

T. C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Devlet Konservatuarı
Sahne Sanatları Bölümü
Opera Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

VERDİ'NİN OPERA SANATINA GETİRDİĞİ YENİLİKLER
BAĞLAMINDA, ORTA VE SON DÖNEM OPERALARINDA SES
RENKLERİ VE KARAKTERLER ARASINDAKİ İLİŞKİNİN
İNCELENMESİ

Olga Nuris
2501091004

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Şebnem Ünal

(Düzeltilmiş Tez)

İstanbul 2013



Y Ü K S E K L İ S A N S

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **OLGA NURİS**

Numarası : **2501091004**

Anabilim/Bilim Dalı : **OPERA**

Danışman : **DOÇ.ŞEBNEM ÜNAL**

Tez Savunma Tarihi : **20/08/2013**

Saati : **14:00**

Tez Başlığı : **VERDİ'NİN OPERA SANATINA GETİRDİĞİ YENİLİKLER BAĞLAMINDA, ORTA VE SON DÖNEMLERİNDEKİ OPERALARINDA SES RENKLERİ VE KARAKTERLER ARASINDAKİ İLİŞKİNİN İNCELENMESİ**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.A.MÜFİT BAŞRAŞA		Kabul
2-PROF.S.PINAR YILANCIOĞLU		KABUL
3-PROF.ŞEBNEM ÜNAL		Kabul
4-DOÇ.ZİBELHAN DAĞDELEN		Kabul
5-YRD.DOÇ.ÇİÇEK KANTER		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.GÜZİN GÜREL		
2-PROF.LALE FERİDUNOĞLU		

ÖZ

Bu çalışmada, Verdi'nin operalarında geniş anlamda ses renklerinin kullanılışı, rollerle ses tipleri arasındaki ilişkiler ve ortaya çıkan kurallar incelenmiştir. Ses renklerinin kullanılışını oluşturan etkenler arasındaki bağ ortaya çıkarılmıştır.

Bu tezin pratik önemi, araştırmanın sonucunda ortaya çıkan materyallerin hem pedagojik pratikte, hem performans analizinde kullanılabilmesidir.

ABSTRACT

In this study, use of voice colors in Verdi's operas , the relationship between voice types and the roles and rules arising are examined. Thus the link between the factors that affect the use of voice colours and types are discovered.

Practical significance of this thesis is that the results of this research can be used both in educational activity and in performance analysis.

Önsöz

Bu tezin hazırlanmasında, eğitim hayatım boyunca manevi ve bilimsel bilgileriyle sonsuz kaynak olarak, yabancı uyruklu olmam sebebiyle bilimsel Türkçe dilinde yaşadığım zorluklarda yardımlarını ve emeğini esirgemeyen, değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Şebnem Ünal'a sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezin hazırlanma aşamasında ve eğitim hayatım boyunca, bana maddi ve manevi desteğini eksik etmeyen en değerli insana, annem Natalya Gavrilova'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ – ABSTRACT	i
ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ	v
GİRİŞ	1
1. VERDİ’NİN OPERA SANATINA GETİRDİĞİ YENİLİKLERİN TARİHİ ARKA PLANI	4
1.1. Roller	4
1.2. Klasik ‘‘ Bel Canto’’ dönemindeki opera sesleri	5
1.3. ‘‘Yeni Bel-Canto’’ döneminde opera sesleri	7
1.4. Gioacchino Rossini (1792-1868)	8
1.5. Vincenzo Bellini (1802-1835)	11
1.6. Gaetano Donizetti (1798-1848)	12
1.7. Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	13
1.8. Sonuçlar	14
2. VERDİ’NİN OPERALARINDA SES RENKLERİNİN KULLANIMININ EVRİMİ	15
2.1. Verdi’nin operaları ve teatral dramaturji anlayışı	15
2.2. Verdi’nin operalarında ses renklerinin kullanılışı	17
2.3. Romantik drama tipi operalar	18
2.4. Psikolojik opera – trajedi	57
2.5. Lirik gündelik yaşam operası	71
2.6. ‘‘Aida’’ ve ‘‘Otello’’	77
2.7. Sonuçlar	82
3. BÖLÜM VERDİ’NİN OPERALARINDA SES RENKLERİNİN KULLANILIŞI	84
3.1. Erken operalarında sahneleme çözümlerinin araştırılması	85

3.2. ‘Macbeth’ : İmgelerin dramatizasyonu	85
3.3. ‘Rigoletto’: bariton ve soprano birleşimi	86
3.4. ‘Il Trovatore’: soprano ve tenor ses tipleri	88
3.5 ‘La Traviata’ ve ‘Aida’ operalarında soprano ses tipi	89
3.6. ‘Otello’nun sahnelenmesinin tarihi	92
3.7.Sonuçlar	94
SONUÇ	95
KAYNAKÇA	96

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 Ernani'nin resitativi ve kavatinası.....	21
Şekil 2 Ernani'nin alyası "Come rugiada al cespide d'un appassito fiore..."	23
Şekil 3 Ernani'nin alyasının koro bölümü (allegro assai mosso).....	24
Şekil 4 Ernani'nin alyasının 3. bölümü (allegro con brio).....	25
Şekil 5 Ernani'nin alyasının 3. bölümün korolu kodası.....	26
Şekil 6 Ernani'nin 2. perdedeki alyası "Oro, quant'oro ogn'a vido..."	27
Şekil 7 1.perdenin finalindeki Elvira ve Ernani'nin düetinde Don Carlos'un partisi....	28
Şekil 8 1.perdenin final sahnesinde Ernani'nin alyozosu.....	29
Şekil 9 1.perdenin Elvira ve Ernani'nin düetinin son bölümü.....	30
Şekil 10 1.perde finalindeki tüm kahramanların korusu.....	31
Şekil 11 2.perdedeki Ernani ve Elvira'nın düetinden Silva'nın partisi.....	32
Şekil 12 Corrado'nun kavatinası "Tutto pareva sorridere all' amor mio..."	33
Şekil 13 Corrado'nun kabalettası.	34
Şekil 14 1.perdedeki Azucena ve Manrico'nun düettinosu.	35
Şekil 15 1.perdedeki Alvaro ve Leonora'nın sahne ve düetinden Alvaro'nun alyası "Ah,per sempre o mio bell'angiol..."	36
Şekil 16 Elvira'nın sahne ve kavatinası.	38
Şekil 17 1.perdedeki Elvira'nın kavatinasının 3. bölümü (allegro con brio).	39
Şekil 18 2. Perdedeki Gulnara'nın alyası	40
Şekil 19 1. perdedeki Leonora'nın kabalettası.....	42
Şekil 20 4. perdedeki Leonora'nın alyası "Miserere".....	43
Şekil 21 1. perdedeki Leonora'nın alyası "Pace, pace..."	45
Şekil 22 2. perdedeki Azucena'nın hikayesi.	46
Şekil 23 3. perdedeki Azucena'nın alyozosu	47
Şekil 24 3. Perdenin finalinde Azucena ve Manrico'nun düettinosu.	48
Şekil 25 1. Perdedeki Carlos'un affedebilmesi alyozosu "Oh de' verd'anni miei..."	49

Şekil 26 3. perdenin finalinde Carlos'un resitatif ve ariozosu "Tu se Ernani..."	50
Şekil 27 2. perdedeki Carlos'un ariyası.	50
Şekil 28 2.perdedeki Alvaro'nun balladası.....	52
Şekil 29 3. perdedeki Conte di Luna'nın ariyası.("Il Trovatore").....	52
Şekil 30 1.perdedeki Silva'nın kavatinası (Andante)	53
Şekil 31 1.perdedeki Silva'nın kavatinasının resitatif bölümü.	54
Şekil 32 1.perdedeki Silva'nın "Kahraman ariyası" (Allegro marziale)	54
Şekil 33 1.perdedeki Carlos ve Silva'nın düeti	55
Şekil 34 2. Perdedeki Silva'nın "İntikam ariozosu".....	56
Şekil 35 1.perdedeki Yaşlı Foscari'nin ilk sahnesi. 'O vecchio cor che batti'	58
Şekil 36 Prologdaki Simon'un hikayesi "Del mar sul lido fra gente..."	59
Şekil 37 3.perde finalindeki Doce ölüm sahnesindeki nota tekrarları.	60
Şekil 38 3.perdedeki Macbeth'in son ariyası."Oh,mio terror!.."	61
Şekil 39 1.perdedeki Lady Macbeth ve Macbeth'in düetindeki Macbeth'in ariyası (Largo).....	62
Şekil 40 2.perdedeki Macbeth'in halüsinasyon sahnesi.....	63
Şekil 41 1.perdedeki Lady ve Macbeth'in sahne ve düeti.	64
Şekil 42 1.perdedeki Gabriele ve Amelia'nın düetinin finali.	65
Şekil 43 2. Perdedeki Gabriele'nin ariyası.	66
Şekil 44 1.perdedeki Gabriele-Amelia düetindeki Amelia'nın partisi.....	67
Şekil 45 1.perdedeki Lady Macbeth'in 2. sahnesi ve ariyasının resitatifi.	68
Şekil 46 1.perdedeki Lady Macbeth'in kabalettası.	69
Şekil 47 2.perdedeki Lady Macbeth'in "Seviniyorum" ariyası.	70
Şekil 48 3.perdedeki Luisa, Wurm ve Federica triosu.	72
Şekil 49 2.perdedeki Luisa ve Wurm düetindeki Luisa'nın fioriturası	73
Şekil 50 1.perdedeki Violetta ve Alfredo'nun düetindeki Violetta'nın koloratürü.	74

Şekil 51 1.perdedeki Luisa, Rodolfo ve Miller'in triosundan Rodolfo'nun aryozosu.....	75
Şekil 52 1.perdedeki Miller'in aryozosu. ("Luisa Miller")	76
Şekil 53 1.perdedeki Otello ve Desdemona'nın düeti.	78
Şekil 54 4.perdedeki Desdemona'nın "Salce" şarkısı	79
Şekil 55 2.perdedeki İago'nun "Credo" aryası.	80
Şekil 56 1.perdedeki İago'nun "Masa şarkısı".	81

GİRİŞ

Verdi'nin bıraktığı opera mirası, dünya ve İtalyan opera sanatının 19. ve 20. yüzyıllardaki doruk noktasını oluşturmaktadır; bu miras dünya ve İtalyan opera tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Şüphesiz, onun sanatı Rossini, Bellini, Donizetti ve Mercadante gibi İtalyan bestecilerinin mirasının üstünde şekillenmiştir. Ayrıca, Verdi'nin opera sanatında Fransız romantik operasının etkisini de görebiliriz. Bütün bunlar Verdi'nin yazı dilini oluşturmada ve opera sanatında standart olarak kabul edilen sanat eserlerini ortaya koymasında etken olmuştur. Kariyerinin başında 'Haçerelerin Atillası' olarak adlandırılan besteci, opera sanatının ve özellikle ses sanatının reformcusudur. Verdi'nin stili, vokal tekniği eğitiminde temel olup, birçok opera sanatçısının ulaşmaya çalıştığı bir zirvedir.

Bu çalışmanın güncel olmasının nedeni Verdi'nin operalarının ses sanatçıları için çekiciliğine rağmen, tehlikeli olmasıdır. Bunların seslendirilmesi opera sanatçısının ses organlarının esnek olmasını, ses tonunun bütün zenginliğinin ortaya çıkmasını, bütün performans araçlarının kullanılmasını gerektirir. Fakat Sergey Lemeşev'in söylediği gibi, "Uzmanlık Germont partisini seslendirmek demek değildir, uzmanlık onu seslendirmemektir", yani şarkıcının sanatı müziğin talepleriyle eşleşmelidir. Bu konuda günümüzün en başarılı tenorlarından biri olan Franco Corelli'yi örnek olarak verebiliriz. Franco Corelli zengin oyunculuk ve hemen hemen sınırsız vokal yeteneklerine en üst derecede uygun olan Otello partisini seslendirmeyi tercih etmedi.. Buna göre, sorun uygun vokal yeteneklerinin olması veya olmamasında değildir.

Çağdaş operada değişik sahneleme yöntemleri yer almaktadır. Klasik eserler geleneksel olarak sahnelenebilir, vokal stilleri korunabilir, sahneleme, dekor ve kostüm kararları klasik olabilir veya farklı avangard yöntemler tarafından etkilenebilirler. Örneğin, "Covent Garden" tiyatrosunda sergilenen "Rigoletto" operasında Dük, Kraliyet Hava Kuvvetleri Komutanı, Gilda ise barda çalışan bir garson olarak yorumlanmıştır.. Fakat her durumda yönetmenler hem vokal gelenekleri, hem de klasik rollerin kullanılmasını göz önünde bulundurmalıdır.

Bu iki unsur dengeli bir şekilde gözetilmek istendiğinde ses renklerinin nasıl kullanılması gerektiği sorusu da ortaya çıkar. Ses rengi meselesi, ses performansına dayalı sanat türlerinin çok popüler olduğu günümüzde de günceldir. Özellikle. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan eğlence sektörü yavaş yavaş sadece sinema sanatını ve pop müziği değil, tiyatro ve operayı da kendine doğru çekmektedir. Opera prodüksiyon sektörünün özel şartları, şarkıcıların, özellikle genç şarkıcıların oyunda yer alma veya almama konusunda kısa sürede karar vermelerini, ardından da yine kısa bir sürede zor partileri ezberlemelerini gerektirmektedir. Bu şartlar altında, yeteneklerinin teklif edilen müziğe uygun olup olmadığı dikkate alınmadan verilen kararlar kariyerlerine zarar verebilir. İşte bu faktörler, hızlı değişen çağdaş opera sahnesinde ses renginin kullanımının araştırmasını güncel yapmaktadır.

"Ses renginin kullanılması" terimi müzik biliminde oldukça yeni sayılmaktadır ve teorik araştırmalar yeni başlamaktadır. Bu konuda hala tartışmalar sürmekte, hangi sesin

hangi role uygun olduğu konusunda zaman zaman anlaşmazlıklara düşölmektedir. Bu da seçölen konunun güncel olduğunun başka bir kanıtıdır.

Bu tezde, Verdi'nin opera sanatında rollerin ve ses tiplerinin birbiriyle ilişkisi incelenmekte, bu bağlamda roller dramaturji açısından ele alınıp karşılaştırılmaktadır. Verdi'nin bıraktığı opera mirası çok kapsamlı olduğu için, 1840-1880 yılları arasında yazdığı operalar ele alınmıştır. Araştırma için seçölen opera eserleri belli türlere ayrılmıştır. Bu, besteci için tipik olan ses renginin nasıl kullanıldığını takip etmemizi sağlar. Örneğın, bestecinin sanatının erken dönemine ait olan "Ernani" (1844) operasında bulduklarımızın çoğu, 1848 senesinde yazdığı "Il Corsaro" operasında daha da gelişip, "Rigoletto" (1851), "Il Trovatore"(1853), "La Forza del Destino"(1862) gibi 1850-1860 yıllarında yazdığı operalara yansıyıp "Aida" operasında zirveye ulaşmıştır. Sonra da Verdi'nin sanatının son dönemindeki "Otello" (1886) operasında değışik bir şekilde kırılmıştır. Benzer zincirlere ilk dönemdeki operalarında da rastlarız: "Luisa Miller" (1849), "La Traviata" (1853), "I Due Foscari" (1844), "Macbeth" (1847), "Simon Boccanegra" (1857) gibi.

Bu çalışmanın amacı, Verdi'nin operalarında geniş anlamda rollerin kullanılışı olarak adlandırılabilcek, rollerin dağıtımı ve ses tipleri arasındaki bağlantının ve bu bağlantının temelini oluşturan kuralların ortaya çıkarılmasıdır. Yani ses renginin kullanılışını oluşturan bu iki etken arasındaki bağın ortaya çıkarılmasıdır.

Amaca ulaşmak için bu çalışmada:

- Verdi'nin operaya getirdiğı yeniliklerin kökenleri araştırılmaktadır.
- 19. yüzyıl başındaki opera sanatında ses renginin kullanılışının prensipleri sıralanmaktadır.
- Verdi'nin erken dönem operalarında değışik ses renklerini nasıl kullandığı incelenip, bestecinin sanatında yer alan tür grupları açısından orta ve son dönemdeki operalarında ses renginin kullanılışına dair nasıl bir yol izlediğı araştırılmaktadır.
- Performans pratiğinde ses kullanılışının özellikleri özetlenmektedir.

Yukarıda geçen problemler, bu çalışmada değışik araştırma yöntemlerinin kullanılmasını gerektirmektedir. Tarihi yöntem, Verdi'nin yeniliklerinin ortaya çıkarılması için gereklidir. Bu yöntemle göre 19. yüzyıl İtalyan operasında ve çağdaş vokal pratiğinde yer alan "Bel Canto" stilinin gelişimi gözden geçirilmelidir. İşbu çalışmada karşılaştırmalı analitik yöntemin kullanılması, Verdi'nin operalarında ses renginin kullanılışının oluşma ve işleme prensiplerinin ortaya çıkarılması ile sınırlıdır. Ayrıca, bu yöntem sayesinde "Ses renginin kullanılışı" teriminin anlamı ve kapsamı

belirlenmektedir. Bu yöntemler dışında, analitik yöntem bestecinin belli operalarında ses renginin kullanılışının incelenmesinde kullanılmaktadır.

Bu çalışmanın pratik önemi, araştırmanın sonucunda çıkan materyallerin hem pedagojik pratiğinde, hem performans analizinde kullanılabilmesidir. Araştırmanın sonuçları, opera sanatçısına yorumlama yöntemleri seçiminde yardımcı olabilir. Yorumlama yöntemleri sadece vokal imkanları ve sahneleme kararları ile sınırlı değildir, ses renginin kullanılışı da buna dahil olmaktadır. Sahnede yaratılan karaktere kültürlü yaklaşım, bu çalışmadan sağlanacak bilgilerle kolaylaşacak, opera sanatçısının kendi vokal imkanlarını en iyi şekilde kullanmasına yardımcı olacaktır.

Bu çalışmada giriş, üç bölüm ve sonuç bulunmaktadır. Birinci bölümün adı “Verdi'nin opera sanatına getirdiği yeniliklerin tarihi arka planı”dır. Bu bölümde Rossini, Bellini, Donizetti ve Meyerbeer'in sanatları, rollerin oyuncu ve ses açısından nasıl belirlendiği gelişim süreci açısından incelenmektedir. İkinci bölüm: “Verdi'nin opera sanatında ses renginin kullanılışının gelişimi” adını taşımaktadır. Bu bölümde ses renginin kullanılışında yer alan ve günümüzde bile güncel olan ifade yöntemlerinin oluşması ve işleyişi araştırılmaktadır. Üçüncü bölümün adı: “Verdi'de ses renginin kullanılışında performans pratikleri”dir. Bu bölümde Verdi'nin çağdaş ses sanatçısına verdiği görevlerin yerine getirilme imkanları incelenmektedir. Bu inceleme yapılırken, bestecinin sanat prensipleri ve 20. yüzyılda opera sanatının gelişimi göz önünde bulundurulmaktadır. Sonuç bölümünde ise yapılan araştırmanın sonuçları belirlenmektedir.

Kaynaklar listesi Rusça ve Ukraynaca olarak 65 kaynak isim içermektedir.

1. VERDİ’NİN OPERA SANATINA GETİRDİĞİ YENİLİKLERİN TARİHİ ARKA PLANI

Verdi’nin sanatından ve onun operaya getirdiği yeniliklerden bahsettiğimizde, tarihi arka plandan söz etmemek imkansızdır. 19. yüzyılın başında opera sahnesinde, önceki yüzyıldan kalan gelenekler sürmekteydi; başrol partilerini çoğunlukla hadım şarkıcılar seslendirmekteydi. 1830’a kadar (Verdi’nin yazdığı ilk operaya kadar), “Bel Canto” stiline bir değişiklik yoktu. Verdi’nin opera reformu aslında kısmen önceki dönemin bestecileri tarafından başlatılmıştır ve “Yeni Bel Canto” adını taşıyan stile ve bu stilin bestecilerinin başarılarına dayanmaktaydı. Bu besteciler aslında bu stilin gerçek reformcularıydılar. (Rossini, Bellini, Donizetti). Ayrıca Verdi’nin sanatında büyük Fransız operasının, özellikle onun en büyük temsilcilerinden biri olan Meyerbeer’in etkisi oldukça büyüktü. Verdi öncüllerinden vokal yazısı gelenekleri ile ses renginin dramatik amaçlar doğrultusunda kullanılışının zengin mirasını almıştı.

1.1. Roller

Drama tiyatrosunda “role” veya “emploi” (1), aktörün sahne yeteneklerine uygun olan rol tipleri demektir. Roller kahraman rollerine, sevgili rollerine, haydut rollerine v.s ayrılmaktadır. Müzik tiyatrosunda ise rol, sanatçının sahne ve vokal yeteneklerine uygun olan rol tipleri anlamına gelmektedir. Tiyatro sanatının gelişiminin belli dönemlerinde rollerin ayrımı olumlu bir etki yaratmaktaydı. Bu ayrım sayesinde aktör bir rol üzerinde uzmanlaşıp, sanatını daha da pekiştirebilirdi. Rol tipine sahip olan aktör her zaman her tiyatronun kadrosuna katılabilirdi. Zamanla rol sistemi, performans standartları ve geleneklerinin oluşumuna yol açtı.

Rol (emploi) kategorilerinin kökeni antik tiyatroya uzanmaktadır. Antik tiyatrodaki oyuncular trajedi ve komedi aktörleri, protagonist, devteragonist, tritagonist, maskeli aktörler olarak uzmanlaşabiliyorlardı. Orta çağdaki tiyatrodaki aptal, soytarı ve şeytan gibi komik figürler varken, “Kıskançlık”, “Akıl” gibi alegorik figürler de yer almaktaydı. “Commedia dell’arte” adlı İtalyan tiyatrosu ise aktörlerin Pantalone, Smeraldina, Arlekin gibi aynı tip rolleri oynamasını gerektirdiği için rol anlamının gelişmesini sağlamıştı. 17. yüzyılda Fransız klasik tiyatrosunda belli roller yer almaya başlamıştı: kral, tiran, sevgili, dost gibi.

¹.fr. rol, uygulama

Bu rollerin değişik versiyonları 18. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda da yer almaya başlamıştı.⁽²⁾ 19.yüzyılın drama tiyatrosunda rollerin gelişme yolu, maske, alegorik rol gibi tipik rollerden başlayıp kişisel rollere kadar uzanmakta idi. Bu gelişme, drama durumu ile aktör sanatının birleşmesinde sıkı bir bağlantı kurmuştur. Benzer durumlar, romantik müzik tiyatrosunda da vardı. Opera tiyatrosu tutucu olduğu ve finansal başarılarla bağlı olduğu için, buradaki değişiklikler daha geç olmuştur. Opera sanatının ortaya çıkmasından Monteverdi'ye kadar drama rolleri, yani drama tiyatrosundan alınan roller, vokal rollerden üstündü. Bunun sebebi, sanatçıların ses imkânlarının o zaman daha kısıtlı olmasıydı. Çünkü operalar tiyatrolarda hemen sahnelenmeye başlamadı, Rönesans döneminden kalan performans gelenekleri uzun zaman geçerli oldu. Seslerin rejisterleri de başkaydı. O dönemin vokal kültürünü oluşturan hadım şarkıcılarının ses tonunun rengi, fizyolojik özelliklerinden dolayı hep aynıydı; olağanüstü güçlü "beyaz" veya "açık" bir sese sahiptiler. Dinamiğinin zengin imkânları ve hafif pasajlardaki yüksek hareketlilik ses tonunun tekdüzeliğini örtmekteydi.

1.2. Klasik " Bel Canto" dönemindeki opera sesleri

17. ve 18. yüzyıllarda vokal müziğinde ses tipleri sınıflandırması, koro pratiğinden alınan ses tipleri sınıflandırmasıydı. Sesler soprano, alto, tenor ve bas olarak sınıflandırmaktaydı. Ayrıca soprano tipi sadece kadın ses tipi değildi, hadım erkeklerin sesleri de soprano ve alto olarak sınıflandırılırdı.

Değişik drama rolleri arasındaki uygunluk sistemi, Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Nikola Porpora gibi Napoli opera okulunun bestecilerinin eserlerinde 18. yüzyıla doğru netlik kazanmıştı, aynı zamanda opera-seria tipi oluşmuştu; bu tipte efsanelerin, masalların ve tarihi kahramanlık olaylarının konuları yer alıyordu. Bu süreçte libretto şairleri önemli rol oynamaktaydılar. Onların metinlerinde numaralı sistem uygulanmaktaydı, opera mutlaka üç bölüme ayrılmalıydı, arya ve resitatif ayrımı çok netti, resitatif "secco" (konuşur gibi) ve "müzikli" olarak sınıflandırılmaktaydı, koro, grup ve solistlerin kullanımı belirgindi. Opera klasik şemaya göre yazılmaktaydı, kahramanlara belli miktarda lirik, onur, aşk ve intikam gibi belli tipte arylar verilmekteydi. Böyle bir şemanın ortaya çıkmasında Metastasio önemli bir rol almaktaydı. Metastasio uzun süre libretto şairlerinin kralı olarak adlandırılırdı, Gluck ve Mozart da onun librettolarını kullanmışlardır. Hatta Verdi'nin sanat hareketinin başladığı dönemde bile Metastasio'nun librettoları birçok sanatçı için halen günceldi.

². Örneğin, 18. yüzyılda Fransız rollerin örnekleri Rusya'da kullanılmaya başlandı. Bunun için Rus tiyatrosunda 20. yüzyıla kadar aşağıdaki roller yer almaktaydı: kahraman sevgili, trajik, zarar veren bir kahraman, komik, saf biri v.s, kadın rolleri ise baş kahraman, yardımcı- hizmetçisi veya arkadaşı, komik ihtiyar kadın, cinsiyetsiz, yani küçük erkek çocukların veya delikanlıların rolleri, saf, temiz kalpli genç kızların rolleri.

Libretto yazarlığı mesleği 18. yüzyılın bir buluşuydu. Libretto yazan şairler libretto yazımında net bir şema ortaya koydular. Bu şemaya göre başkahramanlar mutlaka pozitif kahramanlardı (kadın ve erkek) ve bir veya iki negatif kahramanla karşılaşmaktaydılar. Merkezi kahramanların arka fonunda, ikinci derecede önemli kahraman veya kahramanlar vardı (uşak, genç oğlan, sık sık hizmetçi v.s). Bu sınıflandırma opera için halen geçerlidir, sanatçılar ise "prim" yani "birinci derecede önemli kahramanlara" ve "comprimario" yani ikinci derecede önemli kahramanlara ayrılır.

18. yüzyılda başkahramanın partisi hadım şarkıcıya aitti ve o her opera gösterisinin yıldızıydı. Hadım şarkıcıların hâkimiyeti yüzünden aryalarda çok sayıda zor ve süslemeli pasajlar vardı ve operanın drama yönü arka planda kalmaktaydı. Daha sonra opera-seria türünün yerini yavaş yavaş opera-buffa almaya başladı. (G. Batista Pergolesi, G. Paisiello, Domenico Cimarosa). Bu türde eğlenceye büyük önem verilmekteydi. İtalyan bestecilerin ciddi operanın drama yönünü derinleştirme yolunda sayısız denemeleri, hadım şarkıcılar ve dinleyici tarafından desteklenmeyip başarısız oldu. "Bel Canto" stili ile ilgili şunu belirtmemiz gerekir: 18. yüzyıl klasik "Bel Canto" stilinin dönemi, bu stilin en önemli özellikleri: hem kadın, hem erkek sesleri için iki rejisteri kapsayan ses kullanımıydı. Bu özellikler hadım şarkıcıların fiziksel özelliklerinden dolayı ortaya çıkmaktaydı. Fakat bu yüzyılda ortaya çıkan yüksek soprano, yeni ses sınıflandırmasına yol açtı. İşte bu yeni ses sınıflandırması artık opera ses sınıflandırması olarak kabul edilebilir. Sopranolar, tiz soprano (diapazon e1-e3) ve pes (c1-b2) sopranoya ayrıldı, pes kadın sesleri arasında altonun yanısıra (ileride mezzo-soprano) diğer kadın sesleri gibi iki rejister kullanan kontralto ses tipi ortaya çıktı. Erkek ses tipleri sınıflandırılmasında daha ince bir ayırım vardır; tenorlar arasında yüksek (diapazon d-c2) ve pes tenor (bugünkü bariton ses tipi ile aynı diapazonu olan A-a2), yüksek bas (basso cantante G-e1), yüksek basın rejisteri ile aynı rejisteri olan fakat daha hareketli "Komedi bası" (basso buffo) ve derin bas (Basso profondo, onun rejisteri çağdaş basların diapazonundan daha kısadır: F-e1).

