



**GIOACHINO ROSSINI'NİN “İTALYA'DA BİR TÜRK”
OPERASINDAKİ FIORILLA KARAKTERİNİN
SES VE ROL BAKIMINDAN
İNCELENMESİ
Yüksek Lisans Tezi**

Gözde ÖKSÜZ

Eskişehir 2024

**GIOACHINO ROSSINI’NİN
“İTALYA’DA BİR TÜRK” OPERASINDAKİ
FİORILLA KARAKTERİNİN
SES VE ROL BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Gözde ÖKSÜZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı / Opera Sanat Dalı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Dilara ÇELİK**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ekim 2024**

ÖZET

GIOACHINO ROSSINI’NİN “İTALYA’DA BİR TÜRK” OPERASINDAKİ FIORILLA KARAKTERİNİN SES VE ROL BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Gözde ÖKSÜZ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ekim 2024

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Dilara ÇELİK

Rossini’nin ustalık dönemi eserlerinden olan opera, 1814 yılında ilk kez sahnelenmiş ve opera buffa (komik opera) türünde bestelenmiştir. Eser dramatik ve komik unsurları ustalıkla bir araya getirmiş, karakterleri de bu öğeleri aynı zenginlikle yansıtmıştır.

Fiorilla karakteri ses bakımından incelendiğinde Rossini’nin role yüklediği melodik yapı, geniş vokal aralığı ve virtüözüte gerektiren partilerden oluşmaktadır. Fiorilla’nın ariaları ve ansamblardaki partileri, agiliteli pasajları, süslemeleri ve uzun legato cümleleriyle Rossini’nin diğer operalarında da göze çarpan stiline özgü özellikler taşımaktadır.

Fiorilla, aşk ve entrikalarla dolu bir hikâyenin merkezinde, bağımsız ve özgüvenli bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Operanın ilk perdesinde canlı, flörtöz, özgürlüğüne düşkün ve etrafındaki erkekleri manipüle edebilen yapıya sahip bir karakterken, devamında olgun ve sorumluluk sahibi bir kadına dönüşmesi, onun operadaki karakter değişimini göstermektedir. Bu yönüyle, eserin mizahi ve ironik tonunu belirleyen kilit bir roldür. Rossini’nin müziği, Fiorilla’nın duygusal ve dramatik iniş çıkışlarını yansıtarak karakterin çok boyutlu yapısını ön plana çıkarmaktadır.

Fiorilla’nın vokal partisi, dönemin “bel canto” stiline inceliklerini sergilerken, karakterin dramatik yapısı da “opera buffa” türünün komedi anlayışını ve toplumsal eleştirisini yansıtmaktadır. Bu çalışma, Gioachino Rossini’nin “İtalya’da Bir Türk” operasındaki Fiorilla karakterinin hem dramatik hem de vokal açıdan zengin bir çerçevede inceleyerek, bu karakterin operadaki başrolünü ve Rossini’nin müzikal dehasını daha iyi anlamak için kapsamlı bir kaynak sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gioachino Rossini, Operada romantizm, Bel canto, İtalya’da Bir Türk

ABSTRACT

REVIEW OF GIOACCHINO ROSSINI’S “IL TURCO IN ITALIA” INVESTIGATION OF THE CHARACTER OF FIORILLA IN THE OPERA IN TERMS OF VOICE AND ROLE

Gözde ÖKSÜZ

Department of Opera

Anadolu University, Graduate Schools, October 2024

Advisor: Dr. Lecturer Dilara ÇELİK

The opera one of Rossini’s masterpieces, was first performed in 1814 and was composed in the opera buffa (comic opera) genre. The work skillfully combines dramatic and comic elements, and the characters of the work reflect these elements with the same richness.

When the character of Fiorilla is analyzed in terms of voice, the melodic structure that Rossini attributed to the role consists of parts that require a wide vocal range and virtuosity. Fiorilla's arias and ensemble parts, with their agile passages, ornamentation and long legato phrases, are characteristic of Rossini's style, which is also evident in his other operas.

Fiorilla is portrayed as an independent and self-confident woman at the center of a story full of love and intrigue. While at the beginning of the opera she is a lively, flirtatious, freedom-loving character who is able to manipulate the men around her, her transformation into a mature and responsible woman shows her character change in the opera. In this respect, it is a key role that determines the humorous and ironic tone of the work. Rossini's music reflects Fiorilla's emotional and dramatic ups and downs, emphasizing the multidimensional nature of the character.

While Fiorilla's vocal part exhibits the subtleties of the "bel canto" style of the period, the dramatic structure of the character reflects the comedic understanding and social criticism of the "opera buffa" genre. This study aims to analyze the character of Fiorilla in Gioachino Rossini's opera "A Turk in Italy" in a rich framework, both dramatically and vocally, and to provide a comprehensive source for a better understanding of this character's leading role in the opera and Rossini's musical genius.

Keywords: Gioachino Rossini, Romanticism in opera, Bel canto, Il Turco in Italia

ÖNSÖZ

Akademik hayatıma başladığım günden beri çalışmalarım sürecinde maddi manevi yardım ve desteğini eksik etmeyen, ufkumu genişletip bilimsel çalışmalarımda bana ışık tutan çok değerli danışman hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Dilara ÇELİK'e ve ikinci danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özge GÜNCAN'a,

Yüksek lisans tez dönemimde bana yol gösteren, sabır ve anlayışıyla desteğini esirgemeyen, fikirlerini ve deneyimlerini paylaşan ve en zor zamanlarımda bile yanımda olan değerli arkadaşlarım Umut LEKESİZGÖZ ve Damla KIRCI'ya,

Bu günlere gelmemde büyük emekleri olan sonsuz sevgisini ve ilgisini her zaman hissettiğim, verdikleri cesaretle ve güvenle bugünlere gelmemi sağlayan hayattaki en büyük destekçilerim olan anne ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

“Yapılırken heyecan duyulmayan işler başarılamaz.”

Gözde ÖKSÜZ

Ailem ve oğlum Ateş'e ithafen...

29.09.2024

ETİK İLKE VE KURALLAR UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen 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.

Gözde ÖKSÜZ

29.09.2024

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken ChatGPT, Gemini ve DALL-E üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



Gözde ÖKSÜZ

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLAR UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Varsayımlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar	3
2. ALANYAZIN.....	3
2.1. Gioachino Rossini (1792-1868)	3
2.2. Giuseppe Felice Romani.....	5
2.3. Romantik Dönem Müzik Anlayışı.....	6
2.3.1 Gioachino Rossini ve Romantik Dönem	8
2.3.2. Bel Canto.....	12
2.4. İtalya’da Bir Türk	13
2.4.1. Operanın Türü	15
2.4.2. Opera Buffa	15
2.4.3. İtalya’da Bir Türk Operasının İki Yüzü	16
2.5. Operadaki Karakterler	20
2.5.1. Fiorilla Karakteri.....	20
3. YÖNTEM.....	22
3.1. Araştırma Modeli	22
3.2. Verilerin Toplanması	22
3.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	22
4. BULGULAR VE YORUM	23
4.1. “Non Si Da Follia Maggiore”	23
4.2. “I Vostri Cenci Vi Mando Squallida Veste e Bruna”	35
5. SONUÇ	43
KAYNAKÇA	45
EK 1	
EK 2	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Non Si Da Follia Maggiore 1-15. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	25
Şekil 2.2. Non Si Da Follia Maggiore 15-21. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	25
Şekil 2.3. Non Si Da Follia Maggiore 22-27. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	26
Şekil 2.4. Non Si Da Follia Maggiore 28-34. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	27
Şekil 2.5. Non Si Da Follia Maggiore 35-40. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	28
Şekil 2.6. Non Si Da Follia Maggiore 41-47. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	29
Şekil 2.7. Non Si Da Follia Maggiore 48-51. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	30
Şekil 2.8. Non Si Da Follia Maggiore 52-58. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	30
Şekil 2.9. Non Si Da Follia Maggiore 59-62. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	31
Şekil 2.10. Non Si Da Follia Maggiore 63-69. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	31
Şekil 2.11. Non Si Da Follia Maggiore 70-74. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	32
Şekil 2.12. Non Si Da Follia Maggiore 74-77. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	33
Şekil 2.13. Non Si Da Follia Maggiore 78-82. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	33
Şekil 2.14. Non Si Da Follia Maggiore 82-91. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)	34
Şekil 2.15. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)	36
Şekil 2.16. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)	37
Şekil 2.17. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)	38
Şekil 2.18. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)	39
Şekil 2.19. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)	40
Şekil 2.20. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)	41
Şekil 2.21. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)	42

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Opera sanatı doğumundan on dokuzuncu yüzyıla kadar toplumsal olaylar ve sanatın bu olaylara kayıtsız kalamama düsturu ile belirli aşamalardan evrilerek günümüze gelmiştir. Fakat on dokuzuncu yüzyıldaki gözle görülür reformist yapılar, batı müziğindeki diğer dönemler arası geçişten daha net bir farklılık sergilemiştir. Sözü edilen yüzyılın başlıca akımlarından biri olan Romantizm, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında başlayan gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Müzik artık soyluların tekelinden çıkıp, halkı ve halkın gerçek yaşamını konu alan bir konuma gelmiştir. Opera sanatı da bu anlamda toplum yaşamını sahneye taşımada dekor ve kostümle görsel algısına, bestecilerin özgürce ürettiği melodilerle ise izleyicinin işitsel algısına en rahat ulaşabilen sanat türü olmuştur.

Bu çalışma, dönemin önemli müzik bestecilerinden olan Gioachino Rossini'nin İtalya'da Bir Türk" adlı eserini ele alarak; hem bestecinin tüm duygularını serbestçe notaya dökülebildiği hem de -her ne kadar adının içinde geçse de- esinlendiği veriler anlamında opera sanatının artık İtalya'nın sınırlarından çıktığı ve farklı toplumların kültür yapıları ve toplumsal donelerine odaklanabildiğini göstermiştir.

Rossini'nin kendisinden bir önceki dönemde yaşamış olan ve eserlerinde son derece belirgin izlerine rastlanan Mozart gibi kusursuz müzik üretme arzusu ve yine Mozart'ın; aslında kökeni barok döneme dayanan "alla turca" akımını, Türkleri konu alan eserlerinde tekrar kullanması, ondan ne kadar etkilendiğini saklamamaktadır. Mozart'ın "Zaide", "Kahire Kızı" ve "Saraydan Kız Kaçırma" gibi Türkleri yücelten eserleri, kendisinin hemen arkasından gelen Rossini'yi de etkilemiş olacak ki eserindeki karakter isimlerini dahi aynı seçmesi bir tesadüf değil hem Mozart'ın hem de Rossini'nin Türk kültürüne karşı olan ilgi ve sempatisinin bir emaresi olmuştur.

Bu çalışmada, bel canto tekniğinin öncül örneklerinden biri olan Rossini'nin "İtalya'da Bir Türk" operası, bestelendiği dönemin tarihsel ve toplumsal olaylarıyla ilişkili olarak ele alınmıştır. Bu anlamda incelenen baş kadın karakter Fiorilla'da adı geçen tekniğin karakter bakımından tüm kıvrak, telaşlı ve dişil özelliklerini taşıırken, müzikal anlamda soprano sesin virtüözitesini ortaya koyarak, rolüyle paralel bağlantı gösteren agiliteli bir tavır sergilemektedir. Zaman zaman sergilediği mahcup tavrı operanın genelindeki komik opera bağlamını, gerçekçi bir zemine taşımak istese de genel çerçevede geleneksel yapıya bağlı kalınmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı “İtalya’da Bir Türk” operasının karakterleri üzerinden nasıl vücut bulduğunu, ses ve rol bakımından analizini incelemektir. Bu genel amaç çerçevesinde şu alt amaçlar da ele alınmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda;

İtalya’da Bir Türk operasında bestecinin yaşadığı dönem ve bu dönemde operanın nasıl şekillendiği,

Felice Romani’nin librettosu üzerine bestelenen Rossini’nin bu çalışması, eserin ilham kaynağı olarak düşünülen Mazzola’nın librettosunun arasındaki farklılıkları,

Gioachino Rossini’nin, Mozart operalarının klasik formundan etkilenmesi; bu bağlamda da özellikle olarak incelenecek Fiorilla karakterini oluştururken ses sınırları ve tekniği, aynı zamanda da librettoya atıf yapan rol analizinde Klasik Dönem etkisi,

Batı ve Doğu kültürünün arasındaki ilişkilerin farklılıklarına,

Fiorilla’nın karakter bakımından operanın perdeleri arasındaki farklılığı, operanın mutlu son ile bitmesi, dönemin istikrar ve güvenlik arzusunun belirgin göstergelerine dair yanıtlar aranmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Yapılan bu çalışma, Gioachino Rossini’nin “İtalya’da Bir Türk” operasına Türkiye’deki alanyazın çalışmalarına katkısı gereği önemlidir. Yapılan araştırmanın sonuçları, daha önce İtalyan şair Caterino Mazzola’nın librettosunu yazdığı ve Alman kompozitör Franz Seydalmann tarafından bestelenen “İtalya’da Bir Türk” operasının orijinal eserinin, klasik opera buffa geleneğinin bir parçası olarak, kültürel çatışmalar ve kimlik temalarını işlerken; Felice Romani’nin yeniden yorumlamasının bu temaları derinleştirilmesi ve Rossini’nin müziği ile birleşerek farklılıklarını ele almıştır. Aynı zamanda da Fiorilla karakterini seslendirecek olan şan öğrencilerinin teknik ve müzikal açıdan rollerine hâkimiyetlerini güçlendirecek ve adı geçen operanın içeriği anlamında bilgilendirici bir kılavuz olacaktır.

1.4. Varsayımlar

Yapılan çalışmada; Fiorilla karakterinin, Rossini’nin operasındaki sanatsal ve dramatik yapı bağlamında, temsili bir figür olduğu varsayılmıştır. Buna ek olarak, alanyazından elde edilen verilerin dolaylı veya dolaysız yollardan araştırmanın evrenini oluşturan Fiorilla karakterinin incelenmesi sonucunda tespit edilebileceği varsayılmıştır.

Yapılan araştırmada; Rossini'nin İtalya'da Bir Türk operasının oluşturduğu evren içerisinden seçilen Fiorilla karakteri ile ilgili örneklem kümesinin rol ve müzikal olarak yapılan analizinde başvurulan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada yapılan inceleme, İtalya'da Bir Türk operasındaki Fiorilla karakterinin ses ve rol bakımından analizinin değerlendirildiği bir bakış açısı ile sınırlandırılmıştır. Fiorilla karakterinin dışındaki karakterlere dair biçimsel incelemeler; müzikal analizler ve libretto temelindeki edebi karşılaştırmalar, genel ifadeler hariç tutularak, çalışmaya alınmamıştır. Konu hakkında Türkçe, İtalyanca, İngilizce kaynaklardan yararlanılan bilgilerle sınırlıdır.

Yapılan araştırmada İtalya'da Bir Türk operasının yazıldığı tarih ve devam eden yüzyıllar içerisinde rejisrlere ve dönemsel geçişlerin doğurduğu kültürlere göre yorumlanması sebebiyle kostümlerden bahsedilmemiştir.

2. ALANYAZIN

2.1. Gioachino Rossini (1792-1868)

Gioachino Rossini, 19. yüzyılın başlarında etkili olan bir bestecidir ve müzikal kariyeri genellikle Klasik Dönem ile Romantik Dönem arasındaki geçiş dönemi olarak kabul edilmektedir. 1792 yılında İtalya'nın Pesaro Kasabası'nda doğan Gioachino Rossini, ocukluk döneminde klavsen dersleri almış, ardından Bologna'da Padre Tesei ve Liceo Comunalede de Padre Mattei ile çalışmıştır. İlk opera eseri olan "Evlilik Sözleşmesi" (La Cambiale di Matrimonio) 18 yaşında Venedik'te sahnelenmiştir. Rossini, 37 yaşına kadar toplamda 39 opera bestelemiş ve bu eserlerle opera dünyasında önemli bir yer edinmiştir (Boran, şenürkmez, 2007, s. 107-198).

Gioachino Rossini, Klasik Dönemin teknik ustalığını Romantik Dönemin duygusal ve dramatik ifadeleriyle birleştirerek, müzik tarihinde benzersiz bir konumda yer alır (Gökçe, 2011, s.76). Klasik geleneğe bağlılığı, özellikle melodik netlik, formal yapı ve ritmik enerji gibi unsurlar, müziğinde belirgin şekilde görülmektedir (Düzalan, 2014, s.25).

Rossini'nin müziği, Romantik Dönemin başlangıcını şekillendiren ve bu dönemin karakteristik özelliklerini yansıtan önemli bir köprü olmuştur (Gökçe, 2011, s.76). Rossini'nin eserlerinde Klasik öğelerin yanı sıra, Romantik Dönemin özelliklerini de aynı oranda gözlemlemek mümkündür. Operalarındaki duygusal derinlik, dramatik ifade ve bireysel karakterlerin psikolojik derinliği, romantizmin erken işaretleri olarak ortaya çıkmıştır (Paşaoğlu, 2016, s.33).

