

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
OPERA ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**19. YY İTALYAN OPERASINDA
DÖNEM, BİÇEM VE TEKNİKLER**

Hazırlayan

Linet ŞAUL

Danışman

Yrd. Doç. Zibelhan Dağdelen

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “19. yy İtalyan Operasında Dönem, Biçem ve Teknikler” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2008

Linet ŞAUL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Opera Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Linet Şaul'un “19. yy İtalyan Operasında Dönem, Biçem ve Teknikler” konulu yüksek lisans tezini incelemiş ve aday/...../2008 tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: **Konu No:** **Üniv. Kodu:**

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: Şaul **Adı:** Linet

Tezin Türkçe Adı: 19. yy İtalyan Operasında Dönem, Biçem ve Teknikler

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Period, Style and Techniques in 19th cent. Italian Opera

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar **Yıl:** 2008

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans: **Dili:** Türkçe
Doktora: **Sayfa Sayısı:** 68
Tıpta Uzmanlık: **Referans Sayısı:** 20
Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. **Adı:** Zibelhan **Soyadı:** Dağdelen

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- 19. yy 1- 19th cent.
2- İtalyan Operası 2- Italian Opera
3- Dönem 3- Period
4- Biçem 4- Style
5- Teknikler 5- Techniques

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Bu çalışmada, 19. yy İtalyan Operası'nın dönemsel, biçemsel ve teknik açıdan incelenmesi ele alınmıştır. 1. bölümde, bu dönemdeki İtalyan operası, Romantisizm, Verismo ve en önemli İtalyan bestecileri ile libretto yazarları hakkında verilen genel bilginin yanısıra, dönemin şarkıcıları ve opera dinleyicisi incelenmiştir. 2. bölümde ise bu dönem operalarının biçemini oluşturan unsurlar hakkında detaylı bilgi verilmiştir.

ABSTRACT

This thesis examines the 19th century Italian opera in terms of period, style and technique. In the 1st part, Italian Opera, Romanticism, Verismo, prominent opera composers of the period are analysed alongside the period's opera singers and audience. In the 2nd part, stylistic characteristics of the period are studied in detail.

İÇİNDEKİLER

19. YY İTALYAN OPERASINDA DÖNEM, BİÇEM VE TEKNİKLER

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ.....	xi

1. BÖLÜM

DÖNEM

1.1. Dönemin Önemli İtalyan Opera Bestecileri.....	5
1.2.1. Giacomo Rossini.....	5
1.2.2. Vincenzo Bellini.....	6
1.2.3. Gaetano Donizetti.....	8
1.2.4. Giuseppe Verdi.....	8
1.2.5. Giacomo Puccini.....	12
1.2.6. Ruggero Leoncavallo.....	14
1.2.7. Pietro Mascagni.....	14
1.2. Libretto Yazarları.....	16
1.3. Şarkıcılar.....	18
1.4. Opera Seyircisi.....	21

2. BÖLÜM

BİÇEM ve TEKNİKLER

2.1. Uvertür.....	22
2.2. Arya ve Reçitatif.....	24
2.3. Ansambl.....	26
2.4. Koro.....	28
2.5. Orkestra.....	29
2.6. Ezgi.....	30
2.7. Armoni.....	32
2.8. Libretto	33
2.8.1. Konu.....	34
2.8.2. Karakterler.....	38
2.8.3. Biçem	39
2.9. Bel Canto.....	41
2.10.Orkestrasyon.....	43
SONUÇ.....	44
EKLER.....	45
KAYNAKÇA.....	54
ÖZGEÇMİŞ.....	

KISALTMALAR

yy – Yüzyıl

İt. - İtalyanca

Fr. - Fransızca

Alm. - Almanca

ÖNSÖZ

“19. yy İtalyan Operasında Dönem, Biçem ve Teknikler” başlıklı tez konumu seçmemde 1996 yılından beri çalışmalarımı sürdürdüğüm Licio Montefusco'nun payı büyüktür. Kendisi, Verdi baritonu olarak yaptığı otuzüç yıllık kariyerinde bestecinin birçok operasının yanısıra, Donizetti, Bellini ve Puccini gibi 19. yy'ın en önemli İtalyan bestecilerinin operalarını da seslendirme fırsatı bulmuştur.

Montefusco ile çalıştığım bu süre içerisinde bana dinlettiği, izlettiği kayıtlar ve anlattığı anekdotlar sayesinde, 19. yy İtalyan Operası repertuarı hakkında bilgi sahibi oldum ve bu döneme ait operalardan çok etkilendim. Bu yapıtların çok azının benim repertuarımda olduğunu fark etmem beni onları inceleyip, haklarında daha çok şey öğrenmeye yöneltti.

Ulaşabildiğim bilgiler doğrultusunda tamamladığım tezimin hazırlanması sırasında kendisinden büyük destek ve yardım aldığım sevgili tez danışmanım Yrd. Doç. Zibelhan Dağdelen başta olmak üzere; değerli bilgilerini benimle paylaşan Sayın Prof. Önder Kütahyalı'ya, bana manevi destekte bulunan arkadaşım Özlem Ebeseke'ye ve bana her zaman olduğu gibi her konuda destek olan aileme çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

Opera 17. yy sonlarında Floransa'da ortaya çıktığında amaç, sahnedeki oyunu daha da etkileyici hale getirebilme konusunda bazı denemeler yapmak olmuştur. O zamandan bu yana, operanın içinde denemeler yaparak yenilikler yaratma ruhu hiç bir zaman eksik olmamıştır. Bunların sonucunda da, müziğin insan duygularını betimlemesi konusunda birçok yenilikler yapılmış ve böylece, sadece sözlerin yarattığı etkilerden çok daha fazla kuvvette bir müzikli dram sanatı günümüze dek gelişerek ulaşmıştır. Çağımızda da operanın bu deneysel karakteri devam etmektedir.

Rönesans'ın beşiği olan İtalya, daha sonraki yüzyıllarda siyasi gücünü kaybetmiş, sanat ve bilimdeki öncülüğünü diğer Avrupa ülkelerine bırakmıştır. 19. yy'da ise özgürlüğünü sağlayan ve birleşen İtalya, bütün sanat yeteneğini ve yaratıcılığını sanki opera sanatına adanmış ve Rönesans'ın ilk zamanlarının görkemini tekrar canlandırmıştır. 19. yy İtalyan operası, bu süre içinde İtalya'dan çıkan bestecilerin birbirini izleyen önemli yenilikler getirmeleri sonucunda opera tarihinde çok özel bir yer tutmuştur.

Bu canlanmanın birer sonucu olan opera yapıtlarını ve bestecilerini detaylı olarak incelemek, opera ve müzik tarihinin önemli koşullarından biridir. Rossini'nin ilk operasından, Puccini'nin son operasına kadar İtalya önemli politik değişimler yaşamıştır. Bu değişimler, önceleri işgal altında olan, daha sonra özgürlüğü, ardından da birleşmeyi yaşayan bir ülkenin sanat hayatına da yansımıştır.

1810'larda sesini duyurmaya başlayan Rossini, kısa sürede dinleyicilerin beğenisini kazanmıştır. Onun ardından Bellini ve Donizetti öne çıkmışlar, 1840'ların ortalarında ise, Verdi'nin ilk başarıları görülmeye başlanmıştır.

Verdi'nin hayatı 19. yy'ın neredeyse tamamını kapsar. Besteci, kendisi kadar yetenekli olan bu dönemin birçok bestecisini gölgede bırakmıştır. Bu nedenle, Verdi genellikle yalnız başına incelenmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru, Verdi'nin devamını kimin getireceği konusunda büyük tartışmalar çıksa da Puccini verdiği yapıtlarla buna en uygun isim olduğunu göstermiştir. Opera severler her ne kadar Puccini'nin de önemli bir takipçisi olacağını düşünseler de, ne yazık ki bunu yerine getirecek biri çıkmamıştır.

Böylece, Puccini'nin ölümüyle, İtalyan operasının altın yüzyılı son bulmuştur. O tarihten günümüze dek birçok İtalyan operası bestelenmeye devam edilse de, ülkenin opera sanatındaki egemenliğini artık devam ettiremediğini söyleyebiliriz.

Rossini'den Puccini'ye, İtalyan operalarının öyküleri birçok kez ele alınmış, bestecilerin biyografileri yayınlanmıştır. Operalar araştırmacılar tarafından incelenmiş ve notalarının birçok basımları yapılmıştır.

Diğer yandan bu yüzyılda, güzel sanatlarda ilk olarak Neoklasisizm öne çıkmış, bunu daha sonra Romantisizm ve Realizm izlemiştir. Yüzyılın sonunda Empresyonizm ve Birinci Dünya Savaşı'ndan önce de Fütürizm görülmüştür. Edebiyatta ise, Romantisizm ve ardından Verismo akımları ortaya çıkmıştır. Bu akımlar operada da görülmüştür.

Bu çalışmada geçen opera isimleri, yeterli Türkçe kaynak bulunmadığı için özgün dilleriyle kullanılmıştır.

1. BÖLÜM DÖNEM

Romantik müzik dönemi yaklaşık olarak 1800 yıllarında başlayıp 20. yy'ın ilk on yılına kadar sürmüş olup, o dönemin biçem ve kurallarına göre bestelenmiş müziği içerir. Romantik müzik, edebiyat, sanat ve felsefedeki Romantisizm hareketi ile ilgilidir, ancak müzikolojide kullanılan geleneksel dönemler diğer sanatlardaki eşdeğerlerinden farklı olup, Romantik tanımını 1780-1840 tarihleri arasına yerleştirir.

Romantisizm, net olarak tanımlanmış bir kavram olmaktan çok, ülkeden ülkeye ve sanatçıdan sanatçıya değişen düşüncelerin oluşturduğu bir akımdır. Güzel sanatlar ve edebiyatta olduğu gibi, operada da doğanın güzelliği ve şiddeti, dünya ötesi kuvvetlerin bilinmezliği, doğal hayatın saflığı, özgürlük ve kardeşlik gibi bazı ortak kavramlar kullanılmıştır.

Birçok Romantik besteci, görsel sanatlar, şiir, edebiyat ve doğayı esin kaynağı olarak kullanmıştır. Sonat ve senfoninin klasik kalıplarından yola çıkan besteciler, yeni ezgisel biçemlere ve daha zengin armonilere yoğunlaşmışlardır. 19. yy'ın son bestecileri ise biçemlerini, Romantik besteciler tarafından geliştirilen form ve fikirler üzerine kurmuşlardır.

Beethoven'ın izinden giden besteciler, müziklerinde yoğun duyguların anlatımına önem vermeye başlamışlardır. Bu duygusal ifade, Romantik hareket olarak tanımlanan tüm sanatların odak noktası olmuştur. Friederich, Delacroix ve Goya gibi ressamın resimlerinde işlenen doğa güzelliği, Edgar Allan Poe'nun ilginç hikayeleri ya da peri masalları ve halk şiirleri Romantisizmin ana konuları içinde yer almışlardır.

19. yy, müzikte bazı yeni biçemlerin yaratılış ve gelişme aşamalarını da görmüştür. Beethoven tarafından başlatılıp Berlioz tarafından geliştirilen program senfonisi¹, Franz Listz'in geliştirdiği senfonik şiir², önce Mendelssohn ve daha sonra diğer besteciler tarafından bestelenen konser uvertürleri ve Robert Schumann ve Frédéric Chopin tarafından Avrupa'nın şık salonları için yazılmış piyano parçaları bu gelişmelerden bazılarıdır.

Romantisizm'in 19. yy'daki genel görünümü, 18.yy sonlarına doğru kişilik kazanmaya başlamış olan akımın, giderek klasik görüşün yerini alması olarak özetlenebilir.

1 Program senfonisi: Çok bölümlü senfoni formunda programlı bir fikir üstüne yazılmış Pastoral Senfoni (Beethoven), Fantastik Senfoni (Berlioz) gibi yapıtlara verilen ad.

2 Senfonik şiir: 19. yy'da müzik dışı konulardan, şiirden, öyküden esinlenilerek genelde tek bölümlü ve belirli bir formu olmadan da bu konuyu müzikle anlatmak amacıyla genişletilmiş büyük orkestra için bestelenen senfonik müzik.

Romantisizmin tarihini anlatan tüm kaynaklar genelde başlangıç tarihinin 1789 Fransız devrimi olduğunda birleşirler. Beklendiği gibi, dönemin derin sosyal değişimleri müziğe yansıtılmıştır. Besteciler artık yapıtlarını insan kitlelerinin tepkisini düşünerek yazmaya başlamışlardır. Halkın kurtuluşu konulu operalar Fransa'da, Luigi Cherubini'nin *Lodoiska* operası gibi yapıtlarla görülmeye başlansa da, bu konuda en çok üne kavuşan *Fidelio* operası ile Beethoven olmuş ve ilk “romantik” besteci olarak anılmıştır. Rönesans'ın başlangıç tarihi olarak nasıl İstanbul'un Türkler tarafından alındığı 1453 yılı saptanmışsa, müzikte de Romantisizmin başlangıcı olarak Beethoven gösterilmiştir.

Beethoven'ın tek operası olan *Fidelio* demokrasi çağı idealizmi ile yüzyılın en önemli operalarından biri olmuştur. Bu operanın önemi müziğinden çok işlenen konunun farklılığında saklıdır. Genel müzik yapısı ise Mozart'ın klasik temelleri üzerine kuruludur. Romantik opera yapıtlarının en önemlileri, Paris'te yaşayan İtalyan besteciler Cherubini ve Spontini ile başlamıştır. Bu bestecilerin geliştirdiği Grand opera³ biçemi daha sonra Verdi'nin *Aida* ve Wagner'in *Götterdämmerung* operaları gibi yapıtlarla geliştirilmiştir. *Grand opera* biçeminde ilk yapıtları besteleyen Fransız besteciler Daniel Auber ve Giacomo Meyerbeer olmuşlardır. Meyerbeer'in *Les Huguenots* operası Grand opera'nın en iyi örneklerinden biri olmuştur. Aynı şekilde Halévy'nin *La Juive* operası da bu biçeme iyi bir örnektir.

Almanya'da, Beethoven'ın başını çektiği romantik besteciler arasında, *Undine* operası ile E.T.A. Hoffmann, *Faust* operası ile Louis Spohr, ve en önemlisi *Der Freischütz* operası ile Carl Maria von Weber bulunmaktaydı. Weber'den sonra, Wagner'e kadar Alman romantik operasında çok hareketlilik görülmemiştir.

İtalya'da ise Rossini İtalyan romantik operasının başını çeken besteci olmuş ve *Bel canto* tekniğini öne çıkararak tüm Avrupa'da önemli bir etki sağlamıştır. Arkasından gelen Bellini ve Donizetti de Bel canto ve İtalyan Romantisizminin önemli isimleri arasında yer alır. Bu besteciler, Alman operalarında orkestranın gittikçe öne çıktığı bu dönemde sese önem vermeye devam etmişlerdir. Verdi ise ilk operalarında klasik döneme daha eğilim göstermiş, orta ve son dönem operalarında ise Romantik döneme uygun yapıtlar bestelemiştir.

Operadaki Romantisizm akımını Verismo akımı takip etmiştir. Gerçekçiliğin edebiyatta romandan sonra en güçlü olarak uygulandığı dal drama olmuştur. Bu dalda en önemli isimler Alexander Dumas ve Gerhart Hauptmann'dır. Şiir dalında Leconte de Lisle, Sully Prudhomme gibi isimler sayılabilir. Diğer sanat dalları da gerçekçilik akımından

3 Grand Opera (Fr.): Genellikle beş perdelik, mitolojik ve tarihi konularda yazılan 19. yy opera türüdür. Paris Operası gibi büyük opera binalarında sahnelenen, Rossini, Donizetti ve Verdi'nin bu tür operalarına verilen addır.

etkilenmiştir. Resimde J.F. Millet, E. Manet; mimaride G. Eiffel; heykelde J. Dalou ve C. Meunier ilk akla gelen isimlerdendir.

Genel olarak Fransız Doğalcılığı'ndan esinlenen Verismo akımının bildirisinin yazarları Giovanni Verga ve Luigi Capuana olmuştur. Pozitivist idealleri temel alan Fransız Doğalcılığına karşıt olarak, Verga ve Capuana, akımın bilimsel doğası ve sosyal yararlarını reddetmişlerdir. Karamsar bir yapıya sahip olan Verismo yazarları, yapıtlarının yazarın kişisel görüşleri katılmadan, sanki kendi kendilerine yazılmış gibi bir görünüm almasını istemişlerdir.

Müzikte ise gerçekçilik kendini opera dalında göstermiştir. Operadaki gerçekçilik en çok İtalya'da uygulandığı için bu akıma İtalyanca gerçekçilik anlamına gelen Verismo adı verilmiştir. 19. yy'ın sonlarına doğru bir yanda Wagner ve onun takipçilerinin egemen olduğu Alman operası, diğer yanda da tüm yeniliklere karşıt ses ve ezgiye önem vererek geleneklerden vazgeçmeyen ve Verdi'nin temsil ettiği İtalyan operası vardı. Bu iki akım 19. yy Romantisizmini temsil ederken, bir yandan da birbirleriyle çatışma halindeydiler. Onların etkisinden kurtulup gerçekçiliğe yönelecek cesareti Pietro Mascagni göstermiştir. Uluslararası anlamda Verismo terimi daha çok 1890'da Mascagni'nin *Cavalleria rusticana* operası ile başlayıp, 20. yy'ın başlarına kadar uzanan bir İtalyan opera biçemi anlamında kullanılmıştır. Bu biçem, özellikle alt tabakanın günlük hayatının gerçekçi karelerini anlatmasıyla göze çarpar.