Hadım şarkıcıların dönemi 19. yüzyılın ilk on yılında sonlanır. Klasik Bel Canto yavaş yavaş yeni stilin doğrultusunda gelişmeye başlar. Ses kullanımı konusunda yeni bir yöntem gelir. Bu yöntemde kadınlarda falset ses , erkeklerde ise göğüs sesi uygulanır.

Ses tiplerinin sınıflandırılması söz konusu olunca ise, Staheviç'in monografisinde (3) 19. yüzyıla doğru ortaya çıkan aşağıdaki sınıflandırmayı bulduk: Soprano, orta-kadın sesleri, kontralto, tenor ve bas. Staheviç'e göre, ara sesler bu sınıflandırmanın içinde vardı: fakat tip olarak ayrılmamaktaydı.

3. Staheviç: **Monografi**, HDAK Üniversitesi, s.24 Harkov, 2000.

1.3.”Yeni Bel Canto” döneminde opera sesleri

19.yüzyıla doğru ses renginin kullanılışının oluşmasında yeni prensipler ortaya çıkmaya başladı. Opera-seria’nın sahnelenmesi opera-buffa’nın sahnelenmesinden daha zor sayılırdı. Onun için yönetmen karışık bir grup oluşturmaktaydı ve bu gruba “primadonna, tenor, bas cantante ve bas buffo”, ikinci kadın şarkıcı ve komedi oyuncusu girmektedirler. Davet edilen besteci şarkıcıların ses tiplerine göre aya bestelerdi. Başkahramanın rolü tenora verilirdi. Tenor genelde hem buffa operalarında, hem de opera serialarda aşk sahnelerinde başrolleri almaktaydı. Sözleşmeli topluluklarda tenor olarak, falsetti kullanan, tiz sesli sanatçılar kabul edilmekteydi. Bunlar iki rejisteri de rahatlıkla kullanabilmeliydiler. Buffa operalarında tenorlar kural olarak küçük partileri seslendirir, ancak opera-serialarda başrolde oynarlardı. Staheviç’e göre, “Tenorlarda iki rejister kullanma prensibi opera sanatının gelişimini sağlamıştır.” (4)

Bu dönemde hadım şarkıcılarının olağanüstü tekniğinin birçok unsurlarını miras alan ve uzmanlığını pekiştiren soprano sesleri ile tenor sesler, operadaki merkezi pozisyon için rekabete girerler.

Yavaş yavaş pes seslerin rolleri değişmeye başlar. Tiz perdesi olan pes soprano veya mezzo-soprano opera-serialarda trajik romantik kadın kahraman için uygun bulunarak kullanılmaya başlar.

Opera sahnesinde bağımsız bir ses olarak ilk defa ortaya çıkmaya başlayan bariton ses tipi, aslında pes tenor ses tipiydi. Ayrıca 19. yüzyılın buffo-bası günümüzün baritonunun diyaazonu ve ses aralığına sahipti. Staheviç şöyle yazmıştı: “Ciddi opera türlerinde bariton partisinin rejisteri, sadece bas ve tenora göre belirtilmekteydi ve net değildi”. (5) Böylece 19. yüzyılın başında her opera sesi bir tiyatro rol tipiyle bağdaştırılmaktaydı. Opera-seriada bu dönemde başroller tenor ve soprano sesleri tarafından yorumlanırdı, opera-buffada ise kahraman sayısı çiftti ve 2 zıt çift ses tipi mevcuttu. Bu çiftlerden biri genelden birbirine aşık olan bir çiftti. Bu çiftten tenor ve soprano sesleri seslendirmekteydi. İkinci çift ise, zıt veya karşıt çift olarak adlandırdığımız bir çiftti, onu bas ve pes kadın sesi seslendirmekteydi. Gördüğümüz gibi, opera-buffada bütün ses tiplerinin gelişimi için şartlar daha uygundu. Bunun sebebi, her ses tipinin operadaki yer ve sorumluluğunun eşit olmasıydı. Ancak seria operasında tenor ve sopranonun taşıdığı yük, yan rollerin yüklerinden kat kat fazlaydı.

Ayrıca şunu da ekleyelim; “Bel Canto” stiline gelişimi opera librettosunun değişmesiyle aynı dönemde yer alır. Tam bu dönemde İtalyan operası en büyük krizini geçirmekteydi, bu dönemin yeni akımı olan Romantizm, kültürün her yönünde hem edebiyatta, hem de drama tiyatrosunda yayılmaktaydı.

⁴.Staheviç: **Gözlemleri**, HMAÜ Üniversitesi, s.36 Kiev, 1997.

⁵. Staheviç: **Gözlemleri**, HMAÜ Üniversitesi, s.36 Kiev, 1997.

1.4. Gioacchino Rossini (1792-1868)

Rossini “Bel Canto” stiline ilk reformcusuydu. “Bel Canto” stilini romantizme yaklaştırmış ve kahramanlık konularını operalarında kullanmaya başlamıştır (“L’Italiana in Algeri”, “Tancredi”). Rossini kahramanlık-tarihî opera türünün yaratıcısıydı. 1828 yılında, son operası olan “Guillaume Tell”i besteleyen Rossini opera şarkıcılarının serbest davranışlarına karşı savaş açmıştır. Rossini Fransız drama tiyatrosunun etkisiyle, operanın librettosuna ve konusuna, eserin dramatizasyonuna çok önem verirdi. Staheviç’in yazdığına göre, “Fransız drama tiyatrosunun opera dramasına olan etkisi, birbirine bağlı olan en az iki dramaturji hattında gözlemlenmekteydi ve bunlara dayanarak vokal rolleri oluşturmaktaydı.”

Operalarda tarihi-dini temalar ve kahramanlık-vatanseverlik konuları işlendiği zaman şarkıcıların bu kavramları daha iyi ifade etmeleri için vokal tekniklerinin psikolojik gerginliği yansıtmak için uygun olması gerekmektedir. Yeni “kahramanlık-vatanseverlik” ses kullanılışı buna dayanarak ortaya çıkmıştı. (Rossini’nin “Mosé en Egitto” operası).

Rossini’nin vokal yazımının temelinde ifade gücü açısından duygusal parçaların üzerinde yoğunlaşması, bu şekilde şarkıcıların serbestliğine son vermesi yer alır. O serbest kadansların doğaçlama okunuşunu yasaklamış (6) ve bağlı ses kullanma ustalığını şarkı söylemenin temeli olarak belirtmiştir. Parçalardaki süslemeler netleştirilince, seslerin özel imkanlarına ve özelliklerine göre sınıflandırma gereği ortaya çıkmıştır. Fakat seste iki rejister kullanma prensibi buna imkan vermemekteydi. Bundan dolayı oldukça büyük zorluklar ortaya çıkmıştı. Bu sebepten dolayı “Barbiere di Siviglia” operasının modern yorumlanmasında Rosina’nın kavatinası yarım ton yukarıdan, Don Basilio ve Berta’nın ariaları bir ton aşağıdan söylenebilir.

Net süslemeler içeren opera ariaları öncelikle Fransız şarkıcılar tarafından yorumlanmaya başlandı. (Unutmayalım, “Guillaume Tell” Fransa operası için yazılmıştı). Süslemeler içeren partilerin okunuşu ve performansın drama yönüne önem verilmesi Rossini’nin vokal stiline ve sonraki bestecilerinin gelişiminde önemli rol oynamaktadır.

Rossini’nin sanatında roller arasındaki farkın iyice belirginleştiğini görürüz, özellikle yüksek ve ajiliteli lirik soprano ve dramatik soprano için yazılmış roller ortaya çıkmıştır. Şunu da belirtelim, Rossini’nin sanatında dramatik sopranonun arialarında ses gücünden çok süslemeler hakim unsurdur.

⁶. Beethoven tam bu dönemde piyano sanatçılarına kadansları doğaçlama çalmalarını yasaklamış ve piyano eserlerine onları net bir şekilde yazmaya başlamıştır. Oysa Beethoven’in stili ve estetiğinin Rossini’ye yakın olduğu söylenemez

Alto ve kontralto sesler için yazılmış ariyalar ilk dönemlerde göğüs sesi rejisterini kullanarak söylenmekteydi. Fakat kadın şarkıcılar iki rejisteri kullanan “Bel Canto” stiline hakim olmaya başladıkça pes sopranolar, altoların ve kontraltoların partilerinde göğüs sesi kullanma alışkanlığını bırakarak operalardaki yerlerini aldılar ve bu seslere artık mezzo-soprano ismi verildi.

19. yüzyılın ortasında Rossini’nin operalarında yer alan pes soprano sesleri, geniş göğüs sesi rejisteri kullandıkları ve bununla birlikte ajilite becerilerine sahip oldukları için koloratür mezzo-soprano olarak adlandırılmaya başlandı. Koloratür mezzo-soprano, özellikle Rossini’nin eserlerine ait özel bir ses tipidir⁽⁷⁾. Bu kadın sesinin diyaazonu b2 veya özel durumlarda h2 sınırları dışına çıkmamaktadır. Bunun sebebi, rejisterler arasındaki farkın, hadım ses sanatçılarınınkinden daha net olmasıdır. Rossini’nin sanatına ait olan bu ses tipinin en büyük özelliği, kadın partilerinin, bugünlerde mezzo-soprano olarak kabul edilen pes sesler için değil de tiz sesleri olan pes soprano sesleri için yazılmasıdır.

İlk dönemlerde sadece hadım ses sanatçılarının uyguladığı iki rejister yönteminin tenor sesinin solist partilerinde uygulanması, Rossini döneminin büyük başarısıdır. Staheviç şunu belirtmekteydi: “Rossini sayesinde hadım opera sanatçılarının iki rejister yöntemi tenorlar tarafından kullanılmaya başlanıp, 19. yüzyılın ilk yarısında Fransız operasında, daha doğrusu büyük romantik operasında uygulanmaya başladı. İşbu etken, “Musa” operasının ilk sahnelenmesinden 10 sene sonra tenor seslerinin reformuyla sıkı bir bağlantı oluşturmaktadır.”

Ayrıca şunu belirtmemiz gerek, Rossini’nin opera seslerinin sınıflandırılması hem opera-buffa için, hem de opera-seria için aynıdır ve her iki opera tipi için solistin olağanüstü virtüozite göstermesi gerekmektedir.

Rossini’nin en popüler eseri olan “Barbiere di Siviglia” operasında iki drama çizgisi bulunmaktadır ve ses renginin kullanılışı bu çizgilere göre oluşmaktadır. Figaro partisinde Rossini o zamanki bas sesinin tiz bölgesini kullanmıştı, bu sebepten orijinalde bas olan parti günümüzde bariton partis olarak kabul edilmektedir. Böylece parti dağıtımında her zaman belirtilmese de erkek seslerinin arasında yeni bir ses tipi ortaya çıkmaya başlar. (8)

Rosina’nın partis iki rejister yöntemine göre yazılmıştı, bunun için ses sanatçısının g-a1 (h1) alanında iyi gelişmiş göğüs sesi rejisterine ve c2-c3 (d3) alanında iyi gelişmiş kafa sesi rejiterine sahip olması gerekmektedir. Bu özellikler klasik “Bel Canto” için geçerlidir. Bu sebepten operadaki baş kadın kahraman mezzo-soprano veya kontraltodur.

⁷. 20. y.y. opera sanatçılarından en meşhur olan “Rossini mezzo-sopranosu” Teresa Berganza

⁸. “Barbiere di Siviglia” operasında başlayan ve “Guillaume Tell” operasında devam eden yeni bir ses tipinin oluşumu, göğüs sesinin üst bölgesinde sesin çevrilmesi tekniğinin gelişimiyle, böylece ses rejisterleri arasındaki geçişin anlaşılmasına başlaması ile tamamlanır.

“Semiramide” hadım opera sanatçıların hükmünün sarsıldığı dönemde bestelenmiştir. Vokal bölümleri, geleneksel vokal partilerin çizgileri değil, drama çizgisi yönetmekteydi. Bu operada aşk çizgisi, tarihî arka fonlu trajedinin merkezidir. Semiramide partisi duygusal yoğunluk açısından romantik soprano partilerinden farklıdır.

Arzace partisi erkek rolü olmakla beraber kadın kontralto sesi için yazılmıştır. Bu partide kontralto sesin geniş hacimli göğüs rejisteri ve biraz da kafa sesi kullanılmaktaydı. Hem bu partide, hem de Azema partisinde iki rejister yöntemi kullanılmaktaydı.

Günümüzde Rossini’nin partilerini lirik koloratür soprano lar bile seslendirebilirler. Pes notaları kendi rejisterlerine taşıyarak, böylece dramatik koloratür özelliğini ortadan kaldırarak role lirik bir tını verirler.

“Musa” operasında dramaya, konunun gelişimine büyük bir önem verilmektedir. İki grubun karşı karşıya kalması ve kahramanların kaderleri, rolleri, ses tiplerini, ses renginin kullanılışını ve tonlanmasını belirlemektedir. “Musa” operasında yeni bir opera melodi yöntemi oluşturulmuştur. Melodinin en önemli kısmı çok bağlı olup, çok nadiren küçük koloratür ekler konulmaktadır. Bütün kadın ve erkek partileri (bas partileri hariç), ses rejisterleri arasındaki değişimin belirgin olduğu iki rejister yöntemine göre yazılmıştır.

“Musa” operasında romantik müzik dramasının karakterleri ses rollerinden daha önde tutulmaktadır. Bu operadaki partiler opera-buffanın prensibine göre dağıtılmıştı. Soprano ve tenor aşık bir çifti, bas sesleri ise aşıkların kaderlerini belirleyecek olan yaşlıları temsil eder. Bu opera “Barbiere di Siviglia” operasındaki partilerin rol dağıtımını hatırlatmaktadır. “Musa” operasındaki Anaida ve Amefon partileri müzik karakteri açısından “Barbiere di Siviglia” operasındaki Almaviva ve Rosina partilerine benzemektedir. Bartolo, Basilio ve Figaro en azından ses tipi olarak Firavun ve Musa’yı, Ozirin papazını hatırlatmaktadır. Bu benzeyişler, Rossini’nin beraber çalıştığı ekipten kaynaklanabilir, fakat bu operalardaki rol dağılımı opera-buffanın etkisinin altında yapılmıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi, opera-buffa seslerin teknik olarak gelişmesi için daha çok olanak vermektedir.

Nihayet, “Guillaume Tell” operası, “Bel Canto” stiline değişimini ve romantik operanın belirgin özelliklerini taşıyan ilk operadır. Burada artık yeni ses sınıflandırılması kullanılır ve mezzo-soprano, bariton gibi ara sesler yer almaktadır. “Guillaume Tell”, opera-seria şemasına göre yazılmış bir operadır. Bu eserde sonraki on yılın büyük Fransız operasının özelliklerini de görebiliriz. Bu operada Rossini, “passaj”, “fioritura” gibi çeşitli süslemelerin kullanılışını sınırlandırarak, operanın drama konusu ve müziği arasındaki uyumunun daha net ve belirgin olmasını sağlar.

Opera melodisinin yeni tipi daha büyük ve daha kuvvetli sesler gerektirmektedir. Bundan dolayı, Rossini “Guillaume Tell” operasında iki tip kadın sesi belirler; rejister değişimini daha ileride yapan yani daha tizde çeviren lirik soprano ve daha önce çeviren pes soprano. (Bu iki ses tipi günümüzdeki mezzo-soprano ve konralto

sesleri olarak kabul edilir.) Fakat A. Staheviç'in söylediğine göre: "Rossini'nin keskin problemi olan drama eseri yaratmaya çalışması, iki rejisterli söyleyişle çatıştı. İki rejisterli söyleyiş, aşk-lirik arialarda başarı ile kullanılabilir ama dramatik sahnelerde eksik kalır." (9)

Genelde, Rossini'nin sanatı, 1820'lerdeki opera sanatının estetik kurallarının değişimini yansıtır. Pes erkek sesin baş rolleri seslendirmesi, başrollerin solist partilerinin değişimi, konuşma tonlamasının uygulanması, ajilitenin önemini giderek yitirmesi ve orkestra eşliğinin rolünün önemsenmesi bu değişimlerin örnekleridir.

1.5. Vincenzo Bellini (1802-1835)

Bellini'nin ilk dönem operalarında klasik "Bel Canto" gelenekleri iyice belirginleşmiş ve fazla değişmemiştir. Bellini operalarında karakterlerin müzikle yorumlanmasına çok önem vermiyordu, metnin söyleyişine ve belirgin, esnek melodilerin yaratılmasına odaklıydı. Bu özellik Rossini'nin sanatında yer almamaktaydı. Bellini'nin resitatifleri ariya cümleleriyle doldurmaya çalışması, 1820-1830 senelerindeki İtalyan operası için bir yenilikti. Bellini'nin melodilerinin en güzel örneği, "Casta Diva" adındaki Norma'nın ariasında görülür. Bu ariyada geniş melodi çizgisi kısa, çoğunlukla iki ölçülü parçalardan oluşturmaktadır, mütevazî ama profesyonel orkestra müziği tarafından desteklenmektedir. "La Sonnambula" ve "Norma" operalarında vokal partilerin, özellikle soprano partilerinde yeni ses oluşturma yöntemi ortaya çıkar. Bu ses daha hafif, daha lirik olup, dramatik değildir. "Casta Diva" ariasında vokal ton tipi karışık olup, göğüs perdesi ise oldukça sınırlıdır. A. Staheviç'in söylediği gibi, "... klasik "Bel Canto" döneminde soprano diyaazonunun merkezinde geleneksel olarak ses rejister değişikliği oldu ve bu değişiklik onu birinci ve ikinci oktavlarda iki eşit parçaya ayırdı. Norma'nın partisinde ise onun yerini karışık sestten (birinci- ikinci oktavın başı) sonraki kafa zirvelerinin (ikinci-üçüncü oktavın başı) seslendirilmesinde ses rejisteri içindeki geçiş alır." (10) Ses yaratmanın karışık veya "miks" tipi, Guiditta Pasta'nın Norma partisinde kullandığı yöntemdir. A. Staheviç şunu belirtmekteydi: "Norma partisi o zamanki özellikle genç ses sanatçıları için opera sanatında ilk defa ortaya çıkan görevleri ortaya koydu. G. Pasta'dan sonra onun Norma partisi sayesinde sopranolar ses yaratma yöntemini değiştirmek zorunda kaldılar." (11) Özellikle bu parti kadın opera seslerinin miks veya karışık ses yaratma yöntemini ortaya çıkardı. G. Pasta "Beatrice di Tenda", "I Puritani" gibi Bellini'nin geç dönemdeki operalarında vokal kuralları belirten sanatçı oldu. O, göğüs ses perdesinin kullanılışını tamamen ortadan kaldırdı. "I Puritani" operasında yer alan Elvira partisinde günümüzdeki lirik koloratür soprano için geçerli olan vokal melodi tipi ortaya çıktı.

9. Staheviç, **Gözlemleri**, HMA, s.31, Kiev, 1997.

^{10,11}. Staheviç, **Gözlemleri**, HMA, s.43, Kiev, 1997.

Böylece, Bellini dönemine özgü olan ses rejisterleri arasındaki geçişin belirsizleşmesi ve göğüs sesi rejisterinin sınırlı kullanılışı başka vokal tonlamalarının gelişmesini sağladı.

Erkek seslerindeki değişiklikler bu kadar belirgin değildir. Bellini'nin operalarında en çok kullanılan erkek rolü aşık kahraman rolüdür. Bu rolü halen tenor seslendirmektedir. Bu tenorlar açık ton özelliği olan falsetleri ve tek rejister yöntemini kullanmaktaydılar. Bellini, Rossini gibi besteciler bu tür opera sanatçıları için uygun roller yazmışlardır. A. Staheviç'e göre: "Donizetti'nin tek rejisterli bariton sesi için yazı tarzı, 19. yüzyılın ortasındaki güçlü tenorların performans stiline gelişimini haber verir." (12)

Fakat Bellini'nin Verdi ile benzer yönlerinden bahsetmek gerekirse, şunu belirtmemiz gerek: "Beatrice di Tenda" operasındaki "Filippo Visconti" ve "Norma" operasındaki "Orovenzo" bas partileri Verdi baritonunu haber verir gibidir.

1.6 Gaetano Donizetti (1798-1848)

Donizetti'nin sanatı solist şarkıcı dönemiyle çok sıkı bir bağlantı içindedir. Donizetti'nin vokal stiline performans klasik "Bel Canto"nın ve yepyeni performans stiline özelliklerini içine almaktaydı. Donizetti'nin sanatı, Rossini'nin ve Bellini'nin sanatı kadar belli opera sanatçılarına bağlı değildi. Donizetti'nin vokal yazısının stili ise, bestecinin bütün vokal tekniklerin püf noktalarını ve o zamanın en ünlü opera sanatçılarının kişisel ses özelliklerini bildiğini ispatlamaktadır.(13)

Besteci birçok tarzda eser vermiştir. Örneğin "Lucia di Lammermoor" lirik-romantik tarzı, "La Favorita" operası büyük Fransız operası tarzını, "La Fille de Régiment" operası büyük Fransız komedi operası tarzını, "Don Pasquale" opera -buffa tarzını, "Linda di Chamounix" melodram-semiseria tarzını temsil etmektedir. Besteci tarihî melodram tarzını da geliştirmeye çalışmıştır ve bunun en iyi erken örneği "Anna Bolena" adlı operasıdır.

"Lucia di Lammermoor" operası 1835 senesinde bestelenmişti. Bu operada bestecinin vokal stildeki reformcu özelliklerini oldukça net görebiliriz. Soprano partisi büyük stilistik ve teknik değişikliklere uğramaktadır. Lucia partisinin diyaazonunu sınırlandırarak besteci diyaazonun merkezine (g1-f2) yüklenmektedir. Bu özellik sesin karışık rejisterde gür ve kaliteli olmasını sağlar. Bestecinin kendisi de oldukça profesyonel bir buffo bas sesine sahipti.

¹². Staheviç, **Gözlemleri**, HMA, s.48, Kiev, 1997.

¹³. G.Donizetti gayet profesyonel basso-buffo sesine sahipti.

A. Staheviç'e göre: "Donizetti'nin operalarında oluşan kadın ses tipi, iki ses rejisterini kapsar ve ileride Verdi'nin kullanacağı güçlü soprano sesinin öncüsü gibidir." (14)

"Lucia" operasında erkek solist şarkıcılığı ile ilgili yenilikler çok belirgindir: "Edgar" tenor partisi G. Dupré'nin (1806-1896) ustalığı ve yeteneklerine göre yazılmıştır. "i" vokali ile "e", "a" ve "o" vokallerinin yan yana gelmesi diyapazonun üst kısmında (g-b1) olması, göğüs ses rejisterinde performansın "açık-yarım kapalı" yöntemiyle yapılmasını gerektirmektedir. (çevirme a1-d2 kısmında yapılır). Dupré'nin "Edgar" partisine ait olan bu söyleyişi günümüzde erkeklerin temel tarzı olmaktadır. Ayrıca, "Enrico" partisi, Verdi baritonunu haber vermektedir.

1.7. Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

Solist şarkıcılığının daha sonra gelen yeniliklerini Fransız bestecisi Meyerbeer'in sanatında görebiliriz. Meyerbeer'in opera eserleri Fransız romantizminin estetiğini yansıtmaktadır. Bu estetik "Les Huguenots" operasının sadece dramasını değil, vokal çizgisini de belirlemektedir.

"Les Huguenots" operası keskin problemi olan dramanın bir örneğidir. Başlangıçta ilerideki trajediyi öngörmek mümkün değildir, fakat ortaya çıkan durum trajik sona yol açar. Bütün bunlar başrol partilerinin yorumlanmasına ve vokal stile yansır.

"Margarita"nın partisi yeni bir yönüyle ortaya çıkan "Bel Canto" stiline bir örneğidir. A. Staheviç'e göre: "Burada tek rejisterli, sadece miks kafa sesli solist şarkıcılığı ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber bütün diyapazon boyunca aynı karakterde ses oluşur, aynı rejister içinde değişik ton renklerinin aranması için şartlar oluşur". (15)

Hizmetçi "Urbain" partisinde (kontralto) iki rejisterli söyleme yöntemi etkinliğini korumaktadır. Bu yöntem Rossini'nin koloratür mezzo-sopranolarına yakın olup Bellini'nin geleneklerine çok uygundur.

"Valentine" partisinde ise, güçlü soprano tipinin varlığı ortaya çıkar. Bu güçlü soprano güçlü drama sesini gerektirir. Bu partiden dolayı, kadın sopranonun dramatik rolü ortaya çıkmaya başlar. A. Staheviç bunu şöyle açıklar: "falset- miks sesi olan ve rejisterler arasındaki geçişi e1,f4'e kadar indirilmiş olan, yani bu noktalarda sesi çeviren iki rejisterli solist şarkıcılığı sanatsal anlatımın önemli bir aracı olmaya başlar." (16)

¹⁴. Staheviç, **Gözlemleri**, HMAY, s.63, Kiev, 1997.

¹⁵. Staheviç, **Gözlemleri**, HMAY, s.73, Kiev, 1997.

¹⁶. Staheviç, **Gözlemleri**, HMAY, s.76, Kiev, 1997.

Erkek partilerinde vokal stilin reformu öncelikle tenorda görülür. Dramatik roller, tenorun açık karakterli miks ses tekniğini kullanması sayesinde ortaya çıkar.

1.8.Sonuçlar

Böylece Verdi kendisinden önceki meslektaşlarının başarılarına dayanarak reformuna başlamıştı. 19. yüzyıl başında Rossini, Bellini , Donizetti ve Meyerbeer opera müziğinde büyük değişikliklere imza attılar. Kadın ve erkek sesler için tekli sınıflandırma olan ve göğüs ses rejisterini tek ses rejisteri olarak kabul edip falset ses rejisterini ise suni sayan klasik “Bel Canto” stili artık geçmişte kaldı. İnsan sesinin doğası, müzik-estetik bakış açıları, zevkler değişti. Besteci- sanatçı arasındaki sıkı bağ sayesinde, her sesin özelliklerine, renklerine ve teknik özelliklerine daha çok önem verilmeye başlandı. Bütün bunlar bazı opera rollerinin sabitliğini etkilemekteydi. Rejisterler arasındaki miks kullanım ve sesin çevrimi sayesinde, orta sesler ortaya çıktı (mezzo-soprano, bariton); duruma göre her sese gerek lirik, gerek dramatik tonun verilmesi imkanı oluştu. Opera rollerine gelince, opera sanatının gelişim süreci içinde opera rolleri müzik türünü belirten ifade yöntemlerine sahip oldular.

2.VERDİ'NİN OPERALARINDA SES RENKLERİNİN KULANIMININ EVRİMİ

Verdi, kendinden önceki bestecilerden miras kalan drama ve opera ses sistemini, ses rengi ve tınısı anlayışı ile birlikte radikal olarak değiştirmiştir. Seslerin kullanılmasında gerçek devrimi yaparak, seslerde yeni imkanlar bulup yaratıcılığı ile yeniden yorumlayarak yepyeni bir vokal okulu yaratmıştır.

2.1.Verdi'nin operaları ve teatral dramaturji anlayışı

Verdi operalarının benzersizliği büyük ölçüde librettolarının edebi kaynağında saklıdır. W. Shakespeare, Byron, Victor Hugo, Alexandre Dumas gibi büyük oyun yazarlarının eserleri besteciye evrensel karakterler armağan etmiş, operada "vokal dispozisyon" sistemini oluşturmaya yardım etmiştir. [Gal tarafından önerilen bir terim] (17). Bu sistemde arya ve ansambl sahnelerinde her karakter için özel bir yer belirlenmiştir. Nitekim büyük İtalyan bestecinin operalarında ana karakterler fazla değildir, ancak tüm karakterler, vokal dispozisyondaki yerleri ile büyük önem taşırlar. Örneğin, "Giovanna d'Arco" operasında vokal dispozisyon içinde Giovanna'nın babasının rolü büyük ölçüde genişler ve dramatik bariton ile aşık-kralın lirik tenorunu dengeler. Shakespeare'in eseri Macbeth'ten alınarak yazılan "Macbeth" operasında ise üç cadının seslerini koro ile değiştirmiştir, bu değişiklik "Lady Macbeth"ın dramatik soprano sesi ve operadaki erkek sesler ile zıtlık oluşturur.

