

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KASTRATLARIN BAROK DÖNEM OPERA TARİHİNDEKİ YERİNİN
İNCELENMESİ, G. F. HANDEL'İN RİNALDO VE GIULIO CESARE
OPERALARINDAKİ KASTRAT ROLLERİN ANALİZİ

ESER METNİ

Kaan BULDULAR

Anasanat Dalı: Sahne Sanatları

Programı: Opera Yüksek Lisans

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Tülay HATİP

İSTANBUL OCAK 2025

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KASTRATLARIN BAROK DÖNEM OPERA TARİHİNDEKİ YERİNİN
İNCELENMESİ, G. F. HANDEL'İN RİNALDO VE GIULIO CESARE
OPERALARINDAKİ KASTRAT ROLLERİN ANALİZİ

ESER METNİ

Kaan BULDULAR

Anasanat Dalı: Sahne Sanatları

Programı: Opera Yüksek Lisans

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Tülay HATİP

İSTANBUL OCAK 2025

Kaan BULDULAR tarafından hazırlanan “KASTRATLARIN BAROK DÖNEM OPERA TARİHİNDEKİ YERİNİN İNCELENMESİ, G. F. HANDEL’İN RİNALDO VE GİULIO CESARE OPERALARINDAKİ KASTRAT ROLLERİN ANALİZİ” adlı bu tezin Eser metni olarak uygun olduğunu onaylarım.

.....

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sahne Sanatları Anasanat Dalında Eser metni olarak kabul edilmiştir.

Başkan : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET.....	xi
SUMMARY	xiii
GİRİŞ	1
1. BAROK DÖNEMİNDE OPERA VE KASTRASYON	9
1.1. Barok Döneminde Müzik.....	9
1.2. Barok Dönemi Müziğinin Özellikleri	17
1.2.1. Erken Barok	19
1.2.2. Orta Barok.....	20
1.2.3. Geç Barok.....	21
1.3. Barok Döneminde Opera.....	24
1.4. Kastrasyon.....	26
1.4.1. Kastrasyon Kavramı.....	26
1.4.2. Tarihsel Süreçte Kastrasyon.....	27
1.4.3. Barok Dönem’de Castrato Şarkıcılar	30
2. GEORG FRIEDRICH HANDEL.....	35
2.1. Georg Friedrich Handel’in Yaşamı	35
2.2. Georg Friedrich Handel’in Müzik Dili	39
2.3. Händel’in Londra Operalarındaki Kastrat Rollerini.....	42

3. GEORG FRIEDRICH HANDEL’İN RİNALDO VE GIULIO CESARE ADLI OPERALARINDAKİ KASTRAT ROLLARİNİN ANALİZİ	53
3.1. Rinaldo Adlı Operası.....	53
3.1.1. Operanın Konusu.....	53
3.1.2. Operanın Sahnelerlendirilmesi	57
3.1.3. Operadaki Baş Rollerin Karakter Analizi	63
3.1.4. Kastrat Rollerinin Analizi	66
3.2. Giulio Cesare Adlı Operası	79
3.2.1. Operanın Konusu.....	79
3.2.2. Operanın Sahnelerlendirilmesi	81
3.2.3. Operadaki Kastrat Rollerin Analizi.....	87
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	95
ÖZGEÇMİŞ	101

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1.1. Monteverdi.....	16
Şekil 1.2. Arcangelo Corelli	16
Şekil 1.3. Castratore.....	32
Şekil 3.1. Rinaldo Adlı Operanın Afişi.....	53
Şekil 3.2. Giulio Cesare Adlı Operanın Afişi	79



KASTRATLARIN BAROK DÖNEM OPERA TARİHİNDEKİ YERİNİN İNCELENMESİ, G. F. HANDEL'İN RINALDO VE GIULIO CESARE OPERALARINDAKİ KASTRAT ROLLERİN ANALİZİ

ÖZET

Barok dönemin opera tarihine damga vuran kastrat sanatçılar, gerek fiziksel özelliklerinden kaynaklanan benzersiz ses renkleri gerekse virtüözlük yetenekleri ile bu dönemin opera sahnelerinde önemli bir yer tutmaktadır. Kastratların yükselişi, İtalyan operasının gelişimiyle eş zamanlı gerçekleşmiş ve özellikle 17. ve 18. yüzyılda doruk noktasına ulaşmıştır. Kastrat sanatçılar, sahne üzerindeki güçlü dramatik etkileri ve sıra dışı vokal yetenekleri ile dönemin bestecilerine hem ilham kaynağı olmuş hem de eserlerin icrasında vazgeçilmez bir konuma gelmiştir. Bu çalışmada, kastratların Barok dönemin müzikal estetiği ve opera repertuvarındaki rolü incelenmekte, bu bağlamda G.F. Handel'in Rinaldo ve Giulio Cesare operalarındaki kastrat rollerinin analizine odaklanılmaktadır. Handel'in bu iki eseri, kastrat sanatçıların yeteneklerini sergilemeleri için yazılmış eşsiz aryaları ve dramatik karakterizasyonlarıyla öne çıkmaktadır. Tezde, kastratların opera dünyasındaki tarihsel süreçleri ele alınmakta, bu özel vokal türüne yönelik toplumsal ve kültürel algılar değerlendirilmektedir. Araştırmanın temel amacı, kastrat sanatçılarının Barok dönemi opera sanatına olan katkılarını belirlemek, Handel'in bu rollere yüklediği sanatsal anlamı ve dönem müziği içindeki önemini ortaya koymaktır. Handel'in kastratlar için yazdığı bölümler, müzikal analiz yöntemleriyle değerlendirilerek ses aralığı, melodi yapısı, teknik gereklilikler ve dramatik anlatımları bakımından incelenmiştir. Elde edilen bulgular, kastrat sanatçıların Barok opera repertuvarındaki yerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, çalışma, hem Barok dönemi opera tarihine ışık tutmakta hem de kastratların sanatsal mirasının günümüzdeki opera dünyasına etkilerini tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kastrat, Barok, Opera, Handel, Rinaldo, Cesare



**AN ANALYSIS OF THE PLACE OF CASTRATES IN THE HISTORY OF
BAROQUE OPERA, AN ANALYSIS OF CASTRATE ROLES IN G. F.
HANDEL’S RINALDOS AND GIULIO CESARE OPERAS**

SUMMARY

Castrate artists, who left their mark on the opera history of the Baroque period, have an important place in the opera stages of this period with both their unique vocal colors resulting from their physical characteristics and their virtuosic abilities. The rise of castrates occurred simultaneously with the development of Italian opera and reached its peak especially in the 17th and 18th centuries. Castrate artists, with their strong dramatic effects on stage and extraordinary vocal abilities, have inspired the composers of the period and have become indispensable in the performance of works. This study examines the role of castrates in the musical aesthetics and opera repertoire of the Baroque period, and in this context, focuses on the analysis of castrate roles in G.F. Handel's operas *Rinaldo* and *Giulio Cesare*. These two works by Handel stand out with their unique arias and dramatic characterizations written for castrate artists to showcase their talents. This thesis examines the historical processes of castrates in the opera world, and evaluates the social and cultural perceptions towards this special vocal type. The main purpose of the research is to determine the contributions of castrate artists to the Baroque opera art, to reveal the artistic meaning Handel attributed to these roles and their importance in the music of the period. The parts written by Handel for castrates were evaluated with musical analysis methods and examined in terms of voice range, melody structure, technical requirements and dramatic expressions. The findings obtained contribute to a better understanding of the place of castrate artists in the Baroque opera repertoire. In this context, the study both sheds light on the history of Baroque opera and discusses the effects of the artistic heritage of castrates on the contemporary opera world.

Keywords: Castrate, Baroque, Opera, Handel, *Rinaldo*, *Cesare*

GİRİŞ

Barok dönemi, müzik tarihinde sanatsal ifadenin zirveye ulaştığı, özellikle opera sanatının büyük bir gelişim gösterdiği bir dönem olarak kabul edilmektedir. 1600 ile 1750 yılları arasında şekillenen bu dönem, müziğin teknik ve estetik açıdan dönüşüm geçirdiği bir zaman dilimi olmuştur. Barok müzik, duyguların güçlü bir şekilde ifade edilmesine, kontrastların belirginleşmesine ve süslemelerin yoğun şekilde kullanıldığı melodik yapıların gelişmesine olanak tanımıştır. Özellikle opera sanatı, bu dönemde büyük bir yükseliş yaşamış ve sahne sanatlarının en prestijli dallarından biri haline gelmiştir (Çelebioğlu, 1986).

Barok operası, müzikal anlatımı, dramatik ifadeyi ve teatral unsurları bir araya getirerek izleyiciyi etkileyen görkemli sahne prodüksiyonları oluşturmuştur. Besteciler, librettistler ve icracılar, operanın sahneleme açısından gücünü artırmak için çeşitli yenilikler geliştirmiştir. Bu yeniliklerden biri de kastrat şancılarının opera sahnelerinde önemli bir yer edinmesi olmuştur. Kastratlar, genç yaşta kastre edilen ve bu sayede tiz seslerini koruyabilen ancak yetişkinliğe ulaştıklarında gelişmiş akciğer kapasiteleri sayesinde olağanüstü vokal güce sahip olan erkek vokalistlerdir. Sahip oldukları geniş ses aralığı ve güçlü nefes kontrolü, onlara operada eşsiz bir konum kazandırmıştır (İlyasoğlu, 2009).

Barok dönemde kastratların olağanüstü vokal yetenekleri, dramatik anlatımı güçlendiren en önemli unsurlardan biri olmuştur. Besteciler, kastratların eşsiz ses özelliklerini göz önünde bulundurarak onlar için özel ariyalar bestelemiş, teknik becerilerini sergileyebilecekleri süslemelerle dolu, geniş ses aralıkları gerektiren parçalar yazmıştır. Handel, Vivaldi, Scarlatti, Hasse ve Vinci gibi dönemin önemli bestecileri, kastratların seslerinin sınırlarını zorlayan virtüöz pasajlar içeren eserler bestelemişlerdir (Kaygısız, 1999).

Barok dönemde kastrat şancılar yalnızca müzikal başarılarıyla değil, aynı zamanda sahne performanslarıyla da dikkat çekmişlerdir. Gösterişli kostümleri, abartılı teatral hareketleri ve sahnedeki güçlü duruşlarıyla operanın dramatik yapısını güçlendirmişlerdir. 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'daki opera sahnelerinin en büyük

yıldızları kastratlar olmuş, halk arasında büyük bir hayran kitlesi edinmişlerdir. Onların sahip olduğu benzersiz vokal özellikleri, operanın sadece müzikal değil aynı zamanda teatral boyutunu da daha etkileyici hale getirmiştir (Say, 1997).

Kastratların en büyüklerinden biri olarak kabul edilen Farinelli, teknik becerisi, duygusal derinliği ve sahnedeki büyüleyici varlığı ile döneminin en ünlü şancılarından biri olmuştur. Aynı şekilde Senesino, Caffarelli ve Carestini gibi isimler de barok operasının zirvesinde yer almış ve besteciler tarafından kendileri için özel olarak yazılmış ariyalarla ölümsüzleşmişlerdir. Kastrat şancılar, özellikle opera seria türünün en önemli icracıları arasında kabul edilmiş ve opera sahnelerinin vazgeçilmez isimleri olmuştur. Ancak, 18. yüzyılın sonlarına doğru kastrat geleneği yavaş yavaş gerilemeye başlamış, operada daha doğal vokal tarzlarına yönelik bir eğilim ortaya çıkmıştır. Fransız Devrimi ile birlikte değişen sosyal ve kültürel yapılar, opera sanatının da dönüşmesine neden olmuş ve kastrat şancıların etkisi azalmıştır. 19. yüzyılın başlarında kastrat uygulaması tamamen sona ermiş, operada kadın ve erkek seslerinin doğal dağılımı tekrar hâkim olmuştur. Buna rağmen, kastrat şancılarının barok dönemde opera sanatına kattığı eşsiz miras, günümüze kadar etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Modern sahnelemelerde kastrat repertuarları, kontratenorlar tarafından icra edilmekte ve barok dönemin unutulmaz müzikal mirası yaşatılmaktadır. Günümüzde birçok operasever, barok dönemin büyüleyici atmosferini yeniden keşfetmek için kastratların icra ettiği eserleri dinlemeye devam etmekte ve bu müzik mirasının izlerini sahnede yeniden canlandırmaktadır. Kastrat şancılar, olağanüstü ses gücü ve dramatik anlatım yetenekleriyle barok operasının müzikal ve sanatsal zirvesini temsil etmiş ve opera tarihine unutulmaz bir şekilde damga vurmuştur (Finucci, 2003).

Kastratların operadaki rolleri, yalnızca birer icracı olmanın ötesinde, dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerini yansıtan bir fenomen olarak değerlendirilmelidir. 17. ve 18. yüzyıl boyunca, bu olağanüstü ses yeteneklerine sahip şancılar opera dünyasının en prestijli ve gözde figürleri haline gelmiş, aynı zamanda müzik tarihinin şekillenmesinde kritik bir rol oynamışlardır. Sahip oldukları eşsiz vokal kapasite, geniş ses aralıkları ve virtüöz teknikleri sayesinde barok operasının temel yapı taşlarından biri olmuş, dönemin en önemli bestecileri eserlerini büyük ölçüde bu sanatçılara göre şekillendirmiştir. Özellikle İtalya’da gelişen opera seria türü, kastrat

şancıların üstün tekniklerini sergileyebilmeleri için bir zemin oluşturmuş, bu sanatçıların opera dünyasındaki etkisini daha da artırmıştır (Halidi, 2017).

Kastratların sahnedeki önemi, yalnızca müzikal üstünlüklerinden kaynaklanmıyordu; aynı zamanda dönemlerinin sosyal yapıları, toplumsal algıları ve kültürel eğilimleri açısından da büyük bir anlam taşımaktaydılar. Barok döneminde opera, aristokrasinin en büyük eğlencelerinden biri haline gelmişti ve kastrat şancılar, bu sanatın en gözde yıldızları olarak kabul ediliyordu. Operalar, sadece sanatsal bir etkinlik olmanın ötesinde, soyluların güç gösterisi yaptığı, prestijlerini artırdığı ve kültürel üstünlüklerini sergilediği mekanlar haline gelmişti. Dolayısıyla, kastratlar yalnızca birer icracı değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve sosyal yapısının birer simgesi olarak da görülmekteydiler. Onların sahnede sergilediği ihtişam, yalnızca müziksel becerileriyle sınırlı kalmayıp, toplumun sanata bakış açısını, estetik anlayışını ve idealize edilen güzellik algısını da şekillendiriyordu (Dean, 2006).

Kastratların sesleri, doğal erkek seslerinden farklı bir tınıya sahip olduğu için, operada kahraman rolleri onlara teslim edilmekteydi. O dönemde opera sahnesinde güçlü, cesur ve kahramanlıkla özdeşleşmiş karakterleri canlandıran kastratlar, bir anlamda geleneksel maskülenlik algısını da yeniden yorumlamış oluyorlardı. Örneğin, dönemin ünlü kastrat şancılarından biri olan Farinelli, sahne üzerinde büyüleyici bir fiziksel varlığa sahip olmasa da, sesiyle olağanüstü bir duygusal etki yaratabiliyor ve kahramanlıkla özdeşleşmiş rolleri başarıyla icra ediyordu. Bu durum, barok dönemin sanat anlayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Barok estetiği, aşırılıkları, duygusal derinliği ve abartılı dramatik ifadeyi ön plana çıkaran bir anlayışa sahipti ve kastrat şancılar tam da bu estetik çerçeve içerisinde ideal icracılar olarak görülmekteydi. Özellikle İtalyan operasının gelişimiyle birlikte kastratların sahneye olan etkisi Avrupa genelinde yayılmış ve bu sanatçıların ünü kıtaları aşmıştır. 17. yüzyılda İtalya, Avrupa'nın müzik merkezi haline gelmiş ve buradaki opera evleri, en yetenekli kastrat şancıları sahneye çıkarmaya başlamıştır. Roma, Venedik, Napoli gibi şehirler, kastratların yetiştiği ve ün kazandığı en önemli merkezler arasında yer alıyordu. Ancak kastratların etkisi yalnızca İtalya ile sınırlı kalmamış, Fransa, Almanya ve İngiltere gibi ülkelerde de büyük bir hayran kitlesi edinmişlerdir. Örneğin, Handel'in Londra'da sahneye koyduğu operalarda Senesino gibi ünlü kastrat şancılar başrolleri üstlenmiş ve İngiliz aristokrasisinin ilgisini çekmiştir (Halidi, 2017).

Kastrat şancıların yetenekleri, bestecileri de büyük ölçüde etkilemiştir. Barok dönemin en önemli opera bestecileri, eserlerini kastratların vokal yeteneklerini sergileyebileceği şekilde yazmışlardır. Bu besteciler arasında yer alan Handel, Scarlatti, Vivaldi ve Porpora gibi isimler, kastratların olağanüstü teknik becerilerini sergileyebilecekleri ariyalar bestelemişlerdir. Kastratlar için yazılmış eserler genellikle zorlu süslemeler, uzun nefes gerektiren pasajlar ve geniş ses aralıkları içermektedir. Örneğin, Handel'in yazdığı ariyalar, kastratların nefes kontrolünü, süsleme yeteneğini ve dramatik anlatım gücünü ortaya koymak üzere tasarlanmış olup, sahnedeki etkilerini artıran unsurlar içermektedir. Kastratların sahne üzerindeki büyüleyici varlığı, yalnızca müzikal bir fenomen değil, aynı zamanda toplumsal bir olgu olarak da ele alınmalıdır. 17. ve 18. yüzyılda birçok genç erkek çocuk, kastrat şancı olabilmek umuduyla kastre edilmekteydi. Bu durum, Avrupa'daki müzik eğitiminin, ailelerin ekonomik durumlarının ve sosyal sınıfların kastrat sanatçıları yetiştirmedeki rolünü de gözler önüne sermektedir. Çoğu zaman fakir ailelerden gelen yetenekli çocuklar, seslerinin korunması için kastre edilir ve müzik akademilerine gönderilirdi. Bu akademilerde eğitim gören genç şancılar, yıllar süren vokal ve sahne eğitiminden geçerek en iyi opera evlerinde sahne almak için yarışarlardı. Ancak bu sürecin arkasında ciddi bir insanlık trajedisi de yatmaktaydı. Her kastrat, ünlü bir opera yıldızı olamıyordu ve birçok genç erkek çocuk, kastre edilmesine rağmen hiçbir zaman büyük sahnelere ulaşamıyordu (Finucci, 2003).

Kastratların operadaki etkisi, yalnızca 18. yüzyıla sınırlı kalmamış, müzik tarihinde kalıcı bir miras bırakmıştır. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde, kastratların operadaki etkisi azalmaya başlamış ve bu uygulama giderek terk edilmiştir. Fransız Devrimi'yle birlikte aristokrasinin gücünü kaybetmesi, operanın daha demokratik bir sanat formuna evrilmesi ve romantik dönemde daha doğal seslerin tercih edilmesi, kastrat şancıların sonunu getirmiştir. Ancak bu durum, kastratlar için bestelenen eserlerin unutulmasına yol açmamıştır. Günümüzde barok operalarının sahnelenmesinde kastrat repertuarı, kontratenorlar tarafından icra edilmekte ve bu eserler yeniden keşfedilmektedir. Özellikle Farinelli'nin ariyaları ve Handel operaları, modern sahnelerinde hala büyük ilgi görmektedir. Kastrat şancılar, barok dönemin en etkileyici ve sıra dışı müzikal figürleri arasında yer almış, yalnızca müzik dünyasında değil, toplumsal ve kültürel anlamda da derin izler bırakmışlardır. Onların olağanüstü sesleri, operaya olan katkıları ve bestecilere ilham veren sanatsal

yetenekleri, müzik tarihinin en unutulmaz sayfalarından birini oluşturmuştur. Barok operasının dramatik anlatımını güçlendiren kastratlar, dönemlerinin en büyük sahne yıldızları olarak anılmış ve opera sanatının gelişiminde belirleyici bir rol oynamışlardır. Bugün bile, onların icra ettiği eserler, barok müziğin büyüleyici dünyasını keşfetmek isteyen dinleyiciler tarafından büyük bir hayranlıkla dinlenmeye devam etmektedir (Finucci, 2003).

Bu çalışmada, Barok dönemin en önemli bestecilerinden biri olan George Frideric Handel'in kastrat sanatçılar için yazdığı operalar özelinde, bu benzersiz vokal icracılarının Barok operasındaki rolü ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Handel'in operaları, 18. yüzyılın opera seria geleneği içinde önemli bir yer tutmakta olup, kastrat sanatçılar için özel olarak yazılmış ariyalar, vokal virtüöziteyi ön plana çıkaran en önemli müzikal yapılar arasında değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, özellikle Handel'in en ünlü operalarından olan Rinaldo ve Giulio Cesare eserlerindeki kastrat rolleri incelenerek, bu sanatçıların sahne üzerindeki dramatik etkisi, ses teknikleri ve operadaki karakter gelişimi açısından nasıl bir konuma sahip oldukları detaylı bir şekilde analiz edilecektir.

Handel'in kastrat sanatçılar için yazdığı müzik, dönemin vokal stiline uygun olarak büyük bir teknik ustalık gerektirmekteydi. Barok operalarının önemli bir özelliği olan da capo ariyaları, kastratların geniş ses aralıklarını, nefes kontrolünü ve süsleme yeteneklerini sergileyebilmeleri için mükemmel bir zemin sağlıyordu. Handel'in kastrat şancılar için yazdığı ariyalar, yalnızca vokal teknikleri açısından değil, aynı zamanda dramatik anlatım açısından da büyük bir derinliğe sahiptir. Rinaldo operasında baş karakter olan Rinaldo'nun ariyaları, kahramanlık ve duygusallığın iç içe geçtiği bir yapı sergilerken, Giulio Cesare operasındaki Sezar rolü, liderlik, güç ve karizmatik otoriteyi yansıtan bir müzikal dil içermektedir. Bu karakterlerin müzikal yapıları incelendiğinde, kastrat sanatçıların sadece teknik becerilerini sergilemekle kalmayıp, aynı zamanda operanın dramatik yapısını güçlendiren temel unsurlar olduğu görülmektedir.

Kastratların Barok operasındaki yeri, yalnızca vokal becerileriyle değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamlarıyla da değerlendirilmektedir. 17. ve 18. yüzyılda kastrat sanatçılar, opera dünyasının en önemli figürleri arasında yer almakta ve büyük bir hayran kitlesine sahip olmaktaydılar. Handel'in eserleri, kastrat şancılar için yazılmış en ikonik operalar arasında gösterilmekte olup, bu sanatçılar için özel

olarak bestelenmiş aryalar, onların sahnedeki etkilerini maksimize eden yapılar içermektedir. Özellikle Giulio Cesare operasında, kastratlar için yazılmış aryaların büyük bir dramatik güç taşıdığı ve operanın genel anlatısını yönlendiren temel unsurlar olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, kastratların yalnızca teknik bir unsur olarak değil, aynı zamanda opera sanatının estetik yapısını belirleyen en önemli faktörlerden biri olarak değerlendirilmeleri gerekmektedir.

Handel'in kastratlar için yazdığı müziğin bir diğer önemli özelliği, her bir karakterin psikolojik derinliğini yansıtan melodik yapıların kullanılmasıdır. Örneğin, Rinaldo operasında kahraman Rinaldo'nun seslendirdiği aryalar, kahramanlıkla duygusallık arasında gidip gelen bir anlatıma sahiptir. Operanın en ünlü aryalarından biri olan Lascia ch'io pianga, derin bir melankoli ve lirizm içerirken, savaş sahnelerinde seslendirilen aryalar, güçlü ve dinamik bir yapı sergilemektedir. Bu durum, Handel'in kastrat sanatçıları için yazdığı müziğin yalnızca teknik gösterişe dayanmadığını, aynı zamanda sahnedeki karakterlerin iç dünyasını yansıtan önemli dramatik unsurlar içerdiğini göstermektedir.

Özellikle Giulio Cesare operasında kastrat sanatçıları için yazılmış bölümler, karakterlerin sahnede nasıl bir etki yarattığını anlamak açısından büyük bir öneme sahiptir. Sezar karakterinin aryaları, onun hem güçlü bir lider hem de duygusal bir insan olduğunu göstermektedir. Handel, Sezar'ın karakter gelişimini vurgulamak için kastrat sanatçıların ses yeteneklerinden yararlanmış, özellikle süslemeler ve geniş melodik sıçramalar içeren aryalar bestelemiştir. Bu durum, kastratların sahnede sadece şarkı söyleyen birer icracı olmadıklarını, aynı zamanda operanın dramatik anlatısını şekillendiren başlıca unsurlar arasında yer aldıklarını göstermektedir.

Handel'in müziği, kastrat sanatçıların vokal özelliklerini ön plana çıkarırken, aynı zamanda onların opera sahnesinde büyük bir dramatik etki yaratmalarını sağlamıştır. Kastratlar, 18. yüzyıl operalarının vazgeçilmez figürleri olmuş, bu dönemde operanın en büyük yıldızları haline gelmişlerdir. Handel'in eserleri, kastratların dramatik rollerini en iyi yansıtan örnekler arasında yer almakta olup, bu sanatçıların sahnede nasıl bir etki yarattığını anlamak açısından büyük bir önem taşımaktadır. Rinaldo ve Giulio Cesare operalarındaki kastrat rolleri incelendiğinde, bu sanatçıların yalnızca teknik ustalıklarıyla değil, aynı zamanda sahnede yarattıkları dramatik etkiyle de operanın temel yapı taşları oldukları görülmektedir.

Bu alışmada Handel'in Rinaldo ve Giulio Cesare operalarındaki kastrat rolleri detaylı bir şekilde incelenerek, bu sanatçıların Barok operasındaki yeri kapsamlı bir şekilde ele alınmaktadır. Handel'in kastrat sanatçılar için yazdığı arylar, yalnızca vokal teknikler açısından değil, aynı zamanda dramatik anlatımlar açısından da büyük bir zenginlik taşımalıdır. Bu analizler, kastratların Barok operasındaki yerinin ne kadar önemli olduğunu ve Handel'in müziğinin bu sanatçılar için nasıl özel olarak tasarlandığını gözler önüne sermektedir. Kastrat sanatçılar, Barok operasının en büyük yıldızları olmuş ve bu dönemin operalarını şekillendiren en önemli unsurlar arasında yer almıştır. Bu nedenle, Handel'in kastratlar için yazdığı operaların incelenmesi, Barok operasının genel yapısını anlamak açısından büyük bir önem taşımalıdır.

Çalışma kapsamında, kastratların opera dünyasındaki tarihsel süreçleri, toplumsal kabul ve müzik tarihine olan katkıları ele alınırken, aynı zamanda bu fenomenin Barok müzik estetiği üzerindeki etkileri irdelenecektir. Çalışmanın temel motivasyonu, kastratların opera sanatına yaptığı katkıları ve Handel'in eserleri özeline bu katkıların nasıl şekillendiğini ortaya koyarak, hem müzik tarihi hem de opera sanatı açısından derinlemesine bir anlayış sunmaktır.



1. BAROK DÖNEMİNDE OPERA VE KASTRASYON

1.1. Barok Döneminde Müzik

Barok dönemi, müziğin altın çağının başlangıcı olarak kabul edilmekte olup, 17. yüzyılın tamamını ve 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan süreci kapsamaktadır. Bu dönem, zamanın en büyük org sanatçısı olarak tanınan Johann Sebastian Bach'ın 1750 yılındaki ölümüyle sona ermiş ve yaklaşık 150 yıllık bir zaman dilimini içermiştir. Gösterişli ve süslü yapısıyla dikkat çeken Barok dönemi, genellikle soylulara hitap eden ve müzik dünyasında kalıcı değişimlere yol açan bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Dönemin ihtişamı ve görkemi, müziğin yapısına da yansımış, yoğun ve zengin bir müzik anlayışı gelişmiştir. Barok dönemin karakteristik özellikleri arasında zıtlıkların kullanımı, ses dinamiklerindeki artışlar ve enstrüman grupları arasında gerçekleşen diyaloglar yer almaktadır. Rönesans dönemindeki saflık ve sadelik duyguları ön planda iken, Barok dönemde farklı duyguların iç içe geçmesi müzik eserlerini daha çarpıcı hale getirmiştir (Musiconline, 2019).

Barok dönemi, müzik tarihinde büyük değişimlerin ve yeniliklerin yaşandığı bir zaman dilimi olarak öne çıkmaktadır. Bu dönemde müzik anlayışında köklü dönüşümler gerçekleşmiş, hem bestecilerin hem de icracıların yaklaşımında belirgin farklılıklar gözlemlenmiştir. Özellikle kontrast kavramı, Barok müziğin temel yapı taşlarından biri haline gelmiş ve eserlerde dinamik geçişlerin, ani iniş çıkışların ve dramatik vurguların kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Barok müziğin karakteristik özellikleri arasında, eserin giriş ve bitiş bölümlerine verilen önemin artması, melodik çizgide belirgin bir akıcılığın sağlanması ve ses dinamiklerinde keskin geçişlerin yer alması bulunmaktadır. Barok döneminde sesin yükselip alçalması, müziğin dramatik etkisini artıran en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilmiştir. Bu döneme kadar müzikteki dinamik değişimler genellikle doğal bir akış içinde gerçekleşirken, Barok bestecileri bilinçli olarak ses seviyelerinde ani değişimlere yer vererek eserlerine daha büyük bir ifade gücü kazandırmışlardır. Özellikle teras dinamiği adı verilen bu teknik, Barok müziğin en belirgin özelliklerinden biri haline gelmiştir. Teras

dinamiği, müziğin bir bölümünün güçlü başlaması durumunda bu gücün korunması, hafif başlaması durumunda ise eserin aynı hafiflikte devam etmesi prensibine dayanmaktadır. Modern müzikte gördüğümüz gradual (kademeli) dinamik değişimlerin aksine, Barok müziğinde ani dinamik geçişler, eserin anlatım gücünü artırmak için kullanılan temel bir ifade biçimi olmuştur (Griffiths, 2010).

Barok müziğinin dikkat çeken bir diğer özelliği de enstrümantal müziğin giderek daha fazla önem kazanmasıdır. Rönesans döneminde vokal müziğin ön planda olduğu bir müzik anlayışı hakimken, Barok dönemiyle birlikte enstrümantal müzik büyük bir gelişim göstermiştir. Özellikle keman ailesi bu dönemde büyük bir yükselişe geçmiş ve keman, viyola, çello gibi enstrümanlar solo ve orkestra müziğinde önemli roller üstlenmiştir. Bunun yanı sıra, Barok dönemde konçerto ve sonat gibi enstrümantal müzik türleri öne çıkmaya başlamış ve bu türler müzik tarihine yön veren önemli eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Konçerto, Barok dönemde büyük gelişim gösteren müzik türlerinden biri olmuştur. Bu tür, solo bir enstrüman ile orkestra arasında karşılıklı bir diyalog şeklinde ilerleyen bölümler içermekte ve bu yapısıyla Barok müziğin kontrast anlayışını en iyi şekilde yansıtmaktadır. Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach ve George Frideric Handel gibi Barok dönemin önde gelen bestecileri, konçerto formunda birçok önemli eser bestelemişlerdir. Özellikle Vivaldi'nin Dört Mevsim adlı konçerto serisi, bu türün en başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Kaygısız, 2004).

Barok dönemde yaygın olarak kullanılan bir diğer enstrümantal müzik türü ise sonattır. Sonatlar, iki temel kategoriye ayrılmaktadır: kilise sonatı (sonata da chiesa) ve oda sonatı (sonata da camera). Kilise sonatları, adından da anlaşılacağı gibi dini törenlerde kullanılmak üzere bestelenmiş olup, daha ağırbaşlı ve ciddi bir yapıya sahiptir. Bu tür sonatlar genellikle dört bölümden oluşmakta ve hızlı-yavaş-hızlı-yavaş gibi bir tempoya sahip olmaktadır. Oda sonatları ise stilize danslardan oluşmakta ve daha hafif, eğlenceli bir karakter sergilemektedir. Oda sonatları, saraylarda ve aristokrat kesimin özel toplantılarında sıkça icra edilen eserler arasında yer almıştır. Barok müziğin önemli bir diğer unsuru da basso continuo (sürekli bas) tekniğidir. Bu teknik, eserin armonik yapısını desteklemek ve müziğin akıcılığını sağlamak amacıyla bas hattının sürekli olarak çalınmasını içermektedir. Genellikle klavye, lavta veya org gibi klavyeli enstrümanlarla gerçekleştirilen bu teknik, Barok müziğin temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Sürekli bas, hem

armonik bir çerçeve sunarak müziğin gelişimini yönlendirmiş hem de eserlere karakteristik bir Barok tınısı kazandırmıştır. Barok dönemi, müzik tarihinde önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir. Kontrast kavramının müziğin temel unsurlarından biri haline gelmesi, enstrümantal müziğin yükselişe geçmesi, teras dinamiğinin kullanımı ve konçerto ile sonat türlerinin gelişimi gibi birçok yenilik, bu dönemin müzikal karakterini belirlemiştir. Kilise ve oda sonatları, Barok müziğin çeşitliliğini gösteren önemli formlar olarak öne çıkmış ve besteciler, bu türler aracılığıyla hem dini hem de seküler müzik anlayışına katkıda bulunmuşlardır. Barok müziğin etkileri, klasik döneme geçiş sürecinde de hissedilmiş ve bu dönemde ortaya çıkan yenilikler, sonraki müzik akımlarına önemli bir miras bırakmıştır (Mimaroğlu, 2009).

