BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

HENRY PURCELL'İN DİDO VE AENEAS OPERASINDA YER ALAN POLİTİK ALEGORİLER

HAZIRLAYAN

TUĞBA EZER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. AYŞE GÜLÜM ÖTENEL

ANKARA- 2025

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 17/06/2025

Öğrencinin Adı, Soyadı: Tuğba EZER

Öğrencinin Numarası: 22210032

Anabilim Dalı: Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Ayşe Gülüm Ötenel

Tez Başlığı: Henry Purcell'ın Dido ve Aeneas Operasında Politik Alegoriler: Tematik Bir İnceleme

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 91 sayfalık kısmına ilişkin, 17 / 06 / 2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10'dur. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç

2. Alıntılar hariç

3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

ONAY

Tarih: 17/ 06 / 2025

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. Ayşe Gülüm Ötenel

TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tezinin hazırlanma sürecinde desteğini ve bilgi birikimini esirgemeyen pek çok kişiye teşekkür etmek isterim.

Öncelikle bu yüksek lisans tezinin konusu hakkında bana, Müzik Tarihi dersindeki anlatımı ile fikir veren ve bu konuyu sevdiren hocam Orhun Orhon'a teşekkür etmek isterim.

Bilgi ve deneyimiyle çalışmamın her aşamasında yol gösterici olan, kıymetli danışmanım Prof. Dr. Ayşe Gülüm Ötenel'e teşekkürlerimi sunuyorum. Yönlendirmeleri, eleştirileri ve akademik rehberliği sayesinde bu çalışma olgunluk kazanmıştır.

Tez yazım sürecim boyunca, kendi deneyimlerine de dayanarak, bana bütün bilgisini ve deneyimini aktaran Duru Yavşan'a bu içten ve özverili tavrı için en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisinin hem akademik hem de duygusal desteği sayesinde, bu tez çalışmasının sonunu getirebilmiş bulunmaktayım.

Bunun dışında, tez sürecimde fikir alışverişinde bulunduğum, motivasyonumu arttıran ve yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma teşekkür etmek isterim.

Kendi alanım olan müzik ile harmanlanmış ama bir yandan içerisinde farklı alanların araştırmasını ve bilgisini içeren bu çalışmanın bir parçası olmaktan mutluluk duymaktayım.

Tuğba EZER
Ankara, 2025

ÖZET

Tuğba EZER, Henry Purcell'in Dido Ve Aeneas Operasında Yer Alan Politik Alegoriler, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Performans Tezli Yüksek Lisans Programı, 2025.

Bu çalışma, İngiliz Barok döneminin önemli eserlerinden biri olan Henry Purcell'in *Dido ve Aeneas* operasını politik alegori bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Nahum Tate tarafından yazılan libretto, 17. yüzyıl İngiltere'sinde yaşanan siyasal dönüşümleri yansıtan alegorik unsurlar içermektedir. Araştırmada, II. James'in hükümdarlığı ve bu sürecin politik atmosferi ile opera arasındaki bağlantılar analiz edilmiştir.

Nitel araştırma yöntemleri benimseyen bu çalışma söylem analizi ile desenlenmiş ve tematik analiz yöntemleriyle yapılandırılmıştır. Librettodan elde edilen politik alegoriye işaret eden temalar, kavramsal bir diyagram aracılığıyla sınıflandırılmış ve her tema ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Bu analizler sırasında "Tarihi Figürler Üzerinden Kurulan Alegoriler" ve "Tarihi Olaylar Üzerinden Kurulan Alegoriler" başlıkları altında toplam sekiz alt tema tanımlanmıştır.

Araştırma sonucunda, Dido ve Aeneas operasının yalnızca mitolojik bir anlatı olmadığı, aynı zamanda 17. yüzyıl İngiltere'sindeki siyasal dönüşümleri dolaylı biçimde temsil eden alegorik unsurlar içerdiği saptanmıştır. Bu yönüyle çalışma, Henry Purcell'in eserinin tarihsel bağlamda yeniden okunmasına olanak tanımakta ve literatürde nadiren ele alınan alegorik analiz yaklaşımına katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dido ve Aeneas, Henry Purcell, Politik Alegori, Barok Opera, Muhteşem Devrim

ABSTRACT

Tuğba EZER, The Political Allegories Present İn Henry Purcell's Dido And Aeneas, Başkent University, Institute of Social Sciences, Department of Performing Arts, Performance-Thesis Postgraduate Programme, 2025.

This study aims to examine *Dido and Aeneas*, one of the significant works of the English Baroque period composed by Henry Purcell, in the context of political allegory. The libretto, written by Nahum Tate, contains allegorical elements that reflect the political transformations experienced in 17th-century England. The research analyzes the connections between the reign of James II and the political atmosphere of that period with the narrative structure of the opera.

Adopting qualitative research methods, this study is designed through discourse analysis and structured using thematic analysis techniques. The themes indicating political allegory, derived from the libretto, were classified through a conceptual diagram, and each theme was evaluated in detail. During this analysis, a total of eight sub-themes were identified under the headings "Allegories Based on Historical Figures" and "Allegories Based on Historical Events."

The findings revealed that *Dido and Aeneas* is not merely a mythological narrative but also contains allegorical elements that indirectly represent the political transformations of 17th-century England. In this respect, the study enables a reinterpretation of Henry Purcell's work within its historical context and contributes to the rarely addressed field of allegorical analysis in the literature.

Keywords: Dido and Aeneas, Henry Purcell, Political Allegory, Baroque Opera, Glorious Revolution

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR i

ÖZET ii

ABSTRACT iii

TABLOLAR LİSTESİ vii

ŞEKİLLER LİSTESİ vii

1. GİRİŞ 1

1.1. Araştırmanın Problemi 2

1.2. Araştırmanın Alt Problemleri 3

1.3. Araştırma Amacı 3

1.4. Araştırmanın Önemi 3

2. YÖNTEM 5

2.1. Araştırma Modeli 5

2.2. Veri Toplama Teknikleri 5

2.3. Verilerin Analizi 6

2.4. Evren ve Örneklem 7

2.5. Kapsam ve Sınırlılıklar 7

2.6. Etik İlkeler 7

2.7. Geçerlilik ve Güvenilirlik 8

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE TARİHSEL BAĞLAM 9

3.1. Alegori 9

3.1.1. Alegori ve diğer anlam zenginleştirici kavramlar 10

3.1.2. Alegori ve felsefe, edebiyat, müzik 13

3.2. 17.Yüzyıl İngiltere'sinde Muhteşem Devrim 16

3.3. 17. Yüzyıl İngiltere'sinde Müzik 21

3.4. Publius Vergilius Maro **23**

3.5. Aeneid Efsanesi **27**

3.6. Henry Purcell **29**

3.6.1. Henry Purcell'in sahne yapıtları **32**

3.6.2. Henry Purcell'in diğer eserleri: dini müzikler, anthem'ler ve ode'ler **34**

3.7. Nahum Tate **35**

3.8. Dido ve Aeneas Operası Karakterleri **37**

3.9. Dido ve Aeneas Operası Müziği **40**

3.10. Dido ve Aeneas Operası Librettosu **44**

3.10.1. Prolog **45**

3.10.2. Perde 1 ..... **45**

3.10.3. Perde 2/ Sahne 1 ..... **46**

3.10.4. Perde 2/ Sahne 2 ..... **46**

3.10.5. Perde 3/ Sahne 1 ..... **47**

3.10.6. Perde 3/ Sahne 2 ..... **48**

4. TEMATİK ANALİZ **49**

4.1. Tarihi Figürler Üzerinden Kurulan Alegoriler **52**

4.1.1. Aeneas, Venüs ve II. James **52**

4.1.2. Belinda ve krallık, soylu sempatizanlığı **57**

4.1.3. Büyücü cadılar ve Katolik yandaşlar **60**

4.1.4. Dido ve İngiliz halkı **62**

4.1.5. Phoebus ve II. Charles **68**

4.2. Tarihi Olaylar Üzerinden Kurulan Alegoriler **69**

4.2.1. Siyasi öngörüler ve uyarılar **69**

4.2.2. Tarihi olaylar **73**

5. SONUÇ VE ÖNERİLER **75**

KAYNAKLAR..... 79

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 3.1. Anlam Zenginleştirici Kavramlar……12
Tablo 3.2. Dido ve Aeneas operası karakterleri……37
Tablo 3.3. Prolog Bölümü Karakterleri…….39
Tablo 4.1. Dido ve Aeneas operası karakterlerin simgelediği tarihi figürler…...….50

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1. J.S.Bach - BG 5/1. Kirchencantaten P. 30 14
Şekil 3.2. J.S. Bach- Johannes Passion BWV 245 15
Şekil 3.3. James II. (1688). The King's letter to the general of his army: With the general's letter to the Prince of Orange [Manuscript letter, facsimile]. National Army Museum, London. (James, 1688) 20
Şekil 3.4. Edgar Degas'in Dante and Virgil Resimi (Degas) 24
Şekil 3.5. Jusepe de Ribera'nın Virgil Eseri (Ribera) 25
Şekil 3.6. Henry Purcell, John Closterman, 1695. National Portrait Gallery, London. (Closterman J.) 29
Şekil 3.7. Henry Purcel- Dido ve Aeneas Operası Partisyonu, Overture (Purcel, 1889) .. 42
Şekil 3.8. Henry Purcel- Dido ve Aeneas Operası Partisyonu, Birinci perdenin sonu (Purcel, 1889) 43
Şekil 3.9. Dido ve Aeneas Operası Librettosu (Tate & Purcell, 1689) 44
Şekil 4.1. Dido ve Aeneas operasının temaları üzerinden Nvivo15 kullanılarak oluşturulan harita. 51

1. GİRİŞ

Kökleri Antik Yunan'a dayanan fakat varlığını ancak 16. yüzyılda belirgin şekilde göstermeye başlayan opera, 17. yüzyıla gelindiğinde tüm Avrupa'ya yayılmaya, bestecilerin ve müzik dinleyicilerinin ilgi odağı olmaya başlamıştır. Almanya, opera müziği stilinde İtalyan etkisinde kalmakla birlikte kendi dilinin de özelliklerini yansıtarak operayı kültürüne katmıştır. Fransa'da ise yine İtalyan opera etkisi görülse de saray bestecisi Jean-Baptiste Lully'nin müzikal dili ve Fransızca'nın kendine has dil özelliklerinin nitelikli kullanımı ile Fransız opera stilinde yeni ve geleneksel bir yapı oluşturmuştur (Deliorman, Türkmen, & Orhon, 2020).

İngiltere'ye opera müziği, operaya benzer nitelikler ve dans gösterileri içeren "Maske (Masque)" formu aracılığıyla ulaşmıştır. 17. yüzyılda opera geleneği, tahtta oturmakta olan II. Charles'ın kültür ve sanat alanına tanıdığı imkanlar ile değişime uğramıştır. Başlarda Fransız opera geleneğinden yoğun şekilde etkilenen İngiliz operası, Henry Purcell gibi usta bestecilerin katkısı ile gelişmiştir. İngiliz operası, ulusal edebiyatın güçlü şiir geleneğinden beslenerek zamanla özgün bir kimlik kazanmıştır (Şenürkmez, 2018).

İngiliz opera geleneğinin ilk ve en önemli operalarından biri olarak görülen ve bu araştırmanın da konusunu oluşturan Henry Purcell'in "Dido and Aeneas" operası, konusunu ve karakterlerini Virgil'in *Aeneid* adlı klasik Roma destanından almaktadır (Holman, Henry Purcell, 1994). Aeneid, yazıldığı dönemde yalnızca edebi değil, aynı zamanda politik bir anlam taşımaktadır. 17. yüzyılda, librettist Nahum Tate'in kaleminde ve Purcell'in müziğinde yeniden hayat bulan bu anlatı, politik önemini de korumuştur. Eserin temel anlatısı, Troya'dan kaçan kahraman Aeneas'ın tanrısal bir görevle Roma'yı kurmak üzere İtalya'ya yaptığı yolculuk ve bu süreçte yaşadıkları üzerine kuruludur. Destan, bir anlamda o dönemde imparator olan Augustus'a atfedilen bir övgüdür. Halkı, tanrıların emri doğrultusunda ülkesi ve geleceği için mücadele eden bir kahraman figürü ile etkilemiştir ve o dönem ve sonrası için önemli bir destan olma niteliği taşımıştır. 12 kitaptan oluşan destanın 4. kitabında, Dido ve Aeneas operasının da merkezini oluşturan Dido ile Aeneas arasındaki trajik aşk hikâyesi işlenmektedir (Walkling, 1995).

Dido ve Aeneas, dramatik kurgusu bakımından yoğun bir trajik yapı içerirken, politik bağlamda değerlendirildiğinde 17. yüzyıl İngiltere'sine ait alegorik unsurlar taşıdığı yönünde güçlü görüşler bulunmaktadır. Bu nedenle, eseri yalnızca estetik ve dramatik bir opera olarak değerlendirmek, onun politik ve alegorik derinliğini göz ardı etmek anlamına gelir. Operanın bu alegorik boyutunun çözümlenebilmesi için, bestecinin yaşadığı tarihsel dönemin siyasi arka planının incelenmesi önem taşımaktadır. Özellikle 1688 yılında gerçekleşen ve tarihsel kaynaklarda "Glorious Revolution" (Muhteşem Devrim) olarak anılan süreç, bu bağlamda belirleyici bir rol oynamaktadır. Katolik Kral II. James, Protestan olan kızı Mary ve damadı Orange'lı William tarafından tahttan indirilmiş, İngiltere'yi terk etmek zorunda kalmıştır. Yerine geçen Mary ve William, İngiliz siyasi tarihinde yeni bir dönemi başlatmıştır. Bu siyasal değişim yalnızca yönetim yapısını değil; aynı zamanda kültür, sanat ve ideoloji üretimini de derinden etkilemiştir (Bkz. 3.2. 17. Yüzyıl İngiltere'sinde Muhteşem Devrim).

Bu politik bağlam ışığında Dido ve Aeneas operasını yalnızca bir aşk ve ihanet öyküsü olarak değil; aynı zamanda döneminin siyasal olaylarına örtülü göndermeler içeren bir politik alegori olarak okumak mümkündür. Ellen Harris (1993), Peter Holman (1994) Andrew R. Walkling (1995) gibi pek çok müzikolog ve araştırmacı, eserin alegorik yönleri üzerine çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Kimi araştırmacılar operanın alegorik unsurlar taşıyıp taşımadığı konusunda çekimser kalırken; kimileri tüm metnin alegorilerle örülü olduğunu, kimileri ise yalnızca Prolog bölümünün alegorik özellikler taşıdığını ileri sürmüştür.

Walkling (1995), bu alegorik okumanın gerekliliğini şu ifadeyle vurgulamaktadır:

"(…) politik alegori, 17. yüzyıl İngiltere'sinde yüksek kültürün işleyişinde merkezi bir yer tutmaktaydı ve böyle bir döneme ait herhangi bir eseri -hele ki sarayda sahnelenmek üzere yazılmış olabileceğine dair makul bir nedenimiz varsa- bu şekilde okumayı denememekle kendimize büyük bir kötülük etmiş oluruz."

1.1. Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada "Henry Purcell'in *Dido ve Aeneas* operasında yer alan karakterler, sahne kurgusu ve anlatım biçimleri, 17. yüzyıl İngiltere'sinin siyasi yapısına dair politik alegoriler sunmakta mıdır?" sorusuna cevap aranmaktadır.

1.2. Araştırmanın Alt Problemleri

1. Operadaki Dido, Aeneas, Belinda ve Cadılar gibi karakterler dönemin siyasi figürlerini temsil eden alegorik öğeler olarak değerlendirilebilir mi?
2. Operanın Prolog bölümü, 17. yüzyıl İngiltere'sindeki sosyal ya da politik gerçeklikleri temsil eden alegorik unsurlar barındırmakta mıdır?
3. Operadaki bazı sahneler, 17. yüzyıl İngiliz siyasi tarihindeki belirli olaylarla örtüşmekte midir?
4. Opera da geçen olaylar, dönemin yönetici elitlerine ve halkına yönelik siyasi uyarı ve öğütler barındırmakta mıdır?

1.3. Araştırma Amacı

Bu araştırmanın amacı, Henry Purcell'in *Dido ve Aeneas* operasında yer alan politik alegorileri saptamak ve bu öğeleri metinsel bağlamda incelemektir. Operanın, yalnızca bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda 17. yüzyıl İngiltere'sinde yaşanan politik dönüşümlerle bağlantılı alegorik anlamlar taşıdığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda, eserdeki karakterlerin, olay örgüsünün ve müzikal yapının dönemin tarihsel ve siyasi gelişmeleriyle ilişkisi analiz edilerek yorumlanacaktır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Henry Purcell'in *Dido ve Aeneas* operası, yalnızca İngiliz Barok müzik geleneğinin en önemli yapıtlarından biri, bir dönüm noktası olmakla kalmayıp, aynı zamanda 17. yüzyıl İngiltere'sinin sosyo-politik dönüşümlerine dair alegorik anlamlar barındırmaktadır (Büke & Sonakın, 2021). Buna rağmen, eserin politik söylemler üzerinden çözümlenmesine yönelik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu durum, operanın tarihsel ve ideolojik bağlamı içinde disiplinler arası bir yaklaşımla incelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Araştırma, operada politik alegorinin kullanımı konusu üzerine yazılmış Türkçe kaynakların sınırlı olduğu alan yazına katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

Ayrıca, operayı seslendirecek müzisyenlerin tarihsel ve kültürel bağlam konusundaki farkındalığını artırmak ve böylece sahneleme sürecinde daha bilinçli ve anlam yüklü yorumlar gerçekleştirmelerine katkı sağlamaktır. Tarihsel bilince sahip performanslar (*Historically Informed Performances- HIP*) gerçekleştirmek yalnızca dönem müziğinin teknik yapısını değil; aynı zamanda dönemin siyasi ve kültürel bağlamını ve dönem eserlerinin taşıdığı anlamları kavramayı gerektirir (Butt, 2002). Bu bağlamda, araştırma dolaylı olarak sahne performanslarının yorum derinliğine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmıştır. Nitel araştırma, olguların anlamını doğal bağlamları içinde, katılımcıların veya belgelerin perspektifinden anlamaya yönelik bir yaklaşımdır (Creswell & Creswell, 2022). Bu bağlamda çalışma, söylem analizi ile desenlenmiştir. Araştırmada kullanılan söylem analizi opera librettosundaki olay örgüsü, bağlam, dramatik yapı ve karakterlerin söylemsel yapılar yoluyla çözümlenmesi amacıyla kullanılmıştır.

2.2. Veri Toplama Teknikleri

Araştırma nitel araştırma yöntemlerine uygun biçimde yapılandırılmış olup amacı doğrultusunda temel veri kaynağı olarak Henry Purcell'in *Dido ve Aeneas* operasının librettosu kullanılmaktadır. Çalışma kapsamında başka birincil tarihsel belgeye ya da görsel/işitsel kaynağa başvurulmamaktadır.

Libretto, politik alegori bağlamında eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenecektir. Analiz sürecinde metindeki dilsel yapılar, karakter söylemleri, sahnelemeye dair anlatılar ve anlatı biçimleri incelenecek; bunların 17. yüzyıl İngiltere'sinin siyasal söylemleriyle olan olası ilişkileri araştırılacaktır. Bu çözümleme, dilin ideolojik işlevine odaklanarak, metin içerisindeki örtük politik göndermeleri açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

Araştırmada tarihsel bağlamı kurmak amacıyla yalnızca ikincil kaynaklardan (akademik kitaplar, makaleler, tezler) yararlanılmıştır. Bu kaynaklar, 17. yüzyıl İngiltere'sinin siyasal ve kültürel yapısına ilişkin literatürü temel alarak, librettodaki söylemlerin tarihsel arka planını anlamlandırmak amacıyla kullanılmıştır. Her ne kadar birincil tarihsel belgeler kullanılmamış olsa da, ikincil kaynaklar güvenilir, akademik ve dönem analizine uygun nitelikte seçilmiştir.

Bu bağlamda araştırmanın veri toplama süreci, metin merkezli olup, tarihsel bağlamı destekleyici kuramsal kaynaklar eşliğinde çok katmanlı bir söylem çözümlemesini olanaklı kılacak biçimde tasarlanmıştır.

2.3. Verilerin Analizi

Bu araştırmanın analiz süreci, Dido ve Aeneas operasının librettosunda yer alan anlatıların politik alegori bağlamında tematik çözümlemesine dayanmaktadır. Analiz sürecinde, librettoda yer alan karakterler, olay örgüsü ve anlatı yapıları, 17. yüzyıl İngiltere'sinin tarihsel ve siyasal gerçeklikleriyle ilişkilendirilmiştir.

Veri analizi, nitel tematik analiz yaklaşımı çerçevesinde gerçekleştirilmiş olup, operadaki semboller ile tarihsel figürler arasındaki alegorik ilişkiler sistematik biçimde sınıflandırılmıştır. Kodlama süreci, öncelikle karakter-temsil eşleştirmeleri (örneğin Aeneas = II. James, Dido = İngiliz Halkı) üzerinden yürütülmüştür. Buna ek olarak tarihsel olaylara karşılık gelen yapılar ve siyasi kişilere uyarılar belirlenmiştir. Bu bağlamda yapılan analiz, tümevarımsal ve yorumlayıcı bir tematik analiz niteliği taşımaktadır.

Kodlama ve tematik analiz sürecinde NVivo 15 yazılımı kullanılmıştır. NVivo, nitel verilerin dijital ortamda organize edilmesini, kodların hiyerarşik biçimde yapılandırılmasını ve kodlar arası ilişkilerin kavramsal düzeyde haritalanmasını sağlayan etkili bir analiz aracıdır (Jackson & Bazeley, 2019). Bu yazılım, özellikle metinsel yoğunluğu yüksek çalışmalarda söylem ve temaları sistematik bir biçimde analiz etme imkânı sunar.

Analiz süreci şu aşamalarda ilerlemiştir:

1. **Kod Geliştirme:** Libretto üzerinde yapılan ayrıntılı okuma sonucunda tematik kategoriler oluşturulmuş ve bu temalar altında alt-kodlar yapılandırılmıştır. "Tarihi Figürler Üzerinden Kurulan Alegoriler" ve "Tarihi Olaylar Üzerinden Kurulan Alegoriler" başlıkları altında toplam sekiz ana tema tanımlanmıştır.
2. **Kodlama Uygulaması:** Bu temalar doğrultusunda librettodaki replikler ve sahne yapıları kodlanmış ve NVivo 15 yazılımı aracılığıyla ilişkilendirilmiştir.
3. **Tematik Haritalama:** Kodlama işlemi sonrasında ortaya çıkan veriler, bir kavramsal harita (Project Map) biçiminde görselleştirilmiştir.

Elde edilen temalar ve kodlara dayalı analiz, eserdeki alegorik yapıların tarihsel yansımalarını sistematik biçimde ortaya koymaktadır.

2.4. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada, klasik anlamda bir örneklem yapısı bulunmamakta; bunun yerine tekil ve odaklı bir veri kaynağı kullanılmaktadır. Araştırmanın veri kaynağını, Henry Purcell'in *Dido ve Aeneas* operasının librettosu oluşturmaktadır. Bu metin, tarihsel bağlamı, alegorik derinliği ve dönemin siyasal söylemleriyle kurduğu örtük ilişkiler nedeniyle amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir.

Bu bağlamda araştırmanın evreni genişletilmemiş, tekil bir metin üzerine derinlemesine niteliksel analiz yapılması tercih edilmiştir.

2.5. Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu araştırma, yalnızca Henry Purcell'in *Dido ve Aeneas* operasının librettosu üzerinde yapılan nitel bir söylem ve tematik analiz ile sınırlıdır. Çalışmanın kapsamı, eserin politik alegori yönünden çözümlenmesine odaklanmakta olup, metindeki karakterler, olay örgüsü ve söylemler, 17. yüzyıl İngiltere'sinin siyasal ve ideolojik bağlamı ile ilişkilendirilmiştir.

Araştırma kapsamında yalnızca metinsel içerik analiz edilmiştir. Operanın müzikal yapısı, sahneleme biçimleri, bestecilik teknikleri ya da dönemsel performans pratikleri bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

2.6. Etik İlkeler

Bu araştırmada herhangi bir katılımcı ya da kişisel veri yer almadığından etik kurul iznine gerek duyulmamıştır. Kullanılan veri kaynağı kamuya açık bir sanatsal metin olduğu için gizlilik veya onam gerektirecek bir durum söz konusu değildir. Tüm kaynaklara bilimsel atıf yapılmış ve akademik dürüstlük ilkelerine bağlı kalınmıştır

2.7. Geçerlilik ve Güvenilirlik

Araştırmada yorumların metinle ilişkilendirilmesine dikkat edilerek geçerlik sağlanmıştır. Kodlama süreci tematik bütünlük çerçevesinde yürütülmüş, NVivo yazılımı ile veriler sistematik olarak organize edilmiştir. Sonuçlar yorumlayıcı nitelikte olmakla birlikte, veri ile çıkarım arasındaki tutarlılığa özen gösterilmiştir.

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE TARİHSEL BAĞLAM

3.1. Alegori

Alegori (Allegory) en temelde bir anlatının başka bir anlatı imgesi aracılığıyla temsil edilmesidir. Bir şeyi anlatırken aynı anda onun görünen anlamının dışında daha alt bir anlamını ifade etmektir. Söylenen ifadenin yanı sıra, sezdirilmek istenen gizli bir alt anlam bulunur. Kelimeler ve cümleler, içinde barındırdıkları simgeler yoluyla doğrudan dışa vurulmak istenmeyen bir fikri ima ederler. Bu bağlamda okuyucunun yalnızca yorumlayıcı bir süreç sonunda daha fazla katmana ve anlam derinliğine ulaşması mümkün olur (Britannica, 2025).

Bu bağlamda alegori, yalnızca bir anlatım gizleme tekniği değil, aynı zamanda bir bağlamsal anlatım biçimidir. Yüzeyde görülen hikayenin altına semboller ve metaforlar ile derin bir mesaj gizlenir ve bu mesaj genellikle toplumsal, politik veya felsefi bir içeriğe sahiptir. Alegori, bu çok katmanlı yapısıyla tarih boyunca pek çok sanatçı, yazar ve düşünürün kullandığı derin ve güçlü bir anlatım biçimidir (Açıl, 2014).

Kelime dilimize Fransızca "*allégorie"* kelimesinden girmiştir ve basitçe "simgesel anlatı" anlamına gelmektedir. Kelimenin kökeni ise Eski Yunanca "*allēgoría"* kelimesidir. 'Başka' anlamına gelen "*Állos"* ve "konuşmak, söylemek" anlamına gelen "*agoreúō"* kelimelerinin birleşimidir. Yani alegori "başka türlü söylemek" olarak tanımlanabilir (Nişanyan, 2018).

Alegori sanatın pek çok alanında kullanılmıştır. Özellikle edebiyatta, felsefede, resimde ve müzikte sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Eserler içerisinde alegori daha eserin en başından yorumlanmaya uygun bir şekilde kurgulanır ve inşa edilir. Sanatçılar, düşüncelerini eserin yapısını oluşturan her bir motifin içine yerleştirerek bu fikirleri üstü kapalı, kısmen gizli bir şekilde aktarabilirler. Alegori, edebi metinleri ifade etmek istedikleri alt gerçeklere göre şekillendirir (Aydın, 2024). Yani alegorinin en önemli özelliklerinden bir tanesi alt anlamlarını tek bir ifadeye değil bir eserin bütününe yaymasıdır. Başka bir deyişle, alegorik bir anlatı, taşıdığı mesajı bir cümlede ya da tek bir sözcükte değil, olaylar ve karakterlerle örülmüş bütüncül bir hikâye aracılığıyla aktarır. Bir cümle ya da paragrafın ikincil bir

anlam ifade etmesi alegorik anlatım için yeterli değildir. Bu alegoriyi az sonra bahsedilecek diğer anlam derinleştirici unsurlardan ayıran en önemli özellik bu bütüncül yapı gerekliliğidir.