"Rigoletto"da ise, sansür yüzünden değişen libretto, sıra dışı ana karakterin özelliklerini belirlerken müzikal dramaturjiye de yardım etmiştir. "Şarkı söyleyen kambur? Neden olmasın?" diyordu Verdi. "Etkili olacak mıdır? Bunu bilmiyorum. Ben bilmiyorsam, bunu değiştirmek için önerisi olanlar da bilmiyordur. Ben ise dışında çirkin ve gülünç, içinde ise tutkulu ve sevgi dolu olan bu karakteri göstermeyi ilginç buluyorum... Bu karakteri de doğal ve özgün olduğu için seçtim...." (18)

Müzikli drama türünde ön planda "güçlü" karakterler (hem negatif, hem pozitif) öne çıkartılıyor ve farklı müzikal özelliklerde çiziliyorlardı. Verdi'nin çağdaşlarına yazdığı mektuplarında genellikle kendi operaların performansları hakkında tatminsizlik bulunurdu: "Performanslar benim niyetlerim ile uyumlu değildi" (19). Verdi V. Torelli'ye yazdığı mektubunda (Haziran 1857) D.Galvini'nin lirik tenor sesinin "Kral Lear" rolü için hafif kaldığını, orada güçlü söyleyen bir tenor gerektiğini yazıyordu. Daha sonra, Camille du Locle'ye yazdığı mektubunda görüldüğü gibi, bestecinin kendi eserlerinin performansları ile ilgili özel bir talebi vardı. Onun için virtüöz sanatçılar gerekli değildi: "Sanatçılar kendilerine göre değil, benim istediğim şekilde söylemeliler. Sanatçılar dramatik roller için kendilerini yeniden yaratmalıdırlar."

¹⁷. Gal G. **Giuseppe Verdi ve Opera Dramaturjisi**, s.309, Moskova, 1986.

¹⁸. Keninsberg, A : **Opera Hakkında Makalesi** www.mikhalovsky.ru (çevrimiçi) .

¹⁹. Verdi, G. : **Seçilen Mektuplar** Moskova Devlet Müzik Yayınevi s.32, 1959.

Ses ve dramatik rollerin güçlü bir uyum içinde olması gerektiğini Giulio Ricordi'ye bir mektubunda şöyle anlatmıştır: (1880): "Ya opera sanatçıları içindir, ya sanatçıları opera için vardır, bu hiçbir empozaryonun anlamadığı bir durumdur. Bu olay gerçekleştirilmeden teatral başarı imkânsızdır. Sizin koro grubunuz "La Scala" için iyi olup "Simon Boccanegra" için yetersizdir. Baritonunuz (Morel), büyük ihtimalde, gençtir. Elbette onda ses de, yetenek de, his de fazlası ile vardır, ama Simon rolü için önemli olan sakinlik, özgüven ve olaya hakim olduğunu hissettirebilme özelliklerine sahip olmaktır. Bu rol, Rigoletto rolü kadar yorucu, aynı zamanında bin kat daha zordur. Rigoletto rolünü güzel ses, oyunculuk yeteneği ve duyarlılığa sahip bir sanatçı başarı ile üstlenebilir. Boccanegra rolü için ise sadece ses ve duygular yeterli olmuyor. Sanatçı kendi yeteneklerini de katmalıdır. Bu yüzden, bu rolü gerçekleştirmek için ilk önce büyük bir aktör olmak gerekmektedir. Tutkulu, huzursuz, ateş dolu bir kalbi olan, fakat görünüşte gururlu ve sakin -işte bu zor elde edilen bir şeydir- "Boccanegra" için gereken bunlardır."

Falstaff rolünü üstlenen bariton Viktor Morel için Verdi şöyle yazıyor: "Şiir ve libretto kelimelerini istediğiniz kadar inceleyiniz, düşününüz, fakat çok fazla müzik ile ilgilenmeyiniz, eğer karakter özellikleri iyi ifade ediliyorlarsa, eğer sözler tam olarak artiküle ediliyorsa müzik doğal olarak gelir" (20).

Bilindiği gibi, Verdi leje soprano olan Adelina Patti'yi, yine leje soprano olan Maria Malibran'a tercih ediyordu. İki sanatçı da İtalyan müzikal dramasını yücelttiği ve halk tarafından beğenildikleri halde Verdi'nin yeni anlayışının temelinde olan söz ifadesi ve müzikal metine sadakat gibi gereksinimlerine Patti daha uygundu. D. Lauri – Volpi kendi "Vokal paraleller" kitabında şöyle yazıyor: "Patti'de daha fazla sanatçı zekâsı, Malibran'da ise şiirsel ruh hakimdi." (21).

Ayrıca besteci, M. Piccolomini, M. Spezia ve V. Boccabadati gibi büyük sahne yeteneğine sahip sanatçıları, daha iyi seslere tercih ediyordu. Başka bir örnek vermek gerekirse, bestecinin görüşüne göre, sahne yeteneğinden çok şarkıcılık yeteneğine sahip Tanducci, Azucena olamazdı.

Böylece bir kere daha detaylı bir şekilde Verdi için şarkı sanatı ve drama sanatının ne kadar bağlı ve önemli olduğunu görmüş ve Verdi'nin sanatçılardan talep ettiği özellikler, incelemiş olduk.

²⁰. Verdi, G. : **Seçilen Mektuplar** Moskova Devlet Müzik Yayınevi s.485, 1959.

21. Lauri – Volpi, G. : **Vokal Paralellikler** "Muzika" Yayıncılık s.20, Moskova, 1972.

2.2. Verdi'nin operalarında ses renklerinin kullanılışı

Verdi operalarının analizi yapılmadan önce “ses renginin kullanılışı” terimi hakkında ve bu terimin önceki döneme ait dramatik ve vokal rollerle ilişkisi hakkında ön açıklama yapılmalıdır.

Operanın müzik analizine ilişkin “opera ve dramatik rolleri”, “vokal rolü” terimleri kullanılmaktadır (A. Staheviç). Bu terimlerin farklı anlamları vardır. “Opera rolü”, tiyatrodaki gibi belli rol tiplerinin, belli sesler ile bağlantılı olması anlamına gelir. A. Staheviç tek rejisterli şarkı söyleyiş tarzından iki rejisterli şarkı söyleyiş tarzına geçiş sırasındaki istikrarı ve tessitura kesinliği gibi doğal ses özellikleri “vokal rolü” teriminin içine katıyor.

Verdi operalarının içindeki ses rengi ve bununla özdeşleşen dramatik ifade benzeri görülmemiş bir uyuma ulaştığını görüyoruz.

Geniş anlamıyla ses rengi, E.Nazaykinskiy yazdığı gibi, “daha büyük ve hacimli bir anlam taşır”(22). Şimdiki anlamında, ses rengi, müzikal dramaturjinin bir parçasıdır. Çalgı müziği araştırmacıları, ses rengini tam bu şekilde ve “ses rengi dramaturjisi” terimini kullanarak açıklıyorlar. Şimdiki ses rengi anlamı, vokal pratikte yeni olan karışık ses kullanılması (miks ses) ile birlikte her ses renginin bireyselliğini ön plana almış, detayları zenginleştirmiş ve dinamik aralığını genişletmiştir.

Bu çalışmada 19. yüzyıl ortalarında Verdi yaratıcılığının içinde oluşan ses renginin karakteristikleri iki açıdan incelenecektir:

1-Ses rengi özellikleri bakımından: Ses tipi, ses kullanımı, tessitura ve sahne özellikleri incelenecektir;

2-Dramatik rol bakımından: Müzikal dramaturji sürecindeki belli tip opera sesleri partilerindeki bazı rollerin drama özelliklerinin kırılması incelenecektir.

Bu çalışmada hedeflenmiş amaca ulaşabilmek için Verdi sanatının incelenmesi, bunu yaparken de kabul edilmiş kronolojik dönemlere bakarak, yani erken, orta ve son dönemleri incelemek yerine, sanatında tespit edilmiş opera türlerini incelemek en rasyonel yoldur. Bu şekilde incelerken, ses rengi kullanımının belli bir evrim çizgisi takip ettiği görülebilir.

Tarihi açıdan zengin özelliklere sahip tarihi destan türü operalar: “Nabucco” (1840), “I Lombardi” (1843), “Giovanna d'Arco” (1845), “Attila” (1846), “La Battaglia di Legnano” (1849) operaları kahramanların psikolojik portreleri için zemin oluşturur.

²². Nazaykinskiy, Y.B. : **Müziğin Ses Dünyası** “Muzika” Yayıncılık s.31 Moskova, 1988.

- V. Hugo ve onun takipçileri romantik dramaturjinin ana prensiplerini içeren romantik dramalar: “Ernani” (1844), “Il Corsaro” (1848), “Rigoletto” (1851), “Il Trovatore” (1853), “Un Ballo in Maschera” (1859), “La Forza del Destino” (1862, ikinci yazımı 1869) adlı operaları. Bu opera grubunun ortak özellikleri; aşk üçgeninin olması, tutku, intikam motivinin varlığı ve trajik sonlar olarak özetlenebilir.
- Psikolojik-trajedi opera türü (opera-drama) “I Due Foscari” (1844), “Macbeth” (1847, ikinci yazımı 1865), “Simon Boccanegra” (1857, ikinci yazımı 1881) operalarıdır. Bu tür operalarda dış görünüşte ilgi çeken aşk entrikalarının olmaması besteciye gizli ve derin insan ruhunun sırlarını açıklaması için fırsat vermiştir.
- “Luisa Miller” (1849), “La Traviata” (1853), “Aroldo” (1857) gibi lirik psikolojik operaların ek dramaturji çizgileri yoktur, opera kahramanlarının güç için her bedeli ödemeye hazır arzusu ile ağırlaşmamış olup, her şeyi tüketen tutkuya sahip kahramanların iç dünyasına yoğunlaşmıştır.
- Sonunda, “I Vespri Siciliani” (1855), “Don Carlos” (1867, ikinci yazımı 1884) ve “Aida” (1871) operaları gelir ki, Verdi bu operaları yazarken Fransız operalarından etkilenmiştir. Bu operalar Fransız operalarının ana özelliklerini taşır; büyük koro ve orkestra, bale, sadece koro ile değil, tüm solistlerin katılımı ile ayrıntılı finaller.

Verdi sanatını taçlandıran ve ayrı bir yeri olan “Falstaff” (1893) adlı komik operası yarım yüzyıldan fazla verilen aradan sonra büyük İtalyan opera-buffa'nın geleneklerini canlandırmıştır. Verdi sanatının takipçileri tarafından bestecinin en büyük başarısı olarak “Otello” (1887) operası kabul edilmektedir. Bu operada tüm önceki operaların başarılı unsurları toplanmış, psikolojik dramın ve kahramanların trajik özellikleri doğal bir şekilde birleştirilmiştir.

Bu çalışmada, bestecinin ses renginin kullanımındaki benzerlik veya farklılıkları saptamak amacı ile yukarıda saydığımız opera türleri (romantik drama, trajedi ve lirik- psikolojik operalar) incelenmektedir. İnceleme modeli olarak ses türüne göre sınıflandırılma seçilmiş olup, drama karakterleri her grubun içinde incelenecektir.

2.3. Romantik drama tipi operalar

Romantik dramaturjinin ana prensipleri, Victor Hugo tarafından yazılmış ve kendi eserlerinde uygulanmıştır. Bu prensiplerin özeti aşağıdaki gibidir:

- Sanat yüksek idealli ve gerçekçi olup, halka dönük, insan kişiliğini geliştirme özeliğini taşımaktadır.
- Eserlerin ifadelerinin içerik ve biçimi yenilenmelidir;
- Kahramanlar kurgusal karakterler değil, gerçek insanlar olmalıdır. Eserlerin ana karakterleri halktan kişiler olmalıdır.

- Dramaturjinin özellikleri parlak bir teatrallik, dinamizm ve keskin kontrastların bolluğudur.

Verdi'nin dramaturji prensipleri bu prensiplere yakındı. Onun eserlerinde bulunan trajik çatışmalar, kahramanlık ögesi, olağanüstü efektler ile dramatik durumlar, karakterlerin çok boyutlu olması ve insanların derin duygularının anlatılması bu prensipleri hatırlatır.

“Ernani” operasında kahramanların sosyal yerleri tespit edildiğinde Hugo dramaturjisinin prensiplerinin etkisini görebiliyoruz. Müzik seviyesinde ise bu olayı diyaloglu solo rollerde izleyebiliyoruz.

Bu opera tipi içindeki her ses renginin kullanılışı gelişme yolunda bir aşamayı oluşturuyor.

“Ernani” (libretto F. Piave) operasında opera ve Hugo'dan alınan dramaturjik rollerin birbirine bağlı olduğu saptanmıştır. Üstelik ilk olarak, besteci örnek tiplerini açık bir şekilde belirtmiştir, daha sonra yazılan operalarda gelişen romantik trajedilerin tip özelliklerini oluşturmuştur. Ana kahraman (tenor) - haydut, soyguncu veya korsan, - “Alzira”, “Il Corsaro” ve “Il Trovatore” operalarında devamını bulacaktır.

Kadın kahraman (soprano) – genç ve cesur soyguncuyu sever (Amelia, Medora, Leonora). Rakip (bariton) – egemen bir aristokrat, - “Alzira”, “Il Corsaro”, “La Battaglia di Legnano”, “Il Trovatore” operalarda yer almaktadır. Sonraki operalarda zalim-rakip (bas) sadece zalim olarak kalıyor (Sparafucile, Wurm). Bu şekilde karakterlerin yerleştirilmesi sonraki romantik komedi tiplerindeki olan çoğu operalar için geçerlidir (“Il Trovatore”, “La Forza del Destino”)

“Ernani” operasında Verdi'nin önemli prensipleri göze çarpar. Birincisi, her karakter aynı önemi taşır. İkincisi, “Nabucco” operasındaki gibi solo partiler İtalyan “numaralı opera” geleneklerine göre yazılmamıştır. Solo partiler sahneye dönüşmüş olup, iç kontrastla dolu daha fazla diyalog içermektedir. Böylece Verdi koro sahneleri ekleyip solo partilerin durgunluğunu aşmaya çalışmıştır. Üçüncüsü, ortak sahnelerde kahramanların karakter özelliklerinin daha fazla ortaya çıkabilmesi sağlanmıştır. Drama, ortak sahnelerde oynanıyor ve orada tüm opera kahramanları kullanılıyordu. Ses rengi kullanılışı açısından bu operada bariton partisi lirik, tenor ve soprano ise dramatiktir.

Ayrıca D. Byron'ın şiirinden alınmış “Il Corsaro” (libretto F. Piave) operasında romantik renklendirme mevcuttur. Ernani gibi, sadık Medora (soprano) tarafından beklenen ve sevilen Corrado (tenor) - reddedilen kahramandır. Corrado özgürlük tutkunu korsanlar ile çevrilidir (Ernani'nin isyancılarla çevrili olması gibi). Corrado, Seid Paşa (bariton) tarafından esir alınır, kendisine aşık olan Paşa'nın cariyesi Gulnara onu kurtarır.

Ses rengi daha lirik olan Medora'nın, renkli ama hafif olan Gulnara'nın sesinden ayrı olması dramaturjiye yardım etmektedir.

Venedik gazetesi “Rigoletto” operasının prömiyer yorumlarında müziğinin sıra dışı olduğunu vurgulamıştır: “Bu tip operalar için tek akşamda yargıya varılamaz. Operanın karakteri yenilik ile belirleniyor; müzik yeni, tarz yeni ve sahneler çoğunlukta. Orkestra konuşuyor ve sizi etkiliyor. Hiçbir zaman müzik bu kadar etkileyici olmamıştı... Özellikle son perdedeki dörtlü çok çarpıcı; hiçbir zaman ne önce ne de sonra Verdi bu kadar farklı dört müzik karakterinin toplandığı muhteşem sahneler yazamamıştı.” Hugo kendi metini bozulmuş olduğu için kızmış ama operayı izlediği zaman gıpta ile şöyle demiştir: “Eğer kendi dramlarım içinde dört karakteri aynı zamanında konuşturup seyircilere onların tüm sözlerini ve farklı duygularını yansıtabilseydim ben de daha büyük etkiye ulaşabilirdim”.

Ana ses renginin kullanılış oranı vokal dispozisyonundaki güçlerin yerlerini değiştirmektedir. Operanın ana karakteri Rigoletto'dur. (dramatik bariton). Daha önce "Nabucco" operasında pes ses rengi olarak algılanan bariton, opera sanatında ilk defa drama partisini söylüyordu. Bu partide sanatçı için tessitura ve duygular ile zor olan drama rolü amaçlanmıştır. Gilda rolü lirik soprano ses özelliklerini talep etmektedir. Dük rolü lirik tenor için uygundur. Diğer kahramanlar - ikinci plandaki roller: Maddalena – kontralto (modern versiyonda – mezzo-soprano); Sparafucile – bas. Maddalena ve Sparafucile güçlü karakterler olarak yazılmıştır. Örnek olarak; Maddalena dörtlüde yer alır (operanın doruk sahnesinde). Rigoletto rolünün özel olduğunu vurgulamak için Verdi özellikle pes erkek seslerine ikinci plandaki partileri veriyor (Monterone, Marullo).

“Il Trovatore” operasının vokal dispozisyonu (libretto S. Cammarano ve L. Bardare) dört ana sesin sınırlı yapısında idi, tenor (Manrico), soprano (Leonora), Il Conte di Luna (bariton) ve Azucena (mezzo-soprano)

Ancak, Verdi, ana hedefi olarak, çingene karakterinin sıra dışı iç dünyasının açıklamasını görüyordu ve bu rolün zengin müzik özellikleri burdan kaynaklanıyordu. Bu şekilde “Il Trovatore”, önceden kullanılan dörtlü seslerin dışına çıkıyor (tenor – soprano – bariton – bas) ve farklı bir şekilde vurgularını yerleştiriyor (mezzo-soprano – tenor-soprano – bariton). Opera türleri ile ilgili olarak ise, opera kapalı biçimleri daha geniş bir şekilde kullanıyor.

“La Forza del Destino” (libretto F. Piave): Bu tip opera grubunun içinde karamsar renk farkı ile, inanılmaz olaylar ile, abartılmış romantik tutkular ile “La Forza del Destino” sıra dışı kalıyor. Karakterlerin az gelişmiş olması operanın ayırt edici özelliğidir ve bu yüzden operanın tipik rolleri ile ilgili konuşulabilir. Operanın başlangıç noktasından itibaren saçma tesadüflerin kurbanı olan Alvaro şanssızlıklar sonucunda acı çeken ve her şeyi unutmak isteyen trajik kahramandır. Acı çeken ve kendisinden vazgeçen ana kahraman Leonora'nın trajik karakterini babasının ölümü etkilemiştir. Tüm opera boyunca Don Carlos intikamın peşindedir. Bu operanın vokal dispozyonu tanınmış Verdi üçgeni olarak oynanıyor (soprano – tenor – bariton).

Ses tınısının kullanılış özelliklerini inceleyelim.

TENOR SES TİPİ

Ernani rolü, Solovtsova'ya göre: "Fatal kader özelliklerini taşıyan romantik, asil ve isyankârdır." Bu yüzden ana kahramanın (Ernani) müzik özellikleri çok kapsamlıdır. Vokal rolü açısından bakarsak, ilk olarak kavatına içinde Verdi Ernani rolünün iç karıştı olduğunu gösteriyor: Onun çıkışı resitatif ve 3 ayrı bölüm içeren sahnededir.

Ernani resitativine dörtlü aralık ile başlıyor ("Mercè diletta amici..."). "e se voi negherete..." – bir nota ile devam ediyor – bu gelecekte yenilmeyi ve durumunun dramatize olacağını göstergesidir. Koro Ernani'nin resitativi ile başlıyor ve bitiriyor.

The image displays a musical score for the character Ernani, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: The vocal line is marked *REC^{to}* and *ERNANI*. The lyrics are "Mercè, di letti a mi ci, a tanto amor..... mer..". The piano accompaniment is marked *RECITATIVO* and *p*.

System 2: The vocal line is marked *ER.* and the lyrics are "U-di-te or tut-ti del mio cor gli af-fanni; e se voi neghe-". The piano accompaniment is marked *RECITATIVO*.

System 3: The vocal line is marked *ER.* and the lyrics are "re-te il vostro a-ju-to, for-se per sempre Er-na-". The piano accompaniment is marked *Adagio*.

System 4: The vocal line is marked *ER.* and the lyrics are "ni fi-a per-du-to.". The piano accompaniment is marked *morendo* and *pp*.

Şekil 1 Ernani'nin Resitativi ve Kavatinası.

Birinci lirik bölüm için “Come rugiada al cespite d’un appassito fiore...” (Andante) üçer dinamik röprizli bölüm ile yazılmıştır. Bu aya, parlak do-majör tonu, altılı aralıkla başlangıç, noktali ritimler, basit melodik hattı kadansa bazı yerlerde eklenen melismalar gibi özellikler taşır.

Verdi — Ernani, Act I

ANDANTE *con molta espressione*

ER. *7* Co - me rugia - da al ce - spi - te d'un appas - si - to

ANDANTE *p*

dolce *dolce* *dolce*

ER. fio - re, d'a - ra - gone - se ver - gi - ne scende - a mi vo - ce al

co - re: fu quel - lo il pri - mo pal - pi - to, il pri - mo

pal - pi - to d'amor, d'a - mor... che mi be - ò. Il vec - chio Sil - va

sten - de - re o - sa su lei la ma - no... doma - ni trar - la al

ta - lamo confi - da l'i - nu - ma - no... ah!..... s'el - la m'è tolta, ah!

Şekil 2 Ernani'nin aryası "Come rugiada al cespite d'un appassito fiore..."

Do Majörde (Adagio con espressione) röpriz, dinamizm oluşturur. Bunu bestecinin notlarında görebiliyoruz: con espressione, espressivo, molto allargando.

Röpriz melodisi ekspozisyon ile karşılaştığında daha fazla genişliyor. Ekspozisyon içinde altılı aralık, sonra da melodi üçgen şekli olarak oktava varıyor. Sonra melodi hitabet özelliğindeki orta bölüm ile kesiliyor. Verdi bir tür çerçeveleme yapıyor:

The image displays a musical score for a chorus section from Verdi's opera Ernani. The score is written for a vocal ensemble (ER. T. O. R. C.) and piano accompaniment. The tempo is marked *ALL. ASSAI MOSSO*. The lyrics are in Italian.

Vocal Parts:

- ER. T. (Tenor):** Si ra - pisca...
- O. R. C. (Chorus):** Sia ra - pi - ta! main se - guir - - ci sa - rà ar - -

Piano Part:

- Me'l giu - rò.
- di - ta? Dunque ver - re - mo, al ca - stel ti se - gui - remo.
- di - ta? Dunque ver - re - mo, al ca - stel ti se - gui - remo.

The piano part includes a section marked *10* and *ALL. ASSAI MOSSO*, followed by a section marked *m. d.* and *pp*.

Şekil 3 Ernani'nin aryaasının koro bölümü (allegro assai mosso).

İkinci bölümde Ernani'nin koro içinde gösterilmesi genel olarak sahneyi daha dinamik yapar. Koro onun resitativini çerçeveler.

Üçüncü bölüm – aria – allegro con brio (“Oh tu che l’alma adora, vien...”) parlak arya tipini sunuyor. Bu aryanın de virtuoze gerektirmemesi enteresandır. “Parlak” opera stili hızlı tempo ile, Ernani’nin partisinde senkoplarla ilerleyen melodide dörtlü aralıklarla yapılmaktadır.

The image displays a musical score for an aria by Ernani. The score is written for voice (ER.) and piano (P.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Italian. The first system starts with a vocal line marked 'ER.' and a piano line. The second system includes tempo markings 'stentate', 'dolce', and 'a tempo'. The third system includes 'stent.', 'allarg.', and 'a tempo'. The score concludes with a vocal line marked 'ER.' and a piano line. The lyrics are: (Oh tu che l'alma adora, vien, vien, la mia vita in fiora; per noi d'ogni altro bene il loco amor terrà, amor ter, rà. Purchè sul tuo bel viso vegga brillare il

Şekil 4 Ernani'nin aryanının 3. bölümü (allegro con brio).

Bu aria yine üç bölümlüdür, ikinci bölümünde koro girer. Üçüncü bölüm röpriz ve tüm sahneyi tamamlayan korolu koda ile biter.

The musical score is written for a solo voice (ER.) and a piano accompaniment. It is in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into four systems. The first system shows the solo voice entering with the lyrics "ri - so, gli sten - ti suoi, le pe - ne Er -". The piano accompaniment provides a harmonic foundation. The second system continues the solo part with "na - ni scor - de - rà, ahl gli sten - ti suoi, le". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The third system shows the solo voice with "pe - ne Er - na - ni, Er - na - ni scor - de -". The piano accompaniment continues with a similar texture. The fourth system is marked "PIÙ MOSSO" and features a choral entry (CORO) with the lyrics "Vieni, Erna - ni: la tua bel - la de' bandi - ti fia la stel - la; sa - ran premio al tuo va -". The solo voice also has a part in this system. The piano accompaniment is marked "PIÙ MOSSO" and "p staccato". The score ends with a "cres." (crescendo) marking.

ER. *con forza*
ri - so, gli sten - ti suoi, le pe - ne Er -

ER. *allarg. con grazia* *a tempo*
- na - ni scor - de - rà, ahl gli sten - ti suoi, le

ER. *col canto* *a tempo* *con forza*
pe - ne Er - na - ni, Er - na - ni scor - de -

PIÙ MOSSO
ER. *p staccato*
- rà.) *p staccato*
CORO *p staccato*
Vieni, Erna - ni: la tua bel - la de' bandi - ti fia la stel - la; sa - ran premio al tuo va -

13 *PIÙ MOSSO* *p staccato* *cres.*
Vieni, Erna - ni: la tua bel - la de' bandi - ti fia la stel - la; sa - ran premio al tuo va -

Şekil 5 Ernani'nin ariasının 3. bölümün korolu kodası.

Daha sonra lirik dram ve Ernani partileri aynı şekilde ayrılmamaktadır. Verdi ikinci perdesindeki aryada “Oro, quant’oro ogn’a vido...” içinde tonunu (Do majör) ve melodinin lirik özelliğini korumuştur.

ERN. *AND^{te} ASSAI MOSSO, QUASI ALL^o. declamato*

[56] O - ro, quant'oro ogn'a - vido

AND^{te} ASSAI MOSSO, QUASI ALL^o.

ER. puote saziar de-si - o, a tut - ti v'offro, ab-

con forza

ER. -bia - -telo prezzo del sangue, del san - gue mi.o...

Şekil 6 Ernani'nin 2. perdedeki aryası "Oro, quant'oro ogn'a vido..."

Ancak, besteci birinci bölümdeki ariyanın tersi olarak bir “declamato” notunu düşüyor ve gerilimi artan ve dramatik etkiyi vurgulayan “ostinato” ritimlerle devam ediyor. Finalde dördüncü bölümündeki üçlüde (Ernani'nin ölümünden önce) Ernani partisinde lirik notalar bulunuyor, ama tüm sahnede dramatik bir hava hakimdir. (Ernani kendi ölümünü bekler ve onunla birlikte Elvira da ölmek ister).

Ernani dramatik rolünün özelliğini büyük ölçüde ansambl sahneleri gösteriyor. Ernani'nin katıldığı tüm ansambl sahneleri bir tür çatışma sahneleridir (Don Carlos ve Silva ile – aşk rakipleri). Verdi üçlüde bir önceki düetdeki prensibini uyguluyor; başlangıçta Elvira ve Ernani çiftini ortak konu ile bağlıyor, Don Carlos ise yedili ve oktav aralıkları ve kendi resitatifi ile onların karşısında durur (Se ti piace il tuo castel...).").

The musical score is for the final of Act 1, featuring a duet between Elvira (FLV.) and Ernani (ERN.) with Don Carlos (C.) in the background. The score is written for voice and piano.

Don Carlos (C.): (forte per essere inteso da tutti) Se ti pia - ce il tuo ca -

Elvira (FLV.): - no - re... o - nor su - pre - mo...

Ernani (ERN.): (da sè) (Che mai (da sè) (Che mai

Don Carlos (C.): - stel que - sta not - te oc - cu - pe - remo.

The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte).

Şekil 7 1.perdenin finalindeki Elvira ve Ernani'nin düetinde Don Carlos'un partisi.

Final sahnesi içinde Ernani'nin bir aryozosu daha mevcut ("Io tuo fido? Il sarò a tutte l'ore..."). İlginç olan, Verdi'nin Ernani'nin tonunu koruyarak (1a minör), bu aryaı marş türü olarak yazmasıdır. Bu şekilde yazım az önce söylenmiş Silva'nın aryası ile yakınlaır.

ER. (Io tuo

ALL. AGITATO

fi - do? il sarò a tutte l'ore co-me spet-tro che cer - ca ven.

ALL. AGITATO

47 *pp* 3 7

Şekil 8 1.perdenin final sahnesinde Ernani'nin aryozosu.

Son bölümde ise tüm üç parti aynı müzik ile kuruluyor ve sesler tek ağızdan çıkmış gibi oluyor. Sanki Verdi, bu kahramanları müzik aracı ile tek bir dramaturjik yapı içine almış oluyor.

