

**MOZART'IN COSÌ FAN TUTTE
OPERASINDAKİ KADIN KARAKTERLERİN
SES VE ROL BAKIMINDAN ANALİZİ**

Dilara AYTEKİN

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Opera Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mart, 2014

**MOZART'IN COSÌ FAN TUTTE OPERASINDAKİ
KADIN KARAKTERLERİN SES VE ROL BAKIMINDAN ANALİZİ**

DİLARA AYTEKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Opera Sanat Dalı

Danışman: Prof. A. Bülent ALANER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mart, 2014



ÖZET

MOZART'IN COSİ FAN TUTTE OPERASINDAKİ KADIN KARAKTERLERİN SES VE ROL BAKIMINDAN ANALİZİ

Dilara AYTEKİN

Opera Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mart, 2014

Danışman: Prof. A. Bülent ALANER

Bu çalışmanın ana amacı Mozart'ın Cosi Fan Tutte Operasındaki kadın karakterlerin ses ve rol bakımından analiz edilmesidir.

Yapılan çalışmanın ilk bölümünde, besteci Mozart'ın hayatından kesitler sunulmuş, yaşadığı dönem olan Klasik Dönem müzik anlayışından bahsedilmiş, bu dönemi hazırlayan akımlara yönelik bilgiler aktarılmıştır.

İkinci bölümde ise Cosi Fan Tutte Operasının konusu, türü ele alınmış, libretto yazarı Lorenzo Da Ponte'nin hayatından bölümler aktarılmış, operanın karakterleri açısından ayrıntılı bilgiye yer verilmiştir.

Son bölümde ise operadaki kadın karakterlerin aryalarının her biri incelenmiş, müziğin notayla örtüşmesi analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Mozart, Cosi Fan Tutte, Opera Buffa, Lorenzo Da Ponte, Fiordiligi, Dorabella, Despina, Aria

ABSTRACT

MOZART’S COSÌ FAN TUTTE OPERA IS TO ANALYZE THE VOICE AND ROLE OF THE WOMEN

Dilara AYTEKİN

Master of Performing Arts, Department of Opera

Anadolu University, Fine Arts Institute, March, 2014

Adviser: Professor Ahmet Bülent ALANER

The main purpose of the study of Mozart’s Cosi Fan Tutte Opera is to analyze the voice and role of the women.

In the first area of this study you will find some parts of Mozart’s life and you will learn the comprehension of Classical music which he lived during that period and its contributions to that movement as the basis idea.

In the second part of the study of Cosi Fan Tutte Opera we see that the most prominent part of the opera was taken from the life of Lorenzo Da Potte. Different aspects of his life contributed to the composing of the opera.

The last part of the opera was used to analyze the characteristics of the woman and the rise and fall of each note.

Keywords

Mozart, Cosi Fan Tutte, Opera Buffa, Lorenzo Dan Ponte, Fiordiligi, Dorabella, Despina, Aria

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

“Mozart’ın Cosi Fan Tutte Operasının Kadın Karakterlerinin Ses ve Rol Bakımından Analizi” ni inceleyen bu tez Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü için Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Tez çalışması süresince danışmanlığımı yapmış olan kıymetli hocam Prof. A. Bülent ALANER’e, gösterdiği tüm desteklerinden dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Öğrenim hayatım ve çalışma süresince manevi desteğini benden esirgemeyen değerli hocalarım Doç. Erol İPEKLİ ve Söz. San. Öğr. Elm. Gülsevin DOĞANAY’a, çalışmanın başından itibaren yardımını, tecrübesini ve desteğini her an hissettiğim, kıymetli tavsiyeleriyle sistematik bir süreçte ilerlememi sağlayan değerli dostum ve meslektaşım Öğr. Gör. İlker USTA’ya teşekkürü bir borç bilirim.

Yapılan araştırmanın uygulama bölümünde her zaman yanımda olduğunu bildiğim ve desteğini hissettiğim Özge BELEN’ e, yine bu bölümünde bana eşlik etmeyi kabul eden değerli dostlarım ve meslektaşlarım Arman ARTAÇ, Eda AKGÜN ve Nejat Işık BELEN’e, teknik bölümlerde yardım aldığım hocalarım Prof. Mahura ŞAHBAZBEKOVA ve İpek GÜZEY’e, son olarak varlığını hep hissettiğim aileme ve eşime sonsuz teşekkür ederim.

Dilara AYTEKİN
Mart, 2014

31.03.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Dilara AYTEKİN



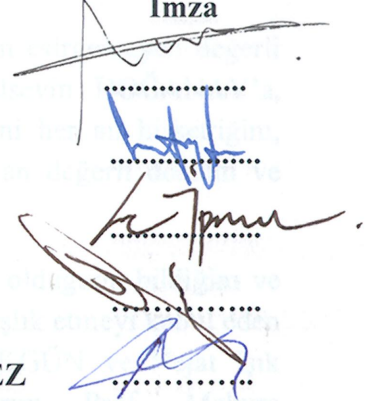
Prof. Dr. Gülşen EGE NURTER
Anadolu Üniversitesi
Gözetli Yaşamlar Enstitüsü Müdürü

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Dilara ÇELİK AYTEKİN “Mozart’ın Cosi Fan Tutte Operasındaki Kadın Karakterlerin Ses ve Rol Bakımından Analizi” başlıklı tezi 10 Mart 2014 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. A. Bülent ALANER
Üye : Doç. Şenol AYDIN
Üye : Doç. Erol İPEKLİ
Üye : Doç. Gülen EGE SERTER
Üye : Doç. Dr. Mediha SAĞLIK TERLEMEZ

İmza





Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ



Lisans: 2008 >Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü/Opera Anasanat Dalı

İş Deneyimi: 2008 >Araştırma Görevlisi. Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı

Yabancı Dil: İngilizce, İtalyanca

E-posta Adresi: dilarac@anadolu.edu.tr

Dilara AYTEKİN

Doğum yeri ve yılı: Eskişehir, 1984

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
GÖRSELLER LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
EKLER	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Varsayımlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar	2
2. ALANYAZIN	4
2.1.“Wolfgang Amadeus Mozart”ın Hayatı.....	4
2.2. Mozart Ve Klasik Dönem Müzik Anlayışı	16
2.2.1. Klasik Dönem Müzik Anlayışı.....	16
2.2.2. Klasik Dönemi Hazırlayan Akımlar	18
2.2.2.1. Rokoko	18
2.2.2.2. Fırtına ve Gerilim.....	19
2.2.2.3. Mannheim Okulu.....	20
2.2.2.4. Aydınlanma.....	21
2.2.5. Mozart’ın Müzik Anlayışı.....	22
2.3.“Cosi Fan Tutte”	25
2.3.1. Operanın Konusu	28
2.3.2. Cosi Fan Tutte Operasının Libretto Yazarı Lorenzo Da Ponte’ nin Hayatı.....	34
2.4. “Cosi Fan Tutte” Operasının Türü.....	36
2.4.1. Opera Buffa	36
2.5. “Cosi Fan Tutte” Operasındaki Karakterler.....	38
2.5.1. Fiordiligi.....	38
2.5.2. Dorabella	39
2.5.3. Ferrando.....	40

2.5.4. Guglielmo	40
2.5.5. Despina	41
2.5.6. Don Alfonso	41
3. YÖNTEM.....	43
3.1. Araştırma Modeli	43
3.2. Verilerin Toplanması	43
3.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	43
4. BULGULAR VE YORUM	45
4.1. 4.1. “Cosi Fan Tutte” Operasındaki Kadın Karakterlerin Müzikal Analizleri Ve Rol Bakımından Notayla Örtüşmesi	45
4.2. 4.1.1. “Smanie Implacabili” / Dorabella Aria	45
4.1.2. “In Uomini, In Soldati” / Despina Aria	50
4.1.3. “Come Scoglio Immoto Resta” / Fiordiligi Aria	54
4.1.4. “Una Donna A Quindici Anni” / Despina Aria	59
4.1.5. “Per Pieta, Ben Mio” / Fiordiligi Aria.....	63
4.1.6. “E Amore Un Ladroncello” / Dorabella Aria	68
5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	74
5.1. Sonuç.....	74
KAYNAKÇA	78

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Wolfgang Amadeus Mozart	4
Görsel 2. Yoksullar Mezarlığı Mozart Anıtı	16
Görsel 3. Cosi Fan Tutte (İlk Afiş)	25
Görsel 4. Cosi Fan Tutte Operasının Açılış Sahnesi	28
Görsel 5. Genç Kızların Sevgililerine Olan Aşklarını Anlattıkları Sahne	29
Görsel 6. Kılık Değiştiren Guglielmo ve Ferrando'nun Kız Kardeşlerle Karşılaştığı İlk Sahne.....	30
Görsel 7. Gençlerin kız kardeşleri beklediği sahne.....	31
Görsel 8. Dorabella'nın Guglielmo İle Aşk Düeti	32
Görsel 9. Delikanlıların subay kılığında gerçek kimlikleriyle döndükleri sahne.....	33
Görsel 10. Lorenzo Da Ponte	34

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİL 1. ÖLÇÜ:1,2	46
ŞEKİL 2. ÖLÇÜ: 5	46
ŞEKİL 3. ÖLÇÜ: 13, 14, 15	47
ŞEKİL 4. ÖLÇÜ: 18	47
ŞEKİL 5. ÖLÇÜ: 30, 31, 32	48
ŞEKİL 6. ÖLÇÜ: 44, 45, 46, 47	48
ŞEKİL 7. ÖLÇÜ: 88, 89, 90, 91	49
ŞEKİL 8. ÖLÇÜ: 94	49
ŞEKİL 9. ÖLÇÜ: 96,97,98	49
ŞEKİL 10. ÖLÇÜ: 1, 2, 3, 4, 5	51
ŞEKİL 11. ÖLÇÜ: 12, 13, 14, 15	51
ŞEKİL 12. ÖLÇÜ: 20	52
ŞEKİL 13. ÖLÇÜ: 22, 23, 24	52
ŞEKİL 14. ÖLÇÜ: 31, 32, 33	52
ŞEKİL 15. ÖLÇÜ: 40,41	53
ŞEKİL 16. ÖLÇÜ: 57, 58	53
ŞEKİL 17. ÖLÇÜ: 70, 71, 72	54
ŞEKİL 18. ÖLÇÜ: 6, 7, 8, 9, 10	55
ŞEKİL 19. ÖLÇÜ: 12, 13, 14	55
ŞEKİL 20. ÖLÇÜ: 24, 25, 26, 27	56
ŞEKİL 21. ÖLÇÜ: 36	56
ŞEKİL 22. ÖLÇÜ: 48, 49, 50	57
ŞEKİL 23. ÖLÇÜ: 57, 58, 59, 60, 61	57
ŞEKİL 24. ÖLÇÜ: 94, 95	58
ŞEKİL 25. ÖLÇÜ: 96, 97, 98, 99	58
ŞEKİL 26. ÖLÇÜ: 115, 116, 117, 118, 119	59
ŞEKİL 27. ÖLÇÜ: 6, 7	60
ŞEKİL 28. ÖLÇÜ: 13, 14, 15	60
ŞEKİL 29. ÖLÇÜ: 33, 34, 35	61
ŞEKİL 30. ÖLÇÜ: 41, 42, 43	61
ŞEKİL 31. ÖLÇÜ: 45, 46, 47	62
ŞEKİL 32. ÖLÇÜ: 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87	62
ŞEKİL 33. ÖLÇÜ: 98, 99	63
ŞEKİL 34. ÖLÇÜ: 1, 2, 3, 4, 5	64
ŞEKİL 35. ÖLÇÜ: 10, 11	64
ŞEKİL 36. ÖLÇÜ: 17, 18	65
ŞEKİL 37. ÖLÇÜ: 19, 20, 21	65
ŞEKİL 38. ÖLÇÜ: 47, 48, 49	65
ŞEKİL 39. ÖLÇÜ: 57,58	66
ŞEKİL 40. ÖLÇÜ: 59	66

ŞEKİL 41. ÖLÇÜ: 67, 68	66
ŞEKİL 42. ÖLÇÜ: 77	67
ŞEKİL 43. ÖLÇÜ: 78, 79, 80	67
ŞEKİL 44. ÖLÇÜ: 109, 110	67
ŞEKİL 45. ÖLÇÜ: 115, 116, 117, 118, 119, 120	68
ŞEKİL 46. ÖLÇÜ: 10, 11	69
ŞEKİL 47. ÖLÇÜ: 17	70
ŞEKİL 48. ÖLÇÜ: 22, 23, 24, 25	70
ŞEKİL 49. ÖLÇÜ: 32, 33, 34	71
ŞEKİL 50. ÖLÇÜ: 49, 50, 51, 52	71
ŞEKİL 51. ÖLÇÜ: 86, 87, 88	72
ŞEKİL 52. ÖLÇÜ: 101	72
ŞEKİL 53. ÖLÇÜ: 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113	73

EKLER

EK 1. Dorabella Aria / Smanie Implacabili	81
EK 2. Despina Aria / In Uomini, In Soldati	87
EK 3. Fiordiligi Aria / Come Scoglio Immoto Resta	92
EK 4. Despina Aria / Una Donna A Quindici Anni	99
EK 5. Fiordiligi Aria / Per Pieta, Ben Mio	103
EK 6. Dorabella Aria / E Amore Un Ladroncello	112

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Kısa bir yaşamı olmasına rağmen büyüleyici müziğiyle tüm dünyayı etkisi altına alan Wolfgang Amadeus Mozart bu kısa hayatına geride hayranlık uyandıracak pek çok eser sığdırmıştır. Araştırmanın konusu olan “Cosi Fan Tutte” Operası onun bu dâhiyane eserlerinden yalnızca bir tanesidir.

Anavatanı İtalya olan opera sanatı, ilk olarak 1594 yılında Yunan tragediyaları örnek alınarak yazılan “Dafne” adlı eserle ortaya çıkmıştır. İçinde pek çok görsel sanatı barındıran opera, ülkemizde ise Ahmet Adnan Saygun’un “Özsoy” adlı eseri ile ilk kez 1934 yılında sahnelenmiştir. Doğum yerinin İtalya oluşu ve Türkçe’nin ağız-dil yapısına yakın olması nedeniyle ülkemizdeki konservatuvarlarda baskın bir şekilde kabul gören, dinleyicilerin ve opera şarkıcılarının da söylemeye yatkın olduğu stil, diğer Avrupa ekollerine nazaran İtalyan ekolü olmuştur. İtalyancanın ana dili Türkçe olan şan öğrencileri için de şarkı söylemeye yatkın bir dil olması, şüphesiz Türkiye’deki konservatuvarlarda şan eğitimi alan öğrenciler bakımından avantaj sağlamaktadır. İtalyanca dilinin yazıldığı gibi okunması artikülasyonu kolaylaştırırken, solistin ne söylediğini anlaması ve bilmesi, dolayısıyla bunun için yeterliliği kaçınılmazdır. Fakat operanın bir sahne sanatı olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, eseri seslendiren solistin sesinin müzikal yeteneğinin yanında, sunumdan dekor, kostüm, ışık, rejî ve oyunculuk vb gibi tamamlayıcı unsurlar da beklenmektedir. Bu da ancak iyi bir ön çalışma ile mümkün olur. Örneğin eserin yazıldığı dönem, sözü geçen dönemin özellikleri, bestecinin yaşamı, karakteri ve eseri yazarken içinde bulunduğu şartlar, operanın konusu, canlandırılan karakterin kişilik özellikleri parçanın algılanmasını sağlayacak pek tabii etkenlerdir. Araştırma konusu olarak seçilen ve daha önce çalışılmadığı tespit edilen Cosi Fan Tutte operası için tüm bu bahsedilenler mümkün olduğunca açıklayıcı şekilde aktarılmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda yapılan çalışmada Mozart’ın yaşadığı dönem ve bu dönemi hazırlayan akımların yanı sıra Mozart’ın müzik anlayışından bahsedilmiş, operadaki kadın figürleri incelenmiş, müzikal analizleri yapılmış, aynı zamanda Cosi Fan Tutte Operasının

konusu, türü ve libretto yazarının hayatından kesitler sunulmuş ve Mozart'ın bu operada kullandığı kadın erkek ilişkisinin ironisine değinilmiştir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı Cosi Fan Tutte operasının ses ve rol bakımından analizinin yapılmasıdır. Bu genel amaç çerçevesinde;

- Cosi Fan Tutte operasının oluşumunda bestecinin yaşadığı dönem ve operanın bu dönemde nasıl işlendiği,
- Cosi fan Tutte operasında rol alan tüm karakterlerin kişisel özellikleri ve operadaki konumları,
- Cosi Fan Tutte operasındaki kadın karakterlerin rollerinin notayla örtüşmesinin nasıl sağlandığına yanıtlar aranmıştır.

1.3. Önem

Yapılan bu çalışma, Türkiye'deki konservatuvarlarda ders veren/vermiş olan öğretim üyelerinin, öğretim elemanlarının, şan öğrencilerinin ve araştırmacıların Mozart'ın Cosi Fan Tutte Operası ile ilgili bilgi eksikliğini gidermeye yönelik bir kaynak olma özelliği taşıyacaktır.

Yapılan araştırmanın sonuçları Mozart'ın hayatı, Cosi Fan Tutte Operasının konusu, türü ve karakterleri bakımından olası bir bilgilendirme kılavuzu olmasının yanı sıra, adı geçen operadaki kadın karakterleri seslendirecek olan şan öğrencilerinin teknik ve müzikal açıdan rollerine hâkimiyetlerini güçlendirecek, aynı zamanda ses teknikleri üzerine bilgilendirme kılavuzu olacaktır.

1.4. Varsayımlar

Yapılan çalışmada; Mozart'ın Cosi Fan Tutte operasının oluşturduğu evren içerisinden seçilen kadın karakterler ile ilgili örneklem kümesinin rol ve müzikal olarak yapılan analizinde başvurulan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Yapılan çalışmada ortaya konulan bulgular, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet konservatuvarında bulunan şan, solfej ve piyano eğitmeni olarak görev alan

öğretim üyeleri, öğretim elemanlarının sözlü bildirimleri ve konu üzerine yazılmış Türkçe, İtalyanca ve İngilizce kaynaklardan edinilen bilgilerle sınırlıdır.

Yapılan araştırmada, Cossi Fan Tutte operasının yazıldığı tarih ve takip eden yüzyıllar içerisinde rejisörlere ve zamanın doğurduğu kültürlere göre yorumlanması, dolayısıyla tek tip olmaması sebebiyle kostümlerinden bahsedilmemiştir.

2. ALANYAZIN

2.1.“Wolfgang Amadeus Mozart”ın Hayatı



Görsel 1. Wolfgang Amadeus Mozart

Kaynak: www.mozart-wein.at adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

18. yüzyıl Avrupa’sının büyük dehası ve en önemli bestecilerinden olan Wolfgang Amadeus Mozart, Avusturya’nın Salzburg şehrinde 27 Ocak 1756 tarihinde doğmuştur. Leopold Mozart ve Anna Maria Pertl Mozart çiftinin yedi çocuğundan hayatta kalan ikisi; kısa adı “Nannerl” olan Maria Anna Ignatia Walburga (1751-1829) ve Wolfgang Amadeus Mozart olmuştur (Yetkin, 2010: 5).

Babası Leopold Mozart (1719-1787) örnek bir aydınlanma müzikçisidir. 1737 yılında, doğup büyüdüğü Ausburg’dan ayrılarak Salzburg’a felsefe okumaya gelmiş, bakaloryasını aldıktan sonra kendini asıl ilgi alanı olan müziğe adanmıştır (İlyasoğlu, 1996: 61). Hem beste yapıp hem de keman çalmasının yanı sıra, müziğe olan ilgisi dolayısıyla sürekli araştıran, bilim ve sanatta yenilikleri takip eden, aydın bir kişi olduğu bilinir. Kilise için yazdığı yapıtlar, klavye sonatları, senfonileri ve konçertoları

önemlidir. Hoyle (1996: 12), saygın bir yazar olan Leopold'un, Wolfgang'ın doğum yılında "Temel Keman Öğretimi Üzerine Bir Deneme" adlı eserini yayınladığını ve bu kitabın Leopold ve Wolfgang'ın ölümünden sonra uzun yıllar boyunca enstrüman öğretmenleri arasında standart bir eser olarak benimsendiğini belirtmiştir.

Wolfgang, daha iki yaşındayken evde düzenlenen küçük konserleri bıkmadan dinlemiş, minik parmaklarını uzun süre klavsen tuşlarında gezdirmiştir. Babası keman çalarken, çok az akort düşüklüğünü bile fark edecek kadar kulağı hassas olan Wolfgang'ın çirkin seslere, gürültülere karşı tepkisi çocuk denilecek yaşta dahi, büyük ölçüde şiddetli olmuştur (Saydam, 1997: 23). Henüz üç yaşındayken ablası Maria Anna (Nannerl)'nın klavsen derslerinde duyduğu seslere büyük ilgi gösterince, buna kayıtsız kalamayan babası Leopold, ona müzik dersleri veren ilk öğretmeni olmuştur (Say, 2000: 298).

Babasından dersler almaya başlayan Mozart, 15 ay gibi kısa bir sürede iyi bir klavsen çalgıcısı olmuştur (Say, 2000: 299). Leopold'e göre, Wolfgang'ın bilinen ilk bestesi 1761'de, o beş yaşındayken yazılmış olan minyatür Andante ve Allegro K1a ve 1b' dir (Sadie, 2001: 277). Mozart'ın ilk halkın önüne çıkışı ise 1761'in Eylül ayında Salzburg Üniversitesi'nde Salzburg Kapellmeister'ı Ernst Eberlin'in "Sigismund Hungariae rex" (Macaristan Kralı Sigismund) adlı tiyatro oyununun bir bölümünde dansçı olarak sergilediği performans ile olmuştur (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 43). Oğlunun yeteneğini, "harika çocuk" olarak tüm dünyaya sergilemek isteyen Leopold Mozart, iki çocuğuyla birlikte konser gezilerine çıkmaya karar vermiş ve imparatorluk ailesiyle tanıştırmak amacıyla 1762'de önce Münih ve ardından da Viyana'ya götürmüştür (Say, 2000: 299).

1762'de Leopold, Wolfgang ve Nannerl'i alarak harpsikord çalmaları için Münih'e Bavaria'lı Seçmen III. Maximilian Joseph'in huzuruna çıkarmıştır (Sadie, 2001:277). Bir sonraki durakları Viyana olup, kent in ileri gelen soylu ailelerinin evlerinde verdikleri konserler bir yana, bu gezinin doruk noktası İmparatoriçe Maria Theresia'nın Schönbrunn Sarayı'na yapılan iki ziyaret olmuştur (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 44). Konserlerde, Nannerl'in piyano, Mozart'ın ise keman çaldığı; daha sonra Wolfgang'ın piyanonun başına geçerek aynı zamanda iyi bir piyanist de olduğu ispat edilmiştir (Yetkin, 2010: 7). Kısa sürede keman, piyano ve klavsen çalmayı,

deşifre ve özümseme kabiliyetinden dolayı rahatlıkla başarmıştır. Başarıyla geçen bu gezileri Fransa, İngiltere, Hollanda ve İtalya takip etmiştir.

Bütün bu merkezlerde Wolfgang değişik insanlar tanımış, bestecilerle tanışmış, o çevrenin müziğini dinlemiştir. Böylece ilerdeki üslubunu oluştururken İtalyan, Fransız ve Alman stillerini biriktirip kendi süzgecinden geçirmiştir (İlyasoğlu, 1996: 63). Çok iyi bir gözlemci olan Mozart yeni tanıştığı bu kişileri unutmayıp belleğine kaydetmiş ve daha sonra yazacağı operalarının karakterleri için farkında olmadan malzeme toplamıştır.

Konser gezileri, Leopold'ün çocuklarının yeteneklerini sergilemek amacıyla 1763'ten 1766'ya kadar bir turne halinde tüm aileyle birlikte devam etmiştir. Münih, Ausburgh, Ulm, Ludwigsburg, Schwetzingen, Heidelberg, Mainz, Frankfurt, Koblenz, Mannheim, Bonn, Köln, Aachen, Belçika, Brüksel, Paris ve Londra gibi şehirleri kapsayan bu uzun ve yorucu gezide başta kraliyet ailelerine olmak üzere birçok önemli konserler verilmiştir (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 50-53).

