

**ÜZEYİR HACİBEYLİ VE
AHMED ADNAN SAYGUN'UN
KÖROĞLU OPERALARININ
KARŞILAŞTIRILMASI**

Sanatta Yeterlik Tezi

Ayşe YILMAZ

ESKİŞEHİR 2024

**ÜZEYİR HACİBEYLİ VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN KÖROĞLU
OPERALARININ KARŞILAŞTIRILMASI**

Ayşe YILMAZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Opera Şarkıcılığı ve Rejisörlüğü Sanat Dalı
Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ocak 2024**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayşe YILMAZ'ın "Üzeyir Hacıbeyli ve Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operalarının Karşılaştırılması" başlıklı tezi 29 Ocak 2024 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin 37. Maddesi uyarınca **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Şarkıcılığı ve Rejisörlüğü Programı'nda**, sanatta yeterlik tezi değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ
Üye	: Prof. Ömer TÜRKMENOĞLU
Üye	: Prof. Ahmet Bülent ALANER
Üye	: Doç. Dr. Berna ÖZKUT
Üye	: Doç. Sancar TUNALI

Prof. Dr. Saim ÖNCE
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ÜZEYİR HACİBEYLİ VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN KÖROĞLU OPERALARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Ayşe YILMAZ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Şarkıcılığı ve Rejisörlüğü Sanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2024

Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Üzeyir Hacıbeyli ve Ahmed Adnan Saygun sayesinde Azerbaycan ve Türkiye’de milli kimlik taşıyan ilk opera eserlerinin sahnelenmesinin ardından her iki ülkede birbirine paralel olarak opera sanatı gelişme sürecine girmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde Azerbaycan milli opera sanatının doğuşu ile 1960 yılına kadar geçen süreçte opera alanında kaydedilen gelişmeler ele alınarak Hacıbeyli’nin hayatı ve opera eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Benzer şekilde Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye’de opera sanatının doğuşu ve 1960 yılına kadar sahnelenen bütün opera eserleri kronolojik olarak sıralanmıştır. Ardından Saygun’un hayatı ve opera eserleri anlatılmıştır. Böylece her iki bestecinin Azerbaycan ve Türkiye’de opera sanatının gelişmesinde üstlendikleri rol ve eserlerinin önemi vurgulanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Köroğlu Destanı hakkında bilgi verilerek, *Köroğlu* operalarının destanın batı versiyonlarıyla olan ilişkisi açıklanmıştır. Hacıbeyli’nin 1934 yılında bestelediği *Köroğlu* operası ve Saygun’un 1973 yılında bestelediği *Köroğlu* operası tüm öğeleriyle derinlemesine incelenmiştir. Eserlerin günümüze kadar sahnelenen bütün temsillerinin bilgilerine yer verilmiştir. Yapılan çalışmayla operaların yazım aşamasında bestecileri etkileyen tarihi, siyasi ve sosyo-politik faktörlerden bahsedilerek, eserlerin ideolojisi ve ulusalcılık özellikleri bakımından ilişkisi irdelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde *Köroğlu* operaları; karakterler, karakterlerin ses türleri, zaman, yer, mekân, konu, olay örgüsü, hikâyelerin kurgusu ve Köroğlu karakterlerinin müzikal anlatım bakımından aralarındaki benzerlik ve farklılıklar değerlendirilmiştir. Eserlerin dramatik çatısı ve final sahnesinde protagonist için planlanan karakter dönüşümleri analiz edilerek, bestecilerin Köroğlu destanını nasıl ele aldıkları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan Milli Operası, Türkiye’de Operanın Doğuşu, Üzeyir Hacıbeyli, Ahmed Adnan Saygun, Köroğlu Operası.

ABSTRACT

COMPARISON OF KOROGLU OPERAS BY UZEYİR HACİBEYLİ AND AHMED ADNAN SAYGUN

Ayşe YILMAZ

Performing Arts Department Opera Singing and Directing Program sor
Anadolu University, Institution of Graduate Schools, January 2024

Supervisor: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

After the staging of the first opera works with a national identity thanks to Uzeyir Hacibeyli and Ahmed Adnan Saygun, the art of opera has entered a development process in parallel with each other in both countries. In the first part of the study, the birth of Azerbaijan's national opera art and the developments in the field of opera until 1960 were discussed and information was given about Hacibeyli's life and opera works. Similarly, the birth of opera art in Turkey in the Republican Period and all opera works staged until 1960 are listed chronologically. Then Saygun's life and opera works are described. Thus, the role of both composers in the development of opera art in Azerbaijan and Turkey and the importance of their works are emphasised.

In the second part of the study, information about Koroglu Epic is given and the relation of *Koroglu* operas with the western versions of the epic is explained. *Koroglu* opera composed by Hacibeyli in 1934 and *Koroglu* opera composed by Saygun in 1973 were analysed in depth with all their elements. The information of all the performances of the works staged until today was presented. In this study, the historical, political and socio-political factors affecting the composers at the stage of writing the operas were mentioned and the relationship between the works in terms of ideology and nationalism was analysed.

In the third part of the thesis, *Koroglu* operas are compared in terms of characters, voice types of the characters, time, place, location, subject, plot and structure of the stories and musical expressions of the *Koroglu* characters and evaluated based on their similarities and differences. By analysing the dramatic structure of the works and the character transformations planned for the protagonist in the final scene, was examined in terms of how the composers handled the *Koroglu* epic.

Keywords: Azerbaijan National Opera, Birth of Opera in Turkey, Uzeyir Hacibeyli, Ahmed Adnan Saygun, *Koroglu* Opera.

TEŐEKKÖR

Bu çalışmanın konusunun belirlenmesinde ve hazırlanma sürecinin her aşamasında, değerli bilgilerini benimle paylaşan ve mesleki hayatımda da bana yol gōsteren danışman hocam Prof. Dr. Ebru Gōkdaę'a teőekkürlerimi sunarım.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

Ayşe YILMAZ

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AZERBAJYCAN VE TÜRKİYE’DE OPERA SANATI	5
1.1. Azerbaycan Ulusal Opera Sanatının Doğuşu	6
1.1.1. Bakü’de Opera Sanatıyla İlk Temas ve İlk Opera Binası	6
1.1.2. Bestelenen İlk Muğam Operaları (1907-1919)	8
1.1.3. Kurulan İlk Opera Toplulukları ve Vokal Yorumculuğu	11
1.1.4. Muğam Operalara Yapılan Eleştiriler	14
1.1.5. Sahnelenen İlk Yabancı Opera Eserleri	16
1.1.6. Devrim Sonrası 1960 Yılına Kadar Bestelenen Milli Operalar ve Köroğlu Operasının Etkisi	18
1.1.7. Üzeyir Hacıbeyli’nin Hayatı ve Opera Eserleri	22
1.1.7.1. <i>Leyli ve Mecnun</i>	27
1.1.7.2. <i>Şeyh Senan</i>	30
1.1.7.3. <i>Rüstem ve Söhrab</i>	30
1.1.7.4. <i>Şah Abbas ve Hurşit Banu</i>	31
1.1.7.5. <i>Aslı ve Kerem</i>	31
1.1.7.6. <i>Harun ve Leyla</i>	31
1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Operasının Doğuşu	31
1.2.1. Atatürk’ün Müzik Politikaları	32
1.2.2. Musiki Muallim Mektebi	33
1.2.3. Türk Beşleri	35

1.2.4. Atatürk İçin Bestelenen İlk Türkçe Operalar	35
1.2.5. Milli Musiki ve Temsil Akademisi	37
1.2.6. Tatbikat Sahnesi'nde Sahnelenen İlk Opera Eserleri	38
1.2.7. Devlet Tiyatro ve Balesi'nin Kuruluşu ve Sahnelenen Opera Eserleri (1960 Yılına Kadar)	43
1.2.8. 1973 Yılına Kadar Türkiye'de Sahnelenen Milli Opera Eserleri	46
1.2.9. Ahmed Adnan Saygun'un Hayatı ve Opera Eserleri	47
1.2.9.1. <i>Özsoy</i>	60
1.2.9.2. <i>Taşbebek</i>	61
1.2.9.3. <i>Kerem</i>	62
1.2.9.4. <i>Gilgames</i>	63

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÖROĞLU DESTANI VE YİRMİNCİ YÜZYILDA

İKİ KÖROĞLU OPERASI	64
2.1. Köroğlu Destanı	64
2.2. Üzeyir Hacıbeyli'nin Köroğlu Operası	68
2.2.1. Operanın Bestelenme Süreci	68
2.2.2. Libretto	72
2.2.3. Operanın Türü	75
2.2.4. Orkestrasyon ve Müzikal Parçalar	76
2.2.5. Karakterler	79
2.2.6. Operanın Konusu	79
2.2.7. Operanın Üslup Özellikleri	81
2.2.8. Operanın Müzik Dramaturjisi	86
2.2.9. Operanın Temsilleri	96
2.3. Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operası	113
2.3.1. Operanın Bestelenme Süreci	113
2.3.2. Operanın Türü	115
2.3.3. Orkestrasyon	117
2.3.4. Karakterler	118
2.3.5. Operanın Konusu	118
2.3.6. Operanın İlk Temsili ve Basında Köroğlu Operası	122

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Ü. HACİBEYLİ'NİN KÖROĞLU OPERASI VE A. ADNAN SAYGUN'UN	
KÖROĞLU OPERASININ KARŞILAŞTIRILMASI	129
3.1. Karakterlerin Karşılaştırılması	130
3.1.1. Karakterlerin Ses Türlerine Göre Karşılaştırılması	130
3.1.2. Karakter Analizleri	131
3.2. Zaman, Yer ve Mekân Bakımından Karşılaştırılması	136
3.3. Konu, Olay Örgüsü ve Hikâyelerin Kurgusu Bakımından	
Karşılaştırılması	138
3.4. Müzikal Anlatım Bakımından Köroğlu Karakterlerinin	
Karşılaştırılması	143
SONUÇ	155
KAYNAKÇA	160
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLolar DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1. 1907-1919 Yılları Arasında Azerbaycan'da Bestelenen İlk Muğam Opera Eserleri	10
Tablo 1.2. 1935-1963 Yılları Arasında Azerbaycan'da Bestelenen Milli Opera Eserleri	20
Tablo 1.3. 1949-1950 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	45
Tablo 1.4. 1950-1951 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	45
Tablo 1.5. 1951-1952 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	45
Tablo 1.6. 1952-1953 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	45
Tablo 1.7. 1953-1954 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	45
Tablo 1.8. 1954-1955 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	45
Tablo 1.9. 1955-1956 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	46
Tablo 1.10. 1956-1957 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	46
Tablo 1.11. 1957-1958 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	46
Tablo 1.12. 1958-1959 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	46
Tablo 1.13. 1959-1960 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri	46
Tablo 1.14. 1973 Yılına Kadar Bestelenen Milli Opera Eserleri	47
Tablo 3.1. Karakterlerin Ses Türleri	130
Tablo 3.2. Konunun Geçtiği Zaman, Yer ve Mekân	136

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu	7
Görsel 1.2. Bastien ve Bastienne Temsilinden	39
Görsel 1.3. Bastien ve Bastienne Temsilinden Bastien rolünde Süleyman Alkan, Büyücü rolünde Ruhi Su	39
Görsel 1.4. Bastien ve Bastienne Temsilinden	40
Görsel 1.5. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Devlet Konservatuvarı'nın Opera Temsilinde-1942	41
Görsel 1.6. Madame Butterfly Temsilinden Birinci Perde Bonzo rolünde Nurullah Taşkıran	41
Görsel 1.7. Madame Butterfly Temsilinden Birinci Perde Butterfly rolünde Mesude Çağlayan, Pinkerton rolünde Aydın Gün ve koro	42
Görsel 1.8. Madame Butterfly Temsilinden İkinci Perde Soldan Mesude Çağlayan, Nuri Turkan, Orhan Günek ve Süleyman Tamer	42
Görsel 1.9. Madame Butterfly” Temsilinden Butterfly rolünde Mesude Çağlayan	43
Görsel 1.10. Eski Ankara Sergievi, Ankara Devlet Opera ve Balesi Binası	44
Görsel 2.1. 3. Perde Çanlıbel Korosu	94
Görsel 2.2. 5. Perde Koro içinde geçen Çanlıbel varyantı	94
Görsel 2.3. Köroğlu Operası'nın 30 Nisan 1937 Tarihindeki Dünya Prömiyeri Afişi, Basım tarihi: 21 Nisan 1937	96
Görsel 2.4. Köroğlu Operası Moskova Temsili, Nisan 1938	97
Görsel 2.5. Kırgızistan A. Maldıbayev Ulusal Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu	98
Görsel 2.6. Köroğlu	98
Görsel 2.7. Nigar-Şule GÖKEN	99
Görsel 2.8. Köroğlu-Ahmed AGADİ	99
Görsel 2.9. Köroğlu ve Nigar	100
Görsel 2.10. Kazakistan Abay Akademik Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu	100
Görsel 2.11. Nigar, Koro ve Dansçılar 1.Perde/1.Tablo	101
Görsel 2.12. Nigar ve Koro 1.Perde/1.Tablo	101
Görsel 2.13. Köroğlu ve Koro 1.Perde/1.Tablo	102
Görsel 2.14. Koro 1.Perde/1.Tablo	102

Görsel 2.15. Köroğlu Operası Temsil Afişi, Ankara Devlet Opera ve Balesi	103
Görsel 2.16. Ankara Devlet Opera ve Balesi	103
Görsel 2.17. Köroğlu-Hasan Enami OLİYA	104
Görsel 2.18. Soyтары-Emrah SÖZER	104
Görsel 2.19. Hasan Han-Rail KUÇUKOV	105
Görsel 2.20. Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Balesi	105
Görsel 2.21. Nigar ve Koro	106
Görsel 2.22. Koro 1.Perde/1.Tablo	106
Görsel 2.23. Ali-Talgarbey JAKŞILIKOV	107
Görsel 2.24. Nigar, Eyvaz ve Polat Final Sahnesi	107
Görsel 2.25. I. Uluslararası İstanbul Opera Festivali Köroğlu Operası Temsil Afişi ...	108
Görsel 2.26. Ali-Julduzbey UTEŞKALİYEV	109
Görsel 2.27. Köroğlu, Kırat ve Koro	109
Görsel 2.28. Ali 1.Perde/1.Tablo	110
Görsel 2.29. Köroğlu 3.Perde/4.Tablo	110
Görsel 2.30. Koro 2.Perde/3.Tablo	111
Görsel 2.31. Koro 2.Perde/3.Tablo	111
Görsel 2.32. Köroğlu Operasının Mersin Devlet Opera ve Balesi Temsil Afişi	112
Görsel 2.33. Mersin Devlet Opera ve Balesi Köroğlu Temsili	112
Görsel 2.34. Köroğlu Operası 1.Perde 2. Tablo	113
Görsel 2.35. Köroğlu Operası Prömiyer Afişi	122
Görsel 2.36. Köroğlu'nun Eskizi	123
Görsel 2.37. Şef Niyazi Tağızade Köroğlu Provası	124
Görsel 2.38. A. A. Saygun ve Koro, Köroğlu Temsili	126
Görsel 2.39. Köroğlu, Seyis ve Ana Rolünde Ayhan Baran, Mustafa İktu, Handan Şardağ	126
Görsel 2.40. Köroğlu Rolünde Ayhan Baran	127
Görsel 3.1. 1. Perde Köroğlu (Seyisoğlu) motifi mi bemol eksende	145
Görsel 3.2. 5/8'lik Köroğlu Motifi	146
Görsel 3.3. 1. Perde "Seni Gördüm Hey!"	146
Görsel 3.4. 1. Perde "Seni Gördüm Hey!"	147

Görsel 3.5. 1. Perde “Seni Gördüm Hey!”	147
Görsel 3.6. 3. Perde 2. Parça “Hanlarından Zulüm Görmüş”	148
Görsel 3.7. 3. Perde Arya	148
Görsel 3.8. 3. Perde Arya	149
Görsel 3.9. 4. Perde “Balam Ey! Seni Gördüm Aşık Oldum” Güzelleme	149
Görsel 3.10. 4. Perde Güzelleme	150
Görsel 3.11. 4. Perde Güzelleme	150
Görsel 3.12. 4. Perde Güzelleme	151
Görsel 3.13. 4. Perde Güzelleme	151
Görsel 3.14. 1. Perde 1. Sahne Köroğlu’nun operada ilk görünüşü ve attığı hey nidası	152
Görsel 3.15. 1. Perde 3. Sahne	152
Görsel 3.16. 1. Perde 3. Sahne	153
Görsel 3.17. 3. Perde 1. Sahne	153
Görsel 3.18. 3. Perde 1. Sahne	154
Görsel 3.19. 1. Perde 3. Sahne	154
Görsel 3.20. 2. Perde 1. Sahne	155

GİRİŞ

Opera sanatının ortaya çıkışı aydınlanma felsefesinin yaşandığı ve yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans döneminde gerçekleşmiştir. Jacopo Peri'ye ait 1598 yılında Floransa'da sahnelenen *Dafne* ve 1600 yılında Fransa Kralı IV. Henri'nin düğün töreni için hazırlanan *Euridice* bilinen ilk opera eserleridir. Yunan ve Roma kültüründen etkilenerek yazılan bu operaların konusu Yunan mitolojisine dayanmaktadır.

Batı topraklarında 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkan opera sanatının Doğu'da tanınması yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. Azerbaycan ve Türkiye'de ancak 20. yüzyılın başında milli opera eserleri bestelenmeye başlamıştır. Osmanlı döneminde Avrupa ile kurulan ilişkiler sonucu başlayan opera geleneği, Cumhuriyet'in ilânından sonra Atatürk'ün desteğiyle üzerinde durulması gereken önemli bir sanat alanı olmuştur. Bu sürecin ilerlemesinde her iki ülkede yetişen müzisyenlerin eğitim için gittikleri yabancı ülkelere opera sanatıyla etkileşim içine girmeleri ve diğer ülkelere gelen opera topluluklarının sergilediği eserlerin etkisi olmuştur.

İlk kez 1889 yılında Bakü'de sahnelenen *Askol'dova Mogila* sayesinde operayla tanışan Azerbaycan halkı aynı yıl Tiflis opera sanatçıları topluluğu tarafından gerçekleştirilen etkinliklere büyük ilgi göstermiştir. Hacıbeyli'nin kültür ve sanatın yoğun ilgi gördüğü Şuşa şehrinde yaşayan müzisyen bir ailede büyümesi, 13 yaşında *Mecnun Leyli'nin Mezarı Başında* adlı piyesin korosunda yer alması ve Bakü'de izlediği operalar bestecinin 1908 yılında *Leyli ve Mecnun* adlı ilk Türk operasını bestelemesine zemin hazırlamıştır. Bu eser sadece Hacıbeyli'nin değil, Türk Dünyası'nın da ilk opera eseri olmuştur. Bu yüzden, Ü. Hacıbeyli Azerbaycan milli opera sanatının kurucusu olarak kabul edilir.

Azerbaycan'da olduğu gibi Türkiye'de de opera sanatının doğuşu yabancı etkileşimle olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet öncesi *Picardie Manevraları* sebebiyle Avrupa'nın birçok şehrinde kalmıştır. Paris'te birkaç yapıt izleyen Atatürk özellikle Sofya'da izlediği *Carmen* operasından çok etkilenmiştir. Avrupa'nın sanata verdiği değeri yakından gören Atatürk, Cumhuriyet Dönemi'nde yürütülen müzik politikaları kapsamında İran Şahı'nın Türkiye'ye gelişi sebebiyle Ahmed Adnan Saygun'dan Türkçe bir opera yazmasını istemiştir. Bu sayede ilk Türkçe opera olan *Özsoy* bestelenmiştir. Hacıbeyli gibi Saygun da İzmir'e gelen Fransız, Rum ve İtalyan operet kumpanyalarının sahnelediği opera eserlerinden etkilenmiştir. Osmanlı döneminde de

Avrupa'dan gelen birçok yabancı opera topluluğu olmuştur fakat milli opera eserlerinin yazılması Atatürk'ün sayesinde Cumhuriyet Dönemi'nde gerçekleşmiştir.

Leyli ve Mecnun ve *Özsoy* eserleri ile Azerbaycan ve Türkiye'de opera sanatının ilk örnekleri verilmiştir. Hacıbeyli ve Saygun sayesinde Azerbaycan ve Türkiye'de milli kimlik taşıyan ilk opera eserleri sahnelenmiştir. Doğu topraklarının tarihi ve kültürel zenginliğiyle harmanlandığı için evrensel boyutta özgün nitelik taşıyan bu eserler sayesinde her iki ülkede birbirine paralel olarak opera sanatı gelişme sürecine girmiştir. Hacıbeyli ve Saygun'un opera repertuvarına yeni eserler kazandırması kendilerinden sonra gelen bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Böylece her iki ülkede opera sanatının temeli atılmış ve farklı bestecilerin eserleriyle süreklilik sağlanmıştır.

