MOZART'IN *COSI FAN TUTTE* OPERASINDAKİ FERRANDO KARAKTERİNİN TEKNİK VE OYUNCULUK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi
Arda Doğan
Eskişehir, 2022

MOZART'IN *COSI FAN TUTTE* OPERASINDAKİ FERRANDO KARAKTERİNİN TEKNİK VE OYUNCULUK AÇISINDAN İNCELENMESİ

ARDA DOĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Opera Sanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İpekli

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran, 2022

ÖZET

MOZART'IN *COSI FAN TUTTE* OPERASINDAKİ FERRANDO KARAKTERİNİN TEKNİK VE OYUNCULUK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Arda DOĞAN

Opera Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran, 2022

Danışman: Prof. Erol İpekli

Bu çalışmanın ana amacı *Cosi Fan Tutte* operası'ndaki Ferrando karakterinin ses tekniği ve oyunculuk açısından incelenmesidir. Yapılan çalışmanın ilk bölümünde Klasik dönem anlayışından, bu dönemi hazırlayan akımlardan, Mozart'ın müzik anlayışından ve Opera Buffa'dan bahsedilmiş, *Cosi Fan Tutte* Operasının yazılıp bestelendiği dönemdeki şartlar ele alınmıştır. Besteci Mozart'ın ve eserin librettisti olan Lorenzo da Ponte'nin hayatından kısaca kesitler sunulmuştur. Kısaca tenor seslerin sınıflandırılmasına yer verilmiş ardından tenor seste rejisterlere değinilmiştir. Bu bilgiler ışığında Ferrando karakteri için yazılmış şan partisi teknik olarak incelenmiş, oyunculuk açısından karakter analizi yapılmıştır.

Ferrando rolünün kolay ve etkili söylenebilmesi ve oynanabilmesi için incelenmiş ve bu amaçla yanıtlar aranmıştır. İncelemelerde elde edilen bulgular düzenlenip yorumlanmış, librettodan seçilen bölümler alan uzmanlarının da görüşlerinden ve deneyimlerinden faydalanılarak Türkçe'ye çevrilmiş ve notalar üzerinde işaretlemeler yapılmıştır.

Oyunculuk açısından dinamik bir performans gerektiren Ferrando'nun şan partisinde pasaj notalarının, rejisterler arası geçişlerin ve tırmanışların, kafa rejisterinde yazılmış yüksek notaların çokça bulunduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: W.A Mozart, Cosi Fan Tutte, Ferrando, Ses Tekniği, Oyunculuk

ABSTRACT

A SINGING AND ACTING ANALYSIS OF FERRANDO CHARACTER IN MOZART'S *COSI FAN TUTTE*

Arda DOĞAN

Department of Opera

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Prof. Erol İpekli

The main aim of this study is to analyze Ferrando in *Cosi Fan Tutte* in terms of singing technique and acting style. In the first part of the study, the principles of classical period, the movements preceding this period, Mozart's understanding of music, opera buffa as a genre and the zeitgeist of the time when *Cosi Fan Tutte* was composed are discussed. Besides, Mozart's and Lorenzo da Ponte's lives are depicted as the composer and the librettist of the work. Next, this study shows how tenor voices are categorized which is followed by the registers in tenor voice. In light of all this information, Ferrando's singing party is examined technically and his character is analyzed in terms of the way he acts.

This study also asks questions how to sing and act Ferrando's party with ease. The findings obtained as a result of these analyses are classified and explained. The parts selected over libretto are translated into Turkish by benefiting from the expertise and experience of specialists in this field and findings are marked on the musical notes of the party.

In the end, it is concluded that Ferrando's singing party requiring a dynamic performance in terms of acting includes a lot of passage notes, passages in between registers, parts where the singer has to go up the high notes and quite a lot of number of high notes over head register.

Keywords: W.A. Mozart, Cosi Fat Tutte, Ferrando, Singing Technique and Acting

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

"Mozart'ın Cosi Fan Tutte Operasındaki Ferrando Karakterinin Teknik ve Oyunculuk Açısından İncelenmesi" isimli bu tez Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü için Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Tez çalışması süresince danışmanlığımı yapmış olan çok kıymetli hocam Prof. Erol İPEKLİ'ye, bu süreçte göstermiş olduğu desteklerinden ve yönlendirmelerinden dolayı teşekkür ederim.

Yapmış oldukları detaylı okumaları faydalı geri bildirimleri ve ilgileri ile tezime çok kıymetli katkılar sunan sevgili Prof. Dr. Nalan YİĞİT ve Prof. Arman ARTAÇ hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Çok kıymetli şan hocam Oylun ERDAYI, oyunculuk hocam Gülgün KUTLU, solfej ve armoni hocam İvan ÇELAK başta olmak üzere lisans ve yüksek lisans öğrenimimde emeği geçen tüm hocalarıma, 2016 yılında kaybettiğim, şarkıcılık, şan tekniği ve vokal koçluk adına bildiğim hemen her şeyi borçlu olduğum sesimin mimarı Randolph MICKELSON'a sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Öğrenim ve sanat hayatım boyunca her konuda desteğini hissettiğim Yalçın Tuğsavul'a, Fransızca kaynakların çevirisinde yardımcı olan arkadaşım Mert ÖZDEMİR'e yüksek lisans ve tez döneminde varlığını ve desteğini her zaman hissettiğim sevgili Dilara AYTEKİN'e, *Cosi Fan Tutte* operasını stil olarak çalıştığım Prag'taki performansımda ve bu tezin yazım aşamasında Ferrando ile ilgili söyledikleri kulağımdan hiç gitmeyen orkestra şefi Wolfgang SCHEIDT'a, bu sürecin en başından en sonuna kadar hep yanımda ve destekçim olan sevgili öğrencim Ezgi ÜNAL'a teşekkürlerimi sunarım.

Konservatuvar giriş sınavından New York'taki öğrenim sürecime, bütün şan derslerimden tezimin yazım aşamasındaki her ana tanıklık eden, sanat ve öğrenim hayatımda her zaman yanımda olan, bir taraftan heyecanımı dizginlerken diğer taraftan beni her anlamda yüreklendiren hayatımın en büyük şansı olan eşim Dr. Buket Doğan'a bu hayata ve sanata dair beni her konuda motive eden, oyun zamanlarından çaldığım güzel çocuklarım Adel Kaan ve Can Kemal'e sonsuz teşekkür ederim.

28/06/2022

ETİK KURALLARI VE İLKESİ 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 programı"yla 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 sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

.....

(Arda Doğan)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR ..... **v**
ETİK KURALLARI VE İLKESİ BEYANNAMESİ ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
GÖRSELLER DİZİNİ ..... **ix**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Problem **1**
1.2. Amaç **2**
1.3. Önem **2**
1.4. Sınırlılıklar **3**
2. ALANYAZIN **4**
2.1. Wolfgang Amadeus Mozart'ın Hayatı **4**
2.2. Mozart ve Klasik Dönem Müzik Anlayışı **13**
2.2.1. Klasik dönemi hazırlayan akımlar **16**
2.3. Aydınlanma Çağı ve Mozart **19**
2.4. Mozart'ın Müzik Anlayışı **19**
2.4.1. Mozart'ın eserlerdeki müzikal dili **20**
2.5. Lorenzo Da Ponte'nin hayatı **21**
2.5.1. Mozart ve Lorenzo Da Ponte **22**
2.6. Cosi Fan Tutte Operası **23**
2.6.1. Opera Buffa **24**
2.6.2. *Cosi Fan Tutte* Operasindaki karakterler **28**
2.6.3. Opera'nın konusu **28**
2.7. Tenor Seslerin Sınıflandırılması **31**
2.8. Rejister ve Pasaj **34**
2.8.1. Tenor seste rejisterler **35**
3. YÖNTEM **36**
3.1. Araştırma Modeli **37**
3.2. Verilerin Toplanması **37**

3.3. Verilerin çözümü ve yorumlanması 37
4. BULGULAR VE YORUM 37
4.1. Ferrando Karakterinin Oyunculuk Açısından İncelenmesi 38
4.2. Ferrando Karakterinin Ses Tekniği Açısından Analizi 52
5. SONUÇ 105
KAYNAKÇA 107
ÖZGEÇMİŞ 110

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. Ankara Devlet Opera ve Balesi 2007-2008 Sezonu. Guglielmo Serkan Kocadere, Don Alfonso Beran Sertkaya, Fernando Arda Doğan 24
Görsel 2. Ankara Devlet Opera ve Balesi..... 28
Görsel 3. Tenor ses rejisterinin (Lirik tenor için) pasajları da gösteren şeması 34
Görsel 4. Piyano üzerinde, tenor rejisterinde göğüs, karışık, kafa ve falsetto rejisterini ve pasajları gösteren şema 35
Görsel 5. 1. Pasaj Do4 2. Pasaj Fa#4 kabul edilerek oluşturulmuş görsel 53

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemi, amacı, önemi ve sınırlılıklarına yer verilecektir.

1.1. Problem

Yaşadığı zamanda Avrupa'da var olan hemen hemen tüm müzik türlerini besteleyen, çok yönlü bir Klasik dönem bestecisi olan W. A. Mozart, kendisinden çok daha uzun yaşamış olan birçok besteciye göre çok daha fazla eser yazmıştır. Otuz beş yıllık kısa hayatına yirmi üç opera, yirmi piyano sonatı, kırkın üzerinde senfoni, konçertolar, kentetler, kuartetler, serenatlar, liedler, dini eserler, dans ve eğlence müzikleri ve birçok türü sığdırmayı başarmıştır. Yaklaşık iki yüz saatlik müziğe eşdeğer altı yüzün üzerinde eser bestelemiştir. Bu çalışmalardan bazıları bir dakikadan az sürerken, bazıları üç saati aşmaktadır. Üstün müzik dehası sayesinde çocuk yaşta bestelemeye başladığı eserleri ölümünden yüz yıllar sonra bile popülerliğini korumuş ve halen günümüzde de dünyanın en büyük konser salonlarından en küçüğüne bütün salonlarda Senfonileri Konçertoları çalınmakta ve dünyanın en büyük tiyatrolarından en küçük opera evlerine kadar hemen tüm tiyatrolarda da her sezon mutlaka en az bir tane W.A Mozart operası sahnelenmektedir.

Mozart'ın en başarılı ve tartışmalı operalarından biri olan K.588 *Cosi Fan Tutte*, 26 Ocak 1790 yılında Viyana'da Burgtheater'da prömiyeri yapıldığı tarihte ilgi görmeyip göz ardı edilmiş, müstehcen bulunup sansüre uğramıştır. Yazıldığı dönemde hak ettiği ilgiyi görmeyen *Cosi Fan Tutte* operası 20. yüzyılın ortalarında ve sonrasında çok popüler olmuş, dünya operalarında büyük ilgi görmüş, en çok sahnelenen eserler arasında yerini almıştır.

Dönemin diğer ünlü bestecisi Salieri tarafından da ele alınıp bestelenmeye çalışılan fakat sonuçlanmayan hikâyenin librettosunu yine Mozart'ın en tanınmış operalarından olan *Le Nozze di Figaro* ve *Don Giovanni* operasının da librettosunu yazan İtalyan librettist ve şair Lorenzo da Ponte yazmıştır. Mozart'ın kusursuz müziğinin Lorenzo da Ponte'nin sözleriyle olan muhteşem uyumu bir kısmı konudan dolayı zaman zaman rahatsız olsalar da seyirciyi her zaman büyülemeyi başarmıştır.

Konusu 18. yüzyılda Napoli'de geçen eserde, kendisi dünyadaki bütün kadınların sadakatsizliğine inanmış olan Don Alfonso, arkadaşları Guglielmo ve Ferrando'yu bu konuda kışkırtarak onlarla iddiaya girer. Sonrasında da bu iddiayı kanıtlamak için

nişanlılarının kendilerine bağlılığından son derece emin olan Guglielmo ve Ferrando' yu savaşa gidiyormuş gibi vedalaşmaya ve daha sonrasında kılık değiştirip başka bir ülkenin askerleri gibi görünerek geri dönmeye ikna eder. Don Alfonso' nun kurduğu bu oyun kılık değiştirip geri dönen Guglielmo ve Ferrando'nun birbirlerinin nişanlılarını baştan çıkarıp kendilerine aşık etmeye çalışmaları ve Don Alfonso'nun kurguladığı oyunlarla her ne olursa olsun yeryüzündeki tüm kadınların sadakatsizliklerini ispatlama çabalamaları üzerinde döner.

Oyunculuk ve ses tekniği açısından bütün roller için zorlayıcı olan *Cosi Fan Tutte'*nin Türkiye prömiyeri Ankara'da 21 Ekim 1953'te yapılmış ve ardından Türkiye'de bulunan diğer operalarda da pek çok kez sahnelenmiştir.

Bu araştırmada daha önce (Türkiye'de) çalışılmamış olduğu anlaşılan W.A. Mozart'ın *Cosi Fan Tutte* Operası'ndaki Ferrando karakteri ses tekniği ve oyunculuk (rol) bakımından incelenmiş, eserin bütününe, bestecinin, librettistin hayatına ve yaşadığı döneme değinilmiştir. Karakterin ses tipi ve eseri yorumlamadaki teknik yaklaşımı da ele alınmıştır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı *Cosi Fan Tutte* operası'ndaki Ferrando karakterinin ses tekniği, karakter ve rol bakımından analizinin yapılmasıdır. Bu genel amaç çerçevesinde;

- *Cosi Fan Tutte* Operasının yazılıp bestelendiği dönemdeki şartlar,
- *Cosi Fan Tutte* Operasındaki karakterlerin kişilikleri, Ferrando ile ilişkileri ve oyundaki konumları,
- Ferrando karakterinin eserdeki müzikal analizi, İtalyan operasında çok büyük bir öneme sahip 'opera buffa'nın incelenmesi,
- Ferrando karakteri için yazılmış şan partisinin teknik olarak analizinin yapılıp partinin kolay ve etkili söylenmesi için yanıtlar aranmıştır.

1.3. Önem

Yapılan bu çalışma konservatuvarlarda ve sanat kurumlarında *Cosi Fan Tutte* Operası'ndaki Ferrando karakterinin icrasında oyunculuk, karakter analizi ve şarkı söylemedeki teknik yaklaşım açısından kaynak olma özelliği taşıyacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Yapılan araştırmada ortaya konulan bulgular, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde sahneye konan *Cosi Fan Tutte* operasındaki reji çalışmaları, Avrupa Müzik Akademisinin bünyesinde gerçekleştirilen *Don Giovanni, Cosi Fan Tutte* ve *Le Nozze di Figaro* operaları üzerine müzikal çalışmalar Türkçe, İngilizce, Fransızca ve İspanyolca kaynaklardan edinilen bilgilerle sınırlıdır.

Ortaya konan çalışmada *Cosi Fan Tutte* operasının yazıldığı tarih ve devamında rejisörlerin farklı zaman anlayış ve kültürlere göre yorumlamaları sebebiyle dekor, kostüm ve sahneye koyma anlayışından bahsedilmemiştir.

2. ALANYAZIN

Bu bölümde Wolfgang Amadeus Mozart'ın hayatına, Mozart ve Klasik dönem müzik anlayışına, Klasik dönemi hazırlayan akımlara, Mozart'ın müzik anlayışına, Mozart'ın eserlerindeki müzikal diline, Lorenzo da Ponte'nin hayatına, Mozart ve Lorenzo da Ponte'ye, *Cosi Fan Tutte* Operası'na, Opera Buffa'ya, *Cosi Fan Tutte* Operasındaki karakterlere, Opera'nın konusuna, tenor seslerin sınıflandırılmasına, rejister ve pasaj konusuna değinilecektir.

2.1. Wolfgang Amadeus Mozart'ın Hayatı

Tarihin bilinen ender yeteneklerinden biri olan Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), 27 Ocak günü Salzburg'da dünyaya gelmiştir. Dönemin ilerici müzikçilerinden Leopold Mozart ve keman hocası olan eşi Anna Maria Pertl'in hayatta kalan iki çocuğundan birisidir. Salzburg'a hukuk eğitimi almak için gönderilmiş olan baba Leopold Mozart keman icracılığının yanısıra bestecilik ve müzik alanında birçok çalışmalar da yapmıştır. Kilise için önemli eserler vermiş olan Leopold Mozart o dönem için çok önemli sayılabilecek bir eğitimcidir, eğitim için önemli sayılabilecek olan eserleri ölümünden sonra da enstrüman öğretmenleri tarafından kabul görüp kullanılmıştır (Say, 1995, s. 299).

Baba Leopold Mozart ve Anna Maria Pertl evlendikten sonra yedi çocukları olmuştur. Çocuklarından yalnızca Nannerl olarak bilinen dördüncü bebek Maria Anna Walburg Ignatia ve W. A. Mozart hayatta kalabilmiştir. Yetenekli bir müzisyen olan abla Maria Anna'nın kardeşi Wolfgang Amadeus Mozart'a ilham vermedeki rolü çok önemlidir. Babası, Mozart çok küçük yaştayken, müziğe olan olağanüstü ilgi ve yeteneğini keşfedip, ona dersler vermeye başlamıştır (Rushton, 2006, s.1).

Mozart klavseni etkileyici bir biçimde çalabiliyordu. Konserlerde klavsenin yanısıra piyano ve keman da çalabiliyordu. 1761'de Wolfgang henüz beş yaşındayken Ernst Eberlin'in "*Sigismundus Hungarie Rex*" (*Macar Kralı Sigismundus*) isimli müzikli oyununda ilk kez sahneye çıktı. Bir enstrüman çaldığı konserlerin dışında küçük Mozart bu eserde sadece dans edenlerin arasında yer alıyordu. Baba Leopold'ün amacı çocuklarının özellikle de Amadeus'un yeteneklerini her yönüyle herkese göstermekti. Bu amacında başarıya ulaşmak için bilinçli ve akıllıca bir planla öncelikle yakın çevresine sonra da gezilere çıkarak çok geniş bir coğrafyada oğlunu tanıtmayı başardı. Baba

Leopold, bu gezilerde oğlu Mozart'ın tanıtılmasının yanı sıra oğlu üstünde olumlu etkiler bırakması için aynı zamanda bu gezileri eğitim gezilerine de dönüştürmüş ve bunun için büyük çaba sarf etmiştir. Önce Salzburg'dan Münih'e ve başarılı geçen Münih gezisinin ardından Viyana'ya gittiler. Leopold'ün amacı Wolfgang'ın Viyana'da Sarayda bir konser vermesini sağlayabilmekti, bunu gerçekleştirmek için pek çok arkadaşından ve dostluk kurduğu soylu kişilerden yardım istemiştir. Saraya davet edilip konser vermeyi başaran Mozart'lar herkesin beğenisini kazanan ilk konserden sonra ikinci kez konser vererek, sadece sarayın değil Viyana'daki diğer soyluların da ilgi ve beğenisini kazanmış, onu dinlemeyen birçok kişide de merak uyandırmayı başarmışlardır (Büke, 2012, s.33).

Mozart, Londra'dan Viyana'ya, Roma'dan Amsterdam'a tüm Avrupa'yı gezmiştir. Bu seyahatler uçakların, trenlerin veya otobüslerin olmadığı bir dönemde, bırakın konforu, yalnızca yağmur ve kardan dahi çok az koruma sağlayabilen, ısıtma ve soğutması olmayan atlı arabalarla gerçekleşmiştir. Yazın aşırı sıcakta ve kışın aşırı soğuğunda engebeli toprak yollarda seyahat etmek, temiz olmayan ve rahatsız edici hanlarda kalmak, hasta eden yemekler yemek zorunda kalmışlardır. Her yerde hırsızların olduğu bir dönemde genç besteci, bazen babasının bazen annesinin ve diğer akrabalarının eşliğinde, hemen hemen bütün çocukluğunu, yaklaşık olarak 3.720 gününü, yani on yıldan fazla zamanı seyahat ederek geçirmiştir (Casanova-Diaz, t.y., s.5).

Mozart imparatorluk ailesi ile tanıştıktan sonra Paris ve Londra gezilerini gerçekleştirmiştir ve ardından da pek çok Avrupa ülkesinin değişik şehirlerine gitmiştir. Çok iyi bir gözlemci olan Mozart bu gezilerde tanıdığı ve tanıştığı pek çok kişiyi aklında tutarak daha sonra bu kişileri bestelediği operalarındaki kahramanlara dönüştürmüştür (İlyasoglu, 2002, s. 81).

Mozart'ın dünyaya geldiği yer olan Salzburg'da o dönemde operaya ilgi duyulmuyordu ve baba Leopold'un da operaya özel bir ilgisi yoktu. Kendisi bir opera yazmadığı gibi oğlunu da bu alanda teşvik etmemiştir. Çocukluğunda 1750'lerde ve 1760'larda, Salzburg'da birkaç İtalyan operası sahnelenmişti ama burası o dönemde bir opera merkezi değildi. Opera sanatına ilgi olmamasıyla birlikte yine de Salzburg'da Benedictine Üniversitesi'nde bir tiyatro türü gelişmiştir. Bu üniversitede gelişen dramalar sayesinde Mozart tiyatroyla pratik olarak ilk temasını kurmuştur. Bu sayede Küçük Mozart daha beş yaşındayken kostümlerin, kılık değiştirmenin alkışların zevkini ve heyecanını yaşamıştır (Rice, 2008, s.1).

Babasının hastalığında W.A Mozart gezilerine annesiyle devam etmek zorunda kalmıştır. Baba Leopold, özgürlüğünü eline almış olan Mozart'ın uzaktan aldığı emirlere itaat edemeyecek kadar heyecanlı ve başına buyruk olabileceğini düşünmemişti. Anne Maria Pertl de emirleri uygulayamıyor ya da uygulatamıyordu. Bu dönemde Wolfgang geziyi istediği şekilde yönetmiştir (Rushton, 2006, s. 57).

Hayatı büyük bir mücadele ile geçen Mozart büyük başkentlerde önemli şehirlerde yer edinmek ve buralarda şansını denemek istemiştir. Mozartlar Viyana'da kendini ıspatladıktan sonra hiçbir bağlantısı olmamasına rağmen Berlin'i ve St Petersburg'u ziyaret etmişlerdir. Mozart Londra'da şarkıcılarla kurulan kişisel ilişkilerin operada ne kadar önemli olduğunu, hatta operanın şarkıcılarla kurulan kişisel ilişkiler demek olduğunu öğrenmiştir. Hayatı boyunca da bu tür ilişkileri bazen profesyonel iş birliğinin ötesine geçerek geliştirmiştir. Örneğin, Aloysia Weber'e âşık olmuştur ya da Emanuel Schinkaneder ile kardeş kadar yakın bir içki arkadaşı olmuştur. Opera Mozart'a müzikal ve dramatik yeteneklerini gösterebilmesi için fırsat vermenin yanı sıra sosyal iletişim ve etkileşim için olanak tanımıştır. Tiyatroda hayranlık ve alkışın yanında dostluk ve sevgi de bulmuştur (Rice, 2008, s. 189). Mozart Londra ve Paris sonrasında Almanya'da iş bulmak için gerçek bir mücadele vermiştir. Münih'te besteci Josef Myslivecek ile karşılaşan ve opera bestelemeye büyük hevesi olan Mozart'ın bu besteciyle konuşmaları sonrasında bu hevesi daha da artmıştır. Burada bir konser vererek ve verdiği bazı özel dersler sayesinde masraflarını karşılayabilmiştir (Rushton, 2006, s. 58).

Mozart'ın gittiği her şehirde kalma süreleri farklıydı. Yine gittiği her şehirde farklı zorluklar yaşamış ve bunun yanında farklı tecrübeler edinmiştir.

Mozart Mannheim'da kış sebebiyle uzun bir süre kalmıştır. Genç besteci Mozart hiçbir sarayda buradakiler kadar iyi müzisyenler ve icracılar görmediğini söylemiştir. Bu müzisyenlerden birkaçı da onun için arkadaş canlısıydı. Sosyal çevreye rağmen Mozart burada en sevdiği şey olan beste yapmak için yeterince zaman bulsa da yaptığı besteler küçük ölçekli eserlerdir ve onun zevkine uygun değildir (Rushton, 2006, s. 59).

Sürekli seyahat halinde olduğu için bir şehirde başlamış olduğu eseri aynı şehirde tamamlayamamıştır. Yarım kalan birçok eserini farklı zamanlarda farklı yerlerde bitirebilmiştir.

Mannheim'da başladığı (K. 301–306) altı keman sonatını Paris'te tamamlayabilmiştir. Paris'te de la minör piyano sonatını (KV 310=300d) ve popüler

ezgilere ('Je suis Lindor' ve 'Lison dormait') a ilişkin birkaç varyasyon bestelemiştir. Bu eserler Mozart'ı enstrümantal müziğin yaşayan devleri olan Bach'ın oğulları ve Haydn'ın saflarına yükselttiyse de o dönemde bu başarıyı çok az kişi fark edebilmiştir (Rushton, 2006, s. 59).

Mozart, Avrupa'nın farklı ülkelerinde, sanat ve opera için önem teşkil eden şehirlerde bir besteci olarak var olma ve yer edinme mücadelesi verirken opera konusunda kamuoyunda bazı fikir ayrılıkları yaşanıyordu.

1774'te Gluck'un reform edilmiş operasının destekçileri ile gerçek İtalyan stilini tercih edenler arasında bir çekişme yaşanıyordu. Mozartlar 23 Mart 1778'de Paris'e ulaştı. Viyana'ya taşınmadan önce 1781 yılında ciddi operası *Idomeneo*'yu besteleyen Mozart bu eserde çok sayıda reçitatife yer vermiş ve koroyu sahnede çok etkin bir şekilde kullanarak dramatik ve anlatımı güçlü müziğiyle muhteşem sahneler yaratmayı başarmıştır (Casanova-Diaz, t.y., s. 8).

Belki de başka bir dönemde olsa Mozart'ın burada bir şansı olabilir, *Idomeneo* operasında hem İtalyan hem de Fransız unsurlarını özümseyerek Gluck un yeniliklerini kendi operasında uyarlayabildiğini gösterebilirdi. Ama Paris'te kimse Mozart'tan bunu denemesini istememiştir (Rushton, 2006, s. 60).

Paris besteciler ve müzisyenler için şöhret ve para kazanma anlamında adeta bir arenaydı ve bu arenada Mozart, elinden gelenin en iyisini yapmalı ve fırsatları iyi değerlendirmeliydi. Mozart'ın annesi, mayıs ayında, çeşitli küçük rahatsızlıkları atlatmıştı ama, sürekli soğuk konaklama yerlerinde kaldığından yakınıyordu. Ertesi ay, Mozart senfonisini performans için hazırlarken, daha ciddi bir şekilde hastalanıp ölmüştür (Rushton, 2006, s. 61).

Yaşadığı zorluklardan, tecrübelerden beslense de Mozart'ın beste yaptığı dönemde içinde bulunduğu ruhsal durum müziğinde yoktur.

Otuz beş yıllık kısa hayatına sığdırdığı 600'ün üzerinde eserle insanlığa büyük bir hazine sunan Mozart diğer birçok besteci gibi yaşadıklarını, özel hayatında ve içinde bulunduğu dönemdeki karanlık zorlu günleri müziğine yansıtmamıştır. Annesinin hastalığı ve öldüğü dönemde bestelediği A-minör piyano sonatı bu acı dönemin çalkantılarıyla ilişkilendirilse de Mozart müziğinde hissedilen her sevinç ya da hüznün yaşadığı ya da etkilendiği olaylardan kaynaklanması olası değildir. Müziği saf ve katkısız bir müziktir (İlyasoğlu, 1996, s. 80).

Bütün bir hayatını, oğlunun yeteneklerini geniş bir coğrafyada duyurmak için harcamış olan baba Leopold bütün bu mücadelenin sonunda oğluna doğduğu yer olan Salzburg'da sağlam bir yer edindirme gayreti içinde olmuştur.

Ailesini tekrar bir araya getirmek isteyen baba Leopold, Wolfgang'a Salzburg'da Adlgasser'in ölümüyle boşalan görevi kazanmayı başardıysa da Mozart, Salzburg'a geri dönmekten kaçmış, orada ders verme bahaneleriyle bu dönüşü oyalanarak ertelemiştir. Bu dönemde yazdığı mektubu Salzburg'un taşralığı ve müzisyenlerin özensizliğine karşı tiksintiyle doludur.

Bu kadar hareketli, seyahatlerle, toplantılarla, icabet edilen davetlerle dolu bir hayatta, tabiidir ki Mozart belki de sabit bir yerde sessizlik içinde sadece müziğe odaklanarak eserlerini besteleme imkânı bulamadığı için başka yetenekler geliştirmiştir.

Kafasının içindeki müzik cümlelerini bir anda ve hızlıca yazabilmesi, çevresindeki gürültüden ve uyarıcılardan etkilenmeden besteleme sürecine girebilmesi sanki kısa ömrüne pek çok şeyi sığdırma kaygısındandır. Kafasında dolanan fikirleri dizginleyemediğinden yakınan Mozart'ın yapıtları kafasının içinde parçalar halinde değil bütünüyle doğmuştur. Fikirlerini her ortamda eğlenirken şakalaşırken çevresinden kopmadan kafasında geliştirip olgunlaştığını yakın çevresine anlattığını biliyoruz (İlyasoğlu, 1996, s. 81).

Böyle bir ortamda salt kafasının içinde, bütün armonisi, nüansları ve detaylarıyla duyduğu bütün kompozisyonu notaya dökebilen Mozart'ın müziğinde, her notanın, inci gibi, kusursuzca çalınması ya da söylenmesi gerektiğinden, yazdığı müziği söylemenin genellikle tecrübesiz oyuncular için kolay ve olgun sanatçılar için zor olduğu söylenir.

1779 yılının ocak ayında uzun süre ertelediği Salzburg'a dönen Mozart hemen saray orgçuluğuna atanmış ve kendinden beklenen dini eserleri bestelemeye koyulmuştur. Bu dönemde sadece kilise müziğinde değil her alanda bugüne kadarki en iyi eserlerini üretmiştir. 1779 ve 1781 yılları arasındaki bu dönem Mozart'ın hâkim olduğu orkestra türlerinde ustalaştığı dikkate değer bir dönemdir. Bu zamana kadar yapmış olduğu yolculuklar, bakıldığında başarısız gibi görünse de Mozart'a çok önemli katkıları olan önemli yolculuklardır. 23 yaşındaki genç besteci Salzburg sonrasında tam olarak kendi özgün stilini yakalamayı başarmış müzikal kusursuzluğa ulaşmıştır (Büke, 2012, s.197).

Mart 1779'a kadar, hala en iyi bilinen kutsal eserlerinden biri olan Do Major Ayini (K. 317) tamamlamıştır ve bir yıl sonra da son tamamladığı Missa Solemnis'i (K. 337)

bitirebilmiştir. Mozart bu dönemde başlığı olmayan bir sahne eserine daha çalışıyordu. Türk temalarıyla işlenen *Zaide* operasını ya Salzburg'u ziyaret eden tiyatro toplulukları sipariş etmişti ya da bu eser II Joseph'in hayata geçirmeye çalıştığı Almanca müzikli oyunlar içindi (Rushton, 2006, s. 79).

Yolculuğu boyunca çeşitli nedenlerden dolayı opera besteleyememişti; en çok istediği şey olan bu amacına Salzburg da ulaşmayı ummuş fakat kentte bir opera binasının olmayışı Mozart'ın burada kalışını daha da isteksiz hale getirmiştir.

Mozart'lar, Salzburg dan geçen çeşitli gezgin oyuncu toplulukların çalışmalarından keyif alan hevesli tiyatro severlerdi. 1780 yılında Mozart aktör Emanuel Schikaneder ile tanışmıştır. Bu tanışıklığı daha sonra olağanüstü meyvesini verecektir. Alman opera ve melodramlarından ilham alarak bir Alman operası bestelemeye başlamıştır (Rushton, 2006, s. 79). Viyana için çok iyi hazırlanan Mozart, dramatik yoğunluğu *Zaide* gibi yüksek bir operadan sonra yeni operası *İdomeneo*'ya hazırlanmıştır.

Mannheim'da Wendling'lerin, Cannabich ve orkestrasının gösterdiği dostluk Mozart'ı elinden gelenin en iyisini yapması için daha da motive etmiştir. Ortaya fazlasıyla zengin ve kendine has bir opera çıkmıştır. *Idomeneo* operasındaki bütün dramatik durumlar çok ayrıntılıdır. Mozart, baleleri bizzat bestelemekten memnundu ve balelere oyunun diğer bölümlerinden tonal ve tematik göndermeler de ilave etmiştir Tüm bu tonal ve tematik göndermeler bir tesadüf olamaz ancak Mozart'ın niyeti o dönem anlaşılamamıştır; Gluck operaları dahil olmak üzere daha önce yazılmış hiçbir operada buna benzer bir şey tespit edilmemiştir. Mozart'ın olağanüstü başarısının tam olarak takdir görmesi için yaklaşık 150 yıl geçmesi belki de çok şaşırtıcı değildir (Rushton, 2006, s. 83).

Mozart'ın uzman müzisyenlerden oluşan orkestra ve iyi şarkıcı arkadaşlarıyla iş birliği içinde geçirdiği bu dönem, kariyerinin en mutlu dönemlerinden biridir. Bazı sorunlar da vardı. Idamante rolünü oynayan Vincenzo Dal Prato'nun şarkıcılığı çoğu standarda göre yeterli olsa da müzisyenliği Mozart'a çok çekici gelmiyordu. Mozart bu şarkıcıya yüklenmekten kaçındığı için aryaları yeniden uyarlamıştır (Rushton, 2006, s. 83). Mozart *Idomeneo*'dan sonra, 1791'deki *La clemenza di Tito* haricinde hiç ciddi opera yazmamıştır (Casanova-Diaz, t.y., s. 8).

16 Mart 1781'de Mozart Viyana'ya geldiğinde İmparator II. Joseph 10 yıl sürecek olan hükümdarlığına yeni başlamıştı ve Mozart'ı Viyana'ya gelirken en çok

heyecanlandıran şey yeni imparatorun hayata geçirmeye çalıştığı ulusal tiyatro fikriydi. Salzburg'da başlayıp yarım bıraktığı *Zaide*'yi de beraberinde getirmişti. Genç bestecinin niyeti imparatorun huzuruna çıkıp harika çocukluk günlerindeki karşılaşmalarını hatırlatmaktı. Mozart Viyana'ya gelirken hayalini kurduğu müzik ortamına kavuşamamanın sıkıntısını çekse de bir süre sonra Christoph Friedrich Bretzner tarafından kaleme alınan Türkleri konu alan Bellmont ve Konstanze adlı eserin librettosu kendisine verildi. Bu dönemde edebiyattaki oryantalizm opera librettolarında da etkisini göstermeye başlamıştı. Bestelediği bölümlerin metinle uyum içinde olmasına önem veren ve özen gösteren Mozart Stephanie'den sürekli isteklerde bulunuyordu. Mozart Viyana'da bestelediği ilk operasının kusursuz olması için elinden geleni yapıyordu. *Saraydan Kız Kaçırma* 16 Temmuz'da Viyana Burgtheater da İmparator II. Joseph'in de katılımıyla ilk kez seslendirilmiştir. Birçok aksiliğe rağmen eser çok beğenilmiştir. İlk gösterimde imparatorun güzel eser ama çok fazla nota var demesi üzerine Mozart "Sadece olması gerektiği kadar Majesteleri" yanıtını vermiştir. Mozart'ın operası Singspiel yerine büyük bir Alman operası olmuş, ve bu sayede ulusal Alman operasının temelleri atılmıştır (Büke, 2012, s. 197-238).

*Saraydan Kız Kaçırma'*nın başarısının ardından kendine olan güveni artan Mozart artık Viyana'da kalıp imparatora hizmet etmek istemiştir. Bir süre sonra Lorenzo da Ponte ile tanışan Mozart'in İtalyan operası tarzında kendini göstermek istediği ve opera buffa yazma isteği babasına yazdığı mektuplardan bilinmektedir. Bir süre sonra Mozart Viyana'da çok ünlenerek hemen her yerde konserler verir duruma gelmiştir.

Mozart'ın opera alanındaki eserleri İtalyan ve Alman operaları olmak üzere ikiye ayrılır. Sadece librettonun dili açısından değil stil olarak da ülkelere göre yazılmıştır. *Sihirli Fülüt* ve *Saraydan Kız Kaçırma* Avusturya ve Almanya'daki seyirciye kendi dillerinde bir eğlence sunma amacındadır. Öte yandan *Figaro'nun Düğünü* , *Cosi Fan Tutte* ve *Don Giovanni* operaları Mozart'ın hem İtalyan dilinde hem de İtalyan sitilinde yazılmış üç başyapıtıdır (İlyasoğlu, 1996, s. 87).

1785 yılında konserlerine devam edip piyanist olarak ününü arttırmaya devam eden Mozart'ın aklındaki uzun süredir kurguladığı ve bestelemek istediği yeni opera gelişmiş sonuca yaklaşmıştır (Büke, 2012, s. 269).

Mozart, İtalyan dilinde ve sitilinde bestelemiş olduğu üç başyapıtının da librettisti, aynı zamanda İmparator II. Joseph'in de sevgisini kazanmış olan Lorenzo da Ponte ile bir

süre önce tanışmıştı. Din adamı olarak yetişmesine rağmen edebiyata, kitaplara ve sanata ilgisi olan Lorenzo da Ponte eğitimini tamamladıktan sonra Venedik'e gitmiş ve hayatının hiçbir döneminde din adamı olmayı düşünmemiştir. Bir çok kentte çeşitli maceralar yaşayıp sonunda cebinde Salieri'ye verilmek üzere yazılmış bir referans mektubuyla İmparatorluğun başkenti olan Viyana'ya gelen Da Ponte, Antonio Salieri nin yardımıyla imparatorun çevresine girmeyi başarmış ve iş bulabilmiştir. Daha önce libretto yazmamış olan Da Ponte ilk olarak W.A Mozart'ın isteği üzerine *Figaro'nun Düğünü'*nü besteci ile büyük bir uyum içinde çalışarak opera için altı haftada tamamlamış ve Beaumarchais'in bu oyununu saraya gölge düşürecek sakıncalı sahnelerini atarak İmparatorluğa kabul ettirmiştir. *Figaro'nun Düğünü* üzerinde çalıştığı günlerde II. Joseph'in isteği üzerine Der Schauspieldirektor (Tiyatro yöneticisi) KV486'yi bestelemiştir. *Figaro'nun Düğünü* ile aynı dönemde tamamlanmış 3 opera daha vardı ve hem Righini hem Salieri Mozart'tan önce önceliğin kendi eserine verilmesini istiyordu. Tartışmalı olan bu süreç İmparator'un *Figaro'nun Düğünü* için provalar başlasın emriyle sonra ermiştir (Büke, 2012, s.272-278).

Provaların başarıyla geçtiği ve katalogda Opera Buffa (Komik Opera) yazmasına rağmen Mozart'ın partisyona Comedia per Musica (Müzikli Komedi) olarak yazdığı bu eser Mozart'ın metni ve olayları olağanüstü bir bütünlüğe kavuşturduğu ilk örnek sayılabilir. Mozart partisyona Comedia per Musica yazarak bunun basit bir komik opera olmadığını vurgulamak istemiştir. Viyana'da 1 mayıs 1786'da Ulusal Saray Tiyatrosu'nda sahnelenen KV 492 *Le Nozze di Figaro*'da, hem eserin zorluğundan dolayı ilk gösterimde başarılı bir performans sergilenemediği hem de opera ve seyircinin bu tip eserlere alışık olmadığı göz önüne alınınca eser yine de büyük bir başarı kazanmıştır (Büke, 2012, s. 281).

*Figaro'nun Düğünü'*nde her duygu, her sözcük, notada karşılığını bulmuş, orkestra oyuncuyu adeta her hareketinde desteklemiştir. Bu durum librettist Lorenzo da Ponte ile Mozart'ın uyumlu çalışmasının sonucudur. Sonunda Mozart kendisiyle aynı dili konuşan bir şair bulmuştur. Mozart daha önce hiçbir yapıtında orkestrayı bu kadar etkili kullanmamıştır. Viyana'dan sonra *Figaro'nun Düğünü*'nün sahnelenmesi için Prag'a davet edilen Mozart burada inanılmaz bir beğeni toplamış ve el üstünde tutulmuştur. 17 Ocak 1787'de izlediği eserin temsilini 3 gün sonra kendisi yönetmiş, verdiği konserlerin ardından Prag'daki seyirciye unutamayacakları bir gece daha yaşatmıştır. Bu gezinin

opera tarihi açısından başka bir önemi de Prag operası yöneticilerinin Mozart'a buradaki başarı ve popülerliğinden dolayı yeni bir opera sipariş etmeleriydi. Bu tecrübeden sonra Mozart Viyana'ya bambaşka bir özgüvenle dönmüştür (Büke, 2012, s. 291).

Mozart Prag'dan aldığı opera siparişinin libretto seçimini Lorenzo da Ponte'ye bırakmış ve böylece birbirleriyle çok iyi anlaşan ve uyumlu çalışan iki sanatçı tekrar birlikte çalışma şansı yakalamışlardır. Konu "Tirso de Molina" takma adını kullanan Gabriel Tellez adındaki İspanyol rahibin 150 yıl önce yayınladığı (*Sevil Çapkını*) isimli eserindeki Don Juan Tenerio'nun maceralarıydı. Don Juan, İtalyan adıyla (Don Giovanni) 150 yıl boyunca çeşitli eserlerde Avrupa'nın her yerinde tanınan bir karakter olmuştur. Mozart *Don Giovanni* üzerindeki çalışmalarını sürdürürken hayatını oğlu için yaşamış olan baba Leopold yaşama veda etmiştir. Bu kayıptan sonra Mozart için yeni bir dönem başlamıştır. Artık hemen her konuda danıştığı, yazdığı babası yoktur. Babasının ölümünden sonra birkaç dostunu daha kaybeden Mozart bu kayıplardan oldukça etkilenmiştir. *Don Giovanni*'nin ilk temsilinin Ekim ayında yapılması planlandığı için 1787 yılı çok yoğun geçmiştir. Bu arada Mozart, *Don Giovanni* dışında pek çok yapıt bestelemiştir. Opera tamamlanmıştı, sadece solistlerin kişisel becerileri için ufak tefek eklemeler yapılacaktı. Eylülün sonlarına doğru Mozart ve Constanze unutulmaz güzel anılar biriktirdikleri Prag için tekrar yola çıkmışlardır. Vardıklarında Mozart ilk gösterim için kararlaştırılan 14 Ekim'e eserin yetişemeyeceğini biliyordu. Oyuncuların yedeklerinin istediği düzeyde olmaması ve yaşanan sağlık sorunları nedeniyle işler istediğinden daha yavaş ilerlemiştir.

