

T . C .  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sahne Sanatları Bölümü-Opera Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlilik Tezi

CUMHURİYET DÖNEMİ BESTECİLERİNDEN  
OKAN DEMİRİŞ'İN "IV. MURAT" VE  
SELMAN ADA'NIN "ALİ BABA VE KIRK  
HARAMİLER" OPERALARININ  
İNCELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

İLKER İŞSEVER

Tez Danışmanı  
Prof. Güzin Gürel  
(Düzeltilmiş Tez)

2502040239

İstanbul – Haziran 2011

## DÜZELTME BİLGİLERİ

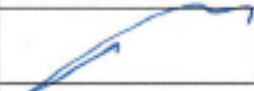



Bu tez içerisinde, tezin ilk tez savunmasında jüri üyeleri tarafından uygun görülen düzeltmeler yapılmıştır:

Bu düzeltmelere göre; özellikle IV. Murat operası olmak üzere, dekor içeriği daha ayrıntılı incelenip çeşitli eklemeler yapılmış, IV. Murat operası için, örnek kostüm eskizleri eklenmiş, bestecilerin yaşamları ve müzik anlayışlarına ek olarak, hangi akımlardan etkilendikleri ve müzik anlatım yöntemleri daha fazla incelenerek daha fazla bilgi eklenmiş, rollerin ses aralıklarını gösteren tablolar küçültülmüş, Osmanlı Dönemi hakkında müzik alanında yapılan çalışmaları işleyen bölüm çıkartılmış, yerine o dönemde yapılan müzik çalışmalarının bir özeti ile, Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'mize kalan müzik mirasımızdan kısaca bahsedilmiş, IV. Murat ile ilgili verilen ayrıntılar azaltılmış ve son olarak, gerekli görülen yerlere eserlerden nota sayfaları ile görsel takip amacıyla çeşitli fotoğraflar eklenmiştir.

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz OPERA SANAT DALI 2502040239 numaralı İLKER İŞSEVER'in hazırladığı "CUMHURİYET DÖNEMİ BESTECİLERİNDEN OKAN DEMİRİŞ'İN IV.MURAT VE SELMAN ADA'NIN ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER OPERASININ'İNCELENMESİ VE KARŞILAŞTIRILMASI" konulu ~~YÜKSEK LİSANS~~ / SANATTA YETERLİK TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca 23.06.2011 PERSEMBE günü saat Saat : yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin .....*Kabul*.....'ne\* OYBİRLİĞİ -OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF. DR.MÜFİT BAYRAŞA	<i>Kabul</i>	
PROF.GÜZİN GÜREL	<i>UABM</i>	
PROF.DİLEK EVGİN	<i>Kabul</i>	<i>D. Evgin</i>
DOÇ.ŞEBNEM ÜNAL	<i>Kabul</i>	
DOÇ.ZİBELHAN DAĞDELEN	<i>Kabul</i>	

## ÖZ

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte başlayan yenilikçi hareketler, her alanda olduğu gibi, müzik alanında da bize birçok yeniliği getirmiş, Batı'nın müzik alanındaki teori ve sistematiğini öğrenmemizi sağlamıştır. Cumhuriyet Dönemi'nin son dönem bestecilerinden olan Okan Demiriş ve Selman Ada da, Türk ezgi, ritim ve motiflerine eserlerinde yer vererek, özellikle vokal müziğimize yepyeni bir boyut kazandırmış, Cumhuriyet Dönemimizin çok değerli iki bestecisidir. Bu iki bestecimizin incelediğim ve karşılaştırdığım eserleri ise, opera sanatımızın en değerli ve en çok sahnelenen opera yapıtlarındandır. Bunun yanı sıra, "IV. Murat" operasının gerçeklere dayanan ciddi bir opera (Opera Seria) olması ve "Ali Baba ve Kırk Haramiler" operasının ise eğlenceli bir masal olması (Opera Comique), her iki operanın da farklı ele alınış ve yorumlanmalarına neden olmuştur. Bunun neticesinde, birbirinden her yönüyle ayrılan bu iki operayı, birçok açıdan inceleme ve karşılaştırmalarını yapabilme olanağı buldum. Sonuç olarak; bu Sanatta Yeterlilik çalışması; sadece bu iki değerli insanın iki operasını; eserlerin konuları ve konuların işlenişlerini, sahnelenişleri (anlatım), dekor ve kostümleri ile vokal ve orkestral açıdan müzikal anlatımlarının incelenmesi ve karşılaştırılması ile kalmayıp aynı zamanda yakın tarihimizden bugüne hangi yollardan geçerek ulaştığımızın da kısa bir özetini içermektedir.

## ABSTRACT

Reformist movements that started with the proclamation of the republic brought innovations in the field of music as well as in all fields, and ensured the knowledge of theory and systematic in the field of music of West. The very valuable composers of the late Republican Period, Okan Demiriş and Selman Ada, created Turkish tunes, rhythm and motifs, and brought a new dimension to our vocal music, in particular. Creations of the aforementioned composers investigated and compared by me are the most valuable and the most produced opera works of our opera art. Along with that, the seriousness of 'IV. Murat' (Murat The Fourth) opera based on real facts (Opera Seria), and the fact that 'Ali Baba ve Kırk Haramiler' (Ali Baba and Forty Thieves) is a funny tale (Opera Comique), led up to handling and rendering of these two operas in different ways. In consequence, I found an opportunity to investigate and compare these two operas differing from each other to the core in terms of many aspects. As a result: A sufficiency study of this Art not only investigates and compares the aforementioned operas created by two valuable persons in terms of their themes and handling the themes, producing (narration), décor, costumes, vocal and orchestral aspects, but also contains a short summary with regard to how these musical representations traversed path from the recent history up to the present.

## ÖNSÖZ

Vokal müziğin tarihi, insanlık tarihi kadar eskilere dayanır. Önceleri dini mekanlarda kutsal metinlerin yorumlanmasında kullanılan vokal müziğin opera sanatı ile tanışması ise 17. yüzyıl başlarına denk gelir.

İslamiyette ise çalgı ve çalgı müziği, kutsal mekanlara hiç bir zaman sokulmamıştır. Vokal müzik ise, çok kısıtlı mekanlarda ve imkanlarda çalışılmıştır. Bu sebeple de, Osmanlı'da müzik anlayışımız; daha çok kontrolsüz bir şekilde, kurallar ve kuramsallıktan yoksun bir şekilde kendine bir yol bulmaya çalışmıştır.

Osmanlı'ya geldiğimizde ise, İslamiyet'in müzik konusundaki yasakçı tavrının yumuşatıldığını bilmekteyiz. Ancak yine de, sadece tekke ve zaviyelerde sadece eşlik amaçlı entrüman kullanıldığını görmekteyiz.

Opera alanının ülkemize ulaşması 19. yüzyıl içerisinde olmuştur. II. Mahmut ve III. Selim gibi yenilikçi padişahlarımızın ülkeye davet ettikleri topluluklar, operanın Osmanlı'da tanınmasına katkıda bulunmuş ve gelişmelere Karşı çıkanların tüm çabalarına rağmen, diğer padişahlarımız da bu geleneği geliştirmiş, hatta batılı formatta bir çok eserler vermişlerdir.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte müzik alanındaki çalışmalar hız kazanmış, Atatürk'ün isteği ile ilk operamız olan "**Özsoy**" operası, A. Adnan Saygun tarafından Türk müzik dağarcığına kazandırılmıştır. Onun izinden giden birçok besteci olmuş. Kimi farklı alanlara yönelmiş, kimisi klasik tarzda eserler vermeye devam etmişlerdir.

Tezimde incelemek ve karşılaştırmak üzere seçtiğim iki opera; Cumhuriyet dönemimizin en değerli bestecilerden yakın zamanda kaybettiğimiz değerli bestecimiz Okan Demiriş ve değerli bestecimiz Selman Ada'nın operalarıdır. Bu operalardan ilki; Okan Demiriş'in "IV. Murat" operası, Selman Ada'nın ise "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" operasıdır.

Türk operalarını tez konum olarak seçmem, incelemem ve karşılaştırmamdaki en önemli neden; ülkemizde, Türk Operalarının müzikal açıdan (hem vokal, hem orkestral açılardan) inceleyen bir kaynağın eksikliğini hissetmiş olmamdandır. Tezimde, eserlerini inceldiğim bestecileri seçmemdeki asıl neden ise; Cumhuriyet

Dönemi sonrası seçtikleri çok sesli müzik yolunun, farklı anlatım yönlerini seçen bu iki bestecinin, opera konusunda eserleri işleyiş biçimlerini ve etkilendikleri akımları incelemek, yarattıkları yeni fikirleri ortaya çıkartmak ve müzikal açıdan ortak ve tezat fikirlerini tüm yönleriyle ortaya koymak olmuştur. Aynı bestecilerin, “IV. Murat” ve “Ali Baba ve Kırk Haramiler” operalarını seçmiş olmandaki nedenler ise; bestecilerin akla ilk gelen eserleri olması ve ülkemizdeki çeşitli Devlet Opera ve Balelerinde birçok kez sahnelenmesindedir. Bunun yanında IV. Murat’ın gerçeklere dayanan bir biyografik ciddi opera olması, diğer yandan, çok iyi bilinen bir masalın, gerçek objelerle bir rejisörün gözünden sahne üzerine konulması ve sınırsız fantastik fikirlerle sahne üzerine taşınarak yaratılan komik bir opera olması da, eserleri karşılaştırabilmem açısından çok önemli bir farklılık taşımaktadır.

Son olarak eserlerin Türk Opera Tarihinde ilk olarak kabul edilebilecek özellikleri olduğunu da eklemek isterim. Bu bağlamda, IV. Murat operasında ilk kez, halkımız tarafından çok iyi bilinen Sallati Ümmiye, Ceng-i Harbi...vb. iyi bilinen eserler birden fazla bir şekilde başarıyla kullanılmıştır. Selman Ada’nın Ali Baba ve Kırk Haramiler operasında ise, ilk defa Türk Müziği Makamlarının destek değil de ana karakter olduğunu görebiliriz. Buna en güzel örnek, kendisinin eserin üzerinde önemle belirttiği “Nihavend Arya”dır. Bu şekilde ilk kez bir Türk Makamı, klasik opera repertuarı içerisinde bütünüyle ve tüm özellikleriyle yer bulmuştur.

Bu sebepledir ki, eserlerden biri, Osmanlı döneminde IV. Murat çevresinde geçen ve dönemin tüm entrikalarını eserde dramatik bir anlatımla barındıran ciddi bir opera (**Opera Seria**)’dır. Diğeri ise, Fars kültürünün en bilinen yapıtlarından birisi olan "Binbir Gece Masalları" dan belki de en bilineni "Ali Baba Ve Kırk Haramiler"'in opera segmentinde yazılan ve içerdiği hem eğlenceli, hem ders verici, hemde sürprizleriyle şaşırtıcı unsurları içinde birarada barındıran komik bir opera (**Opera Comique**)’dır.

İşte bu sebeple, Sanatta Yeterlilik tezimde, bu iki operayı derinlemesine inceledim ve gerekli gördüğüm tüm alanlarda karşılaştırmaya çalıştım:

Osmanlı Dönemi ve Cumhuriyet Döneminden başlayarak özellikle vokal eserler alanında yaptığım araştırmaları tezimde daha sonra, her iki eserin incelemelerini, ardından her iki operanın karşılaştırmalarını yaptım.

Karşılaştırdığım alanlar arasında; konular ve konuların işlenişleri, kişiler ve kişi analizleri, konunun anlatımı (sahneleme) ve dekor-kostüm ayrıntıları, son olarak her iki eserin vokal ve orkestral açıdan müzikal anlatımları ve karşılaştırılmaları yer almaktadır.

Bu tezimde, emeklerini hiç bir zaman unutmayacağım çok değerli öğretmenlerime de teşekkür etmek istiyorum: Çalışmamın rotasını belirlememi sağlayan ve bu çalışmalarımızda desteklerini benden esirgemeyen çok değerli iki bestecimiz; rahmetle andığım Sayın Okan Demiriş'e ve Sayın Selman Ada'ya, bana çok değerli zamanını ayıran ve tecrübelerini paylaşan, aynı zamanda IV. Murat Operası'nın dünya prömiyerinde sahne almış değerli opera sanatçısı Sayın Prof. Mesut İktu'ya, eserlerin dekor-kostüm ve sahneleniş bakımından karşılaştırılması sırasında bana yol gösteren ve yeni fikirler veren Sayın Hale Nur Eren'e, eserlerin müzikal anlatımlarını karşılaştırmama yardımcı olan Sayın Mete Sakpınar'a, eserlerin karakter analizlerini yaparken bana fikirler veren, aynı zamanda tezimi yazarken izlediğim operalardan IV. Murat'ta başrol oynayan değerli opera sanatçısı Sayın Attila Manizade ve değerli eşi Sayın Aytaç Manizade'ye, eserlerin video kaydı ile tüm yazılı kaynaklarını temin ederek bir gün sonrasında elime ulaştıran Ankara Devlet Opera ve Balesi Basın ve Halkla İlişkiler Bürosu Müdürü Sayın Gülru Hadanoğlu ile yardımcısı Sayın Deniz Çiloğlu'na, İzmir Devlet Opera ve Balesi Basın ve Halkla İlişkiler Bürosu Müdürü Sayın Erdoğan Öztürk ile yardımcısı Sayın Eda Sicim'e, tezimi hazırlama aşamasında beni manevi olarak sürekli destekleyen sevgili annem Cevza İşsever ile sevgili babam Halil İşsever'e ve son olarak bu tezimi hazırlama aşamamın en başından bu güne, tüm fedakarlıklarla beni evinde ağırlayarak konuyu seçmem hususunda bana yol gösteren, yeni fikirler sunan ve beni bu konu ile tanıştıran gerek şarkıcılık, gerekse öğreticilik hayatımda kendime güven kazanmamı sağlayan çok değerli şan pedagogum Sayın Prof. Güzin Gürel'e, sonsuz saygı ve şükranlarımı sunarım.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZ - ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK.....	3
2.1. Cumhuriyet Dönemi'nde Müzik Anlayışı.....	3
2.2. İlk Nesil Besteciler Sonrasında Yeni Akımlar.....	6
2. OKAN DEMİRİŞ VE "IV. MURAT" OPERASI.....	10
2.1. Okan Demiriş'in Hayatı ve Müziği.....	10
2.2. "IV. Murat" Operası'nın Konusu.....	13
2.2.1. Birinci Perde.....	13
2.2.2. İkinci Perde.....	14
2.2.3. Üçüncü Perde.....	15
2.3. "IV. Murat" Operası'ndaki Karakterler Ve Ses Tipleri.....	16
2.3.1. Ana Karakterler.....	16
2.3.2. Yardımcı Karakterler.....	16
2.4. "IV. Murat" Operası'ndaki Ana Karakterlerin Kullandığı Maksimum Ses Aralıkları.....	17

2.5. "IV. Murat" Operası'nın Künyesi.....	19
2.6. "IV. Murat" Operası'nın İlk Sahnelenişleri Ve İlk Kadroları.....	20
2.7. "IV. Murat" Operası'nın Sahne Akışı (Perdeler, Tablolar, Sahneler).....	22
2.7.1. Birinci Perde.....	22
2.7.2. İkinci Perde.....	24
2.7.3. Üçüncü Perde.....	26
2.8. "IV. Murat" Operası'nın Müzikal Açıdan İncelemesi.....	28
2.8.1. Birinci Perde.....	28
2.8.2. İkinci Perde.....	42
2.8.3. Üçüncü Perde.....	53
3. SELMAN ADA VE "ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER" OPERASI.....	63
3.1. Selman Ada'nın Hayatı ve Müziği.....	63
3.2. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Masalı'nın Konusu (Özgün Konu).....	66
3.3. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Konusu .....	67
3.3.1. Birinci Perde.....	67
3.3.2. İkinci Perde.....	69
3.4. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'ndaki Karakterler Ve Ses Tipleri.....	71
3.4.1. Ana Karakterler.....	71
3.4.2. Yardımcı Karakterler.....	71
3.5. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'ndaki Ana Karakterlerin Kullandığı Maksimum Ses Aralıkları".....	72
3.6. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Künyesi.....	74
3.7. Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın İlk Sahnelenişi Ve İlk Kadrosu.....	75
3.8. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'ndaki Sahne Akışı (Perdeler, Tablolar, Sahneler).....	77
3.8.1. Birinci Perde.....	77

3.8.2. İkinci Perde.....	79
3.9. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Müzikal Açıdan İncelemesi.....	81
3.9.1. Birinci Perde.....	81
3.9.2. İkinci Perde.....	107
4. "IV. MURAT" İLE "ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER" OPERALARININ KARŞILAŞTIRILMASI.....	125
4.1. Konu Bakımından Karşılaştırılması (Hikayelerin Tarihçesi, Zaman-Yer-Mekan, Hikayelerin Kurgusu).....	125
4.2. Karakterler Bakımından Karşılaştırılması (Roller, Kişi Analizleri, Ses Tiplerinin Kullanımı).....	131
4.3. Sahneleniş Bakımından Karşılaştırılması (Dekor, Kostüm, Anlatım).....	134
4.4. Müzikal Anlatım Bakımından Karşılaştırılması (Ezgilerin Vokal Ve Orkestral Açılardan Kullanımı İle Recitatif Kullanımları).....	146
4.4.1. "IV. Murat" Operası'nın Müzikal Özellikleri.....	146
4.4.2. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Müzikal Özellikleri.....	149
4.4.3. "IV. Murat" Ve Ali Baba Ve Kırk Haramiler Operalarının Müzikal Özelliklerine Göre Karşılaştırılması.....	150
SONUÇ.....	150
BİBLİYOGRAFYA/KAYNAKÇA.....	154
NOTA İLE İLGİLİ KAYNAKLAR.....	159
GÖRSEL VE İŞİTSEL KAYNAKLAR.....	160

EKLER.....	161
EK 1 MEHMET ERGÜVEN VE TURAN OFLAZOĞLU'NUN, YORUMLARIYLA "IV. MURAT" OPERASI.....	161
EK 2 SELMAN ADA VE TARIK GÜNERSEL'İN, YORUMLARIYLA "ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER" OPERASI.....	167
EK 3 IV. MURAT KRONOLOJİSİ.....	172
EK 4 HELMHOLTZ SİSTEMİ TABLOSU.....	174
EK 5 IV. MURAT SAHNE KOSTÜMLERİ ESKİZ ÖRNEKLERİ....	175
EK 6 CUMHURİYET DÖNEMİ VOKAL ESERLER ANTOLOJİSİ.	179
ÖZGEÇMİŞ.....	195

## FOTOĞRAF LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
1-) IV. MURAT'IN LEITMOTİFİ.....	30
2-) IV. MURAT UVERTÜR SONU.....	32
3-) IV. MURAT UVERTÜR SONU.....	33
4-) OKAN DEMİRİŞ'İN KULLANDIĞI İLGİNÇ BİR AKOR.....	36
5-) OKAN DEMİRİŞ'İN KULLANDIĞI UMUT TEMASI.....	40
6-) OKAN DEMİRİŞ'İN KULLANDIĞI UMUT TEMASI.....	41
7-) IV. MURAT OPERASI'NDAN GÜRZLE GÖZDAĞI VERME SAHNESİ.....	42
8-) IV. MURAT OPERASI'NDAN CENG-İ HARBİ TEMASI.....	47
9-) IV. MURAT OPERASI'NDAN KUR'AN SAHNESİ'NİN MÜZİĞİ.....	49
10-) IV. MURAT OPERASI'NDAN KUR'AN SAHNESİ (Foto).....	51
11-) IV. MURAT TİYATROSU'NDAN GÜRZ KALDIRMA SAHNESİ.....	53
12-) IV. MURAT LEITMOTİFİ İLE FİNAL.....	63
13-) ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER OPERASI'NIN UVERTÜRÜ.....	83
14-) SELMAN ADA'DAN GÜZEL BİR TÜRK EZGİSİ ÖRNEĞİ.....	85
15-) SELMAN ADA'DAN GÜZEL BİR TÜRK EZGİSİ ÖRNEĞİ.....	86
16-) HARAMİLER'İN DÜŞTÜKLERİ ACIKLI DURUMU EN İYİ ANLATAN MÜZİK.....	88
17-) HARAMİBAŞI'NIN ESPRİLİ YORUMU.....	90
18-) SELMAN ADA'NIN SÜRPRİZLİ BİR ANLATIM ÖRNEĞİ.....	94
19-) ALİ BABA VE KASIM'IN TAVLA SAHNESİ.....	96
20-) ABDULLAH'IN NİHAVEND DÜETİ.....	98
21-) KIZGIN KADINLAR KOROSU.....	100
22-) KASIM'IN TUZAĞA DÜŞME MÜZİĞİ.....	102
23-) KASIM'IN TUZAĞA DÜŞME MÜZİĞİ.....	103
24-) KASIM'IN YAŞADIĞI GERİLİM MÜZİĞİ.....	105
25-) KASIM'IN SOLOSUNUN SONUNDA KULLANDIĞI KAFA SESİ.....	106
26-) “FIS FIS” KOROSU.....	111
27-) “HORLAMA KOROSU.....	113
28-) CEHENNEM SAHNESİ.....	115

29-) HARAMİBAŞI'NIN SOLOSUNUN SAHNESİ.....	117
30-) ALİ BABA VE KADINLAR KOROSU.....	120
31-) HARAMİLER'İN SAHNESİ.....	123
32-) IV. MURAT TİYATROSU'NDAN KOSTÜM ÖRNEKLERİ.....	136
33-) IV. MURAT TİYATROSU'NDAN DEKOR ÖRNEĞİ.....	139
34-) ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER OPERASI'NDAN KOSTÜM ÇALIŞMALARI 1.....	141
35-) ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER OPERASI'NDAN KOSTÜM ÇALIŞMALARI 2.....	143
36-) HELMHOLTZ TABLOSU.....	175
37-) IV. MURAT OPERASI İÇİN ESKİZ ÖRNEKLERİ 1.....	176
38-) IV. MURAT OPERASI İÇİN ESKİZ ÖRNEKLERİ 2.....	177
39-) IV. MURAT OPERASI İÇİN ESKİZ ÖRNEKLERİ 3.....	178
40-) IV. MURAT OPERASI İÇİN ESKİZ ÖRNEKLERİ 4.....	179

## GİRİŞ

Avrupa'da çoksesliliğin tanımına 10. yüzyılda rastlamamıza karşın, bazı kaynaklar başlangıcını 7. yüzyıla dayandırdıkları ve "**Senfonie**" denilen ses uyumları kurallarına uygun bir çokseslilikten söz ediyorlar. Bu çokseslikte iki parti, dördü ya da beşli aralıklarla üstüste konuyordu. Üçlü ya da altılı aralıklar, ikili ve yedili gibi **disonans** kabul ediliyordu. 10. yüzyılda Hupbald adlı bir keşiş, kitabında, "**Diafoni**" adını verdiği bir çokseslilikten söz ediyordu. John Cotton 12. yüzyılda **diafoni**yi şöyle tanımlıyordu:

"**Diafoni**, en az iki şarkıcı tarafından söylenen, iki ayrı ses arasındaki uyumdur. Birinci ses baş melodiyi söylerken, ikinci ses diğer seslerle onu kuşatır. İki ses, cümle sonunda ünisonla ya da oktavla birbirine ulaşır. Bu tarz şarkı söylemeye "**Organum**" denir".

Bu açıklamalar, 12. yüzyılda çoksesliliğin yaygın olmadığını gösteriyor. İlk çokses örneklerinde iki ses vardır. Üstte baş ses (**Vox Principalis**), altta ek sesler (**Vox Organalis**).<sup>1</sup>

Müzikli sahne eseri türlerinin en belli başlısı olan opera, müziklenmiş bir dram ya da tragedyadır. Bütün kişiler şarkı söylerler. Bazı durumlarda konuşmaya da başvururlar. 16. yüzyılın sonlarında, makam anlayışı yerini ton anlayışına, kontrapunt yerini eşlikli ezgi anlayışına bıraktığı bir dönemde, İtalya'da ortaya çıkmıştır.<sup>2</sup>

Operanın yapısı, sözlerine bağlıdır. Sözlerde geçen kişilere, o kişilerin davranışlarına göre, partitür, arioso, recitativ, arioso ve koro gibi parçaların sıralanışına uymak zorundadır. Bu saydıklarımızdan anlaşılıyor ki, opera, cantate gibi birçok parçaların yanyana gelmesi ile asıl yapıları basit olan parçalardan kurulur. Bununla birlikte, konunun kesintisiz akışı, recitativle ariosoyu, operada daha zorunlu kılar.<sup>3</sup>

Türkiye'de ilk opera hareketi Atatürk'ün emri doğrultusunda A. Adnan Saygun tarafından 1934'te yazılan "Özsoy" operasıdır.

---

1 Cevidan Selanik, **Müzik Sanatı'nın Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.67

2 Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.57

3 Andre Hodeir (Çev. İlhan Usmanbaş), *Ibid.*, s.59

Bu Sanatta Yeterlilik tezimde incelemesini yaptığım iki eser: Okan Demiriş'in "IV. Murat" ve Selman Ada'nın "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" operaları olmuştur.

Okan Demiriş, IV. Murat Operası'nda klasik türk musikisinin model özelliklerinden olduğu kadar, Anadolu'nun etnik kaynaklarından güç alan folklorik ezgilerden de gereğince yararlanmış. Çokseslilikte, tek bir sisteme bağlı kalmadan, kendine özgü serbest bir uygulama prosedürü yaratmakta başarılı olmuştur. IV. Murat operasının müzikal dokunun oluşumu bakımından bir başka özelliği de; eserdeki başlıca figürlerle ilgili ruhsal davranışların tek leitmotiv'le\* değil, yerine göre değişik leitmotiv'lerle simgelenmiş olmasıdır.

IV. Murat operasında, IV. Murat gibi 31 yaşında ölmüş hükümlanlıkta güçlü, etkin ve yetenekli olduğu kadar, korku, vehim, kuşku, saltanat hırsı ve aşırı acımasızlık gibi psiko-patolojik davranışlarla da malul bir padişahın, tezatlarla dolup taşan ibret verici serüveni, tüm ayrıntılarıyla dile getirilmiştir. Eserde IV. Murat'ın fütihat azmi ile, imparatorluğun o tarihlerdeki en yakın komşu ülkelerle olan savaş ve ilişkilerine de yer yer değinilmiştir. Bu dramatik eserin tek bufonesk, hatta mizahi yönüde; içkiyi yasakladığı halde, içkiden pek de uzak kalamayan padişahın tebdil gezerken Bekri Mustafa ile karşılaştığı sahnedir. Bu uzunca sahne, gerek metnin incelikleri, gerekse müzikal doku bakımından dikkat çekici sürprizlere sahne olmaktadır.<sup>4</sup>

Selman Ada da eserlerinde, türk musikisinin tüm özelliklerinden başarıyla yararlanmış, yarattığı bu eserinde kullandığı zarif ezgilerini çoksesli müziğe başarıyla uyarlamış çok değerli bir bestecimizdir. Eserinde kullanmış olduğu "Ali Baba" karakteri; eserin farklı yerlerinde ulaşılan; korku, neşe, hüzün...vb. gibi duyguların yoğunlaştığı bir anda, her zaman dengeleyici unsur olarak karşımıza çıkmış ve operanın seyirciye sunduğu masalsı dünyanın karakteristik havasını, hiç bir zaman bozmadan, yer yer atıf, yer yer de içerdiği komedi unsurları nedeniyle gerçekten sürprizlere açık bir anlatımla seyirciyle buluşması hedeflenmiştir.

---

4 Cevat Memduh Altar, **Opera Tarihi**, Cilt No: 4, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.273-274

- Leitmotiv: Anımsatıcı tema. Eserde, genelde bir karaktere ait melodik yapı.
- Vehim: Kuruntu.
- Malul: Hasta olan kimse.
- Fütihat: Zaferler, fetihler.
- Tebdil: Değiştirilmiş kıyafet. Osm. Casus.

# 1. CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK

## 1.1. Cumhuriyet Döneminde Müzik Anlayışı

Cumhuriyet Dönemi müzik anlayışımızı doğru kavrayabilmemiz için, öncelikle Cumhuriyet Dönemi öncesi Osmanlı İmparatorluğu'ndan nasıl bir müzik anlayışı mirasını devraldığımızı iyi bilmemiz gerekir. Ancak bu sayede, müzik alanında Avrupa'nın bu kadar yüzyıl gerisinden gelerek, kat edilen yolun değeri daha iyi anlaşılabilir.

Osmanlı İmparatorluğu, yüzyıllardır üzerinde taşımış olduğu çok dinli, çok dilli ve çok kültürlü kimliğiyle, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne çok zengin bir miras bırakmıştı. Diğer yandan, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunu hazırlayan da bu miras olmuştur. Nedeni; bu çok çeşitlilik ve bu çeşitliliğin arasında orta yol bulamayan Osmanlı İmparatorluğu'nun, kendi geleneksel kimliğini, yenilikçi düşüncelere kapatması ve tüm siyasal, askeri ve idari tüm kurumlarında çağın gerisinde kalarak çağdışı politikalarla yönetilmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Osmanlı döneminde sarayda, cami ve diğer dini mekanlarda kulaktan kulağa öğretim metoduyla ustadan çırağa aktarılan müzik bilgileri (**Meşk Yöntemi**), Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yerini notaya, kitaplara ve sistematik yöntemlere bırakmıştır. Bu sebeple 1923-1929 yılları arası, ülkede, müziğin ve müzik anlayışının yeniden yapılandığı bir dönem olarak bilinir.

Aslında Cumhuriyet döneminin müzik alanındaki ilk devrimi, 1924'te yürürlüğe giren "**Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu**" dur. Bu kanun sayesinde aynı yıl "**Musiki Muallim Mektebi**" açılmış, ertesini yıl batı müziğini yakından tanımak ve sanatçı öğretmenler yetiştirmek maksadı ile seçilmiş yetenekli öğrenciler Avrupa'daki müzik başkentlerine gönderilmiştir. Hatta 1928'de tekrarlanan bu sınavlarla, Türk Beşleri olarak bilinen "Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferti Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin gibi geleceğin başarılı bestekarları eğitim almak üzere yurtdışına gönderilmişlerdir. Bu beşler, yurtdışında ülkemizi gururla temsil eden başarılı çalışmalarlarıyla, ülkemize döndüklerinde **Ankara Musiki Muallim Mektebi** kadrolarına atanmışlardır.

Müzik reformlarında kaydedilen gelişimin sergilenebilmesi amacıyla ilk opera siparişi Atatürk'ün emriyle A. Adnan Saygun'a verilmiştir. **Özsoy Operası (1934)** bu sipariş neticesinde yazılmış bir yapıttır. Yine Atatürk'ün emriyle, **Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası'nın** şefliğine Saygun getirilmiştir (1934).<sup>2</sup>

Cumhuriyet Dönemi Türk bestecileri içinde opera yazan besteciler kısaca; Ahmet Adnan Saygun, Nevit Kodallı, Cemal Reşit Rey, Sabahat Kalender, Ferit Tüzün, Okan Demiriş, Çetin Işıközlü, ve Selman Ada sayılabilir. Bu besteciler opera yazarken, bir ulusal okul anlayışıyla değil de kendi kompozisyon ve sanat anlayışlarıyla eserlerini yaratmışlardır. Ahmet Adnan Saygun Anadolu Halk Müziği derlemelerinden yola çıkarak evrensel çizgiye o boyutta giderken, Nevit Kodallı, evrensel bir libretto sayılabilecek olan Van Gogh operası ile Gilgamiş operasını besteledi. Cemal Reşit Rey'in başta Çelebi olmak üzere birçok operası olmasına rağmen, ünlenmiş ve günümüze kadar gelmiş bir operasından söz edemeyiz. Ferit Tüzün, Almanya'da Carl Orff'un öğrencisi olarak daha ziyade ritim iskeleti ağırlıklı eserlerinin yanında, günümüze kadar gelmiş olan ve beğeni ile izlenen Midas'ın Kulakları operasını besteledi. Türk Halk Müziği'nin makam ve ritim kalıplarını çok iyi bilirdi. Onun için Halk Müziği bir hatırlatma unsuruydu. Ancak eserlerinde daha çok kendi yarattığı melodileri kullanırdı. Bu sayede, yarattığı özgün melodilerini coşkulu ritimlerle başarıyla birleştirir, çok zengin bir orkestral anlatımla eserlerini yazardı. Çetin Işıközlü ise belli bir kompozisyon anlayışının dışında kalarak Türk makamsal müziği ve ritim sistemlerinden faydalanarak, canlı ve melodik bir müzik anlayışını, lirik dramatik bir algıdan etkilenererek, kendine özgü amodal ve atonal teknikler kullanarak, duygu ve izlenimlerini armonik disonans anlatımıyla kendini dışa vurur. Yarattığı bu orijinal akım, izleyiciler tarafından çok benimsenmese de, Ağrı Dağı Efsanesi, Dudaktan Kalbe, Aşk ve Barış gibi, sanat çevreleri ve izleyiciler tarafından çok fazla benimsenmeyen operalar yazmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan bu müzik hareketleri sırasında sadece Türk öğrencilerin yurtdışına açılımı sağlanmamış, aynı zamanda devrin en ünlü müzik adamları da ülkeye davet edilmeye başlanmıştır. Bunun asıl nedeni, Atatürk'ün

---

2 İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.296-297

isteği doğrultusunda Ankara'da bir müzik akademisi açılmasıdır.

Bu döneme katkısı olan dönemin en büyük bestecilerinden birisi de, Paul Hindemith'tir (1895-1963). Ankara'ya gelen Hindemith, o dönem kurulması planlanan bir konservatuar için notlar almış, planlar yapmış ve 1936'da kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılışına kadar tuttuğu raporlar sayesinde bir çok Alman meslektaşını kuracağı konservatuar bünyesinde toplamış ve müzik alanında sanatçı yetiştiren ilk müzik akademisi de bu şekilde açılmıştır. Paul Hindemith'in katkılarıyla Carl Ebert (1887-1980), Orkestra Şefi Ernst Praetorius (1880-1946), Piyanist Edvard Zuckmayer (1890-1972), Lico Amar ve Joseph Marx (1882-1964) ülkemize gelmiş ve konservatuvarımızın ilk akademik kadrolarına yerleştirilmişlerdir.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş serüveni ise daha farklıdır. **Darül Bedayi'**nin savaş sebebiyle 1914'te batı müziği çalışmalarını durdurması ve 1916 yılında ise temelli kapatılmasından sonra, yeni bir musiki okulu açılması için çalışmalara başlanmış ve yeni kurulan ve dönemin ünlü musiki üstatları ile düzenlenen toplantılar sonucunda, Musiki Encümeni oluşturulmasına karar verilmiştir. Daha sonra ise, hazırlanan talimatlar gereğince musiki öğretmenleri yetiştirecek ve daha çok Türk Musikisine ağırlık verecek bir okul olan **Darül Elhan (Nağmeler Evi)** 14 Eylül 1925'te açılmıştır.

Aynı kurum daha sonra İstanbul Belediyesi'ne bağlandıktan sonra, 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'ne devredilmiş ve "İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı" adını almıştır. Cumhuriyet öncesi dönemde kurulmuş ve yalnızca Türk musikisi eğitimi veren **Darül Elhan**, Belediye Konservatuvarı'na dönüştükten sonra batı tarzında eğitim veren bir kimliğe bürünmüştür. Cumhuriyet döneminin ilk resmi müzik kurumu olan konservatuvardan, birçok sanatçı ve akademisyen yetişmiş, yıllar boyu ilgi ile izlenen düzenli konserleriyle İstanbul halkına çoksesli bir müzik kültürü sunmuştur.

## 1.2. İlk Nesil Besteciler Sonrasında Yeni Akımlar

Türk Beşleri'nin yarattığı eserler günümüze ne kadar ışık tutarsa tutsun, hemen ardından gelen ikinci nesil bestecilerden bazıları, onlarla aynı yoldan gitmedi. Türk Beşlerinin izinden giderek eser veren en önemli besteciler; Kemal İlerici, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenan Akın ve Muammer Sun gibi isimlerdir. Bu besteciler, eserlerinin temelinde **Türk Halk Müziği** ve **Klasik Türk Müziği** öğelerini kullandılar.

Bu bestecilerden Kemal İlerici farklı bir görüş ortaya atarak "**Türk Müziği Armonisi**" adı altında yeni bir sistem oluşturdu. Bu sisteme göre Türk Müziği'nde, Batı'nın üçlü sistemine karşı olarak dörtlü sistemin kullanılması gerektiğini savundu. İlerici'ye göre Türk Müziği'nin temeli "**Hüseyni**" makamıydı ve diğer makamlar da ondan türetilirdi. Bu anlayış her ne kadar yenilikçi bir tutum olarak gençlere ışık tutsa da, bu sistemdeki yenilenmeye açık olmayan idfiks kurallar zinciri, sistemin bir yerde tıkanmasına sebep oldu.

Bu ikinci nesil bestecilerden belki de en önemlisi, çok sayıda eser veren Nevit Kodallı'dır. O da yerli motifleri eserlerinde kullanmaya özen göstermiş ve bu yolda sayısız eserler vermiştir. Yazdığı vokal eserlerden "Gılgamesh" operası ile bir çok şarkı kitapları, bestecinin önemli eserleri arasında yer alır.

Dönemin diğer önemli bestecileri de; Bülent Tarcan ve Ferit Tüzün'dür. Bülent Tarcan eserlerinde, halk ezgilerinden ve ritm kalıplarından öğelere yer vermiştir. En verimli olduğu bir dönemde aramızdan ayrılan Ferit Tüzün ise vokal eserler açısından "Midas'ın Kulakları" operasını bizlere bırakmıştır.

Diğer yandan, 1950'den sonra, savaşın sona ermesi ve zor günlerin geride kalmasıyla, özellikle Amerika'da 20. yüzyılın gelişen çağdaş üsluplarıyla yeni bir akım başladı. İşte bu dönemde; İlhan Usmanbaş, Bülent Arel ve Cengiz Tanç gibi besteciler bu akımlar ile birlikte soyut eserler vermeye başladılar. Bülent Arel ise, 1950'lerde keşfettiği elektronik müziğe doğru yöneldi.

Özellikle Usmanbaş, bestecilik hayatının ilk yıllarında Türk Beşleri'nin etkisini taşıdı. Onlarla aynı yolu takip etti ve eserlerinde klasik türk müziğinin öğelerini

kullandı. Ancak 1950'den sonra ünlü besteci Arnold Schönberg'in geliştirdiği **12 Ton** sistemine ilgi duydu ve bu alanda eserler vermeye başladı.

Schönberg ve **Dizisel Yazı (12 Ton Sistemi)**: 20. yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin (**Oniki Nota Düzenin**) kurulmuş olmasıdır. Tonaliteyi yıkan ilk kişi olmasa da Arnold Schönberg (1874-1951), dağıtılan düzen yerine yenisini kuran kişidir. Schönberg, önce tonal düzen içinde müzik yazmış, sonra tonaliteden ayrılmış, sonuçta da tonal düzene bağlanmadan müzik yazmayı kolaylaştıran oniki nota düzenini geliştirmiştir. Ne var ki, geliştirdiği yeni dili, eski biçimlerle uygulamış, eski duyguları anlatmış, eski davranışları tekrarlamıştır.

Yapıtlarını güçlü bir kişisel ifade ile dinleyicilerine ulaştıran Schönberg, bir sanatçı olarak kurduğu yeni düzenin yanısıra asıl, duygularıyla, anlatımıyla ve kişiliğiyle de müzik sanatının en büyük yaratıcılarından biri olarak anılacaktır. Bu konuda Schönberg şöyle diyor:

"Bir besteci, içinden geldiği gibi candan, gönülden yazmazsa, iyi müzik veremez. Ömrüm boyunca, hiçbir zaman bir kurama saplanıp kalmadım. İçime ne doğarsa onu yazarım. Tonal, **politonal** yada **poliplonal** müzik yazdığımda bunu bilinçli olarak yaptığımı sanmayınız. İçimdeki duyguyu kağıt üzerine dökerim, o kadar... Hem, başarılı bir sanat ürünü, nasıl bestelendiğini sezdirmeyen, özellikle de bir zihin çalışması sonucu ortaya çıktığı izlenimini vermeyen yapıttır."

Usmanbaş'ın özellikle 1960 yıllarında Amerika ve Avrupa'daki akımlara paralel olarak eserlerinde "**Rastlamsallık**" ögesi kendini hissettirir. Kendisi bu etkiyi şu şekilde açıklar:

"Yüzyılın ortalarından bu yana, yorum sanatlarında yapıt kavramı yepyeni bir görüşle karşımıza çıkmaya başladı. Müzikte, tiyatrodaki, balede, ama özellikle müzikte, yaratıcı sanatçıyla yorumcunun -besteciyle çalıcının- işbirliği kağıt üzerine saptanmış yapıtın ötesine taşıdı. Besteci, çalıcının seçmesine bıraktığı bazı olanaklarla, yapıtının gelişmesini ister oldu. Geleneksel notalamasının kesin değerleri -sekizlikler, on altılıklar- kalktı, yerine kaypak değerler geldi. Sesler, gürlükler, çalıcının isteğine bırakıldı. En kökten değişiklik ise, yapıtın kuruluşunun çalıcıya bırakılması oldu. Belli bir başlangıç, belli bir son yoktu artık, ancak çalma sırasında ortaya çıkıyordu bu. Bütün bunlara koşut olarak, notalama da

değişti."<sup>15</sup>

Cengiz Tanç da İlhan Usmanbaş'ın izinden gitti ve yeni akımlardan etkilendi. Bülent Arel ise başlangıçta yeni klasik çizgide yazdı. Ardından o da elektronik müziğe yöneldi. İlhan Baran ise Kemal İlerici'nin dörtlü armonisine ilgi duydu, ancak eserlerinde diğer akımları da başarıyla kullandı.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte başlayan yenilik hareketleri, her alanda olduğu gibi müziğimizin de gelişmesine olumlu katkılar sağlamıştır. Bununla birlikte yurtdışına açılan bestecilerimiz ile birlikte güncel akımlar sıcaklığına ülkemize ulaşmış ve yeni neslin günümüz müzik dünyasını daha da yakından takip edebilmesini sağlamıştır.

Aslında, bu noktada görüldüğü gibi, ülkemizde sayıları iki elin parmağını geçmeyecek opera yapıtları, bir ulusal müzik okulu anlayışı dışında, bestecilerin kendi kompozisyon anlayışlarıyla ortaya çıkmıştır.

Ancak müzik, eskiden olduğu kadar günümüzde desteklenmemektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında teşvik amacıyla açılan yarışmalar, ısmarlanan eserler verilen ödüllerin yerini şimdilerde koca bir boşluk almıştır. Bu sebeple de bir çok genç bestecimiz de yaşamak için yurtdışını seçmiş ve orada eserler vermeye başlamıştır. Bunun tek sebebi genç besteci ve diğer sanatçılarımızın eserlerini yorumlayabilecekleri olanağı bulamamalarındandır. Ülkenin olmayan müzik politikası, her alanda olduğu gibi müzik alanında yurtdışına uçan değerlerimiz sebebiyle hızla kan kaybetmektedir.