Yanı sıra, her iki besteci bir yandan eserleriyle kendi ülkelerinin müzik ve opera sanatına katkıda bulunurken, bu sanatı destekleyecek bir eğitim politikasının ve standardının oluşması için de çalışmalarda bulunmuşlardır. Azerbaycan ve Türkiye'de ilk konservatuvarların kuruluş aşamasından, eğitim müfredatının hazırlanması konularına kadar birçok alanda katkı sağlamış, müzik eğitiminin belli bir standarda yükseltilmesine öncülük etmişlerdir.

Bu iki besteci arasındaki en önemli benzerliklerden biri de eserleri aracılığıyla toplumda oluşturmak istedikleri birlik, beraberlik ve dayanışma duygusu olmuştur. Bunun en belirgin örneği de tezin konusunu oluşturan *Köroğlu* operalarıdır. Tarihi sürece bakıldığında her iki bestecinin *Köroğlu*'yla olan bağlantısının dayanağını saptamak zor değildir. *Köroğlu* operalarına giden yolda bestecilerin fikirlerini derinlemesine anlamak ve çözümlenebilmek için bu operaları yaratma aşamasına nasıl geldiklerini bilmek gerekir. İki eser arasında kıyaslama yapabilmek için bu sorunun yanıtlanması önemli bir araştırma konusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu yüzden Türklerin ilk kez opera sanatını nasıl tanıdıkları ve kendi ulusal opera eserlerini yaratmak için nasıl bir süreçten geçtiklerini incelemek tezin temel araştırma konularından birini oluşturmaktadır. Bu kapsamda Azerbaycan ve Türkiye'de opera sanatının doğuşu ve bestelenen ilk Türk opera eserleri hakkında bilgi verilmiştir.

Her iki besteci de kendi ülkelerinin sahip olduğu ortak savaş geçmişi ve kazanılan zaferlere vurgu yapmak için *Köroğlu* destanını, yazdıkları operanın merkezine almıştır. Türk edebiyatında taşıdığı değer ve araştırma konusu bakımından literatürde önemli bir yere sahip olan *Köroğlu Destanı* özünde bir kahramanlık hikâyesidir. Kendi halklarının verdiği bağımsızlık mücadelesine şahit olan bu iki besteci de sanatlarını icra ederken

maruz kaldıkları zulüm, acı, yokluk ve bu zorluklara karşı gösterdikleri kahramanlığı eserlerinde sıklıkla kullanmışlardır. Ü. Hacıbeyli yaklaşımını “biz, çevremizde yaşanan olaylara kayıtsız kalamayız. Kendi yaratıcılık hayatından beslenmeyen, halkın ruhundan anlamayan, mücadeleden uzakta kalarak olaylara karşı kayıtsız kalan sanatçı toplum için değil sadece kendisi için bir şeyler yaratabilir (Hacıbeyli, 1965, s.181)” sözleriyle açıkça dile getirmiştir. Saygun da halk müziği çalışmaları sırasında Anadolu’yu gezerek halk kültürünü yakından tanımıştır:

Halkın ruhuna nüfuz edebilmek için, onun psikolojisini anlamam için ve dolayısıyla kendimi anlayabilmem için, kendi problemlerimi anlayabilmem için, insanı, köyümüzü, Anadolu’yu anlamam lazım geldiği kanaatine vardım ve devamlı dolaştım, köylerde yaşadım... Bu beni modal çalışmaya götürdü ve benim yazılarımın temelinde, değerli değersiz, temelinde yatan unsur, inşa unsuru işte budur. Yani Anadolu (Saydam, 1973’ten aktaran Kütahyalı, 1987, s.12-13).

Bu yaklaşımlarından dolayı, her iki besteci de eserlerinde halk motiflerini sıklıkla kullanmışlardır. Köroğlu destanını da bu anlayışla işlemiş ve aynı adı verdikleri *Köroğlu* operaları sayesinde opera sanatı kariyerlerinde zirveye çıkmışlardır.

Yapılan çalışmayla *Köroğlu* operalarının dramatik çatısı ve final sahnesinde protagonist için planlanan karakter dönüşümleri analiz edilerek, bestecilerin Köroğlu destanını nasıl ele aldıkları çözümlenmiştir. *Köroğlu* operaları derinlemesine incelenerek karşılaştırılmış ve aralarındaki bağlantı ortaya çıkarılmıştır. Kullandıkları hikâyelerde her iki bestecinin de vermek istediği mesaj ve ulaşmak istediği sonuç irdelenerek Köroğlu karakterine kazandırdıkları kimlik ile ulusal kimlikleri arasındaki paralellik gösterilmiştir. Ahmed Adnan Saygun ve Üzeyir Hacıbeyli’nin Azerbaycan ve Türkiye’de opera sanatının gelişmesinde üstlendikleri rolün önemi açıklanmıştır. Her iki bestecinin opera eserleri arasında özellikle *Köroğlu* operalarının önemi vurgulanmıştır. Yapılan çalışmayla operaların yazım aşamasında bestecileri etkileyen tarihi, siyasi ve sosyo-politik faktörlerin neler olduğunun araştırılması amaçlanmıştır. Eserlerin ideolojisi ve ulusalcılık özellikleri bakımından ilişkisi açıklanarak aralarındaki bağlantı ortaya çıkarılmıştır. *Köroğlu* operalarının hangi benzer ve farklı yönlerinin bulunduğu incelenmiştir.

Yapılan araştırmada Üzeyir Hacıbeyli’nin *Köroğlu* operası hakkında Türkiye’de daha önceden yapılmış bir tez çalışmasının olmadığı saptanmıştır. Hacıbeyli’nin bestelediği *Köroğlu* operasına ait sınırlı sayıda video kaynağı olduğu görülmüştür. Bu versiyonlar orijinaline yakın fakat redakte edilen görsel ve işitsel kaynaklardır. Telif

hakları nedeniyle *Koroğlu* operasına ait envanterler Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Eserin piyano eşlikli vokal partiyonuna bu merkezden ulaşılmıştır. Saygun'un sadece iki kez sahnelenen *Koroğlu* operasına ait ne yazık ki ses ve görüntü kayıtları bulunmamaktadır. Eserin ses ve görüntü kaydının olmayışı araştırmının detaylandırılması ve müzik analizinin yapılmasında sınırlayıcı bir etken olmuştur. Bu araştırmada yer verilen bilgilere eserin notaları, librettosu, o dönem yayımlanan gazete ve dergilerdeki makaleler ve Saygun'la yapılan röportajların incelenmesiyle ulaşılmıştır. Bahsi geçen sınırlılıklardan dolayı ağırlıklı olarak yukarıdaki kaynaklar aracılığıyla *Koroğlu* destanının her iki besteci tarafından *Koroğlu* operalarında nasıl ele alındığı araştırılmıştır.

Çalışma kapsamında yapılan literatür taramasında Türkçe ve yabancı kaynaklardan elde edilen yazılı, görsel ve işitsel kaynaklar analiz edilmiştir. Türk opera tarihi ve Saygun üzerine çok sayıda çalışma bulunurken, Azerbaycan opera tarihi hakkında Türkçe yazılan kaynakların yetersiz oluşundan ötürü yabancı kaynaklara başvurulmuştur. Hacıbeyli'nin *Koroğlu* operası hakkında yapılan kaynak araştırması sonucu Zemfira Qafarova'nın Azerice yazdığı "Üzeyir Hacıbeyli'nin 'Koroğlu'su'" isimli kitabına başvurulmuştur. Ayrıca eserin piyano eşlikli partiyonuna Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nin internet sayfasından¹, orkestralı partiyonuna ise Azerbaycan Milli Kütüphanesinin internet sitesinden² ulaşılmıştır. Azerbaycan opera tarihiyle ilgili yazılmış önemli kaynaklardan biri olan İlham Rehimli'nin "Azerbaycan Tiyatro Tarihi" isimli kitabı ve diğer belgelere Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı'nın kütüphanesinden ulaşılmıştır. Eserin temsilleriyle ilgili yazılı ve görsel kaynaklara da yine TÜRKSOY ile iletişime geçilerek ulaşılmıştır.

Bu çalışma ile Türk dünyasındaki ortak kültürümüzü paylaştığımız destan ve hikâyelerimizi konu alan opera eserlerini ele alarak, Türkiye'deki opera literatürüne katkı sağlanması hedeflenmektedir. Çalışmanın Türk Dünyası'nda yazılan operalarla ilgili kendinden sonra yapılacak araştırmalara kaynaklık etmesi ön görülmektedir.

¹http-4: <http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/koroglu.pdf>

²http-5: <http://web2.anl.az:81/read/page.php?zoom=0&bibid=397749&pno=1>

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AZERBAYCAN VE TÜRKİYE'DE OPERA SANATI

Türklerin opera ile temaları Osmanlı Dönemi'nde 1839 yılında ilan edilen Tanzimat fermanından sonra başlamıştır. Bu dönemde Batı'da yoğun ilgi gören opera sanatı, Avrupa'ya giden elçilerin sefaretnamelerine konu olmuş ve padişahların ilgisini çekmiştir. Sanata düşkün olan I. Abdülmecid batılılaşma hareketleriyle birlikte İtalya'dan Osmanlı'ya opera toplulukları getirmiştir. İstanbul'da ilk kez 1842 yılında Gaetano Donizetti'nin bestelediği *Belisario* operası sahnelenmiştir. 1840 ve 1877 yılları arasında sadece opera sahnelenmesi için Bosco Tiyatrosu, Naum Tiyatrosu ve Gedikpaşa Tiyatrosu açılmıştır. Ancak bu gelişmeler Osmanlı'da Türk opera eserlerinin bestelenmesi için yeterli olmamıştır. Bu durum ancak Cumhuriyet Dönemi'nde değişmiştir. 1913 yılında askeri ataşe olarak Sofya'ya giden Atatürk burada George Bizet'in *Carmen* operasını izler ve çok etkilenir. Avrupa'nın pek çok yerini gezen ve sanata verilen değeri yakından gören Atatürk, Türkiye'de de opera sanatının temellerini atmaya karar verir. Tam on yıl sonra Cumhuriyet'i ilan ettiğinde bu düşüncesini gerçekleştirir ve Saygun'a sahnelenecek ilk opera eserinin siparişini verir. Görüldüğü gibi Türkiye'de operanın gelişmesinde Batı etkisi söz konusudur.

Azerbaycan'da da opera ile ilgili gelişmelerde yurt dışı kaynaklı opera eserlerinin etkisi vardır. 1889 yılında Bakü'de yabancı opera grupları tarafından sahnelenen eserler sayesinde Azerbaycan halkı ilk kez operayla tanışmıştır. Başlangıçta Rus etkisinin baskın olduğu Azerbaycan operasında Hacıbeyli'nin bestelediği milli opera eserlerinin öncülüğünde ulusallaşma çabası verilmiştir. 1908 yılında Doğu'nun ilk opera eseri sayılan *Leyli ve Mecnun* operası sahnelenmiştir. Bu tarih Osmanlı Döneminde 2. Meşrutiyet'e denk gelmektedir. Hacıbeyli sayesinde Azerbaycan operasının temellerinin atılmasını sağlayan bu eser Türkiye'de ancak 14 Mayıs 2016 tarihinde prömiyer yapmıştır. Bu süreçler ilerleyen bölümlerde detaylı şekilde ele alınmıştır. Yapılan araştırma Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi ve Azerbaycan'da 1963 yılına kadar geçen süreçle sınırlanmıştır.

1.1. Azerbaycan Ulusal Opera Sanatının Doğuşu

1.1.1. Bakü'de Opera Sanatıyla İlk Temas ve İlk Opera Binası

Azerbaycan'da milli opera sanatının doğuşu ve gelişmesi Üzeyir Hacıbeyli'nin *Leyli ve Mecnun* operasına dayanmaktadır. Azerbaycan halkı opera sanatını ilk kez 1889 yılının Mayıs ayında, Rus besteci Alexey Nikolay Verstovsky'nin Bakü'de sahnelenen *Askol'dova Mogila* operasıyla tanışmıştır. Bu eser eleştirmenler tarafından olumsuz eleştirilmiş ancak aynı yıl düzenlenen diğer sanat etkinlikleri halkın operaya olan bakış açısını tersine çevirmiştir.

1889 yılının Aralık ayında Tiflis Opera sanatçıları topluluğu (orquestra, bale, koro) Bakü'de 19 günde 19 temsil düzenleyerek halkın sanata olan ilgisini çekmiştir. Aynı şekilde bir yıl sonra, 1890 yılında aralarında Feodor Şalyapin, Nikolay Vladislavoviç ve Sekar Royanski gibi ünlü opera sanatçılarının yer aldığı Tiflis bale topluluğu da Bakü'de gösteriler yaparak büyük beğeni toplar. Bunun üzerine 1900'lerin başından itibaren temsil vermek üzere her yıl Bakü'ye opera toplulukları gelmeye başlar. Böylece bu topluluklar Azerbaycan milli opera sanatının doğuşuna zemin hazırlar (Ahmedzade, 2020, s.1,2).

İlham Rəhimli "Azərbaycan Teatr Tarixi" adlı kitabında Bakü'ye gelen toplulukların düzenli olarak temsil vermeye başlama tarihinin ilk opera binasının inşası olan 1911 tarihi olduğunu belirtir:

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, çeşitli gezici topluluklar Bakü'de opera performansları sergilediler. Ancak bu gösteriler düzenli değildi. 1910 yılında Bakü'de özel bir opera binası inşa edildi. Bina aynı zamanda "Mailov Kardeşler Tiyatrosu" ve "Mailov Tiyatrosu" olarak da adlandırılır. 28 Şubat 1911'de opera binası açıldı. İlk kez, ulusal grubun aktörleri Modest Mussorgsky'nin operası "Boris Godunov"u seslendirdi (Rəhimli, 2005, s.517).

Yukarıda bahsi geçen özel opera binası, Azeri iş adamı ve hayırsever Hacı Zeynelabidin Tağıyev'in desteğiyle 1910-1911 yılları arasında mimar ve mühendis olan Nikolay Bayev'in Bakü'de inşa ettiği Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu binasıdır. 18 Ekim 1918 tarihinde Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti hükümetinin binayı satın almasının ardından 1920 yılında resmi olarak opera ve bale eserleri burada sahnelenmeye başlar.

1928 yılında binaya Azeri yazar Mirza Fətəli Aħundov'un ismi verilir. 1959 yılında opera ve bale tiyatrosunun ismi "Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu" olarak değiştirilir. Bakü'deki müzik kültürü için önemli olan bu bina 1985

yılında bilinmeyen bir nedenden ötürü yanar. Ardından 3 Ocak 1988 tarihinde tekrar inşa edilerek yeniden kültürel etkinliklere açılır.



Görsel 1.1. *Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu (http-1)*

Halk sanatçısı ve besteci olan Prof. Azer Rezayev Azerbaijan International’da yayımlanan “Opera in Azerbaijan” başlıklı yazısında bu binanın yapılış hikâyesinden şöyle bahsetmektedir:

Azerbaycan Devlet Opera ve Balesi Tiyatrosu 1910 yılında inşa edilmiştir. Yapımındaki detaylar entrika ve çekiciliğini arttırmaktadır. Görünüşe göre bir İtalyan diva 1909’da Bakü’ye geldi. Performans gösterebileceği uygun bir opera binası bulunmadığını görünce şaşkına döndü, şarkı söylemeyi reddetti. Hikâyeye göre, 80ler’in ortalarında Manaf Süleymanov tarafından “Bygone Günleri” yazıldı. Mailov adında tanınmış bir petrol baronu ona aşık oldu ve bir yıl sonra dönmesi durumunda kendisine Bakü’de bir opera binası inşa etmeyi teklif etti. Ancak böyle süslü bir bina bir yılda tamamlanabilir miydi? Bakü’de çok sayıda bina inşa eden petrol baronu hayırsever Hacı Zeynelabidin Tağıyev’in şüpheleri vardı. Ve böylece Mailov’a meydan okuyarak onunla yapılamayacağına dair bahse girdi. Mailov terminde başarılı olursa, Tağıyev inşaat maliyetlerinin altına girme sözü verdi. On ay sonra Tağıyev parayı toplamak zorunda kaldı. Opera binası hazırды. St. Petersburg İnşaat Mühendisliği Enstitüsü mezunu inşaat mühendisi ve mimar olan N. G. Bayev, binayı Rönesans mimarisi tarzında tasarladı. İnşaat için toplam maliyet 250.000 rubleyi (yaklaşık 30.000 \$) aştı (Rezayev, 1997, s.70-71).

Görüldüğü üzere, 1911 tarihinde Bakü’de bir opera binası inşaa edilir ancak Azerbaycan topluluklarının bu binada düzenli olarak opera sahnelemeye başlamaları ileriki yıllarda gerçekleşecektir. Bu binada öncelikli olarak Ruslar sahne alır, Azerbaycan toplulukları ise binayı kiralayabildikleri sürece temsil verebilirler. Bu durumu Rəhimli şöyle açıklamaktadır;

Uzun yıllar boyunca bu tiyatrodaki küçük bir topluluk vardı ve ünlü Rus opera solistleri esas partileri oynamaya davet edildi. Operalar sadece Rusça oynandı. Bu binada kiralık olarak

Azerbaycan operaları sahneleniyordu. En iyi durumda, bina haftada sadece bir kez Azeri topluluklarına kiralanırdı (Rəhimli, 2005, s.517).

Bu dönemde Bakü'nün Rus İmparatorluğu'nun bir parçası olması nedeniyle Rus sanatçıların kendi dillerinde başrolleri seslendirmesi başlangıçta operada Rusların baskın olduğunu göstermektedir. Bu durum Hacıbeyli'nin bestelediği operalar ve yerli bestecilerin kendi dillerinde opera yazmaya teşvik edilmesiyle tersine dönmüştür.

1.1.2. Bestelenen İlk Muğam Operaları (1907-1919)

Üzeyir Hacıbeyli 1908 yılında Avrasya ve Türk Dünyası'nın ilk opera eseri sayılan *Leyli ve Mecnun* operasını bestelemiştir. Ceyhun Hacıbeyli'nin *İrs Miras*'da (2014, s.14-15) yayımlanan ve anılarından bahsettiği "Azerbaycan'ın İlk Operası Nasıl Yarandı" başlıklı yazısında abisi Üzeyir Hacıbeyli ile yer aldıkları tiyatro oyunları ve izledikleri operalardan bahsetmektedir. İki besteci Şuşa Rus Tatar Okulu'nda okurken Abdurehimbey Hagveriyev'in *Dağılan Tifak* piyesinde şarkı söylerler. Ceyhun Hacıbeyli'nin yazısında amatör olarak bahsettiği oyuncuların çoğunluğunu öğretmenler oluşturmaktadır. Aynı dönemde Mirza Fetali Ahundov, Tolstoy, Medetov gibi birçok yazarın oyunları da sahnelenir. Üzeyir Hacıbeyli 13 yaşına geldiğinde kardeşiyle birlikte *Mecnun Leyli'nin Mezarı Başında* adlı gösterinin korosunda yer alır. Her iki bestecide bu eserden çok etkilenir. 1907 yılında besteleyeceği *Leyli ve Mecnun* operasının temeli burada atılmıştır.

Ceyhun Hacıbeyli, *İrs Miras*'da (2014, s. 15) kaleme aldığı yazıda Rus ve İtalyan opera topluluklarının Bakü'de verdiği temsillerden özellikle *Romeo ve Juliet*, *Tristan ve Isolde*, *La Traviata* ve *Tosca* operalarından çok etkilendiklerini belirtir. Bahsedilen bu opera eserlerinin ortak özelliği konularının birbirine benzerlik göstermesi ve aşk temalı olmalarıdır. Üzeyir ve Ceyhun Hacıbeyli bu operalardan cesaret alarak uzun yıllardır hayalini kurdukları opera besteleme işini görev edinirler.

İki besteci, tüm zorluk ve imkansızlıklara rağmen Azerbaycan'ın ilk milli opera eserini sahnelemeyi başarırlar. İlk muğam operası olan *Leyli ve Mecnun*'un prömiyeri Bakü'deki H. Z. Tağıyev Tiyatro Salonu'nda 12 Ocak 1908 (modern takvimde 25 Ocak) tarihinde gerçekleştirilir. C. Hacıbeyli prömiyer gecesi seyircinin verdiği ilk tepkiyi şu cümlelerle özetler:

Genellikle tiyatrodaki gürültülü davranan seyirci, hatta alkışlamak cesaretinde bulunmayarak tüm temsil boyunca sustu. Sadece, özellikle duygusal olan seyircilerin gözlerinden akan yaş ve Leyla'nın babasının kızını Mecnun'a vermeyi kesinlikle reddetmesi sahnesinde heyecan

görünmekteydi. Alkışlar sadece oyunun sonunda duyuldu, tüm oyun boyunca kendini tutan seyirci, nihayet, bugüne kadar görülmemiş gösteri karşısında haz ve memnuniyet duygusunu ifade etti. İlk Azerbaycan operasının temsili yarı-amatör şekilde böylece başladı ve sona erdi (Hacıbeyli, 2014, s. 18).

