

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
OPERA ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

130220

130220

OPERA SERIA VE MOZART

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Zibelhan DAĞDELEN

Danışman
Prof. Önder KÜTAHYALI

2003

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum "Opera Seria Ve Mozart" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

02.17.1.2003

Adı SOYADI

Zibelhan DAĞDELEN



İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisan Üstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Opera Anasanat Dalı sanatta yeterlik öğrencisi Zibelhan Dağdelen'in Opera Seria Ve Mozart konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... 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 anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

[Signature]

Prof. Dr. A. Mefik BAYRAŞLI

ÜYE

[Signature]
S. Getin AYDAN

Doç. Berrak Tarancı

[Signature]

ÜYE

[Signature]

Yard. Doç. Seniz DURU

[Signature]

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

ÖZET

18.yy'ın en önemli akımı olarak kabul edilen Aydınlanma hareketinin toplum üzerinde yarattığı olumlu sonuçlardan biri de, o döneme değin sadece soylulara hizmet vermek amacıyla var olan müziğin, bundan böyle soylu ve orta sınıf katmanlarını bir araya getirmesidir.

17.yy'ın sonlarına doğru İtalya'da ve Avrupa'nın diğer kentlerinde "opera" olarak bilinen müzikli dram sanatı oldukça yaygınlaşmıştır. Sayıları hızla artan opera evleri, yeni yapıtlara olan sürekli gereksinimi de beraberinde getirmiştir.

17.yy'ın sonlarına doğru, eski Barok operasına hem yapısal hem de müzikal anlamda yeni bir form vermeyi amaçlayan Arkadia Akademisi'nin yenilikçi görüşteki öğrencileri, bir dizi edebi değişiklikler yapmışlardır. Bunun bir sonucu olarak 1720'lerde ciddi-trajik bir opera türü olan "opera seria" ortaya çıkmıştır. Napoli'den doğan bu türün öncü bestecisi Alessandro Scarlatti'dir. Opera seria'nın gelişmesi ve yapılanmasında ise büyük etkileri olan iki önemli libretto yazarı Apostolo Zeno ve Pietro Metastasio'dur. Bu türde 4 yapıt veren W.A.Mozart ise, 18.yy'ın sonlarına doğru opera seria'da meydana gelen yenilik hareketlerinden etkilenmiştir.

Onun opera seria türündeki ilk 2 yapıtı "Mitridate, re di Ponto" ve "Lucio Silla", sahip olduğu erken gelişmişliğin birer çarpıcı örneğidir. Aynı türden bir başka operası olan "Idomeneo" Mozart'ı, sahip olduğu güçlerin doruğunda gösterir. "La clemenza di Tito" ise, eski opera seria'nın bir gölgesi olarak kalmıştır.

ABSTRACT

One of the positive results of the Enlightenment which is excepted as the most important movement of 18th century was to gather the middle class of public and nobels by means of music which existed only to serve aristocrats until that period.

By the end of 17th century, in Italy and other cities of Europe, the musical drama known as “opera” was immensely well-established. The increasing numbers of opera houses demanded for a constant supply of new operatic works.

By the end of 17th century, the reformer scholars of Arcadian Academy who aimed to give a new form to older Baroque operas both musically and structurally, made many changes.

These changes by around 1720 had produced a serious-tragedy like opera which is known as “opera seria”. Alessandro Scarlatti was the chief composer of this type which arose in Naples. The greatest influence on the development and formulation of opera seria came from two librettists Apostolo Zeno and Pietro Metastasio.

W.A.Mozart who had written four operas in this genre was influenced by the changes of opera seria which was established by the end of 18th century.

His first two works of opera seria “Mitridate, re di Ponto” and “Lucio Silla” are remarkable examples of his extraordinary precocity. His other work with the same type “Idomeneo” shows Mozart in the summit of his powers. His opera “La clemenza di Tito” was only a shadow of opera seria.

İÇİNDEKİLER

OPERA SERIA VE MOZART

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	xi
EKLER LİSTESİ	xii
ÖNSÖZ	xiii
GİRİŞ	xiv

BİRİNCİ BÖLÜM

OPERA SERIA

1.1. OPERA SERIA'NIN BAŞLICA ÖZELLİKLERİ	1
1.1.1. Edebi Reform	1
1.1.2. Libretto Yazarları	2
1.1.3. Besteciler	3

TC YÜKSEK ÖĞRETİM VE KÜLTÜR BAKANLIĞI
ROMAN VE İNŞAAT ENSTİTÜSÜ

1.1.4. Arya	6
1.1.5. Reçitatif	7
1.1.6. Uvertür	8
1.1.7. Koro Ve Orkestra	9
1.1.8. Karakterler	10
1.1.9. Şarkıcılar	10
1.1.10. Pasticcio	12

İKİNCİ BÖLÜM

18.YY SONLARINDA İTALYAN OPERASINDA GÖRÜLEN YENİLİK HAREKETLERİ

2.1. YAPISAL YENİLİKLER	13
-------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

W.A.MOZART'IN OPERA SANATINDAKİ YERİ

3.1. W.A.MOZART'IN OPERA BESTECİLİĞİ	15
--------------------------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

W.A.MOZART'IN OPERA SERIA TÜRÜNDEKİ YAPITLARI

4.1. MITRIDATE, RE DI PONTO (PONTO KRALI MİTRIDATE) (KV 87)	17
4.1.1. Dizin	17

4.1.2. Operada Yer Alan Başlıca Karakterler	25
4.1.3. Konu	25
4.1.4. Mitridate, Re Di Ponto Operasının Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Yönünden İncelenmesi	29
4.2. LUCIO SILLA (KV 135)	33
4.2.1. Dizin	33
4.2.2. Operada Yer Alan Başlıca Karakterler	40
4.2.3. Konu	40
4.2.4. Lucio Silla Operasının Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Yönünden İncelenmesi	43
4.3. IDOMENEO (KV 366)	48
4.3.1. Dizin	48
4.3.2. Operada Yer Alan Başlıca Kişiler	54
4.3.3. Konu	54
4.3.4. Idomeneo Operasının Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Yönünden İncelenmesi	57
4.4. LA CLEMENZA DI TITO (TİTUS'UN BAĞIŞLAYIŞI) (KV 621)	64
4.4.1. Dizin	64
4.4.2. Operada Yer Alan Başlıca Karakterler	70

4.4.3. Konu	71
4.4.4. La Clemenza Di Tito Operasının Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Açısından İncelenmesi	74
SONUÇ	79
KAYNAKLAR	81
EKLER	83



KISALTMALAR

alm.	Almanca
ing.	İngilizce
İt.	İtalyanca
M.Ö.	Milattan önce
M.S.	Milattan sonra
s.	Sayfa
yy.	Yüzyıl



EKLER LİSTESİ

Ek 1	Alessandro Scarlatti	84
Ek 2	Pietro Metastasio	85
Ek 3	W.A.Mozart	86
Ek 4	Tenor Ralfff Rauzzini	87
Ek 5	Idomeneo Operasının İlk İcrasına Ait Afiş	88
Ek 6	Idomeneo Operasının Lorenzo Quaglio Tarafından Yapılan Özgün Dekor (1781, Münih)	89
Ek 7	La Clemenza Di Tito Operasının Giorgio Fuentes Tarafından Yapılan Dekor (1799, Frankfurt)	90

ÖNSÖZ

TRT İzmir Radyosu Çoksesli Müzikler Dairesi'nin 1999 yayın dönemi içinde yer alan "Mozart'ın Sesi" adlı programımı hazırlarken, bestecinin opera yapıtlarını da yakından tanıma fırsatını elde ettim.

Mozart'ın "Lucio Silla", "Mitridate, re di Ponto", "Idomeneo" ve "La clemenza di Tito" operalarını ayrıntılı olarak incelemek istediğimde ise, detaylı bilgiye ulaşabileceğim yeterli türkçe kaynak olmadığını fark ettim. Aynı yılın, tez aşamasında bulunduğum bir döneme denk gelmesi ilginç bir rastlantıydı. Var olan bu boşluğu doldurmak ve bu konularla ilgilenen kişilere gelecekte yararlanabilecekleri detaylı bir kaynak sunmak amacıyla önce "opera seria"yı, daha sonra da Mozart'ın bu türdeki adı geçen yapıtlarını incelemeye karar verdim.

Yaptığım çalışmanın benim için en zor kısmı olan bu bölümde şüphesiz ki ön plandaki kişi değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Önder Kütahyalı olacaktır. Bu uzun, yorucu; ancak bir o kadar da zevkli geçen çalışma sürecimizde, engin bilgilerini benimle paylaşan, verdiği manevi desteğiyle her an yanımda olduğuna inandığım kendisine sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmamın başlangıç aşamasında, konuyla ilgili en çok gereksimini duyduğum yabancı kaynaklarını benimle paylaşan sevgili hocam Prof.Dr. Müfit Bayraşa'ya ve Borusan kütüphanesi görevlilerine, tezimle ilgili CD'lere ulaşmamdaki çabalarından dolayı sevgili aile dostumuz Prof. Fırat Kutluk'a, bilgisayar kullanımı konusunda karşılaştığım problemleri sağladıkları yardımlarla aştığım sevgili hocam Mustafa Suyolcu, arkadaşlarım Kadircan Özdemir, Ebru Güner ve Metin Akkeçeli'ye, araştırma aşamasında bana her zaman yardımcı olmaya hazır olduğunu hissettiren sevgili Pelin İnal Akçay'a, Sayın danışmanım Prof. Önder Kütahyalı ile biraraya geldiğimiz çalışma sürecinde, evinin ve hoşgörüsünün kapılarını bana açan sevgili eşi Yıldız Kütahyalı'ya, herşeyini olduğu gibi bilgisayarını da benimle paylaşarak, tahmin bile edemeyeceği bir iyilikte bulunan canım abime, desteği ve sevgisiyle her konuda olduğu gibi bu noktada da yanımda olan sevgili eşim Aziz'e ve ailemize minnettarım. Son olarak, bana ve yapabileceklerime her zaman inanan, bunun için de maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, aldığım ilk nefesin kaynağı canım anneme sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

Barok, sanatta soyluların egemen olduğu bir d6nemdir. Opera sanatı ise ilk gelişim d6nemi sayılan kırk yıl içinde Avrupa'nın bütün saraylarında gözde bir eğlence halini almıştır; ancak yine de halkın görebileceği opera temsilleri ve seyirci sayısı azdır.

İlki 1637 yılında Venedik'de açılan ve 1699'da sayıları onaltıya ulaşan halka açık opera evleriyle birlikte ise yeni bir konser geleneği başlar. Böylelikle opera, soyluların saraylarından çıkarak halkla buluşmuş ve izleyici sayısında da büyük bir artış görölmüştür.

Bütün bu gelişmelerle birlikte seyircinin beğenisini doyurma kaygısı, yeni yapıtlara olan ihtiyacı da beraberinde getirmiştir. Sürekli artmakta olan istekler, hem ozanların hem de müzikçilerin harekete geçmelerinde önemli birer neden oluşturmuştur. Bu kişiler dram sanatına ve müziğe gerçek biçimini verirken sadece Venedikli soyluların ve aristokrat yabancıların değil; ayrıca kent nüfusunun da genel beğenisini göz önünde tutmuşlardır.

Bütün bu gelişmelerin sonucunda İtalya'da "Venedik operası" olarak adlandırılan yeni bir müzikli dram geleneği başlamıştır. Bu dönem içinde Avrupa'da üç önemli ulusal opera okulu doğmuştur. Bunlardan biri olan Fransız Okulu, varlığını ve özgürlüğünü korurken İngiliz Okulu H. Purcell ile birlikte bitmiştir. Alman Okulu ise, İtalyan biçemi içinde yavaş yavaş kimliğini yitirmiştir.

Opera sanatının gelişiminde önemli bir dönüm noktası kabul edilen Venedik operasının tanınmış iki önemli bestecisi Pier Francesco Cavalli (1602-1676) ve Marc Antonia Cesti'dir (1623-1669).

Tarihsel konuların işlendiği bu opera geleneğinde doğaüstü, gülünç ya da düşsel olayların yeri büyüktür. Konunun havasına karşı denge oluşturmak üzere, sahnede olaylar gülünç kişilerle sergilenmiş, böylece klasik tiyatroya yaklaşmıştır.

Vitüözlere özgü olan Venedik operasında sahnelere güçlü ve esnek sesleriyle kastratolar hakimdir. “Arya” denilen ve biçim yönünden kesinlik taşıyan müzik türü de sıkça kullanılmaya başlanmıştır.

Carlo Pallavicino (1630-1688) ve Agostino Steffani (1654-1728) Venedik döneminin değerli son iki temsilcisidir. 17.yy.’ın sonuna gelindiğinde ise Venedik operası müzik ve şiirin ikinci plana atılarak, dekor gösterilerinin önem kazandığı, makinelerin yardımıyla sahnede birtakım ustalıkların sergilendiği görsel bir seyirlik oyun durumuna gelmiştir.

Bütün bu nedenler İtalya’da, Venedik opera hareketinin sonunu getirirken, Napoli operasının doğuşuna da zemin hazırlamıştır.

Bu çalışmada, sözü geçen yeni opera geleneğinin bir türü olan “opera seria”, başlıca özellikleri ve Mozart’la sonuçlanması yönünde incelenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

OPERA SERIA¹

1.1. Opera Seria'nın Başlıca Özellikleri

1.1.1. Edebi Reform

Hızla bozulan Venedik operasının ardından, Fransa dışında bütün Batı Avrupa'ya egemen olan ve "Napoliten" olarak da adlandırılan *opera seria*'nın oluşumu, 18.yy.'ın başlarında libretto sanatında yapılan reforma dayanır.

1690'da Roma'da kurulan ve Gian Vincenza Gravina'nın öncülüğünü yaptığı Arkadia Akademisi'nin öğrencileri, bir dizi reformda bulunmuşlardır. Bu yenilikler, Fransızlar'ın İtalyan şiir ve dram sanatına yönelik eleştirilerine ve Venedik operasına tepki olarak oluşturulmuştur. Dramı vurgulamak amacıyla, eski Barok operasını karmaşık konularından, güldürü öğelerinden ve abartılı tiplerinden arındırmışlardır. Böyle Klasik Yunan dramasının ilkeleri ile opera librettosu arasındaki uyumun ilk adımını atmışlardır. 1710 yılının sonlarına doğru ise şu kurallar belirlenmiştir:

- a. Konu, 3 perdeden oluşup, tek bir fikir çevresinde toplanmalıdır.
- b. Yapıt, komik sahnelerden ve karakterlerden arındırılmalıdır.
- c. Sahne giriş ve çıkışları sıkı bir şekilde düzenlenerek, sahne değişimlerinde ve perde aralarında ortamın boş kalmaması sağlanmalıdır.
- d. Olay, tercihen 24 saat gibi kısa bir süre içinde ve birbirine yakın uzaklıktaki yerlerde geçmelidir.
- e. Klasik edebiyatın trajik sonlarından kaçınılmalıdır.
- f. Ozanlar, gerçekte ne olduğundan çok, ne olması gerektiğini ahlaki bir sistem içinde yansıtmalıdır.
- g. Ölüm, eğer kaçınılmazsa, saygıyla ve olabildiğince sahne dışında ele alınmalıdır.
- h. Cinayet dışında, intihar ve savaştan kaynaklanan ölümler hoşgörülebilir.
- i. Masal ya da mitolojiden daha çok, eski tarihten alınan konular tercih edilmelidir.

¹ *Opera seria* (it): Ciddi opera. Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

i. Sahnede gösterilenler, doğal olgular ve insana özgü etkinliklerle sınırlandırılmalıdır.

j. Başkarakterlerin sayısı beş ile sınırlandırılmalıdır.

k. Ozanlar; sade, doğal, akılcı, ağırbaşlı, uluslararası bir dile sahip ve ayrıca eğitici de olacak yapıtlar vermelidirler.

l. Olayın çözüm noktalarında, Fransız operasının aksine, doğaüstü girişimlerden ve mucizelerden kaçınılmalıdır.

Bütün bu edebi yeniliklerin ışığı altında biçimlenen *opera seria*'nın başlıca karakteristik özellikleri aşağıdaki paragraflarda incelenmektedir.

1.1.2. Libretto Yazarları

Opera seria'nın gelişmesi ve yapılanması aşamasında iki İtalyan libretto yazarının büyük etkileri olmuştur. Bunlar; Apostolo Zeno (1668-1750) ve Pietro Metastasio'dur (1698-1782).

Fransız dram yazarlarının etkisinde kalan Zeno, daha çok tarihsel konuları işlemiştir. Operayı, doğaüstü girişimlere dayanan konu dışı güldürü öğelerinden, düzensiz işlenen karmaşık konularından ve 17.yy.'a egemen olan abartılı söylevlerden arındırmanın yollarını aramıştır; ancak yenilikçi libretto yazarı olarak adlandırılan ve kendi kuşağının en önemli ozanı olarak kabul edilen Zeno'nun librettoları müziğe aktarıldığında, beklenenin çok altında bir ilgi görmüştür. Bunun nedeni olarak kendisinin müzikal düşünmeden uzak kalışı ve metinlerinin müziğe uygunluğuyla fazla ilgilenmemesi gösterilir.

18.yy. İtalyan *opera seria*'sının önder dehası olarak kabul edilen Metastasio ise, miras aldığı bu yenilikçi libretto biçimine, yy.'ın sonuna dek sürecek olan kalıcı nitelikler kazandırmıştır.

O dönem bestecilerince sıklıkla kullanılan librettolarının başarısı birçok nedene dayanır: Her şeyden önce bunlar "Aydınlanma" hareketinin ilkelerini taşırlar. Karakterler, bencil insan arzularının üstesinden gelebilecek şekilde yansıtılmıştır. Konunun geçtiği çağ; askeri ya da pastoral bölümlerin, törenlerin ve bunlar gibi birbirinden değişik sahnelerin sunulmasına olanak verir. Librettolarında konu; eski

Yunan ve Latin yazarlarının bazı öyküleri üzerine kurulu olup, karakterlerini saraylılar oluşturur. Yaşanan duygusal ikilemler bu dramlardaki olayları, aşkın ve politikanın birbirine karıştığı entrikalara dönüştürür. Metinlerinin sadeliği, zarifliği ve ağırbaşlılığı, librettoya kattığı akılcı girişimlerin birer kanıtı olup, kendisine büyük bir başarı kazandırmıştır. Librettolarının en önemli özelliği ise, bestelenmeye oldukça elverişli olmalarıdır. Metastasio'nun yapıtlarını en çok kullanan bestecilerin başında Leo, Vinci ve Hasse gelir. 1730 yılında yazdığı "Artaserse" başlıklı yapıtı ile, libretto üzerine yeni çalışmalar yapan ozanlar için eşsiz bir model oluşturan Metastasio, aynı yıl Viyana'da hükümet ozanı olmuştur.

Onun karakterleri eski Romalılardan çok, saraylılardır. Yaşanan duygusal ikilemler, bu dramlardaki birçok olayı, aşk ve politik entrikalara dönüştürür. Librettolarının kullanıldığı operalarda tipik bir sahne iki ayrı bölümden oluşur: Önce reçitatif ile dramatik etki yaratılır, ardından da baş karakter duygularını yansıtmak için ariasını söyler. Böylelikle reçitatifte en alt seviyesinde olan müzikal tansiyon ariyada en güçlü noktaya ulaşır. Kısaca reçitatif silahı doldurur, ariya ise ateşler.

Metastasio'ya ait librettoların sonu hemen hemen her zaman bir *lieto fine*² ile biter.

1.1.3. Besteciler

Venedik opera hareketinin ardından, müzikal dram sanatına yeni bir soluk getiren Napoli kenti, 18.yy'da İtalyan müziğinin, büyük bestecilerin ve görkemli operaların baş kaynağı olmuştur. Bunun nedeni ise birçok bestecinin, şarkıcının ve çalgıcının Napoli Konservatuvarı'ndan mezun ya da bu kentte yaşayan kişiler olmalarındandır.

Opera tarihinde Napoli Okulu'nun kurucusu olarak tanınan Alessandro Scarlatti (1660-1725), 35'inin günümüze dek ulaşabildiği 115 opera bestelemiştir. Carissimi'nin öğrencisi olan ve 1684 öncesi Roma'da sahnelenen yapıtlarında, Legrenzi ve Stradella'nın etkileri görülen besteci, Napoli'ye gelişiyle birlikte daha bağımız ilkeler geliştirmiştir. *Recitativo instrumentato*³'nün ilk örneklerini "Olimpia

² *Lieto fine* (it): Mutlu son.

³ *Recitativo instrumentato* (it): Orkestra eşlikli reçitatif.

Vendicata” (1686) operasında veren besteci, “Teodora Augusta” (1693) operasında ise üç bölmeli *da capo*⁴ aryayı kullanmıştır. Scarlatti, klasik senfoninin öncüsü sayılan İtalyan uvertürünü geliştirerek, operayı bağımsız bir orkestra bölümü ile başlatan ilk besteci olmuştur. Operalarının başına koyduğu bu ilkel senfonilerin 3 bölümlü kuruluşuna benzeyen bir başka orkestra müziği şekli de, çok özlü bir anlatımı açıklayan Fransız uvertürüdür.

Onun operaları ile birlikte koroların operalarda kullanımı en aza indirilmiştir. Besteci, “Griselda” (1721) operasında da açıkça görüldüğü gibi, opera orkestrasının gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Üfleme çalgıların kullanımında da yenilikçi olan Scarlatti, özel etkiler için trompet, flüt, obua ve fagottan yararlanmış, “Tigrane” (1715) operasında ilk kez kornoyu orkestraya sokmuştur. Opera alanındaki verimliliğini oratoryoda da gösteren besteci, reçitatiflerin yanına ariyalar koyarak bu türe bir yenilik kazandırmıştır.

En büyük başarısı, temalarda gösterdiği gelişme ve kromatik armoniyi ustalıklı kullanması olan Scarlatti, opera ve oratoryolar dışında 700 kantat, 200 missa, çok sayıda motet ve klavsen yapıtı bestelemiştir.

Edebi ve dramatik yapısına 1720’lerde kavuşan *opera seria*’nın İtalya’daki egemen figürleri ise, Scarlatti’nin yolundan giden Leonardo Vinci (1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Nicola Antonio Porpora (1686-1768), Adolf Hasse (1699-1783) ve Giovanni Battista Pergolesi’dir (1710-1736).

Yeni biçimin oluşum aşamasında önemli bir rol oynayan Vinci, *opera seria*’nın bütün özelliklerini müziğinde kullanan ilk bestecilerdendir. Kendinden sonrakilerle karşılaştırıldığında ariyelerinin uzunluğu tutarlı olup, Metastasio’nun akıcı dizeleriyle olağanüstü bir uyum gösterir.

Müzik sanatında Napoli Okulu’nun kuruluşuna müzikçi ve öğretmen olarak emeği geçen Leo, *opera seria* kadar *opera buffa*⁵ türündeki yapıtlarıyla da kendinden söz ettirmiştir.

