

T.C  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
Sanatta Yeterlik Tezi

**MOZART'IN SOPRANO, PİYANO VE ORKESTRA İÇİN K.505 "CH'IO MI SCORDI  
DI TE?" KONSER ARYASININ YÖNETİMİNE İLİŞKİN TEKNİK VE MÜZİKAL  
DEĞERLENDİRME**

Hazırlayan  
Mehmet GİRĞİN

Danışman  
Doç. Ebru GÜNER CANBEY

İzmir/2018

T.C  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
Sanatta Yeterlik Tezi

**MOZART’IN SOPRANO, PİYANO VE ORKESTRA İÇİN K.505 “CH’IO MI SCORDI  
DI TE?” KONSER ARYASININ YÖNETİMİNE İLİŞKİN TEKNİK VE MÜZİKAL  
DEĞERLENDİRME**

Hazırlayan  
Mehmet GİRĞİN

Danışman  
Doç. Ebru GÜNER CANBEY

İzmir/2018



**YEMİN METNİ**

“Sanatta Yeterlik Tezi” olarak sunduğum “Mozart'ın Soprano, Piyano Ve Orkestra İçin K.505 'Ch'io Mi Scordi Di Te?' Konser Aryasının Yönetimine İlişkin Teknik Ve Müzikal Değerlendirme” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../...

Mehmet Girgin

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 23.11.2018 tarih ve 32 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 32 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Mehmet GİRGİN'in "Mozart'ın Soprano, Piyano Ve Orkestra İçin K.505 'Ch'io Mi Scordi Di Te?' Konser Aryasının Yönetimine İlişkin Teknik Ve Müzikal Değerlendirme" konulu tezi incelenmiş ve aday 20.12.2018 tarihinde, saat 13.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN  
Doç. Ebru Ç. CANBEY

ÜYE

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Esin de Töre Milloud

Doç. Dr. PAOLO SUSANNI

ÜYE

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Aytem DOLGUN İLDİZ Dr. Öğr. Üy. M. Alper KAZANCIÖĞLU

## ÖZET

Müzik eserleri türlerine ayrılırken genellikle bir takım özelliklerine göre bazı başlıklar altında toplanırlar. Bu sınıflandırmalar kimi zaman biçimsel özelliğe veya konusal içeriğe göre yapılırken, kimi zaman müzik tarihi içerisindeki gelişimi ya da bestelendiği yörenin özellikleri vs. dikkate alınarak yapılır. Ayrıca *tür*, müzik eserlerini bir takım başlıklar altında toplama görevi üstlenirken bazen de bu başlıklardan hariç kılma görevi üstlenmektedir. Bir müzik eserinin hangi başlık ya da başlıklar altında toplanacağına karar vermek ya da hangi başlıklar altında değerlendirilemeyeceğini göstermek; o eserin ortaya çıkış sürecini kapsamlı incelemek anlamına gelir.

Bu çalışmada, içerisinde hem çalgısal hem de vokal solist barındıran, Mozart'ın K.505 “Ch’io mi scordi di te?” isimli *konser ariası* olarak adlandırılan bir tür içerisinde bestelediği eseri üzerinde müzikal değerlendirmelerde bulunulmuş ve orkestra şefliği açısından teknik inceleme yapılarak çeşitli öneriler sunulması amaçlanmıştır.

Birinci bölümde, *Konser Ariyası* olarak adlandırılan türün hangi ihtiyaçlarla ortaya çıktığı, K.505 “Ch’io mi scordi di te?” isimli eser örneğiyle değerlendirilmiş ve bu türün tanımlaması yapılmıştır. Mozart'ın *Idomeneo* operasından bağımsızlaşarak *Konser Ariyası* kimliğini kazanmış olan arianın bu opera ile olan ilişkisi açıklanmış ve aralarında yapısal olarak hala bir bağ olduğu stil açısından değerlendirilerek sunulmuştur. Konser ariyalarının o dönemde genellikle belirli bir kişiye ithafen besteleniyor olması, K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariasının Mozart ile yakın ilişkisi olan soprano Nancy Storace’a yazılmış olma fikrini destekler niteliktedir.

İkinci bölüm, K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariasına ilişkin müzikal değerlendirme üzerine kuruludur. Libretto ve müzikal açıdan benzerlik ve farklılıkları arianın ilk versiyonu olan K.490 “Non più, tutto ascoltai” ile karşılaştırılarak sunulmuştur.

Üçüncü bölümde ise orkestra şefliği açısından vokal ve çalgısal eşlik yönetimine ilişkin ayırım üzerinde durularak bir takım jestler çizilmiş ve bu eseri yönetecek orkestra şeflerine yönelik öneriler sunulmuştur.

## ABSTRACT

When the music works are divided into genre, they usually meet under certain headings according to some features. While these classifications are sometimes made according to formal characteristic or subject content, sometimes the development in the history of music or the characteristics of the region in which it is composed, etc. taking into account. In addition, the *genre* plays the task of collecting musical works under some titles, and sometimes it also undertakes to exclude them from these titles. To decide under which headings or titles a musical work is to be collected or under which headings; it means to examine the process of the emergence of the work comprehensively.

In this study, embodying both the instrumental and vocal soloist in Mozart's K.505 "Ch'io mi scordi di te?" *concert aria* which composed for a work of the musical assessments and technical reviews has been made by conductor's point of view and the various proposals intended to be presented.

In the first part, where the so-called *Concert Aria* is originated from were evaluated with the example of K.505 "Ch'io mi scordi di te?" and the definition of this genre was made. The relationship between this opera and the aria of the *Concert Aria*, which became independent of Mozart's *Idomeneo* operandi, is explained and it is presented in terms of the style that there is still a structural link between them. The concert arias dedicated to a particular person at the time supports the idea that K.505. "Ch'io mi scordi di te?" the concert aria was written for the soprano Nancy Storace, a close relationship with Mozart.

The second part is based on the musical evaluation of the K.505 "Ch'io mi scordi di te?" concert aria. The similarities and differences of libretto and musical aspects are presented in comparison with the first version of aria K.490 "Non più, tutto ascoltai."

In the third part, a number of gestures have been drawn by emphasizing the distinction between vocal and instrumental accompaniment management in terms of orchestral conducting and suggestions for orchestra conductors who will manage this work are presented.

## ÖNSÖZ

Klasik müzik orkestralarının bir müzik eserini seslendirebilmesi için birden fazla prova yapmasına ve bu provaları doğru yönlendirebilen yöneticilere ihtiyacı vardır. Orkestra şefi olarak adlandırılan bu yöneticilerin, orkestrayı yönetirken, seslendirilen eseri iyi dinleyebilmesi ve takip edebilmesi için el ve kolları ile çizdiği jestlerine son derece hakim olması gerekmektedir. Bu hakimiyete sahip olmayan birinin henüz jestlerini doğru kullanamaması ya da bu anlamda bir rahatlığa ulaşamamış olması, orkestra yönetirken kişiyi telaşa sokarak provası yapılan eserin iyi dinlenememesine, pasajların iyi takip edilememesine neden olur ki bu da provaların sağlıklı yapılamamasına ve dolayısıyla konser esnasında kaliteli bir sonucun ortaya çıkmamasına sebep olur. Tekniği son derece sağlam olan bir yöneticinin jest konusunda bir kaygısının olmaması ise çalıştırdığı esere dikkatini vermesinde bir engel oluşturmaz.

Bu çalışmada gösterilen jestler daha çok provalar esnasında orkestranın birlikteliği açısından önerilmiş ve Mozart’a ait K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariasının orkestra şefleri tarafından hazırlanmasına katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Bu tezin hazırlanmasında doğrudan katkısı olan danışmanım Doç. Ebru Güner Canbey’e, çalışmada adı geçen konser ariasının librettosu üzerine görüşlerini aldığım ve libretto çevirilerini yapan Doç. Linet Şaul’a, hiçbir zaman desteğini üzerimden çekmeyen Dr. Öğretim Üyesi Çiler Akıncı’ya, piyanist Öğr. Gör Özlem Ebeseke’e ve piyanist/yazar Yaprak Sandalcı’ya, Ecole Normale de Musique de Paris’te orkestra şefliği eğitimi aldığım dönemdeki hocalarım Prof. Dominique Rouits’e, Prof. Julien Masmondet’ye ve Prof. Bruno Gousset’e, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı’ndaki orkestra şefliği hocalarım Prof. Dr. Burak Tüzün ve Prof. Erol Erdinç’e, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndaki orkestra şefliği hocam Prof. Jean Bailey’e, İngilizce çeviride yardımlarını eksik etmeyen Melih Akdoğan’a ve müzik hayatıma başladığım ilk günden beri her daim yanımda olan arkadaşlarımla, sevgili ablam Dilek Girgin, saygıdeğer babam Engin Girgin ve rahmetli annem Gülsüm Girgin’e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Mehmet GİRGIN

## İÇİNDEKİLER

|                        |          |
|------------------------|----------|
| YEMİN METNİ.....       | ii       |
| TUTANAK.....           | iii      |
| ÖZET.....              | iv       |
| ABSTRACT.....          | v        |
| TEŞEKKÜR.....          | vi       |
| İÇİNDEKİLER.....       | vii      |
| GÖRSELLER LİSTESİ..... | ix       |
| KISALTMALAR.....       | xii      |
| <b>GİRİŞ.....</b>      | <b>1</b> |

## 1. BÖLÜM

### **IDOMENEO OPERASI VE** **“CH’IO MI SCORDI DI TE?” KONSER ARYASI İLE** **NANCY STORACE İLİŞKİSİ**

|                                                                            |   |
|----------------------------------------------------------------------------|---|
| 1.1 Idomeneo Operası.....                                                  | 3 |
| 1.1.1 Birinci Perde.....                                                   | 4 |
| 1.1.2 İkinci Perde.....                                                    | 5 |
| 1.1.3 Üçüncü Perde.....                                                    | 5 |
| 1.2 Idomeneo Operasının Türü.....                                          | 6 |
| 1.2.1 Fransız Opera Tragedyası.....                                        | 6 |
| 1.3 “Ch’io mi scordi di te?” Konser Aryası ile Nancy Storace İlişkisi..... | 7 |

## 2. BÖLÜM

### “CH’IO MI SCORDI DI TE?” KONSER ARYASINA İLİŞKİN MÜZİKAL DEĞERLENDİRME

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| 2.1 “Ch’io Mi Scordi di Te?” Konser Aryasının Analizi..... | 8  |
| 2.1.1 Recitativo Bölümünün Analizi.....                    | 11 |
| 2.1.2 Recitativo Bölümünün Biçim Özeti.....                | 20 |
| 2.1.3 Rondo Bölümünün Analizi.....                         | 21 |
| 2.1.4 Rondo Bölümünün Biçim Özeti.....                     | 39 |
| 2.1.5 Libretto İncelemesi.....                             | 40 |

## 3. BÖLÜM

### CH’IO MI SCORDI DI TE? KONSER ARYASINA İLİŞKİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN JEST ÖNERİLERİ

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| 3.1 Recitativo Bölümüne Yönelik Öneriler..... | 46 |
| 3.2 Rondo Bölümüne Yönelik Öneriler.....      | 54 |

|                   |           |
|-------------------|-----------|
| <b>SONUÇ.....</b> | <b>68</b> |
|-------------------|-----------|

|                      |           |
|----------------------|-----------|
| <b>KAYNAKÇA.....</b> | <b>71</b> |
|----------------------|-----------|

## ÖZGEÇMİŞ

## GÖRSELLER LİSTESİ

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| <b>Örnek 1.</b> Mozart, K.490, 1-7. ölçüler.....          | 9  |
| <b>Örnek 2.</b> Mozart, K.490, 8-9. ölçüler.....          | 10 |
| <b>Örnek 3.</b> Mozart, K.490, 14-18. ölçüler.....        | 11 |
| <b>Örnek 4.</b> Mozart, K.490, 18-19. ölçüler.....        | 12 |
| <b>Örnek 5.</b> Mozart, K.505, 1. ölçü.....               | 13 |
| <b>Örnek 6.</b> Mozart, K.505, 2. ölçü.....               | 13 |
| <b>Örnek 7.</b> Mozart, K.505, 2-3. ölçüler.....          | 14 |
| <b>Örnek 8.</b> Mozart, K.490, 19-20. ölçüler.....        | 14 |
| <b>Örnek 9.</b> Mozart, K.490, 17-21. ölçüler.....        | 14 |
| <b>Örnek 10.</b> Mozart, K.505, 1-4. ölçüler.....         | 15 |
| <b>Örnek 11.</b> Mozart, K.505, 3-5. ölçüler.....         | 15 |
| <b>Örnek 12.</b> Mozart, K.490, 21-22. ölçüler.....       | 16 |
| <b>Örnek 13.</b> Mozart, K.505, 5-6. ölçüler.....         | 16 |
| <b>Örnek 14.</b> Mozart, K.505, 6-7. ölçüler.....         | 16 |
| <b>Örnek 15.</b> Mozart, K.490, 22-23. ölçüler.....       | 17 |
| <b>Örnek 16.</b> Mozart, K.505, 7-8. ölçüler.....         | 17 |
| <b>Örnek 17.</b> Mozart, K.505, 8-12. ölçüler.....        | 18 |
| <b>Örnek 18.</b> Mozart, K.505, 13-18. ölçüler.....       | 18 |
| <b>Örnek 19.</b> Mozart, K.505, 19-22. ölçüler.....       | 19 |
| <b>Örnek 20.</b> Mozart, K.505, 23-27. ölçüler.....       | 19 |
| <b>Örnek 21.</b> Mozart, K.505, 26-28. ölçüler.....       | 20 |
| <b>Örnek 22.</b> Mozart, K.490, 49-51. ölçüler.....       | 20 |
| <b>Örnek 23.</b> Mozart, K.505, Arya, 1-3. ölçüler.....   | 20 |
| <b>Örnek 24.</b> Mozart, K.505, Arya, 1-9. ölçüler.....   | 22 |
| <b>Örnek 25.</b> Mozart, K.505, Arya, 10-11. ölçüler..... | 23 |
| <b>Örnek 26.</b> Mozart, K.505, Arya, 10-17. ölçüler..... | 23 |
| <b>Örnek 27.</b> Mozart, K.505, Arya, 18-23. ölçüler..... | 24 |
| <b>Örnek 28.</b> Mozart, K.505, Arya, 29-33. ölçüler..... | 25 |
| <b>Örnek 29.</b> Mozart, K.490, Arya, 21-30. ölçüler..... | 25 |