Alegori terimi incelenirken, edebiyat kuramı bağlamında iki önemli kavram ile karşılaşılmaktadır: "Tenor" (Tem) ve "Vehicle" (Araç). Bir alegorik anlatımda aktarılmak istenen temel fikir ve bu fikre işaret eden ancak kendi başına başka anlamlar taşıyan imgeler bulunmalıdır. Bu bağlamda "tem" özünde anlatılmak isteneni asıl fikir, yani gerçek olan şeydir. Bu gerçeği anlatmak için kullanılan bütün imgeler ise "araç" olacaktır. Bir diğer deyişle araç, fikrin nasıl anlatıldığı iken tem fikrin kendisidir. Araç nasıl sorusunun cevabı iken tem ne sorusuna karşılık gelmektedir. Bu sebeple alegorinin çalışma şekli bir şeyi açık olmayan bir şekilde, başka bir kavram bütünü üzerinden anlatmaktır (Richards, 1965).

3.1.1. Alegori ve diğer anlam zenginleştirici kavramlar

Alegori kavramını incelerken ona çok yakın ve doğrudan kavramsal olarak ilişkili mecaz, metafor, benzetme ve sembolizm kelimelerini incelemek gerekmektedir. Bu kavramlar sıklıkla alegori ile karıştırılan veya iç içe kullanılan kavramlardır.

Bu bağlamda ele alınacak ilk kavram mecazdır. Mecaz, bir sözcüğün gerçek, asıl anlamının dışına çıkılarak kullanılmasıdır. Mecaz sözcük düzeyinde anlam kayması yaratan bir ifade biçimidir. Bu bağlamda mecaz ve alegori arasındaki en belirgin fark mecazın bir söz sanatı olmasına karşın alegorinin bir anlatım biçimi olmasıdır. Bir diğer deyişle mecaz, kelimenin kendisi ile ilgilenirken, alegori, bütün hikayeyle, metnin tamamıyla ilişkilidir. Mecaz ile alegorinin ortak özelliği ise ikisi de bir şey anlatırken başka bir şey ifade etmek istemektedir. Her iki anlatım biçimi de dilin ifade gücünü zenginleştirme amacı taşır (Açıl, 2014).

Türkçe sözlüklerde metafor kelimesinin karşılığı olarak mecaz kullanılsa da bu iki terim arasında küçük ama dikkate değer farklar bulunmaktadır (The Editors of TDK Sözlük, 2025). Metafor Eski Yunancadan gelme bir sözcüktür. Yunanca "*metaphorá"* yani değiştirmek, başkalaştırmak fiilinden türemiştir. Kelimenin retorikte kullanımında ise bir sözcüğü başka bir sözcük yerine kullanma olarak tanımlanmaktadır (Nişanyan, 2018). Bir şeyi anlatırken o şey yerine başka ifadeler kullanılması durumuna metafor adı verilir, bu yönüyle mecaz kavramıyla örtüşse de metafor daha geniş bir alanı kapsar. Mecaz, metafor

teriminin bileşenlerinden sadece bir tanesidir. Metafor, soyut kavramları somutlaştırarak, somut imgelerle aracılığıyla anlatım yapmaktır. Araç ve tem kavramları alegori için geçerli olduğu kadar metafor için de geçerlidir, Bir resimde görülen baykuş imgesinin bilgeliği anlatması bu duruma iyi bir örnek olabilir. Bu örnekte bilgelik asıl anlatılmak istenen temdir, bununla birlikte bu kavramı anlatmak için araç olarak baykuş kullanılmaktadır. Metafor ile alegori arasındaki en belirgin fark alegorinin, bütün bir anlatıya yayılmış bir semboller ağı oluşturmasıyken metaforun, bu bütün içerisinde yer alan tekil öğe olmasıdır. Alegori yukarıda da bahsedildiği gibi bir anlatının tamamına yayılan çok katmanlı bir yapıdır.

Bir diğer anlam derinleştirici unsur ise benzetmedir. Benzetmeler, "benzeyen" ve "benzetilen" unsurları arasında ilişki kurar. Bu ilişkilendirmede bir üstünlük kurma durumu da söz konusudur. Genellikle "gibi" ya da "kadar" gibi bağlaçlarla ifade edilirler. Metafor ve alegori kavramları içeriklerinde benzerlik iddiası taşımazlar (Güleroğlu, 2024).

Bu noktada karşımıza çıkan bir diğer önemli kavram ise semboldür. Alegori ile sıklıkla karıştırılan kavramlardan biri olan sembollerin en önemli özelliği, birbirini tanımlama amacında olsan iki farklı nesne barındırmasıdır. Sembollerde bir nesne tek bir anlatıyı ifade eder. Örneğin bir beyaz güvercin barışın sembolüdür. Buna karşın alegori sembolleri bir araya getirerek bütüncül bir hikaye ortaya koyar. Yani bütün bir hikaye barışı veya savaş karşıtlığını başka imgeler üzerinden anlatıyorsa bu alegoridir.

Sembol kavramını daha felsefi bir şekilde ele aldığımızda denebilir ki; semboller bir fikir barındıran nesneler olduğundan, bir düşünme yöntemi olarak değerlendirilebilirler. Alegoride, bir anlatının hangi fikri temsil ettiği sorgulanırken; sembolde, bir nesnenin hangi düşünceyi simgelediği düşünülmelidir. Sembollerde bir nesnenin hangi düşünceyi simgelediği aranırken alegoride bir metnin neyi kastettiği, altta yatan asıl fikri aranmaktadır (Açıl, 2014).

Bu kavramların daha açık biçimde anlaşılabilmesi amacıyla, aşağıda sunulan Tablo 3.1. de özetlenmiş ve sistematik biçimde sınıflandırılmıştır.

Tablo 3.1. Anlam Zenginleştirici Kavramlar

Kavram	Basit Tanım	Özellikleri	Örnek
Alegori	Bir hikaye içerisinde simgeler yoluyla alt bir anlam katmanı oluşturarak derinlik sağlayan bir anlatım aracı.	Bütüncül bir hikaye içerisinde alt bir kurgu gerektirir.	İlahi Komedya
Metafor	Bir somut kavramın üzerinden soyut bir kavram anlatmaya yarayan anlam derinleştirici bir unsurdur.	Bir kurgu gerektirmez, tek bir kavram üzerinden aktarılır.	Zaman bir nehirdir.
Mecaz	Sözcüklerin gerçek anlamından uzaklaştırılarak kullanılmasıdır.	Bir kavram gerçekte sahip olamayacağı bir özellik ile farklı bir şey ifade etmeye başlar.	Kalbim kırıldı.
Benzetme	İki kavramın aralarındaki ortak nitelikler üzerinden ilişkilendirilmesidir.	İki kavram güçlü ve güçsüz ilişkisi içerisindedir. Genellikle "Gibi", "Kadar" bağlaçları kullanılır.	"Aslan gibi güçlü."
Sembol	Somut bir kavramın kendisinden daha derin soyut ifadeleri anlatmasıdır.	Sembol dil derinleştirici unsurlardan birisidir, anlatım aracından çok bir düşünme şeklidir.	Beyaz güvercin barışın sembolüdür.

Kaynak: Araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

3.1.2. Alegori ve felsefe, edebiyat, müzik

Eserler yaratıldıkları dönemlerin izlerini taşırlar. Bu sebeple o zamanki kültür, inanç ve düşünceler ile ilişkilendirilebilirler. Bu bağlamda kökeni Antik Yunana dayanan bu sözcük, erken rönesanstan itibaren sanat tarihinin, edebiyatın ve felsefenin önemli bir parçası olmuştur. Filozoflar, derin alt metinleri ve soyut düşünceleri basit imgelerle anlatmak için bu anlam derinleştirici unsuru kullanmışlardır. Felsefe tarihinin en ünlü alegorilerden bir tanesi Platon'un mağara alegorisidir. Mağara alegorisi Platon'un Devlet isimli kitabında karşımıza çıkar.

Bu alegorik metinde, hayatları boyunca bir mağarada duvara bakarak oturan insanlar anlatılır. Bu insanlar arkalarında yanan ateşten mağara duvarlarına yansıyan gölgeleri gerçeklik olarak algılarlar. Hayatları, duvara vuran gölgelerin gerçekliği ile sınırlı olan bu insanlardan bir tanesi bir gün başını çevirip arkasına bakar ve gölgelerden çok daha fazlası olduğunu fark eder. Ancak dış dünyayı gören bu kişi, geri dönüp gözlemlerini diğerlerine anlattığında, mağaradaki insanlar ona inanmaz. Bu alegori ile platon gerçeklikten kopmuş ve izole olmuş insanları eleştirel bir yaklaşımla ele alır. İnsanlar gerçek dışı imgelere, bir diğer deyişle gerçeğin gölgelerine bakarak dünyayı, varoluşu anlamlandırmaya çalıştığını savunur (Aygül, 2024). Mağaranın dışında bulunan büyük bir bilgi vardır. Bu bilgiyi insanlarla paylaşmaya çalışan, kafasını çevirerek dışarıyı görmüş olan kişi filozofu simgeler, bununla birlikte filozof bu bilgiyi insanlara ne kadar anlatmaya çalışsa da -kendini yeterince bilgili gören- mağaradaki insanlar onu dinlemezler (Aydın, 2024).

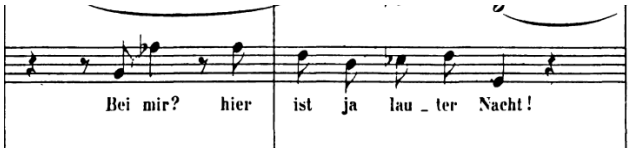
Antik çağlardan sonra Orta Çağ'da da alegori büyük bir öneme sahiptir. 5. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar yayılan bu dönemde alegorik yapılar daha çok dini, teolojik eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu tür alegorik kullanımlar Barok dönem sonuna kadar etkisini göstermiştir. Bu bağlamda başta İncil metinlerinin alegorik yorumlamaları gelmektedir. Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya* adlı yapıtı teolojik alegorilere iyi bir örnek olarak karşımıza çıkar. Dante, bu eserde kişisel bir yolculuğu dönemin inanç yapısıyla ve teolojik düşünceleriyle alegorik biçimde kurgular.

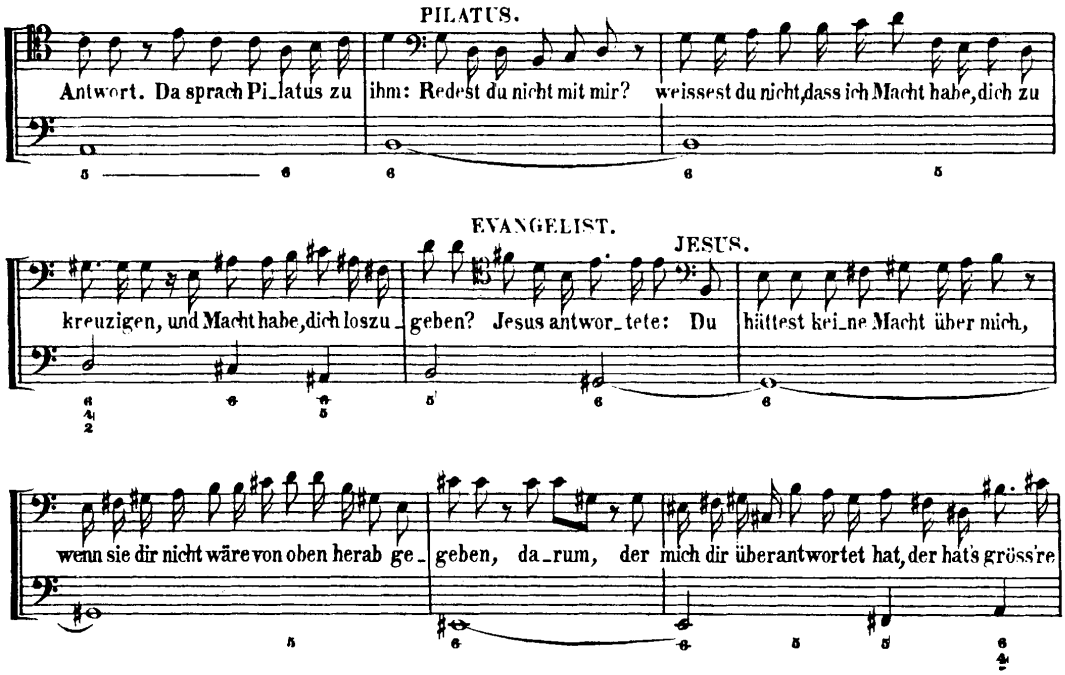
Alegori kavramı özellikle edebiyatla sıkı bir ilişki içindedir. Bunun sebebi, yazılı sanat eserlerinin alegorik alt metinleri aktarmaya daha elverişli olmasıdır. Buna karşın kimi araştırmacılar müziğin, bu tarz soyut fikirler, dolaylı anlatımlar ve semboller anlatmakta yeterli olmadığını savunmaktadır (Bukofzer, 1939). Bunun sebebi müziğin anlam olarak doğrudan bir nesneyi veya kavramı işaret edememesidir. Tıpkı edebi metinler gibi müzik de

bir “adres gösterme” arzusundadır. Burada adresten kasıt duygu ve düşüncelerdir. Buna karşın müziğin anlamı dili kadar açık ve tanımlı değildir. Anlam konusu müziği dil ile karşılaştırırken karşımıza çıkan en “bereketsiz” ve verimsiz alan olacaktır (Göktepe, 2014).

Bütün bu tartışmalara rağmen müzik sembolik anlatım kullanımı konusunda etkili bir araç olabilir. Bukofzer (1939), bu konuda şu örneği verir:

“Örneğin bir savaş alegorisi bir resimde savaş tanrısı Mars olarak tanımlanabiliyorsa aynı şekilde müzikte savaş alegorisi ise belirli bir marş ritmi içinde oluşturulabilir. Mars'ı bir savaş alegorisi olarak anlamlandırabilme yeteneğimiz ile müziği bir savaş alegorisi olarak anlamlandırabilme yeteneğimiz aynı seviyededir.” (Bukofzer, 1939)

Barok sanatında müzikal sembollerin kullanımı çok yaygındır. Yukarıda bahsedildiği gibi teolojik öğelerin sıklıkla kullanıldığı bu dönemde dini sembolizm ön plana çıkmaktadır. Örneğin J.S. Bach’ın müziklerinde teolojik sembolizm karşımıza çıkar. “Karanlık” ya da “gece” gibi sözcüklerin altına yazılan müziğin daha pes tonlara hareket etmesi bu duruma bir örnektir.

Şekil 3.1. J.S.Bach - BG 5/1. Kirchencantaten P. 30.

Örneğin, Bach’ın eserinde geçen “Hier ist ja lauter nacht!” “Burası çok karanlık” anlamına gelmektedir (Şekil 3.1.). Müziğe bakıldığı üzere Nacht sözcüğü geniş bir atlama ile pes tonlara ulaşmıştır. Pes tonlar dinleyicide daha koyu, karanlık hisler uyandırdığı için bu şekilde bir müzik yazılmıştır (Bukofzer, 1939).

Şekil 3.2. J.S. Bach- Johannes Passion BWV 245

Bir diğer örnek ise Şekil 3.2. de görüldüğü üzere J.S.Bach'ın Johannespassion, BWV 245 eserinde geçmektedir. Eric Chafe bu alegorik yapıyı şu sözlerle açıklamıştır:

"Resitatif bölümünde geçen diyalogda Pilatus İsa'yı çarmıha germek yada özgür bırakmaya gücü olduğunu iddia etmektedir. Bach, bu iddiayı 'çarmıha gerin' (kreuzigen) kelimesinde sonra kullandığı artık dörtlü aralığı ile daha tizlere doğru götürerek ve İsa'nın Pilatus'a verdiği cevaplarda da görülür. Pilatus'un gücü yalnızca Tanrı tarafından önceden belirlenmiş olayları yerine getirme yetkisiyle sınırlıdır, çarmıha germe de bu olaylardan birisidir. Bu müzikte Sol# notası modülasyonu gerçekleştiren unsur ve çarmıhın simgesidir." (Chafe, 1981).

Buna benzer şekilde sözlerinde "çok uzak" gibi kelimeler olan müziklerde büyük ses atlamaları kullanılması, cennete yükseliş ifade edilirken yukarı doğru çıkan gam dizileri kullanılması ya da tam tersi şekilde aşağı doğru inen gam dizilerinin cehenneme inişi, ölümü simgelemesi gibi örnekler Bach'ın müziğinde karşımıza çıkmaktadır (Bukofzer, 1939). Burada yapılan şeye müzikte "söz boyama" (Word Painting) denmektedir. Bu kavram özellikle barok sanatçılar tarafında sıklıkla kullanılmıştır. Söz boyama müziğin metni ile müziğin akışını ilişkilendiren, daha derin bir ifade gücü yaratmayı sağlayan bir yöntemdir.

Yine de bir alegorik anlatıdan bahsetmek için bütünlüklü bir kurgusal yapı gerekmektedir. Birbirinden bağımsız sembollerin kullanımı, bir anlatıyı alegori yapmak için yeterli olmayacaktır. Bu noktada edebiyat ve müziğin bir arada kullanıldığı opera gibi türler alegorik anlatımın müzikte kullanıldığı güçlü temsil alanlarından bir tanesidir.

Politik konuların alt metinlerde anlatıldığı alegori türüne politik alegori denir. Bu tarz metinler sıklıkla eleştiri içeren yapılara sahiptir. Politik alegorinin en önemli örneklerinden bir tanesi olan George Orwell'in Hayvan çiftliği yapıtı, Stalin dönemi totalitarizmini sert bir diller eleştirmektedir. 1917 yılında gerçekleşen Sovyet Sosyalist devrimi (Rus Devrimi) sonrası siyasi dönüşümü hedef alan yapıt, karakterlerini direk bu devrimin figürlerinden alır ve çiftlik hayvanları olarak canlandırır. Bu yönüyle eser, yalnızca bir totalitarizm eleştirisi değil, aynı zamanda distopik bir anlatı örneğidir (Baysoy, 1996; Xie, 2020).

Müzikte bir başka politik alegori örneği ise R. Wagner'in "Nibelung Yüzüğü" (Der Ring des Nibelungen) operasıdır. Bu operada Wagner Alberich ve Mime isimli iki cüce karakter ile Yahudi kültürüne karşı ön yargılı bir tavır almıştır. Eserin çeşitli bölümleri içerdiği antisemittik öğeler üzerinden politik alegori olarak ele alınmaktadır (Goldensohn, 1996).

Bir diğer önemli politik alegori içeren eser ise bu tezin de konusu olan Dido ve Aeneas operasıdır. Purcell'in eseri, dönemin İngiltere'sinde Protestanlar ile Katolikler arasındaki politik ve dini gerilimi alegorik olarak anlatmaktadır. İngiliz kraliyetindeki taht çekişmeleri, siyasi iklim ve dini gerilim eserin alt metnine semboller yoluyla saklanmıştır. Purcell, Virgil tarafından yazılmış Aeneas efsanesini İngiliz siyasetini anlatmak için bir araç olarak kullanmıştır. Konu hakkındaki detaylı analizler bu tezin Analiz bölümünde ele alınmıştır.

3.2. 17.Yüzyıl İngiltere'sinde Muhteşem Devrim

İngiliz Devrimi olarak İngiltere tarihinde yerini almış bu olaylar dizisi aslında 17. yüzyılın iki farklı döneminde meydana gelen, Stuart kralları ve parlamento arasında yaşananlardır. Bunun en belirgin sebepleri ise din ve yönetim şekli ile ilgili çatışmalardır.

Tarihçilerin Muhteşem Devrim olarak nitelendirdiği, aslında tek bir olayı kapsamamaktadır. Birbirini takip eden birçok olay sonucunda İngiliz tarihinde önemli bir yer tutacak olan bu devrime adım adım gelinmiştir. İki farklı zamanda meydana gelen devrimin ilk ayağı 1640-1660 yıllarını kapsayan ve iç savaş ve Commonwealth olarak

adlandırılan dönemdir. O dönemin kralı I. Charles'tır. Babasının ölümünün ardından 1625'te tahta oturmuştur. İç savaşın bir sonucu olan ölümüne giden yolda, mutlakiyetçi tutumu ile hali hazırda halkın olumsuz tepkisi ile karşı karşıya kalmıştır. Aynı zamanda parlamento üzerinde sahip olduğu veto yetkisini kötüye kullanmıştır ve halk tarafından kontrol edilemeyeceği düşüncesine kapılmış ve bu yönde kararlar almıştır (Hill, 2015).

I. Charles ilk kez bu tutumlarına karşı tavizi ekonomik kriz sırasında, vergiler hakkındaki kararların parlamentonun onayı olmadan uygulanmasının kanun dışı olduğu kararını kabul ederek vermiştir ve bu ve bunun gibi kendi otoritesi üzerinde verdiği tavizlerle açılan çatlaklar, onun yenilgisi ve hatta ölümü ile sonuçlanmıştır. Bunun yanı sıra o dönemlerde bu iç savaşın etkisiyle ekonomi çok kötü durumdadır, insanlar açlık, barınma, vergi miktarı ve çalışma konusunda büyük sıkıntılar çekmektedirler. 1642'de I. Charles kraliyet sancağına askerlerini toplamıştır ve böylece iç savaşın başlamasını onaylamıştır. Onun karşısında; Oliver Cromwell'in (1599-1658) ordusu, yıllarca süren bu uzun soluklu savaş sonunda kral I. Charles ve askerlerini mağlup etmiştir. Cromwell ve emrindeki ordusu, parlamentonun kral ile olan görüşmelerini sonlandırması için baskıda bulunmuş ve hali hazırda kralın tutumundan rahatsız olan çok sayıda parlamento üyesinin de desteğini alarak kralı ölümle buluşturacak olan o anlaşmayı imzalamıştır. İngiliz toplumuna ihanet etmek ve vatanına karşı suç işlemek suçları ile kral I. Charles'ın, kendi sarayının avlusunda boynundan kesilerek idam edilmesine karar verilmiştir ve 1649'da verilen karar doğrultusunda idam edilmiştir. Krallık rejimi son bulmuş ve bunun yerine Cumhuriyet rejimi ilan edilmiştir. Parlamento kaldırılmış; yerine bir meclis kurulmuştur. Cromwell'e kral olması teklif edilse de o bunu reddetmiştir. Ne kadar bu teklifi reddetmiş olsa da aslında 10 yıl boyunca yaptığı baskılar ve vermiş olduğu kararlarla ülkeyi kendi boyunduruğu altında tutmuştur. Bu olaylar bütünü, İngiliz tarihinde bir ilktir ve çok önemli bir yer tutmaktadır (Yay & Aktan, 2019).

Cromwell'in sağlamış olduğu bu cumhuriyetçi ve özgürlükçü rejim yerini zaman geçtikçe baskıcı bir rejime bırakmaya başlamıştır. Bunun sebebi ise bu sefer; Cromwell'in din üzerinden kurduğu bir baskıdır. Ordusunu yetiştirirken ve savaşa hazırlarken bile dinsel konuşmalar yapmaktadır. Yine önceki devlet liderinin hükmü altındayken maruz kaldığı baskılar gibi başka bir yönden baskı ile karşılaşan halk ve eski parlamento yanlıları, yavaş yavaş Cromwell'e de karşı gelmeye başlamıştır fakat Cromwell kısa süre sonra sıtma hastalığı sebebi ile yaşamını yitirmiştir. Kendisinden sonra gelecek herhangi bir varisi olmaması sebebiyle de; atamış olduğu Cumhuriyet rejimi, parlamento ve monarşi

yanlılarının desteği ile, yerini yavaş yavaş tekrar bir kralın hükümdarlığına bırakmıştır. Nitekim 1640'ta tahtın başına I. Charles'ın oğlu II. Charles Stuart geçmiştir (Yay & Aktan, 2019).

Din konusu tüm tarih boyunca halkın ve yöneticilerin kararlarına yön verdiği gibi; aynı zamanda herkesin, özellikle de yöneticilerin elinde, kullanabilecekleri büyük bir silaha dönüşmüştür. Din kavramı herkes için büyük önem taşıdığından ya da bazen önem taşımamasından dolayı bile halkı ikiye bölmüş ve aynı zamanda da krala karşı cephe alınması veya kralın tarafında olunması gibi ikilikler oluşturmuştur. İngiliz tarihinin 17. yüzyıl zamanlarına bakıldığında; Katolik mezhebinin toplum tarafından, özellikle de Protestan mezhebine mensup kişiler tarafından pek hoşgörü ile karşılanmadıkları ve ayrıştırıldıkları görülmektedir (History.com Editors, 2019).

Bazı kaynaklarda ve genellikle ''Muhteşem Devrim'' olarak anılan ve diğer bir adı ile ''Kansız Devrim'' olarak nitelendirilen bu devrimin en önemli sebebi din konusudur. Aslında bunun temel sebebi o zamanın İngiltere'sinde yaygın olan ''Papalık'' korkusudur. Bu korku ve nefret, Katoliklerin güçlenerek Katolik monarşinin egemen olduğu bir devlet kuracağı ve hakimiyeti kendilerinde tutacakları gibi bir hedefleri olduğuna dair bir söylenti ve düşünceden gelmektedir. Toplum bu düşüncelerin etkisi altındayken; II. Charles'ın yerine geçecek bir varis gerekmektedir fakat II. Charles'ın meşru bir çocuğu olmadığı için yerine yine kendi soyundan bir akrabası geçmelidir. Bu da halihazırda York dükü olan kardeşi II. James'in tahta geçeceğine işaret etmektedir. II. James bir Katoliktir ve anlaşılacağı üzere bu durum halk ve Katolik karşıtı olan herkes için büyük bir sorun teşkil etmektedir. Nitekim 1685 yılında II. James tahta çıkmıştır. Artık II. James, İngiltere, İskoçya ve İrlanda kralıdır. Tahta çıktığı ilk zamanlarda mevcut parlamento ve yasalara sadık kalacağını belirttiği için halkın içi biraz rahatlasa da; daha sonrasında II. James ''Test'' Kanunu ve bu kanuna uymayanların ceza alacağına dair kanunu da yürürlükten kaldırmak istemiştir. Test Kanunu aslında II. Charles'ın kabul etmiş olduğu, Katoliklerin devlet bünyesine girmesini engelleyen bir yasa görevi görmektedir. Test kanununu yürürlükten kaldırmak, Katolikliğin yayılmasına imkan tanıyabilecek en etkili karardır. II. James öncelikle kendisi ile aynı fikirde olmayan hakimleri ve yargıçları görevlerinden almaya başlamıştır. Aynı zamanda, kendisi ile aynı görüşte olan ve politikalarına destek verecek, çoğunluğu Katolik olan yeni bir parlamento kurma amacıyla; yeni bir parlamento seçimi yapılması gerektiğini ilan etmiştir (Vallance, 2011).