Her ne kadar Bizet'nin *Carmen* operası (1875) ilk gerçekçi opera olarak sayılsa da, Verismo 15 yıl sonra İtalya'da Pietro Mascagni'nin *Cavalleria rusticana* operasının tarihi prömiyeri ile ön plana çıkmıştır.

Verismo, Mascagni'nin *Iris* operasında da olduğu gibi, Romantik dönemin tarihi ya da efsanevi konularını reddetmiştir. *Cavalleria rusticana*'nın yanı sıra, bu operanın kardeşi sayılan Leoncavallo'nun 1892'de bestelediği *I pagliacci* ve daha sonra Puccini'nin *La bohème* operaları da Verismo'nun simgesi olmuşlardır. Puccini'nin *La bohème* operası müziğindeki gerçekçilikten çok, libretto kaynağı olan Henry Murger'in romanındaki gerçekçilikle Verismo akımına ayak uyduran bir yapıttır. Ancak buradaki gerçekçilik, *Cavalleria rusticana* ve *I pagliacci*'ninkinden farklıdır.

“Duygusallığı, ideal duygu ve davranışları, kahramanlık, fedakarlık gibi nitelikleri yücelten romantizm karşısında, *Cavalleria* ve *Pagliacci*'deki realizm, yaşamın sert ve haşın yönlerini yansıtan konulara eğilmiştir. Gerçekçilik, opera sahnesine, aşağı sınıf halkının yaşamının temsil edilmesi şeklinde uygulanmıştır. Bu, yani romantizmin o güne kadar ele aldığı soylu sınıf yaşamına karşı onun tam karşıtı olan köylü sınıfını kullanmak, realizmdeki tepki unsurunun sonucudur. Puccini'nin *La Bohème*'deki ve onu izleyen operalarındaki

realizmi öteki İtalyan veristlerinden değişiktir. Puccini, karakterlerini burjuvaziden, orta sınıftan seçmiştir. Ondaki realizmde romantizme karşı bir tepki olma unsuru yoktur. Onunki ilımlı, romantizme karşı sırtını çevirmeyen, onunla karışmış olan bir realizmdir” (Şatır, 1998, s.35).

Tosca, *Madama Butterfly* ve *La fanciulla del West* operalarında da gerçekçilik ile romantizmi kaynaştıran Puccini, sadece konusu cinayetle sonuçlanan bir karı-koca-sevgili ilişkisi olan *Il Tabarro* adlı operasında *Cavalleria rusticana* ve *I pagliacci*'deki sert gerçekliği elde etmiştir.

Özünde Romantik opera bestecisi olan Verdi, aklına yatan yenilikleri uygulamaktan çekinmeyecek kadar kendine güvenen biriydi. Konusunu Dumas'nın *La dame aux camélias* (Kamelyalı Kadın) adlı romanından aldığı *La traviata* operası ile Verdi, gerçekçi bir konuyu Romantik akımın çerçevesinde ele almıştır. Böylece, o da Puccini gibi romantizmden uzaklaşmadan, gerçekçiliğe yönelmiş bir opera ortaya çıkarmıştır.

Verismo'nun müziğe olan gerçekçi yaklaşımı ise şöyledir: Bir Verismo operasının partiyonu genelde süreklilik gösterir, yani partiyon içinde numaralara bölünmez. Bu da, o operadan bazı bölümlerin çıkartılıp konser şeklinde sunulmasını zorlaştırmıştır. Bu durumun dışında kalanlar *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci* ve *Tosca*'daki bazı arylar ve korolu bölümlerdir. Hiçbir Verismo ezgisi ya da leitmotif⁴ sadece kulağa hoş geldiği için bestelenmemiştir. Verismo partiyonundaki her ölçünün amacı, dekoru, sahneyi, hareketi ya da karakterin duygularını yansıtmaktır. Bu yaklaşımla, Verismo bestecileri bu akım üzerinde oldukça etkisi olan Richard Wagner'i yakından izlemişlerdir. Bu akımın birçok bestecisi, gerçekçi konuları sadece bazı operalarında kullanmışlardır. Mascagni, bir pastoral komedi olan *L'amico Fritz*'i, Japonya'da geçen simbolist bir çalışması olan *Iris*'i ve birer orta çağ romansı olan *Isabeau* ve *Parisina* operalarını bestelemiştir. Bu yapıtlar tipik Verismo konularından oldukça uzak olmalarına karşın, kendisinin diğer operaları ile aynı müzik biçeminde yazılmışlardır. Bu nedenle, hangi bağlamda değerlendirildiği, Verismo'nun ne anlama geldiğini anlamak açısından çok önemlidir. Çünkü Verismo bir yandan cesur, tutkulu, çalışan sınıfın dramını anlatan konuları içeren yapıtlar anlamında kullanılırken, diğer yandan da bir müzikal hareketi tanımlamaktadır.

Diğer İtalyan Verismo bestecileri arasında Umberto Giordano, Francesco Cilèa ve Puccini'nin ölümüyle yarım kalan *Turandot* operasını tamamlamasıyla tanınan Franco Alfano bulunmaktadır. Verismo bir okul olarak süresini 1910'larda yitirdiyse de, etkisi 20. yy'ın ortalarına kadar devam etmiştir.

4 Leitmotif (Alm): Bir şeyi simgelemek için yapıt boyunca tekrar tekrar belirerek bütünlüğe yardımcı olan motif.

1.1. Dönemin Önemli İtalyan Bestecileri

İtalyan operası 19. yy'da, köklerini ülkenin geleneklerinden alarak gelişmiştir. Opera, dönemin tek önemli İtalyan müzik üretimi olduğundan, ülkenin önemli bestecileri bu dala daha çok yoğunlaşmışlardır. Bu isimlerin başında şunlar gelir:

G. Rossini (1792-1868)
S. Mercadante (1795-1870)
G. Pacini (1796-1867)
G. Donizetti (1797-1848)
V. Bellini (1801-1835)
G. Verdi (1813-1901)
A. Ponchielli (1834-1886)
A. Boito (1842-1918)
A. Catalani (1854-1893)
G. Puccini (1858-1924)
R. Leoncavallo (1858-1919)
P. Mascagni (1863-1945)
F. Cilèa (1866-1950)
U. Giordano (1867-1948)

1.1.1. Gioacchino Rossini (1792-1868)

Gioacchino Rossini Romantik dönemi başlatan İtalyan besteci olmuştur. Onun ilk başarısı, 1810 yılında opera buffa⁵ biçeminde bestelediği *La cambiale di matrimonio* operasıdır.

19. yy'ın başında İtalya'da en yenilikçi müzik Rossini'nin müziği olmuştur. Seyircilerin, operanın kendisinden çok, perdeler arasındaki danslı bölümlerle ilgilenmeye başladıkları bu dönemde, ilgiyi tekrar opera seria'ya⁶ çeken Rossini'nin kendisi olmuştur. Bütün yeniliklerde de görüldüğü gibi, onun müziği de, daha yoğun bir orkestrasyon, eşlikli dramatik recitativler ve cümle sonlarında tekrar edilen kadanslara karşın, evrensel anlamda hemen kabul görmemiştir.

Operatik anlamdaki ilk büyük başarısı olan *Tancredi*'deki ölüm sahnesi, bestecinin trajediye saf yaklaşımının ne kadar derin olabileceğini göstermiştir. Bu yapıtın en beğenilen parçası, *Tancredi*'nin kısa cavatina'sı⁷ 'Di tanti palpiti'dir.

5 Opera buffa (İt.): Komik opera. Bu terim bütün metin içinde İtalyanca olarak kullanılmıştır.

6 Opera seria (İt.): Ciddi opera. Bu terim bütün metin içinde İtalyanca olarak kullanılmıştır.

7 Cavatina (İt.): Tekrarsız söylenen kısa ve lirik arya. Bu terim bütün metin içinde İtalyanca olarak kullanılmıştır.

Rossini, opera buffa alanında ustalaşarak, *La scala di seta*, *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola* ve *La gazza ladra* operalarını bestelemiştir. En önemli yapıtı olan *Il barbiere di Siviglia* ise, Mozart'ın *Le nozze di Figaro* ve Verdi'nin *Falstaff* operalarıyla beraber İtalyan opera buffa biçiminin en üstün örneklerinden biri olmuştur. Beethoven 1822'de Rossini'ye, hiçbir zaman komik opera dışında bir şey yazmayıp, bol bol *Il barbiere di Siviglia* gibi operalar bestelemesini söylemiştir.

Buna karşın, Rossini'nin opera seria çalışmaları, İtalya'da yazdığı son yapıtlar olan *Semiramide* ve *Mosè in Egitto* operalarında devam etmiştir.

Rossini, son ve en hırslı çalışmasını 1829'daki *Guillaume Tell*'in maceralarını anlatan dört saatlik operasıyla vermiştir. Memnun edilmesi zor bir sanat eleştirmeni olan Eduard Hanslick *Guillaume Tell* için şunları söylemiştir: “Opera için yeni bir çağ başlatmıştır... sadece Fransa'da değil” (Nice, 1994: 44). Bu, Rossini'nin sahne için yazdığı son yapıtı olmuştur. 10. Charles 1830'da tahttan indirilmiş, yeni hükümet ise Rossini'ye verdiği dört yeni opera siparişini iptal etmiştir. Rossini 1868 yılına kadar yaşamış ve bu dönem içinde iki önemli dini yapıtı (*Stabat Mater*, *Petite messe solennelle*) ve zamanın modası olan Rossini gecelerinde seslendirilen sayısız küçük şarkı bestelemiştir.

Rossini'nin biçemi, tükenmez bir ezgi akışı ile canlı ritimleri, net bir anlatım kullanarak birleştirir. Hafif dokusu ve orkestrasyonu, her çalgının özelliğini ön plana çıkarır. Armonik yapısı ise basit ancak özgündür.

Başta arkadaşı Giovanni Pacini olmak üzere birçok besteci, Rossini'nin müziğinden etkilenmiştir. Rossini'nin biçiminin izleri daha sonra Verdi'nin yapıtlarında da kendini göstermeye devam etmiştir. Örneğin, Verdi'nin *Il trovatore* operasında Leonora'nın söylediği 'Quel suon, quelle preci' ariası, Rossini'nin *Semiramide* operasının birinci perdesinin finalindeki 'Qual mesto gemito'yu anımsatmaktadır.

İtalya'da opera meşalesi bundan sonra Rossini'nin izinden giden iki büyük besteci Bellini ve Donizetti'ye geçmiştir.

1.1.2. Vincenzo Bellini (1801-1835)

Donizetti'nin otuzuncu operasından sonra *Anna Bolena* ile elde ettiği başarıyı, 1827'de Bellini üçüncü operası olan *Il pirata* ile kazanmıştır. Bu yapıtı ile beraber, libretto yazarı Felice Romani ile aralarında verimli bir işbirliği başlamıştır. Bellini'den önce hiçbir besteci tek bir libretto yazarına böylesine bağlanmamıştır. *Il pirata*'dan sonra Bellini'nin kariyerindeki

diğer bir dönüm noktası 1829'da La Scala'da gösterime giren *La Straniera* operası olmuş ve bu başarısı *Il pirata*'ninkini bile geçmiştir. Başarısızlıkla sonuçlanan *Zaira* operasından bir yıl sonra bestelediği *I Capuleti e i Montecchi* ise Venedik'te büyük ilgi görmüştür. Başarılı yapıtı *La sonnambula*'nın ardından bestelediği *Norma* operası ilk temsilinden sonra büyük bir fiyasko olarak eleştirilse de, birkaç temsilin ardından halk tarafından beğenilmeye başlamıştır.

1833 yılında Bellini, başrolü Giuditta Pasta'nın söylediği *Il pirata*, *Norma* ve *I Capuleti e i Montecchi* ve ayrıca soprano Maria Malibran'ın başrol aldığı *La sonnambula* operalarıyla ile Londra'ya giderek, buradaki seyircinin büyük beğenisini kazanmıştır.

Son operası *I puritani*'nin Paris versiyonu 1835'te sahneye konmuş ve çok büyük başarı elde etmiştir. Bellini, müzikal olgunluğa ise *Il pirata* ile *I puritani* operaları arasındaki süreçte ulaşmıştır.

Arkadaşı Florimo'ya “*Bana iyi mısralar verin ve ben de size iyi müzik vereyim*” (Sadie, 1980: 450) diyen Bellini'nin operalarındaki müzik ve sözler arasındaki ilişki o kadar kuvvetli olmuştur ki, birçok besteci onun müziğini 'felsefi' olarak adlandırmıştır. Kendisine büyük destek veren Wagner ise onun için şu sözleri söylemiştir: “*Bellini'nin müziği kalpten gelir ve sözlerle içten bir bağ oluşturur*” (Sadie, 1980: 449).

Bellini, Rossini'nin berrak ve lirik yönünü çok daha etkileyici şekilde geliştirmiştir. Onun biçemi, inceliği ve zarıflığı yansıtırken, armonileri hassas ve yoğun, ezgileri de esnek bir formdadır. Üç büyük operası olan *La sonnambula*, *Norma* ve *I puritani*'de ezgi en baskın öğedir. Bellini birçok kez solistin girişinden önce ezgiyi tek başına bir tahta üflemeliyle değişken uzunlukta ve sade eşlikli bir girişle başlatır ve daha sonra solist ezgiyi Bellini'nin notalarında tam bir uyum içinde süsler. Romantik müziğin özü olan cantabile⁸ Chopin'in piyano yapıtlarında ve Wagner'in operalarında da duyulabilir. Buna en iyi örnekler, *Norma* operasındaki ‘Casta Diva’ aryası ve ‘Mira, o Norma’ düeti, *I puritani*'deki Elvira'nın delirme sahnesi ve *La sonnambula*'daki Amina'nın suçsuzluğunun kanıtı olan uyurgezerlik aryası ‘Ah! Non credea mirarti’de görülebilir. Amina'nın bu aryadaki 'Bu kadar çabuk öleceğimi düşünemezdim' sözleri, Bellini'nin 1835'de 34 yaşında ölümü ile özel bir dokunaklılık kazanmış ve mezar taşına yazılmıştır. Yakışıklı, sevilen ve melankolik Bellini, kariyerinin en yüksek noktasında hayata veda ederek, romantik karakterlere bir örnek de kendisi oluşturmuştur.

8 Cantabile (İt.): Şarkı söylercesine.

1.1.3. Gaetano Donizetti (1797-1848)

Gaetano Donizetti, yüzyılın ikinci yarısının en tanınmış İtalyan bestecilerinden biri olmuştur. Yaklaşık 70 tane operasının yanı sıra, 100'ü aşkın başka biçemlerde yapıtlar bestelemiştir. En önemli operaları arasında, *Lucrezia Borgia* (1833) ve *Lucia di Lammermoor* (1835), opera buffa biçemindeki *La figlia del reggimento* (1840), *L'elisir d'amore* (1832) ve *Don Pasquale* (1843) vardır. Rossini'nin operaya olan hisleri ve ezgiye karşı olan yeteneğinin bir kısmı da Donizetti'de görülür.

Bellini'nin tersine, Donizetti 60'tan fazla opera bestelemiştir. Bunun sonucu olarak da, beklenileceği gibi birçok yanılı ve tekrarlar ortaya çıkmıştır. Ciddi konular işlerken, Bellini'nin ezgisel anlayışına ender olarak ulaşmıştır. Örneğin, *Lucia di Lammermoor* operası, baş roldeki sopranonun dramatik ve koloratür⁹ yeteneklerini sınavan bir yapıt olmasına karşın, sözleri ile başka anlam taşıyan müziklerle doludur. Bu yapıtla, başroldeki şarkıcıların ses gösterilerinin ön planda olduğu gösteri operasına geri dönülmüştür. Eskiden bu yönleri ile çok eleştirilen operaların daha sonraları, Joan Sutherland ve Maria Callas gibi sanatçıların yorumlarıyla, eski nesillerin tahmin edebileceğinden daha derin dramatik nitelikleri ortaya çıkmıştır.

Donizetti opera buffa biçemindeki yapıtları ile öne çıkmış ve Rossini tarzı komik ruhu 1840'lara kadar *Don Pasquale* operası ile canlı tutmuştur. *L'elisir d'amore* operası Rossini'nin izin verebileceğinden daha duygusaldır. *La figlia del reggimento* ise daha çok Fransız opera buffa biçeminde. Verdi ise, *La figlia del reggimento* ve *Don Pasquale* operalarının sahnelendiği yıllarda adını duyurmaya başlamıştır. Donizetti ölmeden dört yıl önce yazdığı bir yazısında, "Dünya yeni bir şey istiyor. Başkaları yerlerini bize bıraktılar. Biz de yerimizi başkalarına bırakmalıyız... Ben kendi yerimi Verdi gibi bir yeteneğe bırakmaktan mutluluk duyarım" (Nice, 1994: 50) demiştir.

1.1.4. Giuseppe Verdi (1813-1901)

Giuseppe Verdi Wagner ile aynı yılda doğduğunda, Rossini, *Tancredi* ve *L'italiana in Algeri* operaları ile ilk başarılarına imza atıyordu. Verdi, Milano'da *Oberto* (1839) adlı ilk operasıyla ortaya çıktığında ise her şey değişmişti. Rossini, *Guillaume Tell* operasından sonra

⁹ Koloratür (Alm.): Sesin her türlü süslemesi. Müziğin çekiciliğini artırmak için yazılmış vokal parçalardaki hızlı koşmalar, triller ve parlak pasajlar.

hayatının sonuna kadar devam edecek sessizliğine bürünmüş, diğer yandan Bellini ise yapıtlarındaki romantik ezgileri ve soprano sesine verdiği ayrıcalık ile eksikliğini hissettiriyordu.