|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| <b>Örnek 30.</b> Mozart, K.505, Arya, 34-40. ölçüler.....   | 26 |
| <b>Örnek 31.</b> Mozart, K.505, Arya, 53-55. ölçüler.....   | 26 |
| <b>Örnek 32.</b> Mozart, K.490, Arya, 47-49. ölçüler.....   | 26 |
| <b>Örnek 33.</b> Mozart, K.505, Arya, 55-61. ölçüler.....   | 27 |
| <b>Örnek 34.</b> Mozart, K.505, Arya, 62-70. ölçüler.....   | 28 |
| <b>Örnek 35.</b> Mozart, K.505, Arya, 67-77. ölçüler.....   | 29 |
| <b>Örnek 36.</b> Mozart, K.505, Arya, 73-81. ölçüler.....   | 30 |
| <b>Örnek 37.</b> Mozart, K.505, Arya, 78-83. ölçüler.....   | 30 |
| <b>Örnek 38.</b> Mozart, K.505, Arya, 84-90. ölçüler.....   | 31 |
| <b>Örnek 39.</b> Mozart, K.490, Arya, 79-82. ölçüler.....   | 31 |
| <b>Örnek 40.</b> Mozart, K.505, Arya, 84-90. ölçüler.....   | 32 |
| <b>Örnek 41.</b> Mozart, K.490, Arya, 83-85. ölçüler.....   | 32 |
| <b>Örnek 42.</b> Mozart, K.505, Arya, 91-100. ölçüler.....  | 33 |
| <b>Örnek 43.</b> Mozart, K.505, Arya, 101-106. ölçüler..... | 34 |
| <b>Örnek 44.</b> Mozart, K.505, Arya, 107-112. ölçüler..... | 34 |
| <b>Örnek 45.</b> Mozart, K.505, Arya, 113-117. ölçüler..... | 35 |
| <b>Örnek 46.</b> Mozart, K.505, Arya, 118-122. ölçüler..... | 36 |
| <b>Örnek 47.</b> Mozart, K.505, Arya, 121-127. ölçüler..... | 36 |
| <b>Örnek 48.</b> Mozart, K.490, Arya, 9-12. ölçüler.....    | 36 |
| <b>Örnek 49.</b> Mozart, K.505, Arya, 134-140. ölçüler..... | 37 |
| <b>Örnek 50.</b> Mozart, K.505, Arya, 141-148. ölçüler..... | 37 |
| <b>Örnek 51.</b> Mozart, K.505, Arya, 153-156. ölçüler..... | 38 |
| <b>Örnek 52.</b> Mozart, K.505, Arya, 164-169. ölçüler..... | 38 |
| <b>Örnek 53.</b> Mozart, K.505, 1. ölçü.....                | 48 |
| <b>Örnek 54.</b> Mozart, K.505, 1. ölçü.....                | 49 |
| <b>Örnek 55.</b> Mozart, K.505, 2. ölçü.....                | 49 |
| <b>Örnek 56.</b> Mozart, K.505, 3. ölçü.....                | 50 |
| <b>Örnek 57.</b> Mozart, K.505, 4. ölçü.....                | 51 |
| <b>Örnek 58.</b> Mozart, K.505, 8-11. ölçüler.....          | 52 |
| <b>Örnek 59.</b> Mozart, K.505, 11-14. ölçüler.....         | 53 |
| <b>Örnek 60.</b> Mozart, K.505, 19-22. ölçüler.....         | 54 |

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| <b>Örnek 61.</b> Mozart, K.505, 23-27. ölçüler.....         | 55 |
| <b>Örnek 62.</b> Mozart, K.505, Arya, 1-9. ölçüler.....     | 56 |
| <b>Örnek 63.</b> Mozart, K.505, Arya, 10-17. ölçüler.....   | 57 |
| <b>Örnek 64.</b> Mozart, K.505, Arya, 18-23. ölçüler.....   | 57 |
| <b>Örnek 65.</b> Mozart, K.505, Arya, 37-40. ölçüler.....   | 58 |
| <b>Örnek 66.</b> Mozart, K.505, Arya, 41-47. ölçüler.....   | 59 |
| <b>Örnek 67.</b> Mozart, K.505, Arya, 48-54. ölçüler.....   | 60 |
| <b>Örnek 68.</b> Mozart, K.505, Arya, 55-61. ölçüler.....   | 60 |
| <b>Örnek 69.</b> Mozart, K.505, Arya, 65-66. ölçüler.....   | 61 |
| <b>Örnek 70.</b> Mozart, K.505, Arya, 71-77. ölçüler.....   | 62 |
| <b>Örnek 71.</b> Mozart, K.505, Arya, 78-83. ölçüler.....   | 63 |
| <b>Örnek 72.</b> Mozart, K.505, Arya, 107-112. ölçüler..... | 64 |
| <b>Örnek 73.</b> Mozart, K.505, Arya, 118-125. ölçüler..... | 65 |
| <b>Örnek 74.</b> Mozart, K.505, Arya, 141-146. ölçüler..... | 66 |
| <b>Örnek 75.</b> Mozart, K.505, Arya, 177-181. ölçüler..... | 67 |

**KISALTMALAR**

**T.C** = Türkiye Cumhuriyeti

**K.** = Köchel

**Doç.** = Doçent

**Öğr. Gör.** = Öğretim Görevlisi

**Prof.** = Profesör

**S.** = Sayfa

**B&H** = Breitkopf & Härtel

**M.Ö.** = Milattan Önce

**İZDOB** = İzmir Devlet Opera ve Balesi

**Maj** = Majör

**Lab** = La bemol

**Sib** = Si bemol

**Mib** = Mi bemol

**Fab** = Fa bemol

**İt6** = İtalyan Altılı Akoru

## GİRİŞ

Müzik eserleri değişik başlıklar altında toplanmaya çalışılsa da kimi çalışmalar birden fazla başlık altında sınıflandırılarak türlerine ayrılabilir. Eski çağlardan beri bu sınıflandırmalar öz bakımından dinsel müzik – dindışı müzik şeklinde yapılırken teknik bakımdan çalgı müziği - ses müziği şeklinde olabilir. Örneğin dinsel müzikler hem çalgı müziği hem de ses müziği şeklinde sınıflandırılabilirken, ses müziği ise hem dindışı müzik hem de dinsel müzik sınıflandırmaları içerisinde yerlerini alabilir (Hodeir, 2007:13).

“Tür, genel-geçer bir yaklaşımla; “ortak özellikleri olan unsurların bir araya gelerek oluşturdukları birliktelik” olarak tanımlanabilir. Yani tür kavramının, birbirleriyle bağlantılı olan olguların oluşturduğu bütünü/kümeyi çağrıştıran bir anlamı vardır. Bir başka deyişle tür, aralarında yeterli nitelik uyarlılıkları gösteren, bir çatı altındaki yapıtların oluşturduğu bir bütündür. Tür sözcüğü işlevsel bakımdan hem “dahil etme/içerme”, hem de “hariç kılma/dışlama” görevi üstlenmiştir. Yani, sınıflandırma ediminin ortaya çıkardığı tür, “... karşıtlık ve dahil olma ilişkisine dayanan bir çözümlemedir” (Özbudun, Şafak, & Altuntek’ten aktaran Ersoy, 2017:2).

Özelliklerine göre bir araya getirilebilen ya da birbirlerinden ayrılabilen müzik türleri temel olarak çalgı müziği ve ses (vokal) müziği başlıkları altında toplanmaktadır.

Çalgı müziği oldukça tanınır bir halde, senfoni, konçerto, süit, sonat, rapsodi, senfonik şiir şeklinde türlere ayrılırken, vokal müzik türleri ise oratoryo, madrigal, kantat, opera, lied, vb şeklinde alt başlıklara ayrılır. Bu vokal müzik türleri arasında, dünyada ve ülkemizde örnekleriyle sıkça karşılaştığımız tür; operadır.

“Opera sözcüğü, Latince *opus* yapıt kelimesinin çoğuludur. Belirli bir konuyu ele alan *libretto* adlı metin üzerine yazılan opera, şarkı ve orkestra müziğinin ağırlık kazandığı türdür. Operada konuya göre birkaç perde, değişik sahneler, orkestra müziği, recitativ, arya, düet, trio, koro, dans ve bale yer alır” (Feridunoğlu, 2004:107).

Opera, 18. yüzyılın sonlarına kadar kilisede şarkı söylemelerine izin verilmeyen kadın şarkıcılara fırsat yaratmak adına tarihte oldukça önemli bir yer

edinmiştir. Opera aslında bu yüzyılın ikinci yarısına kadar halka ait tek yasal müzikal türdü. O dönemde hem kadınlar hem de erkekler sarayda ya da varlıklı ailelerin evlerinde özel konserler vererek repertuarlarını sıklıkla opera aryaalarından ya da sahnelerinden seçerek oluşturlardı. 18. yüzyılın sonlarına doğru bu konserlerin önemli hale gelmesi, Mozart tarafından soprano Nancy Storace ve soprano Josepha Duschek için bestelenmiş örneklerini gördüğümüz *Konser Aryası* denilen yeni bir türün doğmasına ve nihayetinde 19. yüzyılın şarkı sanatı, lied başta olmak üzere, gelişen resital ortamının daha samimi bir hal almasına sebep olmuştur (Emerson, 2005:3).

“Geniş anlamıyla *arya* (aria) genellikle orkestra eşliğinde söylenen ya da çalınan ses ya da çalgı için büyük çapta bir ezgidir. Aryanın en önemli yeri şarkılı müzik eserleri içindedir: opera, kantata, oratoryo gibi türlerde. Çalgısal süit içinde arya, süitin öbür parçalarının tersine dans niteliği taşımayan ezgisel bir parçadır. Arya operayla birlikte 17. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Değiş ve biçim bakımından aryanın gösterdiği gelişim operanın gelişimiyle yakından ilgilidir” (Hodeir, 2017:25).

Mozart’ın öncülüğünde ortaya çıkan bu tür McCauley tarafından şöyle tanımlanır: “Konser aryası hakkında en iyi söylenebilecek şey ‘solo çalgı ile sesin yer değiştirdiği minyatür bir konçerto türü’ olduğudur” (McCauley,1979:2).

Konser aryası; opera, kantat ve oratoryo gibi şarkılı müzik eserlerine sonradan eklemek amacıyla bestelenmiş aryaların, orijinal konularından bağımsız hale getirilmesiyle veya doğrudan konserde söylenmesi amacıyla belirli bir solist/solistler için bestelenmiş ya da bu amaç doğrultusunda yeniden düzenlenmiş şarkılı müzik eseri olarak da tanımlanabilir.

Bu çalışmada, Mozart’ın soprano, piyano ve orkestra için yazdığı, ilk hali Mozart’ın ünlü Idomeneo operasının içerisinde seslendirilen ve K.490 numarasını taşıyan K.505 “Ch’io mi scordi di te?” isimli konser aryası seçilmiş, hem iki farklı solist barındırması hem de orkestral bir eşlik olması nedeniyle orkestra şefliği açısından detaylı olarak incelenmiştir.

## 1. BÖLÜM

### IDOMENEO OPERASI VE “CH’IO MI SCORDI DI TE?” KONSER ARYASI İLE NANCY STORACE İLİŞKİSİ

# 1. BÖLÜM

## IDOMENEO OPERASI VE “CH’IO MI SCORDI DI TE?” KONSER ARYASI İLE NANCY STORACE İLİŞKİSİ

### 1.1 Idomeneo Operası

Librettosu Giambattista Varesco tarafından yazılan Idomeneo, W. A. Mozart’ın (K. 366), üç perde ve yirmi dokuz sahneden oluşan operasıdır. İlk kez Münih’te 29 ocak 1781 yılında sahnelenmiştir (Colas ve Profio, 2009:23).

Bu opera, K.490 “Non più, tutto ascoltai” ariasını içermesi nedeniyle önem arz etmektedir. 1786 Mart ayında sahnelenecek olan özel bir performans için ikinci perdeye eklenmesi amacıyla yazılmış K. 490’ın librettosu daha sonra bir takım değişikliklerle tekrar bestelenmiş ve K. 505 “Ch’io mi scordi di te?” adını taşıyan konser ariası ortaya çıkmıştır (Palmer, 2007:1).

Libretto’nun Idomeneo’dan uyarlanmış olduğu editör Gustav Nottebohm tarafından yayımlanmış partiyonun üzerinde de belirtilmektedir (B&H, 1881:2).

K. 490 ile K.505 arasında müzikal açıdan çok büyük benzerlikler bulunmaktadır. Idomeneo operasının içerisinde her ne kadar K.490 kullanılmışsa da K.505’i anlayabilmek için operanın genel fikri hakkında bilgi sahibi olmak gerekir.

Operanın başlıca karakterleri Idomeneo (tenor), Idemante (mezzosoprano), Ilia (soprano), Elektra/Elettra (soprano), Arbace (tenor) ve Poseidon’un Yüce Rahibi (tenor)’dir.

Adını Girit kralı Idomeneo’dan alan opera, Troya savaşının son dönemlerini, yani azalmakta olan bir takım maddelerle açlık yüzünden başlatılan arayışlar sebebiyle deniz kavimleri akınının meydana geldiği

zamanı ve modern tarihçiler tarafından Troya VII olarak belirlenen devrenin bitişindeki “yıkılış ve yangınlar” zamanını (M.Ö. 1184-1182) konu alır (Brandau, Jablonka, Schicker’den aktaran Özcan, 2015:20).

Paris ve Mannheim’daki çağının sanat yeniliklerini gördükten sonra Idomeneo operasını bestelemeye başlayan Mozart’ın dramatik fikirlerini bu eserle geliştirdiği, ilk defa sanat görüşlerini ve ruhî endişelerini ortaya koyduğu görülmektedir (Yener, 1964:16).