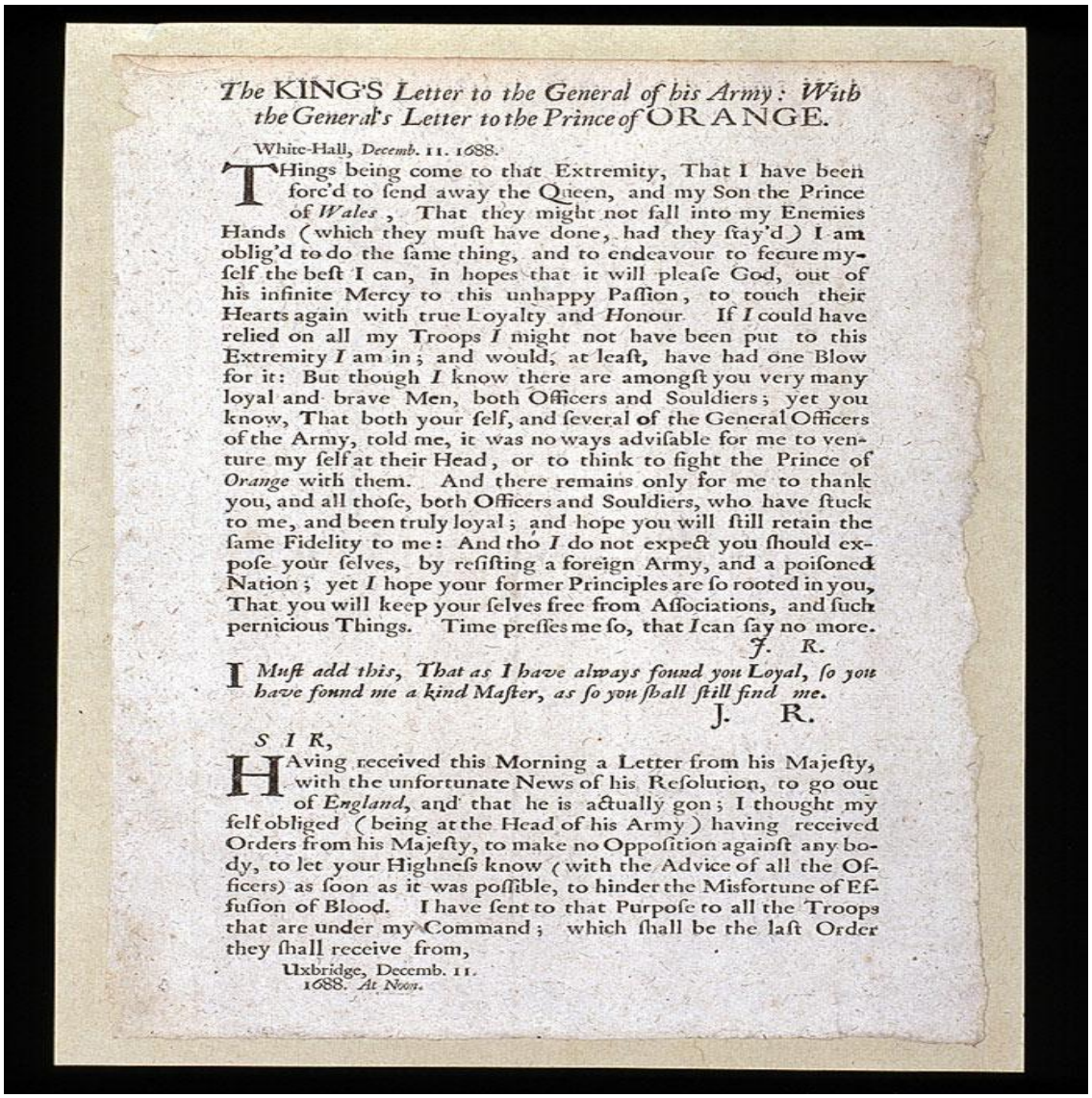
II. James'in bu tutumlarının karşısında, Liberalizm ve anayasal monarşi fikrini benimsemiş olan ''Whig'' partisi yer almaktaydı. Whig'ler seçim ile yönetimde söz sahibi olmak isteyenlerdir. Öte yandan; Tory'ler daha muhafazakar olan kesimi temsil etmekteydi. Onlar tüm yetki ve kararların krala ait olması gerektiğini savunmaktaydılar (Aydoğan, 2016).

Fakat bu iki zıt fikri benimsemiş olan tarafları, aynı tarafta ve birlik olmaya iten bir durum bulunmaktaydı, o da: Katolik inancıdır. II. James'in Katolik oluşu ve inancını destekleyici tutumları bu iki tarafı bir araya gelmeye zorlamış ve artık II. James'in karşı safında yer almaya başlamışlardır. Bununla birlikte, II. James'in kendisi gibi Katolik olan karısından bir erkek çocuğu olmuştur ve pek tabii bu çocuk büyüdüğünde babasından tahtı devralacak ve Katolik krallığı bir sonraki nesillere aktaracaktır. Aynı zamanda bu erkek çocuk; II. James'in yerine tahta geçeceği düşünülen Protestan kızı Mary'nin tahtına gölge düşürmüştür. Tabii bu durum, Katolik mezhebine karşı olan tarafların da, Protestanlığın korunacağına dair inançlarının yitip gitmesine sebep olmuştur. Parlamentonun bazı üyeleri artık harekete geçmeye ve II. James'i tahttan indirmeye karar vermiştir. Parlamentodaki yedi aristokrat aralarında anlaşarak, Mary'nin eşi Hollanda Prensi III. William'a (1689-1702) bir mektup yazmışlardır. Eğer askeri kuvvetlerini II. James'e karşı İngiltere'ye getirirse, William'ın tarafında olarak ona destek olacaklarını belirtmişlerdir. Hali hazırda askeri gücünü kuvvetlendirmiş olan William aslında İngiltere'ye karşı zaten saldırı hazırlıkları içerisindedir fakat İngiliz soyluların desteğini alarak yapmış olduğu bir saldırı; halkın ve aristokrasinin gözünde bir kurtarıcı olarak görünmesini sağlayacak ve böylelikle yapmış olduğu bu saldırı ile ona olan güven ve destekler artacaktır. (Vallance, 2011)

III. William ve ordusu, sayıca II. James'in ordusundan az olmasına rağmen, Salisbury Ovasında karşı karşıya geldiklerinde, II. James birliklerine çekilme emri vermiştir. Bunun başlıca sebeplerinden biri: William'ın James'in birliklerine karşı saldırısından haberdar olan, James'in ordusuna mensup birkaç askerin saf değiştirip William'ın tarafında yer alması ya da savaşmaktan kaçınmalarıdır. Bu tutum karşısında II. James'in ordusuna olan güveni azalmıştır.

Aynı gece, Kral James'in en iyi askerlerinden biri olan "Lord John Churchill" (1650 – 1722) saf değiştirip William'ın tarafına geçmiştir ve bunun üzerine yavaş yavaş diğer ordu mensupları da saflarını değiştirmeye devam ettiklerinde, ordusuna güveni iyice azalan II. James ülkeden kaçma kararı almıştır. Ülkeden ayrılmadan önce, ordu komutanına Şekil 3.3.

de görüldüğü üzere; Artık ordusuna güveninin ve inancının kalmadığına dair bir mektup yazmıştır (Glorious Revolution, National Army Museum, 2025).



The KING'S *Letter to the General of his Army: With the General's Letter to the Prince of* ORANGE.

White-Hall, *Decemb.* 11. 1688.

THings being come to that Extremity, That I have been forc'd to ſend away the Queen, and my Son the Prince of *Wales*, That they might not fall into my Enemies Hands (which they muſt have done, had they ſtay'd) I am oblig'd to do the ſame thing, and to endeavour to ſecure myſelf the beſt I can, in hopes that it will pleaſe God, out of his infinite Mercy to this unhappy Paſſion, to touch their Hearts again with true Loyalty and *Honour*. If *I* could have relied on all my Troops *I* might not have been put to this Extremity *I* am in; and would, at leaſt, have had one Blow for it: But though *I* know there are amongſt you very many loyal and brave Men, both Officers and Souldiers; yet you know, That both your ſelf, and ſeveral of the General Officers of the Army, told me, it was no ways adviſable for me to venture my ſelf at their Head, or to think to fight the Prince of *Orange* with them. And there remains only for me to thank you, and all thoſe, both Officers and Souldiers, who have ſtuck to me, and been truly loyal; and hope you will ſtill retain the ſame Fidelity to me: And tho *I* do not expect you ſhould expoſe your ſelves, by reſiſting a foreign Army, and a poiſoned Nation; yet *I* hope your former Principles are ſo rooted in you, That you will keep your ſelves free from Aſſociations, and ſuch pernicious Things. Time preſſes me ſo, that *I* can ſay no more.

J. R.

I *Muſt add this, That as I have always found you Loyal, ſo you have found me a kind Maſter, as ſo you ſhall ſtill find me.*

J. R.

SIR,

HAving received this Morning a Letter from his Majeſty, with the unfortunate News of his Reſolution, to go out of *England*, and that he is actually gon; I thought my ſelf obliged (being at the Head of his Army) having received Orders from his Majeſty, to make no Oppoſition againſt any body, to let your Highneſs know (with the Advice of all the Officers) as ſoon as it was poſſible, to hinder the Misfortune of Effuſion of Blood. I have ſent to that Purpoſe to all the Troops that are under my Command; which ſhall be the laſt Order they ſhall receive from,

Uxbridge, Decemb. 11. 1688. *At Noon.*

Şekil 3.3. James II. (1688). The King's letter to the general of his army: With the general's letter to the Prince of Orange [Manuscript letter, facsimile]. National Army Museum, London. (James, 1688)

Katolik Kral II. James 1689'da tahttan indirilmiş ve yerine Protestan kızı Mary ve Protestan damadı Hollanda Prensi III. William geçmiştir. Bu iki karı-koca uzun yıllar ülkeyi birlikte yönetmişlerdir. Tahttan indirilen Kral II. James ise İrlanda'da sürgüne gönderilmiştir. Sürgün sırasında kaçma ve tahtını geri alma girişiminde bulunduysa da bu

girişim William ve kuvvetleri tarafından engellenmiştir. Bu başarısız girişimin sonucunda, Katolik Kral Fransa'ya kaçmış ve yaşamının geri kalanını kuzeni ile geçirmeye devam etmiştir. Tahtı ve hükümdarlığı elinden alınan II. James; aynı zamanda da Büyük Britanya'da yaymaya çalıştığı dini inancını da tahtıyla birlikte tarihe gömmüştür. Çünkü: II. James Britanya'daki son Katolik kraldır (Koç, 2017).

3.3. 17. Yüzyıl İngiltere'sinde Müzik

17. yüzyılda İngiltere politik anlamda bir hayli karışık durumlar içerisindeyken tabii ki müzik de bu durumlardan nasibini aldı ve kendini şekillendirdi. 1.Elizabeth döneminde tiyatroya ve edebiyata büyük önem veriliyordur. Bu sebeple de İngiltere'de tiyatro ve şiir geleneği, İngiliz tarihi ve kültürü için son derece büyük bir önem arz eden yazar Shekeaspeare ile doruk noktasına ulaşmıştır. 1.Eelizabeth dönemi ile gelişim gösteren tiyatro ve diğer sanat faaliyetleri, I.Charles döneminde 9 yıl boyunca süregelen iç savaş ve Oliver Cromwell'in katı yönetimi sebebi ile sekteye uğramıştır. Aynı zamanda Cromwell dönemindeki Protestanların uygulamaya çalıştığı dini reformlar da sanat faaliyetlerini sınırlamıştır. Bu sınırlamaya rağmen (1616-1672)aynı dönemde, birçok müzik tarihçisinin ilk İngiliz Operası olarak nitelendirdiği The Siege of Rhodes (Rodos Kuşatması) müziği dönemin beş bestecisinin ortak çalışması ile bestelenmiştir. Bu besteciler: Henry Lawes Charles Coleman (?-1664), Henry Cook (1616-1672), George Hudson (1615-1672) ve Matthew Locke. Bu müzik bilet satılarak seyirciler karşısında sahnelenmiştir fakat eserin notaları günümüzde mevcut değildir (Griffiths, 2006).

II. Charles'ın (1630-1685) tahtta olduğu dönem İngiliz müziğinin gelişmesi ve özgünlüğünü elde etmesi açısından önemli bir dönemdir. Genellikle kaynaklarda II. Charles dönemi ''Restorasyon'' dönemi olarak adlandırılmaktadır. Çünkü: Cromwell döneminde sekteye uğrayan sanat, II. Charles'ın sanata, özellikle de müziğe olan bakış açısı ve verdiği değer sayesinde tekrar ön plana çıkmıştır. II. Charles tahta çıkmadan önce Fransa'da sürgündeyken o esnada Fransa'nın tahtında da XIV. Louis (1638- 1715) oturmaktaydı. 17. yüzyılın başında operanın merkezi aslında İtalya hatta İtalya'nın Venedik şehriydi. Orada besteciler çoktan opera ismini alan bu yeni formu bestelemeye başlamış ve opera müzikal formların arasından sıyrılarak insanların dikkatini üzerine çekmeye başlamıştı. Bunun sonucu olarak da çokça opera binası inşa edilmeye başlandı. Tabii ki opera formu sadece İtalya ile sınırlı kalmayıp diğer ülkelerde de etsisini göstermeye başladı. Tıpkı İtalya'nın

Venedik şehrinde olduğu gibi Almanya'da da opera formu bestecilerin ilgi alanına girmeyi başarmış ve İtalyan reçitatif stilini de örnek alarak kendi dillerine özgü bir şekilde besteler yapmaya başlamışlardır. İtalyan opera müziği formu tabii ki Fransa'ya da ulaşmıştır. II. Charles tahta çıkmadan önce Fransa'da sürgündeyken, o esnada Fransa'nın tahtında da XIV. Louis (1638- 1715) oturmaktaydı. XIV. Louis müziğe son derece ilgi duyan ve küçüklüğünden beri birçok enstrüman çalan, müzik ile iç içe büyümüş bir kraldır. Bu sebeple yöneticiliği boyunca sarayının kapılarını bestecilere ve müzisyenlere açmış ve onlara tüm olanakları sağlamıştır. Kralın kendine ait bir yaylı enstrüman orkestrası bile vardır. Müzik kadar dansa da önem vermektedir ve hatta o dönemde müzik ve dans akademisi de kurmuştur. Sarayındaki en yetenekli müzisyen Jean-Baptiste Lully (1632-1687)'i saray orkestrasının başına geçirmiş ve ona sarayın müzik sorumlusu görevini atamıştır. Lully saray besteciliği görevi esnasında birçok bale müziği de bestelemiştir. Bunun yanı sıra o dönemde yayılmakta olan opera formunu Fransız diline uyarlayarak kendine özgü bir opera dili yaratmıştır. İtalyan reçitatif stilinin Fransız diline uyarlaması zorluğu sebebi ile Fransız diline ve stiline uygun bir opera üslubu benimseyerek opera formunu ileri taşımıştır. Lully'nin stili ile öne çıkan en önemli müzikal formu ise kendine özgü uvertürleridir. İtalyan uvertürünün hızlı-yavaş-hızlı stiline karşın Lully kendi operalarında, yavaş-hızlı-yavaş uvertür anlayışını takip etmiştir (Altınel, 2006).

Fransa müzik bakımından özellikle de opera tarzı ile kendi stilini sürdürürken ve XIV. Louis döneminde kültür alanında bu denli gelişme yaşanırken; Fransa'da sürgünde olan II. Charles'a, Cromwell'in ölümünden sonra Monarşik yönetime geri dönmek isteyen ve tahtı boş kalan İngiltere'ye, geri dönmesi için çağrı yapılmıştır ve bu sebeple, cebinde bir sürü Fransız saray ve kültür hayatı bilgisi ile ülkesine geri dönmüş ve tahtına oturmuştur. Sürgünü sırasında XIV. Louis'in yönetimindeki sarayda gördüğü müzik, bestecilik, dans, sanat kültürüne verilen önem II. Charles'ı etkilemiş ve bu kültürü kendi ülkesine ve sarayına yaymak istemiştir. Tıpkı Lully gibi sarayının kapılarını bestecilere ve müzisyenlere açmıştır. Kendi saray orkestrasını kurmuştur. İngiltere'deki opera geleneğinin kökleri, tıpkı Fransa opera geleneğinde olduğu gibi bale dansına dayanmaktadır. İngiltere'deki bale dansı ise Masque (Mask) isimli bir maskeli, kostümlü, müzikli, danslı ve diyaloglu olan bir saray etkinliğidir. Bu dansta genellikle alegoriler ve alegorik karakterler yer almakta ve mitolojik karakterlere çokça değinilmektedir. Aslında bu form Rönesans döneminden gelmektedir. İngiltere'deki opera geleneği ise köklerini bu saray dansı formundan almaktadır. 17. yüzyılın ilk safhalarında, İngiltere'de daha çok Fransız ve İtalyan etkileri ile şekillenmiş operalar

revaçtaydı fakat yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, tıpkı Fransa'nın operaya kendi kimliğini katmaya çalışması gibi İngiltere'de de buna doğru bir yönelim olmuştur ve ilk İngiliz operasını üretmeye yönelik adımlar öncelikle kökeni masklara dayanan ''Yarı-opera'' türünün ortaya çıkması ile atılmıştır. Bu adımların öncüleri ise Matthew Locke (1630-1677), John Blow (1649-1708) ve Henry Purcell'dır. Lock besteciliğinin önemli safhalarını II. Charles döneminde yaşamıştır. Shakespeare'in eserleri İngiliz edebiyatı açısından son derece önemli ve beste yapmaya çok elverişli eserler oldukları için, onun yapıtları üzerine müzikler bestelenmekteydi. Lock ise ''Psyche'' adlı bir eser bestelemiş ve bu eseri kayıtlara göre Fransız etkisinde olan bir İngiliz Opera türü olarak geçmektedir. Daha sonraları ise Blow'un ''Venüs ve Adonis'' isimli eseri de mask olarak yayınlansa da aslında İngiliz Yarı-operasıdır ve içerisinde alegorilerin de geçmesi ve Lully operalarının prolog bölümlerini andırması açısından önemli bir yer tutmaktadır. Henry Purcell'in müziği ise, İngiliz opera geleneğinin zirve noktası olarak görülmektedir. Orkestra kullanımı, koroları, şarkıları ve Fransız-İtalyan opera stilleri ve aynı zamanda İngiliz dilinin ve müzik geleneğinin özelliklerini kullandığı bir sentez opera müziği ortaya koymuştur (Şenürkmez, 2018).

3.4. Publius Vergilius Maro

Publius Vergilious Maro (MÖ 70-19), döneminde tanınan bir Roma şairidir. Bazı kaynaklarda Virgil ve hatta Vergil olarak da geçmektedir. Birçok kaynakta fiziksel özelliklerinin uzun boylu ve esmer olduğu yazmaktadır. Doğduğu yer günümüzde İtalya'da bulunan Mantua şehrinin Andes kasabası olarak bilinmektedir.

Vergil'in Babası arazi sahibi bir çiftçidir ve durumları Vergil'i okutmak için yeterlidir. Öğrenimi sırasında birçok eğitimciden dersler aldığı için edebiyata ek olarak felsefe, fizik, tarih ve tıp konularıyla da ilgilenmiştir. Kendi anadili Latince'ye ek olarak Yunanca da öğrenmiştir. Vergil bu donanımlı eğitim imkanlarını Cremona'dan ayrılıp Milano'da okumaya gittiğinde edinmiştir. Çünkü Cremona'da çocuklara, gençlere erken yaşta siyasi bir kimliklerinin olmasını ve hitabet bakımından gelişmelerini amaçlayan bir eğitim anlayışı içerisinde eğitim verilmesine karşın; Milano'da edebiyata, felsefeye, sanata ve benzeri konulara daha çok önem verilmektedir. Bu iki bölgenin arasındaki eğitimsel fark Vergil'in edebi kimliğinin oluşmasında ve yazarlığının gelişmesinde büyük rol oynamaktadır. Vergil'in gençlik yıllarına ilişkin pek az bilgiye ve kaynağa rastlanmıştır. Bu sebeple

Vergil'in gençliğinin tam anlamıyla nasıl geçtiği bilinmemektedir (Frank, 2004; Akşit, 1965).

Vergilious erken dönem Roma İmparatorluğu'nun en büyük şairlerinden biri olarak bilinmektedir. Hatta sonraki nesil yazarları da etkilemiş bir şairdir. İtalyan bir yazar olan Dante Alighieri (1265-1321), İlahi Komedyası'nda Virgil'i rehber olarak belirlemiştir. Vergilius gençlik çağlarından itibaren şiirler yazmaya başlamıştır. Yazdığı 14 şiir yayınlanmıştır fakat bunların tamamen kendi kaleminden çıktığı şüphelidir. Şiirleri kendisi hakkında bilgiler edinilmesini sağlamıştır (Wasson, 2017). Virgil, Şekil 3.4 ve Şekil 3.5'teki resimlerde görüldüğü üzere bir çok sanatçının da eserlerinde yer almıştır.

Şekil 3.4. Edgar Degas'in Dante and Virgil Resimi (Degas, 1857)

Şekil 3.5. Jusepe de Ribera'nın Virgil Eseri (Ribera, 1620)

Aynı zamanda doğa ve çoban hayatı hakkında çokça şiir yazmıştır. Bu doğaya ve doğa hayatına olan ilgi ve sevgisi, yazmış olduğu önemli eserlerinden biri olan ‘’Ekloglar’’ eserinde karşımıza çıkmaktadır. Bu eseri on şiirden oluşmaktadır. Masallaştırılmış bir şekilde bir çobanı konu alır. Onun hayatından ve yaşadığı aşklardan bahseder ama eser, o dönemin siyasi bir sonucu olan iç savaşlara da eleştiri niteliğindedir. Eser hakkında, doğruluğu kesin olmamakla birlikte, Hristiyan kesime ait diğer bir yorum ise; Bazı dizelerinde Mesih İsa’nın geleceğine dair haber verdiğinin düşünülmesidir. Bu dizelere bir örnek verecek olunursa, Eklogların dördüncü bölümünde şu satırlar vardır:

“Cumae’nin şarkılarıyla pek yakında zamanın sonu geliyor

Çağların büyük yeni düzeni yeniden doğuyor

Şimdi Virgo (takımyıldız) geri dönüyor ve **Satürn** krallığı geri dönüyor

Şimdi yüce gökten yeni bir nesil indiriliyor

Demir çağı durdurup altı çağı tüm dünyada yükseltecek

Çocuğun doğumunda sen iffetli Lucina’yı destekle

O zaman senin **Apollon**’un hüküm sürecek.” (Wasson, 2017; Erhat, 1944)

Bir diğer önemli eseri ise ‘’Georgica ‘’ Vergil tarafından 7 yılda yazılmıştır. Georgica, Augustus’un Actium Savaşı’nın galibiyeti sonrasında yazılmıştır. Vergil bu eserini, o dönem Augustus’un yardımcısı ve danışmanı ve aynı zamanda zenginliği ile bazı şairlere maddi destek sağlayan Gaius Maecenas’a ithafen yazmıştır.

Ekloglar’da olduğu gibi bu eserde de yine çiftlik hayatından, çiftçilerden, ağaç büyütmekten ve hayvan beslemekten bahsetmiştir. Bir bölümünde de arılardan da söz etmiştir.

“Ekinleri ne sevindirir, toprak hangi yıldızda altüst edilir,

hangi yıldızda asmalar karaağaçlara sarılır,

sığırlar nasıl bir bakım ister, koyunlar nasıl,

nasıl yetiştirilir tutumlu arılar,

işte şiirime bunlarla başlayacağım, Maecenas!” (Wasson, 2017)

Çiftlik hayatı ve hayvanların yanı sıra bu eserde tarımsal hayatın ve çiftçiliğin önemini de vurgulamıştır. Bunu vurgulamasının en önemli sebebi de: O dönemde devam eden savaşların, nüfus azalmasına da sebep olması ve bu yüzden de tarımsal yaşamın sekteye uğraması…

Vergilius’un en önemli ve ses getiren eseri olarak bilinen Aeneid ise, yazılmaya başlamadan önce ve kaleme alınmaya başladığı ilk zamanlarda bile hakkında çoktan konuşulmaya başlanmıştır. Bunu da Sextus Propertius’un şu sözlerinden anlamaktayız:

“Cedite Romanı scriptores cedite Grai

Nescio quid mnius nascitur Iliade”

“Romalı yazarlar, Yunanlı yazarlar geri çekiliniz,

Ne olacağını pek bilmemekle beraber, İlyada’dan

daha büyük bir şey doğacaktır.” (Akşit, 1965)

Vergillius, MÖ 19'da şiirlerinde hep bahsettiği o Doğu taraflarını ziyaret etmeye yola çıkmışken yolda Augustus ile karşılaşmıştır ve Augustus onu kendi yaşadığı yere geri dönmesi için ikna etmiştir. Birlikte geri dönerlerken Vergil yolda hastalanmıştır ve hastalığına yenik düşerek yaşamını yitirmiştir. Hayatının sonlanacağını önceden hissetmesiyle birlikte Aeneid'i tamamlayamadan öleceğini anlamış ve bunun üzerine arkadaşından, o öldükten sonra tamamlayamadığı bu eserini yakıp yok etmesini istemiştir. Fakat arkadaşı bunu engellemiş ve kabul etmemiştir. Vergil eserinin nüshalarını arkadaşından yakmak için talep ettiğinde de bu isteği karşılık bulmamıştır. Nitekim Vergil öldükten sonra, o zamanın yöneticisi ve bu eseri bir hayli benimseyen Augustus'un isteği üzerine, Vergil'in arkadaşı Aeneid'i yayımlamıştır. Üzerinde ufak düzeltmeler yapsa da; eserin içerisinde henüz Vergil tarafından tamamlanamamış dizeleri veya bölümleri, olduğu gibi bırakmıştır (Halsall, 1998).

Vergilious'un, o dönemde yaşanan siyasi gelişmeler sonucunda arazisindeki çiftliğine el konulmak üzeredir. Bunun üzerine, o dönemin eyalet valisinin edebiyata olan ilgisini keşfeden şair, çiftliğini elinden almamaları için şiir yazmayı teklif etmiştir ve bu teklifi kabul eden vali teklifi o dönemin yöneticisine taşımıştır. Yöneticinin de kabulü üzerine Vergilious şiiri yazıp takdim etmiş ve böylelikle çiftliğini elinden almalarına engel olmuştur. Bu şiirinin getirisi evini kurtarmak olurken, ileride yazmış olacağı üç büyük eseri onu Napoli ve Roma'da tanınan bir şair yapacaktır (Akşit, 1965).

3.5. Aeneid Efsanesi

Roma'nın kökünün Troya'ya dayandığına dair efsaneler Roma İmparatoru Augustus (MÖ 63-14) döneminde kaleme alınmış ve ayrıntılandırılmıştır. Bundan hareketle, Augustus döneminde yaşamış olan şair Vergilious, Troyalı bir kahraman olan Aaneas'ın Troya'dan, sonradan torunlarının Roma şehrini kuracağı yer olan, İtalya topraklarına kaçışını anlatan bir destan olan Aeneid destanını kaleme almıştır. Bu eser yazarın en bilindik eseri olarak görülmektedir. Eseri 11 yılda tamamlayabilmiştir ve ömrünün son dönemlerini Aeneid'i yazmaya adamıştır. Bu destan 12 kitaptan oluşmaktadır. Eser, birinde altı diğerinde de altı olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. 1. Bölümdeki altı kitapta Aeneas'ın Truva'dan İtalya'ya uzanan seyahatinden bahsedilir. 2. Bölümdeki altı kitapta ise İtalya'da yaşadıkları ve Roma halkını temsil etme gayesi ve iradesiyle İtalya'ya yerleşmesinden bahsedilir (Songul, 2013).

Bu eser aslında özünde, Roma İmparatorluğu'nu kurmak ve bunun tanrılarla ve tanrıların emri ile gerçekleştiğini, bunun kaderde zaten var olduğunu bir kahraman aracılığı ile halka destansı bir şekilde aktarmaktır. Bu yönüyle Tevrat'a benzetilmektedir. Bu yüzden de Aeneid o dönem için Roma halkı ve imparator tarafından, Roma İmparatorluğu'nun kuruluşu ve devam ettirilmesi bakımından kutsal bir metin olarak görülmekte ve saygı duyulmaktaydı.