Barok dönemin mimari ve sanat ilkeleri, müzikte de karşılık bulmaktadır. Süslü solo vokal bölümleri ve enstrümantal pasajlarla duygular ifade edilmekte ve bu süslemeler dinleyicilere estetik bir zevk sunmaktadır. Mimari alandaki teatral yaklaşımlar, operanın dramatik bir biçim olarak yükselişi ile paralellik göstermektedir. Bununla birlikte, Barok tarzın müzikteki karşılığı, daha soyut kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Örneğin, bireye verilen değer artışı ya da bir esere yönelik duygusal bir tepkinin, o eserin algılanmasında anahtar rol oynaması bu kavramlardan bazıları arasında yer almaktadır (Lord ve Snelson, 2018).

Barok dönem, müzik tarihinde önemli bir dönüşümün yaşandığı, bestecilerin yeni ifade biçimleri geliştirdiği ve müziğin teorik yapısında köklü değişimlerin gerçekleştiği bir zaman dilimi olarak dikkat çekmektedir. Bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri, tonal sistemin yaygın biçimde benimsenmesi ve müzikal kompozisyonlarda merkezi bir tonalitenin giderek daha güçlü bir hale gelmesidir. Bu, hem bestecilerin müziğe daha düzenli bir yapı kazandırmasına olanak tanımış hem de dinleyicilerin eserleri algılama biçiminde köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Barok müziğinde, belirli bir anahtarın baskın hale gelmesi ve bu anahtarın eser boyunca net bir şekilde korunması, müzikal yapıyı daha belirgin hale getirerek konçertant anahtarların düzenlenmesine temel oluşturmuştur. Barok dönemde, birbirine karşıt müzikal düşünceler ve farklı müzikal unsurların bir arada kullanılması, bestecilerin dramatik ve etkileyici eserler ortaya koymalarını sağlamıştır. Özellikle vokal ve enstrümantal müziğin bir arada kullanımı, dönemin en dikkat çeken özelliklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Şarkıcı ve enstrüman

gruplarının birlikte icra edildiği eserler, müzikal anlatımda derinlik ve zenginlik yaratmış, böylece Barok dönemin dramatik karakterini güçlendirmiştir. Bu dönemde, müzikte zıtlık kavramı son derece önemli hale gelmiş ve besteciler, dinleyiciler üzerinde etkileyici bir etki bırakmak için karşıt unsurları bilinçli bir şekilde kullanmışlardır (İlyasoğlu, 1994).

Zıtlık kavramı, Barok müziğinin dinamik yapısında önemli bir rol oynamaktadır. Müzikal dinamikler açısından değerlendirildiğinde, yumuşak ve yüksek seslerin birbirine karşıt olarak kullanıldığı, yani müzikte ani ve belirgin geçişlerin yapıldığı gözlemlenmektedir. Günümüz müziğinde sıklıkla kullanılan kademeli ses artışı (crescendo) veya kademeli ses azalması (decrescendo) gibi geçişler, Barok döneminde çok fazla tercih edilmemiştir. Bunun yerine, müzik aniden yumuşak başlayıp güçlü devam edebilir ya da tam tersi bir geçişle dinleyiciyi şaşırtabilir. Bu tür dinamik değişimler, müziğe daha çarpıcı bir karakter kazandırmış ve Barok müziğin belirgin özelliklerinden biri olan “teraz dinamiği” anlayışının gelişmesini sağlamıştır. Barok dönem müziğinde zıtlık, yalnızca dinamik değişimlerde değil, aynı zamanda müzikal doku açısından da belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Kontrpuan ve homofoni gibi iki farklı müzikal yapı, bu dönemde sıklıkla bir arada kullanılmış ve besteciler eserlerini bu teknikleri harmanlayarak oluşturmuştur. Kontrpuan, farklı melodik çizgilerin birbirine bağımlı olmadan ilerlemesiyle karakterize edilen, özellikle Johann Sebastian Bach’ın eserlerinde sıkça rastlanan bir müzikal tekniktir. Homofoni ise bir ana melodinin diğer sesler tarafından desteklenmesiyle oluşan daha akor bazlı bir dokuya sahiptir. Barok müzikte bu iki teknik arasındaki geçişler, bestecilerin anlatım gücünü artırmak için sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biri olmuştur. Ayrıca, Barok müziğinde topluluk içinde zıtlık kullanımı da oldukça yaygındır. Solo ve grup arasındaki karşıtlık, Barok müziğinin temel unsurlarından biri haline gelmiş ve özellikle konçerto formunun gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Solo konçerto ve concerto grosso gibi müzikal türler, bu dönemin zıtlık anlayışının en belirgin örneklerinden bazılarıdır. Solo konçertolar, genellikle tek bir enstrümanın öne çıktığı ve orkestranın bu solo çalgıya eşlik ettiği eserlerden oluşurken, concerto grosso formunda ise küçük bir enstrüman grubu ile büyük orkestra arasında sürekli bir diyalog bulunmaktadır. Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli ve Johann Sebastian Bach gibi besteciler, bu türü ustalıkla kullanarak dönemlerinin en etkileyici eserlerini ortaya koymuşlardır. Bununla

birlikte, Barok dönemde ortaya çıkan yeni müzikal türler, müziğin hem teknik açıdan gelişmesine hem de sanatsal bir anlatım biçimi olarak daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak tanımıştır. Opera, solo kantat ve konçerto gibi müzik türleri, bu dönemde yaygınlaşmış ve besteciler bu formlar aracılığıyla dramatik anlatımı daha etkileyici hale getirmişlerdir. Opera, Barok dönemin en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilmekte olup, sahne sanatlarıyla müziğin birleştiği en güçlü formlardan biri olmuştur. Claudio Monteverdi'nin öncülüğünü yaptığı Barok opera, sahnedeki dramatik olayları destekleyen zengin orkestrasyon ve vokal tekniklerle dinleyicilere hem görsel hem de işitsel bir şölen sunmuştur (Conti, 1978).

Solo kantatlar ise opera ile benzer bir dramatik anlatım taşımakla birlikte, daha küçük çaplı vokal eserler olarak değerlendirilmiştir. Genellikle bir ya da birkaç solo şarkıcı tarafından icra edilen bu eserler, dini ya da seküler metinler üzerine bestelenmiş olup, operaya kıyasla daha az teatral öğeler içermektedir. Johann Sebastian Bach'ın kilise kantatları, bu türün en başarılı örneklerinden bazıları olarak gösterilmektedir. Konçerto formu, Barok dönemin en önemli enstrümantal müzik türlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Solo enstrümanların ve orkestranın karşılıklı etkileşimi üzerine kurulu olan bu müzik türü, Barok müziğin zıtlık anlayışını en iyi şekilde yansıtan formlardan biri olmuştur. Konçerto türü, özellikle Vivaldi, Bach ve Handel gibi bestecilerin eserlerinde zirveye ulaşmış ve sonrasında klasik dönem bestecileri için önemli bir ilham kaynağı olmuştur (Büke ve Altınel, 2006).

Barok dönemi, müzik tarihinde hem teorik hem de icra bakımından büyük yeniliklerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Tonal sistemin giderek daha fazla benimsenmesi, müzikal zıtlıkların etkin bir şekilde kullanılması ve yeni müzik türlerinin ortaya çıkması, Barok müziğin temel karakteristikleri arasında yer almaktadır. Besteciler, ses dinamikleri, müzikal doku ve topluluk yapıları arasındaki karşıtlıkları bilinçli bir şekilde kullanarak, müzikte dramatik anlatımı güçlendirmiş ve Barok müziğin estetik anlayışını belirlemişlerdir. Barok dönemin getirdiği bu yenilikler, yalnızca bu döneme özgü kalmamış, sonraki dönemlerde de müzikal anlayışın evriminde önemli bir rol oynamıştır (Selanik, 1996).

Uzun cümleli, gösterişli ve zaman zaman karmaşık yapısıyla dikkat çeken Barok dönemi eserleri, kontrpuan ile homofon yazının bir arada kullanılması sayesinde dolgun ve ihtişamlı bir üsluba ulaşmaktadır. Homofon yazı tekniği, eşlikli tek ses anlamına gelmekte olup, melodi partisi ön plana çıkarken diğer sesler eşlikçi olarak

kalmaktadır. Bu teknik armoni olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde majör ve minör tonaliteler sıklıkla kullanılmaktadır. Çokses hesaplamaları dikey bir şekilde yapılmakta ve dönemin sonlarına doğru armoni sistemi netleşerek akor ve gam analizleri detaylı bir şekilde tanımlanmaktadır. Şifreli bas, insan sesine eşlik etmek amacıyla yaygın olarak kullanılmakta olup, bu dönemde suit, sonat, konçerto, konçerto grosso, füg, aryalar ve resitatif gibi kesin biçimlere sahip müzik eserleri ortaya çıkmaktadır (Selanik, 2010).

17. yüzyıl, Avrupa'da büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte İtalya, İspanya'nın siyasi egemenliği altında bulunmaktaydı ve bu durum, yalnızca yönetim biçimiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda dini ve kültürel yapıyı da büyük ölçüde etkilemiştir. İspanya'nın Katolik Kilisesi üzerindeki etkisi belirgin şekilde hissedilmekte, bu da toplumsal yapının şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktaydı. Dini otoritenin baskısı ve siyasi yönetimin sert merkeziyetçi politikaları, halkın özgürlük arayışlarını artırmış ve özellikle alt sınıflarda hoşnutsuzluğun yayılmasına neden olmuştur. Ekonomik sıkıntılar, savaşların getirdiği yıkımlar ve ağır vergiler, halkın geniş kesimleri üzerinde büyük bir baskı oluşturmuş, bu da toplumun genelinde bir moral çöküntüye yol açmıştır. Ancak, bu zorlu koşullar içerisinde sanat ve müzik, insanlara rahatlama ve teselli sunan en önemli unsurlar haline gelmiştir. Müzik, 17. yüzyılda İtalya'daki tüm toplumsal sınıfların ortak noktada bulunduğu bir ifade biçimi olarak büyük önem kazanmıştır. Sanatın bu denli güçlü bir rol üstlenmesi, müzikal ve dramatik sanatların bir araya geldiği opera türünün doğuşuna da zemin hazırlamıştır. Opera, İtalya'da ilk olarak aristokrasinin saray eğlencelerinin bir parçası olarak gelişmiş, ancak kısa sürede halkın da ilgisini çekerek daha geniş bir kitleye hitap eden bir sanat formuna dönüşmüştür. Başlangıçta yalnızca soyluların saraylarında icra edilen bu müzikli temsiller, zamanla halka açık ücretli tiyatrolarda sahnelenmeye başlamış ve böylece operanın popülaritesi giderek artmıştır (Dik, 2006).

Barok dönemde opera, yalnızca bir müzik türü olmanın ötesinde, toplumsal yapıyı ve dönemin sanat anlayışını yansıtan bir ifade biçimi haline gelmiştir. Opera terimi, Latince kökenli “opus” ve “operis” kelimelerinden türemiş olup, “eser” anlamına gelmektedir. Barok dönemin sanatsal estetiğine uygun olarak operada zıtlık ve ihtişam ön planda tutulmuş, dramatik anlatımı destekleyen büyük orkestralar, görkemli sahne dekorları ve güçlü vokal icralar önemli unsurlar haline gelmiştir. Bu

dönemde farklı opera türleri gelişmiştir. Dini temalara odaklanan “opera sacra” kutsal konulara yer verirken, ciddi olayları ele alan “opera seria” ise genellikle mitolojik veya tarihi karakterleri konu edinmiştir. Buna karşılık, mizahi öğeler içeren “opera buffa,” halkın daha çok ilgisini çeken ve günlük yaşamdan sahneler sunan bir tür olarak öne çıkmıştır. Tüm bu türler, Barok dönemde operanın hem sanatsal hem de toplumsal açıdan önemli bir konum kazanmasını sağlamış, müzik tarihine büyük katkılar sunmuştur (Mertkan, 2006).

Barok döneminde opera, iki farklı şarkı söyleme tarzını içermektedir: Arya ve resitatif. Aryalar, duygusal ezgileriyle ön plana çıkarken, resitatif ise konuşma temposunda icra edilen bir şarkı biçimi olarak dikkat çekmektedir. Opera, bu süreçte İtalya sınırlarını aşarak Avrupa’ya ve sonrasında Amerika kıtasına yayılmayı başarmıştır. İtalyan şefler ve sanatçılar, Avrupa’nın farklı bölgelerinde eserlerini sergileyerek büyük bir etki yaratmışlardır. Bu süreçte yalnızca tiyatrolarda değil, saraylar ve kiliselerde de otorite kazanmışlardır. Ayrıca, Barok Dönem’in önemli formlarından biri olan oratorio da bu dönemde yükselmiştir. Oratorio, dua anlamına gelen “orare” fiilinden türetilmiş olup, dini temalı bir dram olarak tanımlanmaktadır. 17. yüzyılın başlarında, operayla benzerlikler gösteren bu eserler, daha sonra operayla ayrılarak rakip hale gelmiştir. Oratorio, tiyatro sahnesinden bağımsız bir yapı kazanmış; sahne dekorları ve kostümlerden arınmıştır. Ancak, bu yeni tarzda anlatıcının (historicus) rolü önemli hale gelmiştir. Giacomo Carissimi, bu anlatıcı unsurunu oratorionun temel bir parçası haline getirmiştir. Alessandro Stradella’nın “San Giovanni Battista” adlı eseri, bu türün önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Monteverdi’nin “Orfeo”su ise ilk tatmin edici opera olarak görülmektedir (Lord ve Snelson, 2018; Michels-Vogel, 2015; Musiconline, 2019; Selanik, 2010).

Barok Dönem müziğinde öne çıkan isimler arasında Claudio Monteverdi, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach ve George Friderich Handel bulunmaktadır. Monteverdi, opera ve çalgı müziğini geliştiren bir figür olarak anılmaktadır. Corelli, keman çalma tekniğinin temellerini atmış bir besteci ve virtüöz olarak tanınmaktadır. Vivaldi, konçertonun öncüsü olarak öne çıkmaktadır. Bach, eski çok sesli müzik ile Barok Dönem müziğini birleştirerek dönemine damga vurmuş, Handel ise opera ve oratorio gibi dramatik unsurlar içeren eserlerle Barok müziğin en önemli bestecileri arasında yer almıştır.



Şekil 1.1. Monteverdi

Kaynak: The Master's Music School (2019). The Father of Opera: Claudio Monteverdi (1567-1643). 29.12.2024 tarihinde <https://tmms.co.uk/the-father-of-opera-claudio-monteverdi-1567-1643/> adresinden edinilmiştir.



Şekil 1.2. Arcangelo Corelli

Kaynak: Cantorion (1713). Arcangelo Corelli. 29.12.2024 tarihinde <https://tr.cantorion.org/composers/60/Arcangelo-Corelli> adresinden edinilmiştir.

Müzikte Barok dönem, geçmişte ne kadar negatif bir tanımla anılmış olsa da günümüzde kullanılan birçok teknik bu dönemden miras kalmıştır. Hala dinlediğimiz her Barok müziğinde derin duygularla sarmalanıyorsa bu 150 senelik şaşaalı çağın sanat tarihinde de aynı etkiyi bırakması sayesinde (Musiconline, 2019).

1.2. Barok Dönemi Müziğinin Özellikleri

Barok müzik, Avrupa’da yaklaşık olarak 1600 ile 1750 yılları arasında bestelenen eserleri tanımlayan bir terim olup, bu dönemde ortaya çıkan müzikal anlayışın kendine özgü yapısını ifade etmektedir. Barok dönemi, müziğin yalnızca eğlence amacıyla değil, aynı zamanda dramatik anlatımı güçlendirmek, duyguları ifade etmek ve sanatsal bir derinlik katmak amacıyla kullanıldığı bir çağ olmuştur. Müzikte yeni tekniklerin, armonik yapıların ve enstrümantal formların geliştiği bu dönem, Batı müzik tarihinin en yenilikçi süreçlerinden biri olarak kabul edilir. Barok kelimesi, Portekizce kökenli olup, “barroco” yani “işlenmemiş” veya “çarpık inci” anlamına gelmektedir. Başlangıçta bu terim, Barok sanatının aşırı süslemeli, abartılı ve karmaşık doğasını eleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Ancak zaman içinde Barok kavramı, yalnızca bir sanatsal tarzı tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda bu dönemin estetik anlayışını da kapsamıştır. Müzik tarihçileri açısından Barok terimi iki temel anlam taşımaktadır. İlk olarak, sanat tarihinde Rönesans ile Klasizm arasında yer alan, belirli bir dönemin eserlerini şekillendiren bir sanatsal üslubu ifade etmektedir. İkinci olarak ise, müzikte özellikle karşıtlık kavramının ön planda tutulduğu ve dramatik etkiyi artıran tekniklerin yaygın olarak kullanıldığı bir anlayışı tanımlamaktadır (Dik, 2015).

Barok çağı, yalnızca müzik alanında değil, mimarlık, edebiyat ve resim gibi diğer sanat dallarında da büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanat eserlerinde gösteriş, hareketlilik ve duygusal yoğunluk ön plana çıkmış, görsel sanatlarda olduğu gibi müzikte de ayrıntılara büyük önem verilmiştir. Barok sanatının genel estetik anlayışı, doğrudan müziğe de yansımış, dinamik geçişlerin yoğun kullanıldığı, süslemelerin ve dramatik anlatımın ön planda olduğu bir müzikal yaklaşım geliştirilmiştir. Bu dönemde müzik, aristokrasi ve kilisenin himayesinde büyük bir gelişim göstermiştir. Özellikle İtalya, Fransa ve Almanya’da müziğin saraylar, kiliseler ve kamuya açık tiyatrolar gibi farklı ortamlarda icra edilmesi yaygınlaşmış, müzik sanatı her kesimden insanın ulaşabileceği bir hale gelmiştir. Barok müzik, dinleyicilere doğrudan duygusal bir etki bırakmayı hedeflemiş, müzikal ifadelerde dramatik unsurların ön plana çıkmasını sağlamıştır. Duygu ve ihtişamın iç içe geçtiği bu dönemde, hem vokal hem de enstrümantal müzik formları büyük bir gelişim kaydetmiştir (Aydinoğlu, 2015).

Barok müzikteki en önemli unsurlardan biri, karşıtlık kavramının belirgin bir şekilde kullanılmasıdır. Dinamikler arasındaki keskin geçişler, ritmik çeşitlilik, kontrapuntal dokular ve süslemeler, bu dönemin karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Barok dönem bestecileri, eserlerinde tek bir duyguyu uzun süre devam ettirme eğiliminde olmuş, böylece müzikal anlatımda bütünlük ve süreklilik sağlanmıştır. Ayrıca, müzik eserlerinde belirgin ve net bir ritmik yapı tercih edilmiş, armonik dilin gelişmesiyle birlikte tonalite kavramı oturmaya başlamıştır. Barok dönem, aynı zamanda müziğin teorik ve pratik anlamda büyük dönüşümler yaşadığı bir çağdır. Tonal sistemin gelişmesi, akorların belirli bir düzen içerisinde kullanılmaya başlanması ve armoninin giderek daha karmaşık bir hale gelmesi, bu dönemin önemli müzikal yenilikleri arasındadır. Polifonik müzik anlayışı gelişerek daha belirgin hale gelmiş, çok seslilik sanatında önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Kontrapuntal tekniklerin ustalıkla kullanıldığı bu dönemde, füğ ve koro müziği gibi türler büyük bir gelişim göstermiştir (Büke ve Altınel, 2006).

Barok müziğin en önemli bestecileri arasında Claudio Monteverdi, Arcangelo Corelli, Henry Purcell, Jean-Baptiste Lully, Antonio Vivaldi, George Frideric Handel ve Johann Sebastian Bach gibi isimler bulunmaktadır. Bu besteciler, dönemlerinin müzikal anlayışına yön vermiş, opera, oratoryo, kantat, konçerto, sonat ve füğ gibi birçok önemli müzikal formun gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Bach ve Handel, Barok müziğin zirve noktalarından biri olarak kabul edilmekte olup, eserleri günümüzde de büyük bir hayranlıkla icra edilmektedir. Barok dönemin müziği, dönemin genel kültürel ve sanatsal eğilimleriyle doğrudan bağlantılıdır. Özellikle Rönesans'tan devralınan bazı müzikal unsurlar, Barok dönemde daha gelişmiş ve farklı bir karakter kazanmıştır. Müziğin dramatik anlatım gücü bu dönemde artmış, opera gibi büyük çaplı sahne eserleri popüler hale gelmiştir. Opera, Barok müziğin en önemli türlerinden biri haline gelmiş ve bu dönemde büyük bir gelişim göstermiştir. Monteverdi'nin ilk operalarıyla başlayan bu süreç, Handel ve Vivaldi gibi bestecilerin eserleriyle doruk noktasına ulaşmıştır. Barok müzik yalnızca 17. ve 18. yüzyıllar arasında bestelenen eserlerden ibaret değil, aynı zamanda müzik tarihine yön veren ve günümüzde de etkisini sürdüren bir sanatsal akımı ifade etmektedir. Barok müziğin yenilikçi yapısı, tonalite anlayışı, dramatik anlatım gücü ve süslemeli yapısı, sonraki dönemlerin müziğini büyük ölçüde etkilemiş ve Klasik

dönem başta olmak üzere birçok müzikal akımın temelini oluşturmuştur (Lord ve Snelson, 2018).

Barok müzik, İtalya'da kilisenin etkisiyle doğmuş ve zamanla Avrupa'nın geneline yayılmıştır. 1600 yılında İtalya'da opera türünün gelişmeye başlamasıyla ortaya çıkan bu dönem, Johann Sebastian Bach'ın 1750'deki ölümüyle son bulmuş olarak kabul edilmektedir. Barok dönemi, müzik formlarında yenilikler, enstrüman yapımındaki ilerlemeler ve birçok ünlü bestecinin varlığı ile müzik tarihinde efsaneleşmiş bir dönem niteliği taşımaktadır.

Barok müzik, üç ana döneme ayrılmaktadır:

1. Erken Barok (1550-1600)
2. Orta Barok (1600-1650)
3. Geç Barok (1650-1750).

1.2.1. Erken Barok

İtalya'da erken Barok dönemin önde gelen bestecileri arasında Jacopo Peri, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi ve Francesco Cavalli yer almaktadır. Bu dönemde tarihteki ilk opera, İtalya'da Jacopo Peri tarafından bestelenen “Dafne” operası olarak kayıtlara geçmiştir. Ancak, bu yeni türü geliştirip tüm dünyada tanınır hale getiren isim İtalyan besteci Claudio Monteverdi olmuştur.

Jacopo Peri asil bir ailenin çocuğu olarak 20 Ağustos 1561'de Roma'da dünyaya gelmiştir. Lucca'da Cristoforo Malvezzi'nin yanında müzik eğitimi aldıktan sonra “maestro di cappella” unvanına sahip olmuştur. Şair Ottavio Rinuccini, Peri'nin besteleyip sahnelemesi için “Dafne” adlı eserini sunmuş ve bu eser, 1597 yılında Floransa'daki Palazzo Corsi'de özel bir gösteri olarak sahnelenmiştir. Bunun ardından, 1600 yılında Fransa Kralı IV. Henri'nin Marie de Medici ile evliliği şerefine “L'Euridice” operasını bestelemiştir. Bu opera büyük bir başarı elde etmiş ve yeni bir türün doğuşuna öncülük etmiştir. Peri'nin eserleri, özellikle “Dafne” ve “Euridice”, operanın ilk örnekleri arasında yer almasının yanı sıra monodik yazım tarzını temsil etmesi bakımından da büyük bir öneme sahiptir. Ancak, Peri'nin tarzı, yaşamının son döneminde Claudio Monteverdi ve diğer genç besteciler karşısında eski moda olarak görülmeye başlanmıştır (Erol, 2012).

Claudio Monteverdi, 1567 yılında İtalya'nın Lombardiya bölgesindeki Cremona kentinde dünyaya gelmiştir. Monteverdi, Rönesans dönemine ait bir besteci olmasının yanı sıra operanın gelişiminde büyük katkılar sağlamış bir sanatçı olarak “opera'nın babası” unvanıyla tanınmaktadır. Hem Rönesans polifoni geleneği hem de Barok dönemin basso continuo tekniğini bir arada kullanması, onun müzik tarihinde iki dönem arasında bir köprü niteliği taşımasına olanak tanımaktadır. Eğitimini, doğduğu şehirde katedral maestrosu olan Marc'Antonio Ingegneri'den almıştır. Monteverdi, hem dini hem de seküler müzikler bestelemiş ve ilk eserini henüz 15 yaşındayken yayımlamıştır. 22 yaşında Mantua sarayında kemancı olarak başladığı kariyerinde, 35 yaşında “maestro di cappella” unvanına yükselmiştir. Daha sonra Venedik'te St. Mark's Bazilikası'nda aynı göreve atanmış, burada şeflik, orgculuk ve bestecilik yapmayı sürdürmüştür. Monteverdi, ölümüne kadar Venedik'te kalarak hem dini hem de seküler eserler üretmeye devam etmiştir. Onun en bilinen operalarından biri olan La Favola d'Orfeo, bugün hâlâ Monteverdi'nin müzik dünyasındaki yerini simgeleyen en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir (Kaygısız, 2004).

1.2.2. Orta Barok

Fransız besteciler arasında François Couperin, Jean Philippe Rameau, Jean-Baptiste Lully ve Marc-Antoine Charpentier gibi isimler, eserleriyle Barok döneme damga vuran önemli sanatçılar arasında yer almaktadır.

Jean-Baptiste Lully, 28 Kasım 1632'de Floransa, İtalya'da dünyaya gelmiştir. 1646 yılında Guise Dükü'nün oğlu tarafından keşfedilmiş ve Fransa'ya götürülerek burada Mademoiselle de Montpensier'in hizmetinde çocuk öğrenci olarak yer almıştır. Montpensier, Lully'nin müzik alanındaki yeteneklerini geliştirmesi için büyük destek sağlamıştır. Lully, bu süreçte gitar ve keman eğitimi alarak bu enstrümanlarda ustalaşmıştır (Dik, 2015).

Operalarla birlikte, bale ve dini müzikler de bestelemiş olan Lully, hızlı ve hareketli ritimler ile dansa uygun müzikler yapmayı tercih etmiştir. Besteleri sayesinde Paris'te ve genel olarak Fransız müzik anlayışında önemli değişimlere öncülük ettiği kabul edilmektedir. O dönemde nadiren kullanılan ya da hiç kullanılmayan müzik enstrümanlarını eserlerine dâhil etmeye büyük önem vermiştir. Aynı zamanda, Fransız tiyatrosunun önemli oyun yazarlarından biri olan Molière ile yakın bir

dostluk kurmuş ve birlikte çeşitli eserler üretmişlerdir. Bu ortak çalışmalar, tiyatro, komedi ve baleyi bir araya getiren comedie-ballet adı verilen yeni bir müzikal türün ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ayrıca, Lully, müzikli trajedi veya lirik trajedi olarak adlandırılan yeni bir Fransız opera türünün de yaratıcısı olarak kabul edilmektedir.

Lully, hazırladığı operalarda şarkılarını resitatif veya aria şeklinde sınıflandırmak yerine, bu iki türü hızlı ve olay örgüsü içinde kaynaştırmayı tercih etmiştir. Bu yaklaşımı, opera dünyasında önemli bir yenilik olarak öne çıkmaktadır. En tanınmış operaları arasında Alceste (1674), Thésée (1675), Atys (1676), Phaéton (1683) ve Armide (1686) bulunmaktadır. Jean-Baptiste Lully, 1687 yılında hayatını kaybetmiştir.

1.2.3. Geç Barok

Olgun Barok dönemi, Gesualdo ve Monteverdi gibi bestecilerle başlangıç yapmış, sonrasında Purcell, Scarlatti ve Corelli'nin katkılarıyla daha da gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Handel, Bach ve Vivaldi gibi isimlerle ise zirve noktasına ulaşmış bulunmaktadır. Bu dönemin en önemli temsilcisi Johann Sebastian Bach olarak kabul edilmektedir.

Johann Sebastian Bach, 1685-1750 yılları arasında Almanya'da yaşamış ve dünya çapında tanınan bir besteci olmuştur. İlk müzik eğitimini babasından alan Bach, opera hariç neredeyse her müzik türü için eserler bestelemiştir. Müziğe özgün bir yaklaşım kazandıran Bach, farklı konçertolar, sonatlar, fügler ve prelüdlere büyük başarılarla imza atmıştır. Bach'ın müziği, yoğun ve karmaşık ses katmanlarından dolayı "dikiş makinesi müziği" olarak adlandırılmış olsa da, armonik açıdan zamanının diğer bestecilerinden çok daha ileri seviyededir (Tarcan, 1987; Alpcan, 2009).

Bach'ın en bilinen eserlerinden biri, Brandenburg Konçertoları'dır. Katı dini inançlara sahip olan Bach için dinsel müzik önemli bir yer tutmaktadır. Koro müziği, din dışı vokal eserler, orkestra müzikleri, oda müziği, org eserleri ve klavye için birçok eser bestelemiştir. 28 Haziran 1750'de Leipzig'de hayata veda eden Bach, eserleriyle tüm dünyada tanınan bir sanatçı olmuştur. Çocuklarından Carl Philipp Emanuel Bach, babasının izinden giden en ünlü besteci olmuştur (Selanik, 1996).

Dinsel eserleri arasında Johannes Passion (1723) ve Mattheus Passion (1729) gibi, İsa'nın çarmıha gerilmesini konu alan müzikler; missalar (dua eserleri), motetler (çok sesli ilahiler) ve diğer dinsel şarkılar yer almaktadır.

Org eserleri; prelüdlar ve füğler, tokkatalar, fanteziler, konçertolar ve sonatları kapsamaktadır.

Klavsens için yazılan piyano eserleri arasında Das Wohltemperierte Klavier (İyi Düzenlenmiş Piyano, 1722 ve 1744), 6 İngiliz Süiti (1722'den önce), 5 Fransız Süiti (1722), 6 Partita (1726-1731), Kromatik Fantezi ve Füg (yaklaşık 1720), İtalya Konçertosu (1734) ve Goldberg Çeşitlemeleri (1742) yer almaktadır.

Oda ve orkestra müzikleri; flüt, keman ve viyolonsel için sonatlar; piyano ve keman konçertoları (1720); 6 Brandenburg Konçertosu (1721) ve orkestra için 4 süit (1721-1736) gibi eserlerden oluşmaktadır (Alpcan, 2009).

Barok dönemi, pek çok müziksel yeniliği içinde barındıran bir dönemdir. Bu dönemin önemli özelliklerinden bazıları, müzikteki nüansların kullanımı ve kontrastların etkisi, ritmik yapıdaki yenilikler, sonat, konçerto, kadans, prelüd, füg ve vokal formlarındaki gelişmeler, sürekli basın önemi, kromatik dizilerin kullanımı, kilise modlarının majör ve minör tonlarla değişmesi, süslemelerin müzikteki etkisinin artması ve çalgı repertuarındaki zenginleşmedir (Demirova, 2013).

1. Barok döneminde, çok sayıda ses, armoni ve melodi aynı anda çalınmaktadır. Basso continuo, yani sürekli bas, bu dönemin en önemli tekniklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Basso continuo (1600-1800), bas notalarının üzerine doğaçlama yapılan melodiler veya birden fazla melodinin bir arada çalınmasıyla oluşturulmaktadır. Barok dönemine kadar, melodi ve armoni kavramları tam anlamıyla birleşmemiştir. Bu dönemin bestecileri, on beşinci ve onaltıncı yüzyılların karmaşık polifonisine karşılık olarak, eşlik ve melodiye odaklanmaya başlamışlardır.
2. Dinamiklerin sürekli iniş çıkışlar göstermesi ve hızlı değişimlerle ortaya çıkması dönemin başka bir özelliğidir. Birçok eserde piano ve forte dinamikleri kullanılmıştır. Aynı müzik cümlesinin ilk gelişiminde forte, ikinci gelişiminde ise piano olarak çalınması gibi örnekler görülebilir. Bu tür dinamik değişiklikler, kontrast yaratarak kuvvetli ve yumuşak sesler, solo ve topluluk arasında farklar, enstrümanlar ve tınlar arasında da önemli

farklılıklar yaratır. Besteciler, çalgılama konusunda daha hassas hale gelmiş ve çoğunlukla eserin hangi enstrümanlarla çalınması gerektiğini açıkça belirtmişlerdir. Trompet ve keman gibi parlak çalgılar da bu dönemde yaygınlık kazanmıştır.

3. Klavsenin yoğun kullanımı, Barok müziğinin bir başka belirgin özelliğidir. Rönesans, Barok ve Klasik dönemlerde önemli bir enstrüman olan klavsen, dinamik farklılıkları vurgulamak için ideal bir enstrüman değildir; fakat piyanonun atası olarak kabul edilmektedir. Bach, Mozart, Haydn ve Händel gibi besteciler, klavsen için önemli eserler bestelemişlerdir.
4. Polifoni, Barok müziğinin temel unsurlarından biridir. Bu teknik, birden fazla bağımsız melodik hattın bir arada işlenmesidir ve müziğin melodik, ritmik ve armonik yönlerinin birleşmesiyle özgün bir doku oluşturur. Polifoni, Barok dönemde yaygın olarak kullanılan ve müziğin karakterini şekillendiren bir tekniktir.
5. Prelüd ve füg gibi türlerin sıkça kullanılması, Barok müziği için önemli bir özelliktir. Prelüd, genellikle ayinlerin başlarında çalınan, çoğu zaman doğaçlama yapılan kısa ve virtüöz karakterdeki parçalardır. Füg ise bir temanın tekrarıyla ya da taklidiyle sürekli gelişen bir müzik formudur. Bu iki tür, 19. yüzyılda özellikle klavye çalgıları için yaygın olarak bestelenmiş ve Johann Sebastian Bach bu türlerde en yetkin eserleri vermiştir.
6. Kontrpuan tekniği, Barok müzikte yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Kontrpuan, ritm ve melodi açısından bağımsız fakat uyumlu olan en az iki sesin bir arada çalınmasıdır. Bu teknik, özellikle Rönesans döneminde gelişmiş ve Barok döneminde de etkisini sürdürmüştür.
7. Barok müzikte, majör ve minör dizilerin kullanımı belirgin bir özellik olarak öne çıkar. Kontrast yaratma amacına yönelik olarak, majör-minör zıtlıkları müziğin ifadesini güçlendirmiştir. Ayrıca modülasyon, yani bir tondan başka bir tona geçiş kullanılarak, konçertoların dönemi de başlamıştır.
8. Barok orkestrası, daha küçük bir orkestradır ve genellikle yaylı çalgılara ek olarak birkaç üflemeli çalgı ve basso continuo çalan klavsen gibi enstrümanlardan oluşur. Rönesans döneminden önce, tüm enstrümanlar aynı melodiyi çalarken, Barok dönemde orkestrasyon büyük bir değişime uğramış ve farklı enstrümanlar bağımsız melodiler çalmaya başlamıştır.