⁴ *Da capo* (it): Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

⁵ *Opera buffa* (it): Komik opera. Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

Nicola Porpora, zamanının en iyi şan öğretmenleri arasında olup, Napoli ve Venedik dışında birçok kez Londra, Dresden ve Viyana'da çalışmıştır.

Dönemin başka bir önemli bir bestecisi olan Giovanni Battista Pergolesi ise, kısa yaşamı boyunca *opera seria* türünde önemli yapıtlara imzasını atmışsa da bunlar, kendi kuşağındakilerle karşılaştırıldığında ona yaygın bir başarı getirememiştir. Besteci, "La serva padrona"⁶ operası (1733) başta olmak üzere daha çok, komik *intermezzo*⁷ları ve "Stabat mater" (1736) adlı dini yapıtıyla hatırlanmıştır.

18.yy İtalyan operasını bütünüyle temsil eden bir başka önemli isim ise Johann Adolf Hasse'dir. Porpora ve Scarlatti ile Napoli'de çalışan Alman besteci, 1721-1771 yılları arasında 50'den fazla opera yazmıştır. Bunlardan en önemlileri, kendisiyle yakın bir dostluğu bulunan Metastasio'nun librettoları üzerine kuruludur.

Opera seria'nın 2.dönemi olarak kabul edilen 1740-1770 yılları arasında Niccolò Jommelli (1714-1774), Baldassare Galuppi (1706-1785), Tommaso Traetta (1727-1779), Gian Francesco De Majo (1732-1770), David Perez (1711-1778), Johann Christian Bach (1735-1782) ve ilk çalışmalarıyla Christoph Willibald von Gluck (1714-1787), bu türün en önemli örneklerini vermişlerdir. Adı geçen bestecilerin birçoğu İtalya dışında çalıştıkları için bu dönemde *opera seria*, bütün Batı Avrupa'da yaygınlaşmıştır.

Kariyerinin dönüm noktasındaki Jommelli ve Galuppi, 1749'da Viyana'ya davet edilmişlerdir. Jommelli, Stuttgart'daki uzun saltanatına 1754'de başlamıştır. "70 opera besteyen Jommelli'nin müziği, dramatik anlatımı, çalgı zenginliği ve recitativ eşlikleri ile dikkati çeker" (Sözer, 1986, s.365).

Viyana ve Mannheim'a çağrılan Majo ve Traetta'nın ardından Perez de, 1752'de Lizbon'a yerleşmiştir. Gluck ise ilerleyen yıllarda İtalyan operasındaki reform hareketini gerçekleştirmiştir.

⁶ La serva padrona (it): Hanım olan hizmetçi.

⁷ Intermezzo (it): Opera seria'nın perdeleri arasında oynanan kısa, gülümlü opera. Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

1770-1800 yılları arasında *opera seria* yapısal bir değişim sürecine girmiştir. Bu dönem içinde İtalya'da Niccolò Piccini (1728-1800), Giuseppe Sarti (1729-1802), Antonio Sacchini (1730-1786), Antonio Salieri (1750-1825), Giovanni Paisiello (1740-1816) ve Domenico Cimarosa (1749-1801), İtalya dışında ise Johann Gottlieb Naumann (1741-1801), Joseph Haydn (1732-1809) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) gibi besteciler ön plana çıkmışlardır.

Gluck'un büyük rakibi olan Piccini, operalarının final bölümünü, çeşitli sahneleri içine alan bir bütün haline getirmiş ve ayrıca, düet formunu da zenginleştirmiştir. Paisiello ise bu dönem içinde ortaya çıkan yeniliklerin kuruluşuna öncülük etmiştir. Durante'nin öğrencisi olan Sacchini ise "Oedipe a Colone" operasıyla (1786) dönemin klasik müzikçileri düzeyine yaklaşmıştır.

1.1.4. Arya

18.yy'da İtalyan operasında odak noktası "A-B-A" yapısındaki *da capo* arialardır. Her biri 4 mısradan oluşan 2 kıta üzerine kurulu bu aya türü, birbirine zıt iki bölmeden meydana gelmektedir. Canlı, hareketli, sözleri sık sık tekrarlanan 1. bölme, şarkıcının ezgi tekniğini geliştirmesine yön verir. 2. bölme; yavaş ve huzur veren bir karaktere sahip olup, sonunda beliren *da capo* kelimeleriyle birlikte yorumcu en başa döner ve 1. bölme süslemelerin ağırlığını artırarak tekrar eder. Böylelikle her ne kadar orta bölme (B) zıt bir etki yaratsa da, ardından tekrar edilen 1. bölme (A) bizi kesinlikle ariyanın başlangıcındaki ana duyguya geri getirir.

Da capo arialar biçem ve teknik yönlerden şu şekilde sınıflandırılmışlardır:

a.Aria parlante: "Konuşan aya" anlamına gelen bu tür, sözleri ön plana çıkarırken, içeriğinde uzun notalara ve yorumda süslemelere yer vermez. Yapısındaki hareketlilik, ortaya konan tutkunun şiddetiyle doğru orantıdadır. "Aria di nota e parola" şeklinde adlandırıldığı gibi "Aria acitata" olarak da bilinir.

b.Aria di portamento: Bu aya türü, genellikle ağırbaşlılık ve saygınlık kavramlarını işler. Uzun değerli notalar üzerine kurulmuş olması şarkıcıya, sesinin gücünü ve güzelliğini yansıtmaya olanağını tanır.

c.Aria di mezzo carattere: Bu aya türü, adından da anlaşıldığı gibi, ciddiyet ve hoşnutsuzluk duygularını işler.

d.Aria di bravura, aria di acilita: Şarkıcının güçlü yönlerini göstermesine olanak sağlayan, özellikle de olağandışı çeviklik ya da ses sınırlarının zorlanması gibi tekniklere yer verilerek yazılan bir arya türüdür.

e.Aria cantabile: Solocuya şarkı söyleme yeteneklerini en üst seviyede gösterme olanağı sunan bu arya, acıma ve sevecenlik duygularını ortaya koymada kullanılır.

Aryaların sayısına, çeşitlerinin dizilişine ve bunların roller arasındaki dağılımına yönelik kesin kurallar vardır:

- a. Opera başına düşen arya sayısı 20 dolayındadır.
- b. Bütün baş karakterlerin her perde içinde en az bir aryası bulunur.
- c. Konunun ağırlık taşıyan karakterleri farklı türlerin her birinden en az birer arya söyler. Aynı çeşit ve tonda iki arya birbiri ardına gelemmez.
- d. İkinci derecedeki şarkıcılar, başroldekilere göre daha az sayıda ve daha az önem taşıyan aryalara sahiptirler.
- e. Başroldeki çiftin her birine dört ya da beş, ikinci derecede önem taşıyan çiftlerin her birine üç ya da dört arya düşer.
- f. Öğüt verenler ve dert ortakları üçüncü derecede karakterlerdir ve her birinin bir ya da iki aryası vardır.
- g. Her opera tek bir ansambl ile sınırlandırılmıştır ve esas aşık çift için bir düet yazılır. Tıpkı aryalarda gibi *da capo* olan bu düet, sahnenin sonunda söylenir.
- h. 18.yy'ın ilk on yılının sonlarına doğru exit aria⁸ bir kural haline dönüşmüştür. Buna göre arya sahnenin sonunda söylenir ve ardından şarkıcı sahneyi terkeder.

1.1.5. Reçitatif

Operanın dramatik havasını yansıtmak için yazılan reçitatif, şarkıcılar arasındaki diyalogu sağlayan tek araç olup, özgürce birbirine karışmış 7 ve 11 heceli dizeler üzerine kuruludur. *Recitativo semplice*⁹ olarak da adlandırılan *recitativo secco*¹⁰, 18.yy operasına bir önceki dönemden kalmış reçitatif türüdür. . Müzikal

⁸ Exit arya (ing): Çıkış aryası

⁹ *Recitativo semplice* (it): Sade reçitatif.

¹⁰ *Recitativo secco* (it): Kuru reçitatif. Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

önemi az olan bu türün eşliği genel olarak yaylı çalgının sürdinli kullanıldığı sürekli bas ya da bazı durumlarda sadece klavsen ile yapılır.

Kullanılan diğer reçitatif türü ise “recitativo instrumentato” olarak da bilinen *recitativo accompagnato*¹¹’dur. Böyle adlandırılışının nedeni, sürekli basa ek olarak yaylıların ya da bütün orkestranın da eşliğe katılmasıdır. Çevik, birbirinden değişik ve anlam yüklü cümleleri yorumlayan ses, akorların orkestral patlamalarıyla, ritmik motiflerle ve “tremolando” figürleriyle nöbetleşe değişir. Orkestranın buradaki asıl amacı; şarkı içindeki aralarda yorumcuya eşlik etmekten çok, kelimelerin anlatmakta yetersiz kaldığı duyguları, oyuncunun mimik ve el hareketleriyle birlikte dışarı yansıtabilmektir. Müzik ve kelimeler arasında oluşan bu birliktelik hem *recitativo secco*’nun monotonluğundan hem de aryanın katı yapısından uzaklaşmanın tek yolu olup, yoğun bir dramatik etki oluşturur. İlk kez Scarlatti’nin operalarında beliren *recitativo accompagnato* daha sonraları; Hasse, Graun ve Terradellas tarafından olduğu kadar, opera sanatına yeni bir soluk kazandırmaya çalışan Jomelli, Gluck ve Traetta tarafından da kullanılmıştır.

1.1.6. Uvertür

Uvertür, 17.yy’ın sonlarında ve 18.yy’ın başlarında sadece operaların değil; ayrıca süit, sonat ve konçertoların açılış müziği olarak da kullanılmaktaydı. İtalyan uvertürünün kullanımından önce 17.yy’a egemen olan Fransız uvertürüne gerçek şeklini veren kişi, İtalya doğumlu olup, genç yaşta Paris’e gelen ve Paris Operası’nın kurucusu olarak tanınan Jean Baptiste Lully (1632-1687) olmuştur. Barok müziğin yaygınlaşması aşamasında “*Lully uvertür müziğini sağlamlaştırmakla, gelecek çağların senfonisini hazırlamıştır.*” (Say, 2000, 197)

Fransız uvertürü iki bölümden oluşur: İkişerli ölçüde yazılan sunum bölümü “homofon” çoksesliliktedir. Yavaş tempoda olup, görkemli ve ısrarcı noktalı ritimden oluşur. Bazen sunum bölümünden alınan tema üzerine kurulu ikişerli ya da üçerli ölçüde ise canlı bir hava oluşur. *Canzona*¹² türünü yansıtan taklitsel girişlerle başlar. Bütün partilerin girişleri tamamlandıktan sonra bu düzenli benzetme terk edilir;

¹¹ *Recitativo accompagnato* (it). Eşlikli reçitatif. Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

¹² *Canzona* (it): İtalyanlara özgü bir şarkı türü, çalgı müziği olarak da kullanıldı.

ancak yapay polifon doku belli bir ölçüde korunur. Genellikle tekrarı yapılan bu bölüm başlangıç bölümüne benzeyen bir allargando ile sona erer.

Yüzyılın sonlarına doğru Fransızlar geleneksel formlarına sadık kalmaya devam etseler de, İtalyan uvertürü adım adım ilerlemiş ve Fransız uvertürünün yerini almıştır.

İlk kez 1700'lerde Alessandro Scarlatti tarafından kullanılan ve "Sinfonia" olarak da adlandırılan İtalyan uvertürü ile Fransız uvertürü arasındaki farklılık genellikle bölümlerin sıralanışından kaynaklanmaktadır: Fransız uvertürünün başlangıcı ve sonu çoğu kez "adagio"dur. İtalyan uvertüründe ise başlangıç "allegro", orta bölüm "adagio", son bölüm "allegro" ya da "presto" dur; ancak yine de bu ayrım yüzeyseldir. Geç Barok'un bir ürünü olan Fransız uvertüründe orta partiler belirli ölçüde "polifon"dur ve basla armonilerin periyodik olmayan gelişimlerine bağlı müziksel bir hız içerir; ayrıca zengin bir ses dokusu vardır. Uvertürün ardından bazı danslar çalınır ve perdenin önünde bale yapılır. Bundan sonra operanın ilk perdesine geçilir. Fransızların sık sık başvurduğu bu uygulama 18.yy'da Bach'ın ve diğer bestecilerin yazdığı orkestra süitlerinde korunmuştur. İtalyan uvertürü ise ön-klasik türlere özgü nitelikler taşır. Dokusu hafiftir. Son derece hareketli olan ince partiye standart armoniler eşlik eder.

Kısaca Fransız uvertürü geçmişe, İtalyan uvertürü ise geleceğe bakar; ancak bu müzik türünün gelişerek senfoniye dönüşmesinden sonra Haydn'ın, Beethoven'nın ve daha başka bestecilerin onu ağır bir girişle başlatmaları, Fransız uvertürünün geleceğe katkısıdır.

1.1.7. Koro Ve Orkestra

18.yy İtalyan operasında çok az kullanılan koroların asıl amacı, operanın finalinde bir kutlama havası yaratmak ve ara sıra konu içinde küçük ünlemler oluşturmaktır. Ezberlenmesi oldukça kolay, kısa tekrarlı cümleleri seslendiren sade bir yapıdaki koroların yoğun olarak yer aldıkları bilinen tek tür "festa teatrale" dir. Bunlar erken dönemde "festival operaları" olarak bilinen ve özel durumlar için bestelenen yapıtlardır.

18.yy'ın ilk 20 ya da 30 yılı boyunca Pollarolo ve Scarlatti kuşağının orkestral biçeme kattığı yapısal çeşitlilik ve renklilik sonraki besteciler tarafından yavaş yavaş azaltılmıştır. Orkestranın pek küçüldüğü söylenese de günümüzdeki durumu ve Scarlatti'nin yaptığı yeniliklerle karşılaştırıldığında zayıf, monoton ve sahnedeki olayların akışına teslim olan bir hal aldığı görülür. Bu nedenlerle birlikte uvertür ve ara sıra marş çalmanın dışında bütünüyle ikinci planda tutulan orkestranın asıl amacı, aryalara eşlik etmek olur.

1.1.8. Karakterler

Opera seria'da geleneksel rol dağılımı 5 ana karakter üzerine kuruludur. Bu figürlerin sürekli olan bir dramatik etkileri ve kuvvetli olarak sınıflandırılmış vokal genişlikleri vardır. 18.yy'ın yaygın karakteri ki -bu bir Tanrı, imparator, baba, diktatör, general, Yunan veya Roma tarihinde yer alan bir prens olabilir- bir tenor tarafından seslendirilir. 1. ya da 2. derecede önem taşıyan olan bu karakter, başlıca çiftin arasına bir trio'da katılır. Genellikle soylu bir nesilden gelen iki rakip genci kastratolar seslendirir. Bunlara eklenen iki bayan karakter ise çoğu zaman, tenorun seslendirdiği karakter ile iki erkek arasında ya da erkeklerin kendi aralarında anlaşmazlık doğmasına neden olurlar. Bu şarkıcılar topluluğu, tıpkı oyun kartları gibi besteciye sunulur. Oyunun kuralları ise librettoda belirtilmiştir.

1.1.9. Şarkıcılar

18.yy'ın başlarından itibaren müzik, kilise ve saraydan tiyatroya taşındığında, besteleme ve şarkı söyleme tekniği de buna paralel olarak gelişmiştir. Scarlatti ve Porpora, büyük şarkıcılara eğitim verirlerken, Stradella ve Pistocchi de onlar için olağanüstü besteler yapmışlardır. Yüzyılın ortalarından itibaren ise aryaya duyulan müzikal ilgi ve bireysel yoruma uygun roller yaratma uygulaması, kendilerine bestecinin fikirlerini temsil etme görevi emanet edilen şarkıcılara olağanüstü bir güç ve kontrol yetkisi tanımıştır. İçlerinde ünlü İtalyan kastratolarının da yer aldığı bu şarkıcılar, ozan ve bestecilerden keyfi isteklerde bulunmaya başlamışlar ve onları, dramatik ya da müzikal uygunluğa aldırış etmeksizin herhangi bir aryayı yeniden yazmaya ya da yazılanın yerini değiştirmeye zorlamışlardır. Bunun dışında kendilerinin keyfi olarak yaptıkları melodik süslemeler ve kadanslardaki vokal abartı, zamanla tatsız bir gösteriş halini almıştır.

19.yy'ın virtüöz piyanisti ya da 20.yy'ın virtüöz şefi ne anlama geliyorsa, 18.yy'ın virtüöz sanatçısı da kastratolardır. Güç ve çeviklik açısından üstünlükleri tartışılmaz olan bu esnek ve tiz sesler, erkek rollerinin yanında kadın rollerine de hakim olmuşlardır. Bu gelenek 18.yy'da İtalya'da olduğu kadar Avrupa'nın diğer kentlerinde de yaygınlaşmıştır.

Besteci Hasse'nin eşi Faustina Bordoni gibi 1.sınıf kadın şarkıcıların var olduğu bir dönem olan 18.yy'da bile kastratolar, sahip oldukları ünü korumuşlardır. Onlara gösterilen bu olağanüstü ilgiden dolayı, üst düzeydeki toplumun sınırları dışında, genellikle manevî olarak saygı gören kadın şarkıcıların, özellikle Roma'da, uzun bir süre halk önünde sahneye çıkmaları yasaklanmıştır.

17.yy'ın sonuyla birlikte, İtalyan kiliselerindeki olağan kişilerden biri durumuna gelen ve opera sahneleriyle ilk kez Monteverdi'nin "Orfeo" operası (1607) ile tanışan kastratoların yıldızı özellikle, 1650-1750 yılları arasında parlamıştır. Çocukluk döneminde hadım edildikten sonra İtalyan kentlerinin ünlü konservatuvarlarında eğitim alan kastratoların bu uzun çalışma dönemi onlara, gerçek müzikçiliğin yanında, gelişmekte olan inanılması güç bir vokal teknik de sunmuştur. Voci bianchi¹³ olarak adlandırılan kastratolar, kırk yıllık şarkı söylemenin ardından bile seslerinin kalitesini korumaya devam etmişlerdir.

İtalyan kastratoları arasında en ünlüsü, Avrupa'da da unutulmaz bir kariyer yapan ve "Farinelli" olarak tanınan Carlo Broschi (1705-1782) dir. Kendisi şarkıcılığıyla, bütün ülkelerde parlak bir başarı elde eden, prenslerin ve imparatorların yakın arkadaşı, 24 yıl boyunca iki başarılı İspanyol kralının dert ortağı ve bu ülkenin fiilen başbakanlığını yapmış bir kişidir. O, yaygın hikayelerin baş kahramanı, bir operaya konu olmuş kişi ve tıpkı 19.yy'da Liszt ya da Paganini'nin sahip olduğu gibi, 18.yy'da halkın hayalgücünün önemli bir figürü olmuştur. 18.yy'ın sonlarında ise halktan gördükleri ilgiyi kaybeden bu yapay seslerin sonuncusu olan İtalyan kastrato Giovanni-Battista Velluti (1781-1861) dir.

¹³ Voci bianchi (it): Beyaz sesler.

1.1.10. *Pasticcio*¹⁴

18.yy'da kendilerine olağanüstü bir güç ve kontrol yetkisi tanınan şarkıcıların bitmek bilmeyen doyumsuz istekleri, çok sayıdaki bestecinin ve metin yazarının yaratıcı gücünü sınırlamaktaydı. Bu yüzden de besteciler, aynı metni tekrar tekrar kullanırlardı; ayrıca yapıtlarına yeniden canlılık katmak için eskilerinin yerine özgürce yeni arylar koymak isteyen besteciler de vardı.

İşte bütün bu nedenlerden dolayı halkın da çok tuttuğu bir biçem olan *pasticcio* kullanılmaya başlandı. Buna göre, yaygın olarak bir operadan seçilen arylar, aynı ya da farklı bir besteci tarafından bir başka operada kullanılmak üzere ödünç alınırđı. O dönemlerde basılı notalar ve telif hakkı olmadığı için bir opera, iki farklı yerde ve zamanda seyrek olarak aslına uygun şekilde seslendirilirdi. Bazen yapıt üzerinde gerçekleştirilen değişimler öylesine büyük olurdu ki, artık özgün şeklini yeniden oluşturmak imkansızlaşırđı. Genellikle ödünç alınan arylar, sanatçıların gözde parçaları olup, kendileriyle birlikte bir operadan diğerine taşınırđı. Londra başta olmak üzere, belirli bir seyirci kitlesi olan diğer opera evlerinde, sezonun boşluklarını doldurmak için de bu yola başvurulurken *pasticcio*, genel olarak iki farklı şekilde kullanılırđı: Birincisine, ilk kez 1721'de Londra'da sahnelenen "Muzio Scevola" operasını (Londra, 1721) örnek olarak gösterebiliriz. Yapıtın ilk perdesini F.Mattei, ikinci perdesini G.Bononcini ve üçüncü perdesini de G.F.Haendel bestelemiştir.

Tipik bir *pasticcio* ise daha rastlantısal bir yöntemin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bir kentten diğerine taşınan opera, her sahnelenişinde başka bir değişikliğe uğramıştır. Birgün librettosu Metastasio'ya ait bir opera Londra'da sahnelendiğinde ozan, kendisine ait bu şerefi Zeno, Goldoni, Stampigliata, Rossi ve diğerleriyle paylaşırken, Gluck, Campi, Galuppi, Cocchi, Jommelli, Latilla, Handel ve daha birçok bestecinin adı da partitür üzerinde görünmektedir.

¹⁴ *Pasticcio* (it): Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

18.YY SONLARINDA İTALYAN OPERASINDA GÖRÜLEN YENİLİK HAREKETLERİ

2.1. Yapısal Yenilikler

1770'lerden itibaren belli başlı İtalyan bestecileri, opera sanatına yeni bir soluk getirmek istemişler ve bu amaç doğrultusunda da müzik ve dramın ilkelerini değiştirerek, ciddi atılımlarda bulunmuşlardır. Bütünüyle daha doğal bir ortam isteyen besteciler, özde derin bir anlatımcılık, müziksel kaynaklarda ise çeşitlilik öngörmüşlerdir.

Metastasio'nun librettoları, repertuarın önemli bir bölümünü oluştururken, diğer bir yanda Fransız librettoları da kullanılmaya başlanmıştır.

Bu girişimlerin sonucunda ariya ve reçitatiflere yapısal bir esneklik kazandırılarak, konunun daha gerçekçi ve hızlı bir şekilde yansıtılması amaçlanmıştır. *Recitativo secco*'ya duyulan ilgi azalırken, *recitativo accompagnato*'nun kullanımı yaygınlaşmıştır. *Da capo* ariyalar yavaş yavaş yerlerini değişik yapıdaki ariyalara bırakmışlardır. Bunlardan özellikle "adagio" ve "allegro"dan oluşan iki tempolu "rondo" ariyanın kullanımı oldukça yaygınlaşmıştır. 1780'lerde opera başına düşen ariya sayısı 15 iken, 1790'larda bu sayı 10'a indirilmiştir.