Eserin dördüncü bölümü Aeneas ve Kartaca Kraliçesi Dido arasında geçen aşkı anlatmaktadır. Bu umutsuz bir aşktır. Dido için ölümle sonuçlanırken; Aeneas için yeni bir başlangıçtır. Aeneas'ın İtalya'ya giderken yolu Kartaca'ya düşer ve başına gelenleri anlattığında Kartaca Kraliçesi onu ülkesine kabul eder. Fakat hesapta olmayan bir şey vardır ki: o da ikisinin birbirine aşık olmasıdır. Tam evlilik yoluna gireceklerken Aeneas'a tanrılar tarafından bu yola ne amaçla çıktığı hatırlatılır (Virgil'in Aeneid'inde çatışma yaratan tanrılar iken; Purcell'in Dido ve Aeneas Operasında çatışmaya sebep olanlar büyücüler ve yandaşlarıdır.) ve aşk ile büyülenmiş olan Aeneas amacını hatırlar ve Dido'yu orada bırakarak İtalya'ya doğru yola çıkar. Bu karar karşısında yıkılan Dido kendisini yanan ateşin üzerine bırakarak intihar eder. İşte bu aşk ve Dido'nun bu üzücü vedasının hikayesi Kartaca Krallığı'nın sembolü haline gelir (Küçükaytekin, 2015).

Aeneid Efsanesi'nin ikinci kitabında, Kartaca Kraliçesi Dido'yu tanımaya başlıyoruz. Dido'nun asıl ismi Alissa ve hatta başka kaynaklarda da Elsa olarak da geçmektedir. Fakat Vergil, Dido ismini kullanmayı tercih etmiştir. Aeneas bir kıyıya vurduğunda karşısına tanrı olan annesi Venüs çıkar ve Aeneas'a Kartaca Kraliçesi Dido'yu anlatır. Dido, varlıklı amcası Sichaeus ile evliyken; ülkeyi Dido'nun kardeşi Pygmalion yönetmektedir. Fakat Pygmalion'un gözünü para hırsı bürümüştür ve bu hırs ile birlikte bir gün amcası Sichaeus'u tapınakta öldürmüştür. Bunun üzerine, kocasını kimin öldürdüğünden habersiz Dido, rüyasında kocasını Sichaeus'un öldürdüğünü görmüştür ve kocası rüyasında ona kaçmasını söylemiştir. Bunun üzerine Dido, onun yanında olan halk ile altınları da alarak o ülkeden kaçmıştır. Daha sonra Kartaca'nın bulunduğu bölgeyi bu altınlarla satın almış ve bu ülkenin kraliçesi olmuştur. İkinci ve üçüncü kitapta Aeneas'ın başından geçenlere ve rüyasına tanıklık ederken; artık dördüncü kitaba gelindiğinde Dido'nun, aşk tanrısının oku ile Aeneas'a karşı bir şeyler hissetmeye başlamasına ve aynı zamanda ölen kocasına tuttuğu yas ile bu duygularının arasında kalışına tanıklık edilmektedir. Nitekim bu iki duygu yerini kitabın sonlarına doğru Dido'yu, aşk ile ölüm arasında kalmaya itecektir (Küçükaytekin, 2015).

3.6. Henry Purcell

Henry Purcell (1659-1695), İngiliz barok müziğinin önde gelen bestecilerindendir (Şekil 3.6.). Yaşamı boyunca pek çok farklı türde eserler bestelemiş ve İngiliz ulusal barok müziğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çeşitli kaynaklarda Henry Purcell, İngiliz ulusal operasının kurucusu olarak anılmaktadır (Altar, 1982). Henry Purcell 'in eserleri, Amerikalı müzikolog Franklin B. Zimmermann'in 1963 tarihli kataloğuna göre "Z" harfiyle numaralandırılmaktadır. Eser numaralarındaki Z rakamları Zimmermann'in soyadının ilk harfinden gelmektedir.

Şekil 3.6. Henry Purcell, John Closterman, 1695. National Portrait Gallery, London. (Closterman, 1695)

Purcell'in ne zaman doğduğu tam olarak bilinmemektedir. Yaşamının ilk dönemlerine ilişkin günümüze ulaşan pek fazla kaynak olmadığı gibi vaftiz belgesi ya da doğumuna ilişkin bir kayıt da yoktur. Bu sebeple tam doğum tarihi ve babasının kimliği günümüzde de soru işaretleri yaratmaktadır. Buna karşın günümüzde çeşitli kaynaklar 1659 yılının Kasım ayında doğduğunu işaret etmektedirler (Büke & Sonakın, 2021). Ayrıca kimi kaynaklarda babası besteci ile aynı ismi taşıyan Henry Purcell olarak gösterilirken başka kaynaklarda Thomas Purcell olarak dile getirilmektedir. Bkz. Müzik Ansiklopedisi Cilt 3 (Say, 2005). Bu araştırmada bestecinin babası baba Henry Purcell ve amcası Thomas Purcell olarak dile

getirilmiştir. Bu karışıklık, Thomas Purcell'in 1679 tarihli yazdığı bir mektupta Purcell'den 'my sonne Henry' şeklinde bahsetmesinden kaynaklanıyor olabilir. Sonraları bu şekilde yazmasının sebebinin babası küçük yaşta ölen Henry Purcell'in bakımını uzun süre amcasının üstlenmiş olması olduğu düşünülmektedir (Holman & Thompson, Henry Purcell (ii), 2015).

İngiltere monarşisinin yeniden sağlamlaştığı restorasyon döneminde Henry Purcell henüz çocukluk dönemindedir. Bu dönemde İngiltere'de kurulan yeni düzen ile pek çok alan gibi müzikte önem kazanmaya başlamıştır. (Bkz. "3.2. 17. Yüzyıl İngiltere'sinde Muhteşem Devrim") II. Charles ile sarayda müziğin öneminin artması sonucu ilk olarak Kraliyet Kilise Korosu yapılandırılmış ve koronun başına Purcell'in müzikal kimliğinin oluşmasında büyük önemi olan Henry Cooke geçmiştir. Cooke erkek çocuk korosuna yeni sesler almış, katılan bu koristlerin ses gelişiminden ve müzik eğitiminden de sorumlu kişi haline gelmiştir. Babasının ve amcasının da sarayda çalışan müzisyenler olması sebebiyle müzik çevrelerince kabul gören Purcell 1668 yılında Kraliyet Kilise Korosu'na katılan çocuklar arasındadır. (Büke & Sonakın, 2021)

Purcell'in çocukluğuna ilişkin çok fazla bilgi bulunmasa da çocukluk döneminde başına gelen ve Purcell 'in hayatını etkileyecek birkaç olay vardır. Bunlardan ilki babasının ani ölümüdür. Babası 1666 yılında, daha Purcell 7 yaşındayken ölmüştür. Arkasından çocukluk yıllarında Londra'da yaşanan iki büyük felaket vardır. Bunlardan ilki 1664 yılında başlayan, hızla yayılıp tahminlere göre 70 bin den fazla kişinin ölümüne sebep olan veba salgını, ikincisi ise tam salgın kontrol altına alındıktan sonra 1666 yılında meydana gelen ve kent merkezinde tam üç gün süren büyük yangındır. Bu yangından sonra Londra'nın toparlanması yıllar sürecektir. (Büke & Sonakın, 2021)

Henry Purcell gençlik yılları boyunca saraydaki yerini güçlendirmiş ve pek çok farklı göreve getirilmiştir. Koro şefi Henry Cooke 1672 yılında hastalığı nedeniyle görevden ayrılmış, yerine Pelham Humfrey geçmiştir. Humfrey, Purcell in müzik konusundaki başarısını fark etmiş ve ergenliğe girmesi ile sesi kalınlaşan Purcell için yeni bir görev aramaya koyulmuştur. 1673 yılında Purcell krallık enstrümanlarının bakım ve akortlarından sorumlu olan John Hingeston'ın yardımcısı olarak yeni bir göreve başlamıştır (Westrup, 2024). Ardından 1677 yılında saraydaki oda orkestrası için beste yaptığı başka bir göreve ve 1679 yılında ise Westminster Manastırı org çalgıcılığı görevine gelmiştir. Besteci sarayda başarıdan başarıya koşmakta ve özellikle klavyeli çalgılar konusundaki yetkinliği

çevresindeki müzisyenleri etkilemektedir. Ardından 1682 yılında sarayın üçüncü org çalgıcısı görevine ve 1683 yılında ise John Hingeston'ın ölümü ile krallık enstrümanlarının bakım ve akort sorumlusu görevine getirilmiştir. Bu sırada 1682 yılında kendisine çok yakın olan amcası Thomas Purcell'i kaybetmiştir. Babasının küçük yaşta ölümünün ardından amcası çocukluk günlerinde Purcell için çok önemli birisi olmuştur.

1685 yılında İngiltere'de II. Charles'ın ölmesiyle yerine kardeşi II. James geçecektir. II. James'in Katolik olması ve İngiltere'nin içinde bulunduğu Anglikan kilisesi geleneği dönem içerisinde yoğun siyasi çalkalanmalara neden olmuştur. Bu tezin "3.5. 17. Yüzyıl İngiltere'sinde Muhteşem Devrim" başlıklı bölümünde dönemin siyasi yapısı detaylıca ele alınmıştır. II. James'in tahta çıkışı için gerçekleşecek Westminster Manastırındaki büyük törende müzik sorumlusu saraydaki önemli görevi ve ünü sebebiyle Henry Purcell olur. Tören için bestelediği anthem'ler ile büyük bir başarı kazanır. Fakat II. James döneminde Purcell'in saraydaki görevi bestecilikten *harpsicall* (klavsen çalgıcısı) olarak değiştirilir. Sarayda müziğin yeri azalır. Bu çalkantılı siyasi dönem kısa sürede sona erer ve 1689 yılında III. William ve II. Mary İngiltere tahtına geçerler ve Protestanlığı benimserler. Henry Purcel III. William ve II. Mary İngiltere tahtına geçiş törenlerinde müzikten sorumludur. Bu dönemde İngiliz sarayında müzik ile ilgili işler azalmıştır. III. William'ın sıklıkla saray dışında olması ve II. Mary'nin ise klasik müziğe çok da ilgi beslememesi Purcell'in esas olarak saray için beste yapma kariyerini sona erdirmiştir. Bu dönem Purcell için politik ve mesleki olarak belirsizlik içinde olduğu bir dönem olmasına karşın saraydan maaşını almaya devam etmektedir. Bu süreç Purcell'in saray dışındaki sahne müziklerine yönelmesine ve tiyatro müzikleri, semi-operalar gibi türlerde eserler bestelemesine sebep olmuştur (Holman & Thompson, Henry Purcell (ii), 2015).

Purcell 1689 yılında bu tezin de konusu olan Dido ve Aeneas operasını besteler. Bu eser o dönemin en ünlü İngiliz operası olarak sayılmaktadır. Opera ilk kez Londra yakınlarında Chelasea'da bir kız okulunda, amatör müzisyenler ve oyuncularla sahnelenir. Arkasında Purcell 1690 yılında ilk semi-operası olan Nebiye ya da Dioclesian'ın Öyküsü isimli yapıtını yazar. Semi-Opera yarı opera anlamına gelen, müzik ve tiyatro oyunlarının karışımı olan türdür. Purcell bunun ardından Kral Arthur, Periler Kraliçesi, Fırtına gibi oyunlara da müzik bestelemiştir. Yaşamının son dört yılında tiyatro ile derinlemesine ilişki içinde olan Purcell bu alanda dönemin en popüler isimlerinden birisi haline gelir. (Büke & Sonakın, 2021)

Henry Purcell’in sağlığının ne zaman bozulduğu net olarak bilinmese de 21 Kasım 1695 tarihinde sağlığının aniden kötüleşmesi sonucunda hayatını kaybetmiştir.

Henry Purcell’in hayatına ilişkin yukarıda belirtilen olaylar aşağıda maddeler halinde özetlenmiştir.

- 1659 - Henry Purcell'in doğumu (kesin tarih bilinmiyor, Kasım ayında doğduğu düşünülüyor).
- 1666 - Babası Henry Purcell'in ölümü.
- 1668 - Kraliyet Kilise Korosu'na katılması.
- 1673 - John Hingeston’un yardımcısı olarak kraliyet enstrümanlarının bakım ve akort işlerine atanması.
- 1677 – Sarayıdaki ilk bestecilik işi olarak oda orkestrası için beste yapmaya başlaması.
- 1679 - Westminster Manastırı orgculuğu görevine getirilmesi.
- 1682 - Sarayın üçüncü orgculuğu görevine atanması.
- 1683 - John Hingeston’un ölümü üzerine kraliyet enstrümanlarının bakım ve akort sorumlusu olması.
- 1685 - II. Charles'ın ölümü ve II. James’in tahta çıkışı, Purcell taç giyme töreni müziklerini besteler.
- 1689 - *Dido ve Aeneas* operasını bestelemesi.
- 1690 - İlk semi-operası Dioclesian’ı yazması.
- 1695 - 21 Kasım'da aniden hastalanarak hayatını kaybetmesi.

3.6.1. Henry Purcell’in sahne yapıtları

Henry Purcell’in yaşadığı dönemde Londra da aktif bir opera geleneği yoktur. Buna karşın İngiltere derin bir edebi kültüre sahiptir. Bu kültür William Shakespeare geleneğinden beslenen bir tiyatro kültürüdür (Deliorman, Türkmen, & Orhon, 2020). Bu sebeple Henry Purcell’in opera müziğinin sınırlandığı düşünülmektedir. Özellikle İngiltere tarihinde II. Charles ve II. James’in hükümdarlık dönemlerinde Henry Purcell sahne eserlerine fazla zaman ayırmamıştır. Ancak 1689 yılı ve sonrasında III. William ve II. Mary’nin İngiltere tahtına geçmesi ile birlikte Purcell sahne müziği eserleri vermeye başlamıştır. Dönemde

besteciler daha çok tiyatro müziği ve semi-opera denilen, konuşmalı dramalar üzerine eklenen enstrümantal müzikler ve şarkılardan oluşan eserler vermişlerdir. (Westrup, 2024)

Purcell 1689 yılına kadar sahne eserleri üzerine çok çalışmamıştır fakat o yıl Nahum Tate'nin librettosu üzerine yazdığı, bu tezin de konusu olan Dido ve Aeneas Operasını bestelemiş ve arkasından ölünceye kadar sıklıkla sahne eserlerine müzik bestelemiştir. Purcell'in dört adet yarı opera (Semi-Opera) eseri bulunmaktadır. Yarı operalar konuşmalı bir metin ve aralar serpiştirilmiş müzikli sahnelerden oluşurlar. Müziğin bu sahne eserlerinde anlatımı güçlendirdiği, yoğun ve etkileyici bir yapı sunduğu düşünülmektedir (Holman & Thompson, Henry Purcell (ii), 2015).

Purcell'in dört yarı operası;

- T*he Prophetess, or The History of Dioclesian* (Z627, 1690)
- *King Arthur* (Z628, 1691)
- T*he Fairy Queen* (Z629, 1692)
- *The Indian Queen* (Z630, 1695) (Tamamlanamadan Purcell hayatını kaybetmiştir.)

Dioclesian, Thomas Betterton tarafından John Fletcher ve Philip Massinger'in *The Prophetess* adlı trajedisinden uyarlanmıştır. Eser Roma'daki siyasi dinamikleri anlatmaktadır. Yapısı gereği marşlar, askeri ve törensel müzikler içeren eser, alanda Purcell'ın en başarısız eseri olarak kabul edilmektedir. Librettosu John Dryden tarafından yazılan King Arthur eseri ise, Purcell'in en başarılı yarı operası olarak görülmektedier. Müziğin ve dramanın bu eserde çok başarılı ve dengeli bir şekilde bütünleştiği düşünülmektedir. The Fairy Queen ise Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* eserine dayanan anonim bir tiyatro uyarlamasıdır. Eserde müzikli bölümler daha çok peri sahnelerinde uygulanmıştır. Son olarak *The Indian Queen* ise Sir Robert Howard'ın bir oyununa dayanmaktadır. Eser Purcell'in ani ölümü ile yarım kalmıştır ve öğrencisi tarafından tamamlamıştır (Holman & Thompson, Henry Purcell (ii), 2015).

Yarı operalarının yanısıra Purcell'in tiyatro oyunlar için bestelediği bir çok sahne müziği bulunmaktadır. *Don Quixote,* (Z578, 1694-1695) Thomas D'Urfey'nin Don Kişot oyunu için bestelediği müziklerdir ve *Let the dreadful engines of eternal will* ile *From rosy bow'rs* gibi ünlü şarkıları içermektedir. *Oedipus,* (Z583) sonraları çok ünlü olacak "*Music for a while"* adlı ünlü eseri barındırmaktadır. Ayrıca Purcell'in *The Libertine* (Z600, 1695) gibi çeşitli pastoral şarkıları içeren bir eseri ve *Bonduca* (Z574, 1695) isimli vatansever

şarkıları içeren bir oyunu da bulunmaktadır. Son olarak ölümünden sonra yayınlanmış *A Collection of Ayres, Compos'd for the Theatre, and upon Other Occasions* (1697) isimli derleme, on üç süitten oluşan sahne müziklerinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Bu eserler pek çok farklı duygu durumuna ve sahne gereksinimine yönelik olarak yazılmıştır.

3.6.2. Henry Purcell'in diğer eserleri: dini müzikler, anthem'ler ve ode'ler

Henry Purcell'ın dini müziklerini çok büyük bir kısmı anthem türündeki eserlerden oluşmaktadır. Bu anthem'ler çoğunlukla II. Charles döneminde yani 1677-1685 yılları arasından yazılmıştır. Anthem'ler kutsal metinlerden alınan sözler üzerine farklı enstrüman grupları ve koro için bestelenen eserlerdir. Tür, Avrupa'da bulunan Motet ya da Kantat formunun İngiliz kilise müziğindeki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Kelimenin iki koro arasında kilise ayinlerinde temanın yer değiştirmesi anlamına gelen "antiphon" sözcüğünden türediği düşünülmektedir.

Beş farklı anthem türü bulunmaktadır. *Full Anthem* sadece koro ve sürekli bas partisinin bulunduğu anthem türüdür. *Full+ Verse Anthem* (Full with Verses) ise hem koro hem de üç ya da daha fazla solistin sürekli bas desteği ile söylediği, bununla birlikte solistlerin asla tek başlarına kalmadığı anthem türüne verilen isimdir. *Verse Anthem* solist partilerinin yalnız başlarına söylediği bölümler içeren anthem'lerdir. Buna ek olarak çalgılara kendi bağımsız partileri yazılır. *Symphony Anthem* ise orkestranın daha ön plana çıktığı, koro ve solist partilerinin arasında orkestra için yazılmış bölümlerin olduğu (ritornello), girişinde ise uvertüre bulunan eserlerdir. *Symphony Anthem,* II. Charles'ın orkestrayı daha fazla ayinlerde kullanmak istemesi üzerine, özellikle restorasyon döneminde yaygınlaşmıştır. Son olarak *Concerted Anthem'lar Full+ Verse Anthem* ile *Symphony Anthem* türlerinin bir karması olarak karşımıza çıkar. Bu anthem'ler yapısal olarak *Full+ Verse Anthem* formuna yakındır ve bunun yanında orkestra partileri de büyük öneme sahiptir. Henry Purcell'in altı *full anthem*, sekiz *full+ verse anthem*, yirmi dokuz *verse anthem*, yirmi beş *symphony anthem* ve iki *concerted anthem* olmak üzere yaşamı boyunca toplam 70 tane anthem bestelediği bilinmektedir (Büke & Sonakın, 2021).

II. Charles dönemi, Henry Purcell'in dini müzik besteciliği üzerinde büyük etkiye sahiptir. Purcell'ın dini müziklerinin çoğunu ve anthem türündeki eserlerini 1680 ile II. Charles'ın öldüğü 1685 yılı arasında bestelediği düşünülmektedir fakat yaşamının ileriki yıllarında da önemli anthem'ler bestelemiştir. Özellikle kralın yaylı çalgılar orkestrasını dini müzikte daha fazla görmek istemesi üzerine, Purcell anthem'lerine uvertür ve ritornello gibi bölümler eklemiş; bu da müziklerine hem ağırbaşlı hem de canlı bölümler kazandırmıştır.

Purcell'in anthem türünde bestelediği önemli eserler arasında II. James'in taç giyme töreni için yazdığı "My Heart is Inditing" (1685) eseri ve Aziz Cecilia günü için yazdığı "Te Deum" ve "Jubilate" (1694) eserleri gösterilebilir (Westrup, 2024).

Henry Purcell'in sıklıkla eserler bestelediği bir diğer tür ise ode'dir. Ode türü, İngiltere'de özellikle restorasyon döneminden itibaren görülmeye başlamış ve yaygınlıkları artmıştır. Bu eserler, özel günler ve kutlamalar için yazılan, övgü dolu müziklerdir. Ode metinleri restorasyon döneminde saray şairleri tarafından yazılmış ve saray bestecileri tarafından da seslendirilmiştir. John Blow ve Henry Purcell bu türde eserler vererek türün dönemde önemini arttırmışlardır. Henry Purcell II. Mary'nin taç giyme töreninin ardından 30 Nisan'da kutlanan yaş günü için her yıl bir ode bestelemiş ve büyük bir başarı yakalamıştır. Bu uygulama 1694 yılına, II. Mary'nin ölümüne kadar sürmüştür.

3.7. Nahum Tate

Dido ve Aeneas operasının librettosunun yazarı olan Nahum Tate (1652-1715), Dublin'de doğmuştur. Kendisi hem bir şair hem de oyun yazarıdır. Gençlik yıllarında İrlanda'dan ayrılarak İngiltere'de hayatını devam ettirmeye karar vermiştir ve yaşamının son yıllarına kadar da orada yaşamış ve kariyerini de orada sürdürmüştür. Londra'da geçim kaynağını tiyatrolara yazdığı oyunlarla sağlamıştır ve kısa sürede de tanınan bir metin yazarı olmuştur. Tate, William Shakespeare'in (1564-1616) II. Richard adlı eserini ''The Sicilian Usurper'' ismi ile tekrar sahneye uyarlamıştır fakat o dönemin siyasilerinin onaylamadığı alt metinler içermesi sebebiyle bu oyunu ancak üç kere sahnelenebilmiştir. Üçüncü temsilinin ardından sahnelenmesine tamamen yasak getirilmiştir. Bu eserde Henry Purcell ile kesiştikleri nokta ise eserin içerisinde Henry Purcell'ın da bestelemiş olduğu bazı şarkılar ve enstrümantal müziklerin olmasıdır (Carpenter, 2009).

Tate'nin kendisi, ilk oyunu olan "Brutus of Alba" nın konusunu ve karakterlerini Virgil'in Aeneid'inden aldığını söylemektedir. Oyunun ismi de Dido ve Aeneas olacaktır fakat arkadaşlarının onu, bunu yapmaması gerektiği konusunda uyarmasından dolayı istemeyerek de olsa; oyunun karakterleri ve isminde değişikliğe gitmiştir. İsmi Aeneas olacak olan karakteri; Alba'nın Brütüsü ve Dido olacak karakteri de; Siraküza'nın Kraliçesi şeklinde değiştirmiştir.

Tate genellikle Shakespeare'in oyunlarına yapmış olduğu mutlu sonlu uyarlamalarla bilinir. Bunlardan en bilineni de Kral Lear'ın Hikayesi'dir. Sonunu, Shakespeare'in yazdığı gibi trajik bir sonla değil de mutlu sonla bitirmiştir (Carpenter, 2009).

Nahum Tate, Vergilious'un Aeneid efsanesinden esinlenerek Dido ve Aeneas Operası'nın librettosunu kaleme almıştır. Tabii bunu yaparken de bazı değişiklikler yapmıştır. Örneğin: Karakter sayısını düşürmüştür. Vergilius'un Aeneid'inde, Aeneas'a asıl amacını hatırlatan etkenler tanrılar iken; Tate kendi librettosunda tanrılar yerine bunu büyücülere yaptırmıştır. Aslında tanrıların Aeneas'a yola çıkmasının asıl sebebini hatırlatmaktaki amacı, tanrı oldukları için iyi ve kutsal bir sebepten olsa da; Nahum Tate'nin Dido ve Aeneas'ında bu durum büyücüler tarafından yapıldığı için kötülük yapmak amacıyla, kutsal olmaktan uzak bir şekilde, sahte bir tanrı (Merkür) aracılığı ile yapılmıştır. Tate'nin bunu yapmaktaki amacı şudur: Vergilius'un Aeneid'inde tanrılar Aeneas'a, Roma şehrini kurması ve kahraman olması gibi bir gelecek ve kader tayin ederlerken; Tate'nin Dido ve Aeneas'ında bahsi geçen konu aşk ve Dido'nun kederden ölümüdür. Bu ayrılığın büyücüler tarafından kötü niyetle yapılması, izleyici veya okuyucuda, Aeneas'ın ileride kutsal Roma'yı kurması ve kahraman olması konusunda bir beklenti oluşturmamaktadır. Odak noktası: Bu iki karakter arasındaki aşk olmaktadır. Cadı figürleri 17. yüzyılda edebi eserlere ve sahne yapıtlarına çokça eklenmektedir. Genellikle cadılar olay örgüsünde, ana karakterlere kötü veya yanlış kararlar aldırarak, kendilerini adım adım yıkıma sürüklemelerini izlerler. Bunun bir diğer bilinen örneği ise Shakespeare'in "Machbeth" oyunudur. (Hart, 2003).

Başka bir farklılık ise: Vergilious Dido'nun ölümünü kendisini bıçakla öldürmesi şeklinde tasarlarken; Tate'nin bu ölümü herhangi bir yaralama şeklinde değil de, yaşadığı üzüntüden dolayı meydana gelen bir ölüm olarak kaleme almasıdır. Dido bir anlamda üzüntüden ve kahrından ölmüştür.

3.8. Dido ve Aeneas Operası Karakterleri

Dido ve Aeneas operasında yer alan karakterlerin adları, kimlikleri ve operadaki işlevlerine ilişkin bilgiler Tablo 3.2. de sunulmuştur. Bu tablo, operanın karakter yapısını sistematik biçimde ortaya koymak ve okuyucunun karakterler arasındaki işlevsel ilişkileri daha kolay kavrayabilmesini sağlamak amacıyla hazırlanmıştır.

Tablo 3.2. Dido ve Aeneas operası karakterleri

Karakter İsmi	Kim?	Sahnedeki Rolü
Dido	Kartaca Kraliçesi	Operanın baş karakteridir. Aeneas'a aşık olur. Aşkı ve sonrasında yaşadığı terk ediliş onun trajik sonuna yol açar.
Aeneas	Truva Prensi	Yeni bir şehir kurmak üzere yolda olan bir kahramandır. Dido'ya aşık olur ancak kaderi gereği onu terk eder.
Belinda	Dido'nun kız kardeşi ve nedimesi	Dido'ya moral verir, onun Aeneas'a açılmasını destekler. Dido'nun duygusal çatışmalarında yanında olur.
İkinci Kadın	Saraylı ve Belinda'nın yardımcısı	Belinda ile birlikte Dido'yu Aeneas'a yönlendirmeye çalışır. Saraylılar adına konuşur.
Büyücü	Dido'yu yok etmek isteyen kötücül bir karakter	Dido'ya kin besler. Cadılarla birlikte Aeneas'ı kandırmak için plan yapar.

İki Cadı	Büyücünün yardımcıları	Eğlenceli ama tehlikeli figürlerdir. Aeneas'a sahte bir mesaj ulaştırarak onu kandırırlar.
Ruh (Spirit)	Büyücünün gönderdiği sahte 'Merkür'	Aeneas'a tanrılardan gelmiş gibi davranarak, Dido'yu terk etmesini sağlar.
Bir Truva Denizcisi	Aeneas'ın adamı	Gemi yolculuğu için hazırlıkları yapar. Denizciler korosuyla birlikte şarkı söyler.
Koro	Arka plandaki topluluklar	Hikâyenin ilerleyişine eşlik eder. Olaylara toplu duygusal tepkiler verir, dans ve şarkılarla sahneleri destekler.

Kaynak: Araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

Tablo 3.3. de, Prolog bölümünde yer alan karakterlerin kimlikleri ve sahne içindeki işlevlerine ilişkin bilgiler özetlenmiştir. Operanın açılış sahnesi olan bu bölüm, müziği kayıp olması sebebi ile genellikle sahnelenmemektedir. Buna karşın tablo operanın alegorik temellerini oluşturması açısından önemlidir.