İtalyan müziğini oldukça etkilemiş olan tek romantik unsur milliyetçilik olmuştur. Verdi bütün kalbiyle, her milletin kendi müziğini yaratması ve işleme gerektiğine inanmıştır. Onun ilk operalarının birçoğunda, politik olarak kışkırtıcı ve devrimin en karışık yıllarında yabancı egemenliğine karşı direnen vatandaşlarının hoşuna gidecek korolar vardır. “*Viva Verdi*” sloganı, İtalyan vatanseverler için “*Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia*” (Victor Emanuel, İtalya kralı çok yaşa) cümlesini oluşturan kelimelerin baş harflerinde gizli olan Verdi adı, vatanseverliğin simgesi olmuştur.

Başından beri Verdi'nin İtalyan opera dünyasında önemli bir kuvvet olacağını bilen halk da ülkenin bağımsızlığı konusunda duygusal anlamda destek alabilmek için Verdi'ye güvenebileceğini düşünüyordu.

Sanat yaşamı 3 dönemde incelenen Verdi'nin ilk dönemi (1839-1853), *Il trovatore* ve *La traviata* operaları ile son bulur. Bu yıllarda Verdi'nin *Luisa Miller* (1849) gibi birçok operası kişisel trajedilerin hikayesini anlatmış ve Fransız kültüründen etkilenmiştir. *Rigoletto* (1851) ve *La traviata* (1853) operalarının librettoları, Victor Hugo'nun *Le roi s'amuse* (Kralın soytarısı) ve Alexandre Dumas'ın *La dame aux camélias* (Kamelyalı Kadın) oyunlarından uyarlanmıştır. Besteci La Scala'da sahnelenecek ikinci operasının librettosu için, babası devrim çalışmaları yüzünden hapsedilen büyük şair ve vatansever Temistocle Solera ile işbirliği yapmıştır.

Bu birliktelik, emprezaryo¹⁰ Merenelli'nin Verdi'den Solera'ya ait bir librettoyu okumasını istemesiyle başlamıştır. Verdi librettoyu okuduğunda kendi romantik anlatımına göre şöyle demiştir:

“*Kitabı eve götürdüm ve kendinden önümde açıldı... Nasıl olduğunu bilmeden, önümde açılan sayfaya baktım ve şu mısrayı okudum: 'Düşünce, altın kanatlarla uç' (Va, pensiero, sull'ali dorate). Arkasından gelen satırları okudum ve çok etkilendim, özellikle her zaman okumaktan hoşlandığım Kutsal Kitap'tan oldukları için...Uyumayıp, librettoyu bir kere değil, üç kere okudum. Uyandığında ise Solera'nın librettosunu neredeyse ezbere biliyordum*” (Nice, 1994: 50).

10 Emprezaryo (İt. Impresario): Sanat topluluklarına ya da sanatçılara iş bulan kişi.

Nabucco operasının konusu, Eski Ahit'ten bir hikayede geçen Babil kralı Nabucco (Nebulkadnezar) üzerine kuruludur. İbrani tutsakların korosu 'Va pensiero' ise, belki de Verdi'nin en tanınmış ezgisi olmuş ve geniş dinleyici kitlesini çağdaşlarına kıyasla ne kadar derinden etkileyebileceğini de göstermiştir. Verdi, *Nabucco* ile kariyerinin başladığını belirtmiştir.

Solera, Verdi'ye üç heyecan uyandırıcı libretto daha vermiştir. Bunlar, *I lombardi* (1841), *Giovanna d'Arco* (1845) ve *Attila*'dır (1846). Bu hikayeler bir ulusun bağımsızlık arayışının basit sunumları olmasalar bile, her zaman içlerinde İtalyan vatanseverlerin istediği bir cümle veya parça olmuştur.

Verdi, ulusal duyguları olan egzotik konular arayışı ile *Alzira* (1845), romantik masallar üzerine kurulu *I masnadieri* (1847) ve *Il Corsaro* (1848) operalarını yazmış ancak Shakespeare'in *Macbeth* oyununun üzerine opera yorumlanmasını araştırırken yeni bir yola girdiğini fark etmiştir. Libretto yazarı Piave'ye bu trajedi ile sıra dışı bir şey yapmak istediğini söylemiştir. Bu yeni yaklaşımın merkezinde, *Macbeth* rolünü canlandıran bariton Felice Varesi'nin yeteneği önemli bir yer tutmuştur. Verdi'nin Varesi ile yazışmalarında, Shakespeare'e ve kelimelerin rengine olabildiğince sadık kalmasını istediği görülmüştür. Sonuç ise, Verdi'nin o ana kadar yazılmış en güzel dramatik yapıtı olan bu operada, *Macbeth*'in kralı öldürmeye hazırlanırken söylediği tüyler ürpertici monologu, 'Mi si affaccia un pugnale?' (önümdeki bir hançer mi?) olmuştur. *Macbeth*, Floransa'da 1847'de verilen ilk temsilinden başlayarak büyük bir zafer elde etmiş, ancak yine de Verdi'nin yabancı temaları bırakıp İtalyan halkının kalbini dolduran ciddi hüznlerle ilgilenmesi gerektiğini düşünenler de olmuştur.

Verdi'nin ilk operalarının onun kariyeri süresince korunan belli yapısal özellikleri vardır. Bunlardan bir tanesi, her operanın ya 4 ya da 3 perde ve 1 prolog şeklinde 4 ana bölümden oluşmasıdır. İkinci ve üçüncü bölümlerin önemli final ansambları¹¹ ve üçüncü bölümde genelde büyük bir düet vardır. Dördüncü bölüm ise koronun da eşlik ettiği bir dua sahnesiyle başlar.

Verdi'nin en vatansever operası olan *La battaglia di Legnano* Roma'da 1849 yılında sahnelenmiştir. Konusu Lombardiya kralının 12. yy'da Kızılşakal Frederick'i yenmesi üzerine kurulu bu opera, özellikle iki hafta sonra Roma'nın cumhuriyet ilan edilmesiyle daha da coşkuyla karşılanmıştır.

Verdi bundan sonra *Luisa Miller* (1849) ve *Stiffelio* (1850) operalarını bestelemiştir. Protestan bir rahibin, kendisini aldatan karısını affedip affetmeyeceği üzerine kurulu *Stiffelio*,

11 Ansambl (Fr. Ensemble): Birçok solistin beraber söylediği bölüm.

finalinde bağışlamayla son bulur. Bu operanın yeni bir açılım yaptığı düşünülse de, ondan sonra gelen *Rigoletto*'nun sıra dışı konusu ile gölgede kalmıştır.

Bestecinin *I vespri siciliani* (1855) ve *Don Carlos* (1856) gibi Grand opera biçimindeki girişimleri ikinci dönemde (1855-1871) yer alır. Bu dönem *Aida* operasıyla son bulur. Verdi artık operalarında daha dikkatli denemeler yaptığı için, yapıtlarının sayısında bir azalma olmuştur. Solo, ansambl ve koro, dramatik bir plan ile daha cesaretlendirilmiş ve orkestraya daha yaratıcı bir yaklaşım gelmiştir. Bestecinin sağlam bir dramatik yapı, canlı karakter çizimi, dokunaklılık, ezgisel, armonik ve orkestral renk zenginliği gibi ikinci dönemde getirdiği bütün bu gelişmeler *Aida* operasında toplanmıştır.

Verdi, *Il trovatore*'yi yazmadan önce Paris'te geçirdiği süre içinde, Alexandre Dumas'ın *La dame aux camélias* adlı oyununu izlemiş ve konudan çok etkilenerek bunun üzerine bir opera bestelemeye karar vermiştir. 6 Mart 1853'teki ilk sahnelenişi, opera dünyasının belki de en bilinen başarısızlığı olmuştur. Bunun nedeni, izleyicinin bu çağdaş konuya şaşırması değil, belki de daha çok eski tarzda gösteriş beklemelerindendir. İlk birkaç temsil kötü gitse de bir sonraki yıl sahnelenen opera çok beğenilmiş ve o zamandan beri opera literatürünün en sevilen yapıtları arasında kalmıştır.

Verdi, Paris operası için 1854'de ilk beş saatlik yapıtını yazarken, "*L'Opéra için bir opera yazmak, öküzü devirmeye benziyor*" (Nice,1994: 54) diye yazmıştır. Fransızlar, içinde uzun bir bale bölümü olan görkemli bir yapıt istemişler, Verdi de bunu *I vespri siciliani* ile vermiştir. Bu opera, Verdi'nin diğer yapıtlarının Paris'te sergilenmesi için bir kapı açmıştır.

Verdi 1857'de, başarısızlıkla sonuçlanan *Simon Boccanegra*'yı, 1859'da bir kralın, etrafındaki kişilerle ilişkisini konu alan *Un ballo in maschera*'yı ve ardından da *La forza del destino* operalarını bestelemiştir.

St. Petersburg'dan sonra Verdi tekrar Paris merkezli projelere dönmüştür. Önce *Macbeth*'i elden geçirip, daha sonra da *I vespri siciliani* ve *La forza del destino*'yu da geçecek büyüklükteki *Don Carlos* operasını bestelemiştir.

Bir sonraki operası *Aida*'yı ise 1871-72 sezonunda açılan Kahire operası için yazmıştır. Verdi'nin bu operasındaki bazı müzikler, 1873'de İtalyan edebiyatçı Manzoni'nin ölümü üzerine bestelediği Requiem'in içinde yer alabilecek kadar dramatiktir.

1881'de *Simon Boccanegra*'nın bazı bölümlerini elden geçirirken yazdığı yeni müzikler Verdi'ye cesaret vermiştir. Bu yenilikler *Otello*'nun temelini oluşturmuş ve opera 1886'da tamamlanmıştır. O yıl besteci operanın adını, Rossini'nin aynı isimli operası ile karşılaştırılmasından çekinmesine karşın, Iago yerine Otello olarak bırakmıştır. La Scala'daki

ilk temsili büyük bir başarı elde etmiş ve birçok eleştirmen bu yeni akıcı müzik biçemi ile şaşkınlığa uğradıklarını söylemişlerdir.

Otello (1887) ve *Falstaff* (1893) operaları kendi aralarında bir sınıf oluşturmuşlardır. Bu operalar ile Verdi'nin yaptığı değişiklik, orkestradaki motiflerin sürekli gelişmesi ve her perdede kesilmeyen müzik akışının sağlanması olmuştur. Daha yakından bakıldığında, geleneksel sololar, düetler, ansambllar ve korolar varlıklarını korumaktadırlar. Ancak bunlar birbirlerine daha uzun, recitatifi andıran bölümlerle ve ezgisel pasajlarla bağlanırlar. Yani her perdenin öyle bir müzikal devamlılığı vardır ki, sadece perde kapandığında seyirci nefes alıp, alkışlayabilir. Desdemona'nın yatak odasında geçen *Otello* operasının dördüncü perdesinin, Otello'nun Desdemona'yı öldürmesiyle son bulması, müzikal devamlılığa güzel bir örnek oluşturur.

Shakespeare'in *Merry Wives of Windsor* (Windsor'un Şen Kadınları) adlı yapıtı üzerine kurulan ve 4. Henry'den bazı cümlelerin eklendiği *Falstaff* operasının librettosu, ünlü yazarın şişman şövalye Falstaff tiplemesini başarı ile kullanmıştır. Operanın sonundaki 'Her şey bir şaka' (*Tutto nel mondo è burla*) adlı füg aynı zamanda Verdi'nin bestecilik hayatının da son sahnesi olmuştur.

Verdi, Requiem ve birkaç bestesi dışındaki tüm yapıtlarını opera sahnesi için yazmıştır. Verdi düzgün bir şekilde emellerini ve tekniğini geliştirmek için çalışmış ve İtalyan operasını çok yüksek bir yere taşımıştır.

1.1.5. Giacomo Puccini (1858-1924)

Giacomo Puccini , Verismo'yu kendi amaçları için operalarında çok kullanmış ancak Verdi'nin takipçisi olan besteci, kariyerine Verismo ile başlamamıştır. Bestecinin gençliği, Boito, Ponchielli gibi isimlerin de içinde bulunduğu müzik ustalarının arasında geçmiştir. Bu çevre aynı zamanda Wagner'in büyük yenilikler getirdiğine ve İtalyan geleneğinin geri kaldığına inanmaktadır. Bu yıllarda 15 yaşında olan besteci, *Le Villi* operası ile müzik dünyasına ilk girişini yapmıştır. Bir peri masalını konu alan yapıt, bir yayınevının düzenlediği yarışma için yazılmıştır. Yarışmada sadece bir mansiyon almasına karşın, 1884'de Milano'da ilk defa sahnelendiğinde eleştirmenler tarafından çok beğenilmiştir. Eleştirmenler, Bizet ve Massenet'nin besteci üzerindeki etkisine dikkat çekmişlerdir.

Puccini dramatik melodramlara 1889'daki Edgar ile başlamıştır. Ancak, 1893'de *Manon Lescaut*'nun sahnelenmesi ile birlikte besteci seyirciyi etkilemeye başlamıştır.

Yapıtın Covent Garden’da sahnelenmesinden sonra, yazar George Bernard Shaw “*Hissediyorum ki, bir başkası değil, Puccini Verdi’nin devamı olacak*” (Nice 1994: 73) yorumunu yapmıştır. Puccini, Massenet’nin *Manon* adlı operasının büyük başarısının ardından aynı konuda çalışarak büyük bir risk almıştır. Operanın sonunda çöldeki ölüm sahnesi de, Puccini’nin acı içinde yok olan kadın kahramanlar geleneğinde bir ilk olmuştur.

Manon Lescaut’un hızlı akışı ve usta ansamblları, *La bohème*’in yolunu açmıştır. İlk başlarda eleştirmenler için, 1896 yılında sahnelenen *La bohème* bir gerileme sayılmıştır. Bugün ise, hem müzik hem de libretto açısından çok üstün bir yapıt olarak kabul edilen bu operanın ilk başta neden beğenilmediği bilinmemektedir. Operanın ilk sahnesinden itibaren gerçekçi bir anlatım kullanılır. Son perdede yer alan Mimi’nin ölüm sahnesi ise, *La traviata*’da tiz notalar söyleyerek ölen Violetta’nınki ile karşılaştırıldığında çok daha gerçekçidir. Bestecinin bu operadaki en önemli başarılarından biri de, üç önemli karakterin (Violetta, Alfredo, Germont) arylarının hikayenin akışını durdurmak yerine, müziğin akışını zenginleştirecek şekilde yazılmasıdır.

Bir sonraki operası için besteci, daha önce başkalarının dikkate aldığı ancak bestelediği *Tosca*’yı seçmiştir. Görüldüğü gibi, Puccini’nin işkence sahneleri, tecavüz girişimi ve sahne üzerinde cinayetle ilgili bir sorunu yoktur. *Tosca*’nın orkestra efektleri, aynı zamanlarda yazılmış olan Giordano’nun *Andrea Chenier* operasından çok daha zengindir.

Bir sonraki operası olan *Madama Butterfly*’da besteci yeni bir deneme yapmıştır. Akıcı havadaki birinci perdenin ardından, Madame Butterfly karakterinin ruh halini ele alan bir ikinci perde bestelemiştir. Bu nedenle, en sondaki intihar sahnesi gerçek bir trajedi olmuştur. İlk defa bir Puccini operasında, tarihsel gerçekçilik ve egzotik mekan kullanılmıştır. Puccini birçok Japon halk şarkısını araştırmış ve bazı ezgilere operada yer vermiştir.

Tosca ve *Madama Butterfly* başarılı oyunların ustaca operaya uyarlamaları olarak bilinir. Bundan sonra Puccini, yine bir oyundan uyarlanan *La fanciulla del West* operasını ilk defa 1910’da New York’da sahnelenmiştir. İlk başlarda çok ilgi görmesine karşın diğer operaları kadar sıklıkta sahneye konmamasına gerekçe olarak ustalık gerektiren şan partilerinin zorluğu gösterilebilir.

Bu operası ile *Turandot* arasında besteci, *La Rondine* (1917) ve *Il Trittico* (1918) operaları üzerinde bazı denemeler yapmıştır. *Il Trittico*, Dante’nin *Inferno* adlı yapıtının modern şekilde ele alınışıdır. Finaldeki mutlu son ise, İtalyan opera buffa döneminin henüz sonunun gelmediğini hatırlatmaktadır. Bu final Puccini’nin operalarındaki tek mutlu sondur ve besteci bu opera ile *Turandot*’a bir hazırlık yapmıştır. Ancak Puccini 1924’de,

Turandot'un sonunu getiremeden ölmüştür. Operanın konusu bestecinin kendi hayatıyla benzerlik taşımaktadır. Operada, bir akrabasına yapılan kötülüğün intikamını almak isteyen prenses saf bir genç kızın ölümüne yol açar. Besteci'nin karısının 1909'da yaşadığı kıskançlık krizi de genç hizmetçilerinin intiharına neden olmuştur.

Turandot operasının La Scala'daki ilk sahnelenmesi de dramatik olmuştur. Yapıtı Puccini'nin arkadaşı Franco Alfano'nun tamamlamasına karşın, şef Toscanini müziği Puccini'nin bıraktığı yerde kesmiş ve bir açıklamanın ardından perde yavaşça kapanmıştır.