İtalyan Operası'nda pek sık kullanılmayan korolar yeniden belirirken, 1780'lerden itibaren final korosuna solistler de eklenmiştir.

Orkestra hem kendi içinde, hem de yaptığı eşliklerde daha derin bir uyum elde etmek için yapının bütününde önem kazanmıştır. 1740'larda Jommelli ve Perez gibi besteciler orkestraya yeniden hayat verirler. Bunu da çalgısal bölümlere etkin ve anlam yüklü gürlük değişiklikleri katarak sağlarlar. Yüzyılın ikinci yarısında orkestra, boyut olarak gözle görülür bir büyüme gösterir. Flütler düzenli varlıklarını sürdürürlerken, trompetlere daha sık rol verilir ve yeni çalgı olarak topluluğa klarnetler katılır. Yüzyılın sonunda, Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'na baktığımızda, orkestranın 24 keman, 4 viyola, 2 viyolonsel, 2 kontrabas, 2 obua, 2 klarnet, 4 fagot, 4 korno ve 2 klavsenden oluştuğu görülür.

Şarkıcıların bitmek bilmeyen keyfi isteklerine genel anlamda sert bir direniş oluşturulmuştur.

Ansambli sayıları artırılmış, bale sahneleri eklenmiştir.

Paisiello'nun öncülük ettiği bu reform hareketinin en önemli iki bestecisi ise N. Jommelli ve T. Traetta'dır. İtalyan *opera seria*'sının gerçek yenileyicisi ise C. W. von Gluck'tur. Uluslararası anlamda bir opera biçimi geliştiren besteci, yapılan bütün bu yeniliklerle birlikte müziğin şiire hizmet edebilmesini amaçlamıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

W.A.MOZART'IN OPERA SANATINDAKİ YERİ

3.1. W.A.Mozart'ın Opera Besteciliği

27 Ocak 1756'da Salzburg'da doğan ve 5 Aralık 1791'de Viyana'da ölen W.A.Mozart, hem opera sanatında hem de besteciliğin diğer dallarında büyük başarılar elde etmiş, eşine az rastlanır bir bestecidir. “Doğduğu ve yetiştiği ülkenin müzik sanatında izlenen ilkelerine bağlı kalmadığı için, Alman müziğinin ulusallığı ile yetinmek yerine, İtalyan ve Fransız müziği etkilerini ağırlıklı olarak kattığından, evrensel bir bestecidir.” (Aldemir, 1991, s.27)

Onun operaları, gerileyen *opera seria*'dan yükselmekte olan *opera buffa*'ya, görkemli Fransız operasından yaygın Alman *singspiel*¹⁵'ine dek, çağdaş operatik sahnenin her çeşidini ve aşamasını içinde barındırır.

Bestecinin bu türler üzerine yaptığı yenilikler gelenekselleşmiştir. Onun *singspiel*'leri görkemli müzikal yoğunluğu kadar, kahramanlığı ve dinsel istekleri de içinde barındırır. *Opera seria* türündeki yapıtları yapmacılıktan arındırılmış ve insanileştirilmiştir. *Opera buffa*'da ise Mozart, halkın ve cinselliğin ciddi keşfini çerçeve içine alır. Bir sonraki yy'ın bestecilerin üzerinde yarattığı etkinin nedeni belki de yapıtlarındaki kusursuzluğun bir zaferidir.

O, müzikçiler kadar J.W.Goethe ve E.T.A.Hoffmann'dan bu yana ozanları ve filozofları da etkilemiş bir bestecidir. İşte bütün bu nedenlerden dolayı Mozart, operatik başarısının temel taşı olarak kalmıştır.

Mozart, tıpkı diğer büyük isimler gibi doğru zamanda dünyaya gelmiştir. Her yerde yeni operaları sahnelemek isteyen yapımcılar ve bunları dinlemeye hazır seyirciler vardır. Klasik orkestra ve orkestral biçem, deney aşamasının ötesinde olup, şarkı söyleme sanatı da virtüözlüğün en yüksek düzeyine ulaşmıştır. Yakın zaman içindeki gelişmelerle opera sanatı, kendine kurulu bir yapı edinmiştir.

¹⁵ *Singspiel* (al): Küçük, lirik, şarkılı ve komik oyun anlamına gelen bu terim, bütün metin içinde almanca olarak kullanılmıştır.

Gluck'un yenilikleri, *opera buffa*'nın canlılığı ve Alman *singspiel*'ine karşı büyüyen ilgi de Mozart'ı opera yazmaya yönelten nedenleri oluşturmuştur.

Küçük yaşına karşın İtalyan operasını yakından tanıyan Mozart, ezgisel biçimini Di Majo, Jommelli, Piccini, Paisiello, Galuppi, Hasse ve J.C.Bach'dan öğrendikleriyle biçimlendirmiştir. İtalyan dramatik kompozisyonunun bütün kurallarını, arya çeşitlerini, dokunaklı anlatımlar yaratmak için gerekli olan değişmez formülleri ve ezgisel değişimleri bilen Mozart, genç yaşında bile yorumlanabilir operalar ortaya koymayı başarmıştır.

Onun opera sanatındaki biçimsel gelişimi, yeterince kararlı olmamakla birlikte yine de, çalgısal müziğiyle paralellik gösterir.

Mozart'ın amaçları ve metodları, "Il re pastore" (1775) operasına dek, yaşadığı zamanın gereklerini yansıtmış, daha sonra bestelediği eşsiz baş yapıtlar ise, opera besteciliğini hiç olmadığı kadar etkilemiştir. O, her ne kadar müziğin operadaki üstünlüğünü savunmuş olsa da, aryalarının hem seslere hem de dramatik koşullara uygun olmasına özen göstermiştir. Bunu yaparken de, seyircinin beklentilerine yanıt verebilmiştir.

Bestecinin, aralarında Latin okul dramalarının, serenatların ve İtalyan *opera seria*'larının da yer aldığı 22 dramatik yapıtının en önemli bölümünü, *opera buffa* ve *singspiel* türündekiler oluşturur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
W.A.MOZART'IN OPERA SERIA TÜRÜNDEKİ YAPITLARI

4.1. MITRIDATE, RE DI PONTO (PONTO KRALI MİTRİDATE) (KV 87)

4.1.1. Dizin

Uvertür

(Birinci Perde)

Reçitatif

“Vieni, Signor”

Arbate, Sifare

Reçitatif

“Se a me s'unisce Arbate”

Sifare, Aspasia

No:1 Arya

“Al destin, che la minaccia”

Aspasia

Reçitatif

“Qual tumulto nell'alma”

Sifare

No:2 Arya

“Soffre il mio cor con pace”

Sifare

Reçitatif

“Sin a quando, o Regina”

Farnace, Aspasia

Reçitatif

“Ferma, o germano”

Sifare, Farnace, Aspasia

Reçitatif

“All’ire fireno, Pirin, principi, olà”

Arbate, Sifare, Farnace”

No:3 Arya

“L’odio nel cor frenate”

Arbate

Reçitatif

“Principe, che facemmo”

Farnace, Sifare, Aspasia

No:4 Arya

“Nel sen mi palpita dolente il core”

Aspasia

Reçitatif

“Un tale addio, germano, si spiega assai”

Farnace, Sifare

No:5 Arya

“Parto: Nel gran cimento”

Sifare

Reçitatif

“Eccovi in un momento”

Farnace, Marzio

No:6 Arya

“Venga pur, minacci e frema”

Farnace

**EC. YÜREKÖÇA ETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

No:7 Mars

No:8 Kavatina

“Se di lauri il crine adorno”

Mitridate

Recitativ

“Tu mi rivedi, Arbate”

Mitridate, Ismene, Arbate

Recitativ

“Su la temuta destra”

Sifare, Mitridate, Farnace, Ismene

No:9 Arya

“In faccia all’oggetto”

Ismene

Recitativ

“Teme Ismene a ragion”

Mitridate, Arbate

Recitativo accompagnato

“Respira alfin”

Mitridate

No:10 Arya

“Quel ribelle e quell’ingrato”

Mitridate

(ikinci Perde)

Recitativ

“Questo è l’amor, Farnace”

Ismene, Farnace

No:11 Arya

“Va, l’error mio palesa”

Farnace

Reçitatif

“Perfido, ascolta.....Ah Mitridate”

Ismene, Mitridate

Reçitatif

“Eccomi a’cenni tuoi”

Aspasia, Mitridate

Reçitatif

“Respiro, o Dei”

Aspasia, Sifare, Mitridate

No:12 Arya

“Tu, che fedel mi sei”

Mitridate

Reçitatif

“Che dirò? Che ascolta?”

Sifare, Aspasia

Reçitatif

“Alla tua fede il padre, Sifare, applaude”

Arbate

Reçitatif

Oh giorno di dolore”

Aspasia, Sifare

Recitativo accompagnato

“Non più, Regina”

Sifare, Aspasia

No:13 Arya

“Lungi da te, mio bene”

Sifare

Recitativo accompagnato

“Grazie ai Numi parti”

Aspasia

No:14 Arya

“Nel grave tormento”

Aspasia

Reçitativ

“Qui, dove la vendetta”

Mitridate, Ismene, Arbate

Reçitativ

“Sedete, o Prenci, e m’ascoltate”

Mitridate, Sifare, Farnace

Reçitativ

“Signor, son io”

Marzio, Mitridate, Sifare

Reçitativ

“Inclita Ismene”

Mitridate, Ismene

No:15 Arya

“So quanto a te dispiace”

Ismene

Reçitativ

“Ah, giacchè son tradito”

Farnace

No:16 Arya

“Son reo; l’error confesso”

Farnace

Reçitatif

“E crederai, Signor”

Sifare, Mitridate, Aspasia

No:17 Arya

“Già di pietà mi spoglio”

Mitridate

Reçitatif

“Sifare, per pietà stringi l’acciario”

Aspasia, Sifare

Recitativo accompagnato

“Io sposo di quel mostro”

Aspasia, Sifare

No:18 Düet

“Se viver non degg’io”

Sifare, Aspasia

(Üçüncü Perde)

Reçitatif

“Pèra omai chi m’oltraggia”

Mitridate, Aspasia, Ismene

No:19 Arya

“Tu sai per chi m’accese”

Ismene

Reçitatif

“Re crudel, Re spietato”

Aspasia, Mitridate

Reçitatif

“Mio Re, t'affretta”

Arbate, Mitridate”

No:20 Arya

“Vado incontro al fato estremo”

Mitridate

Reçitatif

“Lagrima intempestive”

Aspasia

Recitativo accompagnato

“Ah ben ne fui presaga”

Aspasia

No:21 Kavatina

“Pallid'ombre”

Aspasia

Reçitatif

“Che fai, Regina?”

Sifare, Aspasia

Reçitatif

“Che mi va questa vita”

Sifare

No:22 Arya

“Se il rigor d'ingrata sorte”

Sifare

Reçitatif

“Sorte crudel, stelle inimiche”

Farnace

Reçitatif

“Teco il patti, o Farnace”

Marzio, Farnace

No:23 Arya

“Se di regnar sei vago”

Marzio

Recitativo accompagnato

“Vadasi.....Oh ciel”

Farnace

No:24 Arya

“Già dagli occhi il velo è tolto”

Farnace

Reçitatif

“Figlio, amico, non più”

Mitridate, Sifare

Reçitatif

“Ah vieni, o dolce

Mitridate, Aspasia, Sifare

Reçitatif

“Reo non si chiami, o Sire”

Ismene, Mitridate

No:25 Kentet

“Non si ceda al campidoglio”

Sifare, Aspasia, Farnace, Ismene, Arbate

4.1.2. Operada Yer Alan Başlıca Karakterler

Mitridate: Ponto Kralı	Tenor
Aspasia: Mitridate'nin sevgilisi	Soprano
Sifare: Mitridate'nin oğlu	Soprano
Farnace: Mitridate'nin büyük oğlu	Alto
Ismene: Partiya Kralı'nın kızı ve Farnace'nin sevgilisi	Soprano
Marzio: Romalı sulh hakimi ve Farnace'nin arkadaşı	Tenor
Arbate: Ninfea ¹⁶ valisi	Soprano

4.1.3. Konu

Birinci Perde

(Konu, I.Ö. 63'de Ponto'da geçmektedir)

Yaşlı Kral Mitridate, Asya'nın kuzey kıyılarında bulunan Ponto'nun hükümdarlığını sürdürmektedir. Roma'ya karşı sefere çıktığı sırada genç sevgilisi Aspasia'yı birbirlerine hiçbir yönden benzemeyen oğulları Sifare ve Farnace'ye emanet eder. Kentin valisi Arbate, Ponto'nun başkenti Ninfea'nın büyük meydanında Kolchis¹⁷'in prensi Sifare ile biraraya gelir. Amacı halkın onun geri dönüşünden duyduğu sevinci kendisine göstermektir; ancak Sifare oldukça kıskanç ve sinirlidir; çünkü ağabeyi Farnace de kentte bulunmaktadır. Farklı siyasi cephelerde olan kardeşlerden Farnace Romalılara, Sifare ise Yunanlılara sempati duymaktadır. Ortak oldukları tek nokta, babalarının sevgilisi Aspasia'ya duydukları aşk olan gençler, çok geçmeden Mitridate'nin Romalılarla anlaşmazlığa düştüğü haberini alırlar. Aspasia, kendisini sevmeye zorlayan Farnace'den korunmak için Sifare'den yardım ister (**Aspasia arya, No:1**); ancak tıpkı ağabeyi gibi onun da kendisine aşık olduğunu duymak genç kadını şaşkına döndürür. Soylu ve cömert bir kişiliği olan Sifare Aspasia'ya, onun hayatından çıkacağına dair söz verse de, genç kadının Farnace'den korunmak için kendisine yalvarması ona bir umut vermiştir (**Sifare arya, No:2**). Venüs Tapınağı'nda bulunan Farnace, Aspasia'yı kendisi ile evlenmesi ve Ponto'nun kraliçesi olması konusunda zorlamaktadır; ancak gururlu ve sadık genç kadın onun bu çirkin tekilifini rededer. Farnace tam Aspasia'yı ikna etmek için

¹⁶ Ninfea: Manisa Dağı'nın güney yamaçlarından doğarak, Kemalpaşa (Nif) Ovası'nı baştan başa geçen akarsu.

¹⁷ Kolchis: Karadeniz'in doğu ucunda tarihsel bir bölge.

zor kullanmak üzereyken Sifare gelir ve onu ağabeyinden uzaklaştırır. Aralarındaki sürtüşme bir kılıç kavgasına dönüşmek üzere olan iki kardeşi Aspasia ayırır. Tam bu sırada Mitridate'nin Ninfea limanına vardığını haber vermek için gelen Arbate prensleri, kin ve nefreti bir kenara bırakmaları konusunda ikna eder (**Arbate arya, No:3**). Aspasia'nın hem Kral Mitridate'ye hem de Sifare'ye duyduğu aşk, kendisini umutsuzluğa sürüklemektedir (**Aspasia arya, No:4**). Farnace Mitridate'nin kente girmesini engellemek için Sifare'yi ikna etmeye çalışır; ancak genç prens, ülkesinin kralı olan babası Mitridate'ye bağlılığından vazgeçmez iken sadece, kendisinin ve Farnace'nin Aspasia'ya duyduğu aşkı gizlemeyi kabul eder (**Sifare arya, No:5**). Farnace, hem kişisel hem de politik planlarının suya düştüğünü anlayınca Marzio'nun teklifini kabul eder. Bu plana göre Roma'nın başına kendisi geçecektir. Artık hiçbir güç, hiddetli ve zalim babası karşısında onu tutamayacaktır (**Farnace arya, No:6**). Romalı General Pompey tarafından bozguna uğratılan Mitridate ve ordusu, Ninfea'ya geri dönerler. Bu beklenmedik yenilgi kralın sinirlerini oldukça bozmuştur (**Marş, No:7-Mitridate arya, No:8**). Kral, oğullarının kenti terk etmelerine çok sinirlense de, kendisinin ölmüş olabileceği ihtimali üzerine duydukları acı yüzünden görevlerini ihmal etmelerine ses çıkarmaz. Mitridate, himayesi altında bulunan Partiya Kralı'nın kızı Ismene'yi büyük oğlu Farnace ile evlendirmeyi düşünmekte ve kendisinden de bu kararını onaylamasını beklemektedir; ancak Farnace genç kızın duygularına cevap vermez. Ismene mutlu bir gelecekle ilgili hayallerinin gerçekleşmeyeceğini anlayarak büyük bir üzüntüye kapılır (**Ismene arya, No:9**). Mitridate, kendisinin öldüğü dedikodusunu yayarak, oğullarının Aspasia'ya olan ilgilerini çözmeye çalışan Vali Arbate'yi açığa alır. Bunun üzerine Arbate, Farnace'nin ihanetini ve Marzio ile yaptığı haince planları krala anlatır. Duydukları Mitridate'yi öylesine hiddetlendirir ki, bu ihanetin bedelinin çok ağır olacağını söyler (**Mitridate arya, No:10**).

İkinci Perde

Ismene, Farnace ile yüzleşir. Yıllarca sadece kendisini seveceğini ve kalbinin ona ait olduğunu söyleyen prens, şimdi bir başkasına ilgi duymakta ve genç kızın kendisini zavallı bir aşık gibi hissetmesine neden olmaktadır. Farnace ise ona olan ilgisinin azalmasının aralarındaki uzaklıktan kaynaklandığını söyler. Oldukça hırslı bir yapıya sahip olan ve kraliçe olmak için doğduğuna inanan Ismene'nin hisleri duydukları karşısında daha da kuvvetlenir ve Mitridate'nin de arzu ettiği intikamı

almaya karar verdiği nokta da, Farnace kendisini uyarır ve bir gün yaptıklarından pişmanlık duyabileceğini söyler (**Farnace arya, No:11**). Mitridate, Farnace'nin kendisine ve Ismene'ye olan sadakatsizliğini bir gün hayatıyla ödeyeceğini ve genç kıza, Sifare gibi değerli bir eş sunacağına dair söz verir. Daha sonra da Aspasia'yı çağırarak kendisiyle en yakın zamanda evlenmek istediğini söyler. Genç kadının duyduğu ikilem, kralın kendisiyle ilgili şüphelerini doğrular. Artık Mitridate, sevgilisi ile Farnace arasında bir ilişki olduğundan emindir. Bunun zerine Sifare'yi çağırarak Farnace'yi öldürmesini emrederken sadakatsiz Aspasia'ya da görevini hatırlatır (**Mitridate arya, No:12**). Aspasia ve Sifare birbirlerine duydukları aşkı itiraf etmek üzereyken kralın emriyle gelen Vali Arbate, Mitridate'nin her iki oğlunu ve Aspasia'yı acilen karargahında beklediği haberini getirir. Sifare ise Aspasia'yı, içine düştüğü zor durumdan kurtarmak ve kalbini huzura kavuşturmak için onu, o an terk eder (**Sifare arya, No:13**). Aspasia büyük bir ikilem içindedir. Bir yanda büyük bir aşkla bağlandığı Sifare, diğer yanda ise kral ile yapması gereken evlilik vardır (**Aspasia arya, No:14**). Mitridate, karargahında bulunan Ismene'ye, Farnace ile ilgili şüphelerini açıklar. Kendisine göre oğlu bir haindir ve Roma ile işbirliği içindedir. Her iki kardeş gelip de babalarının Roma karşıtı bir plan içinde olduğunu öğrenince, Farnace korkuya kapılır ve kendisine göre en iyi kararın Roma ile barış yapmak olduğunu söyler. Mitridate'ye göre Farnace'nin bu yaklaşımı, kendisinin oğlu ile ilgili şüphelerini doğrulamaktadır. Romalı kumandan Marzio, karargaha gelip barış teklifini yönelttiği sırada Farnace tutuklanarak hapse atılır. Bunun zerine Marzio, Roma'nın intikamını alacağına dair tehditte bulunur. Ismene araya girerek Mitridate'yi yatıştırmaya çalışır ve oğlunun ihanetinden dolayı üzülmemesini söyler (**Ismene arya, No:15**). Farnace, Roma ile olan ilişkilerini inkar etmez; ancak kardeşi Sifare'yi Aspasia'nın kalbini almakla suçlar (**Farnace arya, No:16**). Kral, Farnace'nin yaptığı açıklamanın doğru olup olmadığını anlamak için hain bir plan yapar ve Aspasia'ya kendisinden ayrılacağını, eğer isterse Sifare ile evlenebileceğini söyler; ancak genç kadın kral ile evlenmeye kararlıdır. Mitridate ise iki oğlundan biriyle evlenmesi konusunda sürekli kendisine baskı yapmaktadır. Sonunda Aspasia dayanamaz ve Sifare'ye duyduğu aşkı itiraf eder; ancak çok geçmeden içinde bulunduğu oyunu da anlar. Kral ise sevgilisinin söyledikleri karşısında dehşete düşmüştür. Hem Aspasia'dan hem de oğullarından intikam alacağına dair yemin eder (**Mitridate arya, No:17**). Aspasia Sifare'ye, onu kılıcıyla öldürerek yaşadığı bu acılara bir son vermesi için kendisine yalvarır. Prens ise nazikçe genç kadına kendisini unutmasını ve kral ile evlenerek tahta geçmesini söyler; fakat Aspasia yaşlı

krala baş eğmemekte kararlıdır. İki sevgili birlikte ölme arzularını bir düetle dile getirirler (**Aspasia-Sifare düet, No:18**).