Gioachino Rossini, opera tarihinde geleneksel İtalyan opera sanatına bağlı kalmış bir besteci olarak bilinir. Geleneksel İtalyan opera sanatı geleneğine göre, operanın temel amacı izleyiciye zevkli bir deneyim sunmak ve duygusal etkileşim yaratmaktır. Rossini, operalarında sesin inceliklerine ve güzelliklerine odaklanarak, sanatçıların vokal yeteneklerini ön plana çıkarmış bu anlamda da “bel canto” tarzını operalarında yoğun bir şekilde işlemeye özen göstermiştir (Kırankaya, 2010, s.22). Bel canto stilinin ustası olarak, vokal virtüozite ve melodik zarafetin önemini vurgulamıştır. Bu yenilikler, Romantik Dönemin daha serbest ve ifadeci müzikal tarzına zemin hazırlamıştır (Gossett, 1979, s.25).

Romantik Dönemin belirgin özelliklerinden biri olan duygusal yoğunluk, Rossini’nin operalarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin “Tancredi” ve “Otello” gibi ciddi operalarında dramatik ifade ve duygusal derinlik dikkat çekmektedir. Bunun yanında kahramanlık ve bireysellik temaları, Rossini’nin operalarında kendini göstermektedir. Karakterlerin bireysel arzuları ve duygusal çatışmaları, Romantik Dönemin birey merkezli yaklaşımına paralellik göstermektedir (Osborne, 2007, s.86). Ciddi operaları arasında diğer öne çıkan eseri ise Sir Walter Scott’un romanına dayanan “Göldeki Kadın” dır (Aydın, 2015, s.67). Bunların yanında bestelediği son operası olan “William Tell” operası, ciddi opera bağlamında melodik açıdan hem sade hem de etkileyici armonilere sahip olması sebebiyle Rossini’nin en dramatik ve etkileyici ustalık eseri olmuştur (Say, 1997, s.345).

Rossini’nin ciddi operaları, derinlemesine bir müzikal anlayışın ve yeteneğin izlerini taşıırken, aynı zamanda komik operalarıyla da geniş bir müzik yelpazesine hitap etmiştir (Say, 1997, s.336-337). 1816’da Roma’da sahnelenen “Sevil Berberi”, Rossini’nin komik opera literatürünün en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilir (Aydın, 2015, s.67). Bestecilik kariyeri boyunca “Sevil Berberi” ve “Külkedisi” gibi komik operalarında gösterdiği alaycılık, ciddi opera tarzına bir tepki olarak ortaya çıkmış ve cesur bir şekilde müzikal sınırları zorlamıştır. Bu da müzikte yeni ifade biçimlerini denemekten kaçınmadığını göstermektedir. Onun bu yenilikçi üretkenliği, İtalyan opera sistemini tamamıyla değiştirmiş ve müzik tarihinde opera besteciliğinde önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Rossini’nin müzikal evrimi, eserlerindeki çeşitlilik ve özgünlük, onun müziğini sadece beğeni kazanmakla kalmayıp aynı zamanda müzikal dönemde bir öncü olarak kabul edilmesini sağlamıştır. (İlyasoğlu, 2009 s. 149). Bu anlamda Rossini’nin yenilikçi orkestra kullanımı, ritmik çeşitlilik ve dramatik yapılandırma konularında farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. (Gossett, 1979, s.25).

Rossini’nin orkestrasyon anlayışı, her enstrümanın bireysel karakterini incelikle ortaya çıkarmasıyla şekillenmiştir. Besteci, 18. yüzyıl Klasik Dönem eserlerinden ilham alarak, kendi

bestecilik yaşantısı boyunca özgün bir müzikal form ve melodik bir yazı yaklaşımı geliştirmiştir ve orkestra içinde harmonik bir zenginlik oluşturmasına katkıda bulunmuştur (Uğur, 2021, s.148). Ayrıca, operalarındaki armonik devinim, üst partilerdeki akıcı melodileri destekleyen karmaşık olmayan bir yapıya sahiptir (Boran, şenürkmez, 2007, s. 107-198). Özellikle büyük orkestral yapı ve dramatik kontrastlar, Rossini'nin müziğinde romantik unsurların ön plana çıkmasını sağlamaktadır (Paşaoğlu, 2016, s.33). Bestecinin, enstrümanın ve solistin seslerinin teknik özelliklerini ortaya çıkarmasını amaçlayan bu çabası virtüöziteye verdiği önemi göstermektedir.

Rossini'nin eserleri, yaşamı boyunca yenilikçi bakış açısını ortaya koyarak geniş bir beğeni ve halk onayı kazanmış, müzik dünyasına da önemli katkılarda bulunmuştur. 1855 yılında Fransa'ya yerleşmiş Gioachino Rossini'nin evi birçok sanatçının buluşma noktası haline gelmiştir. Bu dönemde, kendisi tarafından “yaşlılık günahları” olarak adlandırılan eserleri bestelemiş ve bu besteleri kendi salonunda seslendirmiştir. Rossini, sanatçılar arasında bir buluşma noktası oluşturarak kültürel etkileşimi teşvik etmiş ve sanatsal bir atmosfer yaratmıştır. 13 Kasım 1868 tarihinde yaşamını yitirmiştir (Boran, şenürkmez, 2007, s. 107-198).

2.2. Giuseppe Felice Romani

Giuseppe Felice Romani, 31 Ocak 1788 ve 28 Ocak 1865 tarihleri arasında yaşamıştır. Hukuk ve edebiyat eğitimi alan Romani, Genova Üniversitesi'nde İtalya'daki Keltlerin tarihini içeren altı ciltlik bir mitoloji ve antikalar sözlüğü hazırlamıştır. Romani'nin Fransızca ve antik dönem konularındaki uzmanlığı, mitolojik kaynaklardan esinlenen Norma gibi eserlerinde kendini göstermiştir.

Fransız edebiyatına olan ilgisine rağmen, Paris'te çalışmayı reddetmiştir. Ardından Viyana'da saray şairi olarak atanma teklifini reddetmiş ve opera librettisti kariyerine başlamıştır. Simon Mayr için yazdığı iki libretto, onun La Scala'da librettist olarak atanmasına yol açmıştır (Henson, 1996, s.16).

İtalyan librettistler arasında üst düzeyde kabul edilen isimlerden biri olan Romani, neredeyse yüz libretto üretmiştir. Onun eserleri, opera dünyasında önemli bir etki bırakmış ve sanatının zirvesinde sayılmıştır. Romani'nin yazdığı librettolar, sadece müzikal zenginlikleri değil, aynı zamanda duygu durum geçişlerini ustaca kaleme alması ve ulusalcı öğeleriyle de dikkat çekmiştir (Roccatagliati, 2007, s.5).

Giuseppe Felice Romani, önemli İtalyan opera bestecileri Bellini, Rossini ve Donizetti için bir dizi etkileyici libretto kaleme almıştır. Bu librettolar arasında Bellini'nin Il Pirata (Korsan), La

Straniera (Yabancı), Zaira, I Capuleti e i Montecchi (Capulet'ler ve Montague'ler), La Sonnambula (Uyurgezer), Norma ve Beatrice di Tenda (Tendalı Beatrice); Rossini'nin Il turco in Italia (İtalya'da Bir Türk) ve Bianca e Falliero; ayrıca Donizetti'nin Anna Bolena ve L'elisir d'amore (Aşk iksiri), (ki bu eseri Eugène Scribe'ın Le philtre (Filtreler) adlı eserinden uyarlamıştır) gibi eserler yer almaktadır. Ayrıca, Verdi'nin gençlik dönemi komedisi “Un Giorno di Regno” (Bir saltanat günü) için yazdığı libretto da öne çıkar (Roccatagliati, 2007, s.9).

Romani'nin libretto yeteneği, özellikle Bellini ile iş birliği yaparken ortaya çıkan mükemmel bir uyumla dikkat çeker. Bellini'nin “Bana iyi şiirler ver, sana iyi müzik vereyim” şeklindeki alıntısı, ikilinin iş birliğinin temelini oluşturan yaratıcı uyumu vurgular. Bellini, libretto üzerinde canlı duyguları dramatik ve hatta abartılı durumlarla ifade etmeyi amaçlamış ve Romani'nin eserlerinde bu özellikleri bulmuştur. Ancak, ikili arasında “Beatrice di Tenda” için kaçırılan teslim tarihleri nedeniyle bir anlaşmazlık yaşanmıştır (Henson, 1996, s.78). Bellini, Carlo Pepoli'nin librettosuna müzik besteleyerek Romani dışında başka birisiyle çalışmamaya karar vermiştir. “I Puritani”, Bellini'nin son operası olmuş ve prömiyerinden bir yıl kadar kısa bir süre sonra bestecinin hayatı sona ermiştir. Romani, Bellini'nin ölümü üzerine derin bir üzüntü duymuş ve anlaşmazlıklarıyla ilgili pişmanlığını dile getirdiği bir anı yazmıştır.

1834 yılında Romani, eleştiri yazıları da dahil olmak üzere katkıda bulunduğu Gazzetta Ufficiale Piemontese'nin editörlüğünü üstlenmiştir. Bu görevi, 1849-1854 yılları arasında bir ara vermek üzere ölümüne kadar sürmüştür. (Roccatagliati, 2007, s.10).

2.3. Romantik Dönem Müzik Anlayışı

Romantik Dönem müziği, 19. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan ve Klasik Dönem'in belirgin sınırlarının ötesine geçen bir akım olarak tanımlanabilir. Bu dönemin en belirgin ve devrimci özelliği, bestecilerin kendi iç dünyalarına yönelerek en derin ve öznel duygularını müziklerine konu edinmeleri olmuştur (Öner, 2020, s.25). Romantik anlatımın kökenleri, Klasik Dönem içindeki ilk periyotlarda ortaya çıkmıştır ve bu devrimci akımın öncüsü Ludwig van Beethoven olarak kabul edilmiştir. Beethoven, müzikte duygusal zenginlik, bireysel ifade ve yenilikçi kompozisyon teknikleri ile Klasik Dönem normlarını aşarak Romantik müziğin temelini atmıştır (Öner, 2020, s.28).

Klasik Dönem müziğinde melodi, armoni, ritm gibi temel öğeler belli kalıplar halinde işlenirken Romantik Dönem müziğinde tonalite, form ve orkestrasyon gibi teknik unsurlar daha

esnek bir şekilde ele alınmıştır (Yıldız,2010, s.12). Bu değişimler, müzikteki sanatsal algı ve müziği oluşturmadaki hedeflerde kendini göstermektedir.

Romantik Dönem, müzikal eserlerin konseptüel derinliğini ve duygusal yoğunluğunu artırmaya yönelik bir çaba içinde olmuştur. Sanatçılar, müziği sadece estetik bir deneyimden öte, duygusal bir ifade aracı olarak görmüş ve geniş bir duygu skalasını keşfetmiştir. Romantik Dönem müziği, kişisel ifade özgürlüğünü vurgulayarak sanatçıların duygusal, içsel dünyalarını keşfetmelerine izin veren bir platform sunmuştur; bu da müzikal anlayışta büyük bir değişimi beraberinde getirmiştir (Wildridge, 2018, s.4). Birey her dönemde, koşullar ne olursa olsun, duygularını eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının özgür anlatım imkânı toplumsal kuralların da değişmesiyle beraber en belirgin şekilde Romantik Dönem içinde kendini göstermiştir.

Müziğin denetiminin “Almanya-İtalya-Fransa” üçgeninden çıktığı dönem, özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru, milliyetçilik akımının etkisiyle birlikte önemli bir evrim yaşamıştır. Bu dönemde, müzik sahnesinde çeşitli coğrafyalardan gelen besteciler, kendi ulusal kültürlerini ve özgün müzikal ifadelerini klasik batı müziği çerçevesinde benimsemeye başlamışlardır. Öne çıkan Rus, Çek ve İskandinav besteciler arasında Mikhail Glinka, Alexander Borodin, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Bedrich Smetana, Antonin Dvorak, Edvard Grieg, Jean Sibelius gibi isimler bulunmaktadır (Bali, 2018, s.114). Bu dönemde, milliyetçilik akımı etkisiyle, besteciler kendi ülkelerinin kültürel mirasına dönüp, geleneksel folklor, efsaneler ve milli temaları müziklerine entegre etmişlerdir. Bu dönem, müziğin evrenselliği anlayışının yanında, her bir ulusun kendi özgün müzikal kimliğini koruma ve ifade etme çabasının da önemli olduğu bir evreyi simgeler. Romantik Dönem, geniş bir coğrafyada ve farklı sanat disiplinlerinde; edebiyat, müzik, resim, felsefe ve hatta politika üzerinde derin etkiler bırakmış, modern dünya görüşünü şekillendiren önemli bir evrimi temsil etmiştir.

Romantik Dönem opera sanatı, Giuseppe Verdi ve Richard Wagner’in çalışmalarıyla zirveye ulaşmıştır. Verdi, operaya orijinal hikayelere dayalı bir yaklaşım getirerek dramatik unsurları vokal faktörlerin önüne çıkarmış ve İtalyan opera geleneğine yeni bir yön vermiştir. Verdi, opera sahnesinde öne çıkan bir figür olmanın yanı sıra libretto yazarlarıyla iş birliği yaparak eserlerini şekillendirmiştir (Bali, 2018, s.96). Alman operasına özgün bir boyut katan Richard Wagner ise opera eserlerinde simgeleri etkili bir şekilde kullanmıştır. Wagner, özellikle operalarında yinelenen ezgisel motifleri kullanarak kişileri, duyguları veya cisimleri sembolik olarak kodlamıştır. Bu yaklaşım, izleyici ve dinleyicinin karakterleri, duyguları ve nesneleri daha net bir şekilde ayırt etmelerini sağlamıştır. Wagner, bütünsel sanat anlayışını

benimseyerek, bestelediği tüm operaların her ayrıntısıyla ilgilenmiştir. Ayrıca Wagner librettolarını genellikle kendisi yazmayı tercih etmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2015, s.74). Wagner'ın libretto yazma tercihi, eserlerinde anlatı ve müzik arasında organik bir bütünlük sağlamış ve tarzının özgünlüğünü güçlendirmiştir.

Romantik dönemdeki operalar, Klasik dönemdeki sipariş operaların aksine, trajik aşk hikayeleri, kahramanlık ve fedakârlık temalarını konu almış ve dinleyicinin kendi hayatından kesitler izlemesini sağlamıştır. Sahne tasarımı ve dekorun önem kazanması, operaların daha gerçekçi olmasını ve dramatik anlatımın desteklenmesini hedeflemiştir.

19. yüzyıl opera aryası, geniş bir yelpazede ifade özgürlüğü sağlayan çeşitli biçimsel ve duygusal içeriklere sahip olmakla birlikte, genellikle iki farklı ve zıt karakterde tempo ile çeşitlenmiştir; Birinci bölüm genellikle yavaş ve ifadeli bir tarzda bestelenmiş olan “cantabile” olarak adlandırılırken, ikinci bölüm ise hızlı ve gösterişli bir tarzda olan “cabaletta” olarak adlandırılır. Ancak, nadir de olsa üç parçalı bir arya da görülebilmektedir. Rossini, Bellini ve Donizetti gibi ünlü İtalyan opera bestecileri, aryalarında sıklıkla cantabile-cabaletta yapısını kullanmışlardır. Bu yapısal özellik, operanın sahne performansının ve şarkıcının virtüözitesinin önemli bir parçası olarak kabul edilir ve 19. yüzyıl İtalyan operasının karakteristik bir özelliği olarak değerlendirilir (Sadie, 1997, s.202). Bu besteciler, 19. yüzyılın başlarından itibaren İtalyan opera geleneğini önemli ölçüde etkilemişlerdir. İtalyan operası, Rossini, Bellini ve Donizetti gibi bestecilerin eserleri aracılığıyla, aryaların yapısal özelliği, temaların işlenişi ve sahne performansının dinamizmi gibi önemli unsurlarla zenginleşmiştir. Bu bestecilerin eserleri, İtalyan opera geleneğindeki temel özellikleri taşıırken, aynı zamanda yeni teknikler ve stilistik yaklaşımların keşfedilmesine de öncülük etmiştir. Bu nedenle, Rossini, Bellini ve Donizetti'nin eserleri, 19. yüzyıl İtalyan operasının başlıca temsilcileri olarak kabul edilir ve bu dönemin müzikal ve kültürel mirasında önemli bir yer tutar.