1.1.6. Ruggero Leoncavallo (1857-1919)

Ruggero Leoncavallo, Verismo okulunun bir üyesi olup, sadece *I pagliacci* operası ile ün yapmış bir İtalyan besteci ve libretto yazarıdır. Ailesinde hiç müzisyen olmayan Leoncavallo, Napoli konservatuvarından 1876 yılında mezun olmuştur. İlk olarak *Chatterton* operasını bestelemiş ve Giulio Ricordi ile tanıştırılmıştır. Onun besteciliğinden çok libretto yazarlığıyla ilgilenen Ricordi Leoncavallo'dan, Puccini'nin *Manon Lescaut* operasının librettosunu yazmasını istemiştir. Ancak onun çabalarından memnun olmayan Puccini, onu bu projeden çıkartmıştır. Bu duruma çok kızan Leoncavallo, Mascagni'nin *Cavalleria rusticana* operasının başarısını da geçerek halkın büyük beğenisini kazanacak olan *I Pagliacci* operasını beş ayda bestelemiş ve librettoyu da kendisi yazmıştır.

Leoncavallo, Verismo ile diğer akımlar arasında gidip gelmiş, *La bohème* adlı yapıtı, aynı konuyu kullanan Puccini'ninki kadar tutulmamış, son olarak da Wagner biçeminde, ancak başarılı olmayan *I Medici* operasını bestelemiştir.

1.1.7. Pietro Mascagni (1863-1945)

Pietro Mascagni, amcasının baskısıyla müzik dersleri almaya başlamış, 1882'de girdiği Milano konservatuvarından derslere devamsızlık nedeniyle iki yıl sonra da atılmıştır. Ancak bu iki yıl içinde de Ponchielli ve Saladino ile çalışmıştır. Kontrabas çalarak para kazanan Mascagni, evlendikten sonra müzik öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Bu arada ilk operası *Pinotta*'yı bestelemiş ve *Guglielmo Ratcliff* operasının çalışmalarına başlamıştır. Karısının, daha yeni bestelediği *Cavalleria rusticana* operasını bir yarışmaya yollamasıyla Mascagni bir gecede ünlü olmuştur. Mascagni'nin diğer operaları arasında *L'Amico Fritz*, *I*

Rantzau, Silvano, Zanetto, Iris, Isabeau, Parisina, Lodoletta, Il Piccolo Murat ve Nerone vardır.

Leoncavallo'nun *I pagliacci* operası genelde Mascagni'nin *Cavalleria rusticana* operası ile birlikte sahnelenmiştir. *Cavalleria rusticana* dramatik açıdan daha hafif olsa da, Verismo'nun başlangıcı olarak düşünülmüştür. Yapıtın konusu çok şiddet içerse de ezgisel açıdan oldukça zengindir. Verdi bu operayı inceledikten sonra, "*İtalyan ezgisel geleneği hala tükenmedi*" (Nice, 1994: 68) yorumunu yapmıştır. Mascagni daha sonra Verismo'yu bırakarak, komedi biçemindeki *L'Amico Fritz*'i yazmış ve *Iris* operasıyla Puccini'den çok önce egzotik Japon temalarını işlemiştir. Sonraları Mussolini rejimi ile yakınlaşarak adını kötüye çıkarmış olan Leoncavallo 1945'de ölmüştür.

1.2. Libretto Yazarları

19. yy'da İtalya'da besteciler çok ender olarak librettolarını kendileri yazarlardı. Gaetano Donizetti, 70'i aşkın operasından sadece *Il campanello di notte* ve *Betty* operalarının librettolarını kendisi yazmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru ise edebiyat alanında iki besteci oldukça öne çıkmıştır. Bunlarda ilki, Arrigo Boito'dur. Besteci, Ponchielli'nin *La gioconda* operasının librettosunu yazmadan önce, kendi bestesi olan *Mefistofele*'yi (1868) ve daha sonraki yıllarda ise Verdi'nin *Simon Boccanegra* (1881), *Otello* (1884) ve *Falstaff* (1893) operalarının librettolarını yazmıştır. Daha az bilinen ancak bir o kadar dikkate değer diğer bir yetenek ise Ruggero Leoncavallo'dur. Bologna Üniversitesi'nde Giosuè Carducci ile çalışmış ve ilk operalarından olan *I pagliacci*, *I Medici* ve *Chatterton* operalarının librettolarını kendisi yazmıştır. Besteci, daha sonra da Puccini ile çalışmaya başlamış ve birlikte *Manon Lescaut* operasının librettosunu yazmışlardır.

O dönemde birçok İtalyan besteci, Mozart'ın yaptığı gibi, libretto yazarları ile daha yakından çalışmaya başlamıştır. Verdi, libretto yazarı Temistocle Solera'dan Donizetti'ye kıyasla daha çok faydalanmıştır. Puccini ise Luigi Illica ve Giuseppe Giacosa ile birebir çalışmış ancak *Tosca*'nın librettosundaki birçok güzel detay ise Puccini'nin kendisinden gelmiştir.

Dönemin birçok ünlü libretto yazarının çalışma çevreleri farklılıklar göstermiştir. F. Romani Milano'da, G. Rossi ve F.M. Piave Venedik'te ve A.L. Tottola Napoli'de çalışmıştır. Klasik ve aristokrat tarzı olan Romani ile, macera, vatanseverlik ve gizemlilik temaları ile tanınan Solera'nın ortak yanları ise oldukça azdır.

19. yy'ın başlarında, bu yazarların çoğu, zamanlarının büyük bir bölümünü libretto yazarak geçirmişlerdir: Tottola 100, Rossi 130'un üzerinde, Romani ve Cammarano 50'şer, Piave ortalama 60 ve Ghislanzoni 85 tane libretto yazmıştır. Yüzyılın sonuna doğru, Illica ve Giacosa dışındaki yazarlar daha az libretto yazmaya başlamışlardır. Çünkü Verismo bestecileri, edebi-dramatik konularda, ünlü libretto yazarlarının dışında, daha ünlü olmamış arkadaşlarından da fikir almaya başlamışlardır. Örneğin Mascagni, *Cavalleria rusticana* operası için arkadaşı Giovanni Targioni-Tozzetti'ye danışmıştır.

Zamanın değişime yönelik işaretlerinden bir diğeri ise, alışlagelmiş yapıtların yeniden kullanılması geleneğinin yavaş yavaş yok olmasıdır. 18. yy'ın en önemli libretto yazarlarından biri olan Metastasio'nun yazdığı bazı librettolar 70 kere kadar tekrar tekrar kullanılmış ve Rossi'nin de bazı librettoları değişik besteciler tarafından defalarca sahneye konmuştur.

Ancak daha sonra bu gelenek değişmeye başlamış ve *Ernani*, *Otello*, *Nerone* operalarında da olduğu gibi eski bir konunun tekrardan kullanılması durumunda, besteci genellikle libretto yazarından yeni bir metin istemiştir.

İşbirlikçi bir çaba içinde yazılmış librettoların sayısının çok fazla olmamasına karşın yine de Fransa'daki Meilhac ve Halévy'nin çalıştıkları gibi işbirliği yapıp, yaratıcı bir ikili oluşturan libretto yazarları da vardır. Yazarlardan birisi yapıtın genel taslağını planlayıp perdelere bölerken, diğeri de mısraları yazmıştır. Puccini'nin operalarından *Madama Butterfly*, *La bohème* ve *Manon Lescaut*'nin libretto yazarları olan Giacosa ve Illica ikilisi de bu adı geçen başarılı birlikteliğe güzel bir örnektir.

Eugène Scribe 19. yy'ın en üretken libretto yazarlarından biri olmuş ve Meyerbeer, Auber, Bellini, Donizetti, Rossini ve Verdi gibi bestecilerin yapıtları için libretto yazmıştır.

1.3. Şarkıcılar

Geleneksel olarak İtalyan opera dünyası şarkıcılar tarafından yönetilmiştir. Besteciler, kendi isteklerinin olması yönünde baskı uygulayan şarkıcılar için yapıtlarının bazı bölümlerinde değişiklikler yapmak zorunda kalmış ve üstelik onlar için özel arylar bile yazmışlardır. Örneğin, 1833 yılında, *Lucrezia Borgia*'yı söyleyecek olan soprano Henriette Clémentine Miric-Lalande, kendisine ek bir rondo¹² yazılmaması durumunda partiyi söylemeyeceğini belirtince Donizetti bu soprano için 'Era desso il mio figlio' başlıklı rondoyu yazmak zorunda kalmıştır.

Opera gelenekleri, 19. yy boyunca çok hızlı değişmiştir. Örneğin, 17. yy'ın sonundan itibaren opera sahnelerinin yasak ettiği kadın şarkıcılar, 18. yy'ın sonunda tekrar sahnelerde görülmeye başlamışlardır. Maria Gozzetti, 1798 yılında Bolonya'da erkek kıyafetiyle sahneye çıkmıştır. Castrato'ların¹³ artık fazla istenmediği bu dönemde, onların yerini kalın kadın sesleri almaya başlamıştır. Son büyük İtalyan castrato olan ve Rossini'nin *Aureliano in Palmira* (1813) ve Meyerbeer'in *Crociato in Egitto* (1824) operalarını söyleyen Giovanni Battista Velluti (1781-1860), Napolyon'un 1796'da castrato'lara karşı getirmiş olduğu kısıtlamalardan sonra, 1829'da sahnelere veda etmiştir.

Kontraltolar, Rossini'nin operalarında önemli bir yer tutmuşlardır. 37'si Rossini, 10'u Bellini, 26'sı Verdi ve 12'si Puccini'ye ait toplam 85 yapıtın temel alındığı bir araştırmaya göre, Rossini'nin tüm operalarının içinde 20, Verdi'nin operalarında 4 (*Luisa Miller*'deki Federica, *Rigoletto*'daki Maddalena, *I vespri siciliani*'deki Ninetta, ve *Un ballo in maschera*'daki Ulrica) ve Puccini'nin operalarında ise sadece 1 (*Suor Angelica*'daki Aunt) kontralto rolü vardır.

Mezzo-sopranolar ise geçmişin tersine ikincil rollere değil, baş rollere yükselmişlerdir. *Il trovatore*'deki Azucena rolü dramatik mezzo-soprano karakterlerin başlangıcı olmuştur. *Don Carlo* operasındaki Eboli rolü de bir dramatik mezzo-sopranoya verilmiştir. Yüzyıl başında operalara sadece soprano ve altolar alınırken, zamanla sopranolar arasında da ayırımlar yapma gereği duyulmuştur. Örneğin, *soprano drammatico* (Norma), *soprano lirico* (Mimi), *soprano leggero* (Norina) ve *soprano lirico spinto* (Desdemona) gibi.

12 Rondo (İt.): 18. yy İtalya'da yaygın olan arya türü. 19. yy'da ise rondo, cantabile-cabaletta biçiminin habercisi olmuştur.

13 Castrato (İt.): 17. ve 18. yy'larda, sesinin ince kalması için hadım (kastre) edilerek erkeklikten uzaklaştırılan ve soprano ya da alto sesi çıkarması sağlanan erkek şarkıcı.

Mozart'ın operalarında başrol verilen bariton sesi (Figaro, Don Giovanni, Masetto, Guglielmo, Papageno), 19. yy'ın başında İtalya'da fazla beğenilmemiş olup, Nabucco, gerçek bir bariton partisinden çok, alt tonları kuvvetli bir tenor olarak düşünülmüştür. Daha sonra *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *Iago*, *Falstaff*'taki başrol ve Ford karakteri Verdi'nin en ünlü bariton rolleri olup, hepsi de geniş bir ses aralığı ve bir tenor yumuşaklığı gerektirmişlerdir. Felice Varesi (1813-1889), İtalya'nın 19. yy'da yaşamış en önemli baritonlarından biri olmuştur. Varesi'nin başarılı olmasının nedeni, hem çok iyi bir şarkıcı hem de çok iyi bir aktör olmasıdır. 1834'de Donizetti'nin *Il furioso all'isola di San Domingo* operasını söyleyerek kariyerine başlayan Varesi, ayrıca Bellini, Mercadante ve Verdi'nin de birçok operasını seslendirmiştir. Verdi, Macbeth rolünü Varesi'yi düşünerek yazmıştır.

Önceden sadece komik rollerle sınırlandırılmış olan bas sesi, Rossini'nin operalarında daha lirik ve virtüozluk özelliklere sahip olmuştur. Rossini'den sonraki yıllarda ise bas sesine, *La battaglia di Legnano*'daki Federico Barbarossa, *Don Carlo*'daki Philip II ve Grand Inquisitor gibi asil ve ciddi roller; veya *Norma*'daki Oroveso ve *La forza del destino*'daki Padre Guardino gibi başrahip rolleri verilmiştir. *Nabucco* operasındaki Zaccaria rolü için Verdi, en güzel bas sololarını bestelemiştir. Birinci perdedeki 'Sperate o figli' ve ikinci perdedeki 'Tu sul labbro' aryaları buna birer örnektir.

Prima donna ve primo uomo olarak adlandırılan baş rollerdeki soprano ve tenor sesler bu konumlarını 19. yy boyunca korumuş olup, genellikle afişlerin yıldızı olan Giuditta Pasta, Giulia Grisi, Fanni Persiani, Marianna Barbieri-Ninni, Angiolina Bosio, Adelina Patti, Gemma Bellincioni ve Celestina Boninsegna gibi *prima donna* konumundaki soprano, İtalyan dinleyicilerin hayranlığını kazanmışlardır.

Rossini ve Donizetti'nin operalarındaki başarılı yorumlarıyla tanınan 19. yy'ın bir diğer opera şarkıcısı soprano Maria Malibran (1808-1836), özellikle Rossini'nin *Otello* operasındaki Desdemona rolüyle büyük bir beğeni toplamıştır.

Diğer yandan, Adelaide Borghi dışında, mezzo-sopranoların böyle bir üne ulaştıkları pek görülmemiştir. Yüzyılın ikinci yarısında ise, Marietta Bambilla, Marietta Alboni ve Barbara Marchisio gibi kontraltolar da ön plana çıkmaya başlamışlardır.

Erkek seslerinde, en az üne kavuşanlar ise baslar olmuştur. Sadece Francesco Navarrini, Verdi'nin *Otello* operasındaki ilk Ludovico rolünü seslendirme özelliğiyle kendinden söz ettirmiştir. Yıldız şarkıcılar genelde tenorlar olmuştur. Tıpkı Domenico Donzelli, Enrico Tamberlick, Francesco Tamagno, Alessandro Bonci ve tabii ki Enrico Caruso gibi. Yüzyılın sonlarına doğru başta Giorgio Ronconi olmak üzere, Enrico delle

Sedie, Antonio Cotogni, Mattia Battistini ve Fernando de Lucia gibi baritonlar da tanınmaya başlamıştır

Tüm ses türlerinde, İtalya'nın her yerinde sahne alanlar yine İtalyanlar olmuşlardır. En beğenilen yabancı sanatçılar ise genelde kadınlar olmuştur: Fransız Constance Nantier-Didiée, Belçika doğumlu Marie Sasse, Kanada'lı Emma Albani, İngiliz Clara Novello ve Mary Shaw, Alman Sophie Cruvelli, Bohemyalı Adelina Stehle, Çek Teresa Stolz ve Moravyalı Teresina Singer bunlara birer örnektir.

Kimi zaman ünlü besteciler ile ünlü şarkıcıların evlendiği de görülmüştür. Örneğin, Rossini'nin ilk eşi Isabella-Angela Colbran ve Verdi'nin ikinci eşi ise Giuseppina Strepponi'dir. Ayrıca Bellini'nin Giuditta Grisi ve La Pasta'ya olan tutkusu da bilinmektedir.

19. yy'daki *Bel canto* geleneğini 20. yy'da en başarılı yansıtan opera şarkıcılarından biri olan ve repertuarında 75 yapıt bulunan Leyla Gencer, Rossini ve Donizetti'nin daha önce oynanmamış yapıtlarını seslendirerek 19. yy'ı yansıtan bir sanatçı olmuştur. Ayrıca kendisi, Callas'ın da başardığı gibi şarkı ile tiyatroyu birleştirerek, sadece güzel şarkı söyleme çemberini de kırmıştır.

1.4. Opera Seyircisi

18. yy'da çeşitli dinleyici türleri oluşmuştur: Aristokratlar localarda otururken, halk orkestra seviyesinde ayakta durmak zorunda kalmıştır. Localar, genelde yıllık bir aidat ödeyen sahiplerince ya da tiyatronun masraflarına katkıda bulunanlarca kullanılmıştır. İkinci kattaki localar genelde en çok istenenler olup, daha varlıklı insanlar tarafından kullanılmışlardır. Üst locaların balkona çevrilip halk tarafından kullanılması o dönemde düşünülmemiştir.

Opera seyircisinin davranışları bir şehirden ötekine farklılık göstermiştir. Fazla alkışlamadığı için kendisinden korkulan La Scala seyircisi ve daha da seçici olan Parma ve Bergamo seyircilerinin yanı sıra, en kargaşa yaratan seyirci kitlesi olarak da Napoli seyircisi bilinmektedir. Napoli ve diğer şehirlerde seyirci, olumsuz yöndeki beğenisini yansıtmaktan hiçbir zaman çekinmemiştir. 1834'de Regio Emilia bölgesi, operada kargaşa yaratacak durumlara karşı bazı kurallar oluşturmuş ve sadece kibarca alkışa izin vermiştir.

Genel provalar halka açık olup, sadece ilk temsillerin bilet fiyatları oldukça yüksek tutulmuştur. Halkın yoğun ilgi gösterdiği ve sanatçıların çok korktuğu bu temsillerde bazen ileride çok beğenilecek yapıtlar ilk seslendirilişlerinde olumsuz tepkiler almıştır. *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *Il trovatore* ve daha sonra *Madama Butterfly*'ın ilk temsilleri fiyasko ile sonuçlanmıştır.