Bu opera Azerbaycan müziğinin makamsal özelliklerini taşıyan muğam³ (makam) opera tarzında yazılmış ilk eserdir.

İlk dönemde operanın gösterimi “direksiyon” (yönelgeç) esasına kuruluydu. Yönelteçte hangi makamların nerede, kim tarafından ve hangi sözlerle icra edileceği belirtiliyordu. Makam epizotları ne yöneltece ne de partisyona yazılmıştır, makamları muganniler irticalen seslendiriyorlardı (Seferova, 2016, s.118).

Bu eserin ardından *Şeyh Senan, Rüstem ve Söhrab, Şah Abbas ve Hurşit Banu, Aslı ve Kerem, Harun ve Leyla* isimli beş muğam opera daha besteleyen Hacıbeyli, Azerbaycan milli operasının kurucusu olmuştur.

Yazdığı operalarda toplumsal sorunları sahneye taşıyarak gündeme getiren Hacıbeyli, bu eleştirel tutumunu operetlerinde de sürdürmüştür. Ancak kaleme aldığı operetlerde işlenen toplumsal problemleri satirik bir dille eleştirmeyi tercih etmiştir. Böylece müzikal komedi türünün kurucusu da olmuştur. Yukarıda da bahsedildiği gibi Hacıbeyli, devrim öncesi yazdığı operetlerle dönemin toplumsal sorunlarına mizah yoluyla dikkat çekmiş, operet yazma gerekçelerini aşağıdaki gibi açıklamıştır:

Musikinin gücüne olan inancım, musiki vasıtasıyla toplumsal ve yaşamdaki eksiklikleri ve kusurları giderme hevesim, musikide Azerbaycan aydınlarının ilerleyici güçlerinin tembellik ve medeniyetsizliğe karşı mücadelelerini yansıtmaya çabası, beni müzikal komedi türü olan opereti yazmaya yöneltti (Seferova, 2016, s.129).

Bu hedefle, 1909 yılında bestelediği ilk opereti olan *Er ve Avrat*, 24 Mayıs 1910 yılında sahnelenmiştir. Hemen ardından, *O Olmasın Bu Olsun* opereti 12 Eylül 1911 tarihinde ve *Arşın Mal Alan* opereti 25 Ekim 1913 tarihinde ilk kez sahnelenmiştir.

Azerbaycan muğam ve folkloruna dayanarak yazdığı eserlerin halk tarafından çok beğenilmesi diğer bestecilere de ilham ve cesaret kaynağı olmuştur. Bu sayede, diğer besteciler de Azerbaycan milli opera sanatına yeni eserler kazandırma çabasına girmişlerdir. Örneğin, Hacıbeyli'nin sahnelenen ilk üç muğam operasından sonra, Celal Yusufzade, metni Mirza Celal Yusufzade'ye ait *Hüsrev ve Şirin* şiirine dayanan *Ferhat ve Şirin* operasını besteler. Opera 6 Mart 1911 tarihinde sahnelenir. Alexandr

³Şark halklarına ait milli musiki türüdür. Şifahi geleneklere dayalı klasik musiki numunesidir. Muğam Azerbaycan halk musikisinin temelini oluşturur. Azerbaycan musikisinin yedi esas muğamı vardır: “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şuşter”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”. (www.azerbaijans.com)

Oqenezaşvili eserdeki direksiyon yöntemini hazırlamıştır. Cabbar Karyagdı (Ferhat), Mecid Behbudov (Hüsrev), Mirza Muhtar Memmedov (Şapur), Tamara Bogatko (Yasemin), Cemil Necefov (Şirin) karakterlerini oynamıştır. Ancak eser, müzik ve metin düzenlemesindeki ciddi hatalardan dolayı opera repertuarında uzun süre tutulmamıştır. Yaklaşık beş yıl sonra müziği yeniden düzenlenmiş ve farklı rejilerle sahnelenmiş ancak beklenen başarıyı elde edememiştir (Rəhimli, 2005, s.509).

Bu dönemde muğam stilinde opera bestelemeye devam eden Hacıbeyli, 1912 yılında *Şah Abbas ve Hurşit Banu* ile *Aslı ve Kerem* operalarının da prömiyerlerini gerçekleştirir. Ancak her eseri seyirci karşısına çıkmamıştır. Örneğin, 1915 yılında *Harun ve Leyla* adında başka bir muğam opera daha bestelemiştir fakat bu eser sahnelenmemiştir. Benzer biçimde, 1915 yılında yazılan Rıza Zeki Latifbeyov'un *Nigar ve Neman* ve Hüseyinkulu Sarabski'nin *Seyfelmülk* adlı muğam operaları da sahnelenmemiştir. Diğer yandan 1914 yılında Meşedi Cemil Emirov'un aynı ismi taşıyan *Seyfelmülk* operası sahnelenmiştir.

Bu eserlerin ardından 1915 yılında Zülfügâr Hacıbeyli halk destanına dayanan *Âşık Garib* operasını tamamlar. Eser 13 Mayıs 1916 tarihinde ilk kez sahnelenir. Hüseyinkulu Sarabski (Resul-Âşık Garib), Hüseynağa Hacıbababeyov (Garibin Anası), Yeva Olenskaya (Garibin kız kardeşi Gani), Mirza Muhtar Memmedov (Hacı), Sıdki Ruhulla (Mahmud), Ahmet Ağdamski (Şahsanem), Mirzağa Aliyev (Aşık Veli), Halil Hüseyinov (Türk Paşası), Celil Bağdadbeyov (Aşık Selim ve Derviş), Yunis Nerimanov (Kara Kız) rollerini oynamıştır. Operadaki Arap danslarını ise Rıza Darablı ve Ebülhasan Anaplı icra etmiştir (Rəhimli, 2005, s.510). Takip eden yıl 1916'da, librettosu Hacıbaba Şerifov, müzikleri ise David Slavinski'ye ait *Mehr ve Mah* operası sahnelenmiştir. Son yazılan muğam operası, Müslüm Magomayev'in *Şah İsmail* operası ise 17 Mart 1919 tarihinde sahnelenmiştir. Operanın kastında Hüseyinkulu Sarabski (Şah İsmail), Hanife Terekulov (Aslan Şah), Alexandra Olenskaya (Gülzar) karakterlerini seslendirmiştir (Rəhimli, 2005, s.511). 20 yüzyılın ilk çeyreğinde bestelenen ve muğam stilinde yazılan operalar aşağıdaki tabloda sıralanmıştır:

Tablo 1.1. 1907-1919 Yılları Arasında Azerbaycan'da Bestelenen İlk Muğam Opera Eserleri

Operanın Adı	Besteci	İlk Temsil	Bestelenme Tarihi
<i>Leyli ve Mecnun</i>	Ü. Hacıbeyli	12 Ocak 1908	1907
<i>Şeyh Senan</i>	Ü. Hacıbeyli	30 Kasım 1909	1909
<i>Rüstem ve Söhrab</i>	Ü. Hacıbeyli	12 Kasım 1910 (yeni versiyon: 6 Mart 1925)	1910
<i>Ferhat ve Şirin</i>	Mirza Celal Yusufzade	6 Mart 1911 (yeni versiyon 1915)	1910
<i>Şah Abbas ve Hurşit Banu</i>	Ü. Hacıbeyli	10 Mart 1912	1911

Tablo 1.1. (Devamı) 1907-1919 Yılları Arasında Azerbaycan'da Bestelenen İlk Muğam Opera Eserleri

<i>Aslı ve Kerem</i>	Ü. Hacıbeyli	18 Mayıs 1912	1912
<i>Harun ve Leyla</i>	Ü. Hacıbeyli	Sahnelenmemiştir	1915
<i>Nigar ve Neman</i>	Rıza Zeki Latifbeyov	Sahnelenmemiştir	1915
<i>Seyfelmülk</i>	Hüseynkulu Sarabski	Sahnelenmemiştir	1915
<i>Seyfelmülk</i>	Meşedi Cemil Emirov	1914	1914
<i>Mehr ve Mah</i>	Müzik: David Slavinski Libretto: Hacıbaba Şerifov	1916	
<i>Aşık Garib</i>	Zülfügar Hacıbeyli	13 Mayıs 1916	1915
<i>Şah İsmail</i>	Müslüm Magomayev	7 Mart 1919	1915-1919

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi 1908 yılında ilk operanın sahnelenmesinin ardından 12 yıl boyunca muğam eserlerin temsilleri kesintisiz bir biçimde sürdürülmüştür. Azerbaycan halkının opera sanatına olan ilgisi bu zengin sanat ortamında artarak devam etmiş, seyircinin ilgi, beğeni ve talebi operaya ilgi duyan bestecileri daha fazla eser üretmeye teşvik etmiştir. Seyirciden ve bu canlı sanat yaşamından ilham alan sanatçılar içinde yaşadıkları zengin kültür ve sanat ortamının da etkisiyle muğam eserlerin yanı sıra batılı anlayışta da opera bestelemeye başlamıştır.

1.1.3. Kurulan İlk Opera Toplulukları ve Vokal Yorumculuğu

Yirminci yüzyılda Azerbaycan seyircisinde opera sanatına karşı başlayan yoğun ilgi sebebiyle bu dönem için zengin denilebilecek bir opera, operet repertuarı oluşturulmuştur. Bu da beraberinde opera eserlerini icra edecek yerli sanatçı ve sanatçı topluluklarına olan ihtiyacı doğurmuştur. Ancak sözü geçen dönemde opera icra edecek yeterlilikte insan kaynağı olmadığından, bu eksiklik tiyatro oyuncularını ve hali hazırda tiyatro toplulukları ile giderilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle, Üzeyir Hacıbeyli'nin *Leyli ve Mecnun*, Şeyh Senan, *Rüstem ve Söhrab* operalarının yanı sıra, Zülfügar Hacıbeyli'nin eserleri Nicat Tiyatro Topluluğu tarafından icra edilir. Üzeyir Hacıbeyli'nin kardeşi Ceyhun Hacıbeyli *Leyli ve Mecnun*'un ilk kez sahnelenmesi için çalışma yaptıkları dönemde Nicat eğitim toplumu içinde yer alan aydın kişilerin kendilerine olan desteğinden şöyle bahsetmektedir:

...Azerbaycan sahneseine ilk milli operayı getirme girişimimiz, "Nicat" eğitim toplumu etrafında bazı ilerici unsurların (Abdurahimbey Hagverdiyev) ilgi ve sempatisini çekmekteydi. Bazı üyeler, bizim girişimimizin ciddiyetinden emin olarak, ilk ulusal operanın kaderi ile daha yakından ilgilenmeye başladılar. Bu kurumun yöneticilerinden, etkinliği ve zenginliği ile bilinen Aşurbeyovlar ailesi temsilcilerinden biri olan İsabey Aşurbeyov bizim

girişimimizde aktif rol oynamaktaydı. İsabey Aşurbeyov aynı zamanda, Azerbaycan-Türk gazeteci ve politikacı (daha sonra Türkiye Büyük Millet Meclisi milletvekili) Ahmet bey Ağaoğlu'nun editörlüğünde yayınlanan "İrşad" gazetesini finanse eden hayırsever iş adamı idi (Hacıbeyli, 2014, s. 18).

1906 yılında faaliyete başlayan Nicat tiyatro topluluğu ile yapılan anlaşma gereği topluluk yukarıda sıralanan operaların temsilini sürdürür. Ancak, Nicat tiyatro topluluğunun sanatçılarının bu eserlerin temsil haklarını tamamen kendi ellerinde tutmak istemesi sonucu anlaşma bozulur. Besteciler, eserlerini icra etme ve telif ücretlerini ödeme konusunda sözleşme şartlarını ihlal eden Nicat topluluğu ile defalarca mahkemelik olur.

Opera alanında insan kaynağı problemini çözmek için başka girişimlerde de bulunulur. Örneğin, Hüseyinkulu Sarabski, tiyatro toplulukları yerine bağımsız çalışan opera sanatçılarını bir araya getirerek bağımsız opera sanatçılarından oluşan bir topluluk kurmak için çalışmalarda bulunur. Önceleri böyle bir topluluğu kurmayı başaran Sarabski'nin bu çabaları maalesef kısa soluklu olur ve topluluk bir süre sonra dağılır (Rəhimli, 2005, s.106). Bestecilerin opera temsilleri için topluluk arayışları sürerken, 1912 ve 1917 yılları arasında Sefa Kültür ve Eğitim Cemiyeti'nin tiyatro topluluğu da operalar sahneleyerek Bakü'deki opera hayatına katkı sağlamayı sürdürmüştür. Benzer arayış içindeki Üzeyir Hacıbeyli ise kardeşi Zülfügar Hacıbeyli birlikte 1916 yılından itibaren Bakü'de ağırlıklı olarak opera ve operetler icra etmek üzere "Zülfügar Bey ve Üzeyir Hacıbeyli kardeşlerin idaresi" isimli bir topluluk kurmayı başarır (Rəhimli, 2005, s.508, 516). Aynı zamanda topluluğun baş rejisörlüğünü de sürdüren Ü. Hacıbeyli, düzenli drama ve komedi gösterileri hazırlamış, bu eserlerin rejisörlüğünü üstlenmiş ve Azerbaycan'daki gösterilerin yanı sıra yurt dışına turneye de gitmiştir. Güllü İsmayılova, "Üzeyir Hacıbeyli'nin Cumhuriyet Dönemi'ndeki Faaliyetleri" çalışmasında Hacıbeyli Kardeşler topluluğunun yoğun çalışmalarını şöyle tarif eder:

Bu dönemde Bakü'de oluşturulan "Hacıbeyli kardeşleri" truppası tanınmış sanatçıları bir araya toplayarak, haftada üç gün sırayla dram, komedi, opera ve operet gösterileri sergilemektedir. Bu dönemde Ü. Hacıbeyli'nin yönetimindeki truppa İran'a sanat turuna çıkıyor, büyük zorluklara rağmen, Reşt ve Enzeli şehirlerinde tiyatro gösterileri düzenlenir. 1918 yılında Azerbaycan sanatçılarının Tiflis'teki truppası ise Türkiye'ye sanat turuna gidiyor, sadece İstanbul'da onların tur seferleri üç ay sürüyor ve Türklerin ruhunu okşayan gösteriler sergileniyor (İsmayılova, 2019, s.137).

İsmayılova'nın yukarıda belirttiği turne programı göz önüne alındığında, Orta Asya'da Taşkent, Semerkant, Aşkabat, Buhara, Merv, Volkaboyu'nda Hacıtarhan,

Orenburg’u içine alan, Türkiye’de İstanbul, Trabzon, Sarıkamış ve İran’da Tahran, Enzeli, Tebriz, Kafkaslarda Tiflis, Erivan, Batum, Akmescit (Şimdiki Simferopol) kadar uzanan bu geniş coğrafyada, ilk opera temsillerini Azerbaycan’dan gelen tiyatro gruplarının yaptığı vurgulamak doğru olacaktır.

Azerbaycan’daki bu zengin sanat ve kültür yaşamının seyri 1920 yılının Haziran ayında başlayan Sovyet hakimiyeti ile değişir. Önce, Bakü’deki bütün tiyatroların Ruslaştırılması çalışmaları başlar. Örneğin, operada çalışan topluluğun adı “Rus Operası” olarak değiştirilirken sanatçı sayısı da artırılır. Bu topluluğun ismi bazı afişlerde Devlet Opera ve Müzikal Komedi Tiyatrosu (Yönetmen Pavel Amiraço) olarak belirtilir (Rəhimli, 2005, s.518). 1919 yılının Mayıs ayından itibaren 1925 yılının Ağustos ayına kadar opera temsilleri Akademik Milli Dram Tiyatrosu’nda (AMDT) perde açmaya devam eder. Ancak, 1925 yılının Mayıs ayından sonra yeni tiyatro sezonuna girildiğinde, opera toplulukları AMDT’den ayrılarak “Rus Operası” olarak adlandırılan tiyatro ile birleştirilir. Neyse ki, afişlerde “Türk Operası” olarak gösterilen bu yeni topluluk daha sonra Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu olarak adlandırılır. Bu topluluk tarafından, 1925-1935 yılları arasında ayda üç dört defa muğam operaları sahnelenmiştir (Rəhimli, 2005, s. 506-511).

Operaların ilk şarkıcıları arasında Bülbül, Şevket Memmedova, Hüseynkulu Sarabski, Hüseynağa Hacıbababeyov ve Memmedtağı Bağırov yer almaktadır. Daha sonradan bu sanatçıları; Sona Hacıyeva, Khurshud ve Surayya Hajar, Hagigat Rezayeva ve Sona Mustafayeva gibi diğer sanatçılar izlemiştir. Azerbaycan Opera Tiyatrosu’ndaki performans grupları arasında önemli farklar bulunmaktadır. Azer Rezayev “Opera in Azerbaijan” başlıklı makalesinde Azerbaycan’daki vokal yorumculuğu hakkında şu bilgileri vermiştir:

İtalya, İngiltere, Amerika, Almanya, Fransa ve diğer ülkelerin opera kolektifleri genellikle sadece bir topluluktan oluşur, yani tüm operalar o ulusun ana dilinde veya bestecilerin ana dillerinde sahnelenir. Aynı vokalistler hepsini yerine getirir. Diğer ülkelerde, opera kolektifleri iki ana gruptan oluşur; ana dil operalarında performans gösterenler ve Batı klasiklerinin dillerinde şarkı söyleyenler. Fakat Azerbaycan’da üç grup vardır. İlk grup, solistlerin Azeri dilinde şarkı söylediği mugam sanatçılarından oluşur. İkinci grup Azerbaycan bestecilerinin Azeri dilinde yazdıkları klasik operaları icra eden solistlerden oluşur. Rus topluluğu olarak bilinen üçüncü grup ise Avrupa klasik operalarını ve Rus bestecilerin operalarını icra eden solistlerden oluşur. Sovyet döneminde, Avrupa klasiklerinin çoğu Rusça’ya çevrildi; bu nedenle, bu operaları birçoğu, operaların yazıldığı orijinal diller yerine Rusça, Almanca, Fransızca ve İtalyanca olarak sahneleniyor. Bu üç gruba ek olarak,

Azerbaycan'ın opera kolektifini oluşturan tek bir koro ve orkestrası da vardır. Azerbaycan Opera ve Bale Tiyatro topluluğu genellikle eski Sovyetler Birliği'ni gezdi. 1941'de İran'da konserler verdiler ve daha sonra Fransa, Fas ve çeşitli Asya ülkelerinde yer almaya başladılar (Rezayev, 1997, s.70-71).

Opera besteciliği sürecinde hem muğam hem de klasik formda opera yazan Hacıbeyli, Azerbaycan'a özgün bir opera yaratma çabasında olduğu için ilk operalarını muğam sanatçıları icra etmiştir.

1.1.4. Muğam Operalara Yapılan Eleştiriler

Azerbaycan'da milli opera eserlerinin bestelenmesi, sahnelenmesi ve gösteri sayılarının artmasıyla birlikte opera sanatı ile ilgili tartışmalar ve eleştiri yazma kültürü de gelişmeye başlamıştır. Özellikle yayıncı A. Memmedov Ehliyev ve Hacıbeyli arasında yaşanan fikir ayrılığı yazdıkları makalelerde birbirlerine verdikleri cevapla entelektüeller, sanatçılar ve uzmanlar tarafından basında yakından takip edilen bir sanatsal tartışma haline gelmiştir. Ehliyev "Sahnenin Eğitimsel Önemi" başlıklı makalesinde müzikal performansların ifade aracı olarak müziği temel aldığı için opera ve opereti ikinci hatta üçüncü sahne eseri olarak değerlendirmiştir. Dramın gelişimine olumlu yaklaşırken opera ve operetler konusunda zıt fikirdedir. Ehliyev'in bu tutumuna cevaben Hacıbeyli "Sahnenin Eğitici Önemi Üzerine" ve "Opera ve Dramın Eğitici Önemi Üzerine" başlıklı makalelerini yayımlar.