2.3.1 Gioachino Rossini ve Romantik Dönem

Klasik Dönem ile Romantik Dönem arasındaki geçiş dönemi olarak kabul edilen Rossini eserlerinde, Klasik Dönemin belirgin özelliklerini taşımaktadır ve operalarında önemli müzikal inovasyonlara imza atmıştır. Bu anlamda klasik geleneğe bağlılığı, özellikle melodik netlik, formal yapı ve ritmik enerji gibi unsurlar, müziğinde belirgin şekilde görülmektedir. Rossini özellikle opera buffa türünde büyük başarı elde etmiştir (Düzalan, 2014, s.25). Yaratmış olduğu yeni yaklaşımlarla Rossini kendi döneminde öne çıkan isimlerden biri olmuştur ve müziğe farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Operalarındaki duygusal derinlik, dramatik ifade ve bireysel karakterlerin psikolojik derinliği, özellikle büyük orkestral yapı ve dramatik kontrastlar romantizmin erken işaretleri olarak ortaya çıkmıştır. (Paşaoğlu, 2016, s.33). Bu bağlamda besteci iki dönem arasında müzikal olarak bir köprü görevi görmektedir.

Rossini'nin operalarındaki belirgin değişiklikler arasında, recitativelerin kaldırılması ve şan partisindeki süslemelerin detaylı bir şekilde notaya alınması önemli bir yer tutmaktadır. Rossini, operalarında geleneksel recitative yapılarını terk ederek, konuşma şeklindeki bölümleri ortadan kaldırmıştır. Bu, dramatik anlatımı güçlendirmiş ve sahneler arasındaki akışı hızlandırmıştır. Ayrıca, şan partilerindeki süslemelerin detaylı bir şekilde yazılması, şan sanatçılarına daha fazla ifade özgürlüğü tanımış ve müziği daha kişisel ve duygusal bir düzeye taşımıştır. Rossini'nin bu yenilikleri, opera müziğindeki geleneksel kalıpları sarsarak, performans pratiğinde önemli değişikliklere yol açmıştır (Paşaoğlu, 2016, s.107). Onun eserleri hem bestecilikte hem de sahne performanslarında bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu yenilikler, Erken Romantik Dönem opera müziğinin evrimine katkıda bulunmuş ve Rossini'yi döneminin önde gelen ve etkili bestecilerinden biri haline getirmiştir.

1850 yılına kadar olan süreçte, İtalyan operasında koro, giderek artan bir şekilde önem kazanmıştır. Bu dönemde, özellikle Donizetti ve Rossini gibi önde gelen besteciler, koro kullanımında önemli adımlar atmışlardır. Rossini'nin eserleri, koro kullanımında yeni bir dinamizm ve derinlik getirmiştir (Jampol, 2010, s.57). Koro genellikle başrol karakterlerin eylemleri hakkında yorum yapmayan ve arka planda kalan bir unsur olarak ele alınmıştır. Ancak, Rossini'nin La donna del lago operasının birinci perdesindeki ünlü “coro dei Bardi” bölümü, koro kullanımında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu bölümde, koro solistlerle birlikte büyük bir ansambl oluşturarak finalde ön plana çıkar. Bu, koro ile solistler arasında güçlü bir etkileşim ve iş birliği sağlayarak operanın dramatik etkisini artırır (Kerman, 1956, s. 145). Bu dönemin müzikal yenilikleri, toplumsal ve kültürel dinamiklerle birlikte ele alındığında, müzik tarihinde önemli bir döneme ışık tutabilir.

Romantik Dönemin belirgin bir özelliği olan duygusal yoğunluk Rossini operalarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin “Tancredi” ve “Otello” gibi ciddi operalarında dramatik ifade ve duygusal derinlik dikkat çekmektedir. Bunun yanında kahramanlık ve bireysellik temaları, Rossini'nin operalarında kendini göstermektedir. Karakterlerin bireysel arzuları ve duygusal çatışmaları, Romantik Dönemin birey merkezli yaklaşımına paralellik taşımaktadır (Osborne, 2001, s.86). Bu anlatım tarzı sonucunda eserlerindeki anlatım güçlenmiş ve sahneler arasında akış hızlanmıştır.

Rossini'nin öne çıkan operaları arasında “Sevil Berberi”, “Kül Kedisi” ve “William Tell” gibi başlıca örnekler bulunmaktadır. Özellikle “Sevil Berberi” ilk sunumda yaşanan olumsuz reaksiyonların aksine, ikinci gösterimde Rossini'nin ustalığı ve müzikal yenilikleri ile dikkat çekmiştir. “Sevil Berberi” nin ikinci gösteriminin ardından opera, büyük bir hayran kitlesi tarafından Rossini'nin evinin önünde yapılan meşaleli kutlamalarla karşılanmıştır. Bu olay, operanın başarısını vurgulayan ve Rossini'nin müzikal yeteneklerine olan hayranlığı pekiştiren önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (Clark, 2001, s.7). “Kül Kedisi” Rossini'nin nadiren sahnelenen operalarındandır. Bu eser, Grimm Kardeşler'in ünlü peri masalı “Kül Kedisi”'nden uyarlanmıştır ve Rossini'nin besteci olarak çeşitli tınılar ve melodi kalitesini sergiler. Diğer bir operası olan “William Tell”, Rossini'nin büyük eserlerinden biridir ve genellikle sahnelenenler arasında yer almaktadır. Bu opera, William Tell efsanesine dayanmaktadır ve geniş orkestrasyonu ve epik doğasıyla dikkat çekmektedir. Ancak, diğer operalarına kıyasla daha nadiren sahnelenir (Yener, 1992 s.82). Rossini'nin opera eserlerinin günümüzdeki sınırlı sahnelemesi, genellikle eserlerin teknik zorlukları, büyük orkestra ihtiyacı ve belirli rollerin talep ettiği özel beceriler gibi nedenlere dayanabilir. Ancak, belirli operalarının popülerliği ve devamlı sahnelenmeye devam etmesi, onun müzikal mirasının önemini ve etkisini vurgulamaktadır. Bu bağlamda Rossini operalarına halen günümüz Devlet Opera Bale sahnelerinin sezon eserlerinde rastlamak mümkündür.

Rossini'nin Romantik Dönem opera sanatına getirdiği yenilikler arasında belirli karakterlerin dramatik ifadesini zenginleştirmek amacıyla, popüler olmayan ses gruplarına özgü bestelediği eserler, dönemi alışlagelmiş soprano başrol karakterinden çıkarmış, kontralto, bas ve mezzosopranoların ana karakterler olması için önemli bir zenginlik katmıştır.

Yapılan analizler, Rossini'nin operalarının genelinde yaklaşık olarak 20 kontralto rolü içerdiğini belirlemiştir. Bellini, Verdi, Puccini ve Rossini'nin operaları ve ses dağılımı karşılaştırıldığında; Rossini'nin diğer Romantik Dönem bestecilerine göre eserlerinde kontraltolara daha fazla yer verdiği gözlemlenmektedir. Bu verilere dayanarak, Rossini'nin operalarında kontralto rollerinin sayısının diğer bestecilere göre daha fazla olması, Rossini'nin bu ses türüne olan ilgisini ve kontraltoların eserlerindeki önemini vurgulamaktadır (Altar, 2000, s. 298).

Romantik Dönemden önce sadece komik rollerle sınırlı olan bas sesi, Rossini'nin operalarında daha lirik ve virtüöz niteliklere sahip bir evrim geçirmiştir. Rossini'nin bestelerindeki bas rolleri, geleneksel kalıpların ötesine geçmiştir (Yener, 1992, s.76). Bu dönüşüm, bas sesinin daha geniş bir müzikal ifade aralığına sahip olduğunu göstermiştir.

Mezzosopranolar, opera tarihinde geçmişte genellikle yardımcı rollerde yer alırken, zaman içinde baş rollerde daha fazla yer almışlardır. Mezzosopranoların karakteristik ve güçlü ses tonları, başrollerde daha sık tercih edilmesi, onların operalardaki rollerinin ikincil konumdan başrol seviyesine yükselmesine işaret etmektedir (Şatır, 1998, s.98). Bu süreç, mezzosopranoların repertuardaki önemini ve çeşitliliğini artırmış ve operadaki cinsiyet rollerinin ve karakterlerin gelişimine katkıda bulunmuştur. Buna örnek olarak Rossini'nin "Kül Kedisi" ve "Tancredi" operalarını göstermek mümkündür. Mezzosopranoların sahip olduğu geniş repertuar ve karakter çeşitliliği, Rossini operalarındaki dramatik ve müzikal çeşitliliği artırmıştır.

Bu dönüşüm, operanın sahne dinamiklerinde ve karakterlerin temsilinde önemli bir değişimi işaret etmektedir. Bu ses gruplarının operalardaki rollerinin öneminin artması, operanın genel yapısında ve performans kültüründe belirgin bir etki yaratmıştır. Rossini'nin tercihinin arkasında yatan sebepler arasında, belirli karakterlerin dramatik ifadesini zenginleştirmek, sahne dinamiklerini çeşitlendirmek ve geniş bir vokal yelpaze sunarak performans çeşitliliğini artırmak gibi estetik ve yapısal hedeflerin olduğu düşünülmektedir.

Duyguların ifade edilmesine yönelik artan ihtiyaç, 19. yüzyıl İtalyan operasının en önemli gelişmelerinden biri olarak kabul edilen söz ve müzik arasındaki ilişkinin güçlenmesine yol açmıştır. Yüzyılın ilk yarısında recitativosecco'nun kullanımı giderek azalmıştır. Bu dönemde, en önemli gelişme arioso biçimindeki recitativelerde görülmüştür. Daha sonraki gelişmeler, dramatik konuşmaya olan ilgiyi karşılama amacı taşımıştır. Melodik hat önemli olsa da konuşma dilindeki vurgulara da dikkat edilmiştir (Plotkin, 1994, s.342).

Geleneksel olarak, operaların en etkileyici bölümleri genellikle büyük finallerle sunulur ve birçoğunda koro ile solistlerin bir arada olduğu ansambllar kullanılır. Rossini'nin Napoli'de bestelediği operalarında ansamblların uzunluğu özellikle dikkat çekicidir. Örneğin, Moametto II operasının birinci perdesindeki "Ohimè! Qualfulmine!" terzeti, bu duruma bir örnektir ve operanın en uzun bölümlerinden birini oluşturur (Kerman, 1988, s. 201). Bu, Rossini'nin müzikal ve dramatik hareketi tek bir ansamblde birleştirme çabalarına tipik bir örnektir.

Bunun yanında operalardaki rollerin genellikle uzun ve zorlu aryalar içermesi, sanatçıların teknik becerilerini ve ses güçlerini en üst düzeyde kullanmalarını gerektirmiştir. Romantik dönemde opera şarkıcılarından, karakterlerin içsel duygusal durumlarını ve çatışmalarını yoğun bir şekilde ifade etmeye odaklanmaları, bunun için de geniş soluklu, güçlü ve dramatik seslere sahip olmaları beklenmiştir. Bel canto stili bu anlamda önem kazanmıştır (Kayabınar, 2006,

s.6). Sanatçılar, kendi yeteneklerini ve sanatsal tercihlerini ifade etmek için bestecilere yoğun baskı uygulamışlardır. Bu baskılar, zaman zaman bestecilerin eserlerinde çeşitli değişikliklere gitmelerine ve hatta özel aryları dahil etmelerine neden olmuştur (Altar, 2013, s.35). Bu tür talepler, sanatçıların performanslarında ustalık düzeyini ve estetik zenginliği artırmayı amaçlamıştır.

2.3.2. Bel Canto

Bel Canto'nun kökenleri Orta Çağ'a kadar uzansa da bu tarzın filizlendiği dönemler genellikle 17. ve 18. yüzyıllar olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde solo şarkı sanatını geliştiren müzisyenlerin eserlerinin belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görülse de "Bel Canto" ve "Bel Cantissimo" (güzel şarkı söyleme) terimleri henüz isim olarak anılmamaktaydı. Ancak Batı Avrupa'da 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan yeni bir yaşam görüşünün sanatı ve henüz oluşumunun başlarında olan opera sanatını da derinden etkilediği görülmekteydi. Örneğin, 1600'lerin sonlarında şarkıcılar zarif ve kıvrak stilleriyle dikkat çekiyordu ve süslemeli pasajlarda bile başarılı performanslar sergiliyorlardı. Ancak ifadelerinde, seslerin dinamiklerle renklendirilmesinde veya ton yoğunluğu konusunda yetersiz kalabiliyorlardı (Marchesi, 1970, s.7). Zamanla günümüzdeki anlamıyla isim bulan Bel Canto'nun temel ilkeleri arasında, sesin doğal olarak güçlendirilmesi, nefesin doğru kullanımı ve vurgulanması, tonun hassas şekilde kontrol edilmesi ve duygusal ifadenin önemi yer bulmaya başlamıştır. Bu teknikler, şarkıcıların hem teknik becerilerini geliştirmesine hem de duygusal derinlik kazanmasına yardımcı olmuştur. Bel Canto'nun evrimi, sadece müzikal açıdan değil, aynı zamanda pedagojik ve bilimsel açıdan da incelenmelidir. Bu tarzın gelişimi, ses eğitimi alanında önemli bir dönüm noktası olmuştur ve bugün hala birçok opera sanatçısının eğitiminde temel bir rol oynamaktadır.

Bel cantonun gelişimi, İtalyan operasında castratoların belirgin olduğu bir döneme denk gelmektedir. Bu dönemde, şarkıcının becerisi sadece güzel ses çıkarmak ve ses esnekliği göstermekle sınırlı olmamakla birlikte sesini vurgulayacak ve esere sanatsal bir katkı sağlayacak süslemeler eklemesi de beklenmekteydi. Bu süslemeler genellikle bestecinin dışında bir kişi tarafından yazılmaktaydı (Patchett, 2001, s.91).

Rossini'nin, opera alanına getirdiği yenilikler arasında Bel canto stilini ustaca kullanması Romantik Dönemin opera üslubunun şekillenmesine yardımcı olmuştur. Vokal virtüozite ve melodik zarafetin önemini vurgulamasıyla Bel canto stilinin ustası olarak kabul edilmiştir. Orkestra kullanımı, ritmik çeşitlilik ve dramatik yapılandırma konularında yenilikçi yaklaşımlar geliştirmiştir. (Gossett, 1979, s.25). Bu bağlamda Bel Canto'nun mirası, müzik eğitimi ve sahne performansı alanlarında yaşamaya devam etmektedir.

Diğer yandan, çalgısal müziğin gelişimi vokal müziğin izinden gitmiştir. Nefesli çalgılarla insan sesi arasındaki olağanüstü benzerlik, birçok eserde vurgulanmıştır. Entonasyon ve teknik açıdan oluşan rekabet, büyümlü bir şekilde birbirlerini desteklemiş ve hayal dünyalarını teşvik etmiştir. Bel Canto'nun yeşerdiği Romantik Dönemde, şarkıcılar ve çalgıcılar birbirlerini teşvik etmiş ve kıskırtmışlardır (Celletti, 1977, s.67). Bel Canto'nun doğuşu, dönemin vokal formları ile sıkı bir şekilde ilişkilidir.

Çalışmanın ana karakterlerinden olan Fiorilla'nın solo eserleri “Non sidar ..., ve “...” da da bel cantonun teknik özelliklerine rastlamak mümkündür. Örneğin Nın ölçüsünde görülen agiliteleri teknik bir virtüözite ve doğru nefesle desteklemek bel canto için bir örnek teşkil etmektedir. Aryasında görülen ve opera içindeki karakter değişimiyle zarif bir şekilde ve uzun frazlarıyla dikkat çeken bölüm yine bu stili vurgulayan örneklerden olmuştur.

2.4. İtalya’da Bir Türk

Gioachino Rossini'nin eserlerinden biri olan İtalya’da Bir Türk operası, Johann Nikolaus Franz Seydelmann adlı Alman besteci tarafından, 1788 yılında yazılan aynı adlı bir operetten ilham almıştır. Rossini, henüz yirmi iki yaşında genç bir besteci olarak, eseri 1813 yılında tamamlamıştır. Libretto ise Felice Romani tarafından kaleme alınmış ve Caterino Mazzola'nın İtalya’da Bir Türk adlı eserinden uyarlanmıştır (Sadie, 1983, s.205). Seydelmann'ın önceki operasından esinlenerek oluşturulan bu eser, sadece müzikal değil, aynı zamanda içerdiği temalar ve konular açısından da zengin bir yapıya sahiptir (Paşaoğlu, 2016, s.97). Rossini'nin genç yaşına rağmen ustalıkla ele aldığı müzikal öğeleri ve Romani'nin derin metni sayesinde dikkat çekmiş ve sanatseverler tarafından büyük ilgi görmüştür. Seydelmann'ın öncül eseriyle kurulan bağlantı, eserin tarihi kökenlerini anlamak adına önemli bir referans noktası sunmaktadır.