9. Barok dönemde müzikal eserlerde sıklıkla doğaçlama süslemeler yapılmıştır. Müzisyenler, eserleri dönüştürerek ve süslemeler ekleyerek, müziğin akışını zenginleştirmişlerdir. Bu süslemeler, besteciler ya da nota yazıcıları tarafından beğenildiklerinde eserlere eklenmiştir. Süsleme tekniklerinden bazıları; trillo, mordente, acciaccatura ve appoggiatura gibi terimlerdir.

1.3. Barok Döneminde Opera

Barok opera denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri, C. Monteverdi olmuştur. 1567-1643 yılları arasında yaşamış olan besteci, kariyerine madrigal türüyle başlamış, sonrasında ise operanın çalgı kullanımını geliştirmeyi hedeflemiştir. İlk eserlerinde küçük müzik gruplarıyla eşlik edilirken, zamanla orkestraların büyüklüğünü artırarak otuz kişiye kadar çıkan topluluklar kurmuştur (Mimaroglu, 2009).

1607'de sahnelenen Orfeo, Barok dönemi opera sanatının başlangıcı sayılmaktadır. Bu opera, ilk kez Mantua Sarayı'nda akademi üyelerinin (Camerata) önünde sunulmuş ve büyük ilgi görerek başarılı olmuştur. Orfeo'daki zengin enstrümantasyon ve olayların net bir şekilde yansıtılması, eserin başarısında etkili olmuştur. Eser, mitolojik kahraman Orfeo'nun karısı Eurydice'nin ölümünden sonra geri getirilmesi için tanrılara yalvarışını ve ardından yaşanan trajik olayları anlatmaktadır. Orfeo'nun tanrıların uyarısına karşı karısının yüzünü görmesi, onun kaybolmasına ve Orfeo'nun hayatına son vermesine yol açmaktadır. Opera, bu dramla sona ermektedir (Büke-Altinel, 2006).

Orfeo'dan sonra farklı besteciler operalar yazmaya başlamış ve 1637'den itibaren operalar halka açık olarak sahnelenmeye başlanmıştır. Monteverdi, 1640'ta *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, 1641'de *Le Nozze d'Enea con Lavinia* ve 1642'de *L'incoronazione di Poppea* operalarını bestelemiştir. Bu operalar, özellikle izleyicilerin halktan oluşmuş olmasıyla dikkat çekmektedir. Monteverdi, sahne düzeni ve karakterlere verdiği önemi vurgulamış, büyük kastratolarla çalışmayı tercih etmiştir. Ayrıca, oyuncuların dramatik jestlerini güçlü bir şekilde kullanmaları da bu eserlerde belirgin olmuştur. Barok operalarında pek çok farklı stil ve yapı kullanılmıştır. Bunlardan biri, "Venedik opera stili" olarak bilinir ve bu stil, klavsen eşliğinde seslendirilen *secco-recitativo*'lar, lirik ve dramatik duyguların aktarılmasında kullanılan *aryalar* ve *arioso*'larla tanımlanır. Bu dönemdeki operalarda, maliyetlerin fazla olması

nedeniyle koro ve orkestranın kullanımı oldukça sınırlıdır; genellikle iki klavsen kullanılmıştır: birisi reçitatiflere eşlik ederken diğeri opera şarkıcılarına destek vermektedir (Michels ve Vogel, 2015).

Barok dönemi operalarında genellikle mitolojik ve tarihi konular işlenmiş, bu temalar dramatik ve sanatsal öğelerle güçlendirilmiştir. Dramatik yapılar sadece reçitatiflerle değil, düet ve ensemble'larla da desteklenmiştir. Eserlerin libretto'ları küçük boyutlarda hazırlanmış, aryanın bazı bölümleri ise besteci ve orkestra şefi tarafından eserin ihtiyaçlarına ve sanatçılara göre tamamlanmıştır. Operadaki roller, tamamen besteci ve şef tarafından belirlenmiştir (Michels, 2015).

Barok dönemde ilk opera binası 1637'de Venedik'te açılmıştır. Bu opera binası, halkın ortak kullanımına sunulmuş ve burada sahnelenen ilk opera, Andromeda adlı Manelli operası olmuştur. Opera binasında aristokratlar için ayrılmış özel localar, halkın satın alabileceği koltuklar ve bir orkestra çukuru yer almaktadır (Tan, 2018).

İtalyanlar, Barok dönemde operaya büyük ilgi göstermiş ve pek çok şehirde opera binalarının inşasına ve temsillerin yapılmasına katkı sağlamışlardır. Bu dönemde birçok opera bestecisi ortaya çıkmıştır: Pier Francesco Caletti, 1602-1676 yılları arasında yaşamış ve kırk iki opera bestelemiştir. En ünlü eseri ise XIV. Ludwig'in düğünü için bestelediği Ercole Amante operasıdır. Antonio Cesti (1623-1669), pek çok operası olan bir besteci ve şef olarak eserlerini farklı şehirlerde sahnelemiştir. 1649'da Venedik'te L'Orontea, 1661'de Floransa'da Dori ve 1668'de II Ponto d'oro adlı operalarını sahnelemiştir. Bunun yanı sıra, Saccati, Ziani, Pallavici, Mazzocchi ve Stradella gibi diğer opera bestecileri de Barok dönemde eserler üretmişlerdir (Boran ve Şenürkmez, 2007).

17. yüzyıldan itibaren Napoli okulunun etkisiyle operalarda insan duyguları daha belirgin hale gelmiştir. Bu akımın en önemli temsilcisi Alessandro Scarlatti'dir. Napoli opera ekolü, özellikle da capo aria adı verilen türün yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu ekolün operalarında genellikle on sekiz ariya bulunmuş, koro partileri nadiren kullanılmış ve solist sayısı genellikle altı ile sınırlı olmuştur. Aryanlar ya da ariosolar genellikle klavsen eşliğinde seslendirilmiştir. Mitolojik ve tarihi olayları konu alan opera türü, opera buffa'nın ön plana çıkmasına yol açmıştır (Büke-Altınal, 2006).

Barok dönemdeki opera sahneleri, küçük olmalarına rağmen, farklı açılarıyla boyanmış ve kulisler sahnenin bir parçasıymış gibi gösterilerek mekanın genişletilmesi sağlanmıştır. Sahnelerde hareketli düzenlemeler kullanılmış ve başrol sanatçıları uygun kostümlerle sahneye çıkmıştır. Başrol oyuncularının (primadonna ve primuomo) iki ya da üç aryadan oluşan bölümleri seslendirme hakları olduğu kaydedilmiştir (Michels, 2015).

Bu dönemdeki opera şarkı söyleme tekniği, “belcanto” olarak adlandırılmaktadır. 17. yüzyıldan itibaren kullanılan belcanto, güzel ve gösterişli bir şekilde şarkı söyleme sanatı olarak tanımlanmıştır. Bu teknik, sesin gücünü değil, zarafeti ve süslemeyi ön planda tutar. 19. yüzyıldan itibaren orkestraların büyümesi ve konuların daha gerçekçi hale gelmesiyle belcantoya olan ihtiyaç azalmıştır (Sözer, 2012).

17. yüzyılda ortaya çıkan Ballad-opera türü, halkın ilgisini çeken ezgiler ve diyaloglarla oluşturulmuş bir türdür. Bu türün en bilinen örneği, Pepusch tarafından 1728'de İngiltere'de bestelenen The Beggar's Operadır (Cangökçe, 2022).

1.4. Kastrasyon

1.4.1. Kastrasyon Kavramı

Kastrasyon, bireyin cinsel işlevselliğinin ve üreme yeteneğinin tamamen sona erdirilmesi ya da geçici olarak durdurulması anlamına gelmektedir. Bu işlem cerrahi veya kimyasal yöntemlerle yapılabilmektedir ve erkeklerde testislerin, kadınlarda ise yumurtalıkların işlevlerini kaybetmesine yol açmaktadır (Ataç, 2010). Farklı amaçlarla uygulanabilen kastrasyon, cezalandırma, tedavi, doğum kontrolü veya dini inançlar doğrultusunda gerçekleştirilebilmektedir (Doğan, 2015). Bu uygulama için “hadımlaştırma”, “iğdiş etme”, “tavâşi” ve “enük” gibi terimler de kullanılmaktadır (Çağlayan, 2011).

Cinsel suçlarla mücadele amacıyla kastrasyon uygulandığında, bu yöntemle amaçlanan, suçlu bireyin cinsel ilişki kurma yeteneğinin ortadan kaldırılmasıdır. Böylelikle, cinsel suç işleyen kişinin yeniden aynı türden bir suç işlemesi engellenerek, toplumun cinsel suçlardan korunması sağlanacaktır (Küçük, 2015).

1.4.2. Tarihsel Süreçte Kastrasyon

Kastrasyon, tarih boyunca hem hayvanlar hem de insanlar üzerinde çeşitli amaçlarla gerçekleştirilmiş bir uygulamadır (Halidi, 2017). Cinsel suçluları cezalandırmak, tedavi etmek veya farklı sosyal, dini, ticari ve kültürel amaçlar doğrultusunda kastrasyon yöntemine başvurulmuştur (İpekçioğlu, 2011). Geçmiş dönemlerde bu uygulama genellikle cerrahi yöntemle yapılmış, zira kimyasal kastrasyon teknikleri henüz keşfedilmemiştir.

Antik Yunan'da kastrasyon, kölelerin ticari amaçlarla itaatkâr hale getirilmesi için uygulanmış; doğu toplumlarında ise harem muhafızlarının cinsel arzularını engellemek amacıyla kastrasyon yapılmıştır. Ayrıca savaşlarda, zafer kazanan ordu, esir alınan düşman askerlerine kastrasyon uygulamıştır (Akbaba, 2009). 18. yüzyılda Avrupa'da, özellikle korolarda görev yapan çocukların seslerinin değişmesini engellemek amacıyla kastrasyon yapılmış, bu dönemde çocuk sesinin korunması için kastrasyon yaygın bir yöntem haline gelmiştir. Geçmişte kastrasyon, savaş esirlerine, yoksul bölgelere doğum kontrolü sağlamak için ve düşmanların sayısını azaltmak amacıyla uygulanmış bir yaptırım olmuştur (Doğan, 2015). Avrupa, Ortadoğu, Hindistan, Afrika ve Çin gibi farklı bölgelerde de kastrasyon, dini veya toplumsal nedenlerle yapılmıştır (Küçük, 2015).

Eski toplumlarda kastrasyon hayvanlar üzerinde uygulandığında, bu hayvanların daha uysal ve verimli oldukları gözlemlenmiştir. Bu gözlemler, köle sahiplerini kölelerinin görevlerini daha güvenilir şekilde yerine getirmeleri için kastrasyon yapmaya yönlendirmiştir (Smith, 2013). Aynı şekilde saraylarda görevli erkeklerin kastrasyona tabi tutulduğu da yaygın bir uygulamaydı. Eski Ön Asya, Yunan, Roma, Bizans ve İran saraylarında kastrasyona uğramış erkekler görev almış ve bunların bazıları devletin en üst kademelerinde önemli görevler üstlenmiştir (Taneri, 1997). Mısır, Kuzey Afrika, Endülüs ve Hindistan saraylarında da hadım edilmiş erkekler çeşitli görevlerde bulunmuş, hatta bazıları komutanlık yaparak seferlere katılmışlardır. Osmanlı öncesi İslam devletlerinde, Abbasiler, Eyyûbîler, Memlûklüler ve Selçuklular gibi yönetimlerde de saraylarda hadım edilmiş erkekler çalıştırılmaktaydı (Çiğdem, 2009). Osmanlı Devleti'nde ise 15. yüzyıldan itibaren hadım edilmiş erkeklerin sarayda istihdam edilmesi yaygınlaşmış ve devlet yönetiminde önemli görevlerde bulunmuşlardır (Çiğdem, 2009).

Tarihsel süreçte kastrasyon, yalnızca cezalandırma amacıyla değil, aynı zamanda müzikal amaçlarla da kullanılmış bir uygulamadır. Avrupa'da Roma Katolik Kilisesi, kadınların kilise ve katedral korolarında şarkı söylemesine izin vermediğinden, bu korolarda yalnızca erkeklere yer verilmiş ve bu erkeklerin ergenlik döneminde seslerinde meydana gelecek değişiklikleri engellemek amacıyla kastrasyon yapılmıştır. Bu uygulama, “kastrato” olarak adlandırılan erkeklerde görülmüştür (Akbaba, 2009). 16. ve 18. yüzyıllar arasında İtalya'da kastrasyon, kadınların ses sanatçısı olarak sahne almasının yasak olması nedeniyle, erkek çocuklarına ergenlik öncesinde uygulanarak kadın sesine yakın sesler elde edilmiştir (Halidi, 2017). O dönemde bireylerin özerklikleri ve vücut dokunulmazlıkları henüz önemli bir kavram olarak kabul edilmediğinden, kastratoların varlığı toplumsal olarak kabul edilmiştir ve bu uygulama yaygınlaşmıştır.

Tarihte kastrasyon, bir cezalandırma yöntemi olarak da kullanılmıştır. Cerrahi kastrasyon, cezalandırma olarak uygulanmaya çok eski dönemlere dayanmaktadır (Ratkoceri, 2017). Yüzyıllardır bir ceza yöntemi olarak kastrasyon, özellikle cinsel suçlulara karşı başvurulmuş bir uygulama olmuştur. Bununla birlikte, cinsel suçlular dışında diğer suçlulara da kastrasyon uygulanmıştır. Örneğin, Hammurabi Kanunları'nda, bir kişiye haksız yere kastrasyon uygulayan birine, cezai yaptırım olarak kastrasyon yapılacağı hükmü yer almıştır. Orta Çağ'da ise İngiltere'de vatana ihanet suçunu işleyen kişilere kastrasyon cezası verilmiştir (Doğan, 2015).

Kastrasyon, çoğunlukla cinsel suçlar karşısında bir ceza yöntemi olarak kullanılmıştır. Bu ceza ile amaçlanan, failin bir daha cinsel suç işleyememesi sağlanmakta ve toplumun korunması hedeflenmektedir. Eski Mısır'da, bir kadına tecavüz eden erkeklere, Roma'da hayvanlara tecavüz edenlere kastrasyon uygulanmıştır. Bizans İmparatorluğu'nda ise, cerrahi kastrasyon, ölüm cezası olarak tercih edilmiştir (Akbaba, 2009). Orta Çağ'da, kısas usulü doğrultusunda, tecavüz ve zina gibi suçlara karşı da kastrasyon uygulanmıştır. Osmanlı Devleti'nde 16. yüzyılda çıkarılan Sultan Süleyman Ceza Kanunnamesi'nde, örfi cezalar arasında, çocuk kaçıranlar, hıyanet amacıyla evlere girenler ve livata yapanlar için cerrahi kastrasyon öngörülmüştür. Ancak, bu cezanın uygulandığına dair herhangi bir kaynak bulunmamaktadır.

Modern dönemde, kastrasyonun bir ceza yöntemi olarak kullanıldığı önemli bir örnek, ünlü İngiliz bilim insanı Alan Turing'in yaşadığı trajik olaydır. 1952 yılında

eşcinsel olduğu gerekçesiyle kimyasal kastrasyona tabi tutulan Turing, bu uygulamanın ardından psikolojik bunalımlar yaşamış ve 1954 yılında intihar ederek hayatını kaybetmiştir. Turing'in durumu, kastrasyonun ne kadar yıkıcı bir etki yaratabileceğinin en bilinen örneklerinden birini teşkil etmektedir (Eremenko, 2012).

Kastrasyon uygulaması, tarih boyunca birçok din tarafından çeşitli biçimlerde ele alınmış ve bu dinler, kastrasyonu ya desteklemiş ya da yasaklamıştır. Özellikle bazı dini gruplar, dini inançlarını daha güçlü bir şekilde yaşamak için cinsel arzularından arınmanın gerekliliğini savunmuş ve bu amaçla kastrasyonun uygulanması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu gruplar, kastrasyon sayesinde cinsel faaliyetlerden uzaklaşarak dine daha sıkı bir şekilde bağlanacaklarına inanmışlardır. Ancak, dünya çapında çok sayıda inananı bulunan ve en yaygın dinlerden biri olan İslam ile Yahudilikte kastrasyon, genellikle doğru bir uygulama olarak kabul edilmemektedir (Akbaba, 2009).

İslam dini, kastrasyonu kesin olarak yasaklamaktadır (Doğan, 2015). İslam'a göre, bir erkeğe isteği dışında kastrasyon yapılması haramdır ve kişinin kendi isteğiyle de kastrasyon yapılması uygun görülmemektedir. İslam dini, bedeni bir emanet olarak kabul ettiği için, bedenin bütünlüğünün korunması gerektiğini vurgulamaktadır. İslam hukukçuları, kastrasyonun dini açıdan yasak olduğunu belirtmişlerdir. Ancak, bazı İslam hukukçuları, başkasına kastrasyon uygulayan kişiye kısas usulüyle ceza verilebileceğini kabul etmekte, Hanefi hukukçuları ise böyle bir durumda kısas yerine diyet uygulanması gerektiğini savunmaktadırlar (Yaran, 1997).

İslam hukukunda ceza, suçluyu ıslah etmek ve ahlaken doğru yola yönlendirmek amacıyla uygulanır. Kastrasyonun, bu amaçla uyumlu olmadığı söylenebilir, çünkü burada suçlunun ahlaki olarak düzeltilmesinden çok, ona cezalandırma ve kefarete yüklenmesi söz konusudur. Bu nedenle, İslam'a göre, kastrasyon bir ceza olarak uygulanmamalıdır. Ayrıca, cinsel suçlarla ilgili olarak da, cinsel suç işleyenlere kastrasyon cezası verilmesi caiz kabul edilmemektedir. İslam müçtehitlerinin bu konuda ortak bir görüş birliği bulunmamaktadır.

Hristiyanlıkta da kastrasyon, genellikle kabul görmeyen bir uygulamadır. Özellikle Katolik nüfusunun yoğun olduğu ülkelerde, kastrasyonun tıbbi bir yöntem olarak cinsel suçlulara uygulanması reddedilmektedir. İspanya, Portekiz, Fransa, Belçika, İtalya ve Avusturya gibi ülkelerde kastrasyon, dini inançlarla bağdaşmayan bir

yöntem olarak görülmekte ve bu nedenle desteklenmemektedir. Bu ülkelerde, kastrasyon uygulamasının dini inançlara aykırı olduğu düşüncesi yaygındır ve bu sebeple pek çok kişi, kastrasyonu bir ceza yöntemi olarak kullanmayı reddetmektedir (Carpenter, 1998).

1.4.3. Barok Dönem’de Kastrato Şarkıcılar

Kastrasyon uygulaması, tarih boyunca sadece Avrupa tiyatrosunda değil, birçok farklı medeniyetin kültürel ve müzikal geçmişinde önemli bir yere sahiptir. Çin İmparatorluğu’nun saltanat dönemi ve Bizans İmparatorluğu’ndaki vokal gelenekler, kastrasyonun müzikal geçmişine dair önemli izler taşımaktadır. Castrato’nun şarkıcılık rolü, IV. yüzyılda Konstantinopolis’teki Hristiyan geleneğine dayanan hadım korolarına kadar uzanır. Ancak, castrato’nun Batı’da yeniden görünmesi yaklaşık 400 yıl sonra gerçekleşmiştir. Bu gizemli dönüşüm, müzik tarihçileri tarafından uzun süre araştırılmış ve tartışılmıştır. Castrato’nun tam olarak ne zaman ve nerede yeniden ortaya çıktığı kesin olarak bilinmese de, 1589’da St. Petersburg korosunun üst partilerini söylemiş olduğu kaydedilmiştir. Bir başka görüşe göre, Roma’daki kadın seslerinin yasaklanması nedeniyle, kadın rollerini castrato’lar üstlenmişlerdir. Ayrıca, Katolik kiliselerinde kadın seslerinin yasaklanması nedeniyle, castrato’lar XVI. yüzyılın ortalarına kadar İtalya’daki pek çok kilisede üst partilerde görev almışlardır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda ise, Roma dışında opera sahnelerinde de boy göstermeye başlamışlardır (Burkholder v.d., 2010).

Kastrasyonun en yoğun şekilde uygulandığı dönemler, 1550 ile XIX. yüzyılın sonlarına kadar olan süreçtir. Bu dönemde, birçok erkek çocuk, yetişkin bir soprano sesine sahip olabilmek için kastrasyona tabi tutulmuştur. Son castrato 1922’de hayata veda etmiştir. Bugün, bu şarkıcılara castrato adı verilmektedir. Castrato’lar homojen bir grup değildi; seslerinin ve kişiliklerinin çeşitliliği, onları sosyal ve psikolojik açıdan da farklı kılmaktaydı. Castrato’lar, yüksek soprano, mezzo, alto, boğuk veya tiz sesler, esneklik açısından zayıf boğaz yapısına sahip olanlar, aşırı uzun veya kısa boylu genç erkekler, ses tonları farklı olanlar, osteoporoz veya melankoli gibi sağlık sorunlarıyla mücadele edenler gibi birçok türe ayrılırlardı (Scribd, 2024).

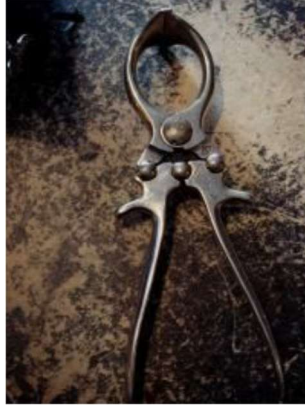
Barok dönemin en tartışmalı ve gizemli yönlerinden biri de kastrasyonun yeniden yaygınlaşmasıdır. Bu dönemde, kastrasyon işlemi kilise tarafından hoş karşılanmamış, ancak yine de uygulama devam etmiştir. XVIII. yüzyılın başlarına

kadar, yılda yaklaşık 4000 erkek çocuğu kastrasyona tabi tutulmuştur (Mazzega-Bachelet, 2013). Aileler, oğullarının opera dünyasında tanınan bir primo uomo olacağı umuduyla, kastrasyon işlemini çocuklarına uygulattıkları için bu durum oldukça yaygınlaşmıştır.

Organların alınması, bireylerde belirgin fizyolojik değişimlere yol açmıştır. Testosteron eksikliği, sesin normal gelişmesini engellemiş ve kırılmaların oluşmamasına neden olmuştur. Sakalsız, genital gelişim göstermemiş, uzun boylu, soluk tenli, kas gelişimi olmayan, anormal derecede şişman, geniş göğüs boşluğuna sahip genç erkekler olarak yetişen bireyler ortaya çıkmıştır. Kastrasyonun etkileri oldukça büyük olsa da, başarı oranı kesin olarak garanti edilememektedir. Birçok genç, kastrasyona uğradıktan sonra talihsiz durumlarla karşılaşmış ve primo uomo olma hayaliyle başladıkları yolculuk, çoğunlukla başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Neticede, normal bir yetişkin gibi hayatlarını sürdürememişlerdir. Bu işlemi kabul eden ve uygulatan genç erkeklerin ve ailelerinin tek amacı, sahnede ün kazanma arzusuydu, ki bu durum Kilise tarafından da yasaklanmıştı (Chung-Ahn, 2015).

1770 yılında, İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney, kastrasyon hakkında daha fazla bilgi edinmek amacıyla İtalya'ya bir seyahat gerçekleştirmiş ve burada gizli bir gelenekle karşılaşmıştır. Kastrasyon işlemi, hem Kilise'nin kurallarına hem de doğanın kurallarına aykırı olduğu için, Burney'in ziyaret ettiği her kasabada bu uygulama inkâr edilmiştir. Her şehir, bu suçun sorumluluğunu başka bir şehre yüklemiş ve her biri bu uygulamanın varlığını dile getirmekten kaçınmıştır (Chung-Ahn, 2015).

Bu operasyonu gerçekleştiren doktorlar, Norcinis olarak biliniyorlardı. Yeterli tıbbi bilgiye sahip olmayan bu kişiler, genellikle dezenfeksiyon koşullarından uzak, sağlıklı ortamlarda ve “castratori” adı verilen özel bir alet setiyle bu işlemi yapmaktaydılar. İşlem, çoğunlukla henüz on yaşlarında, ergenlik dönemine girmemiş genç erkeklere uygulanıyordu. Kastrasyon işlemi için uygulanan iki ana yöntem bulunmaktaydı ve bu yöntemler sırasında üç temel alet kullanılıyordu: bir neşter, dağlama için demir ve castratore.



Şekil 1.3. Castratore

İlk kastrasyon yöntemi, castratore adı verilen aletle yapılmaktaydı. Bu alet, çocuğun testislerini tamamen kesip koparan, ısıyı arttırılarak kullanılan bir araçtı. Aynı anda dağlama işlemi gerçekleştiriliyor ve böylece işlem tamamlanıyordu. Castratore, keskin kenarlarıyla ceviz kırıcıya benziyordu ve kastrasyon işleminin temel aracıydı. İkinci yöntem ise, küçük bir bıçağa benzeyen neşterle uygulanan bir teknikti. Bu yöntemde, üreme vesiküllerini çıkarmak için testislerde kesim yapılmakta ve sıcak demirle dağlama işlemi gerçekleştirilmektedir. Sıcak demirin yuvarlak başı ve doksan derece açıyla bükülmüş küçük sapı, kesimi ısı ile mühürlemek için kullanılıyordu (Chung-Ahn, 2015).

Barok Dönem, castrato'ların zirveye çıktığı bir dönemdi. Onlar, dönemin starlarıydılar ve hayatları skandallarla, entrikalarla doluydu; oldukça karmaşık kişilikler sergileyen bu şarkıcılar, sahnede büyük bir etki yaratmışlardır. Dönemin ünlü castrato'larından bazıları şunlardı: Carlo Broschi, sahnede Farinelli olarak tanınan, 24 Ocak 1705'te Napoli'de doğmuş ve dönemin en büyük şan eğitmenlerinden Niccolo Porpora ile çalışmıştı. Farinelli, nefes kontrolü, esneklik, teknik beceriler, ifade biçimi ve sahne üzerindeki etkileyiciliğiyle tanınmıştı. Francesco Bernardi (d.b. 1759) ise 1720'li yıllarda Händel'in castrato şarkıcılarından biriydi. Gaetano Majorano (Caffarelli olarak bilinir) (1710-1783), Hasse, Pergolesi ve Händel ile çalışmış ünlü bir Castrato'dur.

Bir diğer önemli isim ise Alessandro Moreschi'dir. Moreschi, büyük bir opera Castrato'su olmasa da, 1912 yılına kadar İtalya'daki bir kilise korosunda aktif olarak şarkı söyleyen son castrato olarak tarihe geçmiştir.

Barok Dönem dinleyicileri, castrato'ları büyük bir hayranlıkla dinler, onları kahramanlık rolündeki figürlerle ilişkilendirirlerdi. Ancak Fransız Devrimi

sonrasında, castrato geleneği insan haklarına aykırı bulunarak neredeyse tüm dünyada yasaklanmıştır (Dik, 2015).





2. GEORG FRIEDRICH HANDEL

2.1. Georg Friedrich Handel'in Yaşamı

Geç Barok Dönemi'nin önemli bestecilerinden biri olan George Friedrich Handel (23 Şubat 1685 – 14 Nisan 1759), Almanya'nın Halle şehrinde dünyaya gelmiştir. Handel, müziğe uzak bir ailede yetişmiş olup, babasının avukat olması yönündeki ısrarına rağmen müziği bir meslek olarak seçmiştir. Müziğe olan yetenekleri, çocukluk döneminde önlenemez bir şekilde kendini göstermektedir (MacFarren, 1884-1885).

Handel'in müzikteki yeteneği, Halle'deki Liebfrauenkirche kilisesinin organisti olan Zachow tarafından 1696 yılında fark edilmiştir. Handel, Zachow'un rehberliğinde klavye çalgıları, keman, obua ve kontrpuan gibi alanlarda kendini geliştirmiş, özellikle İtalyan tarzında yazılan çoklu karşı konulu (countersubjects) double fugue tekniğinde ustalaşmıştır. Handel'in en dikkat çekici doğaçlama eserleri de bu teknikle oluşturulmaktadır (Williams, 1985).

1702 yılında Halle Üniversitesi'nde hukuk eğitimine başlamış, aynı dönemde kilise orgcusu olarak görev almıştır. Ancak müzik tutkusu ağır basmış ve bir yıl sonra Hamburg'a gitmiştir. O dönemde Hamburg, opera sahnesi ve canlı müzik ortamıyla genç müzisyenler için cazip bir merkez konumundadır. Handel, 1706 yılına kadar Hamburg'da kalarak, dönemin tanınmış opera bestecileri Mattheson ve Keiser ile dostluk kurmuştur. Henüz on dokuz yaşındayken yazdığı ilk operası Almira, sahnelenerek büyük bir başarı elde etmiştir (İlyasoğlu, 1995).

Handel'in sonraki durağı, Avrupa'nın opera merkezi olarak bilinen İtalya olmuştur. Mainwaring'e göre Handel, bu ziyaretini İtalyan operasını yakından tanımak amacıyla gerçekleştirmiştir. 1706'dan 1710 yılına kadar Roma, Floransa, Napoli ve Venedik gibi şehirlerde yaşamış ve burada önemli besteciler ve müzik hamileriyle tanışmıştır. 1710 yılında İtalya'dan ayrılarak Hannover Prensi'nin orkestra şefliği görevine atanmıştır (Say, 1997).

Yirmi beş yaşında müzik direktörü olarak Hannover’de çalışmaya başlamış, bu dönemde bestecilik kariyerinde belirgin bir olgunluğa ulaşmıştır. Ancak bu görevinde uzun süre kalmamıştır. İngiltere’ye giderek Rinaldo adlı operasını sahnelemiş ve büyük ilgi görmüştür. Bir süre sonra Hannover’e dönmüş, Prenses Caroline için düetler yazmış ve İngilizce öğrenmiştir. 1712 yılında, Hannover valisi olan patronundan izin alarak Londra’ya gitmiş ve yaşamının geri kalanını burada geçirmiştir (İlyasoğlu, 1995).

George Friedrich Handel, İngiltere’de Lord Burlington adındaki tanınmış bir sanat koruyucusunun evinde kalmakta, burada dönemin pek çok edebiyatçısıyla dostluklar kurmaktadır. Bu çevre, Handel’in İngiliz Sarayı’na kabul edilme sürecini hızlandırmaktadır. Bu dönemde Te Deum ve Jubilate gibi önemli dinsel eserler bestelemekte ve 1713 yılında Kraliçe Anne için yazdığı övgüyle (kaside) ödüllendirilmiş bulunmaktadır. Ancak 1714 yılında Kraliçe Anne’in vefatıyla, Handel’in Hannover’deki eski patronu I. George, İngiltere Kralı olarak tahta geçmektedir. Halk arasında, Handel’in patronuyla arasını düzeltmek amacıyla, Thames Nehri’nde düzenlenen bir etkinlik için Su Müziği adlı eserini bestelediği söylentisi yayılmaktadır. Bu konçerto grosso, hem Handel’e çifte maaş kazandırmış hem de en ünlü çalgı eserlerinden biri olarak tarihe geçmiştir (İlyasoğlu, 1995).

Handel, o yıllarda İtalyan stilinde eserler üretmeye devam etmekte, ancak aynı zamanda İngiliz müziğinin karakteristik unsurlarını, özellikle de koral müzik geleneğini keşfetmektedir. 1717 yılında Chandos Dükü’nün Londra dışındaki malikânesinde sürekli besteci olarak görevlendirilmiş, bu süreçte hem dinsel hem de dramatik içerikli pek çok eser ortaya koymuştur. Bu dönemin öne çıkan dinsel eserleri arasında, Purcell geleneği ile İtalyan melodisinin zarafetini ve Anglikan kilisesinin dünyevi yaklaşımlarını birleştiren 11 adet Chandos Anthem yer almaktadır. Ayrıca, bu yıllarda ilk İngilizce oratoryosu olan Esther ile Acis ve Galatea operasını bestelemiş bulunmaktadır (Say, 1997).

1720-1728 yılları arasında, Londra halkını İtalyan opera gruplarıyla buluşturmayı amaçlayan Kraliyet Müzik Akademisi’nin yöneticiliğini üstlenen Handel, bu süreçte Julius Cesar gibi en başarılı operalarından bazılarını bestelemiştir. Bu dönemde adını İngilizce’ye uyarlayarak Handel olarak kullanmaya başlamıştır. 1726 yılında İngiliz vatandaşlığına geçiş yapmış, 1727’de ise Kral I. George’un vefatının ardından tahta geçen II. George’un taç giyme töreni için dört adet Coronation Anthem bestelemiştir.

Bu eserlerden Zadok the Priest, o tarihten itibaren tüm taç giyme törenlerinde icra edilmeye devam etmektedir.