... Tiyatro, kamusal yaşamın bir aynası ve aynı zamanda bir sanat tapınağıysa, o zaman tiyatrodaki sunulan şey, hayatımızın yalnızca bir etik yönünü değil, aynı zamanda insan doğasında var olan estetik duyguları da geliştirmelidir. Her bir sahne eserinde ahlaki unsurun yanı sıra, sanatsal bir unsur olmalıdır; müzik eserlerinde sanatsal unsur; müzikte ifadesini bulur, dramatik eserlerde ise şiirde ve edebiyatta; sahne sanatının bu veya diğer alanlarının seyirciler için önemi budur (Qafarova,2017, s.26).

Yazdığı makalelerde Ehliyev'in fikirlerini çürüten besteci opera sanatını eğlence olarak görenlere gönderme yaparak:

Her sahne eseri bir fikir, bir ahlak içerir ve onu sanatsal bir şekilde ifade ederse - bu ister müzik eseri, isterse de şiirsel sanat eseri olsun - o iyidir. Bu nitelikleri karşılamayan eser ise - bu, opera, drama, operet, komedi olabilir - kötüdür. Ampirik olarak belirlenmiş iyi eserlerin form ve türlerinin çeşitliliği, insanların zihinsel ve ruhsal gelişimine gerekli canlılığı getirir (Qafarova, 2017, s.26).

İfadelerinde bulunan Hacıbeyli, sanatın anlatım aracından ziyade anlatım biçimine odaklanmıştır. Anlatım aracı ister müzik ister şiir olsun asıl olan estetik ve sanatsal ifade

gücüdür. Yani sanatsal ifadesi güçlü olan tüm sanat biçimleri seyircinin zihinsel ve ruhsal gelişimine katkı sağlayacaktır.

20. yüzyılda Azerbaycan müziği yükseliş dönemine girerken birçok gazetede devrim öncesi muğam tarzda yazılan opera ve operetler hakkında çıkan olumsuz eleştiri ve tartışmalar devam etmiştir. Azerbaycan'da operanın gelişim sürecindeki en büyük sancılardan biri operanın daha fazla 'Avrupalılaştırılması' gerektiği üzerine sürdürülen tartışmalardır. Bu tartışmalarda Azerbaycan'da operanın gelişmesi yönünde atılan adımlara çok ağır eleştiriler getirilmiştir. Dönemin hem fiziki hem de yetişmiş insan kaynağı konusundaki eksiklikleri görmezden gelinerek Azerbaycan musikisinin Batı enstrümanlarıyla icra edilmesi yönünde baskı oluşturulmuştur. Bu baskıların nedenlerini araştırmacılar farklı gerekçelerle açıklamaya çalışmışlardır. Örneğin, müzikolog Prof. Dr. Zemfira Seferova basında büyük yer tutan bu adaletsiz eleştirilerin nedenini, opera icra eden toplulukların o dönemde henüz profesyonel kadrolarının olmayışına bağlamıştır:

Devrim öncesi operalar ne konu ne musiki ve ne de bestekârın teknik becerileri açısından taleplere karşılık veremiyordu. Özellikle bu yıllarda devrim öncesi operalar ve müzikal komediler çok düşük seviyede gösterime giriyordu. Profesyonel kadrolar, solistler ve şefler yoktu. Bu nedenle opera tiyatrosuna yönelik suçlamalar adaleti yansıtmıyordu. Suçlayanlara göre eski operalar Azerbaycan'da müzikal sahne sanatının gelişmesine engel oluyordu. Ancak bu eleştirinin olumlu yönleriyle birlikte programda boş sözler de duyulmuyor değildi. Onların iddiasına göre devrim öncesi operaların genellikle bir önem arz etmediğini iddia ediyorlardı. Onlar bizim musiki tarihimize herhangi bir katkı sağlamamışlardı ve bu nedenle onlardan kurtulmak gerekiyordu (Seferova, 2016, s.34).

Yine Seferova'ya göre bu eserler sayesinde doğu ve batı müziğinin birleştirilerek polifonik müziği oluşturması dışında, toplumsal ve siyasi açıdan üstlendiği görev de büyük önem arz etmektedir:

Hacıbeyli, ilk operaların ortaya çıkmasıyla müzikal sahne sanatında amatörlüğün ortadan kalktığını bunun yerine profesyonelliğin geldiğini belirtir. Operalar, yetenekli ifacıların ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Operanın ortaya çıkması dolaylı olarak dram tiyatrosunun gelişimi için bir çığır açmıştır. Şu ana kadar sadece düğünlerde ve çeşitli bayramlarda halk tarafından icra edilen musikinin önemi ve kıymeti daha da artmıştı. Musiki ilk defa profesyonelce bir sahnede kendisine yer bularak millî sanatın bağımsız bir türü hâline gelmişti. Musiki ile söz ve musiki ile edebî metin arasındaki ilişki belli bir çerçeveye oturtulmuştu. Nihayet devrim öncesi operaların en önemli görsel önemi, Azerbaycan musikisinin notaya dayalı gelişimi yolundaki ilk adım olarak kabul ediliyordu yani müzikal tiyatronun temelini oluşturuyordu. Operanın ortaya çıkması ile musiki medeniyetinin birçok sorunu çözüldü: Doğu musikisinin Avrupa enstrümanlarıyla icra edilmesi, Doğu musikisinin

Avrupa harmonisiyle uygulanması, musikimizin polifonikleştirilmesi, metroritmik özelliklerin belirlenmesi ve makamların nota yazılışı vb. Operaların musiki ve görsel başarıların dışında toplumsal-siyasi olaylarda da önemli rolleri var. İlk önce operalar, fanatizm ve cehalete karşı mücadele ettikleri için önem arz ediyorlardı (Seferova, 2016, s.41-42).

Azerbaycan musikisinin Batılılaşması yönündeki eleştirilere en rasyonel yanıtlardan birini yine Üzeyir Hacıbeyli vermiştir. Opera ve operetler sayesinde opera sanatının olgunlaşp gelişmesi gerektiğini savunurken;

Öncelikle bu operalar şebeklik hâlden çıkarılıp Avrupa opera şekline yakınlaştırılmalıdır. Bu nedenle okunan destgâh makamındaki parçalar 'arya' formuna getirilmelidir. İkinci olarak tarın görevi orkestraya devredilmelidir. Tar ise orkestra içinde gerekli olan yerde halk musiki enstrümanı olarak etkili efektler verebilir. Bu yöntemle bizim operamız görselliği değiştirerek şebeklikten çıkar ve Avrupa opera formuna bürünür. Aslında içerik ve musiki bakımından Azerbaycan Türk ve Doğu operası kendi varlığını korur (Hacıbeyli, 1965, s. 245).

Azerbaycan Türk operasının kendi varlığını korunması gerektiğini her defasında savunur. Bunun için yeni opera eserlerinde Azerbaycan müzik sistemlerinin Avrupa müzik sistemine uyarlanarak bestelenmesi gerektiğini düşünmektedir. Bunu yaparken Azerbaycan musikisinin milli özelliklerinin korunması gerektiğini de özellikle vurgulamıştır. Bestecinin Avrupa stiline yönelmesinin nedenlerinden biri de o dönemde sahnelenen yabancı opera eserlerinin büyük beğeni kazanması ve sanatsal değerlerinin de yüksek olmasıdır.

1.1.5. Sahnelenen İlk Yabancı Opera Eserleri

1920'den sonra Giuseppe Verdi, Georges Bizet, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini, Mikhail Glinka, Pyotr Ilyich Tchaikovsky ve Modest Mussorgsky gibi Batı ve Rus klasikleri Bakü'de sahnelenmeye başlar. Rəhimli "Azərbaycan Teatr Tarixi" adlı kitabında bu operaları şöyle sıralamıştır:

Pyotr İlyiç Çaykovski'nin "Yevgeni Onegin", "Karatokmak Kadın" ve "Mazepa", Giacomo Puccini'nin "La Boheme", Giuseppe Verdi'nin "Carmen" ve "Aida", Charles Gounod'nun "Faust", Camille Saint-Saëns'in "Samson ve Dalila", Nikolay Rimski Korsakov'un "Kar kız", Andrey Paşsenko'nun "Kartal Kıyımı", Lev Knipper'in "Şimal Küleyi", Anton Rubinstein'in "Demon", Gioachino Rossini'nin "Tosca", "Sevil Berberi" (Rəhimli, 2005, s.518-519).

Genellikle bu eserlerin baş rollerini Sovyetler Birliğinin farklı bölgelerinden gelen Rus sanatçılar seslendirmiştir. Rəhimli (2005) bunun nedenini yetişmiş insan kaynağı

olmaması ile gerekçelendirir: “Tiyatronun kendisinin küçük bir topluluğu vardı. Ancak bu toplulukta özellikle mezzosoprano, bariton ve lirik tenor seslere sahip deneyimli solist sayısı çok azdı (s.519)” bu nedenle operadaki solistler genellikle yabancı sanatçılardı. Yurt dışından gelen toplulukların gösterilerinin yanı sıra Milli Dram Tiyatrosu Üzeyir Hacıbeyli'nin çabalarıyla ara vermeden muğam eserler sahnelemeye devam etmiştir: “‘Aslı ve Kerem’, ‘Leyli ve Mecnun’, ‘Şah Abbas ve Hurşid Banu’, ‘Rüstem ve Söhrab’, Zülfügar Hacıbeyli'nin ‘Aşık Garib’, Müslüm Magomayev'in ‘Şah İsmail’ eserlerini repertuarında tutuyordu. Topluluk ayrıca ‘O olmasın, bu olsun (‘Meşhedi İbat’) ve ‘Arşın mal alan’ operetlerini de oynuyordu (Rəhimli, 2005, s.518-519)”. Hacıbeyli'nin Azerbaycan operalarını seyirciyle buluşturma çabalarına karşın Opera Tiyatrosu Azerbaycan operası sahnelememekte ısrar etmiştir. Bunun yerine 1921-1925 yılları arasında dünya klasikleri ve çağdaş bestecilerden seçme eserleri sahnelemiştir:

Opera tiyatrosu ise hala Azerbaycan operalarını oynamıyordu. 1921-1925 yıllarında tiyatro dünya klasiklerinden ve çağdaş bestekarların eserlerinden Charles Gounod'nun “Romeo ve Juliet” Mikhail Glinka'nın “Ivan Susanin”, “Polşa bal reqsi”, Ruggero Leoncavallo'nun “Mezhekeçiler”, Jacques Offenbach “Hoffmann'ın Masalları”, Alexander Borodin'in “Prens İgor”, Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin “İolanta”, Formental Cak Qolevin'in “Kardinalın qızı”, Wilhelm Wagner'in “Loenqrin” ve “Tanheyzer”, Giacomo Meyerbeer “Quqenotlar”, Giacomo Puccini'nin “Tosca”, Léo Delibes'in “Lakme” operalarını oynadı (Rəhimli, 2005, s.518-519).

1925 yılından başlayarak takip eden 12 yıl boyunca Rus Opera Topluluğu halihazırda repertuarında bulunan eserleri yeni rejilerle tekrar sahnelemeye devam ederken, aşağıdaki eserlerle repertuarını zenginleştirmiştir:

Giacomo Puccini'nin “Madame Butterfly” ve “Garblı Kız”, Giuseppe Verdi'nin “Rigoletto”, Şarl Luis Ambruaz Tomas'ın “Hamlet”, Eduard Nápravník'in “Dubrovsky”, Georges Bizet'nin “İnci Avcıları”, Arrigo Boito'nun “Mefistofele”, Daniel François Auber'in “Fra Diavolo”, Wolfgang Amadeus Mozart'ın “Figaro'nun Düğünü”, Alexandr Darkomijski'nin “Su Perisi”, Nikolai Rimsky Korsakov'un “Altın Horoz”, “Çar'ın Geline”, Alexander Yurasovski'nin “Trilbi” (Rəhimli, 2005, s.518-519).

Azerbaycan'da opera sanatı tüm çeşitliliği ve zenginliğiyle seyircisiyle buluşurken Hacıbeyli'nin, özellikle 1925 yılında Azerbaycan opera topluluğunu da bünyesine katan yeni Rus Opera Topluluğunun seslendirdiği, yabancı opera eserlerinin neredeyse tamamını izlemiş olma ihtimali yüksektir. Bu eserler besteciye yol göstererek, ilgisini batı müziğine yöneltmesini sağlamış olmalıdır ki, batı formlarında beste yapabilmek için

klasik batı müziğini öğrenmeye başlamıştır. Böylece muğam operalarından farklı olarak, 1937 yılında klasik batı müziği stiline uygun *Köroğlu* operasını bestelemiştir.

1.1.6. Devrim Sonrası 1960 Yılına Kadar Bestelenen Milli Operalar ve *Köroğlu* Operasının Etkisi

Üzeyir Hacıbeyli, genç kuşak bestecilerden opera sanatını ileriye taşıyacak çağdaş konularda eserler üretmesini istemiştir. Bu beklentisi ilerleyen yıllarda gerçekleşmiştir. Opera alanındaki en büyük gelişme *Şahsenem*, *Nergiz* ve *Köroğlu* eserleri sayesinde olmuştur. *Nergiz* ve *Köroğlu* operaları 1930lar'da büyük başarı yakalayan iki operadır. Eserlerde genellikle modern temalar ve tarihi geçmişi yansıtan konuların seçildiği bu dönemde edebiyat dışında sanatın diğer alanlarında da yeni gelişmeler yaşanmıştır.

Devrim sonrası Alman asıllı Rus besteci Reinhold Glière, Kafkasya'nın halk şarkılarına olan hayranlığı nedeniyle klasik Avrupa opera stiline bir eser yazması için Bakü'ye davet edilir. Bu girişim sonucunda 1924 yılında, konusu Azerbaycan destanı *Âşık Garip*'e dayanan ve librettosu ünlü dramaturg Cafer Cabbarlı'ya ait *Şahsenem* operası bestelenir.

Hacıbeyli yabancı bestecilerin Azerbaycan opera kültürüne yaptığı katkıyı *Şahsenem* operası üzerinden şöyle belirtmiştir: “1924 yılında “Şahsenem” operasını yazan besteci R. M. Glier'in tecrübesi, Azerbaycan müziğinin senfoniye yaklaşmasında, Azerbaycan müzikal temalarına dayalı karmaşık formlar oluşturmasında önemli rol oynamıştır (Qafarova, 2017, s. 29)”. Hacıbeyli 1927 yılında ilk kez sahnelenen bu eser için daha da ileri giderek “Glier'in ustalıkla bestelediği eser, yeni Azerbaycan opera kültürünün temellerini attı (Məhərrəmov, 2019, s.7).” yorumunda bulunmuştur. Azerbaycan melodilerinin de yer aldığı *Şahsenem* operasının kastının tamamı Azerbaycanlı sanatçılardan oluşturulmuştur. Bunlar arasından oyunculuğu ve şarkı söyleme tekniğiyle ün yapmış Şövkət Memmedova *Şahsenem* karakterini canlandırırken, Memmedtağı Bağirov, Şahveled karakterini, Bülbül, Hüseynağa Hacıbababeyov ve Yakub Rızayev, Garib karakterini, Leyla Tehmasib, Ağca Qız karakterini, Böyükağa Mustafayev ise Behram Bey karakterini oynamıştır (Rəhimli, 2005, s.520).

Şahsenem operası yabancı bir besteci tarafından ilk kez Azerbaycan Türk edebiyatının teması ve müziğinin Batı müziği ile harmanlanarak hazırlanmış olması nedeniyle Azerbaycan opera tarihinde önemli bir yere sahiptir. Eser, Azerbaycan bestecilerinin müzikal yaklaşımlarına farklı bir bakış açısı katmıştır. Hacıbeyli bu tür iş

birliklerinin Azerbaycan operasının gelişimine, inşasına büyük katkıları olduğunu belirtirken, bu etkileşim sayesinde Azerbaycan operasında, Sovyet opera stiline gelişeceğine vurgu yapmıştır: “Ulusal cumhuriyetlerin bestecileri tarafından operanın dikkatli ve ciddi bir şekilde incelenmesi ve bunun sonucunda kazanılan yaratıcı deneyim alışverişi, Sovyet opera stiline gelişmesinde önemli bir rol oynamalıdır (Qafarova, 2017, s.30)”.

Şahsenem operasının sahnelenmesinden sonra Azerbaycan opera topluluğu 1935 yılının sonunda, konusunu modern köy hayatından alan ve romantik aşk operası türünde yazılan *Nergiz* operasını sahnelemiştir. Müslüm Magomayev tarafından Avrupa stiline yazılan eser, Milli Dram Tiyatrosu’nun baş rejisörü Alexander Tuganov tarafından yönetilmiştir. Eserde Leyla Tahmasib ve Aliye Terequlova, *Nergiz* karakterini, Bülbül ve Hüseynağa Hacıbababeyov, Elyar karakterini, Memmedtağı Bağırov, Hasan ve Ağalar bey karakterlerini, Hanlar Haqverdiyev, Cafer ve Bedel karakterlerini, Hacıbala Hüseynov ve İsmail Eloğlu, Bedel karakterini, Mehbube Paşayeva, Anber Hanım karakterini, R. Çobanzade, Naznaz Hanım ve Cahan hanım karakterlerini, Kamber Zülalov ise Molla Mütellim karakterini icra etmiştir. (Rəhimli, 2005, s.520-521). Bazı araştırmacılar *Köroğlu* operasından farklı olarak *Nergiz* operasının modern üslupta yazılmış bir devrimci opera olduğunu belirtmektedir. *Köroğlu* operası ise halkın kahramanlık geçmişiyle bağlantılıdır. 1930’lu yıllarda bestecilerin tarihi kahramanlıkları içeren konulara yöneldiği görülmektedir. Bu konular Azerbaycan müziğinin özellikleri korunarak, Batı stili tekniklerle yazılmaya çalışılmıştır. Ü. Hacıbeyli bu yaklaşımın kendi yaratıcılığı üzerindeki etkisini şöyle ifade etmiştir:

Bir besteci olarak hissediyorum ki, bizim için yaratılmış güzel yaratıcılık koşulları sayesinde, ben “Leyli ve Mecnun’dan Köroğlu’na kadar ciddi bir yaratıcı yoldan geçtim, çeşitli yeni teknik araçlarla yeteneğimi zenginleştirdim. Ben hala demiyorum ki bizim operalarımız hem olay örgüsü hem de müzik bakımından tamamen yeni bir içerik kazanmıştır (Qafarova, 2017, s.24).

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği gibi Hacıbeyli her fırsatta operaya getirdiği yeniliğin baştan sona yeni bir stilde olmadığını, tam tersine bu stili kendi özünden kopmayarak ve kendi müzik kültüründen, tarihi geçmişinden beslenerek yarattığını vurgulamaktadır. Hacıbeyli’nin kendi kültürü ile Batılı müziği harmanlama sürecindeki gelişimi, Azerbaycan operasının ilk otuz yıllık gelişim süreci ile paralellik gösterir:

Bu yıl Azerbaycan operasının 30. yıl dönümü. İlk ve son Azerbaycan operasının yazarı olduğum için çok mutluyum. Dolayısıyla Leyla ile Mecnun’dan Köroğlu’na giden yol

Azerbaycan operasının sadece 30 yıllık tarihi değil, aynı zamanda benim kişisel yaratıcı yolumdur (Qafarova, 2017, s.25).

1935-1960 yılları arasında Azerbaycan milli opera repertuarına eklenen yeni eserler ve türleri Tablo 1.2.'de gösterilmiştir:

Tablo 1.2. 1935-1960 Yılları Arasında Azerbaycan'da Bestelenen Milli Opera Eserleri

Operanın Adı	Besteci	Operanın Türü	İlk Temsil
<i>Nergiz</i>	Müslüm Magomayev	Klasik Opera	24 Aralık 1935
<i>Köroğlu</i>	Üzeyir Hacıbeyli	Aşık Operası	30 Nisan 1937
<i>Halk Gazabı</i>	Efrasiyab Bedelbeyli ve Boris Zeydman	Klasik Opera	1941
<i>Hüsrev ve Şirin</i>	Niyazi Hacıbeyov	Lirik Opera	7 Mayıs 1942
<i>Firuze</i>	Üzeyir Hacıbeyli	Tamamlanmamıştır	Sahnelenmemiştir (1945'te bestelenmeye başlamıştır)
<i>Vatan</i>	Cevdet Hacıyev ve Kara Karayev	Klasik Opera	4 Mayıs 1945
<i>İskender ve Çoban</i>	Soltan Hacıbeyov	Uşak Operası	1947
<i>Nizami</i>	Efrasiyab Bedelbeyli	Klasik Opera	12 Aralık 1948
<i>Sevil</i>	Fikret Amirov	Lirik-Psikolojik Opera	8 Mayıs 1955
<i>Azad</i>	Cahangir Cahangirov	Klasik Opera	29 Kasım 1957
<i>Vagif</i>	Ramiz Mustafayev	Lirik-Dramatik Opera	8 Haziran 1960

Köroğlu'ndan sonra bestelenen çoğu operada *Köroğlu*'nun izleri görülmektedir. Avrupa stiline yakın yazılan bu eserler hem epik hem de lirik-destansı özellikler taşımaktadır. Örneğin, 1945 yılında Cevdet Hacıyev ve Kara Karayev'in bestelediği *Vatan* operası *Köroğlu* operasının epik özelliklerini taşımaktadır. *Vatan* operasında da Azerbaycan'ın tarihi geçmişi ele alınarak olay örgüsünde kahramanlık konusu işlenmiştir. *Köroğlu* karakterine paralel olarak bu operada da Aslan karakteri, halka önderlik etmektedir. Eserin müzik diline bakıldığında ise *Köroğlu*'nda olduğu gibi aşık müziğinin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Eserde yer alan türküler de *Köroğlu* operasına özgü olan muğam-doğaçlama türündedir.