29 Ekim 1787 gecesi Prag'da ilk kez sahnelenen *Don Giovanni* de başarılı olmuştur. Mozart'ın dehasının her bölümde hissedildiği bu yapıtta Mozart ancak XX. yy. bestecilerinin deneyebileceği çoklu ritim (*polyritm*) uygulamasını 1. Perdenin finalindeki dans sahnesinde denemiştir. Bu sahnede üç ayrı orkestra üç farklı ritimle çalmakta böylece üç ayrı gurup bu üç ayrı ritimde dans etmektedir. Bestelenen yeni aryalar, finaldeki bazı bölümlerin kaldırılması gibi operada yapılan bazı değişiklerle *Don Giovanni* 7 Mayıs 1788'de Viyana'da sahnelenebilmiştir. Prag'da yakaladığı başarıyı Viyana'da yakalayamayan eser, yıl sonuna kadar on beş kez sahnelenmiş, sonrasında rafa kaldırılmış ve Mozart'ın hayatı boyunca bir daha sahnelenmemiştir. Gluck'un ölümünün ardından 7 Aralık'ta Mozart 800 gulden ücretle Kraliyet bestecisi olarak atanmıştır.

Bu çalışmada Mozart'ın başyapıtlarından üçüncüsü olan İtalyan *sitilindeki Cosi Fan Tutte* operasındaki karakterlerden biri olan Ferrando karakteri inceleneceği için *Cosi fan Tutte* döneminde Mozart'ın yaşadıklarına kısaca değinilip bu eser daha sonra detaylı olarak ele alınacaktır. Mozart'ın opera kanonundaki asıl yerini librettosu Lorenzo da Ponte'ye ait olan üç eseri belirler: *Figaro'nun Düğünü*, *Don Giovanni* ve *Cosi fan Tutte*. Bu sayede Opera Buffa'nın Viyana'da on sekizinci yüzyıl sonları opera repertuarları arasındaki ayrıcalıklı konumu tartışılmaz bir hale gelmiştir. (Rushton, 2006, s. 183).

Mozart'ın ölümünden yetmiş bir yıl sonra, 1862'de, Ludwig von Köchel adında bir kişi, bulabildiği tüm Mozart eserlerini düzenlediği bir katalog yayınlamıştır. Köchel her kompozisyona kronolojik sırayla bir numara vermiştir. Her Mozart kompozisyonunun yanında eserin numarası bulunan bir "K" harfi (Köchel'in baş harfi) bütün dünyada kullanılır olmuştur (Casanova-Diaz, t.y., s. 6).

2.2. Mozart ve Klasik Dönem Müzik Anlayışı

Mozart'ın yaşadığı dönemde Avrupa'nın müzik yaşam merkezi olan Viyana'da bütün besteciler kendilerini Viyana kamuoyuna tanıtmaya beğendirmeye ve bütün hünerlerini gösterip ispatlamaya çalışmışlardır. Birçok eseri izlemeye ve dinlemeye tanıklık eden bu müzik şehri aynı zamanda müziğin yayılmasına imkân sağlayan pek çok müzik yayıncısına da ev sahipliği yapıyordu (URL 1).

"Müzikte Klasik Dönem olarak bilinen akım 1750 ve 1820 yılları arasını kapsamış olup, müziksel form ve stil açısından birçok önemli değişiklikleri beraberinde getirmiştir" (Dart, 1964, s. 46). "Kendisinden önceki Barok dönemdeki coşkunluk ve teatrallığının aksine, Klasik dönem bestelerinde yeni bir duygusal kısıtlama, daha yalın bir armonik yapı, besteciler açısından kesin bir nesnellik ve tüm bunların sonucunda da önceki dönemin grandioz notalarının aksine kendi yarattığı form ve yapıda daha büyük oranda netlik elde edilmiştir" (Dart, 1964, s. 46).

18. Yüzyılın ikinci yarısından (J. S. Bach'ın ölümü ile başlayıp Beethoven'ın ölümü ile son bulan) sadeleşme dönemi olan Klasik Dönem Haydn, Mozart ve Beethoven'ın müziğe kattıkları yeniliklerin dönemidir. Orkestraların şekillendiği ve senfonik eserlerin oluşmaya başladığı bu dönemde piyano da gelişerek ortaya çıkmıştır. Piyanonun ortaya çıkışı Klasik Dönem için çok büyük bir önem teşkil etmektedir. Müzikte denge ve biçim

uyumunun ön planda olduğu bu dönem gösterişli ve süslü olan Barok dönemden hemen ayrılır.

Klasik dönemi daha iyi anlamak için öncelikle bir önceki dönem olan Barok Dönemi ve hatta Rönesans Dönemi'ni anlamakta yarar vardır. 1600'lü yıllardan 1750'li yıllara kadar hemen hemen yüz elli yıllık bir zaman dilimini kapsayan Barok dönemde gösteriş ve şatafat tüm sanatlarda olduğu gibi müzikte de yerini bulmuştur. Rönesans müziğinde duyguların yalın bir şekilde aktarılması mevcutken Barok müzikte birbiriyle çatışan duygular bu müziği çekici ve ilgi gören bir müzik haline getirmiştir. Barok Dönemde opera önemli bir yer tutmaktadır. Konuşur gibi şarkı söyleme (*reçitatif*) ve güçlü ezgilerden oluşmuş arya, şarkı söyleme biçimlerini oluşturmaktadır. Bu şarkı söyleme biçimleri Klasik dönemde de arya, etkisini ve önemini sürdürecek ve daha da gelişecektir. Barok dönemin sınıf sistemi yani alt tabaka, ruhban sınıfı, burjuvazi ve Kraliyet ailesi diğer sanat anlayışlarını etkilediği gibi müzik anlayışını da şekillendirmiştir (İlyasoğlu, 1996, s. 69)

Klasiğin özellikleri:

Sadeleştirilmiş bir melodi

Bir müzik parçasında dinleyicinin kulağında en çok kalan şey melodidir. Melodi aynı zamanda tema olarak da adlandırılmaktadır. Barok dönemde hatırlaması zor, epey uzun ve karmaşık olan melodi tema Klasik dönemde bunun aksine daha kısa ve simetriktir. Bu klasik yapı genellikle dört ölçüden oluşur ve iki parça halinde bestelenir.

Anlaşılır bir uyum

Klasik yapıda müzik hem anlaşılır hem de hemen anlaşılır olmalıdır. Barok dönemde enstrümanların partileri sınırsız bir şekilde iç içe geçerek bir kontrpuan yaratırken, Klasik dönemin enstrümanları genellikle temayı daha net çizgilerle birlikte anlaşılır bir biçimde birlikte çalarlar.

Kontrast kullanımı

Klasik üslup, sürprizleri ve zıtlıkları kullanmayı benimsemiştir. Besteciler bu üslupta nüanslarda, karakterlerde tempoda ve orkestralamada kontrast yaratmayı severler.

Simetriye ilave edilen bu karşıtlık zevki, “sonat formu” adı verilen türü inşa etmenin yolunu açmıştır.

Besteci ve icracıların rol dağılımındaki yenilikler

Barok dönem bestecileri icracıya doğaçlama imkânı tanıyarak büyük bir özgürlük tanımıştır. Klasik dönemde bu durum tamamen değişerek yerini bestecinin duymak istediği her şeyi tek tek yazdığı ve icracıya doğaçlama imkânı vermeyen bir anlayışa bırakır. Besteci eserin hangi enstrümanlar için bestelediğini ve parçanın hangi tempoda çalınmasını istediğini kesin olarak belirtir. Doğaçlamadan çıkıp her yönüyle yazılı olan müzik bu anlayışla konserlerde tekrarlanmalı, deşifre edilmemelidir. Şef Klasik dönemdeki anlayıştan farklı olarak klavsen ya da keman çalmayı tamamen bir kenara bırakıp bundan sonra sadece yönettiği eserin müziğine konsantre olarak görevini yapacaktır (URL 2).

Günümüzde klasik müzik denildiğinde aklımıza sıklıkla popüler müzik, varyetenin karşıtı olan ciddi müzik, orkestra veya opera müziği gelse de aslında müzikte Klasisizm Haydn, Mozart ve Beethoven’ın ana temsilcileri olduğu bir yazım tarzını temsil etmektedir. Adını bu yeni yazım tarzından alan Klasik dönemin başlangıcı genellikle (1750) Johann Sebastian Bach’ın ölümünden sonra kabul edilir.

Klasik dönem ve anlayışın bestecileri Haydn, Mozart ve Beethooven, Barok müziğin durağanlığına göre daha dinamik olan müziği zıtlıklar kullanarak geliştirerek en uygun denge ile sonuçlandırma gibi ortak görüşler içinde birleşirler. Bu klasik anlayışta, estetik bir amaçtan çok, birbiriyle çelişen amaçların uyumu içinde, ancak dâhilerin ulaşabilecekleri optimal bir denge oluşmuştur. Viyana Klasik Müzik Okulu’nun ortak dili, Haydn ve Mozart’ın yapıtları ile Beethoven'in gençlik yapıtlarında, Viyana'ya özgü bir anlayış ve zevk ile gelişmiştir (Say, 1995, s. 292).

Haydn biçim bakımından klasik sayılırken Mozart, biçimin yanında öz açısından da klasik tanımının içine girer. Yakın dost olan her iki besteci de birbirlerini etkileyip, birbirlerinden çok şey öğrenmiş ve faydalanmışlardır (Mimaroglu, 1961, s. 71). Mozart'ın müzikal dehasına denk olabilecek tek besteci olan Franz Joseph Haydn ile birlikte geleceğin büyük bestecilerinin senfoni ve yaylı çalgılar kuarteti yazmak için kullanacakları modelleri yarattılar (Casanova-Diaz, t.y., s. 4). Klasik operayı yapı melodi yazma yeteneği, dramatik önsezisi, orkestra ve şarkıcılar arasında kurduğu denge ile

kusursuz bir yapıya dönüştüren Mozart, bu çağın merkezine oturmuş ve tarihini yazmıştır (İlyasoglu, 1996, s. 75-76).

2.2.1. Klasik dönemi hazırlayan akımlar

J.S Bach ve Handel'in bestecilikte olgunluk dönemine denk gelen dönemde bazı akımlar ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu akımlar, uzun cümleli, aşırı süslemeli ve de ağırlıklı olarak kontrpuantal bir bestelemeye dayalı olan daha sade, net ve anlaşılır bir yazım stiline götürüp Klasik döneme zemin oluşturmuşlardır (Selanik, 1996, s. 130). Klasik dönemi hazırlayan akımları dört başlık altında toplayabiliriz: Rokoko**,** Fırtına ve Gerilim**,** Mannhein okulu ve Aydınlanma.

Rokoko

Rokoko'yu geç Barok dönemden ya da Baroktan Klasiğe geçiş dönemi olarak da düşünebiliriz. Fransa'da stil galant olarak adlandırılıyordu (URL 3). Barok dönemdeki karmaşık kontrpuan yazımına ve abartılı süslemelere karşı gelen ilk akım olan Rokoko'nun daha hafif, zarif, eğlenceli ve süslü ama anlaşılması kolay bir yapısı vardır. Bu anlayış süslemeleri kısa tutarak yalın bir armoniyle yine basit olan ezgileri destekler. Ciddi operaların aralarındaki intermezzolardan olgunlaşan opera buffa (komik opera) da yine bu dönemde ortaya çıkmıştır (İlyasoğlu, 1996, s. 69).

Rokoko daha çok küçük yapılarda bestelerde kendini göstermiştir. Mozart'ın ilk senfonileridir.

Rokoko stilindedir. Klavsen ve oda müziğinde bu stil daha çok kullanılmıştır. Rokoko zamanla daha incelik ve yumuşaklık kazanmıştır. Bu sanat anlayışı üst sınıfın sanatına dönüşse de orta sınıfın da beğenisini kazanmıştır (Say, 1995, s. 224).

Fırtına ve Gerilim

Adını Alman Edebiyatçı Klinger'in *Sturm und Drang* adlı romanından alan 1750'lerde Almanya'da ortaya çıkmış olan bu akım sezgi ve duyguyu temel alır. Bir yandan Fransa'daki Rokoko akımının ve uzun süredir bütün Avrupa'yı etkileyen İtalyan teknik anlayışının da etkisinde olan Almanlar kendilerine has müzik stilini Klasik dönemle birlikte geliştirmişlerdir. Almanların sezgi ve duyguyu temel alan bu anlayışı bir bakıma Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş Rokoko anlayışına bir karşı geliştir. Ön

romantizm olarak da sayılabilecek bu duyarlı stil (Empfindsamer stili) başlangıçta Goethe ve Schiller'i de etkilemiştir. Bütün müzik cümlelerinin yoğun duygularla aktarıldığı ve duygu zıtlıklarının kullanıldığı bu anlatımcı dil orta sınıfa aittir. Ön romantizm olarak adlandırılabilecek olan bu stil barok duyarlılığını koruyarak zıtlığı her alanda abartarak uygulamıştır. F. J. Haydn'ın, Carl Philipp, Johann Stamitz, Emanuel Bach, gibi bestecilerin bu dönem içinde tipik eserleri vardır (İlyasoğlu, 1996, s. 70).

Mannheim okulu

Yaratı bakımından dönemin en önemli bestecileri olan Gluck, iki Bach, Haydn ve Mozart ile kıyaslanabilecek durumda olmasalar bile öyle besteciler vardır ki, yaptıkları kuramsal çalışmalar müziğin tınısını, dilini, yapısını, evrimini doğrudan etkilemiştir. "Senfoniciler" ya da "çalgıcılar" olarak adlandırılan bu bestecilerin toplandıkları yer Mannheim okulu olarak bilinir (Mimaroglu, 1961, s. 66).

Müziğe büyük tutkusu olan Pfalz Prensi Karl Theodor, Sarayında Avrupa'nın en iyi orkestrasını kurmak istemiştir. Theodor sarayına dönemin en ünlü yorumcu ve bestecilerini toplamıştır. Bohemyalı besteci ve çalgısında usta olan kemancı Johann Stamitz'i (1717-1757) başkemancılığa getirip Mannheim'daki orkestra üyelerini seçmekle görevlendirmiştir (Say, 1995, s. 277).

Okulun yöneticisi olan Stamitz, çevresinde topladığı yirmi kadar besteciyle birlikte ellerindeki ortam ve imkanlardan faydalanmak için yöntemli ve amaçlı çalışmalara giriştiler. Bu çalışmalarla bu zamana kadar oldukça dağınık ve belirsiz bir durumda olan orkestrayı ve çalgı müziğini öyle bir noktaya getirmişlerdir ki J. Stamitz daha kırk yaşına varamadan ölse de arkasında yeni müzik çağı için daha dengeli, düzenli bir orkestra geleneği bırakmıştır (Mimaroğlu, 2017, s. 66).

Stamitz elli kadar senfoni bestelemiş ve bestelerinde çalgıların orkestra içindeki tınılarını denemiştir. Mannheim Orkestrası'nın her bir üyesi sadece dönemin ünlü bestecilerinden değil aynı zamanda çalgısının usta yorumcusu olduğu, kendi yetenek ve ustalıklarına güvendiklerinden kendi orkestraları için zor besteler yazmışlardır. Bu ustalıkların sonucunda orkestra da nüansları, özellikle de güçlü forteleri ile ünlenmiştir. Orkestrada büyük forte sesler birdenbire küçük, piyano seslere dönüşebiliyordu. Bu orkestranın küçük bir arı vızıltısından gök gürültüsüne kadar sesi büyütme yetenekleri vardı. Dinleyicinin bu nüansları orkestrada ilk kez duyduğunda forte pasajlarda etkilenip

ayağa kalktığı söylenir. Vali Theodor'un avcılarından av boruları ve trompetler, asker bandosundan da davullar toplayan J. Stamitz tarihte ilk kez yaylı ve üflemeli çalgıları da bir araya getirmiştir (İlyasoğlu, 1996, s. 70).

Avrupa'nın her yerinden gelen müzik insanları bu orkestrayı dinleyip nüanslarına ve sonoritesine hayran kaldı. Mozart da bu orkestrayı dinlediğinde ilk kez duyduğu klarnetin sesine hayran kalmıştır. Besteciye ses gereçlerinin nelere ihtiyaç duyduğu, ne gibi birleşimlerin nasıl sonuçlandığı bilincini vermesi Mannheim okulunun müziğe yapmış olduğu en büyük yenilik ve katkıdır. Mannheim'lı ünlü bestecilerin senfonik yapıları Haydn ve Mozart stiline zemin hazırlamıştır (Mimaroğlu, 2017, s. 66).

Aydınlanma

Aydınlanma, Orta Çağdaki dine, mevcut kurumlara ve geleneklere olan inancı yıkılıp, gücün kilise ve mahkemelerden akıl ve bilgiye geçmesini sağlamıştır. Bu güç değişimindeki en etkili ve belirleyici olaylarından biri, dönemin önemli filozofları Denis Diderot ve aynı zamanda matematikçi, mekanikçi ve fizikçi de olan Jean d'Alembert tarafından yazılmış olan 17 ciltlik Ansiklopedinin yayınlanmasıdır. Amacı sadece bilgiye erişimi kolaylaştırmak olmayan bu kitapların asıl amacı insanların düşünme biçimini bilimsel yönde değiştirmekti (Brysbaert, 2015).

Aydınlanmayı şekillendiren diğer bir unsur da üniversitelerin yeniden yapılanmasıydı. Uzun zamandır dinin hâkim olduğu ya da etkisinde olan sanat, edebiyat, kültür, hukuk, felsefe ve tarih gibi beşerî bilimler, zaman içinde bu etkiden kurtuldu. Bu reformlar Fransa'dan sonra Almanya'daki üniversitelerde de gerçekleşmiştir. Aydınlanmanın etkisi sadece entelektüel alanda gerçekleşmemiştir. Avrupa'daki entelektüeller bu etkiyi toplumun yapısını değiştirmek için kullanmışlardır. Bilimsel düşünce ve bireysel özgürlük yönündeki bu büyük değişim zamanla Amerikan Bağımsızlık savaşına (1775-1783) ve Fransız Devrimine (1789-1799) zemin hazırlamıştır. Aydınlanma Felsefesi birçok alanda etkili olduğu gibi Klasik dönemin en büyük bestecileri olan Haydn ve Mozart'ı bu dönemin müzik anlayışına hazırlamıştır (Selanik, 2011, s. 135, Brysaert, 2015).

Cenevreli Filozof yazar ve besteci olan Rousseau'ya göre "besteleme eylemi var olan ezgiye uyumlu bir armoniyle eşlik etme sanatıdır". Yalınlıktan yana olduğunu "iki ezgiyi aynı anda söylemek, daha güçlü bir etki yaratmak için iki ayrı konuşmayı aynı

anda yapmaya benzer" ifadesiyle anlatmıştır. Rousseau gibi doğallıktan yana olan diğer düşünürler de Barok dönemin bestecilerini karmaşık ve doğallıktan uzak bulmuşlardır (İlyasoğlu, 1996, s. 70).

2.3. Aydınlanma Çağı ve Mozart

Bir eserden veya sanatçıdan söz edilecekse öncelikle yaşadığı zamanı ele almak ve incelemek gerekir. İçinde yaşadığı dönem eserin yaratıcısına da esere de direkt olarak etki eder. Öncelikle sanatçının yaşadığı dönemdeki dünya, doğup büyüdüğü ülke, ülkenin içinde bulunduğu siyasi durum, dinin etkisi, hatta o ülkenin diğer ülkelerle olan sosyokültürel ve ekonomik ilişkileri, sanatçıyı şekillendirirken dolayısıyla eseri de şekillendirmiş olacaktır. Aydınlanma çağı olan 18. yüzyılda dinin baskısı yavaş yavaş yok olurken insanı merkeze alan bir anlayış ve akıl ön plana çıkmıştır. Aydınlanma dönemindeki baskılardan ve dogmalardan kurtuluş sanatçıda özgürleşmeye ve dolayısıyla eserlerde yeniliklere ve değişimlere olanak tanımıştır.

Avrupa'da siyaset, bilim, felsefe ve sanatın yeniden şekillendiği, düşünürlerin geleneksel otoriteyi sorguladıkları ve insanlığın gelişiminin rasyonel yolla mümkün olabileceğini anladıkları insanlık tarihi için çok büyük öneme sahip bu çağ, sayısız makale kitap keşif icat savaş devrini doğururken ve W.A. Mozart tam da 1730 1780 yılları arasında yüksek aydınlanma olarak adlandırılan dönemde yani Voltaire, Montesquieu, Denis Diderot, gibi filozofların yaşadığı bir dönemde doğmuştur. Bütün Avrupa yüksek aydınlanma dönemini her alanda yaşarken müzikte de etkili bir değişim oluyordu. Denis Diderot (1713-1784) ve Jean d'Alembert (1717-1783) bu dönemin yeni felsefi ve bilimsel düşüncelerini Avrupa çapında yaygınlaştırma amacında olan 17 ciltlik *Encyclopedie*'yi düzenlerlerken (yazarlarken) Mozart da üstün yeteneklerini ve müziğini tanıtmak için turneler yapıyordu. Don Giovanni gibi *Le Nozze di Figaro* ve *Cosi Fan Tutte* gibi ölümsüz eserler de yine bu dönemde ortaya çıkmıştır (URL 4).

2.4. Mozart'ın Müzik Anlayışı

Çok yönlü bir besteci olan Mozart'ın eserlerinde ulusal öğeler (Alman stili) ön planda değildir. Müziğini Alman, İtalyan ve Fransız stillerini birleştirerek ve geliştirdiği teknikler ile evrensel bir noktaya taşımıştır. Klasik piyano konçertosunu neredeyse tek başına geliştirip popüler hale getiren Mozart'ın yarattığı formlarda ve müzik türlerinin

tamamındaki evrensel algılayış, üslup ve biçim bakımından aynıdır. Müziğindeki denge ve orantı içinden gelen bir doğallıkla mükemmeldir. Duyarlılığı ve hayata bağlılığı üst seviyede olan bestecinin yaşadığı bir hazzı ya da olayı müzikle anlatma gücü gelmiş geçmiş bütün sanatçılardan daha fazladır (Say, 1995, s. 302).

Londra'da J.S. Bach ile tanışıp müziğini dinleyen, Paris, Mannheim ve Viyana'da orkestraların kompozisyon etkileriyle tanışan, İtalya'da İtalyan üvertürü ve Opera Buffa ile karşılaşan Mozart'ın başkalarının müziklerindeki değerleri özümsemek ve kendi müziğinde uyarlamak konusunda büyük bir yeteneği vardı. Sahip olduğu benzersiz kompozisyon dilini yapmış olduğu seyahatlerinde edindiği sayısız tecrübelere borçludur (URL 1).

Çocukluk döneminde de erişkinlik döneminde de yalın ve zarif anlatımı dikkat çekicidir. Gerek çocukluk yıllarında gerekse erişkin döneminde yalın ve nükteli anlatımı, güçlü ritmik yapısı ve bu coşkunun altına gizlediği derin, koyu felsefe, müziğinin özellikleri olmuştur. Mozart'ın melankolisi, karamsarlığı ne Çaykovski'ye benzer ne Chopin'e ne de Beethoven'a. Kendini iyice gizlemiş bir hüzündür bu, ama en yaşam dolu pasajların altında bile sezilir. On dört yaşında bestelediği bir senfoniyle ölüm döşeğindeki *Requiem'*i, benzer yalınlıkla derin düşünceyi bir arada taşır.

2.4.1. Mozart'ın eserlerdeki müzikal dili

Mozart'ın çalışmaları çeşitliliği ve zenginliği ile diğer bestecilerden hemen ayrılır. Küçük yaşlarından beri bolca seyahat eden birçok ortama ve toplantıya katılmış olan besteci birçok alanda büyük bir deneyim ve kültür edinmiştir. Mozart'ın kişisel zevki ve tarzı gelişirken, seleflerinin çalışmalarını da erkenden inceleme ve özümseme imkânı buldu. Tüm türleri başarı ile ele alıp çok sayıda beste yapan Mozart otuz beş yıllık ömrüne 41 Senfoni, 20 opera, piyano ve orkestra için 27 konçerto, piyano için 18 sonat, 23 yaylı çalgılar dörtlüsü, sayısız serenat sığdırmıştır. Altı yaşında yazmaya başlayan besteci hem üretken hem de çağdaşları tarafından tanınan bir müzisyendir. Çağdaşları için bir ilham kaynağı olan besteci kendinden sonra gelecek olan besteciler için de bir ölçüttür.

Klasik dönemi sembolize eden Mozart Haydn ve Beethoven geleneksel parçalar üretseler de bazı eserlerinde Klasik dönemin eserlerini geliştirmiş hatta Klasik dönemin çok ötesine geçmişlerdir. Temaları net, belirgin ve düzenli bir yapıya sahip olan Mozart olağanüstü melodilerin yaratıcısıdır. Öyle ki melodileri günlük hayatımızda halen müzik

kutularından ve çeşitli platformlardan kulağımıza işlemektedir. Armonisi sade, yazısı anlaşılır olan Mozart aynı zamanda Barok dönemin büyük kontrpuan ustalarını ve Klasik müzik söyleminin anlaşılırlığını sentezlemeyi başarmıştır. Müziğindeki çeşitlilik kullandığı zıtlıkları ile ayırt edilir. Müzikal nüanslarda orkestralamada ya da armonide sürprizler yapar. *Sihirli Flüt* gibi, zamanın şarkı sözleriyle ilişkilendirilen ancak opera seria ve opera buffa, tiyatro ve şarkı, felsefe ve eğlence türlerini harmanlayan bazı eserleri sınıflandırılamaz (URL 2).

2.5. Lorenzo Da Ponte'nin hayatı

Mozart, Lorenzo Da Ponte ile 1783 baharında Viyana'da karşılaştığında kendisi yirmi yedi Da Ponte de otuz dört yaşındaydı. Yaşları arasındaki fark, eserleri sahneye koyma deneyimlerini yalanlıyordu. Mozart o zamana kadar Milano, Münih, Salzburg ve Viyana için yedi İtalyan operası ve üç Almanca opera bestelemişken Da Ponte'nin tek bir librettosunun olduğu eser sahnelenmemişti (Heartz ,1995, s. 700).

1820'lerde kaleme aldığı anılarında yaşadığı tecrübelerini ve anılarını son derece eğlenceli bir üslupla anlatan Da Ponte sonradan yayımlanan bu kitabında Mozart ile tanışmalarından da bahsetmiştir. (Büke, 2012, s. 232). "Onu dostu ve koruyucusu Baron von Wetzlar'ın evinde tanıdım. Doğuştan sahip olduğu dehası, Mozart'ı gelmiş geçmiş bestecilerin hepsinden üstün kılıyordu. Ama onu çekemeyenlerin engellemeleri yüzünden, henüz kendini tam olarak gösterememiş ve tıpkı toprak altında kalmış bir cevher gibi fark edilememişti. Bu eşsiz dehanın unutulmaz eserlerini yaratmasında, benim sürekli ısrarımın ve enerjimin de önemli bir yer tuttuğunu her zaman gururla hatırlarım. Beni çekemeyenler, bazı gazeteciler ve Mozart biyografları, böyle bir şerefi benim gibi bir İtalyan'a vermek istemeyebilirler. Ama tüm Viyana, Mozart'ı ve beni tanıyanlar, onun ailesi ve en önemlisi bu birlikteliğin ilk kıvılcımını evinde parlattığımız Baron von Wetzlar söylediklerimi doğrulayacaktır" (Büke, 2000, s. 28).

Da Ponte o dönemde Mozart'ın dehasını en çok takdir edenlerin başında geliyordu. Mozart'ın müziği Da Ponte'nin kendisine karşı olan yargılarında onu daha da özenli olmaya zorluyordu. Birçok besteciye libretto yazdığı halde kendisini sanatsal yönden en çok Mozart ile olan çalışmaları tatmin etmiştir (Büke, 2000, s. 28).

2.5.1. Mozart ve Lorenzo Da Ponte

Orijinal adı Emmanuele Conegliano olan Lorenzo Da Ponte 10 Mart 1749'da Céneda Treviso yakınlarında Veneto da dünyaya geldi. 17 Ağustos 1838'de New York, N.Y Amerika Birleşik Devletleri'nde öldü. İtalyan şair ve libretto yazarı olan Da Ponte en çok Mozart ile birlikte yaptığı işlerle tanınır (URL 5).

Din adamı olmak için eğitim alan Da Ponte'nin ilgisi din adamı olma yönünde değil daha çok edebiyata olmuştur. Eğlenceye olan tutkusu ve yaşama bağlılığı onun ilgisini eğitim gördüğü okuldan uzaklaştırmış bulunduğu yerden ayrılıp operası, karnavalları ve oyun salonlarıyla ün yapmış bir eğlence merkezi olan Venedik'e gitmesine neden olmuştur (Büke, 2012 s. 230; 2000, s. 16).

Doğuştan Yahudi olan 1763'te vaftiz edilip daha sonra rahip olan Da Ponte'nin özgür düşüncelerinden, dini doktrin hakkında bazı şüphelerini ifade etmesinden evli kadınlara olan düşkünlüğünden dolayı önce ders vermesi yasaklanmış daha sonra da 1779'da on beş yıl geri dönmemek üzere Venedik'ten kovulmuştur (Dunanyan, 2010, s. 31-32). Bu sürgünün ardından dostu Mazzola'nın yazdığı bir tavsiye mektubu ile birlikte hayatı için ciddi anlamda değişiklik yaratacak büyük besteci Salieri'nin yanına Viyana'ya gitmeye karar vermiştir (Büke, 2012, s. 231).

İlk librettosunu *Il ricco d'un giorno'*yu (*Bir Günlük Zengin*) Salieri için yazmıştır. Besteci Da Ponte'nin ilk çalışması olduğu için taslağı beğendiği halde şaire güvenmediğinden taslağın hemen tamamının değişmesini istemiş 6 Aralık 1784 ilk gösterimi yapılan bu komik opera başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu başarısızlık üzerine Salieri Da Ponte ile bir daha çalışmamaya yemin etmiştir. (Büke, 2000, s. 25). İmparator bu başarısızlığın ardından yine de Da Ponte'ye güvenerek onu başka bir operada denemek istemiştir. İspanyol asıllı besteci Vicente Martin y Soler'in operası için libretto yazar. Ocak 1876 yılında ilk kez sahnelenen operanın kazandığı büyük başarı bir önceki başarısızlığı kısa sürede unutturmuştur (Dunanyan, 2010: 32, Büke, 2000, s. 26).

1780'de İmparator ll. Joseph'in sarayında resmi şair olmuş ve burada çok sayıda müzisyen için başarılı librettolar yazmıştır. 1783 yılında Wolfgang Amadeus Mozart ile tanışan Da Ponte edebiyat kariyerinin en güzel dönemine girmiş oldu. Art arda hızlı bir şekilde üç baş yapıt ortaya çıktı. 1786 yılında *Le Nozze di Figaro* 1787 yılında *Don Giovanni* ve 1790 yılında *Cosi Fan Tutte*. Aynı dönemde Martin y Soler'in *Una cosa rara* (1987) isimli eserinin librettosu ile en büyük popüler başarısını elde etti. Da Ponte'nin

başarısı, temaları adapte etme, trajik ve komik unsurları iç içe geçirebilme yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Özellikle Don Juan efsanesinin Da Ponte versiyonu kalıcı bir edebi etki yapmıştır (URL 5).

2.6. Cosi Fan Tutte Operası

Komik opera sanatında üstün eserler veren büyük sanatçı kendine özgü opera buffa türünü ilk olarak *Cosi Fan Tutte* (Tüm Kadınlar Böyle Yapar) operasında göstermiştir. Mozart bu önemli eserde müzikal işleyişin çok önemli örneklerini yaratmıştır (Altar, 2010, s. 113). *Cosi Fan Tutte* tüm kadınların sadakat konusunda güvenilmez olduğunu anlatmaya çalışan bir yapıttır (Büke, 2012, s. 274).

Mozart'ın 2 perde komik opera türünde bestelediği bu eserin librettosu Lorenzo da Ponte'ye aittir. İlk olarak 26 Ocak 1790'da Viyana'da oynanan bu eserin librettosu zaman zaman çok hafif bulunmuş ve opera üzerinde bazı değişiklikler yapılmıştır. Zamanla eserin gerek müzikal açıdan gerekse de libretto bakımından ilk şekline sadık kalınması konusunda ortak bir kanıya varılmıştır (Altar, 2010, s. 113). *Cosi Fan Tutte* şiirsel açıdan değerlendirildiğinde Da Ponte'nin Mozart operalarına yazdığı librettolar içerisinde en olgun eseri sayılabilir. Mozart da müziğinde her zamanki gibi librettodaki metnin bütün inceliklerini bize yansıtmıştır (Büke, 2000, s. 237).

Kaba bir şaka karakterine sahip olarak görülen *Cosi Fan Tutte* Librettosunu Mozart içli müziğiyle öylesine işlemiştir ki esere hükmeden şaka ve ciddiyeti büyük bir ustalıkla sentezlemiş kaba olarak görülen espriler Mozart'ın müziğiyle zarafetin üstün örnekleri arasında opera tarihinde yerini almıştır (Altar, 2010, s. 114). Metnin müziğe büyük bir ustalıkla aktarıldığı eserdeki aşk sahneleri öylesine inandırıcıdır ki seyircilerin sahnede yaşananların bir oyundan ibaret olduğunu anlamaları güçleşmiştir. Mozart bu eserinde her rol için birbirinden güzel melodi ve armoniler kullanarak aryalar bestelemiştir (Büke, 2012, s. 275).

Görsel 1. *Ankara Devlet Opera ve Balesi 2007-2008 Sezonu. Guglielmo Serkan Kocadere, Don Alfonso Beran Sertkaya, Fernando Arda Doğan*

2.6.1. Opera Buffa

Napoli' de zamanla izleyici mitolojik eserlere olan ilgilerini yitirince intermezzoları bestelemeye ve bu temalara daha çok ilgi duymaya başladılar. Operalarda oyundaki ciddi temaları hafifletmek, oyunu sıkıcılıktan kurtarmak ve seyirciyi tazelemek için gündelik ve mizahi konuların işlendiği duraklamalar olan bu intermezzolar zamanla 18. yüzyılda, İtalya da Opera Buffa türünü oluşturdu. Fakat eğlendirici yanından dolayı halk ciddi operadan daha çok bu türden keyif almaya başladı. İtalyan hafif operası bunun üzerine ciddi operadan ayrı olarak oynamaya başlamış bağımsız bir tür haline gelmiştir (Say, 1995, s. 268).

İtalyan komik operası (Opera Buffa), yalnızca Pergolesi'nin ünlü intermezzosunun yanında Leonardo Vinci (1690-1730) , Leonardo Leo (1694-1744) , Baldassare Galuppi (1706-1785), Niccolo Jommelli (1714-1774), Giovanni Paisiello (1740-1816), Pasquale Anfossi (1727-1797) Domenico Cimarosa (1749-1801), gibi birçok değerli bestecinin yazdığı yüzlerce yapıtın bütünleşmesiyle gelenekselleşmiş, bu gelenek ile yazılmış bir çok yapıtlarla tarihteki yerini almıştır (Say, 1995, s. 269).

“Opera Buffa özellikle 18. Yüzyılın ikinci yarısında oldukça popülerdi. Avrupa’da Napoli’den St. Petersburg ve Londra’ya, saraylarda, saray sponsorluğundaki tiyatrolarda ve halk tiyatrolarında büyük virtüözler ve gezgin repertuar tiyatrolarında sergilendi” (Hunter and Webster, 1997, s.1). “Yirmi ikisinin özel olarak Viyana için yazılmış 1783 ve 1792 yılları arasında toplamda yetmiş beş opera buffa eser sahnelendi. Fakat böyle geniş bir repertuardan Lorenzo da Ponte’nin librettosunu yazdığı sadece üç opera düzenli olarak sergilenmekteydi:(*Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* ve *Cosi fan tutte*)” (Hunter and Webster, 1997, s. 1).

Giovanni Battista Pergolesi’nin (1710-1736) *La serva Padrona* buffa operasının Paris’te kazandığı büyük başarıyla Rameau’nun opera bestecisi olarak Fransa’da ünlenmesi aynı zamana denk gelmektedir. Bu başarıdan sonra Fransada Rameau ve Lully’yi destekleyenler opera buffa ya karşı savaş açmışlardır. Opera Buffa Bu kişiler için “ortak düşman” olarak görülüyordu. Bu savaşa da "Guerre des bouffons" (Palyaçolarla savaş) deniyordu (Mimaroğlu, 2017, s. 58). Viyana operaları tıpkı tüm Avrupa’daki tiyatrolarda olduğu gibi gösterinin verdiği hazzın yanı sıra çok çeşitli eğlenceler sunmaktaydı: kiralanabilir kart masaları ve ışıkları ile oynanan kart oyunları, seyyar satıcılardan satın alınan atıştırmalık ve içecekler… Tüm bunlar evdeki sosyal hayatın pekâlâ bu halka açık alanlarda da yaşanabileceğini gösteriyordu (Hunter and Webster, 1997, s. 27). Prömiyerler açık bir şekilde sonraki temsillere göre çok daha fazla rağbet görüyordu; fakat o dönemki kaynaklardan edinilen izlenime göre ister opera buffa ister konuşma operası olsun gösterinin tüm bu etkinliklerin sadece bir tane zevk veren içeriği olduğu kesindir (Hunter and Webster, 1997, s. 27).

Opera Seria (ciddi opera) ile ünlenmiş olan Willibald Gluck (1714-1787) bu ara oyunlarda da denemeler yaparak bu iki görüş arasındaki çatışmalara doğrudan katılmasa da eserleriyle, uzlaşmayı sağlamıştır. Ünlü filozof Rousseau ile sanatın doğaya yönelmesi konusunda görüş birliğine varan Gluck, Rousseau’yu da daha ılımlı hale gelmesi konusunda etkilemiştir. Ciddi operaların bölümleri arasında sunulan ve seyircileri dinlendirme ve tazeleme amacında olan Opera buffa, aslında kısa bir ara oyundu. Fakat bu ara oyunun eğlendirici etkisinden dolayı, halk asıl oyundan daha çok bu bölümden keyif almaya başladı. Bir süre sonra bu ara bölüm ciddi operadan ayrı olarak oynanmaya başlamış, ve bağımsızlığa kavuşmuştu. Halkın ilgi gösterdiği bu ara müzik ve opera bayağılıklardan uzak durarak daha yalın ve hafif olmalıydı. Yine, halkın çok ilgi

gösterdiği bir tür olan *pasticcio'*lar, farklı bestecilerin birbiriyle ilgisi olamayan aryalarının art arda dizilmesinden ve şarkıcının ses gösterişine dönüşen biçimden kurtulmalıydı. Şarkıcının gösterişlerine hizmet eden opera sanatını tutarlı bir hale getirmek gerekiyordu. Bunun yolu da birbirinden uyumsuz reçitatif ve aryayı kaynaştırıp birleştirmekti. Gluck'un görüşlerini yansıtmasa da bunu denemiştir (Mimaroğlu, 2017, s. 59).

Yine opera buffa ile başarı yakalayan ve Mozart'ın yolunda giden besteci Rossini'nin eserleri dış görünüş olarak Mozart'ın eserlerine benzemiştir (Mimaroğlu, 2017, s. 84). Mozart'ın komik operaları Batı uygarlığının şaheserleridir; fakat buna rağmen Mozart ve librettisti Lorenzo da Ponte'nin bu popüler operaları ürettikleri müzik çevresi yeterince eleştirmenlerin dikkatini çekememiştir. Her ne kadar Viyana'daki entelektüel ortam Opera Buffanın temel prensibini "zevk" olarak tanımlasa da opera performansların teatral ortamı bunu kesin bir şekilde reddetmektedir" (Hunter, 1999, s. 27**).**

İtalya'da Opera Buffa

Opera Buffa farklı ülkelerde farklı biçimler almıştır. Trajik İtalyan operasına başkaldırı olan Opera Buffa'nın İtalya'daki en önemli örneği intermezzolardır. Bunlar ciddi operanın sahne aralarına yerleşmiş müzikli komik oyunlardır. Viyana'da bir asırdan fazla süren buffa geleneğini Mozart daha sonra ciddi ve duygusal drama ile birleştirerek geniş kitlelerin benimseyeceği bir müzik haline getirmiştir (İlyasoğlu, 1996, s. 75-76).

Fransa'da Opéra-Comique

Fransa'da *opéra-comique* olarak adlandırılan ulusal hafif opera türünde tanıdık ezgiler, sade ve eğlenceli bir sahneleme ile sunulur. Bu tür Romantik Dönemde bile Fransa'da geçerliliğini korumuştur. Bu türün Fransa'daki başlıca bestecileri François André Dancan- Philidor (1726-1795) ve André Ernest Mo- deste Grétry (1741-1813) dir (İlyasoğlu, 1996, s. 75-76).

İngiltere'de Ballad

18. Yüzyılın başlarında İngiltere'de ise *ballad opera* türü ortaya çıkmıştır. Müziği Johann Christopher Pepusch tarafından yapılmış, librettosu John Gay tarafından

hazırlanmış olan *The Beggar's Opera* (Dilenci Operası)'nın sahnelenmesinin ardından İngiltere'de ilgiyi toplayan bu tür popüler ezgiler, baladlar ve ünlü operaların tanınmış aryalarıyla harmanlanmış parodilerden oluşan bir müzikli eğlence eseridir. İngiltere'nin başlıca *ballad opera* bestecisi Thomas Arne' dir (İlyasoğlu, 1996, s. 75-76).

Almanya' da Singspiel

Almanya'da *singspiel* (şarkılı oyun) geleneği sürmektedir. 1700'lerde opera adını alan *Singspiel,* 18. Yüzyılın başlarında İngiliz ballad operalarından çeviri olarak sunulmuş yine aynı yüzyıl içinde Alman halk ezgileriyle bütünleşmiştir (İlyasoğlu, 1996, s. 75-76). "Opera buffa açık bir şekilde "zevk"in tek fonksiyonu olduğunu iddia etse ve bu türün kendini yine bu ortamda temsil etmesine rağmen, bu türdeki eserler aslında 18. yüzyıl boyunca Avrupa'da meydana gelen sosyal ve ideolojik gelişimleri de ele almıştır" (Hunter, 1999, s. 52).