1880'lerden itibaren yoğun olarak sahnelenen operetler ve daha sonraki yıllarda ortaya çıkan Verismo akımı birçok şeyi değiştirmiştir. Şarkıcılar, gittikçe baskınlaşan orkestraya karşı seslerini öne çıkarmak için çabalamış, ancak bu süreç içinde seyircinin operaya olan ilgisi yüzyılın sonuna doğru azalmaya başlamıştır. Opera hayranları, temsillere gitmeye devam etseler de opera gerilemeye başlamıştır.

2. BÖLÜM

BİÇEM ve TEKNİKLER

19. yy İtalyan operasının yapısını daha iyi çözümleyebilmek için operayı oluşturan belli başlı öğeleri aşağıda sunmayı uygun gördüm.

2.1. Uvertür

Geleneksel olarak uvertür¹⁴, 19. yy İtalyan operasının en belirgin senfonik bölümü olmuştur. Verdi'nin *Oberto*, *Un giorno di regno*, *Nabucco*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Luisa Miller* ve *I vespri siciliani* operalarında sinfonia olarak adlandırılan uvertür, daha sonra *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Il Corsaro*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino* operalarında prelüd adını almıştır.

19. yy süresince çalgısal pasajlar gittikçe kısalmış ve hatta tüm eleştirilere karşın tamamen ortadan kalktığı da olmuştur. Verdi'nin *I lombardi* operasındaki uvertür, o zamana dek yazılanların en kısası olarak kabul edilir. Daha sonra bestelenen *Il trovatore* operasındaki uvertür ise sadece 47 ölçü uzunluğundadır. *Don Carlo*, *Simon Boccanegra*, *Otello*, *Falstaff* ve *Manon Lescaut* 50 ölçü, *Tosca* 24 ölçü, *Adriana Lecouvreur* ise 21 ölçüyle seyirciye çok kısa senfonik girişler sunmuştur.

Besteciler, seyirciyi yapıtın havasına sokabilmek için çoğu zaman operanın ana ezgilerini eserin başlangıcında sunmuşlardır. Tıpkı, Verdi'nin *Nabucco* operasındaki 'Va pensiero' ezgisinin uvertürde de kullanılması gibi. Ancak, *I masnadieri*, *Attila* ve *Rigoletto* operaları ise, uvertürlerinde ana temaların kullanılmadığı operalardır.

Luisa Miller operasında da olduğu gibi ender olarak uvertürler tek bir temaya bağlı kalırlar. Genellikle yavaş bir girişin ardından, en az iki ezgiye yer verilir. Örneğin, *Cavalleria rusticana*'nin prelüdü, hikayenin önemli 3 bölümünün ana temalarının oluşturduğu üç ezgi üzerine kurulmuştur. Bunlar Santuzza ve Turiddu arasındaki aşk teması, düetlerinin ezgisi ve Turiddu'nun 'Siciliana' aryasıdır.

La forza del destino operasının uvertüründe de olduğu gibi günümüzde, süresi ve yapısı açısından incelendiğinde, bu uvertürler başarılı birer senfonik yapıt olarak görülmektedir.

14 Uvertür: Opera, operet, bale gibi sahne müziklerinde dinleyiciyi hazırlamak için en başta yer alan orkestral giriş.

Senfonik bölümler dışında çalgısal müzik, danslara ve törensel girişlere eşlik olarak kullanılmıştır. Fransız geleneklerinin tersine bale, İtalyan operalarında ender olarak kullanılmıştır. Sadece *La favorita* ve *I vespri siciliani* gibi Paris operası için yazılmış yapıtlarda balenin kullanıldığı sahneler vardır. Bazen de herhangi bir İtalyan operası Paris'te sergilendiğinde yapıtın içine baleli kesimler eklenmiştir. *La Gioconda*'nın 3. perdesindeki 'Saatlerin dansı' ve *Adriana Lecouvreur*'un 3. perdesindeki prenses şerefine yapılan 'Amazonlar'ın dansı', baleli kesimlerin az sayıda olduğu İtalyan operalarına birer örnektir.

Orkestra müziğinin olgunlaşmasının en önemli göstergesi, yüzyılın sonlarına doğru intermezzoların¹⁵ yazılması olmuştur. Unutulmaz bir keman solosu içeren *I lombardi* operasının 3. perdesi, daha önce örneği hiç duyulmamış bir prelüd ile açılır. Bu dönemde yazılmış intermezzolardan en ünlüleri ise, *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci* ve *Manon Lescaut* operalarındaki intermezzolardır.

15 Intermezzo (İt.): Ara müziği.

2.2. Arya ve Reçitatif

İtalyan operasında sözlere müzik yazmanın, böylece de şarkı söylemenin üç yolu vardır: *canto declamato*¹⁶, *canto spianato*¹⁷ ve *canto fiorito*¹⁸. Rossini kariyerine başladığı sıralarda İtalyan operası, birbirine uzun *recitativo secco*¹⁹larla bağlanmış arylar dizisinden oluşuyordu. Geleneksel olarak başroldeki şarkıcılara beşer, ikincil roldekilere üçer ve diğer rollere de birer arya veriliyordu.

Diğer yandan Bellini, ezgiyi sözlerle daha iyi bütünleştirmek adına sıklıkla *canto spianato*'yu kullanmakla birlikte, *Norma*'nın 'Casta diva' aryasında da olduğu gibi Chopin'in piyano partilerini anımsatan akıcı ve hızlı notaları da arylarına eklemiştir. Onun en çok kullandığı arya formu A-A'-B-A' ve *koda*²⁰ olmuştur. 1830'lardaki İtalyan bestecilerden, arya ile reçitatif arasındaki farkı en aza indiren de Bellini olmuştur. Bunu da, reçitatifin içine aryaı andıran birçok cantabile pasajlar ekleyerek başarmıştır. Bu nedenle de aryanın tam anlamıyla ne zaman başladığını anlamak zorlaşmıştır. Örneğin, *I puritani* operasında Ricardo'nun giriş sahnesindeki aryanın 'O Elvira, o mio sospir' ariososu ile başladığı düşünülürken aslında, 'Ah! Per sempre io ti perdei' sözleriyle başladığı bilinmektedir.

Rossini, *recitativo secco*lardaki piyano veya klavsen eşliğini orkestra eşliği ile değiştirmiş, hızlı pasaj ve kadanslar yazarak şarkıcıların becerilerini ortaya çıkaran bu reformları savunmuştur. 1823'ten itibaren Rossini gibi besteciler, yorumcuların kontrol edilemeyen hayal güçlerinin kendi müziklerini değiştirmelerine izin vermek yerine, vokal süslemeleri kendileri yazmayı yeğlemişlerdir. Verdi ilk yapıtlarında süslemelere bolca yer vermiştir. *Ernani*'de Elvira'nın birinci perdedeki aryasının sonu, *Attila*'da Odabella'nın prolog bölümü, *Macbeth*'deki Uyurgezer sahnesi, *La traviata*'daki Brindisi, *Il trovatore*'deki Leonora'nın birinci perdedeki cabaletta'sı²¹ 'Di tale amor', *Don Carlo*'da Eboli'nin tül şarkısı ve *Lucia di Lammermoor* ile *I Puritani* operalarındaki delirme sahneleri buna birer örnek olarak gösterilebilir. Süslemeli aryların azalması, Donizetti'de ve özellikle ilerleyen yaşlarında Verdi'de gittikçe belirginleşmiştir. Bestecinin son operası *Falstaff* da hemen hemen hiç süsleme yoktur.

16 Canto declamato (İt.): Konuşur gibi (reçitatif) şarkı söyleme.

17 Canto spianato (İt.): Sade ve süslemesiz şarkı söyleme.

18 Canto fiorito (İt.): Süslemelerle ezgiyi güzelleştirerek şarkı söyleme.

19 Recitativo secco (İt.): Orkestra eşiksiz, kuru reçitatif.

20 Koda: Latince Cauda=Kuyruk kelimesinden gelen, ayrıntılı yapıtların son kısmı olarak ana tonalitenin son kez duyurulduğu ve çoğunlukla bir durak noktası ile biten müzik.

21 Cabaletta (İt.): Geç İtalyan operasında bir düet ya da aryanın son bölmesinin özet olarak hızlı ve canlı tempoda yorumunu tanımlayan 19. yy terimi.

Vokal süslemeler zamanla azalsa da arya, bazı değişimler geçirerek önemini korumaya devam etmiştir. 19. yy'ın ikinci yarısında, bestecilerin yenilik ve değişiklik yapma istekleri aryaları da etkilemiştir. Bellini A-A-B-A kalıbını sıkça kullanmıştır. Donizetti ise *L'elisir d'amore* operasındaki 'Una furtiva lagrima' aryasında da olduğu gibi şiirsel ezgileri yeğlemiştir. Ancak aryalarda en çok uygulanan yöntem, şan bakımından zor bir reitatifi lirik bir cavatina'ya²²ve ikinci gelişinde de süslenmiş çift mısralı bir cabalettaya bağlamak olmuştur. Bellini, aryanın dramatik duygusuna zarar verdiğine inandığı için, cabalettaya bazen yer vermemiştir. Bu dönemde, geleneksel kalıptan farklılık gösteren aryaların sayısı artmıştır. Verdi'nin operalarında, aryaları tanımlamak için daha geniş bir terminoloji kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, cavatina ve romans'ın²³ yanı sıra, balad²⁴, canzone²⁵, canzonetta²⁶, noktürn²⁷ ve preghiera²⁸ olarak da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. *Otello*'daki 'Piangea cantando' preghiera'sı buna bir örnektir.

Yüzyılın birinci yarısında *recitativo secco* kullanımı yavaş yavaş ortadan kalkmıştır. Dönemin en önemli gelişmesi ise *arioso* biçemindeki reitatifler olmuştur. Bellini, sözü müziğe bağlamakta öncü olmuştur. Donizetti ise bu konuda, *La favorita* operası başta olmak üzere, şaşırtıcı yenilikler getirmiştir. Verdi'nin *Macbeth* operası ile yarattığı dramatik ifade zamanın ilerisinde olmuştur. Bu dramatik ifadelerin en güzel örnekleri Leoncavallo'nun *I pagliacci* operasındaki 'Ridi, pagliaccio' ve Verdi'nin *Otello* operasındaki Iago'nun 'Credo' aryasında görülmüştür. 1912 yılında Paris'teki *Musica* dergisi için bir eleştirmen şöyle yazmıştır: “*Iago* rolü bariton repertuvarının belki de en zor rolüdür, diğer yandan, başka hiçbir opera, sözlerin anlamı ile müziğin verdiği gücü böylesine kusursuz bir uyum içinde sunmayı başaramamıştır” (Pistone, 1995: 53).

Duyguların dışa vurumuna duyulan ihtiyacın gittikçe artması, 19.yy İtalyan operasının en önemli gelişmesi olarak kabul edilen söz ve müzik arasındaki ilişkinin güçlenmesine neden olmuştur. Bu, değişik sözlerin aynı ezgi ile kullanıldığı Rossini zamanlarından oldukça farklıdır. Daha sonraki gelişmeler, dramatik konuşmaya olan ilgiye cevap niteliğinde olmuştur. Ezgisel çizgi ön planda olsa da, konuşmada kullanıldığı şekliyle vurgulara önem verilmeye devam edilmiştir.

22 Cavatina (İt.): Tekrarsız söylenen kısa ve lirik arya.

23 Romans (İt. Romanza): Duygusal veya lirik karakterde kısa şarkı ya da enstrümantal parça.

24 Balad (İt. Ballata): Halk dansı şarkısı.

25 Canzone (İt.): Halk şarkısı

26 Canzonetta (İt.): Kısa halk şarkısı.

27 Noktürn (Fr. Nocturn): Gece müziği, serenat.

28 Preghiera (İt.): Dua.

2.3. Ansambl

Otello'yu İtalyan trajik operasının tamamlayıcısı olarak düşündüğümüzde, opera buffa türünde de *Falstaff*'ı örnek gösterebiliriz. *Otello* operası dramatik ezginin, *Falstaff* da, opera buffa'nın karakteristik bir özelliği olan ansambların yapısını değiştirmiştir. Opera buffa, ikinci ve üçüncü perde finalleriyle zirveye ulaşmıştır. *Falstaff*'ın son sahnesi 'Bütün dünya bir şakadır. Hepimiz ahmak doğduk.' anlamına gelen 'Tutto nel mondo è burla. L'uom è nato burlone' sözleriyle başlayan bir füg²⁹ ile son bulur.

Geleneksel olarak İtalyan operası bir uvertür, reçitatifler, aryalar ve çeşitli vokal ansamblardan oluşmuştur. *I lombardi*'nin üçüncü perdesindeki terzett³⁰, *Falstaff*'ın füg biçemindeki finali ve *Anna Bolena*'daki kentet³¹ 19. yy'ın önemli ansambl örneklerindedir.

Operaların en etkileyici bölümleri genellikle büyük finallerle sunulmuştur. Birçoğunda da koro ile solistlerin beraber olduğu ansamblar kullanılmıştır. *Attila* (1. perde), *Macbeth* (1. perde sonu, 2. perde finali) ve *Tosca* (1. perde sonundaki 'Te Deum') operalarında bu birliktelik başarıyla sunulmuştur. Bellini ise bu konuda daha az geleneksel olmuştur. Örneğin, *Norma*'nın 1. perdesinin sonunda, beklenen büyük final yerine, dramatik bir terzett vardır.

Rossini'nin Napoli'de yazdığı operalarında ansambların uzunlukları dikkat çekmiştir. Bu operalar arasında *Moametto II*'nin birinci perdesindeki terzett 'Ohimè! Qual fulmine' buna güzel bir örnek olup, operanın içindeki en uzun bölümü oluşturur. Ansambl, basit bir terzett gibi başlar. Daha sonra Moametto'nun girişini belli eden top sesi duyulur. Ardından Anna, Erisso ve Calbo sahneyi terk eder. Sahne değişince terzett yarım kalsa da, koro ve ardından Anna'nın duasıyla müzik devam eder. Erisso ve Calbo geri dönerler ve baştaki terzetti söyleyen grup, sonu cabaletta ile biten bir ansambl ile bu sahneyi bitirmiş olur. Bu, Rossini'nin müzik ve dramatik hareketi tek bir ansambl'da birleştirmeye ilgili çabalarına tipik bir örnek oluşturmuştur.

Büyük düetler, birbirlerine reçitatiflerle bağlanan 3 bölümden oluşur. İlk bölümde, düeti söyleyen solistlerin ayrı ayrı konuya karşı olan duyguları, ikinci bölümde daha yavaş ve farklı bir tonda olan karşı bir pasaj ve sonuncusunda da önce teker teker, sonra beraber söylenen hızlı bir bölüm vardır. Özellikle operanın ortasındaki finallerde yer alan ansamblar

29 Füg (İt. Fuga): Kaçış kelimesinden kaynaklanan, partilerin ya da temaların birbirinden kaçışı anlamına gelen, kanon ve ricercare'den gelişerek 1650'lerde son şeklini alan, temanın kontrpuanlı benzetimiyle işlene füg, çok sesli müzikal anlatım formlarının zirvesi kabul edilir. Bir form değil, bir beste tekniğidir.

30 Terzett (İt. Terzetto): 1730'lardan sonra, üç solo vokal ses için eşlikli ya da eşsiksiz besteye verilen ad. Üçlü.

31 Kentet (İt. Quintetto). Beşli. Beş çalgı veya ses için yazılmış yapıt.

önce tek solo ile başlar, sonra diğer solistler ve tüm koronun katılımıyla hızlı tempodaki son bölümle biter.

Donizetti ile karşılaştırıldığında Verdi, şarkıcılara daha fazla değişiklikler sunmuştur. *Il trovatore* operasında önce Manrico ve Azucena, sonra da Leonora ve Di Luna'nın düetlerinin sonunda oktav söylemelerinin yarattığı etki, Verdi için eski bir biçemdir. Violetta-Germont düeti ise ezgisel geleneklerin dışında kalmış bir formda olup, her cümlenin kişisel duygulardan etkilendiği görülmektedir. Diğer yandan Violetta-Alfredo düetinin sonu yeniden eski biçeme geri döner.

2.4. Koro

1850 yılına kadar koro, İtalyan operasında gittikçe daha da önem kazanmaya devam etmiştir. Koroyu değişik amaçlarda kullanan Donizetti gibi Rossini de koroya yeni bir kuvvet getirmiştir. Örneğin, *Mosè in Egitto* ve *La donna del lago* operalarında koro, oyunun merkez karakteri olmuş ve bu olay daha sonra Rossini'nin Fransız operalarında da gelişmeye devam etmiştir. Rossini'nin ilk yapıtlarında koro, başrol karakterlerin hareketleri hakkında hiçbir yorum yapmazken, *La donna del lago*'nun birinci perde finalindeki tanınmış 'coro dei Bardi' bölümünde koro finalde ön plana çıkarak solistlerle beraber büyük bir ansambl oluşturmuştur.