Üçüncü Perde

Öfkeli Kral Mitridate, oğlu Sifare'nin ölüm emrini vermek üzereyken içeriye aniden Aspasia girerek onu durdurur ve kralın bir zamanlar kendisine vermiş olduğu tacı onun ayakları altına fırlatır. İsmene hiddet içindeki Aspasia'yı durdurmaya çalışır ve Mitridate'den ona bakmasını ister. Onun zalim biri olmadığını, sadece kalbinin sesiyle hareket eden bir sevgili olduğunu söyler. Farnace tarafından terk edilen kendisi bile artık intikam peşinde koşmamaktadır (**Ismene arya, No:19**). Aspasia, Sifare'nin hayatının sadece krala itaat etmesiyle bağışlanabileceğini öğrenir. Bu arada Romalıların kenti kuşattığı ve ordunun kaçmak zorunda kaldığı haberi Mitridate'nin Aspasia ve Sifare'ye duyduğu kızgınlığın önüne geçer (**Mitridate arya, No:20**). Bir Faslı, içinde zehir olan kadehi tepsiyle Aspasia'ya sunar. Genç kadın aradığı iç huzuru mezarda bulup, sonsuza dek Sifare'ye ait olmanın vereceği umutla içkiyi alır (**Aspasia arya, No:21**). İsmene'nin kendisini serbest bıraktığı Sifare, tam zamanında gelerek sevgilisini ölümün elinden kurtarır. Şimdi babasının yanında olmalı ve ülkesi için savaşmalıdır (**Sifare arya, No:22**). Zincirlerle bağlı olan Farnace, Marzio ve askerlerince fark edilir. Marzio tahtı ele geçireceğine dair babasının ölüsü üzerine yemin etmiştir (**Marzio arya, No:23**). Vicdan acısı çeken Farnace, babasına olan sadakat borcunu hatırlayarak o an kararını verir: Tahtan, Aspasia'dan ve Romalılarda kurduğu gizli dostluk ilişkisinden vazgeçecek ve şeref peşinden ilerleyecektir (**Farnace arya, No:24**). Mitridate savaş sırasında ölümcül bir yara alır. Düşmanlarca yenilgiye uğratılmamak için bedenini kendi kılıcı üzerine bırakmış; böylece zafer, şeref kanunları gereği kendilerinin olmuştur. Ölümün eşiğindeki kral, Sifare'ye cesareti ve bağlılığı hatırlatırken, Aspasia'yı da bağışlayarak, onun kaderini Sifare'nin ellerine bırakır. Farnace yaptıklarından dolayı kardeşi tarafından cezalandırılmak üzereyken İsmene gelir ve Farnace'nin düşman donanmasını ateşe vererek, onları bozguna uğrattığını söyler. Mitridate oğlunu kollarına alır ve onu bağışladıktan sonra hepsi biraraya gelir. Romanın zalim gücüne karşı söylenen bu şarkıyla perde iner (**Mitridate, Farnace, Sifare, İsmene, Aspasia kentet, No:25**).

4.1.4. Mitridate, Re Di Ponto Operası'nın Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Açısından İncelenmesi

Baba-oğul Mozart, 2 Şubat 1770'de İtalya'ya yaptıkları ilk gezi çerçevesinde Milano'ya gelirler. Kente varır varmaz ise Lombardi Valisi Kont Karl Joseph Firmian tarafından akşam yemeğine davet edilirler. Erkek kardeşi sarayın müzik işlerinden sorumlu kişisi olan Kont sarayında, Mozart'ın da yorumcu olarak katıldığı üç parti verir. Este Dükü 3.Francesco ve torunu Maria Beatrice Ricciarda -ki Mozart daha sonra onun evlilik töreni için "Ascanio in Alba" operasını (1771) bestelemiştir- bu partilerden ikincisine katılırlar. Son parti için üç aria ve Metastasio'nun sözleri üzerine bir reçitatif yazan Mozart, Regio Ducale Tiyatrosu'nun yöneticiliğini yapan kişiler tarafından farkedilir.

Besteci bütün bu gelişmelerin paralelinde, aynı yılın 26 Aralık tarihinde açılışı yapılacak olan opera evi için bir sipariş alır. Bu onun, *opera seria* türündeki ilk yapıtı olacaktır. Daha da ötesi Mozart, ilk kez uluslararası bir sahnede adını duyurma fırsatını yakalamıştır.

Libretto, haziran ayında, yani baba-oğul Mozart'ın Floransa, Roma, Napoli Ve Bologna'da buldukları dönemden sonra opera evine ulaşır. Leopold, ailesine yazdığı mektubunda, gelişmeleri şu sözlerle dile getirmiştir: "*Operanın adı "Mitridate, Re di Ponto". Libretto Torinolu ozan Signor Vittorio Amadeo Cigni-Santi'ye ait ve 1767'de yorumlanmış*"(Gianturco, 1977, s.30).

İlk olarak Quirino Gasparini'nin müziğinde kullandığı libretto, daha sonra üzerinde hiçbir değişiklik yapılmaksızın Mozart'a verilir. Jean Baptiste Racine'nin "Mitridate" adlı trajedisi (1673), V.A.Cigni-Santi'ye (1728-1785) esin kaynağı olmuş, italyanca çevirisi ise Giuseppe Parini tarafından yapılmıştır.

Mitridate, Asyalı bir despottur; ancak Roma'ya karşı olan ölümüne mücadalesiyle seyircinin sempatisini kazanır. İlerlemiş yaşına karşın genç sevgilisi Aspasia'yı, oğulları Farnace ve Sifare'ye kaptırmak istemez. Trajik kaderinden dolayı acı çeken baş karakterle mutlu bir sona gidilmesi mümkün olmadığından dolayı Mitridate'nin ölümü de kaçınılmazdır.

Sifare karakteri beyaza, Farnace ise siyaha boyanmıştır; ancak bu gerçek bir siyahlık olmadığı için, pişmanlık duygusunun yolu da kendisine açılabilir.

Konu; basit ve mantıklı olup, Metastasio'nun yazdıklarından farklı olarak iyi bir şekilde işlenmiştir. Derin anlatımlar, bir diğeri ile kusursuzca yer değiştirebilmektedir. En önemlisi ise, hemen hemen bütün aryalara olayı yansıtıp, direkt olarak duruma yönelik gelişim gösterirler.

Mozart librettosu ilk aldığı anda, yapıtta yer alacak etkileyici kастların da adlarını öğrenir. Mitridate'yi tenor Gulielmo d'Ettore, Aspasia'yı soprano Antonia Bernasconi, Sifare'yi soprano kastrato Benedetti, Farnace'yi alto kastrato Giuseppe Cicognani, Marzio'yu tenor Gaspare Bassano, Ismene'yi soprano Anna Francesca Varese ve Arbate'yi soprano kastrato Pietro Muschietti seslendirecektir.

Mozartlar bu şarkıcılardan bazılarını kişisel olarak tanıdıklarından dolayı, Wolfgang reçitatifleri önceden yazar ve seslerine uygun aryalara besteleyebilmek için üzerlerinde düşünmeye başlar. Örneğin Leopold'un yakın dostları olarak kabul ettiği tenor d'Ettore'nin aceliyeti yoktur ve bu nedenle akıcı söyleyemez. Buna karşılık Mozart, onun geniş ses sınırlarını ve zor atlamalardaki yeteneğini ortaya koyacak partiler yazar. Öncekilerden farklı olarak bu opera, bestecinin kastrato ses için yazdığı ilk dikkate değer operası olup, yapıt içinde bu ses rengine ait üç rol vardır.

Operanın uvertür ve reçitatiflerini, İtalya'daki gezisi sırasında yazan Mozart, hem kendisine verilen görevin öneminden hem de Sifare rolünün verildiği kastrato Benedetti'nin Milano'ya gelişini ertelemesinden dolayı sıkıntılı yaşar. Leopold, 24 Kasım tarihine ait mektubunda şunları yazmıştır: *"Mozart oldukça yoğun. Zaman gittikçe daralıyor ve Benedetti hala Milano'ya gelmediği için, şu ana dek sadece onun ilk aryasını tamamlayabildi. Bir işi iki kez tekrarlamaktan hoşlanmadığı ve yazdığı aryanın ona uyup uymadığını tam olarak bilemediği için, Benedetti'nin kente gelişini beklemeyi tercih ediyor"* (Gianturco, 1977,s.30).

Mitridate, Re di Ponto operasının librettosu, geleneksel arya dağılımını sağlayacak şekildedir. Buna göre uvertürün ardından operanın açılışını, baş karakterler Aspasia ve Sifare birer arya söyleyerek yaparlar.

Mozart librettoya bağılı olarak, Mitridate için beş, Sifare, Aspasia ve Farnace için dörder, Ismene için üç, Arbate ve Marzio için de birer aria yazmak zorundadır; ancak Mozart'ın solo parçaları besteleme görevi burada bitmez. Şarkıcıları memnun etmek için ayrıca yedi aria ve bir düet yazmak zorunda bırakılır. Besteci, Mitridate'nin 8 numaralı giriş ariasını ise, tenor d'Ettore kabul edene dek dört defa baştan yazmıştır. Diğer bir yanda Sifare ve Aspasia için yazılan, operanın 16 numaralı tek düeti, Benedetti ve Bernasconi tarafından büyük bir beğeniyle söylenmiştir. Öyle ki Benedetti'nin şu sözleri, düetle ilgili hissettiklerini açıkça yansıtmaktadır: *“Eğer halk bu düeti beğenmez ise, kendimi ikinci kez hadım ederim!”* (Gianturco, 1977, s.31).

Her ne kadar Mozart, şarkıcıların isteklerine uygun arialar yazarak onları mutlu etmeye çalışsa da bu zorunluluk, onun geniş anlam çeşitliliğini kullanmasına engel olamamıştır. Örneğin, Aspasia'nın sol minör tonundaki 4 numaralı ikinci ariası, güçlü bir ağıt havasındadır. Sifare'nin 5 numaralı ikinci ariasındaki kısa “andante” bölümleri, şiddetli “allegro” pasajlarıyla birleşir. Mitridate'nin birinci perdedeki 10 numaralı kapanış ariası *buffo*¹⁸ biçimine yakındır. 8 numaralı kavatinasında ise Mitridate, kalbi aşk acısı taşıyan ve bozguna uğratılmış yorgun bir savaşçı olarak anayurduna geri döner. Tek başına bu aria, onun sadece tiyatroya özgü bir hükümdar olarak görünmesinin ötesindedir. Romalı Marzio ise, savaşçı marş ritminde söylediği 23 numaralı tek ariasıyla en iyi şekilde karakterize edilmiştir. Farnace'nin 16 numaralı üçüncü ariasında “A” temasının ilk bölümü “adagio maestoso”, ikinci bölümü ise “allegro”dur. Bu ariasında Farnace, işlediği suçu yavaş yavaş itiraf ederken, ani bir kararla Sifare'yi de buna dahil etmiştir. İkinci perdenin sonundaki düet çok güzel olmakla birlikte, yansıttığı duruma uygundur. Mozart, şarkıcıların ve seyircilerin büyük önem verdikleri virtüözlük ve “koloratür”¹⁹ tekniğini Aspasia, Sifare ve Ismene'nin müziğinde yoğun olarak kullanmıştır.

Bu operada reçitatif de belirgin olarak dikkati çeker. Üçüncü perdenin 4. sahnesinde Aspasia'nın “Lagrima intempestive” sözleriyle başlayan reçitatif büyük bir olasılıkla Mozart'ın o ana dek yazmış olduğu en dramatik reçitatifdir. Burada çeşitli biçimler ard arda gelerek, her biri metinde yer alan duygu haliyle aynı anda değişime uğrar.

¹⁸ *Buffo* (it): Komik. Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

¹⁹ Koloratür: Kıvrak ve süslü söyleyiş.

Sahne, eşliğini sadece sürekli basın yaptığı basit bir reçitatif ile başlar. Mitridate'ye sadık olmadığından dolayı suçlu görülen Aspasia'ya içmesi için bir kadeh zehir verildiğinde ise eşliğe yaylılar, obualar, flütler, kornolar ve fagotlar da katılır. Ardından heyecanlı "allegro" bölümü gelir. Aspasia bu kez aşığı Sifare'yi düşünmekte ve onunla hayatlarının mezarda birleşeceğini fark ederek sessizliğe bürünmektedir. 24 ölçüden oluşan bu eşlikli reçitatif, Aspasia'nın "Elysian"²⁰ ormanlarının solgun ruhlarına kendisini korumaları için yalvardığı gerçek bir aryaya dönüşür; ancak içmesi gereken zehiri hatırladığında, korkuları yeniden canlanır ve bu noktada eşlikli reçitatife geri dönülür. "Allegro", "andante" ve yine "allegro" olarak değişen tempolar, adeta Aspasia'nın aklından geçen değişik düşünceleri yansıtır gibidir.

Uvertür, 3 bölümden oluşan re majör tonunda bir sinfonia'dır. Operanın finali ise kısa olup, solistlerin meydana getirdiği küçük bir koro havasındadır.

Mozart'ın hizmetinde olan Regio Ducale Tiyatrosu'nun orkestrası 28 keman, 6 viyola, 2 viyolonsel, 6 kontrabas, 2 klavsen, ve ayrıca 2 obua, 2 flüt, 2 fagot, 2 trompet, 4 korno ve timpaniden oluşmaktadır. Bu topluluk Mozart'a görülmedik büyüklükte ve yetenekte bir orkestra için beste yapma şansı sunmaktadır. Şarkıcıların yeteneklerini gösterebilmeleri adına tasarlanan aryaların çoğuna sadece yaylılar eşlik etmekle kalmaz, bunlara görkemli ve renkli bir hava katmak adına bakır ve nefesli üflemeler de eklenir.

Aralık ayında, operanın sayısız provası yapılır. Öncelikli olarak reçitatifler baştan sona kontrol edilir. Daha sonra partileri bir kez daha gözden geçirmek için küçük bir orkestra provası alınır. Birkaç provanın daha ardından, açılış gecesinden iki gün önce Noel'de kostümlü genel prova yapılır.

"Mitridate, Re di Ponto", parlak bir oyuncu kadrosu ve o zaman için oldukça büyük sayılan 56 kişilik orkestrasıyla, 26 Kasım 1770 tarihinde dünya prömiyerini gerçekleştirir ve yapıt, Milano'da ki Regio Ducale Tiyatrosu'nu dolduran seyircilerin yoğun alkışını alır. Leopold evine yazdığı mektubunda, operanın ilk temsili sonrası yaşanan gelişmeleri şu sözlerle aktarır: *"Orkestradakiler kadar şarkıcıların da sonuçtan memnun olmaları en büyük tesellim. Tanrı'ya şükürler olsun ki bunu*

²⁰ Elysian: Yunan mitolojisinde, tanrıların ölümsüzlük bağısladığı kahramanların gönderildiği cennet.

duyacak kadar kulağım var. Wolfgang'ın bir opera yazmak için çok genç olduğunu iddia eden karşıt görüştekiler şimdi şaşkınlığa uğradılar. Nota kopyacısı da oldukça memnun. Bu İtalya'da başarıya işarettir; çünkü bu kişi, yapıt başarılı olduğu takdirde, bazen hem notanın satışı hem de aryaların başka yerlere gönderilmesiyle, bestecinin eline geçen paradan çok daha fazlasını kazanıyor" (Gianturco, 1977, s.32).

Sonuç olarak Mozartların çabaları meyvesini verir. Leopold 2 Ocak 1771 tarihinde Padre Martini'ye (1706-1782) yazdığı mektupta artık övünebilecek durumdadır. "Milano'da ki sezonun ilk operası genellikle şansızlıklar yaşar; ancak şu ana kadar ki altı temsil boyunca tiyatro hep seyirciyle doluydu ve her gece iki aya tekrar edilmek zorunda kalınırken, diğerleri de birçok yerde alkış aldı" (Gianturco, 1977, s.32). Seyircinin ilgisi devam ederken yapıt yirmi kez daha sahnelenir. Wolfgang, bunların üçünde, birinci klavseni çaldıktan sonra babasıyla seyirci arasına oturma şansını yakalayabilmiştir.

4.2. LUCIO SILLA (KV 135)

4.2.1. Dizin

Uvertür:

Molto allegro

Andante

Molto allegro

(Birinci Perde)

Reçitatif

"Ah ciel l'amico Cinna"

Cecilio, Cinna

No:1 Arya

"Vieni ov'amor t'invita"

Cinna

Recitativo accompagnato

“Dunque sperar poss’io”

Cecilio

No:2 Arya

“Il tenero momento”

Cecilio

Recitativ

“A te dell’amor mio”

Silla, Celia, Aufidio

No:3 Arya

“Se lusinghiera speme”

Celia

Recitativ

“Signor, duolmi vederti”

Aufidio, Silla

Recitativ

“Sempre dovrò vederti”

Silla, Giunia

No:4 Arya

“Dalla sponda tenebrosa”

Giunia

Recitativ

“E tollerare io posso”

Silla

No:5 Arya

“Il desio di vendetta”

Silla

Recitativo accompagnato

“Morte, morte fatal”

Cecilio

No:6 Koro ve Arioso

“Fuor di queste urne dolenti”

Koro

“O del padre ombra diletta”

Giunia, Koro

Recitativo accompagnato

“Se l’empio Silla, o padre”

Giunia

Reçitatif

“Eccomi, o cara”

Cecilio, Giunia

No:7 Düet

“D’elisio in sen m’attendi”

Giunia, Cecilio

(İkinci Perde)

Reçitatif

“Tel predissi o signor”

Aufidio, Silla

No:8 Arya

“Guerrier, che d’un acciaio”

Aufidio

Reçitatif

“Ah no, mai non credea”

Silla, Celia

Reçitatif

“Qual furor ti trasporta?”

Cinna, Cecilio

Recitativo accompagnato

“Cecilio a che t’arresti”

Cecilio

Reçitatif

“Al fiero suon”

Cecilio, Cinna

Recitativo accompagnato

“Ah corri, vola”

Cecilio

No:9 Arya

“Quest’improvviso tremito”

Cecilio

Reçitatif

“Ah si, s’affretti il colpo”

Cinna, Celia

No:10 Arya

“Se il labbro timido”

Celia

Reçitatif

“Di piegarsi capace”

Cinna, Giunia

Recitativo accompagnato

“Vanne. T’affretta”

Giunia

No:11 Arya

“Ah se il crudel periglio”

Giunia

Recitativo accompagnato

“Ah si, scuotasi omai”

Cinna

No:12 Arya

“Nel fortunato istante”

Cinna

Recitativo

“Signor, ai cenni tuoi”

Aufidio, Silla

Recitativo

“Silla? L'odiato aspetto”

Giunia, Silla

No:13 Arya

“D'ogni pietà mi spoglio”

Silla

Recitativo

“Che intesi eterni Dei?”

Giunia, Cecilio

Recitativo accompagnato

“Chi sa, che non sia questa”

Cecilio, Giunia

No:14 Arya

“Ah se a morir mi chiama”

Cecilio

Reçitatif

“Perché mi balzi in seno”

Giunia, Celia

No:15 Arya

“Quando sugl’arsi campi”

Celia

Recitativo accompagnato

“In un istante oh come”

Giunia

No:17 Koro

“Se gloria il crin ti cinse”

Reçitatif

“Padri coscritti”

Silla, Giunia, Aufidio

Reçitatif

“Sposa ah no, non temer”

Cecilio, Silla, Giunia, Aufidio

Reçitatif

“Come? D’un ferro armato”

Silla, Cinna, Giunia, Cecilio

No:18 Trio

“Quell’orgoglioso sdegno”

Silla, Cecilio, Giunia

(Üçüncü Perde)

Reçitatif

“Ah si tu solo, amico”

Cinna, Cecilio, Celia

No:19 Arya

“Strider sento la procella”

Celia

Reçitativ

“Forse tu credi, amico”

Cecilio, Cinna

No:20 Arya

“De' più superbi il core”

Cinna

Reçitativ

“Ah no, che il fato estremo”

Cecilio, Giunia

Reçitativ

“Tosto seguir tu dei”

Aufidio, Cecilio, Giunia

No:21 Arya

“Pupille amate”

Cecilio

Recitativo accompagnato

“Sposo....mia vita....”

Giunia

No:22 Arya

“Fra i pensier più funesti di morte”

Giunia

Reçitativ

“Celia, Cinna non più”

Silla, Cinna, Celia

Reçitatif

“ Anima vil, da Giunia”

Giunia, Silla

Reçitatif

“Lo sposo mio?”

Giunia, Cinna, Celia, Cecilio, Silla, Aufidio

No:23 Final

“Il gran Silla a Roma in seno”

Koro, Giunia, Cecilio, Cinna, Silla

4.2.2. Operada Yer Alan Başlıca Karakterler

Lucio Silla: Romalı diktatör	tenor
Giunia: Caio Mario'nun kızı ve Cecilio'nun nişanlısı	soprano
Lucia Cinna: Cecilio'nun arkadaşı ve Silla'nın gizli rakibi	soprano
Celia: Silla'nın kızkardeşi	soprano
Aufidio: Sulh hakimi ve Silla'nın arkadaşı	tenor

4.2.3. Konu

Birinci Perde

(Konu, M.Ö. 79'da, Roma'da geçmektedir)

Tiber'de ıssız bir alan. Diktatör Lucio Silla'nın Roma'dan sürgün ettiği senatör Cecilio, kendisinden ayrılmak zorunda bırakıldığı sevgilisi Giunia'yı bulmak için gizlice kente geri dönmüştür. Kendisiyle buluşan asilzade arkadaşı Lucio Cinna, Silla'nın her tarafta onun öldüğü dedikodusunu yaydığını ve bunu da güzel Giunia ile evlenebilmek için yaptığını söyler. Cecilio duydukları karşısında öylesine hiddetlenir ki arkadaşı onu yanlış birşey yapmaması konusunda zor ikna eder. Ona sabırlı olmasını ve sevgilisine yeniden kavuşmak istiyorsa onu, her gün dua etmeye gittiği babasının mezarı başında bulabileceğini söyler (**Cinna arya, No:1**). Cecilio'nun uzun süredir kavuşmayı hayal ettiği sevgilisini görmesine artık sayılı günler kalmıştır.

Söylediği lirik arya, bu karşılıklı aşkın gücünü açıkça yansıtmaktadır (**Cecilio arya, No:2**). Silla, Giunia'nın kalbini kazanmak için kızkardeşi Celia'dan kendisine yardımcı olmasını ister. Genç kızın yapması gereken tek şey, Silla'nın çekici ve güçlü biri olduğu konusunda Giunia'yı ikna etmektir. Roma sulh hakimi Aufidio, Silla'nın zor kullanarak da amacına ulaşabileceğini savunurken Celia, onu sabırlı ve iyi niyetli davranması konusunda ikna eder ve yaylılar eşliğinde söylediği aryasında, Giunia'nın zamanla değişen kalbini resmetmeye çalışır (**Celia arya, No:3**). Aufidio, hiçbir kadının böylesine güçlü bir kahramanı reddedemeyeceği söyleyerek Silla'yı tahrik etmekte ve onu zor kullanması konusunda ikna etmeye çalışmaktadır. Giunia kendisiyle yakınlaşmak isteyen Silla'ya hakaret ederek onu tersler. Ölmüş de olsa kalbi daima Cecilio'ya aittir ve hayatı boyunca da ona sadık kalacaktır (**Giunia arya, No:4**). Şok içindeki Silla, olduğu yerde kalakalır. Kalbi aşkla dolu olsa da sonunda kazanan intikam duygusu olur (**Silla arya, No:5**). Romalı kahramanların gömülü olduğu mezarlık. Hava karanlıktır. Ağaçların arasında gizlenmiş, aşkı Giunia'yı bekleyen Cecilio, ölülerin mezarları yanında sevgilisine duyduğu özlemi ve aşkı dile getirir. Kendisine eşlik eden arkadaşları arasında Giunia görünür. Koro, Roma için canlarını feda etmiş ölümler ve imparatorluğun özgürlüğü için dua etmektedir. Bunu Giunia'nın ağıtı izler (**Koro-arioso, No:6**). Koro uzaklaşırken yalnız kalan genç kadın birden karşısında ölmüş olduğunu sandığı Cecilio'yu görür ve ardından hayret ve sevinçle karışık bir duyguyla kendini onun kollarına atar. İki aşık, tekrar kavuştukları bu mutluluğu güzel bir düetle yansıtır (**Giunia-Cecilio düet, No:7**).