"Komik opera türü o dönemdeki toplumu yansıtması, hafif konusu ve edebi tonu, daha az maliyetli prodüksiyonları ve yeni müzik sitilleri, formları ve vokal türleri ile toplumsal dönüşüme paralel bir dışavurumu benimsemiştir. Hikayeleri, imgeleri, fikirleri ve ilgi alanı ile Opera Buffa aristokrasinin dar kalıplarının çok ötesine gitmiş ve halkın çok daha geniş bir kitlesini kucaklamıştır. Genel olarak komik operanın temaları soylu sınıf mensuplarını ve giderek büyüyüp gelişen Beamten ve Bürger sınıflarını da içeren toplumun yüksek tabakasının birçok seviyesinin gerçeklerini sahneye taşımıştır" (Clark, 2004, s. 145).

Bu operalarda sosyal hareketlilik sorunu, gösteriş, içsel ve dışsal soyluluk, gücün sınırları, yararları ve zorunlulukları ve toplumsal cinsiyetler arasındaki değişen ilişkiler çoğunlukla ele alınmıştır (Hunter, 1999, s. 52). Geç 18. yüzyıl Opera Buffa türü oldukça uzun yıllardır Mozart'ın olgun operaları ile hemen hemen eş anlamlı olarak kullanılmıştır (Platoff, 1989, s. 191).

Librettonun dramatik ve şiirsel organizasyonu Opera Buffa'nın finalini kurgulamada bilinenden çok daha büyük bir rol oynamaktadır. Finaldeki bölümlerin sayısı ve bu bölümlerin arasındaki artikülasyon noktaları büyük ölçüde librettodaki ipuçları ile şekillenir. Bir finalin nasıl organize edildiğini anlamak için tekstin yapısına bakmak gerekir (Platoff, 1989, s. 193).

Michael F. Robinson Opera Buffa'nın finalini şöyle anlatır: "Opera Buffa finali her biri kendi bireysel sitilini, kendi hızını ve kendi zamanının imzasını taşıyan müzikal bölümler zinciri üzerine kurulmuştur. Gelişen drama da bu müziğin bütünlüğüne katkı sunmuştur. Tam olarak değişim anlarının bir bölümden diğerine geleceği ve kaç bölüm olacağı besteciye bağlıdır" (Robinson, 1972, s. 236).

2.6.2. *Cosi Fan Tutte* Operasindaki karakterler

Ferrando (tenor), genç bir subay, Dorabella'nın sevgilisi

Guglielmo (bariton), genç bir subay, Fiordiligi'nin sevgilisi

Don Alfonso (bas), Marki, yaşlı bir bekar

Fiordiligi (soprano), Ferraralı bir kız

Dorabella (mezzosoprano) Fiordiligi'nin kız kardeşi

Despina (soprano) oda hizmetçisi

Askerler, uşaklar, halk

Görsel 2. *Ankara Devlet Opera ve Balesi*

2.6.3. Opera'nın konusu

Cosi Fan Tutte, tüm kadınların sadakat konusunda güvenilmez olduğunu çeşitli oyunlarla anlatmaya çalışan bir yapıttır. Lorenzo Da Ponte'nin geçmişte kadınlarla

yaşadığı ilişkiler ve tecrübeleri bu iddiayı doğrular nitelikte olsa da yazarın eserindeki asıl yapmak istediği bir komedi sınırları içinde kalarak kadın erkek ilişkilerini ele almak ve bu ilişkilerdeki sadakat duygusunu sorgulamak olmuştur (Büke, 2012, s. 274).

Ferrando ve Guglielmo adındaki iki subay, dostları olan yaşlı filozof Don Alfonso ile sohbet ettikleri sırada konu bir şekilde kadınların sadakatine gelir. Nişanlılarının kendilerine olan sadakatinden son derece emin olan genç subaylar ve kadınların sadakatinin Anka kuşuna benzediğini, herkesin ondan söz ettiği halde kimsenin onu görmediğini söyleyen Don Alfonso bu konuda iddiaya girerler. Kendilerinden ve nişanlılarından son derece emin olan genç subaylar Don Alfonso'nun kurgusuna uyarak birliklerine katılıp savaşa gitmek üzere nişanlılarıyla vedalaşıp ayrılırlar. Bir süre sonra kılık değiştirmiş olarak yabancıymış gibi geri dönerler ve Don Alfonso'nun eski dostları olarak Fiordiligi ve Dorabella'ya tanıştırılırlar. Böylelikle başlamış olan oyunda genç hanımların oda hizmetçisi Despina da Alfonso'ya yardım etmektedir. Kızları baştan çıkarabilmek için pek çok hileye başvuran delikanlılar sonunda amaçlarına ulaşırlar. Kurgu eşlerin değişmesi yönünde yapıldığı için kendi nişanlıları ile değil birbirlerinin nişanlılarıyla eş olmuşlardır. Oyun sonunda her şey açıklığa kavuştuğunda ise genç subaylar başlarına gelenleri kadınların doğasına bağlayarak her şeyi kabullenip nişanlılarını affetmişlerdir (Büke, 2012, s. 274).

1. Perde

İki genç subayla dalga geçen Don Alfonso, Ferrando ve Guiglielmo ile nişanlıları olan Dorabella ve Fiordiligi kız kardeşlerin diğer kadınlardan farklı olmadıkları ve kendilerine sadık kalmayacakları konusunda iddiaya girer. Bu bahsi kabul eden Ferrando ve Guglielmo, Alfonso'nun kendilerine vereceği bütün talimatlara uymayı kabul eder ve daha şimdiden iddiayı kazanacaklarından emin bir şekilde kazanacakları ödülü nasıl değerlendireceklerinin planını yaparlar. Fiordiligi ve Dorabella'nın sevgililerinin madalyondaki resimlerine aşkla baktıkları sırada oyuncu Don Alfonso ağlayarak gelir ve iki kız kardeşe nişanlılarının savaşa çağırıldığı haberini verir. Sonrasında Ferrando ve Guglielmo da gözyaşları içinde sevgililerine veda etmek için gelirler. Kız kardeşler ve Don Alfonso savaşa giden askerleri uğurlarlar. Hanımların hizmetçisi olan Despina sevgililerinin yokluğuna üzülen kız kardeşlerin haline şaşırır. Dorabella'nın kaderine

isyan etmesinin ardından onlara eğlenmelerini, "aynı durumda erkekler olsaydı aynı şeyi yapardı" diyerek yeni sevgililer bulmalarını tavsiye eder.

Despina'nın, yaptığı planı bozacağından korkan Don Alfonso, iki beyefendiyi hanımlarıyla tanıştırması karşılığında kendisine büyük bir ödül vermeyi vaat eder. Arnavut prensler kılığında sahneye giren Ferrando ve Guglielmo kendilerini bu kılıkta tanımayan ve kendilerine gülen Despina' ya kendi usullerince saygılarını sunarlar. Erkeklerin dışarı çıkmalarını emreden kız kardeşler bu yabancılar hayranlıklarını ilan ettikçe daha da çileden çıkarlar. Fiordiligi "Come scoglio" aryasında kendilerine talip olan "sevgili arkadaşlarını" kabul etmeleri için çağrıda bulunan Don Alfonso'ya şiddetle karşı çıkar. Kadınlar işe yaramayan ısrarlardan sonra kaçarken erkekler kahkahalara boğulur. Ferrando "Un aura amorosa" aryasını söylerken aşkın gücünden son derece emindir.

Kız kardeşler nişanlıları için üzüldüğü sırada "Arnavut prensler acele bir şekilde içeri girip sözde zehir dolu şişelerden içer ve içinde bulundukları bu çaresiz durumdan dolayı kadınları sorumlu tutarlar. Despina ve Alfonso aldıkları zehrin sonucunda fenalaşan erkeklere bir doktor bulmak için çıkarlar. Bu sırada kadınlar kendilerine acımanın aşka dönüşmesinden fena halde korkan Ferrando ve Guglielmo'ya çekinerek de olsa yaklaşırlar. Don Alfonso zavallı erkekleri devasa bir mıknatısla tedavi edeceğini iddia eden doktor kılığındaki Despina ile geri döner. Erkekler bu mucize tedavinin ardından uyanarak aniden kadınları kucaklarlar. Doktor Despina ve Don Alfonso kadınlara bunların zehrin yan etkileri olduğunu söyler (URL 6).

2. Perde

Despina, kız kardeşleri bir kez daha kendilerine talip olan bu yabancıların ilgilerinin tadını çıkarmaları konusunda ikna etme gayretleri içindedir. Sonunda Dorabella küçük bir flörtten zarar gelmez diyerek esmer talibi Guglielmo'yu seçer ve ikna olan Fiordiligi de sarışın olan Ferrando'yu seçer. Yabancılar kadınlara serenat yaparlar. Utangaç olduklarında kendilerine Don Alfonso ve Despina yardım eder. Fiordiligi'nin Ferrando ile yürüyüş yapmak için dışarı çıktığı sırada Dorabella'ya kur yapan Guglielmo, Ferrando'nun resimli madalyonunun yerine kalp madalyonu kendisine vermeyi başarır. Fiordiligi Ferrando'yu reddeder ve içinde bulunduğu durum için orada olmayan Guglielmo'dan af diler. "Per pieta" Ferrando Guglielmo'ya Fiordiligi'nin kendisine olan

sadakatini mutlu bir şekilde anlatırken Guglielmo'nun kendisine madalyonu göstermesi sonucunda küplere biner.

Despina hanımlarını doğru olanı yaptıkları konusunda tebrik eder. İçi pişmanlıkla dolu olan Fiordiligi'de sonunda Ferrando'nun ısrarlarına dayanamaz ve yenik düşer. Bütün bu olanların sonucunda iddiayı kaybetmiş olan kızgın erkeklere kadınlarla evlenmelerini ve tüm kadınların böyle olduğunu ve böyle yapacağını kabul etmelerini söyler. *Cosi fan tutte,* Despina da kadınların düğüne hazır olduğunu duyurur. Düğün ziyafetinde bu sefer de Noter kılığına girmiş olan Despina, Dorabella ve Fiordiligi'ye bir evlilik sözleşmesi imzalatır. Ferrando ve Guglielmo'nun savaştan geri döndüğünü belli eden bir asker gurubunun gürültüsü ile herkes paniğe kapılır. Arnavutlar ve noter saklanır. Hemen ardından "sadık" sevgililerine kavuşmak için içeri girerler. Guglielmo önce noterin Despina olduğunu ortaya çıkarır. Kadınlar buna çok şaşırırlar. Ardından Guglielmo ve Ferrando evlilik sözleşmelerini "ele geçirirler" ve öfkeyle "rakiplerinin" peşine düşerler. Kısa bir süre sonra Arnavut kılığında geri dönerler. Arnavut prenslerin aslında Guglielmo ve Ferrando olduğunu anlayan Despina Fiordiligi ve Dorabella tamamen şaşkına dönerler. Fiordiligi ve Dorabella kendilerini aldattığını kabul eden ancak kendilerinden af dileyen Don Alfonso'yu kınarlar. Aşıklar tekrar bir araya gelir. Herkes aklın rehberliğinde olmanın erdemlerini överken Don Alfonso kazandığı bahsin tadını çıkarır ve Despina'nın ödülünü de verir (URL 6).

2.7. Tenor Seslerin Sınıflandırılması

Tenor: Vokal aralığı erkek sesler içerisinde daha ince notalarda olan sese verilen isimdir. Tenor sesin tessiturası[1] bariton sesin üzerinde kontr tenor sesin altında yer alır (URL 7).

Leggiero tenor

Leggiero tenor tüm tenor sesler arasında en yüksek tessituraya sahip ses türüdür. Tenore di grazia olarak da bilinen leggiero tenor hafif, çevik ajiliteleri kolaylıkla yapabilen tenor türüdür. Bu ses türünün tınısı genellikle tatlı, narin (morbidezza) olarak tanımlanır ve bu tenorun müzikal nüanslar üzerinde ciddi bir kontrole sahip olması beklenir (Miller, 1993, s. 9).

[1] Bir şarkıcının en konforlu şarkı söylediği ses aralığıdır.

Lirik tenor

Güçlü ancak ağır olmayan, bir orkestrayı kolaylıkla aşabilen parlak ve sıcak bir tınıya sahip zarif bir ses türüdür. Sıcak, romantik, heyecan verici ve enerjik bir tınıya sahip olan lirik tenor yüksek bir tessiturada sese hâkim olabilme özelliğine sahiptir. Her bir lirik tenor farklı bireysel özelliklere sahip olmakla birlikte, genellikle Ferrando (Cosi fan Tutte), Duca (Rigoletto), Rodolpho (La Boheme) ve Pinkerton (Madama Butterfly) gibi rolleri söyler (Miller, 1993, s. 10).

Liriko Spinto tenor

Bir lirik sesin parlaklığına ve avantajına sahip olmasına karşın daha ağır bir renge sahip olan spinto tenor lirik tenora göre daha az zorlanarak sesine üst notalarda dramatik bir etki verebilir. Verismo ve Verdi repertuarındaki dramatik ihtiyacı sesinin güçlü yapısı ile karşılayabilir (Miller, 1993, s. 13).

Dramatik tenor

Tenore di Forza olarak da bilinen Dramatik tenorun duygusal, çok çınlayan güçlü ve ağır bir sesi vardır. Genellikle pasajları lirik bir bariton ile paralel notalardadır. Wagneryan tenorları saymazsak tenorlar arasında en ağır sese sahiptir (Miller, 1993, s. 13).

Helden tenor

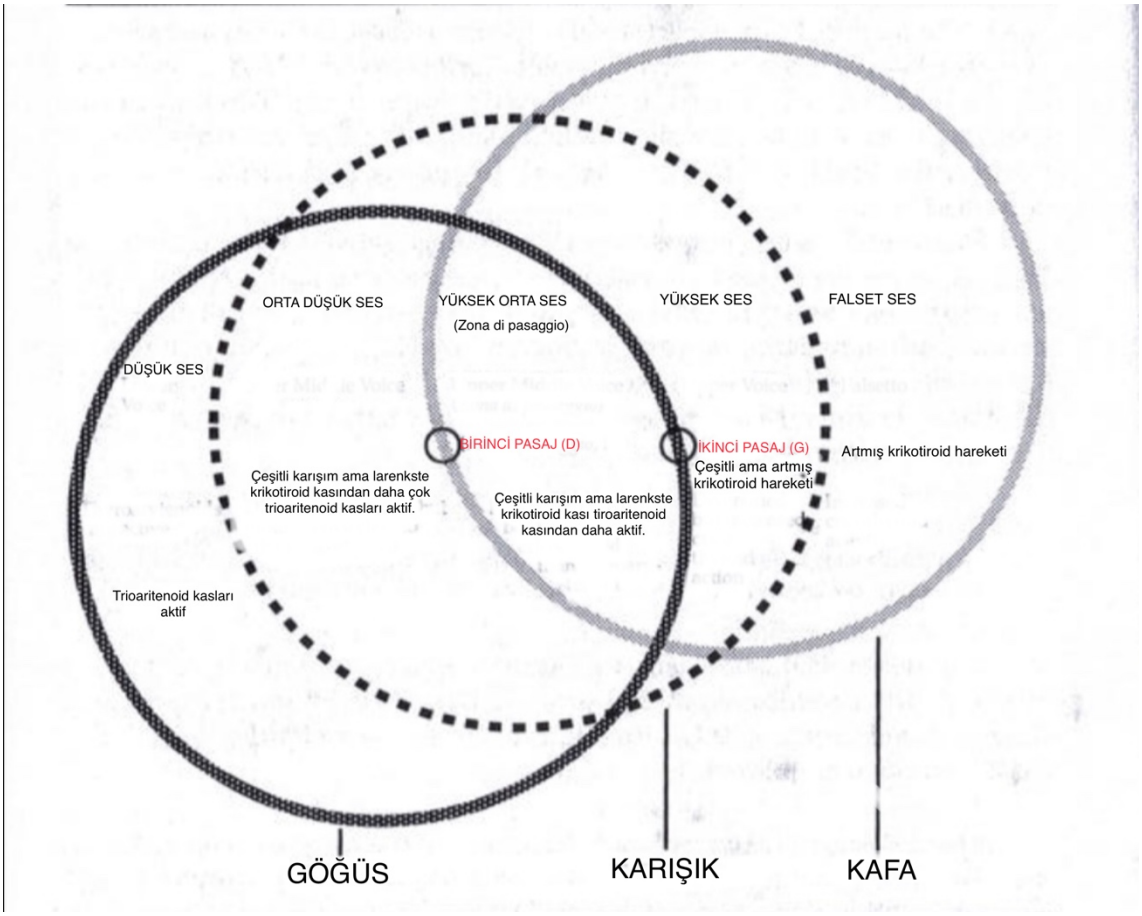
Zengin karanlık güçlü ve Dramatik bir sese sahip olan Helden tenor Alman romantik opera repertuvarında yer alır. Wagner repertuarı söyler. Sesinin ağırlığı ve Wagneryan bir tenordan beklentiler göz önüne alındığında, hayatının hiç de kolay olmadığı söylenebilir (Miller, 1993, s. 13-14).

Mozart tenoru

Mozart tenorunu diğer türlerin dışında değerlendirmek gerekir. Mozart şarkısı söylemedeki en önemli unsur mükemmel bir entonasyona sahip olma, legato şarkı söyleyebilme yeteneği, titiz bir diksiyona sahip olma, Mozart müziğinin dinamikleri ile

başa çıkabilme becerisi, mutlak bir nefes kontrolü, iyi bir vücut disiplinine sahip olma ve çevikliktir (URL 7).

2.8. Rejister ve Pasaj



Görsel 3. *Tenor ses rejisterinin (Lirik tenor için) pasajları da gösteren şeması*

(Miller, 1993, s. 4)

Erkek opera sanatçılarının daha yüksek notalara ulaşabilmesi için göğüs rejisteri ve kafa rejisteri arasındaki geçiş esastır. Bu geçişin sağlanabilmesi için aynı zamanda bir rejister eşitleme manevrası olan pasajın öğrenilmesi genellikle zordur (Neuman vd., 2005, s. 308).

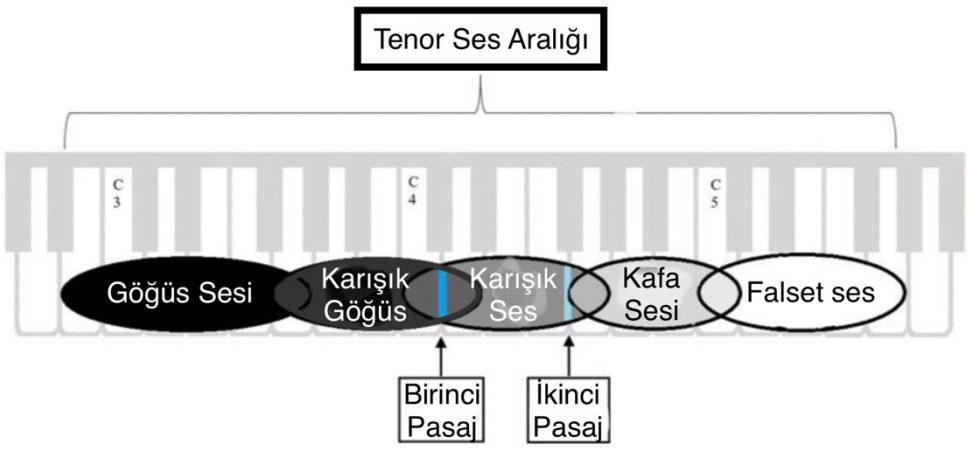
Batı klasik eğitimi almış profesyonel tenorlar (şarkıcılar) vokal rejisterlerinin işlevlerini değiştirerek sahip oldukları ses aralığında en yüksek notalara ulaşabilirler. Rejisterler arası geçişlerde dudak ve çene açıklıklarındaki değişim ile birlikte sesli harflerdeki değişiklikler göğüs sesinden miks sese ya da kafa sesine geçişi de direkt olarak etkilemektedir. Pasajın üzerinde şarkı söylemek için kullanılan mekanizmalar hala detaylı olarak anlaşılamamakla birlikte pasajlarda tenorların rejisterlerini değiştirmeleri gerekmektedir. Bunun sebebi göğüs (modal) rejisterin vokal kordların biyofizyolojisi ve anatomik yapısı ile sınırlı olmasıdır. Pasajlarda rejisteri değiştirmeden devam etmek (sesi

döndürmeden) seste çatallanmalara ve eşlik eden strese neden olabilir. Opera şan tekniği dışındaki bazı şarkı söyleme biçimlerinde bu rejister değişiklikleri istenmese de pasajın üzerinde modal rejisterde şarkı söyleme seçeneği profesyonel klasik şarkı söyleme anlayışı için uygun bir çözüm gibi görünmemektedir (Echternach vd., 2014, s. 262. E.6).

Eğitimsiz seslerden farklı olarak klasik batı eğitimi almış şarkıcılar duyulabilir rejister değişikliklerini gizlemeyi amaçlarlar. Bu nedenle profesyonel ses eğitimi sırasında rejister farklılıklarını eşitleme amacına yönelik alıştırmalara odaklanılmaktadır. Sonuç olarak pasajın üzerinde şarkı söylemenin özel bir rejister işlevi gerektirdiği görülmektedir. Geçmişte orta rejisterde kafa ve göğüs sesinin harmanlandığı bu işlevi tanımlamak için özel bir terminoloji kullanılmıştır. (Echternach vd., 2012, s. 440).

Profesyonel opera şarkıcısı olan tenorlar üzerinde yapılan araştırmada şarkı söyleme esnasında alınan MR görüntülerinde pasaj bölgesinden voix mixte'e (miks ses) geçişte ses yolu üzerinde güçlü değişiklikler görülmüştür. Denekler bu geçiş sırasında yutaklarını dudak ve çene açıklıklarını genişletip çene çıkıntılarını arttırmışlardır (Echternach vd., 2010, s. 280).

2.8.1. Tenor seste rejisterler



Görsel 4. *Piyano üzerinde, tenor rejisterinde göğüs, karışık, kafa ve falsetto rejisterini ve pasajları gösteren şema*

(Cramer, 2021, s. 35)

Tipik olarak vokal rejisterleri göğüs ve kafa rejisteri olarak belirtilmiş olsa da eğitimli şarkıcılarda buna ek olarak bir rejister daha vardır. Karışık ya da karma rejister olarak adlandırılan bu rejister, duyulabilir ses kesintileri olmadan göğüs sesinden kafa

sesine geçişte köprü görevi göreceğinden şarkıcılar için önemli bir rejisterdir (Lee vd., 2021, s. 8).

Göğüs rejisteri

Rezonansın göğüs üzerinde hissedildiği ses rejisteridir. Konuşma bu rejisterde yapılır. Tenor sesin pes tonları olarak adlandırılır. Saf bir göğüs sesi kullanıldığında trioaritenoid ve vokalis kasları kasılır ve daha büyük bir titreşim kütlesi sağlanmış olur (Reed, 1983, s. 8).

Kafa rejisteri

Rezonansın daha çok kafada hissedildiği ses rejisteridir. Tenor sesin tiz tonları olarak adlandırılabilir. Bu rejisterin geliştirilmesi güçlendirilmesi ve diğer rejisterlerle homojen bir hale gelmesi için göğüs rejisteri ve orta rejister ile koordinasyona ve pedagojik bir tekniğe gereksinim vardır (Reed, 1983, s. 10).

Orta rejister

Rezonansın hem kafada hem de göğüste hissedildiği bölgedir. Bu rejister tenorlar için tiz notalara ulaşmada köprü görevi görmektedir (Lee vd., 2021, s. 1).

Kafa ve göğüs seslerinin harmanlandığı bu bölgede yüksek notalara ulaşmak için bazı manevralar yapmak gerekmektedir.

Güçlü, zengin, rezonanslı göğüs sesi akıcı, lirik yumuşak kafa sesi ile birleştiğinde burada oluşan renk geçişi bize hissettirmemelidir (Reed, 1983, s. 11).

3. YÖNTEM

Bu çalışmada besteci, librettist, seçilen opera ve karakter analizi ile ilgili bilgiler verilmiştir. Konuyla ilgili yapılan araştırmalar ve yayınlar taranarak değerlendirilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

Yapılan bu araştırma çalışması Mozart'ın *Cosi Fan Tutte* Operası'ndaki Ferrando karakterinin oyunculuk ve müzikal bakımından analizini yapmayı amaçlayan bir çalışmadır.

3.2. Verilerin Toplanması

Araştırmada verilen literatür bilgilerine Ankara Devlet Opera ve Balesi arşivi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, internet kaynakları ve konuyu kapsadığı düşünülen tüm kaynak kitaplar aracılığı ile ulaşılmıştır.

3.3. Verilerin çözümü ve yorumlanması

Araştırmada konu olarak seçilen Ferrando karakteri ses tekniği ve oyunculuk açısından incelenmiştir. İncelemelerden elde edilen bulgular düzenlenmiş ve yorumlanmıştır. Librettodan seçilen bölümler İtalyancadan Türkçe 'ye çevrilmiş, notalar üzerinde işaretlemeler yapılmıştır. Çeviriler ve incelemeler yapılırken alan uzmanlarının görüşlerinden ve deneyimlerinden yararlanılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde Ferrando karakteri ile ilgili oyunculuk ve ses tekniği açısından elde edilen bulguların incelenmesine ve yorumlanmasına yer verilmiştir.

4.1. Ferrando Karakterinin Oyunculuk Açısından İncelenmesi

Ferrando sevgilisinin sadakatinden son derece emin olan, aşkın gücünün her şeyin üstünde olduğuna inanan bir karakterdir. Dostları Don Alfonso kadınlarla ilgili ne söylerse söylesin Ferrando ve dostu Guglielmo hiçbir şekilde ikna olmaz. Sevgililerinin sadakatini ve sevgisini ispat etmek için bahse girmeyi kabul edecek ve sevgililerine oynanan oyunlarda her türlü çabayı gösterecek kadar kararlı ve inançlıdırlar. Ferrando oyunun başında sevgilisinin sadakatinden emin, eğlenceli ve zaman zaman alaycı bir arkadaş, veda ederken gerçekten savaşa gidiyormuşçasına üzgün bir asker, kılık değiştirip geri geldiğinde sözde aşık olduğu kadın için bir çok tuhaf davranışı sergilemekten kaçınmayan ısrarcı bir yabancı, sonunda elde edemediği kadın için intihar bile edebilen bir romantik, sevgilisinin Guglielmo tarafından ikna edildiğini öğrendiğinde öfkeden çılgına dönen bir aşık ve finalde de affedici ağırbaşlı bir tutum sergileyebilen bir sevgili olabilen rol bakımından çok yönlü ve dinamik bir karakterdir. Söylediği partinin dinamik yapısıyla doğru orantılı olarak kendini zaman zaman yerlere atan, ayılıp bayılan, bazı sahnelerde kahkahalara boğulan aşk sahnelerinde sevdiği kadını elde etmek için her fedakarlığı yapabilecek bir karakterdir.

Rol bakımından bu kadar renkli bir karakter için Mozart'ın yazmış olduğu müzik de bir o kadar renkli ve yorumlaması zor bir müziktir. Oyunun başındaki triodaki coşku ve eğlence "un aura amorosa" aryasında bir aşk şarkısına döner. Sevgilisinin sadakatsizliğini duyduğunda "dramatik bir reçitatifle başlayıp güçlü bir şekilde devam eden arya öylesine zor ve teknik tecrübe gerektirir ki birçok prodüksiyonda bu arya eserden çıkarılmak zorunda kalmıştır. Böylesine zor ve dinamik bir rolde şarkıcının eseri baştan sona konforlu bir şekilde bitirebilmesi için göğüs tonlarını, orta tonlarını ve örtülü olan tiz tonlarını yerinde ve doğru bir biçimde kullanılması gerekmektedir. (chest medium, head) , (open rounder scuro) , (açık dönük, kapalı) olarak adlandırılan ses çevirme açma ya da örtme tekniklerini bir disiplin içinde uygulamalıdır.

N. 1 - Terzetto

Ferrando

La mia Dorabella

Capace non è:

Fedel quanto bella
Il cielo la fé.

Benim Dorabellam böyle bir şey yapamaz. Gökler onu adaletli olduğu kadar sadık olarak da yarattı.

Guglielmo
La mia Fiordiligi
Tradirmi non sa:
Uguale in lei credo
Costanza e beltà.

Benim Fiordiligim kesinlikle bana ihanet edemez. Güzelliğine eş değer olan sadakatine inanıyorum ben.

Don Alfonso
Ho i crini già grigi,
Ex cathedra parlo;
Ma tali litigi
Finiscano qua.

Benim saçlarım zaten çoktan grileşti. Ben tecrübeme güvenerek konuşuyorum. Ama gene de bir argüman üzerinden tartışalım.

Ferrando e Guglielmo
No, detto ci avete
Che infide esser ponno;
Provar ce'l dovete,
Se avete onestà.

Yok, sen bize onların sadakatsiz olabileceklerini söyledin; o halde dürüst isen bunu kanıtla.

Don Alfonso
Tai prove lasciamo...

Kanıt ile uğraşmayalım bence.

Ferrando e Guglielmo
No, no, le vogliamo:
O, fuori la spada,
Rompiam l'amistà.

Yok, hayır biz bunu istiyoruz. Yoksa kılıcımızın üzerine yemin ederiz ki bu arkadaşlığı bitiririz.

Metton mano alla spada
Armalarını kılıçlarının üzerine koyarlar.

Ferrando e Guglielmo
Sul vivo mi tocca
chi lascia di bocca
sortire un accento
che torto le fa.

(Fiordiligi ve Dorabella için yanlış bir kelime konuşan benim onurumu çiğnemiş olur)

Don Alfonso
fra sé
O pazzo desire!
Cercar di scoprire

Quel mal che, trovato,
Meschini ci fa.

Zaten bulduğumuz bir anda bizi mahvedecek bir yanlışı keşfetmeye bulmaya çalışmak ne büyük aptallık.

N. 3 - Terzetto

Ferrando
Una bella serenata
Far io voglio alla mia Dea.

Tanrıçam için son bir serenat düzenleyeceğim.

Guglielmo
In onor di Citerea
Un convito io voglio far.

Venüs'ün onuruna bir ziyafet vereceğim.

Don Alfonso
Sarò anch'io de' convitati?

Ben de davetli miyim?

Ferrando e Guglielmo
Ci sarete, sì signor.

Evet, sen de orada olacaksın.
Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
E che brindisi replicati
Far vogliamo al Dio d'amor!

Ve aşk tanrısı şerefine birçok kişi kadeh kaldıracak.

Bir numaralı ve üç numaralı terzetto' da Ferrando arkadaşıyla birlikte sevgilisinin sadakatinden ve aşkından emin bir şekilde eğlenmektedirler. İki Subay sevgililerinin sadakatinden öyle emidir ki kılıçlarının üzerine yemin edip Don Alfonso'dan kanıt istemektedirler.

Sahne 4

N. 6 - Quintet

Guglielmo

Sento, oddio, che questo piede
È restio nel girle avante.

Ohh, Tanrım, sana doğru gelen adımlarımın gücünü kaybettiğini hissediyorum.

Ferrando

Il mio labbro palpitante
Non può detto pronunziar.

Titreyen dudaklarım kelimeleri konuşamaz bir halde.

Don Alfonso

Nei momenti più terribili
Sua virtù l'eroe palesa.

Büyük stres anlarında bir kahraman kendi gücüne güvenir.

Fiordiligi e Dorabella

Or che abbiam la nuova intesa,
A voi resta a fare il meno;
Fate core: a entrambe in seno
Immergeteci l'acciar.

Vereceğiniz haberleri duyduğumuza göre, sizin yapmanız gereken küçük bir detay kalıyor. Cesur olun ve bıçağınızı bu kalbe saplayın.

Ferrando e Guglielmo
Idol mio, la sorte incolpa
Se ti deggio abbandonar.

Aşkım, eğer seni terk etmem gerekiyorsa kaderi suçla.

Dorabella
a Ferrando
Ah, no, no, non partirai!

Hayır, hayır, lütfen gitme.

Fiordiligi
a Guglielmo
No, crudel, non te n'andrai!

Zalim kadın, lütfen beni bırakma.

Dorabella
Voglio pria cavarmi il core!

Kalbimi söküp atmayı tercih ederim.

Fiordiligi
Pria ti vo' morire ai piedi!

Senin ayaklarında ölmeyi yeğlerim.

Ferrando

sottovoce a Don Alfonso

Cosa dici?

Don Alfonso'ya yönelerek sana ne dedim?

Guglielmo

sottovoce a Don Alfonso

Te n'avvedi?

Don Alfonso'ya yönelerek şimdi görüyor musun?

Don Alfonso

sottovoce ai due amanti

Saldo, amico:

Finem lauda.

Sabır, arkadaşım, henüz sona ulaşmadık.

Tutti

Il destin così defrauda

Le speranze de' mortali.

Ah, chi mai fra tanti mali,

Chi mai può la vita amar?

Kader bizim ölümlü umutlarımızı doğruluyor. Böyle bir üzüntünün içinde kim böyle bir mutluluk hissedebilir ki?

Reçitatif

Guglielmo

Non piangere, idol mio!

Ağlama, sevgilim.

Ferrando
Non disperarti,
Adorata mia sposa!

Umutsuzluğa kapılma aşkım.

Don Alfonso
Lasciate lor tal sfogo.
È troppo giusta
La cagion di quel pianto.

Onları bu huzurla bırakalım. Şu an yas tutmak için harika bir sebepleri var.

si abbracciano teneramente

Nazikçe kucaklaşırlar.

Fiordiligi
Chi sa s'io più ti veggio!

Kim bilebilir ki tekrar görüşüp görüşemeyeceğimizi?

Dorabella
Chi sa se più ritorni!

Tekrar dönüp dönemeyeceğinizi kim bilebilir ki?

Fiordiligi
Lasciami questo ferro: ei mi dia morte,
Se mai barbara sorte
In quel seno a me caro...

Bu hançeri bana bırak. Bu zalim kader bana yazılırsa ölüm beni bulsun.

Dorabella
Morrei di duol;
D'uopo non ho d'acciaro.

Ben bir hançer olmadan sadece üzüntüden bile ölebilirim.

Ferrando e Guglielmo
Non farmi, anima mia,
Quest'infausti presagi!
Proteggeran gli Dei
La pace del tuo cor ne' giorni miei.

Aşkım, böyle kasvetli tahminlerde bulunma. Ben yaşadığım sürece tanrı huzurlu bir zihin bahşedecek sana.

6 Numaralı Quintet'te Sevgililerinden mecburen görev icabı ayrılıyormuşçasına üzülüyor gibi rol yapan Ferrando ve Guglielmo bu sahte ve oyundan vedalaşma için bu bölümde ve sonrasındaki reçitatifte nişanlılarını teselli ediyorlar.

N. 16- Terzetto

Don Alfonso
E voi ridete?

Ve gülüyor musunuz?

Ferrando e Guglielmo
Certo, ridiamo.

Tabii ki; gülüyoruz.

Don Alfonso
Ma cosa avete?

Ama konu ne?

Ferrando e Guglielmo
Già lo sappiamo.

Biz biliyoruz.

Don Alfonso
Ridete piano!

Bu kadar sesli gülmeyin.

Ferrando e Guglielmo
Parlate invano.

Sen nefesini tutabilirsin.

Don Alfonso
Se vi sentissero,
Se vi scoprissero,
Si guasterebbe
Tutto l'affar.

Eğer sizi duyarlarsa ya da keşfederlerse tüm bu şey mahvolabilir.

Ferrando e Guglielmo
sforzandosi di ridere sottovoce
Ah, che dal ridere

L'alma dividere,
Ah, che le viscere
Sento scoppiar!

Kendimi nasıl durdurabilirim ki; gülmekten patlamak üzereyim.

Don Alfonso
fra sé
Mi fa da ridere
Questo lor ridere,
Ma so che in piangere
Dee terminar.

Onların gülmesi beni de güldürüyor, sonunun göz yaşları ile biteceğini bildiğim halde.

16 numaralı terzetto'da Ferrando ve Guglielmo şimdiden bir zafer yaşamışçasına öylesine gülüyor ve eğleniyorlar ki oynadıkları bu oyundan sonra Don Alfonso'nun uyarılarına rağmen kahkahalarını bir türlü durduramıyorlar.

N. 17 - Aria
Ferrando
Un'aura amorosa
Del nostro tesoro
Un dolce ristoro
Al cor porgerà;

Al cor che, nudrito
Da speme, da amore,
Di un'esca migliore
Bisogno non ha.

Hazinelerimizden bir aşk nefesi kalbimize tatlı bir güç verecek.
Aşk umudu ile beslenen kalp daha büyük bir hediyeye ihtiyaç duymaz.

Ferrando on yedi numaralı aryasını söylerken aşkın her şeyden daha güçlü olduğuna inanan bir romantik ruh halindedir.

Ferrando e Guglielmo partono

Sahne 6

Reçitatif

Ferrando

Barbara! Perché fuggi?

Barbar (zalim) kadın! Neden bana doğru koşuyorsunuz?

Fiordiligi

Ho visto un aspide,
Un'idra, un basilisco!

Türlü böcekler yılanlar gördüm.

Ferrando

Ah, crudel, ti capisco!
L'aspide, l'idra, il basilisco, e quanto
I libici deserti han di più fiero,
In me solo tu vedi.

Ah, zalim. Anlıyorum seni. Libya çölündeki en vahşi yılanları böcekleri bende gördünüz sanırım.

Fiordiligi

È vero, è vero!
Tu vuoi tormi la pace.

Ah, evet doğru. Benim huzurumu çalacaksınız sanırım.

Ferrando
Ma per farti felice.

Sadece sizi mutlu etmek için.

Fiordiligi
Cessa di molestarmi.

Beni daha fazla rahatsız etmeyin.

Ferrando
Non ti chiedo che un guardo.

Sadece bir bakışınızı istiyorum.

Fiordiligi
Pàrtiti.

Bırakın beni.

Ferrando
Non sperarlo
Se pria gli occhi men fieri a me non giri.
O ciel! Ma tu mi guardi, e poi sospiri?

Nasıl yapabilirim ki? Sen bana biraz daha şefkatli bir bakış atana kadar nasıl gidebilirim ki? Tanrım! Ama bana baktın ve içini çektin.
Altıncı sahnedeki bu orkestralı reçitatifte Ferrando yabancı bir asker kılığında arkadaşı Guglielmo'nun nişanlısı olan Fiordiligi'yi baştan çıkarmak sadece şefkatli bir bakış alabilmek için bile her yolu deneyen ısrarcı bir aşığı oynamaktadır.

Sahne 9

Reçitatif

Ferrando

In qual fietro contrasto,
In qual disordine
Di pensieri e di affetti io mi ritrovo?
Tanto insolito e novo è il caso mio,
Che non altri, non io
Basto per consigliarmi... Alfonso, Alfonso,
Quanto rider vorrai
Della mia stupidezza!
Ma mi vendicherò: saprò dal seno
Cancellar quell'iniqua...
Cancellarla?
Troppo, oddio, questo cor per lei mi parla.

Ne kadar şiddetli bir öfke,
Nasıl bir düşünce ve şefkat karmaşası içinde buldum kendimi.
Ne kadar da alışılmamış ve yeni bir durum içindeyim.
Ne diğerleri ne de kendim şu an beni teselli edebilir, oh. Alfonso.
Benim aptallığıma nasıl da gülüyorsundur şimdi.
Ama intikamım alınacak, ihanet edeni hemen aklımdan atacağım.
Aklından atmak mı?
Ah! Tanrım, kalbim onun için nasıl da atıyor.

Dokuzuncu sahnedeki gösterişli aryasından önce söylediği yine gösterişli olan bu orkestralı reçitatifte Ferrando'yu ilk kez bu kadar öfkeli ve kendisini çaresiz hisseden bir durumun içinde görüyoruz. Yaşadığı aldatılmışlığın yarattığı intikam duygusuyla aşkı arasında gitgeller yaşayan Ferrando ne yapacağını bilmez öfkeli çaresiz bir ruh halindedir.

N. 27 - Cavatina

Ferrando

Tradito, schernito
Dal perfido cor,
Io sento che ancora
Quest'alma l'adora,
Io sento per essa
Le voci d'amor.

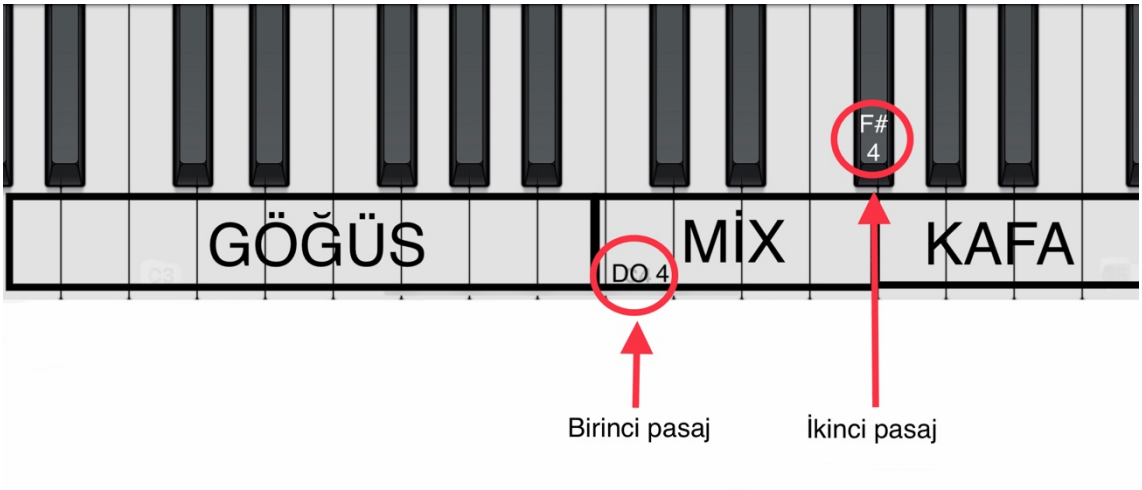
Onun sadakatsiz kalbi tarafından ihanete uğramış ve aşağılanmışım
Ama hala biliyorum ki ruhum ona tapıyor.
Hala onun için atan kalbin sesini duyuyorum.