Korodaki bu değişim en belirgin olarak Verdi'nin yapıtlarında ortaya çıkmıştır. Verdi'nin 26 operasından 19'u koro ile başlar ve 15'i de koro ile biter. Verdi'de kimi zaman koro, *Ernani* operasındaki 'içki içenler korosu' gibi, sahnenin havasını belirlerken, *Maskeli balo*'daki gibi hikayenin sonunu hazırlar ve *Macbeth*'in 1. perdesinin sonu gibi konuyla ilgili yorumlar yapar. Solera'nın yazdığı *Nabucco*, *I lombardi* operalarının librettolarında da olduğu gibi koro tüm hareketin merkezinde olup, seyirciye vatanseverlik mesajını ritmik bir enerjiyle verir. *Nabucco*'daki İbrani kölelerin şarkısı 'Va pensiero', *I lombardi* operasındaki göçmenlerin korosu ve *Macbeth*'teki İskoç mültecilerin korosunun yarattığı etki büyüktür. Verdi'nin operalarında, *Falstaff*'ta da olduğu gibi koro, yapıtın temel yapı taşı oluşturmuştur.

Verismo operalarında bazı güzel örnekler görülmesine karşın, İtalya'nın birleşmesinden ve Verdi'nin son yapıtlarından sonra koro önemini kaybetmeye başlamıştır.

2.5. Orkestra

Orkestra müziği, Paris ve Brüksel'deki halk konserlerine ilginin artmasından sonra, özellikle 1860 yıllarında köklü değişiklikler geçirmiştir. Yüzyılın ilk yarısındaki bestecilerin orkestrayı ön plana çıkartmamalarına karşın orkestra partiyonları yüzyıl boyunca oldukça çeşitlilik göstermiştir.

19. yy'da İtalya'da yaylı çalgılar, opera orkestrasının temelini oluşturmuş, üfleme çalgıların orkestradaki kullanımının yaygınlaşması ise birçok dinleyicinin tepkisini çekmiştir. Buna karşın yine de, *Norma*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *I puritani*, *La figlia del reggimento*, *La favorita* ve hatta *Nabucco*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*, *La forza del destino* operalarında da olduğu gibi, iki flüt, iki obua, iki klarnet ve iki fagot üzerine kurulmuş klasik orkestrasyon sıkça kullanılmıştır. *La Gioconda* ve *Cavalleria rusticana* ise üçüncü bir flütün orkestraya eklenmesi ile diğerlerinden biraz daha farklılık gösterir. 1880 yılından önce çok ender olarak, *I pagliacci* ve *Tosca* operalarında da olduğu gibi üç flüt, üç obua, üç klarnet ve üç fagot kullanılmıştır.

Bakır üfleme çalgılar ise *Ernani* ve *Un ballo in maschera*'da olduğu gibi dört korno, iki trompet, üç trombon ve bir tubadan oluşmuştur.

Opera bestecileri yapıtlarında arpı yaygın olarak kullanmışlardır. Büyük orkestra düzeninin yeğlenmesi *Nabucco*, *La forza del destino*, *Mefistofele*, *Otello* ve *I pagliacci*'deki gibi çift arp kullanılmasına neden olmuştur. İtalyan operasında birçok dini sahnede kullanılan org ise *Luisa Miller*, *Il trovatore*, *Mefistofele*, *Otello* ve *I pagliacci*'de görülür. Adorleon, *Mefistofele* operasında belirgin bir şekilde kendini göstermiştir.

Vurma çalgılar genelde timpani, davul ve zilden oluşmuştur. Zaman zaman diğer vurma çalgılar da orkestraya dahil edilmiştir. Bunlardan en sıklıkla kullanılanı ise çan olmuştur. *Lucia di Lammermoor*, *Luisa Miller*, *Un ballo in maschera*, *La Wally* operalarında ve *I vespri siciliani* operasının finalindeki ünlü katliam sahnesi ile *Il trovatore*'nin dördüncü perde birinci sahnesindeki ölüm çanları buna birer örnek olarak gösterilebilir. O dönemde yeni keşfedilen çelesta *Tosca* operasında, ksilofon ise *La bohème*'de kullanılmıştır.

Orkestra çukurunun dışında sahne üzerinde de mandolin, gitar, gayda gibi bazı çalgılar kullanılırken, piyanonun sahne üzerinde kullanıldığı yapıtlar Giordano'nun *Fedora* ve *Zaza* operaları olmuştur.

2.6. Ezgi

Opera dinleyicisinin, biçemsel yeniliklerden çok, izlediği bir temsilin ardından aklında kalan ezgilerden etkilendiği söylenir. Hatta bu konuda Stravinski şöyle bir yorumda bulunmuştur: “*Rigoletto* operasındaki ‘*La donna è mobile*’ aryasında, Wagner’in *Der Ring* başlıklı opera serisinden daha fazla gerçek yenilik ve içerik vardır” (Pistone, 1995: 71). Diğer bir yorumunda ise Stravinski: “*Bellini*, fazla çaba göstermeden birçok ezgi üretmiş, sanki Tanrı ona Beethoven’da eksik olan tek şeyi vereceğini söylemişcesine...” (Pistone, 1995: 71) demiştir.

İtalyan operasında eski makamsal kalıpların kullanımı, Fransız operasına göre daha az karşımıza çıkar. Ancak majör minör temeline dayanarak yazılanlar sıkıcı olmaktan uzaktır. Puccini bununla ilgili şu sözleri söylemiştir: “*Biz İtalyan bestecilerin Alman bestecilerden üstün oldukları bir alan vardır, o da, majör dizisi kullanarak büyük üzüntüleri anlatabilme yeteneğimizdir*” (Pistone, 1995: 72). Buna örnek olarak, *Lucia di Lammermoor*’daki re bemol majör sekstet³², *Rigoletto*’nun yine re bemol majör tonundaki son sahnesi ve *Aida*’nın si bemol majördeki final sahnesi gösterilebilir. Ayrıca, *La traviata*’nın ikinci perdesinde Violetta’nın içine düştüğü duygu karmaşası ve kuşkularının anlatımı için kromatizm³³ kullanılmıştır.

19. yy.’ın sonunda, dünyada ses için yazılan bestelerin gittikçe karmaşık ve zorlu olmaya başladığı bu dönemde, Verismo operalarındaki ezgi zenginliği, İtalyan bestecilerin ezgisel yaratıcılığındaki gücü tekrar ortaya koymuştur. Puccini, taze ve keskin ezgiler olmadan müzik olamayacağını savunan bestecilerden bir tanesi olmuştur.

19. yy yapıtlarının birçoğunda bazı ezgiler, operanın başka bir sahnesinde tekrarlanır. Donizetti’nin *Lucia di Lammermoor* operasındaki aşk düetinin temasının delirme sahnesinde tekrarlanması buna bir örnektir. Verdi’nin operaları da bu yankı şeklindeki tekrarlarla doludur. *Macbeth*’in 2. perde prelüdü ile bir önceki perdedeki ‘Fatal mia donna’ ve *La traviata* operasının 1. perdesinde Alfredo’nun ‘Di quel amor’ sözlerinin diğer perdede orkestra tarafından tekrarlanması buna birer örnektir.

Puccini, birkaç müzik temasını çıkış noktası olarak kullanıp, operayı bunların etrafında geliştirmiştir. Bu nedenle, *Tosca* operasının açılış akorlarının aslında Scarpia’nın teması

32 Sekstet (İt. Sestetto): Altılı. Altı çalgı ya da altı parti (çalgı veya vokal ya da karışımı 6 eşdeğer solist) için yazılmış beste.

33 Kromatizm: Yunanca ‘renkli’ anlamına Chromatikos’dan gelen terim. Müzikte, yarım sesler sırasıyla gelişimi gösterir.

olduğu anlaşıldığında daha da anlam kazanırlar. *La bohème*'deki 'Che gelida manina' ve 'Mi chiamano Mimi' arıaların bazı bölümlerinin de operanın son perdesinde tekrarlanması buna başka birer örnektir.

Verismo yapıtlarında, kilit olayların vurgulanması için ezgilerin tekrarlanmasına sıkça rastlanır. Örneğin, *I pagliacci*'deki 'Ridi, pagliaccio' ezgisi, önce prologda sonra intermezzoda ve operanın sonunda tekrarlanır.

Verdi, Bellini'yi ezgilerinden dolayı yüceltirken şöyle demiştir: "*Daha önce hiç kimsenin yazmadığı kadar uzun ezgileri var*" (Sadie, 1980: 450). Bu gerçekten de Bellini'nin İtalyan operasına bulunduğu en önemli katkı olmuştur. Onun yapıtlarındaki ezgiler simetrik ve genelde 2 ölçülük parçalar halindedir. Bellini'nin bu küçük parçalardan oluşan büyük ezgisel kavisleri Verdi'yi olduğu kadar diğer herkesi de aynı derecede büyülemiştir. *Norma*'daki 'Casta diva', *La sonnambula*'daki 'Ah! Non credea mirarti' arıalarındaki ezgiler buna birer örnektir.

2.7. Armoni

Yaygın inanışın tersine, İtalyan operasının değerleri sadece ezgiye dayanmaz. Örneğin, Donizetti'nin *Belisario* uvertürünün güzelliği, bölümler arasındaki usta geçişlere bağlıdır. Alman tarzındaki ısrarlı ritimleri eleştirilen Donizetti'nin, napoliten altılı (Lucia'nın prelüdü) ve artık beşli (Lucia'nın ikinci perdesi) gibi aralıkları kullanması da gereken ilgiyi görmemiştir. Puccini de *Madama Butterfly* operasının ikinci perdesinde olduğu gibi, artmış beşlileri sıklıkla kullanmıştır.

Verdi'nin armonilerindeki bazı beklenmedik sürprizler de dikkat çekicidir. *Rigoletto* operasının ikinci perdesinde Gilda ile Dük'ün düetinde çözülmemiş yedili akorun ve *Falstaff*'taki gece yarısı çanlarının altında kullanılan akor hareketleri bu yaklaşıma birer örnektir.

İtalyan besteciler, Mascagni'nin *I pagliacci* operasındaki 'Ridi, pagliaccio' aryasında da olduğu gibi, müzikteki gerginliği arttırmak için genellikle basamak (*appoggiatura*) aracılığıyla oluşan yedili akorları kullanmışlardır.

En yeni armonik etkiler ise yüzyılın sonlarına doğru yazılmış yapıtlarda bulunmaktadır. *Le villi* operasında Puccini, Anna'nın romansında paralel akorlar kullanmıştır. Verdi'nin *Otello* operasının başında orgun çaldığı uzayan pedal sesi, fırtınanın tehlikeli gücünü müzikal olarak yansıtmaktadır.

Puccini'yi çağdaşlarından farklı ve yenilikçi kılan, yapıtlarını oluştururken kullandığı armonik yapıdır.

2.8. Libretto

Bir opera veya oratoryonun sözleri anlamına gelen libretto, adını italyancada 'küçük kitap' anlamına gelen kelimedenden almıştır. Yapıtın temsilinden önce seyirciye satılmak üzere basılmış bu kitapçıkların içinde eserin sözlerinin yanı sıra, oyunda rol alan karakterlerin listesi, her perdede geçen olayların özeti ve geçtiği yer ile ilgili bilgi de seyircinin konuyu anlamasını kolaylaştıracağından librettoya eklenmiştir.

Zamanın librettoları genellikle önceden var olan oyunlar üzerine kurulmuştur. Tasso, Arrosto gibi klasik örnekler 19. yy'ın başına kadar yaygın olmuşlardır. Ancak Rossini döneminde bu gelenek değişmeye başlamış ve libretto yazarları Fransız yazarların yapıtlarını yeğlemeye başlamışlardır. Victor Hugo, 'Angelo Tyrann de Podoue' başlıklı eseriyle, Verdi'ye *Ernani* ve *Rigoletto*; Donizetti'ye *Lucrezia Borgia* ve Ponchielli'ye *La Gioconda* operası için esin kaynağı olmuştur.

Diğer ünlü Fransız yazarlar ve etkiledikleri operalar arasında ise şunlar vardır:

Alphonse Daudet, "Arlesiana" (Cilea)

Alexandre Dumas, "La traviata" (Verdi)

Erckmann-Chatrian, "L'amico Fritz" ve "I Rantzau" (Mascagni)

Henry Murger, "La bohème" (Puccini, Leoncavallo)

Alfred de Musset, "Edgar" (Puccini)

Charles Perrault, "La Cenerentola" (Rossini)

Abbé Prévost, "Manon Lescaut" (Puccini)

Victorien Sardou, "Tosca" (Puccini) ve "Fedora" (Giordano)

Alexandre Soumet, "Norma" (Bellini)

İngiltere'nin yarattığı etki ise, 18. yy'da başlayıp 19. yy'da da devam etmiştir. Libretto yazarlarını etkileyen İngiliz yazarlardan bazıları ve etkiledikleri operalar şunlardır:

Lord Byron, "Parisiana" ve "Marino Faliero" (Donizetti); "I due Foscari" (Verdi)

Sir Walter Scott, "La donna del lago" (Rossini); "I puritani" (Bellini); "Elisabetta" ve "Lucia di Lammermoor" (Donizetti)

William Shakespeare, "Otello" (Rossini, Verdi); "Macbeth" ve "Falstaff" (Verdi); "I Capuleti e i Montecchi" (Bellini)

Alman kaynaklarından esinlenmeye olan ilgi de giderek artmaya başlamıştır. Bu kaynaklar şunlardır:

Schiller, “Guillaume Tell” (Rossini); “Giovanna D’Arco”, “I masnadieri”, “Luisa Miller” ve “Don Carlo” (Verdi)

Heine, “Le villi” (Puccini) ve “Guglielmo Ratcliff” (Mascagni)

Willner and Reichert, “La Rondine” (Puccini)

Werner, “Attila” (Verdi)

W. von Hillern, “La Wally” (Catalani)

Goete, “Mefistofele” (Boito)

Yukarıda saydığımız esin kaynakları ile karşılaştırıldığında, Verdi’nin *Il trovatore*, *La forza del destino* ve *Simon Boccanegra* operalarının konularına zemin oluşturması dışında, İspanyol edebiyatının, İtalyan libretto yazarlarına etkisi oldukça az olmuştur.

Libretto, esin kaynağı olduğu romanın veya oyunun aslından daha kısa olmak zorunda olduğundan, genellikle bu amaca, karakter sayısının azaltılması ile ulaşılmıştır. Bu da bazen oyunun kimliğinde ya da kişiliğinde değişikliğe yol açmıştır. Örneğin, Boito *Falstaff* operasında, 4 Shakespeare karakteri olan Hugh Evans, kuzeni Slender, Mr. Page ve oğlu William’ı librettodan çıkartmıştır. Anne Page, librettoda Nannetta Ford olarak değiştirilmiş ve konunun ana noktası, Alice’nin ailesine çevrilmiştir. Diğer bir örnekte ise, libretto yazarı Werner’in *Attila* librettosundaki 24 karakterden sadece altısının Verdi’nin aynı adlı *Attila* operasının librettosunda yer almış olmasıdır. Ayrıca, *La Gioconda*’da olduğu gibi, libretto yazarları bazı anahtar bölümlerin altını çizerken, bazı bölümleri iptal etmeyi uygun bulmuş bazen de, *Ernani*’nin başlangıcında da olduğu gibi, yeni sahneler eklemiştir. Bu, libretto yazarı F.M. Piave’nin kendi buluşudur. *Lucrezia Borgia* operasında da olduğu gibi libretto yazarları kimi zaman yapıtın aslından daha farklı bir final yazmışlardır. Aryalar ise, opera içinde şarkıcıların seslerini rahatça gösterebilecekleri şekilde sıralanmışlardır. Örneğin, *Rigoletto* operasında, Dük’ün 'Parmi veder le lagrime' ariasının, Gilda’nın kaçırılışının hemen ardından gelmesi buna güzel bir örnektir.

2.81. Konu

İyi bir libretto için en önemli kriter onun dramatik bir yapıya sahip olmasıdır. *La forza del destino* ve *Don Carlo*’da da olduğu gibi, İtalyan operasındaki konular çoğunlukla karmaşıktır. *Un giorno di Regno*’daki Belfiore, *Rigoletto*’daki Dük, *La forza del destino*’daki Leonora gibi karakterlerin kılık değiştirmeleri ve *La figlia del reggimento*, *Il trovatore*

operalarındaki gibi çocuk kaçırma ya da doğumda bebeği değiştirmeden dolayı çıkan karışıklıklar, yapıtı tekdüzelikten kurtarmıştır.

İtalya'da, seyircinin temsile olan ilgisinin canlı tutulmasını sağlayan unsur, oyunun kurgusundan çok, aşk, ölüm, din, politika ve toplum gibi önemli temaların ele alınış şekli olmuştur.

Aşk teması, 19. yy'da da birçok opera yapıtının değişmez temel taşı olmuştur. Aşk kavramı dönemden döneme ve biçemden biçeme değişkenlik göstermiştir. Verdi'nin *La traviata* operasının birinci perdesinde, Violetta için aşk, sadece hızla alevlenen bir ateş gibidir: '*Godiam fugace e rapido, è il gaudio dell'amore*' (tadını çıkaralım, aşkın mutluluğu çabucak uçup gider). Puccini'nin *La bohème* operasının birinci perdesinde, Rodolfo ve Marcello ise aşk konusunda daha alaycı bir tavır sergilerler: '*L'amore è un caminetto che sciupa troppo*' (aşk, çok yakıt harcayan bir sobadır).

Aşk, değişik şekillerde ele alınsa da, romanlarda olduğu gibi, genelde yoğun bir hayal kırıklığına uğratılmış duygusu verir. Sosyal sınıf farklılıklarını içeren konular ise daha az ele alınmıştır. Donizetti'nin *La figlia del reggimento* operasında, bir asilzadenin kızı olan Marie'nin, köylü Tonio ile evlenmesinin engellenmesi, *Luisa Miller*'in Rodolfo'dan ayrılması ve *La traviata* operasında, çocuklarının şanına zarar gelmemesi için, Germont'un, oğlu Alfredo'nun Violetta gibi ahlaki yönden soru işaretleri olan biriyle yaşadığı ilişkiyi bozmak istemesi buna birer örnektir.