Ayrıca *Köroğlu*'ndaki Nigar karakteri ve *Vatan*'daki Merda karakteri arasında da paralellikler bulunmaktadır. *Vatan* operasında eserin ana fikrini veren ara müzikler, koro sahnelerinin destansı ruh hali, senfoni orkestrasına halk çalgı aletlerinden tar, def, saz gibi geleneksel çalgıların dahil edilmesi ve horon, zeybek ve yallı gibi halk danslarının varlığı tür ve çeşitlilik bakımından *Köroğlu* operasıyla benzer. *Vatan* operasının bestecisi Kara Karayev operayı bestelerken halk sanatının kaynaklarından faydalanırken, bu kaynakları 'modern Sovyet opera stili' ile birleştirmeye çalıştığını belirtir (Qafarova, 2017, s.134).

Vatan operasında olduğu gibi *Köroğlu* operası ile ilişkilendirilen bir diğer opera ise 1952 yılında Fikret Amirov tarafından bestelenen ve lirik-psikolojik türde yazılan *Sevil* operasıdır. *Sevil* operası tür olarak kahramanlık-destansı stilde yazılmamıştır. Ancak Fikret Amirov eseri üzerinde çalışırken *Köroğlu* geleneğinden etkilendiğini belirtmiştir. Diğer Azerbaycanlı besteciler gibi Amirov'un da halk geleneğini batı müziğiyle harmanlamaya çalışmıştır. *Sevil* operasının başarıya ulaşmasında Hacıbeyli ve Çaykovski'nin eserin üzerindeki etkilerini şöyle anlatır:

Bir yanda büyük Rus besteci Çaykovski'nin eseri, diğer yanda Azerbaycan operasının kurucusu Hacıbeyli'nin eseri. Hacıbeyli'nin operalarının kaynaklandığı Azerbaycan halk müziği ile doğrudan ilgili özelliklerini ve Çaykovski'nin operada öne çıkan derinden düşünülmüş insani niteliklerini inceleyerek bu iki başlangıççı operamda birleştirmeyi başardım (Qafarova, 2017, s.136).

Sevil operası da *Köroğlu* operası gibi özgürlük ruhunu taşımaktadır. Eserde baş karakter olan Sevil üzerinden Azerbaycan kadınlarının verdiği özgürlük mücadelesi anlatılmaktadır. Burada aslında devrim öncesi Azerbaycan kadının toplum içinde verdiği varlık mücadelesi konu edilir. Sevil'e destek veren halk dramatik olayların seyrini belirleyerek başkarakterin kaderini değiştirir.

Sevil karakteri *Köroğlu* operasındaki Nigar karakterinin lirik özelliklerini, Gülüş karakteri ise Nigar'ın cesur ve kahraman özelliklerini taşımaktadır. Orkestrada kullanılan halk enstrümanları ve esere tarihsel opera unsurlarının dahil edilmesi *Köroğlu* operasıyla benzer yönleri bulunduğunu açıkça göstermektedir.

Ramiz Mustafayev'in 1960 yılında bestelediği *Vagif* operası da birçok yönüyle *Köroğlu*'nun izinden gitmiştir. *Köroğlu*'ndaki sınıf farklılığı bu operada da işlenmiştir. Halkın feodal beyler ve İran Şahı Gajar'a karşı verdiği özgürlük mücadelesi *Köroğlu* operasının ruhuyla örtüşmektedir. Burada da kalabalık halk sahneleri destansı ruhtadır ve epik yapı lirik-dramatik özelliklerle birleşir.

Bütün bu operaların özellikleri göz önünde bulundurulduğunda Hacıbeyli'nin Azerbaycan milli opera sanatının doğuşu ve gelişiminde ne kadar büyük bir rol oynadığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca ilham olduğu bestecilerin opera eserlerinde de *Köroğlu* operasının izleri aşikardır. 1955 yılında Sovyetler Birliği Öğrenme Enstitüsü yayınlarının çıkardığı bir dergide Hacıbeyli'nin gelecek kuşaktaki bestecilere öncü olduğu şu sözlerle anlatılmaktadır:

Üzeyir Hacıbeyli bütün eserlerinde milli musikiye sadakatle bağlı olmakla beraber, yeni yetişen, bilhassa kendi yetiştirdiği, genç bestekârlara da bu yolda yürümelerini tavsiye etmiş

ve bu yolda muvaffak olmuştur. Bugün Azerbaycan'ın belli başlı bestekârlarının hepsi, Üzeyir Hacıbeyli'nin yolunda, yani milli musikiye bağlı olarak yürümekte ve yalnız bu sayede muvaffak olabilmektedirler (Türkekul, 1955, s.96).

Bu operalar Hacıbeyli'nin önceden bestelediği makam operalarından farklı olarak klasik Avrupa stiline uygun yazılmaları dışında Azerbaycan operasındaki tür zenginliğini de sağlamıştır. Böylece çağdaş Azerbaycan opera repertuarı zenginleşerek milli klasik opera eserleri sahnelenmiştir.

1.1.7. Üzeyir Hacıbeyli'nin Hayatı ve Opera Eserleri

Üzeyir Hacıbeyli'nin doğum tarihiyle ilgili farklı kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır. Fakat kesin olan 1885 yılının Eylül ayında dünyaya geldiğidir. Besteci Karabağ'a bağlı müzik ve edebiyat alanındaki yetenekli sanatçılarıyla ünlenmiş Şuşa şehrinin Ağcabedi (Akçabedi) köyünde doğmuştur. Ailesi bir süre sonra Akçabedi'den sanatsal, kültürel faaliyetlerin en zengin haliyle yaşadığı Şuşa'ya göç eder. “Şuşa'da horozlar da segâh makamında öterler” sözü bu zengin sanatsal yaşantıya ithafen söylenmiştir. Yaşadığı şehirdeki sanatsal zenginlik ailesinde de özellikle müziğe olan ilgi ile paralellik gösterir. Örneğin ilk müzik derslerini dayısı Ağalar Bey Aliverdibeyov'dan almıştır. Şuşa'nın önemli müzisyenleriyle daha çocuk yaşta çalışma fırsatı yakalamıştır. Bir konuşmasında o günleri “ben ilk müzik eğitimimi çocuk yaşlarımda en yetenekli ses ve saz sanatçılarından aldım. O zaman ben makam ve halk ezgileri okuyordum. Sesim onların hoşuna giderdi. Bana okutur ve öğretirlerdi (Turan, 2015, s.17)” diye dile getirir. Şuşa'daki Molla Mektebi'nde okula başlar ve sonrasında iki sınıflı bir Rus-Azerbaycan okulunda öğrenimine devam eder. İlk çalgılarından biri tardır. İstanbul'da yaşanan Şuşalılar Hacıbeylinin sabrı, müziği öğrenme, öğretme aşkından bahsederken şu anekdotu anlatırlar:

Hacıbey, dört tarafı aynalarla kaplı bir masanın üstüne karatavuşu koyar, kendi de karatavuşa görünmeden tarda “Yarın Bağında Üzüm Ekseri” şarkısını tekrarlamış. Her tarafta kendi resmini gören karatavuk nihayet şarkıyı aynada gördüğü arkadaşlarının okuduğunu zannederek, onları taklit etmeğe başlamış. Bu hal günlerce devam ettikten sonra, karatavuk ayna ve tar olmadan şarkıyı kendiliğinden söylemiş. İşte büyük bestekâr musikinin beşiği olan böyle bir muhit ve musikişinas olan böyle bir ailede doğmuş ve büyümüştür (Türkekul, 1955, s. 91).

Üzeyir Hacıbeyli gibi kardeşi Zülfigar Hacıbeyli de Azerbaycan müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu başarı yaşadıkları şehir ve içine doğdukları ailenin sanata verdiği önemle ve aldıkları eğitimle doğrudan ilişkilidir. Örneğin, bestecinin on üç

yaşında yer aldığı “Mecnun Leyli’nin Mezarı Başında” adlı piyeste sahneye eşlik eden koroda şarkı söylemesi, ileride Azerbaycan Ulusal Opera tarihi için önem arz eden ve Türk Dünyası’nın ilk opera eseri olan *Leyli ve Mecnun*’nun yaratılmasında en önemli etkidir.

Hacıbeyli 1899-1904 yılları arasında Tiflis yakınlarındaki Gori Öğretmen Okulu’na (Gori Seminaryası)’na gitmiştir. Bestecinin dünya görüşünün olgunlaşmasında büyük öneme sahip olan bu okul, Azerbaycan için önemi büyük daha birçok aydının yetişmesinde rol oynamıştır. Hacıbeyli’nin “hümanist, devrimci ve demokratik düşüncelerinin temeli” (Seferova, 2006, s. 90) buradaki eğitimi sırasında şekillenmiştir. Örneğin, Rus ve batı klasikleriyle ilk kez bu okulda tanışmıştır. Müzik teorisi yanı sıra keman ve bariton eğitimi almıştır. Çocuk yaşlarından beri var olan yeteneği ve disiplini Gori Öğretmen Okulundaki eğitimle birleşince Hacıbeyli’nin müzik anlayışı gelenekselden evrensel uzanan ilk adımlarını atmış olur. 1904 yılında okulu birincilikle bitiren Hacıbeyli, Hadrut Köyü’nde bir yıl kadar öğretmenlik yapmıştır.

1905 yılında Bakü’ye giden Hacıbeyli, burada bir yandan öğretmenlik yaparken diğer yandan Hayat Gazetesi’nde çevirmenlik yapmıştır. 1909’da Rus yazar Gogol’un doğumunun 100. Yılına ithafen “Palto” eserini Azerbaycan Türkçesine çevirmiştir. Birçok dergi ve gazetede makale, fıkra ve hikâye yazarlığı yapmıştır. 1907 yılında Azerbaycan dilinde “Hesap Meseleleri” kitabı ve “Siyasi, Hukuki, Ekonomik ve Askeri Terimler Sözlüğü” Türkçe-Rusça ve Rusça-Türkçe olarak basılmıştır. Demokratik düşüncelerin yaygınlaşması kapsamında sözlükte; sosyalizm, enternasyonalizm, devrim, demokrasi ve birçok kelimenin anlamına yer verilirken; toplumsal, siyasi ve felsefi terimler de yer almıştır. Üzeyir Hacıbeyli kalemiyle toplumunda değişim dönüşüm yaratma mücadelesine girmiş sonrasında bu mücadeleyi sanatıyla sürdürmüştür. Aşağıda kısa bir özeti verilen çalışmaları ilerleyen yıllarda nicelik olarak olmasa da nitelik olarak devam etmiştir:

Maarifçi-Demokrat Cephesi’nin aktif üyelerinden biri olarak faaliyete başlayan Ü. Hacıbeyli, “İrşat”, “Hakikat”, “Terakki”, “Yeni İkbâl”, “Kaspi” ve “Molla Nasrettin” gibi birçok dergi ve gazetede halkın aydınlanması uğruna mücadele, milli dil problemi, Rus medeniyetine yaklaşım gibi dönemin birçok güncel konularında makale ve felyetonlar kaleme almıştır. Hacıbeyli, daha çok Rusya’da 1905 Devrimi ve İran devrimi hakkında siyasi konularda da yazı yazmıştır (Seferova, 2006, s. 90).

Hacıbeyli’nin gazetecilik faaliyetlerindeki heyecanı halkın değişim gücüne olan inancından kaynaklanmıştır. Ancak bu yoğun çalışma temposu onu asıl işi olan müzikten

uzaklaştırdığı için 1908-1915 yılları arasında gazeteciliğe ara vermeye karar verir ve müzik çalışmalarına geri döner.

Dünya müziğinin klasik örneklerini öğrenerek Azerbaycan müziğinin çağdaşlarıyla yarışacak seviyeye ulaşmasını hayal eden besteci müzik eğitimi almak için 1911'de Moskova'ya gider. Rus Müzik Cemiyeti'nin ücretli kurslarına katılan Hacıbeyli dönemin ünlü müzisyenleriyle çalışır. Fakat maddi problemlerden dolayı Bakü'ye dönmek zorunda kalır. Daha sonra eğitimine devam etmek için 1913'te Petersburg Konservatuarı'na başvurur. Burada altı ay okuyan besteci Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla eğitimini yarıda bırakır ve 1914'te yurduna döner.

Azerbaycan üzerinde Çarlık Rusyası'nın hâkim olduğu dönemden, Bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kurulduğu döneme kadar geçen süreçte Üzeyir Hacıbeyli, birçok milli opera ve operet bestelemiştir. Bu eserlerin altısı; *Leyli ve Mecnun* (1908), *Şeyh Senan* (1909), *Rüstem ve Söhrab* (1910), *Şah Abbas ve Hurşit Banu* (1912), *Aslı ve Kerem* (1912), *Harun ve Leyla* (1915) muğam operalarıdır; *Köroğlu* (1937) epik-destansı operası ve üç tanesi de; *Er ve Avrat* (1909), *O Olmasın Bu Olsun* (1910), *Arşın Mal Alan* (1913) isimli operetleridir. Hacıbeyli bu opera ve operetlerin librettolarını da kendisi yazmıştır. Sadece milli müzik sanatının gelişmesine değil, milli dram sanatının da gelişmesine katkıda bulunan bestecinin sahnelenen eserleri büyük başarı toplamıştır.

1907-1915 yılları arasında bestelediği opera eserlerinin konuları incelendiğinde halk rivayetleri ve halk destanlarını ele almayı tercih ettiği görülmektedir. 1915 yılına kadar bestelediği eserler muğam (makam) operası stilindedir. Dünya müzik tarihine bakıldığında muğam operalarına nadiren rastlanmaktadır. Bu açıdan Üzeyir Hacıbeyli yaratıcılığıyla Azerbaycan müzik sanatının gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur.

Bestecinin biyografisi incelendiğinde, yaratıcılığının en verimli olduğu dönemin Çarlık baskısının azaldığı ve bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllara denk geldiği görülür. Bu aynı zamanda Azerbaycan müziğinin kendine has özelliklerini koruması için sürdürdüğü mücadelenin yoğun olduğu yıllarıdır:

Üzeyir Hacıbeyli, Sovyet hâkimiyetinin daha ilk günlerinden itibaren milli müzik geleneklerini korumak ve inkişaf ettirmek, dünya müziğinin tür, form ve tekniklerini öğrenmek ve benimsemek uğrunda mücadele veriyordu. Hakikaten de en doğru ve geçerli yol buydu ve Sovyet devri Azerbaycan müziği inkişafını bu yolla sürdürdü (Seferova, 1987, s. 18).

Birinci Dünya Savaşı ile Türkiye ve komşu ülkelerde başlayan huzursuzluk hızla Azerbaycan'ın tüm şehirleri ve özellikle Bakü'de başlayan toplumsal ve siyasi

problemlerle ülkede iç karışıklıklara neden olur. 1918 yılının Mart ayında Taşnak çeteleri Azerbaycan halkına karşı soykırım başlatır. Bu çatışmalar sırasında bestecinin evi de kurşunlanır. Kanlı Mart olayları olarak bilinen bu süreçte devlet adamı kimliğiyle Azerbaycan'a önderlik eden Doktor Neriman Nerimanov, besteciden kardeşleri ile birlikte opera ve operet kumpanyalarını da yanlarına alarak İran'a gitmelerini ister. İlk başta buna karşı çıkan besteci, bu zorunlu sürgünü kabul etmek zorunda kalır. 1918'de Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kurulması üzerine 1919'da vatanına geri döner. Azerbaycan Marşı ve Azerbaycan Milli marşını besteler.

Azerbaycan Demokratik Cumhuriyet'inin kurulduğu yıllarda Azerbaycan Gazetesi'nde baş yazar olarak faaliyet gösteren Hacıbeyli, Çarlığın yıkılıp Cumhuriyet'in gelmesinden dolayı yaşadığı sevinci, "özgür milletimin özgür sanatı bütün güzelliğiyle meydana çıkacaktır. Bu, milletimizin medeni milletler ailesinin eşit bir üyesi olmak hak ve yetkisini kazandıran amillerin en muteberi ve en etkilisi olacaktır (Turan, 2015, s. 20)" cümleleriyle ifade etmiştir. Ulus ve Türklük temelleri üzerine kurulan bu genç Cumhuriyetin en büyük sözcülerinden biri haline gelir. Yazılarını "Azerbaycan Türkleri çağdaş bir cemiyet kurmaya batılı bir anlayışla çalışmaya azmetmiştir. Bayrağımızdaki üç renk bu üç umdenin timsalidir (Turan, 2015, s.15)" sözlerindeki kararlılığıyla sürdüren Hacıbeyli, okuyucuların milli hislerini ve vatan sevgilerini perçinleyen yazılar kaleme almayı sürdürmüştür.

İlk Türk Cumhuriyeti olan Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti Bolşevik Rus ordusu tarafından 1920 yılının Nisan ayında işgale uğrar. Sadece 20 ay ayakta kalabilen Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti, bu işgalin ardından Sovyetler Birliği dağılına kadar Rus hakimiyetinde Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti olarak kalır. Bu süreçte halk düşmanı olarak gösterilen Üzeyir Hacıbeyli için ölüm kararı alınır. 59 kişilik liste içerisinde adı bulunan Hacıbeyli, İran'a kaçtığı dönem "Biz seni korumalıyız. Sen milletimizin geleceği için lazımsın!" diyen Neriman Nerimanov sayesinde kurşuna dizilmekten kurtulur.

Hacıbeyli 1921 yılında Azerbaycan'ın ilk müzik okulu olan Azerbaycan Devlet Türk Müzik Okulu'nu Bakü'de kurmuştur. Bu okul daha sonra Teknik Meslek Okulu adını alır ve kendisi de okulun yöneticiliğini yapar. Okul, 1926 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarı ile birleştirilir. Konservatuarın ilk rektör yardımcısı sonrasında da rektörü olan Hacıbeyli, aynı yıl konservatuar içinde Azerbaycan Birleşik Korusu'nu kurarak teori, armoni ve Azerbaycan halk müziğinin esasları hakkında dersler verir.

Konservatuvar bünyesinde kurulan koro kısa sürede dağılır. Hacıbeyli 1936 yılında bütün fırsatları değerlendirerek koro sanatının gelişmesi için Azerbaycan Devlet Filarmonisi bünyesinde Devlet Korosu'nu kurar. Her ne kadar besteci devrim öncesi operalarında tek sesli koroya yer vermişse de çok sesli koronun oluşması için büyük çaba sarf eder. Fakat repertuarın çok sesliliğe uygun bir şekilde armonize edilmesi konusunda zorluklar yaşar. En büyük hedefi geleneksel müziğin çok sesliliğe evrilmesidir: “Azerbaycan halk musikisinin özünde çok sesli formun elemanlarını bulmalıyız. Her mahnının ritim, melodi ve diğer özelliklerinin öğrenilmesi ve armoninin uygulanması, koronun icrası sırasında Azerbaycan melodisinin bütün özelliğini ve rengini dinleyiciye aktarma imkânı vermektedir (Seferova, 2016, s. 100).” Üzeyir Hacıbeyli'nin tüm bu çabaları ona 1938 yılında SSCB Halk Artisti fahri ünvanını kazandırır. İki yıl sonra, 1940 yılında profesör ünvanını alır. Her ne kadar, Sovyet yönetimi döneminde birçok unvan ve makamla ödüllendirilip madalyalara layık görülse de rejimin üzerinde hissettirdiği baskı yüzünden maalesef daha az beste yapmıştır. Bazı araştırmacılara göre bilinçli bir biçimde sanat verimini düşürerek Sovyet rejimine karşı pasif direnişte bulunan Hacıbeyli bu dönemde sadece müzik teorisiyle ilgili birkaç eser, birkaç küçük beste, *Köroğlu* operası ve rejim için zorla bestelediği marşlardan başka eser ortaya koymamıştır.