Tablo 3.3. Prolog Bölümü Karakterleri

Karakter İsmi	Kim Olduğu	Sahnedeki Rolü
Phoebus	Güneş tanrısı	Sabahın gelişiyle birlikte arabasıyla doğar, doğanın uyanışını ve yeni bir başlangıcı temsil eder.
Venüs	Aşk ve güzellik tanrıçası	Okyanus üzerinde yükselir. Aşkın ve güzelliğin gücünü temsil eder. Phoebus'la kısa bir diyalog içindedir.
Birinci Nereid	Deniz perisi	Phoebus'un atlarını kontrol etmekte zorlandığını bildirir, sahnede doğanın gücünü vurgular.
İkinci Nereid	Deniz perisi	Yeni doğan Venüs'ün güzelliğinden söz eder, sahnedeki estetik atmosferi güçlendirir.
İlkbahar (Spring)	Mevsimsel figür	Sahneye baharın gelişiyle girer, doğanın uyanışını ve yeniden doğuşu temsil eder.

Kaynak: Araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

3.9. Dido ve Aeneas Operası Müziği

Henry Purcell'ın Dido ve Aeneas Operası'nı politik alegori bağlamında librettosu üzerinden incelerken; müziği ile ilgili bazı kısımlara da değinmek gerekmektedir. Nahum Tate'nin dili kullanış biçimi ve Henry Purcell'ın müziği kullanış biçimi ile bir anlam ve bütünlük kazanmıştır. İçerisinde farklı anlamlar barındıran bu metin, müzik kullanımı ile anlam ve sunuş açısından daha etkileyici hale gelmiştir.

Eserde çok sayıda karakter yer almamakta ve ses renkleri açısından yalın bir yapı göze çarpmaktadır. Karakterlerin ses dağılımları şu şekildedir:

- Dido, Kartaca Kraliçesi – soprano
- Aeneas, Truva Prensi – tenor
- Belinda, Dido'nun kız kardeşi – soprano
- İkinci Kadın – mezzo-soprano
- Büyücü – mezzo-soprano
- İkinci Cadı – soprano
- Denizci – soprano (veya tenor)
- Saray mensupları, cadılar veya denizcilerden oluşan koro (sahneye göre değişir)

Mekânsal açıdan da eser, karakter yapısında olduğu gibi karmaşık bir kurguya sahip değildir. Her mekanın, olay örgüsü içerisinde karakterlere ve motivasyonlarına hizmet eden bir yapısı vardır. Aşağıda opera mekansal açıdan bölümlere ayrılmıştır. Her mekanda gerçekleşen ve olay örgüsünde önemli yer tutan kısımların tonları belirtilmiştir. Olay ve tonların bir karşılaştırması yapıldığında; Purcell'ın minör tonaliteyi daha dramatik ve hüzünlü sahnelerde kullanmasına karşın; hareketli ve neşeli sahnelerde majör tonalite kullandığı görülmektedir (Paxton, 2025; Monzon, 2021).

Dido'nun Sarayı (Kartaca Sarayı):

Bölüm 1 – *Dido'nun Hislerini İfade Edişi* – Do minör
(Dido duygularına teslim olmaya isteksiz)

Bölüm 2 – *Aeneas'ın Gelişi* – Do majör
(Belinda iyimser ve cesaretlendirici; duyguların akıl ve kadere galip gelişi)

Mağara Sahnesi:

Bölüm 3 – *Cadılar* – Fa majör
(mutluluğu yok etme planı)

Koruluk Sahnesi:

Bölüm 4 – *Av* – Re minör/majör

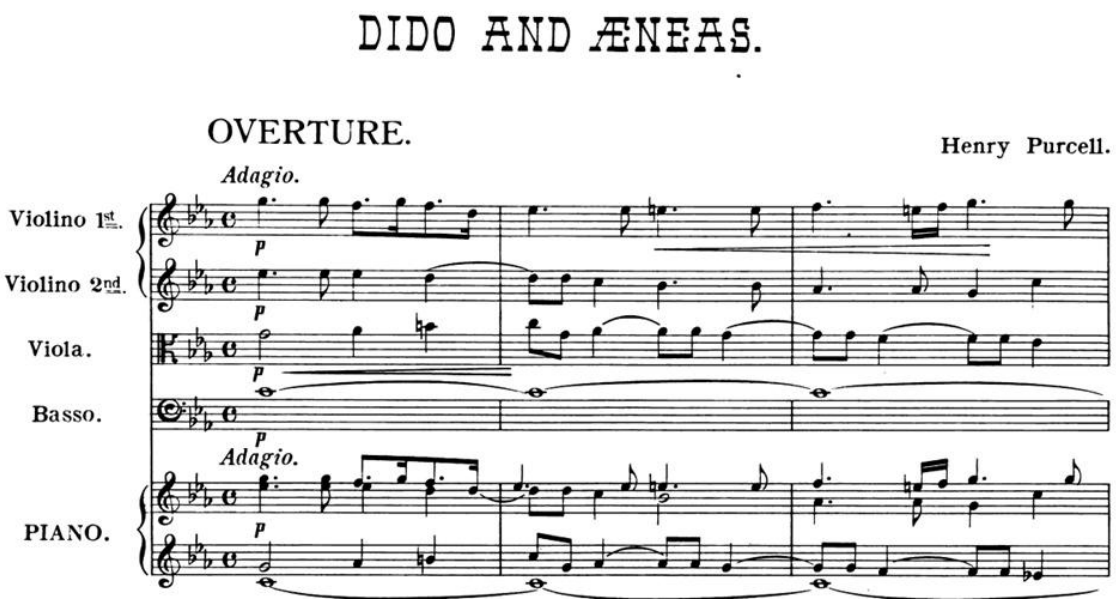
Liman Sahnesi:

Bölüm 5 – *Denizciler Limandan Ayrılıyor* – Si bemol majör
(cadılar kendi başarılarıyla övünür)

Dido'nun Ölümü (Kartaca Sarayı):

Bölüm 6 – *Dido'nun acısı ve ölümü* – Sol minör

Eserin orkestrasyonu Barok Dönem müziğinde sıklıkla tercih edilen küçük oda orkestrası için bestelenmiştir. Bu küçük orkestra kullanımı aynı zamanda müziğin yalınlığına da hizmet etmektedir. Eserin orkestrası birinci ve ikinci keman, viyola, viyolonsel ve basso continuo/ klavsen partilerinden oluşmaktadır.

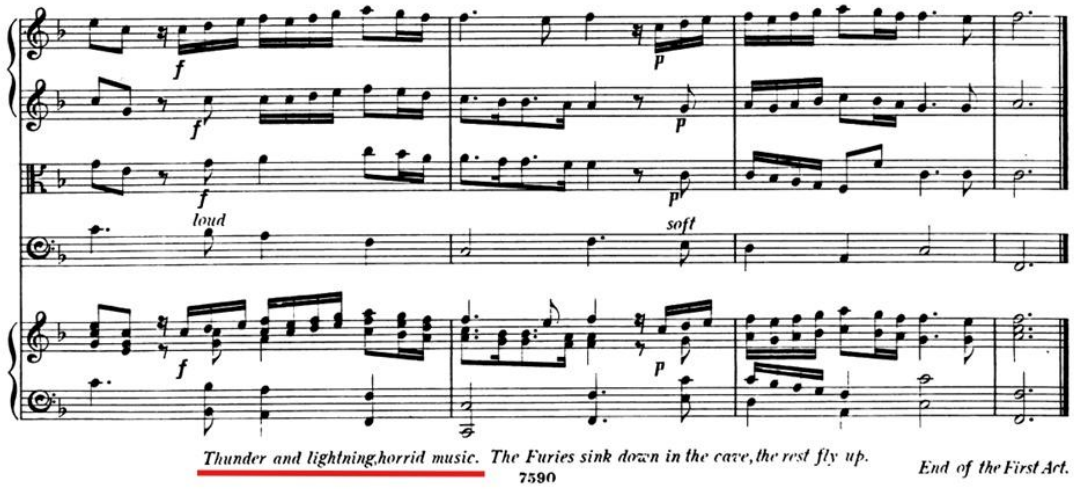
Dido ve Aeneas operasının bazı bölümlerinin müzikleri günümüze ulaşmamıştır. Özellikle operanın ikinci perdesinin son sahnesine ait müziğe ulaşılamamıştır. Re majör tonuna geri dönmesi gereken müzik, havada kalmış bir şekilde bitmektedir. Bu durum eserin sahnelenmesinde veya seslendirilmesinde çok büyük bir sorun teşkil etmemektedir. Benzer şekilde eserin alegorik açıdan en yoğun bölümlerinden bir tanesi olan prolog bölümünün de yalnızca metni günümüzde mevcut olup, müziği kayıptır. Bu sebeple esere, sadece orkestra müziği içeren Fransız stilinde bir uvertür ile giriş yapılmaktadır. Form olarak yavaş ve hızlı bölümlerden oluşan bu yapı genel uvertür yapısında görmeye alışık olunan çok bölümlü halin aksine sadece iki bölümden oluşmaktadır. Uvertür bölümünün başlangıcı Şekil 3.7. de görülmektedir. Do minör tonunda olan uvertürde, yavaş bölüm noktalı ritimleri içerirken; hızlı bölümde daha çok sekizlik notalar ve kromatik olarak yoğun bir yapı barındırmaktadır (Purcell, 1997).

Şekil 3.7. Henry Purcell- Dido ve Aeneas Operası Partisyonu, Overture (Purcell, 1889)

Uvertür müziğinden sonra Belinda, Dido'nun üzüntülerinden arınması gerektiğini tembihlediği korolu bir kısım seslendirir. Ardından Dido'nun son sahnesindeki ağıtının ve ölümünün bir habercisi olacak nitelikteki ilk ağıtı duyulur. Bu aryası da tıpkı son sahnesindeki ağıtı ile aynı müzikal yapıdadır. Sürekli bir bas yürüyüşü vardır ve kromatik pasajlar da kendini belli eder. Dramatik yapı ön plandadır. Adeta Dido'nun ileride yaşayacağı acının ve ölümün habercisi niteliğindedir (Paxton, 2025).

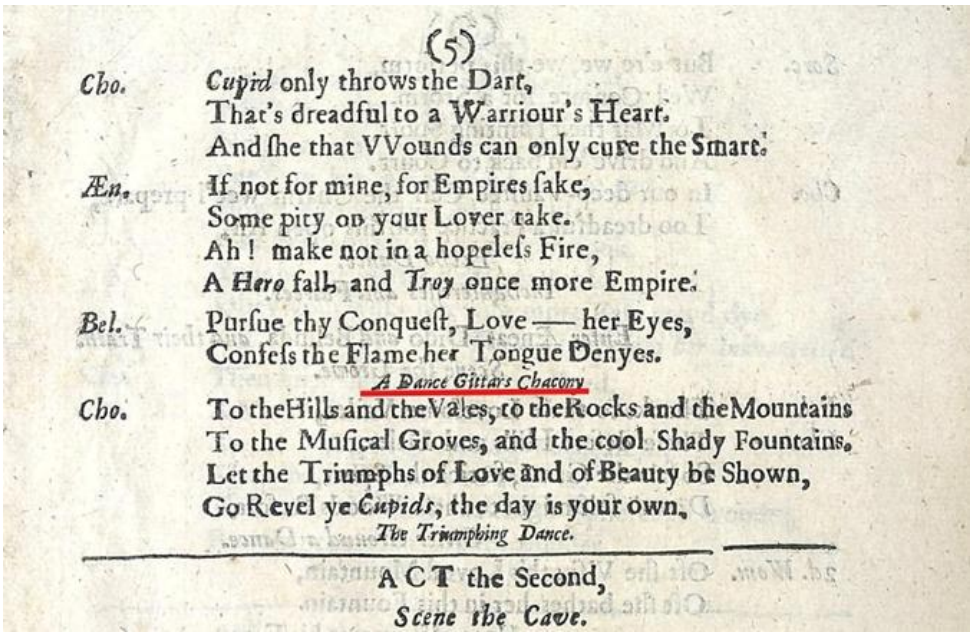
Operanın bir diğer önemli özelliği ise sürekli bas kullanımıdır. Eserde dört bölümde "sürekli bas" (Ground Bass) yürüyüşü karşımıza çıkmaktadır. Bun bölümler sırasıyla; Birinci perdede bulunan Dido'nun "Ah, Belinda" isimli aryası, tekrar birinci perdede karşımıza çıkan "The Triumphing Dance" (Zafer Dansı) isimli parça, ikinci perdedeki "Oft she visits" isimli parça ve üçüncü perdedeki Dido'nun "When I am laid in Earth" isimli aryasıdır.

Bu bölümlerde kullanılan bas yürüyüşü dramatik yapıyı ön plana çıkartmaktadır, bu durum özellikle özellikle Dido'nun aryasında göze çarpar. Diğer bölümlerde kullanımı ise daha yalın bir armoni elde etmek içindir. Aynı zamanda dans kısımlarında kullanılan sürekli bas dans ritimlerini anlamada ve uygulamada da kolaylık sağlamaktadır.

Dramatik etkisi yüksek kelimeler, örneğin *"languish"* (kıvranmak), *"grief"* (keder) gibi sözcükler Purcell tarafından "melisma" tekniğiyle bestelenmiştir. Bu teknikte, bir heceye birden fazla nota denk gelerek karakterin ruh hâli müzikal olarak vurgulanır. Melisma kullanımı, eserdeki duygusal kırılma anlarını güçlü biçimde yansıtır.

Operanın öne çıkan özelliklerinden bir tanesi de doğaçlama müzikleridir. Şekil 3.8. de de görüldüğü gibi No.21 Echo Dance of Furies bölümünün sonunda bulunan doğaçlama müziğin, partisyonda "Thunder and lightning, horrid music" şeklinde yazan not ile şimşek efekti ve orkestranın doğaçlama olarak çalacağı korkunç bir müzik bölümü olması gerektiği vurgulanmaktadır (Purcell, 2007).

Şekil 3.8. Henry Purcell- Dido ve Aeneas Operası Partisyonu, Birinci perdenin sonu (Purcell, 1889)

Benzer bir durum operanın birinci perdesinde Belinda karakterinin söylediği No.10 Pursue thy conquest isimli ariyadan sonra da görülür. Şekil 3.9. da görüldüğü gibi librettoda A Dance Gittar's Chacony yazan dansın notası partisyonda bulunmamaktadır. Pek çok kayıt bu dansı da doğaçlama olarak yazmaktadır (Purcell, 2007).



(5)

Cho. *Cupid* only throws the Dart,
That's dreadful to a Warriour's Heart.
And she that Wounds can only cure the Smart.

Æn. If not for mine, for Empires sake,
Some pity on your Lover take.
Ah! make not in a hopeless Fire,
A *Hero* fall, and *Troy* once more Empire.

Bel. Pursue thy Conquest, Love — her Eyes,
Confess the Flame her Tongue Denyes.

A Dance Gittar's Chacony

Cho. To the Hills and the Vales, to the Rocks and the Mountains
To the Musical Groves, and the cool Shady Fountains.
Let the Triumphs of Love and of Beauty be Shown,
Go Revel ye *Cupids*, the day is your own.

The Triumphing Dance.

ACT the Second,
Scene the Cave.

Şekil 3.9. Dido ve Aeneas Operası Librettosu (Tate & Purcell, 1689)

3.10. Dido ve Aeneas Operası Librettosu

Dido ve Aeneas Operası'nın librettosu, Nahum Tate tarafından Virgil'in Aeneid Efsanesi'nin dördüncü bölümünün bir uyarlaması olarak kaleme alınmıştır. Konusu ve karakterleri itibariyle Virgil'in Aeneid'i ile büyük benzerlikler gösterse de; Tate, bu librettoyu uyarlarken konu ve karakterlerde ufak değişiklikler yapmıştır. Bu değişiklikler; dönemin şartlarına, eserin yazıldığı döneme ve yazılış amacına, kaleme alan kişinin bakış açısına ve edebi dil ve anlayışına göre ve bunun gibi sayabileceğimiz birçok değişkene göre şekillenmektedir. Kesin olmamakla birlikte, eserin librettosunun günümüzdeki hali aslında Nahum Tate'nin kaleme almış olduğu librettonun tamamını içermemektedir. Bazı kısımları günümüze eksik ulaşmasına karşın; Bu formu ile de opera sahnelenebilmiş ve o döneme ilişkin çıkarımlar da yapılabilmiştir.

Nahum Tate'nin Dido ve Aeneas Librettosu yani Purcell'in Dido ve Aeneas Operası bir prolog yani Fransız stilinde bir uvertür girişi ile başlamaktadır. Nahum Tate'nin yazmış olduğu librettonun prolog kısmının metni mevcut olsa da; Purcell'in bu prolog metni üzerine yazmış olduğu müziğe ulaşılamamıştır. Tıpkı operanın ikinci perdesinin kapanış sahnesi müziğinin kayıp olması gibi, prolog kısmındaki metin üzerine bestelenen müzik de kayıptır. Bu sebeple, bu operanın mevcut sahnelen prodüksiyonlarında eser, o dönemin Fransız etkisi

altındaki giriş müzikleri gibi yavaş-hızlı tempoda olan iki birbirine bağlı kısımdan oluşan bir uvertür /prolog müziği ile başlamaktadır. Bu orkestralı prolog müziğinin ardından birinci perde başlamaktadır (Asch, 1997; Terrier, 2022).

3.10.1. Prolog

Eserin Prolog kısmının müziği kayıptır (White, 2009). Eğer müziği mevcut olsaydı, Purcell'in Dido ve Aeneas Operası'nın başlangıcı Yunan Mitolojisine ait olan tanrıların diyalogları ile başlamış olacaktı. Metin Phoebus yani diğer adı ile güneş tanrısı olarak bilinen Apollon'un atlı arabasıyla birlikte denizin üzerinde yükselir. Şafağı ve umudu müjdeleyen tanrı Aurora'nın yatağından gelmektedir. Su perileri olan Nereid'lerin konuşmaları ve üst bedeni insan alt bedeni balık olan su yaratıkları Triton'larla birlikte yaptıkları danslar ile yeni tanrıçanın doğuşunu kutlarlar. Phoebus bir yandan Venüs ile de aşk hakkında konuşmaktadır. Eros'un oklarının açtığı yaraların aslında tatlı bir acıya sebep olduğunu ve buna değdiğini konuşmaktadırlar. Aşk, tanrıları bile sarmışken, zavallı ölümlüler ne yapsın?

3.10.2. Perde 1

Dido ve Belinda diğer hizmetlilerle birlikte sahneye girerler. Mekan saraydır. Kartaca Kraliçesi Dido üzüntü içerisindedir. Hem tanrıların iradesinden çekinmekte hem de kaybettiği kocasına ihanet ettiğini düşündüğü için huzursuzdur. Bu hissini de, huzur ve ben artık birer yabancıyız diyerek ifade eder. Dido'nun bu düşüncelerine karşın Belinda Dido'yu neşelendirmeye çalışır ve acılarının paylaştıkça azalacağına dair yüreklendirir. Aynı zamanda, Belinda ve o sırada orada bulunan saray çalışanları Truvalı misafir Aeneas'ın Dido'yu etkilediğini ve bu etkileşimin de Kartaca'nın refahı ve geleceği için bir fırsat olacağına dair konuşmalar yapmaktadırlar. Dido bir yandan bu konuşmaların etkisinde kalsa da öte yandan bu aşka olan korkusu ona geri adım attırır. O esnada Truva kahramanı Aeneas sahneye girer ve aşkını Dido'ya itiraf etmeye başlar.

"Ne zaman, ey soylu güzel, mutluluğa ereceğim,

Hem aşkın hem de tahtın yüküyle dertleneceğim?''

Dido ne kadar kararlı olsa da; bu aşk itirafına ve kendi hislerine engel olamaz ve en sonunda Aeneas'ın aşkına karşılık verir. Bunun üzerine saraydakilerin sevinçleri ve dansları ile birinci perde sona erer.

Koro: "Hiçbir tehlikeden korkmayın, kahraman da sizi seviyor!"

3.10.3. Perde 2/ Sahne 1

Perde büyücü kadının sahneye girmesi ile başlamaktadır. Mekan mağaradır. Büyücü kadın diğer büyücülere çağrıda bulunmaktadır: "Kartaca'yı alevler içinde bırakacak bir kötülüğe imza atacağız. Ortaya çıkın!"

Bu çağrı üzerine diğer büyücüler ortaya çıkarlar ve sahneye girerler. ''Söyle ihtiyar kadın ne istiyorsun?'' Büyücü kadın, Kartaca kraliçesi Dido'nun tıpkı nefret ettiği diğer tüm zengin ve refah içinde yaşayanlar gibi gün batmadan önce zavallı bir halde tahtını, aşkını ve hayatını kaybedeceğini söyler. Diğer büyücüler bunun nasıl olacağını sorarlar. Büyücü kadın Kraliçe, Aeneas ve diğer saray mahiyetinin avda olduğunu söyler. Kader gereği İtalya topraklarına gitmesi gereken prens Aeneas'ı Dido'ya olan aşkını bırakması ve idealinin peşinden gitmesi için ikna edecek bir plan tasarlamıştır. En güvendiği elf cinini Tanrı Merkür kılığına sokacak ve Aeneas'ı burayı terk edip İtalya'ya doğru yola çıkması için ikna edecektir. Bu plan diğer cadıların da hoşuna gider ve Dido ve saraydakilerin avlarını mahvedip Aeneas'ı yalnız bırakıp saraya dönmeleri için fırtına çıkaracaklarını söylerler. Cadılar ve koro bu korkunç planı dans ederek kutlarlar. Sahne librettoda belirtildiği gibi Öfkelilerin Eccho dansı ile sona erer.

3.10.4. Perde 2/ Sahne 2

Ritornello bir müzik ile başlayan sahne korulukta geçmektedir. Dido, Aeneas ve saraydakiler avlanmaya çıkmışlar, güzel bir gün geçirmektedirler. Belinda onun fikirlerini destekleyen bir koro ile birlikte bu koruluğa, havanın güzelliğine ve av sporunun ne kadar güzel olduğuna dair övgüler yağdırır. O esnada gitar melodisi ile birlikte dans ederler. İkinci kadın, av tanrısı Actaeon'un ormanda av esnasında saflık tanrısı Diana'nın (Artemis) efsanesini anlatmaktadır. Ardından Dido'nun sarayındaki bazı kadınalar Aeneas'a dans gösterileri yapmaktadır.

Bir anda gök gürültüsü duyulur ve hava aniden kötüleşir. Bunun üzerine Dido herkese hemen saraya dönmeleri gerektiğini tembih eder. Dido ve saraydakiler sahneyi terk edip saraya dönerlerken; Aeneas bir anda karşısında büyücü cadı kadının Merkür kılığında göndermiş olduğu cini görür. Merkür kılığındaki bu ruh Aeneas'a:

"Bu gece bu toprakları terk etmelisin;

Öfkeli tanrı artık kalmana izin vermeyecek.

Jüpiter buyuruyor: daha fazla vakit kaybetme,

Aşkın zevkleriyle o değerli saatleri harcama,

Tanrıların sana verdiği zamanı kullan,

Hesperia kıyılarına var

Ve yıkılmış Truva'yı yeniden kur!"

Sözlerini söyler ve Aeneas tanrıdan gelen bu haber ve buyruk karşısında duramaz. Bir yandan da bu kadar mutluluk ve aşk dolu anlardan sonra ve kraliçenin güvenini ve sevgisini kazandıktan sonra nasıl onu terk edeceğini ve bu korkunç haberi ona nasıl vereceğini düşünür.

Bu sahneden sonra cadılar korosu ve koruluk dansı vardır ve ikinci perdenin nasıl bittiği meçhuldür. İkinci perdenin son kısmının müziğine de ulaşılamamıştır.

3.10.5. Perde 3/ Sahne 1

Perde, bir prelüde müziği ile birlikte denizciler ile başlar. Denizciler Truva'ya doğru yola çıkacak olan gemide, arkalarında sevgililerini bırakıp gidecek olmaları ve onlara geri döneceklerine dair sözler söyleyip umut içinde bırakacaklarını ama asla geri dönmeyecek olmaları hakkında bir şeyler söylemektedirler. Ardından da sahne gemicilerin dansı ile devam eder. Büyücüler Dido ile Aeneas'ın ayrılmaları için tasarladıkları planın tutmuş olmasına ve karada hazırlık yapan geminin gidecek olmasına karşı son derece keyiflilerdir. Çünkü: o gemide Aeneas da olacak ve aşksız kalan Dido bu gece ölecek ve Kartaca Krallığı yarına kadar kül olacaktır. Kötülük yapmanın verdiği keyif ile beslenen büyücü cadılara Dido'nun acısı yetmez ve bir de Truva'ya doğru yelken açacak geminin içindeki Aeneas ile

birlikte denizin suları içinde kaybolmasını da sağlayacaklardır. Planları tıkır tıkır işleyen cadılar dans ederek bunu kutlarlar.

3.10.6. Perde 3/ Sahne 2

Fırtınadan kaçıp saraylarına geri dönen Dido ve saray mensupları sahneye girerler. Dido, Aeneas'ın ortadan kayboluşunun üzerine bir şeylerin ters gittiğini anlar ve huzursuzluk içerisinde tanrıya yakarır. Belinda o esnada Dido'yu sakinleştirmeye ve Aeneas'ın onu bırakıp gitmediğine ikna etmeye çalışmaktadır. O esnada Aeneas içeri girer ve Belinda heyecanla onu göstererek ''Bakın Prens geldi! Size olan sadakatini gösterecek'' der fakat beklediği gibi olmaz. Aeneas acı içinde ''Tanrıların buyruğunu yerine getirmek zorunda olduğumu ve ayrılmamız gerektiğini size nasıl söyleyeceğim?'' der. Dido bunun karşısında sinirlenir ve Tanrıları bahane ederek aşkına ihanet ettiğini ima eden sözler söyler. Aeneas'ın sözünü keserek ona gitmesini ve onu ölüm ile yalnız bırakmasını söyler. Aeneas verdiği gitme kararından pişman olup Jüpiter'in emrini çiğneyip, tanrıları gücendirip aşka boyun eğeceğini ve burada kalacağını söyler. Dido kararlı bir şekilde, bir kez gitmeyi düşündüyse pişmanlığının, aşklarına ihanet edercesine vermiş olduğu bu kararın yarattığı kalp acısını dindirmeyeceğini ve bir kez terk etmeyi düşünenin tekrar geri dönemeyeceğini söyler. Aeneas ısrarla Jüpiter'in emrini çiğneyeceğini ve Kartaca'da kalacağını söyler ama Dido çok kararlıdır. Büyük bir hiddetle Aeneas'a gitmesini söyler ve Aeneas bunun üzerine arkasını dönüp orayı terk eder.

Operanın son sahnesinde, Dido Belinda'nın elini tutar ve ona sarılır. Artık ölümün onu çağırdığını ve etrafını kuşattığını söyler. Toprağa gömüldüğü zaman kararlarının onun yüreğine acı vermemesini ve kaderini değil de kendisini, Dido'yu hatırlamasını söyler.

Dido öldüğünde koro aşk tanrılarına seslenir ve Dido'nun mezarına onun nazik kalbi gibi güller bırakmalarını ve asla mezarının başından ayrılmamalarını söyler. Bunun üzerine aşk tanrıları gelir ve Dido'nun mezarının etrafında dans ederler. Opera böylece son bulur.