EL. - cen - - - to tra di re ti può. Co me tut to pos sie di il mio

ER. - ra - - - ta pla ca re sa prò. L' o dio i nul to che m' ar de nel

EL. co - - - re, la mia fe - - de ser bar - ti sa - -

ER. pet - - - to tut to spe - gne re al fi - ne sa - -

Şekil 9 1.perdenin Elvira ve Ernani'nin düetinin son bölümü.

Birinci perde finalinde tüm ana kahramanlar ve koro tek bir dikey içine toplanmıştır. Onun içinden sıra ile gruplar ayrılıyor

(Ernani - Elvira , Don Carlos – Silva, Don Riccardo
Giovanna).

EL. Co - me
G. fiore. per - chè El - vi - ra smarri - ta ed oppressa, or che il
ER. L'o - dio i -
R. - gnore, è d'o - gni al - tro più sacro e più giusto; no, giam -
C. do - na, d'es - sa de - gno mostrarmi sa - prò. La cle -
S. - gusto, mai de' Ce - sa - ri il lau - ro po - sò. Chi d'I -
J. calma quan - do l'i - ra de' ven - ti ces - sò. La di -
co - me al
- ro - re, tut - ta lie - ta or si ve - de quell'alma, co - me al
- ro - re, tut - ta lie - ta or si ve - de quell'alma, co - me al

Şekil 10 1.perde finalindeki tüm kahramanların korusu.

Ernani'nin Elvira ile sahnesinde (ikinci perde) karakterler kendi doğalarının tutkusunu ortaya çıkarıyorlar. Ernani'nin resitativi yüksek tessiturada bulunmaktadır. Sonraki aşk düetinde (Sol majör) "Ah morir potessi adesso!..." tüm partiler senkronize edilmiştir. İkinci perdedeki küçük Ernani ve Elvira düeti tek metin olarak söyleniyor "La vendetta più tremenda...". Uyum içinde sahnenin dramatik etkisi vurgulanır ve Silva geldiğinde düet devam etmektedir. Silva partisi Ernani ve Elvira partileri ile ritmik uyum içinde olduğu halde melodik olarak farklıdır.

SIL. *VELOCISS.^o ff*

No, ven - det - ta più tre - men - da

65 *VELOCISS.^o ff*

(ad Ernani) *p*

vo' ser - ba - ta al - la mia mano; vien, ti ce - la, o.

p *pp*

p

-gnu - no in - va - no rin - ve - nir - ti ten - te - rà.

Şekil 11 2.perdedeki Ernani ve Elvira'nın düetinden Silva'nın partisi.

Fa minör tonunda olan Ernani-Elvira düetinde Verdi, farklı ses renklerini kullanmıştır. Trioda (Silva-Ernani-Elvira), Elvira ve Ernani partileri liriktir ve "Aida" operasının son düetinin habercisi gibidir. (Aida ve Radames, Ernani ve Elvira gibi, ölüme mahkum edilmişlerdir).

Hangi vokal yazı ile Verdi Ernani partisinde drama etkisinin vurgulanmasını sağlıyordu? Ernani partisi yüksek tessitürde yazılmıştır, yani sesin en gergin etkiyi sağladığı aralıktadır. (Verdi'den önceki besteciler tenor partilerinde orta tessitürü kullanmışlardı). Tüm bunlar Verdi'ye özel "tenore di forza" ses tınısının kullanılışının özellikleridir.

Bu rolün özelliklerini (romantik karakterin rolü, ses türüne göre ise – dramatik tenor sesi) "Il Corsaro" operasındaki Corrado karakterinde de görüyoruz. Bu partideki müzik ile Verdi'nin kahraman tipindeki müzik özellikleri örtüşüyor. Birinci perdedeki Corrado'nun sahneye çıkışı (Ernani'nin çıkışı gibi) iki farklı bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm yüksek tessitürde olmayan, geniş melodili ve serenat eşliktidir, lirik bir karakter taşır.

ANDANTE

CORRADO

Tutto pa-rea sor-ri - dere all' a - mor mio pri-
-mie - ro; l'aura, la lu - ce, l'e - te-re e l'uni -
- ver - so e l'u - niverso in te - ro; ma un fa - to i - ne - so -
- ra - bile o - gni mio ben ra - pi,..... o - gni mio ben,

adagio

Şekil 12 Corrado'nun Kavatinası "Tutto pareva sorridere all' amor mio..."

ve Kabaletta.

COR. *ALLEGRO MARZIALE* *ardito*

Si: de' Corsa - ri il fulmi - ne

ALLEGRO MARZIALE

vibrar dise - gno io stes - so, dal braccio nostro op -

- pres - so il Mu - sul - man ca - drà. Al -

- l'ar - mi, all'armie in - tre - pidi ca - diam cadiam sull'empia

Şekil 13 Corrado'nun Kabalettası.

Daha sonraki Corrado-Medora düeti lirik karakterdedir , kahramanlık özellikleri en fazla hapis sahnesinde görülmektedir (Üçüncü perdedeki ariasında partisi resitatif özelliklerini taşır; Gulnara ile düetindeyse Corrado kararlı bir ifadededir. Operanın son sahnesinde (Medora'nın ölüm sahnesinde) kahramanımızın partisinin yine lirik karakterde olduğunu görüyoruz. Böylece, Ernani'nin aksine Corrado rolünün özellikleri daha farklı ses renkleri gerektiriyor (lirik- dramatik tenor).

“Il Trovatore” operasındaki Manrico partisi lirik-dramatik tenor çizgisini devam ettiriyor. Partideki lirik alan Manrico Leonora’ya ve Azucena’ya olan sıcak duygularını ifade ederken görülüyor. Partinin ana aralığı do diyez-si bemol arasında olup hemen hemen tüm Manrico partisi lirik özelliktedir. İlk çıkışında kahramanın lirik olduğunu gösteren “Romans” türü duyuluyor. Romansının aralığı si bemol-la arasındır, şarkıcıdan lirik bir ifade bekler. Azucena ile düetinde yine liriktir. Dördüncü perdedeki düettino ve ayardaki (Leonora’ya söylediği, üçüncü perde) heyecanlı küçük ikililer ve Leonora ile düeti (dördüncü perde) tipiktir. Diğer taraftan iki kabalettası vardır: İkinci perdede Azucena ile düette (yüksek tessitura, vurgulayan notalar, yüksek tempo) ve üçüncü perdedeki kabaletta (çok büyük bir aralık, “intikam ayası” özellikleri, yüksek tessitura, melodide atlamalar).

Ansambl sahnelerinde Manrico partisi daha dramatik renk taşır. İkinci perde sonunda tek notalı tekrarlama motifi duyulur (Verdi bestelerinin içinde trajik sonun sembolüdür). Aynı motif üçüncü perdedeki ariasında, dördüncü perdedeki Leonora ile suçlama düetinde ve en son dramatik trioda da duyulur. Manrico partisi Verdi'nin lirik-dramatik tenor kavramına daha yakındır.

Largo (♩ = 60)

Азучена
Azucena

Манрико
Manrico

Не сомкну-ла гла-за, серд-це мо-е пол-но тре-
L'in-vo-cai più voi-le, ma fug-ge il son-no a que-sie

Ма-ма, не спят-ся?
Ma-dre, non dor-mi?

А. во-ля. Страш-но...
A. im-ci-l. Pre-go.

М. Ты от хо-ло-да, сы-ро-сти о-пять стра-
M. L'au-ra fred-da è mo-le-sta al-le tue mem-bra,

Şekil 14 1.perdedeki Azucena ve Manrico'nun Düettinosu.

“La Forza del Destino” operasında Alvaro partisinde dramatik söyleyiş tarzını oluşturması Verdi için bir sonraki basamaktı. Besteci bu partiyi Enrico Tamberlick adlı tenorun oyunculuk yeteneğini, mat sesinin tınısını ve sanatçının geniş aralıklı sesini dikkatine alarak yazmıştı. Parti aralığı (si bemol-sol) şarkıda en çok kullanılan aralıktır.

♩ = 120 cantabile

dolciss.

A ma d'a - mor si - pu - ro e san - to

♩ = 120

p legato

simili

A nul - la op - por - si - può al - l'in - can - to

A e Dio stes - so il - no - stro pal -

A - pi.to in le - ti - zia, in le - ti - zia tra - mu - to.

dim.

pp

I. Tempo

Şekil 15 1.perdedeki Alvaro ve Leonora'nın Sahne ve Düetinden Alvaro'nun aryası "Ah,per sempre o mio bell'angiol..."

İkinci perdedeki romansında gösterişli Alvaro partisinde daha çok orta tonlardadır. A.Staheviç'e göre, sesin pes ve tiz alanlarının kullanılması gergin dramatik durumu sağlar. (23). Aynı vokal tonlama prensibi birinci perdede Alvaro-Leonora düetinde, ikinci ve üçüncü perdelerdeyse Don Carlos ile düetinde geçerlidir. Genel olarak Alvaro partisinde lirik anlar olmasına rağmen (romans, Leonora ile lirik düetler, son trio gibi) besteci daha çok dramatik tenora ait olan sesin dramatik vurgulamasını, ses tınısının koyulaşmasını ve sesinin örtülü çıkmasını ister.

Tüm yukarıda sayılmış operalar içinde sadece Dük partisi (Rigoletto) kökten farklıdır. Bu parti dramatik tenorlardan daha açık söyleyiş tarzını gerektiriyor. Dükü karakterize eden "Balad" türü dramatik türlerden değildir.

Böylece, bizim sembolik olarak "romantik drama" olarak adlandırdığımız opera türünün tenor partileri "lirik-dramatik" rengini taşır ve lirik olan Dük partisi ve en dramatik olan Ernani partisi istisna olmak üzere, Verdi'nin temel arzularını yansıtır.

SOPRANO SES TİPİ

Elvira karakteri (Ernani) çok yönlüdür. Operanın en güzel lirik melodileri bu karaktere ait olmasına rağmen, genel olarak bu parti daha çok dramatik türde sayılabilir. Vokal olarak bu ses, geniş ses aralığını kullanışında (si-bemol- do3), hızlı ve sıçramalı pasajlarında ve yüksek tessiturasında karakterize edilmiştir.

ELVIRA

REC²⁰

Surta è la not - te, e

16

pp morando

REC²⁰

EL.

Sil - va non ri - tor - na!

Ah! non tornasse ei più!...Questoodia.to

p

EL.

ve - glio, che quale immondo spet - tro

ognor in in - segue,

col favel -

En pes tonların kısmı

²³ Staheviç: **Gözlemleri**, HMAÜ üniversitesi, s.166 Kiev, 1997

Elvira'nın kavatinası üç bölümden oluşur. Ancak basit olan üçlü kalıbın özü dinamikler açısından zengin ve süslüdür. En fazla süslü olan vokal ve orkestra partilerini içeren röpriz bölümüdür. (Ton si bemol majör).

The image displays a musical score for Elvira's Cavatina, consisting of four systems of vocal and piano parts. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The vocal part is marked 'EL.' and the piano part is marked 'p'.

System 1: The vocal line begins with 'E - den, un E - den di de - li - zia sa - - - ran que - - gli antri a'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *cres.*, *p*, and *allarg.*.

System 2: The vocal line continues with 'me, un E - - - den, un'. The piano accompaniment continues with similar complex patterns. Dynamics include *pp*.

System 3: The vocal line continues with 'E - - - den, un E - den, un E - den di de -'. The piano accompaniment continues with similar complex patterns. Dynamics include *p* and a measure marked '18'.

System 4: The vocal line concludes with 'li - zia sa - - ran que - - gli antri a me, quegli an - tri a'. The piano accompaniment concludes with similar complex patterns. Dynamics include *dim.*, *allarg.*, *f*, and *p*.

En tiz tonların kısmı
Şekil 16 Elvira'nın Sahne ve Kavatinası.

Koro bölümünden sonraki ariya (allegro con brio) "Tutto sprezzo che d'Ernani non favella..." si bemol tonuna döner, parlak ariya tipindedir.

ELV. (da sè) (Tut - to sprezz - zo che d'Er -
na - ni non fa - vella a que - sto co - re, non v'ha
gem - ma che in a - mo - re pos - sa l'o - dio tra - mu -

Şekil 17 1.perdedeki Elvira'nın Kavatinasının 3. bölümü (allegro con brio).

Elvira ve Don Carlos sahnesinde ve düetinde Elvira'yı sadık ve seven biri olarak görüyoruz. Verdi'nin bu düetini "anlaşmazlık düeti" olarak görüyoruz. Karakterlerin ikisi de kendi çizgilerini takip eder ve birbirlerine kontrast oluşturur. Ancak düetin sonuna doğru metinler farklı olmasına rağmen vokal partiler yaklaşır ve son akorlarda metinler de aynıdır. Elvira'nın son triodaki metni (Elvira, Ernani ve Don Carlos) konuşma tarzındadır ve burada Verdi resitativinin habercisi gibidir.

Daha sonra Elvira karakterinin benzerlerini ve dramatik soprano rolünü, Leonora (Il Trovatore, La Forza del Destino) ve Amelia (Un Ballo in Maschera) rollerinde de görüyoruz.

Medora ve Gulnara ("Il Corsaro") rolleri sanatçılar için zor rollerdir. Partilerin ikisinde de zarif söyleyiş, geniş aralıkta hareket ve esneklik, tiz ve pes seslerde ifade gücü gibi "Bel Canto"nın tüm imkânlarını gerektirir. Bu partiler "lirik" soprano olarak adlandırılmış partilere yakın olup içinde renklendirme tekniğinin hafifliği, lirik ve dramatik seslerin ses renklerinin zenginliğini taşır. Buna rağmen partiler seslerin farklı renklendirilmesini gerektirir. Şiirsel Medora romansı (birinci perde) ve devamında gelen Corrado düetinde daha lirik seslendirmeyi gerektirir. Medora ariasında (üçüncü perde) ve son trioda seslerin tınısı değişmiyor. Gulnara partisi biraz daha farklıdır. Bu parti daha yüksek olup renklendirme tekniğine hâkim olmayı gerektirir. Gulnara ariası de aynıdır (ikinci perde).

GULNARA *espress.* *p* *sensibile*

Vo-la ta-lor dal car-ce-re li-bero il pen-sier

pp *dolcis.*

mi-o al so-spi-ra-to e lim-pi-do

pp

aere del ciel del ciel na-ti-o: i-vi rapi-ta l'a-ni-ma

Şekil 18 2. Perdedeki Gulnara'nın ariası

Ancak hapisane sahnesinde bu parti farklıdır; üçüncü perdedeki Seid'in cinayet sahnesinde cesur, son trio ve Corrado ile düetinde ise sadık ve sevecendir.

Leonora (Il Trovatore) ise seven ve dert çeken bir kadın olarak karşımıza çıkar. Onun partisi Verdi'nin lirik-dramatik ses tipine ne kadar düşkün olduğunu yansıtır, kırılgınlığının dramtizmini ve psikolojisinin lirikliğini birleştirir.

A.Staheviç'e göre, göğüs sesinin fa¹ den aşağıda daha koyu ve daha zenginleşmiş karışık falset sesi ile kullanılması Leonora karakterine lirik ve dramatik özellikleri bir arada veriyor (24). Yüksek tessituralı kavatina altılı ve oktav atlamaları içerir:

The image displays a musical score for Leonora from Verdi's *Il Trovatore*. The score is in G major and 6/8 time, marked 'Andante' (♩ = 69). It consists of three systems of vocal and piano parts. The vocal part is for a soprano (L. L.), and the piano part is for piano (p). The lyrics are in Russian and Italian. The first system shows the vocal line starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano part features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a half-note pattern in the left hand. The second system shows the vocal line with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano part continues with the same sixteenth-note pattern. The third system shows the vocal line with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano part continues with the same sixteenth-note pattern. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*.

Andante (♩:69)

Л. Л.
- нул - ся. Но рыцарьско - ви - де - ньях
riù! Со - те d'au - ra - to so - gno

Л. Л.
СТАЛ МНЕ яв - лять - ся, И СНИМ СВИ - да - нья я ста - ла
fug - gen - te im - ta - gol Ed e - ra vol - ta lin - ga sta -

Л. Л.
ждать... И вдруг... Ска - жу сей -
- gion та poi... A - scol -

Инес
Ines

Что даль - ше?
Che av - ven - ne?

devamında gelen Kabalettada da aynı atlamalar vardır.

²⁴ Staheviç: **Gözlemleri**, HMAÜ üniversitesi, s.105 Kiev, 1997

Л.
L.
- бы и слез, из мра - ка до - ле - та - ла; как вздох неж - ной меч.
и - mi - le, qual d'io - ni che pre - ga l'di - o, in quel - la ri - pe -

Л.
L.
- ты и грез, а ней и - ми мо - е зву - ча - ло.
- te - a - si, ни мо - те... il мо - те mi - ol..

animando un poco poco animato
con espansione
Л.
L.
Бро - саясь я к ок - ну скорей и ви - жу: он пре - до мно - ю! Серд - це за -
Cor - si al ve - ron sol - le - ci - ta... E - gli e - ra, e - gli e - ra des - sol.. Gio - ia pro -
con espansione

Л.
L.
- би - лось ра - дост - но, и до - жа -
- vai che a - gl'am - ge - li so - lo e pro -

Л.
L.
- лась ге - ро - я! И серд - цу
- uat con ces - sol.. Al co - re, al
pp

Şekil 19 1. perdedeki Leonora'nın Kabalettası.

Tanınmış “Miserere” de Verdi’nin kullandığı atlamalar ve vurgular Elvira partisini andırıyor. Leonora ariasına (ikinci perde) konuşma ile başlar ve partisinin triosunda (ikinci perde), Dük ile düetinde (dördüncü perde) ve son triosunda (dördüncü perde) hep bu tımtırlıklı konuşma tavrı görülür. Bir de, birinci perdedeki aryada, dördüncü perdedeki aroyoda ve Dük ile düetinde lirik ve üzgün ikili minör aralıkları görürüz.

Л.
L.

хо-ды, быть может, найду труп хо-лодный в це-пях, мо-жет быть, най-
por-te sol quan-do ca-da-ver già fred-do sa-ra, quan-do ca-da-

Бо-же, сжа-ль-
mi-se-re-

Бо-же, сжа-ль-
mi-se-re-

дим.

-ду там труп в це-пях.
-ver fred-do sa-ra.

Манрико
Manrico

Кро-вью пла-чу сво-
Scon-to col san-gue

ся!
re!

ся!
re!

дим.

Şekil 20 4. perdedeki Leonora’nın ariası “Miserere”

Gilda partisi (Rigoletto) lirik soprano sesine uygundur. Fakat Verdi'nin diğer operalarındaki partiler ("Il Trovatore" operasındaki Leonora, "Aida" operasındaki Aida) gibi dramatik bir parti değildir. Gilda partisini söyleyen sanatçı "koloratura" ve "Bel Canto" ile birleştirilmiş geniş aralıklı bir sese sahip olmalıdır. Gilda karakteri için kavatina, solo söyleyiş özelliği olarak görünür. İkinci perdedeki babası ile olan düetindeki aryoza farklıdır, dördüncü perdedeki kuartette ve son trioda eşlikçi gibidir. İkinci perdede Rigoletto ile düetinde Gilda partisi, aryoza göğüs sesinin gelmesini talep etmektedir. Böylece karakterin solo ve toplu sahnelerinde farklı özellikler görülür; solo söyleyişinde daha nazik, daha saf ve coşkulu olup toplu sahnelerde daha dramatik ve gergindir.

Leonora (La Forza del Destino) partisi de dizginsiz karakterli si bemol-si bekar aralıklı lirik soprano ses tipindedir. Ana müzikal özelliği olarak manastır yanı sahnesi panik dolu melodisi ve duanın sert söyleyişinin kontrastı üzerinde kurulmuştur. Leonora partisinde karışık söyleyiş, gönlünün özelliklerinin ve iç dünyasının psikolojik yapısının açıklanmasına imkân vermektedir. Leonora partisi sanatçı için maksimum ses doğallığını, ses akustiğinin tüm imkânlarını ve karışık registerle söylemeyi gerektirir.

Andante

Ми - ра, ми - ра, ми -
 Ра - се, ра - се, ра -

- ра, ми - ра, по - ко - я жаж-дет ду-ша мо - я!
 - се, ра - се, mio Di - o, ра - се, mio Di - o!

mf con dolore

В ро-е-лю-бо - ком все дни мо-и бе-гут, и не-у-
 Cru-da sven-tu - ra m'a - stringe, ah! me, a lan- guir; co- me il dí

- стан - но сле - зы, сле-зы по - то - ком из глаз мо - их те -
 pri - мо da tant' an - ni du - ra pro-fon - do il mio sof-

- кут! Ми - ра, ми - ра, ми - ра, по -
 - frir. Ра - се, ра - се, ра - се, mio

Şekil 21 1. perdedeki Leonora'nın alyasy "Pace, pace..."

MEZZO-SOPRANO SES TİPİ

İncelemiş olduğumuz operalar grubu içinde Azucena partisi en başarılı Verdi mezzo-soprano partilerindendir. Bu rol çelişkili olup açıkça tanımlanamamaktadır. Besteci bu rolde karakterin hem intikam tutkusunu hem de Manrico'ya olan sevgisini vurgular. (iki ana tutku vurgulanır ve bu tutkular operanın sonuna kadar bu role eşlik eder). Azucena'yı ikinci perdede bir annenin ve çocuğunun ölümünü anlattığı hikâyesinde dizginsiz olarak gösterir. Verdi, registerlerin değişim seçimi ve ses kırılması ile dramatik etkisine ulaşüyor.

A.
A.
мать сво-ю от-мсти! И сколь-ко бу-ду
ven - di - ca... escla - mò... Quel del - to in e - co e -

A.
жизнь я, у-жасный крик за-быть я не смо-гу.
- ter no in que - sto cor, in que - sto cor la - sciò.
Манрико
Manrico

A.
И ты от-
La ven-di-

A.
У гра-фа сы-на я у-та-щи-ла как жерт-ву ис-куп-
Il figlio giun-si a rapir del con - te; lo tra - sci - nai qui

M.
- мсти-ла?
- ca - sti?

A.
А.
ле-нья... Из ме-сти жечь его ре-ши-ла. (с ужасом)
те - со... le fiam - me ardeangia pron - te. (con terrore)

M.
О не-бо! Со-жгла? Воз-мож-но-ль?
Le fiam-me? Oh ciell.. tu for - se?

Şekil 22 2. perdedeki Azucena'nın Hikayesi.

İkinci perdede Manrico ile düetinde Azucena partisinin aralığı neredeyse soprano partisinin aralığına eşittir.

Üçüncü perdede sorgu sahnesinde tam tersi, sesin orta aralığı kullanılır ve çeşitli ritimler, senkoplar aracılığıyla gerginliğe ulaşılır: “Giorni poveri vivea, pur contenta...” adlı aryozoda, “E tu non vieni, o Manrico...” adlı aryozoda ve keskin noktalı ritimlerin kullanıldığı: “Ah ! Deh ! rallentate, barbari, le acerbe mie...” adlı aryozoda bu özellikler görülmektedir.

The image displays a musical score for a vocal performance, likely arias or arioso, in Act 3. It consists of four systems, each featuring a vocal line (A. for Alto) and a piano accompaniment. The tempo and dynamics are indicated at the beginning of each system.

System 1: Tempo: *Allegro* (♩ = 88). Lyrics: *в си - лах му - ки я сно - сить, вы пыт - ку прекра -* / *ral - len - ta - te, o bar - ba - ri, lea - cer - de mie ri -*

System 2: Tempo: *con forza*. Lyrics: *- ти - те! Вы, злы - е зве - ри, из - верги, мне ру - ки от - пус -* / *- tor - te... Que - sto crudel mar - ti - rio è pro - lun - ga - ia*

System 3: Lyrics: *- ти - те! За - бы - ли вы, что есть го - сподь, за - бед - ных* / *- mor - tel! D'i - ni - quo ge - ni - to - re et - pio fi - gliuol - peg -*

System 4: Tempo: *declamato*, Dynamics: *PPP*. Lyrics: *мсти - тель! Вой - тесь! Мою моль - бу у - слы - шит* / *- gio - те, tre - mal.. uè Dio pei mi se - ri, uè*

Şekil 23 3. perdedeki Azucena'nın aryozosu .

Azucena partisi tımturaklı konuşması ile (Manrico ile düettilnosunda), cenaze töreninin marş ritimlerinde ve son triodaki tek nota ile devam eden resitatif gibi sahnelerde özel bir dramatizm taşır.

Largo (♩ = 60)

ppp *sempre pp*

Азучена
Azucena

Манрико
Manrico

Не сомкну-ла глаза, сердце мо-е пол-но тре.
L'in-vo-cai più vol-te, ma fug-ge il son-no a que-sie

Ма-ма, не спит-ся?
Ma-dre, non dor-mi?

A.
A. - во-ги. Страш-но...
lu-cil. Pre-go.

M.
M. Ты от хо-ло-да, сы-ро-сти опять стра-
L'au-ra fred-da è mo-le-sta al-le tue mem-bra,

A.
A. Нет. Из э-той мрач-ной мо-ги-ды вырваться я меч-та-ю! За-ды-хаюсь я
No; da que-sta tom-ba di vi-vi so-lo fug-gir vor-re-i, per-chè sen-to il re-

M.
M. - да-ешь!
for-se?

Şekil 24 3. Perdenin finalinde Azucena ve Manrico'nun düettilnosu.

BARİTON SES TİPİ

Verdi'nin en sevdiği ses tipiydi ve diğer sesler için geçerli olan talepler bu ses için de geçerli idi. Verdi baritonu sol-sol1 aralıklı tenor tipindeki sestir, genel olarak partilerinde en çok sesin en üst beşlisi kullanılmıştır.

Don Carlos (Ernani) zengin bir aristokrat rakip rolünü sergilemektedir. Rolünde kibir olması (birinci perde sonunda bu şekilde görünüyor), âşık olması (Elvira ile düet ve sahnelerinde) ve affedebilmesi ("Oh de' verd'anni miei..." adlı ariyozoda) en önemli özellikleridir.

CARLO ANDANTE CON MOTO *Cantabile*

86 ANDANTE CON MOTO Oh de' verd'anni miei - - - i

pp

so-gnie bugiar-de lar-ve, se trop-povi cre-

stent.

col canto

leggeriss.

- de - - - i, l'incanto, l'incanto ora di sparve.

S'o-ra chiama-to so-no al più subli-me

Şekil 25 1.perdedeki Carlos'un affetme ariyozosu "Oh de' verd'anni miei..."

Don Carlos partisinin bariton tınısı çok karakteristiktir, partinin bazı anları yüksek bariton tessiturasındadır. Örnek olarak, Elvira ile düetindeki partisi lirik bir başlangıçtır. Üçüncü perde sonunda ilk olarak dramatik resitatifler giriyor; ikinci bölümde “Tu se Ernani...” diye başlayan aryoza ise kendi resitatif özü ile Rigoletto partisinin çoğu anlarını öngörmektedir.

Decamato ALL. ASSAI MOD.to

Tu se'Er - na.ni!... me'ldi.ce lo

31

pp

ALL. ASSAI MOD.to

pp

sdegno che in ve - der - ti.....quest'a.nima in.va.de: tu se'Er.

f

p

f

Şekil 26 3. perdenin finalinde Carlos'un resitatif ve aryoosu “Tu se Ernani...”.

İkinci perdenin “Vieni meco, sol di rose...” diye başlayan ariasında ölçülü ve imalı ses tonları kullanılıyor. Bu ariya solo söyleyişte tipik bir ariyadır.

MODERATO (ad Elvira) PP

73

Vie - ni me - co, sol di ro - se in.trec.

MODERATO

p

legato

p

f

dolcis.

-ciar ti vo' la vi - ta; vie - ni me - co,o - re pe -

Şekil 27 2. perdedeki Carlos'un ariyası.

Üçüncü perdedeki Don Carlos'un yüksek bariton tessiturasında olan kavatinasında ise karakterin baskın ve hırslı özellikleri ortaya çıkar. Son bölümde dramatik ifade ve buna bağlı resitatif anlatım gelir (declamato).

Don Carlos gibi "rakip" rolü "Alzira", "La Battaglia di Legnano", "Il Corsaro", "Il Trovatore" operalarında da bulunmaktadır.

"Il Corsaro"da bariton rolünü Seid Paşa kahramanı taşıyor. Kendisi Gulnara-Corrado aşkına rakiptir ve üçüncü perdedeki lirik ve bravura parçalarından oluşan aryada bu duyguları aktarılmıştır.