### 1.1.1 Birinci Perde

Troya savaşı Yunan galibiyeti ile sonuçlanmış ve esirler Girit adasına getirilmiştir. Tutsaklar arasında bulunan Troya kralının kızı Ilia esir tutulduğu Girit adasında Girit kralı Idomeneo’nun oğlu Idamante’ye aşık olur. Girit ve Troya krallarının birbirlerine düşman olmaları sebebiyle Ilia aşkını içinde gizlemeye çalışır. Idamante ise babalarının düşmanlığı yüzünden kendilerinin de düşman olmaları gerekmediğini söyleyerek Ilia’ya olan aşkını dile getirir. Babasına rağmen merhametli bir prens olan Idamante Troyalı köleleri serbest bırakarak iki tarafın da barış içinde yaşamasını önerir. Troyalıları ve Giritlileri mutlu eden bu davranış Ilia’yı da etkiler. Fakat Yunan kralının kızı bu durumdan hoşnut değildir. Üstelik Idamante’nin aşkından dolayı Ilia’yı kıskanmaktadır. Eğer Idamante ile evlenirse Ilia’nın Girit kraliçesi olma olasılığına katlanamamaktadır. Bu sırada Troya’dan Girit’e dönen Girit Kralı Idomeneo’nun kaybolduğu haberi kralın yakın arkadaşı Arbace tarafından getirilir. Deniz Tanrısı Neptunus tarafından kurtarılarak Girit sahiline ayak basan Idomeneo, kazadan kurtulup karaya çıktığı vakit karşısına çıkan ilk canlıyı Neptunus’a kurban vereceğine dair yemin eder. Karaya çıktığında kralı ilk karşılayan oğlu Idamante olur. Durum böyle olunca Idomeneo oğlu Idamante’ye ortadan kaybolmasını ve bir daha asla gözüne görünmemesi emrini verir. Idamante üzülmek



uzaklaşır. Krallarıyla birlikte kıyaya ayak basan diğer askerler eşleri ve sevdikleri ile kavuşurlar. Hepsi birlikte Neptunus'a şükranlarını sunarlar. Bu perde on bir sahneden oluşmaktadır (Altar, İZDOB, Yener'den aktaran Özcan, 2015:25-26).

### 1.1.2 İkinci Perde

Kral Idomeneo, oğlu Idamante'yi Neptunus'a kurban vermek istemediği için ettiği yemin yüzünden pişman olmuştur. Bu duruma bir çare bulmak için Arbaces ile dertleşir. Arbaces ise Idomeneo'ya Elektra'nın Idamante'yi Yunanistan'a götürmesini söyler. Bu fikri beğenen kral Idomeneo hemen hazırlıkları başlatır. Haberi duyan Ilia çok üzülür. Halk gemiyi uğurladığı sırada çok büyük bir fırtına kopar. Dalgaların arasında bir canavar gözüktür. Herkes dehşete düşmüştür. Fırtına dindikten sonra Idomeneo, Idamantes'in gitmesini buyurur. Bu esnada Ilia kendisinin kurban edilmesini önerse de isteği kabul edilmez. Lirik bir sahne eşliğinde gemi denize açılır. Bu perde yedi sahneden oluşmaktadır (Yener, 1964:17-18).

### 1.1.3 Üçüncü Perde

Ilia ve Idamantes sarayın bahçesinde dirler. Ilia çektiği acıları anlatmaya çalışırken bir yandan da Idamantes ona dev ile savaşağını açıklamaya çalışmaktadır. İkisi de birbirlerinin kendilerine olan aşklarından artık haberdardır. Girit kralı oğluna Girit'i terk etmesini söyler. Ilia ise Idamantes'in kaderini paylaşmak ister. Bir yandan Elektra tanrıların gazabını beklerken öte yandan Idamantes ise dev ile savaşarak ölmeyi istemektedir. Halk, tapınağın önünde toplanır ve başrahip Idomeneo'ya artık Poseidon'a kimin kurban edileceğini açıklamasını, aksi takdirde deniz tanrısının öfkesinin durdurulamayacağını söyler. Ne kadar zorlansa da Idomeneo, halkın duyduğunda derin bir üzüntü ve kedere boğulacağı

oğlunun adını söylemek zorunda kalır. Poseidon tapınağında rahipler, kurbanın tören hazırlığını yapmaktadır. Kral oğlunu kurban vermemek için dirense de rahip bıçağı krala verir. Kral oğlunu kurban edeceği sırada araya Ilia girer. O sırada Poseidon'un heykelinden sesi duyulur. Poseidon yeni kralın Idamantes olmasını, Ilia ile evlenmesini emreder. Bunu duyan Elektra yığılıp kalır. Halk yeni kral ve kraliçeyi şenliklerle kutlar. Bu perde on bir sahneden oluşmaktadır (Altar, 1982:91).

## 1.2 Idomeneo Operasının Türü

“*Idomeneo* stilistik açıdan tipik bir İtalyan Opera Seria'sı olarak kabul edilemez; hem konu, hem form itibarıyla bir “Fransız Opera Tragedyası”dır. Mozart, formal ve müzikal anlamda, Danchet'in “Tragédie Lyrique”ini kendine model olarak almıştır” (Özcan, 2015:30).

### 1.2.1 Fransız Opera Tragedyası

İlk temsilcisi Jean-Baptiste Lully'dir. Uvertürleri, alegorik prologları ve 5 perdeli olmaları, görsel elemanlara ve danslara yer veren uzun partileri, her ne kadar mitolojik destekli de olsa kralların ya bizzat kendilerinin sahnede gözükmesi ya da kahramanlar aracılığıyla betimlenerek konulardaki ana kahraman olmaları sebebiyle tarihçiler tarafından ileriki yıllarda Lully'nin operaları lirik trajedi olarak adlandırılmıştır (Larousse Dictionaire de la Musique, 2001:606).

Fransız Lirik Tragedyasının genel şeması Özcan'a göre (2015),

“Operanın genel şeması ve nitelikleri şöyledir; Fransız stili Uvertür, metni sıkı sıkıya izleyen Reçitatifler (dizelerin gerektirdiği şekilde çok sık olarak ölçüler değişir), lied benzeri, hecelere göre melodi yapısında, sık Refrain'li (nakarat) Fransız aryaları, ansambl'lar, koro bölümleri (genellikle 3 sesli), Bale müzikleri enstrumantal parçalar vardır” (s.30).

### 1.3 “Ch’io mi scordi di te?” Konser Aryası ile Nancy Storace İlişkisi

K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariası Philip Huscher tarafından hazırlanan *Chicago Senfoni Orkestrası* program notunda anlatılanlara göre; konser ariasının el yazmaları 26 Aralık 1786 tarihini taşımaktadır. Mozart’ın soprano ses rengine karşı özel bir ilgisi vardır ve bu ses rengi yalnızca büyük operaları arasındaki en bilinen ariaları için değil, “konser ariaları” olarak bilinen çalışmaları arasında gereken ilgiyi görmemiş ariaları için de ilham kaynağı olmuştur. Mozart bu arialardan birçoğunu kendi operaları için yazmış, kalanlarını ise ya başka bestecilerin operalarına ek olarak ya da adından da anlaşılabileceği gibi, konserlerde seslendirilmesi amacıyla yazmıştır. Elli dört tane konser ariası içerisinde sekiz tanesi Aloysia Weber için yazılmıştır. “Ch’io mi scordi di te?” konser ariası ise Nancy Storace için yazılmıştır (Huster.2017:1).

Nancy Storace, 1783 yılında henüz on sekiz yaşındayken İtalyan operalarında rol almak için Viyana’ya gelmiştir. Burada Mozart ve Haydn’ın yakın arkadaşı olur. Büyük bir şarkıcı olmamasına rağmen sahne üzerinde oldukça büyüleyici ve karakteristik duran Storace, 1 Mayıs 1786’da ilk kez sahnelenen *Figaro’nun Düğünü* operasındaki *Susanna* karakterini sıra dışı bir başarı ile canlandırmıştır. İlerleyen zamanlarda Storace Londra’ya geri dönme kararı alır. Mozart ise bu konser ariasını, kendisi için de öne çıkan bir *obligato piano* partisi ekleyerek piyano-soprano düeti şeklinde Nancy Storace için veda hediyesi olarak hazırlar ve “Matmazel Storace ve benim için” ifadesi ile program notu üzerine not düştürür. 23 Şubat 1786 tarihinde Nancy Storace’in verdiği veda konserinde klavyeli çalgıyı Mozart bizzat kendisi çalmıştır (Pesqué, 2017).

## 2. BÖLÜM

### “CH’IO MI SCORDI DI TE?” KONSER ARYASINA İLİŞKİN MÜZİKAL DEĞERLENDİRME

## 2. BÖLÜM

### “CH’IO MI SCORDI DI TE?” KONSER ARYASINA İLİŞKİN MÜZİKAL DEĞERLENDİRME

Besteci ve yorumcu arasında duygulu bir aşk olduğunu söyleyen Otto Jahn’dan etkilenen müzikolog Alfred Einstein (Albert Einstein’in kuzeni) ve ardından gelen birtakım kişiler, bu sahne hakkında çok fazla konuşmuşlardır. Einstein’e göre; Mozart, virtüözlük için mükemmel bir soprano olmayan ama sıcaklık ve hassasiyet dolu bu sesin anısını akıllarda tutma arayışına girdi. Buna ek olarak piyano partisinde Nancy’ye adanmış derin ve tatlı hatıraları anlattı. (Pesqué, 2017:133)

Alfred Einstein bu aya için “Şan piano düeti, müzikle aşkın ilanıdır” demiştir. McCauley tarafından anlatılanlara göre K.490 ile K.505 arasındaki en belirgin fark obligato keman partisinin vokal ses ile klavye arasında düet haline dönüştürülmüş olmasıdır (1979: 49).

Orijinal sahnede Idamante, aşkı İlia’ya pişmanlıklarından bahsetmektedir. Bu fikir, besteci tarafından aya içerisinde obligato parti ile sunulur. Piyanonun en ifadelî ve en şık bir şekilde vokal solist ile yaptığı diyaloglar bir aşığı temsil etmektedir. İfade ettiği duygular göz önünde bulundurulduğunda K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariasındaki obligato piyano partisî, K. 490 “Non più, tutto ascoltai” ariasında yer alan obligato keman partisine göre çok daha gelişmiştir. Eserin üstünde Figaro’nun ruhu durmakta, kontesin derinliği (Susanna) ve onu karakterize eden duygusal ton tanınmaktadır (Jahn’dan aktaran Pesqué, 2017:133).

Partisyona bakıldığında eserin soprano ve obligato piano ile iki klarinet, iki fagot, iki korno ve yaylı çalgıları içeren bir orkestrayı kapsadığı görülmektedir. Eserin performans süresi aşağı yukarı on dakikadır (B&H,1881:2).

## 2.1 “Ch’io Mi Scordi di Te?” Konser Aryasının Analizi

Margaret Ruth Enns, *Ilia*’ya ait sözlerin ortadan kaldırılması nedeniyle K.505’deki *Recitativo* bölümünün K.490’ın elli bir ölçülük girişinden daha kısa bir şekilde yirmi yedi ölçü olarak yazıldığını belirtmektedir (1990:132).

K.505 *Recitativo* bölümünün analizine geçmeden önce K.490’ın başında yer alan *Ilia*’ya sözlerine ait giriş kısmını analiz etmek, aradaki bağlantıyı anlamak adına yararlı olabilir.

Eserin ilk versiyonu olan K.490, do majör tonalitesindeki yedi ölçülük tema ile başlar.

**RECIT.—NON PIÙ! TUTTO ASCOLTAI.**  
**GENUG! ICH BIN ENTSCLOSSEN.**  
**NO MORE! 'TIS ALL EXPLAINED NOW.**

*Allegro.*

**PIANO-FORTE.**

Do Majör: I V I

İşleme Kaçak işleme Kaçak

Non più! tut - to a - scol - ta - i, tut - to com -  
 Ge - nug! ich bin ent - schlos - sen, ja, fest ent -  
 No more! 'tis all ex - plain'd now, all com - pre -

V7 6 4 6 4 V

Örnek 1. Mozart, K.490, 1-7. ölçüler.

Sekizinci ölçüde yer alan do majör I. dereceye ait sesler, dokuzuncu ölçüde si bemol sesinin de eklenmesiyle fa majör dominant yedili akoruna dönüşür. On beşinci ölçüye kadar fa majör tonalitesinde kalır.

Do Maj: I \_\_\_\_\_ +4 +6 6  
Fa Maj: V \_\_\_\_\_ Fa Maj: V7 5

Örnek 2. Mozart, K.490, 8-9. ölçüler.

On beşinci ölçünün başında vokal partisinde gelen si naturel sesi dominant yedili akoru ile ton değişikliğine yönelir gibi olsa da on altıncı ölçüde vokal partisinde gelen mi bemol sesi ile modülasyon yaparak yerini on yedi ve on sekizinci ölçüde sol minöre bırakır.

Do Majöre Kromatik Modülasyon Sol Minöre Kromatik Modülasyon

- pe - gno, o - mai man - car non de - il tu seor - da - ti di  
 stand - haft die Frei - statt heil - ger Mau - ern; dort kam ich mei - ne  
 - tro - thals, which bro - ken, Jove views smil - ing! thou hast ex - plain d it

Do Majör: V7

me, do - na - tia le - i!  
 Hand dir treu be - wah - ren!  
 all, light flash - es on me!

Sol Minör: VII

Örnek 3. Mozart, K. 490, 14-18. ölçüler.

On yedinci ölçüdeki sol minöre yönelme, on dokuzuncu ölçüde gelecek olan la bemol majör tonalitesi için gerekli olan işaretleri çağırmak adına kullanılmıştır. Genel olarak bakıldığında; on beşinci ölçüdeki do majör tonalitesine ait dominant derecesi ile başlatılan sol minör yönelmenin aslında do minör tonalitesi üzerinde yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu bilgiler nezdinde on sekizinci ölçünün son vuruşunda yer alan akorun do minörün dominant derecesi olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında buradaki dominant derecesinin on dokuzuncu ölçünün ilk vuruşunda do minör tonik akoruna değil de VI. derece akoruna giderek kırık kadans yaptığı ve bu yolla la bemol majör tonalitesine diatonik bir modülasyonla vardığı görülebilir.



*Adagio.*

do - na - ti a le - i!  
dir treu be - wah - ren!  
light flash - es on me!

Ch'io mi  
V.  
I

Do minör: V  
Lab Majör: I

*Örnek 4. Mozart, K.490, 18-19. ölçüler.*

K.490'daki ilk on sekiz ölçü K.505'te yer almamaktadır. K.490'ın on dokuzuncu ölçüsünden itibaren lab majör tonalitesinde başlayan vokal partisi K.505'in başındaki recitativo ile aynıdır ve aynı tonalite ile başlatılmıştır. Her iki versiyonda da aynı librettonun aynı tonalite ile kullanılmasının Mozart tarafından özellikle seçildiği düşünülebilir.

### 2.1.1 Recitativo Bölümünün Analizi

K.505 "Ch'io mi scordi di te?" konser aryası ilk ölçüde la bemol majör tonalitesinin I. derecesi üzerinde, tonalitenin birinci ikinci üçüncü ve dördüncü seslerinin armoniye yabancı kaçak seslerle zenginleştirilerek bir diğer ölçüde V. dereceye bağlanmasıyla başlar.

**Recitativo.**  
**Andantino.** Köch

Violino I. 1 2 3 4

Violino II.

Viola.

Soprano.

Violoncello e Contrabasso.

+6  
V

Örnek 5. Mozart, K.505, 1. ölçü.

