

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YORUMCULUĞU BİLİM DALI**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN DON GIOVANNI OPERASINDAKİ
DONNA ELVIRA KARAKTERİNİN İNCELENMESİ**

Tezli Yüksek Lisans Tezi

Gizem TAŞYÜREK

Ankara, 2024

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YORUMCULUĞU BİLİM DALI**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN DON GIOVANNI OPERASINDAKİ
DONNA ELVIRA KARAKTERİNİN İNCELENMESİ**

Tezli Yüksek Lisans Tezi

Gizem TAŞYÜREK

Tez Danışmanı: Prof. Elif ÖNAL

Ankara, 2024

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YORUMCULUĞU BİLİM DALI**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN DON GIOVANNI OPERASINDAKİ
DONNA ELVIRA KARAKTERİNİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Elif ÖNAL

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

1- Prof. Elif ÖNAL

2- Prof. Ömür MUNZUR

3- Doç. Mert KARABEY

Tez Savunması Tarihi

26/02/2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Prof. Elif ÖNAL danışmanlığında hazırladığım **Wolfgang Amadeus Mozart'in Don Giovanni Operasındaki Donna Elvira Karakterinin İncelenmesi** (Ankara 2024) adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gerekliliği nedeniyle, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.

Gizem TAŞYÜREK

18/03/2024

ÖNSÖZ

Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Don Giovanni* operası, bestecinin tüm operaları arasında özel bir yere sahiptir. 20. ve 21. yüzyıl opera dünyasını önemli derecede etkileyen, komedi ve dram unsurlarının iç içe işlendiği bu eser kendinden sonraki birçok Don Juan çalışmasına da ilham olmuştur.

Çalışmada operanın baş kadın karakterlerinden biri olan Donna Elvira karakteri dramatik ve müzikal olarak, bu karakterin ariaları ise teknik açılarından incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde Aydınlanma Dönemi ve aydınlanma anlayışının dönemin müziğine etkisinden bahsedilmiş, dönemin opera türlerine değinilmiş, W. A. Mozart ve librettist Lorenzo da Ponte hakkında bilgiler aktarılmış; ikinci bölümde *Don Giovanni* operasının besteleniş süreci, konusu ve rolleri ele alınmış; üçüncü bölümde ise Donna Elvira karakterinin öncelikle dramatik yapısı incelenmiş, ardından operadaki üç ariasının teknik açıdan ve müzikal yorum açısından analizi yapılmıştır. Sonuç olarak bu rol üzerine çalışma yapacak kişilere geniş bir bakış açısı kazandırmaya yönelik tüm bilgiler bir araya getirilerek çıkarımlar yapılmıştır.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde süreç boyunca tüm samimiyetiyle bana yol gösteren, güç veren, birikimini benimle paylaşan, desteğini her zaman hissettiğim tez danışmanım sayın Prof. Elif Önal'a; Elvira'ya bakış açımı geliştiren, araştırmamda derinleşmemi sağlayan, yoluma ışık tutan şan hocam soprano Tuğba Mankal'a; desteğini hep hissettiğim abim Barış'a, anne ve babama ve güç veren tüm yakın arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ŞEKİL LİSTESİ	iv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Tezin Amacı	1
1.3. Tezin Önemi	1
1.4. Yöntem	2
1.5. 18. Yüzyıl Aydınlanma Dönemi	2
1.6. Wolfgang Amadeus Mozart	4
1.7. Wolfgang Amadeus Mozart'ın Operaları	6
1.7.1. Mozart Operalarında Opera Seria	9
1.7.2. Mozart Operalarında Opera Buffa	10
1.7.3. Dramea Giocoso per Musica	11
1.8. Lorenzo Da Ponte	11
2. DON GIOVANNI OPERASI	14
2.1. Don Giovanni Operasının Besteleniş ve İlk Temsil Süreci.....	14
2.2. Don Giovanni Operasının Konusu ve Perdeleri	16
2.3. Don Giovanni Operasına Genel Müzikal Bakış	22

3. DONNA ELVIRA KARAKTERİNİN VE ARYALARININ İNCELENMESİ	24
3.1. Donna Elvira Karakterinin İncelenmesi	24
3.1.1. Donna Elvira Karakterinin Dramatik Özellikleri	24
3.1.2. Donna Elvira Karakterinin Ses Türü	25
3.2. Donna Elvira Karakterinin Aryaları	27
3.2.1. Ah chi mi dice mai!	27
3.2.2. Ah fuggi il traditor!	38
3.2.3. In quali eccessi.. Mi tradi quell'alma ingrata	44
4. SONUÇ	54
KAYNAKÇA	56
ÖZET	61
ABSTRACT	63

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Don Giovanni operasının 1788 Viyana prömiyerinin bileti

Şekil 2: 1-5. ölçüler

Şekil 3: 12-15. ölçüler

Şekil 4: 16-19. ölçüler

Şekil 5: 22-30. ölçüler

Şekil 6: 70-72. ölçüler, soprano partisi

Şekil 7: 31-37. ölçüler

Şekil 8: 37-41. ölçüler

Şekil 9: 83-88. ölçüler

Şekil 10: 88-100. ölçüler

Şekil 11: 100-104. ölçüler, soprano partisi

Şekil 12: 1-11. ölçüler

Şekil 13: 16-28. ölçüler, piyano redüksiyonu

Şekil 14: 34-42. ölçüler, piyano redüksiyonu

Şekil 15: 17-21. ölçüler

Şekil 16: 27-29. ölçüler, soprano partisi

Şekil 17: 32-36. ölçüler, soprano partisi

Şekil 18: 41-51. ölçüler, soprano partisi

Şekil 19: 64-75. ölçüler, soprano partisi

Şekil 20: 103-106. ölçüler

Şekil 21: 107-114. ölçüler, soprano partisi



1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Don Giovanni operasındaki Donna Elvira karakteri ile ilgili daha önce yapılmış kapsamlı Türkçe bir çalışma bulunmadığı tespit edilmiş olup, konservatuvar şan eğitimi müfredatlarında ve resital repertuvarlarında sıklıkla yer alan Donna Elvira karakterinin ariaları hakkında yapılacak bir çalışmanın, gerek öğrenciler gerek sanatçılar açısından bir kazanım olabileceği görüşüne varılmıştır.

1.2. Tezin Amacı

Bir müzik eserinin seslendirilmesi esnasında teknik ve müzikal çalışmaların yanı sıra dönemin müzik ortamı, bestecinin müzikal stili, bestecinin ve librettistin yaşamı da göz önüne alınarak bir evren çizilmesi, eserin icrasına katkı sağlayacaktır. Bu fikirden yola çıkarak bu çalışmanın, sanatçıların ve sanatçı adayı öğrencilerin icra kalitelerini artırmaları için bir kaynak ve yol gösterici olması amaçlanmıştır.

1.3. Tezin Önemi

Don Giovanni operasındaki Donna Elvira karakteri ile ilgili derin bir bakış açısı kazandırma amacıyla yapılmış olan bu çalışma, bu karakter ile ilgili daha önce yapılmış kapsamlı Türkçe bir çalışma olmadığı da göz önüne alındığında, eseri icra etmek isteyen sanatçılara ve şan öğrencilerine kaynak teşkil etme açısından önem arz etmektedir.

1.4. Yöntem

Bu çalışmada, 18. yüzyıl dönemi koşulları ve eserin bestecisi Wolfgang Amadeus Mozart ile librettisti Lorenzo Da Ponte'nin hayatları göz önünde bulundurularak bir evren çizilmiştir. Dijital mecradaki konser kayıtlarından; video ve kompakt disk gibi görsel ve işitsel kaynaklardan; Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Bilkent Üniversitesi kütüphane ve nota arşivlerindeki Türkçe ve yabancı dillerdeki kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu opera ile ilgili daha önce yapılmış araştırmalar, ilgili makaleler, besteci ve librettist mektupları incelenmiştir. Donna Elvira karakterine ait ariyaların yer aldığı sahneler ayrıntılı olarak anlatılarak ortam hazırlanmış, ariyaların icrasında dikkat edilecek hususlar, teknik ve müzikal unsurlar detaylı şekilde incelenmiştir. Arya incelemeleri esnasında soprano Leyla Gencer (1928- 2008), Leontyne Price (1927-) ve Carol Vaness'in (1952-) temsil kayıtlarından yararlanılmış, gerekli görülen yerlerde yorum benzerlikleri ve farklılıklarından bahsedilmiştir. Arya incelemelerinde orkestra partisyonu esas alınmış, soprano partisine yönelen incelemelerde ise orkestra partisinin piyano redüksiyonundan yararlanılmıştır.

1.5. 18. Yüzyıl Aydınlanma Dönemi

“Aydınlanma” 18. yüzyılın en önemli akımlarındandır. Rönesans ve Reform hareketleri sayesinde dönem, her alanda aklın önceliğini savunan bir düşünce sistemi olarak ve başta felsefe ile bilim gibi birçok alanda önemli atılımların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin ilk evrelerinde İngiliz fizikçi, matematikçi ve astronom Isaac Newton (1643-1727) ve Fransız filozof ve matematikçi Rene Descartes (1596-1650) gibi bilim adamlarının katkılarıyla eleştirel ve hümanist idealler, mistik ve batıl inançların önüne geçmiştir. Bu eleştirel bakış açısı “aydınlanma” düşüncesinin temelini oluşturmuştur. (Palisca, 2001)

Voltaire (1694-1778), Montesquieu (1689-1755), Denis Diderot (1713-1784) ve Jean Jacques Rousseau (1712-1778) gibi yazar ve düşünürler yazılarında; insanların yasalar önünde eşit olması, toprak ve köleliğin ortadan kaldırılması, dinde hoşgörü ve soylular ile ruhban sınıfının ayrıcalıklarının kısıtlanması gibi birtakım radikal reformları dile getirmişlerdir. Bu sayede Aydınlanma Dönemi insani isteklerle dolu, bireyci ancak geleceği tüm insanlık için tasarlamış önemli yazar ve düşünürlerin etkisiyle farklı bir açı kazanmıştır. (Aladağ, 2015: 9)

Kilisenin resmi görüşüne dayanan dinsel dünya görüşü, yerini bilimsel görüşe bırakmıştır. Bu görüşle çeşitli araştırmalara yer verilmiş, özellikle doğa bilimi çok gelişmiştir. Bütün bu araştırmaların arkasındaki temel düşünce, doğaya akıl ve teknikle egemen olmaktır. Böylece Orta Çağ'ın tündengelim yönteminin yerini, doğa bilimlerinin yöntemi olan tümevarım yöntemi almıştır. (Demir, 2012: 37)

Sanatın her dalının bireye hizmet ettiği bu dönemde, insan yaşamının sanat ile donatılması gerektiği düşüncesi hakim olmuş ve sadece burjuva kesimine değil, her kesimden insana hitap eden kültürel etkinlikler düzenlenmeye başlanmıştır. Böylelikle eskiden sadece soylu kesime ait olan kültür ve sanat dünyasında artık orta sınıf da beğenisi ve yeteneği ile var olacaktır. (Aladağ, 2015: 9)

“18. yüzyılın ortasında sanatçılar tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi yine Eski Yunan Klasiklerine eğilmişler, onların değerlerini kendilerine ölçüt almışlardır (...) 18. yüzyıl sonundaki kuramcılara göre müzik, uyumlu seslerle duyguları kamçılayan ve herhangi bir kalıbı örnek almaksızın, kendi doğal akışı içinde güzel olan bir sanat dalıdır. Hiçbir zaman aşırı süsleme ya da şaşırtmaca yoluyla değil, duygularına doğrudan seslenerek dinleyiciyi

çoşturmalıdır (...) Bu felsefe, Klasik Dönem'in büyük bestecileri Haydn ve Mozart'ı hazırlamıştır.” (İlyasoğlu, 1999: 51)

Kilise makamlarının yerlerini majör ve minör diziler almıştır. Kontrapuntal yazı düzenine bir tepki olarak “tek sesli evrimi” belirmiş ve kontrpuanın yerini armonik müzik ve dikey yazı almaya başlamıştır. Opera ve oratoryo formlarındaki gelişmeler sonucu, sosyal reformları yaymak için tiyatro ve opera araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Çalgı yapımındaki ilerlemeler ve çalgı müziğinin ses müziğinin yerini almaya başlaması ile yeni müzik biçimleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca virtüöz çalgıcı ve şarkıcılar da Avrupa'nın müzik hayatının önemli kişileri olmaya başlamıştır. (Mimaroğlu, 2012: 37)

Sonuç olarak, bildiğimiz anlamda günümüz müziğinin temelinde Aydınlanma Dönemi'nin düşünsel gelişimleri yatmaktadır.

1.6. Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (d. 27 Ocak 1756 Salzburg - ö. 5 Aralık 1791 Viyana) Klasik Dönem'in etkili ve üretken bestecilerinden biridir. İlk müzik eğitimini (keman, piyano ve bestecilik) henüz dört yaşındayken ablası Maria Anna ile birlikte, babası Leopold Mozart'tan almaya başlamıştır. İlk eserini 1761'de beş yaşındayken bestelemiştir. Mozart'ın piyano ve kemana olan yeteneği, onun hızla tanınmasını sağlamış ve ilk kez 1762'de sahneye çıkmıştır. 1762-1771 yılları arasında yaptığı Fransa, İngiltere, Hollanda ve İtalya seyahatleri, onun İtalyan senfonisi ve operaları üzerine deneyim kazanmasını sağlamasının yanı sıra, kendisi için adeta bir rol model olan Johann Christian Bach (1735-1782) ile tanışmasına da vesile olmuştur. (Aydın, 2019: 8)

O günlerde Wolfgang'ı dinleyen Voltaire ve Johann Wolfgang von Goethe, bu küçük çocuğun bir gün sanatının en büyük ustaları arasına katılacağından oldukça emin olduklarını söylemişlerdir. Yine ilerleyen yıllarda hayranlık duyduğu Joseph Haydn'ın (1732-1809) öğrencisi olduğunda, Haydn'ın kendisi için “Böyle olağanüstü bir yeteneğe yüz yılda bir rastlanır” dediği bilinmektedir. (Sadie, 1983: 248)

Henüz on dört yaşında iken ilk opera eseri *Lucia Silla* Milano'da çalındığı zaman Mozart'a papa tarafından, o güne kadar sadece büyük ustalara layık görülen “Altın Mahmuz” nişanı ve şövalyelik beratı verilmiştir. (Basmacıoğlu, 2001: 3)

Mozart 1774-1781 yılları arasındaki dönemi Salzburg'da geçirmiştir. Burada başpiskoposun boyundurluğu altında çalışan Mozart, hem kentin kısıtlı ortamından uzaklaşmak hem de yapıtlarını başka şehirlerde duyurmak amacıyla sık sık seyahat etmeye başlamıştır. 1777 yılında çıktığı Almanya ve Fransa turunun sonucunda 1780'de, Münih'te icra edilmek üzere *Idomeneo* operasının siparişini almıştır. 1781'de ilk icrası gerçekleşen bu opera çok başarılı olmuştur. (Gehring, 2009: 88-89)

Mozart *Idomeneo*'nun Münih başarısı üzerine Salzburg'daki görevini bırakarak Viyana'ya taşınmıştır. Hep dilediği gibi, kimsenin kısıtlamalarına maruz kalmadan hayatını özgür bir sanatçı olarak sürdürmüştür. (Dimond, 1997)

Viyanalı dinleyiciler tarafından hem besteci hem de piyanist kimliğiyle oldukça takdir edilen ve benimsenen Mozart'ın, beste siparişleri aldığı ve öğrenciler yetiştirdiği birkaç yılın ardından maddi durumu ve sağlığı kötüye gitmeye başlamıştır. Yaşamının son yıllarına kadar daimi gelir sağlayacak bir iş bulamayan Mozart, C. W. Gluck'un 1787'de ölümü üzerine “Saray Oda Müzikçisi” görevine getirilmiş ama ölen besteciye verilen ücretin ancak üçte biri kendisine ödenmiştir. (Büke, 2000: 29)

Mozart 5 Aralık 1791’de henüz otuz beş yaşındayken *Requiem* yapıtını bestediği sıralarda Viyana’da yaşamını yitirmiştir. Ölümü nedeniyle yarım kalan bestesi, daha sonra öğrencisi Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) tarafından tamamlanmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2007: 163).

Neredeyse her müzik formunda sayısız örnekler veren Mozart bu formları doruğa ulaştırmıştır. Altı yüzün üzerinde yapıtı olan Mozart, çağdaşı olan besteciler tarafından karmaşık duygularla yüklü, eserleri çok fazla notaya sahip ve anlaşılması zor bir besteci olarak nitelendirilmiştir. Çevresindekiler, önceki Rokoko¹ akımının hafif ve yüzeysel değişine alışık oldukları için, Mozart’ın derin düşünce yapısını anlamlandıramamış, çağının ötesinde yaşadığını görememişlerdir. (Clarke, 1995: 17)

1.7. Wolfgang Amadeus Mozart’ın Operaları

Kısa hayatına yirmi dört opera sığdırmış olan Mozart’ın gençlik eserleri bile büyük bir sanatçının stil özelliği ile ifade gücünü barındırmaktadır. 1767 yılında henüz on bir yaşındayken, yeteneği ile ilgilenen başpiskopos tarafından bir müzikli sahne eseri siparişi alan Mozart, *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (İlk Emrin Yükümlülüğü) adlı bu ilk müzikli sahne eserinde alegorik karakterlere yer vererek adalet, merhamet ve menfaat gibi kavramları işlemiş, eserin sahnelenmesinin ardından büyük övgüler almıştır (Hughes, 1972: 14). Ertesi yıl on iki yaşında yazdığı *Bastien und Bastienne* (Bastien ve Bastienne) operası ise, günümüzde hala sevilerek sahnelenen operalardan biridir.

Gençlik eserleri arasında 1770’te bestelediği *Mitridate re di Ponto* (Pontus Kralı Mitridate) ile 1772’de bestelediği *Lucio Silla* operası, Mozart’ın opera seria² alanındaki ilk

¹ 1725-1775 yılları arasında Fransa’da etkili olan bu akım, Barok Dönem ile Aydınlanma Çağı arasında olan bir dönemi kapsar. Abartılı anlatım ve süslemelerden arınmış bir üsluptur. (Milam, 2011: 3)

² bkz. sf. 9

denemeleridir. Genç sanatçının bu tür sahne eserleri arasında yer alan 1771’te bestelediği *Ascanio in Alba* (Alba’daki Ascanio), 1772’de Salzburg’da bestelediği *Il Sogno di Scipione* (Scipione’nin Rüyası) ve 1775’te yine Salzburg’da bestelediği *Il Re Pastore* (Çoban Kral) özel olarak düzenlenen çeşitli festivaller için yazılmıştır. Bunlardan başka, bestecinin 1768’de Viyana’da besteleyip zamanında oynanmayan *La Finta Semplice* (Sahte Budala) operası ile 1775’te Münih’te bestelediği *La Finta Giardiniera* (Sahte Bahçıvan) operası, ilk opera buffa denemeleri olarak tanınmaktadırlar. *La Finta Giardiniera* operası, karakter tasvirinde derinliğe yönelen ilk eseridir. Mozart bu eserini 1779-1780 yıllarında Almanca singspiel’e³ çevirmiştir. (Altar, 2000: 109)

1781’de bestelediği *Idomeneo, re di Creta* (Girit Kralı Idomeneo) Mozart’ın olgun bir müzik anlayışına ulaştığı ilk opera olarak kabul edilmektedir. Bu operada az sayıda reçitatif kullanmış olan Mozart; melodik arylar, bale, ensemble, orkestraya özgü parçalar ve Gluck’un reformcu tarzındaki koroları ile dramatik bir hava sergilemiştir. Opera seria geleneğinin izlendiği bu operada Mozart’ın gündelik yaşamdan seçtiği tipler, inandırıcı karakterlere dönüşmüşlerdir. (Einstein, 1962)

Bestecinin opera alanındaki yapıtlarını İtalyan ve Alman operaları olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Yalnız dil olarak değil, stil olarak da ülkelere göre opera besteleyen Mozart’ın 1782’de bestelediği *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma) operası Alman operalarından ilkidir. Dinleyicilere kendi dillerinde bir eğlence sunma amacını da taşıdığı düşünülen bu singspiel operada, reçitatif yerine müziksiz konuşmalar kullanılmıştır.

³ Almanca lirik şarkılı ve komik bir oyun türü. (Martin ve Mihalka, 2020: 817)

1786'da bestelenen *La Nozze di Figaro* (Figaro'nun Düğünü) tarih boyunca yazılmış en eğlenceli operalardan biri sayılabilir. Dört perdelik opera buffa tarzındaki bu operanın librettosu, Fransız yazar Pierre Beaumarchais'in (1732-1799) aynı adı taşıyan komedisinden esinlenerek Lorenzo Da Ponte tarafından yazılmıştır. Mozart bu operayla etkileyici bir müzikle başarılı bir durum komedisi yaratmıştır. Feodal bir yapıdan halkı gözetan sisteme geçiş ile ilgili birtakım gerginlikleri de yansıtan bu operanın başarısı üzerine Mozart opera siparişi almaya devam etmiştir (Calder, 2011: 31-34). Eserin uvertürü de sıklıkla tek başına orkestra eseri olarak konserlerde icra edilmektedir.

Kadınları baştan çıkarmasıyla ün yapmış çapkın İspanyol asilzade Don Giovanni ile ondan intikam almak isteyen üç kadının çevresinde geçen olayları anlatan *Don Giovanni* operası 1787'de Prag'da bestelenmiştir. Drame giocoso⁴ tarzındaki bu opera, solistlerin ciddi tavırlarının ardında akan güleç müzikle iki ortamı harmanlayarak birleştirmiştir. (İlyasoğlu, 1999: 86)

Mozart'ın 1790'da bestelediği *Così fan Tutte* (Bütün Kadınlar Böyle Yapar) operası, *Figaro'nun Düğünü* ve *Don Giovanni*'de olduğu gibi, librettist Lorenzo da Ponte ile işbirliği sonucu ortaya çıkmıştır. İki perdelik bu opera buffa⁵'da kadınların sadakat konusundaki güvenilmezliği mesajını vermeye çalışan Mozart, müziğinin inceliklerini kullanarak bunu nükteli bir şekilde anlatmıştır. Arya formunun geri planda tutulduğu bu operada çok sesli reçitatiflere rastlanmaktadır. (İlyasoğlu, 1999: 86)

1791'de Avusturya İmparatoru II. Leopold'un Bohemya Kralı olarak taç giyme töreni için Mozart'a sipariş edilen *La Clemenza di Tito* (Titus'un Merhameti), onun opera seria

⁴ bkz. sf. 11

⁵ bkz. sf. 10

türündeki son operasıdır. Roma imparatorlarından Titus'un kişiliğini, Aydınlanma Dönemi'nde tahta geçen bir imparatorun akılcı ve affedici bakış açısı çerçevesinde anlatmaktadır. Çok kısa bir süre içinde bestelenen eser, prömiyerde başarıya ulaşamamış ve nezaket alkışlarıyla karşılanmıştır. (Einstein, 1962: 407-408)

Mozart'ın 1791'de ölmeden önce son bestelediği opera olan *Die Zauberflöte* (Sihirli Flüt), bestecinin Almanca iki büyük operasından ikincisidir. Konuşma ve şarkının birlikte yer aldığı singspiel biçiminin bir örneğidir. Eserde iyi ve kötünün kişileştirilmesi yansıtılmış, sıradan insanın üstündeki doğa üstü güçlerin etkinliği sergilenmiştir (Köchel: 1964). Barındırdığı lirik, komik ve ciddi öğeler ile her üç opera türünün de özelliklerini taşımaktadır. Alegorik hikayeleri ile aydınlanmacı mutlakiyeti savunduğu kabul edilen *Sihirli Flüt* operası, Aydınlanma Dönemi felsefesinin izlerini yansıtmaktadır. (Fisher, 2005: 16-18)

1.7.1 Mozart Operalarında Opera Seria

“Opera seria” (ciddi opera), 18. yüzyılda Avrupa'da yaygın ve İtalyan kökenli bir opera tarzıdır. Soylulara hitap eden bu operanın ağırlıklı müzikal vurgusu, arylar ve bel canto⁶ üzerinedir. Metin ve müzik, reçitatif ve arylar ile birbirinden ayrılmıştır. Müzik daha çok dramatik eylemi vurgulayan, karakterin duygularını yansıtan ve ses virtüözlüğünün kullanıldığı sololar aracılığı ile; metin ise şarkıcılar arasındaki diyalogu sağlayan, konuşma formunda ya da müzikli reçitatifler aracılığı ile aktarılmıştır. Bu form, reçitatif ve aryların birbirini takip ettiği bir formdur. Genelde korosuz, ensemble'a az yer veren ve da capo aryların⁷ çoğunlukta olduğu bir yapı hakimdir. (Bianconi ve Pestelli, 2003: 139-140)

⁶ İtalyanca'da güzel şarkı söyleme anlamında kullanılır. Müzik içindeki duygusal farklılıkların vurgulanması, melodi ve şarkı sözlerinin anlamlandırılması ile yetkin bir tını ve mükemmel bir legato ile söylenen bir şarkı söyleme tekniğidir. (Klein, 1923: 19)

⁷ Bir canlı, hareketli, sözleri sıkça tekrarlanan; diğeri yavaş, dingin bir karaktere sahip ve daha çok kontrpantal yapıda birbirine zıt iki bölümden oluşan formdur. (Taruskin, 2009: 23)

Kahramanlık öyküleri üzerine yazılan ya da ciddi ve trajik konulara değinen opera seria'nın ana karakterleri çoğunlukla Tanrı, diktator, imparator, Yunan / Roma kralı gibi güç simgesi karakterler olmaktadır. Bu operalar eski, elit ve aristokratik düzeni temsil etmektedir.

Mozart'ın *Idomeneo* ve *La Clemenza di Tito* operaları gerçek anlamda birer opera seria'dır. Hatta *Idomeneo* operasının, opera seria türüne duyulan ilginin tekrar canlanmasını sağladığı söylenmektedir. (Rushton, 1993: 85-87)

1.7.2. Mozart Operalarında Opera Buffa

17. yüzyılda yazılan opera seria'ların perde aralarında oynanan intermezzo'ların zamanla operadan ayrı şekilde oynanmaları, “opera buffa” olarak adlandırılan komik operaların doğmasını sağlamıştır. İntermezzo, ağır ve ciddi atmosferdeki bir opera seria'nın perde aralarında, güldürü unsuru yaratarak seyirciyi neşelendirmek amacıyla yazılmış olan bağımsız ara bölümdür. Bu bölümlerde kullanılan konular, çoğunlukla Venedik'in halk şivesinde eğlendirici unsurlardan seçilmekteydi. Bu tür ara kısımların zamanla bağımsızlaşması, opera buffa'nın doğuşuna yol açmıştır. (Parker, 1994: 85-88)

Giovanni Pergolesi (1710-1736) ilk bağımsız intermezzosu olan *La Serva Padrona* (Hanım Olan Hizmetçi)'yi 1733'te sahneye koymuştur. Böylelikle bu eser, bu anlamda ilk opera buffa olarak kabul edilebilir. ([http-1](#))

Opera seria'nın soylululara hitap eden tavrının aksine halktan insanlara hitap eden opera buffa'da gündelik yaşamın sıradan komiklik ve absürtlükleri sahneye getirilmektedir. Bu türün en önemli özelliklerinden biri, sınıf ayrımı yapmaksızın tüm karakterleri bir araya getirerek birlikte şarkı söyletmesidir. (İlyasoğlu, 1999: 87)

Mozart'ın ilk opera buffa eseri *Figaro'nun Düğünü* olarak kabul edilmektedir. Bu operada Mozart'ın tipleri müzik yoluyla karakterize etme gücü, eserdeki aryaların yanı sıra kuartet ve ensemble gibi diğer ses birliklerinin de zenginlik ve incelikle işlenmesini sağlamıştır. Karakterler arasında karşılıklı konuşmaya dayanan komedi unsuru; müzikal imkanlar, orkestra cümleleri, çeşitlemeler ve tema tekrarları ile desteklenmiştir. (Altar, 2000: 116-117)

Mozart'ın diğer bir opera buffa eseri ise *Così fan tutte* operasıdır. Bu önemli eserde besteci, müzikal işleyişin en üstün örneklerinden birini yaratmıştır. Librettist Lorenzo Da Ponte'nin mizah içinde yazdığı karakterler, Mozart'ın yaratıcılığıyla nükteli bir biçimde müziğe işlenmiştir. (Parker, 1994: 113-114)

1.7.3. Drame Giocoso per Musica

“Drame giocoso per musica” (müzik için neşeli dram) kavramı, 18. yüzyılın ortalarından itibaren İtalya'da opera seria ve opera buffa'nın sentezi olan operaları tanımlamak için kullanılmıştır. Bu terimi ilk kez 1748 yılında Carlo Goldoni (1707-1793) müzik dünyasına kazandırmıştır. Drame giocoso karakterlerini, opera seria'da karşımıza çıkan soylular ile opera buffa'nın esprili ve gerçekçi tarafını şarkılarla gösteren halktan insanlar oluşturur. Komedi ve melodram unsurları bir arada kullanılır (Parker, 1994 :112-113). Mozart'ın neşe ile kederi soylu bir hava içinde birleşme bakımından elde ettiği en büyük başarısı, *Don Giovanni* operasıdır.

1.8. Lorenzo Da Ponte

Lorenzo Da Ponte (d. 10 Mart 1749 Ceneda - ö. 17 Ağustos 1838 New York) Mozart ile yaptığı ortak çalışmalar ile bilinen İtalyan şair ve librettisttir. İsmi ilk başta Emanuela

Conegliano olan şair, on dört yaşından sonra kendisini vaftiz eden kardinal tarafından Lorenzo Da Ponte ismini almıştır. Kardinal, Lorenzo ve kardeşlerinin eğitimini üstlenmiş ve onların bir din adamı olarak yetişmelerini sağlamıştır.

Zamanla edebiyat yönünde eğilim gösteren Da Ponte, eğitim hayatının ardından kiliseye müdür olarak getirilmiş ancak bir süre sonra Venedik'e gitmesiyle hayatı tümüyle değişmiştir. Burada dil dersleri veren, adı sayısız aşk macerasıyla anılan ve ünü gittikçe artan şair, demokratik eğilimli şiirleriyle politikacılar tarafından tepki görerek Venedik'ten sürülmüştür (Holden, 2006: 34-39). Bunun üzerine Avusturya'ya gitmiş ve Görz şehrinde Avusturya ve Prusya arasında imzalanan "Teschén Barışı" için bir şiir yazmıştır. Şehirdeki tiyatrolar için de bazı oyunlar yazan şair, böylelikle metin yazarlığı konusunda deneyim kazanmaya başlamıştır. (Russo, 1922: 43)

1782 yılında Viyana'ya geldiği zaman Viyana sarayının hemen hemen her alanda İtalyan sanatının ve sanatçılarının etkisi altında olduğunu, Barok opera geleneğinin sergilendiği opera seria'ların yanı sıra yeni bir tür olarak opera buffa'nın da oynanmaya başladığını görmüştür. Saray tiyatrosunun sahnesi olan "Burgtheater" o zamanlar imparatorluğun en önemli sahnesidir ve burada halk, imparatorla birlikte oyun izleyebilmektedir. Bu olumlu durumu Da Ponte daha sonraki yıllarda şu şekilde anlatmıştır: *"Tiyatro Musevi'nin, Türk'ün ve Hristiyan'ın yan yana oturabileceği, hanımın ve hizmetçinin birlikte girebileceği bir yerdir. Gözü ve kulağı olan herkes tiyatroya gelebilir."* (Büke, 2000: 23)

Aynı yıl saray şairi Pietro Metastasio'nun (1698-1782) ölümü üzerine Antonio Salieri'nin (1750-1825) önerisi ile, bu göreve Da Ponte getirilmiştir. İlk librettosunu Salieri için yazmıştır. 6 Aralık 1784 yılında sahnelenen *Il Ricco d'un Giorno* (Bir Günün Zengin

Adamı) komik operasının gerek libretto gerek müzik ve kast anlamında başarısızlıkla sonuçlanması üzerine Salieri, bir daha Da Ponte ile çalışmayacağını söylese de sonraki yıllarda tekrar bir araya gelmişlerdir. (Russo, 1922: 53-54)

Daha sonra Vicente Martin y Soler'in (1754-1806) *Il burbero di buon cuore* (İyi Kalpli Huysuz) operası için yazdığı libretto ile başarıyı yakalayan ve imparatorun takdirini kazanan şair, aynı dönemde Mozart ile *Figaro'nun Düğünü* için çalışmaya başlamıştır. 1783 yılından beri bir İtalyan operası besteleme fikrinde olan Mozart'ın Da Ponte ile ortak çalışması, onu oldukça tatmin etmiştir (Russo, 1922: 55-56). Bu memnuniyet ve başarı, bestecinin şairle daha sonraki yıllarda da tekrar çalışmasına öncülük etmiş olabilir.

Da Ponte, Mozart ile olan ortak çalışmaları hakkında şunları yazmıştır: “*Bu eşsiz dehanın unutulmaz eserlerini yaratmasında, benim sürekli ısrarımın ve enerjimin de önemli bir yer tuttuğunu her zaman gururla hatırlarım.*” (Da Ponte, 1991: 111)

Mozart, babası Leopold'a yazdığı mektuplarda; Da Ponte'yi güvence altına almak istediğini, çünkü Salieri gibi İtalyan bestecilerin onu kendilerine saklamaya çalışmalarından endişe duyduğunu belirtmiştir. (Taruskin, 2010: 475)

Da Ponte, büyük tutkuları tasvir etmede her ne kadar bireysel olarak çok da güçlü olmasa da; bestecilerle birlikte çalıştığında, onların güçlü yönlerini ortaya çıkarmak için - özellikle de keskin karakterizasyon ve mizahi pasajlar söz konusu olduğunda- onlarla özellikle yakın ve iş birliği içinde çalışmaktadır. Bu iş birliklerinin ne kadar muazzam sonuçlar verdiği de gözle görülmektedir. (Sadie, 1980)

2. DON GIOVANNI OPERASI

2.1. Don Giovanni Operasının Besteleniş ve İlk Temsil Süreci

Da Ponte ile ortak çalışmalarının ürünü olan *Figaro'nun Düğünü* operasının büyük bir etki yaratmasının hemen ardından Mozart, Prag'dan bir davet almış ve eşi Constanze ile birlikte yola çıkmıştır. 20 Ocak 1787 gecesı gerçekleşen ve orkestrayı kendisinin yönettiği *Figaro'nun Düğünü*'nü temsilinde, pek çoğı daha sonra *Don Giovanni*'nin ilk temsilinde de yer alacak olan opera sanatçıları Felice Ponziani, Caterina Bondini, Caterina Micelli ve Luigi Bassi yer almış ve bu temsilin öncekilerden çok daha başarılı olduğı söylenmiştir. (Büke, 2000: 134)

Figaro'nun Düğünü temsilinin elde ettiğı başarı ve coşku üzerine Prag'daki tiyatro yönetimi, Mozart'tan bir opera daha bestelemesini istemiştir (Freeman, 2021: 131). Bu yeni sipariş üzerine Mozart, Viyana'ya döner dönmez *Figaro'nun Düğünü* operasında birlikte çalıştığı librettist Da Ponte'yi ziyaret etmiştir. Bestecinin aklında bir konu olmaması üzerine seçimi Da Ponte'ye bırakmıştır. Da Ponte anılarını anlattığı *Mein abenteuerliches Leben* (Maceralı Hayatım) kitabında, Mozart'ın yeni operası için konu seçimini şu şekilde anlatmıştır:

“Mozart, Martini ve Salieri aynı anda benden birer libretto yazmamı istiyordu. Hepsini aynı derecede memnun edebilir miyim diye düşündüm. Salieri'nin istediğı orijinal bir libretto değildi. Metni Fransızca olan Tatar oyunu için yazdığı müzikleri, şimdi İtalyanca opera haline getirmemi istiyordu. Martini ve Mozart konu seçimini bana bırakmıştı. Martini için Diana'nın Ağacı adlı bir oyun seçtim. Mozart için ise Don Giovanni'de karar kıldım.” (Da Ponte, 1991: 134-135)

Mozart, 1787'nin Mayıs ayında Viyana'da yeni operasının çalışmaları ile uğraşırken babası Leopold Mozart'ın ölüm haberini almıştır. *Don Giovanni* üzerinde oldukça yoğun çalıştığı o günlerde yaşadığı ve onu derinden sarsan bu olayın etkisi hem operasında hem de o dönem bestelediği diğer eserlerde hissedilmektedir. (Büke, 2000: 143)

Yeni operasının hazırlıklarının çoğunu Viyana'da tamamlayan Mozart, Ekim ayı başında eşiyle beraber yeniden Prag'a doğru yola çıkmıştır. Operanın ilk temsili için 14 Ekim gecesini kararlaştırılmış olsa da hazırlıklar tamamlanamadığı için o gece *Don Giovanni* yerine *Figaro'nun Düğünü* temsili yapılmış, *Don Giovanni*'nin tamamlanması ise Ekim ayı sonunu bulmuştur. Uvertürü, temsil için kararlaştırılan 29 Ekim günü sabaha karşı tamamlayabilen Mozart, birkaç orkestra partisini ise temsil başlamadan hemen önce orkestraya teslim ederek eseri ancak yetiştirebilmiştir. (Freeman, 2021: 132)

Opera, Mozart'ın Prag'daki diğer temsillerinde sıklıkla olduğu gibi yine büyük bir coşkuyla karşılanmış ve basında şunlar yazılmıştır:

“Uzmanlar ve müzisyenler Prag'ın bugüne kadar hiç böyle bir şey duymadığını söylüyorlar (...) bu operanın icrası son derece zor görünmektedir (...) Bay Mozart bizzat yönetti ve izleyiciler tarafından sayısız kez sevinçle ve sevinçle alkışlandı.” (Deutsch, 1965: 303-304)

Eserin Viyana prömiyeri ise 7 Mayıs 1788'de yapılmıştır. Bu temsil için Mozart, esere ek olarak üç yeni kısım daha bestelemiştir: Leporello ve Zerlina için *Per queste tue manine* adlı düet, Don Ottavio için *Dalla sua pace* adlı aya ve Donna Elvira için *In quali eccessi... Mi tradi quell'alma ingrata* adlı reitativ ve aya. (Baerenreiter, 1968: XII)



Şekil 1: *Don Giovanni* operasının 1788 Viyana prömiyerinin bileti (<http://2>)

2.2. Don Giovanni Operası'nın Konusu ve Perdeleri

Mozart'ın bu operasına, konunun temeli sayılan Don Giovanni (Don Juan) tipi hakimdir. 17. yüzyıldan beri sanatın birçok dalı Don Juan karakteri ile ilgilenmiştir. Bu karakter ilk kez 1630 yılında, eserlerini Tirso de Molina takma adıyla yayınlayan İspanyol rahip Gabriel Tellez'in (1571-1648) *El Burlador de Sevilla y Convidado de Pietra* (Sevil Çapkını veya Taş Ziyaretçi) adlı eserinde kullanılmıştır. Aynı karakter kullanımı, daha sonra İtalya'da da görülmektedir. Fransa'ya da geçmiş olan bu konuyu Fransız yazar Jean-Baptiste Poquelin Moliere (1622-1673) tiyatro eseri olarak işlemiş ve eser 1665 yılında *Don Juan ou le Festin de Pierre* (Don Juan ya da Pierre'in Bayramı) adıyla sahnelenmiştir. Konu, C. W. Gluck tarafından da bir bale-pantomim olarak işlenmiştir. (Altar, 2000: 120)

Don Juan konusunu Mozart'tan önce opera olarak işleyen başka besteciler de olmuştur. Hatta Lorenzo Da Ponte'nin *Don Giovanni* için libretto hazırlarken, İtalyan besteci Giuseppe Gazzaniga'nın (1743-1818) *Don Giovanni ossia il Convitato di Pietra* (Don Juan ya da Taş Misafir) isimli eserinin Giovanni Bertati (1735-1815) tarafından yazılan librettosundan yararlandığı söylenebilir. (Kunze, 1996)

Bugün iki librettoyu karşılaştırdığımızda çok büyük benzerlikler görülmektedir. İlkinde tek perde olan eserin diğerinde iki perdeye çıkarılmış olması dışında, konu akışı neredeyse aynıdır. Birkaç farktan bahsedecek olursak: Bertati'nin metninde Don Giovanni tarafından kandırılan kadınlar Donna Anna, Donna Elvira, Donna Ximena ve Maturina (Zerlina) olmak üzere dört kişidir. Da Ponte bunlardan biri olan Donna Ximena'yı çıkararak hem Prag'daki sanatçı kadrosundaki üç kadın şarkıcı sayısına, hem de Mozart'ın babasına yazdığı 7 Mayıs 1783 tarihli mektuptaki opera planına uymuştur. Bir başka fark ise, Bertati'nin metnindeki ikinci uşağın Da Ponte'nin metninde kaldırılmış ve geriye kalan uşağın isminin de Pasquariello yerine Leporello olarak değiştirilmiş olmasıdır (Büke, 2000: 154). Ancak bütün bu benzerlik ve farkların yanında Da Ponte'nin librettosunun diğerinden daha esprili, daha şık, daha özlü ve daha etkili (Cairns, 2006: 147); dil ve bestelemeye yatkınlık bakımından ise daha başarılı (Büke, 2000: 154) olduğu düşünülmektedir.

İki perdeden oluşan KV 527 *Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni* (Cezalandırılan Ahlıksız ya da Don Giovanni) operasının konusu bir İspanyol şehirde geçmektedir. Olayların geçtiği zaman tam olarak belirtilmemiş ve o zamanki temsillerde, içinde bulunan yüzyıl (18. yüzyıl) olarak oynanmıştır. Roller ve ses türleri Tablo 1'deki gibidir:

Rol		Ses Türü
Don Giovanni	Genç bir soylu	Bariton
Commendatore (Don Pedro)	Komutan	Bas
Donna Anna	Komutan'ın kızı, Don Ottavio'nun nişanlısı	Soprano
Don Ottavio	Donna Anna'nın nişanlısı	Tenor
Donna Elvira	Don Giovanni tarafından terk edilmiş Burgos'lu bir kadın	Soprano
Leporello	Don Giovanni'nin uşağı	Bas
Masetto	Çiftçi, Zerlina'nın sevgilisi	Bas
Zerlina	Köylü kız, Masetto'nun sevgilisi	Soprano

Tablo 1: *Don Giovanni* operasındaki roller ve ses türleri (Baerenreiter, 1968:2)

Birinci perde beş sahneden oluşmaktadır. Birinci sahne Komutan Don Perdo'nun bahçesinde geçmektedir. Sahneye ilk olarak Leporello girerek efendisinin çapkınlıklarından bıktığını belirten bir arya söyler (*Notte e giorno faticar*) ve gittikçe yaklaşan ayak seslerini duyunca saklanır. Donna Anna ve odasına gizlice girerek kadını taciz eden Don Giovanni tartışarak sahneye girerler. Donna Anna'nın babası Komutan bu tartışmaya şahit olunca Don Giovanni ile düelloya tutuşurlar. Bu düello sonucu Don Giovanni Komutan'ı öldürür ve Leporello ile birlikte olay yerinden kaçar. Olayın hemen ardından yanında nişanlısı Don Ottavio ve hizmetçiler ile birlikte sahneye giren Donna Anna babasının cesedini görür ve nişanlısı ile birlikte babasının katilinden öç almak için yemin eder. (*Fuggi, crudele, fuggi*).

Birinci perdenin ikinci sahnesi Don Giovanni'nin şatosunun dışında bir şehir meydanında geçmektedir. Yaşadıklarının şokuyla Leporello, efendisine yaşadığı hayatın çok utanç verici olduğunu söyler, ancak Don Giovanni üzerine yürüyünce sözlerini geri alır. Don Giovanni uşağına yeni bir kadınla tanıştığını ve hemen buluşmak istediğini anlatır. Aniden bir kadının oraya geldiğini fark ederler ve kenara saklanarak yaklaşmakta olan kadını beklemeye koyulurlar. Sahnede beliren genç kadın kendisini terk eden sevgilisinden intikam alma niyetinde olduğundan bahseder (*Ah! Chi mi dice mai*). Saklandığı yerden kadını dinleyen ve haline alaycı bir şekilde acıyan Don Giovanni, uşağına onu avutmaları gerektiğini söyler. Kadına yaklaşıncı karşısındakinin birkaç gün önce terkettiği Donna Elvira olduğunu farkeder. Öfke içinde olan kadına onu terketmesinin haklı nedenleri olduğunu söyler, ancak Elvira onu dinlemek istemez. Kendisine inanmıyorsa uşağının gerçekleri anlatacağını söyleyen Don Giovanni hızlıca oradan uzaklaşır. Leporello Donna Elvira'nın yanına yaklaşır ve cebinden bir defter çıkarak efendisinin hayatındaki kadınları anlatmaya ve her memleketteki sevgililerini saymaya başlar (*Madamina! il catalogo*). Ardından sahnede

yalnız kalan Elvira, böylesine ahlak yoksunu birinin onun sevgisini hak etmediğini ve artık tek düşüncesinin ondan intikam almak olduğunu söyleyerek hırsla uzaklaşır.

Birinci perdenin üçüncü sahnesi köy meydanında geçmektedir. İki köylü Zerlina ve Masetto yaklaşan düğünlerinin neşesini arkadaşlarıyla birlikte kutlamaktadır. Uşağıyla sahneye gelen Don Giovanni, Zerlina'yı fark eder ve onunla yalnız kalabilmek için Masetto ve yanındaki köylüleri şatosuna davet eder. Ancak durumu anlayan Masetto oradan ayrılmak istemez. Don Giovanni kılıcına el atınca ister istemez durumu kabullenen Masetto, oradan öfkeyle uzaklaşır. Herkes uzaklaşınca Zerlina ile başbaşa kalan Don Giovanni, böylesine güzel bir kızın kaba bir adamın eşi olmasına dayanamayacağını söyleyerek Zerlina'yı kandırmaya çalışır. Zerlina Masetto için üzülse de Don Giovanni'nin sözlerinden etkilenir ve koluna girerek şatoya doğru yola koyulurlar (*La ci darem la mano*). Aniden ortaya çıkan Donna Elvira, Zerlina'ya bu adamdan kaçıp kurtulmasını öğütler (*Ah fuggi il traditor!*) ve Zerlina'yı da alarak hızla oradan uzaklaşır. Ardından babasının maskeli katilini arayan Donna Anna ve nişanlısı Don Ottavio sahneye girerler. O anda Don Giovanni'yi tanıyamazlar ve katili bulmak için ondan yardım isterler. Aniden yanlarına gelen Donna Elvira, onları Don Giovanni'ye karşı uyarır. Don Giovanni, bu kadının sözlerini ciddiye almamalarını söylemesine rağmen çift, Donna Elvira'nın sözlerini dikkatle dinler. Orada kalmanın tehlikeli olacağını fark eden Don Giovanni, Donna Anna'ya her türlü yardıma hazır olduğunu belirterek hızla uzaklaşır. Donna Anna birdenbire Don Giovanni'nin sesinden onu tanır ve intikam duygusu tekrar canlanır. Don Ottavio, az önce yardım için gelen bu adamın katil olabileceğine inanmasa da nişanlısının mutluluğu için her şeye hazır olduğunu söyler. (*Dalla sua pace*)

Birinci perdenin dördüncü sahnesi Don Giovanni'nin şatosunun bahçesinde geçmektedir. Don Giovanni, Leporello'ya balo için tüm hazırlıkların yapılmasını emrederek

nl arap aryasını söyler (*Finch'han dal vino*). Nianlısıyla birlikte sahneye gelen Zerlina, Masetto'nun kıskançlık nedeniyle olan kızgınlığını yatıtırmaya çalışır (*Batti, batti o bel Masetto*). Sahneye gelen Don Giovanni, Zerlina ve Masetto'yu atosunda vereceği baloya davet eder.  sahneden ayrılırken içeri maskeli olarak Donna Elvira, Donna Anna ve Don Ottavio girer ve Don Giovanni'ye karşı birletiklerini söylerler (*Proteggia, il giusto cielo*). Onları tanıyamayan Leporello pencereden seslenerek bu  maskeli yabancıyı baloya davet eder.

Birinci perdenin beşinci ve son sahnesi Don Giovanni'nin atosunun balo salonunda geçmektedir. Don Giovanni, Masetto'nun gözü önünde Zerlina'yla dans eder ve onunla birlikte salondan uzaklaşır. Onların yokluğunu farkedenden Leporello pelerinden gider ve aniden Zerlina'nın çığlığı duyulur. Don Giovanni hemen sahneye gelir ve oradakileri, Leporello'yu Zerlina'ya saldıırken yakaladığına inandırmaya çalışır. O sırada  yabancı maskelerini çıkarak kendilerini tanıtır ve bu kez Don Giovanni'nin kaçıp kurtulamayacağını söylerler. Herkes fke ile Leporello ve Don Giovanni'nin üzerine yürürken ikisi bir kez daha kaçmayı baarırlar.

Be perdeden oluşan ikinci perdenin ilk sahnesi Donna Elvira'nın evinin önünde geçmektedir. Efendisinin tüm bu yaptıklarından rahatsız olan Leporello, onu terk etmekle tehdit eder, ancak Don Giovanni'nin para teklifine karşı koyamaz. Don Giovanni'nin aklı, Donna Elvira'nın kaçırarak evine götürdüğü Zerlina'dadır. Aklına bir plan gelir: Kendi kılığına giren Leporello Elvira'yı baştan çıkarak oyalarırken, kendisi Leporello kılığına girerek Zerlina'yı baştan çıkaracaktır. Kıyafetlerini değiştirirler. Bu sırada Donna Elvira'nın penceresi açılır ve içeriden Don Giovanni'ye olan akını anlatır. Bunu duyan ve karanlıkta gizlenen Don Giovanni, pimanmı gibi davranarak onu yanına inmeye ikna eder. Donna Elvira, Don Giovanni kılığındaki Leporello'nun yanına iner ve uzaklaırlar. Leporello

kılığındaki Don Giovanni ise pencerenin altında mandolinle Zerlina'ya serenad yapar (*Deh vieni alla finestra*). Bu sırada Masetto, yanında silahlı köylülerle gelir. Leporello sandığı Don Giovanni'ye efendisinin nerede olduğunu sorar ve onu bulursa elinden kurtulamayacağını söyler. Leporello kılığındaki Don Giovanni de efendisinden nefret ediyor biri gibi davranarak köylüleri yanlış yöne yönlendirir. Köylüler gidince Masetto'nun silahını elinden alır, onu yaralar ve kaçar. Sevgilisinin yaralandığını gören Zerlina ise yanına koşar ve onu teselli eder (*Vedrai carino*).

İkinci perdenin ikinci sahnesi karanlık bir avluda geçmektedir. Don Giovanni kılığındaki Leporello Elvira'yı avluda bırakıp kaçmak isterken sahneye Donna Anna ve Don Ottavio, ardından Zerlina ve Masetto girerler. Nihayet Don Giovanni'yi yakaladıkları düşüncesiyle Leporello'ya saldırırlar. Leporello hemen kıyafetini çıkararak kimliğini açıklar ve kaçar. Don Giovanni'nin suçlu olduğuna artık ikna olmuş olan Don Ottavio intikam andı içer (*Il mio tesoro*). Donna Elvira ise Don Giovanni'nin ihanetine olan öfkesini dile getirir. (*Mi tradi quell'alma ingrata*)

İkinci perdenin üçüncü sahnesi, Komutan'ın heykelinin bulunduğu bir mezarlıkta geçmektedir. Don Giovanni ve Leporello bu yaşadıkları maceraları konuşup gülüşürlerken Komutan'ın mezarı üzerindeki heykel konuşmaya başlar ve neşelerinin yakında söneceğini söyler. Korkuyla titreyen Leporello mezar üzerindeki intikam yemini yazısını okur. Don Giovanni heykeli, akşam vereceği ziyafete davet eder ve heykel başını sallayarak bu daveti kabul eder.

İkinci perdenin dördüncü sahnesi Donna Anna'nın odasında geçmektedir. Donna Anna ile hemen evlenmek istediğini söyleyen Don Ottavio, babasının yasını tutan nişanlısını teselli etmeye çalışır. Donna Anna ise evliliklerinin, babasının intikamı alınana kadar

beklemesi gerektiğini söyler, onu sevdiğine ve sadık olduğuna dair güvence verir. (*Non mi dir, bel idol mio*)

İkinci perdenin beşinci ve son sahnesi Don Giovanni'nin şatosunda geçmekte ve salonda halkın sevdiği dans müzikleri çalmaktadır. O sırada Donna Elvira içeri girerek Don Giovanni'ye, eğer yaşantısını değiştirirse tüm yaptıklarını unutmaya hazır olduğunu söyler (*L'ultima prova dell'amor mio*). Ancak Don Giovanni'nin alaycı tavrı karşısında öfke ve çaresizlik içinde salonu terkeder. O sırada Elvira'nın çığlığı duyulur. Arkasından koşan Leporello geri döner ve kekeleyerek heykelin davete gelmiş olduğunu söyler. Bu esnada çalan kapıyı açan Don Giovanni, davet ettiği misafiri karşısında bulur. Heykel davete geldiğini (*Don Giovanni! a cenar teco m'invitasti*) ve yaptıklarından pişmanlık duyması için son bir şansı olduğunu söyler. Don Giovanni bunu reddeder. Heykel, Don Giovanni'nin vaktinin artık dolduğunu söyleyerek hakettiği cezasını çekmek üzere onu yer altına çeker.

Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina, Masetto ve Donna Elvira; Don Giovanni'yi yakalamak için sahneye girerler ve korkuyla masanın altına saklanmış olan Leporello'yu görürler. Ondan, az önce orada olanları öğrenir ve rahatlarlar. Bunun üzerine Donna Anna ve Don Ottavio yas süresi bitince evleneceklerini; Leporello yeni ve daha iyi bir efendi bulacağını; Donna Elvira yaşamının geri kalanını manastırda geçireceğini; Zerlina ve Masetto ise sade yaşamlarına döneceklerini duyururlar. Hep birlikte ilahi adaletin yerini bulunduğunu söylerler ve perde kapanır. (Büke, 2000: 191-209; Yener, 1992: 29-31)

2.3. Don Giovanni Operasına Genel Müzikal Bakış

Don Giovanni, *Figaro'nun Düğünü* operasının ardından librettosunu Lorenzo Da Ponte'nin yazdığı ikinci Mozart eseridir. *Don Giovanni*'yi içerik bakımından *Figaro'nun Düğünü*'nden ayıran en önemli özellik *Don Giovanni*'nin kasvetli, dramatik ve tutkulu

tonalitesidir (Weisstein, 1994: 46). Mozart tonalite olarak, dramtizmi ve esrarengiz havayı yansıtmak için çoğu zaman tercih ettiği re minor tonunu seçmiştir.

Mozart, hem *Don Giovanni*'de hem de daha sonra bestelediği *Così fan Tutte* operasında, operaların içinde kullandığı temalara uvertürde de yer vermiştir. *Don Giovanni*'nin iki kısımdan oluşan uvertürü de, son sahnede heykelin girişinde kullanılan gerilimli motifle başlamaktadır. Bu motif, operaya hakim olacak genel havayı bize hissettirmektedir. (Büke, 2000: 286-287)

Uvertürün gerilimli giriş motifi bir süre devam ettikten sonra yerini yaşam sevincini belirten bir temaya bırakmaktadır. Bu tablonun, *Don Giovanni*'nin hayat görüşünü yansıttığını söylemek mümkün olabilir. (Yener, 1992: 29)

Eserin bazı yerlerindeki kromatik inişlerin, *Don Giovanni* tarafından kandırılan kadınların acısını sembolize ettiği söylenebilir. (Weisstein, 1994: 60)

İlk perdede, İtalyan operalarının karakteristik özelliklerinden biri dikkat çekmektedir. Elvira'nın *Ah chi mi dice mai* ariasıyla başlayan kısımda, konunun genellikle reçitativler boyunca ilerlediği ve seyirciye olayların bu şekilde aktarıldığı görülmektedir.

İlk perdenin son sahnesi olan balo sahnesinde üç değişik dans müziği; sırasıyla menuetto⁸, contredanse⁹ ve allemande¹⁰ çalar. Farklı tempo ve tartımlardaki bu üç müziğin, her sınıftan insanın birbirine karıştığı bir tabloyu yansıttığı söylenebilir. Mozart, ancak 20. yüzyılda büyük bir yenilik olarak ortaya çıkacak olan poliritm¹¹ düşüncesini, 18. yüzyılda *Don Giovanni* operasında ilk kez işlemiştir. (Büke, 2000: 177-178)

⁸ Sadece saraylarda ve soyluların konaklarında yapılan 3/4'lük bir dans türü. (Sadie, 1980)

⁹ Dansçıların yüzleri birbirine dönük şekilde karşılıklı iki sıra halinde dizilerek oynadıkları halk dansı. (http-3)

¹⁰ 2/4'lük veya 4/4'lük, iki bölümlü, eski bir Alman dansı. (http-4)

¹¹ Birbirinden farklı iki ya da daha fazla ritim kalıbının eş zamanlı olarak kullanımı. (Gagné, 2012: 207)

Mozart'ın, ikinci perdenin son sahnesinde *Figaro'nun Düğünü* operasına bir atıfta bulunduğu görülmektedir. Figaro'nun Cherubino'yu askere uğurladığı *Non piu andrai* ariasının teması, yemek sahnesindeki müzikte duyulmaktadır. Hatta Leporello'nun “Bu müzik bana çok tanıdık geliyor” sözleri ile ironi yaptığını söylemek mümkündür. (Fricke, 2000: 112)

Heykelin sahneye girdiği bölümde Mozart; söylenen her cümleyi, duyguyu yansıtan her sözü yeni bir müzikal hareketle canlandırmıştır. Uvertür başındaki akorlarla yaratılan esrarengiz atmosfer ve dramatik bir etki için kullanılan re minör tonu burada tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bu karanlık sahnenin ardından her şeye rağmen bir masal havasında sona erdirilmek istenilen iki perdelik bu operanın, müzikli dram örneğinin en önemli temsilcilerinden biri olduğu söylenebilir.

3. DONNA ELVIRA KARAKTERİNİN VE ARYALARININ İNCELENMESİ

3.1. Donna Elvira Karakterinin İncelenmesi

3.1.1. Donna Elvira Karakterinin Dramatik Özellikleri

Don Giovanni tarafından terk edilmiş, Burgos'lu soylu bir kadın tipi olarak karşımıza çıkan Donna Elvira, Don Giovanni'nin kandırdığı üç kadından biridir. Don Giovanni'nin, kadınlara olan ilgisini ve zaaflarını Leporello ile konuştukları bir sohbet esnasında Donna Elvira öfke içinde belirir ve terk edildiği için intikam yemini eder. Elvira karakterini *Don Giovanni* operasında ilk gördüğümüz sahne budur.

Elvira, Don Giovanni'nin işlediği cinayeti ve sadakatsizliğini yüzüne vurmak ve intikam almak için diğer kurbanlarına öncülük eden bir karakterdir. İkinci perdenin ikinci sahnesinde, Don Giovanni'nin başına düşen yıldırımları ve ölümcül uçuşunu gördüğünü söyleyen Elvira'nın (*Mi tradi quell'alma in grata* ariasının reçitatifi) burada açıkça, operanın sonunda Don Giovanni'nin başına gelecekleri bize göstermiş olduğu söylenebilir.

Liane Curtis, Elvira'yı "onu terkeden adama takıntılı, trajik bir figür" olarak tanımlamaktadır (Curtis, 2000: 127). Aşık olduğu, ancak istenmeyen niteliklere sahip bir adamı sevdiği için utanç yaşayan Elvira, rasyonel düşünemeyen ve aşırı duygusal bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Ona bu kadar acı vermesine rağmen ve intikam duygusuyla yanıp tutuşurken, bir yandan da Don Giovanni'ye acımakta ve onun için endişelenmektedir. Tövbe etmezse Don Giovanni'yi bekleyen korkunç kaderi düşünüp huzursuz olmaktadır (Brown-Montesano, 2007: 34-60). Ancak karşısına çıkan her gerçekle, Don Giovanni'ye karşı olan sevgi dolu duygularından biraz daha uzaklaşır ve sonunda öfke ve intikam arzusuyla dolar (Hunter, 2008: 146). Elvira'nın, bu değişken ruh hali sebebi ile operadaki en ilginç karakterlerden biri olduğunu söyleyebiliriz.

3.1.2. Donna Elvira Karakterinin Ses Türü

Elvira karakterinin ses aralığı re4 ile do6, ses türü lirik spinto soprano'dur. "Lirik spinto soprano" bir lirik soprano parlaklığına ve tizliğine sahip, ancak biraz daha koyu bir tınısı olan ses türüdür. Richard Miller *Training Soprano Voices* kitabında spinto soprano için "hafif ve ağır arasında bir soprano ses türü" tanımını kullanmıştır. Esnekliği ve rezonansı koruyarak sesi genişletmek ve uzatmak, spinto sesin tipik özelliğidir. Güçlü, geniş volümlü bir sese sahip genç dramatik sopranolar da spinto soprano olarak adlandırılırlar. Ayrıca bir spinto sopranonun, tiz notalarda tutti bir orkestrayı aşarak tessituralı pasajları

seslendirebilecek nitelikte olduğu da bilinmektedir. (Miller, 2000: 9). Bu ses türünün netliği, hacmi ve özellikle ses gücü göz önüne alındığında, Mozart'ın Elvira için neden bu ses rengini tercih ettiği anlaşılabılır.

Don Giovanni'nin prömiyerinde Elvira rolünü Caterina Micelli söylemiştir. Mozart'ın son provada Micelli'nin sesini çok genç, parlak ve yumuşak bulduğu oysa Elvira karakterinin puslu, olgun, hacimli ve daha sert bir sese sahip olmasını dilediği bilinmektedir. (Schneider, 2021: 180)

Mozart, opera ve arylarını, onu söyleyecek opera sanatçısına göre uyarlamasıyla bilinen bir bestecidir. Temsilin gerçekleşeceği şehir ve kadroya göre partisyonda değişiklikler yaptığı görölmektedir (Gidwitz, 1991: 575). *Don Giovanni*'nin Viyana prömiyeri için de operaya ek olarak, Elvira karakterini seslendirecek soprano Caterina Cavalieri'nin ses rengine göre *In quali eccessi... Mi tradi quell'alma ingrata* aryasını bestelemiştir. Mozart, eserin genelinde Donna Elvira için pes partiler yazmış olmasına karşın, koleratur partilerdeki ustalığı ile dikkat çeken Cavalieri için bestelediği bu yeni aryaya, koleratur arylarını çağrıştırır bir nitelik katmıştır. Son haliyle Elvira, ajiliteli partiler de söyleyebilen dramatik ve güçlü bir ses karakterine bürünmüştür. Karakter, bu eklemeye birlikte dramatik koleratur soprano repertuvarlarında da yer almaya başlamıştır. (Büke, 2000: 212)

3.2. Donna Elvira Karakterinin Aryaları

3.2.1. Ah, chi mi dice mai!

Birinci perdenin ikinci sahnesinde Elvira karakteri ilk kez bu aya ile karşımıza çıkmaktadır.

Sahnenin başında Leporello, Don Giovanni'ye çok önemli bir konudan bahsetmesi gerektiğini söyler ama ona kızmayacağına da yemin etmesini ister. Don Giovanni, eğer komutandan bahsetmeyecekse kızmayacağına şerefi üzerine yemin eder. Leporello, etrafta kimsenin olmadığına emin olduktan sonra Don Giovanni'ye, yaşadığı bu hayatın alçakça olduğunu söyler ve biraz tartışır. Ardından Don Giovanni konuyu aniden değiştirip, asıl onu niçin çağırdığını bilip bilmediğini sorar. Leporello ise şafak vakti onu çağırdıysa, yeni bir gönül meselesi olduğunu tahmin ettiğini ve listeye eklemek için bunu bilmesi gerektiğini söyler. Don Giovanni yeni tanıştığı ve aşk yaşamak istediği bir kadından bahsederken, bir anda irkilerek bir kadın kokusu aldığını söyler. Leporello kendi kendine bunun ne kadar güzel bir koku olduğunu ve ne kadar güzel gözleri olduğunu mırıldanırken, Don Giovanni ise kadını çekici bulduğunu söyler ve bir süre saklanıp kadını seyretmelerini ister. Son olarak Leporello, Don Giovanni'nin şimdiden heyecanlanmış olduğunu kendi kendine mırıldanır, saklanırlar ve Elvira ayağına başlar:

Ah, chi mi dice mai!

Ah, bana kim söyleyecek!

quel barbaro dov'è?

o acımasızın nerede olduğunu?

Che per mio scorno amai,

Utanç duyarak sevdim,

che mi mancò di fe!

ne eksikim vardı!

Ah, se ritrovo l'empio,

Ah, o kötü adamı tekrar bulursam,

e a me non torna ancor, ve bana geri dönmezse,
vo' farne orrendo scempio, korkunç bir ders vermek istiyorum,
gli vo' cavare il cor! kalbini söküp atmak istiyorum!

Saklandığı yerden kadını dinleyen ve onun, terk ettiği Elvira olduğunu henüz anlamamış olan Don Giovanni, kadının haline alaycı bir şekilde acır. Elvira'nın aryasındaki cümle aralarında Leporello'ya; “duydun mu? bir güzellik terkedilmiş” (udisti? qualche bella dal vago abbandonata), “zavallı kadın!” (poverina!), “acısını teselli et” (cerchiam di con solare il suo tormento) der. Leporello ise “böylece bin sekiz yüz kişiyi teselli etti” (così ne consolo mille e ottocento) diyerek kendi kendine cevap verir. Arya bittiğinde ise Don Giovanni “hanımefendi!” (signorina!) diyerek ortaya çıkar.

Bu aryada, her ne kadar kendisine dönmesini umut etse de, Don Giovanni'yi aryaya başlangıcından itibaren barbar ve kötü bir adam olarak adlandıran Elvira'nın Don Giovanni'ye olan hislerini genel hatlarıyla görebilmek mümkündür (Giesey, 2012). Ona duyduğu öfke, intikam ve nefret gibi duyguların yoğunluğu açıkça anlaşılmaktadır.

Bir yandan kendisine dönmesini beklerken diğer yandan çaresizlik, hırs ve öfke hisseden Elvira, aryaya sonunda daha kararlı bir ruh haline varmaktadır. Finale doğru tekrarlar ile vurgulanan “gli vo' cavare il cor!” (kalbini söküp atmak istiyorum!) cümlesinden, Elvira'nın kafa karışıklığının yavaş yavaş geçtiği, öfke ve intikam duygularıyla dolduğu sonucuna varabiliriz.

Allegro olarak 4/4'lük tartımda yazılan aryaya, mi bemol major tutti bir akorla başlamaktadır (Şekil 2). Bu kararlı ve *forte* akorun ardından gelen *piano* keman pasajlarının aralarında, tonik-dominant ve dominant-tonik olarak *forte* tutti akorlar tekrar duyulmaktadır (Şekil 2-a). 1-4. ölçülerde birinci ve ikinci kemanlardaki onaltılık kısa grupların, Elvira'nın

sahneye girdiği andaki, onu terk eden adamı aramanın verdiği telaş ve merak hissini yansıttığını söyleyebiliriz (Şekil 2-b). Bu ifadenin; 5-8. ölçülerde zayıf zamandaki onaltılık ve ana vuruşun oluşturduğu ritmik motifler ile merak ve telaştan, kararlılık hissine dönüştüğü düşünülmektedir. (Şekil 2-c)

Nº 3 Aria
Allegro^{mo}

The musical score is for 'Nº 3 Aria' in G major, K. 528, from 'The Marriage of Figaro'. It is marked 'Allegro^{mo}'. The score is for a full orchestra and three vocal soloists: Donna Elvira, Don Giovanni, and Leporello. The instruments listed are Clarinet I/II in D major, Bassoon I/II, Horn I/II in D major, Violin I, Violin II, Viola, Donna Elvira (Soprano), Don Giovanni (Tenor), Leporello (Bass), and Violoncello and Bass. The score is divided into three sections labeled (a), (b), and (c). Section (a) covers measures 1-5, (b) covers measures 6-8, and (c) covers measures 9-11. The dynamics are marked as forte (f) and piano (p). The tempo is 'Allegro^{mo}'. The key signature is one sharp (F#).

Şekil 2: 1-5. ölçüler

Elvira partisinin girişinden bir önceki ölçü olan 12. ölçüden itibaren, aryanın başındaki orkestral müzik tekrar edilmektedir (Şekil 3). 12-15. ölçülerde soprano partisinin altındaki orkestra partisi, belki de eşlik karakterine dönüşmek ve soprano partisinin önüne geçmemek adına, benzeri olan 1-4. ölçülerdeki gibi tutti değil sadece yaylılar ile ve subito *forte* - *piano* değişimleri olmadan sadece *piano* nüansta karşımıza çıkmaktadır. Buradaki orkestral ve dinamik küçülmenin, Elvira'nın onu terk eden adamı çaresizlik ve belirsizlikle aradığını belirten sözlerini desteklediği de söylenebilir.

Şekil 3: 12-15. ölçüler

Devamındaki 16-19. ölçüler ise 5-8. ölçüler ile birebir aynıdır. Burada, baştaki gibi tutti ve subito *forte* – *piano* nüanslar olmasının soprano partisini bastırmayacağı, aksine desteklediği görülecektir. Çünkü buradaki soprano cümleleri, 13-15. ölçülerdeki cümlelerin nispeten inici ve orta registerdeki yapısının aksine daha çıkıcı yapıda ve üst registerdedir. Üstelik orkestradaki *forte* pasajlar, soprano partisinin bir buçuk ölçülük cümlelerinin önünde veya sonunda yer aldığı için onu bastırmamaktadır (Şekil 4-a). Hatta bu *forte* pasajların bir soprano cümlesinin bittiği diğerinin başladığı yerde olması, cümleleri bağlayıcı ve onlara ivme verici olarak da değerlendirilebilir.

The image shows a musical score for measures 16-19, labeled (a). The score includes parts for Clarinet (in Sib), Flute, Cor (in F), Violin I, Violin II, Viola, Double Bass, and Vocal. The vocal part has lyrics: "è, che per mio scor - no a - ma - i, che mi man - cò di fe". The score shows dynamic markings (f, p) and articulation (accents) across the measures.

Şekil 4: 16-19. ölçüler

22-29. ölçülerde ikinci keman, viyola ve baslarda kanonu andıran bir yapı görülmektedir (Şekil 5-a). Bu yapıda, otuzikilik bir dizinin *sforzando* notaya ulaştığı bir motif kullanılmıştır. Bu kanonik yapı, senkoplardan oluşan bir yüzey üstüne kurgulanmıştır. Senkopların ve kanonu oluşturan uyarıcı motifin, ariyanın başındaki telaş ifadesini devam ettirdiği söylenebilir.

Bu senkoplu orkestrasyona tezat olacak şekilde 24. ve 28. ölçülerin 1. vuruşlarında soprano partisi müziğe fa5 notasından direkt girmektedir (Şekil 5-b). Girişlerin öncesindeki uzun suslar, bu tiz girişlere hazırlık anlamında rahatça nefes almak için yeterli zamanı verecektir. Gırtlak açıklığı sağlanarak tona atak ile girilmesi, tını hacminin korunması açısından önemlidir. Her iki girişin de “ah” ve “e a” hecelerinin [a] vokali ile başlaması, vokal atak yapmak için çok uygun görünmektedir.

Elvira'nın onu aldatan adamı arayıp bulamama konusundaki çaresizliğinin ve ona tekrar dönmeyeceği endişesinin, 24. ve 28. ölçülerde başlayan cümlelerin aryadaki en pes ses olan re4'e kadar inen yapısı ile yansıtıldığı söylenebilir. 26. ölçüde "l'empio" (kötü) kelimesine denk gelen, aynı şekilde 30. ölçüdeki re4 sesinin, göğüs sesi (voce di petto) ile icra edilmesi gerektiği düşünülmektedir. (Şekil 5-c)

Şekil 5: 22-30. ölçüler

24-26. ölçülerdeki "Ah se ritrovo l'empio" cümlesi ariyanın ikinci yarısında 70. ölçüde ikinci kez geldiğinde, bu kez ilki gibi inici değil yukarıda ve daha tiz registerde karşımıza çıkar (Şekil 6). Bu durum, Elvira'nın gittikçe hiddetlendiğini ve hüznünü öfkeye dönüştürdüğünü ifade ediyor olabilir. Tizdeki la6 notası [o] yuvarlak ünlüsüne denk geldiği için, icra sırasında teknik olarak rahatlık sağladığını söylemek mümkündür.

Şekil 6: 70-72. ölçüler, soprano partisi.

30. ölçüden itibaren 37. ölçüye kadar orkestra partisindeki senkop yapısı gitmiş ve yerini, güçlü vuruşlarda *forte-piano* akor ve tremololar ile *forte* ve staccato dörtlükler almıştır (Şekil 7). 30-37. ölçülerdeki bu ritmik ve dinamik yapının, Elvira'nın intikam niyetinde karar kıldığını belirten sözlerini desteklediği söylenebilir. Bu ölçüler, vokal açıdan bakımından zorlayıcı ve hacim isteyen yerlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 30. ölçünün sonundan itibaren karşımıza çıkan yedili ve sekizli aralıklardaki hızlı iniş ve çıkışlar teknik açıdan dikkat gerektirmektedir (Şekil 7-a). Bu geniş aralıklar her geldiğinde ses pozisyonu korunmalı ve kafa ile göğüs açıklıklarının sağlandığından emin olunmalıdır. Bu şekilde, tını kaybı olmadan tizlerin alınması daha kolay olabilir. Tize doğru giden 35. ölçü, diyafram desteğiyle nefes üzerine kurulmalıdır. Tonu ittirmeden ve sertlik oluşturmada, gırtlığın esneklik içerisinde hareket etmesine izin verilmelidir.

The image shows a musical score for measures 31-37. The instruments and their parts are:

- Clar. (in Sib):** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, fp, fp, fp, f, p.
- Fag.:** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, fp, fp, fp, f, p.
- Cor. (in Mib):** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, p.
- V. I:** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, fp, fp, fp, f, f, p.
- V. II:** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, fp, fp, fp, f, f, p.
- Va.:** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, fp, fp, fp, f, f, p.
- D. E.:** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, fp, fp, fp, f, f, p. The lyrics are: "vo' far ne or-ren - do scem-pio, gli vo' ca-va re il cor, gli vo' ca - va - re il cor,". There are two boxed annotations labeled (a) under the lyrics "far" and "ca-va".
- Vc. e B.:** Measures 31-37, dynamics: fp, fp, fp, fp, fp, fp, f, f, p.

Şekil 7: 31-37. ölçüler

Bu kararlı ölçülerin ardından Don Giovanni'nin söze girdiği ilk yer olan 37. ölçüde ikinci keman ve viyolada senkop yapısı tekrar gelmiştir (Şekil 8-a). Daha önce Elvira'nın Don Giovanni'yi arayış telaşını ve merakını destekleyen senkopların bu kez de Don Giovanni'nin, bu kadının kim olduğunu merak etmesini ve ondan saklanışlarını desteklediği düşünülebilir. Bu sırada birinci kemanların çaldığı kısa legato motiflerin (Şekil 8-b) bu senkoplu yapıya tezat oluşturacak şekilde; 37-40. ölçülerde, karşısındakinin kim olduğunu bilmeyen Don Giovanni'nin merak duygusunu, 45-47. ölçülerde ise kadına acımasını yansıttığı düşünülebilir.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

D. E.

D. G.

Vc. e B.

Cor,

DON GIOVANNI

U - di - sti! qualche bel - la dal va - go abban - do - na - ta.

Şekil 8: 37-41. ölçüler

“Gli vo’ cavare il cor!” (Kalbini söküp atmak istiyorum!) cümlesinin ikişer tekrarlar anlamının vurgulandığı 48-53. ve 83-88. ölçülerde, ikinci tekrarlar da orkestrasyon ve

dinamikteki artışa baktığımızda giderek artan bir hiddetten söz etmek mümkün olabilir (Şekil 9-a). Üstelik Elvira buradaki kararlılığını “sì!” (evet!) kelimesiyle de güçlendirmeye çalışmaktadır diyebiliriz. “Cavare” (sökmek) kelimesinin la bemol6 notasına denk gelen [k] sessizinin yüksek bir basınçla verilmesi (Şekil 9-b), hem ifade için destekleyici hem de teknik açıdan tiz ses vermeye yardımcı bir unsur olabilir. Bir lirik spintodan dramatik koleratüre kadar birkaç ses türünün söyleyebileceği ariyanın bu kısmı, spinto sesler için teknik açıdan rahat olabilse de, mevcut icralara bakıldığında bu kısımda ifadeyi güçlendirmek için vokal atak kullanıldığı görülmektedir.

The image shows a musical score for measures 83-88. The vocal line is marked with 'f' (forte) and 'p' (piano) dynamics. A box labeled (a) highlights the vocal line from measure 83 to 88. A circle labeled (b) highlights the 'sì' syllable in the vocal line, which corresponds to the 'Cavare' (sökmek) word mentioned in the text.

Şekil 9: 83-88. ölçüler

53-57. ve 88-92. ölçülerde Don Giovanni ve Leporello'un saklandıkları yerde geçen konuşmalarının orkestra yazısında, sekizlik ve zayıf vuruşa gelen noktalı dördlük ritmik motif dikkat çekicidir (Şekil 10-a). Senkop hissi veren bu motifin konuşmaların heyecanını

desteklediği ve Elvira'nın sözlerini birbirine bağlarken bizi ileriye taşıyıcı bir köprü niteliğinde olduğu söylenebilir.

Orkestranın 88-92. ölçülerindeki bu ritmik motif, 92. ölçüde başlayan kodada soprano partisinde devam etmektedir. Müziğin akışını ileriye yönelten ve nefes nefese bir heyecan duygusu yaratan bu motif soprano partisinde kullanıldığında bu kez mi bemol majör arpej aralıkları ile karşımıza çıkmaktadır. Burada sopranonun geniş ses aralığını (aryadaki en tiz ses olan si bemol6 ile neredeyse en kalın ses olan mi bemol4 arası) ve sekizlik ritimlerde geniş arpej aralıklarının kullanımının getirdiği ses kıvraklığını Elvira karakteri ile paralel düşünersek; aryanın sonunda Elvira'nın intikam hissi ile daha kararlı ve güçlü bir hale evrildiğini söyleyebiliriz.

92. ölçüde mi bemol major arpej aralıkları ile başlayan soprano partisi, üç ölçü sonunda aryanın en tiz notası olan si bemol6'ya ulaşmaktadır (Şekil 10-b). Bu kısma messa di voce¹² başlanması, orta registerdan tize doğru bir tını bütünlüğü sağlanmasında yardımcı olabilir. Bu çıkıcı yapıda, ton döndürülerek alınırsa, si bemol'un tını ve hacmini kaybetmeyeceğini söylemek mümkündür.

96. ölçüde icracıların, nefes alma yeri konusunda ayrıldığı görülmüştür: L. Gencer notasyonda yazıldığı gibi yani gibi “gli” kelimesinden önce virgül ile nefes alırken (Şekil 10-c), C. Vaness ve L. Price “cavare” kelimesinden önce nefes almışlardır (Şekil 10-d). İkinci yorumun, “cavare” (sökmek) kelimesini vurgulama amacından kaynaklandığı söylenebilir.

¹² Sesin pesten tize aynı renkte, kırılmadan ve renk değişikliği olmadan geçmesini sağlayan şan tekniği. (Garcia, 1975: 33)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 88-97) includes parts for Clarinet (in Sib), Bassoon, Cor (in Sib), Violins I and II, Viola, Double Bass, and Double Bass. The vocal parts (D. E., D. G., L., and Vc. e B.) enter in measure 90. The second system (measures 98-100) continues the orchestral and vocal parts. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). Annotations (a), (b), (c), and (d) are placed above specific measures.

Measure 88: Clarinet (in Sib) and Bassoon play a melodic line. Cor (in Sib) plays a sustained chord. Violins I and II play a rhythmic pattern. Viola plays a sustained chord. Double Bass plays a sustained chord.

Measure 89: Similar to measure 88, with the same orchestral parts.

Measure 90: Vocal parts enter. D. E. (Tenor) sings "cor,". D. G. (Bass) sings "Cerchiam di con-so-la-re il suo tor-men-to." L. (Soprano) sings "LEPORELLO Co-sì ne con-so-lò mille e ot-to-cen-to." Vc. e B. (Bass) plays a sustained chord.

Measure 91: Similar to measure 90, with the same vocal parts.

Measure 92: Similar to measure 90, with the same vocal parts.

Measure 93: Similar to measure 90, with the same vocal parts.

Measure 94: Similar to measure 90, with the same vocal parts.

Measure 95: Similar to measure 90, with the same vocal parts.

Measure 96: Similar to measure 90, with the same vocal parts.

Measure 97: Similar to measure 90, with the same vocal parts.

Measure 98: Clarinet (in Sib) and Bassoon play a melodic line. Cor (in Sib) plays a sustained chord. Violins I and II play a rhythmic pattern. Viola plays a sustained chord. Double Bass plays a sustained chord.

Measure 99: Similar to measure 98, with the same orchestral parts.

Measure 100: Similar to measure 98, with the same orchestral parts.

Şekil 10: 88-100. ölçüler

Kodada 4 kere tekrar eden “Cavare il cor” cümlesinin 102-104. ölçülerdeki son tekrarında “il” hecesi dışındaki tüm heceler yazılı sesli harfleriyle olduğu gibi söylenebilir. Ancak si bemol6 notasına denk gelen “-re il” hecelerinin tınlayan [i] ünlüsü (a) chiaroscuro¹³ bir tondur. Tonun vücut desteği sürdürülerek yumuşak damağa doğru yönlendirilip [ü/u] vokaline döndürülmesi, hacimli şekilde söylenmesine yardımcı olabilir. (Şekil 11)



Şekil 11: 100-104. ölçüler, soprano partisi.

3.2.2. Ah! fuggi il traditor!

Bu arya, birinci perdenin üçüncü sahnesinde yer almaktadır. Köy meydanına Zerlina, Masetto ve köylüler girerler. Zerlina ve Masetto yaklaşan düğünleri için ne kadar heyecanlı ve mutlu olduklarını dile getirirler. Bu sırada Don Giovanni ve Leporello sahneye girerler. Az önce Donna Elvira’dan kurtulmuş olduğuna şükreden Don Giovanni, genç kalabalığa eğlenmeye devam etmelerini söyleyip bir düğün mü olduğunu sorar. Zerlina ve Masetto gelin-damat olduklarını söylerler ve tanışmış olurlar. Don Giovanni Leporello’dan Masetto ve diğerlerini şatosuna götürmesini, ağırlamasını ve özellikle de Masetto’yu memnun etmesini ister. Bunu duyan Masetto “Zerlina burada bensiz kalamaz” dese de Don Giovanni Zerlina’nın emin ellerde olduğunu ve biraz sonra geleceklerini söyler. Masetto’nun ısrarına sinirlenen Don Giovanni onu tehdit ederek oradan uzaklaştırır. Masetto *Ho capito, signor, si!* (Anladım efendim, evet!) aryası ile, böyle bir centilmenden şüphe edemeyeceğini ve bu

¹³ Temel anlamıyla parlak ve koyu, dönük şekilde alınan ton. (Stark, 1999: 58)

durumu kabul ettiğini söyler, Leporello ve diğer köylüler ile meydandan uzaklaşır. Zerlina ile yalnız kalan Don Giovanni, kendisi gibi asil bir centilmenin böyle bir güzelliği kaba saba bir adama kaptırmayacağını, Zerlina'nın bir köylü kızı olmak için yaratılmadığını ve çok daha iyilerini hak ettiğini söylese de Zerlina, Masetto'ya söz verdiğini ve onun karısı olacağını söyleyerek başta Don Giovanni'ye kanmaz. Zerlina'nın, soyluların sadık olduğunu nadiren duyduğunu, aslında aldatılmaktan korktuğunu ifade etmesi üzerine Don Giovanni bunun yanlış bir düşünce olduğunu ve zaman kaybetmeden kendisi ile evlenmek istediğini söyler. *La ci darem la mano* (Orada bana elini vereceksin) düeti ile Don Giovanni Zerlina'yı ikna etmeye çalışır ve Zerlina da sonunda ikna olur. Tam el ele oradan uzaklaşırlarken Donna Elvira, Zerlina'yı Don Giovanni'den kurtarmak için sahneye girer. Bunun üzerine Don Giovanni Elvira'ya, Zerlina ile sadece eğlendiğini söyleyince Elvira daha da sinirlenir. Bunlara şahit olan Zerlina ikilemde kalınca, Don Giovanni aslında bu kadının kendisine aşık olduğunu ve ona acıdığı için onu seviyormuş gibi davrandığı yalanını söyler. Bütün bunlar üzerine Donna Elvira *Ah fuggi il traditor!* ariasına başlar.

Ah! fuggi il traditor!

Ah! hainden kaç!

Non lo lasciar più dir;

Artık konuşmasına izin verme;

il labbro è mentitor,

dudakları yalan söylüyor,

fallace il ciglio!

gözleri aldatıcı!

Da miei tormenti impara

Çektiğim eziyetlerden ders al

a creder a quel cor;

kalbime inan;

e nasca il tuo timor

ve korkunun ortaya çıkmasına izin ver

dal mio periglio.

benim durumumdan doğan.

Donna Elvira, sözlerini tamamlayınca Zerlina'yı da yanına alarak hızla oradan uzaklaşır. Burada, Don Giovanni'nin sonunu hazırlayacak olan Elvira'nın, hiç tanımadığı ve ilk kez bu sahnede karşılaştığı bir köylü kızını ısrarla kendi safhına çektiğini görmekteyiz.

Allegro temposunda ve 45 ölçülük bu aya, bir buçuk dakikadan daha kısa süresi ile Mozart'ın yazdığı ve hatta tüm soprano repertuvarının en kısa ayalarından biridir. Üstelik orkestra yazısı da ayanın kısılalığının verdiği formal küçüklüğü destekleyecek şekilde sadece yaylılardan ibarettir. Don Giovanni tarafından kandırılmak üzere olan bir genç kızın durumunun aciliyeti düşünüldüğünde, bahsedilen bu yazım özellikleri ile kısa sürede öz ve etkili bir mesaj verilmek istendiğini söylemek mümkün olabilir.

Donna Elvira, ayaasına “Fuggi il traditor!” (Hainden kaç!) cümlesi ile başlamaktadır. Ayanın soprano ve orkestra partilerinin tamamına hakim olan noktalı ve keskin ritmin genç kadının bu telaşını ve kararlılığını destekler nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. (Şekil 12)

Orkestra yazısının tamamen yatay yapılandırılmış olması ve soprano partisindeki uzun seslerde bile bu yatay yazının itici ivme anlamında aralıksız devam etmesi (Şekil 12-a), bize bir “fug” yazısını hatırlatmaktadır. Ayanın teması olan “fuggi” (kaç!) eyleminin bir fug (“fuga” - kaçış) yazısı ile desteklenmesinin tesadüf olamayacağı düşünülmektedir.

Re major tonunda, 3/4'lük tartımda ve allegro temposunda yazılan bu aya, Elvira'nın bir önceki ayaası gibi telaşlı şekilde başlamaktadır. Orkestra müziğinden yaklaşık 2 ölçü sonra başlayan soprano partisine önceden rahatça nefes alarak girmek yerine, eserin müzikal hissiyatını aktarmaya katkı sağlaması açısından ölçü başındaki noktalı sekizlik sus ile birlikte açık bir gırtlakla, derin ve hızlı bir nefes alınması daha uygun olabilir (Şekil 12-b). Ayanın bu girişi, Elvira'nın bir önceki ayaası gibi “Ah!” hecesiyle ve vokal atak yapmak için uygun bir perdede başlamaktadır.

Ardışık nota dizilimlerinin hızlı ritimlerle, aralıklı nota dizilimlerin ise nispeten yavaş ritimlerle kullanılması şeklindeki alışlagelmiş ve insan sesinin sınırlarını zorlamayacak şan partilerinin aksine, önceki aryanın özellikle de finalinde olduğu gibi bu aryada da geniş aralıkların hızlı ve keskin ritimlerle kullanılmış olduğunu görebiliriz. (Şekil 12-c)

The image displays a musical score for an 'Allegro' section. The top system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, DONNA ELVIRA (soprano), and Violoncello e Basso. The bottom system includes staves for Violino I (V. I), Violino II (V. II), Viola (Va.), Donato Elvira (D. E.), and Violoncello e Basso (Vc. e B.). The score is marked with 'Allegro' and features various dynamics like 'f' (forte) and 'p' (piano). Annotations (a), (b), and (c) are placed over specific notes and measures to highlight rhythmic and melodic patterns. The lyrics for DONNA ELVIRA are: 'Ah fug (a) gi il tra - di - tor, (a) non lo la-sciar più'. The lyrics for D. E. are: 'dir (a) il lab-bro è men - ti - tor, fal-la (a) ce il ci - gli'.

Şekil 12: 1-11. ölçüler

14. ölçüye kadar noktalı ve keskin bir ritimle, major tonda nesnel ve güçlü bir anlatımla gelen aryada, 14. ölçüde başlayan “Da miei tormenti impara” (Çektiğim eziyetlerden ders al) cümlesiyle minor tonaliteye geçilmiştir. Bu minöre geçişin, Elvira’nın kendi yaşadıklarını hatırlamasıyla gelen duygusal ve öznel anlatımı desteklediği söylenebilir.

İcracıların ortak bir ifadeyle legato ve yumuşak seslendirdiği bu minor kısmın ardından 22. ölçünün ikinci vuruşundaki “Ah!” hecesiyle ton aniden majöre geçmektedir. Ancak 23-24. ölçülerdeki “fuggi” (kaç!) kelimelerindeki kromatik inişin, önceki duyguyu iki ölçü daha devam ettirerek bu ani ton değişiminde müzikal bir geçiş işlevi gördüğü söylenebilir (Şekil 13-a). Ayrıca eserin icra kayıtları dinlendiğinde, çoğu solistin buradaki 2 “fuggi” arasında ifadeyi güçlendirmek amacı ile ifade nefesi aldıkları ve böylece bu geçişi güçlendirdikleri gözlemlenmiştir.

“Fuggi” kelimesinin üçüncü ve son tekrarı, önceki “fuggi”lerin nispeten hafif ve inici kromatik yapısından sıyrılarak *forte*, keskin ritimli ve geniş aralıklı bir çıkışla sol5 notasında ulaşmaktadır (Şekil 13-b). Dik gelen bu notayı [u] vokali ile söyleyecek olmak, yorumcuyu icra esnasında oldukça rahatlatacaktır.

Soprano partisinin 18. ve 33-34. ölçülerinde hızlı tempo ve keskin ritimde oktav aralıkları bulunmaktadır (Şekil 13-c). Bu pasajlarda tize çıkarken vücut desteği oluşturabilmek amacıyla çeneyi daha sebest bırakmak, hacimli bir ton elde etmeye yardımcı olabilir. Bu cümleler, diyafram desteğiyle nefes üzerinde söylenmelidir.

Aralıksız uzun cümlelerin olduğu bu aryada, 22. ve 26. ölçülerdeki dörtlük notaların ardından derin nefes alınıp teknik hazırlık yapılabilir (Şekil 13-d). Ancak 9., 18. ve 30. ölçülerde ölçü başındaki noktalı sekizliğin hemen ardından alınacak nefeslerin hızlı ve küçük olması gerekmektedir (Şekil 13-e). Bu kısa anlarda alınan kısa nefeslerin cümle bağına zedelemeyeceğini, aksine yorum esnasında Elvira’nın telaşlı ruh haline destek işlevi göreceğini söyleyebiliriz.



Şekil 13: 16-28. ölçüler, piyano redüksiyonu.

34. ve 38. ölçülerin son onaltılığında başlayan ve “fallace” kelimesinin “fal-la-” heceleri ile yürüyen pasaj, esneklik ve ajilite gerektirmektedir (Şekil 14). Açık bir vokal ile başlayan ve la6 notasına kadar dönük şekilde tize doğru çıkan bu kısmın, tını bütünlüğü içinde duyurulması gerekmektedir. Bu çıkıcı pasajların son ölçülerinde [a] vokali, sesi yumuşak damağa doğru yönlendirmeye yardımcı olan [u] vokaline döndürülebilir.

38. ölçüde “sì” (evet) kelimesinin; kırık kadans ile yarım kalma hissi vererek biten birinci cümle ile, mükemmel kadans ile arıyı da bitirecek olan tekrar cümlesi arasında hem bağlayıcı hem de ısrarı destekleyici bir işlevi olduğu görülmektedir (Şekil 14-a). Yumuşak

bir VI. derece bitişinin hemen ardındaki vuruşta ve güçlü bir dominant yedili akor üzerinde direkt duyurulacak olan bu sesin, her iki bağlamda da sağlam ve etkili bir şekilde seslendirilmesi önemli olacaktır.

The image shows a musical score for a piano reduction of a vocal piece. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with 'fal - la -' and ends with 'ce il ci - - glio, si, fal -'. The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system continues the vocal line with 'la - - - - - ce il ci - - glio' and the piano accompaniment. The piano part ends with a forte (f) dynamic marking.

Şekil 14: 34-42. ölçüler, piyano redüksiyonu.

3.2.3. In quali eccessi... Mi tradi quell'alma ingrata

Bu reçitatif ve aria, ikinci perdenin Donna Anna'nın evinin önünde geçen ikinci sahnesinin en sonunda yer almaktadır.

Don Giovanni kılığına girmiş olan Leporello, Donna Elvira'ya saklanmaları gerektiğini söyler ama aslında bir an önce ondan kurtulmak istemektedir. Elvira bu karanlık yerde yalnız kalmaktan korktuğunu söylerken, Donna Anna ve Don Ottavio sahneye girerler ve Leporello bu boşluktan yararlanıp uzaklaşır. Don Ottavio Donna Anna'yı babasının ölümü

ile ilgili teselli ederken, Donna Anna da acısını yaşamak istediği cevabını verir. Bu sırada Elvira, Don Giovanni sandığı Leporello'nun yanında olmadığını anlar. Leporello tam kaçacakken Zerlina ve Masetto ile karşı karşıya gelir ve böylelikle oradaki herkes onu (Don Giovanni olarak) fark etmiş olur. Don Ottavio kılıcını çekince Leporello kılık kıyafetini çıkarıp yere kapanır ve onlardan merhamet diler. Herkes hem hep bir ağızdan hem de teker teker şaşkınlıklarını ve kızgınlıklarını dile getirir ve onu cezalandırmak ister. Leporello hiç suçu olmadığını, onun da kendileri gibi kandırıldığını söyler ve herkesten af diler. Bu sırada kapıya yaklaşır ve koşarak kaçır. Don Ottavio, Donna Anna'nın babasını öldürenin Don Giovanni olduğuna artık şüphesi olmadığını, ardından devam ettiği *Il mio tesoro* (Hazinem) ariası ile de nişanlısı Donna Anna'ya gözyaşlarını kurutmasını ve intikamını almadan dönmeyeceğini söyler. Arya bitince Donna Elvira dışında herkes oradan ayrılır ve yalnız kalan Donna Elvira, reçitativi ile *Mi tradi quell'alma ingrata* ariasını söyler.

Reçitativ:

In quali eccessi, o Numi

Ne aşırılıklarda, Tanrım

in quai misfatti orribili,

ne korkunç şeylerde

tremendi è avvolto il sciagurato!

zavallının etrafı sarılmış!

Ah no! non potete tardar l'ira del Cielo

Ah hayır! göklerin gazabı ertelenemez

la giustizia tardar.

adalet gecikecek.

Sentir già parmi

Şimdiden hissediyorum

la fatale saetta, che gli piomba sul capo!

kafasına düşen ölümcül şimşekleri!

Aperto veggio il baratro mortal!

Ölümcül uçurumu görüyorum!

Misera Elvira!

Zavallı Elvira!

che contrasto d'affetti, in sen ti nasce!

kalbinde nasıl bir sevgi zıtlığı doğuyor!

Perchè questi sospiri?

Bu iç çekişler neden?

e quest'ambascie?

ve bu ızdırıp?

Arya:

Mi tradì quell'alma ingrata,

O nankör ruh bana ihanet etti,

infelice, o Dio! mi fa.

Tanrım! bana mutsuzluk getirdi.

Ma tradita, e abbandonata,

Ama ihanete uğradım ve terk edildim,

provo ancor per lui pietà.

hala ona acıyorum.

Quando sento il mio tormento,

Izdırabımı hissettiğimde,

di vendetta il cor favella,

kalp intikamdan bahseder,

ma se guardo il suo cimento,

ama çile çektiğini görürsem,

palpitando il cor mi va.

kalbim çarpar.

Bu aria, Donna Elvira'nın tüm operadaki en gösterişli ariası olarak kabul edilebilir. Duygu durum bakımından ilk ariyalarla benzer özellikler taşımaktadır. İlk ariyadaki "barbaro" (acımasız), ikinci ariyadaki "traditor" (hain) ve son ariyadaki "tradi" (ihanet) sözcüklerinden de anlaşıldığı üzere Donna Elvira halen ihaneti kabullenememektedir. Ancak, kendisine tüm çektirdiklerine karşın Don Giovanni'yi gerçekten sevdiği, karmaşık duygularından kolayca anlaşılmaktadır. Aria, Elvira'nın dramatik karmaşıklığını lirik bir şarkı söyleme şekliyle yansıtmaktadır. (Brendel, 2016: 68)

Tüm opera boyunca Elvira'nın yalnız başına ve kendini tam olarak ifade edebildiği tek sahnenin bu olduğunu söylemek mümkündür. Belki de operada ilk kez hem müziğinde hem de metninde ciddiyetle kendini ifade eden Elvira, iç karmaşasını da kabul etmektedir. Metin, Don Giovanni'nin onu terk ettiği andan şu ana dek Elvira'yı kuşatan özleminden merhamete kadar olan temel duygusal kararsızlığı yansıtmaktadır. (Brown-Montesano, 2007: 55)

Brown-Montesano Mozart operalarının kadın karakterlerinden bahsederken Elvira karakterinin opera boyunca gelişimi hakkında şöyle yazmaktadır:

“Don Giovanni tarafından baştan çıkarılan ve ihanete uğrayan Donna Elvira, birinci perdede ihanetine karşı güçlü bir işbirliği başlatıyor, ancak öfkesi, sonunda acıma ve yenilenen hayranlığa dönüşüyor.” (Brown-Montesano, 2007: 35)

Elvira'nın öfkeyle beraber aktardığı hüznün, bu aryada daha ağır basmıştır. Artık duygularının ağırlığını kaldırmakta zorluk çeken Elvira, diğer iki ariasına oranla sesini daha yumuşak bir ifadeyle aktarmaktadır. Karmaşık tüm duygularını kendine itiraf eden ve artık kabullenen Elvira, reçitatif sonlarına doğru tamamıyla hafif ve yumuşak bir şekilde bunu ifade etmektedir. Orta tonlarda başlayan ve gittikçe tizleşen reçitatif, icracıya hava akışının kesilmediği, tonların yumuşak damağa çekilmesiyle sağlanabilecek uygun bir tını verebilir.

Operanın ilk temsilinden sonra soprano Caterina Cavalieri için bestelenerek operaya dahil edilen bu reçitatifli ariya başlangıçta mi bemol major tonunda yazılmış, ancak prova sürecinde sopranonun hastalığı veya başka bir gerekçeyle Mozart bu ariyayı yarım ton aşağı transpoze etmiştir. Reçitatifin sonlarına doğru yaptığı küçük bir ton geçişi ile re majore çekilen ariya, ilk temsilde bu şekilde icra edilmiştir (Cotney, 2019: 18). Julian Rushton, bu

aryayla Mozart'ın Cavalieri'nin "esnek gırtlak yapısını" etkileyici dramatik sona doğru ustalıkla yönlendirdiğini gözlemlemiştir. (Rushton, 1993: 159)

Elvira'nın kendi kendine konuştuğu reçitatif aryaya dahil edilmeden yapılan icralarda, Donna Elvira deli ve taşkın biri gibi görünebilir. Ama reçitativi ile birlikte veya opera içerisinde icra edildiğinde, Donna Elvira'nın iç mücadelesiyle yüzleşmesini izleyip kırılğanlığına tanık olabiliriz.

Aryanın etkisini arttıracak olan reçitatif, orkestranın *sforzando*'lu unison yazısı ve ardından gelen kuvvetli akorlarıyla başlamaktadır. 18. ve 20. ölçülerde kemanlardaki inici onaltılık dizilerin Elvira'nın cümle aralarında yer alarak ifadeyi güçlendirdiği söylenebilir (Şekil 15). 17. ölçüde sol minor akoru üzerinde başlayan cümlenin "saetta" (şimşek) kelimesinin, tonun Vv'ini veren do diyez üzerinde olması ile; Elvira'nın Don Giovanni'nin kafasına düşecek olan ölümcül şimşekleri gördüğü ifadesinin güçlendirildiğini de söyleyebiliriz.



Şekil 15: 17-21. ölçüler

Elvira, 27. ölçüdeki “Misera Elvira!” (Zavallı Elvira!) sözü ile birlikte, kendi haline acıdığı daha yumuşak bir söyleme geçmektedir. Bu kısımda gelen tizlerin olabildiğince mat ve *piano* nüans ile söylenmesi, müzikalite bakımından önem taşımaktadır. İçindeki duygu çelişisini ifade ederken indiği, teknik açıdan zorlayıcı olduğu düşünülmeyen pes tonlarda dikkat edilmesi gereken temel nokta, İtalyanca’yı net şekilde telaffuz etmeye özen göstermek olacaktır. (Şekil 16)



Şekil 16: 27-29. ölçüler, soprano partisi

İç sıkıntısını anlamlandırmak için 32-33. ölçüler ve 36. ölçülerde kendine sorular soran Elvira'nın, “e questi ambascie?” (ve bu ızdırıp?) cümlesindeki puandorg, bu soru sorma hissini güçlendirmek için konmuş olabilir. (Şekil 17)



Şekil 17: 32-36. ölçüler, soprano partisi

Hızlı ve *piano* nüansta başlayan aria, genel olarak tizlerde esnekliği koruyarak ve hafif düşünülerek söylenirse, ajilitenin kolaylaşacağı düşünülmektedir.

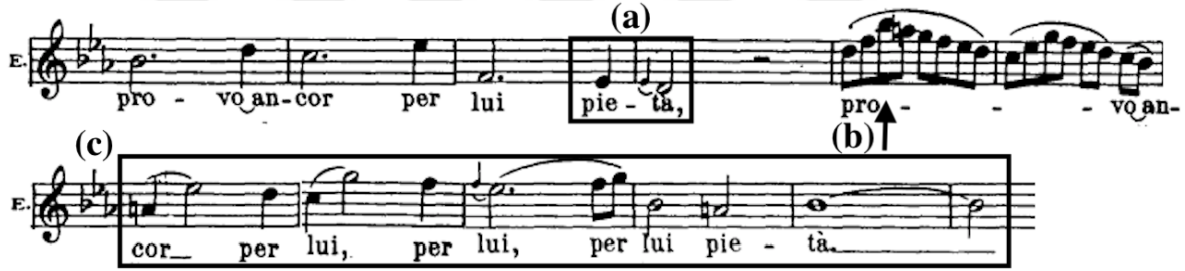
Crescendo nüansıyla “infelice, o Dio! mi fa!” (Tanrım! bana mutsuzluk getirdi!) sözünü ardarda üç kez kullanan bestecinin Elvira için, artık kendine mutsuzluğunu hatırlatan, daha kararlı ve dengeli bir karakter izlenimi bırakmaya çalıştığını söylemek mümkündür. İcracı, 41. ölçüdeki sol5 notasını *piano* nüansta söyleyebilmek için ve müzikaliteyi desteklemek adına, ilk heceye yumuşak bir tını ile belli belirsiz bir [h] sesi ekleyerek başlayabilir. (Şekil 18-a)

Cümlelerin ikinci ve üçüncü tekrarlarında, aryada o ana kadar yazılmış en tiz nota olan la bemo5'e çıkıldığını görmekteyiz. [i] vokali ile gelen bu kısımda yumuşaklığı sürdürebilmek adına vokalin [ü]'ye döndürülerek alınmasının icracı için kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir. (Şekil 18-b)



Şekil 18: 41-51. ölçüler, soprano partisi

66. ölçüdeki “pieta” (acıyorum) kelimesinde, ariyanın en pes sesi olan re4 notasını görmekteyiz (Şekil 19-a). Hemen ardından gelen ikilik değerdeki sustan sonra “provo” kelimesindeki si bemol6 ise ariyada ulaşılan en tiz notadır (Şekil 19-b). Bu iki yer arasında göğüs ve kafa açıklığının çok hızlı hazırlanması gerekmektedir. Bu tiz ve legato olarak yazılmış pasajın [o] vokaliyle sürdürülmesi icrada kolaylık sağlamaktadır. Böylece tonlar rahatlıkla yumuşak damağa yönlendirilip hacimli bir biçimde söylenebilir. Ayrıca melodinin orta tondan tize çıktığı ve hızlıca tizden pese indiği 70-74. ölçülerde, tonların konuşur gibi önde söylenmesi ile pes tonlar daha iyi ve güçlü şekilde duyulabilir. (Şekil 19-c)



Şekil 19: 64-75. ölçüler, soprano partisi

103-106. ölçülerde “palpitando” (kalbin heyecanla atması, çarpması) kelimesinin geçtiği cümlelerin, aralarda suslar olacak şekilde hecelendiğini görmekteyiz (Şekil 20-a). Bestecinin bu kesik kesik ve ritmik kalp atışını yansıtan yazısının; Elvira’nın, Don Giovanni’nin çile çektiğini görünce kalbinin heyecanla atacağını ifade edişini oldukça güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Bu suslar sırasında, her ölçüde farklı bir enstrüman grubunun ortaya çıkardığı akıcı sekizliklerin, müziğin akışına hizmet ettiği açıkça görülmektedir. (Şekil 20-b)

Şekil 20: 103-106. ölçüler

Bu pasajın devamı olan 107. ölçüde ikinci kez tekrarlanan “palpitando” kelimesi için bu sefer, tek nefeste söylenmesi gereken uzun legato bir cümle yazılmıştır. Bu kısma başlangıçta *piano* girilmesi, nefes kontrolüne önemli ölçüde yardımcı olacaktır. Melodinin hareketli olduğu bu pasajda tiz ve peste gelen [a] vokali, yapısı gereği tını bütünlüğüne fayda sağlamaktadır. Legato şekilde nefes üzerine söylenmesi gereken bu kısım, ajilite yapabilmek açısından hafif düşünülebilir. (Şekil 21)

Şekil 21: 107-114. ölçüler, soprano partisi

Bu aya, çıkıcı ve inici dizilerin birbirini takip ettiği, dramatik sıçramalar ve sekizliklerle dolu bir melismatik¹⁴ ayadır. Ayaya hiç aralıksız ve soluksuz bir anlatım hissini veren, soprano ve orkestra partileri arasında sürekli yer değiştiren ama kesintisiz olarak devam eden sekizlik nota akışıdır. Partisyona bakıldığında 117., 150. ller ve son 2 ölçü dışındaki tüm ölçülerde sekizlik akış kesilmemektedir.

