

**T.C.  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**GIUSEPPE VERDİ'NİN AİDA OPERASINDAKİ  
"AİDA" ROLÜNÜN YORUM (SESLENDİRİLİŞ)  
ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

**M. Mustafa ARABACI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**DANIŞMAN  
Doç. Berna ÖZKUT**

**İSTANBUL, Haziran 2021**

**T.C.  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**GIUSEPPE VERDİ'NİN AİDA OPERASINDAKİ  
"AİDA" ROLÜNÜN YORUM (SESLENDİRİLİŞ)  
ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

**M. Mustafa ARABACI  
(162028037)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**DANIŞMAN  
Doç. Berna ÖZKUT**

**İSTANBUL, Haziran 2021**

**T.C.  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**GIUSEPPE VERDİ'NİN AİDA OPERASINDAKİ  
"AİDA" ROLÜNÜN YORUM (SESLENDİRİLİŞ)  
ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

**M. Mustafa ARABACI  
(162028037)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih :

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Doç. Berna ÖZKUT  
Afyon Kocatepe Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU  
İstanbul Okan Üniversitesi

Doç. Dr. Beray SELEN  
İstanbul Okan Üniversitesi

**İSTANBUL, Haziran 2021**

# ÖNSÖZ

Bu araştırmanın ortaya çıkmasında değerli emekleriyle bana yol gösteren, katkılarıyla araştırmamı şekillendiren değerli hocam, tez danışmanım Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Ana Sanat Dalı Başkanı sayın Doç. Berna Özkut'a, tez sürecinde her daim desteğini gördüğüm sevgili meslektaşım ve dostum Doç. Dr. Beray Selen'e, okulumuzun müdürü değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçüoğlu'na ve tezin hazırlanma sürecinde yardımcı olan arkadaşlarıma bu konudaki sabırlarından dolayı minnettarım. Tüm yaşamım boyunca her koşulda varlığını ve desteğini sırtımda hissettiğim, tüm özverili tutumlarıyla yanımda olan sevgili aileme engin teşekkürlerimi sunarım.

Haziran, 2021

M. Mustafa ARABACI

# İÇİNDEKİLER

## SAYFA NO

|                                                                                |      |
|--------------------------------------------------------------------------------|------|
| ÖNSÖZ.....                                                                     | i    |
| İÇİNDEKİLER.....                                                               | ii   |
| ÖZET .....                                                                     | iv   |
| ABSTRACT .....                                                                 | vi   |
| TABLO VE RESİM LİSTESİ .....                                                   | viii |
| NOTA LİSTESİ.....                                                              | ix   |
| TANIMLAR.....                                                                  | x    |
| BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ .....                                                   | 1    |
| BÖLÜM 2. 19. YÜZYILDA OPERA SANATI.....                                        | 1    |
| BÖLÜM 3. GIUSEPPE VERDİ'NİN YAŞAMI VE<br>YARATICILIK DÖNEMLER .....            | 9    |
| 3.1. BİRİNCİ YARATIŞ DÖNEMİ (ÇIRAKLIK VE<br>OLGUNLAŞMA DÖNEMİ 1839-1850) ..... | 11   |
| 3.2. İKİNCİ YARATIŞ DÖNEMİ (BÜYÜK DÖNEM,<br>1851-1853) .....                   | 13   |
| 3.3. ÜÇÜNCÜ YARATIŞ DÖNEMİ (DURAKLAMA VE<br>YÜKSELİŞ, 1855-1867) .....         | 13   |
| 3.4. ARATICILIĞINDA ZİRVELEŞME VE OLAĞANÜSTÜ<br>BAŞARI DÖNEMİ (1871-1892)..... | 16   |
| 3.5. VERDİ'NİN ESERLERİ .....                                                  | 18   |
| 3.5.1. Verdi'nin Müzikal Üslubu ve Aida .....                                  | 20   |
| BÖLÜM 4. AİDA OPERASININ KONUSU .....                                          | 23   |
| 4.1. "RİTORNA VINCİTOR" ARYASININ YORUM<br>(SESLENDİRİLİŞ) ÖZELLİKLERİ .....   | 26   |

|                            |           |
|----------------------------|-----------|
| <b>BÖLÜM 5. SONUÇ.....</b> | <b>57</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>      | <b>57</b> |
| <b>EKLER.....</b>          | <b>61</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>       | <b>75</b> |



## ÖZET

### **GIUSEPPE VERDİ'NİN AİDA OPERASINDAKİ "AİDA" ROLÜNÜN YORUM (SESLENDİRİLİŞ) ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

Bu araştırmanın temel amacı, 19. yüzyıl romantik dönem bestecilerinden Giuseppe Verdi'nin verimli bestecilik hayatının son ve en görkemli döneminde bestelediği operalardan biri olan Aida'ya ait "Ritorna Vincitor" ariasının yorumlama (seslendiriliş) açısından özelliklerinin ortaya konulmasıdır. Gerek ariyanın analitik detaylarına dair bölüm, gerekse operaya dair genel saptamalar, farklı edisyonlardan ve ilgili kısımların şan tekniği ve yorumlama özelliklerinin orkestra partisi ile uyumu göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Söz konusu mevcut edisyonlarla birlikte Aida karakteri ve paralel dramatik yapı incelenerek elde edilen bulgulardan, "Ritorna Vincitor" ariasının cümle cümle analiz edilmiş fonetik yapısı oraya konmuş, ve nihayetinde tüm bulgular dramatik yapı ile bütünleştirilerek yorum (seslendiriliş) analizi ortaya çıkarılmıştır.

Tezin ilk bölümünde 19. yüzyıl müziğini oluşturan toplumsal olaylar örüntüsüne dair analitik bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmış, döneme adını veren "romantisizm" in kapsamı ile repertuvar incelemesine etkisi ele alınmış, ardından G. Verdi'nin dört dönem halinde incelenen hayatına ve opera eserlerine yer verilmiştir. Daha sonra da Aida operasının dört perdelik konusu ve orjinal librettosuna değinilerek, İtalyanca ile birlikte İngilizce ve Türkçe anlamlarına da yer verilmiş ve bu bağlamda "Ritorna Vincitor" ariasının yorum (seslendiriliş) özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Yine bu amaçla ariyanın gerek internet gerekse dvd kayıtlarından erişilebilen tüm ses ve görüntüleri incelenmiştir.

Giuseppe Verdi'nin Aida operasına ait "Ritorna Vincitor" ariası, bir kariyer ariasıdır. Dünyanın bütün opera evlerinin her yıl repertuarlarına aldıkları, aynı zamanda *concur* ariası olan bu eserin yorumlanmasına yönelik bu araştırma, literatürde bu

şekilde daha evvel yer almamış bir yorumlama rehberi niteliği taşıdığı kadar, teknik ve olgunluk dönemi tecrübesi gerektiren tüm diğer unsurların da Aida operası üzerinden ele alındığı örnek bir Verdi geç dönem analiz kitapçığı olma niyetiyle de yazılmıştır. Zira bu arya, veya benzer nitelikte ve zorlukta bir aryaı yorumlamaya niyet edecek sanatçıların, çalışma aşamasında teknik hiçbir sorunlarının kalmayıp sahne üzerinde ciddi tecrübe kazanmış olması beklenir. Bu bağlamda da, tüm bu sözü geçen gereksinimlere dair pedagojik anlamda fikir sahibi olmak isteyen ileri seviye şan öğrencilerinin olduğu kadar, ayrıntısı ile esere eğilmek isteyen müzisyenlerin de aydınlatılması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Giuseppe Verdi, Aida Operası, Libretto

# **ABSTRACT**

## **A STUDY ON THE VOCAL INTERPRETATION OF THE "AIDA" ROLE IN GIUSEPPE VERDI'S 'AIDA'**

The main purpose of this research is to reveal the characteristics of the aria "Ritorna Vincitor" in Aida, an opera composed by Giuseppe Verdi, in terms of interpretation. Verdi is one of the composers of the 19th century romantic period, and he composed Aida in the last and most glorious period of his productive life. Both the sections on the analytical details of the aria and the general remarks on the opera have been written by closely considering the different editions/ renditions of the score as well as relating the harmony regarding the parts in the orchestral score with of the singing technique and interpretation features of the aria. The phonetic structure of "Ritorna Vincitor" was put together sentence by sentence from the findings obtained by examining the character of Aida and the parallel dramatic structure together with the different editions, and finally, all findings were integrated with the dramatic structure and interpretation.

In the first part of the thesis, an attempt to form an analytical framework regarding the social event patterns followed by a section on "romanticism", constituted an introduction to the music of the 19th century; leading to the section on G. Verdi's life and his opera works examined in four periods. Consequently, aiming to discuss the analytical details on the four-act theme and original libretto of the Aida opera, direct translations to English and Turkish along with the Italian original were given, and in this context, the interpretation characteristics of the aria "Ritorna Vincitor" were discussed. For this purpose, all music and audio-visual recordings of the aria accessible from internet and DVD recordings were examined.

"Ritorna Vincitor" in Giuseppe Verdi's Aida is a career aria. This research on the interpretation of this work, which is included in the repertoire of all the opera houses of the world every year and which is also a concur aria, is an interpretation guide that has

not been yet published in the academic literature in this scope before, since it includes a thorough discussion on the other elements that require technical and mature experience of this aria and opera in general. It is also written with the intention of being an exemplary late Verdi analysis booklet. Surely, one expects that the artists who intend to interpret this aria, or an aria of similar nature and difficulty, would absolutely have no technical problems during the working phase and should have had gained serious prior experience on the stage. In this context, this work aims to enlighten both the musicians who want to focus on the piece in detail, as well as the advanced vocal students who might want to have a pedagogical idea about all these aforementioned needs.

**Keywords:** Giuseppe Verdi, Aida Opera, Libretto

## TABLO VE RESİM LİSTESİ

### SAYFA NO

**Tablo 3.1.** Verdi'nin Opera Eserleri ..... 19

**Resim 3.1.** Giuseppe Verdi..... 9



# NOTA LİSTESİ

|                      | <u>SAYFA NO</u> |
|----------------------|-----------------|
| <b>Nota 1</b> .....  | 31              |
| <b>Nota 2</b> .....  | 32              |
| <b>Nota 3</b> .....  | 33              |
| <b>Nota 4</b> .....  | 35              |
| <b>Nota 5</b> .....  | 36              |
| <b>Nota 6</b> .....  | 38              |
| <b>Nota 7</b> .....  | 39              |
| <b>Nota 8</b> .....  | 41              |
| <b>Nota 9</b> .....  | 42              |
| <b>Nota 10</b> ..... | 44              |
| <b>Nota 11</b> ..... | 45              |
| <b>Nota 12</b> ..... | 46              |
| <b>Nota 13</b> ..... | 47              |
| <b>Nota 14</b> ..... | 48              |
| <b>Nota 15</b> ..... | 49              |
| <b>Nota 16</b> ..... | 51              |
| <b>Nota 17</b> ..... | 52              |
| <b>Nota 18</b> ..... | 53              |
| <b>Nota 19</b> ..... | 55              |

## TANIMLAR

*Akor:* Üç ya da daha fazla farklı sesin aynı anda duyulmasıyla elde ettiğimiz sesler bütünü.

*Allegro agitato:* Tez canlı, çabuk bir söyleyişle.

*Allegro giusto poco agitato:* İstikrarlı bir hızda gevşemeden acele, biraz huzursuz.

*Andante:* Ağırca çalış (Say, 2002).

*Artikülasyon:* Sesletim, havanın ses tellerinden geçip dil, çene, dişler, dil ve damakta biçimlenip ses, hece ve kelimeler halinde işlenmesidir (<https://interaktifsozluk.net/>)

*Arya:* Bir opera yapıtında, solistlerden birinin orkestra eşliğinde söylediği, genellikle kendi içinde bütünlüğü olan şarkı.

*Cantabile:* Şarkı söyler gibi, belirterek.

*Cimbasso:* Pirinçten yapılan, bas sesler veren bir trombon türü.

*Concur:* Opera solistleri için yapılan yarışmalara verilen genel isim.

*Con espressione:* İfadeli bir biçimde.

*Con piu forza:* Biraz daha kuvvet ile.

*Decresendo:* Giderek sesin yoğunluğunu azaltarak (Say, 2002).

*Diksiyon:* Seslerin, sözcüklerin, vurguların, anlam ve coşku duraklarının hakkını vererek söyleme biçimi (<http://www.yksedebiyat.org/2017/02/>).

*Diminuendo:* Sesi git gide azaltarak.

*Dolce:* Tatlılıkla.

*Enstrüman:* Müzik aleti, çalgı aleti.

*Fagot:* Üflemeli yani nefesli çalgılar gurubunun bir ailesidir. Ahşaptan oluşur. İki kamıştan meydana gelen tek bir enstrümandır.

*Forte:* Kuvvetli, yüksek sesle.

*Fortissimo:* Çok kuvvetli.

*Forzando:* Bir nota üzerine yazılan güçlü atak.

*Gramer:* Bir dilin işleyişini ve sunduğu düzeni inceleyen, onun ses, sözcük yapısı, anlam değişimleri, tümce kuruluşu gibi öğelerini ele alıp bunların kurallarını saptayan bilim.

*İcra:* Bir işi yerine getirme, yapma, yürütme, uygulama. Müzik eserini seslendirme.

*Kadans:* Tonal müzikte bir müzik cümlesinin, akorların durucu - yürüyücü özelliklerinden yararlanarak durgu (karar, kalış, bitiş) etkisi vermek için birbirine bağlanmasına verilen isim (<https://readgur.com/doc>).

*Kreşendo:* Giderek sesin yoğunluğunu artırarak.

*Kromatik:* İsimleri aynı seslerin yarım ton ara ile dizilmeleri. Skaladaki sesleri diyatonik akışın yalınlığı içinde değil de yarım ses aralıklarla gelişen 12 Ses'in akışı içinde kullanmak (Alaca dizi. Karşıtı: Diyatonik. Chromatic (İng.). <https://www.egitimler.info/terimler-sozlugu>).

*Legato:* Bağlı.

*Libretto:* Bir operanın sözleri ve bu sözlerin bulunduğu kitap.

*Marcato:* Vurgulayarak, belirterek, tuta tuta.

*Melodi:* Müzik kurallarına göre yaratılan ve çıkarılan, kulağa hoş gelen ses dizisi.

*Mezzoforte:* Orta kuvvette.

*Monolog:* Bir oyunda, kişilerden birinin sahnede yalnız kaldığında kendi kendine yaptığı, duygularını, niyetlerini açığa vuran konuşma.

*Morendo:* Öldürerek, söndürerek.

*Müzik formu:* Müzikal bir kompozisyonun veya performansın yapısını ifade eder.

*Müzik Frazı:* Müzik cümlesi veya cümlenin bir kısmı.

*Müzik ölçüsü:* Tekrarlanan nota gruplarında kuvvetli vuruşun yanında bir ya da birden fazla zayıf vuruş bulunur. Vuruşların düzenli gruplar halinde organize edilmesine ölçü denir. Sabit sayıda vuruşa sahip grupların her birine de ölçü denir.

*Nota:* Müzik seslerini belirtmeye, göstermeye yarayan, kararlaştırılmış im, müzik yazısı.

*Notasyon:* Seslerin ve icranın işaretleri olarak belirlenen şekiller bütünü.

*Obua:* Nefesli çalgılar ailesinden bir müzik aletidir.

*Oktav:* Sekiz sesten oluşan ses dizisi, bir *do* sesiyle ondan sonraki *do* sesi arasındaki uzaklık. Birinin frekansı ötekini iki katı olan iki titreşimin aralığı.

*Opera:* Baştan sona bestelenmiş, sololu, korolu, orkestralı sahne oyunu. Konusunu genellikle tarih, mitoloji veya efsanelerden alan müzikal ve teatral formda bir sahne eseri. Konu, ses ve tiyatro artistleri tarafından söylenip oynanırken, müzik ise konuyu dile getirir ve destekler.

*Orkestra:* Dört ana enstrüman grubundan çeşitli elemanların birlikte müzik yaptığı, büyüklüğü esere göre değişebilen çalgılar topluluğudur.

*Orkestrasyon:* Müzik-Dans, Müziği bir orkestranın çalacağı biçimde düzenlemek; ayrıca çalgıların ve seslerinin incelenmesi. Orchestration (İng.).

*Orkestra şefi:* Besteciler tarafından bestelenen ve orkestra tarafından icra edilen eserleri yönetmekle sorumlu olan kişiye orkestra şefi denmektedir. Pozisyonundaki kişilerin orkestra üzerinde kesin kez otoritesi bulunmaktadır.

*Parti:* Birden fazla enstrüman için yazılmış bir müzik eserinde her bir enstrümanın kendine ait bölümü veya portesi.

*Partisyon:* Birden fazla enstrüman için yazılmış müziklerde, bütün enstrümanların çalacağı notaları alt alta gösteren nota kağıdı.

*Perdendosi:* Gitgide söndürerek, ses ve hız açısından kaybolup giderek.

*Perküsyon:* Vurmalı çalgı; bagetle, elle veya benzer başka bir çalgıyla vurma, sürtme veya ovma yoluyla ses çıkaran çalgı türüdür. Vurmalı çalgılar müzikte ritim yapısı kurulmak için kullanılır (<https://tr.wikipedia.org/>).

*Piano:* Hafif.

*Pianissimo:* Çok hafif, pianodan daha hafif.

*Pianissisimo:* Pianissimo'dan daha hafif.

*Pikolo:* (piccolo) üflemeli enstrümanlar içinde yer alan küçük boyutta flüt çeşitidir. Flütler içerisinde boyut olarak büyük flütün yarısı boyutundadır.

*Piu mosso:* Daha hareketli, daha hızlı.

*Poco stringendo:* Sıkıştırarak, hızı arttırarak, çabuklaştırarak.

*Portamento:* Kaydırma, bağlı ses kaydırması.

*Prozodi:* Bir şiirin bestelenmesinde, şiirin hece vurgularının müzik vurgu ve yükselişleriyle iyice uyuşmuş olması ve bunu sağlayan müzik kurallarının tümü (Say, 2002).

*Puandorg ve Puandare:* Puandorg (Point d'orgue ya da Fermata) ya da Puandare (Point d'arret), resimde olduğu gibi gösterilir. İsteğe bağlı olarak notanın ya da susun

uzatılacağını gösterir. Normal uzunluklarının iki katı kadar uzatıldıkları da görülmektedir, çoğunlukla bir yapıtın, bir bölümün son notaları üzerinde görülür. Bir notanın üzerinde bulunduğu Puandorg, sus ya da ölçü çizgisi üzerinde bulunduğu ise Puandare adını alır (Yavuzoğlu, 2000).

*Rallentando*: Giderek yavaşlayarak.

*Reçitatif*: Opera, oratoryo, Kantat, vb sahne eserlerinde öykü, konu, ya da eser içerisindeki bir metni şarkı söyler gibi seslendirme biçimine verilen isim.

*Ritardando*: Hızı azaltarak, geciktirerek.

*Ritim*: Ezgi ve uyumla birlikte müziği oluşturan bir öge olarak vurgu, uzunluk ya da seslerin, durakların düzenli bir biçimde yinelenmesinden doğan düzen.

*Sebare*: Yarı yarıya kısaltılan ölçü değeri.

*Sessiz süre*: Müzikte sessiz süreler suslardır. Şekilleri süre değerini belirtir.

*Sforzando*: Sesi birden kuvvetlendirerek.

*Soprano*: Vokal tanımlı müzikte en tiz kadın veya genç erkek çocuk sesine verilen teknik bir isimdir. Çoğu zaman kadın vokalini tanımlamak için kullanılmasına rağmen aynı zamanda bir çalgı topluluğunda en ince sesleri veren müzik araçları için de kullanılabilir.

*Sotto voce*: Alçak sesle, hafif sesle.

*Staccato*: Sesleri kesintili olarak, tane tane çalış.