Avrupa' yı kapsayan bu geziler sırasında Mozart'ın klavye ve keman için yazdığı 4 sonat, ilk kez 1764'te Paris'te yayınlanmıştır (İlyasoğlu, 1996: 63).

Baba Leopold Mozart, ünü gitgide yayılan Wolfgang'ın neler yapabileceğine seyircileri ikna edebilmek adına, ansızın çok olağanüstü bir şey ortaya koymak gerektiğini düşünüyordu. Tam da bu isteği karşılamak üzere İmparator II. Joseph'in siparişi ise Wolfgang'ın bir opera bestelemesi ve bunu bizzat kendinin yönetmesi oldu. Bunun üzerine Wolfgang Mozart, 1767 Nisanı'nın ortasında ilk operası La Finta Semplice (Sözde Saf Yürekli Kız, KV. 51) üzerine çalışmaya başlamıştır. Librettosunu Saray Tiyatrosu'nun yazarlarından Marco Coltellini hazırlamış; kendi arzusuyla ya da tiyatro müdüriyetinin talimatına uyarak Carlo Goldoni'nin aynı adı taşıyan "Dramma Giocoso"sunu (gülünç dram) alıp uyarlamıştır (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 94). Nitekim 1768'de opera Viyana için hazırdır fakat sahnelenmemiştir. Bu opera Mozart'ın on iki yaşında yazdığı ilk operadır. İmparator bu eseri Mozart'ın yönetmesini istediye de İtalyan şarkıcılar operanın aryaalarını beğenmemiş, orkestra üyeleri de bir çocuğun yönetimine girmek istememişlerdir (Yetkin, 2010: 8).

Bir yıl aradan sonra, La Finta Semplice 1 Mayıs 1769'da Salzburg'da Sigismund Schrattenbach'ın isim günü dolayısıyla ilk kez sahneye konulmuştur. Salzburg'un ünlü sanatçıları, küçük Mozart'ın beş saate yakın süren bu eserinde başarıyla oynayarak izleyicilerin beğenisini kazanmışlardır (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 100).

Wolfgang Mozart'ın 1768' de yazdığı bir diğer opera ise Almanca librettosu "Friedrich Wilhelm Weiskern" tarafından yazılmış tek perdelik bir singspiel yani komik opera olan "Bastien und Bastienne" dir. Viyana' da tanınmış bir doktor olan Anton Mesmer'in siparişi üzerine yazılmış ve ilk kez Mesmer'in bahçesinde bulunan tiyatrosunda sahnelenmiştir. Bundan sonraki prömiyeri ise 2 Ekim 1890'da Berlin Architektenhaus'da yapılmıştır (<http://opera.stanford.edu/Mozart/Bastien/history.html>). Viyana'daki ilk sahnelenişi sırasında Mozart orkestrayı kendi yönetmiştir (Say, 2000: 299). Yalnız üç ses (soprano-tenor-bas) için bestelenmiş olan operanın konusu; aşk ateşine düşen Bastien'in aşkının, acılar içindeki Bastienne'i, iyi kalpli büyücü Colas'ın yardımıyla iyileştirmesidir. Bu eserden kısa bir süre önce hazırladığı opera buffa'yı Almanca küçük bir Singspiel'e çevirirken yaptığı üslup değişikliği, genç Mozart'ın ne kadar büyük bir değişiklik yeteneğine sahip olduğunu göstermektedir (Publig, 1991, Akt, Özdemir, 2004: 97). Buradan da anlaşıldığı gibi Mozart'ın herhangi bir oryantasyona gerek duymadan kendiliğinden bu tür değişikliklere uyum sağlayabilme yeteneğinin varlığı görülür.

1769'da Mozart, Salzburg'daki saray orkestrasına birinci keman olarak atanır. Bu mevkiye atanmak parasal olmaktan çok onursal bir olaydır. Tam bu sıralarda bir aile dostu için K. 66 Missa'sını bestelemiştir (İlyasoğlu, 1996: 63). Her ne kadar ailesi ile birlikte maddi sıkıntılar çekiyor olsa da bu gibi onursal işler Mozart'ın ilerlemesinde ve ismini duyurmasında fazlasıyla destekleyici olmuştur.

Bir sonraki gezi turu operanın anavatanı olan İtalya'yadır. Yukarı İtalya'nın merkezi olan Milano'dan başlayan kapsamlı kültür gezisi Bologna, Floransa, Roma gibi pek çok şehri içine almıştır. Bologna'da Padre Martini ile tanışıp, ondan orkestralama dersleri almış ardından giriş sınavı çok zorlu olan "Bologna Academia Flarmonica"nın sınavını kazanmıştır (Say, 2000: 299).

Mozart olağanüstü yeteneği sayesinde Roma’ da, Gregorio Allegri’nin yalnızca Sixtine Kilisesi’nde çalınmak üzere bestelemiş olduğu ve bunu kopya eden kişinin afarozla cezalandırılacağı Miserere’yi hiç tereddüt etmeden, yanılsız bir şekilde kâğıda geçirmiştir. Papa bunun bir mucize olduğuna inanarak, Mozart’a “Altın Mahmuz Şövalyesi” ünvanını vermiştir. Bu soyluluk ünvanı Mozart’a aynı zamanda “Cavaliere” sıfatını kullanma hakkını da kazandırmıştır (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 106).

Verona’da Academia Flarmonica’nın yöneticilerinden olan Marki Alessandro Carlotti ile karşılaşmaları Wolfgang için yeni bir kapı daha açmıştır. Mozart Academia’da verdiği konserde giriş parçası olarak kendi uvertürlerinden birini seçmiş, sonra piyano konçertoları ve sonatlar çalmış ardından halkın verdiği dizeleri hemen orada besteleyip bunları bir tema üzerine çalınan gösterişli kontrpuanlar ve bir Boccherini triosunun deşifrajını yapmış, en sonunda da verilen keman temasını uygulamıştır. Bunun üzerine resmi kararı 5 Ocak 1771’de açıklanan Academia Flarmonica’ya kabul edilmiş aynı zamanda da orkestranın onur şefi payeliği almıştır (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 103-104). Mozart bulunduğu gezilerde o şehrin usta isimleriyle karşılaşma fırsatı bulmuş ve her seferinde de bu durumu avantaja dönüştürmeyi başarmıştır.

1770 yılında Aralık’ta Milano’da prömiyeri yapılacak olan bir opera seria olan “Mitridate, Re di Ponto” eserini yazmaya başlamıştır (Elias, 1991, Akt. Tükel, 2000: 89). KV. 76/87 Mitridate Re di Ponto operası 26 Aralık 1770’de Milano’da ilk kez sahnelenmiş ve büyük başarı kazanmıştır. Daha sonra yirmi kez daha sahnelenen eserin elde ettiği başarıyı göz önünde bulunduran opera yöneticileri 1772-1773 sezonunun açılış temsilini yine Mozart’ın bir eseri ile yapmak istemişlerdir (Yetkin, 2010: 9). Bunun üzerine 1771 sonbaharında Archiduc Ferdinand’ın İtalyan Prensesi Maria Ricciarda Beatrice di Modena ile evlenme töreni için sipariş edilen Guiseppe Parini’nin metnini hazırlamış olduğu KV. 111 “Asconio di Alba” operasını yazmış ve ardından yönetmiştir (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 118). Büyük başarı kazanan bu eserden sonra 1772 yılında Milano’da ki son operası olan KV 135 “Lucio Silla”yı sahneye koymuştur. Hemen ardından kız kardeşine yazdığı bir mektupta kilise için bir ilahi bestelediğini, “Exsultate Jubilate” ilahisinin Theatine Kilisesi’nde icra edileceğini bildirmiştir (Dunanyan, 2010: 4).

Mozart'ın tüm bu gezilerine göz yuman ve en büyük destekçilerinden olan Salzburg Başpsikopos'u Schrattenbach 1772 yılında öldükten sonra yerine prenspsikopos olarak yeni bir beyefendi, katı bir rejim uygulayan Kont Hieronymus Colloredo gelmiştir (Elias, 1991, Akt. Tükel, 2000: 89). Colloredo önceleri Mozart'a hoşgörülü davransa da uzun süreli yokluğundan ve inatçı tavrından rahatsız olur. Mozart işini yitirmemek için gezilerinin arasında Salzburg sarayı için dinsel yapıtlar ve birçok senfoni bestelemiştir (İlyasoğlu, 1996: 63). Salzburg, Mozart'ın yaratıcı kişiliğini engelleyen sınırlı bir ortamdır. Onun amacı Salzburg dışında daha iyi bir iş bulmaktır (Aysal, 2005: 10). Buradan da Mozart'ın içi içine sığmayan tavrıyla hep kendini geliştirme isteği ve kendi cevherinin farkındalığıyla daha çok büyümeye meyilli olduğunu görmekteyiz.

Aynı dönem, Başpsikopos Colloredo, Wolfgang'dan gelecek karnaval için "La finta Giardiniera" adlı yeni bir opera eseri bestelemesini isteyerek, Münih'e gitmesine izin vermiştir. Leopold seyahat etmeyi çok özlediğini gördüğü Nannerl'i de götürmeye karar vermiştir. 9 Aralık'ta Münih'e varırlar. Yaklaşık iki buçuk yıl süren Münih gezilerinde Wolfgang annesine yazdığı mektubunda galayı ve üstün başarısını dile getirmiştir (Dunanyan, 2010: 4).

1756 ve 1777 yılları arasındaki dönem belki de Mozart'ın eğitim yılları olarak tanımlanabilir. Bu döneme dikkatlice bakıldığında, "deha"nın gençlik deneyimlerinden bağımsız olarak zaten var olduğu yaklaşımı, Mozart'ın yalnızca kendi içsel yasalarını izleyerek sonunda Don Giovanni veya Jupiter senfonisiyle olgunluk düzeyine eriştiği düşüncesi bir anda ortadan kaybolur. Böylelikle, çocukluk döneminin ve çiraklık yıllarının kendine özgü yanlarının, Mozart'ın kişiliğinin kendine özgü niteliklerine -ki dahi kavramı bunlarla ilgilidir- ayrılmaz biçimde bağlı olduğu açık biçimde ortaya konmuş olmaktadır (Elias, 1991, Akt. Tükel, 2000: 91).

1777'de Almanya ve Fransa'ya annesiyle birlikte yola çıkarlar. İlk durakları Mannheim'dır. Buradan bir türlü ayrılmak istemez, çünkü Mannheim orkestrası üyelerinden birinin kızı olan on beş yaşındaki Aloisia Weber'e âşık olmuştur (İlyasoğlu, 1996: 64). Leopold Mozart bu ilişkiye pek sıcak bakmamış, zaten Mozart da Aloisia Weber'den istediği karşılığı alamamıştır. Aloisia gönlünü başka birine kaptırmıştır (Yetkin, 2010: 10).

Paris'e babasının yönlendirmesi sonucunda dönen Mozart, 1778 yılında annesinin ölümüyle yıkılmıştır. Fakat bu büyük acı bestecinin üretim gücüne engel olmamış, aynı yıl Paris Senfonisini, keman, klavye sonatlarını, flüt ve arp konçertolarını yazmıştır (Aysal, 2005: 10).

1781'de hizmetinde çalıştığı Salzburg Piskoposu Colloredo ile çatışmış ve tarihte ilk olarak soyluların egemenliğinden kurtularak bağımsızlığını ilan etmeyi göze alan müzikçi kimliğini sergilemiştir. Bilindiği gibi, 18. Yüzyıl soylularının gözünde müzikçi, efendisine sağladığı dolaylı şan ve şerefe göre yararlı sayılan bir “saray hizmetçisi” niteliği taşıyordu (Say, 2000: 300). Mozart; efendilerin, işverenlerin ve babasının oluşturduğu birleşik güçlere kesin olarak karşı koyabiliyordu, çünkü kendi sanatsal yaratımının ve dolayısıyla kişisel değerinin farkında oluşu ona güç veriyordu (Elias, 1991, Akt. Tükel, 2000: 159). Mozart'ın yirmi beş yaşında Salzburg Piskoposu'nun hizmetinden çekilmesi, tarihsel bir *sanatta bağımsızlık* bildirisi olarak adlandırılır. Başpiskoposun Mozart'ı *kendini beğenmiş rezil* diye nitelemesine, buna karşılık Mozart'ın da *burnu Kaf dağında kilise papazı* diye söz etmesine karşın, bu çatışma kişiler arasında olmaktan çok, iki kültür dünyası arasına taşınmıştı. Kutsal Roma İmparatorluğu'nun güçlü prenslerinden biri olan Başpiskopos'a göre müzik hala feodaldir; müzisyen ise üniformalı bir uşak, ya da masa hizmetçisi düzeyinde biridir (Finkelstein, 1996, Akt. Say, 2000: 300).

Prens Karl Theodor'un 1780 yılında Münih'ten siparişini verdiği, librettosunu Salzburg'lu Abate Giambattista Varesco'nun yazdığı yeni bir operanın karnaval zamanına yetişmesi gerekiyordu. Mozart, bir opera bestecisi olarak adını yeniden duyurmak için yakaladığı bu fırsatı metin, dramaturji, oyuncular gibi sıkıntılar yaşasa da, operasını büyük bir başarıyla sahneleme fırsatı buldu. “KV 366 *Idomeneo, re di Creta*”, 26 Ocak 1781 günü Münih'te son zamanların sıkıntısını unutturacak bir başarıyla sahneye konulmuştur (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 197-200).

Sonrasında Johann Gottlieb Stephanie ile bağlantı kurmuş, onun yarım kalan operası olan “Zaide” ile ilgilenmiştir. Ancak Stephanie, Wolfgang'la ilgili aklında başka bir proje olduğunu söyleyerek geri çevirir. Sözlerini kendi yazdığı yeni bir operayı Mozart'ın bestelemesini istemiştir (Dunanyan, 2010: 7). Stephanie 30 Temmuz 1781'de Mozart'a Türkleri konu eden Almanca şarkılı bir oyunun librettosunu, Belmont ve

Constance ya da bir diğer adıyla Saraydan Kız Kaçırma'yı teslim etmiştir. Mozart bu proje üstünde tüm enerjisiyle çalışmıştır. Bugüne kadar yazdığı operalarla karşılaştırıldığında, içinde büyüdüğü ve adeta ikinci bir doğası haline gelen saraylı müzik geleneğini kendi kişisel tarzına uygun olarak geliştirme özgürlüğüne burada çok daha fazla sahip olmuştur (Elias, 1991, Akt. Tükel, 2000: 165). Mozart ilk Türk konulu ve zoraki bir aşk hikâyesi olan opera üzerinde çalışmaya başlar. Operanın üstünde titizlikle çalışılması gerektiğini düşünen Mozart başına ve sonuna koroyu da yerleştirdiği görkemli operasını 16 Temmuz 1782'de Avusturya sarayında sergilemiştir.

Bu harika opera inanılmaz bir şekilde sadece on dört gün içinde tamamıyla hazır hale gelmiştir. Konu olarak eser Türkiye'de geçmektedir. Başkahramanlardan Constanze yardımcısıyla birlikte Selim paşaya esir düşer. Belmonte'de saraya uşağı ile gelir ve dördü saraydan kaçmayı planlamaya başlar fakat yakalanırlar. Onları büyük bir ceza beklerken Selim paşa bu temiz ve yüce aşktan etkilenmiş ve onları bağışlayarak serbest bırakmıştır (İşbilen, 2007: 7-8).

Mozart'ın evlenmesini istemeyen babası Leopold, bu operayla birlikte Wolfgang'ın daha önce Mannheim'da duygusal ilişki yaşadığı Aloisia'nın kız kardeşi Constanze ile evlenme konusundaki kararlılığına karşı savaşı kaybetmiştir. Babası evliliğini onaylamış ve zafer onun olmuştur. Bunun üzerine "Saraydan Kız Kaçırma"nın son sahnesinde Selim Paşa Belmonte'ye "Hepiniz Serbestsiniz! Constanze'ni al ve git!" demiştir. Wolfgang da Constanze'yi almış ve babasından kurtulmuştur (Grun, 1961, Akt. Dunanyan, 2010: 9).

Operanın sahnelenişini izleyen günlerde, Constanze Weber (1762-1842) ile evlenmiştir. Babası bu evlilik yüzünden Mozart'ı hiç bağışlamamıştır (İlyasoğlu, 1996, 64).

1782-1783 yılları arasında konserler dışında kalan vaktinin hemen hemen tamamını, bir dostu aracılığıyla elde ettiği Johan Sebastian Bach ve Haendel'in elyazmaları üzerinden giriştiği barok çalışmalarına ayırmıştır. Bu çalışmaların meyvelerinin en olgun hali 41. Senfoni'de ve Sihirli Flüt'ün füg biçiminde düzenlenmiş çeşitli pasajlarında göze çarpmaktadır (Çolakoğlu, 2006: 100).

1783'te karı koca Salzburg'a gidip Mozart'ın hiçbir zaman tamamlanmamış olan do minör Missa'sının bölümlerini yorumlamışlardır. Bu missa, Constanze Weber ile evlendiği için Tanrı'ya sunduğu şükrandır. Salzburg'daki dinletide Constanze, soprano soloyu söylemiştir (İlyasoğlu, 1996: 64).

Mozart, bu yıllarda yeni bir döneme açılmış bulunuyordu: Viyana dönemi. Artık bundan böyle özgürce yaratabilecek, "bağımsız" bir müzikçi olarak yaşamını sürdürebilecekti. Viyana'da dilediği kadar öğrenci bulacağını umuyordu (Say, 2000: 300). Mozart, artık tanınan, kendisine eser ısmarlanan, konserleri olay yaratan bir sanatçı olmuştu. Önceleri usta bir kemancı olarak tanınırken şimdi aynı zamanda önemli bir piyanist olarak da parlamaktaydı (İlyasoğlu, 1996: 64).

Mozart'ın çocukluk dönemindeki olağanüstü başarısını gören ve değerlendiren soylular çevresi, aydınlanma düşüncesinin bu ele avuca sığmaz genç bestecisinin üstünlüğünü görmezden gelmişlerdir (Say, 2000: 300).

Mozart'ın henüz hak ettiği değeri göremeyişini Haydn 1787 yılında şu sözlerle ifade etmiştir: "Büyük yapıtlarındaki o kimsenin erişemeyeceği derinliği, üstün müzik anlayışını ve duyarlılığını bütün müzik severler, benim anladığım kadar anlasalar ve duysalar, sanırım tüm dünya ülkeleri, Mozart'ın yapıtlarını sahneye koyabilmek için yarışlırdı. Bu çaptaki bir sanatçıya sıkıca sarılmalı ve ödüllendirilmelidir. Ödüllendirilmeyen sanatçı küser. Kendisinden sonraki nesillere kalacak olan yapıtlarına, verebileceği cesaret ve çalışma neşesi kısıtlanır. Umut veren tüm yaratıcıların ruhlarındaki büyük üzüncülerin nedeni budur. Bu eşsiz Mozart'ın hala saraylardan birine atanmamış olması utanç vericidir. Bu da beni öfkelenmektedir. Ölçüyü kaçırdıysam bağışlayın. Ama bu genç adamı cidden çok seviyorum." (Pamir, 1989: 33).

1784 yılı Mozart için yoğun bir konser temposu taşımaktadır. Mozart, Mart ayı içinde, 6 haftada tam 22 konser vermiştir. Tüm yıl boyunca devam eden konserlerinde yeni bestelediği piyano konçertolarını da seslendirmektedir. Mozart Viyana'daki konumunu, müzik dışındaki ilişkilerde de kuvvetlendirmek niyetindedir (Büke, 2006, Akt. Yetkin, 2010, 13). Aydınlanma çağında yaşayan biri olarak Mozart döneminin düşüncelerinden de derinden etkileniyordu. Bu yüzden 1784 yılında Aydınlanma düşüncesinin yayılmasında etkili olmuş masonluğa büyük ilgi duymuştur. Katolik eğilimler taşıyan bir locanın üyesi olmuş ve babasını, Haydn'ın da üye olduğu bu locaya dâhil etmek için çalışmıştır (Çolakoğlu, 2006: 100).

Operanın en üst düzeydeki sorumlusu olan Kont Rosenberg-Orsini, Mozart'tan bir Welsch operası hazırlamaya başlamasını istemiştir. Mozart bunun üzerine özellikle de İtalyan opera buffasına uygun bir libretto aramaya başlamıştır. Bu sırada bir dostunun evinde verilen suarede Abate Lorenzo Da Ponte ile tanışmıştır. Da Ponte ile çalışmaya başlamadan saraydan onurlandırıcı bir sipariş almıştır. II. Joseph, düzmece bir entrika kurdurarak tiyatro içinde tiyatro yazmasını istemiştir. Mozart'la İmparatorluk Orkestrası Müdürü Salieri aynı temayı işleyeceklerdir. 7 Şubat 1786 günü “Tiyatro Müdürü” adı verilen singspiel türündeki müzikli komedi oynanmıştır (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 282-285).

Mozart bu oyunun ardından tekrar çalışmalara koyulmuş ve 1786 yılında “Le Nozze Di Figaro” (Figaro'nun Düğünü) operası Viyana' da sahnelenmiştir. Mozart'ın yapıtı, konusunu aristokratların kibrinden ve burjuvaların eşitliğinden alan, tutkular ve entrikalarla dolu bir oyundur (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 286). Günümüzde opera dağarının en sık sahnelenen eserleri arasında yer alan Figaro'nun Düğünü, gerçek anlamda Mozart'ın ilk şaheseridir. Besteci bu eserde ulaştığı anlatım zenginliğiyle, operanın on sekizinci yüzyıldaki doruğunu belirlemiştir (Büke, 2006, Akt. Yetkin, 2010: 14). Viyana' da Mozart'ın başarısını kıskananların kasıtlı çabalarıyla beklediği ilgiyi göremeyen opera birkaç ay sonra Prag'da ki sahnelenişinde ise hayranlık uyandırmıştır.

Prag' da ki müzik çevrelerinin daha güvenilir olduğunu düşünen Mozart, 1787'de yine bu kentte sahnelenen “Don Giovanni” operası ile başarısını pekiştirmiştir (Say, 2000: 301).

Leopold çocuklarını tamamen Aydınlanma çağı anlayışı içinde, hatta daha da ötesine giderek eğitmiştir. Hayatta en büyük amacı daima mantıkla doğal içgüdüyü birleştirmek, hoşgörü ve anlayış sahibi olmaktır. Böylece Leopold 6 Nisan'da mason olmuş, hemen ardından kalfalık ve üstatlık mertebesine ulaşmıştır. Bu baba ve oğul Mozart'ların birlikte attıkları son adım olmuştur. Bu ayrılış Mozart'ın babasına vedası olmuştur. Leopold birkaç yıl sonra yapayalnız, yanında yalnızca iki yaşındaki torunu Leopold (Nannerl' in ilk çocuğu) ve birkaç hizmetkâr ile, 28 Mart 1787' de Salzburg' da ölmüştür (Publig, 1991, Akt. Özdemir, 2004: 265-268).

1787’de babasının ölüm haberini alan Mozart çok üzülmüştür. Bu acı haberin üzerine hastalanarak yatağa düşmüş, bir süre kendini toparlayamamış ve piyano çalamamıştır. Babasının ölümüyle zorluklara göğüs gerebilme metanetini kaybettiğini ve babasının kendisi için ne kadar önemli olduğunu anlamıştır. Bu ruh hali 1791 yılına, yani Mozart ölene dek devam etmiştir (Yetkin, 2010: 14-15).

1788 yılı Mozart için yine önemli eserler yılıdır: Klavsen için Taç giyme Konçertosu ve Jüpiter Senfosiyle taçlanmış son üç senfoni...(Selanik, 1996: 140).

Don Giovanni’den sonra Mozart’ın ileriye hep umutla bakan iyimser yönü kaybolmuştur. Kendi içine kapanmıştır. 1788’de yazdığı son üç senfoninin notalarını çoğaltmadığından seslendirme olanağı bulamamıştır. Berlin’e gidip Prusya Kralına sunmayı düşündüğü 6 kuartetinin ancak 3’ünü verebilmiştir (İlyasoğlu, 1996: 64-65). Döndüğünde, 1789 yazında II. Joseph ona Cosi Fan Tutte operasını ısmarlamıştır. Yılın son aylarında tamamlanan eserin ilk seslendirilişi 26 Ocak 1790’da yapılmıştır. 1790 Şubatında II. Joseph ölmüştür. Ne yazık ki, yerine geçen Leopold müziğe karşı ilgi duymamıştır (Selanik, 1996: 141). Böylesi neşeli ve gülünç bir operanın onca umutsuz ve yoksul koşullar altında ortaya çıkışı inanması güç bir mucizedir. Aynı zor günlerde, yedi hafta içinde son üç senfonisini (Mi bemol Majör, sol minör ve Jüpiter) ve bir dizi kuartetini bestelemiştir (İlyasoğlu, 1996: 64-65).