Ahmet Adnan Saygun ile başlayan süreç bizi bugünlere kadar getirmiştir. Ahmet Adnan Saygun'a tümüyle ulusal okul bestecisi diyebiliriz. "Kerem" ve "Koroğlu" ile, Sabahattin Kalender'in "Nasrettin Hoca" ve "Deli Dumrul" operaları, Türk opera tarihi içinde önemli bir yer tutar. "Deli Dumrul" operası, 2002'de, bestelendiği tarihten otuz yıl sonra ilk kez İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde dünya prömiyeri yapılmıştır. Bunda, Mesut İktu'nun çabaları unutulmamalıdır.

---

15 İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürmez, Ibid. s.310

Bunun yanında, yazıldığı halde hala sahnelenmemiş operalarımız da vardır. Bunlara iki örnek vermek gerekirse; Ahmet Adnan Saygun'un "Gılgamış" adlı epik dramı, Cengiz Tanç'ın "Deli Dumrul" operasıdır. Opera yazmak konusuna sıcak bakan bestecilerimize, devlet kurumlarınca ve özel sektörler tarafından operalar ısmarlatılmalı ve bestecilere bu operalarını sahneleme olanağı sunulmalıdır.

Konuyu bitirirken; Türk operasının altmış yıllık kısa serüveninde, batının 400-500 yıllık serüveni yanında, konuya daha geniş çerçeveden bakarsak, belli oranda başarı kazanıldığı düşünülmelidir.

## 2. OKAN DEMİRİŞ VE "IV. MURAT" OPERASI

### 2.1. Okan Demiriş'in Hayatı ve Müziği

09 Şubat 1942'de İstanbul'da doğan Okan Demiriş, Belediye Memuru Hüsnü Demiriş'in oğludur. Batı Müziği dinlenen bir ortamda yetişmiş, ilk keman derslerini ağabeyinden almıştır. 1953'te İstanbul Belediye Konservatuvarına girmiş, Ekrem Zeki Ün ile çalışarak 1963'te bu kurumdan, bir yıl sonra da Ankara Devlet Konservatuvarında Necdet Remzi Atak'ın sınıfından mezun olmuştur. Kemancılık kariyerine hocası Ekrem Zeki Ün'ün yönettiği orkestra ile konçertolar çalarak başlamıştır. Aynı zamanda İstanbul Radyo ve İstanbul Şehir Orkestralarında görev yapmıştır. İstanbul Belediye Konservatuvarı, Türk Musikisi Konservatuvarı ve Atatürk Eğitim Enstitüsü'nde, armoni, teori ve keman dersleri vermiştir. 1969'dan 1986'ya kadar İstanbul Devlet Opera Orkestrası'nda başkemancılık yapmış; 1979-1992 yılları arasında aynı kuruma, dört ayrı dönemde Müdür ve Genel Sanat Yönetmeni olarak atanmıştır. Opera sanatçısı Leyla Demiriş ile evlidir.

Okan Demiriş'e 1987'de Boğaziçi Üniversitesi tarafından fahri doktora ve 1991'de "T.C. Devlet Sanatçısı" ünvanı verilmiştir.

Okan Demiriş'in yapıtları modal yapıdadır ve özgün folklorik renkler yansıtır. Operalarında, librettonun akışına göre, halk müziğini, geleneksel müziği, gizemli İslam ilahilerini ve Mehter Müziği motiflerini de kullanmıştır. Demiriş, çok sesli çağdaş Türk Müziği'nin geleneksel Türk Müziği'nden ayrı düşünülemeyeceğini savunur.

Yapıtlarının yayın hakkı kendisine aittir.

Genç kuşak bestecilerinden sayılan Okan Demiriş, opera sanatına bestelediği üç eser ile ayrı bir soluk getirdi. Okan Demiriş opera tarihimizde, belli bir libretist ile çalışma olanağı bulamadı. Bu bağlamda ilk bestesi olan IV. Murat operasının dünya prömiyeri, 1980-1981 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından yapıldı. Eserin bu ilk temsilinde, Cüneyt Gökçer rejisör olarak görev aldı. Orkestrayı ise W.

Scheidt yönetti. Eserde başlıca dört solist kadro, önemli rolleri paylaşmışlardır: Sultan Murat-Mustafa İktu, Kösem Sultan-Leyla Demiriş, Sadrazam Topal Recep Paşa-Mesut İktu, Nef'i-Cemalettin Kurugüllü'den oluşmaktaydı.

Eserin ilk sahneleme sürecinde Okan Demiriş bazı düzeltmeler yapmak ihtiyacını hissetti. Örneğin; birinci perde finalindeki Kuartet kaldırıldı. Böylece eser, sahne yönünden daha bir hareketlilik kazanmış oldu. Eserde ilk kez kullanılan Ceng-i Harbi müziği ise, bazı sahnelerde tekrarlandı.

Eserin dünya prömiyeri, sezon bitiminin sonu olan Mart, Nisan ve Mayıs aylarına denk gelmiştir. Bu çalışma süresince sahneleme açısından Mustafa İktu ve Leyla Demiriş ve Cemalettin Kurugüllü açısından büyük önem taşır. Cüneyt Gökçer, Mustafa ve Mesut İktu'nun Ankara Devlet Konservatuvarından 1960'lı yıllarda Mimik-Rol-Sahne hocasıydı. Bu bağlamda, tiyatro kökenli bir sanat adamının, bu gerçekçi operayı sahnelemesi büyük avantaj sağladı. Çünkü bir noktada, tiyatro kökenli rejisörler, sizin sadece şarkıcı olmanızı değil, aynı zamanda sahne üzerinde bir aktör olmanızı da isterler. Bu bakış açısı IV. Murat operasının dünya prömiyeri için büyük bir avantaj olmuştur. Sahneleme anlayışı çok gerçekçidir. Örneğin; Mesut İktu'nun oynadığı Topal Recep Paşa, II. Perdede IV. Murat tarafından sahnede Bostancıbaşı ve Cellat Kara Ali'ye boğdurtulur. C. Gökçer hoca, eserin tiyatrosunda ve ilk sahnelenişinde IV. Murat rolünü bizzat üstlendiği için, metin açısından esere çok hakimdi. Küçük küçük tablolardan oluşan eserde, Cüneyt hoca, perdeyi kapatmadan bazı ışık oyunları ile eseri çok güzel çözümlendi ve seyirciye çok rahat bir izleme olanağı sağladı.

Eserde özellikle aksesuarlar açısından çok önemli zenginlikler vardı. Tarihte çok yapıtlı ve güçlü bir padişah olarak bilinen IV. Murat'ın en büyük hobilerinden bir tanesi; çeşitli ağırlıklarda gürz kaldırmaktı. Ayrıca, cirit atmayı ve güreşi de çok severdi. Çok kudretli yapısı, Topkapı Sarayı'nın en kuzeye bakan tarafındaki bahçede bizzat kendisinin oturup oyunları izlemek için yaptırdığı taş tahttan anlaşılıyor. Cüneyt Gökçer, metne çok uygun, çok güzel ve çok yakın bir sahneleme anlayışıyla, büyük başarı kazandı. Bu başarılar, kendisinin daha önce birçok operayı sahnelemesinin, birçok müzikalde rol almasının da önemli olduğunu düşünüyorum.

Eserin kompozisyon anlayışına gelince; öncelikle besteleme sürecinde, o yıllarda İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde Genel Müzik Direktörü olan

Avusturyalı orkestra şefi R. Wagner, Okan Demiriş'i bir opera yazmaya çok teşvik etmiş ve tiyatrosunu izlediği, Turan Oflazoğlu'nun IV. Murat adlı eserinin çok güzel bir opera olacağı fikrini Okan Demiriş'e empoze etmiştir ve eserin besteleniş sürecinde de besteciye yine bu ilk operasında danışmanlık yapmıştır. IV. Murat operasının en önemli özelliklerinden bir tanesi; empresyonist dönemde opera tarihi içinde bildiğimiz "Numara Operası" formuna geri dönmesidir. Eserin içinde uvertür, aya, düet...vb. biçimler bizzat belirtilmiştir ve yukarıda bahsedilen bu formlar içinde besteleme yapılmıştır. Okan Demiriş eseri yazarken, IV. Murat'ın sadece bir opera olarak sahnelenmesinin dışında, içinden ariyaların, düetlerin ve uvertürün ayrıca konser salonlarında seslendirilmesinin bir sonucudur. IV. Murat operasının Okan Demiriş tarafından bestelenmesi için Turan Oflazoğlu'nun tiyatro metnini operaya aktaracak bir libretist bulunamamaktaydı. Bu noktada, Okan Demiriş, Turan Oflazoğlu'nun tiyatro metnini kendisinin izniyle birebir bestelemiştir. Eserin iki ariyası olan IV. Murat ve Kösem Sultan'ın ariyaları, en az iki yıl önceden İstanbul Radyo Senfoni Orkestrası eşliğinde ve Demirhan Altuğ şefliğinde Mesut İktu ve Leyla Demiriş tarafından kayda alınmıştır. Bunlar; IV. Murat'ın "Veremem Onu!" ve Kösem Sultan'ın "Benim Gecemden Doğan Yıldızın" adlı ariyalarıdır.

Okan Demiriş'in besteci olarak orkestrasyonu güçlüdür. Bu eğitiminin yanında uzun yıllar İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin baş kemancısı olarak görev yapmasının, dolayısıyla orkestra ve orkestra çalgılarını yakından tanınmasının bir ayrıcalığı olarak düşünülmelidir. Okan Demiriş, IV. Murat operasında, Wagner'in operalarında ön planda olan leitmotifleri sıkça kullanmıştır. Bu konu, özellikle başroldeki IV. Murat, Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'nın sahnelerinde bize, sahnedeki kişileri müzikle hatırlatır.

IV. Murat operasında bir başka önemli husus ise, operada şarkı söyleme dışında teatral metinlerin de bulunmasıdır. Sahnede sanatçılar, bir tiyatro sanatçısı gibi konuşurlar. Özellikle Kur'an Sahnesi ve öncesindeki bir bas solist tarafından seslendirilen "Allah-u Ekber" adlı dini motif, daha sonra çeşitli tonlarda çok sesli olarak bu bağlamda ilk kez Türk izleyicilerle buluşur. Meyhane sahnesindeki çok eski bir Türk müziği şarkısı olan "Ah! Tut-i Mucize-i Guyem" çok seslendirilmiş olarak icra edilir. Opera'nın melodik bir yapıya sahip olması, IV. Murat'ın kişiliği,

Kösem Sultan ve Topal Recep Paşa'nın entrikaları, Şair Nef'i'nin dürüstlüğü, izleyici üzerinde çok sıcak bir etki bırakır.

20.yy. başlarında, örneğin Puccini'nin operalarında olduğu gibi, temsilden çıktığınızda birkaç tema mırıldanırsınız. Provalar sürecinde, dünya prömiyerinde yer alan tüm sanatçılar eseri çok severek çalışmışlardır. Okan Demiriş'in bu konuda güzel bir tespiti vardır: Bir eser önce kuliste sanatçıların beğenisini kazanırsa, eseri seyirciler de beğenir demiştir. Hatta bu konu ile ilgili bir güzel tespiti daha vardır: “Bir eserin, gerçekten de sanatsal bir değeri olup olmadığı, onu ilk kez dinledikten sonra bir kez daha dinleme isteği uyandırmasıyla ölçülür” demiştir. IV. Murat operası da aynen böyle bir süreçte hazırlanmıştır.

Sonuç olarak, IV. Murat operası, Okan Demiriş'in bir başarıya ulaşma özelliğinin yanında, Türk Opera Repertuarı'nın da vazgeçilemez bir örneği olmuştur. Okan Demiriş'in diğer iki operası da (Karyağdı Hatun, Yusuf ile Züleyha), Mesut İktu'nun İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin Müdürlüğü ve Genel Sanat Yönetmenliği yaptığı dönemlerde dünya prömiyerini yapmıştır. Okan Demiriş'in bir opera bestecisi olarak ele aldığı konuların mistik yönden ağır bastığı söylenebilir.

### Okan Demiriş'in Vokal Alanda Yazdığı Eserler:

**Opera:** Dördüncü Murat (Üç Perde-1977-1979), Karyağdı Hatun (Üç Perde-1982-1983), Yusuf ile Züleyha (Üç Perde-1988), Büyük Hakan Alparslan (Üç Perde-1992), Deniz Kurdu (İki Perde-1997)

## **2.2. IV. Murat Operası'nın Konusu**

### **2.2.1. Birinci Perde**

Yeniçeri ve Sipahilerinden oluşan asiler, Topal Recep Paşa'nın himayesinde, Hüsrev Paşa'nın azledilmesini bahane ederler ve Topkapı Sarayı'nı basarak, Sultan Murat'ı ayak divanına çağırırlar, yani onunla yüzyüze görüşmek isterler. Padişah

gelir. **Bab-ü Saadet** önüne kurulan tahta oturur. Asiler, devletin ileri gelenlerinden bazılarının, bu arada Şeyhülislam Yahya Efendi, Defterdar Mustafa Paşa, Yeniçeri Ağası Hasan Halife, padişahın nedimelerinden Musa Çelebi ile Sadrazam Hafız Paşa'nın kendilerine teslim edilmesini isterler. Murat, Hafız Paşa'yı görevden alır ama öldürülmesine razı olmaz. Sadrazamı Hafız Paşa'nın da istenmesine Sultan Murat çok üzülür ve "**Kullarım vazgeçin! Veremem onu!**" aryasını söyler, onu asilere teslim etmez. Ayaklanmanın elebaşısı Topal Recep Paşa, zorbaların baskısıyla sadrazam yapılır. Şair Nefi, Sultan Murat'ın artık yumruğunu indirmesi gerektiğini tatlı bir düetle söyler. Sultan Murat kendini hazırlamaktadır.

Padişah'ın annesi Kösem Sultan ise, Recep Paşa ile işbirliği yapmakta, Sultan Murat da bunu bilmektedir. Kösem Sultan, oğlunun başına birşey gelsin istemez. Ana ve oğul, birbirlerine karşı bağlılıklarını ifade eden lirik ve dramatik partilerin üstüste duyulmasından meydana gelen zarif bir düet söylerler: "**Bahtı açık, ömrü uzun olsun devletli oğlumun!**" Birgün asiler yine sarayı basarlar ve Hafız Paşa'yı isterler. Padişah, eski sadrazamına kaçmasını söyler. Sahnede duygulu bir kuartet başlar. Paşa, Padişahı güç durumda bırakmamak için kaçmayı kabul etmez. Hafız Paşa'nın gözükmesiyle müzik bir anda kuartete dönüşür. Çocuklarını Padişah'a teslim ederek zorbaların üstüne yürür ve kendini feda eder. Sultan Murat, asilerden öcünü alabilmesi için, Allah'tan kendisine güç vermesini diler "**Tanrım, güç ver bana.**"

### 2.2.2. İkinci Perde

Zorbaların elebaşısı Recep Paşa, Kösem Sultan'la, Sultan Murat'ın tahtan indirilmesini görüşür. Kösem Sultan buna razıdır ama Sultan Murat'ın yerine, kendisinden doğma şehzade Kasım'ın geçmesini şart koşar. Ancak Recep Paşa, geleneğe göre en büyük şehzade olan Beyazıd'ın kendisinin damadı olduğunu, bunun için kaygılanmaması gerektiğini söyler ve Kösem Sultan'ı bu işe razı eder. Sultan Murat'a sadık olan Dilfigar, bu tertibi duyar ve derhal Sultan Murat'a haber verir. Sultan Murat bu tertibi duyar duymaz Recep Paşa'yı boğdurtur ve ölüsünü bir çuvala koydurtup sarayın kapısında bekleyen Recep Paşa'nın adamlarının önüne attırır.

Bu arada Sultan Murat, annesini de hareme hapseder. Kösem Sultan, çeşitli sebepler göstererek, serbest bırakılması için Silahtar vasıtası ile Padişah'a haber yollamak ister. Silahtar ise buyruğun kesin olduğunu bildirir. Kösem Sultan oğluna, **Cihan Saltanatı** sağladığını ve iktidar verdiğini düşünür ve haremdeki odasında aryasını söyler: "**Benim gecemden doğan yıldızın**". Sultan Murat bu kez kendisi bir ayak divanı düzenler ve saraya yeniçerilerden, sipahilerden, bilginlerden ve halktan temsilciler çağırır. Kuran'dan örnekler göstererek onlara yaptıkları yanlışları bir bir anlatır. Hepsini etkisine aldıktan sonra, kuracağı düzene karşı gelenin başını topuzuyla ezeceğini söyler.

### 2.2.3. Üçüncü Perde

Sultan Murat, Revan kalesini fethedince, çığırtkan Padişah'ın buyruğunu bildirir. 'Herkes ölçülü bir biçimde eğlenecek ve bu zaferi kutlayacaktır'. Ancak bu kutlamalar sırasında, İstanbul'da büyük bir yangın çıkar. Bunun üzerine Sultan Murat, tütünü ve içkiyi yasaklar, kahvehane ve meyhaneleri kapattırır. Ayrıca Nefi'nin hicvetmesini de yasaklar ama şair, bundan vazgeçemeyeceğini söyler. Şair Nefi başına gelecekleri tahmin ederek, padişaha ölüm aryasını söyler: "**Bütün çağlar koklar benim açtırdığım gülü**" ve Padişah sevgili şairini cellada teslim eder.

Bu arada İstanbul halkı, gizli gizli içmektedir. Sultan Murat kılık değiştirir ve ünlü içkici Bekir Mustafa'nın meyhanesine gider. Yanında cellat da vardır. Ama Bekir Mustafa'yı öldürmez. Fener Patriğini, Moskova ile gizlice mektuplaştığı için idam ettirir. Derken sefere çıkar ve kaç yıldır İran Şahı'nın elinde bulunan Bağdat'ı kurtarır.

İstanbul'a döndüğünde sağlığı bozulmuştur. Ancak bir yandan da **Venedik Seferi**'nin planlarını yapmaktadır. Hekimler yasakladığı halde içki içer ve fenalaşır. Hayaller görür ve zorbaların sarayı bastıklarını sanır. Gücünün yavaş yavaş azaldığını, çok acı çektiğini belirtir ve ölüm aryasını söyler: "**Ah! Çektiğim acı**". Uzun zamandır planladığı **Venedik Seferi**'nin buyruğunu Sadrazam Kara Mustafa Paşa'ya iletirken ölür. Son sözleri: **Venedik Seferi**'dir.

## 2.3. "IV. Murat" Operası'ndaki Karakterler Ve Ses Tipleri

### 2.3.1. Ana Karakterler

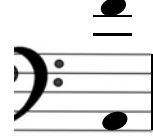
Sultan Murat.....	Bas Bariton
Kösem Sultan.....	Soprano
Sadrazam Topal Recep Paşa.....	Bariton
Şair Nef'i.....	Tenor
Silahtar.....	Tenor
Bostancıbaşı.....	Bas
Bekri Mustafa.....	Bas
Sadrazam Kara Mustafa Paşa.....	Bas
Dilfigar.....	Soprano
Hafız Paşa.....	Tenor
Bir İhtiyar Bilgin.....	Bas
I. İstanbullu.....	Tenor

### 2.3.2. Yardımcı Karakterler

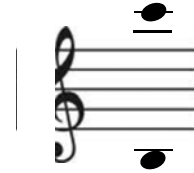
II. İstanbullu.....	Tenor
III. İstanbullu.....	Bas
IV. İstanbullu.....	Bas
I. Yeniçeri.....	Bas
II. Yeniçeri.....	Bas
I. Sipahi.....	Tenor
II. Sipahi.....	Tenor
Çığrtkan.....	Sessiz Rol (Diyalog)
Cellat Kara Ali.....	Sessiz Rol (Diyalog)
Erkekler Korosu.....	Bas-Bariton-Tenor
Padişahı eğlendirenler.....	Dansçılar

## 2.4. "IV. Murat" Operası'ndaki Ana Karakterlerin Kullandığı Maksimum Ses Aralıkları

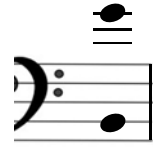
IV. MURAT.....



KÖSEM SULTAN.....



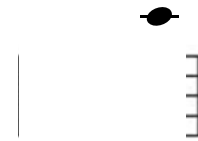
SADRAZAM TOPAL RECEP PAŞA.....



NEF'İ.....



SİLAHTAR.....



BOSTANCIBAŞI.....



BEKRİ MUSTAFA.....



SADRAZAM KARA MUSTAFA PAŞA.....

b

DİLFİGAR.....

b

HAFİZ PAŞA.....

BİR İHTİYAR BİLGİN.....

I. İSTANBULLU.....

Tı

## 2.5. "IV. Murat" Operası'nın Künyesi

ESER : IV. MURAT

TÜRÜ : OPERA

BESTECİ : OKAN DEMİRİŞ

LİBRETTO : TURAN OFLAZOĞLU

3 PERDE (13 SAHNE)

XVII. YÜZYILIN BAŞLARI

10.09.1623 – 08.11.1640

İSTANBUL TOPKAPI SARAYI

- |                              |                   |
|------------------------------|-------------------|
| 1. PERDE SAYFA NO: 1 - 97    | SAYFA SAYISI : 97 |
| 2. PERDE SAYFA NO: 98 - 169  | SAYFA SAYISI: 72  |
| 3. PERDE SAYFA NO: 170 – 256 | SAYFA SAYISI: 87  |

(SAYFA NUMARALARI, PİYANO EŞLİKLİ VOKAL NOTA KİTABINA GÖRE DÜZENLENMİŞTİR).

## 2.6. İlk Sahnelenişler ve İlk Kadrolar

03 MAYIS 1980	:	İstanbul Devlet Opera ve Balesi
Orkestra Şefi	:	Wolfgang Scheidt
Sahneye Koyan	:	Cüneyt Gökçer
Yardımcı Rejisör	:	Raik Alınacı
Dekor	:	Selçuk Tollu
Kostüm	:	Figen Koyunoğlu
Koro Şefi	:	Gökçen Koray
Koreografi	:	Oytun Turfanda
Sultan Murat	:	Mustafa İktu
Kösem Sultan	:	Leyla Demiriş
Sadrazam Topal Recep Paşa	:	Mesut İktu
Nef'i	:	Cemalettin Kurugüllü/Leon Asteris
Silahtar	:	Yiğit Toksöz
Bostancıbaşı	:	Ferdi Atuner
Bekri Mustafa	:	Onur Gönenli
Sadrazam Kara Mustafa Paşa	:	Erdem Türkbay
Dilfigar	:	Oya Atay/Payam Koryak

30 KASIM 1983	:	Ankara Devlet Opera ve Balesi
Orkestra ve Koro Şefi	:	Okan Demiriş
Sahneye Koyan	:	Cüneyt Gökçer
Dekor	:	Baber Kocamanoğlu
Kostüm	:	Figen Koyunoğlu
Koreografi	:	Altan Tekin
Sultan Murat	:	Yaşar Esgin
Kösem Sultan	:	Yıldız Tumbul
Sadrazam Topal Recep Paşa	:	Deva Çolakoğlu
Nef'i	:	Yavuz Öztürk
Silahtar	:	Ömer Yılmaz
Bostancıbaşı	:	Atilla Kuştan
Bekri Mustafa	:	Cahit Şaher
Sadrazam Kara Mustafa Paşa	:	Tuncer Doğu
Dilfigar	:	Nurdan Özar

## 2.7. "IV. Murat" Operası'nın Sahne Akışı (Perdeler, Tablolar Ve Sahneler)

### 2.7.1. Birinci Perde

(4 TABLO)

1. TOPKAPI SARAYI BABÜSAADE
2. SULTAN MURAT'IN ODASI
3. KÖSEM SULTAN'IN ODASI
4. SULTAN MURAT'IN ODASI

#### Sayfa No

UVERTÜR.....01 – 13

1. TABLO No.1 Recep Paşa, Zorbalar Korosu.....14 – 28

Topkapı Sarayı IV. Murat

Babüsaade

No.2 Recep Paşa, Zorbalar Korosu.....28 – 37

IV. Murat ve I.,II. Sipahi, I.,II. Yeniçeri

No.3 IV. Murat Aria 'Kullarım Vazgeçin!' .....38 – 46

No.4 Recep Paşa Zorbalar Korosu.....47 – 50

IV. Murat ve I.,II. Sipahi, I.,II. Yeniçeri

2. TABLO	No.5	Nef'i	Dialog.....	51 – 57
IV. Murat'ın		IV. Murat		
Has Odası				
	No.6	Kösem Sultan	Dialog.....	58 – 73
		IV. Murat	Koro interno – Düet	
3. TABLO	No.7	Kösem Sultan	Düet.....	74 – 85
Kösem Sultan'ın		Recep Paşa		
Odası				
4. TABLO	No.8	Kösem Sultan	Kuartet.....	86 – 94
Sultan Murat'ın		Hafız Paşa		
Odası		Recep Paşa		
		IV. Murat		
	No.9	IV. Murat	Final.....	94 – 97

## 2.7.2. İkinci Perde

(4 TABLO)

1. KÖSEM SULTAN'IN ODASI

2. SULTAN MURAT'IN ODASI

3. HAREM DAİRESİ

4. SİNAN PAŞA KÖŞKÜ

1. TABLO	No.10	Kösem Sultan Düet.....	98 – 109
Kösem Sultan'ın		Recep Paşa	
Odası			
2. TABLO	No.11	Dilfigar	Dialog.....110 – 115
Sultan Murat'ın		IV. Murat	
Odası			
	No.12	Silahtar	Dialog.....116 - 118
		Sultan Murat	119 - 121
		Bostancıbaşı	
	No.13	Recep Paşa	Dialog.....122 – 125
		IV. Murat	
3. TABLO	No.14	Dilfigar	Dialog.....126 – 128

Harem Dairesi'nde  
Kösem Sultan'ın  
Odası

	No.15	Silahtar Düet.....128 – 133 Kösem Sultan
	No.16	Kösem Sultan Aria.....134 – 141 'Benim Gecemden Doğan Yıldızım'
4. TABLO	No.17	Ceng-iHarbi Orkestra.....142 Evfer'i Fetih Orkestra.....143
	No.18	Kur'an Sahnesi 'Final'.....143 - 169 IV. Murat, Koro, Bir ihtiyar, 1.Yeniçeri, 1.Sipahi, 2.Yeniçeri, Zorbalar, Halk

### 2.7.3. Üçüncü Perde

(4 TABLO)

1. TOPKAPI SARAYI - SULTAN MURAT'IN ODASI
2. GİZLİ BİR MEYHANE
3. SULTAN MURAT'IN ODASI
4. SULTAN MURAT'IN ODASI

SAHNENİN ÖNÜ No.19 Çığırtnkan 'RevanKalesi'nin fethi haberi' .....170

1. TABLO	No.20	IV. Murat	Bale (Topkapı Sarayı).....171 – 183
Topkapı Sarayı		Silahtar	'Orkestra'
Sultan Murat'ın		Nef'i	
Odası		Bostancıbaşı	

SAHNENİN ÖNÜ

No.21 Çığırtnkan 'İçki yasağı haberi' .....192

1. TABLO	No.22	IV. Murat	Dialog.....193 - 196
(Tekrar aydınlanır)		Nef'i	

No.23 Nef'i Arya 'Bütün çağlar koklar benim açtırdığım gülü.....197 - 203

2. TABLO	No.24	I.,II.,III.,IV.‘Tut’i mucize guyem ne desem.....204-220
İstanbul’da Gizli		İstanbulullar
Bir Meyhane		Bekri Mustafa
		IV. Murat-Orkestra ‘İki şarkı’

3. TABLO	No.25	IV. Murat.....221 - 234
IV. Murat’ın Odası		Silahtar
		Orkestra ‘Evler’i Fetih ve Yeniçeri Marşı’ .....234

#### SAHNENİN ÖNÜ

No.26	Çığırkan ‘Bağdat’ın fetih haberi’.....235
No.27	Orkestra ‘Genç Osman Türküsü’ .....236

4. TABLO	No.28	IV. Murat	Final.....237 – 251
IV. Murat’ın Odası		Kösem Sultan	
		Silahtar	
		Kara Mustafa Paşa (Ölüm Aryası)	
		Arya (Ah çektiğim acı ah!).....251 - 256	

## 2.8. "IV. Murat" Operası'nın Müzikal Açıdan İncelenmesi

### 2.8.1. Birinci Perde

#### UVERTÜR

Eser, derinden gelen ve çeşitli çarpmalarla süslenmiş geleneksel **Osmanlı Müziği Motiflerinden** biriyle başlar ve beş ölçülük bu motifte, iki adet **durak notası** bulunur. Karara bağlanmayan bu notalardan ikincisinde ise, eser, **Sallat-ı Ümmiye**'ye bağlanır. Çok bilinen bu eser yaylılar tarafından yorumlanmıştır ve her tema bir öncekinden farklı bir ses ile başlamıştır. Yapılan bu transpozelerde, Kontrbas ve çellolar si (H) pedal notasıyla esere başlar, ardından viyolalar fa# (f#) ile dört nota yukarıdan işleme notalarıyla giriş yaparlar ve aynı döngüyü ikinci kemanlar si (h') ve birinci kemanlar ise mi (e') pedal notalarıyla takip ederler. Bu dinsel müzik, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu dünyayı daha iyi anlamamıza ve esere motive olmamıza yardımcı olmaktadır. Aslında bu dörtlü girişlerde ilk **Gregorien Diziliminin** etkisi hissedilir. Tabii burada asıl amaç; esere ritüel bir boyut kazandırmaktır. Yaylıların dört girişten oluşan döngüleri tamamlandıktan sonra, piccolo flütlerin çığlıkları (1.**Sub. Prestissimo**) bu dinsel müziğin huzurunu birdenbire bozuverir. Bir haykırış vardır ve bu haykırış bizi en ilahi ve dingin anımızda yakalamıştır. Sürekli olarak aynı üst notalarla süren bu isyanlar, Osmanlı'nın kendi içerisinde bulunan düzensizlik ve entrikaların da habercisi niteliğindedir. Ardından gelen diğer bölümde (3. **Pesante**), bu karışıklıkların içerisinden gelen ve gittikçe yaklaşan, karalı ve tehlikeli adımları duymaya başlarız. Bu adımlar giderek yaklaşmakta ve hızları gittikçe artmaktadır. Sarayın kapılarına kadar gelen bu ayak sesleri bizleri ürkütecek bir noktaya ulaştığı anda birden bire eserin en can alıcı ve IV. Murat'ın o muhteşem kararlı ezgisi ile (4. **Deciso**), kendimizi bir anda o kargaşanın karşısında dimdik ayakta buluruz. Bestecinin kullandığı bu motif, bir marş havasında, kendinden emin bir karakteri olan, kullanılan prinç üflemeli çalgılar ile, IV. Murat'ın adaleti ve kararlılığını temsil etmektedir.

4

DECISO  $\text{♩} = 120$  simile

4

FFF marc...

ANIMATO  $\text{♩} = 132$

p

Ardından gelen **Animato** bölümünde ise, otoritenin yarattığı etkiyi hissetmeye başlarız. Ama bir sonraki (5. **Rubatissimo**) bölümde ise bu isyanlara karşı ayakta durmanın vermiş olduğu ve nasıl bir sona doğru yaklaştığımız hakkında ipuçları veren en dramatik motif başlar. Bu motif yıpranmanın en güzel anlatımıdır. Ardından 6. **Deciso** bölümünde ise yine IV. Murat'ın o muhteşem Marşı ile karşısına çıkan zorluklara karşı nasıl ayakta durduğunu bir kez daha duyarız. Padişah'ın gücü ilahidir ve hiç bir fani güç, onun karşısında ayakta duramayacaktır. All **Vivacissimo** bölümünde ise bu ihtişamın arkasında fark edilmeden büyümekte olan bazı saray içi entrikaların habercilerini kemanlardan duymaya başlarız. Her ölçüde git gide büyüyen ve yükselen sesler ile, saray içersinde baş gösteren bu isyanın, giderek Padişah'ın yakınlarına kadar ulaştığını hissederiz. Ardından başlayan temada, (7. **Andante Mosso**), saray içerilerine kadar girmiş olan bu fitne ve fesatların yarattığı parçalanmış bir devletin, yaşlanmış, savaşmaktan yorulmuş ve nefes almakta zorlanan hasta ve acıklı solüğünü duymaya başlarız. Coriangle ve obua'nın yarattığı ve çarpmalarla süslü bu motif bize, bu duyguyu son derece net bir şekilde anlatmaktadır. Ardından 8. **Allegro** bölümünde birdenbire bu hasta devletin içerisinde iyi gitmekte olduğunu farkettiğimiz majör tonalitede kararlı bir müzik bize yol gösterir. Bu müzikte kararlılık o kadar fazladır ki, piccolo flütlerin yarattığı küçük isyankar ve huzuru bozan çığlıklar bile, bu düzenin kararlılığını yok edemez. Bu motifin son iki ölçüsünde bestecinin yaptığı ustaca iki **modülasyon** sonrasında kendimizi tekrar IV. Murat'ın ihtişamlı marşının içerisinde buluruz. Bu motif artık bizim eserdeki tek dayanağımız olmuştur ve güçlülere karşı koyabilen, muhteşem bir karaktere ait portreyi çizmektedir (IV. Murat'ın **ana leitmotifi**). Ardından dramatik çizginin en tepesindeki müzik yeniden kendini gösterir (12. **Rubatissimo**). Fakat IV. Murat'ın marşı ile cevap verilir (13. Bölüm). Ancak uvertürde sona yaklaştığımız bu bölümde bu kez bir farklılık duyarız. Bu farklılık, marşın her bir ölçüsünden sonra gelen ve marştaki hakimiyet duygusu ile dinanizmi bozan çığlıklardır. Önceleri birer ölçüde duyulan bu çığlıklar, belli bir süre sonra marşı tamamıyla ele geçirir. Artık bu çığlıklar, halkın arasında değil, sarayın içerisinde değil, tam olarak IV. Murat'ın karşısında durmaktadır. Bu sesler o kadar yakındadır ki, müzikteki o ihtişam, yerini tamamıyla çıldırmış ve haykıran seslerin yarattığı bir atmosfere bırakarak sona yaklaşır. Son dokuz ölçüde ise timpanilerden duyduğumuz

ve gitgide sınırları bozan kapı çalma efektleri ile son derece irkiliriz ve uvertür, son ve en ürpertici (ff) kapı çalma efekti ile tamamlanır.

The image displays a handwritten musical score for the end of an overture. The score is written on a spiral-bound notebook page and consists of several systems of music. The first system is marked **PRESTO** with a tempo of  $\downarrow = 126$  and a measure number of 12. The second system is marked **PRESTISSIMO** and includes a circled measure number 14. The third system is marked **PRESTO**. The fourth system is marked **PRESTISSIMO** with a tempo of  $\downarrow = 152$  and includes a circled measure number 14. The fifth system is marked **GC** and includes a circled measure number 14. The score is written in a 3/8 time signature and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as **ff** (fortissimo).

Fotoğraf 2 – Uvertür Sonu

13

13

PERDE AÇILIR

Fotoğraf 3 – Uvertür Sonu

## 1. TABLO (TOPKAPI SARAYI-BABÜSSAADE)

No.1 Recep Paşa/ IV. Murat/Zorbalar Korosu

No.2 Recep Paşa/ IV. Murat/Zorbalar Korosu/ I., II. Sipahi, I., II. Yeniçeri

No.3 IV. Murat - Aria "Kullarım Vazgeçin!"

No.4 Recep Paşa/IV. Murat/Zorbalar Korosu/ I., II. Sipahi, I., II. Yeniçeri

Uvertür bitince sahne aydınlanır ve kendimizi Topkapı Sarayı'nda **Babüssade**'nin önünde, ayaklanan ve fütursuzca toplanan yeniçeri ve sipahilerin karşısında buluruz. Padişahı fütursuzca ayaklarına çağırın bu topluluk, timpanilerin çaldığı dörtlü aralıklardan oluşan ezgileri başladığında, aniden sesizleşir. Padişahın yardımcıları Osmanlı tahtını getirir ve sahnede orta yere yerleştirir. Timpanilerin bu kararlı sesleri ile padişah, arkasında ikinci veziri Topal Recep Paşa ile görünür. Son derece tedirgin bir şekilde yerine ilerler ve son notalar ile yerine oturur. Sadrazımın gizlice komutası altında olan bu zorbalar, sadrazımın kısa bir konuşmasından sonra gizlice aldıkları işaretle hep bir ağızdan, padişahın mahiyetinde bulunan kişileri eleştirmeye ve onların, düzeni bozmaya çalıştıklarına dair ipuçlarını, kendi yorumlarıyla padişaha aktarmaya başlarlar. Kahrolsunlar! diyerek tamamladıkları ve yüksek notalarla tamamlanan müzikleri ise sadece bir istek değil, aynı zamanda bir tehdit niteliği de taşımaktadır. Padişah ise ne yapacağını bilemeden, yaşadığı tedirginlikle, sessizce onları dinlemeye devam eder. Ardından, zorbalar korosundan, uvertürde karşımıza çıkan IV. Murat'ın ezgisinin tekrarını bu kez Hüsrev Paşa'yı metheden sözler ile duymaya başlarız.

Sonra, yeniçeri ve sipahilerden oluşan bu zorbalar, isteklerini bir bir sıralamaya başlarlar: İlk önce Şeyhülislam Yahya Efendi'nin yerine Ahizade Hüseyin Efendi, ardından Defterdar Mustafa Paşa, Yeniçeri Ağası Hasan Halife, Padişah'ın nedimelerinden Musa Çelebi ve en son olarak Sadrazam Hafız Paşa'yı da isteyerek, devletin tüm kademelerinde en başarılı olan görevlileri bir bir isterler. Amaç devletin içerisine kendi adamlarını yerleştirerek, devlet idaresinde hak sahibi olmaktır. Tüm bu istekleri Padişah, azledilenlerin canlarının bağışlanması karşılığında kabul eder. Ancak en son olarak hanedanın damadı olan Sadrazam Hafız Paşa'yı istemeleri karşısında, IV. Murat ariasını söyler: "**Vazgeçin Kullarım! Vermem Onu!**"

Bu dramatik aryanın karşısında geri atmayan zorbalara, bir adım daha ileri giderler ve Sadrazamın da teslim edilmemesi karşısında işin başka bir hal alacağını söyleyip padişahı üstü kapalı bir şekilde tehdit ederler. Topal Recep Paşa sözde araya girerek ortamı yatıştırır. Ardından Padişah'ın yanına gider ve ona, ağabeyi Genç Osman'ın akibetini hatırlatır. Bu kadar baskının altında daha fazla dayanamayan Padişah, Sadrazam Hafız Paşa'yı da azlettirir.

Ardından endişe içerisinde Recep Paşa'ya döner ve yeni sadrazamın kim olacağını sorar. Fütursuzca araya giren I. Yeniçeri haykırarak: "İkinci Vezir Recep Paşa uygundur" der.

Bu araya giriş sırasında orkestradaki kromatik akordan durumun vehametini daha iyi anlayabiliriz. Tutta Forza çalınan orkestradaki bu akor gerçekten ilgi çekicidir ve Sol-Sol#-La-Sib-Si-Do-Do# ve Re notalarının aynı anda çalınması ile yorumlanır.

M. *az. Let. Tim.*  
*Fa-kat canı nı kimseye vere mem.*

*Inci GERI* ① R.  
*Pê ki Sudrazam kimolacokı İkinci vezir Recep paşuygundur.*  
*FF Haşa Haşa Haşa*  
**TUTTA FORZA**

*Inci Sipahi*  
*öyle yüksek yerler bize gerekmez daha aşağı katlarda hizmet etmek yeter bize Biz boyumuza göre adım atmak isteriz.*  
*Dileğinizi kabul edemiyecğim.*  
*ff Ya Padişahda aynı şeyi dilerse ?*

4- Okan Demiriş'in Kullandığı İlginç Bir Akor

Recep Paşa bu teklif üzerine araya girer ve "Öyle yüksek yerlerin kendisi için uygun olmadığını, daha alçak yerlerin kendisine yeteceğini" belirtir ve dileklerini kabul edemeyeceğini söyler. Ardından II. Sipahi araya girer ve "Ya Padişah da aynı şeyi dilerse?" diye sorar.

Padişah oturduğu yerde kalakalmıştır. Bir yandan azletmek zorunda bırakıldığı ve en güvendiği yol arkadaşlarının akibetine üzülürken, diğer yandan saltanatının düşmüş olduğu zavallı durumuna üzülmemektedir. Artık saltanatu sallanmakta ve padişahın güvendiği tüm insanlar saraydan birer birer uzaklaştırılmaktadır.

Recep Paşa'nın oyunu tutar ve padişah "Padişah Bir şey esirgemez kullarından. Dilekleri dileğimdir" diyerek Topal Recep Paşa'nın Sadrazamı olmasına onay verir. Ardından sinirli ve de üzgün bir biçimde saraydan içeriye girer.

Yeniçeri ve Sipahilerden oluşan grup, elebaşları olan Recep Paşa ile kazandıkları davanın kutlamalarına başlarlar ve ardından Recep Paşa zorbalardan, bu ağırlıklarını sarayda her zaman hissettirmelerini onlardan ister ve 1. Tablo sona erer.

## 2. TABLO IV. MURAT'IN HAS ODASI

No.5 Nef'i	Dialog	IV. Murat
No.6 Kösem Sultan	Dialog,	IV. Murat (Koro interno – Düet)

Nefi ile Sultan Murat arasında geçen bu diyalogda, Nef-i'yi Padişah'tan çok da çekinmeyen ve sözünü esirgemeyen bir şair olarak karşımızda buluruz. Padişah Nef-i'ye ve onun öngörülerine duyduğu saygıdan dolayı, onun dediklerini dikkatle dinler, hatta ondan kendisine yol göstermesini ister. Bunun karşısında ülkeyi yorgun bir ata benzeten Nef'i, atın tekrardan canlanabilmesi için binicinin attan daha fazla yorulması gerektiğini (dolayısıyla işleri olurlarına bırakmadan bazı işleri kendisinin halletmesini), diğer yandan çevresinde olup biten entrikalara kulak kabartarak bunlar için önlemler alması gerektiğini, güzel bir dille anlatır. Padişah da bu anlatılanlara kayıtsız kalmaz ve "Sözün kutlu ola Nef-i. Yolun yarısını almış gibiyim sayende" diyerek Nef-i'ye olan sevgi ve saygısını tekrardan dile getirir.

