

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
OPERA ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇAĞDAŞ TÜRK OPERA SANATININ İÇİNDE
AHMED ADNAN SAYGUN'UN OPERALARININ
DRAMATURJİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Güzide Berran GÖNEN

Danışman
Yrd.Doç. Demet EYTEMİZ

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Opera Sanatının içinde Ahmed Adnan Saygun’un operalarının dramaturjik açıdan incelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..../..../2008

Güzide Berran GÖNEN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .../.../.... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göreOpera Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi'ninkonulu tezi incelenmiş ve aday .../.../... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içerisinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRENİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniversite Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı : GÖNEN

Adı: Güzide Berran

Tezin Türkçe Adı: Çağdaş Türk Opera Sanatın İçinde Ahmed Adnan Saygun'un Operalarının Dramaturjik Açından İncelenmesi

Tezin Yabancı Dildeki Adı: The Analysis Of The Operas Of Ahmed Adnan Saygun From The Point Of View Of Dramaturgy Within The Contemporary Turkish Art Of Opera.

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü

Fakülte: Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yıl:2008

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Dili: Türkçe

Yüksek Lisans :

Sayfa Sayısı: 347

Doktora:

Referans Sayısı: 64

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Unvanı: Yrd.Doç

Adı: Demet

Soyadı: EYTEMİZ

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Ahmed Adnan SAYGUN
2. Dramaturji
3. Saygun Operaları
4. Libretto
5. Müzikal Opera İncelemesi

İngilizce Yabancı Kelimeler:

- 1.Ahmed Adnan SAYGUN
- 2.Dramaturgy
3. Saygun's Operas
4. Libretto
5. Musical Opera Analysis

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayımlanmasını istiyorum. Evet

Hayır

ÖZET

Ahmed Adnan Saygun, Cumhuriyetimizin ilk kuşak bestecileri arasında yer alan bir sanatçıdır. Eserlerinin yanı sıra; kişiliği, eğitimciliği, etnomüzikolojik çalışmaları ve düşünceleri ile çağdaş müzik tarihimizde önemli bir yer edinmiştir. Onun yaşam öyküsü ise aynı zamanda müzik ağırlıklı kültür tarihimizdir. Bu çalışma, Ahmed Adnan Saygun Operalarının Çağdaş Türk Opera Sanatının İçindeki yeri ve önemini vurgulamak ve bu operaları dramaturjik açıdan inceleyerek kültür tarihimizi daha da yakından öğrenmek ve öğrendiklerimizi aktarmak için hazırlanmıştır.

Tez içeriği, Türk operaları üzerine yeterli kaynak olmamasına rağmen, birtakım yazılı kaynaklar toplandıktan ve konuyla bağlantılı kişilerle yüzyüze görüşüldükten sonra elde edilen bilgileri genelden özele doğru kronolojik bölümlere ayırarak hazırlandı.

Tez geneli ise üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, dünyada ve Türkiye’de opera sanatına genel bir bakış incelenmiştir.

İkinci bölümde, Ahmed Adnan Saygun’un yaşam öyküsü, yaşadığı dönem ve dünya görüşü ile sanat anlayışı açıklanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise, Saygun operalarının dramatik yapısı içeriğinde kimlik, ortam ve dramaturji çözümlemesi yapılp herbirinden elde edilen bileşimlerle anlatılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada çağdaş Türk bestecisi tanıtılırken, opera alanını temel alarak cumhuriyetimizin değerleri de anlatılmaya çalışılmıştır. Elde edilen birikimler XX. ve XXI. yüzyıl müziğine ışık tutmuştur.

ABSTRACT

Ahmed Adnan Saygun, a composer from the first generation of composers of our Republic, is a musician who deserves an important place in the Turkish history of music with his personality, his work as an educationalist, his ethnomusicological studies and his ideas as well as his musical compositions. His life history is concurrent with our cultural history and especially our history of music. This study undertakes to highlight the place and importance of the Turkish opera analysis of Ahmed Adnan Saygun from a contemporary and dramatical point of view and and thus find out more about our cultural history and to pass on what we have learned.

The contents of this thesis have been prepared by organising the information obtained from written sources on Turkish operas, however limited these sources are, and through face-to-face interviews with people related to the subject, in chronological order ranging from general to specific.

The thesis overall consists of three parts.

The first part encompasses an overview of the art of opera in the world and in Turkey.

The second part delineates the life history of Ahmed Adnan Saygun, his era, his worldview and his concept of art.

The third part presents an analysis of identity, milieu and dramaturgy within the dramatical structure of Saygun's operas and explains the synthesis obtained from each of these.

As a result, while presenting the contemporary Turkish composer, this study also helps depict the values of our republic based on the field of opera and the information obtained sheds light to the music of XXth and XXIst centuries.

ÖNSÖZ

Ahmed Adnan Saygun, “Türk Beşleri” olarak adlandırılan Cumhuriyet’in ilk kuşak bestecileri arasında, kişiliği, olaylara bakışı, eğitimi ve yapıtları ile hep yalnız ve özgün bir yerde durmuş ya da durmayı istemiştir. Müziğinin üretimi sürecinde hep özde saklı olana önem vermesi onun en önemli özelliğidir. Duyguyu temel alsa da düşünceleştirme sürecinde kullanacağı tüm malzemeleri, bir bilim adamı gözüyle inceleyip, sınıflandırıp, karşılaştırıp, ilişkilerini kurarak yaratıcı kişiliği ile yeniden bir araya getirdiğinde, ortaya çıkan yapının özü anlatmada en sağlam zemini oluşturacağına inanmaktadır. Saygun için bir müzik eserinde anlamlı olan bu özdür. Bu özü de opera eserlerinde çok iyi kullanmıştır. Bunu dinleyiciye aktarabilmek adına doğu ve batı enstrümanlarının tınlarının birleşimi altında makamsal yapıları ve geleneksel halk türkülerini kullanmıştır. Bu birleşimin oluşturacağı yeni bir müziksel fikrin sağlamlığı ancak zaman içinde gelişmiş olan kökün bulunup incelenmesine bağlıdır.

Tezin içeriğinde yer alan Ahmed Adnan Saygun aynı zamanda Cumhuriyetimizin bütün aydınlık değerlerini de taşıyan bir sanatçısıdır. Bu bağlamda “Özsoy, Taşbebek, Kerem, Köroğlu ve Gılgames Operaları” bütün değerlerin karışımını hem gelenekçi hem de evrensel bir biçimde yansıtmaktadır. Bu operaların konuları, müzikal yapıları, dramaturjik çözümlenmeleri ve içerdikleri evrensel mesajlarıyla, sunulan bu çalışmanın içeriğinde derinlemesine incelenmiştir.

Tez tasarımına yön veren tüm yüksek lisans öğrenimim boyunca bana emek veren ve beni destekleyen değerli hocam, danışmanım Sayın Yrd. Doç. Demet EYTEMİZ’e, konu hakkındaki değerli önerileriyle beni aydınlatan Sayın Prof. Dr. Murat TUNCAY’a, tezin yazılış aşamasında kaynaklara ulaşmamda yol gösteren ve engin bilgilerini benimle paylaşan devlet sanatçısı ve orkestra şefi Sayın Rengim GÖKMEN’e, şahsi katkılarından dolayı İZDOB dramaturgu Sayın Serdar ONGURLAR’a ve tüm öğrenim yaşamım boyunca özverili tutumlarıyla beni destekleyen aileme engin teşekkürlerimi sunarım.

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

OPERA ANASANAT DALI

Tez Konusu: ÇAĞDAŞ TÜRK OPERA SANATININ İÇİNDE AHMED ADNAN SAYGUN'UN OPERALARININ DRAMATURJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Hazırlayan: Güzide Berran GÖNEN

Danışman: Yrd.Doç.Demet EYTEMİZ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	xv
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	xvi
EKLER LİSTESİ.....	xvii
GİRİŞ.....	xviii

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE OPERA

1.1 Dünyada Opera.....	1
1.2 Cumhuriyet Öncesinde Türkiye'de Opera.....	21
1.3 Cumhuriyet Dönemindeki Opera.....	25

İKİNCİ BÖLÜM
AHMED ADNAN SAYGUN

2.1 Yaşam Öyküsü.....	33
2.2 Bestecilik Döneminde Yaşadığı Siyasal ve Toplumsal Koşullar.....	39
2.3 Dünya Görüşü ve Sanat Anlayışı.....	69
2.4 Opera Dışındaki Yapıtları.....	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
OPERALARIN DRAMATİK YAPISI

3.1 ÖZSOY.....	77
3.1.1 Kimlik Çözümlemesi.....	77
3.1.1.1 Operanın Adı.....	77
3.1.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma.....	77
3.1.1.3 Yazarı ve Yaşam Öyküsü.....	77
3.1.1.4 Libretto.....	78
3.1.1.5 Konu.....	91
3.1.1.6 Kişiler.....	95
3.1.1.7 Dekor.....	95
3.1.1.8 Operanın İlk Sahnelenişi.....	95
3.1.1.9 Temsilleri.....	95
3.1.1.10 Görev Alan Sanatçılar.....	96
3.1.1.11 Basındaki Yankıları.....	99
3.1.1.12 Metnin Bulunduğu Kitaplıklar.....	99
3.1.2 Ortam Çözümlemesi.....	100
3.1.2.1 Operanın Türü.....	100
3.1.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri.....	101
3.1.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları.....	114
3.1.3 Dramaturji Çözümlemesi.....	125
3.1.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar.....	125
3.1.3.1.1 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar.....	125

3.1.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar.....	125
3.1.3.2 Kişileştirme.....	126
3.1.3.2.1 Asal Kişiler.....	126
3.1.3.2.2 Yan Kişiler.....	127
3.1.3.2.3 Figüranlar.....	127
3.1.3.3. Aksiyon Planı.....	128
3.1.3.4 Olay Dizisi.....	128
3.1.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı.....	129
3.1.3.5.1 Tarihsel.....	129
3.1.3.5.2 Didaktik-Öğretici.....	131
3.1.3.5.3 Dinsel.....	132
3.2 TAŞBEBEK.....	137
3.2.1 Kimlik Çözümlemesi.....	137
3.2.1.1 Operanın Adı.....	137
3.2.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma.....	137
3.2.1.3 Yazarı.....	137
3.2.1.4 Libretto.....	137
3.2.1.5 Konu.....	144
3.2.1.6 Kişiler.....	144
3.2.1.7 Dekor.....	144
3.2.1.8 Operanın İlk ve Tek Sahnelenişi.....	145
3.2.1.9 Görev Alan Sanatçılar.....	145
3.2.1.10 Basındaki Yankıları.....	146
3.2.1.11 Metnin ve Orkestra Düzenlemelerinin Bulunduğu Kitaplıklar.....	146
3.2.2 Ortam Çözümlemesi.....	147
3.2.2.1 Operanın Türü.....	147
3.2.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri.....	147
3.2.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları.....	152
3.2.3 Dramaturgi Çözümlemesi.....	154
3.2.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar.....	154
3.2.3.1.1 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar.....	154

3.2.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar.....	154
3.2.3.2 Kişileştirme.....	155
3.2.3.2.1 Asal Kişiler.....	155
3.2.3.2.2 Yan Kişiler.....	156
3.2.3.2.3 Figüranlar.....	156
3.2.3.3 Aksiyon Planı.....	156
3.2.3.4 Olay Dizisi.....	156
3.2.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı.....	157
3.2.3.5.1 Fantastik ve Hayal Ürünü.....	157
3.2.3.5.2 Erotik.....	158
3.2.3.5.3 Tarihsel.....	160
3.2.3.5.4 Lirik : Aşk.....	161
3.2.3.5.5 Psikolojik : Düş Kırıklığı.....	162
3.3 KEREM.....	164
3.3.1 Kimlik Çözümlemesi.....	164
3.3.1.1 Operanın Adı.....	164
3.3.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma.....	164
3.3.1.3 Yazarı ve Yaşam Öyküsü.....	164
3.3.1.4 Libretto.....	166
3.3.1.5 Konu.....	189
3.3.1.6 Kişiler.....	192
3.3.1.7 Dekor.....	193
3.3.1.8 Operanın İlk Sahnelenişi.....	193
3.3.1.9 Temsilleri.....	193
3.3.1.10 Görev Alan Sanatçılar.....	194
3.3.1.11 Basındaki Yankıları.....	196
3.3.1.12 Metnin Bulunduğu Kitaplıklar.....	197
3.3.2 Ortam Çözümlemesi.....	198
3.3.2.1 Operanın Türü.....	198
3.3.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri.....	199
3.3.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları.....	202

3.3.3 Dramaturji Çözümlemesi.....	203
3.3.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar.....	203
3.3.3.1.1 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar.....	203
3.3.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar.....	204
3.3.3.2 Kişileştirme.....	204
3.3.3.2.1 Asal Kişiler.....	204
3.3.3.2.2 Yan Kişiler.....	205
3.3.3.2.3 Figüranlar.....	205
3.3.3.3 Aksiyon Planı.....	206
3.3.3.4 Olay Dizisi.....	206
3.3.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı.....	208
3.3.3.5.1 Dinsel.....	208
3.3.3.5.2 Didaktik : Öğretici.....	210
3.3.3.5.3 Lirik : İlahi Aşk	213
3.3.3.5.4 Fantastik : Hayal Ürünü	214
3.4 KÖROĞLU.....	216
3.4.1 Kimlik Çözümlemesi.....	216
3.4.1.1 Operanın Adı.....	216
3.4.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma.....	216
3.4.1.3 Yazarı ve Yaşam Öyküsü.....	216
3.4.1.4 Libretto.....	216
3.4.1.5 Konu.....	236
3.4.1.6 Kişiler.....	239
3.4.1.7 Dekor.....	240
3.4.1.8 Operanın İlk Sahnelenişi.....	240
3.4.1.9 Görev Alan Sanatçılar.....	241
3.4.1.10 Basındaki Yankıları.....	242
3.4.1.11 Metnin Bulunduğu Kitaplıklar.....	242
3.4.2 Ortam Çözümleme.....	243
3.4.2.1 Operanın Türü.....	243
3.4.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri.....	246

3.4.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları.....	246
3.4.3 Dramaturji Çözümlemesi.....	248
3.4.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar.....	248
3.4.3.1.1 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar.....	248
3.4.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar.....	248
3.4.3.2 Kişileştirme.....	249
3.4.3.2.1 Asal Kişiler.....	249
3.4.3.2.2 Yan Kişiler.....	250
3.4.3.2.3 Figüranlar.....	251
3.4.3.3 Aksiyon Planı.....	251
3.4.3.4 Olay Dizisi.....	251
3.4.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı.....	254
3.4.3.5.1 Epik : Destansı.....	254
3.4.3.5.2. Retorik	257
3.4.3.5.3 Operanın Türünden Kaynaklanan Melodramatik Motif Epik : Destansı.....	257
3.4.3.5.4 Felsefi.....	260
3.5 GILGAMESH.....	263
3.5.1 Kimlik Çözümlemesi.....	263
3.5.1.1 Operanın Adı	263
3.5.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma.....	263
3.5.1.3 Yazarı.....	263
3.5.1.4 Libretto.....	263
3.5.1.5 Konu.....	281
3.5.1.6 Kişiler.....	284
3.5.1.7 Dekor.....	285
3.5.1.8 Operanın İlk Sahnelenişi.....	285
3.5.1.9 Metnin Bulunduğu Kitaplıklar.....	285
3.5.2 Ortam Çözümlemesi.....	286
3.5.2.1 Operanın Türü.....	286
3.5.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri.....	286

3.5.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları.....	287
3.5.3 Dramaturji Çözümlemesi.....	288
3.5.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar.....	288
3.5.3.1.2 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar.....	288
3.5.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar.....	288
3.5.3.2 Kişileştirme.....	289
3.5.3.2.1 Asal Kişiler.....	289
3.5.3.2.2 Yan Kişiler.....	290
3.5.3.2.3 Figüranlar.....	291
3.5.3.3 Aksiyon Planı.....	291
3.5.3.4 Olay Dizisi.....	291
3.5.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı.....	293
3.5.3.5.1 Epik : Destansı.....	293
3.5.3.5.2 Felsefi : Ölüm Kaygısı.....	294
3.5.3.5.3 Erotik.....	296
3.5.3.5.4 İronik : Taşlama.....	297
3.5.3.5.5 Psikolojik : Kin – Öfke.....	298
3.5.3.5.6 Lirik : Sevgi.....	298
SONUÇ.....	302
EKLER.....	304
KAYNAKÇA.....	345
ÖZGEÇMİŞ.....	348

KISALTMALAR

- SACEM: La societe de gestion collective du droit d'auteur pour la musique (Fransa'da mzk alanında kurulmuş olan ve toplam yüzbin kadar eser sahibi ve editör yesi olan telif birliği.)
- CHP: Cumhuriyet Halk Partisi
- AP: Adalet Partisi
- DP: Demokratik Parti
- TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi
- TRT: Türkiye Radyo Televizyonu
- İDOB: İstanbul Devlet Opera ve Balesi
- İZDOB: İzmir Devlet Opera ve Balesi

FOTOĞRAF LİSTESİ

- Fotoğraf 1. Ahmed Adnan Saygun
Fotoğraf 2. Saygun ve ailesi
Fotoğraf 3. Saygun Bela Bartok ile Anadolu gezisinde
Fotoğraf 4. Saygun Ankara'da kurduğu koroyu çalıştırırken
Fotoğraf 5. Ahmed Adnan Saygun Mzık Araştırma ve Eğitim Merkezi
Fotoğraf 6. Özsoy temsil afişi-1934
Fotoğraf 7. Özsoy'un 1982'deki program kitapçığı
Fotoğraf 8. Temsili gerçekleştiren ekip-1934
Fotoğraf 9. Cumhuriyet Gazetesi- 9 Kasım 2007
Fotoğraf 10. Taşbebek broşür kapağı-1934
Fotoğraf 11. Kerem broşür kapağı-1953
Fotoğraf 12. Cumhuriyet Gazetesi- 22 Mayıs1991
Fotoğraf 13. Güneş Gazetesi-10 Mayıs1991
Fotoğraf 14. Kostüm eskizleri-1973
Fotoğraf 15. Dekor eskizi-1973

EKLER LİSTESİ

- EK 1. Halk konseri afişi-1933
- EK 2. Musiki Muallim Cemiyeti'nin ilk hoca kadrosu soldan sağa: Ekrem Zeki Ün, Cezmi Ersöz, A.Adnan Saygun, N.Remzi Atak, U.Cemal Erkin
- EK 3. Saygun'un Hazar Alapınar'a Türk Beşleri hakkında yazdığı mektup
- EK 4. Saygun kendi adı verilen sokağın tabelasını çıkarken
- EK 5. Cumhuriyet Gazetesi- 9 Ocak 1991
- EK 6. Adnan Saygun adına basılan para -1991
- EK 7. Saygun Schola Cantorum'un defterinde Fişenkçi soyadını kullanıyor
- EK 8. Müzik dersinin Saygun için önemini anlatan orijinal daktilo yazısı
- EK 9. Semiha Berksoy – Süleyman Bey, Özsoy (1934)
- EK 10. Özsoy kadrosu toplu halde-1934
- EK 11. S:1. Özsoy hatıra yazısı
- EK 12. Ozanın girişi, No:6, S:11
- EK 13. No:23, S.42
- EK 14. S.13
- EK 15. S.173
- EK 16. Leyla Gencer – Aydın Gün, Kerem (1953)
- EK 17. Gülderen Onbaşıoğlu– Lütfiyar İmanov, Kerem (1990)
- EK 18. Köroğlu Operası, Şef Niyazi Tağızade-1973
- EK 19 Final, S.339
- EK 20. 17 numaradan 10 ölçü sonra
- EK 21. S.273, No:263
- EK 22. S.193 – S.194
- EK 23. S.103 – S.104
- EK 24. S.508 – S.509
- EK 25. S.590 – S.591
- EK 26. S.595 – S.596
- EK 27. Diskografi

GİRİŞ

“Bir toplumun yeni değişikliğine ölçü, musikide olabilmesi, kavrayabilmesidir. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce son genel musiki kurallarına göre işlemek gerekir; ancak bu düzeyde Türk Ulusal Musiki yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.”¹

XIX. yüzyılda Avrupa ülkelerinde ulus bilincinin gelişmesi, bunun aynı zamanda sanata da yansımaları beraberinde getirmiştir. O dönemde bestecilerin eserlerini kendi kültürel baskılardan arındırarak kendi değerlerini öne çıkarması, müzik tarihinde “Ulusal Okullar” döneminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Türkiye’de ulus bilincinin yanı sıra müzik alanında yaklaşım, Cumhuriyet’in kurulmasından sonra Atatürk devrimlerinin etkisiyle başlamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk çağdaş besteciler kuşağından biri olan Ahmed Adnan Saygun Türk opera sanatının gelişimine öncülük etmiş bir düşün adamıdır. Eserlerine Cumhuriyetimizin aydınlık değerlerini yansıtmış, bu değerlerin karışımını hem gelenekçi hem de batı kültürüne uygun evrensel bir biçimde aktarmıştır. Opera tarihi içerisinde çok önemli olan bu eserleri daha yakından incelemek ve bu alanda verilen ilk örnekler olarak dramaturjik ve müzikal yapı ilişkisinin nasıl kurulduğuna daha yakından bakmak amacı ile ayrıca geçtiğimiz yılın “Saygun’un 100.doğum yılı” olması bu çalışmanın ortaya çıkmasında önemli yer teşkil etmiştir.

Ahmed Adnan Saygun’un tüm eserleri müzikal yapı ve içerdiği evrensel özellikler bakımından ayrı bir önem taşır. Bu önem; Özsoy operasının Atatürk’ün talimatıyla bestelenip ilk Türk opera olma özelliği taşıması, Taşbebek operasının Özsoy operasının beğenisi sonucunda Atatürk tarafından bir kere daha sipariş edilmesi, ardından senfonik formda bestelenmiş ilk ulusal operamız olma özelliğini taşıyan Kerem operasının yazılması, “Grand Opera”^{*} formunda yazılmış Köroğlu operası ve daha hiç sahnelenmemiş olan “Sanatlar Birleşimi”^{**} özelliğini taşıyan Gılgameş operası ile vurgulanmaktadır.

¹ M.Kemal Atatürk, TBMM açılış konuşmasından, 1934

* Grand Opera: İçinde ağırlıklı büyük koro partilerinin bulunduğu, orkestrasyonun yüklü bir senfonik formla bezendiği bir opera türü.

** Sanatlar Birleşimi: Opera sanatının içinde müzik ağırlıklı olmasına karşın tiyatro, bale, dans, plastik sanatlar ve şiir gibi sanat dallarını birleştiren bir deyim.

Türk operasında önemli bir yer teşkil eden bu beş opera, sunulan çalışmanın içeriğinde derinlemesine incelenmiştir. Çalışmaya başlamadan önce tüm kaynaklar için belirli şehirlere gidilerek, Sayın devlet sanatçısı ve orkestra şefi Rengim GÖKMEN, Sayın Doç.Gülper REFİĞ, Sayın Kemal KÜÇÜK ve Sayın Serdar ONGURLAR'ın kütüphanelerinde bulunan değerli kaynaklardan yararlanılmış; Saygun Eğitim ve Araştırma Merkezi, Sevda Cenap And Vakfı, İstanbul ve İzmir Kültür Sanat Vakfı arşivi, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Bilkent Üniversitesi kütüphanelerinden ve İzmir, İstanbul ve Ankara Devlet Opera ve Balesi arşivlerinden bilgi toplanmıştır.

Tez araştırmamda çekilen zorluk, Saygun'un opera eserleri dışındaki tüm senfonik eserleri hakkında daha çok kaynak bulunması, fakat opera eserleri üzerine yeteri kadar bilgi bulunmaması, bazı librettolarının sahnelenmemiş ya da geçmiş tarihlerde sadece bir kere sahnelenmesi üzerine tekrar ele alınmamış olması ve bu yüzden partitürden el yazısı okunmaya çalışılmış olmasıdır. Elde edilen bu librettoların dramaturjik* çözümlemesinde Prof. Dr. Murat TUNCAY tarafından geliştirilen çözümleme yöntemi uygulanmıştır. Çalışmamın ekler bölümünde ise bu alanda daha sonra yapılacaklara katkıda bulunmak amacıyla Saygun'un hayatına dair önemli bulgular bulunmaktadır.

Tez konusuna köklü bir giriş sağlamak ve Cumhuriyet operası ile Saygun operalarının nerede durduğunu daha iyi değerlendirmek için Çağdaş Dünya Operası'nın ana hatlarıyla gözden geçirilmesi uygun görülmüştür.

* Dramaturgi: Dram; dramatik sanatların metni anlamına gelir, urgi ise; bilim anlamına gelmektedir. Oyun yazma, dram yapısının incelenmesidir. Dünya dillerinde dramaturgi olarak geçen bu kelime Türkçe diline dramaturji olarak yerleşmiştir.

I.BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE OPERA

1.1 Dünyada Opera

Çağdaş Türk opera sanatının içinde Ahmed Adnan Saygun operalarının dramaturjik açıdan incelenmesini amaç edinen bu çalışmanın giriş bölümünde genelden özele doğru bir yönelişle dünya operasının XX. yy'daki genel durumundan hareket ederek Türkiye'deki opera çalışmalarının değerlendirilmesini sağlam bir zemin üzerinde oturtmanın doğru bir yaklaşım olacağı kanısındayız. Böylece Ahmed Adnan Saygun'un opera alanındaki çalışmalarını daha açık bir şekilde görebilme şansımız olacaktır.

XX. yy'da dünya operası konumunu, bestecileri ve verilen yapıtları alfabetik bir diziliş içinde sıraladığımız bir yöntemle kısaca özetlemeye çalışacağız.

XIX. yüzyıl sonundaki ulusal akımlar, opera sanatını da etkilemiştir. Rusya'da Orta Asya halk müziği, Rus tarihi ve masalları, Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakof ve Borodin ile sahneye yansır. Bohemya'da Smetana, Dvorak ve Janacek yine benzeri bir yansımayı simgelerler. İtalya'daki gerçekçilik akımı, Verdi'nin boşluğunu doldurmak üzere ortaya çıkar, ilk ürünü Palyaço ile verir. Sıradan insanın gündelik acılarını, özellikle XX. yüzyıl gibi bir şiddet çağının başlangıcında, bu gerçekçi operalarda görürüz.

Debussy'nin tek perdelik operası Pelleas ile Melisande (1902), sembolist şiirin, baştan çıkarıcı bir müziğe uyarlanmasıdır. Stravinski, sahne yapıtlarında bale, kantat ve müzikli tiyatroyu bir araya getirir. **Bülbül** (1914), **Mavra** (1922) ve **Hovardanın Sonu** (1951) adlı operalarında Geç Romantizmden Yeni Klasikçiliğe doğru bir değişim göze çarpar. Hindemith de alaycı ve dışavurumcu ilk

operalarından sonra giderek derin felsefe taşıyan **Ressam Mathis** (1938) ve **Dünyanın Armonisi** (1951) gibi yapıtlara yönelmiştir.

İkinci Viyana Okulu bestecileri, 12-ton yöntemini dışavurumcu düşünceye bir araç olarak operada da kullanırlar: Schönberg'in psikolojik ve dinsel derinliği olan, **Bekleyiş, Şanslı El** gibi operaları; Berg'in 1925'teki toplumsal protestosu **Wozzeck** ve 1935'teki **Lulu**'su gibi. Schönberg'in **Pierrot Lunaire** adlı yapıtıyla Stravinski'nin **Askerin Öyküsü** adlı yapıtı, sahneye yeni tip bir uygulama getirmiştir. Konuşma ile şarkı söyleme arasında içini döken bir insan sesi; az sayıda çalgı ile derin bir etkinlik yaratmak! Ayrıca dekor-kostüm gerekliliğini ortadan kaldıran bu yapıtlar; yeniçağın sahnesine yeni bir boyut da katarlar. XX. yy.ın ilk yarısında opera sanatı türlü etkilerle oldukça karışık bir durum gösterir. Bazılarında Wagner ve Debussy'nin karşıt özellikleri birleşmiş, bazılarında caz ve romantizm katılmıştır. Bunun nedenlerini çağımızın bestecilerinin daima yenilik yolunda yaptığı denemelerde aramak yerinde olur. İtalya ve Almanya'da yeni klasizm ve yeni romantizmin halk tarafından kolay benimsenmesi Busoni, Orff, Montemezzi, Hindemith, Egk gibi bestecilerin biçim yönünden alışılmış fakat ses unsurları bakımından değişik eserler vermelerine sebep olmuştur. Yalnız Hindemith kısa operalarıyla biçim denemelerinin en parlakını yapmış, Orff, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra verdiği sahne oratoryoları ile bu denemelerin son zamanlarda en çok tutulan örneklerini bestelemiştir. Yüzyılın yaygın müzik elemanlarından Caz'ı Weill, Kşenek ve Gershwin kullanmışlardır. İngiltere'de Britten yine yeni romantizme bağlı kalmış, Amerika'da genç besteci Menotti, Puccini'nin paletinden yararlanarak sevilmiş halk operaları vermeye başlamıştır. İsviçre'de pek lirik iki besteci, Schöck ve Sutermeister yerli kalan bazı eserlerle tanınmışlar, Rusya'da Prokofiyev ve Şostakoviç yeni klasizmin çerçevesi dışına çıkamamışlardır. Yüzyılın müzikli dram sahasında ilgiyle karşılanan diğer eserlerini oniki ton kurallarıyla besteleyen sanatçılar, bu arada Berg, Schönberg ve Henze vermişlerdir. Ayrıca Stravinski, bazı Fransız bestecileri, Honegger, Milhaud ve Poulenc de değişik buluşlarla sahneyi ihmal etmemişlerdir. Günümüzde opera ikinci bir dünya savaşının sarsıntılarından diğer sanat kolları gibi yavaş yavaş kurtulmakta; uygar ülkeleri yeni binalar, sahneler süslemekte; yüzyılın genç enerjik bestecileri yorulmak bilmez

çalışmalarıyla eserler vermektedirler. XX. yüzyılın Dargomişski, Borodin ve Rimsky Korsakov'la güzel eserler kazandırırken Rubistan ve Çaykovski daha çok lirik Fransız dramları etkisinde eserler verdiler. Operada ulusal dans ve şarkılara önem verilen diğer örneklerle Çekoslovakya'da Dvorak ve Smetana, Polonya'da Muniuşku'nun eserlerinde rastlıyoruz. Macaristan'da ise Dohnanyi ve Bartok memleketlerinde ulusal operanın kurucuları oldular.

XIX. yüzyıl sonları opera sanatına ve XX. yüzyıl operasına katkıda bulunan ülkelerin ulusal operaları konusunda şu belirlemelerin altını çizmekte yarar var.

Almanya'da opera tarihi, Hainrich Schütz'ün (1585 -1672), Rinuccini'nin Floransa'da yazdığı librettodan yapılmış Almanca bir tercüme üstüne bestelediği **Dafne** (1627) ile başlar. Fakat Schütz öncelikle operaya önem veren bir besteci değildi; bu yüzden hem çağdaşları, hem de daha sonra yetişen müzikçiler operayı İtalya'dan gelen bestecilere (Carlo Pallavicino 1630 -1688), Steffani, Antonio Draghi (1635-1700) bıraktılar.

Tek tük sivrilen Alman operaları da İtalyan üslubundaydı; bu operalar ya opera seria geleneğinin sürdürüyor, ya da gelişen opera buffa'yı taklit ediyordu: Johann Joseph Fux (1660-1741), Hasse, Gluck'un ilk operaları, Mozart'ın ilk operaları ve **La Clemenza di Tito** adlı eseri. Bir yandan da Hamburg'da (bu şehir ticaretle geçinmesi ve bağımsızlığı yönünden Venedik'e benzer durumdaydı) hem Singspiel'in (müzikli oyun) hem de ciddi Alman operasının güdük biçiminde doğduğu görüldü.

Hamburg'un önemli bestecileri arasında, Adam und Eva (Adem ile Havva) adlı eseri 1678'de Hamburg operasının açılışında oynanan Johann Theile (1646-1739) ile 120 kadar opera bestelediği sanılan Reinhard Kesier de (1674-1739) vardı. Fakat Hamburg operası verimli olmadı, 1750 yılında Alman Özelliği taşıyan hiçbir opera kalmadı.

Tonsuz müziğin önderi Arnold Schönberg (1874-1951) birçok opera besteledi. Bu eserler halkın ilgisini çekmedi. Schönberg, son yıllarda konusunu Kutsal Kitap'tan alan **Moses und Harun** (Musa ve Harun) adlı uzun bir opera üstünde çalışıyordu. Eserin bitmiş bölümleri ilk olarak 1957'de sahneye kondu. Geniş bir ilgi gören tek atonal opera Abla Berg'in (1885-1935): **Wozzeck** (1925) adlı çarpıcı eseri oldu.

Beg'in ölümüyle yarım kalan **Lulu** daha da güçlü bir operadır. Alman dilinde eser veren diğer besteciler arasında şunlar sayılabilir: Hans Pfitzner'in: (1869-1949), **Palestrina**'sı Almanya'da büyük ilgi görür; Erich Korngold (1897-1957): **Die Tote Stadt** (Ölü Şehir) operası dünya sahnelerinde geçici bir ün kazandı; Ernst Krenek (1900), caz operası **Jonny Spielt auf** ile kısa bir süre için dünya çapında skandal yaratan bir başarı kazanadı; Kurt Weill (1900-1950), **Üç Kuruşluk Opera** (1928) ile **Aaufstieg und Fall der Stadt Mahagonny** (Mahagonny Şehrinin Yükselişi ve Çöküşü) (1930) adlı eserlerinde acı bir yergiye varmak için eğri büğrü caz unsurları kullandı; Paul Hindemith (1895-1963), müzik yönünden büyük değer taşıyan **Cardillac** (1926) ve **Mathis der Maler** (Ressam Mathis) (1938) operaları tiyatro gücünden yoksun bulundu. Carl Orff (1895), **Der Mond** (Ay) (1939, yeni düzenlemesi 1950) ve **Die Kluge** (Akıllı Kız) gibi gerçek operalar besteledi, ama asıl ününü, operamsı **Carmina_Burana** (1937), **Catulli Carmina** (1943) ve **Triomphe di Afrodite** (Afrodit'in zaferi) (1953) gibi <sahne> kantatları ve oratoryolarına borçludur; Gottfried von Einem (1918), Georg Büchner'in eserinden ilhamlı **Danton's Tod** (Danton'un Ölümü) (1947) ve konusunu Franz Kafka'dan alan **Der Drozess** (Dara) (1953) operalarını besteledi; Hans Werner Henze (1926), **Boulevard Solitude** (Yalnızlık Bulvarı) (1952), **Prinz von Homburg** (Homburg Prensi) (1960) ve **Genç Sevgililere Ağıt** (1961) adlı operaların bestecisidir.

Birleşik Amerika'da, Avrupalıların müzik sanatına gösterdikleri olağanüstü ilginin önemini anlayarak, böylesine bir ilgiye eşit bir uğraşının oluşturulup geliştirilmesi yolunda başlayan ilk hareketler, 1880 yıllarına rastlamaktadır. Bu yolda önce San Fransisco'da baş gösteren ilk hareketlere, kısa bir süre sonra Chicago'da katılmış ve bu kent de inançlı önderlerin uyandırdıkları ilginin ilk ürünü,

besteci Frederic Grant Gleason'un (1848-1903) yazmış olduğu bir senfoninin, Chicagolu besteci Theodor Thomas tarafından sık sık yöneltilecek müzik severlere dinletilmesi olmuştur.

Burada en önemli nokta, XIX. yüzyıl sonlarına kadar müzikte de ulusal bir eğilimden yoksun kalmış, hatta bu konuda her hangi bir tartışmaya ya da bağnazca davranışa ihtiyaç duymamış olan Birleşik Amerika'nın yabancı etkenlere açık oluşu ve dıştan içe gelebilecek sanat hareketlerini benimseyip sindirebilecek niteliğe kolaylıkla sahip oluşudur. Onun içindir ki, Birleşik Amerika'da son 80 yıl içinde, özellikle müzik sanatında meydana gelmiş olan yaratıcılık ve icracılık hareketleri, iki büyük kola bölünmüştür ki, bu kollardan birincisinde: Richard Wagner, Johannes Brahms, Richard Strauss, hatta Gustav Mahler gibi Alman bestecileri ön planda yer alırken, ikincisinde de, Gabriel Fauré, César Franck, Claude Debussy, Maurice Ravel gibi Fransız bestecilerinin, hatta Rimsky- Korsakoff, Scriabin, Stravinski gibi Rus bestecilerinin ve nihayet Avusturyalı Arnold Schönberg'in etkilerini sürdürdükleri görülmüştür.

Birleşik Amerika'da da daha sonraları eserleri ile tanınmaya başlamış bulunan müzikçilerden Burlingam Hill (1872), Gustav Strube (1867) ve John Alden Carpenter (1876) gibi üç besteci de, Fransız bestecilerinin izlerinden giderek, çekiciliğe önem vermişler, bu arada modern orkestranın kuruluş mekanizmasına egemen olmada da başarı elde etmişlerdir. Nitekim bu üç besteciden Carpenter'in: **Preambulator Suite** adlı orkestra eseri, Amerikan mizahı ile Fransız inceliğini içeren bir eser olarak büyük ilgi uyandırmıştır.

Carpenter daha önemli işlere de girişmiş müzikal sahne sanatına giden yollardan birini açarak, **Crazy Katers** adlı balesinde (1926) Amerika'nın en popüler dans müziği olan cazı, modern bir form içinde sanat müziğine dönüştürmeye çalışmış ve bunda, geniş ölçüde başarılı olmuştur. Böylece zamanla, batılı büyük bestecilerin de etkisiyle, müzikte bir Amerikan Modernizminin, hatta daha değişik eğilimlerin söz konusu olabileceği düşüncesi, ünlü eleştiricilerin hemen tümünün benimsediği ortak bir görüş olma niteliği kazanmıştır. Onun içindir ki, Amerikan besteciliğinde,

değişik eğilimlere bağlı guruplaşmalar meydana gelmiştir. Bazı besteciler düpe düz, Avrupalı bestecileri ve özellikle Geç-romantizmi taklit edebilme çabasına kapılırken, bazıları, kendilerine has bir Amerikan besteciliğini yaratılması hevesine kapılarak, sadece ülkenin etnik ve folklorik özelliklerinden beslenen yerel bir müzik yaratabilmesinin kaygısına düşmüşler, bazıları da, gelenekte yenilenmeyi ön gören bir eğilime kapılmaktan kendilerini alamamışlardır. Ve bütün bu araştırmalarda, Anglosakson folkloru yanında Kızılderili ve zencilere has folklor unsurlarından yararlanabilme ilkesinin de büyük rolü olmuştur. Ve Amerikan besteciliğinde zamanla şu üç ayrı eğilim gurupları oluşmuştur:

- 1- Amerikanistler
- 2- Geç Romantikler
- 3- Gelenekçi Yenileyiciler

Birleşik Amerika'da ulaşılan bu aşamalardan biraz daha da ileride, çok sayıda üstün yeteneklerle karşılaşmaktadır ki bunların arasında, genç yaşta ölmüş olan George Gershwin (1898-1937), 1935 yılında bestelemiş olduğu **Porgy and Bess** adlı zenci operası ile, orijinal bir yaratıcı olarak tanınmış ve dünya çapında ilgi yaratmıştır.

A.B.D ve dünya sahnelerinde başarıya ulaşan tek Amerikan operası George Gershwin'in (1898-1937) **Porgy ve Bess** (1935) adlı eseridir. Daha sonra Amerikan bestecileri oda operası, televizyon operası, müzikli oyun gibi türlere kaydılar. Bu karma biçimlerin en başarılı bestecilerinden İtalyan asıllı Gian-Cario Menotti (1911) **The Medium** (Medyum) (1946), **Konsol** (Konsolos) (1950), **Amahl and the Night Visitors** (Amahl ve Gece Ziyaretçileri) (1951), **The Saint of Bleeker Street** (Bleeker Street'teki Aziz) (1954) operalarını yarattı.

Ayrıca Deems Taylor'ın (1885-1966): **The King's Henchmann** (Kralın Uşağı)(1927) ve **Peter İbbetson** (1931), Virgil Thomson'ın (1896) **For Saints in Threem Acts** (Üç Perdede Dört Aziz) (1934) ve **The Mother of us All** (Hepimizin Annesi) (1947), Samuel Barber'ın (1910): **Vanessa** (1958) adlı eserleri anılmaya

değer. Bu arada A.B.D.'de müzikli komedilerin opera sanatını gölgelediğini gözden kaçırmamak gerekir.

XVII. yüzyıldan beri Belçika, müziği, çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırma çabasında hiçbir özveride bulunmamakta, müzik sanatının çeşitli türleri arasında opera sanatına da önem vermeye tüm gücüyle yönelmektedir.

Eser vermede, daha çok opera sanatını ön plana almış olan Gaston Knosp, şu operaları yazmıştır: **Le Yacounin**, **La jeune Fille d'Ohçaka** (Ohçakalı Genç Kız), **Les Amants de Yeddo** (Yeddo Aşıkları), **Sharah-Sultane**, **L'Impromptu** (İran Türünde Doğaştan Gelenler), **Cydalise**, **La Fiesta a la Valencia** (Valansiya'da Şenlik) , **Les sabauts d'or** (Altın Nalınlar), **Ma-Tchou-Tchin**, **Le poete et safemme** (Ozan ve Eşi).

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda (1918) Çekoslovakya adıyla bağımsızlığına kavuşmuş bulunan eski Bohemya müzik sanatında dünya çapında üne ulaşmış besteciler yetiştirmiş bir ülkeydi. B.Smetana ve A.Dvorak bunlardan sadece belli başlılarıdır.

B. Smetana'nın yazmış olduğu dokuz opera şunlardır: **Branibori v Cechach** (Brandenburlular Bohemya'da) (Prag 1866), **Prodana Nevesta** (Satılmış Nişanlı) (Prag 1866), **Dalibor** (Prag 1868), **Dve vdvý** (İki Dul) (Prag 1874), **Hubicka** (Öpücük) (Prag 1876), **Tajemstvi** (Sır) (Prag 1878), **Libuse** (Libusra) (Prag Ulusal Festivali için,1881), **Certova stena** (Şeytan Duvarı) (Prag 1882), Viola (bitirilmemiş olarak, Prag 1924).

Besteci A. Dvorak'ın operaları ise; Alfred (T. Körner'den esinleniş, 1870), **Kral a uhvir** Op.14 (Kral ve Kömürcü) (1871) (dünya prömiyeri, sanatçının ölümünden 25 yıl sonra Prag'da yapılmıştır, 1929) (yeniden işleniş 1874), **Trude palice** (İnatçılar) (1874), **Vanda** Op.25, **Selma Sedlak** Op. 37 (Şakacı Köylü), Dimitrij (1881-82, Brünn 1926), **Jakobin** Op.84 (1887-88), **Certa Kaca** Op.112 (1898-99), Rusalka Op. 114 (önce Nixe adıyla) (1900), Armida Op.115 (1902-03).

Bulgarlar, bağımsızlıklarını elde ettikten sonra, “ulusal çağdaş” bir kültürü kısa sürede oluşturabilme amacıyla, bilgili sanat adamı yetiştirmeye büyük özen göstermişler ve çağdaş uygarlığın uluslar arası nitelikteki ortak tekniğinden yararlanabilmek için, batıya çok sayıda öğrenci göndermişlerdir. Böylece Bulgaristan’da ulusal kültürde uyanış hareketine, ilk olarak 1890 yılında hız verilmiş bunun sonucu olarak uygulanan müzik ve edebiyat toplantılarına, gençliğin ve okulların geniş ölçüde katkısı olmuş, yepyeni ve ulusal bir müzik literatürünün doğmasına, kültürlü edebiyatçı ve müzikçilerin büyük emeği geçmiştir. Bulgaristan’da böylesine bir kültürün oluşum ve gelişimine öncülük etmiş, halk şarkılarının dünya çapında tanınmasına imkan sağlayacak bilim ve tekniği değerlendirmede olağanüstü başarıya ulaşmış sanatçılar arasında, özellikle şu iki besteci ön planda yer almaktadır: E. Manolov (1860-1902), A. Badov (1863-1908).

Ulusal kültürde yükselme çabası, Bulgaristan’da kısa sürede koro, orkestra eserleri, operetler ve nihayet opera da yazan bestecilerin, batı salonlarında da tanınmış ünlü piyanistlerin, viyolonistlerin, şan sanatçılarının, müzik pedagoglarının yetişmesine de imkan sağlamıştır.

Bulgaristan’da, ulusal Bulgar operalarını yazmada başarılı olmuş besteciler ile eserlerine, aşağıda kronolojik sıraya göre değinilmiştir.

Müzikte ilk çalışmalarına Bükreş Konservatuvarı’nda başlamış (1886), İtalya’da Pesaro’daki Rossini Lisesi’nde de müzik öğrenimi görmüş, daha sonraları ünlü İtalyan opera bestecisi Pietro Mascagni’nin denetimi altında kontrpuan ve kompozisyon öğrenmiş bulunan besteci ve orkestra yöneticisi Gorgi Atanassoff (1872-1931), şu 5 operayı bestelemiştir: **Borisslav** (1910), **Gergana** (1917), **Die verwüstete Mühle** (Yıkılan Değirmen) (1923), **Zweta** (1925), **Kossara** (1926).

1932 yılında Sofya konservatuvarı’nın kompozisyon profesörlüğüne getirilen Pantscha Wladigeroff, müzikal sahne eserleri de bestelemiştir ki, bunların arasında yer alan en önemli opera: **Zar Kalojan Op.30** (Çar Kalojan) (Sofya 1936).

Müzik öğrenimini Viyana’da yapmış olan besteci G. Karadzov, çok sayıda opera bestelemiştir ki, bunların arasında, kendisine oldukça ün sağlamış olan 2 opera şunlardır: **Pilatus Tochter** (Pilatus’un Kızı) (empresyonist stilde yazılmıştır), **Der junge König** (Genç Kral) (ilk olarak Viyana’da oynanmıştır).

Batının, İskandinav Kültür Birliği’ne bağlı memleketleri arasında opera türüne en çok önem veren Danimarka’dır. Bu ülkede çok sayıda besteci, operaya da el atmış bunların arasında Carl August Nielsen ve Paul August Von Klenau gibi, ünleri yurt dışına da taşmış olan besteciler yetişmiştir.

Müzik sanatının hemen her dalında eser vermiş olan Carl August Nielsen’in bestelemiş olduğu iki opera: **Saul og David** (İncil’den esinlenmiş) (Kopenhag 1902) ve **Mascarade** (komik-opera) (Holberg’ten serbest esinlemiş) (Kopenhag 1905)’dir.

F.V. Henriques’in yazmış olduğu 2 opera: **Staerstikkeren** (Kopenhag 1926), **Volund Smed** (melodram 1896, genişletilerek operaya dönüştürülmüştür, Kopenhag 1940).

R.I. Langgaard sadece dinsel konuları işlediği **Fortabelsen** bestelemiştir. (1921-30)

İskandinav bölgesinin üçüncü ülkesi ve İskandinav Kültür Birliği ve bütünlüğünü oluşturan ülkelerin dördüncüsü olan Finlandiya’da, tüm sanatların ve özellikle müzik sanatının oluşum ve gelişimini, batının herhangi bir ülkesi ile kıyaslamak olanaksızdır. Çünkü henüz 80 küsur yıllık özgür ve egemen bir devlet olan Finlandiya’nın, 1917 yılına kadar, önce İsveç’in, sonra da Çarlık Rusyası’nın egemenliği altındaki uzun geçmişinde, ulusal kültürü, yabancı kültürlerin baskısından ancak koruyabilme çabası, özellikle müzik sanatının gereğince gelişimini önleyen başlıca etken olmuş; hele komşu ülkelerde, sanatların yücelmesinde büyük rol oynamış olan devletin koruyucu gücünden yoksunluk, sanatın ve sanat adamının büsbütün kaderine terk edilmesine yol açmıştır. Bununla birlikte Finlandiya’da edebiyat, güzel sanatlar ve müzik sanatı, en elverişsiz koşullar altında bile, ulusal varlığı kültürde de yaşatabilme yolunda, tüm ülkelere örnek

olacak özellikteki aşamalara ulaşmaktan da geri kalmamıştır. Bu durum karşısında ulusal Fin operasının oluşum ve gelişimini, üç ayrı dönem içinde incelemek ve bu üç ayrı tarihi dönemi de şu üç ayrı yorumla nitelenmek gerekliliği ortaya çıkmıştır.

1 – İsveç ve Çarlık Rusyası'nın egemenliği altında, ulusal kültürde var olma çabası (1721-1808)

2 – Çarlık Rusyası egemenliği altındaki özerk Finlandiya'da, ulusal opera yazma çabası (1808-1916)

3 – Özgür ve egemen Finlandiya'da opera (1917-1989).

Yukarıda belirtilen üç dönemin toplam süresi, günümüze dek 270 yıla yaklaşmaktadır ki, bu süre içinde Finlandiya'da on kadar müzikçi, opera sanatı ile de ilgilenmiş ve bu alanda, dünya opera repertuarına henüz yeterince mal edilmemiş olmakla birlikte ulusal bir Fin operasının meydana gelmesine de olanak sağlamıştır. Ne var ki bu 260 yıl içinde, Fin ulusunun, bağımsız, özgür ve egemen bir hayata sahip olabilmesi de ancak son 70 yıl içinde mümkün olabilmektedir.

Bu bölümün başlangıcında adları geçen, opera ile ilgili Finlandiya müzikçilerinin çoğu, yukarıda belirtilen üç dönemden son ikisini, tüm özellikleriyle yaşamış olan bestecileridir ve bunların arasında, ilk ulusal Fin operasını yazmış bulunan Fredrik Pacius (1809-1891) ile, eserleri, dünya müzik literatüründe layık olduğu yeri en üst düzeyde almış bulunan, Jean Sibelius (1865-1957) gibi büyük bir besteci de bulunmaktadır.

Şurasını da önemle göz önünde tutmak gerekir ki Finlandiya'da ulusal opera sanatına, uzun süre ulusal sahne yoksunluğundan ötürü pek o kadar el değmemiş, bu yüzden ihmal edilmiş olan operanın yerine, geniş ölçüde koro ve konser müziği almıştır. Crusell'in yazdığı opera: **Den lilla** (Stokholm 1824) adını taşımaktadır.

O. Merikanto, şu üç operayı bestelemiştir: **Pohjan neiti** (Pohjan'ın kızı) (Kalevala Fin Ulusal destanından esinlenmiş) (Viipuri 1908), **Elinan surma** (Elina'nın ölümü) (Helsinki 1910), **Regina von Emmeritz** (Helsinki 1920).

Batı Avrupa'nın Kuzey Denizi kıyısındaki Netherland'ın kuzeyini oluşturan Hollanda'nın da, tüm bölgeye egemen olan Netherland kültürüne ortak bir ülke olarak incelenmesi gerekmektedir. Onun içindir ki Kuzey Netherland da, yani Hollanda da güzel sanatlar arasında resim, en ön planı almış ve Hollanda da - Belçika gibi - Netherland resim kültürüne ortak katkısıyla tanınmış bir ülke olmanın önemini kazanmıştır.

Hollanda'nın müzik sanatına gelince: XVI. ve XVII. yüzyılların vokal müziğini, büyük çaptaki koro eserleri ile geniş ölçüde etkilemiş olan Hollanda da, her nedense opera sanatına yönelik bir eğilim kendini gösterememiştir. Bununla birlikte XX. yüzyılın müzik kültürünü, özellikle icrada, olağanüstü oranda varlık göstererek etkilemiş bulunan Hollanda'da, dünya çapında bir konser hareketi oluşup gelişmiş; güçlü ve kültürlü yöneticiler, senfonik sanatın yorumunda, müzik dünyasına örnek olacak düzeye ulaşmada başarılı olmuşlar ve bütün bu çabalar yanında, Hollanda'da ulusal bir operada, müziğin öteki kolları yanı sıra layık olduğu yeri er geç almakta geçikmemiştir.

Hollanda bestecisi olarak çok sayıda eser bestelemiş olan Hol, şu 2 operayı yazmıştır: **Floris V.** (V. Floris) (Amsterdam 1892), **Uit de Branding** (Amsterdam 1894).

Willen Landre'nin ise şu operaları bestelediği görülür: **De Roosvan Dekama** (Haarlem 1897), **Beatryc** (Den Haag 1925, Paris 1926).

XX. yüzyılın başları, İngiltere'de müzik, dolayısıyla opera sanatı için çok verimli bir yaratış ve örgütleniş dönemi olmanın önemini taşır. Bu arada, adları geçen öncülerin hemen hepsi, müzikte yeni bir romantik çağ yaratabilmenin çabasını sürdürmüşlerdi. XX. yüzyılı bestecileri ise, izlenimci (impressioniste) bir uygulayışı benimsemeyi tercih etmişlerdir. Bu arada, tanınmış İngiliz izlenimcilerin en başında Cyrill M. Scott yer alırken, A. Bliss ile W. T. Walter de romantizmden kopamayan Elgar'dan etkilenmiştir. Ünlü İngiliz bestecisi R. Vaughan Williams, eserlerinde İngiliz halk şarkıları ile Kraliçe Elizabeth dönemine has müziği değerlendirmede

üstün başarı elde etmiştir. Bu İngiliz bestecileri arasında önemli bir yaratıcı olan G. Holst ise, romantizme karşı davranışı savunulara öncülük etmiştir.

Çağımız İngiliz müziğinin en başında geldiği şüphe götürmeyen B. Britten ise, eserlerinde çeşitli eğilimlere yer vermiş olmakla birlikte, yaratışta İngiliz müziğine has geleneklere pek o kadar bağlı olmadan eser veren bir sanatçı olarak dünya çapında üne ulaşmıştır.

İspanya'da, XIX. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle Madrit'te, müzik alanında Cermen kültürü bir süre egemen olmuş, bu arada Richard Strauss, sanatı, geniş bir dinleyici kitlesini etkisi altına almakta geri kalmamıştır. Ne var ki İtalyan bestecileri de benimsenmiş, Fransız César Franck'a gösterilen ilgi de Richard Strauss'inkinden daha aşağı olmamıştır. Bununla birlikte, XIX. yüzyılın büyük İspanyol bestecisi Felipe Pedrell'in (1841-1922) başlattığı ulusallaşma hareketi Pedrell'e çağdaş olan besteciler ile onları izleyenler tarafından daha da geliştirilerek, yeni ama ulusal bir İspanyol müziği türünün meydana gelmesine imkan sağlamıştır.

Isaac Albeniz, müzikal sahne sanatı alanında önce zarzuelalar, sonra da operalar yazmıştır. Günün birinde karşısına çıkan zengin bir İngiliz armatörü, İngiltere tarihinden ve masallarından esinlenerek hazırlanmış bulunan çeşitli librettoları bestelenmesini ondan istemiş, Albeniz de armatörün siparişlerini olduğu gibi yerine getirmiştir. Ne var ki eserler daha ilk oynanışlarında tutulmamış ve zamanla unutulup gitmiştir. Bu operalar şunlardır: **The Magic Opal** (Sihirli Opal) (Londra 1893) **Henry Clifford** (Barselona 1895), **King Arthur** (Trilogie Üçlü Eser: Merlin, Lancolot, Ginevra), **Pepita Jimenes** (Barselona 1877, Prag 1899, Brüksel 1904, Paris 1923).

İsveç'te opera ülkenin müzik alanındaki oluşum ve gelişiminde, genellikle Orta Avrupa romantizminin ve Richard Wagner'e has yeni romantizmin büyük rolü olmuştur. Ne var ki İsveç'te yazılmış olan müzikal sahne eserleri, bir bakıma yüzeysel bir oranda da olsa, izlenimci yazı türünden etkilenmekten de geri kalmamıştır.

Leila (Stokholm 1912), **Engelbrekt** (Stokholm 1929), **Judith** (Sokholm 1936), **Brigitta** (Stokholm 1942), **Genoveva** (Stokholm 1947) adlı operaları yazmıştır.

İsviçre’de müzik sanatının özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile çağımız başlarında gelişip olgunlaşması, bu ülke ile ilgili opera yaratılışlarının Cermen ve Latin kökenli kültürleri gibi iki ayrı kaynaktan beslenen sanat yaratılışlarını sahne olması, İsviçre’de müzik sanatının ve bu arada opera sanatının Alman ve Fransız İsviçrelerine has iki ayrı bölüm halinde incelenmelerini gerektirmektedir.

Schnyder von Wartensee, öteki müzik eserleri arasına sadece şu tek operayı katmıştır: **Fortunat** (Sihir Operası) (Frankfurt a/ M.1927).

Othmar Schoeck şu operaları bestelemiştir: **Don Ranudo** Op. 27 (Zürih 1919), **Venus** Op. 32 (Zürih 1922), **Penthesilea** Op.39 (Dresden 1927) (yeniden işlenişi Zürich 1928), **Massimilla Doni** Op.50 (Dresden 1937), **Das Schloss Dürande** (Dürande Sarayı) Op.53 (Berlin 1943).

Macar bestecilerine baktığımızda karşımıza hemen; Béla Bartok, Zoltan Kodaly çıkmaktadır. Onların hemen ardından gelen Dohnanyi, şu 3 operayı yazmıştır: **Tante Simona** (Simon Teyze) Op.20 (Dresden 1913), **A Vajda tornya** (Voyvada Kalesi) Op.30 (Brüksel 1922), **A tenor** (Tenor) Op.34 (Budapeşte 1929).

Béla Bartok’un ise, müzikal sahne sanatı alanında da sadece şu tek operayı bestelediğini biliyoruz: **Herzog Blaubarts Burg** (Prens Mavisakal’ın Şatosu) (1 perdelik opera, Op. 11, 1911).

Zoltan Kodaly 1948 yılında yazmış olduğu ikinci ve son opera ise **Czinka Panna**’dır, bu eser de bestecinin Çıkrık Odası adlı operası gibi, Budapeşte dışındaki yabancı sahnelere de ayak basabilme şansından yoksun kalmıştır.

XX. yüzyılın Norveç opera bestecilerine bakıldığında görülen şudur: Kuzey Avrupa'nın bu bölgesinde yetişmiş olan bestecilerin en yeteneklisi, hatta en ünlüsü bile, çoğunlukla müzik sanatının opera dışındaki türlerinde eser vermeyi yeğlemişler, daha çok hayale yönelen sanat tutkularını, uzun süre, Alman romantizmine ve özellikle Yeni Romantizm'in kurucusu Richard Wagner'e ve eserine gösterdikleri aşırı bağlılıkla kanıtlamışlardır.

Norveçli bestecilerin hemen hepsi gibi, müzikal sahne eserleri oluşturmaya önem vermemiş olan Christian Sinding'in sadece iki opera yazmış olduğuna, uluslar arası literatürde değinilmeye yetinilmiştir. Guido Adler'in **Handbuch der Musikgeschichte** (Müzik Tarihi) adlı eserinde ise, Sinding'in bestelemiş olduğu **Der Heilige Berg** (Kutsal Dağ) adlı operanın, 1914 yılında Almanya'da Dessau'da ilk olarak sahneye konmuş olduğuna değinilmekte ve eser hakkında fazla bilgi verilmemektedir.

Yapılan araştırmalar da göstermektedir ki, Polonya'da ünlü besteciler bile, müzik sanatının opera dalında ancak bir iki eser vermekle yetinmişler, dolayısıyla da bu ülkede dünya sahnelerine de mal edilebilecek nitelikte bir opera yazma çabası söz konusu olamamıştır.

Sadece XIX. yüzyıl boyunca hayatı Polonya dışında sürdürmüş (Almanya, İtalya, Fransa, İsviçre) olan Polonyalı besteci Michael Bergson (1820-1898), İtalya'da bulunduğu sıralarda **Luisa di Montfort** adlı bir opera yazmış (1846) ve bu eserin prömiyeri 1847 yılında Floransa'da yapılmıştır. Uzun süre Paris'te yaşamış olan Bergson, burada bir de: **Qui Va a la Chasse, Perd Sa Place** (Ava Giden Yerinden olur) adlı bir operet yazmıştır (1859). Sanatçının bestelemiş olduğu **Salvator Rosa** adlı bir opera ise, hiçbir yerde oynanmamıştır.

Portekiz'in çağdaş bestecileri arasında, ün kazanmış sanatçılarla da karşılaşmakla birlikte bunların hemen hiçbiri opera sanatına el değmemiş, sadece besteci Ruy Coelho, opera da yazmış, hatta modern Portekiz operasının kurucusu olarak ün kazanmıştır.

Müzik sanatının çeşitli dallarında eser yazmış olan Coelho, Portekiz operasına yeni boyutlar kazandırmak amacıyla büyük çaba harcamış ve şu yedi operayı bestelemiştir: **Ines de Castro**, **Belkiss**, **Crisfal**, **Entre gestas**, **Ta-Mar**, **Rosas de todo ano**, **Auto da barca do inferno**.

Folklor zenginliği bakımından, ünlü Macar bestecisi Béla Bartok'un da üzerinde önemle durduğu Romanya'da, yetenekli yaratıcılar yetişmiş ve uluslar arası literatüre de katkıda bulunmuş olmalarına rağmen, müzikli sahne edebiyatı ve bu arada özellikle opera sanatı, ancak sınırlı birkaç besteciye konu olmaktan ileri gidememiştir.

Romanya'da opera açısından ilk önce değinilmesi gereken sanatçı hiç şüphesiz Georg Enescu'dur (1881-1955). Ne var ki 13 yaşında Paris'e giderek, müzik öğrenimini orada, zamanın büyük bestecisi ve viyolonistlerinin öğrencisi olarak tamamlamış bulunan Enescu'nun, Romen karakterli eserleriyle bile, dünya müzik literatürüne geniş ölçüde katkıda bulunmuş olması, kendisinin Fransız bestecileri arasında anılıp incelenmesini gerektirmiştir. Paris'te yaşamış ve Paris'te ölmüş olan bu ünlü sanatçının, bestecilik ve icracılıkta, uluslararası niteliğinin ağır basması, özellikle Fransız kompozitörleri arasında anılması zorunlu kılmıştır.

Ünlü Fransız piyanisti Mme Monique Hass'ın kocası olup, müzik sanatının hemen her dalında geniş ölçüde eser vermiş bulunan Marcel Mihalovici, şu operaları bestelemiştir: **L'Intransigent Pluton** (Paris 1938), **Phédre** (Stuttgart, Paris 1951), **Die Heimkehr** (tekst H. Ruppel, Maupassant'dan esinleniş).

1894'te dünyaya gelen Romen besteci Sabin Dragolu, Prag Konservatuvarı'nda Novak'ın yanında kompozisyon öğrenimi görmüştür.

S. Dragolu, 1938'de Romanya'da Timisoara Konservatuvarı'na direktör olarak atanmıştır. Eserlerinde özellikle Siebenbürgen ve Banat bölgelerinin folklorundan geniş ölçüde esinlenmiş olan besteci, şu operaları bestelemiştir: **Napasta**, **Constantin Brancovan**.

Carageale'nin yazmış olduğu bir dramdan esinlenerek bestelenmiş bulunana **Napasta** operası, bestecinin sanat çevrelerinde geniş ilgiyle anılmasına neden olmuştur. Onun içindir ki, Sabin Dragolu, Romen halk şarkılarına, ince bir orkestrasyon ve güçlü koro partileriyle, batıya has bir karakter vermiş olmakla ün kazanmıştır. Öte yandan Romen müzikologu Emil Riegler Dinu, bestecinin bu eserinde, biraz da Mussorgsky'den etkilenmiş olduğunu ileri sürmektedir.

Çağımız müziğinde hem ulaştığı başarıyla, hem de yarattığı etkiyle ön plana geçen İgor Stravinski, operamsı birçok eser yanında, üç de gerçek opera besteledi: **Bülbül** (Le Rossignal) (1914), **Mavna** (1922) ve **Hovardanın Sonu** (The Rake's Progress) (1951). Sergey Prokofyev'in (1891-1953) sekiz operası arasında en önemlileri Gozzi'nin bir maslı üstüne bestelediği **Üç Portakalın Aşkı** (The Love for Three Oranges) (1921), **Ateşten Melek** (1919), **Manastırda Nişanlanma** (1946) ve Tolstoy'un romanına dayanan **Savaş ve Barış**'tır (Voyna i Mir) (1946, yeni düzenlemesi 1955'te oynandı.).Dmitriy Şostakoviç'in (1906) **Mtsensk'li Lady Macbeth** (Leydi Makbet Mtsenskogo Nezda) (1934) operası Sovyet hükümetinin tepkisiyle karşılaştığı için büyük ün kazandı. Başka hiçbir Sovyet operası batı sahnelerinde yer almayı başaramadı.

Opera sanatının, Sovyet Rusya'daki durumunu incelemeyen önce, Çarlık Rusyası'ndaki oluşum ve gelişimini yeniden gözden geçirmek, konuyu toplu bir bakış elde edebilme açısından yerinde olacaktır. Görülecektir ki, XIX. yüzyıl başlarından bu yana, çoğunlukla İtalyan, kısmen de Alman ve Fransız bestecilerinin etkisi altında gelişimini sürdürmüş bulunana Rus bestecileri, batıdan aldıkları değişik biçim ve tekniklerle batıyı bile etkilemeye, hatta bu dünya çapında etkileşimin bireysel yaratış dönemlerinin meydana gelmesine imkan sağladıkları görülmüştür. (M.P Mussorgski, P.I. Çaykovski, I. Stravinski). Nitekim Rus bestecilerindeki böylesine bir oluşum ve gelişimi çok orijinal bir yorumla dile getirmeye çalışan ünlü İngiliz müzikologu Wilfrid Mellers (1914) eserlerine hayranlık duyduğu Igor Stravinski'nin (1882-1971) batıdan aldığı yabancı bir teknikle, kültüründen uzak olduğu batıyı geniş ölçüde etkileyerek, çağdaş müziğe, özellikle ritim açısından bambaşka bir yön vermiş olmasını gereğince belirlemeye özen göstermiş ve bu arada

Stravinski'yi, adeta takma kültürlü bir besteci olarak nitelemekten kendini alamamış, hatta şöyle demiştir: “...(müzikte) Rus geleneğinin daima iki (ayrı) kültür arasında dalgalanmış olduğuna yukarıda değinmiştik ki bunlardan biri ırka bağlı gelenek, öteki de köksüz bir batı geleneği olmanın niteliğini taşımaktadır. Stravinski, böylesine bir köksüzlüğü, tümüyle sanatçıya sembol olabilmenin düzeyine yükseltmiştir. Ve gene o, Avrupa'nın geçmişinde var olanları, yapabildiği oranda, kaybolmaktan kurtarıp saklayabilme imkanını elde etmiştir.”

Rahmaninof, yazmış olduğu eserlerin bazılarıyla dünya çapında sevgi ve ilgi yaratmada büyük ölçüde başarılı olmuş ve sadece şu 3 operayı bestelemiştir: **Aleko** (Moskova 1893), **Der geizige Ritter** (Hasis Şövalye) Op. 24 (Moskova 1906), **Francesca da Rimini** Op.25 (Moskova 1906).

Sergej Prokofyev'in ise 1921'de Chicago'da yapılan 4 perdelik: **Liubow Ktrem Apelsiman** (Üç Portakala Sevgi) ve dünya prömiyeri 1946'da Leningrad'da yapılmış olan **Obrutschenije Monastyre** (Manastırda Nişanlanış) adlı eserleri, sanat dünyasında geniş çapta ilgi yaratan eserlerdir.

Yugoslavya'da, Güneydoğu Avrupa'nın Slav kökenli, Slavon, Hırvat ve Sırp uluslarının yaşadıkları bölgelerdeki sanat hareketlerinin oluşturduğu özellikler, genellikle iki ayrı kaynaktan etkilenecek gelişimini sürdürmüştür ki, bunlardan biri, batıdan ve kuzeyden gelen Roma Katolik Kilisesi kültürüdür, öteki de Bizans Ortodoks kilisesinin etkisiyle oluşan kültürdür. Onun için bu ülkenin kuzey bölgesinin sanat hareketlerinde, genellikle batıya dönük, güney bölgesinin sanat hareketlerinde ise, doğuya dönük bir eğilimi sezmemek imkansızdır. Tıpkı Slavonya ile Hırvatistan'da Latin harfleri kullanılırken, Sırbistan'da da, tüm Ortodoks ülkelerinde olduğu üzere, Kiril harflerinin kullanılması gibi.

Asıl adı Ignatz Fuchs olan Zagrebli besteci Vatroslav Lisinski (1819-1854), Prag'da müzik öğrenimi görmüş (1847-50) ve memleketine döndükten sonra çetin hayat şartlarıyla savaşmak zorunda kalmıştır. Vatroslav Lisinski, 100 kadar eser

arasında, sadece Şu iki operayı bestelemiştir: **Ljubav i zlova** (Hile ve AŞk) (Zagreb 1846), **Porin** (Zagreb 1847-51, 1897).

Zagrebli besteci Gjurju Eisenhuth (1841-1891), mŐzık ęğrenimini Viyana'da yapmış ve Şu iki ulusal Hırvat operasını bestelemiştir: **Sejслав** ve **Peter Patschitsch**.

LiteratŐrde adları belirtilmeyen bazı Slavon asıllı bestecilerin, Alman opera literatŐrŐne çok sayıda eser vererek katkıda bulunmuş olduklarına ve bunlardan sadece Georg Micheuz (1805-1882) adlı bestecinin, Viyana için beş opera yazmış olduğuna mŐzık tarihlerinde değinilmektedir. Aslen din adamı olup, Lubliyana'da organistlik gęrevi yŐklenmiŐ bulunana besteci P. Hugolin Sattner (1851), çok sayıda dini eser yazmış ve sadece Şu operayı bestelemiştir: **Tajda**.

Slavon asıllı besteci Viktor Parma (1858-1924) kendi memleketinde ve Viyana'da mŐzık ęğrenimi gęrmŐŐtir. V. Parma, memurluk gęrevleri de yapmış ve çok sayıda koro ve orkestra eseri yazmış ve Şu dęrt operayı bestelemiştir: Urh, Grof celjski, Ksenia, Satra pesem, Zlatorog.

Budapeşte'de dŐnyaya gelmiş olan besteci Peter Lazar Stojanovits (1877), PeŐte Konservatuarı'nda, Jenę Hubaj'ın yanında keman ęğrenimi gęrmŐŐ ve Viyana Konservatuarı'nda da aynı ęğrenimi, kompozisyon ęğrenimiyle birlikte sŐrdŐrŐp tamamlamıŐtır. Belgrad Konservatuarı direktęrlŐėŐnŐ de yŐklenmiŐ bulunan (1925) sanatçı, başka eserlerle birlikte Şu iki operayı da yazmıştır: **Der Tiger** (Kaplan) (1 perdelik komik-opera) (Budapeşte 1905), **Floribella** (2 perdelik opera).

Viyana Konservatuarı'nda mŐzık ęğrenimi ve Viyana Őniversitesi'nde mŐzık bilimleri ęğrenimi gęrmŐŐ bulunan besteci Peter Krstic (1877) Belgrad'da mesleği ile ilgili ęnemli gęrevler yŐklenmiŐ, bilimsel eserler yayınlamıŐ ve ulusal bir Yugoslav mŐziėi yaratma uğrunda yazdığı eserler arasında, sadece Şu operayı bestelemiştir: **Sulumcar** (1927). nce Trieste'de avukat olarak çalışmış; sonra da Prag'a yerleŐmiŐ olan Josef Mandic, sadece Şu operayı yazmıştır: **Peter Svacic** (1905).

İkinci Dünya Savaşı'nda, temerküz kampında ölen Hırvat asıllı besteci Ziga Hirschler (1894-1942), Zagreb'de müzik öğrenimi gördükten sonra, gene aynı kentte piyano pedagogu ve eleştirmen olarak çalışmıştır. Besteci, sadece operayı yazmıştır: **Florentinskanoc** (Floransa Gecesi) (1 perdelik opera).

Hırvatistan folklorunu, az çok modern bir teknikle işlemede başarılı sonuçlar elde etmiş olan J. Gtotvac, şu 69 operayı yazmıştır: **Dubravka** (Zagreb 1928), **Morana** (Brünn 1930), **Ero der Schelm** (Şakacı Kahraman) (Zagreb 1935 en çok tanınan operasıdır), **Kamenik** (Taş Ocağı) (Zagreb 1946), **Milla Gojsalica** (Zagreb 1952), **Gjerden** (şarkılı oyun) (1955).

Yugoslavya'da 1909 yıllarında, opera oyunları yeniden ele alınmıştır ki, bu dönemde müzikli tiyatroya eser vermeye önem göstermiş olan başka bir sanatçı da J. Stolcer (1896) adlı bestecidir ve Stolcer sadece, Stvarjenje adlı senfonik karakterli bir oyunla, ulusal opera literatürüne katkıda bulunmuştur.

Yugoslavya'da opera da bestelenmiş oldukları bilinen bazı sanatçıların eserlerine, belli başlı müzik tarihlerinde değinilmemiş ve bu bestecilerin sadece adları açıklanmakla yetinilmiştir. Örneğin bunların arasında önemle yer alması gereken Hırvat asıllı Dora von Pejacsevick (1885-1923) adlı kadın bir besteci ile de karşılaşılmaktadır ki, Budapeşte, Zagreb, Dresden ve Münih gibi kentlerde, zamanın ünlü hocalarının öğrencisi olarak kompozisyon çalışmış olduğu anlaşılan bu bestecinin çoğu oynanmış olan 58 opera yazmış olduğuna dair bilgiler ediniyoruz.

Eserlerin adları ve nitelikleri açıklanmayan ve birkaç opera da yazmış oldukları anlaşılan öteki Yugoslav bestecileri ise, kronolojik sıraya göre şunlardır: Franz Garbié (1840-1917), Nico Strmic (1840-1906), Franz Vilhar (1852-1928), Friedrich Sirca (1859), V. von Bersa (1864-1927), Lujo Safnarek Kavic (1882), Peter Konjovic (1883), Bozidar Sirola (1889-1956), Krerimir Baranovic (1894), Marius Kogoj (1895), Slavko Osterc (1895-1941).

Yunanistan'da, uluslar arası çok sesli ortak teknik ile eser verme yolundaki denemeler, bağımsızlığın elde edildiği 1824 yılından sonraki dönemlere rastlamaktadır. Daha önceki dönemlerin müziği ise, bugün bile uygulanmakta olan Bizans'ın eski kilise müziğidir. Öte yandan, Balkan ülkelerinin tümünde olduğu gibi, Yunanistan'da da önemli özellikleri ihtiva eden ve üzerinde henüz gereğince inceleme ve araştırmalar yapılmamış olan çeşitli folklor müzikleri de vardır ki, XIX.yüzyıl başlarından bu yana girişilmiş bulunana çok sesli ulusal sanat müziği oluşturma çabalarında, yerel özelliklerle, çeşitli farklılıkları ihtiva eden Grek halk şarkılarının büyük rolü olmuştur.

Çok sesli müziğin uluslar arası ortak tekniğinden yararlanan; Yunanlı bestecilerin, ilk olarak İtalyanca librettolu operalar yazmış oldukları literatürde geçmektedir. Bu konuyu, Atina'da Odeon Müzik Enstitüsü'nde öğretim görevlisi olarak çalıştığı sıralarda incelemiş olan Avusturyalı besteci ve piyanist Felix Petyrek (1892-1951), yazısında eserlerine değinmemekle birlikte, şu bestecilerin İtalyanca operalar yazmış olduklarını bildirmektedir: N. Mantzaros, Spir. Xyndas (1814-1892), Al. Katakouzinis (1824-1892), Pavlos Karrer (1829-1896).

Atina ve Paris'te müzik öğrenimi görmüş olan ünlü besteci Spiro Samara (1861-1917), özellikle opera bestelemiş ve eserleri Paris'te ve Milano'da da oynanmıştır. Samara'nın yazmış olduğu operalar şunlardır: **Flora mirabilis** (3 perdelik opera, Milano 1886, büyük ilgi uyandırmıştır), **Medgé** (Roma 1882), **Lionella** (Milano 1891), **La martire** (Napoli 1894), **La furia domata** (Milano 1895), **Storia d'amore** (Milano 1903, La Biondinetta adıyla, Gotha 1906), **Mademoiselle de belle Isle** (Genua 1905, Berlin 1909), **Reha** (Floransa 1908), **La guerra in tempo di guerrra** (Atina 1914), **La Principessa di Sassonia** (Atina 1915).

Yeni Helen besteciliğinin öncüsü olarak nitelenen Lavrangas, şu operaları bestelemiştir: **Elda di Vorn** (Napoli 1890), **La vita é un sogno** (1891, 4. perdesi yeniden işlenerek, **Sihirbaz Kadın** adlı yeni bir operaya dönüştürülmüştür, Atina

1901), **İki Biraderler** (Atina 1900), **Dido** (Atina 1909), **Siyah Kelebek** (Atina 1928), **Kurtarıcı** (Korfo 1935), **Fakanapas** (1935, Atina 1950).

Görüldüğü gibi XX. yüzyıl opera sanatı açısından hiç de daha önceki yılları aratmayacak bir verimlilikte geçmiştir. Böyle olmakla birlikte XIX. yüzyılın opera dağarına armağan ettiği: Donizetti, Verdi, Rossini, Wagner vb. isimlerin vermiş olduğu yapıtların yine de opera dağarının ağır topları olarak daha çok beğeni topladıklarını da vurgulamamız gerekmektedir. Saygun'un gözlerini opera dünyasına açtığında görünüm burada kısaca özetlediğimiz şekilde kendini göstermektedir.¹

1.2 Cumhuriyet Öncesinde Türkiye'de Opera

Osmanlıların "Opera" sözcüğü ile karşılaşmaları, Osmanlı elçilerinin Avrupa'ya yaptıkları seyahatlerle olduğu biliniyor. Özellikle Paris ve Viyana gibi, güzel sanatlar açısından büyük önem taşıyan kentlerdeki saray davetlerinde seyrettikleri müzikli sahne eserleriyle başlar ve bu elçilerin İstanbul'a dönüşlerinde padişaha sundukları sefaretnamelerde (Elçilik Anıları) rastlıyoruz. Örneğin; Mehmet Çelebi'nin Paris Sefaretnamesi (1720).

Alman İmparatoriçesi Marié Thérèse'ye elçi payesiyle gönderilmiş bulunan Tuğrakeş Mustafa Hatt-i Efendi, padişaha sunmuş olduğu sefaretnamesinde de bu hayal oyunu (operadan) bahsetmektedir.(1748)

Türk musikisine ciddi eserler vermiş olan yüksek nitelikli bir besteci olan Padişah III. Selim'in dış ülkelere gönderdiği elçilerin yazmış oldukları sefaretnamelerdeki müzik ve opera ile ilgili anıları dikkatle okumuş olduğu sanılıyor.

¹ Bkz. www.felsefeekibi.com
<http://tarihdersi.com>
www.milliyet.com.tr
www.wikipedi.com

Reform yoluyla kalkınma çabalarına büyük önem vermiş olan Padişah III. Selim'in 1797 yılında memleketimize getirilmiş olan yabancı bir opera topluluğunun Topkapı Sarayı'nda vermiş olduğu opera temsilini dikkatle izlemiş olduğu, saray sır katibinin günü gününe tuttuğu notlarda (Ruzname) yer almaktadır.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı elçilerinin, yabancı ülkelerde seyrettiği müzikli oyunlar üzerine verdikleri bilgiler, daha başka sefaretnamelerde de yer almış olduğu gibi, Tanzimat'ın ilanından hemen sonra İstanbul'da Beyoğlu tiyatrolarında, bazı operalar İtalyan opera toplulukları tarafından sahnelenmiştir.

İstanbul'da tercih edilen Avrupa müziği çoğunlukla İtalyan operası şeklindedir. Nitekim Donizetti gibi bir İtalyan'ın müzik işlerinden sorumlu yüksek bir konuma getirilmesinde bunun etkisi büyüktür.

Öngörülen reformlar gereği, 1828 yılında İtalyan besteci ve bando yönetmeni Giuseppe Donizetti saraydaki Mızıkai Hümayun'a genel müzik yönetmeni olarak getirildi. Okulda yan flüt, piyano, armoni ve çalgı bilgisi dersleri veren Donizetti, başlangıçta Avrupa müziği ve kompozisyon dersleri de verdi. Kısa sürede çok sayıda öğrenci yetişmeye başladı. Yönetimine verilen Mızıkai Hümayun'u Donizetti birkaç yıl içinde Avrupa örneklerine göre; modern ve geleneksel sanatları içeren bando, orkestra, opera ve operet, tiyatro, fasıl takımı, dini müzik, ortaoyunu ve Karagöz-hokkabaz- kukla bölümlerinden oluşan bir müzik okuluna dönüştürdü.²

Yeni kurulan askeri bandolar mehter müziğindeki parçalar yerine, Avrupa'nın müzik eserlerini repertuvarlarına almaya başladılar. Donizetti de yeni parçalar besteledi ve Türk müziğine dayanan düzenlemeler yaptı. Böylece Türk ve Avrupa müziğinin bir karışımı ortaya çıkarak yeni parçalara yansımaya başladı.³ Mızıkai Hümayun'un gelişimi, Donizetti'nin başka Avrupalı müzisyenleri de ders vermek üzere İstanbul'a getirmesiyle hızlandı ve öğretimi yapılan ders sayısı gittikçe artmaya başladı. 1830'lu yıllardan itibaren Avrupa nota yazısı ve çalgıları da hızla yaygınlaştı.

² Bkz M.R. Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957, s.98.

³ Gazimihal, a.g.e., s.54.

O dönemde yapılan dikkate değer çalışmalardan biri de, Donizetti'nin sarayda kurduğu senfoni orkestrasıdır.⁴ İlk üyelerinin Mızıka-i Hümayun'da yetişen yetenekli öğrencilerden seçildiği orkestra, kısa zaman içinde konserler vermeye başladı. Donizetti'nin sistemi böylece ürünlerini vermeye başlamış oldu. Henüz yeni sayılan orkestra, Avrupa müziğini İstanbul'a taşımış oldu.

O dönemde Liszt ve Vieuxtemps gibi ünlü solistler, yabancı orkestralar ve operalar da İstanbul'a davet ediliyordu.⁵ 1846-1885 yılları arasında sıkça opera temsilleri verildi, özellikle Verdi operaları öne çıkıyordu. Onun operaları İtalya'daki ilk sahnelenişinden sonra aynı yıl, ya da birkaç yıl içinde İstanbul'da sahnelendiler.⁶

Rigoletto: Venedik 1851-İstanbul 1854

La Traviata: Venedik 1853-İstanbul 1856

I Vespri Siciliani: Paris 1855-İstanbul 1860

Un balo in maschera: Roma 1858-İstanbul 1862

La forza del detino: St.Petersburg 1862-İstanbul 1876

Aida: Kahire 1871-İstanbul 1885

Bu operalar, Basko, Naum ve Gedik Paşa tiyatrolarında sahnelenmiştir.

Verdi operalarının İtalya ve İstanbul'daki ilk oynanış sırasına göre sıralanışı şöyledir⁷:

Ernani: Venedik 1844-İstanbul 1846

Nabucco: Milano 1842-İstanbul 1846

Macbet: Floransa 1847-İstanbul 1848

I Lombardi: Milano 1843-İstanbul 1850

I Masnadieri: Londra 1847-İstanbul 1851

II Trovatore: Roma 1853-İstanbul 1853

⁴ Bkz Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, İstanbul, 2001, cilt I, ss. 301-305.

⁵ Bkz Koral Çalgan, Franz Liszt ve M.R. Gazimihal'in Bir Araştırması, **Liszt'in İstanbul Konserleri**, İstanbul 1991, s.36.

⁶ Bkz. Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, cilt IV, s.258.

⁷ Bkz. www.akmb.gov.tr/v.t.kongresi/sahne sanatları, cilt XI.

Böylesi opera temsilleri gerçekleşmesine ve Avrupa müziği bestekarı sultanlar olmasına rağmen, Rusya’da veya diğer Doğu Avrupa ülkelerinde aynı dönemlerde ortaya çıkan milli müzik akımı gibi bir akım Osmanlı Devleti’nde doğmamıştır. Bunun nedeni, Osmanlı’da Hıristiyan azınlıkların dışında Batılı anlamda burjuvanın var olmamasında aranabilir. Nitekim Hıristiyanlığa mensup kişiler opera temsilleri düzenlemiş, hatta yerel anlamda ilk denemeleri ilk Türk opereti sayılan **Arif’in Hilesi**’nin bestecisi Dikran Çuhacıyan gibi bazı gayrimüslim sanatçılar vermişlerdir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Pera başlıklı kitabında azınlıkların Avrupai eğlencelerini yazan Nur Akın, dönemin eski gazetelerine dayanarak yaptığı araştırmalarında şu sonuca varmıştır: *“Avrupa’ya özgü yaşam biçimini tümüyle kabul edip uygulayan Pera sakinleri Batı müziğine ayrı bir ilgi duymaktadır. Dans ve şan derslerine, müzik aletlerini çalmaya ilgi epey yaygındı. Örneğin 19 Şubat 1851 tarihli Journal de Constantinople’da, Toskanya’da çok sayıda filarmoni grubunu yönettiğini belirten bir müzik öğretmeni, amatörler nefesli sazlar konusunda ders vermek istediğini ilan etmektedir. Yine aynı yıl Milano Konservatuvarı’nın eski öğrencilerinden biri, evinde ya da evlerde piyano ve şan dersleri verdiğini duyurmaktadır.”* Diğer tarafta tebaanın Türk kesimi değil Avrupa müziği dinlemek, okuma-yazmaya, eğitim ve kültür konularına dahi uzaktan yakından ilgi duymamaktadır. Zaten Avrupa müziği modası azınlıklar dışındaki Türkler arasında sadece zengin, üst düzey, saray çevresinde yaşayan aileler tarafından benimsenmiştir. Bu durum 1880’lerde kimsesiz çocukların gittiği Sanayi Mektepleri gibi mesleki eğitim veren okulların açılmasıyla değişmeye başlamış ise de gerçek anlamda bir milli müzik politikasına Cumhuriyet döneminden sonra geçilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı müziğinin gelişme sürecinin bir diğer ilginç yönü de, Batı müziği adına yapılan faaliyetlerin uzun seneler İtalyan operasının egemenliğinde kalmasıdır; İtalyan operası diğer Avrupa merkezlerinde etkisini kaybetmeye başladıktan sonra dahi Osmanlı başkentinde hükümünü sürdürmüştür.

Osmanlı padişahı II. Mahmut'un daveti üzerine 17 Eylül 1828'de Sardunya Devleti tarafından İstanbul'a gönderilen Gaetano Donizetti'nin büyük kardeşi Guiseppe Donizetti'nin yönetimi altında yetişmiş Osmanlı gençlerinin, İtalyan operaları üstüne de çalıştıkları belirtilmiş olmakla birlikte, bu gençlerin herhangi bir İtalyan operasını baştan aşağı oynamış olduklarını gösteren bir belge ile karşılaşılmamıştır. Daha sonra ise İtalyan operalarını izleyen Osmanlı gençleri bundan etkilenmiş, konusunu Osmanlı tarihinden alan opera metinleri yazmaya başlamışlardır. Bu konuda başarılı örnekler sunan ise, büyük şair Abdülhak Hamid'in babası Hekimbaşızade Hayrullah Efendi'dir.

XIX. yüzyılın akışı içinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa müziğinin etkileri beklendiği gibi sonuç verdi. Önceleri Donizetti, ardından yetiştirdiği öğrencileri tarafından yönetilen Mızıkai Hümayun'da, Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar süren varlığıyla müzik yaşamı ve eğitiminde üstlendiği görevi yerine getirmiş oldu.⁸

1.3 Cumhuriyet Dönemindeki Opera

Türkiye'de Cumhuriyet yönetimi, ulusal kültürü, uluslar arası çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırma ilkesine özellikle önem vermiş ve bunun sonucu olarak da güzel sanatların eğitim öğretimle yenilenmesi mümkün kılacak kurumların oluşturulmasına geniş ölçüde imkan sağlamıştır.

Avrupa müziğine kapsamlı bir yönelme, Atatürk'ün öncülüğünde 1923'te modern Türkiye'nin kuruluşuyla birlikte başladı. Eski devlet kurumları, geçmişteki yapılarından tamamen farklı biçimde, yepyeni düşüncelerle Avrupa'daki örneklerle göre yeniden yapılandırıldı. Yeni müzik kurumları dönemi başladı. İlk olarak Anadolu kentlerinde görev yapmaları öngörülen öğretmenleri yetiştirmek üzere, 1924'te Musiki Muallim Mektebi kuruldu. Kuruluşunda Osman Zeki Üngör'ün

⁸ Bkz. M.R. Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957, s.100.

Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, İstanbul, 1991, Cilt I, s.303.

Yılmaz Aydın, **Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, İstanbul, 2003, s.20.

Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1993, Cilt IV, s.260.

kurucu olarak büyük emeği geçmiş ve müdürü olduğu okulun ilk öğretmenlerinin neredeyse tümü başında bulunduğu orkestranın müzisyenlerinden oluşmuştu. 1924'ten 1934'e kadar Zeki Üngör bu gücü ve ilişkilerini, bazı yazarlarca bir "akademi" olarak tanımlanan, Cumhuriyet devrimlerinin yapılmasında fikir ortamı olan Atatürk'ün sofrasında ve fikir tartışmalarıyla geçen uzun Çankaya gecelerinde de, hem orkestranın hem de okulunun öğrencilerinden oluşturduğu gruplara konser verdirerek sürdürmüştür. (EK 1)

Darülelhan 1924'te İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak çağdaş bir müzik kurumuna dönüştürüldü.⁹ Cumhuriyet'in kuruluşundan kısa bir süre sonra, bazı yetenekli genç müzisyenler Avrupa'nın çeşitli kentlerine müzik öğrenimlerini sürdürmek üzere gönderildiler. Bestecilik eğitimi alan Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Anlar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) ülkeye döndüklerinde modern Türk besteciliği çizgisini oluşturmaya başladılar. (EK 2) "Türk Beşleri" olarak anılan bu beş besteci, Cumhuriyet'in ilk çağdaş besteci kuşağıdır. "Türk Beşleri" çağdaş Türk Müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamasının yanı sıra, konservatuvarlarımızda eğitimci olarak da etkin görevler almışlardır. Her ne kadar Ahmed Adnan Saygun bu düşünceye katılmasa da Rus Beşleri'nden esinlenerek onlara Türk Beşleri denilmiştir. (EK 3)

Yeni müzik politikasında ana düşünce, batı örneğinin bir kopyasını uygulamak değil, kendi müzik kültürünün gelişmesinde yeni ve çağdaş tekniklerinden yararlanmaktır. Atatürk'ün 1934 yılında Büyük Millet Meclisi'nde Türk ulusuna seslendiği açılış konuşmasında bu düşünce şöyle dile getiriliyordu;

"Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir.