1728 yılı Handel için çalkantılarla doludur. John Gay'in yazdığı ve Pepusch'un bestelediği Dilenci Operası, Londra'da olağanüstü bir başarı elde ederken, Handel'in opera programları giderek daha az ilgi çekmektedir. Bu durum, Handel'in yönetimindeki Kraliyet Müzik Akademisi'nin iflas etmesiyle sonuçlanmıştır. Ancak bu zorlu süreç, Handel'in sanatsal üretkenliğini durdurmamıştır. Kral Tiyatrosu'ndaki ortağı Heidegger ile iş birliğine giderek yeniden bir başlangıç yapmıştır. Yeni bir opera kadrosu oluşturmak üzere İtalya'ya yaptığı seyahat dönüşünde, 1729 yılında Lotario operasını bestelemiştir. Ancak bu eser, Dilenci Operası'nın geniş kitleler üzerindeki etkisi nedeniyle başarıya ulaşamamıştır. İtalyan operasına olan ilginin azalmasına rağmen Handel, sanatsal değeri yüksek eserler üretmeye kararlılıkla devam etmiştir (Say, 1997).

1730 yılı itibarıyla İtalyan tarzı operaların popülaritesini kaybettiğini fark eden Handel, farklı bir yön arayışına girmiştir. Bu dönemde, İngilizce oratoryolar yazmaya odaklanmaya karar vermiştir. Bestelediği 26 oratoryo, yalnızca kendi dönemini değil, sonraki yılların İngiliz müziğini de derinden etkilemiş bulunmaktadır (İlyasoğlu, 1995).

George Friedrich Handel'in teatral sanatlara olan tutkusu, Royal Academy of Music'in (1718-1728) dağılmasından sonra bile opera üretmeye devam etmesini sağlamaktadır. Ancak 1732'den itibaren işler beklediği gibi gitmemekte ve bu dönemde "Handelian Oratorio" olarak anılan kendine özgü bir stil geliştirmiş bulunmaktadır. Bu tarzda bestelediği Esther, başarılı bir eser olarak öne çıkmakta, fakat ne yazık ki bu türdeki tek kayda değer çalışma olarak kalmaktadır. Aynı yıllarda, "The Opera of the Nobility" adlı rakip kumpanyayla zorlu bir rekabete girmiş ve bu süreçte sahne aralarında çalınmak üzere org konçertoları bestelemiştir (Dorak, 2002).

1733 yılında Deborah adlı oratoryosu seslendirilmiş ve Oxford'da düzenlenen bir konserde kendi eserlerini yönetmiştir. Sanatsal konumunu korumakta olan Handel, geçmişte olduğu gibi soylular ve zenginler sınıfının güçlü desteğini artık alamamaktadır. Bu durum, sosyal nedenlerle büyük bir hayal kırıklığı yaratmaktadır. Londra aristokrasisi, Purcell'in döneminde olduğu gibi opera sanatını desteklemekten

uzak durmaktadır. Hatta bir değil, tek bir opera kumpanyasını dahi destekleyebilecek güçten yoksun oldukları görölmektedir.

Oxford Üniversitesi tarafından kendisine önerilen onursal doktor unvanını kabul etmeyen Handel, 1734 yılında iş ortağı Heidegger ile olan iş birliğini sona erdirmiştir. 1737 yılından itibaren yaşadığı mali sıkıntılar nedeniyle yeniden oratoryolara yönelmekte ve bu dönemdeki eserleri sanatçının dehasını bir kez daha kanıtlamaktadır. Örneğın, Orlando ve daha önce yazdığı Julius Caesar operaları, opera geleneklerinin sınırlarını genişletmekte ve orkestral renklerin etkili bir şekilde kullanımını sergilemektedir (Say, 1997).

Sanatsal üretkenliğini kaybetmeyen Handel, operalar bestelemeye büyük bir azimle devam etmektedir. 1738 yılında yazdığı Serse, bu türdeki eserlerinin en parlak örnekleri arasında yer almaktadır. Özellikle eserin birinci perdesindeki üçüncü sahnesi, melodi ve düzenleme açısından dikkat çekici bir zarafete sahiptir. Flüt ve kemanların, temaya eko yaparak konçertato etkisinden uzak bir özet sunması, eserin ayırt edici özelliklerinden biri olarak görölmektedir. Bu türden detaylar, Handel'in oratoryolarında da zaman zaman karşımıza çıkmaktadır (Say, 1997).

Handel'in yirmi yıl süren opera serüveni, insanüstü bir çabanın ve kararlılığın öyküsü olarak dikkat çekmektedir. Ancak bu yoğun mücadelenin ardından sağlığı bozulmuş ve 1739 yılında geçirdiğı felç nedeniyle opera üretimini bırakmak zorunda kalmıştır. Buna rağmen, tedavi görerek sağlığına kavuşmuş ve 1740 yılından itibaren yeniden oratoryolar bestelemeye başlamıştır. 1741 yılında yalnızca altı hafta içinde bestelediğı Messiah oratoryosu, 1742'de Dublin'de ilk kez yorumlanmıştır.

Handel, dini temalı oratoryolarının sonuncusu olan Jephtha'yı 1751 yılında tamamlamış bulunmaktadır. Ayrıca, her oratoryosunda bir org konçertosu icra etmeyi gelenek haline getirmiştir. Bu bağlamda yazdığı org konçertolarının sayısı 16'yı bulmaktadır. Bu konçertoların solo bölümleri, Handel'in doğaçlama yeteneğinin bir ürünü olarak dikkat çekmektedir.

1753 yılına gelindiğinde, Handel görme yetisini büyük ölçüde kaybetmiştir. Buna rağmen, konserlere katılmaya ve org çalmaya devam etmektedir. İlk başlarda belleğine güvenmekte, ancak zamanla doğaçlama yeteneğini ön plana çıkarmaktadır. Hayatının son yıllarında yalnızlığı tercih eden sanatçı, çevresinden uzak bir yaşam

sürmektedir. 74 yaşında vefat ettiğinde, Westminster Abbey’de düzenlenen cenazesine 3000 Londralının katıldığı kaydedilmektedir (İlyasoğlu, 1995).

Bugün Handel, İtalyan operalarından ziyade İngiliz tarzı oratoryolarıyla tanınmaktadır. 45 operası ve 31 oratoryosunun yanı sıra, 100 kantatı bulunmaktadır. Sachs, Handel’in en önemli oratoryolarını şu şekilde sıralamaktadır: Israel in Egypt (1738), Saul (1738), Messiah (1742), Judas Maccabeus (1746), Joshua (1747) ve Jephtha (1751). Çalgı müziği alanındaki eserleri de Handel’in büyüklüğünü kanıtlamaktadır: Su Müziği (1715-1717), Orman Müziği (1742) ve Ateş Oyunları Müziği (1749). Ayrıca, birçok concerti grossi, org konçertoları ve oda müziği eserleri bestelemiş bulunmaktadır (Say 1997).

2.2. Georg Friedrich Handel’in Müzik Dili

Handel, uluslararası alanda tanınan bir müzisyen ve opera ile oratoryo bestecisi olarak tanımlanmaktadır. Şatafatlı etkileri ustaca kullanması ve dramatik anlatımı başarıyla sergilemesi, onun sanatının temel unsurlarını oluşturmaktadır. Özellikle koral yazılarında sembolizme büyük önem vermekte, müzikal efektlerin görsel bir anlatımı destekler biçimde düzenlenmesine özen göstermektedir. Bunun yanı sıra, müziğinde betimleyici unsurlara sıkça yer verilmekte ve bazı tonları belirli metinlerle ilişkilendirerek anlatımı güçlendirmektedir. Özellikle mutlu temalar genellikle doğa tasvirlerinde yer almaktadır (Dorak, 2002).

Handel’in kontrapuntal yaklaşımı dramatik pasajlarda yoğun bir şekilde hissedilmekte ve bu pasajlarda ikili ile çevrimli kontrpuan kullanımı sıkça görülmektedir. Melodik pasajları oldukça akıcı ve canlı bir yapı sergilemektedir. Zorlanmadan gelişen, doğal bir biçimde yayılan ve dinleyiciyi yormayan bu pasajlar, Handel’in özgün müzik dilinin karakteristik bir parçasını oluşturmaktadır. Klavye için yazdığı füglerinde belirgin bir şekilde görüldüğü üzere, konu ve karşı konu unsurlarını aynı anda kullanmakta ve bunları özgür bir armonik yapı içerisinde sunmaktadır. Bu yönü, Handel’in İtalyan kontrapuntal mirasını ortaya koymaktadır. Enstrümantal ve vokal fügler arasında kurduğu bağlantı o kadar yakın bir ilişki sergilemektedir ki bu eserler adeta tek bir kimlik altında birleşmektedir. Israel in Egypt adlı eserinde, bazı klavye füglerini ufak değişikliklerle vokal füglere dönüştürerek bu bağın örneklerini sunmaktadır. Chandos Anthem’in öncülü niteliğindeki oratoryolarındaki koral füglerde, sürekli yatay bir çoksesliliğe dönüşen

fugal seriler dikkat çekmektedir. Amen ve Hallelujah bölümlerinde sıklıkla yer alan fügler, bu türdeki oratoryo ve anthem'lerin önemli bölümlerinden parçalar içermektedir.

Handel'in eserlerinde berrak bir lirizm görülmektedir. Purcellvari süslemelere, beklenmedik tonal geçişlere, hemiola kullanımlarına ve eşliksiz kırık akorlara eserlerinde sıkça rastlanmaktadır. Purcell ile Handel'in, özellikle ölüm teması bağlamında, dünya görüşü açısından benzerlik taşıdığı bilinmektedir. Handel'in melodik çizgileri, klasik dönemin gelişimine de ışık tutmaktadır. Basit kurgularla oluşturduğu eserlerinde bile güçlü dramatik etkiler yaratma yeteneği dikkat çekmektedir. Beethoven, bu yönünü övgüyle anmakta ve kısıtlı malzemeyle büyük etkiler yaratabilme becerisini takdir etmektedir.

Handel'in eserlerinde yoğun ve sıkı kontrapuntal hareketler yerine yalın ve açıklayıcı bir üslup benimsenmektedir. Doğaçlamaya yatkın bir sanatçı olarak, Handel'in müziğinde akıcılık, ayrıntılara verilen önemden daha önde gelmektedir. Vokal müzik bestecisi olması, onun klavyeli çalgılar için yazdığı eserlerde bile bir metin arayışını öne çıkarmaktadır. Bu durum, vokal ve enstrümantal eserleri arasında fikir alışverişini kolaylaştırmaktadır. Enstrümantal yapıtlarında ise İtalyan stiline ve muhafazakâr yaklaşıma bağlılığı açıkça görülmektedir. Org konçertolarındaki klavsen ifadeleri de bu yaklaşımı desteklemektedir. Yazı dili, uluslararası bir niteliğe sahip olmakta, dışa dönük bir yapı sergilemekte ve farklı stilleri ustalıkla bir araya getirmektedir (Dorak, 2002).

Handel'in melodik yaratıcılığı, kuşkusuz en karakteristik özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Sonatları, biçimsel, içeriksel ve teknik açıdan geleneksel bir tutuculuk sergilemektedir. Çoğu kilise sonatı formunda olan bu eserlerinde, bölümlerin sayısını artırarak veya danslar ekleyerek formun sınırlarını zorlamaktadır. Allegro bölümlerinde ise hafif füg hareketleri büyük bir ustalıkla işlenmektedir. Örneğin, Op. 9 flüt sonatında ikinci bölümde allegro biçiminde gizlenmiş bir hornpipe dansı dikkat çekmektedir. Handel'in çalgı müziğinde halk dansları ve hornpipe gibi unsurlar belirgin İngiliz etkileri taşıırken, Fransız uvertürü ve dans süitlerinden oluşan oda müziği eserlerinde güçlü bir Fransız etkisi görülmektedir. Sonat ve konçertoları arasında malzeme ve form açısından yakın benzerlikler bulunmakta, hatta konçertoları sonatlarının büyük yansımaları gibi

değerlendirilmektedir. Handel, İtalyan concerto grosso türünü geliştirerek bu alanda da özgün katkılar sunmaktadır.

Handel'in eserlerinde Alman müziğinin ağırbaşlı üslubu, İtalyan melodik zarafeti ve Fransız stiline görkemi bir araya gelmektedir. Özellikle din dışı kastratlarında, İtalyan diline uygun yeni bir melodik akış geliştirmiştir. Bu yenilikçi müzik dili, Handel'in operalarındaki büyük başarısına öncülük etmektedir (İlyasoğlu, 1995).

Handel'in müzik anlayışında akademik bir kaygıdan ziyade, eserlerinin kolay anlaşılabilir olması önceliklidir. Örneğin, dramatik ya da lirik bir karakter taşıdığı sürece, füglerinde paralel beşlilerle ilerleyen pasajları kullanmaktan çekinmediği, bu bağlamda akademik bir arayış içerisinde olmadığı söylenebilmektedir. Zadok örneğinde olduğu gibi, dinleyicinin müziği ilk dinlediğinde kavrayabilmesi onun için temel hedeflerden biri olmuştur. Çağının seyirci taleplerine kulak veren ilk bestecilerden biri olduğu düşünülmektedir. İngiliz seyircisinin tekrarlanan hızlı nakaratlara duyduğu ilgiyi fark ederek müziklerinde bu tür unsurlara yer vermesi, bu anlayışın bir yansımasıdır (Dorak, 2002).

Opera, Handel'in sanat yaşamında merkezi bir yer tutmaktadır. Gerçek bir sahne sanatçısı olan Handel, 50'den fazla opera bestelediği gibi, bunların yarısı kadar oratoryo yazmıştır. Kalan eserlerinin çoğu ise programlı müzik kategorisine girmektedir. Hatta org konçertolarını bile oratoryoların perde aralarında icra edilmek üzere bestelemiştir. Kariyeri boyunca resitatif, arioso, aria, düetler ve solist gruplar gibi opera seria'nın temel biçimlerine bağlı kalmıştır. Ancak, yalnızca büyük dramatik sahneler yaratma amacıyla bu geleneklerin dışına çıkmıştır. "Dramatic grand scena" olarak adlandırılan bu bölümler, secco ve accompagnato resitatiflerin aryalarla yer değiştirdiği veya ardı ardına özgürce sıralandığı, sahnenin dramatik gereksinimlerine göre şekillenen müzikal yapılar oluşturmaktadır. Bu yapılar, Klasik Dönem Operası'nın ilkelerine işaret etmekte ve Barok Opera'da Handel'in yaratıcılığını yansıtmaktadır.

Handel'in 25 yaşına kadar yazdığı eserler üzerine yapılan değerlendirmeler, onun erken dönem yapıtlarında bile olgun bir ifade ve teknik başarı sergilediğini göstermektedir. Hamburg'da bestelediği "Almira", "Nero", "Flarindo", "Daphne" ve "Passion" adlı eserleri, gençlik dönemine ait olmalarına rağmen, ileri düzeyde bir yetkinlik taşımaktadır. Özellikle 19 yaşında bestelediği "Passion", olağanüstü bir

yapıt olarak değerlendirilmektedir. İtalya’da yazdığı kantatlarda ise çağdaşlarının eserlerini örnek aldığı, “Deixit Dominus” ve “Nisi Dominus”ta Carissimi’nin etkilerini, “La Resurrezione” adlı eserinde ise Romalı bestecilerin vokal ve orkestra tekniklerini benimsediği görülmektedir. İlk İtalyan operası “Rodrigo”, besteci Reinhard Keiser’in etkilerini yansıtmaktadır (Say, 1997).

Handel’in kilise müziğine olan katkılarından ilki, sözleri Keiser tarafından övülen Christian Heinrich Postel’e ait olan St. John Passion adlı eseriyle başlamaktadır. 1704’te bestelediği bu eser, oratoryal müzik alanındaki ilk adımı olarak değerlendirilmektedir. Bu eserde ayinsel bağlar net bir şekilde hissedilmemekte, ancak koral pasajların yer almaması, eserin ayırt edici özelliklerinden biri olmaktadır. Handel, bu yapıtta eski stile sadık kalarak, kısa concertato parçaları, secco ve accompagnato recitativolar, ansamblar ve operatik ariyaların renkli bir karışımını sunmaktadır.

Handel’in en tanınmış eseri olan Messiah (Mesih), İngiliz müzik tarihinde en sevilen koral yapıtlar arasında yer almaktadır. Bu eser, İsa’nın doğumundan önceki, dünyadaki yaşamı ve ölümünden sonraki dönemi, Tevrat ve İncil’e dayanan bir öyküyle anlatmaktadır. Özellikle “Rejoice” ve “Hallelujah” bölümlerindeki ritmik enerji ve koronun yarattığı güçlü etki, Handel’in yalnızca elit bir dinleyici kitlesine değil, daha geniş halk kitlelerine de ulaşabildiğini göstermektedir. Londra’daki bir yorum sırasında Kral II. George’un “Hallelujah” bölümünde ayağa kalkması, bu bölümün ayakta dinlenmesi geleneğini başlatmıştır. Daha geniş kitlelere ulaşma amacı taşıyan Handel, dinsel içerikli oratoryolar veya İncil’den hikâyeler anlatan oratoryo tarzı mitolojik operalar bestelemektedir. Bu operalarda, solistler İncil’deki öykülerin kahramanlarını canlandırmakta ve eserler hem kiliselerde hem de tiyatrolarda seslendirilmektedir (İlyasoğlu, 1995).

2.3. Händel’in Londra Operalarındaki Kastrat Roller

Händel’in 1738-1740 yılları arasında bestelediği son İtalyan operaları olan Serse (HWV 40), Imeneo (HWV 41) ve Deidamia (HWV 42), önceki yıllarda Londra’da sahneye konulan operalarına kıyasla daha hafif ve kahramanlık vurgusundan uzak bir üslupla dikkat çekmektedir. Bu eserlerde, Händel’in opera türünün yerleşik kurallarına ve izleyicinin aşına olduğu kalıplara ironik bir biçimde yaklaşarak, neredeyse hicve varan bir oyun sergilediği hissedilmektedir. Özellikle Imeneo

operasında bu yaklaşım çok daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu eser, Metastasio'nun Opera Seria'sında sıkça görülen karmaşık olay örgüsü ve çok katmanlı hikaye zincirlerinden tamamen uzak, oldukça sade bir masal anlatımı sunmaktadır (Dean, 2006).

Operanın kadın baş karakteri Rosmene, bir yandan sopranokastrat Andreoni'ye verilmiş olan Tirinto rolü, diğer yandan ise başlangıçta tenor olarak tasarlanıp sonrasında baritona dönüştürülen Imeneo arasında bir seçim yapmak zorunda bırakılmaktadır. İki buçuk perde boyunca, yan hikayeler veya önemli olaylarla gevşetilmeden ilerleyen bu durum, operanın sade yapısını gözler önüne sermektedir. Händel, müzikal kurguyu da bu belirsizlik doğrultusunda tasarlamıştır. Eserin sonunda Rosmene, tercihini bariton Imeneo'dan yana kullanmaktadır. Ancak opera geleneği açısından dinleyiciye, Rosmene'nin yanlış bir seçim yaptığı izlenimi verilmekte, zira kastrat rolünün tüm düzenlemesi, bu kişinin yüksek statü ve otorite sahibi bir erkek baş karakteri temsil ettiğini ortaya koymaktadır (Altar, 1982).

Bu durum, Händel'in operalarındaki kastrat rolleriyle ilgili çarpıcı bir sorunu da açığa çıkarmaktadır. Yüksek perdeli sesler, operanın dramatik yapısı içinde hem erkek hem de kadın karakterlerde güç ve statünün sembolü olarak öne çıkmaktadır. Händel'in Londra'da sahnelediği operalarda, yüksek perdeli sesler baş karakterleri yan rollerden ayıran temel bir özellik olarak dikkat çekmektedir. Bu özellik, izleyiciler arasında İtalyanca bilmeyen veya İngilizce çeviri librettolara sahip olmayanlar tarafından dahi açıkça anlaşılmaktaydı. Händel'in Londra'da sahnelenen tüm operalarında en az bir kastrat rolü bulunmaktadır ve genellikle başrol erkek karakterler bu kastratlara teslim edilmiştir. Bunun ilginç bir istisnası ise Radamisto (HWV 12) operasında görülmektedir.

Händel, operalarında erkek başrolleri canlandırmak üzere dönemin en yetenekli kastrat şarkıcılarını çalıştırma imkanına sahipti. İlk Londra döneminde Nicolini, 1720'lerde Senesino ve 1730'lardan sonra Carestini ve Conti bu görevleri üstlenmiştir. İzleyicilerin kaliteli bir kastrata verdiği değeri göstermek adına, 1719 yılında Senesino'yu kadroya dahil etmeden Londra'ya dönmemesi yönünde Händel'e kesin bir talimat verilmiş olması dikkat çekicidir.

Imeneo operasındaki örnek, kastrat rollerinin oktav düşürülerek baritonlara verilmesinin dramatik ve müzikal açıdan neden tercih edilmemesi gerektiğini açıkça

göstermektedir. Bu tür bir transpozisyon, eserin yüksek perdeli seslere dayanan dramatik etkisini yitirmesine neden olmaktadır. Bu yaklaşım, müzikal anlamda kabul edilemez tavizler gerektirmekte, şarkıcının genel bas çizgisinin altına düşmesine veya orkestral eşlikte beşli paralellerle ilerlemesine yol açmaktadır. Kastrat rolleri için karakteristik olan koloraturaların etkisi de bu tür düzenlemelerle ciddi şekilde azalmaktadır. Normalde orkestranın üstünde yer alarak kolayca duyulabilen bu pasajlar, oktav düşürüldüğünde alt orta kademe notalarına inmekte ve orkestrayla uyumsuz bir ilişki oluşturmaktadır. Bu durum, şarkıcının sürekli olarak yüksek sesle söylemesini gerektirmekte, bu da hem pasajların akıcılığını hem de temponun doğallığını olumsuz etkilemektedir (Neimetzade, 2002).

Händel'in başlangıçta bariton veya bas sesler için yazdığı partilerde bile hızlı pasajlar sesin en yüksek aralığında düzenlenmiş, düşük aralıklarda duyulması gereken bölümlerde ise orkestral eşlikler geri plana çekilmiştir. Bu nedenle, kastrat rollerinin baritonlara uyarlanması hem müzikal hem de dramatik açıdan tatmin edici bulunmamaktadır. Bu tür uyarlama çabaları, Händel'in opera stiline yönelik yanlış anlamalara neden olmaktadır. Oratoryolarında büyük koro düzenlemeleri ile ilgili ortaya çıkan yanlış anlamalar, bu bağlamda operalarına da yansımaktadır.

Händel'in kastrat rolleriyle ilgili karşılaşılan sorunların önemli bir boyutu, özellikle Sosarme (HWV 30) operasındaki "Per le porte del tormento" düetinin bir bölümünde dikkat çekici bir şekilde gözlemlenmektedir. Kastrat ve soprano için yazılmış düetler, gerek müzikal gerekse dramatik yapı açısından son derece hassas bir denge gerektirmektedir. Söz konusu düette, iki ses arasındaki mesafe bazen birbirine çok yakinken, bazen bir oktav aralığında şekillenmektedir. Ancak bu mesafeye bir oktav daha eklenmesi durumunda, Sosarme karakterinin bariton olması halinde, partneriyle arasındaki uyum, tam aksine bir kopuşa dönüşecek ve düet müzikal açıdan absürt bir hal alacaktır.

Uzun bir dönem boyunca, Händel'in kastrat rolleri, adeta erişilmez ve efsanevi bir alan olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, Händel operalarının yaklaşık bir asır boyunca Avrupa sahnelerinde yer almamış olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu eserlerin sahnelenememesinin temel nedenlerinden biri, bu operaların kastrat şarkıcılar olmadan icra edilemeyeceğine dair yaygın inançtır. Händel'in çoğunlukla eserlerini belirli şarkıcılara göre şekillendirmiş olması, bu görüşün kökenini oluşturmakta ve yüzeysel bir değerlendirme ile Senesino'nun şarkıcılığının bugün

bizim erişimimizin ötesinde, büyüleyici ve özel bir niteliğe sahip olduğu izlenimini yaratmaktadır (Yener, 1996).

Bu konuyu araştırırken Otto Erich Deutsch'un Handel: A Documentary Biography adlı eserindeki çağdaş betimlemelerden faydalanılmıştır. Ancak şaşırtıcı bir şekilde, kastratların şan sanatına dair dönemin kayıtlarında sınırlı bilgi bulunmakta ve raporlar, yalnızca kastratlara değil, baş erkek şarkıcılar (primo uomo) ile baş kadın şarkıcılara (prima donna) eşit derecede ilgi göstermektedir. Dönemin izleyicileri, sadece yetenekli bir kastrat şarkıcıdan değil, aynı zamanda güçlü bir topluluk performansından da etkilenmekteydi. Londra gazetelerinde yer alan raporlar, kastratların gelişi veya gidişi kadar, 1722 sonunda Cuzzoni'nin Londra'ya gelişi gibi olayların da büyük ilgi gördüğünü ortaya koymaktadır.

Händel'in partiyonları incelendiğinde, Nicolini ve Senesino için yazılmış olan rollerin teknik zorluklarının, primadonnalar için yazılanlardan çok daha karmaşık olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak Händel, 1730 sonrası dönemde iki olağanüstü kastrat şarkıcı olan Carestini ve Conti için yazdığı rollerle teknik zorluk seviyesini artırmıştır. Özellikle Carestini için yazılmış olan roller, Händel'in opera repertuarındaki en zorlayıcı ancak bir o kadar da etkileyici bölümler arasında yer almaktadır. Bu roller, Carestini'nin sesinin teknik kapasitesinin bir kemanın gücüyle karşılaştırılabileceğini ortaya koymaktadır. Günümüzde bu tür rolleri uygun bir şekilde öğrenip uzmanlaşan şarkıcılar hala bulunabilmekte, ancak bu tür bir performansı sürdürebilmek, uluslararası bir futbolcunun fiziksel kondisyonuna benzer bir dayanıklılık gerektirmektedir (Altar, 1993).

Özellikle Ariodante (HWV 33) operasındaki "Dopo notte" ariası, Händel'in kastrat dönemi eserlerinin hem müzikal hem dramatik olarak zirve noktalarından birini oluşturmaktadır. Bu aryada, Carestini'nin güçlü nefesi, net artikülasyonu ve iki oktavlık geniş ses aralığı etkileyici bir şekilde kullanılmıştır. Günümüzde bu aryayı başarılı bir şekilde icra edebilmek için Janet Baker gibi üst düzey bir şarkıcının yeteneklerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Charles Burney, General History of Music adlı eserinde Londra'daki İtalyan operasına geniş bir yer ayırmakta ve Händel operalarındaki kastrat ve soprano rollerine eşit bir önem atfetmektedir. Bununla birlikte, kastrat şarkıcılığının virtüözitesine örnek verirken, ilginç bir şekilde, Händel operalarından ziyade diğer

bestecilerin eserlerinden alıntılar yapmaktadır. Bu durum, Händel'in virtüözüteyi dramatik ve müzikal gereksinimlerle rakiplerinden daha iyi uyumlaştırdığını göstermektedir. Burney, kastrat şarkıcıların oyunculuk becerilerinin, şarkıcılık yetenekleriyle uyumlu olmasını önemli bulmakta ve Nicolini, Senesino ve Carestini gibi sanatçıların hem ses hem de sahne duruşlarıyla izleyicileri etkilediğini ifade etmektedir. Burney'e göre, bu sanatçılar, ses aralıklarının sınırlı olmasına rağmen az sayıda notayı dikkatli bir şekilde kullanarak izleyicinin kulağını tatmin etmekte ve zarif davranışlarıyla gözleri memnun etmektedir.

Senesino, patetik ariyaların duygusal derinliğini yansıtmadaki başarısıyla olduğu kadar, hızlı pasajlardaki ustalığı ve virtüözütesiyle de döneminin en dikkat çekici şarkıcılarından biri olarak tanınmaktadır. Dinlediğim çeşitli opera prodüksiyonları arasında, Senesino'nun müzikal kişiliğini en iyi yansıtan performansın, muhtemelen Tolomeo (HWV 25) temsili olduğu söylenebilir. Bu temsilde başrolü Amerikalı countertenor John Angelo Messana üstlenmiş, Tolomeo'nun zindandaki intihar düşüncelerini içeren sahneyi benzersiz bir duygusallıkla icra etmiştir. Söz konusu sahne, izleyiciler üzerinde unutulmaz bir etki bırakmıştır.

Ancak günümüzde kastrat rolleriyle ilgili tartışmalar, bu rolleri kimin ve nasıl seslendireceği konusunda hala net bir çözüme ulaşamamıştır. Modern şarkıcılar teknik açıdan kastrat partilerini başarıyla seslendirebilmektedir; fakat seslerinin, kastratların özgün tınlarına ne kadar yakın olduğu hala sorgulanmaktadır. Bu konuda, efsanevi beklentilerin bir ölçüde devam ettiği düşünülebilmektedir. Kastrat seslerine, hayal gücümüzün yarattığı mitolojik unsurlarla, dodo kuşlarına ya da dinazorlara atfedilen hayali nitelikler yüklenmekte olduğu iddia edilebilir. Bunun yanı sıra, tek tip bir "kastrat sesi" kavramından bahsetmenin yanlış olacağı da açıktır. Örneğin, Kasım 1729'da Mrs. Pendarves, Londra sahnelerindeki yeni kastrat yıldızı Bernacchi hakkında, "Ses aralığı geniş, tınısı yumuşak ve berrak; ancak Senesino'nunki kadar tatlı değil. Sahne duruşu daha etkileyici olsa da, fiziksel görünümü İspanyol bir dilenci keşişine benzeyecek kadar şişman olduğu için dezavantajlı" şeklinde bir yorum yapmıştır. Bu gözlem, kastratların tınısının bireysel olarak farklılık gösterdiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Günümüzde de farklı şarkıcılar arasında geniş bir çeşitlilik bulunmaktadır ve bu çeşitlilik, şarkıcıların tınlarını belirli ölçülerde değiştirebilmesiyle daha da

zenginleşmektedir. Daha önce, Alfred Deller ve Janet Baker gibi isimlerin kayıtları, kastrat partilerinin farklı modern yorumlarına örnek olarak gösterilmiştir. Ayrıca René Jacobs ve James Bowman gibi isimler de günümüzde kastrat rollerini icra eden önemli sanatçılar arasında yer almakta, ancak bu iki ses arasında büyük bir tezat oluşturduğu görülmektedir.

Seslerin çeşitliliği, günümüzde kastrat rollerini seslendiren alto seslere, countertenorlara ve kadın şarkıcılara bakıldığında açıkça gözlemlenmektedir. Eğer Händel operalarına odaklanan ve bu alanda kariyer yapma şansı bulabilen daha fazla genç şarkıcı yetişseydi, bu çeşitliliğin çok daha geniş bir yelpazeye ulaşabileceği tahmin edilmektedir. Kastrat rolleri için şarkıcıların ses aralığı, tını özellikleri ve sahne becerilerine göre seçilmesi ideal bir uygulama olarak değerlendirilmektedir.

Yine de günümüz opera sahnelerindeki uygulamaların bazı yönlerden hala yetersiz kaldığı ifade edilebilmektedir. Özellikle kastrat partilerini seslendiren modern şarkıcıların seslerinin, yeterince güçlü olup olmadığı tartışılmaktadır. Händel'in pek çok kastrat rolü alt partilerden oluşmakta ve bu ses aralığı genellikle delici bir güce sahip olmamaktadır. Bu bağlamda, hemen her orkestra şefinin, Messias (HWV 56) eserindeki "His yoke is easy" korosunun üçüncü alto girişini duyma konusunda zorluk yaşadığı anlar hatırlanmaktadır.

Tartışmanın bu noktasında, kastratların fiziksel özellikleri de gündeme gelmektedir. Örneğin, hadım edilmiş bir kedinin kilo alma eğiliminde olduğu bilinmekte, ancak kastratların performanslarındaki etkileyici gücünün, fiziksel boyutlarından ziyade akciğer kapasitesi ve solunum yollarındaki rezonans boşluklarının büyüklüğünden kaynaklandığı belirtilmektedir. 1720'li yıllardan kalma ünlü bir karikatür, minik Cuzzoni'yi iki devasa kastratın arasında tasvir etmekte ve dönemin algısına dair ilginç bir ipucu sunmaktadır.

Senesino'nun fiziksel görünümünün Bernacchi kadar iri yapılı olmadığı, özellikle Bernacchi'nin "İspanyol dilenci keşişi" olarak tanımlanmasından anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, bazı alt seslerin — hem erkek hem kadın — modern opera salonlarında duyulma konusunda zorluk yaşadığı inkâr edilemez bir gerçektir. Bu durumun nedeni, kısmen 18. yüzyılın sahne mekânlarının akustik özelliklerinden kaynaklanmaktadır. O dönemde sahne ile izleyiciler arasındaki mesafe oldukça kısaydı ve Haymarket Tiyatrosu gibi mekanlar, özellikle opera performansları için

tasarlanmıştı. Bu tiyatronun zemini incelendiğinde, sahnenin izleyici alanına göre daha derin olduğu görülmektedir. Ancak performansların genellikle sahnenin arka kısmından değil, ön sahneden icra edilmekte olduğu bilinmektedir.

18. yüzyıldaki enstrümantal eşliklerin tonal özelliklerini ve çalma tekniklerini değerlendirmek, dönemin müzikal dengesini anlamak açısından önem taşımaktadır. Yaylı çalgılar söz konusu olduğunda, toplu halde icra edilen bir bölümün ses gücünün, tek bir enstrümanın ses gücünden bağımsız olduğu görülmektedir. Bu bağlamda solo bir alto sesi, yaylı çalgıların toplu sesine adapte olmaya çalışmakta, bu durum ise bazen istenmeyen sonuçlar yaratmaktadır.