Conte di Luna (Il Trovatore) "rakip" rolünün haricinde "asil bariton" rolünü taşımaktadır (L. Solovtsova). Partisinin aralığı sol – sol'dir. Ana imajı tonlamalar ile ve ikinci perdedeki süsler ile oluşur. Birinci perdenin sonundaki "intikam" arya'sının vokal ve enstrümantal partilerinin ritimlerinin aynı olması ve yüksek tessituralı olması rolü için tipiktir. Toplu sahneler içinde Conte karakteri daha dramatik olarak gösterilmektedir. Birinci perdede Leonora ve Manrico ile şaşkın ve öfkeli ; üçüncü perdede Azucena ile dramatik replikleri tek nota ile söylerken acımasız ve dördüncü perdede Leonora ile düetinde öfkeli görünmektir.

Rigoletto partisi bariton repertuar içinde en zor partilerden biridir. Rol inanılmaz dramatik yoğunlaşma ve aynı zamanında baba sevgisini gösteren yumuşak renkler gerekmektedir. Müzik bazen ortaya çıkarır, bazen parlar bazen de duygulandırıcıdır. Sanatçının bu partiyi söyleyebilmek için tüm vokal ve fizik güçlerini toplaması gerekmektedir. Önceki operaların aksine burada Verdi bariton aralığını daraltmış ve ana yükünü taşıyan bölümlerde üst en üst beşliyi kullanmıştır. Sıra dışı Rigoletto karakteristikleri şarkı söylemenin çeşitli kullanımlarından oluşur. Müzikal karakteristiğinde karakterinin üç bileşeni gösterilir: Soytarılık (köşeli melodik tonlamalar, noktalı ritim, zayıf bölümler üzerine vurgulama); kızına olan sevgisi (Gilda düetlerinde lirik melodiler) ve trajik yön (konuşma hâkimiyeti, söyleyiş tarzı olarak dramatik monologu kullanması). Önemli bir not, Rigoletto karakteri tek taraflı anlaşılmayan ve Azucena gibi çelişkili rollere ait karakterlerden biridir; bu partinin bariton ses tınısında ifade bulması opera sanatının içinde başlı başına bir devrimdir.

Don Carlos ("La Forza del Destino") karakteri ise tek taraflı gösterilmiştir. Kahramanın intikam duyguları ile yaptığı hareketler onun müzikal karakterini oluşturur. Partinin si bemol-sol1 aralığı tam olarak kullanılmıyor. Balladının (ikinci perde) içinde ses do diyez- fa diyez1 dışına çıkmıyor.

Carlos partisinin dramatik özellikleri Alvaro ile düetine kadar devam etmektedir (üçüncü perde).



Şekil 28 2. Perdedeki Alvaro'nun Balladası.

Üçüncü perdedeki ayağı "dizginsiz" aya geleneğine göre yazılmış olup Conte di Luna (Il Trovatore) ayağını andırır.

Г.
С.
e, - как день пре - крас - ный, мне он от - ва - гу, мне от - ва - гу с серд - це все.
- gor del suo bel vi - so no - vo in - fon - de, no - vo in - fon - de a me co.
dolce
ppp
- ля - ет. Пусть мо - я лю - бовь к ле - о - но - ре я ве -
- rag - gio. Ah l'u - mor, l'u - mo - re on - d'ar - do le fa -
ppp

Şekil 29 3. perdedeki Conte di Luna'nın ayağı.(Il Trovatore)

BAS SES TİPİ

Silva "Ernani" operasının en belirsiz karakteridir. Bir taraftan intikam örneği olarak sergileniyor (cani rolü). Diğer taraftan, bu rol tek taraflı anlaşılmayan, çelişkili ve aykırıdır. Bu özellikleri ile ilerideki Verdi kahramanlarının rollerini (Rigoletto ve Azucena gibi) öngörmektedir.

Onun iyi davranışları ters tepkiler doğurur (örnek olarak, Ernani'yi Don Carlos 'un öfkesinden saklayıp daha sonra onu cezalandırıyor). Silva partisinin belirsizliği farklı karakterli müzik ile ifade edilmektedir.

Silva'nın kavatinası Ernani ve Elvira'nın kavatinaları ile aynı prensipler üzerine kuruludur; yavaş ve lirik Andante, " Infelice!..e tuo credevi.." resitatif bölüm ile kesilir.

CAVATINA
ANDANTE

[36] In-fe-li - - ce!..e tuo cre-de - - vi sì bel gi-glio imma-co -

[37] - la - - to! Del tuocri : ne fra le ne - - vi piomba invece, piomba inve-ce il di-so -

Şekil 30 1.perdedeki Silva'nın Kavatinası (Andante)

(a Carlo ed Ernani)
ALL.^o declamato

L'of - fe-soonor, si - gno - ri, i - nul - to non an - drà. Scu.

37 ALL.^o

ALLEGRO

p

cres.

- die - - ri, l'az - za a me, laspa - da mi - - a... L'an.

Şekil 31 1.perdedeki Silva'nın Kavatinasının resitatif bölümü.

Ardından hızlı ve marş gibi kahramanlık notaları içeren ariasını görüyoruz (Allegro marziale). Marş ritimli ve kesin hece melodisi bu karakterin oluşmasına yardımcı olmaktadır. İkinci bölümünün ariası ("Infin che un brando vindice...") iki bölümden oluşur; lirik, hatta kederli marş ve ardından kahramanlık notaları içeren ve kesin hece melodisi ile yazılan bölüm.

s

In.

39

ff

p

- fin che un brando vindi - ce re - sta al vegliar - do an.

Şekil 32 1.perdedeki Silva'nın "Kahraman ariası" (Allegro marziale)

Don Carlos düetinde azalan ve yükselen anlık (yalvarma ve şikâyet etme karakterini taşıyan) tonlamalar duyuluyor.

co - re... vo'i con - si - gli d'un fe - del...
SIL. Mi fia o.
(forte per essere inteso da tutti)
Se ti pia - ce il tuo ca -
s - no - re... o no - re su - pre - mo...
pp

Şekil 33 1.perdedeki Carlos ve Silva'nın düeti

"İntikam ariozosu" ise, tam tersine hızlı tempo ve vokal partinin müzik eşliğiyle bağlantılı olması ile karakterize ediliyor.

SIL. **VELOCISS.^o ff**
No, ven - det - ta più tre - men - da
65
VELOCISS.^o ff

(ad Ernani)

vo' ser - ba - taal - la mia mano; vien, ti ce-la, o -

-gnu - no in - va - no rin - ve - nir - ti ten - te - rà.

Şekil 34 2. Perdedeki Silva'nın "intikam ariozosu".

İşbu özellikler bu tip ariyalarda Verdi'nin müzikal dilinin özel karakteristiğini taşıyor. Verdi'nin müzikal dramatik prensiplerine dayanarak ve kesin bir şekilde Silva rolünün bas olduğu halde bariton sesine daha yakın olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıda sayılmış operaların diğer bas sesleri (Ferrando, Seid, Sparafucile) tipik "basso cantante" sesler olup dramatik ifade gerektirir.

ÖZET

"Romantik drama" opera türünün ana ses tınısının analizini özet olarak şu maddelerde yapabiliriz:

Romantik drama opera türü içinde olan rollerin klasik yerleştirmesine göre ana kahramanların rolleri soprano ve tenor ses tipleri ile ifade edilmektedir. Belli bir yere kadar "Rigoletto" operası için de bu geçerlidir (Dük – Gilda çifti için).

Verdi'nin farklılığı sadece ana kahramanların karakterlerini şekillendiren ses tınılarının seçimidir. Gilda, Medora, Gulnara daha lirik kahramanlar olup, Elvira ve Leonora daha dramatiktir. Bundan dolayı vokal partiler de farklıdır, farklı aralıklar kullanılır, farklı karakterler ve solo söyleyiş tarzlar görülür (Elvira ve Leonora için ariyalar ve kabaletta; Gilda ve Medora için romans ve aryoza v.s.).

"Vokal dispozisyon" açısından güçlerin yerleştirmesi biraz farklıdır: soprano-tenor-bariton-bas. Ancak vokal dispozisyonu bu şekilde sadece "Ernani" de görebiliriz. "Il Corsaro", "Rigoletto", "La Forza del Destino" operalarında tipik Verdi üçgenini izleyebiliyoruz (soprano-tenor-bariton). "Il Trovatore"de ise dispozisyonun karakteri değişmektedir: mezzo-soprano – soprano – tenor – bariton.

Kadın ve erkek pes seslerin rolleri önemli şekilde genişlemiştir. Silva, Rigoletto, Azucena, belirsiz ve farklı rollerin özelliklerini taşıyan opera kahramanlarıdır.

2.4.Psikolojik opera – trajedi

Bu tür opera grubunu oluşturmaya başlayan “I Due Foscari” operasıdır. (libretto F. Piave, Byron metinlerinden yazılmış). Kahramanlık teması, abartılmış vatanseverlik duyguları ve derin güçlü karakterleri ile Byron'ın oyunu Verdi'nin dikkatini çekmişti. Verdi “I Due Foscari” operasında, diğer erken operalarında olduğu gibi, hayatın ve karakterlerinin gerçek yönlerini gösterme gayretinde idi.

Operanın ana partileri şunlardır: bariton – Francesco Foscari; dramatik tenor – Jacopo Foscari (sürgüne gönderilen kahraman); dramatik soprano – Lucrezia (kadın kahraman) ve bas – Loredano (cani). Romantik drama operalarına ait vokal dispozisyon bellidir. Ancak, bu operanın asıl vurgusu trajik aşk çizgisi üzerinden trajik Doge kahramanının (yaşlı Foscari) üzerindedir.

Romantik dramlarda (Ernani gibi) kahramanların davranışları ve tarihsel gelişmeler gibi dış faktörler dramatik eserlerin yazım sürecini yönlendirmekteyken, Verdi'nin Shakespeare'in eserinden alarak yazdığı “Macbeth”te (1847) insanın iç dramı yansıtılıyordu. Besteci konuyu müzik yazısı ile daha da etkili hale getirmişti. “Macbeth” operasında tenor kahraman rolü yoktur, yani bu opera aşk entrikası içermez. Operanın partilerinin bir kısmı mevcut olan opera rollerinin çerçevesinde yazılmıştı; Macduff, doktor ve hizmetçi gibi. Fakat vokal dispozisyon daha çok Macbeth ve Lady Macbeth partilerinin çevresinde oluşmaktadır. Çoğu araştırmacılar kesin olarak Macbeth çiftinin partilerini cani rollerine ekler. G. Ordjonikidze'nin dediğine göre: “Richard, Iago ve diğer gerçek canilerin aksine Macbeth gerçek bir kahraman niteliğine ve büyük cesarete sahip bir insandır. İlk suçunu işlediği zaman iç huzurunu ve sağduyu gücünü kaybediyor” (25).

1860'larda operanın ikinci versiyonunu yazarken Verdi müzikal dilini değiştirmiş ve yeni sahneler eklemiştir. Lady Macbeth'in maharet gerektiren aryaasının yerine bir monolog yazmıştır. Operanın birinci versiyonundaki savaş sahnesi (Macbeth'in Macduff ile kavgası ve Macbeth'in ölümü) ikinci versiyonda son orkestra finalinde yer almaktadır. Üçüncü perdenin müziğinin bir parçası yeniden yazılmıştı (bale sahneleri ve finalinde eşlerin son düeti eklenmiştir), bir parçası değişmişti (koro fugası ile opera finalindeki Macbeth'in ölüm öncesinin monoluğu), fakat müziğinin bir parçası (uyurgezerlik sahnesi mesela) değişmeden kalmıştır. Burada operanın ikinci versiyonunu incelemekteyiz, ancak bir takım değişiklikler yapılmasına rağmen genel olarak rollerin özünün değişmemiş olduğunu söyleyebiliriz.

²⁵ Ordjonikidze: **Shakespeare Hikayeleri Üzerinde Verdi'nin Operaları** S.144- Moskova, 1967.

“Simon Boccanegra” operasında (libretto F. Piave) “I Due Foscari”de olduğu gibi aşk çizgisini izleyebiliyoruz (Amelia – Gabriele). Fakat “romantik drama” grubuna göre bu çizgi asıl eylemi yönetmediği için ana çizgi değildir. Trajik kahraman Doge'nin rolü Francesco Foscari'ye benzer. Seslerin dağıtımı açısından bakarsak bu operanın Simon partisini bariton ses ile ifade etmek doğaldır. Operanın içinde bu bariton sesi tek değildir (ikincisi – Paolo, Doge'nin sekreteri). Haricinde operanın içinde iki bas sesi var – Fiesco (daha pes bir bas sesi) ve Pietro (senatör). Fiesco'nun opera rolü belirsiz olup trajedi karakterinin kasvetini (kızının ölümü), komlocu (Doge'ye karşı beslediği kin) ve asil karakterin özelliklerini (Simon Boccanegra'nın affedilmesi ve kabul edilmesi) birleştiriyor. Partisinin müziğinde trajik (Prologda kızının ölümü için ağlaması) veya ağır karakterli (birinci bölümünde Gabrielle ile düetinde, final kuartetinde) tonlamalar hükmediyor. Amelia – Gabriele çiftinin partisi (soprano-tenor) daha geleneksel yapıya sahiptir ve operanın sonunda aşık olan çift tüm istediklerine ulaşır (Verdi operalarında çok ender görülen bir sondur).

Ses renklerinin kullanışını inceleyelim: Yaşlı Foscari rolü en dramatik roldür. Onun ilk sahnesi ve “O vecchio cor che batti” aryası trajik önsezilerle doludur. İkinci bölümündeki Lucrezia ve Jacopo ile hapisane sahnesi büyük ses ve gerilim ister. San Marco katedralinin çanının yeni Doge seçimi ile ilgili haber verdiği son sahne ve Francesco karakteri Simon Boccanegra karakterinin habercisidir.

ANDANTINO Cantabile

O vecchio cor, che bat - ti come a'prim'an - ni in

20 ANDANTINO

se - - - no, fos.si tu fred - do al me - no co - me l'a -

- vel, l'avel t'avrà, l'avel t'a - vrà. Ma cor di pa - - dre

Şekil 35 1.perdedeki Yaşlı Foscari'nin ilk sahnesi. “O vecchio cor che batti”

“Del mar sul lido fra gente ...” ariasının prologunda ve Simon’un hikâyesinde hayatı görmüş ve trajik olayların gelişini sezen insanın karakteri göze çarpar. Simon partisi resitatif ve melodik tonlamalar üzerine kurulmuştur.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system features a vocal line for Simon (SIM.) in bass clef, marked *ANDANTINO* with a tempo of 92 and *cantabile*. The lyrics are "Del mar sul li . do fra gente o . sti . le". Below the vocal line is a piano accompaniment (YY) in bass clef, also marked *ANDANTINO* with a tempo of 92. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The bottom system continues the vocal line with the lyrics "crescea nel . l'om . bra quella gen . ti . le; crescea lon . ta . na dagli occhi". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature.

Şekil 36 Prologdaki Simon’un Hikayesi “Del mar sul lido fra gente...”

Daha sonra (sadece Amelia ile bazı sahneler haricinde) melodinin resitatif tarafı daha ağır basıyor. Örneğin: çok parçalı Amelia ile düeti (birinci perde), Amelia ve Gabriele ile triosu (ikinci perde) ve üçüncü perdenin final kuarteti (Amelia – Gabriel – Simon – Fiesco). Simon'un trajik karakteri Verdi tarafından tek notalı çok sayıda resitatif ile vurgulanır (re¹ – fa¹). Bu yöntemin doruk noktasına Doge ölüm sahnesinde ulaşır (üçüncü perde finali).

A
 cie - lo pie - ta - - de al mi - o, al mio do - lor.

G
 - lo - ce, ve - lo - - ce l'o - ra del lie - - to a - mor!

D
 fi - glia...stringi il mo - ren - te, il moren - - te al cor! Sena -

F
 - ma - no, l'u - ma - - no cor, l'u - ma - - no cor.

- tu - ra, s'avvol - - ge in man - to di do - lor!

- tu - ra, s'avvol - - ge in man - to di do - lor!

- tu - ra, s'avvol - - ge in man - to di do - lor!

- tu - ra, s'avvol - - ge in man - to di do - lor!

8.----- W
 ff ppp pp
 col canto

Şekil 37 3.perde finalindeki Doge'nin ölüm sahnesindeki nota tekrarları.

Bu tip opera grubunun en zor ve çelişkili karakteri Macbeth karakteridir. Melodi yaratmada uzman olan Verdi Macbeth partisinde melodik ahenkten neredeyse tamamen vokal ifade yararına vazgeçmiştir. İşbu ifade tarzı sayesinde Macbeth kahramanını operanın başlangıcında savaşın galibi olarak görebiliyoruz, operanın sonunda ise müziği gerçek acı ile dolu olmasına rağmen bir sürü cinayet işlemiş karakterin hain adama yavaşça evrilişini izliyoruz.

Macbeth partisinde seslerin dar aralıkta çok sayıda tekrarları mevcuttur (hem resitatifli hem melodili söyleyişlerinde). Bu operada çoğu araştırmacıların görüşüne göre (G. Ordjonikidze, L. Rozenbaum ve diğer), bu tonlamaların sıklığı sanki ruh dünyasında sürekli olan kaygısının acı tutsaklığı içinde Macbeth'in ne kadar gerildiğini anlatıyor. Tek sesin birçok tekrarından sonra gelen aralıklar ağırlıklı olarak Macbeth'in cinayet ve iktidar düşünce saplantılarından sonra meydana gelmektedir. Sadece son aryasında ("Oh! Mio terror!..."), eşinin ölüm haberini aldıktan sonra, kalbi acıtan şikâyeti duyuluyor.

M
vi-sta!... ah! ah! che non hai tu vi-ta, non hai tu

35
ff

M
vi-ta, non hai, non hai tu vi-ta! ahi vi-sta! ahi

p

Şekil 38 3.perdedeki Macbeth'in son aryası."Oh,mio terror!..."

Hayali bir bıçak Macbeth'in gözü önünde ısrarla dönüp onu peşinden çağırıyor. Marşı andıran vokal söyleyiş tarzını ve rahatsız eşzamanlı orkestra eşliği Macbeth'in korkusunu bastırmak istediğini, ruh sağlığının dengesinin bozulmakta olduğunu ve kendisinin haklı olduğuna olan inancını koruma çabasını anlatıyor.

LARGO ♩ = 50

M A me pre-cor - ri sul confu - so cam.

28

LARGO ♩ = 50

cupo e più piano che sia possibile

M - min che nel - la men - te di seguir di - se -

m.f.

Şekil 39 1.perdedeki Lady Macbeth ve Macbeth'in düetindeki Macbeth'in partisi (Largo)

Macbeth yorumu sanatsal başarı olarak kabul edilmiş Liya Rotbaum adlı yönetmenin yorumlarını verelim: “İlk sahnesinden itibaren “ikiz kişilikli” oluyor. Bu olay açıkça largo içinde iki zıt müzikal fikir karşılaştığında (büyüyen halüsinasyon sahnesi) duyuluyor.

The image displays a musical score for a scene from Macbeth, specifically the hallucination scene. The score is written for a vocal part (M) and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano line. The lyrics are in Italian, and the music is marked with various dynamics and performance instructions.

System 1: The vocal line begins with the instruction *tutta forza* and the lyrics "Fiam - meg". The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern marked *ff*.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "gian quel - l'os - sa!!" and "quel san - gue fu -". The piano accompaniment is marked *ff* and *pp* (pianissimo).

System 3: The vocal line continues with the lyrics "- man - te mi sbal - za nel vol - to!!" and "quel". The piano accompaniment continues with a strong, rhythmic pattern.

System 4: The vocal line continues with the lyrics "guar - do a me vòl - to tra - fig - - - gemi il". The piano accompaniment continues with a strong, rhythmic pattern.

Şekil 40 2.perdedeki Macbeth'in halüsinasyon sahnesi

Kral Duncan'ın cinayetini işlemeden önce Macbeth'in düşüncelerinde ve Lady Macbeth düetinde kromatizm, huzursuz ritimli hayaller oluşturuyor ve bu gösterişli anlar Macbeth'in müzikal karakterinin açıklanmasında önemli bir rol oynuyorlar. Duncan'ın cinayet sahnesi sonrasında eşlerin arasında gerçekleşen düette Lady'nin hafif, sanki dantel örgüsü gibi zarif "staccato" müziğine karşıt olarak Macbeth'in acıklı ve huzursuz melodisinin zıtlığı dramatik durumu ağırlaştırıyor.

The musical score is for a duet between Lady Macbeth and Macbeth. It is written in G minor (three flats) and 3/4 time. The score is divided into four systems. The first system shows Lady Macbeth's entrance with the lyrics 'Quell'a - ni - mo trema, com - bat - te, de -'. The second system shows Macbeth's entrance with the lyrics 'san - te vir - tù.' and 'li - ra... Chi mai lo di - reb - be l'in - vit - to che fu!'. The third system shows Lady Macbeth's response with the lyrics 'Ven - det - ta tuo -'. The fourth system shows Macbeth's response with the lyrics 'Chi mai lo di - rebbe l'invit - to che fu!'. The piano accompaniment is marked 'p' and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Italian.

Şekil 41 1.perdedeki Lady ve Macbeth'in sahne ve düeti.

Genel olarak bu tür operalarda bariton ses tipi (dramatik olarak) en önemli ve sorumlu karakterleri taşımaktadır; onların iç dünyası ve düşünceleri tüm operanın dramaturjik gelişiminin temelini oluşturur.

Tenor ses tipi "I Due Foscari", "Macbeth" ve "Simon Boccanegra" operalarında daha tek yönlü sunulmuştu. Jacopo Foscari lirik-dramatik tenor olarak daha kahramanca sunulmuştu. Onu karakterize eden arya, daha sonra kabalettaya geçen ilk acıklı

kavatinadır. Lucrezia ile sahnelerinde Jacopo kendini lirik olarak gösterir ancak, bu sahneler bile dramatik tonlara boyanmıştır. "Macduff" (Macbeth) partisi de tek yönlüdür ve tüm opera boyunca partide kahramanlık tonlamaları mevcuttur. Gabriele (Simon Boccanegra) Amelia'ya olan aşkının mücadelesinde her şeye, ihanete bile hazırdır. Ancak buna rağmen onun da partisi lirik olarak sunulmuştur. Birinci perdede Amelia ile düetinde Amelia partisi ile oktav uyumlu olarak söylediğinde de lirik bir karakter sergiler.

A
mor - te, sem - pre vi - vrai, vi - vrai con

G
mor - te, sem - pre vi - vrai, vi - vrai con

Şekil 42 1.perdedeki Gabriele ve Amelia'nın düetinin finali.

İkinci perdede yavaş (sostenuto, largo) ve heyecanlı resitatif ile (yüksek tessituralı) karşıt parçalardan oluşan ariyası daha farklı duygular iletmektedir.

G
-li - ro!.. Ah! io piango!.. io

ppp LENTO

G
piango!.. pie - tà,...pietà granDi - o, del mio mar - ti - ro!..

col canto dolce

The image shows a musical score for a baritone role. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'LARGO' with a tempo of 44 beats per minute. The vocal line is for a baritone (G) and the piano accompaniment is for the piano (p). The lyrics are 'Cie - lo pieto - so, ren - di - la, a que - sto co - re,'.

Şekil 43 2. Perdedeki Gabriele'nin aryası.

Bu operalarda ana kahraman bariton olduğu halde bas partiler de önemli rol almaktadır.

Bas roller farklıdır: Loredano (I Due Foscari) – canı ve Iago'nun ön habercisidir. Banco ('Macbeth) - olumlu karakterdir, dosttur, arkadaştır, Macbeth'in yardımcısı, suçsuz öldürülen ve her zaman Macbeth'e suçunu hatırlatan korkunç bir hayalettir. Fiesco (Simon Boccanegra) – kızının ölümünden dolayı acı çeken komplocu, Simon'u öldürmek isteği ile yanan ve sonunda onu affeden karakterdir. Vokal özellikler bakımından bas partilerin tessituraları pestir.

Bu üç operanın üç soprano partisi üç farklı kadın karakterini temsil eder. En lirik olan Amelia (Simon Boccanegra) partisinin bu özelliği onun çok genç yaşı ve aşık olması ile uyumludur. Partisi ifade ile birleşen yeni bir şarkı tarzı sunuyor. Birinci perdede Gabriele ile düetinde (mi minör bölüm, "Vieni a mirar") ariozosu daha melodik olup tek notalı resitativi, atlamalı hareketlerle,

AME. *soft voice*
Vie - ni a mi - rar la ce - - ru -

A *pp* *trium*
- la ma - ri - na tre - - - mo - lan - - - te;

A *f* *trium*
l'è Ge - no - va tor - reg - - - gia sul

A *f*
ta - - - la - - mo spu - - man - te; l'è tuo in me. mi. ç. im.

A *cantabile*
- pe - rano, vin - cerli in dar - no spe - ri... Ri - para i tuo. i pen -

A *dolcissimo* *dim.* *pp*
- sie - - - ri, ri - pa - rai tuo in pen - sie - - - ri al por - - to dell'a -

Şekil 44 1.perdedeki Gabriele-Amelia düetinden Amelia'nın partisi. Genel olarak partinin fazla tiz olmadığını (en tiz notası – si bemol2) söyleyebiliriz. Amelia'nın kısa tonlamalar üzerinde kurulan kendi kaderini anlatan hikâyesi (Doge

ile düeti, birinci perde sesin orta registerini kullanır. Lucrezia partisi (I Due Foscari) lirik – dramatik soprano için uygundur.

“Macbeth” operasının Lady Macbeth karakteri kesinlikle en parlak ve belirsiz rolüdür. G. Ordjonikidze'ye göre: “Verdi'nin müziğinin büyük gücü ve psikolojik gerçeklere yönelik hedefleri ile eski İtalyan opera formları çelişmektedir.” (26).

Kadın kahramanın resitatifi içinde (birinci perdenin ikinci sahnesi ve arya) onun karakterine özgü dinamik karşıtıklarlar mevcuttur: Anlatımının birden kesilip kromatik ses dizilerine dönüşmesinden kendi içinde zor bir zihinsel mücadele yaptığını anlıyoruz. G. Ordjonikidze 'ye göre resitatiften sonra gelen kavatinada müziğin ve Lady'nin ağzından çıkan sözler arasında belli bir çelişki hissedilir. Resitatifte, irade, kararlılık ve hırs gibi karakterinin ana özellikleri sunuluyor: “Git, acele et! Senin soğuk kalbini alevlendiririm! Cesur planını gerçekleştirmede sana güç veririm. Büyücü kadınlar sana İskoçya tahtından söz vermişler. Neden acele etmiyorsun?”



Şekil 45 1.perdedeki Lady Macbeth'in 2. sahnesi ve aryasının resitatifi.

²⁶ Ordjonikidze: **Shakespeare Hikayeleri Üzerinde Verdi'nin Operaları** S.155- Moskova, 1967.

Kavatinanın müziği uzun ve hafif melodili tipik İtalyan kansonettasını andırıyor. Kavatinanın ardından gelen kabalettada Lady Macbeth kararlılıkla ve acımasız uzlaşmazlıkla dolu. Bunu ritmik nabızda ve coşkun tempoda görebiliriz: “Gece, tam karanlıkla sar bizi! Hançer vurulan göğsünü görmemeli.”

LADY *ANDANTINO* $\text{♩} = 72$ *Grandioso*

ANDANTINO $\text{♩} = 72$ Vie - - ni! t'affret - - ta! Ac -

cen - - de - re ti vo' quel fred - - do

co - - re! l'au - - dace impre - sa a

com - - pie - re io ti da - rò va -

- io - re..... io ti darò va - lo - re, darò..... va -

- io - re. Di Sco - zia a te, a te pro - met - to - no

Şekil 46 1.perdedeki Lady Macbeth'in Kabalettası.

Birinci versiyondaki kabaletta ile ikinci perdedeki “Seviniyorum” aryası uyumludur. İkinci perdede kadın kahramanın karakteri psikolojik olarak çok yönlü açıklanmaktadır. Kararlılık tarafı ifadede, aryanın çarpıntılı hareketlerinde ve saklı resitatiflerinde ifade edilmiştir. İkinci perde aryası intikam duyguları ve yeni suçlar işleme isteği ile doludur. Aryasının son bölümünde kahramanlık tonlamaları duyuluyor. “Sıkışmış yükselen vokal cümlelerin enerji dolu motifleri tam sesli orkestranın uyumu ile birleşmektedir. Bu anda portresi Shakespeare’in kadın kahramanının ihtişamı ile doludur.” – G. Ordjonikidze (27).