⁹ Bkz. Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, İstanbul, 1991, Cilt III, s.658.

Ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Bu bir inkılap hareketidir.”¹⁰

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından Atatürk'ün uygulamaya başladığı reformlar müzikte önemli değişimlere yol açmaya başladı. 1934 yılında Ankara'da bir devlet konservatuvarının kurulmasına karar verildi.¹¹

Toplanan kongrenin kararı uyarınca, önce Milli Eğitim Bakanlığı'nda ilk olarak bir Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştur; 1936 yılında da, 1924 yılında Ankara'da faaliyete geçirilmiş bulunan Musiki Muallim Mektebi'nin öğrencileri arasında seçilen yetenekli elemanlarla, gene aynı kurumun içinde ilk olarak Devlet Konservatuvarı sınıfları faaliyete geçirilmiştir. Çünkü 1935-36 ders yılı döneminde Almanya'dan ünlü besteci Paul Hindemith (1895-1963) ile, ünlü tiyatro rejisörü Carl Ebert Ankara'da davet edilmişler ve her ikisinin yaptığı incelemeler sonunda verilen raporlara göre, Musiki Muallim Mektebi içinde devlet konservatuvarı sınıfları çalışmaya başlamıştır. Bu nedenle büyük önder Atatürk de 1936 yılı Büyük Millet Meclisi'ni açış nutkunda şöyle demiştir: “ *Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir konservatuvar ve bir temsil akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazdır. Güzel sanatların her şubesi için, kurultayın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir.”*

Carl Ebert'in Ankara Devlet Konservatuvarı'nın opera stüdyosundaki eğitim öğretimle ilgili çalışmaları, başlangıçta, uluslar arası opera literatürünün standart eserlerinden alınan örneklerle, Türkçe metinli denemeler halinde oluşup gelişmiştir (1936-39) ve bu alanda öğrencilerin sahneye koydukları ilk oyun, Wolfgang Amadeus Mozart'ın (1756-1791) 1 perdelik **Bastien und Bastiene** adlı operası (şarkılı oyun) olmuştur. Türkiye'de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın eşliğinde ilk olarak Türkçe metinle oynanmış bulunan bu eser zamanın basınında geniş ilgi yaratmıştır. Bu oyunla, Türkiye'de opera konusunda elde edilmiş olan

¹⁰ Erdoğan Okyay, **C.M.Altar'a Armağan**, İstanbul, 1989, s.26.

¹¹ Bkz. Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, cilt IV, s.277.

olumlu sonuç, batı operalarından Türkçe librettolu operalar oluşturma çabasına yol açmış ve 1940 yılında Türkiye’de ilk olarak, İtalyan Verismo türünün ünlü bestecisi Giacomo Puccini (1858-1924) **Madame Butterfly** operasının sadece 2.perdesi, 1941 yılının Mayıs ayında da gene Puccini’nin **Tosca** operasının sadece 2.perdesi, konservatuvarın opera stüdyosu elemanları tarafından, Türkçe librettolarla ve üstün bir başarı ile sahneye konmuş ve bu ilk opera temsilleri, zamanın basınında oldukça ilginç yankılar yaratmıştır. Uluslararası literatürden alınan örneklerin (Bastien und Bastienne, Madame Butterfly, Tosca) başrollerini Türkiye’de ilk olarak oynamış bulunan sanatçıların adları Türk opera tarihinde şerefle yer almaktadır. Anıları unutulmayacak olan bu ilk opera artistleri ile oynadıkları roller şunlardır: Rabia Erler (Bastienne), Süleyman Güler (Bastien, Cavaradossi), Ruhi Su (Bastien ve Bastienne), Mesude Çağlayan (Butterfly), Aydın Gün (Pinkerton), Semiha Berksoy (Tosca), Nurullah Şevket Taşkiran (Scarpia).

Üç yıllık yoğun çalışma sonunda elde edilen büyük başarı, daha esaslı önlemlerin alınmasını gerektirmiştir ve bunun sonucu olarak da 16 Mayıs 1940 Perşembe günü Büyük Millet Meclisi’nde kabul edilerek yürürlüğe giren bir yasa, Musiki Muallim Mektebi içinde idareten kurulup faaliyete geçirilmiş bulunan devlet konservatuvarı sınıflarının, Müzik, Opera, Bale ve Tiyatro bölümlerini içine alan bir Devlet Konservatuvarı’na dönüşmesini sağlamıştır.

Tiyatro ve opera bölümlerinin yönetimini dokuz yıl boyunca sürdüren Carl Ebert, başarılı çalışmalarıyla Çağdaş Türk Operası’nın kuruluşunda temel taşları koymuş ve gelişiminde çok önemli katkılar sağlamıştır. Bunların başında, klasik operalardan oluşan bir repertuarın kazandırılması gelmektedir.¹²

Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında Cumhuriyet dönemine opera ile giren ilk besteci Cemal Reşit Rey’dir. Çok seslilik tekniği ile Türkiye’de operalar,

¹² Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, Cilt IV, s. 279

operetler, müzikaller ve revüler* bestelemiş olan bestecidir. Rey'in başlıca operaları: **Sultan Cem, L'enchantement, Zeybek, Köyde bir Facia, Çelebi** (1922-1973).

Cumhuriyetten bu yana geçen 50 yılı aşkın bir süre içinde, müzik sanatında uluslararası ortak teknikten yararlanmada oldukça ileri aşamalara ulaşılmıştır ve bütün bu çabalarda, bestecilik, orkestra yöneticiliği, kuruculuk, eğiticilik ve öğreticilik niteliklerine sahip olan Cemal Reşit Rey'in, oynadığı rol olağanüstü önem taşımaktadır ve kendisinin Türkiye'deki çok sesli sanat müziği hareketlerinde, her şeyden önce yaratıcı bir önder olarak tanınıp sevilmesine yol açmıştır.

1934 yılında Ankara'da ilk olarak, ülke çapında önemli olan bir sanat olayı ile karşılaşıldı ve aynı yılın Haziran ve Aralık aylarında, çok seslilikte öncü besteciler, ya da "Beşler" olarak nitelenen genç müzikçilerden Ahmed Adnan Saygun ile, Necil Kazım Akses'in bestelemiş oldukları ilk 3 ulusal opera, Halkevi salonlarında oynandı. İşin en önemli yönü, bu eserlerin, Atatürk'ün direktif, yardım ve ilgileriyle bestelenmiş olmaları idi. Nitekim aynı yıl İran Şehinşahi Rıza Şah Pehlevi, Türkiye'yi resmen ziyaret etmişti. A. Adnan Saygun'un bu nedenle bestelemiş olduğu 3 perdelik **Özsoy** operası (Destanı), Pehlevi'nin Ankara'yı ziyareti nedeniyle uygulanmış bulunan program gereğince, devlet başkanlarının huzurunda, Saygun'un yönetimi altında, 19 Haziran 1934 günü akşamı, Ankara Halkevi'nde ilk olarak sahneye kondu. Böylece 1934 yılında Ankara'da ulusal bir Türk operası oynanmış oluyordu.

Ata'nın İstiklal Savaşı'nda Ankara'ya gelişlerinin 15. yıl dönümü nedeniyle, Saygun'un bestelemiş olduğu 1 perdelik **Taş Bebek** operası, Cumhurbaşkanı'nın huzurlarında, 27 Aralık 1934 günü akşamı, Saygun'un yönetimi altında Ankara Halkevi sahnesinde ve Akses'in aynı nedenle bestelediği Bayönder operası da, gene Cumhurbaşkanı'nın huzurlarında 28 Aralık 1934 günü akşamı, Saygun'un yönetimi altında Halkevi'nde ilk olarak oynandı.

* Revü : Çeşitli dans ve oyunlardan oluşmuş zengin görünümlü sahne gösterisi.

Türkiye’de oynanan ilk ulusal operalarla ilgili olarak değinilen olaylar, beklenen sonucu kısa sürede vermiş ve Milli Eğitim Bakanlığı, Atatürk’ün direktifiyle Ankara’da bir devlet konservatuvarının kurulmasıyla ilgili hazırlıklara başlanmıştır. Çünkü Atatürk, aynı yılın (1934) Büyük Millet Meclisi’ni açış nutuklarında: “ *Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.*” der.

Devlet Konservatuvarı kuruluş günleri, çok önemli görüşme, açıklama ve tartışmalara sahne olmuş bulunan devlet konservatuvarının çalışmaları, Atatürk’ün ölümünden de iki yıl sonrasına rastlamaktadır ve büyük önder, çok istediği halde, devlet konservatuvarının, ancak 1939 yılında başlayabilen Türkçe opera denemeleri bile görebilme olanağını bulamamıştır. Çünkü 1936 yıllarının Milli Eğitim Bakanı rahmetli Saffet Arıkan, uzman profesör Carl Ebert’e: “*Türkiye’de Türk dili ile bir opera, acaba kaç yıl sonra oynanabilir?*” sorusuna Ebert: “ *Beş yıl sonra!*” cevabını vermiş ve bakan, bu cevabı derhal Atatürk’e iletmiştir ve onun için büyük önderin, böyle bir günü özlemle beklemiş olduğu, kuşku götürmez bir gerçektir.

Ankara Devlet Tiyatrosu ve Operası, 1949-51 yılları arasında genel müdürlüğe atanan Muhsin Ertuğrul’un yönetimi altında ve tüm teknik tesisleri içeren yeni binasında (Büyük Tiyatro) çalışmalara başlamıştır. Kurum daha sonraki yıllarda gelişimini hızlandırmış ve opera bölümü için, geleneğe uyarak, önce uluslar arası literatürden klasik bir repertuarı, Türkçe librettolarla oluşturabilmenin çabasını sürdürmüştür. Ne var ki böyle bir repertuarın meydana gelmesinde öncelikle Mozart sanatının, İtalyan operasının ve bu arada Giuseppe Verdi operaları ile, İtalyan Verismo türünün en başta gelen büyüklerinden: Rugiero Leoncavallo, Pietro Mascagani ve Giacomo Puccini gibi bestecilerin eserlerinin önemli rolü olmuştur.

1951 yılından itibaren genel müdürlüğe getirilen Cevad Memduh Altar’ın yönetimi altında çalışmalarını sürdürmüş olan Devlet Tiyatrosu ve Operası, günün birinde, ulusal Türk operalarını da sahneye koyabilmenin özlemini çekmiş, ama böylesine önemli bir hizmeti, ancak 1953 yılında, Ahmed Adnan Saygun’un büyük

opera türünde yazmış olduğu **Kerem** operasıyla gerçekleştirebilme imkanını elde etmiştir.

Devlet operası sanatçıları, Saygun'un Kerem operasını, 22 Mart 1953 yılı, devlet operasının gelişimi çabasında, çok önemli bir dönüm yılı olmanın niteliğini taşımaktadır. Görülüyor ki kurumda, 1953 yılından itibaren bir yandan ulusal Türk operasının çoğalmasına duyulan istek sürekli olarak artmış, bir yandan da uluslararası repertuvarın başta gelen eserlerinin, Türkçe librettolarla oynanmalarından elde edilen başarı, repertuar operası olma yolundaki çabalara katkıda bulunmuştur.

Devlet Opera ve Balesi, 1960 yılında Necil Kazım Akses'in yönetimi altında, dünya opera literatürünün en güç eserlerini bile Türkçe librettolarla oynayabilme yeteneğini elde etmiştir ve kurum aynı yıl, ünlü Alman opera bestecisi Richard Strauss'ın (1864-1949) **Solome** ve Carl Orff'un (1895) **Die Kluge** (Akıllı Kız) adlı eserlerini, dış ülkelerde de yankı uyandıracak düzeydeki bir başarı ile sahneye koymuştur. Devlet Opera ve Balesi tarihinde, yepyeni bir döneme başlangıç olarak nitelenmesi gereken bu programın uygulanmasından birkaç gün sonra, Richard Strauss hayatta olmadığı için, oğlu Dr. Franz Strauss tarafından opera genel müdürlüğüne gönderilen telgrafta şöyle demektedir: "*Türkiye, sahneye konması son derece güç olan bu eseri oynamakla, batı kültüründen güç alan gelişiminde, yeni bir dönem açmış bulunuyor.*"¹³

Devlet Operası ve Balesi, 1970 yıllarından sonra, büyük-opera türünde yazılmış ikinci bir ulusal operanın başarıyla sahneye konmasını gerçekleştirmiştir ve bu eser de Ahmed Adnan Saygun'un **Köroğlu** operasıdır. Nitekim bu eser de devlet operası sanatçıları tarafından, İstanbul Festivali'nin ilk yılı olan 1973 yılında sahneye kondu. Bu ulusal eserlerin ve ayrıca uluslararası literatürden alınmış önemli operaların Türkiye'de Türk Sanatçıları tarafından başarı ile oynanmaları, Türk müzikçileri ile, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın ve Devlet Balesi ile balesilerimizin yurt dışı turnelerine çıkmalarına da imkan sağlamıştır.

¹³ Cevad Memduh Atlar, **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, Cilt IV, s.280.

Saygun'un operalarının yanı sıra, Nevit Kodallı'nın **Van Gogh** operası 1957 yılında, **Gilgameş** operası 1962 yılında, Sabahattin Kalender'in **Nasrettin Hoca'sı** 1962 yılında, Ferit Tüzün'ün **Midas'ın Kulakları** operası 1969 yılında, genç kuşak bestecilerinden Çetin Işıközlü'nün **Gülbahar**'ı 1972, Cengiz Tanç'ın Deli Dumrul'u 1979'da, Okan Demiriş'in **IV. Murat**'ı 1980 yıllarında sahnelenmiştir.

Devlet operasının, ilk üç yıllık deneme süresi ile birlikte, 42 yıla yaklaşan gelişim çabası içinde, zengince bir repertuar oluşturma yolunda büyük çaba harcamakta olduğu bir gerçektir.

İstanbul Devlet Operası ve Balesi ile İstanbul Devlet Konservatuvarı, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ve İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile Devlet Operası ve Balesi ve Devlet Konservatuvarı, Ankara'daki ana kuruluşların birer kolu olarak organize edilmişler ve zamanla birer bağımsız sanat kurumu olarak memleket kültürünü geliştirme çabasına katkıda bulunmuşlardır.

Ankara Devlet Konservatuvarı ile Devlet Tiyatro, Opera ve Balesi'nin ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın, günün birinde Türkiye'nin öteki büyük kentlerine taşarak, oralarda da bağımsız bölümler oluşturmada başarılı sonuçlar elde etmiş oldukları bir gerçektir.¹⁴

Bu değerlendirmeler ışığında Ahmed Adnan Saygun'a ve operalarına daha yakından bakabiliriz.

¹⁴ Bkz. Selim Giray, **Bir Kemancıya Rehber**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss.1-20.

II. BÖLÜM

AHMED ADNAN SAYGUN

2.1 Yaşam Öyküsü



7 Eylül 1907'de İzmir'de doğdu. Babası Nevşehir'den İzmir'e göç etmiş olan matematik öğretmeni Celal Bey'di. Celal Bey daha sonra İzmir'deki Milli Kütüphane'nin kuruculuğunu ve ilk müdürlüğünü yaptı. İlkokuldan itibaren müziğe ilgi gösterdi. Sanat ağırlıklı bir okul olan İzmir İttihat ve Terakki İdadisi'ndeyken, okulun müzik öğretmeni İsmail Zühtü Bey'in kurduğu dört sesli koroya katıldı. Onun önerisiyle Rosatti adında bir öğretmenden piyano dersi aldı, sonra Macar Tefvik Bey'in öğrencisi oldu.

FOTOĞRAF 1. AHMED ADNAN SAYGUN

Daha 13 yaşındayken İzmir'deki Milli Sinema'da gösterilen sessiz filmlere piyano ile eşlik ediyordu. Okulu bitirince, üniversiteye girmeyerek kendini tümüyle müziğe verdi.1923 sonlarında, o yıl İzmir'e yerleşen Hüseyin Saadettin (Arel) Bey'den iki ay kadar armoni dersi aldı.

1924 yılından itibaren piyano yanında, elde edebildiği kitapların yardımıyla ve kendi kendine armoni ve kontrapuan üzerinde çalıştı. Bir yıl babasına açtırdığı nota ve müzik kitabı satılan dükkanı işletti, o arada ilk bestelerini dükkana getirdiği piyanosunda çalışarak yaptı.

Yine 1924'te ve ondan sonraki yıllarda İzmir Milli Kütüphanesi'ndeki kitaplardan faydalanarak müzik konusunda olabildiğince geniş bilgi edinmeye gayret etti. Bu yoldaki çalışmaları sırasında özellikle otuz bir ciltlik La Grance Encyclopedia'daki müzikle ilgili maddeleri Türkçeye çevirerek birkaç ciltlik büyük bir "Musiki Lugatı" meydana getirdi. Bu sırada henüz 18 yaşındaydı. Ayrıca Wagner'in hayatını, Richter'in ve Jadassohn'un armoni ve konturpuan kitaplarını Türkçeye çevirdi.



FOTOĞRAF 2. SAYGUN VE AİLESİ

1926'da İzmir Erkek Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atandı. 1928'de devletçe açılan sınavı kazanarak Paris'e gidinceye kadar bu göreve devam etti.(EK 4)

Paris'te Vincent d'Indy ile kompozisyon, Eugene Borrel ile füg ve kompozisyon, Paul Le Flem ile konturpuan, Amedee Gastoue ile chant gregorien, Edward Souberbielle ile org çalışarak, bir besteci olmak için gerekli bilgileri edinmeye gayret etti.

Kendisinin yayımlanabilir bularak “Opus.1” numarasını verdiği Divertimento adlı orkestra yapıtını Paris’teki öğrenciliği sırasında 1929-1930 arasında yazdı.

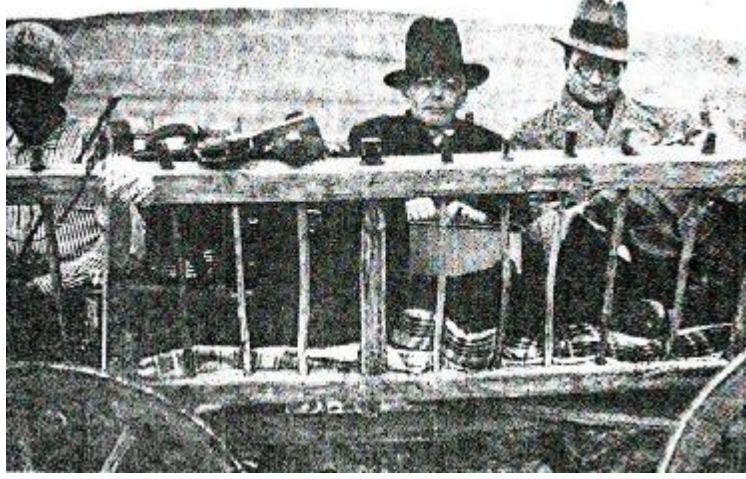
Adnan Saygun’un bu kompozisyonu, 1931’de Paris’te açılan bir yarışmayı kazanan birkaç eser arasında yer aldı. Saygun, Ankara’da yeni göreve başladığı ve seslendirme tarihinde Paris’te bulunabilmek için gerekli maddi olanaklardan yoksun olduğu için, ilk eserini dinlemek fırsatını elde edemedi. Divertimento’nun 1932 yılında Polonya’daki icrası sırasında da Varşova’ya gidemedi. Bu yapıtı, Cemal Reşit Rey’in 1925’te yine Paris’te seslendirilen iki eserinden sonra, yurt dışında seslendirilen üçüncü Türk orkestra eseri olarak müzik tarihimize geçti.¹⁵

1931’de yurda dönerek Ankara Musiki Muallim Mektebi’nde öğretmenliğe başladı. 1934’te İran Şahı’nın Ankara’yı ziyareti vesilesi ile Atatürk’ün arzusu üzerine ve çok kısa sürede ilk Türk operası olan “Özsoy”u yazdı. Aynı sırada, öğretmenlik görevinin yanı sıra Cumhurbaşkanlığı Orkestrası’na şef olarak atandı.

1936’da İstanbul Belediye Konservatuvarı’na (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı) öğretmen olarak atandı. Aynı yıl Türkiye’ye gelen Bela Bartok¹⁶,un Anadolu gezisine katıldı.

¹⁵ Saygun’un bu yapıtı ilk kez 1939’da Ankara Devlet Konservatuvarı’nda Dr.Ernst Praetorius yönetiminde seslendirildi. Uzun süre unutulmuş bu yapıt, 65 yıl sonra 2005 yılında Sevda-Cenap And Müzik Vakfı tarafından düzenlenen 22. Uluslararası Ankara Müzik Festivali’nde Rengim Gökmen yönetimindeki Bilkent Senfoni Orkestrası tarafından yeni kuşak dinleyicilere tanıtıldı. Yapıtın ilginç bir özelliği, 1939’daki ilk seslendirmeyi izleyen Macar şan solisti Salayı İren’in (Nilüfer Saygun) Saygun’u kutlaması ve tanışmanın evliliğe giden yolu açmasıydı.

¹⁶Bela Bartok (1881-1945) Macar piyanist ve besteci, etnomüzikolog.. Halk müziği araştırmalarıyla ünlendi. 1936’da Türkiye’ye gelerek halk müziği araştırmaları yaptı. Gezilerinde kendisine Saygun eşlik etti. New York Kolombiya Üniversitesi’nde müzik şeref doktoru unvanı aldı. Ölümünden sonraki ilk bir-iki hafta içinde eserleri 48 konserde seslendirildi ve önemli besteciler arasında sayılmaya başlandı.



FOTOĞRAF 3. SAYGUN BELA BARTOK İLE ANADOLU GEZİSİNDE

1936-39 yılları arasında İstanbul Şehir Konservatuvarı'nda çalıştı ve 1939 yılında Halkevleri Bürosu Sanat Müşavirli ve Halkevleri Müfettişi olarak Ankara'ya döndü. Bu görevde 1950 yılına kadar devam etti.

1940'lı yıllarda, Cenap And ile birlikte, Sevda Cenap And Müzik Vakfı'na gidecek ilk adım olarak nitelendirilebilecek olan "Ses ve Tel Birliği"nin kurucuları arasında yer aldı.

Saygun, Ses ve Tel Birliği çatısı altında Ankara'da ilk kadın-erkek karışık karma koroyu oluşturdu.



FOTOĞRAF 4. SAYGUN ANKARA'DA KURDUĞU KORUYU ÇALIŞTIRIRKEN

1950'den sonra, Cenap And'ın mimar Emin Onat'ın imzasını taşıyan, dinletiler için özel olarak tasarlanmış Kavaklıdere'deki evinde (And Evi), düzenli oda müziği konserleri ve resitalleri verilmeye başlandı.1946 yılında Yunus Emre Oratoryosu'nun ilk icrasından sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atandı ve emekli olduğu 1972 yılına kadar bu görevde kaldı.

Emekli olduktan sonra 1973 yılında İstanbul'a, şimdi adını taşıyan caddedeki eve yerleşti. Hayatının son 17 yılının eserlerini bu apartmanda verdi. 1983 yılından itibaren Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve etnomüzikoloji hocalığı yaptı.

83 yaşında vefat ettiğinde bu görevi ve bir süreden beri yürüttüğü Bilkent Üniversitesi'ndeki kompozisyon öğretmenliğini sürdürüyordu.

Aralarında Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Heyeti ile Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu da olmak üzere birçok kuruluşta görev yapan Saygun, yurt dışında da, 1946 yılından başlayarak yıllarca bazı uluslararası kurumların yönetim kurulu üyeliklerinde bulundu.

Uluslararası ün kazanan besteci, 1947'de seçildiği Uluslararası Halk Müziği Konseyi yönetim kurulu üyeliğinin yanı sıra, Türkiye'de 1948'de İnönü Armağanını; 1949'da Fransa Eğitim Bakanlığı'nın Palmes Academique nişanını; 1955'te Almanya'nın Friedrich Sebiller madalyasını; 1958'de İtalya'nın "Stella Della Soliderieta" Madalyası'nı; Sibelius Kompozisyon Madalyasını, Harriet Cohen Uluslararası Müzik Ödülünü, 1981'de Macaristan'da Bela Bartok Diplomasını; 1986'da Bartok Komitesi'nin "Pro Cultura Hungarica" ödülünü aldı.

Türkiye'de, 1948 yılında kendisine verilen İnönü Armağanı'nı takiben, çeşitli hükümetler, belediyeler, üniversiteler ve dernekler Saygun'u defalarca onurlandırmışlardır.

1971 yılında Devlet Sanatçılığı Kanunu yürürlüğe girdikten sonra Devlet Sanatçısı unvanı verilen ilk sanatçı grubu arasında yer aldı.¹⁷

Saygun, 1978'de Ege Üniversitesi'nin ve 1984'te Anadolu Üniversitesi'nin verdiği fahri müzik doktorluklarının yanı sıra, 1981'de verilen Atatürk Sanat Ödülünün de sahibidir.

1981'de "Atatürk Sanat Armağanı" ile onurlandırıldı. 1983 yılında da Profesörlük ünvanı, yine kendi alanında ilk olarak Saygun'a yönlendirildi.

1983 yılında Mimar Sinan Üniversitesi kuruluşunun yüzüncü yılı dolayısıyla Saygun'u Osman Hamdi Onur Madalyası ile, ertesi yıl da Kültür Bakanlığı Sanat Büyük Ödülü ile onurlandırmıştır. 1985'te konservatuvarın üniversite sistemine geçmesiyle Saygun Profesör unvanına hak kazandı ve 1986 yılında Türk Tanıtma Vakfı'na Tütav ödülüne layık görüldü. 1990 yılında Mersin Belediyesi'nin 16.Kültür ve Sanat Şenliği Onur Ödülünü aldı. Aynı yıl İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Saygun onuruna verilen konser sonrasında Büyükşehir Belediyesi Ödülünü aldı. Yine 1990'da Sevda Cenap And Vakfı'nın Altın Onur Madalyası'na layık görüldü. 6 Aralık 1990 tarihinde yapılan törende, Saygun'un sağlığının izin vermemesi nedeniyle ödülü öğrencisi Gürer Aykal, zamanın Cumhurbaşkanı Turgut Özal'dan hocasının adına teslim aldı.

Ahmed Adnan Saygun, söz konusu törenden tam bir ay sonra, 6 Ocak 1991 tarihinde saat 18.10'da Florence Nightingale Hastanesinde vefat etti. Vefatından biraz önce besteci hasta yatağında, hala Almanya'da basılmakta olan bir eserinin üzerinde düzeltmeler yapıyordu. Ölümünün üzerine Mimar Sinan Üniversitesinde Saygun'un anısına bir tören düzenlendi. Bu törende okulun öğrencileri son vazifelerini yine Adnan Saygun'un eserlerini söyleyerek yerine getirdiler. (EK 5)

¹⁷ 1971 yılında ilan edilen ilk Devlet Sanatçıları: Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Mithat Fenmen, Prof.İlhan Usmanbaş, Gülay Uğurata, İdil Biret, Suna Kan, Ayla Erduran, Ayşegül Sarıca, Verda Erman.

Vefatından sonra, yakın dostu Prof.Dr. İhsan Doğramacı'nın girişimleriyle Bilkent Üniversitesi Yerleşkesi içinde bir "Ahmed Adnan Saygun Müzik, Araştırma ve Eğitim Merkezi" kuruldu.



FOTOĞRAF 5. ADNAN SAYGUN MÜZİK ARAŞTIRMA VE EĞİTİM MERKEZİ

Eşi Nilüfer Saygun, bestecinin tüm yapıtları, kitapları ve kişisel eşyasını aynı zamanda bir Saygun Müzesi olan Merkez'e bağışladı. Saygun'un kültürel kalıtı besteciye sevenlerin ve onu tanımak isteyenlerin ziyaretine açık bulunduruluyor.

1991 yılında anısına hatıra olarak kendi adına ait metal para basılmıştır. Bu metal para Saygun Araştırma Merkezi'nde yer almaktadır.(EK 6)

Yapıtlarının bir kısmının yayın hakkı SACEM'e ait olduğu gibi, bir kısmı Southern Music Publishing Co. New York, ve bir kısmı da Peer Musikverlog, Hamburg'a aittir.

2.2 Bestecilik Döneminde Yaşadığı Siyasal ve Toplumsal Koşullar

1930'lu yıllarda siyasi durumu inceleyecek olursak; Cumhuriyet'in kendisini bütün görkemiyle gösterdiği yıllar 1930'lardır. Aynı zamanda Türkiye'de yeni bir devlet bilincinin kurulma dönemidir. Çağdaş sanatı, kurumsal bir düzeye ulaştırma çabaları, meyvelerini yeni yeni vermeye başlamıştır. Asıl amaç Osmanlı'dan kopmaktır. 1930'lar kopuşun zirve yaptığı yıllardır. Kalkınma hamleleri, sanayileşme

çabaları, ekonomik bağımsızlık ve tek kuruluş dış borç almadan kalkınmayı gerçekleştirme... bu dönemin karakteristiği olarak sunulur.

İngiltere savaşın galibi gözüke de ekonomisi tek kelime ile iflas etmiştir. İngiltere'nin Amerikan bankalarına olan borcunu 1960'ların sonuna kadar ödemeye devam etmiştir.

Bilindiği gibi Atatürk, Serbest Fıkra'yı kurulmasına giden yolda hükümetin halk ile arasında halk ile arasında oluşan kopukluğu gidermek ve muhalefet kanalıyla yukarıya yansımayan bazı gerçeklere ulaşabilmek için kurdurmuştu. İşte Serbest fıkranın İzmir ve Balıkesir mitinglerinde halkın meydanları doldurması ve İnönü aleyhine, hatta bazı yerlerde Atatürk aleyhine sözler sarf edilmesi ve resimlerin yırtılması karşısında Gazi harekete geçmiş ve iki etaptan oluşan bir yurt gezisine çıkmıştı.

Kasım 1930'da başlayıp Mart 1931'de biten bu yurt gezisi Gazi için çok öğretici ve hatta çok hayret uyandırıcı olmuşa benzemektedir. İdeolojik ve kültürel devrimlerle büyük şehirlere egemen olmaya çalışan Kemalist inkılabın, henüz halka inmediğini bu gezi sırasında öğrenmiş olmalıdır.

Atatürk gezi defterinde şöyle yazıyor; *“Hükümet ve Fırkayı (CHP) zayıf düşüren mühim sebeplerden birisi de ve fıkra teşkilat temellerinin kayıtsızlığa maruz kalmasıdır. Halktan gelen müracaat ve şikayet tali memurların değil, bizzat vekilin (veya mahallinde vali'nin) imzalayacağı (müsbet veya menfi olsun) esbab-ı mucibeli bir cevapla karşılanmalıdır. Bu seyahatteki temaslar bize.... Büyük halk tabakalarının hangi ıstıraplarla mahmul olduğunu gösteriyor.”* Atatürk'ün partisi CHP bu halk tabakalarına farklı ve daha nüfuzlu bir şekilde ulaşılacak yeni bir oluşumun temellerini atıyordu.

CHP'nin görüşüne göre ulusumuzun özel niteliklerine uyacak yollardan yürüyerek her derecedeki resmi öğrenim dışında onu bir halk terbiyesi ile yükseltmek zorunluymuştu. Bunun için toplum yaşamının ve kültürel yaşamın yeni anlayışlarla ve

toplumumuzun kendi unsurlarından kurulacak yeni ve ulusal bir kuruluşun çalışmasıyla beslenmesi düşünüldü. Bu düşünce partinin 1931'deki 3. Büyük Kurultayında yapılan tüzüğe Halkevlerinin sokulması sonucu verildi. Böylece 1931'de kapatılan Türk Ocakları'nın yerine 19 Şubat 1932 günü Halkevleri kuruldu.

Halkevleri

Atatürk, Halkevlerinin açılışını, CHP'nin sosyal ve kültürel bir devrimi olarak nitelendirilmiştir. *“Partimizin, halkevleriyle bütün yurttaşlara kucağını açması vatanda sosyal ve kültürel bir devrim yaptı.”*¹⁸ Ülkenin bu anlamdaki gelişmesinin Halkevlerinin önemli bir görev üstlendiği dile getirildi. Gerçektende ilerideki bölümlerde Halkevlerinin dünyada eşi görülmeyen bir biçimdeki örgütsel çalışma düzeniyle ve artan bir hızla yaygınlaşarak dönemi içinde sosyal ve kültürel alanlarda çok ve büyük işler başardığını görürüz.

O dönemde İnönü, Halkevlerinin birinci kuruluş yıl dönümünde, halk evlerinden umulan yararları iki ana dalda bütünleştirmiştir: *“Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Halkevleri vasıtasıyla memleket içinde takip ettiği kültür politikası; bu vasıta ile ilmi ve fenni, güzel sanatları yaymak, bu memleketin siyaseti, iktisadiyatı hakkında en yeni en doğru malumatı ortaya dökmektedir.”*¹⁹

Halkevleri Atatürk Devrimi ilkelerinin, halk arasında yayılması derinleşmesi ve kökleşmesi için kurulmuştu. Yeni bir yaşam ve yeni bir yöne götüren Kemalist devrimin, ulusun benliğine sindirilmesi gerekiyordu. Halkevlerinin yalnız öğretene, belleten kurumlar olmadığı, yaşatan çevreler olduğu, halk için yama evleri olduğu, buradan da giderek rejimin ruhuna uygun, ulusal karakterlerin gelişeceği düşüncesindeydiler. İnönü, halkevleri aracılığı ile ilim, fen ve güzel sanatların pratik yaşam konusunda da araç olarak görülmesi gerektiği kanısındaydı. *“Güzel sanatlar için halkevlerinin hakiki bir örnek olmaları memleketin güzel sanatları sevmesi, güzel sanatlardan zevk almak için çalışmaları lazımdır. Güzel sanatlara alışmamış olan, güzel sanatlardan uzak bulunan muhitlerde buna alışmaya çalışmak bile biraz sıkıntı*

¹⁸ [Atatürk] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, T.T.K.Basımevi, Ankara, 1961, Cilt I, s.383.

¹⁹ İsmet İnönü, **Ülkü**, Cilt I, Sayı 2, Ankara, 1933, ss.100-101.

*vericidir. Ama sık sık göstererek ve anlatarak bunun tadını vatandaşlara tattırdıktan sonra güzel sanatlar hayatın başlıca bir amili olur ve güzel sanatsız hayat iptidai ve yabani bir hayat şeklini alır. Halkevleri Türk cemiyetini yükseltmek, inceltmek, moralini artırmak, verimini çoğaltmak için açılmıştır. Yalnız moral yolunda değil, maddi ihtiyaç yolunda da kudretli, takatli, cevherli bir hale gelmek için güzel sanatları başlıca bir vasıta olarak görmelidir”.*²⁰

İnanç gazetesi başta olmak üzere, Ülkü Dergisi ve Halkevi Dergisi, halkevleri aracılığı ile ilim, fen, güzel sanatların yayılması düşüncesini yazarak görüşlerini iletmekteydiler. Ülkü Dergisi bir yazısında; Halkevlerinin Türk devriminin halk terbiyesi için bulduğu ve kurduğu çok güzel bir örgüt olduğunu, Türkiye’de ise halkçı devrimi başarının CHP olduğu ve Halkevlerinin de CHP’nin halk terbiyesi aracı olduğunu yazıyordu. Halk evlerinden umulan bu ana yararlar dışında özellikle ilgili yöneticiler çok sayıda yarar umuyorlardı. Bunlardan bazıları;

- Halk ile aydın arasında bilgi-deney alışveriş’i,
- Köylüyü layık olduğu yüksek düzeye çıkarmak,
- Meslekler, seviyeler, sınıflar arası etkileşim,
- Ülke birliği sağlamak
- Çalışkanlık, fedakarlık, karşılıklı yardım, millet için çalışma gibi konularda kişinin fazilet ve ahlak değerlerinin yükselmesi,
- Batı bilgisi ve uygarlık ışığında ulusal kültür, sanat ve yaşama geçme,
- Çağdaş uygarlığa varmak için halk gücünü örgütlemek,
- Ülkeyi ve insanı manevi değerlerle tanıma,
- Rejime karşı fesatla savaş,
- Ulusun kendi kendini tanıması,
- Kemalist gençliğin yetişmesi,
- Kişinin teklikten ve aylaklıktan kurtulması,
- Etkin ve aktif katılan bir halk yaratma.

²⁰ İsmet İnönü, **Ülkü**, Cilt IV, Sayı 25, Ankara, 1935, ss.2-3.

Halkevi çalışmaları dokuz kolda yapılıyordu. Dil-Tarih-Edebiyat, Ar (güzel sanatlar), Gösteri (temsil, tiyatro), Spor, Sosyal yardım, Halk dershaneleri ve yardım, Kütüphane ve Yayın, Köycülük, Müze ve Sergi. Ar (Güzel sanatlar) kolu olarak Halkevleri; müzik, resim, heykel, mimari, süsleme, sanatları vb. dallarda sanatçı ve amatörleri bir araya topluyor, koruyor ve geliştiriyordu. Halk gösterileri programlarının müzik bölümünü hazırlıyordu, halk için müzik akşamları düzenleniyordu. Müzik çalışma ve gösterilerinde uluslar arası modern müzik ile halk türküleri temel alınıyor ve uluslar arası müzik teknik ve araçları kullanılıyordu. Müzikte amaç, modern ve uluslar arası müziği, söyleme biçimini temel almak ve uygulamak, deniliyordu. Halkın müzik beğenisini artırmak için radyo, gramofon gibi araçlardan yararlanmak isteniliyordu.

Halkevleri güzel sanatlar kolu olarak bulunan yerlerde kurslar açıyor, çevrenin sanat duyuş ve düşünüşünü yükseltmeye çalışıyordu.

Bütün halkın ulusal şarkı ve marş öğrenmesine ve özel günlerde kanal olarak söylenmesine yardımcı oluyordu. Halk arasında, köylerde, aşiretlerde söylenen ulusal türkülerin notaları ve sözleriyle birlikte, saptıyor halk oyunlarının oynanış biçim ve müziği araştırılıyordu.

Halkevleri çalışmalarının amacı, geniş halk tabakalarının bilgi ve görüşlerini artırmak ve ulusal kültürü halk arasında geniş ölçüde yaymak aydınlarımızın daha çok dışarıdan getirdikleri görgü ve bilginin halkevlerinin çatısı altında ulusal geleneklerimizle, kültürümüzle kaynaşmak ve bu kaynaşmadan yeni bir ulusal sanat, yeni bir ulusal dünya görüşü çıkmasıdır. Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Laiklik, Devletçilik ve İnkılapçılık prensipleri içinde kültür kurumlarıyla çalışmakla hükümlüdür, ayrıca bütün vatandaşların müşterek malıdır.

Mesleki sanat kolları arasında güzel sanatlar çalışmaları: Koro, orkestra, bando, halk oyunları, musiki eserleri, tiyatro, sinema, Karagöz, resim ve fotoğraf alanındaki çalışmaları Halkevleri ve Halkodaları giderek yaygınlaşıyordu. Müzik çalışmaları bu dalların en önüne geçiyor, memur, öğretmen, öğrenci, tüccar, esnaf,

koro, orkestra ya da bando kurmaları güzel bir örnek olarak görülüyordu.²¹ Koro çalışmaları yer yer Halkevlerinde gelişmesini sürdürüyordu. Halkodaları yörenin türkülerini yerli sazlar eşliğinde koro halinde söyleme çalışmalarına girişiyordu.

Ahmed Adnan Saygun'un "Halkevlerinde Musiki" adlı kitabı bastırılıp tüm örgüte dağıtılıyordu. Halk türkülerimiz derlenip bir kitap haline getiriliyordu. Orkestra ve bando kurma çalışmaları giderek yaygınlaşıyordu. Halkoyunlarının, halk türkülerinin orkestra eşliğinde oynanması ve söylenmesi çalışmalarına ağırlık veriliyordu. Bestecilerden halk havalarının piyano ile çalınması konusunda çalışmalar isteniyor, bu çalışmalar plak aracılığıyla çoğaltılıp, dağıtımı yapılıyordu. Özellikle Türk halk şiiri ve müziğinden kaynaklanan çok sesli besteler yeğleniyor, örgütün müzik alanındaki eser sıkıntısını gidermek için girişimlerde bulunuluyordu. Örgüte gelen 112 bestenin 21 tanesi bastırılıyor, kılavuz broşürlerle Halkevlerine ve Halkodalarına gönderiliyordu. Nafi Atuf Kansu, "Halkevlerinde Musiki" kitabının önsözünde, Halkevlerinin müzik politikasını şöyle belirtiyordu:

*"Halkevlerinin müzik sahasında esas prensibi şudur: Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, garp tekniği ile işleyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun içinde birçok fırsatlardan istifade ederek, garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek. Yani daha kısa ifadesi ile Halkevleri, açılacak Halkodaları ile beraber müzik bakımından, müzik folklorumuzu toplamaya ve bilmeye, asrın bakımından, müzik folklorumuzu toplamaya ve bilmeye, asrın metot ve tekniği ile halkı kavrayacak Türk ar eserleri yaratabilmesine elverişli bir muhit olmaya çalışacaklardır."*²²

Ankara Halkevlerinin kuruluşunun 10. yıl dönümü tören programı İstiklal Marşı ile açılıyor, CHP Genel Başkan Vekili ve Başbakan Refik Saydam'ın söylevini CHP Genel Kurul üyesi Nafi Kansu'nun konuşması izliyor, sonra Behçet Kemal Çağlar'ın şiirlerinden, Ahmed Adnan Saygun'un müziği ile "Karanlıktan Işığa" kantatı yer alıyor. Sololar; soprano Rabia Erler, tenor Mukbil Özkan, bas bariton Ruhi Su, Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın bir bölümü. On dakika aradan sonra Ahmed Adnan Saygun'un yönetiminde koro: Necil Kazım Akses'in "Harmandalı",

²¹ Bkz. **1945 yılında Halkevleri ve Halkodaları**, Başbakanlık Devlet Matbaası, Ankara 1946, s.13.

²² Ahmed Adnan Saygun, **Halkevlerinde Musiki**, CHP Yayınları, Ankara 1940, s.6.

Ulvi Cemal Erkin'in "Çıkabilsem", Ahmed Adnan Saygun'un "Akkoyun", "Aydoğar Giresun'dan", "Ayşem Nerden Geliyor" ve "İzmir Zeybeği" düzenlemeleri daha sonra Aşık Veysel kısa bir aradan sonra da çeşitli yörelerin Halk oyunları oynandı.²³

İlk yıllarda sadece ulusal günlerde yapılan coşkulu konuşmalar, yerini giderek ekonomiden müziğe, tarihten spora, sosyal yardımdan güzel sanatlara, ulusal eğitimden ulusal savunmaya kadar uzanan konulara bırakmıştı.

Kültür ocakları olması düşünülerek açılan Halkevleri ve Halkodaları yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikasını, Kemalizmi kökleştirmek ve yaygınlaştırmak adına tüm kollarıyla birlikte çeşitli alanlarda hizmet görmüştür. Bugünkü aydınlarımız, sanatçılarımız, devlet adamlarımız, bilim adamlarımızın çoğu düz ya da dolaylı yönden Halkevleri çalışmalarından etkilenmiştir.

28 Haziran 1934 senesinde çıkartılan bir kanunla 1 Ocak 1935 tarihinden itibaren her Türk vatandaşının soyadı kullanma mecburiyeti doğar. Babası, Osmanlı İmparatorluğu sırasında atalarının fişek ikmali işi ile uğraşmaları yüzünden "Fişenkçi" soyadını almak isterse de yetkililer "meslekle alakalı soyad olmaz" gerekçesini ileri sürerek kabul etmezler. Gerçi pek çok insanın meslek soyadına sahip olduğu düşünülürse bu şaşırtıcıdır. Ayrıca Ahmed Adnan Paris'te hep "Fişenkçi" soyadını kullanmıştır. Bunun üzerine babası matematik öğretmeni olduğu için ve sayılara olan merakından dolayı "Saygın" soyadını almaya karar verir. Ahmet Adnan'da Ankara'da "Saygın" soyadını almak için başvurur, ancak kendisine bu soyadın İzmir'de alındığını ve yasalara göre başkasının almasının, akraba olmasına rağmen, imkânı olmadığı söylenir. Sonuç olarak Ahmet Adnan, "Saygın" kelimesindeki "i" harfini "u" yaparak "Saygun" şeklinde kendisine soyad olarak seçer. (EK 7)

²³ **Halkevleri ve Halkodaları**, Başbakanlık Devlet Odaları, Ankara, 1932-1946.

Şimdi de operetler dönemi denilen, taş plak döneminin kapsadığı, gramofonun en gözde alet olduğu o yıllarda etkili olan sanat akımlarına ve türlerine bir göz atalım.

1933 yılı resim alanında, Cumhuriyet'in on yıllık bir olgunlaşma sürecini doldurduğu, toplumsal ve kültürel alandaki yenileşme ve modernleşme girişimlerinin de giderek kurumlaşma aşamasına vardığı bir dönemin başlangıcıdır. Sanata olan ilgi eski dönemlere göre artmıştır. Yapılacak şey, bu ilginin gerektiği üstün düzeyli sanat yapıtlarının üretimini hızlandırmaktı. Bir kültür inkılabının gerekli olduğuna değinilmiş, sanat konusunda devletin desteği üzerinde durulmuş ve örgütlü bir çalışmanın, daha ileri aşamalara ulaşmakta etken olacağı vurgulanmıştı. Ressamları yeni bir grup kurmaya ve böylece sanatsal yönde örgütlenmeye iten nedenlerin başında, sanatı yaygınlaştırma isteği geliyordu.

Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen ressamların 1930'lu yıllarda yapıtlarını sergileyebildikleri tek yer, Galatasaray Lisesi salonlarıydı.

Batı'daki görgü ve eğitimlerinin, yenilikçi akım ve eğilimler doğrultusunda kazandırdığı yeteneklerini, resimlerine oradan da sergiler vasıtasıyla halka, Türkiye'ye taşıma işleviyle doluydular. İlk sergilerini savunan yazarların genellikle bu noktaya parmak basarak, bir "buhran" diye nitelendirdikleri bu dönemin izlerini, resimlerde görmüş olmaları, elbet rastlantı değildir.

O dönemde resimlerin sergilendiği bu salonlar, işlek bir yerde bulunmasına rağmen kitlenin ilgisini çekmekten uzak olduğunu, sergiler hakkında yazıların övgü dolu makaleler olmaktan öteye geçemediği görülmüştür.

1930'lu yıllarda müzik alanındaki çalışmaları inceleyecek olursak; Atatürk İran Şahı'nın 1934 yılında Türkiye'yi ziyaret etmesi fırsatıyla, yeni Türk toplumunu ve Cumhuriyet'in reformlarını tanıtmayı iyi bir olanak şeklinde görüyordu. Saygun'u Türk ve İran dostluğunu anlatan eski bir efsaneye dayalı bir opera yazması için görevlendirmişti. Sınırlı olanaklarla yapılan provalardan sonra Özsoy 19 Haziran

1934 yılında Ankara Halkevi'nde, Atatürk ve İran Şahı'nın önünde başarıyla sahnelendi.

Saygun vurguladığı ulusal duyarlılığa koşut olarak 1931'den itibaren Türk Halk Müziği üzerine araştırmalarına başladı. Bu dönemde Saygun da Mahmut Ragıp Gazimihal'de, bir diğerinden habersiz olarak, Türk Halk Müziği'nin kökeninde pentatanizm olduğu düşüncesi üzerine odaklanmıştır.

Saygun bu konunun daha derinlemesine ve bilimsel yöntemlerle araştırılmasının çok önemli olduğuna inandı. Bu amaçla bir Türk Halk Bilimleri Kurumu kurulması önerisini bir raporla açıklayarak bunun Atatürk'e ulaşmasını sağlamaya çalıştı. Ancak, isteği hemen gerçekleşmedi.²⁴ Özsoy'un 1934 yılında Atatürk huzurundaki temsili sonrasında ise durum değişmişti. Bestecinin raporlarından az çok haberdar olan Atatürk, Saygun'un kendi huzurunda raporunu okumasını istedi ve 1934'te Saygun Türk Musiki Hakkında Raporu Atatürk'e sundu ve bu rapor Türk Halk Musikisinde pentatanizm adıyla 1936 yılında kitap olarak basıldı. Kitap Saygun'un etnomüzikoloji alanındaki ilk önemli çalışması olarak kabul edilir.

1932'den başlayarak Devlet Batı'nın önemli bestecilerini, musiki eğitimcilerini, orkestra yönetmenlerini; Joseph Marx, Paul Hindemith, Eduard Zuckmayer gibi Avrupa'nın en kalburüstü musikicilerini Türkiye'ye çağırmıştır. Carl Ebert'in gelişiyle de Devlet Konservatuvarı'nın kurulması için gerekli hazırlıklar tamamlanmıştır. Atatürk bir ulusal opera kurulması için önce Münir Hayri Egeli'ye üç opera librettosu hazırlatmıştı: Bir Ülkü Yolu, Bay Önder ve Taş Bebek. Bestelenmek üzere bunların ilki Ulvi Cemal Erkin'e, ikincisi Necil Kazım Akses'e üçüncüsü de Ahmed Adnan Saygun'a verilmişti, ancak ilkinin besteci yapmamış, ikincisinin az bir bölümü bestelenmiş, yalnız Taş Bebek bitirilmiştir. Tek perde olan bu eserle Bay Önder'in bitirilmiş bestelenen bölümü 27 Aralık 1934'te Ankara Halkevi'nde Atatürk'ün Ankara'ya ayak bastığı günün yıldönümünde sahnelenmiştir.

²⁴ Bkz. Gülper Refiğ, **A.A.S Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1961, s.7, 26, 64.

Özsoy ve Taş Bebek operaları Atatürk'ün müzik alanında neleri hedeflediğini gösteren somut örneklerdir.

1936 Kasım'ında Bela Bartok, Halkevi'nin davetiyle Türkiye'ye gelerek, genç Türk bestecilerle beraber Türk halk müziği üzerine saha çalışmalarına çıktı.²⁵ Bu araştırmaya Saygun Halkevlerinin görevlisi, Akses ile Ulvi Cemal Erkin Ankara Devlet Konservatuvarı'nın görevlendirdiği gözlemciler olarak katıldılar.

O dönemde Bartok etnomüzikoloji alanında dünya çapında çalışmaları vardı; fakat yakın Türk meslektaşına benzer bir şekilde, Bartok da Türkiye'de itibar kaybına uğramıştır.

Avrupa'daki politik koşulların bozulması nedeniyle 1930'lu yılların sonuna doğru Macaristan'dan ayrılmak isteyen Bartok önce Türkiye'ye gelmek istedi ve isteğini Saygun aracılığıyla Türk Devlet'ine ilettili.

Bartok, eğer yaşayabilecek kadar bir gelir sağlasaydı hayatını Türkiye'de sürdürmeyi planlamaktaydı.²⁶ Besteci Türkiye'de yaptığı çalışmaya çok önem vermiş, elinden geldiği kadar Türkçe öğrenmiş ve Türk halk müziği konusundaki çalışmalarını Türkiye'de sürdürmek istemişti. Ancak, halk müziğine dayalı ulusal bir çağdaş müzik ekolü kurma iddiasındaki Türk musiki inkılabı Macar besteciye pek de ihtiyaç duymamış, Bartok'un isteği ilgililerce yanıtlanmamıştır. Bunun üzerine Bartok ABD'ne göç etti.

1940'ların başında İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kaos, açlık ve yokluk dünyanın en büyük problemi haline gelmişti. Almanya'nın uyguladığı politika, Japonya'nın Amerikalıları Pearl Harbour'ı bombalaması, Amerika'nın Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombası atması sadece bu ülkeleri değil Türkiye'yi de derinden sarsmıştı. Savaş Türkiye'yi çeşitli zorluklarla karşı karşıya bıraktı. Savaş dolayısıyla çalışabilir erkek nüfusunun büyük bölümünün askere alınması tarımsal üretimi

²⁵ Bkz. Bela Bartok, **Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi**, Çev: Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.36.

²⁶ Bkz. Bartok, a.g.e., s.12.

olumsuz etkiledi. Temel ihtiyaç maddeleri vesikaya bağlandı ve karaborsayı önlemek için Ocak 1940'ta Milli Korunma Kanunu çıkarıldı. Ancak savaşın Türk ürünlerine talebi arttırması dış ticaretin genişlemesine yol açtı. Büyük çiftçiler ve İstanbul'daki tacirler, komisyoncular, acenteler büyük kazanç elde etti. Bu servetler kısmen vergi kaçakçılığı, kısmen de etkili bir vergilendirme sistemi olmaması nedeniyle büyük ölçüde vergi dışı kalıyordu. Bu koşullar altında hükümet olağanüstü bir mali tedbire başvurdu. Savaş sırasında elde edilen haksız servet ve kazançları hedefleyen Varlık Vergisi, 11 Kasım 1942'de kabul edildi ve ertesi gün yürürlüğe girdi. Ancak uygulamada bu vergi Rum, Yahudi ve Ermeni tüccarlara yöneldi.

İkinci Dünya Savaşı'nın 2 Eylül 1945 yılında sonlanmasından sonra Dünya üst üste geçirdiği iki büyük savaşın yaralarını sarmaya çalıştı. Türkiye dahil bütün ülkelerin ekonomileri alt-üst olmuş, insanların çoğu açlık sınırına dayanmıştı ve iş olanakları ortadan kalkmaya başlamıştı. Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün aldığı karar sayesinde Türkiye savaşa girmemişti ve bu nedenle savaştan fazla etkilenmemişti; ancak kıtlık bizleri de vurmuştu. 1940'lı yılların ikinci yarısının sonlarına doğru Dünya kendini toparlamaya başlamış ve yaraların çoğu sarılmıştı.

Yaşanan kıtlıklar ve yoksulluklar insanları bunaltmıştı artık. 1950'ler de ise savaşın yaralarını sarmış olan milletler kendilerini tüketime vermeye başladılar. Yaşam standartlarında yükselmeler oldu ve insanlar daha ferah ve bolluk ininde yaşamaya başladılar. Kapitalizmin artan etkisi yeni bir tüketim toplumunun oluşmasını sağladı. Sinema ve müzik başta olmak üzere birçok sanat dalı bu dönemde önem kazanmaya ve geliştirilmeye başladı. Ancak dönemin sonlarına doğru, ülkeler tekrar yoksulluk çekmeye başladı ve Türkiye dahil birçok ülkede ekonomik krizler baş gösterdi. Dönemde ortaya çıkmış olan başka bir sorun ise Türkiye Birleşmiş Milletler üyeliğinin kabul edildiğinden Amerika ile birlikte Kore Savaşı'na girmek mecburiyetinde kaldık ve bu savaşta birçok kayıp verildi. Dönemin önemli olaylarından biri de CHP'nin iktidardan inip yerine DP'nin gelmesi oldu.

Siyasi alanda bu gergin süreç devam ederken, Türkiye eğitim alanında önemli bir atılım gerçekleştirdi. Bu 1940'tan başlayarak köylü erkek ve kız çocuklarına beş yıl süreli uygulamalı bir eğitim vermek üzere “ Köy Enstitüleri”nin kurulmasıydı.

Köy Enstitüleri girişiminin ardında yatan neden, çok kısa süre içinde çok sayıda öğretmen yetiştirmek ve kırsal kesimde ilköğretim sorununu, devlet bütçesine en düşük derecede yük getirerek çözmektir. Bunun için, kırsal kesimde köylülerin emeğine dayanılarak inşa edilecek öğretmen okullarında, yine köyden alınarak yetiştirilmiş çok sayıda köy kökenli öğretmen yetiştirilecekti. Köy kökenli oldukları için bu öğretmenlerin (kentte yetişenlerin aksine) köyde daha çabuk ve etkili biçimde bütünleşebilecekleri ve köy koşullarında daha verimli faaliyet gösterebilecekleri düşünülmüştü.

Köy Enstitüleri Kanunu TBMM’ de hükümetin istediği biçimde kabul edildi (17 Nisan 1940) ama oylamaya katılmayan üyelerin de sayıca çokluğu dikkat çekiciydi. Bu da, Köy Enstitüleri’nin daha başlangıçta CHP içinde önemli bir “sessiz muhalefet” ile karşılaştığını göstermekteydi.

Yeni ve değişik bir eğitim anlayışı ile yetiştirilen Köy Enstitüsü mezunu gençlerin, gittikleri yerlerde siyasal, sosyal ve kültürel önemli etkilere neden oldukları daha işin başında düşünülmüştü.

Bu dönemde kırsal alanda kültürel bir hareket olarak (Halkevlerinin yanı sıra uygulamaya konulan) Halkodaları ile Köy Enstitüleri bir arada düşünüldüğünde, tablo anlamlı hale gelmektedir. İnönü, savaş yılları boyunca Köy Enstitüleri’nin ve öğrencilerinin sayısının artması için baskıda bulunmuştu. Amacı, köy öğretmenlerinin yanında iki yüz bin tarımcı öğretmen yetiştirmekti. Kırsal kesimde Halkodaları aracılığı ile halkın kültürel seviyesini yükseltmek, Köy Enstitüleri ile de çok sayıda yetişmiş ve köy yaşamını tanıyan ve köye önderlik edebilecek, CHP’nin ilerideki bazı atılımlarını savunabilecek ve bu konuda yol gösterebilecek genç

öğretmenler yetiştirmek; daha savaş yıllarında planda olan bir toprak reformuna destek olacak bir kitleyi ve önderlerini oluşturabilmektir.

Savaş yıllarında (1939–1945) Enstitü sayısı yirmiye çıktı, 1949 yılında ise ülkedeki Köy Enstitüsü sayısı yirmi bir olmuştu. 1949’lu yılların sonunda yirmi beş bin civarında Enstitü mezunu öğretmen yetiştirildi. Köy Enstitüleri girişimi savaştan sonra tamamen durdu ve bir durgunluk döneminden sonra da sessizce ortadan kalktı.

1940’lı yıllardaki Türk resminin genel çizgisine bakacak olursak; aslında 1940 gibi bir tarihte konumuza bir sınır koymanın yanlış olacağı kanısındayım, bu nedenle geçmişimizdeki yakın bir tarihten de faydalanılmaması gibi bir mantık çıkarılmamalıdır. Çünkü bu dönemlerde olan sanat ilişkileri, önceki sanat anlayışlarıyla bir etkileşim içerisindedir.

Batıyı örnek alarak devletin sanata olan desteği 1940 yıllarının biraz öncelerine rastlayan ve daha somut görünümler çizen “yönlendiricilik” ilkesiyle sağlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında buluş ve yeniliklere yatkın çabalar, böylece daha bir etkinlik kazanmış, çağdaş sanatı ve sanatçıyı daha yakından izleme ve değerlendirme çabaları, yeni bilinç tohumlarının yeşermesine de ortam hazırlamıştır.

Bu dönemde sanatçılar iki sorunla karşı karşıya kalmışlardır. Birincisi, batı sanatı dikkatle takip edilecek, hem de kendi öz kültürümüze has bir sanat anlayışı oluşturulacaktı. İkincisi ise, sanatı evrensellik düzeyinde uygulamaları ve bunu da gerçekleştirmeleri kendilerinden bekleniyordu. Tabii ki bu iki sorun birçok zaman kendi içlerinde karmaşalara neden olmuştur.

Sanatçılarımız hal böyleyken çağdaş dünyanın onlara getirdiği yeni biçim ve olanakları uygulama çabalarından vazgeçmemişlerdir.

Türkiye ise 1940–1945 yılları arasında sanatta kendi içinde hesaplaşmaya gitmiştir. Çevre insanının geleneksel yönlerini yansıtan bir anlayış ve izlenimcilikten uzaklaşan resim anlayışı çatışmalara sebebiyet vermektedir.

1937’de Resim-Heykel Müzesi’nin açılması, 1939’da Devlet Resim ve Heykel sergilerinin açılması, Türk ressamlarının programlanmış gruplar halinde Anadolu’nun uzak illerine gönderilmesi bu dönemin içe dönük kültür politikasının ürünüdür. Ressamlarımız bu dönemde hala İstanbul’un çehresini ve yıkık dökük evlerini çizmekten kendilerini alıkoyamamışlar; eskinin etkisinden kolay bir şekilde kurtulamamışlardır. Bu yüzden yeni akıma kuşkulu bakmaktan kendilerini uzak tutmayı başaramamışlardır.

İşin ilginç yanı ise 1940’lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar, 1950’li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuştur. Fakat başlıca sorunlardan biri de akımı halka benimsetebilmektir.

1940’lı yıllardaki Türk tiyatrosunun genel çizgisine bakacak olursak; 1941 yılında Devlet Konservatuvarı’nın ilk mezunları, konservatuvarın uygulama sahnesinin temsilcileri aracılığıyla Devlet Tiyatro ve Operası’nın temellerini attılar. 1940’lı yılların sonlarında Ankara’da hizmete giren küçük ve büyük tiyatrolardan sonra Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Türkiye’nin belli başlı illerinde yerleşik düzende çalışan yeni sahneler açtı, Yunan Klasiklerinden genç Türk Yazarların yapıtlarına değin yüzlerce piyesi repertuvarına kattı. Daha sonra 1947’de Devlet Tiyatrosu ve İzmir Şehir Tiyatrosu’nda Çocuk Tiyatrosu bölümleri açıldı. İstanbul’un semt tiyatrolarının görevi, seyirciyi çoğaltmak, yurt düzeyine yaymaktır.

Tiyatroyu Türkiye’de çağdaş bir sanat alanına dönüştürme yolunda ilk büyük katkı ünlü tiyatro ve sinema adamı Muhsin Ertuğrul’dan geldi. 1927’de Darülbeydi Topluluğu’nun başına geçen Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmesiyle, izleyiciye

sunduğu çağdaş çeviri oyunlarla, sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımında güncel anlayışı yerleştirmesiyle, yetişmelerine katkıda bulunduğu kadın ve erkek oyuncularla bugünkü Türk Tiyatrosu'nun temelini attı. Eğitim görmüş tiyatrocuların yetişmesinde büyük hizmet vermiş olan Ankara Devlet Konservatuarı ise, Musiki ve Temsil Akademisinin bir bölümü olarak açıldı. Burada ilk mezunların çıktığı 1941'de tatabikat sahnesi oluşturuldu. Bu hazırlık aşamalarından sonra da 1949'da Devlet Tiyatroları kuruldu.

1940 ve 50'li yıllardaki Türk Müziği'nin genel çizgisine bakacak olursak; 27 Şubat 1932 tarihindeki kuruluşlarından, 1950 senesinde Demokrat Parti tarafından kapatılışlarına kadar Halkevleri, Saygun'un hayatında önemli bir yer tutmuştur. Halkevleri Atatürk reformlarının, laiklik ve cumhuriyetçilik fikirlerinin ülke safhına yayılmasında önemli bir merkez zinciri durumunda olmuştur. Halkevlerinin dikkati çeken en önemli özelliği, oluşturulmaya çalışılan çağdaş müzik ekolünün Türkiye çapında oluşturulmasında etken birer hami durumunda olmalarıdır. Kuruluş yıldönümleri hemen hemen her sene çağdaş bestecilerin eserlerinin yer aldığı konserlerle kutlanmakta, pek çok Halkevi'nde düzenli konserler verilmektedir.

Saygun Halkevleri müfettişliği görevini yürütmenin yanı sıra Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nden bazı eski öğrencilerini bir araya getirerek Türk Müzik Birliği Korosu adında bir koro oluşturur. Bu grup Ses ve Tel Birliği olarak da bilinen bir gruptur. Kavaklıdere Şarapları'nın sahibi Cenap And tarafından desteklenmektedir.

Saygun'un Ses ve Tel Birliği'ni kurma amacı; batılı bestecilerin koro için yazmış oldukları eserleri tanıtmak ve kendi halk müziğimize yola çıkarak bazı halk türkülerini koro için çok sesli hale getirmek ve halkın dikkatini bu konuya çekmek, çok sesli müzik terbiyesini kazandırmak istemesidir.

Saygun 1942 yılında Op.26 Yunus Emre Oratoryosu'nu bitirmesi ve ardından 25 Mayıs 1946 tarihinde seslendirmesi, Saygun'un hayatında bir dönüm noktası yaratır. İsmet İnönü'nün özel ilgisiyle ve Saygun'un kendi yönetiminde seslendirilen eser, bestecinin on iki yıldır kaybetmiş olduğu itibarı gene kazanmasını sağladı. Bu başarı sonucunda Saygun Ankara Devlet Konservatuvarı'na kompozisyon hocası olarak atandı. Bunun yanında eser bestecinin Türkiye dışında tanınmasında da etkili oldu. 1943'te ise Op.17 Bir Orman Masalı adlı ilk Türk balesini yazmıştır.1942 yılı, yalnızca Saygun'un uluslar arası önem kazanmasına değil, bir de o zamana dek emekleme çağında olan çok sesli Türk Müzik Okulu'nun artık olgunlaşmaya başladığını da müjdelere.

Saygun 1952'de Op.28 Kerem operasını tamamlamış, sonra da daha çok çalgısal kompozisyonlara yönelmişti. Bu dönemden itibaren devamlı yurt dışındaki konferans ve diğer etkinliklere davet edilmiş, yazdığı makaleler önemli yayın organlarında yer almıştı.

1955'te Hippi akımının gözde olduğu, Rock'n Roll Orkestrası'nın kurulduğu 1946-58 dönemine bakacak olursak; çok partili yaşama geçiş ve genelde tek partili iktidarı, özeldense CHP iktidarı karşı toplumsal hoşnutsuzluğun yaygınlaştığı ve yükseldiği zaman dilimidir. 7 Ocak 1946'da kurulan Demokrat Parti, söyleminde farklı öneriler bulunmamasına karşın, bu toplumsal hoşnutsuzluğu lehine çevirmeyi başarır.²⁷ Aslında, sonraki yıllarda kurulacak olan Türkiye İşçi Partisi dışında diğer partilerin programları arasında, destekledikleri ya da karşı durdukları toplumsal sınıf ve dünya görüşü bakımından önemli bir fark olmayacaktır. CHP aleyhine gelişen ortam sonucu, ticaret ve maliye burjuvazisinin sözcüsü olarak ortaya çıkan Demokrat Parti, toplumdaki en geri ve kapitalizm öncesi kesimlerle; yani tefeci, ağa, şeyh ve dinci ideolojiyle ilişki kurarak, onların sömürücü ağı içindeki geniş halk yığınlarını çevresinde toplar.²⁸

²⁷ Bkz. Tefik Çavdar, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**, İstanbul, 2003, s.18.

²⁸ Bkz. Sever Tanilli, **Uygurluk Tarihi**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s.333.

1950-1954 döneminde iktidar ve muhalefet ilişkileri, partilerin rolleri değişmiş olarak, tıpkı önceki 1946-1950 döneminde olduğu gibi, siyasal özgürlüklerle çatışmalar halindedir. Bu dönemde DP'nin baskısının ana muhalefet partisi ile basında yoğunlaştığı, bunların kurum ve kuruluşlarını kontrol altında almaya çalıştığı izlenir. CHP'ye yönelik baskıların, 1954'e gelindiğinde somut adımlarla genişletildiği görülür. Seçimlerden önce CHP'nin mal varlığına el konularak hazineye devredilmiş, Halkevleri kapatılmış, pek çok aydın ve gazeteci Komünizm propagandası yapmaktan tutuklanmıştır. Muhalefete yöneltilen baskıların artmasının bir örneği olarak Millet Partisi Kapatılmış, Köy Enstitüleri öğretmen okullarına dönüştürülmüştür.²⁹

1950 yılların ortalarında tüketim malları ithalatı artmış, bunun sonucu olarak talep yükseltilmiştir. Artık dayanıklı tüketim mallarını alma olanağına kavuşanlar, bu refahı DP'nin başarısı olarak yorumlar. Taksili satış dönemine girilmiş, tüketim körüklenmiş, savaş yıllarının kısıtlı imkanlarının yarattığı özlem, halktaki tüketim eğilimini kamçılar duruma gelmiştir.³⁰ Ticaret burjuvazisinin çıkarlarının kollanması ve tüketimin körüklenmesi, her mahallede bir milyoner ve sürüyle de borç yaratmıştır. Modern yaşamın nimetlerinden faydalanmak için sıraya girenler, bu refah ortamının kısa sürede büyük bir ekonomik bunalıma dönüşeceğinden henüz habersizdirler.

1955 Eylül'ünde Türkiye'yi sarsan bir olay meydana gelir: 6 – 7 Eylül Talanı. Kıbrıs krizinin yaşandığı, ekonomik bunalımın yükseldiği günlerde halkın tahammülsüzlüğü, basına sızdırılan bir haberle patlar. Bu olay bir anlamda halkın, maddi sıkıntıya karşı gösterdiği bir tepkidir.

Ankara, İstanbul ve İzmir'de sıkıyönetim ilan edilir. Bütün bunların faturası, hükümetin gösterdiği bir hedefe kesilir. Sonradan suçsuz oldukları kabul edilip serbest bırakılacak olan Aziz Nesin, Kemal Tahir, Asım Bezici gibi sol düşüncenin

²⁹ Bkz. A. Gevgili; **Yükseliş ve Düşüş**, Ankara, 2001, ss. 98 – 191.

³⁰ Bkz. T.Çavdar; **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**, İstanbul, 2003, s. 50.

hedef olmuş isimleri gözaltına alınır, uzun süre tutuklu kalırlar.³¹ Adnan Menderes bu dönemde tam anlamıyla köşeye sıkışmış durumdadır.

DP artık iktidara gelmeden önceki dönemde yakındığı anti demokratik uygulamaların en ağır biçimlerine başvurmuştur. 1954'te sertleşmeye başlayan iktidar, 1957'ye gelindiğinde diktaya giden yolun önemli bir kısmını açmış durumdadır. Muhalefet oylarının yoğunlaştığı illerin bölünmesi, türlü bahanelerle öğretim üyesi, aydın ve gazetecilerin tutuklanması, ekonomik çöküntü ve parti içi çözümlenmelerin artmasından doğan huzursuzluk, Menderes'in dış ülkelere maddi yardım alabilmek için çıktığı yurt dışı gezilerin yarattığı hoşnutsuzluk ve Türkiye'nin gittikçe daha çok dışa bağımlı bir ekonominin içine sürüklenmesi, 6-7 Eylül olaylarıyla patlak veren toplumsal huzursuzluk ortamı, artan enflasyon karşısında sabit gelirliler kesimlerin gittikçe daha zor koşullarda yaşamaya mahkum olmaları, yeni düşüncelere açılan üniversite gençliğinin artık önemli bir toplumsal ses haline gelmesi, karaborsacılığın yaygınlaşması ve uzun kuyrukların oluşturduğu bunalımlı Türkiye görüntüsü...

27 Ekim 1957 günü gergin bir ortamda yapılan genel seçimin sonuçları, Menderes'in ayakları altından nelerin kaydığını gösteren verileri ortaya koyar.³² Demokrat Parti iktidarının çöküşünü hazırlayan ve 27 Mayıs'a götüren nedenlerin temelinde, ekonomik çöküş vardır. Uygulanan politikalar ve ülkedeki değişim rüzgarı, köyden kente göçü hazırlamış, bu da doğal olarak kent topraklarının değerlenmesini getirmiştir. Yapı sektörünün hızla gelişmesi, bir kesimin elindeki paranın kolay yollarla artabilmesi için yüksek faizli gelir imkanlarını, yani bankerleri yaratmış, desteklemiştir.³³

³¹ M. Tuncay, **Siyasal Gelişmenin Evreleri**, İzmir, 1979, s. 56.

³² A.Gevgili, **Yükseliş ve Düşüş**, Ankara, 2001, s.118.

³³ Bkz. Ahmet Günlük, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, Cilt I, s.179.

1959 yılı, demokrasi açısından da tam bir felaket dönemidir. “Demokratik bir rejimin vicdanı ve bekçisi olarak değerlendirilen basın için, daha önceki yıllara oranla daha çok gazetenin kapatıldığı ve gazetecilerin hapsedildiği bir yıl olur. Çok partili döneme gelindiğinde ekonomik gelişim ve yarattığı toplumsal görünüm ile birlikte bu sınıfsal yapı, Bürokratlar-Burjuvazi-İşçi ve Köylüler olarak belirginlik kazanır.

1950’ye kadar ordu ulusal savunma ile ilgili kararlarda ve demiryolu gibi, daha çok stratejik önemi olan kalkınma eylemlerine yardımcı olmuş, fikir bildiren saygın ve şerefli bir kurum sayılmıştır.1950’lere gelindiğinde askerlik mesleği, değişen toplumsal ve ekonomik yapıya paralel olarak eski ihtişamını yitirir. Artık askerlik, taşranın yoksul aileleri için iyi ve parasız eğitim veren, sonunda iş garantisi ve emeklilik güvencesi olan bir meslek haline gelmiştir.

1950’lerde resim alanını inceleyecek olursak; çok partili dönemin başladığı 1950 yılları Türkiye’de kültür politikasında önemli değişimlerin başlangıcı oldu. Batı’nın bilim ve teknoloji birikiminden yararlanıp, diğer alanlarda milli değerleri koruma ilkesiyle, “milli sanat” yaratma artık bir amaç halinde benimsendi. Oysa genç sanatçılar yeni değerlerin peşinden gitme niyetindeydi.

Sonunda sanat çevreleri iki farklı görüş çevresinde kutuplaştı. Bir grup, ulusal özellikleri koruyan ve geleneksel el sanatlarının değerleriyle yönelen milli sanatı savunuyordu. Diğer grupsa, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerine açılmaktan yanaydı. Bu kutuptaki sanatçılar, o yıllarda Batı sanatını biçimlendiren soyut eğilimlere yöneldiler ve o günlerin gündemine non-figüratif sanat olarak giren anlayışın sözcüsü oldular.

Köklü bir geleneği olmayan her sanatın, kendine örnek aldığı modelleri taklit etmekle başlayan ilk tedirgin adımlardan sonra bir kimlik arayışına girmesi doğaldır. Resim sanatının Türkiye’deki macerası da bu süreçten geçmek zorundaydı. İlk yağlı boya tablolara imzalarını arayan asker ressamı, sadece resim yapabilmenin ve eserlerini saraya takdim edebilmenin heyecanını yaşamışlardı. Yurtdışına gönderilen

sonraki kuşaklar, kendilerini ister istemez Fransa ve Almanya'da esen sanat akımlarının rüzgarına kaptırdılar. Osmanlı geleneğiyle yetişen gençlerin, yüzlerce yıllık Batı resminin birikimini birkaç yıl içinde özümsemeleri beklenemezdi. Yavaş ve sağla bir birikim yerine, aradaki açığı en kısa yoldan kapatmanın yollarını aradılar. Bu yeni heyecanla, Cumhuriyet Türkiye'sinin yeniliğe ve çağdaş dünyaya açılma politikasını, sanatta en günceli yakalama şeklinde yorumladılar. Bu aceleci ve taklitçi yaklaşıma ilk tepki Yeniler Grubu'ndan geldi. Kendilerinden önceki sanatçı kuşağının tutumunu kınayan bu topluluk, Türk insanının sorunlarına, kaygılarına sözcü olacak toplumcu bir resim diline yöneldi. Böylece 1950 yılları, bütün dünyayı kasıp kavuran soyut eğilimlere yönelmiş Türk ressamı ile Yeniler arasındaki non-figüratif ve geleneksel resim tartışmalarıyla alevlendi.

Çok partili dönemin ilk hükümeti de geleneksel değerleri ön plana çıkarmaya kararlı olduğunu vurguluyordu. Sonunda, hem halkın resim sanatıyla hızlı ve kalıcı bir ilişki kurmasını sağlamak, hem de bu yeni politikayı yürürlüğe koymak için, geleneksel kaynaklara yönelme çabalarına ağırlık verildi.

Bu arada sanatçılar gibi yazarlar da iki kampa ayrılmıştı ve gazetelerin, dergilerin sanat sayfalarında kıyasıya bir tartışma ortamı doğmuştu. Tasvire yer vermeyen ve hiçbir hikâye anlatmayan non-figüratif sanat, Türk resmine "soyut" kavramını kattı ve sanatçılar arasında çok büyük ilgi gördü. Sanat hayatına yeni atılan gençler, doğada var olan hiçbir nesnel değeri çağrıştırmayan soyut resme gönül verirken, birçok sanatçı da, yılların deneyimine dayanan kişisel üsluplarını bir yana bırakarak, soyut anlayışı benimsediler. Geometrik biçimlerin ve lekelerin uyumunu arayan soyut resim de, serbest leke ve çizgi dağılımının uyumunu araştıran non-figüratif resim de hızla yaygınlaştı.

Türk sanat ortamında ise 1950'lerde başlayan soyut ifadeler bazı öncü sanatçıların tuvalde ekspresyonist fırça kullanımını öne çıkararak objesiz, nesnesiz eserler üretmeye başlamalarıyla tarihlenir. Bütünüyle klasik resim tarzıyla hatta empresyonist ve kübist tarzlara aykırı bir dil taşıyan soyutlama ve soyut stil ülkemizde de giderek yeni kuşak sanatçıların başvurduğu ve kullandığı bir ifade

haline geldi. Dünya ve Türk resim tarihinde ilk soyut resim fenomeni bağımsız bir formun tek başına belirmesinden daha çok başka köklerden sürüp gelen özelliklerle yüklüdür. Soyut resim bir sınır aşma, bağlantılardan uzaklaşma olarak ta görülebilir. Soyut ifade ne türden olursa olsun çağrışım uyandıracak olan temanın ortadan kalkmasıyla dış dünyayla olan bağlantısızlık içinde seyreder. Bu da bütünüyle klasik arayışlara çok ters fırça ve boya kullanma demektir.

Tiyatroda ise; Cumhuriyet döneminin, hem oyun yazarlığı hem de çeşitli yönelişleri açısından en yoğun kuşağıdır. Aynı zamanda Türk tiyatro yazınında uygulanmasının da çeşitli deneyleri ve dinamik bir dönemi gerektiren yazar, yönetmen, sanatçı, dramaturg ve eleştirmenlerin temsil ettiği evreyi kaplar. Sorunları yalnızca göstermekle kalmayan, onları yorumlayan ve bir takım sonuçlara çıkan bu kuşak kendinden sonra gelen daha doktriner 1960 kuşağı ile bir uyum göstererek yeni gelişmelerin etkisinde büyük gelişme içinde günümüze kadar gelir.

1950'den sonra tiyatro kurumlarının gelişmesi bakımından önemli atılımlar gerçekleştirilmeye başlandı. Tiyatronun yaygınlaştırılması yolunda devlet eliyle sürdürülen çabalar sonucunda Devlet Tiyatroları, Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon ve Diyarbakır gibi kentlerde perdelerini açarak ve turneler düzenleyerek Türkiye'nin her yanında izleyiciye ulaşır hale geldi. Yetmiş yılı aşan tarihi boyunca çeşitli iniş çıkışlar yapan İstanbul Şehir Tiyatroları da çeşitli semtlerde beş sahneye sahip oldu.

1950'lerden çok partili döneme geçildiğinde devlet yönetimine ilişkin siyasal sorunlar da tiyatro sahnelerine getirildi. Aynı zamanda, toplumsal sorunları yansıtmaya aşamasından, bu sorunların kaynak ve nedenlerini irdeleme aşamasına geçildi. Bu dönemde Türk tiyatrosu yeni yazarlar kazandı. Aziz Nesin ve Haldun Taner bildik gerçekçi dram kalıplarını zorlayarak yeni biçim denemelerine giriştiler.

1950'lerde müzik alanını inceleyecek olursak; Saygun'un uzun zamandır müfettişlik görevini yürütmekte olduğu Halkevleri de bu dönemde kapatılır. Doğal olarak bu durum onu çok üzmüştür.

“Ne kütüphane kaldı, ne de diğer şeyler. Halbuki orada, Atatürk’ün kurduğu o kutsal yuvada, gençlik ne güzel çalışıyor ve çeşitli alanlarda yurda ne kadar faydalı hizmetler yapıyordu. Halkevleri kapatılınca, artık sadece konservatuvardaki hocalığım kaldı. Çok üzgünüm ve düşündüklerimi etrafımdakilere hiç çekinmeden söylüyordum. Derken, sanki yeni iktidarın yağacağı başka işler yokmuş gibi, tutup ezanı yine Arapça’ya çevirdiler. Ezan sadece ibadete davettir, be davetin Türkçe olmasını Atatürk düşünmüş ve istemişti. Şimdi onu yeniden Arapça’ya döndürdüler, sanki kurana ve dine dönüşü sağlıyormuş gibi, gerçeği saptıran bir tutumu benimsiyorlardı ve bence de Atatürk’ün inkılaplarına karşı çıkışın bir provası idi.”

Nitekim hükümet değişikliği Cumhuriyet’in ilk senelerinden beri gelişen müzik politikasını da etkilemekte gecikmez; 1 Haziran 1951’de yürürlüğe giren İstanbul Belediyesi Konservatuarı talimatnamesine göre Batı müziği ve Türk musikisi olmak üzere iki ayrı bölüm açılmasına karar verilir. Saygun ve çağdaşlarını bu durum son derece rahatsız etmiştir; *“Türk musikisi tedris edecegiz diye ut, kanun vesaire dersleri vermek demek, bir buçuk asırlık sanatımızın seyrine ait tarihi vakayı inkâr etmek ve binnetice irticai bir harekette bulunmak demektir”* diyen Saygun bu akıma sert bir dille karşı çıkar. Düşündürücü olan, o dönemdeki Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri’nin Saygun’a Ankara Devlet Konservatuarı’nın müdürlüğünü teklif etmesidir. Ancak Saygun böyle bir görevi devraldığı takdirde beste çalışmalarının aksayacağını öne sürerek teklifi geri çevirir. İleri’nin Saygun’a ve eserlerine karşı ilgisi Kerem operasının 1953 senesindeki prömiyerinin desteklemesi ile de göze çarpar. Bu noktada Saygun’un halkevlerinin kapatılmasıyla ilgili görüşlerini dile getirdiği Atatürk ve Musiki kitabından şu satırları gözden geçirmek yerinde olacaktır:

“Bununla ne kaybettik? Memleket ve insanları arasında hoşgörüyü bu kurumlar aracılığı ile sağlamak mümkün olabilecek iken bu imkana sırtımızı döndük ve türlü alanlardaki çalışmalarıyla Türk gençliğinin daha çok aydınlığa kavuşmasının önüne geçtik. Musikiye gelince, çağdaş bir anlamda seve seve çalışan ve çevrelerindeki insanların bu yoldaki eğitimlerine büyük katkıda bulunan kuruluşları dağıtmakla kalmaz, ‘şarklı kafasını sürdüren’ insanlara meydanı bırakmak, hele onları himaye eder bir durum içine girmekle Atatürk’ün göstermiş olduğu ‘çıkış yolu’ndan saptık...Bu ülkeye hizmet etme umuduyla kurulmuş olan sonraki benzer kurumlar, halkevlerinin yerini asla tutamamış, halkevi heyecanını asla getirememiştir. Bu işi en iyi çözüme ulaştırmak 1945 ve 1950 iktidarlarına düşerdi. Onlar da bunu ne yazık ki yapamadılar ve bu ‘gaflet’ Türk insanının, Türk kültürünün lehine olmadı. Sonradan halkevi adıyla ortaya çıkmış kurumların ise adlarından başka hiçbir şeylerinin eski halkevi ile ilgisi olmadı.”

Saygun'un Türkiye'de de kariyerinde gelişmeler olmaktadır; Ankara'da 1956-57 opera sezonunun Kerem ile açılması ve eserin Nisan ayında Paris'te Théâtre Champs-Élysées'de sahneye konması teklif edilir. Diğer taraftan İtalyan besteci Malipiero arasında bir kültürel mübadele yapmayı planlamaktadır ve Yunus Emre'nin İtalya'da icrası söz konusudur. Milli Eğitim Bakanlığı ise yedi olan yurt dışındaki kültür ataşelerinin sayısını on yediye çıkarmaya karar vermiştir. Saygun da ataşelik pozisyonu elde etmek için elinden ne gelirse yapmaya hazırdır. Amerika'ya gitmekten vazgeçer. Ancak bu bahsedilen projelerin hiçbiri gerçekleşmez. Üstelik yurt dışına açılmayı bu kadar çok arzu eden Saygun'un eserlerinin 1956 ve 1957 senelerinde de Avrupa'da seslendirilmediği görülmektedir.

Yukarıda bahsi geçen bütün olumsuzluklara rağmen 1958 senesi Saygun'un uluslar arası kariyerinde besteci olarak en başarılı yılı kabul edilir. Saygun'un yaratıcılığı 1958'den başlayarak orkestra ve oda müziği ile piyano için yazdığı aksak tarılar üzerine kurulan eserlere eğilimi Op.52 Koroğlu, Op.65 Gılgamesh operaları, Op.67 Atatürk ve Anadolu'ya Destan ve altı öbek içinde topladığı İnsan Üzerine Değişler başlıklı şarkılarının da gösterdiği gibi asla gevşememiştir. Ayrıca İnsan Üzerine Değişler'de şair yanını da ortaya çıkarmıştır.

1946 ile 1958 yılları arasındaki on iki seneye Yunus Emre yıllarıdır. Oratoryo Saygun'a Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kapılarını açmakla kalmamış, onun önce Fransız, sonra da Amerikan müzik çevrelerine takdimini sağlamıştır. Eserleri Stokowski gibi bir müzik otoritesi tarafından New York gibi bir sanat merkezinde idare edilmiş olmasını Saygun'un uluslar arası kariyerine ulaştığı doruk noktası olarak tanımlamak yanlış olmaz. Saygun bu dönemden sonra da Batı dünyası ile bağlantılarını sürdürmeye çalışacak ise de, bir daha hiçbir zaman 1958 senesinde gediği konuma ulaşamayacak ve bu da onun verimliliğini etkilemese de bilhassa hayatının son devrelerini derin bir yalnızlık ve üzüntü içinde geçirmesine neden olacaktır.³⁴

³⁴ www.felsefeekibi.com
www.turkresmi.com
<http://tarihdersi.com>

Şimdide pop müzik çalışmalarının Avrupa'da hız kazandığı, çok sayıda pop orkestralarının kurulduğu, yerli melodilerin batı sazlarıyla yeniden yorumlandığı 1960 ve 1970'lerde siyasi durumu inceleyecek olursak; 27 Mayıs ile toplumsal ve düşünsel yaşamda yeni bir sayfa açılacaktır. Toplumsal görünüm, çok partili yaşama geçişle değişmeye başlamış, politik anlamda tek sesliliğin sona ermesi, toplumsal yaşamda önemli sonuçlar doğurmuştur. Yüz yıldır politik kararlardan uzak tutulan halk, artık ülkeyi yönetecek iktidarı seçmede söz sahibi olduğunun bilincine varmıştır.

27 Mayıs 1960 darbesinden 12 Mart 1971 muhtırasına kadar olan süreç, Türk siyasi yaşamına getirdiği yeni kavram ve kurumlarla, düşünsel gelişim ve siyasi çalkantılarla anılan bir dönemdir. Toplumun yeni bir görünüm kazandığı bu süreç, genellikle siyasal dönemeçler gözetilerek dört bölümde ele alınır. 27 Mayıs 1960-6 Ocak 1961 tarihleri arası Milli Birlik Komitesi Egemenliği'nin yaşandığı süreç, 6 Ocak dönemi (İnönü Koalisyonları olarak da anılır), 10 Ekim 1965'ten 12 Ekim 1969'a kadar Adalet Partisi iktidarı dönemi, 12 Ekim 1969-12 Mart 1971 arasındaki dönem ise olayların tırmandığı süreç olarak niteleniyor. Çalışmanın bu bölümünde 1960-71 yılları arasındaki siyasal toplumsal dönüşümleri ele alırken yukarıdaki bölümlere doğrultusunda olaylar ve gelişim irdelenecektir.

İnceleyeceğimiz 10 yıllık sürecin ilk dönemi, 27 Mayıs 1960 ile 6 Ocak 1961 tarihleri arasındaki yaklaşık bir yıllık Milli Birlik Komitesi'nin egemenliğinde yaşanan, temel yenilik adımlarının atıldığı, ilk defa bir darbeye karşılaşmanın şokunun biraz da şaşkınlık ve heyecanla yaşandığı bir dönemdir. Çok parti deneyimi hüsrarla sonuçlanmış, ekonomik çöküntü küçük kesim dışında toplumun tüm kesimlerine yansımış, demokrasi düşüncesi ve adalet duygularının yaralandığı bir dönemden geçilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi tarihinde yeni bir sayfa açılmış ve bundan sonraki yıllarda ordunun yönetime el koymasını bir anlamda kolaylaştıran ve meşrulaştıran bir yaklaşım doğmuştur. Ordu bir kurtarıcı ve demokrasinin, laik desteğiyle anti-demokratik uygulamalara son vermiştir. 27 Mayıs ile başlayan on yıllık süreç, siyasi tarih ve siyasi düşüncenin gelişimi açısından çok önemli deneyimlerin yaşandığı bir süreçtir.

27 Mayıs 1960 Cuma günü, Türk siyasi tarihinde yeni dönemin başlangıcıdır. Darbe, en yüksek rütbelisi albay olan bir grup subay tarafından planlanmıştır. Harekat, sabaha karşı tamamlanır ve Türkiye yeni bir döneme uyanır. Cumhurbaşkanı Celal Bayar, TBMM Başkanı Refik Koraltan, İçişleri Bakanı Namık Gedik başta olmak üzere DP milletvekilleri gözaltına alınmışlardır.