1791 yılının ilk yarısı, mason dostu Schikaneder’in işbirliği ile “*Sihirli Flüt*” operasını yazmakla geçer. Bu arada II. Leopold Bohemya kralı olmuştur ve tahta çıkışını kutlamak üzere Mozart’ a bir opera ısmarlamıştır: “*La Clemanza di Tito*” yu bestelemesi öngörülmüş ve Mozart’ a yalnız iki hafta süre tanınmıştır. Öğrencisi Süssmayer’in yardımıyla verilen sürede biten operanın Prag’daki ilk temsili çok başarılı değildir. *Sihirli Flüt* operası da aynı yıl içinde tamamlanıp 30 Eylül’de Viyana’da sahnelenir. (İlyasoğlu, 1996: 65).

Requiem (Ölüm Duası)’ i, Mozart’ın ölüm döşeğinde, hayatının son dakikalarına dek yazdığı ve maalesef tamamlayamadan yarım bıraktığı, günümüze dek çeşitli kaynaklarda ele alınmıştır. 1791 yılının Temmuz ayında bir habercinin kendini tanıtmak istemeyen patronundan, Mozart’ın bir Requiem (ölüm duası) yazması istenmektedir. Yüklü bir ücret teklif edilen siparişin bestelenme aşamasında ücretin büyük bir kısmının

ödemesi yapılır. Bu gizli patronun “Kont Walsegg-Stuppach” olduğu sanılmaktadır ki Stuppach, Mozart’ın ölümünden bir süre sonra karısını kaybeder ve Requiem’i kendi bestesiymiş gibi ilan edip, yönetir. Mozart’ın sağlığı gittikçe bozulduğundan bu eseri yazarken karısı Constanze’ ye bir itirafta bulunmuş ve Requiem’i aslında kendisi için yazdığına inandığını söylemiştir. Constanze bunun üzerine kocasının durumunu kontrol ettirmek için doktor çağırıştır. Mozart 20 Kasım’da gerçekten de yatağa düşmüştür. “Dies Irae” ve “Recordare”yi hasta yatağında yazmıştır. Çok hasta olduğundan ve sancılar içinde kıvrandığından elleri kalem tutamıyordur fakat yaratıcı zekâsı hala çalışıyordur. Öğrencisi ve dostu Süßmayer ona notaları yazması için yardım etmektedir. Sık sık bilinci gidip geliyor, ateşini düşürmek için soğuk kompreslerle kendisini canlandırıyorlardır. Requiem’in “Lacrimosa” bölümünde nefes almadığı anlaşılır, besteci son mezüründe kalmıştır. (Grabsky, 2006, Akt. Dunanyan, 2010)

Mozart öğrencisi Süßmayer’e bir kısmını yazdırabildiği Lacrimosa’nın geri kalanını taslak halinde bırakarak 5 Aralık 1791günü hastalığına dayanamayarak ölür. Cenazesine katılan yakınları şiddetli yağmur yüzünden geri dönmüşlerdir. Bu yüzden ölüsünün birkaç mezarıcı tarafından Viyana dışındaki St. Marx adlı bir yoksullar gömütüne götürüldüğü söylenir (İlyasoğlu, 1996: 65). Karısı ancak ertesi gün mezarını aramaya çalıştıysa da bulamamıştır. Yoksullar mezarlığının neresine gömüldüğü hiçbir zaman anlayamadığı için, 1859’da mezarlığın rastgele bir yerine bir anıt dikilmiştir (Say, 2000: 301).



Görsel 2. Yoksullar Mezarlığı Mozart Anıtı

Kaynak: www.operaturkiye.com adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi 20.11.2013)

2.2. Mozart Ve Klasik Dönem Müzik Anlayışı

2.2.1. Klasik Dönem Müzik Anlayışı

Müzik tarihinde, J.S. Bach'ın ölüm tarihi 1750'den, Ludwig van Beethoven'ın ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem, Klasik Çağ olarak tanımlanmaktadır. Klasizme yönelik Grek ve Roma sanatına duyulan ilgi sonucu başlamıştır. "Klasik" sözcüğü, eski Yunan ve Roma imparatorluğundaki klasikleşmiş eserleri yeniden ön plana çıkarmak, bu değerleri koruyarak yeni eserler yaratmaya çalışmak, yüzyıllar boyu değerini koruyan ve güncelliğini yitirmeyen yapıtlar ortaya koymak anlamına gelmektedir (İlyasoğlu, 1996: 51). Kavramsal açıdan klasizm; evrensel mükemmelliği, tarih içindeki tüm akımların bileşimini, stil ve biçim birliğini, doğallığı, yalınlığı, tutarlılığı, orantıyı ve anlaşılır olmayı içermektedir (Barut, 2007: 3). Müzikte ise klasik sözcüğü, hafif olmayan ciddi müzikleri anlatmaktadır. Hafif müziğin her dönemde zamanın

koşullarına göre bir moda yaratıp geçici bir karakter taşıması, ciddi müziğin, Klasik sözcüğüyle nitelenmesine ve tanımlanmasına neden olmuştur (İlyasoğlu, 1996: 51).

Klasik dönem sanatını özetle, dengeli ve sağlam bir yapı netliğinin önem kazandığı, kuramcılığın esas alındığı orkestra ailesinin yapılandığı, senfonik yapıtların ortaya çıktığı, başta piyano olmak üzere çalgının, müziğin önemli bir yapı taşı olduğunun anlaşıldığı, çeşitli müzik biçimlerinin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği bir dönem olarak niteleyebiliriz (Erol, 1998: 106). Bu dönemde müzik, soyluların ellerinden alınarak, saraylarda aristokratlara yapılan konserlerden orta sınıfın halk konserlerini sergilemek üzere geniş salonlara taşınmıştır.

Klasik dönem üslubu daha az dolgun fakat daha akıcıdır. Kontrapuntal yazının yerine geçen homophone yazı (armoniye dayalı teknik), partilerden birinin daha belirgin olmasını gerektirmekteydi. Yedili akorlara bile az rastlanan bu dönem armonisi oldukça sadeydi (Selanik, 1996: 130). Çalgı yapımı, özellikle klavyeli çalgı 16. yüzyıldan bu yana ilk kez önemli bir sektör konumuna gelmiştir. Buna koşut olarak nota yayıncılığı da gelişir. Basit eşlikli ya da eşiksiz vokal parçalar (genellikle romans ya da balad türünde) amatör halkalar için en gözde ürünlerdir. Opera, oratoryo ve diğer türlerden klavye için binlerce düzenleme yapılmaktadır (Kutluk, 1997, Akt. Çelik, 2012: 2).

Klasik dönemde orkestra tek bir çalgı gibi kullanıldığından enstrümanların en iyi seviyede çalınmasına bununla birlikte virtüözitenin de gelişmesine yol açmıştır. Orkestral anlatım nüanslarla yaygınlaşmış, anlatım “crescendo” ve “decrescendo”larla yumuşak ve esnek bir özellik kazanmıştır. Bu dönemde gelişim gösteren en önemli çalgı müziği ise sonat olmuştur. Opera uvertürlerinin operadan ayrılması, geliştirilmesi ve başlı başına bir sonat niteliği taşıması, senfoninin oluşumunu hızlandırmıştır. Üç bölümden oluşan çalgılı uvertürler, dört bölüme çıkarılmış, sonat biçiminin yapısal özellikleriyle birleşerek bugünkü senfoni ortaya çıkmıştır. Senfoninin doğuşunda İtalyan “Opera Buffa (Komik Opera)” uvertürlerinin rolü büyük olmuştur (Dunanyan, 2010: 13-14).

Hem şancılar, hem de çalgıcılar, daha önce alışkın olmadıkları kadar sık yeni eserlerle karşılaştıklarından bugünkü sanatçılara göre deşifre etme alışkanlıkları ve

yetenekleri daha fazladır. Aynı stildeki eserleri hemen her gece çaldıkları için, ilk kez gördükleri eserleri de zorlanmadan çalabilmışlardır. (Büke, 2000: 60)

Opera ise bu dönemde Gluck'un yapıtlarıyla önemli bir boyut kazanmış ve bu sayede geniş halk kitlelerine sesini duyurmayı başarmıştır. Bu dönemde tüm besteciler bir müzik parçasının ne kadar sağlam olması gerektiğini, tonlar arasındaki denge ve eserin bölümleri arasındaki dengeyi incelemişlerdir (Erol, 2001, Akt. Dunanyan, 2010: 14).

Bu dönemin en önemli bestecileri Christoph Willibald von Gluck, Franz Joseph Haydn, Ludving Van Beethoven ve Wolfgang Amadeus Mozart, aynı zamanda operaya olan katkılarıyla da öncü olmuşlardır.

2.2.2. Klasik Dönemi Hazırlayan Akımlar

Müzikte Klasisizm, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı ile on dokuzuncu yüzyılın başlarını kapsayan dönem müziğini karakterize eden estetik eğilimi belirler. Klasik dönemde, uzun cümleli, süslü ve çokça kontrpuantal yazıya dayalı Barok Çağ üslubu, yerini daha parlak, sade ve net bir sanata bırakmıştır (Selanik, 1996: 130). Bu bağlamda barok dönemden (1700-1750) klasik döneme (1750-1825) geçerken keskin bir geçişten ziyade, klasik dönemi hazırlayan bazı akımlar gözlenmiştir. Bu akımlar, Rokoko, Fırtına ve Gerilim, Mannheim Okulu ve Aydınlanma olmuştur.

2.2.2.1. Rokoko

Klasik çağı hazırlayan öğeler 18.yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır (Aysal, 2005: 3). Rokoko genellikle resim, mimarlık ve görsel sanatlarda kullanılan bir terimdir. Akımın müzikteki karşılığı ise "style galant" olarak anılır (Barut, 2007: 4). Paris'te daha çok soyluların savunduğu ve sahip çıktığı bir akım olan Rokoko, XV. Louis dönemindeki soyluların ve aristokrat kesimin beğeni anlayışını yansıtmaktadır. Barok sanatın gösterişinden uzak hafif, sade ve zariftir. Rokoko stilineki eserler ciddi ve uzun yapılardan çok, küçük biçimler için bestelenmiştir. Barok dönemin karmaşık kontrpuan yapısına, aşırı süslemelerine başkaldıran ilk hareket olmuştur (İlyasoğlu, 1996: 49). Ciddi Opera (Opera Seria)'nın sahneleri arasındaki gülünç intermezzolardan filizlenen

Opera Buffa (Komik Opera) stili de bu dönemin ürünüdür. Çalgı müziğinde, Rokoko en çok klavsen ve oda müziğinde geçerli olmuştur. Mozart'ın ilk geçlik senfonileri de Rokoko stilindedir (Dunanyan, 2010: 15). Fransa'da Jean Philippe Rameau ve François Couperin, Almanya'da Georg Philipp Telemann, Johann Christian Bach ve Georg Frideric Handel, İtalya'da Antonio Vivaldi, Giuseppe Tartini ve Domenico Scarlatti Rokoko'ya damgasını vurmuş bestecilerdir (Barut, 2007: 4).

2.2.2.2. Fırtına ve Gerilim

1750'lerde Almanya'da ortaya çıkan bir akımdır. Bu yıllarda Alman kültür yaşamı, bir yanda Fransızlar'ın Rokoko akımı, öte yanda yüz elli yıldır Avrupa' yı yönlendiren İtalyan tekniği etkisindedir. Almanlar'ın kendilerine özgü müzik stilleri, Klasik dönemle birlikte gelişir (İlyasoğlu, 1996: 49). Fırtına ve Gerilim (Der Wirrwarr oder Sturm und Drang) akımı, adını Alman edebiyatında Friedrich Maxmilian Klinger'in (1752-1831) aynı adlı kitabından almıştır. Ön-Romantizm olarak da nitelenen bu stil sezgi ve duyguyu her şeyin temeli olarak gördüğünden 1770'lerin derin duyarlılığını simgelemektedir. Müzikte Almanların duyarlı biçemi, bir anlamda Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş Rokoko'suna başkaldırı niteliğindedir (İlyasoğlu, 1996: 49)

Akımın en büyük farkı, akıl ve mantığın yerine, duyguların ön plana çıkmasıdır. Bu anlatımcı dil, soyluların değil, orta sınıfın benimsediği bir sanat olmuştur. Bu anlamda süslü değil yalın, hatta kabadır (Barut, 2007: 4).

Bu edebiyat akımının müzikteki karşılığı “empfindsamer stil” (duyarlı stil) dir. Müzik cümlelerinin yoğun duygularla ağırlaştığı, süslülükten çok yalın ifadelerin kullanıldığı, üslubun belirleyici özellikleri arasındadır. Genel olarak, Barok'un duyarlı anlatımı korunmuş ve karşıtlık ilkesi her öğeye abartılarak uyarlanmıştır. Armonilerde, ses dinamiğinde, nüanslarda (gürlüklerde), tempolarda, kromatizmi kullanışta, modülasyonlarda ve temalarda hep zıtlıklardan yararlanılmıştır. “Amaç, dinleyiciyi bulunduğu yerde türlü heyecanlara, duygulara, şaşkınlıklara, acıya, arzulara sevk etmek olmuştur.” (Boran, 2010, Akt. Çelik, 2012: 3)

Akımın bestecileri arasında başta Joseph Haydn (1732 - 1809) olmak üzere Christian Cannabich (1731 - 1798), Johann Stamitz (1717 - 1757) ve Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788)'ın yapıtları dönemin tipik örnekleri olmuştur. Akımı destekleyen bestecilerin yapıtlarında doğallık ve özgünlük temel olarak alınmıştır. Akımın müzikteki etkisi daha çok sahne yapıtlarında kendini göstermiştir.(İlyasoğlu, 1996: 50)

2.2.2.3. Mannheim Okulu

18. yüzyılda Almanya siyasal bakımdan parçalara ayrılmıştı. Krallıklar, prenslikler ve öteki soyluların yönettiği küçük devletlerin ekonomik gücü, opera gibi büyük masraflı yapımları kaldıramıyor, operanın görkemli lüksünü Alman sarayları karşılayamıyordu. Mannheim ise, Almanya'da köklü ve üst düzey bir müzik ortamını barındırıyordu (Say, 2000: 277). Güneybatı Almanya'nın Palatinate eyaletinin başına vali Carl Theodor geçmiştir. Gerçek bir müziksever olan Pfalz Prensi Carl Theodor (1742 – 1799) Mannheim sarayında dönemin en iyi ve en düzeyli orkestrasını kurmayı amaçlamış, saraya zamanın en ünlü besteci ve yorumcularını toplamıştır. Bu hedefle, Bohemyalı besteci ve kemancı Johann Stamitz'i (1717 – 1757, asıl adı Jan Stamic) 1747'de Mannheim Orkestrasını kurması için göreve getirmiştir (Barut, 2007: 5). Stamitz çalgısındaki ustalığı ile başkemancılığa getirilmiş ve Almanya'nın en değerli müzisyenlerini bir araya toplayarak, yeni teknikler geliştirmiş, dünya çapında ünlü bir orkestra oluşturmuştur.

J. Stamitz, Vali'nin avcılarından av boruları, trompetler; çevredeki asker bandosundan da davullar toplar ve tarihte ilk kez yaylı ve üfleli çalgıları bir araya getirerek zamanın tüm bestecilerini etkileyecek, senfoni biçimini yeniçağa sunacak bir orkestra geleneği bırakır. Özellikle ses gürlüğündeki ustalığı ile ünlenen orkestrada büyük forteler, birden bire küçük piano seslere dönüşebilir. Küçük bir arı vızıltısından gök gürültüsüne kadar ses büyütme yetenekleri vardır (İlyasoğlu, 1996: 50).

Stamitz'in temel ilkesi, hareket ve müziğin gereklerine göre doğal tavır alabilmektir. Amaç coşkunluğa ulaşabilen tınılar üretmektir (Say, 2000:279). Mannheim orkestrasının başlıca özelliği, nüans kavramının orkestraya getirilmesi ile müzikal dinamikleri çalgısal renklere dönüştürme bilincidir. O zamana kadar hiçbir orkestrada

görülmemiş olan bir disiplinin bulunduğu bu toplulukta, çalgı sanatı en üst seviyeye getirilmiş, orkestrasyon anlayışı değiştirilmiştir. Böylece, "Viyana Klasikleri" Haydn, Mozart ve Beethoven'ı kapsayan stilin beşiği Mannheim olmuştur (Barut, 2007: 6)

Avrupa'nın her köşesinden müzikçiler gelip Mannheim orkestrasının sonoritesine ve ses dinamiğindeki ustalığına hayran kalırlar. Mozart da bu orkestrayı dinlediğinde ilk kez karşılaştığı klarnetin melankolik sesine hayran olmuştur (İlyasoğlu, 1996: 50).

2.2.2.4. Aydınlanma

18. yüzyılın en önemli ve en karmaşık akımı Aydınlanma (The Enlightenment)'dir. Çağın ilk yarısında İngiltere' de Isaac Newton ve Fransa'da René Descartes gibi bilim adamlarının katkılarıyla köktenci ve hümaniter ülküler öne çıkmış, gizemsel ve batıl inançların üstesinden gelmiştir (İlyasoğlu, 1996: 50). Bu dönemde kilisenin yapaylığına karşı bir ayaklanma başlatılarak, kilisenin baskısı azaltılmış ve dinde doğallık önem kazanmıştır. Metafizik düşünce yerini sağduyuya bırakmış bireysel özgürlük ön plana çıkmıştır. Aklın kullanılması ile birlikte doğru ve yararlı olan bilgiye ulaşılabileceği savunulmuştur (Barut, 2007: 6).

Aydınlanma, mutlak yönetimin katı uygulamalarına karşı bir başkaldırıdır. Yeni yaşam koşulları ve ticaretin gelişmesi, sanayinin temellerinin atılmaya başlamasını, mutlak yetkili kralların varlığını zorunlu kılmıştır. Sanayi devrimiyle yaşam koşulları, aydınlanmacı düşüncenin öngördüğü amaçlara ulaşmayı olası kılmamıştır. (Timuçin, 2010, Akt: Dunanyan, 2010: 16).

18.yüzyılın ikinci yarısı kozmopolit bir dönem olduğundan, sıradan insana seslenebilen kültür etkinlikleri düzenlenmiştir. Böylece salt soylulara ait olan sanat ve kültür dünyasında bundan böyle orta sınıf da yer almaya başlamıştır.

İnsancıl düşüncelerin öne çıktığı, insanın birey olarak değerlendirildiği akımda uluslararası kardeşlik önem kazanmıştır. İlk kez soyluların saraylarının dışındaki geniş konser salonlarında halk konserleri yapılmıştır. Müzik yalınlaşmıştır. Artık, yalnız özel olarak eğitilmiş, seçilmiş yorumcular değil, amatör ruhlu müzisyenler de halk konserlerinde yer almaya başlamıştır. Müziğin görevi, doğayı olduğu gibi ve zarif bir

anlatımla yansıtmak, gerçeğin güzel seslerini duyurmaktır. Aydınlanma felsefesi, Klasik dönemin en büyük bestecileri olan Haydn ve Mozart'ı bu dönemin müzik anlayışına hazırlamıştır (Selanik, 1996: 135).

18. yüzyıl sonlarında kuramcılara göre müzik, herhangi bir kalıbı örnek almaksızın, kendi doğal akışı içinde “güzel” olan bir sanat olmuştur.

2.2.5. Mozart'ın Müzik Anlayışı

“Klasik” kavramının tanımında kullanılan “evrensel mükemmellik” ve “orantı” nitelikleri, aslında denge fenomeninin göstergeleridir. Denge, karşıt öğeleri içeren tarihsel-insancıl bir düşünüş ve duyuş arayışıdır; bu yönüyle hem “kalıcı” olanı, tipik “klasik” olanı, hem de evrensel arayışın ortak paydasını temsil eder. Bütün uçarılığına karşın Mozart'ın müziği, içten gelen, “kendiliğinden” bir denge içerir: Mozart, kendi doğasının sesini dinler (Say, 2000: 302).

Mozart klasik kalıbın öz ve biçim dengesini özenle korumuş ve müziğini etkilendiği akımlardan derlemiştir. Fransız Rokoko akımının zarif, güleç ve süslü anlatımını; Mannheim orkestrasının dengeli çalgı birleşimini, İtalyan şan geleneğindeki güzel şarkı söyleme (bel canto) anlayışını, Alman edebiyatından esinli Fırtına ve Gerilim akımının içedönük karamsarlığını, Bach ve Handel'in Barok birikimi ile birleştirmiş ve bütün bunların üstüne kendi dehasını eklemiştir (İlyasoğlu, 1996: 66). Buradan da anlaşıldığı üzere çok yönlü bir besteci olmuş ve hemen hemen her türde müzik yazmıştır. Bunların arasında senfoni, opera, solo konçerto, oda orkestrası, yaylı çalgılar dördlüsü, yaylı beşli ve piyano sonatları da vardır (Akdeniz, 2008: 18).

Klasik dönemin özelliklerini ve yansımalarını kullanmış, gelişimine katkıda bulunmuş en önemli bestecilerden biri de Mozart'tır. Besteci eserlerinde kendisini “ulusal” kavramı içinde sınırlamamış, Alman, İtalyan ve Fransız kültürlerinden etkilenmiş ve böylece evrensel bir bütüne ulaşmıştır. Bu özelliği besteciye çağdaşlarından ayırmış ve “klasik” kavramının en tepesine oturtmuştur. (Barut, 2007: 17)

Mozart, “Viyana Klasikleri” olarak nitelenen üç büyük bestecinin ortasında yer alır, kendisinden bir kuşak önce gelen Joseph Haydn'a nazaran, eserlerinin içeriği

açısından tam klasiktir. Ama bir sanatçıyı hem kendi çağının, hem de kendi kişiliğinin verileri içinde ele alırsak, Mozart'ın birçok yapıtında üzüntü de anlatmış olduğunu görürüz. Ne var ki dövünerek, saçını başını yolarak üzüntü anlatmak Mozart' a göre değildir. Bu bakıma Mozart, her sanatçıda az ya da çok gelişmiş bir romantik eğilim görülebilse de, romantik teriminin sakınarak uygulanması gereken pek az sanatçıdan biridir (Mimaroglu, 2006: 71).

Mozart, tanınmış teknikler ve yollardan geçmesine karşın, yeni ve zengin bir anlatım tarzı kullanmıştır. Bu anlatım gücünün yansıdığı senfonilerinde Haydn'a has sağlamlık ve ince bir işçilik göze çarpar. Eserlerinde yenilik ve teknik kusursuzlukla birleşen fantezi, geleceğin büyük romantiklerinin üslubunu hazırlaması bakımından önemlidir (Selanik, 1996: 142).

Mozart'ın eserlerinin hemen hepsinde yalınlık ve dinginlik hakimdir. Mozart müziksel ifadede daha zengin, daha derin ve daha yeni olmaya çalışmıştır. Melodik fikirlerinin tükenmezliği ve zenginliğiyle klasik dönem bestecileri arasında en önemlisi Mozart'tır. Onun yapıtlarında melodi ve armoni zenginliği hemen göze çarpmaktadır. Bestecinin eserlerinde yaygın bir kontrast anlayışı hakimdir. Coşkulu ve neşeli başlayan eser bir anda ciddi ve trajik olabilmektedir. Bu da bize bestecinin sürekli değişen ruh halini yansıtmaktadır (Barut, 2007: 18).

Mozart son derece yaratıcı bir bestecidir. Bestelediği eserleri notaya dökmeden önce kafasında bitirdiğinden bunları kağıda geçirmek onun için mekanik bir iş olmuştur. El yazısı o kadar anlaşılır, açık ve düzgündür ki daha sonra silme ve değişiklik yapma gereksinimi hissetmemiştir. Besteciliği gibi yorumculuğu da mükemmeldir. Keman, piyano ve orgu çok iyi yorumlamaktadır. Çalışındaki yumuşaklık, sessiz ve düzenli akan parmakları, ritm duyarlılığı ve en hızlı pasajı bile kolaylıkla çalması üstün yorumculuğunun kanıtıdır.(Aysal,2005: 11)

Mozart, hemen her yapıtını bir sipariş üstüne yazmış, ama hep ideal bir dinleyici kitlesi ve çok yetenekli bir yorumcu topluluğu düşlemiştir. Kafasının içine bir anda hücum eden müziksel düşünceleri bir çırpıda yazabilmesi, her an, her ortamda, gürültülü, kalabalık demeden besteleme sürecine girebilmesi, sanki kısacık ömrüne pek çok şey sığdırma kaygısındadır (İlyasoğlu, 1994, Akt. Çelik, 2010: 9).