Muğam operalarından sonra 1936'da Azerbaycan musiki geleneklerine uygun olarak çağdaş müziğin ön plana çıktığı *Köroğlu* operasıyla 1941 yılında SSCB Devlet ödülüne layık görülür. *Köroğlu*'ndan sonra 1945'te bestelediği *Firuze* operasını ne yazık ki tamamlamamıştır. Azerbaycan Cumhurbaşkanı Mehmet Emin Resulzade “Azerbaycan Kompozitörü Hacıbeyli Üzeyir” başlıklı yazısında bestecinin geçirdiği bu dönemi şöyle resmeder:

Yazık ki Bolşevik rejimi Azerbaycan'ın bu müstesna zekâsını da kendi diktatörlüğü altına almış ve onu bayağı menfaatleri için sömürdükçe sömürmüş ve verdiği birtakım resmi ve siyasi görev ve ünvanlarla onu benimsemiştir. Fakat beyhude, demir perdenin arkasında kendine suni marşlar yazdırılsa da, Moskova'da omuzu diktatörün eliyle okşatılsa da, tabutu başında Azerbaycan maneviyatı ile ilgileri olmayan komiserler nöbete dursalar da, Hacıbeyli Üzeyir'i Azerbaycan'dan, Azerbaycan kültüründen ve Azerbaycan Türk tarihinden kimse ayıramaz! O, milli Azerbaycan varlığının mesnetleri arasında kalacak ayrılmaz büyük bir değerdir (Özcan, 2010).

Yaşamının en verimli dönemini Azerbaycan tarihinin en baskıcı yıllarında sürdüren Hacıbeylinin yılmaz mücadelesini anlamak için yaşadığı şartları göz önünde

bulundurmak gerekir. Cumhuriyet Turan *Çırpıyordu Karadeniz'in Bestecisi Üzeyir Hacıbeyli* başlıklı kitabında dönemin şartlarını şöyle özetlemiştir:

1920-1950 yılları arasında Azerbaycan'da 1 milyona yakın insan Panislamist yaftasıyla sürülmüş, katledilmiş, zindanlara atılmıştır. 1937'de aralarında çok önemli aydın, şair, bilim adamlarının da bulunduğu 20 bin kişi mahkemeye çıkarılmadan idam cezasına çarptırılmış, kurşuna dizilmiştir. 150 bin Azerbaycanlı Kazakistan çöllere sürülerek, burada açlık ve soğuktan helak olmuş, binlercesi sürüldükleri Sibiryada ormanlarında can vermiştir. 1937 yılında Şamahı ilçesinin bir köyünde 60 erkek bir gecede yargısız infaz edilmiştir (Turan, 2015, s.15).

Tüm baskılara rağmen, Hacıbeyli korkusuzca eserlerinin merkezine Azerbaycan ve Türk tarihini almıştır. Bestecinin bu kısımların yapıldığı tarihe paralel olarak *Koroğlu* operasını ortaya çıkarması hiç kuşkusuz tesadüf değildir. Hacıbeyli'nin eserlerinde, temeli milliyetçilik duygusuna dayanan Azerbaycan ve Türk kültür medeniyetlerinin işlendiği motifler yer alır. Çünkü Hacıbeyli'ye göre, "onları teker teker ele alıp incelersek Türk opera ve operetlerinin her birinin üstlendiği inkılâbı, toplumsal ve medeni konulardaki vazifesi, inkâr edilemeyen bir gerçek olduğunu görürüz (Seferova, 2016, s. 21)" Bu düşüncelerle altmış yıllık kısa ömrüne 7 opera eseri sığdırmıştır. 23 Kasım 1948'de Bakü'de hayata gözlerini yuman Hacıbeyli "Fehri Hiyâbân" adı verilen onur mezarlığına gömülmüştür.

Takip eden bölümde bestecinin *Koroğlu* dışındaki operaları ele alınmıştır. *Koroğlu* operasının detaylı bilgisine tezin ikinci bölümünde yer verilmiştir.

1.1.7.1. *Leyli ve Mecnun*

Üzeyir Hacıbeyli'nin devrim öncesi operalarından ilki XVI. yüzyılın ünlü Azerbaycan şairi Muhammed Fuzuli'nin aynı adlı eserinden ilham alarak bestelediği *Leyli ve Mecnun* operasıdır. "1907 yılında aklıma şöyle bir fikir geldi. Herhangi bir dram eserinde, bizim makamları okuyan bir solistin ve tasniflerden yararlanılarak koro şeklinde bir grubun eşlik etmesi gerekir (Seferova, 2016, s.93)" diyen Hacıbeyli opera sanatını halka nasıl sevdirebileceğini düşünür ve bunun için musiki dilinin mutlaka milli olması gerektiğine inanır. Bu düşünceden hareketle, halkın yüzyıllardır bildiği ve sevdiği makam sanatını halk müziğinin farklı biçimleriyle birleştirerek kullanır ve ilk örneğini *Leyli ve Mecnun* operasında gösterir.

Leyli ve Mecnun operasının ilk gösterimi 12-15 Ocak 1908 tarihinde Bakü'de H. Z. Tağıyev Tiyatro salonunda Nicat Tiyatro Topluluğu tarafından gerçekleştirilmiştir. Geniş

izleyici kitlesine ulaşan eser büyük beğeni kazanmıştır. Operanın ilk hali 5 perde ve 6 tablodan oluşurken daha sonra kısaltılarak 4 perde ve 6 tablo şekline getirilmiştir. Eserin librettosu Üzeyir ve Ceyhun Hacıbeyli kardeşleri tarafından yazılmıştır. Eserin rejisini dönemin ünlü aktörü ve yönetmeni Hüseyin Arablinski yapmış ve orkestra Abdurrahim Makverdiyev tarafından yönetilmiştir. Hacıbeyli ise orkestrada keman çalmıştır. Mecnun rolünü dram aktörü olan Hüseyinkulu Sarabski oynamıştır.

Doğu ve özellikle Azerbaycan’da operanın temelini atan bu eser makam operasının ilk örneğidir. Üzeyir Hacıbeyli kariyerinin başlangıcında Avrupa nota sistemini bilmediği için ilk dönem operalarının gösterimini “direksiyon” (yönelgeç) esasına göre yapılandırmıştır. Bu yüzden eserin partisyonu yoktur. Yönelgeç sisteminde hangi makamların nerede hangi aktörler tarafından hangi sözlerle icra edileceği yazılmıştır. Fakat bu makamlara nota yazılmamıştır ve bu yüzden partisyona eklenememiştir. Makamlar muganniler tarafından doğaçlama yoluyla söylendiği için her muganni kendi aryasını ezberlediği şekliyle seslendirmiştir. Eserdeki duyguların doğru sahnelenebilmesi için muğam bölümlerinde sınıflandırmalar yapmıştır. Rehimli bu yaklaşımı şöyle anlatır:

Üzeyir bey Hacıbeyov Leyla ve Mecnun operasını milli muğamlar bazında icra etmiştir. Operadaki olayların psikolojik doğasına, çatışmanın doğasına ve komplo çizgisinin keskin dönüşlerine göre lirik dramatik çizgilerin seçimine uygun olarak “Mahur Hindi”, “Çargah”, “Segah”, “Fars Şikestesı”, “Şur”, “Bayatı Şiraz”, “Rast”, “Bayatı Kürd”, “Bayatı Kaçar” mugamlarından, “Kabili”, “Muhelif” mugam bölümlerinin sınıflandırmalarını kullandı (Rehimli, 2005, s.514).

Türk Dünyası opera tarihi açısından da bir ilk olma özelliği bulunan bu eserde makam sahneleri, basit opera formlarının yerini almıştır. Bu müziğin özelliklerini ilk araştıran V. Vinogradov, Hacıbeyli’nin yaklaşımının biricikliğini şöyle anlatmıştır:

Folklorun bestekârlık alanında kullanılması konusuna musiki tarihinde bunun dışında başka bir örnek gösteremeyiz. Bu geçit o kadar profesyonelce ve doğal hâliyle yapıldı ki şimdi Azerbaycan opera sanatında amatörlüğün yerini profesyonelliğin ne zamandan beri aldığını belirlemek mümkün değil. Bu hem Hacıbeyli’nin yaratıcılığı hem aktörlerin oyunu hem de tamamen gösteriyle ilgilidir (Seferova, 2016, s. 90,93).

Eserdeki bazı gazeller Fuzuli’nin divanından alınmıştır. Besteci librettoyu hazırlarken Fuzuli’nin manzumesini kısaltmış ve bazı bölümlerin metnini de kendisi tamamlamıştır. Seferova’ya (2016, s. 111,112) göre bestecinin iyi bir dramaturg olması Fuzuli’nin manzumesinin konusunun toplumsal, felsefî ve ahlaki düşünceyi korumasına yardımcı olmuştur. Hacıbeyli operaya koroları da dahil etmiştir. *Leyli ve Mecnun* operası

Orta Çağ'ın dini hükümlerine ve feodal-patrik usulünün muhafazakâr geleneklerine meydan okuyan bir eserdir.

Hacıbeyli gerek *Leyli ve Mecnun* gerekse onu takip eden eserlerinde yer verdiği kadın karakterleriyle Azerbaycan kadınının temel hak ve hürriyetleri için verdiği mücadelede hep onlarla yan yana durmuş, eserleriyle bu mücadelenin en büyük destekçisi olmuştur. Müslüman kadınların sahneye çıkması yasak olduğu için eserlerinde yer verdiği kadın karakterleri seslendirecek sanatçılar bulmakta oldukça zorlanmışlardır. Ceyhun Hacıbeyli bu problemi “Leyla rolünü, ince beli, kısa boyu ve tiz sesi ile kadın tipini (elbette, o kılık değiştirmişti) yaratabilecek kuzenimiz Ahmet Bedelbeyli'ye verdik (Hacıbeyli, 2014, s.16)” kadın karakterleri erkek sanatçılara oynatarak çözmeye çalıştıklarını anlatır. Ceyhun Hacıbeyli'nin yazısında Leyli ve Mecnun karakterlerinin yer aldığı ve 1928 yılında çekilen fotoğrafın bilgilerinde “Aktris Hakikat Rzayeva (Leyla rolünde ilk kadın) (Hacıbeyli, 2014, s. 16)” olarak gösterilmektedir. Operayı seslendiren sanatçılar ve karakterleri şöyledir: Hüseyinkulu Sarabski (Mecnun), Abdülrahim Ferekov (Leyla), Mirza Muhtar Memmedov (Kayınpeder), Hanife Terekulov (Nofel), İmran Kasımov Kengerli (Zeyd ve Fettah), C. Vezirov (Leyla'nın Annesi), Rüstem Kazımov (Kayınvalide), B. Vezirov (Arap) (Rəhimli, 2005, s.507). Opera, devrim öncesinde Azerbaycanlı sanatçılar tarafından Transkafkasya, Orta Asya ve İran'da turneler düzenlemiştir.

Leyli ve Mecnun'un ardından Hacıbeyli'nin devrim öncesi bestelediği opera eserlerine bakıldığında konularının halk destanlarına dayanıyor olması dikkat çekicidir. Eserlerde sadece müziğin önemli olmadığını aynı şekilde librettonun da büyük önem taşıdığından bahsederken bu iki unsurun birbiriyle uyum içinde olması gerektiğini şöyle ifade eder:

Opera yaratırken librettonun büyük önemi vardır. Bestekârın librettoyu kavraması önemli şarttır. Eserin esasını teşkil eden yalnız musiki değildir. Bestekâr kendi de librettoyu yazıp yaratarak iştirak etmelidir. Bestekârla libretto yazan arasında ilginin olması oldukça zaruridir. Şayet libretto bestekârı kani etmiyorsa, o, yazarlar, birliğine müracaat etmeli, gösterilmelidir ki, yazılan libretto onun talebine cevap vermiyor ve musikiye uygun gelmiyor (Turan, 2015, s. 295).

Yukarıda da belirtildiği gibi Hacıbeyli'ye göre besteci libretto yazma yeteneğine de sahip olmalıdır. Bu yüzden devrim öncesi bestelediği operaların librettoları bizzat kendisi tarafından kaleme alınmıştır.

1.1.7.2. *Şeyh Senan*

1909 yılında 5 perde olarak bestelediği *Şeyh Senan* operası da aynı adlı halk destanının motifleri üzerine temellendirilmiştir. Eserin ilk gösterimi 30 Kasım ve 13 Aralık 1909 tarihinde Nikitin Kardeşleri Tiyatro-Sirk salonunda, Nicat cemiyeti tarafından yapılmıştır. Temsilde orkestrayı Üzeyir Hacıbeyli yönetmiştir. Hüseyin Arablinski'nin sahnelediği eserde rol alan sanatçılar ve rolleri; Hüseyinkulu Sarabski (*Şeyh Senan*), Tamara Bogatko (*Humar*), Leyla Khanum, Hanife Terekulov (*Humar*'ın babası), Mirzağa Aliyev (*Giko*) tarafından icra edilmiştir (Rəhimli, 2005, s.508).

Hacıbeyli bu eserinde geleneksel opera biçimlerine ilgi uyandırmak için doğaçlamalara yer vermemiştir. Ancak eseri izleyen halk, tanıdık olduğu müzikal doğaçlama yöntemlerini operada göremeyince ve aynı zamanda besteci ve icracıların da teknik kusurları bir araya gelince eser başarısız olur. Hacıbeyli, ilk gösterimden sonra sahneden kaldırılan *Şeyh Senan*'ın notalarını da yırtıp atar. Profesör Ramazan Halilov, Üzeyir Hacıbeyli'ye “Şeyh'i yırttığın zaman üzülmedin mi?” diye sorduğunda, “Operayı kâğıt üzerinde iptal ettim, kafamdan çıkarmadım. Zamanı gelince kullanacağım (Hüseyinov, 2010, s.7)” cevabını alır. Ramazan Halilov'aya da belirttiği gibi Hacıbeyli *Köroğlu* operasını yazarken *Şeyh Senan* operasının müzikal malzemelerini tekrar değerlendirmiştir.

1.1.7.3. *Rüstem ve Söhrab*

Üzeyir Hacıbeyli, *Şeyh Senan* operasından bir yıl sonra 1910 yılında 4 perde olarak hazırladığı *Rüstem ve Söhrab* operasını bestelemiştir. Operanın librettosunu Abdülkasim Firdevsi'nin *Şehname* eserinden esinlenerek hazırlamıştır. Opera ilk kez 12 Kasım 1910 tarihinde Bakü'de H. Z. Tağıyev Tiyatro Salonu'nda Nicat Topluluğu tarafından sahnelenmiştir. Orkestrayı Üzeyir Hacıbeyli'nin yönettiği eserin rejisörlüğünü H. Sarabski ve rejisör yardımcılığını X. Huseynov yapmıştır. Temsilde rol alan sanatçılar ve rolleri şöyledir; Hüseyinkulu Sarabski (*Söhrab*), Ahmed Ağdamski (*Tahmine*), Hanife Terekulov (*İran Şahı Keykavus*), Mirza Mukhtar Mammadov (*Semengen Şahı*) ve Rafiq (*Vezir*) (Rəhimli, 2005, s.508).

Besteci eserin ikinci versiyonunu 6 Mart 1925'te gösterime sunmuştur. Bu temsilde Rast, Şur, Çargâh, Semayi Şems, Rahab, Bayatı Kürd, Qacar, Şüşter, Şikesteyi-fars muğamlarına yer verilmiştir. Eserdeki gergin psikolojik durumları yansıtan sahnelerde Mensuriye, Irak, Mukhalif bölümlerini kullanmıştır (Rəhimli, 2005, s.508-509).

1.1.7.4 *Şah Abbas ve Hurşit Banu*

1912 yılında 4 perde ve 6 tabloda oluşan *Şah Abbas ve Hurşit Banu* operasını yazan Hacıbeyli, eserin kaynağını yine halk destanlarından almıştır. İlk sahnelenışı 10 Mart 1912 tarihinde Bakü’de Nikitin Kardeşler Tiyatro-Sirk salonunda gerçekleşmiştir. Müslüm Magomayev orkestrayı yönetirken, rejisör Hüseyin Arablinski, rejisör yardımcısı Halil Hüseyinov ve koro şefi Hanife Terekulov iş birliğinde eser sahneye taşınmıştır. Temsilde rol alan sanatçılar ve rolleri şöyledir; Hüseyinkulu Sarabski (Şah Abbas), Ahmed Ağdamski ve Celil Bağdadbeyov (Hurşit Banu), Hanife Terekulov (Mestaver), Mirza Mukhtar Mammadov (Başvezir), Mirmahmud Kazimovski (Divane) (Rəhimli, 2005, s.509). Eser 26 Ekim ve 16 Kasım 1912’de tekrar sahnelenmiştir.

1.1.7.5. *Aslı ve Kerem*

1912 yılında librettosu aynı adlı halk destanı üzerine yazılan *Aslı ve Kerem* operasını bestelemiştir. 4 perde ve 6 tabloda oluşan eser 18 Mayıs 1912 tarihinde Bakü’de Mailov Kardeşler Tiyatro salonunda sahnelenmiştir. Eserin rejisörlüğünü Hüseyin Arablinski yaparken, orkestra şefliğini Müslüm Magomayev ve koro şefliğini Hanife Terekulov yapmıştır. Operanın kastı şöyledir; Hüseyinkulu Sarabski ve Hüseyinağa Hacıbababeyov (Kerem), Celil Bağdadbeyov Ahmed Ağdamski (Aslı), Hanife Terekulov ve Memmedtağı Bağirov (Keşiş Arsen), Mirza Mukhtar Mammadov (İsfahan Şahı) (Rəhimli, 2005, s.509-510). Operanın en karmaşık partileri Şahnaz, Segâh, Bayatı Şiraz, Rast ve Şur muğamları üzerine yazılmıştır. Eser günümüzde de Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu’nda sahnelenmektedir.

1.1.7.6. *Harun ve Leyla*

1915 yılında devrim öncesi bestelediği son eser olan *Harun ve Leyla* operası 5 perdeden oluşmaktadır. Librettosu, Arap destanı motifleri üzerine yazılan bu eser sahnelenmemiştir (Seferova, 2016, s. 273).

Benzer biçimde 1945 yılında bestelenmeye başlayan ve tamamlanmayan *Firuze* adlı operası da hiç sahnelenmemiştir.

1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Operasının Doğuşu

Tezin bu bölümü Cumhuriyet ilan edildikten sonra Atatürk’ün yürüttüğü müzik politikaları kapsamında kurulan Musiki Muallim Mektebi ve burada yetişen Türk

Beşleri'nin Atatürk için besteledikleri ilk Türkçe operalara ve bu operalarda yer alan Milli Musiki ve Temsil Akademisi üyelerinin Tatbikat Sahnesi'nde sahneledikleri ilk opera eserlerinin bilgilerini içermektedir. Bu bağlamda 1960 yılına kadar geçen süreçte Devlet Tiyatro ve Balesi'nin kuruluşundan başlayarak sahnelenen opera eserleri kronolojik olarak sıralanmıştır. Aynı şekilde 1973 yılına kadar Türkiye'de sahnelenen milli opera eserlerinin listesine yer verilmiştir. Bu sayede dönemin opera yaşantısının resmi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu kültürel ortamda Ahmed Adnan Saygun'un opera sanatına yaklaşımı ve özellikle *Köroğlu* operasındaki fikirlerinin oluşumu bestecinin hayatı ve diğer opera eserleri üzerinden derinlemesine incelenmiştir.

1.2.1. Atatürk'ün Müzik Politikaları

Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilanından sonra yürüttüğü devrim politikaları, Türkiye'de operanın kurulması yönünde ilk adımların atılmasını sağlamıştır. Aydınlanma felsefesi temel alarak yeni kurulan Cumhuriyet'i çağdaşlaşma yolunda ilerletmek isteyen Atatürk, toplumsal ve kültürel yapıyı şekillendirmek için geniş fikir hazırlığı içine girmiştir. Bu düşünceler doğrultusunda Türkiye'de müzikteki kalkınmanın ilk önce okullarda başlamasına karar verilmiştir. Atatürk'ün güzel sanatlara verdiği önem ve kurduğu Cumhuriyet'i çağdaş medeniyetler seviyesine taşıma isteği bu alandaki eğitim faaliyetlerinin başlatılmasına ve yetiştirilen sanatçıların sahne alacağı opera ve tiyatro sahnelerinin kurulmasına imkân sağlamıştır.