ANDANTE SOS!o $\text{♩} = 80$ *lunga a piacere*

Ai trapas - sa - ti regnar non ca - le; a loroun *requiem*, l'e - terni - tà!...

pp ANDANTE SOS!o $\text{♩} = 80$ pp

ALL.o VIVO $\text{♩} = 84$ (con trasporto)

O..... volut - tà del soglio! o scettro, o

ALL.o VIVO $\text{♩} = 84$ p f col canto p pp

scettro, alfin sei mio. O - - gni mortal de - si - o ta - ce,

a tempo con voce pianissima e un po' oscillante

3 ta - ce e s'acqueta in te. O..... vo - lut - tà, o vo - lut - tà del

a tempo il più piano possibile

f pp

Şekil 47 2.perdedeki Lady Macbeth'in “Seviniyorum” aryası.

Masada söylediği “Kadeh dolu olduğu zaman...” aryası basit ama aynı zamanda dramatizm ile doludur. Sahne finalinde “Korkak! Hayaletler sadece senin korkak hayal gücün ile yaratılmış sonuçlar ...” sözlerini söyleyen Lady’nin sesi gizemi ve karanlığı ifade ediyor. Büyük ihtimalle bundan itibaren Lady’nin içinde çılgınlığa giden değişim başlamakta ve daha sonra gelen uyurgezerlik sahnesinde bunlar açığa çıkmaktadır.

Shakespeare’in Lady Macbeth’i izleyicilerde merhamet duyguları uyandırmaz ama, Verdi’nin eserinde izleyenler bu duyguları yaşar. Besteci onun acıklı durumunu majör ikili tonlamalar ile belirtir. Liya Rotbaum’a göre: “Verdi onun suçuna hak veriyor mu idi? Hayır. Verdi affedilemeyecek şeyleri affedemezdi. Shakespeare gibi, besteci de kendi kahramanlarına insanlığını geri vermekteydi, belki bizim onları dönüştükleri değil, daha önce oldukları insanlar gibi hatırlamamız için.”(28). Bu uyurgezerlik sahnesi, ıstıraplar ve ölüm Lady rolüne farklılık getirmekte ve izleyicilerin onu tam bir canı gibi görmelerini engellemektedir.

Psikolojik trajedi operaları vokal dispozyonunda süregelen sistemi yeniden düzenlemişti. İlk olarak operanın ilk planında aşk çizgisi olmaması, ikinci olarak da soprano ve tenor renklerinin ikinci plana geçmesi önemlidir. (aynı zamanda partilerin taşıdığı ağırlığı ve müzikal biçimi korumakla birlikte). Verdi başrolleri (Foscari, Macbeth, Simon Boccanegra) bariton ses tipine vermekteydi ve gerçekten seslerin dramatik olarak duyulmasını arzu ediyordu.

2.5.Lirik gündelik yaşam operası

“Özel psikolojik drama” olarak da adlandırılabilen bu tip opera türü bestecinin küllüyatında az sayıda eser ile temsil edilir. Gene de Verdi’nin bu türdeki başarıları tüm dünya operalarının gelişimi için önemli rol taşımaktadır.

“Luisa Miller” operası (1849, libretto S. Cammarano) lirik yönü ile diğer operalardan farklıdır. L.Solovtsova’ya göre bu opera Verdi’nin lirik gündelik yaşam operalarından “sosyal burjuva trajedi”, mahrem psikolojik, romantik ve aşk drama özellikleri taşıyan ilk operasıdır. Bu eserde besteci insanın iç dünyasını tanımlamayı ve gerçek olayları yansıtmaya çalışmıştır. Solovtsova’ya göre “Yeni yaratım hedefleri ifadede yeni imkanlar araştırmasına yol açmışlardı. Bu operanın melodisi daha hafiftir ve karakter olarak halk şarkılarına daha yakındır. Bu stil özellikleri ile “Luisa Miller” Verdi’nin 1850’lerde yazılmış üç ünlü operası ile beraber anılır (Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata)” (29).

Verdi bu operada, libretto yazarının mektubuna göre, iki diva yaratmayı düşünmüştü: Luisa ve prensin gözdesi. Gözdenin karakteristiklerini, Shakespeare’in ilk kaynağındaki gibi, tam kapsamlı olarak vermeyi düşünmüştü: “Ne kadar fazla Luisa ile zıt olursa o kadar iyidir. Ve bu kontrasttan dolayı Rodolfo’nun Luisa’ya olan sevgisi daha mükemmel görünecektir...”(30).

²⁷ Ordjonikidze: **Shakespeare Hikayeleri Üzerinde Verdi’nin Operaları** S.156 Moskova, 1967.

²⁸ Rotbaum: **Sahne Yönetmeninin Notları** s.45, Moskova, 1980.

²⁹ G.Verdi’nin Operaları **Rehberlik** s.21, Moskova, 1970.

³⁰ Verdi : **Seçilen Mektuplar** s.47, Leningrad, 1973.

Ses rengi kullanışı açısından bakarsak burada tiz seslerin (soprano ve tenor) ve pes seslerle çatışmaları mevcuttur: gözdeyle (kontralto), Walter'la (bas) ve Wurma'la (bas) ve Miller'la (bariton). Özet olarak tüm partilerinin lirik gündelik yaşam opera türüne tabii olduğunu söyleyelim.

"Luisa Miller" operasında çeşitli çatışma durumları vardır: Luisa ve Wurm sahnesi, Miller ve Wurm sahnesi ve Rodolfo ile Walter'in düeti. Rodolfo'nun Luisa ile bazı sahneleri de dramatikdir. Ancak tüm opera boyunca lirik tonlamalar izleyiciyi etkiler. Sadece çatışma olayının son sahnesinde sıra dışı dramatik müzik uyumu sağlar.

The image displays a musical score for a trios scene from Act 3 of the opera 'Luisa Miller'. The score is written for three vocal parts (Luisa, Wurm, and Federica) and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system features Luisa (soprano) and Wurm (bass) with piano accompaniment. Luisa's part begins with the instruction '(si avvanza)' and Wurm's part with '(piano a Luisa)'. The second system features Federica (soprano) with piano accompaniment. The third system features Luisa (soprano) and Federica (soprano) with piano accompaniment. The piano accompaniment is marked with 'p' (piano) and includes a 'colfa parte' instruction. The lyrics are in Italian and include phrases like 'Oh mio ter-', 'Ti rammenta in qual pe - ri - glio è tuo pa - dre!', 'Dolce a - spetto!... Il volto, il ciglio... tut - to.... spira in lei can-', 'a piacere', 'co - ste - i sarà concesso quanto il ciel m'a - ve a pro -', 'do - re!', and 'Tut - to spi - ra in lei can-'.

Şekil 48 3.perdedeki Luisa, Wurm ve Federica triosu.

"Luisa Miller" operası daha sonra gelen "La Traviata" şaheserinin öncüsü gibidir. Bazı anlar Luisa'yı Violetta ile yakınlaştırıyor. Örnek olarak, üçüncü perdede şaşırmış Luisa sevgilisinden ayrılma kararını açıklayan mektubunu yazmaya tam karar vermeden önce, orkestradan "La Traviata" ikinci perdesindeki sahneyi andıran acıklı bir sekans duyulur. Genel olarak iki operanın vokal dispozisyonları benzerdir.

Verdi'nin meşhur üçgeni iki eserde de görülür (soprano – tenor – bariton/bas). Ama "La Traviata"da bu üçgen (Violetta – Alfredo – Germont) ikinci plandaki karakterleri taşımadığı için daha çatışmalı ve sivridir. Vokal olarak partilerin lirik yazılması, müzikal ifade güçleri, her ses tipine ait olan imkânların özellikleri ile gerçekleşiyor.

"Luisa Miller" operasında Luisa ana kahramandır ve lirik soprano için yazılmıştır. Bu bayan kahraman partisine yüksek tessitura hükmeder ancak önceki bayan kahramanların (Elvira, Lady Macbeth...) partilerine karşıt pes ses registeri daha az kullanılmıştır. Tessituraların birbirine daha yavaş geçişi ile mevcut gerginlik azalıyor. Melodi yavaş hareket ediyor. Sadece son sahnesinde, Luisa'nın ölümünden önce, partisi daha dramatiktir ve bütün bunlar büyük İtalyan bestecinin ilk dönem eserlerinin tipik özelliklerindendir.

Luisa'nın babasının karşısına çıkışı hassaslıkla ve heyecanla dolu olup bize Gilda'nın sahneye ilk çıkışını hatırlatır (ikinci perdenin Gilda ve Rigoletto düeti), ancak ikincisinde dramatik gerginlik daha azdır. Burada Luisa lirik rol ile sunulur, bu nedenle âşık olan kadın kahramanın ilk aryası hafiftir. Açık olan melodisi majör tonlamalar ve fioritürler taşır.



Şekil 49 2.perdedeki Luisa ve Wurm düetindeki Luisa'nın fiorituru.

Lirik partisine rağmen Luisa kurnaz ve düzenbazdır. Wurm ile sahnesinde ve aryasındaysa daha dramatik olarak gösterilmiştir. Bu arya içinde acıklı tonlamalar ile dolu protesto notaları ortaya çıkar. Burada Luisa ve Wurm kısmen "La Traviata" operasının ikinci perdesindeki Violetta ve Germont düetinin habercisi gibidirler.

Son perdede babası ile düetinde Luisa'nın kesin olarak tam lirik karakter olduğunu anlarız. Günümüzün vokal pratiğinde Luisa partisi La Traviata'daki soprano partisine göre daha pes bir soprano için daha uygundur.

Violetta partisi gibi Gilda partisi de lirik bir sopranoyu gerektirir. Ama Verdi burada ses aralığını sınırlandırıp (partinin genel aralığı si bemol-do diyez 3'tür) en dramatik sonucu diğer imkânlar ile sağlamaya gayret ediyor. Violetta partisi lirik olarak başlamaktadır (birinci sahne), masa aryası ve sonraki aryalarındaysa üst seviyede şan tekniği gerektiren yüksek bir tessitura hakimdir.

Brillante

v
solo amista de io v'of. fro; a. mar.....non so, nè sof. - fro un co. - si eroico a.
- mo - re. Io sono franca, in - ge - nua; altra cercar do - ve - te; non

v
ALF. ar - duotro ve - re - te di - men - ticarmi al. lor.
Oh a - mo - re

leggero

Şekil 50 1.perdedeki Violetta ve Alfredo'nun düetindeki Violetta'nın kolaratürü.

İkinci ve üçüncü perdelerde, Germont ile düetinde ve Flora'nın balo sahnesinde kadın kahramanımız dramatik çizgilerini göstermektedir. Dördüncü perdede karakterinin bu iki yönü birleşmektedir. Verdi göğüs sesinin kullanımını sınırlandırdığı için partisi oldukça zor olup kolaratür anlara bile lirik özelliğini yansıtmıştır.

Tenor kahramanlardan Rodolfo karakteri sevilen kahraman rolünün dışına çıkmamasına rağmen lirik (lirik – dramatik olarak da görülebilir) tenor partisi olarak sınıflandırılmaktadır. Müzikal karakteristiği en kapsamlı şekilde ariyalarında, düetlerinde ve toplu sahnelerinde gösterilmektedir. Dramatik ariyozoya rağmen kahramanımız lirik ses tınısının sınırları içerisinde kendini göstermekte ve opera sonuna doğru bu durum modülasyonlar ile değişmektedir.

The image shows a musical score for Rodolfo's part in Act 1. It consists of four systems of vocal and piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and tempo markings like 'ALL? MOD!o' and '♩ = 100'. The first system ends with 'Ar.' and the second with 'ca.'.

System 1: *cie - lo arcan tre - men - do è ma - ni - fe - sto! Ar.*

System 2: *_ca - no che da me ri - ve - la - to, a piè ca -*

System 3: *- der - mi fa - reb - be... il Conte! 59*

System 4: *(verso la soglia) Alcun's'a - vanza... E*

Şekil 51 1.perdedeki Luisa, Rodolfo ve Miller'in Triosundan Rodolfo'nun partisi.

Sahneye çıkış anı ve Luisa ile düeti, partisine lirik yönünü vermektedir. Rodolfo partisinin lirik yönü belirlenmiş olup bu özellik daha sonra gelen "La Traviata" operasında Alfredo partisinde olgunlaşacaktır.

“La Traviata” operasının Alfredo partisinde Verdi’nin güçlü seslerin söyleyiş tarzına yaklaşımı değişmektedir. Alfredo partisi hafif, yumuşak, hareketli ama aynı zamanda da güçlü ses gerektirir. Genel olarak, lirik temalarda dramatik seslerinin duyulması ile vokal tonlamaların karakteri farklıdır. Alfredo partisinde yüksek tessitura üstün gelemede, fakat melodinin lirik karakteri ses renklerini değiştirmektedir. Önemli olan, tüm opera boyunca daha çok tenor sesin orta bölümünün kullanılmasıdır.

Bariton partilerden Miller partisi lirik bariton ses tipi ile sunuluyor ve bu renk yüce gönüllü baba rolüne uymaktadır. Operanın dört erkek partisinden Luisa’nın babasının partisi ana partidir. Partisinin müzikal karakteristiği onun lirik rolüne ve yüce gönüllü, namuslu insan karakterine uygundur. Son bölümündeki dramatik aryoza haricinde partisinde fazla dramatizm yoktur.

ANDANTINO $\text{♩} = 80$

sosten. molto

64 Fra'mor - ta - li anco.ra op-pres - sa non è tan.to l'in - no.

ANDANTINO $\text{♩} = 80$ *p*

-cen - za, che si veg-ga genu - fles - sa d'un su - per - bo al - la pre-

grandioso

65 -sen - za. A quel Dio ti pro - stra in - nan -

Şekil 52 1.perdedeki Miller'in aryozosu. (Luisa Miller)

Miller'in kızı ile son düetinin şefkatli ve duygulandırıcı olduğu söylenebilir ve ünlü Gilda- Rigoletto düeti ile kıyaslanabilir. Aynı yüce gönüllü baba rolünü “Germont” (“La Traviata”) taşımaktadır. Partisi asil tonlamalar ve melodik düzen ile doludur. Üçüncü perdede ölmek üzere olan Violetta’nın ayak ucunda olduğu zaman bile tüm müziği lirik ve samimidir. Germont partisinde pes tenor özellikleri veya yüksek bariton tessiturası mevcuttur.

Bas roller açısından Verdi'nin müzikal dramaturjisinde Kont Walter ve Wurm partileri ("Luisa Miller"), yani zengin aristokrat ve kurnaz entrikacı kötü adam karakterler büyük önem taşımaktadır. Partilerin ikisi bas için yazılmıştır (pes ve tiz). Özellikle dikkat çeken Wurm partisidir. Cammarano Verdi'ye şöyle yazar: "Bu son karakterin partisine komik bir parça eklemeyi unutmayınız. Bu, onun nazikliğine ve alçaklığına bir ipucu verir." (31). Daha sonra Verdi aynı müzikal özellikleri operanın en açık canisi Iago karakterine verir.

2.6. "Aida" ve "Otello"

Verdi'nin içinde ses tınlarını kullanış özelliklerinin özetini yaparken "Aida" ve "Otello" adlı iki operayı göz ardı etmek mümkün değildir. Yukarıda karakteristikleri verilen hiçbir gruba ait olmamakla birlikte bu gerçek şaheserler Verdi'nin tüm başarılarının ortak özelliklerini barındırırlar

Bestecinin gerçek olgun mahareti olan "Aida" (1871, libretto A. Gislanzoni) içinde birkaç dramaturjik tabaka birleşmektedir: tarihsel çizgi (Nabucco, La Battaglia di Legnano gibi operalar ile başlayan), romantik drama çizgileri (neredeyse tüm Verdi operalarındaki aşk üçgeni), drama çizgisi (psikolojik operaları) ve büyük operanın özellikleri (Don Carlos, I Vespri Siciliani, Un Ballo in Mascheria operaları).

Burada Verdi ilk defa sadece dramaturjik açıdan değil aynı zamanda ses olarak da rakip olan soprano ve mezzo-soprano ses renklerinin kontrastlarını oluşturuyor. "Sanatçıların ağırlıklı olarak yoğunlaşmış olduğu tiz - orta (Aida) ve orta - pes (Amneris) tessitura bölümleri Aida ve Amneris partilerinin kontrastını oluşturmaktadır" diye yazıyor A. Staheviç (32). Böylece Verdi bilindik opera üçgenini modere eder, değiştirir (soprano – tenor – mezzo-soprano). Vokal çatışma değişirken "Aida" içindeki roller daha geleneksel olmaktadır: Radames (lirik dramatik tenor) – komutan, kahraman, seven, özverili, vatan görevinin ve Aida'ya olan aşkının çatışmasından dolayı acı çeken biridir (Manrico, Don Karlos vs.). Aida (lirik – dramatik soprano) acı çeken ve seven kadın, hayatını aşk için feda eden biri olarak (Gilda, Leonora); Amneris (mezzo-soprano) rakip, kahramanını seven biri olarak (Eboli); Amonasro (dramatik bariton) – yüce gönüllü baba rolünde görülür.

"Otello" (1887, libretto A. Boito) operası ile Verdi'nin lirik drama türü zirvesine ulaşmıştır. Bu olağanüstü operanın içinde aşk-lirik dramının özellikleri ve psikolojik trajedi uyumlu olarak birleştirilmiştir. Verdi'nin üçgeni vokal çatışma ile oluşturmaktadır. Belli anlamlarda her rol gelişimini Verdi'nin önceki operalarına borçludur.

³¹ Verdi: **Seçilen Mektuplar** s.76, 1959.

³² Staheviç: **Gözlemleri** HMA s.124, Kiev, 1997.

Otello ilk önce kahraman ve komutandır ve bu anlamda Ernani, Corrado ve Manrico rollerinin çizgisini devam ettirmektedir. Diğer tarafından, Otello, aşık kahramandır ve örnek olarak, birinci perdenin Desdemona ile düetinde onun lirik özü kendini gösterir.

OTELLO *POCO PIÙ* ♩=72
p
Già nel-la not-te den-sa s'e-stingue ogni cla-mor,
POCO PIÙ ♩=72
pp e legatissimo

già il mio cor fre-me-bon-do s'am-mansa in quest'am-ples-so e si rin-

Şekil 53 1.perdedeki Otello ve Desdemona'nın düeti.

Operanın sahnelenme sürecindeki provalarda Verdi'nin Otello partisini yorumlayan Tamagno'dan isteği "duyguların trajedi seviyesinde ifade" edilmesi idi. Otello partisi dramatik tenor tipinin oluşmasında bir göstergedir. (bu parti Cassio partisinden tam olarak farklıdır). Burada dramatik tenor bariton sesinin koyu rengini ve derinliğini edinmektedir. Tüm opera boyunca Otello rolü dev boyutta gelişmektedir ancak Verdi rolün dramatik yönde gelişmesine rağmen ince tonlamaların aktarılmasını da talep eder.

Desdemona rolü temiz, saf, samimi ve acı çeken masum Medora, Gilda, Amelia gibi kadın kahramanların özelliklerini birleştirmektedir. Tüm opera boyunca bu rol şaşılacak bütünlüğünü ve lirik özünü değişmeden korumaktadır. Desdemona partisi Verdi'nin lirik rollerin sesleri hakkındaki hedeflerinin zirvesidir. Birinci perdede Otello ile düetinde, söğüt ağacı şarkısında ve duasında onun müzikal karakteristiği tüm kadınsı büyüleyiciliğinin gücünü gösteriyor. Fakat bu müzikal karakteristik içinde trajedinin iç oluşumunu da izleyebiliriz.

come una voce lontana

..... pian-gea la me - sta..... *PPP* O Sal - ce!

Sal - ce! Sal - ce! *F* Se - dea..... chi -

portando la voce

- nan - do sul sen la te - sta!

f Sal - ce! *p dim.* Sal - ce! *ppp* Sal - ce! (*come un eco*)

ppp corda sola

dolce *più piano*

Can - tia - mo! can - tia - - - mo!

pp dolce *più piano* *morendo*

Şekil 54 4.perdedeki Desdemona'nın "Salce" şarkısı

Verdi İago imajını sadece ünlü “Credo”da (ikinci perde) değil, birçok diğer sahneler içinde de yoğunlaştırmıştır;

The image displays a musical score for the "Credo" aria from Verdi's opera. It consists of four systems, each featuring a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with a vocal line marked *f* and a piano accompaniment marked *dim.* and *f*. The second system features a vocal line with a *pp* marking and a piano accompaniment with a *pp* marking. The third system includes a vocal line with a *rall.* marking and a piano accompaniment with a *rall.* marking. The fourth system concludes with a vocal line and a piano accompaniment marked *string. a poco a poco...* and *ff*. The lyrics are: "Cre - - - do che il giu - sto è un i - stri - on bef - far - do e nel vi - so e nel cuor, che tutto è in lui bu - giar - do, la - gri - ma, ba - cio, sguardo, sac - ri - fi - cio ed o - nor. E cre - do".

Şekil 55 2.perdedeki İago'nun “Credo” aryası.

[illegible]

81

Tüm Iago partisinin aralığı fa diyez-la1 olup bu açıdan Rodrigo partisine benzer ("Don Carlos"). Partisinin içinde pes notalar önemlidir, bu yüzden ses yorumu bas sesine yakındır. Cani adam rolünü Verdi'nin özellikle bu şekilde anlatmaya hevesli olduğu daha önceki dönemlerde verdiği eserlerde de göze çarpar. Örneğin Wurm partisi ("Luisa Miller") ve daha sonra – Rodrigo ("Don Carlos").

2.7.Sonuçlar

Verdi'nin yapmış olduğu vokal reformda en önemli başarılarından biri sanatçıların ses rollerini lirik sesler ve dramatik sesler olarak ayırmış olmasıdır. Dramatik tenor (tenore di forza) özellikle Verdi operalarında karşımıza çıkar. Verdi repertuarı üzerinde 19. ve 20. yüzyılların Tamagno, Caruso, Gigli, Corelli, Del Monaco gibi ve diğer en ünlü dramatik tenorlar yetişmiştir. Tenorun vokal rolü 19. yüzyılın ilk 40-50 yılında yazdığı operalarda şekillenmeye başlamıştı (Ernani, Il Trovatore) ve zirvede en zor ulaşılan bir rol olarak aynı isimli operada Otello partisi durur. Verdi'nin opera sanatına lirik tenor rolü o kadar yakın olmamasına rağmen besteci Dük (Rigoletto) ve Alfredo (La Traviata) partilerinde ortaya konmuştur.. Bu iki rol tipi arasındaki farkı tam olarak sadece Verdi sanatını takip eden ve bu iki ses tipini aynı eser içinde kullanan diğer bestecilerin operalarında görebiliriz. (Örnek olarak: Leoncavallo'nun "I Pagliacci" operasındaki Canio ve Arlecchino rolleri).

Verdi eserlerinin içinde aynı operada bir arada görülememişinden soprano sesinin dramatik ve lirik olarak ayrılması o kadar belli olmamıştı (örnek olarak: "Turandot" operasında Liu – lirik, Turandot – dramatik sopranodur). Bir istisna olarak "Il Corsaro" operasındaki daha lirik Gulnara partisi ve lirik-dramatik Medora partisi gösterilebilir. Ancak rollerin ikisinde de kullanılan ana vokal yöntemler Verdi tarafından net olarak belirtilmişti. Bunu görebilmemiz için sadece Luisa partisini (Luisa Miller), Violetta partisini (La Traviata), Elvira partisini (Ernani) ve aynı isimli operadan Aida partisini karşılaştırmak yeterlidir.

Verdi mezzo-soprano rolü için de zenginleştirme katkısında bulunmuştu. Daha önceki, özellikle Rossini gibi bestecilerin eserlerinde sesler arasında belli olmayan sınır, Verdi tarafından tam olarak ayrılmıştı. 19. yüzyılın Fransız bestecilerinin operalarına karşıt olarak Verdi operalarında mezzo-soprano sesi ana kadın kahraman olmamakta fakat her zaman ana kahramanlar grubuna girmektedir (kötü kadın karakteri: "Aida"da Amneris rolü, "Don Carlos"da Eboli rolü; hizmetçi kadın karakteri: "Rigoletto"da Magdalena rolü). "Il Trovatore"nin Azucena rolü ayrı değerlendirilmektedir: 18. yüzyılın sonunda yazılan operaların ana özelliklerine göre Azucena kötü kadın karakteridir; fakat karakterin sunumunda psikolojik yönleri o kadar fazla gelişmiştir ki izleyicilerde pozitif duygular uyandırmaktadır.

Verdi sanatında "kötü adam/kadın" rolleri sıklıkla çelişkili karakterler için kullanılmış ve izleyicilerde acıma duyguları uyandırmıştır. Örneğin Amneris (Başrahip ile düetini ve tapınak içindeki sahnenin monologunu hatırlamak bunun için yeterlidir) ve Eboli gibi.(arya, kuartet). Kahramanlarının psikolojilerini açıklama, yaptıklarının gizli nedenlerini açığa çıkarma ve iç dünyalarını açıklama isteği Verdi'nin vokal devriminin itici gücüdür.

Bunun sonucunda pes erkek seslerin yorumları kendini belli eder. Verdi'de bas sesi ve bariton sesi birbirinden tam olarak ayrılır. Rossini'de yüksek bas ve bariton arasındaki sınır genelde belli olmuyordu. Verdi'de bu seslerin yorumları tamamen yeni özellikler taşımaya başlar. Verdi eserlerinde bas rolleri genellikle kötü adamların

rolleridir (“Rigoletto” operasında Sparafucile, “Don Carlos” operasında Büyük Engizisyon Hâkimi, “Aida” operasında Başrahip). Fakat Verdi'den önce gelen bestecilerin oluşturduğu kalıplardan farklı olarak bestecinin eserlerinde bas rollerin duygu içeriği daha kapsamlıdır. Özellikle bu anlamda “Don Carlos” operasında Filippo partisi gösterişlidir. Genel özelliklerine göre kötü adam olmasına rağmen karakterin iç dünyası o kadar zengin ve o kadar gerçek acıma duygusu ile sunulmuştur ki kötü adam rolü ile tam olarak örtüşmez. Verdi Filippo'nun iki karakterli olduğunu vurgularak yanına Büyük Engizisyon Hâkimini, yani tartışılmaz hain adamı koymuştur (iki basın düeti).

İtalyan operasında bariton partileri emsali olmayan partilerdir. Pes erkek sesi Verdi'den önceki bestecilerin eserlerinde sınırlı partileri seslendirebilirdi, bunlar ya negatif ya da komik karakterlerdi. Operada bariton sesini ilk defa Verdi ana karakter olarak kullanmıştır; pes erkek sesinin zengin ifade imkânlarını Macbeth, Francesco Foscari, Simon Boccanegra ve kuşkusuz Rigoletto partilerinde ortaya çıkarmıştır.

Verdi'nin opera karakterlerinin psikolojik analizini yapma düşüncesinden yola çıkarak vokal devrimiyle mevcut opera rollerini tam olarak yıkmış ve bütün tiplerdeki opera seslerinin vokal imkânları ile kendilerini göstermelerini sağlamıştır.

3. BÖLÜM

VERDİ'NİN OPERALINDA SES RENKLERİNİN KULLANILIŞI

Verdi'nin 100. ölüm yıldönümü olan 2001 yılında kadar, tüm dünyada "Traviata" ve "Rigoletto" ve "Otello" operalarının her biri yaklaşık üç yüzer kere sahnelenmiştir. Bu kadar sayıda sahneleme yapılması sanatçının ölümsüz eserlerine duyulan sevginin sönmediğinin göstergesidir.

Verdi operalarında vokal devrim hangi özellikler ile ortaya çıkmıştı? Öncelikle Verdi 19. yüzyılın ilk yarısında popüler olan gelenek içinde lirik söyleyiş tarzını yıkıp yeni dramatik söyleyiş tarzını oluşturdu. Verdi, söyleyişte hafif ve virtüöz olan ancak duyguların zirvesini veremeyeceğini düşündüğü sesleri değil, doğal geniş aralıklı ve dramatik etkiyi verebilen, ifade etmeye müsait olan sesleri seçerdi. Ayrıca bestecinin operalarındaki partiler, ses imkânlarını zorlayan nitelikler taşır. Bir parça ironi ile B. Shaw şöyle yazar: "Verdi müziğinin en büyük kusuru seslere karşı yapılan işkencedir. Sesin en üst sınırındaki beşliyi kullanma alışkanlığı ve bu beşliyi normal tessitüradaki gibi kullanışı İtalyan sanatçıların dünyada en kötü sanatçılar olmasına neden oldu" (33).