Politik nedenler de aşka engel oluşturmuştur. *I puritani*'de Cromwell ve Stuarts yanlıları arasındaki anlaşmazlık, Elvira'nın Arturo Talbo'yu sevmesine bir engel oluştururken, aynı şekilde *Norma* operasındaki Norma, Roma valisi Pollione ile olan ilişkisini bir sır olarak saklamaktadır. Aynı engel, Etyopyalı Aida'nın Mısırlı Radames'e olan aşkında da vardır.

Romeo et Juliette örneğine karşın, kan davaları ile ilgili konular daha az kullanılmıştır. *Lucia di Lammermoor*'un Edgardo of Raveswood ile evlenmesine karşı çıkılması buna bir örnektir. Bazen din de aşka engel yaratan bir faktör olmuştur. Örneğin, *I lombardi* operasında Giselda ile Arvino arasında; ya da *Nabucco*'da Fenena ile Ismaele arasında olduğu gibi. Ama aşk, Fenena (*Nabucco*), Oronte (*I lombardi*) ve Paolina'ya (*Poliuto*) olduğu gibi bazı büyük din değiştirmelere de yol açabilmiştir. Yaş farkı ise, *Don Pasquale* gibi komik operalar dışında, hiçbir zaman aşka engel tanımamıştır.

Aile kavramının önemli olduğu toplumlarda, anne-baba sevgisinin de aşk kadar yüceltilmesi normal karşılanmıştır. *Rigoletto*'nun, kızı Gilda'ya 'Il mio universo è in te' (Benim dünyam senin içindedir) mısralarıyla seslenmesi buna örnek olarak verilebilir.

Verdi'nin *Il trovatore* operasında, Azucena'nın, oğlu Manrico'ya olan aşkı da çok kuvvetlidir: 'Il tuo sangue è sangue mio' (Senin kanın benim kanımdır). Başka bir örnek de *Cavalleria rusticana* operasında Turiddu'nun annesine söylediği şu dokunaklı sözlerde gizlidir: 'Un bacio, mamma, addio!' (Bir öpücük, anne, elveda!).

19. yy'ın başlarında, ölüm teması ile biten finallerden, dekorlar ile ilgili teknik sorunlar yüzünden kaçınılmıştır. 1830'lu yıllardan sonra, opera seria'daki aşk ilişkileri, seyirci kabul etmek istemese de, genellikle ölümle sonuçlanmaya başlamıştır. *La forza del destino* operasındaki ceset görüntüleri yüzünden sayısız eleştiri alan Verdi, birçok aşık çifti de ölümle birleştirmiştir. Norma ve Pollione (*Norma*), Lucia ve onun öldüğünü duyup kendini bıçaklayan Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Luisa Miller ve Rodolfo (*Luisa Miller*), Leonora ve Manrico (*Il trovatore*), Leonora ve Don Carlo (*La forza del destino*), Aida ve Radames (*Aida*), Desdemona ve Otello (*Otello*), Nedda ve Silvio (*I pagliacci*), Andrea Chenièr ve Maddalena de Coigny (*Andrea Chenièr*) ölümle birleşen çiftlere birer örnektir.

Dini konuların, özellikle de kilisenin, İtalyan operalarında Alman ve Fransız operalarından çok daha etkin olduğu görülmektedir. Birçok sahne kutsal mekanlarda geçmiştir. Örneğin, *Nabucco*'da perde, Kudüs'teki Süleyman'ın mabedinde açılır. *Tosca*'nın birinci perdesinde, Sant'Andrea della Valle kilisesi tanıtılır ve *Cavalleria rusticana*'daki bir sahnede bir paskalya şarkısı duyulur. *I vespri siciliani*, *Rigoletto* ve *Tosca*'daki kilise çanlarının sesi din temasının bir yansımasıdır.

Dua sahnesi de dönemin birçok ciddi operasında yer almıştır. Bunların arasında, *Otello*'daki Desdemona'nın 'Ave Maria' aryası, *Norma*'nın açılış sahnesindeki duası, *Il trovatore*'deki 'Miserere', ve *I vespri siciliani*'deki 'De profundis' sayılabilir.

Ancak bu dini sahneler sonraki dönemlerde giderek azalmıştır. Puccini'nin *Le villi* operasında Roberto, Anna'ya şöyle der: 'Ah, dubita di Dio, ma no, dell'amor mio non dubitar' (Tanrı'dan bile şüphe edebilirsin, ama benim aşkımdan asla!). Buradan da bazen aşkın dini duygulardan daha üstün gelebildiği görülmektedir.

19. yy İtalyan operası zamanının politik gelişmeleri ile her zaman ilişki içinde olmuştur. Güneyde Bourbon'ların, kuzeyde de Hapsburg'ların egemenliğinde olan İtalya, bir nesil boyu bağımsızlık ve birleşme için uğraşmıştır. Bu nedenle Mercadante'nin *Donna Caritea* ve Pacini'nin *Arabi nelle Gallie* operalarındaki özgürlük temaları bir sürpriz değildir. Aynı şekilde Rossini'nin *Mosè in Egitto* operası, ezilmekte olan İbrani köleleri yüceltirken, *Guillaume Tell* de vatanseverlik duygularını yansıtmaktadır. *L'italiana in Algeri* operasındaki 'Pensa alla Patria' (Vatanı düşün) aryası, İtalyanların birleşmesine yardımcı olmuştur. Bu duygular, Bellini ve Donizetti'de daha sonra ortaya çıkmıştır.

Aynı dönemde Verdi operaları da önemli bir etki yaratmıştır. *Oberto* operasındaki vatansever aryalardan sonra, *I lombardi* ve *Macbeth* operaları da aynı şekilde vatansever temalara yer vermiştir. *La battaglia di Legnano* operası 'Viva Italia' koro partisi ile perdesini açmıştır.

1848'deki Sicilia, Milano ve Napoli devrimleri, operadaki vatansever öğeleri daha da arttırmıştır. 1859'da Norma operasındaki savaş korosu, oynandığı La Scala ve Roma'daki Teatro Apollo'da, Avusturya karşıtı duyguları körüklemiştir. 1861'de *La traviata* temsilinden sonra ise vatanseverler, sokaklara taşan bir gösteri yapmışlardır.

1861'de İtalya krallığının kurulmasının ardından, politik konulara olan eğilim giderek azalırken, sosyal konular daha önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda yükselen işçi sınıfının da ortaya çıktığı bir dönem olurken, sanayi devriminin de hazırlıkları başlamıştır. Smareglia'nın *Nozze istriane* operasında halktan insanlar kahraman olarak karşımıza çıkmıştır.

Aristokrasiye karşı ilk büyük tepki, 1876'da *Andrea Chenièr* operası ile verilmiştir. Puccini ise orta sınıfın yaşantısını *Le villi*, *Edgar*, *La bohème*, *Manon Lescaut* ve *Tosca* operalarıyla sahneye taşımıştır.

Antik çağ ve Orta çağ konuları zaman zaman Romantik dönem librettolarında da kullanılmışlardır. *Aida*, *Nabucco* (İ.Ö. 586), *Norma* (İ.Ö. 50), *Attila* (5. yy), *Poliuto* (857), *Macbeth* (1041), *I lombardi* (1099), *Aroldo* (13.yy), *I vespri siciliani* (1282) ve *La Favorita*, *Simon Boccanegra* ve *Falstaff* (üçü de 14.yy) bunlara birer örnektir..

Beatrice di Tenda, *I due Foscari*, *Otello*, *Il trovatore*, *Don Carlo*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Roberto Devereux*, *Alzira* ve *Lucrezia Borgia* operalarının konusu 15. ve 16. yy'larda geçmektedir. *La Gioconda*, *Iris* ve *I puritani* operalarında da olduğu gibi, 17. yy'da geçen konulara ise daha az rastlanmaktadır.

Genelde opera buffa biçemindeki operalarda kullanılan yakın geçmiş zaman, yüzyılın bitimine doğru ise opera seria biçemindeki yapıtlarda da kullanılmaya başlanmıştır. *Manon Lescaut*, *Lucia di Lammermoor*, *Un giorno di regno*, *La forza del destino*, *Un ballo in maschera* ve *Andrea Chénier* operaları 18. yy'da; *La traviata*, *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *L'amico Fritz*, *La bohème* ve *Tosca* da 19. yy'da geçmektedir.

19. yy İtalyan operası konularını İtalyan edebiyatından çok almamasına karşın İtalya, birçok konunun geçtiği ülke olmuştur. *Attila*, *La battaglia di Legnano*, *I vespri siciliani* operalarında sergilenen İtalya'nın önemli tarihsel olayları ya da *I due Foscari*, *Lucrezia Borgia*, *Simon Boccanegra* operalarındaki renkli karakterlerin ünü bunun nedeni sayılabilir.

Verismo operalarından bazılarının konusu da İtalya'da geçmektedir. *Cavalleria rusticana* Sicilya'da, *I pagliacci* ise Calabria'da geçer.

Gianni di Parigi, *Maria di Rohan*, *La traviata*, *Andrea Chénier*, *La bohème* ve *Manon Lescaut* gibi birçok operada da olduğu gibi, İtalya'dan sonra konuların en çok geçtiği yer Fransa olmuştur. İspanya da mekan olarak Fransa kadar yaygın olmuştur. Örneğin *La favorita*, *La forza del destino*, *Don Carlo* bunlardan birkaçıdır. İngiltere ise, *Anna Bolena*, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Maria Stuarda*, *I puritani*, *Aroldo*, *Macbeth* ve *Falstaff* operaları dışında mekan olarak daha az kullanılmıştır. Son olarak Almanya (*Luisa Miller*, *Mefistofele*) ve İsviçre (*La Sonnambula*, *La figlia del reggimento*) ise daha da az sıklıkla kullanılmışlardır.

Peru (*Alzira*), Japonya (*Madama Butterfly*) gibi egzotik yerler de zaman zaman opera konularının geçtiği yerlerden olmuştur. *Un ballo in maschera* operasının ilk taslaklarında, yer olarak İsveç düşünülmüş ancak bu operası için Verdi, mekanı Boston olarak değiştirmeye zorlanmıştır. Bunun nedeni de operanın konusunda geçen cinayetin, İsveç kralı Gustav III'ün öldürülüşü ile bağdaştırılmasından doğabilecek tartışmalardan kaçınmak olmuştur. Rusya ise Giordano'nun *Siberia* ve *Fedora* operaları dışında mekan seçiminde daha az tercih edilmiştir.

Metastasio'nun geleneğine uygun olarak, operalardaki perde sayısı genelde üç olmakla birlikte, 19. yy'ın en önemli İtalyan operalarının perde sayısı üç ile dört arasında değişmektedir. Verismo akımının getirdiği yenilik ise tek perdelik operalar olmuştur. Beş perdelik büyük operalar sadece Verdi tarafından ve Paris Operası için yazılmıştır.

2.8.2. Karakterler

19. yy İtalyan operası repertuarındaki solo karakterlerin sayısı çok değişkendir. Komik operalarda perde sayısı gibi, karakter sayısı da azdır. Örneğin, *Don Pasquale*'de 5, *L'elisir d'amore*'de ve *La sonnambula*'da 6 karakter vardır. Aynı şekilde, Verismo operalarında da karakter sayısı az olmuştur. Örneğin, *Iris*'de 4, *Cavalleria rusticana* ve *L'amico Fritz*'de 5, *I pagliacci*'de 6 karakter vardır. Ortalama karakter sayısı ise 7 ile 9 arasındadır. *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La figlia del reggimento*, *Lucia di Lammermoor*, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Mefistofele*, *Aida* buna birer örnektir. Ancak bu sayı yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bazı büyük yapıtlarda artış göstermeye başlamıştır. Örneğin; *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Andrea Chénier*, *Falstaff* ve *Tosca*'da 10, *La*

forza del destino ve *I vespri siciliani*'de 11, *Don Carlo* ve *Manon Lescaut*'da 12, *Rigoletto*'da 13 karaktere ulaşmıştır.

Karakter tanımlaması, bu dönem repertuvarında hiçbir zaman derinlemesine ele alınmamıştır. Ancak *Macbeth*, solo karakterlerin psikolojik açıdan incelenmesinde yeni bir sayfa açmıştır. *La Gioconda*'daki Barnaba, *I pagliacci*'deki Tonio ve *Tosca*'daki Scarpia gibi kötü ve acımasız karakterler, 1870 yılı öncesine kadar düşünülmemiştir.

Kadın karakterler de çeşitlilik göstermişlerdir. *Cavalleria rusticana*'daki Lola, *La bohème*'deki Musetta, *Il Tabarro*'daki Giorgetta ve *Zazà*'daki Floriane gibi uçarı karakterler olduğu gibi, birçok narin, zayıf karakterler de vardır. Bunlardan bazıları hastalık kurbanıdır. Örneğin, Violetta (*La traviata*), Mimi (*La bohème*) ve Manon (*Manon Lescaut*) buna birer örnektir. Desdemona (*Otello*), Gilda (*Rigoletto*), Liu (*Turandot*) gibi kadın karakterler de haksız yere ölmüşlerdir.

İtalyan operasında aynı zamanda Attila'yı öldüren Odabella, Scarpia'yı bıçaklayıp öldüren Tosca ve ayrıca Lucrezia Borgia ve Lady Macbeth gibi güçlü-iradeli kadın karakterler de vardır. Komik rollerde de *Falstaff*'taki Quickly, *Don Pasquale*'deki Norina gibi kadın karakterlerin kullanımı büyük başarılar elde etmiştir.

2.8.3. Biçem

İtalyanca, güçlü hecesel vurguları olması ve nazal harflerden, yarım seslilerden ve geniş sessiz harf kümelerinden yoksun olması nedeniyle, şarkı söylemeye en uygun dillerden biridir.

Genelde mısra şeklinde olan 19.yy libretto metinleri, oldukça farklı kurallara sahiptirler. Boito'nun zamanına kadar, bu kurallar arasında aryalar için yedi-heceli, recitatifler için sekiz-heceli ve koro için de on ya da on iki-heceli mısralar kullanılmıştır. Ancak bu kurala uymayan durumlar da olmuştur. Örneğin, Boito'nun operalarında dokuz-heceli mısralar daha çok kullanılmıştır.

19. yy'ın başındaki operalarda kelime dağarcığı argodan uzak kalmıştır. Amore (aşk), dolor (acı), cor (kalp), Dio (Tanrı), felice (mutlu), gioia (sevinç), nemico (düşman), onore (onur), perfido (alçak), sciagurato (şanssız) ve traditor (alçak) gibi kelimeler birçok sayfada belirmiştir. Verismonun ortaya çıkışıyla, halk arasında kullanılan kelimelere de yer verilmeye başlanmıştır. Bu dönem, *Cavalleria rusticana* operasında Turiddu'nun annesine söylediği

ünlü elveda ariasında olduğu gibi geleneksel “mamma” (anne) kelimesinin “madre”nin yerine geçtiği dönemdir.

Bir belirgin değişiklik de, kelime ve hece tekrarlarının giderek yok olmasıdır. *La traviata* ve hatta *Le villi* operalarında hala kullanılan bu uygulama, *Falstaff* da artık 'dalle due alle tre' (saat ikiden üçe) cümlesi ile komedi ögesi olarak sunulmuştur. Bu cümlede, aptal kahraman Falstaff, Alice ile olan randevusunu mizahi bir tavırla tekrarlayarak eski biçem ile alay etmektedir.

2.9. Bel Canto

İtalyancada güzel şarkı söyleme anlamına gelen *Bel Canto*, 17. yy'da İtalya'da başlayıp 19. yy'ın başlarında doruk noktasına ulaşan, güzel bir renk, akıcı bir anlatım, şekilli cümle anlayışı ve güçlü bir teknik gerektiren bir şarkı söyleme sanatı ve tekniğidir.

Bir diğer görüşe göre de, 19. yy'da yeniden yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanan *Bel canto* terimi, eski dönemin doğallıktan uzak şarkı söyleme biçimini eleştirmek amacıyla gündeme gelmiştir. Çünkü, romantik çağın operalarındaki “solo şarkı” anlayışı parlak olmakla birlikte yapay bir biçimin değil, ezginin inceliklerini veren tatlı, anlamlı ve derinlikli bir anlatımı öngörüyordu. Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi ve Puccini gibi romantik besteciler, “güzel şarkı söyleme” sanatının altın çağını yapıtlarıyla kanıtlama çabasını sergilemiş ve 1830'lardan itibaren gelişmeye başlayan bu sanatı en güzel örnekleyen besteciler olmuşlardır. Bu görüşe göre *Bel canto*, onların şarkı içeriğini yansıtan şarkıcılık stilidir.

Bel canto döneminin başları, aynı zamanda İtalyan operasında castratoların gündemde olduğu döneme denk gelir. Bu dönemde güzel şarkı söylemek, sadece güzel ses çıkarmak ve ses esnekliği anlamına gelmiyor, aynı zamanda şarkıcının, sesini ortaya çıkaracak ve parçaya güzel bir yorum katacak sanatsal süslemeler eklemesini de gerektiriyordu. Genelde bu süslemeler bestecinin dışında bir başkası tarafından yazılıyordu.