Rossini'nin “İtalya’da Bir Türk” operası, 19. yüzyılın başlarındaki İtalya ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki kültürel ve siyasi etkileşimlerin bir yansımasıdır. Bu etkileşimler, operanın hem konusu hem de müzikal yapısında belirgin bir şekilde görülür. Oryantalizm, egzotizm ve kültürel mizah, bu dönemin sanat ve edebiyatında yaygın olan temalar olup, Rossini'nin eserinde ustalıkla işlenmiştir. (Echevarria, 2023, s.46-47). Oryantalist düşüncenin, sanat ve edebiyat aracılığıyla nasıl işlerlik kazandığını anlamak, bu operanın toplumsal ve kültürel bağlamda taşıdığı önemi artırmaktadır.

“İtalya Bir Türk”, operasındaki karakterler Rossini’nin esprili ve karmaşık müzik yapısıyla birleşerek operadaki iki farklı kültürün çatışmalarını hem komik hem de duygusal bir şekilde seyirciye yansıtmaktadır.

Selim Paşa (Bariton): Türk Prensidir. İtalya’ya gelip yeni maceralar ve aşk arayışına girer. Güçlü ve otoriter bir karakterdir.

Fiorilla (Soprano): “Kaprisli” İtalyan bir kadın, Selim’in ilgisini çeker ve onunla aşk yaşar.

Don Geronio (Bas): “Zayıf ve korkan bir adam”, Fiorilla’nın yaşlı kocası, Selim ile olan ilişkisi nedeniyle karısıyla sürekli çatışma halindedir.

Don Narciso (Tenor): “Kıskanç ve kötü niyetli”, Fiorilla’nın hayranı ve Selim’in rakibi.

Prodocimo (Bariton): Bir şair ve oyun yazarı, bu karakter olayları gözlemleyip yönlendiren ve hikâyeyi oluşturan kişi olarak hizmet eder.

Zaida (Mezzo Soprano): Selim’in eski sevgilisi, hikâyenin ilerleyen aşamalarında ortaya çıkar ve Selim ile olan geçmişine dair karmaşa yaratır.

Albazar (Tenor): Önceleri Selim’in hizmetkarı olan karakter daha sonra Zaide’nin arkadaşı olmuştur.

Operanın genel yapısı Napoli’nin atmosferini başarıyla yansıtarak izleyiciyi o dönemin ruhuna çekmektedir. Bu müzikal eser, sadece döneminin sanatsal zevklerini değil, aynı zamanda toplumsal dinamiklerini de yansıtarak müzikal bir şaheser olarak kabul edilmektedir (Yener, 1992, s.59).

Rossini, İtalya’da Bir Türk operasında farklı kültürlerdeki iki kadını karşılaştırarak izleyiciye sunmuştur. Eserde kadın imgesinin merkezi bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Libretto genelinde kadın karakterlerin betimlenmesi, toplumsal cinsiyet rollerine ve dönemin kadın algısına dair derinlemesine bir analiz olanağı sunmaktadır. Rossini’nin kadın temsilleri hem Batı hem de Doğu toplumlarındaki kadın figürlerine ilişkin önyargıların ve beklentilerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Operada Türk kimliği, çoğunlukla kalıp yargılar üzerinden şekillendirilmiştir. Selim Paşa karakteri, başlangıçta 18. yüzyılın erdemli ve nazik temsilcisi olarak tasvir edilse de 19. yüzyılda bu imajın evrim geçirerek “şehvet düşkünü” ve “barbar” bir figüre dönüşmesi dikkat çekicidir. Bu dönüşüm, Batı’nın Doğu’ya dair sahip olduğu önyargıların bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Selim Paşa, Batılı izleyiciler için bir “öteki” olarak yeniden inşa edilirken,

bu karakter üzerinden Doğu'nun düşman ya da tehditkâr bir kimlik kazanması, oryantalist bir bakış açısının örneği olarak ortaya çıkmaktadır.

İki perdelik bir opera-buffa olarak tasarlanan eserin prömiyeri, 14 Ağustos 1814 tarihinde, bestelenmesinden bir yıl sonrasında Milano'nun ünlü La Scala operası sahnesinde gerçekleşmiştir. Bu eser, durum komedyası kurgusu nedeniyle İtalyan erkekleriyle alay ettiği düşünüldüğünden, belirsiz bir sebeple yazılışından sonra yaklaşık bir yüzyıl boyunca sahnelenmemiştir. 1954 yılında, Maria Callas'ın önerisiyle, eser tekrar gündeme gelmiş ve bu sayede yaklaşık 100 yıl süren bir aranın ardından yeniden seyirciyle buluşmuştur (Uğur, 2021, s.128).

2.4.1. Operanın Türü

2.4.2. Opera Buffa

18. yüzyıl boyunca, Avrupa'nın birçok yerinde ve özellikle İtalya'da, opera türü dram için müzik anlamına gelen “opera seria” olarak bilinmekteydi (Balthazar, 2013, s. 4). Opera seria içindeki trajik, karamsar ve ağır etkiyi hafifletmek amacıyla zaman içinde operalara güldürü öğeleri eklenmeye başlanmıştır. İtalyan operalarının ciddi atmosferindeki ana konuyla bağlantısı olmayan komik sahnelerin müzikli bir oyun formatında sunulmasına ise “intermezzo” adı verilmiştir (Türkmüt, 2013, s. 31).

İntermezzo'lar, operalar arasında sahnelenmeye başladıktan kısa bir süre sonra, zamanla yerini baştan sona komik olan operalara bırakmıştır. 18. yüzyılda izleyiciler tarafından ilgi görmeye devam ettikçe, bu yeni çalışmalar giderek Roma merkezli olarak ortaya çıkmış ve daha sonra Venedik ve Napoli'de de yaygınlaşmıştır. Müzik tarihçisi Curt Sachs, Pergolesi'nin “La Serva Padrona” adlı operasını bir intermezzo olarak değil, “opera buffa” olarak tanımlamıştır (Say, 2015, s. 225). Bu dönüşüm, komik unsurların opera dünyasındaki yerini sağlamlaştırarak, operaların güldürü türü olan opera buffa'nın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Fransa'da ortaya çıkan opéra comique (opera komik) buna örnek olarak gösterilebilir (Balthazar, 2013, s. 46). Bu kavram, farklı ülkelerde farklı isimlerle tanımlanan operaların içindeki komik öğeleri ifade etmektedir.

İtalya'daki komik opera kavramına benzer şekilde, bu tür yalnızca komik değil, aynı zamanda trajik olsun ya da komik olsun, halka ait tüm konuları işler. Hem eğlenceli hem de düşündürücü olan bu yapıtlar, toplumun çeşitli yaşam deneyimlerini ve duygularını yansıtmaktadır.

Çoğunlukla majör tonlar üzerine kurulan, çabucak kavranabilen canlı melodiler ve hemen her oyunda mutlaka bulundurulması adet haline gelen komik duygular çağrıştıran geniş aralıklarla

örülmüş hızlı bas partileri vardır. Orkestra sahnede seslendirilenlerle neşeli bir eşlik havası içindedir. Operalar iki perde olarak düzenlenmekte, perde sonları başlıca rollerin hepsinin sahneye gelip birlikte seslendirdikleri uzun final bölümleriyle noktalanmaktadır. Neşeli bir havada hızla akıp giden olay dizisini kesmemek için Secco Recitativo denilen günlük konuşmaya çok daha yakın bir Recitative kullanılmıştır. Recitative’lerin klavsenle eşlik edilmesi moda haline gelmiştir. Opera seria’nın aksine kullanılan melodiler günün sevilen, popüler parçalarından esintiler taşımaktadır. On sekizinci yüzyılın son yirmi yılı ile on dokuzuncu yüzyılın ilk yirmi yılı opera buffa’nın en parlak dönemi olmuştur (Türkmüt, 2013, s.32).

Opera buffa, daha az dekor ve kostüm gerektirmesi ve genellikle daha düşük ücretlerle çalışan şarkıcılarla opera seria’ya göre daha ekonomik bir şekilde sahnelenebiliyordu. Bu durum, finansal veya yönetsel zorluklarla karşılaşan kurumların opera buffa türünü tercih etmeleri Mozart’ın “Le nozze di Figaro” ve “Così Fan Tutte” ile Rossini’nin “Il barbiere di Siviglia” ve Donizetti’nin “Don Pasquale” isimli operaları, en ünlü opera buffa örneklerindendir. Bu operalar, opera buffa’nın önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir.

2.4.3. İtalya’da Bir Türk Operasının İki Yüzü

Felice Romani’nin ünlü librettosu “İtalya’da Bir Türk”, besteci Gioachino Rossini tarafından bestelenmiş olup, Caterino Mazzola’nın yazdığı ve Franz Seydelmann tarafından bestelenen aynı adlı librettodan esinlenmiştir. Felice Romani’nin edebi çalışmaları, 19. yüzyıl İtalyan operasının gelişiminde büyük rol oynamıştır. Bu librettolar, İtalyan operasında mizahi ve dramatik unsurları bir araya getirerek izleyiciye zengin bir tiyatro deneyimi sunmayı amaçlamaktadır. Mazzola’nın orijinal eseri, klasik opera buffa geleneğinin bir parçası olarak, kültürel çatışmalar ve kimlik temalarını işlerken, Romani’nin yeniden yorumlaması ise bu temaları daha da derinleştirmiş ve Rossini’nin müziği ile birleşerek unutulmaz bir sahne eseri oluşturmuştur (Bent, 1988, s. 509-516).

Romani’nin bu çalışması, eserin büyük kısmında önemli değişiklikler yapmamakla birlikte, özellikle son sahnelerde yeni ve tekil durumlar sunarak olay örgüsünü daha gerçekçi terimlerle çözmektedir. Mazzola’nın orijinal eserinde ise masalsı özellikler ön plandadır; özellikle de teselli edici bir “Türk cenneti” tasviri ile rüya gibi bir atmosfer yaratılmıştır (Roccatagliati, 2007, s. 454-458).

Romani’nin Mazzola’dan esinlenerek yapmış olduğu çalışmada hikâyenin ana yapısı korunmuş, ancak karakterlerin gelişimi ve olayların çözümü açısından bazı yenilikler

getirilmiştir. Bu bağlamda, Romani'nin yaklaşımı daha gerçekçi ve dramatik bir çizgi izlerken, Mazzola'nın eseri daha fantastik ve idealize edilmiş bir dünyanın izlerini taşımaktadır. Rossini'nin, Seydelmann'ın trajik unsurları sınırlı olan eserlerine aşına olmadığı göz önüne alındığında, Romani'nin gerçekçiliğe yönelmesi mantıklı bir tercih olarak değerlendirilebilir (Lamacchia, 2000, s. 134).

Felice Romani'nin librettosu, Caterino Mazzola'nın orijinal metni ile karşılaştırıldığında, özellikle ikinci perdede belirgin mikro yapısal değişiklikler içerir. Bu değişiklikler, Rossini tarafından önerilmiş olup iki ana kategoride incelenebilir.

Birincisi, olay döngüsünün dinamiklerini yeniden yapılandırmak amacıyla sahnelerin yer değiştirmesidir.

İkincisi, egzotik unsurların, yani Mazzola'nın orijinalinde bulunan “Türk cenneti” temalarının ortadan kaldırılması ve yerine daha evrensel ve çizgi roman türüne özgü malzemelerin, örneğin “maskeli balo” gibi sahnelerin eklenmesidir (Roccatagliati, 2007, s. 41-45).

Mozart'ın “Saraydan Kız Kaçırma” (1782) operasında, Paşa Selim karakteri, Osmanlı İmparatorluğu'nun egzotik ve tehditkâr yönlerini temsil eder. Bu tür temsiller, 18. yüzyıl Avrupalı izleyiciler için “Doğulu” figürlerin egzotik ve genellikle tehlikeli olarak algılandığı bir dönemden kaynaklanmaktadır. Ancak Mazzola'nın prens karakteri, bu kalıpların dışına çıkarak daha sofistike ve evrensel bir portre çizer. Prens, kendi coğrafi ve kültürel bağlamından uzaklaştıkça, “barbar ve tehditkâr” özelliklerini kaybeder ve daha çok kişisel cesaret ve bireysel niteliklerle tanımlanır (Folena 1983, s.315).

Bu değişim, özellikle Rossini'nin “Cezayir'de İtalyan kızı” (1813) operasında belirginleşir; burada prens, “yiğitliğin” hedonistik özelliklerini edinir.

Romani'nin çalışması, sahnelerin ve karakterlerin dramatik gelişimini güçlendiren yapısal değişiklikler içerir. Bu, operanın müzikal ve dramatik yoğunluğunu artırarak izleyiciyi daha derin bir duygusal yolculuğa çıkarır. Romani'nin, Rossini'nin bestecilik tarzını ve dramatik anlayışını göz önünde bulundurarak yaptığı eklemeler, librettodaki her yeni durumu müzikal olarak zenginleştirir (Fiamma, 2005, s.56). Bu da bize Romani'nin çalışmasının operada yaptığı yenilikleri, izleyiciye daha güçlü ve anlamlı bir deneyim yaşatarak, Rossini'nin eserlerine özgün bir zenginlik katıyor.

Benzer şekilde, Felice Romani'nin librettosunda kadın rekabeti, Caterino Mazzola'nın ve aynı zamanda Lorenzo Da Ponte'nin 18. yüzyılın ağırbaşlı eğilimleri ile karşılaştırıldığında, daha

tutarlı ve derin bir dramatik yapı kazanır. Bu bağlamda, Romani'nin yazdığı karakterler arasındaki etkileşimler, Rossini'nin müziğiyle birleşerek sahnelerde daha zengin bir mimik derinliği oluşturur. Bu durum, özellikle Rossini'nin librettolarındaki kadın rekabetinde belirgin hale gelir (Bernardini, 1999, s.123-126). Buna örnek olarak, Norma ve İtalya'da Bir Türk operalarının librettoları gösterilebilir.

Lorenzo Da Ponte'nin "Figaro'nun Düğünü" operasındaki Marcellina ve Susanna'nın düetini örnek alarak, Romani'nin librettosundaki kadın karakterler arasındaki etkileşimlerin, benzer bir derinlik ve tutarlılık kazandığını görülmektedir. Da Ponte'nin eserlerinde olduğu gibi, Romani'nin yazdığı karakterler de birbirleriyle olan ilişkilerinde karmaşık ve çok boyutlu bir yapı sergiler (Padoan, 2000, s.471). Bu, operanın dramatik etkisini artırarak izleyicinin karakterlerle daha güçlü bir bağ kurmasını sağlar.

Romani'nin librettosunda, durumlar ve karakterler arasındaki ilişkiler Da Ponte'nin, *Così fan tutte* eseri ile de benzerlikler göstermektedir. Don Alfonso'nun manipülatif ve kurnaz doğası, Romani'nin eserindeki şair Prodocimo'nun karmaşık ve kaotik durumu ile örtüşür. Fernando ve Guglielmo'nun aşk maceraları, "İtalya'da Bir Türk'teki" benzer karakter dinamikleri ile paralellikler taşımaktadır. Bu durum, Rossini'nin müzikal tercihleri ve karakterizasyonları ile birleştiğinde, "*Così fan tutte*'nin" ruhunu çağrıştıran bir atmosfer yaratmaktadır (Cagli, 1985, s.162-163).

Rossini, Mozart gibi, aynı vokal kayıtları ve aynı tempo ile karakterize edilen bir Terzetto (üçlü) kullanarak bu temayı yeniden canlandırmıştır. *Così fan tutte*'nin şakacı ruhunu yansıtan bu tema, Rossini'nin "İtalya'da Bir Türk" operasında da kendini gösterir. Bu benzerlik, özellikle "Credite alle Femines" düetinde belirgin hale gelir. Bu düet, Mozart'ın eserinin mizahi ve alaycı ruhuna çok yakın bir tonda yazılmıştır ve Rossini'nin Mozart ile kıyaslanmasını anlamlı kılmıştır (Padoan, 2000, s.167). Mozart'ın müzikal zenginliği, melodik icra ve dramatik derinlikleri Rossini üzerinde derin bir etki bıraktığı gözlemlenmiştir. Rossini, Mozart'ın operalarındaki incelikli yapılara, karakter derinliklerine ve duygusal yoğunluğa çok imrenmektedir. Mozart'ın eserlerinden ilham alarak, kendi operalarında da benzer bir müzikal incelik ve duygusal derinlik arayışına girdiği bilinmektedir. Bu hayranlık, Rossini'nin bestecilik tarzını şekillendiren önemli etkenlerden biri olmuş ve onun eserlerinde de Mozart'ın izlerini görmeyi mümkün kılmıştır.

Gioachino Rossini'nin "*Così fan tutte*"yi tanıyıp tanımadığına dair herhangi bir belge bulunmamaktadır. Ancak, Rossini'nin "İtalya'da Bir Türk" operasını yazarken, Mozart'ın

“Cosi Fan Tutte” operasıyla bazı paralellikler göstermesi dikkat çekicidir. Özellikle karakterlerin ve temaların benzerliği, Rossini’nin bu eseri en azından dolaylı olarak tanıdığını ve bundan etkilenmiş olabileceğini düşündürmektedir (Betz Wieser, 1994, s.118-120). Rossini’nin “İtalya’da Bir Türk” operasında Fiorilla karakteri, “Cosi Fan Tutte”deki Fiordiligi ile belirgin benzerlikler taşır. Benzer şekilde, Selim karakteri de Mozart’ın eserindeki Guglielmo’ya benzer bir rol üstlenmiştir. Bu paralellikler, iki eser arasındaki tematik ve karakter benzerliklerini daha da vurgulamıştır.