*Tenuto*: Sürdürerek, devam ettirerek, sesi uzatarak.

*Tını*: Türlü müzik araçlarının verdiği sesleri birbirinden ayırt etmeyi sağlayan ses özelliği.

*Timpani*: Genellikle orkestralarda kullanılan, davul benzeri vurmali bir çalgıdır.

*Tradisyonel*: Geleneğe dayanan, gelenekle ilgili olan.

*Trajedi*: Antik ve klasik tanıma göre, yüceltilmiş sözlerle yazılan, bir kahramanın iyi bir durumdan kötü bir duruma düşmesiyle, duygusal arınmayı sağlayacak acıma ve korku duygularına yönelen tiyatro türü. Klasik anlayışta manzum (şiir) olarak yazılan trajedi, daha sonra düzyazıyla da yazılmıştır.

*Triste e dolce*: Üzgün ve tatlı bir biçimde.

*Uvertür*: Opera, bale veya konçertonun açılışındaki parçadır (Ayan, 2010).

## BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ

19. yüzyılda, kültür ve teknoloji alanlarındaki hızlı ilerleyiş ve büyük değişimler sonucunda, opera sanatında da verimli gelişmeler ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılın bestecileri opera sanatını doruk noktasına taşımaya gayret göstermişlerdir. Bu sayede çağımıza dek ulaşan ‘opera kültü’nden bahsedilebilme fırsatı doğmuştur.

Almanya’da Richard Wagner ve İtalya’da Giuseppe Verdi özellikle 19. yüzyılda opera sanatını zirveye taşımış olan iki bestecidir. Zaman içerisinde ekole dönüşen bu iki besteci arasındaki rekabet, G. Verdi’nin İtalyan operasını şekillendiren en büyük isim olmasına zemin hazırlamıştır. Verdi operalarının temel özellikleri incelendiğinde, söz konusu eserlerin insan doğası ve yaşayışı ile ilgili bir çok gerçekçi yaklaşım barındırdığı görülmektedir.

Genellikle ciddi edebiyat eserlerini veya tarihsel konuları işlemeyi tercih ettiği görülen besteci, yaratış sürecinin zirvesinde bestelediği "Aida" operası ile Grand Opera türünün en büyük örneklerinden birini İtalyan operasına kazandırmıştır. Bu görkemli eser, Türk opera tarihi incelendiğinde de en çok seslendirilmiş ve sahneye konulmuş eserlerin başında gelmektedir. İhtişamlı yapısı ve içerdiği dramatik aksiyon ile bir çok defa "Aspendos Opera Festivali" gibi etkinliklerde açılış eseri olarak tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra Aida rolü, ulusal ve uluslararası birçok sanatçının olgunluk döneminde seslendirmeyi amaçladığı baş-karakter müzik partilerinden biridir.

Bu araştırmada, dünya opera literatüründe bir soprano için icra zorluğu açısından öne çıkan sayılı 'olgunluk dönemi' eser ve rollerinden biri olan "Aida" rolüne dair genel bir çerçeve çizilmesi, takiben operada mantık ve duygu ikilemini en güzel gösteren aryalardan biri olan "Ritorna Vincitor" ariasının yorum (seslendiriliş) özelliklerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Giuseppe Verdi operalarının tümü ve elbette Aida operası dönemsel olarak teatral yorum gerektiren, müzikal olgunluğa ulaşmış tecrübeli kişiler tarafından icra edilmelidir. "Ritorna Vincitor" ariası tek haliyle bile başlı başına şan tekniğinin en üst seviyede kullanılması bakımından kendini gösteren, opera

camiasında da divalaşmış soprano solistler tarafından seslendirilmesi tercih edilen en ileri seviye arialardan biridir. Operayı izleyenler tarafından da herkesin nefesini tutarak beklediği, çok ünlü bir ariya olma özelliği taşımaktadır. Böylesine önemli bir ariyanın teknik ve teatral zenginliğini analiz edebilmek için vokal partide yer almasa bile eşlikle verilen ipuçları ve en ünlü soprano solistlerin yorumları incelenerek, icrasında artık beklenen ve gelenek haline gelen yorum (seslendiriliş) özellikleri ortaya çıkarılmıştır.

Bu araştırmanın diğer bir amacı ise Aida operası ve ‘Ritorna Vincitor’ örneği üzerinden seste haykırışın, ağlamanın, öfkenin, yaşanan duygu ikileminin müzikal açıdan en rahat şekilde yansıtılabilmesi ve bu bağlamda da ariyanın doğru yorumlanmasını kolaylaştırmak şeklinde özetlenebilir. Söz konusu eseri seslendirmek isteyen solistlere icra yöntemi açısından yol gösteren bir kılavuz oluşturmak da araştırmanın nihai amaçları arasındadır. Araştırma, bu ariyayı seslendirecek sanatçıların rolün gerekleri konusunda fikir sahibi olmalarını sağlaması, yapacakları çalışmalara destek olması ve profesyonel ses sanatçıları için bu minvalde yararlanılabilecek bir kaynak oluşturması açısından da önem taşımaktadır.

## BÖLÜM 2. 19. YÜZYILDA OPERA SANATI

Tüm dallarda olduğu gibi müzikte de teknik ve toplumsal meseleler birbirlerine paralel hatta birbirleriyle iç içe geçmiş şekilde seyrederler. Buna güzel bir örnek vermek gerekirse; trombon çalgısının müzik edebiyatında yaygınlık kazanması ile L.W. Beethoven'ın beşinci senfonisi arasındaki ilişkiden söz edilebilir. Bu yüksek volümlü çalgı ne W.A. Mozart ne de J. Haydn tarafından kullanılmıştır. Trombonun Beethoven döneminde kullanılmaya başlaması, bu dönemde konser salonlarının büyümesinin yanı sıra Beethoven'ın kulağının duymaması ile de ilgilidir. Yani toplumsal, teknik hatta bireysel sorunlar iç içe gelişmiş ve çözüme bağlanmıştır. 19. yüzyılda opera sanatını koşullayan etkenlerin neler olduğunu anlayabilmemiz için de döneme adını veren "Romantizm'i, toplumsal ve müzikal görünümüleriyle bir bütün olarak kavramamız gerekmektedir. Romantizmi tam olarak irdelemeden dönemin bestecilerinin sanatını da anlayabilmemiz mümkün değildir (Rona, 2021).

Romantik müzik dönemi, yaklaşık olarak 1800 yıllarında başlayıp 20. yy'ın ilk on yılına kadar sürmüş olup, o dönemin biçem ve kurallarına göre bestelenmiş müziği içerir. Romantik müzik, edebiyat, sanat ve felsefedeki Romantisizm hareketi ile ilgilidir, ancak müzikolojide kullanılan geleneksel dönemler diğer sanatlardaki eşdeğerlerinden farklı olup, Romantik tanımını 1780-1840 tarihleri arasına yerleştirir. Romantisizm, net olarak tanımlanmış bir kavram olmaktan çok, ülkeden ülkeye ve sanatçıdan sanatçıya değişen düşüncelerin oluşturduğu bir akımdır. Güzel sanatlar ve edebiyatta olduğu gibi, operada da doğanın güzelliği ve şiddeti, dünya ötesi kuvvetlerin bilinmezliği, doğal hayatın saflığı, özgürlük ve kardeşlik gibi bazı ortak kavramlar kullanılmıştır (Şaul, 2008).

Müzik tarihinde "Klasik Dönem" dediğimiz dönem, 1789 Fransız İhtilali ile beraber zirve yapmış bir dönemdir. L.W. Beethoven, Fransız İhtilali'nde 19 yaşındadır. Bundan dolayı Klasik ile Romantik Dönem'ler arasında bir köprü olarak değerlendirilen Beethoven'ın müziği, son çözümlemede Aydınlanma felsefesi kapsamındadır. İnsan

hakları evrensel beyannamesinin kabulüyle birlikte, bin yıldan beri devam eden feodal üretim düzenini alaşağı eden burjuvazi, halka adeta "Biz artık size yeni bir dünya vaad ediyoruz. Aristokrasiden sizi kurtaracağız. Artık onların baskısı altında inlemeyecek, güzel şehirlerde yaşayacaksınız. Modern bir toplum yaratacağız" demiştir. Bu vaatlerle de aristokrasiye karşı verdiği mücadelede tüm toplum kesimlerini arkasında toplamıştır.

Sanatçılar da hiç şüphesiz bu kesimlerden birini oluşturmaktaydı. Tüm sanatçıların burjuvazinin arkasında toplandığı dönem, tam olarak Beethoven'ın yaşadığı yıllara denk gelir. Ancak diğer bütün toplumsal sınıf ve katmanlar gibi sanatçılar da kendilerini çok değil yirmi, otuz yıl içinde Paris'in, Londra'nın, Hamburg'un çamurlu sokaklarında buldular. Hemen her şeyin çok kötü olduğu, hayal kırıklığı yaratan bir dünyaydı bu. Belki Mozart gibi artık efendilerinin emri altında değillerdi ancak bu kez de kapitalist pazarın acımasız cenderesi içinde sıkışmışlardı. Örneğin F. Schubert'in, aç kalmamak için neredeyse her gün bir lied besteleyip satması gerekiyordu.

İçinde bulunulan hoşnutsuzluk, sadece müzik değil resim, edebiyat ve benzeri tüm sanat dallarında büyük bir umutsuzluğu beraberinde getirmişti. Yaşanılan çağdan duyulan bu memnuniyetsizlik, kendini iki ayrı zaman dilimine kaçış eğilimi ile ortaya koymuştur. Bunlardan birincisi, geçmiş zamana yöneliştir. Bu nedenle Romantikler, tarih bilincine sahip ilk insanlardır. J. S. Bach'ın R. Schumann ya da F. Mendelssohn tarafından Romantik Dönem'de gün yüzüne çıkarılması bir tesadüf değildir. Bilindiği üzere Klasik Dönem'de, Romantik Dönem'de olduğu gibi bir tarih bilinci yoktu. 19. yüzyılla birlikte ise geçmişe doğru, tarihe doğru inanılmaz bir merak uyanmıştır.

Kendi çağından uzaklaşmak isteyen sanatçıların ortaya koyduğu kaçışın ikinci adresi ise "gelecek"tir. Bu eğilim de bir çeşit düşünsel ve teknik anarşizm ile kendini gösterir. Bu grupta yer alan müzisyenlerin, fütüristlerin uzak ataları olduğu söylenebilir. Özellikle F. Liszt ve R. Wagner, bu anlayışı somutlaştıran eserler vermişlerdir. Wagner'in armonide, Liszt'in ise kompozisyon anlayışında çok ileri bir dili temsil ettiklerini görüyoruz. Liszt; *Tonalitesi Olmayan Bagateller*, *Dante Sonatı* ve *Si Minör Sonat* gibi bazı eserleriyle dönemine göre öyle ileri bir müzik dili sergilemiştir ki J. Brahms başta olmak üzere dönemin en büyük müzikçileri, "Biz Alman bestecileri bu adamın yaptıklarını kabul etmiyor ve kendimizi ondan ayrı tutuyoruz" diyerek manifesto yayımlamışlardır.

Romantik Dönem’de yani 19. yüzyılda sanatçıların yaşadıkları mutsuzluğun kendini gösterdiği bir başka alan ise yaşanan mekanlara ilişkindir. Yaşadığı zamandan memnun olmayan sanatçı, içinde bulunduğu şehirlerden de rahatsızdır. Bunun sonucu ise ilgisinin modern kentlerden kırsal kesimlere ve doğaya doğru kayması olmuştur. Mozart ya da Beethoven’ın eserlerinde sık karşılaşmadığımız pastoral atıflar, Romantik Dönem bestecilerinde hayati bir önem taşırlar. Mekândan kaçışın bir diğer ayağı da mitolojiye yönelmek olmuştur diyebiliriz. Zira mitoloji bir nevi mekansızlıktır. Efsanelerde zaman kavramı oldukça soyut olduğu gibi, mekân da reel değildir. Bu anlayışın en büyük temsilcisi olarak Wagner’i gösterebiliriz. Operalarının librettosunu kendisi yazmış olan ve aynı zamanda bir felsefeci kadar derin düşünceleri olan Wagner, operalarının konusunu genellikle mitolojiden almıştır (Rona, 2021).

Opera sanatında müziğin en önemli unsur olarak kabul edilmesi Claudio Monteverdi (1567-1643) ile başlamış ve Wagner dönemine kadar bu düşüncenin dışına çıkılmamıştır. Ancak Wagner, operanın dramatik ve tiyatral öğelerini ön plana almıştır. Wagner, Opera’da müziğin, diyalogların, sahne etmenlerinin, oyunculuğun ve rejinin dramatik öz olduğunu ve bu dramatik özün gerektirdiği duygusal atmosferin seyirciye geçirilmesi olduğunu belirtmiştir. Wagner bu bağlamda, müziğin amaç değil önemli bir araç olduğunu vurgulamıştır. Dramatik akışın alkışlarla ve bislerle kesildiği bir gösteri havasından çıkıp, temel işlevlerine dönmesi gerektiğini savunmuştur (Aray, 2019).

Müziği bu amacına uygun olarak kurgulayan Wagner; tiyatro, edebiyat, mimarlık, resim ve müziği operada bir karma sanat olarak kullanmıştır. Klasik İtalyan operası şarkıcılarının ses gösterisine dönüşen bu yapıyı yıkarak, melodileri operadaki kişilerin ve olayların kartviziti gibi kullanıp karakterlerin seyirciye tanıtımını bu şekilde yapmıştır. Orkestrayı, şarkıcıları ezercesine kullanmıştır. Tonalite bağını kopartan kromatiklerle tüm bunların yanında görsel öğeler, sahne derinliği ve gösterileri ile kendine has tarzını ortaya koymuştur. Çelişkilerle dolu yaşamı dolayısı ile en çok tartışılan bestecidir (Kaygısız, 1999).

Romantizm akımına yekpare bir bütün olarak bakılamaz. Bu akım, kendi döneminin sosyo-ekonomik ve siyasal gelişmelerinin de etkisiyle çok katmanlı bir yapı sergiler. Bu kapsamda Ulusalcılık da Romantizm’in bünyesinde yer alan önemli damarlardan biridir. 19. yüzyılda kapitalist ortak pazar ihtiyacı sonucunda ulus-devletlerin kurulması, milliyetçilik akımlarını da beraberinde getirmiştir. Özellikle uluslaşma sürecini geç

tamamlayan Almanya gibi ülkelerde bu anlayış çok belirgindir. Örneğin Wagner'in (ileride Naziler tarafından bile kullanılacak olan) Alman ulusalcı fikirlerine sahip olduğunu biliyoruz. O, Alman ulusunun pek çok konuda önde olduğunu savunmuş olan, ayrıca ihtilalci karakterde bir kişidir. Wagner'e ait olan "*Çok bilinen bir söz vardır hani! İtalyanlar müziği aşkta, Fransızlar toplumda, Almanlarsa bilimde kullanır derler. Lafi uzatıp gevelemeyin beyler; çevirisi şöyledir: İtalyanlar şarkıcıdır, Fransızlar virtüöz, Almanlarsa besteci*" sözü, onun bu konudaki düşüncelerini ortaya koyan çarpıcı bir örnektir. Wagner çok büyük bir besteci olmakla birlikte Verdi'nin insan sesini ve şanı ondan daha derin bir biçimde kavradığı söylenebilir. Ancak Verdi'nin de Othello operasını besteledikten sonra, Wagner'le alakalı olarak, "*Demek ki tüm bu hayat ona benzemek içinmiş*" sözlerini söylediği, yani Wagner'e olan hayranlığını dile getirdiği bilinmektedir.

Romatizm'in temeli, esas itibarıyla "öznellik" duygusu olmuştur. Bu duygu, kompozisyonlarda müzikal ifadenin ve gürlük kullanımının güçlenmesinde kendini göstermektedir. Bach'ta *forte* ve *piano* olan nüans terimleri, onun ardından *fortissimo* ile *pianissimo*'ya, Romantik Dönem'in sonlarına gelindiğinde ise *con tutta forza* (ffff) ile *estinto*'ya (pppp) kadar genişlemiştir. Diğer bütün müzik formlarında olduğu gibi dönemin opera eserlerinde de bu ifade ve gürlük genişlemesi kendini göstermiştir. Özneliliğin yanı sıra hüznün, doğa ve din duygusu da Romantizmi oluşturan kavramsal çerçeve içindedir.

Romantik Dönem'le birlikte opera sanatı, aristokrasinin saraylarındaki salonlardan çıkıp büyük sahneler ve bildiğimiz opera evlerine doğru taşınmıştır. İcra mekânlarının büyümesiyle birlikte orkestralar da kalabalıklaşmış ve solistler daha volümlü söylemek durumunda kalmışlardır.

18. yüzyılın ilk yarısında, 1700-1750 yılları arasında opera sanatında yaşanan gelişmeler, aslında pek de iç açıcı nitelikte değildir. O dönemde söz konusu alanda bütün güç, operanın anavatanı olan İtalya'nın elindeydi. Büyük solistler operayı âdeta tekellerine almışlardı. Besteciler bile yalnızca onların seslerini ortaya koyabilmeleri için beste yapar olmuşlardı. Ünlü castrat ve tenorların bisleri, operada var olan tiyatro-müzik dengesini bozmaktaydı. Şanın aşırı ön plana çıkmasıyla bozulan denge yüzünden, var olması gereken dramatik yapı neredeyse ortadan kalkmıştı. Vaziyet öyle bir hâle gelmişti ki opera yöneticileri (intendant) ünlü tenorlara imza attırırken sözleşmeye

(mesela) beş defadan fazla bis yapılmayacağına dair maddeler koymaya başlamışlardı (Rona, 2021).

İtalyan kökenli olan operanın bir yüzyıllık gerilemesinin nedenlerinden biri olarak, İtalya'daki kent devletlerinin çökmesi gösterilmektedir fakat bu çok da doğru değildir. Çünkü operanın bozulma nedenlerinden biri, kent devletlerinde peş peşe açılan onlarca tiyatrodaki sergilenen ucuz, eğlendirici ve solistlerle, hadım şarkıcıların (kastrato) ses gösterilerine dönüşen operalardır. Bu operalarda orkestralar küçülmüş; eşlikler ve sololar doğaçlamalarla, süslemelerle gösteriye dönüşmüştü. Aynı dönemde ortaya çıkan komik operalarla, operada soylularla, aristokraziyle dalga geçmeler, küçümsemeler, hicivlerle olumlu bir katkı sağlarken, müzikal açıdan hafifliklerle doluydu. Avrupa soyluları, bu tarzı kendilerine uyarlayarak kozmopolit, biçimci bir saray eğlencesine çevirdiler. Açıkça söylemek gerekirse, opera, Gluck'a kadar geçen sürede genel olarak ucuz ve saraylarda soyluların konu edildiği gösterilerden ileri gidemedi (Öner, 2020).

Kabaca 1750 senesine kadar böyle giden duruma, Alman besteci C. W. Gluck, "Bundan böyle müziği, tiyatronun yani dramın emrine veriyorum" diyerek karşı çıkmıştır. Opera da günümüze yakın yapının olmasında Gluck'un büyük payı vardır. Bu manifestosu olmasaydı W.A.Mozart belki de bu kadar muhteşem operalar besteleyemeyecekti. Kısaca opera müzik ve dram dengesini Gluck'a borçludur. Böylece 18. yüzyıl opera sanatından özetle geçerek 19. yüzyıl opera sanatına döndüğümüzde yaşanan bir diğer gelişmenin ise libretto konularının değişmesidir diyebiliriz. Bunun en çarpıcı örneğini *La Traviata* ile görürüz. Genelde mitolojik karakterlerden ve tarihten alınan konular, bu eserde şehir yaşamına sıçramış ve "hafif-meşrep" olarak nitelendirebileceğimiz Violetta karakterini ele alacak kadar değişikliğe uğramıştır. Konuları günlük hayattan ve romanlardan esinlenerek yazılan operalarla birlikte, *verismo* (gerçekçilik) akımının da temelleri atılmış olur.