Tipik Verdi baritonu, tiz tessitüraya sahip şarkıcıdır; Verdi'nin soprano ve tenor sesleri lirik-dramatik, bası ise kantante bastır. B. Shaw şöyle yazar : "Un Ballo in Maschera'da bariton partisi kadans dâhil sadece 210 – 220 ayrı sestem oluşmaktadır. Kadans içinde olan ve hiçbir zaman yazıldığı gibi söylenmeyen bazı notalar ise pes Fa'dan daha aşağıda yerleştirilmişti, diğer taraftan 140 adet nota ise pes si-bemol ile birinci oktav sol arasında bulunmaktadır. Normal bir bariton sesi neredeyse son sınırına kadar geriliyor" (34).

Verdi pes erkek seslerine de dramatik ifade gücünü vermiştir. (Sparafucile, Fiesco). "Ernani" den "Falstaff"a kadar bas rolü büyük bir evrim geçirmiştir. B. Shaw şöyle yazar: "-Falstaff'ta nasıl bir ses olması gerekiyor ki partisini söyleyebilsin? Cevap: Ferrando ve Conte di Luna'nın birleştirilmiş sesleri ile kısaca, Amonastro sesi ile! Bu geniş "basso cantante" yüksek sole çıkmalı ve fa-diyez ile Melba'nın yüksek si-bemol ile oynadığı gibi oynamalıdır" (35).

Ve sonunda Verdi'nin vokal devriminin bir parçası daha, onun ses mimiğine ve plastiğine yaklaşımı ve solistin vokal yeteneklerinin seslendirdiği rol ile uyumlu olması gerektiği konusundaki ısrarıdır. Günümüzde bile hala Verdi partilerinde bu uyum (veya uyumsuzluk) belli bir şekilde uygulanır. Örnek olarak, "Il Trovatore" operasında, Leonora partisini söyleyen ve lirik soprano olan Onelia Fineschi ile ilgili Lauri-Volpi şöyle yazar: "Onun sesinin karakteri, mizacı ve psikik bünyesi Verdi operasının coşkun tutkuları ile uyumlu değildi" (36).

³³ Shaw: **Müzik ve Müzisyenler Hakkında**, s.178, Moskova, 1964.

³⁴ Shaw: **Müzik ve Müzisyenler Hakkında**, s.179, Moskova, 1964.

³⁵ Shaw: **Müzik ve Müzisyenler Hakkında**, s.180, Moskova, 1964.

³⁶ Lauri – Volpi : **Vokal Paralellikler**, s.65, Moskova, 1972

3.1. Erken operalarında sahneleme çözümlerinin araştırılması

“La Scala” operasının 1982 yılındaki “Ernani” sahnelemesinde ana partileri P. Domingo (Ernani), M. Freni (Elvira), R. Bruson (Don Carlos) ve N.Ghiaurov (Silva) söylüyorlardı. Daha önce söylediğimiz gibi bu partiler dramatiktir. Dolayısıyla lirik soprano olan Mirella Freni tarafından söylenen orta ve pes registerleri kapsayan partinin dramatik bölümleri çok zor bölümlerdir. Buna rağmen kabaletta (birinci perde) ve Ernani ile lirik sahneler sanatçı tarafından oldukça zengin seslendirilmiştir. 1998 'deki Gavazzeni yönetimindeki “Ernani”de tenor partisini dramatik tenor olan Bruno Prevedi, Elvira partisini ise Montserrat Caballé söylüyor. Onun sesi lirik ve aynı zamanda Silva partisini söyleyen M.Freni gibi lirik sopranolardan daha dramatik duyuluyor. Don Carlos rolünü seslendiren R. Bruson ve Ernani rolünü seslendiren P. Domingo'nun sesleri ise bu rollerle tam uyumludur.

“Il Corsaro” partiyonu sanatçılar için zordur. Özellikle Gulnara partisi zorluklar içerir. Uygun vokal imkânlarına ve dramatik yeteneğe sahip Maria Callas, opera faaliyetlerine başladığında söylemiştir, sonra bir süre unutulmuştur. “Il Corsaro” nun ana kadın kahramanı Montserrat Caballé ile karakterini bulmuştur. Gulnara partisinde onun büyüleyici sesi kendisinin tüm koloratür imkânlarını göstermektedir. 1975 yılındaki kayıta (şef – L. Gardelli) Corrado partisini lirik-dramatik tenorun imkanlarına sahip José Carreras ; Medora partisiniyse lirik soprano olan, yoğun ve aynı zamanda romantizmin yüksek tutkularını ifade edebilen J. Norman söylüyor.

3.2.“Macbeth” : İmgelerin dramatizasyonu

Bestecinin erken operalarının hiç birinde “Macbeth”in söyleniş tarzına ilişkin dipnotları kadar not bulunmamaktadır. Verdi mektuplarından, ünlü İtalyan bestecinin Macbeth rolüne vokal yetenekleri fazla parlak olmayan, ama oyun ve söyleyiş tarzı olarak uygun olan Felice Varesi 'yi önerdiğini biliyoruz.

Besteci Varesi'ye yazdığı mektuplarda Macbeth karakterinin önemli yönünün dramaturjik yön olduğunu belirtiyor. “Birinci sahnede cadı kadınların söylediklerini dinleyerek Macbeth'te derin duygular ortaya çıkıyor ama o andan itibaren içinde hırslı hayaller de uyanmaya başlıyor”... “Neden ben dehşet ile doluyum?” sözleri alt anlamları ile söylenecektir. Macbeth'in: “Hayır, Neptün'un tüm okyanuslarının suyu ellerimdeki kanları yıkayamaz!” sözlerine Verdi özel bir anlam yüklüyordu.

Verdi'nin Salvatore Cammarano'ya yazdığı mektuplarında Lady Macbeth rolünü bestecinin nasıl hayal etmiş olduğunu görebiliriz. Birincisi, o çok çirkin ve kötü huylu olmalıdır, sesi ise bazen keskin, bazen zayıf, somurtkan, şeytansı duyulmalıdır. Dramaturji açısından Verdi'ye göre, operanın en önemli yerleri birinci perdedeki Lady Macbeth'in kocası ile düeti ve dördüncü perdedeki uyurgezerlik sahnesiydi. “Bu yerler hiçbir şekilde uzun okunmamalıdır. Bu anlar oyun ile ve ifade ile somurtkan ve alçak sesle ifade edilmelidir. Bunlar olmadan etkili olamazlar. Orkestra surdinli olmalıdır! Sahne alanı karanlık olmalıdır!” (37).

³⁷ Verdi: **Seçilen Mektuplar**, s.46, Leningrad, 1973.

Verdi operanın ilk sahnelenmesinde çok müdahil davranmış ve tüm mizansenlere ve orkestra provalarına aktif olarak katılmıştı. Lady Macbeth partisini ilk söyleyen Barbieri-Nini adlı sanatçının söylediğine göre şarkıcı partisini yüz kereye yakın tekrarlamıştı.

Sovyetler Birliği'nde bu operanın ilk sahnelenmesi Kuybişev şehir tiyatrosunda gerçekleşmişti. Operada etkileyici güzel bir bayan, gerçek Verdi soprano sesine sahip Svetlana Çumakova, Lady Macbeth rolünü mükemmel bir şekilde oynamıştı. 2000 yılında çok ses getiren "Gelikon Operası" sahnelemesi yapılmıştı (Yönetmen– Deni Krief, orkestra şefi – Evgeniy Brajnik, Macbeth – Andrey Vilegjanin, Lady – Svetlana Sozdateleva). Bu tiyatronun sanatçılarının ana özelliği iyi şan tekniğini ve iyi oyunculuğu birleştirebilmeleridir. Benzersiz vokal yeteneğine sahip tiyatronun genç bayan solisti Lady partisi için uygun, renkli ve dolu dramatik soprano sese sahip fakat yaş olarak bu tiplere için gençti. Andrey Vilegjanin ana partisinde erkeksi bariton ses tınısı ile kendisinden emin bir şarkıcı olarak kendini göstermişti. Bu arada eser "Gelikon Operası"nda modern ve şoke eden sahnelemeler ile farklı sunulmuştu. "Macbeth" içinde tüm şimdiki zamanın Rusya'sının gerçekleri mevcuttu: cadılar – Tverskaya caddesinden fahişeler, katiller– güvenlik güçleri, sarayın hizmetçileri – barmenler, Macbeth ve Banco – iki asker Lady Macbeth – yeniçağın modern ev hanımı, Macduff – zengin genç vs. Aynı zamanda yönetmen tarafından geleneksel mizansenlere uygun mizansenler yapılmıştır.

Mariinskiy tiyatrosunun sahnelemesinde (2001) Lady Macbeth rolünü Olga Sergeeva oynamıştı. Verdi'nin isteklerine ters olarak ("Leydinin sesinin keskin, koyu ve karanlık olmasını isterim") Sergeeva aydınlık, parlak ve güzel ses ile söylüyordu. Aynı şekilde Macbeth rolünü seslendiren Edem Umerov ile ilgili şunu söyleyebiliriz; onun yumuşak (belki rolün gereğinden biraz daha fazla yumuşak) sesi derinliği ve hoş ses tınısı ile fark edilmişti. Sesi kolayca tüm tiyatroyu dolduruyordu ve partinin tüm nüanslarını izleyicilere iletliyordu.

1997 yılında, farklı renklerde parlayan neon küp ile oluşturduğu sahne dikkat çeken ve büyük ses getiren Grem Vika'nın (orkestra şefi R. Muti) sahnelemesi ün kazanmıştır. Leydi rolünü eleştirmenlerin sözlerine göre "günümüzün soprano" sesine sahip olan Rus sanatçı Mariya Gulegina oynamıştı, erkek rolleri ise Leo Nucci, Roberto Scandiuizzi ve Cezare Catani tarafından seslendirilmişti. M. Gulegina'nın söyleyişinden sonra bir başka Lady Macbeth zor hayal edilir, onun muazzam dramatik sesinin parametreleri Verdi'nin müziği ile yapılmış belirsiz trajedinin boyutlarına uygundu. Leo Nucci ve operanın başka bir sahnelenmesinde söyleyen R. Bruson, gerçek Verdi baritonları idi.

3.3. "Rigoletto": bariton ve soprano birleşimi

Büyük İtalyan besteci, Hugo' nun oyununu okuduktan sonra roller için, kendisinin sevdiği sanatçılar olan soprano Ermini Fressolini ve bariton Achille de Bassini'nin seslerini uygun bulmuştu. Ses rengi kullanımına gelirsek; Rigoletto partisi sanatçı için tessitura olarak ve duyguların ifadesi açısından zorluklar taşıyan dramatik baritondur; Gilda partisi, A. Staheviç'e göre, lirik özellikler gerektiren sopranodur; Dük partisi tenor, Sparafucile bas ve Maddalena rolü kontralto partisidir.

Gilda partisi 19.yüzyılda 20. yüzyıla göre daha dramatik yorumlanıyordu. Bunlar diğer yorum teknikleriydi. Lauri-Volpi kendi yazısında şöyle bir örnek verir: Graziella Pareto (koloratür ve leje lirik soprano) Gilda aryasını söylerken "billur gibi temiz sesi

ile, zarıflığının ve sadeliliğini ortaya koyuyordu, söylemesi teknik tonlamalar ile kusursuzluğa ulaşmıştı.” (38). Daha geniş ses ile Gilda partisini lirik soprano olan Marion Talley söylüyordu. Leje soprano partiler için ise lirik repertuarı bırakan vokalist Toti Dal Monte D. Lauri – Volpi’nin yazısına göre “kendi imkanlarını ve sınırlarını iyi bildiği için vokal imkanlarını özenle ayarlayarak” söylüyordu. Gilda’nın karakterinin özelliklerini iyi inceleyip ses tonu ve cümleler ile oynayarak sanatçı tertemiz ve sade bir sunum gerçekleştirmişti” (39). Harkov’lu (Ukrayna) V. Arkanova’nın (koloratür soprano) söylediğine göre Gilda partisinde ses fazla melodramatik olmamalı ve teknik virtüoziteden kaçınılmalıdır (40). Gruberova’nın ünlü ses kaydında (Dük rolünde L. Pavarotti) Gilda partis bu şekilde yorumlanmıştır, Ukrayna Devlet Opera ve Balesi’nde sahnelenen ve T. Garmash (lirik-koloratür soprano) ve E. Starikova (koloratür soprano) tarafından yorumlanan temsillerde de Gilda rolü bu şekilde yorumlanmıştır.

Müphem Verdi kahramanı Rigoletto partisinin derinliğini ve dramatik duygularını sesleri ile ifade eden ünlü sanatçılar (daha sonra tenor olmuş olan Ramon Vinay, Tito Gobbi, Leo Nucci, lirik bariton Yuriy Mazurok ve diğerleri) tarafından yorumlanmıştır.

Rusya’da “Rigoletto” operasının metni sahnelenmeye hazırlanırken sansür tarafından üç kez reddedilmişti ve Rusça söylenmesi yasaklanmıştı. San Petersburg’ta ilk olarak 1853 yılında sürekli Büyük Tiyatro’da sahne alan İtalyan trup tarafından gösterilmişti. Rus sanatçılar tarafından fakat İtalyanca (geçen yüzyılda pek rastlanmayan bir olay) olarak 1859 yılında gösterilmişti. Ancak 6 Kasım 1878 yılında “Rigoletto” operası Rusça olarak Mariinsky Tiyatro’sunda sahnelenmişti. M. Musorgsky adlı akademik opera ve bale tiyatrosu sahnesinde ilk olarak, 1919 yılında sunulmuştu. Sovyetler döneminde 1949 yılında Büyük Tiyatro’da sahnelenmiş ve Kozlovski (Dük), Ivanov (Rigoletto) ve Maslennikova (Gilda) tarafından söylenmiş ve bir opera klasiği olarak kabul edilmiştir.

Wixell’in Gruberova ve Pavarotti ile çektiği “Rigoletto” filminde hiçbir kısaltma yoktur. Tüm arialarda tekrarlamalar ve tenorun yüksek re notası dâhil, tüm ilave notalar yorumlanmıştır. 2001 yılında, Verdi’nin 100. ölüm yıldönümünde La Scala tiyatrosu “Rigoletto”yu günümüzün Verdi partilerini söyleyen şüphesiz en üstün sanatçılardan biri olan Leo Nucci, Mariinski Tiyatro’sunun genç yıldızı Anna Netrebko ve Latin Amerika’nın tatlı tenoru Ramon Vergasom’un katkıları ile sahnelemişti.

³⁸ Lauri-Volpi: **Vokal Paralellikler**, s.29, Moskova, 1972.

³⁹ Lauri-Volpi: **Vokal Paralellikler**, s.33-34, Moskova, 1972.

⁴⁰ Arkanova: **Bilimsel Makale Derlemesi**, s.135-140, Harkov, 2001.

3.4.“Il Trovatore”: soprano ve tenor ses tipleri

Parlak başarı ile sunulmuş “Il Trovatore”nin ilk oynanışı 19 Ocak 1853 yılında Roma’da “Apollo” tiyatrosunda gerçekleşti. Tiber nehrinin tiyatroya yakın tüm sokaklarını ve caddelerini su basmasına rağmen salon dolu idi. Orkestra şefi Angelini’nin yönetiminde operanın ilk yorumcuları olan Carlo Bocarde (Manrico), Rosina Penco (Leonora), Emilia Goggi (Azucena) ve Giovanni Guicciardi (Conte di Luna) sahne aldılar.

Rosina Penco, geniş aralıklı sağlam bir sese sahipti. Ona karşılık Onelia Fineschi’nin (lirik soprano) ne ses karakteri ne mizacı Verdi operasının fırtınalı tutkularına uygun değildi. Leonora partisini tam dramatik sesli bir sanatçı söylemeli idi. 20. yüzyılın 30’lu yıllarında bu özelliklere sahip sanatçılardan biri Maria Canaglia idi (Lauri-Volpi onun hakkında şöyle yazar: “zaman içerisinde dramatik olmuş lirik sanatçı” (41). Diğer uygun sanatçılar Elisabeth Retberg ve Gannina Arangi-Lombardi (dramatik soprano) idiler. Aynı gelenek günümüzde de devam ediyor: dramatik soprano Olga Romanco (1994 yılındaki sahnelemesinde) dramatik anları ifade edebilmek için register geçişlerinde kırılmalar kullanmakta idi.

Elvira Casazza (mezzo-soprano) Azucena partisini yorumlarken bu rolün özellikle onun için yazıldığını söylüyorlardı, sesi uyumlu ve melodik idi ve dolayısı ile çok kadınsı ve romantik Leonora rolü ile karşıtlık oluşturuyordu. Roma opera tiyatrosunda 1953 yılında ilk sahnelemenin 100. yıl dönümünde sahnede Elena Nikolayı (mezzo-soprano), Maria Callas, Lauri-Volpi ve Paolo Silveri yer aldılar. Elena Obrazsova ve İrina Arhipova adlı Rus sanatçılar Azucena partisinin sunumuna farklı yönlerinden yaklaşmışlardı. Elena Obrazsova register kırılmasını dramatik efekt için kullanmıştı; doğuştan daha yüksek sesi olan Arhipova bu partiyi daha yumuşak söylüyordu. Partinin daha yumuşak söyleyiş tarz geleneğini İrina Çistyakova devam ettirmiştir. İlginçtir, Azucena partisini soprano ses tipine sahip sanatçılar da söylemişlerdir.

Lirik dramatik tenor için yazılan Manrico partisi ise günümüzde genellikle lirik tenorlar tarafından söyleniyor. Buna en iyi örnek Luciano Pavorotti’dir (J. Levine yönetimi ile 1994 yılında “Metropolitan” operasında).

B. Shaw “Il Trovatore” için şöyle yazar “büyük ihtimalle bugünkü yönetmen için en zor hedeflerden biridir ve eğer bunu başaramıyorsa onun için en iyisi çekilmektir”(42).

Klasik opera repertuarının en popüler operası olan ve dünya operalarının afişlerinden inmeyen “Il Trovatore” günümüze dek defalarca sahnelenmiştir. (LA Scala’da 2001 yılına kadar tam 22 kere yer almıştı). Rus sahnelerinde ilk sahnelenmesi 7 Ocak 1859 yılında Bolşoy Tiyatrosu’da gerçekleşmişti (S. Stutzman yönetimi ile ana partilerinde: M. Vladislavlev, E. Semenova, E. Buşek, K. Bojanovsky). Aynı yıl içerisinde “Il Trovatore”operası S. Petersburg şehrinde Aleksandrinskiy Tiyatro’sunda da sahnelenmiştir. 1861 yılından itibaren Marinsky Tiyatro’sunun yeni sahnesinde bu opera yeniden sahnelenmeye başlamıştır.

⁴¹ Lauri-Volpi: **Vokal Paralellikler**, s.93, Moskova, 1972.

3.5 “La Traviata” ve “Aida” operalarında soprano ses tipi

“La Traviata” operası ilk oynanışından günümüze kadar pek çok kez sahnelenmiştir. Günümüzde operalarda iki ana yöntem uygulanmaktadır. Bunlardan birincisi klasik yöntemdir ve tarzının temizliğini bestecinin tarzı ile birlikte izler, diğeri ise alternatif ve avangarttır. Operada kullanılan ses renklerinin kullanılışları sanatçılar tarafından biraz değiştirilmiş olsa bile besteci ile kurulmuş ses tiplerinin kullanılışları değişmeden kalmıştır; çünkü partiler lirik soprano, lirik tenor, lirik bariton gibi büyük ve sınır uçlarda olan sesler gerektirirler.

Operanın bir buçuk yüzyıldan fazla devam eden sahne hayatında Violetta partisini Amelita Galli-Curci (koloratür soprano), Maria Ros (lirik koloratür soprano), Giuditta Pasta’nın ve Giulietta Grisi ile karşılaştırılan Rosina Storchio (lirik soprano), Gilda Dalla Rizza ve Renata Tebaldi (lirik dramatikli soprano), Rosa Ponselle (dramatik soprano) ve eşsiz Maria Callas gibi 19. ve 20. yüzyılların en iyi sanatçıları söylemiştir. Günümüzde bu partiyi Reneé Fleming, A. Gheorghiu, A. Netrebko, Kharkov Devlet Opera ve Balesi’nden T. Garmaş (lirik koloratür), E. Starikova (koloratür) ve diğer sanatçılar söylüyor.

Söyleyen sanatçılar içerisinde Violetta partis için en uyumlu ses tınısı hakkında farklı görüşlerin olması dikkati çekiyor. Örnek olarak, V. Arkanova (koloratür soprano) şöyle yazar: “Ben yoğun seslerin ince noktaları ifade edebilme yeteneğine her zaman şüphe ile yaklaştım. “Staccato”lar ve bu partinin atlamalı pasajları herhalde sadece koloratür sopranolar için imkânlıdır. Diğer türlü kim söylerse söylesin, söyleyen sanatçıların tüm vokal donanımlarına rağmen Violetta imajı farklı renklerle boyanıyor, zariflik ve incelik gibi özellikler kayıp oluyor. Ayrıca lirik sopranoların Violetta partisini söylemeye çalışmaları ve partiyi kendi ses imkânlarına uydurması çok komik oluyor” (43). Günümüzün icracıları bu iddiayı tartışabilir. Örnek olarak, Lauri-Volpi, Mercedes Capsir hakkında “Bu operada, sanatçı vokal kapasitesi yeterli olmasa da mizacın dramatizasyonunu çok iyi yapmıştı” diye yazmıştır: “Sanatçıların dramatizasyon kabiliyetleri yeterli olmadığında genelde ikinci perdedeki Violetta’nın terk etme sahnesinin koloratürünü abartıyorlar, (“Alfred, sev beni benim gibi. Elveda.”). Caspir bu sorunun üstesinden gelebiliyor.”(44).

Galina Vişnevskaya kendi “Galina” kitabında Violetta rolü hakkında şöyle yazmıştı: “Bana göre lirik-dramatik repertuar söyleyen sanatçılar (mesela, Aida’yı, Leonora’yı) “La Traviata”dan korkmamalı: Violetta partis gerçek bir hazinedir.

Bolşoy Tiyatrosu’nda Rus sanatçıların sesleri biraz ağır olduğundan eski bir geleneğe göre Violetta’yı sadece koloratür soprano söylüyordu. Fakat, eğer onlar için birinci perdedeki arayı süslemelerle ve etkileyici yüksek notalar söylemek kolay olsa bile, belli ki partinin geri kalan kısımları için sesleri, tutkunun şiddetini ifade edebilme, duygularla dolu seslerin zirvelerini ve kadın kahramanın trajik duygularını tam olarak ifade edebilme güçleri açısından yeterli değildi.”(45).

⁴² Shaw: **Müzik ve Müzisyenler Hakkında**, s.197, Moskova, 1964.

⁴³ Arkanova: **Bilimsel Makale Derlemesi**, s.138, Harkov, 2001.

⁴⁴ Lauri-Volpi: **Vokal Parellellikler**, s.44, Moskova, 1972.

⁴⁵ Vişnevskaya: **Galina**, s.326, Moskova, 1994.

Ünlü dramatik soprano Maria Gulegina de Violetta'yı seslendirmişti (Bratislava Operası). 18 Ekim 2004 yılında A. Hripin'a verdiği röportajda kendisi şöyle söylüyordu: "Violetta partisini oyuncak bebekler gibi koloratür soprano'lar söylediği zaman beni hep sinir eder. Böyle bir ses, kader ile yıpranmış kadının acısını, üzüntüsünü ve histerik krizlerini nasıl ifade edebilir? Örnek olarak, onun birinci aryasındaki "Sempre libera" tam bir histerik krizdir.

Çağımızda Violetta'yı ilk defa âşık olmuş genç biri olarak sunmak çok yaygın bir tercih. Ama ben onu çok farklı görüyorum. O artık hayatı görmüş ve yıpranmış bir kadındır. 35 yaşında ve Alfredo'dan çok büyük olduğunun ve bundan dolayı onun kendisini belli bir zaman sonra bırakacağını farkındadır. Baba Germont geldiği zaman sadece aradaki sosyal sınıf farkını değil, yaş farkını da hatırlatarak Violetta'dan oğlundan ayrılmasını rica ediyor ve bir gün kendisinin Violetta'ya müşteri olarak geleceğini ima ediyor. Violetta veremden değil fakat ihanetten ve beklemekten ölür"(46). Marinsky Tiyatro'sunun kadın solisti, müthiş güzel bir soprano sesin sahibi ve tüm dünyada turneler yapan Anna Netrebko şöyle diyor: "Opera repertuarında Violetta rolü en zor rollerden biridir. Ve tüm sanatçılara, kendime dâhil, bu partiden önce çok düşünmelerini tavsiye ederim. Söylemek zor olduğu yetmiyor gibi bu rolü oynaması da zordur. Sanatçı kesinlikle şunlara sahip olmalıdır: vokal beceri ve oyunculuk. Daha önce Violetta partisini söylemeye çalışmışım – konservatuarın opera stüdyosu sınavında ve daha sonra Marinsky Tiyatro'sunda orkestra ile birlikte – ama çok başarılı olamamışım. Bundan sonra kesin ve kesin kararım vardı: hiçbir zaman benden bir Violetta olmayacaktı! O daha sağlam Verdi sesleri için yazılmıştı. Fakat şimdi yine deniyorum. Bence "La Traviata" ses için zararlıdır. Provaların üçüncü gününde sesimi kaybetmişim. Partisi çok yoğun yazılmış. Verdi sesin duygularla dolmasını talep ediyor, ben de duygularla bir-iki nota "bağırırsam" bitmiş oluyorum"(47).

Lauri-Volpi, Alfredo partisini söyleyen Roberto Stagno'nun söyleyişi hakkında bu sanatçının Tamagno'nun takipçisi olduğunu ve onun gibi tutkuların patlamasını ifade edebilen ve "borudan çıkar gibi" ses çıkarabilen tek sanatçı olduğunu yazmıştı. "Genelinde "La Traviata" nın son perdesinde Gemma Bellincioni, kendi eşi ile söylüyordu ve "Ölümü anlatma, içim hüzünden acıyor! Sen ölemezsin veya ben de seninle ölürüm!" şeklinde duygulu pasajlarda tüm salon "ben" kelimesini söylediğinde sarsılıyordu"(48). Alfredo partisini söyleyen sanatçılar arasında Gennaro Barra en zarif ve en romantik olarak sayılır.

Germont partisinin söylenişinde sanatçı tarafından yüksek notalar ilave edilmesi gelenek olmuştur (örnek olarak, ikinci perdedeki Violetta ile düetinde) ve A. Toscanini gibi orkestra şefleri sanatçıların bu özgürlüğünü kabul ediyorlardı. G. Valdengo'ya (bariton) mektuplarında Toscanini şöyle yazdı: "Bence Germont'un Violetta ile ikinci perdedeki düetinde genelinde ilave edilen noktalamar opera kadar eskidir. Bu açıdan ben onlara her zaman müsaade ediyordum. Daha fazlası, tahkir edici lafları söylememe müsaade et: Maestro Verdi'nin yazdığı notalara ben bu noktalamaları tercih ediyorum. Ancak sanatçı bu muhteşem kısmı söylerken genelinde söylendiği gibi bağırma ile değil de gerçek baba heyecanı ile söylemeli"(49).

^{46,47} Laros: www.izvestia.ru (çevrimiçi) 17.12.2002.

⁴⁸ Lauri-Volpi: **Vokal Paralellikler**, s.154, Moskova, 1972.

⁴⁹ Valdengo: **Ben Toscaniniyle söyledim s.113-114** "Muzika" Yayıncılık, Leningrad, 1989.

“La Traviata” sahnelemelerinin tarihi içerisinde 1952 yılındaki sahneleme (Umberto Mugnai yönetiminde) özeldir. Bu sahnelemede gerçekten Verdi sesleri olan sanatçılar söylemiştir: dramatik koloratür Maria Callas – Violetta, gerçek Verdi tenoru G. di Stefano ve dramatik bariton Piero Campolonghi.

Sanatçıların kendi görüşüne göre 2003 yılında Marinsky Tiyatro'sunda V. Gergiev yönetimi ile oynanan “La Traviata” oldukça klasik olmuştu (Rejisör: - İ. Gabitov). Ana partileri söyleyenler: Violetta rolünde Anna Netrebko (lirik soprano), Alfredo rolünde Evgeniy Akimov (lirik tenor) ve Germont partisinde Viktor Çernomortsev (dramatik bariton).

Anna Netrebko Violetta partisinde ilave notaları söylemesine rağmen Verdi kahramanının ses tınısına daha yakındı. İkinci perdede bunu net olarak görebiliyoruz. Sadece birinci perdedeki ariasındaki gibi sesinden istenen virtüöz özellikleri değil drama dolu ve daha pes tessitürada daha sağlam ve inandırıcı sesini ve buna benzer özellikleri gösterebiliyor. Victor Çernomortsev de Germont partisinde inandırıcı duyuluyordu. Onun büyük, sağlam, hacimli ve oldukça dolu bariton sesi bu rolün ağırbaşlılığını ifade edebiliyordu. Son olarak, Evgeniy Akimov'un lirik tenor sesi de bu partinin ne kadar lirik olabildiğini göstermişti.