Ankara ve İstanbul radyolarından yayınlanan ihtilal bildirimlerinde Cemal Gürsel'in konuşmasında da üç konu ısrarla vurgulanmaktadır. Türk Silahlı Kuvvetleri, kardeş kavgasını engellemek için partileri içine düştükleri çıkmazdan kurtarmak için yönetime el koymak zorunda kalmışlardır, dış politika açısından değişen bir şey olmayacak, en kısa zamanda demokrasiye dönecek, özgür bir ortamda yapılan seçimlerle yönetim, seçimi kazana partiye devredilecektir. Sonradan tutulacak bu sözler verilirken halk, gençler ve aydınlar coşkulu kutlamalarla orduyu selamlamaktadır. Aslında kutlamalar, büyük kentler ve birkaç ilçe ile sınırlı kalmış, kırsal kesim, olayı büyük bir suskunluk içinde karşılamıştır. Bu suskunluğun nedeni, son üç ayda yaşanan eylem ve kargaşa ortamının büyük kentlerle sınırlı kalması olabilir.³⁵ Belkide bu suskun kesim DP mirasına sahip çıkacak AP'yi iktidara getirecek kesimdir.

Bundan sonraki dönem, 6 Ocak 1961'de Kurucu Meclis'in göreve başlaması ve 1965'e kadar İsmet İnönü başkanlığındaki koalisyon hükümetlerinin yönetimi altındaki dönemdir. Bu dönemin yaklaşık ilk bir yıllık zaman dilimi, yani Kurucu Meclis'in iktidarındaki dönem, parlamenter sisteme yeniden dönüş ve anayasanın hazırlanması için bir geçiş süreci olarak değerlendirilir. Anayasa hazırlıkları tamamlanacak, halkoyuna sunulacak, siyasi faaliyetler üzerindeki yasaklar kaldırılacak ve yeni partilerin kurulmasına izin verilecektir.

1961 anayasası, kültür ve siyaset tarihimizde çok önemli oluşumlara neden olmuş, farklı açılardan eleştiriler ve övgüler almıştır. 1960 sonrası düşün yaşamındaki gelişme ve ilerlemeler de, aynı dönemin sonlarındaki politik kargaşa ve

³⁵ www.wikipedia.com
www.milliyet.com.tr

hızla tırmanan öğrenci eylemlerinin yarattığı ortam da 1961 Anayasası'na bağlanmıştır.

Anayasa, özellikle 1965 seçimlerinden sonra eleştiri oklarının hedefi olmuş, benzer iktidarların yönetim üzerine yakınlıkları bir konu haline gelmiştir. Oysa 1961 Anayasası, baskıyı yadsıyan, baskıya karşı direnişi aksayan ve anayasanın temelinde, toplumun önceki dönemlerinden yaşadığı, seçim sisteminin meclise yansması ve yanlış işletilmesinden doğan hata ve bunalımları ortadan kaldırmak düşüncesi de yatar. Tarihi tekrar ettirmemek geçmişin anti demokratik uygulamalara olanak tanıyan zeminini değiştirmek amaçlanmaktadır.

1960-71 yıllarını kapsayan sürecin ikinci bölümünde Türkiye, darbenin şokunu atlatmış anayasanın sağladığı özgürlükler çerçevesinde düşünsel ve siyasal yaşamında değişikliklere tanıklık eder. Bu değişiklikler ilk kez ideolojik siyasete olanak tanımış, toplum, özellikle 1965'e yaklaşırken, tamamen politize olmuştur. Üniversitedeki guruplaşmalar, örgütlenmeler, sol düşüncenin güçlenmeye başlaması özellikle çeşitli sol kaynakların çevrilmesi ve düşük fiyatlarla satılması, dergilerin bu düşünsel yapıyı beslemesi hatta kaynaklık etmesi, sol literatürün ulaşılabilir olması, Türkiye'nin içinde bulunduğu tecrit durumunu da sona erdirir. Aydınlar ve özellikle gençler, dünya ve ülke sorunları ile ilgilenmekte, çözümler üretmeye çalışmaktadırlar. Bu uyanış endişelendirdiği sağ, artık rahat değildir.³⁶ 1965 sonrasının politik kavgaları, önceki dönemlerde görüldüğü gibi partiler arası çekişmelerden çok farklıdır. Artık partilerin iç sorunları ve çözümler, ülkenin iç ve dış politikası üzerine tartışmalar, Türkiye'nin tanımlanmasında ideolojik ayrılıklar nedeniyle yaşanan sert kavgalar, sanayinin gelişimiyle birlikte oluşan yeni görünüm egemen olacaktır ve 1971'e kadar tırmanan öğrenci olayları ile ülke yeni bir askeri rejime doğru yol alacaktır.

1960'lı yıllar Türkiye için bunalımlı yıllardır; o yıllarda gerçekleşen askeri ihtilal sonucunda ülkede demokratik düzen geçici süreyle askıya alınmış ve başbakan Adnan Menderes idam edilmiştir. Batı dünyasındaki meslektaşları ile iletişim

³⁶ F. Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Ankara 1992, s.195.

kurmaya çalışan Türk sanatçıların da bu olumsuz gelişmelerden etkilenmeleri kaçınılmazdır.

Askeri darbeden sonra Saygun, ülke eğitimini tanzim etmek ile görevli Talim ve Terbiye Kurulu'na üye seçilir ve yaklaşık altı yıl kadar üyelikte kalır. Buradaki amaçlarının başında “ilkokuldan yukarıya kadar Türk çocuğunu ve Türk gencini, biz Türklerin neden geri kaldığımızı ciddiyetle ve büyük bir şuurla düşünmeğe yöneltecek ve kendilerine, ileride seçecekleri alanlarda büyük atılımlar yapmanın şevkini ve ihtirasını verecek bir eğitim ve öğretim yapılmasını sağlamak” gelmektedir. Saygun'un bir besteci kadar eğitimci olduğu da unutulmamalıdır. Bu alanda çeşitli çalışmaları olmuştur; dört ciltlik Musiki Nazariyatı 1958 ile 1970 yılları arasında yayımlanmış, Halil Bedii yönetken ile beraber Lise Müzik Kitabı'nı hazırlamış, Toplu Solfej ve Töresel Musiki kitaplarını da ses eğitimi için yazmıştır. Ayrıca Musiki Davamız başlığı ile ülkü dergisinde yazmış olduğu bir dizi makalede gençliğin terbiyesinde musikinin yeri konularına da yakından eğilmiştir. “Çocuklarımız ne Itri'yi tanıdılar, ne Beethoven'i öğrendiler. Ne de Anadolu'nun tertemiz sesinden haber aldılar. Sadece bir takım bayağı Avrupa havalarını, veya udlu , piyanolu “nevicat” matahları bildiler. Ya müzik dersi? Evet: do-sol, sol-do... Sokak da birkaç çocuğun avaz avaz “do-sol” diye bağırdığını duydunuzsa biliniz ki oradan bir musiki muallimi geçiyor” diyen Saygun'un Türkiye'nin müzik eğitimi hususunda fazla iyimser olmadığı görülmektedir. (EK 8) Üstelik bu görüşünün hayatının sonuna kadar değişmediği, bilhassa daha da karamsar bir havaya büründüğü mektuplardan da anlaşılmaktadır; nitekim Henriette Guilloux'ya seksen iki yaşında yazdığı bir mektupta Saygun şöyle demektedir: “Musiki hayatı konusunda bizde durum daha da berbat gençliğin eğitimi? Yazık! Her şey bitti. Hiç böyle gençlik gördün mü ki Amerikalı veya Avrupalı gibi, hepsi aptallar gibi sahte rüyalar içerisinde? Esasında dünya bu kadar karışık iken gençliğin deliliği veya aptallığını konuşmamamız gerekir. Acaba dünyamız iyi günler görecek mi?” Saygun, Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği yaptığı yıllarda imam Hatip okullarının da yeniden yapılanması hususunda rapor komisyonunda görev aldığı ancak bu raporun heyetçe kabul edilmesine rağmen zamanın başbakanı tarafından politik sebeplerden

dolayı yürürlüğe konmadığı bildirmektedir. Saygun sadece müzik değil ülkedeki genel eğitim sistemiyle de ilgilenmiştir.

Saygun bir yandan da etnomüzikoloji alanındaki çalışmalarına devam etmektedir; Türk ve Macar müziği üzerine iki makalesi 1963 senesinde *Studia Musicologica* dergisinde yayımlanır. 1961 Nisan'ında ve 1967 Eylül'ünde İran'da toplanan uluslar arası halk müziği konferanslarında Türkiye'yi temsil eden kişi yine Saygun'dur.

Çeşitli yurt dışı temsillerine rağmen 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde Saygun'un Batı dünyasında uluslar arası bir besteci olarak yer edinme umudunun yerini yavaş yavaş umutsuzluğa bıraktığını görmekteyiz; altmış yaşına yaklaşmakta olan Saygun'un bu dönemden yazdığı mektuplardan, bilhassa Fransa olmak üzere batı dünyasından koptuğunu hissettirdiğini sezinliyoruz. "Ne acıklı ki Fransa ile artık hiçbir bağım kalmadı. Fransa her zaman Boulez ve Stockhausen veya Nono gibilerin müziğini tercih ediyor." diyen Saygun için kendi ülkesi Türkiye'de de takdir edilmediği düşüncesine kapılmış olmak daha da acı vericidir.

1970'ler ve sonrasında politikayı inceleyecek olursak; 1960'lardan sonra kapitalistleşme süreci başlamıştır. Türkiye demokratik rejimi bu zorlu evrede yetersiz kalmış, 12 Mart rejimi ortaya çıkmıştır. Dönemin sonuna 12 Eylül askeri müdahalesi damgasını vurmuştur.

12 Eylül 1980 askeri darbesi ile, ekonomik kararlar huzur ve güven ortamı içinde uygulanırken, 1960'larda ilk yükselişini yaşayan ve 1970'lerde farklı bir mecrada, cılız ve maceracı yönelişlere giren toplumcu hareketler 12 Eylül darbesi ve onun beraberinde getirdiği olağanüstü dönemin hukuk anlayışınca mahkum edilmiş, 1982 Anayasası ile de 1961 anayasası ile getirilen özgürlükler büyük ölçüde kısıtlanmıştır. Bugünden geçmişe doğru bakıldığında, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile başlayan ve 1980'lerin sonuna dek ağırlıklı olarak devam eden bu olağanüstü dönemde, gerek ülkenin toplumsal ve siyasal yaşamının gerekse sanatsal ve kültürel yaşamının büyük ölçüde sekteye uğratıldığı görülür.

1960'lı yılların başında ortaya çıkmaya başlayan hippilik, cinsel devrim, asilik, sosyalizm gibi akımların yükselişine devam ettiği yıllardı 1970'ler. Müzik, sinema, özgürlük ve aşkın en saf, en sade ve yaratıcı biçimiyle işlendiği yıllardı. Çıkan karışıklıklar, yapılan devrimler, siyasette yaşanan karışıklıklar ve sıkıyönetim bu yılların olaylı geçmesine neden oldu birazda. Hatta siyasi hareketler, müziği de etkiledi. Bunun sonucunda şarkı sözlerinde sloganlar duyulmaya başlandı. Barış ve daha iyi bir yönetim için yapılan gösteri ve festival gibi etkinlikler bu dönemde başladı. O zamanda insanlar daha bilinçli ve eğitimliydi. Bunun en önemli nedeni de günümüzde sinema, televizyon, gazeteler gibi medya iletişim aletleriyle yapılan beyin yıkamalarının olmamasıydı. İnsanlar daha çok okuyor, siyasete ve güncel olayları daha kolay yorumlayabiliyorlardı. Günümüzde olduğu gibi yapılan haksızlıklar göz ardı edilmiyor, bir istismar olduğunda insanlar birlik olup karşı çıkabiliyorlardı. Türkiye başta olmak üzere birçok ülkenin ayağa kalktığı, eylemler yaptığı yıllardı. Bütün Dünya da değişikliklere ayak uydurmuştu. Önceden tabu olarak görülen eşcinsellik, feministlik gibi olgular 60'larda olduğu gibi bu dönemde de bir tabu olmaktan çıkıp, normal hayatın bir parçası olmaya başlamıştı. Teknoloji, spor, mimari, filozofi ve sanatın her yönünde yapılan yenilikler ve oluşumlar halen günümüze ışık tutmakta; 70'li isyankar ve kültür dolu havası birçok insanı etkilemeye devam etmektedir. 1970'in sonları ise Türkiye için karanlık bir dönem olmuştu. Çıkan sağ-sol çatışmaları ülkeyi ve ülkenin birliğini derinden etkilemiş ve ülke bir kaosa doğru sürüklenmeyi sürdürmüştü. 12 Eylül 1980 ihtilalinden sonra hiçbir şey eskisi gibi olmadı ve toplumumuzun yapısında birçok değişiklikler oldu. En önce sanatın kesintiye uğraması gibi...

Ahmed Adnan Saygun 1972 yılında altmış beş yaşını doldurduğu için Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğretmenlik görevinden emekliye ayrıldı. Ancak 1971 senesinde yürürlüğe giren devlet sanatçısı kanunnamesine göre bu unvanı alan sanatçıların devlet kurumlarında ders vermeye devam hakları doğmuştu. Saygun 1971 senesinde devlet sanatçısı seçilen ilk sanatçı grubunda yer aldığı için emekliliğinde de ders verme hakkına sahip olmuş, yalnız Ankara'da değil de yeni taşındığı İstanbul'daki Devlet Konservatuvarı'nda ders vermeye devam etmişti. Aynı

yıl içinde de TRT Yönetim Kurulu'nda temsilci olarak seçilmişti. Kendisini devlet sanatçılığına seçen komitede Saygun da yer almaktadır :

“Devlet sanatçılarını tespit edecek Jüriye beni de dahil etmişlerdi. Hakkımda alacakları sıradaki dışarı çıktım. 20 dakika sonra çağırdılar, tebrik ettiler. Ben jüriye, eserlerimi, kitaplarımı, makalelerimi, dışarıda aldığım kritikleri, kısacası hayatımla ilgili bütün dokümanı sunmuştum ve 20 dakika sonra beni devlet sanatçısı yaptıkları zaman şaşırdım. Demek bu kadar kısa bir zaman hepsini tetkike kafi gelmişti.”

Bilhassa 1970 ve 80'li yıllarda dostları Guilloux'lara yazmış olduğu mektuplardan Saygun'un giderek daha şiddetli bir karamsarlığa büründüğü; bunun en başta gelen sebebinin de kendi ülkesindeki diğer meslektaşlarının da eserlerine değer vermemesi olduğu görülmektedir. Saygun, 1977 senesinde 10. doğum günü için düzenlenen bir dizi konserin müzik kurumları tarafından değil de müzikle ilgisi olmayan insanlar tarafından düzenlenmesini *“Benim eserlerimi programa almak pek kötü bir şey değil; bazılarının düşündüğü gibi”* der.

Saygun kendi müzik stili ile çağın gerektirdikleri arasında büyük farklar olduğunun farkındadır. Ancak onun inancına göre etrafında uygulanmakta olan müzik akımları topluma yozlaşma getirmekten başka bir şey sağlamamaktadır.

1980'li yıllara yaklaşıldıkça Türkiye'de sağ-sol çatışmaları ve terör iyice tırmanışa geçmiş ve Saygun'un bu konuda duyduğu endişe mektuplarına da yansımıştır. Ancak 12 Eylül ihtilalinin ardından Saygun her zaman içtenlikle bağlı olduğu Atatürk için çalışmalarına daha da hız verecektir.

Saygun tüm zorluk ve yoksunluklara rağmen öğrencilik yıllarındaki öğrenme savaşımından, üslubunu oluşturduğu ve bir besteci olarak var olma mücadelesi verdiği olgunluk dönemine kadar, çalışma ve yaratma azmini hiç kaybetmemiştir.³⁷

³⁷Bkz. www.felsefeekibi.com
www.turkresim.com
www.milliyet.com.tr
www.wikipedia.com
<http://tarihdersi.com>

2.3 Dünya Görüşü ve Sanat Anlayışı

“Benim gibi kompozitörlerin hatırlanmayı beklemeye hakları yoktur. Ben bazılarının çağdaş dediği acayip modalara uyan bir insan değilim; Avrupa sanat muhitinden tamamıyla uzak bir yerde yaşıyorum; yazılarımın tanınıp beğenilmesi konusunda bu yaşıma kadar en küçük bir hareket ve teşebbüs yapmış değilim. Hatırlanırsam ancak hayret ederim” demesi ne kadar ilginçtir. Saygun aynı mektupta şöyle devam eder: “ Benim için sanat adamı hiçbir maddi endişeye hayatında yer vermeyen ve başkaları tarafından gelecek övgülü sözler ile kendini ‘vanité’ çukuru batağı içinde boğulmaya bırakmayan ve daima , gücü yettiğinde, ‘iyi’yi, ‘güzel’i, ‘gerçeği’ arayan, ona ulaşmaya çalışarak ‘İnsan’ olmanın faziletini duymaya ve duyurmaya ömrünü veren kişidir. Ben bütün hayatımda bu yolda yürüdüm. Bu söylediğim ‘ideal’e doğru bir iki eser verebildi isem ne güzel...”³⁸

İşte hayatının gizeminin anahtarı olan bu sözler birkaç satırla da olsa bizlere Adnan Saygun’un kişiliğini, felsefesini, ömrünün son yıllarında içine düşmüş olduğu ruh halini, inandığı, uğrunda çalıştığı ideal ve en önemlisi bestecilik vasıflarının yanı sıra ne kadar derin ve ince düşüncelere sahip, içine dönük, kendi dünyasında yaşayan bir filozof olduğunu göstermektedir. Bu satırlar aynı zamanda hayatı boyunca anlaşılamanın sıkıntısını çekmiş ve artık yaşlı, çevresine kırgın ancak bildiği yolda yürümeye hala kararlı, inatçı bir insanı da ele vermektedir.

Saygun’u anlamak için mektubundaki satırların arasından onun sanat yaşamına yön vermiş bazı önemli temel unsurları belirten sözleri bulup çıkartmak ve bunları ele almak faydalı olacaktır. Nitekim “acayip modalar”, “yazılarımın beğenilmesi konusunda teşebbüs yapmadım”, “iyi’yi, güzel’i, gerçeği aramak” ve “İnsan olmak” ifadelerinin altında derin anlamlar yatmaktadır. Saygun gerçekten de yirminci yüzyıl akımlarından, on iki ton, elektronik veya bilgisayarlı müzik gibi sistem ve çalışmalardan kendisini uzak tutmuş bir bestecidir. Geleneklere bağlı bir müzisyen olarak karşımıza çıkan Saygun bu akımları açık bir dille eleştirmekten de geri kalmamıştır. Ancak onun felsefesine göre herkes serbesttir ve istediği yolda yürümekte hürdür, fakat haklı olarak kendisinin bu akımları takip etmek zorunda olmadığını hissetmiştir. Saygun hiçbir zaman eserlerini tanıtmak için uğraş vermediğini söylemektedir. Bunu söylediğinde seksen iki yaşında olduğu

³⁸ Saygun’un ölümünden 8 ay önce öğrencisi Gülsin Onay’a yazdığı mektupta bir bölüm.

unutulmamalıdır; çünkü doğal olarak da gençlik yıllarında eserlerini dünya repertuvarlarına sokmak için uğraşmıştır. *Yunus Emre* oratoryosunun Amerika Birleşik Devletleri'ndeki icrası için bile aralıklarla da olsa sekiz yıl çalışmıştır. Eserin 1947 senesinde Paris'teki icrası yine onun çabaları sonucunda gerçekleşmiştir. Saygun'un kendisine yurt dışında bir yayınevi bulmak için senelerce uğraşmış olduğu da unutulmamalıdır. Bunlar bir besteci için olağan faaliyetlerdir, ancak Saygun'un mektupta kastettiği, büyük olasılıkla, ömrünü eserleri tanınsın, duyulsun diye kapı kapı dolaşmaya vakfetmemesi, aksine eserleri çalınsa da çalınmasa da beste yapmayı sürdürmüş olmasıdır. Zaten Saygun'un *vanité* olarak nitelendirdiği de, kendisinin her zaman uzak durduğu, böylesine boş amaçlar taşıyan bir hayat tarzı olsa gerektir.

“İyi'yi, güzel'i, gerçeği aramak “ ve “İnsan olmak”. Saygun'un müziğinde bu felsefeleri bulmak için fazla uzaklara gitmek gerekmez; *Yunus Emre* ve *Kerem* gibi eserler bu düşünceleri kucaklayan ve diğer insanlara iletmeye çalışan örnek yapıtlardır. Zaten Saygun'un eserlerinde insanın her an bir keşif yolculuğuna çıkması söz konusudur. *Yunus Emre*, insanın ilahi tanrıyı ararken kendi öz benliğine ulaşmasının yolculuğunu anlatır. Bir halk efsanesinden uyarlanan *Kerem* de benzer bir yolculuğun ifadesidir. Orkestra müziğinde yer yer ilahiye benzeyen çizgiler de bu derin mistik felsefenin uzantısıdır şüphesiz. Behçet Kemal Çağlar'ın *Karanlıktan Aydınlığa* isimli şiirinden bestelenen *Eski Üslupta Kantat* ise, hem Saygun'un müzik formları açısından geçmişe bağlılığını göstermekte, hem de bir milletin çağdaşlaşma, aydınlığa ulaşma sürecini anlatmaktadır. Yetmiş üç yaşında bestelediği *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan* da insanlara bir şeyler gösterebilme, örnek olma arzusuyla kaleme alınmış bir yapıttır. Aslında o yolda gerçek anlamda ve ilk önce yürüyen kişi, kendisinin de ifade ettiği gibi Saygun'dur.

Saygun her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde doğmuşsa da Cumhuriyeti derhal benimsemiş, ilk oluşum yıllarının heyecanını ömür boyu hissetmiş ve sürekli olarak eserlerinde yaşatmıştır. Paris'te gittiği Schola Cantorum'daki eğitim sisteminden etkilenmiş, orada gördüğü yöntemleri yurda dönüşünde tayin edildiği Musiki Muallim Mektebi'nde zor şartlara rağmen

uygulamaya çalışmıştır. Schola Cantorum ve bilhassa Vincent d'Indy, onun müzikal ifade dili üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Alman ekolüne, Wagner ve César Franck'e hayran olan Paris'teki hocası gibi Saygun da ciddi ve alay kaldırmaz bir bestecidir; doğal olarak müziği de ciddiyet ve ağırlığını her zaman korur. Bir Cemal Reşit Rey'in eserlerinde yer yer görülen nükteli ifade veya operet tarzı Saygun'un felsefesinden çok uzaktır. Nitekim Saygun'u, Mozart'ın *Rondo a la Turca*'sından kısa bir pasaj alarak *İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler*'e ekleyen Cemal Reşit Rey gibi neşeli ve şakacı bir eda içerisinde hiçbir zaman göremeyiz.

Saygun aynı zamanda milli duyguları güçlü bir bestecidir. Eserleri Türk toprağına, Türk halk ve makamsal müziğine kökten bağlıdır. Zaten bütün dramatik eserleri, konularını Türk efsanelerinden almalarının yanı sıra müzik dili açısından da bestecinin oluşturduğu kişisel sentezin, yani Anadolu'nun özünden çıkartılmış makamsal/armonik ifadenin içinde yoğrulmuşlardır. Atatürk'e karşı duyduğu sevgi ve inanç ise Saygun'un yaratıcılığını derinden etkilemiştir. Köroğlu operasını onununısına ithaf eden sanatçı, Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan adlı epik koro eserinde Kurtuluş Savaşı'nı işlemiş, Atatürk ve Musiki başlıklı kitabında Ata'nın müzik devrimlerinin geçmişini ve geleceğini de ele almıştır.

Bartok'un Macar ruhunu yansıtmaya koşut olarak Saygun'da kendi ulusal içerikli yapıtlarında Türk ruhunu yansıtmayı ilke edinmiştir. Ancak Saygun pek çok makalesinde sanatın kökünden ayrılmadan gelişeceğini yinelemiştir. Böylece Bartok'un Macar ruhundan yola çıkması ya da kendisinin Türk ruhundan yola çıkması sonuçta evrensel bir dile varılan yolculuklardır.

Yazdığı kitaplardan bir de "Halkevlerinde Musiki"'dir. Bu kitapta opera sanatına yaklaşımını şöyle dile getirmiştir; "Musiki temelinden kastedilen opera değildir. Esasen unutulmamalıdır ki; opera sanatın en yüksek ve mükemmel bir şekli olmayıp sadece bir nev'inden ibarettir. Bahusus opera denilen şeyin, bir milletin karakterine ne suretle uyacağını uzun uzun düşünmek gereklidir. Sanat hamlelerinin

her devirde şarkta da, garpta da daima Halk'tan kuvvet aldığını asla unutmamak gereklidir.”³⁹

Saygun, opera sanatını icra etmek için sahne müziği; orkestra üyeleri, halk türküleri, halk oyunları ve eğitimli ses sanatçılarının gerekli olduğunu düşünmektedir. Sonucunda ise konuşmalı opera meydana gelir. Operanın olgunlaşması için yılların birikimine gerek olmadığını, önemli olanın müzikli sahne eseri olduğu ve operayı oluşturan tüm unsurların üstün bir kabiliyet ve emekle yapılması gerektiğini, ayrıca operanın oluşturduğu sanatsal etkiyi müzikli sahne eserinin de sağlayabileceğini vurgulamıştır. Örneğin Sayguna göre Carmen bir opera komik, Peer Gynt bir sahne musikili şarkılı eserdir.

Saygun besteleme yönteminde her zaman kendi kuralları içinde yürüyüp soyut nesnelere ortaya çıkarmayı değil, müziğin dinleyenlerce iyi kavranmasını sağlayacak bir ortam yaratmayı ön planda tutmuştur.

2.4 Opera Dışındaki Yapıtları

Ahmed Adnan Saygun'un çalışmaları, müzik kompozisyonu, folklor, etnomüzikoloji ve eğitim ana başlıklarında toplanabilir.

Kompozisyon Alanında :

Orkestra Eserleri :

- Op.1 Divertimento
- Op.13 Sihir Raksı
- Op.14 Suit
- Op.29 Senfoni No.1
- Op.30 Senfoni No.2
- Op.39 Senfoni No.3
- Op.49 Değiş (Dictum)
- Op.53 Senfoni No.4
- Op.57 Ayin Raksı (Ritual Dance)

³⁹ Ahmed Adnan Saygun, **Halkevlerinde Musiki**, C.H.P. Yayınları, Ankara, 1940, s.63.

- Op.62 Concerto de Camera
- Op.70 Senfoni No.5
- Op.72 Orkestra için Çeşitlemeler

Eşlikli Eserler :

- Op.5 Manastır Türküsü
- Op.16 Masal
- Op.19 Eski Ülupta Kantat
- Op.21 Geçen Dakikalarım
- Op.26 Yunus Emre Oratoryosu
- Op.34 Piyano Konçertosu No.1
- Op.41 Üç Ezgi
- Op.44 Keman Konçertosu
- Op.48 Dört Ezgi
- Op.59 Viyola Konçertosu
- Op.60 İnsan Üzerine Deyişler No.1
- Op.61 İnsan Üzerine Deyişler No.2
- Op.63 İnsan Üzerine Deyişler No.3
- Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan
- Op.71 Piyano Konçertosu No.2
- Op.74 Çello Konçertosu

Oda Müziği Eserleri :

- Op.3 Sezişler
- Op.8 Quatuor (Quartet with Percussion)
- Op.12 Viyolonsel, Piyano Sonatı
- Op.27 Yaylı Sazlar Kuarteti No.1
- Op.31 Çello için Partita
- Op.33 Demet (Suite)
- Op.35 Yaylı Sazlar Kuarteti No.2
- Op.36 Keman için Partita Op.42 Trio
- Op.43 Yaylı Sazlar Kuarteti No.3

- Op.46 Nefesli Sazlar Beşgili
- Op.50 Üç Prelüd
- Op.55 Trio
- Op.56 Ballade
- Op.68 Üç Ezgi
- Op.73 Poem Yaylı Sazlar Kuarteti No.4

Sahne Eserleri :

- Op.9 “Özsoy”, Opera, 1 Perde
- Op.11 “Taş Bebek”, Opera, 1 Perde
- Op.17 “Bir Orman Masalı”, K Loreografik Süit, 6 Tablo
- Op.28 “Kerem”, Opera, 3 Perde
- Op.52 “Köroğlu”, Opera, 3 Perde
- Op.65 “Gilgameş”, Konuşma, solistler ve orkestra için baleli destansı dram, 3 perde
- Op.75 “Bir Kumru Masalı”, Bale, 3 Perde

Ses ve Koro Eserleri :

- Op.3 Ağtılar
- Op.7 Çoban Armağan
- Op.18 Dağlardan-Ovalardan
- Op.22 Çanakkale Türküsü
- Op.23 Üç Türkü
- Op.32 Üç Ballad
- Op.41 On Türkü
- Op.51 Duyuşlar
- Op.54 Ağtılar II (Dirges II)

Piyano Eserleri :

- Op.2 Süit
- Op.10 İnci'nin Kitabı
- Op.15 Sonatine

- Op.25 Anadolu'dan
- Op.38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd
- Op.45 Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd
- Op.47 Aksak Tartılar Üzerine Onbeş Parça
- Op.58 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak
- Op.76 Sonata

Eğitim Alanında :

- Musiki Temel Bilgisi, 4 Kitap (Milli Eğitim Bakanlığı'nca birkaç baskısı yapılmıştır.)

- Toplu Solfej (Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1973)
- Töresel Musiki (Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1973)
- Halkevleri'nde Musiki (Ankara, 1940)
- Yalan, Sanat Konuşmaları (Ankara, 1945)
- Atatürk ve Musiki (Ankara, 1982)
- Değişik dergilerde ve Türkiye ile yurt dışında makaleler, kongrelerde bildiriler.

Folklor ve Etnomüzikoloji Alanında Kitap ve Diğer Yayınlar :

- Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malümat (İstanbul, 1937)

- Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon (İstanbul, 1938)
- Karacaoğlan (Ankara, 1952)
- Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey (Budapeşte, 1976)
- Mod Öncesi Ezgilerin Tasnifi (Basılamamıştır.)
- Muharrem Ayininin menşei ve Ağıt (Basılamamıştır.)
- Çeşitli ülkelerin meslek dergilerinde yayınlanmış makaleler
- Uluslar arası kongrelere sunulmuş tebliğler
- Dış ülkelerde verilmiş konferanslar

III. BÖLÜM

OPERALARIN DRAMATİK YAPISI

3.1 ÖZSOY

3.1.1 KİMLİK ÇÖZÜMLEMESİ

3.1.1.1 Operanın Adı: Özsoy (Feridun) / Ahmed Adnan Saygun (Op.9)

3.1.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma

Mayıs – Haziran 1934, 3 Perde / 12 Sahne (Daha sonra ele alınarak tek, perde haline getirilmiştir.), 111 sayfa; yaklaşık 180 – 200 dakika, orijinal yazma kayıp, ancak 1981 tarihli 2. versiyon BÜSA'dadır.

3.1.1.3 Yazarı ve Yaşam Öyküsü: Münir Hayri Egeli

Tiyatro yazarı, senarist, heykeltıraş ve edebiyatçı olarak tanınan Münir Hayri Egeli 1903 yılında İstanbul'da doğdu. Kadıköy Numune Mektebi ve İstanbul Muallim Mektebi'nde okudu. 1922 Sorbonne Üniversitesi Psikoloji Enstitüsü'nü bitirdi. Milli mücadele yıllarında Atatürk'ün isteği ile Paris Türk Haberler Bürosu'nu kurdu.

Ankara Maarif Müfettişliği, Trabzon Lisesi öğretmenliği, Tayyare Cemiyeti Neşriyat Müdürlüğü, Ankara Lisesi öğretmenliği, Kocaeli, Bolu, Balıkesir Maarif Müdürlüğü, İsmet Paşa Kız Enstitüsü Müdürlüğü, Milli Temsil Akademisi (Devlet Tiyatrosu) ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü, Polis Enstitüsü öğretmenliği yaptı.

Atatürk tarafından, film konusunda ihtisas yapmak üzere Berlin, Neubabelsberg ve Rusya'ya gönderildi. Film rejisörlüğü yaptı. Atatürk Dokümanter filmini çevirdi. 1918 yılında Vakıf gazetesinde göreve başladı. Gazete ve mecmua çıkardı. Türkiye Serinofil Derneği Kurucu Reisi, Türkiye Film Sanatçıları Cemiyeti üyesi oldu. 1933 yılında "Atatürk'ün en benzeyen heykeli" ödülünü aldı. Türkiye

Cumhuriyet'inin paralarını yaptı. Lüksembourg'da teşhir edilen "Zeybek" heykeli ile ilk kabartma pulları ve 10. Yıl pullarını yaptı.⁴⁰

Sanatın hemen her dalıyla ilgilenmiş olan Münir Hayri Egeli, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sahnelenmiş Türk operalarından Özsoy Destanı, Taş Bebek ve Bayönder operalarının librettolarını da yazmıştır.

Eserleri:

- Terleyen Efe (roman)
- Fındık Kurdu (roman)
- Kadın Geçerken (piyes)
- Yiğit Hazma (piyes)
- Yörük Emine (piyes)
- 301 tane çocuk piyes ve hikayesi
- Atatürk'ün Bilinmeyen Hatıraları (3.baskı)
- Atatürk'ün el yazılarıyla tahsis ettiği üç piyes ve dikte ederek iki defa tashih ettiği Atatürk'ün hayatına ait senaryo.

3.1.1.4 Libretto:

Ozan

Alnımda çizgilerle süzerek adım adım,
Gönlümü büyük dünle damla damla suladım
Ey beni dinleyenler, ey karşımdaki erler,
Tanır mısınız? Bana Öz Ozan derler.
Benim sesim haykırır, fakat sazım ağlamaz.
Gönlüm doğruyu duyar, boşa umut bağlamaz.
Ben ne puta tutkunum, ne de yare vurgunum;
Ne bir sevgi bilirim, ne didara vurgunum;
Ne koşmaya inanır, ne de bir yara sararım.
Ne bir sevgili tanır, ne bir yara sararım.
Elimde destanımla yalnız hakka bakarım.
Doğruyu anlatırım, gönüllere akarım.
Gönlü açık olanlar beni elbet severler.

⁴⁰ Bkz. <http://www.forsnet.com/kim.kimdir>

Tanıdınız mı? Bana Öz Ozan derler.
Ben ne Homeros gibi hayali yavuzları * ,
Tanrılarla aşk yapan güzel kızcağızları anlatmaktan hoşlanır,
Ne de Finlerin Kalevala'sı gibi;
İnsanlarla, cinlerin dövüşünü süslerim hayal enginlerinde.
Ben Firdevsi değilim; kendi dar havsalamdan ** güzel renkli savaşlar yaratıp,
İnlerinde uyuyan arslanları kamçılıyorum.
Ben vatan yavuklusu ozanım,
Öz tarihi söylerim, olmuşu naklederim.
İşte böyle beylerim
Medeniyet ırmağı, Brakisefal *** soyda buldu özlü kaynağı
Bu soy Asya'dan çıktı, dört bir yana yayıldı
Bu tarih, yükselişin başlangıcı sayıldı.
Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Yayıla,
Medeniyete girdi bakın bu büyük soyla.
Zaman durur mu? Sakın zaman durur sanma.
Duran düşer, ilerden gayrısına inanma.
Asırlar geçti böyle, tarih önünde boy boy.
Bakın size söyliyim, nasıl doğru büyük soy.
Gözünüzü yumunuz, gönlüm sizi kavrasın.
Kırk bin yıl eskideyiz, gözlerinizi açın!

Baslar

Ulu Tanrı!
Can verdin bize sen!
Ey Ulu Tanrı! Ulu Tanrı!
iman verdin bize sen
Ulu Tanrı!
Ulu Tanrı! Ulu Tanrı!
Ulu Tanrı!
Bir yavru ver bize
Ulu Tanrı!
Ulu Tanrı! bizi dinle!

Tenorlar

Ulu Tanrı!
Can verdin bize
Ulu Tanrı! Ulu Tanrı!
Ulu Tanrı!
Can verdin bize
Ulu Tanrı! Ulu Tanrı!

Altolar

Ulu Tanrı! Tanrı!
Yalvarıyoruz sana Ulu Tanrı!

* Yavuz: Güçlü, çetin, iyi, güzel.

** Havsala: Anlayışı kıt kimse.

*** Brakisefal: Kafatasının ön alt eksenine göre kısa olan, kısa kafalı.

Yalvarıyoruz sana Ulu Tanrı!
Yalvarıyoruz sana Ulu Tanrı!
Bir yavru ver bize!
Ulu Tanrı! Bizi dinle!

Sopranolar

Ulu Tanrı!
İman verdin bize sen!
Yalvarıyoruz sana!
Ulu Tanrı!
Yalvarıyoruz sana;
Hakana bir yavru ver!
Ulu Tanrı!

Yalvarıyoruz sana;
Hakana bir yavru ver,
Ulu Tanrı! Bizi dinle!

Baş Şaman

Ey dört yanın; doğunun, batının, gün ortasının ve kara yurdun beyleri!
Bu mavi gecede*, ulu Hakan Feridun'un çağrısına kula verdiniz ve
Buraya toplandınız.
Gelişiniz mutlu ve uğurlu olsun!

1. Bey

Bize hoş sözler diyen tatlı dili kutlarız. Ey Hakan'ın baş danışısı;
Söyle... Uğurlu haberi beklemekten sabrımız tükeniyor;
Daha çok bekleyecek miyiz?

Koro

Çok bekleyecek miyiz?

Baş Şaman

Tanrı, Feridun'un dileğini hoş tuttu, yurdun kara bahtını da değiştirdi.
Yıllardan beri bir yavru bekliyor. Hatun neredeyse doğuracak.

2. Bey

Hepimiz yedi yandan yedi türlü sungularla** geldik
Yıllar var ki Ulu Hakan'ın bir oğlu olsun dileğini yükselten bizler,
İsteğimizin yerini bulmasından pek şeniz

Baş Şaman

Artık insan soyunun şen olması çağı geldi. Az mı sıkıntı çektik...
Beyler, o günleri bu en sevinçli beklemede bile anmak gerektir.
Saadettin güzelliği, kötü günler düşünüldükçe artar.

* Mavi Gece: Bulutsuz gökyüzü rengi.

** Sungu: Bir büyüğe sunulan armağan; bir Tanrıya veya tapınağa yapılan bağış.

2. Bey

Dahhak'tan ne konuşacaksın ?

Bütün insanlığı boyunduruğu altında ezen o kötülük kaynağını mı anacaksın?

Koro

Evet, onu mu anacaksın! Olmaz! Onun adını anma!

1.Bey

Omuz başlarında birer yılan kafası vardır. O yılanlara, bir çift taze

İnsan beyni yetiştirmek için kurban olan yavrular, çocuklar unutulur mu?

Koro

Hiç unutulur mu?

Baş Şaman

Kainat, iyilikle kötülüğün, ışıkla karanlığın; adlarıyla söylersem

Hürmüz ile Ahriman'ın ezeli harp meydanıdır.

2. Bey

Ne iyi artık yeryüzünde Hürmüz* hükmediyor.

Çekici örsüne** vuran demircinin çıkardığı kıvılcım bir ateş kaynağı oldu

Dahhak düne karıştı. Ehriman yerlere geçti.

Seçtiğimiz beyimiz Feridun, beylerin en ünlüsüdür.

Koro

Feridun, beylerin en ünlüsüdür!

Baş Şaman

Bu gece mavi gecedir. Gönül diler ki Feridun'un bu gece dünyaya gelecek

Çocuğu babasının bir örneği olsun.

1.Bey

Feridun da bir mavi gecede dünyaya gelmiş değil mi?

Baş Şaman

Öyle...

Bir Asker

Yol verin! Ulu Hakan geliyor!

Koro

Yaşa, yaşa Feridun!

Sen başımızda var ol!

Sana mutlu dilekler getirdi bu örük*** kol!

* Hürmüz: İyilik güçlerini simgeleyen tanrı.

** Örs: Çelik yüzeyli bir araç.

*** Örük: Örölmüş olan yer.

Yaş a yaş a Feridun!
Sen başımızda var ol!
Sana mutlu dilekler getirdi bu örük kol!

Feridun

Derin göklerden akan yüce yavuz kartallar,
Sizi, seçtiğiniz bey, öz yürekten selamlar.
Atılınca karayı silecek gibi hırçın,
Atılınca karayı silecek gibi hırçın
Kanadınızla siz en varılmaz,
En yalçın kayaları aşarak nur saçan beylersiniz.
Ünümüz yüce olsun!
Yurduma hoş geldiniz!

Tenorlar ve Baslar

Ulu Hakan Feridun,
En güzel dileklerimiz seninle olsun!

Koro

Bu gece mavi gece, kutlu, gönlüm acıyı unutsun,
Mutluluk ve neşeyle dolsun ulu Hakan Feridun!

Feridun

Size şölen hazırdır, kurbanlar sizi bekler.
Bu saadetli günde, nur getirdiniz sizler.
Hep kolla göğ e kalksın, yere kapansın dizler,
Benimle bir olunuz, dua edelim bizler

Koro

Hep kollar göğ e kalksın, yere kapansın,
Sizinle bir olalım dua edelim bizler.

Koro

Ey ulu Tanrım, bu gece nurunla dolsun!

Feridun

Tanrım, bu güzel geceyi en güzel umutlarla doldur,
Nurunla doldur!
Beklediğimiz müjdeyi bize bağışla...
Kollarımızı sana kaldırdık,
Ulusumuzu sen korusun Tanrım!

Koro

Ey ulu Tanrım!

Solo Soprano

Ey ulu Tanrım!

Sopranolar

Ulu Tanrım!

Ey ulu Tanrım, beklediğimiz müjdeyi

Bize bağışla Ey ulu Tanrım!

Ey ulu Tanrım! sen bize huzur ver,

Ey Tanrım, Tanrım!

Altolar

Ulu Tanrım huzur ver bize.

Ulu Tanrı, beklediğimiz müjdeyi,

Sen bize bağışla Tanrım!

Tanrım! Ulu Tanrım!

Ulu Tanrım! Tanrım

Sen bize huzur ver Tanrım!

Solo Tenor

Ey ulu Tanrım!

Ey ulu Tanrım !

Tenorlar

Ulu Tanrım, huzur ver bize!

Tanrım, bize sen huzur ver Tanrım!

Ey ulu Tanrım! Ulu Tanrım!

Bize huzur ver, huzur ver Tanrım!

Baslar

Ulu Tanrı, ulu Tanrı!

Bize huzur ver, ulu Tanrım!

Ey Ulu Tanrım, Ulu Tanrım!

Ey Tanrım, bize huzur ver Tanrım!

1.Bey

Ey yeryüzünün sevgili beyi, sen saadetin kaynağısın!

Feridun

Saadetin asıl kaynağı kendimden çok, başkalarından az şey beklemektir.

Sizlerle biz nice kara günlerimizi paylaştık. Her paylaşılan kara düşüncede,

Bir saadet yok mudur?

Baş Şaman

Şimdi sıra senin babalık saadetini paylaşmaya geldi.

Feridun

Baba olmak sanırım bir zevktir.

Fakat ben en büyük kut'u Ata olmak hayalinde bulunurum.

Herkes

Ata olmak!

Feridun

Evet Ata olmak! Düşünün beyler; Yıllar, on binlerce yıllar geçecek,
Oğullarımızın öz soyu yeryüzünü kaplayacak.
Birbirine elini uzatan her insan, kendine bakan iki kardeş gözüne rastlayacak.
Bir duygu , bana a içimden sesleniyor; “Feridun” diyor, “ Bu mavi gecede
Doğan yavrunun büyük bir talihi var”.

Şamanlar hariç herkes

Bahtı açık olsun !

Baş Şaman ve Şamanlar

Bahtı açık olsun!

Baş Şaman

İki pembe yıldız tan yerine kavuşuyor. Haber verilen saat /an geldi

2.Bey

Nefes nefese koşan bir atlı da tepenin eteğine vardı!

4. Bey

Talaşla atından indi!

3.Bey

Koşarak geliyor!

Feridun

Hani?

Baş Şaman

İşte şurada.

Feridun

Koş biraz!

Baş Şaman

Müjdesi var!

Haberci

Hakan sana ne mutlu!

Feridun

Söyle hadi

Haberci

Baba oldun!

Feridun

Erkek mi?

Haberci

Hem de ikiz!

Feridun

İkiz mi? İkisi de erkek mi?

Haberci

Evet!

Koro

Hay yaşa!

Baş Şaman

Bu günü kutlarım!

Feridun

Sen...

Ey ışık kaynağı...

Dileklerin yapıcısı...

Umutlarını sana bağlayanların koruyucusu!

Göklü Tanrı...

Ulu Tanrı...

Yüce Tanrı...

Çok cahiller seni gökte arar, yerde ister...

Sen inananların gönlündesin.

Ulusumuzu daima aydın ufuklara yönelt Tanrım.

Feridun

Bu mutluluk, görüyorum, hepinizin gözlerini yaşarttı.

Kutsal Şaman, senin de gözlerin dolu...

Baş Şaman

Bu gece öz soyun kaynağı doğdu!

Koro Erkekler

Öz soyun kaynağı doğdu!

Koro Kadınlar

Kutlu olsun!

Herkes

Uğurlu olsun!

İKİNCİ BÖLÜM

Bir asker

Hatun geliyor!

Feridun

Hatun geliyor! Haydi kızlar, varın Hatun'u karşılayın!
Siz de bir ateş yakın, geceyi ışıkla silin!

Koro

Selam! Selam! Selam!
Selam senindir Hatun, senindir.
Senindir ayla güneş!
Bu iki tosunla, sen oldun göklere eş!
Selam senindir, selam senindir,
Sana selam Hatun!
Hatun'a selam!

Hatun

Yurda armağan olsun Hakan'ım bu çifte kurt!
Şayet bir gün görürse kara gün bu güzel yurt,
Biri aslan, biri kurt olarak saldırınsınlar,
Yeryüzünden fenalığı kaldırsınlar.
Kadına annelik vatanseverliktir bey!

Feridun

Kadın anne olunca feleğin ömrü uzar.
Yerler göğe yaklaşır, nurlar yerleri sular.
Bu gün senin ününü haykırmak istiyorum.
Bu gün senin ününü haykırmak istiyorum.
Haykırmak!

Koro

Ulu Hakan Feridun!
En güzel dileklerimiz seninle olsun!
Aydın yüzlü Hatun, gönlün neşeyle dolsun!

Feridun

Beyler, hatunlar, bakın, görün şu iki gürbüz yavruyu!

Feridun

Tanrı'ya şükürler olsun, dileğimi kabul etti. Bana bir değil, iki yavru verdi.

Feridun

Yedi felekler gelir! Karşılayalım onları!

Feridun

Hoş geldiniz ey yedi feleğin burcunda oturan erler

1. Felek

Yavruna yürekten dilekler getirdik biz.

Feridun

Yavrum bir değil bakınız işte; iki.

1.Felek

İkisi de kutlu olsun Hatun'a. Kendi güzelliğini bu şekilde meydana getirdin
Ve şimdi bir aşık gözüyle seyrediyorsun onları. Ne mutlu sana.

Feridun

Şölene hoş geldiniz!

Koro

Hoş geldiniz!

2.Felek

Bilirsiniz ki beyler, biz ne dua eylesek Tanrı da kabul eylemiştir.
Dileklerimiz kıyamet gününe dek asırlar içinde her yerde hüküm sürecek.
Sungum şu; Bu yavrular ve onların öz soyu dinç olsun, gülbüz olsun,
Kahramanlar çıkarsın, dünyaya hükmeylesin, harikalar başarsın.

3.Felek

Benim sungum şu; Bu yavrular ve onun öz soyu çoğalsın, boyları en eşsiz
Yurdu bulsun. Yeryüzünün en güzel yurduna sahip olsun.

4.Felek

Benim de bir sungum var; Bu yavrular ve onların öz soyları hep ne vakit el
Ele verip tutuşsalar, yeryüzü ışık dolsun.
Sulh, bereket ondan doğsun.

5. Felek

Benim sungum; Bu yavruların çağlar boyu sürüp gidecek soyları, hiçbir
Zaman unutmasınlar kardeş olduklarını.
Ve her zaman; yüzyıllar gerisinde kalacak bu anı hatırlasınlar.

6.Felek

Benim sungum, bu yavuz yavrulara gerektir;
Bu yavuz yavrulara benimde bir sungum var;
Yer durdukça soyları kötülük görmesin, kendileri de
Soylarında yaşasınlar, hiç ölümü bilmesinler.

Hatun

Bu sungu, en güzeli duyduğum hoş sözlerin.
Yavrularım dünyayla beraber yaşayacak.

Baş Saman

Ey felek hiç ölmek, sonsuza dek yaşamak ne iyi.
İhtiyarlık güçlerini almasın!

7.Felek

Onu da ben sunayım;
Bu çocuklar yaşlanacaklar elbet.
Ancak ne zaman soyları,
Derin derin üzerilerine çökecek karanlık bulutlardan sıyrılır.
Ve yeniden can bulursa
Ve onların öz yurdunda yeni bir nur başlarsa,
Bunlar kaybedecekler aksakallarını
Yeniden genç olacaklar
Böylece kaderleri soylarının yenilmez bahtına bağlanacak

Baş Saman

Bu sungular, ulusumuzun gelecek günleri için
Yüreklerimizi ferahlıkla doldurdu.
Sen de susma Feridun, bir şeyler söyle.

Feridun

Size şükreder bu ulus. Dilekleriniz mutlu etti, gözlerim doluyor.
Bende iki yavrumun adını koyuyorum;
Sen ey nur topu çocuk;
Senin adın tur olsun,
Kutlu * rengin mavi olsun
Eşin ay, yoldaşın kurt olsun!
Sen ey sevgili çocuk;
Senin de adın İraç.
Nurun yeşilden doğsun
Güneş seninle parlansın,
Yoldaşın arslan olsun.
Ve ikiniz de cesaretin, erliğin rengi al ile yiğitliğin, temizliğin, paklığın rengi
olan beyaza birlikte sarılın.
Haydi şölen başlasın!
Kutlayalım bu anı!

Şamanlar ve Beyler

Çok yaşa İraç! Çok yaşa Tur!

Feridun ve Felekler Hariç Herkes

Çok yaşa Feridun!

Hatun

Ne oluyor? Kimse yok mu burada?

* Kutlu: Uğur getirdiğine inanılan, uğurlu, ongun, mübarek.

Ahriman

Hah, hah, hah!

Hatun

Siz!

Ahriman

Evet köleniz Ahriman!

Yer perisi, yer altının bekçisi!

Karanlıkların özü,

Şeytanların başbuğu *!

Hatun

Siz burada!

Fakat benden ne istiyorsunuz?

Bu geliş...

Ahriman

Şaşılacak bir şey yok!

İşittim ki şölen var,

Yeryüzünde genç, ihtiyar bütün başları

Buraya toplanmışlar.

Hepside aranmışlar, çağrılmışlar.

Yalnız ben...

Öyle ya;

Kör ve topal bir cehennem zebanisi **,

Yaraşır mı bu süse?

Hatun

Susunuz!

Kimse yok mu burada?

Ahriman

Nafile bağırmayın!

Kimse sizi işitemez burada.

Hatun

Benden ne istiyorsunuz?

Hasta bir anneye dokunmaz yılan bile!

Hayır, size değil,

Ben yavrularınıza geldim.

Hatun

Vermem onları vermem!

Ahriman

* Başbuğ: Osmanlı İmparatorluğu'nda savaş zamanı başka birliklerden ayrılıp bir araya getirilerek oluşturulan birliğin veya milis güçlerinin komutanı.

** Zebani: Cehennem bekçisi.

Ben almadım ki zaten,
Onlara kutlu yer sağlar, büyük bahtlar açtılar.
Bozamam bu dilekleri.
Ehriman elbet geri kalmaz elbet bu işte.
Hah, hah, hah!
Onlar ne demişlerdi?
Bunlar hiç ölmeyecekler!
Öyle mi ha?

Hatun
Öldürecek misin onları yoksa?

Ahriman
Bu da elimden gelmez!
Yalnız bu iki genci,
Soyları arasında
Daima meçhul* kalmaya mahkum ediyorum.

Hatun
Sus!

Ahriman
Torunlarından sonra onları kimse tanımayacak!

Hatun
Sus melun**, sus!

Ahriman
Bu iki bebek el ele verecek
Ve bu kaynaşmadan dünya ışık dolacak ha!
Bu, benim mülküne hakarettir Hatun!

Hatun
Yalvarıyorum sana;
Bir anne kalbinin tüm acılarıyla;
Yalvarırım sus artık!

Ahriman
Nifak*** perilerinin gelmesinden korktunuz.
Fakat ben onları soylarının arsına salacağım.

Hatun
Sus artık!
Dinlemez seni bir anne! Tanrı yetiş!
Koro

* Meçhul: Bilinmeyen , bilinmedik.

** Melun: Tanrı tarafından lanetlenmiş olan , lanetli kimse.

*** Nifak: Geçimsizlik, anlaşmazlık, ara bozuculuk.

Annelik gökten bir parçadır.
Annelik en tatlı hülya*
Hatun sana müjde, müjde olsun,
Gönlün huzur ve sükunla dolsun.

Göklerden Gelen Ses

Hatun merak etme sakın;
Ahriman'ın dileği ancak üç defa yerini bulur.
Senin yavruların bir daha el ele verirlerse,
Bir gün Ahriman çatlayacak,
Yeryüzüne nur dolacak.

3.1.1.5 Konu: A.A. Saygun'un Münir Hayri Egeli'nin 3 perde ve 12 tablo halinde yazmış olduğu librettodan oluşturduğu Özsoy (Destan) operası. Türkiye'de ilk olarak İran Şahı Rıza Pehlevi'ni Türkiye'yi ziyareti nedeniyle 19 Haziran 1934 akşamı Ankara Halkevinde uygulanan program gereğince konuk devlet başkanı ve Atatürk'ün huzurunda oynanmıştır.

Özsoy destan operasının konusunu tüm ayrıntılarıyla Atatürk vermiştir. Hatta konunun librettoya dönüştürülmesiyle de çok yakından ilgilenen Atatürk, hazırlanan metni sık sık gözden geçirip denetlemiş, uyarıcı yardım ve eleştirileriyle konunun daha da güçlenmesinde geniş ölçüde etkili olmuştur. Kaldı ki Atatürk'ün konu üzerindeki aşırı duyarlılığı, herşeyden önce Türk ve İran uluslarının mitolojik hikâyelerinin ışığında birbirlerine kardeşçe yaklaşımlarını sağlayacak bir sanat eserinin bir Türk bestecisi tarafından yaratılmış olması ilkesinden güç almaktadır.

3 perdelik Özsoy operasının en güzel bölümü 1. perdedir. Operanın metninde 2. ve 3. perdeler için aynı şeyi söyleyemeyiz. Çünkü oldukça karışık ve akış birliğinden yoksundur. 1981 yılında A.A.Ü. tarafından "Tek Perdelik bir Efsane" olarak yeniden düzenlenmiştir.

* Hülya: Tatlı düş, rüya.

1.Perde: Oyunun açılışını yapan ve tarihsel bir geçmişten de söz eden Öz Ozan'ın belirttiğine göre olay kırk bin yıl öncesinde bir mavi gecede geçer. Baş Şaman'ın öngörüsüne göre seçilmiş bey Feridun'un çocuğu o gece dünyaya gelecektir. Uzun zamandır bu günü bekleyen beyler ve halk, Feridun'un çağrısı üzerine mutlu haberi alabilmek ve kutlamak amacıyla sungularıyla gelerek toplanırlar.

Bekleyiş sürmekte, halk hakan Feridun'a bir yavru vermesi için Tanrıya yakarmaktadır. Hakanın baş danışısı olan baş şaman gelerek halkı ve beyleri selamlar. Şaman Göktürk Yazıtlarının diliyle "gün ortası, dört bucak" gibi kutlu sözlerle, yurdunu anar ve över. Ancak beyler kuşkuludur. Kötülükler hakanı Dahhak ile yer altındaki şeytan Ahriman'dan korkarlar. Fakat Şaman rahattır. Çünkü artık Tanrı Hürmüz de hakan Feridun'un yanındadır. Geçmişteki zalim hükümdar Dahhak'tan söz ederek o sıkıntılı yılların hatırlanması gerektiğini, bu sayede mutluluğun güzelliğinin artacağını söyler. Beyler ve halk ise herkesi boyundurluğu altında ezen ve pek çok gencin ölümüne yol açan kötülük kaynağını anmak bile istemezler.

O sırada bir asker Feridun'un gelişini haber verir. Halk Feridun'a iyi dileklerini sunarken Feridun da onların kahramanlığını ve gözü pekliğini över. Özgürlüklerine kavuşmak için hep birlikte kahramanca savaşmışlar ve sonunda başarmışlardır. Halk bu kez de Feridun'la birlikte Özsoyun devamını sağlayacak çocuğun doğumu için dua eder. En sonunda Hatun ikiz oğlan doğurur. Bir haberci Feridun'un iki erkek çocuğunun doğduğunu haber verir. Hatun ana olarak saygılanır ve yüceltilir. Bu haber çok büyük bir sevinç yaratmış ve bu mutluluk herkesin gözlerini yaşartmıştır. (Şehnameye göre Feridun'un iki değil üç oğlu olmuştur. İlk ikisi Tur ile İraç, temiz yaradılışlı Şehrinazdan, en küçükleri Selim ise güzel yüzlü Ehvenazdan doğmuştur. Feridun yeryüzünü üç parçaya ayırıp üç oğlu arasında bölüştürür. Tur'a Türkmenistan ile Çin'in yani Turan'ı, İraç'a İran'ı, Selim'e Rum ve Batıyı verir.)

Hatun ile bebekleri beklemektedirler. Az sonra Hatun'un gelmekte olduğu haberi verilir. Hatun dñnyaya getirmekten gurur duyduğu iki bebeği ile birlikte halkın arasında yerini almıştır. Halk onu büyük bir sevinç ve övgüyle karşılar. Hatun ise büyük bir gururla bebeklerini yurda armağan ettiğini söyler. Feridun, Hatun'un bu sözünden çok etkilenmiş, çok mutlu olmuştur. O sırada göğün yedi katından iyi dileklerini sunmak için yedi felekler gelir. Herbiri birbirinden güzel sungularını dile getirirler. Herkes çok mutludur, ancak henüz her şey bitmemiştir.

Bir anda yeraltının bekçileri ortaya çıkarlar, az sonra da onların başbuğu davetsiz konuk Ahriman'ın korkunç kahkahası duyulur. Ahriman şölene çağrılmadığı için çok kızmıştır. Bunun acısını çocuklara kötülük ederek çıkaracaktır. Hatun anne, Ahriman'a yalvarır, gerçi gücü yedi feleklerin dileklerini bozmaya yetmez fakat başka kötülükler yapacaktır. Hatun kötülüklerden çocuklarını koruması için Tanrıya yakarır ve Koro'dan yanıt gelir: *“Hatun üzülme sakın... annelik safası dert, bazı cilvesi onun görünürse bile sert, annenin sesi gök kubbede cevap bulur, annenin dilediği ne ise öyle olur.”*

Bunun arkasından bir ses duyulur: *“Hatun merak etme sakın. Ahriman'ın dilediği ancak üç defa yerini bulabilir. Senin yavruların bir dördüncü defa elele verilerse bir gün Ahriman çatlayacak, yeryüzü nurla dolacak...”* der ve perde son bulur.

2.Perde: Ozan Persepolis harabelerinde birtakım hayallerle konuşur. Tur ile İraç üç kez elele vermişlerdir. Birinci seferde ilk uygarlığı, ikincide ilkçağ uygarlığı, üçüncüde ise İslam uygarlığı, Türklerle İranlıların uygarlığı doğmuştur. Ancak 1918'de Tur ve İraç kara günler yaşamaktadırlar. Sahnede bir köy görünür. Köyün ağası Köse Ağa, güzel kızı Ayşim'i başlık parası ile satmak ister. Oysa Ayşim köyün öğretmenin oğlu Mehmet'i sevmektedir. Köse Ağa bunu öğrenince Mehmet'e ağır sözler söyler, Mehmet de dayanamayıp Köse Ağa'ya tokat atar. Bu da Ayşim'i çok üzer. Mehmet üzüntüsünü babasına anlatır. Babası ona umut verir. O sırada köye yaşlı bir derviş gelir, gelen Ahriman'dır. Mehmet'in babasının Tur olduğunu öğrenir. Tur bu köyde yaşamaktadır, Ahriman ona ızdıraplarını tekrarlar. Tur'u deli eder, o da

Ahriman'a bastonla vurur. Köylerine gelen konuğa vurduğu için köylüler Tur'a kızarlar. Bir subay gelir ve bir komutanın vatani kurtarmaya karar verdiğini bildirir. Herkes onun ardından gidecektir. Tur komutanın adını öğrenince ak sakalları düşer ve yeniden gençleşir. Tur da büyük kumandan Mustafa Kemal'in arkasında bir nefer olarak harbe gider.

3.Perde: Lozan Antlaşması imzalanmıştır. Herkes mutlu, yalnız Ayşim üzgündür, çünkü babası köyde istenmemektedir. Gençleşen Tur savaştan sonra köye dönmüş ve Köse Ağanın evini kiralamıştır. Tur Köse Ağaya kızını okutmasını öğütler. Köse Ağa ile Ayşim gidince Mehmet gelir. Mehmet Ayşim'i unutmamıştır. Onu affetmesini ister. Tur Mehmet'in Avrupa'ya gidip öğrenimini orada yapmasını ister. En güzel intikam düşmanın üstüne çıkmaktadır. İşlerini düzelten Tur pek mutludur. Şimdi Ahriman'ı o anar ve Ahriman da gelir. Tur'a henüz mücadelenin bitmediğini, memlekette zafer kazanılmış ise de onu daha kuvvetli olduğunu haber verir.

Tablo değişir. Kasabanın 10 yıl sonraki hali. Fabrikaların önünde canlı şarkılarını söyleyen işçiler. Kasabada 10. yıl anıtı dikilecektir. Herkes onun şenliği ile meşguldür. Ayşim kasabanın uyanışında etkin olmuştur. Köse Ağa da ülkesine yararlı olmak çabasındadır. Ancak kızı Ayşim'in evlenmemiş olmasına üzülmemektedir. Bunu da Tur halledecektir. Mehmet kasabaya 10. yıl anıtının yapımcısı olarak dönmüştür. Ayşim onu bağışlar, kendisini Mehmet'e kavuşturan Atatürk'e büyük saygı gösterir. Fakat Tur'un kendi derdi daha bitmemiştir. Kardeşini (İraç) aramaya çıkar. Ahriman'la son ve şiddetli mücadele başlar ve Tur kazanır.Tur sonunda İraç'ı bulur ve gökten inen bütün atalar bu mutlu günü kutlarlar.

Not: 2. ve 3. perdenin sadece birkaç bölümünün librettoları bulunduğundan dolayı son iki perdenin incelemesi yapılamamaktadır.

3.1.1.6 Kişiler:

Erkekler :

Feridun : Bas (aynı zamanda konuşmacı)

Ahriman : Bas bariton

Dahhak : Bas

Ozan : Konuşmacı

Baş Şaman : Konuşmacı

1.Bey : Konuşmacı

2.Bey : Konuşmacı

Asker : Konuşmacı

Haberci : Tenor solo Konuşmacı

Kadınlar :

Hatun : Soprano

Soprano solo

Figüranlar :

7 Felek (gökten inen melekler)

3.1.1.7 Dekor:

1.Perde:1. Sahne : 40 bin yıl önce mavi bir gece

2. Sahne : Köy ortamı

2.Perde:1.Sahne : Bir köy

3.Perde:1. Sahne : Oda içi

2. Sahne : Kasabanın 10 yıl sonraki hali Fabrika önü

3.1.1.8 Operanın İlk Sahnelenişi: 19 Haziran 1934 Ankara Halkevinde İran Şehinşahi Rıza Pehlevi ve Mustafa Kemal'in huzurlarında oynanmıştır.

3.1.1.9 Temsilleri:

19 Haziran 1934 Ankara Halkevi Opera Sahnesi

3 Şubat 1982 Ankara Devlet Opera ve Balesi (Tek perde olarak)

3 Kasım 2007 Ankara Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.10 Görev Alan Sanatçılar:

1934

Ozan : Hamdi Selçuk

Baş Şaman : Salih Bey

Köse Ağa : Salih Bey

1. Bey : Fethi Bey

Züppe : Fethi Bey

2. Bey : Fethi Bey

Bir Zabit : Fethi Bey

Kaymakam : Fethi Bey

1. Felek : Nazar Hanım

2. Felek : Muhsine Hanım

3. Felek : Muazzez Hanım

4. Felek : Yıldız Hanım

5. Felek : Nüzhet Hanım

6. Felek : Nimet Hanım

Feridun : Nurullah Şevket Bey

Ses : Nurullah Şevket Bey

Hatun: Nimet Vakit Hanım

Ahriman : Süleyman Bey

Ayşım : Semiha Berksoy

Mehmet : Ö.C. Bey

Bir köylü : Bedri Bey

Sarıklı : Bedri Bey

Politikacı : Hayati Bey

2007

Feridun : Cem Sertkaya / Kemal Yaşar

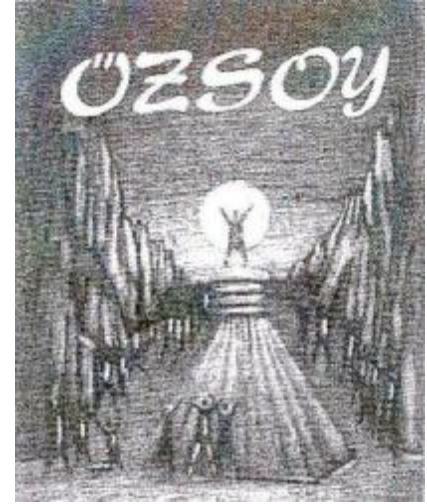
Hatun : Seyhan Geçim / Mehlika Karadeniz

Baş Şaman : Gürhan Gürgen / Erhan Tekinmirza

Ahriman : Savaş Gençtürk / Berkant Çoşkun



FOTOĞRAF 6. ÖZSOY TEMSİL AFİŞİ 1934



FOTOĞRAF 7. ÖZSOY'UN 1982'DEKİ PROGRAM KİTAPÇIĞI

1.Bey : Eray Kocatürk / Serdar Usta
2.Bey : Görkem Aytimur / Yaşar Barış Çark
Asker : Yağmur Bayraktar
Haberci : Ercan Çatal
Ozan : Muzaffer Emek / Efe Kıncal
1.Felek : Burcu Soysev / Zühtü Gürsal
2.Felek : Hasan Çelik / Evren Gökoğlu
3.Felek : Güneş Demircan / Üstün Bingöl
4.Felek : Serhat Konukman / Güzin Yıldız
5.Felek : Hakkı Balkaş / Güner Birkan
6.Felek : Erdem Gedik / Arsen Arsoy Turgut
7.Felek : Özgür Aslan / Esra Erdoğan
Soprano Solo : Görkem Ezgi Yıldırım / Tuğba Mankal
Tenor Solo : Oğuz Sırmalı / K.Okan Başel

1934

Yazan ve Sahneye Koyan : Münir Hayri Egeli
Besteleyeni ve Orkestra Şefi : Ahmed Adnan Saygun
Orkestra Üyeleri : İstanbul Konservatuvarı Yaylı Sazlar Heyeti ile Riyaseti
Cumhur Bando Heyeti
Dans ve Koreografi : Selma ve Azade Selim Sırrı
Sahne : Hami Bey
Koro İdaresi : Halil Bedi, Mediha Adnan
Koro : Ankara Kız Lisesi
Ankara Kız Orta Mektebi
Ankara Beden Terbiyesi
Ankara Enstitüsü talebesi
Köndüvit :Şevket Bey
Suflör : Enver Necip
Danslar : Kız lisesi ve Orta Mektebi talebelerinden; Perran, Leyla, Vesamet, Belkıs,
Nedret, Enise, Melahat Hanımlar



Teknisyen — Orkestra Şefi — Rejisör — Koro Şefi — Dekoratör.

FOTOĞRAF 8. TEMSİLİ GERÇEKLEŞTİREN EKİP - 1934

2007

Orkestra Şefi: Bujor Hoinic

Sahneye Koyan: Evin Atik Yerli

Dekor: Nihat Kahraman

Kostüm: Nursun Ünlü

Koreografi: Nilgün Bilsel Demireller

Işık: Fuat Gök

Koro Şefi: Alessandro Cedrone

Reji Asistanları: Erkin Onuk / Figen Karakaya

Korropetitörler: Yaman Dikener / Ongun Kula / Aylin Özüğür / Çiçek Cihan Tek

Kondüvit: Umut Yaşar

Suflöz: Nurtin Aydın

Sahne Md. : Bahadır Sadık

Sahne Md. Yrd.: Semra Dirin / Ali Yoleri

Ankara Devlet Opera ve Balesi Sanatçıları

3.1.1.11 Basındaki Yankıları :

**Erdal İnönü,
Acaba 8
Yaşındayken
Özsoy'u
izlemiştir miydi?**

Yansımalar

ŞAHİR KAHRAMANKAPTAN
HAYATIN İZLENİMLERİNDEN

Cumhuriyetimizin ilk siyasi sahne yapıtı, ilk operası olan Özsoy'u, kamada duyulular içinde izledim geçen hafta... İsaen düşünce, memnuniyetle, sosyal, pek çok duygularla birlikte izledim ya, işte öyle...

Terminalde önce Genel Müdür Vekili Şahir Kahraman'ın başkanı Gürpül Çelikkaya'ya "Özsoy, Başbakanın oğlu Erdal İnönü için bir sahnede oynayan gençlerdir" dediğine inandık. Nitekim, özsoy'daki "bey" terziden önceki zamanın Kemal Serdar Usta çile-i sahneye ve Erdal İy'in niyetlerine İsmaili sınırlayan ve "amaçlarımız" kirliliğini de vurgulayan bir sahnede Özsoy'un sahneye çıkması yapıtı. Özsoy'un sahneye çıkması yapıtı. Özsoy'un sahneye çıkması yapıtı.

Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy Operası ilk kez 1934'te Ankara, İsmail Serdar Usta, babası İsmail İnönü ve diğer "İsmail Serdar Usta" sahnesinde sahnelendi. Erdal İnönü 8 yaşındaydı. Acaba, o zamanlar İsmail İnönü'nün İsmail Serdar Usta'ya "İsmail Serdar Usta" olarak gösterildiği sahneye "İsmail Serdar Usta" sahnesinde sahnelendi. Erdal İnönü'nün İsmail Serdar Usta'ya "İsmail Serdar Usta" sahnesinde sahnelendi. Erdal İnönü'nün İsmail Serdar Usta'ya "İsmail Serdar Usta" sahnesinde sahnelendi.



İyisi her de işlevsel. Saygun'un henüz 27 yaşındayken yazdığı, 74 yaşında yeniden topluluğu sahneye sunduğu, **Buğur Hürriyet** periferisindeki orkestra, sahneyeyle ilgili izlenimlerle sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu.

Özsoy'a, o zamanlar bir "İsmail Serdar Usta" sahnesinde sahnelendi. Erdal İnönü'nün İsmail Serdar Usta'ya "İsmail Serdar Usta" sahnesinde sahnelendi. Erdal İnönü'nün İsmail Serdar Usta'ya "İsmail Serdar Usta" sahnesinde sahnelendi.

Dünya, terziden, sahneyeyle ilgili izlenimlerle sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu.

"Dünya sahneyeyle ilgili izlenimlerle sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu.

Dünya sahneyeyle ilgili izlenimlerle sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu.

Özsoy'un gösterimi erada devam eder... Bir başka müzik yapıtı da, ilk sahneyeyle ilgili izlenimlerle sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu. Özsoy, o zamanlar Ankara'da sahneye sunduğu.

FOTOĞRAF 9. CUMHURİYET, GAZETESİ 9 KASIM 2007

3.1.1.12 Metnin Bulunduğu Kitaplıklar:

- Ahmed Adnan Saygun Eğitim ve Araştırma Merkezi - ANKARA
- Ankara Devlet Opera ve Balesi Kitaplığı - ANKARA

3.1.2 ORTAM ÇÖZÜMLEMESİ

3.1.2.1 Operanın Türü:

İlk Türk operası olan Özsoy Saygun'u ve Cumhuriyet dönemi Türk müziğini tanımak için ideal bir adımdır. Atatürk'ün emriyle kısa bir süre ve binbir yokluk içinde hazırlanmış bir yapıttır.

Hem yaratılış nedeni, dönemi, biçimi ve süreci hem de sahnelenme aşamaları bakımından yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kalkınma hamlelerinin müzik ve opera sanatı alanındaki simgesi, öncüsü ve meşalesi niteliği taşır. Dünya müzik tarihinde, yeni bir devlet kuran büyük bir devlet adamı ile iki sanatçının (Ahmed Adnan Saygun, Münir Hayri Egeli) birlikte yarattığı bilinen tek operadır "Özsoy".

Özsoy Operası'nın 3 perdelik ilk halinin birinci perdesi dostluk ve kardeşlik vurgulamak üzere bir İran efsanesinden; Firdevsi'nin Şehnamesi'nden alınan "Feridun ve oğulları Efsanesi"nden yola çıkar. Ancak amaca uygun olarak bazı değişiklikler ve eklemeler de yapılmıştır. İkinci ve üçüncü perde ise yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda yaşananlara atıflarla doludur. Ahmed Adnan Saygun'un sözleriyle; *"Eserin bundan sonraki kısımları birbirlerini kaybetmiş, ama hiç ölmeyen kardeşlerin bin bir hayat savaşı ile geçer. Bu arada Anadolu savaşı ve onu takip eden barış dönemine kadar gelinir. Görülüyor ki, bu bölüm günün koşullarına göre hazırlanmıştır."*

Saygun'un açıklamasına göre "Özsoy" işlevseldir. Onu yazarken operanın herkesçe anlaşılmasına çalışmıştır.

Özsoy, "şarkılı oyun", "epik dram"* gibi sınıflamalara girebilir; ancak Batı'da aynı dönemde yazılan kendi çağdaşı sahne kantatı veya operalarla

* Epik Dram: Acıklı olayları bazen güldürücü yönlerini de katarak, konuyu siyasi amaçlı bir destansı şekilde anlatan bir tür.

kıyaslanmaması gerekir. Bu nedenle Özsoy'un türüne müzikli sahne eseri diyebiliriz. Esere müzikli sahne eseri denilmesi, dialog bölümlerini çoğunlukta uzun tutulmasından kaynaklanmaktadır.

“Özsoy” devletin bestecilerimizden yalnızca sanatsal kaygılarla kaleme alınmış operalar istemesi gibi bir “ilk”e neden olmuştur.

3.1.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri:

Adnan Saygun, Türk operasının temeline atılan ilk harç olarak nitelediği, Özsoy Müzikli Sahne Eseri'nin, birçok yayında kendisine “sipariş edildiği” şeklindeki yazılı ve sözlü ifadelerle karşı uzun yıllar sonra bile bu konudaki kırgınlığını her fırsatta ifade edecekti. Bu besteleri para için yapmadığını özellikle vurguluyordu, Özsoy'un 1982'deki temsili sırasında konu gündeme geldiğinde, *“Atatürk böyle bir sipariş vermemiştir. Sadece besteci olarak benim bu yazıyı bestelemem uygun görülüyordu. Ayrıca ne bunun için ne de Taş Bebek için, ki o da bir sipariş değildir, beş kuruş dahi almış değilim.”* diyecektir.⁴²

Özsoy'un besteleniş ve sahneleniş öyküsü, sosyal, ekonomik, politik, bürokratik bir arka plan üzerinde gelişen, gerilim, heyecan, sabır, tevekkül, acı ve sürprizlerle dolu gerçek bir sanatsal maceradır. Maceranın ilk bölümü Saygun açısından zaferle sonuçlanmış, ama bu zafer bir yıl içinde, 10 yıl sürecek bir hüznü dönüşmüştü.

Atatürk'ün direktifi ile başlayan bu maceranın aktörleri, Özsoy'un Atatürk'e yakınlaştırdığı Saygun'u, genç bestecinin deneyimsizliğinden kaynaklanan bazı talihsiz davranış hatalarını da kullanarak Atatürk'ten uzaklaştırmada başarılı oldular. Saygun'un Ankara'dan ve müzik politikasının odaklarından bir süreliğine de olsa tamamen uzaklaşmasını ise, yine Özsoy sayesinde tanıştığı Necip Ali ve günün politik, sosyal ve kültürel gruplaşmalarından uzak durmayı başaran birkaç etkili kişi

⁴² Saygun'un Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Yalçın Davran'a yolladığı, 6 Şubat 1982 tarihli mektup, BÜSA, Ankara.

önlemişti. Saygun'un yükseliş ve düşüş döneminde Atatürk'ün en yakın çevresinde ve sofrasında bulunan Kılıç Ali ve Ali Çetinkaya ile en güvendiği kişilerden Necip Ali'nin geçmişte İstiklal Mahkemesi'nde birlikte çalışmış olması da dikkat çekicidir. Ancak ileride göreceğimiz gibi, Özsoy'un başarısından sonra Atatürk'ün sofrasına birçok kez davet edilen Saygun'a bu tanışıklığın bir yararı olamayacaktır.

Bakanlığın Muş'a tayinini çıkardığı genç bir müzikçiye, Atatürk'ün çok önem verdiği ilk opera denemesinin teslim edilmesi, Zeki Bey'in yakın dostluk kurduğu Çankaya çevresi ile çoğu askeri cephelerden arkadaş olan bürokrat kesimlerde de şüpheyle karşılanıyordu. Zeki Bey'in okuldan uzaklaştırdığı bir gence bu görev nasıl emanet edilebilirdi? Söylentiler sürerken, Ankara çıkışlı basında da, çalışmaları süren operanın müziği hakkında olumsuz yazılar yayımlanıyordu. Ragıp Gazimihal'e göre bu yazılarda "*Yazdırılma zannını uyandıracak surette garip ağız birlikleri görülüyordu.*"⁴³ Ama her şeyden önce bu görevlendirme, Saygun'un Muş'a tayinini durdurmuştu.

Ankara'da Özsoy'u sahneleyebilecek sanatçılar için Musiki Muallim Mektebi'nden başka kaynak yoktu. Tek orkestra da Reiscumhur Senfoni Orkestrası'ydı. Saygun'un gönül rahatlığı ile rol yazabileceği tek kişi Avrupa'dan yeni dönen ve çok iyi bir bas bariton olan Nurullah Şevket Taşkıran'dı. Saygun'un İstanbul'dan tanıdığı Belediye Konservatuvarı'nda hocalık yapan ve konserler veren soprano Nimet Vahit Hanım aklına geldi. İkisini başrolde oynatıp aralarına da çaresiz başkalarını bulacaklardı. O sırada okuldaki Polonyalı şan hocası Çekotowski'ye rol teklif ettiklerinde, kesinlikle kabul etmemiş ve çok büyük tepki göstermişti.⁴⁴ Koro Musiki Muallim Mektebi'nden olacaktı. Bale ise yoktu. İlk akla gelen, çalışmalarına yeni başlayan Zeki Bey'den orkestrayı alabilmeleri çok zordu. Necip Ali Bey heyecan içinde "*Olmayacak, bu iş yapamayacağız galiba*" diye düşünürken Münir Hayri Egeli, her zamanki heyecanı ve cesareti ile "*bana akşama kadar müsaade edin, ben Zeki Bey'le konuşayım bir*" diyordu.

⁴³ Mahmut Ragıp Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957, s.370.

⁴⁴ Kemal Küçük Arşivi, (Saygun'un kendi sesinden özel bir sohbetini içeren, ses bandından alıntı).

Egeli, Atatürk'ün de istemini vurgulayarak yaptığı emrivaki ile Zeki Bey'i ikna etmişti etmesine de, bir şartı vardı Zeki Bey'in "Ben orkestrayı vermem. Ahmed Adnan yazsın biz idare edeceğiz orkestrayı" diyordu. Sonra bu şartları daha da ağırlaştırıyordu. Zeki Bey ve "Orkestrayı sadece günde yarım saat prova için veririm." diyordu. Ayrıca orkestrayı kendi değil, oğlu Ekrem Zeki'nin idare edeceğinin bildiriyordu. Pekala demekten başka çaresi yoktu Saygun'un. Zeki Bey, Koro için de Musiki Muallim Mektebi'nden sadece birkaç öğrenci vermişti.

Çaresizliklerinin Saygun şöyle anlatır: "Nurullah, Hakan Ferudun rolünde olacak. Bize daha ses lazım Ahriman rolü için. Ziraat mektebinin kütüphanesinde çalışan bir zatı söylediler. Baktık ki yapamıyor bu işi mecbur olduk bırakmaya. Hatta o zaman basılmış olan program broşüründe onun resmi vardır Ahriman diye ama o oynamamıştır!"⁴⁵

Yapıtın konusu üç perde de gelişmekteydi ve köy sahneleri de vardı. Zorunlu olarak iki ses daha gerekiyordu. Saygun'un aklına yine İstanbul'dan hatırladığı, Semiha Berksoy gelir. Darülbedayi'nin sahnelediği çok tutulan operetlerde rol alan Semiha Berksoy'u küçük bir rol için düşünür Saygun. Onun karşısına gereken köylü erkek rolü için de Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmen olan ve Saygun'un çok değer verdiği Halil Bedi Yönetken akla gelir. Yönetken'i ikna etmek epey zor olur. Solistler böylece belirlenmiştir artık. (EK 9)

Çalışmalar için Halkevi'nin bir odasına Musiki Muallim Mektebi'nden bir piyano taşınır, odanın köşesine seyyar bir karyola konur. Saygun, burada yatıp kalkarak hem besteleyecek, hem de tüm kadroyu çalıştıracaktır. Bu arada Ankara'da konuk edileceği daha iyi bir bina olmadığı için İran Şahı da Halkevi'nin üst katında ağırlanacaktır. Binada boya, badana, tadilat işleri sabahtan akşama kadar sürmekte, Saygun çekiç sesleri arasında çalışmaya çabalamaktadır. Ara sıra motosiklet cayırtıları kopar, koşuşmalar, emirler arasında Atatürk, misafiri için yapılan hazırlıkları teftiş etmeye gelmektedir. Genç Saygun bu teftiş işinin yakın bir zamanda kendi başına da geleceğinin iyi bilmektedir! Ona bir devlet görevi

⁴⁵ **Atatürk , Saygun ve Özsoy Operası** – Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk operası , haz: Şefik Kahramankaptan, SCA Vakfı Yayınları, Ankara, 2005, s:11.

verilmiştir ve o da Atatürk'ü önemli bir konuda mahcup etmemek için, gece gündüz çalışmakta, yemeği, uyumayı unutmaktadır; birkaç gün içinde hızla kilo kaybetmiştir genç besteci⁴⁶...Tam bir kaosun içinde günler hızla geçmektedir. Saygun'un çalışmaları neredeyse 24 saate çıkmıştır:

“Bu çalışmalar orkestra ile yarım saat bile ilerlemiyor. Ama biz gayet ciddi çalışıyoruz çaresiz. Gece çalışıyorum ben. Yani kompozisyonu tamamlamaya gece gayret ediyorum. Çünkü gündüz sahneler, çalışmakla şunla bunla, bir de bestelemekle geçiyor. Çünkü bekliyor, yaz da biz çalışalım diyorlar. Onları yazmak, onlara bir şey vermek, sonra onların hazırlanmasını yapmak, orkestra için düşünmek ve yazmak, ondan sonra da onların her partisinin orkestra üyelerine, her birisine tevzii için ayrı ayrı yazmak gerek notaları.”⁴⁷

Beş subay kopist* bulurlar Reisisumhur Bاندosu'ndan Kopistler akşam gelir, Halkevindeki uzun bir masanın etrafında otururlar ve Saygun, gündüz kurşun kalemle yazdığı notaları orkestra için yazmaya başlar. Ses için, koro için yazdığı her bir sayfayı kopistlere vererek çalışmayı hızlandırır Saygun. Kopistlerin biri flüt partisini yazıp öbürüne verir, öbürü o sırada obua partisini yazıyordu.

Fakat orkestra çalışması, Saygun sabaha kadar uyumasa da günde yarım saatle yürümektedir. Üstelik Zeki Bey, korodaki öğrencileri de vermemeye başlamıştır. Saygun⁴⁸, Münir Hayri ve Necip Ali düşünüp, kendi orkestralarını kurma fikrinde birleşirler.

İstanbul'da konservatuvarda yaylı sazlar orkestrası kurulduğunu duymuşlardır, Ankara'daki Reisisumhur Bاندosu ile birleştirip bir orkestra kurmaya karar verilir.

Zeki Bey bu girişimden haberdar olunca, Çankaya'daki en yakın dostu, Genel Sekreter Hasan Rıza Soyak'ı devreye sokar. Saygun'un görevlendirilmesinden sonra zaten bu yolla, Saygun'un bestekarlıkla hiçbir ilgisinin olmadığı, lalettayin bir adam olduğu, o güne kadar tecrübeye değer hiçbir şey yapmadığı çeşitli şekillerde

⁴⁶ Sadun Tanju, **Eski Dostlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, s:36.

⁴⁷ **Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası** – Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk operası, haz: Şefik Kahramankaptan, SCA Vakfı Yayınları, Ankara, 2005, s:12.

* Kopist: Belli bir belgeyi yazarak çoğaltan kişi.

⁴⁸ Bkz (47), a.g.e. ss.13-15.

aktarılmaktadır Atatürk'e. Saygun bu konuda en çok Hasan Rıza Soyak'tan kuşkulmaktadır.⁴⁹

“Zeki Bey gitmiş ona, Hasan Rıza Soyak'a demiş ki, İstanbul'dan orkestra getirmek istiyorlar. Halbuki onların içinde Rum var Ermeni var, muhtelif milletlerden insanlar var. Buraya Atatürk gelecek, İran Şahı gelecek, bunlar suikast yapabilirler. Oradan bir parça, buradan bir parçayla öyle orkestra falan olmaz demiş.”

Sinirlerin sürekli gerildiği, zamanın giderek azaldığı günlerde, Sovyet Büyükelçisi Karahan, yarım saatlik provalardan birini izlemeye gelir. Hiç kimseye görünmeden doğruca localardan birine tek başına oturur ve prova bitiminde kimseye görüşmeden kalkıp gider. İstiklal Harbi sırasındaki Türk-Sovyet dostluğunun ince ve zor dengelerinde rol oynamış olan, 1930'larda da Ankara'da Atatürk'ün güvendiği bir kişi olan Özbek asıllı Karahan'a, Atatürk'ün kulağına gelen olumsuz söylentiler sonunda, *“Sen bu işlerden anlarsın git bak bakalım neler oluyor”* dediği bilinmektedir. Karahan, ilk ziyaretinden olumlu izlenimlerle ayrılmış olacak ki, ertesi gün bu kez yanında dört Türk ile gelir. Saygun bunlardan ikisini tanımaktadır; Edip Servet Toyar ve Falih Rıfkı Atay... Özellikle Falih Rıfkı'nın Atatürk'ün en yakınında ve sofrasındaki kişi oluşu önemlidir. Prova sırasında yine kimseye görüşmeden kalkıp giderler...

Bu arada Atatürk, Necip Ali'yi köşke çağırarak, işin ciddiyetini anlatmış ve *“ Birçok şeyler işitiyorum, eğer başarısız olursa senin için de iyi olmaz, o genç için de”* demiştir.

Necip Ali çok gergin, tepkili bir haldedir. Üçüncü gün, Atatürk'ün başyaveri Celal Bey sabahın 8'inde Necip Ali'ye telefon eder: *“Gazi Hazretleri akşam provaya gelecekler. Ona göre hazırlanın.”*

Ancak daha saat 14.15'te önde motosikletler arkada Atatürk'ün arabası Halkevi'nin önünde durur. Adnan Saygun pencereden bakar, ama Atatürk'ü göremez. Atatürk locasına geçmiş ve *“Başlayın”* demiştir bile!

⁴⁹ **Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası** – Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk operası, haz: Şefik Kahramankaptan, SCA Vakfı Yayınları, Ankara, 2005, ss:15-20.

Saygun telaşla sahneye gider, Halil Bedi ile birlikte koroyu ikisi idare etmektedir. Zeki Bey Musiki Muallim Mektebi korosundaki çocukları “*İmtihan zamanı*” diyerek artık vermediğinden Münir Hayri Egeli’nin müdürü olduğu İsmet Paşa Enstitüsü ile kız lisesinden getirilen, bazıları hiç nota bilmeyen yetenekli kız çocuklardan oluşmuştur koro! Bunlara yine nota bilmeyen, Ankara Kız Orta Mektebi’nden de öğrenciler eklenmiş, erkek öğrenciler de Gazi Terbiye Enstitüsü’nden bulunmuştur. Nurullah Taşkiran ve Halil Bedi Beyler, ders verdikleri bu okulda müzik bölümü olmadığı için beden terbiyesi bölümünden en yetenekli çocukları seçmiştir. (EK 10)

Orkestrayı Zeki Bey’in oğlu Ekrem Zeki yönetirken, Halil Bedi ile Saygun, biri bir başta, öbürü öbür başta nota bilmeyen öğrenci korosunu yönetmeye çalışırlar. Prova bitiminde Saygun kütüphanenin yolunu tutarken Atatürk’ün yüksek sesle bir şey söylediğinin duyar ama ne olduğunu anlamaz. Atatürk gittikten sonra, koristler dahil herkes kütüphaneye doluşur. Necip Ali, Münir Hayri hepsi Ahmed Adnan’ı kucaklamaktadır. “*Bravo, devam edin*” demiştir Atatürk. Bu şevkle o gece yeniden çalışmaya başlar Adnan, ancak saat 23.00’e doğru Halkevi’nin kapısı şiddetle vurulur. Münir Hayri Egeli aynı heyecanımla, “*Atatürk davet ediyor hemen gidelim*” der.

O gece, Adnan Saygun Köşk’e ilk kez gidiyordu. Daha önce Musiki Muallim Mektebi’nin bazı öğrencileri ve öğretmenlerinin sık sık gece toplantılarına katılıp müzik yaptıkları Köşk’e, Zeki Bey Adnan Saygun’u hiç görmemişti. Bunda, önceki satırlarda da belirtildiği gibi, kronik hale gelen kontrpuan dersi sürtüşmesi yanında, Saygun’un bir enstrüman öğretmeni olmayışı, yani icracı olmayışı da gözden kaçırılmamalıdır.