Mozart'ın çalışma hayatında odağı enstrümantal müzikten operalara gidip gelmiştir. Yaşamı boyunca 22 opera besteleyen Mozart, Avrupa'da bulunan iki tarz opera türüne de uygun eserler yazmıştır. Figaro'nun Düğünü, Don Giovanni ya da Cosi fan tutte (Bütün Kadınlar Böyle Yapar) opera buffa tarzında iken; Idomeneo, Singspiel ve Sihirli Flüt'de opera serie tarzındadır. Daha sonraki operalarında da, çalgıların, orkestranın ton renginin psikolojik ve duygusal hisleri ve dramatik geçişleri ifade edebilmesi için yeni yöntemler geliştirmiştir (Akdeniz, 2008: 18).

Mozart, opera buffa' ya opera serie' nin bütün zenginliğini ve ağırlığını vermekten çekinmediği gibi, bunun tersi, tragedya gerilimini gerektiğinde gidermesini bilmiştir. Çalgılara insan sesinin ruhunu ve soluğunu öylesine işlemiştir ki, senfonilerinin ağır bölümleri birer aria gibidir; çabuk bölümleri ise parlak opera finallerine benzer. Öte yandan, insan sesini de olgun bir senfoni bestecisi ustalığıyla ele almıştır (Say, 2000: 302).

Mozart'ın yapıtları zaman dizinine ve temalarına göre bir Avusturyalı bilim adamı ve Mozart hayranı olan Ludwig von Köchel (1800-1877) tarafından kronolojik olarak sıralanmış ve numaralandırılmıştır. Son yapıtı Requiem'indeki Köchel sayısı K.626 olarak gösterilir (İlyasoğlu, 1996: 66).

2.3.“Cosi Fan Tutte”



Görsel 3. Cosi Fan Tutte (İlk Afiş)

Kaynak: www.musicaprogetto.org adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Fiordiligi (Napoli’ de yaşayan Ferrara’ lı bir genç kız).....Soprano

Dorabella (Fiordiligi’ nin kız kardeşi).....Mezzo-soprano

Guglielmo (Subay, Fiordiligi’ nin sevgilisi).....Bariton

Ferrando (Subay, Dorabella’ nın sevgilisi).....Tenor

Despina (Genç kızların oda hizmetçisi).....Soprano

Don Alfonso (Yaşlı bir Filozof).....Bas veya Bariton

Da Ponte’nin Mozart için yazdığı Cosi Fan Tutte Operası ilk olarak 26 Ocak 1790 tarihinde Viyana’ da sahnelenmiştir.

Cosi Fan Tutte şiiresel açıdan bakıldığı zaman, Da Ponte'nin Mozart için yazdığı librettolar içinde, en olgun eseri sayılmaktadır. Mozart'ın müziği de her zaman olduğu gibi metnin tüm inceliklerini bize yansıtmıştır (Büke, 2000: 237).

Cosi Fan Tutte operası, sadakat başlığı altında, kadın erkek ilişkilerini eğlenceli bir dille aktarmaktadır. Ferrando ve Guglielmo adlı iki subay, dostları yaşlı filozof Don Alfonso'yla sohbet ederken konu, kadınların sadakatine gelir. Genç subaylar, nişanlılarının kendilerine bağlı olduğundan son derece emindir. Ancak Don Alfonso, kadınların sadakatinin tıpkı Anka kuşuna benzediğini, herkesin ondan söz ettiğini ama kimsenin göremediğini söyleyerek bu konuda bahse girmeyi önerir. Delikanlılarda kendilerinden son derece emin kabul ederler. Daha sonra Don Alfonso'nun kurgusu üzerine, birliklerine katılmak üzere nişanlılarıyla vedalaşan iki subay, bir süre sonra kıyafet değiştirerek yabancı gibi geri döner ve Don Alfonso'nun eski dostları olarak genç kızlara tanıştırlırlar. Böylece oyun başlamış olur. İki kız kardeş Fiordiligi ve Dorabella'nın oda hizmetçisi Despina da, Don Alfonso'ya yardım etmektedir. Pek çok hileye başvurarak, uzun çaba sarf eden delikanlılar, kızları baştan çıkarmayı başarmıştır. Ancak kurgu, eşlerin değişmesi yönünde olduğundan, birbirlerinin nişanlılarıyla eş olmuşlardır. Oyunun sonunda ise olay aydınlandığında başlarına gelenleri, kadınların doğasına bağlayıp eski yaşamlarına dönmeye hazırlanmışlardır (Büke, 2012: 274).

Cosi Fan Tutte (bütün kadınlar böyle yapar), adından da anlaşılacağı gibi, kadınların sadakatinin fazla güvenilir olmadığını konu eden bir yapıttır. Lorenzo Da Ponte'nin geçmişi ve kadınlarla olan ilişkileri bu ifadeyi doğrular yönde olsa da, aslında onun yapmak istediği, bir komedinin sınırları içinde kadın erkek ilişkisini mercek altına almak, çiftlerin sadakat duygusunu sorgulamak olmuştur (Büke, 2012: 274).

Mozart'ın hayatı boyunca yalnızca on kez oynanabilen eserin en büyük şanssızlığı, on dokuzuncu yüzyılda yanlış yorumlanmaya çok yatkın bir konuya sahip olmasıdır. Kocasının haksız yere hapsedilmesine karşı koymak için erkek kılığına girerek savaştan Leonore'nin öyküsünü tek operası *Fidelio*'da işleyen Beethoven, kendisinin böyle bir konuyu asla bir opera librettosu olarak seçmeyeceğini belirtmişti. (Büke, 2000: 234). Kadınların erdeminin olabildiğince yüceltildiği operaların bestelendiği bir dönemde, sahnede erkeklerin hep bir ağızdan, Cosi Fan Tutte, diye yakınması hoş karşılanmazdı (Büke, 2012: 274). Belki de Da Ponte librettosunun adını

“Cosi Fan Tutti” olarak adlandırmış olsaydı, sondaki “i” harfi herkesi kapsamış olacak ve operanın adı “Herkes Böyle Yapar” anlamına gelecekti (Büke, 2000: 237). Dolayısıyla opera hak ettiği değeri yirminci yüzyıldan sonra rağbet görmesinin yanı sıra, yazıldığı dönemde de bulma fırsatını yakalamış olacaktır.

Herkes, Mozart’ın müziğinin olağanüstü olduğunda birleşmesine karşın, librettoyu zamanın “uygun” değerlerine uyarlamaya çalışıyorlardı. Bu yönde yapılan düzenlemelerin sonundaki bazı versiyonlarda hizmetçi Despina kızlara nişanlılarının oyununu haber veriyor ve onlarda kendilerine oynanan oyuna kanıyormuş gibi yaparak, erkekleri kandırıyorlardı. Böylece konu orijinalinden tamamen uzaklaşarak başka anlamlar kazanıyordu. Tüm bu uyarlamalarda gözden kaçan nokta ise metnin değeri ne olursa olsun, Mozart’ın müziğini onun için bestelemiş olmasıydı. Özellikle, bestecinin konuyu müzikal olarak satır satır dinleyenlere aktarmaya çok özen gösterdiği düşünülecek olursa, metinde yapılacak her değişiklik, müziğin de anlamını kaybetmesine yol açıyordu (Büke, 2000: 235).

Mozart, her zaman olduğu gibi, metni büyük bir ustalıkla müziğe aktarmıştır. Çiftler arasındaki aşk sahneleri zaman zaman öylesine içten ve inandırıcı olmuştur ki, seyirciler için sahnede yaşananların bir oyun olduğuna inanması güçleşmiştir. Karakter sayısının altıyla sınırlanmış olması, hepsinin aynı önemde işlenmesi yapıtı görsel anlamda da kusursuzlaştırmıştır. Mozart bu kez de, operayı seslendirecek kişilerin ses renklerini ve teknik becerilerini göz önünde bulundurmuş, şarkıcıların tüm hünelerini göstermesine olanak sağlamıştır (Büke, 2012: 275). Her rol için birbirinden güzel armonik ve melodik uyum içinde aryaalar bestelemiştir.

2.3.1. Operanın Konusu

2.3.1.1. Birinci Perde



Görsel 4. Cosi Fan Tutte Operasının Açılış Sahnesi

Kaynak: www.blu-ray.com adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Ferrando ve Guglielmo adındaki iki genç subay, kendilerinden yaşça büyük ve şakacı dostları Don Alfonso ile bir lokantada yemek yerken görülürler. Aralarındaki sohbet konusu ise kadınların sadakatidir. Don Alfonso kadınların sadakatinden yana son derece şüphelidir ve genç dostlarına bunu ispatlamak için bahse girmeyi teklif eder. Her iki delikanlı da sevgilileri olan iki kız kardeş Fiordiligi ve Dorabella'nın sadakatlerinden emindirler. Sevgililerinin doğruluk ve onurlarını yeminlerle, hararetle savunurlar. “La Mia Dorabella capace non e” trio'su boyunca Don Alfonso her ne kadar ikna oluyormuş gibi görünse de, yine de kadınların sadakatsiz oldukları düşüncesinden bir türlü vazgeçememektedir. Don Alfonso hemen arkasından gelen ikinci bir trio'da bu kez fikrini açıklar: “Kadınların sadakati ve aşkı Mısır'daki Sfenks'e benzer!”. En sonunda aralarındaki atışma “Kadını erkekler bilemez...” cümlesinin şakacı dost tarafından ısrarlı tekrarıyla sona erer. Bu iki farklı düşüncenin sonunda iki delikanlı ve Don Alfonso yüz zekine bahse girmeye karar verirler. Hangi taraf iddiasını ispat ederse parayı o alacaktır. Gençler kazanacaklarından o kadar emindirler ki bahsin sonunda bu parayla neler yapacaklarının hayalini kurmaktadırlar (Yener 1992: 32-33, Altar: 2000: 114).



Görsel 5. Genç Kızların Sevgililerine Olan Aşklarını Anlattıkları Sahne

Kaynak: www.blu-ray.com adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Sahne, Napoli körfezine bakan bir villanın terasına yansıyan parlak ay ışığının ortalığı gündüz gibi aydınlatması ve denize yansımaları göstermektedir. Fiordiligi ve Dorabella zarif bir düetle sevgililerinden bahsetmekte, onların henüz gelmemiş olmalarından duydukları sabırsızlığı belirtmektedirler. Bu sırada Don Alfonso gözükür ve planladığı oyunun kurgusu üzerine subayların aldıkları emir gereğince birliklerine gideceklerini, delikanlıların kendilerine veda etmek üzere dışarda beklediklerini bildirir. Sözde her iki subay birlikleriyle şehirden gideceklerdir. Uzaktan duyulan askerlerin marşı eşliğinde içeri giren subaylar, büyük bir acıyla kızlara veda ederler. Her gün mektup yazacaklarına söz vererek sevgililerinin gözyaşları arasında ayrılırlar. Don Alfonso bu sahneyi gülererek seyretmektedir. Asker korosu eşliğinde subaylar sahneden çıkarlar. İki kız birbirlerinin kollarında ağlamaktadırlar fakat Don Alfonso bu acı gösteriye inanmamakta, içten içe gülmektedir (Yener, 1992: 33).

Kızların evinde bahçeye bakan büyük salona elinde bir tepsiyle giren Despina iki kaprisli hanımından şikâyet ederek, kendisi gibi bir hizmetçinin ne kadar güçlük çektiğini anlatır. Dorabella üzüntülü bir halde içeri girer. Sevgilisinin yasını tutmakta, terkedilmiş kalbindeki acının ancak ölümle soğuyabileceğini söylemektedir. Fakat bahis oyununun bir parçası olan hizmetçi Despina, Dorabella ile aynı fikirde olmadığını “erkeklerde sadık kalp ne gezer” diyerek iki kız kardeşin içine düşürmüştür. Bu sırada içeri yanında iki arkadaşıyla birlikte Don Alfonso girer. Bu kişiler görünüşte iki sakallı

yabancı olsalar da aslında kıyafet değiştiren Ferrando ve Guglielmo'dur. Söзде her ikisi de kızları görmüş ve âşık olmuşlardır(Yener, 1992: 33).



Görsel 6. Kılık Değiştiren Guglielmo ve Ferrando'nun Kız Kardeşlerle Karşılaştığı İlk Sahne

Kaynak: www.operanews.com adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Oyunun en önemli parçalarından biri ise bu kez çiftlerin değişecek olmasıdır. Ferrando güzel bir araya ile duygularını açıklamaktadır fakat kızların akli giden sevgililerindedir ve onlara olan aşkları son derece sağlamdır. Kızların bu kararlı duruşlarından dolayı, Ferrando ve Guglielmo iddiayı kazandıklarını düşünerek Don Alfonso'ya sevinçle göz ederler. Fakat Don Alfonso onlar kadar emin değildir ve beklmelerini söyler (Yener, 1992: 33).

İki genç kız ay ışığında sevgililerine olan hasretlerini keman ve flütlerin tatlı eşliğiyle açıklarken, iki yabancı bahçeye girerler. Yeni bir oyun peşindedirler. Reddedilen aşklarından dolayı birer şişe zehir çıkararak içerler. İki kız ne yapacağını bilemez bir haldeyken bu kez içeri kılık değiştirerek hekim kılığına girmiş olan Despina ve Don Alfonso girerler. Sahte doktor Despina manyetizmalı bir tedavi ile gençleri diriltir. Kızlar iki yabancı aşığın yaşadıklarını görünce pek sevinirler, perde parlak bir ansambl ile kapanır (Yener, 1992: 33).

2.3.1.2. İkinci Perde

Kızların evindeki bir oda da Despina'nın, on beş yaşına gelmiş kızların erkekleri çekmeyi bilmelerinin gerekliliğinden bahseden aryası duyulur. İki genç kız Despina'nın bu aryasını dikkatle dinlemektedirler. Sevgililerinin yerini yeni tanıştıkları yabancıların almasına çok az kalmıştır. Don Alfonso gelerek yeni sevgililerinin onları kıyıda beklediğini haber verir.



Görsel 7. Gençlerin kız kardeşleri beklediği sahne

Kaynak: www.operanews.com adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Kıyıda iki gencin söyledikleri tatlı serenat kızları onlara büsbütün yaklaştırmıştır. İki de delikanlılara yürürlerken Don Alfonso ve Despina bir kenarda sinsice onları seyretmektedirler. İlk zaferi Guglielmo Ferrando'nun nişanlısı Dorabella üzerinde kazanır ve bir aşk düetinde birleşirler.



Görsel 8. Dorabella'nın Guglielmo İle Aşk Düeti

Kaynak: www.operanews.com adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Diğer yanda ise Ferrando Fiordiligi'yi kandırmaya çalışmaktadır. Fakat Fiordiligi kız kardeşi gibi ikna olmamakta, Ferrando ise kendinden emin bahsi kazanacakları umuduyla için için sevinmektedir. Sonunda Fiordiligi güzel bir arya ile Guglielmo'nun aşkına ihanet edemeyeceğini söyler. İki delikanlı uzaklaşırlar. Dorabella kendinden geçmiş bir şekilde, aşkla dans etmektedir. Fiordiligi'nin reddi üzerine Guglielmo geri döner ve yavaşça Don Alfonso'ya yaklaşarak bahsi kazandıklarını söyler. İhtiyar yine kabul etmez ve beklemek gerektiğini söyler.

Gençler tekrar gelmişlerdir. Ferrando'nun Fiordiligi'yi ikna etme çabaları kızların evinde bir oda da devam etmektedir. Şayet aşkını kabul etmezse kendini bir manastıra kapatacağını söylemektedir. Genç kız daha fazla dayanamayıp sonuçta delikanlının kolları arasına düşer. O anda erkekler birbirlerine bakarak bahsi kaybettiklerinden hiddetle söylenirler.

Kızların evinde düğün hazırlığı yapılmaktadır. Bir tarafta yeni nişanlılar, diğer tarafta Don Alfonso ile bu kez noter kılığında girmiş olan Despina bu mutlu olayı kutlamak üzere toplanmışlardır. Tam bu sırada dışardan askerlerin marşı duyulur. Don Alfonso sözde telaşla pencereye koşarak bağırır. Delikanlılar hemen dışarı fırlayarak az sonra sanki kıtalarının başından dönmüş gibi, subay kılığıyla tekrar içeri girerler.

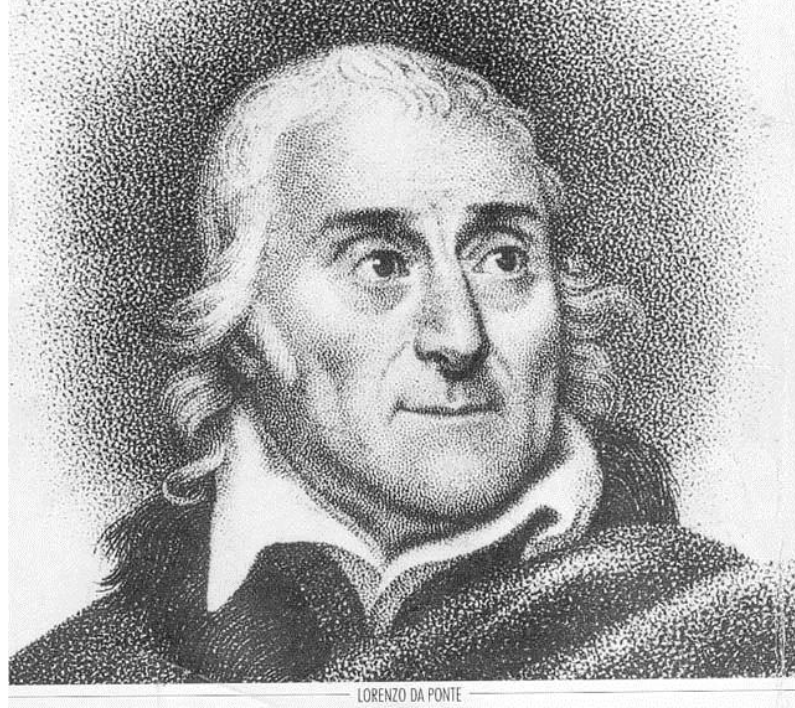


Görsel 9. Delikanlıların subay kılığında gerçek kimlikleriyle döndükleri sahne

Kaynak: www.operanews.com adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Sonuçta gerçek kızlara açıklanır ve Don Alfonso bahsi kaybettiklerini düşünen gençleri “Onlar bütün kadınların tabiatı olan bir şeyi yaptılar.” sözleriyle yatıştırır. Bunun üzerine sevgililer barışır. Perde mutlu bir sekstetle kapanırken Don Alfonso felsefesini yapar: “kadınların yalnız zayıf değil, iyi tarafı da vardır. İnsan her şey gibi kadının da iyi tarafını görürse mutlu olur!” (Yener 1992: 32-33, Altar: 2000: 114).

2.3.2. Cosi Fan Tutte Operasının Libretto Yazarı Lorenzo Da Ponte' nin Hayatı



Görsel 10. Lorenzo Da Ponte

Kaynak: www.daponte.at adresinden alınmıştır. (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

Babası Yahudi bir deri tüccarı olan Lorenzo Da Ponte 10 Mart 1749 günü Venedik yakınlarındaki Veneto'da Emanuele Conegliano adıyla dünyaya gelmiştir. Babası Geremia, Emanuele on dört yaşına geldiğinde annesinin ölümü üzerine ikinci kez Hristiyan bir eşle evlenmiş, iki oğluyla birlikte vaftiz edilmiştir. 29 Ağustos 1763 yılında, o zamanın adetleri üzerine vaftizi gerçekleştiren Kardinal kendi adını Emanuele'e vermiş bunun yanında kardeşiyle birlikte adını verdiği Lorenzo Da Ponte'nin eğitimini üstlenmiştir. Böylece din adamı olmak üzere bir eğitim alan Da Ponte'nin ilgisi Papaz'lıktan çok edebiyat ve kitap yönünde olmuştur. Yaşama ve eğlenceye olan tutkusu onu okuduğu okuldan uzaklaştırmış, Venedik'e gitmesine sebep olmuştur (Büke, 2012: 230; 2000: 16).

Venedik, operası, karnavalları ve oyun salonlarıyla tam bir eğlence merkezidir. Aynı zamanda da müzik eğitiminin ün kazandığı en gözde mekânlar buradadır. Da

Ponte'nin burada yaşadığı maceralı yaşam, başından geçen entrikalar, liberal politikaya ve evli kadınlara olan düşkünlüğü önce ders vermesinin yasaklanmasına, en sonunda da Venedik'ten on beş yıl sürgün edilmesine sebep olmuştur (Dunanyan, 2010: 31-32). Sonunda dostu Mazzola'nın yazdığı tavsiye mektubu ile hayatında büyük etki sahibi olacak besteci Salieri'nin yanına Viyana'ya gitmeye karar vermiştir (Büke, 2012: 231).

Viyana'da İmparator II. Joseph ile tanışan Da Ponte, yaşamı boyunca resmen "Saray Şairi" olarak görevlendirilmese de, o tarihlerde bu ünvanı taşıyan başka kimse olmadığı için, pratikte herkes tarafından böyle algılanıyordu (Büke, 2012: 231-232). Da Ponte ilk librettosunu Salieri için yazmıştır. Seçtiği metin ise *Il ricco d'un giorno* (Bir Günlük Zengin) idi. Besteci henüz ilk çalışmasını gerçekleştiren Da Ponte'ye hiç güvenmediği için taslağı beğenmesine karşın neredeyse hepsinin değişmesini istemiştir. 6 Aralık 1784 günü ilk kez sahnelenen bu komik opera başarısızlıkla sonuçlandı. Bunun üzerine Salieri, şahitler önünde bir daha Da Ponte ile çalışmamaya yemin etti (Büke, 2000: 25).

Bu başarısızlık İmparatorun Da Ponte'ye olan güvenini sarsmamış ve onu başka bir operada denemek istemiştir. O yıllarda İspanyol asıllı Vicent Martin İ Soler için bir sipariş alır. 4 Ocak 1786 tarihinde ilk kez sahnelenen opera büyük bir başarı kazanır ve bir önceki başarısızlığın kısa sürede olsa örtülmesini sağlamıştır (Dunanyan, 2010: 32, Büke, 2000: 26).

Da Ponte, 1838'e dek sürececek yaşamının son yıllarını Amerika'da geçirmiş, 1820'lerde kaleme aldığı anılarında, başından geçen olayları son derece eğlenceli bir dille anlatmıştır. Daha sonra yayımlanan bu kitabında bir dönemin perde arkasına ışık tutan Da Ponte Mozart'la tanışmalarından da bahsetmişti (Büke, 2012: 232). "Onu dostu ve koruyucusu Baron von Wetzlar'ın evinde tanıdım. Doğuştan sahip olduğu dehası, Mozart'ı gelmiş geçmiş bestecilerin hepsinden üstün kılıyordu. Ama onu çekemeyenlerin engellemeleri yüzünden, henüz kendini tam olarak gösterememiş ve tıpkı toprak altında kalmış bir cevher gibi fark edilememişti. Bu eşsiz dehanın unutulmaz eserlerini yaratmasında, benim sürekli ısrarımın ve enerjimin de önemli bir yer tuttuğunu her zaman gururla hatırlarım. Beni çekemeyenler, bazı gazeteciler ve Mozart biyografıları, böyle bir şerefi benim gibi bir İtalyan'a vermek istemeyebilirler. Ama tüm Viyana, Mozart'ı ve beni tanıyanlar, onun ailesi ve en önemlisi bu

birlikteliğin ilk kıvılcımı evinde parlayan Baron von Wetzlar söylediklerimi doğrulayacaktır.” (Büke, 2000: 28)

Mozart’ın müziği, Da Ponte’yi onunla ilgili yargılarında daha özenli olmaya zorluyor buna bağlı olarak da yaşadığı çağda Mozart’ın dehasını en çok takdir edenlerin başında geliyordu. Libretto yazdığı onca besteciye karşın, Mozart ile olan çalışmaları onu da sanatsal yönden çok tatmin etmişti (Büke, 2000: 28).