Romani’nin librettosu, Seydelmann’ın eserindeki kıtasal düzenlemelerin düzenliliği ve tekdüzeliğini aşarak, operanın dramatik ve müzikal yapısını zenginleştirir. Bu değişiklikler, “İtalya’da Bir Türk” operasının daha dinamik, akıcı ve etkileyici bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Romani’nin yaratıcı yaklaşımı, eserin hem müzikal hem de dramatik açıdan daha güçlü bir hale gelmesine katkıda bulunmaktadır.

Gioachino Rossini’nin “İtalya’da Bir Türk” operasında, canlılığın ses simgesi olarak bilinen ve özellikle üç numaralı düeti “Serva...Servo” (Fiorilla,Selim) hem ölçü hem şekil olarak kendine has özelliğini vurgulamaktadır. Rossini eserin bu bölümünü tek bir sayı olarak tasarlamıştır ve “el yazması” kayıtlar bunu desteklemektedir. Bu bölümde ton numaraları sistematik bir şekilde düzenlenmiştir, Fiorilla'nın La majör tonundaki Cavatina'sı, Mi minör tonundaki koroya, Mi majör tonundaki Selim Cavatina'sına ve son olarak La majör tonundaki Duet'ine bağlanır, tekil bir durum gibi gözükse de düetin sonu erotik tutkunun doruk noktası sonunda daha önce duyulan temayla güçlenir. Bu Rossini’nin herhangi bir teması değil “crescendo”sudur. Heyecan anı ve duyuları serbest bırakmayı hedefler (Lamacchia, 2000, s.33).

Benzersiz bir kullanıma sahip olan crescendo, operanın dramatik yapısının en önemli unsurlarından biridir.

Crescendo, müzikal notaların doruk noktasına ulaşarak, erotik coşkunun doruk noktasını ifade eder. Bu durum, düetin sonunda daha önce duyulan bir temanın tekrarıyla güçlendirilir ve bu tema, Rossini’nin imzası haline gelmiş olan crescendodur. Crescendo, müziğin yoğunluğunu artırarak dramatik bir etki yaratır ve izleyiciyi eserin duygusal zirvesine taşır (Kaplan, 1984, s.176).

Romani ve Rossini tarafından yapılan düzenlemeler, bölümler arasında hem melodik hem de dramatik bir kalıcılık oluşturur ve Rossini'nin müzikal anlatımını yapılandırarak bize benzersiz bir deneyim sunmaktadır. Rossini’nin bu sahneyi hızlı bir tempoda sunması Fiorilla ve Selim’in

aynı akışta birbirlerini görmeleri ve hoşlanmaları tempo ve ritm uyum içinde olmaları melodik ifadelerle birleşir.

Rossini'nin müziğindeki hızı, evrenselliği ve canlılığı tükenmez akışı en belirgin karakteristik özellikleridir. Opera buffalarında kendini belli etmektedir. Rossini'nin operalarında sıklıkla rastlanan sarkaçlı ölçüler, armonik ivme ve dinamik yoğunlaştırılmış anlatımın en yoğun anlarını tasvir etmek için son derece etkili bir şekilde öne çıkmaktadır. Bu müzikal unsurlar, heyecan verici bir anı veya duyusal bir serbest bırakmayı tasvir etmek amacıyla ustalıkla kullanılır. Müziğin metateatrallığe bağlanması, son sahnede şairin olayları gözlemleyen ve acı çeken diğer karakterlerle karşılaştırıldığında daha keskin bir rol üstlenmesine olanak tanır.

Felice Romani'nin librettosu, Rossini'nin müzikal ihtiyaçları ile mükemmel bir şekilde uyumlu bir yönetmenlik ilgisi gerektirir. Bu uyum, operanın dramatik ve müzikal etkisini artırarak eserin kalıcılığını sağlar. Özellikle birinci finalin son bölümündeki “Tempo di mezzo”, bu uyumun başarılı bir örneğidir. “Tempo di mezzo”, operanın derinliğini güçlendiren ve izleyicinin ilgisini sürekli kılan bir geçiş bölümüdür. Bu bölüm, eserin temposunu ve ritmini dinamik tutarak, dramatik yoğunluğun korunmasına katkıda bulunur (Jellinek, 1988, s.97). Felice Romani'nin librettosu, Rossini'nin müzikal anlayışıyla kusursuz bir uyum içinde. Özellikle "Tempo di mezzo" gibi bölümler, operanın dramatik yapısını güçlendirir ve izleyicinin ilgisini canlı tutar. Bu geçişler, eserin dinamizmini koruyarak dramatik etkiyi artırır ve operanın etkileyciliğini derinleştirir.

Romani, Gioachino Rossini'nin bu operasını, derin ve acı verici tarihsel çalkantılar yaşayan bir toplumun şakacı bir metaforu olarak yorumlamaktadır. Fransız Devrimi, Napolyon'un yükselişi ve çöküşü, Avusturya rejiminin Milano'da yakın zamanda gerçekleştirdiği restorasyon gibi tarihsel olaylar, operanın karakterleri ve olayları üzerinden anlam kazanır. Fiorilla ve Selim'in aşırı hırslarından vazgeçmeleri, operanın mutlu sonunun klasik bir parçası olmasının yanı sıra, istikrar ve güvenlik arzusunun belirgin göstergeleri olarak da değerlendirilebilir (Gier, 2010, s.67). Fiorilla karakterinin kendi içindeki coşkusu ve doğallıkla bağlandığı düzene geri dönme konusunda net bir şekilde pişmanlık duyar.

2.5. Operadaki Karakterler

2.5.1. Fiorilla Karakteri

Fiorilla, “Il Turco in Italia” operasında hayat dolu ve kendi isteklerinin peşinden gitmeyi seven, neşeli, flörtöz ve cazibeli bir kadındır. Genç ve güzel olan Fiorilla, karakteri, Rossini'nin müziğiyle ve operanın komik unsurlarıyla birleşerek canlı ve dinamik bir performans sunar

(Fiamma, 2005, s.161). Opera başlangıcında kadın korosunun bulunması ve daha sonra bu koronun Fiorilla'nın gelişiyile ortadan kaybolması, onun etrafındaki erkeklerin dikkatini çeken ve çekim alanı yaratan bir unsur oluşturmaktadır. Onun çekiciliği ve gücü, erkeklerin hem sevgi ve arzu duymalarına hem de ondan korkmalarına, diğer bir yandan da nefret etmelerine ve kıskanmalarına yol açar. Bu çelişkili duygular, operanın temel dinamiklerinden birini oluşturur.

Fiorilla, diğer güçlü kadın karakterlerle (örneğin Lulu ve Carmen gibi) karşılaştırıldığında, erkeklerin kontrolünü ele geçirmeye çalışan ve kendi istekleri doğrultusunda hareket eden bir figür olarak öne çıkar. Ancak, operanın ilerleyen bölümlerinde, Fiorilla'nın karakter gelişimi, Shakespeare'in "The Taming of the Shrew" oyunundaki Katharina gibi, iyi niyetlerine rağmen evlilik ve toplumun beklentileri karşısında nasıl bir denge aradığını gösterir. Bu noktada, Fiorilla'nın tercih ettiği evliliğin sağladığı güvenliğin rahatlığı, onun karakterinin derinliğini ve operadaki kadın figürlerinin toplumsal dinamiklerini anlamak için önemli bir anlatı unsuru haline gelir (Pines, 1999, s.48). Rossini'nin bu eserinde müzik aracılığıyla toplumsal eleştiri ve dramatik gelişmeler sunarken, aynı zamanda operanın evriminin gözlerinin önüne sermektedir.

Kadınların özgür olduğu dönemde komik dramaların kurgusunda kadının erkeği yönetmesi ya da onu kandırması sosyal olarak kabul gören bir tema haline gelmiştir. (Frederico ve Pergolesi'nin "Serva Padrona" eserinden Goldoni ve Galuppi'nin "Mondo alla roversa" yani "Kadınların Yönetimi"ne kadar sayısız örnek mevcuttur) Kadının erkeği yönetmesi veya kandırması, belirli bir sınıra kadar hoş görülebilir fakat sonucunda kadın mutlaka düzeltilir ya da kurtarılır. Bu komik operalarda müzikal temalar aracılığıyla yapılan hatalar vurgulanır (Lamacchia, 2000, s.14). Operanın son sahnelerinde, Fiorilla'nın ideal kocası ile olan ilişkisi önemli bir dönüm noktasıdır. Burada, terbiye edilmiş ve olgunlaşmış bir eş olarak karşımıza çıkar. Bu sahnede, eşinin desteğiyle Fiorilla'nın karakteri, seyircinin sempatisini kazanır. Bunun sonucunda kaprisli özgür kadın karakteri operanın sonunda çeşitli olaylardan sonra kaçınılmaz olarak düzeltilir ve konu mutlu sona bağlanır. Bu dönüşüm, Fiorilla'nın Rossini'nin kahramanları arasında daha derin ve çok boyutlu bir karakter olarak ortaya çıkmasını sağlar.

Operanın başında diğer karakterler üzerinde hakimiyet kuran ve olayları yönlendiren kaprisli eş Fiorilla, yaptığı seçimlerinin sonucunda kendini trajik bir çıkmazda bulur. Müziğin yapısının da bu görünümü yansıtmaması, karakterin içsel çatışmalarını vurgular. Fiorilla'nın özgür ve bağımsız karakterinden giderek dağılması ve kaderine boyun eğen bir karaktere dönüşümü gözlemlenir. Fiorilla'nın kaderi eser boyunca değişime uğramaktadır. Karakter ilk aryası "No:3' Non si da follia maggiore'de başında hafif ve hareketli temaları işlerken, eserin ilerleyen bölümlerinde "No. 15 'Squallida veste e bruna' da" daha ciddi ve karmaşık duyguları müzikal

bir dille ön plana çıkarır (Lamacchia, 2000, s.28). Müziğin motifleri ve tonal yapısındaki çift yönlü değişimler seyirciye karakterin başta yükselen heyecanını ve sonrasında yaşadığı içsel çatışmalarını derinden hissettirir.

Christoper Alden’ın yorumunda, Fiorilla ve Selim karakterleri sadece komik figürlerden çok daha fazlasıdır. Farklı kültürlerden ve inançlardan gelen bu iki karakter, birbirlerine karşı karşı konulamaz bir çekim ve büyülenme hissederler. Alden, bu çekimi sadece romantik bir bağ olarak değil, aynı zamanda birbirlerinin farklılıklarını keşfetme ve anlama arzusu olarak da yorumlar.

3. YÖNTEM

Bu bölümde, çalışmanın temeli olarak belirlenen opera eserinin seçimi, verilerin toplanma süreci ve analiz yöntemleri açıklanacaktır.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma çalışması, tarama modeli esas alınarak gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışma İtalya’da Bir Türk operasındaki Fiorilla karakterinin ses ve rol bakımından incelenmesini ortaya koymaya çalışmaktadır. Gözlem, görüşme, döküman analizi, “nitel araştırma” gibi nitel veri yöntemlerinin kullanıldığı olayların ve algıların bütüncül biçimde ortaya konduğu niteliksel bir anlayışın izlendiği bir süreci tanımlayabilir.

3.2. Verilerin Toplanması

Yapılan araştırmada literatür bilgilerine yabancı kaynaklar, konu ile ilgili olabileceği düşünülen kaynak kitaplar, internet kaynakları aracılığıyla ulaşılmıştır.

3.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Yapılan araştırmada “Forilla” karakterinin ses ve rol bakımından incelenmesi için betimsel analiz tekniği kullanılmıştır.

Betimsel analiz tekniğinde elde edilen veriler yorumlanış, düzenlenmiş bir şekilde okuyucuya sunulması için;

1.elde edilen verilen akademik ve anlaşılır bir biçimde betimlenmesi hedeflenir.

2.Yapışan betimlemeler yorumlanır.

3.Neden-sonuç ilişkileri incelenir ve elde edilen veriler ışığında birtakım sonuçlara ulaşılır.

4.Araştırmacının yapacağı yorumlar arasında ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması işlemleri vardır.

Seçilen arylar İtalyanca'dan Türkçe'ye çevrilmiş, anlam bütünlüğü ve müzikal uyum incelenmiş, hece-nota örtüşmesi değerlendirilmiş ve bestecinin teknikleri analiz edilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. “Non Si Da Follia Maggiore”

İtalya’da Bir Türk operasının “Non Si Da Follia Maggiore” aryasında Fiorilla’nın duygusal durumu ve karakter gelişimi ile müzikal yapının nasıl örtüştüğü irdelenerek, aryanın yapısal analizi incelenecektir. “Non Si Da Follia Maggiore” aryası hem Rossini’nin bestecilik anlayışını hem de 18. yüzyıl İtalyan operasının karakteristik özelliklerini yansıtan bir örnek olduğu gözlemlenmektedir.

Non si d follia maggiore

Dell’amare un solo oggetto

Noia arrega, e non diletto

İl piacere d'ogni d.

Sempre un sol fior non amano

L’ape, L’uretta, il rio;

Di genio, e cor volubile

Amar cosi vog’lio,

Voglio cangiar cosi.”

Non Si Da Follia Maggiore Arya’sının Türkçe evirisi şu şekildedir;

Sadece bir nesneyi sevmekten daha büyük bir çılgınlık olamaz.

Her gün aynı şeyi sevmek can sıkıcı olur ve bu artık haz vermez.

Nasıl ki bir arı sadece bir çiçeğe bir yere gider konarsa bu hoş olmaz, (başka yerlere gitmesi ve çok çiçeğe konması)

Gereken o ki bu daha akıllıcadır

Ve onun için bu bir değişikliktir

“Ben bunu bu şekilde yapmak ve değiştirmek istiyorum”.

La majör tonunda olan arya Rossini'nin canlı, hayal gücü yüksek ve bir o kadar da duygusal derinlik içeren karakteriyle komik operanın tematik öğelerine örnek teşkil ettiği görülmektedir. Bu eser Romantik Dönem repertuarının tema ve konu açısından zengin, yoğun duygu aktarımlı ve aynı zamanda espirili ve alaycı dinamikleriyle bu türdeki repertuara örnek sayılabilen dönem eserinden biri olduğu gözlemlenmektedir.

Arya *Allegro vivace* temposundadır. Hazırlayıcı bir giriş niteliğinde fakat la majör tonunda 15 ölçülük, sıklıkla sekizlik ve onaltılık notaların olduğu yüksek enerjili, canlı, uzun bir piyano partisiyle başlamaktadır.

NON SI DA FOLLIA MAGGIORE
Allegro vivace (IL TURCO IN ITALIA) Gioacchino ROSSINI

Fiorilla

Piano

f *p* *fp* *f* *p* *fp*

p *fp* *p*

pp

cresc

Edition Lendic Copyright Niksa Lendic 2009



Şekil 2.1. *Non Si Da Follia Maggiore* 1-15. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

Ardından 15. Ölçüden 19. Ölçüye kadar Fiorilla karakterinin aryadaki ilk giriş cümlesi konunun ana temasını net olarak ifade etmiştir. 19 ve 21. Ölçüler arasında piyano tekrar şan partisine temayı bırakmıştır.

Şekil 2.2. *Non Si Da Follia Maggiore* 15-21. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

Devam eden 22. Ölçü ve 27. Ölçüler arasında Fiorilla karakterinin konuyu tekrarlayarak, fikrini ısrarla ortaya koyduğu görülmektedir. “Dell’amare un solo oggetto , noia arrega, e non diletto”

cümlesinde tek bir nesneyi sevmenin can sıkıcı olduğunu ve bunun ona artık haz vermediğini anlatmaktadır.

del - l'a - mar un so - lo un so lo og

23
get - to no - ia ar - re - ca enon di

25
let - to il pia - ce - re d'o - gni

27
di

Şekil 2.3. *Non Si Da Follia Maggiore* 22-27. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

28. ölçüde A teması Forilla karakterinde agiliteli olarak başlamıştır ve 34. Ölçüye kadar devam etmektedir. Vurgulu başlayan agiliteler artarak, Rossini'nin müzikal fikir karakterindeki tükenmez akışı pekiştirmek üzere kullandığı müziğindeki hızı, bu temada ustalıkla kullanıldığı görülmektedir.