Kastrat rolleri için erkek ve kadın şarkıcıların eşit olarak tercih edilip edilemeyeceği sorusu ise, günümüzde hâlâ tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Handel'in uygulamalarına bakıldığında, kastratların bulunmadığı durumlarda kadın şarkıcılara başvurduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu çözüm, genellikle yan roller için tercih edilmekte, başroller için ise daha sınırlı bir seçenek olmaktadır. Eğer bir opera yeni bir kadroyla sahnelendiğinde yeterli kastrat mevcut değilse, Handel bu yan rolleri kadınlara devretmekte ya da bazı durumlarda tenor sesine uyarlamaktadır. Örneğin, 1730-1732 yılları arasında Bertolli adlı bir tenor, eski kastrat partilerini seslendirme konusunda uzmanlaşmış görünmekte, Handel ise bu partileri Bertolli'ye uygun hale getirmek için bazı ariaları düzenlemekte ya da çıkarmaktadır. Ancak bu tür düzenlemelerin yalnızca yan roller için geçerli olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Eğer primo uomo hastalanırsa, bu durumda performansların tamamen iptal edilmekte olduğu bilinmektedir. Faustina'nın hastalanması durumunda da benzer şekilde iptaller yapılmıştır.

Kadınların kastrat başrollerini üstlendiği istisnai durumlar arasında Rinaldo operası (HWV 7) öne çıkmaktadır. Nicolini'nin partisi, 1713 yılında Mrs. Barbier ve 1714 yılında Diana Vico tarafından seslendirilmiştir. Burney'in ifadelerine göre, Diana Vico, Nicolini'nin partisini başarıyla icra etmiş olsa da bu partinin kapsamıyla ilgili detaylı bilgiler mevcut değildir. Benzer şekilde, dramatik açıdan operalar kadar önemli olmayan oratoryolarda da kadın şarkıcıların erkek rolleri üstlendiği örnekler görülmektedir. Örneğin, Deborah (HWV 51) oratoryosundaki Barak rolü başlangıçta Senesino için yazılmış, ancak daha sonraki sahnelenmelerde kadınlara devredilmiştir. Üstelik bu değişiklik, rol üzerinde yalnızca minimal düzenlemeler yapılarak gerçekleştirilmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Handel'in eserlerinde kastrat başrollerinin kadınlar tarafından üstlenilmesi oldukça nadir görülen bir durumdur. Bununla birlikte, Handel'in erkek başrolleri kadınlar için yazmaktan çekinmediği de anlaşılmaktadır. Bu durumun en çarpıcı örneği, Radamisto (HWV 12) operasında görülmektedir. Başlangıçta bu rol, sopranist Durastanti için yazılmış, ancak Senesino'nun ortaya çıkmasıyla birlikte rol ona devredilmiştir. Handel, Senesino'nun sesine uygun hale getirmek için rol üzerinde önemli değişiklikler yapmış, bu durum ise bestecinin esneklik ve uyum sağlama konusundaki başarısını gözler önüne sermektedir. İlk aşamada, erkek başrolün bir kadın şarkıcı tarafından icra edilmesinde herhangi bir tereddüt göstermeyen Handel, bu sayede rolün yüksek ses aralığında kalmasını sağlamaktadır.

Handel'in son yıllarında ağırlıklı olarak oratoryolar yazdığı dönemde, kastratlar ile altolar arasında dikkat çekici bir ses değişimi yaşandığı bazı örneklerde görülmektedir. Handel, altist Caterina Galli ve kastrat Gaetano Guadagni'nin seslerini birbirlerinin yerine kullanılabilir olarak değerlendirmiş görünmektedir. Nitekim Caterina Galli, Handel'in Gaetano Guadagni için bestelediği Messias arialarını hiçbir düzenleme yapılmadan icra etmiştir. Kadın altosu ile kastrat sesi arasındaki bu benzerlik, Handel'in Solomon operasında Galli için bir erkek başrol yazmasına ilham vermiş olabilir. Bununla birlikte, Guadagni'nin de başlangıçta altistler için yazılmış olan erkek rollerini üstlendiği örnekler bulunmaktadır; örneğin, Handel'in başlangıçta Mrs. Cibber için yazdığı Samson (HWV 57) eserindeki Micah rolü buna bir örnek teşkil etmektedir.

Kastrat sesine bağımlı kalmaksızın, erkek ve kadın alt seslerin tınlarının kimi zaman birbirine şaşırtıcı derecede benzediği görülmektedir. Özellikle Kathleen Ferrier'in Samson operasından "Return, o God of Hosts" ariyası yorumu ile Paul Esswood'un Rinaldo operasından "Sorge nel petto" ariyası performansı bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir. Erkekler ve kadınlar, altistler, altolar, kontrtenorler ve kastratların aynı ton aralığında ve aynı tınıda performans gösteremeyeceğini düşünmek için aslında bir neden bulunmamaktadır. Hatta, sopranist Emma Calvé'nin, 19. yüzyılın ünlü sopranisti Domenico Mustafa'dan şan teknikleri öğrendiği iddiası bu görüşü desteklemektedir. Eğer bu bilgi doğruysa, kastratların kaybolmuş dünyası olan "Atlantis'i aramayı artık bırakmamız gerektiği anlaşılmaktadır.

Her ne kadar günümüzün soprano, alto ve kontrtenorleri, Handel'in kastratlarıyla aynı müzikal başarıyı sağlayabilecek yetkinlikte olsa da kadınların sahnede erkek figürlerini canlandırmasına yönelik çekinceler devam etmektedir. Seyirciler, bu durum karşısında genellikle komik ya da rahatsız edici bir hisse kapılmaktadır ve bu algı çoğunlukla sahnede başlamaktadır. Yönetmenlerin, kadınların erkek karakterlerini canlandırırken yaşadıkları bu rahatsızlığı aşmaları için yoğun çaba harcadıkları bilinmektedir. Bununla birlikte, Handel'in döneminde kadınların erkek rolleri başarıyla canlandığı bir gerçektir. O dönemde sanatçılar ve seyirciler açısından insan doğasının bugünden çok farklı olmadığı göz önüne alındığında, bu tür rolleri canlandırma konusunda zorluk yaşamamış oldukları düşünülmektedir.

Bu bağlamda, kastrat sorunu üzerinde çalışırken iki önemli noktayı dikkate almak gerekmektedir. İlk olarak, Handel döneminde kadın şarkıcılar da kastratlarla aynı zorlukları yaşamış, ancak bu zorlukları aşmayı başarmışlardır. Kadın şarkıcılar ve seyirciler, erkeklerin kadınlar tarafından canlandırılmasına alışkın oldukları için bu durum doğal karşılanmaktaydı. İkinci olarak, kadın sanatçılar, erkek rollerini özgüvenle oynayabilmelerini sağlayan bir yönetmenlik anlayışına entegre edilmişlerdir. Bu noktada, Steele'in Nicolini'yi tasvir ettiği ünlü betimleme oldukça önemlidir. Steele, Nicolini'nin sesi hakkında fazla yorum yapmamakla birlikte, sahnedeki performansını şu şekilde tanımlamaktadır: "Canlandığı karakterin kişiliğini, duruşu ve hareketleriyle ifade eder, tıpkı sözlerini sesiyle ifade ettiği gibi. Vücudunun her parçası, hatta her parmağı, rolü anlaşılır kılmak için katkıda bulunur. Bir sağır bile, onun hareketlerinden olay örgüsünü rahatlıkla takip edebilir."

Handel'in operalarının sahnelenmesinde, uygun jestlerin ve doğru sahne davranışlarının temel öneme sahip olduğu görülmektedir. Kastratlar tarafından canlandırılan karakterlerin büyük çoğunluğu, kısa süreliğine çoban kılığına girseler dahi genellikle prenslik statüsüne sahiptir. Şarkıcılar, 18. yüzyılın sade bir prens kostümüyle Nicolini'nin yukarıda alıntılanan betimlemesindeki hareket ipuçlarını takip ettiklerinde, sahnedeki sorunların büyük ölçüde ortadan kalkacağı düşünülmektedir.

Handel'in operaları, yapısı gereği solo seslere ve özellikle yüksek ton aralıklarına yönelik yazılmıştır. Kastrat rolleri, müzikal ve dramatik konseptin önemli birer parçasını oluşturmaktadır ve bu durum, ciddiyle ele alınması gereken bir gerçekliği

ifade etmektedir. Bu rolleri bir “sorun” olarak görmek, yalnızca operaya yanlış beklentilerle yaklaşıldığında ortaya çıkan bir durumdur.





3. GEORG FRIEDRICH HANDEL’İN RINALDO VE GIULIO CESARE ADLI OPERALARINDAKİ KASTRAT ROLLERİNİN ANALİZİ

3.1. Rinaldo Operası



Şekil 3.1. Rinaldo Adlı Operanın Afışı

3.1.1. Operanın Konusu

Handel’in bu üç perdelik operasının libretto metnini Aaron Hill kaleme almıştır. İtalyanca’ya çevrilmesi ise Giacomo Rossi tarafından gerçekleştirilmiştir. Eser, Tasso’nun La Gerusalemme Liberata adlı eserinden esinlenerek yazılmış olup, 24 Şubat 1711 tarihinde Londra’nın Haymarket Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. İlk gösterimde, Francesca Boschi Goffredo rolünü üstlenmiş, Isabella Gerardeau Almirena rolünü, Nicolini ise Rinaldo’yu seslendirmiştir. Ayrıca, Elisabetta Pilotti Schiavionetti Armida rolünde yer alırken, Giuseppe Boschi de Argante karakterini canlandırmıştır (Burkholder vd., 2010).

Rinaldo, Handel'in İngiltere'deki sanatsal başarısının temel taşlarından biri olmuştur. Kraliçe Tiyatrosu'nun yönetmeni olan impresario John James Heidegger'in teşvikiyle, Aaron Hill hızlı bir şekilde, Tasso ve Ariosto'nun eserlerinden ilham alarak Rinaldo ve Armida efsanesine dayalı bir libretto yazmıştır. Bu libretto, Giacomo Rossi tarafından Handel için İtalyanca'ya çevrilmiş ve Handel, operayı oldukça kısa bir süre içinde, bazı kaynaklara göre yalnızca on dört gün içinde bestelemeyi başarmıştır. Operanın büyük bir kısmında, daha önce yazmış olduğu müzikler yeniden kullanıldığı için bu başarı, kısmen mevcut materyalin yeniden düzenlenmesiyle ilgilidir (Burkholder vd., 2010).

Rinaldo operasının en dikkat çeken özelliklerinden biri, Aaron Hill'in sahne gösterisini çok gösterişli bir biçimde kullanma becerisidir. O dönemde, modern bir prodüksiyonun hedefi eserin gerçekçi bir şekilde sahnelenmesi olduğundan, efektler, büyüler ve dönüşüm sahneleri gibi unsurlar büyük önem taşımaktaydı. Handel, operayı sahneye koyarken birkaç değişiklik yapmış ve karakterlerin seslere uygun şekilde yeniden tahsis edilmesini sağlamıştır. Örneğin, Goffredo'nun rolü soprano yerine kastrata verilmiş, Rinaldo'nun rolü kastrat yerine mezzosoprano'ya, Eustazio'nun rolü ise tamamen çıkarılmıştır. 1731'de ise eser önemli ölçüde yeniden düzenlenmiş; Almirena'nın çoğu rolü değiştirilmiş, bazı süslemeler azaltılmış, yan karakterler çıkarılmış ve daha inandırıcı bir final yaratılmıştır. Bu yeni versiyonda Armida ve Argante, ilk başta Hristiyanlığa geçerken, sonradan bir savaş arabasıyla cehenneme düşürülmüşlerdir (Güleç, 2013).

Hikaye, Haçlıların Kudüs'ü kuşatmasıyla başlar. General Goffredo, yanında kardeşi Eustazio ile birlikte, Şövalye Rinaldo'ya savaşı kazandığı takdirde kızı Almirena ile evlenme sözünü verir. Almirena, Rinaldo'yu savaşı kazanması için cesaretlendirir ve Rinaldo, artık Almirena'nın da ona aşık olduğunu bilmektedir. Ancak, tam bu sırada bir sarazen elçisi olan Araldo gelir ve Kudüs Kralı Argante'nin General Goffredo ile görüşmek istediğini bildirir. Goffredo, Argante'nin talebini onurla kabul eder. Ardından Argante, askerleriyle birlikte bakır nefesliler çalarak görkemli bir şekilde sahneye girer. Argante, Goffredo'dan üç günlük bir ateşkes talep eder. Argante'nin aryası olan "Sibillar gli angui d'Aletto", bas için güçlü ve etkileyici bir meydan okuma olarak öne çıkmaktadır. Goffredo, Argante'nin bu talebini kabul eder ve sahneden ayrılır (Altar, 1993).

Argante sahnede yalnız kalır. Savaşın belirsizliği onu tedirgin eder ve bu durumda sevgilisi Şam Kraliçesi Armida'dan yardım ister. Tam o sırada, Armida ağzından alevler ve dumanlar saçarak, kükreyen ejderhaların çektiği bir arabayla sahneye gelir. Argante, Armida'ya savaşın gidişatını anlatır ve ondan kehanet ile yardım talep eder. Armida, savaşın yalnızca Rinaldo'nun öldürülmesiyle kazanılabileceğini söyler ve bu görevi üstlenmeye karar verir.

Almirena'nın ariası "Augelletti, che cantate" ise büyüleyici bir parçadır. Bu aria, Winton Dean'ın Handel and the Opera Seria adlı eserinde belirtildiği gibi, 1711'de sahnelenen operanın bir parçası olarak, canlı kuşların sahnede serbest bırakılmasıyla daha da etkileyici hale getirilmiştir. Bu sahne, opera ve basın üzerinde iz bırakan bir görüntü yaratmış ve izleyicilerin hafızasında derin bir etki bırakmıştır. Almirena ve Rinaldo, sevgi dolu cümlelerle birbirlerine hitap ederler ve birlikte "Scherzano sul tuo volto" adlı keyifli düeti söylerler. Düetin ardından Armida sahneye çıkar ve Almirena'yı kaçıtır. Rinaldo, kılıcını çekmek isteyip Armida ile savaşılmaya kalksa da, korkunç canavarlarla dolu alevler ve gürültülü dumanlar Armida ve Almirena'yı kapsar. Armida, Almirena'yı uzaklara götürür ve Rinaldo, duygusal bir şekilde "Cara sposa" adlı lamentasyonunu söyler.

Ardından, Goffredo ve Eustazio sahneye gelir ve Rinaldo'yu umutsuz bir şekilde görürler. Ona olanları sorar ve Rinaldo, yaşananları anlatır. Eustazio, bir dağın eteklerinde yaşayan bir Hristiyan büyücüsünden yardım alabileceklerini söyler. Rinaldo, cesaretini toparlayarak intikam yemini eder ve hızlı bir virtüöz ariasında Venti turbini, prestate adlı parçayı söyler (Taruskin, 2005).

Bir denizin serin yüzeyinde, parlak bir gökkuşağının yansıması görülmektedir. Kıyıya yakın bir yerde demirlemiş olan bir tekne, dalgaların arasında hareket eden iki Siren tarafından çevrelenmiştir. Bu sahnede, Eustazio belirir ve Siam prossimi al porto adlı ariasına başlar. Bu şarkıda, limana yaklaştıklarını ve acılarına teselli bulduklarını dile getirmektedir. Ardından Rinaldo ve Goffredo, aceleyle sahneye girerler ve aralarında, aradıkları dağın ne kadar uzak olduğunu ve büyücüye ne kadar yaklaştıklarını tartışır. Hedeflerine ulaşmak için hızla ilerlerken, teknenin dümeninde duran bir kadın Rinaldo'yu gemiye çağırır ve ona Almirena'yı götüreceğini söyler. Goffredo, Rinaldo'nun savaşla ilgili görevlerini Siren'lerin büyüüne kapılarak unuttuğunu fark eder ve büyük bir endişe duyar. Ancak, Rinaldo'nun esas amacının sevgilisi Almirena'yı kurtarmak olduğunu anlamaz. Onu

durdurmaya çalışsa da bu çabalar boşa çıkar ve Rinaldo, tereddüt etse de sonunda tekneye biner, denizde ilerler ve gözden kaybolurlar.

Handel'in Rinaldo operasında, Armida'nın büyüleri sarayında keyifli bir bahçede Almirena tutsak edilmiştir. Almirena, esaretini sürekli olarak ağlayarak anlatırken, Kral Argante ona olan aşkını en tatlı sözlerle ifade eder. Ancak Almirena, onun bu aşkına hiç ilgi göstermez. Kral'ın Armida'ya olan ilgisi ise giderek azalmaktadır. Almirena, "Lascia ch'io pianga" adlı ariasında, esaretini dile getirirken, Handel'in bu eseri, Almira (1705) adlı yapımındaki bir sarabanda temellenmiştir.

Rinaldo, büyüleri saraya geldiğinde Armida onu karşılar. Başta Rinaldo'dan nefret etse de, onu görünce aşık olmuştur. Ancak Rinaldo, Armida'nın aşkına karşılık vermez. Bunun üzerine, Armida büyülerini kullanarak Almirena'nın kılığına girer. Rinaldo, baştan çıkmak üzereyken, bir anda bir şey onu durdurur ve "Abbruggio, avampo, e fremò" adlı virtüözlük ariasını söyler. Bu ariyadan sonra, Rinaldo sahneden çıkar ve Armida'nın cazibesine karşı koyma gücünü gösterir. Armida, öfkelerini kontrol edemez ve "Ah crudel" adlı ariasında şiddetli bir şekilde patlar. Ariyanın largo bölümü, şefkat ve sıcaklıkla doluyken, kısa ve presto olan orta bölümü ise Rinaldo'nun virtüözitesine karşı bir meydan okumadır (Seligmann, 2007).

Armida, Almirena'ya dönüşmüş bir şekilde sahneye girer. Argante, Almirena ile konuştuğunu sanarak aşkını ilan eder ve ona, Armida'nın büyüsel güçlerinden onu kurtaracağına dair söz verir. Ancak, tam o anda Armida kendi gerçek kimliğine geri döner. Eski aşkı ile arasında büyük bir kavga başlar ve Armida, Vo' far guerra adlı ariasında, şimdiye kadar sağladığı büyüleri ve desteği geri alacağını ilan eder.

Sahne, Armida'nın büyüleri kalesinin yüksek dağlarda, canavar orduları tarafından korunan, uçurumlar ve şelalelerle çevrili bir bölgede yer aldığı bir manzara ile başlar. Kalenin duvarlarının ortasında kristal sütunlar ve değerli mücevherlerle süslenmiş bir kapı bulunmaktadır. Dağın eteğinde, Büyücü'nün yaşadığı mağara bulunur. Goffredo ve Eustazio, dağın yüksekliğine bakarak, ne kadar daha yol almaları gerektiğini tartışırlar. Eustazio, mağaranın ağzından Büyücü'ye seslenir, olup biteni anlatır ve yardım ister. Büyücü, mağaradan çıkarak onlara, tüm olayları önceden bildiğini ve yardım edeceğini söyler. Goffredo, kılıcını çekerek, Büyücü'nün uyarısını duymadan dağın zirvesine doğru hareket eder. Ancak canavarlar ilk saldırıyı geri püskürtür. Yine de Hristiyan Büyücü, Goffredo ve arkadaşlarına yardım etmeye karar verir.

Onlara, Armida'nın büyülerini aşmalarına yardımcı olacak sihirli değnekler verir. Değneklerin yardımıyla, savaşmaya devam ederler ve dağda büyük bir kargaşa başlar. Uçurumdan alevler, dumanlar ve gökgürültüsü yükselirken, canavarlar yutulur. Goffredo, Eustazio ve bazı askerler hayatta kalırlar.

Armida'nın bahçesinde, Almirena'nın ölümünü planlamak üzere göğsüne bir hançer dayandığı sırada, Rinaldo zamanında yetişir. Goffredo ve Eustazio da ona katılır. Eustazio, sihirli değneğini kullanarak bahçeye geri döner ve bahçe, Kudüs şehrinin görüldüğü bir alana dönüşür. Bu, Hristiyanlar için büyük bir zafer anlamına gelir. Armida ve Argante, tüm ihanet ve kavgalardan sonra barışırlar. Birlikte geçtikleri yolda marşlar çalınır. Duetlerinde, yaklaşan savaşı ve kendi uzlaşmalarını kutlarlar. Argante'nin birlikleri, Hristiyanlara karşı saldırıya geçer, ancak Rinaldo savaşı çoktan kazanmıştır. Son bir darbe olarak, Rinaldo Argante'nin askerlerine saldırır ve onları mağlup eder. Argante ve Armida esir düşer, ancak affedilirler ve Hristiyan olurlar. (Handel'in 1731 versiyonunda bu son değiştirilmiştir). Rinaldo ve Almirena evlenir ve finalde bir koro erdemi yüceltilir (Burkholder vd., 2010).

3.1.2. Operanın Sahnelendirilmesi

1705 yılında, yirmi yaşında olan Handel, operanın ana vatanına doğru bir yolculuğa çıkarken, mimar John Vanbrugh, önceki İngiliz tiyatrolarından çok daha büyük bir sahne tasarlamıştı. Sahne, yaklaşık 60 feet derinliğinde (yaklaşık 18 metre) olup, her iki tarafında beş çift oluk bulunmaktaydı. Bu olukların arkasında, daha geniş manzaraların sergilenebilmesi için özel bir alan oluşturulmuştu. Bu sayede daha derin ve uzun sahne tasarımları mümkün oluyordu. Mimar Vanbrugh, tiyatrosunun inşası sırasında, sahne alanını genişletmek için bitişikteki bir evi satın almış ve bu alanı sahneye dahil etmiştir. Bu işlemle sahneye 30 feet daha eklenmişti. Vanbrugh'un tasarımı, en görkemli sahne gösterilerinin sunulabilmesi için özel olarak geliştirilmiş ve genişletilmişti. 1707 ile 1710 yılları arasında, her sezon tiyatronun yapısal özellikleri farklı şekillerde geliştirilmiş ve bu tiyatro, Handel'in ilk büyük operalarından biri olan Rinaldo'nun prömiyerine de ev sahipliği yapmıştır.

1708 ve 1709 yıllarında, Haymarket Tiyatrosu'na iki Venedikli sahne tasarımcısı olan Giovanni Antonio Pellegrini ve Marco Ricci işe alınmıştır. Bu iki teknisyen, Handel'in kariyeri boyunca Vanbrugh'un opera evinde sıkça yer almış ve özellikle

Rinaldo operasının sahne dekorları ve özel efektleri için kullanılan makinelerde önemli iyileştirmeler yapmışlardır.

The Queen Theatre Haymarket'ta prömiyeri yapılan Rinaldo operası, Handel'in en başarılı eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Aaron Hill'in seçtiği Rinaldo konusu, Torquato Tasso'nun Gerusalemme Liberata adlı eserinden alınarak senaryolaştırılmıştır. Bu süreç neredeyse aynı anda, libretto için Rossi'ye ve müzik bestelenmesi için de Handel'e verilmiştir. Rinaldo'nun libretto yazımı, bazı farklı görüşlere yol açmıştır. Bir görüşe göre, Rossi, Hill'in orijinal şiirini İtalyanca'ya çevirmiştir. Ancak Hill'in biyografisini yazan yazar, Rossi'nin Hill tarafından yazılan bir taslağa dayalı olarak librettoyu oluşturduğunu, ardından Hill'in de bunu İngilizce'ye çevirdiğini iddia etmektedir. Bu görüş, Hill'in librettonun önsözünde yazdığı ifadelerle de örtüşmektedir. Hill, söz konusu yazısında, Rinaldo librettonun orijinalinin gücüne ulaşma noktasında birçok kez çevirisinin eksik olduğunu belirtmiş ve bu opera için yazdığı çevirinin, metnin gücünü yeterince yansıtamadığını ifade etmiştir. Hill, aynı zamanda operanın konusunu Şam Kraliçesi Armida'ya ithaf ederek, bu eserin yalnızca Armida'nın topraklarına ait olduğunu vurgulamaktadır. Opera, Hill tarafından seçilen konu ve siyasi yankılarla bezeli fikirlerle donatılmıştır.

Rossi, Handel'in ardında adeta bir gölge gibi onu izlerken, Hill'in yazdığı senaryoyu büyük bir titizlikle şiire dökmek için gece gündüz çalışmıştır. Bu noktada, besteci ve librettist arasındaki ilişki oldukça karmaşık bir hal almıştır. Handel, zamanının ne kadar kısıtlı olduğunu fark etmiş ve hızla ne yapması gerektiğine karar vermiştir. Neredeyse inanılmaz bir hızla, bazılarının göre sadece on dört gün gibi kısa bir süre içinde Rinaldo'yu bestelemiştir.

Handel, baştan sona bir opera yaratamayacağını ancak mevcut İtalyan opera ve kantatlarından faydalanarak özgün bir eser ortaya koyabileceğini belirtmiştir. Bu sayede, Rinaldo için yazdığı yalnızca on yeni parçayla birlikte, daha önce bestelediği en iyi otuz eseri birleştirerek opera yaratmıştır. Bu, onun elindeki müzikal hazinenin bir yansımasıydı.

Hill ise hiçbir masraftan kaçınmamış ve o dönemin en ünlü kastrat sanatçılarından biri olan Nicolini'yi 1710 ve 1711 sezonları için kadrosuna katmıştır. Nicolini, dönemin "taçtaki mücevheri" olarak tanınırken, bu sanatçının maaşı, şarkıcılar için ayrılan bütçenin dörtte birinden fazlaydı ve 860 (£) gibi yüksek bir rakamla anlaşma

sağlanmıştır. Bununla birlikte, Nicolini'nin ardından en yüksek maaşı alan ikinci kastrat, Eustazio rolünde sahne alacak olan Valentino Urbani (sahne ismiyle Valentini) olmuştur. Bu sanatçı, Nicolini'den daha düşük bir maaşla, 537 (£) karşılığında kadroya dahil edilmiştir. Ayrıca, Hill'in kadrosuna, karı-koca olan bariton Giuseppe Boschi ve mezzosoprano Francesca Boschi, toplamda 700 (£) karşılığında eklenmiş; Armida rolü için ise soprano Elisabeth Pilotti - Schiavonetti 500 (£) gibi bir ücretle sahneye çıkmıştır. Armida'nın rolünü mükemmel şekilde icra eden Pilotti, sahnedeki etkileyici performansı ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bunun yanı sıra, Armida'dan daha fazla sahneye çıkan soprano Isabelle Girardeau ise yalnızca 300 (£) ile kadroya dahil edilmiştir.

Aaron Hill, operanın sahneleme sanatını da önemli bir unsur olarak değerlendirmiştir. Müzikal ve görsel anlamda izleyiciyi tatmin etmek için sahne makinelerine büyük bir özen göstermiştir. Handel'i de masrafları kısmamaya teşvik ederek, operanın görsel ve işitsel yönlerinin en yüksek kalitede sunulmasına olanak sağlamıştır. Handel'in orkestrasyonu da oldukça ihtişamlı ve etkileyici olmuştur, ki bu, eserin müzikal derinliğini ve görsel zenginliğini daha da artırmıştır.

Rinaldo 24 Şubat 1711 tarihinde Haymarket Tiyatrosu'nda sahnelendiğinde, operanın yarattığı yankı, pek az eserin ulaşabileceği bir büyüklükte olmuştur. Bu eser, İngiliz estetiğinde köklü bir değişimin fitilini ateşlemiş ve yeni bir müzik çağının başlangıcını işaret etmiştir. Rinaldo, o dönemde İngiltere'de sahnelenmiş en görkemli operalardan biri olarak kabul edilmiştir. Dinleyiciler, bu müziğin daha önceki dönemlerde sahnelenmiş olan pasticciolardan çok daha farklı olduğunu hemen fark etmişlerdir.

Handel, sahne tasarımına da büyük bir ilgi duymaktaydı ve bu alanda aldığı notlar, onun imzalı partiyonlarında açıkça görülmektedir. Diğer bestecilerden farklı olarak, hemen hemen tüm sahne tasarımlarını ve yönlendirmelerini yazıya dökmüştür. Örneğin, Almirena'nın ünlü aryası Lascia ch'io pianga'nın sonuna "piange" (ağlıyor) kelimesini kendisi eklemiştir. Rinaldo'nun ilk basın duyurusu ise 13 Şubat 1711'de Daily Courant gazetesinde yayımlanmıştır. Ancak duyuruya dikkatlice bakıldığında, başlığın yanlışlıkla "Binaldo" olarak yazıldığı ve bestecinin isminin de "Giorgio Frederico Hendel" olarak yanlış bir şekilde basıldığı görülmektedir.

İlk perde, kuşatılmış Kudüs'ün dışındaki Hristiyan kampıyla açılmaktadır. Libretto'nun İngilizce versiyonuna göre, Argante, beyaz atlı arabalarla ve silahlı muhafızlarıyla sahneye gelir, ardında çok sayıda at ve muhafızla öne çıkar. Handel bu sahne için operanın en görkemli ariyalarından birini bestelemiş olup, "Sibillargli angui d'aletto" ariyası, trompetler ve timpaniler eşliğinde ihtişamlı tamamlanmaktadır. Hill'in sahne efektlerinden biri, Armida'nın havada iki devasa ejderha tarafından çekilen arabasıyla sahneye gelişidir. Sahne adeta ateş ve dumanla doludur. Handel, bu sahnede yer alan "Furrie terribili" ariyasını keskin ritimlerle karakterize ederek, müzikle görsel etkileri uyumlu bir biçimde yansıtmıştır.

Bundan sonra, Rinaldo ve Almirena'nın sahnesi gelir. Hill, bu sahneyi huzurlu bir koru olarak tasarlamış, ağaçlarla dolu, kuşların cıvıdayarak uçtuğu bir ortam yaratmıştır. Profesyonel bir besteci olan Handel, sahne değişikliğine uyum sağlamak amacıyla bir sonraki ariyaya uzun bir enstrümantal giriş yapmış, ayrıca Almirena'nın kuşları ve doğayı kutladığı "Augelletti" için tamamen yeni bir hava bestelemiştir. Bu ariya, Handel'in özellikle Rinaldo için bestelediği özgün parçalardan birisidir. Tam da bu sahne için satın alınan kuşlar, kafeslerinden salıverilip sahneye salınmışlardır. Bu durum izleyiciler üzerinde oldukça hoş ve farklı bir etki bıraksa da, Addison'ın yazısında "bu acımasızca bir şeydi" diyerek bu olayı alaycı bir şekilde aktaracağı anekdot halini almıştır.

Seyirciler, aşk dolu pastoral sahneye dalıp gitmişken, Armida Almirena'yı kaçırmak üzere sahneye gelir ve aniden korkunç bir dumanla sahne kaplanır. Buradan sonra, sahnedeki patlamalar sona ermiş, ancak Handel, operasına mükemmel bir müzikal çeşitlilik katmayı başarmıştır. Perdenin sonunda ise, Handel, Nicolini'ye büyük alkış fırsatı sunmak adına, rüzgarların ve fırtınaların görsel çağrısıyla "Venti turbini" ariyasıyla birinci perdeyi sonlandırmıştır.

İkinci perde, üç perdenin en kısa olanıdır ve sakin, güneşli bir deniz manzarasıyla başlar. Sudaki sirenler ve teknede bulunan ruh, Rinaldo'yu çağırılmaktadır. Handel, burada sirenlere armonik olarak durağan bir düet yazmış, bazılarının göre ise bu cümlelerin uzunluğu tekrarlanmaktadır ve biraz rahatsız edici bir etki yaratmaktadır. Nihayetinde, Rinaldo sirenlerle birlikte gitmeye karar verir. Sahne, Armida'nın bahçesine dönüşür. Almirena'nın ariyası Lascia ch'io pianga başladığında, sahne tamamen sade ve durağandır. Gösterişten uzak olan bu ariya, orkestranın da hafif ve

sempatik eşliğiyle seslendirilir. Handel, bu eserde da capo formunu en sade haliyle kullanarak müzikal yapıyı mükemmel bir biçimde sunmuştur.

Dramatik ivme, bu aryadan sonra biraz yavaşlar. Armida yeniden sahneye çıktığında, Rinaldo ile dueti başlar. Armida, sahne hileleriyle doğüstü güçlerini kullanır. Rinaldo, Armida'nın büyüüne kapılsa da kısa süre sonra bu etkiden kurtulur ve sahneden çıkar. Armida'nın ağıt niteliğindeki aryası ise Handel'in obua ve fagot süslemeleriyle dramatik etkiyi daha da derinleştirir. Armida'nın "Vo'far guerra" aryasında ise Handel, müziksel yenilikler eklemiştir. Aryanın başında virtüözlük gerektiren bir klavsen solosu yer almakta olup, bu solo, Handel'in kendisi tarafından icra edilmiştir. Londra'da, bu kadar etkileyici bir İtalyan operasının sahnelenmesi, daha önce görülmemiş bir olaydır. İzleyiciler, eserin derinliğini ve genişliğini ayrıntılarıyla takip ederken, aynı zamanda ön plana çıkan aryalarla da opera seria türünün en güzel örneklerinden birine tanıklık etmişlerdir.

Handel, kusursuz bir teatral içgörüye sahipti. Zıtlıkların, dramın özü olduğuna inanarak, orkestradaki farklı enstrümanları kullanarak işitsel etkileşimi sürdürebilmiş, büyük bir ustalık sergilemiştir. Bu içgüdüsünü ise özellikle Rinaldo ile Londra'da yaptığı büyük çıkışta göstermiştir.