Bir önceki reçitatifteki duygu durumu halen devam eden Ferrando tüm aşağılanmasına ve aptal yerine konulmasına rağmen hala sevgilisine olan büyük aşkını kendisine itiraf ediyor ve bu çelişkili duygu durumuyla zor da olsa yüzleşip kabulleniyor.

4.2. Ferrando Karakterinin Ses Tekniği Açısından Analizi

Notalar üzerinde, tenorun birinci pasajının Do4 ikinci pasajının Fa#4 olduğu kabul edilerek işaretlemeler yapılmıştır. Tenor ses türlerine göre reister geçiş notaları farklılık gösterdiğinden farklı tenor seslerine göre bu işaretlemeler yeniden düzenlenebilir. Notalar üzerindeki işaretlemeler daha yüksek tessituraya sahip bir tenor sese göre yapılsaydı birinci pasaj Do#4 ikinci pasaj Sol4 olarak yazılabilirdi. Yapılan işaretlemelerde notanın göğüs rejisterinde olduğunu göstermek için A harfi, mix (orta) rejisterde olduğunu göstermek için O harfi, kafa rejisterinde olduğunu belirtmek için U harfi kullanılmıştır. Bu harfler rejisterler arası geçişlerde sesi çevirme sırasında bize yardımcı olan vokalleri temsil etmektedir. Şarkı söyleme sırasında göğüs rejisterinden mix rejistere geçerken ağız ve ses yolu açıklığını koruyarak A referans alınan vokalden O vokaline geçilmesi gibi. Rejisterler arası geçişlerde gırtlak göğüs ve kafa açıklığını koruyarak iyi bir dengeleme yapmak gerekmektedir. Kafa rejisteri bu şekilde adlandırılmış olsa da ses yolunun açıklığı korunmasıyla birlikte bütün bir vücutta iyi bir denge ile tınlamayı temsil eder. Sesin vücuttan kopup kafaya kaçması ile karıştırılmamalıdır.

Bu incelemede birinci çevrimi Do 4 ikinci çevrimi Fa# 4 notasına denk gelen lirik bir tenorun pasajları esas alınmıştır. Bu sebeple Do4 altındaki notaların göğüs rejisterini, Do4 dahil olmak üzere Fa#4'e kadar olan notaların orta (mix) rejisteri Fa#4 ve sonrasındaki notaların da kafa rejisterini gösterdiği varsayılmıştır.



Görsel 5. *1. Pasaj Do4 2. Pasaj Fa#4 kabul edilerek oluşturulmuş görsel*

ATTO PRIMO

Bottega di caffè

Scena I

FERRANDO, GUGLIELMO, DON ALFONSO.

ERSTER AKT

Kaffeehaus

1. Szene

FERRANDO, GUGLIELMO, DON ALFONSO.

Nº 1 Terzetto

Allegro

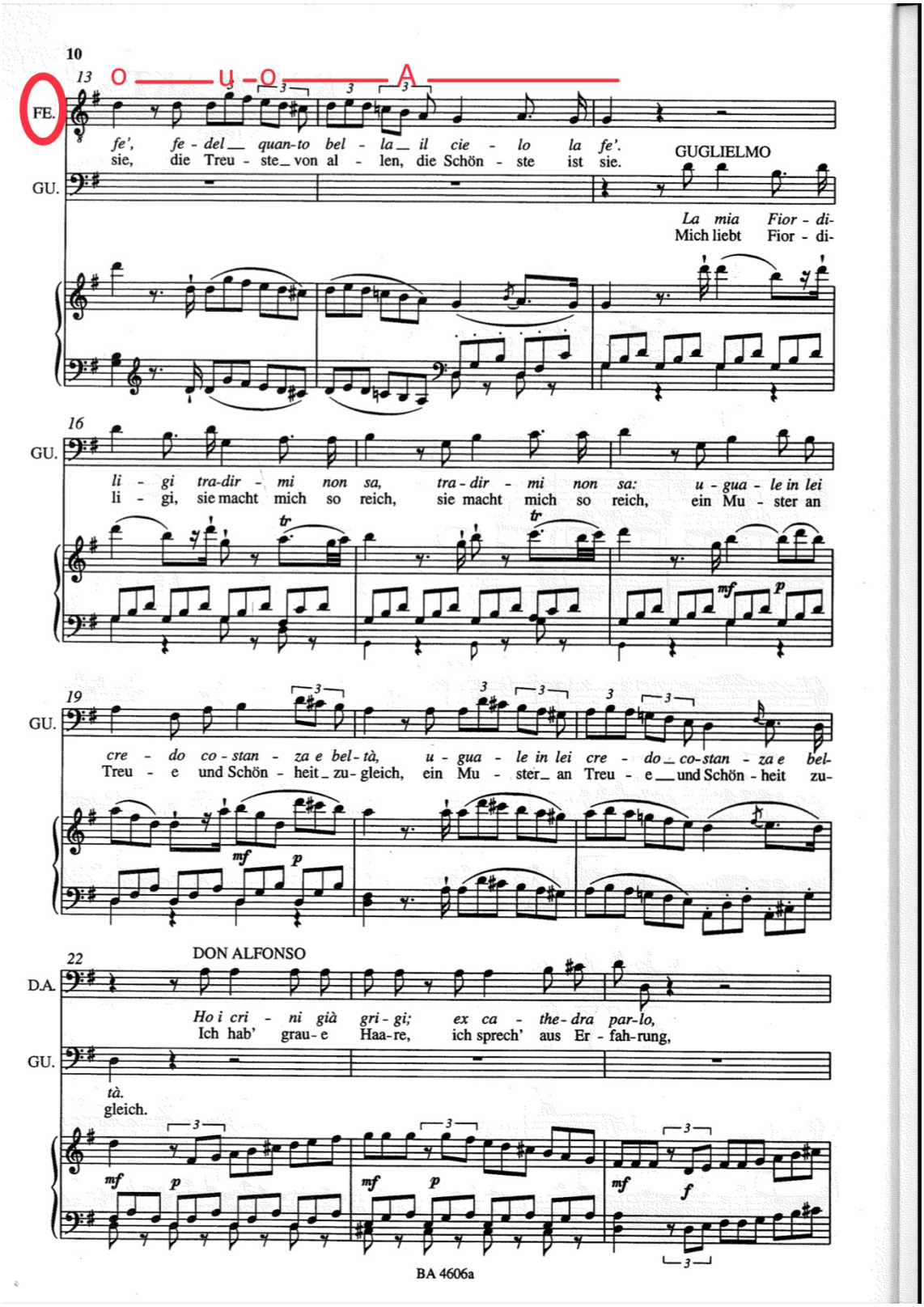
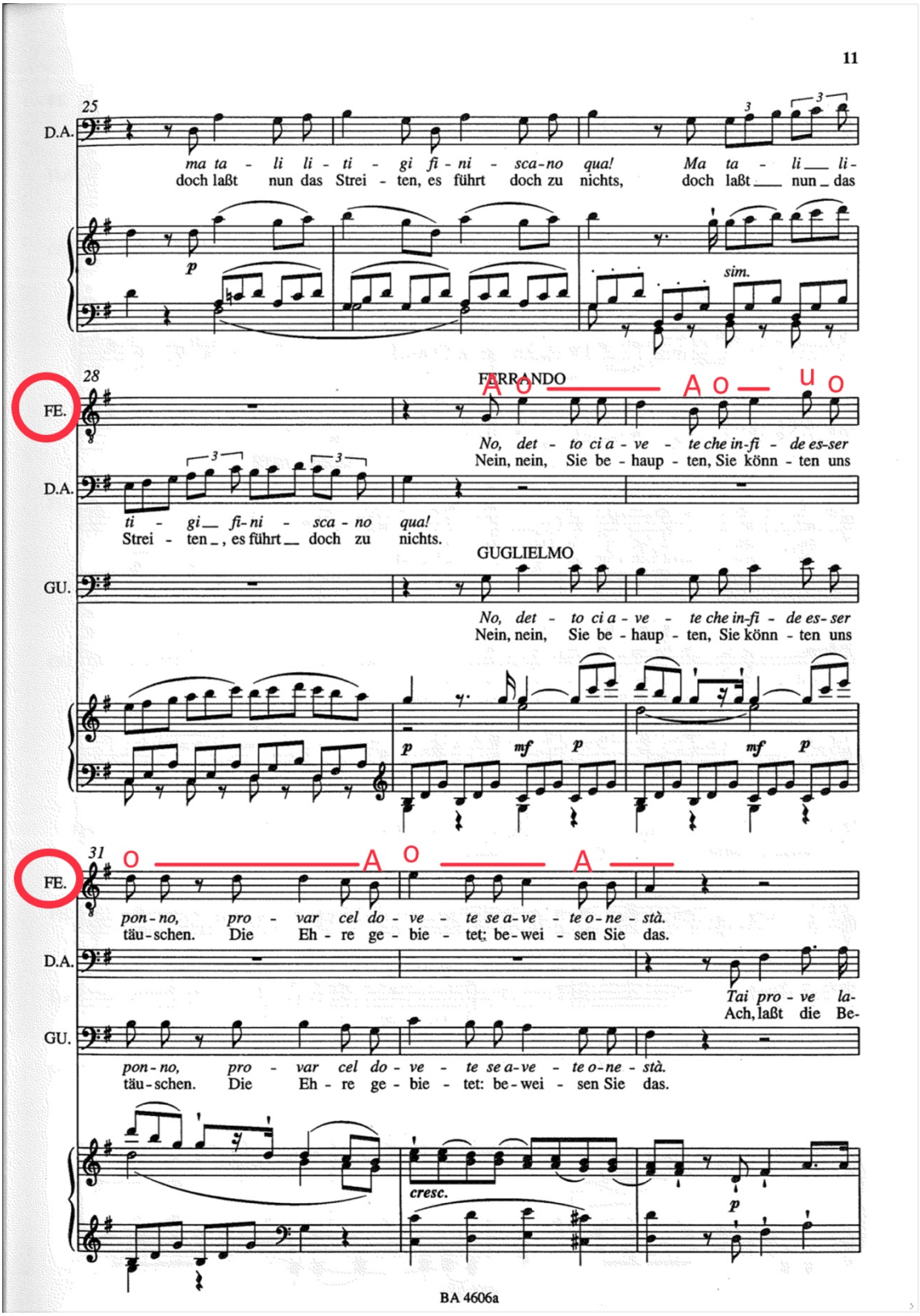
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II
Archi

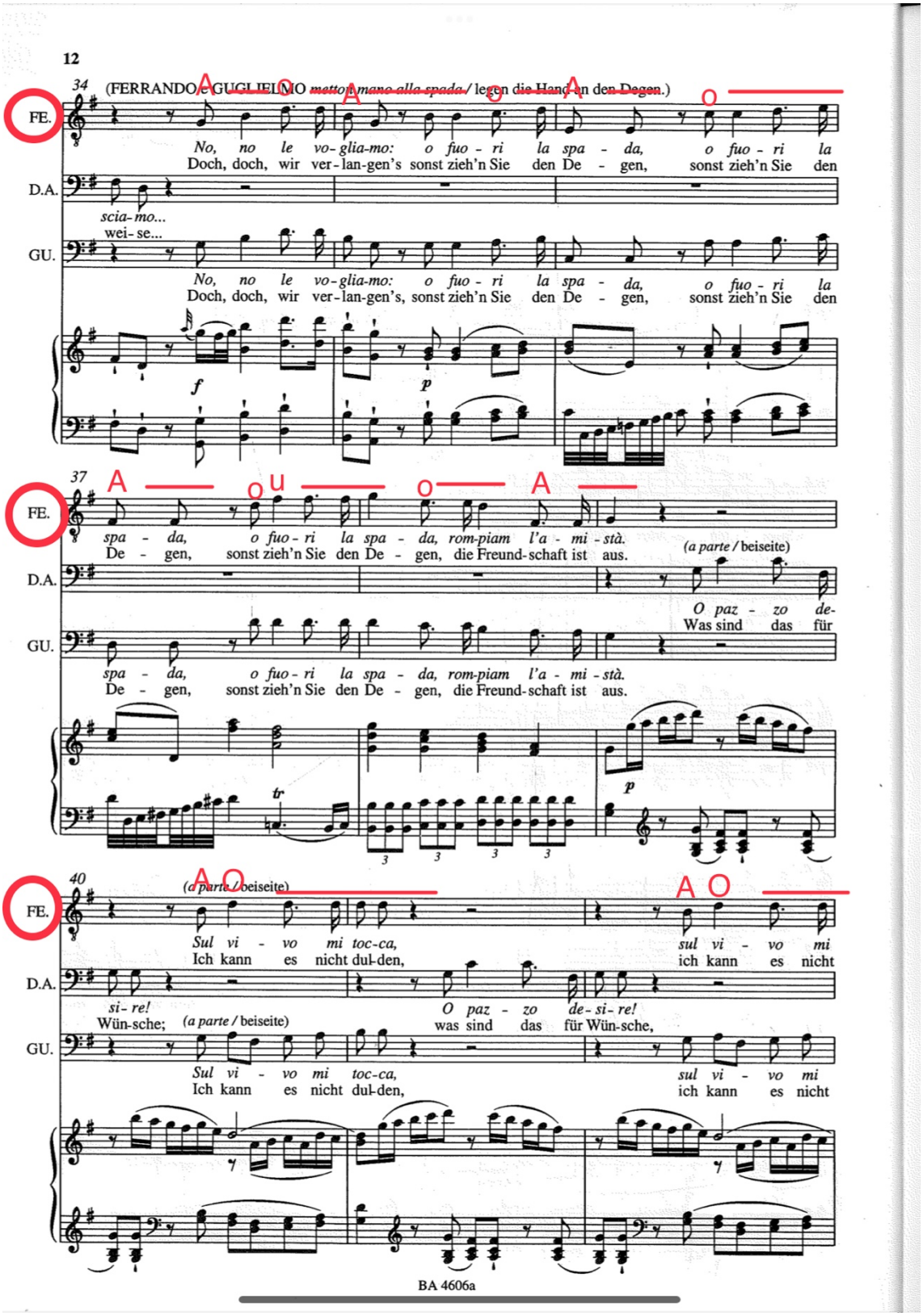
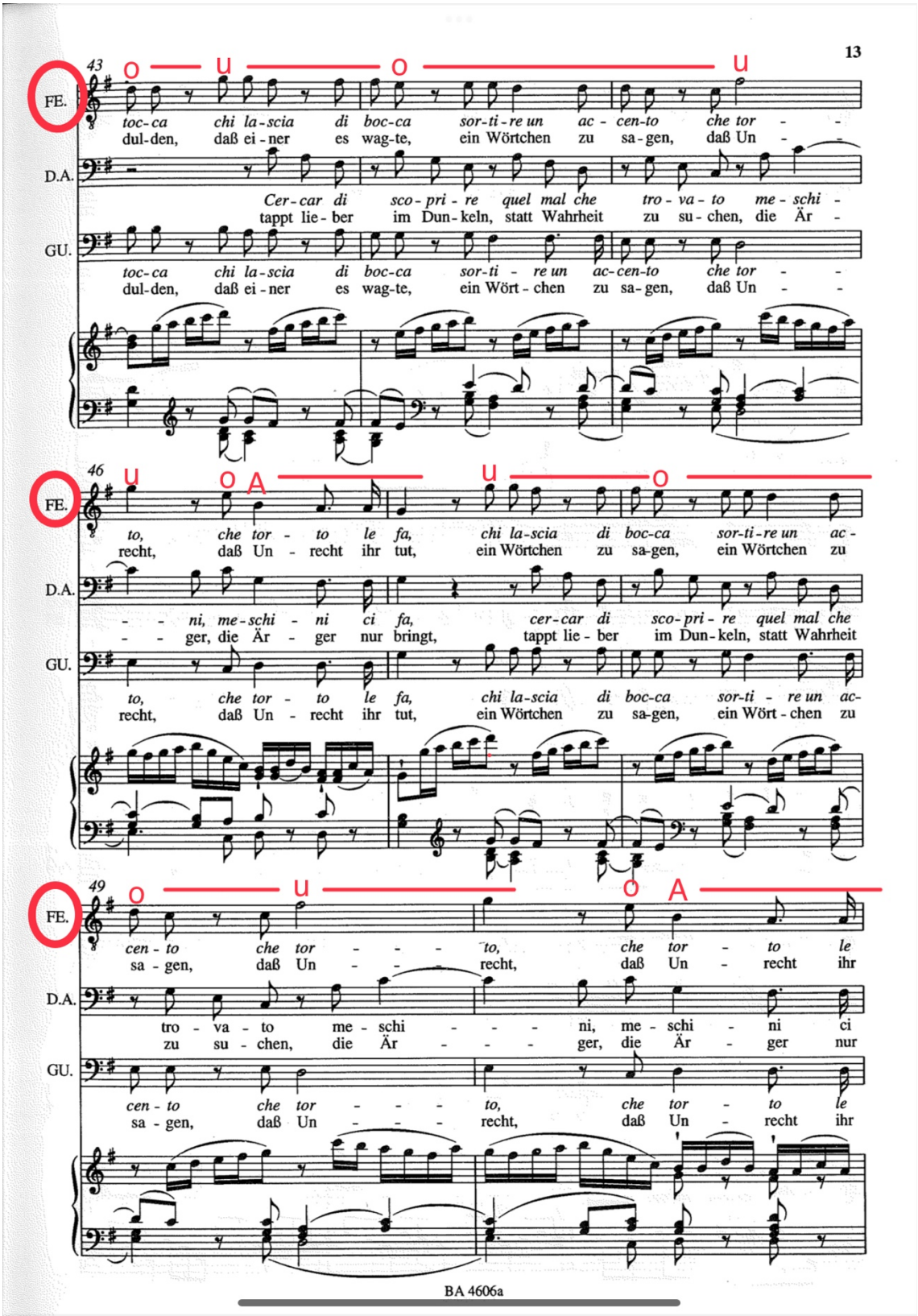
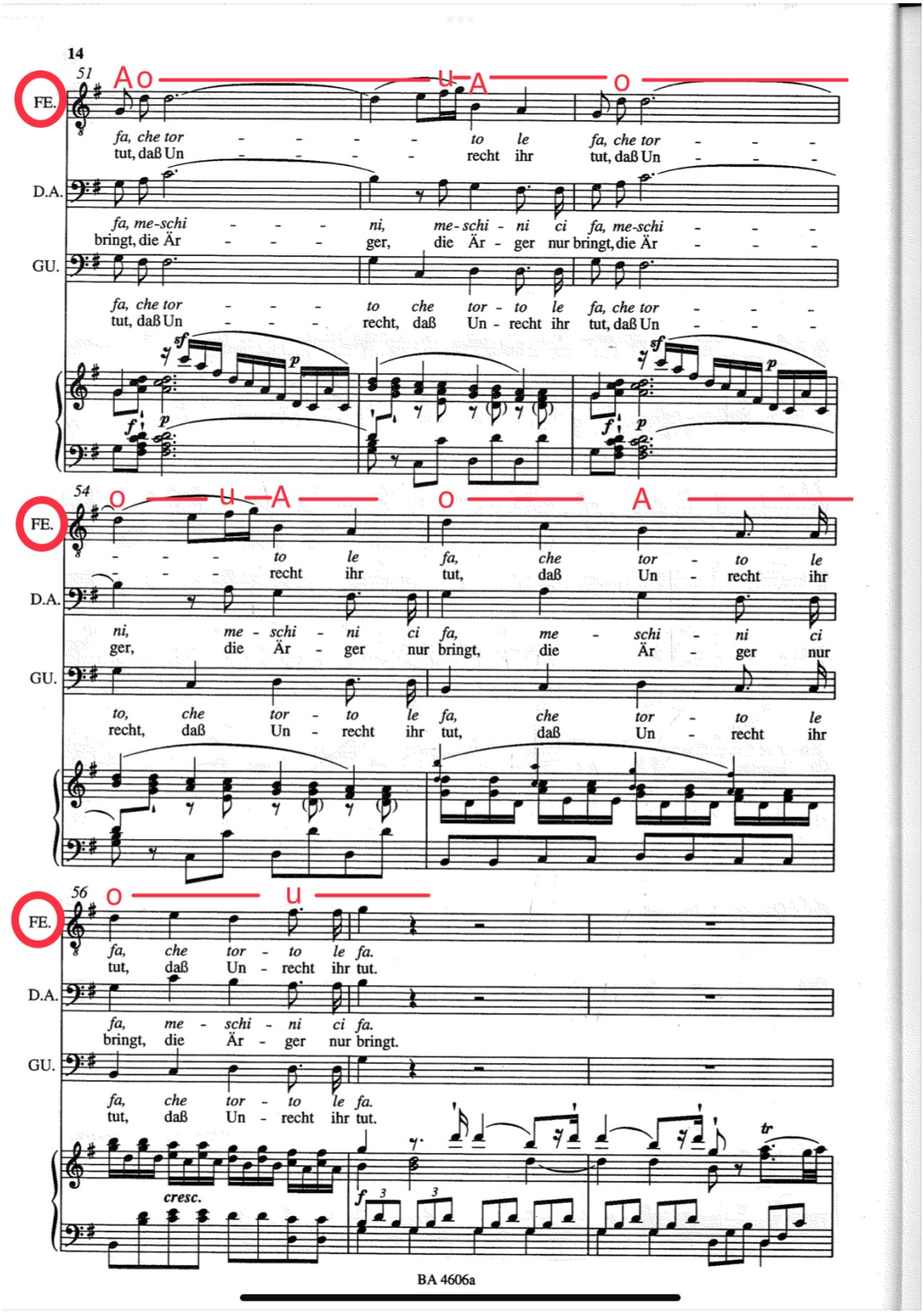
FE.

FERRANDO

La mia Do - ra - bel - la ca-pa - ce non è,
Nein, nein, Do - ra - bel - la, sie könn - te das nie.

ca-pa - ce non è: fe - del quan-to bel - la il cie - lo la
nie, sie könn - te das nie. Die Treu - ste von al - len, die Schön - ste ist

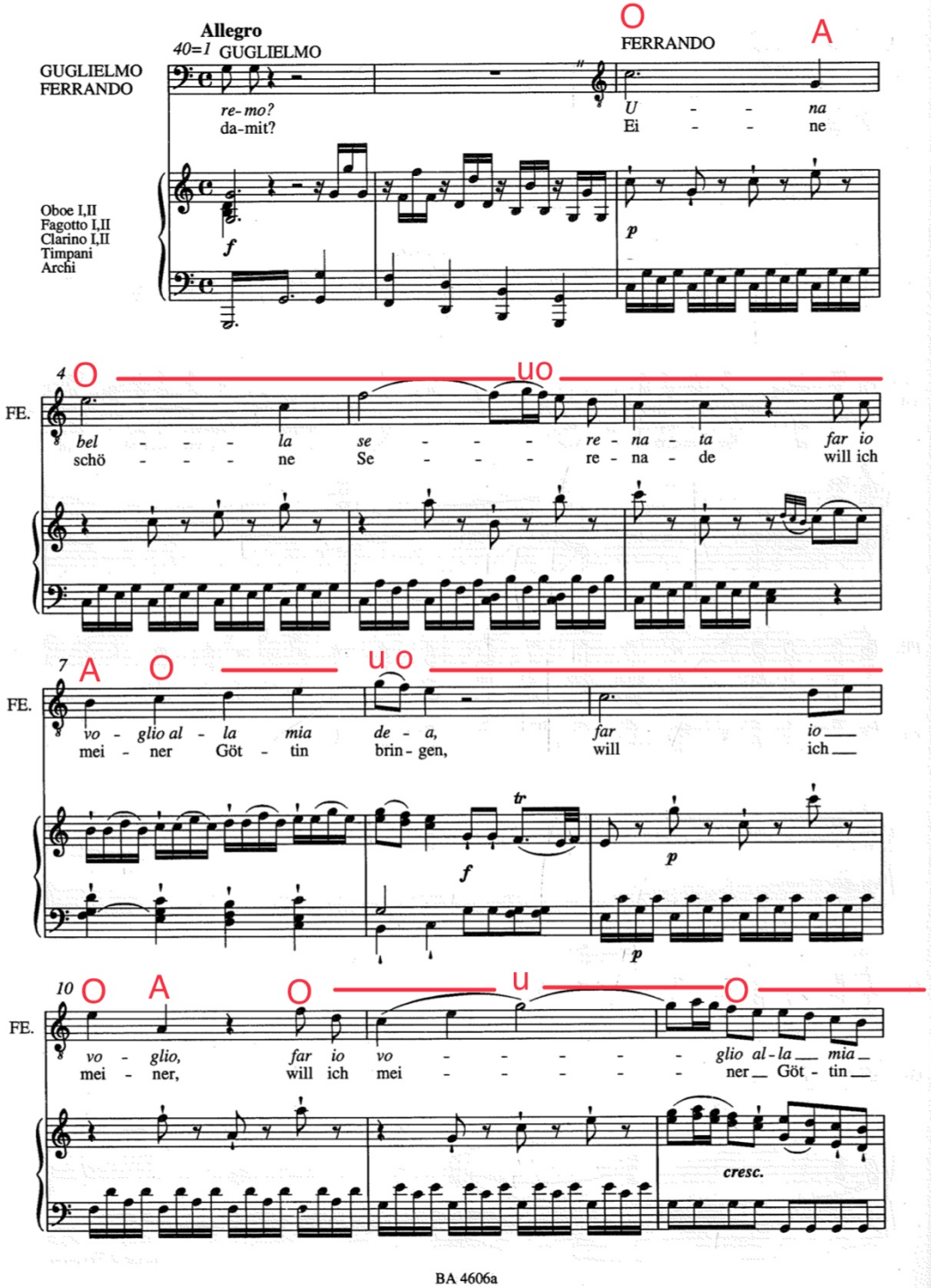

10
13
FE.
fe', fe - del quan-to bel - la il cie - lo la fe'.
sie, die Treu - ste von al - len, die Schön - ste ist sie.
GUGLIELMO
GU.
La mia Fior - di-
Mich liebt Fior - di-
16
GU.
li - gi tra-dir - mi non sa, tra - dir - mi non sa: u - gua - le in lei
li - gi, sie macht mich so reich, sie macht mich so reich, ein Mu - ster an
tr
tr
mf
p
19
GU.
cre - do co - stan - za e bel - tà, u - gua - le in lei cre - do co-stan - za e bel-
Treu - e und Schön - heit zu - gleich, ein Mu - ster an Treu - e und Schön - heit zu-
mf
p
22
DON ALFONSO
D.A.
Ho i cri - ni già gri - gi; ex ca - the - dra par-lo,
Ich hab' grau - e Haa-re, ich sprech' aus Er - fah-rung,
GU.
tà.
gleich.
mf
p
mf
p
mf
f
BA 4606a

25
D.A.
ma ta - li li - ti - gi fi - ni - sca - no qua! Ma ta - li li -
doch laßt nun das Strei - ten, es führt doch zu nichts, doch laßt nun das
p
sim.
28
FE.
FERRANDO
No, det - to ci a - ve - te che in-fi - de es-ser
Nein, nein, Sie be - haup - ten, Sie könn - ten uns
D.A.
ti - gi fi-ni - sca - no qua!
Strei - ten, es führt doch zu nichts.
GU.
GUGLIELMO
No, det - to ci a - ve - te che in-fi - de es- ser
Nein, nein, Sie be - haup - ten, Sie könn - ten uns
p mf p mf p
31
FE.
pon - no, pro - var cel do - ve - te se a-ve - te o-ne - stà.
täu - schen. Die Eh - re ge - bie - tet; be - wei - sen Sie das.
D.A.
Tai pro - ve la-
Ach, laßt die Be-
GU.
pon - no, pro - var cel do - ve - te se a-ve - te o-ne - stà.
täu - schen. Die Eh - re ge - bie - tet: be - wei - sen Sie das.
cresc.
p

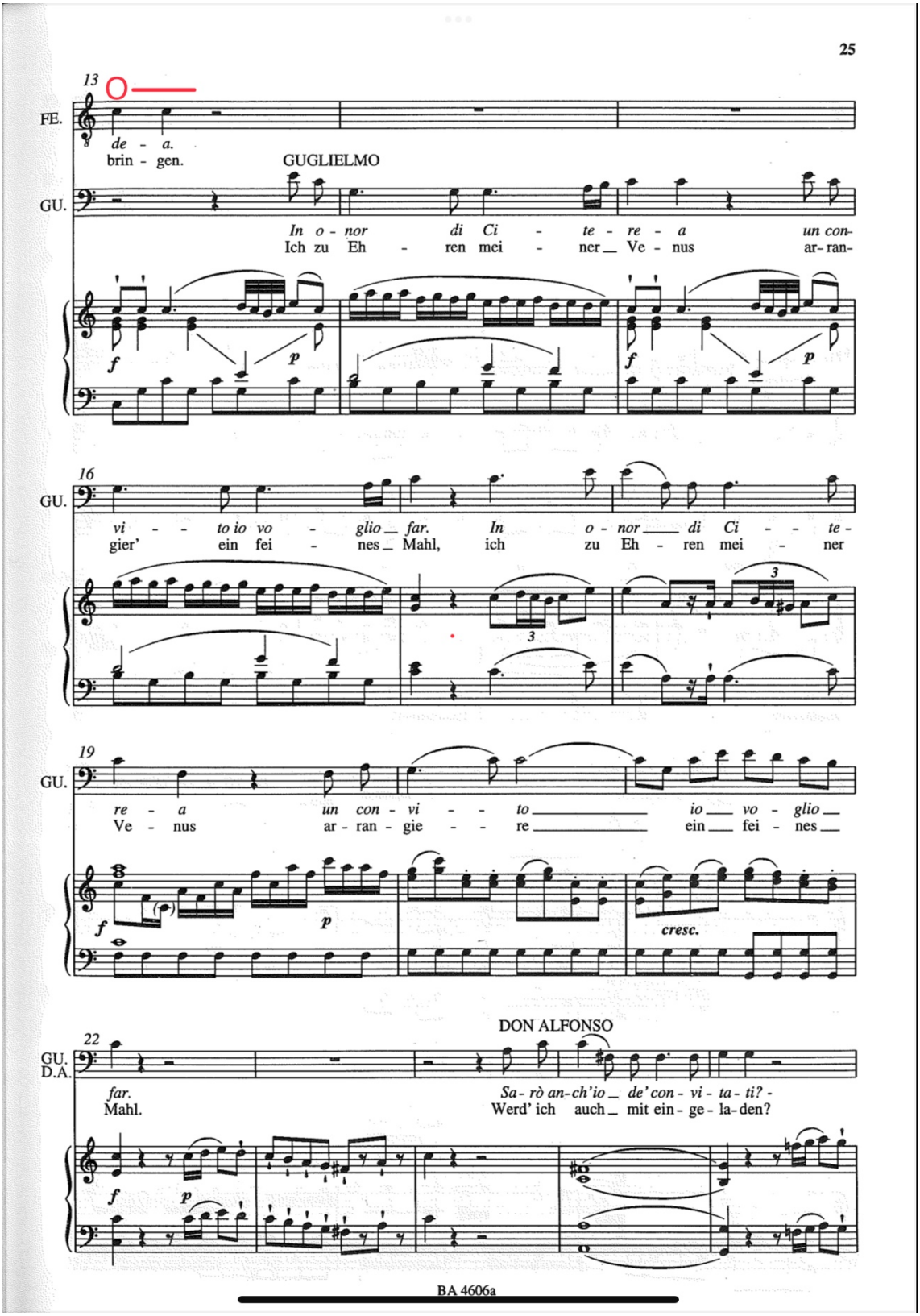
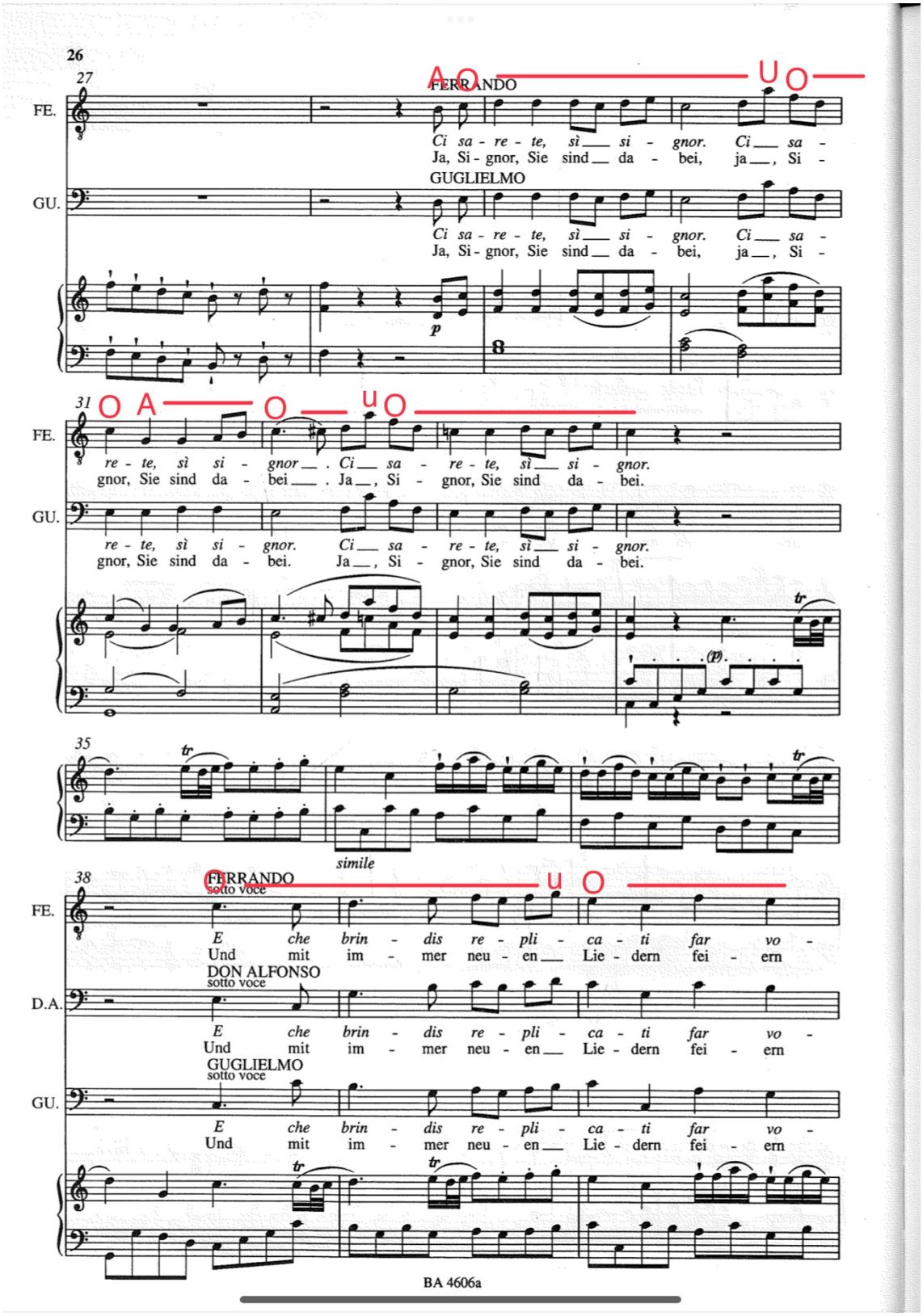
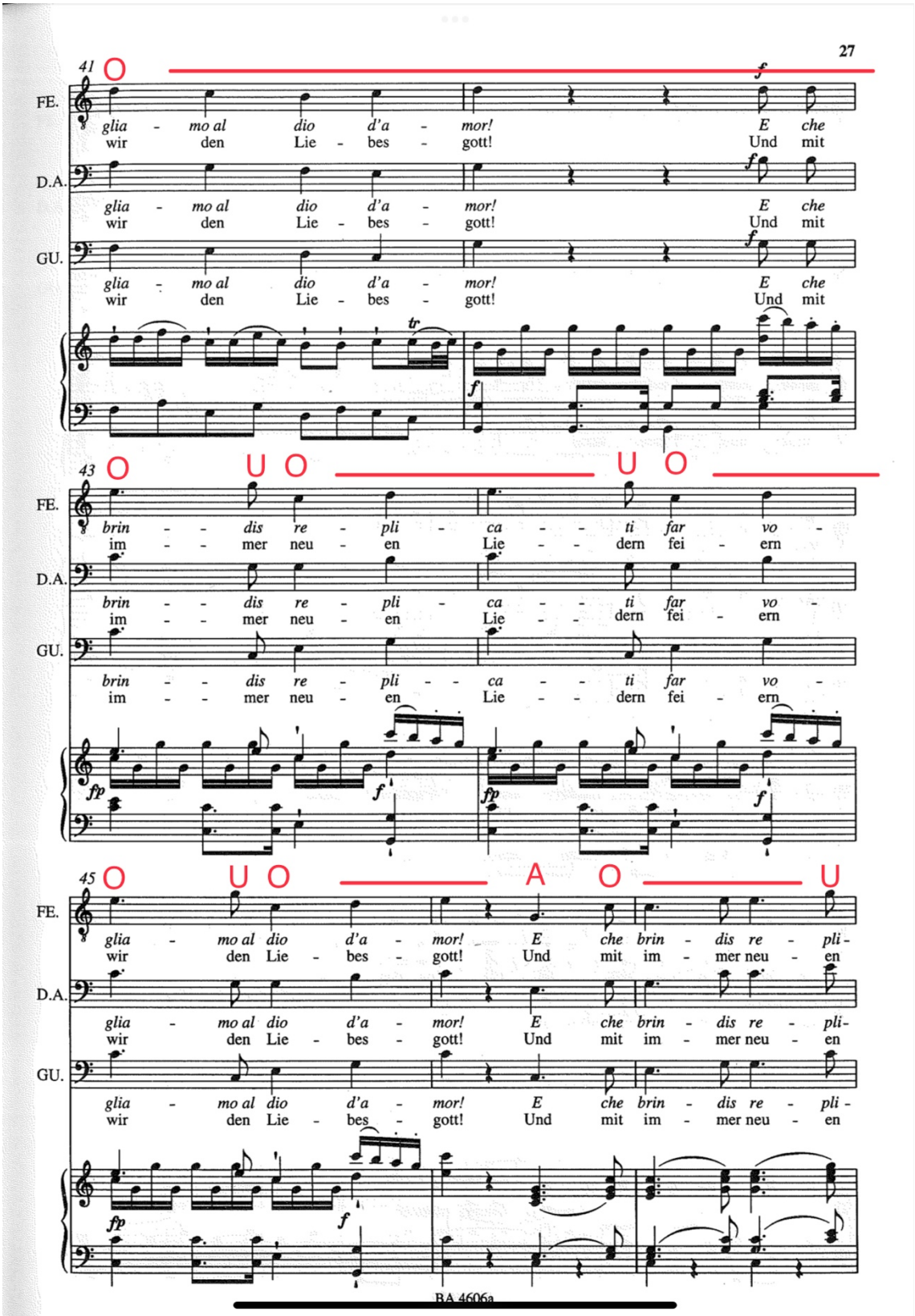
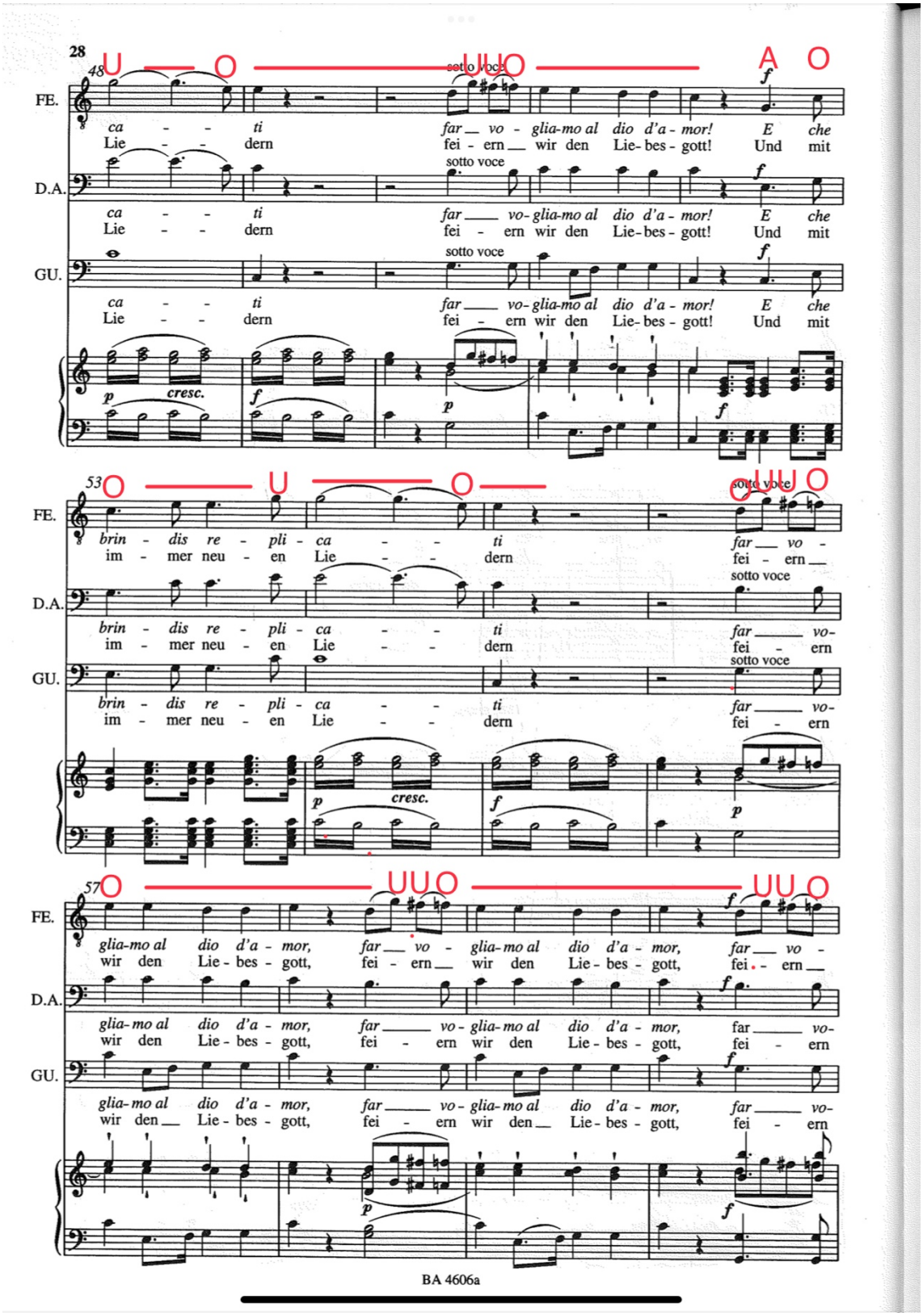
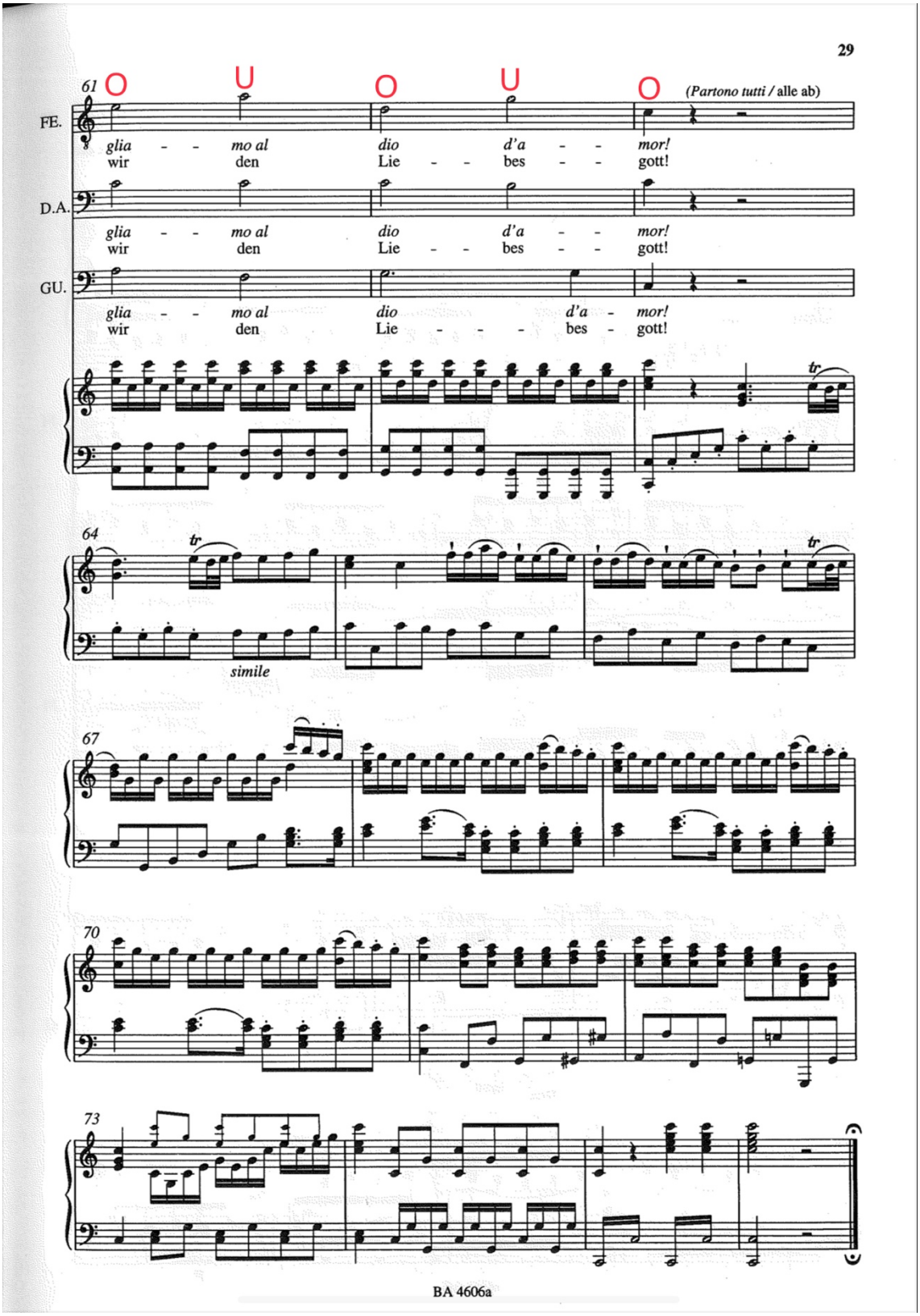
BA 4606a