İkinci Perde

Silla'yı, Giunia'ya karşı zor kullanması konusunda kışkırtmaya devam eden Aufidio'ya göre, böylesine sabırlı davranmak, diktatörü hiçbir zaman amacına ulaştıramayacaktır. Artık yapması gereken tek şey, senato ve halkın karşısında, Giunia'nın onun eşi olacağını ilan etmesidir. Böylelikle genç kadının kendisini reddetmeye cesareti kalmayacaktır (**Aufidio arya, No:8**). Silla vicdan azabı çekmektedir; ancak kızkardeşi, Giunia'yı ikna etmeyi başaramadığını söylediğinde öylesine hiddetlenir ki, zorla da olsa onunla o gün evlenmeye karar verir. Dahası tören sırasında da kardeşini, Cinna'ya eş olarak vereceğini söyler ve planlarını biran önce gerçekleştirmek üzere oradan uzaklaşır. Cecilio, Silla'nın adamlarınca her yerde aranmaktadır. Cinna ise onu aptalca bir şey yapmaması için sürekli uyarmaktadır; çünkü kızgınlıkla yapacağı en küçük bir hata, yalnızca kendisini değil,

sevgilisini de tehlikeye sürükleyecektir. Giunia'nın adını duymak Cecilio'yu biraz da olsa sakinleştirir (**Cecilio arya, No:9**). Yalnız başına olan Cinna, Silla'dan alacağı intikamı planlamaktadır. Neşeyle yanına gelen Celia ise Silla'nın evlenmelerine izin verdiğini söyler; ancak Cinna'nın, gençkızın ne anlatmak istediğiyle ilgili hiçbir fikri yoktur (**Celia arya, No:10**). Cinna Giunia'ya, diktatörün kendisiyle ilgili yapmış olduğu korkunç planını anlatır ve ona bu evliliğin gerçekleşmemesi için direnmesini, nikah töreninin olacağı gece ise Silla'yı öldürerek intikamını almasını söyler; ancak Giunia bu fikre karşı gelir; çünkü her ne kadar acımasız biri olsa da sonuçta o, senatonun başkanıdır. Silla'yı cezalandıracak olan tek güç Tanrı'nın öfkesidir (**Giunia arya, No:11**). Cinna yalnızdır. Giunia teklifini reddettiğine göre Silla'yı öldürecek kişi kendisi olacaktır (**Cinna arya, No:12**). Silla ne yapması gerektiğine karar verememektedir. Giunia'nın o güzel bakışları, içindeki hassas duyguları bir kez daha uyandırmış; ancak genç kadın kendisini yine reddetmiştir. Silla bu defa onu ölümlle tehdit eder (**Silla arya, No:13**). Giunia büyük bir sıkıntı içindedir. Kendi hayatı adına değil, Cecilio'nun ki için endişe duymaktadır. Kendisini korumak için yanına gelen Cecilio'ya onu terk etmesini ve güvenli bir şekilde oradan kaçmasını söyler. Cecilio ise isteksizce bu teklifi kabul etmek zorunda kalır (**Cecilio arya, No:14**). Celia, Giunia'yı rahatlatmaya çalışır. Cennet , tıpkı kendisine olduğu gibi çok yakında ona da özlemine duyduğu mutluluğu geri verecektir (**Celia arya, No:15**), (**Giunia arya, No:16**). Yapacağı evliliğin, Silla'nın diktatör kişiliğini yumuşatacağına inanan halk, bu yeni beraberliği kutlamak için meydanda toplanmıştır (**Koro, No:17**). Silla, zaferinin ödülü olarak senatör ve asilzadelerden, Giunia ile yapmak istediği evliliği onaylamalarını ister; ancak genç kadın bir kez daha herkesin önünde onu reddeder. Elinde kılıcıyla içeri girerek Silla'ya doğru öfkeyle yönelen Cecilio, çevredeki muhafızlarca yakalanarak zincirlerle bağlanır. Ardından Giunia, Cecilio ve Silla arasında başlayan trio, huzuru birlikte ölmekte bulan iki sevgili ile intikam duygusuyla yanan Silla'nın zıt duygularını yansıtır (**Giunia, Cecilio, Silla trio No:18**).

Üçüncü Perde

Perde açıldığında zincirlerle bağlanmış, yerde yatmakta olan Cecilio görünür. Cinna ise hapisneden kaçma umudunu yitirmiştir. Tek çare Celia'nın, ağabeyi Silla'yı ikna edebilmesine kalmıştır. Eğer bunu başarabilirse Cinna onunla evleneceğine dair söz verir (**Celia arya, No:19**). Cecilio, Silla'nın kendisini serbest

bırakacağına inanmamakta, Cinna ise daha iyimser düşünmektedir (**Cinna arya, No:20**). Giunia sevgiline moral vermek ve onun yanında ölmeye razı olduğunu söylemek üzere hapis haneye giderken diğer bir yanda, gardiyanlar eşliğinde görünen Aufidio, Cecilio'yu almaya gelir (**Cecilio arya, No:21**). Büyük bir acı içindeki Giunia, artık sevgilisiyle ölüme gitmeye hazırdır (**Giunia arya, No:22**). Silla, Cinna, Celia, senatörler ve bütün halk senato binasında toplanmışlardır. Herkes Cecilio'nun affedilmesini umut etmektedir. Tam bu sırada meydana çıkan Silla, halk tarafından yuhalanır. Vicdan azabı çeken ve sevenleri birbirinden ayırdığı için herkes tarafından kınanan lider, ani bir kararla mahkumun serbest bırakılmasını emreder. Bu arada sürgünde bulunan diğer vatandaşların da memleketlerine dönebilecekleri müjdesini verir. Ardından tacını ve tahtını bırakacağını söyleyerek, Roma'da sıradan bir vatandaş olarak hayatına devam edeceğini duyurur. Senato ve halk, Silla'nın vermiş olduğu bu kararın gerçek bir zafer olduğu fikrinde birleşirken, coşku dolu kutlamaların başladığı sırada perde iner (**Final, No:23**).

4.2.4. Lucio Silla Operasının Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Açısından İncelenmesi

Genç Mozart'ın *opera seria* türündeki ikinci yapıtı olan Lucio Silla, bestecinin İtalya için yazdığı son operası olarak bilinir. 7 hafta içinde tamamlanan ve 26 Aralık 1772'de, Milano'da ki Regio Ducale Tiyatrosu'nda sahnelenen Lucio Silla, Arşidük Ferdinand ve eşine ithaf edilmiştir.

İlk oynanışının ardından olağanüstü bir başarı elde eden bu operanın librettosu, edebi kariyerine yeni başlamış olan Giovanni de Gamerra'ya aittir. Önceleri bir asker olan ozan, daha sonra şiire yönelmiş ve İtalyan tiyatro dünyasında bir isim yapmıştır. Gamerra, 18.yy'ın ikinci yarısında oldukça yaygın bir oyun türü olan bir dizi "burjuva melodramları" yanında sayısız librettoya da imzasını atmıştır. Ozan ayrıca, Mozart'ın *Die Zauberflöte*²¹ adlı *singspiel*'inin metnini de italyancaya çevirmiştir.

Gamerra'ya ait libretto Mozart'a, 1772 yılının yaz sonunda gönderilmiştir. Başta metin üzerinde çalışmaya fazla istekli görünmeyen besteci, aynı yılın ekim

²¹ Die Zauberflöte (al): Sihirli flüt. Bu opera, bütün metin içinde almanca olarak kullanılmıştır.

ayında, babasıyla birlikte tekrar İtalya'ya davet edildiklerinde, bu kez 3 bölümden oluşan uvertür ve birkaç reçitatifi de beraberinde götürmüştür.

Gamerra, bilirkişi görüşlerini almak üzere metni Metastasio'ya yollamış ve librettoyu geri aldığıında, üzerinde birçok değişiklik yapıp, yeni sahneler eklendiğini görmüştür. Bu yüzden ki Mozart da ilk yazdığı reçitatifleri yeniden ele almak zorunda kalmıştır.

Mozart ile birlikte, aralarında J.C.Bach'ın da bulunduğu birçok besteci tarafından kullanılan "Lucio Silla"nın librettosu, Gamerra'nın ikinci ve tartışılmaz en iyi metnidir. *Opera seria'nın* geleneklerine sadık kalınarak yazılan libretto, her üç perde içinde baş karakterlerin en az bir büyük aryaya sahip olması ve konunun bütünüyle reçitatiflerde sunulması gerekliliğini de beraberinde getirmiştir.

Konunun baş kahramanı Romalı asilzade Lucius Cornelius Sulla (M.Ö.138-78), askerî ve politik deneyimlerinin yanında acımasızlığıyla da Roma Tarihi'ndeki yerini almıştır. M.Ö.86'da Ponto²² Kralı Mitridate'yi Yunanistan'dan kovarak, onu Anadolu'ya dek izleyişi ve ardından elde ettiği büyük zafer, Sulla'ya ayrı bir ün kazandırmıştır. Kendisinin Roma'daki yokluğu sırasında ise Lider Lucius Cinna ve Marius öldürülmüşlerdir. Bu trajik olay, sadece onun koyduğu kanunların bir sonucu olarak değil, ayrıca, kendi arkadaşlarının ve destekçilerinin de kararıyla meydana gelmiştir. Romalı diktatörün kontrolü tekrar geri alabilmesi için ise önce destekçilerini ortadan kaldırması gerekmiştir. Roma'da terör devri başlatan Sulla, senatonun haklarını yeniden ele alırken, gerçekte kişisel güçlerini de sınırsızlaştırmıştır. İ.Ö.79'da, kendi isteği ile tahtan inen Sulla, bütün haklarını halkına devredip, daha sonra ülkeden çekilerek anılarını 22 ciltte toplamıştır. Baba-oğul Mozart, 4 Kasım 1772'de Milano'ya vardıklarında operada yer alması düşünülen şarkıcılardan sadece Cinna'yı seslendirecek olan soprano Felicita Suardi ve Aufidio rolündeki tenor Giuseppe Onofrio orada bulunmaktadır. Henüz uygun bir başlangıç yapamayan Mozart, Cecilio'yu seslendirecek olan ünlü kastrato Venanzio Rauzzini (1746-1810)'nin gelişine dek üç koro sahnesi ve birkaç reçitatif bestelemiştir. Başta, Rauzzini'nin 1 numaralı ariasını yazmakla ilgilenen Mozart, daha sonra Giunia rolünü seslendirecek olan ünlü prima donna²³ Anna de Amicis (1733-1816)'in

²² Ponto (it): Kuzeybatı Anadolu'da tarihinde bir devlet.

²³ Prima donna (it): Baş kadın oyuncu

Venedik'den gelişini beklemeye karar verir. Celia rolünde ise, soprano Daniella Mienci vardır.

Leopold Mozart, 28 Kasım 1772 tarihine ait mektubunda şunları yazmıştır: *“Şu ana dek fazla bir ilerleme olmadı. Wolfgang sadece primo uomo²⁴'nun ilk aryasını yazdı; ancak ortaya eşsiz bir arya çıktı ve Rauzzini de onu bir melek gibi söylüyor (Kraus, 1977, s.29). Ünlü bir şarkıcı olmasının yanında Mozartların da yakın bir dostu olan Anna de Amicis, 4 Aralık 1772 tarihinde Milano'ya gelir; ancak şansızlıklar bestecinin yakasını bırakmaz. Silla rolündeki primo tenore²⁵, yaptığı anlaşmayı iptal etmek zorunda kalır. Leopold Mozart, 5 Aralık 1772 tarihine ait mektubunda konuyla ilgili şunları yazmıştır: “Zavallı Cordonî Tenore. Şu anda öylesine hasta ki, o yüzden buraya gelemiyor. Yeni bir tenor bulunması için tiyatronun sekreteri özel bir mektup ile Torino'ya, hızlı bir haberci de Bologna'ya gönderildi; ancak istenilen kişi iyi bir şarkıcı olmanın yanında, görkemli bir görünüşe ve Lucio Silla karakterini de en iyi şekilde yansıtacak teatral yeteneğe sahip olmalı. Bu nedenden dolayı operanın en önemli bölümü hala yazılmadı. Şimdi ciddi bir şekilde çalışmaya başlanmalı” (Kraus, 1977, s.29).*

Mozart ise, kızkardeşi Nannerl'e yazdığı bir mektupta, hala üzerinde çalışması gereken 14 parça olduğunu belirtir. Bunlar yapıtın ana gövdesini oluşturduğu gibi, Giunia'nın büyük aryalarını ve Anna de Amicis için yazılan sahneleri de içine almaktadır. Mozart, Silla karakteri için uygun bir tenor bulunana kadar beklemek zorunda kalır. Bu rol için aranan kişi ise, bütün reçitatif provalarının sona erdiği 17 Aralık gecesi Milano'ya varır. İlk kostümlü prova bu nedenle ertesi güne alınır.

Silla rolü için bulunan tenor Bassano Morgnoni, bir kilise şarkıcısı olup, daha önce hiç böylesine büyük bir tiyatrodaki çalışmamıştır. Çok geçmeden karşısındaki kişinin deneyimsiz olduğunu anlayan besteci, ona iki aryadan fazlasını vermeye cesaret edemez. Bunun için olsa gerek Mozart, geri kalan bütün yaratıcılığını Giunia ve Cecilio rollerindeki 1.sınıf şarkıcılar üzerinde kullanmıştır.

²⁴ Primo uomo (it): Baş erkek oyuncu.

²⁵ Primo tenore (it): Birinci tenor.

Şüphesiz ki Lucio Silla, Mozart'ın sahip olduğu operatik yeteneğinin en büyük örneğidir. Geleneksel yapıdaki librettosuna ve bestelenişi sırasında dönemin üzerinde yarattığı etkilere karşın itiraf edilmelidir ki bu bir baş yapıttır. Herşeyin ötesinde Mozart'ın, karakteri müzikle anlatmadaki eşsiz yeteneği, operalarında kendini öylesine belli eder ki, Lucio Silla'yı yazdığı sırada henüz onyedisine bile basmamış olması hala gizemini korumaktadır. *Opera seria*'nın bir sonucu olarak bestecini bu yapıtında da her figürün kendine özgü bir anlatım şekli ve müzikal dili vardır. Dikkatli bir inceleme ile bu özellik reçitatiflerde, eşliklerde ve aryalarda çarpıcı bir şekilde görülebilir.

Mozart, Anna de Amicis için parlak ve virtüözlük gerektiren üç arya besteler (No:4, 11, 16); ancak bütün bu gösterişli aryaların yanında bir de oldukça sade olup, herhangi bir ustalık gerektirmeyen Do minör tonunda bir başka arya daha vardır (No:22). Mozart, Rauzzini için aynı güzellikte dört lirik arya besteler (No:2, 9, 14, 21). İkisi için yazdığı düet ise (No:7), duygulara seslenen parlaklığıyla bestecinin "Cosi fan tutte"²⁶ operasının bölümlerine önceden ışık tutar gibidir. Mozart bu düet ile, operanın en güzel sahnesini ortaya konmuştur. İki sevgilinin birleştiği ikinci perdenin sonundaki trio'da ise (No:18), sadece dramatik değil, müzikal bir gelişme de görülmektedir.

Operadaki iki kadın karakter birbirleriyle karşılaştırıldığında; bir yanda eşlikleri ve aryaları heyecan ve zıtlıklarla dolu trajik kahraman Giunia, diğer tarafta da cilveli Celia vardır. Mozart bu her iki karakteri de ritmik ve melodik motiflerle sergilemiştir.

Yapıtta yer alan iki kastrato rol Cecilio ve Cinna da, bütünüyle birbirlerine zıt karakterlerdir. Fırtınalı bir hava taşıyan ilk aryasında Cinna, enerjik ve gözüpek kişiliğini açıkça göstermektedir. Trajik kahraman Cecilio ise adeta loş renkler saçar. Aryalarındaki tutkuyu yansıtan aralık atlamaları ve söylediği hareketli pasajlarla, acı veren özlemini yansıtmak ister gibidir.

Silla'nın diğer karakterlerle karşılaştırıldığında çarpıcı özelliklere sahip olmadığı görülmektedir. Bu büyük bir olasılıkla, operanın bestelenişi aşamasında bulunan tenorun kısıtlı yeteneğinden kaynaklanmaktadır.

²⁶ Cosi fan tutte (it): Bütün kadınlar böyle yapar.

Mozart'ın diğer operalarıyla karşılaştırıldığında bu yapıtında orkestranın drama büyük bir katkıda bulunduğu açıkça görölmektedir. Tahta üflemelerin birleşimiyle, yaylılarda orta ve pes seslerin zarif kullanımı, Silla'nın müziğindeki karanlık havayı açıkça sergilemektedir.

Lucio Silla 26 kez sahnelense de, bu büyük başarı Mozart'a ne yeni bir opera siparişı kazandırmış ne de İtalya'da kendisine kalıcı bir pozisyon sağlamıştır ki, bu da babası için en büyük hayal kırıklığı olmuştur.

Ocak ayı ortalarında Salzburg'a dönmeleri gerektiğini bilmesine karşın Leopold Mozart, sürekli hasta numarası yaparak bu dönüş yolculuğunu ertelemeye çalışmıştır. Gerçekte ise Milano, Floransa ya da her hangi bir İtalyan sarayından gelebilecek bir opera siparişinin umudunu taşımıştır. Bu sonuçsuz bekleyişin ardından Mozartlar, mart ayının başlarında Milano'dan ayrılmışlardır. Oldukça sıkıntılı olan baba Mozart şunları söylemiştir: *"Yapılacak hiçbir şey yok. Tanrının bizim için başka planları olmalı. Buradan ayrılmak üzereyken canımın ne kadar sıkıldığını tahmin bile edemezsin. İtalya'yı terk etmek öylesine zor ki benim için"* (Kraus, 1977, s.31).

Leopold Mozart'ın ön sezileri onu aldatmaz. Oğlunun İtalya'da elde edebileceğine inandığı olağanüstü kariyer büyük bir hayalkırıklığına dönüşmüştür. Wolfgang'ın Milano operaları, dönemin hemen hemen bütün diğer *opera seria* örneklerinin yaşadığı kaderi paylaşır ve besteci, umutlarının ve arzularının topraklarına bir daha adım atamaz. Mozart yaşamı süresince bir daha asla sahnelenmeyen Lucio Silla operasındaki en iyi aryaları, kariyerinde yükselme şansı yakaladığı her an yeniden gündeme getirmiştir. Mannheim'da bulunduğu ilk günlerindeki gençlik aşkı Aloysia Weber -ki daha sonra baldızı olmuştur- birçok kez Giunia'nın aryalarını seslendirmiştir.

Elde ettiği büyük başarıya karşın, bestecinin yaşamı boyunca bir daha ele alınmayan Lucio Silla operası, yıllar sonra ilk kez 1929'da Prag'da almanca olarak sahnelenmiştir.

4.3. IDOMENEO (KV 366)

4.3.1. Dizin

Uvertür

(Birinci Perde)

Reçitatif

“Quando avran fine omai”

Ilia

No:1 Arya

“Padre, germani, addio”

Ilia

Reçitatif

“Ecco Idamantes, ahimè”

Ilia

Reçitatif

“Radunate i Troiani”

Idamantes, Ilia

No:2 Arya

“Non ho colpa”

Idamantes

Reçitatif

“Ecco il miero resto de' Troiani

Ilia, Idamantes

No:3 Koro

“Godiam la pace

Truvalılar ve Giritliler, İki Giritli

Reçitatif

“Prence, signor, tutta la Grecia oltraggi”

Elektra, Idamantes, Arbace, Iliia

Reçitatif

“Esinto e Idomeneo?”

Elektra

No:4 Arya

“Tutte nel cor vi sento”

Elektra

No:5 Koro

“Pietà! Numi, pietà”

Pandomim ve reçitatif

“Eccoci salvi alfin”

Idomeneo

No:6 Arya

“Vedrommi intorno”

Idomeneo

Reçitatif

“Cieli! Che veggio?”

Idomeneo, Idamantes

No:7 Arya

“Il padre adorato”

Idamantes

(Intermezzo)

No:8 Mars

No:9 Koro

“Nessuno s'onori”

(İkinci Perde)

Reçitatif

“Tutto m'è noto”

Arbace, Idomeneo

Reçitatif

“Se mai pomposo apparse”

Ilia, Idomeneo

No:11 Arya

“Se il padre perdei”

Ilia

Reçitatif

“Qual mi conturba i sensi”

Idomeneo

No:12b Arya

“Fuor del mar”

Idomeneo

Reçitatif

“Chi mai del mio provò”

Idomeneo

No:13 Arya

“Idol mio, se ritroso”

Elektra

No:14 Marş ve Reçitatif

“Odo da lunge”

Elektra

Reçitatif

“Sidonie sponde”

Elektra

No:15 Koro

“Placido è il mar”

Reçitatif

“Vattene prence”

Idomeneo, Idamantes

No:16 Trio

“Pria di partir, oh Dio”

Idamantes, Elektra, Idomeneo

No:17 Koro

“Qual nuovo terrore!”

(Üçüncü Perde)

Reçitatif

“Solitudini amiche”

Ilia

No:19 Arya

“Zeffiretti lusinghieri”

Ilia

Reçitatif

“Ei stesso vien....oh Dei!”

Ilia

Reçitatif

“Principessa, a’ tuoi sguardi”

Idamantes, Ilià

No:20a Düet

“S’io non moro a questi accenti”

Idamantes, Ilià

Reçitatif

“Cieli! Che vedo”

Idomeneo, Ilià, Idamantes, Elektra

No:21 Kuartet

“Andrò ramingo e solo”

Idamantes, Ilià, Idomeneo, Elektra

Reçitatif

“Sire, alla reggia tua”

Arbace, Ilià, Idomeneo, Elektra

No:23 Reçitatif

“Volgi intorno lo sguardo”

Idomeneo,

No:24 Koro

“Oh voto tremendo”

No:25 Marş

No:26 Korolu Kavatina

“Accogli, oh re del mar”

Idomeneo, Koro

Koro

“Stupenda vittoria!”

Reçitatif

“Qual risuona qui intorno”

Arbace, Idomeneo

No:27 Reçitatif

“Padre, mio caro padre”

Idamantes, Idomeneo

Reçitatif

“Ferma, oh sire, che fai?”