Üçüncü perde, Hill'in tasarladığı oldukça etkileyici bir manzarayla açılmaktadır. Sahnenin arka planında, korkunç derecede dik ve devasa bir dağ yer almaktadır. Bu dağ, zirvesine kadar uzanmakta ve kayalar, mağaralar ile şelalelerle dolu bir manzara sunmaktadır. Dağın zirvesinde, farklı şekillerde ve çeşitli konumlarda çok sayıda ruh bulunmaktadır. En üstteki ruhlar, Armida'nın alevli siperlerle çevrili büyümlü sarayını korumaktadır. Dağ, ortasından ikiye ayrılmaktadır. Bu etkileyici görüntüye, Handel'in muazzam dramatik bir sinfoniası eşlik etmekte olup, izleyicilerin dikkatini fazlasıyla çekmektedir. Hem Hill hem de Handel, bu güçlü anlatımın temposunu düşürme amacı taşımamaktadırlar; bunun yerine, dramatik gelişimi zirveye taşıyarak müzikle etkileyici bir güç yaratmayı hedeflemişlerdir.

"Al trionfo del nostra furore" adlı düet, fagot ve obuanın katkılarıyla daha da güçlendirilmiş ve böylece tempoyu hızlandırarak sahnenin dramatik etkisini arttırmıştır. Armida'nın "Bel piacere" adlı aryası ise operanın en karmaşık ve kafa karıştırıcı parçası olarak dikkat çeker. Handel, burada yezdelik ve 2/4 ölçülerinde yazdığı bu arya ile izleyicilerin dikkatini test etmekte, ritmik tuhaflıklarla onları

şaşırtarak adeta dalga geçmektedir. Bu, Handel'in zekice ve yenilikçi bir şekilde sahneye sunduğu etkileyici bir parça olmuştur.

Sahnenin sonunda, tüm askeri, politik ve aşk konuları müzikle birleşerek güçlü bir final noktasına ulaşmaktadır. Hristiyan ordusunun ilerleyişi için dört trompet ve timpaniden oluşan muazzam bir marş çalmaya başlar. Handel, burada Sarazenlerin uysal yürüyüşüne karşılık, Hristiyan ordusunu daha güçlü ve görkemli bir biçimde tasvir etmektedir. Rinaldo'nun "Or la tromba" ariasıyla, Rinaldo ve ordusu bir araya gelirken, askeri eşlik ve etkileyici trompetlerle zenginleşen savaş sahnesi izleyiciyi derinden etkilemektedir. Savaşın ardından, solistlerden oluşan koro sahneye çıkarak müziği sonlandırır.

Hill, senaryosundaki ayrıntıları ve Handel'in büyük yaratıcı gücünü, müzikal desteğin mükemmel bir şekilde uyum sağladığı bir eser olarak takdir etmektedir. Üç perdenin her biri, güçlü bir başlangıç yaparak ve muazzam bir şekilde bitirilmiştir. İkincil karakterlerden biri olan Eustazio'nun arialarında bile, sıradan metinler ötesinde gösterilen müzikal yetenekler büyük bir övgüyü hak etmektedir. Handel, bu fırsatı en iyi şekilde değerlendirmiş ve sahip olduğu tüm yaratıcı gücü, bu eseri oluşturmak için harcamıştır.

Rinaldo, ilk sahnelendiği dönemde büyük beğeni toplasa da, bazı çevrelerce, opera tamamen İtalyanca olduğundan dolayı hoş karşılanmamıştır. İngiliz şair ve oyun yazarı Richard Steele, Rinaldo'yu izlemek yerine, Covent Garden'da sahnelenen "Whittington and his Cat" adlı İngilizce eseri tercih etmiştir. Ayrıca, Joseph Addison 1711-1712 yıllarında yayınlanan The Spectator dergisinde şunları yazmıştır: Dekorlar, aşırıya kaçan bir şekilde abartılı ve gerçeklikten uzak olduğu için eleştirilmiş, Hill'in tasarımları alay konusu yapılmış ve Rossi de küçümsenmiştir. Addison'un özellikle vurguladığı bir diğer konu, Almirena'nın "Augelletti" ariasında yer alan kuşların sahneye uçurulmasıdır. Addison, bununla ilgili olarak şunları yazmıştır: "Hanedanın kuşlardan asla kurtulamayacağından korkuluyor, seyircinin rahatsız olmasına neden oldu ve bu kuşlar en uygunsuz yerlerde sahneye girmekteydi." Ayrıca Addison'a göre, operanın kitapçığında yazılı olmasına rağmen, Argante'nin ilk perdedeki çıkışı sırasında sahnede gerçek atlar bulunmamaktadır. Sahne değişiklikleri de oldukça kaba bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Tüm bu eleştirilere rağmen, Rinaldo Londra’da büyük ilgi görmüş ve çok sayıda kez sahnelenmiştir. Bu eleştirilerden bağımsız olarak, İngiliz yayıncı John Walsh, amatör müzisyenlerin ve genç aristokrat hanımların da eseri çalabilmesi için vokal partilerini daha orta tonda bir seviyeye çekmiş, orkestral partileri çıkarmış ve eşlik sadece bas partisine indirilmiştir. Bu değişiklikler, Handel’in müzikal yeteneklerini yeterince yansıtmasa da, yayımlanan bu kitap büyük bir popülerlik kazanmıştır. Ayrıca, bu yayın, Handel’in kendi adıyla yayımlanan ilk eseri olmuştur.

Rinaldo, 24 Şubat 1711’de Haymarket’ta bulunan Queens Theatre’da prömiyerini gerçekleştirdikten sonra, 2 Haziran 1711’e kadar toplamda 15 kez sahnelenmiştir. Ardından, 1712, 1713, 1714 ve 1717 yıllarında çeşitli kadro değişiklikleriyle yeniden sahnelenmeye devam etmiştir. Bir süre sahnelenmeyen Rinaldo, 1731 yılında çeşitli yeniliklerle ikinci versiyonuyla tekrar sahneye konmuştur. Bu yeni versiyonda, Handel, Goffredo rolünü mezzo-soprano ya da kastrat yerine tenor Annibale Pio Fabri’ye vermiştir. Rinaldo’yu dönemin ünlü kastratı Senesino canlandırırken, Armida rolü soprano yerine kontraltoya dönüştürülüp, bu rolü Antonia Maria üstlenmiştir.

3.1.3. Operadaki Baş Rollerin Karakter Analizi

Rinaldo

Rinaldo, operanın ana kahramanı olarak, cesur ve onurlu bir şövalye figürüdür. Kudüs’ü kurtarma misyonu, onun karakterinin merkezindedir. Bu misyon, kişisel onur ve aşkı koruma arzusuyla birleşir. Rinaldo’nun karakteri, hem savaşta gösterdiği kahramanlık hem de kişisel yaşamında yaşadığı içsel çatışmalarla şekillenir.

Rinaldo’nun en büyük içsel çatışması, Almirena’nın kaçırılmasıdır. Sevgilisi ile olan ilişkisi ve ona olan derin bağlılığı, onun savaş stratejilerini ve kararlarını etkiler. Sevgilisinin kurtarılması için gösterdiği çaba, kahramanlık ve aşk arasındaki dengeyi zorlar. Bu durum, onun hem bir savaşçı hem de bir âşık olarak psikolojik olarak mücadele etmesine neden olur.

Operanın ilerleyen bölümlerinde, Rinaldo’nun karakteri, kişisel kayıplar ve duygusal acılarla şekillenir. Almirena’nın kaçırılması ve bu durumun sonuçları, Rinaldo’nun kahramanlık özelliklerini ve duygusal derinliğini ortaya koyar.

Almirena

Almirena, Rinaldo'nun sevgilisi ve operanın duygusal merkezidir. Saflık, masumiyet ve bağlılık temalarını temsil eder. Rinaldo'ya olan sevgisi, onun karakterinin temelini oluşturur. Kaçırılması, operanın dramatik yapısının merkezindedir ve bu durum, Almirena'nın kişisel acısını ve çaresizliğini artırır.

Almirena'nın en büyük içsel çatışması, Armida tarafından kaçırılmasıdır. Bu durum, onun Rinaldo'ya olan sadakatini ve kişisel güvenliğini sorgulamasına neden olur. Kaçırılma durumu, Almirena'nın çaresizliğini ve umutsuzluğunu derinleştirir. Operanın gelişiminde, Almirena'nın karakteri, sürekli bir acı ve kaygı hali içindedir. Rinaldo'nun kurtarma çabaları ve Armida'nın baskısı, onun içsel acısını ve Rinaldo'ya olan bağlılığını daha da belirgin hale getirir.

Goffredo

Goffredo, Rinaldo'nun akıl hocası ve komutanıdır. Karakteri, liderlik, stratejik düşünme ve sorumluluk ile tanımlanır. Goffredo'nun misyonu, Rinaldo ve diğer askerleri savaşta yönlendirmektir. Onun karakteri, hem bir stratejist hem de bir aile üyesi olarak önemli bir rol oynar.

Goffredo'nun içsel çatışmaları, savaşın getirdiği zorluklarla ve liderlik sorumluluğuyla ilgilidir. Rinaldo'nun kişisel duygusal mücadeleleriyle başa çıkarken, onun liderlik becerileri ve sorumlulukları arasında bir denge kurması gerekmektedir.

Goffredo'nun karakteri, liderlik ve destekleyici bir rol üstlenir. Rinaldo'nun savaşta ve kişisel hayatında karşılaştığı zorluklar, Goffredo'nun hem stratejik hem de kişisel olarak nasıl bir rehber olduğunu gösterir.

Armida

Armida, operanın ana antagonistidir ve karmaşık bir karakterdir. Büyücü olarak, hem tehlikeli hem de tutkulu bir kişiliğe sahiptir. Onun motivasyonu, Rinaldo'yu ve diğer düşmanlarını zayıflatmak ve intikam almak üzerinedir. Armida'nın karakteri, güçlü bir kadının rolünü ve intikam arzusunu yansıtır.

Armida'nın içsel çatışmaları, hem intikam arzusu hem de Rinaldo'ya olan karmaşık duygularını içerir. Kaçırma eylemi, onun kendi duygusal karmaşası ve öfkesi ile birleşir. Bu durum, Armida'nın karakterinin hem düşmanlık hem de kişisel çekişmelerle nasıl başa çıktığını gösterir.

Armida'nın karakteri, operanın ilerleyen bölümlerinde daha da karmaşıklaşır. Hem kötücül hem de duygusal yönleriyle, karakterin içsel çatışmaları ve motivasyonları daha belirgin hale gelir.

Argante

Argante, müslüman bir generaldir ve Armida'nın müttefikidir. Güç, strateji ve savaşın temsilcisidir. Onun motivasyonu, savaş ve zafer elde etme isteğidir. Argante'nin karakteri, operanın askeri ve stratejik yönlerini temsil eder.

Argante'nin içsel çatışmaları, savaşın getirdiği zorluklarla ve düşmanlarına karşı olan öfkeyle ilgilidir. Rinaldo ve Armida arasındaki güç mücadelesi, Argante'nin karakterinin stratejik ve kişisel çatışmalarını derinleştirir. Argante, Rinaldo operasında başlangıçta Armida'nın etkisi altında kalan bir karakter olarak tanıtılır. Armida'nın güzelliği ve büyüğü Argante'yi kendisine çeker. Bu bağlamda, Argante'nin karakteri, tutkulu ve güçlü duygusal tepkilere sahip bir kişi olarak öne çıkar. Armida'ya olan bu ilk aşkı, Argante'nin romantik ve duygusal doğasını vurgular.

Operanın ilerleyen bölümlerinde, Argante'nin karakteri, Rinaldo ile olan mücadelesi ve Armida'yla olan ilişkisi üzerinden gelişir. Güç ve strateji arayışı, onun karakter gelişimini şekillendirir. Argante'nin Armida'ya olan sadakati, Almirena'ya olan aşkı ile çatışır. İhanet teması burada belirginleşir. Argante'nin Almirena'ya duyduğu aşk, onun içsel çatışmasını ve karmaşasını gösterir. Başlangıçta, Argante'nin Armida'ya olan duygular ve bağlılığı, Almirena'ya olan aşkının ve tutkusunun gölgesinde kalır. Bu durum, Argante'nin zayıflıklarını ve ihanet eğilimlerini ortaya koyar.

Eustazio

Eustazio, Goffredo'nun kardeşidir ve Rinaldo'nun destekçisidir. Karakteri, sadakat ve destek temalarını temsil eder. Eustazio'nun motivasyonu, ailesine ve Rinaldo'ya olan bağlılığıdır.

Eustazio'nun içsel çatışmaları, savaşın getirdiği zorluklarla ve ailesine olan bağlılığıyla ilgilidir. Karakter, ailevi sorumlulukları ve savaş stratejileri arasında bir denge kurmaya çalışır.

Eustazio'nun karakteri, operanın gelişiminde daha çok destekleyici bir rol oynar. Karakterin sadakati ve bağlılığı, operanın ana çatışmalarına katkıda bulunur.

3.1.4. Kastrat Rollerinin Analizi

Rinaldo, George Frideric Handel'in 1711 yılında sahneye koyduğu ilk büyük operasında baş karakter olarak yer almakta olup, Haçlı Seferleri sırasında yaşanan bir aşk ve kahramanlık hikayesinin merkezinde yer almaktadır. Bu rol, dönemin ünlü kastratı Nicolo Francesco Leonardo Grimaldi, yani Nicolini için yazılmıştır. Grimaldi'nin sesi, Rinaldo karakterinin dramatik ve müzikal gereksinimlerine tam anlamıyla uymaktadır. Opera boyunca Rinaldo, hem askeri kahramanlık hem de derin bir aşkın sembolü olarak sunulmaktadır.

Operanın başlangıcında Rinaldo, halk arasında cesur, soylu ve büyük bir asker olarak idealize edilmiş bir kahraman figürü olarak tanıtılmaktadır. Cesaret, sadakat ve onur gibi değerlere sahip olan Rinaldo, dönemin toplumsal ve askeri değerlerini en iyi şekilde yansıtmaktadır. Sevgilisi Almirena'ya olan derin bağlılığı, onun karakterinin en önemli ve merkezi özelliğidir. Rinaldo'nun bu sadakati, onun dramatik yapısının temellerini oluşturmakta ve izleyicilere güçlü bir kahraman portresi sunmaktadır.

Ancak, Rinaldo'nun karakteri yalnızca kahramanlık ve sadakatle sınırlı değildir. Opera ilerledikçe, Rinaldo'nun içsel çatışmaları ve duygusal zaafları da açığa çıkmaktadır. Özellikle, büyücü Armida tarafından tuzağa düşürüldüğü sahnelerde, Rinaldo'nun cesur kahraman imajı sarsılmakta ve karakteri daha karmaşık bir hale gelmektedir. Bu noktada, Rinaldo'nun insani yönleri, yani yetersizlikleri ve duygusal çalkantıları ortaya çıkmakta ve onun derinlikli bir karakter haline gelmesi sağlanmaktadır. Rinaldo'nun içsel mücadeleleri, yalnızca bir kahraman olmanın ötesinde, karmaşık bir birey olma yolunda ilerlemesine olanak tanımaktadır.

Operanın ilerleyen bölümlerinde, Rinaldo'nun karakter gelişimi, içsel çatışmalarının bir sonucu olarak şekillenir. İlk başta aşkı ve onuru için güçlü bir duruş sergileyen Rinaldo, sevgilisi Almirena'nın kaçırılması ile birlikte karakterinin zorluklarla karşı karşıya kalmasını izler. Bu süreç, Rinaldo'nun kahramanlık özelliklerinin ön planda olduğu bir dönemi başlatırken, aynı zamanda karakterinin daha derin ve insancıl yönlerinin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Armida'nın büyüsü altına girdiğinde, Rinaldo'nun zayıflıkları daha belirginleşir ve bu durum, karakterin hem kişisel hem de duygusal olarak nasıl evrimleştiğini gözler önüne serer.

Rinaldo'nun kişisel zayıflıkları ile yüzleşmesi, onun kahramanlıkla insanlık arasında bir denge kurmasına yardımcı olmakta ve bu evrim, operanın ana temalarına da

derinlik katmaktadır. Başlangıçta mutlak bir kahraman olarak görülen Rinaldo, karşılaştığı zorluklar ve içsel çatışmalarla daha insanî bir yüz kazanır. Sonuç olarak, operanın temalarını zenginleştiren bu dönüşüm, Rinaldo'nun karakterini daha karmaşık ve gerçekçi bir kahraman portresi olarak sunmaktadır.

Rinaldo'nun müzikal özellikleri, karakterinin gelişimini ve derinliğini yansıtmak açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle, Rinaldo'nun söylediği aryalar, onun içsel dünyasını ve dramayı etkili bir şekilde ortaya koyar. Örneğin, “Cara sposa” ariası, Rinaldo'nun Almirena'ya olan derin aşkını ifade ederken, aynı zamanda karakterinin içsel çatışmalarına da ışık tutmaktadır. Bu aya, onun aşkı uğruna verdiği mücadelenin ve kişisel fedakarlığının müzikal bir yansımasıdır.

Sonuç olarak, Rinaldo'nun karakteri, Handel'in operasında hem kahramanlık hem de insani zaafı arasında bir denge kurarak, izleyiciye derinlemesine bir karakter sunmaktadır. Opera boyunca, Rinaldo'nun kahramanlıkla insani yönleri arasındaki geçişler, onun dramatik ve müzikal evrimini güçlü bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, Rinaldo'nun müzikal ve dramatik özellikleri sayesinde izleyiciye etkili bir şekilde sunulmakta ve operanın ana temalarına hizmet etmektedir.

1. Perde (Sahne 1): Haçlı ordusu Kudüs'ü kuşatmıştır. Goffredo, Eustazio, Almirena ve Rinaldo sahnede yer almaktadır. Goffredo, Rinaldo'ya savaşı kazandığı takdirde, kızı Almirena ile evlenme sözünü verir. Bu söz üzerine Almirena, “Combatti da forte” ariasını söyleyerek, Rinaldo'ya cesaret verir ve sadık kalbinin ona sonsuz mutluluk getireceğini ifade eder. Rinaldo, cesur bir kahraman ve sadık bir aşiktir. Artık savaşırken aşkına olan tutkusu, ona daha da fazla cesaret verecektir. Bu sahnede, Rinaldo'yu aşık, romantik ve kahraman bir şövalye olarak görmekteyiz.

Resitatif: Quanto possente sei, bendato arciero. (Ne kadar güçlüsün, gözleri bağlı okçu)

Arya: Ogn'indugio d'un amante

e una pena acerba e ria.

Il timore sempre lo sfreza,

la speranza seco scherza,

or lo prova l'alma mia.

Aşık için her gecikme

düşmanca bir acı getirir.

Artık korkunun sürekli saldırısını

ve umudun şakalarını hisseden benim.

Bu aria, geleneksel barok dönemi arialarının tipik A - B - A formunda yazılmıştır. Arianın temposu allegro olup, melodik yapısı da dinamik ve hızlı bir akış sunmaktadır. İlk A bölümü sol minör tonunda yazılmış olup, re - sol aralığına dayanmaktadır. Bu bölümdeki müziksel yapı, genel olarak virtüözüte gerektirmemekte, daha çok melodik bir akış ve sakin bir anlatım ile izleyiciye hitap etmektedir. Ayrıca, bu bölümde çok fazla süsleme (ajilite) kullanılmamış, melodinin doğal akışı ön planda tutulmuştur.

Arianın B bölümü de allegro tempoda devam eder ve re minör tonuna geçer. A bölümündeki gibi süslemeler yine minimaldir, ancak burada şancıya, küçük triolelerle melodiyi zenginleştirme fırsatı sunulmaktadır. Bu tür minik süslemeler, şancının ses yeteneklerini gösterme açısından önem taşırken, melodik akışa da ince bir zarafet katmaktadır. Süslemelerin kısıtlı tutulması, barok dönemin genelde daha sade ve doğal bir anlatımı tercih etmesinin bir yansımasıdır.

1. Perde (Sahne 6): Bu sahne, çeşmelerin ve patikaların bulunduğu, kuşların cıvıladığı ve doğanın huzur veren atmosferiyle şekillenmiş bir alanda geçmektedir. Rinaldo ve Almirena, bu keyifli ortamda birbirlerine duygularını ifade ederken, aralarındaki aşkın gücü ve saflığı ön plana çıkmaktadır. Birbirlerine söyledikleri sözlerle, aralarındaki sevgi ve bağlılık her geçen an daha da derinleşmektedir. Rinaldo ve Almirena, birlikte yaşadıkları bu mutlu anlarda, sevgilerini ve huzur içinde geçen zamanlarını dile getirerek, izleyiciye gerçek bir aşkla birleşen bir çiftin portresini sunmaktadırlar. Bu sahne, sadece iki aşkın sevgisinin bir ifadesi değil, aynı zamanda barok dönemin şarkı formunun ve dramatik anlatımının da mükemmel bir örneğini teşkil etmektedir.

Recit. Almirena: Tu solo a'miei martiri porgi placida calma.

(Acılarıma bir tek sen teselli veriyorsun)

Recit. Rinaldo: Per te vive il mio cor, si stugge l'alma.

(Kalbim senin için yaşıyor, ruhum ağrıyor.)

Düet. Almirena: Scherzando sul tuo volto Yüzündeki büyüleyici zarafer

le grazie vezzosette şakalaşıyor

a mille, a mille. binlerce, binlerce.

Rinaldo: Ridono sul tuo labbro Küçük aşk tanrıları

i pargoletti amori

dudaklarından gülümsüyor

a mille, a mille.

binlerce, binlerce.

Rinaldo, Almirena

Nel bel fuoco di quel guardo

O bakışın alevinde Aşk Tanrısı

Amor giunge al forte dardo

güçlü okuna,

care faville.

değerli kıvılcımlar ekler.

A - B - A formunda yazılmış bu ariyanın A bölümleri, allegro bir tempoyla ve sol minör tonunda kaleme alınmıştır. Ariyanın ilk kısmında, iki şan partisi arasında birbirini izleyen bir imitasyon yapısı yer almaktadır. Düet, Almirena'nın sesiyle başlar ve hemen ardından Rinaldo, dört ses aşağıdan aynı temayı tekrarlar. Bu müzikal yapı, barok dönemin kontrpuan geleneğini yansıtan bir özellik taşımaktadır. İki aşkın heyecanlı ve sevgi dolu konuşmalarını anlatan bu müzikal imitasyonlar, sözlerle de mükemmel bir uyum içindedir.

Düetin B bölümünde ise eser, poco adagio olarak daha yavaş bir tempoya bürünür. Bu bölümde de A bölümündeki gibi şan partileri birbirlerini dört ses aralıkla taklit eder. Bu müzikal imitasyonlar, barok dönemin müzik yazımının geleneksel tekniklerine örnek teşkil etmektedir. Ayrıca bu bölümde, uzun süren ve birbirleriyle çarpışan disonans sesler de dikkat çeker. Handel'in şan partilerindeki bu disonansları ustalıklı kullanması, eserin dramatik etkisini arttırmaktadır.

1. Perde (7. Sahne) Düetin sonunda Armida sahneye girer ve Almirena'yı kaçırmaya çalışır. Rinaldo, sevgilisini korumak için kılıcını çeker ve savaşıma başlamak üzereyken, birden gök gürültüleri duyulur ve prelüdle birlikte korkunç bir bulut sahneye iner. Bu kara bulut, canavarlarla dolu olup, Armida ve Almirena'yı içine alır ve gözden kaybolmalarına neden olur. Rinaldo, sevgilisinin kaçırılmasına hızlı bir tepki vermesi beklenirken, Handel, bu sahnede Rinaldo'nun içsel karanlık yönünü vurgulamaktadır. Bu durum, Orfeo'nun Euridice'yi arayışını andıran bir benzerlik taşır. Ariyanın finaline doğru, tıpkı Orfeo'nun durumunda olduğu gibi, Rinaldo, sevgilisini kendi çabalarıyla geri alamaz. Almirena'nın serbest bırakılması, ancak babasının müdahalesiyle gerçekleşecektir. Rinaldo'nun aşkı ile elde ettiği mutluluk, ne yazık ki boş ve onursuz bir çıkmazda kalmıştır.

Bu dramatik gelişmenin ardından, Rinaldo, korkunç bir çaresizlik ve derin bir üzüntü içerisinde yalnız kalmıştır. İçindeki tüm bu karanlık ruh haliyle, duygusal bir çöküş içinde ariasına başlar. Bu sahne, Rinaldo'nun içsel mücadelelerinin ve aşkı uğruna yaşadığı kayıpların dramatik bir şekilde ifade bulduğu anlardan biridir.

Arya: Cara sposa, amante cara,	Sevgili eşim, sevgili aşkım,
dove sei?	neredesin?
Deh! Ritorna a'pianti miei!	Ah! gözyaşlarıma geri dön!
Del vostr'Erebo sull'ara,	Size Erebus'un sunaklarından
colla face del mio sdegno	öfkemin meşesiyle
io vi sfido, o spiriti rei.	meydan okuyorum, ey kötü ruhlar.

A - B - A formundaki bu aria, mi minör tonunda ve largo tempoda yazılmış bir eserdir. Rinaldo'nun sevgilisinin zorla elinden alınmasının ardından hissettiği derin kederi, bir anlamda onun içsel acısını ve çaresizliğini anlatan bu bölüm, aynı zamanda Rinaldo'nun duygusal bir dökümü olan lamentasyonudur. Handel, bu aryada Rinaldo'nun kaybolan sevgisini ve çaresizliğini çok etkileyici bir biçimde görselleştirmiştir. Başlangıçta, şarkıcının akor desteğinden yoksun olması, adeta zeminin ayaklarının altından kayması gibi bir etki yaratır. Handel'in yeteneğiyle, şan partisi çok düz bir vokal çizgisi izlerken, orkestradaki yaylı çalgılar, melodiyi takip ederek kromatik kontrpuanla bu duygusal çöküşü pekiştirmektedir. Ayrıca, bu eser, kastrat Nicolini'nin sesi için yazılmıştır A bölümünde, 62. ölçüden başlayıp 67. ölçünün ilk notasına kadar devam eden kısım, bir kastratın nefes tekniklerini sergileyebileceği biçimde tek nefeste seslendirilmek üzere tasarlanmıştır. Bu da Nicolini'nin nefes kontrolü konusundaki yeteneğini ortaya koyan önemli bir örnektir. Handel, bu üç buçuk ölçü boyunca şan partisinde sesin alttaki baslarla desteklendiği bir melodi sunarak, sesin uzun süre tutulmasına olanak sağlamaktadır.

Aryanın B bölümünde ise ton ve tempo değişir. Bu bölüm, sözlerindeki gibi A bölümüne tam anlamıyla bir kontrast oluşturan bir yapıya sahiptir. Rinaldo'nun öfkelerini dile getirdiği bu bölüm, si minör tonda ve presto hızında yazılmıştır. Handel, Rinaldo'nun öfkeli ruh halini orkestraya verdiği güçlü akorlarla vurgular.

1. Perde (8. Sahne) sahnesinde, Goffredo, Eustazio ve Rinaldo bir arada bulunurlar. Rinaldo, derin bir umutsuzluk içindedir. Goffredo ve Eustazio, onu cesaretlendirmek ve güçlendirmek amacıyla telkinde bulunurlar.

Rinaldo (resitatif): “Tale stupor m’occupa i sensi, e tale e il dolor che m’accurora, che posso a pena articolor gli accenti! Qui con note innocenti stavo spiegando del mio cor gl’affetti alla bella Almirena, quando (oh cieli, che pena!) amazzone corsara tento rapir a me gioia si rara.”

(Ben o kadar perişanım ki, zar zor konuşabiliyorum. Burada, masum bir şekilde, kalbimdeki sevgiyi güzel Almirena'ya anlatırken, (ah Tanrım ne acı!) aç gözlü bir Amazon, benim nadir mutluluğumu elimden almak için harekete geçti.) Bu resitatif, hemen ardından aryaya bağlanır.

Arya: Cor ingrato, ti rammembri, Nankör kalp, hatırlıyor musun?

e non scoppii di dolor? ve acıdan patlamadın mı?

Ma se stupido rassembri, Ama eğer aptal bir şekilde uyuyorsan,

ti risvegli il mio furor! öfkem seni uyandırabilir!

Do minör tonunda ve adagio tempoda yazılmış olan A bölümü, “Cara sposa” ariasında olduğu gibi yavaş bir tempoya sahip olup, orta tonlarda kalınmış sade bir müzik yazısına sahiptir. Bu bölümde süslemeden kaçınılmış ve daha doğrudan bir ifade tarzı benimsenmiştir.

B bölümünde ise, kalbinde öc alma arzusuyla dolan Rinaldo'nun değişen ruh hali müzikle anlatılmaktadır. A bölümüne kontrast olarak, B bölümü presto tempoda ve sol minör tonda yazılmıştır. Bu bölümde, Rinaldo'nun fırtınalı duygusal durumunu tasvir etmek amacıyla Handel, 16'lık notalarla süslemeler kullanarak bu bölümü daha dinamik hale getirmiştir. 14. ölçüden itibaren başlayan bu süslemeler, B bölümünün sonuna kadar sıkça görülür. Bütün bu ajilitenin ardından, parça aniden bir kontrast etkisiyle adagio tempoya girer ve A bölümüne geri döner.

1. Perde (9. Sahne) sahnesinde, Rinaldo, Goffredo ve Eustazio'nun desteğiyle kaybettiği içsel gücünü ve cesaretini yeniden bulur. Bu güç, onu Almirena'ya ve zafere giden yolda ihtiyaç duyduğu inançla donatacaktır.

Rinaldo (resitatif): Di speranza un bel raggio ritorni a rischiare l'alma smarrita; sì, adorata mia vita! Corro veloce ad oppugnar gl'inganni; Amor, sol per pietà, dammi i toi vanni!

(Umut ışığının, şaşkın kalbimi bir kez daha aydınlatmasına izin ver, evet, sevgilim! Beni aldatanlara karşı hızlıca koşuyorum. Aşk Tanrısı, sadece merhametle, bana kanatlarını ver.) Bu resitatif, hemen ardından aryaya bağlanacaktır.

Arya: Venti, turbini, prestate	Rüzgarlar, kasırgalar, dikkat edin
le vostr'ali a questo pie.	kanatlarınızı ayaklarıma uzatın.
Cieli, numi, il braccio armate	Gökyüzü, tanrılar, silahlanın
contro chi pena mi die.	bana acı verenlere karşı.

Bu aya, Rinaldo operasının en ünlü ve en gösterişli ayalarından biri olup, Rinaldo rolünün de en dikkat çekici parçalarındandır. Şan partisi, alto bir kastrat için yazılmış ve zengin ajilitelerle donatılmıştır, bu da eserin ses gösterisi yapmaya uygun olmasını sağlar. Allegro temposunda yazılan bu aya, Rinaldo'nun içsel değişimini ve güçlenmesini gözler önüne sermektedir. Sözlere bakıldığında, Rinaldo'nun melankolik ruh halinden çıkıp, aşkı ve savaşı için güçlenmiş ve savaşımaya hazır olduğu görülmektedir.

Yaylıların ve özellikle şan partisinin hareketleri, rüzgarların ve kasırgaların hareketini adeta yansıtmaktadır. Şan partisi, ilk iki ölçü boyunca süslemelerle başlar ve şarkıcının bu ölçüleri hiçbir eşlik olmadan seslendirmesi gerekir. Bu da şan partisinden belirginliğini artırır. Aya boyunca sıkça gelen 16'lık ajiliteler, şan sanatçısından iyi bir nefes gücü ve hareketli bir ses mahareti beklemektedir.

2. Perde (3. Sahn) sahninde, Goffredo, Eustazio ve Rinaldo, kendilerine yardımcı olacağını bildikleri bir büyücüyü bulmak üzere yola çıkarlar. Gökkuşağının olduğu sakin bir deniz kıyısına ulaşırlar. Kıyıya yakın bir yerde demirlemiş bir tekne vardır. Teknenin dümeninde ise, güzel bir kadın kılığına girmiş bir ruh bulunmaktadır. Sirenler dalgalarda şarkı söyleyip zıplamaktadır. Teknedeki kadın görünümlü ruh, Rinaldo'ya seslenir. Eğer Almirena'yı yeniden görmek istiyorsa, ona tekneye binmesini söyler. Rinaldo bir an tereddüt etse de, tekneye binmeye karar verir ve hızla tekneye doğru koşarken aya başlar.

Arya: Il Tricerbero umiliato

Üç başlı Cerberus'u

al mio brando rendero;

kılıcım ile yere sereceğim

e d'Alcide l'alto fato

aşağıda Alcides'in başarısının

cola giu rinnovero

aynısını yapacağım.

Rinaldo'nun öfke ve intikam dolu ariası, allegro bir tempoda yazılmıştır. Bu aria, Rinaldo'nun şimdiye kadar seslendirdiği arialardan daha geniş bir ses aralığına sahip olup, şan partisi boyunca ajiliteler, yaylılar tarafından da desteklenmektedir. Her bir ölçüde şan partisinin orkestrayla unison olarak yazılması, bu bölüme güçlü bir birliktelik ve dramatik bir etki kazandırmaktadır.

2. Perde (Sahne 6) sahnesinde, iki ruh, Rinaldo'yu Armida'nın büyü kalesine, onun huzuruna götürür. Rinaldo, Armida'yı öldürüp Almirena'yı kurtarmaya karardır. Bu sahnede, Rinaldo ve Armida birbirlerini tehdit ederken ve öç almak isterken, Armida birden Rinaldo'ya aşık olur.

Düet: Armida: Fermati

Armida: Dur

Rinaldo: No, crudel!

Rinaldo: Hayır zalim!

Armida: Armida son fedel,

Armida: Armida sadıktır,

io son fedel, si.

sana sadığım, evet.

Rinaldo: Spietata, infida Rinaldo:

Merhametsiz, hain .

Lasciami!

bırak meni!

Armida: Pria morir

Armida: Önce ölürüm.

Rinaldo: Non posso piu soffrir.

Rinaldo: Daha fazla acı çekemem

Armida: Vuoi ch'io m'uccida .

Armida: Kendimi öldüreyim mi?