12
34
(FERRANDO e GUGLIELMO metton mano alla spada./ legen die Hand an den Degen.)
FE.
No, no le vo-glia-mo: o fuo-ri la spa-da, o fuo-ri la
Doch, doch, wir ver-lan-gen's sonst zieh'n Sie den De-gen, sonst zieh'n Sie den
D.A.
scia-mo...
wei-se...
GU.
No, no le vo-glia-mo: o fuo-ri la spa-da, o fuo-ri la
Doch, doch, wir ver-lan-gen's, sonst zieh'n Sie den De-gen, sonst zieh'n Sie den
f
p
37
FE.
spa-da, o fuo-ri la spa-da, rom-piam l'a-mi-stà.
De-gen, sonst zieh'n Sie den De-gen, die Freund-schaft ist aus.
(a parte / beiseite)
D.A.
O paz-zo de-
Was sind das für
GU.
spa-da, o fuo-ri la spa-da, rom-piam l'a-mi-stà.
De-gen, sonst zieh'n Sie den De-gen, die Freund-schaft ist aus.
tr
p
40
FE.
(a parte / beiseite)
Sul vi-vo mi toc-ca,
Ich kann es nicht dul-den,
sul vi-vo mi
ich kann es nicht
D.A.
si-re!
Wün-sche;
(a parte / beiseite)
O paz-zo de-si-re!
was sind das für Wün-sche,
GU.
Sul vi-vo mi toc-ca,
Ich kann es nicht dul-den,
sul vi-vo mi
ich kann es nicht
BA 4606a

13
43
o u o u
FE.
toc-ca chi la-scia di boc-ca sor-ti-re un ac-cen-to che tor - -
dul-den, daß ei-ner es wag-te, ein Wörtchen zu sa-gen, daß Un - -
D.A.
Cer-car di sco-pri-re quel mal che tro-va-to me-schi -
tappt lie-ber im Dun-keln, statt Wahrheit zu su-chen, die Är -
GU.
toc-ca chi la-scia di boc-ca sor-ti - re un ac-cen-to che tor - -
dul-den, daß ei-ner es wag-te, ein Wört-chen zu sa-gen, daß Un - -
46
u o A u o
FE.
to, che tor - to le fa, chi la-scia di boc-ca sor-ti-re un ac-
recht, daß Un - recht ihr tut, ein Wörtchen zu sa-gen, ein Wörtchen zu
D.A.
- - ni, me-schi - ni ci fa, cer-car di sco-pri - re quel mal che
- - ger, die Är - ger nur bringt, tappt lie - ber im Dun-keln, statt Wahrheit
GU.
to, che tor - to le fa, chi la-scia di boc-ca sor-ti - re un ac-
recht, daß Un - recht ihr tut, ein Wörtchen zu sa-gen, ein Wört-chen zu
49
o u o A
FE.
cen - to che tor - - - to, che tor - to le
sa - gen, daß Un - - - recht, daß Un - recht ihr
D.A.
tro - va - to me - schi - - - ni, me - schi - ni ci
zu su - chen, die Är - - - ger, die Är - ger nur
GU.
cen - to che tor - - - to, che tor - to le
sa - gen, daß Un - - - recht, daß Un - recht ihr
BA 4606a

14
51
FE.
D.A.
GU.
fa, che tor - - - - - to le fa, che tor - - -
tut, daß Un - - - - - recht ihr tut, daß Un - - -
fa, me-schi - - - ni, me-schi - ni ci fa, me-schi - - -
bringt, die Är - - - ger, die Är - ger nur bringt, die Är - - -
fa, che tor - - - to che tor - to le fa, che tor - - -
tut, daß Un - - - recht, daß Un - recht ihr tut, daß Un - - -
54
- - - to le fa, che tor - to le
- - - recht ihr tut, daß Un - recht ihr
ni, me - schi - ni ci fa, me - schi - ni ci
ger, die Är - ger nur bringt, die Är - ger nur
to, che tor - to le fa, che tor - to le
recht, daß Un - recht ihr tut, daß Un - recht ihr
56
fa, che tor - to le fa.
tut, daß Un - recht ihr tut.
fa, me - schi - ni ci fa.
bringt, die Är - ger nur bringt.
fa, che tor - to le fa.
tut, daß Un - recht ihr tut.
cresc.
tr
BA 4606a

1 Numaralı Terzetto

1 Numaralı Terzetto'da genellikle orta rejisterde ve göğüs rejisterinde yazılmış olan Ferrando partisinde ilk kez 11. ölçüde quanto kelimesinin quan hecesinde sol 4 notası ile kafa rejisterine geçilmiş 12. ve 13. ölçülerde de fa# 4 ve sol 4 notaları ile kafa rejisterinde yazılmış birkaç notadan sonra 14. ölçüde tamamen orta rejister ve göğüs rejisterinde devam eden cümle 15. ölçüde göğüs rejisterinde yazılan sol notası ile tamamlamıştır. 15. ölçüden 29. Ölçüye kadar Don Alfonso'nun partisi yazılmış 13 ölçülük boşluktan sonra 29. ölçüde yine göğüs ve orta rejister üzerinde Ferrando partisi devam etmiştir. Buradan itibaren 37. Ölçüye kadar sadece 30. ölçüde kafa rejisterinde bir nota yazılmış olan partide 43. ölçüden itibaren 51, 53 ve 55. ölçülerin dışındaki bütün ölçülerde notalar kafa rejisterinde yazılmıştır. Mozart 1 numaralı Terzet'in başında genellikle Tenor partisini göğüs ve orta rejisterde yazmayı tercih etmiştir. Bir ya da iki hece için nadir olarak kafa rejisterinde nota yazılmışken bestecinin terzet'in finalinde orta rejister ve kafa rejisterini kullanmayı tercih ettiği görülmektedir.

N.º 3 Terzetto



BA 4606a

13
FE.
de - a.
brin - gen.
GUGLIELMO
GU.
In o - nor di Ci - te - re - a un con-
Ich zu Eh - ren mei - ner Ve - nus ar-ran-
f p f p
16
GU.
vi - - to io vo - glio far. In o - nor di Ci - - te -
gier' ein fei - nes Mahl, ich zu Eh - ren mei - ner
3 3
19
GU.
re - a un con - vi - - to io vo - glio
Ve - nus ar - ran - gie - - re ein fei - nes
f p cresc.
DON ALFONSO
22
GU.
D.A.
far. Sa - rò an-ch'io de' con - vi - ta - ti? -
Mahl. Werd' ich auch mit ein - ge - la-den?
f p
BA 4606a

26
27
FE.
FERRANDO
Ci sa - re - te, sì si - gnor. Ci sa -
Ja, Si - gnor, Sie sind da - bei, ja, Si -
GU.
GUGLIELMO
Ci sa - re - te, sì si - gnor. Ci sa -
Ja, Si - gnor, Sie sind da - bei, ja, Si -
p
31
FE.
re - te, sì si - gnor. Ci sa - re - te, sì si - gnor.
gnor, Sie sind da - bei. Ja, Si - gnor, Sie sind da - bei.
GU.
re - te, sì si - gnor. Ci sa - re - te, sì si - gnor.
gnor, Sie sind da - bei. Ja, Si - gnor, Sie sind da - bei.
tr
35
tr
tr
simile
38
FE.
FERRANDO
sotto voce
E che brin - dis re - pli - ca - ti far vo -
Und mit im - mer neu - en Lie - dern fei - ern
D.A.
DON ALFONSO
sotto voce
E che brin - dis re - pli - ca - ti far vo -
Und mit im - mer neu - en Lie - dern fei - ern
GU.
GUGLIELMO
sotto voce
E che brin - dis re - pli - ca - ti far vo -
Und mit im - mer neu - en Lie - dern fei - ern
tr
tr

27
41
O
FE.
glia - mo al dio d'a - mor! E che
wir den Lie - bes - gott! Und mit
D.A.
glia - mo al dio d'a - mor! E che
wir den Lie - bes - gott! Und mit
GU.
glia - mo al dio d'a - mor! E che
wir den Lie - bes - gott! Und mit
43
O U O U O
FE.
brin - - dis re - pli - ca - - ti far vo -
im - - mer neu - en Lie - - dern fei - ern
D.A.
brin - - dis re - pli - ca - - ti far vo -
im - - mer neu - en Lie - - dern fei - ern
GU.
brin - - dis re - pli - ca - - ti far vo -
im - - mer neu - en Lie - - dern fei - ern
45
O U O A O U
FE.
glia - mo al dio d'a - mor! E che brin - dis re - pli -
wir den Lie - bes - gott! Und mit im - mer neu - en
D.A.
glia - mo al dio d'a - mor! E che brin - dis re - pli -
wir den Lie - bes - gott! Und mit im - mer neu - en
GU.
glia - mo al dio d'a - mor! E che brin - dis re - pli -
wir den Lie - bes - gott! Und mit im - mer neu - en
BA 4606a

28
48
FE.
D.A.
GU.
ca - - ti far vo - glia-mo al dio d'a - mor! E che
Lie - - dern fei - ern wir den Lie-bes - gott! Und mit
sotto voce
p cresc. f p f
53
brin - dis re - pli - ca - - ti far vo -
im - mer neu - en Lie - - dern fei - ern
57
glia-mo al dio d'a - mor, far vo - glia-mo al dio d'a - mor, far vo -
wir den Lie - bes - gott, fei - ern wir den Lie - bes - gott, fei - ern
BA 4606a

29
61
O
U
O
U
O
(Partono tutti / alle ab)
FE.
glia - - mo al dio d'a - - mor!
wir den Lie - - bes - - gott!
D.A.
glia - - mo al dio d'a - - mor!
wir den Lie - - bes - - gott!
GU.
glia - - mo al dio d'a - mor!
wir den Lie - - - bes - gott!
tr
64
tr
tr
simile
67
70
73
BA 4606a

3 Numaralı Terzetto

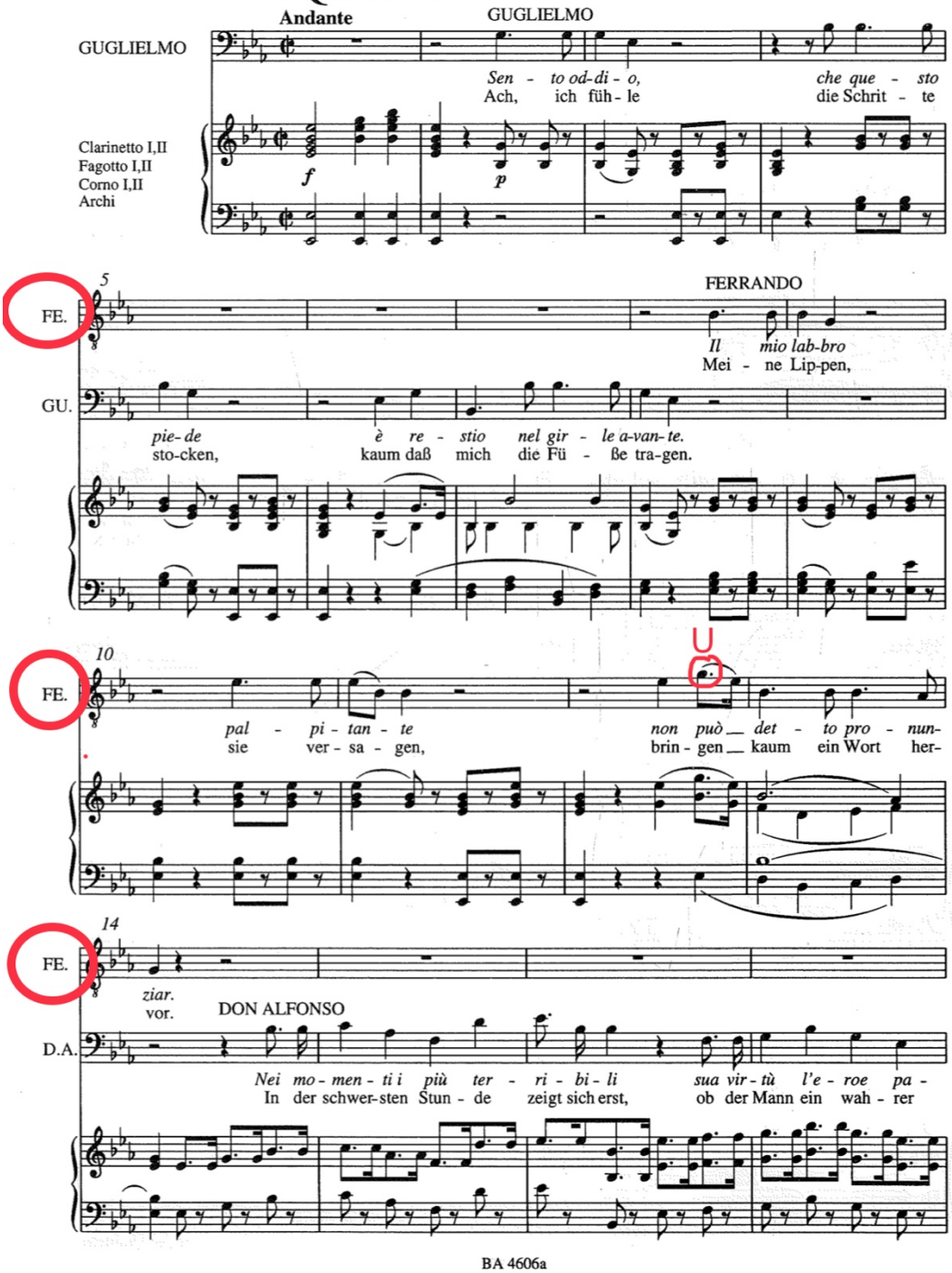
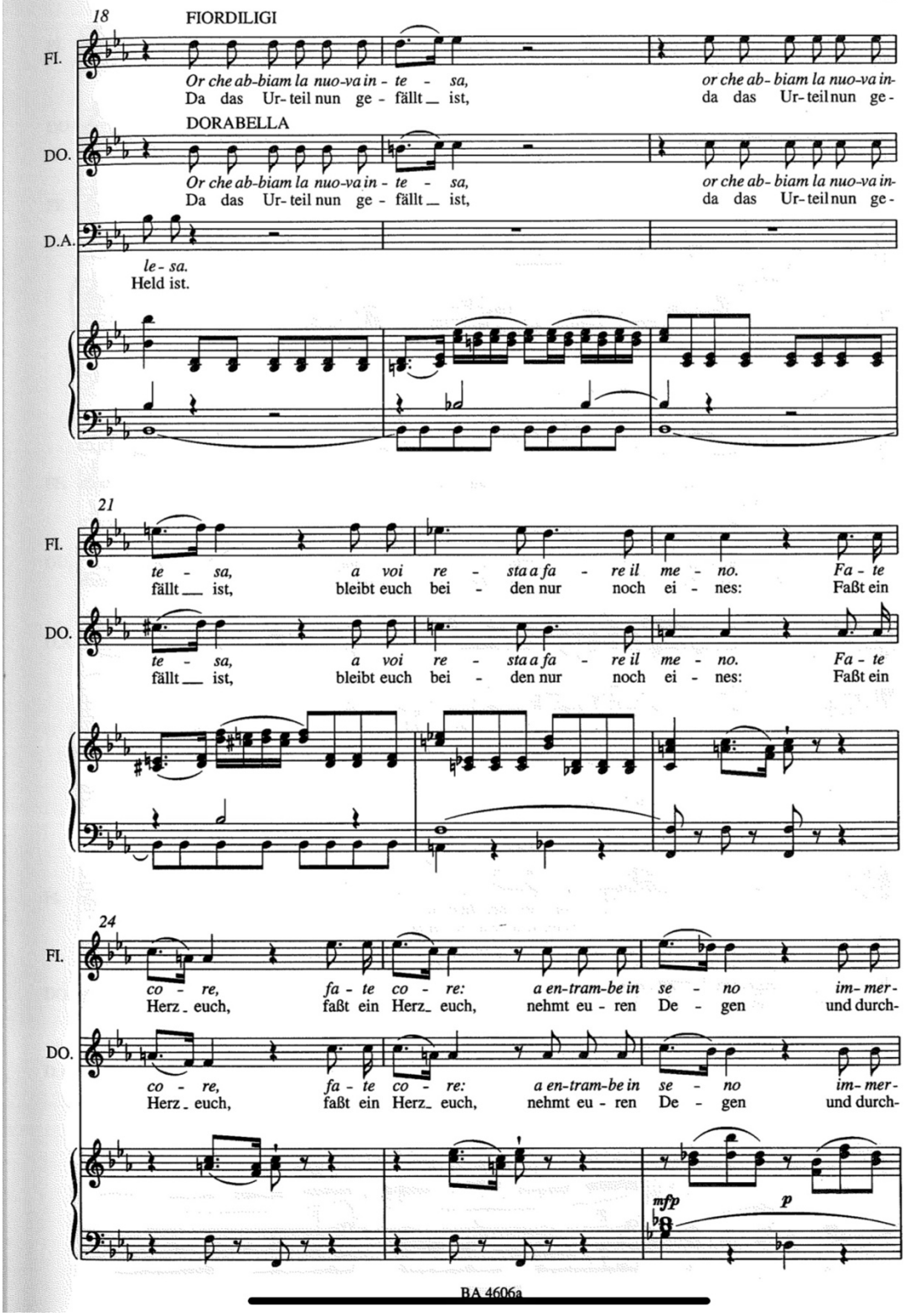
1 Numaralı Terzetto'da şan partisinde ağırlıklı olarak göğüs rejisterinde ve orta rejisterde dolaşılıp nadiren kafa rejisterine geçildiği gözlemlenirken 3 Numaralı Do majör Terzetto'nun başında Ferrando şan partisinin ağırlıklı olarak orta rejisterde yazıldığı görülmektedir. Başlangıçta birkaç kez göğüs rejisterine inilmiş sonrasında besteci partide daha çok orta rejisteri ve kafa rejisterini kullanmıştır. Kafa rejisterindeki notalarda Fa# 4 ve Sol 4 notalarından sonra la notasına da çıkıldığı gözlemlenmektedir. Bu bölümde göğüs rejisterindeki notalara nadiren inildiği görülmüştür.

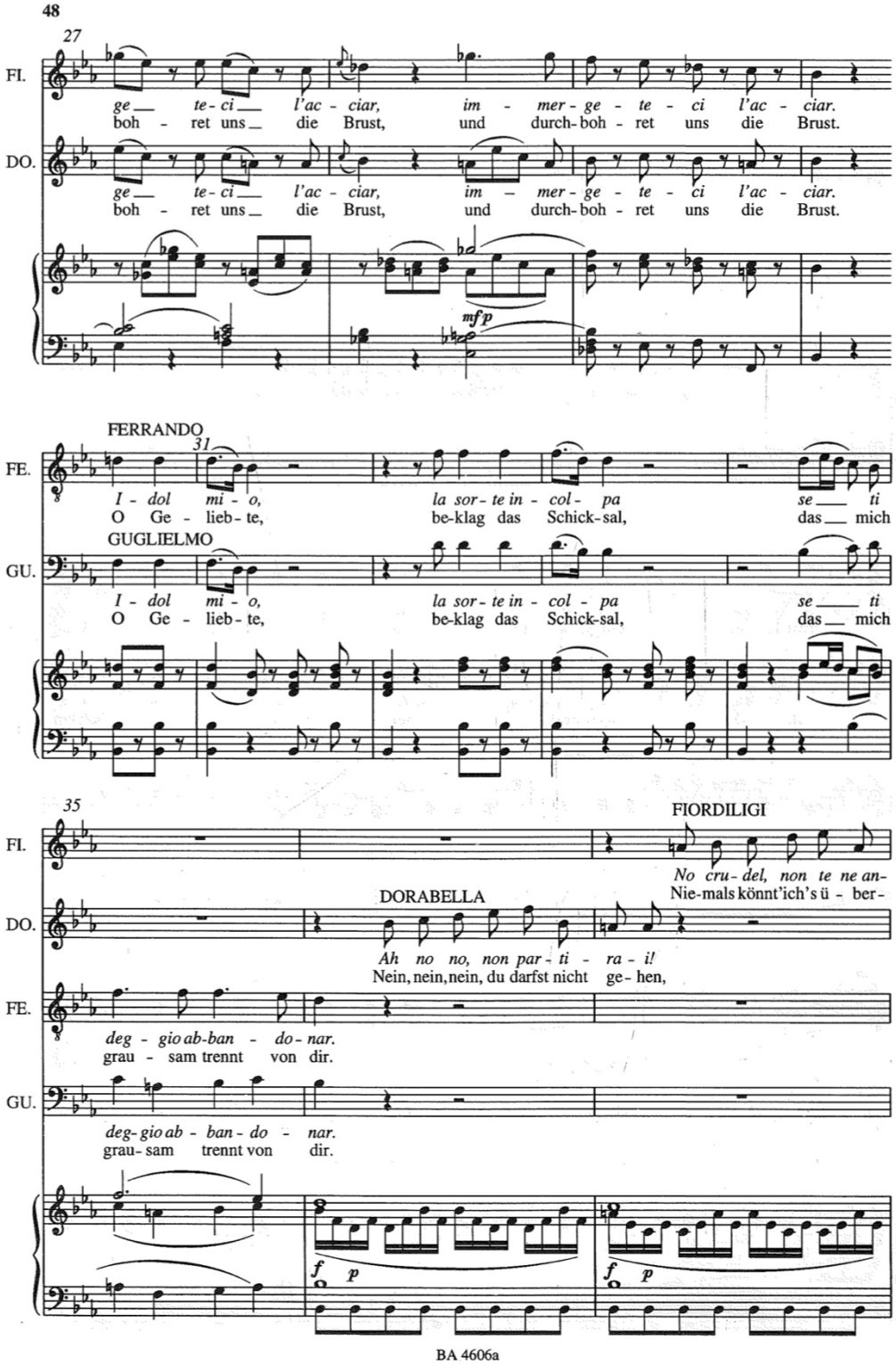
Scena IV

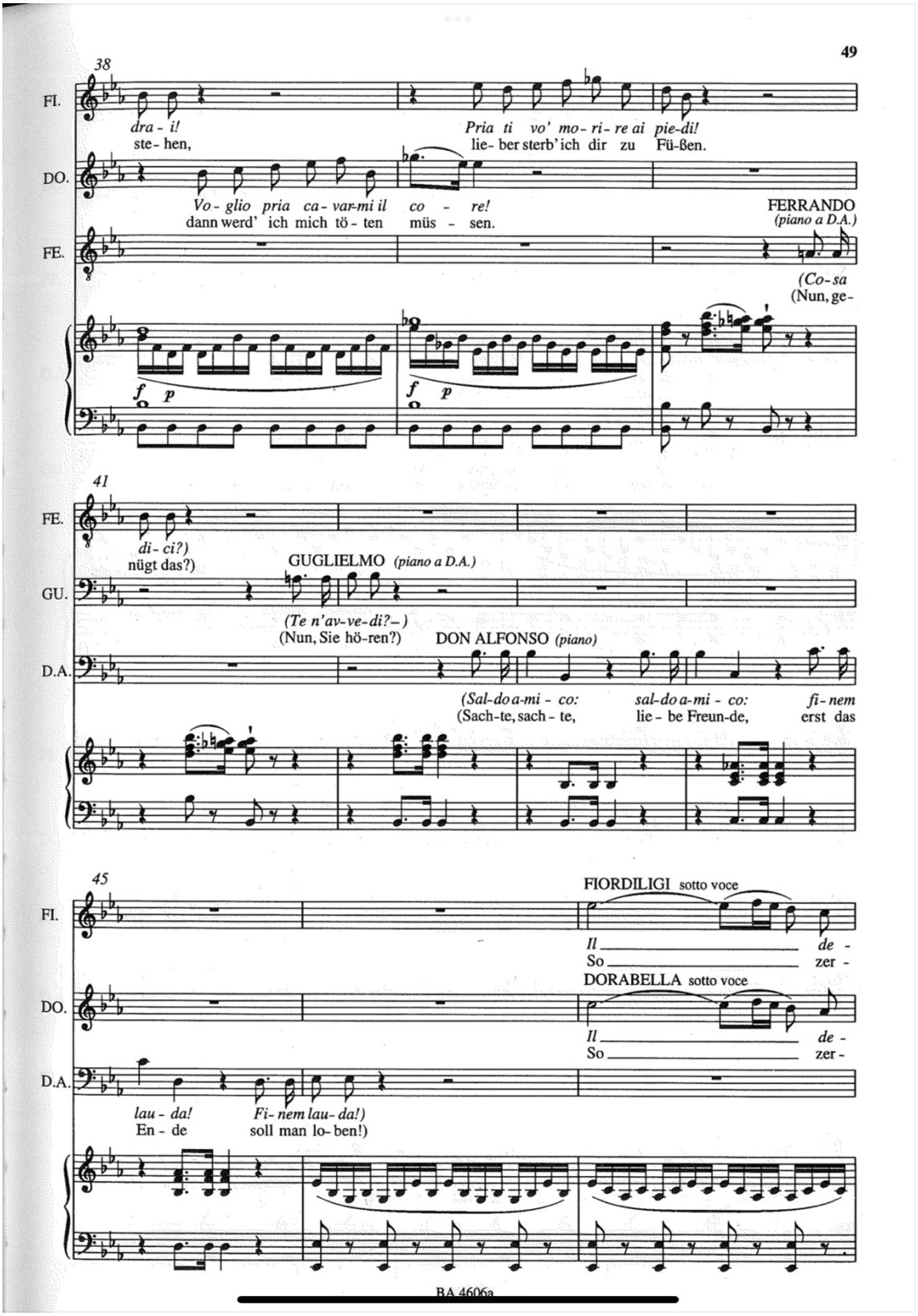
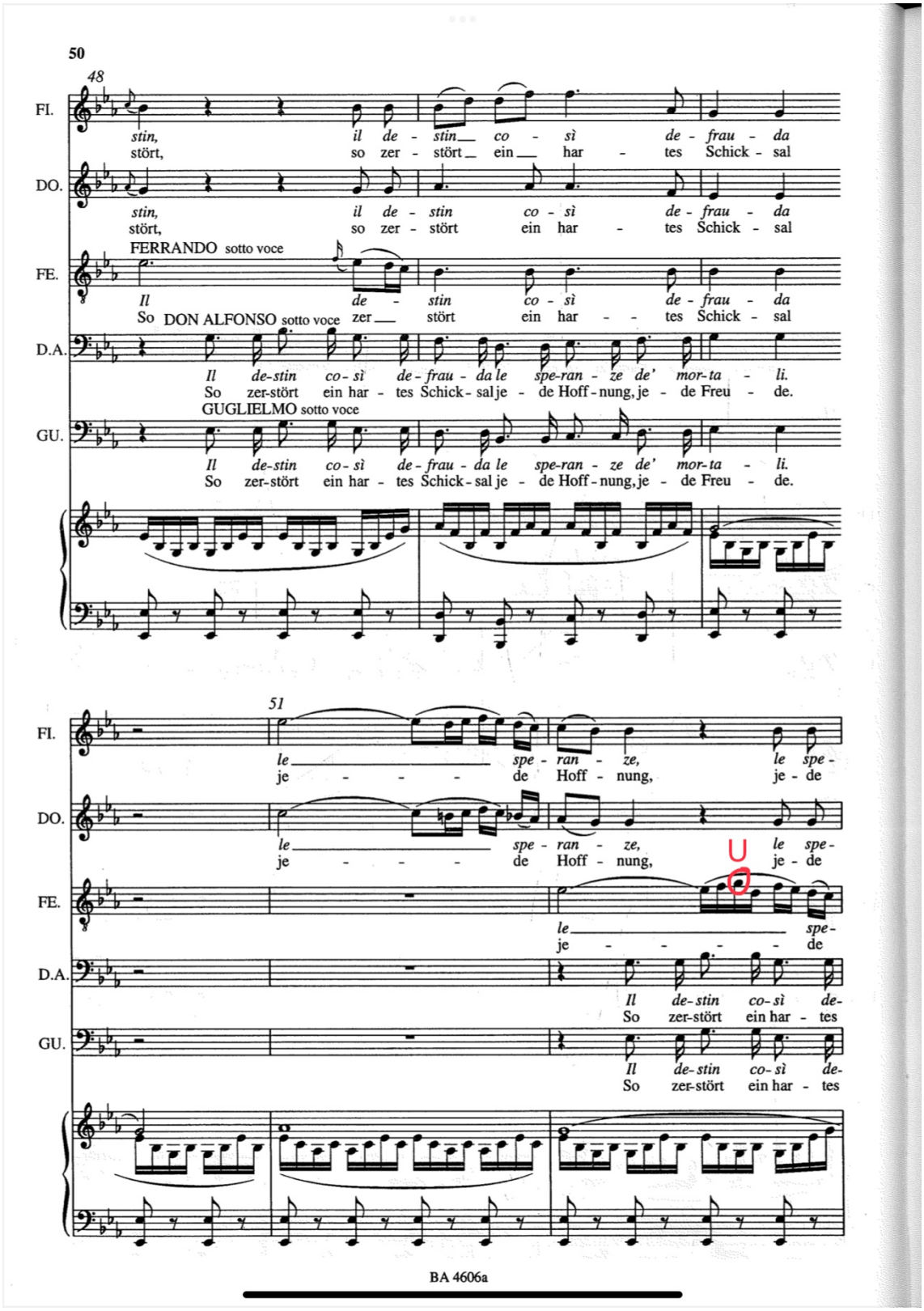
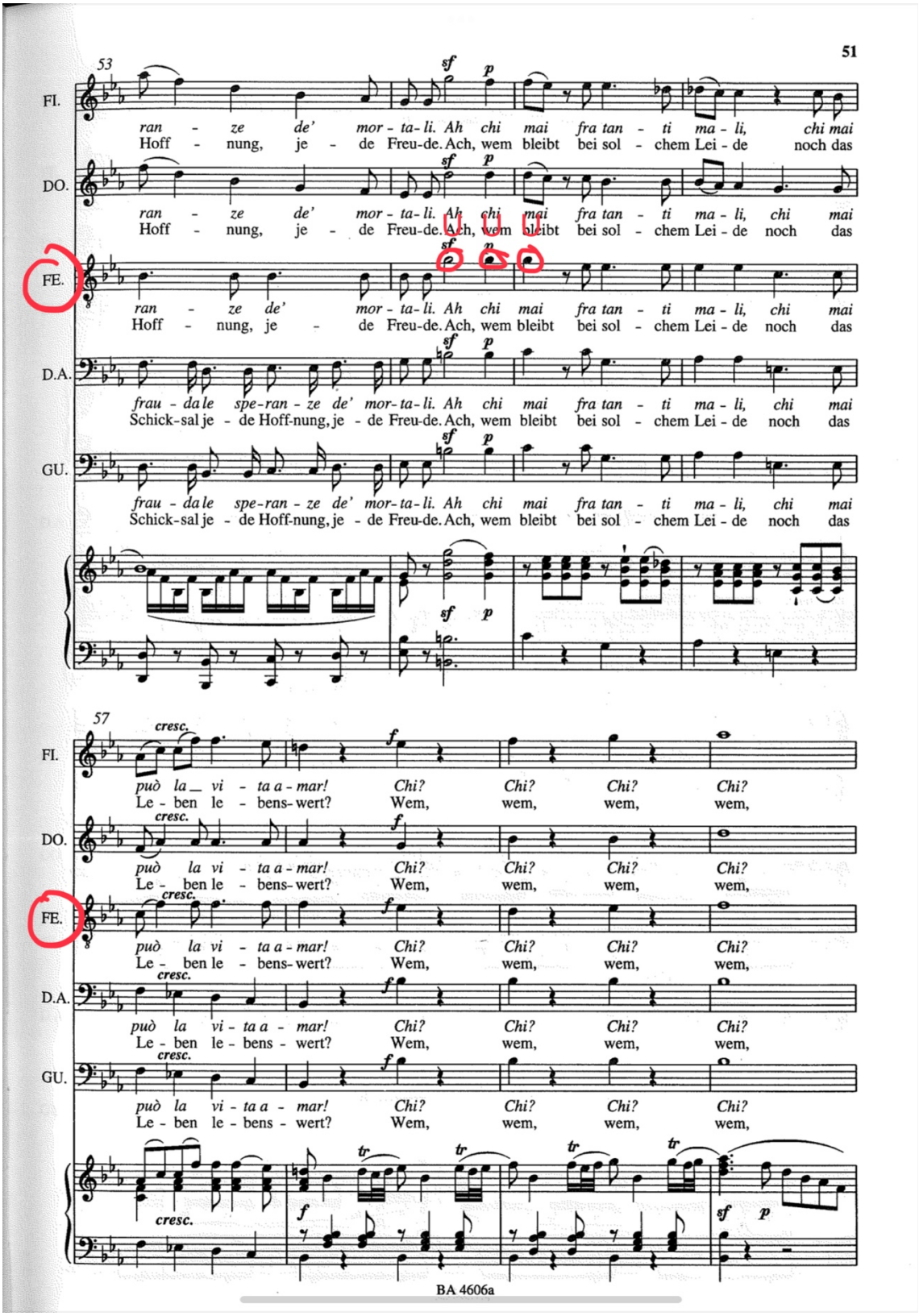
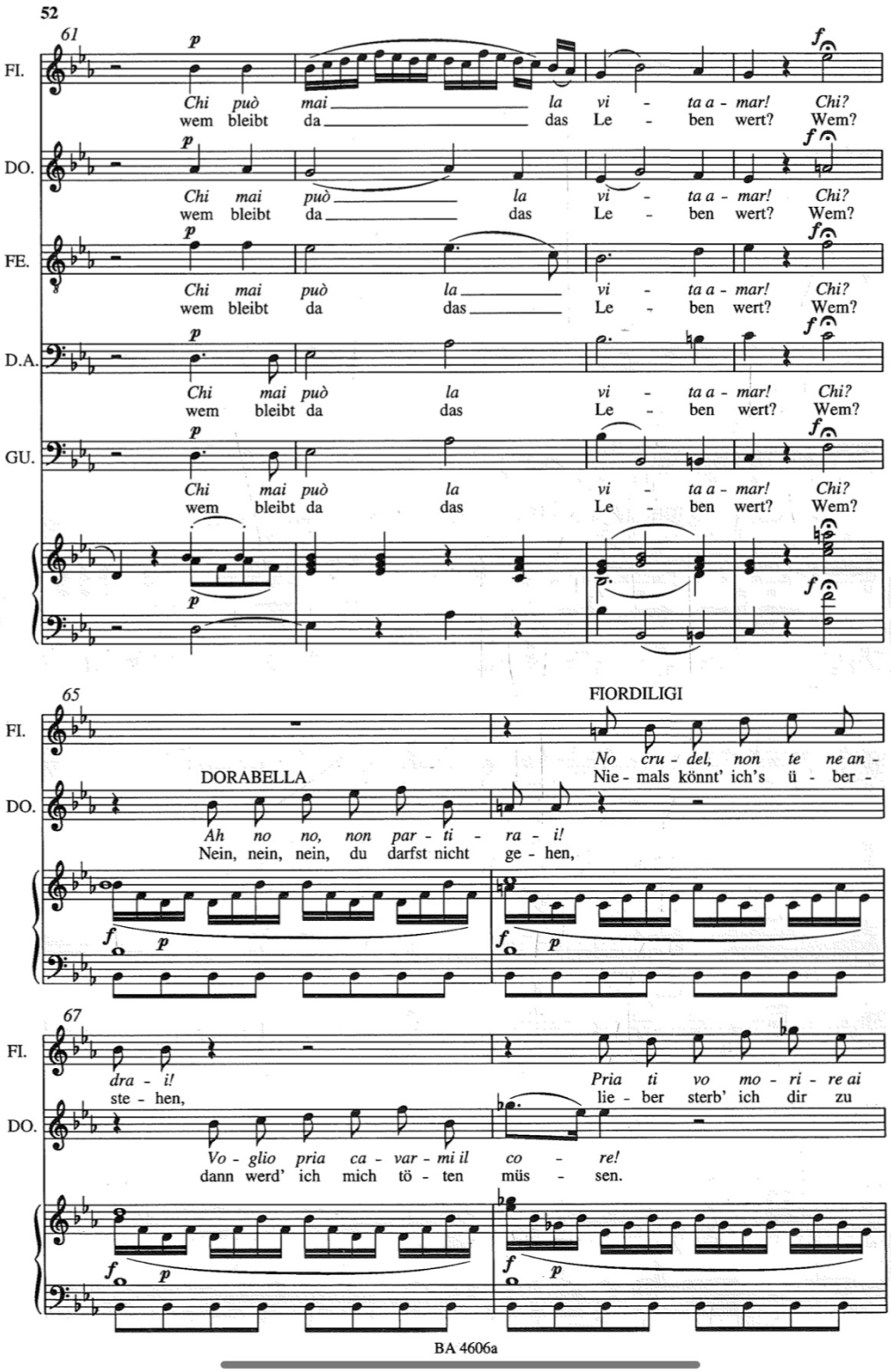
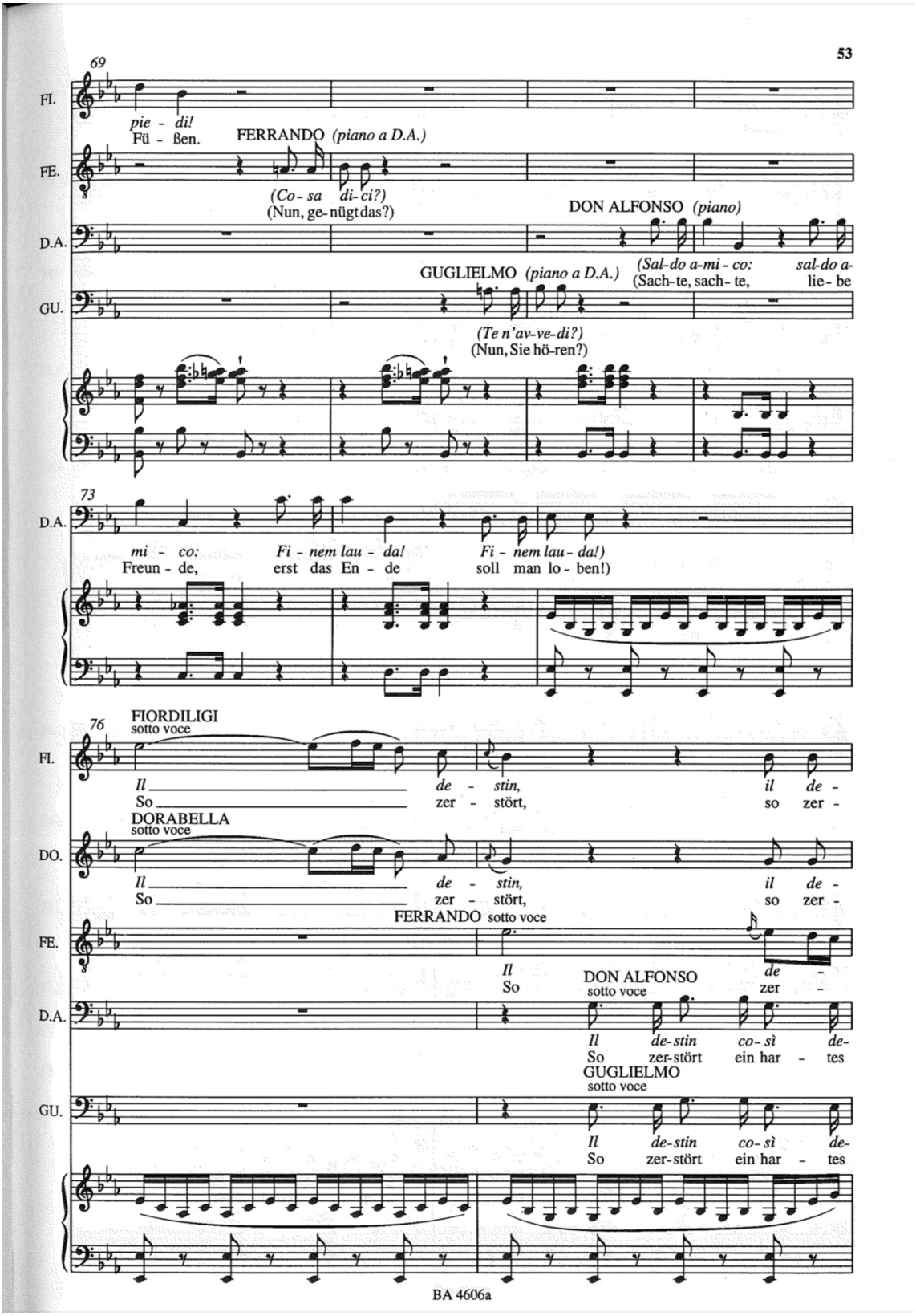
(I suddetti; FERRANDO, GUGLIELMO in abito da viaggio ecc.)