J. Levine yönetiminde sahnelenen ve büyük sanatçı-oyuncu Teresa Stratas, “Verdi tenoru” P. Domingo (Alfredo) ve Germont rolünde de Cornell Mac Neil'in katılımı ile gerçekleştirilen opera filmi türünün gerçek bir başyapıtı olarak sayılmaktadır. Tenor rolün Domingo tarafından oynanması rolü diğer yapımlardan daha dramatik kılıyor. Sanatçının kendisi zaten daha dramatik bir sese sahip ve onunla partisine bambaşka özellikler taşıyor.⁷ Operanın kadın kahramanının rolü de dikkat çekici. Burada sesi lirik ve oyunculuğu dramatik olan büyük Teresa Stratas coşkuların zirvesini ve insanların son sınırlardaki yaşamlarını hissettiriyor.

Opera filmi (1987, London Philharmonic Orchestra) klasik bir örnek olup besteci tarafından yazılmış ses tınılarının kullanılışları yönetmen tarafından korunmuştur (söyleyenler: McLaughlin, Turner, Hartle, MacNeil, Ellis, Hillman, Sandison). A. Toscanini yönetimindeki versiyondaysa Alfredo partisini dramatik tenor Jan Peerce söylemekteydi.

2002 yılında Busseto şehrinde Verdi adlı tiyatrodaki Zeffirelli yönetiminde sahnelenen “La Traviata” operası bestecinin orijinal metnine olan yakınlığı ile farklı bir prodüksiyon olarak dikkat çekti. Örnek olarak, “Di Provenza il mar, il suol” (“Güzel vatanını unutmuşsun”) adlı Germont'un ariasından sonra diğer sahnelemelerde ve kayıtlarda atlanan cabalettaya bu prodüksiyonda yer verildi.

2005 yılında “La Fenice” tiyatrosunda L.Maazel yönetiminde sahnelenen operanın (ana partilerinde: lirik koloratür soprano Patrizia Ciofi, lirik tenor Roberto Sacca ve lirik bariton Dmitriy Hvorostovsky) geleneksel olmaması sebebi sadece yönetmenin rejisörlük düşüncesine bağlı idi (olaylar şimdiki zamana aktarılmıştı). Rollerin bu şekilde değerlendirilmesi Verdi operasının gerektirdiği şartlardan ve genelinde büyük ses aralığına sahip sanatçıların az bulunduğu bugünkü opera tiyatrosuna özgüdür.

Son sahnelemelerinden biri versiyon sahnelemesi idi (Carlo Rizzi yönetiminde Viyana Filarmoni Orkestrası). A. Netrebko, R. Villazón ve T. Hampson üçü şu anda sanat dünyasının en aranan sanatçılarındandır. Sahnelemelerde kullanılan minimalizm sanatçıların dramatik yeteneğini daha parlak bir şekilde ortaya çıkarmalarına müsaade ediyor.

"Aida" için, Verdi'ye göre, iki üst sınıf kadın sanatçı (soprano ve mezzo-soprano), bir güçlü tenor, iki bas gerekmektedir"(50). Verdi özellikle Amneris partisi için titizdi ve bu rol için "büyük dramatik yeteneğe sahip ve sahnede kendini çok rahat hisseden kadın sanatçı gerekmektedir" demiştir, "tek bir ses çok güzel olsa dahi (ancak salonda veya boş tiyatrodaki bunu değerlendirmek zor olur) yeterli değildir. Benim "söyleyiş türü" ile işim yok. Partilerin benim istediğim gibi söylenmesini istiyorum, ancak sanatçılara ne sesi, ne canını, ne de kıvılcım gibi genelinde adlandıran "sönmeyen ateş" gibi tutulamaz bir şey verebilirim" (51) diye eklemiştir.

20. yüzyılda Aida partisini sadece dramatik sopranonun seslendirmesi gelenek haline gelmişti. İstisnalar çok azdı. Örnek olarak, Renata Tebaldi (lirik dramatik soprano), Lauri-Volpi'ye göre: "Aida' nın son perdesinde sanki gelecek ölümü ile unutulma önünde boynunu eğmekteydi ve "mutlu kucağın içinde toprağını unuturuz" sözlerini söylediğinde bir anda iç paniğini bastırıyordu. Onun mükemmel "e" si kalplerin içine kadar işliyordu." (52).

2002 yılında F. Zeffirelli sahnelemesinde ana rolü Verdi repertuvarının "uzmanı" Michèle Crider söylüyordu. Sanatçı sanki 20.yüzyılın opera tiyatrolarının gerçeklerini göstermek istiyor, hem de eski şatafatlı görünüşü sunuyordu ve bunlar belli bir yere kadar yönetmenlerin "Aida" hakkında görünüşlerin göstergesi idi.

3.6."Otello"nun sahnelenmesinin tarihi

Tüm "Otello" partileri sanatçılardan ses imkânlarının zirvesini ve inanılmaz oyunculuk yeteneği talep eder. Verdi şöyle demiştir: "Eğer ben oyuncu olsaydım ve Iago rolünü oynasaydım, ben uzun ve zayıf vücut yapısına, ince dudaklara, küçük ve maymunlar gibi burun köküne yerleşmiş gözlere, arkaya doğru giden alna ve ensede gelişmiş bir kafatasına sahip olmak isterdim. Ben Iago'yu dalgın, dağınık, her şeye ilgisiz, şüpheli, sivri dilli ve aynı rahatlıkla sanki hiç düşünmeden iyiyi ve kötüyü söyleyebilen ve eğer birisi bunun ile ilgili kendisinin yüzüne "Söylediğin ve teklif ettiğin şey – alçaklıktır" dese ona kolayca "Gerçekten mi? Bunu düşünmemiştim... konuşmayalım bunu..." diye cevap veren biri olarak görmek isterdim. Eğer ben Iago rolünü oynamış olsaydım...onun davranışlarına tembellik ve özensizlik verirdim: o herkese ve her şeye ilgisizdi. İyiyi ve kötüyü yumuşak bir şekilde sanki hiç konuyu düşünmeden söylerdi. Bu yüzden eğer birisi onun yalan söylediğini yakalarsa kendisi cevap verirdi: "Gerçekten mi? Farkında bile değildim. Söylediğimi unut". Böyle bir kişi istediği insanı kandırır, belli bir yere kadar kendi tıpkısını bile"(53).

⁵⁰ Verdi, G. : **Seçilen Mektuplar** Moskova Devlet Müzik Yayınevi s.313, 1959.

⁵¹ Verdi, G. : **Seçilen Mektuplar** Moskova Devlet Müzik Yayınevi s.324, 1959.

⁵² Lauri-Volpi : **Vokal Paralellikler** "Muzika" Yayıncılık , Moskova, 1972.

⁵³ Verdi, G. : **Seçilen Mektuplar** Moskova Devlet Müzik Yayınevi s.415, 1959.

En ünlü Iago yorumcularından biri T. Gobbi "İtalyan Opera Dünyası" adlı kitabında şöyle yazar: "Iago rolünü söyleyen sanatçıların bu kahramanı şeytan gibi alaylı gülümseme ve bakışlar ile şeytan imajı vererek canlandırmaları en ciddi hatadır. Bu sanatçılar bestede neyini anlatıldığını anlamıyor. Iago'nun her söylediği kelime onun çok kötü kalpli ama yine de insan olduğunu ispatlıyor... Iago'nun tabii ki yeterince çekici görünmesi gerekmektedir; canlı, açık ve aslında hoş biri olarak.

Bundan dolayı herkes onun dürüstlüğüne inanır ve Iago'nun egemenliği ve insanları kandırma yeteneği artar. Iago farklı insanlar ile farklı olma yeteneğine üst seviyede sahiptir: Cassio ile hafif ve neşelidir, Rodrigo ile alaylıdır, Otello ile nazik ve saygılıdır, Emilia ile kaba ve ürkütücüdür, Desdemona ve Lodovico ile yalakadır." (54).

Renato Bruson Iago rolünde iyidir: kendisi kusursuz kurulmuş entrikalar içinde balık gibi yüzer ve onların başarılı olduğunu gördükçe sevinir. Ünlü "Credo"ya kadar kendisi neredeyse masum şakacı gibi görünür, bu yüzden karışıklık bu kadar büyüktür. Iago rolünün "cani adam" kategorisine girmesini sağlayan sadece hain olması değil, Otello'ya ve çevresindekilere beslediği hınç ve kin duygularıdır.

İlk Otello olan Tamagno'nun Verdi'ye yazılmış mektubundan kendisinin bu rolü talep ettiği ve bestecinin kabulü ile bu rolü aldığı anlaşılıyor. O muazzam ve güçlü bir sese sahipti, ama diğer taraftan Verdi şöyle söylemişti: "Otello partisinde "mezza voce" ile söylenmesi gereken uzun cümleler bulunmakta ve Tamagno bunları hiçbir zaman başaramaz". Ricordi ise eklemişti: "On saniye içinde izleyiciler her sesin şiddetine alışıyorlar; izleyicileri kazanmak için enerji ve vurgu çeşitliliği gerekmektedir"(55).

Bu zamana kadar Otello rolünün görünüşü çok fazla değişmemektedir: Mağribi cesur ama saf biri ve hastalık derecesinde kıskançtır. Tenor Mario del Monaco "Otello" partisi için kendi sesine "yeniden inşa etme" hedefini koymuştu. Onun delikanlı zayıf vücudu Otello rolü ile çakışmıyordu ancak irade gücü ve inadı bu hedefe ulaşmaya yardım etmişti. Büyük Otello olarak Arturo Toscanini, Ramón Vinay'ı kabul ediyordu. Vinay kendi oyunu ve müzikalitesi ile Toscanini'ye büyük Pertile'yi hatırlatıyordu. G. Valdengo şöyle diyordu: "Ben çok kez Vinay ile birlikte söylemişim ve hatırlıyorum, ikinci perdede üzerime atladığı anda ben gerçek anlamda korkmaya başlıyordum. Bir gün sahne provasında bu dev adam beni tüy gibi yukarıya kaldırıp uzak bir tarafa atmıştı. Bundan sonra bir ay boyunca ben çürükler içindeydim ve her seferinde bu sahneden önce ona rica ediyordum: "Ramon, lütfen beni gerçekten öldürme!"(56). 1947 yılında Toscanini onu Herva Nelli ve Giuseppe Valdengo ile birlikte Otello partisini ses bandına kayıt etmek amacı ile davet etmişti. Bu ses bandı tarihe geçmiş ve belli anlamında ders kaydı gibi olmuştur. 1947-1948 yıllarında Vinay Otello rolünde parlak başarı ile La Scala sahnesine çıkmıştı. En iyi Otello yorumcusu uzun süre Plácido Domingo sayılmıştır. Onun söyleyiş gelişimini üç "Otello" kaydında izleyebiliriz (1978, 1985 ve 1993 yıllarında). Genç Domingo ağzında "Otello" söyleyişi de gençtir. Birinci perdede sanatçının sesi taze, ateş dolu ve aynı zamanda şefkatlidir, sonra değişir ve ikinci perdede daha tutkulu ve üçüncü perdeden itibaren daha karanlık ve pes tonludur.

^{54,55} Gobbi, T : **İtalyan Opera'nın Dünyası** bölüm 12 www.operanews.com (çevrimiçi).

⁵⁶ Buşen, A. : **Genç Verdi** "Muzika" Yayıncılık, s.50, Moskova, 1989. Sanatçının en başarılı anları olarak üçüncü perdedeki monologlar ("Dio! Mi potevi scagliar...") ve dördüncü perdenin ("Niun mi tema") monologu sayılmaktadır. 1985 yılındaki ses bandında ise (yönetmen Lorin Maazel, Katia Ricciarelli (Desdemona), Justino Diaz (Iago)) sanatçıların muhteşem vokal performansı duyulmakta, sesleri güçlü, tutkulu ve trajiktir.

Bölümün sonunda Domingo inanılmaz efekline ulaşıyor; Mağribi baygınlık geçirdiği anda sanatçı özellikle sesini kopartıyor ve böylece olayların gerçeklik hissi daha etkili oluyor. İşte bu ses kaydı F. Zeffirelli'nin "Otello" filmi için temel alınmıştır.

Orkestra şefi M. Chung ile yapılan ses kaydında (1993, Desdemona rolünde Cheryl Studer, Iago rolünde Sergey Leiferkus) P. Domingo vasıtasıyla Otello yetişkin olarak sunuluyor. Onun sesi artık o kadar güçlü ve tınılı değildir ama karanlık çaresizlik, dert ve pişmanlık ile dolu olup dinleyicileri büyük etki altında bırakma gücüne sahiptir. Tüm tonlamalar kontrol altındadır, yanlış olan hiçbir ses yoktur.

3.7.Sonuçlar

Verdi kendi besteleriyle 19. yüzyıldaki ses sanatçılarının lirik söyleyiş geleneğinden uzaklaşıp yeni dramatik söyleyiş tarzını oluşturmuştur. Bunun için 18. ve 19. yüzyıl "belcanto" geleneğine bağlı leje koloratür sesleri değil, dramatizmi ve tutkuların zirvesini ifade edebilen kapsamlı sesleri tercih etmiştir.

Gündemdeki söyleyiş tarzında belli eğilimler izleyebiliriz. Birinci olarak, söyleyiş tekniği çok gelişmiş olmasına rağmen Verdi'nin repertuvarındaki zorlukların aşılması zordur. Verdi partilerini söyleyen sanatçı her halükarda güçlü bir sese, parlak ses tınısına ve olağanüstü oyunculuk yeteneğine sahip olmalıdır. İkinci olarak, çoğu opera sahnelemelerinin içinde belli ses renkleri tercih ediliyor. Bunlar Verdi'nin farklı ses renkleri özelliklerini (soprano, tenor ve vs) dramatik görevlerle birleştirerek uyuma ulaştığını ispat ediyor. Bunlar da her ses tipindeki ses tınılarını derecelendirmeye yol açmıştır (lirik tenor, dramatik bariton, lirik-dramatik soprano vs). Verdi operalarında partinin sanatçılar tarafından iyileştirmelere tabi tutulması ve bunların çoğu zaman partiyi daha yüksek bir yere götürmesi gündemdeki söyleyiş tarzının diğer bir özelliğidir. Günümüzde böyle düzeltmelerin kabul edilmediği sahnelenmeler daha fazla görülüyor. Günümüzde rolün sadece ses aralığına sahip olmayı yeterli sayanlar görülebiliyor. Örnek olarak, Violetta rolünü koloratürler, Elvira'yı lirik sopranolar, Alfredo'yu dramatik tenorlar, Rigoletto'yu lirik baritonlar seslendirebiliyor. Böyle yorumlar tartışmaya açıktır, bazen oldukça başarılı olduklarına şahit olsak da yine de uyumsuzluğu hissederiz.

SONUÇ

Verdi'nin besteleri opera sanatının, orkestraların ve sanatçıların repertuvarında aldığı özel bir yere sahiptir. Bestecinin yaratıcılığından bizlere kalan kültürel mirası, her seviyesinde derin incelemeleri hak eder.

Bu tezde Verdi'nin operalarına ilişkin "ses renkleri kullanılışı" terimi kullanılmıştı. Bu terim vokal rollerin ve kendi müzikal ifade imkânlarına sahip her vokal ses renginin opera rollerinin içinde derecelendirmesi (lirik, dramatik, lirik-dramatik) olarak kullanılabilir. Verdi'nin dramaturji çözümlmeleri ile uyumlu sese dair yaptığı tercihler, dramatik söyleyiş tarzının geleneklerini oluşturur ve güçlü büyük sesleri gerektirir.

Verdi'nin opera türlerinden herbiri kendine özel ses renklerinin özelliklerini gerektirmektedir. Örnek olarak, "psikolojik-trajik opera" grubu içindeki ana karakterler için Verdi bariton ses tipini kullanmaktadır. Tüm yaratıları boyunca "Romantik drama" grubu içinde tenor sesinin dramatize edilme gayretini izlemekteyiz. Tüm bu çalışmalarının zirvesi de Otello partisidir. "Özel psikolojik opera" türü tüm seslerden daha lirik olmasını istemekteydi. Ama genel olarak Verdi operalarının içinde sanatçılardan istenen talepleri incelersek, Verdi'nin tipik bariton sesi, sesin en üst beşli aralığını kullanan yüksek baritondur. Verdi'nin sopranosu liriktir ve tüm lirik partilerde tüm ses aralığını kullanmakta ve duyguların sadece lirik değil dramatik yönünü de ifade eder. Verdi'nin tenoru ise genel olarak lirik dramatiktir. Bas sese gelince, Verdi "basso cantante" ve daha yüksek, daha komik ve daha hareketli olan basso buffoyu (Wurm, Falstaf) kullanmaktadır.

Elbette ses renkleri gibi ince ve hassas bir konuda herhangi bir derecelendirme semboliktir. Her sanatçı karakterin oluşumuna kendi renklerini katabilir. Büyük sanatçılar hakkında kesinlikle ses renklerinin kullanım ilkelerini yıktıkları söylenemez. Bazen vokal yetenekler ve gerçekleştirilen karakter arasında duyulan ufak uyumsuzluk bizlere sanatın canlı ve sürekli bir gelişim süreci içinde olduğunu tekrar hatırlatır.

KAYNAKÇA

1. ARKANOVA, V.F. : G.Verdi'nin "La Traviata" operasından Violetta'nın görüntü yorumlaması : Sanatın Pedagoji'nin Teori ve Eğitim Uygulamasının etkileşim ve tartışmaları, **Bilimsel Makale Derlemesi**. – H. HDİM, 6. Yayıncılık, Harkov,2001
2. LAROŞ, Dmitriy: www.izvestia.ru (çevrimiçi) 17.12.2002.
3. ASAFYEV, B.V. : G.Verdi Monografi Krokisi / Asafyev B.V. **Seçilen Eserler**, Cilt 4, Moskova, 1955
4. BATALYA, E. : **G.Verdi'nin Eserlerin Performansı** / Cilt 2 "Muzika" Yayıncılık, 1975
5. BOGOYAVLENSKİ, S.N. : Verdi ve Shakespeare / Bogoyavlenski S.N. **XX y.y. İlk Yarisında İtalyan Müzik**, Leningrad, 1986
6. BUŞEN, A. : **Genç Verdi** – : "Muzika" Yayıncılık, Moskova, 1989.
7. VALDENGÖ, G. : **Ben Toskaniniyle söyledim** (italyanca çev.) 2ci yayın "Muzika" Yayıncılık, Leningrad, 1989.
8. VERDİ, G. : **Seçilen Mektuplar** 2ci yayın "Muzika", Leningrad, 1973.
9. VERDİ, G. : **Seçilen Mektuplar** Moskova Devlet Müzik Yayınevi, 1959
10. VERFEL, F. : **Verdi Operanın Romanı**, 2ci yayın "Muzika" Yayıncılık, Moskova, 1991
11. VİŞNEVSKAYA G. : **Galina** "Bibliopolis" Yayıncılık, Moskova, 1994
12. VULFIUS, P.A. : **Canlandıran Verdi** "La Traviata" operasının sahnelenmesi Nemiroviç - Dançenko'nun katkısıyla Moskova Müzik Tiyatrosunda (1934)
Vulfius P.A. **Makaleler. Hatıralar. Gazetecilik**, A. 1980.
13. GAL, G. : **Giuseppe Verdi ve Opera Dramaturjisi** // Gal G. Brahms, Wagner, Verdi : Üç Usta – Üç Dünya, Moskova, 1986.
14. GNID, B.P. : **Vokal Sanatın Tarihi** Klasik "Bel Canto'nun" Çağı (XIX y.y. ilk yarısı) G.Pasta, G.Rubini, Kiev, 1997.
15. GNID, B.P. : Eski İtalyan "Bel Canto'nun" Sanatı (XVII – XVIII y.y.) // Grid B.P. **Vokal Sanatın Tarihi**, Kiev, 1997.

16. GNID, B.P. : G.Verdi'nin oluşturmasında şancılara verilen vokal-teknik görevleri. Verdi'nin şancılar // Grid B.P. **Vokal Sanat'ın Tarihi**, Kiev, 1997
17. GNID, B.P. : **İtalya'da XVII – XVIII önde gelen vokal ekolleri, öğrenim rejimi ve metodolojik ilkelerin eēitimi.**, Kiev, 1997.
18. GOBBI, T. : **İtalyan Opera'nın Dünyası** bölüm 12 www.operanews.com (evrimii).
19. GRUBER R.İ. **Müzik Kültürü'nn Tarihi** Cilt 2 Bölüm 1 –“Muzgiz” Yayıncılık , Moskova, 1953
20. DMİNA, İ. : **G.Verdi'nin “La Traviata” operasında Lirik karşılaştırması** Yayınevi, Rostov na Donu, 1995
21. DOMINGO, P. : **İlk 40 yılım** “Raduga” Yayıncılık , Moskova, 1989.
22. İVANOVA, İ.L. : G.Verdi'nin Tiyatrosunun Oluşması. Verdi ve XIX y.y. Avrupa Operası 2ci yarısı. // İvanova İ.L. **Opera'nın Tarihi**, Kiev, 1998.
23. KENINSBERG, A. : Verdi'nin ve Rossini'nin “Otello” // Keninsberg A. **Makalelerin Toplanması**, 1993.
24. KENINSBERG, A. : **Opera Hakkında Makalesi** www.mikhalovsky.ru (evrimii) .
25. KORYABIN, İ. : Verdi Zefirelli – Bonfadelli // “**Müzik Yaşamı**” dergisi no:10-12, 2004.
26. KRAUKLIS, G. : Verdi'nin “Otello” Operası // “**Müzik Yaşamı**” dergisi no:23, 1974.
27. Kİ, C.A. : Verdi'nin “Aida” operası // Ki C.A. **Seçilen Makaleler.** “Muzgiz” Yayıncılık, Leningrad, 1952.
28. LAURI – VOLPI, G. : **Vokal Paralellikler** “Muzika” Yayıncılık , Moskova, 1972.
29. LEITES, R. : **Verdi'nin “Otello” Operasının Dramaturjik zellikleri.** “Muzika” Yayıncılık, Moskova, 1968.
30. LEONTOVSKAYA, T.N. : **G.Verdi'nin “La Traviata”** “Muzgiz” Yayıncılık, Moskova, 1962.
31. MELİK – PAşAYEV, A.ř. : “Otello” // Melik- Paşayev A.ř. **Hatıralar, Makaleler, Materyaller** , Moskova, 1976.

32. MELİK – PAŞAYEV, A.Ş. : “Falstaf” // Melik – Paşayev A.Ş. **Hatıralar, Makaleler, Materyaller**, Moskova, 1976.
33. MİLA, M. : **İlham Besteciği Buldu**. “Müzik Yaşamı” dergisi no:3, 2001.
34. MOLÇANOVA, İ. : Müzik Dramasının Bazı Soruları. G.Verdi’nin “Aida” operasının örneğinde. // **Müzik Pedagojisi’nin Soruları**. 3cü baskı, Moskova, 1981.
35. NAZAYKİNSKİY, Y.B. : **Müziğin Ses Dünyası** “Muzika” Yayıncılık, Moskova, 1988.
36. NOVIKOV, A. : Tiyatronun Büyük Şansı // Novikov A. **Daima Yolda**, Moskova, 1982.
37. **G.Verdi’nin Operaları. Rehberlik** “Muzika” Yayıncılık, Moskova, 1970.
38. ORDJONIKIDZE, G.Ş.: **Shakespeare Hikayeleri Üzerinde Verdi’nin Operaları**, Moskova, 1967.
39. PLATEK, Y. : Bilgelik Fenomeni // “**Müzik Yaşamı**” dergisi no:2, 2001.
40. POLAKOVA, L.V. : **G.Verdi’nin “İl Trovatore”** 3cü baskı “Muzika” Yayıncılık, Moskova, 1980.
41. REZİLOVA, A.E. : “Un Ballo in Masehera” operasından Amelia’nın rolünü yorumlaması örneğinde Verdi’nin müziği gerçekleşmesinin sorunları. **Müzik Bilimi Öğrenim Sürecinde Etkileşim Sorunları**. 3cü baskı, Harkov, 1995.
42. REZİLOVA, A.E. : Kraliçe Elizabeth’in vokal ve sahneleme görüntüsü. Verdi’nin “Don Carlos” operasında / **Sanatın, Pedagojinin, Teori ve Pratiğin Eğitim Sorunları** bilimsel çalışmaların 3cü bölümü / HDİM (Harkov Devlet Sanat Üniv.) 6cı Baskı, Harkov, 2001.
43. REZİLOV, İ. : **Verdi’nin “Rigoletto”** , Moskova, 1936.
44. ROTBAUM, L. : Opera ve sahnelenmesi, **Sahne Yönetmeninin Notları** “Sovetskiy Kompozitor” Yayıncılık, Moskova, 1980.
45. SAKALO, O.V.: İspanya Avrupa’nın yaşamında XVII – XIX y.y. ve İspanyol Romantik Dram G.Verdi’nin oluşturmada. **Doktora Özeti** / HMAY, Kiev, 1996.
46. SAKVA K.K. Galasından sonra yansımalar. // Sakva K.K. **Müzik Tiyatrosu Hakkında Seçilmiş Makaleler** , Moskova, 1975.

47. SIDOROVA, M.A. : XVII-XVIII y.y. operasında Kahramanın Portresi Oluşumun ve Evrimin Sorunları. **Doktora Özeti** , Magnitogorsk, 2002.
48. SOFINOV, L. :**Verdi'nin Notlarından**. “Sovetskaya Muzika” dergisi no:6 , 1952.
49. SOLOVTSOVA, V. : **Guzeppe Verdi**, Moskova, 1952.
50. SOLOVTSOVA, L.A. : **G.Verdi** 4cü baskı “Muzika” Yayıncılık , Moskova, 1986.
51. STAHEVİÇ, A.G. :Verdi ve Wagner Avrupa Operasında 40. yılların XIX y.y. vokal ekolün evrim yolları. Avusturya – Almanya Romantizm ekolünün sorunları. **Bilimsel Yapıtların Toplanması**. Kiev Devlet Konservatuari. , Kiev, 1993.
52. STAHEVİÇ, A.G. :“La Traviata” operasında Verdi seslerinin türleri. XVII – XIX y.y. Batı Avrupa’nın Müziği. Avusturya – Almanya Romantizminin ekolünün sorunları: **Bilimsel Yapıtların Toplanması** Sumı Pedagogik Üniv., Sumı, 1994.
53. STAHEVİÇ, A.G. : Batı Avrupa’nın Vokal Sanatı Oluşturması, Gerçekçilik, Pedagoji. **Gözlemleri**. Çaykovskiy anısına HMAY, Kiev, 1997.
54. STAHEVİÇ, A.G. :XVII – XVIII y.y. İtalyan operasında Bel Canto Sanatı. **Monografi**, , HDAK, Harkov, 2000.
55. STAHEVİÇ, A.G. :XIX y.y. Batı Avrupa’nın Operasında Şan Sanatı. **Doktora Özeti**,HMAY, Kiev, 1997.
56. FELZENŞTAIN, V.- LIBERMAN, R. : Müziğin doğru seslendirilmesi “**Müzik Yaşamı**” dergisi no:1, 2001.
57. ÇERKAŞINA, M.P.: **Romantizm Çağında Tarihsel Opera** “Ukrayna Müziği” Yayıncılık, 1986.
58. ÇERKAŞINA, M.P.: Gerekliklik: G.Verdi’nin “La Traviata” Münih Opera Festivalinde / Sinema – Tiyatro dergisi., 2001.
59. ÇERKAŞINA, M.P.: **Oluşum** (G.Verdi’nin oluşturması hakkında). “Sovetskaya Muzika” Dergisi no:8, 1990.
60. ÇERKAŞINA – GUBARENKO, M.P.: Verdi Dinyeper Kıyısındaki Filo Gibidir. Çerkaşına - Gubarenko M.P. **Müzik ve Tiyatro Çağların Kesişimi** Cilt 2, Kiev, 2002.

61. ŞAVERDYAN, R. :Verdi'nin melodikası "**Sovetskaya Müzika**" dergisi no:6 , 1960.
62. ŞVAÇKO, T.İ.: Yine G.Verdi "**Muzika**" dergisi no:3, 1998.
63. ŞEYKO, İ.P.: **Elena Obraztsova** "Sanat" Yayınevi, Moskova, 1984.
64. ŞEN, D.: Verdi ve Boyto "Otello" çalışmalarında // "**Sovetskaya Muzika**" dergisi no:5-6, 1946.
65. SHAW, B. :Verdi hakkında // Shaw B. **Müzik ve Müzisyenler Hakkında.** "Muzika" Yayıncılık, Moskova, 1964.