Köşkün kapısından girdikten sonra sağdaki havuzu geçip soldaki geniş salonun iç içe geçmiş iki odasının birinde meşrubat büfesi, diğer odada da bir bilardo masası görür Saygun. Atatürk İsmet Paşa’yla bilardo oynamaktadır. Necip Ali ve Egeli Saygun’u “*İşte bestekar bu gençtir efendim*” diye takdim ettiğinde Atatürk,

“Bana biraz müsaade edin. Şu oyunun sonuna geldik, onu tamamlayalım görüşürüz.” der.

Bu arada oraya yeni gelen Zeki Bey’in Atatürk’le pek içli dışlı bir hal ile gelip elini sıktığını görür Adnan Saygun. Zeki Bey Oğlu Ekrem’i de getirmiştir yanında. Onlara da *“Nasılsınız, biraz müsaade edin”* der Atatürk.

Atatürk oyunu bitirip, herkesi büfeye davet ettiğinde Saygun bir köşede tek başına beklemektedir. Sonrasını Saygun’un ağzından dinleyelim.⁵⁰

“O sırada bana işaret etti, gel diye yanına gittim. Orada pencerenin yanında ayakta duruyor. Kendisi dedi ki bana:

- *Ben şimdi sizin kulağınıza söyleyeceğim, sizde benim kulağıma söyleyin.*

- *Nerelisin?*

- *İzmirliyim.*

- *Peki, kimin oğlusun?*

- *İzmir’de Celal Hoca derler benim babama. Mekteplerde hocalık yapmıştır. Ayrıca İzmir’de Milli Kütüphane’nin kurucularındandır. Ve halihazırda müdürüdür.*

- *Evet, bildim, biliyorum, tanıyorum. Peki musikiye nerede başladın, nasıl çalıştınız?*

- *İzmir’de başladım sonra bir burs kazandım dışarıya gittim. Paris’te çalıştım.*

- *Peki, ne zaman döndünüz Türkiye’ye ve nerede çalıştınız?*

- *1931 senesinde döndüm ve Musiki Muallim Mektebi’ne tayin edildim , tarihten beri de orada çalıştım.*

(Atatürk’ün o anda kaşları çatılır.)

- *Niye ben sizi tanımadım şimdiye kadar? Peki sizin için orkestrayı idare edebilir diyorlar... ne dersiniz?*

- *Evet Paşam. Ben orkestra şefliği de çalıştım Paris’te, orkestra idare edebilirim.*

- *Peki burada bir orkestra olsa şimdi idare edebilir misin?*

- *Edebilirim Paşam, yalnız şunu da hemen arz edeyim ki size, ben Paris’ten Türkiye’ye döndüğümde üç seneden beri bir defa orkestra idare etme imkanını bulamadım. Onun için belki bazı tecrübesizliklerim olabilir, ama çalışırım.*

- *Elbetteki o nazarı itibare alınır! Pekiyi, buyurun büfeye gidin ve bir şeyler alın siz de...*

⁵⁰ **Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası** – Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk operası, haz: Şefik Kahramankaptan, SCA Vakfı Yayınları, Ankara, 2005, s:23.

Saygun bir şeyler aldıktan sonra Atatürk'ün buyurun diyerek davet ettiği o büyük salonda, Zeki Bey'in getirdiği Musiki Muallim Mektebi talebelerinden 10-15 kişilik bir grubun beklemekte olduğunu görür. Atatürk, İnönü ile birlikte oturur ve Zeki Bey'e gayet saygılı bir şekilde *“Bir şey lütfetmez misiniz dinleyelim”* diyerek çalmalarını ister. Piyanonun başına geçen Zeki Bey Haydn'ın Hilkat (Yaradılış) adlı oratoryosundan küçük bir pasaj çalar çocuklar eşlik eder. Alkışlardan sonra, Atatürk bu kez Ekrem Zeki'yi işaret ederek *“Buyurun siz”* der. Aynı parçayı Ekrem Bey seslendirir ve yine alkış alır. Sıra Saygun'a gelmiştir, bu kez o seslendirir ve aynı şekilde alkış alır.

Ancak Saygun çalarken, Atatürk'ün yüksek sesle bir şey söylediğini duyar ama yine Halkevi'ndeki provada olduğu gibi anlayamamıştır. Atatürk'ün sözlerini daha sonra, Necip Ali'den öğrenecektir. Saygun o gece piyano çalıp çocukları söyletirken, Zeki Bey, karşı taraftan, Atatürk'ün bulunduğu taraftaki bir kişiye bazı işaretler yapmaktadır. Atatürk hemen Zeki Bey'i çağırarak *“Nedir, ne dediniz, ne söylediniz?”* diye sorar. Zeki Bey yanıtlar: *“Efendim bu çocuk için söylüyorum. Bu çocuk sanatkardır ama ahlaken zayıftır.”*

Belli ki Zeki Bey konturpuan dersi konusunda kendi sözünü dinlemeyen bir genci affedememektedir. Ancak Atatürk, Köşk'teki yakın çevresinden de bir süredir kendisine aktarılan bu söze bu kez sinirli ve yüksek sesle tepki gösterir: *“Sanat başka, ahlak başka, bu çocuk sanatkar!”*

Gece yine büfeye gidilerek sürmektedir. Saygun, endişelenmektedir, Necip Ali'nin söylediğine göre Atatürk salona bir orkestra beklemektedir. Şimdi Zeki Bey ya olmadık bir şey çıkarır da onu orada mahcup ederse? Aklına Halkevi'ne gidip kendi çalıştığı notaları getirmek gelir. Orkestrayı Zeki Bey getireceğine göre bildiği bir şeyi idare etmesi doğru olacaktır. Necip Ali heyecanlanır: *“Aman çok iyi hemen Münir Hayri ile gidip alın gelin.”*

Ne var ne yoksa kopistlerin önündeki her şeyi kapıp getirirler Köşk'e, ama bu kez de Necip Ali terasta sinirli dolaşmaktadır; acaba Saygun orkestrayı yönetebilecek

midir? Saygun elindeki notaları bir koltuğa bırakıp kendisini çağırta n Atatürk'e yönelir. O sırada, bir piyanolu dör t lü salonda parçalar çalmakta, herkes sessizce dinlemektedir. Atatürk Saygun'a çalan piyanolu dör t lüyü göstererek sorar,

- *Şu idare edilebilir mi?*
- *Hayır Paşa Hazretleri, aralarında piyanist de var, baş kemancıları da var onlar kendileri çalarlar, idare edilmez, yani ayrıca bir şefe ihtiyaç yoktur bunun için.*
- *Peki teşekkür ederim.*

Atatürk gülümseyen bir yüzle müzisyenleri alkışlamaktadır. Sonra yüksek sesle seslenir;

- *Zeki Bey, Hani orkestra?*

Zeki Bey ellerini ovuşturarak yanıtlar:

- *Paşa Hazretleri maalesef getiremeyiz. Çünkü adresleri bizde yok! Bu adresler malum değil, aradık bulamadık, getiremedik orkestrayı.*

Bu yanıt karşısında o mütebessim Atatürk gider, yüzünde korkunç bir sertlik belirir. Kendisine bağlı Riyaseti Cumhur Orkestrası'nın adreslerinden bahsedilmektedir!:

“ Benim maiyetimdeki bu insanlar serseri midirler? Sokakta mı yatarlar ki yerleri malum değildir. Celal Bey (Üner) bu adam seni işgal ediyor. Yalan söylüyor. Eğer bunu bana zamanında söylemiş olsaydı ben bu orkestrayı polis kuvveti ile getirirdim.”

Sonra yine Zeki Bey'e dönerek son derece sert bir sesle:

“Bu adamlar mademki serseridirler, sokakta yatıyorlar, öyleyse benimle ilgileri şu andan itibaren kesilmiştir. Burada bulunanların dışında...Buradaki hadise bir inkılap hareketidir. Bu bir inkılap hareketidir! Bunu anlayamayanlara içimizde yer yok.”⁵¹

Atatürk hepsine birden “Buyurun” dediğinde salonda bulunan, müzisyenler, çocuklar, herkes, Saygun'un deyimiy le “Bir anda yok olur!”

⁵¹ **Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası** – Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk operası, haz: Şefik Kahramankaptan, SCA Vakfı Yayınları, Ankara, 2005, s:26.

Atatürk Başyaveri Celal Bey’i tekrar çağırır: “*Şimdi makine başında İstanbul Valisine bildiriniz, İstanbul’daki Yaylı Sazlar orkestrası şefsiz olarak Ankara’ya gelecektir ve yarın akşam trene binecekler ve ertesi gün sabahleyin dokuzda provaya başlayacaklardır...Bestekarın idaresinde!...*”

Celal Bey, “*peki*” diyerek gitmiş, Atatürk İsmet Paşa’yla sınırlı halde bir şeyler konuşmuş ve İsmet Paşa da telefonla İstanbul’u aramıştır. Saat 3.00’e yaklaşmaktadır. Atatürk siniri biraz yatışınca Saygun’a döner: “*Sizden rica ederim piyanoyla, sesle bir şeyler söyley misiniz, lütfedin de başka bir havaya girelim*”

Saygun İstanbul’dan Özsoy temsili için gelen Nimet Vahit Hanım ve Nurullah Taşkiran’la birlikte bir şeyler çalıp söylerler. Ara sıra büfeye gidip gelerek gün ağarmıştır. Saat 7.00 sıralarında Atatürk Özsoy ekibini çağırır ve Necip Ali ve Münir Hayri Egeli’ye takdirkar bazı sözler söyler. Münir Hayri’ye: “*Senin bazı işlerinde, enstitüde bazı hatalar oluyormuş, hesap işlerinde falan diye öğrendim. Ama bu işi iyi yapıyorsun*”.Sonra da Saygun’a döner: “*Şimdi artık saat epey ilerledi. Sizin çok çalışmanız da lazım. Ben sizin fazla vaktinizi almayayım, gidin biraz istirahat edin ve çalışmanıza devam edin. Çok memnunum sizin çalışmalarınızdan. İnşallah büyük adam olursunuz!*”

Bu gerilimli ve bir asır gibi geçen gece, Saygun için yükselişin, Zeki Bey ve oğlu Ekrem Zeki için ise Ankara’daki sonun başlangıcıydı. Bu arada Atatürk’ün İstanbul’da bir yaylı sazlar orkestrası olduğunu bilmesi bunu hemen getirtmek istemesi, daha önce Saygun ve Necip Ali’nin bu orkestrayı getirtmek istediğinden haberdar olduğunu göstermektedir ki, bu da, Saygun’un dikkat çektiği, Hasan Rıza Soyak ve Celal Bey’in, Zeki Bey’in yönlendirdiği bilgileri, günü gününe Atatürk’e ilettiklerini doğrulamaktadır. Bu gece yaşananlar, ilerde çok daha detaylı göreceğimiz gibi, o dönem Ankara’sının çoğu Kurtuluş Savaşı’ndan gelip Cumhuriyet’in kurucu kadrolarında yer alan birçok saygın ve etkili ismini üzmüştü. Atatürk’ün çok güvendiği bu devrimci insanlar, saraydan başlayıp, Cumhuriyet’in yoksul Ankara’sında süren başarılı bir kariyerin ve büyük dostlukların yaratıcısı, İstiklal Marşımızın bestecisi olan Osman Zeki Bey’e, adı sanı duyulmamış bir genç

müzikçi yüzünden yapılan bir haksızlık ve vefasızlık olarak algılanmıştı bu olay!... Saygun, bunun sonuçlarını ileriki yıllarda kendisine yapılacak birçok haksız uygulamada görecek. Ancak bu açık ve kapalı haksızlıklarda, bu olaydan etkilenen bürokrat ve siyasetçilerin Saygun'a olan olumsuz bakışlarını “ *sanatsal konularmış*” gibi göstererek kullanan, o günkü profesyonel sanat ve müzik adamlarının payı büyüktü. Kişisel çıkarlar, farklı düşünsel ve kültürel yapılanmaların belirlediği kararlar, çağdaş müziğe uzak fakir bir halkın müzik reformundan beklediği faydayı sağlayamamasına neden oldu. Atatürk'ün müzik reformunu halka yayma, ona benimsetme ülküsü, ne yazık ki çağdaş görünen o dönemin bazı etkili sanat insanlarının bilinçli-bilinçsiz tercih ettikleri Tanzimat Batıcılığı'nın, yüzeysel ve taklitçi anlayışına kurban edilecektir.

Ama asıl ibret verici olan, o günkü gücüne ve prestijine fazlaca güvenen, Osmanlı terbiyesi ile yetiştiği için, genç ve bilgili yeni neslin, deneyimsizlikten gelen kendine aşırı güven duygusuna tepki gösteren Zeki Bey'in, yıllar sonra, kendi düştüğü zor durumu kullananları açığa çıkartan Saygun hakkındaki sözleridir: Saygun'un Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğrencilerinden ve önemli çağdaş bestecilerimizden Muammer Sun, 1950'li yıllarda yine Saygun'un öğrencilerinden besteci Kemal İlerici ile birlikte İstanbul'daki evine ziyarete gider ve kendisi ile röportaj yaparlar. Zeki Bey'in Saygun hakkındaki beklemedikleri olumlu sözleri, Muammer Sun'u mutlu eder. Sun, o röportajı şöyle anlatır:⁵²

“80 yaşındaydı; çok genç bir karısı vardı... çok canlıydı, hızlı konuşuyordu. Benim piyano-keman parçasını çok sevdi. ‘Ben bunu hemen bastırmak isterim’ dedi. Konservatuvardan açıldı laf. Necil için, (Necil Kazım Akses) ‘sahtekar’ dedi. ‘Sahtekar, müzisyen falan değil!’ dedi. Ulvi Cemal Erkin için ‘Eh’...dedi. ‘Ama onların dışında bir kişi vardır ki pırlanta gibidir; o da Adnan Saygun’dur dedi. ‘O ciddi bir adam ve çok iyi müzisyen’ dedi. Hani orkestrayı ondan almışlar, onu atmışlar ve Saygun’a vermişler ya, ona rağmen adamın düşüncesi, 80 yaşında son derece olumluydu.”

O müthiş gecenin ertesinde Ankara'da Reiscumhur Filarmoni Orkestrası üyeleri işsiz kalma korkusu, İstanbul'daki müzisyenler ise sabah erken saatlerde yataklarından kaldırılmanın şaşkınlığını yaşıyorlardı. Ankara'daki orkestranın üyeleri

⁵² Ayşegül Yaraman, Muammer Sun ile Söyleşi, **Biyografya 5**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s.162.

sabah erken saatlerde Halkevi'nin kapısına gelmiş, ama kapı kendilerine açılmamıştı! “Bizim haberimiz yoktu, bilseydik gece de gelirdik” gibi sesler duyuluyordu. Atatürk gece yarısı hepsini görevlerinden azletmişti. Kendilerine, Nuri Conker'e gitmeleri ve onun belki durumu düzeltebileceği söylendi. O gün Saygun ve Özsoy ekibi orkestrasız çalışmıştı.

İstanbul'da ise tam bir heyecan fırtınası yaşanmıştı. Gece saat 03.00'te uyandırılıp Atatürk'ün emri tebliğ edilen Vali Muhittin Üstündağ, tüm polisleri seferber etmiş ve yaz tatili nedeniyle kapalı olan Belediye Konservatuarı'nın öğretmenlerinden bulabildiklerini, konservatuvarda toplamışlardı. Hiçbir yere ayrılmalarına izin verilmeyen öğretmenlere dışardan yemek getiriliyordu. Bu panikte hoş olaylar da yaşanıyordu. Bir öğretmenin Büyük adadaki evinde bulunan sazını hatırlatması üzerine “Biz getirelim” diyerek giden görevliler, evde bulunan iki viyolonsel ve kontrbas dahil ne buldularsa getirmişler ve “hangisiyse seçin” diye önüne koymuşlardı! Bazı hanım müzisyenler mayoları ile denizden çıkarılınca korkmuşlardı ama, ertesi gün Atatürk'ün istediği saatte, yaylı sazlar orkestrası tam kadrosuyla Ankara Halkevi'ne ulaştırılmıştı. Bu orkestrada Mesud Cemil ve Muhiddin Sadak (viyolonsel), Ali Sezai (keman) gibi solist niteliğinde olan çok değerli müzisyenler vardı. Reisi Cumhuriyet Bando'su'yla birleştirilerek oluşturulan orkestra, Saygun'un yönetiminde provalara başladı. Korodaki gençlerin bazılarını da Saygun önceden tanıyordu: Nuri Conker'in kızı Kıymet, daha sonra birçok opera librettosunu Türkçe'ye çevirecek olan Saadet Altan (İkesus), Gazi Terbiye Enstitüsü'nden Emin Baran, Cemal Alpman...⁵³

Nota bilmeyen kız ve erkek öğrenciler için 4 sesli partiler yazmıştı Saygun ve yazdıklarının kolay olmadığını kendisi de ifade ediyordu. Özellikle Halil Bedi, koro için yazdığı 4 sesli söylenecek parçaların kolay olması için durmadan Adnan Saygun'u uyarıyordu.⁵⁴

Çalışmalar sırasında koro için yazdığı parçaları söyletemeyeceğini anlayınca, koronun söylediği birçok yeri salt söz'e bırakarak, yapıtı Konuşmalı Opera

⁵³ Sadun Tanju, **Eski Dostlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, s:72.

⁵⁴ Sadun Tanju, “**Adnan Saygun Anlatıyor**”, Hürriyet Gösteri Dergisi, İstanbul, Mart 1991.

(Singspiel) tarzına sokmak zorunda kalıyordu. Koristlere zor gelen Dua korusu yerine, daha önce bestelediği Op.3 Ağıtlar adlı yapıtının içinden bir parçayı orkestraya göre düzenleyerek çaldıracaktı.⁵⁵

19 Haziran 1934 günü Ankara Halkevi Salonu'nu büyük bir kalabalık doldurmuştu. Milletvekilleri, bakanlar, sefirler...Gecenin özelliği nedeniyle halktan kimse yoktu. Bir alkış fırtınası eşliğinde Atatürk, Şah Rıza Pehlevi ile birlikte gelerek özel locadaki yerlerini almışlardı. Uzunca boylu, sportmen yapılı Saygun, yorgunluktan 63 kiloya düşmüş halde bageti eline aldı ve 3 perdelik yapıt çok göze batacak bir hata olmadan tamamlandığında bir alkış tufanı kapladı salonu. Hele eserin son sahnesi, Atatürk'ün isteyerek ve bilerek librettoda yer verdiği güncel mizansen, tam bir siyasi şova dönüşmüştü. Feridun rolündeki, Nurullah Şevket sahnede sorar: “*Tur ile İraç'ı göremiyorum neredirler?*” Tur Turan kökünden alınmış Türkleri, İraç ise İranlıları temsil etmektedir. Ozan eliyle Atatürk'ü işaret ederek yanıtlar: “*İşte Tur*”, sonra da İran Şahını göstererek; “*İşte İraç*”... “*Her Türk bir Tur, Her İranlı bir İraç'tur*” sözleri üzerine Şah büyük heyecanla ve gözleri yaşararak oturduğu koltuktan kalkarak Atatürk'e sarılır.⁵⁶...İki ülke arasında önemli bir dostluk gösterisi diğer ülke büyükelçileri önünde belgelenmektedir. Şah mutludur.

Temsilin hemen ardından Dışişleri Bakanlığı'na giden Atatürk ve Şah, Türk-İran Dostluk antlaşmasını imzaladılar. Özsoy amacına ulaşmıştı.

Özsoy opera tarihi içinde genç Türkiye Cumhuriyeti'nin komşularıyla geliştirmek istediği stratejik dostluk çabalarının bilinçli ve zekice uyguladığı bir girişim olarak tarihteki yerini almıştır. Amacı, üretiliş şartları ve müziksel zorunluların belirlediği yapısıyla, “İlk Türk Operası”değil, Türk operasına ilk harcı koyan bir müzikli sahne eseri olarak değerlendirilebilir.

Özsoy'la Atatürk'ün gözüne giren, Çankaya sofrasının yeni ve genç konuğu olmaya başlayan Ahmed Adnan, bu hızlı yükselişi bir yıl bir inişe çevirecek olan,

⁵⁵ **Özsoy Partitürü**, hatıralar bölümü, BÜSA, Ankara, 1934.

⁵⁶ Sadun Tanju, **Eski Dostlar**, İnkılap Kitabevi, Ankara, 1996, s:36.

belki de yaşamının en büyük talihsizliğini, yine Özsoy'un o çok gerilimli provaları sırasında yaşamış ve büyük bir hata yapmıştı.

3.1.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları :

“Efendim 1934 senesine ait bir sanat hadisesi anlatacağım. Atatürk ile ilgili, bilhassa, olduğu için ehemmiyetli. Fakat burada bir şey var; Atatürk'ün gerçek büyüklüğünü gösteren bir hadisedir bu. Nasıl diye sorabilirsiniz; ben size söyleyeyim. Şimdi; İran Şahı Türkiye'ye gelecekmiş o tarihlerde. İran Şahı'na büyük bir hümet göstermek istiyor o belli zaten.

Ne yapabilir o tarihte, çünkü bizim herhangi bir şeyimiz yok, kültürel bakımdan benim söylemek istediğim. Her zaman yapıldığı gibi bilhassa Atatürk'ten sonra da yapıldığı gibi mevcut fabrikalar gösterilir, ordu gösterilir, şehirler gösterilir, işte bazı temaslarda bulunur gelen insanlar. Bunlar normal, her zaman yapılan şeylerdir. Atatürk'ten sonra da zaten hep böyle şeyler yapılmıştır. Fakat Atatürk, böyle düşünmemiş. Ve bunu anlaşıldığına göre, sonradan idrak ettiğimize göre iki sebepten, böyle düşünüyoruz.

Bunlardan birincisi İran Şahı'nı en iyi yoldan, onun hislerine en iyi hitap edecek yoldan ele geçirmek, tesir altında bırakmak. Biliyorsunuz İranlılarla, Türkler Sünnilik ve Şiilik davasıyla ona bağlı; o bir vasıtaydı tabii aslında. İlk meselesi, Anadolu'nun İranlılarca işgal meselesiydi. Bu yüzden İranlılarla, Türkler arasındaki husumet yüzyıllardan beri devam ediyordu biliyorsunuz. Bunu ortadan kaldırmak ve İranlılarla bir dostluk kurmak düşüncesi; biri bu. İkincisi; sonradan hep idrak ettiğimize göre; bu münasebetle Türkiye'de bir yeni sanat hamlesi meydana getirmek.

Şimdi; birincisi için, ki o politik bir düşüncedir, onun için Atatürk, Şehname'den; İranlılara ait olan kitaptan Şehname'den bir mevzuu ele aldı.

Hakan Feridun'un üç çocuğu dünyaya gelmiş. Çocuklarının adı da Tur, İraç, Selm. Bu mevzuyu oradan almış o. Artık onun devamı şu ya da bu şekilde var. Şimdi; Atatürk buradan Selm'i; üçüncü kardeşi atmış. Geriye Tur ve İraç kalmış. Tur'la İraç ikiz kardeş . Bunlar üzerine bir yazı yazılmasını istemiş Atatürk. Mevzuu bu; Feridun'un iki çocuğu Tur ve İraç. Bu Tur ve İraç bir müddet sonra veya daha küçükken, yeni dünyaya geldikleri sırada, Şeytan'ın yani Ahriman'ın gazabına uğrayıp da birbirlerinden uzaklaşmaları, birbirlerini kaybetmeleri. Bu uzaklaşmadan önce öteki Tanrıların bu çocukları takdis etmelerinden dolayı yüzyıllar boyunca yaşamış olmaları ve nihayet birleşmeleri. Mevzuu bu.

Bunu, Necip Ali Bey vardı. Necip Ali Bey o zaman Halk Evleri Reisiydi. O'na vermiş, söylemiş bu mevzuu bu. Bu mevzuda bir şey yazdır ve bunu biz opera olarak temsil edelim demiş. Kim yazar bunu. Evvela yazar. E, yazar o zaman, daha evvel de bir takım tecrübeler yapmış ve Halk evlerinde Necip Ali Bey'le işbirliğinde bulunmuş olan Münir Hayri vardı, Egeli. Münir Hayri Egeli. Kendisi; ben bilirim gayet

yakından, vefat etti ya; İzmir’le alakası var mı yok mu diye hiç sormadım. Egeli; şayan-ı dikkattir. Sonra Münir Hayri de yazmış bunu. Ben bunlardan bihaberim tabii. Şimdi; söylediğim şeylerden yazmış. E, bu opera olacak dendiğine göre besteleyecek biri bulunması lazım.

O sırada Ankara’da bazı genç kompozitörler vardı. Ben de gençlerin yanındayım tabii o tarihlerde; dediğim gibi 1934. fakat o gençlerden bir kısmını daha başka vesilelerle tecrübe etmişler, istedikleri neticeyi alamamışlar. Kendilerinin bana ifade ettikleri. Sonra; onun için endişe etmişler bu defa. İran Şahı geliyor. Mevzuyu da Atatürk veriyor falan. Ben hatırlarına gelmişim. Bir gün Münir Hayri evime geldi benim.

-“Böyle bir mevzuu var; Necip Ali Bey seninle konuşmak istiyor” dedi.

Berberce gittik Necip Ali Bey’in evine. Kızılay’da oturuyordu, o zaman ben de oradaydım. Necip Ali Bey’le konuştuk beraberce. O da anlattı biraz evvel söylediğim şeyleri. Mevzuu şöyle, bir şey hazırladı Münir Hayri. Bunu beste; sen besteleyeceksin, Opera. E, opera yapmak için solistlere ihtiyaç var, koroya ihtiyaç var, orkestraya ihtiyaç var. Bunları nasıl hallederiz? Çünkü o sırada Ankara’da henüz konservatuvar yok, opera yok. Hiçbir şey yok. Otel dahi yok, lokanta bile yok. E, bu yokluklar arasında bir çölde opera yapacağız biz.

Elimizde sadece bir Musiki Muallim Mektebi vardı; Musiki Muallim Mektebi’nin talebeleri. Solist de yapsanız onlardan yapacaksınız işte. Başka bir şey yok. Yalnız, o sırada Nurullah Şevket Taşkıran merhum, yeni Avrupa’dan dönmüştü. E, ve çok değerli bir bas-baritondu, çok iyiydi. O vardı. Başka hiç kimse de yok. Ama bir kişiyle de olmaz opera. Nasıl yapacağız?

İstanbul’da acaba bulunur mu diye düşündük. Ve İstanbul’da benim tanıdığım gene çok değerli, Almanya’da yetişmiş ve senelerden beri İstanbul Konservatuvarı’nda hocalık yapan ve konserler veren soprano Nimet Vahit vardı. O hanım. Onu getirebilerseniz, hiç olmazsa o soprano, ... bas, aradaki rolleri de başka imkanlar arayalım, bulalım falan dedik. E, koro, Musiki Muallim Mektebi’nden olacak. Bale yok. Bir şeyler yapılabilir belki, Halk Evi’nin Balesiyle falan; o zaman yeni çalışmalar başlamıştı diye düşünülüyor. Orkestra da Cumhurbaşkanlığı Orkestrası olacak. Fakat orkestranın başında Zeki Bey var. Zeki Bey, bana yani bize orkestrayı verirse bu iş olacak. Halbuki Zeki Bey bazı sebeplerden garip bir hal almıştı bana karşı. Hatta o kadar ki; benim Musiki Muallim Mektebi’nde, benim okutmakta olduğum; bizim kontrapunt dediğimiz bir ders vardı, mevzuu, onu lağv etmek suretiyle beni o sıralarda açığa çıkartmıştı, açıkta kalmıştım ben. Onu lağv etmiş ve Talim-i Terbiye de hemen bunu kabul ederek beni oradan ayırmışlardı. Ve beni de Muş’a tayin etmek üzere idiler. Gayret sarf ediyorlardı ki; ben Ankara’dan ayrılıyım, Muş orta mektebine hoca olayım, gideyim diye. İşte bu vaziyetteydik biz. Bu hatırlarına geldi birden bire.

Necip Ali Bey, düşünüyor ve maalesef yapamıyoruz galiba bu işi diyordu. Münir Hayri;

-“Akşama kadar müsaade edin de bir Zeki Bey’le konuşayım, temas edeyim” dedi. E, ayrıldık. Akşamüzeri bulduğumuzda Münir Hayri messuş bir ifade ile geldi.

-“Ben işi hallettim” dedi. İşte şöyle, böyle, ne demişse demiş Zeki Bey’e bir emrivaki yapmış ve benim yazmamı da kabul etmiş Zeki Bey. Yalnız;

-“ Orkestrayı ben vermem, orkestrayı biz idare edeceğiz, O kendisi yazsın” demiş. Derken bu defa Zeki Bey, bir mesele daha çıkardı. O da;

-“Orkestrayı ben günde ancak yarım saat veririm.” E, yarım saatte çıkma imkanı yok.

-“Orkestrayı ben idare etmeyeceğim oğlumu yerime koyarım, oğlum idare etsin.”

Pekala demekten başka çare yok. Koro çocuklardan verdi bir parça. Musiki Muallim Mektebi talebesinden. Biz de İstanbul’dan Nimet Vahit’i getirmeye çalışıyoruz, işte Nurullah var. Bir de ses olarak daha ses lazım. Birine söylediler ki; Ahriman rolünü yapsın. Nurullah; Feridun; Hakan Feridun rolünde olacak. Ahriman rolünü başka birine; bir Ziraat Mektebinin kütüphanesinde çalışan bir zat. Baktık ki o yapamıyor bu işi; mecbur olduk bırakmaya. Hatta o zaman basılmış olan broşürde onun ismi vardır Ahriman diye, ama o oynamamıştı.

Bir de mevzuu, böyle birkaç perdede tekemmül ediyor. 1.Perde; şey Efsane perdesi, 2.ve 3 perdeler galiba işte günlük hadisat; o zamandan bu zamana, ta Cumhuriyet’e gelinceye kadar olan geçmiş şeyler, devreler. En son gene; efsane şeyine dönüyor. İşte o arada, o köy sahneleri falan var. Bize bir-iki ses lazım. Onun üzerine İstanbul’da bir de Semiha Berksoy var. O zaman o Darülbeydi’deydi. Operet falan oynamış İstanbul’da ama işte küçük bir rol için gelebilir diye düşündük. E, onun karşısında bir köylü erkek lazım. Onu da bizim dostumuz, çok değerli müzisyen olan Halil Bedii, O’na rica; Yönetken’e, O’na rica ettik, ısrar ettik artık valla, neyse, neticede o da oldu.

Artık çalışacağız ama günde yarım saatle bu iş yürümeyecek, nasıl çalışacağız, bir de o var. Çünkü, zaman çok kısıtlı. Yani ben çalışmaya başladım; 27 gün sonra temsilin olması lazım. Bu, hazırlıklardan değil de çalışmaya başladığım tarihten itibaren diyorum, ben onu...İşte bu hazırlık safhaları böyle gidiyor. Çaresiz kaldık. Ben dedim ki;

-“ Bu iş böyle gitmez. Başka bir şey yapalım. İstanbul’da konservatuvarda yaylı sazlar orkestrası kurulmuş diye işittik. Bu arada da Cumhurbaşkanlığı Armoni Orkestrası yani bandosu var, onun da nefesli sazları; bunları birleştirelim de bu suretle bir orkestra yapalım kendimize olsun.”

Fakat bu arada ben yazmaya başladım. Bu çalışmalarını da görüyorum, yarım saat, yarım saat ilerlemiyor ama gayet ciddi çalışıyoruz çaresiz. Gece çalışıyorum ben; çünkü kompozisyonu tamamlamaya gece gayret ediyordum. Çünkü gündüz sahneyle, çalışmalarla, şununla, bununla, bir de bestelemekle, çünkü bekliyorlar. Yaz da biz çalışalım diyorlar. E, onu yazmak onlara bir şey vermek, ondan sonra onların hazırlanmasını yapmak, onlar için, ondan sonra düşünmek ve yazmak ondan sonra da onların her partisinin orkestra üyelerine tevzii için ayrı ayrı yazmak onları.

Bunun üzerine beş kopist bulduk Cumhurbaşkanlığından; Cumhurbaşkanlığı bandosundan. Onlar akşam gelirlerdi, böyle uzun bir masa etrafında otururlar. Ben artık gündüz hazırlamış olduğum şöyle kurşun kalemle yazıp da verdiğim şeyleri elime alırdım o zaman kendime ve onları orkestra için bu defa yazmaya başladım ve sessizce tabii, koro için vesaire. Yazdığım her bir sayfayı onlara vermek suretiyle sürati temin etmeye çalışırdım sayfaları ayırarak böyle; biri kendi partisini yazar; flüt partisini, öbürü verir, öbürü o esnada obua partisini yazıyordu. İşte o bu defa bunu bilmem ne eder falan, böyle dolaştırırlar. Ama böyle çalışmaya başladık.

Fakat yürümüyor, orkestra yürümüyor. Biz sabaha kadar çalışıyoruz böyle, bütün gece çalışıyoruz. Bende uyku da yok tabii o zaman hiç. Ben ısrar ettim. Dedim ki;

-“Bu böyle yürümez.” Necip Ali Bey’le konuşuyoruz. Münir Hayri, Necip Ali Bey,

-“Yürümez. Biz buraya bir şey meydana getirip bir orkestra meydana getirip, kendi orkestramızı, devam edelim.”

Talebeyi de vermemeye başladı, muayyen yarım saatte veriyor, yok bilmem ne veriyor, öyle bir şeyler. Bunu Zeki Bey haber alınca; bu defa Hasan Rıza Bey vardı, Hasan Rıza şey...O genel sekreterdi. Zeki Bey’in çok yakın dostuydu o . O’na gitmiş ve demiş ki;

-“Buraya böyle böyle bir orkestra kurarak onunla çalışmak için İstanbul’dan getirmek istiyorlar. Halbuki onların içinde Ermeni var, Rum var, muhtelif devletlerden insanlar var. Buraya Atatürk gelecek, İran Şahi gelecek, onlara suikast yapabilirler.” demiş. “ İşte şöyledir, böyledir, böyle orkestra olmaz .” demiş, “oradan bir parça, buradan bir parça” falan. İşte, şunu-bunu demiş. Bir taraftan da benim aleyhimde idare-i kelim ediyormuş, Atatürk’ün kulağına gelecek şekilde. Artık onu da herhalde Hasan Rıza Bey’e mi söylüyor, başka türlü mü yapıyor, ne yapıyorsa yapıyor. Benim hakkımda söylediği de benim bestekarlıkla hiç ilgisi olmayan, lalettayin bir insan olduğumu zaten o güne kadar tecrübeye dahi değer bir şey yapılmadığı; bana müracaat edilmediğini vesaire söylemiş.

Bu şartlar altında biz çalışıyoruz bütün gün. Bütün bunlar süratli oluyor. Bir gün bizim çalışma saatimizde işte o yarım saatlik çalışma başlamadan biraz evvel Halk Evine; o zaman Halk evi var, 1934. halk evine; Sovyet Sefiri “ Karahan” vardı, Karahan geldi. Karahan geldi fakat Halk Evi Reisi Nafi Atıf Bey vardı; Tansuğ. E, usulen bir ziyaret etmek lazım değil mi? Hiç kimseye söylemeden, kimseye uğramadan doğru geldi, locaya geçti, localardan birine oturdu orada yalnız başına. Biz de başladık çalışmaya, niye geldiğini de anlayamadık tabii. Sonra bitti çalışmamız bittikten sonra bıraktı gitti. Kimseyle görüşmedi.

Ertesi günü yine aynı şekilde kimseyle temas etmeksizin bu defa Türkler; ben yalnız bir-ikisini hatırlıyorum; Falih Zühüti vardı bir; Edip Servet vardı; Edip Servet Tör. Bilmiyorum başka kim vardı, dört kişiydi galiba. Gelenler onlar. Geldiler dördü de locaya geçtiler oturdular. Bize de bir şey söylemiyorlar. Biz çalışmalarımızı yapıyoruz, yaptık. Ondan sonra gene onlar kalktılar, gittiler.

Ondan sonra üçüncü gün, sabahleyin, başyaver Celal Bey vardı, Celal Bey telefon ediyor. Orada zannederim Münir Hayri vardı. Ya Necip Ali ya Münir Hayri, hatırlayamıyorum. İşte onlarla görüşmüş. Sabah saat sekiz, sekiz buçuk arası. Akşam, Gazi Hazretleri provaya gelecekler, ona göre hazırlanın dedi. Akşam sekiz-sekiz buçukta gelecekmiş, pekala, biz gene bildiğimiz, bahsettiğim minval üzerine çalışmalarımıza devam ediyoruz. Ben de vakit buldukça Halk Evinin kütüphanesine gidip, hoş o zamanlar kapalı halk evi. Çünkü İran Şahı gelecek, orada kalmıştı çünkü İran Şahı; Halk Evinde misafir edilmişti.

Ben de orada vakit buldukça masanın başına geçip yazdığım şeyleri orkestra için hazırlıyorum bilmem ne falan, derken, saat ikiyi çeyrek geçiyordu öğleden sonra. Birden bire Atatürk'ün geldiğini anladım. O, motosikletler geçirdi. O geliş öyleydi; önde motosikletler bir-iki otomobil falan ondan sonra kendi arabası gelir, arkada arabanın. İkiyi çeyrek geçiyordu geldi; pencereden gördüm ki böyle motosikletler geçti, ötekiler geçiyor. Atatürk'ü görmedim.

Doğru gelmiş, şeye gitmiş, locasına geçmiş oturmuş locasına. “Başlayın” demiş. Bana hemen geldiler, ben de gittim çünkü, girişte....Haa bir şeyi söylemeyi unuttum; İşte o koroyu, Halil Bedii ile ben; ikimiz, iki taraftan idare ediyorduk. Hah, Zeki Bey söylemeyi unuttum dediğim şeyi şimdi hatırladım.

Efendim, çocukları vermiyor, imtihan zamanı vesaire diye çocukların gelmesini istemiyordu. O zaman biz bir şey yaptık. Kız lisesinden ve İsmet Paşa Enstitüsü vardı o zaman. O sanat okulu, teknik. İşte oradan kabiliyetli çocukları seçtik, ben değil de seçtiler işte kızları. Gazi Terbiye Enstitüsünde ki orada Nurullah Taşkıran'la Halil Bedii hoca idiler ve musiki kısmı yoktu o devirde, yalnız Beden Terbiyesi, Tarih vesaire kısımları vardı.

Beden Terbiyesi kısmından kabiliyetli gördükleri çocukları seçmişler ama bunlar nota falan bilmiyorlar. Hiçbir şey bilmiyorlar. Ben de onlara göre yazacağım, yazdım. Dört sesli yazıyorum ama onların söyleyebileceği tarzda yapmaya gayret edeceğim güya. Şimdi böyle bir koro var. Halil Bedii ile ikimiz şey yapıyoruz. Birimiz bir taraftan, birimiz bir taraftan. Çünkü giriş şöyle oluyor; dönüyorlar, geliyorlar falan.

Neyse başladık ve yazılmış olan kısma kadar yaptık. Ben idare etmiyorum. Zeki Bey'in oğlu idare ediyor. Bitti. Ben bulunduğum yerden ayrıldım, gene kütüphaneye gidiyorum. Yalnız çıkarken sahneden ayrılırken Atatürk'ün sesini işittim yüksek sesle bir şey söyledi. Ama ne dediğini anlayamadım. Kütüphaneye gittim. Biraz sonra birden bire motosikletler falan harekete geçti. Atatürk gitti. O gitti arkasından kütüphanede benim bulunduğum yerde kapısı açıldı, çocuklar yani koristler falan filan hepsi içeri hücum ettiler. Münir Hayri, Necip Ali falan hepsi. Böyle kucaklıyorlar falan, ama ne oldu, ben çünkü anlamadım ne olduğunu.

-“Bravo, devam edin!” demiş Atatürk. Bu da bir kuvvet oldu tabii. Yalnız şunu da söylemeyi unuttum. Bu Atatürk'ün gelmesinden evvel Atatürk, Necip Ali bey'le konuşmuş, onu davet etmiş. Ve ona demiş ki;

-“Bu İran Şahı için hazırlanan bir eserdir. Buraya yakında gelecek, bunun hakkında birçok şeyler işitiyorum. Bu eğer kötü, başarısız olursa...” artık nasıl söylediğini bilmiyorum;

-“Senin için de iyi olmaz, o genç için de iyi olmaz” demiş Necip Ali Bey’e. Onun için Necip Ali Bey son derece sinirli bir haldeydi. Günler öyle geçiyor. İkimiz için de iyi olmazmış. Böyle “bravo, bravo” deyince tabii hepsi memnun olmuş, bana da geldiler, söylediler. Biz artık, “devam edin” dedi ya, biz de devam ediyoruz. Akşam herkes gitti. Saat beş buçuk falan sularında herkes gitti. Kopistler geldiler, ben oturdum çalışmaya başladım, gene işte onlarla. Gece saat on buçuk on bire doğru kimse yok, birden Halk Evinin kapısı şiddetle vuruluyor falan derken, gece bekçisi kapıyı açmış, içeriye benim bulunduğum yere Münir Hayri geldi.

-“Atatürk davet ediyor, hemen gidelim, gideceğiz” diye “kalk, kalk” diye beni kaldırdı falan.

Necip Ali Bey bizi aldı içeriye götürdü. Biraz evvel de söylemiştim. Köşke ben ilk defa gidiyorum, bilmiyorum tabii. Kapıdan girdikten sonra geniş bir yer var, sağ tarafta da bir havuz vardı orda, şimdi ne halde bilmiyorum. Sol tarafta geniş bir salon var. Salonun kapıya doğru olan kısmında bir oda, onun yanında da bir oda var. Sonradan fark ettim ben, bir büfe hazırlanmış oraya. Dipteki, köşedeki odada da bilardo masası var oraya götürdü bizi Necip Ali Bey. Orada Atatürk’le İsmet Paşa bilardo oynuyorlarmış. Bizi götürdü, Atatürk’e takdim etti. Yazan Münir Hayri’yi de tanıyor zaten tanıyormuş, beni de ilk defa görüyor işte bestekar da bu gençtir. İyi. Atatürk’te dedi ki; “Bana biraz müsaade edin şu oyunun sonuna geldik, onu tamamlayalım, görüşürüz” dedi. Biraz sonra oyun bitti anlaşılan, geldiler ve Atatürk büfeye davet etti herkesi. Büyük bir kalabalık vardı orada. İşte herkes büfeye gitti. Ben de bir kenarda duruyordum. O sırada bana işaret etti “gel” diye, yanına gittim. Şöyle orda pencerenin yanında ayakta duruyor kendisi. Dedi ki bana;

-“Ben şimdi sizin kulağınıza söyleyeceğim, siz de benim kulağıma söyleyin” ve bana söylediği şunlar ;

-“Nerelisin?” diye sordu,

-“İzmirliyim.”

-“Peki kimin oğlusun?”

-“İzmir’de Celal Hoca derler benim babama. Hocalık yapmıştır mekteplerde, ayrıca İzmir’de Milli Kütüphanenin kurucularındandır ve hali hazırda Müdürdür” dedim.

-“Evet, bildim, biliyorum, tanıyorum” tarzında bir şeyler söyledi. Babamı biliyormuş, tanıyormuş.

-“Peki, musikiye nerede başladınız, nasıl çalıştınız?”

-“İzmir’de başladım, şöyle yaptım, şöyle ettim, sonra bir burs kazandım dışarıya gittim, Paris’te çalıştım.”

-“Peki ne zaman döndünüz Türkiye’ye ve nerede çalıştınız?”

-“1931 senesinde döndüm ve buradaki Musiki Muallim Mektebi’ne tayin edildim ve o tarihten bu yana orada çalıştım” dedim. Böyle deyince kaşları çatıldı hakikaten.

-“Niye peki ben sizi niye tanımadım şimdiye kadar?” dedi.

Çünkü Zeki Bey Musiki Muallim Mektebi hocalarını, zaman zaman köşke götürürdü. Onlarla sohbet mi ederdi Atatürk. Bazıları piyano falan çalarlar, bir şeyler keman filan çalarlar böyle bir şeyler falan. Fakat bana da bir kere sen de gel demedi. Ben de gitmedim hiç oraya, gitmediğim için tabii bu suale de cevap vermem mümkün değildi benim. Niye deyince...

-“Peki” dedi.

-“Sizin için orkestrayı idare edebilir diyorlar, ne dersiniz?” dedi.

-“Evet Paşam” dedim.

-“Ben orkestra şefliğine çalıştım Paris’te. Orkestra idare edebilirim.”

-“Peki burada bir orkestra olsa idare edebilir misiniz?” dedi.

-“İdare edebilirim Paşam” dedim. “Yalnız şunu da hemen arz edeyim ki size; ben Paris’ten Türkiye’ye döndüğüm üç seneden beri bir defa orkestra idare etme imkanını bulamadım. Onun için bazı tecrübesizliklerim olabilir ama çalıştım.”

-“Elbette o nazar-i itibara alınır” dedi. O zaman anladım ki oraya bir orkestra gelecek öyle bir his geldi bana.

-“Peki” dedi, “Buyrun bir büfeye gidin de bir şeyler alın siz de” dedi falan.

Bizim konuşmamız orada bitti. İşte büfeye gittik. Derken; “Buyurun” dedi, içerideki o büyük salona; herkes gitti, tabii ben de gittim.

Şimdi, oraya gittim, gördüm ki Musiki Muallim Mektebi’nden bir kısım öyle on bir-on iki kişi kadar gelmiş Zeki Bey getirmiş onları. Ve unuttum söylemeyi; bu arada kendisi bilardo oynarken İsmet Paşa’yla, Zeki Bey geldi. Zeki Bey geldi ve gayet şöyle bir halle. Atatürk’le sanki pek içli dışlıymış gibi bir halle böyle geldi Zeki Bey. Bir selam verdi bana. Geldi onun elini sıktı nasılsınız Zeki Bey falan dedi. Oğlu da beraber gelmiş Ekrem Zeki vardı oğlu. Beraber ikisi de benim orkestrayı idare ediyordu oğlu. Onlara da işte;

-“Biraz müsaade edin” falan dedi.

Salona geçtik biz. Geçtiğimizde o çocukları da gördüm orada. Gazi şöyle oturdu, yanında da İsmet Paşa var, daha başkaları da var. Kalabalık. Zeki Bey’e dedi ki; “Bir şey lütfetmez misiniz dinleyelim” gibi bir şeyler söyledi. Zeki Bey çocukları da aldı, bu defa piyanoya geçti, şöyle böyle bir piyano çalardı işte. Neyse Haydn’ın “Hilkat (Yaratılış)” isminde bir eseri vardır; Oratoryo, onu da o sıralarda çalıştırıyordu. Konservatuvarda çalıştırıyordu. Onu getirmiş, oradan küçük bir pasaj, onu çaldı, çocuklar söyledi. Bitti. Alkışladı, herkes alkışladı biraz falan derken; oğlunu işaret etti. “Buyrun siz de” dedi. O da geçti piyanoya aynı parçayı o da yaptı. Gene alkışladı. Bu defa bana döndü “Buyur” dedi. Ben de geçtim, o partiyi bilirdim zaten. Neyse ben onu yaptım, Allegrosunu...

Yalnız ben orada şey yaparken birdenbire gene Atatürk’ün yüksek sesle bir şey söylediğini işittim ama ne dediğini anlamadım ben. Tıpkı şeyde Halk Evinde olduğu gibi. Sonradan Necip Ali Bey bana söyledi. En orada söyletirken çocukları piyano çalıyorum. O sırada Zeki Bey karşı taraftan o Atatürk tarafında bulunan bir kimseye; kime ise işaretler ediyormuş, bazı işaretler yapıyormuş. Atatürk Zeki Bey’i

çağırması, no o, ne dediniz, ne söylüyorsun?” demiş. O da “Efenim bu çocuk için söylüyorum, bu çocuk şey değil, sanatkardır fakat biraz ahlaken zayıftır” demiş. Belki şeyleri söylemek istiyordu, hani mektepten uzaklaştırdık biz bilmem...Hani biraz önce bahsettiğim, dersimi lağv etti dediğim şeyler falan, belki onları mı kastediyordu, onları mı anlatmak istiyordu belki. Bu suretle beni güya gözden düşürecek. Böyle deyince Atatürk işte o zaman “Sanat başka, ahlak başka, bu çocuk sanatkar mı?” demiş. Bunun üzerine Zeki Bey çekilmiş gitmiş.

Neyse ben de bitirdim ondan sonra biraz konuşuldu. “Buyurun” dedi, gene büfeye davet etti. Herkes gidiyor. Fakat bir endişe geldi bana bu defa. Şimdi Zeki Bey, madem buraya bir orkestra gelecek anlaşıldı. Necip Ali Bey de söyledi zaten; “Orkestrayı bekliyor Atatürk” diye, şimdi Zeki Bey olmadık bir şey çıkarır ortaya der diye ve beni orada bulmak isteyebilir, dedim ki Necip Ali Bey;

-“Ben Halk Evine gideceğim, o son yazmakta olduğumu alacağım notaları buraya geleceğim ve Atatürk’e de bir şey söyle eğer bilmediğim bir şey çıkarsa onun getireceği çünkü o getirecek Zeki Bey, o zaman kendileri anlatabilir. Böyle böyledir ben onun yerine şunu idare edeceğim veya başka bir eser getirsin benim bilmediğim şeyden” falan.

-“Aman çok iyi” dedi “Hemen Münir Hayri ile beraber gidin ve alın gelin” dedi.

Gittik. Ne var ne yok o kopistlerin önünden her şeyi topladık, aldık tekrar arabaya bindik geldik. Bir de baktım Necip Ali Bey gene şeyde dolaşiyor. O terasta. İçeri girdi. Bu defa onun da endişesi ben orkestrayı idare edebilir miyim, işte, ne olur, ne biter bütün o şeyler var onda, söylüyor da zaten.

-“Seni aradı dedi Atatürk, seni arıyor, neredesin, iki defa sordu...” bilmem ne etti falan diye. Neyse ben içeriye girdim notaları bir koltuğun üzerine koydum, şöyle döndüm hemen Atatürk çağırıyor beni, işaret etti. Gittim yanına, biz kapıdan çıkarken Halk Evine gitmek üzere orkestradan, orkestra mensuplarından bir piyanist vardı o, başkemancısı, bir ikinci kemancı bir de viyolonselci; dört kişi gelmiş, geliyorlardı, biz çıkarken, onlar geliyorlardı, ne oluyor falan diye. Saat de olmuş bir buçuk, iki falan böyle.

Onlar oturmuşlar salonda, çalışıyorlar, Atatürk dinliyor, herkes dinliyor. Sessizlik içinde dinliyorlar. Beni çağırıyor gittim.

-“Şu” dedi “İdare edilir mi?” dedi. Yani orkestra yerine bunu idare etmek meselesi.

-“Hayır Paşa Hazretleri” dedim. “Bunlar kendi aralarında, piyanist de var, baş kemancıları da var, işte onlar kendi aralarında çalarlar, bu idare edilmez, yani ayrıca bir şeye ihtiyaç yoktur bunun için.”

-“Peki, teşekkür ederim” dedi.

Gene ben kenara çekildim. Bitti alkışladık gene. Herkes memnun, geçmiş orada Atatürk de gülüyor. Mütebessim bir hali var falan. Derken birden bire yüksek sesle Atatürk;

-“Zeki Bey” dedi. Der demez gene herkes durdu.

-“Hani orkestra?” dedi. “Maalesef getiremedik çünkü adresleri bizde yok getiremiyoruz, adresleri malum değil, aradık bulamadık, getiremedik orkestrayı” dedi.

Şimdi; getiremediği orkestranın adı da Riyaset-i Cumhur Orkestrası. Yani; Atatürk’e bağlı bir orkestra. Öyle der demez Atatürk tamamıyla değişti. Yani o eski mütebessim insan gitti, yerine hakikaten korkunç bir çehre aldı. Atatürk çok sinirlendi. Dedi ki;

-“Benim maiyetimdeki insanlar serseri midirler, sokakta mı yatarlar ki adresleri malum değildir?” dedi.

Riyaset-i Cumhur. Bunlar; bakayım nasıldı... Daha işte bazı şeyler söyledi. Şimdi birden bire hatırlayamadım. Yalnız söylediği şeyler bunlar; kelimesi kelimesine hatırladığım. Bunlar ehemmiyetli. Ee, “Celal Bey” dedi. Başyaver. Onu çağırdı. O şöyle duruyordu. Geldi.

-“ Bu adam seni iğfal ediyor, yalan söylüyor. Eğer, bana bunu zamanında söylemiş olsaydı, ben bu orkestrayı polis kuvvetiyle getirtirdim buraya.” Ondan sonra döndü Zeki Bey’e;

-“Bu adamlar madem ki serseridirler, sokakta yatıyorlar, öyleyse bunların benimle, ilgi, alakaları kesilmiştir şu andan itibaren. Burada bulunanların dışında. Bu bu konudaki hadise, bir inkılap hareketidir. Bu bir inkılap hareketidir.” Diyor. Yani bizim yaptığımız ve yapmakta olduğumuz, bu; bir inkılap hareketidir, burada serserilerin yeri yoktur. Onun üzerinde duruyor. Ve ondan sonra işte, e, o zaman söyledi; “Alakaları kesilmiştir, burada onların dışında” dedi. “Buyurun” dedi hepsine birden, Orada Zeki Bey, ha; oğluna da işte bir şey söyledi, onu hatırlamıyorum artık. Ondan sonra, Orkestrası, oradaki üç kişi, çocuklar falan hepsi bir anda yok oldular, gittiler. Bu defa Celal Bey’i tekrar çağırdı. Celal Bey gitti.

-“Şimdi makine başında İstanbul Valisine bildiriniz; İstanbul’daki yaylı sazlar orkestrası şefsiz olarak Ankara’ya gelecektir. Ve yarın da, yarın akşam trenine binecekler ve ertesi gün sabahleyin 9’da provaya başlayacaklardır bestekarının idaresinde.”

“Peki” dedi, o gitti. Saat üçe çeyrek vardı o sırada. Fakat İsmet Paşa’ya bir şeyler anlatıyor Atatürk. Çok sinirlenmişti. Nihayet böyle bir şey. O da hemen telefon etmiş İstanbul’a. Bir müddet sonra, bu siniri galiba şey oldu, bize döndü, dedi ki;

-“Siz rica ederim” dedi. “Piyanoyla sesle bir şeyler söyler misiniz?” dedi. “Lütfedin de başka bir havaya girelim” falan dedi.

Biz Nimet Vahit'le, ben oturdum piyanoda işte bazı şeyler, Nurullah var falan, bir şeyler yaptık orada. Vakit geçiyor böyle, ve ara sıra büfeye gidiyoruz, geliyoruz, konuşuluyor falan. Fakat, ondan sonra bizlerle doğrudan doğruya konuşmadı Atatürk. Başka, İsmet Paşa'yla ve diğer erkanla konuşuyor orada. Nihayet saat yedi olmuş, sabah yedi olmuş. Bizleri davet etti, ayakta duruyor. Gittik. Necip Ali Bey'e bazı şeyler söyledi. Sonra o kaldı mı kalmadı mı bilmiyorum hatırlamıyorum. Münir Hayri' ye bazı şeyler söyledi. Hatta Münir Hayri, o zaman İsmet Paşa Enstitüsü'nün müdürüydü. Şey dedi, şunu hatırlıyorum;

-“Senin bazı işlerinde, enstitüde bazı hatalar oluyormuş” dedi. “Hesap işlerinde falan diye öğrendim. Ama bu işi iyi yapıyorsun” dedi öbürü için. Böyle şeyler söyledi. Sonra bana döndü; dedi ki;

-“Şimdi artık saat epey ilerledi. Sizin çok çalışmanız da lazım. Ben sizin fazla vaktinizi almayayım. Gidin biraz istirahat edin ve çalışmaya devam edin. Çok memnunum sizin çalışmalarınızdan.” Hatta müsaadenizle olduğu gibi söyleyeyim;

-“İnşallah büyük adam olursunuz” dedi. (gülüyor) Ne demek istediye bilmiyorum. Ondan sonra, yani kendi sahanda büyük adam olursun demek istiyor. Ondan sonra;

-“Gidin, istirahat edin” falan dedi. Biz oradan ayrıldık.

Tabii o şeyler, ertesi sabah, bizim bütün orkestra, sabah erkenden, sekizde bütün orkestra azası, kapıya, Halk Evinin kapısına gelmişler. Kapılar kapalı, açmıyorlar. “Bizim haberimiz yoktu, işte şöyleydi, böyleydi” falan artık onlar, “Haber verilseydi elbette yapardık” falan. Ne yapalım çünkü hepsini azletti Atatürk, çıkıverdi bir anda kendi maiyetinden. Sonra ona dediler ki onlara;

-“Siz bize değil Nuri Conker'e gidin. Onun vasıtasıyla belki bu işi halledebilirsiniz” falan dediler.

Onlar gitti o gün biz kendi işlerimle meşgul olduk. Orkestra yok çalışmalarımızda. Ertesi gün ve hakikaten İstanbul'dan orkestra geldi ve onların gelişi de bir alem olmuş efendim. Çünkü gece saat üçte, işte üçe çeyrek vardı. Muhittin Üstündağ ve Atatürk'ün emrini tebliğ etmiş. Onun üzerine sabahleyin erkenden bütün İstanbul'daki polisler sefer olmuşlar, seferber olmuşlar. Çünkü konservatuvar da kapalı, imtihanlar falan bitmiş. Artık kimi nerede bulacaklar, hocaları, talebeleri... Orada çünkü muhtelif yerlerden insanlar vardı. Orkestra; çünkü konservatuvar talebeleri değildi, bazı talebeleri vardı ve bunlar arasında Mesut Cemil; viyolonsel çalıyor, şey, Muhittin vardı; Muhittin Sadak, o da viyolonsel çalıyor, Ali Sezgin ...Hep bunlar hoca orada. Mesut değil ama ötekiler, Ali Sezgin keman çalıyor, daha başkaları böyle bir kısım da talebeler; iyi talebeler. Artık hocalardan biri kontrbas çalıyor, bir tanesi; başka da vardı, onun da gelmiş konservatuvara. Bulduklarını getirip konservatuvara kapıyı da kapamışlar, dışarı çıkmak yok alıp getiriyorlar, içeriye orada duruyorlar yemek falan getiriyorlar. Biri demiş ki;

-“Siz beni alıp getireceksiniz anladık ama benim sazım yok ki neyle çalacağım ben.” Falan.

-“Nerde sazın?”

-“Büyük Ada’da” demiş. Büyük Ada’ da deyince,

-“Pekala biz getirelim” demişler.

Bir motor Büyük Ada’ya gitmiş, orada efendim, orada adamın evinde koca viyolonsel, iki tane viyolonsel, başka sazlar, kontrbas, bilmem ne, ne varsa hepsini toplamışlar, getirmişler. “Hangisiyse al” falan diye. Orkestrada çalanlardan hanımlar var. Onlar korkmuşlar “Ne oluyor, Ankara’ya niye gidiyoruz böyle yaka paça” diye. Biri denizden çıkmış bilmem ne olmuş, falan o sırada bir şeyler. Böyle hakikaten tam kadroyla ertesi gün geldi ve biz çalışmalara başladık. Şeyden de nefesli sazları geldi, ağaç sazları öbür taraftan, bir orkestra yaptık artık kendi kendimize çalışıyoruz. Ve başladığımızdan sonra 27.gün temsil oldu. Şimdi 27.gün ki bu hakikaten bir rekor oldu; çünkü nota bilmeyen kız ve erkek talebeler; onlara dört sesli şeyler yazdım ve o yazdığım şeyler de kolay şeyler değildi, her şeye rağmen ama söyleme imkanlarını düşünerek yazıyordum devamlı. E, iki solistimiz de gerçekten çok iyiydi. Nurullah’la, Nimet Vahit. O küçük roller de Semiha ile Halil Bedii. Böyle bir şey yaptık, çıkardık. Konuşmalı opera; “Zingspiel” tarzında.

Temsil günü oldu. Büyük bir kalabalık geldi, tabii hep şeyler, işte mebuslar, vekiller, bilmem neler, sefirler. Onlar var, başka halktan kimse yok. Milletvekilleri var. Ve Atatürk’le Şah da geldiler, Atatürk’ün Locasına oturmuşlar. Zaten Şah biraz evvel dediğim gibi Halk Evinde kalıyordu, orada misafir etmişti. Atatürk onun her şeyiyle daha gelmeden evvel ilgilenmişti. Kendisi ilgileniyordu. Pembe rengi severmiş de perdeleri, yok bilmem ne, yatağı böyle olsun, şunu şöyle olsun falan. Otel falan yok o zaman böyle konuk edecek bir yer yok, konuk evi falan yok...”⁵⁷

Ayrıca Ahmed Adnan Saygun’un Özsoy Partitürü’nün son sayfasında o döneme ait hatıra yazısı bulunmaktadır. (EK 11)

⁵⁷ Ses Kaydını Çözümleyen : Evin Atik Yerli, 2007.

3.1.3 DRAMATURGİ ÇÖZÜMLEMESİ

3.1.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar

3.1.3.1.1 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar

Bu operada ana tema kardeşlik-dostluk üzerine kurulmuştur. Türk ve İran uluslarının mitolojik öykülerin ışığında, gerçekte birbirleriyle kardeş oldukları temeline dayanmaktadır. Burada işlenmiş olan Feridun'un dostluk, Ahriman'ın ise düşmanlık teması dramatik özellik taşıyan bir çatışmayı ortaya koyacak şekilde yoğunlaştırılmış bir asal karşıtlıktır.

Örneğin; Türkiye ve İran uluslarının bayraklarındaki simgeleri anlatan bölüm.

Hakan Feridun

Sen ey nur topu çocuk,
Senin adın Tur olsun
Kutlu rengin mavi, esin ay
Yoldaşın kurt olsun
Nurun yeşilden çıksın,
Güneş seninle parlansın
Yoldaşın arslan olsun
Ve her ikiniz de, cesaretin, erliğin rengi olan al ile
Paklığın rengi, beyaza sarılın (4. Sahne)

Ahriman

Nifak perilerinin gelmesinden koruktunuz.
Fakat ben onları soylarının arasına salacağım. (Son Sahne)

3.1.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar

Yan temalardan biri korku saçan Ahriman'ın çocuklara zarar vermek istemesi, bir diğeri de gökten inen 7 feleğin çocukları korumasıdır. Burada işlenmiş olan iyi ve kötü çatışması bir yan karşıtlıktır.

Örneğin; Feleklerin ve Ahriman'ın çocukları için dilekleri.

5.Felek

Benim sungum; bu yavruların çağlar boyu sürüp gidecek soyları,
Hiçbir zaman unutmazınlar kardeş olduklarını.

6.Felek

Benim de bir sungum var; yer durdukça soyları kötülük görmesin,
Kendileri de soylarında yaşasınlar, hiç ölümü bilmesinler.

Ahriman

Onlar ne demişlerdi?
Bunlar hiç ölmeyecekler! Öyle mi ha?
Bu da elimden gelmez!
Yalnız bu iki genci,
Soyları arasında daima meçhul kalmaya mahkum ediyorum. (Son Sahne)

3.1.3.2 Kişileştirme

3.1.3.2.1 Asal Kişiler

Eserin baş oyuncularını dramatik aksiyonu asıl yönlendiren ve geliştiren kişilerdir. Buradan yola çıkarak Özsoy'daki asal kişilere baktığımızda şu görünümle karşılaşırız:

Feridun : İran mitolojisinde ilk insan, bir kahramandır. İnsanlığı yeniden ışığa kavuşturmak isteyen, iyilerin yanında bir adamdır. Ses rengi bastır. Aynı zamanda eserde halkına doğru yol gösterici konuşmaları bulunmaktadır. Operalarda genelde bu görevdeki roller kalın sese sahip saantçılar oynamaktadır. Feridun ile halkı özgürlüklerine kavuşmak için hep birlikte kahramanca savaşmışlar ve sonunda başarmışlardır. Feridun son olarak Özsoy'un devamını sağlayacak çocukları olmasını ister ve sonunda o mutlu gün olmuştur.

Dahhak : Kötülükler Hakanı. Fars hükümdarı Cemşid'in yerine geçen herkesi boyundurluğu altında ezen, Feridun'dan önceki zalim hükümdardır. Dahhak; Cemşid'in koruduğu güneş, nevrüz, cem ayinleri inançları yerine, yılanlara tapma ve onlara küçük çocukları kurban etmeye zorlayan zorba bir kişilikte olmasına rağmen sonunda iyiliğe yenik düşmüştür. Asal kişi olmasına rağmen eserde canlandırması yoktur; fakat düşünceleri veya eylemleri diğer kişiler tarafından yansıtılmaktadır.

Ahriman : İran mitolojisinde yer altında yaşayan şeytandır. Karanlık, yer ve kötülük tanrısıdır. Ses rengi basbaritondur. Operalarda genelde kötü karakterleri kalın sese sahip kişiler canlandırır. Beyler ve halk kötülükler hakanı ile Ahriman'dan korkmaktadırlar. Fakat Tanrı Hürmüz'ün Feridun'un yanında olması

Ahriman'ı tedirgin eder. Ahriman çocukların şerefine verilen şölene çağrılmadığı için çok sinirlenir ve acısını çocuklara zarar vererek çıkarmak istese de gücü yedi feleklerin dileklerini bozmaya yetmez. Çocuklar dört defa elele verirlerse Ahriman çatlayacak, yeryüzü nurla dolacaktır.

Hatun : Tur ve İraç'ın annesi. Çocuklarını her şeyden çok seven, koruyan, vatani uğruna kendini ve çocuklarını feda etmeye hazır bir anne. Ses rengi sopranodur. Eser boyunca çocuklarını Ahriman'dan korumaya çalışırken çok dert çeker fakat sonunda dileği gerçekleşir. Yer altı tanrısı çocuklarına zarar veremez.

3.1.3.2.2 Yan Kişiler

Asal kişileri böyle belirledikten sonra gelelim Özsoy'daki yan kişilere. Yan kişiler daha çok konuşma rolleri olan ve dramatik aksiyonda asal kişilere katkıda bulunan kişilerdir.

Ozan (Dede Korkut) : Yol gösterici, doğruları söyleyen, kendisini Homeros gibi yarı tanrı olduğunu düşlemeyen, inancı yalnız kendi ilmi olan bir bilgedir.

Haberci : Feridun'un adamıdır. Çocuklarının dünyaya gelişini haber verir.

Asker : Feridun'un askeridir. Haberci olarak da eserde yer alır.

Solo Soprano : Halktan bir kadın.

Solo Tenor : Halktan bir adam.

Baş Şaman : Feridun'un baş danışmanıdır. Hakan, yönetimiyle ilgili tüm kararları Baş Şaman'a sorarak alır. Saygun'un tüm operalarında mutlaka bir yol gösterici bulunmaktadır.

1. ve 2. Bey : Feridun'un arkadaşları.

3.1.3.2.3 Figüranlar

7 Felek : Çocukları korumak için gökten inen melekler.(Kız veya erkek olabilir.)

3.1.3.3. Aksiyon Planı

- Hakan Feridun ve halk özgürlüklerine kavuşmak için savaşmış, başarmışlardır.

- Hatun Feridun'un Özsoy'unu devam ettirecek ikiz oğlan doğurur.

- Göğün yedi katından bebelere iyi dileklerini sunmak için yedi felek gelir.

- Kötülüğün simgesi Ahriman şölene çağrılmadığı için kızgındır, bebelere kötülük yapmak ister.

- Ahriman'ın gücü bebeklerin üzerindeki yedi feleğin dileklerini bozmaya yetmez.

3.1.3.4 Olay Dizisi

- Feridun'un çocuğu dünyaya gelecektir.

- Beyler ve halk doğum haberi alabilmek için toplanırlar.

- Halk, Hakan Feridun'a yavru vermesi için Tanrı'ya yakarırlar.

- Baş Şaman gelerek halkı selamlar.

- Beyler Baş Şaman'ın yurdunu öven sözlerinden kuşkulanırlar.

- Beyler Dahhak ile Ahriman'dan korkarlar.

- Tanrı Hürmüz Feridun'un yanında olduğundan Şaman rahattır.

- Bir asker Feridun'un gelişini haber verir.

-Hakan Feridun ve halk özgürlüklerine kavuşmak için savaşmış, başarmışlardır.

- Halk Feridun'la beraber Özsoy'un devamını sağlayacak çocuğun doğumu için dua eder.

- Hatun ikiz oğlan doğurur.

- Bir haberci Feridun'a iki erkek çocuğunun olduğunu haber verir.

- Hatun ana olarak saygılanır, yüceltilir.

- Hatun büyük bir gururla bebeklerini yurda armağan ettiğini söyler.

- Feridun bu sözlerden etkilenmiş, mutlu olmuştur.

- Göğün yedi katından iyi dileklerini sunmak için yedi felek gelir.

- Yer altının bekçileri gelir.

- Ahriman şölene çağrılmadığı için kızgındır.

- Ahriman çağrılmamanın acısını çocuklardan çıkaracaktır.

- Ana Ahriman'a çocuklara zarar vermesin diye yalvarır.
- Ahriman'ın gücü yedi feleklerin dileklerini bozmaya yetmez.

3.1.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı

3.1.3.5.1 Tarihsel

Özsoy operası Türk ve İran uluslarının, mitolojik hikayelerinin ışığında, birbirine kardeşçe yaklaşmalarını sağlayan bir eserdir. Bu yüzden fazla tarihsel motiflerle bezenmiştir. Atatürk'ün görüşleri doğrultusunda kaleme alınan örnek vereceğim satırlarda iman ve vatan, yeni ulusun iki ana unsurudur. Yeni ulusun, kültür yapısının betimlenmesinden, kaynakların, Batı ve Doğu değil kendi tarihimizden alınacağı dile getirilmektedir.

Ozan :

Ben ne Hemoros gibi hayali yavuzları,
Tanrılarla aşk yapan güzel kızcağızları anlatmaktan hoşlanırım,
Ne de Finlerin Kalevalası gibi;
İnsanlarla, cinlerin dövüşünü süslerim hayal enginlerinde.
Ben Firdevsi değilim; kendi dar havzalarımın güzel renkli savaşlar yaratıp,
İnlerinde uyuyan arslanları kamçılıyorum.
Ben vatan yavuklusu ozanım,
Öz tarihi söylerim, olmuşu naklederim.
İşte böyle beylerim. (1.perde 1.sahne)

Toplumun gelişimi, çağdaşlaşması için baş vuracağı öz kaynakların, kendi geçmişinde var olduğu ve oradan hareket edilmesi gerçeğini şu sözlerle anlatılır.

Ozan :

Tarih diyor ki bize,
Madeniyet ırmağı,
Brakisefal soyda buldu özlü kaynağı.
Bu soy Asya'dan çıktı, dört bir yana yayıldı.
Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Yayla,
Madeniyete girdi bakın bu büyük soyla.
Zaman durur mu? Sakın zaman durur sanma.
Duran düşer, ilerden gayrısına inanma. (1.perde 1.sahne)

Müzikal yapısına bakacak olursak sözlerin daha anlaşılır ve vurucu olması için sadece ozanın tiradının başında ve konu değişirken sözün bitiminde akor ve

arpej görülür. Sözle beraber müzik yoktur. Akor ve arpejleri sadece tek bir müzik aleti arp ile duyurmaktadır. Giriş ozanın beş paragrafından oluşan tiradı ile başlar ve her konu değişiminde farklı tonaliteye geçiş yapılmıştır. (EK 12)

Gelelim o günleri anlatan başka bir tarihsel motife...

Baş Şaman :

Artık insan soyunun şen olması çağı geldi. Az mı sıkıntı çektik...
Beyler, o günleri bu en sevinçli beklemede bile anmak gerekir.
Saadetin güzelliği, kötü günler düşünüldükçe artar. (1.sahne 1.perde)

Müzikal yapısı ise; koronun bitiminden sonra Baş Şaman, Birinci Bey ve İkinci Bey arasında müziksiz konuşma diyalogu vardır. Bitiminde ise uzaktan boru sesleri akseder. Bu sesler Hakan'ın gelişinin habercileridir. Burada boru sesleri için trombon, trompet ve korno enstrümanları kullanılmıştır. Temposu moderato (orta) hızdadır.

Özsoy, Türk-İran uluslarının, mitolojik hikayelerinin ışığında, gerçekte birbirleriyle kardeş oldukları temeline dayanmaktadır. Feridun, İraç adını koyduğu oğluna “*Nurun yeşilde çıksın, güneş seninle parlansın, yoldaşın arslan olsun*” derken İran'ın ortak manevi değerlerini ortaya koyuyor ve bayraklarındaki sembolleri anlatıyor. Her iki oğlunu, cesaretin, erliğin, temizliğin sembolü, Türk bayrağında birleşmeye çağırıyor. Bu sözler şunlardır :

Hakan Feridun :

Sen ey nur topu çocuk,
Senin adın Tur olsun
Kutlu rengin mavi, esin ay
Yoldaşın kurt olsun
Nurun yeşilden çıksın,
Güneş seninle parlansın
Yoldaşın arslan olsun
Ve her ikinizde, cesaretin, erliğin rengi olan, al ile
Paklığın rengi, beyaza sarılın. (4. sahne)

Bu bölümün müzikal yapısı ise şöyle tanımlanabilir.

Sahneye yedi felek gelir, burada ondört ölçülük şölen havasını anımsatan bir karşılama müziği yer alır. Hemen ardından felekler ve Feridun arasında müziksiz diyalog başlar bu sözler aynı diyalog içinde yer alır, ardından agitato (atılğan-tez canlı) bir tempoyla bakır üflemeliler dışında tüm enstrümanlar kötülük sembolü Ahriman'ın gelişini belli eden onsekiz ölçülük bir bölüm çalar ve ardından Ahriman'ın kahkahası duyulur.

3.1.3.5.2 Didaktik-Öğretici

Hakan Feridun'un kişiliğinde Atatürk'ü buluruz. Bu yüzden öğretici, geçmişini anlatan ve geleceği kazanma sözleri eserde Hakan Feridun'la aktarılmıştır. Örneğin;

Hakan Feridun :

Saadetin asıl kaynağı
Kendimden çok, başkalarından az şey beklemektedir.
Sizlerle biz nice kara günlerimizi paylaştık.
Her paylaşılan kara düşüncede, bir saadet yok mudur? (3.sahne)

Bu motifin müzikal yapısını inceleyecek olursak; Feridun, soprano solo, tenor solo ve koro da lento (ağır) bir tempoyla, dua edercesine tanrıya yakarışları görülmektedir. Burada bakır üflemeliler dışında tüm enstrümanlar kullanılmıştır. Çift piyanoyla (çok hafif) sona erer ve hemen ardından Feridun'un, Baş Şaman ve Birinci Bey'in konuşması gelir. Hakan Feridun'un didaktik motifi bu konuşmada yer alır.

Özsoy operasının ana fikrini Atatürk vermiştir. Perde açıldığında sahnede gözüken halk ozanının tiradı destansı bir anlatımla, Atatürk'ün ulus, din, devlet konularındaki görüşlerine ışık tutmaktadır. Örnek verecek olursak;

Bu ne puta tutkunum, ne de yare vurgunum,
Ne bir sevgi bilirim, ne didara vurgunum,
Ne koşmaya inanır, ne de bir süs ararım,
Ne bir sevgili tanır, ne bir yare sararım.
Elimde destanımla yalnız hakka bakarım.
Doğruyu anlatırım, gönüllere akarım.
Gönlü açık olanlar beni elbet severler. (1.sahne)

Asya Türklerinin, eski inancı, Şamanlıktan, hak (tanrı ve adalet) dini islama geçiş vurgulanmakta son dörtlükte ise “gönül gözünün açık olması” deyimini, tasavvufta ilahi aşkın tanımlamasıdır.

Müzikal yapısında sadece sözün başında ve bitiminde arpın akor sesi ve arpeji yer alır. Libretto yalnızdır. Müzik söz bitiminde moderato (orta) tempoyla başlar.

3.1.3.5.3 Dinsel

Osmanlı İmparatorluğu'nu, yeni bir ulusta birleştiren Atatürk, birlikteliği sağlayan ortak değerler, Hakan Feridun, iki oğlunun dünyaya gelişinin kutlandığı gece, yapılan dualarda örnekler veriliyor.

Koro :

Hep kollar göğe kalksın
Yere kapansın dizler
Sizinle bir olalım
Dua edelim bizler (2.sahne)

Hakan Feridun :

Tanrım bu güzel geceyi,
En güzel umutlarla doldur,
Nurunla doldur,
Sen ey ışık kaynağı
Dileklerin yapıcısı
Umutlarını sana bağlayanlarım,
Koruyucusu Ulu Tanrı
Yüce Tanrı
Çok cahiller seni gökte arar,
Yerde ister sen inananların
Gönlündesin ulusumuzu
Daima aydın ufuklara yönelt Tanrım.. (2.sahne)

Koro :

Bu gece mavi gece, kutlu gece,
Gönlün acıyı unutsun,
Mutluluk ve neşeyle dolsun
Ulu Hakan Feridun! (2.sahne)

Feridun :

Siz şölen hazırdır, kurbanlar sizi bekler.
Bu saadetli günde, nur getirdiniz sizler.
Tanrım, bu güzel geceyi en güzel umutlarla doldur, nurunla doldur!
Beklediğimiz müjdeyi bize bağışla...
Kollarımızı sana kaldırdık,
Ulusumuzu sen korusun Tanrım! (2.sahne)

Müzikal yapısını incelersek, Feridun'un bu motifinde koro, tenor ve soprano solo müzik ile sözü bir arada söylerken Feridun, üzerine sadece sözler ile katılır. (EK 13) Orkestrada bakır üflemeliler dışında tüm enstrümanlar yer almıştır. Çift piyano (çok hafif) ile bölüm sona erer ve konuşma başlar.

Son sahnede Hatun kötülüklerden çocuklarını koruması için Tanrıya yakarır, dua eder yanıt korodan gelir.

Koro :

Hatun üzülme sakın...Annelik sefası dert
Bazı cilvesi onun görünürse bile sert
Annenin sesi gök kubbede cevap bulur
Annenin dilediği ne ise öyle olur (son sahne)

Bu motifte partitürdeki sözler ile librettodaki sözler birbirini tutmamaktadır, fakat birbirine yakın anlamlar taşır buradaki müzikal yapı ise şöyledir: Ahriman ile Hatun'un birbirleriyle atışması yer alır. Müzik hızlı bir tempodadır. Klarinetin girişiyle ardından yaylılar, korno, trombon, flüt ve obua katılır ve birden gerginlik havası ortaya çıkar. Hatun'un "*Sus artık!*" sözüyle orkestrada müzik durur ve sadece Hatun'un Tanrı'ya yakarışı melodik bir şekilde yer alır. Koro calmo (sakin) bir tempoyla dört sesli vokal şeklinde bu motifi söyler ve ardından müzik tekrar beş ölçü devam eder. Eserin müziği diminiendo (giderek yok olarak) ve çift piyano şeklinde son bulur.

Hakan Feridun'un ikiz oğulları, Tur ve İraç'ın temsil ettiği "Özsoy", Türk ve İran kardeşliğini temsil etmektedir.

Atatürk'ün, İran'la dostluğa ne kadar önem verdiği alegorik bir anlatım şeklinde Feleklerin sözleriyle görülmektedir. Tur ve İraç'a iyi dileklerde bulunmak üzere gelen feleklerin yedi tane olması Şaman inancındaki yedi rakamının kutsallığından gelir.

1. Felek :

Kendi güzelliğini bu şekilde meydana getirdin ve şimdi, bir aşık gözüyle seyrediyorsun onları. Ne mutlu sana.

2. Felek :

Bu yavrular ve onların özsoyu dinç olsun, gürbüz olsun, kahramanlar çıkarsın, dünyaya hükmeylesin, harikalar başarsın.

3. Felek :

Bu yavrular ve onların özsoyu çoğalsın, boyları en eşsiz yurdu bulsun. Yeryüzünün en güzel yurduna sahip olsun.

4. Felek :

Bu yavrular ve onların özsoyu her ne vakit el ele verip tutuşsalar, yeryüzü ışık dolsun. Sulh, bereket ondan doğsun.

5. Felek :

Bu yavruların çağlar boyu sürüp gidecek soyları, hiçbir zaman unutmasınlar kardeş olduklarını. Ve her zaman, yüzyıllar gerisinde kalacak olan bu anı hatırlasınlar.

6. Felek :

Yer durdukça soyları kötülük görmesin, kendileri de soylarından yaşasınlar, hiç ölümü bilmesinler.

7. Felek :

Bu çocuklar yaşlanacaklar elbet. Ancak ne zaman soyları, derin derin üzerlerine çökecek karanlık bulutlardan sıyrılır ve yeniden can bulursa ve onların öz yurdunda yeni bir nur başlarsa, bunlar kaybedecekler ak sakallarını, yeniden genç olacaklar. Böylece kaderleri soylarının yenilmez bahtına bağlanacak.
(4. sahne)

Bu bölümde müzikal yapı yoktur daha anlaşılır olması için sadece söz vardır. Hemen ardından, Ahriman'ın gelişini anlatan agitato temposunda bulunan bir müzik yer alır. Bakır üflemeliler dışında tüm enstrümanlar yeni gelen bölümde bulunmaktadır (EK 12).

1934'teki Özsoy operasına kadar Saygun'un korolu yapıtlar ortaya çıkardığı, hep insan sesini içeren yapıtlar yazdığı gözlenir. İnsan sesi bir yerde verdi operalarındaki korolar gibi halkın sesini, dolayısıyla Saygun gibi Atatürk'e ve Cumhuriyet'e inanan bir aydınının İstiklal Savaşı'nın gücünü dile getirmesidir. Nitekim, olgunluk döneminde yazacağı "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" adlı sahne Kantatı, bu duyuların doruğu olacaktır. ⁽⁵⁸⁾

⁵⁸ Ankara Devlet Operası ve Balesi **Özsoy** kitapçığı 2007, s.61.

Yirmiyedi yaşındaki Saygun'un iki ay gibi kısa bir sürede müziklerini bestelediği Özsoy'un üvertürünün daha ilk akorlarında, bestecinin çok sağlam ve özgün müzik karakterinin şaşırtıcı olgunluktaki ilk izlerini görürüz.

Saygun'un müziğinde, daha sonraları rastladığımız halk musikisi (modal) elemanlarının getirdiği, yoğun ve karmaşık armonik yapı bu eserde yoktur. Buna karşılık, tonal musikinin vardığı doruk olan, Wagner'in müziğinde rastladığımız yoğun derinlik ve güçlü müzikal ifade, adeta Saygun'da yıllar sonra tekrar vücut bulmaktadır. XIX. yy romantik akımının esası olan ve Wagner'in son noktasına ulaştırdığı, dramın müzikle ifadesine, Saygun yeni bir boyut katarak, Doğu duyarlılığını getirmiş, müziği Wagner'in bıraktığı noktadan, yeni sesler ve renklerle geliştirerek, adeta yeni bir doruğa taşımıştır.⁵⁹

Bütün bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere operanın daha çok birinci perdesinin mitolojik açıdan kuvvetli olduğu görülmektedir. Zaten Saygun da 1980 yılında elindeki eskizlere bakarak eseri yeni baştan yazdığına üç perdelik yerine tek perdelik, mitolojik unsurların ön plana alındığı ve devrin güncel konularının çıkartıldığı bir Özsoy yaratmıştır. İlk Özsoy'un notaları bugün elimizde olmadığına göre eserin tamamında müzik dili açısından fazla bir yorum yapmak mümkün değildir. Fakat Gazimihal'in kitabında verdiği bilgiye bakılacak olursa, Özsoy'da Ahmed Adnan Saygun'un o dönemde eserlerini etkilemiş olan pentatonik yapının ağır bastığı anlaşılmaktadır:

“Birinci perdenin yakarış korosu, dua sahnesindeki musiki, şenliklere ait yerler Anadolu motiflerine dayanır. İkinci perdenin büyük bir kısmında da böyledir. Her iki perdenin prelüdleri serbest bir düşünceyle yazılmıştır. Eserin kalan kısmında (vaktin darlığı yüzünden ve solistlerin öğrenmelerini kolaylaştırmak maksadıyla) tonal yazı tercih olunmuştur. Eserin ikinci ve üçüncü perdesinde ise daha çok Anadolu ezgilerinden esintiler vardır. Toprak kokan ritm ve temalar; Orta Asya rengini konunun alakasıyla mütenasip bir ölçüde çizgilendiren pentatoni unsurları; anlayışla hazırlanmış dekorlar, bütün bunlar pek kısa bir zamanda yetiştirilmiş olmasına rağmen, belli ki samimi bir kaygılanışla yürütülmüşlerdi.”⁶⁰

⁵⁹ Gülper Refiğ, **A.A.S ve Özsoy Operası**, Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s.60.

⁶⁰ Mahmut Ragıp Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, s.370.

Saygun ileriki yıllarda “Özsoy”u bir opera olarak değil, “*musikili sahne eseri*” ve “*deneme*” olarak tanımlar.

Eser, içerdığı mistik hava ve armonik yapısı ile XIX. yüzyıl Alman müziğini, özellikle de Wagner’i çağırıştırır. Kurgusal anlamda “Özsoy Destanı”, opera olmaktan uzaktır. Karakterler arasındaki konuşmalı bölümlerin sık ve uzun oluşu eseri opera niteliğinden uzak tutar. Ahmed Adnan Saygun’un da söylediği gibi eseri “ *lirik dram*” olarak adlandırmak daha doğru olacaktır. Ancak Cumhuriyet dönemimizin sahnelenmiş ilk Türk eseri olduğu göz önüne alınırsa, önemini vurgulamak ve hak ettiği değeri vermek adına, opera ismini bu eserden ayrı tutmamak yerinde olur.

3.2 TAŞ BEBEK

3.2.1 KİMLİK ÇÖZÜMLEMESİ

3.2.1.1 Operanın Adı : Taş Bebek / Ahmet Adnan Saygun (Op.11)

3.2.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma :

Kasım 1934 (1981 tarihinde tekrar elden geçirilmiştir.), 1 perde, 207 sayfa; yaklaşık 120 – 150 dakika, orijinal yazma kayıp; ancak 1981'deki ikinci versiyon BÜSA' dadır.

3.2.1.3 Yazarı : Münir Hayri Egeli

3.2.1.4 Libretto :

Perde açıldığında sahnede dekor yoktur. Biraz sonra Kelebek kızlar bir aşkı pabucu çekerek ve şarkı sahneye girerler. Pabuçta bir ihtiyar cüce vardır.

Kelebekler Korosu

Çin çin çin bebekler
Gönülden kelebekler
Haydi çalın zilleri
Şaşırtın bülbülleri

Cüce

Evvel zaman içinde
Kalbur saman içinde
Ben babamın beşiğini
Tıngır mıngır sallarken
Yeryüzünde cinler cirit oynarken
Bir akman* usta varmış
Yapma bebek yaparmış
İsteyen sanki sensin
İsteyenler yalan,
Başlayan masalımız,
İster gör, ister iman

Cüce pabucu giymek isterken Kelebek kızlar şarkı söyleyerek pabucu çeker, cüceyi bindirmezler. Cüce arkalarından koşar.

Kelebek Korosu

Çin çin bebekler
Gönülden kelebekler
Çin çin çin bebekler

* Akman: Bozulmamış, saf, temiz.

Sahne yine boştur. Değişik yanlardan dekor teşekkül etmeye başlar. Varişli bir tekerleği laterna * gibi çevirerek kutu üstündeki bebeği oynatmaktadır. Bebekler de uygun bir biçimde dekor içindeki yerlerini almışlardır. Varişli ** çalgının kolunu çevirmektedir.

Ellikbekir

Varişli!

Varişli çalgının kolunu yeniden çevirir.

Varişli

Buyur !

Ellikbekir

Sana ben ne söyledim?

Bak gene sen işini bitirmemişsin.

Bebekleri silmemişsin.

Varişli

Kuzum sen de kim olursun?

Karşımda hep kurulursun!

Ben çıraksam sen de çırak

Yüksekten atmayı bırak

Ellikbekir

Nerdeyse usta uyanır...

Varişli

Ustacığım beni bilir, tanır

Benim işimi çok sevdiğimden

Kuşkusu yok!

Ellikbekir

Varişli!

Unutmasan bugün bizim büyük usta için en sayılı bir gündür.

Bugün ona bir düğündür.

Varişli

Ha anladım, doğru yahu

Yani bebek; Kumabanu

Biraz sonra canlanacak,

Onu görenler kanacak, gerçek bir kız sanacak

Sahne dışından ustanın sesi duyulur.

* Laterna: Kolu çevirerek çalınan , sandık biçiminde bir tür org.

** Varişli: Her şeyi çabuk ve iyi anlayan , sezisi güçlü , zeki , arif.

Usta

Varişli; bebekler hazır mı?

Varişli

Ellik Bekir

Ellikbekir

İşte usta sen otur da Kumabanu' yu gözle!

Bebekleri hazırlama!

Ellik Bekir süratle çıkar. Acele bebekleri hazırlar. Varişli büyük bir çarkın kollarını çevirir bebekler harekete başlarlar.

Varişli

Bebekler dizilsin.

Koro

O hey o hey dum dum

O ha hay dum dum

Varişli

Lay lay! Bebekler dizilsin lay lay!

Koro

O hey o hey dum dum

O ha hay dum dum

Varişli

Hep birden zıplayın tay tay!

Koro

O ha hay antarah

O ha hay antarah antarah o ha hay

Varişli

Toy toy çabuk elleri bele koy!

Koro

Tarak hah nan nan ha ha hay ya

Tarak nan nan nan na hey hey ya o ha hay

Varişli

Sen mutfağa git soğan say!

Siz küçükler gelin tay tay

Koro

Ha ha ha ha ha hay!

Varişli

Sıraya dizilin hay hay

Koro

Ha ha ha hay

Ha ha ha hay

Varişli yine kolu çevirir. Bebekler bu defa ustaya karşılama türküsünü söyler. Bu sırada usta yanında Ellik Bekir sahneye girer.

Koro

Usta elde çalgı,

Biz sana günaydın deriz.

Hepimizi sen ovardın

Biz de seni överiz.

Koro

Hay hay ...

Usta

Günaydın bebeklerim benim

Bütün emeklerim size

Mutluluklar versin

Sen seslerden bu yuvaya

Günler güneşler doğsun

Başlayın oynamaya!