Ardından Kösem Sultan'ın IV. Murat'la diyalogu başlar. Bir anne oğul arasında geçen bu düette, ikilinin birbirlerine olan içten duygularının dışa vurumlarıyla karşılaşırız. Kösem Sultan'ın anne sevgisi ile oğluna söylediği ve Sultan Murat'ı hala bir çocuk şefkatiyle okşadığı sözler, Sultan Murat'ı her ne kadar rahatsız etse de, bu zor anında yanında olan ve kendi kanından birisine duyduğu yakınlıktan dolayı, annesinin bu sevgisine karşı koyamaz.

Burada önemli bir nokta ise, bu ikilinin arasında geçen sakin konuşmalar sırasında, bestecinin yazdığı onaltılık notaların oluşturduğu melodik dokunuşlar ile bu konuşmanın pek de gerçeği yansıtmadığı, aslında çıkar ilişkilerinin ön planda tutularak Kösem Sultan'ın çıkarlarının koruduğunu duyabiliriz.

Kösem Sultan'ın padişaha, Hüsrev Paşa'nın padişahı öldürmek için İstanbul'a doğru yola çıktığı ve niyetinin IV. Murat'ın amcası Sultan Mustafa'yı tahta geçirmek olduğunu söylediğinde IV. Murat'ın aklına Nef-i'nin sözleri gelir ve bunu bir işaret olarak kabul eder.

Bostancıbaşı'nı çağıran padişah hemen bir ferman yazdırı ve buyruğunda: Derhal Tokat iline varılıp, görevden azlettiği eski sadrazam Hüsrev Paşa'nın başını kesilmesini ve o başın getirilip ibret olması için sarayın kapısına asılmasını emreder.

Aslında bu yaptığı; zorbaların tam olarak istediği şeydir. Ama daha da üzücü olanı Kösem Sultan da bunu istemektedir.

Ardından korkularını annesi ile paylaşan Sultan Murat, annesinin, "desteğinin oğlunun yanında olduğunu ve herşeyi oğlu için yaptığını" onun ağzından duyunca iyice rahatlar. Annesi, sadece onun iyiliğini istediğini söylemektedir. Kalp atışlarını çağrıştıran ritmi ile yazılmış ve Sultan Murat'ın korkularını ön plana çıkartan bu düetin sonunda kalp atışlarındaki ritm yavaşlayarak düet, huzurlu bir şekilde tamamlanır.

### 3. TABLO KÖSEM SULTAN'IN ODASI

No.7 Kösem Sultan Düet Recep Paşa

**Enrika Düet**'i başlar. Kösem Sultan'ın odasında Kösem Sultan ile buluşan Recep Paşa, Kösem Sultan'ın tüm tedirginliğine rağmen, "herşeyin yolunda gittiğine ve davaları için çok beklediklerini ve artık geri dönülemeyeceğini" iletir. Ardından yeni stratejilerini dile getirir ve Kösem Sultan'ın, padişaha bir zarar gelmemesi ricası ve Recep Paşa'nın verdiği garantiyle ile düet son bulur.

### 4. TABLO SULTAN MURAT'IN ODASI

No.8 Kösem SultanKuartet, Hafız Paşa, Recep Paşa, IV. Murat

No.9 IV. Murat Final

Sultan Murat'ın odasında Kösem Sultan ve Recep Paşa, dışarıda toplanan zorbalar ordusunun yaptığı ayaklanmalar hakkında padişaha bilgi vermekte, tabii bir yandan da kendi çıkarlarına uygun tavsiyelerde bulunmaktadır.

Burada besteci, uvertürde "dışarıdaki kalabalığın çığlığı" için kullandığı piccolo flüt efekti ile, tedirginlik hissi veren "kapı yumruklama" efekti için kullandığı timpanilerin güçlü ezgilerini, burada da tekrar etmiştir. Bu, bizde, dışarıdaki ahalinin yarattığı rahatsızlık ve huzursuzluğun yeniden gerçekleşmeye başladığı etkisini yaratır.

Hafız Paşa gelir ve kendi isteğiyle teslim olacağını padişaha söyler. Ölümü sonrası geride kalacak olan yetimlerini padişaha emanet ettikten sonra, padişahın tüm engelleme isteğine rağmen canını pahalı satmak üzere zorbaların arasına dalar ve katledilir.

İlk perdenin final bölümünde; tüm olanlar karşısında çaresiz kalan padişah, "Yazıklar olsun bana!" der ve olduğu yere yığılır. Ardından "Tanrım güç ver bana" diyerek dua eder.

Bestecinin burada mistik bir atmosfer yaratmak amacıyla obua soloyu başarıyla kullanmıştır. Ayrıca tonalitenin majör olması da, ileride gerçekleşecek olan güzel günlerin adeta bir habercisi niteliğindedir.

96 96

IV.M

bi-li-ri-m ben seç-ti-ğim gü-neş - le-ri bes-leye-o-le-şi top-la-yp pen-çe-me gö-ğ-de-min bü-tün yor-a-la-rı-nı

IV.M

dağ-la-ya-ca-ğım se-vinç gül-le-ri aç-tı-ra-ca-ğım ka-nı-yan yer-le-ri-m-de Tan-rım güç ver ba-na

IV.M

Tan-rım güç ver ba-na Tan-rım güç ver ba-na

IV.M

2 4 4

5-) Okan Demiriş'in Kullandığı Umut Teması

97

97

IV. M.  $\downarrow = 88$  *pesante* *ya-rın da-ha a-ğır-ı-nı i-ster-im* *ö-bür gün da-ha a-ğır-ı-nı*

IV. M. *her gün da-ha a-ğır-ı-nı i-ster-im*

IV. M. *da-ha a-ğır-ı-nı* *da-ha a-ğır-ı-nı*

IV. M. *y da-ha y da-ha y da-ha y da-ha* *DAHA*

*FF* *molto* *50* *Inci Parde 50111*

### 6-) Okan Demiriş'in Kullandığı Umut Teması

En sonunda **Pesante** bölümünde ise, IV. Murat'ın güzrünü yukarı kaldırarak Allah'tan aldığı güçle, alacağı kararların ve bu kararlarının yaratacağı etkinin ne kadar güçlü olacağı konusunda fikir sahibi oluruz ve perde kapanır.



7-) IV. Murat'ın Gürzle Gözdağı Verme Sahnesi

## 2.8.2. İkinci Perde

### 1. TABLO (KÖSEM SULTAN'IN ODASI)

No.10 DÜET (Kösem Sultan, Recep Paşa)

Bu sahnede Kösem Sultan ile Recep Paşa kurdukları yeni düzeni bir yandan tartışırken, diğer yandan devletin düzeni ile oynamanın sonuçlarından da korkmaya başlarlar. Zorbaların akıl almaz istekleri ve bunun karşısında Recep Paşa'nın da artık onları dizginleyemediği itirafıyla, devletteki karışıklık artık en üst noktaya çıkmıştır.

Bestecinin burada ortaya koyduğu müzik ile kalan tüm kararsız akorlar, bizde bu gerçeğin daha da yerleşmesini sağlar.

Zorbaların, ya Şehzade Beyazıd, ya da Sultan Beyazıd'ın Padişah olması istenmesine sinirlenen Kösem Sultan bu fikre karşı çıkar ve "Padişah olacağına, hanedan değişsin daha iyi" diyerek tepkisini dile getirir. Bunun üzerine Recep Paşa'nın ağzındaki bakla dışarı çıkar: "Damadınız ne güne duruyor Sultanım?" ve Kösem Sultan cevap verir: "Öyle ya! Sen de benim oğlumsun".

### 2. TABLO (SULTAN MURAT'IN ODASI)

No.11 DIALOG (Dilfigar, Sultan Murat)

No.12 DIALOG (Silahtar, Sultan Murat, Bostancıbaşı)

No.13 DIALOG (Recep Paşa, Sultan Murat)

Sultan Murat, odasında yarı uyur vaziyette bir kanepede yatmaktadır. Arkasından usulca yaklaşan Dilfigar, Sultan Murat'ı görür ve ona seslenir. Dilfigar, Sultan Murat'a Recep Paşa ve validesinin kurduğu tezgahı duyduğunu ve Sultan Murat'ın geleceğinden endişe ettiğini dile getirir. Sultan Murat çok üzülmüş ama diğer yandan da içi rahatlamıştır. Fesat ve hinlik, hiç beklemediği bir yerden gelmiştir. Dilfigar'la yapılan güzel bir düet sonrası Dilfigar sahneyi terk eder. Dilfigar

için yazılan Reb (db''') notasının tizliği, Dilfigar'ın gençliğini ve duyduğu endişenin dile getirilmesi için konmuştur. Bu sebeple rol, **koloratür** bir soprano için yazılmıştır.

Bu uyarılar karşısında derhal harekete geçen Sultan Murat, Silahtar Ağa'sını çağırır ve Kızlar Ağasına tembihlenmek üzere, validesinin çevresine bir uşaklar duvarı çekilmesini emreder. Daha sonra divana gidip Recep Paşa'nın da yanına gönderilmesini buyurur. Ardından Bostancıbaşı'nı çağırır ve ertesi gün için sarayın tüm muhafızlarını hazırlamasını ve zorbaları ayak divanına çağıracağını söyler.

Bostancıbaşı çıkar çıkmaz yeni sadrazamın Topal Recep Paşa görünür. Ürkerek padişaha yaklaşır ve selam verir. Padişah yüksek bir sesle "Gel bakalım Topal Zorba Baş!" dediğinde ise, Recep Paşa olduğu yerde kalakalır. Hemen durumu inkar eder ve padişahın eteğini öpmek için öne doğru bir hamle yapar. Ancak, padişah'ın çevik bir hamlesi ile kendisini bir anda yere kapaklanmış bir şekilde bulur. Padişah derhal Bostancıbaşı ve Celladı Kara Ali'ye seslenir ve sadrazamın boğulmasını emreder. Birden "Durun, durun" ne de olsa hanedanın damadıdır. Dul kalmasın sevgili kardeşiniz! der. Biraz rahatlayan Sadrazam Recep Paşa padişaha teşekkür etmek için tam hamle yaparken padişah; "Yalnız, devlet işi başka, akrabalık başka. Tez yerine getirin buyruğu" diyerek sadrazamın hevesini kursağında bırakır. Ardından, "Abdest almadan bütün kiriyle yollansın öbür dünyaya, cehennem ateşi ile alsın abdestini, leşi bir çuvala konulup sarayın dışına atılsın, kapıda bekleyen çoban köpeklerinin önüne" der ve sadrazam götürülür. Ardından, eyleminden duyduğu sevinç ile kahkahalarla gülerken sahne kararır.

### 3.TABLO (HAREM DAİRESİNDE KÖSEM SULTAN'IN ODASI)

- |       |   |
|-------|---|
| No.14 | DİAOLG (Dilfigar, Kösem Sultan)                     |
| No.15 | DÜET (Silahtar, Kösem Sultan)                       |
| No.16 | ARİA (Kösem Sultan) 'Benim Gecemden Doğan Yıldızın' |

Kösem Sultan'ı haremde gezinirken görürüz. Sultan'ın buyruğu ile hareme hapsedilen Kösem Sultan, oradan kaçabilmeyi çok istese de bunda başarılı olamaz.

Dilfigar ise, buyruk üzerine Kösem Sultanı takip etmektedir. Buna sinirlenen Kösem Sultan, " Bu haremde senin olmadığın bir köşe yok mu? " diyerek tepkisini dile getirir. Dilfigar'ın korkmadığını gören Kösem Sultan taktik değiştirir ve daha güzel bir tavırla üstü kapalı bir şekilde rüşvet teklif eder: " Hizmetin karşılıksız kalmaz elbet ".

Dilfigar'ın haremi terketmesiyle birlikte Silahtar Ağa içeriye girer. Bu alıkoymanın boyutunu merak eden Kösem Sultan Silahtar Ağa'ya "Saraydan dışarı çıkmak yok. Öyle mi Silahtar Ağa?" diye sorar. Bu soruda, özellikle bestecinin aynı tonlar üzerinde durarak soruyu sordurttuğunu ve bu şekilde de, esas etkinin soru üzerinde toplandığını hissederiz. Ardından gelen "**Dolcissimo Sostento**" bölümünde, yaylıların derinden gelen kıvrak notaları arasında Silahtar Ağa bu ablukanın aslında bir hapis olduğunu cevabını verir "Haremden dışarı, Sultanım!". Bu durumdan kurtulmanın yollarını arayan Kösem Sultan, "Bugün mutlaka saraydan dışarı çıkması gerektiğini, yoksul çocuklar için bağışta bulunacağımı" söyler. Silahtar Ağa "En güvenli yoldan gönderilir bağışlarımız" diyerek bu girişimi kibarca geri çevirir. Arıdından, oğlu Sultan Murat'ın babası, benim kocam Sultan Ahmed'in türbesini ziyaret edeceğini söylese de, Silahtar Ağa tavrının kesin olacağını gösterir "Buyruk kesin Sultanım".

Silahtar Ağa eğilerek Harem'den çıktıktan hemen sonra Kösem Sultan'ın aryası başlar. **Andante Lento** olarak yazılmış olan bu aryanın recitatifiden hemen sonra **Largo** temposunda, duygu ve sitem yüklü bir arya başlar.

Sekiz sayfalık bu dramatik aryada, Kösem Sultan, kendisi ile yüzleşecektir. Aryada, Sultan Murat'ın bu günlere gelmesindeki rolünden bahsedilmektedir. Arya, yapı itibarıyla  **lirik dramatik** bir tarzdadır. Bunu, aynı sesler üzerindeki konuşmalardaki orkestranın dramatik ezgileri ile Kösem Sultan'ın bu ezgiler arasından çıkan kromatik tekrarlarıyla anlamaktayız. Burada aynı ezginin bazen aynı sözler, bazen de farklı sözlerle aynı etkiyi vermesi, Kösem Sultan'ın içinde bulunduğu durumdan duyduğu pişmanlığı da iyice anlamamızı sağlar.

4.TABLO (SİNAN PAŞA'NIN KÖŞKÜ)

No.17	Ceng-i Harbi	(Orkestra)
	Evfer'i Fetih	(Orkestra)
No.18	Kur'an Sahnesi	Final (IV. Murat, Koro, Bir ihtiyar, 1.Yeniçeri, 1.Sipahi, 2.Yeniçeri, Zorbalar, Halk)

Fetih için savaş temaları duyulmaya başlar. Bu çalan eser, Osmanlı Müziği'nin en güzel **Ceng-i Harbi** temalarından birisidir. Majör tonalitede gayet görkemli ve kararlı bir Presto temposu ile pirinç üflemeli ve vurmali çalgıların eşliğinde süren bu ezgide, "fetih için savaş temaları" gayet net bir biçimde duyulmaktadır. Tonalitenin majör olması ise; "bugüne kadar elde edilen tüm fetih başarılarının tekrarı temennisi" niteliğini taşımaktadır. Sahne kararmış bir şekilde devam eden bu tema sonrasında kendimizi Sinan Paşa'nın Köşkü'nün önünde buluruz.

4. TABLO  
Sinan Paşa Köşkü

142

№16 CENG-i HARBİ, <Nevâ>

142

« Sinanpaşa Köşkü, taht ortada, köşkünününde yüksekçe bir yarıdır. Murat'ın Topuzu tahtın sağında, kırmızı bir örtüyle dikkati çeker bir şekilde gizlenmiştir. Yeniciler, sâpâhiler ürke ürke girip yer olurlar. Derken, »

**Presto**

4/4

side durum  
davul. (Bao durum)

FF *sempre* > *simile*

FF

1 2

8-) IV. Murat Operası'ndan Ceng-i Harbi Teması

Ulemalar (bilginler, aydınlar takımı), halkın ilerisinde beklerken, bostancılar savaş kıyafetleri içerisinde tahtın önünde hilal biçiminde yerlerini alırlar. Padişah henüz görünmemiş ve fısıldaşmalar başlamıştır. Derken, birdenbire savaş ezgileri çalar ve bütün halk irkilerek kapıya bakar.

Padişah'ın huzurda belirmesi için vurmali çalgılar ile tonalitenin 1. ve 5. derece seslerinden oluşan bir giriş müziği çalınır. Birkaç tekrardan sonra padişah da sahnedeki yerini alır. Bestecinin bu müziği kullanmaktaki asıl amacı; dikkati tamamıyla Sultan Murat'ın üzerinde toplamak ve seyirciyi de sanki sahnede bulunan halktan biriymiş gibi dikkatlerini toplatarak onların da, Sultan Murat'ın üzerinde tüm dikkatlerini toplamalarını sağlamaktır.

Sultan Murat, tüm heybetiyle ve uzun bir süredir ilk defa giydiği savaş kıyafetleriyle kapıda belirir. Demirden kara tolgasına kırmızı şal sarık sarmış, alnında ise ışıltılı parlayan iri elmaslı bir sorguç bulunmaktadır. Kısa bir sessizlikten sonra Sultan Murat'ın arkasında Silahtarağa ve Bostancıbaşı bulunmaktadır. Halk suskun, hatta şaşkındır. Sultan Murat kalabalığı ağır ağır süzerken, halk da yaşadığı şaşkınlık ve korkudan da sıyrılmaya çalışmaktadır.

Final bölümünde, önce bütün askerler, ardından ulema ve halk (yani tüm İstanbullular) esas duruşa geçerler. Sultan Murat, "Şimdi oldu" der gibi başını sallır. Derken sağ elini kaldırır ve mehter demin ki savaş ezgilerini, timpani, çembalo ve büyük davul ile bir kez daha çalar ve durur. Sultan Murat, elini indirir. Bir enderunlu, altın bir tepsi içerisinde bir **Kuran-ı Kerim** getirir. Sultan Murat kitabı alıp saygıyla üç kez öper. Dudakları sessiz bir dua ile kımıldanır. Kalabalık şaşırılmış, tam bir sessizlik içerisinde olan biteni izlemektedir.

"**Kur'an Sahnesi**" başlar. Bu arada müzik, birden bire yumuşak bir hal almış (**subito piano**) ve ruhani-mistik bir havaya bürünmüştür. Bu bölüm aslında "Motet" formatındadır. **Lentamente con Tranquillo** olan bu bölümde melodi **homofonik** olarak tüm orkestradan duyulur. Derinden gelen bu ünison ezgi, aslında çok bilinen Sallavat-ı Ümmiye'yi anımsatmaktadır. Besteci, sadece "tempo" ve "ünison" benzerliği ile bu etkiyi yakalamaya çalışmamış, aynı zamanda her iki ezginin de karar notalarını aynı tutmuş ve bize bu anımsatmayı başarıyla yansıtmıştır. Zaten amacı da budur.

«KUR'AN sahnesi»

144 LENTAMENTE CON TRANQUILLO 144

Canori  
Coro  
Bassi

Bir  
irtihaz

Murat

« Murat birden  
gürliyerek » Kur'andır bu! Her karanlığı

aydınlatandır bu! Bütün sözlere, bütün eylemlere hakandır bu!

« Kalabalığın üstüne yürür »

Kur'andır bu! Tehmil Peygamberleri doğrulayandır bu! Kur'andır bu

VOLTA

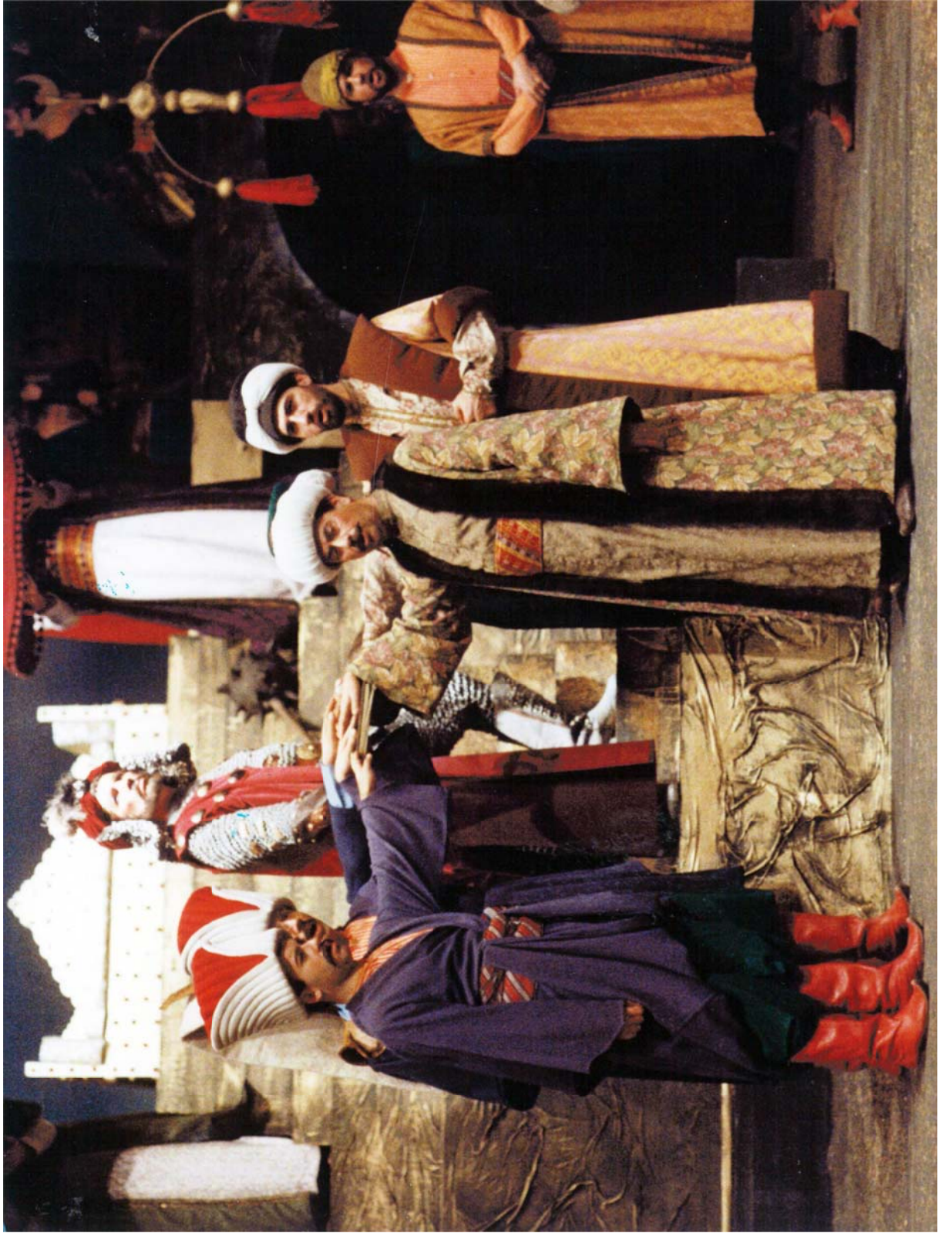
9-) IV. Murat Operası'ndan Kur'an Sahnesi'nin Müziği

Bu müzik arka planda sürerken, Sultan Murat " Kur'an'dır bu! " diyerek gürler. Kuran'ın yol göstericiliği ile tüm karanlıkları aydınlatacağı ve tüm peygamberleri doğrulayacağını söyleyerek halka etkileyici bir giriş konuşması yapar.

O sırada halk arasından bir ihtiyar " Allah-u Ekber, Allah-u Ekber', La İlahe İllallah...' diyerek geleneksel bir dini ezgiye başlar ardından tüm halk ona katılır. Önce baslar, sonra tenorların katılımıyla bu ezgi giderek güçlenir, çoksesli bir hal alır ve etkisini giderek arttırır. Sultan Murat, artık istediği etkiyi yaratmaya başlamıştır. Kuran-ı Kerim'in faziletlerini anlattığı konuşmasının ardından, erkekler korusu tarafından önce baslar ünison, sonra divise olarak ikili akor, sonrasında tenorların ünison ve divise ikili akor girişleriyle **Allah-üme Salli Ala** adlı çok bilinen ezgiye başlar ve yine çoğalarak güçlenir ve tüm halkı etkisi altına alır. Yaptığı konuşmada, özellikle Kuran'ın yol göstericiliğinden bahsetmekle kalmaz, aynı zamanda kendisinin de bir halife olduğunu net bir şekilde vurgular. Kuran-ı Kerim içerisindeki çeşitli surelerden yaptığı alıntılar ile halkı daha da derinden etkilemeye devam eder.

Ardından erkekler korosunun da devreye girmesiyle çok yumuşak bir Tranquillo bölüm başlar. Sultan Murat'ın verdiği örnekler sayesinde, halk birdenbire geçmiş günlerin hayalini bu güzel müzik eşliğinde yaşar. Bu özlemlerin açığa çıkmasıyla birlikte yumuşayan ve etki altına giren halk için artık Sultan Murat'ın yapacağı hiçbir şey kalmamıştır. Kuşandığı zafer kılıcının ve yaptığı konuşmanın yarattığı etki ile iyice coşan halk yeni zaferler peşinde koşmak ister ve Bağdat'ın kuşatılmasını hep bir ağızdan haykırmaya başlar.

Sultan Murat ortaya gelir ve bu ruhun hiç kaybolmaması ve hedeften dönülmemesi için herkesi ant içmeye davet eder. Yeniçeri ve Sipahi ağaları ile, Bostancıbaşı, Silahtarağa, diğer bilginler ve din adamları padişaha yaklaşırlar. Ardından hepberaber, padişahın uzattığı Kuran-ı Kerim'in üzerine el basarlar ve tüm erkekler korusu ile beraber "Allah-u Ekber, Allah-u Ekber..." adlı dini ezgiyi ünison bir şekilde tek ses olarak söylerler.



10-) IV. Murat Operası'ndan Kuran Sahnesi

Son olarak Sultan Murat öne çıkar ve eline aldığı topuzu havaya kaldırarak, "Kim olursa olsun, buyruğuna karşı gelecek ve kurduğu bu düzene karşı çıkarsa, başını elinde tuttuğu topuzla ezeceğini" söyler. Kalabalık ezile büzüle geriye doğru çekilirken, onlara arkalarından şeytanca güler.

Tek bir spot ışık padişahın üzerinde kalır ve IV. Murat'ın ana teması olan Do Majör tonalitesindeki **Deciso** bölüm (**IV. Murat Leitmotifi**) ile ikinci perde sona erer.

IV. MURAT (1970-1971)



IV. MURAT  
CÜNEYT GÖKÇER  
ANKARA DEVLET  
TIYATROSU  
ilk oyun İstanbul  
ATATÜRK KÜLTÜR MERKE  
21

11-) IV. Murat Tiyatrosu'ndan Gürz Kaldırma Sahnesi

### 2.8.3. Üçüncü Perde

#### SAHNENİN ÖNÜ

No.19 Çığırkan 'Revan Kalesi'nin fetih haberi'

1. TABLO (TOPKAPI SARAYI)

No.20 Bale (Orkestra)  
"İstanbul Yangını" Dialog (Silahtarağa, Bostancıbaşı, Nef'i)

#### SAHNENİN ÖNÜ

No.21 Çığırkan 'İçki yasağı haberi'

1. TABLO (Tekrar aydınlanır)

No.22 Dialog (IV. Murat, Nef'i)

No.23 Arya Nef'i Arya 'Bütün çağlar koklar benim açtığım gülü'

Perde açılmadan hemen önce Çığırkan, elinde büyük davul ile görünür. Revan Kalesi'nin alınma haberini bir müjde olarak halka duyurur. Bu haberle birlikte padişahın bir de buyruğu vardır: Padişah herkesin eğlenmesini emretmiş ama bu eğlence sırasında sakıncalı olan maddelerin kullanılmasını da yasaklamıştır.

Zaten IV. Murat'ın günümüze kadar akıllarda kalan yasağı: Alkol yasağıdır. İşte bu perdede de bu yasak ile ilgili bir tablo bulunur. Bu tablonun hedeflerinden birisi de: eserin seyirci üzerinde yarattığı bu buhran dolu sahnelerden sonra, yüzümüzü biraz olsun güldüren bir ara sahne yaratmaktır. Aslında bu, seyirciyi biraz olsun bu sancılı sahnelerden uzaklaştırır görünse de, asıl amaç; eserin acıklı sonunun

daha da fazla hissedilmesinin hedeflenmesidir. Ayrıca bu şekilde; Padişah'ın da kendisinin koyduğu yasaklara uyma konusundaki hassasiyetini de sorgulamamıza neden olacaktır.

Seyirci bu perdede, IV. Murat'ı farklı bir açıdan tanıyacaktır ve biraz olsun operanın kasvetli konusundan bir nebze olsun uzaklaştırarak gülümseyecektir. Ana karakterin bu gülümseten yüzü ile seyirciye, karakterin başka bir yüzü de gösterilecektir (bağışlayıcı yüzü). Böylece, operanın sonundaki etki arttırılmış olmaktadır. Çünkü bu sahne, karakter ile seyirci arasındaki duygusal bağı daha da güçlendirmektedir.

Ardından, Sultan Murat'ı Topkapı Sarayı'ndaki odasında oturmuş içkisini yudumlarken görürüz. Kendisini eğlendirmek ve biraz olsun dinlendirmek için gelen dansçılar, onun keyfini iyice yerine getirirmişler. Gururla giydiği ve taşıdığı padişah kıyafeti ile ağırbaşlı bir tavır içerisinde.

**Ceng-i Harbi (Neva)**, tiz tahta üflemeliler, yaylılar ve vurmaları eşliğinde görkemli bir şekilde çalmaya başlar. Bu müzik eşliğinde erkek dansçıların yaptığı karakteristik bir zafer anlatımı içeren bir koreografiyi, kadın dansçıların zarif dansları takip eder. Bu dans sahnesinin keyifli ve huzur dolu ezgileri, yavaş yavaş artan temponun ve **kreşendo (crescendo)** 'nun yarattığı gerilime ek olarak aniden duyulan **disonans** sesler, bir anda dikkatlerin toplanmasını sağlar.

Dansçılar kaçarak sahneyi terkeder ve Silahtar Ağa telaşla içeri girer. İstanbul'un başlayan bir yangının birçok yeri özellikle de bir çok sarayda yok ettiğini rapor eder. Padişah sakindir ve bir süre uslubunu bozmadan içkisini yudumlamaya devam eder. Ardından ağzından, durumun vehametini küçümseyen birkaç cümle çıkar. Silahtarağa şaşkınlık ve korku ile sahneyi terkeder.

Nef'i girer ve aynı endişeler içerisinde yangının büyüklüğü ve yarattığı yıkım hakkında bilgi verir. Padişah aynı tavrını sürdürür. Buna sinirlenen Nef'i daha hiddetli bir şekilde "İstanbul yanıyor Padişahım!" diyerek bağıırır. Bir süre duraksayan padişah kendine gelir ve hızla ayağa kalkarak, Bostancıbaşı'na döner ve Sadrazama iletilmek üzere, Yeniçeri Ocağına yangını söndürmesi görevini verir. Ardından verdiği buyruğu ise Çığırtkan'dan dinleriz. Padişah, yangının bir kahvehanede başlamasından dolayı, Müslüman veya Gayr-i Müslüm, padişahın buyruğu altında yaşayan herkesin bundan böyle tütün, afyon, esrar, rakı, şarap gibi

akla pusu kuran, imanı avlayan, iradeyi kısıkvrak bağlayıp hayali azdıran nesnelere kullanımını hepten yasaklar. Ayrıca, bütün kahvehane ve meyhanelerin akşama kadar yıkılmasını, yıkılmamış olanların da içindekilere ve sahiplerine mezar olacağını buyurur.

Padişah sarayında oturmaktadır. Düşünceli bir ruh hali içerisinde. Ama arada sırada da hınzırca gülümsemektedir. Nefi içeriye girip etek öpmek ister ama padişah engel olur. Şarap kadehini ağızına götürürken Nefi nin kadehe bakması üzerine, "Halka verir talkını kendi yutar...." diyerek kendisiyle dalga geçer. İçerken yasağı kaldırdığını sonra yine koyduğunu söyler. Nefi bu durumdan hoşlanmaz ama sesini de çıkartmaz.

Kendisi ile yüzleşmesini anlatan bu sahnede padişah, hiçbir kimseyi umursamadan hicveden şairinin ağızından kendisi ile ilgili bir çok şeyi öğrenecektir. Nefi nin burada vurguladığı ve padişahı en çok sinirlendiren ana fikir: "Padişahın her ne yaparsa yapsın, yaptıklarının, koyduğu yasakların, aldığı kararların, halka dayattığı fermanların, onunla birlikte yok olup unutulacağı, ancak kendisinin yazdığı bir şiirin bile, nesilden nesile aktarılarak, ebediyete kadar unutulmayacağını, bu yönüyle de padişahın üstün olduğunu ima eder. Şairini çok seven Sultan Murat, Nefi nin arşında ("**Bütün çağlar koklar benim açtırdığım gülü**") açıkladığı gerçekler karşısında sınırlarının sonuna gelir, onu rahatlıkla boğdurabileceğini söyler ama şairi bir adım geri atmaz. Arşının tamamlanmasının ardından şairine hak veren padişah yumuşar. Ardından Nefi, padişahın bu durumdan kurtulmasına yardımcı olmak üzere Bostancıbaşını huzura nöbet tutması için çağırır ve kendisi huzuru terkeder. Bunun üzerine padişah son sözü söyler: "Şair buyruğu! Elden ne gelir?"

2. TABLO (İSTANBUL'DA GİZLİ BİR MEYHANE)

No. 24 Şarkı (I., II., III., IV. İstanbullular) ‘Tut’i mucize guyem  
ne desem laf değil  
Bekri Mustafa, IV. Murat

Orkestra

İki Şarkı

"Tuti-i Mucize Guyem ne desem kaf değil" adlı İtri'nin **Segah** makamındaki bu gazelini orkestradan **Yürük Semai** olarak duyarız. Edebi anlamda İtri, Nefi'nin ihtişamıyla eşdeğer bir deha örneğini musiki alanında yaratmıştır. Eserin ilk mısrasında "Ben mucizeler söyleyen bir papağanım, söylediklerim boş sözler değildir" demektedir.

Eserin tercümesinin tamamı aşağıdaki gibidir:

1. MISRA Ben mucizeleri dile getiren bir papağanım.  
Dediklerim boş laftan ibaret değildir.  
Kaderle konuşmam, onun kalbi temiz değildir.
2. MISRA Kalbi temiz olmayana "Gönül Ehli" diyemem.  
Gönül ehllilerinin birbirlerini bilmemeleri olacak şey değil.
3. MISRA Devir alçaksa ve dünya sarraf değilse,  
İnci gibi kıymetli olan sözümün değerini,  
Bilse bilse düşünce bilir.
4. MISRA Anlam hazinesinin anahtarı elime geçti.  
Aleme bol bol cevher dağıtsam ziyarı yok.
5. MISRA Nefi nin temiz gönlü, sözün levh-i mahfuzudur.  
Dostlarımnki gibi sahaf dükkanı değildir.<sup>1</sup>

1 <http://www.uludagsozluk.com/k/tuti-i-mucize-guyem/>

Sahnede, gizli bir meyhane ve orada gizli gizli alem yapan bir takım insanlar görürüz. Burası aslında, İstanbul'da dönemin ünlü meyhanecilerinden Bekri Mustafa'nın yeridir. İstanbulluların hep birada söyledikleri bu eserden hemen sonra, kendi aralarında sohbete başlarlar. Tam eğelencenin doruk noktasında iken kapı çalınır, herkes ürperir. İstanbullulardan biri kapıya gidip "Kimsiniz? Ne ister siniz?" diye sorar. Cevap olarak, Bekri Mustafanın kadeh arkadaşları olduklarını ve sohbet dilediklerini söylerler. Ardından, Bekri Mustafa'nın izniyle içeri alınırlar.

İçeriye girenler aslında Bostancıbaşı, Sultan Murat ve Cellat Kara Ali'den başkası değildir.

Sultan Murat ve diğerlerinin girmesiyle içeride bir endişe hakim olur. Sultan Murat gider, Bekri Mustafa'nın yanına oturur ve sohbete başlarlar. Böylece endişe de kaybolur. Önceleri Bekri Mustafa'nın konuşmasını sakin bir şekilde dinleyen Sultan Murat, meyhanedekilerin saraya karşı tutumları ve davranışları karşısında yavaş yavaş sinirlenmeye başlar ama belli de etmez. Bu eğelenceli hava sürerken padişah bilinçli olarak saraya ve padişaha karşı çıkışlar yapar. Bunu gören Bekri Mustafa ve meyhanenin müdavimleri panikler ve padişahı susturmaya çalışırlar. Durumu iyice abartan padişaha karşı, Bekri Mustafa, Bostancıbaşı ve Cellat'ın yanına gider ve arkadaşlarını buradan alıp götürmelerini ve kendilerini de tehlikeye atmamalarını rica eder.

Padişah'ın istediği olmuştur. Padişah ve yanındakiler sorunsuz bir şekilde istediklerini alarak dışarıya çıkarlar. Padişah sanki hiç içmemiş gibi dimdik ayakta ve dengelidir. Bostancıbaşı, "Hemen dönüp işini bitirelim mi hünkarım?" diye sorar, ama olumsuz yanıt alır. Padişah aslında bu insanların içki içmekle saraya ve fermana karşı çıkmadıklarını, sadece alışkanlıktan dolayı içtiklerini, kimseye zararlarının dokunmadıklarını ve koyduğu fermanın aslında onlar tarafından daha iyi korunduğunu söyler ve bu sebeple de onları bağışlayacağını dile getirir ve hep beraber oradan ayrılırlar.

### 3. TABLO (IV. MURAT'IN ODASI)

No.25	DIALOG	(IV. Murat, Silahtar Ağa)
	Orkestra	Evler'i Fetih ve Yeniçeri Marşı

#### SAHNENİN ÖNÜ

No.26 Çığırtkan 'Bağdat'ın fetih haberi'

No.27 Orkestra 'Genç Osman Türküsü'

Perde açılır. Sultan Murat tüm ihtişamıyla elinde tuttuğu bir kağıdı okumaktadır. Silahtarağa olan Köse Mehmet'i çağırır ve elindeki cevabı Venedik elçisine iletilmek üzere ona verir. Zaferden almış olduğu haz üzerine kendisine yeni hedefler belirlemiş olan Sultan Murat'ın yeni hedefi Bağdat seferi sonrası Venedik'i kuşatmak ve orayı da topraklarına katmak üzere sefere çıkmaktır.

Silahtarağa, güncel haberleri ve tehlikeleri Sultan Murat ile paylaşmaya başlar: Her cevapta, Sultan Murat'ın korkusuzca aldığı kararlar öne çıkar: Venedik elçisine verilen ve soğuk duş etkisi yaratacak cevap, Sultan Murat'tan yardım isteyen ve birbirlerine düşman olan **Moskof Çarı** ve **Lehistan Kralı**'nın yardım istekleri ve "Yardım almaya alışanlar, buyruk almaya da alışır" düşüncesinden hareketle, bu isteklerin her ikisine de olumlu cevap vermesi, Fener Patriği'nin Moskova ile gizliden isyan tohumları serpen yazışmalarına, Sultan Murat'ın verdiği, başının koparılıp Patrikhane'nin kapısına asılması buyruğu ve son olarak Silahtarağa'nın "Tüm Ortadoks kullarının ve daha sonra tüm Hıristiyanlık dünyasının kendilerine karşı birleşmesi korkusuna" karşı olarak verdiği cevap son derece ciddi ve korkusuzcadır. Verdiği cevapta Sultan Murat: "Devletimin güvenliği uğruna, Şeyhülislam'ın da başını kopardım ben. Hükümdarın bir an duraklaması, bir asır bocalaması demektir" demektedir.

Bu sahnede aslında Sultan Murat'ın ne denli kararlı ve doğru adımlarla ülkesini ve halkını korumaya çalıştığını görürüz. Almaya başladığı kesin kararlar ve bu kararlara ulaşmaktaki başarısı ile halkını daha da arkasına almaya başlar. Bu sahnede söylediği son cümleler ise o dönemin en doğru kararlarını yansıtmaktadır: "Rahat batmaya başladı bu halka. Asker de fesatçılara alet oluyor boş durunca. Silahlara! Tez ilet sadrazama buyruğumu! Bağdat seferine çıkıyoruz."

Sahnenin önü aydınlanır ve çığırkan davul çalarak girer. "Müjdelersun Sultan Murat'ın kullarına!" diye başladığı cümlesinden sonra Bağdat'ın artık Osmanlı toprağına katıldığını müjdelers ve herkesin eksik veya artık olmadan tam yedi gece eğlenmesini ve bu zaferi şölenlerle kutlayıp bayram etmesini buyurur.

Ardından sahne kararırken Genç Osman türküsünün başladığı duyulur. Sultan Murat'ın ağabeyi olan Genç Osman'ın katledilişi o zaman için çok sıcak bir gelişmedir. Osmanlı tarihinin en trajik olaylarından birisi de, Genç Osman'ın 20 Mayıs 1622'de öldürülmesidir. 14 yaşında tahta çıkan Genç Osman, bilindiğı gibi hayata geçirmeye çalıştığı reform hareketleri sırasında yaptığı yanlış seçimler sonucunda öldürülmüştür. Önce ağabeyini, yaklaşık üç aylık bir saltanatı sonrası akıl sağlığı sorunları olması nedeniyle tahttan indirmesi, **Polonya Seferi** öncesi boğdurttuğı ağabeyi'nden aldığı beddua, seferlerdeki başarısızlıklardan askerlerini sorumlu tutması ve Suriye ve Mısır'dan getirilecek askerlerin bu üniformayı daha çok hakedeceğı...vb. gibi). Sonrasında, Genç Osman feci şekilde katledilerek öldürülmüş ve ağabeyinin bedduası gerçekleşmiştir.

Polonya üzerine sefere çıkmaya hazırlanırken idamını emrettiğı kardeşi Şehzade Mehmed "Osman, Allah'tan dilerim ki, ömrün berbat olsun! Beni hayatımdan mahrum ettin, inşallah sen de saltanat süremeyesin" diye beddua etmiştir.

Aslında burada seyirciye Genç Osman'ın akibetini hatırlatarak bir sonraki sahnede gerçekleşecek trajediye hazırlanması sağlanmaktadır. Daha önce de belirttiğim üzere, en son sahnedeki trajik etkiyi arttırmak üzere besteci, Sultan Murat'ın tüm yönlerini seyirci ile paylaşmış, gerek komedi unsurları, gerekse ciddi kararların alındığı sahneler ile, seyirci ile Sultan Murat arasında duygusal bir bağ kurulmuştur. İşte bu bölüm, son sahnedeki trajik etkiyi daha da arttırmaktadır.

## 4. TABLO

## (IV. MURAT'IN ODASI)

No.28

DIALOG

Final

(IV. Murat, Kösem Sultan,  
Silahtar, Kara Mustafa  
Paşa)

ARYA

'Ah çektiğim acı ah!