4. TEMATİK ANALİZ

Bu çalışmada, *Dido ve Aeneas* operasının politik alegorik yapısı, nitel araştırma yaklaşımlarına dayalı olarak tematik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Analiz sürecinde öncelikle operanın librettosundan elde edilen metinsel veriler, politik alegoriye işaret eden kavramsal unsurlar bakımından değerlendirilmiştir. Bu unsurlar, tarihsel figürler ve olaylarla ilişkilendirilerek iki ana tematik çerçevede yapılandırılmıştır: "Tarihi Figürler Üzerinden Kurulan Alegoriler" ve "Tarihi Olaylar Üzerinden Kurulan Alegoriler." Belirlenen üst temalar altında toplam sekiz alt tema oluşturulmuştur. Kodlama ve tematik kümelendirme süreci, nitel veri analiz yazılımlarından NVivo 15 aracılığıyla gerçekleştirilmiş; böylece verilerin sistematik şekilde işlenmesi, sınıflandırılması ve görselleştirilmesi sağlanmıştır. Analiz süreci boyunca elde edilen bulgular, tarihsel bağlam, karakterlerin sembolik işlevleri ve dönemin siyasi gerçekliğiyle desteklenmiş; Ellen T. Harris, Andrew Walkling ve Anthony Welch gibi araştırmacıların yorumlarıyla zenginleştirilerek yorumlanmıştır. Böylece *Dido ve Aeneas* operasının yalnızca mitolojik değil, aynı zamanda 17. yüzyıl İngiltere'sine özgü bir politik anlatı sunduğu ortaya konmuştur.

Öncelikle operadaki karakterlerin simgelediği tarihsel figürler Tablo 4.1. de gösterilmiş ve kısaca açıklanmıştır. Ardından tematik analiz gerçekleştirilmesi sonucu ortaya çıkan temalar NVivo 15 üzerinde kavramsal harita haline getirilmiş ve sunulmuştur.

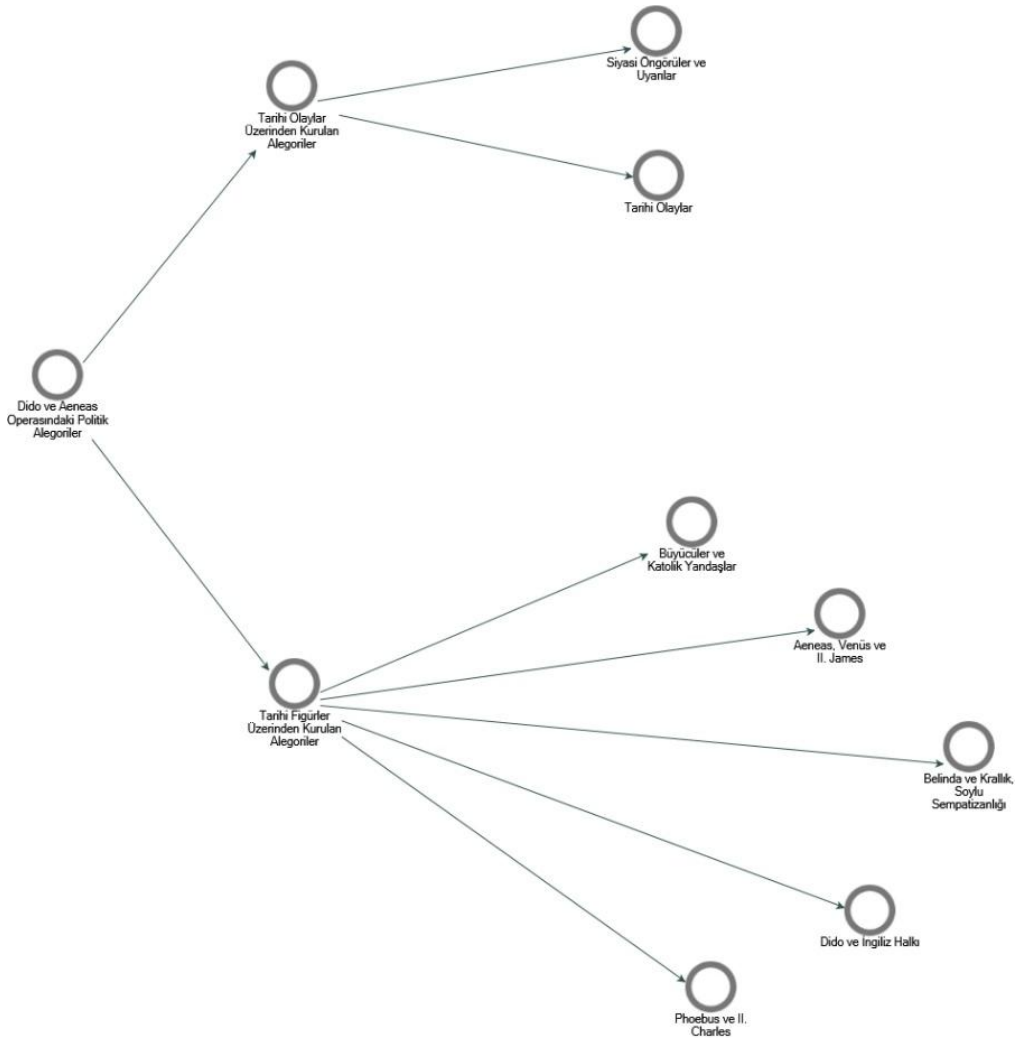
Tablo 4.1. Dido ve Aeneas operası karakterlerin simgelediği tarihi figürler

Operadaki Semboller	Simgelediği Tarihi Figür	Açıklaması
Aeneas, Venüs	II. James	Operadaki Aeneas karakteri ve prologdaki Venüs karakteri II. James'i simgelemektedir.
Dido	İngiliz Halkı	Operadaki Dido karakteri İngiliz halkını simgelemektedir.
Belinda	Krallık ve Soylu Sempatizanları	Operadaki Belinda karakterinin ne olursa olsun iktidarı destekleyen bir yapısı olduğu saptanmış ve o dönem saray ve saray çevresinde olan soylu sempatizanları bu karakter üzerinden sembolize edilmiştir.
Büyücüler	Katolik Yandaşlar	Operadaki büyücüler aslında o dönem sarayda bulunan, II. James'in aklını karıştıran Romalı Katolik yandaşlardır.
Phoebus	II. Charles- İngiliz Halkı	Prolog Bölümünde Phoebus Karakterinin II. James'in gelişini hazırlayan II. Charles olduğu düşünülmektedir. Diğer bir görüş olarak Phoebus, II. James'in tahta çıkışı konusunda tereddütleri olan halkı temsil ediyor olabilir.

Kaynak: Araştırmacı tarafından hazırlanmıştır.

Dido ve Aeneas Operasındaki Politik Alegoriler

a. Tarihi Figürler Üzerinden Kurulan Alegoriler
    i. Aeneas, Venüs ve II. James
    ii. Belinda ve Krallık, Soylu Sempatizanlığı
    iii. Büyücüler ve Katolik Yandaşlar
    iv. Dido ve İngiliz Halkı
    v. Phoebus ve II. Charles
b. Tarihi Olaylar Üzerinden Kurulan Alegoriler
    i. Siyasi Öngörüler ve Uyarılar
    ii. Tarihi Olaylar



Şekil 4.1. Dido ve Aeneas operasının temaları üzerinden Nvivo15 kullanılarak oluşturulan harita.

Kaynak: Araştırmacı tarafından Nvivo15 kullanılarak hazırlanmıştır.

Yukarıdaki Şekil 4.1. de verilen diyagram Dido ve Aeneas operasında saptanılan tematik başlıkları göstermektedir. Tezin analiz bölümü için kodlama ve görselleştirme NVivo 15 programında gerçekleştirilmiş. Araştırma sırasında Creswell analiz ilkelerine bağlı kalınmıştır (Creswell & Creswell, 2022). Aşağıda bu diyagramdaki temalar tek tek açıklanmış ve yapılan kodlama gösterilmiştir.

4.1. Tarihi Figürler Üzerinden Kurulan Alegoriler

17. yüzyıl İngiltere'sinde bulunan tarihi figürlerin Dido ve Aeneas operasında karakterlere karşılık geldiği fark edilmiş, tespit edilen alegorik ilişkiler temalaştırılmış ve bu başlık altında sunulmuştur.

4.1.1. Aeneas, Venüs ve II. James

Aeneas karakteri daha önce de bahsedildiği gibi Dido karakterinden ayrı bir şekilde alegorik açıdan yorumlanamaz. Dido karakteri özünde İngiliz halkının, Monarşi'ye yani o dönemin İngiltere'si üzerinden değerlendirildiğinde II. James'e olan inançlarının bir temsilidir. Aeneas ise o dönemde yaygın olan "kralla evli ulus" metaforunun kral tarafını temsil eder bir konumdadır. Kral II. James'in Katolik inancı uğruna İngiliz halkını ve tahtını terk etmesi ve onu bu kadar ileri bir safhaya götürenin Katolik yandaşları olması; Tate'nin librettosunda da şu şekilde kendini bulmuştur: Aeneas karakterinin yolu kutsal bir görev sırasında Kartaca'ya düşer ve oranın kraliçesi Dido ile aşk yaşar. Birliktelikleri sırasında refahlarını bozmak isteyen büyücü cadılar (Katolikler), tanrının emri yalanı ile Aeneas'ı Dido'yu terk etmesi için kandırır ve nitekim Aeneas Dido'yu terk eder ve Dido kahrından ölür. Aeneas karakteri aldığı bu kararlar ve yaşadığı olaylar neticesinde İngiliz tarihindeki Katolik Kral II. James'in alegorik olarak bir temsilidir. Aeneas'ı kandıran cadılar ise II. James'e komplo kuran Katoliklerin alegorik bir temsilidir. O dönemin Barok müziklerinde cadı figürleri, ikiyüzlülüğü, yozlaşmayı, yalan vb. temsilen sıkça kullanılmakta olan bir metafordur (Bukofzer, 1939).

Prolog metninde Venüs'ün doğuşundan bahsedilmektedir. Phoebus Venüs'ün doğuşunu müjdeler ve diğer varlıklardan da Venüs'e saygılarını ve bağlılıklarını sunmalarını ister. Bu yönüyle prologdaki Venüs'ün doğuşu, II. James'in tahta çıkmasının fikrini temsil eder. Prologdaki Venüs ile II. James'in tahtına çıkmadan önceki halinin temsilini ve bu habere karşı halkın verdiği tepkilerin bir yansıması temsil edilmektedir. Operanın devamında tanrı Venüs yerini kutsallığını yitirmiş Aeneas karakterine bırakır. Artık II. James'in Katolikliği ile birlikte getirdiği problemleri ve sonucunda ülkeyi terk edişi, Aeneas karakterinin kararları ve yaşadıkları üzerinden temsil edilmektedir.

PHOEBUS, CHORUS: Tritons and Nereids come pay your devotion to the new rising star of ocean.	**PHOEBUS, KORO:** Triton'lar ve Nereidler, gelin ve bağlılığınızı sunun okyanusun yeni doğan yıldızına.

Prolog kısmında Venüs'ün doğuşundan bahsedilmektedir. Phoebus, Triton'lar ve Nereid'lere bağlılıklarını sunmalarını söyler. Venüs gökten inmektedir. Nereid'ler yeni bir ilahi varlığın doğduğunu söylerler. Bu kısımlar alegorik bir göz ile bakıldığında Venüs II. James'i temsil etmektedir. II. James, tahtın yeni varisi olarak II. Charles'ın yerine gelecektir. Prolog kısmı, henüz tahta çıkmamış II. James'in, tahta oturacağı fikri üzerine aldığı olumlu ama bir yandan da şüphe dolu tepkileri temsil etmektedir.

Prolog kısmından sonra gelen operanın asıl olay örgüsünün olduğu kısımlara gelindiğinde Aeneas karakteri II. James'i temsil etmektedir. Aeneas karakterini tek başına II. James olarak belirtmek alegorik açıdan bir anlam ifade etmeyeceğinden dolayı, operanın librettosunda geçen ve İngiliz tarihinde geçen figürlere bakıldığında, olay örgüsünün ve karakter özelliklerinin benzerliği açısından Aeneas karakteri II. James'i imgelemektedir. Bu temsil Dido karakterinin alegorik temsili olan "İngiliz halkı/İngiltere tahtı" alegorik benzerliği olmadan var olamayacaktır. Alegorik okumada her bir alegorik temsil, diğer bir alegorik temsili beslemektedir. Bu sebeple de Aeneas'ın II. James'i temsil ettiği düşüncesi, Dido ile olan aşkları ve bu aşkı Dido'nun ölümüne kadar getiren sürece bakılarak tespit edilmiştir.

Aeneas karakteri bu operada bir kahramandan ziyade, kandırılmaya ve yanlış yönlendirilmeye müsait bir insanı temsil etmektedir. Merkür kılığındaki cadı tarafından kandırılmıştır ve gitmeye karar vermiştir fakat Dido'nun karşısına geçtiğinde onun güçlü ve yıkılmaz halini görmüş ve gitmek konusundaki kararlılığı yerini bir pişmanlığa bırakmıştır. Virgil'in Aeneid Destanındaki Aeneas daha kararlı ve güçlü bir karakterdir. Virgil'in Aeneas'ına göre Tate'nin Aeneas'ındaki bu değişimler aslında karakterin tam olarak neyi temsil ettiği konusunda ip uçları vermektedir. Virgil'in kahramanlaştırılmış Aeneas'ına karşın Tate'nin Aeneas'ı bir kahraman izlenimi vermez (Walkling, 1995). Hatta operanın odaklandığı nokta Aeneas değildir. Aeneas'ın Dido'yu terk etmesi, II. James'in tahtını bırakıp ülkeden kaçmasının bir temsilidir. Aeneas karakteri, onu yanlış yönlendirenler yüzünden almış olduğu kararlarla ve bunun sonucunda da arkasında ölüme sürüklenen bir Dido yani hayal kırıklığı ve huzuru bozulmuş bir İngiltere bırakan II. James'i temsil etmektedir.

Prolog- Sahne: Deniz

VENUS: Fear not, Phoebus, fear not me, a harmless deity. These are all my guards ye view, what can these blind archers do.	**VENÜS:** Korkma Phoebus, benden korkma, zararsız bir tanrıçayım ben. Gördüğün bu varlıklar benim muhafızlarım, kör okçular ne yapabilir ki?

Venüs'ün bu sözleri II. James'in halk ve saray mensupları tarafından kabul görme çabasını, onların ön yargılarını kırma çabasını temsil etmektedir. Çünkü: II. James'in Katolik olması sebebi ile halk ona tepkilidir ama bir yandan da taht üzerinde hakkı olan bu yeni kralın Monarşik düzenin devam etmesi için tahtına oturması gerekmektedir. Venüs'ün bu sözleri halkın güvenini kazanmaya çalışan II. James'i temsil etmektedir.

1. Perde- Sahne: Saray

AENEAS: When, royal fair, shall I be blest with cares of love and state distrest?	**AENEAS:** Ne zaman, güzel kraliçem, aşkın ve devletin kaygılarıyla kutsanacağım?

Aeneas mahiyeti ile birlikte sahneye giriş yapmaktadır. Sahneye girer girmez yönelttiği bu soru aslında II. James'in abisi II. Charles'ın da yardımları ile ne zaman tahtına oturacağına dair umudunu ama bir yandan da serzenişini temsil etmektedir. Halk ne zaman II. James'i kralları olarak Kabul edecektir?

Bir yandan Aeneas'ın burada sadece Dido'nun aşkı için Kartaca'da kalmaya karar vermediği de anlaşılmaktadır. "Devletin kaygıları" derken aslında bu birlikteliğin aynı zamanda politik anlamda da yararına olacağının farkındadır.

1. Perde- Sahne: Saray

AENEAS: Aeneas has no fate but you! Let Dido smile and I'll defy the feeble stroke of destiny.	**AENEAS:** Aeneas'ın kaderi yalnız sensin! Dido gülümsesin yeter, kaderin zayıf darbesini hiçe sayarım.

II. James'in bir temsili olan Aeneas burada benim kaderim yalnızca sensin diyerek aslında II. James'in Katolik olsa da tahtın kaderindeki asıl varisin kendisi olduğunu vurgulamaktadır.

1. Perde- Sahne: Saray

AENEAS: If not for mine, for empire's sake, some pity on your lover take; ah! make not, in a hopeless fire a hero fall, and Troy once more expire.	**AENEAS:** Eğer benim için değilse, imparatorluk uğruna olsun, sevgiline biraz merhamet et; ah! bırakma, umutsuz bir ateşte bir kahraman düşsün ve Truva bir kez daha yok olsun.

Bu sözleri ile de İngiltere'nin refahı için II. James'in tahta geçmesinin ve Monarşik düzenini devam etmesinin gerekliliğinin önemi vurgulanır. Aynı zamanda buradaki sözler yukarıda da değinildiği gibi Aeneas'ın aslında sadece aşk için Dido ile birlikte olmadığını aynı zamanda Truva'nın geleceği için de birlikte olmak istediğini gösterir.

2. Perde- Sahne: Koruluk

[N. 25 – Recitative]

AENEAS: Behold, upon my bending spear a monster's head stands bleeding, with tushes far exceeding those did Venus' huntsman tear.

[No. 25 – Resitatif]

AENEAS: Bakın! Eğilmiş mızrağımda bir canavarın başı kan içinde duruyor, dişleri, Venüs'ün avcısını parçalayanlardan bile daha iri.

İkinci Perdedeki av sahnesinde Aeneas'ın bu sözleri II. James'in Monmouth ayaklanmasını bastırmasına bir gönderme olabilir (Walkling, 1995). Bu ayaklanma çalışmanın İngiltere Tarihinden bahsedilen kısmında açıklanmıştır. Ayaklanmayı bastırmak II. James için önemli bir askeri zaferdir. Bu ayaklanmayı bastırdıktan sonra artık tahtın tam olarak gerçek varisi olduğu kesinleşmiştir ve bir anlamda İngiliz halkının da takdirini kazanmaya başlamıştır. Belinda diğer nedime kadının av sporundan ve doğanın güzelliğinden bahsetmesi II. James'in bu askeri zaferine yapılan bir övgü olabilir. Öte yandan burada bahsedilen Diana ve Acteaon hikayesi Dido ve Aeneas'ın ormandaki birlikteliğine bir gönderme olabilir. Neticede Dido, Aeneas ile evlenmeden birlikte olarak "iffetini" yitirmiştir (Harris E. , 2018).

Virgil'in Aeneid'inde Dido ve Aeneas'ın ormanda olduğu sahnede alenen birlikte olduklarından bahsederken; Tate'nin operasında böyle bir sahne yoktur ve Dido ve Aeneas'ın birlikteliği ancak çıkarımda bulunarak fark edilmektedir. Bunun bir sebebi operanın kız yatılı okulunda sergilenecek olması olabilir.

2. Perde- Sahne: Koruluk

AENEAS: But ah! what language can I try my injured queen to pacify: no sooner she resigns her heart, but from her arms I'm forced to part. How can so hard a fate be took? One night enjoyed, the next forsook. Yours be the blame, ye gods! For I obey your will, but with more ease could die.

AENEAS: Ama ah! Hangi sözlerle avutabilirim kırılmış kraliçemi? Kalbini bana verdiği an, kollarından ayrılmak zorundayım. Böylesi acı bir kadere nasıl katlanılır? Bir gece sevilip, ertesi gün terk edilmek… Suç sizindir, ey tanrılar! Buyruğunuza uyuyorum ama bunu yapmaktansa ölmek daha kolay olurdu.

Burada Aeneas Dido'yu terk etmek konusunda yapmış olduğu seçimi tanrıların üzerine atmaktadır. Kendi iradesi değil de tanrıların iradesi ile Dido'yu terk etmek zorunda kalmıştır. Virgil'in versiyonunda Aeneas bu kararı tereddütsüz bir kararlılıkla verirken Tate'nin versiyonunda bu kararının arkasında duramaz. Sanki kendisi gitmek istemiyor ama tanrıların zoru ile gitmek durumunda kalıyormuş gibi bir tutum içerisindedir. Zaten onu gitmeye zorlayan güç de aslında tanrılar değildir. Tate bir anlamda Virgil'den farklı olarak tanrıların dayattığı bu "kutsal" terk edişin aslında o kadar da kutsal olmadığıdır. Aeneas bir kahramandan ziyade, kendi iradesini yanlış kullanan ve kandırılabilir sıradan bir insan konumuna geçiş yapmıştır. Tıpkı aslında monarşinin bir sonucu olan, II. James'in Katolik olmasına rağmen "kutsal hakkı" olduğu için İngiltere tahtına oturması gibi.

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

AENEAS: In spite of Jove's command, I'll stay. Offend the gods, and love obey.	**AENEAS:** Jüpiter'in emrine rağmen kalacağım. Tanrıları gücendireceğim ama aşka itaat edeceğim.

Aeneas burada, tanrıların iradesine boyun eğmek konusundaki kararlı duruşunu yitirmektedir. Kalmak istediği konusunda diretmeye devam etmektedir. Dido ise güçlü kadın imajı ile onun bir kez gitmeye karar verdiyse artık burada kalamayacağını büyük bir öfke ile dile getirmektedir. Aeneas nihayetinde direnmez ve sarayda ayrılır. Bu ayrılık William'ın birliklerinin II. James'i tahttan indirmek için gelmesine rağmen II. James'in direnmesini ama neticede kendi cephesinde yalnız kaldığı için direnmekten vazgeçip, tahtını bırakıp ülkeden kaçmasını simgeliyor olabilir.

4.1.2. Belinda ve krallık, soylu sempatizanlığı

Belinda karakterinin librettodaki motivasyonuna bakıldığında, ne olursa olsun motivasyonunu ve inancını yitirmeyerek Aeneas'ı Dido ile birleştirmek istemesi ve Aeneas'ın aşkından şüphe duymaması onu bir Aeneas sempatizanı yani Katolik II. James sempatizanı ya da kralın kutsallığına inanan bir Monarşi sempatizanı yapmaktadır. Bütün bir opera boyunca Dido'yu yani İngiliz halkını, II. James'i temsil eden Aeneas'ın aşkına ve bu birlikteliğin ülkenin geleceği için iyi olacağına dair ikna etmeye çalışmaktadır. Bu sebeple

Belinda karakteri ya bir II. James sempatizanını ya da Monarşi sempatizanını temsil etmektedir.

1. Perde- Sahne: Saray

BELINDA: Shake the cloud from off your brow, fate your wishes does allow; empire growing, pleasures flowing, fortune smiles and so should you, shake the cloud from off your brow.	**BELINDA:** Kaşlarınızdaki bulutu silin, kader dileklerinize izin veriyor; imparatorluk yükseliyor, zevkler taşıyor, talih gülümsüyor – siz de gülümsemelisiniz, kaşlarınızdaki bulutu silin.
BELINDA: Then let me speak—the Trojan guest into your tender thoughts has prest.	**BELINDA:** O hâlde bırak konuşayım—Troialı misafir yüreğinize girmeyi başardı.
SECOND WOMAN: The greatest blessing fate can give, our Carthage to secure, and Troy revive.	**İKİNCİ KADIN:** Kaderin verebileceği en büyük nimet: Kartaca'yı güvence altına almak ve Truva'yı yeniden diriltmek.

Aeneas'ın motivasyonu da Troya'yı yeniden diriltmektir. Belinda'nın bu birlikteliği istemesinin altında yatan asıl amaçlardan birinin de Troya'yı diriltmek olması sebebi ile Belinda karakterinin Katolik bir II. James sempatizanı olması daha olasıdır. Öte yandan Belinda karakterinin konuşmalarına bakıldığında onu direkt II. James sempatizanı olarak görmektense, Monarşi, soylu ve kral sempatizanı olarak görmek daha doğru olacaktır. Belinda'nın aslında orada övmek istediği, savunduğu kişi Aeneas'ın kendisi değildir. O Troya için gelen kahraman fikrini savunmaktadır yani Monarşi fikrini savunan bir taraftadır.

1. Perde- Sahne: Saray

[N. 6 – Duet and Chorus] **BELINDA, SECOND WOMAN:** Fear no danger to ensue, the hero loves as well as you, ever gentle, ever smiling, and the cares of life beguiling, Cupid strew your path with flowers gathered from Elysian bowers.	[No. 6 – Düet ve Koro] **BELINDA, İKİNCİ KADIN:** Başınıza bir felaket geleceğinden korkmayın, kahraman da sizi seviyor. Hep nazik, hep gülümseyen, hayatın dertlerini unutturan biri. Aşk Tanrısı, yolunuza Elysion çardaklarından toplanmış çiçekler sersin.

CHORUS: Fear no danger to ensue, the hero loves as well as you: Cupid strew your path with flowers gathered from elysian bowers.	**KORO:** Başınıza bir felaket geleceğinden korkmayın, kahraman da sizi seviyor. Aşk Tanrısı, yolunuza Elysion çardaklarından çiçekler sersin.

Koro yani aslında Belinda'nın tutumunun bir yansıması olacak şekilde Dido'yu ikna etmeye ve korkularını gidermeye çalışmaktadır.

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

BELINDA: See, Madam, see where the prince appears; such sorrow in his looks he bears as would convince you still he's true.	**BELINDA:** Bakın efendim, bakın prens göründü! Yüzündeki üzüntü o kadar derin ki, hâlâ sadık olduğuna sizi inandırabilir.

Dido ve Belinda sarayda endişeli halde beklerken içeri Aeneas girer ve Belinda Aeneas girdiğinde Dido'ya bu sözleri sarfeder. Belinda tüm opera boyunca sürekli Dido'yu Aeneas'ın ona olan aşkı konusunda inandırmaya ve birlikte olmalarının Kartaca'nın da refahı için iyi olacağına dair ikna etmeye çalışmaktadır. Belinda, ne olursa olsun Monarşi'ye ve kralın kutsallığına dair inancını yitirmeyen halkı temsil ediyor olabilir.

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

[N. 36 – Recitative] **DIDO:** Thy hand, Belinda, darkness shades me, on thy bosom let me rest, more I would, but death invades me; death is now a welcome guest.	[No. 36 – Resitatif] **DIDO:** Elini ver Belinda, karanlık üstümü örtüyor, göğsünde dinleneyim. Daha fazlasını söylemek isterdim ama ölüm bana yaklaşıyor; artık ölüm hoş bir misafir.

Dido'nun yine güvenebileceği tek kişi, sığındığı kişi Belinda. Yani İngiliz halkının yine tek koruyucusu olan soylu aileler ve güçlü krallar. Tate'nin vurgulamak istediği şey ne olursa olsun yine monarşinin halkın elini tutacağı, halk ne kadar yıpranırsa yıpransın hükümdarın ve sarayın güçlü olduğu olabilir. İngiliz halkını her ne olursa olsun yaşatacak ve refaha ulaştıracak olan yine Monarşi ve Soyluluktur, bu sebeple de Dido kendini ölümden önce son çare olarak Belinda'nın kollarına bırakır. Tate'nin Monarşi fikrini savunması çok

olasıdır çünkü: geçmişteki eserlerine bakıldığında, ne olursa olsun ve hangi yönetici başa gelirse gelsin onu öven ve kutlayan bir tutumdadır (Harris E. , 2018).

4.1.3. Büyücü cadılar ve Katolik yandaşlar

O dönemin Masque geleneğinde büyücü cadıların kullanımı yaygındır. Genellikle kötülük yapan tarafı sembolize etmek için kullanılmaktadır. Cadılar o dönemin Masque geleneğinde genellikle Katolikleri temsil etmesi için kullanılmıştır. Tate de librettosunda bu kullanıma yer vermiştir (Harris E. , 2018).

Yaygın bir düşünce sistemi olarak halk o zamanlar kralın ve Monarşik düzenin kutsallığına inandığı için eğer ortada verilen yanlış kararlar ve atılan yanlış kararlar varsa bunun sebebi olarak kralı göstermek yerine, krala akıl veren ve onun karar almasında payı olan yandaşlarını ve yardımcılarını asıl suçlu olarak göstermekteydiler. O dönemde de II. James'in yanındaki Katolik çalışanlarının sayısı git gide artmaktaydı. Bir yandan da Katolik olan halk da cesaretlenmekteydi. Protestan halk dahi tutumlarından dolayı II. James'i suçlamak yerine onun yanındaki çalışanları sorumlu tutmaktaydılar. Bu sebeple operada kötülüğü yapan, Dido'nun ölümüne sebep olan ve Aeneas'ın Dido'yu terk etmesine sebep olan etken cadılardır. Tıpkı II. James'in saraydaki aklını karıştıran Katolik yandaşlar gibi büyücü cadılar da Aeneas'ı kandırarak onu yanlış yönlendirmişlerdir. Bu da Dido'nun ölümüne yani İngiltere ve İngiliz halkın refahının bozulmasına sebep olmuştur.