29

no - ia ar - re - ca, e non - di -

let - to il pia - ce - re, il pia - ce - re d'o-gni

31

di, no - ia ar - re - ca e non di - let - to il pia -

34

ce - re d'o - gni di il pia -

Şekil 2.4. Non Si Da Follia Maggiore 28-34. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

35. ölçü ve 40. ölçüler arasında ifade ve duygudaki yoğunluğu piyano partisindeki *fp* vurgular ve çift *ff* nüanslar desteklemektedir. Nüans aralıklarındaki zıtlık ve ani tiz çıkışlardaki dinamikler dinleyiciye ifadeyi daha net anlatmaya olanak sağlamıştır.

The image shows a musical score for the piece 'Non Si Da Follia Maggiore' from measures 35 to 40. The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part features a driving, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *ff* (fortissimo). The lyrics are: 'di il pia - ce - re d'o - gni di il pia - ce - re il pia-ce - re d'o - gni di.'

Şekil 2.5. *Non Si Da Follia Maggiore* 35-40. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

41 ve 42. Ölçülerdeki piyano partisi B temasına hazırlık niteliğindedir. 43. Ölçüden 47. Ölçüye kadar Fiorilla karakteri temayı sergilemektedir. Tematik ve melodik hareketin farklılaştığı görülmektedir fakat Fiorilla karakterinin konudaki ısrarcı tutumu aynı şekilde devam etmektedir. Eser boyunca tekrarlayan ezgiler her defasında net olarak görülmektedir.

41

43

Sem - pre un sol fior non a - ma - no

45

l'a - per, l'au ret - ta, il ri - o, l'au - ret - ta, il

47

ri - o,

Şekil 2.6. *Non Si Da Follia Maggiore* 41-47. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

İlk kez eserde 48. ve 51. Ölçüler arasında La Majörde beşinci derecenin duyurulduğu minör tonda Fiorilla karakterinin anlık olarak gerçeklerle yüzleşen umutsuzluğunu ariyanın içinde geçen bu üç ölçü göstermektedir. “volubile amar cosi voglio” cümlesinde de görüldüğü üzere “kararsız aşk... bu yüzden istiyorum” şeklindeki sözlerde umutsuzluk duygusu, müzikal unsurlara yansımıştır.



Şekil 2.7. *Non Si Da Follia Maggiore* 48-51. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

52 ve 55. Ölçüler arası hem piyano partisi hem şan partisi, sonrasında gelecek olan küçük kadansa bir hazırlık niteliği taşımaktadır. 56 ve 58. Ölçüler arasındaki Fiorilla'nın anlatmak istediği konuyu içeren kadansın duygusal ifade olarak kararlı fakat içten içe gerçeğin farkında olup, bunu da hiç kabul etmeyen ironisiyle ve yumuşak bir geçiş söylemiyle sunulduğu görülmektedir.



Şekil 2.8. *Non Si Da Follia Maggiore* 52-58. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

59. ölçüden başlayarak 62. Ölçüye kadar sürecek olan ve bizi gelişme kısmına ulaştıran bir köprü mevcuttur.



Şekil 2.9. Non Si Da Follia Maggiore 59-62. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

62. ölçüden 81. Ölçüye kadar gelişme devam etmektedir. A ve B temasından alınan motif hareketleri görülmektedir. 63 ve 69. Ölçüler arasında giriş temasının tekrarı sunulmuştur.



Şekil 2.10. Non Si Da Follia Maggiore 63-69. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

70. ve 74. Ölçüler arasında C teması olarak adlandırabileceğimiz bir motif geçişi mevcuttur. Bu farklı agilitelerde olan, beklenmeyen öğeler kullanılarak eserin daha zengin ve dinamik bir yapıya sahip olması sağlanmıştır. Eserde genel olarak hâkim olan bel canto stilindeki nefes kontrolü, tiz notalardaki akıcılığı ve lirik pasajlarla olan uyumu bu dinamizmi ifade etmektedir.

si, no - ia - re - ca e non di -

72
- let - to il pia - ce - re, il pia - ce - re - d'o - gni

74
di

Şekil 2.11. *Non Si Da Follia Maggiore* 70-74. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

74. ve 77. Ölçüler arasında daha önce bahsedilen ısrarcı tavrın olduğu motifi şan ve piyano partisindeki gelişmede görmekteyiz. Bu ısrarcı motif, eserin dramatik yapısını güçlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Şan partisinde bu motif, hem melodik hem de ritmik açıdan yoğun bir vurgu taşıırken, piyano partisindeki armonik ilerlemelerle daha da pekişir. Bu şekilde, her iki partide de tematik materyalin tekrar edilerek geliştirilmesi, eserin dinamiklerini zenginleştirir ve dinleyiciyi yoğun bir duygu atmosferine çeker.



Şekil 2.12. *Non Si Da Follia Maggiore* 74-77. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

78. ölçüden 82. Ölçüye kadar C teması olarak düşünülen agiliteli motifsel hareket bizi finale taşımaktadır. Burada da Rossini'nin evrenselliği, müziğindeki tükenmez enerji yansıması, ifadede açıklıkla görülmektedir.



Şekil 2.13. *Non Si Da Follia Maggiore* 78-82. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

82. ölçüde başlayan final hareketi, Fiorilla'nın aşkı ve özgürlük arayışını dile getirdiği vurgulu ve net bir başlangıçla, konudaki kesinliği karşı tarafa aktararak 89. Ölçüde La majör tonalitesinde eserin tüm dinamik prensiplerini zirveye taşıyarak son bulduğu görülmektedir.

82. ölçüde başlayan final hareketi, Fiorilla'nın aşkı ve özgürlük arayışını dile getirdiği vurgulu ve net bir başlangıçla, konudaki kesinliği karşı tarafa aktararak 89. Ölçüde La majör tonalitesinde eserin tüm dinamik prensiplerini zirveye taşıyarak son bulduğu görülmektedir.

83. ölçüde başlayan final hareketi, Fiorilla'nın aşkı ve özgürlük arayışını dile getirdiği vurgulu ve net bir başlangıçla, konudaki kesinliği karşı tarafa aktararak 89. Ölçüde La majör tonalitesinde eserin tüm dinamik prensiplerini zirveye taşıyarak son bulduğu görülmektedir.

85. ölçüde başlayan final hareketi, Fiorilla'nın aşkı ve özgürlük arayışını dile getirdiği vurgulu ve net bir başlangıçla, konudaki kesinliği karşı tarafa aktararak 89. Ölçüde La majör tonalitesinde eserin tüm dinamik prensiplerini zirveye taşıyarak son bulduğu görülmektedir.

88. ölçüde başlayan final hareketi, Fiorilla'nın aşkı ve özgürlük arayışını dile getirdiği vurgulu ve net bir başlangıçla, konudaki kesinliği karşı tarafa aktararak 89. Ölçüde La majör tonalitesinde eserin tüm dinamik prensiplerini zirveye taşıyarak son bulduğu görülmektedir.

Edition Lendic Copyright Niksa Lendic 2009

Şekil 2.14. Non Si Da Follia Maggiore 82-91. ölçüler arası (Edition Lendic 2009)

4.2. “I Vostri Cenci Vi Mando Squallida Veste e Bruna”

Eser, “Andante” temposunda başlamakta olup, orta hızda ve sakin bir icra beklenmektedir. Re majör tonunda ilerleyen süslemelerin sıklıkla kullanıldığı melodik hat, yukarı ve aşağı yönlü interval sıçramaları ile dikkat çekmektedir. İki ses perdesi arasındaki uzaklığa örnek olarak, başlangıçtan 40. Ölçüye kadar melodi B notasında başlamakta ve yukarı doğru hareket ederek E notasına ulaşmaktadır. Bu şekilde ilerleyen melodik çizgide, triller, süslemeler öne çıkmakta olup, bu süslemeler müziğe daha dinamik bir ifade katmaktadır.

Squellida veste e bruna Arya’sı:

“I vostri cenci vi mano

În casa mia piu non vi voglio;

Essa e chiusa per voi, dimenticate

Squallida veste, e bruna

D’affanno epentimento

Fia l’unico ornamento

Chesi vedrà con me.

Luutonon v’ha che basti,

A chi l’onor perde.”

I vostri cenci vi mando...

Squellida veste e bruna Arya’sının Türkçe çevirisi şu şekildedir;

Şair gitti, yola çıktı, evin kapıları kapandı.

Öfkeli eşim hep beni kovdu.

Her şeyimi kaybettim (huzur, eş ve saygı).

Bunlar benim zavallılığımı gösteriyor. (Eşyalarını gösterir).

Fiorilla kendine kasvetin hâkim olduğunu acı ve keder içinde olduğunu söyler.

Tek süsüm bu, ben de görülecek tek şey bu saygı ve şerefimi kaybettim.

Sevgili babam, annemin sevdiği duyduğum bu acıyı yalnız ve çaresiz hissettiğinde yanımdayım sahte arkadaşlarım benden uzak durun sizin ne olduğunuzu anlıyorum durumlar iyiysen yanımdasınız ama kötüysen gidiyorsunuz.

Mutsuzluk hüküm sürüyor artık yardımlar da beni rahatlatmaz.

29. Ölçüye kadar olan Andante kısmında notalar daha uzun soluklu ve durağan iken, 30. Ölçüde başlayan “più mosso” kısmında karakter olarak daha hızlanmaktadır, kısa zamanlı notalar (sekizlik ve onaltılık notalar) hakimdir ve sıklıkla kullanılmaktadır.

Bu ritmik değişim, eserin dinamiğini artırmaktadır. Vokal melodinin genişliği ve süslemeler, eserin dramatik yapısına önemli ölçüde katkıda bulunurken, vokal partilerin piyanoya eşlik eden bölümlerinde, melodinin ifade gücünü desteklediği bir armonik yapı gözlenmektedir. Bu özellikler, eserin genel müzikal ifadesini derinleştirerek dinleyiciye zengin bir ifade deneyimi sunmaktadır.



Şekil 2.15. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)

44. Ölçüde başlayacak olan Allegro bölümüne dört ölçülük ve la majör tonunda piyano partisiyle bir geçiş mevcuttur. Allegro kesitindeki hızlı ritmik yapılar, dinamik değişiklikler ve

melodiler belirgin olarak görülmektedir. Bölümler arasındaki kontrast, eserin dinamik ve dramatik yapısını müzikal ifadelerle zenginleştirmektedir. 64. Ölçüde koronun net bir girişle dinamizmi arttırdığı görülmektedir. Rossini, eserlerinde koroyu, genellikle toplu sahnelerde ve genel atmosferin desteklenmesinde kullandığı bilinmektedir.

Şekil 2.16. *I Vostri Cenci Vi Mando* (Edition Breitkopf und Härtel 1821)

70. Ölçüde Fiorilla'nın sahneye çıkmasıyla birlikte müzik, önceki temanın benzer bir şekilde tekrarına yönelir ve Piu lento karakterde olan bu tema daha sakin ve istikrarlı olarak 88. Ölçüde karşımıza çıkmaktadır. Kesitin sonunda 112. Ölçüyle birlikte koro dahil olarak ilerlemektedir. Döngüsel yapının hâkim olduğu bu karakter geçişleri, tekrar 137. ölçüde piu lento (daha yavaş) ile eserin dengesini ve duygusal gücünü Fiorilla karakteri aracılığıyla seyirciye aktarmaktadır.

132

Fiorilla.

ta, ma da noi non spe-ra - te pie-tà. Fal-si a-mi-ci, voi par mi la-scia-te! Ah co - m'in-cio a con-no-scer vi sp-
 Streit, doch wir mi-schen uns nicht in den Streit. Fal-sche Freun-de! die uns nicht ver-las-sen, nicht das - Lauter, das Unglück nur

ta, ma da noi non spe-ra - te pie-tà.
 Streit, doch wir mi-schen uns nicht in den Streit.

pie - not: Vol re-sta - te, se il cie-lo è se-re-no, vol re-sta - te, se il cie-lo è se-re-no, vol fug-gi - te, se no-ro si
 has-sen: Ihr seid hei-ter bei hei-terem Him-mel, ihr seid hei-ter bei heiterem Him-mel, doch Ihr flü-het, sobald er sich

pp

più lento.

O. Fal-si a-mi-ci Ah! l'in - fe - li - ce, che op-
 schwe-rt. Fal-sche Freun-de! Ach! Ach! die Ar-me, ach!

Coro. Chi ro-vi-na se stesso pro-cura, so-lo ac-cu - si la sua ce-ci-tà, la sua ce-ci-tà!
 Sie be-nüht sich, uns an-zu-lagen, und hat selbst ihren Him-mel ver-scherzt, ja, selbst ihn ver-scherzt.

più lento.

Şekil 2.17. *I Vostri Cenci Vi Mando* (Edition Breitkopf und Härtel 1821)

Piu lento bölümünde Fiorilla karakteri bir süre yalnız kalır ve melodisi, inici uzun notalarla çok sakin bir hâlde olduğu görülmektedir. Bu melodik döngü tempo primo lento ve tekrar tempo primo olarak devam etmektedir.

pei - me sura - tu - ra, più so - ste - gno e con - for - to non ha: Fin - se - li - ca, che opprima suc -
 cie - het lei - ne Freu - de; je - der flie - het der Dürf - ti - gen Bahr. Ach! die Arme hat lei - ne

tu - ra, più so - ste - gno e con - for - to non ha, più so - ste - gno e con - for - to non ha,
 Freude, je - der flie - het der Dürf - ti - gen Bahr; Je - der flie - het der Dürf - ti - gen

hi, Bahr; ah! più so - ste - gno e con - for - to non ha! je - der flie - het der Dürf - ti - gen

hi. Ci è ma - ra - le! ah che sce - no - si - ru - ra, o che in - cen - tro al Tea - tro si - rà! Ca - ro
 Bahr. Die Moral kann den Effect nicht verfeh - len, und das J üllchen ergötzt sich daran. Theater

Coro. Chi ro - vi - na a se ste - so pro - ca - ra, solo ac - ci - si la sua ce - vi - ti, so - lo ac - ci - si la sua ce - vi - ti!
 Jeder kann selbst sein Schicksal erwä - len, die - ses nur doch nicht un - klug er an, die - ses nur, doch nicht un - klug er an!

Şekil 2.18. *I Vostri Cenci Vi Mando* (Edition Breitkopf und Härtel 1821)

Müzik, içinde sürekli tekrar eden motifler barındırmaktadır ve Fiorilla karakterinin ana temayı koro kısmına kadar olan bölümde çeşitli varyasyonlarla birkaç kez tekrar ettiği görülmektedir.

134

pa-dre! madre ama - tal quale allan - no senti - re - te; quando so - la, quando so - la e disprez - za - ta vostra fi - glia, vostra fi - glia ri - ve -
 Va-ter! gute Mut-ter! die in Leiden ich versenk - te; ach ver - zeihet, ach verzei - het, Tieffgekränkt! Lu - re Tochter, eure Tochter sollt ihr

dreite far ri - lor - no sconco - la - ta allan - ti - ca pover - tà Chi ro - vi - na a se stesso pro - cu - ra, solac -
 ahn, von den Men - schen ausge - stou - sen in die früh - re Armlichkeit!

Jeder kann selbst sein Schicksal erwäh - len; dieses

Fiorilla.
 più lento.
 cu - si la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà. Ah! l'in - fe - li - ce, che oppri - me sven - tu - ra, più so -
 nur, doch nicht uns klag' er an, nicht uns klag' er an. Ach! ach! die Ar - me hat kei - ne, kei - ne Freun - de, je - der

cu - si la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà.
 nur, doch nicht uns klag' er an, nicht uns klag' er an.

p più lento.

Şekil 2.19. I Vostri Cenci Vi Mando (Edition Breitkopf und Härtel 1821)

Aşağıdaki melodik motifler, ana temaların çeşitli varyasyonları olarak müzikal yapıda önemli bir rol oynamaktadır, bu tekrarlar sahnenin karakter gelişimi ve duygusal yoğunluğu üzerinde odaklandığını görmekteyiz. Döngüsel bir yazı görünümüne sıklıkla karşılaştığımız eserde, koronun 148. ölçüdeki sotto voce (sessizce) bölümünden sonra müzik 152. ölçüde piu lento (daha yavaş) bir tempoya geçer ve bu sakinleşme anı, dramatik gerilimi yumuşatırken, hemen ardından 154. ölçüde tempo primo'ya dönüş, sahnenin dinamizmini ve ritmik bütünlüğünü

yeniden sağlayarak, karakterler arasındaki ilişkiyi ve olay örgüsünün ilerleyişini seyirciye vurgulamaktadır.

135

Tempo primo.

ste - gno e con - for - to non hã. L'in - fe - lice, che opprime sven - ta - ra, più so - stegno e confor - to non hã,
 flie - het der Dürf - ti - gen Bãhn. Ach! die Arme hat lei - ne Freude, je - der fliehet der Dürfti - gen Bãhn,

Coro.

molto voce.
 Chi ro - vi - na a se stes - so pro -
 Je - der kann selbst sein Schick - sal er -

molto voce.
 Chi ro - vi - na a se stes - so pro -
 Je - der kann selbst sein Schick - sal er -

Tempo primo.

più lento.

più so - stegno e confor - to non hã. —
 je - der flie - het der Dürftigen Bãhn —

cu - ra, so - las - cu - si la sua ce - ci - tà.
 wãh - len, die - ses nur, doch nicht uns klag' er an.

cu - ra, so - las - cu - si la sua ce - ci - tà.
 wãh - len, die - ses nur, doch nicht uns klag' er an.

più lento.