Usta

Ne güzel oyunlar gösterdiniz bebeklerim

Artık Varişli sizi bahçeye götürsün

Neşeniz orada sürsün.

Varişli

Haydi Bebekler!

Koro

Usta elede çalgı lal lal lal...

Ha ha ha ...

Usta

Ellik Bekir sevgili arkadaşım,

Bugün sonunu buldu.

Benim çetin savaşım yıllar yılı

Taş bebekler yapardım, beyinlerini dilediğimce düzer,

Her birini türlü bilgilerle bezer,

Koştururdum bin işe,

Her biri bir köle ve iyi bir uşak

Buyruğuna boyun eğer oyuncak ama

Şimdi Kumabanu bebeğın,
Eşsiz bir buluşum oldu.

Ellikbekir

Büyük Usta! Ben bilirim
Bu bebeğe verdiğımız emeğınız amma, bu da bir taş bebek değıl mi?
Siz eşsiz bir buluş dediniz.

Usta

Evet eşsiz bir buluş...
Eşsiz bir buluş...
Yüreğini öyle işledim ki onun,
Bu yürekle insanlara gerçek aşkı o versin!

Ellikbekir

Bilmem ki “gerçek aşkın yolu” bir yapma bebekten mi geçer?

Usta

Hayır! Kumabanu oyuncak bebek değıl!
Ona verdiğim emek boş emek değıl!
Özenle ben Kumabanu'yu işledim.
Örnek kadın yaratmayı düşledim.
Ve başardım sonunda!
Hay ne ne hay yah!
Kumabanu Kumabanu uyan!

Kumabanu

Nerdeyim ?
Ben kimim?
Ya siz kimsiniz?

Usta

Kumabanu yepyeni bir evrene açtın gözünü .

Kumabanu

İçimde alev en tatlı duygular kaynaşıyor.
Yüreğim engin sevinçlerle dolup taşıyor.
Sevmek seilmek istiyorum.
Yepyeni bir evrene açınca gözümü
Aşk doldurdu benliğimi, özümü
Sevmek istiyorum. Senin olmak istiyorum.
Senin senin al kollarına beni al.

Koro

Na na na ha ha la
Na na na ha ha la

Koro

Yeni bebek uyanmış
Evet evet. Hayır hayır uyuyor
Sus sus etme

Varişli

Hay bebekler

Koro

Sus sus!

Varişli

Biraz önce cıvıldaşır dururdunuz,
Sesiniz kesildi birden
Ne oldunuz? Bu suskunluk ne?
Ne var?

Varişli

Kumabanu uyanmış mı?
Cici güzel nazlı inci
Can evimin öz sevinci
Bir canlansan bu Varişli senin için bağlı, içli, can sevgili olacaktır.
Sen de güven bulacaktır.

Kumabanu

Varişli! Sevgilim benim
Varişli sevdiğim benim!
Düşümde hep seni aradım,
Yoluna canımı adadım.

Varişli

Ne söylersin? Kumabanu
Sen beni bilir miydin önceden?

Kumabanu

Varişli sevgilim benim geçmeden gündüze Varişli o karanlık gecede hep seni düşünür. Sende yaşadım. Yüreğimi kavuran aşk o duyguyla yanar, kaynar çoşardım, çoşardım, çoşardım. Ve işte şimdi yanındayım. Sevgilim benim! Beni sevmiyorsan eğer, al beni kollarına. Al beni uzak uzak günlere ve orada ikimiz baş başa çılgınlar gibi adayalım ruhumuzu o güzel aşk perisine.

Koro

A ne oldu?
Ne dedi?
O gidelim gidelim dedi.
Kaçalım kaçalım dedi.
Kim dedi? Kim dedi?
Varişli dedi, Varişli dedi!

Uçtu gitti uçtu yuvadan
Varişli'ye Varişli'ye!
Ah! Ah!Ah!Ah!
Varişli'de Varişli'de
Suç onda!

Usta

Hayallerim düşlerim kuşlar gibi uçtular.
Aydınlık billur sesler artık susmuşlar gibi,
İçimde bir boşluk var.
Karanlık bir uçurum! Kutsal aşk! Senin yolun nerde?
Kutsal aşk ışığını bir bebekte yansıtmak olamazmış, onları sanmak ne acı.

Ellikbekir

Kutsal aşk ışığını bir bebekte yansıtmak hayalinden kurtuldun, sevinç dolsun
gönlüne!
Kendini unuttun, insanı unuttun.
Taş bebekle insanın ruhunu sen bir tuttun...
Gerçek aşkın yolları kanlıdır, dikenlidir, aşkın yolları dardır, geniştir “şehvet
yolu” ...
Dönsen kendi işine, gönlünü alsan ele ve oradan yönelsen gönlüne insanlığın!

Ellikbekir

İnsan sevgiye hasret!

Kumabanu

Oy yah! Oy ya na nan na

Varişli

Kumabanu sönüyor usta!

Kumabanu

İçimde en tatlı duygular kaynaşiyor, yüreğim yüreğim ya bebek sevmek,
çılgın

Koro-Varişli-Usta-Ellikbekir

Uyu Taş Bebek uyanmamışçasına
Ninniler diyelim sana, ağıtlar yakalım sana,
Şimdi biz acısıyla, kırılan oyuncakları, gönlümüzden kanlı yaşlar dökelim
dinmemesi ya
Uyu Taş Bebek uyu

3.2.1.5 Konu : Eski çağlar içinde bir Akman Usta varmış, bebek yaparmış. Günlerden birgün birini güzel, örnek bir kadın yapmak isteğine düşer. Kumabanu bebek canlanırken usta bebeğin kalbini takmayı unuttur.

Kız hayata kavuşur kavuşmaz ustaya aşık olur ve ona: “Hemen kaçalım!” der. Ustanın bu birlikte kaçış ve gözden kayboluşa aklı erer ve hazırlık için dışarı çıkar. Bu kez içeri çırak girer; ama kız bu çırağa da kurularak işleyen çalgılı bir bebek davranışı ile aşık olur ve çırakla kaçır gider. Usta gelip kızını bulamayınca neye uğradığını anlayamaz ve yanında çalışan kalfa kadına yakınıır. Kadın ona: “*Sen yanlış yolu tuttun, senin işin insan yaratmak değil, ancak Tanrı yarattığı insanı ruhen zenginleştirmektedir*” der. Tam o sırada kucağında Taş Bebek ile çırak içeri girer; bebek can çekişmektedir; çünkü ruhtan ve gönülden yoksundur ve ölür.

3.2.1.6 Kişiler

Erkekler :

Varişli: Bas

Usta: Tenor

Cüce: Tenor-Konuşmacı

Kadınlar :

Ellik Bekir: Alto

Taş Bebek: Soprano

Figüranlar :

Kelebek Kızlar

3.2.1.7 Dekor

1. Perde :1. Sahne : Sahne açıldığında dekor yoktur, biraz sonra Kelebek Kızlar büyük bir pabucu çekiştirerek sahneye girerler. Pabuçtan ihtiyar bir cüce çıkar.

2. Sahne : Sahne yine boştur. Değişik yanlardan dekor teşekkül etmeye başlar. Varişli bir tekerleği laterne gibi çevirerek kutu üstündeki bebeği oynatmaktadır. Bebekler de uygun bir biçimde dekor içindeki yerlerini alırlar.

3. Sahne : Usta' nın dükkanı.

(Geri kalan bölümde dekor değişmemektedir.)

3.2.1.8 Operanın İlk ve Tek Sahnelenişi : Opera ilk kez Atatürk' ün İstiklal savaşı nedeniyle Ankara' ya gelişinin 15.yıldönümünde ve 27 Aralık 1934 günü akşamı Halkevi Sahnesi'nde, Ata' nın huzurunda sahneye konmuştur. Daha sonra hiç sahnelenmemiştir.

3.2.1.9 Görev Alan Sanatçılar

1934

Varişli: Bay Nurullah Şevket

Taş Bebek: Bayan Celile Enis

Usta: Bay Avni

Ellik Bekir: Bayan Güzide

Cüce: Bay Salahattin

Bale: Şef Bayan Hardinova, Bayan Vedide, Nadide,

Vesamet, Safiye, Saliha, Nurila, Sabiha, Mürrüvet,

Bebekler: Sevim, Hayrünisa, Harika

Yazan, Sahneye Koyan : Münir Hayri Egeli

Dekor : Mahmut

Müzik: Ahmet Adnan Saygun

Orkestra Şefi: Ahmet Adnan Saygun Riyaseti Cumhuriyet

Orkestrası ve Balesi

Koro Şefi: Halil Bedi Musiki Muallim Mektebi Korusu

Sahne Şefi: Hami

Kostüm: Perihan

Kondüvit: Süleyman



FOTOGRAF 10. TAŞ BEBEK BROŞÜR KAPAĞI 1934

3.2.1.10 Basındaki Yankıları

Basında o tarihe ait Taş Bebek ile ilgili yazı bulunamamıştır.

3.2.1.11 Metnin ve Orkestra Düzenlemelerinin Bulunduğu Kitaplıklar :

Ahmed Adnan Saygun Müzik, Eğitim ve Araştırma Merkezi- Ankara

3.2.2 ORTAM ÇÖZÜMLEMESİ

3.2.2.1 Operanın Türü

Bu eserin türü lirik fantezidir. Çoşkun ilhamla dolu daha çok kişisel duyguları yansıtan, sınırsız hayali, değişik heves ve beğeniye ön planda tutan bir türdür.

İki ulusal operadan biri olan Taş Bebek operasının sözleri Atatürk'ün direktifleri doğrultusunda hazırlanmıştır. Ahmed Adnan Saygun, Taş Bebek Operası hakkında; *“Kitleleri çoşturacak, anlanacak şeyler koydum, fakat kendimi de sınırlamadım.”* demiştir.

Çağdaş Türk opera sahnesinde her zaman oynanacak değer ve nitelikte olan bu bir perdelik lirik fanteziye, insanoğlunun, yaşadığı çağın gereklerine uygun olarak, kendinin ve toplumu her zaman için yeni ve taze bir ruh ve seven bir gönül ile yenilenmesinin evrensel bir arınmışlık olduğu simgesi egemen olmaktadır ve konunun böylesine bir sembol ile işlenmesinde Ata'nın düşünce, yardım ve ilgilerinin büyük rolü olmuştur.

3.2.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri :

1934 Ekim'inin son günlerinde, sahnede yine Münir Hayri Egeli vardı. Bu kez Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümünde tek perdelik üç opera hazırlanmasına karar verilmişti. Operaların librettolarını hazırlayan Egeli, Atatürk'e sunmuş ve üzerinde düzeltmeler yapan Atatürk üçüncü de onaylamıştı. Bu kez, Saygun'la birlikte Musiki Muallim Mektebi'nin Avrupa'da eğitim alıp gelen diğer genç besteci-öğretmenleri de kendilerinin gösterebileceklerdi. “Taş Bebek” Adnan Saygun'a, “Bayönder” Necil Kazım Akses'e, “Ülkü Yolu” ise Ulvi Cemal Erkin'e verilmişti. Bestelerini bitirmeleri için önlerinde sadece iki aydan az bir zaman vardı.

1934 Ekim'inde Prag'dan öğrenimini tamamlayarak yeni dönen ve Musiki Muallim Mektebi'ne öğretmen olarak tayin olan Necil Kazım Akses de, Zeki Bey

tarafından pek sevecen karşılanmamıştı. Akses, “*Ben gediğimde aleyhimdeydi. Meslekte okumuşları pek sevmiyor gibi?*”⁶¹ diyecekti. Münir Hayri, yeni öğretmene koşarak, ona da projeyi anlatıp, Bayönder’i 27 Aralık’taki temsile yetiştirmesini istedi.

“Lirik Fantezi” olarak bestelenen tek perdelik Taş Bebek, yetişen yeni Türk genci için yol gösterici simgeler taşır. Bayönder, Mustafa Kemal’i anlatır Ülkü Yolu ise Cumhuriyet devrimlerini simgeleyecektir. Bir buçuk aydan az bir zaman kaldığını gören Ulvi Cemal Erkin “*Bu sürede opera yazılamaz*” diyerek bestelemekten vazgeçer. Necil Kazım ise bir perdelik yapıtın sadece ilk üç tablosunu yetiştirebilir. Adnan Saygun, her zamanki görev bilinci ve Cumhuriyet inancı ile Atatürk’ü mahcup etmemek üzere, neredeyse Özsoy’la aynı şartlarda besteleme savaşımına girer.

Taş Bebek’in konusu basit ama etkileyiciydi: Taş Bebekler yapan bir ustaya, yaptığı bebeklerden biri aşık olur, günün birinde de o Taş Bebek, ustanın çırağı ile kaçar. Usta ne yaptığını düşünür ve büyük bir özenle yarattığı bebeğin kalbini unuttuğunu, ona istediği şekli vermeyi ihmal ettiğini hatırlar. Saygun’a göre konu, yeni Cumhuriyet’in mükemmel insanını yaratmak gerektiğini vurguluyordu; bize düşüncesiyle duygusuyla yeni nesiller gerektiği düşüncesi Atatürk’ün ve konunun ana fikriydi.⁶²

Orta kulak iltihabı giderek ilerleyen Saygun, 27 Aralık 1934 gecesini 39 derece ateşle sahneye çıktı ve Reisisumhur Filarmoni Orkestrası ve Bandosu’nu 45 dakikalık kendi eserinde hem de bir perdelik Bayönder’in ilk üç tablosundan oluşan 8 dakikalık temsilinde yönetti. Sahnede Özsoy’un baş oyuncusu bariton Nurullah Şevket (Taşkiran) bu kez çırak Varişli’yi, soprano Celile Enis ise Taş Bebek’i canlandırıyor.

Atatürk yerli ve yabancı seçkin bir kesim önünde sahnelene yapıtın başarısı Ragıp Gazimihal’e göre büyük olmuştu. Gazetelerde sadece Anadolu Ajansı’nın

⁶¹ Nejat Başeğmezler, **Necil Kazım Akses**, SCA Vakfı Yayınları, Ankara, 1984, s.28.

⁶² Sadun Tanju, **Ahmed Adnan Saygun Anlatıyor**, Hürriyet Gösteri Dergisi, İstanbul, Mart 1991.

geçtiği kısa bir haber-yorum vardı. Bu haberde Bayönder ile Taş Bebek'in bir karşılaştırılması denebilecek yorum dikkat çekiciydi: “Ahmed Adnan’ın musikisini yazdığı Taş Bebek, bu gecenin musiki bakımından en beğenilen parçasını teşkil etmiştir. Genç kompozitörün bu başarısı ayrıca övülmüştür.” 1934’te Musiki Muallim Mektebi’ne yeni öğretmen atanmış olan Necil Kazım’ın eserinden bahsedilmiyordu. Viyana Müzik Akademisi’nde sonra Prag Konservatuvarı’nda kompozisyon yüksek lisansı yapan Necil Kazım’ın yıldızı bu dönemde müziğiyle olmasa da, bir yıla kadar Milli Eğitim Bakanlığı’ndaki kadro değişimi ile parlayacak ve bir yıl içinde, Alman ekolünden Musiki Muallim Mektebi’nin bu dikkat çekici yeni öğretmeni “Hindemith” döneminin baş aktörlerinden biri olacaktı.

Temsil sonrasında, Saygun, Halkevi’nin çay salonunda bir iskemleye yığılıp kalır. Orkestra üyeleri ve korodakiler, solistler, eş dost etrafını sarmışken salona Necip Ali girer. Etrafındakilerle salonun ortasına kadar gelip durur. Bu Saygun’un beklemediği bir şeydi. Necip Ali herkese hitaben: “Gazi Hazretleri tarafından bana verilen vazifeyi ifaya geldim. Gazi Hazretleri eserinizden çok memnun kaldıklarını ve bu eserinizin kendilerinin haleti ruhiyeleri üzerinde bilhassa müteessir olduğunu size söylememi emir buyurdular.”⁶³ der, sonra da Saygun’u alnından öper ve ekler; “Gazi hazretleri sizi kendi adlarına alnınızdan öpmemi emir buyurdular.”⁶⁴

Hastalığının ilerlemesi pahasına görevini yerine getiren Saygun ise Atatürk ve İnönü’nün direktifi ile İstanbul’a tedaviye yollanacaktı.

Atatürk ve İnönü, Ahmed Adnan’ın hastalığının ciddi olduğunu öğrenince yakından ilgileniyorlardı. İnönü, özel doktoru Vahdeddin Bekir’e muayene ettirerek sürekli hatırını soruyordu. Doktor kesin olarak istirahat önermiş ve “yoksa ölürsün” diyerek onu korkutmuştu.⁶⁵

⁶³ Emre Aracı, **Adnan Saygun-Doğu-Batı arası müzik köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.76.

⁶⁴ **Taş Bebek operası partitürü**, 1981’de yazılmış hatıra notları.

⁶⁵ Sadun Tanju, **Eski Dostlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, s.64.

Bir süre içinde iki kez ciddi orta kulak ameliyatı geçirdi. O günlerde aynı hastanede klinik derslerine giren önemli bestecilerimizden Dr. Bülent Tarcan, Saygun'la tanışma fırsatı buldu. Dostlukları ilerledikçe kompozisyon konusunda kendisinden çok şey öğrenecek olan Bülent Tarcan, *“Beni kompozisyona heveslendiren ve teşvik eden Cemal Reşit Rey'dir ama ciddi bir kontrolle ilerleten Adnan Saygun'dur.”* diyecekti.⁶⁶ Ancak Tarcan'ın şu sözleri, Saygun'un Ankara'dan uzak kaldığı günlerdeki gelişmeleri de anlatıyordu: *“Zavallı adam hastalığından iyileştikten sonra uzun bir süre hava tebdili alarak vazifesinden uzak kaldığı sırada bazı kimseler boş durmayıp Adnan'ın ayağını kaydırmışlar.”*

Saygun'un İstanbul'daki 5 aylık tedavi sürecinde Ankara'da çok önemli değişiklikler olmuştu. 15 Haziran 1935 günü Saffet Arıkan Atatürk'ün talimatıyla Milli Eğitim Bakanı olur. Selahaddin Bey ise, Milli Eğitim Bakanlığı Yüksek Öğretim Genel Müdürü Cevat Dursunoğlu tarafından Musiki Muallim Mektebi Müdürlüğü'ne atanır. Musiki Muallim Mektebi müzik tarihi öğretmeni Cevad Memduh Aklar, bakanlığın Güzel Sanatlar Şubesi Müdürlüğü'ne getirilir.

Bu yeni kadronun ortak bir özelliği vardır: Almanya ve Avusturya'da tahsil yapmış olmaları, çok iyi Almanca konuşmaları ve Alman kültürüne yakınlıkları. Bu kadroya, daha sonra müzik reformu ile ilgili alınacak kararlarda ve oluşturulacak kurullarda görev yapmak üzere yine aynı kültürle yoğrulmuş Musiki Muallim Mektebi kompozisyon öğretmeni Necil Kazım Akses de katılacaktır. İşte bu kadro, müzik reformu sırasında Devlet Konservatuarı'nın kurulmasının teknik ve ideolojik alt yapısını hazırlayacak ve hazırlatacak olan kadroydu.

Ahmed Adnan Saygun, sezon bitmeden İstanbul'a gittiği için orkestrasından da uzak kalmıştı. Sağlık nedeniyle ve Atatürk'le İnönü'nün bilgisi dahilinde İstanbul'da olduğu halde, Mayıs ayında Ankara'da yayımlanan Müzik ve Sanat Hareketleri dergisinde çıkan haber, iyi niyetle yazıldığı halde, adeta “Kayıp aranıyor” esprisine dönüşmüş gibidir.

⁶⁶ Evin İlyasoğlu, **Bülent Tarcan-Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul, 2006, ss.91-92.

“Geçirdiği küçük bir operasyon münasebetiyle İstanbul’da tedavide bulunan Ankara Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası aydamı (şefi) Ahmed Adnan, hala vazifesi başına dönmemiştir. Fakat bünyeye tamamen afiyette bulunup Cumhuriyet Gazetesi’nin açtığı musiki eserleri yarışmasının jürisine iştirak ettiğini memnuniyetle gazetelerden öğreniyoruz! Ahmed Adnan orkestradaki arkadaşlarınca sabırsızlıkla beklenmektedir.”

Bu haberin Saygun’un çok yakın dostu Mahmut Ragıp Gazimihal’in çıkardığı Müzik ve Sanat Hareketleri dergisinde yer alması ilginçti. Oysa aynı derginin bir önceki sayısında çıkan yazıda, Saygun’un Cumhuriyet gazetesi beste yarışması jüri üyeleri ile birlikte ve başı sarılı olarak fotoğrafı yayımlanmıştı. Fotoğrafın altında Ferdi Ştatzer, Cemil Reşit Rey ve Adnan Saygun gibi tanınmış simaların yer aldığı belirtilerek, *“Ahmed Adnan’ın İstanbul’da tedavide bulunmasından bilistifade onun da jüri heyetine girmesi dilenmiştir.”* deniyordu. Derginin aynı sayfasında ise, *“Hindemith Ankara’da”* başlıklı haber dikkat çekiyordu.

Saygun bu iyileşme döneminde boş durmuyor, sarılı başıyla odasında sonraki yıllarda çok sevilip çalınacak olan *“İnci’nin Kitabı”* adlı piyano için 7 küçük parçayı, Veli Saltık’ın kızına ithafen yazıyordu.⁶⁷

Ancak Ankara’da onu kötü sürprizler bekliyordu:

Saygun, *“Musiki Muallim Mektebi’nde bazı meslektaşlarımca istenmeyen adam haline gelmiş olduğumu hayretle müşaade ettim”* diyordu. *“Bunun sebebini anlamakta da güçlük çekmedim. Genç yaşında ortaya koymuş olduğum eserler ile büyük Atatürk ve İnönü’nün teveccühlerinin kazanmış olmam meslek rekabetlerini aşırı derecede tahrik etmiş ve daha önce geçmiş olan bazı olaylar yüzünden sempatilerini esasen kaybetmiş olduğum bazı Milli Eğitim Bakanlığı erkanı, bu tahriklerin kolaylıkla etkisi altında kalmışlardı...”*

Saygun, kendini kıskanan rakiplerinin Zeki Üngör olayı ve Saffet Arıkan’ı Özsoy provasından çıkarmasıyla başlayan husumeti tahrik ederek kullandıklarını söylüyordu. Kendi daktilosuyla yazıp arşivinde sakladığı *“ Bakanlık emrine niçin ve nasıl alındım”* başlıklı metnin genelinde, ilerideki tüm konuşmalarındaki üslubunu yineleyerek, kendine haksızlık edenleri açıkça suçlamak yerine, uğradığı haksızlığı kişi ismi vermeden anlatmayı yeğliyordu.⁶⁸

⁶⁷ Fikri Çiçekoğlu, **Adnan Saygun’a ait hatıralar**, Ankara Filarmoni Derneği, Aralık 1950.

⁶⁸ Ahmed Adnan Saygun, **“Bakanlık emrine niçin ve nasıl alındım”**, özel notlar, BÜSA.

Saygun'un 1934 yılından önce Atatürk dahil, Halkevi çevresi dışında tanınmadığı düşünülürse son bir yıl içinde işlerdeki sanatsal rakibi kim olabilirdi? 1931'den beri çalıştığı okulda henüz bir yıl önce gelen ama "Alman ekolüne" dahil olup bakanlıktaki yeni kadronun hızla getirilmesini kararlaştırdığı Hindemith'in hep en yakınında bulunan, yardımcılığını ve çevirmenliğini yapan, "besteci rakibi" ileriki günlerde daha da öne çıkmayı başaracaktı.

Ama asıl önemlisi, bakanlık ve okulda yapılan yeni kadro, Türk müzik reformunu Atatürk'ün istediği tarzda geliştirebilecek miydi? Yoksa aynı görüşteymiş gibi davrananlar, onun istediğini tam anlamayarak daha kolay ancak, yanlış bir yola mı çıkıyordu?

O dönemden bu yana Taş Bebek operası ne bir yerde müziği çalınmış ne de sahnelenmiştir. Fakat Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı nedeniyle Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümünde, ilk olarak Ata'nın önünde sahneye konması ve bu operanın sözleriyle ilgili ön çalışmalarda yine Atatürk'ün yakın koruma ve emirleri altında tamamlanması Türk opera tarihi içinde büyük önem taşır.

3.2.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları

Saygun'un orijinal Taş Bebek partitürünün son sayfasında o döneme ait hatıra yazısı bulunmaktadır.

"1934 yılı Haziran'ında Atatürk'ün vermiş olduğu konu üzerine yazdığım Özsoy'un temsilinden sonra Atatürk benim Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'nın başına geçmemi ilgililere telkin etmiş; bunu zamanın "maarif vekili" merhum ağabeyi Özmen'den öğrendim. Temmuz içinde Ankara'da göreve başladım. Yeni ders yılı başlangıcında "Musiki Muallim Mektebinde" derslere başladım. Prova, Konser ve derslerin yoğun olduğu Kasım ayı sonlarına doğru merhum Necip Ali (Küçük)'den, merhum Münir Hayri Egeli yoluyla gelen habere göre Atatürk, Ankara'ya ilk gelişinin yıl dönümünde temsil edilmek üzere benim de içinde bulunduğum genç kuşaktan birer perdelik üç ayrı opera istemiş: Ülkü yolu, Taş Bebek, Bay Önder. Bunların konuları da kendi tarafından telkin olunmuş. Benim hissem Taş Bebek isabet etmiş. Librettolar Münir Hayri Egeli tarafından yazılıyordu. Libretto'yu aldıktan sonra, orkestra provaları, konserler ve derslerimden artan zamanımı Taş Bebek'e ayırıyordum. Zaman tıpkı Özsoy'da olduğu gibi, çok kısa idi. O zaman yazmış olduğum Partitur'un ilk ve son sayfalarında "Ankara 1 Kasım 1934" yazılı olduğuna göre demek ki yazıyı gene bir ay içinde yazıp, provaları tamamlayıp temsil etmek gerekiyordu. Gerçekten de öyle oldu. Uykusuz geceler birbirini

kovalıyordu. Olağan orkestra Konserlerin dışında operalarının provalarını yönetme işi de bende idi. Fakat asıl mesele solistler idi. İstanbul'dan bir "bariton" geleceği, keza İstanbul'da, benim "Taş Bebek" rolü için düşündüğüm Koloratur sopranonun bulunduğu söylenmiş ben de yazıma ona göre başlamıştım. Ama bariton yerine bir tenorun, koloratur yerine daha ziyade latif bir "kamma samgenin"(alto) gelmesi beni şaşırttı. Üstelik yazacağım yazının solistler ile ilgili birçok sebepten tam birçok sorun çıkacağını hemen gördüm. Bariton için yazmaya başladığım rolü yüksek baritona, o da pek kolay bir hava içerisinde, keza Taş Bebek rolünde ihtiyatla hareket etmem gerekti. Esasen elimdeki libretto beni içten suretle tatmin etmiş değildi. Bütün bunlara rağmen çalışmalarım sürüyordu. Nihayet 27 Aralık 1934 günü geldi; fakat benim sıhhatim çok bozulmuş, son derecede zayıf düşmüştüm. Zira bu yoğun çalışmalarım aylardan, ta Özsoy'u yazdığım Haziran'dan beri devam ediyordu. Benim yazmış olduğum Taş Bebek şöyle de böyle de olsa tamamlanmıştı. Akşam Ankara Halkevi'nde Atatürk'ün huzurunda Taş Bebek temsil edildiği ve orkestrayı idare ettiğim zaman otuz dokuz derece ateşle yazmakta idim. Temsilden sonra bitkin bir halde halkevinin bir ara nikah salonu olan çay salonunda iskemlede dinleniyordum. Orkestra üyeleri, koro üyeleri solistler orada idiler. Kısa bir zaman sonra salona merhum Necip Ali Küçükka yanında on on beş kişi ile geldi ve ortada durdu. Ben de yanına gittim. Bana söylediği, yüksek sesle söylediği, herkes tarafından duyulup dinlenen sözler şöyledir:

"Gazi Hazretleri tarafından bana tevdi edilmiş olan vazifeyi ifaya geldim. Gazi hazretleri sizi kendi adlarına alnınızdan öpmemi emir buyurdular." Dedi ve alnımdan öptü. Sonra: "Gazi Hazretleri sizin yazmış olduğunuz eserin halet-i ruhiyeleri üzerinde bilhassa müessir olduğunu size söylememi emir buyurdular. Sizi tebrik ediyorlar ve geçmiş olsun diyorlar. Temsilden sonra ben hasta yattım; orta kulak iltihabı, iç kulak iltihabı, iki defa ağır ameliyatı ve beş ay süren bir acılı devir....Bütün bunlar yapılır mı idi? Hayır .Ancak Atatürk'ün biz Türk geçlerinin ruhlarına ve gönüllerine verdiği ve mal ettiği ülkü heyecanıyla yapılabilirdi. Bu çalışmaların maddi bir karşılığı yoktu ve olmamış olması bugün beni bahtiyar ediyor. Aylar sonra iyileştiğimde, Münir Hayri ile konuştum ve kendisine librettonun, belki bir yeniden itibaren değiştirilmesini söyledim. Mutabık kaldığımız yeni şekli, yani konunun gelişim şeklini ben tespit etmiştim. Münir Hayri Egeli uzun zaman bunu yazmadı. Bu arada ben İstanbul Konservatuvarı'na tayin edilmiş olduğum için buluşmamız da güçleşti. Aradan yıllar geçti ve kendisi Almanya'da vefat etti. Ancak kendisine şayet Taş Bebek sözlerini yazmazsa bunun benim yazıp bu kadar emek verdiğim yazımı tamamlayacağımı ifade etmiş ve mutabakatımı almıştım. Bu mutabakatımı, seyahatlerimden birinde, Frankfurt'ta kendisi ile görüştüğümde teyit etti. İşte Taş Bebek'in bugünkü şekli bu söylediğim değiştirilmiş şeklidir. Ayrıca "usta" rolü ilk düşündüğüm gibi yazılmış, Taş Bebek rolü de gene ilk düşündüğüme uygun olarak düzenlenmiştir. Böylece operanın Usta-Taş Bebek konuşmalarının başladığı yere kadar olan kısmı ilk yazıma uygun, ondan sonraki kısmı ise sadece ilk düşüncemi tasarladığım ve o zaman gerçekleştiremediğim, ilk musiki fikirlerime uygun olarak yazılmış ve geliştirilmiştir."⁶⁹

⁶⁹ Saygun'un Taş Bebek partitürünün hatıra yazısı. İstanbul 21 Ocak 1981.

3.2.3 DRAMATURGİ ÇÖZÜMLEMESİ

3.2.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar

3.2.3.1.1 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar

Bu operada iyi bir insan olma düşüncesi üzerine kurulu, insanoğlunu sevgiye hasret olduğu teması işlenmektedir. Librettoda işlenen doğru yolu göstermeye rağmen, sevgiye hasretlik yüzünden hırsına yenik düşüp yanlış yolda ilerlemek bir asal karşıtlıktır.

Örneğin; Usta'nın Ellikbekir ile Kumabanu için tartıştıkları sahne, bu karşıtlığın sergilendiği çatışma için iyi bir örnektir.

Usta

Hayır! Kumabanu oyuncak bebek değil!
Ona verdiğim emek boş emek değil!
Özenle ben Kumabanu'yu işledim.
Örnek kadın yaratmayı düşledim.
Ve başardım sonunda! (2.Sahne)

Ellikbekir

Kutsal aşk ışığını bir bebekte yansıtmak hayalinden kurtuldun,
Sevinç dolsun gönlüne!
Kendini unuttun, insanı unuttun
Taş Bebekle insanın ruhunu sen bir tuttun.
Gerçek aşkın yolları kanlıdır, dikenlidir,
Aşkın yolları dardır, genişir "Şehvet yolu"
Dön sen kendi işine, gönlünü alsan ele,
Ve oradan yönelsen gönlüne insanlığın! (3.Sahne)

3.2.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar

Bu operada Bebek ve Usta aşkı ile Varişli ve Bebek aşkı birer yan temadır. Burada istek ve arzu, motifleri doğuran birer yan tema olarak işlenmiştir.

Örneğin; Usta Taş Bebek ile kaçma hazırlığı içindeyken sahneye Varişli'nin girişi ve Kumabanu'nun Varişli'ye aşk sözleri söylediği bölüm.

Kumabanu

Varişli! Sevgilim benim
Varişli! Sevdiğim benim
Düşümde hep seni aradım,
Yoluna canımı adadım. (2.Sahne)

Bu operada Varişli ve Ellik Bekir'in anlaşamadıkları için birbirleriyle olan çatışması bir yan karşıtlık olarak işlenmiştir.

Örneğin; ilk bölümde Varişli ve Ellikbekir'in diyalogu.

Ellikbekir

Sana ben ne söyledim?
Bak gene sen işini bitirmemişsin.
Bebekleri silmemişsin.

Varişli

Kuzum sen de kim olursun?
Karşımda hep kurulursun!
Ben çıraksam sen de çırak
Yüksekten atmayı bırak!

3.2.3.2 Kişileştirme

3.2.3.2.1 Asal Kişiler

Usta : İyi niyetli, herkes tarafından sevilip sayılan, fakat kendi dediğini yapmak ve yaptırtmak isteyen, dikkafalı, gerçek sevgiye ve aşka hasret bir adamdır.Ses rengi tenordur. Eser başında yaptığı bebeklerden birini, güzel ve örnek bir kadın yapmayı ister. Fakat bebeğin kalbini takmayı unuttur. Sonunda bebek öldüğünde kulun değil, sadece Tanrı'nın insanı ruhen zenginleştirebileceğini anlar.

Ellikbekir : Usta'nın iyiliğini isteyen, ona doğruyu göstermeye çalışan iyi niyetli bir dost, Usta'nın kalfası ve ayrıca yakın arkadaşıdır. Ses rengi altodur. Ellik Bekir eserin başından sonuna kadar Usta'yı canlı bebek yapımından vazgeçtirmeye çalışsa da başaramaz.

Taş Bebek (Kumabanu) : Güzel bir yapma bebek. Yeni Cumhuriyet insanının doğuşundaki dramı ifade etmek için kullanılan bir simgedir. Ses rengi sopranodur. Eser boyunca önce Usta'ya, sonra Varişli'ye aşık olur. Fakat kalbi olmadığı için sonunda ruh ve gönülden yoksun olduğundan ölür.

Varişli : Usta'nın çırağı. Çalışkan, işini seven fakat ustasına sadık olmayan bir çıraktır. Ses rengi bastır. Eserde Usta'nın aşık olduğu yapma bebekle kaçır fakat bebeğin öleceğini anlayınca onu tekrar canlandırmak için çareyi Usta'yageri götürmekte bulur.

3.2.3.2.2 Yan Kişiler

Cüce : Eserin başında hikayeyi anlatan bir konuşmacı olarak görevlendirilmiştir.

3.2.3.2.3 Figüranlar

Kelebekler : Eserde sadece hareket öğelerini yerine getiren bir dans grubudur. Kelebekler sadece Taş Bebek'in hayal dünyasında yarattığı imgelerdir.

3.2.3.3 Aksiyon Planı

- Bir yapma bebeği örnek bir kadın yapmak ister.
- Bebek canlanınca Usta'ya aşık olur.
- Bebek Varişli'ye de aşık olur.
- Bebek ruhtan ve gönülden yoksun olduğu için ölür.

3.2.3.4 Olay Dizisi

- Sahneye bir cüce gelir, eski çağlarda Akman Usta'nın bir bebek yapıcısı olduğunu anlatır.

- Akman Usta atölyesinde çalışmaktadır.
- Bir yapma bebeği örnek bir kadın yapmak ister.
- Usta bebeği canlandırırken kalbini takmayı unutur.
- Bebek canlanınca Usta'ya aşık olur.
- Bebek ve Usta birlikte kaçmaya karar verirler.

- Usta hazırlık için dışarı çıkar.
- Çırak Varişli içeri girer.
- Bebek Varişli'ye de aşık olur.
- Çırakla beraber kaçarlar.
- Usta döndüğünde bebeği bulamaz.
- Usta Kalfa Kadına dert yanar.
- Ellik Bekir Usta'nın bebeği canlandırmasını yanlış bulur.
- O sırada Taş Bebek ile Çırak içeri girer.
- Bebek can çekişmektedir.
- Bebek ruhtan ve gönülden yoksun olduğu için ölür.

3.2.3.5 Motifler ve Müzikal yapı

3.2.3.5.1 Fantastik ve Hayal Ürünü

Taş Bebek operası fantastiktir ve masalsi bir anlatımı vardır. Örneğin; figüran olan Cüce karakteri sahneye bir pabucun içinde girer ve masal anlatır gibi hikayeyi anlatır.

Cüce :

Evvel zaman içinde
Kalbur zaman içinde
Ben babamın beşiğini
Tıngır mıngır sallarken
Yeryüzünde cinler cirit oynarken
Bir Akman Usta varmış....(1.sahne)

Taş Bebek operasının müzikal yapısını inceleyecek olursak üvertürünün (giriş müziği) allegramento (orta çabuklukta) bir tempoyla başladığını görürüz. Perde açılır ve on dokuz ölçü sonra bebekler korosu söylemeye başlar. Koronun müziğinin bitiminde poco moderato (az orta) tempoyla üvertür çalınırken, sahneye gelen kelebekler korosu ve pabucun içinde bulunan cüce, pabuçtan çıkar ve flüt ve timpaninin eşliğinde recitatif (konuşmalı müzik)'ya girer. Bu masalsi motif bu bölümde yer alır. (EK 14)

Perde açıldığında yapma bebeklerin canlı olması ya da Akman Ustanın yaptığı Kumabanu adlı yapma bebeğin canlanması bir hayal ürünüdür.

Varişli :

Yani bebek Kumabanu
Biraz sonra canlanacak,
Onu görenler kanacak,
Gerçek kız sanacak (2.sahne)

Bu motifte müzikal yapı şöyledir: Sahnede Ellikbekir ve Varişli vardır, moderato bir tempoyla recitatifleri sürerken sadece klarinet ve fagot onlara eşlik eder, daha sonra Varişli'nin bu sözleriyle beraber yaylılarda katılır, diminiendo ve çift piyano (pp) terimleri ile bir bitiş etkisi yaratır ki ardından sahne dışından Usta'nın sesi duyulur.

Eserin türü alegorik bir opera olduğundan, gerçekte olmayan soyut kavramları somut bir şekilde figüranlar tarafından gerek söz gerek müzikle sahne aralarında anlatılmıştır. Örneğin sahneye ayakkabı içinde gelen cüce ve kelebekler korusu.

Cüce :

Bir Akman Usta varmış
Yapma bebek yaparmış
İsteyen sanki sensin
İsteyenler yalan,
Başlayan masalımız,
İster gör, ister inan

Bu motif eserde üvertür müziğinden hemen sonra yer alır. Flüt ve timpani eşliğinde recitatifli bölümdür. Daha sonra konuşma bitimine doğru korno da tek ses tutarak müziğe katılır. Kelebekler korosunun girişiyile recitatif sona erer. Masalsı motif ve cüceler flüt ile betimlenirken karşıtlık yine timpaninin tınısıyla vurgulanır.

3.2.3.5.2 Erotik

Operada yoğun bir biçimde erotik motif görülmektedir. Kumabanu karakteri tarafından işlenen bu motife örnek şöyle verilebilir:

Kumabanu :

Sevmek istiyorum.
Senin olmak istiyorum.
Senin senin al kollarına beni al. (3. sahne)

Kumabanu :

Al beni kollarına. Al beni uzak günlere ve orada ikimiz baş başa çılgınlar gibi adayalım ruhumuzu o güzel aşk perisine. (4. sahne)

Erotik motiflerin müzikal yapısıyla nasıl bütünleştiğine baktığımızda; Kumabanu'nun canlanması ve usta ile konuşması sırasında, müzik de doruk öncesi sessizlik hakimdir. Kumabanu'nun süsleme şeklinde kolaylık olsun diye "a" vokaliyle iniş ve çıkışlarına fagot, korno, trombon ve yaylılar ton sesi vererek eşlik eder. Daha sonra ilham dolu sözlerine geçişi, yaylıların arpej yapmasıyla anlaşılır ve sevgi dolu sözler başlar. Bu sözler tek ses üzerine işlenmiştir. Amaç silofon, caleste gibi vurmalarının ve yaylıların müziğindeki coşkunu ön plana çıkarmaktır. İç sesi yansıtır, fagot, flüt, klarinet ve obuanın katılımıyla atonal bir sentez oluşur.

Örneğin; Kumabanu'nun bu recitatiflerinde poco meno (pek az) bir tempoyla başlayan ve vivo (çok hızlı)'ya kadar çıkan bir crescendo görülür. Burada Kumabanu'nun atlamalı ses aralık dizisi hakimdir. Yeteri kadar ön plana çıkması ve kaybolmaması için, üflemliler sadece uzun ses tutarken yaylılar soprano soloya eşlik eder. Sonunda allargando temposuna geçiş yapılırken bir sakinlik ve sükûnet içerisinde Kumabanu'nun sözleri Usta'nın sözlerine bağlanır. Enstrümanlardan sadece timpani eşlik etmeye devam eder.

Kumabanu :

Varişli sevgilim benim
Geçmeden gündüze Varişli o karanlık gecede hep seni düşünür,
Sende yaşadım.
Yüreğimi kavuran aşk o duyguyla yanar,
Kaynar coşardım, coşardım ...

Bu erotik motifin müzikal yapısına bakacak olursak; Varişli'nin Kumabanu'ya söylediği güzel sözlerin bitiminde, Kumabanu uyurgezer biçimde keman solo eşliğinde recitatifine başlar, daha sonra yaylıların tümü ayrıca flüt, klarinet ve obua enstrümanlarının da katılımıyla giderek bir crescendo yaparlar. Vurmalarının da katılımıyla müzikteki ilham, şehvet ve coşkunluk artmıştır. Ve tekrar bir de crescendo ile müzik sükunet içerir, sadece Kumabanu'nun agiliteleri ile aşk teması sona ererken Varişli ve Kumabanu'nun kaçış müziği olayı takip eder.

3.2.3.5.3 Tarihsel

1930'lu dönemlerde bestelenen bu opera Cumhuriyet'in kuruluşunu ve insanların yeni bir bilinçle, yeni bir nesil yetiştirmeyi işlemektedir. Bu düşünce librettoda şöyle vurgulanır:

Usta :

Kumabanu yepyeni bir evrene açtın gözünü (3.sahne)

Bu motifin müzikal yapısı Usta'ya eşlik eden, obua ve klarinetin sadece uzun ses tutması, yaylıların ise bu motif esnasında hafif ritmi çekmesi giderek crescendo yapmasından ibarettir. Bu sahnede Usta'nın çizdiği karakter kararlı ve kesindir. Recitatifin tek ses üzerinde işlenmiş olması bu karakteri güçlendirir.

Saygun'a göre operada, yeni Cumhuriyet'in mükemmel insanını yaratmak gerektiği vurgulanıyordu. Yeni nesiller gerektiği düşüncesi Atatürk'ün fikriydi. Eserde ise bu düşünce şöyle vurgulanmaktadır:

Usta :

Ellik Bekir sevgili arkadaşım,
Bugün sonunu buldu.
Benim çetin savaşım yıllar yılı
Taş bebekler yapardım, beyinlerini dilediğimce düzer,
Her birini türlü bilgilerle bezer,
Koştururdum bin işe,
Her biri bir köle ve iyi bir uşak
Buyruğuna boyun eğer oyuncak ama
Şimdi Kumabanu bebeğin,
Eşsiz bir buluşum oldu. (3.sahne)

Bu motifin müzikal yapısını inceleyecek olursak; temposu poco lento'dur. Usta'nın recitatifi ile başlar tatlı bir klarnet solo ona eşlik eder. "*Benim çetin savaşım...*" sözünün hemen altında, yaylılarda savaşı anlatan bir tema işlenmiştir. "*Beyinlerini dilediğimce düzer, her birini türlü bilgilerle bezer, koştururdu bu işe...*" Sözlerinde ise flüt, klarinet ve yaylılar görünmektedir. Müzikte coşkun bir ifade vardır. "*Buyruğuna boyun eğer...*" sözü ile doğru orantılı olarak müzikte poco poco de crescendo görülür ve Ellik Bekir'in sözlerine bağlanarak son bulur.

3.2.3.5.4 Lirik : Aşk

Burada işlenen aşk, ülkü yoludur. Amaç edinilen, aranan, ulaşılmak istenilen, “aşk” adı altında işlenen milli birlik duygusudur. Örneğin;

Usta :

Karanlık bir uçurum!
Kutsal aşk!
Senin yolun nerde? (5.sahne)

Müzikal yapısını inceleyecek olursak; Usta, Kumabanu’nun ve güvendiği çırağı Varişli’nin birlikte kaçması ile büyük hayal kırıklığı ve üzüntü içindedir. Lento bir tempoyla flüt, obua, klarinet ve korno Usta’nın sözlerine eşlik eder. Yaylılar ise Usta’nın içinde bulunduğu ruh halini yansıtan karmaşık melodiler çalmaktadır.

İnsanlar arasına karışıldığında ülkü yolunun bulunacağı anlatılmaktadır. Nitekim librettoda şöyle dile getirilmektedir.

Usta :

Yüreğini öyle işledim ki onun,
Bu yürekle insanlara gerçek aşkı o versin! (3.sahne)

Bu motif piyano ve ardından keman solo eşliğinde başlar. “*Gerçek aşkı o versin*” sözleri ile flüt, obua, klarinet ve fagot uzun ses tutarak sözlerin anlamını ön plana çıkarırken, solo yaylılar ritenuto (hızı tutarak) ile recitatifi müzikle daha güçlendirir.

Kumabanu :

Yepyeni bir evrene açınca gözümü
Aşk doldurdu benliğimi özümü (3.sahne)

Müzikte poco meno (pek az) bir tempo hakimdir. Recitatif alto saksofon birinci ve ikinci kemanlarla başlar. Daha sonra bu aşk temasına viyola, fagot ve korno katılır. Sonuna doğru ise müzikte giderek bir crescendo vardır. Müzik ve sözler birleşerek adeta düşsel bir bütünlük içinde yer alır.

“Lirik Fantezi” olarak bestelenen bu tek perdelik opera, yetişen yeni Türk genci için gösterici simgeler taşır. Elik Bekir’in sözleriyle dile getirilir.

Ellikbekir :

Gerçek aşkın yolları kanlıdır, dikenlidir,
Aşkın yolları dardır, geniştir “şehvet yolu” ... (6.sahne)

Motifi ön plana çıkarmak ve sözlerin daha duyulur, vurgulu olabilmesi için orkestrada çok fazla hareket yoktur. Sözlerdeki dramatik yapıyı trombon ve trompet dışında tüm enstrümanlara tonalite sesi tutmakla güçlendirir. Müzikte bir sakinlik hakimdir ve yavaş bir tempo görülmektedir.

3.2.3.5.5 Psikolojik : Düş Kırıklığı

Bunların yanı sıra eğer devrimlerin ruhunu tam anlamıyla kavramayan, şekilcilik ve taklide bağlı bir gençliğin yetişmesi durumunda başımıza gelebilecek akıbete gönderme yapılmaktadır. Nitekim Usta'nın şu sözleriyle dile getirilir:

Usta :

Hayallerim, düşlerim
Kuşlar gibi uçtular.
Kutsal aşk ışığını bir bebekte yansıtmak olamazmış,
Onları sanmak ne acı. (5.sahne)

Müzikal yapısında Usta'nın üzüntüsünü lento bir tempoyla fagot, timponi, korno, piyano ve yaylılarla belirtmiştir. Piyanissimo (çok hafif) çalarak recitativi ön planda tutmuştur. Motifteki düş kırıklığını sonundaki crescendo ile pekiştirmiştir. (EK 15)

Özsoy'da sahneleme ve sanatçı ile ilgili yaşanan sorunlar Taş Bebek'te de görülmesi Saygun'un buna istinaden bariton partisi yazması fakat tenorun gelmesi, coloratur sopranonun yerine mezzo sopranonun olması Saygun'un müziğini çok etkilemiştir. Bu sebepten dolayı eserde aria yoktur. Ayrıca Saygun'un Taş Bebek'in bir sahnesi için bestelenmiş olduğu Sihir Raksı balet imkansızlığı yüzünden sahnelenememiştir.⁷⁰

Saygun'un eserinde aksak tartılar (asimetrik ölçüler) ve pentatonik (beş sestten oluşan dizi sistemi) diziler, Türk müziğinin özgün yapı taşları olarak belirir.⁷¹

⁷⁰ Ankara Devlet Opera ve Balesi **Özsoy** kitapçığı, 2007, s.62.

⁷¹ Emre Aracı, **Doğu - Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.90.

3.3 KEREM

3.3.1 KİMLİK ÇÖZÜMLEMESİ

3.3.1.1 Operanın Adı : Kerem / Ahmed Adnan Saygun (Op.28)

3.3.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma :

1937 – 1952, 3 Perde - 8 Sahnelik Opera, 366 Sayfa, yaklaşık 130-160 dk., BÜSA

3.3.1.3 Yazarı ve Yaşam Öyküsü : Selahattin Batu

Şair ve yazar olan Selahattin Batu, Emin Batu ile Adviye Hanım'ın oğlu olarak, 1905'te Eceabat'ta doğdu. 1921'de Gelibolu Lisesi'nden mezun olduktan sonra tahsiline İstanbul yüksek Veteriner Okulu'nda devam etti ve 1925'te mezun oldu. Aynı okulda asistanlık yaparken, 1927'de Ziraat Bakanlığı tarafından Almanya'ya gönderildi. Orada Hannover, Yüksek Veteriner Okulu ile Berlin Ziraat Fakültesi'nde ikişer yıl süre ile uzmanlık öğrenimi yaptı.

Türkiye'ye dönüşünde, Ankara Veterinerlik Fakültesi ile Ziraat Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. TBMM'nin VII. Döneminde Çanakkale milletvekili olarak bulundu (1942-1946). Milletvekilliği sona erince Veterinerlik Fakültesi'ndeki görevine döndü. Zootečni* alanında çalışmalar yaptı ve 1936'da doçent oldu; ardından 1941'de profesör oldu. Yıllarca Zootečni profesörü olarak görevini sürdürdü (1941-1946). Emekli olduktan sonra İstanbul'a taşındı.

Batu edebiyata şiir yazarak başladı ve daha sonraki yıllarda denem ve gezi notları yanında manzum oyunlar da yazdı. Ayrıca mesleğiyle ilgili Zootečni alanında da kitaplar yayımladı. Almanca'dan tercümelemler yaptı. Goethe'nin şiirlerini de dilimize çevirerek bir kitapta topladı.

Şiirlerinde gözlemlerin, izlenimlerin ve anlık hayat parçalarının yansımaları sezilir. Şiirleri yalın, sade bir dille yazılmış; aşırı duygusallıktan arınmıştır. Tabiat ve insan şiirlerinde önemli yer tutar. Şair belirli bir nazım birimi ve nazım şekline bağlı kalmaz. Şiirlerinin tamamı dördlük veya altılık gibi birimlere bağlı kalmaz. Denemeleri ve gezi notları daha derin, daha renkli ve daha sağlamdır. Konularını her

* Zootečni : Evcil hayvanları üretme ve yetiştirme bilimi.

yönüyle inceler, araştırır, bütün şüpheleri içinde duyar ve onları okuruna sezdirir, anlatıp açıklar. Bunlarda da şairlik yanı ağır basar. Türk ve Yunan hikaye kahramanlarından esinlenerek yazdığı oyunlarda, eski Yunan tragedyelerinin etkisi ağır basar.

Manzum olan oyunlarında görkemli sahnelere, hümanist görüşe önem vermiştir. Güzel Helena adlı oyunu onun için bir dönüm noktasıdır. Oyun Almanca'ya, Bernt von Heiseler tarafından manzum olarak çevrildi. Oyun, Avusturya'da yapılan Uluslar arası Tiyatro Eserleri Yarışması'nda ikincilik kazanmış, ayrıca Viyana Devlet Tiyatrosu tarafından 1950 yılında Bregenz'de oynanmıştır. Behçet Necatigil, Selahattin Batu'nun "eski Yunan tragedya dünyası doğrultusunda eser veren ilk Türk şairi" olduğunu dile getirmiştir. Buradan Batu'nun tarzının özgün bir tarz olduğunu anlamak mümkündür.

Selahattin Batu, 1942 yılından itibaren Ulus Gazetesi'ne sürekli yazmıştır. 1947 yılından itibaren, Ankara'da Suut Kemal Yetkin ile birlikte "Edebiyat ve Sanat" dergisini çıkarmış, bu dergi 50 sayı yayımlanmıştır. Ayrıca yazı ve şiirlerini Varlık, Türk Dili, Hisar, Çağrı ve Tercüme dergilerinde yayımlanmıştır.

Saygun Köroğlu Operası'nı tasarlarken şöyle demiştir: "*İstanbul'a göç etmiş olan Selahaddin'i zaman zaman Ankara'dan gelerek Kızıltoprak'taki evinde bulur, ona düşündüklerimi anlatır, tartışır sonra Ankara'ya dönerdim. Sonra o yazdığı kısımları bana gönderir ve böylece gündüz gece çalışırdım.*"⁷² Bu ifadeden, bestecinin Selahattin Batu ile oldukça uyumlu çalıştığı; Batu'nun şiir anlayışına ve diline güvendiği yorumu çıkarılabilir.

Şair ve yazar Prof. Selahattin Batu, Köroğlu Operası'nın sahnelenmesini göremeden, 1973 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

⁷² Sadun Tanju'nun notları, İstanbul, 1996, s.176.

ESERLERİ

Şiir Kitapları: Bursa'da Yeşiller (1949) ve Rüzgarlı Su (1962)

Deneme: İnsan ve Sanat (1945)

Gezi Notları: Romancero (1953), İsviçre Günleri (1966) , Avusturya ve
Venedik Günleri (1970)

Oyunları: Iphigenia Tauris'te (1943), Kerem İle Aslı (1943),

Kerem (Adnan Saygun'un operası için libretto, 1953),

Güzel Helena (1954), Oğuzata (1955),

Köroğlu (Adnan Saygun'un operası için libretto, 1971)

3.1.1.4 Libretto :

BİRİNCİ PERDE-BİRİNCİ SAHNE

Kızlar

Aslı Han Aslı Han

Yüzü gül kaşı keman

Güzeller güzeli sana derler

Aslı Han Aslı Han

Gül parmağında kınan

Yüzünde püskürme benler

Aslı Han Aslı Han

Bastı on yediye yaşın

Güzeller içinde yok eşin

Vurulur seni görenler

Aslı

Kızlar kızlar güzel kızlar

Cihanlara* bedel kızlar

Açmış güller bahar demi

Dallarda mı gönülde mi

Methettiniz elverme mi

Sırma** çevrem tel tel kızlar

Cihanlara bedel kızlar

Kızlardan Biri

Aslı Han bizden gizleme

İşlediğin çevre kime

* Cihan: Evren, alem, dünya.

** Sırma: Altın yaldızlı veya yaldızsız ince gümüş tel.

Kızlar

Hey Aslı Han Aslı Han
Söyle bize sevdiğini
Bütün yiğitler izinde
Aslı Han Aslı Han
Gülbaharda aşka düşer
Güzeller on yedisinde

Aslı

Bilir miyim kızlar kimi
Gönül verip sevdiğimi
Saçlarım kimin dizinde

Kızlar

Avcılar yaklaşır
Avcılar yaklaşır
Su başına su başına

Kerem

Güz olunca yaz gelince
Beş ayları tez gelince
Yiğit gönlü bir hoş olur
Kucağına kız gelince
Bir sırlı bir ayna mı bu su
Ağaç o ağaç o su o su
Bu güller o çiçekler
Kuş o kuş öten dalda
Kimdir gülen bana şimdi
Havuzdaki şu hayalde
Yıllar önce bir akşamdı
Bu bağa gelmişim yine
Yorgun uzandım çimene
Ağaç yarıldı düşümde
Yıldız yıldız uzak mavi
Gökler açıldı içimde
Sesler duydum uzaklardan
Işık yağdı yapraklardan
Bir hayal belirdi arada
Bir kız bir peri kızını mı
Bir top ışık mıydı neydi
Yaklaştı dile geldi su
Burca burca, damla damla
Güllere sindi kokusu
Yaklaştı baharmış gibi
Beyaz kuğularmış gibi
Ağaç o ağaç o su o su

Bu güller o çiçekler
Kuş o kuş öten dalda

Aslı

Değişti dal çiçek yaprak
Değişti güllerin kokusu
Hep göçtüler başka yere
Nur mu indi çiçeklere
Dallar ağaçlar uykuda
Gökler kat kat açılmada
Kimler göçtü o gelince

Kerem

Ölümüm dirimi bile mi
Gözü böyle güzel gören
Okla kılıçla öle mi
Sencileyin bir gül deren
Gördüm seni ezel* günü
Gönül verdim mah yüzüne
Adadım yoluna canı
Gönül verdim mah yüzüne
Sordum seni her geçenden
Çayırdan sudan çimenden
Elinden bade** içenden
Gönül verdim mah yüzüne
Güzel, sana kuldur Kerem
Yatam da dizinde ölem
Benim gülüm bağ-ı irem
Gönül verdim mah yüzüne

Aslı

Kerem mi, Han oğlu mu

Kerem

Senin kulun, Han'ın oğlu

Aslı

Balkıyor su gibi içim
Gerçeğe mi döndü düşüm
Dura mı gözümün yaşı
Fakat Kerem Han'ın oğlu
Ya ben Aslı bir kul kızı
Babam Han'dır anam sultan
Benim sultanım Alı Han
Sensin benim tenimde can
Vurgunum sana Han Aslı
Gördüm seni yıllar önce

* Ezel: Başlangıcı belli olmayan zaman.

** Bade: Şarap, içki.

Düşte kalbe ok değince
Tanıdım yüzün görünce
Vurgunum sana Han Aslı

Kızlar

Gezer salını salını
Gül dere yare Han Aslı
Sümbül reyhan * ardı önü
Gül derer yare Han Aslı
Varır yakına ırağa
Dokunur dala budağa
Zülfü ** değer al yanağa
Gül derer yare Han Aslı
Gezer salını salını
Gül dere yare Han Aslı
Sümbül reyhan ardı önü
Gül derer yare Han Aslı

Aslı

Yiğit Kerem'sin yok eşin

Kerem

Kerem ölümde yoldaşın

Aslı

Yaktı gönlümü ateşin
Ben bende değilim Kerem

Kerem

Güzelsin ceylan bakışlı

Aslı

Ersin kahraman duruşlu

Kerem

Gözlerin elvan *** nakışlı
Sevginle sarhoşum Aslı

Aslı

Yüzün aydın başın ulu
Aşkınla bir hoşum Kerem

Aslı

Buna yıl oldu başladım
Ak gül ile nakışladım

* Reyhan: Fesleğen.

** Zülûf: Şakaklardan sarkan saç lülesi.

*** Elvan: Türlü renklerden olan.

Çevreye gönlüm işledim
Yadigardır sevdiğime
Bürümcüğü * terin alsın
Gülleri yüzüne gülsün
Çevrem yadigarım olsun
Sen bahadır sevdiğime

Kızlar Korosu

Varır yakına ırağa
Dokunur dala budağa
Zülfü değer al yanağa
Gül derer yare Han Aslı
Gezer salını salını
Gül dere yare Han Aslı
Sümbül reyhan ardı önü
Gül derer yare Han Aslı

Aslı

Kerem!

BİRİNCİ PERDE- İKİNCİ SAHNE

Hanım Sultan

Başım bahtı ulu hakan
Canım yoluna armağan
Cümle kulların şad ** iken
Sayende mülk abad *** iken
Sebep ne ola bu hale
Çok kederli görünürsün

Hükümdar

Hatun kalbim yaşlı bugün

Hanım Sultan

Saklamazdın kaç senedir
Hiçbir işini sen benden

Hükümdar

Yine gizlim yoktur senden
Ama her vebal bendedir
Hakan dahi yurda esir
Kerem ne gezersin bunda
Aradığın Sultan mıdır
Sor yanan ten mi can mıdır
Yüce bahtım geldi dile

* Bürümcük: Ham ipekten dokunmuş ince kumaş.

** Şad: Sevimli, neşeli.

*** Abad: Açık saman renginde bir tür yazı kağıdı.

Düştü gönül bir güzele
Sultan dinle oğul ne der

Hanım Sultan

Kerem'im bunda ne söyler
Kime kaptırmış gönlünü

Kerem

Ah... Çoşar gönül çoşar yarı bulmuştur
Gerçeğe dönmüştür gördüğüm düşler
Gönül bucağında bahar olmuştur
Güneş dal ucuna goncalar işler
Sevdiğimdir goncalardan nazlıdır
Boyu selvi daldır gül benizlidir
Babası Vezir'dir adı Aslı'dır
Yüzünü gün okşar ay menevişler*

Hükümdar

Dediğin Vezir kızı mı
Yoktur benim rızam buna

Hanım Sultan

Ama yakarsın oğlunu
Kerem'edir bunda olan

Hükümdar

Ben bilirim nedir işim
Bilirim sen Aslı Han'ı
Layık görmezsin oğluna
Yapma ey Han bu mutlu iş
İlk görüşte sevmişler
Sevişip aşka düşmüşler
Bilirsin çok zaman önce
Biz seninle evlenince
Olmadı neslimiz kaç yıl
O zaman ben bilsen nasıl
Ağlar gezerdim dağ kaya

Dua ederdim Tanrı'ya
Günlerden bir gündü yine
Çıkmıştım bahar seyrine
Yanımda Vezir karısı
Onun da büyüktü yası
Evlat dilerdi Tanrı'dan
Biz o gün birlikte yayan

* Meneviş: Hare, ağaç tohumu.

Dolaşırken geze geze
Bir Pir * çıktı önümüze
Al bir elma verdi bize

Bir yarısını ben aldım
Yarısını ona böldüm
Ben dedim Kadınım bunda
Bir hikmet olsa sonunda
Sözleşelim gel beraber
Bir gün Tanrı eğer
Bir kız bir oğul verirse
Eş olsun bu oğul kıza
Sözleştik dualar ettik
Kızı oğlana yar ettik

Hükümdar

Ne büyük dert başa gelen
Razı olsa da gönül
Bu iş yine asan değil
Boş değil karşı geldiğim elbette var bir bildiğim
Bu kapıyı bize vezir kapadı
Vezir bugün hüküm giyecek
Peşindedir kol başlarım

Hanım Sultan

Hüküm mü?
Hüküm niye?
Suç ne imiş?

Hükümdar

Büyük suç işlemiş, değer gazaba
Tamah ** bürümüş gözünü
Yapar düşmanın sözünü
Satmış bu yurdu bir pula
Fakat Devlet sırrı satan
Verir başını armağan
Gayrı tedbir olmaz bunda
Kerem yansa da sonunda

Kerem

Kılıç yemiş vurulmuşum
Kala gibi sarılmışım
Çalarım taşlara
Tüter gönül ateşlere
Yanarım ağu içmişim
Etim kemikten saçmışım

* Pir: Yaşlı, koca ihtiyar.

** Tamah: Açgözlülük.

Unmaz derde düştü gönül

Hanım Sultan

Bilemem nolacak şimdi
Nidecek yavrucak şimdi
Batar mı kanlı yaşlara
Başın mı çalar taşlara
İnleşir mi kuşla gibi
Yanar mı ateşlere gibi

Hükümdar

Buymuş kader buymuş takdir
Ama elden gelen nedir
Yasa'dır buna hükmeden
Sızlasa da kalbim buna
Baş eğmem gerek yoluna
Karadır Kerem'in bahtı

Kapıcı

Hakanım gelen Subaşı

Hükümdar

Gelsin
Hani Vezir? Noldu? Söyle.

Subaşı

Hakan'ım bizi bağışla
Suçumuz büyük
Kaçtı Vezir gitti elden
Kodun mu namerdi* elden
Yoksa birlik miydin sen de
Hakan hilaf** olmaz bende
Kaçmış bundan yetemedik
Dağlar aştıkt tutamadık
Sınırı aşıp sır olmuş

Kerem

Ya benim Aslı'm Aslı Han?

Subaşı

Almış Aslı Han'ı bile
Göç etmiş yüz atlı ile

Hükümdar

Git söyle Divan kurulsun
Kesin karara varılsın

* Namert: Korkak, alçak, mert olmayan.

** Hilaf: Yanılmamak.

Cümle gelsinler saraya
Toplansınlar bir araya
Derde çare bulmak gerek

BİRİNCİ PERDE-ÜÇÜNCÜ SAHNE

Kerem'in Arkadaşları

Kerem diler gurbet ele çıkmayı
Çıkma Kerem yola, yamandır gurbet
Sen yürürsün dağlar kalır ardında
Yürür dağlar sen olursun derdinde
Yar hasreti dudağında virdinde
Çıkma Kerem yola yamandır gurbet

Kızlar

Kana yunar deli gönül işler
Ciğerinde yara birken binleşir
Bülbül çiler ak güller de allaşır
Yaman olur gurbet elin akşamı

Kızlardan Biri

Göçme yad ellere ananı koyup

Kızlardan Bir Grup

Can bülbülü figan^{*} eyler elinden

Kerem'in Arkadaşları

El oğludur kıyar cana neylersin
Orduların sürer öne neylersin
Bir başına sen cihana neylersin
Çıkma Kerem yola yamandır gurbet

Hep Beraber

Bahar olup gül-ü reyhan biten de
Deli gönül aşk oduna tütende
Yar saçların ak omzuna atanda
Yaman olur gurbet elin akşamı

Kerem

Geldim Yarın eşiğine
Bağ idi tarumar^{**} olmuş
Göz inanmaz gördüğüne
Güller figan eder olmuş
Söyle Kerem'e duru su
Cümlenin varı yoğu su

* Figan: Bağarak ağlamak , inlemek.

** Tarumar: Dağınık, karışık, perişan.

Dört mevsimin uğrağı su
Söyle Aslı Han'ım noldu
Söyle aşıklar şanı gül
Çiçeklerin sultanı gül
Ahu güzeller; kanı gül
Söyle Aslı'm nicelerde

Hanım Sultan

Yandı Kerem'im yandı
Gözleri kana boyandı
Bir oğulsun bu cihanda
Yakma anacığın oda
Ola mı bana can sensiz
Yaşıya mı anan sensiz
Sen giden anan kala mı

Kızlar

Kana yunar deli gönül işler
Ciğerinde yara birken binleşir
Bülbül çiler ak güller de allaşır
Yaman olur gurbet elin akşamı

Kızlardan Biri

Göçme yad ellere ananı koyup

Kızlardan Bir Grup

Can bülbülü figan eyler elinden

Kerem'in Arkadaşları

El oğludur kıyar cana neylersin
Orduların sürer öne neylersin
Bir başına sen cihana neylersin
Çıkma Kerem yola yamandır gurbet
Bahar olup gül-ü reyhan biten de
Deli gönül aşk oduna tütende
Yar saçların ak omzuna atanda
Yaman olur gurbet elin akşamı

İKİNCİ PERDE-BİRİNCİ SAHNE

Aslı'nın Sesi

Dost gurbet ellerde Aslı yadelde
Kerem Kerem diye ah eyler gezer
Düşte görür beni ben onu düşte
Aslı Aslı diye ah eyler gezer
Yarı göçtü sanır derdindedir yar

Dolanan zülfünün bendindedir yar
Habersiz kendinden kendindedir Yar
Aslı Aslı diye ah eyler gezer

Görünmeyen Koro

Ey ölümden aşktan gelenler
Aşk ateşinde yanıp tütenler

Aslı

Ben'im sevdiğim, gör beni

Kerem

Kalkamam uzat elini

Görünmeyen Koro

Ey ölümden aşktan gelenler
Aşk ateşinde yanıp tütenler

Aslı

Kerem
Yasla bağrına sar beni

Kerem

Uzanmaz kolum varamam

Aslı

Han Aslı'nım gel bana

Kerem

Gelemem yolum bul bana

Aslı

Elin ver kurbanım sana

Kerem

İrağım elim veremem

Aslı

Han Aslı'nım gel bana

Kerem

Gelemem ışığın ver bana

Aslı

Elin ver kurbanım sana

Kerem
İrağım elim veremem

Aslı
Kerem
Benim sevdiğim

Kerem
Kalkamam

Aslı
Sar beni

Kerem
Varamam

Aslı
Han Aslı'nım

Kerem
Gelemem

Aslı
Elin ver

Kerem
Veremem

Aslı
Benim sevdiğim

Kerem
Kalkamam

Aslı
Sar beni

Kerem
Varamam

Aslı
Han Aslı'nım

Kerem
Gelemem

Aslı
Elin ver

Kerem
Gelemem

İKİNCİ PERDE- İKİNCİ SAHNE

İhtiyar
Sükun, ölümsüz sükun
Ağu değil, şarap değil
En büyük sevgi
Bir umman* senin içindeki
Sonsuz bir yol Hakiykat'a
Bir alevsin ey Aşk
Sonsuz bir yol
Bir deniz senin içindeki
Sükun, ölümsüz sükun

Kerem
Gurbet, yıkılası gurbet
Acılardan acı

İhtiyar
Işık...

Kerem
Yollar yayladan yaylaya
Dertler sıladan sılaya

İhtiyar
Bir ışık akan içinden

Kerem
Gurbet elin bitmez göçü
Gurbet
Yıkılası gurbet

İhtiyar
Bir ışık akan içinden
Engine yol

Kerem
Ben bende bir sır, sen bir düğümsün
Sen benim düşte gördüğümsün

* Umman: Okyanus.

İhtiyar

Bir hayal Kerem de Aslı da
Kişi kendin bulmayınca

Kerem

Ben bende değilim Aslı'sız

İhtiyar

Kerem sen bir ulu şarsın*
Aslı sende Kerem sende
İç Aslı'yı bu Dolu'dan
Bir alevde gizlidir Yar

Kerem

Dolu deyip ne söylersin
Şarapta Aslı ne arar

İhtiyar

İç Aslı'yı bu Dolu'dan
Bir alevde gizlidir Yar

Kerem

Dolu deyip ne söylersin
Şarapta Aslı ne arar
Aslı
Aslı'm
Sevdiğim
Canımda canım
Acım sevincim
Vara bilsem katına
Bu ne?
Uçurum? Bu uçurum ne ?
Yer yarıldı
Gök kapandı
Dağ göçüyor
Karanlık
Çiğ gibi karanlık
Aşamam
Koşamam
İhtiyar
Ver Dolu'yu
Bir yudum
Bir içim
Tanrı'm

* Şar: Şehir.

İKİNCİ PERDE-ÜÇÜNCÜ SAHNE

Varamamışların Korosu

Sesimiz toprağa gömülü
Mezarda değil uçurumdayız
Arayan diri bizler ölü
Umuttan yoksunuz hastayız
Çırpınanlar bizden mutlu
Biz yaşamadan ölenler
Kurtuldu ışığa ulaşan
Toprağı yenen insanı aşan
Ömrünce geceyle savaşıyor
Güneşe ulaştı tasasız
Çırpınanlar bizden mutlu
Biz yaşamadan ölenler
Biz ölmeden gömülenler

Kerem

Ölüm günü gölgesine çökülür
Kavran göçer cümle yaran çekilir
Kökleridir bağrımıza çakılır
Selviler altında mezar taşları
Omuz verip dayanmışlar taş taş
Yer altından el açarlar güneşe
Ne konuşur kara gece baş başa
Selviler altında mezar taşları

Kervan

Bir kuş konar gül dalına
Öter garipçe garipçe
Yanar Kerem Aslı Han'a
Tüter garipçe garipçe
Göynür* içi, yanar bağı
Tüter garipçe garipçe
Kana banar ellerini
Tanrı bilir hallerini
Gurbet elin yollarını
Gider garipçe garipçe
Yanar Aslı'm gitti diye
Tüter garipçe garipçe

Kerem

Neler çektin kahpe felek yüzünden
Kafa sen de ağlar mıydın ben gibi

* Göynük: Acısı olan, elemli.

Gezer gurbet elde yar'ın izinden
Yürekleri dağlar mıydım ben gibi
Ok mu deldi bağrın temreni kanlı
Yar mı aldı canın gerdanı benli
Kafa söyle sen de başı dumanlı
Ulu ulu dağlar mıydım ben gibi

Bir Yolcu

Bir yar gezer karşı belde
Altın sağrak tutar elde
Kerem gezer Aslı der de
Aslı burada Kerem nerde

Kervan Korosu

Giymiş firkatın * yasını
Arar Aslı'nın izini
Yücelerde kuzusunu
Güder garipçe garipçe
Gurbet elin yollarını
Gider garipçe garipçe
Katı taşa çalmış başı
Yadlara kaptırmış eşi
Akar damla damla yaşı
Biter garipçe garipçe
Konar yadlar bahçesine
Öter garipçe garipçe

Bir Yolcu

Şu karşıda Dost'un şehri
Ala yanar selvileri
Han Aslı'nın gurbet yeri
Aslı burada Kerem nerde

Kervan

Keremdir dertli başına
Zehir akıtmış aşına
Kanını gözü yaşına
Katar garipçe garipçe

Bir Yolcu

Hay yehay
Hay yehay

Kervan

Yanar garipçe
Göynür içi

* Fikriyat: Düşünce.

Tüter garip

Bir Yolcu

Hay yehay

Hay yehay

ÜÇÜNCÜ PERDE- BİRİNCİ SAHNE

Koro

Hay hayda hayda

Hayda hay hayda

Bahar bahar bahar

Çiçekler

Dallar

Güzeller

Hey dostlar

Bugün bahar

Bayram bugün

Erkekler

Kokular sürün de çık

Som aya bürün de çık

Beyaz gerdanın açık

Doğ yoluna yoluna

Gözleri duru güzel

Salınıp yürü güzel

Beni çek sürü güzel

Kendi güzel iline

Ah benim olası kız

Gönlümün sılası kız

Yüzü ay damlası kız

Canım kurban yoluna

Kızlar

Ay suya gül işlemiş

Şahnişin* gümüşlemiş

Düşmüş menevişlemiş

Gül dalına dalına

Ay doğar günü gizler

Ceylan ceylanı izler

Yiğitim av peşinde

Kızlar yolunu gözler

Münadi

Hükümdar

* Şahniş: Odanın bir bölümü.

Halk
Hükümdar

Hükümdar
Selamlar, selam dostlara
Selam aşıklara
Selamlar
Yeniler katılmış araya
Umarım çözülür bugün bilmece
Toplandınız günler geçti
Aşıklar geldi yadlardan
Soru soruldu cevap erişmez
Güne dönüldü ışık ulaşmaz
Hala çıkmadı sırrı çözen
Bir bilmece deyip geçmen
Yücelir bilgiye erişen
Yürür yorulmaz arayan
Bulur bulmayı dileyen
Aşıklar özleyin, özenin
Olacak muradı çözenin
Dileği gelecek yerine

1.Aşık
Duru su duru su dediğin
Gizlenen canın uykusu
Biz kavgada can hayrette
İnsanın içi duru su
Hayal düşte değil dışta gördüğün
Ayağınla varıp yüzün sürdüğün
Ektiğin, biçtiğin, derdiğin
Ne varsa geçende zaman içinde
Ala elmayı bölen sensin
Benim elmamın yarısı
Bir ayrım da yalan dünya
Bütün Tanrı'nın kapısı

Halk
Nasıl?
Güzel
Nasıl?
Bilmem nasıl
Güzel
Hayır
Ne dedin
Nasıl
Güzel mi dedin

Olmadı, bulmadı, varmadı
Bilemedi, çözemedi, bulamadı
Ya ne dedi
Şunu dedi, bunu dedi
O da sırra varamadı
Hayır
Şunu dedi bilemedi
Bunu dedi bulamadı
Bilemedi, çözemedi, bulamadı, eremedi
Yapamadı, edemedi, bilemedi, bulamadı
Şunu dedi, bunu dedi
O da sırra varamadı
Hayır

2.Aşık

Havuzda su ayna olur ağaca
Gümüştür ışıldar, derindir susar
Bütün elma yarım suya düşünce
Kişi eksik doğar bütünü arar
Ne ki yaratıldı hayal edilmiş
Gerçeği hayalden kurtulan bilmiş
Dost deyip yar deyip deşme derdimi
Kim ki yoğu bilmiş varlığı bulmuş

3.Aşık

Yarin yüzü güleç süzgün gözleri
Bakışınca başım dönesi gelir
Sabah çağı duru suya dökülmüş
Gönül içip içip kanası gelir
İnip kanadını yunası gelir
Elma dedin iki yarım
Biriciktir benim yarım
Sen iki de ben bir derim
Güzel yarım hey

Halk

Nasıl
Hayır
Bilmem nasıl
Güzel
Nasıl güzel
Ne dedin
Güzel mi dedin
Olmadı, bulmadı, varmadı
Bilemedi, çözemedi, bulamadı
Ya ne dedi
Şunu dedi, bunu dedi
O da sırra varamadı

Hayır
Şunu dedi bilemedi
Bunu dedi bulamadı
Bilemedi, çözümedi, bulamadı, eremedi
Yapamadı, edemedi, bilemedi, bulamadı
Şunu dedi, bunu dedi
O da sırra varamadı
Hayır

Hükümdar
Hepiniz güzeli dediniz
Saz elde şakıyış akıyı
Ama doruğa erişen olmaz
Yok mu bahtını deniyecek
Elini saza değecek?

Kerem
Söyle Garib'e duru su
Canın bağı görünmez bağı su
Cümlenin varı yoğu su
Ezel ebedin çağı su
Aşk erinin otağı su
Susarsın dilin söylemez
Çoşarsın aman eylemez
Akar yakın irak demez
Yıkarsın ferman dinlemez
Aşk göçünün durağı su
Er yiğitin uğrağı su
Tutanda Yar'in elini
Sende gördüm hayalini
Dolandım yandım yıkıldım
Gurbette yittim yanında buldum
Sensin diyen aşk dilini
Canın görünmez bağı su
Yüce Dost'un otağı su
Felektir böler ikiye
Kişi bağı şerha şerha
Yürektir, sen elma deme
Arar kişi, bulma deme
Dolanır Yar'i bulmaya
Aranır Dost'u bilmeye

Hükümdar
Aferin eyleriz Aşık, sözüne
Cuşa* geldik gönülcüğün hoş olsun
Aldın bizi yücelere sürdün

* Cuş: Coşkunluk.

Elinde saz önümüzce yürüdün
Söyle kimsin ne dilersin
Vurmuş Hak aydını nurlu yüzüne

Kerem

Bir garibim yüz tutmuşum dildara
Dediler Han Aslı'm burada yıllardır
Şu çevre yadigar verilsin Yare

Vezir

Kerem'sin tanıdım yüzünü
Yıllardır gözleriz izini
Bilirsin sürüldüm yurdumdan bühtanla
Açıktı aramız baban Hakan'la
Yadlara inandı bana kanmadı
Yıllarca gurbette adım anmadı
Dileğim bulmaktı arasını
Gördüğün Han'la Hakan babanın
O bunu ihanet sandı kendine
Ama düzeldi aramız onunla
Karar verildi düğüne
Seni ararız Kerem yıllardır
Aşıklar toplarız yedi bahardır
Sevdiğin burada yolunu gözler
Han Aslı yanımda Kerem'e Yar'dır
Hakan
İki yarım elma bir olur bugün

Hükümdar

Şükürler olsun Tanrı'ya
Buluşur gayrı aşıklar
Haber edilsin Hakan dostuma
Kerem, ünlü yiğit, Aslı ona Yar
Ben yaparım bu düğünü
Saki** Şerbet
Şerbetler sunulsun
Dostlara
Aşıklara

Halk

Hay hayda hayda
Hayda hay hayda
Bahar bahar bahar
Çiçekler
Dallar
Güzeller

** Saki: İçkili toplantılarda içki dağıtan kimse.

İhtiyar

Ulu Hakan bana izin
Bendim aşıkın sırdaşı
Yedi yıl gurbet yoldaşı
Kerem eyle ben sunayım
Bu Dolu'daki ateşi
İş Kerem kırpma gözünü
Sükun,
Ölümsüz sükun

İKİNCİ SAHNE

Sükun Korosu

Sükun
Ölümsüz sükun
Sabah
Sessiz
Sonsuz
Bir sabah çağı
Neş'e
Derin
Derinden
En derinden

Aslı'nın Sesi

Sabah
Sessiz
Sonsuz

Kerem

Ey Aşk
Ey Işık

Huzur ve Aşk Korosu

Bir alevsin ey Aşk

Aslı'nın Sesi

Gel
Sükun
Sabah
Neşe
Ey Aşk
Ey Işık

Huzur ve Aşk Korosu ve Sükun Korosu

Bir alevsiz ey Aşk
Neşe

Derin
Derinden
En derinden

İki Koro Beraber

Ey Varış
Ey Varış
Uyanış
Aydınlık
Ey Varış
Ey Varış
Sessizlik
Uyanış
Aydınlık
Yaratan Sen'sin
Kaynak Sen
Sabah çağları başlayınca

Hakiki Aşkın Sesi

Gel
Gel
Seher çağlarında Sağrak elde
Enginden ötelere eğilen
Bir altın Sağrakta gizli Ateş
Gel

Koro

Ey Varış

Hakiki Aşkın Sesi

Gel
Gel
Seher çağlarında Sağrak elde
Enginden ötelere eğilen
Bir altın Sağrakta gizli Ateş
Gel

Koro

Güneşli kanadların geçişi içimizden
Bir sabah çağında doğmuşuz biz denizden
Su içişi ışık çeşmelerinden gönlümüzün
Serhoşuz bitmiyen neşelerinden o Gündüzün
Ey Varış, ey Varış
Kanat Sende, Hayat Sende
Ey Varış, ey Varış
Kanat Sende, Hayat Sende
Ateşten Işığa
Yanıştan Aydınlığa

Irağa
Huzur Sende, Baht Sende
Aşka düştü gören yüzünü
Kanat Sende Taht Sende
Huzur Sende Baht Sende
Yakın Sende Yad Sende
Hayat Sende
Ey Aşk
Ey Huzur
Sükun

3.3.1.5 Konu

1.Perde 1.Sahne: Bir ağacın altında toplanan kızlar içlerinde en güzelleri Aslı Han'ı öven bir türkü söylemektedirler. Vezir kızı Aslı Han bir çevre işlemektedir. Ona çevreyi kime işlediğini sorarlar. Aslı Han kime gönül verip sevdiğini henüz bilmemektedir. Kızlar koşup onu halaya kaldırırlar, dans sona ererken uzaktan avcılarının sesi yankılanır, hepsi kaçışırken gençlerden biri suya doğru ilerler. Aslı unuttuğu çevresini almak için döner, avcının yaklaşması üzerine bir ağacın arkasına saklanır. Delikanlı neşeli bir türküyle koşup suya eğilince orada kızın güzel aksini görür, bir monologla hayranlığını bildirir, aşık olmuştur. Her iki genç birbirlerine yaklaşıp sevgilerini belirten bir düete koyulurlar. Delikanlı adını söyler; kendisi Hanoğlu Kerem'dir. Kız bu adı işitince irkilir. Kerem aşk dolu sözlerle devam ederken kızlar korusu duyulur, iki genç birbirini övmekte, koro uzaklaşmaktadır. Her ikisi de isimlerini çağırarak sahneden ayrılırlar.

1.Perde 2.Sahne : Hakan ve Hanım Sultan odada yalnızdır. Hakan durmadan gezinmekte, canı sıkılmış görünmektedir. İçeri Kerem girer, babası ve annesi onu gurur ve sevgiyle seyrederek. Delikanlı bir saz kaparak aşkını anlatmaya koyulur; Vezir kızı Aslı sevdiğidir. Adı işiten Hakan, bu evlenmeye razı olmadığını bildirir. Hanım Sultan araya girerek onu yumuşatmaya çalışmaktadır. Kocasına, gençliğine ait hikayeyi anlatır; vezirin karısıyla bir gün gezerken karşlarına bir ihtiyar çıkmış, bir elma uzatmış, kadınlar ikiye bölerek yarımşar elmayı yemişler ve bir erkek bir kız çocukları olursa birbirleriyle evlendirmeye ahdetmişlerdir. İşte onlar büyümüş, birbirlerini bulmuşlardır. Fakat Hakan Vezirin vatanına ihanet ettiğinden bahsetmekte, yakalatmak için emir verdiğini söylemektedir. Kerem mahvolmuştur,

üçü de acıyla kalırlar. Bu sırada subaşı girerek vezirin, kızı Aslı Han' la göç etmiş olduğunu, yakalayamadıklarını bildirir.

1.Perde 3.Sahne : Arkadaşları gurbete çıkmak üzere olan Kerem'i uğurlamaya gelmişlerdir. Kız ve erkek korusu onu amacından vazgeçirmeye çalışmakta, gurbetin acılığından bahsetmektedir.

“ Bahar olup gül-ü reyhan bitende
Deli gönül aşk oduna tütende
Yar saçların ak omzuna atanda
Yaman olur gurbet elin akşamı”

Kerem kıza rastladığı havuza bakmakta, ondan Aslı Han'ı sormaktadır. Hanım Sultanı oğlunun gidişi bitirmiştir. Kız ve erkek korusu sürüp giderken delikanlı annesine veda eder, arkadaşlarından birinin getirdiği sazı alır, öpüp başına koyar ve kaybolur.

2. Perde 1.Sahne : Gece, dağ başında bir çeşmenin dibinde Hanoğlu Kerem uyumakta, rüya görmektedir. Rüyasında Aslı'nın sesi yankılanmakta, aşkını anlatmakta, söyledikleri, görünmeyen bir koroda inleyiş şeklinde sürmektedir:

“Ey ölümden, aşktan gelenler
Aşk ateşinde yanıp tütenler”

Aslı'nın hayali yaklaşmış, Kerem'i çağırmakta, Kerem kızın çağırışına gidememektedir. Sahnede hayaller belirir, Aslı'yı sararlar, kız kaybolur gider. Kerem uyanır, sabah olmakta, uzaktan bir çobanın kavalı duyulmaktadır.

2. Perde 2.Sahne : Kerem bir rahle üzerine eğilmiş görülmektedir. Kerem'in bir çeşit iç sesini temsil eden ihtiyar görünür ve ölümsüz sükundan bahseder, elindeki badeyi içmek üzere Kerem'e sunar, yarin bu alevde gizli olduğunu söyler. Kerem yarin şarapta ne aradığını sorar ve inanmaz ihtiyarın eline vurur. Kadeh düşmüş kırılmış, ihtiyar kaybolmuş, oda kararmıştır. Kerem Aslı'nın hayaliyle konuşmaya, ona varmaya çalışmaktadır. Birden önünde bir uçurum açılmış gibi kalır, ihtiyardan içmek için kadehi isterken perde iner.

2. Perde 3.Sahne : Ay ışığı mezar taşları üzerine yansımaktadır. Derinden varamamışların korusu duyulur. Kerem yavaş yavaş uyanır, son derece acılı olduğu her halinden anlaşılmaktadır. Uzaktan bir kervan gözüktür, yaklaşır, sonra ağır ağır uzaklaşmaya başlar. Kervandaki yolcunun türküsünden Kerem'in, Aslı'nın diyarına vardığı, çilesinin sona ermek üzere olduğu anlaşılmaktadır. Kerem yerden bir kafatası alarak derdini ona anlatmaya koyulur. Kervandan koro halinde gelen sesler çilenin dolduğunu bir daha hatırlatır, kaybolmaya başlar. Tek tük kelimeler ve yolcunun sesi çok uzaklardan yankılanır.

3.Perde 1.Sahne : Halk hükümdar sarayının bahçesinde, çimenliklere oturmuş, konuşmakta, şakalaşmaktadır. Ön tarafta bazı saz aşıkları görülmekte, kimisi ayakta durmakta, kimisi oturmaktadır. Kızlar ve oğlanlar karşılıklı koro halinde birbirlerini övmeye başlarlar. Bu sırada bir münadi hükümdarın geldiğini haber verir, herkes saygıyla selama durur. Hükümdar hepsini selamlar, aşıklara doğru yürüyerek bulmacayı çözebilenin her muradının olacağını bildirir. Tekrar yerine çıkarak oturur, aşıklar sazlarına düzen verirler, aşık peşrevini çalarlar, aşıklardan bir genç bulmacayı çözmek için türküsüne başlar.

“Duru su duru su dediğin
Gizlenen canın uykusu
Biz kavgada can hayrette
İnsanın içi duru su
Hayal düşte değil dışta gördüğün
Ayağınla varıp yüzün sürdüğün
Ektiğin, biçtiğin, derdiğin
Ne varsa geçen zaman içinde
Al elmayı bölen sensin
Benim elmanın yarısı
Bir yarım da yalan dünya
Bütün Tanrı'nın kapısı”

Halk arasından sesler yükselir, kimi beğenmiş, kimi de çözümleyemediğine inanmıştır. İkinci aşık söze başlar:

“Ne ki yaratıldı hayal edilmiş
Gerçeği hayalden kurtaran bilmiş
Dost deyip yar deyipdeşme derdimi
Kim ki yoğu bilmiş varlığı bulmuş”

Aşıklardan biri diğerlerine işaret eder, hep beraber ikinci aşığın nağmesini alaylı bir şekilde çalmaya koyulurlar. Sıra üçüncü aşığa gelir. Halk tartışmaya başlamıştır. Hükümdar söz alarak bulmacanın yine çözülemediğini söyler ve başka bir aşık varsa çağırır. Bu sırada pejmürde kıyafetiyle Kerem gözüdür, türküsünü söylemeye başlar ve sonunu;

“Felektir böler ikiye
Kişi bağı şerha şerha
Yürektir sen elma deme
Tanrı eli, bölme deme
Arar kişi, bulma deme
Dolanır yar’i bulmaya
Aranır dostu bilmeye”

diyerek bağlar. Herkes susmuştur. Hükümdar onu överek dileğini sorar, delikanlının dileği Aslı’dır. İlerleyerek çevresini uzatır. Kerem’in sözlerini hayretle dinleyen Hükümdar çevreyi alır ve sahneye beraber geldikleri misafirine bakar. Bu sırada misafir de ayağa kalkmış, gözleri Kerem’de ağır ağır merdivenleri iner. Bu Aslı’nın babası Vezir’dir. Kerem’e yaklaşır ve heyecanla sarılır. Bu sırada elinde aşk kadehiyle ihtiyar gelir, Kerem dalgın durmaktadır, kadehi alır ve nihayet doluyu içer ve aşka kavuşur.