Atatürk'ün operayla ilk teması Cumhuriyet öncesi *Picardie Manevraları* sebebiyle zabıtlık yapmak için Avrupa'da kaldığı döneme denk gelmektedir. 1910 yılında Paris'e giden Mustafa Kemal burada birkaç yapıt izler ve dönüşte Viyana, Budapeşte ve Bükreş'te kalarak Avrupa'nın güzel sanatlara verdiği önemi yakından görür. 1913 yılında askeri ataşe olarak Sofya'da görev yaparken George Bizet'in *Carmen* operasını izlemek ister. Bilet bulamayan Mustafa Kemal'e Varna'da milletvekiliği yapan Türk kökenli Şakir Zümre Bey yardımcı olur. Sofya elçisi Fethi Bey ile *Carmen*'i izlemeye giden Atatürk verilen arada seyirciler arasında bulunan Bulgar Kral'ı Ferdinand tarafından locaya davet edilir. Devlet büyüklerinin opera izlediğini gören Atatürk şaşırır. Bu sırada Bulgaristan sadece beş yıl önce bağımsızlığını kazanmış ve Balkan Savaşı'nın üzerinden dört ay gibi kısa bir süre geçmiştir (Deliorman, 1959). Operayı büyük beğeni ve heyecan içinde izleyen Atatürk gösteri sonrası duygu ve düşüncelerini Şakir Bey'e şöyle anlatır;

Şakir, kim ne derse desin, şimdi Balkan harbinde yenilmemizin sebebini daha iyi anlıyorum. Ben bu adamları çoban diye bilirdim. Oysaki baksana operaları bile var. Opera’da oynayacak sahne sanatçıları, müzisyenleri, dekoratörleri... Hepsi yetişmiş, Ahh! Bizim memleketimiz de acaba operaya kavuşacağı günleri görebilecek mi? O seviyeye bir gün çıkabilecek miyiz? (Deliorman, 1959, s. 9-12)

1923’te Cumhuriyet’in ilan edilmesinin ardından eğitim ve kültür politikaları üzerine yoğun çalışmalar başlar ve 1924’te Tevhid-i Tedrisat Kanunu çıkarılarak bu politikalar doğrultusunda ders müfredatları düzenlenir. Bu kapsamda “müzik dersi” de müfredata dahil edilir.

İstiklal savaşı yıllarında Ankara’da Büyük Millet Meclisi bandosunun şefliğini yapmış olan ilk değerli Türk bestecisi İsmail Zühtü aynı zamanda Ankara’da çağdaş anlamda da musiki dersleri veriyordu. Mümkündür ki ciddi bir musiki dersinin ne olduğunu Mustafa Kemal bir okul ziyaretinde görmüş olsun. Fakat önce saraya sonra halifelğe bağlıyken halifeliğin kaldırılması üzerine açıkta kalan Mabeyn Orkestrası, Mabeyn Bandosu ve Mabeyn Fasıl Heyeti Atatürk’ün tensibiyle Ankara’ya nakledildiği zaman gene onun terkiyiyle okullarda çağdaş anlamlarda bir müzik eğitimi ve öğretimi yapılmasını sağlamak maksadıyla bir Musiki Muallim Mektebi açılması ve orkestra ile bando üyelerinin bu okulda görevlendirildikleri aynı zamanda onun yukarıdaki sözleri ile belirttiği konservatuvarla dileğine doğru da atılmış ilk adımdır (Saygun, 1987, s. 19).

1.2.2. Musiki Muallim Mektebi

Türkiye’de batı müziği eğitiminin fiilen verilmesi Cumhuriyet döneminde başlamıştır. Cumhuriyet’ten önce okullarda sadece Türk müziği eğitimi verilmiştir. 1 Eylül 1924 tarihinde müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Ankara’da Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı “Musiki Muallim Mektebi (Musiki Öğretmen Okulu) kurulmuş ve 1 Kasım 1924’te öğretime başlamıştır. Türk Devrimi’nin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu (TOKR)’nda verilen bilgilere göre:

Musiki Muallim Mektebine o zaman Cebeci’de, Şakir [*Şâkir*] Ağa isminde birinin otel olarak yaptırmış olduğu (Sonradan Cumhurbaşkanlığı Filârmonik Orkestrasının işgal ettiği [işgâl; kullandığı] bina [*binâ*] tahsis edilmiş [tâhsîs; ayrılmış], 1926-1927 öğretim yılında rahmetli Mustafa Necati’nin [*Uğural*] Bakanlığı sırasında, genişleyen öğrenci kadrosu ile artan bina ihtiyacını karşılamak üzere, civardaki 6 odalı bir tekke de kiralanarak [*kiralananarak*] okula bağlanmış, şimdi Devlet Konservatuvarı’nın bulunduğu bina ise plâni Mimar Egli’ye [*Arnold Ernst Egli*] yaptırılarak, 7 Mayıs 1928 günü açılmıştır (TOKR 2013, s. 23).

Musiki Muallim Mektebi açıldıktan sonra öğrenci arayışına gidilmiştir. Bunun için ilk önce “Erkek Muallim Mektebi’nden seçilmiş 6, aynı yıl sonlarına doğru İstanbul’dan, Balmumcu Öksüz Yurdundan gönderilen 6 öğrenci olmak üzere 12 öğrenci ... (TOKR

2013, s. 24)” mektepte eğitime başlar. Bu sayı 1925 yılından sonra artırılır; “1925-1926 ders yılında Darüleytam’dan [Dârü’l-eytâm; yetimler yurdundan] yeniden talebe gönderilerek öğrenci sayısı 40’a çıkarılmıştır (TOKR, 2013, s. 24)”. Öğrencilere eğitimi Cumhurbaşkanlığı Filârmoni Orkestrası üyeleri verir. Rapora göre henüz bir ders müfredatı olmayan okulda “Fransız usulü [*usûlü*; yöntemi] ile müzik dersi verilmekte idi.” İlk yönetmeliği 1925 yılında hazırlanan okulun amacı:

...lise ve orta mekteplerle bilûmum [*bil-umûm*; bütün] muallim mektepleri için musiki muallimi yetiştirmektir. Fakat tatbikatta [*tatbikât*; uygulamalarda] başka bir yol tutulmuş, daha çok orkestra ihtiyaçları için müzisyen yetiştirmek cihetine [yoluna] gidilmiştir. Gene aynı yönetmeliğe göre öğretim süresi, 3 yıl öğrenim, 1 yılı tatbikat olmak üzere 4 yıl olarak tesbit edilmiştir. Ayrıca bir de “İhzari” [*İhzâri*; hazırlayıcı] sınıf vardır. Mektebe, ilkokulu bitirmiş olmak şartıyla, 13-17 yaşları arasındaki gençler alınmaktadır. 1931’de bu yönetmelikte esaslı [köklü] değişiklikler yapılmış, gene ilkokul mezunlarından [*me’zûn*] öğrenci alınmakla beraber, yaş haddi 12-14’e indirilmiş, ders programlarında bazı değişikliklere gidilmiş, öğrenim süresi ise biri umumî [*umûmî*; genel] orta tahsil [*tâhsil*; ortaöğretim], diğeri meslekî tahsil olmak üzere 2 devreye ayrılmış ve 6 yıla çıkarılmıştır (TOKR, 2013, s. 23-24).

Orta öğretim okulları için müzik öğretmeni yetiştiren Musiki Muallim Mektebi maalesef sadece 10 yıl faaliyet gösterebilmiştir. Musiki Muallim Mektebi’nin hukuk fakültesinden önce açılmış olması Cumhuriyet döneminde sanata verilen değerin en önemli göstergesidir. Atatürk’e büyük hayranlık ve sevgi besleyen Ahmed Adnan Saygun’un Musiki Muallim Mektebi ile temelleri atılan ve tüm imkânsızlıklara rağmen sanatın yeşerip, tüm yurda yayılması için gösterilen çabaları şöyle dile getirir:

Memlekette işleri yürütecek bilgi ve tecrübeye sahip maliyeci, iktisatçı hemen hemen yok. Doktor sayısı az mı azdır. Akla elbette maliyeci, iktisatçı, doktor, hukukçu yetiştirmek gelir, fakat bu kara tablonun ötesindeki aydınlıkları gören ve Türk milletini o aydın ufuklara eriştirecek yolları arayan Mustafa Kemal, o evsiz, otelsiz, lokantasız Ankara’da kararını veriyor ve telkini yapıyor. Bu telkin müspet ilimlerin yanı sıra ve onlarla aynı önemde olarak musiki ve plastik sanatlar için Avrupa’ya Türk gençlerinin gönderilmesi yolundadır. İstanbul’da Sanayi-i Nefise Mektebi’ni ve Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’ni yepyeni bir anlayışla ele alan ve zamanla bunlardan bir Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve bir Devlet Konservatuvarı çıkaran, yeni nesiller yetiştiren; operaların, orkestraların kurulup gelişmelerine birinci derecede yardımcı olan işte bu 1925 ile onu takip eden birkaç yıl içinde, Atatürk’ün irşadiyle yetiştirilmiş olan bu Türk gençleri; Atatürk Türkiye’sinin ilk kuşağıdır (Saygun, 1987, s.19).

Ahmed Adnan Saygun Atatürk Türkiye’sinin bu ilk kuşağında yer alan eğitim ve sanatçı neferlerinin en önde gelen isimlerinden biridir.

1.2.3. Türk Beşleri

Atatürk'ün yurt dışına bursla gönderdiği öğrenciler, yurda geri döndüklerinde kurulan okullarda müzik öğretmenliği yapmaları için desteklenmiştir. Cumhuriyet'in ilk nesil bestecileri olan Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses "Türk Beşleri" olarak adlandırılmıştır. Bu isimlerin ortak özelliği Osmanlı döneminde doğmuş olmalarının yanı sıra halk ezgilerinin derlenmesi, notaya dökülmesi, incelenmesi ve yayılması için ulusalcılık hareketine katkıda bulunmalarıdır. Paris'te eğitim gören Cemal Reşit Rey Musiki Muallim Mektebi kurulmadan önce 1923'te Osmanlı'nın ilk konservatuarı olan İstanbul'daki Dârül Elhan'da piyano ve kompozisyon derslerine girmiştir. Viyana'ya bursla gönderilen ve Klasik Türk Müziği alanında ustalaşan Hasan Ferit Alnar ise İstanbul ve Ankara Devlet Konservatuarı'nda müzik tarihi derslerini yürütmüştür. Devlet bursuyla Paris'e giden Ulvi Cemal Erkin 1930 yılında Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni dersleri vermiştir. Aynı bursla 1928 yılında Paris'e gönderilen ve Türk Halk Müziği alanında çalışmalar yapan Ahmed Adnan Saygun ise 1931 yılında Musiki Muallim Mektebi'nde armoni ve kontrpuan derslerini yürütür. Eğitimliğini 1936 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda sürdürür. Necil Kazım Akses'te bursla Viyana'ya gönderilen bir diğer bestecidir. Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluş aşamasında Paul Hindemith'le birlikte çalışan Akses, konservatuarın kompozisyon derslerini yürütür. Musiki Muallim Mektebi'nin eğitim kadrosunu oluşturan bu genç besteciler aynı zamanda Türk opera repertuarına da yeni eserler kazandırmak için de çalışmalar yapmıştır.

1.2.4. Atatürk İçin Bestelenen İlk Türkçe Operalar

Halkın kültür seviyesini yükseltmek için 1930 yılında İstanbul'da "Opera Cemiyeti" kurulur ve 1934 yılında "Büyük Opera Heyeti" nin çalışmalarıyla Giuseppe Verdi'nin *La Traviata* operası sahnelenir. Fakat Atatürk bu çabaların opera sanatı için yetersiz kaldığını düşünmektedir. Bunun üzerine Ahmed Adnan Saygun'a Cumhuriyet'in ilk opera eserini bestelemesi için sipariş verir:

... Kısa bir zaman sonra o zamanki İran Şahı Rıza Şah Pehlevi Türkiye'ye gelecekti. Bu münasebetle 'Gazi Hazretleri Şah Hazretlerine bir opera gösterilmesini arzu ediyormuş. Mevzuu da bizzat tesbit etmişler. Librettoyu, konuya uygun olarak Münir Hayri hazırlamış. Şimdi bana soruyor: 'Bunun musikisini sen yazar mısın?' Şaşkına döndüm: Bir aydan belki biraz fazla bir zaman içinde bir opera? Eser yazılacak, orkestraya düzenlenecek, solistleri,

korosu, orkestrası öğrenecekler ve temsil olunacak! Kiminle, hangi solistlerle, hangi koro ile?... (Refiğ, 2012, s. 61)

Saygun yoğun bir çalışmanın ardından “Özsoy” operasını istenilen tarihe yetiştirir ve eser 19 Haziran 1934 tarihinde Ankara Halkevi’nde sahnelenir. Bu tecrübesiyle ilgili Saygun şu paylaşımda bulunur;

Cumhuriyet devrinde ve Atatürk’ün telkinleriyle Türk Operasına doğru ilk adım işte böyle atılmıştır. Benim yazmış olduğum eser, güzel sanatlar konusu üzerindeki düşüncelerini esasen yıllarca önce dile getirmiş olan Atatürk’te belki fikirlerin billurlaşmasına imkân hazırlamıştır. En güç koşullar altında, ama büyük bir heyecanla gerçekleştirilmiş olan bu ilk sahne tecrübemin, bu itibarla, gönlümde ayrı bir yeri vardır (Refiğ, 2012, s. 63).

Temsilden birkaç gün sonra 1934’te Hikmet Bayur’un Milli Eğitim Bakanlığı döneminde, Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası ve temsil bölümünü de içine alacak yeni bir akademinin kurulması için kanun hazırlanır. 25 Haziran 1934 yılında çıkan Teşkilât Kanunu’na göre bu akademinin amaçları şu şekilde sıralanmıştır:

- a) Memleketde ilmî esaslar dahilinde Millî Musiki[yi] işlemek, yükseltmek ve yaymak;
- b) Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek;
- c) Musiki öğretmeni yetiştirmek (Türk Devrimi’nin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu, 2013, s. 25)

Bir yandan yeni bir akademinin kurulması yolunda teşviklerde bulunulurken diğer yandan Türk operasına yeni eserlerin kazandırılması için Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’le görüşülür. Bestecilerden yazılacak olan yeni opera eserlerinin librettolarındaki her sözcüğün Türkçe olmasına dikkat etmeleri istenir. Tüm bu girişimler, Atatürk’ün bir müzik reformu başlatmak istediğinin habercisidir. 1 Kasım 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi kürsüsünde yaptığı konuşma Türk müziğinin çağdaşlaşması yolundaki kararlılığını en yalın haliyle gözler önüne sermektedir:

Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde [sâyede], Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kanununda bunda ona yardımcı olmasını dilerim (Türk Devriminin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu, 2013, s.127).

Müzik alanındaki gelişmeleri yakından takip eden Atatürk için *Özsoy* operasını takiben Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yıl dönümü kutlamaları kapsamında; 27 Aralık 1934'te Adnan Saygun'un tek perde olan *Taşbebek* operası ve 28 Aralık 1934 yılında Necil Kazım Akses'in *Bayönder* operasının ilk üç tablosu, Atatürk'ün huzurunda Ankara Halkevi'nde sahnelenir.

1.2.5. Milli Musiki ve Temsil Akademisi

Atatürk'ün verdiği direktiflerle 1934 yılında Ankara'da "Milli Musiki ve Temsil Akademisi" yani Devlet Konservatuarı kurulur. Cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapsamında, Türkiye'deki meslek ve yüksek okullarının kuruluş aşamasına destek olunması için Berlin öğrenci müfettişi Cevat bey (Dursunoğlu), zamanın meşhur orkestra şefi Wilhelm Furtwangler ile görüşür. Bu görüşme sonrası Alman besteci ve eğitimci Paul Hindemith Türkiye'ye davet edilir. 6 Nisan 1935 yılında Ankara'ya ulaşan Hindemith ilk iş olarak Musiki Muallim Mektebi ve Riyaseti Cümhur Orkestrasını teftiş eder. Bu teftişler sonrasında dört adet rapor hazırlar. Raporlarda ele aldığı konu başlıkları şöyledir:

...dört raporun ilkinde, Ankara'da bir Devlet Konservatuarının nasıl kurulması gerektiğini açıklıyordu. İkincisinde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın nasıl ıslah edilebileceği konusunu ele alıyordu. Üçüncü raporda, orkestra enstrümanlarının yenilenmesi zorunluluğuna değiniyordu. Dördüncü raporda da Türkiye'de müzik sanatının yurt sathına yönelik gelişim çabasının nasıl değerlendirilmesi gerektiği üstündeki görüş ve önerilerini açıklıyordu (Aracı, 2007 s.99).

Raporun ardından Almanya'ya giden Hindemith, Ankara'da kurulacak yeni konservatuar için eğitimci arayışına girer. 6 Mayıs 1936 yılında ilk giriş sınavını yapan konservatuar, 1 Kasım 1936 yılında eğitime başlar:

Temsil bölümünün ilk öğrencileri Musiki Muallim Mektebinden nakledilen iki kızdır, erkek öğrenci daha sonra alınmıştır. Konservatuar açıldığı zaman bunların sayısı Opera Bölümünde: 5 kız, 7 erkek; Tiyatro Bölümünde: 3 kız, 8 erkek öğrenciden ibarettir (Türk Devrimi'nin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu, 2013, s. 25).

Hindemith'in önerisiyle kısa aralıklarla Türkiye'ye davet edilen Alman tiyatro ve opera rejisörü aynı zamanda oyuncu ve eğitimci Prof. Carl Ebert bugünkü Devlet Konservatuarı Tiyatro ve Opera Bölümlerinin kuruluşunu gerçekleştirir. Yanı sıra, bu programlara ait ilk esasları hazırlar.

Bu gelişmelere paralel olarak 17 Nisan 1940 tarihinde çıkan yasayla tamamen Türkiye'ye özgü olan Köy Enstitüleri eğitim projesi devreye girmiştir. Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel yönetiminde ilkökul öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulan

Köy Enstitüleri tüzüğünde yer alan müzik programları sayesinde, taşrada yaşayan öğrencilerin sanat eğitimi almalarını sağlamıştır. Şan, solfej, keman, piyano gibi dersler müfredata alınarak yurt dışından getirtilen opera kayıtları öğrencilere dinletilmiştir.

1.2.6. Tatbikat Sahnesi'nde Sahnelenen İlk Opera Eserleri

1940 yılında çıkarılan Devlet Konservatuvarı Kanunu ile Konservatuvar müzik ve temsil kısmı olmak üzere iki program açar. Temsil programında opera, tiyatro ve bale programları yer almaktadır. Aynı kanun çerçevesinde konservatuvara bağlı bir “Tatbikat Sahnesi” de kurulmuştur. Mezun olan konservatuvar öğrencileri Devlet Tiyatro ve Operası kurulmadan önce bu Tatbikat Sahnesi'nde temsiller vermiştir. Ayrıca teşkilatın döner sermayesinden kazanılan parayla yurt içine turneler düzenlenmiştir. 1941- 1947 yılları arasında Prof. Carl Ebert idaresinde olan Tatbikat Sahnesi'nde 6 opera eseri ve 14 tiyatro oyunu sahnelenmiştir. Büyük özverilerle kurulan konservatuvar ilk mezunlarını 3 Temmuz 1941 yılında vermiştir. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, mezuniyet töreninde öğrencilere şöyle seslenmiştir:

Gözden uzak tutulmamasını özellikle vurgulamak isterim ki, insanlığın en müthiş savaşlarından birini yaptığı bir devirde ve harp yangınının dumanları göklerimize vurduğu böyle bir zamanda, tiyatro temsilleriyle, operayla ilgilenmemiz, güzel sanatlar davasına nasıl ciddi bir anlam verdiğimiz tarihe geçecek kadar kuvvetli bir kanıtı olarak algılanmalıdır. Biz tiyatro ve opera türü temsil sanatını, bir uygarlık sorunu halinde alıyoruz. Onun içindir ki, aziz ülkemizin her durumda savunması için, her türlü özveriye yapmakla uğraştığımız şu sıralarda, sanatın bu dallardaki gelişimine de eğiliyor ve onu durdurmak değil, tam aksi, yürüyüşüne hızvererek devam ediyoruz. Bir gün bizim gibi tüm insanlığın kavrayacağına inanmış bulunduğumuz Türk Hümanizması'nın yepyeni bir evresi devlet konservatuvarının bağrından doğmaktadır (Hızlan, 2008).

3 Haziran 1941 yılında mezun olan öğrenciler Tatbikat Sahnesi'nin okul dışındaki halkevi sahnesinde Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Bastien ve Bastienne* adlı operasını ve Puccini'nin *Madame Butterfly* operasının 2. perdesini Türkçe olarak ilk kez sahnelemiştir.