2. Perde- Sahne: Mağara

[N. 14 – Witches chorus] **CHORUS:** Harm's our delight and mischief all our skill.	[No. 14 – Cadılar korosu] **KORO:** Zarar bizim zevkimiz, kötülük ise tüm hünerimizdir.
[N. 15 – Recitative] **SORCERESS:** The Queen of Carthage whom we hate, as we do all in prosperous state, ere sunset, shall most wretched prove, depriv'd of fame, of life and love!	[No. 15 – Resitatif] **BÜYÜCÜ KADIN:** Kartaca Kraliçesi'nden nefret ediyoruz, tıpkı refah içindeki herkesten nefret ettiğimiz gibi. Gün batmadan o en zavallı hâline düşecek: şanından, canından ve aşkından mahrum kalacak!

Operanın kötü tarafındaki karakterler olan büyücü cadıların kötülük yapmaktaki motivasyonlarına bakıldığında sadece içlerinden gelen Dido'ya ve Kartaca'ya karşı kötülük yapma isteği ile karşılaşılmaktadır. Dido ile yaşadıkları elle tutulur herhangi bir olay olmamasına rağmen bu büyücü cadılar Dido'nun canını almak, Dido'nun ve Kartaca kentinin refahını bozmak üzerine kurulu bir nefret taşımaktadırlar. Alegorik olarak Katolik yandaşlar, Roma Katoliklerinin bir imgesi olan büyücü cadılar, Dido'ya yani İngiltere ve İngiliz halkının refahına zarar vermek istemektedirler. Onların nefretleri İngiltere'nin Katolikleri bir kenara atarak, Protestanları el üstünde tutmasınadır. Aslında Tate operasında bu fikri savunmamaktadır. Bu yüzden Katoliklerin İngiltere için bir tehlike ve huzursuzluk sebebi oluşunu, büyücü cadıları kötüyü temsil eden ve huzuru kaçıran tarafa koyarak imgelemeyi tercih etmiştir.

2. Perde- Sahne: Mağara

SORCERESS: But, when they've done, my trusty elf in form of Mercury himself as sent from Jove shall chide his stay, and charge him sail tonight with all his fleet away.	**BÜYÜCÜ KADIN:** Ama onlar avlarını bitirdiğinde, sadık cücem Merkür kılığına girip Jüpiter'den gelmiş gibi davranacak, kalışını azarlayacak ve bu gece tüm filosuyla birlikte yelken açmasını emredecek.

Bu sözleri ile büyücü kadının tek amacının Dido'yu yok etmek olduğu anlaşılmaktadır. İçten gelen bu kötülük isteği ve motivasyonu sadece Dido'nun ve Kartaca'nın refahını bozmak içindir. O sebeple de Aeneas'a tanrı kılığında bir cadı gönderecek ve onu kandırarak Dido'yu terk etmesini sağlayacaktır. Burada "Dido'nun refahı" İngiltere'de hakim olan Protestanlık inancını temsil ediyorken; Dido'nun refahını bozmak isteyen büyücüler ise Roma Katoliklerini temsil ediyor olabilir. Büyücüler, adeta Protestanlık inancına, Katolikler tarafından Zarar geleceğinden korkan halkın bir kabusunun temsili gibidir. (Walkling, 1995).

Öte yandan diğer bir alegorik temsil ise büyücü kadın ve yandaşlarının, tıpkı II. James'in de aklını karıştıran ve yanlış kararlar almasına sebep olan Katolik yandaşlar olabilir. O zamanlar halkın gözünde, kral II. James'in bu tutumlarının sebebinin, ona akıl verdiği düşünülen ve onu kötü yönlendiren Katolik yandaşları olduğu düşünülmektedir. Burada da Aeneas cadı kılığındaki Merkür tarafından kandırılmış ve yanlış yönlendirilerek Dido ve Kartaca'nın sonunu hazırlamıştır.

4.1.4. Dido ve İngiliz halkı

Dido operada alegorik olarak İngiltere ve İngiliz halkını temsil etmektedir. Dido karakterinin II. James olarak imgelenen Aeneas karakteri ile olan ilişkisine bakıldığında İngiliz halkının bir temsili olduğu görülmektedir. Dido ve Aeneas arasındaki aşk aslında II. James ve ona Katolik olmasına rağmen inanan ve güvenen halkı temsil etmektedir. Hikayenin başında Dido, Aeneas'ın ona olan aşkına inanmak konusunda tereddüttedir, tıpkı İngiliz halkının Katolik II. James'i tahtın yeni varisi olarak kabul etmek konusundaki çekinceleri gibi. Aeneas bunun üzerine sadık bir aşık olduğu konusunda Dido'ya sözler verir ve Dido bu sözlere inanır. Katolik kral da, İngiliz halkına Katolik inancına dair radikal bir karar almayacağına dair sözler vermiştir ve halk neticede bu sözlere inanmış ve II. James'i kralları olarak kabul etmiştir.

Aeneas büyücü cadılar tarafından kandırılarak bir komploya kurban gitmiştir, bunun sonucu olarak da Dido ona olan güvenini yitirmiş ve aşkları ve Dido'nun hayatı son bulmuştur. Buna benzer olarak, II. James halkın gözünde, Katolik yandaşları tarafından kandırılan ve yanlış yönlendirilen bir kraldır. Neticede halk ve parlamento ona olan güvenin yitirmiş ve II. James'i tahttan indirmesi için Protestan damadı William'ı çağırmışlardır. II. James tahtını ve halkını bırakıp kaçmıştır. Tüm bu benzerlikler sonucunda Dido karakteri İngiliz halkını; Aeneas karakteri ise II. James'i temsil etmektedir.

Prolog- Sahne: Deniz

FIRST NEREID: Phoebus strives in vain to tame 'em, with ambrosia fed too high.	**BİRİNCİ NEREİD:** Phoebus, onları dizginlemeye boşuna çalışır, ambrosia ile fazla beslenmişlerdir.
SECOND NEREID: Phebus ought not now to blame 'em, wild and eager to survey the fairest pageant of the sea.	**İKİNCİ NEREİD:** Phoebus artık onları suçlamamalı, çünkü vahşiler ve hevesliler denizin en güzel manzarasını seyretmek için.

Nereid'lerin bahsettiği Phoebus'un atları. Atlar vahşi ve hevesli olarak sunuluyorlar ve aslında İngiliz halkını simgeliyorlar. Halk yeni kralın tahta çıkışı konusunda karmaşık duygulara sahip. II. Charles ise onları sakinleştirmeye çalışıyor, tutumları, korkuları ve güvensizlikleri için onları suçluyor ve yeni kral II. James'e boyun eğmelerini istiyor. Bir yandan da yeni kralın gelişi için hevesli olanlar da, Monarşik düzenin devamı ve yeni kralın Katolik olmasının belki de o kadar kötü olmayacağını düşünenlerdir.

Prolog- Sahne: Deniz

CHORUS: To Phoebus and Venus our homage wee'l pay, her charmes blest the night, as his beams blest the day.	**KORO:** Phoebus'a ve Venüs'e bağlılığımızı sunarız, onun büyüsü geceyi kutsadı, tıpkı onun ışıklarının günü kutsadığı gibi.

Korolar operada sıklıkla halkı temsil ederler. Bu yaklaşımla yeni krala boyun eğen ve eski kral II. Charles'ın sözlerini kabul eden, iki soyluya da bağlılığını sunan bir halk tasviri vardır.

Monarşi onlar için önemlidir. Ne olursa olsun, hakkı ile tahta çıkan bir krala bağlılıklarını sunmaktadırlar. Kral onlar için kutsaldır.

1. Perde- Sahne: Saray

DIDO: Mine with storms of care opprest is taught to pity the distrest. Mean wretches grief can touch, so soft, so sensible my breast, but ah! I fear, I pity his too much.	**DIDO:** Endişe fırtınalarıyla boğulan kalbim, acı çekenlere acımayı öğrendi. Zavallıların kederi bile yüreğime dokunur; o kadar yumuşak, o kadar hassasım ki… ama ah! Korkarım ki ona fazla acıyorum.

İngiliz halkını temsil ettiği düşünülen Dido bir kaygı içerisindedir. Bunun sebebi de II. James'i temsil ettiği düşünülen Aeneas'ın ona olan aşkının gerçek olup olmadığı ve ona güvenip güvenemeyeceği konusunda yaşadığı ikilemdir. Öte yandan, soylu ve kral sempatizanlığını temsil ettiği düşünülen Belinda ise Dido'yu Aeneas'ın onu sevdiğine inandırmaya çalışmaktadır. Aeneas'ın onun için doğru kişi olduğu konusunda ikna etmeye çabalamaktadır. Belinda'nın bu tutumu, soylulara ve krallara karşı büyük bir bağlılık ve inanç duyan sempatizanları temsil etmektedir. Monarşik düzen ve kral onlar için yüce bir taraftadır bu yüzden ne olursa olsun devam etmelidir. Bu yüzden Belinda karakteri bunu temsilen sürekli Aeneas'ı Dido'ya kabul ettirmeye ve övmeye çalışmaktadır.

Dido ise Aeneas'ın aşkına karşı büyük bir endişe ve korku duymaktadır. Şüphe ile yaklaşmaktadır. Bu durum tıpkı İngiliz halkının II. James'in tahta çıkmasından ve Katolikliği yaymaya çalışmasından korkmaları gibidir. Bir yandan onu kabul etmek isterken diğer yandan Katolik olması güven problemleri yaşamalarına sebep olmaktadır.

1. Perde- Sahne: Ormanlık Alan (koruluk)

AENEAS: When, royal fair, shall I be blest with cares of love and state distrest?	**AENEAS:** Ne zaman, güzel kraliçem, aşkın ve devletin kaygılarıyla kutsanacağım?
DIDO: Fate forbids what you pursue.	**DIDO:** Peşinden gittiğiniz şeyi kader yasaklıyor.

Dido'nun bu cümlesi yani kader olarak nitelendirdiği, aslında II. James'in Katolik olmasının onun tahta geçmesinin önünde bir engel olduğudur.

2. Perde- Sahne: Koruluk

DIDO: The skies are clouded, hark! how thunder rends the mountain oaks asunder.	**DIDO:** Gökyüzü karardı, dinleyin! Gök gürültüsü dağlardaki meşe ağaçlarını nasıl da parçalıyor!
[N. 26 – Song and Chorus] **BELINDA:** Haste, haste to town, this open field no shelter from the storm can yield.	[No. 26 – Şarkı ve Koro] **BELINDA:** Acele edin, acele edin şehre; bu açık alan fırtınadan hiçbir koruma sağlamaz.
CHORUS: Haste, haste to town, this open field no shelter from the storm can yield.	**KORO:** Acele edin, acele edin şehre; bu açık alan fırtınadan hiçbir koruma sağlamaz.

Cadıların sebep olduğu fırtına geldiğinde Dido ve Belinda'nın vermiş olduğu bu dehşet dolu tepki II. James'in düzeni bozmayacağına dair vermiş olduğu sözlerden ilk kez büyük bir eylemle dönüşünü ve buna karşın Protestanların bu duruma vermiş olduğu huzursuzlukla bezenmiş korkuyu temsil etmektedir. (Walkling, 1995). Bu fırtına Aeneas hariç herkesi oradan kaçırmaya yetmiştir. Aeneas ise sahte tanrı Merkür ile baş başa kalmıştır, böylece yanlış yönlendirilmeye ve kandırılmaya daha müsait bir konuma geçmiştir. Aeneas'ın bu yalnız kalışı ve etrafındaki herkesin fırtına sebebiyle alanı terk etmesi tıpkı; II. James'in Katolikleşmeye başlayan eylemleri fırtına ile imgelenmiştir.

Fırtınanın sonucunda etrafında kimsenin kalmaması da, yanında ona inanan ve güvenen kimsenin kalmamaya başlamasıyla özdeşleştirilebilir.

3. Perde- Sahne: Gemilerin Bulunduğu Liman

[N. 33 – Recitative]

DIDO: Your counsel all is urged in vain; to earth and heaven I will complain! To earth and heaven why do I call? Earth and heaven conspire my fall. To fate I sue, of other means bereft—the only refuge for the wretched left.

[No. 33 – Resitatif]

DIDO: Tüm öğütleriniz boşuna, yer ve göğe şikâyet edeceğim! Ama neden yer ve göğe sesleniyorum ki? Onlar da benim çöküşüm için birleşmiş. Kaderden başka başvuracak hiçbir çarem kalmadı—zavallılar için geriye kalan tek sığınak o.

Burada Dido Aeneas'ın fırtınadan sonra onlarla birlikte saraya geri dönmemesinden dolayı şüphelenmiş ve bir terslik olduğunu anlamıştır. Aeneas'a dair pamuk ipliğine bağlı olan güveni çoktan yerle bir olmuştur. Belinda'nın avutmaları Dido için yeterli değildir. İngiliz halkını temsil eden Dido'nun Aeneas'a yani kral II. James'e olan inancı ve tahta ilk çıktığında vermiş olduğu sözlere karşı güveni tükenmiştir.

3.Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

AENEAS: What shall lost Aeneas do? How, royal fair, shall I impart the god's decree, and tell you we must part?

AENEAS: Mahvolmuş Aeneas şimdi ne yapsın? Ey soylu güzel, tanrıların buyruğunu sana nasıl söyleyeyim ve ayrılmamız gerektiğini nasıl anlatayım?

DIDO: Thus on the fatal banks of Nile, weeps the deceitful crocodile; thus hypocrites, that murder act, make heaven and gods the authors of the fact.

DIDO: Nil'in uğursuz kıyılarında böyle ağlar sahtekâr timsahlar; tıpkı katliam yapan ikiyüzlüler gibi, cenneti ve tanrıları suçlarının bahanesi yaparlar.

Aeneas Dido'yu terk etme konusundaki kararının iradesinden tamamen tanrıları sorumlu tutmaktadır. Ona bu kararı aldıran tanrılar gerçek bile değildir ama Aeneas bundan habersiz, kendisinin gitmek istemediği fakat tanrılara boyun eğmek zorunda olduğunu ifade

eder. Tüm sorumluluğu üzerinden atmış ve farkında olmayarak kandırılmış bu Aeneas karakteri aklı karışmış ve kandırılmaya açık bir kişiliktedir. Tıpkı Katolik yandaşları tarafından kandırılan ve verdiği sözlerden dönen II. James gibi… Aeneas karakteri de Dido'ya sadık olacağı konusundaki sözlerini karşılaştığı ilk güçlükte çiğnemiştir.

Dido, kendi isteği ile gitmediği, gitmek zorunda bırakıldığını söyleyen Aeneas'ı haklı bulmaz ve ona inanmaz. Onun yakarışını "Nil'in uğursuz kıyılarında ağlayan sahte timsahlara" benzetmektedir. Ağlayan timsah metaforu, Antik Yunan ve Mısır kültüründen gelmektedir. İkiyüzlülüğü ve sahtekarlığı temsil etmek için kullanılmaktadır. 16. ve 17. yüzyıl İngiltere'sinin siyasetine de yansımıştır. Dini ve siyasi anlamda yapılan ikiyüzlülükleri temsilen kullanılmaktadır. Shekeaspeare'de oyununda bu metafora yer vermiştir (Holman, Henry Purcell, 1994).

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

DIDO: By all that's good, no more! All that's good you have forswore. To your promised empire fly and let forsaken Dido die.	**DIDO:** Tüm kutsal şeyler adına—yeter artık! Sen zaten tüm kutsalları inkâr ettin. Git vaat edilen imparatorluğuna, ve bırak terk edilmiş Dido ölsün.

Dido bütün opera boyunca sakin ve kendi içsel çelişkilerini içinde yaşayan bir karakterken; operanın son sahnelerine doğru daha dışa dönük ve tepkisini yüksek perdeden ortaya koyan bir kişiliğe bürünmüştür. Aeneas'a karşı herhangi bir toleransı yoktur. Tüm öfkesini ve kararlılığını ona göstermektedir. Alegorik açıdan operanın son perdesi diğer kısımlara göre daha muğlak olsa da Dido'nun bu kararlılığı ve öfkesi, II. James'in politikalarına karşı daha fazla tolerans gösteremeyen kararlı halkı ve William'ı tahtı almak üzere çağıran parlamentoyu temsil etmektedir.

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

DIDO: No, faithless man, thy course pursue; I'm now resolved as well as you. No repentance shall reclaim the injured Dido's slighted flame. For 'tis enough, whate'er you now decree, that you had once a thought of leaving me.	**DIDO:** Hayır, sadakatsiz adam, git yoluna! Ben de senin kadar kararlıyım artık. Hiçbir pişmanlık, incinmiş Dido'nun küçümsenmiş aşkını geri getiremez. Ne karar verirsen ver, beni bir zamanlar terk etmeyi düşünmüş olman bile her şey için yeter.

Dido kararlı duruşunu ve öfkeli tutumunu sürdürmektedir. "Dido'nun küçümsenmiş aşkı" derken aslında II. James'e inanan ve onu Katolik olmasına rağmen hükümdarları olarak kabul eden halkın kırılan inancını ve II. James tarafından üstüne basılıp geçilen güvenini temsil etmektedir.

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

[N. 36 – Recitative] **DIDO:** Thy hand, Belinda, darkness shades me, on thy bosom let me rest, more I would, but death invades me; death is now a welcome guest.	[No. 36 – Resitatif] **DIDO:** Elini ver Belinda, karanlık üstümü örtüyor, göğsünde dinleneyim. Daha fazlasını söylemek isterdim ama ölüm bana yaklaşıyor; artık ölüm hoş bir misafir.
[N. 37 – Song] **DIDO:** When I am laid in earth, may my wrongs create no trouble in thy breast; remember me, but ah! forget my fate.	[No. 37 – Arya] **DIDO:** Toprağa verildiğimde, haksızlıklarım yüreğinde bir sıkıntıya dönüşmesin; beni hatırla, ama ah! yazgımı unut.

Dido'nun ölümü çağıran ve kendisini ölümün kollarına bırakan bu tutumu aslında alegorik çerçevede bakıldığında ölümün bir sonucu olan "yok oluş" değildir. İngiliz halkının yok oluşu veya İngiltere'nin yıkılışını temsil etmez. Bir metafor olarak bakıldığında daha soyut bir durumu ifade etmektedir. İngiliz halkı ve parlamentosunun, kutsal gördükleri ve çekincelerine rağmen kral olarak kabul ettikleri II. James'in, verdiği sözleri çiğnemesinin ve inançları zedelemesinin üzerine, duygusal açıdan kayboluşunu temsil etmektedir. Artık kutsal olan, onların gözünde ülke için tehdit oluşturan bir unsurdan başka bir şey değildir. O inanç ve güven, Dido'nun ölümü kabul etmesi ve yavaş yavaş ölüme gitmesi ile birlikte kaybolmuştur. Ölürken Belinda'nın kollarına sığınması da İngiliz halkının ne olursa olsun soylulara ve Monarşik düzene sığınmaktan başka çaresinin olmamasını temsil eder. Her ne olursa olsun, hangi yönetici gelirse gelsin Monarşik düzen kendini yaşatmaya devam eder. İngiliz halkının ve parlamentonun gücü de yadsınamaz bir gerçektir fakat kutsal ve soylu olana boyun eğmek ve sığınmak onlar için önemlidir.

Dido "haksızlıklarım yüreğinde bir sıkıntıya dönüşmesin, beni hatırla ama yazgımı unut" derken aslında bu sözü bir uyarı veya öğüt gibi görünmektedir. Ülkenin başına gelen bu kötü durum ümidinizi kaybettirmesin, bu her şeyin sonu değil. Önemli olan İngiltere'nin ve İngiliz halkının refahı. Bu yaşanılan kötülükleri unut, İngiltere'nin kaderini ve geleceğini

hatırla, bunun için çabala. Bu üzücü hadise umutsuzluk aşılamasın, daha iyiye giden bu yolda, İngiliz halkına bir ders olsun.

4.1.5. Phoebus ve II. Charles

Prologdaki Venüs'ün doğuşu, gelişi, yeryüzüne inişi II. James'in tahta çıkışını imgelemektedir ve dolayısı ile Venüs II. James'i temsil etmektedir.

Phoebus ise II. James'in ondan önce tahtta oturan abisi II. Charles'ı temsil etmektedir. Phoebus Venüs'ün doğuşunu müjdelemektedir, tıpkı II. Charles'ın II. James'in tahtın yeni varisi olduğunu müjdelemesi gibi.

Prolog- Sahne: Deniz

PHOEBUS, CHORUS: Tritons and Nereids come pay your devotion to the new rising star of ocean.	**PHOEBUS, KORO:** Triton'lar ve Nereid'ler, gelin ve bağlılığınızı sunun okyanusun yeni doğan yıldızına.

Bu cümle aslında içinde birçok alegori barındırmaktadır. II. Charles'ı temsil ettiği düşünülen Phoebus, halkı temsil etmektedir ve sarayda yaşayan halkı temsil ettiği düşünülen Triton'lar ve Nereid'lerden, Venüs'e yani yeni kral II. James'e saygılarını ve bağlılıklarını sunmalarını ister.

Prolog- Sahne: Deniz

PHOEBUS: Earth and skies address their duty, to the sovereign queen of beauty. All resigning, none repining at her undisputed sway.	**PHOEBUS:** Yeryüzü ve gökler görevlerini sunar, güzelliğin egemen kraliçesine. Her şey teslim olur, kimse karşı çıkmaz onun tartışmasız hükmüne.

Burada da II. James'i tahtın yeni varisi olarak halka ve parlamentoya sunmaya çalışan II. Charles'ın tutumuna yönelik bir imge görülmektedir. Kimse karşı çıkmaz onun tartışmasız hükmüne derken, II. James'in tahtın kutsal varisi olduğu vurgulanmaktadır. Aslında bu yönden değerlendirildiği zaman Phoebus İngiliz halkını da temsil ediyor olabilir.

Hem Venüs'ün gelişine tereddütle bakmaktadır hem de onun egemen bir kraliçe olduğunu ve ona sadakat gösterilmesi gerektiğini söylemektedir. İngiliz halkı da II. James'in Katolik yanına karşı temkinli yaklaşmasına ragmen tahtın gerçek ve kutsal varisi olduğu gerçeği karşısında saygı ile boyun eğmektedirler.

4.2. Tarihi Olaylar Üzerinden Kurulan Alegoriler

Dido ve Aeneas operasında olay örgüsü üzerinden 17. yüzyıl İngiltere'sine referanslar yapıldığı fark edilmiş ve bulun ilişkiler analiz sonrasında temalaştırılarak bu başlık altında sunulmuştur.

4.2.1. Siyasi öngörüler ve uyarılar

Dido ve Aeneas operası alegorik açıdan bütünüyle II. James'in tahta çıkışını, attığı siyasi adımlarla halktan kopuşunu ve nitekim tahtını bırakıp ülkeden kaçacak raddeye gelişini konu almaktadır. Bu tarihsel olayın alegorik anlatımının altında aynı zamanda halk ve yöneticiler için uyarı niteliği taşıyan çıkarımlar da vardır.

II. James'in sert ve baskıcı politik tutumları kendi iradesi ile aldığı kararlar olarak görülmez. Sarayda danışmanlık yapan Katolik yandaşlarının ona vermiş olduğu kötü öğütler sebebiyle bu kararları almış olduğu düşünülmektedir. Burada, yöneticilere yönelik yapılan bir uyarı vardır. Kendi iradelerini, yeterince güvenilir olmayan kişilere teslim etmemeleri ve onlara verilen her öğüdü, devlet işleri gibi önemli konularda karar alırken dinlememeleri gerektiği ile ilgili bir uyarı ve öğüt mevcuttur (Walkling, 1995).

Prolog- Sahne: Koruluk

SPRING: Our youth and form declare, for what we were designed. 'Twas nature made us fair, and you must make us kind. He that fails of addressing, 'tis but just he shou'd fail of possessing.	**İLKBAHAR:** Gençliğimiz ve biçimimiz gösteriyor bizi neye layık gördüğünü doğanın. Güzel olmamızı doğa sağladı, nazik olmamızı ise siz sağlamalısınız. Yaklaşmaya cesaret edemeyen, sahip olmayı da hak etmez.

SHEPHERDESS: Jolly shepherds come away, to celebrate this genial day, and take the friendly hours you vow to pay. Now make trial, and take no denial. Now carry your Game, or for ever give o're.	**ÇOBAN KIZ:** Neşeli çobanlar, gelin bu güzel günü kutlamaya, ve söz verdiğiniz o dostça saatleri yaşamaya. Şimdi deneyin, ve asla "hayır"ı kabul etmeyin. Şimdi kazanırsınız ya da sonsuza dek pes edersiniz.

İlkbahar'ın ve Çoban Kız'ın bu sözleri II. James'in hakkı olan tahtından ve halkın güvenini kazanmaktan vazgeçmemesini tembihliyor olabilir. "Yaklaşmaya cesaret edemeyen sahip olmayı da hak etmez" sözleri de II. James'in Fransa'dan hak sahibi olduğu tahtı için ülkesine geri dönmeye cesaret etmesi gerektiğini öneriyor olabilir. Öte yandan, buradaki sözler gelecekteki yöneticilere yönelik bir uyarı niteliğinde de olabilir. "Gençliğimiz ve biçimimiz doğanın bizi neye layık gördüğünü gösteriyor. Güzel olmamızı doğa sağladı, nazik olmamızı da siz sağlamalısınız." Sözleri, Doğa diyerek kast ettiği aslında İngiltere'nin ve İngiltere halkının geçmişten ve köklerinden gelen bir soyluluğu ve önemi vardır ve bu güzelliğin devam edebilmesi için Monarşik düzenin iyi yöneticilerle devam etmesi gerekmektedir. Yönetici ne kadar halkın refahını ve iyiliğini düşünürse halk da ona karşı o kadar nazik olacaktır.

Nahum Tate kariyerinde ve kişisel hayatındaki adımlarında daha çok kraliyet yanlısı olarak görülmektedir. Eserlerinin dönemin hükümdarını öven veya destekleyen içerikte oluşu onun apolitik ve iktidar yanlısı bir duruşa sahip olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra II. James dönemindeki tutumuna bakıldığında ise diğer dönemlerdeki duruşunun tersine daha sessiz ve silik kalmayı tercih ettiği görülmektedir (Welch, 2009). Bu sesizliğinin sebebi, onun da İngiliz halkı gibi II. James konusunda çekinceleri olmasından dolayı olabilir. Ya da belki de ne kadar II. James yanlısı olsa bile Protestan halkın tepkisini toplamamak adına, eserlerinde çok daha örtük politik alegoriler kullanmış olabilir. Bu örtük politik alegorisel anlatım operanın son perdesinde kendini daha çok belli etmektedir ve sanki yapılacak olan alegorik çıkarımlar daha çok dinleyici ve okuyucunun fikri ile şekillenme eğilimi göstermektedir. Başlardaki tarih ile uyumlu alegorik anlatımı operanın son kısımlarında görmek güçleşmektedir. Bu anlatım tarzı Tate'nin tercih etmiş olduğu örtük bir anlam olabilir. Çünkü: O dönemlerde fikir beyan etmek yazarın söz konusu edebi hayatı ve toplum içerisindeki refahı açısından sorun teşkil edebilmektedir.

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

[N. 35 – Chorus]

CHORUS: Great minds against themselves conspire and shun the cure they most desire.

[No. 35 – Koro]

KORO: Yüce ruhlar, kendi kendilerine tuzak kurar ve en çok istedikleri çareden kaçarlar.