İkinci ölçü V. derece üzerinde yazılmış ve geçit sesleri kullanılarak geliştirilmiştir. Buradaki geçit olarak ele alınan ses grupları kendi aralarında birer akor oluştursa da burada oluşan ara akorların, VI. Derecenin yedili olarak gelmesi nedeni ve yazıldığı dönemin armonisinde yedili akorun yalnızca V. derece üzerinde kullanılması sebebiyle geçici olarak değerlendirilmesi daha doğru görülebilir.

Geçit sesi

VI. derece yedili akor

+6 6 7  
V +

Örnek 6. Mozart, K.505, 2. ölçü.

İkinci ölçünün son vuruşu ile birlikte vokal partisi başlar. Her iki versiyonda da aynı notalar kullanılmıştır. Arada yalnızca

ritmik olarak farklılık bulunmaktadır. Bu farklılığın sebebi olarak ilk versiyonun *adagio* başlığı altında yazılırken ikinci versiyonun *reçitativ* başlığı altında yazılması gösterilebilir.



Örnek 7. Mozart, K.505, 2-3. ölçüler.



Örnek 8. Mozart, K.490, 19-20. ölçüler.

Vokal partisinin girişinin ardından eserin birinci ve ikinci ölçüsündeki ritmik yapının birebir aynısı üçüncü ölçüde tekrar sunulur. Ancak burada pasaj ilk ölçüden farklı olarak ölçünün birinci vuruşunda değil de üçüncü vuruşunda başlar. Her iki versiyonda da aynı şekilde zaman kayması olduğu için bu durumun librettodan kaynaklandığı söylenebilir.



Örnek 9. Mozart, K.490, 17-21. ölçüler.

**Recitativo.**  
**Andantino.**

Componirt in Wien am 26.(27)December 1786.

Chio mi scor.di di te?

Pasaj birinci vuruşa başlar

Pasaj üçüncü vuruşa başlar

Örnek 10. Mozart, K.505, 1-4. ölçüler.

Üçüncü ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren başlayan bu ritmik pasaj lab majör tonalitesinde kalmayarak fa minöre diyatonik bir modülasyon gerçekleştirir. İlk pasaja kıyasla bu pasaj ise VII. derece yedili akoru üzerinde kalış yapar. VII. derece yedili akoru bu dönemde kullanılan V. derece dokuzlu akorunun köksüz hali olduğu için fonksiyonel olarak her iki pasaj da aynı yerde sonlandırılmıştır. İkinci pasajın sonundaki VII. derece akoru yatay olarak işlenmektedir. Burada yer alan ara akorlar ilk pasajdaki gibi geçit sesleri olarak değerlendirilebilir. Eserin ilk versiyonu olan K.490'da da aynı modülasyonlar yapılmıştır.

Daire içindeki sesler VII dereceyi oluşturuyor.

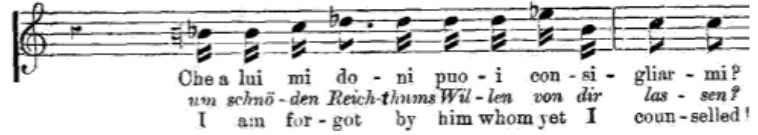
scor.di di te?

Che a lui

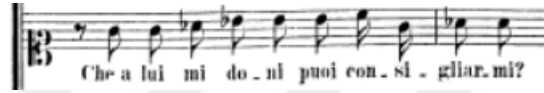
Lab Majör I Fa Minör VI VII

Örnek 11. Mozart, K.505, 3-5. ölçüler.

“*Che a lui mi doni puoi consigliarmi?*” sözleri, her iki versiyonda, farklı notalarla da olsa aynı melodi çizgisi üzerinde ve aynı tonalitelerde bestelenmiştir.

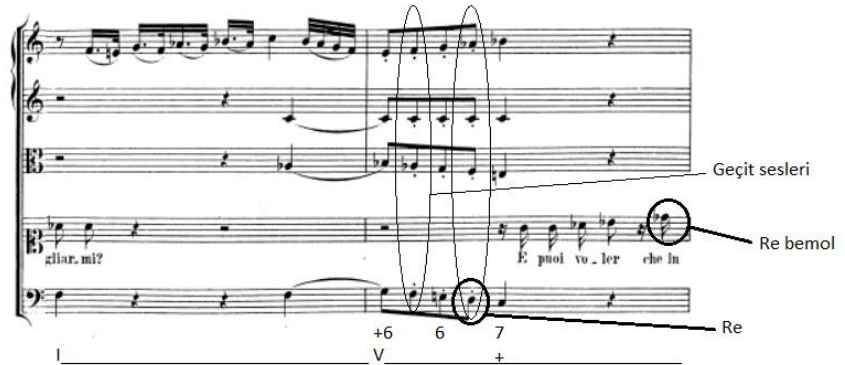


Örnek 12. Mozart, K.490, 21-22. ölçüler.



Örnek 13. Mozart, K.505, 5-6. ölçüler.

Altıncı ölçüden itibaren fa minör tonalitesinde devam eden pasaj tıpkı en baştaki gibi işlenmiş ve orkestranın sonlandığı yerde yine V. derece akoru yatay olarak ele alınmıştır. Başında olduğu gibi buradaki ara seslerin de yine geçit sesi olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca bu ara seslerin içinde, fa minör dizisinin inici formda kullanılırken, tonaliteye tamamen yabancı olan *re* notası bu seslerin geçit sesleri olduğu görüşünü destekler niteliktedir. Hemen ardından vokal partisinde *re bemol* sesi kullanılması tonaliteden çıkılmadığını da göstermektedir.



Örnek 14. Mozart, K.505, 6-7. ölçüler.

Margaret Ruth Enns tarafından anlatıldığı gibi ilk versiyonda Ilia'ya ait sözler K. 505'te “*Ah no. Sarebbe il viver...*” sözüne kadar çıkarılmış ve iki bölüm birbirine bağlanırken librettoda küçük bir değişiklik yapılmıştır (1990:132).



Örnek 15. Mozart, K.490, 22-23. ölçüler.



Örnek 16. Mozart, K.505, 7-8. ölçüler.

K.505'in sekizinci ölçüsünden on birinci ölçüye kadar olan kısım si bemol majör tonalitesine doğru yapılan bir modülasyon bölgesidir. *Ah no. Sarebbe il viver mio...* sözlerine denk gelen bu kısım, ilk versiyonda olduğu gibi ikinci versiyonunda da si bemol majör tonalitesine doğru yönelir.

Allegro assai.

Cıft işleme

İşleme

Modülasyon notası

Anarmonik Re bemol

Tonik Pedalı

vi-ta... Ah no. Sa-rebbe il vi-ver mi-o di mor-te assai peggior.

Fa minör: +2 VII

RE minör: VII

9 7 + V

Re minör: I

Sib Majör: III

6 +4 VII

Örnek 17. Mozart, K.505, 8-12. ölçüler.

On birinci ölçü ile birlikte si bemol majör tonalitesinde başlayan *Allegro assai* kısmından önce ilk versiyonda var olan “*Fosti il mio primo amore, e l’ultimo sarai!*” sözleri ikinci versiyondan kaldırılmıştır. Her iki versiyonda da aynı sözler *Allegro assai* başlığı altında yazılmıştır. Bu kısım, ardından gelecek olan *Andante*’ye kadar fa minör tonalitesine doğru giden bir modülasyon bölgesidir.

Cıft işleme

İşleme

Geçit

İşleme

Ven-ga la morte, in-tre-pl-da l’atten-do.

Si Bemol I Majör

Sol minör: I

6 +4 VII

Mib Majör: VI

6 +4 VII

Örnek 18. Mozart, K.505, 13-18. ölçüler.



Geçit

Geçit

Kromatik modülasyon

Geçit

Kromatik Geçit

Ma, chio pos-sa strugger.mi ad al-tra fa-ce, ad altr'og-get-to do-nar g'af-fa-ti.

Lab Majör: V

Fa minör: VII

Örnek 19. Mozart, K.505, 19-22. ölçüler.

Yirmi üçüncü ölçü ile birlikte beş ölçü süren *Andante* fa minör tonalitesinden başlayan bir modülasyon bölgesidir. *Rondo* bölümüne giriş yaparken librettoda küçük bir değişiklik yapılmıştır. İlk versiyonda fa minör tonalitesi ile başlayan bu modülasyon bölgesi si bemol majör tonalitesinde karar verirken ikinci versiyonda mi bemol tonalitesinde karar vermiştir.

Andante.

Basamak (Appoggiature)

Öncü ses (Anticipation)

Geçit sesi

mie-i, co-me ten-tar-lo? co-me ten-tar-lo? Ah! di do-lor, ah! di do-lor mor.

Fa minör: I III VI V/III III

Do minör: VI I IV V

Mib Majör: VII/V V VII/III III

Örnek 20. Mozart, K.505, 23-27. ölçüler.



Librettoda yapılan küçük değişiklik aşağıdaki gibidir.



Örnek 21. Mozart, K.505, 26-28. ölçüler.



Örnek 22. Mozart, K.490, 49-51. ölçüler.

K.490 ile karşılaştırıldığında, K.505 yeni konser versiyonunun en belirgin özelliği, recitativo bölümünün müzikal olarak daha kısa olmasına rağmen daha öz ve yoğun olarak tasarlanmış olduğudur. Recitativo bölümünün kapanış notaları, aynı zamanda Rondo bölümünün de ilk notaları olarak yazılmış, orkestra partisi de bu düşüncüyü V-I üzerinde (V/III-III) bir kadansla belirtmiştir. Böylelikle, Recitativo bölümü ile Rondo bölümü arasında alışılmadık bir geçiş meydana gelmiştir.

**Rondo.**  
(Andante.)

Clarineti in B.  
Fagotti.  
Corni in Es.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Soprano.  
Pianoforte.  
Violoncello e Contrabasso.

re.i. Recitativin sonu

Reçitativin bitiş kadansı arayı başlatıyor

Fonksiyonel olarak: V I  
Tonalite içerisinde  
Mib majör: V/III III

Örnek 23. Mozart, K.505, Arya, 1-3. ölçüler.

### 2.1.2 Recitativo Bölümünün Biçim Özeti

|                      |       |                        |
|----------------------|-------|------------------------|
| <b>Andantino</b>     | 1-7   | Lab Majör              |
|                      | 8-10  | Modülasyon             |
| <b>Allegro Assai</b> | 11-13 | Sib Majör              |
|                      | 14-16 | Sol Minör              |
|                      | 17-19 | Mib Majör              |
|                      | 20-22 | Modülasyon             |
| <b>Andante</b>       | 23-27 | Modülasyon             |
|                      |       | Fa Minör/              |
|                      |       | Do Minör/<br>Mib Majör |

### 2.1.3 Rondo Bölümünün Analizi

K.505 Rondo bölümü K.490'dan kırk yedi ölçü daha uzundur. K.490 *Andante* tempoda ancak 4/4'lük ölçüde başlarken K.505 yine *Andante* tempoda ancak 2/2'lik ölçüde orkestranın üç ölçülük V-I fonksiyonları üzerinde yaptığı ardı ardına gelen iki mükemmel kadans bağlantısı ile başlar ve mi bemol majör tonalitesinde on bir ölçü boyunca devam eder. Bu Rondo bölümüne ait aryanın giriş bölmesidir.

**Rondo.**  
(Andante.)

Clarineti in B.  
Fagotti.  
Corni in Es.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Soprano.  
Pianoforte.  
Violoncello e Contrabasso.

re.i.  
Gecikme (rötar) sesi

Mi bemol Majör: V/III - III +6 V I II I V I V I V +4  
(V - I)

Kadansiyel üç ölçü

Örnek 24. Mozart, K.505, Arya, 1-9. ölçüler.

Geçit sesi

Geçit sesi Kaçak ses

6 6 6 7  
I II I V

Örnek 25. Mozart, K.505, Arya, 10-11. ölçüler.

On ikinci ölçüde *Non temer, amato bene*, sözleriyle birlikte vokal partisi aryaya giriş yapar. Giriş kısmında piyanonun sunduğu tema burada daha düz bir şekilde şan partisinde duyulur. Bu kısım A bölmesidir ve hiçbir modülasyon yapmadan aynı tonalitede otuz ikinci ölçünün sonuna kadar devam eder.

A

Geçit

Geçit

Non te . mer, a . ma . to be . ne, per . te sem . prv,

Geçit Kaçak ses

W. A. M. 505. 6 7 7 7  
I V I V I V

Örnek 26. Mozart, K.505, Arya, 10-17. ölçüler.

Yukarıda görüldüğü gibi orkestra yalnızca iki fonksiyon ile piyano ve vokal partisine eşlik etmektedir. Bu durum A bölmesi boyunca devam eder. On sekizinci ölçü ile birlikte piyano ve vokal partisî karşılıklı konuşmaya başlar. Bu iki parti arasındaki diyalog yirmi beşinci ölçünün sonuna kadar devam eder.



Örnek 27. Mozart, K.505, Arya, 18-23. ölçüler.

Yirmi dokuzuncu ölçünün son vuruşu ile birlikte piyanonun eksik beşli akorları üzerindeki *mancando* sözüne denk gelen melizmatik<sup>1</sup> şan partisî A bölmesini sonlandırarak köprüye bağlanır. A bölmesinin son ölçüsünden bir önceki ölçünün son vuruşunda eksik yedili akoru ortaya çıkmaktadır. Buradaki mi bekar sesini anarmonik olarak fab olarak düşünmek gerekir. IV. derecenin minör modda VII. derecesini temsil eden bu akor IV. derecenin majör modda tonik akoruna çözülür.

<sup>1</sup> Melizmatik: (Fr. Melismatique) Bir hecenin bir notaya denk getirilecek şekilde söylenen şarkı geleneğine karşı tek bir hecenin birden fazla notaya denk getirildiği şarkı söyleme stildir (Larousse Dictionnaire de la Musique, 2001:541).

29 A bölümünün sonu **KÖPRÜ**

Mi bemol majör: VII/IV IV + V I

Örnek 28. Mozart, K.505, Arya, 29-33. ölçüler.

*Mancando* üzerindeki melizmatik anlayış aynı şekilde K.490 ilk versiyonda da karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu kez *mancando* sözünün tekrarı söz konusudur.

Örnek 29. Mozart, K.490, Arya, 21-30. ölçüler.

Otuz üçüncü ölçü ile başlayan geçiş bölümü (transition) otuz yedinci ölçünün sonuna kadar devam ederek si bemol majör tonalitesine modülasyon yapar.

**B**

7 + V 1 V/Vi VI VII/ V/ I/

W. A. M. 505.

Reb Maj. Sib Min. Sib Maj.

Örnek 30. Mozart, K.505, Arya, 34-40. ölçüler.