3.3.1.6 Kişiler

Erkekler :

Kerem: Tenor

Hakan: Bas

Subaşı: Bariton

İhtiyar: Bas

Yolcu: Tenor

2.Hükümdar: Bariton

Vezir: Bas

1.Aşık: Tenor

2.Aşık: Bariton

3.Aşık: Tenor

Kadınlar :

Aslı: Soprano

Hanım Sultan: Mezzo soprano

Figüranlar :

Kapıcı

3.3.1.7 Dekor

1.Perde:1. Sahne : Sahne ağaçlıklıdır. Tepe üstünde bir mesire. Sağ ön planda bir havuz, arkasında merdivenler ve geri planda tepeler.

2. Sahne : Sarayda bir oda.

3. Sahne : Birinci sahnenin aynısı.

2.Perde:1. Sahne : Gece. Dağbaşı. Çeşme önünde bir yalak, yanında bir söğüt.

2. Sahne : Eski bir mederese odası.

3. Sahne : Gece. Bir mezarlık.

3.Perde:1. Sahne : Bir başkadiyar hükümdarının bahçesi.

2. Sahne : Boşluklara uzanan Vuslat Yolu

3.3.1.8 Opera' nın İlk Sahnelenişi : 1 Perde: 2 Nisan 1948 Ankara Devlet Tiyatrosu'nun açılışı münasebetiyle; tamamı 22 Mart 1953 Ankara Saygun İdaresinde

3.3.1.9 Temsilleri

1953 Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası – Şehir Tiyatrosu

1990 – 1991 İstanbul Devlet Opera ve Balesi Sezonu festival programı

3.3.1.10 Görev Alan Sanatçılar

22 Mart 1953

Kerem: Aydın Gün / Nihat Kızıltan

Aslı: Belkıs Aran / Ayhan Aydan / Leyla Gencer

Hanım Sultan: Necdet Demir / Neriman Esi

Hakan: Hilmi Girginkoç / Selim Ünokur

Subaşı: Rıfkı Ar / Nevzat Karatekin

İhtiyar: Ayhan Baran / Hilmi Girginkoç
Yolcu: Nevzar Gıdamlı / Süleyman Güler
2. Hükümdar: Ayhan Baran / Ali Köpük
Vezir: Muammer Esi / Selim Ünokur
1. Aşık: Nevzat Çıdamlı / Umur Pars
2. Aşık: Rıfkı Ar / Nevzat Karatekin
3. Aşık: Azmi Örses / Esat Tamer / Nuri Turkan
Bale: Miss Lorna Mossfard
Mr. Robert Lunnon
Ömer Sezer / Tenasüp Onat
Kaya İlhan / Güzin Kahn
Fazel Esmen



FOTOĞRAF 11. KEREM
BROŞÜR KAPAĞI 1953

11 Mayıs 1990

Kerem: Erol Uras / Lutfiyar İmanov
Aslı: Ruhsar Öcal / Gülderen Onbaşıoğlu
Hanım Sultan: Jaklin Çarkçı / Işın Günyer / Nilgün Arda
Hakan: Suat Arıkan / Kenan Doğaşan
Subaşı: Kenan Doğaşan / Ali İhsan Onat
İhtiyar: Devlet Sanatçısı Ayhan Baran / Necat Pınazoğlu
Yolcu: Yiğit Toksöz / Mehmet Ortaç
2. Hükümdar: Cahit Şaher / Sevan Şencan
1. Aşık: Ali Aybar / Kurtuluş Demirperçin
2. Aşık: Bülent Atak / Kevarz Tatiyan
3. Aşık: Hüseyin Likos
1. Haberci: Atilla Tıknaç
2. Haberci: Mustafa Kartal
Koro Solistleri: Bisan Yorulmaz (Soprano)
Ali Aybar (Tenor)
Tanju Albayrak (Alto)
Mustafa Kartal (Bariton)

3.3.1.12 Metnin Bulunduğu Kitaphklar

-İstanbul Kùltür Sanat Vakfı Arşivi-İstanbul

-Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Fakùltesi Müzik Bilimleri Bölümü

Onansay Belgeliği-İzmir

-Ahmed Adnan Saygun Müzik, Eğitim ve Araştırma Merkezi- Ankara

3.3.2 ORTAM ÇÖZÜMLEMESİ

3.3.2.1 Operanın Türü

Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği Kerem Operası büyük opera türünde yazılmış ilk Türk operasıdır. Ayrıca lirik mistik* dramdır. Kerem; Faust gibi, Oedinus gibi, Şirin'in Ferhat'ı, Juliet'in Romeo'su gibi kadere baş kaldıran trajik bir tip olarak ele alınmıştır. *“Kader ile savaşta en güçlü dayanağı sevgidir Kerem'in. Çağlar boyunca Eflatun'dan beri, Tanrı katına ulaşması ancak sevgi yolu ile mümkün olacağı inancı birbirini izledi. Türk İslam düşünürleri de varlıkla Allah ilişkisi, O'na kavuşma, O'nda yok olma istek ve ideallerini sevgi yolu ile gerçekleştirilebileceğine inanmışlardır. Kerem de bu tasavvuf** felsefesinin ürünüdür.”* 73

“Tasavvuf, varlıkla insan arasında ilişki kurulabileceği fikrine dayanan bir inançtır. Eflatun'dan beri Tanrı katına ulaşmanın ancak sevgi yoluyla mümkün olacağına inananlar çağlar boyunca birbirini izledi.” Doğu mistisizminde Sufilik, Yahudilikte kabala***, Hristiyanlıkta teosofi****, Müslümanlıkta tasavvuf inancı birbirinden çok uzak olmayan örneklerdir.

Saygun'un tasavvuf felsefesine dayandırarak yarattığı *“Kerem operasının izleyicilerin alıştığı opera türünden çok uzak olduğu inancındadır. Çünkü eserin kahramanları ne veremden ölür, ne kaleden atlayıp intihar eder, ne sevdiği kadını hançerler ne de kılıcını bir sallayışta üç kişiyi öldüren kahramanlara verir. Saygun'un Kerem'i ne eğlendiricidir, ne de sanatsal değerleri geri planda tutup dinleyicinin içgüdülerine ve duygusallığına avuç açarak ucuz kestirme yollara sapar.”*

* Lirik Mistik: Genellikle kişisel duyguları dile getiren, coşkun ilhamla dolu, gizemli, üzüntülü olayları da kapsayan bir tür.

** Tasavvuf: İslam inancına göre ruhu bütün kötü huylardan temizleyip, hakiki bilgiye ulaşma yolu.

73 Aydın Gün'ün Kerem Operası üzerine düşünceleri, 1991.

*** Kabala: Yahudilerde yazılı olarak konulmuş tanrı kanunlarının yanında, ağızdan ağza geçen din kuralları.

**** Teosofi: Tanrının bilgeliğine ulaşma yolu.

Kerem operasının en önemli özelliklerinden biri de folklorik, müziksel ve sözsel değerlerin kullanılması yönünden büyük bir ustalık taşır. Folklor ne bir model ne de içinden alıntılar yapılacak bir dağardır. Kerem operasında her folklorik ve geleneksel öge, evrensel öge, evrensel müziğin kuram ve kurallarına göre büyük bir ustalık ve coşkuyla işlenip yeniden yaratılmıştır. Yaşayan gelenek; her devirde yenilenebilendir. Yenileme yeteneğini kaybeden toplumların, ne geleneksel sanatı, ne de folkloru kalır. Kerem operasının her ölçüsünde ulusal değerlerin üzerinde ne büyük bir coşku ve heyecanla çalışıldığını görürüz; ünlü Alman filozof Nietzsche, *“Güzellik bir rastlantı değildir, istenen, uğruna ter dökülen bilgi, yetenek ve bilinçle yaratılan bir değerdir güzellik...”*

3.3.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri

Türk müzik ortamında Özsoy müzikli sahne eserini, ilk Türk operası olarak sayma eğilimi varsa da, hem bestecisi Saygun’un açıklamaları, hem de yapıtın nitelikleri açısından, bir opera olarak nitelendirilemeyeceği açıktır. Saygun da ilk Türk operası yerine, “Türk operasının temeline konan bir harç” olarak nitelendirmiştir. Kerem operası ise, “Durchkomponierte-symphonisch dramatische Grossform” bütün olarak “senfonik formda bestelenmiş dramatik eser” olarak adlandırılan opera formudur. Bu haliyle ilk ulusal opera olma niteliğini de taşımaktadır. Birbirini takip eden bağımsız müziksel gösterilerin arka arkaya getirilmiş örneklerinden değildir. Müzikal devinim baştan sona sürekliliğini ve bütünlüğünü korumaktadır.

Saygun, Yunus Emre’nin başarısından sonra “mistik” düşüncesini Kerem’de de sürdürmüştü. O yıl Ankara Devlet Operası’nın açılışı yapılmıştır. Saygun, mimar Bonatz’ın bir sergi evinden dönüştürdüğü opera binasının açılış törenine eserin birinci perdesini yazıp yetiştirmişti. Bu ilk Opera’nın açılışında izleyiciye sunulur. Aslı rolünü Ayhan Anlar, Kerem rolünü ise Aydın Gün canlandırır.

Saygun bu temsilden sonra operanın tamamını ancak 4 yıl sonra bitirebilmişti. Besteci 1948 ile 1952 yılları arasında Kerem ile Aslı’dan esinlenerek

hazırlanmış libretto üzerindeki çalışmalarını sürdürdü. Bu üç perdelik lirik bir dramdı. Yunus Emre'den sonra, bu konu üzerinde düşünmeye başlamıştı. Yakın dostu Selahattin Batu ile bir sohbet sırasında konunun onun da ilgisini çektiğini, hatta Kerem ile Aslı isimli bir piyes de yazdığını öğrenince metni okur ve Batu'nun konuya kendisi gibi bakmadığını anlar. Batu, halk arasındaki hikayeye sadık kalmıştır. Saygun ise kendi anlayışını Batu'ya anlatır ve Batu bu yönde bir libretto yazmaya başlar. Saygun'un eserinin adı sadece “ Kerem”dir. Besteci, “ Bana göre Kerem, Yunus Emre dramının sahne için düzenlenmiş bir şekli idi.” demektedir. Dikenli, çileli yollardan ağır ağır “ gerçek aşk” a yönelmenin hikayesi. Burada dikkat edilmesi gereken konu, Kerem ile Aslı'da kadın ile erkek arasındaki ulaşılması zor bir aşk iken, Saygun'un bunu Yunus Emre'deki ilahi aşk'a çevirmesidir. Burada dünyevi aşk yerine Kerem yine ilahi bir aşkı aramak için çileli bir yol izleyecektir. Mahmud Ragıp Gazimihal de bunu vurgulamaktadır: “*Kerem mutlak gerçeğe varmak isteyen, bu arada düşüp kalkmaları, sendelemeleriyle çilesini doldurmak ve nihayet fani olan her şeyden yıkanmak ve kurtulmak için gerçek aşkın dolusunu içmek zorunda olan insanı temsil eder*⁷⁴.” Kerem Yunus Emre'nin devamı gibidir.

Saygun çalışmalara başladıktan sonra esere uzun süre el sürmez. Ta ki 1948 yılına kadar...Ancak Kerem'in sahnelenmesinde, İsmet Paşa'nın Yunus Emre için verdiği desteği bu kez dönemin Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri'den alacaktır Saygun.

“1950, Halk Partisi kaybetmişti. Ve tabii Halkevi çalışmaları durdu. Üzgündüm. Yeni iktidar sanki ilk önemli işlermiş gibi Ezan'ı Arapça'ya çevirmek, Köy Enstitüleri'ni kapatmak gibi işler yapıyordu. O günlerin birinde Maarif Bakanlığı Müsteşarı dostum, Reşat Tardu telefon etti. “ Bakan Tevfik Bey seninle görüşmek istiyor.” dedi. Tevfik Bey beni büyük bir nezaketle karşıladı. Çok iltifatlı sözler söyledi. “Sizden Devlet Konservatuarı Müdürlüğü'nü kabul etmenizi rica edeceğim.” dedi. O sıralarda konservatuarın başında Ulvi Cemal Erkin vardı. “Teşekkür ederim ama çalışmalarımı aksatır. İdareciliğe vakit ayıramam. Beni mazur görünüz .”cevabını verdim. Israrlarının cevabımı değiştirmeyeceğini anlayınca “Belki de bizimle iş birliği yapmak istemiyorsunuz.” dedi. “Bana teklif ettiğiniz işin siyasal kanaatle ne ilgisi var?” deyince rahatlamış göründü. “ Öyleyse bize iki isim verin.” dedi. Fuat Türkay ve Mithat Fenmen isimlerini verdim. Önce Mithat Fenmen sonra Fuat Türkay bu göreve getirildi.”

⁷⁴ Mahmut Ragıp Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957, s.65.

Tevfik İleri Saygun'a olan ilgisini Kerem'in sahneye konmasını sağlamakta da göstermişti. Pek çok kez provalara gelerek çalışmalarını yakından izlemişti.

Kerem'in sahnelenmesinde orkestrayı Saygun idare eder. Aydın Gün sahneye koyup Kerem rolünü üstlenir. Saygun, *"Ben Kerem'i 8 tablo olarak düzenlemiştim. Fakat dekorların ağırlığı yüzünden tablo değişimleri 8-10 dakikaya çıkınca, benim üç perdelik eserim sekiz perdelik gibi oynandı. Yine de alaka büyüktü. Üst üste on sekiz temsil verildi."* diyecektir.

Opera üç perdelik son haliyle 22 Mart 1953 gecesi izleyiciye sunulur. Yine de Aydın Gün yönetir ve Kerem rolünü üstlenir. Eserin Aslı rolünde ise değişmeli olarak Leyla Gencer, Ayhan Aydan, Belkıs Aran yer alır. (EK 16)

Kerem bütünüyle genel olarak iyi tepkiler almasına karşın, bu çok bilinen hikayenin konusunun değiştirilmiş oluşu bazı yazarların tepkisini çekmiştir:

Bunların başında da Can Yücel gelmektedir:⁷⁵

" Yani oraya gelen halk işlemeli urbaları seyredecek, ışıklarla oyalanacak, musikiye kulağı yatkınsa bir şeyler sezinlemeye çalışacak. Buna da bin şükür deyip paltosunu giyip gidecek. Ya mistik manaları anlayan, inanan o ermiş kişiler, bu işe inananlar. Adnan Bey zaten Kerem'i halk için değil, o ulu mistikler için yazmış. Ama bu kişiler önceden ermiş olduklarına göre onlara da bu operanın bir faydası yok."

Saygun ise buna yanıtı konudan çok müzikle verir: *" Kompozitör bir edebiyat tarihçisi veya folklor mütehassısı değildir ve öylesine çalışmaz. Kompozitör istediği gibi, duyduğu gibi yaratma hakkını haizdir; eserleri de ancak sanat ölçütleri mütalâa edilebilir."*

Saygun'a göre operadan herkes kendine bir sonuç çıkaracak, mistik boyutunu algılayamasa bile bir hikaye olarak görecektir. Konusu halkın içinden gelmesine karşın Kerem, Yunus Emre Oratoryosu gibi bir başarıyı yakalayamaz. Ancak operanın bir sahne yapıtı olarak Batı'da bile izlenirliği açısından XX. yüzyılda bazı

⁷⁵ Can Yücel, **Adnan Saygun ve Asılsız Aslı**, Son Havadis, İstanbul, 25 Nisan 1953

estetik sorunlar yaşadığı göz önüne alınırsa, Büyük Opera tarzındaki bir eseri, üstelik ağır mistik yapısıyla Türk izleyicisine kabul ettirmenin zorluğu da düşünülmelidir. Nitekim bu tür bir eserin ilk kez gerçekleştirilmesini öven eleştirmen Lütfü Ay eseri fazla uzun, cansız, mistik, konusunu ise bilinen hikayenin aksine ağır bulmuştu.

Kerem Operası'nın bir daha sahnelenmesi için 38 yıl beklenecektir! İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin Müdür ve Sanat Yönetmeni Mesut İktu, 1991 yılında İstanbul'da tekrara sahnelenmesini istediğinde, *“Bu lirik dramın bizi ulusallıktan evrenselliğe taşıyabileceğine inanıyoruz.”* diyecekti. Saygun, titiz kişiliği ile eseri Rus şef Feodor Gluşçenko'nun yönetmesini istemiş, Mesut İktu'nun çabalarıyla bu istek de yerine getirilmişti. 5 Mayıs 1991 Salı gecesi İstanbul prömiyeri yapılan eserde Kerem'i oynayan Erol Uras'ın gerçekte bağlama da çalması, sahnelemede ilginç bir avantaj da sağlamıştı. (EK 17)

3.3.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları

“Yılbaşı sonrası evde, hasta yatağındaydı. Sevenleri hep yanı başında. En büyük derdi çalışmamaktı. Aklı iki eserinde kalmıştı: İstanbul Devlet Operası'nca sahnelenecek olan “Kerem” operası ve bitirmediği son yaylı sazlar dördülü. Her ziyaretimde ana konu “Kerem” idi. “Hocam”, demiştim, “Niye bu denli zor bir yazıyı seçtiniz? Solistlerin de, koronun da, orkestranın da partileri çok zor. Gerçekleştirilmesi çok zor.” “Ben” diye yanıtlamıştı, “anlaşılacak için kolayı seçenlerden değilim. Eserlerim ister seslendirilsin, ister unutulsun; duygularım ve birikimim nasıl gerektiriyorsa öyle yazıyorum. Sonra, gerçek sevgi ve huzura zor'dan geçerek ulaşılır.” sözleriyle beni derinden etkilemişti.”⁷⁶

⁷⁶ Orkestra şefi Serdar Yalçın'ın Saygun ile bir anısı, İstanbul 1991.

3.3.3 DRAMATURGİ ÇÖZÜMLEMESİ

3.3.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar

3.3.3.1.1 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar

Bu operada ana tema halk arasında bilinen hikayeninkinden çok farklıdır, burada dünyevi aşktan çok, mistik bir hava içerisinde Kerem'in ilahi aşkı arayışı ön plana çıkartılmıştır. Eserin adının "Kerem ile Aslı" yerine sadece "Kerem" olmasının sebebi de bu yüzdendir. Buradaki asal tema ilahi aşktır ve bu aşka kavuşma sürecinde yaşanan acı ve daha sonra mutluluğa kavuşma birer asal karşıtlık olarak işlenmektedir. Burada ana temaya örnek olarak İhtiyar'ın Kerem'e gerçek yolu gösterdiği bölümü, asal karşıtlığa ise, Kerem'in mezar taşları içinde yerden kafatası alıp derdini ona anlattığı sahne ile son bölümde Kerem'in sahnede yavaş yavaş nurlar içinde gözden kaybolurken koronun söylediği bölümü örnek olarak verebiliriz.

İhtiyar

Sükun, ölümsüz sükun
Ağu değil, şarap değil
Ey büyük sevgi
Bir umman senin içindeki
Sonsuz bir yol hakikate
Bir alevsin ey Aşk
Sonsuz bir yol
Bir deniz senin içindeki
Sükun, ölümsüz sükun. (2.Perde 2.Sahne)

Kerem

Neler çektin kahbe felek yüzünden
Kafa sen de ağlar mıydın ben gibi
Gezer gurbet elde yar'ın izinden
Yürekleri dağlar mıydın ben gibi
Ok mu deldi bağrın temreni kanlı
Yar mı aldı canın gerdanı benli
Kafa söyle sen de başın dumanlı
Ulu ulu dağlar mıydın ben gibi (2.Perde 3.Sahne)

Koro

Güneşli kanadların geçişi içimizden
Bir sabah çağında doğmuşuz biz denizden
Su içişi ışık çeşmelerinden gönlümüzün
Sarhoşuz bitmeyen neşelerinden o gündüzün
Ey Varış, ey Varış
Kanat sende, Hayat sende (Son Bölüm)

3.3.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar

2. perdede Kerem'in Aslı'yı bulamayışı kendisinde çaresizlik ve umutsuzluk yaratır, bu duygu yoğunluğu birer yan tema olarak işlenmektedir. Son perde de ise umutsuzluğun yerini inanç, çaresizliğin yerini umudun alması birer yan karşıtlıktır.

İkinci sahnenin sonunda, Kerem Aslı'nın hayaline doğru gitmek isterken birdenbire önünde sanki bir uçurum, boşluk varmış gibi durduğu sahne yan temaya bir örnektir.

Kerem

Uçurum? Bu uçurum ne?
Yer yarıldı. Gök kapandı.
Dağ göçüyor çığ gibi karanlık
Aşamam, koşamam
İhtiyar ve doluyu
Bir yudum içim Tanrım (2.Perde sonu)

Son sahnede koronun ilahi aşka söylediği bölüm ise bir yan karşıtlığa örnektir.

Koro

Huzur Sende, Baht Sende
Aşka düştü gören yüzünü
Kanat Sende Taht Sende
Yakın Sende Yad Sende
Hayat Sende
Ey Aşk
Ey Huzur
Sükun (Son Sahne)

3.3.3.2 Kişileştirme

3.3.3.2.1 Asal Kişiler

Kerem : Hakan'ın oğludur. Ses rengi tenordur. Yaşadığı sürece tüm zorluklara göğüs gererek gerçek aşkın peşinde koşar. Güçlü, baskın bir karakterdir sadece sevgisine karşı zayıftır. Aslı'yı bulamayacağı düşüncesine kapılınca psikolojik olarak yıkılır. Çaresizlikten doğruyu dervişe inanmakta bulur ve Aslı'ya gerçek aşka kavuşur.

Aslı: Kerem'in aşkı, sevdiğine ve aşkına sadık Vezir'in güzel kızıdır. Ses rengi sopranodur. Vezir Kerem'in babası Hakan'a ihanet ettiğinden Aslı'yı da alarak göç etmiştir. Aslı Kerem'den ayrıldığı için mutsuzdur fakat sonunda Kerem Aslı'yı bulur.

Hakan: Hükümdar. Kerem'in babasıdır. Ses rengi bastır. Dürüst, mert fakat yapılanları unutmayıp kin besleyebilen bir kişiliktir. Eserde Kerem'in Aslı ile evlenmesine razı olmaz çünkü Aslı'nın babası vatanına ihanet etmiştir. Fakat sonunda Kerem ile Aslı'nın birbirlerine olan sevgilerini görünce Hakan olayı kabullenmiştir.

Hanım Sultan: Hükümdarın eşi. Kerem'in annesidir. Ses rengi mezzo sopranodur. Kendini ailesine adanmış, oğluyla gurur duyan, sevgisi yüce, iyi bir sırdaştır. Eserde Kerem ile Aslı'yı evlendirmek için babasını razı ettirmeye çalışmaktadır. Çünkü yıllar boyunca sakladığı sır onu gerektirmektedir.

3.3.3.2 Yan Kişiler

İhtiyar: Bir derviş. Doğru yolu gösteren, iyiliğin simgesi. İkinci perdede Kerem'in iç sesi olarak vurgulanır.

Vezir: Hakan'ın Veziri.aslı'nın babası. Kızı uğruna sevdiklerini terk edebilecek kadar onurlu bir karakter.

2.Hükümdar: Diyar Sarayı'nın hükümdarı. İyi niyetli, hak yemeyen, dürüst bir kişilik.

Subaşı: Hakan'ın yardımcısı. Emir kulu.

Yolcu: Kervan korosundan.

1.2. ve 3. Aşık: Halk ozanları.

3.3.3.2.3 Figüranlar

Kapıcı: Diyar hükümdar sarayının kapıcısı.

3.3.3.3 Aksiyon Planı

- Kerem suya eğildiğinde Aslı'nın aksini görür, aşık olur.
- Aslı Kerem'in kim olduğunu öğrenince irkilir, mesire yerini terk eder.
- Kerem ailesine Vezir kızı Aslı'yı sevdiğini açıklayınca babası Hakan evlenmeye karşı çıkar.
- Vezir, kızı Aslı Han'la kaçmıştır.
- Kerem Aslı'yı aramak için gurbete çıkar.
- Bir ihtiyar elindeki içkiyi içtiği takdirde Aslı'ya kavuşacağını söylese de Kerem inanmaz, içkiyi devirir.
- Kerem muradı olsun diye, Hükümdar'ın sorduğu bulmacayı çözer.
- İkinci defa İhtiyar aşk kadehini Kerem'e uzattığında Kerem kadehi içer.

3.3.3.4 Olay Dizisi

1. perde 1. sahne :

- Mesire yerinde kızlar Aslı Han'ı öven türkü söyler.
- Vezir kızı Aslı Han çevre işler.
- Kızlar Aslı Han'ı halaya kaldırırlar.
- Dansın sonunda gençlerden biri suya doğru ilerler.
- Aslı çevresini almaya geri döner.
- Aslı avcıdan kaçmak için ağacın arkasına saklanır.
- Delikanlı suya eğildiğinde kızın aksini görür, aşık olur.
- İki genç birbirlerine yaklaşır, sevgilerini açıklarlar.
- Kerem kim olduğunu açıklar.
- Aslı irkilir kızlarla beraber mesire yerini terk eder.

1. perde 2. sahne :

- Hakan ve Hanım Sultan odada yalnızdırlar.
- İçeri Kerem Girer.
- Delikanlı Vezir Kızını sevdiğini açıklar.
- Hakan evlenmeye karşı çıkar.
- Hanım Sultan durumu yumuşatmak için geçmişi anlatır.
- Vezir'in Hakan'a ihanet ettiğini açıklar.

- Yakalatmak için emir vermiştir.
- Üçü acı içinde kaldıkları sırada içeri Subaşı girer.
- Vezir, kızı Aslı Han'la kaçmıştır.

1. perde 3. sahne :

- Kerem Aslı Han'ı aramak için gurbete çıkmak ister.
- Kerem'in arkadaşları Kerem'i amacından vazgeçirmeye çalışırlar.
- Kerem gurbete çıkar.
- Hanım Sultan Kerem'in gurbete çıkmasına çok üzülür.

2. perde 1. sahne :

- Kerem rüyasında Aslı'yı görür, bir türlü ona erişemez.

2. perde 2. sahne :

- Bir ihtiyar elindeki şarabı içmesi için Kerem'e uzatır.
- İhtiyar Kerem'e elindeki içkiyi içtiği takdirde Aslı'ya kavuşacağını söyler.
- Kerem İhtiyar'ın eline vurur.

2. perde 3. sahne :

- Kerem mezarlıkta uyuya kalmıştır.
- Kerem Aslı'yı bulamadığı için üzgündür.
- Kervandan gelen sesler çilenin dolduğunu söyler.

3. perde 1. sahne :

- Hükümdar Aşık'ları ve Halk'ı selamlar.
- Hükümdar Aşık'lara bulmacayı çözebilenin muradının olacağını söyler.
- Aşık'lar bulmacayı çözebilmek için türkü söylerler.
- Kerem bulmacayı çözer.
- Hükümdar onu överek dileğini sorar.
- Kerem'in dileği Aslı'dır.
- İhtiyar aşk kadehini Kerem'e uzatır.
- Kerem kadehi içer.

3.3.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı

3.3.3.5.1 Dinsel

Saygun'un Kerem operası huzura kavuşturan tasavvuf felsefesinin değişik uygulamasından biridir. Gerçeği arayan insanın çilesi, gerçeğe varışı anlatır. İnsanların acıdan, zulümden uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu yol Allah yoludur. Dinsel motiflerle işlenmiş bu operada yaşarken aydınlığı, gerçeği, mutlak gerçeği bulamayan, Allah'la bir olmayan, ışığa ermeden ölenlerin sesi Kerem'in sözü ve Varamamışlar korosuyla işlenmiştir.

Varamamışlar korusu :

Sesimiz toprağa gömülü
Mezarda değil uçurumdayız
Arayan diri bizler ölü
Umuttan yoksunuz hastayız
Çırpınanlar bizden mutlu
Biz yaşamadan ölenler
Kurtuldu ışığa ulaşan
Toprağı yenen insanı aşan
Ömrünce geceyle savaşıyor
Güneşe ulaştı tasasız
Çırpınanlar bizden mutlu
Biz yaşamadan ölenler
Biz ölmeden gömülenler (2.perde 3.sahne)

2. Perde 3. sahne başında grave (geniş-ağır) bir tempo hakimdir. Daha sonra baş solo, tenor solo, alto solo sözsüz “a” vokaliyle, giderek piyanodan çift forteye bir crescendo hakimdir. Kerem'in sadece piyano düzenlemesi olduğundan müzik açısından diğer enstrümanlara bakılamamaktadır.) Tenor, bas ve alto, solo “oy” vokaliyle bir yakarış dile getirirken, baslar konuşma tonuyla sözlere başlarlar ve iki ölçü sonra konuşma recitativo dönüşür. Bir dize sonra “a” vokali dört ölçü devam eder, bu sefer diğer dizeyi tenorlar alır, arkadaki vokallerin yerine sözler eklenerek dört sesli koro partisi söylenir. Sonuna doğru gittikçe müzik yükselir ve accelerando (gittikçe hızlanarak) allargando (tartımı ağılaşırken, sesin kuvvetini artırmak) tempoya yer verir ve son sözleri vurgular.

Kerem :

Oy ! Oy ! Ölüm günü gölgesine çekilir
Oy ! Kökleridir bağrımıza çakılır
Selviler altında mezar taşları oy !
Omuz verip dayanmışlar taş taşa
Yer altından el açarlar güneşe
Ne konuşur kara gece baş başa
Selviler altında mezar taşları (2.perde 3.sahne)

Bu motiflerdeki müzikal yapıyı inceleyecek olursak; Kerem'in sahnedeki konuşması, bambaşka bir özellik içerir; bu bölümün orkestra müziği, uzaktan gelen kervanın ağır ağır yaklaşıp kaybolmasını yansıtan bir fon niteliğindedir. Burada hiç değişmeden tekrarlanan kervan konusu ile yolcunun zaman zaman işitilen türküsü, orkestral fonun tereddütlü akışına paralel olarak ilerler; böylece orkestra, koro ve yolcunun türküsü hareket halindeki bir pedal karakterini oluşturur. Kerem'in, böylesine bir pedal üstünde, alabildiğine serbest bir hava içinde söylemesi gereken ariası ise, ilkel dönemleri hatırlatan bir psalmodie'den (ilahileri monoton bir makamla okuma tarzı) farksızdır. Bu yüzden Anadolu ağıtlarına yaklaşan bir karakterin meydana gelmesine olanak sağlar.⁷⁷

Kerem'de son bölüm Allah'a teslimiyet sükunete erme şeklinde mistik bir sonla bağlanmıştır. Sonundaki ölüm teması bir son değil bir başlangıç, ayrılık değil, kavuşma, karanlık değil, aydınlık ve hatta gerçek aşka ulaşmaktır. İnsanın aslına dönüşüdür. Son perdede Aslı'nın hayali yok olur, sahne arkasından sesi duyulur, Kerem ise Allah'a kavuşur.

Aslı (Hakiki Aşk) :

Sabah
Sessiz
Sonsuz
Gel
Sükun
Sabah
Neşe
Ey Aşk
Ey Işık
Seher çağlarında Sağrak elde
Enginden ötelere eğilen

⁷⁷ Bkz. Cevad Memduh Aklar, **Opera Tarihi**, Cilt IV, İstanbul, 1981, s.232.

Bir altın Sağrakta gizli ateş gel (3.perde 2.sahne)
Bu motifteki müzikal yapı; soprano koro ile beraber söyler, sadece recitatif
şeklindedir. Piyanoda hiçbir şey yoktur.

Üçüncü perdenin genel yapısında modal-tonal ilişkiler çoğunluktadır. Eserde
ilahi bir hava yaratır.

Koro :

Ateşten Işığa
Yanıştan Aydınlığa...İrağa
Huzur Sende! Baht Sende!
Kanat Sende! Taht Sende!
Huzur Sende! Baht Sende!
Yakın Sende! Yad Sende!
Hayat Sende!...
Ey Aşk! Ey Huzur! Sükun (3.perde son sahne)

Gerçekte Kerem'in Aslı'yı arayışı, Yunus Emre'nin hayatıyla benzerlikler
gösterir. Yunus Emre de anlatılan yaşam hikayesi içinde, kendini ve gerçeği bulmak
amacıyla birçok tekke gezer ve tasavvufu yoğrulur. Ölümsüzlüğü ve Allah'a
kavuşmayı Yunus Emre Oratoryosu'nun son korosunda şöyle dile getirilir: "*Sensin
Kerim, Sensin Rahim, Allah sana sundum elimi.*" Aynı düşünce bu operada koroda
ifade edilmektedir.⁷⁸

Su, ateş, toprak sembolleriyle doğaya dönük şaman kültürü ile Tasavvuf
felsefesini harmanlayan bu eserdeki son konalin müzikal yapısını inceleyecek
olursak üç yüz on altı numarada finalden önce soprano recitatifle, eseri sona hazırlar.
Eserin sonunda koro ile söylenen müzik ilahi ile huzura erme ifadesi içeren bir
finale noktalanır. (EK 19)

3.3.3.5.2 Didaktik : Öğretici

Kerem, Aslı'yı ararken gerçekte mutlak gerçeği aramaktadır. Bir derviş
sonunda gerçek aşkın ateşini kadehten bade olarak içip kendi benliğinde erittiği an
ölümsüzlüğe ulaşacağını şu sözleriyle dile getirir.

⁷⁸ Doç.Gülper Refiğ, *Aslı'nı Arayan İnsan*, sayı:1, İstanbul, 2000.

İhtiyar :

Sükun. Ölümsüz sükun
Ağu değil, şarap değil
Ey büyük sevgi
Bir umman senin içindeki
Sonsuz bir yol hakikate
Bir alevsin ey Aşk
Sonsuz bir yol
Bir deniz senin içindeki
Sükun. Ölümsüz sükun. (2.perde 2.sahne)

Kerem :

Ben bende bir sır, sen bir düğümsün
Sen benim düşte gördüğümsün

İhtiyar :

Bir hayal Kerem de Aslı da
Kişi kendin bulmayınca

Kerem :

Ben bende değilim Aslı'sız

İhtiyar :

Kerem sen bir ulu şarsın
Aslı sende Kerem sende
İç Aslı'yı bu Dolu'dan
Bir alevde gizlidir Yar (2. perde 2. sahne)

İhtiyar'ın uzattığı kadeh ve içindeki şarap, halk hikayesinde gerçekleri görme, kaderini görme ve bir nevi aşkı görme aracı olarak kullanılmıştır. Saygun'un Kerem'inde ise kadehin olgusunu, Allah'a kavuşma aracı olarak kullanır. Gazimihal'in de dediği gibi “*Kerem mutlak gerçeğe varmak isteyen ve bu arada düşüp kalkmaları, sendelemeleriyle çilesini doldurmak, nihayet fani olan her şeyden yıkanmak ve kurtulmak için gerçek aşkın dolusunu içmek zorunda olan insanı temsil eder*”.⁷⁹

⁷⁹ Mahmud Ragıp Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957, s.382.

İkinci perde ikinci sahne İhtiyar'ın girişiyle başlar. Müzikte misterioso (gizemli) bir hava hakimdir, sözler bu tempoyla söylenir, dervişin müziği bitiminde giderek yükselen ve hızlanan beş ölçülük bir motif görülür, ve tekrar İhtiyar'ın sözleriyle yavaş gizemli tempoya geri dönülür. Kerem'in İhtiyar'a sinirlenmesi ile müzik doğru orantılı bir biçimde vivo (çok hızlı) temposuna çıkar. Konunun başında da Kerem ile Aslı aynı elmadan doğar, bu "bir elmanın iki yarısı olma" durumu, yani birbirinin aynı olma durumunu simgeler. Bu durum en iyi aşıkların sözleriyle vurgulanır.

Birinci Aşık :

Duru su duru su dediğin
Gizlenen canın uykusu
Biz kavgada can hayrette
İnsanın içi duru su
Hayal düşte değil dışta gördüğün
Ayağınla varıp yüzün sürdüğün
Ektiğin, biçtiğin, derdiğin
Ne varsa geçende zaman içinde
Ala elmayı bölen sensin
Benim elmamın yarısı
Bir ayrım da yalan dünya
Bütün Tanrı'nın kapısı (3.perde 1.sahne)

İkinci Aşık :

Havuzda su ayna olur ağaca
Gümüştür ışıldar, derindir susar
Bütün elma yarım suya düşünce
Kişi eksik doğar bütünü arar
Ne ki yaratıldı hayal edilmiş
Gerçeği hayalden kurtulan bilmiş
Dost deyip yar deyip deşme derdimi
Kim ki yoğu bilmiş varlığı bulmuş

Üçüncü Aşık :

Yarin yüzü güleç süzgün gözleri
Bakışınca başım dönesi gelir
Sabah çağı duru suya dökülmüş
Gönül içip içip kanası gelir
İnip kanadını yunası gelir
Elma dedin iki yarım
Biriciktir benim yarım
Sen iki de ben bir derim
Güzel yarım hey (3.perde 1.sahne)

Aşıkların sahnede olduğu bu motiflerin müzikal yapısını inceleyecek olursak; 1. Aşık ile 2. Aşık arasında koro vardır. 2.Aşık'ın türküsü Ege Bölgesi'nin etkilerini taşıyor model olarak devam eden bu türkü, seğah makamı ile sonlanır. Bu bir "zeybek çeşitlemesi" hissi uyandırır.(EK 20) Eserdeki bu bölüm, sahne olarak da gerçekçi olan bölümlerdendir. Türkü sonunda moderato temposundan vivo tempasına bir geçiş yapar ve sonra 3.Aşık'a sözü bırakırken moderato temposuna geri dönlür. Türkü sonunda tempo hızlanır ve müziği koroya bırakır.

3.3.3.5.3 Lirik : İlahi Aşk

Operanın yapısı lirik mistik bir dramdır. Ana tema halk arasında bilinen hikayeninkinden çok farklıdır. Burada dünyevi aşktan çok, mistik bir hava içinde Kerem'in ilahi aşkı arayışı ön plana çıkartılmıştır. Destansı bir dille yazılmıştır. Su, ateş, toprak sembolleriyle Şaman kültürü ile Tasavvuf felsefesini birlikte harmanlamıştır.

Kerem :

Ölümüm dirimi bile mi
Gözü böyle güzel gören
Okla kılıçla öle mi
Sencileyin bir gül deren
Gördüm seni ezel günü
Gönül verdim mah yüzüne
Sordum seni her geçenden
Çayırdan sudan çimenden
Elinden bade içenden
Gönül verdim mah yüzüne
Güzel, sana kuldur Kerem
Yatam da dizinde ölem
Benim gülüm bağ-ı irem
Gönül verdim mah yüzüne (1.perde 1.sahne)

Kerem :

Kerem ölümde yoldaşın

Aslı :

Yaktı gönlümü ateşin
Ben bende değilim Kerem (1.perde 1.sahne)

Saygun'un önceki tek perdelik Özsoy ve Taş Bebek operalarına karşın Kerem operası romantik opera anlayışına daha yakın bir yapıttır. 1.perde 1.sahnedeki bu

motiflerin müzikal yapısına bakacak olursak; Kerem'in avcılarla beraber Subaşı'na gelmesi Debussy ve Fransız müziklerinde çok görülen bir su motifinin kullanımı görülür. (EK 21) Bu kullanım Saygun'un Fransız müziğine olan yakınlığını kanıtlar niteliktedir. Saygun'un kullandığı bu motif tam ton dizisine (Do'dan itibaren bir oktav notalar arası tam perdedir. Altı nota bulunur yarım ton yoktur.) bir örnektir. Armonik olarak piyanoda sağ el ve sol el birbirine ters olarak hareket eder. Saygun majör aşk sahnesini ifade ederken akorlarda düzlük hissi vermesi durumunda ezgiyi tonal akorlarla besleme yoluna gitmiştir.

Kerem Operası Durchkomponierte-Symphonisch Dramatische Grossform (Bütün olarak senfonik formda bestelenmiş dramatik eser) dedikleri opera formudur; birbirini takip eden bağımsız müzik numaralarının arka arkaya getirilmiş örneklerinden değildir. Müzikal devinim, ilk ölçüde eserin sonuna kadar sürekliliğini ve bütünlüğünü korur.⁸⁰

Saygun Kerem Operası'nda dil ve prozodi konusundaki problemi çözmüş, Türkçe'yi tellafuz ve ifade bakımından hırpalamadan müzik diline uygulamıştır.⁸¹

Kerem kendi kendisiyle konuşma karakterini taşır, böylece bu mistik drama sahne hareketi asgari hale indirilmiştir. Bu yüzden eser zaman zaman bir oratoryo karakteri gösterir.⁸²

3.3.3.5.4 Fantastik : Hayal Ürünü

2.perde 1.sahnedeki Kerem gurbete çıkmış, gece bir çeşmenin dibinde uyuya kalmış, rüyasında Aslı'yla konuştuğunu görmektedir. Sahne sonunda ise sözsüz, danslı alegorik bir motif vardır. Sahnedeki hayaller belirir ölüm ve ateş raksına başlarlar.

Müzikal yapısı ise, eserde koro çok geniş bir biçimde kullanılmıştır. Bu büyük koro kullanımı, bestecinin kişisel tercihinin bir yansımasıdır. Saygun'un

⁸⁰ Mahmud Ragıp Gazimihal, **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957, s.383.

⁸¹ Doç. Gülper Refiğ, **Aslı'nı Arayan İnsan**, sayı: 1, İstanbul, 2000.

⁸² Aydın Gün, **Operada dil sorunu ve Kerem üstüne düşünceler**, İDOB 1991-1992 Sezon kitapçığı.

Paris'teki eğitiminin ardından yurda dönüşüyle birlikte, koro ile ilgili çalışmalara başlaması, bu hususa verdiği önemin açık göstergesidir.

Eserde genel yapı olarak, pentatonik dizi ve makam kullanımları, tonel ve ploitonel kullanımlar (iki farklı tonun üst üste kullanımı) kendi yarattığı olan halk ezgileri, halk müziği ya da ilahilerin ham veya tonal melodilerle bestelenerek kullanımını görebiliriz.

Kerem'in Varamamışlar Korosu Kervan sahnesinden farklı, dört aşamalıdır zaman zaman geniş melodik cümle ritmik yaylı ve perküsyonla kesilmektedir. Vokal kısımları genellikle betimsel melodi içermektedir.

Kerem'in Türkçe olarak yazılması besteciye çok zorlamış, kelimelerin müziğe uyması ve doğru tonlanmasına dikkat etmiştir. Müzik de kelimelerdeki anlamı izler. Ritimler kelimelere göre uyarlanmıştır, bu yüzden belli bir ritim ölçüsünden çıkmaktadır.

Eserlerinde çoğunlukla aryalarda görülen tek ses üzerinde recitatif ve sadece beş sestem oluşan uzun melodiler görülmektedir. Buna müzikte pentatonik yapı denilmektedir. Bu yapılar genelde Anadolu halk müziğidir. Örneğin; Gümüşhane yöresi halk ezgisi. Bu yapı Asya Türklerinin, Ural dağlarının berisinde yaşayan Türklerin müziğinde de mevcuttur. Yine Macar ve Fin halk müziğinde de böyle bir yapı vardır. Saygun araştırmalar sonucu bu müziğin çıkış yerini yoğun kullanım alanı olarak Orta Asya olduğu kanısına varmıştır. Orta Asya Türklerin ana vatanı olduğuna göre, dünya yüzündeki geniş alanlarda yaşayanlar ile Türklük arasında bir bağ bulunabilir kanısına varmıştır.⁸³

⁸³ Ahmed Adnan Saygun, **Atatürk ve Musiki**, CHP Yayınları, Ankara, 1931, s.47.

3.4 KÖROĞLU

3.4.1 KİMLİK ÇÖZÜMLEMESİ

3.4.1.1 Operanın Adı: Köroğlu / Ahmed Adnan Saygun (Op.52)

3.4.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma :

1972 – 1973, 3 Perde / 8 Sahne, 128 sayfa; yaklaşık 200 – 225 dakika, BÜSA

3.4.1.3 Yazarı : Selahattin Batu

3.4.1.4 Libretto

Bir Ses

Hey atlılar geliyor atlılar!

Kesildi yollar!

Yaklaşırlar doludizgin köye yaklaşırlar!

Beyoğlu

Hey! Hey!

Koro

Baskın! Baskın var!

Basarlar köyü!

Hay! Yam

Hay yah ay...

Köylüler sürüldü

Kesildi yollar!

Daha dün verdik haracımızı ay....!

Bilmez ne vergi ne aşar*!ya!

Sürüldüler kesildi yollar,

Bilmez ne vergi ne aşar,

Bir Çobanın Sesi

Hey atlılar geliyor atlılar

Doludizgin köye yaklaşırlar!

Beyoğlu

Hah hah hah hah !....

Taşıyın! Taşıyın çuvalları arabalara!

Yükleyin atlara! Ne var ne yoksa götürün!

Bir İhtiyar

Bey, üste yok, başta yok,

Pul yok, para yok,

* Aşar: Vazife, günlük, hediye.

Ne giyeriz kışın, ne yeriz yarın
Etme bize bunu, hey...

Koro

Bey, üste yok, başta yok ah!
Oy ne giyeriz kışın, ne yeriz?
Etme bize bunu bey, etme bize bunu bey

Beyoğlu

Taşıyın çuvalları arabalara! Yükleyin atlara!
Ne var ne yoksa götürün!
Hayda! Durmayın!
Toplayın! Eğlenmeyin!

Yaşlıca Bir Köylü

Etme bey etme bey...

Koro

Bey tükendi gücümüz
Gördün boşaldı avucumuz
Ne yapalım daha?
Ne kaldı elde?
Gün geçmez gelirsiniz
Yükler atlara gidersiniz!
Yoksuluz! Acımazsınız yoksula...

Beyoğlu

Getirin şimdi gelinleri
Yolun boyunları
Yüzük, küpe, bilezik, gerdanlık,
Koparın ne bulursunuz!

Koro

Hey! Ha! Hey! Ha!
Yüzük, küpe, bilezik, gerdanlık
Ekmek, tahıl, tohum...
Ambar boş, değirmen kuru, ay...

Yaşlıca bİr Köylü

Oy, savaklarım* açılsın oy
Değirmen oy!
Gürül gürül sularım aksın oy
Döğümü, caylara, paylara** oy
Nidem oy, nidem oy...

* Savak: Değirmen altındaki ikinci su yolu.

** Pay: Kendisine ait bir bölüm, hisse.

Koro

Yüzük, küpe, bilezik, gerdanlık
Ekmek, ekmek...

Beyoğlu

Oy bu kim?
Bu gözler aydını?

Kızlar Korosu

Günayım, gözler günayım

Beyoğlu

Bu kim? Bu gelen salını salını?

Kızlar Korosu

Günayım, Günayım'a yaklaşır
Günayım gözbebeğimiz
İşir, Günayım'a yaklaşır

Köylüler

Bin ovanın övüncü kızımız
Günayım gözbebeğisin

Beyoğlu

Kız, gün mü yüzün yoksa ay mı?
Ok mu kirpiğin yoksa yay mı?
Sümbül mü saçın? Bahçe mi bağ mı?
Dudağın gül mü? Gonca mı?
Kız in misin? Yoksa peri...
Birden yıktın beni...
Görmedim böyle suna boy,
Böyle gelin.

İhtiyar Bir Kadın

Günayım köyümüzün onuru
Günayım elin obanın sevinci,
Övüncü, kızımız bizim,
Göz bebeğimiz, kızımız bizim,
Günayım, Günayım...

Erkek Koro

Bu toprağın sesi

Beyoğlu

Neyleyim seni?
Atımın tersine alayım!
Neyleyim seni?
Yüce dağlardan aşırayım,

Başımı dizine koyayım,
Yoluna öleyim, can vereyim.

Günayım

Yüzük, küpe, bilezik, altın isterim...
Geldik tutsaklar gibi, tutsaklar gibi,
Nemiz var, nemiz yok vermeğe!
Benim yüzem yok
Benim küpe yok
Al altınlarımı senin olsun!
Ama gönlüm:
Vermem onu!
Sana tek veremeyeceğim alamayacağın!

Koro

Yeter! Hey yah!
Ettiğin yeter!
Hey! Yah...

Seyisoğlu

Hey ha! Hey! Hey!
Nedir istediğin?

Beyoğlu

Kim bu koç?

Seyisoğlu

Seyisoğlu konaktaki seyisin oğlu.
Kır atın seyisi babası

Beyoğlu

Bu ceylan senin yavuklun mu?

Seyisoğlu

Talan ederim köyü, kenti, varımı yoğumu,
Ayırmazsın canımızı
Şimdi sıra kızda, kadın da mı?
Ama mertliği öldü mü sandın
Yıkıl!

Beyoğlu

Bir soluk alalım biz gene geliriz Seyisoğlu

Bey

Artık ne yasa kaldı ne töre
Ülke ayakta, kimse yapmaz üstüne düşeni,
Ödemez borcunu, harcını!
Boşaldı hazna!*

I.Subaşı

Bey! Yaptık elden geleni, daha yapacağız da
Kol kol çıktık köylere dün, daha çıkacağız da...

Bey

Yaptınız, halk ayağa kalktı, sustu
Angarya** yapmaz oldu durdu
Artık ne haraç, ne tahıl gelir

I.Subaşı

Hayır Bey, durmayız!
Sürdük getirdik baş kaldıranı!
Sazlı yaylalardan, karlı bellerden
Kim karşı çıkar artık soluğun
İşte! Al toplanan haraç bu!
Yüz kese! Tam yüz kese!

Bey

Neymiş yüz kese?
Bu para yeter mi bize?
Hareme Has ahına yeter mi? Yeter mi?

II.Subaşı

Biz de varız Bey,
Bu da bizden: Kargı'nın***, Kızıl Kaya'nın verimi:
Yüz elli kese, amma direndiler bir görseydin
"Yok" dedi hepsi "Açız" dedi,
Ancak kılıç parlayınca açıldı elleri

Bey

Başka dilden anlamaz onlar
Düşmiyecek kılıç elden,
Baş ezilecek, bel kırılacak!
Al diyecekler o zaman.
Ya sen ne yaptın, Beyoğlu?

* Hazna: Hazine, bir şeyin toplandığı biriktiği yer, depo.

** Angarya: Ücretsiz.

*** Kargı: Atölye, işyeri.

Beyoğlu

Boş elle döndüm baba...
Köylüler elde kazma yaba,
Karşı durdular askere...
Çoktu onlar, biz azdık,
Dönmüştü gözleri hepsinin...
Başlarında Seyisoğlu
O kışkırttı genci, kocayı
Dikti karşımıza, Seyisoğluydu başı

Bey

Kim bu Seyisoğlu?
Yeni bir baş mı?

Beyoğlu

Şu bizim seyisin oğluymuş,
Hani “Bengi* sudan içmiş”
“Kırat” masalını uyduran seyis

Bey

Göl aygırının dölü derler bana
Sen yarın gör onu, cansız sanırsın değildir,
İlk yaz gelende canlanır
Kışlar düğünlerde
“Gör onun der bana

Beyoğlu

Baktın mı halina? Güç mü yaza çıkacak?
Yalan dedikleri hep yalan!

I.Subaşı

Doğrudur söylediği
Ben de gördüm onu, daha yıldı.
Başı kulağı düşük, yürür mü durur mu bilinmez

II.Subaşı

Beni de aldattı beyim o,
Olmazı olur gösterdi.
Bana da: Kırk pınardan içesiymiş
Derdine can dayanmazmış
Kimi bulutlarda gezermiş, kimi yerde!
Hep miş miş miş...hal bilmez
Getir aldatır seni!

* Bengi: Sonu olmayan, ebedi, ölümsüz.

Beyoğlu

İşte o Seyisoğlu
Köylüyü taktı peşime
“Olmaz” dedirtti vergiye, haraca!

Bey

Seyisi tez getirin bana!
Yaklaş! Anlat bana bu Kırat'ı!
Duysun beylerde, bir ölümsüzün dölü dersin,
Kış yeli dersin, söyle ki kanu duysun!

Seyis

Öyle Bey, Kıratın yok eşi, Ben gördüm,
Kırk pınardan içti.
Bengi suymuş bir görenin,
Vardı o suyu içti.
Bir güvercin avladım
O gün koştum kaynağa,
Elimle yardım, canlandı o an, uçtu gitti.
Sonra birden kayboldu göğe...
Yok bu atın benzeri
Bey inan sözüme
Gün gelir de yırtar dağı, taşı
Dünyayı tutar adı yarın, Kırat
Gökte uçar, dağları aşar,
Tırnağı otun başını bozmaz
Koşunca öyle koşar,
Yiğit kulağına ağlan da,
Kırat'a "Haydi Kırat! diyen de sözden anlar,
Dokuz göğe bakar atma göz çıkar yücelere kuştan tez
Batmaz suya, boğulmaz, Kırat'a binen baş eğmez baş eğmez

Bey

Öyle mi dersin?
Ya o kelle, o kulak ne?
Böyle mi olur "Bengi su" içmiş?
Sen burada kimi aldatırsın?
Ne sanırsın beni seyis?
Küheylan dersin değildir, Nerde
Nerde şahan bakışı soy atın?
Taşı, toprağı, yırtışı onda
Ben seni seyis ettim, konağa kendime dost belledim.Oysa!...

Seyis

Ben doğruyu söyledim ben
Boynum külden ince benim,
Değişir hali Kıratın, ilk yaz gelicek göreceksin...

Bey
Alın şunu!
Mil çakılsın gözlerini,
Gün yüzü görmesin!
Kıratı da verin yedeğine!

Seyis
Bey!

BİRİNCİ PERDE - ÜÇÜNCÜ SAHNE

Ana
Gözler, gözleri oy
Bakın bakın komşularım oy
Bakın gözlerine
Ecel* yürümüş dizlerine
Oy anam oy bahtı başım tahtı
Evimin direği bel verir, göçer göçer

Seyis
Su bir yudum su
Ana ana ah seni gayrı gün yüzüyle göremem mi ola
Nerde oğul? Yiğidim, er bin polatsın
İlde obada anılır adın
Dağma kaç bükemez kounu
Oğul, son dileğim senden sösun isterim
Kıratım sana emanet
Kırkpınar'a götür sal onu
Boş koma sulağını yemliğini
Canım Kırat, gözüm Kırat
Kırat yar olur yar olana
Bağırına bas onu

Seyisoğlu
Hey! Kırkpınara götürem Baba
Dolduram yemliğini sulağını
Baba kıratı bağırına basam Baba

Seyis
Kırata binen de yel gibi uçan
Dağı beli aşanda
Sensin alacak öcümüzü

Seyisoğlu
Hey Kırata binem Baba
Yel gibi uçam

* Ecel: Hayatın sonu, ölüm zamanı.

Seyisoğlu

Dağ bel aşam
Baba öcünü alam Baba

Seyis

Ama kınalı saçlım varım yoğum

Ana

Gitti oy oy oy...
Gelmez gitti gayrı oy
Göçtü gitti
Diller söylemez olur adını,
Görmez yüzünü yollar gitti
Eğilmez üstüne dallar gitti gitti oy
Gün doğar Kıratı ye der didara *
Günüm batar dertli döner Konağa
Yaz gelende harmanını döğerdi
Zemheride ** söğüdünü ah oy
Göçtü yuvadan dönmez gitti
Deldi bağrımı onmaz gitti gitti oy
Nidem amanidem nidem
Oy kesen giden yayalar keseden atlılar ovadan yazıdan
Kurtulmadı garip kara yazıdan, yazıdan
Kara yazıdan oy
Göçtü yuvadan dönmez
Deldi bağrımı onmaz gitti gitti oy

Koro

Koşun! Koşun!
Ne var? Ne var ?
Günayımı kaçırđılar
Kaçırđılar oy! Aman!
Günayımı...
Ölmüş...

İKİNCİ PERDE

Koro

Yandı gök yandı toprak
Dağ yanık, bayır yanık
Ot yanık, çayır yanık
Göğüs yanık, bağır yanık
Yürek yanık, susuz kaldım
Su verin bir yudum, açık

* Didar: Yüz, çehre.

** Zemheri: Kışın 22 Aralık'ta başlayan en soğuk günler.

Ömrümce aç açık bir somun
Oy, çıplağı yalnayağız
Yok yüzümüze bakacak, adımızı anacak
Yönünü yönümüze dönecek
Çulumu alıp sattılar
İttiler garibi toprağa oy
Ayakta gördüğüm ölüdür.
Sağ değil nidem * nidem

Solo

Tarlayı tırnakla, dişle kazarlar oy oy...
Su vermez yamaç yön yön gezerler,
Sakız yeşilleri çorağa bezerler,
Yüreklere çöker acısı, kavrulmuş ekini,
Kurumuş yoncası, yollara dökülmüş anası, bacısı
Yerde kayaları kemirir keçisi

Seyisoğlu

Yeter! Yeter!
Yok mu bu yaşlı ağiltan gayri?
Hep acınma mı? Sızlanma mı?
Yokluktan yakınma mı hep?

Kızıroğlu

Ya senin nen var Seyisoğlu, bize verecek?
Selam ağalar? Selam bacılar?

Koro

Hoş olsun gelişin Kızıroğlu,
Akça köyün yiğidi! Selam Yiğitler!

Kızıroğlu

Duyduk sesinizi ıraktan,
Geldik görelim halinizi,
Yakınır durursunuz arasız;
Ya kim sorar bizim derdimizi?
Beyoğlu yıktı köyümüzü bizim de...
Yaktı yüreğimizi geldik danışalım sizinle...
Sonu gelmez bu talanın,
Ay geçmez yıl dolmaz, gelirler, alırlar,
Kıyarlar bize, kıyarlar
Elimiz bağrımızda korlar bizi

* Nidem: Bağırma, haykırış.

Tutmaz oldu dizimiz, ağlaşırız...
Od ocak toprak, ayaklar toprak eşiklerde,
Kapkacak toprak, dip bucak toprak...
Çocuklar toprak beşiklerde
El ayak toprak, kök çiçek toprak!
Toprak toprak!

Ana

Neylersin oğul? Gayri ne var elimizde?
Bir od yanar içimizde
Ağlaşırız dünü günü
“Yeter!” der bize oğlum, Seyisoğlu,
Yeter. Yeter!...Niçin yeter?
Yol biter, iz biter, dert bitmez; acı bitmez, bitmez!...
Yıkılmışlar evini önünde,
Kör etmişler babasını
Benim erimi
Bir Köroğlu o artık Seyisoğlu yok!
Ama işte susar, konuşmaz yitirmiş
Günayımı, ses etmez, bir Kırat kalmış elinde
Onunda kadrımı * bilmez!

Köroğlu(Seyisoğlu)

Sağol ana, bir ulu ad verdin bana,
Köroğlu, Köroğlu...
Bilirim Kıratın kıymetini
Düşte görmüş babam onu...
“Canım Kırat, gözüm kırat
Yar olur yar olana” demişti
Göl aygırı su yüzüne çıkar da
Kırk pınarı dolanan da, Babamdan duydum öyküsünü:
Kırat her işin başıymış, at değil içimizin ışığıymış,
Yürekler alev alev yananda,
O bizi geceden güne geceden güne,

Köroğlu

Çamlıbel! Çamlıbel! Çamlıbel miş adak ülkesi
O dağı görmüş Kırat düşünde
Bir yolmuş Kırat, Bir dilmiş Kırat
Bir masalmış gerçekten gerçek,
Kurtuluş Kıratın izinde

Koro

Bir yol, bir dil, bir masal

* Kadr: Bir işi yapmaya gücü yeten.

Kızıroğlu

Nerde o yol?...
Nerde o yol söyle Koroğlu
Düş önümüze, sarıl Kıratın yelesine

Koro

Bir masal gerçekten gerçek
Çamlıbel adak ülkesi, adak ülkesi
Işırımı ola ova, ışırımı ola yurt?

Kızıroğlu

Düş önümüze, sarıl Kıratın yelesine
Çamlıbel! Çamlıbel'e varalım
Acılar yetsin canımıza

Koroğlu

Bir ateş yanmaya görsün bir kez!...
Dağ başlarından, ışır yurt, ışır ona,
Başağa durur tarlalar, güneş doğmaya görsün
Gönüle de yıkılır yıkılır engel!

Koro

Yıkılsa engel, açılrsa yollar!
Başağa dursa tarlalar! Oy!
Çamlıbel Çamlıbel

İKİNCİ SAHNE

Günayım

Kerpiç damım nerdesin?
Kırık testim, toprak kabım nerdesin?
Evim ocağım varım yoğum.
Yırtık kilimim nerdesin?
Nerde anacığım gözü yaşlı?
Nerde dertli babacığım
Zeynep'im, Ayşe'm Gülsün'üm
Dert ortağım komşum bacım
Başım tacı sevdiceğim nerdesin?
Kara ak günlere vara mı?
Tan ağara taze günler doğa mı?
Yar gelip oy beni buradan acılamı?
Zindanda beni bulamı
Kerpiç damım, evim, ocağım, anam, babam, sevdiceğim, acım, gözyaşım

Beyoğlu

Günayım ağlama yüksünme acıyla
Yakar yüreğimi gözyaşın göynür içim benimde, yakınma bunca bahtından
Baş eğ dediği

Günayım

Baş eğmek yazılı değil alını

Beyoğlu

Günayım sensin benim varım yoğum,
Gönül vermişim sana, vermişim de o da yanmışım
Yok gözümde senden gayrı

Günayım

Zindan dört yanım zindan
Kimseler duymaz ağıtım kimse
Nerde evim? Nerde yuvam? Nerde?

Beyoğlu

Günayım Günayım!
Yakan yüreğimi gözyaşın
Bükme boynunu garipçe
Yetsin bu direnme!acıysa benim de çektiğim acı ...Ulu baht çalar kapunu
Beyoğlu gelir elini diler
Günayım Günayım!
Baş eğ dediğime
Hazırlıklar olur Konakta!
Haber salın köye kente
Düğünümüz olacak kırk gün, kırk gece!

Günayım

Ne şenlik ne doğan
Karanlık dört yanım karanlık
Nerde ışık? Kesildi soluğu neredesin sevdiğim söyle nerde?
Hangi dağlarda bellerde?
Kırıldı kanadım...Tükendim gurbet ellerde

Beyoğlu

Bilirim Seyisoğlu dileğin
Beklersin yolunu...
Ama bilesin kör ettik babasını!
Onunda günü yaklaştı sonuna!
Direnme bana Günayım
Kıyarım bana kıyana

Günayım

Bir canım var, iki değil
Beyoğlu başeğmem sana!

Koro

Oy! Alçaklar, zalimler, yüz karalar! Hey!

Bey

Sesler yaklaşır, görünmedi hala haberci
Kapansın kale kapısı tez olun!

Kızıroğlu

Hey hey!

Bey

Nedir dileğiniz?
Ne istersiniz?
Niçin susarsınız? Söyleyin.

Koro

Bey! Kararlıyız sözümüzü demeye:
Köyde kentte aç bilesin
Taşındı varımız yoğumuz, yetişir ettiğin
Ağlar beşikte bebekler yoğuluk yetişir!

Kızıroğlu

Etmediğini komadı adamların,
El açar olduk ele güne, Nerde doğruluk?
Hak nerde?

Koro

Yetsin artık ettiğin zulum!
Usandık! Bunaldık! Kenti koduk, köyü koduk, yollara döşendik
Hak isteriz

Bey

Kul kulluğunu bilecek
Bey beyliğini;
Kula baş eğmek gerek!

Kızıroğlu

Artık sana baş eğmiyecek
Ne köy ne kent!
Hak isteriz!

Koro

Ne mal kodun, ne tahıl
Ne davar, aldın varımızı yoğumuzu,
Kul ettin bizi, yoksul ettin,
Söndürdün yanan çıramızı

Bey

Kimin bu toprak, bu dağ, bu ova,
Bu sular kimin?
Adıma dalgalanır burçlarda bayrak
Keserim soluğunu sözüme uymayanı!

Kızıroğlu-Koro

Yeter bu kıyım, bu işkence!
Her günümüz bir yas günü
Daha dün geldi Beyoğlu

Bey

Hey! Durun!
İsteğiniz Günayın mı?
Getirin onu!
Vurun boynunu! Alıp gitsinler!

Kızıroğlu-Koro

Aman! Aman!
Oy oy...

ÜÇÜNCÜ PERDE

Bir Çoban

Hey! Tan yerinden bunca esen yel,
Dal yeşerir, ibibikler ötüşür,
Oy balam, dağ başında buz çözülür,
Kar erir adım adım yaklaşır Çamlıbel, balam
Hey! Her dorukta ayağımın izi var. Esen yele sevdiğimin nazı var, oy
Oy balam güzelliğinde bu toprağın sesi var,
Özde sözde özlediğim Çamlıbel balam

Köroğlu

Çamlıbel! Yiğitlerin taht kurduğu kutsal Çamlıbel!
Gönlümüzde ışığı yandı arasız,
O serdi şafakları önümüze.
Bir kez yamaçlarına dayamak alnımızı,
Bir kez ayaklarımızın altında görmek kendi dünyamızı özlem oldu bize...
Kırat Kırat ünledi yön, yön
Şaha kalktı, kanatlandı daha daha!
Bir dağdan öbür dağa,
Öyle kavuştuk ereğimize...
Artık bu engin ovalar bizim,
Bu kutsal dağlar hepimizin
Güven, erinç, inan, sevinç...
Umuda yüreğimizin...
Başlıyor yerle gök savaşı
Gün doğacak yeniden,

Yenecek çürüyen kazanlığı,
Sonuna varacak geceler!

Ana

Düşümde gördüm Oğul:
Çamlıbel'den doğan ırmak, boyundu dereleri,
Yeşertti kana yazıları, meyveye durdu taş toprak, ağardı yeniden tan yeri
Söyle gerçek mi olan oğul?
Bu gözler göre mi o gönül
Artık çilemiz dola mı?

Bir Çoban

Tan yerinden bunca esen yel
Dal yeşerir, ibibikler ötüşür
Adım adım yakınlaşır Çamlıbel, Çamlıbel

Koro

Hey! Hey! Hey!
Erlere geçer alay alay
Kızlar çeker halay halay,
Kızıroğlu denilen bey anan kim
Ağan kim? Nigar kim? Gözüm kim?
Kim? Kim? Kızıroğlu bir yiğittir,
Bir esin oğlu, bir yiğit oğlu hey!
Bir ok atar, dağı deler hey hey!
Elde kılıç kalkan oynar
Ağan kim? Nigar* kim? Gözüm kim?
Kim? Kim? Kim?

Kızıroğlu

Başım tacı Köroğlu!
Cümleye selam!

Köroğlu

Hoş gelenler hoş bulur,
Hoş gelirsiniz Kızıroğlu!

Kızıroğlu

İşte buymuş Subaşı, Desteği Bey'in, Zalimin uşağı!
Adına Beyinin yuvanızı yıkan, harmanınızı yakan, Günayımı kaçırın,
Babanı kör eden, kırk develik kervan düzen, yuvalar yıkar ala kuş!
Oydu kervanın önünde. Bak şu kara yüzüne

* Nigar: Güzel yüzlü sevgili.

Köroğlu

Demek buymuş Subaşı,
Hak bilmez, yol bilmez, mertlik bilmez
Yaklaş görelim seni bir,
Kurt eniğini* seçeyim yüzünde,
Sırtlar dölünü insanda!

I.Subaşı

Köroğlu!

Köroğlu

Demek buymuş Subaşı,
Desteği beyin, zalimin uşadı
Demek buymuş Subaşı,
Köyü, kenti talan eden
Kırk develik kervan düzen!
Sen Subaşı değil Bezirganbaşı!

I.Subaşı

Seyisoğlu gitme ileri!
Tutsağım, ölmedimde ha! Mertliği bumu sanırsın?
Ersen çık karşıma vuruşalım!

Köroğlu

Geri verin kılıcını, söylesin son sözünü!
Davran! Korkma! Gücünü dene!

I.Subaşı

Savaş! Günü söz gerek değil!(Köroğlu savaş manasını atar.)

Köroğlu

Hey! Hey! Yine de hey hey!
Gör nasıl eğilir başı namerdin,
Ama kirletmem kanınla elimi.
Doğrul! Kalk yerinden!
Bir buyruğum var sana şimdi!
Ulaştırmaya beyine!
Yıkılacak kalelerin başı
Kurtaramaz kılıcından kendini!
Alacağız bahtsızın öcünü,
Hazır olsun gününe!

* Enik: Güzel, ince , latif şey.

İKİNCİ SAHNE

Beyoğlu

Lay lay lay hey
Köroğlu derlermiş adına, sürermiş atını meydana
İçelim Köroğlu' nun kır atına!
Lay lay hey hey

Arkadaşları

Yaşa!

Beyoğlu

Hañçerini yılan dili elimde,
Yıldırım taşındanmış kılıcı,
Meydan okurmuş ele güne,
İçelim meydan okuyana!
Yaklaştı son günün Köroğlu!
Bil bunu! Gün saat geldi!
Köroğlu alacak öğüdünü!
Geldi oç günü!

Beyoğlu

Kimdirler? Bu sesler nedir?

Koro

Oy oy hey oy...

I.Subaşı

Geçerler işte kararmış yüzleri, sönmüş oyuğunda gözleri, karartırlar dağı beli,
Açlar geçer açlar geçer
Ölüler geçer, yitmişler, göçmüşler.

Beyoğlu

Oyna!

ÜÇÜNCÜ SAHNE

3.Köylü

Çok karanlık

2.Köylü

Daha da kararır rüzgar döndükçe

4.Köylü

Çoktan dindi rüzgar
Kesildi hışırtısı dalların...

3.Köylü

Soğuk var, uyandırır ateşi

2.Köylü

Yanan dalların ışığında, ay ışığında, yıldız ışığında, ninem yün eğirir,
Elinde kirmen, elinde kirmen

Yaşlı Kadın

Ya sen ağam? Hey be onarır hey be

1.2.3.Köylü

Elimde kirmen

4.Köylü

Nine söyle bize örüp eğirdiğin
Kime armağan? Yiğit oğluna mı? Köroğluna mı?

Yaşlı Kadın

O gitti ki gelmez oldu, çoktan...
Ne bir ses, ne bir haber...
Uykusuz geçiyor geceler
Şurda yolunu bekleriz

2.Köylü

Gelen giden yok
Kurtlar üşür.

3.Köylü

Son savaş yakın dediydi Köroğlu
Ola ki savaş sürüp gider.

Köroğlu

Hey hey! Yine de hey hey!

Yiğitler Korosu

Yine de hey hey

Köroğlu

Hey hey! Mert dayanır, namert koşar hey!

Koro

Yine de hey hey
Dağlar günü bir gün birleşir
Kaç yiğitler meydan açar, meydan günü birleşir.

Köroğlu

Yiğit kendini öğende. Hey! hey!
Gayri namert yok. Gayri zulüm yok,

Talan yok, karlı ölüş yok!
Sel sel gözyaşı aktı ırmaklardan
Kül yağdı, göklerden. Artık külümüzü savuran yok.

Yaşlı Kadın
Ya Günayım?

Koro
Günayım?

Köroğlu
Günayım...Günayım....
Göğsümde çarpan yüreğim, damarlarımızda akan kan, bende ben,
Sende sen, o hepimizde
Bir yalaz * ocağımızda,
O yeşerir ağaçlarımızda,
Bir başak, bir dalı, şu toprakların hac gülü
Günayım! Günayım'ın sesi! Onun muştusu! İşte o seslerin!
Onur muştusu **,duygulu yollardan, akarsudan hey!
Analar onu sallar beşikte
Neni neni Günayım,
O yeşerecek yarında
Sabah altındaki tarlalarda,
Doğanlar onu anacak, bir ışık obir ışık gökler üzre,
Sönmiyecek çağlarca
Analar! Bacılar! Yiğitler!
Kulak verin
Kırat'tır kişneyen, duyar mısınız?
Çağırır adımı, inletir yeri göğü!
Nineler! Yiğitler! Bacılar duyar mısınız?
Ulu yolların diliyle, Kırat çağırır beni!
Bir yeni yolun başındayım.
Kardeşler, selam obama, selam erlere, selam analara, selam
Çamlıbel, Çamlıbel, selam...
Hey! Hey! Yine de hey hey!
Hey! Hey! Yine de hey! Hey!

Koro-Bir Çoban
Hey! Hey! Yine de hey! Hey!
Tan yerinden burcu burcu esen yel,
Dal yeşerir ibibikler ötüşür,
Dağ başında buz çözülür, kar erir,
Haydi kar erir adım adım yaklaşır
Çamlıbel, hey Çamlıbel!

* Yalaz: Alev.

** Muştu: Haber.

Yüreğimde bu toprağın izi var
Hey hey bu toprağın sesi var hey!
Özde sözde özlediğin Çamlıbel!
Hey! Hey!....

3.4.1.4 Konu

Köroğlu Destanı, kahramanı Ruşen Ali'nin ve babası Koca (Seyis) Yusuf'un Bolu Beyi ile olan mücadelelerini ele alır. Kahramanı 16.yy da yaşamış halk ozanı Köroğlu'dur (Ruşen Ali).

Destan şöyle gelişir:

Bolu Beyi'nin haralarında baş seyis olan Koca Yusuf, Bolu Beyi'ne en iyi atları yetiştirmektedir. Günlerden bir gün deniz kenarında yayılırken Koca Yusuf denizden bir aygırın çıktığını aygırın bir kısrağı dölediğini görür, takip eden iki gün daha aygır denizden çıkarak iki kısrağı daha döller. Kısraklar gebe kalınca Koca Yusuf Bolu Beyi'ne durumu anlatır. Bolu Beyi de kısrakları dönemin sultanına hediye etmek ister zira sultanla arası kötüye gitmektedir. Gün gelir gebe kısraklar doğurur doğan taylardan birincisinin ayağı doğum esnasında taş a değer, ikincisinin ayağı ise kuma değer, son kısrağ ise Koca Yusuf'un ellerine doğar. İnanılışa göre doğum esnasında ayağı bir şeye değen at o şeyden korkar bir daha onun üzerinde hızlı koşamaz. Taylar doğmuştur fakat üçü de birbirinden cılızdır. Tayların bu halini gören Bolu Beyi Koca Yusuf'un oğlu Ruşen Ali de tıpkı taylar gibi korkak bir çocuktur. Zamanla Ruşen Ali büyür mertliği kazanmaya başlar. Babası ona haradaki tayları almasını söyler. Ruşen Ali ancak bir tayı o da korkusuz tayı alabilir. Babası Koca Yusuf tayı güneş görmeyen bir yerde uzun süre yetiştirir. Sonra oğlu Ruşen Ali ile Bolu Beyi'nden intikam almak için yollara düşer. Yolda Bolu Beyi'nin baş fedaisi Arap ile yaptıkları kavgada ölür ve ölmeden önce oğluna Üç Anadolu Efsanesi maddesinde geçen nasihatı eder. Bundan sonra Köroğlu Bolu Beyi'nden intikam alır ve kardeşi ile evlenir.

Bu destan Yaşar Kemal'in Üç Anadolu Efsanesi yapıtında edebiyatına kazandırılmıştır.

1.Perde 1.Sahne: Sıcak bir yaz günü öğleden sonrası uzaktan bir köylü atlıların doludizgin köye yaklaştıklarını haber verir. Köylüler arasında kaynaşmaya başlar. Nihayet baskıncılar, başlarında Beyoğlu olduğu halde gelirler. Beyoğlu, adamlarını köyün her yanına dağıtır. Uzaktan bir feryat duyulur. Baskıncılar kısıkvrak yakaladıkları kadınlarla gelirler. Beyoğlu'nun gözü bu kızlar arasında birisine takılır. Adının Günayım olduğunu öğrenir. Onunla ilgilenir. Günayım, boynundaki gerdanlığı koparıp, Beyoğlu'nun ayaklarının dibine fırlatır. Köylüler, Beyoğlu'na karşı çıkarlar. Bu sırada ellerindeki yabalarla tarlalarından dönen delikanlılar gelirler. Köyün Seyisoğlu diye anılan ve Günayım'ın yavuklusu bulunan yiğit de başlarındadır. Yavuklusunu Beyoğlu'nun yanında gören Seyisoğlu, ona doğru ilerler ve arzusunu sorar. Beyoğlu, Seyisoğlu'nu küçümser, onunla alay eder. Bu kez Seyisoğlu, Beyoğlu'na açıkça kafa tutar. Beyoğlu isyan halindeki köylüler ve Seyisoğlu ile başa çıkamayacağını anlar ve tekrar geleceğini söyleyerek adamlarına gitmek üzere işaret eder.

1.Perde 2.Sahne: Bey hiddetlidir. Adamlarını beceriksizliklerinden ötürü kınar. Oğlunun, Seyisoğlu diye anılan birisi tarafından ürkütülüp, köyden eli boş döndüğünü öğrenince, Seyisoğlu'nun kim olduğunu sorar. “Bengisu”dan içmiş “Kırat” masalını uyduran Seyis'in oğlu olduğunu söyler Beyoğlu. Canı çok sıkılan Bey, Seyis'in getirilmesini emreder. Seyisi alıp getirirler. Bey, Seyis'e Kırat'ı anlatmasını buyurur. Seyis, hikayesini tekrarlar. Şimdi yılgın duran bu atın İlk yaz'da canlanıp, küheylan gibi olacağını anlatır. Kendisiyle alay edildiğini sanan Bey, Seyis'in gözlerine mil çektirip, Kırat'ı da yedeğine verdirtip adamlarına, kovmalarını emreder. Büyük bir haksızlığa uğramanın umutsuzluğu içerisinde Seyis durumu açıklamak için son bir çaba göstermek isterse de çaresizdir, alıp götürürler.

1.Perde 3.Sahne: Gözlerine mil çekilmiş olan Seyis bitkin bir halde sedire uzanmıştır. Karısıyla oğlu başucundadırlar. Son anlarını yaşamakta olan Seyis, oğluna Kırat'ı kendisine emanet ettiğini, onu Kırkpınar'a götürüp salmasını, ona çok iyi bakmasını, bağrına basmasını ve Bey'den öcünü almasını vasiyet eder ve son nefesini verir. Seyisoğlu büyük acıyla kıvranırken, odanın kapısı açılır, gelen köylülerdir. Günayım'ın kaçırıldığını bildirirler.

2.Perde 1.Sahne: Elllerinde yaba, tırpanla, güneşten kavrulmuş köylüler hareketsiz dururlar. Bir kenara çökmüş olan Seyisoğlu düşüncelidir. Kuraklıktan yakınan köylülere kızar Seyisoğlu. Akçaköy'den Kızıroğlu gelir, o da Beyoğlu'nun köylerinin yakıp yıktığını anlatır. Söze karışan ana ilk kez “Köroğlu” olarak adlandırır oğlunu ve Kırat'ın kadrini bilmediğinden yakınır. “Köroğlu” adı Seyisoğlu'nu güçlendirir, ona yeni umutlar verir ve aklına babasının nasihati düşer, “Çamlıbel”den söz eder. Kızıroğlu'yla köylüleri de bir umut kaplar, hep birlikte Adak Ülkesi Çamlıbel'e gitmeye karar verirler.

2.Perde 2.Sahne: Günayım bahtsızlığını dile getirir. Aile yuvasının özlemini belirtir. Sessizce gelen Beyoğlu, düşünden uyandırır Günayım'ı. Kızın kendisine baş eğmesi gerektiğini söyler. Oysa alnında baş eğmek yazılı olmadığını söyler Günayım. Beyoğlu'nun tüm çabaları sonuç vermez. Günayım boyun eğmez.

2.Perde 3.Sahne: Bey ve adamları sur üzerindedirler. Köylüler, ellerindeki yaba ve tırpanlarla şehir kapısı önündeki alanı doldururlar. Bey kalabalıktan ürker ve onlarla pazarlığa koyulur. Başlarında Kızıroğlu bulunan köylüler diretirler, artık yağmalara, yakıp yıkmalara göz yummayacaklarını kesinlikle belirterek Günayım'ı geri isterler. Bey, köylülerin arzularının yerine getirileceğini söyler. Köylüler büyük heyecanla beklerler. Günayım getirilir. Ancak bu kez Beyin adamlarına Günayım'ın boynunu vurup kafasının köylülere verilmesini emretmesi üzerine köylüler Günayım'a dehşet ve korku içinde bakar ve bu manzara karşısında adım adım geri çekilirler.

3.Perde 1.Sahne: Kara bir çadır görünür. Aralarında Köroğlu'nun anası da bulunan birkaç kadın düzlükte otururlar. Sonra Köroğlu yanında birkaç yiğitle gelir, dalgın dalgın bir noktaya bakar. Uzaktan sesler duyulur ve Köroğlu'nun yiğitleriyle Kızıroğlu gelirler. Köyleri yağmadan kırk develik bir kervanla dönen Subaşı ve adamları ile çatışıp, onları yenerek Subaşı'nı gören Köroğlu çok hiddetlenir, ondan öcünü almak ister, onu tahrik eder. Ancak Subaşı'nın mertçe vuruşması gerektiğini söylemesi üzerine Köroğlu, yiğitlere Subaşı'nın kılıcını iade etmelerinin söyler yiğitlere. İki düşman vuruşurlar. Subaşı'nın kılıcı elinden düşer, fakat Köroğlu

Subaşı'nı yine de öldürmez, ona kalkıp Beyi'ne varmasını ve kendisine Köroğlu'nun öcünü nasıl alacağını iletmesini söyler.

3.Perde 2.Sahne: Beyoğlu, ikinci Subaşı ve daha birkaç kişi içki sofrasının başındadırlar. Çengi oynatırlar. Yanan harmanlardan sahne kıpkızıdır. Çengi'den bıkan Beyoğlu onu durdurur. Sarhoştur. Elindeki içki sağrağıyla Köroğlu'nu kınayan bir şarkı söyler. "Acı Çekenler Kervanı"nın iniltileri kaplar ortalığı. Kervan, ağır adımlarla sahneden geçer, uzaklaşır. Beyoğlu bunların kim olduklarını sorar. Bunların Açlar, Açıklar, Ölüler, Yitmişler, Göçmüşler olduklarını öğrenir. Elinde sağrak, sarhoş adımlarla geçenlere doğru birkaç adım atar, onlara kin ve nefretini kusar. Çengi'ye tekrar oynamasını emreder.

3.Perde 3.Sahne: Dört erkekle bir yaşlı kadın sönmekte bulunan ateşin etrafında toplanmışlardır. Kadın yün eğirmekte, erkeklerden biri heybe onarmaktadır. Aralarında konuşurlar. Uzaktan davul sesleri yankılanır. Köylüler yerlerinden fırlarlar. Ovaya doğru bakarlar. Uzaktan Köroğlu'nun sesi duyulur. Köroğlu, yanında Kızıroğlu ve öteki yiğitler dorukta görünürler. Köroğlu hakkın haksızlığı yendiğini, gayrı namert ve zulmün ortadan kalktığını müjdelir. Yaşlı kadın Günayım'ı sorar. Köroğlu, Günayım'ın düş evreninde yaşadığını belirtir ve ardından Kırat'ın sesini duyduğunu söyler. Hiç bir şey duymayan köylüler hayretle Köroğlu'na bakarlar. Kırat'ın kendisini çağırdığını, ona gideceğini açıklar ve Çamlıbel'e veda edip gider. Uzaktan nağrası duyulur, buna Kırat'ın kükremesi karışır. Köylülerin sesleri gitgide artar, ses cümbüşü doruk noktasına ulaşır.

3.4.1.6 Kişiler

Erkekler :

Köroğlu: Bas

Seyis: Bariton

Bey: Bas-Bariton

Beyoğlu: Tenor

Kızıroğlu: Tenor

1.Subaşı: Bariton

2.Subaşı: Bariton

1.İhtiyar: Konuşmacı

Çoban: Bariton, Bariton solo, Tenor solo

Kadınlar :

Ana : Mezzo Soprano

Günayım : Soprano

Figüranlar :

Çengi ve dört köylü: Soprano solo alto solo

3.4.1.7 Dekor

1.Perde : 1. Sahne : Bir köy

2. Sahne : Bey'in Konağı

3. Sahne : Seyis'in evi; Bir köy odası.

2.Perde : 1.Sahne : Güneş altında sararmış bir tarla

2.Sahne : Bey'in konağında bir oda

3.Sahne : Şehrin ana giriş kapısı

3.Perde : 1.Sahne : Çamlıbel ovaya hakim bir tepe

2.Sahne : Solda Beyoğlu'nun içki sofrası, sağda ilk sahnedeki köy,
yanmış ve yıkılmış

3. Sahne : Çamlıbel . Gece.

3.4.1.8 Operanın İlk ve Tek Sahnelenişi : 25 Haziran 1973 İstanbul Festivali

3.4.1.9 Görev Alan Sanatçılar :

21.VI – 15. VII 1973 İstanbul Festivali

Köroğlu: Ayhan Baran

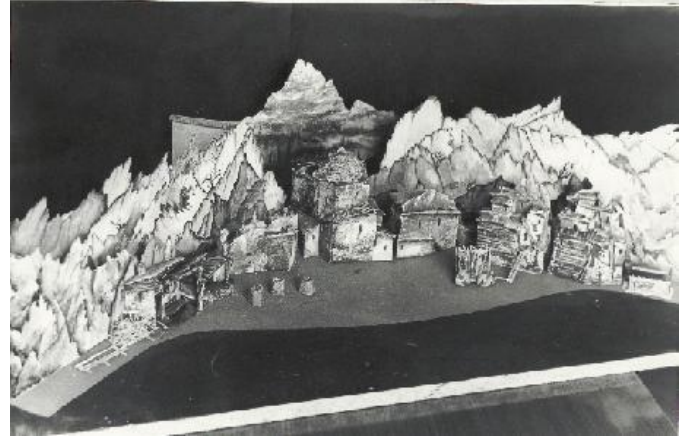
Ana: Handan Şardağ

Seyis: Mustafa İktu

Günayım: Leyla Demiriş
Bey: Ümit Toksöz
Beyoğlu: Leonidas Asteris
Kızıroğlu: Oktay Tezcanlı
İhtiyar Kadın: Nuran Avcı
1.Subaşı: Serdar Öztürk
2.Subaşı: Ömer Sabar
1.İhtiyar: Tahir tahirgil
2.İhtiyar: Ender Arıman
Çoban: Kevork Boyacı
Bir ses: İlhami Uyanık
1.Köylü: Ferdi Atuner
2.Köylü: Ömer Sezer
3.Köylü: Tahir Tahirgil
4.Köylü: İlhami Uyanık
Alto solo: Perihan Pamukbezi
Bariton solo: Tahir Tahirgil
Soprano solo: Hülya Gündüz
Tenor solo: Songür Ünal
Çengi: Nil Kutval
Şef: Niyazi Tağızade
Sahneye Koyan: Aydın Gün
Dekor: Baber Kocamanoğlu / Acar Başkut
Kostüm: Osman Şengezer
Koro Şefi: Gustav F.Kuhn
Kareografi: Güloya Güreli
Koro Şef Yardımcısı: Cenan Akın
Konzertmeister: Ersan Alper
Solo viyolansel: Nejat Tekebaş
Reji Yardımcısı: Özcan Sevgen / Asım G.Kozol
Kondüvit: Güney Dinçmen
Sahne Amiri: Erdoğan Pişkin



FOTOĞRAF 14. KOSTÜM ESKİZLERİ - 1973



FOTOĞRAF 15. DEKOR ESKİZİ - 1973

Çalıştıranlar: Süha İren, Judith Uluğ, Yıldız Macci
Işık: Ertekin Kulan

3.4.1.10 Basındaki Yankıları : O tarihe ait basında herhangi bir yazı bulunmamıştır.

3.4.1.11 Metnin bulunduğu kitaplklar

A.A.S Müzik, Eğitim ve Araştırma Merkezi - ANKARA

3.4.2 ORTAM ÇÖZÜMLEMESİ

3.4.2.1 Operanın Türü

Saygun'un büyük opera türünde oluşturduğu ilk (grand) operadır.

Atatürk'ün aziz ruhuna sunduğu Köroğlu Operası, Kerem Operası'nda olduğu gibi, yalnız Anadolu'nun değil, Türk dünyasının çok eski bir destanı olmanın önemini taşımaktadır. Köroğlu olarak nitelenen insan, yeryüzünün, Rumeli'den Orta Asya'ya kadar uzanan çok geniş bir parçasında yaşayan Türk boylarının hemen hemen hepsinde, iyiliğin simgesi olan heyecanlı olguları, ağızdan ağza dolaşan efsaneleşmiş bir halk kahramanıdır. Köroğlu destanı, Anadolu'da halk arasında ilgiyle anlatılmaktadır. Bu destanın bazı versiyonlarında değişik adlarla da anıldığı görülmüştür.

Ahmed Adnan Saygun “ *İnsanların acıdan, zulümden uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu ve ancak sevgi ve kardeşlik güneşinin aydınlattığı bir huzur alemine kavuşmalarına duyduğum haz, konuyu işleyişim sırasında bana hakim olan düşünceydi. Köroğlu zulme, adaletsizliğe ve her türlü kötülüğe baş kaldırmanın sembolü değil midir?*” sözleriyle Köroğlu'nun tüm kötülüklerle karşı koyma bilinciyle giriştiği çetin serüvenlerden ötürü, ahlaki bir sembol olarak benimsenmiştir.

3.4.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri

Kerem'in librettosunu Selahattin Batu ile birlikte yazan Saygun, daha sonra Köroğlu'nu düşünmeye başlamıştır. “*Saz şairlerince dile getirilen Köroğlu hikayelerinde, halkın gönlüne işlemiş yiğitlik türkülerinde, Anadolu'nun bütün insanlığa sunduğu, iç alemini görüyor ve duyuyordum. Bu hammaddeyi yoğurmak, ona istediğim biçimi vermek istiyordum. Konu üzerinde düşündükçe bütün lüzumsuz teferruatı sıyrıldım ve ‘Zulme karlı isyanı temsil eden’ bir Köroğlu sembolü çıktı.*”⁸⁴

⁸⁴ Sadun Tanju, **Ahmed Adnan Saygun Anlatıyor**, Hürriyet Gösteri Dergisi, İstanbul, Mart 1991.