2.4. “Cosi Fan Tutte” Operasının Türü

2.4.1. Opera Buffa

On sekizinci yüzyılın ilk yarısında operada çeşitli türler ortaya çıkmaya başlamıştır. Ciddi opera olarak adlandırılan “opera seria” ve komik opera “opera buffa” gibi. Aydınlanma çağının yaşandığı bu yüz yılda librettoların yazılmasındaki en büyük etken İtalyan akademileri olmuştur. Gerek opera gerekse tiyatrodaki uzun soluklu eserlerin perde aralarına, hafif sahne eserleri, diyaloglara dayalı komediler, skeçler veya danslar koymak yerleşmiş bir gelenek haline gelmiştir. İntermezzo denen bu skeçler, çok geçmeden başka şehirlere de yayılmıştır. 1710’lara gelindiğinde opera seria prodüksiyonlarının çoğunda intermezzo bulunmaya başlanmıştır (Karaman, web, 2013). (Erişim tarihi: 11.11.2013)

Opera seriadan farklı olarak opera buffa aristokrat kesimden daha çok demokratik çevrelerin beğendiği bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla başlangıçta intermezzo gibi anılan, opera serianın içinde yer alan ve aralarda seslendirilen hafif güldürücü konulu müzik olmaktan çıkıp, ayrı bir tür olarak etkili bir yer edinmiştir. Bu türün ilk bestecisi Scarlatti’nin öğrencilerinden Niccolo Logroscino olmuştur (Altar, web, 2013). Giovanni Pergolesi 1733 de bestelediği “La Serva Padrona” (Hizmetçi Hanım) adlı “intermezzo”su ile bu tarzın üstün bir örneğini vermiştir. Paisiello’nun “Sevil berberi” Cimaroso’nun “Gizli Nikah” operaları da en iyi komik operalar örnekleridir (M. Şahbazbekova ile yüz yüze görüşme, 10 Ekim 2013).

Bu dönemde opera gelişmelerini bu iki türün arasındaki çeşitli mücadeleler yönlendirmiştir. Bel canto (güzel şarkı söyleme) tarzını ortaya çıkararak ciddi opera, konusu bakımından daha çok asil kişilerin beğenisini kazanan bir opera olmuştur. Fakat on sekizinci yüz yılın birinci yarısında opera seria durgunluk dönemine girerek çöküşe

geçmiştir. Ses virtüözlüğünün ön plana çıkması, müzik ve dram arasında kopukluk ciddi operayı arylar dizisinden oluşan “kostümlü konser”e dönüştürmüştür (M. şahbazbekova ile yüz yüze görüşme, 10 Ekim 2013).

Opera sanatı geöen zaman içinde gelişmiş, farklı türleri ile zenginleşmiştir. İtalya, Fransa, Almanya ve İngiltere arasında yaşanmış etkileşim dolayısıyla sahne eserleri benzer özellikler sergilemişlerdir. Örneğin İtalyan “Opera Buffa”sı, Fransa’da “Opera Comique”, İngiltere’de “Ballad Opera”, Almanya’da ise “Singspiel” olarak nitelendirilmiştir. Bu dönemde opera faaliyetlerinin yeni merkezi İtalya yarımadasından Paris’e doğru kaymıştır.

Türün başarılı örneği “La Serva Padrona” biröok İtalyan ve Fransız besteci üzerinde etki yaparak Fransa’da “Opera Comique”in doğmasına yol aömiştir. Asiller tarafından takdir edilen ve lirik trajedi olarak adlandırılan opera seria Jean-Baptiste Lully sayesinde doğmuş fakat bestecinin ölümünden sonra inişe geömiştir. Fransa’nın ilk dramsız komik operası ünlü Fransız yazarı ve aydını Jean-Jacques Rousseau’nun “Le Devin du Village” (Köy Falcısı) operası olmuştur (M. şahbazbekova ile yüz yüze görüşme, 10 Ekim 2013).

İngiltere’de “Ballad Opera” denilen bu tür 1728’de John Gay’in yazıp Johann Christoph Pepusch’un bestelediği “The Beggar’s Opera” (Dilenci Operası) ile büyük başarı kazanmıştır (http://www.umich.edu/~ece/student_projects/beggars_opera).

Almanya’da ise “Singspiel” önceleri İngiliz Ballad Opera eserlerinden öeviriler yapılarak ortaya öıkmıştır. 1736’da Prusya elöiliğinin bir komisyonu görevlendirerek öevirttiği “The Devil To Pay” adlı eser 1740 yılında Hamburg ve Leipzig’de büyük başarı elde etmiştir. Ardından Johann Adam Hiller ve CF Weişe işbirliği ile ortaya öıkan “Der Teufel ist los oder Die Verwandten Weiber” adlı eser Almanya’da Singspiel tarzının babası olarak kabul edilmiştir. Mozart’ın Singspiel türünde yazdığı eserler ise Zaide (1780), Die Entführung aus dem Serail (1782), Der Schauspieldirektor (1786), ve son olarak Die Zauberflöte (1791) olarak sıralanmıştır (Sadie, 2001:385). Almanya’da bu türde eser veren besteciler arasında Christian Gottlob Neefe (1748-1798) ve Georg Benda (1722-1795) sayılabilir. Avusturya’da ise Joseph Haydn (1732-1809), Florian

Leopold Gasmann (1729-1774), Johann Schenk (1753-1836) ve Ditters von Dittersdorf (1739-1799) Singpiel'in öncülerinden olmuşlardır (Büke, 2000: 30).

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında klasizm akımı doğmuştur. Erken klasik dönemin önde gelen opera bestecisi Christoph Willibald Gluck, opera sanatında doğallığı ve yalınlığı savunan düşünceleriyle tüm klasik dönem boyunca geçerli olan uluslararası bir opera türü yaratmıştır. On sekizinci yüzyılın son yirmi yılı ile ondokuzuncu yüzyılın ilk yirmi yılı Opera buffa'nın en parlak dönemi olmuştur. Aydınlanma felsefesinin müzikteki önemli yansıması sayılan Wolfgang Amadeus Mozart, opera buffa'nın yalınlığı ile opera seria'nın daha derin müzikal anlayışını birleştirmeye uygun bir zamanda tarih sahnesine çıkmış ve hemen her türde olduğu gibi opera alanında da verimli çalışmalar yapmıştır (Karaman, web, 2009).

Çok kısa bir ömür içinde yirmi dört opera yazmış olan Mozart'ın gençlik eserleri bile, büyük sanatçının stil özelliği ile ifade gücünü eksiksiz açıklamaktadır. Gençlik eserleri arasında 1770'de yazdığı "Pontus Kralı Mitridate" adlı eseriyle 1772'de Milano'da yazdığı "Lucio Silla" adlı operası, Mozart'ın opera seria alanındaki ilk denemeleri olmuştur. Genç sanatçının bu tür sahne eserleri arasında yer alan "Asconio in Alba" operası ile 1772'de Salzburg'da bestelediği "Il Sogno di Scipioe" (Scipione'nin Rüyası) ve 1775'te yine Salzburg'da yazdığı "Il Re Pastore" (Çoban Kral) adlı operaları, özel olarak düzenlenen çeşitli festivaller için yaratılmıştır. Bunlardan başka Mozart'ın 1769'da Viyana'da besteleyip zamanında oynanamamış olan "La Finta Semplice" adlı operası ile 1775'de Münih'te bestelediği "La Finta Giardiniera" adlı eseri, genç sanatçının opera buffa alanındaki ilk denemeleri olarak tanınmaktadır (Altar, 2000: 109).

2.5. "Cosi Fan Tutte" Operasındaki Karakterler

2.5.1. Fiordiligi

Fiordiligi operada, Dorabella'nın kız kardeşi rolünü üstlenir. Bu rol kesinlikle bir primadonna rolüdür. Söylediği aryaların, virtüözlük açısından oldukça uzun ve seviyeli olması sebebi ile bu rolü üstlenen solistlerin, parlak ve uzun soluklu seslere sahip olması gerekmektedir. Fiordiligi rolünü Mozart, bu eseri bestelemeye başladığında, dönemin ünlü sopranolarından Adriani Ferraresi del Bene(1750-1799)'nin

tüm yeteneklerini göz önünde bulundurarak yazmıştır (Büke, 2000: 233). Mozart Lorenzo Da Ponte'nin librettosu üzerine bu rol için çok ciddi sıçramalar ve ajiliteler düşünmüştür (Öktem, 2011). Nitekim başlangıçta bu rol, daha çok koleratür soprano solistlere teslim edilmişse de, daha sonraki yıllarda rolün ajilitesini yerine getirebilecek soprano da Fiordiligi olarak görev almışlardır.

Fiordiligi rolü aslında bu komik operadaki ciddi kişiliktir. Daima kontrollü olmaya özen göstermiştir. Bunun yanında sevecen, sıcak ve içtendir. Sevgilisine âşık bir genç kız rolünü oynamaktadır. Sevgilisinin Don Alfonso'nun kurgusu gereği askere gideceğini öğrenmek, kız kardeşi Dorabella gibi onu da yıkmıştır. Birinci perdede Don Alfonso ve Dorabella ile seslendirdikleri terzett "Soave Sia il Vento" müzikal olarak operanın en güzel melodilerinden birini taşımaktadır. Orkestranın temayı vererek girdiği ölçüler librettonun da bahsettiği gibi hafif esen ılık rüzgârı ve denizin sakin dalgalarını anlatıyor. Kız kardeşler ve filozof, Ferrando ve Guglielmo'nun sağ salim dönmeleri için iyi dileklerini seslendiriyorlar. Fiordiligi, Cosi Fan Tutte operasının en derin karakterlerinden biri olmakla birlikte, her zaman onurlu ve asil tavrını korumuştur. Kız kardeşine karşı korumacı bir tavrının olmasının yanı sıra, Don Alfonso'nun oyununa sonunda o da karşı koyamamıştır. Neticesinde Dorabella ile bu sadakat oyununda yenik taraf olmuşlardır.

2.5.2. Dorabella

Dorabella karakteri Cosi Fan Tutte operasında, Fiordiligi'nin kız kardeşi rolünü üstlenmiştir. Dorabella'da en az Fiordiligi kadar bir primadonna rolüdür. Sesi Fiordiligi'ye oranla biraz daha koyudur, fakat bu rol için çok koyu bir mezzosoprano uygun değildir. Ses aralığı kız kardeşinden daha dardır. Fiordiligi kadar olmasa da, Dorabella'da ajilite ve esneklik gerektiren bir roldür (Öktem, 2011). Bu rolü ilk kez, Fiordiligi'yi oynayan Ferraresi'nin gerçek hayatta da kız kardeşi olan Louisa Villeneuve oynamıştır (Büke, 2000: 233).

Dorabella, karakteri itibari ile Fiordiligi'den daha hareketli hatta hafif denilebilecek bir roldür. O da kız kardeşi Fiordiligi kadar sevgilisine âşık bir genç kıza oynamaktadır. Birinci perdede seslendirdiği "Smanie Implacabili" ariasında Ferrando hayatında olmadan gün ışığından, aldığı nefesten ve hatta kendinden nefret ettiğini,

sevgilisi yokken yaşamın boş olduğunu, haykırırcasına seslendirmiştir. Fakat Don Alfonso'nun aşk oyununa ilk yenik düşen ve Fiordiligi'yi de bu aşk oyununda kendine ortak etmeye çalışan yine Dorabella olmuştur. Bu onun maceracı yapısından kaynaklanmıştır. Delikanlıların kurdukları düzen, Despina'nın erkekler hakkında söylediği olumsuz sözler onun bu zayıf tarafından vurulmasına sebep olmuştur. İkinci perdede seslendirdiği "E Amore un Ladroncello" aryasında aşkın bir hırsız olduğundan, insanın ona yakalandığı anda, gözlerinin ve kalbinin hayata bakışının değişeceğini anlatmaktadır. Kendini aşka bırakırsa aşkın gücünün ona her şeyi yaptırabileceğini söylerken aslında Ferrando'yu çoktan unutup yeni sevgilisi Guglielmo'ya ve onun yalan aşkına teslimiyetini anlatmaktadır.

2.5.3. Ferrando

Ferrando, operada Dorabella'nın sevgilisi rolünü oynamaktadır. Karakterindeki duygusallığı ve sevecenliği sesine yansıtması için yumuşak ve tizlerde rahat olan bir tenor sesi uygundur. İkinci perdedeki aryası (Ah lo veggio quell' anima bella) tam on üç si bemol içerir (Öktem, 2011). Bu ariyanın birinci perdedeki düet, terzett ve quintetlerin üzerine söyleneceği düşünülecek olursa, kesinlikle virtüöz bir ses gerektirdiğini belirtmek mümkündür. Bu rolü dönemin önemli tenorlarından biri olan ve başarıyla üstlenen isim ise Vincenzo Calvesi olmuştur (Büke, 2000: 233).

Ferrando'nun karakteri açısından hayalci bir yapısı vardır. Guglielmo'nun Dorabella'yı iknasının ardından, Ferrando'da Fiordiligi'yi bu yasak aşka ikna ederek Don Alfonso ile girdikleri iddiayı kaybetmiş olurlar.

2.5.4. Guglielmo

Guglielmo karakteri, operada Fiordiligi'nin sevgilisi rolündedir. Mozart bu operayı bestelerken Lorenzo Da Ponte ile işbirliği içinde oluşturdukları diğer operalar, "Le Nozze di Figaro" daki Figaro karakteri ve "Don Giovanni" deki Leporello karakteri gibi, bu rolü de bas Francesco Benucci için düşünmüştür (Büke, 2000: 233). Fakat daha sonraları karakteri genç tutmak amaçlı, Guglielmo rolü bariton seslere devredilmiştir. Ansamble (düet, terzett, quartet, quintet, sextet)' larda Guglielmo her zaman en kalın ses olmuştur.

Karakter olarak Ferrando gibi Guglielmo'da hayalcidir. İki karakterde seslerinin kabiliyetlerinin yanı sıra, yetenekli oyuncu olmak durumundadırlar. Öyle ki, kılık değiştirip birbirlerinin sevgililerini baştan çıkartmaları söz konusudur.

2.5.5. Despina

Despina, operada genç kızların hizmetçisi rolünü oynamaktadır. Bu rol genellikle ses perdesi daha esnek olan, lirik soprano için uygundur. Despina rolünü ilk kez Mozart'ın "Le Nozze di Figaro" operasında Cherubino karakterini canlandıran Dorotea Bussani (1763-1810) oynamıştır (Büke, 2000:234).

Karakter açısından bakıldığında Despina bu operada baskın karakterdir. Don Alfonso'nun bütün oyunundan haberdardır, dolayısıyla onunla işbirliği içindedir. Yaş olarak genç kızlardan biraz daha büyüktür. Bu da ona hayat tecrübesi edinmiş, eve hâkim bir karakter havası verir. Muziptir ve birazda kıskançtır. Despina rolünü üstlenecek sanatçıların iyi bir soprano olmalarının yanı sıra, oyunculuk yeteneğinin de iyi olması gerekir. Çünkü kendi rolünün dışında, oyun gereği bir de doktor ve noter kılığında karşımıza çıkar (Öktem, 2011). Kızların fikirlerinin değişmesinde ve oyunun dönmesinde ikna kabiliyetinin yüksekliği sebebiyle en etkin rol olmuştur.

2.5.6. Don Alfonso

Don Alfonso, operada filozof rolünü oynamaktadır. Don Alfonso rolü bas sesler için yazılmıştır. Az sayıda olsa da seslendirmesi zor aryaları vardır. Ansamble'larda etkin çıkışlara sahiptir (Öktem, 2011). Birinci perdede söylediği "Vorrei dir" ariasından sonra peş peşe dört ansamble seslendirir. Bu anlamda kondüsyonlu bir bas sese ihtiyaç duyulur. Bu rolü ilk kez daha önce de Mozart'ın "Le Nozze di Figaro" operasında Bartolo ve Antonio, "Don Giovanni"de ise Il Commendatore ve Masetto rollerini söyleyen Francesco Bussani (1743-1807) seslendirmiştir (Büke, 2000: 234).

Yaş olarak diğer iki delikanlıdan daha olgun olan Don Alfonso, âşık okulunun eğitmeni olmak hevesindedir. Kadınların sadakatsiz olduğu görüşündedir ve bunu ispatlamak için Despina'yı da kendine ortak ederek operanın diğer karakterlerini kurban seçmiştir. Bu savı üzerine, Guglielmo ve Ferrando ile iddiaya girmiş, zor da olsa genç

kızları kılık değiştiren sevgililer ile tuzaağa dūřürmüřtür. Sonuęta da istediğine ulaşmış ve kadınların sadık olmadığını ispatladığını dūřünürken, aslında delikanlıları, birbirlerinin sevgililerine karşı olan sadakatleri üzerinden de sınamış olmuştur.

3. YÖNTEM

Bu bölümde belirlenen evren, seçilen opera, verilerinin toplanması ve çözümlenmesiyle ilgili bilgi verilecektir.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma çalışması tarama modeli esas alınarak yapılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2002: 77)”. Bu bağlamda yapılan çalışma Mozart’ın Cosi Fan Tutte Operasının kadın karakterlerinin ses ve rol bakımından analizini ortaya koymaya çalışmaktadır. ...”nitel araştırma”, gözlem, görüşme ve döküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle nitel araştırma, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı buldukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plâna alan bir yaklaşımdır (Yıldırım ve şimşek, 2001: 39). Bu bağlamda yapılan araştırma çalışması nitel araştırma tekniklerinden döküman analizi hazırlanmıştır.

3.2. Verilerin Toplanması

Araştırmada verilen literatür bilgilerine internet kaynakları, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi ve konu ile ilgili olacağı düşünülen tüm kaynak kitaplar aracılığıyla ulaşılmıştır.

3.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırmada seçilen karakterlerin ses ve rol bakımından analizine ulaşmak için betimsel analiz tekniği kullanılmıştır.

Betimsel analiz tekniğinde elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmak için;

1.Elde edilen veriler mantıklı ve anlaşılır biçimde betimlenir.

2.Yapılan bu betimlemeler yorumlanır.

3.Neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır.

4.Araştırmacının yapacağı yorumlar arasında ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması işlemleri vardır. (Yıldırım ve şimşek, 2001: 224).

Seçilen aryalar ana dili İtalyanca'dan dilimiz Türkçe'ye çevrilmiş, anlam bütünlüğü incelendikten sonra müzikal anlamda fonksiyon adımları kontrol edilmiş, notaların ve hecelerin örtüşmesi anlamlandırılmış, bestecinin eserde kullandığı teknikler yorumlanmıştır.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. 4.1. “Cosi Fan Tutte” Operasındaki Kadın Karakterlerin Müzikal Analizleri Ve Rol Bakımından Notayla Örtüşmesi

4.2. 4.1.1. “Smanie Implacabili” / Dorabella Aria

Mi bemol Majör tonunda bestelenmiş eser, 2/2'lik alla breve (sebare) ölçü biriminde yazılmıştır. “Allegro agitato” tempoda yorumlanması istenilen arya, genel hatlarıyla Mi bemol Majör tonunun içinde kalmıştır. On beşinci ölçüye kadar devam eden Mi bemol Majör, bu ölçüden sonra dominantı olan Si bemol Majöre geçiş yapmıştır. On dokuzuncu ve yirminci ölçülerde kromatik inici işleme sesleri kullanılmıştır. Yirmi birinci ve yirmi ikinci ölçüde Si bemol Majörün ilgili minörü olan Sol minörün dominant beş altılı ve altılı akorları duyurulmuştur. Yirmi dördüncü ve otuzuncu ölçüde ise parçada sık sık rastladığımız altere (yabancı) seslere yer verilmiştir.(re bemol, si natural) Kırk birinci ölçüye gelindiğinde ise parçanın sözlerini yinelemesiyle ifadenin de değiştiğini ve iki ölçü önceden hazırlanan tonun Fa minöre geçtiğini görüyoruz. Kırk beşinci ölçüye kadar süren bu kısa değişim tekrar Mi bemol Majör tonuna dönerek devam ediyor. Doksan ikinci ölçüde kendini duyuran eserin dominantı Si bemol Majör kadanstan sonra finalde Mi bemol Majöre çözülür.

Dorabella bu ariasında Don Alfonso'nun oyunuyla askere çağrılan sevgilisinin gidişinden duyduğu ıstırapı anlatmaktadır. Aryanın recitative kısmında gün ışığından, aldığı nefesten ve hatta kendinden nefret ettiğini, Ferrando olmazsa nefes alamayacağını, bunun onun için bir son olduğunu ve hırçın bir tavırla yalnız kalmak istediğini belirtmektedir. İçindeki acı yok olunca bu histen kurtulabileceğini haykırmaktadır. Arya, sözün girdiği ilk ölçüde eslerle, bu dayanılmaz özlemi vurgulamak ister gibi başlar.

Allegro agitato Dorabella

Qua - - len und
Sma - - nie im - pla -

Str. *p*

Şekil 1. Ölçü: 1,2

Arya daha çok isyan eden Dorabella'nın acısını ajiliteli bir teknikle anlattığı için deyim bağlarına aralıklarla yer verilmiştir. Bunlardan ilki beşinci ölçüde kendini gösterir. (Ölçü: 5,9,11,27,29,33,35,36,37,38,43,51,63,67,69,95,96,97,98)

fas - - sen,
ta - - te

Şekil 2. Ölçü: 5

Mozart bir “Klasik Dönem” bestecisi olarak, bu dönemde bestelediği eserlerinde “Barok Dönem” bestecilerine oranla modülasyonu daha az kullanmış, ariyaların içine altere (yabancı) sesler serpiştirmekle yetinmiştir. Bu küçük geçişleri üç ya da dört ölçüden fazla tutmamıştır. Bunun ilk örneğini on dördüncü ölçüde görmemiz mümkündür. Bu ölçüde hazırladığı Mi bemol Majörün dominantı Si bemol Majör tonuna tam olarak on beşinci ölçüde geçmektedir.

bracht, den Tod ge-bracht.
rir, mi fa mo-rir.

Şekil 3. Ölçü: 13, 14, 15

Aryanın geneline baktığımızda Mozart'ın apojatürleri de sıklıkla kullanarak eseri hareketlendirdiğini görüyoruz. (Ölçü: 14,18,22,54,58,62,76,84,)

mei - - ne]
sem - - pio :

Şekil 4. Ölçü: 18

Librettonun, içindeki korkunç seslerle hayatta nasıl kalacağını sorgulattığı bölümlerde, Mozart tüm hüneriyle tiz notalardan faydalanarak dinleyenlere bu hissi iletmeyi başarmıştır.

wenn bang mein Kla - ri - ge -
col suo - no or - ri - bi -

Bläs. mf

Şekil 5. Ölçü: 30, 31, 32

Arya kırk ikinci ölçüye geldiğinde bu kez La bemol Majörün ilgili minör tonu olan fa minör tonunda aynı sözlerle kendini başka bir karakterle bir kez daha yineliyor.

Qua - len und her - ber Schmerz, die mich er -
Sma - nie im - pla - ca - bi - li, che m'a - gi -

f p

Şekil 6. Ölçü: 44, 45, 46, 47

Ajilite tekniği ve nefes desteğini kondisyonlu bir seste isteyen ariyanın, bir tek puandorg noktası vardır. O da, daha önce bestecinin yine dikkat çekmek istediği, artık hayatta nasıl kalacağını sorgulayan Dorabella'nın ifadesindedir. Aynı zamanda nüanslardaki sforzando ve hemen ardından beklenen piano terimleri, aradaki duygu değişimini hissetmek konusunda son derece etkindirler.

wenn bang mein Kla - ge- lied, wenn bang mein
col suo - no or - ri - bi - le col suo - no or-

Şekil 7. Ölçü: 88, 89, 90, 91

Doksan üçüncü ölçüde duyduğumuz son Si bemol Majör kadans sesinden sonra parça Mi bemol Majöre çözülür.