Tempo primo.

Şekil 2.20. *I Vostri Cenci Vi Mando* (Edition Breitkopf und Härtel 1821)

“I vostri cenci vi mando” bitişi, genellikle komedi operalarında olduğu gibi hafif ve neşeli bir şekilde sonlanmaktadır. Bu bölüm, karakterler arasındaki ilişkilerin veya olayların çözümlendiği bir noktada gelmektedir. Rossini’nin eserlerinde final bölümleri genellikle büyük koro sahneleri veya dinamik orkestral parçalarla süslenmektedir.

“I vostri cenci vi mando” finali, karakterlerin durumlarının düzeldiği, aşk ilişkilerinin veya entrikaların sona erdiği bir sahneye işaret etmektedir. Rossini’nin müzikal fikirleri, bu final bölümlerinde olduğu gibi ani karakter değişiklikleri, tempo değişimleri, döngüsel dinamizm ile dikkat çekmektedir. Operanın finalinde, genellikle başlangıç temalarının bir araya geldiği ve kapanışın coşkulu bir şekilde kutlandığı bir atmosferin bütün esere hakim olduğu görülmektedir.

156

Più mosso.

ah! più so - sta - gno e con - for - to non hā, più so - sta - gno e con - for - to non hā, — nō, nō, con -
 ahl je - der flie - het der Dürfti - gen Bahn, je - der flie - het der Dürfti - gen Bahn, — er flieht der

Sola ac - cu - si la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci -
 Dieses nur, doch nicht uns klag' er an, nicht uns klag' er an, nicht uns klag' er an, nicht

Sola ac - cu - si la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci -
 Dieses nur, doch nicht uns klag' er an, nicht uns klag' er an, nicht uns klag' er an, nicht

Più mosso.

for - to non hā, più so - sta - gno e con - for - to non hā, — nō, nō, con - for - to non hā, nō, nō, non
 Dürfti - gen Bahn, je - der flie - het der Dürfti - gen Bahn, — er flieht der Dürfti - gen Bahn, ahl je - der

sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci -
 selbst klag' er an, sich selbst klag' er an, nicht uns klag' er an, nicht

sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci -
 selbst klag' er an, sich selbst klag' er an, nicht uns klag' er an, nicht

157

hi, nō, nō, non hā, nō, nō, non hā
 flieht der Dürftigen Bahn, der Dürftigen Bahn.

hā, la sua ce - ci - tà, la sua ce - ci - tà.

an, sich selbst klag' er an, sich selbst klag' er an.

Şekil 2.21. *I Vostri Cenci Vi Mando* (Edition Breitkopf und Härtel 1821)

"Squallida veste, e bruna" ariası, Fiorilla'nın içsel dünyasını ve duygusal çatışmalarını izleyiciye derinlemesine yansıtan bir parçadır. Rossini'nin müziği bize Fiorilla'nın yaşadığı pişmanlık, keder ve içsel kırılganlığı etkili bir şekilde aktarmaktadır. Bu ariyada, Fiorilla karakterinin bir yandan çok yönlü fakat duygu yoğunluğu fazla olan bir karakter olduğu görülmektedir. Bu görünüş altında operanın dramatik gücünü ve karakter gelişimini zenginleştirmeye yardım etmektedir.

5. SONUÇ

"Gioachino Rossini'nin 'İtalya'da Bir Türk' operasındaki Fiorilla karakterinin ses ve rol bakımından incelenmesi"ni konu alan bu çalışma, operanın dramatik ve müzikal zenginliğinin derinlemesine incelenmesini hedeflemiş bu doğrultuda da dönem, besteci ve karakterler bağlamında geniş bir araştırmayı kapsar.

Fiorilla, bel canto stiline en belirgin özelliklerini barındıran, teknik açıdan son derece zorlu ve ifade açısından çok yönlü bir rol olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, Fiorilla karakteri, üstün bir vokal teknik ve yorumlama becerisi gerektiren, soprano sanatçılar için önemli bir meydan okuma sunar. Fiorilla'nın karakter analizi, onun operadaki merkezi rolünü ve hikayedeki gelişimini kapsamlı bir şekilde ortaya koyar.

Fiorilla, bağımsız ve özgüvenli bir kadın olarak tasvir edilmekte, aşk ve entrikalarla dolu bir hikâyede kilit bir rol oynamaktadır. Karakterin karmaşık yapısı, eserde yaşanan karakter değişimleri izleyicilerin dikkatini çekmektedir. Rossini'nin müziği, Fiorilla'nın karakterine ve duygusal durumuna uygun olarak dinamik ve ifade dolu bir yapı sunmakta, bu da Rossini'nin dramatik karakter gelişimini müzikal unsurlarla nasıl ustalıkla bütünleştirdiğini göstermektedir. Ses analizi bölümünde, Fiorilla'nın vokal partiyonları teknik açıdan ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Rossini'nin yazdığı süslemeler, geniş ses aralığı ve hızlı geçişler, bu rolü seslendirecek sopranoaların bel canto stiline hâkim olmasını ve müzikal ifadede yüksek bir beceri göstermesini zorunlu kılmaktadır.

Araştırmanın konusu olan Fiorilla'nın ariyalarına bakıldığında, sadece teknik bir gösteri değil, aynı zamanda karakterin duygusal dünyasını ve dramatik dönüşümlerini yansıtmaya aracı olduğu görülmektedir. Bu nedenle, Fiorilla'yı seslendiren sopranoalar hem teknik becerilerini sergilemekte hem de karakterin içsel dünyasını ve duygusal dalgalanmalarını izleyiciye aktarmakta büyük bir sorumluluk taşımaktadır. Ayrıca, Fiorilla'nın ariyalarının müzikal analizi,

Rossini'nin diğ er eserleriyle olan stilistik benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyarak, bu eserin Rossini'nin genel müzikal dili içindeki yerini belirlemiştir.

Rossini'nin bel canto stilindeki yenilikçi yaklaşımı ve müzikal anlatımı, " talya'da Bir Türk" operasında Fiorilla karakteri üzerinden net bir şekilde görülmektedir. Bu da Rossini'nin müzikal dehasının ve yaratıcı vizyonunun bir göstergesidir. Sonuç olarak, Fiorilla karakteri hem dramatik hem de vokal açıdan zengin ve çok yönlü bir rol sunmaktadır. Bu tez, Fiorilla'nın operadaki merkezi rolünü ve Rossini'nin müzikal dehasını daha iyi anlamak için kapsamlı bir kaynak sunmayı başarmıştır. Rossini'nin müziği ve Fiorilla'nın karakteri, operanın kalıcı başarısının ve etkileyiciliğinin temel unsurlarından biridir.

Tüm bu açıklamalar ışığında yapılan bu  alışma, Fiorilla rolünün, Rossini'nin müzikal ve dramatik vizyonunun önemli bir parçası olduğunu göstermekte ve bu rolün, soprano sanatçılar için teknik ve artistik açıdan nasıl bir katkı sunduğunu ortaya koymaktadır. Fiorilla'nın karakteri, Rossini'nin operalarındaki güçlü ve bağımsız kadın figürlerinin bir  rneği olarak, operanın genel teması ve mesajı üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Operanın koro kullanımı, karakter girişleri ve melodik yapısıyla bu eser, Rossini'nin döneminin önemli operalarından biri olarak kabul edilir ve h l  dünya çapında sahnelenmeye devam etmektedir.

Bu bilgiler ışığında her operada olduğu gibi Rossini eserlerini yorumlarken öncelikle dönemi iyi analiz etmek, operanın konusunu iyi anlamak ve bestecinin hayatına dair fikir sahibi olmak kaçınılmazdır. Bunun yanında karakteri iyi tanımak, operadaki rolüne ve librettosuna hâkim olmak gerekmektedir. Seslerin teknik özelliğine bakıldığında aryların doğru ses renkleriyle eşleştirilmesi, doğru stilde çalışmak daha sonrasında Rossini'nin ve dönem müziğinin özelliklerine uygun ses ve nefes egzersizleriyle sesi hazırlamak gerekir. Yapılan çalışmaların hem bestecinin hemde solistin hakkettiği değeri görmesine sebep olduğu gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda yapılan bu çalışmada Rossini'nin müziğini anlamak isteyen araştırmacılar ve sanatçılar için değerli bir kaynak olmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aydın O'dwyer, P. (2015). *Opera Kitabı*. Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Altar, C.M. (2000). *Opera Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, C.M. (2013). *Opera Tarihi Cilt 3*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bali, S. (2018). *Müzikte Romantik Dönem Bestecileri*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Betzwieser, T. (1994). *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press
<https://www.jstor.org/stable/i233918>
- Balthazar, S. (2013). *The comic operas of Gaetano Donizetti and the end of the opera buffa tradition*
- Bent, M. (1988). *Il turco in Italia: dramma buffo per musica in due atti di Felice Romani The turk in Italy : dramma buffo in music in two acts by Felice Romani*. Ricordi.
- Bernardini, M. (1999). *Viaggio di un turco in Italia*
- Boran, İ., Şentürkmez, K.Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boran, İ., Şentürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*. İstanbul: Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Celletti, R. (1977). *A History of Bel Canto*. Amerika: Oxford University Press.
- Clark, B. (2001). *The Routledge Companion to Literature and Science ed. by Bruce Clark and Manuela Rossini*.
- Cagli, B. (1985). *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*. Fondazione Rossini, 1985.
- Düzalan, Ç. (2014). 19. YY. İtalyan Opera Buffa'sı ve Don Pasquale Operası.
- Echevarria, N. (2023). *Il Turco in Italia regresó al Colón*
- Folena, G. (1983). *L'italiano in Europa*.
- Fiamma, N. (2005). *Il Turco in Italia: una riserva di memorie*.
- Gökçe, B. (2011). *Türkleri Konu Alan Operalardan G. Rossini'nin II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet) Operası'nın İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi.
- Gier, A. (2010). *Rossini und das Libretto*

Gossett, P. (1979). *The Overtures of Rossini* Author(s): Philip Gossett Source: *19th-Century Music*, Jul., 1979, Vol. 3, No. 1 (Jul., 1979), Pp. 3-31 Published By: University of California Press <https://www.jstor.org/stable/3519819>

İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jampol, J. (2010). *Living Opera*. USA: Oxford University Press.

Jellinek, G. (1988). *Il Turco in Italia. Gioacchino Rossini*

Kayabınar, B. (2006). Operanın Tarihsel Gelişimi İçinde Bel Canto Sanatının Teknik ve Müzikal Yönleriyle İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi.

Kerman, J. (1988). *Opera as Drama*. California: University of California Press.

Kaplan, A. (1984). *Il Turco in Italia. Gioacchino Rossini*.

Kırankaya, H.G. (2010). Gioachino Rossini'ye ait "Giriş, Tema ve Varyasyonlar," Robert Schumann'un "Fantasiestücke," Johannes Brahms'ın "Sonat No. 2" ve Igor Stravinsky'nin "Klarinet Solo İçin Üç Parça," klarinet repertuarındaki yerleri açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi.

Lamacchia, S. (2000). *Un crescendo di capricci: Il turco in Italia e la tradizione settecentesca delle mogli capricciose*. Pavia University Press

Marchesi, M. (1970). *Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method*. New York: Dover Publications.

Osborne, R. (2007). *Rossini: His life and Works*. Birleşik Krallık: Oxford University Press.

Öner, E. (2020). *Romantik Dönem: Devrimler Çağı ve Opera* Yüksek Lisans Tezi

Paşaoğlu, S. (2016). Sahne Sanatlarında Etno-Kültürel Kimlik Yorumları: G. Rossini'nin "İtalya'da Bir Türk" Operası Örneği. *Sanat Dergisi* (28), 95-114.

Padoan, G. (2000). *L'«Orlando Furioso» e la crisi del Rinascimento*

Pines, R. (1999). *Il turco in Italia Gioacchino Rossini*

Patchett, A. (2001). *Bel Canto*. İstanbul: Can Yayınları.

Plotkin, F. Domingo, P. (1994). *Opera 101: A Complete Guide to Learning and Loving Opera*. Fransa: Hachette Books.

Roccatagliati, A. (2007). *Il Turco in Italia*.

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sadie, S. (1983). *The New Grove Masters Of Italian Opera: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini (New Grove Composer Biography)* Macmillan Publishers Limited, 1983.

Şatır, S. (1998). *Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera*. İstanbul: Sander Yayınları.

Türkmut, E. (2013). *Tiyatrodan Uyarlanan Opera Yapıtlarında Dramatik Yapı-Libretto İlişkisi ve Örnek Çözümlemeler* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Uğur, L.O. (2021). Rossini: *Operaları- Diğer Eserleri ve Yaşlılık Günahları Rehberi*. Ankara: Alter Yayınları.

Wildridge, J. (2018). *Characteristics of Romantic Era Music*.

Yener, F. (1992). *100 Opera*. İstanbul: Bateş Yayınları.

Yıldız, E. (2010). *DÖNEMLERİ VE BESTECİLERİYLE KLASİK MÜZİĞİN GELİŞİM SÜRECİ*. Sanat Dergisi

İnternet Kaynakları

Http-1 <https://operavision.eu/performance/il-turco-italia>

EK 1

G. Rossini'nin Operaları ve Diğer Eserleri

Ses için besteleri dinsel ağırlıktadır;

Missa (Erkek sesleri için)1808

Il Pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo (Orfeo'nun ölümüne uyumun gözyaşları) Kantat, ödül kazanmıştır. İlk seslendiriliş: Bologna, 8 Ağustos 1808

Soirées musicales (Müzikli akşamlar)

La Promesa (Verilmiş Söz)

Il Nimpovera (Paylayış)

La partenza (Ayrılış)

L'olgia (Cümbüş)

L'intiva (Çağrı)

La pastarella (Çoban Kız)

La gita in gondola (Gondol Gezisi)

La Danza (Dans)

La regata veneziana (Venedik Kayak Yarışı)

La pesca (Balık Avı)

La sererata (Serenat)

Li marinori (Denizciler)

Bu eserlerinden bazılarını F. Liszt piyanoya, B.Britten de orkestraya uyarlamıştır.

La Chant des Titans (Titanların Şarkıları)

Petite Messe solennelle (Küçük Törensel Missa) Soprano, Alto, Tenor ve Bas, iki piyano ve organyum için bestelenmiştir.

Stabat Mater Soprano, Alto, Tenor, Bas, koro ve orkestra için bestelenmiştir.

La Foi, l'esperance, la charite (İnanç, Umut, İyilik)

Orkestra eserleri gençliğinde yazdığı Üvertür (1808), klarnet ve orkestra için 1803, marşlar ve bakır nefesli çalgılar için yazdığı eserlerdir. Sultan II.Mahmud'un yeni kurduğu bando için yazıp, gönderdiği marş 1868'de bulunup, yeniden seslendirilmeye başlanmıştır.

Oda müziği eserlerinden flüt, klarnet, fagot ve korno için, klarnet ve piyano için Randeau fantasque ve keman, viyolonsel ve kontrabas için 16 sonat bilinmektedir.

G. Rossini'nin son yıllarında yazdığı küçük parçaları Respighi tarafından düzenlenip, orkestrasyonu yapılmış ve bir bale müziği ortaya konmuştur.

“La Boutique Fantasque” (Akıl almaz Oyuncakçı Dükkânı) 1919

Eserlerini değerlendirenlerden Respighi ayrıca “Rossiniana” adlı bir orkestra eseri bestelemiştir. Avusturyalı bir orkestra şefi, besteci ve müzikolog olan Bernhard Paumgartner ise “Rossini Napolide” adlı bir opera bestelemiştir 1936.

Rossini'nin 39 adet opera eseri kronolojik olarak aşağıda detaylandırılmıştır.

La Cambiale di Matrimonio (Evlilik Sözleşmesi) tek perdedir. Camillo Federici'nin Romanından uyarlanan eserin librettosu Geatana Rossi'ye aittir. 3 Kasım 1810'da Venedik San Mois  Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenmiştir.

L'Equivoco Stravagante 2 perdedir. Librettosu Gaetano Gasbarri'ye aittir. 29 Ekim 1811 tarihinde Bolonya'da Del Corso Tiyatrosu'nda prömiyeri yapılmıştır.

Demetrio e Polibio 2 perdedir. Librettosu Vincenzina, Vigano-Mombelli'ye aittir. Rossini, eseri Roma'da bulunan Valle Tiyatrosu için bestelemiştir ve prömiyeri 18 Mayıs 1812'de yapılmıştır.

L'inganno Felice (Mutlu Aldatma) tek perdedir. Librettosu Giuseppe Maria Foppa'ya aittir. Venedik'te 8 Ocak 1812 tarihinde San Mois  Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenmiştir.