IV. Murat

Sultan Murat'ın odası aydınlanır. Sultan Murat ve Sadrazam Kara Mustafa Paşa görünür. Gezinmeye başlar. Yorgun ve düşüncelidir. Akli **Venedik Seferi'**ndedir. Kazandığı zaferin tadını çıkartmaya çalışsa da, karın bölgesinde çektiği acı kendini belli etmeye başlamıştır. Her ne kadar mutlu görünmeye çalışsa da çektiği acıdan dolayı kıvrınmaktadır. Padişah, ordunun yeni zaferler için hiç gecikmeden hazırlanması talimatını verir ve hazırlıkların son derece hızlı bir şekilde sürdüğünü öğrendiğinde, biraz olsun rahatlar.

Burada besteci, padişahın içerisinde bulunduğu trajik durumu en iyi şekilde duyurmayı istemiştir. Bunu seyirciye, kullandığı disonans aralıklar ile gösterir. Padişahın her endişe dolu sorusunda "**ff (Fortesimo)**" olarak duyulan bu disonans aralıklar, Kara Mustafa Paşa'nın verdiği her olumlu cevap sonrasında akor olarak çözüme ulaşmaktadır.

Sultan Murat, birden sendeler ve düşecek gibi olur. Çektiği sancılar artık dayanılmaz boyutlara ulaşmıştır. Paşa hemen atılıp tutmak ister ama Sultan Murat eliyle onu önleyerek dengesini bulur. Divana doğru ağır ağır ilerler ve yerine oturur. Ardından Paşa yanına yaklaşarak ve af dileyerek, "Gerek bu seferin hatırı, gerekse devletin güvenliği için, padişahın koyduğu yasağa biraz uymasını" tavsiye eder. Paşa'sına hak veren Padişah bu isteğe olumlu yanıt verir. Daha sonra Paşa da etek öpüp çekilir. Paşa'nın çekilmesi sonrasında Sultan Murat, yanındaki topuzu sapından tutup tartar. Gücünden hoşnut bir şekilde gülümser.

Silahtarağa, elinde altın bir tepsi, içerisinde kadeh ve ibrikle içeriye girer. Kendisine koyduğu yasağa uymaya gayret etse de, bu güzel Kıbrıs şarabına daha fazla karşı koyamaz ve içmeye başlar. Ancak içtikçe fenalaşmaya başlar. Artık Sultan Murat'ın nöbetleri en üst seviyelere çıkmıştır. Padişah hayaller görmeye ve çevresine

rastgele bağırmaya başlamıştır. Önce Silah tarağa ardından Bostancıbaşı Kara Ali içeriye girerler. İlaç bulmaya ve Padişah'ı rahat ettirmeye çalışsalar da, Sultan Murat'ın eski hekimbaşını öldürtmesi nedeniyle, eski hekimbaşının Padişah'a iyi gelen ilacına artık ulaşamazlar. Son olarak Kösem Sultan içeriye girer.

Artık Sultan Murat'ın son aryası başlamıştır (**Ah! Çektiğim acı. Ah!**). Yaşadığı hayatın tüm anları artık Padişahın gözleri önünden son bir kez geçmektedir. Karşısına gelen ve gördüğü tüm hayallere karşı savaşmakta ve dimdik ayakta durmaya çalışmaktadır. Aryasındaki sözlerde, ölümün o trajik ve karanlık yüzü çok daha net belirlemektedir. Çevresindeki tüm kötülöklere karşı kazandığı zaferlerden sonra tahtını kaybetmemiş, birçok zaferle ülkesine dönmeyi başarmıştır. Ancak akorlar birden değişir ve "**fff (Fortesissimo)**" olarak birçok disonans ses yoğun bir şekilde duyulmaya başlar. Ülkesi, askerleri, halkı ve tahtı için yapmayacağı bir şey olmayan Sultan Murat, topuzunu son bir kez kaldırmaya gayret eder ve yüksek sesle bağırır. "Sadrazama buyruğumdur! Venedik Seferine çı...çı..." Başladığı ve içinde uktesi kalan Venedik Seferine çıkma emrini verirken, son kez vuran şiddetli bir ağrıya dayanamaz ve topuzuyla beraber divana düşerek ölür.

Sahnedekilerin dimdik duruşları arasında Murat divanında cansız yatarken, bu eserin ana teması kabul edilebilecek **Deciso** karakterinde Sultan Murat'ın Marşı (**Sultan IV. Murat Leitmotifi**) son kez başlar ve ana melodi sonlanamadan, trajik ve **disonans** akorlar eşliğinde perde iner.

256

MODERATAMENTE MOSSO

256

10

Handwritten musical notation for the piano introduction, consisting of two staves. The first staff contains a series of chords with a '7' above them, and the second staff contains arpeggiated chords. The key signature has one flat (B-flat).

« Sahnechiler dimâin dururlar Murat yerde  
cansız yatmactadırlar »

DECISO

Handwritten musical notation for the vocal line, featuring a series of notes with lyrics in Turkish. The tempo marking is 'DECISO' and there is a 'rit.' marking.

Handwritten musical notation for the piano accompaniment of the vocal line, showing chords and arpeggios. The tempo marking is 'DECISO'.

« Perde »

Piu MOSSO

Handwritten musical notation for the piano conclusion, featuring a series of chords and arpeggios. The tempo marking is 'Piu MOSSO' and there is a 'TUTTA FORZA' marking. The piece ends with a 'SON' marking.

12-) IV. Murat Leitmotif'i ile Final

### **3. SELMAN ADA VE "ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER" OPERASI**

#### **3.1. Selman Ada'nın Hayatı ve Müziği**

24 Şubat 1953'te Adana Ceyhan'da dünyaya gelmiştir. Babası Haluk Ada, bir sigortacı ve bankacıdır. Selman Ada müziksever bir ortamda yetiştirilmiş, yedi yaşında ilk bestelerini ortaya çıkartmıştır. İlk ciddi müzik derslerine Ferdi Ştatzer ve Halil Bedi Yönetken ile başlamıştır. 1963'te Ankara Devlet Konservatuvarının piyano bölümüne alınmış, Mithat Fenmen, Ferhunde Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Muammer Sun, Ergican Saydam'la çalışmıştır. 1965'te "Üstün Yetenekli Çocuklar Yasası" ile devlet tarafından ailesiyle birlikte Paris'e gönderilmiş; Conservatoire National Superior de Musique'de Pierre Sancan, Roger Boutry, Pierre Pasquier ve Christian Manen ile eğitim görmüş, 1971'de birincilik ödülüyle mezun olup Ankara'ya dönmüştür.

1971-1972'de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda; 1972-1973'te İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda piyano öğretmenliği yapmış; 1973'te İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde müzik direktörünün yardımcısı olarak görev almıştır. 1979-1980'de Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra şefi ve genel müzik direktörlüğü yapmıştır. 1980'de Ecole Normale de Musique'de "Opera Korepetitörlüğü" sınıfını kurmuş ve yedi yıl öğretmenliğini üstlenmiştir. 2002'de Mersin Devlet Opera ve Balesi genel müzik direktörü olmuştur.

1987'den bu yana İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin orkestra şefliğini yürütmüş, 2006 yılında bu kurumun genel müzik direktörü olmuş, 2007'de bu görevden ayrılmıştır. 1968'den beri yapıtları Avrupa, Amerika, Asya, Afrika ve Avustralya'da seslendirilmektedir. 2000 yılında Mavi Nokta başlıklı poetik operası kendi yönetiminde, Münih Herkülesalle'sinde sahnelenmiştir. Ballade başlıklı yapıtının ilk seslendirilişi 2004'te mezzo soprano Aylin Ateş solistliğinde ve Rengim Gökmen yönetiminde Tel Aviv'de yapılmıştır. Yapıtlarının tümü Strube Verlag München-Berlin, Edition Zurfluh Paris, Edition Adamus İstanbul tarafından yayımlanmıştır.

Besteci, Orta Asya'dan Viyana'ya uzanan Türk Divan Müziği'nin zenginliklerini dikkate alarak, ritmik ve metrik bağlamda kişisel bir dil sunar. Başta operaları olmak üzere insan sesi için yazdıkları bu kapsamdadır. Amodal olarak adlandırdığı çalışmalarını Modal'in devamı olarak görür (Tonalite-Atonalite gibi). Başta piyano eserleri olmak üzere enstrümantal çalışmalarında "Amodal" tarzı kullanır.

Yapıtlarının telif hakkı, Fransa'da SACEM, Almanya'da GEMA'ya, Türkiye'de ise kendisine aittir.

Genç bestecilerimizden olan Selman Ada, genç yaşına rağmen, opera besteleme gibi çok zorlu bir çalışmanın içine girmesi ve bunu severek yapması takdir edilmelidir. Ele aldığı iki çok farklı konu da (Aşk-ı Memnu, Ali Baba ve Kırk Haramiler), bestecinin etkilendiği iki öyküdür.

Ali Baba ve Kırk Haramiler'in ilk dünya prömiyeri 21 Ocak 1991 tarihinde Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından programa alınan ve Murat Göksu tarafından sahneye konulmuş olan uyarlamadır. Librettosu Tarık Günersel'e ait olan operada orkestra'yı Bujor Hoinic yönetmiştir. Başrollerde ise; Ali Baba'yı Yavuz Öztürk, Haramibaşı'nı Sabri Karabudak, Kasım'ı Ufuk Karakoç, Nurcihan'ı Feryal Türkoğlu, Ayşe'yi Selva Erdener, Abdullah'ı Eralp Kıyıcı oynamıştır.

Selman Ada'nın kompozisyon anlayışında, daha ziyade Türk Makamlarından etkilendiği ve eserlerinde söz edilen bu makamları, çekirdek temalar yerine birebir kullandığı görülür. Bunlara en güzel örnek; Ali Baba ve Kırk Haramiler operasında bir arya başlığı olarak kullandığı "Nihavend Arya" dır. Bu da Türk Opera Tarihi'nde ilk kez denenen bir durumdur. Mesut İktu'ya göre müzik yapısı daha ziyade Azeri bestecilerin tema ve kompozisyon anlayışına yakındır. Operaları, halkımızın çok beğendiği ve akılda kalan müzik temalarıyla süslenmiştir.

Selman Ada'nın opera kompozisyon anlayışını özetleyecek olursak; daha gelenekçi bir tutum izlediğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda eserlerini, hem geleneksel yolda, hem de gerçekçilik akımı yönünde yazdığını söylemek doğru olacaktır.

Selman Ada'nın Vokal Alanda Yazdığı Eserler:

**Opera:** Op.7 Ali Baba ve Kırk Haramiler (İki Perde-1990), Op.22 Aşk-ı Memnu (İki Perde-2002)

**Şan ve Orkestra:** Op.12 Mavi Nokta (Poetik Opera-1995), Op.37 Ballade (Mezzo Soprano+Küçük Orkestra-2004), Mevlid Kantatı (2010)

**Şan ve Piyano:** Op.6 Dök Zülfünü Meydane Gel! (Bariton veya Bas için-1977), Op.16 Beş Mozaik Nağme (Bariton-2000), Op.18 Türküler, Şarkılar (Şan ve Piyano için Albüm-1977-2001), Op.19 Opera Aryaları (Şan ve Piyano-2003), Op.31 Şarkıcı için Çalışma Kitabı (2003)

**Koro:** Op.23 Yemen Türküsü (Aşk-ı Memnu Operası'ndan-2002), Op.23b Rast Semai (Dede Efendi'den Hareketle-2002), Op.23c Gidelim Göksu'ya (Aşk-ı Memnu Operası'ndan-2002)

### 3.2. "Ali Baba ve Kırk Haramiler" Masalı'nın Konusu (Özgün Konu)

Bir gün Ali Baba, dağda bayırda gezinirken, haramilerin bir tepenin yanında beklediğini farkeder. Usulca saklanır ve beklemeye başlar. Haramibaşı tepenin taş yamacına yaklaşır ve sihirli sözcükleri söyler: "Açıl susam açıl!". Bir gürültü ile taş duvar iki yana ayrılır ve duvarın arkasında gizli bir mağara belirir.

Haramiler orayı terkettikten sonra merakına yenik düşen Ali Baba'da duvarın önüne gelir ve aynı sihirli sözcükleri söyler. Mağara tekrar açılır ve Ali Baba içeriye girer. İçerisi haramilerin ganimetleriyle doludur.

Haramilerin sırrını öğrenen Ali Baba, evine çuval dolusu altınla döner. Bu duruma çok şaşırان eşi Ayşe, hemen eltisine gidip ölçeği ödünç ister. Ne ölçeceğini söylemeyince, eltisi durumdan şüphelenir ve ölçeğin altına yağ sürer. Ölçek geri gelince, ölçeğin altına altın yapıştığını görür ve hemen kocasına haber verir.

Ali Baba'nın muhteris kardeşi Kasım, hemen gelip altınları nereden bulduğunu öğrenmek ister. Ali Baba'nın tüm uyarılarına rağmen mağarayı öğrenir ve soluğu orada alır. Sihirli sözcükleri söyleyerek içeriye girer. İçeride yaşadığı tatlı sarhoşluk ve aç gözlülüğün verdiği gözödönmüşlük ile altınlarla bir süre oynar ve zamanın nasıl geçtiğini fark edemez. Altınları ceplerine kadar doldurup, çuvaları da sırtına yükleyip tam dışarı çıkacakken, kapının üstüne kapandığını görür. Tüm denemelerine rağmen sihirli kelimeleri bir türlü hatırlayamaz ve mağarada hapis kalır ve en sonunda haramilerin eline düşer.

Kardeşini merak eden Ali Baba, Kasım'ı aramak için yola çıkar ve endişe içerisinde mağraya gider. İçeriye girdiğinde, Kasım'ın cansız bedenini yerde parçalanmış bir halde bulur. Kardeşinin tüm parçalarını tek tek toplar ve evine götürür. Ardından terziyi getirip Kasım'ı diktirir.

Cesedin götürüldüğünü gören haramiler, sırrı bilen diğer kişinin peşine düşerler. Görevli haramilerden biri, bir gün köyde dolaşırken, terzi ile sohbet sırasında bir ipucu yakalar. Rüşvet verip evi öğrenir ve kapıya da bir çarpı işareti koyar. Ama bunu gören Ali Baba'nın kölesi Nurcihan, bütün kapılara da aynı işareti koyar ve ev ayırtdilemez olur.

Haramiler, bir süre sonra evi tekrar tespit ederler. Haramibaşı zeytinyağı tüccarı kılığında gelip Ali Baba'da konaklama izni ister. Küpler(!), bahçede duracaktır.

Ali Baba, misafirperverliğini göstermek isterken, zeytinyağı almak için bahçeye çıkan Nurcihan, küplerde haramiler olduğunu farkeder. Hepsini kızgın yağ döke döke öldürür. Sonra da içeri döner, elindeki hançerle raksa başlar. En sonunda Haramibaşı'na yaklaşır, onu da öldürür.

Ali Baba, canını kurtaran köle Nurcihan'a olan minnettarlığını, hem onu azadedip, hem de oğluna alarak gösterir. Ailece, hep zengin ve mutlu yaşarlar.

### **3.3. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Konusu**

#### **3.3.1. Birinci Perde**

Soygundan bitap dönen haramiler, ganimetlerini gizli bir mağaraya koyarlar. Buna tanık olan Ali Baba, onlar gidince mağaraya girip zengin oluvermenin çoşkun hazzını, **karcığar** makamında 5/8'lik bir ritimle yaşar.

Oğlu Abdullah, köle Nurcihan'a duyduğu heyecanı, **nihavend** ve muzip bir gönül şarkısı ile iletir:

**"Sorsam Yaradan'a neden  
Her yer inekle dana?"**

Ali Baba'nın karısı Ayşe özlemlerini şakır:

**"Ah, bir devem olsa!  
Usandım imrenmekten  
özel develere!"**

Bir **ufo** görür, sonra küskün bir şekilde çamaşıra döner. Ama az sonra alacağı hazine müjdesi, kocasıyla düetinde, kıpır kıpır müzikal renklere yol açacaktır:

**"İstikbalim garantide!"**

**"Mazin bile garantide!"**

Ali Baba'nın kardeşi Kasım zeytinyağı tüccarıdır. Romantik bir giriş yapar:

**"Hayatım, bak! Kargalar bizim şarkımızı söylüyor".**

**"Ah, evet Kasım'cığım. Opera gibi".**

Kasım'ın sahtekarlığından zarar gören kadınlar, hışımla Kasım'ım evinin kapısına dayanır. Kasım'ın karısı Zeynep, yangına körükle gider ama Nurcihan duruma hakim olup zaman kazanır:

**"Üç gün mühlet!"**

Ayşe, ödünç aldığı ölçeği Zeynep'e geri verir. Zeynep, ölçeğe altın yapışmış olduğunu görür ve Kasım da soluğu Ali Baba'da alır. Karşılıklı hamlelerle döşeli bir düette çatışma yaşarken tavlaya otururlar. Kasım, Ali Baba'nın "Büyük Tehlike" uyarısına burun kıvrır. Gururu incinen haramiler (masal bu ya), orada beliriverir. Haramibaşı, Kasım'a iki tokat akşeder: **"Dü Beş!..."** Tehdit ve uyarılara aldırmayan Kasım, iştahla mağaraya gidecektir.

Kasım, mağarada kapalı kalır ve orkestranın son derece dinamik desteğine rağmen sihirli sözleri hatırlayamaz. Shakespeare belirir. Kasım yazıverdiği tiradla ona ilham verir:

**"Olmak veya toz olmak; işte sorun bu!"**

Ve haramiler Kasım'ı enseler:

**"Kırk katır mı? Kırk satır mı?"**

**"Kırk satır diyebilirim, fakat bilmem lazım: Yazarı kim?"**

Endişeyle mağaraya gelen Ali Baba, kardeşinin hazin sonunu görür. Onu cenaze marşı eşliğinde toplayıp götürür. ağırdığı terzi, Kasım'ı bütünleştirirken Ali Baba, Nurcihan, Ayşe ve Zeynep, aynı anda ama herbiri ayrı makam ve ritimde durum muhakemesi yapar:

**"N'olacak bu maceranın sonu?"**

### **3.3.2. İkinci Perde**

Kasım'ın mağaradan toptan götürüldüğünü gören haramiler, sırrı bilen öbür kişiye de haklamaya karar verir. **"Horlama Korosu"**, dehşet notaları sergilerken, Haramibaşi, korkunç bir kabus görür: Beş Kasım, ona kötü şiirler okur.

Görevli harami, safına kazandığı terzi sayesinde Kasım'ın evini bulur ve kapıya işaret koyar. Bu durumu görünce pirelenen Nurcihan, bu işareti tüm evlerini kapısına koyarak geçersiz kılar. Haramibaşi geldiğinde, ev ayırtedilemez olmuştur. Adamlarının beceriksizliğine kızarak **"İş başa düştü!"** deyip **"Asla unutmam!"** aryasını söyler.

Haramiler harekata hazırlanadursun, Abdullah ile Nurcihan'ı romantik bir atmosferde görürüz:

**"Aya ilk kim ayak basar bilemem ama,  
onu ilk okşayan benim."**

Ve Abdullah'la aşk düeti:

**"Ah syleşebilesek fırsat bulup da!  
Aşktan bahsetsek mesela!"**

Tüccar kılığındaki Haramibaşı, konaklamak için Ali Baba'dan izin ister: Zeytinyağı dolu küplerle(!) bahçede kalabilmek pek iyi olacaktır. Ali Baba izin verir, hatta yemeğe davet eder. Küplerdeki haramiler hücum emri beklerken sofraya kurulur. Küplerde yağ değilde haydut olduğunu farkedene Nurcihan, onları **"Ninni"** ile bertaraf eder. Ama bacaksız kaçıdır.

Sihirvizyonda Pamuk Prenses ile Yedi Rakkase'nin erotik "Hançer Dansı" başlar. Nurcihan raksa katılır. Haramibaşı'nın oyununu bozar.

Meydanda düzenlenen şenlikte **"Grand Final"** başlar. Zeynep kadınları kışkırtırken, **"Erkekler Korosu (Kocalar)"** gelir: **"Yol açın arslanlara..."** Akabinde, Pamuk Prenses ile Yedi Rakkase'nin dansı izlenir.

Kasım'ın üç bacaklı ruhu, çiçekler atarak gelir: **"Asla geç değil!"** (Bu çiçekler, orkestra üyelerini de fetheder).

Ali Baba, Kasım'ın borçlarını ödeyecektir; ayrıca Abdullah ile Nurcihan'ı evlendirme jestini gururla ilan eder:

**"Kölem değil artık, gelinim.**

**Farketmez benim için."**

Bu sırada Bacaksız'la Temel'in, Ali Baba'yı şok eden intikamını görürüz. Ali Baba'nın **"Böyle yazılmış!"** ariasını kısıklıvrak zincirlenmiş haramilerin nostaljik korusu izler ve Haramibaşı'nın herkesi memnun eden, şaşırtıcı ilhamıyla final akorları yaşanır.

### 3.4.'Ali Baba Ve Kırk Haramiler'' Operası'ndaki Karakterler Ve Ses Tipleri

#### 3.4.1. Ana Karakterler

Ali Baba.....	Tenor
Haramibaşı.....	Bas
Kasım (Ali Baba'nın kardeşi, tüccar).....	Bariton
Nurcihan (Kasım'ın kölesi).....	Soprano
Abdullah (Ali Baba'nın genç oğlu).....	Bariton
Ayşe (Ali Baba'nın karısı).....	Soprano
Zeynep (Kasım'ın karısı).....	Mezzo-Soprano
Bacaksız (Harami).....	Tenor
Shakespeare.....	Sadece görüntü olarak

#### 3.4.2. Yardımcı Karakterler

Vekil (Harami).....	Bas
Kör Salih (Harami).....	Bas
Hazım (Harami).....	Tenor
Temel (Harami).....	Tenor
Başkadin (Mahalle kadınlarının lideri).....	Soprano

Haramiler Korusu (Erkekler)

Kadınlar Korusu

Erkekler Korusu

Terzi.....Diyalog

Tellal.....Diyalog

Pamuk Prenses ve Yedi Rakkaseler.....Dansçılar

### 3.5. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'ndaki Ana Karakterlerin Kullandığı Maksimum Ses Aralıkları

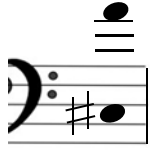
ALİ BABA.....



HARAMİBAŞI.....



KASIM.....



NURCİHAN.....



ABDULLAH.....



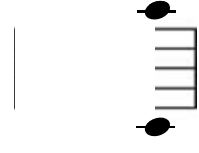
AYŞE.....



ZEYNEP.....



BACAKSIZ.....



SHAKESPEARE.....

Sadece diyalog

### 3.6. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Künyesi

ESER : ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER

TÜRÜ : OPERA

BESTECİ : SELMAN ADA

LİBRETTO : TARIK GÜNERSEL

2 PERDE (6 SAHNE)

VIII. YÜZYILIN BAŞLARI

ARABİSTAN YARIMADASI (BAĞDAT CİVARI)

1. PERDE SAYFA NO: 1 - 107 SAYFA SAYISI : 108

2. PERDE SAYFA NO: 108 - 203 SAYFA SAYISI: 96

(SAYFA NUMARALARI, PİYANO EŞLİKLİ VOKAL NOTA KİTABINA GÖRE DÜZENLENMİŞTİR).

### 3.7. İlk Sahneleniş Ve İlk Oyuncu Kadrosu

21 OCAK 1991	:	Ankara Devlet Opera ve Balesi
Orkestra Şefi	:	Bujor Hoinic
Rejisör	:	Murat Göksu
Dekor – Kostüm	:	Savaş Camgöz
Bale Koreografisi	:	Deniz Çığ
Koro Şefi	:	Seval Irmak
Işık	:	Şükrü Alper
Ali Baba	:	Yavuz Öztürk
Haramibaşı	:	Sabri Karabudak
Kasım	:	Ufuk Karakoç/Çağatay Özkan
Nurcihan	:	Feryal Türkoğlu
Ayşe	:	Selva Erdener/Sema Özer
Abdullah	:	Eralp Kıyıcı
Bacaksız	:	Murat Akar/Serhat Güngör
Zeynep	:	Şebnem Taçoy/Ferda Yetişer
Vekil ve Kör Salih	:	Tuncay Kurtoğlu/Atilla Kuştan
Hazım	:	Rüzgar Memişoğlu
Peki Efendi	:	İzzet Çivril
Shakespeare	:	Reha Korman
Baş Kadın	:	Fahriye Sancar
Medyum ve Davulcu	:	Murat Toper
Terzi	:	Murat Manap
Aktar ve Sünnetçi	:	Gökhan Yaşar
Dilenciler	:	Hasan Önal / Hakkı Talu / K.Serdar Usta

Spiker	:	Banu Okandan
Van Gogh	:	Ali Yılmaz
Uçan Haramiler	:	Hakan Akyürek / Mustafa Gürler / Ufuk Mercan
Korrepetitörler	:	Fikri Özdemir / Fügen Serbest / Duygu Davran
Reji Asistanı	:	Oğuz Baydoğan
Kondüvit	:	Şükrü Yapıcı
Suflör	:	Muzaffer Emek/Ülkü Aksoy
Sahne Müdürü	:	Yaşar Akçay
Sahne Müdür Yardımcısı	:	Semra Dirin

### 3.8. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Sahne Akışı (Perdeler, Tablolar ve Sahneler)

#### 4.8.1. Birinci Perde

(4 TABLO)

1. MAĞARA
2. KASABA
3. MAĞARA
4. KASABA

			<u>Sayfa No</u>
UVERTÜR (Orkestra ve Koro).....			01 – 08
1. TABLO	No.1	Bacaksız, Haramiler.....	09 – 11
Mağara			
	No.2	Haramibaşı, Haramiler.....	12 – 19
	No.3	Ali Baba (Recitatif ve Arya).....	20 - 25
2. TABLO	No.4	Ayşe (Arya).....	26 – 29
I. Sahne: Ali Baba'nın Yakası			
	No.5	Ali Baba, Ayşe (Düet).....	30 – 34

## II. Sahne: Kasım'ın Yakası

No.6	Abdullah (Nihavend Şarkı).....	35 – 38
No.7	Nurcihan, Abdullah (Aşk Düeti).....	39 – 44
No.8	Sihirvizyon ve Reklam Müzikleri.....	45 – 46
No.9	Kadınlar Korosu, Zeynep, Nurcihan.....	47 – 56

## III. Sahne: Ali Baba'nın Yakası

No.10	Ali Baba, Kasım (Düet).....	57 – 61
No.10B	Haramibaşı, Kasım, Haramiler.....	62 – 65
3. TABLO Mağara	No.11	Kasım (Recitatif, Arya).....66 – 74
	No.12	Haramiler, Kasım, Haramibaşı.....75 – 88
	No.13	Ali Baba (Melodram ve Cenaze Marşı).....89 – 92
4. TABLO Kasaba	No.14	Ali Baba, Zeynep, Melodram ve Ağıt....93 – 96 Nurcihan, Ayşe
	No.15	Ayşe, Nurcihan, Kuartet.....97 - 107 Zeynep, Ali Baba

### 3.8.2. İkinci Perde

(2 TABLO)

1. MAĞARA

2. KASABA

1. TABLO	No.16	(Haramibaşı, Vekil, Bacaksız,.....108 - 114 Mağara Hazım, Temel, Haramiler)
	No.17	Haramiler (Horlama Korosu).....115 - 117
	No.18	Haramibaşı, (Haramibaşı'nın.....118 - 123 Kasım kabusu)
	No.19	Bacaksız (Arietta).....124 – 126
	No.20	Haramibaşı, Vekil,.....127 - 135 Kör Salih, Haramiler

I. Sahne: Terzi, Hazım, Nurcihan, Ali Baba, Haramiler

No.21	Haramibaşı, Hazım Bacaksız, Kör Salih, Haramiler	Kapılar...136 - 143
-------	--	---------------------

No.22 Haramibaşı (Kürdi Şarkı).....144 – 148

## II. Sahne: Haramiler, Nurcihan

No.23 Bacaksız, Vekil, Hazım, Küpler.....149 - 154  
Kör Salih, Nurcihan,  
Haramiler

No.24 Nurcihan (Arya) Ninni.....155 – 160

## III. Sahne: Ali Baba, Haramibaşı, Pamuk Prenses ve Yedi Rakkaseler, Nurcihan

No.25 Nurcihan Hançer Raksı.....161 - 164

No.26 Ayşe, Zeynep, Grand Final.....165 - 173  
Kadınlar Korusu

No.27 Erkekler Korusu, Koreografik Koro...175 - 181  
Kadınlar Korusu,  
Zeynep

No.28 Raks.....182 – 184

No.29 Ali Baba Arya.....190 – 194

No. 30 Haramibaşı, Haramiler, Final.....195 - 203  
Herkes

### 3.9. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Müzikal Açıdan İncelenmesi

#### 3.9.1. Birinci Perde

##### UVERTÜR

Timpanilerin derinden gelen ve gizem dolu notalarıyla açılan uvertür, ikinci ölçüde başlayan "**bas**" haramilerin, dalga geçen ama kararlı tarzdaki melodileriyle açılır. Ardından "**bariton**" ve "**tenor**" sesler, **kanon** ve **imitasyon** sentezi girişleriyle tansiyonu giderek arttırlar.

İSTANBUL  
Devlet Opera ve Baleesi  
Kıtaplığı  
Demirbaş No: 1480  
Tasnif No: 52

## Ali Baba & 40 Haramîler

Opera 2 Perde (1990)  
Oğlum Baykal Ada'ya Sevgilerimle,

### UVERTÜR

Libretto: Tank GÜNERSEL

Selman ADA  
Piyano-şan uyarlaması  
(2005)

(. . . . .)

Allegro ma non troppo  $\text{♩} = 84$

Sop.

Alt.

KORO

Ten.

Bas. *stacc.*  
*Bassi:* Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Piyano *p* *Misterioso*

8<sup>a</sup>

6

Tenori: Ha

Bartoni: ha

ha ha ha *Bassi:* ha

*mf*

8<sup>a</sup>

Not Senfonik konser icrasında korosuz yorumlanabilir.

Edition ADAMUS Cop. 2005

1

### 13-) Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası'nın Uvertürü

Bu girişten hemen sonra, köylü kadınların ağıtı, haramilerin tamamladığı akorlar ile başlar. İşte bu 5/8 lik melodi, Ali Baba ve Kırk Haramilerin ileriki sahnelerinde aklımıza yer edecek "**Ninni**" sinin de bir habercisi niteliğindedir. Haramilerin eşliği, genelde **apajatür** gibi akorları tamamlar görünse de, arka planda alaycı ve umursamaz melodileri de hissedilmektedir. Vokal açıdan kadın sesleri için kullanılan inici notalar ile yazılmış "a" vokali, ağıtın son derece bağlı ve zarif söylenmesini sağlarken, bestecinin vermek istediği çaresizliği; diğer yandan, gırtlakta küçük bir **subglotik basınç** uygulayarak söylenen erkek sesleri için yazılmış "ha" vokalinin, eserdeki erkeklerin isyankar ve kararlı tavrını ortaya koyarak iki tezat söyleme tarzını aynı müzikte bir arada yaşatmaktadır.

Ardından bestecinin virtüözitesini ortaya koyan bölüm başlar (49. ölçü). Kemanlar, obua ve klarnetler, bu mükemmel kıvraklık ve zorlukta yazılmış Türk ezgilerini sırasıyla yorumlarlar. Daha sonra bizi, eserin geçtiği döneme iyice yaklaştıran flüt ve klarnetlerin çağırışlarını duymaya başlarız. Her ne kadar duyulan bu çağrılar serbest bir tempo hissi uyandırır da, diğer enstrümanların ortaya koyduğu farklı ritimler ile güzel bir bütünlük oluştururlar.

Hemen sonra gelen altı ölçülük bir geçiş sonrası, bizi Selman Ada'nın yarattığı muhteşem bir Türk ezgisini, kanun solo ile duyurur (81. ölçü). Altyapıda duyulan bas eşliği ve diğer yaylıların pizzicatolu ahengi ile melodi daha sonra bir de korangle solo ile tekrardan duyulur.

65 *meno mosso* *ff con fuoco* *Allegro*

69

73 *andantino molto espressivo* *mf legato* *rit*

77 *mp* *poco rit.*

81 *a tempo* *mf*

85

Edition ADAMUS Cop. 2005 7

14-) Selman Ada'dan Güzel Bir Türk Ezgisi Örneği

89 *Allegro*  
*p* *poco rit.* *f*

93

96

100 *ff*

103 *sfz* *fff* *senza rall.*  
*Timp.*

8  
Edition ADAMUS Cop. 2005

15-) Selman Ada'dan Güzel Bir Türk Ezgisi Örneği

Uvertürün sona yaklaştığı bir sonraki bölümde ise besteci bizi tekrar eserin içine doğru sürüklemeye başlar. **Allegro** temposunda yazılan bu bölümde, timpanilerin gittikçe **kreşendo (crescendo)** ile artan notalarında, hızla yaklaşmakta olan haramilerin ve atlarının nal seslerini işitmeye başlarız. Ardından eserin uvertürü tamamlanır.

### **No1. Harami Korosu/Bacaksız**

Haramilerin dayak yemiş ve sargılar içerisindeki bitkin hallerini yansıtmak için, besteci bu bölümde çok farklı bir vokal yaklaşımda bulunmuştur. Koyu, ağırlı ve mübalağlı bir **Alaturka** tarzı vermek için "**Çene vibratosu**" adını verdiği bu yaklaşımla, vibratonun olması gereken frekansından daha az ama daha güçlü bir **vibrato** tınısı elde ederek, haramilerin yedikleri dayak ve hırpalanma sonrası çektikleri acıları, farklı ve hicivli bir tarz ile seyirciye sunmayı hedeflemiştir. Seyirci aslında ilk sahnede haramilerin, gerçekte korkulması gerekmeyen zavallı halleriyle karşılaşır.

No 1  
Harami Korusu/Bacaksız

Lento  $\text{♩} = 80$

(Haramiler dayak yemiş, sargılar içinde bitkin) (Koyu, ağdalı, mübalağalı bir alaturka tarzda)

Ten. Harami Korusu: Kırk at- lı a- kn- lar- da

Bas. Kırk at- lı a- kn- lar- da

*fp* *p* (Perişanlığı simgeleyen tek sesli müzik!)

3 (İyice bedbin bir ifadeyle)

Ten. (çeneyle) a- vu a- vu a- vu a- vu a- vu a- vu

Bas. di- gi- dik di- gi- dik di- gi- dik

Bateri *dim.* *attaca*

6 Allegro vivace  $\text{♩} = 120$

(Enerjiyi simgeleyen çok sesli müzik!)

Ten. *f* Dik dik dik dik dik dik pek şen- dik Di- gi- dik di- gi- dik di- gi- dik di- gi- dik dik dik dik şen- dik!

Bas. Dik dik dik dik dik dik pek şen- dik Di- gi- dik di- gi- dik di- gi- dik di- gi- dik dik dik dik şen- dik!

(Birdenbire çok enerjik)

*subito f*

\*) ~~~~~ = Çene vibratosu

Edition ADAMUS Cop. 2005

9

16-) Haramiler'in Düşükleri Acıklı Durumu En İyi Anlatan Müzik

Aynı bölümün 6. ölçüsünden itibaren ise, enerji dolu bir harami korusu ile karşılaşırız. Bu melodiyi, eserin ilerleyen bölümlerinde haramilerden tekrar tekrar duymaktayız. Burada besteci, sunduğu bu müzik ile, haramilerin enerji dolu marşını (**Haramilerin leitmotifi**) bizlerle tanıştırmaktadır. Sözleri neşe dolu ve esprili olan bu bölümde, orta tonlarda tekerlemeyi andıran zor ama keyifli sözler ile tenorlar için çevirme notalarında yazılmış pasajların zorluğu dikkat çekicidir. "O vokali ile yazılmış bir türk ezgisi ve süslemeleriye, küçük bir "Bacaksız" solo eşliğinde (Türkü içerisinde bir ağıt olarak düşünülebilir) süren bu keyifli giriş, erkekler korosunun dört sesli muhteşem akorları ile tamamlanır. Burada, eserin hemen başında 1. Tenorlar için yazılmış sib notası ise dikkat çekicidir.

## **No2. Harami Korusu/H.Başı/Bacaksız/Vekil**

Bu bölümde eserin ana karakterlerinden biri olan Haramibaşı ve haramiler ile tanışırız. Haramibaşının onaltılık ritim ve oktav aralıklarıyla söylediği "Açıl Susam Açıl" girişi oldukça eğlencelidir. Aslında burada normal bir vibratonun frekans aralığı bir oktava çıkarılarak hicvedilmiştir.

No 2  
Haramî Korusu/H.Baş/Bacaksız/Vekil

Moderato  $\text{♩} = 56$

Bacaksız:

Vekil:

Haramî Başı:

A-çıl su- sam a-

Ten.

Bas

*f* *mf*

Mağaranın açılmasından sonra ganimetler içeriye yerleştirilir. Bu sırada Bacaksız'ın her zaman mutsuz olan karakterinin serzenişini duyarız. Vekil ile aralarında geçen küçük bir konuşma sonrasında, Haramibaşı'nın "Kapan Susam Kapan" emrini yüksek bir notadan aşağıya inen, bir **glissando** ile duyarız. Daha sonra Haramibaşının yeni bir fikrini, haramiler ile birlikte öğreniriz. Haramilerin onaylar bir şekilde çok sesli olarak söylediği ezgiler ve haramibaşının sözlerinin ardından tekrarladıkları sözler ile burada haramilerin, aslında şeflerine ne kadar büyük bir bağlılık ama bir o kadar da saflıkla bağlandıklarını duyabiliriz. Bu durum aslında, günümüze de atıflarda da bulunmaktadır. Ardından bu bölüm tenor ve bas seslerinin, "Cebimize", "Mezara" **antifonu** ile sona erer.

### **No3. Recitatif&Arya (Ali Baba)**

Ali Baba'nın sahneye girmesi ile müzik bir anda değişir. Az önceki sert karakterli mizaç, yerini huzurlu ve gizem dolu (sürpriz geçişli, alışılmadık) akorlara bırakmıştır. Sekiz ölçülük bir şaşkınlık recitatafinden sonra, Türk Aksağı 5/8'lik eğlenceli bir müzik başlar. Ali Baba, keyifli ariasının tadını çıkartırken, bestecinin gerek recitatif, gerekse aryada kullandığı ve sözlerle tam uyumlu ritimleri duyarız. Bestecinin, normal konuşma sırasında (günlük yaşamda) kullandığımız ritm ve aksanları aynen esere yansıtması ile, sözler ve dolayısıyla oyun daha anlaşılır bir hal almıştır. Son ölçülere eklediği **kodetta** ile tenor, ariasının en tiz notası olan uzun bir la (a<sup>2</sup>) notası üzerinde, solosunu aynı eğlenceli müzik ile tamamlar.

### **No.5 Düet (Ali Baba&Ayşe)**

Bu güzel düet Ali ile Ayşe arasında geçen konuşmaların, müzikle nasıl anlatılabileceğinin en güzel örneğidir. Besteci burada, recitativi müzikle birleştirerek, bizi aslında eserden kopartmadan majör bir tonda yazılmış güzel bir anlatımla başbaşa bırakmıştır. Burası aslında, son bölümde belirttiğim "Bestecilerin müzikal anlatımda, **recitatif** kullanım farklılıklarına" iyi bir örnektir. Bu düette, Ayşe'nin

sorular içeren konuşmasının müzikte aynı notalar üzerinde duymaktayız. Bunun iki nedeni vardır: Birincisi, aynı notalarda gezinen müziğin yarattığı endişeli ve soru işareti içeren müzikal anlayış, ikincisi ise, sorulan soruların seyirci tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlamak. Ali Baba'nın bu düette cevaplarının ne kadar keskin ve melodik olduğu da dikkatten kaçmamalıdır.

Sorulan soruları net olarak anlayabilen seyirci, bu cevapları da aynı melodik unsurlar içersinde, eserden kopmadan ve keyif alarak duyabilmektedir. Yine bu düette en dikkat çeken özellik; besteci ile libretistin ortak çalışmalarından çıkan kafiyeli ve keyifli anlatım tarzıdır. Eserin bir yerinde;

Ayşe : "Zil takıp oynayabilir miyim?"  
Ali Baba : "Çan bile taksan yeridir"  
Ayşe : "İstikbalim garantide"  
Ali Baba : "Mazin bile garantide"  
Ayşe : "Zeynep'e caka satabilir miyim? Söyle!"  
Ali Baba : "Kaka bile satabilirsin."  
Ayşe : "Ya?"  
Ali Baba : "Kaka bile satabilirsin"  
Ayşe : "Demek, kaka bile satabilirim"  
Ali Baba : "Evet, kaka bile"  
Ayşe : "Kaka bile"  
Ali Baba : "Kaka bile"  
Ayşe : "Kaka bile"  
Ali Baba+Ayşe: "Kaka bile, kaka bile, kaka bile..."

ile devam eden esprili **düet**, eğlendirici bir şekilde sona erer.

#### **No.4 Türkü (Ayşe)**

Ayşe'nin oryantal dansı ile başlayan bu aryada, bir önceki düette, Ayşe'nin duyduğu endişelerin ortadan kalktığını ve müzikal bir aya ile müziğin zirveye tırmandığını duyarız. Yalnız besteci ve libretist, bu aya içerisinde de sürpriz yapmayı ihmal etmemiştir. Aryanın tam ortasında, sahne üzerinde beliren "UFO" için kullandığı, özellikle klarnetlerin (ya da tiz tahtaların) disonans aralıkları, eserden bir an bile kopmamıza izin vermez. Selman Ada'nın bestelerinde her zaman duyabileceğimiz tekdüzelikten uzak bu sürprizli anlatımı sayesinde seyirci de eseri daima pür dikkat izlemek durumunda kalır.

49

Of ol! a- man a- man a- man a- man

*più forte*

Ob. *FL* *8<sup>va</sup>*

55

şu can çık- ma- dan!

*f*

*Senza rall.*

60

*meno mosso*  $\text{♩} = 63$   
(Uçan daire geçmeye başlar)

Konuşma: Aa bu da ne? Ha- yal mi gö-rü-yo- rum yi- ne?

*Recitativo*

*P*

67

Ni- kâh yü-zü-güm mü ne? Es- ki ha-yal-le-rin se- la- mı mı?

### **No.6 Haramiler Marşı**

Bu bölümün notaları, eseri takip ettiğim kaynakta bulunmamaktadır.