A - B - A formundaki bu düet, allegro bir tempoda yazılmıştır ve her iki şarkıcıya da seslerini sergileme fırsatı sunmaktadır. Armida'nın partisinin girişinin ardından, Rinaldo'nun partisi soprano partisinin özellikleriyle benzerlik göstermektedir. Düette, birbirini taklit eden imitasyonlarla devam edilirken, minik ajiliteli bölümler de şarkıcının yeteneğini sergilemesine olanak tanımaktadır. Düetin ardından, Armida büyülerle kendini Almirena'ya dönüştürecek ve bu durum, Rinaldo'yu kısa bir kafa karışıklığına sürükleyecektir. Handel, bu düette ajiliteleri ustaca bölüştürmüştür. Bir

solist ajilite yaparken, diğer solist, akora uygun notalarla bu ajiliteyi destekleyerek ona cevap vermektedir.

2. Perde (Sahne 7) sahnesinde, Armida ve Rinaldo sahnededir. Armida, büyüleriyle kendini Almirena'ya dönüştürmüştür. Rinaldo, kısa bir kafa karışıklığı yaşasa da bu büyüye inanmış ve etkisi altına girmiştir. Ancak, aryada sonunda gerçeği fark eden Rinaldo, Armida'yı orada yalnız bırakır ve sahneden ayrılır.

Arya. Abbrucio, avvampo e fremo	Kızıyorum, alevleniyorum
di sdegno e di furor.	ve öfkeyle yanıyorum.
Spero, ma sempre temo	Her zaman umut ediyorum
d'un infernal error.	cehennemin hilesinden korkuyorum.

Alto bir kastratın sesini sergilemesi için oldukça etkileyici bir aya olan bu eser, dönemin geleneklerine uygun şekilde başrol karakterlerinin gösterişli ayaalarla dikkat çekmesini sağlamaktadır. 16'lık notalarla yazılmış olan süslemeler, hareketli bir ses yeteneği gerektirir ve şarkıcının ses gücünü ortaya koyar. 19. ve 20. ölçülerde şan partisindeki bir vuruşluk notalarda, orkestra şan partisine cevap vererek onun süslemelerini yapmaktadır, bu da ayaaya zenginlik katmaktadır.

3. Perde (Sahne 4) sahnesinde, önceki Armida'nın büyü kalesi, Goffredo ve Eustazio'nun büyücülerden aldıkları asalar sayesinde kaybolmuş ve yerine Kudüs'ün görüldüğü bir tepe çıkmıştır. Goffredo, Almirena'yı kurtarmış ve savaş neredeyse kazanılmak üzeredir. Almirena'sına kavuşan Rinaldo, büyük bir mutluluk içindedir.

Resitatif: Al trionfo s'affetti senza ritardo il corso! Mi stimolan l'amor, gloria, e rimorso.

(Zafere ulaşmak için hemen harekete geçiyorum! Aşk, zafer ve pişmanlık hepsi beni harekete geçiriyor.)

Arya: E'un incendio fra due venti,	Kalbim iki rüzgar,
fra due fiamme questo cor.	iki alev arasında bir ateş gibidir.
Ha di gloria gl'alimenti,	Zafer ve sarsılmaz sevgi,
Io nodrisce un fermo amor.	onu besler.

Bu ayanın ardından Rinaldo, Argante ve ordusuyla savaşmak için sahneden çıkar.

Rinaldo operasının günümüzde birçok sahnelenişinde bu aria ve sahne genellikle atılmaktadır. Bu aria, allegro bir tempoda yazılmıştır ve süslemeler, birbirine bağlı triolelerden oluşarak dinleyiciye büyük bir hareketlilik sunmaktadır. Rinaldo'nun diğer arialarında olduğu gibi, bu aria da büyük bir ses virtüözitesi gerektirmeden yazılmıştır. Sözlere uygun şekilde, trioleler dinleyicilere rüzgarın gücünü ve ateşin salınımını hissettirecek şekilde dizayn edilmiştir.

3. Perde (9. Sahne) sahnesinde, Rinaldo'nun son ariası yer almaktadır. Artık savaşını kazanmış ve Kudüs'ü ele geçirmiştir. Bu ariadan sonra gelen 11. sahnede, Rinaldo son bir kez daha birlikleriyle dağdan inip Argante'nin ordusuna saldırarak ve onların kaçışlarına tanıklık edecektir. Ardından Argante ve Armida tutsak alınacaklardır.

Aria: Or la tromba in suon festante	Trompetin coşkulu sesi
mi richiama a trionfar.	beni zafere çağırıyor.
Qual guerriero e qual amante,	Şan, sevgi, beni bir savaşçı ve
gloria e amor mi vuol bear.	bir aşık olarak taçlandırmak istiyor

Rinaldo'nun en son ve en etkileyici ariası olarak, orkestrada trompetler ve davullar şan partisine güçlü bir eşlik sunmaktadır. 16'lık ajilitelerle süslenmiş bu aria, trompetlerin şan partisyle adeta diyalog kurar gibi, bir düet havası yaratır. Aria, bir oktav içinde dolaşmakla birlikte oldukça görkemlidir ve marş havasında olup, ajiliteleriyle birlikte icrası en zorlu ariyalardan biridir. Kontrtenor repertuarı için de önemli bir yer tutar.

Eustazio, George Frideric Handel'in 1711 yılında sahneye koyduğu Rinaldo operasında önemli bir karakter olarak yer almaktadır. Eustazio, Goffredo'nun cesur ve sadık kardeşi olarak tanıtılır. Haçlı Seferi sırasında geçen aşk ve kahramanlık öyküsünde destekleyici bir rol üstlenir.

Eustazio, operanın başından itibaren Rinaldo'nun yanında yer alan güvenilir bir müttefik olarak tasvir edilmiştir. Cesur, sadık ve stratejik bir figür olarak, savaşın ve entrikanın içinde Rinaldo'nun en büyük destekçilerinden biri olur. Ancak Eustazio'nun karakteri yalnızca bir müttefik ve savaşçı olmanın ötesindedir. Operanın ilerleyen bölümlerinde, Eustazio'nun liderlik becerileri ve stratejik zekâsı da belirginleşir. Özellikle savaş stratejileri ve kriz anlarındaki kararları, onu sadece bir asker değil, aynı zamanda düşünceli ve öngörü sahibi bir karakter olarak tanımlar.

Eustazio'nun karakter gelişimi, çoğunlukla Rinaldo'nun mücadelesine yaptığı katkılar ve kişisel özellikleriyle ilişkilidir. Operanın başlarında, Goffredo'nun cesur ve sadık kardeşi olarak öne çıkan Eustazio, aynı zamanda Rinaldo'nun yanında cesur bir asker olarak dikkat çeker. Eustazio'nun karakteri, sadece savaş ve entrika dolu bir dünyayı değil, aynı zamanda kişisel ve duygusal bağlarını da yansıtır. Operanın çeşitli bölümlerinde, Eustazio'nun Rinaldo'ya olan desteği ve bu katkılar, karakterinin gelişimine büyük katkı sağlar. Eustazio'nun savaş ve kişisel mücadelelerdeki rolü, onu bu operada önemli bir destekleyici karakter olarak ön plana çıkaran bir özelliktir.

Eustazio, Rinaldo operasında belirleyici bir yan karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Barok dönemin müziksel yapısına uygun olarak, bu karakterin ariaları başrolün arialarına kıyasla daha az dikkat çekici olabilir, fakat kastrat bir rol olmasından dolayı bu parçalar oldukça süslü ve renkli bir şekilde yazılmıştır. Eustazio'nun performansları çoğunlukla resitatiflerle sınırlı olsa da, toplamda üç önemli ariaya sahiptir. Bu arialar, hikayenin kilit anlarında ve dramatik geçişlerde önemli bir rol oynamaktadır. Başlangıçta yalnızca Goffredo'nun kardeşi olarak tanıtılan Eustazio, ilerleyen sahnelerde gösterdiği stratejik zekâ ve katkılarla daha belirgin hale gelir. Eustazio'nun karakteri, sadece bir savaşçı olmanın ötesinde, derinlemesine işlenmiş bir figür olarak operada önemli bir yere sahiptir.

1. Perde (2. Sahne): Goffredo'ya trompet sesiyle birlikte, Sarazen bir elçi gelir. Elçi, Argante'nin kendisiyle görüşmek istediğini bildirir. Goffredo bu teklifi kabul eder ve Argante'yi davet eder. Bu sahnede Eustazio, daha çok arka planda yer alan bir karakter olarak karşımıza çıkar, ancak ilerleyen bölümlerde stratejik katkılarıyla etkisini daha da hissettirecektir.

Eustazio. Resitatif: Quivi lo spinge alta cagion di regno. (Devletin önemli sebepleri onu buraya gönderiyor.)

Arya: Sulla ruota di fortuna

ve girando la speranza.

Ma se un cor virtute aduna,

gl'e sol basse la costanza.

Umut, kaderin çarkında

döner.

Ama kal birçok erdemi biliyorsa

bunun temelinde istikrar vardır.

Eustazio'nun bu aryası, bir yan karakterin hikayede merkezi bir rol üstlendiği ve sözlerin konu ile uyumlu şekilde söylendiği nadir anlardan biridir. Gösterişten uzak, allegro bir tempoda, majör bir tonla yazılmış olan bu parça, başlangıçta sade bir şekilde ilerlerken, ilerleyen kısımlarda küçük süslemelerle zenginleşmektedir. Arya, özellikle günümüz kontrtenorları için seslendirmesi keyifli ve teknik açıdan daha az zorlayıcıdır.

1. Perde (8. Sahne): Armida, Almirena'yı kaçırmıştır ve bu noktada Eustazio, hikayenin gelişimi açısından önemli bir figür haline gelmektedir. Şimdiye kadar genellikle bir yan karakter olarak kalmışken, bu sahnede stratejik katkılarıyla dikkat çeker. Goffredo'ya, dağ eteklerinde yaşayan bir büyücüyü tanıdığını ve hemen ona gitmeleri gerektiğini anlatır. Bu sahnedeki aryası, temposu ve süslemelerinin sakın ama kararlı bir ilerleyişi yansıttığı bir eserdir. Eustazio'nun önem kazandığı bu an, karakterinin güç kazandığı ve Goffredo'ya cesaret verdiği bir anıdır. Bu aryada, öncekine göre daha fazla süsleme bulunmakta olup, karakterin büyüyen rolünü vurgulamaktadır.

Resitatif: Lieta scorta ne sia una bella speme. (Umutun ve sevincin bizimle olmasına izin ver)

Arya: Col valor, colla virtu

Cesaret ve erdemle

or si vada a trionfar.

Zafere doğru ilerleyelim.

Dall'indegna schiavitu

Asil hanımefendiyi, utanç verici

l'alta prole io vo'ritrar

Kölelikten kurtaracağım.

Arya, zaferin eşiğindeki cesaret ve umut dolu bir anlatımla şekillenir. Handel, bu eseri Fa Majör tonunda ve allegro tempoda bestelemiştir. Eustazio'nun karakterinin derinleşmesiyle birlikte, aya içindeki süslemeler de artmış ve daha belirgin hale gelmiştir. Bu süslemelerin büyük kısmı, triolelerden oluşmakta olup, aya orta tonlarda kalıp, daha fazla yayılmadan özellikle ikinci roldeki bir alto kastrat için ideal bir yapıda tasarlanmıştır.

3. Perde (9. Sahne): Eustazio, büyücüden aldığı asa sayesinde Armida'nın büyü kalesini yok etmiştir ve savaş neredeyse kazanılmıştır. Sadece Argante ve Armida'nın rehin alınmaları kalmıştır. Bu sahne, Rinaldo'nun son aryası öncesinde yer alır, yani Rinaldo'nun Argante ile yapacağı son savaşın hemen öncesindedir.

Almirena kurtarılmıştır ve savaş sona yaklaşırken, Eustazio yine tam anlamıyla destekleyici bir rolde karşımıza çıkar. Rinaldo ile konuşmaya devam ederken, bu aria da başlar. Bu noktada Eustazio'nun role uygun duruşu, karakterin rolü ile ne kadar örtüştüğünü ve onun savaşın son anlarında bile güven verici bir figür olarak kalışını vurgulamaktadır.

Arya: Di Sion nell'alta sede

Bugün Sion'un başkentinde

la virtute ed il valore

sadece erdem ve yiğitlik görülecek

oggi solo si vedrà.

çünkü sonuçta yüce bir ruhun,

Ch'al fin nobile mercede

asil bir kalbin, asil ödülü

d'alma grande, nobile core,

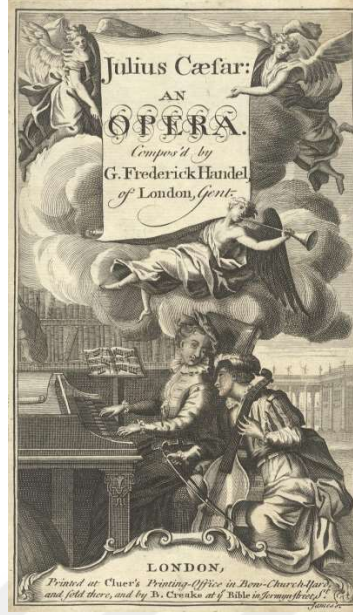
büyük bir memnuniyettir.

e una bella felicità.

Bu, Eustazio'nun operadaki son ariasıdır. Yaylılar ve klavsenin eşlik ettiği bu aria, 12/8'lik ölçüde ve allegro tempoda bestelenmiştir. Eustazio'nun diğer arialarında olduğu gibi, bu eserde de tiz seslerden, büyük ajilitelerden ve aşırı gösterişten kaçınılmıştır. Bununla birlikte, aria, içindeki triolelerden oluşan süslemelerle eğlenceli ve cesaret verici bir atmosfer yaratmaktadır. Büyük bir virtüözite gerektirmemekle birlikte, bazı bölümlerde belirli bir şarkıcılık becerisi sergilenmesi gerektiği görülmektedir. Bu, Eustazio'nun son ve en görkemli ariasıdır.

Her iki rol de kastrat ses için yazılmıştır. Ancak ariaların aralıkları, süslemeleri ve bu süslemelerin yoğunluğu bakımından, başrol olan Rinaldo'nun ariaları daha gösterişli ve tiz seslere sahip olma eğilimindedir. Handel'in operalarında baş karakterin arialarının tiz olması, başrolü yan karakterlerden ayırma işlevi görmektedir. Tiz ses, aynı zamanda karakterin yüksek statüsünü ve gücünü simgeler. Bu sayede dinleyiciler, İtalyanca ya da İngilizce bir çeviri almadan bile, baş karakterin kim olduğunu kolaylıkla anlayabilirlerdi.

3.2. Giulio Cesare Adlı Operası



Şekil 3.2. Giulio Cesare Adlı Operanın Afişi

3.2.1. Operanın Konusu

Aslen bir Alman olan ve İngiltere'ye gelerek İtalyan Operası eserleri bestelemeye başlayan Handel, Kraliyet Müzik Akademisi'nin üç baş kompozitöründen biri olarak önemli bir yer edinmiştir. Akademinin sahneye koyduğu gösteriler, özellikle soylular ve zenginler sınıfı arasında büyük rağbet görmüş, dönemin en prestijli müzikal etkinlikleri arasında yer almıştır. 1723 ve 1724 sezonlarında Handel, Giulio Cesare operasıyla büyük bir katkı sağlamıştır. Bu opera, geniş bir başarı kazanmış ve Handel'in en önemli eserlerinden biri haline gelmiştir. Başarının sırrı, hem konunun çok iyi bilinen tarihi bir olaya dayanması, hem de ünlü kastrat Senesino'nun baş rolde yer almasıyla birlikte, Handel'in eşsiz bestecilik yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Giulio Cesare, Handel'in operaları arasında en fazla sahnelenen eser olmuştur (İstanbul D.O.B., 2014).

Giulio Cesare operasının libretto metni, Giacomo Francesco Bussani tarafından yazılmış ve ilk kez 1676'da Antonio Sartario tarafından bestelenmiştir. Ancak eser, İngiltere'deki Kraliyet Müzik Akademisi için 1723-1724 sezonu çerçevesinde Handel tarafından yeniden bestelenmiştir. Librettosunu ise, daha önce Bussani'nin orijinal metnini düzenleyen Nicolo Haym yazmıştır. Eserin ilk sahneye koyulma tarihi ise 20 Şubat 1724'tür (Kıstır, 2018).

Opera, Roma'nın zaferinden sonra Sezar'ın Pompeo ile yaptığı savaşı kazandığını gösteren bir hikayeye dayanır. Pompeo, bu yenilgiden sonra Roma'dan kaçır ve müttefiki olan Mısır Kralı Tolomeo'ya sığınmak için Mısır'a gider. Pompeo'nun eşi Cornelia ve oğlu Sesto, Sezar'dan Pompeo'yu affetmesini isterler. Sezar, Pompeo'yu yargılamak için Mısır'a gider ve burada, Mısır Kralı Tolomeo'nun Generali Achilla tarafından karşılanır. Tolomeo, Sezar'ın gücünü bilerek onunla anlaşabilmek için Pompeo'yu ihanete uğratmış ve öldürmüştür. Achilla, Sezar'a Pompeo'nun kesik başını sunar, ancak Sezar, bu duruma çok öfkelenir ve Tolomeo'ya karşı bir savaş başlatır. Pompeo'nun dul eşi Cornelia, derin bir üzüntü içindedir, oğlu Sesto ise babasının intikamını almak için yemin eder. Bu arada, Achilla, Cornelia'ya aşık olmuştur (Duru, 2006).

Mısır, Tolomeo ve Cleopatra tarafından birlikte yönetilmektedir. Ancak Tolomeo, Mısır'ı tek başına yönetmeye karar verir ve Sezar'a yardım alabilmek için Pompeo'nun başını ona gönderir. Ancak bu plan tersine işler ve Tolomeo, hem Sezar'la hem de kardeşi Cleopatra ile mücadele etmek zorunda kalır. Cleopatra, Lydia adında bir hizmetçi olarak Sezar ile tanışır ve Sezar, Roma'nın fatihi olarak hemen Cleopatra'ya aşık olur. Cornelia ve oğlu Sesto, Kral Tolomeo tarafından tutuklanır ve Cornelia, Tolomeo'nun sarayında bir hareme kapatılır. Tolomeo, Achilla'dan Sezar'ı öldürmesini ister. Achilla ise bunun karşılığında Cornelia ile evlenmek istediğini söyler. Tolomeo bu öneriyi reddeder ve Achilla, artık Tolomeo'ya karşı bir düşman haline gelir (Casagrande, t.y.).

Tolomeo'nun orduları Sezar'ı öldürmek üzere harekete geçmiştir. Cleopatra ise kimliğini açıklayarak Sezar'a kendini ifşa eder ve ona güvenliği için kaçmasını söyler. Ancak Cleopatra'nın ordusu, Tolomeo'nun ordusuna karşı yenilgiye uğrar ve Cleopatra, Tolomeo tarafından esir alınır.

Achilla, artık taraf değiştirerek Cleopatra'nın yanında yer almaktadır. Sesto'ya, onun otoritesini simgeleyen bir mühür yüzüğü verir ve kendisine bir ordu kurmasını söyler. Achilla'nın bu stratejik hamlesini fark eden Tolomeo, onun ihanetine karşılık olarak onu bıçaklar. Yüzüğü kullanarak saraya giren Sesto, Achilla'nın feci şekilde yaralandığını ve kanlar içinde olduğunu görmektedir. Bu acı verici sahneyi izleyen Sesto, annesini kurtarmak için hareme yönelir. O sırada Tolomeo, annesini tecavüz etmek üzereyken Sesto, onu öldürür ve annesini kurtarır.

Sezar ve askerleri, Tolomeo'nun sarayındaki askerleri yenilgiye uğratarak Cleopatra'yı özgürlüğüne kavuştururlar. Alexandria'nın kapılarında Sezar ve Cleopatra, zafer alayıyla halkı selamlarlar. Cleopatra, Mısır Kraliçesi olarak taç giydirilir. Sezar, Pompeo'nun intikamını almak için savaşa katılan Sesto'yu onurlandırarak, onu bir arkadaş olarak kabul eder. Sezar ve Cleopatra, duygusal bir düetle birbirlerine olan aşklarını ilan ederler. Opera, tüm şarkıcıların sahneye çıkarak "Ritorni o mai nel nostro core" adlı eseri seslendirmeleriyle devam eder. Bu parçada, iyiliğin kötüye, sevginin nefrete galip geleceği vurgulanmaktadır. Tüm bu mutlu sonla birlikte opera sona erer (Delikara, 2010).

3.2.2. Operanın Sahnelenmesi

Nicola Francesco Haym, 1722 ile 1728 yılları arasında Kraliyet Müzik Akademisi için librettolar yazmış ve eski eserleri yeni sahne koşullarına uyarlama konusunda büyük bir yetkinliğe sahip olmuştur. Handel ile de yakın bir işbirliği kurarak, bestecinin birçok eserinin librettolarını yazmış, bunlar arasında en dikkat çekenlerden biri ise Giulio Cesare olmuştur. Bu opera, Londra sahnelerinde oldukça tanınan ve ses getiren bir yapıt olmuştur. Ancak, Colley Cibber'in yazdığı ve 9 Aralık'ta Dury Lane'de sahnelenen orijinal versiyon, beklenen başarıyı elde edememişti. Ayrıca, Shakespeare'in Julius Caesar adlı eseri de, 1723 yılında Londra'da müziklendirilip sahneye konmuştu. Her iki eserde de Sezar, güçlü bir hükümdar veya acımasız bir tiran olarak betimlenmişti; ancak Handel'in Giulio Cesare versiyonunda Sezar, daha genç bir kahraman olarak karşımıza çıkmıştır. Bunun yanı sıra, klasik anlatılardan farklı olarak, Handel'in eserinde Pompeo'nun dul eşi Cornelia ve oğlu Sesto için yan hikayeler de oluşturulmuştur.

Bussani'nin orijinal librettosu, barok dönemin ciddi operasına uyarlanmak zorundadır. Handel, Giulio Cesare'yi bestelerken, büyük bir revizyon süreci ve Haym ile sürekli bir işbirliği içinde çalışmıştır. Handel'in ölümünden yıllar sonra, ciltlenen nota kitaplarında, sahnede kullanılan materyaller ve rejî ile ilgili önemli notlar yer almıştır. Giulio Cesare operasının Cluer ve Creake tarafından basılan ilk baskısı ise 25 Mayıs 1725'te duyurulmuştur; bu baskı, "Mr. Handel'in kendi elleriyle titizlikle incelenerek bakır levhalara işlenmiştir. Bu nedenle büyük teneke levhalara yapılan yanlış ve korsan basımlardan kaçının" şeklinde bir reklamla duyurulmuştur.

Handel, her bir opera için şarkıcılarının ses özelliklerine özel olarak ariyalar yazmaktaydı. Örneğin, Senesino'nun sınırlı bir aralığı vardı, ancak mükemmel ajiitelere ve etkileyici geçişlere sahipti. Handel, Sezar rolünün ariyalarında bu ses özelliklerini ustaca kullanmıştır. Genellikle başroller soprano ve kastratlar tarafından üstlenilirdi; çünkü kastratlar, güçleri, netlikleri ve ünleriyle kahraman rolleri için vazgeçilmezdi. Ancak, bazen kadın şarkıcılar da kahraman karakterleri canlandırmışlardır, örneğin Sesto'nun rolü gibi.

Handel, operalarının her yönüyle ilgilenirdi; çünkü o dönemde operalar için resmi bir sahne yönetmeni bulunmamaktaydı. Bu sebeple, Handel kendi eserlerinin rejisini de yönetmiş ve partiyonlarına sahne talimatları ve oyunculuk detaylarını eklemiştir. Bu sayede, günümüzde operaların sahne detayları hakkında çok bilgi sahibiyiz. Zaman zaman, operaların sahneye konması için yalnızca bir haftalık bir hazırlık süresi gerektiği durumlar da olmuştur. Böyle zamanlarda, Handel, resmi bir stüdyo yerine evinde küçük bir müzisyen grubuyla prova yapar, şarkıcılardan geleneksel süslemelerin dışına çıkmadan, müziğin notada yazıldığı şekilde icra edilmesini isterdi (Uysal Parlak, 2014).

Giulio Cesare'nin prömiyerinde, aristokratlar arasında geniş bir ilgi uyandıran bir skandal da gündemdeydi. Senesino'nun, Ocak ayında Cornelia rolünde yer alan Anastasia Robinson'a uygunsuz davranışlarda bulunduğu ve Lord Peterborough tarafından sahne arkasında şiddetle cezalandırıldığı, o dönemin haftalık gazetelerinde yer almıştı. Bu olayların ardından prömiyer akşamı, Londra sosyetesinin büyük ilgisiyle dolup taşan tiyatrodaki, gazete yazılarına göre Majesteleri, Prens ve Prenses ile birlikte birçok soylu da eseri izlemeye gelmişti.

Orkestra, modern salonlardaki gibi çukurda değil, salonun zemininde yer alıyordu ve müzisyenlerle izleyiciler arasındaki sınır, alçak bir bariyerle çizilmişti. Orkestra, dönemin en önemli Alman, İtalyan ve İngiliz müzisyenlerinden oluşmaktaydı. Baş kemancı, İtalyan Castrucci idi ve eser, Handel tarafından yönetilmiştir. Handel, operayı bir sinfonia ile başlatmış, ardından orkestraya katılarak müziği yönlendirmiştir. Orkestra, 24 keman, iki büyük bas viol, dört gamba, iki kontrbas, iki klavsen, bir lut, dört fagot, kornolar, flütler ve obualardan oluşmaktaydı. Askeri sahneler ve marşlar için kullanılan kornolar, özellikle Sezar'ın "Va tacito" ariyasında dikkat çekmekte olup, burada kullanılan korno bölümleri, Kral Tolomeo'nun avcı karakterine göndermede bulunmaktadır.

Handel, Giulio Cesare ve Rinaldo operalarında olduğu gibi, şarkıcılara ödenen yüksek ücretler dolayısıyla sahne efektleri ve gösterişli dekorlar konusunda daha mütevazı bir yaklaşım sergilemiştir. Dekorların bir kısmı, tiyatrodaki mevcut eski dekorların yenilenmesiyle kullanılmıştır. Perde, geleneksel olarak bir minuet ile açılır, ancak bu kez minuet ile başlar ve daha sonra açılış korosuna dönüşür. Nil nehrinin kolu üzerindeki eski bir köprü ve Mısır'daki bir ova olarak tanımlanan ilk sahne, gerçekçilikten çok görselliği amaçlamaktadır. O dönemin sahne ressamı arasında, yaklaşık 1716'dan beri Kraliyet Akademisi için çalışan Roberto Clerici, 1721-1723 yılları arasında Haymarket'te sahne ressamı olarak görev yapan Giovanni Niccolo Servandoni ve 1724-1725 yıllarında dekorlarla sahneleri süsleyen Joseph Goupy gibi isimler bulunmaktadır.

Opera, sahne detayları açısından nadir bir özellik taşır; çünkü Achilla ve Tolomeo, sahnede öldürülür. Bu tür dramatik anlar, Barok dönemi operalarında alışılmadık bir sahnelemeydi.

Oyuncuların sahneyi terk etmeleri, genellikle mevcut bir dekorun üzerine yeni bir sahne eklenmesiyle gerçekleşirdi. Bu sayede, oyuncular sahneyi rahatça terk edebilir ve izleyici, bu değişiklikleri sahnede hiçbir aksama olmadan izleyebilirdi. Ancak final korosunda, oyuncular tekrar sahneye gelirlerdi; muhtemelen sahne arkasından çıkarak, koroyu desteklerlerdi.

İlk solve, dört ana set ve on sahneden oluşmaktadır. Bu sahneler, librettoya göre şu şekilde sıralanmıştır:

1. Nil'in bir kolu üzerinde eski bir köprü bulunan düzlük, sahneler 1-4
2. (Muhtemelen Kleopatra'nın sarayındaki) bir oda, sahneler 5-6
3. Sezar'ın kampı, ortada Pompeo'nun kafasının küllerinin bulunduğu bir urne, sahneler 7-8
4. Tolomeo'nun sarayındaki bir avlu, sahneler 9-10.

Sahne değişimleri, opera şarkıcısının sahnede olduğu ve seyircilerin rahatça görebileceği şekilde yapıldı. O dönemin opera dünyasında bu tür sahne geçişleri oldukça yaygındı. Aydınlatma ise genellikle mumlar ve yağ lambalarıyla sağlanırdı, bunun yanı sıra büyük avizeler de şarkıcıları aydınlatmak için kullanılırdı. Bu düzenleme, izleyicilerin libretto kitapçıklarını rahatça okumalarını ve birbirlerini görmelerini sağlardı. Mumların değiştirilmesi ve yağ lambalarının temizlenmesi ise

genellikle perde aralarında yapılırdı. Seyirciler, oyun sonunda özellikle iyi bir lambacıyı alkışlardı.

Açılış korusu, Mısırlılar olarak tanımlansa da sahnede asıl olarak Romalılar yer alır. Bu koro sırasında sahneye çıkan Sezar karakterini, dönemin en ünlü kastratlarından biri olan Senesino canlandırmaktadır. Sezar'ın kostümü, klasik askeri giysilerle dönemin modasına uygun bir karışımdı. Zırh, kısa bir tunik ve miğferle birlikte, herkes gibi peruk da kullanılmaktaydı. Miğferin boyunu uzatmak amacıyla çok uzun tüylerle süslenmişti. Sezar'ı diğer asker rollerinden ayıran en önemli kostüm özelliği, işte bu uzun tüyler ve bolca altın varaktır. Kadın opera şarkıcılarının ve erkek karakterlerin kostümleri de güncel moda uygun olarak tasarlanmıştı. Bazen balo giysileri opera evlerinden kiralanır, bazı durumlarda ise şarkıcılardan kostümleri kendilerinin temin etmesi istenirdi. Çoğu opera izleyicisi, aslında kastratlardan sadece müzik dinlemek değil, aynı zamanda ne giydiklerini görmek için de opera salonlarına gelirdi.

Joseph Addison, Spectator dergisinde yazdığı bir yazısında, o dönemdeki kahraman kostümüne ironik bir şekilde değinmiştir. Addison, kahraman kostümünü şu şekilde alaya almıştır: “Bir kahraman yaratmanın basit yolu, başındaki miğfere uzun tüyler takmaktır. O kadar uzunlardır ki, şarkıcının çenesinden ayaklarına kadar olan mesafeden daha uzundur. Rol gereği zaman zaman endişelenen kahraman, aslında esas derdi kafasındaki uzun tüylerin düşmemesidir. Tüyleri dengeleyebilmek için, boynunu oynatmadan ve düz bir şekilde hareket eder. Bir prenses rolünü ise, kostümündeki uzun kuyruk veya pelerin belirler. Bu uzun kuyruk, sahnede karışıklık yaratmaması için, kostümün kuyruğunu taşıyan bir çocuk tarafından düzeltilir. Bu kuyruk o kadar uzun ki, gözlerim oyunculuk yerine, sadece kuyruğun düzgün şekilde yerleştirilip yerleştirilmediğine takılmıştır.”

Senesino, sahnenin ön kısmında, merkezi bir noktada durarak ariasını söylemeye başlamak üzere olduğunu izleyiciye gösterirdi. Bu durum, barok dönem operalarında neredeyse her opera şarkıcısının kullandığı geleneksel bir duruş biçimiydi. Aryayı sadece karşısındaki karaktere değil, aynı zamanda izleyicilere de hitap ederek söylerdi. Bu tür sahneleme, tiyatronun diğer geleneklerinden farklı olarak doğal olmayan, stilize edilmiş bir oyunculuk anlayışını benimserdi. Bu dönemde, oyuncunun her zaman net bir şekilde görülmesi ve sesinin duyulması gerektiği kabul edilirdi. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar bu stilize edilmiş oyunculuk

anlayışı, opera sahnelerinde hâkim olan bir normdu. Karakterlerin sahnedeki konumları ve vücut duruşları, aralarındaki ilişkileri belirler ve izleyicilere sahnenin mesajını aktarırdı. Örneğin, eğimli bir sahne kullanılarak, yukarıda bulunan bir karakterin diğerine olan üstünlüğü vurgulanırdı. Sahnenin sağ tarafı ise sol tarafına göre daha soylu kabul edilirdi ve krallar ya da imparatorlar gibi karakterler genellikle bu daha yüksek statülü bölgede yer alırlardı. Ayrıca vücut duruşu da oldukça önemliydi; dans pozisyonlarında olduğu gibi, her adım ve her hareket belirli kurallara göre yapılırdı. Örneğin, ayaklar asla paralel olmaz, bir ayak daima diğerinin önünde dururdu. Kalçaların, omuzların ve başın duruşu, contrapposto gibi kurallar ile belirlenir ve sahnede hareket eden oyuncular, bu kurallara sadık kalarak yer değiştirirlerdi. Konuşmalar sırasında kollar daima farklı seviyelerde tutulur, kollar birbirine paralel olmazdı. Eller, orta ve yüzük parmakları birleşik bir şekilde tutularak, diğer parmaklar açık tutulurdu. Alternatif el pozisyonları ise, parmakların belirli bir düzende uzatılması veya bir noktaya vurgu yaparken işaret parmağı ile baş parmağın birleştirilmesi gibi küçük detaylarla ifade edilirdi. Vücut duruşunda, baş ve gözlerin yönü, omuzlarla birlikte adreslenen karaktere doğru hafifçe döndürülür, ancak oyuncu her durumda izleyicilere dönük kalmaya devam ederdi.