Ciro in Babilonia 2 perdedir. Librettosu Francesco Aventi'ye aittir. 14 Mart 1812'de Ferrara'da bulunan Teatro Comunale di Ferrara'da prömiyeri yapılmıştır.

La Scala di Seta ( pek Merdiven) Tek perdedir. Librettosu Giuseppe Maria Foppa'ya aittir. 9 Mayıs 1812'de Venedik'te San Mois  Tiyatrosu'nda prömiyeri yapılmıştır.

La Pietra del Paragone (Denektaşı) 2 perdedir. Librettosu Luigi Romanelli'ye aittir. İlk kez Milano'da La Scala Tiyatrosu'nda 26 Eylül 1812 tarihinde sahnelenmiştir.

L'Occasione fa il Ladro (Fırsat Hırsız Eder) tek perdedir. Luigi Privadali'nin librettosunu hazırladığı eserin prömiyeri 24 Kasım 1812'de Venedik San Moisé Tiyatrosu'nda yapılmıştır.

Il Figlio per Azzardo ya da Il Signor Bruschino tek perdedir. Librettosu Giuseppe Maria Foppa'ya aittir. 27 Ocak 1813'te Venedik San Moisé Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenmiştir.

Tancredi iki perdedir. Librettosu Gaetano Rossi'ye aittir. Venedik'teki La Fenice Tiyatrosu'nda 6 Şubat 1813 tarihinde prömiyeri yapılmıştır.

L'italiana in Algeri (Cezayir'de Bir İtalyan Kızı) iki perdedir. Librettosu Angelo Anelli'nindir. İlk kez 22 Mayıs 1813'te Venedik'te bulunan S. Benedetto Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

L'Aureliano in Palmira iki perdedir. İlk kez 26 Aralık 1813 tarihinde Milano La Scala Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Il Turco in Italia (İtalya'da Bir Türk) iki perdedir. Librettosu Felice Romani'ye aittir. Milano'daki La Scala Tiyatrosu'nda 14 Ağustos 1814 tarihinde ilk kez sahnelenmiştir.

Sigismondo iki perdedir. Librettosu Giuseppe Maria Foppa'ya aittir. 26 Aralık 1814'te Venedik'teki La Fenice Tiyatrosu'nda prömiyeri yapılmıştır.

Elisabetta iki perdedir. Giovanni Schmidt'in librettosunu hazırladığı eser ilk kez Napoli'de San Carlo Tiyatrosu'nda 4 Ekim 1815 tarihinde sahnelenmiştir.

Torvaldo e Dorliska iki perdedir. Librettosu Cesare Sterbini'ye aittir. 26 Aralık 1815'te Roma'da bulunan Teatro Valle'de ilk kez sahnelenmiştir.

Il Barbiere di Siviglia (Sevil Berberi) iki perdelik komedidir. 20 Şubat 1816'da Roma'da bulunan Teatro Argentina'da prömiyeri yapılmıştır. Orijinali Almaguerra ya da L'inutile Precauzione olan eserin librettosu Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais'a aittir. Sevil Berberi'nin librettosunu Cesare Sterbini uyarlamıştır.

La Gazetta iki perdedir. Librettosu Giuseppe Palomba'ya aittir. 26 Eylül 1816 tarihinde Napoli'deki Teatro de' Fiorentini'de ilk kez sahnelenmiştir.

Otello üç perdedir. William Shakespeare'in Othello eserinden uyarlanarak, Francesco Berio di Salsa tarafından librettosu düzenlenmiştir. 4 Aralık 1816'da Napoli'deki Del Fondo Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenmiştir.

La Cenerentola (Külkedisi) iki perdedir. Librettosu Jacopo Ferreti'ye aittir. Charles Perrault'un Külkedisi adlı masalından uyarlanmıştır. Roma'daki Valle Tiyatrosu'nda 25 Ocak 1817'de prömiyeri yapılmıştır.

La Gazza Ladra (Hırsız Saksagan) iki perdedir. Librettosu Giovanni Gherardini'ye aittir. Prömiyeri Milano La Scala Tiyatrosu'nda 31 Mayıs 1817'de yapılmıştır.

Armida üç perdedir. Giovanni Schmidt eserin librettosunu Torquata Tosso'nun Kurtarılmış Kudüs adlı destanından uyarlamıştır. 11 Kasım 1817'de Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'nda prömiyeri yapılmıştır.

Adelaide di Borgogna iki perdedir. Librettosu Giovanni Schmidt'e aittir. 27 Aralık 1817'de Roma'daki Teatro Argentina'da ilk kez sahnelenmiştir.

Mosé in Egitto (Musa Mısır'da) üç perdedir. Librettosu Andrea Leone Tottola'ya aittir. İlk versiyonu 5 Mart 1818'de, ikinci versiyonu ise 7 Mart 1819'da Napoli'deki S. Carlo Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Adina tek perdedir. Librettosu Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini'ye aittir. Eser 1818'de bestelenmiş olmasına rağmen 22 Haziran 1826'da Lizbon'daki Teatro Reale San Carlo'da ilk kez sahnelenmiştir.

Ricciardo e Zoraïde iki perdedir. Librettosu Francesco Maria Berio di Salsa'ya aittir. 3 Aralık 1818'de Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenmiştir.

Ermione iki perdedir. Librettosu Andrea Leone Tottola'ya ait olup, eser ilk kez 27 Mart 1819'da Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Eduardo e Cristina iki perdedir. Librettosu Giovanni Schmidt'e aittir, daha sonra Andrea Leone Tottola ve Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini tarafından yenilenmiştir. 24 Nisan 1819'da Venedik'te bulunan Teatro San Benedetto'da ilk kez sahnelenmiştir.

La Donna del Lago (Gölün Kadını) iki perdedir. Walter Scott'ın aynı adlı eserinden uyarlanan librettoyu Andrea Leone Tottola yazmıştır. 24 Eylül 1819'da Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'nda prömiyeri yapılmıştır.

Bianca e Falliero iki perdedir. Librettosu Felice Romani'ye aittir. 26 Aralık 1819'da Milano La Scala Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenmiştir.

Maometto II (II. Mehmet) iki perdedir. Librettosu Cesare della Valle'ye aittir. İlk kez Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'nda 3 Aralık 1820'de sahnelenmiştir.

Matilda di Sabran iki perdedir. Librettosu Jacopo Ferretti'ye aittir. 24 Şubat 1821'de Roma'daki Teatro Apollo'da ilk kez oynanmıştır.

Zelmira iki perdedir. Librettosu Andrea Leone Tottola'ya ait olup, eser ilk kez 16 Aralık 1822'de Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Semiramide (Semiramis) iki perdedir. Voltaire'in Sémiramis adlı eserinden uyarlanmış ve librettosu Gaetano Rossi'ye aittir. Prömiyeri 3 Şubat 1823 tarihinde Venedik'teki La Fenice Tiyatrosu'nda yapılmıştır.

Il Viaggio a Reims (Reims'e Yolculuk) tek perdedir. Librettosu Luigi Balocchi'ye aittir. 19 Haziran 1825'te Paris'teki Théâtre national Opéra-de Comique'de ilk kez sahnelenmiştir.

Le Siége de Corinthe (Korint Kuşatması) üç perdedir. II. Mehmet Operası'nın revize edilmiş halidir. Librettosu II. Mehmet eserinden uyarlanarak Luigi Balocchi ve Alexandre Soumet tarafından yazılmıştır. 9 Ekim 1826 tarihinde Paris'te Théâtre de l'Académie Royale de Musique' de ilk kez sahnelenmiştir.

Moïse et Pharaon dört perdedir. Musa Mısır'da operasının revizyonu ve Fransızca biçimidir. Eserin İtalyan versiyondan librettosu uyarlanarak Luigi Balocchi ve Victor Joseph Etienne de Jouy tarafından hazırlanmıştır. 26 Mart 1827 tarihinde Paris'te Théâtre de l'Académie Royale de Musique' de ilk kez sahnelenmiştir.

Le Comte Ory iki perdedir. Librettosunu Eugène Scribe ve C-G Delestre-Poirson yazmışlardır. 20 Ağustos 1828 tarihinde Paris'te Théâtre de l'Académie Royale de Musique 'de ilk kez sahnelenmiştir.

Guillaume Tell dört perdedir. Friedrich von Schiller'in Wilhelm Tell adlı oyunundan uyarlanan libretto Victor Joseph Étienne de Jouy ve Hippolyte-Louis-Florent Bis tarafından yazılmıştır. 3 Ağustos 1829 tarihinde Paris'te Théâtre de Académie Royale de Musique'de ilk kez sahnelenmiştir.

Rossini'nin opera türü dışında da dini eserleri, kantatları, şarkıları bulunmaktadır.

EK 2

“İtalya’da Bir Türk” Operası

Birinci Perde

Sahne 1: Napoli Kıyıları

Bu sahnede, bir şair yazmak istediği güldürü dramı için konu aramaktadır. Şair, Napoli kıyılarında dolaşırken, bir Çingene grubuyla karşılaşır. Grup içinde, güzel ama mutsuz Zaida ve sırdaşı Albazar da bulunmaktadır. Şair, bu Çingenelerin yeni eseri için bir konu bulmasına yardımcı olabileceğini umut eder. Öte yandan, Şairin inatçı ve bazen pek aptalca işler yapan arkadaşı Geronio, kendi evlilik sorunları hakkında bilgi almak için bir falcı aramaktadır. Ancak, Çingeneler, Geronio’nun bu isteğini duyduklarında onunla alay etmekten çekinmezler.

Zaida’nın hikayesi ortaya çıkar; Şairin duymasıyla birlikte, Zaida’nın Türk bir haremde yaşamış olduğu ve efendisi Selim Paşa ile aralarında bir aşk olduğu anlatılır. Ancak, kıskanç harem kadınları tarafından suçlanan Selim, sadakatsizlikle suçlanmış ve Zaida, hayatını kurtarmak için Albazar ile haremde kaçmıştır. Bu duruma rağmen, Zaida’nın kalbi sadece Selim’e aittir. Şair, kısa bir süre içinde bir Türk asilzadesinin İtalya’ya geleceğini bilmektedir ve belki de bu Türk beyefendisinin Zaida’ya yardımcı olabileceğini düşünür. Bu sahnede, opera-buffa türünün karakteristik öğeleriyle birlikte, aşk, kıskançlık ve komik olaylar arasında geçen karmaşık ilişkilerin dokusu oluşturulmaktadır.

İkinci Perde

Sahne 1: Fiorilla’nın Evliliği ve Selim’in Gelişi

Geronio’nun genç ve kaprisli karısı Fiorilla, serbest ve sınırsız aşkı konu alan bir şarkıyla sahneye girer, Zaida’nın duygusal zorluklarının tam tersini yaşayan bir karakter olarak tanıtılır. Bu esnada sahile bir Türk gemisi gelir ve gemiden inen Türk asilzadesi Selim sahneye çıkar. Fiorilla, Selim’i gördüğünde hemen ona aşık olur ve ikisi arasında tutkulu bir ilişki başlar. Fiorilla’nın etrafında dolaşan Narciso ise Fiorilla’ya aşık olmuştur, ancak ona yaklaşabilmek için sadece Geronio’nun yakın arkadaşı olduğunu söyleyerek gizlice takip etmektedir. Geronio da karısını izlemektedir. Fiorilla, Selim’i evine kahve içmeye davet edince, Geronio kıskançlıkla boğulur.

Sahne 2: Geronio’nun Malikanesinde Bir Salon

Fiorilla ve Selim, Geronio’nun malikanesinde birbirleriyle flört ederken, Geronio çekingen bir tavırla içeri girer. Geronio’nun beklenmedik yumuşak tavırları, önce Selim’de olumlu bir etki

bırakır. Ancak, Narciso'nun yüksek sesle Geronio'yu azarlaması, evdeki atmosferin bozulmasına neden olur. Selim hızlıca sessizce ayrılır, ancak Fiorilla'ya kendi gemisini ziyaret etmesini söyler. Geronio, Fiorilla'ya bundan sonra ne Türk ne de İtalyan erkeklerini evinde misafir etmemesi gerektiğini ikaz eder. Fiorilla, Geronio'nun isteklerine boyun eğeceğini söyler, ancak aynı zamanda Geronio'nun öfkesi geçtikten sonra daha da çılgınca eğlenceye dalabileceğini düşünür.

Sahne 3: Akşamüstü Deniz Kıyısında

Selim, akşamüstü deniz kıyısında kendi gemisinin önünde Fiorilla'yı beklerken, Zaida ile karşılaşır. Eski aşıklar birbirlerine sevinçle sarılır ve hala birbirlerini sevdiklerini ifade ederler. Bu sırada Narciso gelir ve arkasında Fiorilla, kıyafet değiştirmiş bir şekilde bulunur. Fiorilla, yüzüne peçe takarak Selim'i aldatmaya çalışır, ancak Zaida'nın gelmesiyle durum ortaya çıkar. Fiorilla ve Zaida arasında bir çatışma başlar. Bu sırada Geronio da ortaya çıkarak karısına derhal evlerine dönmesini söyler. Perde, bu karmaşık durum içinde iner.

Üçüncü Perde

Sahne 1: Hotel Fuayesi

Selim, Geronio'ya Fiorilla'yı cariye olarak satmasını teklif eder, böylece Geronio hem itaatsiz bir kadından kurtulacak hem de parasını artıracaktır. Geronio bu teklifi reddeder, bu üzerine Selim, kadını kaçırmaya karar verir ve oradan ayrılırlar. Fiorilla ve arkadaşları sahneye girer. Zaida da ardından gelir. Fiorilla, Selim ile Zaida arasında bir buluşma düzenlemiştir, böylece Türk'ün tercihini öğrenebileceklerdir. Ancak Selim, iki kadından birini seçemez ve ikisini de kaybetmek istemez. Zaida, bu durumdan tiksiniyor ve ayrılır. Selim ve Fiorilla önce kavga ederler, ancak sonra araları düzelir. Şair, Geronio'ya maskeli bir balo düzenleneceğini haber verir. Fiorilla bu baloya gitmeye karardır ve orada maskeli Selim'le buluşmayı planlamaktadır. Geronio da Türk gibi giyinerek baloya gitmeye hazırlanır. Narciso ise bu karmaşadan faydalanarak Fiorilla'dan intikam almak için onu ele geçirmeyi planlar. Geronio, deli bir eşle baş başa bırakıldığı için kaderine lanet eder. Albazar, Zaida için hazırlattığı gösterişli kostümüyle sahneye girer ve geçer.

Sahne 2: Maskeli Balo

Maskeli baloda salon, maskeli misafirler ve dans edenlerle doludur. Fiorilla, özel kıyafetli Narciso'yu tanıyamaz, onu Selim sanar ve birlikte dans etmeye başlarlar. Selim de Fiorilla'nın kıyafetine benzer bir kostümle Zaida'yı görür ve onu Fiorilla sanarak dansa kaldırır. Geronio

şaşkın bir şekilde iki Fiorilla'yı görür. Selim ve Narciso, dans etmekte oldukları hanımlara balodan birlikte ayrılmayı teklif ederler. Geronio, her iki çifti ayırmaya çalışır, ancak başarılı olamazlar ve kaçarlar.

Sahne 3: Hotelin Ana Salonu

Şair, Geronio ile buluşmuştur. Selim'in Zaida ile birlikte olduğunu bilmektedirler ve Fiorilla'nın Narciso ile olduğundan emindirler. Albazar, Selim ve Zaida'nın birbirleriyle sonsuza dek birleşmeye karar verdiklerini açıklar. Şair, Geronio'ya Fiorilla'dan intikam almak için bir oyun yapmasını öğütler. Geronio, Fiorilla'ya bir mektup gönderip ondan boşandığını bildirecek ve bu nedenle evinden ayrılmasını isteyecektir.

Sahne 4: Geronio'nun Malikanesi

Fiorilla, Narciso'nun kendini aldattığını anlar ve tekrar Selim'i aramaya koyulur. Ancak Selim, Zaida ile birlikte gemisine gitmek üzere hazırlanmaktadır. Fiorilla, evine döndüğünde ayrılma mektubunu bulur ve hizmetkarlar eşyalarını ailesinin evine taşımaktadır. Fiorilla'nın arkadaşları onu terk etmiş, yalnız bırakmıştır. Fiorilla pişmanlık duyar ve üzüntüsünden harap olur.

Sahne 5: Liman

Selim ve Zaida gemilerine binmiş ve Türkiye'ye doğru limandan ayrılmak üzeredirler. Fiorilla ise kendini ve eşyalarını ailesinin evine taşıyacak bir gemi bulmak için sahile gelmiştir. Geronio onu bulur, Fiorilla pişmanlığını anlatır, Geronio onu affeder ve birbirlerine sevgiyle kucaklaşarak barışırlar. Her iki çift de sevdiklerine kavuşmuştur. Şair, mutlu bir sona ulaşan konudan memnundur.