Otuz sekizinci ölçüyle birlikte si bemol majör tonalitesinde B bölümü başlar ve vokal ile piyano partilerinin karşılıklı yaptığı diyalog şeklindeki pasajlar elli beşinci ölçünün sonuna kadar devam eder. A bölümünün sonunda olduğu gibi Mozart bu bölümü de dominant fonksiyonu üzerinde melizmatik anlayışla yazdığı vokal partisi ile sonlandırarak A bölümüne mi bemol majör tonik akoru ile bağlamıştır. Aynı bağlantı K.490’da da mevcuttur.

gar.

Örnek 31. Mozart, K.505, Arya, 53-55. ölçüler.

gar!

Örnek 32. Mozart, K.490, Arya, 47-49. ölçüler.

Elli altıncı ölçüden itibaren başlayan A bölümü yine mi bemol majör tonalitesinde 64. ölçünün sonuna kadar devam eder. K.490’da bu

bölme en başındaki gibi sekiz ölçü boyunca birebir aynı iken K.505'te daha süslü bir versiyon ile karşımıza çıkar.

8 (106) **A'**

Non te mer, a ma to br e, per te sem pre,

Örnek 33. Mozart, K.505, Arya, 55-61. ölçüler.

Altmış beşinci ölçüde başlayan ve dokuz ölçü boyunca süren Koda, vokal partisi ile diyalog halinde olan piyanonun on altılık üçlemeleri eşliğinde mi bemol majör tonalitesi ile başlar ve ilk ölçüdeki *Fransız altılı* akorunun fa minör dominant akorunu çağırmasıyla fa minör üzerinden do minöre geçiş yapar. Akabinde do minör üzerinden si bemol majör tonalitesine geçip yetmiş ikinci ölçüde *İtalyan altılı* akorunun duyulmasıyla mi bemol majör tonalitesinin dominant akoru çağırarak *Rondo* bölümün *Andante*'sini sonlandırır. K.490'da da şekilde bu kısım *Alman altılı* akorunun duyurulması ile sonlandırılır.



sem - pre il cuor sa - ra. Stel - le

W. A. M. 505.

6 Fr6 6 7  
5 +

I

Fa minör: IV  
VII → V

(107) 9

har - ba - re, stel - le spie - ta - te! per - ché mai tan - to ri -

Fa minör: I  
Do minör: IV

+6 6 7 +4 6 5  
5 4 5 +

VII IV V I  
Si bemol Majör: II

V/V V

Örnek 34. Mozart, K.505, Arya, 62-70. ölçüler.

**Allegretto.**

Si bemol  
Majör: I ————— İt6  
Mi bemol Majör: V

Örnek 35. Mozart, K.505, Arya, 67-77. ölçüler.

Yetmiş üçüncü ölçünün ikinci yarısıyla birlikte başlayan (2/2'lik ölçü olduğu için auctakt) *Allegretto*, piyanonun sekiz ölçülük mi bemol majör tonalitesindeki girişi ile başlar. K.490'da da vokal partisinin girdiği yere kadar sekiz ölçülük bir giriş bulunmakta ve benzer şekilde ölçünün ikinci yarısında başlamaktadır. K.505'ten farklı olarak temposu *Allegro moderato* olarak yazılmıştır. Temponun hızlı olması nedeniyle ölçüsü 4/4'lük yazılmış olsa da 2/2'lik gibi vurulabilir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde K.505 ilk verisyonunun *auctakt* girişine benzerlik gösterir. Girişin ilk yarısında yeni tema piyanoda yalın halde duyurulur ve ardından çeşitlenir.



Örnek 36. Mozart, K.505, Arya, 73-81. ölçüler.

C bölümü, seksen birinci ölçünün ikinci yarısıyla birlikte başlar ve temayı aynı tonalitelerde vokal partisi alır. Bu kısa bölüm sekiz ölçü boyunca süren bir özet halinde sunulmuştur. K.490'da ise bu kısım dokuz ölçü boyunca sürmektedir. Bunun sebebi K.505 sekiz ölçü C bölümünün sonu *Kalış Ölçüsünün Yok Edilmesi* ilkesine dayanır. Yani bölmenin sonu aynı zamanda yeni bölmenin başıdır.

10 (108)

**C**  
Mi bemol majör

Al me bel - le, che ve - de - te - le mie

Örnek 37. Mozart, K.505, Arya, 78-83. ölçüler.

W. A. M. 505. V I  
kalış ölçüsünür yokedilmesi

Örnek 38. Mozart, K.505, Arya, 84-90. ölçüler.

Bitiş ölçüsü mevcut

Örnek 39. Mozart, K.490, Arya, 79-82. ölçüler

D bölümü, seksen dokuzuncu ölçüde başlar ve on üç ölçü boyunca sürer. K.490'da var olan *Alme belle* sözleri burada kaldırılmıştır. *Dite* sözüne denk gelen pasaj her iki versiyonda da aynı ritmik figür üzerine denk getirilmiştir.

pene in tal mo-men-to, di-te voi, s'egual tor-men-to può sof-frir un fi-do cuor?

ilc versiyon ile aynı figür

Mi bemol majör: I V

Örnek 40. Mozart, K.505, Arya, 84-90. ölçüler.

Al - - - me hel - le, di - - - te  
Ed - - - le see - len, sa - - - get  
Stars of hea - ven, bright - - - ly

İkinci versiyonla aynı figür

Örnek 41. Mozart, K.490, Arya, 83-85. ölçüler.

Doksan dört ve yüzüncü ölçüler arasında piyanonun on altılık ritmik figürü V. derece üzerinde bir “pedal” niteliğinde yazılmıştır.



voi, s'e-gual tor-men-to può sof-frir un...  
 fi-do cuor? Di-te-vol, s'e-gual tor-men-to può sof-frir un fi-do

I V I V/V  
 V/V V V/V V V/V

Örnek 42. Mozart, K.505, Arya, 91-100. ölçüler.

Yüz birinci ölçüyle birlikte başlayan piyanodaki inici kromatik figürler yüz ikinci ölçüde tekrar C bölmesine akıcı bir şekilde bağlanır.

101 C

cuor? Al - me bel - le, che ve - de - te le mie pe - ne in tal mo - men - to, di - te

İnci kromatik figürler

Örnek 43. Mozart, K.505, Arya, 101-106. ölçüler.

Bu kez C bölmesi *Kalış Ölçüsünün Yok Edilmesi* ilkesinin ortadan kaldırılmasıyla dokuz ölçü sürer. Yüz onuncu ölçü C bölmesinin kalış ölçüsüdür ve aynı zamanda buradaki korno partisi bir sonraki ölçüde gelecek olan *gelişme* bölmesinin işaretini verir.

Gelişme bölmesinin  
işareti

E Gelişme

vui, s'egual tor - men - to può sof - frir un - fi - do cuor? Stel - le bar - bare,

Kalış ölçüsü mevcut  
+6  
V/VI VI  
Do minör: I

Örnek 44. Mozart, K.505, Arya, 107-112. ölçüler.

Yüz on birinci ölçü ile birlikte E gelişme bölümü başlar. K.490'da benzer bir şekilde gelişme gösterse de burada birçok farklılık ortaya çıkmaktadır. Öncelikle librettoda yer alan ...*mai tanto rigor, perchè mai tanto rigor?* sözleri K.505'te buradan kaldırılmıştır. Arada kalan *Perchè perchè?* sözleri kullanılmış ancak akabinde gelen *Alme belle che vedete le mie pene in tal momento, dite voi se quel tormento può soffrir un fido cor?* sözleri de buradan çıkartılmıştır.

Vokal partisi, piyanonun ardı ardına gelen onaltılık arpejlerden oluşan parlak pasajları eşliğinde *Stelle barbare* sözlerine denk gelen pasaj ile başlar. Gelişimin bu kısmı E bölümünün başından yüz on sekizinci ölçüye kadar sürer.

113 (111) 13

stel - le sple - ta - tel perchè mai tanto ri - gor? per - ché? per -

Örnek 45. Mozart, K.505, Arya, 113-117. ölçüler.

Yüz on sekiz ile yüz yirmi birinci ölçüler arasında la bemol majöre bağlayan nitelikte küçük bir geçiş köprüsü bulunur.



Transition V/Lab Maj I W. A. M. 505.

Örnek 46. Mozart, K.505, Arya, 118-122. ölçüler.

Yüz yirmi birinci ölçü ile başlayan vokal partisi ile piyano arasındaki diyalog *Andante* bölümündeki librettoya dönüş yapar. K.490'da böyle bir dönüş yoktur. Ancak buradaki vokal partisi K.490'ın ana temasını andırır.

Örnek 47. Mozart, K.505, Arya, 121-127. ölçüler.

Örnek 48. Mozart, K.490, Arya, 9-12. ölçüler.

Yüz otuz dördüncü ölçüde başlayan *mancando* sözü Andante'deki gibi yine inici kromatik hareketle ve melizmatik anlayışla devam ettirilmiştir.



Örnek 49. Mozart, K.505, Arya, 134-140. ölçüler.

Yüz kırk birinci ölçü ile birlikte dominant pedalı üzerine başlayan pasaj yüz kırk yedinci ölçüyle birlikte piyanonun onaltılık parlak pasajları eşliğinde vokal partisini *stelle barbare* sözlerine geri döndürür. Tonik akoruna minör olarak çözülen dominant derecelerinin yaptığı hareketler yüz elli birinci ölçüyle birlikte dominant üzerinde gerçekleşen pasaja yüz elli altıncı ölçüde, C bölmesine ana tonalite üzerinde bağlanır.

Dominant pedalı

|     |     |   |       |
|-----|-----|---|-------|
| 9   | 9   |   |       |
| 7   | 7   |   |       |
| + 4 | + 4 | V | VII/V |
| V I | V I |   |       |

Örnek 50. Mozart, K.505, Arya, 141-148. ölçüler.

153

chi? Ah! Al. me bel. le, che ve.

Mi bemol V Dominant pedalı

Majör:

Örnek 51. Mozart, K.505, Arya, 153-156. ölçüler.

Coda, yüz altmış beşinci ölçüde dominant pedalı ile başlar.

164

CODA

Al. me bel. le, che ve. de. te le mie pe. ne in tal mo. men. to, di. te

Dominant Pedalı

Örnek 52. Mozart, K.505, Arya, 164-169. ölçüler.

Rondo başlığı altında yazılan bu bölüm alışlagelmiş bir rondo biçimi dışında *andante* ve *allegretto* alt başlıkları ile iki farklı biçimin birleşmesinden oluşur. *Andante*, üç bölmeli sonat *allegrosu* (ABA') biçiminde yazılmıştır. Ancak A ve B bölmeleri arasında *köprü* bulunurken B bölmelerinden sonra *dönüş köprüsü* bulunmamaktadır. *Allegretto* ise E bölmesinde gelişme özelliği taşıdığı için *Gelişmeli Rondo* biçimine çok daha yakındır.

Sonuç olarak, iki farklı biçimin birleşmesinden oluştuğu düşünülen bu bölüm, *Dönüş Köprüsü Olmayan Üç Bölmeli Sonat Allegrosu Başlangıçlı Gelişmeli Rondo Biçimi* olarak tanımlanabilir.

### 2.1.1 Rondo Bölümünün Biçim Özeti

|                   |             |         |                                                      |
|-------------------|-------------|---------|------------------------------------------------------|
| <b>Andante</b>    | Giriş       | 1-11    | Mib Majör                                            |
|                   | A           | 12-32   | Mib Majör                                            |
|                   | Köprü       | 33-37   | Sib Majör'e<br>modülasyon                            |
|                   | B           | 38-55   | Sib Majör                                            |
|                   | A'          | 56-64   | Mib Majör                                            |
|                   | CODA        | 65-73   | Fa minör/<br>Sib Majör/<br>İtalyan 6'lısı            |
|                   |             |         |                                                      |
| <b>Allegretto</b> | Giriş       | 73-80   | Mib Majör                                            |
|                   | C           | 81-88   | Mib Majör                                            |
|                   | D           | 89-101  | Sib Majör                                            |
|                   | C'          | 102-110 | Mib Majör                                            |
|                   | E (Gelişme) | 111-155 | Modülasyon/<br>Lab Majör/<br>Mib Minör/<br>Sib Majör |
|                   | C''         | 156-164 | Mib Majör                                            |
|                   | CODA        | 165-219 | Mib Majör                                            |

### 2.1.2 Libretto İncelemesi

K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariasının metni Idomeneo operasına eklenen K.490 “Non più, tutto ascoltai” ariasından geldiği için konser ariası formatında tekrardan bestelenirken libretto üzerinde bir takım değişiklikler yapılmıştır. Libretto’nun çevirisini yapan Doç. Linet Şaul ile yapılan görüşmeler neticesinde aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.(Kişisel görüşme, 01.11.2018)

Öncelikle girişte yer alan recitativo kısmındaki Ilia’ya ait aşağıdaki sözler tamamen çıkartılmıştır.

Non più. Tutto ascoltai, tutto compresi.  
*Artık her şeyi duydum her şeyi anladım.*  
 D’Elettra e d’Idamante noti sono gli amori,  
*Elettra ve Idamante’nin arasındaki aşkı,*  
 Al caro impegno omai mancar non dei,  
*Bu sözünden (taahhütünden) vazgeçmemelisin,*  
**(Va),** (tu) scordati di me, donati a lei.  
**(Git),** beni unut, kendini ona ver.(ona ada)

Editör Josiah Pittman tarafından yayımlanan partisyondaki libretto dikkate alındığında yukarıdaki kıtanın dördüncü mısrası *tu scorati ti me, donati a lei* şeklinde yazılmış baştaki *va(git)* sözü kullanılmamıştır (Boosey, 1886). Ancak aynı cümle The LiederNet Archive internet sitesinde emir kipinde kullanılarak *tu(sen ikinci tekil şahıs zamiri)* sözü kaldırılmış ve yerine *va(git)* sözü kullanılmıştır. (Ezust,1995:1) Bu mısradaki cümle yapısının emir kiplerinden oluşması, *tu* sözü yerine *va* sözünün kullanılmasının daha doğru bir yaklaşım olduğunu göstermektedir.

K.490 “Non più, tutto ascoltai” aryada yer alan Ilia’nın bu sözlerinden sonra Idamante’ye ait sözler K.505 “Ch’io mi scordi di te?” ariasında şu şekilde yer almaktadır:

Ch’io mi scordi di te?

*Seni unutsam? (Seni unutayım mı?)*

Che a lui mi doni

*Kendimi ona adadım*

Puoi consigliarmi?

*Bana yol gösterir misin?*

E puoi voler che in vita?