Bestecilerin ele aldığı librettolarda genel olarak dramatik yapı, *protagonist* dediğimiz üç ana karakter üzerine kuruludur. Bu karakterlerdeki ses dağılımı çoğunlukla esas oğlan-tenor, esas kız-soprano ve kötü karakter-bas şeklinde oluşur. G. Verdi bu geleneği yer yer değiştirmiştir. Örneğin Verdi, *Rigoletto* operasında başrolü baritona vermiştir. Bestecide ayrıca koroların da devasa oranda büyüdüğü ve daha homojen hale geldiği görülmektedir. Verdi, ilk dönem eserlerinde daha çok dramatik coloratür sese ağırlık verirken geç dönem yapıtlarında bunun yerini spinto karakterde

partiler almıştır. Gençliğinde Rossini'nin *Sevil Berberi* operasının temsiline giden bestecinin, eserin mükemmelliği karşısında opera buffa yazma konusunda korkuya kapıldığı ve asla bu türde bir eser veremeyeceğini düşündüğü bilinmektedir. Ancak bu korkusunu yaratışının doruk noktasında ve 79 yaşındayken yazdığı son operası *Falstaff* ile yenmiştir. Sonuç olarak, 19. yüzyıl opera sanatının genel olarak Avrupa'da, özelde ise İtalya'da en büyük isminin G. Verdi olduğu söylenebilir. O, sahne üzerinde inandırıcı dram karakterleri yaratmak söz konusu olduğunda ve *Rigoletto*, *La Traviata*, *Il Traviatore*, *Otello* ve *Aida* gibi operaları göz önünde bulundurulduğunda, W.A. Mozart'la birlikte tarihin gördüğü en büyük iki besteciden biridir (Rona, 2021).



### **BÖLÜM 3. GIUSEPPE VERDİ'NİN YAŞAMI VE YARATICILIK DÖNEMLER**



Resim 3.1. Giuseppe Verdi

İtalya'da 16. yüzyılın sonunda ortaya çıkan opera sanatı, 19. yüzyılın ikinci yarısında Almanya'da Richard Wagner ve İtalya'da Giuseppe Verdi ile zirveye ulaşmıştır. Günümüzde hala bu iki bestecinin eserleri, dünya sahnelerinde en fazla izlenen operalardır denilebilir.

Verdi'nin de tıpkı Wagner gibi opera sanatında bir reform uygulayıcısı olduğu inkar edilemez.

Besteci, kendisinden önceki İtalyan Bel canto döneminde dramatik yapısı zayıflayıp salt ses cambazlığına indirgenen operayı sahnedeki teatralliğin en az orkestra çukurundaki müzik kadar önemli olduğu, orkestranın sahnedeki aksiyonu eldiven gibi tamamladığı, karakterlerin sahnede ifade ettikleri tüm duyguların müzikle mükemmel biçimde desteklendiği bir forma yeniden kavuşturmuştur.

Özellikle opera sanatına yönelik eserler veren Verdi'nin hayatı boyunca bestelediği otuzdan fazla operanın birbirinden farklı 4 dönemde incelenmesi gerektiğinden bahseden Altar (2000: 50), 1839-1892 arasını kapsayan bu 53 yıllık süreyi şu bölümlerle inceler:

- 1- Birinci Yaratış Dönemi (çıraklık ve olgunlaşma, 1839-1850).
- 2- İkinci Yaratış Dönemi (büyük dönem, 1851-1853).
- 3- Üçüncü Yaratış Dönemi (duraklama ve yükseliş, 1855-1867).
- 4- Dördüncü Yaratış Dönemi (olağanüstü başarı ve zirveleşme, 1871-1892).

Fortunino Francesco Guiseppe Verdi 10 Ekim 1813'te Roncole'de doğmuştur. Doğduğu yıllar Napolyon'un Fransa'sı ile Avrupa'nın savaş halinde olduğu yıllardır. Luigia Utini'nin oğlu olarak dünyaya gelen Giuseppe üç yaşına geldiğinde köyün organisti Don Pietro Baistrocchi'den ders almaya başladı. Babası, yeteneğinin farkına vardığı oğluna, küçük ve eski bir spinet aldı (bugün La Scala Müzesi'nde teşhir edilen bu spineti Verdi ölene kadar saklayacaktır).

Dokuz yaşında Roncole'de kilise orgcusu olarak görevlendirildi. Baistrocchi'nin ölümünün ardından, okuması için yollandığı Busseto'da kasabanın önde gelen müzisyeni Ferdinando Provesi'den kontrpuan ve kompozisyon dersleri almaya başlayan Giuseppe, 1832'ye kadar kaldığı bu kasabada küçük çapta dinsel ve din dışı eserler besteledi.

### 3.1. BİRİNCİ YARATIŞ DÖNEMİ (ÇIRAKLIK VE OLGUNLAŞMA DÖNEMİ 1839-1850)

Giuseppe Verdi, onbir yıllık bu döneminde, ikisi buffa (komik) olmak üzere onaltı opera yazmıştır. Bu dönemdeki *Nabucco* ve *Macbeth* dışındaki operalar dünya literatüründe yer almamışlardır. *Macbeth* librettosu da Verdi'nin üçüncü yaratış döneminde tekrar işlenmiştir.

Fortunino Francesco Guiseppe Verdi'nin bölgenin zengin tüccarı Antonio Barezzi'nin dikkatini çekmesiyle 18 yaşından itibaren onun evinde kalmaya başladı. Barezzi yardım eli uzattığı Verdi'ye ikinci bir baba oldu. Verdi çok geçmeden Barezzi'nin kızı Margeritha ile nişanlandı. Milano konservatuvarında okumak için yaptığı burs başvurusuna red cevabı alınca yine Barezzi devreye girip ilk yılın eğitim ücretini üstlendi. Ancak konservatuvar yönetimi Verdi'yi üst yaş sınırını aştığı, iyi piyano çalamadığı, kontrpuan bilgisinin yetersiz olduğu gerekçeleriyle okula kabul etmedi. Bunun üzerine, bestecilikte ümit vaad ettiğini düşünen La Scala'nın orkestra şeflerinden besteci Vincenzo Lavigna ile çalışmaya başladı. Barezzi'nin kasabaya dönmesi teklifini kabul etmeyip şansını Milano'da denemek isteyen Verdi, kapıların bir türlü açılmaması üzerine teslim bayrağını çekip geri döndü ve kasabanın yönetimiyle kontrat imzalayıp 1833 yılında ölen Provesi'den boşalan “*Maestro di musica*” görevini bir papaz müzisyenle paylaştı.

1836 yılı Mayıs'ında Margherita ile dünya evine girdi. Bu evlilikten iki kızı dünyaya geldi. İlk kızı Virginia Maria Luigia, 26 Mart 1837 tarihinde öldü. Milano rüyasından her şeye karşın vazgeçmeyen Verdi, görüştüğü kişilerin kendisine ileriye dönük ümit vermeleri üzerine Busseto'daki görevinden istifa ederek 1839 yılı Mayıs'ında eşi ve 11 Temmuz 1838 tarihinde doğan ikinci kızı Icilio Romano'yla birlikte yeniden bu şehre yerleşti.

Bu dönemde Societa Filarmonica adlı topluluk için besteler yaptı. İlk operası *Oberto, Conte di San Bonifacio*'nun prömiyeri 1839 kasımında Milano'da yapıldı ve 13 defa daha sahnelendi. Bu başarı üzerine emprezaryo Bartolomeo Merelli ona yeni operalar ısmarladı. Verdi ikinci operası *Un giorno di regno*'yu yazdı. 1840'ta Milano'da sahnelenen *Un giorno di regno*'da ilk operasındaki başarıyı tekrarlayamadı. Ancak

Soprano Giuseppina Strepponi ve emperyaryo Bartolomeo Merelli, Verdi'nin ilk operasından memnun kalmışlardı. Bu sebeple Merelli iki yıl içinde tamamlaması şartıyla Verdi'ye üç opera siparişı verdi.

*Oberto*'nun prömiyeriyle uğraştığı ve Merelli'nin siparişı üzerine yazdığı *Un giorno di regno* adlı ikinci operası üzerinde çalıştığı sırada, korkunç bir trajedi yaşayan besteci, önce ikinci kızı Icilia'yı Ekim 1839'da, 26 yaşındaki karısını da ertesi yıl hastalıkları sebebiyle kaybetti. Genç Guiseppe, “19 Haziran 1840 tarihinde üçüncü bir tabut daha çıktı evimizden. Yalnızdım, yapayalnızdım! Sevdiğim üç varlığı, ailemi yitirmiştım. Ve tüm bu yürek yangınının ortasında benden bir komik opera bestelemem bekleniyordu.” sözleriyle yaşadığı bunalımın derinliğini kendisi de ifade etmiştir. “Melodramma giocoso” türündeki “Un giorno di regno” operasının 5 Eylül 1840 tarihinde prömiyer yaptıktan sonra beğenilmemesinden dolayı rafa kaldırılması Verdi'yi isyan ettirmiş ve yaşadığı derin hayal kırıklığı ona bir daha bestelemeyeceğini bile söylättirmişti. Kırılgan ama aynı zamanda mağrur kişiliği, son derece güç koşullarda ortaya çıkarabildiği operasına yönelik ilgisizliği affetmedi; bu acı deneyim, Verdi'nin operaları hakkında yapılan yergilerden de övgülerden de kariyeri boyunca çok fazla etkilenmemesine yol açtı. Milano'lular, genç bestecinin “Un giorno di regno” operasına gösterdikleri ölçüsüz tepkinin cezasını, Verdi'nin kendilerine (yani La Scala operasına) yönelik uzun sürecek kayıtsızlığıyla ödeyeceklerdi (Altar, 2000).

Yaşamının bu en bunalımlı döneminde Merelli'nin zorlamasıyla 1841'de üçüncü operası olan *Nabucco*'yu bitirdi. Yapıt ilk kez 1842'de Milano Operası'nda sahnelenmesinden sonra Verdi, İtalya sınırlarını aşan büyük bir ün kazandı. Ertesi yıl aynı başarıyı “*I Lombardi*” operası ile tekrarladi. Bu opera dört yıl sonra Paris'te Fransızca “*Jérusalem*” adıyla, Grand Opera stilinde sahnelenecekti. Bu dönemde çok sayıda opera siparişı aldı. Operaları İtalya'nın en önemli opera sahnelerinde oynanıyordu. Müziğini yaptığı ilk Shakespeare oyunu olan “*Macbeth*” 1847'de Floransa'da Teatro Della Pergola'da sahnelendi. Bunun ardından Londra'da “*I Masnadieri*”, Paris'te de “*Jérusalem*” ve “*I Lombardi*” operaları seslendirildi. Verdi, operalarından elde ettiği gelirle Busseto yakınındaki Sant'Agata'da bir arazi satın aldı. Ama bir süre daha Paris'te yaşadı. “*Nabucco*”, milliyetçi ve vatansever duyguların daha sonraki yapıtlarında da sürmesi 1848'de Avusturya egemenliğine karşı oluşan başkaldırı eylemleriyle birlikte Verdi'yi halkın gözünde İtalyan milliyetçiliğinin simgesi

durumuna getirdi. Adı, siyasal bir kısaltma olarak kullanılmaya başlandı: V(ittoria) E(manue-le) R(e) D'I(talia). 1849'da Sant'Agata'daki çiftliğine çekildi ve şarkıcı Giuseppina Strepponi (1817-1897) ile evlendi. *Rigoletto*'dan *Aida*'ya dek pek çok ünlü operasını da burada besteledi.

### **3.2. İKİNCİ YARATIŞ DÖNEMİ (BÜYÜK DÖNEM, 1851-1853)**

İki yıl süren bu dönem aslında bağımsız bir yaratış dönemi olarak ele alınabilir. Verdi bu dönem bestelediği *Rigoletto*, *Il Traviatore* ve *La Traviata* operalarının üstün başarısıyla sadece İtalya'da değil Avrupa'nın tüm sanat merkezlerinde de sevilip sayılan bir besteci olmuştur. Kısa sürede uluslararası repertuvarda yerini alan bu operalar, bestecinin dünya çapında bir yaratıcı olarak tanınmasını sağlamıştır.

Verdi'nin dört perdelik opera olarak bestelediği *Rigoletto* 11 Mart 1851'de Venedik'te, 1853 yılında da Roma'da sahnelenmiştir. Eserin librettosu Verdi'nin de yardımıyla Victor Hugo'nun *Le roi s'amuse* (Kral Eğleniyor) adlı eserinden esinlenerek Francesco Maria Piave tarafından hazırlanmıştır. Bu eserde Verdi'nin dehası, hayal ile gerçek arasındaki çelişkiyi müzikal zenginlik olarak olağanüstü nitelikteki aryalarıyla ortaya koymaktadır.

*Il Traviatore* operası ilk olarak 13 Ocak 1853 tarihinde Roma'da Apollo tiyatrosunda oynanmıştır. Aynı yıl 6 Mart 1853 'te de *La Traviata* operası Venedik'te sahnelenmiştir. Verdi bu iki eserinde daha çok eski İtalyan operasına yönelmiş, coşkulu ezgileriyle ünlenmiştir. .

### **3.3. ÜÇÜNCÜ YARATIŞ DÖNEMİ (DURAKLAMA VE YÜKSELİŞ, 1855-1867)**

Verdi'nin zirveleşme dönemi 1851 yılında *Rigoletto* ile başlamış, *Il Traviatore* ve *La Traviata* operalarının da başarısından sonra kesintiye uğramıştır. Fakat bu duraklamayı zafere hazırlanış süreci olarak ele almak daha doğru olacaktır. Çünkü duraklama süresini izleyen yıllar Verdi'yi olağanüstü başarılarla götürecektir.

1855-1857 yılları arasında yalnızca *Les Vepres Siciliennes* (Sicilya'da Vepr Ayini) operasında çok az başarı elde edebilmiştir. O tarihlerde İtalya'nın Avusturya egemenliğine başkaldırmış olmasından dolayı, politik ve vatanseverlik kapsamlı eserler besteleyen Verdi, Paris operasından gelen teklifle yazdığı bu eseri Grand Opera türünde bestelemiştir. Eser, Fransa'da Fransızca seslendirildiği için izleyiciler tarafından çok beğenilse de, eleştirmenlerin tutumu sadece olumlu olmuştur. Yine bu dönemde yazılmış olan *Aroldo* operası bestecinin 1850 yılında yazdığı *Stiffelio* operasının yeniden işlenmiş halinden başka birşey değildir (Altar, 2000). 1857 yılında yazılan *Simon Boccanegra* operası da ilk oynanışında hiçbir başarı elde edememiştir. Eserin müziğinin, orkestrasyonunun ve karakter çiziminin yüksek değerde olduğu göz önünde bulundurularak 1881 yılında yeniden ele alınıp işlenmiştir. O zamana kadar da bir daha oynanmamıştır. Verdi daha sonra Rusya'daki St. Petersburg İtalyan tiyatrosu için ısmarlanan *La forza del Destino* operasını, *Un Ballo di Maschera* operasını ve Paris için *Macbeth* operasını bestelemiştir. Grand Opera türüne örnek olan *Don Carlos* operası da 1867'de *Macbeth*'den iki yıl sonra bestelenmiştir.

Sardunya'nın 1859 yılında Avusturya'ya açtığı savaş III. Napoleon'un yardımıyla kazanılmış, ünlü soprano Giuseppina Streponi ile evlenen Verdi, Kont Cavour'un çağrısı ile Parma'da toplanan İtalyan Parlamentosu'na Busseto milletvekili olarak üye olmuştur.

Yaratıcılığının duraklama-yükseliş döneminde yazılmış olan eserlerden *Simon Boccanegra*, *Un ballo di Maschera* ve *Don Carlos* operalarında Verdi yeniden tarihi ve siyasi konulara dönmüştür. İtalya'yı çok sıkı baskı altında tutan Avusturya sansürü *Nabucco* operası ile başlamış ve sona ermiş görünürken *Un ballo di Maschera* ile yeniden alevlenmiştir. 17 Şubat 1859'da Roma'da Apollo tiyatrosunda sahnelenen opera yüzünden besteci mahkemeye verilmiştir. Verdi'yi desteklemek için halk, sokaklarda "Viva Verdi" diye bağırarak yürüyüş yapmıştır. *Un ballo di Maschera* librettosunda sansür, bir hükümdarın öldürülmesi konusunun operada işlenmesine izin vermediği için, konu İtalya'dan Kuzey Amerika'daki İngiliz sömürgesine çevrilmiştir (Altar, 2000).

Verdi'nin 1862 yılında St. Petersburg'daki İtalyan tiyatrosu için yazmış olduğu *La Forza del Destino* (*Kaderin Gücü*), dört perdelik trajik bir operadır. İlk oynanışı 10 Kasım'da St. Petersburg Saray Tiyatrosu'ndadır. Bu eser yedi yıl sonra yeniden işlenmiş haliyle 1869'da Milano'da, 1976'da Pariste oynanmış, Almanca libretto ile de

1878'de Berlin'de sahneye konulmuştur. Özellikle Rusya için yazılmış olan operanın ilk oynanışı beklenen başarıyı yakalayamadığı için sonradan yapılan değişikliklerle eser daha güzelleştirilmiştir. Verdi bu operasıyla dramatik güç ve melodik kapsam bakımından yaratıcılığının tipik bir örneğini daha ortaya koymuştur (Hussey, 1940).

Verdi'nin gençlik yıllarında yazmış olduğu eserlerin hemen hepsinde eskinin tekrarı, ya da orjinal buluş türünden faktörlerin eskisiyle yan yana yer alması, yaratıcılıkta gitgide gerçek kişiliğini elde etmiş olan bestecinin, gençlik operalarından bazılarını yeniden ele alıp işlemesini gerektirmiştir (Altar, 2000). Nitekim *Macbeth* (1847), (*yeniden sahneleniş*, 1865), onsekiz yıl sonra yeniden işlenerek yeniden sahnelenmiştir. Bestecinin adeta Shakespeare-Verdi birleşimi halinde meydana getirmek için çaba harcadığı opera yine de beklenen ilgiyi yaratamamıştır. Özellikle eserde bulunan cadı sahneleri etkileyicilik gücünden yoksun bulunmuştur. Bunun sebebi olarak da ritme ve geleneğe sınıksız bağlı olan bestecinin cadılar, perilerle ilgili korkunç görüntüleri gereği gibi işleyememiş olması gösterilmiştir (Altar, 2000).

Verdi, 1861 yılında ölümüyle derinden sarsıldığı Kont Cavour'dan sonra 1865'te Parlamento'dan tamamen çekilmiştir. Prusya-Avusturya çatışması, babasının ölümü gibi sorunlarla uğraşan ve beş yıl opera yazmayan besteci, Fransız yöneticilerince sipariş edilmiş olan *Don Carlos* (1867), (*yeniden besteleniş* 1884) operasını bestelemiştir. Schiller'in (1759-1805) aynı adı taşıyan dram metnini Paris'li iki yazar (Joseph Mery-Camiller du Commun du Locle) ortaklaşa fransızcaya çevirmişlerdir. Paris'teki ilk oynanışından sonra İtalyan librettist Antonio Ghislanzoni tarafından hazırlanan metni yeniden işleyen besteci armonik düzen ve orkestrasyona daha da önem vermiştir. Operanın olağanüstü güçteki finalinde yer alan; yoğun kadrolu korolar, ateşte yakılacak mahkumlara ait ölüm şarkıları, Flandrlı altı milletvekili ile ilgili ansambl, beklenmedik bir anda Don Carlos'un elinden kılıcının alınmasını yansıtan sahne ve son olarak gökten ilahi bir tesellinin müjdesiymiş gibi inen ses, Verdi'nin bu eserden sonra yazdığı *Aida* operasındaki büyük halk sahnelerinin adeta ön çalışmaları olması niteliğini taşımaktadır (Altar, 2000).