Kla - mei

Şekil 8. Ölçü: 94

lied dringt durch die Luft, dringt
spi; de' mei so - spi; de'-

Şekil 9. Ölçü: 96,97,98

4.1.2. “In Uomini, In Soldati” / Despina Aria

Fa Majör tonunda auftakt (eksik ölçü) ile başlayıp 2/4'lük ölçü biriminde yazılan eser yirmi beşinci ölçüden itibaren 6/8'lik ölçü biriminde devam etmiştir. Allegretto başlayan ariya bu hızda devam eder. Başlangıçta bir fonksiyon hareketiyle yürüyen eser on dokuzuncu ölçüde Fa Majörün çeken tonu olan Do Majöre geçmiş, yirmi ikinci ölçüye gelindiğinde ise temel sesi atılmış şekilde dominantta kalmayı sürdürmüştür. Ölçü biriminin 6/8'lik olarak değişmesiyle tekrar Fa Majöre dönen eserde yine fonksiyon geçişleri devam etmektedir. Otuz beşinci ölçüde Si sesinin natural olmasıyla Do Majörün yedilisine geçilmiş ve devamında kırk altıncı ölçüye kadar fonksiyon hareketleriyle devam etmiştir. Kırk altıncı ölçünün ikinci kesitinde ise Fa Majörün dördüncü derecesi Si bemol Majörün ilgili minörü olan Sol minöre geçilmiş, bu akorlar ellinci ölçüye kadar kendini duyurmaya devam etmiştir. Ellinci ölçünün ikinci kesitinde ise bu kez Si bemol Majör kendini göstermiş, elli ikinci ölçünün ikinci kesitinde ton tekrar Fa Majöre dönmüştür. Yetmişinci ölçüden itibaren tonik ve dominant akorlar üzerinde yapılan geçişler ile hareketlenen eser son ölçüde yine dominantından tonik ses Fa Majöre çözülmüştür.

Despina bu ariyasında kızların aklını çelmek için uğraşmaktadır. Onlara erkeklerden, hele de askerlerdekilere, sadakat ummamları gerektiğini, delikanlıların çok uzakta olduklarını, ne zaman geleceklerinin belli olmadığını ve kızların bu zamanı bir başka aşkla daha keyifli geçirebileceklerini empoze etmeye çalışmaktadır.

Son derece dinamik başlayan ariyada Despina'nın ilk sözleri “erkekler, askerler, sadakat umuyorsunuz?” Mozart aradaki eslerle bu geçişleri desteklemiş ve bu bekleme süresinde düşünme payı bırakarak aslında çok da etkili bir yöntemle kızları baştan çıkarmaya çalışan Despina'nın işini kolaylaştırmıştır.

Allegretto

Despina

De.

Beim Män-nervolk, bei Sol-da-ten,
In uo-mi-ni, *in* sol-da-ti,

Str. *p*

Şekil 10. Ölçü: 1, 2, 3, 4, 5

Mozart, ariyanın karakterini belirleyen ve karşılığı “sadakat” olan “fedelta” kelimesini, adeta gözden kaçmaması için her hangi bir tril, apojatür veya süresi daha kısa olan on altılık notalar yerine, bulunduğu tüm ölçülerde her heceye bir sekizlik gelecek şekilde tek tek belirtmiştir.

beim Män - nervolk, da sucht ihr treu-en Sinn,
in uo - mi-ni spe - ra - re fe - del - tà,

3 3 3 3

Hbl.

Şekil 11. Ölçü: 12, 13, 14, 15

En sonunda puandorgu da bu kelime üzerinden yaparak tüm dikkatleri bu yöne çekmeyi amaçlamıştır.

da treu-en Sinn?
 - tà, fe - del - tà?

mf G. Orch.

Şekil 12. Ölçü: 20

Hemen ardından bir kahkaha atarak “lütfen bunu (erkekler ve askerlerden sadakat ummak) kimse duymasın derken, son derece alaycı bir tavırla ve kelimeleri çok iyi artiküle ederek, basların olmadığı sakın bir eşlikle kızların üstüne gitmektedir.

zeihn, wenn ich an-drer Mei-nung bin, Sie ver-zeihn, wenn ich an-drer Mei-nung
fa - te sen - tir per ca - ri - tä, non vi fa - te sen - tir per ca - ri -

Şekil 13. Ölçü: 22, 23, 24

6/8’lik ölçü birimine geçildiğinde Despina, sallanan dalların ve kararsız esintilerin dahi erkeklerden daha güvenilir olduğunu anlatırken, Mozart librettonun etkisini kuvvetlendirmek için oktav notalardan faydalanmıştır.

E-spen-laub, wechselnde Win-de, die sind be-stän-di-ger, treu-er als
mo-bi-li, l'au-rein-co-stan-ti han più de-gli uo-mi-ni sta-bi-li.

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Şekil 14. Ölçü: 31, 32, 33

Aryanın dinamikmi ve açıklayıcı bir karakteri olmasından dolayı deyim bağları çok nadir kullanılmıştır. Bunlardan ilki kırkinci ölçüde karşımıza çıkar. (Örnek: 44,84,86)



Şekil 15. Ölçü: 40,41

Aryanın ikinci doruk noktası elli yedinci ölçüde kendini gösterir. Despina buraya kadar olan bölümde, erkeklerin yalancı gözyaşları, sahte bakışlar, büyüleyici kelimeler ile kadınları kandırdıklarını Fiordiligi ve Dorabella'ya anlatıyor. Bu davranışın erkeklerin genel karakteri olduğunu; onların erkekler için bir eğlence gibi görüldüğünü, kadınları reddetmenin, sevgilerini inkâr etmenin ve merhamet için yalvarmalarının değersiz olduğunu anlatıyor. Söz konusu bu uzatma notasını, “merhamet istemek” düşüncesinin üstünde durarak, Fiordiligi ve Dorabella'yı en güçsüz oldukları duygusal yönlerinden vuruyor.



Şekil 16. Ölçü: 57, 58

Despina, genç kızları az önce inanarak söylediği bu durumun dersini almaya ikna etmek için “amiam pe comodo per vanita” (izin verin aşk bizimle olsun) cümlesini sekiz kez arka arkaya tekrar etmekte ve her defasında bunu başka bir ifadeyle söylemektedir. Aradaki “tral la lal” heceleriyle, kızlara empoze etmeye çalıştığı durum için cümlelerine ara vererek, onların da hayal gücünden faydalanıp, kendi iç dünyalarına

gitmelerine izin vermektedir. Fiordiligi'yi bu işe ikna etmek zor olsa da maceraperest Dorabella neredeyse Despina'ya kanmıştır bile...

liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß, la ra la,
a-miam per co-mo-do, per va-ni-tä, la ra la,

G. Orch.

Şekil 17. Ölçü: 70, 71, 72

4.1.3. “Come Scoglio Immoto Resta” / Fiordiligi Aria

Si bemol majör tonunda başlayan eser 4/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır. Eser andante maestoso, allegro, piu allegro olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümü andante maestoso olan aryada bir koleratür soprano için oldukça zor geçişler bulunmaktadır. Eserin ilk bölümü olan andante maestoso bölümü on dört ölçü sürmüştür. Sözün gireceği bölüme hazırlayan akorlar ilkinde (1. Ölçü) tonik üzerine kurulmuşken, ikincisinde (4. Ölçü) arpejle yedinci derece akorunun birinci çevrimiyle, üçüncüsünde (7. Ölçü) ise yine arpejle tonik akorun birinci çevriminde yazılmışlardır. Eser yirmi üçüncü ölçüye kadar klasik fonksiyon hareketleriyle ilerlemiş, sözü geçen ölçüde Si bemol Majörün dominantı olan Fa Majöre bir geçiş yapılmıştır. Çeşitli altere (yabancı) seslerle elli altıncı ölçüye kadar Fa Majörde kalınmış bu ölçüde görülen Do minör etkisinin hemen ardından dominant yedili ile altmışıncı ölçüde Si bemol Majöre hazırlık yapılmıştır. Altmış yedinci ölçüde gelen Si bemol Majör tonu ikinci bölüm (allegro) ün sonuna kadar çevrimlerle kendini göstermiştir. Piu allegro bölümünde ise dominant Fa Majörle giriş yapılmış seksen ikinci ölçüde tonik akor kendini duyurmuştur. Seksen dokuzuncu ölçüde dominant yedi ve tonik geçişi kendini beş ölçüde tekrarladıktan sonra iki ölçü Do minör etkisi görülmüş hemen ardından yine Si bemol Majöre geçilmiştir. Yüz yedinci ölçüde altere (yabancı) alt işlemlerle Sol minör etkisini gösterse de Si bemol Majör tonu etkisini eserin sonuna kadar sürdürmüştür.

Fiordiligi bu ariasında son derece sadık bir genç kadının ruhuyla, onları tuzağa düşürmeye çalışan Ferrando ve Guglielmo'ya ve aynı zamanda olanları uzaktan izleyen Don Alfonso'ya ilk ret cevabını veriyor. Fiordiligi ariasına rüzgârlar ve fırtına olsa da ruhunun bir kaya gibi sağlam ve hareketsiz kalacağını anlatarak başlıyor. Mozart librettodaki bu sözler için oktavı da aşan aralıklar kullanarak adeta rüzgâr ve fırtınayı tanımlamış, bu eseri seslendiren Fiordiligi'nin sesinin kararlı iniş çıkışlarında hareketsiz bu kayayı hissettirmiştir.

oh - ne Schwanken trotzt den Wel-len, des
mo - to re - sta con - tra i ven - ti, e

Şekil 18. Ölçü: 6, 7, 8, 9, 10

Aryanın ilk doruk noktası aynı zamanda andante maestoso bölümünün sonunda gelen “Si” notasında ve “tempesta” (fırtına) kelimesi üzerinde görülürken, hemen ardından gelen puandorgla fırtına etkisini hissettirmeyi başarmıştır.

fah - ren, den Ge - fah - - - - ren,
pe - sta, e la tem - pe - - - - sta,
Str. f

Şekil 19. Ölçü: 12, 13, 14

Allegro devam eden aya da hıza bağlı olarak ifade şeklide değişmiştir ve ajilite tekniği kendini göstermiştir. Eser yirmi üçüncü ölçüden itibaren si bemol majörün

dominantı olan Fa majöre geçerek, Fiordiligi'nin kolyesinin içindeki resim Guglielmo'yu gösterirken "O" yüzün hayatını aydınlattığını vurgulamaktadır.



Şekil 20. Ölçü: 24, 25, 26, 27

Otuz altıncı ölçüde fa möjör tonunda yapılan kromatik inişler, bu notalara ait "morte" (ölüm) ifadesini kuvvetlendirmiştir.



Şekil 21. Ölçü: 36

Fiordiligi ve Dorabella ile Ferrando ve Guglielmo'nun yaşadıkları aşklarını ve bu onlarla ilgili kararlarını sadece ölümün değiştirebileceğini anlattığı bölümde ise ajilitelerin üzerine gelen melizmatic pasaj, dört buçuk vuruş ve hemen ardındaki üçlemelerle ifadeyi vurgulamaktadır.

Şekil 22. Ölçü: 48, 49, 50

Sözlerin kendini yinelediği elli yedinci ölçüde ton bu kez Do minör etkisindedir ve Fiordiligi bu defa sözleri bir savaştan galip çıkmışçasına kız kardeşi Dorabella'ya tekrar etmektedir. (bir kaya gibi sağlamdır ruhum, rüzgâr ve fırtına geçene kadar)

Şekil 23. Ölçü: 57, 58, 59, 60, 61

Eserin son bölümü olan “piu allegro” bölümüne gelindiğinde bu kez Fiordiligi'nin Ferrando ve Guglielmo'ya karşı meydan okuması başlar. Onlara bu sadakate karşı saygılı olmalarını ve onların bu aşağılık umutlarının kendilerini cesur kılmaması gerektiğini yetmiş sekizinci ölçüde duyurduğu Si bemol Majör kadansıya anlatmaya başlamaktadır. Si bemol Majör başlayan bölüm dominant ton Fa Majör geçişlerle kullanılarak Fiordiligi'nin kararlılığını desteklemektedir. Doksan dördüncü ölçüde başlayan ve altı ölçü süren melizmatic pasaj ve üçlemeler Fiordiligi karakterinin virtüözitesini ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 24. Ölçü: 94, 95



Şekil 25. Ölçü: 96, 97, 98, 99

Eserin bu bölümdeki majör geçişleri Fiordiligi karakterinin librettoyla uyan ifadesini son derece güçlendirmektedir.

“Non vi renda audaci ancor” (sizi cesur kılmasın) sözlerinde kullanılan tepe noktalarında Mozart, Fiordiligi'nin bu ifadeyi kılık değiştirmiş Guglielmo ve Ferrando'ya haykırarak söylemesini sağlamıştır.

eh - - ret
non vi

un - - sern da au - - heil' - - gen - - ren - - da au - - da - - ci an -

Şekil 26. Ölçü: 115, 116, 117, 118, 119

4.1.4. “Una Donna A Quindici Anni” / Despina Aria

Andante ve allegretto olmak üzere iki bölüme ayrılan eser Sol Majör tonunda ve 6/8’lik ölçü biriminde yazılmıştır. Yirmi ikinci ölçüdeki allegretto kısmına kadar tonik Sol Majör ve dominant Re Majör tonlarında çevrimlerle devam eden ariya bu bölümde de aynı şekilde devam eder. İkinci bölümde baskın şekilde dominant Re Majörün etkisini görmek mümkündür. Elli birinci ölçüdeki puandorgla Re majör akorunun dominant yedilisi kendini duyurur. Devamında klasik fonksiyon yürüyüşü Sol Majör ve Re Majörde izlenir. Finalde tonik Sol Majör tonda son bulur.

Fiordiligi ve Dorabella, Despina’nın bu ariyası üzerine küçük bir kaçamak yapmaya ikna olmuşlardır. Dolayısıyla ariya bu bakımdan kızların üzerinde etki bırakan önemli bir pay olmuştur. Despina ariyasında on beş yaşına gelmiş her genç kızın bilmesi gerekenleri anlatır. Bu yaşa gelen kızların şeytanın kuyruğunun nerede olduğu, neyin iyi ya da kötü olduğunu, âşıkların kullandığı küçük hileleri, sahte kahkahaları, sahte gözyaşlarını ve bahaneleri bilmesi gerektiğini söyler. Genç kızların, yüz erkeğin dikkatini çekip onları dinlerken, gözleriyle bin erkeği şaşkına çevirmeleri gerektiğini anlatır. Despina’ya göre kızlar bu erkekler çirkin de olsalar yakışıklı da hepsine umut

vermelidirler. Herhangi bir şekilde utanmadan nasıl yalan söylendiğini bilmelilerdir. Bir kraliçe gibi, yüksek tahtlarından istediklerini emredebilmelilerdir. Kızların bu söyledikleriyle ilgilendiklerini düşündüğü anda ise kendini övmeye başlayarak “Bence bu fikri sevdiler. Çok yaşa sen Despina” diyerek bu kez kendini ön plana çıkarır.

Mozart librettonun her hecesini öyle notalarla örtüştürmüştür ki; bu hem oyuncunun, hem de izleyicinin işini son derece kolaylaştırmıştır. Despina’nın tüm diğer eserlerde olduğu gibi her hecesi kıymetli olan ve çok iyi artiküle edilerek söylenen aryasında apojatürlerden faydalanmıştır.

be - sten wir Näschen dre - hen, wie wir
dia - vo - lo ha la co - da, co - sa è

Şekil 27. Ölçü: 6, 7

Mozart, Despina’nın kadınların erkekleri baştan çıkarmaları için bilmeleri gerektiğini düşündüğü sahte kahkahalar ve sahte gözyaşlarını anlattığı bölümlerde ifadeleri netleştirmek için eslerden faydalanmıştır.

schmeicheln, falsches Lä - cheln, falsches Wei - nen muß uns
- man - ti, fin - ger ri - so, fin - ger pian - ti, in - ven -

Şekil 28. Ölçü: 13, 14, 15

Allegretto başlayan ikinci bölümde tempo, otuz üçüncü ölçüye gelindiğinde hafif çekilerek “senza arrossire saper mentire” (kızarmadan yalan söylemek) öğüdünden bahsederken, otuz altıncı ölçüde ifadeyi kuvvetlendirecek puandorga hazırlık yapar.

- steckensich, mit off-nen Zü-ge-n frisch und frei lü-gen, frisch und frei
- fon-der-si, sen-za arros - si - re sa - per men - ti - re, sa - per men-

Şekil 29. Ölçü: 33, 34, 35

Despina kızların “Bir kraliçe gibi tahtlarından etraflarına emretmeleri gerektiğini” anlattığı bölümde ise Majör vurgunun etkisi ve noktalı notaların yardımıyla bu ifadesini netleştiriyor.

so kann als Kö-ni-gin man kom-man - die - ren nach sei-nem
e qual re - gi - na col pos-soe vo - glio far-si-ub - bi -

Şekil 30. Ölçü: 41, 42, 43

Kızların aklının kurcalandığını düşündüğü bölümde, Re Majör tonunda kendine övgülerini sekizlik notalarla tane tane dile getiriyor.

Wünschen viel-leicht Sie weit-re Be-
 (Par ch'abbian gu - sto di tal dot-

Fl. Fg. Fl. Fg.

Vla. Vla.

Şekil 31. Ölçü: 45, 46, 47

Librettonun bir kraliçe gibi emretmekten bahsettiği ve erki Despina'nın ağzından kadının eline verdiği bu pasajı, Mozart eserin zirve noktası denilebilecek notalardan faydalanarak yorumlatmıştır.

al - les re - gie - ren nach sei - nem Sinn, ja,
 col pos - soe vo - glio far - siub - bi - dir, si,
 Str. *fp* *cresc.*

nach sei - nem Sinn, ja, nach sei - nem Sinn. Fl. Fg. VI.
 far - siub - bi - dir, si far - siub - bi - dir. *p*

G. Orch. *f*

Şekil 32. Ölçü: 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87

Hemen arkasından yine kendiyle gurur duyarak piano bir nüansla söylediği frazın son notasını da eşlikle bitirir. Bunu yaparken kızlara ne zaman isterlerse onlara yardımcı olmaya hazır olduğunu da söylemektedir.



Şekil 33. Ölçü: 98, 99

4.1.5. “Per Pieta, Ben Mio” / Fiordiligi Aria

Mi Majör ve 4/4'lük ölçü biriminde yazılmış eser Rondo formundadır. Otuz beş ölçülük “adagio” bölümünden sonra allegro moderato devam eden eser yüz dokuzuncu ölçüde prozodideki ifadeyi güçlendirmek için kullanılan dört ölçülük rallentandodan sonra ana tempoya dönerek sonlanır. Mozart bu aryada Fiordiligi karakterinin virtüöz bir ses ve yorumu sahip olunması gerektiğinin bir kez daha altını çiziyor. Rondo formunda yazılmış olmasına rağmen yalnızca “A” ve “B” olarak iki bölümden oluşan aryada yine diğer eserlerde de olduğu gibi çok büyük ton değişiklikleri olmamakla beraber klasik fonksiyon geçişleri görülmektedir. Mi Majörle başlayan arya on birinci ölçüde kullanılan kök akorun ikinci çevrimi ve apojatür seslerle, tekrar tonik tona çözülür. Daha sonra dominant Si Majör etkisini gösterir. Yirminci ölçüye gelindiğinde ise dominantın dominantı Fa Majör kadansı duyulur, ancak Si majöre çözülüp ardından Mi Majör devam eder. Birinci bölümün sonuna gelindiğinde ise tonik ve dördüncü derece akoru üzerindeki geçişleri görüyoruz. B bölümü allegro moderato hızda başlar ve tonik, dominant geçişleri izler. Altmışınıcı ölçüde tekrar Si Majör olan eser yetmiş ikinci ölçüde Mi Majöre geçerek birinci bölümdeki temayı tekrar ederken yine tonik ve dördüncü dereceyi kullanır. A tempoya geçmeden önceki rallentando kısmında Mi Majöre geçmek için hazırlık yapar. Sona doğru ise yüz on beşinci ölçüden itibaren tonik akorun seslerini oktav çıkışlarla eşlikte duymamız mümkündür.

Fiordiligi'nin bu aryası Ferrando ile kısa bir yakınlaşmanın hemen ardından geliyor. Fakat Fiordiligi karakteri bakımından bu operanın ciddi karakteri olma özelliği

ile az önceki yakınlaşmadan ve kalbinin titremesinden pişman bir iç hesaplaşmayla bu arayı seslendiriyor. Sevgilisi Guglielmo'ya hitaben "Lütfen sevgilim, aşk dolu ruhumdaki bu hatayı affet" dese de aslında kendi ruhundan merhamet diliyor. Yaşadığı bu duygunun sonsuza kadar gizli kalacağını söylüyor. İradesinin ve cesaretinin bu kötü arzuyu bastıracağını ve kendini ayıplayan ve korkutan bu hissi hafızasından sileceğini anlatıyor. Kendini nankör kalpli olmakla suçluyor. Guglielmo'nun saf temiz duygularına bunun yapılmaması gerektiğini söyleyerek kendini yaşadığı kalp çarpıntısından uzak tutmaya çalışıyor.

Fiordiligi'nin pişmanlığını anlattığı bölüm adagio formunda, dominant sesle başlar ve aynı rutinde aşağı inip yukarı çıkan bir grafik oluşturur.

Fiordiligi

Ferrando'yla yakınlaşmasının, içini utanç ve korku duygusuyla dolduran kısmını söylerken, Mozart librettoyla her hecesinde örtüşen notalar kullanarak Fiordiligi'nin iç hesaplaşmasını sesine yansıtmasını sağlamıştır.

mir nur Grau-en und Schan - de bracht,
che ver-gog-nae or - ror - mi fä,

Str.

Şekil 36. Ölçü: 17, 18

was mir Grau-en, was mir Grau - en und Schan - de
che ver-go-gna, che ver-go-gnae or-ror - mi

f p

Şekil 37. Ölçü: 19, 20, 21

Allegro moderato bölümünde, Fiordiligi yine iç hesaplaşmasına devam ediyor. Şimdiye kadarki inanç eksikliğinin boşuna olduğunu söylerken bu iyi yürekli saf Guglielmo'ya bunu yaptığı için nankör kalbini suçluyor. İyi yürekli frazını söylerken tutulan uzun notalar ve melizma ifadeyi vurguluyor.

dein in -
be - ne, al

Hrn. p

Şekil 38. Ölçü: 47, 48, 49

Rondo eserin “B” bölümünde yine ilk bölümdeki sözleri tekrar etse de kendine daha çok inanarak söylüyor ifadesini allegro moderato hızdan ve notaların keskinliğinden alıyor. Bir koleratür soprano için oldukça pes partiler seslendiriyor.

Şekil 39. Ölçü: 57,58

Şekil 40. Ölçü: 59

Dominant ton Si Majörde gelen puandorg tekrar Mi Majörde devam eder.

Şekil 41. Ölçü: 67, 68

Mozart ilk bölümdeki sözlerin tekrarında bu kez yine uzun durak notalar ve melizma kullanarak ajilite tekniğinden de göstermiştir.

dein
be -

Hrn.

p

Şekil 42. Ölçü: 77

in E - wig -
ne, al tuo can -

Str.

Şekil 43. Ölçü: 78, 79, 80

Mozart eserde tüm dehasını göstererek yazdığı notaları aynı şekilde Fiordiligi karakterini seslendirecek solistlerden de beklemiştir. Sözleri değiştirmeden Fiordiligi'nin her defasında kendine daha çok inanarak söylediği frazlarda notalar ve değerleri üzerinde yaptığı geçişlerle bunu bize net olarak ifade ediyor. Kullandığı rallentando ile kelimeleri adeta notalara yediriyor. Aynı zamanda da solisti az sonra gelecek final bölümü için dinlendiriyor.

rallen.

keit, dein, ja - dein in E - wig -
dor, ca - ro - be - ne, al tuo can -

colla parte

Şekil 44. Ölçü: 109, 110

A tempoya dönüldüğünde Guglielmo'nun samimiyetini yineleyen Fiordiligi bunu ustaca kullandığı sesinin tüm hünerlerini sergileyerek yapıyor.