*Ve bunu hayatta isteyebilir misin?*

Partisyon (Boosey, 1886) yukarıdaki kıtanın ikinci mısrasında yer alan *Che a lui mi doni* sözlerini K.490 “Non più, tutto ascoltai” ariasında aynen kullanmıştır. Ancak -The LiederNet Archive- internet sitesi bu sözlerde yer alan *lui(ona)* kelimesini *lei(ona)* olarak değiştirmiştir. Türkçe’de anlam olarak bir değişiklik arz etmese de İtalyanca’daki dişilik-erillik ayrımı nedeniyle *lui(ona)* eril iken *lei(ona)* dişi anlam taşımaktadır. K.490 “Non più, tutto ascoltai” ariasında bu sözler Idamante’ye aittir ve bir önceki kıtada Ilia “kendini ona ada” derken Elektra’dan bahsetmektedir. Üstelik partisyonuna bir önceki cümle de *lui* yerine *lei* içerikli yazmıştır. Buradan -The LiederNet Archive- internet sitesinde K.490 “Non più, tutto ascoltai” ariasına ait sözlerin doğru olduğu, partisyonunda ise bu kullanımın farklı olduğu, dolayısı ile partisyonunda bir yazım hatası olma ihtimali olduğu gözlemlenmiştir.

K.505 “Ch’io mi scordi di te?” ariası ise soprano Nancy Storace tarafından icra edilmesi amacıyla bestelendiği için bir erkeğe hitap edildiği düşünülerek *Che a lui mi doni* şeklinde yazılmıştır.

Dördüncü mısradaki *E puoi voler che in vita?* sözleri K. 490 “Non più, tutto ascoltai” ariasında hem Boosey partisinin hem de The LiederNet Archive internet sitesinin belirttiği üzere *E puoi voler ch'io viva?* şeklinde kullanılmıştır. Ancak çevirmen ile yapılan görüşmeler neticesinde iki cümlemin de birbirine benzer anlam taşıdığı anlaşılmaktadır.

K490 “Non più, tutto ascoltai” ariasında bu sözlerden sonra çıkarılan Ilia’ya ait sözler gelmektedir.

Non congiurar, mia vita, contro (contra) la mia costanza!  
*Benim bu duruşuma karşı gelme, hayatım,*  
 Il colpo atroce mi distrugge abbastanza!  
*Bu gaddar yumruk beni yeterince mahvediyor.*

Yukarıdaki metinde parantez içinde yer alan *contra* kelimesi partisyonda geçmekte, -The LiederNet Archive- internet sitesinde ise *contro* olarak verilmektedir. Çevirmen ile yapılan görüşmede bu kelimenin herhangi bir zamir ile çekimlenmeyen *karşı* kelimesinin İtalyanca’sı olduğu anlaşılmıştır. K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariasının devamında Ilia’nın başka sözü çıkartılmamıştır. Geri kalan sözler aşağıdaki gibidir:

Ah no! Sarebbe il viver mio di morte assai peggior.  
 Venga la morte, **intrepida** l'attendo.  
 Ma, ch'io possa struggermi ad altra face,  
 ad altr'oggetto donar gl'affetti miei, come tentarlo?  
 Ah, di dolor morrei!



*Ah hayır, hayatım beter olurdu.*

*Gel ölüm, benim ilk aşkımdın,*

*son aşkım da olacaksın.*

*Seni korkusuzca bekliyorum.*

*Fakat başka bir yıldıza kayıp,*

*başka birine aşkımı vermek,*

*nasıl kalkışabilirim buna?*

*Ah, acıdan ölüyorum.*

Partisyon yukarıdaki sözlerde yer alan *intrepida* kelimesini K490 “Non più, tutto ascoltai” aryasında aynı şekilde belirtmiştir. Buna karşılık -The LiederNet Archive- internet sitesi ise bu kelimeyi *intrepido* şeklinde vermektedir. K.490’da bu sözler Idamante’ye aittir ve internet sitesinde belirtildiği gibi *korkmak* fiilinin erkek çekimi olan *intrepido* sözü buraya daha uygun düşmektedir. Bu açıdan bakılınca partisyonunda bir yazım hatası olma ihtimali olduğu gözlemlenmektedir.

Burdan sonraki libretto her iki versiyonda da aynıdır ve çevirisi aşağıdaki gibidir:

Non temer, amato bene,

per te sempre il cor sarà.

Più non reggo a tante pene,

l’alma mia mancando va.

Tu sospiri? O duol funesto!

Pensa almen, che istante è questo!

Non mi posso, oh Dio! spiegar.

*Korkma canım sevgilim  
Senin için kalbim hep çarpacak,  
Daha fazla dayanamıyorum bu kadar acıya  
ruhum kayboluyor.  
İç mi çekiyorsun sen? Şanssız acı!  
Düşün bari, nasıl bir an bu!  
Tanrım, açıklayamıyorum.*

*Stelle barbare, stelle spietate,  
perchè mai tanto rigor?  
Alme belle, che vedete  
le mie pene in tal momento,  
dite voi, s'egual tormento  
può soffrir un fido cor?*

*Zalim yıldızlar,  
acımasız yıldızlar,  
Güzel kalpler,  
Şu anda benim acılarımı görüyorsunuz  
Söyleyin, bu sadık kalp  
Böylesine acıya dayanabilir mi?*

### 3. BÖLÜM

**CH'IO MI SCORDI DI TE? KONSER ARYASINA İLİŞKİN  
ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN JEST ÖNERİLERİ**

### 3. BÖLÜM

#### “CH’IO MI SCORDI DI TE?” KONSER ARYASINA İLİŞKİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN JEST ÖNERİLERİ

Solist bulunmayan bir orkestra eserinde ana yorumcu orkestra şefidir. Burada orkestra, şefin enstrumanıdır. Orkestra şefi eserin stili, dokusu, temposu, nüansları gibi öğeleri kendi anlayışı içerisinde seyirciye sunar. Ancak solistli bir eserde ana yorumcu solisttir. Orkestra şefi tempoyu soliste rağmen daha farklı düşünse de önemli olan solistin içinden geçen metronomdur. Bu sebeple solistli eserlerde orkestra şefi solistin içinden geçen tempoyu iyi algılamalı ve solistin her ifadesini iyi takip ederek orkestraya yansıtmalıdır. Solisti olan ile olmayan eserler arasındaki en önemli fark; birinde orkestra şefinin jestlerinin sadece orkestraya hitap etmesi diğerinde ise solist ile orkestra arasındaki bağlantıyı kuracak şekilde ekstra bir aracılık görevi üstlenmesidir.

Orkestra şefinin nefes kullanımı, üfleme çalgılar ile kurulacak olan bağlantıda oldukça önemli yer taşımaktadır. Aynı zamanda solisti üfleme çalgı olan bir orkestra eşliği, solisti vokal olan orkestra eşliği ile arasında ‘nefes’ birleştirici unsuru nedeniyle birbirine benzerlik göstermektedir. Orkestra şefinin çalıştıracağı eser, eğer solisti çalgı olan bir orkestra eseri ise, şef, öncelikle bu çalgının hangi çalgı grubuna bağlı olduğunu belirleyerek bir çalışma planı hazırlar. Bu plana göre şef, solist, ve orkestra bağlamındaki denge ve birlikteliğin sağlanmasında önemli bir unsur olan “nefes kullanımı” açısından üfleme çalgı grubu önemli bir yer alır. Solisti üfleme grubuna ait olan bir çalgı ile orkestra şefinin çoğu zaman birlikte nefes alması orkestra ile kurulacak beraberlik açısından son derece önemlidir. Aksi takdirde bu durum birçok yerde senkron hatasına neden olabilir. Solisti insan sesi olan bir orkestra eserinde ise durum üflemeli çalgılara benzer fakat gerek insan sesinin değişkenlik gösteren karakteri ve gerekse sözlerinin prozodiye ve anlatıma uygun seslendirmeye dönük olması onu farklı bir boyuta taşımaktadır. Çoğu zaman vokalli bir eserde ritmik kalıplara sıkı sıkıya uyulmadığı gibi anlatıma uygun olduğu düşünülen bir takım tempo değişiklikleri de partisyonda belirtilmemesine rağmen solist tarafından uygulanabilir. Bu sebepten dolayı orkestra şefinin, solistin melodi hattından ziyade

daha çok sözleri takip altında tutarak partiyi takip etmesi tavsiye edilir. Sahne üzerinde herkesin birlikte uyguladığı tempo değişiklikleri sırasında, örneğin puandorg gibi pasajlarda çalgılı solistin bedeni kullanarak yaptığı jest ile şefin jesti arasında sıkı bir bağlantı kurulurken, vokal solist ile şef arasında böyle bir bağlantı her zaman söz konusu değildir. Burada dikkat edilmesi gereken şey, vokal solistin uzatmayı tamamlayacağı noktayı, ani bir nüans değişikliği aracılığıyla şefe iletmesidir. ‘Piano’ nüanslı bir uzatma noktasının sonunda ani bir ‘crescendo’ ile ‘forte’ nüansa çıkılması ya da ‘forte’ nüanslı bir uzatma noktasının sonunda ‘subito piano’ yapılması gibi. Bu teknikle; böyle bir pasajın sonunda solisti çalgı olan eserlerdeki gibi bir vücut jestinin yapılması, vokal solistin mimik ve jestlerini kullanarak eseri yorumladığı esnadaki oyunculuğuna zarar vermesi önlenmiş olur.

Solisti üfleme çalgı olmayan orkestra eşlikleri arasında klavyeli ve vurmali çalgılara bakacak olursak burada jestlerin çok net bir çerçevede sunulması gerekmektedir. Yaylı çalgılarda ise bu durum solistin yay kullanımı ile şefin kollarıyla çizdiği hareketler arasındaki paralellik sebebiyle daha kolaylaşır.

Mozart, K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konseri, içerisinde hem çalgı (piyano) hem de vokal (soprano) solist barındırmaktadır. Üstelik iki solistin birbirine uzak kategorilerde olması nedeniyle, solistler ile eşlik partileri arasındaki birlikteliğin sağlanmasında orkestra şefinin tecrübesi ön plana çıkar.

### 3.1 Recitativo Bölümüne Yönelik Öneriler

Bölüm *Andantino* tempoda viyolonsel ve kontrabas dörtlük la bemol notası ile başlamaktadır (örnek 53). Ölçü 4/4'lüktür ancak grafik olarak dört zaman çizilse de temponun çok hızlı olmayışı ve müzikal ifadeleri karakterize etme bakımından sekizlik notaya bir vuruş gelecek şekilde vuruş yapılmasının daha sağlıklı olduğu söylenebilir. Eseri başlatırken temponun çok yavaş olmaması sebebi ile dördüncü vuruşun bölünmeden direkt olarak *up*<sup>2</sup> hazırlık vuruşu halinde sunulması önerilmektedir. Eser başlatıldıktan sonra zamanların ikiye bölünmesi önerilir.



Örnek 53. Mozart, K.505, 1. ölçü.

Eseri başlattıktan sonra birinci zamanın ilk yarısı üzerindeki jestin *up* hazırlık vuruşu boyutunda kullanılması birinci kemanın girişi açısından önemlidir (örnek 54). Birinci keman girdikten sonra üçüncü zamanın ikinci yarısına kadar jestlerin küçük kullanılması ve üçüncü zamanın ikinci yarısındaki jestin de *up* hazırlık vuruşu boyutunda kullanılması, dördüncü vuruşta ikinci keman ve viyolanın girişi için önemlidir.

<sup>2</sup> Herhangi Bir Zamanın Başında Başlayan Müzik Hareketi'nin bir önceki hazırlık vuruşu.

**Recitativo.**  
**Andantino.**

1 ve  
Büyük kullanılmalı

ve 2

ve 3  
Büyük kullanılmalı

Örnek 54. Mozart, K.505, 1. ölçü.

İkinci ölçüde ilk dört sekizlik nota grubu *staccato* olarak yazılmıştır (örnek 55). Burada vuruşları keskin ve durarak yapmak *staccato*'yu betimleme yolunda bir seçenek olabilir. Üçüncü zaman üzerinde yalnızca bir dörtlük nota bulunmakta ve ardında sus gelmektedir. Burada üçüncü zamanı ikiye bölmek yerine tam vuruş yapmak ve bu vuruşta, 'Ch'io' sözündeki ilk sesli harf "i" olduğundan dudakları 'i' harfini konuşur pozisyona getirerek nefes almak vokal solistin girişine kolaylık sağlamak amacıyla önerilir.

Ch'io mi seoi

3.vuruş  
'i' pozisyonunda  
nefes

jesteleri  
durdurarak

Örnek 55. Mozart, K.505, 2. ölçü.

Buradan sonra vokal partisi solo olarak devam ettiği için üçüncü ölçünün ikinci vuruşuna kadar orkestranın takibi açısından yalnızca solisti takip eden küçük vuruşlar yapmak yeterlidir (örnek 56). Ancak üçüncü ölçünün ikinci vuruşu üzerinde, ‘...di di?’ hecelerine denk gelen yerde, tekrar sekizlik notaya bir gelecek şekilde çizip ikinci sekizlik vuruşu büyük tutarak *up* vuruşu yapmak üçüncü vuruşta viyolonsel ve kontrabasın girişi açısından gereklidir.

Chio mi scor.di di te?

ve

ve

3

Baslara hazırlık vuruşu

2

Birinci kemanlara hazırlık vuruşu

Örnek 56. Mozart, K.505, 3. ölçü.

Melodi hattı ikişer zaman kaymış olsa da buraya kadar önerilen jestler ile beşinci ölçüye kadar gidilebilir. Beşinci ölçüde vokal parti ilk zamanın ikinci sekizliğinde başlamaktadır (örnek 57). Orkestra partisi ise birinci zaman üzerinde dörtlük nota ile bitmektedir. Vokal girişinin orkestra içinde kaybolmasını önlemek için ilk vuruş üzerindeki orkestral cümlelerin son notası, cümle sonu notalarının yarı değeri kadar kısaltılması ilkesini göz önünde bulundurarak, kısa tutulabilir. Bu kesme işlemi sol el ile



gerçekleştirilirken ilk vuruşun ikinci yarısında, ‘*Che*’ sözündeki ilk sesli harf “e” olduğundan, dudakları ‘e’ harfini konuşur pozisyona getirerek nefes almak vokal solistin girişine kolaylık sağlamak amacıyla önerilir. Ölçünün sonuna kadar vokal solist solo olarak devam eder, bu esnada şefin bir vuruş yapmasına gerek yoktur. Yalnızca ölçünün son zamanının ikinci yarısına denk gelen onaltılık notalar üzerindeki ‘*consi*’ heceleri ile birlikte bir sonraki ölçünün ilk vuruşuna *up* hazırlık vuruşu yapılması önerilir.