Eserin dramatik etkinliği, diyalogların orkestranın sağladığı melodik fon ile güçlendirilmiştir. Parça aralarında geçişler müzikle yapılmıştır. Böylece bu da Verdi'nin Wagner'i taklit etmekle itham edilmesine yol açmıştır. Tüm eser boyunca bakır üflemelilerin rolü büyüktür. Birinci perdedeki avcılar korosunda kornolara yer

verilmişken bir sonraki perdedeki rahipler korosu öncesindeki prelüde de yine kornolar duyulmuştur (Hussey, 1940).

1867 yılı beraberinde başka acılar da getirir. Antonio Barezzi, Verdi Paris'teyken çok hastalanır ve 20 Temmuz'da ölür. Daha sonra Aralık ayında Verdi'nin sadık librettisti Piave felç geçirir; hareket edemez ve konuşamaz olur fakat etrafındakileri tanıyabiliyordur. Bu olaylardan iki yıl sonra Verdi Hidiv'li İsmail Paşa ile tanışır. İsmail Paşa, Süveyş Kanalı'nın açılışı şerefine Kahire Operası'nda temsil edilmek üzere bir opera bestelemesini teklif eder. (Hussey, 1940).

### **3.4. YARATICILIĞINDA ZİRVELEŞME VE OLAĞANÜSTÜ BAŞARI DÖNEMİ (1871-1892)**

Verdi'nin olağanüstü başarı ve zirveleşme dönemi olarak nitelenen bu dönemde opera sanatı eksiksiz bir olgunluğa ulaşmıştır. Müzik sanatının çeşitli kollarından biri olarak tanımlanan opera artık müziğin konuya eşliği ya da konunun müzikle güçlenmesinden çok müziği de olaylaştıran bir bütüne dönüşmüştür. Verdi'nin 21 yıl süren son yaratış döneminde yazmış olduğu *Aida*, *Otello* ve *Falstaff* operalarının zirveleşme sıfatıyla yorumlanması bu gerçeğe dayanmaktadır.

Bestecinin bütün eserlerinde olduğu gibi son yaratış döneminde yazmış olduğu eserlerde de yabancı değerlere özellikle önem verdiği, üstün düşünceleri operalarında toleransla değerlendirdiği bir gerçektir. Bu dönemin ilk operası olan *Aida*'da ünlü Fransız Mısır bilgini Edouard Mariette Bey'den, *Otello* ve *Falstaff*'ta ise W. Shakespeare'dan yararlanmıştır.

R. Wagner'de kullanılan leitmotif konularda gelişen ruhi kapsamları, karakteristik motifleri hatırlatma gücü olan kısa, yoğun temalardır. Bu teknik Verdi'de Don Carlos operasında az çok yaklaşan bir uygulanış şekliyle kullanılmış, leitmotif türüne daha uygun ruhi yorum tekniği de ilk olarak *Aida* operasında kullanılmıştır.

Paris stilinde Grand Opera olarak nitelendirilen *Aida*, 24 Aralık 1871'de Kahire İtalyan Tiyatrosu'nun açılışında sahnelendi. İtalyan operasının kendini doğuya kabul ettirmesi olarak nitelendirilen operanın Mısır'daki ilk oynanışı büyük ilgi görmüştür. *Aida*'nın İtalya ve Avrupa'daki ilk temsili 8 Şubat 1872'de La Scala'da yapılmış, aynı başarı burada da yinelenmiştir.

Gerçek bir müzikli dram olan *Aida*, dramatik gelişmeyi yakından izleyen ve ona destek olan orkestra, düş gücünün yaratabileceği, tekniğin imkan verdiği sayısız çeşitliliklerle doluydu. Aynı zamanda orkestranın artan gücüyle birlikte armoniye de daha fazla önem verilmiş, armonik çeşitlilikle de zenginleştirilmişti. Bu yeni güç ve kullanılan motifler, Verdi'nin Wagner taklitçiliği yaptığı haksız bir sav olarak ortaya sürülmüştür (Şatır, 2004).

Verdi, 1887'de, *Aida*'dan 16 yıl sonra 74 yaşında emekli olmuş ve muhtemelen sanatsal savaşımlardan uzaklaşmış olmanın verdiği rahatlıkla, altın yıllarının tadını çıkarmıştır. Bu dönem, hırs ateşlerinin söndürüldüğü ve çoğu insanın yaşamın yıldızlarından ziyade, gösterisinin seyircisi olduğu bir zaman idi. Fakat yaşına ve umursamaz zihniyetine rağmen Verdi, gönüllü emekliliğinden koparılmış ve 27. operası olan *Otello* ile geri dönerek müzik dünyasını hayrete düşürmeyi başarmıştır. *Otello* ile birlikte Verdi, ileri yaşını bir zafere dönüştürmüş, çağdaş eleştirmenlerine açık şekilde meydan okumuştur. Bu eser, onun kesintisiz yaratıcı enerjisinin ve kendini yenileme kabiliyetinin güçlü bir kanıtı oldu. İtalyan operasının doğuştan gelen hayati gerçeğine sahip olmaya devam ettiğini, yani dramatik özünün her zaman melodi, lirizm ve vokal güzelliği tarafından yönlendirildiğini kanıtladı.

İlk olarak 1887'de La Scala'da sahnelenen *Otello* irade dışı tutku ve yıkıcı zeka ile coşkun hayat ve önlenilemez ölüm arasında meydana gelen çatışmayı konu edinmektedir. Libretto, Boito'nun bir başyapıtı olarak gösterilir. Shakespeare'in şiirsel dramındaki kişiler aynı ustalıkla opera karakterleri olarak aktarılmıştır. *Otello*'nun operası seri ilerleyen eylem ve güçlü insan tutkularıyla dolup taşar, ancak aynı zamanda Verdi'nin yoğun dramatik müziği ile de bezenmiştir. Hangi yönünden bakılırsa bakılsın, hem ruhu hem de üslubuyla, Verdi'nin *Otello*'su benzersizdir.

Verdi'nin son iki operası *Otello* ve *Falstaff*, Verdi'nin, sözcüklerin ve müziğin birleşimine yönelik gelişiminde mantıksal bir evrimi temsil eder. Her iki opera da, şarkıyla söylenen sözlerin egemen olduğu kusursuz dramalardır. Bu opera şaheserleri *La Traviata*, *Don Carlos* ve *Aida*'nın bestecisinden çok farklı bir besteci tarafından yazılmıştır. Yine de, her iki opera da, İtalyan “geleceğin müziği” olarak sınıflandırılabilir. *Otello* ve *Falstaff*, önceki operalarına bakıldığında, bestecinin gelişimini ve ilerlemesini temsil eder. Ancak her iki opera da, kendi tarzını sürekliliğini

vurgular ve her zaman Ondokuzuncu Yüzyıl İtalyan Operasının ikonunun, yani Verdi'nin eşsiz imzasını taşır.

Verdi 88 yıllık ömrünün son eseri olan 3 perdelik lirik komedi (opera buffa) türündeki Falstaff operası 1892 yılında Shakespeare'in (Windsor'un şen kadınları) adlı komedisinden esinlenerek yazılmıştır. Üstün başarı ile libretto Arrigo Boito tarafından hazırlanmıştır.

Verdi bu taslağı çok beğenmişti. İyice yaşlanmıştı artık. Operayı bitirememekten korkuyordu. Bu komik operanın son operası olacağının bilincindeydi. Çalışmalarını kimsenin duymasını istemiyordu, çünkü besteleme yavaş ilerliyordu. Falstaff'ın ilk temsili çok başarılı oldu. Seksen yaşında olan usta besteci defalarca sahneye çağrıldı. Her defasında Boito'yu da yanına alıyordu. Verdi bu eseriyle, komik-opera alanında da usta olduğunu tüm dünyaya gösterdi ve bu türün daha ölmemiş olduğunu da kanıtladı. 1897 yılında eşi Giuseppina'yı yitirdi. Sağlığı iyice bozulmaya başladı. Yalnız kalamayacağını anladığından Milano'daki Grand Otel'e yerleşti. 21 Ocak 1901 yılında giyinirken bir beyin kanaması geçirdi, neredeyse bir hafta komada kaldıktan sonra 27 Ocak 1901'de öldü (Walker, 1962). İtalya, öylesine bir matem havasına girmemişti o güne kadar.

Servetinin çoğunu Milano'daki sakat müzisyenlerin ve yaşlıların yaşadığı düşkünler evine bağışlayan Verdi, operaları ve Requiem'i dışında 1898'de dört pezzi sacri, daha önce bazı romanslar, bir noktürn ve 1873'de, bugün hala çalınan Mi minör bir yaylı sazlar kuarteti bestelemiştir.

### **3.5. VERDİ'NİN ESERLERİ**

Giuseppe Verdi opera eserleri dışında, oda müziği eserleri, dini müzik eserleri, kantatlar bestelemiş bestecidir. Araştırmamızın amacına uygun olarak bu eserler içinde Verdi'nin opera eserleri incelenmiş ve tarih sırasına göre sıralanmıştır (Baydar, 2014).

Tablo 3.1. Verdi'nin Opera Eserleri

| Eser Adı                       | Librettist                                 | İlk Sahnelenme Tarihi |
|--------------------------------|--------------------------------------------|-----------------------|
| Oberto, Conte di San Bonifacio | Antonio Piazza ve Temistocle Solera        | 17.11.1839            |
| Un giorno di regno, ossia      | Temistocle Solera                          | 05.09.1840            |
| Nabucco                        | Temistocle Solera                          | 09.03.1842            |
| I Lombardi                     | Temistocle Solera                          | 11.02.1843            |
| Ermani                         | Francesco Maria Piave                      | 09.03.1844            |
| I due Foscari                  | Francesco Maria Piave                      | 03.11. 1844           |
| Giovanna d'Arco                | Temistocle Solera                          | 15.02.1845            |
| Alzira                         | Salvadore Cammarano                        | 12.08.1845            |
| Attila                         | Temistocle Solera ve Francesco Maria Piave | 17.03.1846            |
| Macbeth                        | Francesco Maria Piave ve Andrea Maffei     | 14.03.1847            |
| I masnadieri                   | Andrea Maffei                              | 22.07.1847            |
| Jérusalem                      | Alphonse Royer ve Gustave Vaéz             | 26.11. 1847           |
| Il corsaro                     | Francesco Maria Piave                      | 25.10.1848            |
| La Battaglia di Legnano        | Salvadore Cammarano                        | 27.01.1849            |
| Luisa Miller                   | Salvadore Cammarano                        | 08.12.1849            |
| Stiffelio                      | Francesco Maria Piave                      | 16.11.1850            |
| Rigoletto                      | Francesco Maria Piave                      | 11.03.1851            |
| Il trovatore                   | Salvadore Cammarano                        | 19.01.1853            |
| La traviata                    | Francesco Maria Piave                      | 06.03.1853            |
| Les vèpres siciliennes         | Eugène Scribe ve Charles Duveyrier         | 13.06.1855            |
| Simon Boccanegra               | Francesco Maria Piave                      | 12.03.1857            |
| Aroldo                         | Francesco Maria Piave                      | 16.08.1857            |
| Un ballo in maschera           | Antonio Somma                              | 17.02.1859            |
| La forza del destino           | Francesco Maria Piave                      | 10.11.1862            |
| Macbeth                        | Francesco Maria Piave ve Andrea Maffei     | 21.04.1865            |
| Don Carlos                     | Joseph Méry ve Camille de Loche            | 11.03.1867            |
| La forza del destino           | Antonio Ghislanzoni                        | 27.02. 1869           |
| Aida                           | Antonio Ghislanzoni                        | 24.12.1871            |
| Simon Boccanegra               | Arrigo Boito                               | 24.03.1881            |
| Don Carlos (İtalyan versiyonu) | Archille de Lauziers ve Angelo Zanadi      | 10.01.1884            |
| Otello                         | Arrigo Boito                               | 05.02.1887            |
| Falstaff                       | Arrigo Boito                               | 09.02.1893            |

### 3.5.1. Verdi'nin Müzikal Üslubu ve Aida

Birçok kaynakta, 19. yüzyılın ikinci yarısında yaratılan Verdi operaları, dönemin İtalyan opera tarihinin hatta müzik tarihinin ana içeriği haline geldiğinden ve İtalyan operasının Verdi sayesinde parlak ve mükemmel bir gelişmeyi kucakladığından söz edilmektedir.

Verdi opera kariyerindeki yerini büyük bir efor ve ciddi bir yetenekle kazanmıştır. Hayatı boyunca kendini başarıyla temsil edecek bir çok opera bestelemiştir. Neredeyse bütün hayatını opera yaratımına ve reformuna adanarak İtalyan operasını benzeri görülmemiş bir mertebeye eriştiğinden bahsedilir.

18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın başlarına kadar İtalya, siyasi olarak uzun süredir yurtiçi ve yurtdışında baskı altında kalmış, iç ve uluslararası mücadeleler kesintiye uğramadan devam etmiştir. Genç Verdi, İtalyan halkının Avusturya yönetimine karşı mücadele ettiği ve ülkenin yeniden birleşmesi için büyük bir mücadele verdiği bir dönemde yaşamıştır. Bu dönemin etkilerinin Verdi'nin eserlerinde çarpıcı bir şekilde kendini gösterdiği varsayılmaktadır. Verdi'nin hayatının büyük bir kısmı İtalyan ulusal kurtuluş hareketiyle yakından ilgili olduğu söylenebilir. Özetle Verdi'nin erken dönemdeki yaratımlarının içeriği temelde bir mücadele ve devrim ruhu içermektedir. Erken dönem operaları içinde zaman zaman yoğun duygular ve hatta şiddetli ve kanlı sahnelerle dolu hikayeler görülmektedir. Eserler, herkesi karşı çıkmaya teşvik etmek ve çağırmak için ilham verici bir moral ve güce sahiptir.

Verdi, farklı ve benzersiz kişiliklere sahip karakterleri canlandırmak, güzel ve etkileyici melodiler kullanarak karakterlerin hassas ve karmaşık manevi dünyasını daha da ortaya çıkarmak konusunda etkileyici besteciler arasında yer almaktadır. Çoğunlukla operalarında, insanların doğası ve sosyal etiğin tasvirine odaklanır. Eserleri boyunca genellikle laik dünyanın acıları ve sevinçlerini detaylandırarak anlatır. Özellikle karakterlerin kişiliklerinin ve psikolojilerinin gerçekçi, farklı ve tipik tasviri, karakter ile olay örgüsü, arya ve olay örgüsü arasında yakın bir bağlantı kurmayı tercih ettiği bilinmektedir. Dramatik bir olay örgüsünün gelişmesini desteklemek için müziği kullanarak, dinleyiciye sağlam temellere dayandırarak verir. Kısaca Verdi'nin yaratma konseptinde müzik dramının tutkulu bir ifadesidir. Bahsedildiği gibi karakterleri farklı ve benzersiz kişiliklerini canlandırmak için güzel ve etkileyici melodileri kullanarak, bu

karakterlerin hassas, karmaşık iç dünyalarını daha da ortaya çıkarmak konusunda oldukça başarılı besteciler arasında yer almaktadır.

Verdi'nin eserlerinde tüm bu yaratım süreci içerisinde İtalyan geleneğinden asla vazgeçmediği görülmektedir. Verdi, önceki nesil İtalyan bestecilerden miras aldığı köklü müzik yapılarının çoğuna sadık kalır. Şarkı söyleme ilkesine Bellini gibi sadık kaldığı görülmektedir. Armonik dili basit ve doğurgandır. Kariyeri ilerledikçe bu dil git gide incelik kazanmıştır. Orkestral yazıları her zaman vokal çizgisini destekler ve dramatikliğin altını çizerek ilerler. Pek çok tarihçi ve eleştirmen, Giuseppe Verdi'nin Aida'nın 1869 yılında Mısır'da Süveyş Kanalı'nın açılışını kutlamak için sipariş verilmiş bir eser olduğunu düşünmektedir.

Aida Operası, Meyerbeer geleneği bağlamında değerlendirildiğinde Fransız Grand Operası olarak değerlendirilebilir ancak İtalyanca söylenir. Fransızların tüm ayırt edici özelliklerine sahip olan bu eser; Büyük bir koro ve orkestra, mükemmel enstrümantal efektler, egzotik eğilim, baleye bütünsel bir yaklaşım, daha fazla sayıda rol ve müzik tarzıyla samimi olan ikili bir yaklaşım gibi belirtilebilir. Bu operanın en büyük başarılarından biri Fransız geleneğinden gelen Verdi'nin yerel renkleri kullanması ve baştan sona egzotik bir dokunuş olduğu söylenmektedir. Aida Operası yalnızca görsel değil, aynı zamanda müzikal anlamda Mısır'ın egzotikliğini olduğu gibi yansıtmaktadır.

Verdi'nin eserin içindeki karakterleri gerçek hayattan kopmadan yapaylıktan uzak yarattığı gözlenmektedir. Eserin içinde melodiler enstrümantal melodilerle iyi bir şekilde harmanlanmıştır. Üflemeliler ve yaylılar kendilerine özgü kişilikleriyle kendilerini göstermektedirler. Eserde geçmişten kalma melodilerin Verdi'nin yaratımıyla yeniden bir soluk kazanarak gerçek hayata kazandırıldığı görülmektedir.

Aida'nın ihtişamının partiyonun her sayfasından yayılan melodisinde yattığı görülür. Prelüd başladığı andan itibaren sezgisel olarak farklı bir dünyada, antik ve egzotik bir yerde olduğumuz hissiyatını dinleyiciye vermektedir. Prelüd'ün kendisi, kulağa anında ilham veren iki melodik fikre dayanmaktadır. İlk olarak yaylıların sessizce çalışları Aida'nın kendisiyle ilişkilendirilirken, ikinci kısımda daha koyu renge sahip olan alçalan geçişler Mısırlı Kaptan ve savaş kahramanı Radames'i kınayan rahip kastıyla ilişkilendirilmektedir. En sonda Prelüd'ün merkezinde tüm orkestranın Aida temasını yenileyen ifadesine yola açan ikinci melodik fikir kendini gösterir. Bu tüm

operanın müzikal olarak nasıl işlendiğinin mükemmel bir örneğidir. Bir an zarıf ve samimi bir müzik duyulduktan sonra tüm orkestra vahşice bir parlama gösterir.



## BÖLÜM 4. AIDA OPERASININ KONUSU

### Karakterler:

Aida; Habeş Kralı'nın kızı, Mısır sarayında Prenses

Amneris'in kölesi..... Soprano

Amneris; Mısır Kralı'nın kızı ..... Mezzo-soprano

Radames; Mısır kumandanı..... Tenor

Amonasro; Habeşistan Kralı, Aida'nın babası ..... Bariton

Mısır Kralı..... Bas

Ramphis; Baş Rahip..... Bas

Bir Haberci..... Tenor

Rahipler, rahibeler, bakanlar, komutanlar, askerler, devlet yetkilileri, Habeş köleleri ve esirleri, Mısırlı halk vs.

Olay eski Mısır'ın firavunlar döneminde Teb'de ve Memphis'de geçmektedir.

### 1. Perde

Memphis'te Firavunlar sarayının bir salonu görülmektedir. Komutan Radames burada Habeşistan'ın yine Mısır'ın üzerine yürümek üzere olduğunu öğrenir. Mısır'ın başrahibi Ramfis, bu savaşta yönetimin kime verilmesi gerektiğinin Tanrıça İsis'ten öğrenecek ve bu isteği krala bildirecektir. Radames bu savaşta Tanrıça İsis'in komutan olarak kendisini seçmiş olmasını diler. Böylece Radames yalnız şöhret tutkusunu dindirmekle kalmayacak, aynı zamanda tüm kalbiyle sevdiği Aida'yı kendine eş yaparak en büyük idealini gerçekleştirmiş olacaktır. Radames rüyasında hem savaş alanında galip geldiğini hem de gizlice aşık olduğu Habeşistan'lı kölesi Aida'yi görür. Radames'e de gizlice aşık olan Aida, Etiyopya Kralı Amonasro'nun kızıdır; fakat kendini kaçırıp köle yapan Mısırlılar bu gerçekten haberdar değildirler. Mısır Firavunu'nun kızı Amneris salona gelir. O da Radames'i sevmektedir fakat Radames'in kalbinin bir başka kadına ait olduğundan kuşkulananmaktadır. Amneris, Radames'le Aida arasındaki gizli aşktan az çok şüphelenmiş olmasına rağmen Aida ile görünüşte dost olmayı daha uygun

bulur ve ona bir süredir üzüntü içerisinde olmasının nedenini sorar. Aida da yurduna karşı sürdürülecek yeni bir savaşın kendisini üzdüğünü söyler. Firavun maiyetiyle görünür ve Habeşistan'ın yenilgiye uğramış kralı Amonasro'nun ordusuyla yeniden Mısır'la savaşma kararında olduğu ve Tanrıça İsis'in de Mısır orduları komutanlığına Radames'i seçtiğini haber verir. Savaşta babası ve sevgilisinin düşmanca karşılaşacağını öğrenen Aida çok üzülür. Habeş kralı Amonasro'nun Aida'nın babası olduğunu bilmeyen Radames ise firavun kızı Amneris'in elinden savaş sancağını gururla alır ve kutsal kılıcı da almak üzere savaş tanrısının tapınağına gider. O anda Aida daha büyük bir üzüntüye kapılır. Mısır ordusunu babasına karşı yöneten sevgilisi Radames'e başarı ve zafer dileğinde bulunduğu için, bu korkunç çelişkiden kurtulmasını sağlamak amacıyla Tanrı'ya yalvarır. Sahne değişir ve savaş tapınağının içi görülür. Savaş Tanrısı Phyta'ya dua edilir. Başrahip Ramphis kutsal kılıcı komutan Radames'e verir. Koro: "güçlü Phyta kutlu olsun" övgüsünü çağırır.

## **2. Perde**

Memphis'teki firavunlar sarayında, firavun kızı Amneris'in odası görülmektedir. Burada esir kadınlar Amneris'i zafer bayramına katılmak için süslemektedirler. Amneris hala Radames'i elde etme umudunu yitirmemiştir. Ancak Aida'nın genç savaşçıya aşık olup olmadığını da merak etmektedir. Şüphesini, endişeli kalbini kölelerinin dansı ile eğlendirerek unutmayı denemektedir. Aida odaya girdiği zaman, Amneris herkese çıkmasını söyler. Aida'ya yalan söyleyerek Radames'in savaşta öldüğünü belirtmiş ve aşkını itiraf etmesi için onu kandırmaya çalışmıştır. O sırada Amneris'in başına taç koyan Aida'nın gizleyemediği büyük acı Radames'e duyduğu sevginin Amneris tarafından sezilmesine yol açar. Bu sevgiyi daha iyi anlamak için Amneris'in biraz önce komutanın ölümü ile ilgili olarak verdiği haberin doğru olmadığını söylediği anda Aida'nın yüzünde ansızın beliren sevinç Amneris'i bu sevginin aşk olduğuna iyice inandırır. Bu durum karşısında Amneris, Radames'i kendisinin de delice sevmekte olduğunu Aida'ya açıkça söyler. Firavun kızının sırf ağzını aramak için kendisine dostça görünmüş olduğunu anlayan Aida umutsuzluk içinde merhamet diler. Ancak kıskançlıktan kalbi kin ve nefretle dolan Amneris, Radames'e duyduğu aşkı engellememesini ihtar ederek esirlerin arasına katılmasını emreder. Sahne değişir. Teb kentinin kapısı görülür. Tahtında oturan firavunun solunda kızı Amneris, tahtın merdivenlerinde de Aida yerini almıştır. Şükran korusu, elde edilen zafer için savaş

tanrısı Phyta'ya övgü şarkısını söyler. Dans eden kadınlar, savaşıta ele geçirilen kıymetli eşyaları tahtın önüne getirip koyarlar. Radames'i gören halk heyecanlanır. Tahtından inen firavun Radames'e gider ve onun elinden tutup kızına götürür. Radames zafer çelengini Amneris'in elinden alır. Firavun Radames'e bir dileğinin olup olmadığını sorar. Radames, kraldan ödül olarak, esirlerin hayatının bağışlanmasını ister ve özgür bırakılmalarını talep eder. Esirlerin arasında Aida'nın babası da bulunmakta ve hiç kimse onun Habeş kralı Amonasro olduğunu bilmemektedir. Aida babasını tanır ve büyük bir sevinçle ona doğru atılır. Fakat Amonasro kızına, babası olduğunu belli etmemesi için gizlice işaret eder. Kendisini savaşta ölen Habeş kralının subaylarından biri olarak tanıtır ve esirlerin serbest bırakılması için firavuna yalvarır. Başrahip Ramphis esirleri vakitsiz azat etmemesi için firavunu uyarır. Amneris, Radames'in gözünü bir an bile Aida'dan ayırmamış olduğunun farkına varır ve nefret ettiği rakibinden öç almaya karar verir. Radames esirlerin serbest bırakılmasını firavundan yine rica eder. Ancak firavun Başrahip Ramphis'in uyarısını uygun bulur. Firavun ödül olarak Radames'e kızını vereceğini ve onun gelecekte Mısır tacına aday olacağını söyler. Halk bu haberi sevinçle karşılar.

### **3. Perde**

Nil nehri kıyısında hurma ağaçlarının kısmen örttüğü İsis tapınağı görülmektedir. Başrahip Ramphis Amneris'i komutan Radames ile evlenecekleri tarihten bir gün önce İsis tapınağına getirir. Aida da Radames tarafından tapınağın bulunduğu yere çağırılır. Aida Radames'in veda için çağırdığını düşünür ve kendisini Nil nehrine atmaya karar verir. Aynı zamanda acıyla vatanını da düşünürken babası Amonasro da oraya gelir. Amonasro kızının Radames'i sevdiğini anlar ve ondan vatanı için, sevgilisi ile ilk karşılaşmasında Mısır ordusunun yeni bir savaşta Habeşistan'a hangi yoldan saldıracağını öğrenip bildirmesini ister. Bu isteği önce reddeden Aida, babasının kendisini annesinin ölen ruhu ile tehdit etmesi üzerine isteği kabul eder. Amonasro ağaçların arkasına saklanır. Radames görünür ve Aida'yı selamlar ve ona Amneris ile ancak Habeşistan'la yapılacak yeni bir savaştan sonra evlenebileceğini, Mısır ordusunun da Rapata geçidinden değil de başka bir yoldan harekete geçeceğini söyler. Bunu duyan Amonasro çıkar ve kim olduğunu açıklar. Radames şerefini kaybettiğini anlar. O sırada Amneris ve başrahip Ramfis tapınaktan çıkarlar. Radames'i düşmanları ile birlikte görünce muhafız askerlerini çağırırlar. Amonsaro ve Aida Radames'i onlarla birlikte

kaçmaya ikna etmeye çalışırlar ama Radames bunu kabul etmez ve Firavun'un muhafızlarına kendini teslim eder.

#### **4. Perde**

Memphis'teki firavun sarayının içi ile geri planda yer altındaki mahkeme salonuna inen merdivenler görülmektedir. Amneris, Radames'i kurtarmayı istemektedir. Muhafızlara onu kendi huzuruna getirmeleri emri verir. Radames huzuruna gelince ondan yapılan suçlama ithamlarını reddetmesini söyler. Fakat Radames bunu kabul etmez. Bu halde Radames'in idama mahkûm edileceğinden emin olan Amneris, ondan kendini savunmasını ister; fakat Radames bunu da katiyetle reddeder. Aida'nın hala hayatta olduğunu öğrenince ve onun kendi ülkesine erişebildiğinin umudu ile içinin ferahladığını ifade eder. Rahipler mahkemesi vatan haini Radames'in diri diri gömülmesine karar verir. Amneris cezayı hafifletmeleri için yalvarır ancak rahipler bu isteğe kulak asmaz. Amneris'de rahiplere lanetler savurarak düşer bayılır. Sahne değişir. Savaş tanrısının yer altındaki kubbeli tapınağının içi ile tapınağın altındaki Radames'in ölüme terk edileceği mahzen görülür. Rahipler mahzenin tavanını taşla örterler. Radames bu durumda bile yalnız Aida'yı düşünür. Aida ise kimse görmeden gizlice aynı yere girip saklanmışır. Mahzenin tavanı örtülünce Aida ortaya çıkar ve ölümü sevgilisiyle paylaşmak için geldiğini söyler. Radames, Aida'nın bu kararını engellemeye çalışır. Mahzenin taş örtüsünü zorla kaldırıp onu dışarı bırakmak ister ancak başaramaz. Ölüm anının yaklaştığı sırada rahipler her şeye gücü yeten savaş tanrısı Phtya'ya dua ederler. Aida Radames'in kollarında son nefesini verirken, yaşlı Amneris de mahzeni örten taş diz çöker ve sevgilisinin ölümde olsun huzura kavuşmasını Tanrı'dan diler.

### **4.1. "RİTORNA VİNCİTOR" ARYASININ YORUM (SESLENDİRİLİŞ) ÖZELLİKLERİ**

Bu bölümde ariyanın interpretasyon açısından özellikleri; ariyanın melodik yapısı ve cümleme özellikleri, eşlikle birlikte bütünlenen ifade ve duygu biçimleri, dilin kullanımı ve kelime vurguları, anlamları ile bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada ariyanın bugüne kadar süregelen seslendirilişlerinde, orjinal notasyonda olmamasına rağmen, orkestra şefleri ve solistler tarafından eklenen veya değiştirilen bazı müzik ve ifade tercihleri de bulunmaktadır. Bu tercihler yıllarca süregelen icra

tecrübeleri sonucunda kalıcı bir gelenek halini alarak geleneksel seslendiriliş özelliğine dönüşmüştür. Yapılan bu çalışmada bahsedilen özellikler, kaydedilmiş en önemli Aida operası icraları ve basılmış partiyonlu tüm edisyonları incelenerek ve karşılaştırılarak belirlenmiştir. Şan tekniği ve dramatik yapı açısından orijinal parti ile karşılaştırıldığında, bu özelliklerin icra kolaylığı sağladığı ve eserin etki kapasitesini maksimuma çıkararak, bestecinin istediği yorumdan da hiçbir feragat etmeden tam aksine pekiştirdiği, incelemeler sonucunda belirlenmiştir. Böylece bu ariadaki analiz, onu seslendirmek isteyen profesyonel sanatçıya yorum (seslendiriliş) özelliklerini ayrıntılı şekilde gösteren klavuz niteliğinde bir harita sunmaktadır.

Aida karakterinin bütün operadaki dramatik ve müzikal yapısı incelendiğinde bu ariyanın karaktere ait tüm özellikleri barındıran bir özet niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Operanın dört perde ve grand opera formunda olmasına benzer olarak, bu ariya da birbirinden farklı dört bölümden oluşmaktadır. Ortalama bir ariyadan daha uzun olan bu ariya, sadece teorik farklılıklarla değil, dramatik ve seslendirme tekniği açısından da farklılıklar gösterir. Bütün bu karmaşık yapısıyla bu ariyanın ancak profesyonel ve tecrübeli bir sanatçı tarafından seslendirilmesi teknik açıdan uygun olacaktır.

## **LİBRETTO**

### **İTALYANCA ORJİNALİ**

Tutti:

Ritorna vincitor!

Aida:

Ritorna vincitor!

E dal mio labbro uscì l'empia parola! Vincitor del padre mio...

di lui che impugna l'armi per me... per ridonarmi una patria, una reggia,

e il nome il lustre che qui celar m'è forza!

Vincitor de' miei fratelli... ond'io lo vegga, tinto del sangue amato, trionfar nel plauso dell'Egizie coorti!

E dietro il carro, un Re... mio padre... di catene avvinto!

L'insana parola, o Numi, sperdete! al seno d'un padre la figlia rendete;  
struggete le squadre, dei nostri oppressor!

Ah! sventurata! Che dissi? E l'amor mio?

Dunque scordar poss'io questo fervido amore che, oppressa e schiava, come raggio di sol qui mi beava?

Imprecherò la morte a Radames... a lui ch'amo pur tanto?

Ah! Non fu in terra mai da più crudeli angosce un core affranto!

I sacri nomi di padre d'amante, né proferir poss'io, né ricordar.

Per l'un... per l'altro... confusa, tremante, io piangere vorrei, vorrei pregar.

Ma la mia prece in bestemmia si muta... delitto è il pianto a me, colpa il sospir. In notte cupa la mente è perduta...

e nell'ansia crudel vorrei morir. Numi, pietà del mio soffrir!

Speme non v'ha pel mio dolor. Amor fatal, tremendo amor spezzami il cor, fammi morir! Numi, pietà del mio soffrir!

### İNGİLİZCE TERCÜMESİ

Librettonun ingilizce tercümesinin bu tezde bulunma sebebi, eski italyan dili ve edebiyatına uygun olan en kapsamlı çevirinin öncelikle evrensel dil olan ingilizce diline yapılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

All:

Return victorious!

(All leave. Aida is alone)

Aida:

Return victorious!

And from my lips those impious words! Victory for my father.....

who has waged war for me....

to return me to my country, my realm, and my lineage that I am forced to conceal.

Victory for my brothers...who I see soiled in loving blood, defeated by the Egyptian armies!

And behind the chariot, the king, my father, bound in chains!

The insane words, o gods, forget them! At a sign from my father, his daughter returns, the squadrons of our oppressors destroyed!

Ah! Unhappy one! What did I say? And my love?

How can I forget that fervid love that oppresses and enslaves me, like a ray of sun that blesses me?

Shall I pray for the death of Radames... whom I love so much?

Ah! There was never on earth a more cruel anguish and such a broken heart!

Sacred gods of my loving father, I cannot utter, nor remember.

For one..for the other..confused, trembling. I want to weep, I want to pray.

But my prayers are blasphemy...

my tears a crime, my sighs a wrong. In the dense night, my mind is lost... and in this cruel anxiety I want to die. Gods, mercy on my suffering!

There is no hope in my pain. Fatal love, powerful love breaks my heart. I want to die!

Gods! Have mercy on my suffering!

## **TÜRKÇE TERCÜMESİ**

AIDA

Zaferle geri dönsün!

Bu hain sözleri dudaklarım telaffuz etti!

Babamın karşısında muzaffer olan,

Kim ki, bir vatan, bir krallık ve burada saklamak zorunda kaldığım şanlı ünvanımı/ismimi, bana geri vermek için silaha sarılan/savaşmaya hazırlanan!

Kardeşlerime galip gelen...

Böylece onu sevdiklerimin kanıyla lekelenmiş olarak görebilirim.

Mısır taraftarları/destekçileri/kalabalığı tarafından alkışlar ile hoş karşılanan zaferi!

Ve onun savaş arabasının arkasında bir kral, benim babam zincirlerle bağlı!

Ah tanrılar, söylediğim çılgınca sözleri yok edin! ve bir kızı babasının koyununa geri getirin/kavuşturun.

Ah! Zalimin saflarını/lejyonlarını yok et!

Talihsiz/biçare ben! Ne dedim böyle? Ya aşkım?

Öyleyse/ o zaman unutabilir miyim bu ateşli aşkı...

Köleleştirilmiş /tutsak edilmiş mazlum bir kızı güneş ışığı kadar mutlu eden?

Çok sevdiğim Radames için ölümü mü çağırayım? / Çok sevdiğim Radames'i ölümle mi lanetleyeceğim?

Yeryüzünde hiçbir zaman daha acımasız bir ıstırapın üstesinden gelen kırık bir kalp olmadı! / Yeryüzünde asla böyle bir ıstırapı ile bilinen kırık bir kalp yoktur!

"Baba" ve "sevgili" kutsal sözcüklerini artık ne ağzıma alabilir/konuşabilir, ne de hatırlayabilirim...

Her biri için, korkum ve kafa karışıklığım içinde, dua etmek, ağlamak isterim.

Ama dualarım küfre dönüştü - gözyaşlarım benim için suçtur; iç çekişlerim de öyle...

Aklım acı bir gecede kayboldu ve böylesine acımasız bir ıstırap içinde ölmek istiyorum.

Tanrılar, acıma merhamet edin! Üzüntüm için umut yok!

Ölümçül, korkunç aşk, kalbimi kır ve beni öldür! / Ölümçül aşk, korkulu aşk, kalbimi kır ve ölmeme izin ver!

Bu aria ani dramatik değişiklikleri, büyük nüans farklılıkları ve müzik cümlelemelerinin kompleks yapısı göz önünde bulundurulduğunda; opera tarihinde bir soprano için seslendiriliş özellikleri ve birçok teknik zorluk ile birlikte, seslendirilmesi en güç ve çetrefilli arialardan birisi olarak nitelendirilebilir. Aryadaki orkestrasyonun gerektirdiği enstrümanlar; iki adet flüt, bir adet piccolo, iki adet obua, iki adet si bemol klarnet, iki adet fagot, iki adet trompet, üç adet trombon, bir adet çimbasso, bir adet timpani, bir adet bas davul, dört adet keman, iki adet viyola, bir adet çello ve bir adet kontrbasttır. Bu şekliyle ariyanın orkestra müziği, oluşan büyük bir müzik gücünü bünyesinde barındıran bir orkestrasyon halini almaktadır. Tüm bu enstrümanların aktif bir şekilde kullanıldığı ariyanın uvertüründen sonra da bas davul hariç hepsi ariyanın bütünü için kullanılmaktadır.

"Ritorna Vincitor!" ariyası, bu ariyada önceki görkemli sahnede de kullanılan belirli müzik temalarının tekrarı niteliğinde, kısa bir uvertür ile başlar. Bir önceki sahnede Mısırlılar Habeşistan Kralı Amonasro önderliğinde kalabalık bir ordunun, savaşmak için büyük bir adanmışlık ile Mısır'ı işgal ettikleri haberini almışlardır. Aida, tüm gerilim ve fanatizmden etkilenerek "*Ritorna vincitor!*" nidalarına katılır.

Ah! Ah! Ri-May

(to Radamès) *a piacere*

guer - - - ra! Ri - tor - na vin - ci - tor! Ri -  
bat - - - tile! May laurels crown thy brow! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

guer - - - ra! Ri -  
bat - - - tile! May

col canto *ff a tempo*

Nota 1

tor-na vin-ci-tor!  
laurels crown thy brow!

tor-na vin-ci-tor!  
laurels crown thy brow!

tor-na vin-ci-tor!  
laurels crown thy brow!

tor-na vin-ci-tor!  
laurels crown thy brow!

tor-na vin-ci-tor!  
lau-rels crown thy brow!

tor-na vin-ci-tor!  
lau-rels crown thy brow!

tor-na vin-ci-tor!  
lau-rels crown thy brow!

tor-na vin-ci-tor!  
lau-rels crown thy brow!

*col canto* *a tempo ff*

Nota 2

Fakat bu yükselen müzikten önce aşık olduğu adam ve babasının bir savaş meydanında karşılaşacağı düşüncesi ile içinde oluşan ikilemi, zaten oyunculuk ve mimikleri ile seyirciye gösterir. Aida'nın bu hislerine tezat olarak kalabalık gürhün sevincini vurgulayan gurur ve zaferin altını çizen oldukça forte müzik, Aida karakterinin oyunculuğunu daha da öne çıkarır. Sahne sonunda yalnız kalan Aida ariasına, biten sahnedeki kelimelerle, bestecinin belirttiği üzere *Allegro agitato* (♩=138.) başlar.

Aynı kelimeleri içeren bu müzik cümlesi Bleiler tarafından bir ağlama ve haykırış olarak nitelendirilmiştir. “*Ritorna Vincitor!*” (Zaferle geri dönsün!) (Bleiler, 1962) Her ne kadar Bleiler bu cümleyi ağlama olarak yorumlamış olsa da, besteci tarafından orkestranın, ariyanın uvertürünü *fortissimo* seslendirilmesi gerektiğini yazdığı için Aida da eşlik olarak tamamen yalnız bırakıldığı ilk cümlesine aslında nüansı belirtilmemiş olmasına rağmen *forte* başlamak ve *crescendo* ile cümleyi bitirmek durumunda kalır. Çünkü ardından gelen cümlesine eşlik eden orkestra, yine bestecinin yazdığı üzere *fortissimo* devam eder. Fakat ölçü bitiminden hemen sonra *pianissimo* devam ederek Aida'nın bir sonraki frazındaki duygusal ve anlamsal ikilemine dikkat çeker.

Verdi — Aida, Act I

### Scene.

Aida.

**Allegro agitato. (♩ = 138)**

**Aida.**

Ri - tor - na vin - ci - tor! E dal mio lab - bro u -  
May lau-rels crown thy brow! What! can my lips pro -

**Piano.**

*ff* *pp*

scì l'em - pia pa - ro - la! Vin - ci - tor del pa - dre  
nounce language so impious! Wish him vic - tor o'er my

Nota 3

Aida ikinci frazda içindeki ikilemi vurgulayarak sanki sesli düşünür gibi “*E dal mio labbro uscì l’empia parola!*” (Bu hain sözleri dudaklarım telaffuz etti!) cümlesi ile pekiştirir.

Aida bu cümleye, eşlikte bulunan *pianissimo* ifadesinden biraz daha gür bir biçimde başlar. Çünkü ardından eşliğin gelecek olan *forte* cevabına müziği hazırlamak için frazın sonunda yer alan bir veya iki kelimeyi *forteleşerek* kötücül bir tını ile vurgulaması gerekmektedir. Aryanın seslendiriliş zorluğunu ilk iki cümledeki gürlük değişimi ile daha eserin başından gözlemlemeye başlarız. Verdi yazdığı bu dramatik ifade değişiklikleri ile librettonun anlamını muhteşem bir biçimde güçlendirmiştir.

Verdi’nin bir nevi *recitativo* olarak da nitelendirebileceğimiz *allegro agitato* bölümünde, bazı ölçülerde solist ve orkestrayı soru-cevap formunda ayırarak, bazı ölçülerde ise birleştirerek, bölümün bitimine kadar Aida’nın mantık ve duygusu arasındaki ikilemi sürdürdüğünü gözlemleyebiliriz. Uvertürden sonraki kısa sessizlik anını bozan Aida’nın ilk cümlesi çıkıcı bir melodi ile yaşadığı şoku ve olanlara inanamayışını vurgulamak üzere düşünülmüştür diyebiliriz. Tüm aya, Aida’nın iç dünyasındaki kargaşanın bir temsilidir ve aslında bütün operanın bir özeti olarak nitelendirilebilir. Çünkü Aida’nın aşık olduğu adam ve babası ile vatanı arasındaki sadakatini kime göstereceğini bilemediğini anladığı, en sevdiği iki insanı da kaybetme korkusunun dehşetine kapıldığını fark ettiği anı anlatmaktadır.

Bir sonraki müzik cümlesine “*Vincitor del padre mio,*” (Babamın karşısında muzaffer olan,) sözü ile başlayarak Radames’i kasteden Aida, yine müziğin onu yalnız bıraktığı anda fraza başlar ve “*mio,*” (benim) dediği sırada eşlik *piano* gürlüğündedir. Cümlelerin girişinde babasına galip gelmesi düşüncesi ile öfkesini içinde tutamayan Aida, tampermanı yükseltmek için fraza *forte* başlar. Fakat *padre mio* (benim babam) diye babasından bahsederken onu ne kadar özlediğini de anımsayarak eşlik ona katıldığı anda enstrümanlar ile birlikte tekrar hafif bir ifadeye geri döner. Verdi Aida’nın kararsızlığını anlattığı bu ilk bölümde, vokal partisi üzerinde müzikal ifadeye yönelik hiçbir işaret kullanmamıştır. Fakat hem yıllar içinde edinilen tecrübeler, hem de orkestra partisinde yol gösterici olarak gizlenen küçük müzik işaretleri göz önünde bulundurularak, bunun gibi nota üzerinde belirtilmeyen ifadeleri, birçok sopranonun geleneksel seslendiriş tercihi haline dönüştüğünü belirtmek doğru olur.

Cümlelerin devamında babası Amonasro'yu kastederek “*di lui che impugna l'armi per me... Per ridonarmi una patria, una reggia e il nome illustre che qui celar m'è forza!*” (Kim ki, bir vatan, bir krallık ve burada saklamak zorunda kaldığım şanlı ünvanımı/ismimi, bana geri vermek için silaha sarılan/savaşmaya hazırlanan!) sözlerini sıralayan Aida, babasının fedakarlığını ve kaybettiği şeyleri anımsayarak bir kez daha öfkesini hatırlar. İlk sözünü *piano* olarak seslendirmesine ve cümlelerin devamında, Verdi tarafından solo partilerine hiçbir müzik ifadesi konulmamış olmasına rağmen Aida, “forza!” kelimesini vurgulayarak frazı bitirmelidir. Çünkü hemen ardından gelen sopranonun sustuğu ve orkestranın devam ettiği iki ölçüde Verdi, *forte* olarak devam eden altı akorun üçü için *forzando* diğer üçü için ise *sforzando* dinamiklerini kullanmıştır. Aida'nın da “forza!” kelimesinde hafif forteleşerek eşliğin nüansını hazırlaması müziksel ifadeyi zenginleştirir.

scì l'em-pia pa-ro-la! Vin-ci-tor del pa-dre  
nounce language so impious! Wish him vic-tor o'er my

mi-o-di lui che im-pu-gna l'ar-mi per me-per ri-do-nar-mi u-na  
fa-ther- o'er him who wag-es war but that I may be re-stor'd to my

pa-tria, u-na reg-gia e il no-me il-lu-stre che qui ce-lar m'è for-za!  
country, to my kingdom, to the high sta-tion I now perforce dis-sem-ble!

Nota 4

Eşlik cümlesinin bitiminden sonra müziğe tek başına devam eden Aida yine Radames'i kast ederek “*Vincitor de'miei fratelli...*” (Kardeşlerime galip gelen...) sözleri ile frazına başlar ve tekrar orkestranın ona katıldığı ölçüde ifadeyi destekleyecek şekilde “*fratelli*” kelimesinde biraz piyanolaşır. Bu ölçüde eşlik *piano* başlar, *crescendo* ve *decrescendo* yaparak, bağlı bir melodi ile müzikte gerilim yaratır. Orkestra, gerilim hissiyatını ve ölçüyü tekrar ederek aynı nüansı icra eder. Bu ölçülerde Aida “*ond'io lo vegga, tinto del sangue amato,*” (böylece onu sevdiklerimin kanıyla lekelenmiş olarak görebilirim) sözleriyle eşliğin gürlük ifadelerine uyarak aryayı seslendirmeye devam etmelidir. Bu üç müzik cümlesinin sonlarında yer alan “*telli*”, “*vegga*” ve “*mato*” hecelerine denk gelen ve vokal melodileri üzerinde herhangi bir müzik nüansı işareti olmamasına rağmen sırasıyla si – sol diyez / do natürel – la / do diyez – la diyez notaları ile kromatik bir sekvens biçiminde ilerlemekte ve *portamento* etkisi yaratmaktadır. Sözlerden gelen gerilim duygusunu güçlendirmek adına, orkestra tarafında gerçekleştirilen çıkıcı ve inici kromatik diziler doğası gereği *crescendo* ve *decrescendo* ifadeleri ile vokal partinin icra etkisini arttırmak amacıyla yapılmaktadır.

Verdi — Aida, Act I

Vin - ci - tor de' miei fra - tel - li\_ on - d'io lo  
Wish him con-qu'ror o'er my broth - ers\_ E'en now I

veg - ga, tin - to del san-gue a - ma - to, tri - on - far nel  
see him, stain'd with their blood so cher - ish'd, 'mid the clam'rous

*pp*

*cresc.*

Nota 5

Bir sonraki cümlede Aida yine Radames'ten bahsederek; “*Trionfar nel plauso dell'Egizie coorti! E dietro il carro, Un Re, mio padre di catene avvinto!*” (Mısır taraftarları/destekçileri/ kalabalığı tarafından alkışlar ile hoş karşılanan zaferi! ve onun savaş arabasının arkasında bir kral, benim babam zincirlerle bağlı!) sözleri ile müziği devam ettirir.

Bu cümlede başında eşlik partisine yazı ile *crescendo* ifadesini koyan Verdi, diğer ölçüde müziği devam ettiren bütün partilere *forte* ifadesini yazmıştır. Aida'nın, fraza girişte yine orkestra ile uyumlu biçimde ikinci ölçüde gelen ve orkestranın eşliklerinde yazılmış üçer *sforzando* ile her ölçüde vurgusu güçlenecek olan müziğe, vokal parti için yazılmamış olmasına rağmen eşlik için yazılmış *crescendoyu* uygulayarak başlaması, ifadeyi pekiştirecektir. Frazın ikinci ölçüsünün girişinde *forte* nüansı ile devam ettirilen “*plauso*” kelimesindeki fa diyez – fa diyez oktav inişinin de yine *portamento* ile bağlaması ve ardından nefes alınması, bir sonraki kelimenin vurgulu olması ve ardından gelen orkestranın *sforzandolarını* güçlendirmesi için büyük önem taşımaktadır. Aida eşliğin cevabı olarak gelen *forte* müziği vurgulamak için, vokal parti içinde yer alan sessiz sürelerin her birinde özellikle nefes alarak, yine vokal partiye yazılmamış olmasına rağmen volümünü *fortissimoya* doğru kontrollü biçimde arttırmalıdır. Böylelikle frazın son ölçüsünde bütün partiler için yazılmış, üzerinde *puandare* uzatma işareti olan ikilik sessiz süreden önce gelen eşlik partisindeki *fortissimoyu* uygulayarak, öfke ve haykırış hissiyle müziği drama açısından güçlendirmiş olacaktır. Aida'nın bu sessizlik anına kadar anlattığı ikilem dolu trajedinin duygu açısından yükselerek tepeye ulaşan gerilim hissini en tepede sessizliğe devretmesi, seyirci üzerinde bir şok etkisi yaratacak ve anlatılan hikayede olan biteni düşünmesine orkestra şefinin izin verdiği ölçüde olanak sağlayacaktır. *Allegro agitato* (♩=138.) bölümü burada sonlanmaktadır.

The image displays three staves of musical notation from Verdi's opera Aida. Each staff consists of a vocal line (soprano, alto, or tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are written in both Italian and English below the vocal lines.

**Staff 1:**

veg - ga, tin - to del san - gue a - ma - to, tri - on - far nel  
 see him, stain'd with their blood so cher - ish'd, 'mid the clam'rous

**Staff 2:**

plau - - so dell' E - gi - zie co - or - til - E die - tro il  
 tri - - umph of E - gyp - tian ba - tal - lions! Be - hind his

**Staff 3:**

car - ro, un Re - mio pa - dre - di ca - te - ne av - vin - tol -  
 cha - riot a King - my fa - ther - as a fet - ter'd cap - tive!

Nota 6

Verdi, hızını *Piu mosso* ( $J=100$ .) olarak belirttiği bir sonraki bölümün ilk ölçüsünde, eşliği *pianissimo* (*pp*) *staccatoları* ile başlatır. *Piu mosso* hız terimi *Allegro agitato* 'ya göre daha yavaş bir ritim olsa da, bir sonraki ana hız değişikliğine kadarki bütün müzik *sebare* yazıldığı için aslında bir önceki bölümden daha hızlıdır. Aynı ölçünün sonunda bas enstrümanlarla aynı anda müziğe dahil olan Aida'nın partisinde de, bas enstrümanlardaki gibi *pianissimo* başlayan *legato* bir cümle ile müzik ilk ifadesini kazanır. Bu ve bundan sonraki frazda da aynı bağı sürdüren besteci, ayrıca cümlelerin başından bitimine bağ içerisinde kalan büyük bir *crescendo* ve *decrescendo* ile melodik olarak aceleci ve gerilimli yapıyı sürdürmüştür. Aynı form özelliklerini ilk ölçüdeki

*staccatolar* hariç tamamen barındıran bu iki frazda Aida sözlerine “*L'insana parola o Numi sperdete! Al seno d'un padre la figlia rendete,*” (Ah tanrılar, söylediğim çılgınca sözü yok edin! Ve bir kızı babasının koyununa geri getirin/kavuşturun.) cümleleri ile başlar. Bu iki bağlı cümle ile bir dua niteliğinde hemen olmasını dilediği şeyi anlatmaktadır.

Più mosso. (♩ = 100.)

*pp*

L'in - sa - na pa - ro - la o Nu - mi sper - de - te! al  
Ye Gods watch-ing o'er me, Those words deem un - spo - ken! A

*pp*

se - no d'un pa - dre la fi - glia ren - de - te; strugge - - -  
fa - ther re - store me, His daugh - ter heart-broken; Oh scat - - -

*pp*

Nota 7

Ardından bir kelimenin üç defa tekrarı ile başlayan fraz üzerinde soprano için bir gürlük ifadesi belirtilmemiş olmasına rağmen, eşlik partisi için bu kelimenin ikinci hecesinden itibaren her tekrarında *forte* ifadesinin yazıldığını görürüz. Bu “*Struggete*” (Yok et!) kelimesidir. Bu kelimenin ilk iki tekrarının aralarına vokal partide sessiz süreler koyan Verdi, kelimenin etkisini ifade açısından arttırmıştır. Soprano da orkestranın gürlüğünün üstünde duyulabilmek ve kelimenin anlamında yer alan kötücül manayı verebilmek için, üzerinde belirtilmemesine rağmen *forte* bir söyleyiş ile müziğe devam etmelidir. Kelimenin ilk iki tekrarındaki vurguyu arttıran melodi, çıkıcı ve inici olarak oktav değişikliği yapan sol notasını içerir. Tradisyonel olarak çıkıcı bölümü kısa bir *crescendo* ile büyüten sopranoda genel beklenti, inici oktav inişini *portamento* ile

bağlamasıdır. Bu yazılmamış tekrar eden müzik ifadeleri Aida'nın kızgınlığını ve hayal kırıklığını vurgulamaktadır. Bu frazda Aida “*Struggete le squadre dei nostri oppressor! Ah!*” (Ah! Zalimin saflarını/lejyonlarını yok et!) sözleriyle müziğe devam ederken hala bir dua şeklinde tanrılara seslenmektedir. “*Struggete*” kelimesi, üçüncü tekrarında aynı fortelikte bağlı bir müzik cümlesi ile devam eder. Vokal partide cümledeki üç hecelik “*opressor*” kelimesine denk gelen üç notanın üzerinde *marcato* ifadesi yer almaktadır. Bu vurgular aynı fortelikte devam eden cümledeki solist tarafından cümle sonundaki *fortissimo* nidaya “Ah!” hazırlanması açısından asla unutulmaması gereken bir üsluptur. Eşlik de benzer dramatik hazırlığı “*opressor*” kelimesinin bitimiyle başlayan ölçüdeki altı adet *staccato* nota ile müziği *fortissimo* haykırışına hazırlar. Sopranolar için seslendirmesi ciddi bir teknik kontrol gerektiren üzerinde *fortissimo* olarak bağlı bir biçimde tutulan üst oktav si bemol notası, partisyonda farklı enstrümanlarla yine *fortissimo* kuvvetinde *staccato* notalar ve son iki notada *sforzando* ile desteklenir. Bestecinin yazdığı vokal partide Aida'nın tutması gereken si bemol notası bir adet 1'lik nota ve bir adet noktalı 2'lik nota uzunluğunda olup eşlik durmadan önce bitmektedir. Fakat notada yer almamasına rağmen süre gelen yıllar içerisinde orkestra şeflerinin ve solistlerin icra seçimleri doğrultusunda *fortissimo* si bemol notası, üzerinde *puandorg* varmış gibi orkestra eşliğinin bitiminden çok sonrasına uzatılmaktadır. Besteci tarafından belirtilmemiş olan bu ifade, günümüzde bu aria için olmazsa olmaz klasikleşmiş bir geleneksel seslendiriliş tercihi haline almıştır. Bunun nedeni dramatik olarak kötücül ifadeyi güçlendirmek ve Aida'nın bu nidasını cümle başındaki lanetleyici beddua niteliğindeki sözlerinin ardından gelen bir haykırış olarak öne çıkartıp, seyircide yine bir şok etkisi yaratmaktır. Çünkü bir sonraki cümlede solist eşiksiz tek başına kalarak müziğe devam edecek ve sözlerin anlamı göz önünde bulundurulduğunda kendisine acıyarak söylediklerine inanamayacaktır.

se - no d'un pa - dre la fi - glia ren - de - te, strugge - - -  
fa - ther re - store me, His daugh - ter heart - broken; Oh scat - - -

te, strugge - - - te, strug - ge - te le squa - dre dei  
ter, oh scat - - - ter, oh scat - ter their ar - mies, for

no - stri op - pres - sor! Ah! sven - tu - ra - ta! che  
ev - er crush our foe! Ah! what wild words do I

#### Nota 8

Aida'nın hayal kırıklığını anlatarak kendine acıdığı ve söylediklerine inanamadığı vurucu cümlesi kısa fakat ikilemine vurgu yapan etkili bir soru cümlesidir. Genellikle geleneksel olarak birçok soprano ilk kelimeden sonra ifade nefesi almayı tercih etse de bazı sopranolar almamayı tercih etmiştir. Buradaki ifade nefesi opsiyoneldir. "sventurata! Che dissi?" (Talihsiz/biçare ben! Ne dedim böyle?) cümlesini müzik eşliği olmadan tek başına seslendiren Aida'nın bu iç çatışması, frazın bitiminde eşliğin naif ve bağlı piano ifadesi ile ölçüyü tamamlarken *cantabile* solo giriş klarnete verilmiştir. Müzik bu frazın bitişi ile başlayan ölçüden itibaren *andante* hızında devam eder. Bir

sonraki ölçüde yaylılar klarnete eklenerek *pianissimoya* çekilirler ve Aida'nın *piano* devam edeceği sözlerine eşlik ederler. Aida'nın aklında sevdiği adam vardır. “*E l'amor mio?*” (Ya aşkım?) sorusu ile tekrar ikilemini hatırladığını belirten solistin birçok kelimede olduğu gibi vurguyu arttırmak için “mio” kelimesine denk gelen (re – do) inici biten frazın son iki notası arasında kısmen abartılı bir *portamento* yapması beklenir. Klarnetin sesinin baskın duyulduğu ölçü sonundaki inici üç notadan sonraki vokal cümlelerin ilk yarısında yer alan, “dunque” ve “poss'io” kelimelerinde *portamento* ifadesinin kullanılması geleneksel seslendiriş tercihlerindendir. Bu frazda Aida icrasına “*Dunque scordar poss'io / questo fervido amore*” (Öyleyse/ o zaman unutulabilir miyim bu ateşli aşkı) sözleri ile devam eder. Solistin, “ateşli aşk” anlamına gelen “*fervido amore*” kelimelerini biraz daha vurgulayabilmesi için besteci tarafından bu iki kelimenin üzerine vokal partide bir *crescendo* eklemiştir. Buradaki son iki notaya denk gelen hece “more” (mi–re) için de yine aynı *portamento* ifadeyi tamamlamak için önemli rol oynar.

Verdi — Aida, Act I

**Andante poco più lento della 1<sup>a</sup> volta.**

The musical score is for a scene from Verdi's opera Aida, Act I. It is marked 'Andante poco più lento della 1ª volta.' The tempo is 'Andante poco più lento della 1ª volta.' The score is in 3/4 time. The vocal line is in Italian and English. The piano accompaniment is in 3/4 time. The piano part includes markings 'p cantabile' and 'pp'.

Italian lyrics: *dissi? e l'a-mor mi-o? Dun - que scordar pos-*  
 English lyrics: *utter? Of my af - fection Have I no re - col-*

Italian lyrics: *s'i - o que-sto fer - vi - do a - mo-re che, oppres-sa e*  
 English lyrics: *lec - tion? That sweet love that con - sold me, a cap - tive*

Nota 9

Aida'nın önceki cümlede unutup unutamayacağını sorguladığı aşkı kastederek “*Che, oppressa e schiava, Come raggio di sol qui mi beava?*” (Köleştirilmiş /tutsak edilmiş mazlum bir kızı güneş ışığı kadar mutlu eden...) sözleriyle bu duygunun onun için ifade ettiklerini tanımlar. Bu fraz üç küçük bölümden oluşmaktadır. İlk cümle bağlı ifade ile başlayan “*Che, oppressa e schiava,*”, ardından gelen “*Come raggio di sol*” kısmına bir *decrecendo* ifade ile bağlanır. Gramer olarak virgül ile ayrılmış olan iki sözün birbirine bağlandığı virgülden önceki “*schiava*” kelimesi yine tradisyonel olarak re – do arasında tek notalık inici bir *portamento* ile seslendirilmelidir. Soru cümlesini tamamlayan son sözler “*qui mi beava?*” için vokal partinin üzerinde bir ifade belirtilmemiş olmasına rağmen, bestecinin yaylılar için yazdığı *pianissimo* ve *dolce* ifadelerine uygun olarak solist tarafından da hafif bir biçimde seslendirilmesi ve “*qui*” kelimesine denk gelen si – re notaları arasında çıkıcı bir *portamento* yapılması beklenir. Üç kısım gibi düşündüğümüz bu cümlede, süregelen yıllar içinde iki farklı nefes tercihi gelenekselleşmiştir. Bütün soprano’lar “*qui mi beava?*” kelimelerinden önce nefes almaktadır. Fakat birinci ve ikinci kısım arasında gramer olarak var olan virgül ve müzik ifadesi olarak bulunan *decrecendo* nedeniyle bazı solistler edebi olarak virgülden nefes alıp ifadeyi güçlendirir. Bazı solistler ise nefes almayarak legato bir bağ ile iki kısmı birbirine bağlamayı ve bütün vurguyu son kısma bırakmayı tercih etmişlerdir. Bu iki tercih de solistin ve orkestra şefinin seçimine göre opsiyoneldir.



Nota 10

Sonraki cümlesinde sorduğu soruyu yine frazın içinde anlam olarak yanıtlayan Aida, “*Imprecherò la morte a Radamès a lui ch'amo pur tanto!*” (Çok sevdiğim Radames için ölümü mü çağırayım? / Çok sevdiğim Radames’i ölümle mi lanetleyeceğim?) sözleri ile ariasını sürdürür. Sevgisini ve sevdiği adamın ölümünü aynı cümlede ifade etmesi ikileminin doruk noktalarından biridir. Besteci cümlelerin başındaki “*Imprecherò*” kelimesinden sonra vokal parti üzerinde *crescendo* ve *decrescendo* yazarak ifadeyi güçlendirmiştir. Bu ifadenin tam ortasında yer alan, “lui” kelimesi frazın en tiz notası olan sol notasına denk gelmektedir. Bu nota yıllar içerisinde birçok solist tarafından sanki üzerinde *tenuto* varmış gibi süre değerinden uzun tutulmaktadır. Dramatik etkiyi

güçlendirse dahi tercihen fazla uzun olmaması veya bu konuda orkestra şefinin tercihi doğrultusunda hareket edilmesi uygun olacaktır.

Verdi — Aida, Act I

The image displays a musical score for Verdi's opera Aida, Act I. It features three systems of music. The first system shows a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Ah! non fu in ter - ra mai da più cru - de - lian - Ah! nev - er yet on earth liv'd one whose heart was". The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The second system continues the vocal line with the lyrics: "go - scie un co - re af - franto! torn by wild - er anguish!". The piano accompaniment continues with similar figures. The third system is a new section marked "Allegro giusto poco agitato (♩ = 100) triste e dolce". It features a vocal line with the lyrics: "I sa - cri no - mi di pa - dre - ða - Those names so ho - ly, of fa - ther, of". The piano accompaniment is more active, with arpeggiated figures. The section ends with a "rall." marking.

Nota 11

Verdi'nin solist için belirttiği *forte* haykırışı ile sonraki cümlesine başlayan Aida, "Ah! non fu in terra mai da più crudeli angoscie un core affranto!" (Yeryüzünde hiçbir zaman daha acımasız bir ıstırabın üstesinden gelen kırık bir kalp olmadı! / Yeryüzünde asla böyle bir ıstıرابı ile bilinen kırık bir kalp yoktur!) sözleri ile icrasına devam eder. Frazın başındaki haykırıştan sonra gelen "non" hecesine inici şekilde bağlanan la bemol – re notaları arasında ve frazın sonundaki "franto" kelimesinde, yazılmamış olmasına rağmen *portamento* yapılması dramatik ifade için büyük önem taşımaktadır. Bu cümledeki ifadelere ek olarak cümle sonunda etkiyi güçlendirmek için "un core affranto!" (kırık bir kalp!) sözünden önce mutlaka nefes alınması gerekir. Aida'nın icrasının bitiminden sonra orkestra dört ölçü daha devam eder. Soru-cevap niteliğinde iki melodinin ikincisi olan cevap kısmında bir *crescendo decrescendo* genişlemesi ile *rallentando* ve *morendo* ifadesi yapılarak andante bölümü sonlanır.

**Allegro giusto poco agitato (♩ = 100)**  
*triste e dolce*

I sa - cri no - mi di pa - dre - da -  
Those names so ho - ly, of fa - ther, of

man - te, nè prof - fe - rir pos - si - o, nè ri - cor -  
lov - er, No more dare I now ut - ter or e'en re -

dar - Per l'un per l'al - tro con - fu - sa - tre -  
call; A - bash'd and trembling, to heav'n fain would

Nota 12

Besteci bu bölümde dramatik etkiyi güçlendirecek şekilde hız olarak *allegro giusto poco agitato* (♩=100.) ile devam eder ve ton değiştirir. Orkestranın *pianississimo* kuvvetinde başlayarak, eşliği *con espressione* ifadesi ile sürdürmesi istenmiştir. Verdi, vokal partinin üzerine ise "*Triste e dolce*" ifadesini yazarak solisti cümlesine başlatır. Aida, endişesini daha da tırmandıracağı vurgulu sözlerden oluşan, on altı ölçü boyunca devam edecek iç çatışmasına "*I sacri nomi di padre d'amante, nè profferir poss'io, nè ricordar...*" ("Baba" ve "sevgili" kutsal sözcüklerini artık ne ağzıma alabilir/konuşabilir, ne de hatırlayabilirim...) cümlesi ile başlar. Bu frazdaki "nè profferir" kelimesinin tamamında ve sonraki "ricordar" kelimesinin ilk hecesi üzerinde *marcato* ifadesi bulunmaktadır. Eşlik *legato* devam ettiği için solistin de bu vurguları bağlı bir biçimde seslendirmesi gereklidir.



Nota 13

Ayrıca eşliğin gerilimi vurgulaması adına “ricordar” kelimesinin son hecesinde inici bir melodi ile bir anlığına forteleşilir, Solist sonraki frazın başında tekrar *pianissimoya* dönerek *legato* icrasına devam eder. “*Per l'un per l'altro confusa tremante Io piangere vorrei pregar.*” (Her biri için, korkum ve kafa karışıklığım içinde, dua etmek, ağlamak isterim.) sözleri ile devam eden müzik Aida’nın kendini yargıladığı ve ne yapması gerektiğini bilemediği önemli bir andır. Bu cümledeki dört hecelik “*io piangere*” (ağlarım/ağlamak) sözcüğüne denk gelen dört notanın ilk üçünün üzerinde *forzando*, dördüncüsün üzerinde ise yine *marcato* ifadesi yazılmıştır. Aynı *marcato* cümlede vurgulanmak için tekrar edilen “*vorrei*” (istiyorum) kelimesinin ikinci tekrarının son hecesinde de vardır. Besteci tarafından yazılmış bu ifadeler başkarakterin çektiği ruhsal ızdırabı daha iyi belirtmesine olanak sağlayacağı için icracı tarafından önemle dikkate alınmalıdır.

man-te- io pian-ge-re vor-rei- vor-rei pre-  
hov-er My prayrs for both, for both my tears would

gar. Ma la mia pre-ce in bestem-mia si  
fall. Ah! all my prayers seem transform'd to blas-

*con più forza*

*pp*

## Nota 14

Eşlik icrasına *pianissimo* devam edilmesine rağmen solistin partisinde devam eden frazın ilk kelimesinin üzerinde *con piu forza* ifadesi bulunmaktadır. Aida cümlesine “Ma la mia prece in bestemmia si muta delitto è il pianto a me colpa il sospir” (Ama dualarım küfre dönüştü - gözyaşlarım benim için suçtur; iç çekişlerim de öyle...) sözleriyle devam ederek bu ifadelerle kendini yargılar. Cümlede nerede nefes alınması gerektiği, “simuta” kelimesinden sonra gelen sekizlik bir sessiz süre ile besteci tarafından belirtilmiştir. Bunun nedeni iki kısım olarak düşünebileceğimiz bu cümledeki iki farklı duygudur. “Ma la mia prece in bestemmia si muta” sözlerinde öfke ve hiddet hakimken, “delitto è il pianto a me colpa il sospir” sözlerinde ise kendine acıma ve kendini yargılama vardır. Besteci solist için ilk sözlerin sonuna kadar, ilk kelimenin üzerindeki *con piu forza* ifadesi dışında bir şey belirtmez. Fakat süre gelen yıllar içerisinde icracılar tarafında “bestemmia” (küfür) kelimesinin ikinci hecesinin daha baskın vurgulanması bir gelenek haline gelmiştir. İtalyanca konuşma dilinde diksiyon kuralları gereği genel olarak zaten ikinci hecelerin vurgulanması önemlidir. Buradaki ayrıntı kelimenin kötü anlamını daha iyi ifade etmek içindir.

Sessiz süreden sonra devam eden ikinci kısımda ilk kelime gurubuna denk gelen altı notanın ilk beşinde *staccato* ifadesi bulunur. Fakat eşlik bağlı devam ettiği için solist de bu kelimelerin hecelerini kesintiye uğratmadan sürdürmelidir. Tercih olarak bunun yerine sessiz harflerde hafifçe çok kısa kalışlar yapar. Böylece sessiz harfleri daha

baskın bir artikülasyon ile seslendirerek inici melodinin *staccatolu* duyulmasını bağ içinde sağlamış olur. Ardından gelen “*colpa il sospir*” (iç çekmelerim suçtur) sözleri anlam açısından önemli bir derinlik barındırır. Besteci bu sözlerin doğru vurgulanması için *colpa il* sözcüklerine *marcato* ifadesini yazmıştır. İkinci nota inici biçimde *portamento* ifadesi ile “*sospir*” kelimesinin ilk hecesine bağlanmalıdır. Bu da vokal partide yer almayan bir ifadedir ve kelimenin dramatik yapısının vurgulanması açısından önemlidir.

*con più forza*

gar. Ma la mia pre - ce in bestem - mia si  
fall. Ah! all my prayers seem transform'd to blas-

mu - ta - de - lit - to è il pian - to a me - col - pa il so -  
pheming, To suf - fer is a crime, dark sin to

spir - in not - te cu - pa la men - te è per -  
sigh; Thro' dark - est night I do wan - der as

du - ta - e nell' an - sia cru - del vor - rei - mo - rir.  
dreaming And so cru - el my woe, I fain - would die.

Nota 15

Sonraki cümlesinde ikilemi yüzünden hissettiği iç karmaşasını ve bunun onda yarattığı ölme isteğini anlatan Aida, “*In notte cupa la mente è perduta e nell'ansia crudel vorrei morir.*” (Aklım acı bir gecede kayboldu ve böylesine acımasız bir ıstırap içinde ölmek istiyorum.) sözleri ile frazını tamamlar. İlk kelimedede *piano* ve küçük *staccatolarla* başlayan eşlik Aida ile birlikte sonraki ölçüde bağlı bir *crescendo* ve *decrescendo* yapar. Aynı ifade bir ölçü atlayarak bütün müzik için tekrarlanır. Cümlede nerede nefes alınması gerektiği, “perduta” kelimesinden sonra gelen sekizlik bir sessiz süre ile besteci tarafından belirtilmiştir. Fakat vuruculuğunu ve dramatik etkisini arttırmak için son iki kelimededen önce de neredeyse onaltılık bir sessiz süre kadar durarak nefes alınması, ifade açısından önem taşıyan geleneksel bir tercihtir. Bu iki kelimenin daha da vurgulanabilmesi için vokal partide bulunmamasına rağmen “*vorrei morir.*” (ölmek isterim/istiyorum) sözlerindeki en tiz nota olan mi bemol notası, *cresendonun* en yükseldiği anda *tenuto* ifadesi yapılarak eşlik ile birlikte uzatılmalıdır. Besteci cümlemin sonunda yer alan “*morir*” kelimesinin son hecesine denk gelen si bemol notasını ölçü boyunca uzatmıştır. Aynı ölçüdeki eşlikte yaylılar ve perküsyon kromatik çıkıcı *crescendo* bir melodi çalar. Bir sonraki cümlemin dramatik yapısı tamamen farklı ve bir dua niteliğindedir. Bestecinin yazdığı üzere bu kromatik çıkışın *forte*leşerek sonlanmasını takiben, bir sonraki ölçüde *pianissimo* devam ettirmesi, arayı daha da etkileyici kılar.

Cümlemin son notasının, partide olmamasına rağmen bir sonraki “*numi*” kelimesine *portamento* ve *puandorg* ile partiye ekstra bir mi bemol notası ekleyerek bağlanması, sopranolar tarafından vazgeçilmez bir ifade tercihidir. Bu uzatmanın sonunda *piano* gürlüğüne geri dönülmesi bir sonraki cümlemin hafifliğini tamamlamak için önem taşımaktadır.

**Cantabile.  
con espress.**

Nu - mi, pie - tà del mio sof - frir! Spe - me non v'ha  
Mer - ci - ful gods! look from on high! Pit - y thesetears

pel mio do - lor\_ A - mor fa -  
hope - less - ly shed\_ Love, fa - tal

## Nota 16

Müziği *pianissimo* ve *legato* bir biçimde devam ettiren eşliğin üzerindeki vokal partide *cantabile* ve *con esspressione* ifadeleri bulunmaktadır. Bir yakarış veya bir dua olarak nitelendirebileceğimiz Aida'nın cümlesini, ayrıntılar ışığında eşliğin duyulurluğunu bastırmayacak biçimde, *piano* veya *mezzoforte* bir gürlükle *legato* bağını sürdürerek devam etmesi beklenir. Duygunun tamamen değiştiği bu bölümde Aida, frazına “*Numi, pietà del mio soffrir! Speme non v'ha pel mio dolor*” (Tanrılar, acıma merhamet edin! Üzüntüm için umut yok!) sözleri ile başlar. Aryanın geri kalanındaki bütün sözler için, aralığı bir notadan fazla olan her melodik değişimde *portamento* yapılabilir veya yapılmalıdır.

pel mio do - lor\_ A - mor fa -  
hope - less - ly shed\_ Love, fa - tal

tal tre - men - do a - mor spez - za - mi!  
pow'r, mys - tic and dread, Break thou my

cor, fam - mi mo - rir! Nu - mi, pie -  
heart, now let me diel Mer - ci - ful

Nota 17

Notasyonda bulunmamasına rağmen “mio” kelimesinde *marcato* yapılması beklenir. Cümleye “Amor fatal tremendo amore spezzami il cor, fammi morir!” (Ölümçül, korkunç aşk, kalbimi kır ve beni öldür! / Ölümçül aşk, korkulu aşk, kalbimi kır ve ölmeme izin ver!) sözleri ile devam eden solist, çaresizliğini ifade eder. Eserin geri kalanında, cümlenin başındaki tanrılara yakarış kısmı farklı melodiler ve nüanslarla tekrarlanarak aya biter. İkinci kısım olarak nitelendirdiğimiz Aida’nın tanrılardan sonra aşka yakararak ölmek istediğini ifade ettiği sözler içerisinde, bestecinin vokal partide belirttiği üzere “*tremendo amor*” (Korkunç aşk) kelimelerine denk gelen bir *crescendo* mevcuttur. “Tremendo” kelimesinin olduğu ölçüde bulunan üçlemenin tam ortasına

gelen la bemol notası üzerinde dramatik etkiyi maksimum seviyeye çıkarmak için tenuto yapmak gereklidir.

Verdi — Aida, Act I

*poco string.*

tà del mio sof - frir, ah! pie - tà, Nu-mi, pie -  
gods! look from on high, ah! Oh hear, mer-ci - ful

*f*

tà del mio sof - frir, Nu-mi, pie - tà del mio sof -  
gods! oh hear my cry! mer-ci - ful gods! oh hear my

*pp* *perdendosi.* (exit.)

frir, pie - tà, pie - tà del mio sof - frir!  
cry, oh hear, oh hear, ye gods on high.

*ppp* *morendo.* *ppp*

Nota 18

Birinci kısım olarak nitelendirdiğimiz “Numi, pietà del mio soffrir! Speme non v'ha pel mio dolor” sözlerinin tekrarları ile devam ederek sonlanacak olan ariyanın vokal partideki ilk tekrarının “Numi” kelimesi, *piano* nüansı ile başlar. Bir sonraki ölçü için ise besteci, *poco stringendo* ifadesini özellikle belirtmiştir. Çünkü çıkıcı bir melodi ile ilerleyen vokal parti, “mio soffrir!” kelimelerinden sonra bir haykırıyla buradaki müzik

cümlesinin en tiz notasına erişecektir. Buradaki la bemol notası üzerinde yine yazılmamış bir *tenuto* vardır. Bu haykırışa denk gelen “soffrir!” kelimesinin ikinci hecesi bütün ölçüyü kaplamaktadır. Fakat geleneksel olarak bu notaya bağlı bir *portamento* ile notasyonda olmayan bir la bemol notası eklenir. “Soffrir” kelimesinin ikinci hecesini *cresendolu* bir şekilde vurgulamak büyük önem taşımaktadır. Aida, “Ah!” nidasından sonra aynı cümleyi üçlemeler ile inici bir melodi yaparak tamamlar. Üçüncü tekrarı daha da vurgulamak için “Numi, pieta” sözlerine denk gelen üçlemede bestecinin belirtmediği bir *ritardando* ile yavaşlayarak orkestranın *cresendo* ve *forte* olan eşliğinin üzerinde kalmalıdır. Sonraki ölçüde orkestra birdenbire *puandareli* bir sessiz süre ile susarak Aida’yı yalnız bırakır. Tek başına kalan solist küçük bir melodik hareket ile bağlandığı do notası üzerinde acısını vurgulamak için, besteci tarafından yazılmış olan *puandorgu* tutarak kelimeyi tamamlar. “Mio soffrir!” kelimelerine denk gelen notalar üzerindeki prozodik dağılım bu güne kadar bütün soprano tarafından yazıldığından farklı yapılmıştır. Bestecinin yazdığı orijinal partide “mio” kelimesi üzerinde *grupettolardan* oluşan *legato* melodi tamamlanıp, *puandorg* “soffrir” kelimesinin ilk hecesinde yer alır. Fakat notasyon hiç değişmeden bir önceki kelime olan “pieta”nın ikinci hecesi bir yerine iki notayı kaplamalı, *grupetto* “del” hecesinde tamamlanmalı ve “mio” kelimesi puandorga denk getirilmelidir. Bu değişiklik her zaman yapılması kesin olan ve orijinal prozodiyi değiştiren önemli bir ayrıntıdır. Böylece dramatik olarak “mio” kelimesinin vurgulanması daha doğru ve etkileyici olmaktadır.

tà del mio sof - frir, Nu - mi, pie - tà del mio sof -  
gods! oh hear my cry! mer - ci - ful gods! oh hear my

frir, pie - tà, pie - tà del mio sof - frir!  
cry, oh hear, oh hear, ye gods on high.

dolce, dim. morendo.

Nota 19

Orijinal notasyonda, eserin son frazında “pieta, pieta, del mio soffrir!” kelime tekrarları yer almaktadır. İki defa tekrar eden “pieta” kelimesinin ilkinin yerine “Numi” kelimesinin söylenmesi yıllardır süre gelen bir tradisyondur ve mutlaka böyle yapılır. *Pianissimo* eşlik ile birlikte solist de *pianissimo* ifadeyle sözlere başlar. Besteci bu gürlük ifadelerini belirttiği gibi ikinci “pieta” kelimesinin üzerine de ifade olarak *perdendosi* yazmıştır. Aida’nın sahneden çıkış öncesi son olarak söylediği “soffrir” kelimesinin son hecesi, birlik süre değerinde bir do notası ile vokal partinin sonu olarak yazılmıştır. Ancak bu do notası eşliğin *dolce* ifadesini tamamladığı ölçüye kadar uzatılmalıdır. Bu ekstra uzatılan kısımda solist *sotto voce* yaparak cümlesini sonlandırır.

Böylelikle Aida sahnesi bitip çıktığında, arkasından devam eden eşliğin yapacağı *diminuendo* ve *morendo* ifadelerini dramatik biçimde hazırlamış olur.



## BÖLÜM 5. SONUÇ

Opera'nın altın çağı olarak nitelendirebileceğimiz Romantik Dönem içerisinde yer alan “Grand Opera” gibi gelişkin bir opera türünün en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen bestecilerin başında Guiseppe Verdi gelir. Hayatı boyunca otuzun üzerinde opera besteleyen Verdi, yaratıcılığının zirveleşme ve olağanüstü başarı dönemi olan son döneminde, form özellikleri ve yenilikçi yapısı ile devleşen en önemli eseri olan Aida operasını bestelemiştir.

Aida operasının tamamı ve Aida rolünün seslendirildiği bütün bölümler incelendiğinde, bu karakterin teknik açıdan en zor ve kapsamlı seslendiriliş özellikleri içeren kısmının “Ritorna Vincitor” ariası olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni bu ariyanın dramatik yapısı ve müzik formu açısından dört farklı bölüm içererek neredeyse tüm operanın bir özeti niteliğinde olmasıdır. Opera eserlerinde var olan bu gibi ağır ariyaların öğrenilmesi ve icrası için sadece temel şarkıcılık yetenekleri yeterli olmaz. Bu eseri ve rolün tamamını seslendirmek isteyen veya seslendirmesi beklenen solistin o güne kadar tecrübe ettiği farklı eserlerin ona yardımcı olacağı noktalar olsa dahi, tüm bu tecrübe solistin bu rolün hakkını verebilmesi ve altından kalkabilmesi için kâfi olmayabilir. Çünkü opera sanatçılığının ve insan sesinin sınırlarını her açıdan zorlayan bu gibi eserler, zaman içerisinde solistler ve orkestra şeflerinin doğru tercihleri ile gelenekselleşen bazı spesifik seslendiriliş tradisyonları kazanmıştır ve bunlar olmadan ariyayı sanatsal olarak en üst seviyede icra etmek mümkün değildir. “Ritorna Vincitor” ariasının Aida operasının bir özeti gibi düşünülebilecek dört farklı bölümü de farklı tradisyonlar içermektedir. Bu tradisyonel değişikliklerin hangi ana nedenle var olduğu, bölümlerin her birinde ayrıntılanmakta ve anlam bütünlüğünü oluşturmaktadır.

*Allegro agitato* (♩=138.) olarak başlayan ilk bölüm *recitativ* niteliğinde ilerleyen, orkestra ve solist arasında nadiren birleştikleri fakat çoğunlukla soru cevap formunda devam eden bir akıştan oluşur. Hem orkestranın hem de solistin partisinde bolca gürlük değişikliği içeren tradisyonel nüansların gerekliliği ile Aida karakterinin ikilemine bir

girizgâh yapılmaktadır. Bu bölümdeki tradisyonlar doğru biçimde kullanıldığında ve yorumlandığında aryanın ilk bölümü seyirciyi tamamen etkileyiciliğiyle şoke eden ve duygudan duyguya taşıyan bir hal alır. Bunun en önemli nedeni bu bölümde Aida karakterinin ikilemini ve arada kalmışlığını ilk kez kendine ve seyirciye ifade ettiği bölüm olmasıdır.

*Piu mosso* ( $\text{♩}=100.$ ) devam eden ikinci bölümde müzik bolca bağ içeren ve gerilim duygusunu arttırabilmek için belirli kromatik melodilerde çok defa *crescendo* ve *decrescendo* ifadeleri kullanılmaktadır. Karakter bu bölümde tanrılara seslenmeye hazırlanarak bulunduğu durumun vahametini ve içinden çıkılmazlığını anlatmaktadır. Aşk ve baba sevgisinin ikilemini daha iyi vurgulayabilmek için vokal partide olmayan fakat tradisyonel olarak kullanılması gereken birçok *portamento*, *marcato*, *sforzando*, *staccato* ve *puandorgları* icrasına ekler. Bu bölümde orkestra ve vokal parti mükemmel bir biçimde birleşerek seyircinin karakteri daha iyi anlamasına ve durumu sahiplenmesine yardım eder.

*Rallentando* ve *morendo* bir ifade ile bitirdiği frazından hemen sonra hız olarak *Allegro giusto poco agitato* ( $\text{♩}=100.$ ) birleşik hız terimi ile tamamen farklı bir duyguyu anlatmaya başlayan Aida, aryanın üçüncü bölümüne geçmiş olur. Aida, endişesini daha da tırmandıracağı vurgulu sözlerden oluşan bir *libretto* ile müzikteki aceleci hissi pekiştirir. Neredeyse bütün frazları orijinal edisyonda var olmayan *legato*, *portamento* ve ifade nefesleri ile zenginleştirerek, konunun çözümsüzlüğünü anlatan üçüncü bölüm ile seyirciyi aynı sıkışık ve arada kalmış panik duygusuna adapte eder. Bu trajik ikilem yüzünden ölmek istediğini belirterek bitirdiği bir cümlenin ardından dördüncü bölüm başlamaktadır.

Dördüncü bölümde müzik çok dramatik bir biçimde değişir. Dua ve yakarış bölümü olarak adlandırabileceğimiz bu son bölüm operanın finalinde olacakları neredeyse önceden anlatmaktadır. *Cantabile* ve *con espressione* ifadesi ile başlayan bu bölümde tanrıların merhametine sığınan Aida, aşkı ile ilgili umutsuzluğunu vurgular ve sadece tanrılara seslenmeye başlar. Bu aşkın ölümcül olduğunu ve tanrıların ona acıyıp ölmesine izin vermeleri için dua eder.

Operanın finalinde tanrılar merhamet edip sevdiğine kavuşmasına izin verecek fakat beraber ölümü acı bir biçimde kabullenmelerine hükmedecektir. Benzer bir dua sahnesini finalde Aida ile aynı karaktere âşık olan Amneris de yineler ve opera bu sahne

ile sonlanır. Bu son bölümde önceki bölümlerde bulunan bütün müziksel ifadeler besteci tarafından incelikle kullanılmıştır. Tradisyon gereği *sotto voce*, *messa di voce*, *mezza voce* şarkıcılık hünelerini icrasına eklemesi gereken solist, ayrıca bu bölümün son cümlesinde iki defa tekrar eden “pieta” kelimesini de geleneksel olarak “numi” kelimesi ile değiştirir.

Bu aryada yer alan geleneksel nüansların bir kısmı orkestra partisinde yer alsa da birçoğu orijinal edisyonda yoktur. Buradan hareketle geleneklerin bir kısmının müzik formu ve müzikteki dramatik ifadenin bütünlüğü için orkestra partisinden incelenerek belirlenmelidir. Solist ve orkestranın iletişimi, armonik yapı, hız ve gürlek değişimleri, parti farklılıkları ve orkestra partisindeki enstrüman seçimleri geleneklerin en belirgin olanlarını işaret etmektedir. Geleneksel farklılıkların bir kısmı ise; eserin librettosu, hikâyenin dramatik yapısı ve teatral bütünlük nedeniyle oluşmaktadır. Bunların doğru belirlenebilmesi için doğru bir çeviri, incelikli bir dramatik inceleme ve oyunculuk bilgisi gerekmektedir. Geriye kalan geleneksel nüanslar ise bugüne kadar kaydedilen prodüksiyonların en bilinen ve önemlileri incelenerek, ünlü solist ve orkestra şeflerinin ortak tercihlerinden yola çıkılarak belirlenmiştir.

## KAYNAKÇA

- [1] Altar, C. M. (1982). *Opera Tarihi IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [2] Altar, C. M. (2000). *Opera Tarihi*. Cilt 1, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [3] Altar, C. M. (2000). *Opera Tarihi*. Cilt 2, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [4] Aray, İ. K. (2019). *Opera Sanatına Richard Wagner Ve Giuseppe Verdi'nin Getirdiği Yenilikler*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- [5] Ayan, L. (2010). *G. Verdi'nin "Rigoletto" Operasının Şan Tekniği ve Yorumlama Problemleri Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- [6] Bali, S. (2018). *Müzikte Romantik Dönem Bestecileri*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- [7] Baydar, E. (2014). *Richard Wagner, Giuseppe Verdi ve Eserleri Arasındaki Benzerlikler*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- [8] İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [9] Öner, E. (2020). *Romantik Dönem: Devrimler Çağı Ve Opera*. Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- [10] Rona, B. (2021). *Kişisel Görüşme*. (30.03.2021), (Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı).
- [11] Kaygısız, M. (1999). *Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- [12] Say, A. (2002). "Müzik" maddesi. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Ansiklopedisi Yayınları.
- [13] Sözer, V. (1986). *Müzik-Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [14] Şaul, L. (2008). 19. yy. *İtalyan Operasında Dönem, Biçim ve Teknikler* Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- [15] Şatır, S. (1999). *Koronun Babası Verdi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [16] Vainkop Y. & Gusin İ. (1984). *Brief of Bibliografic Vocabulary of Composers.*, Musıca Publ. St. Petersburg, 1984.
- [17] Verdi, G., & Fisher, B. D. (2017). *Giuseppe Verdi Luisa Miller: Opera Study Guide and Libretto*. Opera Journeys Publishing.
- [18] Yener, F. (1983). *Müzik Kılavuzu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

### İnternet Kaynakçası

- [19] [www.operaturkiye.com](http://www.operaturkiye.com), G. Verdi yaratıcılığı
- [20] <http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>
- [21] [http://www.muziksozlugu.net/harf\\_A.html](http://www.muziksozlugu.net/harf_A.html)
- [22] <http://www.muzikdunyasi.net/muzik-sozlugu-a/>

# EKLER

Verdi — Aida, Act I

## Scene.

Aida.

*Allegro agitato.* (♩ = 138)

Aida.

Piano.

Ri - tor - na vin - ci - tor!  
May lau - rels crown thy brow!

E dal mio lab - bro u -  
What! can my lips pro -

scì l'em - pia pa - ro - la!  
nounce language so impious!

Vin - ci - tor del pa - dre  
Wish him vic - tor o'er my

mi - o - di lui che im - pu - gna l'ar - mi per me - per ri - do - nar - mi u - na  
fa - ther - o'er him who wag - es war but that I may be re - stor'd to my

pa - tria, u - na reg - gia e il no - me il - lu - stre che qui ce - lar m'è for - za!  
country, to my kingdom, to the high sta - tion I now perforce dis - sem - ble!

Vin - ci - tor de' miei fra - tel - li\_ on - d'io lo  
Wish him con-qu'ror o'er my broth - ers\_ E'en now I

*pp*

veg - ga, tin - to del san-gue a - ma - to, tri - on - far nel  
see him, stain'd with their blood so cher - ish'd, 'mid the clam'rous

*cresc.*

plau - - so dell' E - gi - zie co - or - til\_ E die - tro il  
tri - - umph of E - gyp - tian ba - tal - lions!\_ Be - hind his

*cresc.*

car - ro, un Re\_ mio pa - dre\_ di ca - te - ne av - vin - tol\_  
cha - riot a King\_ my fa - ther\_ as a fet - ter'd cap - tive!\_

*cresc.*

Più mosso. (♩ = 100.)

*pp*

L'in - sa - na pa - ro - la o Nu - mi sper - de - te! al  
Ye Gods watch-ing<sup>†</sup> o'er me, Those words deem un - spo - ken! A

*pp*

*pp*

se - no d'un pa - dre la fi - glia ren - de - te, strugge - - -  
fa - ther re - store me, His daugh - ter heart-broken, Oh scat - - -

te, strugge - - - te, strug - ge - te le squa - dre dei  
ter, oh scat - - - ter, oh scat - ter their ar - mies, for

no - stri op-pres - sor! Ah! sven - tu - ra - ta! che  
ev - er crush our foe! Ah! what wild words do I

Andante poco più lento della 1<sup>a</sup> volta.

dissi? e l'a-mor mi-o? Dun - que scordar pos-  
utter? Of my af - fection Have — I no re - col-

*p cantabile pp*

s'i - - o que-sto fer - vi - do a - mo-re che, oppres-sa e  
lec - - tion? That sweet love that con - sold me, a cap - tive

schia-va, co - me rag - gio di sol - qui mi be - a - va? Im - pre-che-  
pin - ing Likesome bright, sun - ny ray on my sad lot shin - ing? Shall I in -

*pp dolce*

rò la morte a Ra-da - mès - a lui ch'a - mo pur tan-to!  
voke destruction on the man - for whom in love I languish!

Ah! — non fu in ter - ra mai da più cru - de - lian -  
 Ah! — nev - er yet on earth liv'd one whose heart — was

go - scie un co - re af - franto!  
 torn by wild - er anguish!

**Allegro giusto poco agitato (♩ = 100)**  
*triste e dolce*

*rall.*  
*morendo*  
*con espress.*  
*ppp*

I sa - cri no - mi di pa - dre - da -  
 Those names so ho - ly, of fa - ther, of

man - te, nè prof - fe - rir pos - si - o, nè ri - cor -  
 lov - er, No more dare I now ut - ter or e'en re -

dar - Per l'un - per l'al - tro - con - fu - sa - tre -  
 call; A - bash'd and trembling, to heav'n fain would

man-te\_ io pian-ge-re vor-rei\_ vor - rei pre-  
 hov-er My pray'rs for both, for both my tears would

*m. s.*

*con più forza*

gar. Ma la mia pre-ce in bestem-mia si  
 fall. Ah! all my prayers seem transform'd to blas-

*pp*

mu-ta- de-lit-to è il pian-to a me-col-pa il so-to  
 pheming, To suf-fer is a crime, dark sin to

spir-in not-te cu-pa la men-te è per-  
 sigh; Thro'dark-est night I do wan-der as

*p*

du-ta- e nell'an-sia cru-del vor-rei-mo-rir.  
 dreaming And so cru-el my woe, I fain-would die.

*3*

*Cantabile.  
con espress.*

Nu - mi, pie - tà del mio sof - frir! Spe - me non v'ha  
Mer - ci - ful gods! look from on high! Pit - y thesetears

*pp*

pel mio do - lor - A - mor fa -  
hope - less - ly shed - Love, fa - tal

tal tre - men - do a - mor spez - za - mi  
pow'r, mys - tic and dread, Break thou my

*p*

cor, fam - mi mo - rir! Nu - mi, pie -  
heart, now let me diel Mer - ci - ful

*poco string.*

tà del mio sof - frir, ah! — pie - tà, Nu - mi, pie -  
 gods! look from on high, ah! — Oh hear, mer - ci - ful

tà del mio sof - frir, Nu - mi, pie - tà del mio sof -  
 gods! oh hear my cry! mer - ci - ful gods! oh hear my -

*pp* *perdendosi.* (exit.)

frir, pie - tà, pie - tà del mio sof - frir!  
 cry, oh hear, oh hear, ye gods on high.

*ppp* *morendo.* *ppp*

*dolce.* *dim.* *morendo.*

Giuseppe Verdi (1813-1901)

# AIDA



ATTO I.-SCENA ED ARIA: *Ritorna vincitore!...* (AIDA, soprano)

Allegro agitato ♩ = 138

CANTO

Pianoforte

*ff* *pp*

ro - la! Vin - ci - tor del pa - dre mi - o... di lui che im -

pu - gna l'ar - mi per me... per ri - do - nar - mi u - na pa - tria, u - na reggia e il nome il -

lu - stre che qui celar m'è for - za! Vin - ci - tor de' miei fra -

CASA RICORDI Editore, MILANO  
Tutti i diritti riservati. - Tous droits réservés. - All rights reserved.  
ISMN M-041-27533-8  
PRINTED IN ITALY

127533

RISTAMPA 2001  
IMPRIMÉ EN ITALIE

-tel li... ond'io lo veg - ga, tin - to del san - gue a -

*pp*

-ma - to, tri - onfar nel plan - so del l'Egi - zie co -

*cresc.*

-or - ti!... E dietro il car-ro un Re... mio padre... di ca - te - ne av - vin - to!...

Più mosso  $\text{♩} = 100$  *pp*

L'in - sa - na pa - ro - la o Nu - mi sper - de te! al

Più mosso  $\text{♩} = 100$  *pp*

se - no d'un pa - dre la fi - glia ren - de - te; strug - ge -

127533

te, strugge - te, strug - ge - te le squa - dre dei

no - stri oppres - sor! Ah! sven - tu - ra - ta! che

Andante  
dis - si? e l'a - mor mi - o?... Dun - que scordar pos.

Andante  
*p cantabile* *pp*

s'i - o que - sto fer - vido a - mo - re che, oppressa e schia - va, co - me rag - gio di

sol - qui mi be - a - va? Impre - che - rò la morte a Ra - da - mè... a lui ch'a - mo pur

*pp* *dolce* *cresc.*

127533

tan.to! Ah! non fu in ter - ra mai da più cru.de li an.

goscie un co.re af.fran.to! *rall.*  
*morendo*

*Allegro giusto poco agitato* ♩ = 100  
*triste e dolce*  
I sa - cri no - mi di pa - dre... d'a.man.te nè prof.fe.rir pos.  
*Allegro giusto poco agitato* ♩ = 100  
*con espress.*  
*ppp*

s'i - o, nè ri - cor.dar... Per l'un... per l'altro... confu - sa, tre.  
*m.d.*  
*m.s.*  
*pp*

*con più forza*  
man.te io pian.ge.re vor.rei... vor - rei pre.gar. Ma la mia  
*m.d.*  
*m.s.*  
*pp*

5

pre - ce in bestem - mia si mu - ta... de - litto è il pianto a me... col - pa il so -

spir... in not - te cu - pa la men - te è per - du - ta... e nell'an - sia eru -

*Cantabile con espress.*

del vor - rei mo - rir!... Nu - mi, pie - tà

del mio sof - frir! Spe - me non v'ha pel mio do -

lor... A - mor fa - tal, tre - men - do a - mor, spez - za - mil

127533

cor, fam - mi mo - rir! Nu - mi, pie - tà

del mio sof - frir, ah, pie - tà, Nu - mi, pie - tà del mio sof -

frir, Nu - mi, pie - tà del mio sof - frir, pie - tà, pie - tà del mio sof -

frir!

frir!