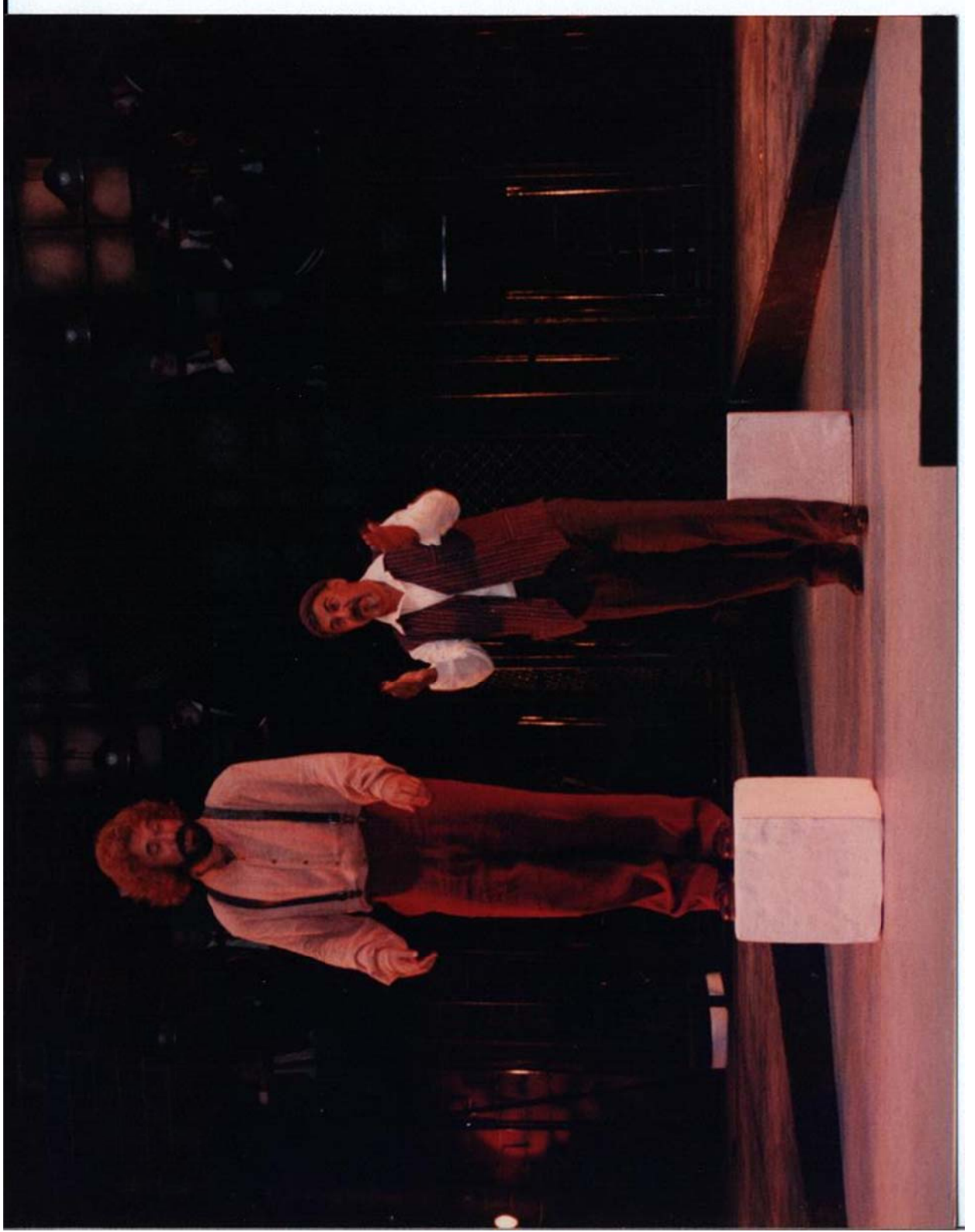
### **No.7 (No.10) Düet (Ali Baba/Kasım)**

Yine müzikal bir karşılıklı konuşma karşılaşmaktayız. Eserdeki dönüm noktalarından birisi olan bu konuşmada, Ali Baba ile Kasım'ın 9/8'lik **Allegro** bir tempoda, keyifli bir müzik eşliğinde atışmalarını duymaktayız.

### **No.7B (No.10B) Tavla Sahnesi (Kasım/Ali Baba/H.Başı/Haramiler)**

Arka planda çalan 7/8'lik bu gerilimli müzik sırasında, Kasım ve Ali Baba'nın tavla düellosunu görürüz. Zar atma sırasında duyulan kreşendolar ve ardından gelen zar atma sonuçların yanında, timpanilerin aynı ses üzerinde yarattığı gerilimli müzik ile ortamın daha da gerginleştiği bir anda, Haramilerin mecazi anlamda sahnede belirmesi bir olur. Eserdeki bu atışma sırasında, haramilerin bu şekilde girişi, seyircinin endişelerinin artmasına ve bu endişelilerin sahne üzerinde yansısıyla bu sahne de sonra erer.

Aslında bu, seyircinin bilinç altında beliren ve olması muhtemel trajik sonun (Kasım'ın sonu), görsel ve işitsel bir şekilde, seyircinin bilinçaltında dışarı vurumunun hedeflenmiş olmasıdır.



19-) Tavla Sahnesi

### **No.8 Ali Baba'nın Sefa Sahnesi**

Ali Baba'yı bu sahnede, zevk ve sefa içerisinde huriler ile dans ederken görmekteyiz. Zenginliğin verdiği bu ihtişamlı hayatın tadını çıkartan Ali Baba kendinden geçmiş halde bu sahneyi tamamlayacaktır. Bu bölüm "Piyano eşlikli vokal nota kitabı"nda yer almamaktadır.

### **No.9 (No.6) Nihavend Şarkı (Abdullah)**

Do minör tonalitesinde yazılan bu nihavend eserde, Abdullah'ın çekmekte olduğu aşk acısını duymaktayız. Bariton sesler için yazılmış bu ariyanın en zor yeri, sonunda bulunan ve 'a' vokaliyle söylenen uzun Sol (g') notasıdır. Arya'nın içerdığı hüznün, solistin yaşadığı isyanla birleşmeli ve özellikle **kodetta** da bu isyan, zirvede duyurulmalıdır.

### **No.10 (No.7) Düet (Nurcihan/Abdullah)**

Müzik birdenbire değişir ve Avrupa'daki Romantik müzik akımlarından en güzel örneklerinden biri ile karşılaşırız. Sekiz ölçü süren bu **appassionato** ziyafet, Abdullah'ın başladığı solo ile yeniden Nihavend bir makama dönüşür.

No 7  
Düet  
Nurcihan/Abdullah

Appassionato  $\text{♩} = 72$

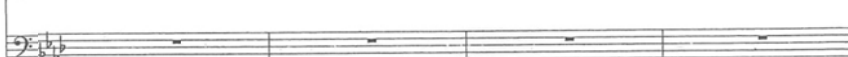
Nurcihan:



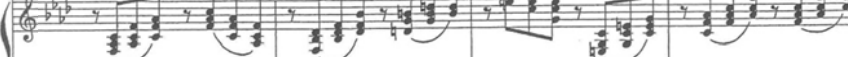
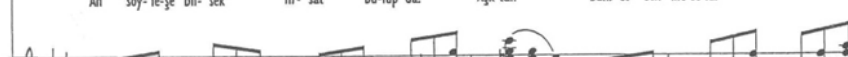
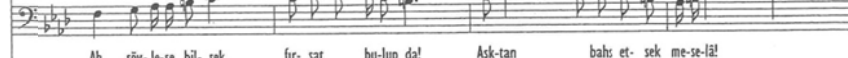
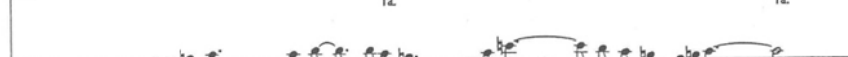
Abdullah:



5



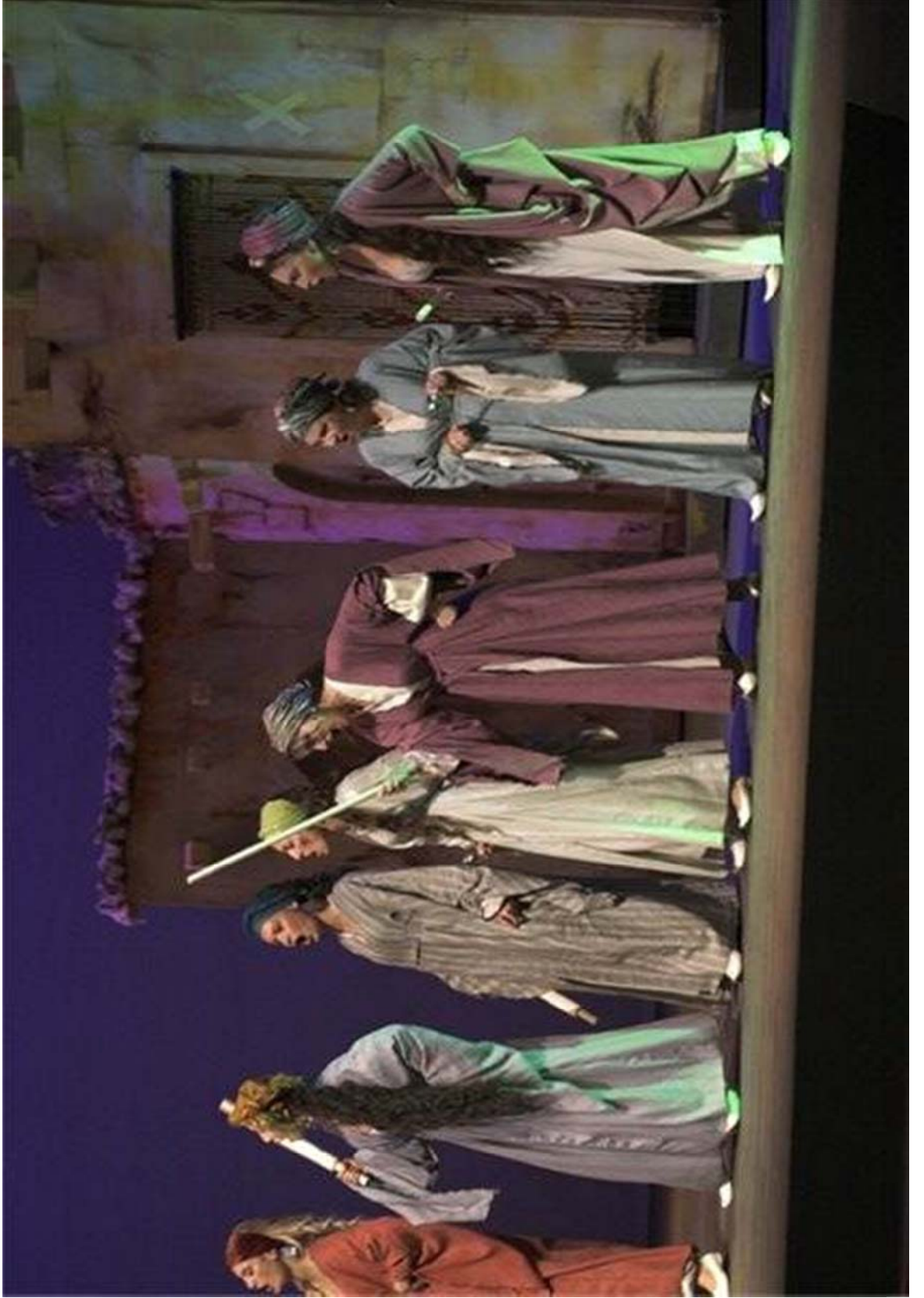
9



Burada Abdullah'ın takındığı isyankar tavır, yerini kendini çaresiz bir hale bırakmıştır. İsyankar olduğunda duyduğumuz güçle asla söylenmemelidir ve Nurcihan korkutulmamalıdır. Bu güzel düet, kodetta ile gerilimini tamamlar ve yine başta olduğu gibi bu sefer de dokuz ölçüyü bulan romantik bir müzikal yapı ile düet tamamlanır.

### **No.11 (No.9) Kadınlar Korosu/Zeynep/Nurcihan/Baş Kadın**

Kasım'ın karısı Zeynep, kocası Kasım'ın yaptığı işler için bir taraftan böbürlenirken, diğer taraftanda endişesini bir recitatif ile anlatır. Ardından **1-5-8** aralıkları ile başlayan uyarı niteliğinde ağırlıklı olarak pirinç üfleli çalgıların yaptığı giriş sonrası, kadınlar korosu içeri girer ve orkestranın bu konsonans aralıklarını (**4T ve 5T**) aynı tutarak, uyarının etkisini daha da artırır. Zeynep'in şaşkın ve ne olduğunu anlamaya çalışan tavrına karşın koro, daha da şiddetlenerek ve aynı **konsonans** yapısını sürdürerek isyankar tepkisini dile getirir. Bu bölümde özellikle bestecinin prozodi kullanmadaki üstünlüğü göze çarpar. Türkçenin günlük yaşantımızda kullandığımız hali ve eserin dilinin anlaşılmasını sağlayan aksanların doğru yerdeki kullanımı, eserin bu bölümünde tekrardan en üst noktaya ulaşır. Eserin 42. ölçüsünden itibaren **Meno Mosso** karakterinde Nurcihan'ın araya girmesi ile koronun verdiği tepkide bir azalma görülür. Bunu 47. ölçüde kadınlar korosunun "Nasıl emin olalım?" sorusundaki "3m" aralıkların kullanılması ile duymaktayız. Ancak, hemen ardından Zeynep'in araya girmesi ile sınırlanan köylü kadınlar (kadınlar korosu), yeniden baştaki tavırlarına geri dönerler ve uyarı niteliğinde hissedilen **4T ve 5T** aralıklı akorlar eşliğinde bu sahneyi tamamlarlar.



21-) Kızgın Kadınlar Korusu

## No.12 (No.11) Recitatif & Aria (Kasım)

Kasım mağaranın önünde belirir. Heyecanlı ama bir o kadar da endişelidir. Zengin olabilme hayalinin ona verdiği cesaretle kapıya doğru yaklaşmaya başlar. Mağaranın büyüklüğü karşısında "İki at almakla hata mı ettim? Beş at mı getireydim?" diyerek hayretini ve de açgözlülüğünü dile getirir. Ardından etrafı iyice kontrol ettikten ve iyice emin olduktan sonra ise sihirli sözcükleri söyler: "Açıl susam açıl!". Kapı yukarı doğru gam yapan vibrofonun sihirli notalarıyla açılır. Kasım kendinden geçmiştir. Kısa bir şaşkınlık recitatifinden sonra 9/8 lik **Allegro** bir aria başlar. Müzikteki zerafet ve kıvraklık, Kasım'ın içerisinde bulunduğu duyguları en iyi biçimde anlatırken aynı zamanda, zamana karşı yarışan bir insanın sona doğru yaklaştığının en güzel anlatımıdır.

Aria  
34 Allegro  $\text{♩} = 138$

37

Kırdı Kırdı Kırdı De-ve-le-ri bir bir karp! Karp! Karp!

41

Ar- tık gel- sin ka-dın- lar! Yağ pa-ra- la- rı- nı al- sın- lar!

44

0 kos-koca-man ka-za-nı baş-la-rı-na çal-sın-lar! Al- tın! Mal- tın! Ya- kut! Ma- kut!

## 22-) Kasım'ın Tuzağa Düşme Müziği

48

Züm-rüt! Müm-rüt! Ta-but! Ta-but? Konuşma: Hemen Doldurim tabutları! Şey aman yani torbaları!

49

Şu-nu da! Bu-nu da! Bu-nu da! Şu-nu da! O-nu! Bu-nu! Şu-nu! De-nu!

Tempo primo

56 (Mağara kapanmaya başlar.)

Bu-nu da! Şu-nu da! O-nu da! De-nu da!

59

Şu-nu bu-nu Az da-ha! Az da-ha!

Edisyon ADAMUS Cop. 2005

69

23-) Kasım'ın Tuzağa Düşme Müziği

Kasım içerideyken, o fark etmeden mağara kendiliğinden(!) kapanır ve Kasım içeride mahsur kalır. Artık mağaradan çıkma vaktinin geldiğine en sonunda karar veren Kasım, büyük gong'un insanın içini ürperten tokadıyla kapı önünde kilitli kaldığı gerçeği ile karşı karşıya kalır. Söylediği birkaç yanlış sihirli söz sonrası kapının açılmadığını görünce iyice sinirlenir ve tedirginliği artar. Müzikte de, trompetlerin uyarı niteliğindeki notaları ile yaklaşan haramilerin ve yaşanacak vahşeti içimizde yaşamaya başlarız. Müzik biter ve Kasım yere çöker. Artık hiçbir gücü kalmamıştır. Son bir çare ile **kafa sesini** kullanarak Allah'a son kez yalvarır: "Açıl bahtım açıl!"

62 *meno mosso*

(Mağara kapanmıştır.)

Öl, bit-tim!

*poco rit.* *Cor p*

66 *Moderato*

Ar- tk gi-de-bi-li-rim. A- çıl buğ- day a- çıl!

*rit.* *fp* *col canto*

70 *Tutkayla passionément*

A- çıl buğ- day a- çıl! A- çıl- sa- na! A- çıl ar- pa a- çıl! Hop- pa- la!

*mf* *p* *accelerando*

75 *Allegro*

A- çıl çav- dar a- çıl! Ke- re- viz! A- çıl ke- riz a- çıl! A- ca- ba ney- di ya?

*mp*

79

A-çıl yu-laf a-çıl! A-çıl no-hut a-çıl! Ney- di ya? Ney- di ya?

83

Ney-di ya? Ney- di ya? Ney- di si-hir- li söz?

87

Ney- di ya? Ney- di ya? Ney- di ya?

91

Ney- di ya? Konuşma: Ağıl bahım ağıl!

*ff senza rall. sec*

25-) Kasım'ın Solosunun Sonunda Kullandığı Kafa Sesi

**No.13(No.12)Ensemble(HaramiKorusu/H.Başı/Temel/Hazım/  
Vekil/Bacaksız)**

Haramiler mağaranın kapısının önüne gelir ve yerdeki izleri görürler. İçeriye birinin girdiğini anlayan haramiler çok sinirlenir. Haramibaşı kapının açılmasını emreder ve kapı açılır.

Kasım, kafasına huni takmış bir vaziyette 9/8'lik bir ritimde göbek atarak dışarıya çıkar. Elinde, cebinde, heryerinde altın takılar ve değerli taşlar vardır. Onlarla oynayarak dışarıya çıkar. Haramiler ilk başta olup biteni anlayamaz ve şaşırırlar. Ardından Haramibaşı'nın sert bir uyarısıyla Kasım kendine gelir ve başına gelecekleri bir bir dinlemeye başlar. Sahnenin ilerleyen bölümlerinde Kasım öldürülür ve dört parçaya bölünür. Müzikteki karamsarlık ve hüznün bir arada işlenirken, birdenbire Bacaksız'ın çığılığı duyulur. Bacaksız'ın bacağı da, yaşanan karmaşada kesilmiştir. Ama intikamın verdiği rahatlıkla Haramiler Korusu kahkahalarla sahneden ayrılır.

**No.14 (No.13) Melodram & Cenaze Marşı (Ali Baba)**

Mağaranın başına gelen Ali Baba endişe içerisindedir. Bu duyguları aynı nota üzerinde söylediği endişeli sözlerle dile getirir. Mağaraya "Açıl susam açıl!" der ve mağara açılır. Karşımızda birden bire beş parçaya ayrılmış uzuvlar buluruz. Bunları ikisi kol, üçü de bacaktır(!).

**No.14 B Cenaze Marşı**

Re minör tonalitesindeki bu karamsar marş eşliğinde, Kasım'ın uzuvlarının dansını izleriz. **Strofik** yapıda ilerleyen bu müzik formu **perküsyon** çalgılarının yükselen volümleri ile bizi, hüznün en üst seviyelerine çıkarır. Ali Baba bu hüznün içerisinde Kasım'ın parçalarını toplar ve eve doğru yola koyulur.

### **No.15 (No.14) Melodram & Ağıt (Ali Baba/Zeynep/Ayşe/Nurcihan)**

Ali Baba eve gelir ve Kasım'ın parçalarını ailesine gösterir. Aynı tonalitede devam eden bu melodi sırasında, tonik sesde Ayşe'nin ağıtı duyulur. Üzüntülü feryadı, ensemble'ın ne olacağının bilemediği korku ve endişe dolu bir hava ile son bulur.

### **No.16 Kuartet (Nurcihan/Ayşe/Ali Baba+Harami Başı)**

Aşırı hızlı olmayan bir tempoda kuartet başlar. Kasım'ın parçaları önünde başlayan bu kuartette, herkes kendisi ile ilgili gelecek düşüncelerini bir bir dile getirir. Ayşe ve Nurcihan, eve gelen ikinci kuma için feryad ederken Zeynep, kocası Kasım'ın bu zamansız ayrılığı ile üzüntüye boğulmuştur. Ali Baba ise ikinci kumaya sahip olmanın verdiği rahatlıkla ve gururla kuartete ayrı bir renk katar. Ne olacağını bilmemenin verdiği endişe kuartette doruk noktaya ulaşır ve birinci perde sona erer.

## **3.9.2. İkinci Perde**

### **I. TABLO (MAĞARA)**

### **No.17 (No.16) H.Başı/Vekil/Bacaksız/Hazım/Temel/H.Korusu**

İkinci perdede haramileri, mağaraları önünde şaşırılmış ve korkmuş bir halde görürüz. Öldürdükleri Kasım'ın cesedi ortadan kaybolmuştur. Demek ki, mağarayı ve dolayısıyla sihirli sözcükleri bilen biri daha vardır. Bu durum, haramileri korkutmaya ve intikam duyguları ile dolmasına yetmiştir. Acaba bu yabancı kimdir? Yoksa içlerinden biri midir?

### **No.18 (No.17) Horlama Korusu**

Bu noktadan itibaren Selman Ada'nın yine yaratıcı ve keyifli ezgileriyle karşılaşırız. Bestecinin, ilk perdede kullandığı '**Çene Vibratosu**' yaklaşımına ek olarak, bu sahnede haramilerin kafa kafaya verip söylediğı "**Fıs-Fıs**" korosunu, bir tren "**Çuf-Çuf**" 'u ritmi ve aksanıyla seyirciye keyifli bir şekilde sunduğunu duyarız.



Sonrasında gelen alkış ve horlama korusu ise bestecinin olay örgüsünü bizlere anlatırken kullandığı yeni yaklaşımlar ile, ne kadar doğru bir yol izlediğini ve bu sayede seyircinin operadan kopmadan eseri ne kadar büyük bir keyifle izleyebildiğinin farkına varırız. Horlama korosunu oluşturan ve **"horlama etkili ('Horrrr...')"** ve ardından gelen kromatik bir şekilde inici bir gam oluşturan **"ışık efektleri"** ile, bu keyifli anlatım, zirveye taşınmış olur.

No 17  
Horlama Korusu

poco piu mosso  $\text{♩} = 88$

Ten.  
(Haramiler horlaya horlaya uyur.)

Horr tssst!

Bas.  
Horr! Tssst!

Triangle  
p

8<sup>va</sup>

5

Horr tssst! Horr! Horr!

Horr! Tssst! Horr! Horr!

8<sup>va</sup>

9

(Bocca chiusa)  
(Kapalı ağız)

Tssst! Mmm

Horr! Horr! Horr! Horr!

8<sup>va</sup>

Edition ADAMUS Cop. 2005

115

27-) "Horlama" Korusu

Besteci, uykuya dalan haramilerin uykudayken çıkarttıkları melodi ve tınılarıyla, korkunç ve acımasız yönlerini bize gösterirken, kullandığı şeytan aralığı ve P. I. Çaykovski'nin 6. Senfonisini (**Patetique**) andıran armonik zenginlikleri ile bizi de az sonra görülecek olan kabusa başarıyla hazırlamaktadır.

### **No.19 (No.18) Haramibaşı'nın Kabusu (H.Başı/Kasım)**

Haramibaşı'nın rüyasında Kasım'ı görür. Her yeri dikilerek birleştirilmiş bir Kasım, Haramibaşının karşısında 'Mahvederim ben! Mahverderim' adlı ariasını söyleyerek dans eder.

Aynı birinci perdede Kasım öldürüldüğü sahnede geçen "Kırk katır mı? Kırk satır mı? Yazarı kim acaba?" repliklerinin aynısının yeni versiyonu olan ve binlerce mısradan meydana gelen bir şiirin kendisine okunacağını öğrenen Haramibaşı'nın rüyası ise artık iyice bir kabusa dönüşmüştür.

Libretistin bu sahnede yaptığı zekice bir hamle ile bize, bir haramibaşının başına gelebilecek en kötü kabusun entellektüellik olduğu esprisi gözlerden kaçmaz.

Yaptığı işkencelerin aynısı başına gelen Haramibaşı, çaresizlik içerisinde uykusunda sayıklamaya, hatta yalvarmaya başlamıştır.

### **No.20 (No.19) Arietta (Bacaksız)**

Bacaksızın ariettası ve ağıtı, cehennem sahnesi öncesi küçük bir geçittir. Bacaksız tarafından yorumlanan bu bölümde; haramilerin ellerine düşenlerin ve parası olanların, üzerine bir bardak su içmesi dile getirilir.

### **No.21 (Dans) Su-Hava-Toprak-Ateş**

Cehennem sahnesinde dansçıların da katılımıyla "Su, Hava, Toprak, Ateş" dansları eşliğinde, haramileri bekleyen acı gerçeği, Haramibaşının rüyasında

yaşamaktayız. Gerilimi gittikçe artan ve dört elementin koro tarafından sürekli tekrar edilen bu bölümde koronun diğer üyelerinin dörtlü aralıklarla yaşattığı gerilim, sahnedeki atmosferi son derece iyi yansıtmaktadır.

Bu bölümün notaları, üzerinde çalıştığım kaynakta bulunmamaktadır.



28-) Cehennem Sahnesi

## No.22 (No.20) Haramiler (H.Korosu/H.Başı/Vekil/Kör Salih)

Haramibaşı panik içerisinde uykusundan uyanır ve uyuyan haramileri uyandırır. Haramibaşı Hazım'ı bulur ve köye gidip mağaraya giren diğer şahsı bulmasını emreder. Tekrardan uyumaya başlayan haramileri yeniden uyandıran Haramibaşı, onları korkaklıkla suçlar ve bunun karşısında, yine bestecinin kesin ve kararlı temalar için kullandığı "5T" aralıklı divise partiler ile, haramilerin yerlerinden fırladıklarını görürüz. Haramibaşı, haramilerin ortadan kaybolmasını istedikten sonra, haramilerde '**Dıgıdık ve Çufçuf**' ezgileriyle sahneyi terkederler.

## II. TABLO (KASABA)

### No.23 (No.23) Kapılar (H.Korosu/H.Başı/Hazım/Bacaksız/Kör Salih)

Köy teması bizi karşılar. Üflemeli çalgılar ile başlayan ve "5T" aralıklarla süslü bu tema biter bitmez, Hazım ile Terzi belirir (Burada bestecinin terziyi eşcinsel olarak göstermesi ise ayrı bir espiri konusudur). Ali Baba'nın evini gösteren terziye üç altın yerine bir altın vererek kovan Hazım'ı aslında bir kişi daha izlemektedir. Bulduğu evin kapısını işaretleyen Hazım, arkasını dönüp gitmeye başladığında orkestra, Nurcihan ve Abdullah'ın birinci perdedeki düetinden tanıdığımız ana temaya başlar (Nurcihan ile Abdullah'ın **aşk leitmotifi**) ve Nurcihan sahnede belirir. Haraminin koyduğu işareti tüm evlerin kapısına koyar ve tekrar içeriye girer.

Ardından haramiler sahnede belirir. Evi bulan Hazım ise gururla bağırmaktadır: "**Evreka! Evreka!**" (Arşimetin de söylediği gibi: Buldum! Buldum!). Ardından Haramibaşı (Tıpkı takım sporu müsabakalarında olduğu gibi) eve girmek için takım tertibi verir: 14-13-13.

Evlerin tümünün işaretlendiğini gören Haramibaşı, Hazım'a bir futbol hakemi edasıyla çift sarı kartı gösterir ve oyundan atar. Ardından korodan bir kilise korusu şeklinde 'Ne hakem' temasını duyarız.

Haramibaşı terziyi bulduracak ve kendisi evin yerini öğrenecektir. "**Hafıza-i beşer, nisyan ile maluldür**" yani 'İnsan hafızasının eksikliği unutkanlıktır' yada

diğer bir değişle 'Unutkanlık insan halidir' der ve ardından y¼ksek sesle haykırır:  
Ama ben unutmam!



29-) Haramibaşı'nın Solosunun Sahnesi

## **No.24 (No.24) Şarkı (Haramibaşı)**

**Andante espressivo** bir şekilde yazılmış bu **Kürdi** şarkıda, Haramibaşı'nın aryası bizi karşılar. Türk müziği enstrümanlarından biri olan Kanun bu aryada yerini almıştır. Aryanın üst rejistrine gelen 'U' ve 'A' vokallerinin rahatlığı verdiği güçlü izlenim ile Haramibaşının seyirciye verdiği imaj, en doğru bir şekilde aktarılmış olur.

## **No.25 Haramiler Korosu**

Bu bölümde üçüncü kez Haramilerin eski günlerini yad ettikleri heyecanlı ve hareketli marşıyla (**Haramilerin leitmotifi**) tekrar karşılaşırız. Bacaksızın yaktığı ağıt ile iyice dramatikleşen ama enerjisinden hiçbir şey kaybetmeden devam eden bu marş seyirciye, Kırk Haramilerin her zaman küllerinden yeniden doğabileceği ve hiç bir zaman kötülüğün yeryüzünden gitmeyeceği gerçeğini hatırlatmaktadır.

## **II.SAHNE (Haramiler/Nurcihan)**

### **No.26 Küpler (Harami Korosu/Bacaksız/Vekil/Hazım/ Kör Salih/Nurcihan)**

Ali Baba'nın evine ziyaretçi olarak gelen bir yağ tüccarı, o akşam Ali Baba'nın davetlisi olarak evde yemektedir. Dışarıda bahçede ise tüccarın yağ dolu küpleri(!) vardır.

İşte tam bu sırada, klarnetin ustaca ve kıvrak notalarıyla haramilerin, sanki küplerinin içerisinden çıkıp sokmayı bekleyen bir yılan gibi usulca ve sessiz Ali Baba'nın evinin önüne iyice yerleştiklerini görürüz. Yılanların küpten çıkartılması için kullanılan o yöreye özgü zurna, haramiler için daha kalın bir sese sahip klarnete dönüşmüştür.

Bir ara dışarıdan gelen gürültüler ile kapıya çıkan Nurcihan, kapıya çıktığında küplerin içerisinden gelen sesleri duyar (Fısfıs-Fıskos) ve planı anlar. Dışarıdakiler

haramilerdir ve içeride davetli olan ise... Evet, Haramibaşı'nın ta kendisidir.

### **No.27 (No.24) Ninni (Nurcihan)**

Larghetto temposunda, bir recitatif ile başlayan Nurcihanın bu güzel ariasında, Nurcihan'ın zekası ve becerisinin ön plana çıktığını görürüz. Ardından 5/8'lik bir Andante tempoda başlayan ariyanın mükemmelliği bizi gerçekten annelerimizin bizi uyutup büyüüttüğü günlere götürür.

Vokal açıdan bestecinin üst notalardaki inici sesler için kullandığı 'A' vokali, yüksek seslerde piano nüansını daha rahat yapmamızı kolaylaştırırken, kullandığı alt notalar ile de kıvrak notaların hem temiz hem de doğru kullanımını sağlamıştır.

### **No.28 (No.25) Hañer Raksı (Erotik Dans) Ali Baba/Haramibaşı/ Nurcihan/Pamuk Prens/Yedi Rakkase**

Bu bölümün görüntü kaydı, eseri takip ettiğim kaynakta bulunmamaktadır.

### **No.29(No.26) Grand Final (Kadınlar Korosu/Ayşe/Zeynep/Baş Kadın**

Kadınlar Korosu ile Ali Baba'nın yeni kuması Zeynep arasında geçen bu karşılıklı atışma sırasında, Ali Baba'nın evine davet edilen kadınlar ve onların Zeynep'e karşı tavırları karşısında, Zeynep'te, kuma olmanın verdiği rahatlıkla onlara cevaplarını bir bir sıralar. Burada koronun yine hükmeden ve sert bir izlenim uyandıran "4T", "5T" ve "üçlü akorlar" şeklinde verdiği cevaplar ile Zeynep'in özellikle soru cümlelerinde kullanılan aksan ve yüksek notalar dikkat çekicidir. Bu aksanların yüksek notalarla birlikte kullanılması ile bazı notalardaki ritmik uzunluklar, günlük yaşantımızda kullandığımız aksan ve ritimler ile aynı olduğu için, konuşulan tüm sözlerin daha rahat anlaşılmasını sağlar.

### No.29b (No.26b) Tellal/Alı Baba/Baş Kadın/Kadınlar Korusu

Alı Baba'nın geliŒi ile sakinleŒen ortam, Alı Baba'nın da Zeynep gibi 'Kocalarınız nerede' sorusuyla yeniden gerilir. O sırada kocaların girmesiyle ortam yeniden yumuŒar.



30-) Alı Baba ve Kadınlar Korusu

### **No.30 (No.27) Koreografik Koro (Tüm Koro/Zeynep)**

No.4'teki Ayşe'nin mutluluk içerisinde söylediği ariasının aynı tempo ve karakteri ile başlayan bu ensemble'da kocalar gelir. Mi Majör tonalitesi ile başlayan Erkekler Korosu'nda besteci, özellikle bu bölümün sert duyulmaması için (**üçlü ve altılı**) aralıklara yönelmiştir. Hatta koro dört sese ayrıldığında bile, bu aralıklar üç sesli akorlardan daha ileri gitmemiş ve disonans bir tınının önüne geçilmiştir. Ancak bu koronun son notalarında kullanılan **1-5-8** aralıkları ile tonalitenin kararsız kalması (Majör yada Minör) ve geleneksel Türk müziği aralıkları olan **4T ve 5T** aralıkları ile eserin tamamlanması uygun görülmüştür.

### **No.31 (No.28) Raks**

Dansçılar sahnedeki yerlerini alır ve herkes raksa başlar. Bu raks, geleneksel türk müziği enstrümanlarının ustaca kullanıldığı bir bölümdür.

### **No.32 (No.28b) Kefen Valsi (Kasım/Koro/Dansçılar)**

Kasım kefeni ile sahneye gelir. 3/4'lük bu ılımlı valste hiçbir şey için geç kalınmadığını ve her ne kadar yol alınır alınsın, her zaman bir geri dönüş olabileceğini anlatarak, haramilerin bir kısmı için bir geri dönüş kapısı olduğunu belleklere kazımaktadır.

### **No.33 (No.29) Arya (Ali Baba)**

Bu bölümde, diğer solistlerinde eşlik ettiği bir Ali Baba solosu vardır. "Kadere bak! Kadere!" adındaki bu solo, eseri takip ettiğim kaynakta bulunmamaktadır.

### **No.34 (No.30) Haramibaşı/Haramiler/Herkes**

Haramiler uvertür sonrası dayak yemiş bir halde ve **Lento** bir tempoda girişlerini yaparlar. Ardından **Allegro Vivace** bir tempo ve karakterde, enerjiyi simgeleyen çoksesli bir bölüm ile eseri tamamlarlar.



31-) Haramilerin Sahnesi

## 4. "IV. MURAT" İLE "ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER" OPERALARININ KARŞILAŞTIRILMASI

### 4.1. Konu Bakımından Karşılaştırılması (Hikayelerin Tarihçesi, Zaman-Yer-Mekan, Hikayelerin Kurgusu)

Operanın konusu, IV. Murat ve onu orta noktada tutarak çevresinde gelişen olaylar zinciri olduğunu varsayarsak, IV. Murat ve o zamanki devlet yönetimi, saraydaki entrikalar, imparatorluğun vaziyeti ve IV. Murat'ın döneminde, İmparatorluğun katıldığı savaşları incelediğimizde, operanın konusunun dayandığı temelleri daha iyi kavramış oluruz.

IV. Murat, XVII. Osmanlı Padişahı'dır. Sultan I. Ahmet ile Mahpeyker (Kösem) Sultan'ın oğlu olup, 27 Temmuz 1612 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Saltanat döneminde (10 Eylül 1623 - 8 Şubat 1640) yaşamış olan bütün ilim ve sanat adamlarını korumuştur. Bu padişah zamanında gençlik yıllarının en parlak şeklini yaşayan ve ondan sonrada olgunluk çağına erişmiş pek çok şair, hattat, tarihçi, musikişinas sayabiliriz. Nef-i, Şeyhülislam Yahya, Naili, Topçular Katibi Abdülkadir, Solakzade, Evliya Çelebi, Katip Çelebi...vs.<sup>2</sup>

IV. Murat tahta geçtikten sonra, ülkeyi uzun süre akrabaları ve annesi Kösem Sultan yönetti. Bu süre içinde İmparatorluk anarşiye ve büyük iç karışıklıklara sürüklendi, Safeviler Irak'ı ele geçirdi, Kuzey Anadolu'da isyanlar patlak verdi ve 1613 yılında Yeniçeriler sarayı basarak sadrazam ile birçok devlet yöneticisini öldürdü. Zaten çocukluğu sırasında ağabeyi Genç Osman'ın şehit edilmesine tanık olan IV. Murat, tüm bu olayların da etkisiyle çok sert bir mizaca büründü ve yirmi bir yaşından itibaren ülke yönetimini tamamen kendi ellerine aldı.

Saltanatının ilk yıllarında, Dördüncü Murâd Hanın yaşının küçüklüğünden istifade eden yeniçeriler, İstanbul'da zorbalıklarını ve ahâliye kötü muâmeleyi artırdılar. Sadrâzam Hüsrev Paşanın azlini bahâne eden yeniçeriler ve sipâhiler, ayaklanarak saraya yürüdüler. Yeni sadrâzam Müezzinzâde Hâfız Ahmed Paşayı

---

2 Sadun Aksüt, **Türk Musikisi'nin 100 Bestekarı**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1993, s.26.

öldürdüler (1632). Bundan sonra zorbaların zoru ile sadrazâm olan Recep Paşa döneminde İstanbul'da karışıklıklar günlerce sürdü. En küçük bir olayda, Recep Paşanın tahrîkiyle harekete geçen zorbarlar, yeni kelleler istiyorlardı. Diğer taraftan, tahta geçtiği günden itibâren bütün hâdiseleri dikkatle tâkip ederek, eşkıyanın elebaşlarını tespit eden Sultan Murâd Han, 8 Haziran 1632'de devlet idâresini bizzât eline aldı. İsyancıların elebaşı olan Topal Recep Paşayı öldürttü. Yeniçeri ve sipâhî ocaklarını sindirerek, zorbalıkların önüne geçti. IV. Murat ilk olarak, yaygınlaşmış olan rüşvet ve iltiması ortadan kaldırdı ya da en aza indirdi. Annesinin yönetimi altında aşırıya gitmiş olan keyfî harcamalar ile savurganlığı bitirdi.

Murad Han, çok kuvvetli olup, kılıç, ok, harbe ve başka silahları kullanmakta usta idi. Kişisel yapısı güçlü, yakışıklı aynı zamanda çok çabuk sinirlenen birisiydi. 200 okkalık (yaklaşık 260 kg) gürzleri tek eliyle dahi rahatlıkla kaldırabildiği, hızla giden bir attan diğer bir ata atlayabildiği ve attığı okun tüfek mermisinden uzağa düştüğü kaynaklarda yazılıdır. Güçlü bir iradeye ve hafızaya sahip bulunuyordu. Arapça ve batı dillerine hakimdi. İlmi ve ilim adamlarını çok sever, fırsat buldukça ilim meclislerine gider, onları teşvik ederdi. Tahta geçtiğinde bomboş olan hazinede vefatında on beş milyon altın olup, gümüş paranın haddi hesabı yoktu. İç huzura o kadar önem verirdi ki, zamanında halk büyük bir rahatlık ve emniyet içinde yaşamıştır. Son derece adil olan sultan, din ve devletin menfaatine ters düşen en küçük hataları bile affetmedi. Dedesi Yavuz Sultan Selim Han gibi o da Hırka-i saadet dairesinde Kur'an-ı kerim okurdu. Dördüncü Murad Han'ın müspet icraatları, devlete asrın sonuna kadar devam edecek bir azamet kazandırmıştır.

IV. Murat devrindeki en önemli askerî olay Safeviler'e karşı girişilen 1623-1639 [Osmanlı-Safevi Savaşları](#)'dır. Bu savaşta Osmanlı orduları, Azerbaycan, Erivan, Tebriz ve Hamedan'ı ele geçirmiş ve son olarak 1638 yılındaki Bağdat Seferi ile 1624'ten beri İran işgali altında bulunan bu şehri yeniden Osmanlı topraklarına katmışlardır. Bağdat'ın fethinin ardından IV. Murat, tarihe geçen o ünlü sözü söylemiştir:

“ *Bağdat'ı almaya çalışmak, Bağdat'ın kendinden daha mı güzeldi ne!* ”<sup>4</sup>

---

4 Akın Alıcı, **Hayata Yön Veren Sözler**, Epsilon Yayınevi, İstanbul, 2003.

IV. Murat, bu savaşlarda Osmanlı ordularını bizzat kendisi komuta etti ve büyük bir askerî dehâ olduğunu kanıtladı. Sefer sırasında, Anadolu'daki tüm isyanları ve isyan etmesi muhtemel unsurları yoketti. Böylece devlet otoritesi yeniden ve kesin bir şekilde sağlandı. Yerli halk, memnuniyetini göstermek üzere birçok yerel yapıya onun ismini verdi.

IV. Murat, iki büyük İran Seferi ile Revan ve Bağdat'ı almış, Safevi Devletini dize getirmişti. Bu büyük başarılar onu tekrar gençlik yıllarının günahları içine attı. Safevi komutanlardan olan, ancak IV. Murat'ın Revan Seferi'nde ona teslim olan ve kendisine ödül olarak "Halep Beylerbeyiliği" verilen Emir Güner'in yalısındaki eğlencelere padişah da katılıyor ve savaşlardan kalan zamanını, içki alemlerinde harcıyordu. Yaşadığı bu eğlence ve sarhoşluk, iki büyük seferin tüketemediği bedeni yıpratmıştı. Bu safahat dolu yaşam, onun hastalanmasına yol açmış ve 28 yaşında ölüme doğru yaklaşmıştı. Son günlerinde kardeşlerinin sonuncusu İbrahim'in öldürülmesi emrini verdi. Kösem valide buna izin veremezdi. Çünkü, kendi kariyeri çocuklarına dayanıyordu. IV. Murat'ın ölmesi ve Sultan İbrahim'in de öldürülmesi hem hanedanda başka bir erkek çocuk kalmadığı için Osmanlı Hanedanını ve Devletini sona erdirecek, hem de Kösem validenin kariyerinin sonu olacaktı. Bu sebeple, oğlu IV. Murat'a yalan söyleyerek, İbrahim'in öldüğünü bildirdi. Kardeşinin cesedini görmek istediye de, çeşitli bahanelerle bu isteği baştan savıldı. Fakat o, emrin yerine getirilip getirilmediğini kendi gözleriyle görmek istedi ve ayağa kalkar kalkmaz, Silaharağa'nın kollarına yığıldı. Ölürken idamın gerçekleştiğini sanıyordu.<sup>6</sup>

Sultan dördüncü Murad Han, İran seferinin üzerinden çok geçmeden daha önce yakalanmış olduğu Damla hastalığının ilerlemesi üzerine kurtulamıyarak 8/9 Şubat 1640 günü henüz 28 yaşında iken vefat etmiş, babası I. Ahmet'in Sultanahmet Camii'ndeki türbesine defnedilmiştir.<sup>7</sup>

Ali Baba ve Kırk Haramiler ise, aslında dünyaca ünlü "Binbir Gece Masalları" 'ndan bir tanesidir. Günümüze kadar gelen bu masalda Ali Baba adındaki bir köylü ile kırk tane haraminin yaşadığı olaylar, ders verici bir şekilde anlatılır. Harami, Arapça'da yol kesen ve haram yiyen kişi, haydut veya eşkıya demektir.