Sol el ile kesme

Hazırlık vuruşu

Che 1

ve

4. zamanın ikinci yarısı

Örnek 57. Mozart, K.505, 4. ölçü.

Buraya kadar verilen jest önerileri yedinci ölçü sonuna dek sürdürülebilir. Sekizinci ölçünün üçüncü zamanında orkestra onaltılık değerde bir karşı atak olarak başlamaktadır (örnek 58). Bunun için üçüncü

vuruşta sert bir *down*<sup>3</sup> vuruşu yapmak orkestra girişinin birlikteliği açısından önemlidir. Burada özellikle vuruşlar dörtlük notaya bir gelecek şekilde olmalıdır. Vuruş grafiğinin bir bütün olarak kullanılması, sert bir *down* vuruşu için kullanılması gereken büyük hareketleri barındırdığından, gereklidir. Dokuzuncu ölçünün ilk vuruşunu verdikten sonra yönetimi durdurup üçüncü vuruştaki orkestra girişi için ikinci zamanda yapılacak olan *up* vuruşuna kadar vokal solistin takip edilmesi önerilir. İkinci vuruşta *up* hazırlık vuruşu ile ardından orkestranın girişi sağlanarak onuncu ölçünün son vuruşuna kadar dörtlük notaya bir gelecek şekilde yönetilebilir. Orkestra partisinde karakterize edilecek müzikal ifadeler olmadığı için dörtlük notaya bir vurulması orkestra için de rahatlık sağlar. Onuncu ölçünün son vuruşu bir puandorg yapıyormuş gibi aşağıda bekletilir. Hemen ardından *Allegro assai* ifadesi ile başlayan yeni ve hızlı tempoyu gösterecek bir *up* vuruşu önerilir.

Allegro assai.

Down

vi - ta... Ah no. Sa - rebbe il vi - ver mi - o di mor - te assai peggior.

Down

UP

Üçüncü zaman

aşağıda bekleme

İkinci zaman

Dördüncü vuruşta kesme

UP

4

aşağıda bekleme

Yeni tempoda Up hazırlık vuruşu

Örnek 58. Mozart, K.505, 8-11. ölçüler.

<sup>3</sup> Karşı zamanda başlayan müzik hareketi'nin bir önceki hazırlık vuruşu.

*Allegro assai* dört zamanlı ölçüde yazılmış olsa da temposunun hareketliliğinden dolayı şefin ikilik notaya bir vurması yönetim açısından kolaylık sağlayacaktır (örnek 59). On birinci ölçüden on üçüncü ölçüye kadar bu iki zamanlı yönetim gerçekleştirilir, ancak on üçüncü ölçünün ilk vuruşunda yönetim durdurularak solistin serbest söylemesine olanak sağlanması önerilir. On ikinci ölçünün ikinci zamanında da vokal solist için hazırlık nefesi verilebilir.

The image shows a musical score for Mozart's K.505, measures 11-14. The tempo is marked *Allegro assai*. The score is in 4/4 time. The piano part is written for the left hand and features a forte (f) dynamic. The vocal part is written for the right hand and features a mezzo-soprano line with the lyrics "Ven-ga la morte,". There are annotations for breath (Nefes) and a downward arrow labeled "aşağıda bekleme" (wait below) and an upward arrow labeled "UP".

Örnek 59. Mozart, K.505, 11-14. ölçüler.

Orkestra şefi, bu yönetim önerilerini on dokuzuncu ölçüye kadar devam ettirebilir. Yirminci ölçüden itibaren orkestrada müzikal hiçbir ifade bulunmamakta yalnızca uzun sesler ile soliste eşlik etmektedir (örnek 60). Öncesindeki hareketliliğin etkisinden kurtulmak için on dokuzuncu ölçüde temponun yavaşlatılması ve dörtlüğe bir vurularak dört zaman çizilmesi önerilir. Daha sonra *Andante* kısmına kadar yalnızca uzun notaların değişim yerlerini göstermek yeterlidir.

Ma, chio pos-sa strugger-mi ad al-tri fa-re, ad altr'og-get-to do-nar gi'af-fet-ti.

4 3 2 1 Aşağıda bekleme

3 2 1 Aşağıda bekleme

3 2 1 Aşağıda bekleme

3 2 1 Aşağıda bekleme

Örnek 60. Mozart, K.505, 19-22. ölçüler.

Yirmi üç ve yirmi yedinci ölçüler arasında yer alan *Andante* kısmı için kimi zaman zamanların ikiye bölündüğü vuruşlar kimi zaman da düz dört zamanlı vuruşlar yapılarak yönetim gerçekleştirilebilir (örnek 61). Vuruşun ikiye bölünüp bölünmeyeceği şefin kendi yorumuna göre değişiklik göstereceğinden düz dört zamanlı vuruş üzerinden öneri getirmenin daha doğru olduğu düşünülmektedir. Buna göre bir ölçü öncesinden yapılacak olan *up* hazırlık vuruşu ile tempo belirtilerek, baslar için giriş verilir ve yirmi üçüncü ölçünün ilk vuruşu ile birlikte birinci ve ikinci keman ile viyolanın sekizlik karşı atak girişleri için ilk zamana *down* vuruşu yapılır. Yirmi beşinci ölçünün ikinci zamanındaki kemanların sekizlik karşı atak girişleri için de aynı şekilde ikinci zaman üzerinde *down* vuruşu yapılır. Yirmi altıncı ve yirmi yedinci ölçülerde yalnızca birinci ve üçüncü zamanlar üzerinde kalıcı vuruşlar uygulanması uzun sesler açısından önerilir.

Andante.

Down

Down

miei, co - me ten - tar.lo? co - me ten - tar.lo? Ah! di do, lor ah! di do, lor mor.

Kesme

aşağıda bekleme

aşağıda bekleme

2 1 3 4

Örnek 61. Mozart, K.505, 23-27. ölçüler.

### 3.2 Rondo Bölümüne Yönelik Öneriler

İlk ölçüde vokal partisine ait ilk iki nota *Recitativo* bölümünü sonlandırırken *Rondo* bölümünü başlatır (örnek 62). Burada şefin vokal partisini takip eden vuruşlar uygulaması ve temponun iyi anlaşılabilmesi için *Sebare* ölçünün her zamanını ikiye bölerek hazırlık vuruşu yapılması önerilir. Ardından ikiye bölünen vuruşlar yavaş yavaş bir bütün hale dönüştürülerek düz *sebare* ile devam edilir ve devamında sadece solo piyano partisini takip etmek için yalnızca ölçü başları gösterilir.

Rondo.  
(Andante.)

Clarineti in B.  
Fagotti.  
Corni in Es.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Soprano.  
Pianoforte.  
Violoncello e Contrabasso.

re.l.  
Up p  
p

1 ve 2 Hazırlık vuruşu  
aşağıda beklenir  
aşağıda beklenir

Örnek 62. Mozart, K.505, Arya, 1-9. ölçüler.

On birinci ölçünün ikinci yarısında orkestranın girişi için ikinci zaman üzerinde *down* vuruşu yapılması önerilir (örnek 63). Bu vuruşla birlikte 'Non' sözündeki ilk sesli harf 'o' olduğundan dudakları 'o' harfini konuşur pozisyonuna getirerek nefes almak vokal solistin girişi için de jest olarak önerilir. On üçüncü ölçünün ikinci yarısı için de yine sert bir *down* vuruşu yapmak piyanonun girişi için önemlidir.

Down

Nefes

down vuruşu

Örnek 63. Mozart, K.505, Arya, 10-17. ölçüler.

On sekizinci ölçünün ilk zamanındaki dörtlük notalar kesmeli ve sağ elin vuruşu aşağıda bekletilmelidir (örnek 64). Yirminci ölçünün ikinci zamanındaki orkestranın girişi için ilk vuruşta *up* hazırlık vuruşu ve yirmi ikinci ölçünün başında ise *down* hazırlık vuruşu yapılması önerilir.

UP

Down

Kesme

Kesme

aşağıda bekleme

aşağıda bekleme

1 Up vuruşu

2 Down vuruşu

Örnek 64. Mozart, K.505, Arya, 18-23. ölçüler.







Kırk birinci ölçünün ikinci zamanında yaylı çalgıların üfleme çalgılarla birlikte sağlıklı girebilmesi ve solistlerle birlikte senkron sorunu yaşanmaması için ölçü başından itibaren zamanların bölünmesi ve ilk zamanın ikinci yarısında nefes ile birlikte *up* hazırlık vuruşu verilmesi önerilir (örnek 66). Aynı zamanda vuruşların ikiye bölünmesi, kırk ikinci ölçüde *piano* nüans ile başlayıp *crescendo* ile devam eden pasajın *forte* sonlandırılabilmesi adına önemlidir. Kırk ikinci ölçünün ikinci zamanında el vuruşu aşağıda bekletilir ve piyanoya *dolce* bir giriş verilmesi için yumuşak bir *up* hazırlık vuruşu yapılması önerilir. Kırk dördüncü ölçünün ikinci yarısında dörtlük karşı atak olarak başlayan kemanların girişi için ikinci zaman üzerinde *down* hazırlık vuruşu yapılmalı ve bu vuruşu *up* hazırlık vuruşuna çevirerek kırk beşinci ölçüdeki viyola, viyolonsel ve kontrabassın girişi hazırlanmalıdır.

The image shows a musical score for Mozart's K.505, measures 41-47. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Annotations include 'Nefes' (breath) with an upward arrow, 'Down p' with a downward arrow, 'Kesme' (cut) with a downward arrow, and 'Up' with an upward arrow. Below the score, there are diagrams showing hand positions and movements for 'Nefes' and 'Kesme'.

1 Nefes  
2 hazırlık vuruşu

ve

1 Up  
2 aşağıda bekleme

UP  
ve  
2 down

Sol el ile kesme  
UP  
aşağıda bekleme

Örnek 66. Mozart, K.505, Arya, 41-47. ölçüler.

Elli ikinci ölçüdeki *klarinet* ve *fagot* ile elli üçüncü ölçüdeki *korno*'nun girişi için bir vuruş öncesinde *up* hazırlık vuruşu yapılmalı ve iyi nefes alınması önerilir (örnek 67).

Örnek 67. Mozart, K.505, Arya, 48-54. ölçüler.

Elli altıncı ölçü ile birlikte orkestrada keman ve viyola partileri senkop şeklinde ilerlediği için vuruş başlarının çok sert olmasa da down şeklinde biraz belirtilmesi önerilir (örnek 68).

Örnek 68. Mozart, K.505, Arya, 55-61. ölçüler.

Altmış beşinci ölçüden itibaren tüm orkestranın dörtlük karşı atak yapabilmesi için ikinci zaman üzerinde *down* vuruşu yapılması önerilir (örnek 69).

Örnek 69. Mozart, K.505, Arya, 65-66. ölçüler.

Yetmişinci ölçü sonuna kadar bu öneriler uygulanabilir. Yetmiş birinci ölçüde keman ve viyola partilerindeki senkobun iyi gösterilebilmesi için *sebare* vuruşun keskin vurulması önerilir (örnek 70). Yetmiş ikinci ölçüdeki puandorg için vuruşun birinci zaman üzerinde aşağıda bekletilmesi gereklidir. Üfleme çalgılardaki dörtlük notaların sol el ile kesilmesi önerilir. Yetmiş üçüncü ölçüde ilk zamanın ikiye bölünmesi ve ilk yarısında sert bir *up* hazırlık vuruşu yaparak ikinci yarıda iyi bir *forte* karakter verilmesi gereklidir. Puandorg'dan sonra *Allegretto* kısmının temposu piyano tarafından verilmektedir. Burada şefin tempoyu piyanoyu iyi takip ederek orkestraya yansıtması ve bir sonraki ölçüde viyolonsel ve kontrabasın girişi



Örnek 71. Mozart, K.505, Arya, 78-83. ölçüler.

Yüz onuncu ölçü *gelişme* bölmesinin kapılarını açan bir sinyal niteliğindedir (örnek 72). Birinci zaman üzerinde üfleme çalgılar tarafından duyulan sekizlik karşı atağın iyi verilebilmesi adına sert bir *down* vuruşu yapılmalı ve bu oldukça büyük bir hareketle desteklenmelidir. Nüans fortedir ve ikinci zamanda yaylı çalgılar da bu nüansı desteklemektedirler. Birinci kemanlardaki tril ise pasajı *gelişme* bölmesine bağlar. Yüz on birinci ölçünün ilk zamanının ikinci yarısından itibaren orkestra hemen eşlik konumuna geçer. Bu sebeple yüz onuncu ölçüde kullanılan fortteyi destekleyen büyük hareketlerin yüz on birinci ölçüyle birlikte hemen küçültülmesi önerilir.

DOWN

UP

Jestler küçültülür

voi, s'egual tor. men.to può sof.frir un... fi.do cuor? Stel. - le bar. barre,

1 DOWN UP hazırlık vuruşu

Örnek 72. Mozart, K.505, Arya, 107-112. ölçüler.

Yüz on sekizinci ölçüden itibaren başlayan üç ölçülük pasaj yüz yirmi birinci ölçüdeki la bemol majör tonalitesine bağlanan küçük bir köprü niteliğindedir (örnek 73). Yüz on dokuzuncu ölçüde piyano ve baslar ilk zamanda bir önceki ölçüye uzatma bağı ile bağlandığından ilk vuruşa *down* vuruşu yapılması ve hemen takip eden ikinci vuruşta ise klarinet partisinin girişi için nefesle birlikte *up* hazırlık vuruşu verilmesi önerilir. La bemol majör tonalitesine bağlanırken yüz yirminci ölçünün sonunda *ritardando* yapılması önerilir. Eğer *ritardando* yapılacaksa; ölçünün son zamanını ikiye bölerek temponun ağırlaştırılması ve aynı zamanda 'Non' hecesindeki ilk sesli harf 'o' olduğundan dudakları 'o' harfini konuşur pozisyonuna getirerek nefes almak, vokal solistin girişi için önerilir.



NEFES

NEFES

chi? Non te - mer, a - ma - to be - ne, per te

Down

UP DOWN

Ve

② Ritardando yapmak istenirse zaman ikiye bölünür

Örnek 73. Mozart, K.505, Arya, 118-125. ölçüler.