Güzel şarkı söyleme anlamına gelen *Bel canto*, aşağıdakiler öğeleri öne çıkaran bir şarkı söyleme tekniğidir:

- a. Renk güzelliği (en pes tondan en tize kadar eşit derecede güzellik)
- b. Usta nefes kontrolüne dayanan bağlı cümleleme (*legato*)
- c. Hızlı pasajlardaki çeviklik ve esneklik (*agilita*)
- d. Tiz notaları tutmadaki kolaylık ve bu notalardaki hafiflik
- e. Lirik, tatlı bir tını

Bu biçemdeki operaların özelliği, hızlı pasajlar ve kadansların yer aldığı, yoğun ve gösterişli süslemeler içermesidir. *Bel canto*, sesin büyüklüğü ya da küçüklüğünden çok, teknik yönden zenginliği anlamına gelmektedir.

Eğitilmiş İtalyan seslerin dışa dönük, aydınlık, ışık saçan ve esnek özellikleri birçok şan pedagogu tarafından övülmüştür. İtalyan dilinin sesli harf zenginliği, sesi büyük bir netlik ve özel bir yumuşaklık (*morbidezza*) ile donatmıştır. Güçlü ve akıcı yayılan sesin kaynağı, doğru

nefes tekniğinin kullanılmasına dayanır. İtalyanların dediği gibi “yankı ile şarkı söylenir”, yani nefes üstünde şarkı söylenir.

19. yy'da İtalya'da iki önemli şan okulu aynı anda gelişmiştir. Biri Milano'da olan ve birçok soprano ve tenorun üne kavuştuğu bu okulun özelliği, berrak bir ton yayma tekniğini öğretmesidir. Birçok kalın sesli şarkıcının eğitildiği Napoli'deki diğer okulun şan tekniği ise daha koyu ve kubbeli bir tekniktir.

Yöntem ne olursa olsun, şarkı söyleme sanatı, 19. yy boyunca büyük bir gelişme göstermiştir. Üstün bir çeviklik anlamına gelen Bel canto tekniği, şarkıcıların seslerinin daha çok duyurmak için uğraştıkları romantik dönem boyunca, yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır.

19. yy'ın sonlarına doğru operanın gelişmesiyle birlikte süregelen değişiklikler, şarkı söyleme sanatında bir krize yol açmıştır. Bu yıllarda Bel canto tekniğine gereken önemin verilmemesi ve çok genç yaştaki sanatçıların çabucak eğitilmeleri için ortaya çıkarılan yanlış şan teknikleri içeren bir eğitim şekli de eleştirilmiştir. Bu dönem aynı zamanda opera şarkıcılarından inandırıcı bir şekilde rol yapmalarının beklenmeye başlandığı dönemdir.

2.10. Orkestrasyon

Orkestra müziğinin en temel rollerinden biri, sahne için gerekli olan uygun psikolojik atmosferin yaratılması veya duygusal etkinin uzatılması olduğu açıkça ortadadır. Bu sonuçların bazıları yüzyılın sonuna doğru gelişen ve büyük bir ustalık düzeyi aracılığıyla yaratılan yeni orkestrasyon teknikleriyle olmuştur.

1800'lü yılların başında opera orkestrasyonu büyük adımlar atmıştır. Rossini, tahta üfleme çalgılar için ustalık gerektiren bölümler yazmakla birlikte, *Semiramide* operasının uvertüründe sadece dört korno için yazdığı lirik bölümle daha geç romantik bestecileri de etkilemiştir.

Buna karşın, orkestranın öncelikli görevi şarkıcıya eşlik etmek olmuştur. Bu en çok cavatinalara girişlerde belirgindir. Örneğin, *Norma*'daki 'Casta diva' ariasında, Norma söylemeye başlamadan önce tek bir flüt bütün ezgiyi çalar. *Lucia di Lammermoor* operasındaki delirme sahnesinde ise flüt, şan partisindeki akıcı ezgiyle ustaca kaynaşır.

19. yy'ın ikinci yarısından başlayarak orkestralar, çeşitli ses renklerini yansıtmada giderek daha esnek bir yaklaşım içine girmişlerdir. *Oberto* ve *Un giorno di regno* operalarındaki değişmeyen tonal kalıplara karşın *Falstaff*'taki çalgısal şeffaflık Verdi'nin bu konudaki değişimine güzel bir örnektir. Bestecinin orkestrasyon alanındaki ustalığını gösteren başka bir örnek de *Aida* operasındaki Grand March'ta kullandığı bando etkisidir. Marşın triosunu oluşturan ve herkes tarafından iyi bilinen ezgide trompetler ustaca kullanılmıştır. Verdi'nin üfleme çalgıları, gerekli atmosferi yaratma bakımından kullanmasına başka bir örnek *Otello* operasının dördüncü perdesinde Desdemona'nın ariasından önceki sahnededir. Burada flütün ve İngiliz kornosunun yarattığı renkler Desdemona'nı içinde olduğu ruh halini çok başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

Puccini'nin de *Manon Lescaut* ve *Tosca* operalarındaki orkestrasyon inceliği ise Debussy'yi anımsatır.

Leoncavallo'nun *I pagliacci* operasının ikinci sahnesinde de koronun tiyatroya giderken yaşadığı coşkuyu orkestra başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Besteci, üfleme çalgıları, zili ve davulu ustaca kullanarak halkın hislerini ve halk müziğini renkli bir orkestrasyonla dinleyiciye vermiştir.

SONUÇ

Bilindiği gibi, opera sanatında İtalyan operalarının çok önemli bir yeri vardır. Bunun en önemli nedenlerinin başında, bu sanatın İtalya'da doğması gösterilir. İlk operalar İtalya'da sergilenip beğenilmiş ve İtalyan besteciler tarafından bu sanat dalı tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

Bu çalışmada da incelendiği gibi İtalya'nın opera sanatında öne çıkmasının bir diğer önemli nedeni de 19.yy'da İtalya'da bu sanata dair yapılan yenilikler ve üretilen yapıtlardır.

Opera ilk ortaya çıktığı andan itibaren deneysel bir özellik taşımıştır. İlk operalar dramaya müzik eklendiğinde duyguların anlatımının güçleneceği fikri ile ortaya çıkmış ve bunun için yapılan denemeler başarılı olmuştur. Bundan sonra yazılan operalar yeni denemeler içermiş, bugüne kadar da bu özelliğini devam ettirmiştir.

Bu çalışmamda, 19.yy İtalyan operasını değişik yönleriyle inceleme fırsatı buldum. Bu yüzyılda İtalyan bestecilerin tüm yaratıcılıklarını opera sanatına adanmaları ve birbirini izleyen bir zincir oluşturup, yapıtlarında bir öncekilerin deney ve yaratıcılıklarını temel alarak bir İtalyan opera biçemi yaratmaları çok önemli bir noktadır.

İncelediğim diğer bir konu da, libretto yazarlarının besteciler için önemi ve operalardaki payıdır. Dönemin opera yapıtlarının yaratılmasında, bu yüzyılın biçimine uygun konular ele alınmıştır. Bir yandan yoğun insani duygulara yer verilirken, arka planda da halkın günün politik durumuna olan tepkisini yansıtan konuların aynı yapıtta işlenmesi ilgi çekicidir.

Ele aldığım başka bir konu ise, İtalyan operasının altın çağı olarak anılan 19.yy'da doruk noktasına ulaşan Bel canto tekniğidir. Bu şarkı söyleme tekniği geliştikçe bestecilere insan sesini kullanmakta daha büyük fırsatlar vermiştir. Yüzyılın sonunda bile İtalyan operasının ezgisel geleneğini koruması, şarkı söyleme tekniğinin her zaman ön planda olmasını gerektirmiştir.

İncelemekten zevk duyduğum bu döneme ait çalışmam, bana hem romantik dönem hem de Verismo biçimindeki operalar hakkında daha derin bilgiler edinme ve opera sanatı içinde İtalyan operasının yerini yeni bir bakış açısıyla görmeme neden olmuştur.

EKLER

EK. 1

BELLİ BAŞLI İTALYAN OPERALARININ KRONOLOJİSİ:

1810	Rossini	<i>La cambiale di matrimonio</i> (G. Rossi), Venedik
1813	Rossini	<i>Tancredi</i> (G. Rossi), Venedik
	Rossini	<i>L'Italiana in Algeri</i> (A. Anelli), Venedik
1816	Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i> (C. Sterbini), Roma
	Rossini	<i>Otello</i> (F. Berio di Salsa), Napoli
1817	Rossini	<i>La gazza ladra</i> (G. Gherardini), Milano
1818	Rossini	<i>Mosè in Egitto</i> (A.L.Tottola), Napoli
1819	Rossini	<i>La donna del lago</i> (A.L.Tottola), Napoli
1823	Rossini	<i>Semiramide</i> (G. Rossi), Venedik
1827	Rossini	<i>Il pirata</i> (F. Romani), Milano
1829	Rossini	<i>Guillaume Tell</i> (de Jouy, Bis, Marrast), Paris
1830	Donizetti	<i>Anna Bolena</i> (F. Romani), Milano
1831	Bellini	<i>La sonnambula</i> (F. Romani), Milano
	Bellini	<i>Norma</i> (F. Romani), Milano
1832	Donizetti	<i>L'elisir d'amore</i> (F. Romani), Milano
1835	Bellini	<i>I puritani</i> (C. Pepoli), Paris
	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i> (S. Cammarano), Naples
1837	Mercadante	<i>Il giuramento</i> (G. Rossi), Milano
1839	Mercadante	<i>Il bravo</i> (G. Rossi), Milano
	Verdi	<i>Oberto</i> (T. Solera), Milano
1840	Donizetti	<i>La figlia del reggimento</i> (de Saint-Georges, Bayard), Paris
	Verdi	<i>Un giorno di regno</i> (F. Romani), Milano
	Pacini	<i>Saffo</i> (S. Cammarano), Napoli
	Donizetti	<i>La favorita</i> (Royer, Vaëz), Paris
1842	Verdi	<i>Nabucco</i> (T. Solera), Milano
1843	Donizetti	<i>Don Pasquale</i> (G. Ruffini), Paris
	Verdi	<i>I lombardi</i> (T. Solera), Milano
1844	Verdi	<i>Ernani</i> (F. M. Piave), Venedik
	Verdi	<i>I due Foscari</i> (F. M. Piave), Roma

- 1845 Verdi *Giovanna d'Arco* (T. Solera), Milano
Verdi *Alzira* (S. Cammarano), Napoli
- 1846 Verdi *Attila* (T. Solera), Venedik
- 1847 Verdi *Macbeth* (F. M. Piave), Floransa
Verdi *I masnadieri* (A. Maffei), Londra
- 1848 Verdi *Il corsaro* (F. M. Piave), Trieste
Donizetti *Poliuto* (S. Cammarano), Napoli
- 1849 Verdi *La battaglia di Legnano* (S. Cammarano), Roma
Verdi *Luisa Miller* (S. Cammarano), Napoli
- 1851 Verdi *Rigoletto* (F. M. Piave), Venedik
- 1853 Verdi *Il trovatore* (S. Cammarano), Roma
Verdi *La traviata* (F. M. Piave), Venedik
- 1855 Verdi *I vespri siciliani* (Scribe, Duveyrier), Paris
- 1856 Pedrotti *Tutti in maschera* (M. Marcello), Verona
- 1857 Verdi *Simon Boccanegra* (İlk versiyonu, F. M. Piave), Venedik
- 1859 Verdi *Un ballo in maschera* (A. Somma), Roma
- 1862 Verdi *La forza del destino* (F. M. Piave), St. Petersburg
- 1867 Verdi *Don Carlos* (Méry, du Locle), Paris
- 1868 Boito *Mefistofele* (A. Boito), Milano
- 1871 Verdi *Aida* (A. Ghislanzoni), Cairo
- 1876 Ponchielli *La Gioconda* (A. Boito), Milano
- 1881 Verdi *Simon Boccanegra* (A. Boito'nun düzeltmeleriyle), Milano
- 1884 Puccini *Le villi* (F. Fontana), Milano
- 1887 Verdi *Otello* (A. Boito), Milano
- 1889 Puccini *Edgar* (F. Fontana), Milano
- 1890 Mascagni *Cavalleria rusticana* (Menasci, Targioni-Tozzetti), Roma
- 1891 Mascagni *L'amico Fritz* (P. Suardon), Roma
- 1892 Catalani *La Wally* (L. Illica), Milano
Leoncavallo *I pagliacci* (R. Leoncavallo), Milano
- 1893 Puccini *Manon Lescaut* (R. Leoncavallo, L. Illica, G. Giacosa), Torino
Verdi *Falstaff* (A. Boito), Milano
- 1895 Smareglia *Nozze Istriane* (L. Illica), Trieste
- 1896 Puccini *La bohème* (Illica, Giacosa), Torino
Giordano *Andrea Chénier* (L. Illica), Milano

- 1897 Leoncavallo *La bohème* (R. Leoncavallo), Venedik
 Cilèa *L'arlesiana* (L. Marenco), Milano
- 1898 Mascagni *Iris* (L. Illica), Roma
- 1900 Puccini *Tosca* (Illica, Giacosa), Roma
 Leoncavallo *Zazà* (R. Leoncavallo), Milano
- 1902 Cilèa *Adriana Lecouvreur* (A. Colautti), Milano
- 1903 Giordano *Siberia* (L. Illica), Milano
- 1904 Puccini *Madama Butterfly* (Illica, Giacosa), Milano
 Alfano *Risurrezione* (C. Hanau), Torino
- 1906 Wolf-Ferrari *I quattro rusteghi* (L. Sugana), Mùnih
- 1910 Puccini *La fanciulla del West* (G. Civinini, C. Zangarini), New York
- 1911 Mascagni *Isabeau* (L. Illica), Buenos Aires
- 1913 Montemezzi *L'amore dei tre re* (S. Benelli), Milano
- 1914 Zandonai *Francesca da Rimini* (T. Ricordi), Torino
- 1917 Puccini *La rondine* (G. Adami), Monte Carlo
- 1918 Puccini *Il trittico: Il tabarro* (G. Adami), *Suor Angelica* (G. Forzano),
Gianni Schicchi (G. Forzano), New York
- 1926 Puccini *Turandot* (G. Adami, R. Simoni), Milano

EK. 2

FOTOGRAFLAR:

Besteciler:



GIOACCHINO A. ROSSINI.

G. Rossini



V. Bellini



G. Donizetti



G. Verdi



G. Puccini

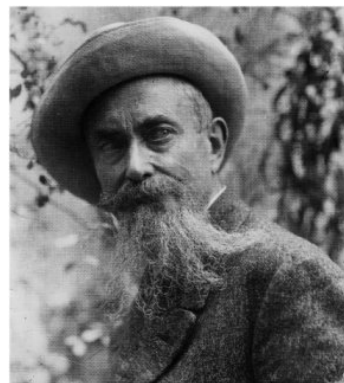


R. Leoncavallo



P. Mascagni

Libretto yazarları:



A. Boito

L. Illica



F.M. Piave

Şarkıcılar:



G. Pasta



I. Colbran



F. Varesi



L. Gencer



M. Callas

KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin; **Müziği Anlamak Ansiklopedik Sözlüğü**, İkinci basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004, 859 S.
- Maguire, Simon; **Vincenzo Bellini and the Aesthetics of early Nineteen-Century Italian Opera**, Birinci basım, Garland Publishing Inc., New York & London, 1989, 204 S.
- New Grove, The ; **Masters of Italian Opera**, İkinci basım, W.W.Norton & Company Inc., USA, 1983, 353 S.
- Nice, David; **The Illustrated Story of Opera**, Birinci basım, Little, Brown and Company Press, Great Britain, 1994, 192 S.
- Peattie, Anthony; **The New Kobbe's Opera Book**, On birinci basım, G.P. Putnam's Sons, New York, 1997, 1012 S.
- Pistone, Danièle; **Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini**, Birinci basım, Amadeus Press, Singapur, 1995, 259 S.
- Randell, Don; **The New Harvard Dictionary of Music**, Birinci basım, Belknap & Harvard Press, USA, 1986, 942 S.
- Sadie, Stanley; **The Grove Concise Dictionary of Music**, İkinci basım, Macmillan Press, London, 1988, 850 S.
- Sadie, Stanley; **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Macmillan Press, London, 1980.
- Somerset-Ward, Richard; **The Story of Opera**, Birinci basım, Aurum Press, London, 1998, 304 S.
- Şatır, Sabri; **Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera**, İkinci basım, Pan yayıncılık, İstanbul, 1998, 231 S.
- Toye, Francis; **Italian Opera**, Birinci basım, Max Parrish & Co Limited, London, 1952, 65 S.
- Weaver, William; **The Golden Century of Italian Opera from Rossini to Puccini**, Birinci basım, Thames and Hudson Inc., USA ,1980, 256 S.

Internet public library: Music History

[http:// www.ipl.org/div/mushist/rom](http://www.ipl.org/div/mushist/rom)

Wikipedia.org/wiki/verismo

Wikipedia.org/wiki/italianopera

Wikipedia.org/wiki/romanticmusic

Wikipedia.org/wiki/belcanto

Wikipedia.org/wiki/libretto

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Linet ŞAUL

Doğum yeri ve yılı: İstanbul, 1970

Yabancı Dil: İngilizce, İtalyanca, İspanyolca ve temel Fransızca.

Eğitim:

Lisans: 1995, Hartford Üniversitesi, Hartt School of Music, Şan bölümü

Lise: 1987, Beyoğlu Özel Musevi Lisesi

İş Tecrübesi:1998 - İzmir Devlet Opera ve Balesi Solist Sanatçı

Mesleki Dernek Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller: Hartford Üniversitesi, Hartt School of Music , Eğitim bursu

Yayınları: