



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BAROK VE ROMANTİK DÖNEM OPERALARINDA ARYA VE REÇİTATİF
KAVRAMI: HANDEL'İN RINALDO İLE GOUNOD'NUN SAPHO OPERASI
ÖRNEKLEMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sultan İrem GEDİK

Ses Eğitimi Anasanat Dalı
Ses Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Funda YAZIKSIZ

Aralık 2025



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BAROK VE ROMANTİK DÖNEM OPERALARINDA ARYA VE REÇİTATİF
KAVRAMI: HANDEL'İN RINALDO İLE GOUNOD'NUN SAPHO OPERASI
ÖRNEKLEMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sultan İrem GEDİK
230222002

Ses Eğitimi Anasanat Dalı
Ses Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Funda YAZIKSIZ

Aralık 2025

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 230222002 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Sultan İrem GEDİK, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "BAROK VE ROMANTİK DÖNEM OPERALARINDA ARYA VE REÇİTATİF KAVRAMI: HANDEL'İN RINALDO İLE GOUNOD'NUN SAPHO OPERASI ÖRNEKLEMİ" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı Dr. Öğr. Üyesi Funda YAZIKSIZ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Funda YAZIKSIZ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Serkan DEMİREL
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Ayşe DAĞISTANLI PARLAR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 14 Ocak 2026
Savunma Tarihi : 2 Aralık 2025

ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih

İmza

Sultan İrem GEDİK

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, müzik tarihinin iki önemli dönemini temsil eden Barok ve Romantik dönem operalarında aria ve reçitatif kavramlarının biçimsel, işlevsel ve dramaturjik açıdan karşılaştırmalı olarak ele alınmasını amaçlamaktadır. George Frideric Handel'in Rinaldo ve Charles Gounod'nun Sapho operaları özelinde yapılan analizler, yalnızca müzikal yapıların değil, dönemsel estetik anlayışların, ses türü tercihlerinin ve dramatik anlatım biçimlerinin de ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımıştır.

Araştırma sürecinde, operanın tarihsel dönüşümünün sadece biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel ve kültürel kodlar üzerinden nasıl değiştiğini gözlemlemek, bir icracı ve araştırmacı gözüyle bu dönüşümü yorumlamak benim için derinlemesine bir öğrenme ve yeniden keşfetme yolculuğu oldu. Tezin sonunda ulaşılan bulgular, Barok dönemin süslemeci ve ritüelci yapısından Romantik dönemin bireysel duygulara odaklanan dramatik derinliğine geçişin, aria ve reçitatif formlarına doğrudan yansıdığını göstermektedir.

Bu akademik sürecin her aşamasında bilgi birikimi, rehberliği, sabrıyla beni yönlendiren, duygusal iniş çıkışlarımda ve bu yolda karanlıkta hissettiğim her anımda dürüstlüğü ve sevgisiyle bana ışık tutan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Funda YAZIKSIZ'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca yüksek lisans eğitimim süresince bilgi ve motivasyon desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Serkan DEMİREL hocama da teşekkürü bir borç bilirim. Vokal gelişimime katkı sağlayan kıymetli öğretmenlerime ve kaynak temini ile geri bildirim süreçlerinde desteğini esirgemeyen tüm dostlarıma da gönülden minnettarım.

Tüm zorlu süreçlerde yanımda olan, sabırla destekleyen aileme ve bu yolculuk boyunca beni hiç yalnız bırakmayanlara gönülden teşekkür ederim. Bu çalışmayı, müziğin dönüştürücü gücüne inanan ve bu sanatın izini süren tüm öğrencilere, yorumculara ve araştırmacılara ithaf ediyorum.

Aralık 2025

Sultan İrem GEDİK

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu.....	3
1.2 Araştırmanın Amacı	4
1.3 Araştırmanın Önemi.....	4
1.4 Sınırlılıklar.....	4
1.5 Varsayımlar.....	4
2. YÖNTEM.....	5
2.1 Araştırmanın Modeli.....	5
2.2 Evren ve Örneklem	6
2.3 Veri Toplama ve Veri Analizi	6
3. BAROK DÖNEM MÜZİĞİNDE ARYA VE RECİTATİF FORMU	8
3.1 Barok Dönem ve Opera Müziğine Etkisi.....	8
3.1.1 George Frideric Händel.....	11
3.1.2 George Frideric Händel' in eserlerinin müzikal yapısı ve dramatik anlatımı	13
3.1.3 Rinaldo operası.....	14
3.1.3.1. Rinaldo operasında arya ve recitativ formlarının müzikal ve dramatik işlevi.....	15
3.1.3.2. Händel'in bestecilik üslubu: Operada duygu ve dramatik etkisi.....	20
3.1.3.3. Lascia ch'io pianga ariasının incelenmesi.....	20
3.1.3.4. Cara sposa ariasının incelenmesi.....	23
3.1.3.5. Rinaldo operasındaki arya ve recitativ formunun incelenmesi	26
4. ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİNDE ARYA VE RECİTATİF FORMU	33
4.1 Romantik Dönem ve Opera Müziğine Etkisi	33
4.1.1 Charles François Gounod	36

4.1.2 Charles- François Gounod'nun eserlerinin müzikal yapısı ve dramatik anlatımı	39
4.1.3 Gounod'nun "Sapho" operasında bestecilik üslubu ve dramatik anlatımı	39
4.1.4 Sapho operası incelemesi	41
4.1.4.1. Antik dönemden romantik döneme "Sappho" karakteri	43
4.1.4.2. Antik dönemden romantik döneme Sappho tasvirleri	44
4.1.4.3. Fransız Devrimi sonrası dönemde Sappho'nun yeniden doğuşu	45
4.1.4.4. Gounod'nun Sapho operasında müzikal üslup ve dramatik anlatım	45
4.2 Romantik Dönemde Arya Formu	51
4.2.1 Romantik dönemde reçitatif ve aya formuna "bel canto" etkisi	52
4.2.2 Gounod ve lirik aya geleneği	52
4.2.3 Romantik dönemde reçitatif anlayışı	54
5. SONUÇ	57
KAYNAKÇA	61
ÖZGEÇMİŞ	67

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1 Händel 'in Rinaldo operasının rol dağılımı.	18
Çizelge 3.2 Barok Dönem operalarında Recitativo Secco ve Recitativo Accompagnato türlerinin yapısal ve dramatik özellikleri açısından karşılaştırılması.	31
Çizelge 4.1 Gounod'un Sapho operasının rol dağılımı.	43



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Český Krumlov Barok tiyatrosu (1680- 1682).....	10
Şekil 3.2 George Frideric Handel'in bir portresi (1730).	11
Şekil 3.3 İnsan ses türleri ve ses aralıkları genel diyagram.	19
Şekil 3.4 “Lascia ch’io pianga” ariasının dramatik sahnelemesine ait bir görsel.	21
Şekil 3.5 “Lascia ch’io pianga” Aryası, A bölümünün başlangıcı.	22
Şekil 3.6 “Lascia ch’io pianga” Aryası, Fine ve Da Capo sembolü ile yapısal kapanış.	23
Şekil 3.7 “Cara sposa” ariasının dramatik sahnelemesine ait bir görsel.	24
Şekil 3.8 “Cara sposa” Aryası, Da Capo işareti ile A bölümüne dönüş.....	25
Şekil 3.9 “Cara sposa” Aryası, B bölümünün sonu (Fine).	26
Şekil 3.10 George Frideric Handel, Rinaldo, 1. perde, 5. sahne – Recitativo secco örneği.	29
Şekil 3.11 Händel, Rinaldo, 1. sahne, 7. perde – Recitativo accompagnato örneği.	31
Şekil 4.1 La Scala Tiyatrosu, Milano (1778).	36
Şekil 4.2 Charles François Gounod'un bir portresi (1850).	36
Şekil 4.3 Charles Gounod'nun Sapho operasına ait erken dönem bir görsel tasviri.....	42
Şekil 4.4 Marie-Gabrielle Krauss'un, Gounod'nun Sapho operasının 1884 revizyonundaki başrol temsiline ait sahne fotoğrafı.....	50
Şekil 4.5 Gounod'nun Sapho operasından “Ma vie en ce séjour” bölümünün açılışı, lirik recitatif özellikleri göstermektedir.	55
Şekil 4.6 Sapho operasından, Glycère'in ‘Ce que vous donne ici...’ sözleriyle başlayan düet sahnesinin açılışı.....	56

BAROK VE ROMANTİK DÖNEM OPERALARINDA ARYA VE REÇİTATİF KAVRAMI: HANDEL'İN RINALDO İLE GOUNOD'NUN SAPHO OPERASI ÖRNEKLEMİ

ÖZET

Bu çalışma, Barok ve Romantik dönem operalarında arya ve reçitatif kavramlarının biçimsel, işlevsel ve yorum farklılıklarını incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan bu iki form, her dönemde farklı estetik anlayışlara ve bestecilik tekniklerine göre şekillenmiştir. Çalışmada George Frideric Handel'in Rinaldo (1711) ve Charles Gounod'nun Sapho (1851) operaları karşılaştırmalı olarak incelenmiş olup hem dönemin müzikal ve dramatik özellikleri hem de mezzo-soprano ses türüne yazılmış rollerin icra teknikleri açısından değerlendirilmiştir. Araştırma, nitel veri toplama yöntemine dayalı olarak literatür taraması ile yürütülmüştür. Seçilen eserlerdeki belirli ariyalar ve bunlara bağlı reçitatif bölümleri, yapısal, armonik, melodik ve dramatik açıdan analiz edilmiştir. Ayrıca döneme özgü icra geleneği, süsleme teknikleri, orkestrasyon anlayışı ve dramatik anlatım biçimleri değerlendirilmiştir. Çalışma, özellikle opera öğrencileri, mezun icracılar ve ses eğitmenleri için dönemsel üslup farkındalığını geliştirecek bir kaynak niteliği taşımaktadır. Barok dönemde arya formu, çoğunlukla da capo (A–B–A) yapısına dayalı, süsleme ve virtüöziteye açık bir biçim sergilemektedir. İlk bölümde karakterin duygusal durumu sunulurken, ikinci bölüm kontrast bir ifade getirmektedir. Tekrar edilen A bölümünde ise yorumcu süsleme ve varyasyonlarla dramatik etkiyi güçlendirmektedir. Reçitatifler, recitativo secco ve recitativo accompagnato olmak üzere iki ana türde kullanılmış olup Recitativo secco, klavsen ve basso continuo eşliğiyle sade bir yapı sunmuştur. Recitativo accompagnato ise orkestranın aktif eşliğiyle yoğun dramatik sahnelerde tercih edilmiştir. Handel'in Rinaldo operasında "Lascia ch'io pianga" (Almirena) ariyası, yalın melodisi ve duygusal yoğunluğuyla Barok müziğin özlü ifadesini temsil ederken, "Cara sposa" (Rinaldo) ariyası, mezzo-soprano tınısının sıcaklığıyla karakterin umutsuzluğunu güçlü biçimde yansıtmaktadır.

Romantik dönemde ise arya ve reçitatif arasındaki sınırlar daha akıcı hale gelmiş, orkestrasyon zenginleşmiş ve müzikal ifade daha geniş bir dinamik yelpazeye kavuşmuştur. Ariyalar, senfonik özellikler taşıyan orkestral eşlikler ve yoğun kromatik armonilerle karakterlerin psikolojik derinliğini ön plana çıkarmıştır. Reçitatifler, dramatik akışı sürdürmekle birlikte orkestral doku açısından çok daha zengin duyulmaktadır. Gounod'nun Sapho operasında, antik Yunan şairi Sapho'nun duygusal portresi, "Ô ma lyre immortelle" ariyasında geniş melodik yaylar, yoğun kromatik geçişler ve orkestral renklerle işlenmiştir. Bu arya, Romantik dönemin bireysel duyguyu ön plana çıkaran estetik anlayışının güçlü bir örneği olmuştur.

Karşılaştırmalı analiz sonucunda, iki dönem arasında belirgin farklılıklar olduğu görülmüştür. Barok dönemde arya formu, katı bir da capo yapısına dayalıyken, Romantik dönemde daha serbest biçimlere evrilmiş ve dramatik bütünlük korunarak ifade edilmiştir. Orkestral yapı bakımından Barok müzik, daha sınırlı bir orkestra kadrosu ve basso continuo merkezli bir anlayışa sahipken, Romantik dönemde geniş senfonik renkler ve yoğun armonik dokular öne çıkmıştır. Dramatik işlev açısından, Barok'ta reçitatifler çoğunlukla olay örgüsünü ilerleten bir köprü görevi görmüş, buna karşılık Romantik dönemde bu bölümler, dramatik yoğunluğu artıran başlıca unsurlardan biri haline gelmiştir. İcra üslubunda ise Barok operada süsleme ve stilize yorum ön plandayken, Romantik operada duygusal yoğunluk ve sesin dramatik kapasitesini ön plana çıkaran bir yaklaşım benimsenmiştir.

Çalışmanın sonunda, opera icracılarının bu iki dönem arasındaki farkları bilerek, döneme uygun yorum tekniklerini uygulamalarının performans kalitesini doğrudan

etkilediği vurgulanmıştır. Bu nedenle, arya ve reçitatif kavramlarının tarihsel evrimi, yalnızca müzikolojik açıdan değil, sahne uygulamaları açısından da incelenmesi gereken bir konudur.

Anahtar Kelimeler: Arya, Barok dönem, Opera, Reçitatif, Romantik dönem.



THE CONCEPT OF ARIA AND RECITATIVE IN BAROQUE AND ROMANTIC OPERAS: THE SAMPLE OF HANDEL'S RINALDO AND GOUNOD'S SAPHO

SUMMARY

This thesis investigates the formal, functional, and interpretive evolution of two principal operatic forms aria and recitative within the contrasting musical and aesthetic frameworks of the Baroque and Romantic periods. By examining George Frideric Handel's *Rinaldo* (1711) and Charles Gounod's *Sapho* (1851), the study aims to reveal how these forms developed across eras, with a particular emphasis on their role in shaping vocal expression, dramatic structure, and stylistic identity. The focus on mezzo-soprano repertoire further provides a performance-based lens through which the transformations in vocal writing and characterization are critically evaluated.

Opera, as a multidimensional art form combining music, text, and stagecraft, has long reflected the aesthetic priorities and socio-cultural dynamics of its time. Aria and recitative, two fundamental components of operatic expression, have not only served as vehicles for narrative and emotional projection but also functioned as stylistic markers of historical periods. The Baroque era, with its emphasis on formal balance, affective representation, and ornamentation, contrasts significantly with the Romantic era's prioritization of psychological depth, harmonic expansion, and symphonic texture. Within this context, the primary objective of the study is to explore how these two vocal forms function musically and dramaturgically across different periods, and how the mezzo-soprano voice has been employed to embody and project these expressive goals.

The study employs a qualitative methodology based on extensive literature review and detailed score analysis. Selected arias and their corresponding recitative passages from *Rinaldo* and *Sapho* are analyzed with regard to their formal structures, melodic profiles, harmonic treatment, orchestration, and dramatic functions. The research is further informed by historical performance practice, voice classification analysis, and dramaturgical interpretation. Specific attention is given to how musical form and vocal writing serve the dramaturgical intent of the operas, particularly through the lens of mezzo-soprano roles.

Handel's *Rinaldo*, considered a milestone in early 18th-century opera seria, demonstrates the Baroque approach to formal clarity and expressive symmetry. Aria form in this period was most often realized through the da capo (A–B–A) structure, where the return of the initial section allowed for elaborate ornamentation and interpretive freedom. In *Rinaldo*, the aria "Lascia ch'io pianga," sung by Almirena, epitomizes the Baroque ideal of affective purity: a simple melodic line supported by sparse harmonic accompaniment and a slow tempo conveys the depth of the character's emotional suffering. Likewise, *Rinaldo*'s "Cara sposa" aria, composed for a castrato (today typically sung by a mezzo-soprano or countertenor), uses the warmth of the voice type to express profound grief and determination.

Baroque recitative appears in two primary forms: recitativo secco and recitativo accompagnato. The former, accompanied only by continuo instruments (harpsichord and cello), delivers narrative content in a speech-like rhythm, bridging arias and facilitating dramatic continuity. The latter, used for moments of heightened emotional intensity, includes full orchestral accompaniment to intensify the dramatic delivery. In *Rinaldo*, both forms are used extensively and with clear distinction, reflecting the dramaturgical logic of the era. Handel's orchestration in *Rinaldo* is emblematic of the Baroque palette: while limited in size, the orchestra plays a crucial role in defining mood and supporting vocal lines. String sections, continuo, and selected wind instruments (such as oboes and trumpets) provide affective color and rhythmic

momentum. The performance style demands clarity, ornamentation mastery, and stylistic restraint.

By contrast, Gounod's *Sapho* operates within the expressive and structural ideals of mid-19th-century French Romantic opera. The boundaries between aria and recitative become more porous; recitative often blends seamlessly into lyrical passages, and orchestration assumes a more active, expressive role. The aria "Ô ma lyre immortelle," performed by the character Sapho (mezzo-soprano), exemplifies this stylistic evolution. Rich in chromaticism, harmonic tension, and sweeping melodic lines, the aria projects the inner world of a tormented poet whose personal and political struggles intertwine. The orchestral writing here does not merely accompany but mirrors and amplifies the character's emotional state. Romantic recitatives, while still functioning as vehicles for narrative progression, differ significantly in musical character from their Baroque counterparts. Instead of dry, continuo-based support, Romantic recitatives often feature lush orchestral textures, dynamic shifts, and leitmotivic elements that reinforce character development. In *Sapho*, these transitions are organically integrated into the score, supporting the psychological realism and emotional immediacy that define Romantic dramaturgy. From a performance perspective, Gounod's vocal writing for mezzo-soprano demands not only tonal richness and control across registers but also heightened sensitivity to text inflection, dramatic pacing, and orchestral interplay. The singer must navigate wide dynamic ranges, intricate phrasing, and expressive declamation characteristics that reflect the broader Romantic ethos of vocal realism and emotional truth. The comparative analysis reveals stark contrasts between the two periods in terms of compositional design, performance expectations, and dramaturgical strategies. Baroque arias emphasize symmetry, formal clarity, and ornamentation, often requiring singers to demonstrate virtuosic agility and embellishment skills. Romantic arias, on the other hand, prioritize linear expressivity, dramatic integration, and orchestral depth, demanding a different set of vocal and interpretive competencies. Recitative in the Baroque period serves primarily as a structural bridge, guiding the narrative between arias with minimal harmonic complexity. In the Romantic period, recitative is reimagined as an emotionally charged narrative force, integrated into the larger dramatic fabric of the work. Orchestration follows a similar trajectory: from the restrained continuo-centric ensemble of the Baroque era to the fully orchestrated, harmonically dense, and emotionally suggestive soundscape of Romantic opera. In terms of vocal writing, mezzo-soprano roles in *Rinaldo* and *Sapho* illustrate the evolving demands placed on performers. While Baroque roles require purity of tone, stylistic agility, and ornamentation control, Romantic roles demand a more expansive vocal color palette, dynamic flexibility, and dramatic immersion. This study concludes that understanding the historical and stylistic distinctions between Baroque and Romantic opera is essential for informed performance practice. A singer's awareness of period-specific conventions not only in terms of vocal technique but also in terms of dramaturgical function and stylistic aesthetics has a direct impact on interpretative depth and authenticity. In this context, mezzo-soprano roles offer a unique perspective for examining these shifts, as they often occupy central dramatic positions and demand both technical finesse and expressive maturity. The findings of this thesis contribute to the broader field of musicological inquiry by highlighting how operatic forms evolve in dialogue with cultural and artistic transformations. Moreover, the study serves as a practical resource for vocal students, coaches, and scholars, encouraging a more nuanced and historically grounded approach to operatic performance.

Key Words: Aria, Baroque period, Opera, Recitative, Romantic period.

1. GİRİŞ

Opera sanatı, 15. yüzyılın sonlarına doğru Rönesans düşüncesinin etkisiyle ortaya çıkmış ve zamanla gelişerek çok yönlü bir sahne sanatına dönüşmüştür. Başlangıçta mitolojik ve tarihsel temalar üzerine şekillenen bu sanat formu, dönemin toplumsal ve kültürel yapısını müzikle harmanlayarak ifade etme aracı haline gelmiştir. Müzik, söz, sahne tasarımı, dans, kostüm ve ışık gibi birçok sanat dalını bir araya getiren opera, izleyiciye estetik ve dramatik bir deneyim sunmayı amaçlamıştır. Bu yönüyle, opera yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda tarihsel olayları, inanç sistemlerini ve bireysel duyguları dramatize eden çok katmanlı bir anlatım biçimi olarak önem kazanmıştır (Çelik, 2023).

16. yüzyıl sonlarında Floransa'da bir araya gelen düşünür ve sanatçılardan oluşan Camerata topluluğu, müziği daha etkili bir anlatım aracı haline getirme amacıyla çalışmalarda bulunmuş ve bu girişimleriyle opera sanatının temellerini atmıştır. Aralarında Emilio de' Cavalieri, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Galileo Galilei ve Pierre Strazzi gibi önemli isimlerin bulunduğu bu grup, Antik Yunan tiyatrosundan ilham alarak söz ile müziğin yeniden bütünleştirilebileceği fikrini ortaya koymuştur. Bu fikir doğrultusunda geliştirilen çalışmalar, müzikli söylem biçimlerinin doğuşuna öncülük etmiş ve operanın tarih sahnesine çıkmasını mümkün kılmıştır (İlyasoğlu, 1994). Barok döneme geçiş sürecinde, sahne sanatlarında mizahi öğelerin daha belirgin hale gelmesiyle birlikte intermezzo¹ türü gelişmeye başlamıştır. Bu kısa ve eğlenceli müzikli sahneler, başlangıçta ciddi operaların arasında yer alarak seyircinin ilgisini canlı tutma işlevi görmüş, zamanla bağımsız bir yapıya kavuşarak opera buffa'nın² temellerini oluşturmuştur. 1600'lü yıllarda özellikle Floransa'da yaygınlaşan intermezzolar, şarkı ile tiyatroyu bir araya getiren küçük çaplı sahnelemeler olarak tanımlanabilir. Opera serialara³, mizahi ve eleştirel bir doku kazandıran bu bölümler, zaman içinde İtalyan opera geleneğinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Ancak

¹ Intermezzolar, ilk defa barok dönemde görülen opera ve tiyatro eserlerinde perdeler arasında "ara müzik" olarak kullanılmıştır. Kelimenin tam karşılığı ise "ara müzik" tir Warrack, J., & West, E., The Oxford dictionary of opera, (London: Oxford University Press,1992), s.210.

² Opera Buffa, 18. yüzyılın ortalarında İtalya'da ortaya çıkmış olup opera sanatında komedi unsurlarının kabul görmesini sağlamıştır. Opera seria'nın ağır ve aristokratik işleyişine tepki olarak doğmuş, günlük yaşamın pastoral ve kırsal temalarını, doğallığı ve özgürlüğü seyirciye sunmuştur. Opera Buffa opera türünün, mizahi ve sahne dinamikleri ile opera sanatına daha samimi ve eğlenceli bir soluk getirdiği görülmüştür Düzalan, Ç. (2014) 19. Yy İtalyan Opera Buffa'sı ve Don Pasquale Operası (Yüksek lisans tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, s. 6-10.

³ Opera seria, 1710-1770 yılları arasında Avrupa'da öne çıkan ve İtalyan müzik geleneğine dayanan bir opera türüdür. Aristokratik zevklere hitap eden bu form, "asil" ve "ciddi" nitelikleriyle tanınmaktadır. Mitolojik, tarihî ve kahramanlık temalarını işleyerek dönemin estetik anlayışını yansıtan opera seria, seçkin dinleyici kitlesine yönelik olarak bestelenmiştir Robinson, M. F. The aria in opera seria (London: Proceeding of the Royal Musical Association, 88. Dergi,1962) s. 31-43.

18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde intermezzo türü sahneler eski popülerliğini kaybetmiş; yerini daha gelişmiş yapısal formlara, özellikle “opera buffa”ya bırakmıştır

Barok dönem, Rönesans’ın düzenli ve ölçülü sanat anlayışını geride bırakarak, daha duygusal, süslü ve özgür bir ifade biçimi benimsemiştir. Sanatçılar, bu dönemde dinsel temaları işlerken aynı zamanda bireysel düşünce ve yaratıcı özgürlük alanlarını genişletme arayışına girmiştir. Opera sanatı da bu dönüşümden etkilenmiş; özellikle dini otoritelerin sıkı denetiminden sıyrılma eğilimi, sahnelenen eserlerde daha cesur ve dramatik anlatımların önünü açmıştır. Bu değişim, operanın hem tematik içeriğinde hem de müzikal yapısında yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkmasına olanak tanımıştır (Lumen Learning (t.y.) (<https://courses.lumenlearning.com/vccs-tcc-music-rford/chapter/the-baroque-period/>, Erişim tarihi: 20.01.2025).

Barok dönemin önemli bestecilerinden George Frideric Handel, müzik kariyerine İtalyan operaları yazarak başlamış, zamanla İngiltere’ye yerleşerek İngilizce metinli eserler üretmiştir. Alessandro Scarlatti’nin arya ve reçitatif formundaki etkili anlatım yapısından ilham alan Handel, müziğinde dramatik etkiyi öne çıkaran bir yaklaşım benimsemiştir. Aynı yüzyılda Fransız besteci Jean-Philippe Rameau’nun armonik yeniliklerle operaya taze bir soluk getirmesi, durağanlaşan sahne sanatını canlandırmıştır. Rameau’yu takip eden Mondonville ve Philidor gibi isimler ise mizahi unsurları ön plana çıkararak Opera Buffa türüne yönelmişlerdir. Bu eserlerde toplumsal eleştiri, güldürü aracılığıyla sunulmuş ve izleyiciyle daha doğrudan bir etkileşim kurulmuştur. Tüm bu gelişmeler, dönemler arasında kesin sınırların olmadığını, aksine her dönemin bir sonrakini hazırladığını göstermektedir. Sanatsal anlayışlar birbirinden bağımsız değil, iç içe geçmiş bir bütünlük içinde evrilmektedir; bu nedenle tarihsel süreçteki geçişler, keskin kopuşlardan çok, süreklilik ve etkileşim üzerine kuruludur (Say, 1995).

Opera tarihinin başlangıç noktası olarak kabul edilen ilk eser, şair Ottavio Rinuccini tarafından yazılan librettosu ve Jacopo Peri’nin besteleriyle hayat bulan “Dafne” operasıdır. 1597 yılında sahnelenen bu eser, müzik ve tiyatronun bütünleştiği ilk örneklerden biri olarak, opera sanatının temellerini atmıştır. Dönemin sanatsal ve düşünsel ikliminde filizlenen bu eser, sonraki yüzyıllarda gelişecek olan opera geleneği için yol gösterici bir nitelik taşımaktadır (Altar, 2000).

Opera müzik, tiyatro, dans, kostüm, makyaj, sahne tasarımı ve ışık gibi birçok sanatın uyum içinde kullanıldığı; izleyiciye hem işitsel hem de görsel açıdan zengin

bir deneyim sunan sahne sanatı olarak tanımlanmaktadır. Çok disiplinli yapısı sayesinde yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda dönemin estetik ve kültürel anlayışını yansıtan etkili bir ifade biçimi olarak öne çıkar (Fabbri, 2001).

Tiyatro sanatında “tirad”, bir karakterin duygu ve düşüncelerini yoğun biçimde dışa vurduğu, genellikle uzun ve tek kişilik konuşmalardan oluşan sahne sanatı olarak tanımlanmaktadır. Bu bölümler, karakterin iç dünyasını ve psikolojik durumunu seyirciye derinlemesine aktarmayı amaçlamaktadır. Doğal konuşma tonuyla şekillenen tiradlar, anlatının dramatik boyutunu güçlendirerek izleyicinin karakterle duygusal bağ kurmasına olanak tanımaktadır (Brockett, 2014, s.180-182).

Operada “reçitatif” konuşma dilinin özelliğini, “arya” ise müziğin akıcılığını öne çıkarmaktadır. Bu öğeler de sahnedeki karakterin iç dünyasını, duygusal gelgitlerini ve yaşadığı dramatik süreci müziğin gücüyle ortaya koymaktadır. Bu form, yalnızca melodik bir ifade değil; aynı zamanda karakterin bireysel duygularını sahnede etkileyici bir biçimde sergilediği, müzik ve dramatik anlatımın birleştiği yoğun bir anlatım aracı olmaktadır. Aryalar sayesinde izleyici, karakterin ruhsal durumuna daha derinlikli bir şekilde tanıklık edebilmektedir (Özhancı, 2009). Operalarda olayların ilerleyişini sağlayan ve sahneler arasındaki dramatik sürekliliği koruyan reçitatif önemli yapılardan biri olmaktadır. Bu anlatım biçimi, konuşma diliyle müzik arasında bir köprü kurarak karakterlerin düşüncelerini ya da diyaloglarını ritmik ve melodik bir yapı içerisinde aktarmaktadır. Reçitatifler, aryalardan farklı olarak anlatı odaklıdır ve karakterler arası etkileşimi sahnede müzikal bir anlatımla sürdürmeyi amaçlamaktadır (Say, 2022, s.603).

Reçitatif, operalarda olayların anlatımını ileri taşıyan ve sahnedeki dramatik bütünlüğü destekleyen işlevsel bir form olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada, Barok ve Romantik dönemlere ait Rinaldo ve Sapho operaları üzerinden arya ve reçitatif yapıları detaylı biçimde ele alınmıştır. Her iki müzikal form, ait oldukları dönemin estetik yaklaşımına, anlatım anlayışına ve teknik özelliklerine göre farklılık göstermektedir. Bu nedenle arya ve reçitatiflerin biçimsel ve işlevsel açıdan dönemsel olarak nasıl yorumlandığını incelemek, operanın tarihsel gelişimini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

1.1 Problem Durumu

Barok Dönem ve Romantik Dönem operalarındaki arya/reçitatif kavramının dönemsel yorum farklılığı opera öğrencilerinin çalışma disipliniinde büyük rol oynamaktadır. Bu farklılığın farkındalığı teknik ve yorum bakımından önemli bir

problem teşkil etmektedir. Çalışmada bu problem durumları tespit edilmeye çalışılmıştır.

1.2 Araştırmanın Amacı

Opera sanatının her iki dönemde de insanlık tarihinin insan üzerindeki etkilerinin sanata yansması konusunda öncülük etmiş olması bunun da müziğin armonik yapısından da örneklenebilmesi amaçlanmıştır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi dönemler arası insanlığın duygusal, sosyal, kültürel, dini yani her yönden incelendiğinde sanata ne kadar yansımış olması ve de sanatın bu toplumlara öncülük etmesidir. Bununla beraber dönemler arası değişen armonik yapı, operaların konusu ve kullanılan ses türlerinin açıklanması opera sanatına bakış açısını da değiştirebilmektedir.

1.4 Sınırlılıklar

Çalışmada ele alınan Barok ve Romantik dönemleri içerisinde aria ve reçitatif kavramları incelenmiştir. Bu bağlamda örnek eserler Avrupa'nın çeşitli sahnelerinde gösterimde olan eserler olarak da G. F. Handel'in "Rinaldo" operası ve C. Gounod'nun "Sapho" operası ele alınmıştır. Her iki operadan birer karakterin reçitatifli ariası çalışma içerisinde literatür taraması ile elde edilen bilgiler dahilinde incelenmiştir. Seçilmiş bu iki karakter "mezzo-soprano" ses türüne ait olup bu ses grubunun özellikleri kapsamında bilgiler verilmiştir.

1.5 Varsayımlar

Aria ve reçitatif kavramları dönemlere form açısından farklılık göstermektedir. Burada önemli olan şarkıcının performans esnasında dönemin özelliğini bozmadan, olması gerektiği biçimde sesinin virtüözlüğünü de göz önünde bulundurarak icrasını gerçekleştirmesidir. Bu çalışma literatür tarama yöntemi temelinde incelenmiş olup opera bölümüne hazırlanan öğrenci adaylarına, öğrencilere, opera bölümü mezun öğrencilere ve ses eğitimine yeni başlamış eğitimci meslektaşlara rehber olabileceği düşünülmüş yazılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma nitel veri toplama yöntemine dayalı bir çalışma olup literatür tarama yöntemi kullanılarak yapılmıştır. “Nitel araştırma gözlem, görüşme, doküman incelemesi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak” tanımlanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.41). Araştırmada durumla ilgili literatürün taranması ve problemin belirlenerek analiz edilmesi için betimsel araştırma yöntem ve tekniklerinden durum çalışması modeli kullanılmıştır. “Güncel bir olguyu kendi gerçek yaşam çerçevesi (içeriği) içinde çalışan, olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların kesin hatlarıyla belirgin olmadığı ve birden fazla kanıt veya veri kaynağının mevcut olduğu durumlarda kullanılan, görgül bir araştırma yöntemidir” (Yin,1984, s.23. akt: Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.289).

2.1 Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, nitel araştırmaya yaklaşımla hazırlanmış betimsel bir araştırmadır. Barok ve Romantik dönem operalarında aria ve recitatif formlarının zaman içinde geçirdiği değişim, literatür taramasına dayalı olarak incelenmiştir.

Araştırmada, iki farklı dönemi temsil eden George Frideric Händel’in Rinaldo (1711) ve Charles Gounod’nun Sapho (1851) operaları örnek olarak seçilmiştir. Bu eserlerde yer alan aria ve recitatif bölümleri; müzikal yapı, dramatik işlev ve ses kullanımı açısından ele alınmış, elde edilen bulgular betimleyici bir biçimde değerlendirilmiştir.

Bu kapsamda, opera formlarının dönüşümünü ortaya koymak amacıyla içerik çözümlemesi, belge incelemesi ve tarihsel bağlam temelli karşılaştırmalı analiz tekniklerinden yararlanılmıştır. Araştırma, herhangi bir nicel ölçüm ya da deneysel uygulama içermemekte, betimleyici bir yaklaşımla müzikoloji alanına katkı sunmayı hedeflemektedir.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu çalışmada, Barok ve Romantik dönem opera repertuvarında yer alan, dramatik yapıları ve müzikal formlarıyla dikkat çeken seçili eserler oluşturmaktadır. Çalışmada, 18. yüzyılın önemli Barok bestecilerinden George Frideric Händel'in Rinaldo (1711) adlı operası ile 19. yüzyıl Fransız Romantik bestecilerinden Charles Gounod'nun Sapho (1851) operası temel inceleme nesneleri olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, araştırmanın örneklemine Rinaldo operasındaki Almirena ve Rinaldo karakterleri ile Sapho operasındaki Sapho karakteri oluşturmaktadır. Söz konusu karakterler, dönemin vokal üslubu, dramatik temsil biçimleri, aria ve reçitatif kullanımı ile anlatımcı müzik anlayışları açısından karşılaştırmalı bir çözümlemeye tabi tutulmuştur.

2.3 Veri Toplama ve Veri Analizi

Bu araştırmada veriler, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi tekniğiyle elde edilmiştir. Yazılı kaynaklardan elde edilen veriler içerik analizi yoluyla çözümlenmiş ve araştırma kapsamında değerlendirilmiştir. "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.189). "İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayacağı bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.242). İncelenen materyaller, George Frideric Händel'in Rinaldo (1711) ve Charles Gounod'nun Sapho (1851) operalarının librettoları, müzikal partiyonları, sahneleme kayıtları ve bu eserlere dair akademik kaynaklar gibi yazılı ve görsel belgelerden oluşmaktadır. Bu belgeler, belirlenen araştırma soruları doğrultusunda sistematik biçimde incelenmiştir. Toplanan veriler, içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu yöntemde, elde edilen belgeler tematik yapıları, dramatik işlevleri, müzikal biçimleri ve dönemsel üsluplar açısından analiz edilmiş, her iki dönemin estetik anlayışları doğrultusunda karşılaştırmalar yapılmıştır. Analiz sürecinde, aria ve reçitatif formlarının sahne üzerindeki dramatik etkileri, karakter gelişimiyle ilişkileri ve anlatıdaki işlevleri belirli temalar çerçevesinde kodlanarak değerlendirilmiştir. Veri analiz süreci boyunca, araştırma konusu ile doğrudan ilişkili kavramlar önceliklendirilmiş ve bulgular sistematik bir yorumlama süreciyle aktarılmıştır. Böylece, Barok ve Romantik dönem operalarındaki dramatik anlatım biçimlerinin, müzikal formlar üzerinden nasıl farklılaştığına dair derinlemesine bir çözümleme sunulmuştur.

2.4 Bulgular

Bu çalışmada elde edilen bulgular, Handel'in Rinaldo operasında, Barok dönemin tipik arya formu olan da capo (A-B-A) formunun kullanıldığı belirlenmiştir. Rinaldo operasındaki arya formunda, eser içerisinde karakterlerin iç dünyalarını durağan halde konumlandırılmış olup genel olarak secco reçitatif ile olay örgüsünün ilerletildiği görülmüştür. Aryaların basso continuo eşliğinde seyretmesi ve vokal hatların geniş ses aralıklarında yazılması bağlamında virtüözite temelli karakter sergilenmesinin olduğuna saptanmıştır. Rinaldo operasında arylar ile Barok döneme ait estetik ve biçimsel yapıların tam uyumlu olduğu saptanmıştır.

Gounod'nun Sapho operasında ise arya yapısının daha serbest bir formda olduğuna saptanmıştır. Arya ile reçitatif arasındaki geçişler çok daha yumuşak ve bütünsel bir yapıda görülmektedir. Aryalar, opera sergilenirken akışın hiç bölünmesine izin vermeden arioso yapıda kullanılmış olup reçitatif yapısında orkestra eşliğinin oldukça etkili ve reçitatiflerle bütünsel bir çizgide seyrettiğine ulaşılmıştır. Orkestranın rolünün anlatıdaki görevinin ön plana çıktığı aynı zamanda vokal hatların şarkı söyler gibi (kantabile) formda olduğu kanısına varılmıştır. Bu sayede Barok dönemde incelenen Rinaldo operasında döneme uygun biçim ve estetik yapıların görüldüğü Romantik dönemde incelenen Sapho operasında ise dönemin bütüncül anlayışının etkilerinin olduğu görülmüştür.

Rinaldo operasında başrol karakterin kastrato / mezzo- soprano sesi için bestelenmiş olduğu ve geniş ses aralıklarının kullanımı yoluyla güç ve idealleştirilmiş kahramanlık kimliğini ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Sapho operasındaki başrolün ise yine mezzo- soprano ses için bestelenmiş olduğu koyu, karanlık, güçlü bir karakter sergilediğinin yanı sıra kırılgan ruh halinin ve trajik psikolojisinin doğrudan desteklediği belirlenmiştir. Bu bulgular, Barok dönemde kastrato ses grubunun karakter olarak idealize edilmiş kahraman figürüyle, Romantik dönemde mezzo- soprano ses grubunun ise yine aynı şekilde kahraman güçlü kadın, maskelenmiş güçlü kadın karakterle ilişkilendirildiğini ortaya koymuştur.

2.5 Literatür Boşluğu (Literature Gap)

Bu çalışma üzerine literatür taraması yapıldığında, Barok dönem operaları ve Händel'in Rinaldo operası üzerine yapılan çok sayıda çalışma olduğu görülmüştür. Romantik dönem operaları ve Gounod'un Sapho operası üzerine yapılan araştırmalara ulaşılmıştır. Arya ve reçitatif kavramlarının da dönemler içinde ayrı ayrı ele alındığı görülmektedir. Bununla beraber Barok ve Romantik dönem arya ve reçitatif formlarının Händel'in Rinaldo ve Gounod'un Sapho operaları üzerinden doğrudan karşılaştırılmalı bir çalışmanın çok sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Ses türü (kastrato, mezzo-soprano), sahne üzeri dramatik işlevi, ses aralıkları ve formal özellikleri ile birlikte değerlendirildiği araştırmaların yetersizliği, bu çalışmanın literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı amaçladığını göstermektedir.

3. BAROK DÖNEM MÜZİĞİNDE ARYA VE RECİTATİF FORMU

Bu bölümde Barok müziğin yapısı, opera formu anlatılmış olup George Frideric Händel'in Rinaldo operası ile örneklendirmeler yapılmıştır. Bu örneklendirmeler Barok dönem opera müziğine ait ses türleri üzerinden işlenmiş olup nota ekleri ile belirtilerek anlatılmıştır.

3.1 Barok Dönem ve Opera Müziğine Etkisi

Barok Dönem, yaklaşık 1600 ile 1750 yılları arasına yayılan ve Avrupa müzik tarihinde köklü değişimlerin yaşandığı bir süreç olarak görülmektedir. Bu dönem, genel olarak üç ana gelişim evresi çerçevesinde ele alınmaktadır. Erken Barok (1600–1650) yıllarında, homofonik⁴ dokuların öne çıkması ve basso continuo⁵ uygulamasının yaygınlaşması müziğin anlatım kapasitesini önemli ölçüde artırmıştır. Aynı zamanda, monodik⁶ anlatım tarzı da bu dönemin duygusal yoğunluğunu destekleyen başlıca unsurlardan biri olmuştur. Orta Barok (1650–1700) döneminde, özellikle Fransız ve İtalyan müzik geleneklerinin etkisi belirginleşmiş, dans formları ve süit türleri müzikal çeşitliliğin temel yapı taşları haline gelmiştir. Geç Barok

⁴ Kelime anlamı Yunanca homos: aynı, phone: ses, terim, bu iki kelimenin birleşiminden oluşmakta olup armonik müziği tanımlamak için kullanılır. Bir melodinin eşlik partileriyle ya da akorlarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesi Say, A., Müzik Sözlüğü, (İstanbul: İslık Yayınları, 2022) s. 333.

⁵ "Sürekli bas". Çok partili bir eserde armoninin temel öğelerini belirtmek amacıyla uygulanan yöntem Say, A., Müzik Sözlüğü, (İstanbul: İslık Yayınları, 2022) s. 88.

⁶ Kelime anlamı Yunanca: monodia, tek başına söylenen şarkı. Sadece tek melodik çizgiden oluşan müzik Say, A., Müzik Sözlüğü, (İstanbul: İslık Yayınları, 2022) s. 88.

(1700–1750) evresinde ise kontrpuantal teknikler ustalık seviyesine ulaşmış olup dramatik anlatım gücü ile zengin süslemeli melodik yapılar dönemin müziğine karakteristik bir nitelik kazandırmıştır. George Frideric Händel'in eserleri, Geç Barok'un bu dramatik yoğunluk ve melodik incelik anlayışını başarılı bir şekilde temsil eden örnekler arasında gösterilmektedir (Bukofzer, 1947; Palisca, 2001, s. 20-25).

Barok kavramı, kökenini Portekizce “barroco” sözcüğünden almakta olup, “kusurlu inci” ya da “düzensiz biçim” anlamlarına gelmektedir. İlk kullanımında olumsuz bir çağrışım taşıyan bu terim, zamanla özellikle sanat ve müzik tarihi yazımında, 17. yüzyıl sonları ile 18. yüzyıl ortaları arasındaki yaratıcı üretim sürecini tanımlamak amacıyla benimsenmiştir. Barok sanat, İtalya'da doğmuş ve ardından Avrupa genelinde etkisini göstererek müzikten mimariye, resimden edebiyata kadar birçok sanat disiplininde derin izler bırakmıştır. Bu dönem estetik anlayışı, abartılı anlatım, dramatik sahneleme, görkemli detaylar ve yoğun süslemelerle biçimlenmiştir. Barok sanatçılar, sadece teknik bir ustalık değil, izleyiciyi duygusal bir derinliğe sürükleyen etkileyici bir anlatı arayışı içinde olmuştur. Katolik Reformu'nun sanat üzerindeki etkisiyle birleşen bu anlatı tarzı, aynı zamanda mutlak monarşilerin kendi güç ve ihtişamlarını görünür kılmak amacıyla sanatı stratejik bir araç olarak kullanmasıyla daha da güçlenmiştir (Aladağ, 2019, s. 3-5).

Bu dönem, Avrupa'nın siyasi ve dini eksende derin çatışmalar yaşadığı bir tarihsel atmosferde doğmuştur. Katolik Reformu (Karşı Reform) hareketi, Protestan Reformu'na karşı Katolik Kilisesi'nin itibarını ve otoritesini yeniden tesis etmek amacıyla başlatılmış, bu süreçte sanat güçlü bir ideolojik ifade aracı olarak kullanılmıştır. Barok sanatın duyguları derinlemesine etkileyen teatral yapısı, abartılı süslemeleri ve görkemli anlatımı, dini bağlılık duygusunu pekiştirmek ve halkı Katolik inancı etrafında yeniden birleştirmek hedefiyle teşvik edilmiştir (Burkholder, Grout & Palisca, 2010, ss. 321–323; Aladağ, 2019, ss. 5–10).

Bununla birlikte, dönemin mutlak monarşileri de sanatı kendi iktidarlarının bir temsil biçimi olarak değerlendirmiştir. Özellikle XIV. Louis'nin Fransı'sında sanat, saray mimarisi, törenler ve kamuya açık sanatsal etkinlikler aracılığıyla monarşik iktidarın ihtişamını görünür kılmak için stratejik bir araç haline gelmiştir (Forney, Machlis & Nelson, 2011, ss. 128–130). Böylece Barok estetiği, hem dini hem siyasi otoritelerin güç temsiline hizmet eden çok boyutlu bir ifade biçimi olarak Avrupa kültür sahnesine damgasını vurmuştur.

Barok dönemin müzik anlayışı, opera sanatının biçimlenmesinde temel bir etken olmuştur. Homofonik doku ve basso continuo uygulamalarının gelişimi, sahnede dramatik anlatımı destekleyen güçlü bir altyapı sunmuştur. Monodik ifade biçimi, karakterlerin bireysel duygularını ve içsel çatışmalarını daha etkili bir şekilde müzik aracılığıyla yansıtmalarına olanak sağlamıştır. Operalarda kullanılan recitativo secco ve recitativo accompagnato türleri, anlatı sürecini ilerletmek ve duygusal yoğunluk oluşturmak amacıyla öne çıkmıştır. Da capo aya formu ise, Barok opera eserlerinde karakterlerin psikolojik derinliğini ve duygusal durumlarını yoğun bir şekilde ortaya koyan temel bir yapı taşına dönüşmüştür. Bunun yanı sıra, Barok dönemde opera sahneleri, gösterişli dekorlar, sahne makineleri ve teatral efektler aracılığıyla etkileyici bir görsellik kazanmış; böylece müziksel ve görsel unsurlar, dramatik atmosferin güçlenmesine birlikte katkı sağlamıştır (Bukofzer, 1947, s.10-13; Palisca, 2001, s.10-18).

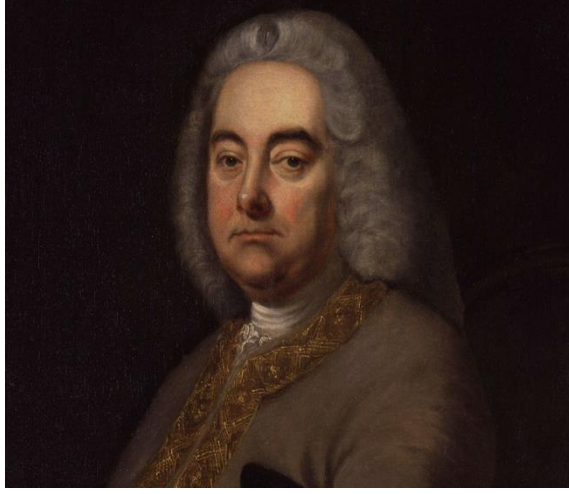


Şekil 3.1 Český Krumlov Barok tiyatrosu (1680- 1682).⁷

Çek Cumhuriyeti'nde, Český Krumlov Şatosu'nun içinde yer alan bu tiyatro yapısı, 17. yüzyıl sonlarında Barok opera temsilleri için inşa edilmiştir. Sahne derinliği, mekanik dekor sistemleri ve özgün süslemeleriyle dönemin dramatik ve görsel estetik anlayışını yansıtan önemli bir örnek sayılmaktadır. Avrupa'da günümüze ulaşmış en iyi korunmuş Barok sahne mimarilerinden biri olarak kabul edilmektedir (UNESCO World Heritage Centre, n.d.; Český Krumlov Castle Theatre, n.d.) (Bkz. Şekil 3.1).

⁷ UNESCO World Heritage Centre. (n.d.). Historic Centre of Český Krumlov <https://whc.unesco.org/en/list/617> Erişim tarihi: 10.11.2024.

3.1.1 George Frideric Händel



Şekil 3.2 George Frideric Handel'in bir portresi (1730).⁸

George Frideric Händel, 23 Şubat 1685'te Almanya'nın Halle kentinde dünyaya gelmiş, 14 Nisan 1759'da Londra'da hayata veda etmiştir. Küçük yaşlardan itibaren müzik yeteneğiyle çevresindekilerin dikkatini çeken Händel'in bu alandaki eğilimi, babasının isteğiyle bir süre gölgede kalmıştır. Dönemin tanınmış cerrahlarından olan babası, onun hukuk eğitimi almasını arzulamış ve bu doğrultuda onu henüz 12 yaşındayken yönlendirmeye başlamıştır. Ancak, saray çevresiyle olan mesleki ilişkilerinden dolayı müzisyenlerle temas kurma fırsatı bulan aile, Händel'in yeteneğini fark eden Johann Philipp Krieger gibi önemli isimlere ulaşmasını sağlamıştır. Müzik sevgisinden hiç vazgeçmeyen Händel, hukuk öğrenimini sürdürürken aynı zamanda müzikal bilgisini geliştirmeye devam etmiştir. Wilhelm Zachow'dan koral müzik eğitimi almış; org ve klavsen gibi Barok dönemin karakteristik enstrümanlarında kendini geliştirmiştir. Ayrıca Zachow'un hem İtalyan hem de Alman müzik anlayışına sahip sonatlarını analiz ederek bestecilik yetkinliğini artırmıştır (Ataman, 1947, s. 60–65).

Händel, babasının hukuk eğitimi konusundaki ısrarlarına rağmen müziğe duyduğu ilgiyi hiçbir zaman yitirmemiştir. 1697 yılında henüz 12 yaşındayken babasını kaybetmesi, üzerinde derin bir etki bırakmış ve onun isteği doğrultusunda hukuk öğrenimine devam etme kararı almasına neden olmuştur. Bu yönlendirmede, dönemin ekonomik koşullarının da etkili olduğu düşünülmektedir. Ancak 1703 yılında Hamburg'a gitmesi, müzik kariyeri açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Burada Johann Mattheson ve Reinhard Keiser gibi dönemin tanınmış

⁸<https://audiolover.com/wp-content/uploads/2023/11/during-which-period-in-music-history-did-george-frideric-handel-contribute-1700469880.jpg> Erişim tarihi: 13.12.2025

müzisyenleriyle tanışarak onların rehberliğinde kendini geliştirme fırsatı bulmuştur. Bu dönemde tiyatro müziği bestelemeye başlaması, onun sahne sanatlarıyla daha yakından ilişki kurmasına zemin hazırlamıştır. 1705 yılına gelindiğinde Almira, Daphne, Nero ve Florindo gibi ilk operalarını bestelemiş ve bu eserlerle dikkat çekici bir başarı elde etmiştir. 1706'da İtalya'ya yaptığı yolculuk ise, özellikle opera ve oratoryo alanlarındaki ustalığını pekiştirmesine olanak sağlamıştır. Barok dönemin İtalyan etkilerini yakından deneyimleyen besteci, 1709'da yazdığı "Agrippina" operasıyla Venedik'te büyük bir yankı uyandırmıştır (Keates, 2008, s. 95–100).

1710 yılında George Frideric Händel, Hannover Sarayı'nda müzik direktörü olarak görevlendirilmiş ve aynı yıl içerisinde kısa süreliğine Londra'ya seyahat etmiştir. Ancak bu ziyaret, onun kariyerinde kalıcı bir dönüşümün habercisi olmuştur. 1712 yılında İngiltere'ye yerleşme kararı alması, hem sanatsal üretimini genişletmiş hem de yaşamının en kritik kararlarından biri haline gelmiştir. Bu süreçte İngiliz kraliyet ailesinden önemli destekler gören Händel, başta opera olmak üzere özellikle oratoryo türünde önemli başarılar elde etmiş ve İngiliz müzik kültürüne yön veren isimlerden biri haline gelmiştir. 1711 yılında sahnelenen Rinaldo, İngiltere'de sahnelenen ilk İtalyanca opera olma özelliğiyle büyük ilgi görmüş ve Händel'e uluslararası alanda ün kazandırmıştır. Zamanla oratoryo formuna daha çok yönelen besteci, 1742 yılında bestelediği Messiah adlı eseriyle bu türde zirveye ulaşmıştır. Bu yapıt, özellikle yaylı çalgıların duygusal yoğunluğu pekiştirmek üzere ustalıkla kullanılması ve güçlü koro partileriyle oluşturduğu dramatik yapı sayesinde müzik tarihinin en etkileyici oratoryoları arasında yerini almıştır. Händel'in yaylı çalgılar ile solo enstrümanlar arasında kurduğu sürekli ve dengeli etkileşim, eserin akıcı yapısını destekleyen en temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır (Smith, 2008, s. 45–55).

Händel'in müziği, Barok dönemin teknik ve estetik anlayışlarını ustalıkla harmanlayarak dinleyici üzerinde güçlü bir dramatik etki yaratmayı amaçlamıştır. Kontrapuan tekniklerinin zenginliği, süslemeli melodik yapıların zarafeti ve anlatı odaklı bestecilik yaklaşımı, onun özellikle opera ve oratoryo türlerinde büyük bir anlatım derinliğine ulaşmasını sağlamıştır. Yaşamının son dönemlerini Londra'da geçiren Händel, ilerleyen yaşına ve görme yetisini kaybetmesine rağmen bestecilik çalışmalarını sürdürmüştür. 14 Nisan 1759'da, 74 yaşında hayatını kaybetmiş ve İngiliz müzik tarihinde önemli bir yere sahip olmasının bir göstergesi olarak Westminster Abbey'e defnedilmiştir (Swafford, 2011, s. 48–52).

3.1.2 George Frideric Händel' in eserlerinin müzikal yapısı ve dramatik anlatımı

George Frideric Händel'in müziği, Barok dönemin estetik anlayışını aşarak dönemin ötesine geçen bir dramatik derinlik ve duygusal yoğunluk sergilemektedir. Bestecinin özellikle opera ve oratoryo türlerindeki eserleri, dramatik anlatımın ve karakter çözümlemesinin müzikal yapılar aracılığıyla nasıl aktarılabilceğini gösteren güçlü örnekler sunmuştur.

Händel'in operalarında sıklıkla kullandığı Da Capo aria formu, sadece biçimsel değil, aynı zamanda psikolojik bir araç işlevi görmektedir. "Giulio Cesare in Egitto" ve "Rodelinda" gibi operalarda bu form aracılığıyla karakterlerin ruh hâlleri detaylı biçimde aktarılmış olup A-B-A formunun tekrar edilen A bölümü, yorumcuya doğaçlama süslemelerle duygunun yoğunluğunu artırma fırsatı tanımıştır (Stark, 2003, s. 115-119). Bununla birlikte, Händel'in oratoryo türündeki eserlerinde koro, yalnızca dramatik işlev üstlenmekle değil, aynı zamanda dinsel ve ahlaki mesajların iletilmesinde temel bir unsur olarak kullanılmıştır. "Messiah" oratoryosunda yer alan "Hallelujah" korosu gibi bölümler, hem müzikal ihtişamı hem de teolojik yüceliğiyle dikkat çekmektedir (Taruskin, 2010, s. 402).

Melodik yapı bakımından Händel'in müziği büyük çeşitlilik göstermektedir. Zaman zaman yalın ve pastoral melodilerle içsel huzur aktarılırken, kimi bölümlerde virtüöziteye dayalı süslemelerle dramatik etki yoğunlaştırılmıştır. Bestecinin uzun müzik cümleleriyle oluşturduğu melodik akış, duyguların kesintisiz iletimini desteklerken, aynı zamanda sahne üzerindeki karakterlerin içsel dönüşümünü de yansıtmaktadır (Smith, 2008, s. 50-65).

Orkestra kullanımı açısından da Händel oldukça yaratıcı olmuştur. Özellikle yaylı çalgıların rolü, karakterlerin duygusal geçişlerini destekler nitelikte düzenlenmiştir. Örneğin "Rinaldo" operasında, Almirena'nın "Lascia ch'io pianga" ariasında eşlik eden yaylılar, karakterin çaresizlik duygusunu yalnızca tamamlamamış, aynı zamanda seyircide empatik bir tepki yaratmayı da amaçlamıştır (Forney, Machlis & Nelson, 2011, s. 128). Händel'in müziğinde sıkça görülen tempo kontrastları, dinamik geçişler ve armonik gerilimler, dramatik yapının ayrılmaz bir parçası olarak işlev görmektedir. Bu teknikler aracılığıyla sahne üzerindeki duygusal gerilim desteklenmekte, izleyiciyle daha derin bir bağ kurulmaktadır (Plantinga, 1984, s. 22–24).

Sonuç olarak, Händel'in müzikal dili, form, melodi, armoni ve orkestra kullanımı açısından dönemin ötesinde, çok katmanlı bir anlatım sunmaktadır. Bu özellikleriyle

besteci, Barok müziğin retorik yapısını dramatik anlatımın hizmetine sunmuş, izleyiciyi sadece dinleyici değil, aynı zamanda hisseden bir özneye dönüştürmüştür.

3.1.3 Rinaldo operası

George Frideric Händel'in Rinaldo operası, 1711 yılında Londra'da prömiyeri yapılmış ve İngiltere'de İtalyanca sahnelenen ilk opera olma özelliğini taşımıştır. Librettosu Giacomo Rossi tarafından yazılan eser, Torquato Tasso'nun epik şiiri Gerusalemme Liberata'ya dayanmaktadır. Opera, Birinci Haçlı Seferleri sırasında Kudüs'ün kuşatılması sürecinde geçmektedir. Ana karakter Hristiyan ordusunun cesur savaşçısı Rinaldo, sevgilisi Almirena ile evlenebilmek için Kudüs'ün ele geçirilmesi görevini üstlenmektedir. Hristiyan ordusunun lideri Goffredo (Godfrey of Bouillon), Rinaldo'ya yardım ederken, büyücü kadın Armida Hristiyanlara karşı savaşan Müslümanların safında yer almaktadır. Armida, Almirena'yı kaçırarak Rinaldo'yu zayıflatmak istemektedir fakat Rinaldo, zorluklara rağmen sevgilisini kurtarmakta ve Hristiyan ordusunun Kudüs'ü fethetmesine katkıda bulunmaktadır (Sadie, 2001, s. 693-698).

Rinaldo operasındaki aşk, büyü, kahramanlık ve sadakat temaları, dramatik olay örgüsü içerisinde lirik ariyalar ve etkileyici sahnelemelerle desteklenmiştir. Händel, hem savaş atmosferini hem de karakterlerin kişisel duygusal mücadelelerini güçlü müziksel anlatımlarla yansıtmıştır (Burrows, 1991, s.155-160).

Rinaldo operasının karakterleri, librettoda verilen replikler üzerinden dramatik yapı içerisinde belirginleşmektedir. Operanın baş kahramanı olan Rinaldo, sevgilisi Almirena'ya duyduğu derin aşkı "Cara sposa, amante cara, per te sospira il mio cor" (Sevgili eşim, sevgili aşkım, kalbim senin için hasretle çarpıyor) dizeleriyle ifade eder (Rossi, 1711, 1. Perde, 4. Sahne). Bu satırlar, onun sadece savaşçı kimliğini değil, aynı zamanda hassas ve duygusal yönünü de ortaya koymaktadır.

Almirena, operada masumiyetin ve aşkın timsali olarak resmedilmiştir. Esaret altında söylediği "Lascia ch'io pianga mia cruda sorte..." (Bırak da ağlayayım bu acı kaderime...) sözleri (Rossi, 1711, 2. Perde, 3. Sahne), karakterinin kırılgan ve trajik doğasını vurgulamaktadır.

Goffredo, Hristiyan ordusunun lideri olarak, hem stratejik akıllı hem de dini bağlılığı temsil eder. Rinaldo'ya hitaben söylediği "L'onore di Dio e l'onore nostro è in gioco" (Tanrı'nın onuru ve bizim onurumuz söz konusudur) repliği (Rossi, 1711, 1. Perde, 1. Sahne), onun karakterinde idealizmi ve liderlik sorumluluğunu yansıtmaktadır.

Öte yandan, Armida karakteri, operanın antagonisti⁹ olarak entrika ve büyü unsurlarını simgelemektedir. Almirena'yı kaçırdıktan sonra dile getirdiği "Vieni, o spirto infernale, a compir la mia vendetta" (Gel ey cehennem ruhu, intikamımı tamamla) sözleri (Rossi, 1711, 2. Perde, 1. Sahne), onun kötücül ve karanlık doğasını açık bir şekilde sergilemektedir (Rossi, 1711).

3.1.3.1 Rinaldo operasında arya ve reçitatif formlarının müzikal ve dramatik işlevi

Rinaldo operası, 1711 yılında Londra'da sahnelenmiş ve büyük ilgi gören ilk İtalyanca opera olma özelliğini taşımıştır. Librettosu, Torquato Tasso'nun 1581 tarihli epik şiiri Gerusalemme Liberata (Kurtarılmış Kudüs) adlı esere dayanmaktadır. Eserin kurgusu, Birinci Haçlı Seferleri döneminde Kudüs'ün kuşatılması sürecini merkeze almaktadır. Operada, cesur bir savaşçı olan Rinaldo'nun, sevgilisi Almirena'yı kurtarma çabası, büyücü Armida'nın entrikaları ve Hristiyan ordusunun lideri Goffredo ile ilişkileri etrafında şekillenen dramatik olay örgüsü işlenmiştir. Händel bu eserde, dönemin tiyatral sahne efektlerinden yararlanarak seyirci üzerinde görsel ve işitsel açıdan etkileyici bir atmosfer yaratmayı başarmıştır (<https://musicadocta.unibo.it/article/view/13990>, Erişim tarihi: 12.12.2024).

Rinaldo operası, Barok dönemin dramatik anlatım geleneğini yansıtan aşk, ihanet, savaş ve büyü gibi temaları ustalıkla harmanlayan bir yapı sunmaktadır. Bu temalar, karakterlerin içsel çatışmalarını ve karşılaştıkları zorlukları güçlü bir dramatik doku içerisinde işlemiştir. Eserin dönemin sanat anlayışı üzerindeki etkisi dikkate değerdir; Claudio Monteverdi, Jean-Baptiste Lully ve Antonio Vivaldi gibi önemli bestecilerin bu yapıttan esinlendiği bilinmektedir. Händel'in Rinaldo operasını şekillendirirken, Tasso'nun Kurtarılmış Kudüs adlı eserinin XIV ve XV. kantolarındaki dizeleri temel alması, operanın edebi ve duygusal derinliğini daha da artırmıştır.

Handel, Rinaldo eserin "Gerusalemme Liberata" adlı eserin ikinci kitabında yer alan XIV-XV (14-15) numaralardaki dizelerden esinlenmiştir.

XIV

Among them dwelt, her parents' joy and pleasure,
A maid, whose fruit was ripe, not over-yeared,

⁹ "Antagonist" kavramı, Eski Yunanca antagonistēs (ἀνταγωνιστής) sözcüğünden türemiştir. Bu kelime, "karşılaşan, mücadele eden kişi" anlamına gelir ve anti (karşı) ile agon (yarış, mücadele) köklerinin birleşiminden oluşur. Terim, özellikle edebi ve dramatik bağlamda, başkahramanın eylemlerine karşıt bir yön geliştiren karakter ya da gücü tanımlamak için kullanılır. Antagonist, sahne sanatlarındaki anlatılarda başkarakterin (protagonist) karşısında konumlanan ve onun dramatik yolculuğuna engel oluşturan kişi ya da güçtür. Bu karşıtlık çoğu zaman dramatik çözümü ve karakterin içsel dönüşümünü tetiklemektedir (Cuddon, 2013, s.150)

Her beauty was her not esteemed treasure;
The field of love with plough of virtue eared,
Her labor goodness; godliness her leisure;
Her house the heaven by this full moon aye cleared,
For there, from lovers' eyes withdrawn, alone
With virgin beams this spotless Cynthia¹⁰ shone.¹¹

XIV

“Onların arasında, ebeveynlerinin sevinci ve mutluluğu olan bir genç kız yaşıyordu; yaşı henüz gençti, güzelliği en değerli hazinesiydi. Aşk tarlasını erdem sabanı ile sürmüş, çalışması iyilik, boş zamanı ise dindarlıktı. Evi, bu dolunay tarafından sürekli aydınlatılan bir cennet gibiydi; çünkü orada, âşıkların gözlerinden uzakta, yalnız başına, lekesiz bir Cynthia gibi parlıyordu.”

(Çev. Edward Fairfax, 1581 / Project Gutenberg)

Burada, operada Almirena karakterinin temsil ettiği masumiyet, ruhsal saflık ve idealize edilmiş kadın figürünün edebi temelini oluşturur. Händel, bu duygusal saflığı operada Almirena'nın aryalarına taşıyarak karakterin iç dünyasını müzikal olarak da vurgular.

XV

But what availed her resolution chaste,
Whose soberest looks were whetstones to desire?
Nor love consents that beauty's field lie waste,
Her visage set Olindo's heart on fire,
O subtle love, a thousand wiles thou hast,
By humble suit, by service, or by hire,
To win a maiden's hold, a thing soon done,
For nature framed all women to be won.

XV (Çeviri)

“Fakat onun iffetli kararlılığı neye yaradı ki, en ağırbaşlı bakışları bile arzuyu körüklüyordu? Aşk, güzelliğin tarlasının boş kalmasına razı olmaz; onun yüzü, Olindo'nun kalbini tutuşturdu. “Ey kurnaz aşk, bin türlü hilen var; alçakgönüllü rica,

¹⁰ Cynthia”, Yunan mitolojisinde Ay tanrıçası Artemis'in sıfatlarından biridir. Bu sıfat, Artemis'in doğduğu yer olan Delos adasındaki Kynthos Dağı'na atıfta bulunur. Bu nedenle, “Cynthia” ismi genellikle Ay'ı veya Artemis'i temsil eder. (<https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce> Erişim tarihi: 20.01.2025).

¹¹ Tasso, T. (1996) Kurtarılmış Kudüs (E. Fairfax, Çev.) Project Gutenberg. (Original eser 1581, Parma, Italy). Erişim Kaynağı: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/392/pg392-images.html>, (Erişim Tarihi: 14.01.2025).

hizmet veya bedel ile bir genç kızın gönlünü kazanmak senin için kolaydır, çünkü doğa, tüm kadınları kazanılmaya uygun şekilde yaratmıştır.”

(Çev. Edward Fairfax, 1581 / Project Gutenberg)

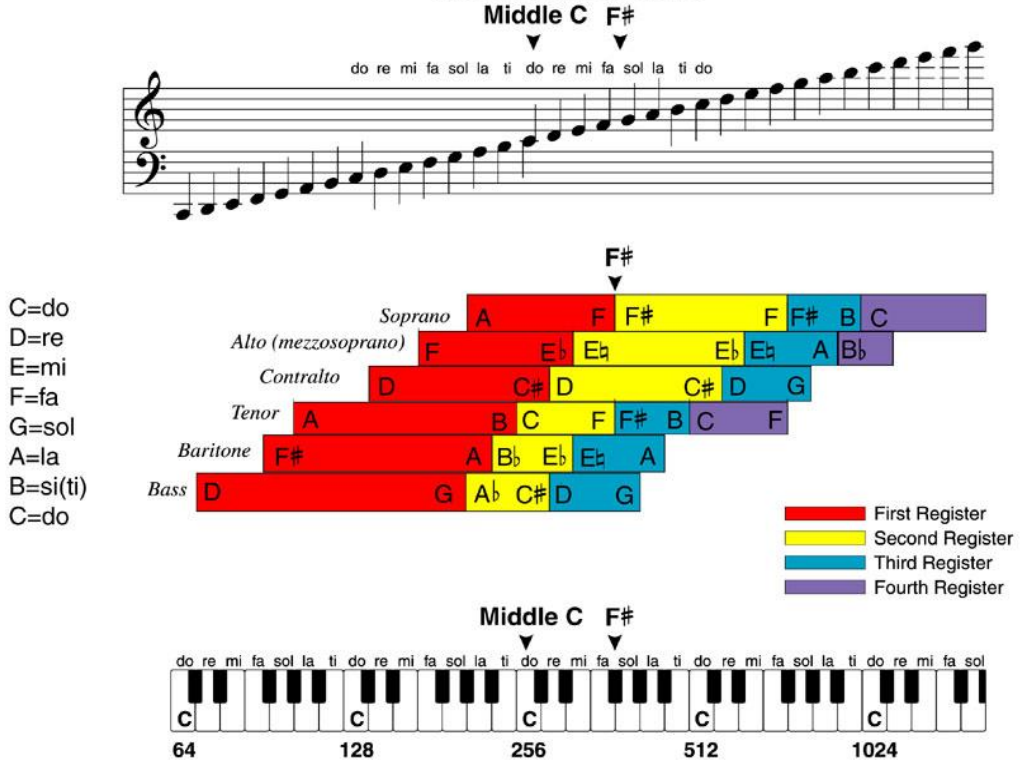
Bu bölümde aşkın karşı konulamaz doğası ve güzelliğin tetiklediği tutku anlatılmaktadır. Operada bu temalar, Almirena ile Rinaldo arasındaki ilişki ve Armida'nın baştan çıkarıcı karakteri üzerinden sahneye taşınır. Händel, bu edebi gerilimi müzikal yapıyla destekleyerek sahnede güçlü bir dramatik etki yaratmıştır.



Çizelge 3.1 Händel 'in Rinaldo operasının rol dağılımı.

Karakterler	Rol	Ses Grubu
Rinaldo	Cesur ve sevdiği kadın için tüm engelleri aşmaya çalışan bir savaşçı.	Alto, Kastrato, Kontrtenor
Alminera	Rinaldo'nun aşkı, Armida tarafından kaçırılan genç ve güzel bir kadın.	Soprano
Armida	Operadaki baş kötü karakter. Alminera'yı kaçırıp Rinaldo'yu baştan çıkarmaya çalışır.	Soprano
Goffredo	Haçlı komutanı ve Rinaldo'nun arkadaşı.	Kontralto
Eustazio	Rinaldo'nun dostu, Goffredo'nun kardeşi	Alto, Kastrato
Haberci		Tenor
Kadın		Soprano
Argante		Bas
İki deniz kızı		Soprano
Bir hristiyan büyücü		Alto, kastrato
Deniz kızları, ruhlar, periler, subaylar, muhafızlar, hizmetkarlar	Sessiz	

The Six Species of Human Singing Voice, and their Registers



Şekil 3.3 İnsan ses türleri ve ses aralıkları genel diyagram.¹²

Şekil 3.3’de mezzo-soprano ses aralığı “Alto (mezzosoprano)” olarak gösterilmektedir. Rinaldo karakteri bu ses aralığında bestelenmiş olup, karakterin duygusal derinliği ve dramatik anlatım gücü bu ses türünün özellikleriyle pekiştirilmektedir.

Rinaldo operasında öne çıkan “Lascia ch’io pianga” ve “Cara sposa” aryları, operanın dramatik yapısında kritik önem taşımaktadır. Bu bölümde, söz konusu aryların yapısal ve anlatımsal işlevleri detaylı biçimde incelenecektir. Rinaldo operasında, “Lascia ch’io pianga” (Zalim kaderime ağlayayım) adlı arya, Almirena’nın yaşadığı derin üzüntüyü yansıtan ve bu eserin en bilinen arylarından biri olarak görülmektedir. Melodik yapısındaki sadelik ve güçlü duygusal anlatımıyla öne çıkan bu eser için soprano kadın sesine rol verilmiştir, bunun üzerine dinleyici üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Rinaldo operasında, başkarakterin en önemli ve etkileyici arylarından biri olan “Cara sposa” (Sevgili gelinim), Rinaldo’nun Almirena’yı kurtarma konusundaki kararlılığını güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Genellikle mezzo-soprano, kastrato¹³ veya kontratenor¹⁴ tarafından seslendirilen bu

¹² (https://archive.schillerinstitute.com/music/rev_chart.html, Erişim tarihi: 15.01.2025).

¹³ Kastrato: Erkeklerde ergenlik dönemlerinden önce hadımlaştırılma veya iğdiş edilme tabirleriyle erkeklik hormonlarının sonlandırılması olarak kastrato ses ortaya çıkmıştır. Say, A. Müzik Sözlüğü, (İstanbul: İslık Yayınları, 2022), s.385.

arya, derin duygusal yoğunluğu ve tutkulu yorumu ile sahnede dramatik bir etki yaratmaktadır. (<https://www.roh.org.uk/tickets-and-events/rinaldo-by-george-frideric-handel>, ErişimTarihi: 12.09.2024).

3.1.3.2 Händel'in bestecilik üslubu: Operada duygu ve dramatik etkisi

Händel'in müzikal dili, yalnızca dönemin estetik anlayışını değil, aynı zamanda karakterlerin duygusal derinliklerini yansıtan etkili bir anlatım aracı olmuştur. Giulio Cesare ve Rodelinda gibi operalarında yer alan "Da Capo ariaları", karakterlerin içsel çatışmalarını ve tutkularını yansıtmak için kullanılan temel yapılardan biri olmuştur. Koro bölümleri ise Händel'in oratoryolarında vazgeçilmezdir. Messiah oratoryosunda, koroya yazmış olduğu görkemli bölümleri düşünceleri ve Tanrı'yı yüceltmek gibi büyük temaları iletmek için kullanmıştır. Händel, etkileyici ve uzun müzik cümlelerini eserlerinde ezgileri ve dramatik anlatımı destekleyen bir unsur olarak kullanmıştır. Melodik çizgiler bazen çok yalın ve naif, bazen de oldukça süslemeli ve gösterişli olmaktadır. Händel, bu yalın müziğiyle yoğun duygusal ifadeler yaratmayı başaran bir besteci olmuştur. Händel'in müziğinde duygu yelpazesi oldukça geniş olmuştur. Arialar karakterlerin öfke, aşk, üzüntü ve neşe gibi duygularını yansıtırken, orkestra da bu duygusal geçişleri destekleyen bir rol oynamıştır. Eserlerinde sıkça bulunan dinamik değişimler ve tempo kontrastları, duygusal ifadenin yoğunluğunu artıran bir unsur olmuştur (Smith, 2008, s.55-61). Rinaldo operası ile Händel'in İngiltere'ye yerleşmesinden sonra bestelediği ilk opera olan Rinaldo, 1711 yılında Londra'da sahnelenmiş ve büyük yankı uyandırmıştır. Bu eser, Londra'daki sanat çevrelerinde olağanüstü bir beğeniyle karşılanarak, Händel'in İngiltere'deki bestecilik kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Rinaldo, sadece besteciye ülkenin en önde gelen opera bestecilerinden biri konumuna taşımakla kalmamış, aynı zamanda İngiltere'de opera sanatına olan ilgiyi kayda değer ölçüde artırmıştır. Operanın sahne efektleri, dramatik yapısı ve müzikal estetiği, dönemin sanatsal anlayışını yansıtmaları bakımından dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir (Burney, 2000, s. 445–447).

3.1.3.3 Lascia ch'io pianga ariasının incelenmesi

"Lascia ch'io pianga" ariası, Alminera karakterinin esaret altındayken yaşadığı derin çaresizlik ve özlem duygularını dile getirdiği kritik bir sahnede yer almaktadır.

¹⁴ "Kontrtenor, literatürde yüksek tondaki tenor erkek sesi olarak tanımlanmakla birlikte, bu ses grubunun özelliği, kastrato ses grubuna kıyasla herhangi bir fizyolojik değişim olmaksızın, geliştirilmiş şan teknikleri yoluyla alto, mezzo-soprano ve nadiren soprano ses aralıklarında şarkı söyleyebilen bir erkek ses grubudur. Aguilar Rancel, M. A., El Contratenor: Historia y presente de una tipología vocal (Madrid: Tres Cantos, 2022) s.48-50.

Operanın birinci perdesinde geçen bu sahnede Alminera, büyücü Armida tarafından kaçırılmış ve hapsedilmiştir. Sevgilisi Rinaldo'dan ayrı kalmanın getirdiği hüznün ve içinde bulunduğu umutsuz durum, araya duygusal bir yoğunluk kazandırır. Sözlerinde geçen “Bırakın acılarla ağlayayım” ifadesi, karakterin yalnızlığını ve özgürlüğe duyduğu özlemi güçlü bir şekilde vurgular. Bu sahne, operanın dramatik yapısında bir dönüm noktası olarak, izleyicinin Alminera'nın içsel çatışmasını derinden hissetmesini sağlar (Best, 1985).



Şekil 3.4 “Lascia ch’io pianga” ariasının dramatik sahnelemesine ait bir görsel.¹⁵

“Lascia ch’io pianga”, Alminera, karakterinin esaret altındaki çaresizliğini ve özgürlüğe duyduğu özlemi dile getiren, operanın en etkileyici ariyalarından biri olmuştur. Operanın birinci perdesinde yer alan bu sahnede, Alminera büyücü Armida tarafından kaçırılmış ve hapsedilmiştir. Rinaldo'dan ayrı kalmanın verdiği derin üzüntü, arada güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Alminera, kaderinin acımasızlığı karşısında gözyaşlarını tutamaz; özgürlük umudunu dile getiren bu içten haykırışı, eserin dramatik yapısında önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur ve dinleyicinin karakterle güçlü bir duygusal bağ kurmasını sağlamıştır (Burney, 2000, s. 445–447). Müzikal açıdan bakıldığında, ariya Barok dönemin tipik “Da capo” (A–B–A) formunda bestelenmiştir. İlk bölümde Alminera'nın acısı sade ve dokunaklı bir melodiyle sunulurken, yaylı çalgıların hafif eşliği vokal çizgiyi öne çıkarmaktadır ve karakterin derin duygusal durumunu vurgulamıştır (Smith, 2008, s. 55–56). B bölümünde tonalitedeki kısa süreli değişim, karakterin ruhsal dalgalanmasını yansıtırken, A bölümünün tekrarı sırasında yorumcunun eklediği süslemeler, dramatik etkinin artırılmasına katkı sağlamaktadır. Händel, yaylı çalgılarla continuo arasındaki uyumu dikkatle kurarak, metindeki çaresizlik temasını müzikal olarak da pekiştirmiştir (Smith, 2008, s. 57).

¹⁵ <https://operakulubu.wordpress.com/2013/11/11/lascia-chio-pianga-handel-rinaldo/> , (Erişim tarihi: 05.01.2025).

Duygusal anlamda arya, sadeliğiyle dinleyiciyi etkilemiştir. Händel, karmaşık süslemelerden kaçınarak melodik çizgiyi yalın tutmakta olup ve böylece karakterin yaşadığı derin çaresizliği doğrudan seyirciye aktarmıştır (ROH, 2024). Ağır tempo ve sürekli tekrarlanan temalar, Alminera'nın özgürlüğe duyduğu özlemi pekiştirerek sahnedeki dramatik yoğunluğu artırmıştır (Smith, 2008, s. 58–62). Tematik olarak, bu arya Torquato Tasso'nun “Gerusalemme Liberata”

eserinde yer alan XIV. Kanto ile paralellik göstermekte olup tutsak kalan ve özgürlüğünü arzulayan masum kadının sesi, bu müzikal anlatımda hayat bulmuştur (Burney, 2000, s. 446). Händel aryada, dinleyici ile karakter arasında güçlü bir empati bağı kurarak operanın duygusal doruk noktalarından birini yaratmayı başarmıştır (Smith, 2008, s. 61).



Şekil 3.5 “Lascia ch’io pianga” Aryası, A bölümünün başlangıcı (Rinaldo, HWV 7a).

Şekil 3.5’de “Lascia ch’io pianga” aryasını A bölümünün başlangıcını göstermektedir. Sade eşlik yapısı, yavaş tempo ve lirik melodi, Almirena karakterinin çaresizliğini ve özgürlüğe duyduğu özlemi yansıtan duygusal atmosferin kurulmasını sağlamaktadır. Aryanın bu kısmı, karakterin ruh hâlini dinleyiciye yalın ve doğrudan bir biçimde aktararak, Barok dönemin dramatik içe dönüş anlayışını temsil etmektedir.

Müzik notasyonunda yer alan “Da Capo” ifadesi, İtalyanca “başına dön” anlamına gelmektedir ve eserin en başından tekrar edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu yönlendirme, genellikle parçanın sonunda “D.C.” veya senyö işareti (Şekil 3.5, ikinci satır sonundaki işaret) ile gösterilmektedir. Bu tür tekrar yapıları, özellikle Barok

dönem müziğinde sıkça tercih edilmiş olup, eserlerin hem yapısal bütünlüğünü sağlamada hem de yorumcuya süsleme (ornamentasyon) imkânı tanımada önemli rol oynamıştır. (<https://www.musictheoryacademy.com/how-to-read-sheet-music/dacapo/> Erişim tarihi: 11.01.2025).



Şekil 3.6 “Lascia ch’io pianga” Aryası, Fine ve Da Capo sembolü ile yapısal kapanış¹⁶ (Rinaldo, HWV 7a).

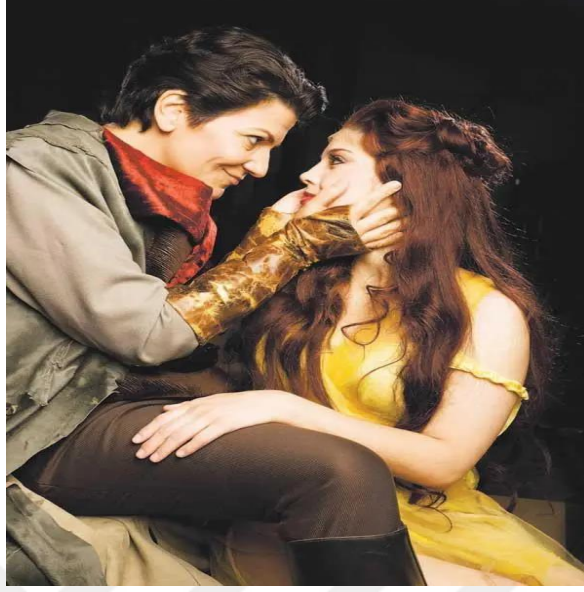
Şekil 3.6’da ariyanın B bölümünün sona erdiğini işaret eden Fine işareti ve ardından gelen senyö sembolü yer almaktadır. Fine, eserin hangi noktada sona ereceğini belirtirken, da capo sembolü eserin başına dönülerek A bölümünün yeniden icrasını işaret etmektedir. Barok dönem uygulamalarında, bu yapısal tekrar yalnızca formun tamamlanmasını sağlamakla kalmaz; aynı zamanda yorumcunun süsleme ve varyasyon tekniklerini sergilemesi açısından da önemli bir ifade alanı sunmaktadır. Bu gelenek, ariyanın dramatik yoğunluğunu artırmak ve eserin anlatısal bütünlüğünü güçlendirmek amacıyla besteciler tarafından sıkça kullanılmıştır (Brown, 1999, s. 45–47).

3.1.3.4 Cara sposa ariyasının incelenmesi

“Cara sposa” ariyası, Rinaldo’nun sevdiği kadın olan Alminera’nın kaçırılmasının ardından duyduğu derin acıyı ve özlemi dile getiren güçlü bir sahneyle dinleyiciye aktarılmaktadır. Operanın birinci perdesinde yer alan bu sahnede, Rinaldo sevgilisinden ayrı kalmanın verdiği umutsuzlukla baş başa kalmıştır. Ariyanın sözlerinde geçen “Sevgili eşim, sevgili kalbim” ifadeleri, karakterin Alminera’ya duyduğu bağlılığı ve onu kurtarma konusundaki kararlılığını vurgulamaktadır. Bu

¹⁶ (IMSLP – Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/Rinaldo,_HWV_7a_\(Handel,_George_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Rinaldo,_HWV_7a_(Handel,_George_Frideric)) Erişim tarihi: 11.01.2025).

arya, izleyici ile Rinaldo arasında derin bir duygusal bağ kurarak, operanın dramatik yapısında belirleyici bir nokta oluşturmaktadır (Harris, 2001, s. 132).



Şekil 3.7 “Cara sposa” ariasının dramatik sahnelemesine ait bir görsel.¹⁷

Özellikle dikkat çekici bir unsur olarak, Rinaldo karakterinin mezzo-soprano ses türüne yazılmış olması, karakterin duygusal ifadesine eşsiz bir derinlik kazandırmaktadır. Mezzo-soprano sesin sıcak ve zengin tınısı, Rinaldo’nun acısını ve sevgilisine duyduğu tutkuyu yoğun bir biçimde yansıtmalarını sağlamıştır. Ayrıca, Barok dönemde kahraman erkek rollerinin sıkça mezzo-soprano ya da kastrato sesler için yazılmış olması, bu karakterin dramatik gücünü artıran tarihsel bir gelenek olarak da değerlendirilebilmektedir (Hicks, 2024). Mezzo-soprano sesin geniş ses aralığı ile birlikte ariadaki melankolik temalar daha da ön plana çıkar ve karakterin ruhsal çalkantıları dinleyiciye doğrudan aktarılmış olmaktadır. Mezzo-soprano ses aralığı ve vokal özelliği için bkz. Şekil 3.7 (Burrows, 2005, s. 212).

Müzikal açıdan, Cara sposa ariası da Barok dönemin da capo (A–B–A) formunda bestelenmiştir. İlk bölümde Rinaldo’nun acısı ağır tempolu bir melodiyle işlenmiş, yaylı çalgılarla desteklenen form, karakterin duygusal durumunu ön plana çıkarmıştır. B bölümünde tonalite değişimiyle birlikte müzik, karakterin içsel dalgalanmalarını yansıtmaktadır. Bu geçişler, dramatik anlatımı güçlendiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir (Hicks, 2024). A bölümünün tekrarı sırasında yorumcunun gerçekleştireceği süslemeler, Rinaldo’nun sevgilisine duyduğu özlemi yeniden vurgulayan etkili bir ifade sunmaktadır (Burrows, 2005, s. 211).Aryanın duygusal etkisi son derece yoğun ve derin olmakla beraber Händel, bu bölümde

¹⁷ www.denverpost.com Erişim tarihi:10.01.2025.

karmaşık süslemelere başvurmaktan kaçınmıştır. Bunun yerine sade ama etkileyici bir melodiyle karakterin iç dünyasını yansıtmıştır (Harris, 2001, s. 134).



Şekil 3.8 “Cara sposa” Aryası, Da Capo işareti ile A bölümüne dönüş.¹⁸

Ağır tempo ve yaylı çalgıların derinlikli eşliği, Rinaldo’nun sevgilisi için duyduğu çaresizliği ve tutkuyu daha da ön plana çıkarır. Bu aya, sahnede dramatik yoğunluğun doruk noktalarından biri olurken, aynı zamanda Rinaldo karakterinin ruhsal gelişiminde de önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Händel, “Cara sposa” ile yalnızca bir aşk acısını değil, aynı zamanda umutsuz bir kurtuluş arzusunu da dinleyiciye güçlü bir biçimde aktarmayı başarmıştır (Burrows, 2005, s. 213).

Şekil 3.8’deki, “Da Capo” işareti, ariyanın yapısal formuna işaret eden belirleyici bir unsur olarak yer almaktadır. Bu işaret, şarkıcının A bölümünü yeniden icra etmesi gerektiğini belirtmektedir. Barok dönemde bu tekrar sırasında şarkıcının süslemeler (ornamentasyon) ve varyasyonlar eklemesi beklenmektedir. Bu uygulama, ariyanın dramatik anlatımını zenginleştirirken aynı zamanda icracının teknik becerisini de ortaya koymaktadır.

¹⁸ [https://imslp.org/wiki/Rinaldo, HWV 7a \(Handel, George Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Rinaldo,_HWV_7a_(Handel,_George_Frideric)) Erişim tarihi: 23.01.2025



Şekil 3.9 “Cara sposa” Aryası, B bölümünün sonu (Fine).¹⁹

Şekil 3.9’daki, “Cara sposa” ariasının B bölümünün sonu yer almakta olup Fine işaretiyle bitmektedir. B bölümü, A bölümüne kontrast oluşturacak şekilde melodik, ritmik ve tonal olarak farklı bir yapıda bestelenmiştir. Bu yapı, karakterin içsel çatışmasının müzikal olarak yoğunlaştığı ve dramatik çözülmenin gerçekleştiği kısım olarak görülmektedir. Fine işareti, yorumcunun arianın ilk bölümüne geri dönmeden önceki durağını işaret etmektedir.

3.1.3.5 Rinaldo operasındaki arya ve recitatif formunun incelenmesi

Händel, eserlerinde kontrpuan tekniğini ustalıkla kullanmış; füg, kanon ve bağımsız melodik çizgilerle zenginleşen çok sesli yapılar Barok müziğin temel karakterini oluşturmuştur. Özellikle oratoryolarında ve koro eserlerinde bu teknik yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Messiah oratoryosunun ünlü “Hallelujah” Korosu’nda, farklı ses gruplarının bağımsız melodik hatları, kontrpuan yapısıyla bir araya getirilerek etkileyici bir bütünlük sağlanmıştır. Bu çok sesli doku, yalnızca armonik bir zenginlik sunmakla kalmaz, aynı zamanda dramatik anlatımı güçlendiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Price, 2001, s. 149–150).

Händel, operalarında anlatıyı ileri taşımak ve karakterlerin içsel dünyasını derinleştirmek için reçitatif ve arya formlarını dengeli bir biçimde kullanmıştır. Reçitatifler, olay örgüsünü ilerletirken; arialar karakterlerin duygusal yoğunluğunu derinlemesine ifade eden duraklama anları sağlamıştır. Händel’in orkestral renk kullanımı, tonal geçişlerdeki ustalığı ve dinamik kontrastları, operadaki dramatik etkiyi artırmak için bilinçli bir şekilde tercih edilmiştir (Dean & Knapp, 1987, s.311). Bestecinin “Water Music ve Music for the Royal Fireworks gibi tören müziklerinde de görülen bu anlatım gücü, Rinaldo operasında da dramatik atmosferi desteklemek için kullanılmıştır (Hicks, 2001, s. 230).

¹⁹ [https://imslp.org/wiki/Rinaldo, HWV 7a \(Handel, George Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Rinaldo,_HWV_7a_(Handel,_George_Frideric)) Erişim tarihi: 23.01.2025.

Özellikle yaylı çalgılar, Händel'in eserlerinde yalnızca armonik bir temel sunmakla kalmaz, aynı zamanda duygusal yoğunluğu pekiştirici bir anlatım aracı olarak da öne çıkmaktadır. Hızlı pasajlarda yaylıların virtüöz yapısı ön plana çıkarken, lirik bölümlerde bu grup, karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtan zarif bir çerçeve sunmuştur." Messiah" oratoryosunda olduğu gibi, Händel yaylı çalgılar ile solo enstrümanlar arasındaki dengeyi ustalıkla kurarak müziğin akıcılığını sağlamıştır (Smith, 2008, s. 45–61).

Barok dönemin vazgeçilmezlerinden olan da capo aria formu, A-B-A yapısıyla karakterlerin duygusal durumlarını anlatmak için etkili bir yapı sunar. Rinaldo operasında, özellikle Rinaldo'nun sevdiği kadını kurtarma mücadelesi ve yaşadığı içsel çalkantılar, bu form aracılığıyla müzikal olarak yoğun bir şekilde aktarılmıştır. Aryalarda, A bölümünde karakterin duygusal durumu sunulmakta, B bölümünde kontrast bir ifade ile dramatik çeşitlilik sağlanmakta, ardından A bölümünün tekrarıyla ifade pekiştirilmektedir (Dördüncü Akdeniz, 1999, s. 21–26), (Bkz. Şekil 3.8).

"Rinaldo" operasının orkestrasyonu, Handel'in Barok dönemdeki tipik orkestra anlayışını yansıtmaktadır. Orkestra, dramatik vurgu yaratmak için etkili bir araç olarak kullanılırken, şan sololar ve düetlerle dengelenmiştir. Orkestra ve şan partileri arasındaki bu etkileşim, dönemin estetik anlayışına uygun olarak eserin duygusal derinliğini ve dramatik etkisini artırmaktadır. Barok dönemde reçitatif formu, opera, oratoryo ve kantat gibi dramatik türlerde anlatıyı ilerletmek için vazgeçilmez bir yapı olmuştur. Reçitatifler, ritmik ve armonik açıdan daha serbest bir yapı sunarak, karakterlerin konuşmaya yakın bir ifade ile duygu ve düşüncelerini aktarmalarına olanak tanımaktadır. Barok dönemde iki ana reçitatif türü öne çıkar: Recitativo secco ve Recitativo accompagnato (Bukofzer, 1947, s. 110–113).

Recitativo accompagnato türünde, dramatik anların yoğunluğu orkestranın geniş eşliğiyle desteklenmiş olup zengin armonik geçişler ve dramatik vurgular, karakterin ruhsal durumunu daha belirgin hale getirirken, anlatının duygusal etkisini artırmıştır. Serbest zamanlama yapısına sahip bu formda, orkestra eşliği anlatının temposunu destekler ve sahnedeki dramatik yoğunluğu pekiştirmektedir. Bu form özellikle coşkulu veya trajik sahnelerde tercih edilmiştir (Taruskin, 2010, s. 355–400).

Recitativo secco ise, basit basso continuo eşliğiyle sade bir anlatım sunmaktadır. Klavsen veya çello gibi birkaç enstrümanla desteklenen şan pasajları, şarkıcının ritmik serbestlik içinde anlatımını güçlendirmesine olanak tanımaktadır. Ritmik serbestlik ve konuşma benzeri ifade biçimi, karakterlerin ruh hali ve olay örgüsünün

ilerlemesini vurgulamakta etkili olmuştur (Burney, 2000, s. 213–217). Recitativo secco, dinleyiciye metnin anlamını doğrudan iletirken, ardından gelen aryalarla birlikte duygusal yoğunluğu artıran bir yapı sunmaktadır.

Her ne kadar “Cara sposa” gibi aryalar doğrudan reċitatif formu içermese de, operanın bütününde reċitatifler olayların anlatımında köprü görevi üstlenmiştir. Rinaldo operasında anlatı yapısının sürekliliği ve dramatik gerilimin inşası, reċitatif ve aya bölümleri arasındaki bu denge sayesinde sağlanmıştır. Ayrıca, ses türleri arasında mezzo-soprano ses aralığına yazılmış Rinaldo karakteri gibi rollerin, sahne üzerindeki dramatik anlatımı nasıl güçlendirdiği, eserin vokal ve dramatik yapısındaki uyumu destekleyen unsurlar arasında değerlendirilmektedir (Bkz. Şekil 3.9).

Recitativo Secco’nun yapısı ve dramatik işlevi

Secco reċitatif, Barok dönemin opera ve oratoryolarında anlatının ilerlemesini sağlayan temel unsurlardan olmuştur. Bu tür, literatürde “Recitativo secco” (recitativo semplice), “Récitatif débité”²⁰, “Recitativo parlante”²¹ ve “Récitatif parlé” gibi farklı başlıklarla tanımlanarak sözlü ifadenin dramatik içeriği ile müzik arasındaki ilişkiyi açıklamak amacıyla kullanılmıştır (Aktüze, 2003, s. 350).

Secco reċitatifin en belirgin özelliği, müziğin geri planda kalmasıyla birlikte sözlü anlatımın ön plana çıkması olmuştur. Şancı, metnin anlamını ve karakterin duygusal durumunu en etkili şekilde yansıtabilmek için artikülasyon, vurgu ve tonlama gibi sözel öğeleri ön plana çıkarmaktadır. Bu türde şancıdan beklenen, seslendirdiği dilin yapısına uygun biçimde vurguları doğru yaparak librettoda anlatılmak istenen anlamı doğrudan dinleyiciye aktarmaktır (Downes, 1961, s. 250). Böylece secco reċitatif, libretto ile müzik arasındaki bağı sade ve etkili bir şekilde kurmuş olmaktadır.

Secco reċitatifin eşlik yapısı, basit bir basso continuo ile sınırlanmıştır. Çoğunlukla viyolonsel gibi pes sesli çalgılar ve klavsen tarafından çalınan sade akorlar kullanılarak, müzik geri planda tutulmuştur. Bu yalın yapı sayesinde, şancının ses rengi ve yorum gücü ön plana çıkmakta olup librettonun anlamı doğrudan ve yoğun bir biçimde dinleyiciye iletilmektedir (Çiçek, 2022, s. 75).

²⁰ Recitativo débité, Fransız barok operasında recitativo secco formunun bir varyasyonunu olarak öne çıkmıştır. Bu tür özellikle telaffuz ve vurguların aynı zamanda belirgin bir artikülasyon ile kullanılması sayesinde dramatik anlatımı güçlendiren bir ifade sunmuştur Sadie, S. (Ed.) The New Grove Dictionary of Opera (London: Macmillan Publishers, 1992) cilt 3, s. 1205.

²¹ “Recitativo parlante” ve “Récitatif parlé” terimleri, sırasıyla İtalyan ve Fransız müzik terminolojilerinde kullanılan kavramlar olup, metnin doğal konuşma ritmine yakın biçimde ifade edildiği ve dramatik etkinin ön planda tutulduğu benzer recitativo tarzlarını tanımlamaktadır Sadie, S. (Ed.) The New Grove Dictionary of Opera (London: Macmillan Publishers, 1992) cilt 3, s. 1204.

Secco reçitatiflerde nota değerleri, dramatik anlatımı belirleyen katı ölçütler olarak değil, şancının yorumuna yön veren bir rehber olarak kullanılmıştır. Nota değerleri ve ritmik yapılar, genellikle vurgu yapılacak hecelerin konumlandırılması için işlev görmek olup ancak metnin doğal akışına göre şancı, tempoyu ve ritmi serbestçe şekillendirebilmektedir (Huebner, s. 100–120). Örneğin, hızlı veya yavaş nota değerleri, şancının söyleyiş hızını zorunlu olarak belirlememekle birlikte benzer şekilde, sus işaretleri de şancının dramatik yorumu doğrultusunda esnek biçimde uygulanabilmektedir (Berne, s. 146–147).

Bu esneklik sayesinde secco reçitatif, metnin doğal konuşma akışına yakın bir şekilde aktarılmasını sağlarken aynı zamanda, dramatik bağlama uygun olarak vurguları, tonlamaları ve ritmi özgürce şekillendirmektedir. Böylece bestecinin nota üzerinde sunduğu yapının ötesine geçerek eserin dramatik etkisini artırmaktadır. Bu durum, secco reçitatifin Barok dönemde sahne anlatımında neden bu kadar önemli bir yere sahip olduğunu açıklamaktadır. Anlatının hızını ve duygusal yoğunluğunu yönetme özgürlüğü, dinleyici ile doğrudan bir bağ kurma imkânı sunmaktadır.



Şekil 3.10 George Frideric Handel, Rinaldo, 1. perde, 5. sahne – Recitativo secco örneği.²²

Recitativo Accompagnato'nun yapısı ve dramatik işlevi

Barok dönemin dramatik vokal formlarından biri olan recitativo accompagnato, özellikle yoğun dramatik anların anlatımında tercih edilen zengin ve etkili bir anlatım aracı olmuştur. Secco reçitative kıyasla, accompagnato türünde daha geniş bir eşlik bulunmakta ve bu durum, anlatının duygusal yoğunluğunu artırarak sahnedeki

²² (Handel, G. F. Rinaldo. IMSLP.org, 1711, [https://imslp.org/wiki/Rinaldo,HWV_7a\(Handel,_George_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Rinaldo,HWV_7a(Handel,_George_Frideric)) Erişim tarihi: 22.01.2025.

olayların dramatik etkisini güçlendirmektedir (Bukofzer, 1947, s. 113–117). Bu türde, orkestra yalnızca basit bir armonik temel sunmakla kalmaz; karakterin ruhsal durumunu ve sahnede yaşanan dramatik gerginliği doğrudan destekleyen etkili bir yapı sağlamıştır. Zenginleştirilmiş armoniler ve geniş ton geçişleri, anlatının duygu yoğunluğunu pekiştirmektedir (Taruskin, 2010, s. 400–408). Bu sayede recitativo accompagnato, anlatımın temposunu ve dramatik akışını yönlendiren güçlü bir unsur olarak sahnede kendini göstermektedir.

Recitativo accompagnato, serbest zamanlama özelliğine sahip olması sayesinde, karakterlerin ruhsal durumlarını sahnede daha etkileyici biçimde aktarmalarına olanak tanımaktadır. Şancı, orkestra eşliğiyle birlikte ritmi doğal konuşmaya yakın bir şekilde esnetebilir; bu da anlatının dramatik etkisini güçlendiren önemli bir unsur olmaktadır (Hicks, 2001). Özellikle trajik veya coşkulu sahnelerde, orkestranın sunduğu dinamik destek ile karakterin içsel çatışması ve duygusal dalgalanmaları vurgulanmaktadır (Price, 2001, s.144–147).

Barok dönemde bu form, bestecilere anlatıyı müzikal açıdan zenginleştirme ve karakterin duygusal derinliğini daha geniş bir ifade aralığında sunma imkânı sağlamıştır. Händel de bu anlatım gücünden faydalanmış; özellikle Rinaldo operasında, sahnedeki gerilim anlarını desteklemek ve karakterlerin ruhsal durumlarını daha çarpıcı kılmak için recitativo accompagnato formunu etkili bir şekilde kullanmıştır (Dean & Knapp, 1987, s.260).

Rinaldo'nun 2. Perde, 8. Sahne çağrısındaki Recitativo Accompagnato kullanımı üzerine analiz

Handel'in Rinaldo operasında yer alan "Cara sposa" ariası öncesindeki sahne, eserin dramatik yapısında çarpıcı bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Almirena'nın büyücü Armida tarafından kaçırıldığı bu sahnede, Rinaldo sevgilisini kurtaramamanın çaresizliğiyle yüzleşmektedir. Besteci bu duygusal çözümü yalnızca librettoda değil, müzik aracılığıyla da aktarmak amacıyla recitativo accompagnato formunu tercih etmiştir. Bu seçim, sahnedeki anlatım yoğunluğunu artırmakla kalmamış; Rinaldo karakterinin iç dünyasını daha derin bir biçimde ifade etme olanağı tanımıştır.

SCENA VII.

ARMIDA, e detti.

ARMIDA strappa a forza ALMIRENA dalle mani di RINALDO, e vuole condursela via.



Şekil 3.11 Händel, Rinaldo, 1. sahne, 7. perde – Recitativo accompagnato örneği.²³

Recitativo accompagnato formunun ayırt edici özelliği olan orkestra eşliği, “Cara sposa” ariasından önceki sahnede Rinaldo karakterinin ruhsal çözülmesini etkili biçimde desteklemiştir. Vokal hat, konuşma diline yakın serbest bir ritmik yapı içerisinde ilerlerken; yaylı çalgılar arpej temelli gerilimli motiflerle karakterin huzursuzluğunu yansıtmış, ani dinamik geçişler ise duygusal dalgalanmaları güçlendirmiştir (Smith, 2008, s. 48–49).

Tonal merkezdeki geçici kaymalar ve yoğun armonik dokular, karakterin yaşadığı içsel karmaşayı ve çaresizlik duygusunu daha da belirginleştirmiştir (Price, 2001, s. 142–144). Handel, bu yapı aracılığıyla yalnızca anlatının ilerlemesini sağlamakla kalmamış; aynı zamanda karakterin psikolojik çözülmesini sahnede dramatik bir etkiyle görünür kılmıştır. Dinleyici, yalnızca sözleri değil, aynı zamanda orkestranın yönlendirdiği müzikal ifadeler aracılığıyla Rinaldo’nun duygusal durumunu çok boyutlu olarak deneyimleme imkânı bulmaktadır (Dean & Knapp, 1987, s. 304–305).

Çizelge 3.2 Barok Dönem operalarında Recitativo Secco ve Recitativo Accompagnato türlerinin yapısal ve dramatik özellikleri açısından karşılaştırılması.

Özellik	Recitativo Secco	Recitativo Accompagnato
Eşlik	Basit basso continuo (klavsen ve viyolonsel gibi sınırlı enstrümanlar)	Geniş orkestral eşlik, yaylılar ve üflemelilerle zenginleştirilmiştir
Ritim ve Zamanlama	Serbest ritim, konuşma diline yakın ifade	Serbest ritim, orkestral yapı anlatım temposunu destekler
Dramatik	Anlatıyı ileri taşımak, olayları açıklamak	Duygusal yoğunluğu ve dramatik vurguyu artırmak
Armonik Yapı	Basit ve yalın armonik yapı	Zenginleştirilmiş armonik geçişler, dramatik efektler
Kullanım Alanı	Günlük diyaloglar ve anlatıcı bölümler	Trajik ve coşkulu sahneler, yoğun duygusal anlar
Sanatçı Yorum Özgürlüğü	Yüksek; şancı ritmi ve ifadeyi özgürce belirler	Trajik ve coşkulu sahneler, yoğun duygusal anlar

²³ (Handel, G. F. Rinaldo. IMSLP.org, 1711, https://imslp.org/wiki/Rinaldo,HWV_7a(Handel, George Frideric) Erişim tarihi: 22.01.2025.



4. ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİNDE ARYA VE REÇİTATİF FORMU

Bu bölümde Romantik müziğin yapısı, opera formu anlatılmış olup Charles Gounod'nun Sapho operası ile örneklendirmeler yapılmıştır. Bu örneklendirmeler Romantik dönem opera müziğine ait ses türleri üzerinden işlenmiş olup nota ekleri ile belirtilerek anlatılmıştır.

4.1 Romantik Dönem ve Opera Müziğine Etkisi

“Romantik” kavramının etimolojik kökeni, Orta Çağ’a uzanmakta olup, bu dönemde Latince kaleme alınan kahramanlık ve şövalyelik hikâyelerine dayanmaktadır. Zaman içerisinde bu anlatılar, halk dillerine aktarılmış ve Fransızcada “romaunt”, Almancada “Roman”, İngilizcede ise “romance” biçiminde kendine özgü karşılıklar bulmuştur. 17. yüzyıla gelindiğinde, sözcüğün anlamı yalnızca edebi bağlamla sınırlı kalmamış olup hayal gücüyle zenginleşen, doğaüstü öğeler barındıran ve derin duygusallığı ifade eden yeni çağrışımlarla genişlemiştir. Özellikle 1659 yılından itibaren İngiltere’de bu anlam kaymasının daha belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir (Ousby, 1993, s. 827-828).

Müzik tarihinde “Romantizm” kavramını sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanan ilk isimlerden biri Alman yazar, besteci ve eleştirmen E.T.A. Hoffmann olmuştur. 1813 yılında Beethoven üzerine kaleme aldığı yazısında, bestecinin eserlerinde ortaya çıkan içsel derinlik ve dramatik yoğunluğu “romantik” estetikle ilişkilendirerek bu terimi müzik alanında tanımlayıcı biçimde kullanmıştır. “Undine” adlı edebi eseriyle de tanınan Hoffmann, böylece “romantizm” kavramını hem sanatsal bir kategori hem de duygusal bir anlatım biçimi olarak ele alan ilk figürlerden biri olarak öne çıkmıştır (Bali, 2018, s. 13–82).

18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Avrupa’da yeşermeye başlayan devrimci düşünceler, özellikle “İngiliz Haklar Bildirgesi” ile “Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi”nden beslenen bireysel özgürlük, eşitlik ve mülkiyet hakları anlayışına dayanıyordu. Descartes, Montesquieu ve Jean-Jacques Rousseau gibi Fransız düşünürler, John Locke’un düşünsel mirasını geliştirmiş ve bu fikirleri Fransız toplumuna taşımışlardı. Fransız Devrimi’nin erken evrelerinde, burjuva sınıfı özgürlük ve eşitlik ideallerinden ilham alarak yalnızca siyasal bir değişimi değil, sanatın bağımsızlığını da savunmuş; böylece mutlak monarşiye karşı yalnızca bir siyasal değil, aynı zamanda estetik bir başkaldırının da temelleri atılmıştır. Devrimci sanatçı figürü, bu dönemde sanat ve toplum arasındaki ilişkiye yeni bir anlam

kazandırmış; sanatı, bireysel ifade ve toplumsal değişim için güçlü bir araç haline getirmiştir (Blanning, 2010, s. 45-47).

Fransız Devrimi, yalnızca siyasi ve toplumsal yapıları değil, aynı zamanda sanat anlayışını da derinden etkilemiştir. Ancak bu dönüşümün ilk aşamalarında, sanat eserleri daha çok devrimci coşkunun görsel yansımalarını taşıyan, yüzeysel ve propaganda amaçlı çalışmalarla sınırlı kalmıştır. Dönemin yoğun toplumsal çalkantıları içerisinde, özgün ve ilkesel estetik arayışlar yürüten sanatçılar ilk etapta geniş kitleler tarafından yeterince fark edilememiştir. Bununla birlikte, sanatın derinlikli ve dönüşümsel etkileri, ilerleyen yıllarda daha belirgin ve kalıcı biçimde görünür olmuştur (Boime, 1987, s. 102–104).

Genç bir besteci olan Ludwig van Beethoven, Fransız Devrimi'nin getirdiği özgürlük, kardeşlik ve bireysel ifade ideallerine büyük bir heyecanla bağlanmış olup bu kavramları eserlerinde temel estetik değerler olarak benimsemiştir. Bu çerçevede bestelediği Üçüncü Senfoni (Eroica), başlangıçta Napolyon Bonapart'a ithaf edilmiştir. Ancak Napolyon'un kendisini imparator ilan etmesi, Beethoven'da derin bir hayal kırıklığı yaratmış ve sanatçıyı, senfoninin ithaf sayfasındaki adanmışlığı öfkeyle silmeye sevk etmiştir. Bu dramatik tavır, Beethoven'ın sanatta kişisel ve politik özgürlüğü savunan bir figür olarak belirginleşmesini simgeleyen güçlü bir jest olmuştur (Solomon, 1977, s. 102–104).

Paris Konservatuvarı'nın evrensel müzik eğitimi ideali çerçevesinde şekillenen dönemde, Luigi Cherubini ve Jean-François Lesueur gibi besteciler hem sanatsal disiplinleri hem de pedagojik yaklaşımlarıyla önemli bir temel oluşturmuşlardır. Bu kurumsal miras, özellikle Charles Gounod üzerinde derin bir etki bırakmış olup Gounod, klasik müzik geleneği ile bireysel ifade arasındaki dengeyi kurarak Fransız müziğinde kendine özgü bir estetik dil geliştirmiştir. Berlioz, Bizet, Franck ve Saint-Saëns gibi diğer besteciler de bu zemin üzerinde kendi sanatsal kimliklerini inşa etmişlerdir. Ancak Gounod'nun, özellikle opera ve dini müzik alanlarında yarattığı etkileyici üslup, Paris Konservatuvarı'ndan aldığı formasyonun bireysel yaratıcılıkla nasıl birleştiğini göstermesi açısından dikkat çekici olmuştur (Wright, 1989, s. 34–36).

Bu bağlamda, halk arasında söylenen “Sel gider, kum kalır; fırtına diner, taş kalır” deyişi, geçici etkilerin zamanla silindiğini, kalıcı ve sağlam temellere dayanan eserlerin ise zamanın ötesinde bir değer taşıdığını ifade etmektedir. Fransız Devrimi'nin sanat tarihinde yarattığı etkiler de bu gerçeği destekler niteliktedir. Geçici parıltılar peşinde koşanlar zamanla unutulmuş, buna karşılık derinlikli ve

disiplinli çalışmalarıyla özgün eserler üreten sanatçılar, romantik estetik anlayışın temel taşları arasında yer almıştır (Plantinga, 1984, s. 22–24; Biymed Akademi, t.y.).

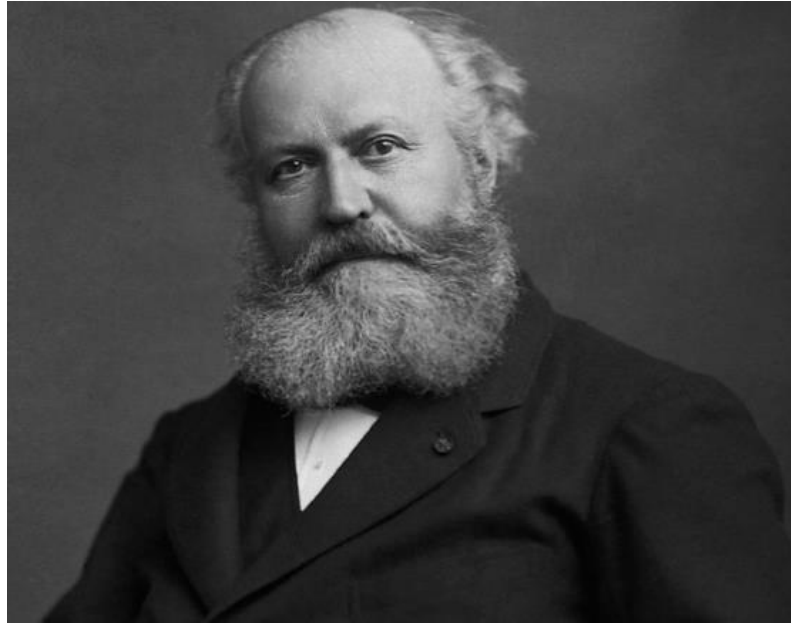
Benzer bir gelişim süreci, Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinde de kendini göstermiştir. Başlangıçta Osmanlı İmparatorluğu’nun saray merkezli müzik geleneği etkisini sürdürmüş olsa da, zamanla bu yapı, kurumsal eğitime dayalı modern bir anlayışa evrilmiştir. Mustafa Kemal Atatürkün vizyonu doğrultusunda Avrupa’ya eğitim amacıyla gönderilen besteciler Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey ve Necil Kazım Akses gibi önemli isimler Batı müziği alanında edindikleri birikimle yurda dönmüş; Türkiye’nin müzik modernleşmesinde nc roller üstlenmişlerdir. Bu besteciler, geç romantik ve erken modernist estetik etkilerle harmanladıkları özgün eserleri aracılığıyla, ağdaş Türk müziğinin temel taşlarını oluşturmuş ve gelecek kuşaklara kalıcı bir sanatsal miras bırakmışlardır (Pamir, 1998, s. 29–61). Fransız Devrimi’nin ardından yalnızca siyasal yapılar değil, bireysel duygular ve sanat anlayışları da derin bir değişim geçirmiştir. Bu dönüşüm, özellikle Romantik sanatın duygusal temelini hazırlamıştır. Devrim öncesinde mutlakiyetçi yönetimlerin uyguladığı baskılar, devrim sürecindeki ideolojik çatışmaları doğurmuştur. Devrim sonrasında kurulan imparatorluk rejimlerinin otoriter yapıları, özellikle sanatçılar ve düşünürler üzerinde derin psikolojik kırılmalara neden olmuştur (Arslan, 2013, s. 2495–2503). Feodal düzenin kalıntılarının varlığını sürdürmesi, burjuva sınıfının pragmatik tutumları ve halkın büyük beklentilerinin karşılanmaması, sanatçıları idealler ile somut gerçeklik arasındaki uçuruma bakmaya zorlamıştır. “zgrlk, eşitlik ve kardeşlik” gibi büyük vaatler gerçek yaşamda karşılık bulamayınca, bu durum bireylerde daha da derinleşen bir hayal kırıklığına neden olmuştur. Avrupa’nın farklı bölgelerinde etkili olan baskıcı monarşik yönetimler, özellikle sanat ve düşünce dünyasında Orta ağ’ı anımsatan bir otoriterlik algısının yeniden doğmasına sebep olmuş, toplumsal yapının parçalanması ise sanatçıları ie kapanmaya ve melankolik bir sorgulama sürecine yönlendirmiştir. Bu ruhsal atmosfer, Romantik sanatın bireysel ifade, duygusal derinlik ve içsel çatışma gibi temel temalarının şekillenmesine doğrudan zemin hazırlamıştır (Taruskin, 2005, s. 172–176).



Şekil 4.1 La Scala Tiyatrosu, Milano (1778).²⁴

Şekil 4.1, 18. yüzyılın sonlarında Milano’da inşa edilen La Scala Tiyatrosu, Romantik dönemin operaya bakışını şekillendiren simgesel yapılar arasında yer almaktadır. Sahne derinliği, katlı loca sistemi ve gelişmiş akustik yapısıyla, dönem operalarının dramatik yapısını destekleyen etkili bir temsil alanı sunmuştur. Görkemli iç mekân süslemeleri ve teknik donanımıyla La Scala, Romantik dönemin sahne mimarisi anlayışını yansıtan seçkin bir örnek olmuştur.

4.1.1 Charles François Gounod



Şekil 4.2 Charles François Gounod’un bir portresi (1850).²⁵

²⁴ <https://www.getyourguide.com/tr-tr/milano-l139/la-scala-muzesi-ve-tiyatrosu-t24640/>

²⁵ <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/artists/gounod-charles/> Erişim tarihi: 17.04.2025.

Charles François Gounod, 19. yüzyıl Fransız müziğinin önde gelen bestecileri arasında yer almakta olup, 17 Haziran 1818'de Paris'te doğmuş ve 18 Ekim 1893'te aynı şehirde hayatını kaybetmiştir. Sanatsal eğiliminin temelinde ailesinin etkisi önemli bir yer tutmakta olup ressam bir baba ve yetenekli bir piyanist olan bir anneye sahip olması da özellikle müzik alanındaki gelişimini erken yaşta desteklemiştir. İlk eğitimini Lycée Saint-Louis'de tamamlayan Gounod, buradan felsefe diploması alarak mezun olmuş, ardından müzik çalışmalarına yönelmiştir. Bohemyalı besteci Anton Reicha ile başladığı müzik eğitimine, Reicha'nın ölümünden sonra Paris Konservatuvarı'nda devam etmiş ve burada Fromental Halévy ile kontrpuan, Jean-François Lesueur ve Ferdinando Paer gibi dönemin saygın müzik eğitimcileriyle çeşitli alanlarda çalışmıştır. 1837 yılında Prix de Rome yarışmasında ikincilik elde eden Gounod, 1839'da bestelediği Fernand adlı kantatla birinciliğe ulaşmış ve bu sayede Roma'da Villa Medici'de üç yıllık sanat bursu kazanmıştır. Roma'daki bu dönemi boyunca özellikle Giovanni Pierluigi da Palestrina'nın çok sesli vokal teknikleri üzerine yoğunlaşmış, ağırlıklı olarak dini müzik eserleri bestelemiştir (Hürel, 2008, s. 125; Johnson, 1992, s. 211). Roma'daki eğitimini tamamladıktan sonra 1840'lı yıllarda Paris'e dönen sanatçı, Missions Étrangères Kilisesi'nde müzik direktörlüğü yapmış olup aynı dönemde kısa bir süre ruhban okuluna devam ederek rahip olmayı düşünmüşse de zamanla sanatsal kariyerini ön planda tutarak özellikle opera ve koro müziği alanlarında önemli eserler vermeye devam etmiştir (Sadie, 2001, s. 124).

Charles Gounod'un sanatsal mirası, dini ve seküler müzik anlayışını özgün bir estetik perspektifle birleştirmesiyle dikkat çekmektedir. Özellikle Palestrina'nın etkisiyle geliştirdiği kontrpuan teknikleri, eserlerine belirgin bir derinlik kazandırmıştır. Bu yönüyle Gounod, 19. yüzyıl Fransız müziği içerisinde hem biçim hem de içerik açısından ayrıcalıklı bir konum edinmiştir. Sahne sanatlarına yönelik ilk önemli adımlarını Sapho (1851) ve La Nonne sanglante (1854; "Kanlı Rahibe") operalarıyla atan Gounod, bu eserleriyle Hector Berlioz'un beğenisini kazanmış, ancak geniş izleyici kitlesinde beklenen etkiyi oluşturamamıştır. 1855 yılında bestelediği Messe de Sainte-Cécile ise, kutsal müzik geleneği ile seküler unsurları uyum içinde buluşturarak sanatçının yeni bir ifade dili geliştirdiği önemli bir dönüm noktası olmuştur (Hürel, 2008, s. 125–269).

1851 yılında Londra'da gerçekleştirilen bir performans, Gounod'un uluslararası tanınırlığını artırmıştır. Bu performansta, dini bir eserin yalnızca bazı bölümleri icra edilmiş olmasına rağmen, İngiliz müzik çevreleri tarafından büyük bir takdirle karşılanmıştır (Huebner, 1990, s. 35). Aynı yıl Paris Grande Opéra'da sahnelenen

Sapho adlı operası, bestecinin sahne müziği alanındaki ilk önemli adımı olarak kabul edilmektedir. Ancak Gounod'un sahne tekniği konusundaki sınırlı deneyimi nedeniyle, bu eser sanatsal ve ticari anlamda arzu edilen başarıyı elde edememiştir (Harding, 1973, s. 58). 1854'te sahnelenen La Nonne Sanglante (Kanlı Rahibe) operası da benzer biçimde, benimsediği dramatik anlatımı tam olarak yansıtamayan bir yapıyla karşılanmış ve büyük bir etki yaratamamıştır. Buna karşın her iki opera da Gounod'un dramatik sahne anlayışının biçimlenmesinde ve ileride vereceği daha başarılı sahne eserlerine zemin hazırlamasında önemli rol oynamakla beraber bu iki eser, dramatik kompozisyon alanında Gounod'un sanatsal yöneliminde önemli bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır (Flynn, 2009, s. 45–46). Her ne kadar sınırlı bir başarı yakalamış olsalar da, Gounod'un opera müziğine olan bağlılığını ve bu alandaki ifade biçimini geliştirme kararlılığını ortaya koyan önemli kilometre taşlarıdır.

Gounod, 1858 yılında Molière'in ünlü komedisi Le Médecin malgré lui'den esinlenerek bestelediği aynı adlı operasıyla komik opera türünde önemli bir deneme gerçekleştirmiştir (Sadie, 2001, s. 345). Besteci, 1852'den itibaren Johann Wolfgang von Goethe'nin Faust adlı trajedisine dayanan ve Jules Barbier ile Michel Carré tarafından yazılan librettosu üzerine çalışmalara başlamış, bu sürecin ürünü olan Faust operası, 19 Mart 1859'da sahnelenerek Fransız operasında yeni bir dönem açmıştır (Huebner, 1990, s. 28–29). Faust, Gounod'un daha sonraki sahne eserleri üzerinde derin bir etki bırakmış ve özellikle Philémon et Baucis (1860), La Colombe (1860), Provençal şairi Frédéric Mistral'ın şiirinden uyarlanan Mireille (1864) ve Roméo et Juliette (1867) gibi eserlerinde bu etkinin izleri görülmüştür (Harding, 1973, s. 72–75).

1852 yılında Paris'te Orphéon Koro Derneği'nin şefliğini üstlenen Gounod, bu topluluk için, ikisi misa formunda olmak üzere çeşitli koro eserleri bestelemiştir (Johnson, 1992, s. 211). 1870'de Fransa-Prusya Savaşı nedeniyle Londra'ya taşınan besteci, burada beş yıl geçirerek kendi adını taşıyan ve sonrasında Royal Choral Society adını alan bir koro kurmuştur (Sadie, 2001, s. 348). Bu dönemde yaratıcı enerjisini özellikle oratoryo türüne yönelten Gounod, 1871'de Fransız askerî yenilgisinin etkisiyle yazdığı ağıt niteliğindeki Gallia adlı eseri seslendirmiştir (Huebner, 1990, s. 53). Sonraki yıllarda La Rédemption (1882) ve Mors et Vita (1885) gibi önemli oratoryolarla bu alandaki üretkenliğini sürdürmüştür. Gounod, sanat dünyasındaki başarıları nedeniyle 1888 yılında Légion d'Honneur nişanının "Grand Officier" derecesiyle onurlandırılmıştır (Sadie, 2001, s. 350).

4.1.2 Charles- François Gounod'nun eserlerinin müzikal yapısı ve dramatik anlatımı

Charles Gounod'nun müzikal yaklaşımı, özgünlük ve zarafet unsurlarını bir araya getiren bir çizgi sergilemekle birlikte, bazı eserlerinde aşırı duygusallığa kaydığı eleştirilerine de konu olmuştur (Sadie, 2001, s. 345). Besteci, özellikle insan sesi için etkili bir yazım dili geliştirmiş ve orkestrasyon alanında yüksek düzeyde teknik yeterlilik göstermiştir (Huebner, 1990, s. 42). Bununla birlikte, sahne eserlerinde karakterlerin dramatik derinliği zaman zaman sınırlı kalmış ve duygusal yüzeysellik eleştirilerine yol açmıştır. Benzer şekilde, kutsal müzik eserlerinde ifade ettiği dindarlık duygusunun da kimi zaman yüzeysel bir izlenim bıraktığına dair yorumlar mevcuttur (Steinberg, 1998, s. 112–113).

Gounod'nun müzikal anlayışı, Sapho, Faust, Mireille ve Roméo et Juliette gibi operalarında dramatik derinlik ile lirik ifadenin dengeli bir biçimde bütünleşmesini sağlamıştır. Sonuç olarak, Gounod'nun müzikal estetiği, dramatik gelişimi destekleyen ve ona yön veren bir unsur olarak belirginleşmiştir (Sadie, 2001, s. 346). Charles Gounod'nun orkestrasyon yaklaşımı, dramatik anlatımı desteklemek amacıyla sadelik ve denge prensipleri etrafında şekillenmiştir. Besteci, orkestral renkleri abartılı bir gösterişten uzak bir biçimde kullanmış, vokal partilerin ön planda olmasını tercih ederek orkestrayı çoğunlukla destekleyici bir yapı olarak konumlandırmıştır (Huebner, 1990, s. 35–42). Gounod, özellikle sahne eserlerinde, dramatik gerginliği artırmak amacıyla orkestral dokuyu yoğunlaştırmak yerine, şarkısal çizgiyi ve sözlerin anlaşılabilirliğini önceler (Sadie, 2001, s. 345–355).

Form anlayışında ise, klasik yapıların sadakatle korunmasına önem vermiştir. Özellikle aria, düet ve koro bölümlerinde geleneksel biçim şemalarına bağlı kalmış, bu yaklaşım onun dramatik anlatımını akıcı kılarken yenilikçi yapısal deneyimlerden bilinçli şekilde uzak durmasına neden olmuştur. Gounod'nun bu dengeli ve ölçülü estetik anlayışı, Sapho, Faust, Roméo et Juliette ve Philémon et Baucis gibi eserlerinde belirgin biçimde izlenebilmektedir (Huebner, 1990, s. 28–55; Sadie, 2001, s. 345–355).

4.1.3 Gounod'nun “Sapho” operasında bestecilik üslubu ve dramatik anlatımı

Charles Gounod'nun 1851 yılında sahneye konan ilk operası Sapho, klasik trajedi unsurlarını Romantik dönemin müzikal duyarlılığıyla birleştiren özgün bir yapı sergilemiştir. Émile Augier tarafından kaleme alınan librettosuyla bu eser, Antik Yunan şairi Sapho'nun yaşam öyküsünü merkez alırken, Gounod bu tarihsel figürü sahne üzerinde yoğun duygusal derinlik ve lirik bir anlatımla yeniden yorumlamıştır.

Sapho, bu yönüyle bestecinin erken dönem opera dilini yansıttığı ve operada karakter inşasında dramatik yoğunluk ve mitolojik figürü ustalıkla harmanladığı dikkate değer bir örnek olarak öne çıkmıştır (Charlton, 2003, s. 89). Gounod'nun Sapho operasındaki üslubu, Fransız trajik operasının geleneksel formunu temel almakla birlikte, eserin geneline yayılan yoğun bireysel çatışmalar ve psikolojik katmanlar, Romantik dönemin anlatı estetiğiyle güçlü bir bağ kurmuştur. Ana karakter Sapho'nun iç dünyası, özellikle "Ô ma lyre immortelle" başlıklı aryada müzikal olarak belirgin biçimde ortaya konmuştur. Bu bölümde kullanılan geniş melodik çizgiler, kromatik geçişler ve incelikli orkestra dokusu, karakterin hem kırılgan yapısını hem de trajik yüceliğini duygu yoğunluğu içinde yansıtan bir anlatı olmuştur (Gounod, 1851/1992).

Gounod'nun Sapho operasındaki bestecilik yaklaşımı, özellikle vokal hatların dramatik işlev üzerine inşa edildiği bir üslubu yansıtmıştır. Bel canto²⁶ geleneğinin izlerini taşısa da, bu vokal yazımın gösterişli teknik sunumlardan çok, karakterin içsel duygularını görünür kılmaya yönelik olduğu görülmüştür. Sapho'nun söyleyiş biçiminde adeta bir iç sesin tınısı duyulmuş olup bu da Gounod'nun yalnızca bir olay anlatısını değil, karakterin ruhsal dünyasını sahneye taşıma niyetini açıkça ortaya koymuştur (Huebner, 1990, s. 115).

Bununla birlikte, Gounod'nun orkestrasyona yaklaşımı da Sapho operasının dramatik yapısında belirleyici bir rol üstlenmiştir. Özellikle karakterin yalnızlık ve terk edilmişlik duygularını yansıtan bölümlerde yaylı çalgıların baskın biçimde kullanılması, sahnelerin duygusal yoğunluğunu pekiştirmiştir. Aşkın tutkulu doğası ile ona eşlik eden çaresizliğin işlendiği bu anlar, müzikal anlatımla sahnedeki tiyatral gerilimi bir araya getirerek Sapho'nun ruhsal kırılma noktalarını ortaya koymuştur. Bu bağlamda Sapho, yalnızca Gounod'nun ilk sahne eseri olmakla kalmayıp, aynı zamanda onun opera sanatındaki anlatım estetiğini şekillendiren temel yapı taşlarından biri olarak öne çıkmıştır. Gounod bu eserinde, duyguyu ve dramatik yapıyı ses aracılığıyla işleyerek yalnızca bir mitolojik anlatıyı değil, aynı zamanda kadın kimliğinin varoluşsal yalnızlığını ve aşkın yıkıcı gücünü müzikal bir lirizmle sahneye taşımıştır. Bu yönüyle Sapho, Gounod'nun Romantik dönem operasına kazandırdığı özgün anlatım biçiminin erken dönem örneğini temsil etmektedir (Samson, 2001, ss. 596–603).

²⁶ Bel canto, 17. yüzyılda İtalya'da gelişen ve 19. yüzyılda zirveye ulaşan; tonal saflık, legato, kontrollü vibrato ve süsleme ustalığına dayanan, vokal virtüözite ile dramatik ifadeyi estetik bütünlük içinde birleştiren bir şan tekniğidir (Stark, 2003, ss. 45–46).

4.1.4 Sapho operası incelemesi

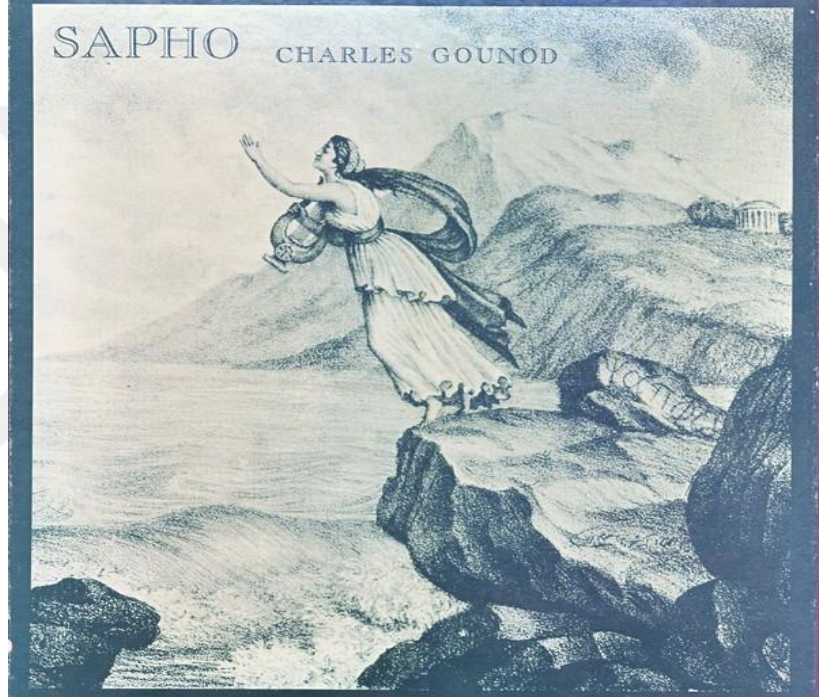
Charles Gounod'nun ilk sahne eseri olan Sapho, Antik Yunan şairi Sappho'nun yaşamından esinlenerek aşk, özveri ve trajedi ekseninde şekillenen bir anlatı sunmaktadır. Üç perdeden oluşan bu opera, bireyin içsel arzuları ile toplumun beklentileri arasındaki gerilimi dramatik bir çerçevede işlemiştir. Operanın açılış sahneleri, Lesbos Adası'nda halkın, zalim yönetici Pittacus'un baskıcı rejimi altında yaşadığı huzursuzluğu gözler önüne sermektedir. Genç ve devrimci bir figür olan Phaon, bu baskıya karşı bir ayaklanma başlatmaya karar vermiştir. Aynı dönemde, edebi kimliğiyle tanınan şair Sapho ile tanışır ve ona derin bir ilgi duymaya başlamıştır. Sapho'nun entelektüel duruşu ve içsel gücü, Phaon üzerinde etkileyici bir izlenim bırakmıştır. Phaon'un yakın dostu Pythéas da bu siyasal direnişin içinde görülmektedir. Ancak Phaon, siyasi idealleri ile Sapho'ya karşı duyduğu yoğun duygular arasında giderek derinleşen bir ikilem yaşamaya başlamasının ardından perdenin sonunda halkın isyana yönelmesiyle Phaon'un liderlik sorumluluğu ağırlaşmıştır. Sapho ile arasındaki duygusal bağ da sarsılmıştır.

İkinci perdede Sapho'nun aşkı uğruna her şeyi göze alabilecek kadar derin bir bağlılıkla hareket ettiği ve olayların dramatik bir kırılma yaşadığı görülmektedir. Bu duygusal kararlılığın karşısına, sahneye genç, zarif ve etkileyici bir kadın olarak Glycère karakteri çıkmaktadır ve söz konusu kadın, yalnızca Phaon'un duygularını yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda Sapho'nun hem kişisel itibarı hem de siyasal etkisini gölgelemeyi amaçlamaktadır. Glycère, kendi çıkarları doğrultusunda Pittacus'un etrafındaki siyasi çevrelerle iş birliği yaparak Phaon'un halkı için kurduğu devrimci yapıyı içeriden çöktürmeye çalışmaktadır. Entrikaları dikkatle örülmüş ve etkisini hızla göstermeye başlamıştır. Phaon, bu evrede üzerindeki siyasi baskılar ve kişisel zayıflıkları nedeniyle Sapho'ya duyduğu sadakati sorgulamaya başlamaktadır. Sapho ise, Phaon'un kendisinden uzaklaştığını ve ihanetin eşiğinde olduğunu büyük bir acıyla hissetmektedir.

Operanın üçüncü perdesi, Sapho'nun iç dünyasında yaşadığı derin kırılmalarla ve dramatik çözülmeye doruk noktasına ulaşmaktadır. Phaon'un elinden kayıp gitmesini çaresizlikle izleyen Sapho, Glycère'nin ustaca kurduğu oyunlara karşı koyamayan sevgilisinin kendisinden uzaklaşmasını kabullenmek zorunda kalmaktadır. Aşkın uğradığı yıkım, onun hem duygusal hem de varoluşsal dayanağını yitirmesine neden olmaktadır. Bu çöküş, eserin en etkileyici anlarından biri olan "Ô ma lyre immortelle" ariasında yoğunlaşmakta olup Sapho, bu dokunaklı bölümde, hayatını adadığı sanatıyla baş başa kalarak, aşkı uğruna yaptığı tüm fedakârlıkların anlamsızlığını dile getirmektedir. Sanatın, artık ona teselli veremediği

bir yalnızlığın içinde, kalbinin ve onurunun sessizce kırıldığını hissettirmektedir. Operanın final sahnesinde, Sapho'nun umutlarını, aşkını ve hayata tutunma çabasını geride bırakmasıyla trajedi tamamlanmakta olup gün batımının solgun ışığı altında, Lesbos'un sarp kayalıklarından Ege Denizi'nin ıssız sularına yönelerek, kendini boşluğa bırakmakta ve yaşamını dramatik bir sessizlik içinde sonlandırmaktadır.

(Augier, É. (1851) Sapho: Tragédie lyrique en trois actes. Paris: Michel Lévy Frères. Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630355w> Erişim tarihi: 18.02.2025)



Şekil 4.3 Charles Gounod'nun Sapho operasına ait erken dönem bir görsel tasviri.²⁷

Sappho'nun Leukadia kayalıklarından kendini denize bırakma anını sahneleyen bu illüstrasyon, operanın üçüncü perdesindeki dramatik doruk noktasına işaret etmektedir. Hem mitolojik bir intihar anlatısını hem de romantik dönemin trajik kadın figürüne dair temsil biçimlerini içermesi bakımından, eserin duygusal yoğunluğunu ve sahne estetiğini görsel düzlemde yansıtmaktadır.

²⁷ <https://leadingmusicians.com/composers/charles-gounod-composer/> Erişim tarihi: 08.04.2025.

Çizelge 4.1 Gounod'un Sapho operasının rol dağılımı.

Karakter	Ses Türü	Rol
Sapho	Mezzo-soprano	Antik Yunan'ın ünlü şairi; aşkı ve sanatı temsil eder. Phaon'a olan aşkı ve sanatına bağlılığı arasında çatışma yaşar.
Glycère	Soprano	Baştan çıkarıcı bir kadın; Phaon'un eski sevgilisi. Sapho ile Phaon arasındaki ilişkiyi kıskanır ve entrikalarla aralarını bozmaya çalışır
Cenone	Mezzo-soprano	Sapho'nun yakın arkadaşı ve sırdaşı; ona destek olur ve duygusal rehberlik sağlar.
Phaon	Tenor	Genç ve yakışıklı bir adam; Sapho ve Glycère arasında kararsız kalır. Aşkı ve toplumsal beklentiler arasında bocalar.
Pythéas	Bas	Phaon'un arkadaşı; Glycère'ye ilgi duyar ve onun etkisi altına girerek Sapho ve Phaon'un ilişkisini zora sokar.
Alcée	Bariton	Şair ve politik bir figür; özgürlük ve adalet temalarını savunur. Sapho ile şiir yarışmasında rekabet eder.
Pittacus	Bas	Lesbos'un tiranı; politik baskının sembolü. Alcée ve diğerleri tarafından devrilmek istenir.
Cynégire	Bas	Pittacus'un destekçisi; mevcut düzeni korumaya çalışır.
Cratès	Tenor	Genç bir şair; Alcée'nin fikirlerini destekler ve özgürlük mücadelesine katılır.
Agathon	Tenor	Alcée'nin yoldaşı; politik değişim için mücadele eder
Başrahip	Bas	Dini otoriteyi temsil eder; Pittacus'un yönetimini destekler
Bir çoban	Tenor	Kısa bir sahnede yer alır; pastoral bir atmosfer yaratır

4.1.4.1 Antik dönemden romantik döneme “Sappho” karakteri

Antik Yunan şiirinin en etkileyici isimlerinden biri olarak kabul edilen Sappho, MÖ 7. yüzyılda Lesbos adasında yaşamıştır. Günümüze ulaşan anlatılar kadarıyla lirik tarzda yazdığı şiirlerinde kadınlara duyduğu duygusal bağlılık ve zarif anlatım biçimi öne çıkmıştır. Kimi antik kaynaklar, Sappho'nun aristokrat bir aileden geldiğini ve genç kızlara müzik, dans ve edebiyat eğitimi verdiğini aktarmaktadır (Campbell, 1982, ss. 1–15). Bu yönüyle o, hem eğitimci hem de sanatçı kimliğiyle döneminin alışılmış kadın rollerini aşan bir figür olarak öne çıkmıştır. Sappho'nun kişiliği tarihsel belgelerde sınırlı biçimde yer aldığı için zamanla etrafında bir mitolojik imge örülmüştür. Antik Roma yazarlarından Ovidius'un eserlerinde, onun duygularının şiddeti ve âşık olduğu erkek tarafından terk edilmesi sonucu intihar ettiği anlatılmış, bu da onu aciz ve arzularına yenilen bir kadın figürüne dönüştürmüştür. Buna karşılık bazı düşünürler ve sanatçılar, onu “kadın tutkusunun özgün sesi” olarak

tanımlamış; özellikle kadınlar arası aşkı özgürce dile getirmesi nedeniyle onu farklı bir özgürlük simgesi olarak yorumlamıştır (DuBois, 1995, ss. 11–32; Snyder, 1997, ss. 40–55).

Sappho'nun tarihsel gerçekliği ile onun edebiyat ve sanat tarihinde edindiği mitolojik kimlik arasında ciddi bir ayrım söz konusu olmuştur. Şiirlerinde kullandığı “ben” zamiri zamanla evrensel bir kadın sesi gibi algılanmış olup bu durum da onu yalnızca edebi bir şahsiyet olmaktan çıkarıp kültürel ve ideolojik anlamlar yüklenen bir sembol hâline getirmiştir (Prins, 1999, s. 3–21). Bugün hem feminist edebiyat eleştirisinde hem de sanat tarihinin kadın temsilleri üzerine yapılan araştırmalarda, Sappho hâlâ çok katmanlı bir figür olarak değerlendirilmektedir.

4.1.4.2 Antik dönemden romantik döneme Sappho tasvirleri

Sappho²⁸'nin edebi ve kültürel temsili, Antik Yunan'daki şair kimliğinden uzaklaşarak zamanla farklı anlatılar içinde yeniden biçimlendirilmiştir. Özellikle Roma döneminde Ovidius'un *Heroides* adlı yapıtında, Sappho tutkulu bir aşkın acısıyla intihara sürüklenen duygusal bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Bu dramatik anlatı, onu entelektüel ve şiirsel üretimin öznesi olmaktan çıkararak, tutkuya yenik düşmüş bir karakter biçiminde yeniden konumlandırmıştır (DuBois, 1995, ss. 13–18). Böylelikle Sappho'nun sanatsal varlığı, Roma kültürünün duygusal aşırılıklarla örülü kadın temsilleriyle harmanlanmış bir erotik mite dönüşmüştür. Orta Çağ'da büyük ölçüde göz ardı edilen Sappho, Rönesans'la birlikte yeniden ilgi görmeye başlamıştır. Ancak bu ilgi, şiirsel gücünü ortaya koymaktan çok, cinsiyeti ve kadınlara yönelik duygusal yakınlığı üzerinden şekillenmiştir. 17. yüzyılda özellikle Fransız ve İngiliz edebiyat çevrelerinde, Sappho sıklıkla cinsellikle özdeşleştirilen ve “ahlaki sapkınlık”la ilişkilendirilen bir figür olarak ele alınmıştır (Prins, 1999, s. 7–10).

18. yüzyıla gelindiğinde Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle Sappho'nun imgesinde belirgin bir ikilik ortaya çıkmıştır. Bir yanda, kadın arzularının sınır tanımazlığını temsil ettiği düşünülen ve dolayısıyla tehditkâr bulunan bir kadın figürü yer alırken, diğer yanda ise sanatsal duyarlılığı ve bireysel sesiyle idealize edilen bir kadın şair imgesi yükselmiştir. Bu dönemde Sappho'nun hemcinslerine duyduğu duygular çoğu

²⁸ Antik Yunanca'da Sappho ismi “Σαπφώ” (Sapphō) biçiminde yazılır ve çift “π” (pi) harfi içermektedir. Ancak bu özgün yazım, zamanla özellikle Fransızca, Latince ve İngilizce gibi Batı dillerinde sadeleştirilmiş ve 17. yüzyıldan itibaren tek “p”li “Sapho” biçimiyle yaygınlık kazanmıştır. Bu yazım tercihi, o dönemin klasik edebi formlarını yeniden üretme eğilimleri ve estetik düzene duyulan ilgi doğrultusunda gelişmiştir. Charles Gounod'nun 1851 tarihli Sapho operasında da görüldüğü üzere, Fransız kültürel bağlamı içinde “Sapho” formu daha kabul görmüştür. Bu tür yazımsal değişiklikler, tarihsel figürlerin farklı kültürlerde yeniden biçimlendirilmesi sürecinde sıkça karşılaşılan fonetik ve grafik adaptasyon örneklerinden biri olarak görülmektedir (Plant, 2004, s. 19-22).

zaman göz ardı edilmiş olup onun yalnızca heteroseksüel aşk çerçevesinde anlaşılmasına olanak tanıyan anlatılar ön plana çıkmıştır (Snyder, 1997, ss. 48–50). Özellikle Marquis de Sade gibi yazarların metinlerinde, Sappho eril arzusunun nesnesi hâline gelmiş ve bireysel sesi silinmiştir. Bu dönemsel temsiller, Sappho’yu tarihsel bir kişi olmaktan çıkarıp ideolojik ve estetik anlamlarla yüklenmiş bir sembol hâline getirmiştir. Onun figürü, kadınlık, arzu ve edebiyat kavrayışları doğrultusunda sürekli olarak yeniden yorumlanmış ve bu süreçte Sappho, tarihsel bağlamından uzaklaştırılarak kültürel bir metaforun taşıyıcısına dönüşmüştür.

4.1.4.3 Fransız Devrimi sonrası dönemde Sappho’nun yeniden doğuşu

Fransız Devrimi sonrasında sadece siyasal düzen değil, bireyin kendilik algısı ve duygusal temsili de derin bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, özellikle Romantik sanatın duygusal ve bireysel anlatıyı önceleyen yapısının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Devrim süreciyle yükselen özgürlük idealleri, kadınların kültürel temsillerini de etkilemiş, Sappho figürü, klasik geçmişten gelen bir kadın sesi olarak bu yeni anlayış içinde tekrar görünür hâle gelmiştir (Dorf, 2009, s. 212).

19.yüzyılın başlarında Sappho, yalnızlık, tutku ve düşünsel derinlikle özdeşleştirilen bir figür olarak edebiyat ve görsel sanatlarda yeniden yorumlanmıştır. Onun yeniden dirilişi, kadınların bireysel seslerini bulma süreciyle örtüşmüş olup bir yandan duyarlılığın ve sezgisel zekânın timsali hâline gelirken, diğer yandan da entelektüel kapasitesiyle geleneksel kadınlık sınırlarını zorlayan bir karakter olarak sunulmuştur (Prins, 1999, s. 14–17). Ancak bu yeniden sunum, çoğu zaman özgürlükçü bir bağlamdan ziyade ideolojik kısıtlamaların içinde gerçekleşmiştir. Sappho’nun hemcinslerine duyduğu aşk, genellikle ya bastırılmış ya da eril bakış açısıyla yeniden kurgulanmıştır. Özellikle bazı düşünsel çevrelerde onun “tehlikeli entelektüel kadın” kimliği, geleneksel erkek egemen yapının tehdit algısını da beslemiştir (DuBois, 1995, ss. 21–23). Böylece Sappho, sadece tarihsel değil, aynı zamanda ideolojik anlamda da çok katmanlı bir simgeye dönüşmüş; kadınlık, arzu ve düşünsel özgürlük kavramlarının kesişiminde yeniden yorumlanmıştır.

4.1.4.4 Gounod’nun Sappho operasında müzikal üslup ve dramatik anlatım

Charles Gounod’nun Sappho operası, bestecinin romantik anlatı estetiğini erken dönem operatik dilinde şekillendirdiği önemli bir örnek olarak öne çıkmıştır. Bu eserde Gounod, Fransız trajik operasının klasik yapılarına bağlı kalmakla birlikte, bireysel psikolojiye odaklanan ve duygusal derinliği öne çıkaran bir müzikal yaklaşım benimsemiştir. Romantik dönemin karakteristik özelliklerinden biri olan öznel duygu aktarımı, Sappho’nun hemen her sahnesinde belirgin bir biçimde hissedilmektedir.

(Samson, 2001, s. 600). Gounod'nun dramatik anlatımı müzik aracılığıyla kurduğu en etkili anlardan biri, başkarakterin yalnızlığını ve içsel çöküşünü yansıtan “Ô ma lyre immortelle” ariasında görülmektedir. Bu ariyada kullanılan geniş melodik yaylar, kromatik geçişler ve yumuşak orkestral dokular, Sapho'nun kırılğan ruh hâlini ve trajik yüceliğini müzikal olarak somutlaştırmıştır (Gounod, 2015, s.80). Gounod burada müzik dilini, yalnızca estetik bir araç değil, karakter çözümlemesinin bir parçası olarak işlemiştir. Bestecinin vokal çizgiler konusundaki yaklaşımı, dramatik işlevselliği önceleyen bir anlayışla şekillenmiştir. Sapho'daki vokal yazım, bel canto geleneğinden izler taşımakla birlikte, teknik gösteriştense ziyade duygusal ifade gücüne öncelik vermektedir. Sapho'nun şarkı söyleyişinde adeta bir iç konuşma havası vardır, bu da izleyiciyi yalnızca dışsal olaylara değil, karakterin ruhsal evrenine de çekmektedir (Huebner, 1990, s. 112). Ayrıca Gounod'nun orkestrasyon anlayışı da eserin dramatik yapısına önemli katkılar sunmuştur. Özellikle terk edilmişlik, özlem ve çaresizlik gibi duyguların işlendiği sahnelerde yaylı çalgıların ön planda kullanılması, dramatik atmosferin yoğunlaşmasına hizmet etmektedir. Gounod bu teknikleriyle yalnızca bir trajediyi anlatmakla kalmayarak aynı zamanda bir kadının varoluşsal yalnızlığını ve aşkın yıkıcılığını müzikal bir şiirsellikte sahneye taşımıştır (Samson, 2001, s. 596–603).

Sonuç olarak, Sapho, Gounod'nun operatik anlatım dilinde müzikal yapı ile dramatik derinliğin nasıl iç içe geçtiğini gösteren güçlü bir örnek olmuştur. Bu eser, bestecinin yalnızca biçimsel değil, duygusal anlamda da romantik operaya getirdiği özgün katkıyı ortaya koymuştur.

“Ô ma lyre immortelle” ariasının analizi

Charles Gounod'nun Sapho operasının üçüncü perdesinde yer alan “Ô ma lyre immortelle” ariası, eserin dramatik kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır. Sapho, Phaon'un artık geri dönülemez biçimde kendisinden uzaklaştığını fark etmiş, aşkı uğruna verdiği mücadelelerin boşa çıktığını tüm çıplaklığıyla kavramıştır. Bu sahne, yalnızca bir aşkın sonu değil, aynı zamanda sanatla özdeşleşmiş bir kimliğin dağılma anı olarak da görülebilmektedir. Sapho, ariya boyunca sadece bir sevgili olarak değil, bir sanatçı olarak da çökmektedir (Huebner, 1990, ss. 26–31).

Aryanın librettosu, Sapho'nun geçmişteki yaratıcı ilham kaynağını simgeleyen liriyle vedalaşması üzerinden ilerlemektedir. Sapho'nun içsel sesi aracılığıyla “lir”ine hitap ettiği “Ô ma lyre immortelle, j'ai voulu te briser” (“Ey ölümsüz lirim, seni kırmak istedim”) dizesiyle açılan bu iç monolog, hem simgesel hem de duygusal düzlemde güçlü bir çöküş anını yansıtmaktadır. Bu dizeler onun yalnızca aşkını değil, sanatla

ve yaşamla kurduğu içsel bağları da kırmak istemesini simgelemiştir. Lir, burada fiziksel bir nesneden öteye geçerek Sapho'nun şiirsel benliğini, geçmiş üretkenliğini ve artık yitirdiğini düşündüğü yaratıcı ruhunu temsil etmektedir. Dolayısıyla bu aria, bir sevgiliye değil, sanatın artık teselli sunmadığı bir yalnızlığa sesleniş olmuştur (Augier, 1894, ss. 451–504).

Müzikal açıdan aria, Gounod'nun lirizm ile dramatik yoğunluğu bir arada kullanmadaki ustalığını yansıtmaktadır. Melodi çizgisi geniş soluklu, ağır tempolu ve derinlikli bir anlatım sunmaktadır. Genellikle minör tonalitede seyreden armonik yapı, Sapho'nun iç dünyasındaki karamsarlığı desteklemektedir. Orkestra yazımı son derece dengeli olmakla beraber yaylılar ve üflemeliler karakterin duygularını destekleyici şekilde, dramatik yoğunluğu bozmadan eşlik etmektedir. Aryanın belirli anlarında orkestral boşluklar, Sapho'nun yalnızlığını işitsel olarak temsil etmektedir. Aria çoğunlukla minör tonlarda ilerlerlemekte bu da karamsar atmosferi desteklemektedir. Gounod, dramatik patlamalar yerine içe kapanık bir duygusallık tercih ederek, izleyiciyi Sapho'nun iç sesine odaklanmaya teşvik etmektedir. Vokal yazımda ise, Sapho'nun dramatik mezzo-soprano ya da dramatik soprano sesi, genellikle orta ve alt rejistrede seyretmekte, bu da karakterin kırılgan ruh halini pekiştirmektedir. Bu da karakterin içe dönük ve kırılgan ruh haline uygun bir ses rengi sunmakla beraber aria boyunca duygu, teknik gösterişten çok ifadenin içtenliğine dayanmakta olup dinleyiciyi etkileyen, melodik süslemelerden ziyade kelimelerin yükünü taşıyan yalın çizgiler gözlemlenmektedir. Sapho'nun sesi, kimi zaman yumuşak bir iç çekişe, kimi zaman kontrolsüz bir çığlığa dönüşerek, sahnedeki yalnızlık hissini katmanlı bir biçimde derinleştirmektedir (Cambridge Opera Journal, 2016, s.350)

Bu aria, Gounod'nun karakter anlatımında melodiyi nasıl merkezileştirdiğinin açık bir örneği olmuştur. Sapho'nun intiharından önce söylediği bu son şarkı, sahnede bir karakterin yalnızca duygularını değil, bütün kimliğini ve geçmişini seslendirdiği bir ağıta dönüşmektedir. “Ô ma lyre immortelle”, Sapho'nun kendi hayatına yazdığı sessiz ve onurlu bir veda metni olarak yorumlanabilmektedir (Huebner, 1990, s.106).

“Ô ma lyre immortelle” ariasının bestelenme süreci

Charles Gounod, Sapho operasının final sahnesini oluşturma sürecinde ciddi yaratıcı zorluklarla karşılaşmıştır. 1851 yazı boyunca besteci, bu sahneye ilişkin düşüncelerini sık sık Pauline Viardot²⁹ ile paylaşmış ve ona neredeyse her gün

²⁹ Pauline Viardot (1821–1910), Fransız romantik dönem sanat yaşamında önemli bir yer edinmiş mezzosoprano, besteci ve piyanisttir. Sahne performanslarının ötesinde, dönemin birçok bestecisiyle

mektup yazarak yapının gelişim sürecine dair fikir alışverişinde bulunmuştur. Gounod'nun mektuplarında yer alan “bizim eserimiz” ifadesi, Viardot'yu yalnızca bir yorumcu olarak değil, aynı zamanda yaratıcı bir ortak olarak konumlandığını açıkça ortaya koymuştur (Gounod, 2015, s. 28). Ancak ortaya çıkan ilk versiyon, Pauline'in eşi Louis Viardot tarafından yeterince etkileyici bulunmamıştır. Louis, bu sahnede kullanılan müzikal anlatımı eleştirerek, onun Sappho'nun soylu ölümünü değil, “ölmek üzere olan öfkeli bir kadını” andırdığını ifade etmiş ve Gounod'ya daha yalın, etkileyici ve Gluck tarzını çağrıştıran bir yaklaşımla sahneyi yeniden ele almasını tavsiye etmiştir. Ne Louis'nin önerisi ne de Gounod'nun mevcut kompozisyonu Sappho'nun karakterine uygun bir kapanış sunabilmiştir. Bu çıkmaz, Pauline Viardot'nun Courtavenel'e dönüşüyle çözüme kavuşmuştur. Viardot, partiyonu yeniden gözden geçirerek daha köklü değişiklikler önermiş ve final sahnesinin baştan yazılması gerektiğini dile getirmiştir (Esse, 2021, s.135). Viardot, Gounod'ya önceden bestelediği “La chanson du pêcheur” adlı eserden yararlanmasını önererek, bu tematik ve melodik malzemeyi yeni sahneye uyarlamasını sağlamıştır. Bu müdahale, operanın en tanınan anlarından biri olan “Ô ma lyre immortelle” ariasının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Yeni düzenlemede, Sappho sahnede elinde liriyle Phaon'a, hayata ve güneşe veda eder, ardından kendini denize atarak yaşamına son vermektedir. Pauline Viardot'nun ifadeleriyle bu sahne, yalnızca dramatik bir kapanış değil, aynı zamanda seyircinin gözyaşlarıyla bütünleşen bir ağıt olarak kurgulanmıştır. Onun yaratıcı katkısı sayesinde sahne, yalnızca anlatı açısından değil, duygusal yoğunluk bakımından da zirve noktasına ulaşmıştır (Predota, 2018, s. 124).

1884 Opera uyarlamasında “Sappho'nun” lirik mirası ve kadınlararası ilişkilerin temsili

Antik Yunan lirik şiirinin en büyüleyici ve tartışmalı isimlerinden biri olan Lesboslu Sappho'nun hayatı ve şiirsel mirası, tarihsel aktarımın izleriyle dağılmış, eksiltilmiş ve yalnızca kırık dökük fragmanlar hâlinde günümüze ulaşabilmiştir. Eski kaynaklarda onun şiirleri, aşkın derinliği, arzunun inceliği ve kadınlar arasındaki duygusal ilişkilerin lirik bir anlatımı olarak değerlendirilmiştir. Ancak geride kalan bu parçalanmış dizeler, onu her dönemin kendi duyarlılığına göre farklı biçimlerde yorumlamaya açık bir figür hâline getirmiştir. Sappho'nun eksik kalan şiirleri, hem tarihsel bir boşluğun yarattığı özlemi beslemiş hem de onun kimliğini her çağın

kurduğu yaratıcı ilişkilerle tanınmaktadır. Gounod'nun Sappho operasında yalnızca başrolü seslendirmekle kalmamış, eserin müzikal yapısına da doğrudan yön vererek yaratım sürecinde belirleyici bir rol üstlenmiştir (Borchard, 2004, s.107).

kültürel hayal gücü içinde yeniden kurma arzusunu canlı tutmuştur (Carson, 2002, 1-39).

17. yüzyıldan itibaren Fransa'da Sappho figürü, birbiriyle çelişen iki ana eksen etrafında şekillenmiştir: Bir yanda tutkularını şiire döken özgün bir kadın sesi olarak yüceltilmiş, öte yanda ise arzularıyla tehdit unsuru oluşturan egzotik ve erotize bir kadın olarak sunulmuştur. Ovidius'un yazdıkları aracılığıyla, özellikle 17. yüzyıl sonu Fransız edebiyatında Sappho genellikle olumsuz, cinselliği ön planda bir figür olarak kurgulanmıştır. Ancak buna karşılık, dönemin bazı erken dönem Helenist yazarları onu, kadın arzularının özgün ve meşru bir ifadesi olarak yeniden değerlendirme çabası içine girmiştir. Aydınlanma döneminde ise Sappho'nun kadınlara duyduğu aşk çoğunlukla göz ardı edilmiş; onun duygusal yönü, erkeklere yöneltilmiş heteronormatif bir çerçeveye oturtulmuştur (Dorf, 2009, s. 292).

19. yüzyıl boyunca Sappho imgesi, sanatın ve siyasetin kesiştiği farklı bağlamlarda yeniden şekillendirilmiştir. Fransız Devrimi sonrası dönemde o, kimi zaman özgürlük ve kahramanlıkla özdeşleştirilerek ideal bir kadın figürü olarak anılmış, kimi zaman da özellikle Napolyoncu anlatılarda düşünsel gücü ve duygusal karmaşıklığıyla tehditkâr bir kadın tipi olarak sunulmuştur. Bu dönemde Sappho'ya duyulan ilgi, yalnızca entelektüel çevrelerle sınırlı kalmamış, seçkin kadın portrelerinde onun lirasını taşıyan betimlemelere de yansımıştır. Sahne sanatlarında ise Sappho, hem trajik bir kahraman hem de cinselliğiyle öne çıkan bir figür olarak sahneye taşınmış olup bu yönüyle hem dramatik hem erotik çağrışımlarla örülü çok katmanlı bir kadın karakterine dönüşmüştür (Reynolds, 2002, s. 195–196). Fransız operasında Sappho'nun en belirgin temsillerinden biri, Charles Gounod'nun 1851 yılında sahnelenen "Sapho" operasında ortaya çıkmıştır. Bu eser, Gounod'nun ilk sahne çalışması olması açısından önem taşıırken, 1884'te libretto yazarı Émile Augier ile yaptığı revizyonla dramatik bakımdan daha da yoğunluk kazanmıştır. Bu yeni versiyonda, Sappho genç Phaon'a duyduğu aşkı büyük bir fedakârlıkla sonlandırarak, onun siyasi geleceğini korumaya çalışmıştır. Ancak dramatik olarak odak, giderek Glycère adlı entrikacı bir karaktere kaymıştır. Özellikle ikinci perdede, Glycère'nin cinsellik ve aldatmacayı kullanarak Pythéas'tan darbe planlarını öğrenmesiyle Sappho geri planda kalmıştır. Yine de Sappho, Phaon'un yaşamı uğruna aşkından vazgeçerek yüksek ahlaki değerleri temsil eden bir karaktere dönüşmüştür. Bu haliyle Sappho, 19. yüzyıl Fransız kadınına atfedilen vatanseverlik, özveri ve cesaret gibi erdemleri sahne üzerinde somutlaştıran bir figür olarak karşımıza çıkmıştır (Huebner, 1990, s.185–192).

1884 yılında yeniden sahnelenen Sapho operası, hem müzikal yapısı hem de sahne düzeni bakımından önceki versiyona göre dikkate değer bir dönüşüm geçirmiştir. Özellikle Glycère karakteri, dramatik anlatının merkezine yerleştirilmiş olan ve sahneye girişi egzotik ve oryantal motiflerle zenginleştirilmiştir. Bu sahnede kullanılan arp, üçgen ve ziller gibi enstrümanlar ile alışılmış armonilerin dışındaki çözünmeler, karakterin baştan çıkarıcı doğasını armonik açıdan yansıtmıştır. Pythéas ile arasında geçen düet ise erotik bir gerilim üzerine kurulmuştur. Kostüm tasarımları ve sahne hareketleriyle birlikte değerlendirildiğinde, Glycère figürü fin-de-siècle³⁰ dönemine özgü çökmekte olan ama çekici kadın arketipini çağırıştırır. Eleştirmenler bu yeni yorumda Wagner etkilerinin de gözlemlendiğini belirtmiş, özellikle final sahnesinde Sappho'nun görünümü zırhını kaybetmiş bir Walküre'ye benzetilmiştir. Bu görsel ve işitsel dönüşüm, Sappho'nun erdemli kahraman kimliğinden uzaklaştırılarak daha çok egzotik, erotik ve gösterişli bir kurgu içinde temsil edildiğini ortaya koymuştur (Dorf, 2009, s. 293–294).



Şekil 4.4 Marie-Gabrielle Krauss'un, Gounod'nun Sapho operasının 1884 revizyonundaki başrol temsiline ait sahne fotoğrafı.³¹

Bu sahne fotoğrafı, fin-de-siècle döneminin görsel anlayışıyla örtüşen şekilde, dramatik etkisi yüksek ve idealize edilmiş bir kadın temsilini yansıtmaktadır. Krauss'un beden dili, bakış yönü ve sahne kostümü, Sappho karakterine atfedilen özveri, duygusallık ve trajik güç gibi nitelikleri aynı anda taşımaktadır. Samuel N. Dorf'un da ifade ettiği üzere, 1884 versiyonunda Sappho'nun anlatı içindeki merkezi

³⁰ Fin-de-siècle terimi, Fransızca'da "yüzyıl sonu" anlamına gelir ve özellikle 19. yüzyıl sonu Avrupa kültüründe ortaya çıkan özgün bir duyarlılığı ifade etmektedir. Bu dönem; melankoli, sanatsal süsleme tutkusu, ahlaki çözülmeye, erotizm ve sembolist eğilimlerle karakterize edilmiştir. Görsel sanatlar ve edebiyatta, çoğu zaman gösterişli ama içsel olarak çöküşte olan kadın temsilleri öne çıkmıştır. Bu kültürel atmosfer, aynı zamanda modernizmin doğuşuna zemin hazırlayan bir geçiş evresi olmuştur (Wilson, 1980, s.155).

³¹ Marie-Gabrielle Krauss'un 1884 tarihli temsile ait sahne fotoğrafı için bkz. Flickr, "Marie-Gabrielle Krauss as Sappho" (<https://www.flickr.com/photos/w77t/37517398162>).

konumu zayıflamış, bunun yerine Glycère gibi daha erotik ve entrikacı kadın figürlerinin ön plana çıktığı bir yapı oluşmuştur. Bu bağlamda görsel, operadaki temsil dönüşümünü yalnızca metinsel değil, aynı zamanda görsel düzeyde de görünür kılmıştır (Dorf, 2009, s. 298).

4.2 Romantik Dönemde Arya Formu

Romantik dönem operasında aya, yalnızca bir virtüözlük alanı ya da dramatik duraksama noktası olmaktan çıkarak, karakterlerin iç dünyasını müzik yoluyla derinlemesine ifade ettikleri temel bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, ayanın biçimsel yapısından orkestra müziği işlevine kadar çok katmanlı bir evrim içermektedir. Barok dönemin da capo gibi tekrara dayalı kalıpları bu süreçte giderek terk edilmiş olup yerini, dramatik akışla uyumlu biçimde gelişen, daha serbest formlara bırakmıştır (Abbate & Parker, 2012, ss. 250–257). Besteciler, özellikle sahne üzerindeki psikolojik gerilimleri ve karakter dönüşümlerini destekleyecek biçimsel stratejiler aramıştır ve bu da ayanın iç monolog niteliğini güçlendirmiştir. Romantik ayaalar, yalnızca bir duygunun sabit sunumu değil, aynı zamanda bir ruh hâlinin evrimi ve çelişkili duyguların ardışık biçimde sergilendiği bölümler hâlinde yapılandırılmıştır. Melodik hatlar barok dönemin dengeli cümlelerinden uzaklaşarak daha uzun soluklu, dramatik yaylar oluşturan çizgilere dönüşmüştür. Beraberinde ise kromatik geçişler ve beklenmeyen modülasyonlar aracılığıyla içsel çatışmalar müzikal dile taşınmıştır (Taruskin, 2010, ss. 78–82). Bu yönüyle aya, sadece bir duygu hâlini değil, onun evrimini de temsil eder hâle gelmiştir. Orkestrasyon da bu değişimde önemli bir rol üstlenmiştir. Romantik dönem ayaalarında orkestra artık sadece armonik bir zemin ya da ritmik destek aracı değil, anlatının aktif bir yorumcusu olarak devreye girmektedir. Karakterin duygusal kırılmalarını, içsel çelişkilerini ya da kararlılığını, çoğu zaman vokal çizgi kadar etkili bir biçimde dile getiren orkestra partileri, dramatik bütünlüğü derinleştiren önemli bir bileşene dönüşmüştür. Bu gelişme, özellikle Charles Gounod, Richard Wagner ve Giuseppe Verdi gibi bestecilerin sahne yaklaşımında belirginleşmiştir.

Bu bağlamda bel canto geleneğinin etkisi de Romantik aya anlayışında tümüyle silinmemiş, aksine yeni ifade araçlarıyla iç içe geçmiştir. Özellikle Vincenzo Bellini ve Gaetano Donizetti’de görülen legato hatlar, süslemelerdeki kontrollü zarafet ve ses renginin duygusal kullanımına dayalı söyleyiş estetiği, Romantik ayanın temel yapı taşları arasında varlığını sürdürmüştür (Stark, 2003, ss. 101–105). Ancak bu estetik, daha sonra dramatik gerekliliklere göre evrilerek, sesin yalnızca teknik değil, aynı zamanda dramatik taşıyıcılık işleviyle de öne çıkmasına yol açmıştır.

Dolayısıyla Romantik dönem arya formu, anlatısal derinlik, bireysel ifade gücü ve biçimsel esneklik bakımından önceki dönemlerden ayrılarak, sahne üzerinde hem karakter hem izleyici açısından daha doğrudan bir duygusal iletişim kurmayı amaçlamıştır.

4.2.1 Romantik dönemde recitativ ve arya formuna “bel canto” etkisi

Romantik dönem aryalarının biçimsel yapısı ve dramatik anlatım gücü, büyük ölçüde bel canto geleneğinden beslenmiştir. 18. yüzyıl sonlarında İtalya’da şekillenen bu vokal anlayış, 19. yüzyıl başlarında Donizetti, Bellini ve Rossini gibi bestecilerle zirveye ulaşmış ve bu süreçte sesin doğal güzelliği, teknik kontrolü ve ifade gücü müziğin merkezine yerleşmiştir. Bel canto yaklaşımı, yalnızca vokal virtüözüteyi değil, aynı zamanda ses aracılığıyla duygu aktarımını hedefleyen bir estetik anlayışı benimsemiştir. Bu doğrultuda, uzun legato çizgiler, temiz ton üretimi, zarif süslemeler, kontrollü vibrato ve melodik yayların içsel bütünlüğü, romantik arya yazımında hem yapısal hem de psikolojik bir işlev üstlenmiştir (Stark, 2003, ss. 45–46; 101–105).

Romantik dönemde bu anlayış, özellikle karakterlerin iç dünyalarının müzikle aktarılmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Aryalar artık yalnızca dramatik anlatıyı süsleyen bölümler değil, aynı zamanda karakterin bireysel çatışmalarını, arzularını ve ruhsal dönüşümlerini ses üzerinden duyumsatmaya yönelik bir araç hâline gelmiştir. Bu durum, bel canto’nun soyut teknik özelliklerinin, Romantik müzik estetiği içerisinde anlam katmanları kazandığını göstermektedir. Fransız romantik operasında, bu etkinin yansımaları açıkça izlenebilmektedir. Özellikle Charles Gounod, ses aralığı geniş, ifade bakımından zengin vokal hatlar ile bel canto’nun lirizmini Fransızca librettolara ve dramatik çerçeveye uyarlamayı başarmıştır (Abbate & Parker, 2012, ss. 251–252).

Bu yaklaşım, Gounod’nun arya yazımında sesin sadece bir müzikal ifade aracı değil, aynı zamanda karakter psikolojisini çözümleyen dramatik bir unsur olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Böylece bel canto mirası, Romantik dönemin estetik duyarlılığıyla birleşerek operada ses, anlatı ve duygunun bütüncül bir ifadesine dönüşmüştür.

4.2.2 Gounod ve lirik arya geleneği

Charles Gounod’nun operaları, özellikle Sapho (1851), Faust (1859) ve Roméo et Juliette (1867), 19. yüzyıl Fransız lirik operasının gelişiminde belirleyici bir rol oynamış ve bu bağlamda Romantik dönemin lirik arya anlayışına özgün katkılar

sunmuştur. Gounod'nun müzik dili, bel canto geleneğinin melodik zarafetini korurken, aynı zamanda sahnede psikolojik derinliği ve içsel dramatizmi merkeze alan bir estetik arayışa yönelmiştir. Onun arya kurgusu, yalnızca sesin teknik güzelliğini sergilemeyi değil, aynı zamanda karakterlerin ruh hâllerini derinlemesine görünür kılmayı amaçlayan bir anlatı biçimi hâline gelmiştir (Huebner, 1990, s. 102).

Gounod'nun ariyalarında dikkati çeken temel özelliklerden biri, geniş melodik yaylar aracılığıyla oluşturulan lirik yoğunluk olarak görülmektedir. Bu melodik yapı, yalnızca estetik bir çizgi ile kalmaz, aynı zamanda karakterin duygusal geçişlerini ve içsel çatışmalarını dramatik bir akış içinde dinleyiciye taşımıştır. Özellikle kadın karakterler örneğin Sapho'da Sappho, Roméo et Juliette'de Juliette iç dünyalarındaki karmaşayı, ses aracılığıyla bir iç monolog niteliğinde sunmuşlardır. Bu durum, Gounod'nun lirizmi ile dramatik anlatımı organik bir bütünlük içinde birleştirme eğilimini göstermiştir (Stark, 2003, s. 105–107).

Orkestra da bu dramatik-lirik anlatımın bir parçası olarak işlev görmüştür. Gounod'nun orkestrasyonu, armonik zenginlik, üflemeli, vurmali ve yaylı sazların renklerinin dikkatli kullanımı ve dokusal açıklık yoluyla sahnedeki duygusal atmosferin şekillenmesine aktif olarak katkıda bulunmaktadır. Özellikle kromatik geçişler ve duyguya bağlı modülasyonlar, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtan bir ses dokusu yaratmaktadır (Taruskin, 2010, s. 81–84).

Bu estetik anlayış, Gounod'nun lirik arya yaklaşımını yalnızca biçimsel olarak değil, aynı zamanda işlevsel olarak da dönüştürmesine olanak tanımıştır. Arya, onun müziğinde yalnızca bir duraksama ya da anlatının süsü değil, karakterin ruhsal evrimini sahneye taşıyan temel bir yapı taşı olmuştur. Dolayısıyla Gounod, Romantik dönem lirik operasında ses ile duygu arasındaki ilişkiyi derinleştirmiş, bel canto tekniğini dramatik anlamlandırma amacıyla yeniden yorumlamıştır. Bu yönüyle onun arya anlayışı, 19. yüzyıl opera estetiğinde bireyin iç dünyasına açılan en incelikli kapılardan biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Mezzosoprano, kadın ses aralıkları içerisinde soprano ile alto arasında hem lirik hem de dramatik nitelikler taşıyabilen bir vokal kategorisinde konumlanmıştır. Bu ses tipinin karakteristik rengi genellikle koyu, sıcak ve rezonans bakımından zengin olup, dinleyicide derin bir duygusal etki yaratma kapasitesine sahip olmaktadır. Mezzosopranolar, alt “tessitura”da³² güçlü bir ifade ve projeksiyon sergilerken, aynı

³²Tessitura, bir vokal ya da enstrümantal partinin teknik olarak çalınabilir veya söylenebilir tüm ses aralığı içinde, en yoğun şekilde kullanılan ve icracı açısından en rahat hissedilen perde bölgesi olarak tanımlanmaktadır. Bu kavram, yalnızca eserin en yüksek ve en düşük notalarını değil, müzikal çizginin genel olarak hangi bölgede seyrettiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla tessitura, bir partinin icra

zamanda üst bölgelerde dramatik yoğunluk gerektiren pasajları icra edebilecek teknik yeterliliğe sahip ses renkleri olarak görülmektedir (Le Blanc, 1968, s. 4). Bu teknik ve tınısal esneklik, onları hem psikolojik derinliği olan lirik roller hem de yoğun dramatik aksiyon gerektiren sahneler için vazgeçilmez kılmıştır (Stark, 2003, s. 88–90). Opera tarihinde mezzosopranolar, çok farklı karakter tiplerini canlandırmak üzere besteciler tarafından tercih edilmiştir. Lirik mezzolar, yumuşak legato hatları ve duygu yüklü ifade güçleriyle içe dönük karakterlerde öne çıkarken, dramatik mezzolar, geniş dinamik aralıkları sayesinde yoğun orkestral dokuların içinde bile belirgin şekilde duyulabilmektedir. Bu çok yönlülük, trouser role³³ örneklerinden femme fatale tiplerine kadar geniş bir repertuvar yelpazesi yaratmıştır (Boldrey, 1994, s. 23–25).

Charles Gounod, 1851 tarihli melankolik iç dünyasını ve duygusal kırılganlığını etkili biçimde yansıtırken, dramatik zirve noktalarında sesin geniş tessitura kapasitesi, karakterin tutkusunu ve duygusal yoğunluğunu güçlü bir şekilde sahneye taşımaktadır. Özellikle “Ô ma lyre immortelle” ariasında, mezzosopranonun hem legato hâkimiyeti hem de geniş dinamik skalası, karakterin şiirsel duyarlılığını ve trajik yalnızlığını dinleyiciye doğrudan aktarmaktadır (Stark, 2003, s. 105–107). Böylece Gounod, mezzosoprano sesinin teknik ve tınısal özelliklerini dramatik anlatımın hizmetine sunarak, lirik operada ses ile karakter arasında güçlü bir bağ kurmuştur (Taruskin, 2010, s. 83–85).

4.2.3 Romantik dönemde reçitatif anlayışı

Gounod’nun Sappho operasında Sappho figürü, tarihsel ve mitolojik kadın temsillerini birleştiren özel bir karakter olarak sahneye taşınmıştır. Kadim bir şair, âşık ve trajik kahraman olarak Sappho’nun kişiliği yalnızca librettoda değil, müzikal anlatıda da belirgin biçimde şekillendirilmiştir. Bu temsilin sahne üzerindeki duygusal aktarımı, Romantik dönemde reçitatifin evrim geçiren yapısıyla doğrudan ilişkilendirilmiştir. Gounod, bu eserde reçitativi geleneksel anlatım işlevinin ötesine taşıyarak karakterin iç dünyasını gösteren bir araç olarak kullanmıştır. Sappho operasında baş karakter Sappho’yu mezzosoprano için bestelemiş ve bu tercih, eserin dramatik yapısında

zorluğunu, ses rengi tercihi ve dramatik etkisini belirleyen önemli bir unsur olarak görülmektedir (Sadie & Tyrrell, 2001, s. 234).

³³Trouser role (/ˈtraʊzər roʊl/), opera literatüründe kadın şarkıcıların (çoğunlukla mezzosoprano) genç erkek karakterleri canlandığı rolleri tanımlamaktadır. Adını sahnede erkek kostümü (pantolon vb.) giyilmesinden almakta olan bu terim italyanca karşılığı “ruolo en travesti” (/ˈrwoːlo en traˈvesti/) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu roller genellikle ergenlik veya genç erişkin erkek karakterlerin, ses aralıklarının hâlen yüksek olması sebebiyle kadın sesleri için yazıldığı eserlerde görülmektedir (Boldrey, 1994, s. 23–25).

belirleyici bir rol oynamıştır (Huebner, 1990, s. 97). Bu arioso³⁴ benzeri anlatım biçimi, Romantik reçitatif anlayışının lirizmle dramatik ifadenin birleştiği bir örnek olmuştur.



Şekil 4.5 Gounod'nun Sapho operasından “Ma vie en ce séjour” bölümünün açılışı, lirik reçitatif özellikleri göstermektedir.³⁵

Sahne, yaylı çalgıların hafif ve akışkan eşliğiyle başlar ve bu doku üzerine oturan vokal hatlar, ölçüsel bir düzen içinde gelişerek geleneksel reçitatif yapısından ayrılmıştır. Melodi, konuşma benzeri bir doğallık taşıırken, tamamen söze bağlı kalmamış olup bu nedenle biçim olarak daha çok arya ile reçitatif arasında bir geçiş formu niteliği taşımaktadır. Eserin başında yer alan “Ma vie en ce séjour est comme un beau rêve” cümlesi, karakterin içsel düşünce dünyasına ses verdiği bir monolog etkisi yaratmakta olup bu ifade, hem söz hem müzik bakımından yukarı yönlü çizgiler ve dinamik duraklamalarla şekillenmiştir. Bu sayede kısa ve yoğun frazlar aracılığıyla dramatik atmosfer kurulmuştur. Devamında gelen “Mais ce rêve est trop doux...” gibi pasajlar, karakterin ruhsal kırılmasını ifade eden armonik çözümlerle desteklenmiştir. Gounod bu noktada tonal yapıyı sabit tutmak yerine kısa süreli yön değiştirmelerle müzikal gerginlik yaratarak izleyiciyi, Sapho'nun duygusal dengesizliğini yalnızca sözlerle değil, armonik kaymalarla da deneyimleme şansı bulmuştur. Öte yandan, Glycère karakteri üzerinden işlenen entrika ve kıskançlık sahneleri, hızlı ve gerilim yüklü reçitatiflerle anlatılarak sahne temposunu canlı tutmuştur. Böylece Gounod, hem kadın karakterlerin içsel çatışmalarını hem de dramatik aksiyonu reçitatifin çok yönlü olanaklarıyla sahneye yansıtmıştır.

³⁴ Arioso, reçitatif ile arya arasında konumlanan lirik ve melodik anlatıma sahip vokal bir form olarak kullanılmaktadır (Abbate & Parker, 2012, s. 231).

³⁵Gounod, C. (1851/2011), Sapho (Vocal score) [Heugel ed.] [https://imslp.org/wiki/Sapho,_CG_1_\(Gounod,_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Sapho,_CG_1_(Gounod,_Charles)).



Şekil 4.6 Sapho operasından, Glycère'in 'Ce que vous donne ici...' sözleriyle başlayan düet sahnesinin açılışı.³⁶

Bu bölüm, karakterin kıskançlık duygusunu hızlı eşlik figürleri, ani dinamikler ve sivri melodik yapı aracılığıyla sahneye taşımaktadır. Glycère karakterinin Pytheas ile karşılıklı söylediği düet sahnesi, Allegro molto temposunda başlayarak ve daha ilk ölçülerden itibaren dramatik yoğunluğunu hissettiren bir anlatım göstermektedir. "Ce que vous donne ici des divertissements..." gibi ifadeler, karakterin sahneye taşıdığı alaycı ve yönlendirici tonun bir göstergesi olup, doğrudan kıskançlık ve manipülasyon temalarını işaret etmektedir. Özellikle "tromper" (aldatmak) fiilinin kullanımı, söz-müzik ilişkisinde entrikaya dayalı bir alt metni vurgulamıştır. Piyano eşliği, sağ elde hızlı 16'lık arpejlerle oluşturulan sürekli hareket ve sol eldeki kadanslarla yükselen yoğunluk sayesinde, sözlerin taşıdığı huzursuzluğu sesin enerjisine aktarmaktadır. Dinamik yapıdaki ani değişimler özellikle "fp" gibi işaretlerle desteklenen vurgular karakterin içsel öfkesini ve duygusal değişimlerini yansıtmaktadır. Melodik çizgi ise ritmik olarak kırık ve kesik yapıda görülmekte olup bu durum Glycère'in duygusal dengesizliğini ve zihinsel karmaşasını müzikal olarak ifade etmektedir. Bu bütünlük içinde sahne yalnızca sözlü bir çatışma değil, aynı zamanda armonik gerilim aracılığıyla kurulan psikolojik bir çözülme anı olarak da değerlendirilebilmektedir.

³⁶ Gounod, C. (1851/2011), Sapho (Vocal score) [Heugel ed.] [https://imslp.org/wiki/Sapho,_CG_1_\(Gounod,_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Sapho,_CG_1_(Gounod,_Charles)) Erişim tarihi: 14.05.2025.

5. SONUÇ

Bu çalışma, Barok ve Romantik dönem operalarında aria ve reçitatif kavramlarının tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümü, George Frideric Händel'in Rinaldo ve Charles Gounod'nun Sapho operaları üzerinden ele almayı amaçlamıştır. Yapılan incelemeler, bu iki dönemin yalnızca müzikal biçim açısından değil; ses kullanımı, dramatik anlatım anlayışı, orkestrasyon yaklaşımı ve karakter tasarımı bakımından da belirgin farklılıklar ortaya koyduğunu göstermiştir. Bu bağlamda aria ve reçitatif formları, yalnızca teknik müzikal yapılar olarak değil, her dönemin estetik ve düşünsel anlayışını yansıtan temel ifade araçları olarak değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında elde edilen bulgular, Barok dönemde aria ve reçitatif ayrımının oldukça net biçimde kurgulandığını ortaya koymaktadır. Aryalar çoğunlukla da capo (A–B–A) formunda bestelenmiş, özellikle tekrar edilen A bölümünde yorumcudan süslemeler yoluyla karakterin duygusal dünyasını zenginleştirmesi beklenmiştir. Reçitatifler ise secco ve accompagnato türleriyle anlatı işlevini üstlenmiş, dramatik yoğunluğa göre orkestral destekle şekillenmiştir. Händel'in Rinaldo operasında bu yapı açık biçimde gözlemlenmektedir. "Lascia ch'io pianga" ariasında lirik sadelik ön plandayken, "Cara sposa" gibi örneklerde dramatik ifade ve affektif yoğunluk belirginleşmektedir. Bu durum, Barok müziğin duygu merkezli (affektif) yapısını ve dönemin teatral estetiğini anlamak açısından önemli bir veri sunmaktadır.

Romantik döneme gelindiğinde ise müzikal yapı ile dramatik anlatım arasındaki ilişkinin daha bütüncül bir hâl aldığı görülmektedir. Sapho operası üzerinden yapılan analizler, aria ve reçitatif sınırlarının keskin biçimde ayrılmadığını, bunun yerine duygusal geçişlerin ve içsel monologların ön plana çıktığı sürekli akan bir dramatik yapı oluşturulduğunu ortaya koymuştur. "Ô ma lyre immortelle" ariası, yalnızca karakterin ruhsal durumunu aktarmakla sınırlı kalmamakta; orkestrasyonun senfonik derinliği sayesinde Sapho'nun psikolojik portresini de çizmektedir. Bu noktada orkestranın, vokal hattı destekleyen bir unsur olmaktan çıkıp dramatik anlatının etkin bir bileşeni hâline geldiği görülmektedir.

İcra pratiği açısından elde edilen bulgular da dönemler arasında belirgin farklılıklara işaret etmektedir. Barok operalarda süsleme teknikleri, stilize yorum ve teknik çeviklik ön plandayken, Romantik dönemde yorumcudan daha yoğun bir duygusal derinlik, geniş dinamik alan kullanımı ve karakterin içsel dünyasına yönelik güçlü bir ifade beklenmektedir. Bu bağlamda mezzo-soprano ses türü, her iki dönemde de önemli roller üstlenmiş olsa da, bu rollerin yazılış biçimi ve dramatik işlevi bakımından dikkate değer farklılıklar göstermektedir. Rinaldo'daki mezzo-soprano rollerinde teknik virtüozite ve süslemelere açıklık öne çıkarken, Sapho gibi Romantik

dönem eserlerinde sesin tınısal derinliği ve orkestral doku ile kurduğu ilişki belirleyici hâle gelmiştir.

Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde, mezzo-soprano ve castrato ses türlerinin operadaki dramatik temsiliyeti doğrudan etkilediği görülmektedir. Barok dönemde kahramanlık rollerinin çoğunlukla castrato sesler için yazılmış olması, dönemin idealize edilmiş güç ve yücelik anlayışıyla ilişkilidir. Castrato seslerin tarih sahnesinden çekilmesiyle birlikte, mezzo-soprano ses rengi Barok repertuarın günümüzde yeniden yorumlanmasında işlevsel bir rol üstlenmiştir. Özellikle Rinaldo gibi eserlerde bu rollerin mezzo-soprano ya da kontrtenorlar tarafından seslendirilmesi, tarihsel doğruluk ile sahne pratiği arasında bir denge kurulduğunu göstermektedir. Romantik dönemde ise mezzo-soprano sesi, dramatik dönüşümü ve içsel çatışmayı yansıtabilen bir merkez ses türü olarak ön plana çıkmış; Sapho örneğinde olduğu gibi baş karakterin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Bu durum, opera tarihinde kadın seslerinin dramatik temsiliyetinin giderek güçlendiğini göstermektedir.

Bu tezde ulaşılan bulgular, yalnızca müzikolojik bir değerlendirme sunmakla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda ses eğitimi, sahne pratiği ve pedagojik yaklaşımlar açısından da yol gösterici nitelik taşımaktadır. Barok ve Romantik dönem repertuarlarının icrasında, yorumcunun dönemsel stil farkındalığına sahip olması, hem tarihsel doğruluk hem de sahnedeki ifade gücü açısından belirleyici olmaktadır. Bir Barok aryada süsleme, artikülasyon ve stilize jestlerin önemi ne kadar fazlaysa, bir Romantik aryada da karakterin duygusal gerilimi ve orkestrayla kurduğu dramatik ilişki aynı ölçüde önem taşımaktadır.

Sahneleme ve dramaturjik açıdan elde edilen sonuçlar da dönemler arası dönüşümü açık biçimde ortaya koymaktadır. Barok operada sahne anlayışı daha ritüelistik ve alegorik bir yapı sergilerken, Romantik dönemde sahne karakterin bireysel yolculuğunu ve psikolojik çatışmalarını yansıtan daha dinamik bir anlatı alanına dönüşmüştür. Bu değişim, libretto yazımından müziğin dramatik işlevine kadar pek çok unsuru doğrudan etkilemiştir. Barok operalarda idealize edilen kavramların yerini, Romantik operalarda daha gerçekçi ve çok katmanlı karakter çözümlemeleri almıştır.

Sonuç olarak bu çalışma, Barok ve Romantik dönem operalarının yalnızca tarihsel birer müziksel örnek olmadığını, günümüzde icrası devam eden, canlı ve yorumlanmaya açık sanatsal yapıtlar olduğunu ortaya koymaktadır. Arya ve reçitatif formlarının dönemsel bağlam içinde değerlendirilmesi, bu yapıların kültürel ve

estetik anlamlarını daha görünür kılmaktadır. Bu yönüyle tez, hem akademik çalışmalara hem de sahne pratiğine katkı sunarak, opera icrasının tarihsel bilinçle yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır.



KAYNAKÇA

- Abbate, C., & Parker, R. (2012) *A history of opera* New York: W. W. Norton & Company.
- Aguilar Rancel, M. A. (2022) El contratenor: *Historia y presente de una tipología vocal*. Tres Cantos, Madrid, España.
- Aktüze, İ. (2003) *Müziği anlamak*, İstanbul: Pan Yayıncılık (Ansiklopedik Müzik Sözlüğü).
- Aladağ, Ç. (2019) *Barok Dönem vokal müziğinde İtalyan ve Fransız stillerinin özellikleri ve süslemelerin analiz edilerek incelenmesi* (Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Altar, C. M. (2000) *Opera tarihi* (Cilt 3). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, M. (2013) *Fransız İhtilali'nin ardından operada Romantik Dönem ve ihtilalden esinlenen operalar*. International Journal of Social and Humanities Sciences Research, 1(1), s.2495–2503.
- Ataman, A. M. (1947) *Musiki tarihi* Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Augier, É (1894) *Sapho: Opéra en 4 actes In Théâtre complet de Émile Augier*. Paris: Calmann Lévy.
- Bali, S. (2018) *Romantik Dönem ve Müzik* İstanbul: Müzik Yayınları.
- Berne, E. (t.y.) *The art of singing: A guide to the vocal repertoire*. Oxford University Press.
- Blanning, T. C. W. (2010) *The romantic revolution: A history*. New York: Modern Library.
- Boime, A. (1987) *Art in the age of revolution, 1750–1800*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borchard, B. (2004) *Pauline Viardot-Garcia: Fülle des Lebens*. Köln: Böhlau Verlag.
- Brockett, O. G., & Ball, R. (2014) *Temel tiyatro* (s. 180–182). Boston, MA: Cengage Learning.
- Brown, H. M. (1999) *Performance practice: Music after 1600*. Oxford: Oxford University Press.
- Bukofzer, M. F. (1947) *Music in the Baroque era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
- Cambridge Opera Journal (2016) *The Sexual Politics of Operatic Collaboration: Gounod, 'Ô ma lyre immortelle' (Sapho, Act III)*. Cambridge University Press.
- Campbell, D. A. (1982) *Greek Lyric: Sappho and Alcaeus*, Harvard University Press.
- Carson, A. (2002) *If not, winter: Fragments of Sappho*. New York: Alfred A. Knopf.
- Charlton, D. (Ed.). (2003). *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press.
- Çelik, D. (2023). Opera Sanatının Tarihçesi ve Tanzimat'tan Günümüze Opera. Premium e-Journal of Social Sciences (PEJOSS), 7(35), 1300-1310.
- Çiçek, V. (2022) *Teoriden Uygulamaya Armoni ve Eşlik*, Eğitim Yayınevi, Konya.

- Dean, W. & Knapp, J. M. (1987) *Handel's operas, 1704–1726*. Oxford University Press, Oxford.
- Dorf, S. N. (2009) *Seeing Sappho in Paris: Operatic and choreographic adaptations of Sapphic lives and myths*. *Music in Art*, 34(1/2), s.291–310.
- Dördüncü Akdeniz, A. Ö. (1999) *Müzikte Barok Dönem ve Önde Gelen Besteciler* (Yüksek lisans tezi) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- DuBois, P. (1995) *Sappho Is Burning*, University of Chicago Press.
- Esse, M (2021) *A Sapphic Orpheus: Pauline Viardot and the Sexual Politics of Operatic Collaboration*.
- Fabbri, P. (2001) *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Flynn, T. (2009) *Charles François Gounod: A Research and Information Guide*, Routledge.
- Forney, K., Machlis, J., & Nelson, A. (2011) *The enjoyment of music* (11th ed.). New York: W. W. Norton & Company.
- Gounod, C. (2015) *Lettres de Charles Gounod à Pauline Viardot* (M. von Goldbeck, Ed.). Arles: Actes Sud.
- Handel, G. F. (1999) *Rinaldo (Libretto by Giacomo Rossi)* Oxford University Press, W. H. Rogers & D. W. Pratt, London.
- Harding, J. (1973) *Gounod*, Allen & Unwin.
- Harris, E. T. (2001) *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Harvard University Press, Cambridge.
- Hicks, A. (2001) "Handel." *Grove Music Online*, Oxford University Press, Oxford.
- Hicks, A. (2001) *Handel and the Royal Fireworks*, In A. Hicks (Ed.), *Cambridge Companion to Handel* Cambridge University Press, Cambridge.
- Hoffmann, E. T. A. (1813) *Beethoven hakkında, Müzik Tarihi Dergisi*, 9(4), 45-68.
- Huebner, S. (1990) *The Operas of Charles Gounod*, Oxford University Press, Oxford.
- Huebner, S. (1990) *The Operas of Charles Gounod*, Clarendon Press, Oxford.
- Huebner, S. (1990) *The Operas of Charles Gounod*, Clarendon Press, Oxford.
- İyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik (1.Baskı)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hürel, S. (2008) *Batı Müziği Tarihi: Rönesans'tan 20. Yüzyıla*, Papatya Yayıncılık.
- Johnson, J. H. (1992) *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley: University of California Press.
- Keates, J. (2008) *Händel: The Man His Music*, London.
- Le Blanc, E. C. (1968) *A survey of voice in the female voice classifications* (Yüksek lisans tezi, Chapman College), UMI Microform EP25896.
- Mimaroğlu İ. (2024) *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Ousby, I. (1993) *The Cambridge guide to literature in English*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Özhancı, E. (2009) *Türkiye'de opera, bale ve devlet opera ve balesi'nin evrimselliği, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (23), s.198.
- Palisca, C. V. (2001) *Baroque music*, Prentice Hall.

- Pamir, M. (1998) *Türk müzik tarihi, Cumhuriyet dönemi*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Plant, I. M. (2004) *Women Writers of Ancient Greece and Rome: An Anthology*, University of Oklahoma Press.
- Plantinga, L. (1984) *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, W.W. Norton.
- Price, C. (2001) *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford: Oxford University Press.
- Price, M. (2001) *The Händel companion*, New York: W. W. Norton & Company.
- Prins, Y. (1999) *Victorian Sappho*, Princeton University Press.
- Reynolds, M. (2002) *The Sappho Companion*, Palgrave Macmillan, New York.
- Robinson, M. F. (1962) *The aria in opera seria* Proceedings of the Royal Musical Association, (88), s. 31–43.
- Sadie, S. (Ed.), (1992) *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan Publishers, London, (Cilt 3).
- Sadie, S. (Ed.), (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London.
- Sadie, S. (Ed.), (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London.
- Samson, J. (2001) *Romanticism*, In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London (Cilt 21), s. 596–603.
- Say, A. (2022) *Müzik sözlüğü*, Islık Yayınları, İstanbul.
- Smith, J. (2008) *Baroque Opera and the Dramatic Expression of Emotion: An Analytical Study* Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge.
- Smith, J. (2008) *Baroque music and its context*, Routledge, London.
- Smith, R. (2008) *The role of strings in Handel's oratorios: Expression and communication*. Journal of Baroque Music Studies.
- Snyder, J. M. (1997) *The Woman and the Lyre: Women Writers in Classical Greece and Rome Southern*, Illinois University Press.
- Stark, J. (2003) *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto.
- Steinberg, M. (1998) *Choral masterworks: A listener's guide*, Oxford University Press, Oxford.
- Swafford, J. (2011) *The life and music of George Frideric Händel*, Northeastern University Press, Boston.
- Taruskin, R. (2010) *The Oxford history of western music, Volume I: The ancient world to the Baroque*, Oxford University Press, Oxford.
- Taruskin, R. (2010) *The Oxford history of western music, Volume II: The seventeenth and eighteenth centuries*, Oxford University Press, Oxford.
- Warrack, J., & West, E. (1992) *The Oxford dictionary of opera*, Oxford University Press.
- Wilson, E. (1980) *The strange ride of modernism: Fin-de-siècle culture in perspective*. London: Faber & Faber.

- Wright, B. (1989) *The music of Charles Gounod*, Thames Publishing, London.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016) *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara.

İnternet Kaynakları

- Augier, É. (1851) *Sapho: Tragédie lyrique en trois actes*, Paris: Michel Lévy Frères, Erişim adresi: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630355w>. Erişim tarihi: 18.02.2025.
- Biymed Akademi. (t.y.). Sel gider, kum kalır atasözünün anlamı. <https://www.biymed.com.tr/makaleler/makale.asp?id=13413>. Erişim tarihi: 15.02.2025.
- Britannica (2024) Libretto, <https://www.britannica.com/art/libretto>. Erişim tarihi: 21.12.2024.
- Downes, E. O. D. (1961) Erken klasik opera seria'da "secco" reçitatif (1720–80). *American Musicological Society Dergisi*, 14(1), 50–69. <https://doi.org/10.2307/829465>. Erişim tarihi: 12.09.2024.
- Gounod, C. (1851/2011), *Sapho (Vocal score)* (Heugel ed.) [https://imslp.org/wiki/Sapho,CG_1\(Gounod, Charles](https://imslp.org/wiki/Sapho,CG_1(Gounod,_Charles)). Erişim tarihi: 14.05.2025.
- Handel, G. F. (1711) *Rinaldo* (HWV 7a), IMSLP – Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/Rinaldo,HWV_7a \(Handel, George Frideric](https://imslp.org/wiki/Rinaldo,HWV_7a_(Handel,_George_Frideric)). Erişim tarihi: 23.01.2025.
- <https://audiolover.com/wp-content/uploads/2023/11/during-which-period-in-music-history-did-george-frideric-handel-contribute-1700469880.jpg>. Erişim tarihi: 13.12.2024
- <https://ichef.bbci.co.uk/images/ic/1200x675/p06922wy.jpg>. Erişim tarihi: 17.04.2025.
- <https://leadingmusicians.com/composers/charles-gounod-composer/>. Erişim tarihi: 08.04.2025.
- <https://operakulubu.wordpress.com/2013/11/11/lascia-chio-pianga-handel-rinaldo/>. Erişim tarihi: 05.01.2025.
- <https://www.denverpost.com/>. Erişim tarihi: 10.01.2025.
- <https://www.getyourguide.com/tr-tr/milano-l139/la-scala-muzesi-ve-tiyatrosu-t24640/>. Erişim tarihi: 23.06.2025.
- <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/artists/gounod-charles/>. Erişim tarihi: 17.04.2025.
- Lumen Learning. (t.y.). Barok Dönemi: Özellikleri ve Rönesans ile karşılaştırması, <https://courses.lumenlearning.com/vccs-tcc-music-rford/chapter/the-baroque-period/>. Erişim tarihi: 20.01.2025.
- Predota, G. (2018, 15 Haziran) *The Sapho Affair: Charles Gounod and Pauline Viardot*, Interlude, <https://interlude.hk/sapho-affair-charles-gounod-pauline-viardot/>. Erişim tarihi: 23.04.2015.
- Rossi, G. (1711). *Rinaldo* [Opera librettosu]. IMSLP Petrucci Music Library. [https://imslp.org/wiki/Rinaldo%2C HWV 7 \(Handel%2C George Frideric](https://imslp.org/wiki/Rinaldo%2C_HWV_7_(Handel%2C_George_Frideric)). Erişim tarihi: 01.12.2024.

Royal Opera House. (n.d.). Rinaldo by George Frideric Handel. <https://www.roh.org.uk/tickets-and-events/rinaldo-by-george-frideric-handel>. Erişim tarihi: 12.09.2024.

şekil: İnsan Ses Türleri ve Ses Aralıkları Genel Diyagram, https://archive.schillerinstitute.com/music/rev_chart.html. Erişim tarihi: 15.01.2025.

Tasso, T. (1996). Kurtarılmış Kudüs (E. Fairfax, Çev.). Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/392/pg392-images.html>. (Original eser: 1581, Parma, Italy). Erişim tarihi: 14.01.2025.

The Royal Opera House. (n.d.). Handel's Rinaldo. <https://www.roh.org.uk/tickets-and-events/rinaldo-by-george-frideric-handel>. Erişim tarihi: 08.10.2024.

UNESCO World Heritage Centre. (n.d.). Historic Centre of řeský Krumlov. <https://whc.unesco.org/en/list/617>. Eriřim tarihi: 10.11.2024.