Yüz yirmi dokuzuncu ölçü ile birlikte iki solistin birbirleri arasındaki diyalogları başlar ve bu diyalog yüz kırkuncu ölçüye kadar sürer (örnek 74). Burada orkestra olmadığı için yönetim gerçekleştirilmez. Bu esnada bekleyen orkestra elemanları için ölçü başlarını göstermek yeterlidir. Yüz kırk birinci ölçünün ilk zamanında kontrabas ve viyolonsel ile korno giriş yapar. İlk zamanın ikinci yarısında ise keman ve viyola dörtlük karşı atak ile başlar. İlk zamanda başlayan çalgılar için bir önceki vuruşta *up* hazırlık vuruşu yapılmalı, korno için de bu vuruşla birlikte nefes alınmalıdır. Yüz kırk birinci ölçü ile birlikte ise keman ve viyola için ilk zamana *down* vuruşu gerçekleştirilmelidir.

Nefes

UP

Hazırlık vuruşu

1 Down

va, Tuso.spiri? o duol fu.ne.stol che i stan. te è

Örnek 74. Mozart, K.505, Arya, 141-146. ölçüler.

Yüz yetmiş dokuzuncu ölçüde klarinet ve fagot ilk zamanda uzatma bağı ile bir önceki ölçünün son zamanına bağlı olduğundan bir sonraki melodik hareket sekizlik karşı atak halinde karşımıza çıkmaktadır (örnek 75). Bu karşı atağı iyi hissettirebilmek klarinet ve fagotun birlikteliği için önerilir. Buraya kadar önerilen jestler ile eserin sonu olan iki yüz on dokuzuncu ölçüye kadar yönetim devam ettirilebilir.



18 (116)

DOWN

cuor? Al - . me bel.le, di - . te vo . i,

1 Down

Örnek 75. Mozart, K.505, Arya, 177-181. ölçüler.

## SONUÇ

Müzik türleri genel olarak çalgı-vokal müzik başlıklarına ayrılmaktadırlar. Bu çalışmada, müzik türleri arasından vokal müzik türüne dahil olan *Konser Aryası* tanımlanmış ve bu türe örnek gösterilen Mozart'ın K.505 "Ch'io mi scordi di te?" isimli eseri müzikal açıdan biçim ve armonik analizi yapılarak incelenmiştir. Ayrıca orkestra şefliği açısından değerlendirilerek, eserin bütününe yönelik jest önerileri sunulmuştur.

*Konser Aryası* tanımlaması yapılırken, öncelikle bu türün meydana geliş sebepleri incelenmiş ve 18. yy sonlarına kadar kilisede şarkı söylemelerine izin verilmeyen kadın şarkıcılara fırsat yaratan opera arylarının, gerçekleştirilen konserler açısından yeterli olmamaya başladığı görülmüştür (Emerson, 2005). Konusu ve karakterleri en başta tasarlanan operaların, bir bütün olarak sahnelendiğinde izleyici tarafından anlaşılması son derece açıkken, opera içerisinde seçilen bir aryanın ayrı bir konser programı içerisinde bağımsız olarak seslendirilmesi, öncesi ve sonrası sahnelenmeyen konunun genellikle doğru anlaşılmasına sebebiyet vermiş ve besteciye, opera dışında verilecek bir konser için aryaı yeniden düzenleme veya yepyeni bir müzik yazma fikrini vererek *konser aryası* türünün meydana gelmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Operaya ait bir karakterin seslendireceği arya, besteci tarafından hayal edilen bir ses rengine ithafen yazılır ve ilk performans için bu ses rengine sahip en uygun solist seçilir. Operadan bağımsız ayrı bir konserde farklı bir solist tarafından sahnelenen bu aryların, seslendirecek olan solistin kendi ses özelliğine uygun bestelenmemiş olması özelliğinden kaynaklanan sorunların, şarkıcıları kendi ses özelliklerine daha uygun bestelenmiş arya arayışı içerisinde soktuğu görülmektedir. O dönemde, operanın henüz günümüzdeki kadar çokça örneğinin bulunmamasının da, ses özelliklerine en uygun aryları bulma konusunda şarkıcılara kaynak yetersizliği yarattığını söyleyebiliriz. Bu ihtiyaç da konser aryasının doğmasına bir başka sebep olarak gösterilebilir.

Konser alyası; opera, kantat ve oratoryo gibi şarkılı müzik eserlerine sonradan eklemek amacıyla bestelenmiş alyaların, orijinal konularından bağımsız hale getirilmesiyle veya doğrudan konserde söylenmesi amacıyla belirli bir solist/solistler için bestelenmiş ya da bu amaç doğrultusunda yeniden düzenlenmiş şarkılık müzik eseri olarak da tanımlanabilir.

İncelemeler sonucunda, *Idomeneo* operasının özel bir performansında seslendirilmesi amacıyla bestelenmiş K.490 “Non più, tutto ascoltai” alyası ile sonradan konser alyası formatına dönüştürülmüş versiyonu olan K.505 “Ch’io mi scordi di te?” ile arasında müzikal çok fazla ayrılıklar görülmemiş, sözlerle müziğin getirdiği ifadelerin çoğu zaman aynı olduğu saptanmış, *Idomeneo* operasının konusundan ayrılması amacıyla bir takım sözlerin çıkartıldığı ve çıkartılmayan bazı sözlerde de anlamsal küçük değişiklikler yapıldığı görülerek K.490 “Non più, tutto ascoltai” alyasının, soprano Nancy Storace tarafından verilecek olan veda konseri için tekrardan bestelenip K.505 “Ch’io mi scordi di te?” halini alması, bu eserin *konser alyası* türüne uygun bir örnek olması sonucunu desteklemektedir.

Yapılan araştırmalarla, *Idomeneo* operasının bir *Fransız Opera Tragedyası* olduğu anlaşılmıştır. K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser alyasının ise yapılan müzikal analiz sonucunda *Dönüş Köprüsü Olmayan Üç Bölmeli Sonat Allegro su Başlangıçlı Gelişmeli Rondo Biçimi* olduğu görülmüştür. *Idomeneo* operasında alyanın ilk hali olan K.490 “Non più, tutto ascoltai” kullanılsa da K.505’in *Rondo* biçiminde bestelenmiş olması *Fransız opera tragedyası* içerisinde yer alan bol nakaratlı aly geleneğinin sürdürülmüş olmasının kanıtıdır. Bu açıdan bakıldığında, K.505 “Ch’io mi scordi di te?”, *Idomeneo* operasından bağımsızlaşarak *konser alyası* kimliğini kazanmış olsa da aralarında yapısal olarak hala bir bağ olduğu göstermektedir.

K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser alyasının librettosu; *Idomeneo* operasındaki olay akışına göre değerlendirildiğinde, Idamante ile sevgilisi Ilia arasındaki aşkı göstermektedir. Bu durum, K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser alyasının 23 şubat 1786 tarihinde Mozart ve Nancy Storace tarafından sahnelendiği gün dinleyicilerinin dikkatini çekmiş ve yıllar sonra başta Otto Jahn’dan etkilenen

Alfred Einstein olmak üzere birçok kişinin ikili arasındaki muhtemel bir aşkı dillendirmesine sebep olmuştur. K.505 “Ch’io mi scordi di te?” konser ariasını değerlendirirken, Idomeneo operasıyla olan bağlantısının mutlaka bilinmesi ve Mozart ile Storace arasındaki muhtemel aşktan da haberdar olunması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Solist bulunmayan bir orkestra eserinde ana yorumcu orkestra şefidir. Burada orkestra, şefin enstrumanıdır. Orkestra şefi eserin stili, dokusu, temposu, nüansları gibi öğeleri kendi anlayışı içerisinde seyirciye sunar. Ancak solistli bir eserde ana yorumcu solisttir. Orkestra şefi tempoyu soliste rağmen daha farklı düşünse de önemli olan solistin içinden geçen metronomdur. Bu sebeple solistli eserlerde orkestra şefi solistin içinden geçen tempoyu iyi algılamalı ve solistin her ifadesini iyi takip ederek orkestraya yansıtmalıdır. Bu durum, içerisinde vokal solist barındıran eserlerde ayrıca değerlendirilmesi gerekmektedir. Partisyon üzerinde belirtilmese bile, librettoyu destekleyici bir takım tempo değişiklikleri, uzatmalar, duraklar, nefesler vs. gibi müzik üzerinde yapılan oynamalar, içerisinde vokal solist barındıran eserlerde çokça görülmektedir. Bu tarz elastik yapıların orkestra şefliği açısından değerlendirildiğinde yeterli deneyim gerektirdiği görülmektedir.

Solistli olan ile olmayan eserler arasındaki en önemli fark; birinde orkestra şefinin jestlerinin sadece orkestraya hitap etmesi diğerinde ise solist ile orkestra arasındaki bağlantıyı kuracak şekilde ekstra bir aracılık görevi üstlenmesidir.

## KAYNAKÇA

### - Genel Başvuru Kaynakları

Larousse Dictionaire de la Musique, (2001). Paris: Larousse

### - Kitaplar

COLAS, P. – DI PROFIO, A. (2009). *d'Une Scène à l'Autre l'Opéra Italien en Europe Vol:1*, Belgique: Mardaga.

EMERSON, Isabelle (2005). *Five Centuries of Women Singers*, London: Praeger.

FERİDUNOĞLU, Lale (2004). *Müziğe Giden Yol*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

HODEIR, Andre (2007). *Müzikte Türler ve Biçimler*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık.

İLYASOĞLU, Evin. (2013). *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

İzmir Devlet Opera ve Balesi Idomeneo Program Kitapçığı (2007)

NOTTEBOHN, Gustav. (1881). *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie VI: Arien, Duette, Terzette und Quartette, Bd.2, No.34 (pp.2-21 (100-119))*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

PAROUTY, Michel. (2012). *Mozart Tanrılarının Sevdiği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

PESQUÉ, Emmanuelle. (2017). *Nancy Storace muse de Mozart et de Haydn*, Paris: CreateSpace (Amazon)

YENER, Faruk. (1964). *100 Opera*, İstanbul: Doğan Kardeş Basımevi.

### - Makaleler

ERSOY, İlhan (2017). “Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi”, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, Sayı 11, Aralık 2017, ss.2.

- **Basılmamış Kaynaklar**

ENNS, Ruth Margaret (1990). *Mozart's Slow-Fast Rondo Arias: A Contribution to the Study of Aria Types, 1779-91*, Doctor of Philosophy, University of British Columbia

McCAULEY, Erwin William (1979). *The Concert Arias of Wolfgang Amedeus Mozart*, Doctor of Musical Arts, University of Cincinnati

MORFESIS, Ann Gail (2002). *Text&Tune: Compositional Choices in the solo songs of Aaron Copland*, Doctor of Musical Arts, University of Kentucky

ÖZCAN, Ceren İpek (2015). *Ses ve Karakter Bağlamında Mozart'ın Idomeneo Operası*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Doç. Dr. A. Kürşad Terci, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, İzmir.

- **İnternet Kaynakları**

EZUST, Emily. (1995) The LiederNet Archive [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=23253](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=23253) [01 Kasım 2018].

HUSCHER, Phillip. Program Notes of Chicago Symphony Orchestra [https://cso.org/uploadedFiles/1\\_Tickets\\_and\\_Events/Program\\_Notes/Program\\_Notes\\_Mozart\\_ChioMiScordi.pdf](https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/Program_Notes_Mozart_ChioMiScordi.pdf) [21 Eylül 2017].

PALMER, John. Description by John Palmer <https://www.allmusic.com/composition/chio-mi-scordi-di-tenon-temer-amato-bene-recitative-and-aria-for-soprano-piano-orchestra-k-505-mc0002356434> [22 Ekim 2017].

## ÖZGEÇMİŞ

12 Aralık 1986 yılında İzmir'in Mordoğan beldesinde doğdu. İlk müzik çalışmalarına Adnan Polge ile başladı. Akabinde İzmir Işılay Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi B.E.F. Müzik Öğretmenliği bölümünü bitirdi. Aynı zamanda Yaprak Sandalcı ve Özlem Ebesek ile özel piyano çalışmalarını sürdürdü.

2009 Eylül ayında Ecole Normale de Musique de Paris'in Orkestra Şefliği bölümünün ilk yılını sınıf atlayarak "Diplôme" seviyesine kabul edildi. Burada Prof. Dominique Rouits, Prof. Julien Masmondet ve Massy Palaiseau Opera Orkestrası ile "Orkestra Yönetimi" çalışmalarını, Müzikolog/Kompozitör Bruno Gousette ile "Yönetim Analizi ve Orkestrasyon" çalışmalarını, Jean Dominique Pasquet ile de "Barok, Klasik, Romantik Dönem ve 20. Yüzyıl Müziği Form ve Stil Analizi" çalışmalarını sürdürmüş ve 2011 yılında "Diplôme" seviyesini tamamlamıştır. Aynı yıl "Diplôme Supérieur" seviyesine kabul edilen Girgin, bu süreçte Charles Munch Konservatuvarında Maria Navone'un "Orkestrasyon" sınıfını pekiyi ile bitirmiş ve bu sınıfta yaptığı çalışmaları "Trio Thalberg" tarafından seslendirilmiştir. 2012 Şubat ayında Claude Kermaecker'ün "Armoni Orkestrası Orkestra Şefliği" konulu master classe'ına aktif olarak katılan beş kişiden biri olarak seçilmiştir. Ayrıca Paris'te yapılan Uluslararası Orkestra Şefliği Yarışması'nda (Concours International de Direction d'Orchestre) Türkiye'yi temsil etmiş ve 64 kişi içerisinde ilk 10 kişi arasına kalarak jürinin beğenisini toplamıştır.

2013 Haziran ayında Ecole Normale de Musique de Paris/Alfred Cortot konservatuvarı "Diplome Supérieur" sınıfını başarıyla tamamlamıştır. 2014 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Güzel Sanatlar Enstitüsü Orkestra Şefliği Yüksek Lisans Programı'na kabul edilerek, Prof. Dr. Burak Tüzün ve Prof. Erol Erdinç ile orkestra şefliği eğitimine devam etmiş, aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Orkestra Şefliği Yüksek Lisans Programına yatay geçiş yaparak eğitimini danışman Doç. Ebru Güner Canbey ile tamamlamıştır. 2015 yılında aynı programın sanatta yeterlik eğitimine kabul

edilerek Prof. Jean Bailey ile orkestra şefliği çalışmalarını sürdürmüş ve 2018 yılında Doç. Ebru Güner Canbey danışmanlığında bu programın Türkiye'deki ilk mezunu olmuştur.

Başta Fransa olmak üzere İtalya, İşpanya, Yunanistan ve Sicilya'da konserler vermiş olan Girgin Uluslararası Rotary Klübü'nn desteği ile kurulmuş bir orkestra olan Mediterranean Peace Symphony'nin de şefliğini yapmıştır. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra şefliği Anasanat Dalında ğretim görevlisi olarak çalışmakta ve KOROPORTE'nin oyunlu müzik projelerinde orkestra şefi olarak görev almaktadır.