6 Yıldırım Kara, **Osmanlı'da Kadın Saltanatı**, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2010, s.154.

7 [http://tr.wikipedia.org/wiki/IV.\\_Murat](http://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Murat)

**Binbir Gece Masalları** Ortaçağ'da kaleme alınmış Ortadoğu kökenli edebi eserdir. Şehrazad'ın hükümdar kocasına anlattığı hikâyelerden oluşur.

8. yüzyılda Arap Abbasi Halifesi Harun Reşid zamanında Bağdat önemli bir kozmopolit şehirdi, İran, Çin, Hindistan, Afrika ve Avrupa'dan gelen tüccarlar ile dolup taşmaktaydı. Bu dönemde, şehrin kültürel yapısı da gelişmiş, Arap kültürü, özellikle diğer Doğu kültürleriyle harmanlanmıştı.

Binbir Gece Masalları'ndaki hikâyeler işte bu dönemde, halk hikâyeleri olarak ortaya çıkmıştır. Söyle aktarılan bu hikâyeler sonunda tek bir eserde derlenmiştir. Hikâyelerin çekirdeğini eski bir **Pehlevice** kitabı olan **Hazâr Afsâna ('Bin Efsane')** oluşturmuştur. 9. yüzyıl dolaylarında hikâyeleri derleyen ve Arapça'ya çevirenin masalçı Ebu Abdullah Muhammed el-Gahşigar olduğu söylenir. Eserdeki hikâyelerin çerçevesini oluşturan Şehrazad öyküsünün esere 14. yüzyıl dolaylarında katıldığı düşünülmektedir. Eser Fransızcaya 1704'te çevrilmiş, ilk modern Arapça derlemesi ise 1835'te Kahire'de yapılmıştır. Fransızca'ya 1704'te çevrilmişse de, eserin ve ihtiva ettiği hikâyelerin bir kısmının daha önceden Batı'ya geldiği düşünülmektedir.

Hikâyeye göre Fars kralı Şehriyar "Hindistan ile Çin" arasındaki bir adada hüküm sürer (eserin daha sonraki biçimlerinde, Şehriyar'ın Hint ve Çin'de egemenlik sürdüğü yazar). Şehriyar, karısının kendisini aldattığını öğrenir ve öfkelenir, tüm kadınların sadakatsiz, nankör olduğuna inanmaya başlar. Önce karısını öldürtür, sonra da vezirine her gece kendisine yeni bir hanım bulmasını emreder. Her gece yeni bir gelin alan Şehriyar, geceyi geçirdikten sonra tan vakti kadınları idam ettirir. Bir süre bu böyle devam eder, daha sonra vezirin akıllı kızı Şehrazad bu kötü gidişata son vermek için bir plan kurar ve Şehriyar'ın bir sonraki eşi olmaya aday olur. Evlendikleri geceden başlayarak, kardeşi Dünyazad'ın da yardımıyla her gece Şehriyar'a çok güzel ve heyecanlı hikâyeler anlatır. Tam şafak vakti geldiğinde, hikâyenin en heyecanlı yerinde anlatmayı keser. Hikâyenin sonunu merak eden Şehriyar, ertesi gece devam edebilmesi için, o gecelik Şehrazad'ın idamını erteler. Kitabın sonuna kadar, Şehrazad'ın Şehriyar'a anlattığı hikâyeler yer alır. Sona gelindiğinde, Şehrazad üç erkek çocuk doğurmuştur ve evlenmelerinin üzerinden uzunca bir süre geçmiştir. Kralın kadınlara olan öfkesi ve kötü düşünceleri dinmiş, Şehrazad'ın sadakatine inanmıştır. Böylece önceki emrini de kaldırır.

Eserde bulunan hikâyeler çeşitlidir; şiir, komedi, trajedi ve alaycı olanlarının yanında, aşk hikâyeleri, tarihi ve dini olanlar da mevcuttur. Eserdeki önemli bir nokta da bazılarındaki erotik motiflerdir. Bu bölümler, eserin çeşitli yerlerinin zaman zaman

sansürlenmesine neden olmuştur. Eserde, hayalî veya mitik yer ve karakterlerin yanı sıra gerçek yer ve karakterler de yer alır, çoğu zaman hayalî ve gerçek kişiler, olaylar ve yerler harmanlanmıştır. Örneğin, eserdeki birçok hikâyede göze çarpan baş karakter Abbasi Halifesi Harun Reşid'dir.

Bazen Şehrazad'ın anlattığı bir hikâyede geçen bir kahramanın kendine has bir hikâyesi ve o hikâyenin de içinde farklı bir hikâye olabilir. Böylece eser zengin biçimde farklı tabakalardan oluşur.

Popüler kültürü de etkileyen eser, bir bütün olarak ya da içerdiği hikâyeler tek tek filme alınmış, benzer edebi eserlerin yazılmasına ilham kaynağı olmuştur.<sup>10</sup>

Sonuç olarak, operaları konularına göre karşılaştıracak olursak, temelde Ali Baba ve Kırk Haramiler'in bir masal, IV. Murat'ın ise gerçek yaşamdan bir alıntı olduğunu görmekteyiz.

Büyük bir masal zincirinin küçük bir halkası olan Ali Baba ve Kırk Haramiler'in konusunda hikaye bir sonuca bağlanmış ve mutlu bir sonla tamamlanmıştır. IV. Murat'ta ise, Sultan Murat'ın, Osmanlı İmparatorluğu'nun zor günlerinde kimseyi umursamadan tek başına ayağa kalkmış ve kazandığı başarılar ile tarihe adını altın harfler ile kazanmış bir padişahın yaşantısını son yıllarını görürüz.

Her iki eserde de ortak bir kahraman ve o kahramanın konunun yönünün belirlenmesindeki etkileri ön plana çıkartılmıştır. İniş ve çıkışları açısından, güzel bir günde başlayan Ali Baba ve Kırk Haramiler'in ortaya çıkan sırrı ile başlayan gerilim, operanın son sahnelerine kadar mutlu bir sona ulaşmaz. Sadece finalde mutlu bir sona ulaşılır. Operanın içerisinde çeşitli inişler ve çıkışlar vardır. Örneğin, Ali Baba'nın sırrı öğrenmesinden sonra başlayan gerilim ve Kasım'ın öldürülmesine kadar sürer. Ardından Kasım'ın cesedinin ortadan kaybolması ile aynı gerilim kaldığı yerden devam eder. Dolayısıyla sürükleyiciliği bakımından konu son derece iyi seçilmiş ve işlenmiştir. IV. Murat operası ise daha karamsar başlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun idaresi, devlet yönetimindeki zayıflıklarının en üst seviyeye ulaştığı noktadadır. Burada IV. Murat'ı, yaşadığı trajediler ile büyüyen, gittikçe ciddi kararlar almaya başlayan ve aldığı kararlar uğruna sadece çevresindekileri değil,

---

10 <http://tr.wikipedia.org/wiki/BinbirGeceMasallar%C4%B1>

sevdiklerini bile gözden çıkartabilen bir padişah portresinde görmekteyiz.

Bu sebeple, IV. Murat operası, en aşağıdan zirveye doğru net bir çizgi izleyen ve trajik bir sonla tamamlanan bir opera görüntüsünde iken, Ali Baba ve Kırk Haramiler operasındaki konu, işlenişi açısından daha fazla iniş ve çıkış içermektedir. Diğer bir deyişle, IV. Murat operasında; yüksek bir zirveye tırmanmanın zorluğunu yaşadıkdan sonra, zirveye ulaşmanın sonsuz mutluluğunu, ancak hemen ardından gelen zirveden düşme trajedisini yaşarken, Ali Baba ve Kırk Haramiler operasında; aşılan sıradağlar ve her sıradağlarda olduğu gibi heyecanlı ve dinlendirici iniş ve çıkışlar bulunmaktadır. Tabii ki bu açıdan IV. Murat operası, karakterin yaşadığı tüm zorluklar sonucunda zirveye ulaşmak için feda ettikleri ve sonrasında yaşadığı trajik ölümü sebebiyle, seyirci üzerinde daha etkili bir izlenim bırakmaktadır. Ali Baba ve Kırk Haramiler operası ise; daha çok iki ünlü satranç ustasının ustaca hamleleri ile bizi sürekli olarak eserde tutarken, iyi ve kötünün etki ve tepkileri ile, sürprizlerle dolu bir masal tadında mutlu sona ulaşmaktadır.

## 4.2. Karakterler Bakımından Karşılaştırılması (Roller, Kişi Analizleri, Ses Tiplerinin Kullanımı)

### IV. Murat Operası'ndaki Ana Roller:

Sultan Murat.....	Bas Bariton
Kösem Sultan.....	Soprano
Sadrazam Topal Recep Paşa.....	Bariton
Silahtar.....	Tenor
Bostancıbaşı.....	Bas
Bekri Mustafa.....	Bas
Sadrazam Kara Mustafa Paşa.....	Bas
Dilfigar.....	Soprano
Hafız Paşa.....	Tenor
Bir İhtiyar Bilgin.....	Bas
I. İstanbullu.....	Tenor

### IV. Murat Operası'ndaki Yardımcı Roller

II. İstanbullu.....	Tenor
III. İstanbullu.....	Bas
IV. İstanbullu.....	Bas
I. Yeniçeri.....	Bas
II. Yeniçeri.....	Bas
I. Sipahi.....	Tenor
II. Sipahi.....	Tenor
Çığrıkçı.....	Sessiz Rol (Diyalog)
Cellat Kara Ali.....	Sessiz Rol (Diyalog)
Erkekler Korosu.....	Bas-Bariton-Tenor
Padişahı eğlendirenler.....	Dansçılar

Kalabalık bir solist kadrosuna sahip IV. Murat operası'nda ilk göze çarpan erkek solistlerin fazla oluşudur. Dönemin sahip olduğu düzen ve konunun geçtiği yer olan Topkapı Sarayı düşünüldüğünde ise bu çeşit bir rol dağılımı doğaldır. Buna karşın erkek koristler eserde çok da fazla yer almazlar.

Besteci bu eserinde sadece iki kadın sesini kullanmıştır. Padişahın annesi konumundaki Kösem Sultan ile Dilfigar. Kösem Sultan her ne kadar ağırbaşlı bir rol üstlenmiş olsa da, isyanın doruk noktasına ulaştığı yerlerde ihtiyaç duyulan tiz sesler nedeniyle bu rol için Soprano ses tipi uygun görülmüştür. Dilfigar'ın soprano olmasındaki neden ise, padişahına gönülden bağlı, küçük ve saf bir kız olmasındandır.

Erkek rollerin egemenliğinde geçen IV. Murat operasında en dikkat çekici unsur ise, başroldeki IV. Murat karakteridir. Çok genç yaşta (11 yaşında) tahta geçen bir padişah olan IV. Murat, bas bir karakterde izleyicinin karşısına çıkar. Tabii bunun altında yatan esas neden, bir Türk büyüğü olan ve buyruk veren ciddi bir padişahın, Tenor bir karakterle, seyirci üzerinde aynı etkiyi bırakmayacağı düşüncesindedir. Bu sadece bu opera için değil, bir çok operada karşımıza çıkmaktadır. Bir bas karakteri, bu sefer karanlık ve acımasız bir hükümdar yerine, gerektiğinde bir baba şefkatine sahip ama kararları uğruna en yakınına bile gözden çıkarabilecek, güçlü, kararlı ve asil bir padişahı sembolize etmektedir.

#### Ali Baba ve Kırk Haramiler Operasındaki Ana Roller:

Ali Baba.....	Tenor
Haramibaşı.....	Bas
Kasım (Ali Baba'nın kardeşi, tüccar).....	Bariton
Nurcihan (Kasım'ın kölesi).....	Soprano
Abdullah (Ali Baba'nın genç oğlu).....	Bariton
Ayşe (Ali Baba'nın karısı).....	Soprano
Zeynep (Kasım'ın karısı).....	Mezzo-Soprano
Bacaksız (Harami).....	Tenor
Shakespeare.....	Sadece görüntü olarak

### Ali Baba ve Kırk Haramiler Operasındaki Yardımcı Roller:

Vekil (Harami).....	Bas
Kör Salih (Harami).....	Bas
Hazım (Harami).....	Tenor
Temel (Harami).....	Tenor
Başkadın (Mahalle kadınlarının lideri).....	Soprano

### Haramiler Korusu (Erkekler)

Kadınlar Korusu

Erkekler Korusu

Terzi.....	Diyalog
Tellal.....	Diyalog
Pamuk Prenses ve Yedi Rakkaseler.....	Dansçılar

Selman Ada'nın bu eğlenceli operasındaki kadro, Okan Demiriş'in IV. Murat operasına göre daha kalabalık ve ses tipi kullanımını açısından daha çeşitlidir. Eser, mağara ve kasaba gibi sahnelere sahiptir. Bu operada da erkekler korusu kullanılmıştır ama IV. Murat operasına göre daha aktiftir. Erkek koristler (dolayısıyla haramiler) çoğu yerde ve uzun sürelerde sahnede yer alırlar. Bunun yanı sıra erkekler korosunun, kasabadaki kadınların eşleri olması gibi fazladan sahneleri de bulunmaktadır. Ancak bu rolde, sadece eserin sonlarına doğru görünmektedirler.

Eserdeki başrol karakterlerinin ilk üçü, erkek sesleri tarafından seslendirilir. Bunlar sırasıyla, Ali Baba, Haramibaşı ve Kasım'dır. Kadın sesleri, bu ana karakterlerin aile bireylerinden oluşur. Buna ek olarak, Ali Baba ve Kırk Haramiler operasında, tıpkı IV. Murat operasındaki gibi erkekler korusu bulunur. Üstelik yardımcı erkek rolleri de diğer operaya göre sayıca fazladır. Ancak, rollerin dağıtılmasındaki bu farklılık eser içerisinde farkedilmez. Besteci her role eşit derecede önem vermiştir. Bu sebeple rol dağıtımlarının erkek ağırlıklı olmasından ötürü eserde erkek sesi hakimiyeti bulunmaz. Kadın sesleri de erkek sesleri kadar eserde rol alırlar ve duyulurlar. Bu açıdan da IV. Murat operasından ayrılır.

Ali Baba karakteri; tenor sese sahip bir sanatçı tarafından yorumlanır. Her ne kadar baba karakteri olsa da, sahip olduğu iyilik ve babacan tavırları için besteci tenor bir karakterin seyirci ile daha samimi bir iletişim kuracağını düşünmüştür. Bunun haricinde tenor olarak başrolde Bacaksız (Haramilerden bir tanesi) karakteri vardır. Ama bu karakterin tenor olmasındaki sebep, daha çok komik ve eğlendirici bir karakter olmasındandır. Bu karakteri bir sarayda kralı eğlendiren bir palyaço gibi düşünebiliriz. Herkes bu karakteri duyar ama dinlemez. Bu karakterin özü budur.

Diğer erkek başrolleri daha kalın registerden seçilmiş, Haramibaşı için Bas, Kasım için Bariton , Abdullah için Bariton bir ses uygun görülmüştür. Bu aslında Ali Baba'nın karakterini ve yukarda saydığım özelliklerini ön plana çıkartmaya yönelik bir seçim olsa da, bundan daha önemli bir ayrıntı da, ikili, üçlü, dörtlü ve diğer kalabalık sahnelerde, farklı ses renklerinin eserde bulunmasını sağlamaktır.

Kadın sesleri daha önce de bahsedildiği üzere Ali Baba'nın kasabasındaki aile bireylerinden oluşur. Eserde besteci, Nurcihan karakterini ön plana çıkartmış ve yazdığı muhteşem bir aryayı da bu karaktere uygun görmüştür.

### **4.3. Sahneleniş Bakımından Karşılaştırılması (Dekor, Kostüm, Anlatım)**

Müzik hareket demektir ve opera sentezinde başlıca noktadır. Bunu unutmamalıyız. Şan ise, müziği ifade etmek için vasıta, araçtır. Dekor, kompozisyon, ışık, renk, tempo-ritm, kostüm, vücut plastiği, tonlama, sesin gücü, tessitüre, ağız, söz, entonasyon, poz, makyaj...vb. ve daha neler karşı karşıya gelir. Bir bütün olarak birleşiyorlar, yeni bir sanat olayı yaratılıyor. Bütün bu birleşim sürecinde karşılaşmalar, uyumsuzluklar, sonuçta etik ve estetik uyum içinde sentezi oluşturan öğelerdir. Opera temsilinin yaratılmasında bizim çalışmalarımız, gayretlerimiz sayesinde opera sentezi yerini bulur. Bestecinin, opera dramaturgisinde temelini koyduğu senteze rejisör, tüm opera topluluğunu seferber eder, opera temsilini yaratır. Bu müdahaleye yaratıcı süreç denir. Her defasında da çeşitli sonuçlara neden olur. Zafere, birikim sayesinde elde edilen tecrübe, yetenek, bilgi, rejisörün elindeki imkanlar sayesinde ulaşılır, temsil başarıyla gerçekleşir. Sentez, doğru düzgün şekilde oluşmadığı takdirde rejisör, ana amacı anlamını anlamadığı süreç içinde temsil

dağılabilir yada istenilen sonuca ulaşmaz. Buna göre, sentezde hatalı davranmak, rejisörü olumsuzluklara götürür.

Temsilin oluşmasında önemli olan; müziği, tiyatroyu, şanı, tasarımı bir avuçta toplamaktır. Bu birleşimi doğru yapamayan rejisörün temsili ruhsuz olacaktır. Opera temsili, fikirli bir sentez sonucu mümkün olur. Bu sentez, bir evin düzgün inşa olunmasını hatırlatır: Tuğlaları düzgün örmeyince, pencereleri yanlış yerleştirince, tavanı kurallara göre yapmayınca, odalarda yaşamak tehlikeli olacaktır, mümkün olmayacaktır. Bir opera temsili yaratmak, büyük bir savaşın düzgün stratejisini hazırlamak kadar kolay iş değildir.<sup>11</sup>

IV. Murat ile Ali Baba ve Kırk Haramiler operasının sahneniş bakımından içerdiği öğeler gerçekten çok başarılı bir şekilde esere serpiştirilmiş ve kontratlar çok iyi yerleştirilmiştir. Örneğin, IV. Murat operasının içerisinde bulunan IV. Murat ile Bekri Mustafa'nın meyhane sahnesi ile Ali Baba ve Kırk Haramileri operasının bir çok bölümünde kullanılan Kasım karakteri ile esere ayrı bir renk katılmış. Hatta konulan bu kontrast sahneler sayesinde; ana karakterler ile (dolayısıyla eser ile) seyircinin arasında duygusal bir bağ kurulmuş, eserin daha iyi anlaşılmasının yanı sıra eserin, seyirci üzerinde daha fazla kalıcı bir etki bırakması hedeflenmiştir.

IV. Murat operası ve geçtiği dönem, konunun içeriği ve saltanat tarihi açısından Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli dönemlerinden birisidir. Dolayısıyla ciddi bir opera olarak kabul görür. Bu sebeple eserdeki bütünlüğün bozulmaması bir yana, geçtiği dönemin tarihini yansıtan, dekorlar, kostümler ve olayların aslına uygun bir şekilde sahneye yansıtılması gereklidir.

İzlediğim IV. Murat operasını incelediğimde, dönemin içinde bulunduğu tarih ve bazı tarihsel gerçekler açısından, bu dönemde olması gereken bazı önemli noktaların atlandığını veya yanlış yansıtıldığını gözlemledim.

Örneğin ana karakter olan IV. Murat karakteri ile başlarsak, IV. Murat'ın kavuğunun aslına uygun olmadığını ve gereksiz süsler kullanılması yanlıştır. Ayrıca Osmanlı'da padişahların tek bir tip kavuğu bulunurken eserde birden fazla padişah kavuğuna rastlanmaktadır (Osmanlı İmparatorluğu'nda padişahların tek bir tip merasim kavukları bulunur ve yirmi tane de olsa hepsi aynı modeldir). Bunun haricinde padişahlar, resmi toplantılarda olmadıkları zaman giyilmek üzere bir de

---

11 Doç Dr. Eflatun Neimetzade, **Opera Sanatı**, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2002, s.242

katibi kavukları vardır. Padişahların katibi kavuklarında, diğer katibi kavuklardan farklı olarak önlerinde bir sorguç veya bir broş olabilir. Katibi kavukların rengi genelde kırmızı veya bordo olabilir. Desterleri (Sarıkları) daima beyazdır ve tülbente benzer bir malzemedен yapılır.

Eserde bazı karakterlerin kostümlerinde de bazı yanlışlıklar mevcuttur. Örnek verecek olursak, Bostancıbaşı'nın başlığında bu kadar fazla yıldız bulunması doğru değildir. Buna ek olarak Sadrazamın kullandığı bel kuşağı da lame gibi parlak olmaz. Kadın ve erkek elbiselerinde çok parlak altın ve gümüş rengi tellerle işli kumaşlar kullanılmış. Bostancıbaşı'nın ve Silaharağa'nın elbiselerinin çizimi de doğru değildir. Hafız Paşa'nın da kallavi kavuk giymeyip, bir paşa kavuğu giymesi daha uygundur.

Fatih Sultan Mehmet zamanından sonra, bütün Şeyhülislamlar beyaz sarık ve beyaz, içi kürk kaplı cübbeler giymiştir. Şeyhülislam oyunda görünmemektedir. İç oğlanların zülüflülerin de kıyafetleri yanlıştır. Çizimleri doğru değildir.

Saraylılar ve ulema ayaklarına daima çedik-papuç giyerler. Çedik-papuçların renkleri genelde hardal sarısı olur. Ulema ise hardal sarısı veya lacivert çedik giyebilir. Şehzadeler genelde sarı renkli giymekle beraber arada koyu kırmızı renkte giyebilirler. Sahnede çedikle papuç beraber yaptırılıp tek bir parça olarak bir arada giyilir.

Çediğin özellikleri şöyledir:

- Çediğin yanı açık olup, bağcıklarla kapatılır.
- Sahnede giyilen çedik papuçlar, tek parça halinde olup, kapanma yeri "cirt" adı verilen yapışkan bantla (İspanyol fermuarı) kapatılır.



32-) IV. Murat Tiyatrosu'ndan Kostüm Örnekleri

IV. Murat bir sahnede yalnızca parlak bir iç elbise ile (Kaftansız ve kuşaksız) oynamıştır ve geleneklere ters düşülmüştür. Buna ek olarak aynı sahnede IV. Murat'ın başı açık görünmektedir. Buna ek olarak padişahlar kavuğun altına terlik denilen IV. Murat bir sahnede, yalnızca parlak bir iç elbise ile (Kaftansız ve Kuşaksız) oynamıştır ve geleneklere ters düşülmüştür. Buna ek olarak aynı sahnede IV. Murat'ın başı açık görülmektedir. Padişahlar, kavuğun altına terlik denilen pamuklu başlıklarlar giyerlerdi. Bu kostüm, bu sahnede yeralsaydı, dönemi daha gerçekçi yansıtabilirdi.

Kur'an Sahnesinde, IV. Murat'ın ilk tiyatro temsilinde daha etkili olması için IV. Murat o anda sade halka hitap etmek için Babüssade kapısında bulunduğundan normal bir kaftan ve merasim kavuğunu giymesi gerekirken, tiradın daha etkili olacağı düşüncesi ile harp kıyafetleri giydirilmiştir. Bu tekrarlanabilir fakat çok değişik bir harp kılığı yapılmıştır. Yapılan kıyafette açık renkli pantolon giydirilmiş olup başlık çok yanlış bir malzeme ile yapıldığından şekli değişime uğramıştır.

Kallavi: Osmanlılarda, Sadrazam, Vezirler, Kaptan Paşalar ve Subaşlarının resmi kavuğunun adıdır. Renkleri beyaz olup, ince keçe ve çuhadan yapılan bu kavuklar büyük kavuklardır. Yaklaşık 35-40 cm. Yüksekliğinde olan kallavilerin üzerinde, giyen kişinin mevkiine göre çarpaz sarı bantlar bulunurdu. Kallaviler, tanzimat döneminde fes resmi başlık kabul edilinceye kadar giyildi.

IV. Murat'ın harp kıyafetlerinin altına giydiği beyaz pantolonu altından çıkartmayıp, üstüne iş elbisesi ve kaftanını giymiştir. Altından sarkan pantolonunun beyaz paçaları , uzun iç külodunun paçaları gibi görünüyordu. Eğer ayak bilekleri görünmeyecekse, altına mutlak suretle koyu renkli bir şalvar giymesi daha doğru olurdu. II. Mahmut döneminden kıyafet inقلابına kadar, erkekler her türlü elbisenin altına şalvar giymişlerdi (Kadınlar ilk defa Tanzimat Döneminde modern etek-entarıleri giydikleri zaman şalvarı çıkartmışlardı).

Bekri Mustafa'nın meyhanesinde yanında oturan sıradan halk, büyük kavuklarıyla, ağır başlı devlet ricaaalisindeki efendilere benzemektedir. O meyhanenin müşterileri gibi durmamaktadırlar. Bekri Mustafa'nın kafasındaki kavuk da Hiçbir Osmanlı tarafından giyilmemiştir.

Bunun haricinde IV. Murat'taki kadın elbiseleri, kesimleri ile günümüz zevkine uyacak şekilde başarıyla stilize edilmiştir. Dolayısıyla, genel olarak diğer

kostümler doğru, zengin ve gösterişlidir.

Sadece dansçı kızların kostümleri ve koreografi zayıf olduğu için bir çeşit çocuk müsameresi gibi durmaktadır. Osmanlı dönemini anlatabilmek uğruna dansçı kızların kostümlerini bu kadar kapalı yapmak doğru değildir. Sonuçta o kızlar birer cariyedir ve haremden gelip padişaha dans eden cariyeler bu kadar kapalı giyinmezlerdi.

Bunun yanında eserde sürekli tekrarlanan tablolar nedeniyle fazla sayıda dekor bulunmaz. Eser çoğunlukla kapalı alanlarda geçmekte olduğundan, duvar ve divan betimlemelerine sıkça rastlanır. Ancak, eser Topkapı Sarayında geçtiği halde, bu yer ile ilgili hiçbir önemli ibare yer almamaktadır. Duvarlar ve diğer ayrıntılar sade bir şekilde bırakılmıştır. Bu durum bir yandan seyircinin eserden fazlaca kopmamasını sağlasa da, o dönemin ihtişamını yansıtabilme açısından büyük bir eksiklik olarak kabul edilebilir. Bana kalırsa en azından Topkapı Sarayı'ndaki bir vitray, bir çinili duvar veya bir çinili pano kullanılabilirdi. Ayrıca dekorla ilgili aksesuarlarda (örneğin; tahtın üzerindeki örtü), hiçbir Osmanlı motifi görünmemektedir.

Halk ile Padişah'ın karşı karşıya geldiği Babüssade, sarayın büyüklüğünü ve görkemini yansıtabilecek bir yapıda kurulabilirdi. Eserde geçen Babüssade, daha çok bir avluyu andırmaktadır. Panoramik genişleyen bir tavan, duvarlarda tuğralar, saraya özgü zengin işlemler ve İslam dinine özgü kubbeli bir Babüsaade girişi ve dini süslemeler, dekorun daha gerçekçi olmasını sağlayabilirdi.

Kur'an Sahnesi'nin geçtiği Sinan Paşa Köşkü ise eserde en beğendiğim, zengin ve doğru içeriklerle kurulmuş bir dekordur.

Ancak diğer yandan saray erkânının odalarında geçen tablolar, mekânın sahip olması gereken aksesuarlar bakımından zengin sayılmaz. Yanlarda birer perde, arka planda işli bir duvar ve ortada duran bir divan, mekânın neresi olduğu hakkında yeterli bir bilgi sunmaz. Bu odalar ile ilgili olarak, yanlarda belki çalışma masası, kıyafetler için kurulabilecek dolaplar...vb. arkaya ve yanlara doğru perspektif açıdan sahnenin içerilerine doğru kaybolan küçük detaylar ile odalar daha anlaşılır bir yapıya bürünebilirlerdi.



33-) IV. Murat Tiyatrosu'ndan Dekor Örneği

Bunun dışında, Bekri Mustafa'nın gizli meyhanesinin dekoru gerçekten de gizli ve izbe bir atmosferi yaşatmaktadır. Ancak bu sahnede de, eserin geçtiği mevsimi dikkate alırsak, arka planda yanan bir meyhane ateşi, atmosferin o karanlık havasını iyice belirginleştiren bir unsur olabilirdi diye düşünüyorum.

"Ali Baba Ve Kırk Haramiler" operasında ise değişik bir anlatım göze çarpar. Eser seyirciye modernize edilmiş bir şekilde sunulmaktadır. Örneğin, haramiler yerine gangaster koymak bunun en net göstergesidir. Ama aynı netlik diğer oyuncularında çok fazla belli değildir.

İzlediğim "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" operasında gangasterler en başarılı yansıyan ve kostümleri açısından en iyi stilize edilmiş karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Chicago'lu gangasterleri hatırlatan maskaretleri koyu renk, ana rengi açık renk hazırlanan bu ayakkabıları, siyah bir takım ve aksesuar olarak da siyah bir gözlük tamamlamaktadır. Ancak, genelde erkeklerin bu kostümleri başarılı görünmekle birlikte, kadın elbiseleri kasabalı kadınlar için uygun görünmemektedir. Öncelikle elbiseler çok renksiz ve mat tonlarda hazırlanmıştır. Renklerin farklılıkları belli olmamaktadır. Elbiseler bir kasabalı kadının giyebileceği türden olmamasına ek olarak aynı zamanda gündüz elbisesi olarak da uygun görünmemekte, daha çok bir gecelik veya tuvalet gibi durmaktadır.



34-) Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası'daki Kostüm Çalışmaları 1

Koreografiden bahsedecek olursak, özellikle Haramibaşı'nın rüya sahnesindeki cehennem atmosferi çok iyi yansıtılmış, koreografi eseri tamamlayıcı bir nitelikte hazırlanmıştır. "Su, Hava, Toprak, Ateş... olarak müzikte sürekli tekrarlanan ezgiye karşılık olarak aynı şekilde fazlaca tekrarlanan koreografik hareketler bulunsa da genel anlamda koreografisi güzel ve iyi anlatımlıdır.

Ali Baba yaşına uygun rahat bir kıyafetle sahneye çıkmıştır. Ancak oğlu Abdullah'ın daha genç görünmesi için daha düzgün bir gömlek giydirilerek ve gömleğin bel kısmını pantolon içerisine sokarak daha genç görünmesi sağlanabilirdi.

Ayrıca Ali Baba'nın eserin başında mağarada söylediği ariasında bir çok kez bahsi geçen "Kırık Küpler" sahnelemede görünmemiştir. Rejisör bu kırık küpler yerine küçük çuvallara altınları doldurtmuştur. Özellikle bu noktada, kırık küplerin ağırlıkları düşünülerek bu uygulamaya gidilmiş olabilir. Ama bu sahne için belki plastik malzemeden de olsa kırık küp izlenimi verilmiş aksesuarlar kullanılabilirdi diye düşünüyorum.



35-) Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası'ndan Kostüm Çalışmaları 2

Diğer yandan, Ali Baba ve Kırk Haramiler operasının dekorunun çok farklı bir anlatımla sahnelendiğini görebiliriz. Mağara için kurulan modernize ve elektronik hareketli bir dekor fikri, bizi fantastik bir rüya alemine taşımaktadır. Aslında burada rejisör, masalın gerçek hikayesini, masalı kafasında oluşturduğu kendi dünyası üzerinden seyirci ile paylaşmakta ve aynı masalın farklı bireylerin düşüncelerinde ne kadar farklı yorumlanabileceğini bizlere göstermektedir.

Tabii, bu yaratılan yeni dünyanın içerisinde de birçok farklı yapı ve kurgu da karşımıza çıkmaktadır. Gangsterlerin hemen hemen tüm sahnede üs katta bulunmalarının temel nedeni; ana karakterlerin aklında oluşan düşünce balonlarının sahne üzerinde farklı bir anlatım ile seyirciyle buluşmasının hedeflenmesidir.

Bunun yanında dikkatle gözlemlendiğinde, eserin sahnelenişinde ana dekorun hiç değişmediği ve eser boyunca aynı kaldığı göze çarpar. Ancak rejisörün bunu yaparken uyguladığı ışık, duman efektleri, kullanılan büyütülmüş aksesuarlar (tavla sahnesindeki pullar gibi), kollar ve bacaklar dansında uyguladığı neon ışıklarıyla yaptığı yaratıcı hamleler sayesinde bu durum başarıyla kamufle edilmiştir.

Sonuç olarak, "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" operası bir masaldır ve dekorlarla modernize edilmiş ve eser de bunun üzerine kurulmuştur. Bu sebeple rejisör sahnelenmesi açısından gayet özgürdür. Çünkü eser yaratıcılığa açıktır. Eseri kullanılan malzemelerden (Dekor ve Kostüm olarak) bazıları yeni olmasına karşın eskiye ait aksesuarla tamamlanmıştır. Ancak bu yapılan çok yumuşak geçişleri fark etmek güçtür. Seyirci, eserde izlerken bir yandan modern kıyafetleri ve aksesuarları görmekte, diğer yandan fantastik masalın içerisinde olduğunu anlamaktadır. Bu ikileme en iyi örneklerden birisi de, mağara yerine konulan asansörlü dışarıdan görünebilir bir sistem ile içerisine konulan çil çil altınlar gösterilebilir. Eseri sahneye koyan bir yandan eseri modernize ederken, diğer yandan eserin içerisinde bulunan ve eserle özdeşleşmiş ayrıntıları başarıyla eserin içerisine serpiştirmiştir.

Diğer yandan IV. Murat operasının sahneye konulması daha büyük bir sorumluluk ister. Dekor ve kostüm açısından son derece iyi bir bilgi birikimi isteyen bu eserde Osmanlı kostümlerini bilmek ve doğru stilize edebilmek son derece önemlidir. Stilize etmek demek günümüzün zevk anlayışına da uydurabilmek demektir. Dolayısıyla, bunu yapabilmek için, kostümlerin modelleri bozulmadan stilize edebilmek son derece önemlidir. Osmanlılarda çok bilinen bazı kişilerin

tariflerinde "çok güzel", "çok zarif" diye tabir edildiğini duyarız. Ancak bugün halen Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan elbiseleri gördüğümüzde, bu elbiseleri (örneğin; üzeri **klaptan**\* işli bindallı bir elbise) günümüzde en zarif ve güzel kadına bile giydirdiğimizde, belinin gümüş bir kemer veya kuşakla sıkıldığını düşünürsek çok kalın ve göze hoş görünmeyen bir silüet meydana gelir ve günümüz estetik anlayışına uygun olmaz. Bu nedenle Osmanlı kostümlerini yozlaştırmadan stilize etmek son derece önemlidir.

#### **4.4. Müzikal Anlatım Bakımından Karşılaştırılması (Ezgilerin Vokal Ve Orkestral Açılardan Kullanımı ile Recitatif Kullanımları)**

Her iki operayı da daha önceki bölümlerde ölçü ölçü ve dikkatlice incelemiştik. Daha sonra bu hissettiklerimin analizini yaptım ve yaptığım bu analizlerin sonuçlarını maddeleyerek not aldım. Aşağıda, bu çalışmamda bulduğum farklılıkları, nedenleriyle ve sebep sonuç ilişkilerini bulacaksınız. Bu sonuçlara, eserlerin yapılarını ve birbirleriyle olan farklılıklarını derinlemesine inceleyerek ulaştım ve bu farklılıkları kuramsal olarak dile getirmeye çalıştım.

##### **4.4.1. "IV. MURAT" Operası'nın Müzikal Özellikleri**

- Bilinen eserlerin eklenmesi felsefi bir kolajdır. **Sallat-i Ümmiye** gibi bilinen eserlerin eklenmesiyle esere (ya da o sahneye) ritüel bir boyut kazandırmak istenmiştir.
- Yine bu bölümde, dörtlü gidişlerde, ilk **Gregorien** diziliminin esintisini hissettirir. Bu, Bizans kültürü ile üstüste getirme fikrini kullanmış olabilir.

---

\* Klaptan: Eğirme çarkı ile sarılan sırma veya tel ile karışık pamuk iplik

- Birinci perdede, tüm eser **Homofonik** yazılmıştır. **Syllabic** (her heceye bir nota düşmesi) yazım tarzını kullanmıştır.
- Müzik kesitlidir. Orkestra\_\_\_\_, Koro\_\_\_\_, Solo\_\_\_\_ ...vb. Şeklinde yazılmıştır ve birbirlerini takip eden bir sıra içerisindedir.
- Orkestra bir fon olarak kullanılmıştır. Vokal bölümlere direkt etki etmediği görülmektedir.
- Kullanılan register biraz aşağıdadır ve dörtlü beşli aralıklar sololarda (melodilerde) ağırlıktadır.
- Orkestradaki enstrümanların tümü eşit ağırlıkta (dengeli) kullanılmıştır. Vurmalı çalgılar genelde **Contre-temps** ve sürpriz bir şekilde (zıtlıklar veya zayıf anlarda) kullanılarak etkileri pekiştirilmiştir.
- Armoni, ikinci perdede daha modernize olmuştur.
- Ses ve orkestra, ezgide sopranoya orkestra ile kanonik eşlik etmiştir.
- Özellikle Kur'an sahnesinde sesler (koro), motet mantığıyla (dörtlü aralıklar kullanılarak) duyurulmuştur. Bunun kökeni Avrupa'dır. Özellikle sahnedeki topluluğun hep bir ağızdan söylediği Sallat-i Ümmiye, özellikle Pers Kültürü'nü ele alan, ancak yaşadığı Bizans topraklarından kalan mirasın etkilerini de bu bölümde sentez halinde duyarız. Ardından aynı temaya orkestranın katılımıyla ezgi **varyasyona** uğramıştır. Bu çeşitleme ile birlikte korodan huzur veren bir bölümü duyarız.

- Yine Kur'an sahnesinde, ileri gelenlerin yemin etmek için padişahın etrafında toplandıkları sahnede, besteci daha önceki sahnelerden birinde kullandığı kaotik bir olguyu tekrarlamıştır. Bu olguda, pikolo flütleri kullanarak fırtına öncesi bir heyecanın duyumunu vermektedir.
- Yarım kadansla biten bu perdede eser havada bırakılarak, bir sonraki sahnedeki (Ne? Ne zaman? Nasıl?) sorularının etkilerini duyarız. Çünkü akor karara bağlanmamıştır. Bu hikayenin (librettonun) başarılı bir müzikal aktarımıdır.
- Özellikle dans sahnesi, 20. yüzyılın armonik fikirlerinin özelliklerini taşımaktadır. Serbest bir yorum vardır.
- Ölüm sahnesinde, orkestrada allargando mantığı ile bir genişleme ve uzatma hissedilir. Eser, IV. Murat'ın leitmotifi ile tamamlanırken +5'li akorlar, eserin yarım kadans olarak tamamlanmasını sağlar. Bu bitiriş her ne kadar seyirci üzerinde, Venedik Seferi'nin nasıl sonuçlanacağı sorusunu pekiştirirken, asıl amaçlanan; padişahın bu seferin sonucunu bilemeden ölmesinin seyirciye yansıtılmasıdır.

#### 4.4.2. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası'nın Müzikal Özellikleri

- Eserde genellikle, aksak ritimlerle folklorik türk motiflerinin etkisini hissederiz.
- Türk opera tarihinde ilk defa klasik bir aya formatının, bir Türk makamında yazıldığını görürüz.
- Besteci orkestranın bütününi başarıyla kullandıktan sonra orkestra içerisinde paylaşımlarda da bulunmuştur.
- Eserde daha çok 20. yüzyıla yakın C.Orff tarzı bir armoni hissedilmektedir.
- Orkestra ile koronun kullanımı içiçe işlenmiştir ve eşit ağırlıklı olarak kullanılmıştır.
- Kullanılan renkler (enstrümanlar) durmadan değişmektedir.
- Bu besteci eserlerinde kalın bir doku kullanmıştır.
- Eserde Ege yöresine ait 'Köçekçe' etkileri duyulmaktadır.
- Nurcihan'ın solosu daha çok **Hebrew** ya da **Balkan** etkisini taşır.
- Koronun, bacaksızın da solosunu söylediği türküsünde, aranağme kullanımıştır ve türkünün etkisini başarıyla arttırmıştır.
- Dans sahnesi daha çok Balkan oyun havası tarzındadır.

- Eserin çeşitli yerlerinde ezginin trompet ile çalınması, atmosfere uyumlu olmasa da, eseri modernize etmek için kullanılmış kasıtlı bir kontrasttır.
- Kollar ve bacakların dansı sahnesinde mistik bir atmosfer başarıyla yaratılmıştır.

#### **4.4.3. "IV. Murat" Ve "Ali Baba Ve Kırk Haramiler"**

##### **Operalarının Müzikal Özelliklerine Göre Karşılaştırılması**

- Selman Ada, yerli enstrümanlara daha fazla yer verirken, Okan Demiriş, klasik orkestra enstrümanlarını kullanmaya özen göstermiştir.
- IV. Murat **Syllibic**, Ali Baba ve Kırk Haramiler ise **Melizmatik** ağırlıklıdır.
- Orkestral doku bakımından IV. Murat daha ince, Ali Baba ve Kırk Haramiler daha kalın formatta yazılmıştır. Bunu iki çeşit kek olarak düşünelim: Biri portakallı kek, diğeri çikolatalı krokanlı (fıstık, ceviz, badem...vb.) bir kek olsun. Burada kesinlikle bir karşılaştırma yapmıyorum. İnce ya da kalın (yada seyrek veya yoğun) kullanımlardaki başarının bestecide, beğenin de her dinleyicinin kendisine özgü olduğunu vurgulamak istiyorum. Sonuç olarak eserde vurguladığım yoğunluk, kekin içeriği ve nasıl yapıldığı değil, kime ne kadar tat verdiği ve hoşuna gittiği ile ilgilidir.
- Selman Ada'nın eseri daha eklektik (sayısal olarak daha fazla çeşit yapıdan oluşmuştur -vals,türkü, marş ...vb. gibi-). Tabii ki Okan Demiriş'in bağlı olmak zorunda olduğu bir dönem ve o dönemin geçtiği tek bir mekan vardır. O da Osmanlı Saltanatı'dır. Diğer yandan Selman Ada'nın eseri bir masaldan alıntı olduğundan, coğrafi ve dönemsal yönlerden serbestliğe sahiptir ve bestecinin daha özgür yazmasına olanak sağlamıştır.