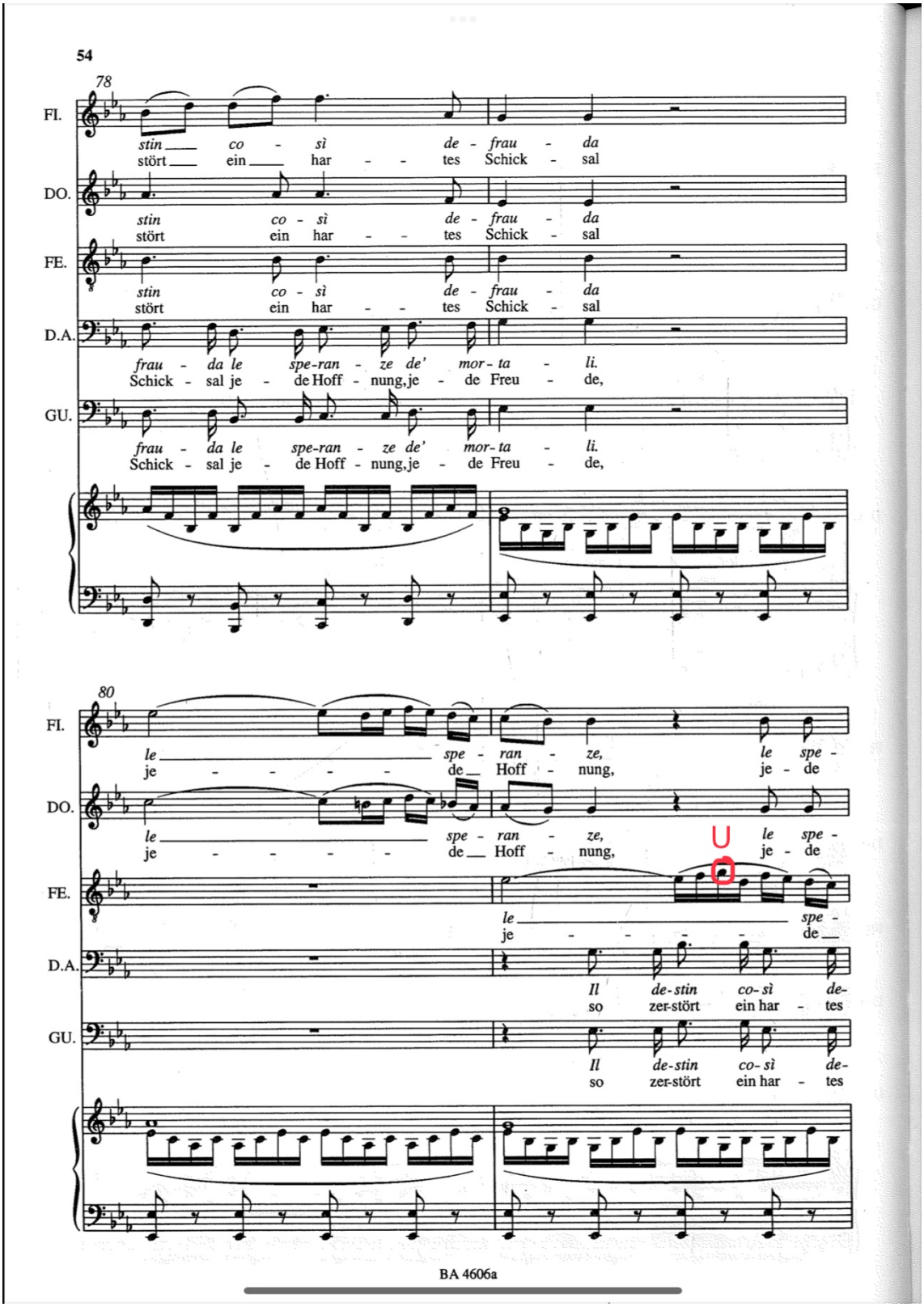
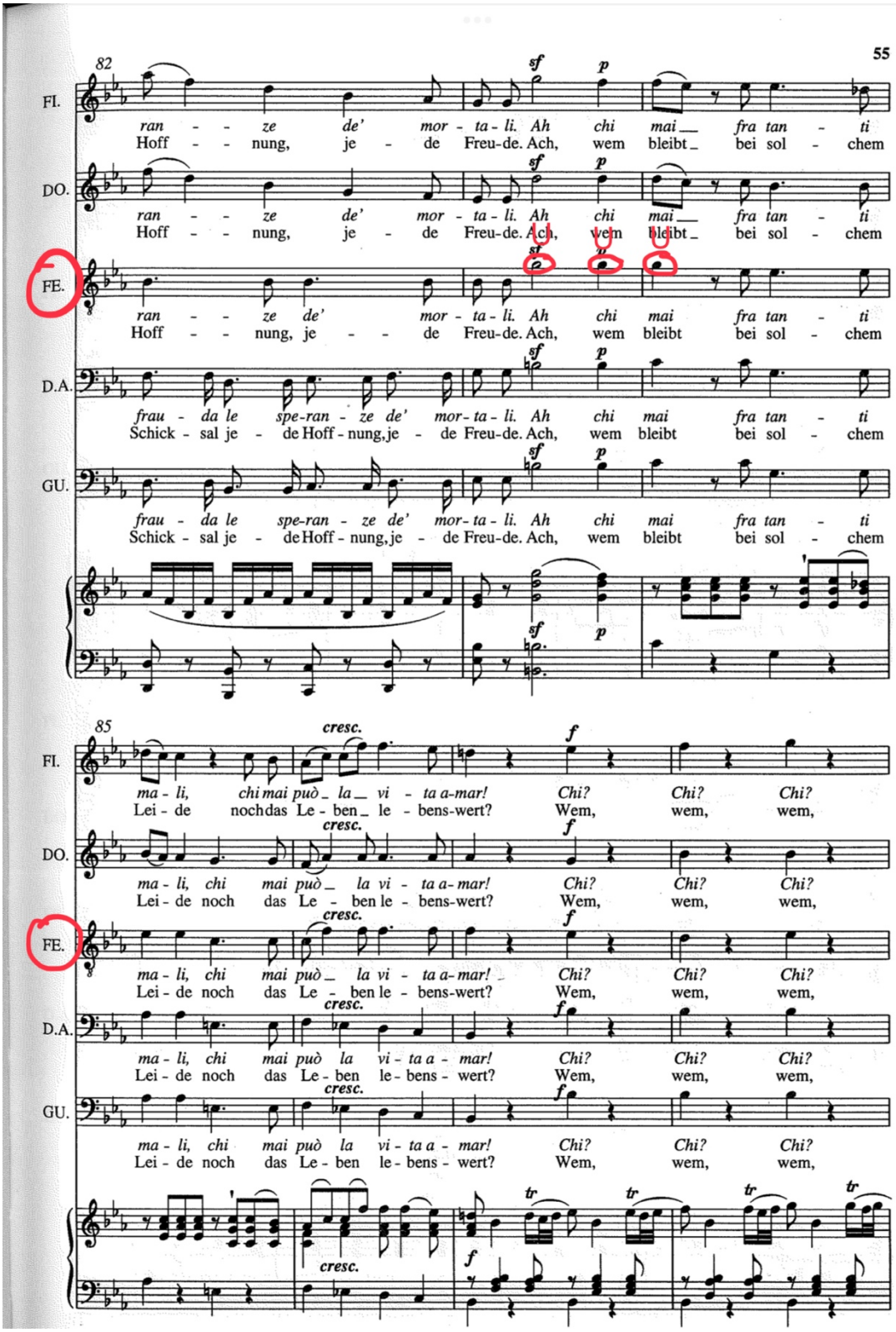
4. Szene

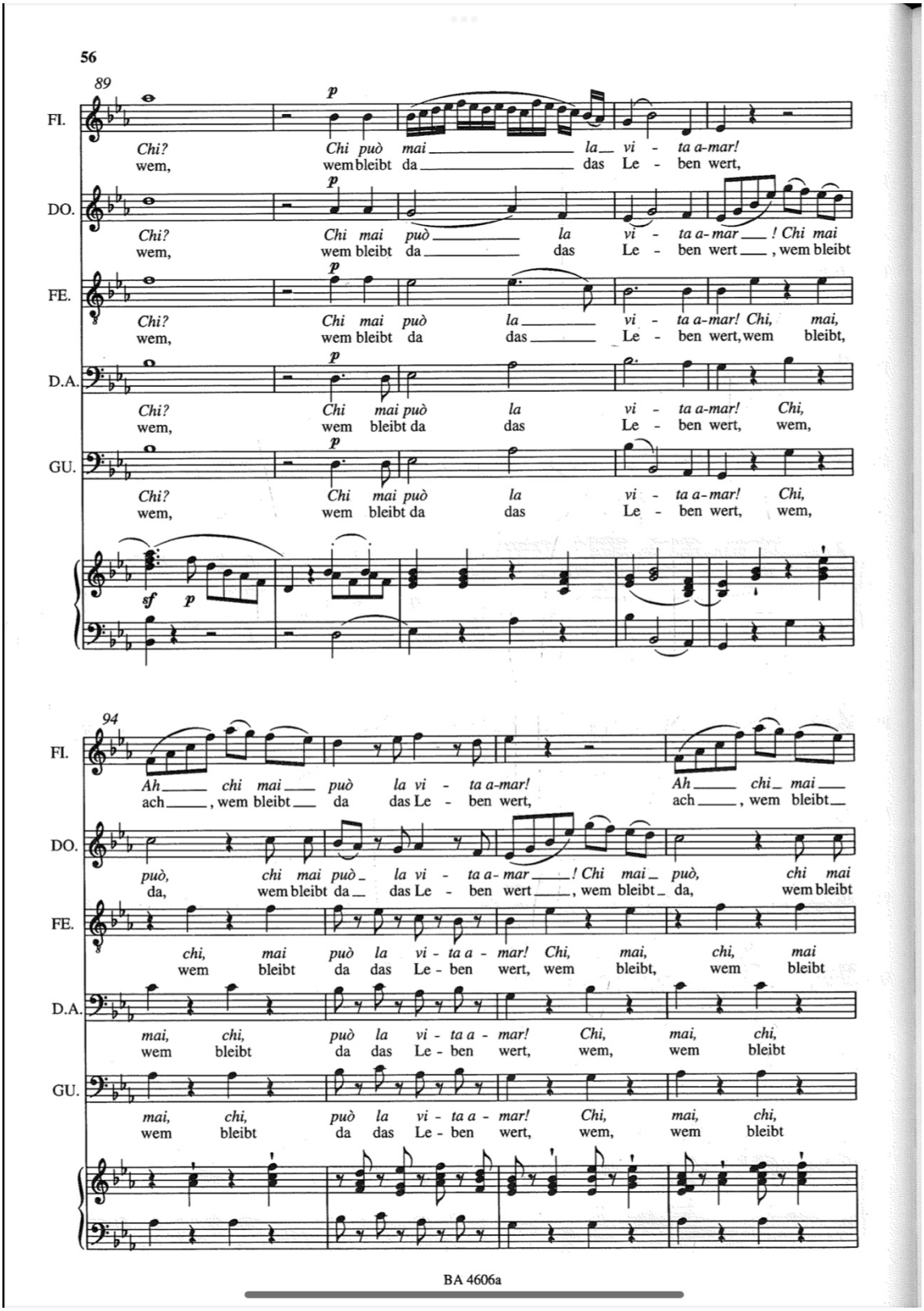
(Die Vorigen; FERRANDO, GUGLIELMO in Reisekleidern.)

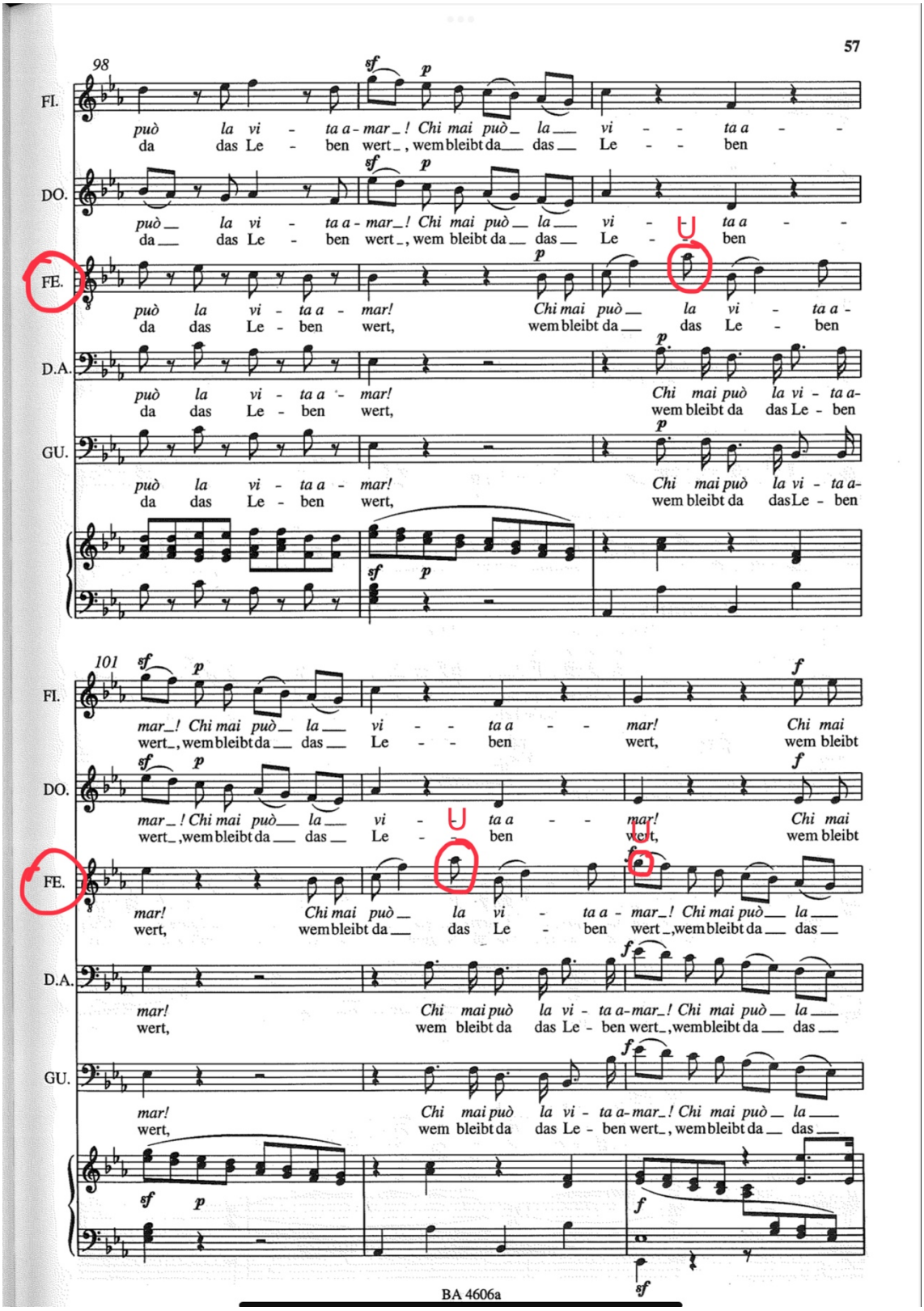
N.° 6 Quintetto

BA 4606a

18
FIORDILIGI
FI.
Or che ab-biam la nuo-va in - te - sa,
Da das Ur-teil nun ge - fällt ist,
or che ab-biam la nuo-va in-
da das Ur-teil nun ge-
DORABELLA
DO.
Or che ab-biam la nuo-va in - te - sa,
Da das Ur-teil nun ge - fällt ist,
or che ab-biam la nuo-va in-
da das Ur-teil nun ge-
D.A.
le - sa.
Held ist.
21
FI.
te - sa, a voi re - sta a fa - re il me - no. Fa - te
fällt ist, bleibt euch bei - den nur noch ei - nes: Faßt ein
DO.
te - sa, a voi re - sta a fa - re il me - no. Fa - te
fällt ist, bleibt euch bei - den nur noch ei - nes: Faßt ein
24
FI.
co - re, fa - te co - re: a en-tram-be in se - no im-mer-
Herz euch, faßt ein Herz euch, nehmt eu - ren De - gen und durch-
DO.
co - re, fa - te co - re: a en-tram-be in se - no im-mer-
Herz euch, faßt ein Herz euch, nehmt eu - ren De - gen und durch-
mfp
p

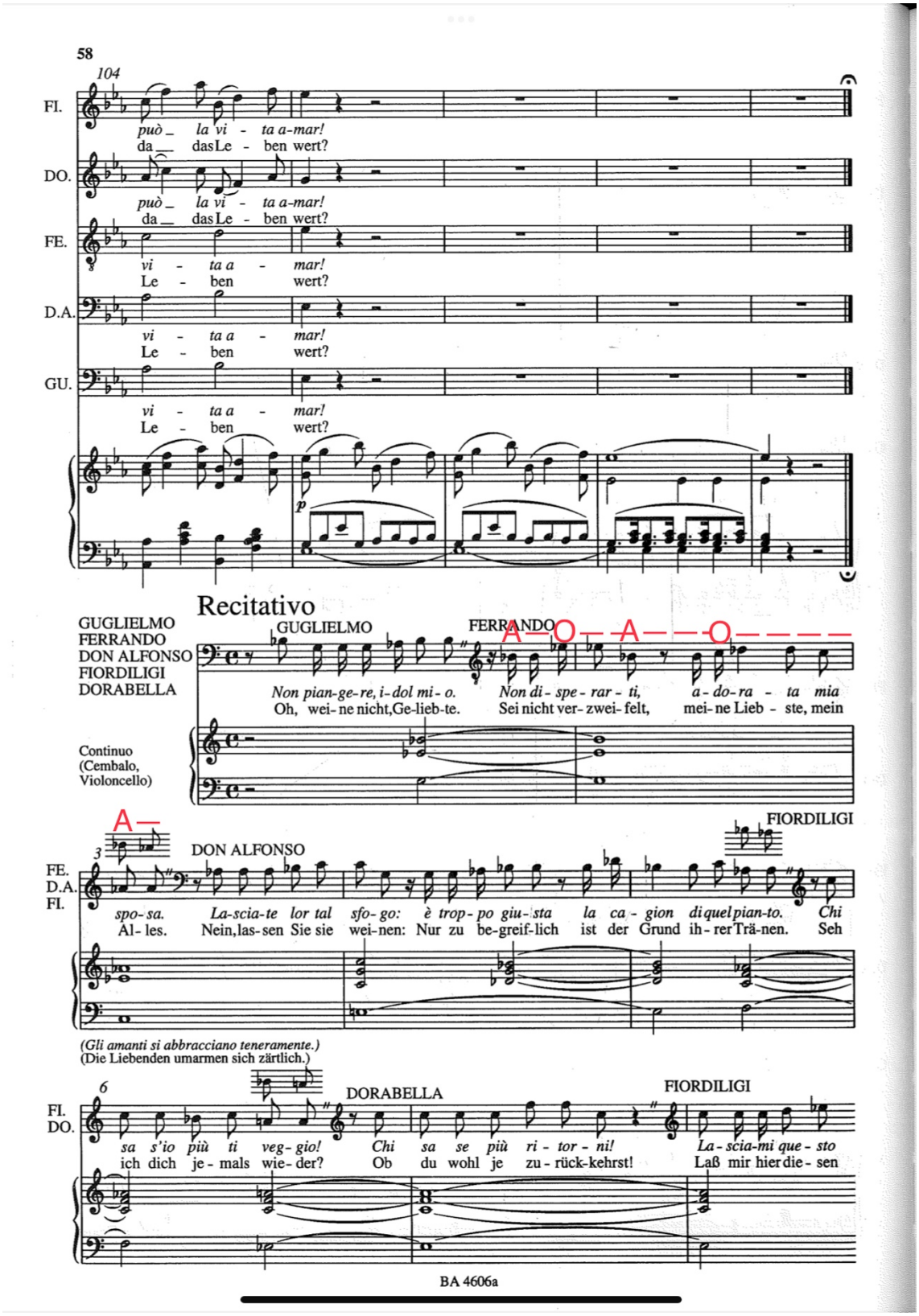
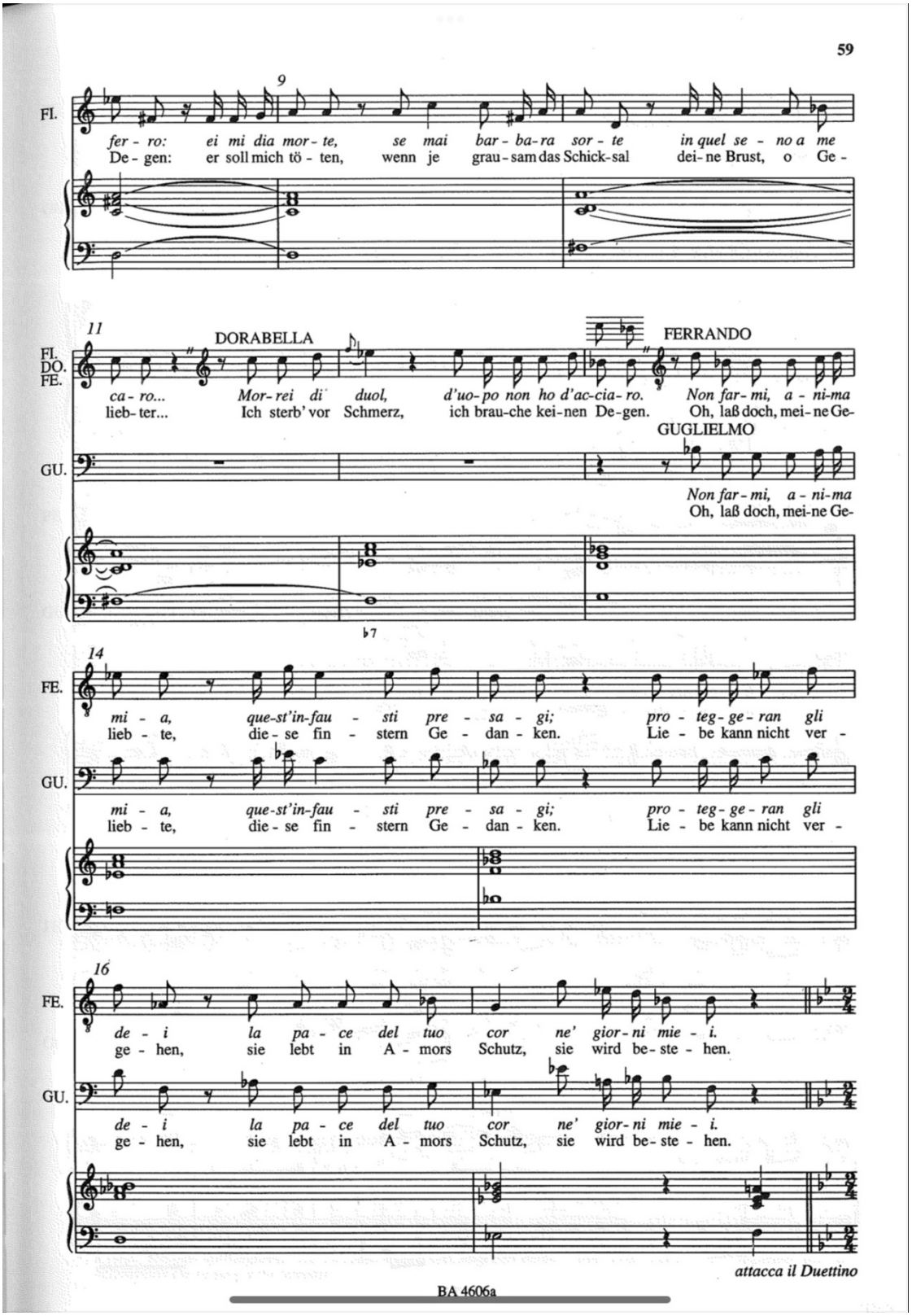
BA 4606a

27
FI.
ge te-ci l'ac-ciar, im-mer-ge-te-ci l'ac-ciar.
boh-ret uns die Brust, und durch-boh-ret uns die Brust.
DO.
ge te-ci l'ac-ciar, im-mer-ge-te-ci l'ac-ciar.
boh-ret uns die Brust, und durch-boh-ret uns die Brust.
mf p
FERRANDO
31
FE.
I-dol mi-o, la sor-te in-col-pa se ti
O Ge-lieb-te, be-klag das Schick-sal, das mich
GUGLIELMO
GU.
I-dol mi-o, la sor-te in-col-pa se ti
O Ge-lieb-te, be-klag das Schick-sal, das mich
35
FIORDILIGI
FI.
No cru-del, non te ne an-
Nie-mals könnt'ich's ü-ber-
DORABELLA
DO.
Ah no no, non par-ti-ra-i!
Nein, nein, nein, du darfst nicht ge-hen,
FE.
deg-gio ab-ban-do-nar.
grau-sam trennt von dir.
GU.
deg-gio ab-ban-do-nar.
grau-sam trennt von dir.
f p
f p

BA 4606a

38
FI.
dra - i!
ste - hen,
Pria ti vo' mo - ri - re ai pie-di!
lie - ber sterb' ich dir zu Fü-ßen.
DO.
Vo - glio pria ca - var-mi il co - re!
dann werd' ich mich tö - ten müs - sen.
FERRANDO
(piano a D.A.)
FE.
(Co-sa
(Nun, ge-
f p
f p
41
FE.
di - ci?)
nügt das?)
GUGLIELMO (piano a D.A.)
GU.
(Te n'av-ve-di?–)
(Nun, Sie hö-ren?)
DON ALFONSO (piano)
D.A.
(Sal-do a-mi - co:
(Sach-te, sach - te,
sal-do a-mi - co:
lie - be Freun-de,
fi-nem
erst das
45
FI.
FIORDILIGI sotto voce
Il de -
So zer -
DO.
DORABELLA sotto voce
Il de -
So zer -
D.A.
lau - da!
En - de
Fi-nem lau-da!)
soll man lo-ben!)

50
48
Fl.
stin, il de - stin co - sì de - frau - da
stört, so zer - stört ein har - tes Schick - sal
DO.
stin, il de - stin co - sì de - frau - da
stört, so zer - stört ein har - tes Schick - sal
FERRANDO sotto voce
FE.
Il de - stin co - sì de - frau - da
So DON ALFONSO sotto voce zer - stört ein har - tes Schick - sal
D.A.
Il de-stin co - sì de - frau - da le spe-ran - ze de' mor-ta - li.
So zer-stört ein har - tes Schick - sal je - de Hoff - nung, je - de Freu - de.
GUGLIELMO sotto voce
GU.
Il de-stin co - sì de - frau - da le spe-ran - ze de' mor-ta - li.
So zer-stört ein har - tes Schick - sal je - de Hoff - nung, je - de Freu - de.
51
Fl.
le spe - ran - ze, le spe -
je de Hoff - nung, je - de
DO.
le spe - ran - ze, le spe -
je de Hoff - nung, je - de
FE.
le spe -
je de
D.A.
Il de-stin co-sì de-
So zer-stört ein har - tes
GU.
Il de-stin co-sì de-
So zer-stört ein har - tes
BA 4606a

53
FI.
ran - ze de' mor - ta - li. Ah chi mai fra tan - ti ma - li, chi mai
Hoff - nung, je - de Freu-de. Ach, wem bleibt bei sol - chem Lei - de noch das
DO.
ran - ze de' mor - ta - li. Ah chi mai fra tan - ti ma - li, chi mai
Hoff - nung, je - de Freu-de. Ach, wem bleibt bei sol - chem Lei - de noch das
FE.
ran - ze de' mor - ta - li. Ah chi mai fra tan - ti ma - li, chi mai
Hoff - nung, je - de Freu-de. Ach, wem bleibt bei sol - chem Lei - de noch das
D.A.
frau - da le spe - ran - ze de' mor - ta - li. Ah chi mai fra tan - ti ma - li, chi mai
Schick - sal je - de Hoff-nung, je - de Freu-de. Ach, wem bleibt bei sol - chem Lei - de noch das
GU.
frau - da le spe - ran - ze de' mor - ta - li. Ah chi mai fra tan - ti ma - li, chi mai
Schick - sal je - de Hoff-nung, je - de Freu-de. Ach, wem bleibt bei sol - chem Lei - de noch das
57
cresc.
FI.
può la_vi - ta a - mar! Chi? Chi? Chi? Chi?
Le - ben le - bens - wert? Wem, wem, wem, wem,
DO.
può la vi - ta a - mar! Chi? Chi? Chi? Chi?
Le - ben le - bens - wert? Wem, wem, wem, wem,
FE.
può la vi - ta a - mar! Chi? Chi? Chi? Chi?
Le - ben le - bens - wert? Wem, wem, wem, wem,
D.A.
può la vi - ta a - mar! Chi? Chi? Chi? Chi?
Le - ben le - bens - wert? Wem, wem, wem, wem,
GU.
può la vi - ta a - mar! Chi? Chi? Chi? Chi?
Le - ben le - bens - wert? Wem, wem, wem, wem,
tr

52
61
FI.
DO.
FE.
D.A.
GU.
Chi può mai la vi - ta a - mar! Chi?
wem bleibt da das Le - ben wert? Wem?
65
FIORDILIGI
No cru - del, non te ne an -
Nie - mals könnt' ich's ü - ber -
DORABELLA
Ah no no, non par - ti - ra - i!
Nein, nein, nein, du darfst nicht ge - hen,
67
dra - i!
ste - hen,
Pria ti vo mo - ri - re ai
lie - ber sterb' ich dir zu
Vo - glio pria ca - var - mi il co - re!
dann werd' ich mich tö - ten müs - sen.
BA 4606a

69
Fl.
pie - di!
Fü - ßen.
FERRANDO (piano a D.A.)
Fe.
(Co - sa di - ci?)
(Nun, ge - nügt das?)
DON ALFONSO (piano)
D.A.
GUGLIELMO (piano a D.A.)
(Sal - do a - mi - co: sal - do a -
(Sach - te, sach - te, lie - be
Gu.
(Te n'av - ve - di?)
(Nun, Sie hö - ren?)
73
D.A.
mi - co: Fi - nem lau - da! Fi - nem lau - da!)
Freun - de, erst das En - de soll man lo - ben!)
76
FIORDILIGI
sotto voce
Fl.
Il de - stin, il de -
So zer - stört, so zer -
DORABELLA
sotto voce
Do.
Il de - stin, il de -
So zer - stört, so zer -
FERRANDO sotto voce
Fe.
Il de -
So zer -
DON ALFONSO
sotto voce
D.A.
Il de - stin co - sì de -
So zer - stört ein har - tes
GUGLIELMO
sotto voce
Gu.
Il de - stin co - sì de -
So zer - stört ein har - tes

BA 4606a

54
78
Fl.
stin co - sì de - frau - da
stört ein har - - tes Schick - sal
DO.
stin co - sì de - frau - da
stört ein har - - tes Schick - sal
FE.
stin co - sì de - frau - da
stört ein har - - tes Schick - sal
D.A.
frau - da le spe-ran - ze de' mor - ta - li.
Schick - sal je - de Hoff - nung, je - de Freu - de,
GU.
frau - da le spe-ran - ze de' mor - ta - li.
Schick - sal je - de Hoff - nung, je - de Freu - de,
80
Fl.
le spe - ran - ze, le spe -
je - - - - - de Hoff - nung, je - de
DO.
le spe - ran - ze, le spe -
je - - - - - de Hoff - nung, je - de
FE.
le spe -
je - - - - - de
D.A.
Il de-stin co-sì de-
so zer-stört ein har - tes
GU.
Il de-stin co-sì de-
so zer-stört ein har - tes
BA 4606a

55
82
FI.
DO.
FE.
D.A.
GU.
ran - - ze de' mor - ta - li. Ah chi mai fra tan - ti
Hoff - - nung, je - de Freu-de. Ach, wem bleibt bei sol - chem
frau - da le spe-ran - ze de' mor - ta - li. Ah chi mai fra tan - ti
Schick - sal je - de Hoff - nung, je - de Freu-de. Ach, wem bleibt bei sol - chem
85
cresc.
ma - li, chi mai può la vi - ta a-mar! Chi? Chi? Chi?
Lei - de noch das Le - ben le - bens-wert? Wem, wem, wem,
tr


56
89
FI.
DO.
FE.
D.A.
GU.
p
sf
Chi? wem,
Chi può mai la vi - ta a-mar!
wem bleibt da das Le - ben wert,
Chi mai può la vi - ta a-mar! Chi, mai,
wem bleibt da das Le - ben wert, wem bleibt,
94
Ah chi mai può la vi - ta a-mar!
ach, wem bleibt da das Le - ben wert,
BA 4606a


98
FI.
può la vi - ta a - mar_! Chi mai può_ la_ vi - - ta a - -
da das Le - ben wert_, wem bleibt da_ das_ Le - - ben
DO.
può_ la vi - ta a - mar_! Chi mai può_ la_ vi - ta a - -
da_ das Le - ben wert_, wem bleibt da_ das_ Le - ben
FE.
può la vi - ta a - mar! Chi mai può_ la vi - ta a -
da das Le - ben wert, wem bleibt da_ das Le - ben
D.A.
può la vi - ta a - mar! Chi mai può la vi - ta a-
da das Le - ben wert, wem bleibt da das Le - ben
GU.
può la vi - ta a - mar! Chi mai può la vi - ta a-
da das Le - ben wert, wem bleibt da das Le - ben
101
FI.
mar_! Chi mai può_ la_ vi - - ta a - - mar! Chi mai
wert_, wem bleibt da_ das_ Le - - ben wert, wem bleibt
DO.
mar_! Chi mai può_ la_ vi - ta a - - mar! Chi mai
wert_, wem bleibt da_ das_ Le - ben wert, wem bleibt
FE.
mar! Chi mai può_ la vi - ta a - mar_! Chi mai può_ la_
wert, wem bleibt da_ das Le - ben wert_, wem bleibt da_ das_
D.A.
mar! Chi mai può la vi - ta a- mar_! Chi mai può_ la_
wert, wem bleibt da das Le - ben wert_, wem bleibt da_ das_
GU.
mar! Chi mai può la vi - ta a- mar_! Chi mai può_ la_
wert, wem bleibt da das Le - ben wert_, wem bleibt da_ das_

BA 4606a

58
104
FI.
può_ la vi - ta a-mar!
da_ das Le - ben wert?
DO.
può_ la vi - ta a-mar!
da_ das Le - ben wert?
FE.
vi - ta a - mar!
Le - ben wert?
D.A.
vi - ta a - mar!
Le - ben wert?
GU.
vi - ta a - mar!
Le - ben wert?
p
Recitativo
GUGLIELMO
FERRANDO
DON ALFONSO
FIORDILIGI
DORABELLA
GUGLIELMO
FERRANDO
Non pian-ge-re, i-dol mi-o. Non di-spe-rar-ti, a-do-ra-ta mia
Oh, wei-ne nicht, Ge-lieb-te. Sei nicht ver-zwei-felt, mei-ne Lieb-ste, mein
Continuo
(Cembalo,
Violoncello)
DON ALFONSO
FIORDILIGI
FE.
D.A.
FI.
spo-sa. La-scia-te lor tal sfo-go: è trop-po giu-sta la ca-gion di quel pian-to. Chi
Al-les. Nein, las-sen Sie sie wei-nen: Nur zu be-greif-lich ist der Grund ih-rer Trä-nen. Seh
(Gli amanti si abbracciano teneramente.)
(Die Liebenden umarmen sich zärtlich.)
DORABELLA
FIORDILIGI
FI.
DO.
sa s'io più ti veg-gio! Chi sa se più ri-tor-ni! La-scia-mi que-sto
ich dich je-mals wie-der? Ob du wohl je zu-rück-kehrst! Laß mir hier die-sen
BA 4606a

9
FI.
fer - ro: ei mi dia mor - te, se mai bar - ba - ra sor - te in quel se - no a me
De - gen: er soll mich tö - ten, wenn je grau - sam das Schick - sal dei - ne Brust, o Ge -
11
DORABELLA
FERRANDO
FI.
DO.
FE.
ca - ro... Mor - rei di duol, d'uo - po non ho d'ac - cia - ro. Non far - mi, a - ni - ma
lieb - ter... Ich sterb' vor Schmerz, ich brau - che kei - nen De - gen. Oh, laß doch, mei - ne Ge -
GUGLIELMO
GU.
Non far - mi, a - ni - ma
Oh, laß doch, mei - ne Ge -
14
FE.
mi - a, que - st'in - fau - sti pre - sa - gi; pro - teg - ge - ran gli
lieb - te, die - se fin - stern Ge - dan - ken. Lie - be kann nicht ver -
GU.
mi - a, que - st'in - fau - sti pre - sa - gi; pro - teg - ge - ran gli
lieb - te, die - se fin - stern Ge - dan - ken. Lie - be kann nicht ver -
16
FE.
de - i la pa - ce del tuo cor ne' gior - ni mie - i.
ge - hen, sie lebt in A - mors Schutz, sie wird be - ste - hen.
GU.
de - i la pa - ce del tuo cor ne' gior - ni mie - i.
ge - hen, sie lebt in A - mors Schutz, sie wird be - ste - hen.
attacca il Duettino

6 Numaralı Quintetto

6 Numaralı Mi bemol Majör Quintetto'da sekizinci ölçüde göğüs rejisterindeki si bemol 3 notası ile başlayan şan partisi ikinci cümleye onuncu ölçüde mix rejister ile devam edilip cümle göğüs rejisterinde tamamlanmıştır. Bestecinin on ikinci ölçüde üçüncü cümleye yine orta rejisterde başlayıp kafa rejisterinde bir nota, orta rejisterde bir nota yazdıktan sonra şan partisini göğüs rejisterinde tamamladığı görülmektedir. Otuz birinci ölçüden itibaren şan partisi zaman zaman göğüs rejisterine inip kafa rejisterine çıksa da partinin ağırlıklı olarak orta rejisterde yazıldığı görülmektedir.

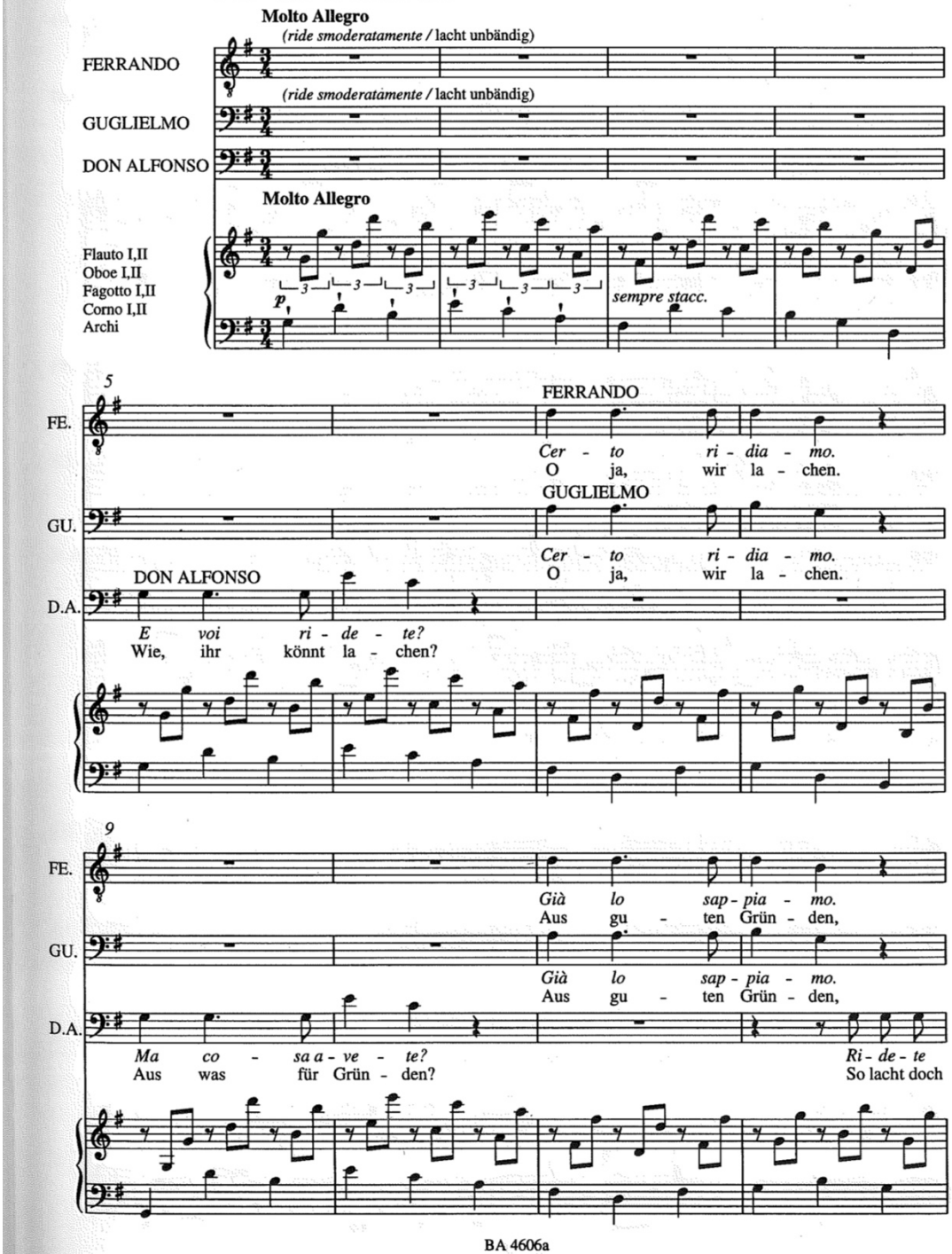
Quintetto'nun hemen sonrasında gelen reçitatifte Ferrando'nun on iki notadan oluşan 'Non disperarti, adorata mia sposa' cümlesinde altı nota göğüs rejisterinde altı nota orta rejisterde bulunmaktadır.