Şekil 45. Ölçü: 115, 116, 117, 118, 119, 120

4.1.6. “E Amore Un Ladroncello” / Dorabella Aria

Dorabella'nın aryası Si bemol Majör tonunda başlamış olan eser 6/8'lik ölçü biriminde yazılmış ve klasik fonksiyon geçişleriyle yine aynı tonda bitmiştir. Allegretto vivace yorumlanması istenilen arya ilk dokuz ölçüde temayı eşlikle duyurarak onuncu ölçüde soliste yer vermiştir. Yirmi ikinci ölçüye kadar tonik ve dominant geçişler yapan eser, söz konusu ölçüde dominantın dominantı olan Do Majör tonuna geçiş yapmıştır. Bu kez de yirmi ölçü dominant Fa Majör ve onun dominantı Do Majör arasında değişimler yapılmıştır. Sözün kendini yinelediği kırk üçüncü ölçüde ise ton Mi bemol Majöre geçerek ikinci tekrarında fraz (cümle)'in farklı bir ifade ile söylenmesine yardımcı olmuştur. Kırk dokuzuncu ölçüde Sol minör, ardından Do minör ve Fa Majör kullanılarak, elli beşinci ölçüdeki Si bemol minöre hazırlık yapılmış olur. Elli sekizinci ölçüde tekrar kendini gösteren Fa Majör altmış dördüncü ölçüde yerini Si bemol Majöre

bırakmıştır. Yetmişinci ölçüdeki puandorgla birlikte Fa Majöre geçerken yine fonksiyonlarla devam eden eser seksen üçüncü ölçüde Si bemol Majöre geri dönmüştür. Yüz dokuzuncu ölçüye kadar tonik Si bemol Majör ve dominant Fa Majörde iniş çıkışlar gösteren eser yüz sekizinci ölçüde söz bittikten sonra beş ölçü daha devam ederek ve temayı sonlandırarak Si bemol Majörle biter.

Dorabella seslendirdiği aryada, Don Alfonso'nun kurduğu oyunla Despina'nın da desteğiyle Guglielmo'ya kanmış, kız kardeşi Fiordiligi'yi de Ferrando ile küçük bir aşk kaçamağına ikna etmeye çalışmaktadır. Aşk bir hırsızdır, aşk bir yilandır, önce bir parça huzur verir, ardından geri alır sözleriyle aşkı kendi karakteriyle örtüşen maceracı bir kişilikte tanımlıyor. Aşkın hem olumlu hem olumsuz anlamda gücünden bahsediyor. Aşkın kişinin kalbinin içine işleyip, onun ruhunu çalacağını ve özgürlüğünü ele geçireceğini söylüyor. Fiordiligi'ye eğer aşka izin verirse ona tatlılık ve zevk vereceğini fakat oynamaya kalkarsa, acı getireceğini anlatıyor. Eğer aşk bir parça ısırırsa, onun tüm söylediklerini yap, çünkü bende öyle yapacağım derken aslında Fiordiligi'ye yalnız olmadığını kendinin de bu güce karşı koyamadığından bahsederek ikna etmeye uğraşiyor.

Eser, onuncu ölçüde sözün girdiği yere kadar dominant Fa Majörde iken, sözün başladığı bu ölçüde Si bemol Majör devam eder. Orkestradaki üflemeli çalgıların temayı verdikleri giriş bölümüne uygun olarak sözün girdiği yerde de pasaj ne staccato ne de legato olmamakla birlikte, bir üflemeli çalgı gibi söylenmelidir.

Ein lo - ser Dieb ist
Ea - mo - re un la - dron-

p

Fig.

Şekil 46. Ölçü: 10, 11

Aryanın ilk puandorgu on yedinci ölçüde aşkın önce bir parça huzur verdiğiinden bahsederken, “pace” (parça) kelimesi üstünde kendini gösterir.

Frie - den,
pa - ce

Şekil 47. Ölçü: 17

Aşkın bir kez kalbinin yolunu bulduğunda neler yaptığını anlattığı bölümde başlangıçtaki uçuş uçuş ifade yerini gizli bir legatoya bırakır. Mozart'ın parçanın dominantı Fa Majörün ikinci çevrimi ve yedilisi ile kullandığı iniş çıkışlar bu hissi başarıyla aktarmaktadır. (24,25)

off - ne Herz hin - ein und schlägt den Geist in Ket - ten, will herrschen ganz al -
var - co a - priz - si fa, che l'a - ni - main ca - te - na, e to - glie li - ber -

Şekil 48. Ölçü: 22, 23, 24, 25

Sözlerin kendini yinelediği ikinci kısımda aynılıktan sıyrılmak için apojatürlerden faydalanılmıştır.

Ein lo - ser Dieb ist A - mor, ein
E - a - mo - re un la - dron - cel - lo, un

Şekil 49. Ölçü: 32, 33, 34

Mi bemol majörün etkisini gösterdiği kırk üçüncü ölçüden itibaren aşkın bıraktığı etkilere göre geçiş tonlarının da yardımıyla (Sol Majör, Do Majör, Fa Majör, Si bemol Majör) ifadeler çeşitlilik gösterir.

bringt er her - be Schmer - zen, doch
t'em - pie di dis - gu - sto, ma

bringt er her - be Schmer - zen, willst
t'em - pie di dis - gu - sto se

Şekil 50. Ölçü: 49, 50, 51, 52

Aşk eğer bir kez ısırırsa onun sözünden çıkma diye Fiordiligi'ye dikte etmeye çalıştığı düşüncesini aynı zamanda kendine de sindirmek için tekrar eden Dorabella'ya bu ifadesinde esler yardımcı olmuştur.

hier, qui, hier, qui, hier, qui, hier, qui, so fa
Ob. Kl. Fg.

Şekil 51. Ölçü: 86, 87, 88

Si bemol Majörün akor sesleri üzerinde devam eden tema eseri finale hazırlarken son puandogu dominant tonunda duyurmaktadır.

wäh - ren, er
chie - de che anch'

Şekil 52. Ölçü: 101

Forte yazılmış notalarla görkemli bir şekilde Si bemol Majöre çözülen eserin finali söz bittikten sonra beş ölçülük eşlikle sona erer.

(Geht mit Despina ab)

macht es wie bei mir. [318]
io fa - rò co - sì.

G. Orch.

Şekil 53. Ölçü: 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Klasik dönem denildiğinde akla ilk gelen isimlerden olan Wolfgang Amadeus Mozart, kısa bir yaşam süreceğini tahmin edercesine, kendi iç dünyasını keşfetmeye başladığı andan itibaren günümüze kadar hayranlık uyandıracak eserlerini ardı arkası kesilmeden üretmeye başlamıştır. Hayatta en büyük amacı mantıkla doğal içgüdüyü birleştirerek, hoşgörünün erdemine varmak olan baba Leopold Mozart oğlunun yeteneğini keşfettiğinde onu tüm dünyaya tanıtmak, ününü yaymak için elinden geleni yapmıştır. Bu durum, başlangıçta çocuk sayılabilecek yaşta olan Wolfgang için zor olsa da O'nun üretkenliğinin gelişimini etkilememiştir. Nitekim zaman zaman yaşadığı ruhsal gelgitleri müziğine de yansıtmıştır. Bu durumu, coşkulu ve neşeli başlayıp bir anda ciddileşen ve hatta trajikleşen eserlerinde görmek mümkündür. Mozart müziksel ifadesinde zengin, derin ve daima yeni olmaya çalışmış, dinleyiciyi bu tavrıyla kendine hayran bırakmayı başarmıştır. Tüm bunların yanında eserlerine yalınlık ve dinginlik hâkimdir. Müziğindeki geçişleri kendine has üslubuyla yaparak, eserlerini eşsiz hale getirmiştir. Armonilerindeki yenilik ve melodi zenginliği onu klasik dönem bestecileri içerisinde zirveye ulaştırmıştır. Mozart kendini asla belli bir kavram ya da üslup içerisinde sınırlamamış, gördüğü her kültürden etkilenmiş ve böylece evrensel bir bütüne ulaşmayı başarmıştır. Bu özelliğiyle yine diğer bestecilerden farklı bir yere sahip olmuştur.

Küçük yaşlarından itibaren babasıyla birlikte çıktıkları turnelerde hem sanatını icra etmiş hem de çeşitli kültürlerden ve insanlardan etkilenmiş daha sonra bunları eserlerinde, operalarında karakter olarak kullanmıştır. On sekizinci yüz yılda eserler, dönemin yöneticilerinin ısmarlamaları üzerine ortaya çıkmış, bestecilere sipariş edilmiştir. Diğer besteciler gibi Mozart'da kendi yaşamından kesitleri ya da etkilendiklerini konu olarak işlemiştir. Örneğin 1780 yılında bestelemeye başladığı “İdomeneo” operası onun Salzburg Başpsikoposu yanında hissettiği esaretle ortaya çıkmış mitolojik bir aşk hikâyesi anlatırken, “Saraydan Kız Kaçırma” operasını ise Avusturya İmparatoru II. Joseph'in verdiği “singspiel” siparişi üzerine bestelemiş, yine

bir aşk hikâyesini, babasının evlenmesini hiç istemediği nişanlısı Constanze'ye ithaf etmiştir.

Cosi Fan Tutte Operası ise, babasını yakın zamanda kaybetmenin verdiği acı ve yine o dönemde bestelediği eserlerin ilgi görmemesinden kaynaklanan, Mozart'ın daima ileriye umutla bakan iyimser yönünün yok olduğu, kendi içine kapandığı bir zamanda ortaya çıkmıştır. Eser İmparator II. Joseph'in Mozart'tan bir "opera buffa" siparişi üzerine bestelenmiştir. Librettosunu Lorenzo Da Ponte'nin yazdığı Cosi Fan Tutte o zamanki Viyanalıların ahlaki tutumlarını rencide etmese de zamanla müstehcen bulunmaya başlanmış ve belli bölümleri değiştirilerek ya da kırılarak çok nadiren sahnelenmiştir. Yirminci yüz yılın ortalarından sonra tekrar hak ettiği yeri bulmuş, opera sahnelerinin en tercih edilen eserlerinden biri olmuştur.

Mozart Cosi Fan Tutte operasını bestelerken librettoyu derinlemesine işlemiş, operanın altı kişilik kadrosunun her rolü için onların müzikal yeteneklerini ve seslerinin teknik becerilerini ortaya çıkarmak adına birbirinden güzel aryalar bestelemiştir.

Cosi Fan Tutte operası kadın erkek ilişkilerini ve aralarındaki sadakat kavramını eğlenceli bir dille sunmuştur. Operanın son perdesi mutlu son gibi görünse de, kendilerini, kendi kurdukları oyunun sonucunda aldatan kadınlarla birlikte olmak durumunda bırakan erkeklerin, aslında içlerinde yaşadığı ironik durumla kapanır. Opera buffa olarak yorumlanan eser gerçekte eğlenceli mizah tarafından çok, eleştirel bir tutum sergiler.

Operadaki karakterlerden Fiordiligi ve Dorabella isimli kız kardeşler eşlerine son derece sadık bir rol üstlenmişlerdir. Guglielmo ve Ferrando isimli genç baylar da eşlerinden böyle bir tutum beklememektedirler. Buna karşın Don Alfonso rolünü üstlenen filozof bir gün gençlerin aklını çeler ve kadınlarının sadakatini bir oyunla sorgulamalarını ister. Bu oyuna ikna olan gençler aslında kendi sadakatlerini sorguladıklarının henüz farkında değildirler, çünkü birbirlerinin eşlerini kılık değiştirerek baştan çıkarmaya çalışacaklardır. Buradan yola çıkarak librettodaki konuya bakılacak olursa, bunu kadın erkek savaşından çıkarmak için kendilerine bir suç ortağı daha dâhil ettiklerini ve bu kişinin kızların hizmetçisi ve güvendikleri bir kişi olan Despina karakteri olduğunu görüyoruz. Despina'da kızları oyuna getiren erkeklerin

tarafına geçmiş oluyor. Bu durum operanın konusunu kadın-erkek iktidarından çıkarıp ilişkilerdeki sadakat konusuna getiriyor. Don Alfonso karakterinin aslında filozof oluşunun ve konuyu sorgulatmaktaki başkarakter görüntüsünün tesadüf olmadığını görüyoruz.

Mozart, operadaki Dorabella ve Fiordiligi'nin duygu değişikliklerini, Guglielmo ve Ferrando ile aralarındaki bağı, daha sonra eşlerin değişerek birbirlerine olan aşklarını, Despina'nın düzenbazlığını, Don Alfonso'nun bu oyun içindeki vakur duruşunu ve her bir ifadeyi en ince ayrıntısına kadar armoniye yansıtmış, her duyguyu ayrı bir nota ile örtüştürmüştür.

Operadaki karakterlerin tüm aryalarına genel olarak bakıldığında klasik dönemin etkisini görmek mümkündür. Kendisinden önce gelen barok döneme nazaran daha yalın ve sade bir ifade kullanılmış, baroğun süslemeleri yerini altere seslere bırakmıştır. Mozart'ın yaşadığı dönemi de etkisi altına almış olan aydınlanma felsefesi müziğin olduğu gibi notaların da ruhuna işlemiştir. Karakterlerin aryalarında sadelik hâkimdir.

Araştırmanın konusu olan kadın karakterlerin aryalarına bakıldığında ise genel olarak klasik fonksiyon yürüyüşleri görülmektedir. Buna karşın, her nota karşı geldiği hece ile müthiş bir uyum içinde bütünleşir, duygu geçişleri titizlikle sunulmuştur. Klasik bir armoniden bahsederken, Mozart'ın her eserinin yorumlanmasının ciddi bir teknik beceri istediğini söylemeden geçmek mümkün değildir. Nitekim Mozart'ın eserlerini seslendirebilen sanatçılar diğer bestecilerin eserlerini de rahatlıkla seslendirebilirler.

Kadın karakterlerin aryalarında ortak olarak uzun frazlar görmek mümkündür. Mozart genel itibariyle bu uzun frazlardan sonra solisti az da olsa dinlendirecek esler vermiştir. Ajilite tekniği ise Mozart'ın olmazsa olmazıdır ve bu ajiliteli kromatik iniş-çıkışların zaman zaman bir oktavı aştığı görülür. Mozart aryalarını bestelerken zamanın ünlü solistlerini düşünerek, onların seslerinin tüm hünelerini ortaya koymak için eserlerini ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla Mozart eserlerini seslendirmek için standart bir soprano ya da mezzo soprano sınırlarından daha geniş oktavda sese sahip olmak, aynı zamanda sesin esnekliği ve yazılan ajiliteli notaların hakkını verecek sıçramayı yapabilecek hafif sesler gereklidir. Örneğin Giuseppe Verdi'nin La Traviata operasındaki mezzo soprano Azucena karakteri ya da Giacomo Puccini'nin Tosca

operasındaki soprano Floria Tosca karakterinin tekniği ile Mozart söylemek mümkün değildir. Mozart'ın eserleri teknik karmaşadan uzak, çok basit gibi görünen armonilerle bestelenmiştir. Ancak bu kadar basit görünen notaların bu denli zor yorumlanması ve yüzyıllar boyu bitmek bilmeyen etkisi onun dehasındandır.

Tüm bu açıklamalar ışığında Mozart eserleri yorumlarken, her operada olduğu gibi öncelikle dönemi iyi analiz etmek, bestecinin hayatına dair fikir sahibi olmak ve operanın konusunu iyi anlamak kaçınılmazdır. Bunun yanında karakteri çok iyi tanımak ve oyun içindeki rollünü kavramak için operanın librettosuna hâkim olmak gerekmektedir. Her bestecinin bulunduğu döneme özgü bir stili vardır, Mozart eserleri seslendirmek için de öncelikle onun tekniğini ve dönem özelliklerini bilmek gerekir. Cosi Fan Tutte operasının kadın karakterlerine ait ariyaları seslendirirken de öncelikle klasik dönem müziğinin özellikleri incelenmeli, ardından konusunu Lorenzo Da Ponte'nin yazdığı libretto irdelenmeli seslendirilecek rol ve bestecinin bu role yüklediği misyona hâkim olunmalıdır. Bunların dışında seslerin teknik özelliğine bakılacak olursa, ariyaların doğru stil ile seslendirilmesi için çalışmaya başlamadan önce doğru karakterlerle doğru sesleri eşleştirmek, ardından Mozart'ın ve dönem müziğinin özelliklerine uygun ses ve nefes egzersizleri ile sesi hazırlamak gerekir. Bunun yanında her notayı özenle çalışmak ve karşılık geldiği duyguyu hissetmek ve bunu sese aktarmak solistin başlıca sorumluluklarındadır. Ancak anlatılanlar doğrultusunda yapılan çalışmaların hem bestecinin hem de solistin hak ettiği değeri bulmasına sebep olduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Altar, C.M. (2000). *Opera Tarihi*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Aysal, E. (2005). *Mozart'ın Do Majör Obua Konçertosu*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Barut, B. (2007). *Mozart'ın Flüt Konçertoları*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Büke, A. (2000). *İki Dahi Üç Opera*. (2. Baskı). İstanbul: Boyut Kitapları.

Büke, A. (2012). *MOZART Bir Yaşam Öyküsü*. İstanbul: Can Sanat Yayınları

Çelik, A. (2012). Klasik Dönem Bestecisi W.A. Mozart'ın Yaşamı, Müzik Anlayışı Ve Klarnet Eserleri. *Akademik Bakış Dergisi*, 31, <http://www.akademikbakis.org> , (Erişim Tarihi: 23.09.2013)

Çolakoğlu, Ç. (2006). *W. A. Mozart'ın, J. N. Hummel' in ve C. M. Von Weber' in Fagot Konçertolarının Müzikal Analizleri*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi

Dunanyan, M. (2010). *Mozart'ın "Le Nozze Di Figaro" ve Die Entführung Aus Dem Serail" Operalarındaki Kadın Karakterlerin Ses ve Rol Bakımından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi

Elias, N. (2000). *MOZART Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*. (çev. Yeşim TÜKEL) İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Erol, İ.L. (1998). *Kılavuz Kitap*. Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi

Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. (Çev. M. Halim SPATAR). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

- Hoyle, M. (1996). *Mozart And His Operas*. (Çev. Dilara AYTEKİN). UK: Omnibus Press
- İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*. (Dördüncü Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- İşbilen, Ö. C. (2007). *Wolfgang Amadeus Mozart Re Majör Flüt Konçertosunun Form, Analiz Ve İcra Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi
- Öktem, A. (2011). *Cosi Fan Tutte*. *Andante Dergisi*, 33
- Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Özal Matbaası
- Publig, M. (2004). *MOZART Dehanın Gölgesinde*. (çev. İlknur ÖZDEMİR). München: Can Yayınları
- Rushton, J. (2008). *Mozart ile Kahve* (Çev. D. Bayındır). İstanbul: Epsilon Yayıncılık
- Sadie, S, Tyrell, J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed). (çev. Dilara AYTEKİN). London: Macmillan Publishers Limited
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. (Dördüncü Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Saydam, A. (1997). *ÜNLÜ MÜZİSYENLER Yaşamları, Yapıtları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi
- Saydam, A. (1997). *Ünlü Müzisyenler*. (Dördüncü Basım). Ankara: Arkadaş Yayınevi
- Schünemann, G. (1940). *Cosi Fan Tutte Komische Oper In Zwei Akten*
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık
- Yener, F. (1992). *100 Opera*. İstanbul: Bateş Yayınları
- Yetkin, B. (2010). *Wolfgang Amadeus Mozart' ın Klasik Batı Müziğine Getirdiği Müzikal Yenilikler ve Türk Müziği ile İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2000). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*.Ankara: Seçkin Yayıncılık.

(<http://www.cevadmemduhalar.com/opera-nasil-dogdu-radyo-konusmasi.html>) (Erişim tarihi: 09.11.2013)

<http://www.dobgm.gov.tr/opera2009/pdf/dunyaoperatarihi.pdf> (Erişim tarihi: 11.11.2013)

<http://opera.stanford.edu/Mozart/Bastien/history.html> (Erişim tarihi: 09.07.2013)

EKLER
EK 1

74 **Maestoso**

Do. Ha, flie-he weit hin-weg, flie-he, flie-he,
Deh fug-gi, per pie-tä, fug-gi, fug-gi,

flie - - he weit hin-weg, laß mich al-lein sein.
fug - - gi, per pie-tä, la - scia-mi so - la.

segue Nr. 11. Arie

Nr. 11. Arie

Allegro agitato **Dorabella**

Do. Qua - - len und her - berSchmerz,
Sma - - nie im - pla - ca - bi - li,

die mich er - fas - - sen, ihr sollt dies
che m'a - gi - ta - - te den - tro quest'

ar - me Herz nicht eh'r ver - las - sen,
a - ni - ma più non ces - sa - - te,

Hrn.

Edition Peters 11446



Do. bis mir die Lei - den den Tod ge -
fin - chè l'an - go - - scia mi fa mo -

Do. bracht, den Tod ge - bracht.
rir, mi fa mo - rir.

Do. Wird mei - - ne Lie - besqual
E - sem - - pio mi - se - ro

Do. das Herz mir bre - chen, das Herz mir
d'a - mor fu - ne - sto, d'a - mor fu -

Do. bre - chen, dann, Eu - me - ni - - den, sollt ihr mich
ne - sto, da - rò all' Eu - me - ni - di se vi - va

Edition Peters

11448

Do.
rä - chen, wenn bang mein Kla -
re - sto col suo no or - ri

mf *p* *Bläs.* *mf*

Do.
lied dringt durch die Luft, dringt durch die
le de' miei so - spir, de' miei so -

p *Str.*

Do.
Luft, dringt durch die Luft.
spir, de' miei so - spir.

Bläs. *cresc.*

Do.
Qua - len und her - ber Schmerz, die mich er -
Sma - nie im - pla - ca - bi - li, che m'a - gi -

f *p*

Do.
fas - sen, ihr sollt dies ar - me Herz nicht eh'r ver -
ta - te, den - tro quest' a - ni - ma più non ces -

Do. las - sen, bis mir die Lei - den den Tod ge
sa - te, fin - chè l'an - go - scia mi fa mo -

Do. bracht, den Tod ge - bracht.
rir, mi fa mo - rin.

Do. Wird mei - - ne Lie - besqual
E - sem - - pio mi - se - ro

Do. das Herz mir bre - chen, das Herz mir
d'a - mor fu - ne - sto, d'a - mor fu -

Do. bre - chen, dann, Eu - me - ni - den, sollt ihr mich
ne - sto, da - ro all' Eu - me - ni - di se vi - va

Edition Peters

11446



78

Do. rä - chen, wenn bang mein Kla -
 re - sto, col suo - no or - ri -

p *mf* *p* *p* G.Orch.

Do. - - - ge - lied dringt durch die
 - bi - le de' miei so -

cresc. *f* *p*

Do. Luft, dann, Eu - me - ni - den, sollt ihr mich
 spir, da - rò all' Eu - me - ni - di, se vi - va

cresc.

Do. rä - chen, wenn bang mein
 re - sto, col suo - no or -

f *p* Str.

Do. Kla - ge - lied dringt durch die Luft, dann, Eu - me -
 ri - bi - le de' miei so - spir, da - rò all' Eu -

G. Orch. *cresc.*

Edition Peters 11446

Do. ni - den, sollt ihr mich rä - chen,
me - ni - di, se vi - va re - sto,

Do. wenn bang mein Kla - ge - lied, wenn bang mein
col suo - no or - ri - bi - le col suo - no or -

Do. Kla - ge - lied, mein Kla - ge - - - ge - - -
ri - bi - le, de' miei - - - so - - -

Do. lied - dringt - durch - die - Luft, - dringt -
spir, - de' - miei - so - - spir, - de' -

(Beide Damen werfen sich verzweifelt in die Sessel)

Do. durch - die - Luft.
miei - so - - spir.

Despina

Do. Bei-spiel. [95] Vor-bei sind die Zei-ten, wo noch Kin-der an sol-che Mär-chen glaubten.
 De. sem-pi. Via, via, pas-sa-ro i tem-pi da spaci-ar que-ste fa-vo-le ai bam-bi-ni.

attaca subito Nr. 12. Arie

Nr. 12. Arie

Allegretto

Despina

Do. Beim Män-nervolk, bei Sol-da-ten,
 De. In uo-mi-ni, in sol-da-ti,

Do. da sucht ihr treu-en Sinn,
 De. spe-ra-re fe-del-tà, 3 3

Do. beim Män-nervolk, da sucht ihr treu-en Sinn, bei Sol-
 De. in uo-mi-ni spe-ra-re fe-del-tà, 3 3 in sol-

Do. da - ten, da - sucht ihr treu-en Sinn, sucht ihr da treu-en Sinn? Sie ver-
 De. da ti-spe-ra-re fe-del-tà, fe-del-tà, fe-del-tà? Non vi

Edition Peters.

11446



De. *3* zeihn, wenn ich an-drer Mei-nung bin, Sie ver-zeihn, wenn ich an-drer Mei-nung
fa - te sen - tir per ca - ri - tà, non vi fa - te sen - tir per ca - ri -

Allegretto
De. bin. Al - le aus glei - chem Stoff sind die - se Män - ner, sind die - se
tà! Di pa - sta si - mi - le son tut - ti quan - ti, son tut - ti

Fl. Ob.
Fg. Str.