Ilia, Idomeneo, Idamantes

No:28d Orakles'in sesi

“Ha vinto amore”

No:29 Reçitatif

“Oh ciel pietoso”

Idomeneo, Idamantes, Ilia, Arbace, Elektra

No:29a Arya

“D'Oreste, d'Aiace”

Elektra

No:30 Reçitatif

“Popoli, a voi l'ultima legge”

Idomeneo

No:30a Arya

“Torna la pace al core”

Idomeneo

No:31 Koro

“Scenda Amor, scenda Idomeneo”

4.3.2. Operada yer alan başlıca karakterler

Idomeneo: Girit Kralı	Tenor
Idamantes: Idomeneo'nun oğlu	Mezzosoprano
Ilia: Prenses, Truva Kralı Priamos'un kızı	Soprano
Elektra: Prenses, Agamemnon'nun kızı	Soprano
Arbace: Kralın habercisi	Tenor
Neptün Tapınağı'nın başrahibi	Tenor
Orakles'in sesi	Bas
Giritli iki kız	Soprano ve alto
Truvalı iki savaş esiri	Tenor ve bas

4.3.3. Konu

Birinci Perde

(Konu, Truva Savaşları'nın ardından Girit Adası'nda geçer)

Kral Idomeneo'nun sarayında tutsak olarak yaşayan Truva Kralı Priamos'un kızı Ilia, şansız kaderi yüzünden acı çekmektedir. Idomeneo ile yaptığı dönüş yolculuğu sırasında çıkan fırtınadan, kralın oğlu Idamantes sayesinde sağ olarak kurtulan Ilia, o günden bu yana genç prens büyük bir aşk beslemektedir; ancak diğer yanda, bir Yunanlıyı sevmekle babasına ve vatanına karşı sadakatsizlik yaptığı düşüncesi vicdanını rahatsız etmektedir. Bunlar yetmiyormuş gibi bir de içinde, Idamantes'in Elektra'ya aşık olduğu inancını taşımak, çektiği bu acıları bir kat daha arttırmaktadır (**Ilia aya, No:1**). Gerçekte ise Idamantes'in kalbi Ilia'ya aittir. Genç prens, sevgi dolu sözlerle odaya girdiğinde Ilia onu gururlu bir tavırla tersler. Idamantes ise her ikisinin de içinde bulunduğu şansız durumun kendinden kaynaklanmadığını söyleyerek, çektikleri acıdan dolayı tanrıları suçlar (**Idamantes aya, No:2**). Idamantes, Ilia'ya duyduğu aşkı ve iyi niyetini kanıtlamak için Truvalı savaş esirlerini serbest bırakır. Vermiş olduğu bu karar, hem Yunanlılar hem de Truvalılar arasında büyük bir sevinç yaratırken (**Koro, No:3**), Elektra'nın içindeki kıskançlık duygularını da harekete geçirir; çünkü o da genç prens aşığıdır. Arbace'den, babasının çıkan fırtınada deniz kazası geçirdiğini duyun Idamantes hemen yardıma koşar. Elektra ise kralın ölmesi durumunda Idamantes ile yapmayı

hayal ettiği evliliğin gerçekleşmeyeceğinden korkmaktadır (**Elektra arya, No:4**). Sahne değiştiğinde uzaklardan yardım isteyen denizcilerin haykırıları duyulur (**Koro, No:5**). O sırada dalgaların arasından yükselen Deniz Tanrısı Neptün, azgın suları dindirir. Bu korkunç fırtınadan sağ olarak kurtulmayı başaran Idomeneo, karaya ayak basar basmaz kendisiyle birlikte olan adamlarının gitmelerine izin verir. O an düşünebildiği tek şey, hayatta kalması karşılığında Neptün'e verdiği sözdür. Buna göre Idomeneo adaya vardığında karşısına çıkacak ilk kişiyi ona kurban edecektir. Neptün'ün lanetine karşılık masum bir insanı kurban etme düşüncesi, kalbinde derin bir korku ve pişmanlık hissi yaratır (**Idomeneo arya, No:6**). İşte endişe ile beklediği kurban yaklaşmaktadır. Idomeneo çok geçmeden kendisine doğru gelmekte olan kişiyi tanır. Bu, oğlu Idamantes'dir. Kral, oğlunun şaşkın bakışlarıyla oradan uzaklaşırken, gerçeklerden habersiz olan Idamantes, babasının bu soğuk ve ters tavrına bir anlam veremez ve üzüntüye kapılır (**Idamantes arya, No:7**).

Intermezzo: Deniz sakindir. Savaş havasındaki marş eşliğinde (**No:8**) karaya ayak basan Girit ordusu, büyük bir sevinç gösterisiyle karşılanır. Gün boyu neşeli şarkılar söyleyip dans eden halk, Neptün'e teşekkürlerini sunarlar (**Koro, No:9**).

İkinci Perde

Ettiği yeminden dolayı pişmanlık duyan Kral Idomeneo, yakın dostu ve habercisi olan Arpace'ye sırrını açıklar. Oğlunu kurtarmak için bir çare ararken çözüm Arpace'den gelir. Idamantes, Elektra'yı Argos²⁷'a geri götürmekle görevlendirilecek ve orada bulunduğu süre boyunca Neptün'ün lanetinden de uzak kalacaktır. Idomeneo, hazırlıkların yapılması için hemen emir verir. Bu sırada yanına gelen Ilia, söylediği duygu yüklü aryasında babasını, vatanını ve kendi iç huzurunu kaybetmesine karşın bundan böyle Idomeneo'yu bir baba, Girit'i ise yeni vatani olarak kabul ettiğini dile getirir (**Ilia arya, No:11**). Genç kızın bu yürek parçalayan sözleriyle birlikte Ilia ve Idamantes'in birbirlerini sevdiklerini farkedenden Idomeneo, bu aşkı önlemeye karar verir. Idamantes'i Argos'a göndermekle, bu iki yaşamı da birbirinden ayıracaktır. Şimdi, deniz kazasından kurtulan Idomeneo'nun kalbinde karşı koyması gereken daha büyük bir fırtına vardır (**Idomeneo arya, No:12b**).

²⁷ Argos: Yunanistan'da Peloponnesos Yarımadası'nın kuzeydoğusundaki Argolis iline bağlı kent.

Elektra ise oldukça sakindir. Idamantes ile birlikte ülkeyi terk edecek olmaları, onu amacına ulaştırmıştır (**Elektra arya, No:13**). Uzaklardan duyulan marş, gemiye binme zamanının geldiğini haber verir (**Marş, No:14**). Sakin görünen deniz ve tatlı esen rüzgar, iyi geçecek bir yolculuğun habercileri gibidir (**Koro, No:15**). Idamantes mutsuzluk, Elektra ise sevinç içinde gemiye yönelirken Idomeneo'ya veda ederler (**Idamantes, Elektra, Idomeneo trio, No:16**); ancak Neptün gitmelerine izin vermeyecektir. Tam gemiye binmek üzerelerken hava ansızın kararır ve fırtına kopar. Düşen yıldırımlarla isabet alan gemiler alevler içinde kalır. Tam bu sırada, azgın dalgaların arasından korkunç bir canavar çıkar. Halk panik içindedir. Tanrıları böylesine öfkeliendiren şeyi merak etmektedirler (**Koro, No:17**). Idomeneo, günahkar kişinin kendisi olduğunu halkına itiraf eder ve ardından tanrıları haksızlıkla suçlar. Fırtına devam ederken Girit halkı dehşetle kaçar (**Koro, No:18**).

Üçüncü Perde

Saray bahçesindeki Ilia, rüzgarlara seslenerek, sevgi mesajını Idamantes'e götürmelerini ister (**Ilia arya, No:19**). Ülkesini ve halkını kurtarmak için canavarla savaşmaya karar veren prens, vedalaşmak için Ilia'nın yanına geldiğinde, her iki genç de birbirlerine duydukları samimi aşkı ilk kez itiraf ederler (**Idamantes, Ilia düet, No:20a**). Tam bu sırada Idomeneo ve Elektra karşılıklarına çıkarlar. Her biri değişik duygular içindedir: Ilia'nın kalbinde hala bir ikilem vardır. Elektra bastırılmış kıskançlığının pençesindedir. Nedenini bilmeksizin yeniden Argos'a gönderilmek istenen Idamantes, derin bir acı içindedir. Idomeneo ise oğlu yerine kendi canını almaları için tanrılara dua etmektedir (**Idamantes, Ilia, Idomeneo, Elektra kuartet, No:21**). Yalnızlık ve acı içindeki Idamantes oradan ayrılır. Tapınağın önünde biraraya gelmiş olan halk isyan etmektedir. Canavar binlerce insanı öldürmüş ve ülkeyi ören yerine çevirmiştir. Kralları, görevine sadık olmalı ve artık içinde buldukları bu terör ortamına bir son vermelidir. Bu nedenle de Arbace Idomeneo'dan, Neptün'e kurban edilecek kişinin kim olduğunu halka açıklamasını ister. Acı içindeki kral, çaresizce oğlunun adını verir. Bu beklenmeyen yanıt Giritlileri büyük bir korku ve acıya boğar (**Koro, No:24**). Halkın önünden giden Kral Idomeneo ve rahipler, Neptün Tapınağı'na doğru ilerlerler (**Marş, No:25**). Kanlı kurban töreni için hazırlıklara başlanır. Idomeneo ve rahipler dua etmektedirler (**Idomeneo'nun Korolu kavatinası, No:26**). Tam bu sırada uzaktan sevinçli bir haykırış duyulur. Idamantes canavarı yenip, öldürmüştür. Etrafı gardiyanlar, rahipler ve acı çeken

insanlarla çevrili Idamantes, üzerinde beyaz bir cübbe ve boynunda çiçeklerden yapılmış bir çelenkle ortaya çıkar. Kendinden gizlenen gerçeği artık öğrenmiş bulunan genç prens, babasından adağını yerine getirmesini ister. Idomeneo, tam öldürücü baltayı oğluna saplamak üzere iken, ansızın içeri giren ve kendini Idomeneo'nun kollarına atan Ilia, Idamantes yerine kendinin kurban edilmesini ister. Bu sırada yeraltından gelen büyük bir gürültü ile Neptün'ün heykeli hareket etmeye başlar. Ardından duyulan Orakles'in sesi şunları söyler: "Aşk kazandı. Idomeneo tahtı bıraksın. Idamantes kral, Ilia da onun eşi olsun. Böylelikle Neptün'ün öfkesi yatışacak, cennete mutluluk gelecek ve masumiyet ödüllendirilecek" (**Orakles'in sesi, No:28d**). Bu beklenmeyen gelişme ile umutsuzluk ve acı içindeki Elektra, aşkı Idamantes'e veda eder (**Elektra arya, No:29a**). Tahtını oğluna bırakan Idomeneo ise, kendisinin ve Girit halkının mutluluğunu Idamantes'e emanet eder (**Idomeneo arya, No:30a**). Yeni kral ve kraliçelerini sevinç ile karşılayan halk, aşk ve evlilik tanrılarına dua ederler (**Koro, No:31**). Uzun bir bale müziğinin ardından perde kapanır (**Bale, No:32**).

4.3.4. Idomeneo Operası'nın Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Açısından İncelenmesi

Mozart 1780 yılı ortalarında, 1781'de Münih'de düzenlenecek olan karnaval sezonu için bir opera siparişi alır. Bu yapıt onun, Salzburg başpiskoposunun sarayında ücretli bir müzikçi olarak çalıştığı son yıllarıyla, Viyana'da ki özgür kariyeri arasında bir dönüm noktası oluşturur. Operanın siparişi Münih idare memuru Kont Joseph Anton von Seeau'nun teklifi üzerine Mannheim Orkestrası'nın kurucusu olarak da tanınan Bavyera seçmen Prens Carl Theodor'dan gelir. Bu görevin Mozart'a ve dolayısıyla şarkıcılarla birlikte besteciyi Mannheim'dan tanıyan orkestraya verilmesinde ise tenor Anton Raaff'ın büyük etkisi olmuştur.

Yapıt bütünüyle bir Salzburg ürünüdür. Müzik, Salzburg saray orgçusu W.A.Mozart'a, libretto Salzburg saray rahibi Abbate Giambatista Varesco'ya ve metin üzerinde yer alan almanca çeviri de Salzburg saray trompetçisi Andreas Schachtner'a aittir.

Varesco, Antoine Danchet'nin ilk kez 1712'de André Campra tarafından müziğe aktarılan 5 perdelik librettosunu 3 perdeye uyarlar.

Konuda , Truva Savaşı'ndan dönüşü sonrasında deniz kazası geçiren ve hayatta kalması karşılığında karaya ayak basar basmaz karşısına çıkacak ilk kişiyi Tanrı Neptün'e kurban edeceğine dair söz veren efsanevi Girit Kralı Idomeneo'nun adağını gerçekleştirmek için oğlu Idamantes'i sunması anlatılır.

Varesco'nun "Idomeneo"su, "Aydınlanma" hareketinin yaygınlaşmasıyla, Fransızca uyarlamasından kopmuştur. Danchet'nin librettosuna bakıldığında ise daha farklı bir aşk düğümü ile karşılaşılır. Burada Idomeneo, Iliya'yı sevmekte, entrikanın içinde yer alan Elektra, Iliya'yı kıskanmakta ve Idomeneo'nun Idamantes'i kurtarmak için yaptığı gizli planı aşığa vurmaktadır. Final ise trajiktir. Idamantes ölür ve Idomeneo, Tanrıça Nemesis²⁸ tarafından deliye döndürülür.

Şiirsel yazımı gözönüne alındığında Varesco'nun librettosu, Metastasio'nun biçimine yakınlık gösterse de bu benzerlik, metnin genel yapısında ya da ruhunda hissedilmez; çünkü Metastasio, asla bir müzikçiye, Idomeneo'nun meraklı halkının gözleri önünde geçirdiği deniz kazası gibi görkemli bir sahne yaratma fırsatını tanımaz. Metastasio, asla koroyu konunun içinde kararlı bir şekilde yer alacak biçimde kullanmaz; ayrıca o, bazı erkek kukla karakterler yaratarak Elektra'nın finalde yalnız kalmamasını sağlayacaktır. Tipik Metastasio biçiminde yazılan konunun sonunda ise Elektra ve Idomeneo birleşirler.

Bütün bu farklılıklar, librettonun iyi olduğunu söylemek adına değildir; ancak o tarihte 25 yaşında olan, geride ise Mannheim ve Paris deneyimleri bulunan Mozart, eğer metni kullanılmaya değer bulmasaydı, müziğe aktarmazdı.

Librettonun çok uzun olduğunu düşünen Mozart, metni daha kullanılabilir hale getirmenin yollarını aradığı noktada bazı problemler yaşar; ancak daha sonra Varesco, bestecinin aracı kişi konumundaki babası Leopold'un girişimleri sayesinde gerekli değişikliklerin yapılması konusunda ikna edilir.

Mozart'ın görüşüne göre Orakle'nin sözleri kısaltılmalı, Iliya'nın ikinci perdedeki 11 numaralı ariasının sözleri de, müziğin akışına yardımcı olması için düzeltilmelidir. Birinci perdede Idomeneo, Fransızca özgün metnindeki gibi deniz kazasından yalnız değil, yanındaki adamlarıyla kurtulmalıdır. Koronun söylediği 15

²⁸ Nemesis: Eski Yunanlıların intikam tanrıçası.

numaralı "Placido é il mar", Elektra'ya ait 14 numaralı aryanın ilk dizesi tekrar ettikten sonra son bulmalıdır. Idomeneo'nun, 17 ve 18 numaralı final koroları arasında söylediği aryası, dramatik eşlikli reçitafite döndürülmelidir. Arpace'nin üçüncü perdedeki 22 numaralı aryasından önce söylediği kısa reçitafif uzatılmalıdır; çünkü besteciye göre değerli arkadaşı tenor Domenido de Panzacchi daha iyisini hak etmektedir. 7 numaralı sahnenin başına "sempre sotto voce"²⁹ olarak işaretlenen ağırbaşlı bir marş (no:25) konulmuştur. Iliia ve Idamantes'in Orakle'nin 28 numaralı sözlerinden önce söyledikleri 20a numaralı düet yerini, final sahnesinde yer alan ve daha büyük bir dramatik gerilim içeren yapıtın ikinci kuarteti'ne bırakır; ancak operanın ilk yorumlanışının ardından bu ikinci kuartet yapıttan çıkarılmıştır.

Mozart babasına, operasında yer alan şarkıcılarla ilgili izlenimlerini ancak Münih'e dönüşünün ardından aktarabilmiştir. Kadın şarkıcılar kendisine en küçük bir zorluk çıkartmayacak yeteneğe sahiptirler. Birinci perdenin başındaki sahnesinde Dorethea Wendling (Iliia), bütün seyircinin ilgisini üzerinde toplamıştır. Kızkardeşi Elizabeth Wendling (Elektra) ise, 4 ve 13 numaralı aryalarını defalarca ve büyük bir zevkle söylemiştir. Buna karşılık besteci, Münih'e gelene dek nasıl şarkı söylediğine yönelik hiçbir fikrinin olmadığı ve kendisinin "sevgili kastrato" olarak nitelendirdiği Vincenzo dal Prato'ya (Idamantes) tüm operayı öğretmek zorunda kalmıştır. Mozart onunla ilgili düşüncelerini şu sözlerle anlatır: "*Pürüzlü bir sesi var ve bir kadansı etkili bir şekilde söyleme hakkında hiçbir fikri yok. Ben de onunla birlikte söyleyerek, sanki bir çocukmuş gibi ona bütün partisini öğretiyorum. Tekniği ise bir kuruş bile etmez*" (Golding, 1991, s.29). Yetmişlerine yakın olan tenor Raaff, oldukça deneyimli olmasına karşın, onun da kendine özgü bazı problemleri vardır. Besteci onunla ilgili düşüncelerini ise şu cümlelerle aktarmıştır: "*Raaff bir heykel gibi. O ve dal Prato ruhsuz, ateşsiz ve tek düze söyleyerek reçitafifi katlediyorlar. Onlar şu ana dek sahnede yürümüş olan en perişan insanlar*" (Golding, 1991, s.29).

Bu şarkıcıların yanında, zamanının en iyi orkestrasına sahip olan Mozart, Münih'e gelişinin hemen ardından babasına yazdığı 8 Kasım 1780 tarihli mektubunda şöyle der: "*Hemen gel, dinle ve orkestraya hayran kal*" (Einstein, 1945, s.405). Mannheim orkestrasının ses zenginliği, net artikülasyonu ve cümlelemesi, operanın bütün kavramlarını derinden etkiler. Orkestranın şefi Christian Cannabich, flütçü Wendig ve obuacı Camm, dönemin birçok bestecisinden övgü almış

²⁹ Sempre sotto voce (it): Sürekli alçak ses.

müzikçilerdir. Mozart'a yakınlığı ile tanınan bu kişilerin, orkestra partilerinin yaratımı sırasında birçok etkileri olmuştur.

Mozart'ın çağdaşı Christian Friedrich Daniel Schubart, Mannheim orkestrası ile ilgili izlenimlerini şu sözlerle dile getirmiştir: *“Dünyadaki hiçbir orkestra şu ana dek Mannheim'dan daha üstün gelememiştir. Onun “forte”si kasırga, “crescendo”su şelale, “diminuendo”su uzaklarda akan kristal bir dere, “piano”su ise baharın nefesi gibidir”* (Batta, 1999, s.350).

Orkestrasyonu ile dikkat çeken Idomeneo operasında Mozart, ilk kez klarnetlerle birlikte dört korno kullanır. Flütler, obualar, fagot ve trompetler eşit derecede bir çarpıcılık sergilerler; ancak ikinci perdedeki marşta ve Girtililerin kurban edilecek kişinin Idamantes olduğunu öğrendikleri sahnede bakır üflemler duyulmaz. Her ne kadar kahinin konuşması sırasında trombonlar sınırlandırılırsalar da, çeşitli ve bir o kadar sürekli kullanılan bütün üfleme çalgılar, eşi görülmemiş zenginlikte bir yelpaze oluşturur. Göze çarpan en önemli şey ise, reçitatifin kritik pasajlarında üfleme çalgılarda görülen değişimdir. Yaylılar da aynı derecede bir zenginlik sergilerler. Başrahabin 23 numaralı reçitatifinde ki “tremolando”, “Oh voto tremendo” sözleriyle başlayan 24 numaralı koro partisindeki çekiç gibi vurulan “do” notası, sürdünli trompetlerin çağrılarına verilen cevap ve son sahne başında Neptün'e edilen dua sırasında yapılan arp benzeri “pizzicato”lar, bu kullanıma birer örnektir. Orkestra, büyük bir esneklik ve duyarlılıkla vokal bölümleri takip eder. Besteci, tıpkı Ilia'nın 11 numaralı ariasında flüt, obua, fagot ve korno da olduğu gibi, kimi zaman orkestranın solistlerini ön plana çıkartmıştır. Bundan sonra bestelediği operalarının hiç birinde Idomeneo'daki kusursuz orkestra yazısını aşamamış olan Mozart, zamanının en saygın ve başarılı orkestrasına bazı yenilikler de getirmiştir.

Re majör tonundaki uvertür, ilk kez 9.ölçüde duyurulan ve yapıtın bütünü boyunca ortaya çıkan “Idamantes” motifinin tekrarı ve gösterişsiz bir “diminuendo” ile sona erer. Besteci bu operasıyla üç bölümlü sinfonia'yı terk etmiştir.

Opera seria'da koro fazla bir önem taşımaz. Kapanış koroları ise çoğu kez operanın açılışındaki neşeli uvertürün biçimsel bir tamamlayıcısı olmaktan öteye gidememiştir; ancak Mozart'ın bu operasında sık sık kullandığı koro, yapıtın her bölümünde önem taşır. Koral bölümlerin büyüklüğü ve önemi, Gluck ve Rameau'dan

kalan bir mirastır. Birinci perdede Giritlilere ait geminin Truva Savaşı dönüşü dalgalarla boğuşmasını heyecanla seyreden halk, yaşanan ölümcül korkuyu yansıtır (Koro, no:5). Mozart, bu deniz kazasında bile, biri sahne üzerinde, diğeri de belirli bir uzaklıkta olan iki koro kullanmıştır. Truvalı esirlerin Idamantes tarafından serbest bırakılmaları barış havası içinde kutlanır (Koro, No:3). Birinci perdenin son sahnesindeki marş ve koro, eski Fransız operalarının koral sahneleriyle benzerlik gösterir. Operanın en dramatik koral sahnesi ise ikinci perdenin sonundadır ve burada koronun tekrarlanan haykırışları duyulur. Bir yabancı tarafından yaratılan dehşet hissi, müziğin çabucak değişen tonaliteleri, orkestranın betimlediği fırtınanın yarattığı karışıklık, Idomeneo'nun acı dolu itirafı ve operanın sonunda halkın dağılması, bütünüyle güçlü ve görkemli bir finali oluşturur. Öyle ki, Gluck'un finallerine tamamen uyan bu son, onun müzikal buluşlarındaki verimliliğini bile aşmıştır.