Sezar rolünde, büyük Senesino sahneye çıkmaktadır. Senesino'nun adı, küçük Sienalı anlamına gelmektedir. Handel, Senesino'yu 1720 sezonu için Dresden'de, dönemin büyük maaşlarından biri olan 3.000 Guineva karşılığında işe almıştır. Senesino'nun vokal aralığı nispeten dar olmasına rağmen, güçlü ve süslemeleri ustalıkla yapabilen bir sesi vardı. Sezar rolüyle gazetede “eleştiriden uzak” olarak tanımlanmış ve dönemin müzik eleştirmenleri tarafından çok beğenilmiştir. On sekizinci yüzyıl müzik tarihçisi John Hawkins, Senesino'nun resitativlerde Avrupa'da eşini bulamayacağını belirtmiştir. Charles Burney ise, Senesino'nun “Alma gran Pompeo” adlı accompagnato recitativo parçasında hem sesi hem de oyunculuğuyla rakipsiz olduğunu vurgulamıştır. Besteci Johann Joachim Quantz, Senesino'yu dinlediğinde, onun sesini şöyle tanımlamıştır: “Senesino'nun ses rengi net, eşit ve hoş, koyu tonlarda ve düşük bir soprano sesidir. (Alto ya da mezzo-soprano) Temiz bir entonasyona sahip olup, çok sayıda triller yapabilirdi. Nadiren beşinci çizginin üstüne çıkan süslemeler yapar, ancak şarkı söyleme tarzı son derece ustaca ve icrası mükemmeldir. Keyfi süslemelere aşırı yüklenmez, fakat temel süslemeleri en yüksek zarafetle ortaya çıkarırdı. Allegro eserlerinde ise keyifle şarkı söyler ve koşan

pasajları belirli ve net bir hızla söylerdi. Oyunculuğu sahnede oldukça doğaldı; aşık rolü yerine bir kahraman rolü ona çok daha uygun düşüyordu.”

Kleopatra rolünde, dönemin ünlü sopranosu Francesca Cuzzoni bulunmaktadır. Cuzzoni, ariaları Handel'in istediği şekilde söylemezse, pencereden atılmakla tehdit ettiği soprano olarak tanınır. O da 2000 pound gibi büyük bir maaşla işe alınmıştı. Ücreti Senesino'nunkinden daha düşük olmasına rağmen, o dönemdeki ücretler için yine oldukça yüksek bir rakamdır. Cuzzoni, şarkı söyleme tekniğiyle çok beğenilmesine rağmen, oyunculuk ve görünüş açısından pek ünlü değildi. Ancak Kleopatra rolü, sadece şarkı söyleme becerisini değil, aynı zamanda iyi bir oyunculuğu da gerektiren bir rol olduğu için, Cuzzoni bu rolü ustalıkla canlandırmış ve bu, onun ününe ün katmıştır. Johann Joachim Quantz, Cuzzoni için şu şekilde yazmıştır: “Şarkı söyleme tarzı masum ve etkileyici, süslemeleri doğal ve pürüzsüzdür. Her dinleyicinin ruhuna işleyen yumuşak ve dokunaklı bir ifadesi vardır. Allegro parçalarındaki hızı pek gösteremese de, yuvarlak ve pürüzsüz bir üslubu vardır. Ancak tüm bu ses avantajlarına rağmen, sahne için uygun bir figür olmadığı kabul edilmelidir.”

Cornelia rolünü, otuz iki yaşındaki Anastasia Robinson canlandırmaktadır. Robinson, aslında bir ressamın kızıdır ve opera şarkıcılığına başlamadan önce müzikle ilgili herhangi bir eğitim almış değildir. Ancak babasının görme yetisinin kaybı, onun opera şarkıcılığı kariyerini seçmesine sebep olmuştur. İlk başlarda soprano olarak sahneye çıkmaya başlamış, fakat 1720'lerin başında geçirdiği bir hastalık sonrasında sesinin aralığı değişmiş ve kontraltoya dönüşmüştür. Robinson'un maaşı, döneminin büyük sanatçılarına kıyasla oldukça yüksek sayılabilecek bir miktarda, yılda yaklaşık 1000 pound civarındadır. Cornelia rolünde sahne almasının üzerinden sadece iki yıl geçtikten sonra, Peterborough Kontu ile gizlice evlenerek sahnelerden emekli olmuştur. Robinson'un sesi, özellikle koloratur türünde süslemeler yapmaya pek uygun olmayacak şekilde, daha çok dramatik bir yapıya sahipti.

Sesto rolü ise, intikam temalı ariaların ön planda olduğu bir karakterdir ve bu rolü, İtalyan soprano Margherita Durastanti tarafından üstlenilmiştir. Durastanti, Giulio Cesare operasının sahnelenmesi sırasında yaklaşık 35 yaşındaydı ve uzun yıllar boyunca Handel'le birlikte çalışmıştır. 1724 sezonu, onun opera kariyerinin son sezonudur. Müzikal eleştirmen Charles Burney, Durastanti'nin vücut yapısının kaba ve erkeksi olduğunu belirtmiştir. Sesto rolünde gösterdiği performansla tanınan

Durastanti, sahnede genellikle erkek karakterlerini canlandırmış ve izleyiciler üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır.

Tolomeo rolünde ise, İtalyan kökenli Alman alto kastrat Gaetano Berenstadt yer almaktadır. Berenstadt, devasa ve hantal bir figür olarak tanımlanmış, sahnede etkileyici bir performans sergileyen bir sanatçı olarak bilinir. Royal Academy ile iki sezonluk bir sözleşme imzalamadan önce, Almanya ve İtalya'da önemli bir kariyer yapmıştır. Berenstadt'ın sesi, diğer kastratlardan farklı olarak geniş bir aralığa sahip olmamakla birlikte, büyük bir esneklik sunmaktadır.

Achilla rolünü, otuz yaşındaki bariton Giuseppe Maria Boschi canlandırmaktadır. Boschi, genellikle endişeli ve savaşçı karakterlere hayat veren bir sanatçıdır ve bu tarz roller genellikle bas sesle uyumludur. O dönemin bir şairinin yazdığına göre, “Boschi, lütfen her zaman öfkeli ol,” cümlesi, onun bu rol türündeki başarısını ve Handel'in ona yazdığı büyük sıçramalı ariaların Boschi'nin sesiyle ne kadar uyumlu olduğunu ortaya koymaktadır.

Nireno rolü, hiç aria almadan, tenor Gordon'un yerine sahneye çıkan alto kastrat Giuseppe Bioganzzi tarafından canlandırılmıştır. Bioganzzi, oldukça düşük profilli bir figürdür, ancak sahneye geçici olarak katılması onu opera dünyasında tanınan bir isim yapmıştır.

Curio karakteri ise, Sezar'a eşlik eden yan figürlerden biridir ve bas ses sanatçısı Lagarde tarafından canlandırılmıştır. Ressam ve bariton olan Laguerre'nin oğlu Lagarde, muhtemelen yirmi bir yaşındadır ve İtalyan operalarında birkaç küçük rol üstlenmiştir. Çoğunlukla hafif ballad operalarında ve pantomimlerde yer almış olan Lagarde, ilerleyen yıllarda sahne ressamı olarak çalışmaya başlamış ve tiyatro konulu gravürler yayımlamıştır.

3.2.3. Operadaki Kastrat Rollerin Analizi

Giulio Cesare Operasındaki Rollerin Karakter Analizi

Sezar

Sezar, operanın başlangıcında zaferle gelen bir kahraman figürü olarak karşımıza çıkar. Pompeo'nun öldürülmesi karşısında öfke ve adalet arayışını ifade eden ariaları, karakterinin ahlaki yönünü ortaya koyar. “Empio diro tu sei” (Sen gerçekten

kötü birisin) aryası, onun Roma'ya olan bağlılığını ve adalet anlayışını gösterirken, Tolomeo'nun barbarlıklarına karşı duyduğu öfkeyi dile getirir.

Zamanla Sezar, Cleopatra ile olan ilişkisi sayesinde duygusal bir dönüşüm geçirir. Cleopatra'nın büyüü altında, başlangıçtaki sertliğinden uzaklaşarak daha yumuşak ve anlayışlı bir karaktere bürünür. “Se un fiorito ameno prato” (Çiçeklerle dolu çiçekli bir çayır gibi) aryası, Sezar'ın aşkın etkisiyle hissettiği huzuru ve mutluluğu yansıtır. Sezar'ın son sahnelerdeki güçlü ve kararlı duruşu, karakterinin nihai gelişimini ve barış arayışını simgeler.

Cleopatra

Cleopatra, operanın en karmaşık karakterlerinden biridir. Başlangıçta, güçlü bir siyasi figür olarak kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden Cleopatra, Tolomeo ile olan diyaloglarında zekâsını ve manipülasyon yeteneklerini gösterir. “Non disperar, non disperar chi sa?” (Umutsuzluğa kapılma, umutsuzluğa kapılma kim bilir) aryasında, kendi durumu karşısındaki cesareti ve kararlılığı ortaya çıkar.

Zamanla Cleopatra, Sezar'a duyduğu aşk sayesinde ruhsal bir evrim geçirir. Sezar'la olan ilişkisinde içsel bir güç ve güven bulurken, aynı zamanda bu ilişki onun için bir zaaf da oluşturur. “Piangerò la sorte mia” (Kaderime ağlayacağım) aryasında yaşadığı çaresizlik, içindeki çelişkili duyguları ortaya koyar. Cleopatra, sonunda hem bir kraliçe hem de bir kadın olarak kendi kimliğini bulma sürecine girer.

Sesto

Sesto, başta genç ve acemi bir karakter olarak tasvir edilir. Pompeo'nun intikamını almak için duyduğu öfke ve hırs, operanın ilk bölümlerinde belirgin bir şekilde vurgulanır. “Svegliatevi nel core” (Kalbinizde uyanın) aryası, onun içinde bulunduğu duygusal karmaşayı ve intikam arzusunu ifade eder.

Sesto'nun karakteri, Achilla'nın yardımını kabul etmesi ve ordunun başına geçmesiyle dönüşmeye başlar. Son bölümlerde, cesur ve kararlı bir savaşçıya dönüşür. “La giustizia ha già sull'arco” (Adalet artık yayında) aryası, onun büyüyüp güçlenme sürecinin bir sembolüdür. Sesto, sonunda hem babasının intikamını alır hem de kendi kaderini tayin etme gücünü bulur.

Cornelia

Cornelia, duygusal derinliği ve trajik kaderi ile dikkat çeker. Başlangıçta, Pompeo'nun ölümüne dair duyduğu acı ve yas, onun karakterinin merkezindedir. “Priva son d’ogni conforto” (Her türlü konfordan mahrumum) ariası, kaybının getirdiği derin acıyı ve çaresizliği dile getirir.

Cornelia'nın ruhsal durumu, Tolomeo'nun acımasızlığı karşısında daha da derinleşir. Kendisine uygulanan şiddet ve aşağılanma, onun içsel gücünü sarsar. Ancak, Sesto ile olan ilişkisi ve intikam arzusuyla yeniden gücü bulur. “Cessa omai di sospirare” (Artık i çekmeyi bırak) ariası, onun yeniden cesaret bulma sürecini ve kararlılığını yansıtır.

Tolomeo

Tolomeo, operanın antagonisti olarak öne çıkar. Başlangıçta, gücünü ve iktidarını koruma çabası içinde olan bir karakterdir. Pompeo'nun öldürülmesi, onun zalim doğasını ortaya koyar. “L’empio, sleale, indegno” (Kötü, hain, değersiz) ariası, onun düşmanlarına karşı duyduğu nefret ve öfkeyi yansıtır.

Zamanla, Tolomeo'nun karakteri aşırı kibir ve gücü hırsı ile dolup taşar. Cleopatra'ya karşı duyduğu cinsellik ve açgözlülük, onun zayıf yönlerini açığa çıkarır. Ancak, sonunda başarısızlık ve ihanet karşısında yüzleşmek zorunda kalır. Onun karakteri, iktidar hırsının insanı nasıl çürüttüğünü gösterir.

Achilla

Achilla, başlangıçta Tolomeo'nun sadık bir generali olarak tanıtılır. Ancak, ihanet ve hayal kırıklığı ile birlikte, onun karakteri bir dönüşüm geçirir. İlk başta Tolomeo'ya bağlı bir asker olan Achilla, sonunda kendi çıkarlarını gözetmeye başlar. “Dal fulgor di questa spada” (Bu kılıcın parlaklığından) ariası, onun bağımsızlık arayışını ve gücü mücadelelerini simgeler.

Achilla'nın son sahnelerdeki ihaneti, onun karakterindeki içsel çatışmayı ve dönüşümü vurgular. Sadakatten ihanete ve ölmeden önce Sesto'ya yaptığı iyilikle daha iyi bir insana dönüşmesiyle, onun karmaşık doğasını görmekteyiz.. Sonuçta, Achilla'nın karakteri, zorbalık, sadakat ve ihanet, kötülük ve iyilik arasındaki ince çizgiyi temsil eder.



SONUÇ

Barok dönemi, Batı müzik tarihinin hem teknik hem de estetik açıdan önemli bir dönüm noktasını temsil ederken, kastrat şancılar bu döneme damgasını vuran en çarpıcı unsurlar arasında yer almıştır. Kastrat şancılar, olağanüstü vokal yetenekleri ve dramatik anlatım güçlerini birleştirerek barok operanın temel taşı haline gelmiştir. George Frideric Handel'in "Rinaldo" ve "Giulio Cesare" operaları, kastrat şancıların sanatsal ve dramatik etkisini incelemek için benzersiz birer örnek sunmaktadır.

Barok dönemde kastratlar, insan sesi ve estetik anlayışının zirvesini temsil etmiştir. Erkek çocukların seslerinin ergenlikten sonra değişim göstermemesi için kastrasyon işlemi uygulanmasıyla ortaya çıkan bu benzersiz ses tipleri, hem tırmandırılmış bir teknik virtüzyete hem de sıradışı bir vokal derinliğe sahiptir. Yüksek ses aralıklarındaki yetenekleri, sadece aryaların teknik zorluğunu aşmalarına olanak tanımakla kalmadı; aynı zamanda seyircilere dramatik bir anlatım sunmuştur.

Kastrat rollerinin bestelenmesinde genellikle kahramanlık, aşk, öfke ve çaresizlik gibi yoğun duygusal temalar işlenirdi. Bu durum, kastrat şancıların performanslarını hem teknik hem de duygusal olarak zirveye taşımalarını gerektirmektedir. Handel'in eserleri, bu çift yönlü ustalığını sergilemek için özel olarak tasarlanmış yapılarıyla dikkat çekmektedir.

Handel'in 1711'de sahneye koyduğu "Rinaldo", barok operanın kastrat sanatıyla şekillendiği en önemli eserlerden biridir. Bu opera, o dönemin önde gelen kastrat şancısı Nicolini için yazılmış olup, kastrat sesi ve yeteneklerini öne çıkaran bir platform oluşturmuştur. "Rinaldo", kahramanlığın, aşkın ve insani zaafaların bir arada işlendiği dramatik bir yapıya sahiptir.

Rinaldo karakteri, operanın başlangıcında cesur ve soylu bir kahraman olarak tanıtılır. Ancak hikâye ilerledikçe, Rinaldo'nun duygusal derinlikleri ve zaafaları ortaya çıkar. "Cara sposa" aryası, karakterin sevgilisi Almirena'ya duyduğu derin bağlılığı ve kaybı karşısında hissettiği çaresizliği dile getirir. Nicolini'nin bu aryayı

yorumlaması, sadece teknik bir virtüsite gösterisi değil; aynı zamanda izleyicilere karakterin özünü ve ruhsal mücadelesini hissettiren bir performanstır.

Handel, Rinaldo karakterini kastrat sesi için özel olarak tasarlarlarken, bu sesi dramatik anlatımın bir aracı olarak kullanmıştır. Aryalarda yer alan süslemeler ve geniş ses aralıkları, sadece Nicolini'nin yeteneklerini sergilemekle kalmamış; aynı zamanda izleyiciyi karakterin karmaşık iç dünyasına taşımıştır. “Venti turbini” ariası, Rinaldo'nun çaresizlikten savaşa olan dönüşümünü çarpıcı bir biçimde anlatır ve kastrat sesi bu dönüşümün etkileyici bir sembolü haline gelmektedir.

“Giulio Cesare”, Handel'in kastrat şancıları için yazdığı bir başka başyapıttır. Bu operada, kastrat sesi kahramanlık, romantizm ve siyasi gücün karmaşık bir anlatımına aracılık eder. Sezar karakteri, operanın başlangıcında kararlı ve zafer odaklı bir lider olarak sunulur. Ancak hikâye boyunca, Cleopatra ile olan ilişkisi sayesinde daha çok insanı yönleri ortaya çıkmaktadır.

“Empio, diro, tu sei” ariası, Sezar'ın öfkesini ve adalet duygusunu etkileyici bir biçimde ifade eder. Bu ariyada kastrat sesi, karakterin gücünü ve kararlılığını yansıtır. Aynı zamanda, “Se in fiorito prato” ariası gibi parçalar, Sezar'ın Cleopatra'ya duyduğu aşkın yumuşak ve romantik bir portresini çizer. Handel, bu iki ariyada kastrat şancıların hem teknik becerilerini hem de duygusal anlatım güçlerini öne çıkararak seyirciye unutulmaz bir deneyim sunmaktadır.

Handel'in “Rinaldo” ve “Giulio Cesare” operaları, kastrat şancıların barok opera tarihindeki önemli yerini ortaya koyan çarpıcı örneklerdir. Bu operalar, kastrat sesi ve yeteneklerini bir estetik aracı olarak kullanarak barok dönem opera sanatının doruğa ulaştığı eserlerdendir.

Kastrat şancılar, operalarda sadece vokal virtüsiteyi temsil etmekle kalmamış, aynı zamanda kahramanlık, romantizm ve insani zaafı işleyen dramatik yapılara derinlik kazandırmıştır. Handel'in eserleri, kastrat şancıların bu dramatik potansiyelini maksimum seviyeye çıkararak müzikal bir miras yaratmıştır.

Sonuç olarak, kastrat şancıları, barok dönemi opera tarihinin en önemli ve ayrılmaz bileşenlerinden biri olmuş, yalnızca müzikal anlamda değil, aynı zamanda sanatsal, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla da dönemin estetik anlayışını derinden etkilemiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa sahnelerinde büyük bir hayranlık uyandıran bu sıra dışı ses sanatçıları, sadece teknik becerileriyle değil, aynı zamanda

sahnedeki varlıkları ve dramatik anlatım güçleriyle de dönemin operalarının vazgeçilmez unsurları haline gelmiştir. Kastrat şancılarının sahip olduğu geniş ses aralığı, olağanüstü süslemelerle bezeli vokal teknikleri ve insan sesiyle ulaşılması son derece zor olan tınıları, onları hem besteciler hem de izleyiciler için benzersiz kılmıştır.

Özellikle Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse, George Frideric Handel ve Antonio Vivaldi gibi ünlü besteciler, kastratların ses yeteneklerine özel olarak yazılmış opera aryları bestelemiş, bu eserlerde insan sesinin sınırlarını zorlayan virtüöz pasajlara, süslemelere ve akrobatik melodik hatlara yer vermiştir. Barok opera repertuarının büyük bir kısmı, kastratların seslerine ve yeteneklerine göre şekillendirilmiş olup, bu dönemde vokal müzik yazımında insan sesinin enstrümantal bir maharetle kullanılmasına yönelik anlayışın gelişmesine de büyük katkı sağlamıştır. Özellikle Handel'in 'Giulio Cesare in Egitto', 'Rodelinda' ve 'Alcina' gibi operalarında, Vivaldi'nin 'Orlando Furioso' eserinde ve Hasse'nin birçok operasında, kastrat şancılarının sergilediği muazzam vokal teknikleri, dönemin opera sanatına damgasını vurmuştur.

Kastrat şancıların en bilinen örneklerinden Farinelli (Carlo Broschi), Senesino (Francesco Bernardi), Caffarelli (Gaetano Majorano) ve Giovanni Carestini, sadece sesleriyle değil, aynı zamanda sahne performansları, etkileyici dramatik anlatımları ve olağanüstü müzikal yetenekleriyle de dönemin müzik dünyasında ikonlaşmıştır. Farinelli'nin sesi o kadar etkileyiciydi ki, sadece sarayları ve operaları büyülemekle kalmamış, aynı zamanda İspanya Kralı V. Felipe'nin melankolisini iyileştirdiği bile söylenmiştir. Bunun gibi birçok anlatı, kastrat şancılarının sadece sanat dünyasında değil, toplumsal ve psikolojik düzeyde de önemli bir figür haline geldiğini göstermektedir.

Ancak, kastrat sanatının ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, beraberinde önemli etik ve toplumsal tartışmaları da getirmiştir. Özellikle, genç yaşta kastre edilen erkek çocukların müzikal yeteneklerinin geliştirilmesi amacıyla maruz kaldıkları bu uygulama, günümüz etik değerleriyle değerlendirildiğinde oldukça tartışmalıdır. Bununla birlikte, 18. yüzyılın sonlarına doğru insan hakları ve toplumsal reform hareketlerinin güçlenmesiyle birlikte, kastrat geleneği giderek zayıflamış ve nihayet 19. yüzyılın başlarında tamamen sona ermiştir. Ancak bu sanatçıların mirası, onların

icra ettikleri eserlerde ve opera tarihindeki eşsiz yerlerinde yaşamaya devam etmektedir.

Günümüzde barok operaların modern sahnelemelerinde, kastratların yerine genellikle countertenorlar veya kadın mezzosopranolar rol almaktadır. Özellikle Andreas Scholl, Philippe Jaroussky, Jakub Józef Orliński ve Franco Fagioli gibi countertenorlar, barok dönemin müzikal anlayışını günümüz dinleyicilerine taşımakta önemli bir rol oynamaktadır. Bunun yanı sıra, ses restorasyonu ve dijital teknolojiler sayesinde, kastrat şancılarının ses özellikleri üzerinde yapılan araştırmalar, onların ses tınlarını yeniden oluşturma çabalarına da olanak tanımaktadır.

Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, kastrat şancılarının barok dönemin sadece bir müzikal unsuru değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel bir fenomen olduğu açıkça görülmektedir. Onların sıra dışı ses yetenekleri, dramatik anlatım güçleri ve operaya kattıkları derinlik, barok dönemi operalarının altın çağını yaşamasına katkıda bulunmuş ve bu miras, modern sahnelerde de varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kastrat şancılarının müziğe kattığı bu büyük miras, bugün bile barok müzik icrasında ve opera tarihinin en önemli sayfalarında özel bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

- Akbaba, Z. B. (2009). “Kimyasal Hadım Yönteminin Anayasaya Uygunluğu-I”, Türkiye Barolar Birliği Dergisi, Yıl: 22, Sayı: 81, Mart-Nisan 2009, s. 353-380.
- Alpcan, F. B. (2009). J. S. Bach'ın Geç Dönem Piyano Eserlerinin 20. Yüzyıl Sanatına Etkileri, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altar, C. M. (1982). Opera Tarihi IV, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altar, C. M. (1993). Opera Tarihi 2, Kültür Bakanlığı Opera Tarihi 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ataç, A. (2011). “Tıp Etiği Açısından Kastrasyon”, Ankara Barosu III. Sağlık Hukuku Kurultayı 7-8 Mayıs 2010, Ankara, Ankara Barosu Yayınları, 169-182.
- Aydinoğlu Mammadova, T. (2015). Barok Müziği Süslemelerindeki Yorum Farklılıklarına Bir Bakış, Ekev Akademi Dergisi, 19(64), 295-312.
- Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Burkholder, Peter J., Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V. (2010). A History of Western Music, W.W. Norton&Company, New York
- Büke, A., Altınel, İ. M. (2006). Müziği Yaratanlar “ Barok Dönem” (1. Basım). İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Cangökçe, H. (2022). Seicento ve İtalyan Barok Müziği. Sahne ve Müzik, 8(14), 23-39.
- Cantorion. (1713). Arcangelo Corelli. 29.12.2024 tarihinde <https://tr.cantorion.org/composers/60/Arcangelo-Corelli> adresinden edinilmiştir.

- Carpenter, Alison G. (1998). “Belgium, Germany, England, Denmark and the United States: The Implementation of Registration and Castration Laws as Protection Against Habitual Sex Offenders”, Dickinson Journal of International Law, Volume: XVI, Issue: 2, 435-458.
- Casagrande, L. (n.d.). Arleen auger – “piangerò la sorte mia” – “Giulio Cesare in Egitto” – G. F. händel (London – 1724). Erişim adresi: from <http://www.luca-casagrande.com/blog/arleen-auger-piangero-la-sorte-mia-giulio-cesare-in-egitto-g-f-handel-london-1724/>
- Castrato: <https://tr.scribd.com/document/282580187/Castrato>, (Çevrimiçi) Erişim tarihi: 29.12.2024.
- Chung-Ahn, Gloria Chu Young, (2015). “An Introductions to the Art of Singing Italian Baroque Opera: A Brief History and Practice”, A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Music, University of California, Los Angeles
- Conti, F. (1978). Barok Sanarını Tanıyalım, İstanbul, İnkılap ve Aka Basımevi.
- Çağlayan, R. (2011). “İnsanlık Unsuru Açısından Hadımlaştırma Cezası”, Ankara Barosu III. Sağlık Hukuku Kurultayı 7-8 Mayıs 2010, Ankara, Ankara Barosu Yayınları, 92-113.
- Çelebioğlu, E. (1986). Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş, Üçdal Neşriyat, İstanbul.
- Dean, W. (2006). Handel’s Operas, İngiltere, Boydell Press.
- Delikara, A. (2010). George Friedric Handel Op.1. Keman Sonatları'nın teknik ve müziksel analizi, doktora tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Demirova, G. (2013). Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Dik, C. (2006). Barok Döneminde Flüt Müziği, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Dik, C. (2015). “Barok Dönem Müziği Süslemelerin İncelenmesi”, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik AnaSanat Dalı, İstanbul.
- Doğan, C. (2015). “Kastrasyon (Tavaşi, Hadımlaştırma, İğdiş Etmek) Çalışmasının Tedavi Etme ya da Cezalandırma Amaçlarıyla Yapılmasının İnsan Onuru ile Bağlantısı”, Tıp Hukuku Dergisi, Cilt: IV, Sayı: 7, 43-64.
- Dorak, M. T. (2002), “Handel and JS Bach”, <http://www.dorak.info/music/jsbgfh.html> - Mehmet Tevfik Dorak Resmi Web Sitesi.
- Duru, D. (2006). Opera ve popüler kültür ilişkisi, yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erol, L. (2012). Tarih İçerisinde Müzik Sanatı 2. Bölüm, Müzik Tarihi Üzerine Ders Notları.
- Finucci, V. (2003). The Masquerade of Manhood: The Paradox of the Castrato. Duke University Press. 236-266.
- Griffiths, P. (2010). Batı Müziğinin Kısa Tarihi, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güleç, İ. Ş. (2013). George Friedrich Handel'in HWV 432 numaralı VII. klavsen süiti'nin David Russell'ın gitar uyarlaması ile karşılaştırmalı incelemesi, yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Halidi, G. (2017). “Farinelli Örneğinde Kastrasyon”, Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi, Cilt: VII, Sayı: 3, 215-231.
- İlyasoğlu, E. (1994), “Zaman İçinde Müzik”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İlyasoğlu, E. (1995), “Zaman İçinde Müzik”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İlyasoğlu, E. (2009), “Zaman İçinde Müzik”, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İpekçioğlu, P. A. (2011). “Cinsel Suçları Önlemede Kimyasal Kastrasyon Seçeneği”, Ceza Hukuku Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 17, Aralık 2011, s. 107-124.
- İstanbul D.O.B., (2014). Guilio Cesare Operası Kitapçığı, İstanbul.

- Kaygısız, M. (1999). Müzik Tarihi, Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Kaygısız, M. (2004). Müzik Tarihi, Analiz Basım Yayın, İstanbul.
- Kıstır, E.G. (2018). Operada kadın yorumcular tarafından oynanan erkek rolleri, sanatta yeterlilik tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Küçük, T. S. (2015). “Bir Ceza Hukuku Yaptırımı Olarak Zorunlu Kastrasyonun Anayasa Hukuku Açısından İncelenmesi”, Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, Cilt: XIX, Sayı: 4, Ekim 2015, s. 297-322.
- Lord, M., & Snelson, J. (2018). Antik çağlardan günümüze müziğin öyküsü. Hep Kitap.
- Mazzege-Bachelet, A. M. (2013). “Le castrat et le féminin”, (Çevrimiçi) http://www.ufr-anglais.univ-paris7.fr/GRADIVA/14-1/Le_Castrat_et_le_feminin.pdf, Erişim tarihi: 29.12.2024.
- MacFarren, G.A. (1884-1885). Handel and Bach. Part I. [Elektronik Sürüm]. Royal Musical Association, 11, 22-50.
- Mertkan, N. (2006). Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Michels, U., & Vogel, G. (2015). Müzik atlası, Alfa Yayınları.
- Mimaroğlu, İ. (2009). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Musiconline (2019, 01 Ağustos). Müzikte Barok dönem. 29.12.2024 tarihinde <https://musiconline.co/tr/blog/muzikte-barok-donem> adresinden edinilmiştir.
- Neimetzade, E. (2002). Opera Sanatı. Ankara: Seçkin.
- Ratkoceri, V. (2017). “Chemical Castration of Child Molesters – Right or Wrong?!” European Journal of Social Sciences Education and Research, Volume: XI, No: 1, September-December 2017, p. 70-76.
- Say, Ahmet (1997), “Müzik Tarihi”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Selanik, C. (1996). Müzik sanatının tarihsel serüveni. Ankara, Doruk Yayınları.

- Selanik, C. (2010). Müzik sanatının tarihsel serüveni. Ankara, Doruk Yayınları.
- Seligmann, E. R. (2007). Understanding the Art of Vocal Embellishment in Händel's Opera Seria, Seminar in Baroque Era, University of Northern Colorado, Greeley, s. 1-19.
- Sözer, V. (2012). Müzik Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tan, Z. (2018). Barok Dönem Müziği ve Barok Dönemde Obua. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20(1), 45-54.
- Tarcan, H. (1987). Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Taruskin, R. (2006). Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press.
- The Master's Music School. (2019). The Father of Opera: Claudio Monteverdi (1567- 1643). 29.12.2024 tarihinde <https://tmms.co.uk/the-father-of-opera-claudiomonteverdi-1567-1643/> adresinden edinilmiştir.
- Uysal Parlak, A. (2014). George Frideric Handel'in klavye için sekiz büyük süiti (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Williams, P. (1985). Interpreting One of Handel's Free Preludes for Harpsichord. Early Music, 13(4), 506-513.
- Yaran, R. (1997). "Hadım (Fıkıh)", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: XV, s. 3.
- Yener, F. (1996). 100 Opera, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kaan Buldular 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. Şan hocası Lynn Trepel Çağlar'dır. 2003 yılında rahmetli Prof. Leyla Pınar Tansever'in kurduğu İstanbul Barok Topluluğu'na dahil oldu ve o günden başlayarak son yıllarına kadar hocasıyla barok stil üzerine çalıştı. Buldular, İstanbul Barok Topluluğu'nun gelenekselleşen İstanbul Barok Festivali konserlerinde 2003 yılından beri yer almaktadır. 2009 yılında Tobias Winter yönetiminde sahnelenen Song Of Songs adlı modern dans eserine solist olarak davet edilen ve Frankfurt'ta Haus Am Dom'da sahnelenen eserde görev alan Buldular aynı yıl İsviçre'de düzenlenen Opern Werkstatt bünyesinde Basel ve Bern'de konserler verdi. 2012'de Avusturya Barok Akademisi'nin ustalık sınıflarına katılıp burada mezzosoprano Lydia Vierlinger ve orkestra şefi Ruben Dubrovsky ile barok stil, lamentasyon ve Monteverdi müziği üzerine çalıştı, akademi bünyesinde konserler verdi. İzmir Genç Solistler ve Antik Aryalar yarışmalarında dereceler alan Buldular, 2017 yılında Andante dergisinin düzenlediği Donizetti Klasik Müzik Ödüllerinde Yılın Erkek Opera Sanatçısı ödülüne layık görüldü. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası gibi Türkiye'nin önemli senfoni orkestralarıyla konserler veren Buldular, İsviçre, Almanya, Avusturya ve Belçika'da düzenlenen barok müzik günlerinde konserler verdi. 2011 -2019 yılları arasında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin sahnelediği Vivaldi'nin Bayezid operasında Timurlenk ve Handel'in Jül Sezar operasında Tolomeo rollerinde söyleyen Buldular, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Devlet Çoksesli Korosuyla Cari Orff'un Carmina Burana adlı eserinde tenor solosunu seslendirdi. Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin sahnelediği Troya operasının da solistlerinden biri olan Buldular, eserin Moskova Bolşoy Operasında sahnelenen temsilinde Kâhin Kalkhas rolüyle beğeni kazandı. Devlet Çoksesli Korosuyla 19 ve 26 Eylül 2021 tarihlerinde CSO Ada Ankara ve Antalya Aspendos Antik Tiyatrosunda yapılan Carmina Burana konserlerinin ardından Ankara Devlet Opera ve Balesinin sahnelediği C-19 isimli

bale eserinde konuk sanatçı oldu, 9-11 Aralık günlerinde ise Yunus Emre Yılı dolayısıyla Orhan Öner Özcan'ın bestelediği Yunus Emre Kantatında Yunus Emre'yi seslendirdi. 2021/22 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi bünyesinde sahnelenen Vivaldi'nin Bayezid operasında Timurlenk rolüyle yeniden izleyiciyle buluştu. 2022 ve 2023 sezonunda Opera İstanbul Derneği bünyesinde Süreyya Operasında Handel'in Semele Operasında Athamas ve Alcina operasında Ruggiero rollerini seslendirmiştir.

25 Nisan 2022 tarihinde Azerbaycan Kültür Bakanlığının düzenlediği ilk Barok Günleri Festivalindeki performansı ile da büyük beğeni kazanan Buldular orkestralar ve opera kurumlarıyla birlikte yürüttüğü çalışmaların yanı sıra gitar ve lavta sanatçısı Prof. Hande Cangökçe'yle birlikte Duo Lamente ismini verdikleri bir de ikili çalışma sürdürmektedir.