- Okan Demiriş'in eseri modernize olmuş türk motiflerini taşır ancak klasik öğelerde çok belirgindir. Selman Ada'nın eseri daha moderndir ve o dönemin armonisine yaklaşımı daha kuvvetlidir (20. yüzyıl).
- Sonuçta tek ortak özellikleri, her iki eserin de tonal eser olmasıdır.
- Selman Ada'nın eserinde orkestra ile eseri, sahne olmaksızın takip edebiliriz. Diğer bir deyişle, libretto boş bırakılmamıştır. Başka bir açıdan daha derin inceleyecek olursa recitatiflerde Okan Demiriş Barok ve Klasik tarzda **recitatif** eşliği (uzun akorlarla, sınırlı aralıklarla ve soliste fazla dokunmadan) yazarken, Selman Ada ise daha çok Romantik Dönem ve sonrası, esnek ve melodiye daha yatkın olan melodik ifadeler daha fazla ağırlıktadır.
- Sololarda, çok farklılık görülmemekle beraber, Okan Demiriş'in solistlerin seslerinin alt sınırlarını, Selman Ada'nın ise solistlerin seslerinin üst sınırlarını zorladığı görülmektedir.
- IV. Murat'ta orkestra, genelde bir fon olarak soliste/solistlere arka planda eşlik etmek amacıyla yazılmıştır. Ali Baba'da ise, solistleri orkestranın bir üyesiymiş gibi duyarız. Orkestra eşlikten ziyade melodiyi destekler biçimde yoğun kullanılmıştır.
- IV. Murat'ta klasik metodlarla yazılan eserin, Ali Baba ve Kırk Haramiler'de aksak ritim ve yöresel temalarla daha da serbest bir formda yazıldığını görürüz.
- IV. Murat'ta **leitmotif** olsun olmasın, ön plana çıkan melodiler için kullanılan enstrümanın, eserin ilerleyen bölümlerinde aynı enstrüman kullanılarak tekrarlandığını ve bestecinin buna sadık kaldığını duyarız. Ali Baba ve Kırk Haramiler'de ise besteci ön plana çıkan melodileri için eserin değişik yerlerinde değişik enstrümanları kullandığını duyarız.

## SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan müzik hareketimiz, yurtdışından gelen ve ardından yurtdışına gönderdiğimiz bir çok müzik adamımız sayesinde çok büyük aşamalar kaydetmiş, Cumhuriyet sonrası dönemde de bu çalışmalar Atatürk'ün de desteği ile hız kazanmıştır.

Ardından gelen dönemde, besteciler yeni akımlara ilgi duymuşlar ancak bazıları klasik tarzda eserler vermeye devam etmişlerdir.

İlk kuşak besteciler, geleneksel öğeleri açık olarak aktarırken, eğitim gördüğü ülkenin akımlarından etkilenmişlerdir. İkinci Kuşak, birinci kuşağa tepki olarak geleneksel yazı biçiminden ayrılmış, çağın 'Avant Garde' dilini kullanmıştır. 1950'lerde bütün yenilikçi dünya bestecileri gibi Bülent Arel, İlhan Usmanbaş gibi zamanın genç türk bestecileri de 12 Ton yöntemini ve diziselliği uygulamışlar; Arel, elektronik müzikte Türkiye'de olduğu kadar dünyada da öncülerden birisi olmuş; Usmanbaş giderek rastlamsallık, minimalizm, salkım sesler gibi öğeleri de kullanarak yeni müziğin Türkiye'deki öncülüğünü yapmıştır.<sup>4</sup>

İşte, Sanatta Yeterlilik tezimde karşılaştırdığım iki opera, yukarıda bahsettiğim tarzlardan ilkinde (klasik tarzda) eserler vermeyi seçen iki değerli insanımızın yapıtlarının incelenmesi ve karşılaştırılması temeline oturtulmuştur. Her iki besteci de eserlerini türk ezgi ve motiflerine başarıyla sadık kalarak vermişler ve türk opera dağarcığına büyük katkılar sağlamışlardır.

Her iki besteci de Cumhuriyet Dönemi'nin ileri gelen bestecilerindendir ve seçtikleri yol da aynıdır. Ama konu, eseri işleyiş aşamasına geldiğinde, türk ezgi ve motiflerine eserlerinde sadık kalan her iki bestecinin de eserlerinde, farklı anlatımlar ve sonuçlara ulaştıkları görülür: Okan Demiriş'in yaptığı; klasik batı müziği kuramları çerçevesinde türk ezgi ve motiflerini eserinin içerisine başarıyla yerleştirilmesi, Selman Ada'nın yaptığı ise; türk ezgi ve motiflerinin çoksesli platformda, klasik batı müziği formatlarına başarıyla uyarlamasıdır diyebiliriz.

Konuların, konu ve karakter bazında; iniş çıkışları, son bölümleri hariç hemen hemen aynıdır. Karakter analizleri yapıldığında, Okan Demiriş'in IV. Murat

---

4 Evin İlyasoğlu, **71 Türk Bestecisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007

operasının, daha çok sarayda ve IV. Murat'ın çevresinde geçtiğini, Selman Ada'nın Ali Baba ve Kırk Haramileri operasının ise kasaba ve mağara ekseninde ancak karakter açısından daha çeşitli kişilikler çevresinde geçtiğini görülür. Dolayısıyla, IV. Murat operası, IV. Murat karakterinin gayet zor ve insan üstü bir çaba gerektiren ve durmadan sahne üzerinde kalan bir karakteri barındırması bakımından; Ali Baba ve Kırk Haramiler operası ise, seyirci tarafından daha renkli öğeler içeren, karakter açısından daha bol ve atmosferi daha renkli bir opera olması bakımından farklılıklar içerebilir diyebiliriz.

Ayrıca yine konu seçimleri açısından IV. Murat'ın çok ciddi ve bilinmesi gereken birçok öğeyi eser içerisinde barındırması bakımında daha çok bir ciddi opera (Opera-Seria), Ali Baba ve Kırk Haramiler'in ise seçilen masalsi konusu ve eğlenceli atmosferi sebebiyle daha çok komik bir opera (Opera-Buffero) tarzını yansıttığını söyleyebiliriz.

Bunun dışında dekor kostüm açısından eleştirel bazda bir çok farklılık gözlemledim. Bunları fazlasıyla tezim içerisinde yazdım. Ancak sahneleme konusunda eserin ciddi bilgi gerektiren bir yapıda olması sebebiyle IV. Murat operasının hazırlanma sürecinin daha fazla olması gerektiğini anladım.

#### Eserde gördüğüm kurgusal ve tarihsel farklılıklar arasında:

- Şair Nef'i'nin öldürülmesi gerekirken öldürülmemesi.
- Mevsim kış olduğu halde, Meyhane Sahnesinde en azından küçük bir ateşin varlığının eksikliği.
- Padişah'ın yere düşerek değil, Bostancıbaşı'nın kollarında ölmesi
- Büyük Osmanlı Yangını'nın, padişahın ölümünden hemen önce değil, tam yedi yıl önce, 1633 yılında olması.
- Padişah'ın ölüme yaklaştığı sahnelerde gördüğü güneş tutulması. Ancak Nasa'nın verilerine göre 1600 ile 1660 yılları arasında İstanbul'dan görülen bir güneş tutulmasının olmaması.
- IV. Murat'ın yaşantısında bir ara Venedik Seferi'ni arzuladığı doğrudur. Ancak ölümünden yaklaşık 7 ay önce 16 Temmuz 1639'da imzalanan Venedik-Osmanlı arasında İstanbul Sulhu'nun imzalanmış olması ve padişahın

aklında Venedik değil, Girit Seferi'ni gerçekleştirme arzusuyla ölmüş olması.

- Son olarak, Padişah'ın 11 yaşında taht'a geçip 28 yaşında ölmesi ancak rol için kullanılan karakterin sesinin bas olması ve yaşça IV. Murat'ın daha büyük gösterilmesi. ...vb. gibi.

Aslında tüm maddeler, eserdeki karakterin ve de dolayısıyla eserin etkisini arttırmak adına olumlu yönde yapılmış bir değişikliktir. Bu sebeple, elbette kabul edilebilirler. Ancak tezimin içeriği gereği ben de bulduğum bu farklılıkları belirtmek zorundaydım.

Ali Baba ve Kırk Haramileri'nde ise, gözlemlediğim ve ilgimi çeken olaylardan bazıları ise:

- Eserde kullanılan ve gerek geçmişten, gerekse güncel yaşantımızdan atıflarda bulunan nesnel olayların sıkça kullanılmış olması.
- UFO gibi enteresan bir fikrin sahneye taşınması ancak sahnelemede yeterince başarılı anlatılamaması.
- Ali Baba'nın aryasında geçen Kırk Kırk Küp Altın'ın yerine küçük çuvalların kullanılması.
- Kasım'ın yanında getirdiği iki atın varlığının görünmemesi
- Mağara sahnesinde otomatik kapanan mağara kapısı.
- Diğer ince dokundurmalar: Süpermen, Shakespeare, Sihirvizyon...vb. gibi

Selman Ada'nın yazdığı "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" ise, masalsi bir opera olması ile gerek bestecinin gerekse rejisörün bu anlamda önünde sonsuz bir deniz olduğu gerçektir. Bu sebeple eserlerinde bulunan tüm ayrıntılar kabul edilebilir ve zevkle takip edilebilir niteliktedir. Selman Ada'nın eseri işleyiş tarzı Okan Demiriş'ten farklı olarak türk ezgi ve ritmlerini ön planda tutarak, onları çoksesli platforma ulaştırmadaki muhteşem başarısıdır.

Tümüyle değerlendirecek olursak, Okan Demiriş'in IV. Murat operası, tarihsel farklılıkları görmezden geldiğimizde, yaratılmış son derece etkileyici ve ciddi bir operadır diyebiliriz. Okan Demiriş eserinde, bir yandan tarihin derinliklerinde saklı kalmış bir dönemimize ışık tutarken, diğer yandan eserlerinde barındırdığı türk ezgi ve motiflerini mükemmel işleyişle muhteşem bir opera yaratmıştır. Selman Ada'nın "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" operası ise bizi bambaşka bir dünyaya götüren masalsi hatta fantastik bir komik operadır. Selman Ada bu eserinde bizleri masallar aleminin çok bilinen bir konusunu, kendi dünyasının ve renkli kişiliğinin yansıması ile müziğine aktarmış ve eser içerisinde yaptığı sürprizlerle de bizleri fazlasıyla şaşırtmaktadır.

Bu sebeple, yapmış olduğum bu Sanatta Yeterlilik tezimin, gelecek nesillere ve araştırmacılara bir kaynak olmasını temenni ediyorum ve bu çalışmamı hazırlamamda emeği geçen herkese tekrardan teşekkür etmek istiyorum.

## BİBLİYOGRAFYA/KAYNAKÇA

- TÜRKÇE SÖZLÜK : Türk Dil Kurumu, Çevrimiçi,  
<http://www.tdk.gov.tr/> 25 Şubat 2011
- TÜRKÇE YAZIM KLAVUZU: Türk Dil Kurumu, Çevrimiçi,  
<http://www.tdk.gov.tr/> 25 Şubat 2011
- OSMANLICA SÖZLÜK : Osmanlıca-Türkçe Sözlük, Çevrimiçi,  
<http://www.osmanlicaturkce.com/>,25 Şubat 2011
- KENNEDY, Michael : **The Oxford Dictionary Of Music**, Oxford  
University Press, Oxford, 1985
- SELANİK, Cavidan : **Müzik Sanatı'nın Tarihsel Serüveni**, İstanbul,  
Doruk Yayıncılık, 2010
- HODEIR, Andre : **Müzikte Türler Ve Biçimler** (Çev. İlhan  
Usmanbaş), İstanbul, Pan Yayıncılık,  
2007
- ALTAR, Cevat Memduh : **Opera Tarihi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2001

BORAN, İlke, : **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**,  
ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

ANONİM : Tuti-i Mucize-guyem (Osmanlıcadan Türkçeye),  
Çevrimiçi,[http://www.uludagsozluk.com/k/  
tuti-mucize-guyem/](http://www.uludagsozluk.com/k/tuti-mucize-guyem/), 25 Şubat 2011

AKSÜT, Sadun : **Türk Musikisi'nin 100 Bestekarı**, İstanbul,  
İnkılap Kitabevi, 1993

ALICI, Akın : **Hayata Yön Veren Sözler**, İstanbul,  
Epsilon Kitabevi, 2003

ANONİM : IV. Murat'ın Hayatı, Çevrimiçi,  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/IV.\\_Murat](http://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Murat),  
25 Şubat 2011

KARA, Yıldırım : **Osmanlı'da Kadın Saltanatı**, İstanbul,  
Yeditepe Yayınları, 2010

ANONİM : Binbir Gece Masalları, Çevrimiçi,  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/BinbirGece  
Masallar%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/BinbirGeceMasallar%C4%B1), 25 Şubat 2011

NEİMETZADE, Doç. Dr. Eflatun: **Opera Sanatı**, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2002

ARKUN, Kemal : **Sultan IV. Murat Han**, İstanbul, Akademisyen Yayınevi, 2009

İLYASOĞLU, Evin : **71 Türk Bestecisi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2007

Ankara D.O.B. : **Ali Baba Ve Kırk Haramiler Operası Dergisi**, Ankara, 1991

Antalya D.O.B. : **IV. Murat Operası Dergisi**, Antalya, Yayın No: 10, 2008

İzmir D.O.B. : **Ali Baba Ve Kırk Haramiler Dergisi**, İzmir, Sayı: 65, 1996

Ankara D.O.B. : **IV. Murat Operası Dergisi**, Ankara, Sayı:8, 2009-2010

## NOTA İLE İLGİLİ KAYNAKLAR

- DEMİRİŞ, Okan : **IV. MURAT Operası, Pişano Eşlikli Vokal Nota Kitabı**
- ADA, Selman : **ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER Operası, Pişano Eşlikli Vokal Nota Kitabı**

## GÖRSEL VE İŞİTSEL KAYNAKLAR

DEMİRİŞ, Okan : **IV. Murat Operası DVD'si**  
İstanbul AKM, 21 Kasım 1987

Oynayanlar: Attila MANİZADE  
Leyla DEMİRİŞ  
Deva ÇOLAKOĞLU

Orkestra Şefi: Okan DEMİRİŞ  
Sahneye Koyan: Cüneyt GÖKÇER

ADA, Selman : **Ali Baba Ve Kırk Haramiler Operası VCD'si**  
İzmir, İZDOB, 02 Ekim 2000

Oynayanlar: Levent GÜNDÜZ  
Burcu KILIÇ  
Tevfik RODOS  
Özlem ÇUBUK  
Hüseyin ÇANLIOĞLU

Orkestra Şefi: Selman ADA

Sahneye Koyan: Murat GÖKSU

## EK 1

### MEHMET ERGÜVEN VE TURAN OFLAZOĞLU'NUN YORUMLARIYLA IV. MURAT OPERASI

#### Mehmet ERGÜVEN

Eğer sanatın son çözümde bir "dil" olduğu gerçeğinde uzlaşıyorsak, sanatçı için çağıyla hesaplaşıp ona yeni boyutlar ekleme özlemi, öznel yada nesnel bir tavır almanın çok ötesinde, öncelikle devraldığı estetik kategorilerle ilgili bir hesaplaşma sorunudur. Besbelli: Bu yöndeki bir eğilimin önce sahicilik niteliği kazanıp, ardından geniş halk dilimleriyle bütünleşmesi söz konusu olduğu zaman, ortaya koyulmuş olanı, organik süreklilik bağlamında sınayabilecek bir tek güvenilir mercii vardır karşınızda: Gelenek. Buna göre resim, edebiyat, tiyatro, mimari ve hatta, filmde bile bir ölçüye kadar şanslı görünen türk sanatçısı, sıra operaya geldiğinde herşeye sıfırdan başlamak zorundadır adeta.

Her türlü yanılığın göze alarak böylesine zor bir görevi üstlenen Okan Demiriş, daha şimdiden, ulusal türk operasının kurulması yolunda verdiği sınavla, kültür tarihimizdeki yerini almıştır. Elbette gerek "IV. Murat", gerek "Karyağdı Hatun", gerekse "Yusuf ile Züleyha" gibi yapıtların, amaçlı öznel tercihin çok ötesinde, çağdaş müzik dili ve dramaturji, açısından eleştiriye açık operalardır. Ancak, az önce de değindiğimiz üzere, müzik gibi sentaktik bir dilin geleneğe yaslanma olanağından yoksun bulunduğu bir ortamda, opera bestecisini bekleyen en büyük tehlike, yaratmaya ilişkin özgürlüğün boşlukta kalmasıdır; çünkü, geleceğe yalnızca dolaylı yoldan ve bir takım spekülasyon varsayımlarla yönelebilen (şimdi), kendisi ile birlikte soyut bir geçmiş de yaratmak zorundadır bu aşamada. Soruna bu açıdan bakıldığı zaman, Demiriş'in tavrı hiç bir kuşkuyla yer bırakmayacak denli net; 19. yüzyıl Geç Romantizm müzik estetiğine özgü bir anlayışı benimsiyen sanatçıda, izleyiciyi ezgi aracılığıyla kazanma tutkusu ağır basıyor daima. Şu var ki, tümüyle

keyfi ve gerekçesiz bir seçim değil bu; nitekim, batıda bile ancak belli bir entellektüel kesimin desteğiyle ayakta durabilen çağdaş opera -güllü şovalye sonrası yazılmış operaların neredeyse tümü dahil edilebilir buna- hala izleyiciyle dialog kuramamıştır. Böyle bir durumda, Demiriş'in devinim alanını sınırlayan nesnel koşullar, ister istemez bilinçli bir ödün vermeye zorlamıştır onu. Dolayısıyla, Demiriş'in müzik dilini kendisinden çok toplum ve yakın çevresinden kaynaklanan beklentilerin belirlediğini söylemek daha doğru olacaktır.

Bitmedi: Türkiye'de opera bestecilerini güç durumda bırakan en büyük sorunlardan bir diğeri de; yaratma sürecini yönlendirebilecek denetim mekanizmasının henüz kurulmamış olmasıdır. Bundan ötürü, operanın "oluşum"u aşamasında müdahale edip, olası yanlışları baştan önleyebilecek bir uzmanlar kadrosu yetişmediği için, her türlü doğruyu salt sezgi gücüyle kendi başına bulmak zorundadır sanatçı. Demiriş, özellikle IV. Murat adlı operasıyla, bu olağanüstü zor sınavdan geçerli not alarak, gerçek sanatçının sezgi gücüyle de bir çok sorunu düzlüğe çıkarabileceğini kanıtlamıştır. Son olarak, yine Demiriş'in sanatçı kişiliğiyle gündeme gelen son derece önemli bir başka olgudan da söz etmek gerekiyor: Disiplin. Yalın kat ve üretimden uzak tartışmaların tozu dumana kattığı bir ortamda, on yıl içinde üç opera besteleyen sanatçı, herşeyden önce, yürürlükteki rehavete rağmen düzenli çalışmayla nelerin çözülebileceğini göstermiştir hepimize.

IV. Murat ile türk opera dağırına önemli bir yapıt armağan eden Demiriş'e gelecek kuşakların sahip çıkacağı kesin; biz de gecikmeyelim...

### **Turan OFLAZOĞLU**

Pek de abartmamış ozan.Çağının kültür dilleri olan Arapça ile Farsçayı anadili gibi bilir; usta sanatçıları meclisinden eksik etmez; Şah Murat mahlasıyla Hüseyini makamında peşrevler bestelediği söylenir. Makyavelli'nin " Hükümdar" ını merak ettiği için, kitabı İstanbul 'daki bir Venedikliye çevirtip okuduğunu ileri sürenler de var. Bunlar , çiçekleri selama durduracak erdemleri. Gelelim öbür yönlerine; İki yüz okkalık topuzlarla beden eğitim yaptığı , şimdiki İstanbul Üniversitesi'nin bahçesinden attığı ciritle Beyazıt Cami'nin minarelerinden birinin

alemine konmuş bir kargayı alaşağı ettiği, doludizgin bir attan bir başkasına atladığı, dokuz kat fil kulağından yapılma bir kalkanı mızrakla deldiği, ordusuyla sefere çıkarken heybetinden yüreklerin koptuğu anlatılır. Bütün bunlar gözönüne alındığında görülür ki " Sultan Murat geldi açılın dağlar" derken de abartmamış ozan. Hemen bütün çağdaşları, olağanüstü boyutları olan bir efsane kahramanı gibi düşünmüşler onu. Efsaneyi doğuran gerçek efsaneye uygun olsa gerek. Onun zalim, kanlı bir zorba olduğu da söylenir. Ama bu türlü yargılar öne sürülürken, yendiği kargaşanın büyüklüğü hiç hesaba katılmaz sanki. IV. Murat tahta çıktığında, ne ayak bellidir ülkede ne baş, düzenli tek şey kargaşadır. Herhangi bir yurttaştan beylere paşalara dek herkes, eşkiyanın insafına göre yaşamaktadır. Yeniçerilerle sipahiler yerli yersiz kazan kaldırıp sarayı basarlar, istedikleri herşeyi alırlar padişahтан; hatta bir gün, çok sevdiği bir sadrazamını, Hafız Paşa'yı, gözlerinin önünde parça parça ederler, mendilini yüzüne tutup hıçkırır hıçkırır ağlar hünkar. O çağa tanıklık eden Mehmet Halife anlatır:

"Ol zamana kulun sol meretebe tuğyanı vardı ki, gündüz hamamdan peştemal ile avrat çıkarmak ve gulamiye aldıkları günde Sultan Mehmet Camii'nde duhan içmek ve müslümanların ırzını paymal etmek ve köselere aşikare ayak üzere zina ve livata etmek ve kan dökmek ve evler ve saraylar basmak ve bayram günlerinde salıncak kurup bizzat padişahı ve validesini ve vüzera ve ehl-i Divanı numlar ile salıncağı okumak gibi ve bahusus kahvehanelerde ve meyhanelerde fi'il-i nameşru etmeleri gibi sol mertebe alem nizam u intizamdan çıkmıştı ki, vasfa gelmez".

Türk tarihinin belki de en zorlu kargaşasıyla boğuşan adam, sonunda üstün gelirse yendiği güçlkle orantılı boyutlar kazanır, korkunç görünüşlere bürünür ister istemez.

Birazcık gevşemenin geniş çapta yıkımlara yol açtığını bildiği için, sadrazamını, buyrukları "ihmal etmiyesin, başın gider" diye başlar artık; ve ağabeyi Genç Osman'ı paralayan yeniçerilere göz açtırmaz elbette. Osmanlı padişahları içinde onun kadar buyruğunu yürüten var mıdır bilmem. Yavuz Selim 'in bile otağına kurşun sıkan yeniçeriler, Murat'ın uyguladığı düzenbağı sayesinde öyle bir duruma gelmişlerdi ki , birşeyden memnun kalmadılar mı, Murat'ın uzunamayacağı yerlere

kaçmayı deniyorlardı ancak. Sözün kısacası , tarihimizin yakından ilgelenilmesi gereken bir olaydır IV. Murat; herşeyiyle başka, bambaşka bir admadır o. Düzen için, hele kendi kurduğu düzen için herşeyi göze alan bu adam geleneklere, töreye körükörüne kulluk etmez; atalarından ayrı giyinir, başka türlü davranır, kendi üslubuna göre yaşar.

Onun beytidir:

Rindler bezminde cana bir acep nam eyledik  
Mescidin kandilini meyhanede cam eyledik

İktidar Üçlemesini yazma düşüncesi zamanla oluştu bende, deli İbrahim'e başladığım sıralar, IV.Murat henüz tasarlanmış değildi. Önce o, üçlemenin birinci oyunu yazılıysaydı, elbette daha sıralı olurdu. Nedir ki, bu işler önceden hesaplanmaya gelmiyor pek. Ancak İbrahim bittiğinde, bütün çizgileriyle belirdi Murat. Bunlar ters yaradılışta kişiler, adeta zıt kutuplardı; ama insan oğlunun evrensel durumlarını dile getirmek için biçilimiş kaftandılar. Hem, ikisi de aynı kaynaktan. Demek ki, Murat'ın tamamlanması, ikisinin de anası olan Kösem Sultan'ın işlenmesini gerektiriyor şimdi. İbrahim "Yadırgıyorum herşeyi Yusuf, üşüyorum, donuyorum" diyerek kendi içine kapanırken, Murat etkin bir tavır takınır dış dünyaya karşı:

Tedbir bunlar, şair, tedbir!  
Dünyayı yutup sindirmeyeni  
yutup sindirir dünya

Zaten Murat, dışarıdan hep saldırı beklediği için saldırır dış dünyaya. Yeniçeri ağasının huzura belde kılıç çıkması üzerine, kılıçın alınıp Cellat Kara Ali'ye verilmesini, yeni ağanın giderilmesini buyurur hemen. Gizli gizli afyon özü yutuyor diye, satranç oyunuyla ölüme yollar hekimbaşyı.

Öyle ya:

Bir yüzü karanlıkta kalan her şey  
tehlike kaynağı olabilir benim için.

Bir yandan Bağdat'ı kuşatırken, bir yandan da , Bağdat'ın fethinden sonra çıkacağı Girit seferini tasarlar; Girit Adası'nın haritadaki yerinden bile tedirgin olur da ondan ;

Girit'in hala bizim olmadığını düşündüm mü, Avrupa sinsice burnumun dibine sokulmuş da silahını bağrıma dayayıp "Davran!" diyor sanki.

Ruha derinlikler sağlayan, ama eylem gücünü de azaltan iç sıkıntısını ikisi de bilir. Fakat İbrahim " göğü kapayarak geçer gözlerimin önünden hüznün esmer kuşları" diye yakınıırken Murat o türlü duygulara karşı tedbirini alır:

Hemem her gece, gem almaz durgulardan  
Öylesine tıkanıp geriliyor ki ruhum,  
musiki tatlı vaatlerle yatıştırmasa  
yerle bir olur bilincin derme çatma surları

İbrahim "Ben padişah değil miyim!" gibi sözlerle hükümdarlığını belirtmek gereğini duyar sık sık; ve bir çöşkunluk anında, gözdesini oturtur kendi tahtına; buysa İbrahim'in yıkımı olur. Murat ise hiç kimseyle bölüşmek istemez iktidarı; hatta yerine geçmesi söz konusu olabilecek kardeşlerini bir bir ortadan kaldırır; ölümünden sonra tahtına başkalarının oturacağı düşüncesüne bile katlanamaz sanki. Ve tahtını hayali saldırganlara karşı çılgınca savunarak tahtında ölür; "Kimse oturamaz benim tahtıma!"

İbrahim'e erkeklik gücünü ilkel bir psikanalizle kazandıran Cinci Hoca, neredeyse sadrazamdan bile daha yetkili bir kişi olur çıkar; işi gücü, padişahın şehvetini azdıracak yeni yeni yollar tasarlamaktır artık. Murat'ın hükümdarca eyleme

geçmesi için gerekli görüntüyü sunan şair Nefi ise, padişahın sevgi ve saygı görür, ama bir süre; Murat'ın ölçsüz davranışlarını önlemeye kalktığında, Murat şiir yoluyla ölüme salar şairini: Söz, uyandırdığı eylemin kurbanı olur. İbrahim'in silahtarı Yusuf, efendisine yürekten bağlıdır; oysa Murat'ın silahtarı Mustafa, hünkarı sinsice işrete çekerek onun yıkıma yol açar. Murat'ın son, İbrahim'in de ilk sadrazamı olan Kara Mustafa Paşa, İbrahim'in çılgınlıklarına karşı yiğitçe durur; ve bu uğurda canından olur. Murat'ın (oyundaki) ilk sadrazamlarından Topal Recep Paşa ise, padişahı baskı altında tutabilmek için, kargaşayı doğuran güçlerle işbirliği eder hep. Murat'ın da İbrahim 'in de anası olan Kösem'e gelince: Oğullarının sağlık içinde gelişip güçlenmelerine yardım edecek yerde, onları hep kanadı altında tutarak büyümelerini önlemek ister; başaramayınca da, onları yok etmenin yollarını arar.

Kendisini hareme hapseleyen Murat'a der ki:

İktidar burcuna giren yıldızın  
nedenli gümrah olsa da oğlum,  
benim gecemden doğmuştur o.  
En parlak yıldızların ışığını dahi  
emer bitirir ana karanlık<sup>1</sup>

---

1 Antalya D.O.B. "'IV. Murat'' Operası Dergisi'nden, Antalya, 2008

## EK 2

### SELMAN ADA VE TARIK GÜNERSEL'İN YORUMLARIYLA ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER OPERASI

#### ALİ BABA BAŞLARKEN

Selman ADA

Ulvi Cemal Erkin Bey, 1960'ta yazdığım "Ali Baba ve Kırk Haramiler" için, "Minyatür Senfonik Şiir" demişti. Otuz yıllık birikimimle opera oldu.

Toplumumuz ve opera. Evet, bu iki potansiyel sevgili için uygun ortam yaratma zamanıydı! Müzik mirasımıza sahip çıkarak, bu mirası "Saray mı?, Halk mı?" gibi dışlamacı bir yaklaşımla bölmeden ve melodi alıntısı yapmaksızın.

Tarik Günersel libretto çalışmasına 1987 sonbaharında girişti. Opera'nın bestelenmesi 1988 Ocak ayında başladı. 1990 Ağustos: Mutlu Son!

Dünya toplumu oluşurken, besteci olarak kendimi "Avrupalı olmak" zorunda hissetmiyorum. Müziğimiz çok zengindir, benim ana dilimdir. "Ali Baba", bu muhteşem miras ile esin kaynağının opera alanındaki en taze ürünüdür.

Türk kültürü de, müziği de, XXI. yüzyılda dünyaya malolacaktır. O zaman Ali Baba'nın ülkesi ile Carmen'in ülkesi arasında benzerlikler olduğu anlaşılacaktır.

## **SELMAN, ALİ BABA, BİRAZ DA KENDİM...**

Tarık Günersel

### **Tarihi Arka Plan**

Selman'la bundan 22 yıl önce, ikimiz de 15 yaşındayken tanıştığımızda o, "Harika Çocuk" olarak, Paris'te Debussy'lerin yetiştiği okulda müzik eğitimi görüyordu. Ben ise, edebiyat alanındaki potansiyelimle ilgili kanaat ve hedeflerimle hem coşku, hem de -doğrusu çok daha ağırlıklı olarak- derin sancılar yaşıyordum. Operalar yazmaya karar verdi, librettoları benim yazmamı istedi. 1973'te, kendimi hazır bulmadığım halde giriştim. Az gelişen o çalışma, dosyalarımında duruyor.

1987 sonbaharında, uzun bir yurtdışı parantezinden sonra yeniden bir araya geldik (Benim yurtdışı hayatım gerçekten bir parantezdi: Sadece beş yıl. Selman'ın ise Türkiye yılları parantez olmuştur hep. Umarım Türkiye, müzik alanındaki bu dahisine sahip çıkmayı başarır da, Selman, dünyanın dört bir köşesine sadece kendi operalarını yönetmek için gider).

İkimiz de hazır hissediyorduk kendimizi.

Artık erteleyemezdik.

### **Niye "Ali Baba"?**

Konu bulmak iki haftamızı aldı. Çeşitli öneriler getirip tartıştık. Bazılarını benimsedik ama ilk opera için başka konu bulmamız gerektiği kanısına vardık (Aslında, "Birinci Çoğul Şahıs" ifadesi Selman'a haksızlık; ağırlık merkezi onun zihniydi). Ali Baba ve Kırk Haramiler, eşi Caroline tarafından önerildi. Sevindik: Konu hem zengin görsel imkanlar taşıyor, hem de ülkemizde opera sanatının halktan

uzaklığının aşılması bağlamında iyi bir zemin sunuyordu. Ayrıca dünya yeterince küçüktü; bu popüler isim, çeşitli ülkelerde sıcak bir önyargı doğurabilecekti.

Hem dünyada yeri olacak, hem de Türkiye'de sevilecek bir opera yazmak. Selman'ın bu stratejik hedefi iki slogana yol açtı: "Opera sevmiyorsanız bunu görün!" ve "Herkes için eğlence!..."

### **Libretto Yazmak**

El feneri ile Afrika ormanlarına girmiştik! Neyse ki Selman, devasa projektörlerle gereken yerleri aydınlatıyordu. Birbirimize güvenimiz büyüktü, ama tedirgindik de. Çetin mücadelemiz sırasında harika tadlar yaşarken, yerine göre moral verme durumunda kalan kişinin sadece o olmaması hoşuma gidiyordu.

Piyes yazar gibi başlamıştım. Selman sık sık eleştiriyor, libretto denen UFO'nun özelliklerini sayıp döküyor, öneriler getiriyordu. Aylarca (mecburen geceleri), haftada 25-30 saat çalıştık (Bu sayede çayı, ben de şekersiz içer oldum)! Ondan çok şey öğrendim. *Bazen çatıştık; ikimiz de değişik-ama ben daha çok.* Filanca şiirimi yetmiş kez yeniden yazdığımı, yarım sayfalık bir metni beş yıl boyunca işleyip son haline getirdiğimi düşünürseniz, librettonun ne çok değişiklikten geçtiğini tahmin edersiniz.

Librettoya kızımın da katkısı oldu: Küpler sahnesinde bir fikir onundur (Önerisi beğenilince 8 yaşıyla zıplayıp "Para da isterim! Hakkım!" demiştir.

### **Dokuz Saatte Bir Cümle!**

1989 yılına yaklaşırken, Ali Baba'yı tanıtan bir metin gerekiyordu: Selman, altı sayfa yazmış olduğunu söyledi, beni çağırdı. Çeşitli yönleri tartışarak ilerliyorduk. Tanıtmayı üç sayfaya indirdiğimizde saat 22:00 olmuştu. Evi arayıp gecikeceğimi söyledim. 23:00'te ise, ancak sabah gelebileceğimi bildirdim. Yazıyı 03:30'da bitirdiğimizde huzurlu ve keyifliydik. Sabah eşim dokuz saatte ortaya

çıkarttığımız metni görmek istedi, uzattım:

" Ali Baba ve Kırk Haramiler (1988), ulusal kültürümüzden kaynaklanan özgün müziği ve nüktelerle yoğurulmuş konusu ile çeşitli kesimlerden yurttaşları ilk defa ortak bir tadda buluşturacak sıcak bir operadır".

### **Efsanevi Bir Çalışma Kapasitesi**

İstanbul'dan Ankara'ya kadar uzanan ipek bir kumaş şeridine iğne oyası yapmak. Tek ilmek hatasına düşmeden.

Bir operanın notalarını temize çekmek, yani kopist işi böyle bir şey.

Nasıl? Muazzam. Dikkat: Kopya etmek. Bir de o müziği yaratmak var-mesela, Ali Baba'da olduğu gibi, elliye di çeşit müzik aletini zihninde barındırarak.

Selman programlı çalışır, süre tahminleri inanılmaz derecede isabetlidir. Onun efsanevi çalışma kapasitesine bir örnek:

Eserin piyano partiyonunu kendi temize çekiyordu. Ali Baba'nın o aşamasının son akşamında beraberdik. 22.00'de yeniden masanın başına geçerken, "Sabah 09.00'da biter" dedi. Ben 02.00'ye doğru masanın karşısındaki divanda uykuya çekildim. Merakla uyandıgımda saat 04.30'du, çalışıyordu. "İyi gidiyor, sen uyu" dedi. 06.00'da yine çalışıyordu. Partiyonu temize çekme işi 09.10'da bitti.

### **Dünya Toplumu Oluşurken**

Kimliğinin ana hatlarını teknolojinin hızla büyüyen rolü ve zeka, kültür ve yaratıcılığın daha da önem kazanması ile demokratik değerlerin yaygınlaşmasına borçlu olan bir dünya toplumu oluşuyor. Cıvıl cıvıl serpilme eğilimde olan kültürler havuzunda bugün egemen görünen "Avrupa-Merkezlilik" demokratik bir ruhla aşılmalı, Avrupalılar da Dünyalı olmayı becerebilmelidir. Ali Baba, başka boyutların

yanısıra, ağırlıklı olarak "bizim" denebilecek kültür kaynaklarının bazı zenginleştirici imkanlarını hızla gelişen dünya platformuna ışınlama arzusunun da bir ürünü.

Ne hoş ki dünyada, opera alanında büyük bir canlanma ve popülerleşme var. 1990 yıllarının daha da bereketli geçeceği müjdeleniyor.

Selman Ada, ülkemizin hem orkestra şefi, hem besteci, hem de virtüöz icracı olan tek müzisyeni (Bir yana bırakılmayacak olan eğitimciliği ile idareciliği bir yana bırakılırsa!). Çeşitli türlerde bir çok opera yazmak arzusunda. Engin yaratıcılığını sınırsız değerlendirebilmesi için en önemli husus, boş zaman. Artı, evinde teknolojik imkanlar. Yaratıcı olarak Selman'ın hiç sıkıntısı olmadı Ali Baba'yı bestelerken. Fakat, mesela, taksitlerini ödeyemediği için piyanosunu kaybetti. Bu noktada, bir anlayış, bir güven ve azim sembolü olan eşi Caroline ile birkaç dostunun yoğun manevi desteğinin hakkını yemek istemem ama, Selman'ın çok yönlü mücadelesinin çetinliğini biraz olsun ifade edebilmek için şunu söylemek yerinde olur: O, ölümsüzlük demek olan uçsuz bucaksız nota kağıtlarında tek başına yürüdü.

Ali Baba sahnede. Artık yetişkin olan evladımı uzak diyarlara uğurlar gibiyim.

Yolu açık olsun.<sup>2</sup>

---

2 Ankara D.O.B. "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" Operası, Dünya Prömiyeri Dergisi'nden, Ankara, 1991.

### EK 3

#### IV. MURAT KRONOLOJİSİ

- 27 Temmuz 1612 : IV. Murat Han'ın doğumu
- 28 Ocak 1625 : Çerkez Mehmet Paşa'nın vefatı üzerine Hafız Ahmet Paşa'nın Sadaret'e gelişi.
- 13 Kasım 1625 : Sadrazam Ahmet Paşa'nın Bağdat'ı kuşatması.
- 01 Aralık 1625 : Hafız Ahmet Paşa'nın azli ile sadarete Halil Paşa'nın getirilmesi.
- 06 Nisan 1627 : Halil Paşa'nın azli ile sadarete Hüsrev Paşa'nın getirilmesi.
- 22 Eylül 1628 : İsyancı Abaza Mehmet Paşa'nın teslim olması.
- 05 Ekim 1630 : Başarısızlıkla sonuçlanan Bağdat Muhasarası'nın kaldırılması.
- 25 Ekim 1631 : Hafız Ahmet Paşa'nın ikinci defa sadarete getirilmesi.
- 10 Şubat 1632 : Hafız Ahmet Paşa'nın sipahiler tarafından şehit edilmesi ve Topal Recep Paşa'nın sadarete getirilmesi.
- 18 Mayıs 1632 : Topal Recep Paşa'nın idamı ve Tabanı Yassı Mehmet Paşa'nın sadarete gelişi
- 02 Eylül 1633 : Büyük İstanbul yangını.
- 16 Eylül 1633 : Sultan IV. Murat'ın tütün yasağı koyması.
- 05 Ağustos 1634 : Sultan IV. Murat'ın içki yasağı koyması
- 23 Ağustos 1634 : Abaza Mehmet Paşa'nın idam edilmesi.
- 10 Mart 1635 : Sultan IV. Murat'ın Revan Seferi'ne çıkması.
- 08 Ağustos 1635 : Revan'ın fethi.
- 11 Eylül 1635 : Tebriz'in fethi.
- 02 Şubat 1637 : Tabanı Yassı Mehmet Paşa'nın azli ve Bayram Paşa'nın sadarete getirilmesi.

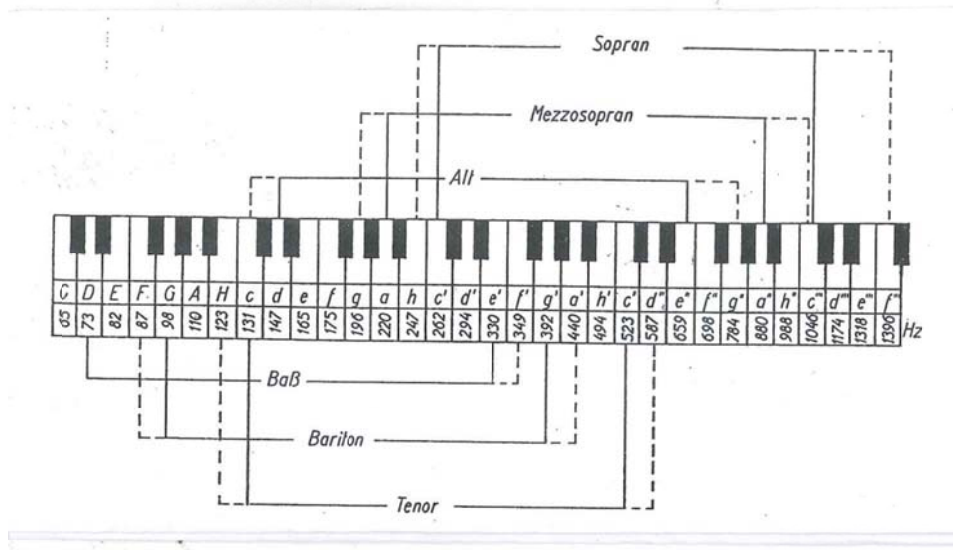
- 08 Nisan 1638 : Sultan'ın Bağdat Seferi'ne çıkması.
- 26 Ağustos 1638 : Bayram Paşa'nın vefatı ile Tayyar Mehmet Paşa'nın sadarete getirilmesi
- 23 Aralık 1638 : Tayyar Mehmet Paşa'nın şhadeti ve Kemenkeş Mustafa Paşa'nın sadarete getirilmesi.
- 24 Aralık 1638 : Bağdat'ın fethedilmesi.
- 20 Ocak 1639 : I. Sultan Mustafa'nın vefatı.
- 17 Mayıs 1639 : Kasr-ı şirin Antlaşması imzalanması
- 12 Haziran 1639 : Sultan'ın İstanbul'a dönmesi
- 16 Temmuz 1639 : Venedik-Osmanlı arasında İstanbul Sulhunun imzalanması.
- 08-09 şubat 1640 : IV. Murat'ın vefatı.<sup>3</sup>

---

3 Kemal Arkun, **Sultan IV. Murat Han**, Akademisyen Yayınevi, İstanbul, 2009, s.225-226

## EK 4

### HELMHOLTZ SİSTEMİ TABLOSU



Yukarıdaki tablo, tez içerisinde belirtilen notaların, hangi frekans (ya da oktavda) olduğunun daha net anlaşılması için eklenmiştir.