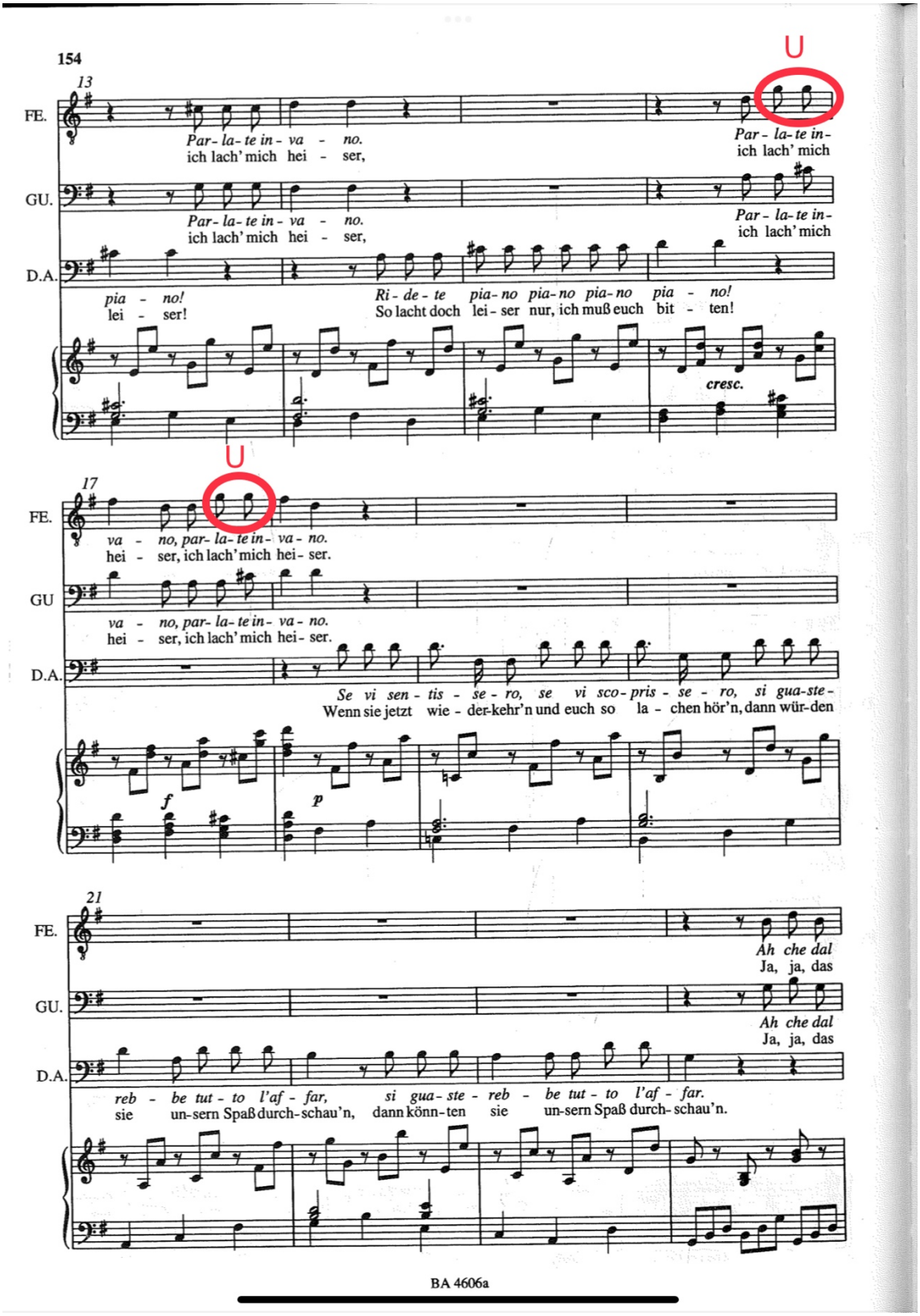
Scena XII

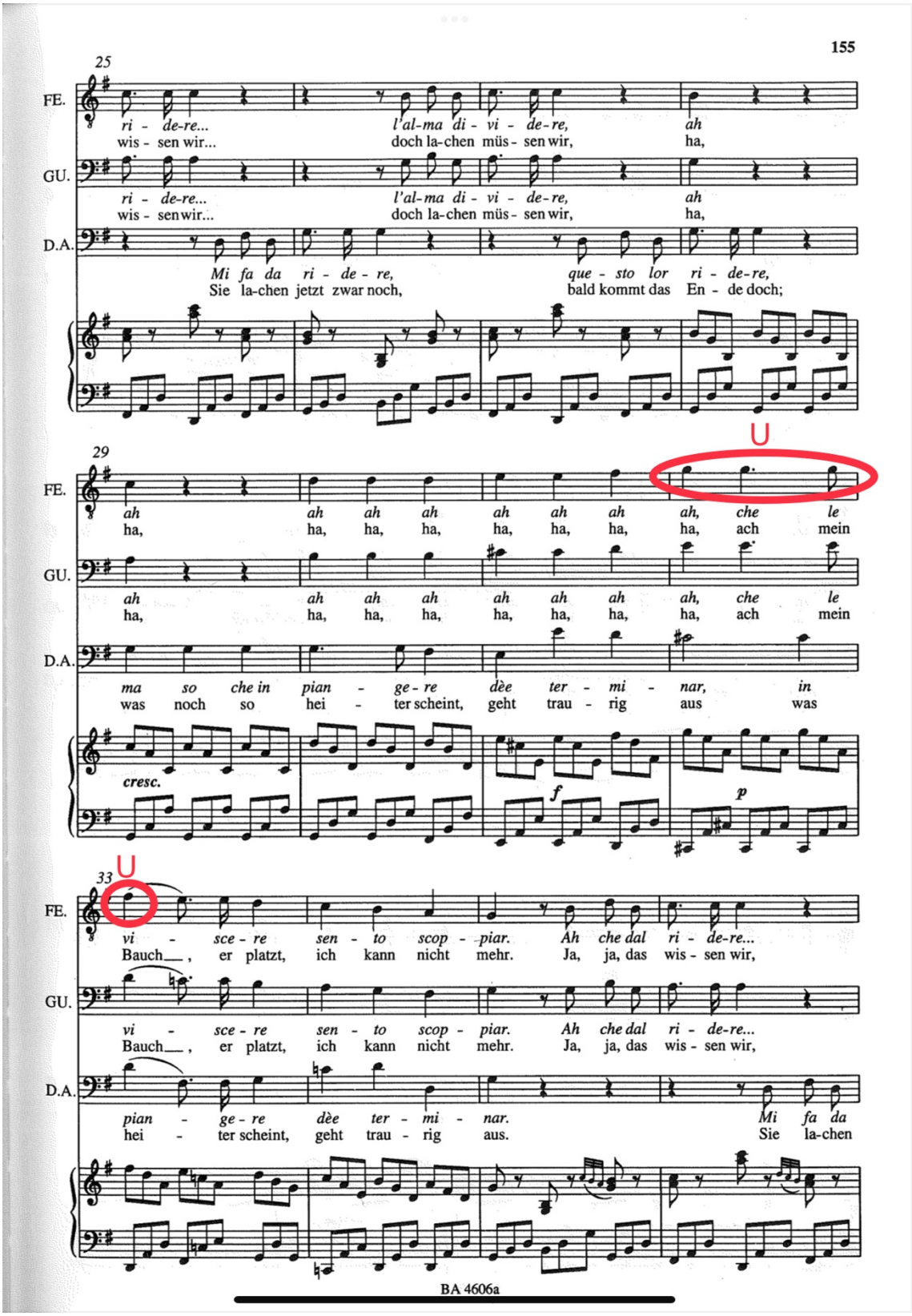
DON ALFONSO, FERRANDO, GUGLIELMO.

12. Szene

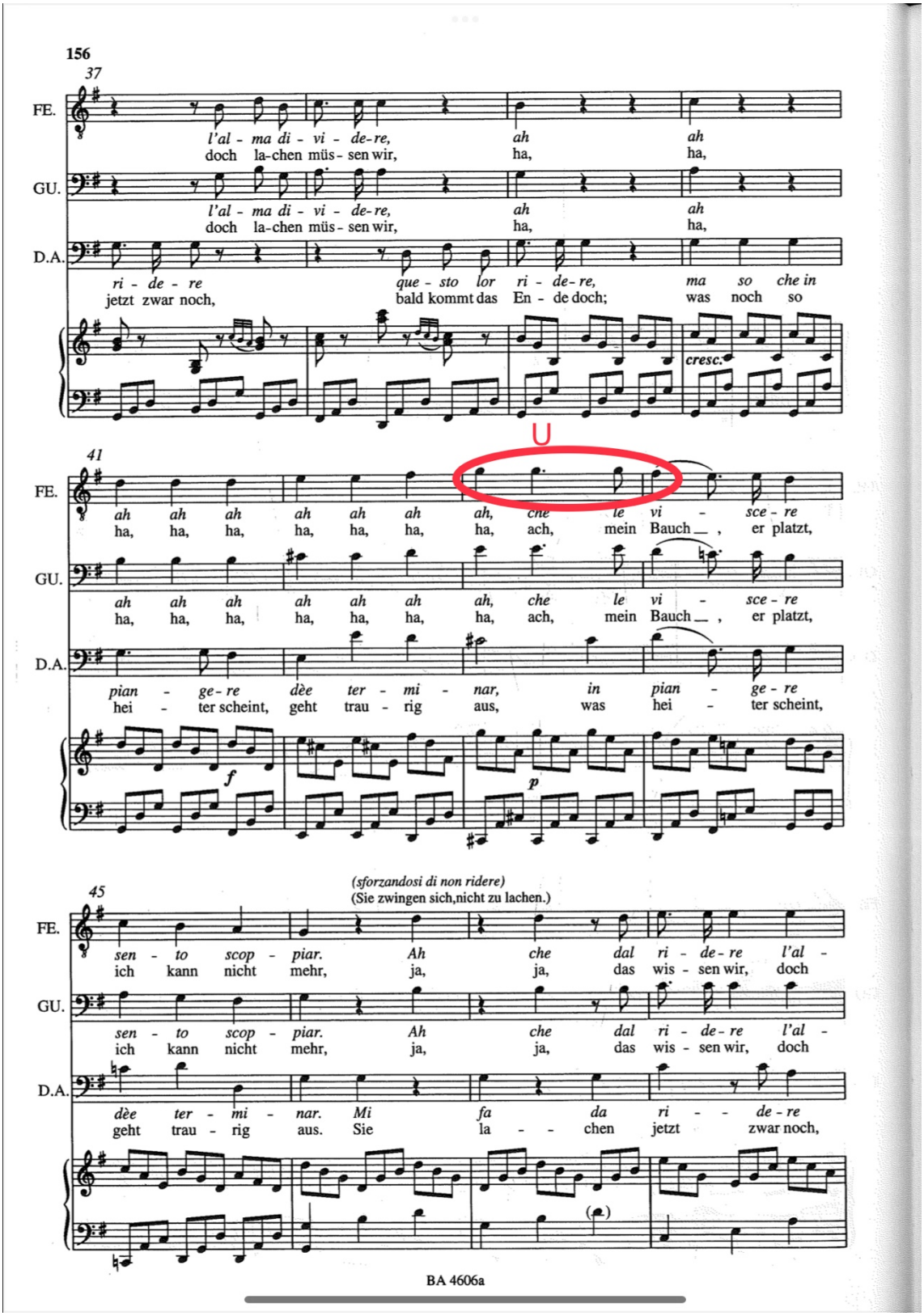
DON ALFONSO, FERRANDO, GUGLIELMO.

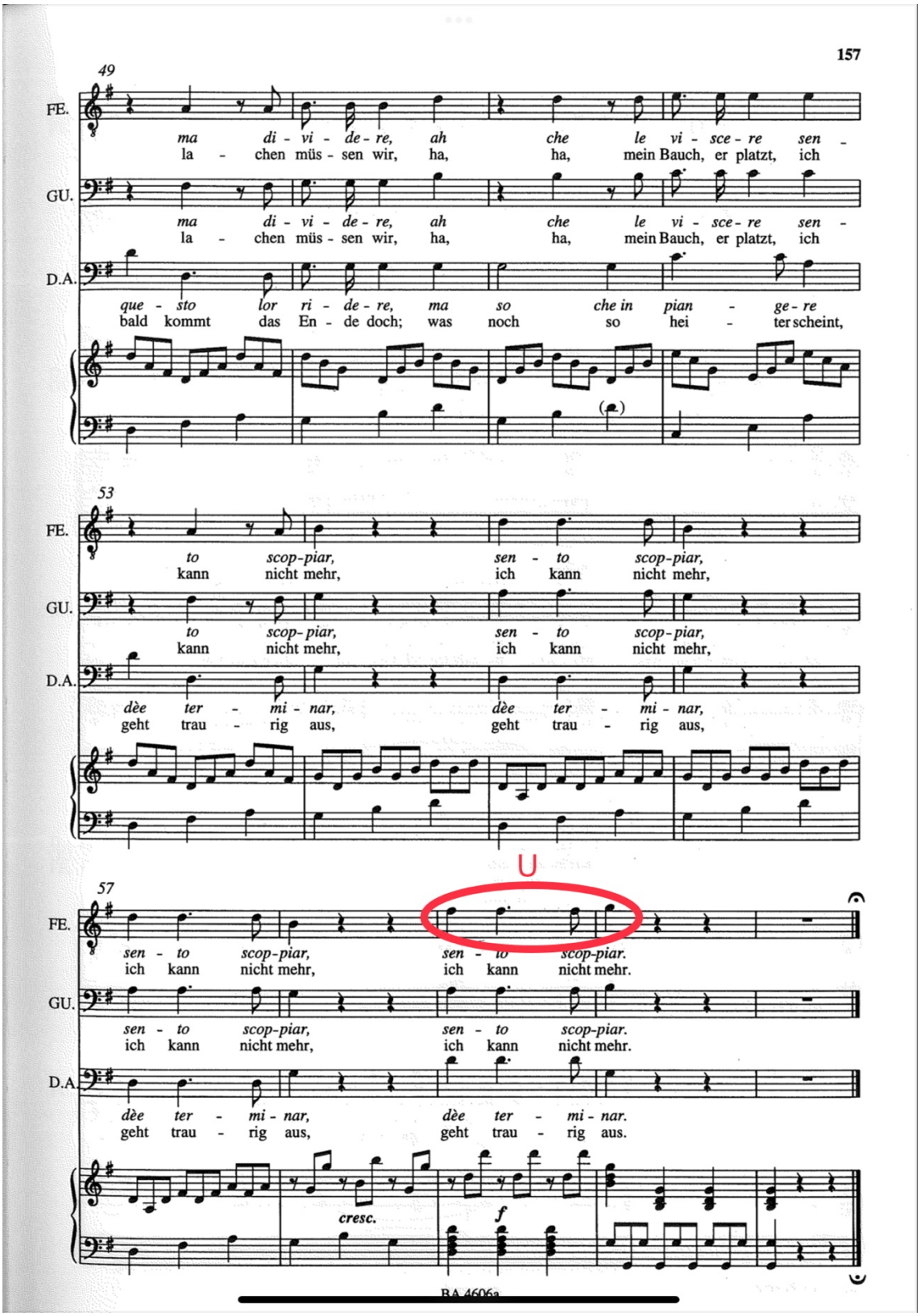
N.° 16 Terzetto

BA 4606a


154
13
FE.
Par- la- te in- va - no.
ich lach' mich hei - ser,
Par - la- te in-
ich lach' mich
GU.
Par- la- te in- va - no.
ich lach' mich hei - ser,
Par - la- te in-
ich lach' mich
D.A.
pia - no!
lei - ser!
Ri- de- te pia- no pia- no pia- no pia - no!
So lacht doch lei- ser nur, ich muß euch bit - ten!
cresc.
17
FE.
va - no, par- la- te in- va - no.
hei - ser, ich lach' mich hei- ser.
GU
va - no, par- la- te in- va - no.
hei - ser, ich lach' mich hei- ser.
D.A.
Se vi sen - tis - se - ro, se vi sco- pris - se - ro, si gua-ste-
Wenn sie jetzt wie - der-kehr'n und euch so la - chen hör'n, dann wür-den
f
p
21
FE.
Ah che dal
Ja, ja, das
GU.
Ah che dal
Ja, ja, das
D.A.
reb - be tut - to l'af - far, si gua- ste - reb - be tut - to l'af - far.
sie un-sern Spaß durch- schau'n, dann könn- ten sie un-sern Spaß durch- schau'n.
BA 4606a


25
FE.
ri - de-re... l'al-ma di - vi - de-re, ah
wis - sen wir... doch la-chen müs - sen wir, ha,
GU.
ri - de-re... l'al-ma di - vi - de-re, ah
wis - sen wir... doch la-chen müs - sen wir, ha,
D.A.
Mi fa da ri - de - re, que - sto lor ri - de-re,
Sie la-chen jetzt zwar noch, bald kommt das En - de doch;
29
U
FE.
ah ah ah ah ah ah ah ah, che le
ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ach mein
GU.
ah ah ah ah ah ah ah ah, che le
ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ach mein
D.A.
ma so che in pian - ge - re dèe ter - mi - nar, in
was noch so hei - ter scheint, geht trau - rig aus was
cresc.
f
p
33
U
FE.
vi - sce - re sen - to scop - piar. Ah che dal ri - de-re...
Bauch__, er platzt, ich kann nicht mehr. Ja, ja, das wis - sen wir,
GU.
vi - sce - re sen - to scop - piar. Ah che dal ri - de-re...
Bauch__, er platzt, ich kann nicht mehr. Ja, ja, das wis - sen wir,
D.A.
pian - ge - re dèe ter - mi - nar. Mi fa da
hei - ter scheint, geht trau - rig aus. Sie la-chen

BA 4606a

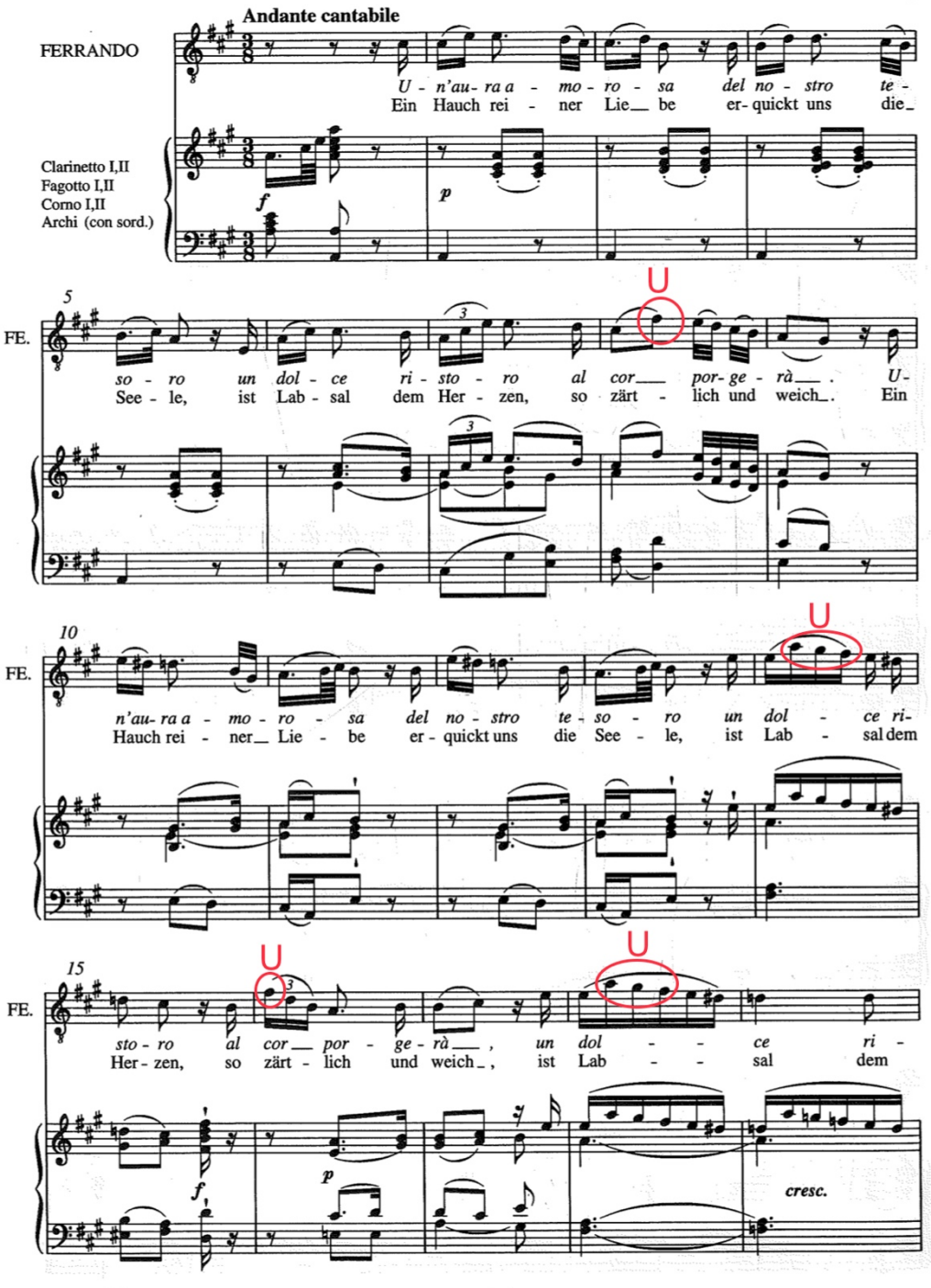

156
37
FE.
l'al - ma di - vi - de-re, ah ah
doch la-chen müs - sen wir, ha, ha,
GU.
l'al - ma di - vi - de-re, ah ah
doch la-chen müs - sen wir, ha, ha,
D.A.
ri - de - re que - sto lor ri - de-re, ma so che in
jetzt zwar noch, bald kommt das En - de doch; was noch so
cresc.
41
FE.
ah ah ah ah ah ah ah, che le vi - sce - re
ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ach, mein Bauch__, er platzt,
GU.
ah ah ah ah ah ah ah, che le vi - sce - re
ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ach, mein Bauch__, er platzt,
D.A.
pian - ge-re dèe ter - mi - nar, in pian - ge - re
hei - ter scheint, geht trau - rig aus, was hei - ter scheint,
f
p
(sforzandosi di non ridere)
(Sie zwingen sich,nicht zu lachen.)
45
FE.
sen - to scop - piar. Ah che dal ri - de-re l'al -
ich kann nicht mehr, ja, ja, das wis - sen wir, doch
GU.
sen - to scop - piar. Ah che dal ri - de-re l'al -
ich kann nicht mehr, ja, ja, das wis - sen wir, doch
D.A.
dèe ter - mi - nar. Mi fa da ri - de-re
geht trau - rig aus. Sie la - chen jetzt zwar noch,
BA 4606a

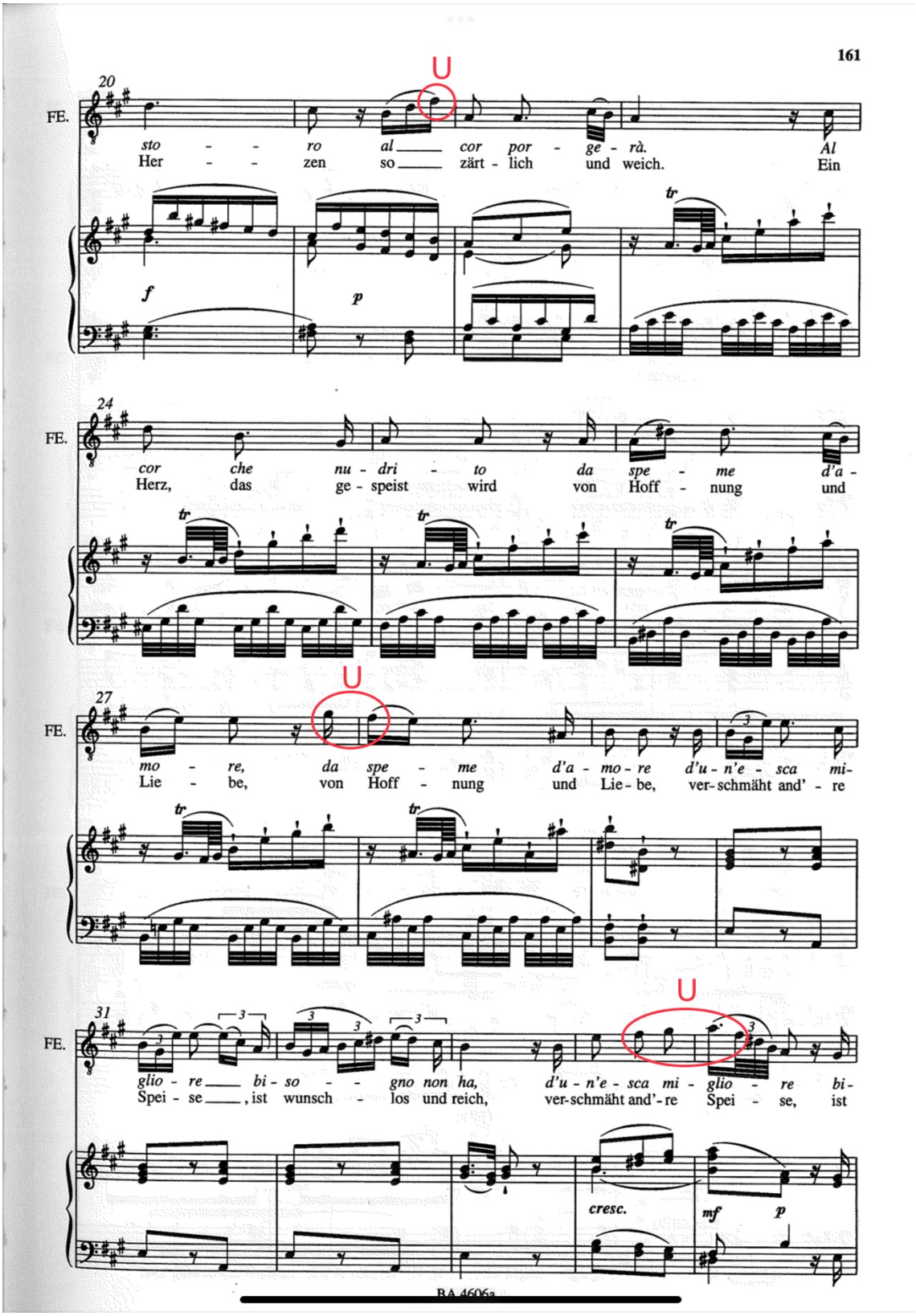

157
49
FE.
GU.
D.A.
ma di - vi - de - re, ah che le vi - sce - re sen -
la - chen müs - sen wir, ha, ha, mein Bauch, er platzt, ich
ma di - vi - de - re, ah che le vi - sce - re sen -
la - chen müs - sen wir, ha, ha, mein Bauch, er platzt, ich
que - sto lor ri - de - re, ma so che in pian - ge - re
bald kommt das En - de doch; was noch so hei - ter scheint,
53
FE.
GU.
D.A.
to scop-piar, sen - to scop-piar,
kann nicht mehr, ich kann nicht mehr,
to scop-piar, sen - to scop-piar,
kann nicht mehr, ich kann nicht mehr,
dèe ter - mi - nar, dèe ter - mi - nar,
geht trau - rig aus, geht trau - rig aus,
U
57
FE.
GU.
D.A.
sen - to scop-piar, sen - to scop-piar.
ich kann nicht mehr, ich kann nicht mehr.
sen - to scop-piar, sen - to scop-piar.
ich kann nicht mehr, ich kann nicht mehr.
dèe ter - mi - nar, dèe ter - mi - nar.
geht trau - rig aus, geht trau - rig aus.
cresc.
f
BA 4606a

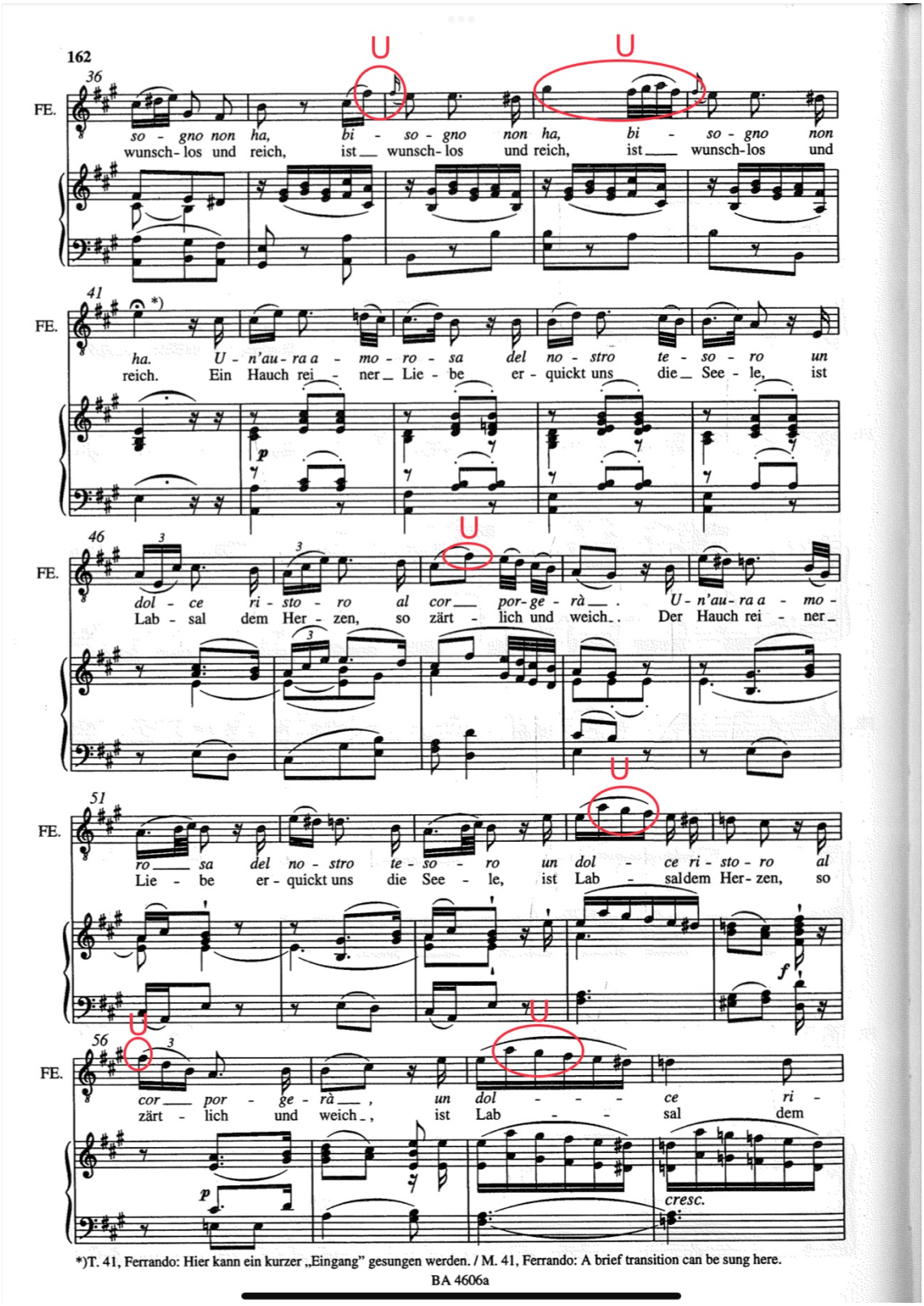
16 Numaralı Terzetto

16 Numaralı Sol majör terzetto'da Ferrondo şan partisi ağırlıklı olarak orta rejisterde bulunmaktadır. Otuzuncu ölçüden itibaren Guglielmo ile paralel giden notalarda kafa rejisterine çıkılıp orta rejisterde birkaç nota yazıldıktan sonra cümlenin göğüs rejisterinde tamamladığı görülmektedir. Bu terzetto'da son cümlesi elli dokuzuncu ve altmışıncı ölçülere denk gelen Ferrando'nun şan partisi kafa rejisterinde tamamlamıştır.

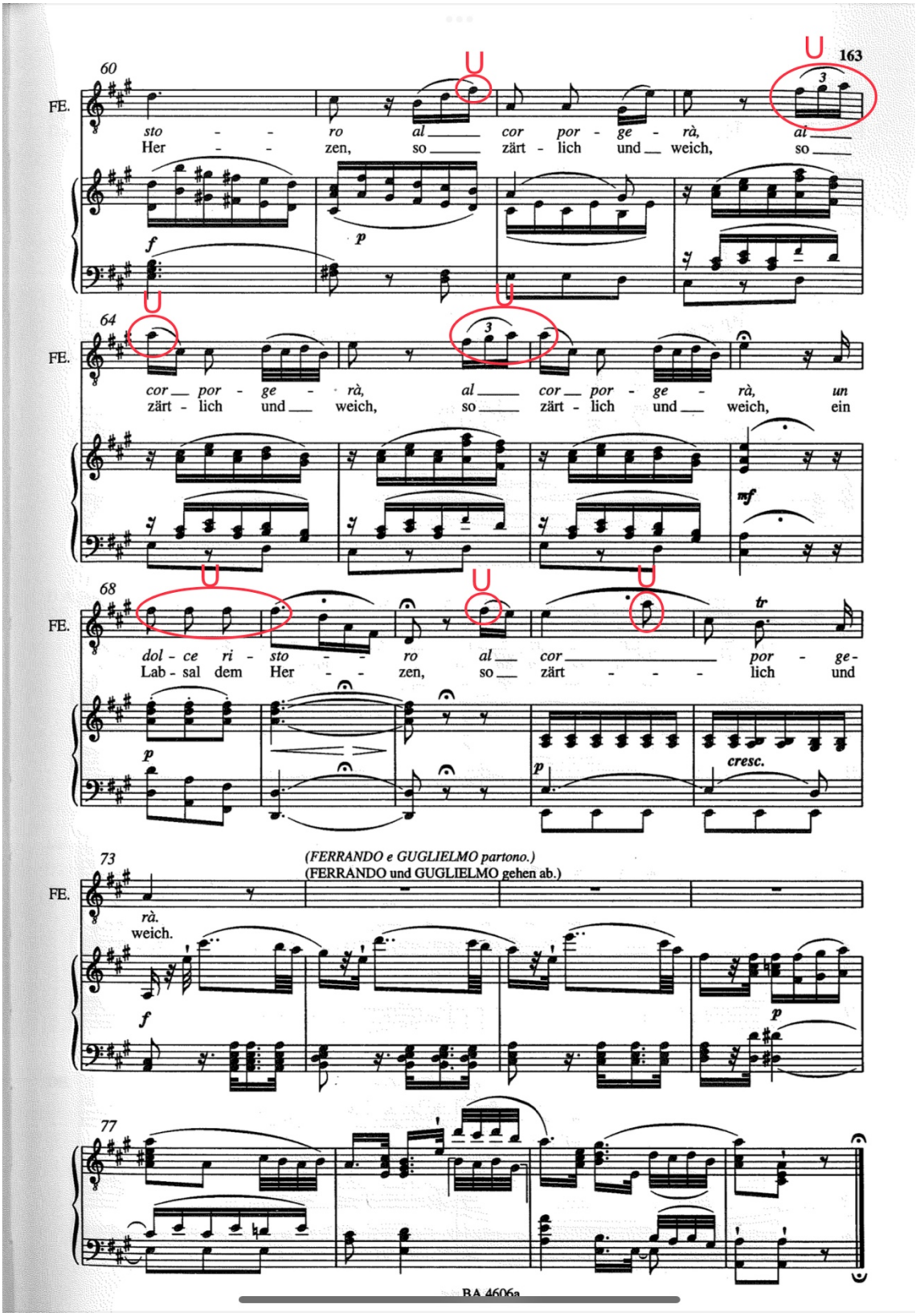
N°. 17 Aria



BA 4606a

161
20
FE.
sto - - ro al cor por - ge - rà. Al
Her - - zen so zärt - lich und weich. Ein
f
p
tr
24
FE.
cor che nu - dri - to da spe - me d'a -
Herz, das ge - speist wird von Hoff - nung und
27
FE.
mo - re, da spe - me d'a - mo - re d'u - n'e - sca mi-
Lie - be, von Hoff - nung und Lie - be, ver - schmäht and' - re
31
FE.
glio - re bi - so - - gno non ha, d'u - n'e - sca mi - glio - re bi-
Spei - se, ist wunsch - los und reich, ver - schmäht and' - re Spei - se, ist
cresc.
mf
p
BA 4606a



*)T. 41, Ferrando: Hier kann ein kurzer „Eingang" gesungen werden. / M. 41, Ferrando: A brief transition can be sung here.