Mozart bu operasında, 18.yy'ın sonlarına doğru yapılan uygulamaya koşut olarak *secco recitativo*'nun kullanımını en aza indirirken, uzun dialoglar için *recitativo obbligato*³⁰'yu yeğlemiştir. Buna örnek olarak, birinci perdede Idomeneo ve Idamantes arasında geçen dramatik sahne "spietatissimi Dei", psikolojik anlayışın ve güçlü armoni kullanımının en çarpıcı örneğidir. Jommelli, Traetta ve Gluck'un operalarında da olduğu gibi Idomeneo da, müzikal ve dramatik yönden özgürce ele alınan ve çoğu kez görsel etkilerle birleşen *recitativo*'lar çevresinde kurulmuş büyük sahne tasarımlarıyla doludur.

Ansambli sayısının az olduğu yapıtta bir düet, bir trio ve bir kuartet bulunmaktadır. İkinci perdenin son perdesinde yer alan ve mi majör tonunda başlayan "barkarol" havasındaki trio, sahip olduğu sahne zenginliği ile göze çarpar. Her ne kadar üçüncü perdedeki 21 numaralı mi bemol major kuartet, Idomeneo rolündeki tenor Raaff'ı hoşnut kılmasa da Mozart bunu, bütün yapıtın en heyecanlı ve derin duygular uyandıran parçası yapmayı başarmıştır. O ana dek hiçbir besteci böylesine güzel bir kuartet yazmayı başaramamıştır. Birbirinden bağımsız olan karakterlerin kendi öz benliklerini kaybetmeden eş zamanlı söyledikleri bu dramatik ortamda Mozart, eski operayı her açıdan geride bırakmıştır. Her biri acının eşiğinde olan bu karakterlerin sesleri "Soffrir più non si puo" ("Daha fazla acı çekmek

³⁰ Recitativo obbligato (it): Zorunlu *recitativo*.

olanaksız”) sözlerinde birleşir. Bütününde aynı tonalite de olan müzik, bu farklılıkların ortak paydası olmuştur.

Reçitatifleri aryaların izlediği geleneksel yapıyı kullanan Mozart, dramatik tansiyonu inanılması güç bir ustalıkla yükseltmiştir. Örneğin birinci perdede uvertür, sessizce sona ererken daha sonra, Ilia'nın 1 numaralı ariasına bağlanacak olan reçitafite yönelir.

İlk perdenin hemen hemen yarısını kaplayan 60 sayfalık 4.sahne ile 10.sahne arası kesintisiz olarak ilerler. Idomeneo'nun ikinci perdedeki 12b numaralı ariası, Ilia'nın kendinden önceki 11 numaralı ariasına tematik olarak bağlanır. İkinci perdenin 4. ve 6. sahneleri arası ise 80 sayfayı kapsayan daha uzun süreli vokal ve çalgısal değişimler içerir. Bu süreklilik, gerçek kırılma noktasının 1. ve 3. sahneler arasında olduğu üçüncü perdeye dek devam eder. 6. ve 11. sahneler arasında ise dram dönüm noktasına ve ardından da çözüme ulaşır. Doruk noktasının bu final sahneleri üzerinde yükselmesi, bestecinin son anda 27a, 29a ve 30a numaralı aryaları yapıttan çıkartması sonucu oluşmuştur. En önemli kayıp, Elektra'nın 29a numaralı ağıttır. O da tıpkı 27a ve 30a numaralı aryalarda gibi daha sonra tekrar gözden geçirilerek doğru yerine oturtulmuştur.

Idomeneo, *opera seria* türünde bir yapıt olarak nitelendirilse de Mozart bu operasında, Gluck'un Fransız operaları başta olmak üzere, Fransız modellerinin etkisinde kalmıştır:

a. Reçitatif ve ariya arasındaki ayırım net değildir. Besteci koroyu oldukça yoğun kullanmıştır. Idomeneo'nun eşlikli reçitafitini bir ariyanın değil, adeta haykıran bir koronun izlemesi gelenek dışıdır.

b. Mozart, karakterleri insanileştirmiştir. Idomeneo ve Idamantes, Metastasio'nun librettolarındaki gibi göstermelik birer figür değildir; ayrıca Ilia, tıpkı *Die Zauberflöte*'de ki "Pamina" karakteri gibi yapıt içinde gelişir ve olgunlaşır.

c. İkinci perdedeki 14 numaralı marşın sunumu ve final sahnesindeki bale müziği de Fransız etkisinin birer örneğidir.

Birinci perde, bütünü ile olmasa da, Aralık ayı başı orkestralı prova için hazırdır. Bazı sahne provaları ise Kasım ayında yapılmıştır. Mozart babasına yazdığı 1 Aralık tarihli mektubunda, birinci perdeye ait orkestralı provanın yapıldığını ve

ikinci perde için buna benzer bir prova alınmasının düşünüldüğünü belirtmiştir. Birinci ve ikinci perdelerin provası Kont von Seeau'nun da hazır bulunduğu 16 Aralık tarihinde yapılır. Bu süre içinde üçüncü perde üzerinde çalışmaya hazır olan Mozart, 19 Aralık'ta besteleme işini çoktan tamamladığını; ancak çalışmalarını daha kağıda dökemediğini belirtir. Son perde içinde yer alan üç arya dışında -ki bunlar büyük olasılıkla Idomeneo'nun ilk sahnelenişi sonrasında yapıttan çıkartılan 27a, 29a ve 30a numaralı aryalardır- bütün opera tamamlanmıştır. 10 Ocak tarihinde, ilk sahnelenişi 22 Ocak'da yapılması planlanan operanın bir hafta ileriye alınmasına karar verilir. Wolfgang 18 Ocak 1781 tarihli mektubunda babasına şunları yazmıştır: *"Bugün ilk kez tiyatro binasında reçitatiflerin provasını alıyoruz"* (Golding, 1999, s.30). Kostümlü prova 27 Ocak tarihinde, yani Mozart'ın 25. yaşgününde gerçekleştirilir.

Cannabich'in yönettiği sanılan ve klavseni Mozart'ın çaldığı Idomeneo operası ilk kez 29 Ocak 1781'de Münih'deki Residenzt Tiyatrosu'da sahnelenir. 3 Şubat ve 3 Mart tarihleri arasında ise operanın tekrarı yapılır.

Viyana'ya dönüşünden iki ay sonra, Idomeneo operasının almanca uyarlamasıyla sahnelenmesini umut eden Mozart, yapıtını kentin önde gelen kişilerine çalar. Amacı Idomeneo operasını, sonbaharda Viyana'yı ziyaret edecek olan Rusya Dükü Paul onuruna sahneleme şansını elde etmektir; ancak öncelik, o sırada "Iphigenie en Tauride" ve "Alceste" operaları oynanmakta olan Gluck'a verilir.

Mozart, aynı yılın Eylül ayında babasına gönderdiği mektupta, almanca çevirisi J.B. von Alxinger tarafından yapılan metni yeniden ele almak istediğini yazar. Mozart, Viyana'daki ilk yılında verdiği konserlerde yapıta yeni bölümler ekler ve ayrıca opera genelinde de bazı yenilikler gerçekleştirir. İlk olarak Idomeneo'yu bas, Idamantes karakterini de tenor olarak değiştiren Mozart, ansambları yeniden yazarak Idamantes'i de bunların arasına katar. Idomeneo'nun 12b numaralı gösterişli aryasını sadeleştirirken, Arbace'ninkiler de dahil olmak üzere çok sayıdaki aryayı kısaltır. Bu kısaltmaların üzerinde uygulandığı reçitatifler ise konunun anlaşılabilirliğini tehlikeye düşürmüştür. Mozart'ın sonradan yaptığı sayısız eklemelerle özel bir konser yapıtı şekli alan Idomeneo (K.489, K490), bestecinin yaşamı içinde son olarak 13 Mart 1786'da Prens Johann Adam Auersperg'in sarayında seslendirilir.

Idomeneo operası, Alman firmalarının repertuvarlarında çeşitli çevirileri çıktığı 19.yy'a dek bir daha sahnelenmez. Bunların ilki 1802'de Kassel'de, 1806'da Viyana ve Berlin'de gerçekleştirilir. Arasına 19.yy *pasticcio*'larında kullanılan Idomeneo operası, 20.yy'a dek Avusturya ve Almanya'nın dışında az hatırlanacak sayıda yorumlanır. İlk olarak 1902'de Paris'de konser şeklinde, daha sonra 1917'de Karlsruhe'de, 1925'de Dresden'de yeniden hayat bulan Idomeneo, bestelenişinin 150. yıldönümü olan 1931 yılında da almanca olarak sahnelenir.

"Idomeneo operası son yıllarda birkaç kere yeniden işlenerek, oynanabilir duruma getirilmiştir. Bunların arasında en başarılı Idomeneo operası librettosu, Richard Strauss ve Lothar Wallerstein tarafından ortaklaşa meydana getirilen librettodur. Bu vesile ile iki yenileyici, eserin müziği üzerinde de bazı değişiklikler yapmıştır" (Altar, 1993, s.109).

Operanın eski formuna çok yakın olarak yapılan bir başka düzenleme ise 1931 yılında besteci Wolf Ferrari tarafından gerçekleştirilmiştir. Son 30 yıl içinde büyük opera evlerinde sahnelenen Idomeneo, bir repertuar operası olmaktan çok, sürekli olarak canlı tutulmaya gereksinim duymaktadır.

4.4. LA CLEMENZA DI TITO (TİTUS'UN BAĞIŞLAYIŞI) (KV 621)

4.4.1. Dizin

Uvertür

(Birinci Perde)

Reçitatif

"M a che? Sempre l'istesso"

Vitellia, Sesto

No:1 Düet

"Come ti piace imponi"

Sesto, Vitellia

Recitativ

“Amico, il passo affretta”

Annio, Vitellia, Sesto

No:2 Arya

“Deh se piacer mi vuoi”

“Chi ciecamente crede”

Vitellia

Recitativ

“Amico, ecco il momento”

Annio, Sesto

No:3 Duet

“Deh prendi un dolce amplesso”

Annio, Sesto

No:4 Mars

No:5 Koro

“Serbate, oh Dei custodi”

Recitativ

“Te della patria il Padre”

Publio, Annio, Tito

(No:5 Koro)

Recitativ

“Basta, basta o miei fidi”

Tito

(No:5 Mars)

Reçitatif

“Adesso, oh Sesto, parla per me”

Annio, Sesto, Tito

No:6 Arya

“Del più sublime soglio”

Reçitatif

“Non ci pentiam”

Annio, Servilia

No:7 Düet

“Ah perdona al primo affetto”

Annio, Servilia

Reçitatif

“Servilia! Augusta!”

Tito, Servilia

No:8 Arya

“Ah, se fosse intorno al trono”

Tito

Reçitatif

“Felice me”

Servilia, Vitellia

Reçitatif

“Ancora mi schernisce?”

Vitellia, Sesto

No:9 Arya

“Parto, ma tu mio ben”

“Guardami e tutto oblio”

Sesto

Reçitatif

“Vedrai, Tito, vedrai”

Vitellia, Publio, Annio

Reçitatif

“Vedrai, Tito, vedrai”

Vitellia, Publio, Annio

No:10 Trio

“Vengo.....aspettate.....Sesto!”

Vitellia, Annio, Publio

No:11 Recitativo accompagnato

“Oh Dei, che smania è questa”

Sesto

No:12 Korolu Kentet

“Deh conservate, oh Dei”

Sesto, Annio, Servilia, Publio, Vitellia, Koro

Reçitatif

“Sesto!”

Sesto, Annio, Servilia, Annio, Publio, Koro

(İkinci Perde)

Reçitatif

“Sesto, come ti credi”

Annio, Sesto

No:13 Arya

“Torno di Tito a lato”

Annio

Reçitatif

“Partir deggio, o restar?”

Sesto, Vitellia

Reçitatif

“Sesto! Che chiedi?”

Publio, Sesto, Vitellia

No:14 Trio

“Se al volto mai ti senti”

Sesto, Vitellia, Publio

No:15 Koro

“Ah grazie si rendano”

Koro, Tito

Reçitatif

“Già de' pubblici giuochi”

Publio, Tito

No:16 Arya

“Tardi s'avvede”

Publio

Reçitatif

“No, cosi scellerato”

Tito, Annio, Publio

No:17 Arya

“Tu fosti tradito”

Annio

Recitativo accompagnato

“Che orror! Che tradimento!”

Tito

Reçitatif

“Ingrato”

Tito

No:18 Trio

“Quello di Tito è il volto”

Sesto, Tito, Publio

Reçitatif

“Odimi, oh Sesto; siam soli”

Tito, Sesto

No:19 Arya (Rondo)

“Deh per questo istante solo”

“Disperato vado a morte”

Sesto

Reçitatif

“Dove s'intese mai più contumace infedeltà?”

Tito

Reçitatif

“Publio. Cesare”

Tito, Publio

No:20 Arya

“Se all'impero”

Tito

Reçitatif

“Non giova lusingarsi”

Vitellia, Servilia, Annio

No:21 Arya

“S’altro che lagrime”

Servilia

No:22 Recitativo accompagnato

“Ecco il punto, oh Vitellia”

Vitellia

No:23 Rondo

“Non più di fiori”

“Infelice! Qual orrore!”

Vitellia

No:24 Koro

“Che del ciel, che degli Dei”

Reçitatif

“Sesto, de’tuoi delitti”

Tito, Vitellia, Servilia, Sesto, Annio, Publio

No:25 Recitativo accompagnato

“Ma che giorno è mai questo?”

Tito

No:26 Korolu Sekstet

“Tu, è ver, m’assolvi, Augusto”

Sesto, Tito, Vitellia, Servilia, Annio, Publio, Koro

4.4.2. Operada Yer Alan Karakterler

Tito: Roma İmparatoru

tenor

Vitellia: Ölmüş olan eski Roma İmparatoru Vitellius’un kızı

soprano

Sesto: Romalı asil

mezzosoprano

Annio: Romalı asil

alto

Servillia: Sesto’nun kızkardeşi

soprano

4.4.3. Konu

Birinci Perde

(Konu, M.S. 79'da Roma'da geçer)

Görevine son verilerek tahtan indirilen Roma imparatorunun kızı Vitellia, yeni imparator Tito'ya eş ve dolayısıyla da Roma'ya imparatoriçe olacağına inanmaktadır; ancak Tito, Judea³¹ Kralı'nın kızı Berenice'ye aşiktir. Vitellia, yıllardır hayalini kurduğu evliliğin gerçekleşmeyeceğini anlayınca Tito'yu öldürmeye karar verir. İntikamını gerçekleştirmek için ise genç yaştaki Sesto'nun kendisine duyduğu aşktan faydalanır. Tito'nun yakın arkadaşı olmasına karşın Vitellia'nın isteğine karşı koyamayan Sesto, imparatoru öldüreceğine dair ona söz verir (**Sesto-Vitellia düet, No:1**). Annio Vitellia'ya, imparatorun bazı nedenlerden dolayı Berenice'den ayrıldığı ve onu ülke dışına yolladığı haberini verir. Bir an için umuda kapılan Vitellia Sesto'ya, yaptığı cinayet planını ertelemesini söyler (**Vitellia arya, No:2**). Sesto'nun kızkardeşi Servilia ile evlenmek için imparatorun iznini almak zorunda olan Annio, Sesto'dan kendisine yardım etmesini ister (**Annio-Sesto düet, No:3**). Senatörler ve çevre illerin delegeleri, subaylar ve korumalar eşliğinde gelen Tito ile, imparatorluk kentinin kalbinde biraraya gelirler. Çalınan marşın ardından, Tito'ya olan sevgi ve bağlılıklarını göstermek isteyen Roma halkının coşkusu duyulur (**Marş, No:4, Koro, No:5**). Publio, halkın imparatora olan saygı ve sevgisini daha belirgin olarak kanıtlamak ister ve onun adına tapınakta bir yer inşa edilmesi için, ele geçirilen illerin hazinelerini Tito'ya sunar; ancak İmparator büyük bir alçak gönüllükle halkının bu isteğini geri çevirerek onlara, yakın zamanda patlayan "Vezüv" yanardağının çevre köy ve kasabalarda yarattığı yoksulluğu ve sıkıntıyı hatırlatır. Ardından da ilk görevinin bu insanların acılarını dindirmek olduğunu söyler. Daha sonra tekrarlanan marş ile birlikte halk dağılır. Tito ile başbaşa kalan Sesto ve Annio, imparatorun yakın zaman içinde Servilia ile evlenmek isteğini duyunca şaşkınlıklarını gizleyemezler (**Tito arya, No:6**). Sesto, arkadaşına verdiği sözü tutmaya ve onun Servilia ile evlenmesini sağlamak için elinden gelen çabayı göstermeye hazırdır; ancak imparatorunun mutluluğu, kendisinden daha fazla hak ettiğine inanan Annio bu isteğinden vazgeçer. Tito'nun emri üzerine evlilik haberini Servilia'ya götüren

³¹ Judea : Roma İmparatorluğu'nda Filistin'in güney kısmı.

Annio gençkıza, birbirlerinden karşılıklı olarak vazgeçmeleri gerektiğini anlatmaya çalışır; ancak Servilia'ya göre yapılması gereken tek şey, imparatora gitmek ve ona gerçeği açıkça anlatmaktır (**Annio-Servilia düet, No:7**). Titus'un yanına giden Servilia, imparatorun evlenmek için kendisini seçmesinden şeref duyduğunu belirtir; ancak imparatorluk tacını paylaşırsa bile, kalbi sonsuza dek Annio'ya ait olacaktır. Dürüstlüğünden dolayı Servilia'ya teşekkür eden Titus, onun Annio ile evlenmesine izin verir (**Tito arya, No:8**). Diğer bir yanda, Tito'nun Servilia'ya yaptığı evlilik teklifini duyan Vitellia, suikast planını gerçekleştirmesi için Sesto'ya baskı yapar. Tito bir an önce öldürülmelidir. Vitellia'yı eşi yapmayı hayal eden Sesto, harekete geçmeden önce sevgilisine, o parlak bakışlarını son bir kez görmek istediğini söyler (**Sesto arya, No:9**). Publio ve Annio, Vitellia'nın yanına gelerek, imparatorun kendisini eş olarak seçtiği haberini verirler. Vitellia'nın şaşkınlığını, yaşadığı aşırı mutluluğa bağlayarak, ona sempati ile yaklaşsalar da aslında yanılmaktadırlar; çünkü suikasti önlemek için artık çok geç olduğuna inanan Vitellia, dehşete kapılmıştır (**Vitellia, Publio, Annio trio, No:10**). Planını gerçekleştirerek başkenti ateşe veren Sesto, vicdan acısı çekmektedir. Vitellia'ya olan zayıflığı onu, hain durumuna düşürmüştür. Artık geriye dönüş yoktur. Kent, çoktan alevler içinde kalmıştır. Karşısında Annio'yu gören Sesto, utancından ne diyeceğini bilemez ve oradan kaçarak uzaklaşır. Annio, tam o sırada yanına gelen Servilia'yı tehlikeden koruyabilmek için Sesto'yu takip etmekten vazgeçer. Sahne arkasındaki koronun dehşet çığlıkları duyulmaktadır. Tito'nun hayatı için endişe eden Publio ve ardından da Sesto'yu arayan Vitellia görünür. Saklanacak bir yer arayan Sesto geri dönmüştür. Tito'nun öldüğüne inanmaktadır. Yaşadığı vicdan acısına dayanamayan genç adam, tam suçunu itiraf etmek üzereyken kendisini bekleyen Vitellia onu susturur. Bütün karakterler ve uzaktaki koro biraraya gelerek, bu öldürücü ihanetin ağırtını birlikte söylerler (**Korolu kentet: Sesto, Annio, Servilia, Publio, Vitellia, Koro, No:12**).

İkinci Perde

Annio Sesto'ya, Tito'nun hayatta olduğunu söyler. Suikastı kendisinin planladığını itiraf eden Sesto ise bunu neden yaptığını açıklamayı reddeder. Annio, Sesto'nun imparatora giderek, kendisini bağışlaması için ona yalvarması konusunda ısrar eder (**Annio arya, No:13**). Vitellia, Tito'ya yapılan suikastın nedeni hala bilinmediği için Sesto'ya kaçmasını öğütler; ancak artık çok geçtir. Adamlarıyla

birlikte gelen Publio, Sesto'nun yanına gelerek, suikastta bulunduğu kişinin Tito değil, onun kıyafetlerini giymiş olan Lentulus olduğunu söyler. Genç adam şans eseri yara almamış ve kendisine saldıran kişi olarak Sesto'nun adını vermiştir. Bu gelişme Vitellia'yı çığına döndürür (**Sesto, Vitellia, Publio trio, No:14**). Soyular, subaylar ve halktan oluşan koro bir araya gelerek, Tito'yu hayatta bırakan kaderine şükrederler. İmparator da onlara, kendine olan bağlılıklarından duyduğu memnuniyeti gösterir (**Koro, No:15**).

ÜÇÜNCÜ PERDE

Bu arada senato, Sesto'nun duruşması için biraraya gelmiştir. Tito suikastçıları ortaya çıkartmak istemektedir. Saldırıya liderlik yapan Lentulus kesinlikle suçludur ve belki de Sesto'nun ismini kendini korumak için vermiştir. Publio ise iyi huylu birine başkalarını ele vermenin zor gelebileceğini söyler (**Publio arya, No:16**). Senatodan gelen Publio, Sesto'nun suçunu itiraf ettiğini söyler. Diğer bir yanda Annio, arkadaşının bağışlanması için Tanrı'ya yalvarmaktadır (**Annio arya, No:17**). İhanete uğrayan Tito, senatonun verdiği kararı imzalamak üzere iken, kağıt üzerinde gördüğü "ölüm" kelimesi onu aniden durdurur. İmparator içine düştüğü çelişkiden kurtulmak ve cevaplanmamış sorusuna yanıt almak için Publio'dan Sesto'yu yanına getirmesini ister. Tito'yu karşısında gören Sesto büyük bir korkuya kapılır ve kendi kendine sorar: "Quello di Tito e il volto" ("Bu Tito'nun yüzümü?"). Arkadaşını zorlukla tanıyabilen Tito ise suç işleyen bir kişinin görüntü olarak böylesine değişebileceğine inanamaz. Publio, imparatorunun karmaşık duygularına tanık olur (**Sesto, Tito, Publio trio, No:18**). Sesto, Vitellia'yı korumak adına gerçeği açıklamamakta ısrar eder. Soğuk bir tavır alan Tito, arkadaşının yanından ayrılmasına izin verir. Bir an için kendini toplayan Sesto, Tito'dan geçmişteki dostluklarını anımsamasını ister (**Sesto rondo arya, No:19**). Tito, isteksizce imzalamak zorunda kaldığı ölüm emrini yırtıp atar. O, "Brutus" değildir ve hükümetteki kariyerine bir arkadaşını idam ettirerek başlayamaz. Publio'ya yalnızca kaderinin belirlendiğini söyler. Eğer tanrılar acımasız bir imparator istiyorlar ise ya onu tahtan yoksun bırakmalı ya da ona başka bir kalp vermelidirler (**Tito arya, No:20**). Publio, Vitellia'ya, imparator ile Sesto arasında geçen konuşmadan hiçbir şey duymadığını söyler. Annio ve Servilia, genç kadına yardım etmeyi önerirler. Servilia Vitellia'ya, ağlamanın Sesto'yu kurtaramıyacağını söyler (**Servilia arya, No:21**). Ümitsizlik içinde kıvranan Vitellia, karar verme aşamasına gelir ve Sesto'nun tek başına ölüme gitmesine izin veremeyeceğini anlar. Koro, arenaya gelen imparatorlarını alkışlar (**Koro, No:24**). Annio ve Servilia, tanrılardan merhamet

dilerken Tito, büyük bir ciddiyetle Sesto'yu işaret eder. Tam ölüm emrini vermek üzere iken kendisine doğru gelen Vitellia ayaklarına kapanarak suçunu itiraf eder. İmparator şaşkınlığa uğramıştır. Karşısındaki suçluyu affetmek üzere iken şimdi bir diğeri ortaya çıkmıştır. Finalde iyi kalpli imparator her ikisini de bağışlarken, koro ve bütün diğerkarakterler biraraya gelerek, tanrıların Tito'ya uzun bir yaşam sunmasını dilerler (**Sesto, Tito, Vitellia, Servilia, Annio, Publio, Koro, No:26**).