Ayada onaltılık yerine sekizlik nota değerleri ile gelen melismatik yazı, geniş tessitura ve tam orkestrasyon faktörleri düşünüldüğünde bir koleratr için zorlayıcı olabilir. Aslında bu yazım tarzı, gelişmiş lirik soprano için en uygunudur. Bir koleratur soprano, bu melismatikleri evik bir lirik sopranonun söyleyebileceği kadar kolay yapabilse de dramatik içerik ve sesi taşıma gücü göz önüne alındığında, icraya daha ağır bir sesin daha uygun olduğunu söylemek mümkündür. (Brendel, 2016: 70)

L. Gencer, L. Price ve C. Vaness'in ses kayıtları dinlendiğinde Elvira'nın diğer iki ayaasında belirgin yorum farklılıkları bulunmadığı görülmüştür. Ancak virtüözite gerektiren vokal süslemelerle dolu bu ayada belirginleşen yorum farklılıkları, ayanın özellikle 107-117. ve 138-149. llerde dikkat çekmektedir. İcracıların ses karakterlerine bağlı olarak daha ağır ya da hafif şekillerde sylenabilen bu kısımların, lirik spintodan dramatik koleratre kadar herkes için, sesinin özelliklerini göz önüne alarak düşünülmesi ve işlenilmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle, ajiliterle dolu bu kısımların icrasında koleratur bir ses için daha ağır, lirik bir ses için daha hafif ve esnek bir söylem uygun olabilir.

Donna Elvira'nın bir önceki ayaasının, bir dramatik koleratur soprano için tam anlamıyla sesinin hünerlerini sergileyeceği bir aya olmadığı düşünülebilir. Ancak bu ayaı, başlangıcından itibaren esneklik ve ajilite gerektiren bir aya olduğundan, bir koleratur için

¹⁴ Vokal müzikte bir hecenin birden çok nota ile süslü şekilde söylenmesi. (Karp, 1983: 228)

tercih edilen bir repertuvar parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Gösterişli, iniş çıkışlarla dolu ve bazen mekanik olabilecek ritimde yazılan ariya, icra eden tüm ses renkleri tarafından dinamik ve canlı söylenmelidir.

4. SONUÇ

Mozart'ın *Don Giovanni* operasında çapkınlık ve aldatmaca ile dolu geçen yaşamı anlatılan, her türlü kötülüğü içinde bulunduran ve bu nedenle ilahi olarak cezalandırılan İspanya kökenli Don Juan karakteri, çağımıza doğru yaklaştıkça, iç huzuru bir türlü bulamayan birine dönüşmüş hatta yer yer kahramanlaştırılmıştır. (Büke, 2000: 136)

Don Giovanni, sayıları bini aşan kadınla ilişki yaşamış, kadın güzelliğini bir cazibe unsuru olarak gören, herkese ve her şeye sahip olma tatminini sınıf ayrımı yapmaksızın her türden kadınla birlikte olmakta bulan bir karakterdir.

Donna Elvira karakteri Don Giovanni tarafından aldatılan üç kadından biridir. Karakterleri birbirlerinden farklı olan bu üç kadının içlerinde Elvira, intikam yeminleri eden ve hisleri karşısında rasyonel kalmaya çalışan güçlü bir kadın profili çizmektedir. Yanlarında sevgili ve nişanlıları olan diğer iki kadının aksine, tek başına mücadele eden yalnız bir kadın olan Elvira, seslendirdiği ariyalar ile dramasını, kararlılığı, gücünü ve yer yer hüznünü yansıtmaktadır.

Mozart'ın, bu karakterin ses rengini, dramatik yapısını yansıtmak şekilde hacimli, olgun ve koyu bir ses olarak düşündüğü görülmüştür. Partisyon incelendiğinde, Elvira karakterinin ariyalarının çok pesten çok tize giden bir aralıkta oluşunun ve tize çıkışlarda çoğunlukla tutti ve crescendo ile desteklenen yazımının, karakterin gücünü yansıtan unsurlar olabileceği sonucuna varılmıştır.

Don Giovanni operası, opera sahnelerinin halen en sevilen ve ilgi gören operalarından biri olmakla beraber, Donna Elvira karakterinin ariaları ise yarışma repertuvarlarında, solo resital ve konser programlarında icra edilmek üzere sıklıkla tercih edilen arialar arasında yerini almaktadır.

Donna Elvira'nın zaferini ve trajedisini tam olarak takdir etmek için, onu efsanevi bir seksüel kahramanın eski sevgilisi olarak değil, sevdiği adam tarafından oyalanmış ve umursanmamış bir kız kardeş veya arkadaş olarak hayal edebiliriz. Donna Elvira tipik duygusal kurban ya da kahraman olmanın ötesinde, Mozart'ın “kardeşliğinin” en iyi temsilcilerinden biridir.

KAYNAKÇA

Aladağ, Ç., (2015), **Mozart’ın Singspiel Türündeki Operaları ve Kadın Karakterlerinin Karşılaştırmalı Analizi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Aydın, A., (2019), **W. A. Mozart’ın Don Giovanni Operasındaki Don Giovanni, Leporello, Masetto Karakterlerinin İncelenmesi ve Karşılaştırılması**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Basmacıoğlu, H. D., (2001), **Wolfgang Amadeus Mozart Yaşamı ve Yapıtları**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.

Bianconi, L., Pestelli, G., (2003), **Opera in Theory and Practice, Image and Myth**, Chicago, University of Chicago Press.

Boran, İ., Şenürkmez, K., (2007), **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Brendel, C., (2016), **The Arias Composed for Catarina Cavalieri: A Pedagogical Examination**, Doctor of Musical Arts, University of Georgia.

Brown-Montesano, K., (2007), **Understanding the Women of Mozart’s Operas**, Oakland, University of California Press.

Büke, A., (2000), **İki Dahi Üç Opera**, İstanbul, Boyut Yayıncılık.

Cairns, D., (2006), **Mozart and his Operas**, London, Penguin.

Calder, J., (2011), **Le Nozze di Figaro**, United Kingdom, Oneworld Classics Ltd.

Clarke, B. C., (1995), **The Mozart Starter**, Bloomington, Medi-Ed Press.

Cotney, L. A., (2019), **Characterization in Mozart's Don Giovanni: The Intersection of Tessitura and Fach in the Roles of Donna Anna, Donna Elvira, and Zerlina**, Doctor of Musical Arts, University of Georgia.

Curtis, L., (2000), **The Sexual Politics of Teaching Mozart's Don Giovanni**, NWSA Journal.

Da Ponte, L., (1991), **Mein Abenteuerliches Leben**, Burckhardt, Diogenes.

Demir, Ö., (2012), **Bilim Felsefesi**, İstanbul, Sentez Yayıncılık.

Deutsch, O. E., (1965), **Mozart: A Documentary Biography**, Stanford University Press.

Dimond, P., (1997), **A Mozart Diary: A Chronological Reconstruction of the Composer's Life**, Westport, Greenwood Press.

Einstein, A., (1962), **Mozart, His Character, His Work**, New York, Oxford University Press.

Freeman, D. E., (2021), **Mozart in Prague**, Minnesota, Calumet Editions.

Fricke, H., (2000), **Gesetz und Freiheit: eine Philosophie de Kunst**, Münih, C. H. Beck Verlag.

Gagné, N. V., (2012), **Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music**, Scarecrow Press.

Garcia, M., (1975), **A Complete Tretise on the Art of Singing**, New York, Da Capo Press.

Gehring, F. E., (2009), **Mozart**, Cornell University Library.

Gidwitz, P. L., (1991), **Ich Bin Die Erste Sängerin: Vocal Profiles of Two Mozart Sopranos**, Oxford University Press.

Gieseey, K., (2012), **Female Characters in Mozart's Operas: Positive vs. Negative Portrayal**, Yüksek Lisans Tezi, University of South Dakota.

Holden, A., (2006), **The Man Who Wrote Mozart: The Extraordinary Life of Lorenzo Da Ponte**, London, Orion Publishing.

Hughes, S., (1972), **Famous Mozart Operas an Analytical Guide for the Opera-goer and Armchair Listener**, Canada, General Publishing Company.

Hunter, M., (2008), **Mozart's Operas: A Companion**, New Haven, Yale University Press, Print.

İlyasoğlu, E., (1999), **Zaman İçinde Müzik**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Karp, T., (1983), **Dictionary of Music**, Northwestern University Press.

Klein, H., (1923), **The Bel Canto with Particular Reference to the Singing of Mozart**, Milford, Oxford University Press.

Köchel, L., (1964), **Chronological-Thematic Catalog of the Complete Works of Wolfgang Amadeus Mozart**, Leibzig, Breitkopf und Haertel.

Kunze, S., (1996), **Mozart Opern, Il dissoluto punita ossia Il Don Giovanni**. Stuttgart, Reclam.

Martin, A. R., Mihalka, M., (2020), **Music Around the World: A Global Encyclopedia**, Bloomsbury Publishing.

Milam, J.D., (2011), **Historical Dictionary of Rococo Art**, Sydney, Scarecrow Press.

Miller, R., (2000), **Training Soprano Voices**, Oxford, Oxford University Press.

Mimaroğlu, İ., (2012), **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları.

Palisca, C. V., (2001), **A History of Western Music**, New York, W.W. Norton & Company.

Parker, R., (1994), **The Oxford Illustrated History of Opera**, New York, Oxford University Press.

Rushton, J., (1993), **W. A. Mozart: Idomeneo**, Cambridge University Press.

Russo, J. L., (1922), **Poet and Adventurer**, Columbia University Press.

Sadie, S., (1980), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, London, Macmillan.

Sadie, S., (1983), **The New Grove Mozart**, New York, W.W. Norton & Co.

Schneider, M. T., (2021), **The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni**, Taylor & Francis.

Stark, J. A., (1999), **Bel canto: A History of Vocal Pedagogy**, Toronto University.

Taruskin, R., (2009), **The Oxford History of Western Music: Music in the Nineteenth Century**, Oxford, Oxford University Press.

Taruskin, R., (2010), **Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries**, Oxford, Oxford University Press.

Weisstein, U., (1994), **Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse**, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

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

İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: https://www.classiccat.net/dictionary/opera_buffa.php

http-2: https://en.wikipedia.org/wiki/Don_Giovanni#/media/File:Don_Giovanni_Playbill_Vienna_Premiere_1788.jpg

http-3: <https://educalingo.com/tr/dic-en/contredanse>

http-4: <https://www.britannica.com/art/allemande>

NOTALAR

Mozart, W. A., (1935), **Don Giovanni oder der Bestrafte Wistling**, Berlin, Deutscher Musikverlag.

Mozart, W. A., (1968), **Bühnenwerke Serie II Band 17: Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni**, Kassel, Baerenreiter-Verlag.

Mozart, W. A., (1974), **Don Giovanni**, Leipzig, Peters Edition.

SES KAYITLARI (Kompakt Disk)

Mozart, W. A., (1963), **Don Giovanni** [Wiener Philharmoniker, H. von Karajan, L. Price], Gala.

Mozart, W. A., (1991), **Don Giovanni** [Orchestra Sinfonica di Milano della Rai, F. M. Pradelli, L. Gencer], Nar International.

Mozart, W. A., (2007), **Don Giovanni** [Wiener Philharmoniker, R. Muti, C. Vaness], Angel Records/EMI

ÖZET

18. yüzyılın en önemli akımlarından olan Aydınlanma Dönemi'nin ana fikri, doğru bilgilere ancak akıl aracılığıyla ulaşılabilceği ve edinilen doğru bilgi ile de toplumsal yaşamın düzenlenebileceği üzerine kuruludur. Önemli yazar ve düşünürlerin, herkesin eşit olması ve ayrıcalıkların ortadan kaldırılması gibi birtakım radikal reformları dile getirmesiyle, sanatın her dalının bireye hizmet etmesinin amaçlandığı bir dönem başlamış olur.

Aydınlanma Dönemi bestecisi W. A. Mozart, bu dönemin en üretken bestecilerinden biri olmuştur. Opera seria ve opera buffa alanlarında eserler veren besteci, Lorenzo Da Ponte ile ortak çalışmaları olan *Figaro'nun Düğünü* operasının başarısından sonra *Don Giovanni* operasının siparişini almıştır. Librettosunu yine Da Ponte'nin yazdığı ve dramma giocoso tarzındaki iki perdelik *Don Giovanni, Il Dissoluto Punito* (Don Giovanni, Cezalandırılan Ahlaksız) operasının ilk temsili 29 Ekim 1787'de Prag'da yapılmıştır.

Don Juan karakterinin çıkış yeri İspanya'dır. Karakter önce edebiyatçıların daha sonra müzisyenlerin, ressam ve heykeltıraşların dikkatini çekmiş ve 17. yüzyıldan itibaren sanatın pek çok dalında kullanılmıştır. Mozart'ın bu operası, Don Giovanni'nin, çapkınlık ve aldatmaca ile dolu geçen yaşamına devam ederken kendisi tarafından aldatılmış üç kadının el ele vermesi sonucu ilahi bir güç tarafından cezalandırıldığı bir dünyayı çizmektedir.

Donna Elvira karakteri, Don Giovanni tarafından evlenme vaadiyle kaldırılmış üç kadından biridir. Bir yandan intikam yeminleri ederken, diğer yandan tüm yaptıklarına rağmen Don Giovanni'yi sevmekten vazgeçemeyen Elvira, üç aryasıyla opera boyunca ağırlıkları sürekli değişen aşk, hüznün, nefret, kin, intikam ve merhamet gibi duygularını yansıtmaktadır. Aryaların her biri iç kargaşasını geliştirmeye ve çözmeye hizmet etmektedir.

Anahtar Kelimeler: W. A. Mozart, L. Da Ponte, Don Giovanni, Donna Elvira, Opera,
Dramma Giocoso.



ABSTRACT

The main idea of the Age of Enlightenment, one of the most important movements of the 18th century, is based on the fact that correct information can only be reached through reason and that social life can be organized with the correct information obtained. When important writers and thinkers expressed some radical reforms, such as equality for everyone and the elimination of privileges, a period began in which every branch of art was intended to serve the individuals.

Age of Enlightenment composer W. A. Mozart was one of the most productive composers of this period. The composer, who produces works in the fields of opera seria and opera buffa, received the order for the opera *Don Giovanni* after the success of *The Marriage of Figaro*, his collaboration with Lorenzo Da Ponte. The first performance of the two-act opera *Don Giovanni, Il Dissoluto Punito* (Don Giovanni, the Punished Dissolute), whose libretto was also written by Da Ponte and in dramma giocoso style, was held in Prague on 29 October 1787.

The origin of the character Don Juan is Spain. The character first attracted the attention of writers, then musicians, painters and sculptors, and has been used in many branches of art since the 17th century. This opera by Mozart depicts a world in which Don Giovanni, while continuing his life full of womanizing and deceit, is punished by a divine power as a result of the joining hands of three women who have been deceived by him.

The character of Donna Elvira is one of the three women deceived by Don Giovanni with the promise of marriage. Elvira, who, on the one hand, swears revenge, on the other hand, can't stop loving Don Giovanni despite all he has done, reflects her feelings such as love, sadness, hatred, grudge, revenge and mercy, whose weights constantly change

throughout the opera, with her three arias. Each of the arias serves to develop and resolve her inner turmoil.

Keywords: W. A. Mozart, L. Da Ponte, Don Giovanni, Donna Elvira, Opera, *Dramma Giocoso*.