BA 4606a

163
60
FE.
sto - - ro al cor por - ge - rà, al
Her - - zen, so zärt - lich und weich, so
f
p
64
FE.
cor por - ge - rà, al cor por - ge - rà, un
zärt - lich und weich, so zärt - lich und weich, ein
mf
68
FE.
dol - ce ri - sto - - ro al cor por - ge-
Lab - sal dem Her - - zen, so zärt - - - lich und
tr
p
p
cresc.
73
FE.
(FERRANDO e GUGLIELMO partono.)
(FERRANDO und GUGLIELMO gehen ab.)
rà.
weich.
f
p
77
BA 4606a

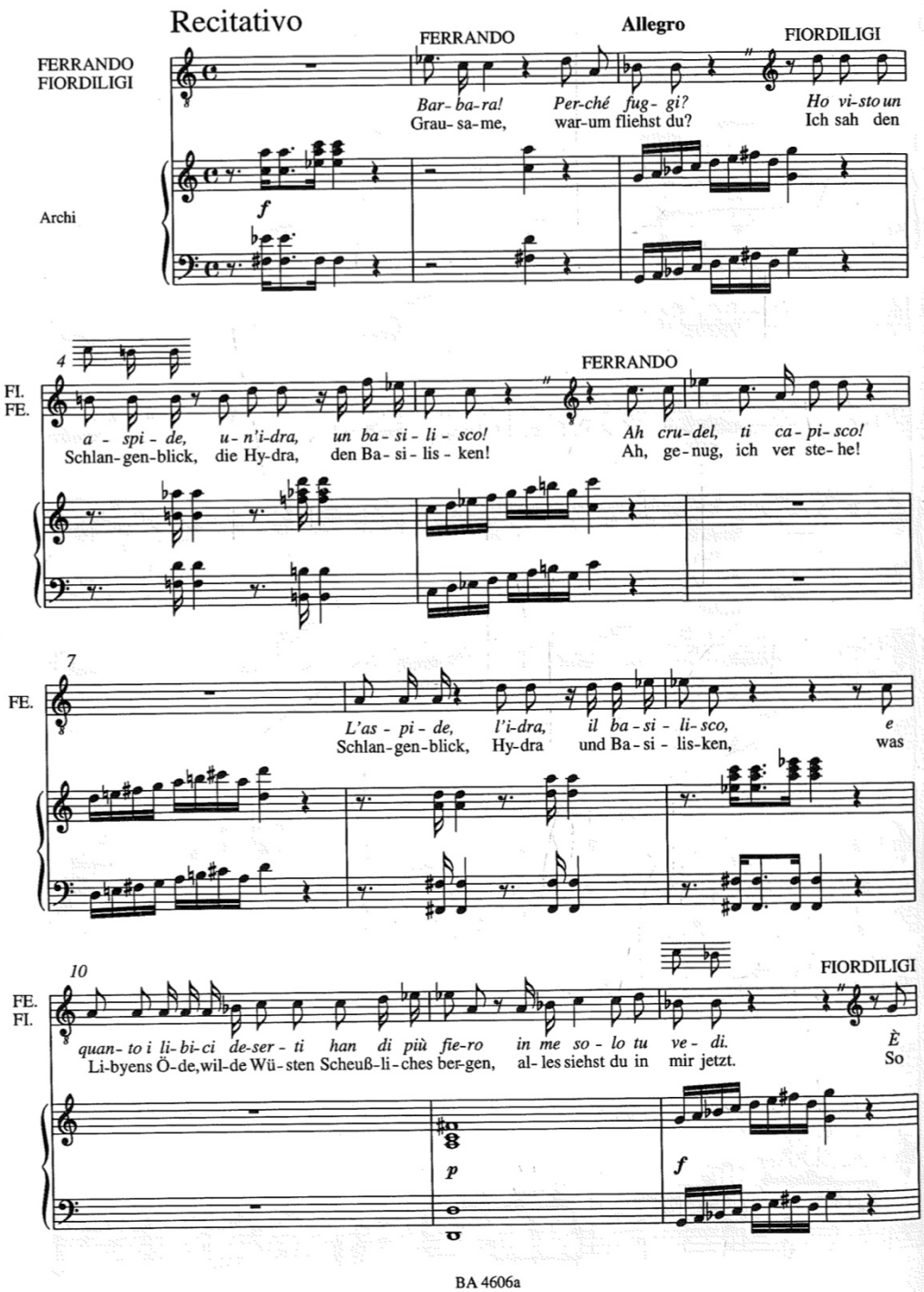
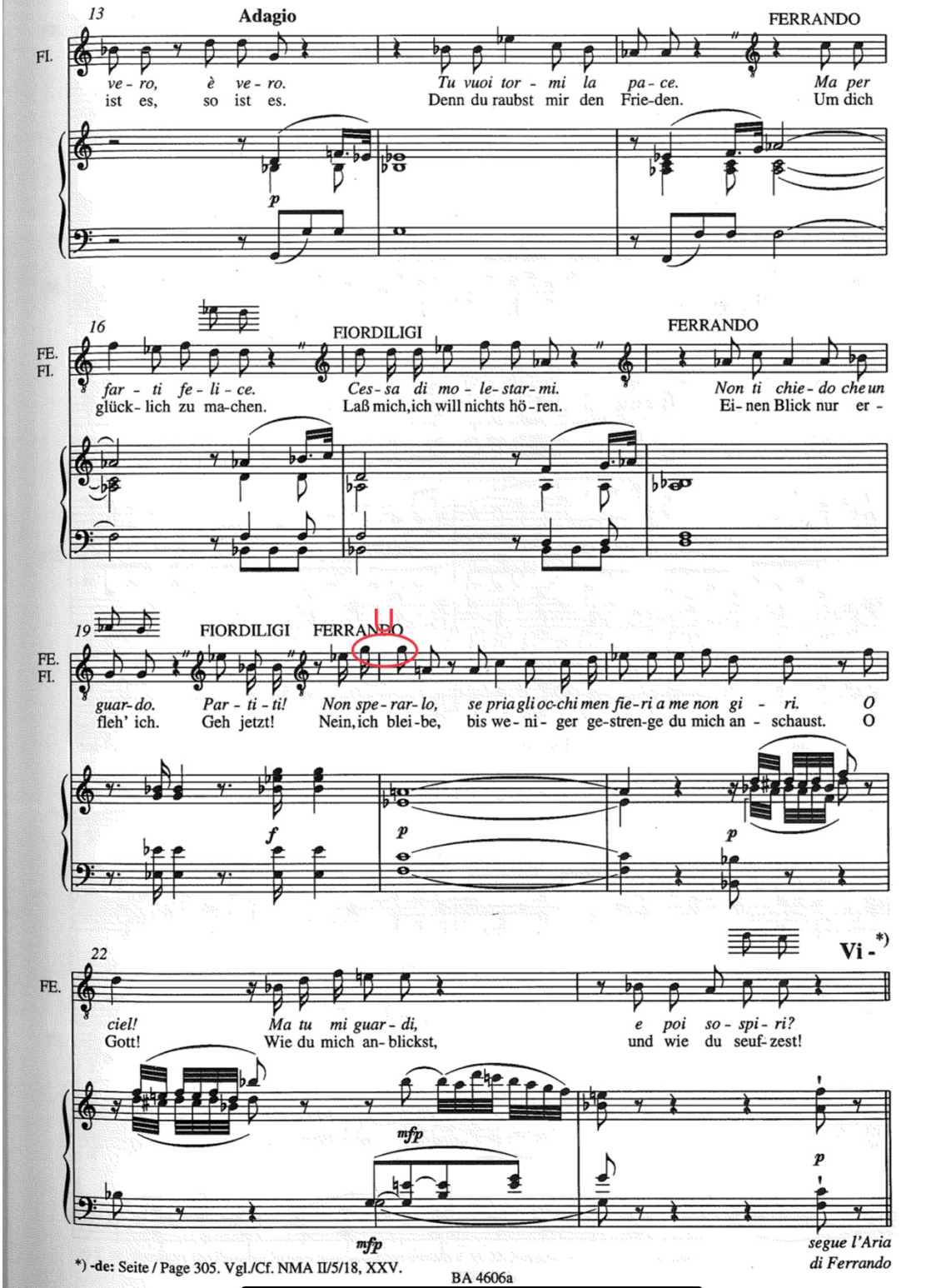
17 Numaralı Arya

Ferrando'nun la Majör 'Un aura amorosa' aryasında ikinci pasaj olan fa# 4 notası yirmi beş defa gelmektedir. Göğüs rejisterinden orta rejistere ve kafa rejisterine pek çok kez çıkılan aryada orta rejisterden kafa rejisterine çıkıldığı ve kafa rejisterinden göğüs rejisterine inildiği gözlemlenmektedir. Altmış sekizinci ölçünün tamamındaki notalar ve devamında altmış dokuzuncu ölçünün ilk notası ikinci pasaj notasına denk gelen fa# 4 notası olup cümlenin ilk bölümü göğüs rejisterindeki re notası ile tamamlanmıştır. Aryada göğüs rejisterinde en pes nota olarak re notası kafa rejisterinde ise en yüksek nota olarak la notası bulunmaktadır.

Scena VI

(FIORDILIGI e FERRANDO).

6.Szene

(FIORDILIGI und FERRANDO).

*) -de: Seite / Page 305. Vgl./Cf. NMA II/5/18, XXV.

BA 4606a

2. Perde VI. Sahne reçitatif (Barbara Perche fuggi)

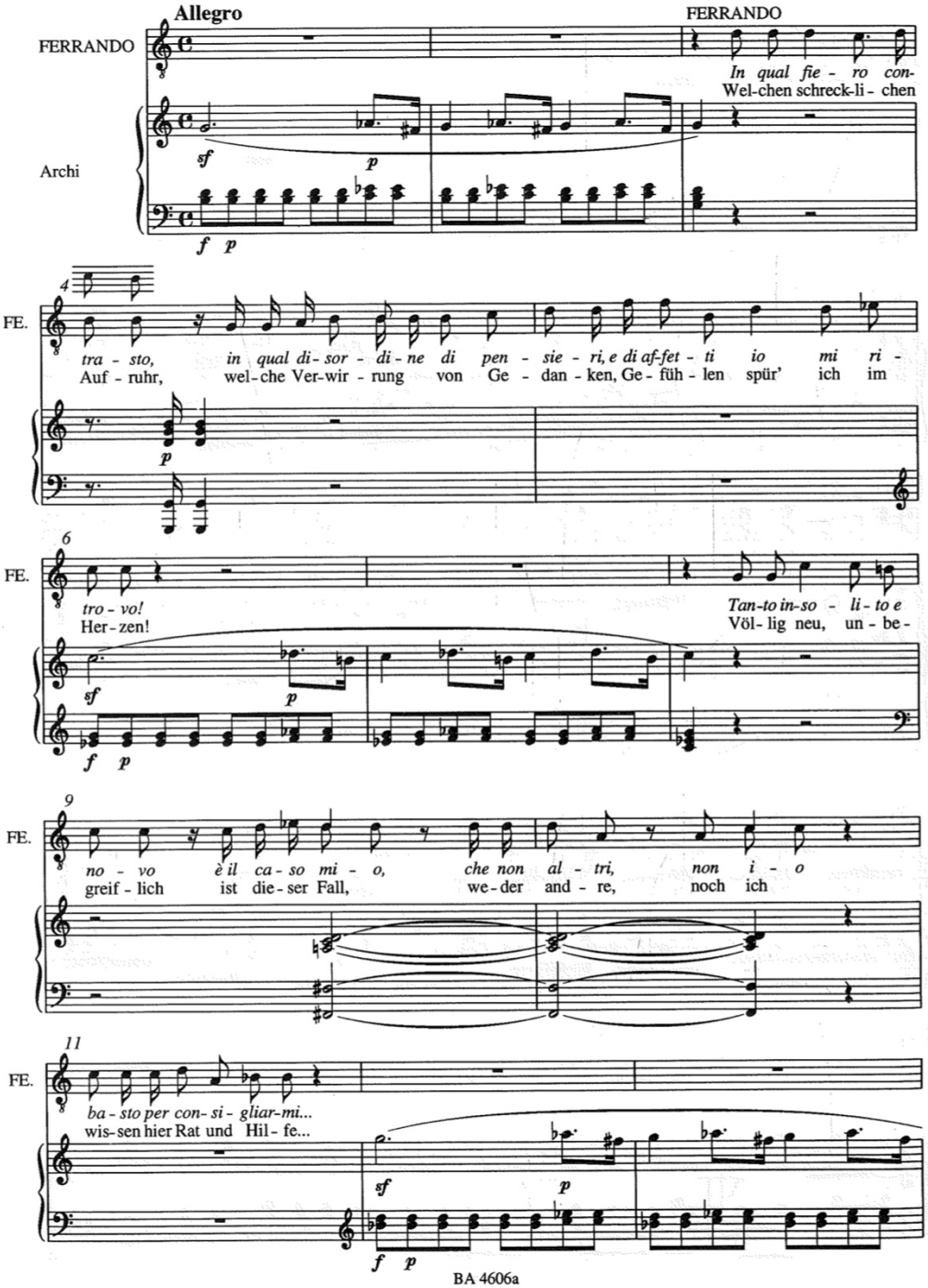
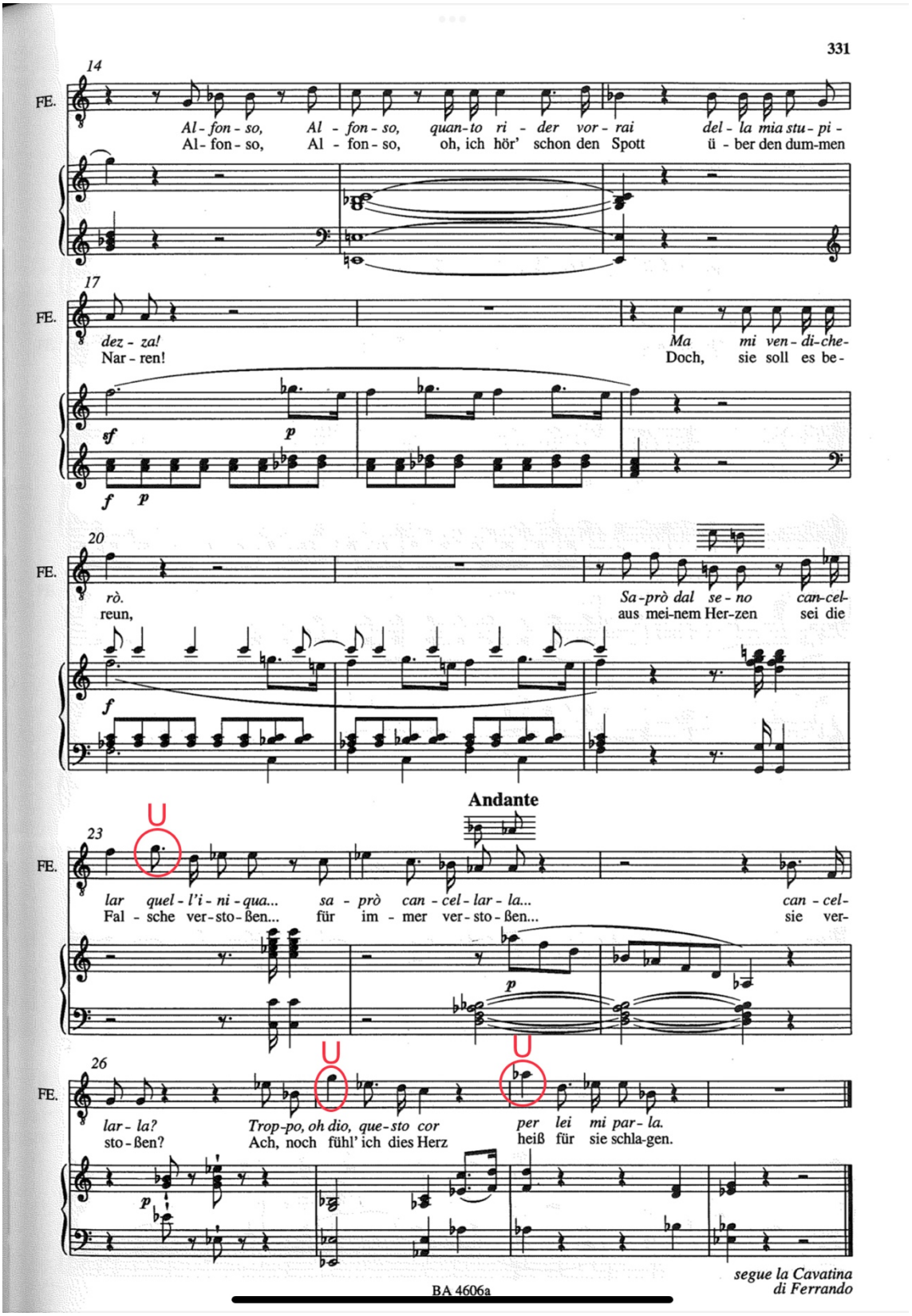
Ferrando ve Fiordiligi'nin yirmi üç ölçü uzunluğundaki orkestralı reçitatifinde Ferrando şan partisinin daha çok göğüs rejisteri ve orta rejister üzerinde yazıldığı görülmektedir. Bu reçitatifte Ferrando için on dokuzuncu ölçünün son notasında ve yirminci ölçünün ilk notasında yalnızca iki defa kafa rejistirinde nota yazılmıştır.

Scena IX

FERRANDO solo, poi DON ALFONSO e GUGLIELMO che parlano in fondo ecc.

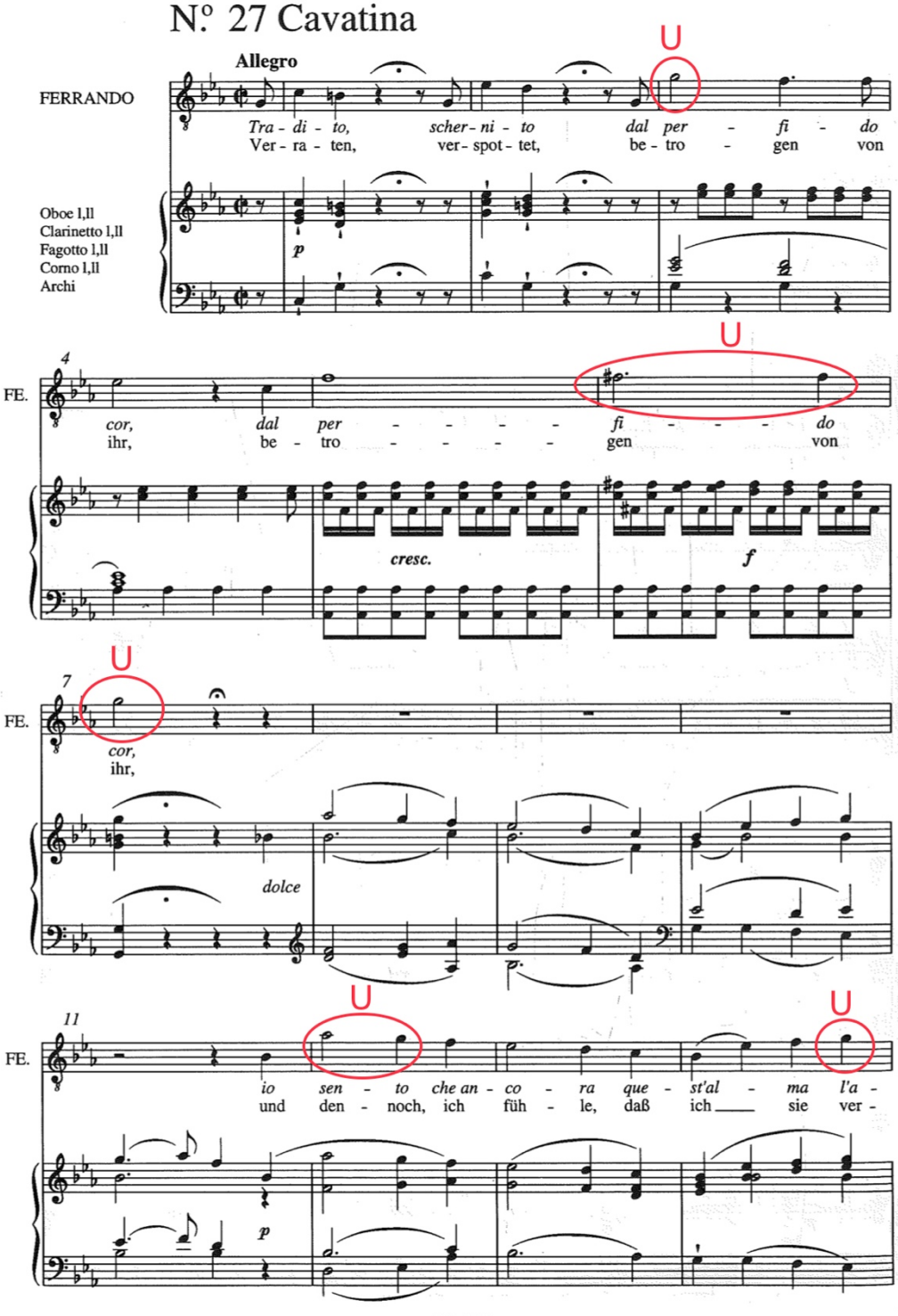
9. Szene

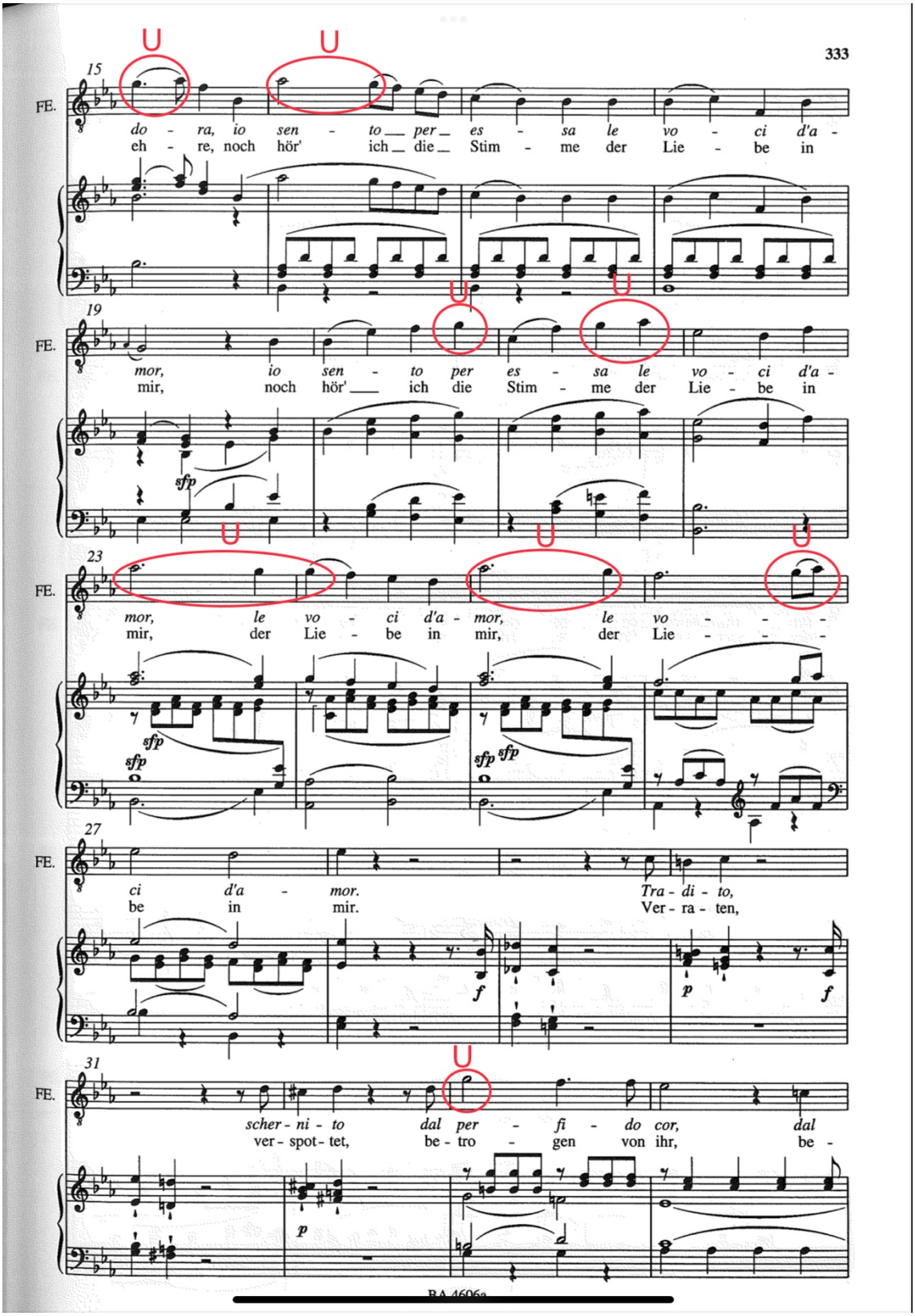
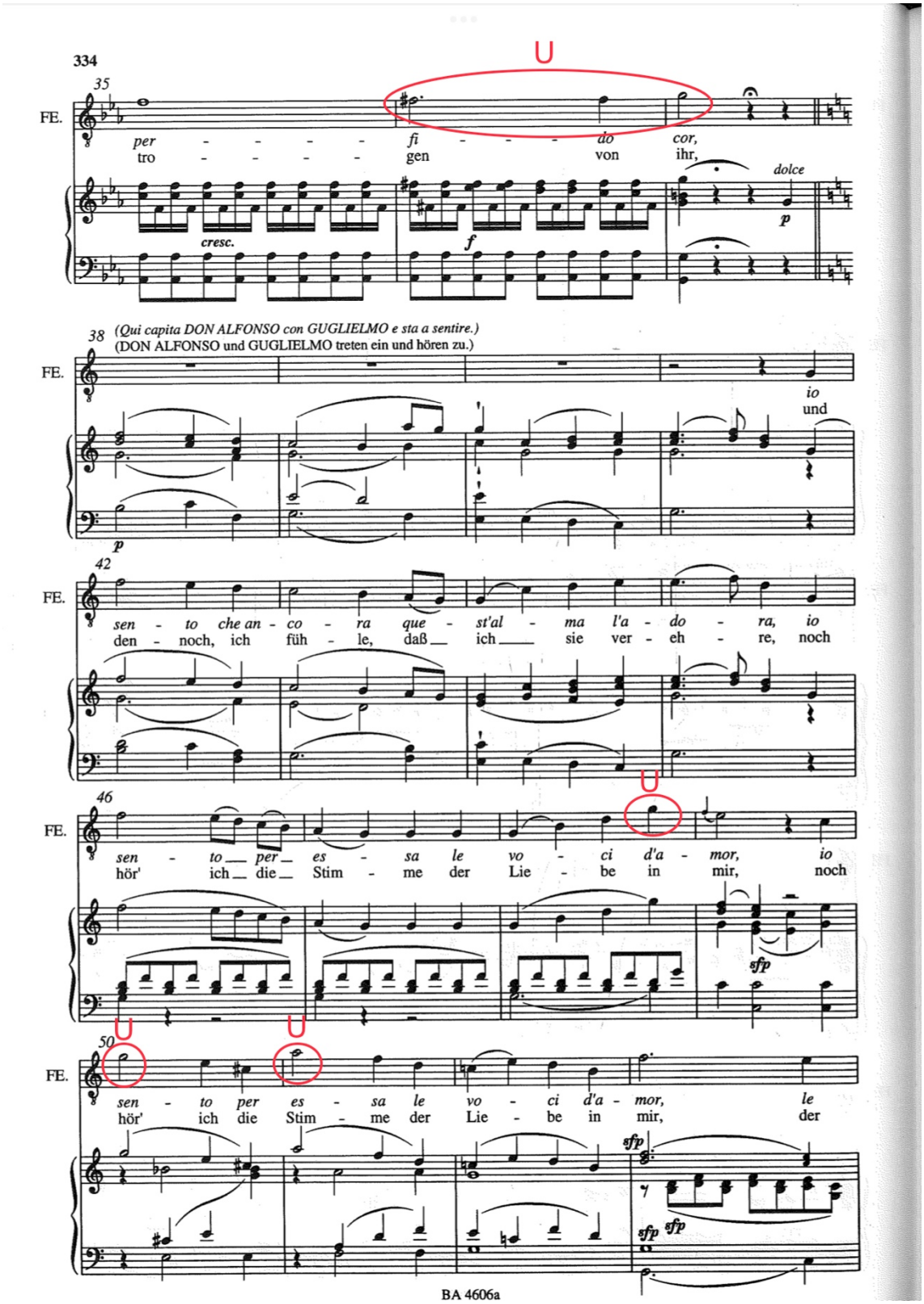
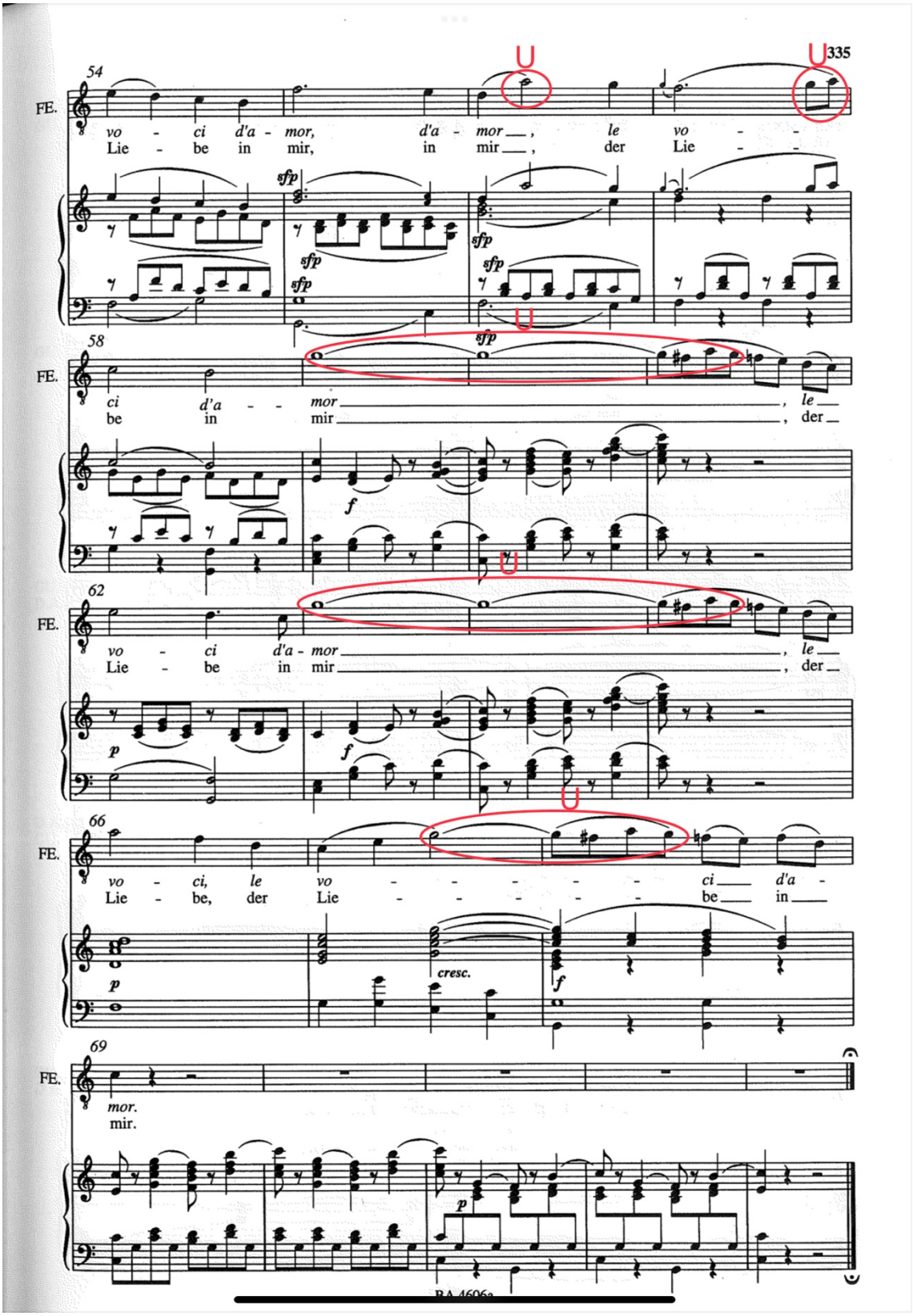
FERRANDO allein, dann DON ALFONSO und GUGLIELMO, die im Hintergrund miteinander reden etc.

Recitativo

BA 4606a

14
FE.
Al - fon - so, Al - fon - so, quan-to ri - der vor - rai del - la mia stu - pi -
Al - fon - so, Al - fon - so, oh, ich hör' schon den Spott ü - ber den dum-men
17
FE.
dez - za! Ma mi ven - di-che-
Nar - ren! Doch, sie soll es be-
sf p
f p
20
FE.
rò. Sa-prò dal se - no can-cel-
reun, aus mei-nem Her-zen sei die
f
Andante
23
FE.
lar quel - l'i - ni - qua... sa - prò can - cel - lar - la... can - cel-
Fal - sche ver-sto - ßen... für im - mer ver - sto - ßen... sie ver-
p
26
FE.
lar - la? Trop-po, oh dio, que-sto cor per lei mi par - la.
sto - ßen? Ach, noch fühl' ich dies Herz heiß für sie schla-gen.
p
segue la Cavatina
di Ferrando
BA 4606a

IX. Sahne Reçitatif (In qual fiero contrasto)

İkinci perdenin dokuzuncu sahnesindeki Ferrando'nun tek başına söylediği gösterişli orkestralı reçitatif yirmi üçüncü ölçüye kadar göğüs rejisterinde ve orta rejisterde yazılmıştır. Yirmi üçüncü ölçüde ilk kez sol notası ile kafa rejisterine çıkılan partinin devamında yirmi yedinci ölçüde tekrar aynı nota ile kafa rejisterine çıkılmıştır. Yirmi sekizinci ölçüde la bemol notası ile son kez kafa rejisterine çıkılarak cümle ve reçitatif göğüs rejisterindeki si bemol 3 notası ile tamamlamıştır.

N.º 27 Cavatina

BA 4606a


333
15
FE.
do - ra, io sen - to per es - sa le vo - ci d'a -
eh - re, noch hör' ich die Stim - me der Lie - be in
19
FE.
mor, io sen - to per es - sa le vo - ci d'a -
mir, noch hör' ich die Stim - me der Lie - be in
sfp
23
FE.
mor, le vo - ci d'a - mor, le vo - - - -
mir, der Lie - be in mir, der Lie - - - -
sfp
sfp
sfp
sfp
27
FE.
ci d'a - mor. Tra - di - to,
be in mir. Ver - ra - ten,
f
p
f
31
FE.
scher - ni - to dal per - fi - do cor, dal
ver - spot - tet, be - tro - gen von ihr, be -
p
BA 4606a

334
35
FE.
per - - - - - fi - - - - do cor,
tro - - - - - gen von ihr,
dolce
cresc.
f
p
38
(Qui capita DON ALFONSO con GUGLIELMO e sta a sentire.)
(DON ALFONSO und GUGLIELMO treten ein und hören zu.)
FE.
io
und
p
42
FE.
sen - to che an - co - ra que - st'al - ma l'a - do - ra, io
den - noch, ich füh - le, daß ich sie ver - eh - re, noch
46
FE.
sen - to per es - sa le vo - ci d'a - mor, io
hör' ich die Stim - me der Lie - be in mir, noch
sfp
50
FE.
sen - to per es - sa le vo - ci d'a - mor, le
hör' ich die Stim - me der Lie - be in mir, der
sfp
sfp
sfp
BA 4606a

335
54
FE.
vo - ci d'a - mor, d'a - mor, le vo -
Lie - be in mir, in mir, der Lie -
58
FE.
ci d'a - mor, le
be in mir, der
62
FE.
vo - ci d'a - mor, le
Lie - be in mir, der
66
FE.
vo - ci, le vo - ci d'a -
Lie - be, der Lie - be in
cresc.
69
FE.
mor.
mir.

IX. Sahne 27 Numaralı Cavatina

Eserin tenor için yazılmış en zor bölümlerinden biri olan do minör başlayıp do Majör biten yirmi yedi numaralı cavatina, uzunca tutulan ikinci pasaj (fa# 4) notalarından, orta rejisterden kafa rejisterine sıkça yapılan tırmanışlardan ve kafa rejisterinde çok fazla notaya sahip olmasından dolayı zorlayıcı ve dayanıklılık gerektiren bir bölümdür. Bu sebeple birçok sahnelemede bu bölüm kesilerek eserden çıkartılmıştır. Özellikle elli birinci ölçüde başlayan 'le voci d'amor' sözünün, üzerine yazılmış pasaj notalarıyla ve kafa rejisterindeki yüksek notalarla birlikte üst üste beş kez gelmesi dayanıklılık açısından zorlayıcı olan bu bölümün finalini daha da zorlayıcı bir hale getirmiştir.

5. SONUÇ

İmparator II. Joseph'in siparişi üzerine bestelenen librettosunu Lorenzo da Ponte'nin yazdığı Opera Buffa türündeki *Cosi Fan Tutte* operası o dönem hak ettiği ilgiyi görememiş müstehcen bulunarak belli yerleri kırpılarak az sayıda sahnelenmiştir. Lorenzo da Ponte'nin yazmış olduğu librettonun her yerini müziğiyle derinlemesine işlemiş olan Mozart bütün karakterler için özenle aryalar bestelemiş ve bütün karakterlere yeteneklerini ortaya çıkarması için fırsat vermiştir.

Her bir rolün hem libretto hem de müzik olarak ayrı ayrı özenilerek işlendiği ve bestelendiği *Cosi Fan Tutte* operasında sahnelerde öyle değişik duygu durumları ardı ardına gelmektedir ki Mozart müziğindeki büyüleyici etki ile dinleyici de oyunu oynayan roller de zaman zaman gerçekten oyun içindeki oyunun içinde olduğunu unutup aşk sahnelerini gerçekmiş gibi yaşayıp izlemektedir.

Kadınların sadakat konusunda güvenilmez olduğunu çeşitli oyunlarla anlatmaya çalışan oyunda komedi sınırları içerisinde kadın erkek ilişkileri ele alınmış sadakat ve güven duygusu sorgulanmıştır.

Don Alfonso'nun kurguladığı oyuna uymak için çeşitli kılıklara girerek nişanlılarına çeşitli oyunlar oynamak durumunda kalan Guglielmo ve Ferrando sadakatlerine sonuna kadar inandıkları nişanlılarını baştan çıkarmak için ellerinden geleni yaparlar. Bir sahnede eğlenip kahkahalar atarken hemen ardından gelen sahnede kıskançlık krizi geçiren Ferrando bir sonraki sahnede aşk düeti yapacaktır.Sonrasında yine aşk acısı çektiği sahnenin ardından değişik bir ruh haline girecektir.

Oyunculuk açısından dinamik bir performans gerektiren, şan partisinde pasaj notalarının, rejisterler arası geçişlerin ve tırmanışların, kafa rejisterinde yazılmış yüksek notaların bolca olduğu görülmektedir. Ferrando rolünün konforlu ve etkili bir şekilde söylenebilmesi için tenorun kendi ses türünü iyi tespit edip birinci ve ikinci pasaj notalarının yerini belirlemesi ve rejister değişikliklerinde ses çevirme ile ilgili kurallara uyması önem teşkil etmektedir. Uzun ve iyi nefes gerektiren zorlayıcı müzik cümlelerinin azımsanmayacak sayıda olduğu şan partisinde üç rejisterin de besteci tarafından dengeli bir şekilde yazıldığı görülmektedir. Ferrando şan partisinde göğüs rejisterinde vokal açıklığın korunmasına özen gösterilmeli, rezonansın hem kafada hem de göğüste hissedildiği ve tiz notalara ulaşmada köprü görevi gören orta rejisterde harmanlama dengeli bir biçimde yapılmalıdır. Kafa rejisterinin güçlenmesi ve geliştirilmesi için orta

rejisteri ve göğüs rejisterini koordinasyonlu bir biçimde birbirine bağlamaya yarayan egzersizler yapılmalıdır. Göğüs sesi ile kafa sesi birleştiğinde oluşan ses rengindeki farklılık dinleyiciye hissettirilmemeli, kafa sesine geçişlerde ve geçtikten sonra vücut bağlantısı ile birlikte nefes desteğine daha çok odaklanılmalı sesin vücuttan kopmamasına özen gösterilmelidir.

Hem yazılan müziğin hem de librettodaki konunun sürekli değişkenliği, birkaç kez sahne arasında çok kısa süre içerisinde zamanla yarışarak kostüm değiştirme zorunluluğu, bestelenen aryalardaki pasaj notaların sıkça gelmesi sebebiyle Ferrando karakterinin oyunculuk açısından ve ses tekniği açısından iyi analiz edilip şan partisinin performans öncesi uzun bir süre teknik gereklilikleri yerine getirerek prova edilmesi gerekmektedir.

Partiyi söyleyen tenor'un kendi sesinin özelliklerini çok iyi tanıması, sahip olduğu tessiturayı ve pasaj notalarını iyi bilmesi gerekmektedir. Performansa hazırlık döneminde de notalar üzerinde çeşitli işaretlemeler yaparak özellikle zorlayıcı olan aryalarda notalar üzerine notlar alarak müzikal ezberin yanında görsel ezber de yapması gerekir. Hem oyunculuk hem de ses tekniği açısından zorlayıcı olan böyle bir role hazırlanırken bütün bunları göz önünde bulundurup şarkı söylediği rejisterlerde doğru rezonans alanını kullanan ve rejisterler arası geçişlerde doğru hamleleri yapan şarkıcılar performans sırasında rahatlıkla ve yorulmadan şarkı söyleyebileceğinden oynadığı oyunda da özgürleşecek ve daha zengin bir Ferrando karakteri ortaya çıkarabilecektir. Bunun yanında ses tekniği ile ilgili uyguladığı disiplin sayesinde temiz bir entonasyonla zengin dinamikler ve güzel bir ses ile oynadığı rolün hakkını müzikal anlamda da verebilecektir.

KAYNAKÇA

Büke, A. (2012). *Mozart*. İstanbul, Türkiye: Can Yayınları.

Casanova Diaz, A. (n.d.). Mozart: Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, Unidad Didáctica Música 3o Eso!

Clark, C. (2004). Reading and Listening: Viennese Frauenzimmer Journals and the Sociocultural

Context of Mozartean Opera Buffa. *The Musical Quarterly*, Vol. 87, No. 1. Pp. 140-175.

Cramer, S. (2021). *Comprimario Tenor Repertoire: An Alternative Approach to Teaching the Developing Operatic Tenor*: Colarado: Northern Colarado University Press.

Dart, H. (1964). Classicism: Its Nature and Appearance. *Music Journal.*, 22/8.

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

Echternach, M., Sundbergc, M., Marklb, M., & Richtera, M. (2010). Professional Opera Tenors' Vocal Tract Configurations in Registers. *Folio Phoniatr Logop,* 62, 278-287.

Echternach, M, & Richter, B. (2012). Passaggio in the Professional Tenor Voice—Evaluation of Perturbation Measures. *Journal of Voice*, 26/4, 440-446.

Echternach, M, Traser, L., & Richter, B. (2014). Vocal Tract Configurations in Tenors' Passaggio in Different Vowel Conditions—A Real-Time Magnetic Resonance Imaging Study. *Journal of Voice*, 28/2, 262.e1-262.e8.

Heartz, D. (1995). Mozart and Da Ponte. *The Musical Quarterly*, Vol. 79, no. 4, pp. 700-18.

Hunter, M. (1999). *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Princeton: Princeton University Press.

Hunter, M. & Webster, J. (1997). *Cambridge Studies in Opera: Opera Buffa in Mozart's Vienna.* Cambridge: Cambridge University Press.

İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul, Türkiye: Yapı Kredi Yayınları.

Lee, Y., Oya, M., Kaburagi, T., Hidaka, S., & Nakagawa, F. (2021). Differences Among Mixed, Chest, and Falsetto Registers: A Multiparametric Study. *Journal of Voice*.

Miller, R. (1993). *Training Tenor Voices*. New York, NY: Macmillan.

Mimaroğlu, İ. (2017). *Müzik Tarihi.* İstanbul, Türkiye: Varlık Yayınları.

Mozart et le style Classique. https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/contexte-musical-a-l-epoque-de-mozart.aspx?&_ga=2.214564055.177519856.1640733876-633477079.1640733876#frame-15508

Neumanna, P., Schundaa, S. , Hothb, S. & Eulerc H. A. (2005). The Interplay between Glottis and Vocal Tract during the Male Passaggio. *Folio Phoniatr Logop*, 57, 308-327.

Platoff, J. (1989). Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale. *The Journal of Musicology* , Vol. 7, No. 2, pp. 191- 230

Reed, V. W. (1983). *The Development And Use Of The Tenor Voice 1600 To The Present*. New York: NY. Columbia University Teachers College Press.

Robinson, M. F. (1972). *Naples and Neapolitan Opera.* Oxford: Oxford University Press.

Rice, J. (2008). Mozart on the Stage. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 152, No. 2, pp. 179-88.

Rushton, J. (2006). *Mozart: His Life and Works*. Oxford University Press.

Say, A. (1995). Müzik Tarihi. Ankara, Türkiye: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. İstanbul, Türkiye: Doruk Yayınları.

URL 1: "Mozart and his Works https://courses.lumenlearning.com/musicappreciation_with_theory/chapter/w-a-mozart-his-works/ Erisim tarihi (26 Kasım 2021

URL2:"https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/contexte-musical-a-l-epoque-de-mozart.aspx?&_ga=2.214564055.177519856.1640733876-633477079.1640733876#frame-15508
Erisim tarihi (10 Ocak 2022

URL 3: "The Classical Period. https://cmed.ku.edu/private/classical.html.
Erisim tarihi (17 Mart 2022

URL 4: History.com Editors (2020). Enlightenment. History. A & E Television Networks.
https://www.history.com/topics/british-history/enlightenment
Erisim tarihi (17 Ocak 2022)

URL 5: https://www.britannica.com/biography/Lorenzo-Da-Ponte
Erisim tarihi (20 Aralık 2021)

URL 6: https://www.britannica.com/topic/Cosi-fan-tutte-opera-by-Mozart
Erisim tarihi (20 Aralık 2021)

URL 7:
https://courses.lumenlearning.com/musicappreciation_with_theory/chapter/tenor/
Erisim tarihi (20 Mart 2022)