Halk edebiyatı araştırmacılarına göre Köroğlu, 17. yüzyılda yaşamış bir Celali'dir. Ama Köroğlu, Azerbeycan edebiyatında da görülmektedir. Nasreddin Hoca'nın da, hem Akşehir'de hem Buhara'da türbesinin olması, Saygun'a Hoca'nın tüm Türk dünyasının ortak kültürünün bir ürünü olduğunu düşündürmüştü: *“Demek ki Köroğlu'nu, Kerem'i Nasreddin Hoca'yı Türk ruhunun yaşadığı her yerde, zbek, Azeri, Türkmen, Anadolu Türk' olarak, hepimizin ortak kültürünün sembol anıtları kabul ederiz.”*

Selahattin Batu o tarihte İstanbul'a gç etmişti. Saygun'la Kızıltoprak'taki evinde buluşup düşüncelerinin paylaşıyordu. Konuyu uzun uzun tartışıyorlardı. Sonra Saygun Ankara'ya dönüyordu. Batu yazdıklarını postayla gönderiyor, Saygun da gece gündüz üzerinde çalışıyordu:

“Gözlerimin önüne de 1920 yılına ait bir sahne vardı. Ankara'daki Azerbeycan Elçisi'nin evinde duvara asılı Anadolu haritasının önünde Mustafa Kemal kolunu mızrak gibi uzatarak orada bulunanlara: “Bütün mazlumlar dünyasının zulüm dünyasına doğru ileri sürdüğü şu toprak!” sözleriyle başlayan bir konuşma yapıyor. Sesinde kim bilir nasıl bir kin ve nefret dolu...İşte benim Köroğlum bu kini ve nefreti dile getirmeliydi. İyinin, güzelin, sevginin, huzurun kapılarını Çamlıbel'in tertemiz dünyasında mziğimle ardına kadar açabilmeliydim.”

Saygun bu eseri, Vedat Nedim Tr'n Yapı Kredi Bankası adına bir eser istemesi üzerine 1971'de yazmaya başlamıştı. Eserin İstanbul Festivali'nin açılışında sahnelenmesi düşünülür. Ve bu gerçekleştirilir. Ancak Saygun, *“ Ne yazık ki civardan gelen trafik gürültüsünün, çevredeki çalgılı gazinodan gelen müziğin, tepemizden gelen uçakların uğultusunun ve açık havada kaybolan orkestra renkleri ve ses derinliklerinin beni çok üzdüğünü de söylemek zorundayım.”* diyecektir.

Eserin librettosunu yine Selahattin Batu yazmıştır. Kısaca; Beyoğlu adlı zalim bir beyin oğlu Günayım'ı kaçırır ve sonunda Günayım'ı Köroğlu kurtarır.

Saygun bu operasında ağırlıklı olarak aşık geleneğinden gelen halk müziği temalarını kullanır. Aşıkların geleneğinde bu öykü anlatılırken kullanılan Hüseyini makamına Köroğlu makamı adı da verilmektedir.

Tüm Türk dünyasında bilinen bu öykü üzerine Azeri besteci Üzeyir Hacıbeyov'un 1936'da yazdığı Kyorogli adıyla yazdığı opera 1941'de SSCB Devlet Ödülü'nü kazanmıştır.

23 Haziran 1973 tarihinde İstanbul Festivali'nin açılışında sahnelenmesi Köroğlu'nun duyulmasında etkili olmuştu. Eseri, Saygun'un çok yakın dostu Azeri şef Niyazi Tağizade yönetmiş, yine Aydın Gün sahneye koymuştu. (EK 18)

Köroğlu'nu bas Ayhan Baran, Seyis'i Mustafa İktu, Günayım'ı ise Leyla Demiriş canlandırıyordu.

Köroğlu'nun sahne serüveninde üzücü bir anı da vardır. İlk sahnelenişinden dört yıl sonra 1971'deki yangından sonra restore edilen Atatürk Kültür Merkezi'nin açılışında yine Köroğlu sahnelenecektir. Şef olarak yine Niyazi Tağizade davet edilmiş provalar başlamıştır. Orkestra, koro ve solistler AKM'nin büyük salonunda değil koro odasında çalışmakta ve havasızlık büyük sorun yaratmaktadır. Bu şartlardaki çalışmalar ve bekleyiş 4 ay sürer.

Ancak sonunda Kültür Bakanlığı açılış için Köroğlu'ndan vazgeçmiş ve pop müzik dahil her türlü müziğe yer verilen bir açılış tercih etmişti!

Oysa o günlerde bir gazetede yayınlanan demecinde ünlü şef Tagizade, Köroğlu Operası için, *"Saygun bu eserini öylesine bir Türkiye ikliminde yazmıştır ki operanın tümü burcu burcu Anadolu kokmaktadır. Samimi olarak söylüyorum Avrupa'nın pek çok ülkesinde Türklerdeki kadar iyi kompozitörler yoktur."* diyordu.

3.4.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları

“Türkiye’den Orta Asya’ya kadar uzanan geniş alanda yaşayan Türkler arasında türlü rivayetleri yüzyıllar boyunca babadan oğla, dilden dile, gönülden gönüle aktarıla aktarıla günümüze ulaşmış olan Köroğlu, gerçekte, değişik adlar ve görünüşler altında bizi çok eski devirler kadar geri götüren efsanevi bir şahsiyettir. Bu efsanevi şahsiyeti öteki halk hikayeleri kahramanlarından ayıran özellik onun. “başlayıp sona eren” belli bir konunun kahramanı olmayıp, türlü rivayetlerinde, hatta birbirine aykırı düşen ve her biri sanki onun hayatının ve maceralarının belli belirsiz bir ışık tutan ve bir araya getirildiklerinde çok karmaşık bir nitelik gösteren çeşitli hikayelerin, “kolların” yaratıcısı ve kahramanı olmasıdır. Bununla beraber, Köroğlu efsanelerinde hiç değişmeyen bazı unsurlar vardır ve bu unsurlar, yapılarında türlü çelişkileri taşıyan değişik rivayetlerdeki çeşitli yakıştırmaları bir yana iterek O’nun asıl kişiliğini kalın çizgilerle belirtmeğe imkan sağlar:

Köroğlu, Anadolu’dan hatta Rumeli diye adlandırdığımız yerlerden ta Orta Asya’ya kadar uzanan alan içinde, yerine göre, değişik adlardaki “Bey” lerle savaşmış bir yiğit, bir halk çocuğu ve kahramanıdır. Köroğlu’nun bir seyis olan Baba’sı hizmetinde bulunduğu “Bey” tarafından zalimce bir kararla kör edilmiştir. Köroğlu’nun atı Kırat efsanevi yaratılıştaki ve güçte bir attır. Adı, değişik memleketlere göre az çok farklı söylenen Çamlıbel, Köroğlu’nun mekan tuttuğu yerdir.

Operanın konusunu tasarlarken türlü rivayetlerdeki maceraları bir yana iterek bu yukarıda saydıklarımı temel unsur olarak aldım ve konuyu aziz dostum Selahaddin Batu ile de münakaşa ederek yavaş yavaş şekillendirdim. Çalışmalarım sırasında dahi gerekli değişiklikleri yaparak konuyu daha olgun bir hale getirmekteydim. Dostum S.Batu bütün bu sorunları sabırla karşıladı.

İnsanların acıdan, zulümden uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu ve ancak sevgi ve kardeşlik güneşinin aydınlattığı bir huzur alemine kavuşmalarına duyduğum iştiağ, konuyu işleyişim sırasında bana hakim olan ana düşünceydi.” diyen Saygun operanın gelişim sürecini şöyle anlatıyor: “Her şey bu fikir etrafında toplandı ve şekillendi. Halk da Köroğlu’nun türlü kollarında şu düşünceyi getirmiş değil miydi? Gerçekten halk rivayetlerinde Bolu Bey’i veya daha başka adlarla anılan bey veya han, zulmün, adaletsizliğin; buna karşılık Köroğlu, zulme, adaletsizliğe ve her türlü kötülüğe baş kaldırmanın sembolü değil midir? Ancak, beyin kişiliğinde somutlaşan karanlık ile, savaşta ışığa hasret, ışığa iman, sevgiye kardeşliğe iman şarttır. Yürekler bu sevginin nuru ile bu hasretin iştiağıyla dolup taşmadıkça başarı nasıl gerçekleşsin?...Köroğlu’nun atı Kırat, efsanevi yaratılıştaki ve güçte bir attır. Adı değişik memleketlere göre az çok farklı söylenen Çamlıbel....Huzurun ve sükunun hüküm sürdüğü ışık ve engin sevgi sevgi ülkesidir.

Kırat, ancak ışığa hasret duyanları, engin sevginin ateşiyle yananları, Çamlıbel’e huzur ülkesine ulaştırın iman gücüdür. Köroğlu’nun bir rivayetten alarak Günayım adını verdiğimiz nişanlısına gelince, o yeni hayatların müjdecisi olan tohumdur, dallara yürüyen sudur. Güzelin, iyinin, sevginin kendisidir. Operanın konusu işte bu anlayışla işlenmiş ve hazırlanmıştır. Gene bu anlayıştan dolaydır ki, eserimi Atatürk’ün aziz hatırasına ithaf ediyorum.”

3.4.3 DRAMATURGİ ÇÖZÜMLEMESİ

3.4.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar

3.4.3.1.1. Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar

Buradaki ana tema Kerem Operası'nda olduğu gibi ilahi aşktır. Sevgiye, gerçeğe, kardeşliğe ve bir huzur alemine kavuşmayı anlatır. Aynı zamanda burada işlenen sevgi ve nefret duygu ve mantık birer asal karşıtlıklardır.

Günayım'ın ölümü sonrasındaki Köroğlu'nun aşkına seslendiği bölüm, ana temaya bir örnektir.

Köroğlu

Göğsümde çarpan yüreğim,
Damarlarımızda akan kan,
Bende ben, sende sen, o hepimizde
Biz yalaz ocağımızda,
O yeşerir ağaçlarımızda,
Bir başak, bir dal, şu toprakların haç gülü (3.Perde 2.Sahne)

2. sahnede Beyoğlu'nun içki sofrasındaki bölüm asal karşıtlığa bir örnektir.

Beyoğlu

Yaklaştı son günü Köroğlu!
Bil bunu! Gün saat geldi!
Köroğlu alacak öğüdünü!
Geldi oç günü!

3.4.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar

1. perde sonunda Seyis'in gözlerinin kör edilmesi ve ardından ölmesi sonucu Seyisoğlu'nun ve Ana'nın acı üzüntüsü bir yan tema olarak işlenmiştir. Daha sonra 2.perde de ise Seyisoğlu'nun çaresizliği Ana'sının oğluna Köroğlu adı vererek ona umutlandırarak, güçlendirmesi bir yan karşıtlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Beyoğlu tarafından halkın gördüğü zorlama ve baskıya karşılık Köroğlu'nun adamını serbest bırakması başka bir yan karşıtlıktır.

Beyoğlu, Seyis'in kendisiyle dalga geçtiği düşüncesiyle Seyis'in kör edilmesinden sonraki sahneyi yan temaya örnek olarak verebiliriz.

Ana

Gelmez gitti gayrı oy
Göçtü gitti diller söylemez olur adını,
Görmez yüzünü yollar gitti,
Eğilmez üstüne dallar
Kurtulmadı garip kara yazıdan,
Göçtü yuvadan dönmez
Deldi bağrımı onmaz gitti oy (1.Perde 3.Sahne)

1.perde de ise Beyoğlu'nun köye yaptığı baskı yan karşıtlığa bir örnektir.

Beyoğlu

Taşıyın çuvaları arabalara!
Ne var ne yok götürün!
Getirin gelinleri
Yolun boyunları
Yüzük, küpe, bilezik
Koparın ne bulursanız (1.Sahne)

3.perde 2.sahnedede ise Köroğlu'nun 1.Subaşı'nı serbest bıraktığı sahne ise yan karşıtlığa bir örnektir.

Köroğlu

Gör nasıl eğilir başı mağmerdin,
Ama kirletmem kanınla elimi.
Doğrul! Kalk yerinden!
Bir buyruğum var sana şimdi!
Ulaştırmaya beyine!
Yıkılacak kalelerinbaşı (3.Perde 2.Sahne)

3.4.3.2 Kişileştirme

3.4.3.2.1 Asal Kişiler

Köroğlu: Seyis'in oğlu. Bir halk kahramanı. Zulme, adaletsizliğe ve her türlü kötülüğe baş kaldırmanın sembolü olarak işlenmiş, dürüst, mert bir karakterdir. (Saygun Köroğlu'nun zulme isyan eden yiğit kişiliğini Atatürk'e benzetir ve bu yüzdendir ki eseri ona ithaf etmiştir.) Ses rengi bastır. Özsoy'da Feridun karakterinde olduğu gibi kahramanlık rolleri daha da vurgulanmak için kalın ses rengine verilmiştir. Sevdiği insan ve ailesi için her şeyi göze alır. Eser boyunca babasının, halkının ve sevdiği kişinin öcünü almak için Beyoğlu ve adamları ile savaşır. Sonunda Köroğlu haksızlığı yener, halkına zulmün ortadan kalktığını müjdelir.

Günayım: Köyün güzel kızı. Eserde iyiyi, doğruyu, güzeli bulabilmek adına kullanılan bir simgedir. Ses rengi sopranodur. Köroğlu'nu sevmektedir. Beyoğlu Günayım'ı kaçırsa da Beyoğlu'na boyun eğmez, fakat sonunda bedenen ölse de ruhen düş evreninde Köroğlu ile beraber sonsuza dek yaşar.

Seyis: Köy Ağasının seyisi. Halk kahramanının babasıdır. Mert, dürüst ve güvenilir bir adamdır. Ses rengi baritondur. Her ne kadar doğruları savunsa da Bey'in zulmünden kurtulamaz, kendisine yalan söylediğini düşündüğü için gözlerine mil çekilir bir süre sonra ölür. Oğluna vasiyeti Kırat'a çok iyi bakması ve Bey'den öcünü almasıdır.

Bey: Köyün Ağası. Ses rengi bas baritondur. Eserde gücün ve kötülüğün simgesidir. Sevgisiz bir adamdır. Para uğruna yapamayacağı hiçbir şey yoktur. Çok zengin olmak, her şeye sahip olmak ister. Fakat sonunda Köroğlu'na yenik düşer. Kötüler kaybeder.

Beyoğlu: Köy Ağası'nın oğlu. Ses rengi tenordur. Babası tarafından ezilmiş, sevgi yoksunu, paranın her şeyden önemli olduğu düşüncesiyle yetiştirilmiştir. Parayla saadet olunacağı düşüncesindedir. Fakat yanılmıştır. Günayım ona boyun eğmez. Sonunda Köroğlu'ya yenik düşer.

3.1.3.2.2 Yan Kişiler

Ana: Halk kahramanının annesi. Kendisini ailesine adanmış ve sevgi doludur

Kızıroğlu: Akça köyün yiğidi. Bey tarafından Köroğlu ile aynı derdi paylaşır. Bir can yoldaşdır.

İhtiyar: Köyün bilgini, doğru yol göstericisi.

1. ve 2. Subaşı: Beyin adamları.

Çoban: Köyün çobanı. Eserde haberci rolündedir.

Soprano, Alto, Bariton ve Tenor Solo: Köy halkından insanlar.

3.1.3.2.3 Figüranlar

Çengi : Bey'i eğlendiren dansöz.

4 Köylü : Halktan insanlar.

3.4.3.3 Aksiyon Planı

- Köylüler Beyoğlu'nun yaptığı baskına karşı direnir, karşı çıkar.
- Beyoğlu yaptığı baskına rağmen, köylüler ve Seyisoğlu'yla başa çıkamayacağı anlar, gider.
- Seyis Bey'e, yılmı duran Kırat'ın İlyaz'da küheylan gibi olacağını anlatır.
- Bey Seyis'e inanmayıp gözlerine mil çekilmesini emreder.
- Seyis oğluna Bey'den öcünü almasını vasiyet eder, ölür.
- Köylüler Günayım'ın kaçırıldığını bildirirler.
- Ana Seyisoğlu'na "Koroğlu" adını verir, bu adın onu güçlendireceğini söyler.
- Beyoğlu Günayım'ın kendisine boyun eğmesi gerektiğini düşünse de Günayım boyun eğmez.
- Bey kapısının önüne gelen Koroğlu ve köylülerden ürker, onlarla pazarlığa koyulur.
- Bey adamlarına Günayım'ın boynunu vurup, kafasını köylülere verilmesini emreder.
- Bey'in adamı Subaşı ile Koroğlu vuruşurlar.
- Koroğlu Subaşı'nı öldürmez.
- Koroğlu hakkın haksızlığı yendiğini, zulmün ortadan kalktığını müjdeler.
- Koroğlu Günayım'ın ölmesine rağmen düş evreninde yaşadığını söyler.

3.4.3.4 Olay Dizisi

1. perde 1. sahne:

- Uzaktan bir köylü atlıların köye yaklaştığını haber verir.
- Beyoğlu, adamlarını köyün her yanına dağıtır.
- Baskıncılar Beyoğlu'nun yanına kadınları getirirler.
- Beyoğlu Günayım'ı beğenir.

- Günayım Beyoğlu'nun ayaklarının dibine boynundaki gerdanlığı koparıp atar.

- Köylüler Beyoğlu'na karşı çıkar.
- Seyisoğlu Beyoğlu'na arzusunu sorar.
- Beyoğlu Seyisoğlu'yla alay eder.
- Beyoğlu köylüler ve Seyisoğlu'yla başa çıkamayacağını anlar, gider.

1. perde 2. sahne:

- Bey adamlarının beceriksizliklerinden ötürü kızgındır.
- Bey Seyisoğlu'nun kim olduğunu sorar.
- Bey Seyis'in getirilmesini emreder.
- Bey Seyis'e Kırat'ı anlatmasını buyurur.
- Seyis yılmış duran bu atın İkyaz'da küheylan gibi olacağını anlatır.
- Bey kendisiyle alay edildiğini zanneder.
- Bey Seyis'in gözlerine mil çekilmesini emreder.
- Seyis çaresizdir.

1. perde 3. sahne:

- Seyis son anlarını yaşamaktadır.
- Seyisoğlu ve annesi çok mutsuzdur.
- Seyis oğlundan Kırat'ı Kırkpınar'a götürmesini, ona iyi bakmasını söyler.
- Seyis oğluna Bey'den öcünü almasını vasiyet eder, ölür.
- Köylüler Günayım'ın kaçırıldığını bildirirler.

2. perde 1. sahne:

- Seyisoğlu kuraklıktan yakınan köylülere kızar.
- Akçaköy'den Kızıroğlu gelir.
- Kızıroğlu Beyoğlu'nun köylerini yaktığını anlatır.
- Ana Seyisoğlu'na "Koroğlu" adı verir, bu adın onu güçlendireceğine inanır.
- Ana babasının nasihatini hatırlatır.
- Kızıroğlu, Koroğlu ve köylüler umutlanır.
- Hep birlikte Adak ülkesi Çamlıbel'e doğru yola çıkarlar.

2. perde 2. sahne:

- Günayım bahtsızlığını dile getirir.
- Beyoğlu kızın kendisine baş eğmesi gerektiğini söyler.
- Günayım boyun eğmez.

2. perde 3. sahne:

- Köylüler, ellerinde yaba ve tırpanlarla Bey'in bulunduğu şehir kapısının önüne gelirler.

- Bey kalabalıktan ürker, onlarla pazarlığa koyulur.
- Kızıroğlu, Köroğlu ve köylüler Günayım'ı isterler.
- Bey arzularının yerine getirileceğini söyler.
- Günayım getirilir.
- Bey adamlarına Günayım'ın boynunu vurup kafasının köylülere verilmesini emreder.
- Köylüler korku içinde geri çekilirler.

3. perde 1. sahne:

- Köyleri yağmadan kırk develik bir kervanla dönen Subaşı'nı gören Köroğlu çok hiddetlenir.

- Subaşı ve Köroğlu vuruşurlar.
- Subaşı'nın kılıcı elinden düşer.
- Köroğlu Subaşı'nı öldürmez.
- Köroğlu Subaşı'ndan Bey'ine öcünü alacağını iletmesini ister.

3. perde 2. sahne:

- Beyoğlu ve adamları sofrada çengi oynatırlar.
- Beyoğlu inilti duyar.
- Bunlar acılar, açıklar, ölümler, yitmişler ve göçmüşlerin sesidir.
- Beyoğlu sarhoş bir halde onlara kin ve nefretini kusar.
- Beyoğlu çengiye tekrar oynamasını emreder.

3.perde 3. sahne:

- Köylüler uzaktan Köroğlu'nun sesini duyarlar.
- Köroğlu hakkın haksızlığı yendiğini, zulmün ortadan kalktığını müjdeler.
- Yaşlı bir kadın Günayım'ı sorar.
- Köroğlu Günayım'ın düş evreninde yaşadığını söyler.
- Köroğlu Kırat'ın sesini duyduğunu, kendisini çağırdığını söyler.
- Çamlıbel'e veda eder.

3.4.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı

3.4.3.5.1 Epik: Destansı

Köroğlu operası diğer operalar gibi konusu yerel bir hikayeden alınmıştır. 16.yy halk efsanesi kahramanı Köroğlu kötüye karşı savaşın, ahlaki temsil eden bir halk kahramanıdır. Çoğunlukla epik motifler görülmektedir.

Bu operaya göre Köroğlu'nun atı Kırat, efsanevi yaradılıştaki ve güçte bir attır, yüce ruhun sembolüdür. Çamlıbel ise huzurun ve sükunun hüküm sürdüğü yerdir. Bu sevgi ülkesini destansı bir biçimde libretto da Seyis anlatmaktadır.

Seyis :

Kıratın yok eşi, Ben gördüm,
Kırk pınardan içti.
Bengi suymuş bir görenin,
Vardı o suyu içti.
Bir güvercin avladım
O gün koştum kaynağa,
Elimle yardım, canlandı o an, uçtu gitti.
Sonra birden kayboldu göğe...
Yok bu atın benzeri
Gün gelir de yırtar dağı taşı
Dünyayı tutar adı yarın, Kırat
Gökte uçar, dağları aşar,
Tırnağı otun başını bozmaz
Koşunca öyle koşar,
Yiğit kulağına ağlанда,
Kırat'a "Haydi Kırat!" diyende sözden
Anlar, dokuz göğe bakar atma göz
Çıkar yücelere kuştan tez
Batmaz suya, boğulmaz, Kırat'a binen baş eğmez (1.perde 2.sahne)

Köroğlu operası Saygun'un son dönem eserlerindedir. Operanın bu motifi müziğinde sözlerle bir beraberlik söz konusudur. Tempo poco ritardando ile başlayıp poco vivo'ya kadar bir crescendo hakimdir. Koronun ton sesi vermesi ve ardından kemanların tonalite belirleyici bir üslupla çalması sonucu recitatife ön hazırlık yapılmıştır. (EK 22) Daha sonra obua, klarinet ve fagotun katılımıyla, keman soloyu ön plana çıkararak müziği desteklenmiştir. “*Bir güvercin avladım...*” sözleriyle tempo hızlanır ve flüt, trombon, arp ve tüm yaylıların katılımıyla sanki güvercinin kaynaktan su içişi, canlanması ve uçuşu müziğe destekleyici öğeler sunar. Saygun; “*Kırat gökte uçar, dağları aşar, koşunca öyle koşar*” sözlerini müzikte adeta canlandırmış ve yaşatmıştır. Baritonu yüksek tonlarda yalnız bırakmış sesi ön plana çıkarmıştır. “*Batmaz suya, boğulmaz, Kırat'a binen baş eğmez*” sözlerini müzikle sonuna kadar desteklemiş, Seyis'in kesin ve emin tavrını yaylılarla, üflemelilerle yansıtmıştır.

Köroğlu operası yalnız Anadolu'nun değil, Türk dünyasının çok eski bir destanı olmanın önemini taşır. Saygun, Çamlıbel'i kötülüklerden arınmış bir dünya, Kırat'ı “yüce ruh” sembolleriyle Köroğlu destanına mistik bir hava katmıştır. Saygun bu destansı anlatımı Köroğlu'nun sözleri şeklinde işlemiştir.

Köroğlu :

Kırat her işin başıymış, at değil içimizin ışığıymış,
Yürekler alev alev yananda, o bizi geceden güne, geceden güne,
(2.perde 1.sahne)

Köroğlu :

Çamlıbel Çamlıbel'miş adak ülkesi
O dağı görürmüş Kırat düşünde
Bir yolmuş Kırat, Bir dilmiş Kırat
Bir masalmış gerçekten gerçek,
Kurtuluş Kırat'ın izinde (2. perde 1. sahne)

Bu motifin müzikal yapısı, birinci motifi destekleyici bir yapı sergilemektedir. Kararlı ve kesin bir tempoyla (deciso) başlayan bu motif klarinet, flüt, fagot, korno, trombon, timpani, arp ve yaylılarla desteklenmektedir. “*Çamlıbel! Çamlıbelmiş adak ülkesi...*” sözleriyle başlayan motifte ise maestoso (görkemli) bir tempo hakimdir. Bu recitatifte sözler, korno, fagot ve klarnetin ton tutuşu dışında

yalnızdır. “*Bir yolmuş Kırat...*” sözleriyle animato temposu başlar, yaylılar ünisonudur. Recitatifte destansı bir epik motif görüldüğünden, müzik desteğini çoğunlukla yaylılarla göstermektedir. Sonunda Köroğlu müziği ve anlatımı koroya bırakır.

Köroğlu :

Yiğitlerin taht kurduğu kutsal
Çamlıbel! O serdi şafakları önümüze.
Bir kez yamaçlarına dayamak alnımızı,
Bir kez ayaklarımızın altında görmek
Kendi dünyamızı özlem oldu bize...
Kırat Kırat ünledi yön yön
Şaha kalktı, kanatlandı daha daha!
Bir dağdan öbür dağa,
Öyle kavuştuk ereğimize...
Artık bu engin ovalar bizim,
Bu kutsal dağlar hepimizin
Güven, erinç, iman, sevinç...
Umuda yüreğimizin...
Başlıyor yerle gök savaşı
Güne doğacak yeniden,
Yenecek çürüyen kazanlığı,
Sonuna varacak geceler! (3.perde 1.sahne)

Bu motifte müzikal yapı; bir çobanın sözleriyle Köroğlu'nun recitatifine hazırlık yapılmış, flüt solo ile desteklenmiştir. Daha sonra bariton solo, sevgi ve heyecandan doğan coşkunluk içinde kendi kendisiyle konuşur gibi, fakat gittikçe coşarak timpani, fagot ve yaylılar eşliğinde söyleme başlar. Müzikte giderek bir crescendo görülmektedir. Klarinet, korno, trombon ve arpında katılımıyla sözlerle müzik örtülmüştür. “*Başlıyor yerle gök savaşı...*” sözleriyle tempo poco animato olmuş, orkestrada sadece fagot, korno, klarnet, timpani ve yaylılar kalmıştır. Sözlerin bitimiyle o anki coşkunluk atmosferini dile getirecek yedi ölçülük bir müzik yer almaktadır ve Köroğlu müziği Ana'ya devreder.

3.4.3.5.2. Retorik

Beyoğlu'nun Günayım'a duyduğu ilgi operada retorik motif olarak işlenmiştir. Örneğin;

Beyoğlu :

Kız gün m? Yüzün yoksa ay mı?
Ok mu? Kirpiğin yoksa yay mı?
Dudağın gl m? Gonca mı?
Kız in misin? Yoksa peri mi?
Birden yıktın beni...
Görmedim böyle suna boy,
Böyle gelin.(1.perde 1.sahne)

Beyoğlu :

Neyleyim seni?
Yüce dağlardan aşırayım,
Başıımı dizine koyayım,
Yoluna leyim, can vereyim. (1.perde 1.sahne)

Saygun ilk motife lento (ağır) bir tempoyla başlar sanki müzikte “ilk görüşte aşk” teması vardır, flemlilerin sadece uzun ses tutması, timpaninin araları süslemesi sözlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Beyoğlu’nun ruh halini yansıtmiştır. İkinci motifte ise bariton soloda tek ses üzerinde recitatif söylendiğini görmekteyiz; altta yaylıların hareketi, timpani, klarinet ve fagotun katılımıyla müzik desteklenmiştir. (EK 23) Beyoğlunun coşkunluğu müzikte klarinet, timpani, fagot yaylılar ile sağlanmıştır.

3.4.3.5.3 Operanın Türünden Kaynaklanan Melodramatik Motif

Köroğlu operası duygusal ve acıklı olaylara dayalı destansı bir opera olduğundan melodram özellikler sıklıca görülmektedir. Seyis’in gözlerine Bey tarafından mil çekilmesi, ananın ve seyis oğlunun bunun üzerine üzüntüsü, halkın Bey tarafından paralarına el konulması, köylülerin geçim sıkıntısı çekmesi melodram özelliklere örnektir. Acı ve üzüntü teması anne ve köylülerde dile getirilmiştir:

Ana :

Bakın gözlerine ay
Ecel yürümüş dizlerine
Oy bahtı başım tahtı
Evimin direği bel verir, göçer (1.perde 3.sahne)

Ana :

Eğilmez üstüne dallar gitti ay
Gün doğar Kıratı ye der didağa
Gnm batar dertli döner Konağa
Yaz gelende harmanımı dğerdi

Zemheride söğüdünü ah
Göçtü yuvadan dönmez gitti
Deldi bağrımı onmaz gitti
Kurtulmadı garip kara yazıdan (1.perde 3. sahne)

Birinci perde üçüncü sahnenin müziği Ana ile başlamaktadır. Müzikte sözlere uygun bir acı hakimdir. Bu duyguyu klarnet solo, kemanla arşe çektirerek, kornoya arada bir geçişler yaptırarak sağlanmıştır. Ana'nın sözlerinin bitiminde müzikte çift piyano görülmektedir, müziği Seyis'e bırakır.

İkinci motifin müzikal yapısını inceleyecek olursak; müzikte sadece flüt, keman ve viyolalarda otuzikilikler görülmektedir. Daha sonra korno ve arp da katılarak anlatıma renk katarlar. Müzikte sözlere uygun bir gerginlik havası vardır.

Halk :
Yandı yandı toprak
Dağ yanık, bayır yanık
Ot yanık, çayır yanık
Göğüs yanık, bağır yanık
Yürek yanık, susuz kaldım
Su verin bir yudum, açık
Ömrümce açık bir somun
Oy çıplağı yalnayağız
Yok yüzümüze bakacak,
Adımızı anacak
Yönünü yönümüze dönecek
Çulumu alıp sattılar
İttiler garibi toprağa oy
Ayakta gördüğüm ölüdür
Sağ değil nidem nidem (2.perde 1.sahne)

İkinci perdenin ilk sahnesi obua ile başlar daha sonra koro bu motifi söylerken yalnızdır. Fagot ve yaylılar katıldığında koro unison söylemeye başlar. “ömrümce açık bir somun...” sözleriyle arp ve bakır üflemeliler katılır.

“Yok yüzümüze bakacak adımızı anacak...” sözleriyle başlayan libretto alto soloya aittir. “Gördüğüm kayanın taşıdır...” sözleriyle başlayan kısım ise bariton soloya aittir. En sonundaki solo sopranoya aittir söz yoktur kromatik inerek acilite yapar ve daha sonra librettoya başlar.

Kızıroğlu, Köroğlu ve onlardan güç alan köylüler 2. perde 2. sahneden sonra Bey'e bir başkaldırcılık sergilemektedir. Örneğin;

Halk :

Yetsin artık ettiğin zulüm!
Usandık! Bunaldık! Hak isteriz! (2.perde 2.sahne)

Kızıroğlu :

Artık sana baş eğmeyecek
Ne köy ne kent!
Hak isteriz (2.perde 2.sahne)
Her iki motifin müzikal yapısını inceleyecek olursak; vivo bir tempo görülmektedir, sözler arasında tahta üflemeliler ve yaylılar müziğin gerilimini sağlayacak kromatik çıkışlar sergilemektedir. (EK 24)

Köroğlu :

Gör nasıl eğilir başı nağmerdin,
Ama kirletmem kanınla elimi.
Doğrul! Kalk yerinden!
Bir buyruğum var sana şimdi!
Ulaştırmaya beyine!
Yıkılacak kalelerin başı
Kurtaramaz kılıcından kendini!
Alacağız bahtsızın öcünü,
Hazır olsun gününe (3.perde 1.sahne)

Bu motifin öncesinde Birinci subaşı ve Köroğlu arasında onsekiz ölçülük kavga sahnesi yer almaktadır. Sonunu moderato bir tempoyla bu motife bağlanır. Klarinet, fagot ve timpaninin aralıklı olarak katılımıyla recitatif devam etmektedir. “*Bir buyruğum var sana şimdi ulaştırmaya beyine!*” sözleriyle tahta, bakır üflemeliler ve yaylılarda müziğe eklenmiş dramatik bir yapı ortaya çıkmıştır. Motifin sonunda çift forte, diminiendo, çift piyano geçişi ile birinci sahne sonlanır.

Beyoğlu :

Hançerin yılan dili elimde,
Yıldırım taşındanmış kılıcı,
Meydan okumuş ele güne,
İçelim meydan okuyana!
Yaklaştı son günün Köroğlu!
Bil bunu! Gün saat geldi!

Köroğlu alacak öğüdünü!
Geldi öç günü! (3.perde 2.sahne)

Bu motifte müzikal yapı, Beyoğlu'nun apiacere (solonun isteğine bırakılmış bir şekilde serbest) girişiyile başlar. Klarinet, obua, korno ve yaylıların katılımıyla müzikte alaycı bir tavır sergilenmektedir.

3.4.3.5.4 Felsefi

Köroğlu operasının ana düşüncesi ilahi aşkı, sevgiyi aramak ve bulmaktır. Operanın sonunda ise Köroğlu'nun sevgilisi Günayım artık yoktur, ölmüştür. Aslında o sadece bir simgedir. Güzelin, iyinin, sevginin kendisidir. Sonunda ise ölüm temasını felsefik bir motif ile Köroğlu tarafından yansıtılmıştır. Örneğin;

Köroğlu :

Göğsümde çarpan yüreğim,
Damarlarımızda akan kan,
Bende ben, sende sen, o hepimizde
Bir yalaz ocağımızda,
O yeşerir ağaçlarımızda,
Bir başak, bir dal, şu toprakların haç gülü (3.perde 2.sahne)

Birinci motifte Köroğlu'nun girişi viyola solo ile başlar, korno, obua, klarinet, timpani dışındaki tüm vurmali sazlar ve arp ile devam eder, "*Göğsümde çarpan yüreğim...*" sözüyle viyola solo yerini keman soloya devreder. Solo keman tüm yaylıların habercisi gibi önderlik yapıp diğer yaylıları da müziğe katmıştır. "*O yeşerin ağaçlarımızda...*" sözleriyle sadece flüt, obua, klarinet ve yaylılar görülmektedir. Son sözle beraber yaylılarda müziği terk eder.

Köroğlu :

Günayım'ın sesi! Onun muştusu!
İşte o seslerin! Onur muştusu,
Duygulu yollardan, akarsudan hey!
Analar onu salları beşikte
Neni neni Günayım
O yeşerecek yanında
Sabah altındaki tarlalarda,
Doğanlar onu anacak, bir ışık o,
Bir ışık gökler üzerine,
Sönmiyecek çağlarca
Analar! Bacılar! Yiğitler!
Kulak verin
Kırattır kişneyen, duyar mısınız?

Çağırır adımı inletir yeri göğü!
Nineler! Yiğitler! Bacılar duyar mısınız?
Ulu yolların diliyle, Kırat çağırır beni!
Bir yeni yolun başındayım.
Kardeşler, selam obama, selam
Erlere, selam analara, selam
Çamlıbel, selam...(3.perde 3.sahne)

Görüldüğü gibi Köroğlu operası da Saygun diğer dramatik eserleri gibi mutluluğa ulaşmak çizgisini takip etmektedir. Eski üslupta Kantat, Yunus Emre ve Kerem'in de aydınlığa ulaşmak, mutluluğu bulmak gibi konuları işledikleri unutulmamalıdır. Dolayısıyla Saygun 1970'lere geldiğinde dahi bu felsefesinden vazgeçmediğini göstermektedir.

Son motifin müzikal yapısını inceleyecek olursak; Köroğlu recitatifine, bir ölçü önce klarinetin bıraktığı do sesiyle başlar. Animato bir tempoyla recitatif yalnızdır. Daha sonra flüt, klarinet, obua, korno, trompet ve yaylıların katılımıyla recitatif arası işlenmiştir. Timpani dışındaki vurmaları, arp, klarinet ve flüt aralarında adeta birbirlerine atış yapmaktadır. Libretto da "*Analar, Bacılar, Yiğitler...!*" seslenişi ile müzikte atağa geçmiş, bir hareketlenme görülmektedir. "Bir ışık o sönmeyecek" sözleriyle tempo, hız keserek (ritenuto) sakın bir eda ile poco tentoya geçmiştir. Flüt, klarnet, trombon, trompet, vurmaları ve kemanlar ile müzik devam etmektedir. Yer yer recitatif yalnız kalır. "*Nineler, Yiğitler, Bacılar...!*" sözlerini korno ve vurmaları yalnız bırakmıştır. Son sözleri söylerken müzikte obua, klarinet, kornodan başka enstrüman yoktur. Yedi ölçü tahta üflemler ve yaylılar vardır, diğer son yedi ölçüde ise bakır üflemliler çoğunlukla katılmaktadır.

Saygun'un olgunluk dönemi eserlerinde ezgiyle ritmiyle halk müziği öğelerinin daha somut bir anlayışla ele alındığı görülür. Birinci olgunluk döneminden başlayarak Saygun halk müziği öğeleri ile birlikte, geleneksel müziğimizin öğelerini daha yoğun ve günümüze doğru, gittikçe somutlaşan bir modal anlayışla ele alır. Bu onun daha derin ve daha olgun bir anlatıma götürür. Somutlaşmak, kökünden uzaklaşmak olarak düşünülmemelidir. Sanatçının hep aynı şeyleri söylemekten sakınması, durmadan kendini yenilemesi ve daha çağdaş tanılara, daha olgun bir

anlatıma yönelmesidir. Ana temel hep modaldır. Türk karakteri hep vardır. Eserlerinde kullandığı makam ve modlarda komalı sesleri kullanmamıştır.⁸⁵

Köroğlu operası yerel bir konuyu işleme açısından Anadolu halk müziği temalarını kullanmıştır. Aşıkların efsaneyi anlatırken kullandıkları Hüseyini makamına Köroğlu makamı da denmektedir.⁸⁶ Köroğlu'nun aryasında ise Harmandalı dansı görülmektedir. Ege bölgesinde efelerin oynadığı bir zeybek dansıdır. Ağır başlayan, efece duruşla, kolların ağırca sallanışı, sıçrama ve diz çökmelerle vurgulanan bu dans Köroğlu karakterini canlandırırken yer yer kullanılmıştır.

⁸⁵ Sayram Akdil, **Saygun Semineri**, İzmir Ocak 1987

⁸⁶ Emre Aracı, **Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.212.

3.5 GILGAMESH

3.5.1 KİMLİK ÇÖZÜMLEMESİ

3.5.1.1 Operanın Adı : Gılgamesh / Ahmet Adnan Saygun (Op.65)

3.5.1.2 Yazıldığı Yıl, Bölümlenmesi, Süre, Yazma

1962 – 1983, 3 Perde. 1. Perde 3 sahneden, 2. Perde 1 sahneden; 3. Perde 3 sahneden oluşur. 714 sayfa, yaklaşık 250 – 300 dakika. BÜSA

3.5.1.3 Yazarı : Ahmed Adnan Saygun

3.5.1.4 Libretto :

Koro

Onu yüreği acı bilmez
Gece demez, gündüz demez
Babadan oğlu alır
Kocadan karıyı alır
Savaş alanından dönen kartal
Bakışlı yiğitten kızını alır
Yavuklunun ilk gecesi onundur
Yavuklunun ilk gecesini alır
Gılgamesh! Gılgamesh!
Dağlardaki yaban boğası mıdır?
Onun yüreği yalçın kaya mıdır?
Şamaş'tan almış gücünü!...
Gılgamesh yarı tanrı yarından üstün tanrı
Gılgamesh...
Göklerdeki ölümsüz tanrılar
Bizi işitmez misiniz?
Uruk* elindekilerin çobanı değil mi Gılgamesh?
Çoban sürüye böyle mi baksın?...
Böyle mi korusun sürüyü?
Bir tanrıça dağlardaki yaban boğasına benzetmiş
Onu babadan oğul,
Savaş alanından dönen yiğitten kızı,
Kocasına hazırlanan genç kızın ilk gecesi gider!
Aruru! Ona bir denk yaratmaz mı?
Gücünde denk: Vur savuran, yıksa yıkan,
Korku bilmez bir denk boğa yaratmaz mı Aruru?
Kapışsın onlar! Vuruşsun onlar!

Alto Solo- Koro

Biz kalalım evimizde
Kızımızla, oğlumuzla korkusuz nefes alsak

* Uruk: Soy, sülale.

Koro

Korkusuz işimizde, bağımızda
Tarlamızda nefes alsak
Yeter artık! Yeter!
Gılgamesh'ten çok çektik Gılgamesh!

BİRİNCİ SAHNE

Bir düğün coşkununun arttığı sırada Gılgamesh'in gelmesi ve gelini alması
(sayfa 27-90 sadece müzik söz yok)

Koro

Ah la la la yah!
Aya haya yahaya yahaya
Gılgameshsss!
(Sayfa 100-116 arası sadece müzik var, söz yoktur.)

Hikayeci

Şamaş'tan almış gücünü, Gılgamesh,
Yarı tanrı, yarıdan anma bu kez,
Bağrı yanık analar, karılar, kızlar, ağlaya ağlaya döğünü döğünü...
Diz çökmüş yakarırlar, yakarırlar
Ulu tanrıçaya...

Koro

Tanrıçalar tanrıçası o
Gücüne tanrıların bile erişemediği
Sen, ulu Aru'yu yaratan
Sen Aruru, biz işitmez misin?
Dağlamaz mı yüreğini şu iniltiler?
Dağlardaki yaban boğası Gılgamesh
Çobanı değil mi uruk elindekilerin?
Çoban sürüye böyle mi baksın?
Onun yüreği taştan mıdır?
Ya sen onu korur musun?
Ona bir denk yaratsana Aruru!
Vursavuran, çıksa yıkan,
Korku bilmez bir denk yaratsan...
Karışsa onlar, vuruşsa onlar...
Biz de kalsak evimizde, kocamızla,
Oğlumuzla, kızımızla, nefes alsak,
Korkusuz...

Hikayeci

Ve işte Aruru tıkamadı kulağını bu yakarışlara,
Yarattı Enkidu'yu önce kendi gönlünde,

Sonra yüzü elini, çamura can kattı,
Sek verdi çal yazıya...
Korku bilmez Enkidu,
Kardeş etmiş arslanı ceylana,
Onlarla sular içer, onlarla uykuya vuran Enkidu.
Amma insanoğlu onu gördü,
Ve gücünü bildi, o gökten kopmuş kayaya benzer!
Ve işte insanoğlu, o avcı Gilgameş'e ulaştırdı
Bakari Gilgameş görelim, neyeler...

İKİNCİ SAHNE

(Say 129-160 arası sadece müzik var, açıklama yoktur.)

(Yaralı ceylanın raksı, öteki hayvanların isyanı, ceylanın ölümü.)

(Ceylan gücünü gitgide yitirmektedir, artık her şey bitmiştir, ceylan ölür.
Hayvanlar endişeli ona yaklaşır, yavaş yavaş acılarının etkisi altında inleşirler.
Enkidu, acı içinde, düşüncelidir.)

İştar Kızı

No no no yana yana hay

Hikayeci

Enkidu aman Gilgameş'in tuzağına düşer misin?
İştar kızının kucağında gücünü yitirir misin?
Enkidu aman

Koro

Enkidu aman ay ay ay...

(İştar kızı birden belirir, Enkidu'nun şaşkın bakışları öne çevrilmiştir; Enkidu ile beraber olan hayvanlar ise İştar kızının belirmesini ve hareketlerini şaşkınlık, fakat aynı zamanda nefretle izlemektedir.)

Solo-Koro

Yanana yanana haya
Lalla nan nan na

(Say 169-200 arası sadece müzik var, açıklama yoktur.)

Hikayeci

Ve işte, ardından İştar Kızının gider oldu Enkidu...
Yoldaşlar, can yoldaşlarım, altın gözlü cerenler
Koşmasın mı seninle birleştiği yerlere ırmakların?
Enkidu'ya küstüler?
İnsanoğlu elinden yaralanmış ceylanı,
İlgın algıza kar sulara kim götürsün?...
Enkidu'ya küstüler, nerde onlar kim bilsin?...

Star kızı tutmuş elinden, çobanlara götürür,
Çobanların ağılına götürür,
Onların sofrasında Enkidu,
İçki içer, et yer Enkidu,
Vurduğu yaralı ceylanların etini yer,
İçine kar düşmüş
Enkidu, insana dönmüş yüzünü...
Urak yoluna düştü Enkidu...
İştâr kızının ardından Gılgameş'e gider oldu Enkidu...

ÜÇÜNCÜ SAHNE

Koro

Enkidu...Enkidu bu gelen!
Ulu tanrıça Aruru'nun katına erişmiş
Yakarışlarımız bizim
O Gılgameş'in dengidir, vursa vuran
Yıkırsa yıkan Gılgameş'in Tanrı'ya benzer dengi...

Halktan Bir Kadın

Ya şimdi aşk evine, *İşhara'ya gelen
Gılgameş, seni devirip geçsin mi?
Bizim payımıza yalnız ağlamak mı düşsün Enkidu?

Koro

Gılgameş, Gılgameş, Enkidu, Enkidu!
Aruru'nun dilediğini bilseydin...
İşte bak: Gücüne denk Gılgameş gelir,
Aşk evine, Tanrıça İşhara'ya...

(Sayfa 214-230'a kadar müzik var, açıklama yoktur.)

Ninsun

Gılgameş Gılgameş!
Ulu tanrı Şamaş aydınlatmadı gönlünü?
Enkiduyla savaşır mısın?
Sana aç, sana kardeş değil mi o?
Armağanı, tanrıça Aruru'nun?...
İşte ben, Tanrı eşi, yaban ineği Ninsun,
Gılgameş'in yarı tanrı, yarıdan üstün tanrı,
Gılgameş'in anası...geldim.
Güçlü Enkidu! Kızgın çöller kumuna
Eli değmiş Aruru'nun can verdiği,

*Berran Gönen tarafından orijinali okunamamıştır.

Kurta, kuşa, ceylanlara aş ettiği ettiği Enkidu!

Enkidu niye çölde değilsin?

Ardından İştâr kızını dayandırma kapılarına
Uruk elinim? Tanrı buyruğuydu bu ve
Sen armağanı Tanrıça Aruya'nın

Koro

*Şıkman Aruru'ya, yakarışlarımızı dinleyen,
Gılgameş'e denk, yiğit Endiku'yu yaratan
Tanrıçaya şükran

Ninsun

Benim* sütüsüte takmamış Kızgın çöller çocuğu Enkidu!
Ben tanrı eşi, ağı bir yaban ineği Ninsun,
Geldim elini vermeğe eline kardeşlerin,
Seni oğul edindim, Ulu rahip,
Gılgameş'in armağını Tapınağın kızları,
Törenlerle yaklaş!
Diz çök! Tılsımın bu olsun.

İKİNCİ PERDE

Şamaş

Gılgameş uyan! Ben Şamaş!
Buyruğum yerine geldi!
Ve sen, sana eş, sana kardeş
Enkidu'ya uzattın kollarını
Enkidu uyan! Ben Şamaş!
Sana dedim o dağların, çöllerin yollarını,
Bin kere binbir kere çiğnemedin mi tozluayaklarınla?
Dostların arslanlarla, ceylanlarla
Gılgameş!Sana durmak gerek mi?
İki kat yirmi saat
İki kat elli saat
İki kat yüzeli saat
Davran katran ormanlarına!
Orası bin fırsatçı kez
Katran ormanındaki kutsal dağa ulaşsana!
Enkidu yolları bilir
İşte şimdi günü geldi o yollara düşmenin hali kutsal baltanız?
Ya o kutsal * kolunuz parıl parıl parlayan
O dağların erişilmez yerinde, Tanrıça İrnina uyur. Humbaba O'nun bekçisi,
Humbabayla savaşsana!

* Berran Gönen tarafından orijinali okunamamıştır.

Humbaba ölsün! Ayrılısın gövdesinden başı!
O uğursuz katran ağacı devrilsin
Savaş dinsin! Ve göklere dönsün İrnina

Ninsun

Şamaş...Tanrılar Tanrısı...

Koro

Humbaba! Humbaba! Korkunç!
O bir ejder! Soluğu ateş!
Haykırması tufan!...
Ölüm saçan Humbaba!
Ona kim karşı çıksın?

Ninsun

Şamaş!...Çoşturdun mu Gilgameş'in gönlünü?
Neden ona hiç durmadan, kıymayan, çoşan,
Taşan bir yürek verdin sen?
Neden onu koşturdu sonsuz savaşa?

Koro

İki kere bir saat ister ulaştırmaya ormana...

Ninsun

Humbaba! O bir ejder...Şamaş!...
Ejderle savaş buyruğun senin...
Ve çoşturdun sen Gilgameş'in gönlünü.

Koro

Humbaba bir dev! Ben Humbaba'ya gitmek isterim!
Humbaba korkunç!
Bu bir Tanrı buyruğu,
Tanrı'nın buyruğu!
Karanlığa kol açmış Humbaba yok olsun!
Işık alsın karanlığın yerini
Yıkılsın o kötülük barınağı katran!
Ve göklere dönsün İrnina.

(Sayfa 295-300'e dek açıklama yok, müzik vardır.)

Ninsun

Gitsin Gilgameş bilmediği yollardan,
Bilmediği bir savaşa
Enkidu ile birlikte...
Ama ışıktan, nurdan kaçan, karanlığa kol açmış,
Katran ağacını koruyan, tanrıça İrnina'nın acımasız bekçisi
Humbaba'ya eriştiği günde

Gilgameş ayırma gözünü ondan Şamaş!

Koro

Tanrıça İrnina derin uykuda
Katran ormanında,
İrnina derin uykuda

Ninsun

Hay yah!
Gönlünü karanlığa adamış Humbaba'nın başını ayıracağı anı gövdesinden
Seni seven nişanlın aya
Hatırlatsın sana!
Gilgameş'i geceleri, Enkidu ile birlikte,
İsmarla yıldızlara,
Ve babam Ay tanrıya...

Koro

Oy Şamaş! Duy bizi...

Hikayeci

Ve işte, Gilgameş, Enkidu ile birlikte düştü yola...Yol uzanır uzanır iki kat yirmi saat,iki kat elli saat... ve dururlar günün döndüğü yerde, kutsal suyu sunmaya Tanrı Şamaş'a ve işte yol, gene yol! İki kat elli saat, iki kat yüz elli saat! ve sonunda ormana...Gayrım umut ölümü! Korkma! Kendini koruyan adam korusun arkadaşını da! Üç gün kanlı düş* bakılsız yüreğini! Humbaba ölsün! Ve sen ulaş İrnina'ya.

(Sayfa 326'dan 389'a dek açıklama yoktur, sahne betimlemeleri okunamamıştır. Humbaba'nın yiğitlenmesinde 357'den 365'e kadar sözsüz müzik vardır.)

Humbaba'nın bir işareti ile etrafındakiler kaybolur. Humbaba, Gilgameş'i elde etmek için yaptığı bütün gösterişlerden yeniden meydan okur. Gilgameş, Humbaba'nın gösterişlerinden ve meydan okumasından hiç etkilenmiş değildir. Bu defa kendini menkur bir eda ile Humbaba'ya meydan okurcasına kılıcını Enkidu'ya verir. Gilgameş'in yiğitlemesi başlar. Gilgameş'in temkinli ve vakur bir eda ile kısaca meydan okuması ve savaş isteğini belirtmesi Humbaba'yı hiddetlendirmiştir. Artık kavgaya hazırlanır. Gilgameş ile Humbaba son derece ihtiyatla, birbirini kollayarak savaşa başlarlar, kavga gittikçe kızışır.

(Sayfa 399 -425'e kadar açıklama yoktur, müzik devam eder.)

* Berran Gönen tarafından orijinali okunamamıştır.

Humbaba Gılgamesh'in hücumuna mukavemet edemez, sendeler, dizlerinin üzerine çöker ve nihayet yıkılır. Orman cinleri korku içinde, ürkek adımlarla efendilerinin etrafında olurlar ve onu yerden kaldırarak kolları üzerinde götürürler. Humbaba'nın yüzü değişmiş ve ilk görüldüğü andaki çirkin yüzü geri gelmiş ve artık ölmüştür. Humbaba'nın yenilmesi ona ölüm getirir. Gılgamesh ile Enkidu bu olanları hayretle seyredeler. Başarılarına inanamaz gibidirler. Gılgamesh ile Enkidu sihirli katran ağacını ihtiyatla incelemek için ilerlerler fakat ona dokunmadan gövdelerine ve dallarına bakarlar. Artık ağacı yakmaya karar vermişlerdir. Baltalarıyla ağaca yaklaşır, ağaca üç defa vururlar, bu vuruşlar esnasında sahneyi bir ışık kaplar, orman, güzel bir peri bahçesi halini alır.

İrnina

Humbaba öldü, tılsımlı katran ağacı devrildi, sihir bozuldu,
Ve ben İrnina, iyinin, güzelin tanrıçası
Uyandım,
O derin, o sonsuz uykudan
Ağmaya, göklere, şükran Şamaş'a
Sen yeni Tanrı Gılgamesh, uyu'
Ve sen Tanrıça Aruru'nun
İyi yürekle yarattığı Enkidu uyu!
Gözlerinizi yumdunuz Uruk'da açmaya...
Ama sakın! Sakının akşam vakti bir ufukta,
Sabah vakti ötekinde
Kendini gösteren geçici heveslerin kölesi,
Yalan aşkı göksündeki kinle yoğuran,
O güzel o parlak, korkunç yıldızın ışığı
Değmesin size

Hikayeci

Sevginin, barışın tanrıçası İrnina! Sen gökleri ağdın amma.... İşte akşam ve akşamın o güzel, o parlak ama o korkunç yıldızı İstar...yalan aşkı kıskançlıkla, kinle yoğarmış acımasız tanrıça orda, göklerdeki yerinden seyretmede çılgınca arzularla, yeryüzünde yarı tanrı Gılgamesh'i ormandaki uykusundan, iyilik, güzellik, barış, sevgi...bağış değil miydi ona İrnina? O çılgınca arzular, gönülleri yüceltmeyen, alçaltan o yalan aşk, o kıskançlık ve o kin, sevginin, barışın üstünde niçin yürütür hükmünü gönüllerde?

İstar-Koro

Gılgamesh uyan!
Enkidu uyan!
Uyanın, Humbaba'yı öldürdünüz siz! Büyük suç işlediniz!
Gılgamesh nasıl yaptın sen
Sihirli katran ağacına baltanı değdirdin!
Nasıl vurdun ona? oy

İştar

Akşam vakti bir ufukta, sabah vakti ötekinde kendini gösteren o güzel,
O parlak ama korkunç yıldızı İştar,
Görmedi mi sandın seni?
İşte, şimdi diz çöktün önümde benim
Doğrul bak bana!
Seni ancak ben, aşka susamış tanrıça İştar
Bağışlarım istersem Gılgameş!
Yiğitsin, korku nedir bilmezsin.
Seni sevdim,
Meyvanı almak isterim
Tenimdeki ateşi yalnız ben,
Yalnız sen duymak isterim
Gel bana! Bana gel sen!
Gözlerim seni görsün...
Bugünde, yansımda altından
Ve yeşim taşından arzularlarla
Dolaşmak seninde, en güzel
Kokuların burcu burcu yayıldığı evimde,
Dizlerimin dibinde dinlenmek,
Kucaklamak beni, ve sevmek...

Koro

Kucaklamak beni, ve sevmek,
Kucaklamak beni, ve sevmek, ve sevmek

İştar

İşte seni ben İştar, o zaman bağışlarım
Gılgameş! Gel kollarıma!
Ve * yakın güzellerinden

Koro

Hey Sen! Soğukta ısıtmayan örtü!
Sen! Her yere açık * kapı!
Yiğitlerin omuzlarında eriyen Katran!
Sen! Kutsal orospuların başı!
Tanrıça İştar!
şimdi anıyorum kurbanlarımı!
Hey! Hani çilginca sevdiğim o genç çoban!
Günün birinde ondan bir kurt yapan değil misin sen!
Hani o meyvaların dilinden anlayan İşallanu?
Onu en kötü şeyleri yamağı malkun etmedin mi?
Hani o savaşın her türlü atını bilir ceylan bakışlı at?
Onu ömürler boyunca kulaç
Altında inlemeğe mahkum eden değil misin sen?

* Berran Gönen tarafından orjinali okunamamıştır.

Ve nihayet, gençliğinin derin aşkı,
Doğadaki serin yeşillikleri yapar, ağaçlara
Can katar, meyvaya durar, tarladaki başağa
Buğdayını veren tammuz?

İştar

Tanrılar tanrısı Anu! Atam!
Aşağda Uruk'teki Gılgameş,
Ben Tanrıça İştar' söğsünde
Ağır sözler söylesin mi?

Anu

Gılgameş ancak bir yarı tanrı
Nasıl söğer tanrıçaya

İştar

* Arun benim, Tanrıça Artum! Aşağda Uruk'taki
Gılgameş geçmişi hatırlatsın da bana,
O çürük, kokmuş şeyleri bir bir sayıp döksün mü?

Artum

Gılgameş ancak bir yarı tanrı, nasıl sayar döker sana o kokmuş şeyleri?

İştar

Anam, Artum, Atam Anu!
Gılgameş'ten öç almak,
Onu yeraltının amansız tanrısına* tesbir etmek isterim!
Atam Anu, Anam Artum, verin bana boğasını göklerin!
Verin ki o göklerin boğası parçalarken Gılgameş'i, sevinç türküleri
Sevinç türkülerini diyeyim

Anu

İştar! İştar! Gökyüzünün boğasını
İstemek ne korkunç!

Artum

Tanrıça İştar çıldırmış mı?

İştar

Can evinden Gılgameş'i vursam gerek?
Öcümü alsam gerek!

Artum

Nasıl istersin İştar?
İştar! Bir çılgınlık değil mi?

* Berran Gönen tarafından okunamamıştır.

Anu

Hayır! Vermek olmaz boğasını göklerin!
Bu dilekle nasıl geldin katıma?
Gökyüzünün boğasında salkım salkım kandiller, aydınlatır gecemizi
Altından ışıklarını serperken Şamaş,
O kutsal boğa işte ancak o zaman
Bırakır kendini uykuya, gecelerin tanrısı dönünceye değin

Artum

İştar! Gökyüzünün boğası yeryüzüne inince,
Kıtlık olur yedi yıl, kin yeşermez olur,
Ot bitmez olur ve insanlar birer birer kırılır açlıktan
Ya o zaman o temsili arkadaşları kutsal sunaklarda bize kim sunsun?
Kurbanların tütsüsü atarmasın mı bizlere?

Anu

İştar! güvenilmez insana! Yeryüzünün tanrılara bile baş kaldıran insanına!

İştar

Artum! Gökyüzünün boğasını isterim yoksa...
Kırarım kapılarını cehennemin ve ...
Kaldırırım ayağa ölüleri, yesinler de doysunlar diye etiyle yaşıyanlarını!

Anu

Bir elimde ağulu * aşkın oku, ötekinde kinin ve kavganın kılıcı...
Ama sen benim sevgili kızım o değil misin?
Sana hayır demek olmaz mı?
Verilsin boğası göklerin...

Koro

Vur kılıcı Gilgameş!
Vur kılıcı Gilgameş!
Güven yardımına Enkidu'nun!
Korkma yılma! Tılsımlı boğaya işlemez kılıç,
Amma yalnız o yere değmedi tılsım,
Uzak düştü o yere yarattığında tanrılar boğasını göklerin!
O lacivert taşından boynuzlanır ortasına!
Vur kılıcı Gilgameş! Enkidu! koşmaz mısın yardımına Gilgameş'in...
Gilgameş'in yardımına koşsana...

* Ağü: Zehir , acı veren çok etkileyen.

(Boğa dövüş sonunda ölür. Parlak sisli ışık yerini Gılgamesh ile Enkidu'nun bulunduğu sahne gerisinde oldukça koyu bir karanlığa bırakır. Enkidu'nun elinde boğanın boynuzu zaman zaman ışığın temasıyla parıldar. İhtar mabedinin terasında birden belirir.)

İhtar

Ne al oyyi ya hey yi
Ne ve yay.

Koro

Ne yananam
Ne yananam...

Anu

Ben Anu derim ki: İhtar ağlama, unutma ki
Humbaba'yı öldüren, o bögülü katına baltasını değdirenden hesap sorular!
İrnina'ya bağlanıp, benim kızım, sen İhtar'a sövenlerden hesap sorular!

Artum

Ben Artum derim ki: Göklerin boğasını öldürmedi mi onlar?
Bu kadar suç yetmez mi?
Ölsün bunlardan biri! Ve kardeşlik
Ve sevgi İrnina'nın * bamşuyle birlikte yok olsun!

Enlik

Ben Enlik derim ki: Ölmesin Gılgamesh, büyük suçlu da olsa!
Enkidu olsam yerine onun!

Koro

Neden? Gılgamesh yarı tanrı, yarı insan
Enkidu'yu Aruru yaratmadı mı?
Enkidu yarı tanrı değil, insan
Enkidu'ya Aruru yazatmadı mı?
Aruru onu bizim yakarışlarımızla yoğurup, gözyaşlarımızla sulamadı mı?
Ve acımasız Gılgamesh'in yüreğine sevgiyi ve kardeşliği o koymadı mı?

Şamaş

Ben Şamaş derim ki: Humbaba'yı öldürsünler istedim, o bögülü katrana
O sert, keskin baltayı değdirdinler
İstedim ki bozulsun o bögü ve İrnina
İrnina göklerde kanat çırp

* Berran Gönen tarafından orjinali okunamamıştır.

Enlik

Enlik derim ki: senin sözün doğrudur,
Öyleyse Enkidu suçsuz yere ölecek...

Anu

Ben Anu, hüküm verdim: Elimde hala Kutsal boğanın o lacivert taşından boynuzlarını tartan Enkidu ölsün! Aruru da yaratsa, Enkidu bir insan. İnsan tanrılar için kurban olmak gerekmez mi?

(Tanrılar, İştar, İştarkızı sisler arasında kaybolurlar. İştar'ın bulunduğu yerde gene o büyüü heykel belirir. Uzaklardan Gılgameş ile Enkidu 'ya yaklaşmaya cesaret edememektedirler. Enkidu ölüm hükmünü işitince acı içinde hayvanlar ile birlikte olduğu günleri hatırlar. Sonra onların heyecanı içinde ne yapacağını bilmez haldedir. Bu sırada ölüm perisi belirir. Sürratle Enkidu'ya yönelir ve Enkidu'ya değdirerek gözden kaybolur. Enkidu arkasından sendeleyerek birkaç adım atar, Enkidu ölmüştür. Uruklar etrafında toplanırlar.)

ÜÇÜNCÜ PERDE - BİRİNCİ SAHNE

Hikayeci

Enkidu öldü ve işte Humbaba'nın ve göklerin boğasının önünde irkilmeyen Gılgameş'in içine çöktü ölüm korkusu, karanlığı gibi gecenin...
Koş çöllere Gılgameş. Ölümünden korkar mısın? Ölümünden kaçır mısın?
Koşma. Koşma Gılgameş! Ve düşşün ölüm nedir? İnsan nedir?
Sen nesin? Ya tanrılar, tanrılar acımasız tanrılar...

(Hikayeci karanlık sahnede dibe doğru gider, gözlerden kaybolur. Gılgameş baş ayrı vaziyette ve hareketsizdir. Gılgameş'in bulunduğu yerin salonda alçak bir yerde acılı bir vaziyette oturmuş, fakat hareketsizdir.)

A İrnina

Enkidu'ya ağlıyorum: Elinin yayı, kemerinin kılıcı enkidu...
Enkidu'ya ağlıyorum: Yüreğime güç katan koruyucu kalkanım...
Sevinciyle sevincimi paylaştığım Enkidu...
Dostum! Kardeşim! Yoldaşım!
Gider oldun kucağına ölümün...

B Düşünce Hayali

Enkidu gözünü açmaz, Enkidu'nun yüreği çarpmaz
Enkidu nefes almaz mısın?
Enkidu! Kalkmaz, konuşmaz mısın? Enkidu!
Kılıcını, baltanı eline almaz mısın?

C Düşünce Hayali

Enkidu öldü... ölümün katı tüylü kanadı değdi onun tenine...

Koro

Oy Enkidu öldü...
Enkidu öldü...
Ve ben ürktüm ölümden...

D Ut-Napiştım

Ve ben ürktüm ve ben korktum
İlk kez ölümden...
Enkidu...Enkidu...
Enkidu'ya ağlayasun...
Kollarıma aldığım dostum, kardeşim...
Gider oldum kucağına ölümün...

C Düşünce Hayali

Öyleyse ölümün katı tüylü kanadı yarın bana değmez mi?

Koro

Gün gelir nefes almaz, yürek çarpmaz, göz açılmaz...
Gılgameş korkmaz, konuşmaz...

D Ut-Napiştım

Enkidu kalk! Senin ölümün
Hakicisini olsun benimde ölmemin?
Ben ölmek istemem! Yaşamak!
Yaşamak! Sonsuza dek yaşamak!

A-B-C Düşünce Hayalleri

Enkidu öldü. Neden? Neden?
Ama ben Gılgameş'e gitmek istemem,
Ölümün kucağına...

D Düşünce Hayali

Yaşamak yaşamak ve av peşinde koşmak!
Yaşamak yaşamak ve hükmetmek dünyaya!

Koro

Ben Gılgameş, gitmek istemem ölümün kucağına!
Yaşamak yaşamak hükmetmek dünyaya!
Ben ölümden korkmasam! Ve parçalasam onun katı tüylü kanatlarını!
Tanrılarla savaşısam! Bilsam yolunu ölümsüzlüğün! Nasıl?
Nasıl? Nerde o yol?
Nerde o yol? Yok mu bulan o yolu?
Yok mu? Yok mu?

B-C Düşünce Hayalleri

Ut Napiştım! Ut Napiştım! Atası Atalarımın!
O değil mi ulaşan sonsuzluğa?
Ut Napiştım! Ölümsüzlüğe ulaşmış insan!

Ben ona koşmak isterim...
Ölüm yanı başımda, ama ben ölümsüz hayatın sırrını ondan sormak isterim.
Ut Napişkim! Ut Napişkim!

D-A Düşünce Hayalleri-Koro

Ut Napiştim! Ubartutaş'ın oğlu!
Atalarımın Atası! Varsam senin katına,
Ve sorsam sırrını, ölümsüzlüğün...
Ut Napiştim! Ölümsüzlüğe erişen insan!
Senden başka kim bilsin sırrını hayatın ve ölümün?

Koro

Sonsuza dek hayatı, hayat güzel, ölüm korkunç!

Hikayeci

Ve işte Gilgameş gönlünde Enkidu'nun acısı ve içinde ölümün korkusu.
Ve düşünce tanrı şamaş sihirli Maşu dağının hasretini
Koydu gönlüne bir kar gibi...
Maşu dağı korkunçtur. Maşu dağı göklere baş vermiştir.
Maşu dağını, beylere yerden göğe akrep adamlar bekler.
Ve şamaş Maşu dağının ardındaki uçsuz bucaksız
Sulardan ağır ağır yükselir tepeye
Nur saçmaya göklerden, akşam oluncaya dek.
Meşe dağının ötesinde tanrı şamaş'a kutsal içkisini karar
Tanrıça Siduri'nin, tılsımlı bahçesi vardır. O ne güzel bahçedir.

İKİNCİ SAHNE

(Tanrıça Siduri'nin tılsımlı bahçesi. Lacivert taşından, akikten, yakuttan
çiçekler ve meyveler renk renk bitkiler. Peri kızları çiçeklerden topladıkları sevgi
kokuları içinde Siduni'ye sunmakta ve Siduni kutsal içkiyi hazırlamaktadır. Bahçe ay
ışığı içindedir. Bir süre sonra ışık gittikçe kuvvetlenir.)

şamaş

Siduri! Ben şamaş uykuya * akranda, gecenin o koyu perdesi ağır ağır iner
üstüne. Canlının ve cansızın, akan sular durulur. Göklerde yavaş yavaş yıldızlaşan
tanrılar Serperler solgun ışıklarını geceye ve zaman zaman tanrı Sin Ay'de ki
otağından yardımına koşar onların. Ben uyandığımda ant içer yeniden savaşmaya. Bu
savaş iyiliği boğar, kötülükler üstüne bir koruyucu perde çeker acımasız bir
karanlıkla savaşıdır aydınlığın.

şamaş

İşte ben ulu Maşu dağının ardındaki engin sulardan doruğa geldim, Ay tanrısı
uykuya yöneldi. Yıldızlaşan tanrılar silindiler, gittiler * ardında kaderlerinin.

* Berran Gönen tarafından orjinali okunamamıştır.

Siduri! Sun bana şimdi o binbir sihirli ottan ve çiçekten ve akik, yakut meyvaların özünden tılsımınla kardığım o kutsal içkiyi, kanatlanır kor göklerin doruğuna bir kız daha boğmak için o kin dolu karanlığı. İçmek isterim sevgi tılsımıyla kardığım kutsal doludan.

Şamaş

Işık nasıl sonsuzsa içimde benim, savaştığım “karanlık” da öylece sonsuz... Ben Şamaş, ölümsüz de olsam, nurda serpsem dünyalara, yok edemem o ölümsüz yağışı! Neden boğmaya gücü yetmez “sevgi”nin? Tanrıların en güçlüsü* kader mi? Siduri! göklere açarken kanat şimdi bir dileğim var senden, korkunç ejder Humbaba’ya, buyruğuna uyarak can yoldaşı Enkidu’yla birlikte yok edip sevginin ve barışın tanrıçası İrnina’yı o en derin uykudan uyandıran yarı tanrı Gılgameş düştü ağıma yalan aşkın ve gerçek kinin tanrıçası İştar’ın ve acımasız İştar tanrılar tanrısı Anu’nun gönlüne girdi. Ve ölüm kuşu bir kartal gibi değdirdi kanadını. Enkidu’ya!

Enkidu artık yok. Ve işte vur savuran yıksa yıkan o korkusuz Gılgameş kor oldu uyumaktan koynunda o sana gelmez gecenin ve tılsımını bilmek işin, ölümsüzlüğün, yollara düştü kutsal Maşu dağının karanlık mağarasından Ut Napiştım’e ulaşmak ister. İnsanların arasından tanrıların seçtiği, ölümünde, ölümsüzlüğünde tadına varamamış baltasız Ut Napiştım.

Ama bana güç veren tılsımla Dolu’yu hazırlayan ve sunan Sen Siduri, sihrinle kolaylaştır yolunu Gılgameş’in* Urşanabi’nin kayığında, ölüm sularından öte, sonsuz çile içinde günlerinin dolduran Ut Napiştım’e erişsin.

Koro

Namayanisu, namayanisu
Nasu amma ona...

ÜÇÜNCÜ SAHNE

Ut-Napiştım

Nasıl açtın o açılmaz mağrasının Maşu’nun?
Nasıl geçtin geçilmez suları?
Niye koştun bana sen?
İçini od bürümüş göynün olmuş yüreğin...
Ölüm mü ürküttü seni?
Sonsuza dek yaşamının sırrını çözmek ve ölmemek .
Bunu dileğin? Ölümün tadı buruk, ya ölmemek?
Binlerce yıl önceden, sevinçle, tanrılara şükranla ayrıldığım dünyadan,
Korkular getirdin bana
Orda her şey güzeldi...
Çiçeklerim yemişlerim, eşim, çocuklarım

Bir küçücük evciciğim ve sevdiğim dostlarım
Gittiler gittiler ölümün kucağına...

* Berran Gönen tarafından orijinali okunamamıştır.

Oysa ben köle oldum acımasız tanrılara ve tattım ölemeyişim...
Bir düşünle başladı her şey Tanrı* Zakamış çıkar seslendi ve gizlice bildirdi.
İnsanlara tanrıların dokunduğu o amansız “çile” ve işte ben o zaman
Tanrı Za da buyruğuna uyarak* yüz yüzde sırrıdır.
Bir gemi yapsam dedim.
Bu diyardan gitmeyi ama gerçek* APSÜ’ya erişeceği,
Kurtulmakta tanrıların kininden,
Bırakıp da dostları, yavruları, kardeşi, acı kaderlerine.
Gemi yaptım, kurtulmaya tufandan.
Yardım eli uzattılar o küçücük yavrular.
Ziftleri taşıyıp güçsüz omuzlarında.
Yardım eli uzattılar yiğit delikanlılar yüklenip de türlü ağır yükleri.
Yardım eli uzattılar ihtiyarlar, genç kadınlar ve kızlar.
Ve ben gemimi yapıp, kendimi içine atıp bile bile acı sonu onları bekleyen
“Esen kalın Kavim kardeş!” dedim ve Tufanı bekledim.
Geldi tufan yıkarak, ezerek korkuçu o korkuçu!
Bir gün eser karayel bir gün poyraza döner.

Dalgalar der sular azgın, gök kurşun, bulutların içinde ve üstünde o insanların
Sanki yollar ve sular, sanki derler savaşı.
İnsan ağlar, hayvan ağlar, ağaç ağlar, buğday ağlar, ot ağlar...
Ve çığlıklar, çığlıklar yürekleri parçalayan sonu gelmez çığlıklar,
Çığlıkla dolu günler, geceler
Neden olmalıydın sen Tufan!

(Tufanda ölenler hayaller halinde sahneye yavaş yavaş girerler. Sesler önce sahnenin dışından gelir. Ut Napiştım’e Gilgameş’e bakmaksızın sözler hep aynı tonda söylerler. Ut Napiştım büyük acı içinde, Gilgameş ne yapacağını bilemez bir halde. Koro ağır ağır sahneyi terk eder. Sesler uzaklaşır ve kaybolur.)

Koro

Ut Napiştım! Ut Napiştım!
Sevdiğimiz, dostumuz, kardeşimiz, babamız...
Bizi azgın sular yuttu
Bizi çamurlar yuttu.
Balçıkla gömüldük, karanlıklar ülkesine
O küçücük yavrular yardımına koşmadı mı?
Ziftleri taşıyarak güçsüz omuzlarında?
Yiğit delikanlılar koşmadı mı yardımına
Yüklenip de sırtlarına türlü ağır yükleri?
İhtiyarlar, genç kadınlar ve kızlar uzatmadı mı sana yardım ellerini?
Ve sen bize “esen kalın!” diyerek ve sonumuzu bilerek gemiye bindin
Kayboldun gözlerden, bırakıp bizi başbaşa kaderimizle...

* Berran Gönen tarafından orijinali okunamamıştır.

Ve gömüldük bizi azgın sular yuttu
Babamız, kardeşimiz, dostumuz, sevdiğimiz...
Ut Napiştım Ut Napiştım...

Ut-Napiştım

Gönüllerden gönüllere akarak
Gönüllerden gönüllere dolarak
Sonsuza dek...
Gılgameş Uruk'a vardığında, ama ancak o zaman.
Şu sihirli ot tılsımla korkusuyla dolduracak benliğini ve etten, kemikten
Gılgameş genç kalacak, ölünceye dek.
Orda Uruk'ta sihir için bu tılsımla kokuyu
Bu güzel ve sihirli koku yayılsın havasına Uruk'un
Ve insanlar gençlik pınarına eğsinler başlarını ama başarabilseydin bunu.

(Gılgameş ölümsüz hayatın sırrını Ut Napiştım'den öğrenememiştir. Ut Napiştım'in kendisine bağısladığı gençlik otu elinde, şaşkındır. Bu sırada bir yılın birden, ihtiyatla dolaşır. Gılgameş'in elindeki otu kapabilmek arzusu içindedir. Zaman zaman Gılgameş'e yaklaşır fakat otu alamaz. Gılgameş'te yılanı takip eder elindeki otu korur, fakat sona gittikçe daha düşünceli bir hal alır. Bununla beraber otu sıkıca sarmaktadır.)

(Gılgameş yalnız, bir mum ile ışıklanmış gibidir. Ağır ağır bir sevgi raksına başlar. Bu raks sanki "sevgi" "tavaf" gibidir: Mevlevi semazenî hatırlatan bir raks. Sahne ışığı değişir bir hal almış ve bir ışık sahneyi kaplamaktadır. Sis gittikçe artar. Bu sırada hayaller gibi sahnede ve Gılgameş gibi raksa koyulurlar ve sonunda bu sisli ışık içinde kaybolurlar. Gılgameş'in raksa başladığı ilk anlarda Hikayeci sahnenin solunda görünür. Konuşmaya başlar ve biraz sonra elindeki sazı bir yere bırakır, sahne ışığının bol olan yerinde ön plandadır.)

Hikayeci

Ve işte Gılgameş Atasının bağısladığı sihirli otu, bir değersiz yük gibi fırlatınca elinden, yağmasına, yılanların, bir bir çilenin yoğurduğu varlığının sırrına erdi. "Aşk"ın otu gönlünü yandırdı. O alev alev yanan gönlüne baktı; ve alevlerin ötesinde, sessiz ve serin kaynayan sevgi pınarında Tanrı'yı sezdi. Ve işte o an insanları üzerekten, yıkaraktan, çökerterekten ve onların acı dolu yüreklerine basarak, göklere tırmanmaya savaşan yarı tanrı yarıdan üstün tanrı Gılgameş kül oldu içinde... ve bu külden "sevgi" pınarına eğilmenin ateşiyle kavru lan "gerçek insan" Gılgameş can buldu. Ve bildi ki gönüllerini aşkın adını yazdırmamış ve sevgi pınarından tartmamış tanrılar bile sonsuza dek yaşasalar da, gerçekte "ölüm"ün karanlık gecesindedirler. Ve orada, ürkme ve can bezginliği vardır.

O yardım ellerini uzatmış yaşlı, genç kadın, kız dostları bir tanrının çılgın ve sefil kinine itivermiş ve etiyle kemiğini sonsuza dek yaşatmak için gönlünü kurban etmiş atasının acılar içinde dediklerini düşündü: Brak ölsün et, kemik, amma yaşamak gönüllerde...

O huzurun ve barışın sevgide olduğunu bildi ve insanların barışına susadı; Gılgamesh gönlünden taşan sevgi pınarında benliğini arındırda, kana kana içti.

Hikayeci-Koro

Huzur ne güzel! Barış ne güzel!
Sevgiden başka gerçek mi var?

Hikayeci

Diye haykırdı. Gılgamesh yola çıktı. İnsanlara korkunun ve küskünlüğün yerine “sevgi”yi kucak kucak sunmaya... O, gözlerdeki perdeyi açmak, gönüllerdeki kirli pası silmek için yola koyuldu...

Koro

Oy nay na nay
Na n aya nay na na hay...

Hikayeci

Ey insanlar! O’nu aramızda bulaydınız!...”sevgi”yi kaynağından içeydiniz!...

Koro

Huzur ne güzel, barış ne güzel
“sevgi” den başka gerçek mi var?

3.5.1.5 Konu

Tarihçesi

Destana konu olan Gılgamış gerçekten yaşamış ve M.Ö 28. yüzyılda Mezopotamya’daki Uruk kentinde hüküm sürmüştür. Ölümsüzlüğün ve bilginin peşindeki insanı yücelterek anlatan Gılgamış Destanı, Gılgamış’ın ölümünden bin yıl kadar sonra yazılmıştır ve günümüze kadar gelebilmiştir.

Gılgamış Destanı, Akat ve Sümer mitolojilerinde geçer ve Akat dilinde yazılmış tabletlerden oluşur. Bunlardan günümüzde 12 tablet bulunabilmiştir. Ama bu tabletler eksik olduğu için destan metninin tümü elde edilememiştir. Aslında bir tablet daha bulunmuştur ancak olayların sırasına uymamaktadır ve bu yüzden ayrı bir versiyon olduğu düşünülmektedir.1855’te Ninova’da yapılan kazılarda, Asur Kralı Asurbanipal’in MÖ.7.yüzyılda derlettiği tabletler bulunmuş, daha sonra Türkiye-İran sınırında ve Irak’taki Nippur antik kenti kazılarında bulunana tabletler de eklenmiştir. Ayrıca Türkiye’de Sultan Tepe ve Boğazköy’de yapılan kazılarda da destanın izi bulunmuşsa da henüz tümü gün ışığına çıkarılmamıştır.

Hikayesi

Tabletlerdeki metne göre destan, Gılgamış'ın özelliklerini övgüyle anlatarak başlar. Yarı insan, yarı tanrı olan Gılgamış karada ve denizde olan biten her şeyi bilen bir yapı ustası ve yenilmez bir savaşçıdır. Destanın, öbür bölümlerinde Gılgamış'ın başından geçen serüvenler anlatılır. Derinlemesine hikaye türünün en olağanüstü biçimde anlatıldığı Gılgamış akılların tamamen özgür ve doğaçlama melekesini gözler önüne sermektedir.

İlk serüven Gılgamış ile Gök tanrısı Anu arasında geçer. Halkına acımasız davrandığı için vahşi bir hayvan olan Enkidu'yu üzerine salar. Enkidu ile Gılgamış arasındaki savaşta Gılgamış üstün gelir. Daha sonra Enkidu Gılgamış'ın en yakın dostu ve yardımcısı olur.

Bunun ardından gelen serüven Gılgamış ile aşk tanrıçası İştâr arasında yaşanır. İştâr Gılgamış'a evlenme önerisinde bulunur. Gılgamış bunu reddeder. Onuru kırılan İştâr Gılgamış'ı öldürmek için yeryüzüne bir boğa gönderir. Gılgamış, Enkidu'nunda yardımıyla boğayı öldürür. Enkidu rüyasında, boğayı öldürdüğü için tanrılar tarafından ölüme mahkum edildiğini görür. Destanın bundan sonraki bölümüyle ilgili tabletler bulunamamıştır; ama destanın devamının yer aldığı Gılgamış'ın Enkidu için yaktığı ağıtı, düzenlediği görkemli cenaze törenini, sonunda Enkidu'nun ölümler dünyasına göçtüğünü anlatan tabletler bulunabilmiştir.

Enkidu'nun ölümünü Tufan öyküsü izler. Tufan, yeryüzünün sularla dolup taşmasının öyküsüdür. Gılgamış, destanında Tufan'ı tanrıça İştâr ve Bel'in başlattığı anlatılır. Gılgamış, Tufan'dan kurtularak sağ kaldığını öğrendiği Utnapiştım'i bulmak üzere yola çıkar. Utnapiştım ölümsüzlüğün sırrını bilen bir bilgedir.

Utnapiştım'i bulan Gılgamış, onun verdiği ölümsüzlük otuyla gençliğine yeniden dönecek ve ölümsüzlüğe kavuşacaktır; ama destanın insanlar için en üzücü bölümü burada başlar. Çünkü Gılgamış ölümsüzlük otunu yemeye fırsat bulamadan onu bir yılanla kaptırır ve Uruk'a eli boş döner. Bazı kaynaklar, Gılgamış'ın

ölümsüzlük otunu halkıyla birlikte yemek istediğini belirtir. Destan Gılgamış'ın ölüm karşısında yenilgisiyle biter.

Gılgamış Destanı Nuh Tufanı'nın anlatıldığı ilk yazılı eserdir. Uruk kentinin kralı Gılgamış'ın yaşamını anlatan destan, kimilerine göre kutsal kitaplarında kaynağıdır.

Önemi

Destan, tarihte bilinen en eski medeniyetlerden olan Sümerlerin yaşayışları hakkında bilgi verir ve kendisi de ilk yazılı destan olma özelliği taşır. Gılgamış Destanı'nın en önemli özelliklerinden biri de, anlattığı “Tufan” öyküsü, üç büyük dinin Kutsal Kitapları'nda yer almasıdır. “Ölümsüzlük Otu” öyküsü, Türk-İslam dünyasının “Lokman Hekim” söylemine benzer.

1.Perde: Gilgameş, insanların acıları pahasına gücünü sürdüren bir yarı Tanrı'dır. Onun, hükümdarı olduğu ve baskısı altında ezilen insanlar, Tanrılara: Gilgameş'e denk ve onunla savaşacak güçte bir varlık yaratması için yalvarırlar; bir Tanrıça da Gilgameş'e eş ve onunla savaşacak güçte, iyilik sembolü Enkidu'yu yaratır. İki kahraman karşılaşır, birbirleriyle çatışır, ama hiçbiri üstün gelemeyiz. Çünkü her iki kahramanın da bir arada barış içinde yaşamaları ve iyiliğin simgesi olan Enkidu'nun, kaba kuvvet ve acımasızlığın simgesi olan Gilgameş'i, iyiye, güzele, doğruya götürmesi, Tanrılar buyruğudur.

2.Perde: Gilgameş ve Enkidu, Tanrı Şamaş tarafından kapkaranlık Sedir ormanlarında Tanrıça İştar'ın kıskançlığından ötürü hışmına uğrayarak, uyanılmaz uykuya dalmış olan; Sevgi, Barış ve Huzur'un simgesi, Tanrıça İrnina'yı kutlamaya gönderilir. Bunu yapabilmek için her şeyden önce, simsiyah ormanların bekçisi, korkunç Humbaba'yı öldürmeleri ve sonrada tılsımlı sedir ağacını baltalayarak tılsımı bozmaları gerekir. Gilgameş ve Enkidu, Humbaba ile savaşlarında başarılı olup, tılsımı bozarlar; İrnina uyanır ve ikisini de kutlar ve onları uyutarak, bir anda yurtlarına ulaştırır. Gilgameş ve Enkidu, gözlerini açınca, kendilerini İştar tapınağındaki İştar heykelinin önünde bulurlar. İştar, kıskandığı İrnina'yı

kurtardıkları için, ikisine de kin besler, ama Humbaba'yı öldürmüş olan Gılgameş'e aşık olmaktan da kendini alamaz ve Gılgameş'e, kendisiyle birlikte bir aşk hayatı sürmesini teklif eder. Gılgameş, onun ezici aşklarının kötü sonuçlarını hatırlar ve yalan aşk ile kinin simgesi olan İştar'a hakaret ederek, teklifini reddeder. İştar çılgına döner. Babası Tanrılar Tanrısı Anu'ya ve anası Tanrıça Antum'a gider; öç almak için, Göklerin Boğası'nı kendisine vermelerini ister. Ana ve Baba Tanrılar, İştar'ın bu isteğine önce şiddetle karşı koyarlar; çünkü Göklerin Boğası, insanların hayatlarını sürdürmekte ve böylece tanrılara kurban sağlamaktadır. Tanrıların kurban ihtiyaçları vardır ve boğaya bir zarar gelirse, korkunç bir felaketin yedi yıl yeryüzünü alt üst edeceğini düşünürler. Kızları İştar, her şeye rağmen bütün gücüyle direnir ve sonunda boğayı alarak yeryüzüne iner. Ne var ki Gılgameş ve Enkidu'nun boğa ile çarpışması, boğanın ölümü ile sonuçlanır. Bu durum karşısında İştar, ruhunda kin ve nefret daha da artmış olarak acıklı ağıtını okumaya başlar. Bu ağıtı duyan tanrılar İştar'ın yanına koşarlar ve bu korkunç sonuca sebep olanları cezalandırmaya karar verirler. Bu durumda yarı Tanrı Gılgameş'in yerine, elinde hala boğanın korkunç boynuzunu tutan Enkidu'nun ölmesini isterler. Çünkü Enkidu, iyiliğin ve kardeşliğin simgesidir. O ölürse Gılgameş gene eskisi gibi olacak ve kendilerine bol bol kurbanlar sunacaktır. Bu karar üzerine, ölüm kuşu Enkidu'ya değer ve Enkidu ölür.

3.Perde: Enkidu'nun ölümü, o zamana kadar ölüm konusunda hiç düşünmemiş olan Gılgameş'i çok şaşırtır. Gılgameş, ölümden ilk kez korkmuş, ölüm ve hayat üstünde düşünmeye başlamıştır. Halbuki o sonsuz bir hayat istemektedir. Bunun sırrını da ona ancak, atalarının atası Ut-Napiştim verebilir. Gılgameş, Ut-Napiştim'i bulabilmek için yola koyulur. Karanlıklar diyarından Sihirli Bahçeye ulaşır ve orada içki sunan Siduri, ona sonsuz hayattan anladığı şeyin yanlış olduğunu söyler ve bunu daha iyi öğrenmesi için Gılgameş'e, Ut-Napiştim'in yolunu gösterir. Gılgameş, Ut-Napiştim'e varır. Ve insanlardan, tanrıların isteğiyle de olsa uzaklaşıp, insanlığın acı bir tufan içinde boğulmuş olmasına karşılık, sonu olmayan hayata kavuşabileceğini, ama böylesine bencil bir duyguyla bütün varlıklardan ve insanı insan yapan şeylerden kopup ayrılmanın acısıyla sonsuz yalnızlığa mahkum olarak, kıvranacağını, Ut-Napiştim'den öğrenir. Ut-Napiştim ona, "Sonsuz hayat, iyilik,

güzellik ve barış ruhunu, insandan insana, kuşaktan kuşağa geçirmekle sağlanır!” der ve kendisine ulaşmak için çektiği zahmetlere ödül olarak da Gılgameş’e, daima gençlikle gerçek bir hayatı sağlayacak olan tılsımlı bir ot verir ve onu uğurlarken de: “Ah! Bu otu koruyabilsen!” der. Ne var ki Gılgameş’in dikkatsiz bir anında, bir yılan otu yer ve sonsuz hayata yılan kavuşur. Artık Gılgameş için tek yol, Ut-Napiştım’in dediği şu yoldur: “İyinin, güzelin, doğrunun yolundan, barışa, sevgiye kavuşmak, nesillerin ruhunda sonsuz hayata ulaşmak!”

3.5.1.6 Kişiler

Erkekler:

Gılgameş: Dans edenler

Endiku: Dans edenler

Humbaba: Dans edenler

Hikayeci: Konuşmacı

Şamaş: Bariton

Ut-Napiştım: Tenor

Enlik: Tenor

Anu: Bas

A Düşünce Hayali: Bas

B Düşünce Hayali: Tenor

C Düşünce Hayali: Bariton

D Düşünce Hayali: Tenor

Kadınlar:

Ninsun: Alto

İştär: Dramatik soprano

Antum: Alto

İrnina: Soprano

Figüranlar:

Ceylan, Yılan, Siduri, gökleri boğası, bir gelin ve güvey, peri kızları

3.5.1.7 Dekor

1.Perde: 1. Sahne: Düğün yeri

2. Sahne: Çorak bir vaha

3. Sahne: Mabedin kapısının önü

2.Perde: 1.Sahne: Sahne karanlıktır. Sadece mavi bir ışık vardır.