De. Män - ner: Wirbeln - des E - spen - laub, wechselnde Win - de, die sind be - stän - di - ger, treu - er als
quan - ti: le fron - de mo - bi - li, l'au - rein - co - stan - ti han più de - gli uo - mi - ni sta - bi - li -

mf p mf p mf p mf

De. sie. Trä - nen voll Heu - che - lei, trü - gen - de Bli - cke,
tà. Men - ti - te la - gri - me, fat - la - ci sguar - di,

p

De. schmeichelnde Wor - te und heim - li - che Tü - cke, das ist, was al - le
vo - ci in - gan - ne - vo - li, vez - zi bu - giar - di, son le pri - ma - rie

cresc. mf p



De. so gut ver-stehn, das ist, was al - le so gut ver-stehn. Sie lie-ben
lor qua - li - tà, son le pri - ma - rie lor qua - li - tà. In noi non

De. nichts in uns als ihr Ver - gnü - gen, und sie ver - ach - ten uns, wenn wir er -
a - ma - no che il lor di - let - to, poi ci di - spre - gia - no, ne - gan - ci af -

De. lie - gen, o, den Bar - ba - ren ist Mit - leid - den fern, o, den Bar - ba - ren ist Mit - leid so
fet - to, nè val da' bar - ba - ri chie - der pie - tà, nè val da' bar - ba - ri chie - der pie -

De. fern, Mit - leid so fern, Mit - leid so fern.
tà, chie - der pie - tà, chie - der pie - tà.

De. Laßt uns mit glei - chem Geld je - ne be - zah - len, die uns die Ru - he so grau - sam oft
Paghiam, o fem - mi - ne, d'ugual mo - ne - ta que - sta ma - le - fi - ca raz - za in - dis -

De. stah-len, liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum Spaß, liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum
cre-ta; a-miam per co-mo-do, per va-ni-tä, a-miam per co-mo-do, per va-ni-

Str.

De. Spaß, liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum Spaß, la ra la,
lä, a-miam per co-mo-do, per va-ni-tä, la ra la,

tr. tr. tr. tr. tr.

Vi. I. G.Orch.

De. la ra la, la ra la la, liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß,
la ra la, la ra la la, a-miam per co-mo-do, per va-ni-tä,

tr. tr. tr. tr. tr.

Str. VI. I.

De. liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß, la ra la,
a-miam per co-mo-do, per va-ni-tä, la ra la,

tr. tr. tr. tr. tr.

G.Orch.

De. la ra la, la ra la la, liebt nur zum Zeit-vertreib, liebt nur zum Spaß, liebt nur zum
la ra la, la ra la la, a-miam per co-mo-do, per va-ni-tä, a-miam per

tr. tr. tr. tr. tr.

Str. f p



87

(Sie gehen ab)

De.
Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß, - liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß. [es]
co - mo - do, per va - ni - tà, - a - mi am per co - mo - do, per va - ni - tà.

f *g* *Orch.* *p* *cresc.* *f*

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line (soprano) and the piano accompaniment. The vocal line is in German and Italian. The piano accompaniment includes dynamic markings and performance instructions. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment concluding the piece.

Nr. 14. Arie

Andante maestoso Fiordiligi

Fi. Wie der Fel-sen, der
Co - me sco-glio im-

oh - ne Schwanken trotz den Wel-len, des
mo - to re - sta con - tra i ven - ti, e

Stürms Ge - fah - ren, den Ge - fah - ren,
la tem - pe - sta, e la tem - pe - sta,

Allegro

Fi. so wird stets mein Herz be - wahren
co - sì o - gnor quest' al - ma è for - te

sei - - ne Lie - be und sei - - ne Treu.
nel - - la fe - de, e nell' a - mor.

Ob. Kl. Fg.
Trp. Str.

Str. *tr* *p* *f*

Blaß.

Str. *tr* *p* *f*

Ob. Fg.



Fi.

Mit uns ward die Treu ge-bo-ren,
 Connoi nac - que quel - la fa - ce

Str.

Fi.

die uns rein - ste Freu - den spen-det;
 che ci pia - ce, e ci con - so - la,

cresc.

Fg.VI.

Fi.

nur die To-desstunde en-det, die
 e po - trà la mor-te so - la, la

Bässe

p

Str.

Vi. II. Vla.

Fi.

To - des - stunde, was ein treu - es
 mor - te so - la far che can - gi af -

Fi.

Herz be - wegt, was ein treu - es,
 fet - to il cor, far che can - gi,

f G.Orch.

Str.

p

Fi. *tr*

was ein treu - - es Herz be - wegt, was ein
 far che can - - gi af - fet - to il cor, far che

fp fp

Fi. *cresc.* *p* *ob.* *Str.*

treu - - es Herz
 can - - gi af - fet -

Fig.

Fi. *tr*

be - wegt.
 to il cor.

cresc. *G. Orch.*

Fi.

Wie der Fel-sen, der oh - ne Schwanken trotz den
 Co - me sco-glio im - mo - to re - sta con - tra i

Fi. Wel-len, des Sturms Ge-fäh-ren,
ven-ti, e la-tem-pe-sta,

Kl.Fg.

p

Fi. so wird stets mein Herz be-
co-si o-gnor quest' al-ma è

Trp.

Fi. wah-ren sei-ne Lie-be und sei-ne
for-te nel-la fe-de, e nell'a-

Str.

Fi. Treu, sei-ne Lie-be und sei-ne Treu.
mor, nel-la fe-de, e nell'a-mor.

cresc.

sfp

Più Allegro

Fi. Ach-tet,
Ri-spet-

Bias.

f G.Orch.

fp

Fi.

un - dank - ba - re Män - ner,
ta - te, a - ni - me in - gra - te,

p *f* G. Oreh.

Fi.

die - ses Bei - spiel fe - ster Treu - e, und ver -
que - sto e - sem - p'ro di - co - stan - za, e u - na

Bläs. VI. Kl.

fp *fp* *p* *p*

Fi.

sucht uns nie aufs neu - e, eh - ret un - sern heil' - gen
bar - ba - ra spe - ran - za non vi ren - da au - da - ci an -

Ob.

Fi.

Eid, und ver - sucht uns nie aufs neu
cor, e u - na bar - ba - ra spe - ra -

Kl.

Fi.

Str.

Fi. *e, eh - ret un - sern heil' - gen*
za non vi - ren - da au - da - ci an -

Bläs.
Str. *f* *p*

Kl. Vla.

Fi. *Eid, eh ret un sern heil' - gen*
cor, non vi ren - da au - da - ci an -

Fi. *Eid, eh - ret un - sern heil' - gen Eid,*
cor, non vi ren - da au - da - ci an - cor,

f *p* *f*

Fi. *eh - ret un - sern heil' - gen Eid, eh - ret*
non vi ren - da au - da - ci an - cor, non vi

p

Fi. *un - sern heil' - gen*
ren - da au - da - ci an -

f *p*



120

Fi.

Eid, den heil' - - gen Eid, den
cor, au - - da - - ci an - - cor, au - -

fp *fp* *fp* *fp* G. Orch. *cresc.*

(Die Damen wollen abgehen, Ferrando ruft die eine, Guglielmo die andere zurück)

Fi.

heil' - gen Eid.
da - ci an - - cor.

f

Nr. 19. Arie

Andante

Despina

De. Schon ein Mädchen von fünf-zehn Jah-ren muß die gro-ße Kunst ver-
U - na don - na a quin - di - ci an - ni dee sa - per o - gni gran

Fl. Fg.
Hrn. Str. *f* *p*

vi.

De. ste-hen, wie am be-sten wir Näschen dre-hen, wie wir Män-ner schlau hin-ter-
mo - da: do - ve il dia - vo - lo ha la co - da, co - sa è be - ne, e mal cos'

Fl. Fg.

De. gehn, ler-nen all die Schel-me-rei-en, die den
è. Dee sa - per le ma - li - ziet - te che in - na -

vi.

De. eit - len Män - nern schmeicheln, fäl-sches Lä - cheln, fäl-sches Wei - nen muß uns
mo - ra - no - gia - man - ti, fin - ger ri - so, fin - ger pian - ti, in - ven -

Fl. Fg.

De. stets zu Dien-sten sein, fäl-sches Lä - cheln, fäl-sches Wei - nen muß uns
tar - i - bei per - ché, fin - ger ri - so, fin - ger pian - ti, in - ven -

Edition Peters

11446

De. 

stets zu Dien - sten sein. Spielt man die
tar - i bei per - ché. Fl. Fg. Vl. Dee in un mo -

Str.

De. 

Sprö - de gegen den ei - nen, sprechen die Au - gen heimlich mit neu - nen,
men - to dar-ret-ta a cen - to, col - le pu - pil - le par - lar con mil - le,

De. 

dem Hoff - nung ma - chen, an - dre ver - la - chen, mit je - nem
dar spe - me a tut - ti sien bel - li, o brut - ti, sa - per na -

De. 

ne - cken sich, vor dem ver - steckensich, mit off - nen Zü - gen frisch und frei lü - gen, frisch und frei
seon - der - si sen - za con - fon - der - si, sen - za arros - si - re sa - per men - ti - re, sa - per men -

vi. Fl. Fg. Hr. Str.

De. 

lü - gen: So kann als Kö - ni - gin man komman - die - ren, al - les re - gie - ren nach sei - nem
ti - re, e qual re - gi - na dall' al - to so - glio col pos - so e vo - glio far - si ub - bi -

Str. fⁱ p fⁱ p fⁱ p

De. Sinn, so kann als Kö-ni-gin man kom-man - die-ren nach sei-nem
dir, e qual re - gi - na col pos - soe vo - glio far - si - ub - bi -

f *p* *f* *p* *f* *p*

Fl. Fg. Str.

De. Sinn. Wünschenviel-leicht Sie weit-re Be-
dir, (Par ch'ab-bian gru - sto) di tal dol-

Vi. Fl. Fg. Fl. Fg.

Hrn.

De. leh - rung, Ih-re De - spi - na steht zu Ge - bot, — steht zu Ge - bot.
tri - na, vi - va De - spi - na che sa ser - vir, — che sa ser - vir.)

Bläs. Str.

Hrn.

De. Spielt man die Sprö - de ge-gen den ei - nen, sprechen die Au - gen heimlich mit
Dee in un mo - men - to dar ret - ta a cen - to, col - le pu - pil - le par - lar con

De. neu-nen, dem Hoff-nung ma - chen, an - dre ver-
mil - le, dar spe - me a tut - ti sien bel - li, o



De. la - chen, mit je - nem ne - ckensich, vor dem ver - ste - ckensich, mit off - nen Zü - gen frisch und frei
brüt - ti, sa - per na - scon - der - si sen - za - con - fon - der - si, sen - za ar - ros - si - re sa - per men

VI.

Hrn.

De. lü - gen, frisch und frei lü - gen: So kann als Kö - ni - gin man komman - die - ren, al - les re -
ti - re, sa - per men - ti - re, e qual re - gi - na dall' al - to so - glio col pos - so e

Fl. Str.

f, p

De. gie - ren nach sei - nem Sinn, so kann als Kö - ni - gin man kom - man -
vo - glio far - si ub - bi - dir, Fl. Str. e qual re - gi - na col pos - so e

f, p

Fl. Str.

De. die - ren nach sei - nem Sinn, so kann als Kö - ni - gin man kom - man -
vo - glio far - si ub - bi - dir, Fl. Str. e qual re - gi - na dall' al - to

Fl. Str.

Str.

De. die - ren, al - les re - gie - ren, ja, al - les re - gie - ren,
so - glio col pos - so e vo - glio, col pos - so e vo - glio,

sf, p

Siebente Szene

Fiordiligi (allein).

Allegretto

Rezitativ*)

Fiordiligi

Fi. Er flie-het... hö-re... doch nein... mag er nur ge-hen, aus
Ei par-te... sen-ti... ah no... par-tir si la-sci, si

Str. *p* *f* *p*

Fi. mei-ner Nä-he flie-hen, der mei-ne Schwä-che, ach, so schwer schon be-
tol-ga ai sguar-di mie-i Vin-fau-sto og-get-to del-la mia de-bo-

Fi. droh-te. Welch her-be Qua-len hat er mir nicht be-rei-tet... ge-rech-te
lez-za. A qual ci-men-to il bar-ba-ro mi po-se... un pre-mioè

Fi. Stra-fe trifft mein schweres Ver-schul-den... War's nicht Ver-bre-chen, mit
que-sto ben-do-vu-to a mie col-pe... in ta-lei-stan-te do-

Fi. ihm hier zu ver-wei-len, sei-nen Schwur an-zu-hö-ren,
vea di nuo-vo a-man-te i so-spi-ria-scol-tar,

*) Fehlt im Autograph, hier nach der Handschrift des Istituto musicale in Florenz



Fi. mit sei-nen Kla-gen herz-los Spott noch zu trei-ben? Ach, die-sem Her-zen dro-hen
l'al-truique-re-le do-vea vol-ger in gio-co? Ah que-sto co-re a ru-

Fi. furcht-ba-re Lei-den, Lei-den der Lie-be! Ich glü-he, doch ist dies
gio-ne con-dan-ni, o giu-sto a-mo-re! Io ar-do, e l'ar-dor

Fi. Glü-hen nicht die Re-gung wah-rer Lie-be und Treu-e: 'sist Wahnsinn, ist
mio non è più ef-fet-to di un a-mor vir-tu-o-so: è sma-nia, af-

Fi. Torheit, Ver-zweiflung, bitt-re Reu-e, schön-der Leicht-sinn, ist
fan-no, ri-mor-so, pen-ti-men-to, leg-ge-rez-sa, per-

Fi. Mein - - - eid, schänd-li-cher Treu-bruch!
fi-dia, e tra-di-men-to!

Nr. 25. Rondo

255

Adagio
Fiordiligi

Fi. O ver - zeih, ver-zeih, Ge - lieb-ter, dies Ver-gehn dem schwachen Wei-be; daß es —
Per pie - tà, — ben mio, per - do - na all' er - ror d'un al - ma a - man - te; fra - quest'

Str. *p*

Fi. e-wig ver-bor - gen blei-be, dar - um fleh ich, o Gott, — dich an, dar-um
ombre, e que - ste pian-te sem - prea - sco - so, oh Dio, — sa - rà, Fl.: *sempre a -*

Hrn.

Fi. fleh ich, o - Gott, — o Gott, — dich an! Mei-ne Lie - bewird ent-
so, a - sco - so, oh Dio, — sa rà! Sve-ne - rà quest' em - pia

Str. *f* G. Orch.

Fi. sühnen die-sen Fehl, den ich — be - gan-gen, fern sei al-les,
vo - glia Vardir mio, la mia — co - stan-za, Kl. per - de-rà —

Str. *p* *dolce*

Fi. was, rasch ver - gan-gen, mir nur Grau-en und Schan - de bracht,
la ri - mem-bran-za, che ver-gognae or - ror — mi fà,

Str.

Edition Peters

11446



Fi. was mir Grau-en, was mir Grau - en und Schan - de
 che ver-go-gna, che ver-go-gnae or-ror mi-

f *p*

Fi. bracht. O ver-zeih, ver-zeih, Ge-lieb-ter, dies Ver-
 fü. Per pie-tä, ben mio, per-do-na Hr. all' er-

Hrn. *f* *tr* *Str.*

Fi. gehn demschwachen Wei-be; daß es ewig ver-bor-gen
 ror d'unal-ma-a-man-te; Kl.Fg. fra-quest' ombre, e que-ste
 Hr. *Str.*

Fi. blei-be, dar-um fleh-ich, o Gott, dich
 pian-te Hr. sem-pre a-sco so, oh Dio, sa-

Hrn. *Str.*

Fi. an, dar-um fleh-ich, o Gott, o Gott, dich-
 rü, Fl. sem-pre a-sco so, a-sco so, oh Dio, sa-

Hrn. *Str.*

Allegro moderato

Fi. an! Ach, und wem brachst du die
rà! A - chi - mai man - cò di

p

Fi. Treu-e, un - dank - ba - res, fal - sches Herz, sieh, Ge - lieb - ter, mei - ne
fe - de que - sto va - no, in gra - to cor, si do - vea mi - glior mer -

Hrn.

Fi. Reu - e, - ich bleib dein in E - wig - keit ich bleib
ce - de, - ca - ro be - ne, al tuo can - dor, ca - ro -

Bläs. *cresc.* *f*

Fi. dein in E - wig -
be - ne, al tuo can -

Hrn. *p* Str.

Fi. keit. O ver - zeih, ver - zeih, Ge -
dor. Per pie - ta, ben mio, per -

kl. *dolce* *Fg.*

*)Im Autograph gis¹.
Edition Peters

11446

Fi.

lieb-ter, dies Ver-gehn dem schwa-chen
do-na Hrn. all' Str. er-ror d'un al-ma a-

Fi.

Wei-be; mei-ne Lie-be wird ent-süh-nen die-sen Fehl, den ich be-
man-te; sve-ne-rà quest'em-pia vo-glia l'ar-dir mio, la mia co-

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

Fg.

Fi.

gan-gen, fernsei al-les, was ver-gan-gen, was mir
stan-xa, per-de-rà la-ri-mem-bran-xa, che ver-

fp *p*

fp

Fi.

Schmach und Schan-de bracht. Ach, und wem brachst du die Treu-e, un-dank-
go-gnae or-ror mi-fä. Ah-chi-mai man-cò di fe-dè que-sto

VI

Fi.

ba-res, fal-sches Herz, sieh, Ge-lieb-ter, mei-ne Reu-e, ich bleib
va-nqingra-to cor, si do-vea mi-glior mer-ce-de-ca-ro

VI

^{*)} Im Autograph *gis*¹
Edition Peters

Fi. dein in E - wig - keit, dein, ja - dein
 be - ne, al tuo can - dor, ca - ro - be -

cresc. *f* *p* Hr.

Fi. in E - wig
 ne, al tuo can

Str.

Fi. keit, ach, und wem brachst
 dor, a chi mai man -

VI. Fl. VI.

Fi. du die Treu-e, un - dank - ba - res und
 cò di fe - de que - sto - va - no, in -

Fl. Str. Bläs.

Fi. fal - sches Herz, un - dank - ba - res,
 gra - to - cor, que - sto - va - no,



Fi. un - dank - ba - - res, fal - sches Herz, sieh, Ge -
 que - sto va - - no, in - gra - to cor, vi. si - do -

Fi. lieb - - ter, mei - ne Reu - e, ich bleib dein in E - wig -
 vea mi - glior mer - ce - de, ca - ro be - ne, al tuo can -

Fi. keit, sieh, Ge lieb - ter, sieh mei - - ne -
 dor, Biäs. ca - ro be - ne, al tuo can -

Fi. Reu e, ja, ich blei - be, blei - be
 dor, ca - ro be - ne, ca - ro

Fi. dein in E - wig - keit, dein, ja dein in E - wig -
 be - ne, al tuo can - dor, ca - ro be - ne, al tuo can -

rallen.

colla parte



Fi. *a tempo*

keit, dein, ja - dein in E - wig - keit, - sieh, Ge - lieb - ter, - ich bleib
 dor, ca - ro - be - ne, al tuo can - dor, - ca - ro be - ne, - ca - ro

Fi. *tr*

dein
be

Kl. Fl. Hrn.

Fi. *tr*

in E
ne, al tuo

Str. *cresc.*

Fi. *tr* (Geht ab)

- wig - keit. [283]
can - dor.

G. Orch. *f* G. Orch.

Nr. 28. Arie

287

Allegretto vivace

Kl. Fg. [mf]
Hrn.

Dorabella

Do.
Ein lo - ser Dieb ist
È a - mo - re un la - dron -
Fl. Kl.
p
Fg.

Do.
A - mor, ein Schlängelein vol - ler List, — er raubt und gibt den Frie - den, den
cel - lo, un ser - pen - tel - lo è a - mor, — ei to - glie e dà la pa - ce, la
Hrn.

Do.
Frie - den, wie's ihm ge - fäl - lig ist. Er schlüpfet durch die Au - gen ins
pa - ce co - me gli pia - ce ai cor. Per gli occhi al se - no ap - pe - na un
Fl. Str.
p

Do.
off - ne Herz hin - ein — und schlägt den Geist in Ket - ten, will herrschen ganz al -
var - co a - prin - si fu, — che l'a - ni - main ca - te - na, e to - glie li - ber -
Kl. Fg.

Edition Peters.

11446

Do. lein, — und schlägt den Geist in Ket - ten, will herrschen ganz al - lein.
 ta, — che Va - ni - main ca - te - na, — e to - glie li - ber - ta.

db.
cresc.

Do. Ein lo - ser Dieb ist A - mor, ein Schlang-lein vol - ler List, — er
 Èa - mo - re un la - dron - cel - lo, un ser - pen - tel - lo è a - mor, — ei

f *p* *Kl.* *Hrn.*

Do. raubt und gibt den Frie - den, den Frie - den, wie's ihm ge - fäl - lig ist.
 to - glie e dà - ta pa - ce, la pa - ce co - me gli pia - ce ai cor.

f *Fl.* *Kl.* *Fg.*

Do. Er schenket Won - ne den sel' - gen Her - zen, läßt
 Str. Por - ta - dol - cez - za, dol - cez - za e gu - sto se

p *Kl.* *Fg.*

Do. du ihn ru - hig gehn, — doch bringt er her - be Schmer - zen, doch
 tu lo la - sei far, — ma t'em - pie di dis - gu - sto, ma

fp *fp*

Do.
 bringt er her - be Schmer - zen, willst du ihm wi - der - stehn,
t'em - pie di dis - gu - sto, se ten - ti di pu - gnar,

fp fp f p

Ob.
Fg.

Do.
 Won - ne schenkt er den Her - zen, läßt du ihn ru - hig gehn, doch
por - ta dol - ces - zae gru - sto se tu lo la - sci far, ma

Hbl.

Do.
 bringt er her - be Schmer - zen, willst du ihm wi - der - stehn.
t'em - pie di dis - gu - sto se ten - ti di pu - gnar.

fp fp fp fp fp

Do.
 Ein lo - ser Dieb ist A - mor, ein Schlänglein vol - ler
Èa - mo - re un la - dron - cel - lo, un ser - pen - tel - lo è a -

Ob.
Hbl.

Kl.

Do.
 List, er raubt und gibt den Frie - den, den Frie - den,
mor, ei to - gie e dà - la pa - ce, la pa - ce Bläs.

Do. wie's ihm ge - fäl - lig ist. Sitzt er dann fest im Her - zen, fühlst du ihn klo - pfen
co - me gli pia - ce ai cor. Se nel tuo pet - to ei sie - de, s'e - gli ti bec - ca

Bläs.
 vl.

Do. hier, so laß ihn frei - ge - wä - ren, er macht es wie bei mir, -
qui, fa - tut - to quel - ch'ei chie - de - che anch' io fa - rò - co - si, -
 Kl. Fg.

Do. sitzt er dann fest im Her - zen, fühlst du ihn klo - pfen
se nel tuo pet - to ei sie - de, s'e - gli ti bec - ca

Str.
 Ob.

Do. hier, hier, hier, hier, so laß ihn frei - ge - wä - ren, - er
qui, qui, qui, qui, fa - tut - to quel - ch'ei chie - de - che anch'
 Kl. Fg.
 Ob.

Do. macht es wie bei mir, fühlst du ihn klo - pfen, fühlst du ihn klo - pfen, fühlst du ihn
io fa - rò - co - si, s'e - gli ti bec - ca, s'e - gli ti bec - ca, s'e - gli ti

Str.



Do.

klo-pfen, ihn klo-pfen, ihn klo-pfen, ihn klo-pfen, ihn klo - - pfen, so
bec - ca, ti bec - ca, ti bec - ca, ti bec - ca, ti bec - - ca, fü

Bläs.

Do.

laß ihn frei ge - wöh - ren, ge - wöh - ren, er
tut to quel ch'ei chie de, ch'ei chie - de che anch'

Do.

macht es wie bei mir, bei mir, er macht es wie bei mir, bei mir, er
io fa - rò co - sì, co - sì, che anch'io fa - rò co - sì, co - sì, che anch'

(Geht mit Despina ab)

Do.

macht es wie bei mir. [318]
io fa - rò co - sì.

G. Orch.