Yüce ruhlar kendi kendilerine tuzak kurar ve en çok istedikleri çareden kaçarlar derken, II. James'in kendi sonunu kendi getirdiğine ve yanına aldığı Katolik yandaşlarının fikirlerine uyarak kendi kendine tuzak kurduğuna işaret ediyor olabilir. Genel anlamda kralların karar alırken parlamentoyu ve halkın isteklerini de göz önünde bulundurarak karar almaları gerektiğini ve ne kadar kral olarak tüm güçlerin onun ellerinde olmasına rağmen Mutlak Monarşi rejiminden ziyade Anayasal Monarşi rejimi ile hareket etmesi gerekliliğine atıfta bulunuyor olabilir.

3. Perde- Sahne: Kartaca Sarayı

[N. 37 – Song]

DIDO: When I am laid in earth, may my wrongs create no trouble in thy breast; remember me, but ah! forget my fate.

[No. 37 – Arya]

DIDO: Toprağa verildiğimde, haksızlıklarım yüreğinde bir sıkıntıya dönüşmesin; beni hatırla, ama ah! yazgımı unut.

Dido "haksızlıklarım yüreğinde bir sıkıntıya dönüşmesin, beni hatırla ama yazgımı unut" derken aslında bu sözü bir uyarı veya öğüt gibi görünmektedir. Ülkenin başına gelen bu kötü durum ümidinizi kaybettirmesin, bu her şeyin sonu değil. Önemli olan İngiltere'nin ve İngiliz halkının refahı. Bu yaşanılan kötülükleri unut, İngiltere'nin kaderini ve geleceğini hatırla, bunun için çabala. Bu üzücü hadise umutsuzluk aşılamasın, daha iyiye giden bu yolda, İngiliz halkına bir ders olsun. Bir önceki sözlerde de bahsedildiği gibi Dido'nun buradaki sözleri Anayasal Monarşi'nin ve soylu krallık tahtının korunması ve düzenin devam etmesi gerekliliğine yapılan bir atıftır. Şimdilik Dido ölüme doğru gitmektedir, İngiliz halkının Kral II. James'e olan bağlılığı ve inancı yitip gitmektedir fakat bu İngiliz halkının umut içerisinde inancını yitirişini temsil etmektedir. Anayasal Monarşiye ve ülkelerini refaha götürecek bir kralın onları yöneteceğine olan inançları hala yerli yerindedir.

[N. 38 – Chorus]

CHORUS: With drooping wings you Cupids come, to scatter roses on her tomb. Soft and gentle as her heart keep here your watch, and never part.

[No. 38 – Koro]

KORO: Ey kanatları düşmüş Aşk Tanrıları, gelin, mezarına güller serpin. Kalbi kadar yumuşak ve nazik olun, burada nöbet tutun ve asla ayrılmayın.

Burada koronun da belirttiği gibi, aşk tanrıları Dido'nun mezarına güller serperler ve orada nöbet tutarlar. Bu, İngiliz halkının tüm bu olanlara rağmen refaha ulaşacağına ve Monarşik düzene dair inançlarını yitirmediğinin bir temsilidir. II. James, dinlere karşı hoşgörüsü altında baskıcı bir rejim ile parlamentoyu ve halkın inançlarını zedelese de, İngiliz halkı gelecek yeni krala ve Anayasal Monarşi'nin devam edeceğine dair umutlarını kaybetmemiştir. Bu bir son değildir, yeni bir başlangıç için güç toplamaktır. Bunun bir temsili olarak aşk tanrıları Dido'nun mezarı üzerinde nöbet tutar ve onun mezarına güller bırakırlar.

DIDO: Thus on the fatal banks of Nile, weeps the deceitful crocodile; thus hypocrites, that murder act, make heaven and gods the authors of the fact.

DIDO: Nil'in uğursuz kıyılarında böyle ağlar sahtekâr timsahlar; tıpkı katliam yapan ikiyüzlüler gibi, cenneti ve tanrıları suçlarının bahanesi yaparlar.

Önceki kısımda bahsedilen Dido'nun kullandığı timsah alegorisi burada, kendi yanlış seçimlerini başka kişilerin veya durumların iradesinden sorumlu tutan ve bu durumda ikiyüzlülük yapan yöneticiler için kullanılan bir ifadedir. Bu yöneticiler dini, bir silah olarak kullanmaktadırlar. Seçimlerini ve eylemlerini tanrının buyruğu ve dinin gerekliliği olarak lanse ederler. Bu da kötü sonuçların sorumluluğunu üzerlerinden atmanın bir yoludur. Dido bu sözlerini doğrudan Aeneas için söylemektedir. İngiliz halkının II. James'e yönelik ve aynı zamanda gelecekteki yöneticilere yönelik bir uyarısı olabilir.

4.2.2. Tarihi olaylar

1. Perde- Sahne: Saray

[N. 4 – Chorus]	[No. 4 – Koro]
CHORUS: When monarchs unite how happy their state, they triumph at once on their foes and their fate.	**KORO:** Hükümdarlar birleştiğinde ne mutludur halleri, bir anda hem düşmanlarına hem de kaderlerine galip gelirler.

Koronun bu sözleri yaygın bir görüşe dayanarak 1689 tarihinde III. William ve Mary'nin tahta çıkışına yapılan bir övgüdür. Diğer bir görüş olarak da Dido'nun İngiliz halkını, Aeneas'ın da II. James'i temsil ettiği bir alegorik okumada, o zaman kralın tahta çıkışının halkın ve kralın evliliği olarak nitelendirildiği düşünce arka planı ile de bu sözlerin II. James'in tahta çıkışını da simgelediği söylenebilir (Walkling, 1995).

2. Perde- Sahne: Mağara

[N. 19 – Duet]	[No. 19 – Düet]
TWO WITCHES: But e'er we, we this perform, we'll conjure for a storm to mar their hunting sport and drive 'em back to court.	**İKİ CADI:** Ama bunu yapmadan önce, bir fırtına çağıracağız; av eğlencelerini bozmak ve onları saraya geri sürmek için.
…	
DIDO: The skies are clouded, hark! how thunder rends the mountain oaks asunder.	**DIDO:** Gökyüzü karardı, dinleyin! Gök gürültüsü dağlardaki meşe ağaçlarını nasıl da parçalıyor!
[N. 26 – Song and Chorus]	[No. 26 – Şarkı ve Koro]
BELINDA: Haste, haste to town, this open field no shelter from the storm can yield.	**BELINDA:** Acele edin, acele edin şehre; bu açık alan fırtınadan hiçbir koruma sağlamaz.
CHORUS: Haste, haste to town, this open field no shelter from the storm can yield.	**KORO:** Acele edin, acele edin şehre; bu açık alan fırtınadan hiçbir koruma sağlamaz.

II. James tahta ilk çıktığında Protestan halk arasında bir gerilim yaşanır. Bunun sebebi II. James'in Katolik oluşudur. Buna karşın yeni kral tahta çıkışıyla birlikte halka ve inançlarına karşı hoşgörülü olacağına, Protestanlara karşı olmayacağına ve her şeyin olduğu gibi süreceğine dair bir tavır takınır fakat sonrasında bu tavrını bozacak ve Katolik yandaşlarını kayırmaya başlayacaktır. Onları yavaş yavaş Saraya ve yönetimde söz sahibi olabilecekleri bir konuma getirmeye başlamaktadır (Harris E. , 2018; Harris T. , 2007).

James'in bu tutumu İngiltere'de yaşanan bir dizi olay ile gözlemlenebilir. Bunlardan ilki Test Kanunlarını yürürlükten kaldırması ve bu sayede Katolik yandaşlarını orduya ve Saraya sokabilecek olmasıdır. Bu anlamdaki ikinci girişimi ise Hoşgörü bildirgesi yayınlamasıdır. Bu bildirgeler kısaca: Hangi dinden olursa olsun kişinin kamuda görev alabileceğini, dini inançlarından dolayı ceza almış kişilerin serbest bırakılmasını öngören bir yapıdadır. II. James bu kararları parlamentonun onayı ve fikri olmadan almak istemiştir ve bu sebeple onun halk ve parlamento üzerinde kurduğu bu baskıcı rejim Kabul görmemiştir (Claydon, 2004).

Bu olaylar Dido ve Aeneas operasında olay akışı sırasında karşımıza çıkar. Mağara sahnesi ile birlikte Cadıların yaptığı büyü ve arkasından gelen fırtına aslında II. James'in Katolikleri saraya sokmak için attığı ilk adımları simgeler. Bu olaylar yaşanırken Dido'nun fırtına sırasında duyduğu korku Protestanların II. James'in eylemleri karşısında duyduğu huzursuzluğu ve korkuyu simgeler. Operadaki kırılma anı işte bu fırtınadır ve bu fırtınanın simgelediği siyasi durum da tarihteki kırılma anlarıdır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma Henry Purcell'in Dido ve Aeneas operasını politik bağlamda inceleyerek, edebi kimliğinin yanı sıra, yazıldığı dönemin siyasi atmosferine dair göndermeler içerdiğini ortaya koymuştur. 17. yüzyıldaki siyasi çalkantılar, Nahum Tate'nin librettosunda alegorik bir anlatımla kaleme alınmıştır. Tate'nin librettosunun yalnızca Antik döneme ait Mitolojik bir anlatım olmadığını, yazıldığı dönemin siyasi bağlamı göz önüne alındığında, bu Antik aşk hikayesinin ötesinde anlamlar barındırdığı çok katmanlı anlam yapısına dikkat çekilmiştir.

Yapılan tematik analiz sonucunda, librettoda adı geçen karakterlerin dramatik yapılarının, İngiltere tarihindeki "Muhteşem Devrim" olarak tarihte yerini almış politik çalkantılar, tarihi olaylar ve figürlerle ilişkilendirilebileceği görülmüştür. Araştırma sorularının ilkinin cevabı olarak: II. James tarihi figürü alegorik anlatıda Aeneas karakteri ile ilişkilendirilmiştir. Anenas karakteri hatalar yapabilen ve kandırılmaya müsait bir insan tiplemesi olarak işlenmiştir fakat karakterin Virgil'in efsanesindeki karakteristik özelliği bir kahraman gibi yansıtılmıştır. (Walkling) Tate'nin Aeneas karakteri üzerinde yaptığı bu değişim, kutsal olarak görülen kral figürünün de hatalar yapabileceğini ve halk gibi onun da insana özgü özelliklere sahip olabileceğini yansıtabilmek içindir. Aeneas karakteri, Dido'yu terk ederek ve ona verdiği sözlere rağmen ihanet ederek, tahtını ve ülkesini terk eden ve halkına verdiği sözleri tutmayan bir lider konumundadır. Bu yönüyle II. James'i alegorik açıdan yansıtmaktadır.

Dido karakteri, İngiliz halkını ve İngiliz halkının duygusal ve inançsal açıdan krala bağlılığını alegorik açıdan temsil etmektedir. İlk başta İngiliz halkının, düzeni bozmayacağına dair sözler veren kralı II. James'e inandığı gibi o da Aeneas'a inanmıştır ve sonucunda sözlerini tutmayan kral gibi Aeneas da Dido'ya verdiği sözleri tutmamıştır. Aeneas Dido'yu terk etmeye geldiğinde karşısında kendisinin aksine güçlü ve kararlı bir kadın ile karşılaşmıştır. Aeneas gitme kararından vazgeçse bile Dido bunu kabul etmemiş ve gitmesini istemiştir. İngiliz halkı da II. James'in verdiği sözleri yerine getirmemesi üzerine onu tahttan indirmesi için William'ı çağırmak konusunda kararlıdır. Dido karakteri bu terk

ediliş üzerine kahrından ölmektedir. Dido'nun bu ölümü, II. James'in tutumlarına karşı ona olan inancını ve umudunu kaybeden halkın çöküşünün bir metaforudur.

Büyücü cadılar ise II. James'in kafasını karıştıran Katolik yandaşların bir temsili olarak yorumlanmıştır. Genellikle o dönemin Masque ve diğer müzikal formlarında da cadı figürleri Katolikleri, ihaneti, ikiyüzlülüğü, kötü liderleri temsilen sıklıkla kullanılmaktaydı. Cadıların Dido'nun refahına karşı sebepsiz bir nefretleri vardır ve bu nefreti Aeneas ve Dido'yu ayırarak eyleme dökmek istemektedirler. Tanrı Merkür kılığındaki cadı Aeneas'ı yalnızken kandırır ve cadıların onları ayırma planları işlemeye başlar. Katolik yandaşların, II. James'in yavaş yavaş aklına girerek Protestan İngiliz halkının huzurunu bozma planları operada, cadılar ve eylemleri ile temsil edilmiştir.

İngiliz siyasetindeki tarihi figürler ve operadaki karakterlerin benzer nitelikleri ve durumları göz önünde bulundurulduğunda, bu karakterlerin, İngiliz politikasındaki figürlerin alegorik açıdan birer temsili olabileceği ortaya konmuştur.

Prolog metninin, tanrıların diyaloglarından oluşan mitolojik anlatımı, alegorik bir incelemeye tabii tutulduğunda aslında 17. yüzyıl İngiltere'sinin politik ve sosyal yapısını ufak göndermelerle ve karakter temsilleriyle birlikte içinde barındırmaktadır. Bu yönüyle araştırma sorularının ikincisi yanıtlanmıştır.

Prolog metninde aslında tanrıça Venüs'ün doğuşu anlatılmaktadır. Tanrı Phoebus, orada bulunan diğer deniz ve kara varlıklarından tanrı Venüs'e saygı ve bağlılıklarını sunmalarını istemektedir. Bu yönüyle bakıldığında burada Venüs, Kral II. James'i temsil ederken; Phoebus da, II. James'in tahta çıkabilmesi için çeşitli stratejiler uygulayan II. Charles'ı temsil etmektedir. Phoebus'un temsil ettiği tarihi figür hakkındaki diğer bir görüş ise İngiliz halkını temsil ettiği yönündedir. Phoebus, İngiliz halkının Kral II. James'in tahta çıkışı hakkındaki tereddütlerini temsil etmektedir. Prolog kısmında, II. James tahta çıkmadan önce İngiliz halkının ona olan tutum ve düşüncelerinin bir yansıması alegorik bir anlatımda işlenmektedir. Nitekim zıt görüşler ve tereddütlerin sonunda, II. James İngiltere kralı unvanını almaktadır.

Tarihi figürler ve karakterlerin alegorik açıdan bağdaşmasının yanı sıra; Tarihteki politik olaylar da librettoda alegorik açıdan yorumlanmıştır. Cadıların yarattığı ilk fırtına anı, II. James'in Test Kanunu feshetmek gibi almış olduğu ilk yıkıcı kararı temsil etmektedir. II. James'in Katoliklere olan korkuyu körüklemesi, bu fırtına anı ile temsil edilir. Aeneas'ın Dido'yu terk edişi, Kral II. James'in, tahtını ve İngiliz halkını terk ederek

Fransa'ya kaçışını temsil etmektedir. Öte yandan, büyücü cadıların entrikaları ve Aeneas'ı kandırması, II. James'in Katolik yandaşlar tarafından yanlış yönlendirilmesini ve Katolik inancının devlet işlerine yayılma korkusunu alegorik olarak anlatmaktadır. Böylece araştırma sorularından üçüncüsüne yanıt bulunmuştur.

Araştırma sorularının dördüncüsüne bir yanıt olarak, Dido ve Aeneas operası, içerdiği alegorik temsilleri, karakterlerin yanı sıra tarihi olaylar üzerinden de yaparak, bu operanın o dönemin siyasilerine ve halkına bazı öğütler ve uyarılarda bulunmasına da yer açmıştır. Dido'nun Aeneas'ın onu terk etmesi üzerine sarf ettiği sözleri, yöneticilerin ve kralların, yaptıkları hataların sorumluluğunu üzerlerine almayıp; bu hatadan başkalarını veya dini de işin içine katarak tanrıyı sorumlu tuttukları üzerine yapılan bir eleştiri ve uyarıdır.

Aeneas'ın Dido'yu terk etmesi ve sonucunda pişman olup geri dönmek istemesi fakat karşılığında sert bir şekilde reddedilmesi; kral ne kadar kutsal sayılsa da eğer ülkesini yanlış kararlar ile yönetmeye kalkarsa, halkın iradesi ve gücü ile tahtından indirileceğine dair bir uyarıdır.

Dido'nun mezarına güller serpilmesi ve aşk tanrılarının onun mezarı başında nöbet tutması metaforu aslında İngiliz halkının, II. James'in yönetiminde kaybettikleri refahlarının ve umutlarının, Monarşik düzenin devam etmesiyle ve ülkesini düşünen yeni bir kralın gelişi ile birlikte tekrar dirileceğine dair inancı temsil etmektedir.

Bu çalışma ve bu çalışmada elde edilen bulgular sonucunda, ileride bu ve bununla ilişkili konulara yönelik şu çalışmalar uygulanabilir:

1. Dido ve Aeneas operası, edebiyat, tarih, müzikoloji vb. alanlar gibi birçok disiplinlerarası alandaki uygulamalar ile birlikte incelenerek, alegorik opera incelemelerine ışık tutabilecek daha geniş kapsamlı bir çalışma niteliği ortaya koyarak literatüre büyük bir katkı sağlayabilir.
2. Dido ve Aeneas operası gibi, Henry Purcell'in *King Arthur* operası ve Nahum Tate'nin kaleminden çıkan ve Virgil'in Aeneid Destanından esinlenmiş olduğu oyunu *Brutus of Alba* gibi yapıtlar da alegorik açıdan incelenebilir. Böylece, o dönemin kültürel ve siyasi özellikleri hakkında ve dönem müziğinde kullanılan alegorik anlatıma ilişkin daha kapsamlı bir bilgi havuzu oluşabilir. Bu yapıtların alegorik incelemelerinden elde edilen veriler, Henry Purcell'in Dido ve Aeneas Operasına ilişkin araştırmaların ve incelemelerin de gelişmesine katkıda bulunabilir.

3. Dido ve Aeneas operasının arka planını ve asıl anlatmak istediği konuyu bilmek, sahnede bu eseri sergileyenler ve bu eseri dinleyen seyirciler açısından daha içselleştirilmiş ve anlamlandırılmış şekilde sahnelenebilir ve dinlenebilir.

4. Barok döneme ait bu eserin sahnelenmesinde, tarihsel bilinç içerisindeki yaklaşımlar önemsenmelidir. (*Historically Informed Performance*). Dido ve Aeneas operasının bu yaklaşım ile sergilenmesi, operanın çok katmanlı anlam yapısını daha etkileyici bir şekilde yansıtacaktır.

5. Bu tür araştırmalar, sahne sanatları alanında eğitim alan veya almış olan sanatçıların performanslarını, esere ve eserin yazıldığı döneme ilişkin politik ve kültürel farkındalıklarının artması sebebi ile daha bilinçli ve farkındalıklı kılacaktır.

6. Alanında uzman bir müzik bilimci tarafından, libretto ile müzik ilişkisi daha ayrıntılı bir şekilde incelenirse, eserdeki söz ve müziğin birbiri ile olan ilişkilerinin anlama ne şekilde yansıdığı ortaya konulabilir.

KAYNAKLAR

Açıl, B. (2014). Bir Tür mü Tarz mı? Klasik Türk Edebiyatında Alegori. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi, sy. 37*.

Akşit, O. (1965). Vergilius Aenenas. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları*.

Altar, C. M. (1982). *Opera Tarihi 1.* Kültür Ve Turizm Yayınları.

Altınel, A. B.-İ. (2006). *Müziği Yaratanlar: Barok Dönem.* İstanbul: Dünya Yayıncılık AŞ.

Asch, D. v. (1997). *PURCELL: Dido and Aeneas.* Naxos.

Aydın, A. (2024). *Semboller, Alegoriler, Mozart ve Son Operası Sihirli Flüt.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Aydoğan, M. (2016). *Kuramsal Aktarım*. 06 13, 2025 tarihinde http://kuramsalaktarim.blogspot.com/2016/08/ingiliz-demokrasisi-ve-ingilterede.html adresinden alındı

Aygül, İ. (2024, 02 02). *Platon'un Mağara Alegorisi*. 05 21, 2025 tarihinde evrim ağacı: https://evrimagaci.org/blog/platonun-magara-alegorisi-16700 adresinden alındı

Baysoy, D. (1996). *Orwell's Anımal Farm As A Political Satire.* Lefkoşa: Near East University Faculty of Arts and Sciences.

Britannica, T. E. (2025, 02 26). *Allegory*. 04 10, 2025 tarihinde Encyclopedia Britannica: https://www.britannica.com/art/allegory-art-and-literature adresinden alındı

Brooks, C. (2020). Western Civilization: A Concise History. C. Brooks içinde, *Western Civilization: A Concise History.* Nscc Pressbooks.

Büke, A., & Sonakın, İ. M. (2021). *Müziği Yaratanlar - Barok Dönem* . İstanbul: Epsilon Yayınevi.

Bukofzer, M. (1939). Allegory in Baroque Music. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*.

Butt, J. (2002). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance.* Cambridge University Press.

Carpenter, A. (2009, Ekim). 04 13, 2025 tarihinde Dictionary of Irish Biography: https://www.dib.ie/biography/tate-teate-nahum-a8467 adresinden alındı

Chafe, E. (1981). Key Structure and Tonal Allegory in the Passions of J. S. Bach: An Introduction. *Current Musicology, 0(31), 39*.

Claydon, T. (2004). *William III and the Godly Revolution* . Cambridge University Press.

Closterman, J. (1695). Henry Purcell [Portrait]. *Henry Purcell.* National Portrait Gallery, London. 06 20, 2025 tarihinde https://www.npg.org.uk/collections/search/use-this-image/?mkey=mw05172 adresinden alındı

Cohen, M. (1998). *Wagner as a Problem.* German Politics and Society.

Creswell, D., & Creswell, J. W. (2022). *Research Design.* SAGE Publications, Inc.

Degas, E. (1857). Dante and Virgil. *Dante and Virgil.* Paris. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358790 adresinden alındı

Deliorman, C. C., Türkmen, O., & Orhon, O. (2020, April 26). Nasıl Dinlemeli?, Lully - Purcell.

Erhat, A. (1944). Vergilius Tefsirlerinin Gelişmesi. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 10.

Frank, T. (2004). *Vergil: A Biography.*

Glorious Revolution, National Army Museum. (2025). 04 21, 2025 tarihinde National Army Museum: https://www.nam.ac.uk/explore/army-and-glorious-revolution adresinden alındı

Göktepe, M. E. (2014). *Dil ve Müziğin Karşılaştırılması* . Ankara: Phoenix Yayınevi.

Goldensohn, B. (1996). Wagner and Antisemitism. *Salmagundi, 112*, 246–254.

Griffiths, P. (2006). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi.* İngiltere: Cambridge University Press.

Güleroğlu, S. (2024). *Dilin Anlam Dünyası: Alegori, Metafor, Mecaz ve Benzetme.* Pamukkale Üniversitesi.

Halsall, P. (1998). *Suetonius: The Life of Vergil.* içinde New York: Fordham University.

Harris, E. (2018). *Henry Purcell's Dido and Aeneas,.* New York: Oxford Univercity Press.

Harris, T. (2007). *Revolution : the great crisis of the British monarchy.* London: Penguin.

Hart, J. (2003). Recalcitrance and Reformation: Vir ance and Reformation: Virgil, Pur gil, Purcell, and T cell, and Tate's Dido and. s. Article 9, Volume 3.

Hill, C. (2015). 1640 İngiliz Devrimi.

History.com Editors. (2019). *History.com*. 05 08, 2025 tarihinde https://www.history.com/topics/european-history/glorious-revolution adresinden alındı

Holman, P. (1994). Henry Purcell. *Oxford University Press*.

Holman, P., & Thompson, R. (2015). *Henry Purcell (ii)*. 05 09, 2025 tarihinde Grove Music Online: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278249 adresinden alındı

Jackson, K., & Bazeley, P. (2019). Qualitative Data Analysis with NVivo (3rd ed.). SAGE Publications.

James, I. (1688). The King's letter to the general of his army: With the general's letter to the Prince of Orange [Manuscript letter, facsimile]. London, National Army Museum. 06 01, 2025 tarihinde https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=1988-06-27-5 adresinden alındı

Koç, A. K. (2017). *Paradigmatik Devrim: 1688 İngiliz Devrimi.* Bursa.

Küçükaytekin, D. (2015). *Vergillious Aeneas.* İzmir: Ege Üniversitesi Arkeoloji Anabilim Dalı.

Marabello, T. Q. (2023, 06 06). *EuroClio.eu*. 06 05, 2025 tarihinde https://euroclio.eu/resource/was-the-glorious-revolution-really-glorious/ adresinden alındı

Monzon, M. J. (2021, February 15). *Henry Purcell's Dido And Aeneas Analysis*. 05 14, 2025 tarihinde miaestunemelomane.wordpress.com: https://miaestunemelomane.wordpress.com/2021/02/15/henry-purcells-dido-and-aeneas-analysis/ adresinden alındı

Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan Sözlük - Çağdaş Türkçenin Etimolojisi.* İstanbul: Liber Plus Yayınlan.

Paxton, J. (2025). *Dido and Aeneas Analysis*. 07 4, 2025 tarihinde IB Music: https://www.ibmidatlantic.org/Music_Net/Dido%20and%20Aeneas%20analysis.pdf adresinden alındı

Purcell, H. (1889). Dido and Aeneas. *The Works Of Henry Purcel Volume III Dido and Aeneas.* London.

Purcell, H. (1997). PURCELL: Dido and Aeneas [S. B. Ensemble tarafından kaydedildi]. Naxos.

Purcell, H. (2007). PURCELL: Dido and Aeneas (Flagstad, Schwarzkopf, Hemsley) [T. M. Jones tarafından kaydedildi]. Naxos.

Ribera, J. d. (1620). Virgil. *Virgil.* Cleveland Museum of Art, İtalya. 06 06, 2025 tarihinde https://www.clevelandart.org/art/1928.774 adresinden alındı

Richards, I. A. (1965). The Philosophy of Rhetoric. Oxford University Press.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi Cilt 3.* Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Scott-Thomas, H. F. (1934). Nahum Tate and the Seventeenth Century. *The Johns Hopkins University Press*, 250-275 .

Şenürkmez, İ. B.-K. (2018). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Songul, G. (2013). *Aenenas Efsanesi'nin Roma ve Troia İlişkilerine Yansıması.* Çanakkale : Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Tate, N., & Purcell, H. (1689). Dido and Aeneas. *Dido ans Aeneas Libretto.* London.

Terrier, A. (2022). *PURCELL, H.: Dido and Aeneas CD (Opéra Comique, 2008).* Naxos.

The Editors of TDK Sözlük. (2025). *metafor*. 04 04, 2025 tarihinde TDK sözlük: https://sozluk.gov.tr adresinden alındı

Vallance, E. (2011). 04 01, 2025 tarihinde BBC: https://www.bbc.co.uk/history/british/civil_war_revolution/glorious_revolution_01.shtml adresinden alındı

Walkling, A. R. (1995). Political Allegory in Purcell's 'Dido and Aeneas'. *Oxford University Press*, 540-571.

Wasson, D. L. (2017, 06 12). *Vergilius*. 05 14, 2025 tarihinde worldhistory.org: https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-784/vergilius/ adresinden alındı

Welch, A. (2009). The cultural politics of Dido and Aeneas. *Cambridge Opera Journal*, 1-26.

Westrup, J. (2024). *Henry Purcell*. 04 21, 2025 tarihinde Britannica Web site: https://www.britannica.com/biography/Henry-Purcell adresinden alındı

White, B. (2009). Letter from Aleppo: dating the Chelsea School performance of Dido and Aeneas. *Early Music*, 417–428.

Xie, T. (2020). *An Analysis of Political Allegory in Animal Farm.* Qingdao: Ocean University of China.

Yay, S., & Aktan, C. C. (2019). Tesviyeciler Hareketi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*.

Yıldırım, P. D., & Şimşek, P. (2021). *Nitel Araştırma Yöntemleri.* Seçkin Yayıncılık.