2.Sahne: Tanrıça Siduri'nin tılsımlı bahçesi.

3.Sahne: Bir çöl manzarası.

3.5.1.8 Operanın İlk Sahnelenişi : Bu tarihe kadar hiç sahnelenmemiştir.

3.5.1.9 Metnin Bulunduğu Kitaplıklar

Ahmed Adnan Saygun Müzik, Eğitim ve Araştırma Merkezi - ANKARA

3.5.2 ORTAM ÇÖZÜMLEMESİ

3.5.2.1 Operanın Türü

Saygun'un son operası "Gılgamesh" kendisinin en büyük eseridir.

Ahmed Adnan Saygun, Sümer-Babil mitolojisinden kaynaklanan ünlü Gılgamesh Destanı'nı, yepyeni bir anlayışla 3 perdelik epik drama dönüştürerek, uluslararası sahne literatürüne yeni bir tür kazandırmıştır.

Saygun'un henüz sahnelememiş olan Gılgamesh Destanı bir opera ya da kendine has bir bale olmadığı halde, müzikal sahne literatüründe yer alan türlerin hemen hemen hiçbirine de benzememektedir. Güzel sanatların tüm dallarının katkısıyla düzenli bir denge oluşturmuş bulunan Gılgamesh Destanı'nı, ancak zamanında Richard Wagner'in kullanmış olduğu; Gesamtkunstwerk terimiyle nitelemek mümkündür ki, bu terim de: "Sanatlar-Bileşimi bir yaratış" anlamına gelmektedir. Sanatlar birleşimi; çoğunlukla opera içinde bulunan müzik ağırlıklı olmasına karşın tiyatro, bale, plastik sanatlar, dans ve şiir gibi sanat dallarının bulunmasıyla birçok sanatın birleşerek bir sahne yapıtı haline getirilmesi için kullanılan bir deyimdir.

Daha çok bir bale karakterinde yazmaya başlamış olduğu Gılgamesh Operası epik-destansı dramının, Sümer-Babil mitolojisinden kaynaklanan konusunu, değişik bir yorumla, 3 perdelik sahne oyununa dönüştürmüş ve librettoyu da, klasik metinden esinlenerek kendisi hazırlamıştır.

3.5.2.2 Eserin Bestecinin Diğer Operaları İçindeki Yeri, Besteleniş Süreci ve Sonrasına Etkileri

Saygun, 1962'de librettosunu da kendisinin yazdığı Gılgamesh adlı koro, solistler ve bale gurubu için bir epik dram tasarlamış, ancak bestesinin araya giren diğer çalışmaları nedeniyle tamamlayamamıştır. Daha sonra tamamladığı yapıt hiç seslendirilmedi.

3.5.2.3 Bestecinin Opera Üzerine Açıklamaları

Adnan Saygun'un 75.doğum yılı nedeniyle yapılan bu söyleşi, İstanbul Festivali'nin 10.yıl katalogunda yer almıştır.

“...Bizim memleketimiz gariptir. Bir tarafta “Çağdaş Türk Musikisi vardır-yoktur” tartışmaları yapılır. Bir taraftan da çağdaş musikiye kimse aldırmaz. Bizim opera ve orkestralarımız filan... Benim beş operam var. Bunlardan birincisi ki Türkiye'nin ilk opera denemesi olmuştur. “Özsoy Operası” 1934'te Atatürk'ün isteğiyle yaptığım bu opera 1984'e kadar hiç hatırlanmamıştır. Aradan 50 yıl geçtikten sonra operanın 50.kuruluş yılında sahnelenmiştir. Yine Atatürk'ün arzusuyla yazdığım bir perdelik “Taş Bebek” 1934'ten bu yana hiç sahnelenmemiştir. “Kerem” 1953'te temsil edilmiş, o tarihten bu yana ilk kez bu yıl ele alınacak. “Köroğlu” 1973'te temsil edilmiştir, o tarihten bu yana uykuda. “Gilgameş” ki tam lirik dram değildir tamamen kendi anlayışıma göre yazdığım bale, konuşma, koro, kısmen opera karışımı bir çalışma. O daha hiç ortaya çıkmamıştır.”

3.5.3 DRAMATURGİ ÇÖZÜMLEMESİ

3.5.3.1 Librettoda Tema ve Karşıtlıklar

3.5.3.1.2 Ana Tema ve Asal Karşıtlıklar

Köroğlu, Kerem ve Gilgamesh Operalarında da olduğu gibi ana tema ilahi aşktır. Gerçeği arayan insanın zulmü anlatılmaktadır. Zulümdeki son, gerçek sevgiye varmaktadır. Gilgamesh içinde gerçek sevgiyi bulabilmek içinduygu ve mantık arasında gelgit yaşamaktadır. Bu bir asal karşıtlıktır. Bu asal karşıtlıkları Saygun düşünce hayalleri ile belirtmiştir. Ana temaya örnek olarak Hikayeci'nin şu sözlerini verebiliriz:

Hikayeci

Ve işte o an insanları üzerekten, yıkaraktan, çökerterekten ve onların acı dolu yüreklerine basarak, göklere tırmanmaya savaşıyan yarı tanrı yarıdan üstün tanrı Gilgamesh kül oldu içinde ve bu külden "sevgi" pınarına eğilmenin ateşiyle kavrulan "gerçek insan" Gilgamesh can buldu. Ve bildi ki gönüllerini aşkın adını yazdırmamış ve sevgi pınarından tartmamış tanrılar bile sonsuza dek yaşasalar da, gerçekte "ölüm"ün karanlık gecesindedirler. Ve orada, ürkme ve can bezginliği vardır. (3. Perde 3.Sahne)

Asal karşıtlığa örnek olarak üçüncü perdedeki Enkidu'nun ölümünden sonraki Gilgamesh'in iç sesini ve Hikayeci'nin sözlerini verebiliriz.

D Düşünce Hayali

Enkidu kalk! Senin ölümün
Hakicisini olsun benim de ölmemin!
Ben ölmek istemem! Yaşamak!
Sonsuza dek yaşamak! (3.Perde 1.Sahne)

Hikayeci

Enkidu öldü ve işte Humbaba'nın ve gökleirn boğasının önünde irkilmeyen Gilgamesh'in içine çöktü ölüm korkusu, karanlığı gibi gecenin. (3.Perde 1. Sahne)

3.5.3.1.2 Yan Tema ve Yan Karşıtlıklar

Bu operada, zulüm ve baskı teması ana temayı hazırlayan bir yan tema olarak işlenmiştir. Örneğin; İhtar'ın kin ve öfkesi, Gilgamesh'in üzerinde zorlama ve baskı uygulaması birer yan temadır.

İştar

Gilgameşten o almak, onu yeraltının amansız tanrısına tesbir etmek isterim!
Atam Anu, Anam Artum, verin bana boğasını göklerin!
Verin ki o göklerin boğası parçalarken Gilgameş'i,
Sevinç türkülerini diyeyim (3.Perde 1. Sahne)

İştar kötülüğü temsil ederken Gilgameş ise sonunda iyiliği seçerek bu eserde bir yan karşıtlık oluştururlar. Bu karşıtlığa örnek olarak 2. perde sonu İştar'ın Göklerin boğasını istediği sahneyi verebiliriz.

İştar

Artum! Gökyüzünün boğasını isterim yoksa...
Kırarım kapılarını cehennemin ve...
Kaldırırımayağa lleri,
Yesinler de doysunlar diye etiyile yaşıyanların (2.Perde Son Sahne)

Hikayeci

Gilgameş yola ıktı. İnsanlara korkunun ve ksknlyęn yerine "sevgi"yi kucak kucak sunmaya. O, gözlerdeki perdeyi açmak, gönüllerdeki kirli pası silmek için yola koyuldu...(Son Sahne)

3.5.3.2 Kişileştirme

3.5.3.2.1 Asal Kişiler

Gilgameş: G ve acımasızlığın simgesi olan bir yarı tanrı. Eser başında insanlara baskı ve zulüm uygulamaktadır. Daha sonra karakteri Enkidu tarafından düzelterip doğruyu bulma yoluna götürülür. Enkidu'nun ölmesi onu psikolojik olarak yıkar. Artık tek amacı sonsuz hayata kavuşmaktır. Sonunda ise Ut-Napiştim sayesinde sonsuz hayatın; iyinin, güzelin, doğrunun yolundan geçerek sevgiye kavuşmak olduğunu öğrenip bunu başarmıştır. Saygun Gilgameş karakterini yazarken diğer operalarından farklı bir sistem uygulamaktadır. Gilgameş'in eser boyunca müzikli sahnesi yoktur, fakat düşünceleri diğer kişiler tarafından yansıtılmıştır. Opera bitimine kadar sadece dans etmektedir.

Enkidu: İyilik sembolü. Gilgameş'e eş kuvvette, onunla savaşabilecek güçte bir varlık. Eser boyunca Gilgameş'e iyi ve doğru yolu gösterir. Gilgameş'i kötü düşüncelerden kurtarır. Artık en iyi arkadaşı Gilgameş olmuştur. Hep beraber

savaşırklar, fakat sonunda kötülüğe yenik düşer korkunç boğa tarafından öldürülür. Asal kişi olmasına rağmen eser boyunca Gılgameş gibi sadece dans etmektedir.

İştar: Kötülük Tanrıçası'dır. Ses rengi dramatik sopranodur. Sevgi ve barışın simgesi Tanrıça İrnina'yı hapsedmiştir. Gılgameş ve Enkidu İrnina'yı kurtardıkları içinonlara kin besler fakat Humbaba'yı öldürmüş olan Gılgameş'e aşık olmaktan kendini alamaz. Gılgameş kendisini reddedince onu öldürtmek ister fakat başaramaz.

Humbaba: Kötülüğün simgesi, siyah ormanların ve tanrıça İrnina'nın acımasız bekçisi. Eserin ortalarında Enkidu ve Gılgameş bir olup sonsuz hayata kavuşmak için Humbaba ile savaşırklar ve Humbaba ölür. Humbaba'nın da diyalogu yoktur o da sadece dans eder.

İrnina: Sevgi, barış ve huzurun simgesi olan bir tanrıça. Ses rengi sopranodur. İrnina'yı İştar'ın hapsinden Gılgameş ve Enkidu kurtarır.

Anu: Tanrılar Tanrısıdır. Ses rengi bastır. Eser boyunca kızı İştar'a doğru yolu göstermeye çalışan bir babadır. Diğer yandan kızını Gılgameş ve Enkidu'dan korumaya çalışır, fakat başaramaz.

Artum: Anu'nun eşidir. İştar'ın annesidir. Ses rengi altodur. Eser boyunca kızının kötülüklerine engel olmaya çalışan bir tanrıçadır.

3.5.3.2.2 Yan Kişiler

Hikayeci: Eser içinde organik bütünlüğü sağlayan kişidir.

Ninsun: Gılgameş'in annesi. Doğruluğun simgesi olan Tanrıça.

Şamaş: Ne şartlar altında olursa olsun oğlu Gılgameş'i koruyan Tanrılar Tanrısı.

A-B-C-D Düşünce Hayalleri: Gılgameş'in ruh haline göre düzenlenmiş iç sesleri.

Ut Napıştim: Gılgamesh'in Atalarının Atası. Sonsuz hayatın sırrını bilen tek kişi.

Siduri: Karanlıklar diyarındaki sihirli bahçedeki içki sunan kişi.(Figüran özelliği taşır.)

Enlik: Şamaş'ın dostu.

3.5.3.2.3 Figüranlar: Dansçılardan oluşmaktadır. Bunlar: Bir gelin ile güvey, bir ceylan ve bir yılan, göklerin boğası ve peri kızları.

3.5.3.3 Aksiyon Planı

- Yarı Tanrı olan Gılgamesh'in baskısı altında ezilen insanlar tanrılara aynı güçte bir varlık Enkidu'yu yarattırırlar.

- Gılgamesh ve Enkidu Humbaba'yı öldürüp, tılsımı bozarlar.

- İştar Humbaba'yı öldürdüğü için kin belsine rağmen Gılgamesh'e aşık olur , birlikte bir hayat sürmelerini teklif eder.

- İştar, insanların hayatlarını sürdürerek tanrılara kurban sağlayan Göklerin boğasını Gılgamesh ile savaşması için yeryüzüne indirir.

- Gılgamesh ve Enkidu boğayla çarpışır, boğa ölür.

- Eğer Enkidu ölürse Gılgamesh tanrılara kurban sağlamaya devam edeceğinden Tanrılar Enkidu'yu öldürürler.

- Gılgamesh sonsuz hayatı, insanı insan yapan şeylerden kopmak olduğunu, asıl sonsuz hayat ise, iyinin, güzelin, doğrunun yolundan barışa, sevgiye kavuşmak olduğunu nesiller boyunca ruhunda taşır.

3.5.3.4 Olay Dizisi

1.perde:

- Yarı Tanrı olan Gılgamesh'in baskısı altında ezilen insanlar tanrılara aynı güçte bir varlık yaratması için yalvarırlar.

- Bir tanrıça Enkidu'yu yaratır.

- Gılgamesh ve Enkidu savaşır, hiçbiri üstün gelemmez.

- İki kahramanın bir arada barış içinde yaşaması tanrıların buyruğudur.

2. perde:

- Gilgameş ve Enkidu savaş tarafından tanrıça İrina'yı kutlamaya gönderilir.
- İrina'yı kutlayabilmek için önce Humbaba'yı öldürmeleri, sonra sedir ağacını baltalayarak tılsım bozmaları gerekir.
- Gilgameş ve Enkidu Humbaba'yı öldürüp tılsımı bozarlar.
- İştâr İrina'yı kurtardıkları için Gilgameş ve Enkidu'ya kin besler.
- İştâr Gilgameş'e aşık olur, birlikte bir hayat sürmelerini teklif eder.
- Gilgameş İştâr'ın teklifini reddeder. İştâr çılgına döner.
- İştâr Gilgameş'ten öç almak için anası tanrıça Antum'dam babası tanrı Anu'dan göklerin boğasını ister.
- İştâr'ın anne ve babası karşı çıkar.
- Göklerin boğası insanların hayatlarını tanrılara kurban sağlamaktadır.
- İştâr sonunda boğayı alarak yeryüzüne iner.
- Gilgameş ve Enkidu boğayla çarpışırlar. Boğa ölür.
- İştâr ve tanrılar sinirlidir, Enkidu'nun ölmesini isterler.
- Enkidu ölürse Gilgameş eskisi gibi olacak, tanrılara kurbanlar sunacak.
- Tanrılar ölüm kuşuyla Enkidu'yu öldürürler.

3. perde:

- Gilgameş Enkidu'nun ölümüyle ölümden korkmuştur.
- Gilgameş sonsuz bir hayat istemektedir.
- Ut-Napiştım "sonsuz hayat" sırrını bilmektedir.
- Gilgameş Ut-Napiştım'i bulabilmek için yola koyulur.
- Siduri Gilgameş'e sonsuz hayattan anladığı şeyin yanlış olduğunu söyler.
- Gilgameş sonsuz hayata kavuşabileceğini fakat bencil bir duyguyla insanı insan yapan şeylerden kopup ayrılmanın acısıyla sonsuz yalnızlığa mahkum olacağını Ut-Napiştım'den öğrenir.
- Ut-Napiştım Gilgameş'in kendisine ulaşmak için çektiği zahmetlere ödül olarak daima gençlikle gerçek bir hayatı sağlayacak tılsımlı ot verir.
- Tılsımlı otu yılan içer, sonsuz hayata yılan kavuşur.
- Artık Gilgameş iyinin, güzelin, doğrunun yolundan barışa, sevgiye kavuşmak, nesillerin ruhunda sonsuz hayata ulaşacaktır.

3.5.3.5 Motifler ve Müzikal Yapı

3.5.3.5.1 Epik: Destansı

Gılgamesh Destanı, Mezopotamya’da ortaya çıkan tarihteki ilk yazılı destandır. Ölümsüzlüğü arayan bir kralın öyküsüdür. Saygun bu destanı üç perdelik epik drama dönüştürmüştür. Çoğunlukla destansı epik motifler görülür ve bu motifler hikayeci (anlatıcı) tarafından işlenmiştir. Örneğin;

Hikayeci:

Şamaş’tan almış gücünü, Gılgamesh,
Yarı tanrı, yarıdan anma bu kez,
Bağrı yanık analar, karılar, kızlar,
Ağlaya ağlaya döğünü döğünü...
Diz çökmüş yakarırlar, yakarırlar
Ulu tanrıçaya... (1.perde aradan sonraki bölüm)

Bu motif birinci perde bitiminde, oradan sonraki ilk bölümde görülmektedir. Poco animato (kendini kaptırmış bir coşkuyla) bir tempoyla başlar. Flüt, kampana ve arp anlatıcıya eşlik etmektedir. Recitatifin bitimine doğru koro girer, tempo yavaşlar, sahnede Aruru’ya bir yakarış vardır. Piccolo, korno, trombon, ksilofon bu yakarışa katılmaktadır.

Hikayeci:

Ve işte Aruru tıkamadı kulağını bu yakarışlara,
Yarattı Enkidu’yu önce kendi gönlünde,
Sonra yüzü elini, çamura can kattı,
Sek verdi çal yazıya...
Korku bilmez Enkidu,
Kardeş etmiş arslanı ceylana,
Onlarla sular içer, onlarla uykuya vuran Enkidu.
Amma insanoğlu onu gördü,
Ve gücünü bildi, o gökten kopmuş kayaya benzer!
Ve işte insanoğlu, o avcı Gılgamesh’e ulaştırdı.(1.perde aradan sonraki bölüm)

Bu motifte koronun bitiminde tekrar sahnede anlatıcı görülür, poco animato bir tempoyla, flüt, campana, arp ve trombonun eşliğinde koro sahneyi terk eder, anlatıcı recitatifine başlar. “*İnsanoğlu onu gördü.*” sözleriyle yaylılar müziğe katılır ve ikinci sahne başlar.

Hikayeci operanın başından sonuna kadar vardır. Ara bölümlerde karakterleri tanıtmada motif olarak karşımıza çıkar. Destansı, felsefi açıdan işlenmiş olan bu motifler karakter analizi yapmamıza yardımcı olur. Örneğin;

Hikayeci :

Sevginin, barışın tanrıçası İrnina!
Sen gökleri ağdın amma...
İşte akşam ve akşamın o güzel, o parlak ama o korkunç yıldızı İhtar...
Yalan aşkı kıskançlıkla, kinle yoğarmış acımasız tanrıça orda,
Göklerdeki yerinden seyretmede çılginca arzularla,
Yeryüzünde yarı tanrı Gılgamesh'i ormandaki uykusundan,
İyilik, güzellik, barış, sevgi... bağış değil miydi ona İrnina?
O çılginca arzular, gönülleri yüceltmeyen, alçaltan o yalan aşk,
O kıskançlık ve o kin, sevginin, barışın üstünde
Niçin yürütür hükmünü gönüllerde? (2. perde ara bölüm)

İkinci perde ara bölümünün ilk motifinde moderato bir tempoyla anlatıcıyla birlikte yine aynı enstrümanları görmekteyiz: Flüt, kampana, arp. Bu bölümde aralarına klarinet de katılır, arada serbest çalım (colla parte) görülmektedir. İhtar'ın adı recitatifte duyulduğu an müzikte bir crescendo görülür, yaylıların katılımıyla müzikteki coşkunluk daha da artar. Hikayecinin sözlerinin bitimiyle üçüncü sahneye giriş yapılır.

3.5.3.5.2 Felsefi : Ölüm Kaygısı

Gılgamesh Enkidu ve Humbaba'nın ölümü üzerine korkuyu içinde hisseder. Ölüm kaygısı yaşamaktadır. Bu düşünceler felsefi yönden yoğun cümlelerle anlatıcı tarafından dile getirilir.

Hikayeci :

Enkidu öldü ve işte Humbaba'nın ve
Göklerin boğasının önünde irkilmeyen
Gılgamesh'in içine çöktü ölüm korkusu,
Karanlığı gibi gecenin... (3.perde 1.sahne)

Hikayeci :

Koş çöllere Gılgamesh.
Ölümden korkar mısın?
Ölümden kaçır mısın?
Koşma, koşma Gılgamesh!
Ve düşün ölüm nedir?
İnsan nedir? Sen nesin?
Ya tanrılar, tanrılar acımasız tanrılar...(3.perde 1.sahne)

Üçüncü perdenin birinci sahnesine kadar otuz ölçülük Humbaba'nın ve Enkidu'nun ölümlerini anlatan, Gilgameş'in ruh halini yansıtan bir giriş müziği bulunmaktadır. Birinci sahne girişinde Anlatıcının recitatif girişiyle, sadece sürgün takılmış korno, arp ve kampana müziğe devam etmektedir. Sahnedeki ışık Hikayeci dışında Gilgameş'e de verildiğinde ışıkla beraber fagot, trombon, korno ve trompette sürgün takılmış bir şekilde ton tutarlar.

İkinci motifte ise enstrümanlar flüt, obua, klarinet, kampana ve arp olarak değişir. Ölümü anlatan felsefi yönden düşünsel bir tema işlenmiştir. Sözlerde bir crescendo görüldüğünde müzikte yaylıların katılımıyla bu tema pekiştirilir. “*Ya tanrılar, acımasız tanrılar...*” sözleriyle müzik sakinleşir, seyircileri düşünsel bir atmosfere iterek Haberci sözlerini bitirir ve gözden kaybolur.

D Düşünce Hayali :

Ve ben ürktüm ve korktum
İlk kez ölümden...
Enkidu...Enkidu...
Kollarıma aldığım dostum, kardeşim...
Gider oldum kucağına ölümün... (3. perde 1.sahne)

Düşünce Hayalleri sahnede hareketsiz olan Gilgameş'in iç sesleridir. Düşünce Hayallerini yaylılar ön planda olmak üzere, tüm enstrümanlar vurgular. Müzikte korku ve ölüm teması hakimdir. (EK 25)

Gilgameş hareketsizdir. Sadece düşünce hayalleri ile felsefi yönden işlenmiştir. Ölüm kaygısı yaşarken birden yaşama isteği doğar. Bu düşüncelere örnek verecek olursak;

D Düşünce Hayali :

Enkidu kalk! Senin ölümün
Hakicisimi olsun benimde ölmemin?
Ben ölmek istemem!
Yaşamak! Yaşamak!
Sonsuza dek yaşamak!
Av peşinde koşma!
Hükmetmek dünyaya! (3.perde 1. sahne)

Bu motifin müzikal yapısı, Gılgamesh'in hareketsizken birden ayağa kalkmasıyla birlikte değişmiştir. (EK 26) Üç ölçü önceki durağan hava kaybolmuş yerine ölümsüzlüğü yansıtan bir tema oluşmuştur. Bu hava yaylılar, flüt, obua, fagot, klarinet, korno, trombon ve trampette belirtilmiştir. Motifi daha da güçlendirmek için “Ben ölmek istemem yaşamak...” sözleriyle beraber koroyu eklemiş, “ a” vokaliyle Düşünce Hayalinin sözleri ön plana çıkarılmıştır.

Ara bölümde sözsüz müzikle anlatım vardır. Alegorik bu motif orman perileri, orman cinleriyle süslenmiştir. Burada gerçekte olmayan soyut kavramların somut bir şekilde anlatıldığını görürüz. Cinler ve periler Humbaba'nın adamları olarak işlenmiştir.

3.5.3.5.3 Erotik :

Erotik motif sadece İhtar'ın sözlerini de görmekteyiz. İhtar gücüne rağmen yiğit, korku bilmez Gılgamesh'e olan aşkını dile getirir.

İhtar :

Akşam vakti bir ufukta, sabah vakti ötekinde kendini gösteren o güzel,
O parlak ama korkunç yıldızı İhtar,
Görmedi mi sandın seni?
İşte, şimdi diz çöktün önümde benim
Doğrul bak bana!
Seni ancak ben, aşka susamış tanrıça İhtar
Bağışlarım istersem Gılgamesh!
Yiğitsin, korku nedir bilmezsin.
Seni sevdim,
Meyveni almak isterim
Tenimdeki ateşi yalnız ben,
Yalnız sen duymak isterim
Gel bana! Bana gel sen!
Gözlerim seni görsün...
Bugünde, yansında altından
Ve yeşim taşından arzularlarla
Dolaşmak seninde, en güzel
Kokuların burcu burcu yayıldığı evimde,
Dizlerimin dibinde dinlenmek,
Kucaklamak beni ve sevmek... (ara bölüm)

Bu motifin müzikal yapısı; orkestranın rubato (bağımsız) şeklinde çalmasıyla başlar, tüm enstrümanların katılımıyla hafif ve sakinlik içinde devam eder. Ara ara

sadece yaylılar ve bakır üflemeliler müziği devam ettirir. Sözlerin anlam yoğunluğu durumunda müzik ve sözler birbirleriyle örtüşür.

3.5.3.5.4 İronik : Taşlama

Bu cümlelere karşılık Gilgamesh'in cümleleri ağır, erotik, taşlama, eleştiri şeklinde süslenmiş bir motif şeklindedir.

Koro – Gilgamesh :

Hey Sen! Soğukta ısıtmayan örtü!
Sen! Heryere açık kapı!
Yiğitlerin omuzlarında eriyen Katran!
Sen! Kutsal orospuların başı!
Şimdi anıyorum kurbanlarımı!
Hey! Hani çalgınca sevdiğim o genç çoban!
Günün birinde ondan bir kurt yapan değil misin sen!
Hani o meyvelerin dilinden anlayan İşallanu?
Onu en kötü şeyleri yamağı mahkum etmedin mi?
Hani o savaşın her türlü atını bilir ceylan bakışlı at?
Onu ömürler boyunca kulaç
Altında inlemeğe mahkum eden değil misin sen? (Ara bölüm)

Bu motifte Gilgamesh büyük bir nefretle İştar'a hitap eder, bu durum müziğe de yansımıştır. Gilgamesh'in sözlerinden önce flüt, obua, klarinet, fagot müziğinde gergin bir hava yaratması tepkisini önceden belli eder. Daha sonra tüm enstrümanların da katılımıyla müzikte gergin bir hava oluşur. Bu durumu daha da pekiştirmek ve güçlendirmek için koroyu da bu atmosferin içine katar.

3.5.3.5.5 Psikolojik : Kin – Öfke

İhtar kendisine karşılık vermeyen Gilgamesh'e öfke duyar ve Artum'dan göklerin boğasını ister. Şu sözlerde kin ve öfke vurgulanmıştır.

İhtar :

Anam Artum, Atam Anu!
Gilgamesh'ten öç almak,
Onu yeraltının amansız tanrısına tesbir etmek isterim!
Verin bana boğasını göklerin!
Verin ki o göklerin boğası parçalarken Gilgamesh'i,
Sevinç türkülerini diyeyim (3.perde 1.sahne)

İştar :

Kırırım kapılarını cehennemini ve...

Kaldırırım ayağa ölüleri,

Yesinler de doysunlar diye etiyle yaşıyanların! (3.perde 1.sahne)

Bu motifte kin ve öfke olmasına rağmen müzikte bir bastırılmışlık ve dinginlik görölmektedir. Sözlere ön planda tutmuş, sadece fagot, korno, timpani, klarinetin katılımıyla, yaylıların on altılıklarla katılım aralarını süslemiştir. Sözlere devamında altı ölçünlük ara müziği yaylılara vermiş ve müzikte giderek bir crescendo yaratmıştır. Kin ve öfke motifi ikinci sözlerde daha hakimdir.

3.5.3.5.6 Lirik : Sevgi

Sonunda Gılgameş ölümsüzlük otunu yiyemeden yılanı kaptırınca, ölüme yenik düşer. İnsanların acıdan uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu ve ancak sevgi ve kardeşlik güneşinin aydınlattığı huzur alemine, Tanrı'ya kavuşur; gerçek sevginin gönüllerde yaşamak olduğunu anlar.

Hikayeci :

Ve işte Gılgameş Atasının bağışladığı sihirli otu, bir değersiz yük gibi fırlatınca elinden, yağmasına, yılanların, bir bir çilenin yoğurduğu varlığının sırrına erdi. "Aşk"ın otu gönlünü yandırdı. O alev alev yanan gönlüne baktı; ve alevlerin ötesinde, sessiz ve serin... kaynayan sevgi pınarında Tanrı'yı sezdi. Ve işte o an insanları üzerekten, yıkaraktan, çökerterekten ve onların acı dolu yüreklerine basarak, göklere tırmanmaya savaşıyan yarı tanrı yarıdan üstün tanrı Gılgameş kül oldu içinde... ve bu külden "sevgi" pınarına eğilmenin ateşle kavranan "gerçek insan" Gılgameş can buldu. Ve bildi ki gönüllerini aşkın adını yazdırmamış ve sevgi pınarından tartmamış tanrılar bile sonsuza dek yaşasalar da, gerçekte "ölüm"ün karanlık gecesinde dirler. Ve orada, ürkme ve can bezginliği vardır.

O yardım ellerini uzatmış yaşlı, genç kadın, kız dostları bir tanrının çılgın ve sefil kinine itivermiş ve etiyle kemiğini sonsuza dek yaşatmak için gönlünü kurban etmiş atasının acılar içinde dediklerini düşündü..."Bırak ölsün et, kemik, amma yaşamak gönüllerde... O huzurun ve barışın sevgide olduğunu bildi ve insanların barışına susadı; Gılgameş gönlünden taşan sevgi pınarında benliğini arındırdı, kana kana içti... (3.perde son bölüm)

Hikayeci - Koro :

Huzur ne güzel, barış ne güzel

"Sevgi"den başka gerçek mi var? (3. perde son bölüm)

Son bölümdeki bu motifte hikayeci söze, yaylıların eşliğinde başlar, klarinet ise uzaktan adeta süsleme yapmaktadır. Tahta üflemelilerin de ara ara katılımıyla mistik bir hava hakimdir. “*Gerçek insan Gilgameş can buldu...*” sözleriyle ölüm temasına geçilmiştir ve burada vürmalı çalgılar özellikle timpani ön plandadır.

Son motifte ise “*Huzur ne güzel, barış ne güzel*” sözleriyle koro eklenir ve müzikte giderek bir crescendo görülmektedir. Arada arpın arpejleri müziğe huzur ve sevgi motifleri katar.

Saygun’un opera dilinde Wagner’in izleri açıkça gözlenir. Kerem, Köroğlu ve Gilgameş’te görüldüğü gibi ölüm teması işlenmektedir. Fakat ölüm bir son değil, bir başlangıç, insanın aslına dönüşüdür. Bu gerçek, Batı medeniyetinin gerçeğini, Batı müziğinin vardığı en uç noktada anlatan Wagner’e, Batı dışından gelen tek cevaptır. Wagner’in müziği, kendi kültürünün uzantısı olarak, ne kadar karmaşık, karanlık ve sarsıcı ise, Saygun’un müziği bir o kadar aydınlık ve huzurludur.⁸⁷ Deneysel dönemlerden geçtiyse de hep mantıksal bir gelişim çizgisini takip eder, ilk eseriyle son eserlerine bakıldığında, bestecinin kalemini yansıtan, kişisel belirginlikte olan işaretler taşır.

Saygun’un son dönem eserlerini iki bölüme ayırmak mümkündür. 1980’li yıllara gelindiğinde bestecinin dinamizmini kaybettiği görülür. O yıllar ülkemizde yaşanan olaylardan dolayı taşıdığı bir takım umutsuzlukların, eserlerindeki dinamizmi negatif yönde etkilediği düşünülebilir.⁸⁸

Son dönem yaratılarında Türk Müziği ve Halk Müziği kullanımında bir geriye dönüş hakimdir. Bu bestecinin milli değerlerden asla vazgeçmediğinin en önemli göstergelerinden biridir. Ancak Halk müziği ezgilerinin kullanımını açısından çok açık değişiklikler de görmek mümkündür. Saygun, Halk müziği ve makamsal ezgilerin kullanımındaki belirginliği oldukça azalmış, ancak hissedilmesini sağlamıştır.

⁸⁷ Gülper Refiğ, *Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1961, s.231.

⁸⁸ Doç.Dr. Hasan Uçarsu ile yapılan bir söyleşiden, İstanbul, 25 Mayıs 2006.

Prof. İlhan Usmanbaş ile yapılan bir söyleşide; “*Saygun gelişimini ilk döneminde tamamlamış olan bestecilerimizdendir.*” ifadesini kullanmıştır.⁸⁹ Adnan Saygun’un öğrencisi olan Doç. Hasan Uçarsu ise bu ifadeyi kabul etmekle birlikte, ön planda değişiklikler olduğunu ifade etmiştir. Bunu: “*Temel ilkeleri olduğu yerde durur, bir anda estetik değerler benimsemez; ancak o değerlerin dışlaması yani üzerine giydirilen elbiseler farklılıklar gösterir.*” diyerek yorumlamıştır.⁹⁰

Saygun’un son dönem eserleri ile ilgili Doç. Özkan Manav’la yapılan bir çalışmada, pentatizm, makamsal unsurlar, Halk müziği unsurları ve mistisizmin bu dönem içinde daha az belirgin olduğunu, yığma sesler ve kesişen hatların daha belirgin olduğunu ifade etmiştir. Özkan, bestecinin eserleri hakkında genel düşüncesini: “*En son eserlerinde ise iç içe geçen hatlar sürekli dönüşmekte olan bir akış üzerine yerleşen, birbirini kesen dört partili bir ses dokusu görülür. Oniki sesin üst üste tınladığı birkaç ölçülür kesitler vardır. Özellikle orkestra müziklerinde, beslendiği kaynak yine modal müzik anlayışı olmasına rağmen, aradan çıkan daha karmaşık daha ileri düzeyde soyutlamalar içeren müzik diline doğru evrimleştiği görülür.*”⁹¹

Ritmik açıdan sendeli ritimleri yani müziğin akışı içinde düzensiz bölünmeler üzerine yerleşen ritimler, senkoplar (vurguların alışılmışın dışında kullanılması) birbirine bağlayan, ezgisel yapılar kendini duyurur, bu özellikle ağır anlatımlı bölümlerde ortaya çıkar. “Töresel Solfej” kitabında da ritmik açıdan bu örnekleri görmek mümkündür. Eş ritimli olmayan farklı hızlarda akan, akış hızları zaman zaman değişen ses dokuları ortaya çıkar. Bunun yanı sıra hızlı bölümlerde çok daha homojen, daha düzenli ritimler üzerinde ilerleyen kesitler de görülür. Senfonik müziklerinin hızlı bölümlerinde, genel olarak son bölümlerinde daha belirgin bir dinamik ritmik akışla karşılaşırız.” şeklinde aktarır.⁹²

⁸⁹ Prof. İlhan Usmanbaş ile yapılan bir söyleşi İstanbul, 23 Mayıs 2006.

⁹⁰ Doç.Dr. Hasan Uçarsu ile yapılan bir söyleşiden, İstanbul, 25 Mayıs 2006.

⁹¹ Doç.Dr. Özkan Manav ile yapılan bir söyleşiden, İstanbul, 30 Mayıs 2006.

⁹² Doç.Dr. Özkan Manav ile yapılan bir söyleşiden, İstanbul, 30 Mayıs 2006.

SONUÇ

Cumhuriyet'imizin ilk kuşak bestecilerimizin içinde yer alan Ahmed Adnan Saygun, müziğin pek çok türünde olduğu gibi, opera alanında da eserler vermiş bir sanatçımızdır. Müzik dünyasındaki kişiliği, eğitimciliği, etnomüzikolojik çalışmaları, düşünceleri ve yapıtlarıyla çağdaş müzik tarihimizde seçkin bir yer edinmiş olan Saygun'un ürünleri arasında, operalarının önemli bir yeri olup olmadığı konusu tartışılmalıdır. (Bunun en önemli göstergelerinden biri operalarının sahnede, sahnelenmiş sıraları kendisini gösterir. Cumhuriyet dönemimizin ilk operasını besteleme onuru, kendisine ait olmakla birlikte halen "Gılgamesh" operasının sahneye konulmadığı, "Taş Bebek", "Kerem" ve "Köroğlu" operalarının sınırlı sayıda sahnelenmiş olmasına bakarak Saygun'un oratoryo ve senfonik eserler alanında gösterdiği başarının opera alanında da kendisini gösterdiği kanımca kesin bir yargıya varma konusunda gereken süreci henüz tamamlamamıştır.

Ahmed Adnan Saygun, yoğun bestecilik ve eğitimcilik çalışmaları sırasında beş opera bestelemiştir. Bunlar sırasıyla; Özsoy (1934), Taş Bebek (1934), Kerem (1952), Köroğlu (1972) ve Gılgamesh (1983)'tir. Bu dağılım opera türünün bestecinin 1934 ve 1983 tarihleri arası çok fazla ilgisini çekmediği, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal durumu ve maddi olanaksızlıklar sonucu olarak operalarının sahne estetiğine yönelik yanlarında görülen zayıflığın bunun başlıca nedeni olduğu ileri sürülmektedir.

Saygun'un operalarının dramatik yapılarına baktığımızda libretto yazarlarının evrensel barışı, Tanrı'ya ulaşma, insanın mistik gelişim sürecini anlatan ve bu felsefeyi barındıran temaları çerçevesinde olduğu görülmektedir.

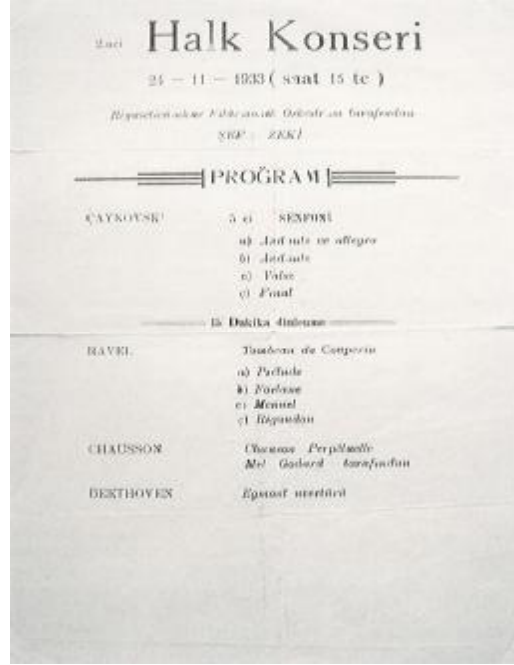
Tanzimat yıllarında opera türüyle tanışan Türk seyircisinin ciddi operaların dramatik yapısını kurgulayan tragedyaya (Konusu efsanelerden veya tarihsel olaylardan alan eserler) ve çok sesli orkestra müziği ve şan tekniğine yabancılığı, ilgisini daha çok operet ve revü alanına yöneltmesine yol açmıştı. Cumhuriyet döneminde çok sesli müzik ve opera dağarında başta Atatürk olmak üzere dönem yöneticilerinin titizlikle yönelmeleri, batı sanatının en üst kültürü sayılan bu alanda

çağdaş Türk seyircisini yetiştirmeye yönelik uygulamaların ilk örneğini “Özsoy” oluşturmuştur. Bu opera Cumhuriyet dönemi Türk müziğini tanımak için bir adımdır. Özsoy’un ardından Saygun’un bestelediği ikinci opera olan “Taş Bebek” operası Atatürk’ün emri üzerine sipariş edilmiş ve librettist Münir Hayri Egeli tarafından hazırlanan libretto yine Atatürk tarafından düzeltilerek opera haline getirilmiş ikinci ulusal opera özelliğini taşımaktadır. Kerem operası ise librettosu Selahattin Batu tarafından yazılmış büyük opera türünde bestelenmiş ilk Türk operasıdır. Yine opera türünde yazmış olduğu ikinci büyük eser; librettosunu Selahattin Batu’nun yazdığı Köroğlu operasıdır. Bu operayı bestecisi ve librettosunun kendisine ait olduğu Gılgamesh operası izler. Bu eser “Sanatlar Birleşimi” özelliği taşımaktadır. Saygun’un en büyük eseridir.

Bu yapıtların partitürlerini incelediğimizde Saygun’un sahnelerin dramatik yapısını, orkestradan elde ettiği değişik tınılarla bezediği ve sahnelerin gerektirdiği hız tartımı, müzikal anlatımda titizlikle izlediği görülmektedir. Saygun diğer senfonik eserlerinde uyguladığı tonal anlayışı operalarında da görmekteyiz. Türk müziği kültürüne özgü motiflerden yararlanarak, onları şan tekniğine bir şekilde yeniden biçimlendirme yoluna gitmiştir. Bu üslup orkestra ve şan partileri arasında düzenli bir dengeyi korumaktadır. Libretto ile gelen dramatik içeriğin müzikle ezilmemesine özen gösterilmiş böylece opera bestecilerinin temel ilkelerine sadık kalındığı gözlenmiştir.

Saygun’un opera yapıtlarının önümüzdeki yıllarda günümüzün gerektirdiği sahne estetiğinin gerekleri doğrultusunda yeniden ele alınıp Çağdaş Türk Operası’nın oluşumundaki etkilerinin daha çok anlaşılacağını düşünmemek için hiçbir sebep yoktur. İncelediğimiz bu beş opera dramaturjik analiz ve çağdaş sahne yorumlarıyla hakkettikleri yere kavuşabileceklerine inanıyoruz.

EKLER :



EK 1. HALK KONSERİ AFİŞİ 1933



EK 2. MUSİKİ MUALLİM CEMİYETİ'NİN İLK HOCA KADROSU SOLDAN SAĞA: EKREM ZEKİ (ÜN) CEZMİ (ERSÖZ), A. ADNAN (SAYGUN), N. REMZİ(ATAK), U. CEMAL (ERKİN)

İstanbul 27 Aralık, 1977

Sevili Karar,

Buara mektup yazarsın, cevap alamazsın, kim bilir
neler düşündürsün. Ama bu sana duyulmuş söyleyişim:
evet, kompozisyon yaptığın zamanlar mektup yazmaya bir türlü
beceremiyordum. Şimdi şu satırları yazarken altına binden şu
geldi: mektup yazamıyorum, fakat telefonda edemiyor muyum? Bunu
"Kuşun" 'in kazuruna keşfedince sevindim pi-ten de büyük bir
keşif gibi değerlendirirdim ne sevişdim. Kompozisyon dışı da
Kalar vaktimi, ki fakat aaded, bu sena bir kitabın türüne
ayrım. Kitap benim en büyük önce İncaristan 'da izahı olarak
basılmış olan (Boris ile ilgili) kitabımdır. Bu benden Atatürk
Kültür Kurumu istedi. Tamamla basacaklar. Ben de,
eskiden gece birine, icilere kadar çalışırdım, şimdi yapamıyorum
çünkü artık işleri olara basım yok yolumun, her gün mektup
işleri o saatlere bıraktığım halde kendimde gün bulamıyorum...

Gelen Bestler hikayesine: bu üç ille defa 1939 yılında
Ankara Halil Bedi yönetken tarafında kadınıdır. Bir gün
Ankara Radyosu 'nda, o zaman orada görevli olan, Cemal, Ulu,
Necir, ben, Halil ve belki Mesut Cemil sohbet ediyorduk. Söz nasıl
geldi hatırlıyorum. Halil: "Siz de Rus bestleri pihi, yani Ankar
yolunda üç kişisiziz: (Cemal, Ulu, Necir, Benit ve ben). Siz de Türk
Bestleri de ne kadar lazm. dedi. Hatta Cemal: "Bestler! Bestler!
Neden dnasız. Biz de Türk besteriyiz! .. dedi. Aradan çok zaman

göstüğü için yaratmış olmasın tabiidir. Sonradan bu tabiri epik
kullanıldı, kitaplara, yazılara girdi. Halil'in sözlerindeki örneğin
Beşler tabirinin kullanıldığını hatırlıyorum -

Bu nitelenmenin doğru olup olmadığına gelince: Vazehi,
biz 1904 ile 1908 yıllarında dünyaya gelmişiz. Birbirimizden biraz
önce, biraz sonra esen rüzgâra başlamışız ve sadece kompozisyonda
ile kâğıdı oluşturmuşuz. Konuya böyle alırsak doğum: Beşler, Türk
Beşleri. Ama bu sadece doğum yıllarıdır, fakat hayatımıza
başlamaz, oradaki yavaşlıktan başka bir şey ifade etmez.
Hepimiz kendimize göre bir yoldan yola çıktık ve, hedefleri aramızda
(özellikle ben - Ulvi ve baki Cemal) bir saat anlayışı yaratmışız olmasın
olsa bile zamanla birbirimizden çok uzak yollara düşmüşüzdür.
Epi böyle ale alırsa Beşler tabirinin bir manâsı kalır.
Cemal "Ulusal bir eser ile de hiç ilgilenmediğini" söylemiş.
Halk türkülerinden yola çıkarak epik ulusal olmaya yetse
bizler de bir orak oluşturmuş olurduk. Ancak, defşirik
yazılarında ve konuşmalarında ifade ettiğini "gibi" halde
türkülerinin arkasındaki "Türk Ruhu"nu benzer epik içinde
duyar, benim, yapar, onunla özdeşleşebilirsen... - Sonra, bu yetmez,
ortaya koyduğum eserlerde "Türk İrsanı"ndan "Fırsatınca"
anlayışına erişebilirsen, yani "İrsan" dediğin bütün
karnegie arayışlarını kendi ruhunda duyarsan o zaman
"beşerî = İrsanî" düzeyine erişmiş olurum ve bu halde ben bir
ulusal saat adamı olurum. Bu öyle bir şeydir ki, söylediğim
ulusal olmak için İrsanî (karnegie, bütün ırsanlığı ideal olarak
kapsayan) düzeyine ulaşmak ama ortaya ulaşabilmek için de
bir fırsat bulduğum Türk İrsanı'nu kendi içinde duyman.
yani kendini bulman şarttır.

Seneler, Laspile, Sayran'lara, Ödüllere serpile
Seni kucaklarım

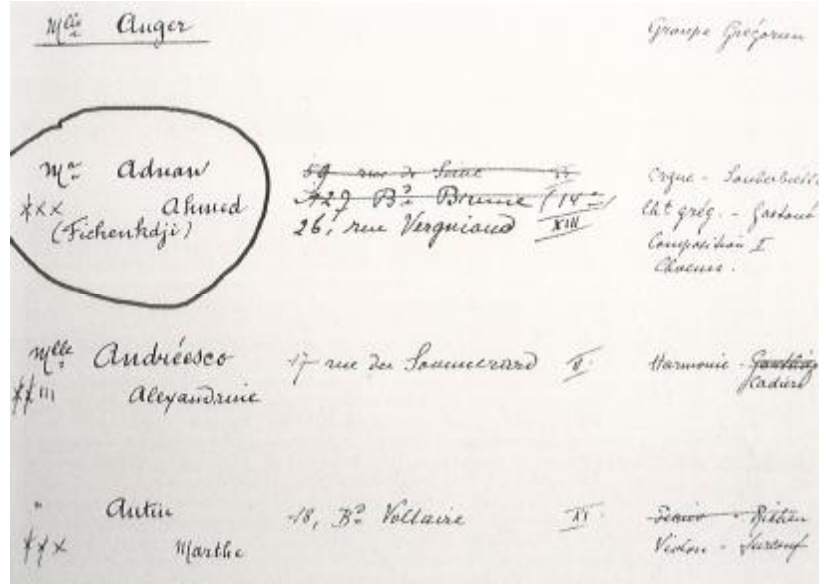
A. Adnan Beygün



Yıl: 1991

Nominal Değeri	50.000 Lira
Metal	Gümüş 925
Çap	38.61 mm.
Ağırlık	23.33 gr.
Baskı Özelliği	Özel
Kenar	Tırtıllı
Maximum Baskı	5.000
Sanatçı	Suat ÖZYÖNÜM

EK 6. ADNAN SAYGUN ADINA BASILAN
PARA 1991



EK 7. SAYGUN SCHOLA CANTORUM'UN DEFTERİNDE
FİŞENKÇİ SOYADINI KULLANIYOR

Musikî dersinin gayesi, her şeyden önce "sesler vasıtası ile zevki terbiye etmek ve olgunlaştırmak olduğuna göre, en basit bir temrinin dahi "güzellik" hissiyatı duygusunu uyandıracak ve geliştirecek tarzda tertiplenmesi gerekir. Kanaatimce musikî dersinde, ister temrin, ister şarkı halinde olsun, "güzel" ile ilgisi bulunmayan her şeyden şiddetle kaçınmak lâzımdır. Üç yıla taksim edilmiş ve bir birini tamamlamak üzere tertip edilmiş bulunan bu üç kitabı işte bu düşünceleri dâimâ göz önünde tutarak hazırlamağa gayret ettim.

Bunun için :

a) Temrinleri piyano eşliği ile yazdım; fakat yavaş yavaş a cappella ya doğru gittim.

Çok ~~çok~~ seslilik duygusunun gelişmesinde piyanonun ehemmiyeti her kesçe ~~hiç~~ takdir olunur. Bununla beraber bu sazın her yerde bulunmayışı ve musikâ öğretmenlerinin hepsinin piyano çalmadığını düşünerek temrinleri piyanonuzla sayılabilecek tarzda tertip ettim.

b) Majör-minör sisteminin temelinde armoni fonksiyonları olduğuna ve bu sisteme uygun olarak meydana getirilen ezgilerde bu armoni örgüsünün belirmesi tabii olduğuna göre, temrinlerin gelişi güzel nota sıralanmalarından ibaret olmamasına bilhassa dikkat ettim.

d) Majör-minör'ün dışında modal bir zevkin geliştirilmesi lüzumuna bilhassa kaniim. Müfredat programının dışına çıkmaksızın bu yolda da bazı temrinler yazdım.

e) Zevkleri, bir biri ardı sıra gelen üslûbler'in dar ve kötü tesirinden kurtarmağa gayret ettim. Buna karşılık, bizim bünyemize daha uygun gelen, çağdaş musikâ imkânlarından, müfredat programının müsâadesi nisbetinde faydalandım.

Bütün bunları yaparken de bende dâimâ, bedii zevkin, güzel duygusunun olgunlaşması düşüncesi hâkim oldu.

Ankara 1952

Ahmed Adnan Saygun

EK 8. MÜZİK DERSİNİN SAYGUN İÇİN ÖNEMİNİ ANLATAN ORJİNAL
DAKTİLO YAZISI



EK 9. SEMİHA BERKSOY – SÜLEYMAN BEY
ÖZSOY 1934



EK 10. ÖZSOY KADROSU TOPLU HALDE 1934

Hatıra:

Özsoy ilk defa Atatürk ile o zamanki Han Şahı Rıza Şah
Pahlavî ve diğer davetkârların konuşmalarında 19 Mayıs 1934 tarihinde Ankara
Halkevinde tanışıl olundu. İlk tanışma daha iki tanışma takip etti. Konuşma
hizmet Atatürk'ten istifadeden telkin olmuştur. Arkada işçi yanında olacak
düşüncesini, Türkiye içinde eski bir ofisierden müthiş emel ve fikirleri
bu iş için lazım, Türk ve İran ofisieri. Burada lazım olan alınmasını
Türk ile İran da en iyi kudseler olacak göstermişler. Türkiye
ve İranın paraları ofisiera kavuşturmak aydın fikirlerimiz, daha
değerli hizmetler - İhtikâk kavrayıp ve kavrayıp ve istemekte olan.
Ancak en sonde İran ofisiera sahnesine dönülmüş, fakat o da
fikirin perçinleşme aydın fikirler ile alınmıştır. Bu iki
pandemiyi yazılı şekli de iyi defildi.

Bu eserin yazılmasını Han Şahın Türkiye'ye ziyareti
münasebetiyle doğrudan doğruya Atatürk istemiştir. Bu iki sözcük
halkından dikkate ve üzerinde düşünmeye değer. Anlaşılacağına İran
Atatürk Han Şahın ziyaretinden önce öğütler faydalanmış ve Türkiye
ile İran arasındaki siyasî münaseketleri hürket bir yolda geliştirmeye
çalışmaya hazırlanmış istiyordu. Türkiye hakkında sadece hürket bir kuvvet
ayrımından etkilenmiş Türk adımı, yeni yeni yapılmakta olan faaliyetler,
etkiler, ilk ve yarıda olanlar. Ancak bütün bunlar, çok çok farklı da

Alsa, bar da da varda. Ben itikata jah icin ayari ve sasir tici
saylar alarazda. digren jah iting bunlar karisinda Keskanglita
duyuzsan lita "neutren" kaka bilirdi. Iffaluk, statinle, sarkadima
firo, Iran şaharın jantirio oldu strukt istige ve hama için İranlılarda tan
lin ofisara dayamakta istiyadu. Ifta bu karisla "Paridun ofisara", özünde
dunmı ve ofisardun Tan'dan -in ofisarda Tindirin saka da - Tindirin ve
Iran' tan -in İran'in katarinle - Tindirin ve İranlıların firdağı tıfısın
dayararak Komuru islenmeside istisaptı. Esari skiri ve ininim perdetari
tutii vakalar la jüzürünge kadar feli. İhrinan'ın fegahıa ajıyagan,
fakat İranlıca oldu hayata haylar Kelimesi bulunan Tan ve İran, yani
Tindirin ve İranlılar piy yolları toprama biliklerinden azak katmanlıdır.
Fakat bunlardan bir itii miltet, baktınan fegah Tan ve İran sayısında
biliklerini karıştılar. Esari, tekere ofisara kucasiu fetih inı sarkasinda
Paridun ve itabilen kop salude hayduşarak Tan ile İran yaktılar. Paridun
suar: "Tan ile İran'a jüzürünge. Nevedirle? Bure 'Ezan, İhrilkarındaki
kucasiu İran feli ile bilikite tunciti degreden itabilen' in isare
adunı söyle dedi: "İfta Tan, (Tanı feli isare adunı) iste İran.
İfta Tan ile İran, İran feli ile İran'ın. Tindirin ajari ve ajige,
feli iji lita feli bu söyle jüzürü itabilen'e sarıf "kucasiu".
dije itabilen, feli lita İran feli isare adunı feli iji
kucasiu.

İfta Tan, desthaktın ve gencilekım paristitmesinde sarıfın
ve daccade abkita itabilen'in ve kadar iji biligunde - feli feli iji kucasiu
ki tencisiden kucasiu İran itabilen, İran feli ile bilikite dojrıca dıfıstari
kucasiu feli ve İran - İran gencilekımın tunciti anda feli ile
kucasiu itabilen.

Bun sarıf'ın sarıfıta inçik sarıfın itabilen in sarıf adunı
ve kadar sarıfıta kucasiu feli İran sarıf, itabilen fegasiu
indere bunlar itabilen olundıca da dala sarıfıta kucasiu feli iji

Şu anda selâmın Şahin Türkiye'den ayrılmasından kısa bir süre sonra kai Halim'e ya da
deret adıyla İsmail'e inandırılmış, bunları fakatçı Kurban üzerinde dört
büyük saat konuşmuş (bu konuda benim hakkımda haklı olarak yazmış da
benim için için okunmuş ve bu konuda üzerinde durmuş düşüncelerini yazmış
bu konuya alakadar olmay vurdığı posteri. Ne yazık ki fakatçı ilahiyatçıları
disekifi de ve Milli Eğitim Bakanlığıyla ferdanlığı yazmış üzerinde Türk Tarih
Kurumu bünyesinde (daha önce) üzerinde dikkatli düşünmeye değer. Fakat ilahiyatçı
farklıca fikirler üzerinde kendilerini daha önce yazmış yazmış oldukları, seçilmişler
zabıtlarından dolayı, Solist, Koro, akademi kurumundan alınıp ferdanlığı
farklıca ilahiyatçıların düşünce ve fikirleri Özgür'ün fikirleri - fikirleri altında gün
gününde yazmış, fakatçı ataya ferdanlığı ve D'anda tutmuş olan bir
kurumun fikirleri düşünce ve fikirleri etkilemiştir. Solistler, Koro, akademi
yaptırarak, her bir yaptırarak hareketleri yazmış ve bunları ve başka
yaptırarak ferdanlığı içinde yazmış ferdanlığı özellikle vurgulamışlar.
Özgür'ün fikirleri için bir başlangıç olmuştur. Bitirilmiş fikirler altında
bir İsmail'e ve Tarih Akademisi, Kurumun ferdanlığı a. d. üzerinde yazmışlar
vurgulamıştır. Böylece Özgür, Türk İsmail'e ve İsmail'e tarih akademisinde
politikaların konusunda bitirilmiş'ün kesim olarak düşünce ve fikirleri
etken olmuştur.

Özgür'ün ikinci bir yazışması da "İsmail'e Selâm, eseri olarak
ilk ciddi derecede düşünce. Elindeki imkanlar, daha doğrusu imkansızlıklar
zamanında son derece sınırlı düşünce, ilk... yazmış ilahiyatçı hakları
düşünce: bunları ferdanlığı solistler için düşünce ferdanlığı için solistler
yaptırarak ferdanlığı (Hizmet Vahid Akarın ile bunlara bunlara ferdanlığı, ki bunlar
ferdanlığı bunlar bunlara rollerini oynamıştır), Kurumun buna bitirilmişler,
Layihada ferdanlığı, ilk... Ve bu solistler'de" çok Koro ve kendi bitirilmişler
yazmış. yazmış istemeleri ferdanlığı fakatçı fakatçı ferdanlığı bunlar olarak
Esriin Koro (ferdanlığı ferdanlığı) daha ferdanlığı bir mesele idi. ferdanlığı

Enbe selama. Şahin Türkiye'den ayrılmasından kısa bir süre sonra Kai Halaoui'ya davet ederek İstanbul'u ziyaret etti, burada fakirliği konusunda görüşmeler yapıldı. Aynı zamanda (bu konuda bizim hakkımızda haklı olarak yazılan da bazı şifre şifre haberler ve bu süreçte görüşmelerde bazı şifreleri topluyarak bu konuya alakadar olmayı vadedip posterler. Her yazın ki fakirlikten ilham alarak dizeleri de ve Milli Eğitim Bakanlığıyla görüşülen yazın üzerinde Türk Tarih Kurumu bünyesinde (daha önceki) görüşmelerde dikkatli duymaya değer. Fakat İstanbul'da bulunan fakirler üzerinde kendilerini daha önce yazın yazın duydular, seçmelerden yararlanıyorlar. Sadece, Sadece, Koro, akademi kurumundan alarak fakirler için faaliyetler ile ilgileniyorlar. Örneğin Özyayın'ın girişleri - girişleri altı gün içinde yazıyor, fakirlik atığı fakirlikten ve İstanbul'da fakirlik olan bir insanın yaşantısını anlatıyor. Solistler, Koro, akademi kurumundan alarak fakirlikten, her bir fakirlikten hareketle yazıyor ve burada ve burada yazılan şifreler içindeki şifreleri fakirliği özellikle vurguluyorlar. Özyayın'ın girişleri bir başlangıçtır. Bitirildiği yazın altında bir İstanbul ve Tarih Akademisi, Kurumun faaliyetleri hakkında özelliği vurgulanıyor. Böylece Özyayın, Türk halkı ve halkın tarih alanında politikalarını konusunda Atatürk'ün Koro olarak düşüncelerini anlatıyor. Her bir konu anlatılır.

Özyayın'ın ikinci bir hazinesi de "Halkın Sahneleri, eseri olarak ilk ciddi derine inmektedir. Elindeki imkânlar, daha doğrusu imkânsızlıklar zamanın son derece sınırlıdır, ilk... yazın ilkbahar hükümleri anlatılır. İkinci paradedeki solistler ise sadece fakirlikten önce iki solistle yetinmek zorunludur (Hikmet Vahid Hakkında ile birlikte Kurumun Tarihleri, ki bu konuda bazı bilgileri sağlar). Koro ise daha önceki şifrelerde, fakirlikten ilham alarak, ilk... Ve bu solistlerin de çok Koro ve kendi şifrelerini yazıyor. Yazın istinatları gibi fakirlikten fakirlikten bazı olan, olmaktadır. Özellikle Koro (posterlerin paketlenmesi) daha önceki bir mesele idi. Fakat...

Ben ne pata tütürüm, ne de güre sargınım.
Mabta sarf bitirir, ne didim sargınım.
De keşfime ismact, ne de bir sul dıvane

Ne bir sevgili barm, ne bir zina saravım
Elinde destanüle galay hakka kalavım.
Doğruya dıvaneyim, fütüvüm akavım
Fütüvüm akavım elavım heri etel sarakım.
Tanıdımız ne kavi? Kava D. Uyan dıvane -

Ben ne dıvane fütüvüm hayali gıvane
Tanıdımız akavım gıvane fütüvüm gıvane
Akavım gıvane fütüvüm; ne de evli fütüvüm
Kalemim "u" gıvane, akavım gıvane fütüvüm
Doğruya dıvaneyim - Akavım gıvane fütüvüm
Ben fütüvüm dıvane - Kavi dıvane kava dıvane
Gıvane, akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane
Akavım gıvane fütüvüm kava dıvane, ne de evli
gıvane fütüvüm, gıvane fütüvüm, gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm

İçle fütüvüm
Tanıdımız fütüvüm gıvane fütüvüm, akavım gıvane
Ben fütüvüm fütüvüm fütüvüm fütüvüm fütüvüm
Ben fütüvüm fütüvüm fütüvüm fütüvüm fütüvüm
Ben fütüvüm fütüvüm fütüvüm fütüvüm fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm
Akavım gıvane fütüvüm, akavım gıvane fütüvüm

EK 12. S.11 NO:6 OZANIN GİRİŞİ

Handwritten musical score for a piece titled "EK 13. S.42 NO:23". The score is written on multiple staves, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and instrumental parts (Piano, Violin, Viola, Cello, Double Bass). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and various time signatures (3/4, 4/4). The lyrics are in Indonesian, with the phrase "Tanyu! Su jugal gacip" appearing in the vocal parts. The score is marked with "p" (piano) and "decresc." (decrescendo).

EK 13. S.42 NO:23

Colla parte

Handwritten musical score for page 13, featuring various instruments and vocal parts with lyrics in Khmer. The score is divided into several sections:

- Top Section:** Includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. picc. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Trumpet/Euphonium (Tpt/E), Trombone (Tbn), Timpani (Timp), and Percussion (Perc.). The percussion part includes Tambourine (Tamb.), Gong (Gong), and Cymbal (Cym.).
- Middle Section:** Features vocal parts for Cello (Cello) and Bass (Cb.). The Cello part includes the lyrics: "Le vil janni-ai-da".
- Bottom Section:** Features vocal parts for Timpani (Timp), Percussion (Perc.), and Cymbal (Cym.), along with Cello (Cello) and Bass (Cb.). The Cello part includes the lyrics: "Col-bra-sa-man-ai-civ-da" and "Bea-la-lan-min-le-si-fi-ni-tin-gur-min-gor-sal-lar-kam, qe-qa-gau-da-civ-le-civ-it-ty-gar-kam".

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *pp* and *mf*.

Rallentando --- 69 Lento (1060)

Fl. I & II
Ob. I & II
Cl. I & II
Fag. I & II
Sax. alt.
Cor. I & II
Trpt. I & II
Tromb. I & II
Timp.
Tamb.
Tom-tom
Gong
Snare
Cym.
Vcl. I
Vcl. II
Vla.
Vcl. C.
Cb.

Tanttu
campana

(Alto hymni ku kirkon isänsästä)
-bar!
Käyille - sin, käyille - sin up tu

EK 15. S.173

Handwritten musical score for orchestra and voice, page 174. The score includes parts for Flute I, Clarinet I, Bassoon, Trumpets, Trombones, Percussion, Snare, Cymbals, and Voice. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Fl. I
Cl. I
Tuba
Trp. I
Trp. II
Tbn. I
Tbn. II
Perc.
Snare
Cym.
Vcl. I
Vcl. II
Vln. I
Vln. II
Cb.

Voce
mulla ra calista

lar kuslar gi-ti, Aydin-lik bil-ki-ler ses-ler ar-tek sus-mes-ler gi-



EK 16. LEYLA GENCER – AYDIN GÜN KEREM 1953



EK 17. GÜLDEREN ONBAŞIOĞLU
LÜTFİYAR İMANOV KEREM 1990



EK 18. KÖROĞLU OPERASI ŞEF NİYAZİ TAĞIZADE
1973

337

S. *pp.* - la - ris - tar ay - dex - di - ja U - ca - ja

T. *pp.* - la - ris - tar ay - dex - di - ja, U - ca - ja

B. *pp.* - ja ya - ris - tar ay - dex - di - ja U - ca - ja

Piano accompaniment (first system)

S. *pp.* He - gu - sen - de, belt sen - de

T. *pp.* He - gu - sen - de, belt sen - de

B. *pp.* He - gu - sen - de belt sen - de

338

Piano accompaniment (second system)

EK 19 FINAL S.339

The image shows a musical score for a piece titled "EK 20. 17 NUMARADAN 10 ÖLÇÜ SONRA". The score is divided into two parts: "Kerem" and "Piano".

The "Kerem" part consists of six staves, each containing a single note (a quarter note) followed by a rest for the remainder of the measure. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, and E5. The time signature is 4/4.

The "Piano" part consists of five staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The right hand part begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex melodic line with triplets and a bass line with a steady rhythm. The left hand part features a steady rhythm with a bass line that includes a double sharp (F#) in the final measure.

EK 20. 17 NUMARADAN 10 ÖLÇÜ SONRA

Music I
 - raa
 hie-ti-ni-ra - raa

Moderato (♩ = 60)

Music I
 263

f (1st. Co.)
f (Tring)
p (Coda: figg.)

EK 21. S.273 NO:263

Poco rit - - - (♩=63)

193

102

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Cl. 1
Cl. 2
C.B.
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Tromb. 1
Tromb. 2
Tromb. 3
Tuba
Cym.
Cyt.
Cor.
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Tromb. 1
Tromb. 2
Tromb. 3
Tuba
Cym.
Cyt.
Arpa
Sopra
Bax
vl. I
vl. II
vcl.
vcl.
Cb

102

Poco rit - - - (♩=63)

193

Sopra
Bax

102

Poco rit - - - (♩=63)

193

EK 22. S.193

323

52 *Con entusiasmo (1-2)*

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn.
Cor. 1
Cor. 2
Trpt. 1
Trpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Tbn. 5
Tbn. 6
Tbn. 7
Tbn. 8
Tbn. 9
Tbn. 10
Tbn. 11
Tbn. 12
Tbn. 13
Tbn. 14
Tbn. 15
Tbn. 16
Tbn. 17
Tbn. 18
Tbn. 19
Tbn. 20
Tbn. 21
Tbn. 22
Tbn. 23
Tbn. 24
Tbn. 25
Tbn. 26
Tbn. 27
Tbn. 28
Tbn. 29
Tbn. 30
Tbn. 31
Tbn. 32
Tbn. 33
Tbn. 34
Tbn. 35
Tbn. 36
Tbn. 37
Tbn. 38
Tbn. 39
Tbn. 40
Tbn. 41
Tbn. 42
Tbn. 43
Tbn. 44
Tbn. 45
Tbn. 46
Tbn. 47
Tbn. 48
Tbn. 49
Tbn. 50
Tbn. 51
Tbn. 52
Tbn. 53
Tbn. 54
Tbn. 55
Tbn. 56
Tbn. 57
Tbn. 58
Tbn. 59
Tbn. 60
Tbn. 61
Tbn. 62
Tbn. 63
Tbn. 64
Tbn. 65
Tbn. 66
Tbn. 67
Tbn. 68
Tbn. 69
Tbn. 70
Tbn. 71
Tbn. 72
Tbn. 73
Tbn. 74
Tbn. 75
Tbn. 76
Tbn. 77
Tbn. 78
Tbn. 79
Tbn. 80
Tbn. 81
Tbn. 82
Tbn. 83
Tbn. 84
Tbn. 85
Tbn. 86
Tbn. 87
Tbn. 88
Tbn. 89
Tbn. 90
Tbn. 91
Tbn. 92
Tbn. 93
Tbn. 94
Tbn. 95
Tbn. 96
Tbn. 97
Tbn. 98
Tbn. 99
Tbn. 100

con sorpresa
decresc.
con sordina
decresc.

mp

con entusiasmo (1-2)

hey - - - la - gim seoni hey - la - gim? a. ti.

con entusiasmo (1-2)

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cb.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Horn (Cor.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Bass). A vocal line is also present with lyrics in Turkish. The score is marked with '1', '2', and '3' at the beginning of the first system, and '1' and '2' at the beginning of the second system. The lyrics are: '- min ler - ki - si - ne - la - gın! Ney - le - gin se - ni, ney - le - gin? Gü - ce'. The score is numbered 104 at the bottom center.

508

101

Vivo (♩ = 102)

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. B.

Trpt. 1, 2, 3, 4

Cor. 1, 2, 3, 4

Tuba 1, 2

Trbani 1, 2, 3

Bra. 1, 2

Trp. 1, 2

Dr. c. 1, 2

Fig. 1, 2

Org.

V. I. 1, 2

V. II. 1, 2

V. III. 1, 2

C. 1, 2

Sopr.

Ten.

Lyrics:
 - la sua sp...
 - la sua sp...
 - la sua sp...
 - la sua sp...

Vivo (♩ = 102)

101

Allarg. Poco Largo (l=76) poco Largo (l=76)

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (ob.), Clarinet in B-flat (cl. B.), Bassoon (cl. B.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Percussion (Perc.), and a Chorus (CORO). It also features vocal lines for 'Kirgizja' and 'Bay' with lyrics in Cyrillic. The score is marked with 'Allarg.' and 'Poco Largo'.

Instrumental parts:
 Fl. 1, 2, 3
 ob. 1
 cl. B. 1, 2
 Tpt. 1, 2, 3
 Tbn. 1, 2, 3, 4
 Perc. (Timp., Pr. c., Tam.)
 CORO (I, II, III, IV)
 VI. I, II
 VII. I, II
 CB.

Vocal parts:
 Kirgizja: *ej-miyecek na köy, na könk! Hak is-ta-rip!*
 Bay

Tempo markings:
 Allarg.
 Poco Largo (l=76)
 poco Largo (l=76)
 Allargando -- Poco Largo (l=76)

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score includes staves for Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, and strings. It also features vocal parts for Tenor and Bass. The music is in 4/4 time and includes dynamic markings such as "cresc. poco a poco" and "p cresc.".

Flute 1: *cresc. poco a poco*

Oboe: *cresc.*

Clarinet: *cresc.*

Bassoon: *cresc.*

Trumpet: *cresc.*

Trombone: *cresc.*

Percussion: *cresc.*

Strings: *cresc.*

Vocal parts (Tenor and Bass) include lyrics in Italian:

Ten.: *Ve-hi-um... Su-cu-da-til... Su-cu-da-til... Su-cu-da-til... Ve-hi-um...*

Bass: *du... du... du... du... du... du... Ve-hi-um...*

EK 25. S.590

11

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score includes staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Horns), and a vocal line. The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as 'pp' and 'cresc.'. The vocal line includes lyrics in Indonesian: "Surga sordida", "Surga sordida", "den... den... den...", "den... den... den...", and "den... den... den...". The score is numbered "11" in the top right corner.

EK 25. S.591

Fl. 1, 2, 3
 Ob. 1, 2
 Cl. A, B
 Fag. 1, 2
 Cor. 1, 2, 3, 4
 Tpt. 1, 2, 3
 Tbn. 1, 2, 3
 Perc.
 Cym.
 Soli:
 A
 B
 C
 D
 Coro:
 Ten.
 Bass.
 Vl. I, II
 Vcl.
 Cb.

(disulato)
 f en - ki - du katal - Sa
 jil - pa - nes kalkan, din dik dora...

13

EK 26. S.595

The image shows a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. The lyrics are in Romanian and appear to be a religious or liturgical text. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. The score is divided into several systems, with the vocal line and its lyrics being a central part of the composition.

Lyrics (Romanian):
- nu e. l. cu. nu
Ia - hu - ei - si niel - can Be - nin da si - ha - nin?

EK 27. Diskografi

Özsoy Operası

Yöneten: Orhan Tanrikulu

Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestra, koro ve solistleri

“Atatürk ve Adnan Saygun” kitabının CD eki boyut Müzik, 1997

Yunus Emre Oratoryosu

Yöneten: Leopold Stokowski

The Symphony of the Air,

The Crane Chorus of the State University at Potsdam, N.Y

Yunus Emre Oratoryosu

Yöneten: Hikmet Şimşek

Budapeşte senfoni Orkestrası

Macar Radyo ve Televizyon Korosu ve solistleri

Koro yönetmeni: Ferenc Zapszon

Hungaroton SLPX 31077-78-LP

Yunus Emre Oratoryosu

Solistler: Müfide Özgüç (soprano); Cemaliye Kıyıcı(alto); Pekin Kırgız(tenor);

Bülent Ateşoğlu(bas).

Yöneten: Hikmet Şimşek

Ankara Devlet Opera ve Balesi Korosu ve Orkestrası

Ankara Devlet Opera ve Balesi Prodüksiyonu A-91-0001-CD

Yunus Emre Oratoryosu

Solistler: Esin Talınlı, Şebnem Algın, Ömer Yılmaz, Tuncay Kurtoğlu

Yöneten: Rengim Gökmen

Bilkent Senfoni Orkestrası

Ankara Devlet Opera ve Balesi Korosu

Bilkent Üniversitesi Prodüksiyonu- Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası

desteğiyle BMP 0031

Yunus Emre Oratoryosu’ndan İki Arya

(No.6, No.11)

Solist: Atilla Manizade (bas)

Yöneten: Erol Erdinç, Sofya Radyo Senfoni Orkestrası

UPR Classics UP 92-001-CD

Üçüncü Senfoni’den “Lento”

Yöneten : Niyazi Tagizade

State Symphony Orchestra of Cinematography

Melodia Mezhdunarodnya Kniga D-011581-11582

Birinci Senfoni

Yöneten: Howard Griffiths

Northern Sinfonia
Koch / Schwann Mundi 3-6746-2

Birinci ve İkinci Senfoni

Yöneten: Ari Rasilainen
Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra
CPO 999 819-2 CD (2002)

Üçüncü ve Beşinci Senfoni

Yöneten: Ari Rasilainen
Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra
CPO 999 968-2 CD (2004)

Dördüncü Senfoni

Yöneten: Ari Rasilainen
Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra
CPO 777 043-2 CD (2005)

Üçüncü Senfoni

Yöneten: Erol Erdiñç
St. Petersburg Filarmoni Orkestrası
Bilkent Üniversitesi Prodüksiyonu
BMP 0023

Üçüncü Senfoni

Yöneten: Erol Erdiñç
Bilkent Üniversitesi Prodüksiyonu
BMP 0025

Concerto da Camera Op.62

Yöneten: Gürer Aykal
Ankara Oda Orkestrası
Sevda Cenap And Müzik Vakfı

Concerto da Camera Op.62

Yöneten: Howard Griffiths
Northern Sinfonia
Koch / Schwann Mundi 3-6746-2

Orkestra Çeşitlemeleri

Yöneten: Gürer Aykal
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
“Mızıka-yı Hümayun’dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına” kitabının CD
eki Boyut Müzik, 1996

Orkestra Çeşitlemeleri

Yöneten: Erol Erdiñç

Bilkent Senfoni Orkestrası
BMP 0025

Op. 57 Ayin Raksı

Yöneten: Hikmet Şimşek
Moskova Radyo ve Televizyon Senfoni Orkestrası
The Turkish Five “Great Composers of Turkey”
Sabah Duru Prodüksiyon SD05
Raks Müzik 9713661

Op.14 Süit

Yöneten: Ari Rasilainen
Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra
CPO 777 043-2 CD (2005)

Piyano Konçertosu No.1 Op.34

Solist: Igor Zhukov (piyano)
Yöneten: Niyazi Tagizade
State Symphony Orchestra of Cinematography
MELODIA Mezhdunarodnya Kniga D-011581-11582

Piyano Konçertosu No.1 Op.34

Solist: Gülsin Onay (piyano)
Yöneten: Gürer Aykal
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
Nonesuch 971417-1, Polonya

Piyano Konçertosu No.1 Op.34

Solist: Gülsin Onay (piyano)
Yöneten: Gürer Aykal
NDR Rundfunkorchester Hannover
Koch Schwann 3-1350-2 H1-CD

Piyano Konçertosu No.2 Op.71

Solist: Gülsin Onay (piyano)
Yöneten: Gürer Aykal
NDR Rundfunkorchester Hannover
Koch Schwann 3-1350-2 H1-CD

Piyano Konçertosu No.1 Op.34

Solist: Gülsin Onay (piyano/piano)
Yöneten: Erol Erdinç
St. Petersburg Filarmoni Orkestrası
Bilkent Üniversitesi Prodüksiyonu
BMP 0023

Piyano Konçertosu No.1 Op.34

Solist: Hande Dalkılıç (piyano)

Yöneten: Rodolfo Bonucci
Bilkent Senfoni Orkestrası
BMP 0019

Viyola Konçertosu Op.59

Solist: Ruşen Güneş (viyola)
Yöneten: Gürer Aykal
Londra Filarmoni Orkestrası
Koch-Schwann Musica Mundi CD 311 002 H-CD

Keman konçertosu

Solist: Mirjam Tschopp
Yöneten: Ari Rasilainen
Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra
CPO 777 043-2 CD (2005)

Viyolonsel Konçertosu

Solist: Arturo Bonucci (cello)
Yöneten: Rodolfo Bonucci
Bilkent Senfoni Orkestrası
BMP 0019

Beş Türkü Op.41

Solist: Ayhan Baran (bas)
Yöneten: Hikmet Şimşek
Budapeşte Filarmoni Orkestrası
“Dört Türk Orkestra Eseri”
Hungaroton 31455-CD

Koro İçin Çeşitlemeler

Yöneten: Hikmet Şimşek
Kültür Bakanlığı Çoksesli Korusu
“Eski Bir İstanbul Türküsü Üstüne Çeşitlemeler”
Hungaroton HCD 31523-CD

Halk Türküleri ve Yunus Emre'den İki Arya

Ömer Temizel (tenor), Vedat Kosal (piyano)
“Lieder Meiner Erde”
Coriolan Classiczwischen Orient Okzident Vol.2-CD

İnsan Üzerine Deyişlerden İki Şarkı Op.60

“Dilek” ve “Dönsem”
“The Art of Turkish Songs”
Mesut İktu (bariton), Sergey Gavrilov (piano)
Produced by SCA Music Foundation
VMS 129

Dört Şarkı Op.41

Solist: Atilla Manizade (bas/bass)

Yöneten: Erol Erdiñ,

Sofya Radyo Senfoni Orkestrası

UPR Classics UP 92-001-CD

Üç Şarkı Op.23

Solist: Atilla Manizade (bas/bass)

Yöneten: Erol Erdiñ

Sofya Radyo Senfoni Orkestrası

UPR Classics UP 92-001-CD

Beş Şarkı

“Ağıt, Mavilim, Bozlak, Yine de Şahlanıyor, Harmandalı”

Solist: Mustafa İktu (bas bariton)

Yöneten: Hikmet Şimşek

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası

Kalan CD 297

İnsan Üzerine Deyişler I Op.60

Solist: Işın Güyer (mezzo soprano)

Yöneten: Hikmet Şimşek

Budapeşte Senfoni Orkestrası

Hungaroton SLPX-31077-78

Beş Şarkı

Solist: Işın Güyer (mezzo soprano)

Yöneten: Hikmet Şimşek

Budapeşte Senfoni Orkestrası

Hungaroton HCD 31483-CD

“Dinle Garibi Duru Su” (Kerem Operası’ndan)

Erol Uras

Kaf Music 1.327.005 CD

İnci’nin Kitabından Op.10/A

Verda Erman (piyano)

EMI NDRSK-N 323

İnci’nin Kitabı

Vedat Kosal (piyano)

“Vedat Kosal Spielt Türkische Miniaturen”

Phil.Lip Verlag, Münih

İnci’nin Kitabı

Zeynep Üçbaşaran (piyano)

Eroica Classical recordings JDT3223

Dört Etüd (Aksak Tartılar Üstüne On Etüd'den), Op.38

(nos.4,7,9,1)

Gülsin Onay (piyano)

Apparto-Schwann Apo 86407-CD

Aksak Tartılar Üstüne On Etüd, Op.38

Hande Dalkılıç (piyano)

Bilkent Üniversitesi Yapımı

BMP 0014

Oniki Prelüd-Aksak Tartılar Üstüne

Gülsin Onay (piyano)

PRE 66027 AUL-CD

Also : Koch-Schwann Aulos 3-1382-2-CD

Aksak Tartılar Üstüne Prelüd Op.45, No.12

Gülsin Onay (piyano)

Universal

Oniki Prelüd-Aksak Tartılar Üstüne

Zeynep Üçbaşaran (piyano)

Eroica Classical Recordings JDT3223

Sonatine Op.15

Gülsin Onay (piyano)

PRE 66027 AUL-CD

Also: Koch-Schwann Aulos 3-1382-2-CD

Sonatine Op.15

Hande Dalkılıç (piyano)

Bilkent Üniversitesi Yapımı

BMP 0014

Sonat Op.76

Hande Dalkılıç (piyano)

Bilkent Üniversitesi Yapımı

BMP 0014

Demet Op.33

“Yerelden Evrensele”

Orhan Ahıskal (keman), Ian Buckle (piyano)

Proje ve Uygulama: Şefik Kahramankaptan

Demet Op.33

“Kırsaldan Ezgiler”

Jülide Yalçın-Dittgen (keman), Yeşim Gökalp (piyano)

Proje ve Uygulama: Şefik Kahramankaptan

CD 2004

Demet Op.33

“The Contemporary Voice of Turkish Music”
Atilla Aldemir (keman), Şevki Karayel (piyano)
Dryer.Gaido CD21026

Horon, Op.33 Demet'ten

Saim Akçıl (keman), Wim Wijinbergen (piyano)
Universe Production LS29

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.1, Op.27

Anadolu Yaylı Çalgılar Dörtlüsü
“Chamber Music from Turkey, vol.1”
Hungaroton HCD 31521

Yaylı Çalgılar Dörtlüleri(1-4)

Danel Quartet
CPO 999 923-2 CD (2005)

Rüya ve Masal (org uyarlaması)

Leyla Pınar (org)-“Yeni Bir Deyiş”
Museum/MMD/SABAM 16 368, MMD 010/93-CD

Köroğlu

Ayhan Baran (şan); Judith Uluğ (piyano)
Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik-Kitaba ek 10.CD
Yapı Kredi Yayınları, 1994
Müzikotoek Kla-1 TR 16

Sonatina

Yeşim Gökcalp (piyano)
“Türk Piyano Ezgileri”
A.K.Müzik Yapım, dağıtım: EMI 408601-2

KAYNAKÇA

- ABACI, Panayat; **Orkestra Dergileri**, İzmir, 2007.
- AHMAD, F.; **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Ankara, 1992.
- AKALIN, C.; **Askerler ve Dış Güçler**, İzmir, 1983.
- AKDİL, Sayram; **Besteci Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri**, İzmir, 1987.
- AKTÜZE, İrkin; **Müziği Okumak**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- ALTAR, Cevad Memduh; **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Cilt IV, Ankara, 1993.
- ARACI, Emre; **A.A.S. Doğu ve Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- ATALAY, Adnan; **Saygun'un Eserleri, A.A.S. Seminer Bildirileri**, Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987.
- **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, T.T.K Basımevi, Cilt I, Ankara, 1961
- AYDIN, Yılmaz; **Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, İstanbul, 2003.
- BARTOK, Bela; **Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- BARTOK, Bela; **Panel Bildirileri**, Çev: Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- BAŞEĞMEZLER, Nejat; **Necil Kazım Akses**, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 1984.
- BAŞMAN, Mehmet; **Ahmed Adnan Saygun'a Armağan**, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 2005.
- BELKIS, Özlem; **1960-1970 Siyasal Tarih**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2003) İzmir.
- BİRKAN, Üner; **Saygun ve İzmir**, A.A.S. Seminer Bildirileri, Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987.
- ÇALGAN, Koral; **Lizst'in İstanbul Konserleri**, 1991.
- ÇAVDAR, Tevfik; **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**, İstanbul, 2003.

- ÇİÇEKOĞLU, Fikri; **Adnan Saygun'a Ait Hatıralar**, Ankara Filarmoni Derneği, 1950.
- GAZİMİHAL, M.R.; **55 Opera**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.
- GEVGİLİ, A.; **Yükseliş ve Düşüş**, Ankara, 2001.
- GİRAY, Selim; **Bir Kemancıya Rehber**, Kültür Bakanlığı, İstanbul, 2002.
- GÜNLÜK, Ahmed; **Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, Cilt I, İstanbul, 1991.
- İZDOB; **"Bir Kumru Masalı" Sezon Kitapçığı**, İzmir, 2007.
- İDOB; **"Koroğlu Operası" Sezon Kitapçığı**, İstanbul, 1973.
- İLYASOĞLU, Evin; **Bülent Tarcan Bir Hekimin Senfonik Öyküsü**, Dünya Kitapları, İstanbul, 2006.
- İLYASOĞLU, Evin; **71 Türk Bestecisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- İLHAN, Serap; **A.A.S ve Türkçe Musiki Terimleri**, İstanbul, 2005.
- İNÖNÜ, İsmet; **Ülkü**, Cilt I, Ankara, 1933.
- KAHRAMANKAPTAN, Şefik; **Saygun, Cumhuriyet'in ilk operasını nasıl besteler**, Ş.K. notlarından, Ankara, 1996.
- KAHRAMANKAPTAN, Şefik; **Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası**, S.C.A Vakfi, Ankara, 2005.
- KARADAĞ, Nurhan; **1930 Halk Evleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1982), İzmir.
- KÜÇÜK, Kemal; **Türk Müziğinin Kutup Yıldızı**, Doğu Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- KÜTAHYALI, Önder; **Çağdaş Müzik Tarihi**, İzmir, 1982.
- OKYAY, Erdoğan; **C.M.Altar'a Armağan**, İstanbul, 1989.
- ORANSAY, Gültekin; **Ahmed Adnan Saygun**, Küğ Yayınları, İstanbul, 1965.
- ÖZDEMİR, H.; **Siyasal Tarih**, İzmir, 1960-1980.
- ÖZEL, Şinasi; **Saygun Bildirilerine Yönelik Görüşler**, (Bugünkü Türk Operası) İstanbul, 2000.
- ÖZGÜÇ, Fehamettin; **A.A.S Semineri Bildirileri**, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, 1987.

- REFİĞ, Gülper; **Atatürk ve A.A.S Özsoy Operası**, Boyut Müzik, İstanbul, 1997.
- REFİĞ, Gülper; **A.A.S Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1961.
- REFİĞ, Halit; **H.R'nin Saygun'la ilgili anıları**, İstanbul, 1997.
- SAY, Ahmet; **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt I, İstanbul, 2001.
- SAYGUN, Ahmed Adnan; **Yalan**, Doğu Matbaası, Ankara, 1945.
- SAYGUN, Ahmed Adnan; **Atatürk ve Musiki**, S.C.A. Vakfı Yayınları, Ankara, 1987.
- SAYGUN, Ahmed Adnan; **Halkevlerinde Musiki**, C.H.P Yayınları, Ankara, 1940.
- SAYDAM, Akif; **Ünlü Müzisyenler**, Arkadaş Yayınları, İstanbul, 1997.
- SÖZER, Vural; **Müzik Ansiklopedisi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996.
- TANİLLİ, Sever; **Uygarlık Tarihi**, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
- TANJU, Sadun; **Eski Dostlar**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1996.
- TANJU, Sadun; **A.A.S. Anlatıyor**, Hürriyet Gösteri Dergisi, İstanbul, 1991.
- TUNCAY, Murat; **Siyasal Gelişmenin Evreleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1979), İzmir.
- YARAMAN, Ayşegül; **Biyografya 5**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- YARMAN, Ozan; **Türk Müziği Kronolojisi**, İstanbul, 1990.
- YENER, Faruk; **100 Opera**, İstanbul, 1992.
- YILDIZ, Dinçer; **A.A.S Doğumunun 100. Yılında**, Sun Yayınları, Ankara, 2007.
- YÖNETKEN, Halil Bedi; **Türk Müziği ve Türkiye'de Müzik Hayatı**, Ankara, 1946.
- www.akmb.gov.tr/v.t.kongresi/sahnesanatlariciltXI
- www.felsefekibi.com
- www.forsnet.com
- <http://guzelsanatlarkulturturizm.gov.tr>
- www.milliyet.com.tr

- www.odevsitesi.com
- <http://tarihdersi.com>
- www.turkmusikisi.net
- www.turkresmi.com
- www.vikipedi.com

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: G.Berran Gönen

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir – 22.01.1979

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

2005 - ..., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Opera Anasanat Dalı Yüksek Lisans Bölümü

1997 – 2003, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Opera Anasanat Dalı Lisans Bölümü

1993 – 1997, İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Flüt Bölümü

İş Tecrübesi:

2007, Yaz Festivali kapsamında Amerika'nın Minnesota eyaletinde Carmen ve Lucia Di Lammormor eserlerinde korist sanatçı olarak görev aldı.

2005 - ..., İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde solist ve korist sanatçı olarak görevini sürdürmektedir. Halen M.E.B. Özel Tayfur İnanç Müzik Kursu'nda piyano, şan ve flüt dersleri vermektedir.

2003 – 2004, İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda “Güneş Çocukları” adlı oyunda rol aldı. İstanbul M.E.B. Özel Akademi Hayat Okulu'nda şan ve solfej dersleri verdi.

1999 – 2004, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Cemal Reşit Rey Operası'nda operasında birçok eserde solist ve korist sanatçı olarak görev aldı.

2002 – 2003, İstanbul Mydonose Showland' te özel bir kuruluş bünyesinde “Güneşi Güldüren Soyтары” adlı müzikalde solist sanatçı olarak rol aldı.

1996 – 1998, İzmir M.E.B. Özel Genç Gürgün Müzik Okulu'nda flüt, solfej ve piyano dersleri verdi.

1993 – 1997, TRT İzmir Çoksesli Gençlik Korosu Korist Sanatçı.

1986 – 1996, İzmir Devlet Opera ve Balesi Çocuk Korosu Korist Sanatçı.