4.4.4. La Clemenza Di Tito Operasının Yazılış Öyküsü Ve Biçem Ve Karakterler Açısından İncelenmesi

Mozart, Idomeneo operasının ardından on yıl boyunca, *opera seria* türünde bir başka yapıt daha vermemiştir. Bunun nedenleri ise kısaca şöyle özetlenebilir:

- a. Viyana, *opera seria*'nın merkezi olma konumundan uzaklaşmıştır.
- b. İmparatorluk sarayında artık kutlanacak hiçbir şenlik olayı kalmamıştır.
- c. İmparatoriçe Maria Theresa 1780'de ölmüştür. Onun dul ve çocuksuz eşi imparator da, *opera seria*'nın gösterişli sahne dekoruna ve kastratolarına düşkün olmayacak kadar cimridir.

Emprezaryo Domenico Guardasoni, Bohemyalı asilzadelerden, Bohemya Kralı 2.Leopold'un taç giyme töreninde sahnelenmek üzere bir opera siparişi alır. Guardasoni teklifi ilk olarak A.Salieri'ye götürür; ancak yeterli zamanı olmadığını söyleyen besteci kendisine verilmek istenen siparişi geri çevirmek zorunda kalınca Guardasoni bu kez Mozart'la bağlantıya geçer. Wolfgang o sıralar *Die zauberflöte* üzerinde çalışmaktadır; ancak yeni görevinin önemli olması ve La Clemenza di Tito operasını dört hafta içinde bitirmek zorunda bulunması yüzünden çalışmalarını hızlandırır.

Operanın librettosunu, Pietro Metastasio'nun aynı adı taşıyan yapıtından esinlenerek yazan ozan Caterino Mazzola (?-1806), "1780 yılından beri Saksonya sarayında tiyatro yazarlığı göreviyle çalışmış ve Dresden'de bulunduğu sürece çeşitli *opera librettoları* meydana getirmiştir. Mazzola aynı hizmeti bir süre de Viyana sarayında görmüştür" (Altar, 1993, s.112).

Mozart'ın isteği üzerine libretto üzerinde değişiklikler yaparak birçok aryaı metinden çıkaran ve bunların yerine ansamblar ekleyen Mazzola, gerçekte 3

perdeden oluşan operayı 2 perdede yoğunlaştırmıştır. Sadece 7 arya ve 1 koro parçasını özgün haliyle bırakan ozan, Metastasio'nun arya ve recitatif metinlerini ansambl ve finallerde ustaca işlemiştir. Birinci perdede Mozart'a müzik ve sahne açısından görkemli bir final yaratma fırsatı sunan Mazzola, bu kuartet ile birlikte yapıta 3 düet, 3 trio ve ikinci perdenin sonundaki sekstet'i eklemiştir. *Recitativo secco*'lar kısaltılmıştır. Birçok eski aryanın yerini yenilerinin alması besteciye, işini daha da kolaylaştıracak fırsatlar sunmuştur.

Mozart, Tito'yu seslendirecek olan tenor Antonio Baglioni dışında yapıtta yer alan şarkıcılardan hiçbirini tanımamaktadır. Sesto rolündeki kastrato Domenico Bedini ve Vitellia'yı seslendirecek olan soprano Maria Marchetti-Fantozzi, anlaşmayı Guardasoni ile İtalya'da yapmışlardır. İkinci kastrato rolü olan Annio ise soprano Carolina Perini'ye verilmiştir. Servilia rolündeki soprano Signorina Antonini ve Publio karakterini yorumlayacak olan ünlü bas Gaetano Campi ile özgün kastlar tamamlanır.

Hasta olmasına karşın 28 Ağustos'da Prag'a gelen Mozart, çalışmalarını yapıtın seslendirilişinden bir gün önce tamamlar. İlk kez 6 Eylül 1791'de Prag'daki Ulusal Tiyatro'da sahnelenen *La clemenza di Tito*, ne imparatorluğun üst kademelerinde ne de halk üzerinde beklenen başarıyı sağlayamaz. İmparatoriçe bu operaya yönelik yargısını şu sözlerle anlatır: "Alman döküntüsü"; ancak bu eleştiri yapıtın sadece ilk sahnelenişi için geçerli olacaktır.

Viyana'ya dönen Mozart 7 Ekim tarihinde eşi Constanze'ye bir mektup yazar. Bu mektupta *La clemenza di Tito* operasındaki klarnet ve *basset horn*³² için yazılan *obbligato*³³ soloları çalan klarnetçi Anton Stadler'in bu operayla ilgili verdiği son haberler yer almaktadır: "30 Eylül tarihinde büyük bir beğeniyle son kez sahnelenen *La clemenza di Tito*'nun bütün bölümleri alkış almış. Domenico Bedini, her zamankinden çok daha iyi söylemiş. Seyirci Mannchetti'yi bırakmak istemezken onu, "Rondo" aryasını birkez daha söylemesi için yoğun alkışa tutmuş. İki genç kız için yazılan la majör tonundaki küçük düetin "A" teması tekrar edilmiş. 9 ve 23 numaralı aryalarda localardan ve hatta orkestradan kendisi için "bravo" sesleri yükselen

³² *Basset horn* (ing): Bir nefesli çalgı. Bu terim bütün metin içinde ingilizce olarak kullanılmıştır.

³³ *Obbligato* (it): Zorunlu. Bu terim bütün metin içinde italyanca olarak kullanılmıştır.

Stadler, gerçekten de elinden gelenin en iyisini yaptığını söylüyor” (Einstein, 1945, s.408).

Operanın uvertürü, eğlenceli ve karakteristik yapısıyla *Die Zauberflöte* operasıyla büyük bir benzerlik gösterir. Operanın kendisiyle tematik ilişkisi olmamasına karşın, Gluck’un ilkelerine göre dramatik bir tartışma ortamı olarak nitelendirilen bu uvertür, geniş ölçekte düşünülmüş bir sonat “allegrosu”dur; yeniden serimde tahta üflemelerin öncelik taşıdığı ikinci tema, görkemli birinci temadan önce gelir.

Bu operada orkestrasyon sadedir. Sadece Sesto’nun birinci perdedeki 9 numaralı ariasının incelikle işlenen *obligato* klarnet partileri ile Vitellia’nın 23 numaralı rondosunun saygın ve görkemli kesimlerinde kullanılan *basset horn* partileri zenginlik taşır.

Yüce gönüllülüğü temsil eden Tito, Metastasio’nun görüşüne yakın bir karakterdir ve müziği de, bu bakış açısına uygun bir şekil almıştır. Onun bağışlayıcı ve iyi kalpli bir imparator olduğu gerçeği arialarında da güçlü bir şekilde sunulmaktadır. İkinci perdede Sesto’yu kurtarmak için verdiği savaş ise, bu yönünün kaçınılmaz bir örneğidir.

Tito’yu gizliden gizliye seven Vitellia, imparatorun kendisini küçümsediğini düşündüğü için, suikastçıları ona karşı kışkırtmaktadır. Açılış sahnesinde kaprisli bir tablo çizen genç kadın, birinci perdedeki 10 numaralı trio’da bencil fakat aynı zamanda içgüdülerinden dolayı acı çeken bir durum sergiler. O hem intikama susamış hem de acı çeken bir karakterdir.

Vitellia’yı seven ve bu yüzden de onun kötü arzularına alet olan Sesto ise, gerçek aşığı ve pişmanlık duygularını temsil eden bir karakter olmakla birlikte, iki büyük ariyası ve ansambl’ların birçoğundaki baskın partisi ile eşit derecede ödüllendirilen bir roldür.

Diğer iki karakter ise, Sesto’nun kızkardeşi Servilia ve ona aşık olan Romalı asil Annio’dur. Tabii ki bir de muhafız komutanı ve Tito’nun dert ortağı olan Publio vardır.

Bu karakterlere kısaltılan dialoglarla ya da olayın işleyiş şekliyle insancıl nitelikler kazandırılmıştır. *Recitativo accompagnato*'nun kullanımı gelenekseldir; ancak arylar farklılıklar gösterir. "Ritornello" kullanılmayan bu aryalarda birinci bölüme dönüş çok az görünmekle birlikte, hemen hemen bir çoğu yoğun ve çabucak yükselen bir model üzerine kuruludur. Mozart, Servilia ve Publio için *buffo* sadeliği, Annio için biraz daha gelişmiş olmakla birlikte yine de net bir biçem kullanırken, operanın üç ana karakteri üzerinde özenle durmuştur. Cesaret Mazzola'ya olduğu kadar Mozart'a da aittir. Bundan dolayı besteci bu operasında iki uzun aryaya yer vermiştir. Bunlar operanın en ünlü aryları olarak kabul edilen Sesto'nun 19 numaralı ve Vitellia'nın, yapıtı final sahnesine taşıyan 23 numaralı rondo arylarıdır. Her ikisinde de yazılı olan *obbligato* klarnet partileri Anton Stadler tarafından çalınmıştır. Cesaret için duyulan gereklilik öylesine zorlayıcıdır ki, Mozart Tito'nun 20 numaralı aryasını bütünüyle ön plana çıkartmıştır.

En yoğun özgünlük ansamblarda olup, bunların birçoğu psikolojik zıtlasmalar üzerine kuruludur. Birinci perdedeki halk tipi düetler, *Die Zauberflöte*'nin biçimine yakındır. Buna karşılık trio'lar, *buffo* metinlerinin trajik durumlara da uygunluk gösterdiğini ortaya koyar. 10 numaralı trio'da Tito'nun kendisiyle evlenmek için seçtiği Vitellia şaşkınlığını yansıtırken diğer bir yanda, onun duygularına şahitlik eden Annio ve Publio, bu hisleri tamamen yanlış yorumlarlar. 14 numaralı trio'da ise bir yanda Publio tarafından yakalanan Sesto'nun, endişe ve korku içindeki sevgilisi Vitellia'dan ayrılmak zorunda kalışı, diğer bir yanda da Publio'nun Sesto'ya karşı hissettiği ve önüne geçemediği acıma duygusu yansıtılmaktadır. Sesto ve Annio'nun söylediği 3 numaralı ünlü "düettino", 24 ölçüden oluşup, *opera seria*'da pek rastlanmayan bir kısalığa sahiptir.

Marş ve koroların seslendirdiği dekoratif parçalar ise kısa olmalarına karşın canlı ve çarpıcıdır. Birinci perdenin finalinde, alevler içinde kalan başkentin üzerlerinde yarattığı korkuyu dokunaklı bir anlatımla yansıtan sahne arkasındaki koro, tamamen Mozart'ın yaratıcı gücünün bir ürünüdür.

Bestecinin Londra'da sahnelenen (27 Mart 1806) ilk operası olma özelliğini taşıyan *La clemenza di Tito*, 1840 yılına dek Mozart'ın en çok sahnelenen ve basımı en sık yapılan yapıtı olma özelliğine sahiptir. Bu tarihten sonra, repertuvardaki önemini kaybeden ve ara sıra oynanmak üzere yeniden ele alınan *La clemenza di*

Tito, daha sonra kütüphanelerin tozlu raflarına geri dönmüştür. Hiçbir zaman bütünüyle modern repertuvara dahil olamayan ve 2.Dünya Savaşı'na dek hakkında birçok eleştiriler yapılan yapıt şimdilerde ise, *opera seria* alanında yapılan reform hareketine atılmış doğru bir adım olarak nitelendirilir.



SONUÇ

Gerçekte Mozart'da opera seria'yı tanıma amacıyla başladığım araştırmalarım beni, 17. ve 18. yy opera tarihinin derinliklerine çekti; çünkü karşılaştığım her yeni başlık, isim ya da terim bana, opera seria'nın kuruluşuna zemin hazırlayan derin ve uzun bir süreç olduğunu gösterdi. Sınırlandırmam gereken bu uzun zaman dilimi, "Aydınlanma" nın hareketinin ardından değişen konser geleneği, müziğin soyluların saraylarından çıkarak halkla buluşması ve sürekli açılan opera evleriyle birlikte, Venedik operasının doğuşu ve çöküşü ile başlıyordu.

Bütün bu gelişmelerin uzantısında Arkadia Akademisi'nin belli kurallarla çerçeve içine aldığı edebi reform ve İtalyan besteci Alessandro Scarlatti'nin öncülüğünde, gerçek yapısına 1720'lerde kavuşan opera seria'nın doğuşu, beni araştırmaya yönlendiren ilk başlıkları oluşturdu.

"Opera seria'nın başlıca özellikleri" adı altında topladığım küçük başlıklar ise, bu bilimcede cevaplanması gereken önemli birer soru gibiydi.

18.yy'ın sonlarına doğru kendi içinde birtakım değişikliklere uğrayan opera seria ile birlikte amaçladığım noktaya biraz da yaklaşmış oldum.

Sırada tezimi yazmamda bana esin kaynağı olan Mozart'ın bu türdeki 4 operası vardı; ancak öncelikle "müziğin dahi çocuğu" olarak adlandırılan bestecinin opera sanatındaki yerini kısaca yansıtmam gerekiyordu.

Çalışmamın son bölümünde hedeflerime birer birer ulaşmaya başladığımı gördüm. Her birinin farklı ve bir o kadar ilginç yazılış öyküleri olan "Mitridate, Re di Ponto", "Lucio Silla", "Idomeneo" ve "La clemenza di Tito" operaları, başladığım bu gizemli ve heyecanlı yolculuğun son duraklarını oluşturuyorlardı.

Mozart, gerçekten de bir dahiydi. Genç yaşına ve yaşadığı birçok olumsuzluğa karşın o, her zamanki gibi büyüleyici güzellikte yapıtlar vermeyi başarmıştı.

Neden-sonuç ilişkisinin bir uzantısı olan bu tarihsel süreçte “Opera seria ve Mozart” benim için bitirilmesi gereken zor ve karmaşık bir bilmece gibiydi. Umarım bu son kelimelerle, geride kalan boşlukları da doldurabilmişimdir.



KAYNAKLAR

ALDEMİR, Turgut. , “Mozart Semineri” Besteci Olarak Mozart, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 1991.

ALTAR, Prof.h.c. Cevad Memduh. , Opera Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

APEL, Willi. , Harvard Dictionary of Music, The Belknap Press of Harvard University Press ,Cambridge, 1972.

BATTA, Andras. , Opera, Könnemann, Spain, 1999.

BRANSCOMBRE, Peter. , La Clemenza Di Tito , (Philips CD Kitapçığı), 422 537-2, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Conductor: Sir Colin Davis, 1991.

CANNON, Beekman C. , The Art of Music, Thomas Y. Crowell Company Copyright, New York 1960.

ÇALIŞIR, Feridun. , Müzik Dili Sözlüğü, Evrensel Müzikevi Yayınları, 1996.

EINSTEIN, Alfred. , Mozart, His Character, His Work, Oxford Universty Press, New York, 1945.

GIANTURCO, Caroly. , Mitridate, Re di Ponto (Philips CD Kitapçığı), 422 529-2, Salzburg Rundfunk und Mozarteum choir, Conductor: Leopold Hager, 1977.

GOLDING, Robin. , Idomeneo, Re di Creta (Philips CD Kitapçığı), 422 537-2, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Conductor: Sir Colin Davis, 1991.

GROUT, Donald Jay. , A History of Western Music , W.W.W. Norton & Company Inc. New York, 1973.

GROUT, Donald Jay. , A Short History of Opera, Columbia University Press, USA, 1965.

İLYASOĞLU, Evin. , Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 1994.

KIMBELL, David. , Italian Opera , Cambridge University Press, 1991.

KUTLUK, Fırat. , Müziğin Tarihsel Evrimi, Çivi Yazıları, İstanbul, Kasım 1997.

LANG, Paul Henry. , The Experience of Opera, W.W.W. Norton & Company Inc. New York, 1973

MİMAROĞLU, İlhan. , Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1987.

PARKER, Rodger. , The Oxford Illustrated History of Opera, Oxford University Press, New York, 1994.

SADIE, Stanley. , The New Grove Dictionary of Opera, Macmillian Publishers Limited, London, 1980.

SAY, Ahmet. , Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000.

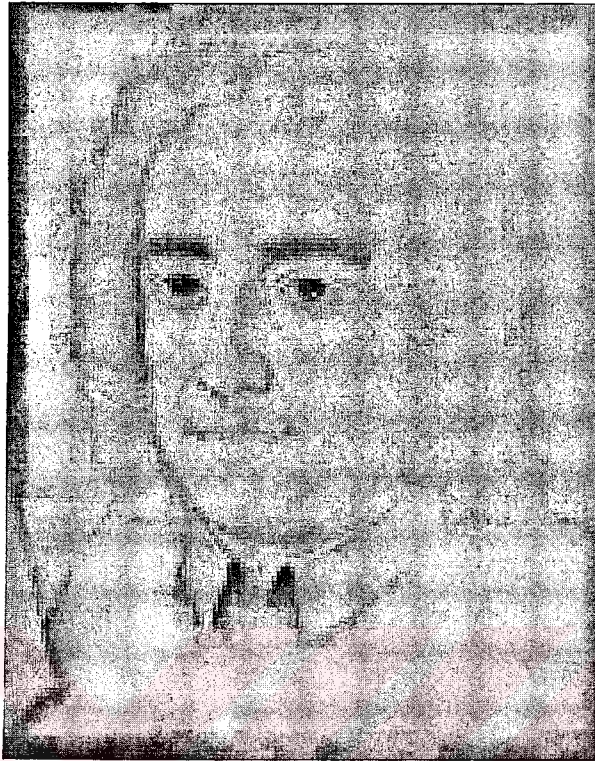
SÖZER, Vural. , Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Remzi Kitapevi A.Ş. Yayınları, İstanbul, 1986.

THOMPSON, Oscar. , The International Cyclopedia of Music and Musicians, Dodd, Mead & Company, 1949.

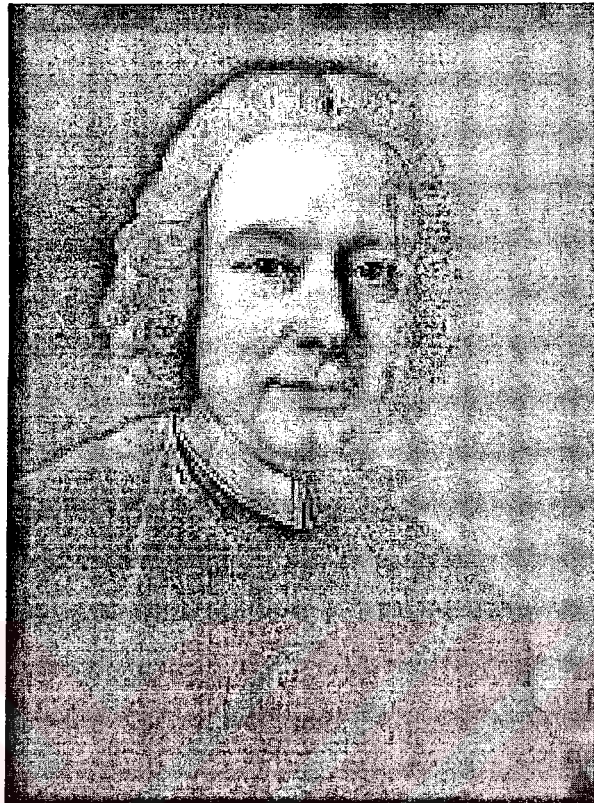
EKLER



EK 1 Alessandro Scarlatti



EK 2 Pietro Metastasio



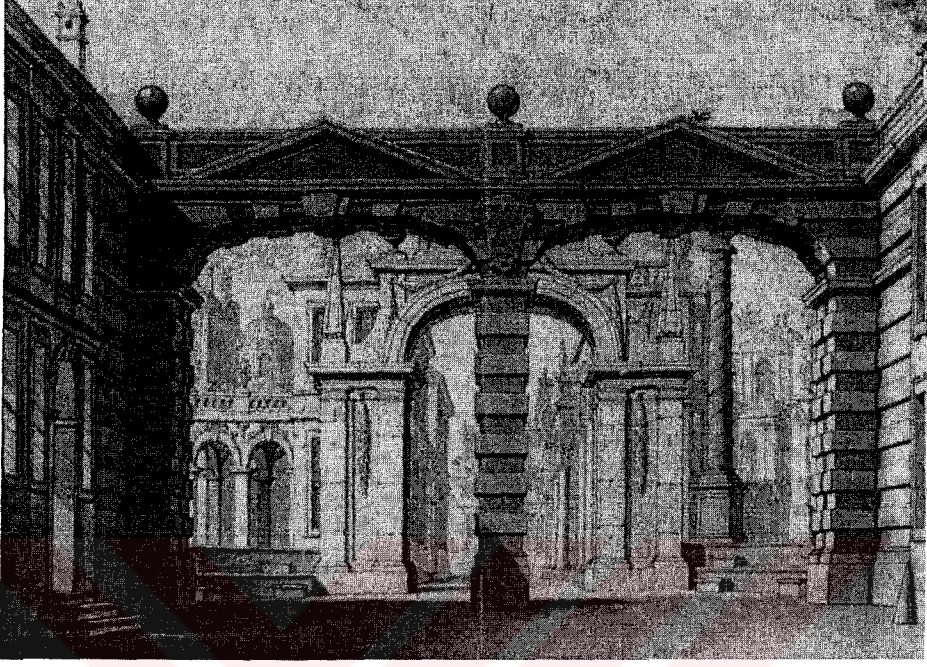
EK 3 Wolfgang Amadeus Mozart



EK 4 Tenor Ralff Rauzzini



EK 6 Idomeneo Operasının Lorenzo Quaglio Tarafından Yapılan Özgün Dekorü
(1781, Münih)



**İC YÜKSEKÖRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

EK 7 La Clemenza Di Tito Operasının Giorgio Fuentes Tarafından Yapılan Dekoru, (1799, Frankfurt)