## EK 5

### IV. MURAT SAHNE KOSTÜMLERİ ESKİZ ÖRNEKLERİ

(Hazırlayan: Hale Nur Eren)



37-) IV. Murat Operası için eskiz örnekleri 1



38-) IV. Murat Operası için eskiz örnekleri 2



39-) IV. Murat Operası için eskiz örnekleri 3

IV. MURAT



Sipahiler



Yeniçeriler



Kapıcıbaşı



iç oğlan  
(zülûfî)



Çırtkan



Hekimbaşı

H. Eren

## TÜRK BESTECİLERİN VOKAL ESERLERİ

<u>BESTECİ</u>	<u>VOKAL ESERLERİ</u>
<b>CEMAL REŞİT REY (1904-1985)</b>	<b>Opera:</b> <u>La Geisha, Yann Marek (1920), Faire Sans Dire (1920), Sultan Cem (1923), L'Enchantement (1924), Zeybek (1926), Köyde Bir Facia (1929), Çelebi (1942-1973).</u>
	<b>Operet:</b> Küçük Kırmızı Şapkalı Kız (1920), Üç Saat (1932), Lüküs Hayat (1933), Deli Dolu (1934), Saz-Caz (1935), Maskara (1936), Hava-Cıva (1937), Yaygara 70 (1969-1970), Uy! Balon Dünya (1971), Bir İstanbul Masalı (1972).
	<b>Revü:</b> Adalar (1934), Alabanda (1941), Mistik (1942).
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Anadolu Türküleri-Dört Şarkı (1926), İki Türkü: Yağmur, Tutam Yar Elinden (Şan+Küçük Orkestra-1930), Mistik (1938).
	<b>Şan ve Piyano:</b> Je me demande (1919), Üç Melodi (1920), Initiales sur un banc (1921), Chanson du printemps (1922), Au Jardin (1923), L'offrande Lyric (1923), Nocturne (1925), Oniki Anadolu Türküsü (1926), Oniki Melodi-Anadolu Havaları Üstüne (1929), Halk Türküleri (1928), Vatan (1930), Dört Melodi (1956), Bravo (1981).
	<b>Koro:</b> Çayır İnce (Eşliksiz-Dört Ses), Anadolu HalkTürküleri (1926), On Halk Türküsü (Dört Sesli Koro+Piyano-1963), İki Parça (Eşliksiz Kadın Korosu-1936)
	<b>Sahne Müziği:</b> Özyurt (Solo+Koro+Orkestra için Prolog-1933), Shakespeare'in Macbeth'i için Müzik (1934), Shakespeare'in Hamlet'i için Müzik (1936), Shakespeare'in Kral Lear'ı için Müzik (1936), La Fontaine Baba (Çocuk Piyesi-1936), Shakespeare'in Fırtına'sı Üstüne Sahne Müziği (1958).
	<b>Radyo İçin Müzikal:</b> Benli Hürmüz

<b>HASAN FERİD ALNAR (1906-1978)</b>	<b>Operet:</b> Operet (1922)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Üç Türkü (1948)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Sözsüz Romans (1923), Vokal Fügler (1925-1927), Lied (Soprano+Piyano-1940-1942)
	<b>Koro:</b> İki Sesli Türküler (1936), İki Koro Türküsü (1959), On Halk Şarkısı (1964), On Mistik Şarkı (Eşliksiz-1960-1963)
	<b>Sahne Müziği:</b> Kelebek Zabit (Tek Sesli Operet-1921), Yalova Türküsü (Şarkılı Oyun-1932), Sarı Zeybek (Şarkılı Oyun-1932), Goethe'nin Faust'u için Müzik (Koro+Orkestra-1944), Köroğlu (1950)
<b>ULVİ CEMAL ERKİN (1906-1972)</b>	<b>Şan ve Orkestra:</b> Bülbül ve Ayın Ondördü (1932), Yedi Halk Türküsü (1965)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Yedi Halk Türküsü (Bas-Bariton-1936)
	<b>Koro:</b> İki Sesli Türküler (1936), Yedi Türkü (Karışık Koro-1945), On Türkü (1963)
	<b>Sahne Müziği:</b> Karagöz (1940)
<b>AHMED ADNAN SAYGUN (1907-1991)</b>	<b>Opera:</b> Op.9 Özsoy (1934), Op.11 Taşbebek (1934), Op.28 Kerem (1947-1952), Op.52 Köroğlu (1973), Op.65 Gilgames (1962-1983)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Op.5 Manastır Türküsü (Soprano+Koro-1933), Op.6 Kızılırmak Türküsü (Soprano-1933), Op.16 Masal 'Lied' (Bariton-1940), Op.19 Eski Üslupta Kantat (Solistler ve Koro-1941), Op.21 Geçen Dakikalarım (Bariton-1941), Op.23 Dört Türkü (1945), Yunus Emre (Oratoryo-Solistler+Koro-1942), Op.41 On Türkü (1968), Op.60 İnsan Üzerine Değişler I (1977), Op.61 İnsan Üzerine Değişler II (1977), Op.63 İnsan Üzerine Değişler III (1983), Op.64 İnsan Üzerine Değişler IV (1978), Op.66 İnsan Üzerine Değişler V (1978), Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan (1981), Op.69 İnsan Üzerine Değişler VI (1984)

	<b>Koro:</b> Op.3 Ağıtlar-Birinci Defter (Tenor Solo+Erkekler Korosu-1932), Op.7 Çoban Armağanı (1933), Op.18 Dağlardan Ovalardan (1939), Op.22 Bir Tutam Kekik (1943), Op.42 Duyuşlar (Üç Kadın Sesi-1935), Op. 54 Ağıtlar-İkinci Defter (Tenor Solo+Erkekler Korosu-1974)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Op.32 Üç Ballad (1955), Op.48 Dört Ezgi (1977)
<b>NECİL KAZIM AKSES (1908-1999)</b>	<b>Opera:</b> Mete (1933), Bay Önder (1934), Timur (Tamerlano-Tamamlanamamış)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Şiir ve Müzik (Bas Bariton+Orkestra-1935), Senfonik Destan 'Cumhuriyetimizin 50. Yılına' (Soprano+Koro+Orkestra-1973), Sololar Geçidi-Timur Operasından (Soprano+Mezzo Soprano+Bariton+Bas Bariton ve Orkestra-1974), Bir Divandan Gazel (Tenor Solo+Orkestra-1976)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Portreler-I (1964), Şiirlere Müzik-Portreler II (1975), Hayır mı? Evet mi? (1988)
	<b>Koro:</b> Çok Seslendirilmiş Türküler (1936), Eşliksiz Çok Sesli Koro Kompozisyonları (1947), On Türkü (Eşliksiz Karma Koro-1964), İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar (Eşliksiz Koro-1983)
<b>KEMAL İLERİCİ (1910-1986)</b>	<b>Koro:</b> Karma Koro için Beş Parça (1948-1949)
	<b>Kitap:</b> Çok Sesli Türk Ses Dili (Basılmamış-Hacettepe Üniv. Dev. Kons. Beş Evler/Ankara 0312 212 62 10-Ertuğrul Bayraktar)
<b>EKREM ZEKİ ÜN (1910-1987)</b>	<b>Şan ve Piyano:</b> La Flute de Jade (1928), Blitis'in Şarkıları (1928), Kel Emin Türküsü (1932), Yosma'nın Türküsü (1932), Zile Türküsü (1933), İki Melodi (1934), Ses ve Piyano için Üç Parça (1963), Üç Nefes:

	Çağrı, Şol Cennetin, Karlı Dağlar (1970), Üç Türkü: Kozanoğlu, Dadaloğlu, Köroğlu (1970)
	<b>Koro:</b> Manastır Türküsü (Eşliksiz-1959), Asya'dan Geliş-Aydın Türküsü (Eşliksiz-1971), Ölüm İçin Ağıt (Koro+Yaylı ve Vurmalı Çalgılar-1971), Dağlar (Eşliksiz-1979), Yaslı Düğün (1979)
<b>BÜLENT TARCAN (1914-1991)</b>	<b>Şan ve Orkestra:</b> Sakarya (Senfonik Şiir-Soprano+Koro+Orkestra için Kantat-1983), Ölümsüz Mimar (Bariton Solo ve Anlatıcı ile Orkestra için Kantat-1986), Mevlana'dan Esintiler (Solistler+Koro+Orkestra-1989)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Üç Türk Parçası (Bariton-1981)
	<b>Koro:</b> Demirkapı Marşı (1941), On Türkü (1964), Konser Marşı
<b>SEBAHATTİN KALENDER (1919- )</b>	<b>Opera:</b> Nasreddin Hoca (1962), Deli Dumrul (1958), Karagöz (1976), Cem Sultan (1999)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Ateş ve İnanç (Oratoryo-1982), Sevgiler Bizde Yaşar (1991)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Çağdaş Şarkılar (2005)
	<b>Koro:</b> Atatürk'ün 100. Yıl Marşı, Başöğretmen Marşı, Yunus Emre Albümü (Çocuklar için-1991)
<b>BÜLENT AREL (1918-1990)</b>	<b>Şan ve Piyano:</b> Les Roses (Rilke'den Altı Şiir) , Beş Sone (1957), Ses ve Piyano için Beş Melodi
	<b>Koro:</b> Üç Madrigal
	<b>Sahne Müziği:</b> Çizmeli Kedi (Çocuk Piyesi için Müzik-1937), Kafka'nın Duruşması için Müzik (1964), Özakman'ın Bulvar Adlı Oyununa Müzik (1964)

<b>İLHAN USMANBAŞ</b> (1921- )	<b>Şan ve Çalgı Topluluğu:</b> Şiirli Müzik (Mezzo-Soprano+Beş Enstrüman-1958), Yaz Dinlenmesi (Soprano+Dört Yaylı Çalgı-1960), Şenlikname (Bas+Kadın Korusu+Arp+Vurma Çalgılar-1970), Kareler (Koro+Çalgılar-1970)
	<b>Şan ve Pişano:</b> Üç Müzikli Şiir (1952), Bakışsız Bir Kedi Kara (Bütün Sesler için Dokuz Şiir-1970)
	<b>Koro:</b> İki Madrigal (Eşliksiz-1959), Özgürlükler (Koro+Vurmalı Çalgılar-1970)
	<b>Sahne Müziği:</b> Oğuzata (1955), Kanlı Düğün (1970), Gılgamış (1983), Mavi Kuş, Çocuk Oyunları için Müzikler
<b>ERTUĞRUL OĞUZ FIRAT</b> (1923- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Op.5 Şangırıtı (Senfoni No:1; Soprano, Tenor, Karma Koro ve Orkestra (1955-1978), Op.6 Zamanın Örumceği (1955-1978), Op.13 Ir ve Çalgılar için Küğ (Ir, flüt, klarinet, bas klarnet, pişano, keman, viyolonsel, vurmaları-1957-1961), Op.23 İneğe Övgü (Ir ve küçük orkestra-1965), Op. 55 Ölümlerde Çöl-Çığlık (İki şarkıcı ve orkestra-1979), Op.61 Dranas'ın Yırıtı Üzerine Şarkı (Bariton ve Çalgı Topluluğu-1980), Op.64 Atatürk-Biçim: 1 (Oratoryo-1970-1981), Op.71 Atatürk-Biçim: 2 (Oratoryo-1983-1984)
	<b>Şan ve Pişano:</b> Op.18 Bağımsız Şarkılar (Bas-1963)
	<b>Koro:</b> Op.43 İrsal Senfoni No:2 (Eşliksiz-1970-1978), Op.67 Türkiye(2) (Altı yerel ezgi-1982), Op.81 Germencik Çığırğaları (Çocuk ve gençler korusu için eşliksiz dokuz parça-1989), Op.90 Eşliksiz Koro için Çağırğalar (1999-2000)
<b>NEVİT KODALLI</b> (1924-2009)	<b>Operalar:</b> Van Gogh (1954-1955), Gılgamış (1962-1964)

	<b>Şan ve Orkestra:</b> Benzetmeler (Şan ve Piyano-1980), Atatürk Oratoryosu (1950-1952), Cumhuriyet Kantatı (1973)
	<b>Koro:</b> Beş Halk Türküsü (Eşliksiz-1962), Koro için Parçalar (2000)
	<b>Sahne Müzikleri:</b> Güzel Helena (1954), Tanrılar ve İnsanlar (1954), Kral Oedipus Oyunu için Müzik (1959)
<b>FERİT TÜZÜN (1929-1977)</b>	<b>Opera:</b> Midas'ın Kulakları (1966-1969)
	<b>Koro:</b> Dört sesli koro için Altı Halk Türküsü (1964)
	<b>Sahne Müziği:</b> Beş Müzikli Çocuk Oyunu (Solo, Koro ve Orkestra-1967)
<b>YÜKSEL KOPTAGEL (1931- )</b>	<b>Şan ve Piyano:</b> Çetin'in Şarkıları (1958), Hiroşima Şarkıları (1960), When we two parted (1960-1964), İki İspanyol Şarkısı (1961), Prag Saatleri (1962), Terezin Şarkıları (Ölü çocuklar için şarkılar-1962), Sakura (1963), A Winter's Rose (1999)
	<b>Koro ve Org:</b> Vepres du Dimanche (1964)
	<b>Marşlar:</b> Bağımsızlık Marşı (1965), MTA Marşı (1960)
<b>CENAN AKIN (1932-2006)</b>	<b>Şan ve Orkestra:</b> Yunus'tan Deyişler (Bas, koro ve orkestra-1973-1998), On Halk Türküsü (Karma Koro ve Orkestra (1990), GAP Türküsü (Orkestra ve Koro-

	1990), Mevlana Şiirleri (Yaylı Çalgılar, Alto veya Bariton Solo-2006)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Sekiz Lied (Mezzo Soprano-1953), Çocuk Bahçesi (Mezzo Soprano-1973), Rubailer (Bas-1973), Sokaktayım (Bas-2003), Marşlar (1975), Altı Lied (Mezzo Soprano-1982), Gelibolu (Bas-2003), Marmara'dan Esen Yel (Mezzo Soprano-2006)
	<b>Çocuk Eğitim Şarkıları:</b> On Çocuk Şarkısı (1974), Sinan'ın Şarkıları (1975), Çocuk Korolarına Şarkılar (1986), Yurt Orman Olsun (Şan ve Piyano-1994), Mavi Bir Şarkı Yurdu-1994), Herşey Güzel (1994), Atatürk Şarkıları (1997)
	<b>Kitaplar:</b> Koro Şarkıları (1977), Sinan'ın Şarkıları
<b>MUAMMER SUN (1932- )</b>	<b>Şan ve Orkestra:</b> On Türkü (Soprano ve Orkestra-1977), Mavi Büyü (Soprano, Tenor ve Orkestra-1999), Misket (Bariton, Orkestra-2000)
	<b>Şan ve Piyano:</b> İki Şarkı (Mezzo Soprano-1966-1967), Bozlak ve Türkü (Tenor-1971-1972), Sevdikçe Yaşıyorum (Bariton-1984), Yum Gözlerini, Gör Beni (Bariton, Piyano-1983-1984)
	<b>Koro:</b> Bozlak ve Türkü (Tenor Solo ve Koro-1959), Beş Halk Türküsü (Karma Koro-1964), Sultan Gelin (Soprano Solo ve Koro-1964), İki Sesli Ondört Türkü (1966-1967), Gençler için altı koro parçası (1970-1972), Sevda Şarkıları (Karma Koro-1988), Gelenekten Geleceğe (Koro ve Solo için on halk türküsü-1989), GAP Türküleri (Karma Koro-1990), "Yiğit iken Ölenlere" (Solo ve Karma Koro-1990), Sevgiyi Söyleyen Dil: Yunus Emre (Karma Koro-1991), Giden Gelmiyor (Karma Koro-1991)
<b>CENGİZ TANÇ (1933-1997)</b>	<b>Opera:</b> Deli Dumrul (1974-1975)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Altı Şarkı (Soprano-1961)
	<b>Koro:</b> Sekiz Halk Türküsü (Eşliksiz-1958)

<b>KEMAL SÜNDER (1933-2004)</b>	<b>Şan ve Orkestra:</b> (Op.15 İki Şarkı (Bas ve Orkestra-1974), Op.31/b Yaşam Güzel (Soprano ve Orkestra-1985)
	<b>Şan ve Pişano:</b> Op.16 Dört Şarkı (Bas-1975), Op.31/a Yaşam Güzel (Bariton-1985), Menberi Uygulaması (1968)
	<b>Koro:</b> Op.17 Çocuklar için Yirmi Şarkı (1976), Op.21 Üç Koro Parçası (1980), Op.25 Beş Koro Parçası (1981), Op.31/c Yaşam Güzel (Soprano, Alto, Tenor, Bas ve Koro-1985), Kır'at (Tenor, Bariton, Bas-1964)
	<b>Sahne Müziği:</b> Op.8 Telli Top (Karışık Koro ve Orkestra-1966), Op.24 Yorgun Savaşçı (1981-1983)
<b>ALİ DOĞAN SİNANGİL (1934- )</b>	<b>Opera:</b> Op.15 Bağdat Hatun (1961)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Op.9 Mevlana Oratoryosu (1973), Op.14 Çağrı (1984)
<b>YALÇIN TURA (1934- )</b>	<b>Opera:</b> Karacaoğlan (2002)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> (Üç Şiir (Mezzo Soprano ve Karma Koro), Şeyh Galip'e Saygı (Soprano, Tenor, Koro ve Orkestra için-1972-1975), "Niyaz-i Mısıri'nin" İlahileri (Koro, solistler ve orkestra-1978-1984), Dört Kitabın Manası
	<b>Şan ve Pişano:</b> Vatanım (Beş parça)
	<b>Koro:</b> Koro Parçaları (1967), Çocuklar ve Gençler için Müzik (1967-1969), Yeniden Eski Muhabbetleri Tecdid İdelüm (Eşliksiz karma koro için üç parça), Bir Gün Erkenden Uyanın! (Dört sesli karma koro-2002), Seni Unutmadım Kerkük (Eşliksiz Erkekler Korosu-2006)

<b>İLHAN BARAN</b> (1934- )	<b>Şan ve Piyano:</b> Uygulamalar-Birinci Defter (Bas-1970), Uygulamalar-İkinci Defter (Bas-1972), Dört Zeybek (Bas-1973)
	<b>Koro:</b> Eylül Sonu, Ezgi Demeti (1984)
<b>ÇETİN IŞIKÖZLÜ</b> (1939- )	<b>Opera:</b> Op.4 Ağrı Dağı Efsanesi (1971), Op.12 Aşk ve Barış (1991), Op.14 Dudaktan Kalbe (1994), Op.17 İnanna (2001), Op.20 Şu Çılgın Türkler Operası'nın Konser versiyonu (2007)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Op.3 Rüyada (1966), Op.18 Yeni Bir Dünya (2004)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Op.16 Altı Lied (1998)
<b>SAYRAM AKDİL</b> (1940- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Efem (1998)
	<b>Ses ve Piyano:</b> Efem (1966)
	<b>Koro:</b> Çoksesli Koro İçin Üç Halk Türküsü (1978), a-) Beş Parmak Dağı Sıra, b-) Gelin Ayşem, c-) Aman Avcı, Barış Marşı (1983)
	<b>Çocuk Korosu:</b> Erik, Karpuz ve Üzüm (İki Sesli-1977), Öğretmen (1989), Ne Güzel (Koro+Piayno-1989), Ne Güzel (Koro+Oda Orkestrası-1997), Ağaçlarım (İki sesli koro-1999)
<b>AHMET YÜRÜR</b> (1941- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Ağıtlar Kantatı (Karışık Koro+Solistler+Orkestra-1974)
	<b>Şan ve Oda Müziği:</b> Orpheus With His Lute (Tenor+Klarinet ve Çello için Sone-1978), Yarı Demir, Yarı Çıplak (Tenor+Trompet+Çello ve Vurmalılar-1983)

	<b>Şan ve Piyano:</b> Türkülerimiz (Soprano ve Piyano-1976), The Lay Of Sheikh Bedreddin (Tenor ve Piyano-1980)
<b>OKAN DEMİRİŞ (1942-2010)</b>	<b>Opera:</b> Dördüncü Murat (Üç Perde-1977-1979), Karyağdı Hatun (Üç Perde-1982-1983), Yusuf ile Züleyha (Üç Perde-1988), Büyük Hakan Alparslan (Üç Perde-1992), Deniz Kurdu (İki Perde-1997)
<b>İSTEMİHAN TAVİLOĞLU (1945-2006)</b>	<b>Koro:</b> Estergon Kalesi (Erkekler Korosu-1983), Emmiler (Kadınlar Korosu ve Karma Koro-1983), Bahçalarda Mor Meni (Kadınlar Korosu-2005), Menemen (Erkekler Korosu-2005), Nalbandım (Erkekler Korosu), Biz Genciz
	<b>Çocuk Korosu:</b> Düzenlemeler (23 Nisan Şarkısı-Koro+Orkestra 1991)
	<b>Marş:</b> Cumhuriyetimizin 75. Yıl Marşı (1988)
<b>ALİ DARMAR (1946- )</b>	<b>Şan ve Orkestra:</b> Altı Lied (Tenor, Soprano - 1972-1986)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Altı Lied (Tenor, Soprano - 1972-1986)
	<b>Koro:</b> Eşliksiz Koro İçin Dört Parça (1971-1985)
<b>NEJAT BAŞEĞMEZLER (1950- )</b>	<b>Opera:</b> Kambur Üstüne Kambur (Tek Perde-1994)
	<b>Koro:</b> Samsun'da Parlayan Işık (Karma Koro+Piyano-2001), Üç Şarkı (İki Sesli Çocuk Korosu-2001)
	<b>Marş:</b> Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. Yılı için Marş (Koro, Bando ve Senfonik Orkestra için üç ayrı uyarılama-1998)
<b>SELMAN ADA (1953- )</b>	<b>Opera:</b> Op.7 Ali Baba ve Kırk Haramiler (İki Perde-1990), Op.22 Aşk-ı Memnu (İki Perde-2002)

	<b>Şan ve Orkestra:</b> Op.12 Mavi Nokta (Poetik Opera-1995), Op.37 Ballade (Mezzo Soprano+Küçük Orkestra-2004)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Op.6 Dök Zülfünü Meydane Gel! (Bariton veya Bas için-1977), Op.16 Beş Mozaik Nağme (Bariton-2000), Op.18 Türküler, Şarkılar (Şan ve Piyano için Albüm-1977-2001), Op.19 Opera Aryaları (Şan ve Piyano-2003), Op.31 Şarkıcı için Çalışma Kitabı (2003)
	<b>Koro:</b> Op.23 Yemen Türküsü (Aşk-ı Memnu Operası'ndan-2002), Op.23b Rast Semai (Dede Efendi'den Hareketle-2002), Op.23c Gidelim Göksu'ya (Aşk-ı Memnu Operası'ndan-2002)
<b>METE SAKPINAR (1954- )</b>	<b>Şan ve Piyano:</b> İtalyanca Liedler (Soprano-1981), Alcohol (Bariton-1981)
	<b>Koro:</b> Mayıs Türküsü (2002), Yılkı (2003)
<b>ERTUĞRUL SEVSAY (1954- )</b>	<b>Şan ve Orkestra:</b> Kendi Gökkubbemiz (Tenor+Orkestra-1989)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Yunus Emre Liedleri (1981), Jardin de Profecias (Bariton-1995)
	<b>Koro:</b> Eşliksiz Koro İçin Üç Parça (1986)
<b>BABÜR TONGUR (1955- )</b>	<b>Şan ve Piyano:</b> Nine ile Karga (Piyanolu Koro Masalı-1987), Bariton ve Piyano için İki Türkü (2004)
	<b>Sahne Müziği:</b> Haydutlar (Piyano+Koro+Solistler-1974), İki Kova Su (Piyano+Koro+Solistler-1976), Pof'la Paf (Yedi Çalgıcı+Koro+Solistler-1978), Hayaletler Sonatı (Yedi Çalgıcı+Koro+Solistler-1980), Aslan'la Tavşan (Dört Çalgıcı+Koro+Solistler-1982), Sihirli Fındıklar (Dört Çalgıcı+Koro+Solistler-1983), Cadılar Macbeth'i (Dört Çalgıcı+Koro+Solistler-1986), Deli Dumrul II (Eşliksiz Koro-1990), Çok Uzak Fazla Yakın (Piyano+Koro+Solistler-1994), Jülide ile Ramiz (Piyano+Koro+Solistler-1995), Everest My Lord (Eşliksiz Koro-1997), Kısasa Kısas (Dört Çalgıcı+Koro+Solistler-1998), Urfaust (Dört Çalgıcı+Koro+Solistler-1999), Düdükçülerle Fırçacılar (Dört Çalgıcı+Koro+Solistler-2000), Gezegenler (Eşliksiz Koro-2000)

<b>TURGAY ERDENER</b> (1957- )	<b>Müzikal:</b> İstanbulname (1993), Komik Komik Şeyler Oluyor (1993)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Turkuvaz Şarkılar (Soprano-2002), Altun Hıznav Mülayim (Tenor-2004), Bir Deniz Senfonisi (Orkestra+Koro-2005)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Denizi Özleyenler İçin (İki Soprano-1989)
<b>BETİN GÜNEŞ</b> (1957- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Op.82 Rindler'in Ölümü (2003)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Op.39 Güzel-Güzellikler (Bas+Piyano-1992)
<b>AYDIN KARLIBEL</b> (1957- )	<b>Opera:</b> Eyyubiler (1986-1997), Piri Reis (2007)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> Kantat (Yahya Kemal Beyatlı'nın oniki şiiri üzerine İki Solist+Koro+Türk Sazları ve Orkestra-2007)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Lieder Palette (Dört Şarkı-1996), İki Halk Türküsü (2005)
	<b>Koro ve Orkestra:</b> Alfabe Şarkısı, Atatürk'e Övgü, Kaplan, Halikarnassos, İlkbahar, Anadolu Toprağı, Eski Ordu Marşı (1997)
	<b>Piyano Eşlikli Koro Parçaları:</b> Oniki Şarkı, Deniz ve Ötesi (2002), Genç Osman (2005)
	<b>Marşlar:</b> ENKA'nın Otuzuncu Yıl Marşı (1987), Robert Kolej Marşı (1997), Cumhuriyet'in Yetmişbeşinci Yıl Marşı (1998), Harp Akademileri Marşı (1999)
<b>CEM İDİZ</b> (1959- )	<b>Şan ve Piyano:</b> Pir Sultan Şarkıları (Tenor+Bas+Piyano-1981), Orhan Veli Şarkıları (1989), Nazım Hikmet Şarkıları (Soprano+Tenor+Bas+Piyano-2002)

<b>MEHMET AKTUĞ</b> (1959- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Çiçek Dağı Derler-Orta Anadolu Türküsü (Bariton+Orkestra-2002)
<b>MELİHA DOĞUDUYAL</b> (1959- )	<b>Ses ve Çalgılar:</b> Müzikli İki Şiir (Kadın Sesi+Piyano-1985), Karanlıkta (Soprano+Klarinet+Piyano-2001), Gizli Alanlar (Soprano+Piyano+Klarinet-2002)
	<b>Koro:</b> İki Sesli Çocuk Şarkıları (1979)
<b>SIDIKA ÖZDİL</b> (1960- )	<b>Ses ve Eşlik:</b> Everthing is For You (Mezzo Soprano+Viyola+Piyano-1988), Soul Bird (Soprano+Oda Müziği Topluluğu+İki Piyano-1988)
	<b>Koro:</b> Gözlerimin Bahçesinde (Eşliksiz Karma Koro-1989)
<b>ERTUĞ KORKMAZ</b> (1960- )	<b>Koro:</b> Mavi Gezegen (2000), Dawn Of Tides (2002)
<b>PERİHAN ÖNDER-RIDDER</b> (1960- )	<b>Şan ve Eşlik:</b> Havada Turna Sesi Var (Mezzo Soprano+Piyano-1978), Anadolu (Soprano+Piyano-1981), Dua (Mezzo-Soprano+Piyano+Vurma Çalgılar-1994)
	<b>Koro:</b> İki Sesli Halk Türküleri (Çocuk ve Gençlik Koroları İçin (1994-1997)
	<b>Marş:</b> Herbert Grillo-Gesamtschule Marşı (2004)

<b>SERVER ACİM</b> (1961- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Dört Şarkı (Mezzo-Soprano+Arp+Yaylılar-1993), Kantata (Karma Koro+Orkestra-1998)
	<b>Koro:</b> Gençliğin Sesi (2002), Al Şu Mumu Eline! (Eşliksiz Koro-2002), Erzurum Çarşı Pazar (Koro+Oda Orkestrası-2005)
	<b>Marşlar (Koro ve Piyano İçin):</b> Yıldız Marşı (2000), Alanya Marşı (2002), Gençliğin Sesi (2002), İnönü Üniversitesi Marşı (2002), 80. Yıl Cumhuriyet Marşı (2003)
<b>ALİ HOCA</b> (1961- )	<b>Müzikal:</b> Fuş-i Atik (2004), Yaylı Çalgılar Orkestrası, Mandra ve İlahi (1985), Mandra (1991), Kıbrıs Süiti (1998), Üç Bölümlü Yapıt (1999), Küçük Süit (2001), Nihavend Longa (2003)
	<b>Şan ve Orkestra:</b> İki Şarkı (Soprano+Orkestra-1994), Bellapais (Soprano+Yaylı Çalgılar-1995), Atatürk Kurtuluş Savaşı'nda (Üç Solist+Kadınlar Korosu+Orkestra-1997), Çokseslendirilmiş Türküler (1999), Çanakkale Oratoryosu (2006)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Liedler (Soprano, Alto, Tenor, Bariton, Bas), Olmanın Halleri (Soprano-2004), Taş Yorumları (Bariton-2006)
	<b>Koro:</b> A Kappella Koro Parçaları, Eşlikli Türkü ve Şarkı Düzenlemeleri
	<b>Çocuk Oyunları:</b> Çıtırköy, Değirmendeki Hazine
	<b>Kitap:</b> Gökkuşuğu (Çocuk Şarkıları-1997)
<b>TEVFİK AKBAŞLI</b> (1962- )	<b>Opera:</b> Kutsal Sandık (1993), Kehribar (1999)
	<b>Müzikal:</b> Sevgili Barış (1993), Dinazorlar da Gençti (1995), Küçük Bir Aile Sorunu (1998), Bale ve Modern Dans, Mutasyon (Modern Dans Müziği-1997), Jamaica Pond Sunset (Modern Dans Müziği-2001), Fetih (Bale Müziği-2003)
<b>AYDIN ESEN</b> (1962- )	<b>Koro:</b> Su (İki Büyük Koro İçin-1987), Bond (Karma Koro İçin-1993), Cells II (2003-2004), Diatom III (2002-2003)

<b>HASAN UÇARSU</b> (1965- )	<b>Koro:</b> Üç Rubai (1991), Yeniden (1999), Güzelleme (2002), Sen Gülsün Ben Bülbülüm (2005)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Üç Şarkı (1987)
<b>SEMİH KORUCU</b> (1965- )	<b>Şan ve Çalgı Topluluğu:</b> Kör Başlangıç (Soprano+Yaylı Dördül+Arp+Hazırlanmış Bant-1993)
	<b>Koro:</b> Özgürlük Çocuğu (Beş Sesli Eşliksiz Koro-1991), Ama Sanat Nerededir? (Eşliksiz-1997), Stereofoni (İki Koro+Piyano-2004), Halk Şarkıları (Eşliksiz-2004)
<b>MEHMET NEMUTLU</b> (1966- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Doğançay'ın Çayırları (Tenor solo+Koro+Orkestra-2001)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Helmut'un Üç Şiiri (1990), Özgürlük Çocuğu (1990)
	<b>Koro:</b> Ertuğrul Oğuz Fırat'ın (1993), Sen Beyaz (1995), İneğe Övgü (Karma Koro-1999), Bakış (1999)
<b>ÖZKAN MANAV</b> (1967- )	<b>Şan ve Piyano:</b> Nazım Hikmet Şarkıları (Bariton-1997-1998)
	<b>Koro:</b> Kaşık Havası (1990), Dök Zülfünü Meydana Gel (1991), Allam alam (Kars Türküsü) (Koro ve Vurmaları için-1994), Kız Sen Geldin Çerkeş'ten (2001)
<b>EMRE ARICI</b> (1968- )	<b>Şan ve Orkestra:</b> Huluk'un Veda Şiiri Üzerine (Bariton ve Büyük Orkestra-1994)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Lord Leighton'ın Anısına, Lord Leighton (Soprano+Piyano-2002), Idyllic Prague (Bariton-2003)
<b>FAZIL SAY</b> (1970- )	<b>Ses ve Orkestra:</b> Nazım (2001), Metin Altıok Oratoryosu (2003), Fenerbahçe Senfonisi (2007)
	<b>Şan ve Piyano:</b> Yirmibeş Şarkı (1993-1995)

<b>SABRİ TULUĞ TIRPAN (1970- )</b>	<b>Müzikal:</b> Hearts (2000), Figaro (2004)
<b>YİĞİT AYDIN (1971- )</b>	<b>Koro:</b> Doğadan...Sevgiye...Barışa (Karma Koro ve Üflemeliler Beşlisi için Madrigal-2005)
<b>AYŞE ÖNDER (1973- )</b>	<b>Şan ve Piyano:</b> Mezzo Soprano ve Piyano için parça (1996)
<b>CAN AKSEL AKIN (1977- )</b>	<b>Ses ve Çalgı:</b> Op.5 İlyada Destanı'ndan Üç Ağıt (Mezzo-Soprano+Piyano-2000), Op.12 Vielleicht haben die Wolken die Sonne weg gehraht (Konuşma sesi ve piyano için üç sahne-2001), Op.14 Illusion, Sentimental (İnce Ses ve Piyano için üç şarkı-2002), Op.20 Illusion, Sentimental II (2003), Op.21 Dört Şarkı (2004), Op.25 Beş Türkü (Orta Ses ve Piyano için türkü düzenlemeleri-2004), Op.30 Marmara'dan Esen Yel (2006)
	<b>Koro:</b> Op.9 Anadolu'dan Ezgiler (Dokuz Düzenleme-2000-2003), Op.10 Yunus'un Dünyası (Karma Koro için Üç Şarkı-2001), Op.33 Bulutlar (Çocuk Korosu ve Piyano için-1987-2007)
<b>BERKANT GENÇKAL (1977- )</b>	<b>Şan ve Çalgı Topluluğu için:</b> Musica Mono-Melodia, Musica Rythmico, Musica Electric Drama (2004)
<b>MAHİR CETİZ (1977- )</b>	<b>Şan:</b> Dünyanın En tuhaf Mahluku (Mezzo-Soprano ve Sekizli-2002), Ayrılık da Sevdaya Dahil (1998-2005)
<b>EVİRİM DEMİREL (1977- )</b>	<b>Ses ve Orkestra:</b> Four Folk Songs From Anatolia (2004)

## ÖZGEÇMİŞ

- 1976 İstanbul'da doğdu.
- 1982-1987 Pendik Merkez İlkokulu
- 1987-1990 Pendik Lisesi (Ortaokul Bölümü)
- 1988.1989 Marmara Üniversitesi Müzik Bölümü'nde Prof. Bülent Halvaşı ve Prof. Kadir Karkın ile müzik çalışmalarına başladı.
- 1989-1994 İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde eğitim ve öğrenimine başladı. Okula, yetenek ve mülakat sınavlarında 100 tam puan alarak birinci olarak girdi. Piyano çalışmalarını Faris Akarsu, çello çalışmalarını ise Zihni Papakçı ve Kamil Oruç ile tamamladı.
- 1990-1997 Şef Selahattin Evcil yönetimindeki “İstanbul Müzik Öğretmenleri Korosu'na” solist ve korist (Tenor) ses sanatçısı olarak katıldı (1990-1996). Aynı yıllarda Halit Çam yönetimindeki “İstanbul Müzik Öğretmenleri Orkestrası'na” da, baş çellist olarak girdi (1991-1996). Esna Mutlu yönetimindeki “İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi “Kızlar Korosu'nun” piyano eşlik görevini üstlendi (1992-1994). Ayrıca yine lise yıllarında bir Türk dizisi olan “Kurtuluş” (1994) dizisinde figüran sanatçı olarak görev aldı.
- 1994-1995 TRT Gençlik Korosu sınavlarını kazandı ve bir yıl süre ile aynı koroda, şef Gökçen Koray yönetiminde çalışmalarını sürdürdü.
- 1995-1999 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın sahneye koyduğu Mezuniyet Balosu “Graduation Ball” adlı balede baş rol oynadı. Aynı yıllarda, Kalamış Sanat Merkezi'nin sahneye koyduğu, Kırmızı Başlıklı Kız “Red Riding Hood” ve Copellia adlı balelerde de başrollerde oynadı. İstanbul ve Ankara'da birçok merkezde sahneye çıktı.
- 1995-2000 Levent Kırca-Oya Başar tiyatrosunun sahnelediği ilk müzikallerden biri olan, söz ve müzikleri Doç. Server Acim'e ait “Toros Canavarı (1995-1997)” ve “Üç Baba Hasan (1998-2000)” müzikallerini seslendirdi ve oynadı. Harbiye Açıkhava Tiyatrosu ve Bostancı Gösteri Merkezi sonrası, birçok şehirde sahneye çıktı.
- 1995-2005 Cemal Reşit Rey Konser Salonu etkinliklerinden; “L'elisir D'amore (Aşk İksiri)”, “Özsoy”, “Saraydan Kız Kaçırma (Die Entführung aus dem Serail) (Sadece Yıldız Sarayı'nda sahnelendi), “La Traviata” (Gastone rolü, ancak prova aşamasında kaldı) , “Deli Dolu” , “Aşk-i Memnu” , “Kuvai Milliye” gibi operalarda solist ve korist sanatçı olarak sahneye çıktı. Bu alanda çok iyi bilinen, Prof. Dr. Attila Manizade, Aytaç Manizade, Kenan Işık ve Altan Günbay gibi değerli sanatçı ve rejisörlerle çalışma fırsatını yakaladı.
- 1995-2005 Yine solist ve korist sanatçı olarak; Fahir Atakoğlu,, Mehveş Emeç, Sertab Erener, Neco, Tuluyhan Uğurlu, Fazıl Say, Ayten Alpman, Zuhul Olcay ve Yavuz Bingöl gibi bir çok sanatçı ile konserlere ve turnelere katıldı.
- 1994.2000 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı [Lisans, Yüksek Lisans (çift) çalışmalarını, Sahne Sanatları Opera Ana Sanat Dalı yaptı].

- Ses Eğitimi çalışmalarını Yrd. Doçent Çiçek Kurra Kanter ile, piyano çalışmalarını ise Neslihan Karamızrak ile yaptı.  
Bale Bölümünde Yarı Zamanlı bölüm ile Lise ve Lisans sınıfları ile bale korepetitörlüğüne (Piyano Eşlik) başladı.  
Eğitimlerini tamamlayarak, “Pedagojik Formasyon” aldı.  
“Tenorlar Hakkında Bilinmesi Gereken Hususlar” adlı tezini tamamladı. Ardından Final sınavlarını birincilikle tamamladı. Lisans ve Yüksek Lisans Öğrenimini, 90/100 ortalama ile üniversite birincisi olarak tamamladı (<http://istanbul.edu.tr/mezuniyet/2000birincileri>).
- 2001-2004 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (İkinci Yüksek Lisans) Yedi yıldır sürdürdüğü “Ek ücretli öğretim elemanı” görevinden “Kadrolu Araştırma Görevlisi” görevine terfi etti.  
Ses Eğitiminde Ulusal Okullar” adlı tezini tamamladı.  
İkinci master programını da 88/100 ortalamayla tamamladı. Şan derslerini, Prof. Güzin Gürel, piyano derslerini ise Prof. Tauna Alton ile sürdürdü.  
Ses Eğitimi çalışmaları için Londra’ya gitti. Şan derslerini Mr. Timothy Leigh Evans ve Mr. Neil Mackie ile “The Royal College of Music”te sürdürdü. (Ocak-Şubat 2004).
- 2001.2004 Galatasaray Lisesi’nde koro şefi ve eşlikçi piyanist görevlerini üstlendi ve yarı zamanlı olarak çalışmaya başladı (Danışman olarak).
- 2001-2006 Kuğu Bale ve Müzik Kursunun Müzik Bölümü Başkanlığı’na getirildi. Kursun müzik bölümünde piyano, ses eğitimi ve solfej derslerine ait tüm müfredatları oluşturdu ve bu kursta tüm yaş gruplarına; piyano, şan ve solfej dersleri verdi (Danışman olarak).
- 2003-2007 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Çiçek Kura Kanter’in yardımcısı olarak, hem İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda, hem de Cemal Reşit Rey Konser Salonu’nda yardımcı şef olarak görevler aldı.
- 2005-2009 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı [Sanatta Yeterlik (Doktora) çalışmaları]  
Şubat 2005: Sahne Sanatları Opera Ana Sanat Dalı’nda Doktora çalışmalarına başladı.  
Şubat 2006: Doktora çalışmasının ilk aşaması olan “Ders Aşaması”nı 92/100 ortalamayla tamamladı ve “Tez Aşaması”na başladı.  
“Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden; Okan Demiriş’in "IV. Murat" ve Selman Ada'nın "Ali Baba Ve Kırk Haramiler" adlı tezine başladı.  
Şan çalışmalarına Prof. Güzin Gürel ile devam etti (Halen devam etmektedir).  
Opera Ana Sanat Dalı’nda Koro Şarkıcılığı ve Müzikal Bölümleri’nde şan dersleri vermeye başladı (Halen devam etmektedir).
- Nisan 2007 Çalışmak üzere başvurduğu Birmingham/İngiltere’deki “Elmhurst School For Dance” adlı okula müracaat etti ve mülakatlarına katıldı. Sonuç olarak okula; piyano ve şan öğretmenliği ile korrepetitör olarak kabul edildi. Ancak ertesi yıl İstanbul’da kalmayı tercih etti.

Mayıs 2009 Yetiştirdiği ğrencileri ile ilk sınıf konserini verdi.  
Haziran 2010 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Opera  
Ana Sanat Dalı'ndan Doktora (Sanatta Yeterlilik) unvanını aldı.

Halen yoğun bir programla çalışmalarına İstanbul'da devam eden İlker İşsever, Her yıl şan ve piyano öğrencileri için sınıf konserleri düzenlemekte, festivallere katılmakta ve Uluslararası ABRSM ve LCM sınavlarına öğrenciler hazırlamaktadır. Ağustos 2011'de askerlik görevini yapacak olan İlker İşsever 2012 yılından itibaren bu çalışmalarına devam etmeyi, ek olarak çeşitli formatlarda şan konserleri vermeyi planlamaktadır.