Görsel 1.2. *Bastien ve Bastienne Temsilinden (Abaoğlu, 1945)*



Görsel 1.3. *Bastien ve Bastienne Temsilinden*
Bastien rolünde Süleyman Alkan, Büyücü rolünde Ruhi Su (Abaoğlu, 1945)



Görsel 1.4. *Bastien ve Bastienne Temsilinden (Abaoğlu, 1945)*

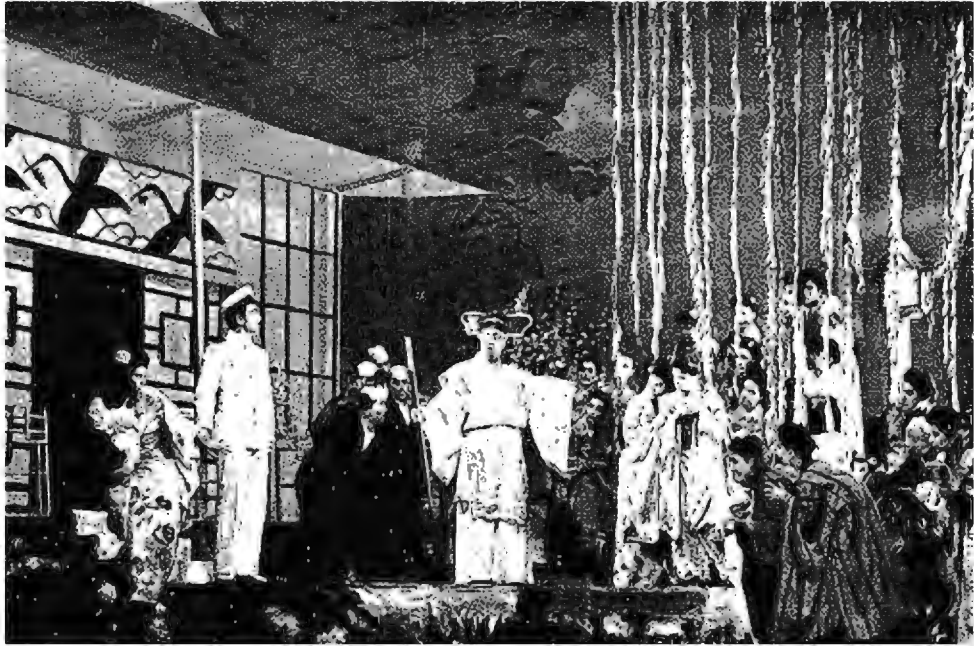
Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın eşlik ettiği bu eserleri izleyen ikinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, temsil sonrası şu konuşmayı yapmıştır:

Görüyorum ki çok çalışmışsınız, muvaffak oldunuz. Hepinizi tebrik ederim. Sizden bu muvaffakiyetten daha büyüklerini bekliyoruz. Biz sabırlıyız. Sizin de sabır ve aşkla çalışmanızı istiyoruz. Bu büyük sanata bir inkılap hamlesi içinde başlamış bulunuyoruz. Bu sanat, sanatların en yükseğidir. Bu sanatı ileri götüreceksiniz. Israrla, bıkmadan inkılap ve sanat aşkı ile çalışacaksınız. Ümidimiz sizlerdedir. Birçok arkadaşından muvaffakiyetinizi işittim. Bir kere de kendim gördükten sonra şuna kanaat getirdim: Hepiniz istikbalin birer yıldızı olmaya namzetsiniz. Siz yalnız şahsi yükselişinizi değil, bütün milletin her ferdine sanat duygusunu aşılayarak hep beraber yükselmeyi düşünmelisiniz. İyi bir sanatkâr olmanın yanında iyi ve karakteri sağlam insanlar olmaya da çalışmalısınız (Kaynak: <https://www.ismetinonu.org.tr/tarihte-bugun-3-haziran/>)



Görsel 1.5. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Devlet Konservatuvarı'nın Opera Temsilinde-1942 (<http-2>)

Türkçe sahnelenen opera eserlerine Mayıs 1941 tarihinde Puccini'nin *Tosca* operası da eklenir. Sadece 2. perdesi oynanan bu temsilde konservatuvar öğrencilerinin yanında Avrupa'da eğitim alan Nurullah Şevket Taşkiran ve Semiha Berksoy gibi profesyonel sanatçılarda yer almıştır. Haziran 1941'e geldiğinde ilk temsilinde sadece 2. perdesi oynanan *Madame Butterfly* operasının tamamı sahnelenir.



Görsel 1.6. Madame Butterfly Temsilinden Birinci Perde

Bonzo rolünde Nurullah Taşkıran (Abaoğlu, 1945)



Görsel 1.7. *Madame Butterfly* Temsilinden Birinci Perde

Butterfly rolünde Mesude Çağlayan, Pinkerton rolünde Aydın Gün ve koro (Abaoğlu, 1945)



Görsel 1.8. *Madame Butterfly* Temsilinden İkinci Perde

Soldan Mesude Çağlayan, Nuri Turkan, Orhan Günek ve Süleyman Tamer (Abaoğlu, 1945)



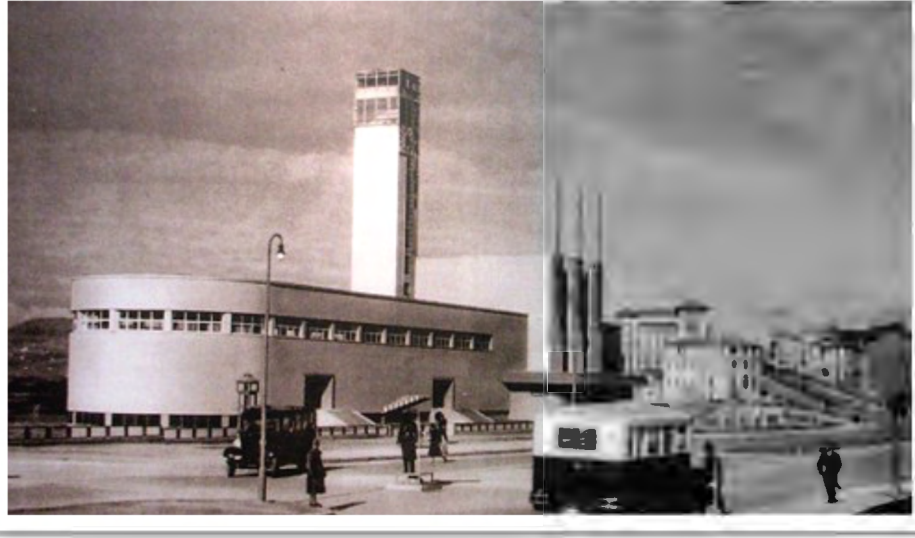
Görsel 1.9. *Madame Butterfly* Temsilinden

Butterfly rolünde Mesude Çağlayan (Abaoğlu, 1945)

Bu dönemde sahnelenen diğer opera eserleri şöyledir; 1943 Şubat'ında Bedřich Smetana'nın *Satılmış Nişanlı* adlı komik operası, 1943 Haziran'ında W. A. Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü*, 1945'te Giacomo Puccini'nin *La Bohème* ve 1947'de Giuseppe Verdi'nin *Bir Maskeli Balo* operalarıdır. Konservatuvarın Tatbikat Sahnesi'nin ilk temsilleri halkevi sahnesinde halkevinin ihtiyaçlarına gerek duyulmadığı günlerde verilmiştir. Devamlı bir tiyatro sahnesine sahip olunmadığı için düzenli bir çalışma imkânı bulunamamıştır. Bu yüzden temsil sayıları da az olmuştur.

1.2.7. Devlet Tiyatro ve Balesi'nin Kuruluşu ve Sahnelenen Opera Eserleri (1960 Yılına Kadar)

Ankara Devlet Opera ve Balesi binası olan Büyük Tiyatro'nun inşaat ve tesisat işlerinin bitirilememesinden dolayı, Tatbikat Sahnesinden Devlet Tiyatro ve Operası binasına geçiş 2 yıl sürmüştür. Aslında Atatürk, 1928 yılında Ankara'nın şehir planlamasıyla ilgili çalışmalar yaparken başkentini modern bir opera binasına sahip olmasını istemiştir. Fakat yeterli ödenek çıkmadığı için opera binası inşaa edilememiştir. Atatürk'ün vefatından sonra 1948'e geldiğinde İsmet İnönü'nün girişimleriyle daha önce "Sergievi" olarak kullanılan Büyük Tiyatro "Operaevi"ne dönüştürülmüştür.



Görsel 1.10. Eski Ankara Sergievi, Ankara Devlet Opera ve Balesi [ADOB] Binası (<http-3>)

1947’de Carl Ebert Ankara’dan ayrılır. Devlet Tiyatro ve Operasının başına Muhsin Ertuğrul getirilir ancak o günlerde Devlet Tiyatrosu kanunu henüz çıkmamıştır. Bu süreçte Tatbikat Sahnesi’nin çalışmaları Konservatuvardan tamamen ayrılır. 27 Ekim 1947’de Büyük Tiyatro Binası açılmadan önce “...evkaf Apartmanının altında, tatbikat sahnesinin dekor atölyesi olarak kullanılan Küçük Tiyatro onarılıp devamlı temsillere burada başlandı (Türk Devrimi’nin Tiyatro ve Opera komitesi Raporu, 2013, s. 28)”.

2 Nisan 1948’de açılan Büyük Tiyatro’da Adnan Saygun’un bestelemekte olduğu *Kerem* operasının birinci perdesinin birinci bölümünün prömiyeri yapılır. Üç perdelik büyük opera (*grand opera*) türünde yazılmış ilk ulusal opera olan *Kerem* operasından sonra aynı yıl Georges Bizet’in *Carmen* operası da Aydın Gün’ün rejisi ile sahnelenir. Böyle önemli eserlere ev sahipliği yapmasına rağmen sahne ve elektrik tesisat işleri yüzünden Büyük Tiyatro düzenli faaliyet gösterememiştir. Küçük Tiyatro bu açığı kapatarak, düzenli faaliyet vermeye devam etmiştir. “27 Ekim 1947’den Mayıs 1948 sonuna kadar 2 mevsim süren bu intikâl devresinde Küçük Tiyatro’nun faaliyeti verimli olmuş, Devlet Tiyatrosu ve Operası’nın ilk sanatçılarını her akşam temsil vermek gibi o güne kadar alışmamış oldukları yeni bir çalışma sistemine intikâl ettirerek faydalı bir hizmet de görmüştür (Türk Devrimi’nin Tiyatro ve Opera komitesi Raporu, 2013, s. 29)”. İntikâl devresinde dahi Mozart’ın *Figaro’nun Düğünü* operası ve Puccini’nin *Madam Butterfly* ve *La Boheme* operaları sahnelenmiştir.

Tatbikat sahnesinin kapatılmasının ardından 2 Nisan 1949’da Büyük Tiyatro’nun inşaatı tamamlanır. Opera Bölümü Gioachino Rossini’ye ait *Sevil Berberi* operasını ve

Tiyatro Bölümü Ahmet Kutsi Tecer'in *Köroğlu* destanını sahneler, tiyatro düzenli olarak perde açmaya başlar. Devlet Tiyatro ve Operasının kuruluşuyla ilgili kanunun Temmuz 1949'da yürürlüğe girmesinin ardından Büyük Tiyatro, Devlet Tiyatro ve Operası adı altında 1949-1950 sezonu temsillerine 1 Ekim 1949'da başlar. (Türk Devrimi'nin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu, 2013, 30)

İlk Türk opera sanatçılarımız Aydın Gün, Ayhan Aydan, Semiha Berksoy, Leyla Gencer, Suna Korat, Zehra Yıldız, Saadet İkesus, Ayhan Baran ve Ruhi Su'dur.

Tiyatro ve Opera Komitesi raporuna (2013, s. 37-47) göre 1949-1950 sezonundan başlayarak 1959-1960 sezonuna kadar geçen süreçte sahnelenen eserlerin listesi aşağıdaki tablolarda verilmiştir:

Tablo 1.3. 1949-1950 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Palyaçolar (Pagliacci)</i>	Ruggero Leoncavallo
<i>Köylü Namusu (Cavalleria Rusticana)</i>	Pietro Mascagni
<i>Carmen</i>	Georges Bizet
<i>Madame Butterfly</i>	Giacomo Puccini

Tablo 1.4. 1950-1951 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Çukurova (Tiefland)</i>	Eugen d'Albert

Tablo 1.5. 1951-1952 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Tosca</i>	Giacomo Puccini
<i>Yarasa (Die Fledermaus) (Operet)</i>	Johann Strauss
<i>Fidelio</i>	Ludwig van Beethoven

Tablo 1.6. 1952-1953 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Konsolos (The Consul)</i>	Gian Carlo Menotti
<i>Aşk İksiri (L'elisir D'amore)</i>	Gaetano Donizetti
<i>Kerem</i>	Ahmed Adnan Saygun

Tablo 1.7. 1953-1954 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Madame Butterfly</i>	Giacomo Puccini
<i>Così fan tutte</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti

Tablo 1.8. 1954-1955 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Konsolos (The Consul)</i>	Carlo Menotti
<i>Tosca</i>	Giacomo Puccini
<i>Manon</i>	Jules Massenet
<i>Sevil Berberi (Il Barbiere di Siviglia)</i>	Gioacchino Rossini
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi
<i>Tebessümler Diyarı (Das Land des Lächelns) (Operet)</i>	Franz Lehár
<i>Hofmann'ın Masalları (Les contes d'Hoffmann)</i>	Jacques Offenbach

Tablo 1.9. 1955-1956 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
<i>Paganini</i> (Operet)	Franz Lehár
<i>Don Pasquale</i>	Gaetano Donizetti
<i>Maskeli Balo (Un Ballo in Maschera)</i>	Giuseppe Verdi
<i>Telefon (The Telephone) ve Medyum (The Medium)</i>	Gian Carlo Menotti
<i>Köylü Namusu (Cavalleria Rusticana)</i>	Pietro Mascagni
<i>Palyaçolar (Pagliacci)</i>	Ruggero Leoncavallo
<i>Donjuan (Don Giovanni)</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>Satılmış Nişanlı (Prodaná nevěsta)</i>	Bedşich Smetana

Tablo 1.10. 1956-1957 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Satılmış Nişanlı (Prodaná nevěsta)</i>	Bedşich Smetana
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini
<i>Fakir Talebe (Der Bettelstudent)</i> (Operet)	Carl Millöcker
<i>Carmen</i>	Georges Bizet
<i>Van Gogh</i>	Nevit Kodallı
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
<i>La Sonnambula (Uyurgezer Kız)</i>	Gaetano Donizetti
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi

Tablo 1.11. 1957-1958 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>La Sonnambula (Uyurgezer Kız)</i>	Gaetano Donizetti
<i>Boccaccio</i> (Operet)	Franz von Suppé
<i>Così Fan Tutte</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Sevil Berberi (Il Barbiere di Siviglia)</i>	Gioacchino Rossini
<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi
<i>Faust</i>	Charles François Gounod
<i>Kolumbus (Çocuk Operası)</i>	

Tablo 1.12. 1958-1959 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Faust</i>	Charles François Gounod
<i>Akıllı Kız (Die Kluge)</i>	Carl Orff
<i>Van Gogh</i>	Nevit Kodallı
<i>Turandot</i>	Giacomo Puccini
<i>Madame Butterfly</i>	Giacomo Puccini

Tablo 1.13. 1959-1960 Sezonu Sahnelenen Opera Eserleri

<i>Madame Butterfly</i>	Giacomo Puccini
<i>Saraydan Kız Kaçırma (Die Entführung aus dem Serail)</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Salome</i>	Richard Strauss
<i>Othello</i>	Giuseppe Verdi
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti

1.2.8. 1973 Yılına kadar Türkiye’de Sahnelenen Milli Opera Eserleri

Tablo 1.14, Ahmed Adnan Saygun’un *Köroğlu* operasını bestelediği 1973 yılına kadar geçen süreçte Türk besteciler tarafından bestelenen milli opera eserlerini içermektedir (Güleç, Güleç, 2017):

Tablo 1.14. 1973 Yılına Kadar Bestelenen Milli Opera Eserleri

Operanın Adı	Besteci	Librettist	Perde Sayısı	Bestelenme Tarihi	İlk Temsil
<i>Özsoy</i>	A. Adnan Saygun	Münir Hayri Egeli	3 Perde 12 Tablo, Yeniden Düzenlenişi 1 Perde	1934, Yeniden Düzenlenişi 1982	19.06.1934 Ankara Halkevi
<i>Taşbebek</i>	A. Adnan Saygun	Münir Hayri Egeli	1 Perde	1934	27.12.1934 Ankara Halkevi
<i>Bayönder</i>	Necil Kazım Akses	Münir Hayri Egeli	1 Perde	1934	27.12.1934 Ankara Halkevi
<i>Çelebi</i>	Cemal Reşit Rey	Ekrem Reşit Rey / Türkçe ve Fransızca	4 Perde	İlk versiyon: 1942-1945, Son versiyon: orkestra partiyonu 1973, piyano- şan partiyonu 1975	07.05.2010 Kadıköy Belediyesi Süreyya Operası
<i>Kerem</i>	A. Adnan Saygun	Selahattin Batu	3 Perde	1947-1952	22.03.1953 Ankara Büyük Tiyatro Sahnesi (1. Perde 1. Sahne sahnelenmiştir)
<i>Van Gogh</i>	Nevit Kodallı	Orhan Asena ve Aydın Gün	5 Tablo	1954-1956	16.02.1957 Ankara Devlet Opera ve Balesi
<i>Deli Dumrul</i>	Sabahattin Kalender	Suat Taşer	3 Perde 5 Sahne	1958	03.05.2003 İstanbul Devlet Opera ve Balesi
<i>Nasreddin Hoca</i>	Sabahattin Kalender	Gülümser Kalender	3 Perde 4 Tablo	1962	12.05.1962 Ankara Devlet Opera ve Balesi
<i>Gilgames</i>	Nevit Kodallı	Orhan Asena	4 Perde	1962-1963	1964 Ankara Devlet Opera ve Balesi
<i>Midas'ın Kulakları</i>	Ferit Tüzün	Güngör Dilmen	2 Perde	1966-1969	20.12.1969 İstanbul Devlet Opera ve Balesi
<i>Ağrı Dağı Efsanesi (Gülbahar)</i>	Çetin Işıközlü	Çetin Işıközlü ve Nermin Gökpınar	3 Perde	1972	1988-1989 Sezonu Ankara Devlet Opera ve Balesi
<i>Köroğlu</i>	A. Adnan Saygun	Selahattin Batu	3 Perde 9 Sahne	1973	23.06.1973 İstanbul Cemil Topuzlu Açıkhava Tiyatrosu

1.2.1. Ahmed Adnan Saygun'un Hayatı ve Opera Eserleri

Ahmed Adnan Saygun'nun biyografisiyle ilgili çeşitli kaynaklarda sayısız yazı ve makale bulunmaktadır. Bunların en kapsamlısı müzikolog Emre Aracı'nın yazdığı "Ahmed Adnan Saygun Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü" adlı kitabıdır. Bu çalışmanın giriş bölümünde geçen bilgilere göre; İngiliz "The Times" gazetesi, A. Adnan Saygun'un vefatı üzerine 15 Ocak 1991 tarihli baskısında; "Sibelius Finlandiya, De Falla İspanya ve

Bartok Macaristan için ne ifade ediyorsa Türkiye için onu ifade eden, Türkiye'nin büyük ve tecrübeli müzik adamı." cümlesine yer vermiştir. Öyle ki, İngiltere'de yayımlanan "The New Dictionary of Music and Musicians" adlı sözlükte bile Saygun'a geniş yer verilmiştir. Buradan anlaşılacağı üzere Saygun'un özgün müzik yeteneği, besteci kişiliği ve müzik alanında bir otorite olduğu, doğduğu toprakların dışında da kabul edilmiş, Saygun müzik dünyasında hep özel bir yere konulmuştur.

Saygun 7 Eylül 1907'de İzmir'de dünyaya gelmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanına kısa bir süre kala, Sultan II. Abdülhamid'in tahtta olduğu bir dönemde doğan Saygun kendi anılarında doğduğu evi ve içinde bulunduğu şartları şu cümlelerle anlatmaktadır:

Halil Rıfat'ta küçük bir evdi. İki odalı evin arka odasında doğdum. Odanın önünde sofa vardı. Yüklük ve sedir konmuştu. Sofanın altından girilen küçük bir mutfagımız vardı. Ufacık bir yerdi hepsi. Bahçe kapısından içeri girince avuç içi kadar bir bahçe. Bir kayısı, bir de Frenk elması ağacı. O kadar (Aksoy, 1991, s. 17).

Fişenkçiler lakabıyla tanınan ailenin babası Celaleddin Bey 1912'de İbrahim Kadızade'yle birlikte İzmir'de Milli Kütüphane'yi kuran kişidir. Saygun dört yaşına geldiğinde matematik öğretmeni olan babasının çabalarıyla Osmanlıca okuyup yazmayı öğrenir. Hadika-i Maarif mektebinde ilkokula kayıt olur ve burada sadece bir yıl okur. Saygun'un ailesiyle birlikte İzmir'de yaşaması ve konservatuvara gitmesi ileride besteciliğe yönelmesindeki en büyük etken olmuştur. Babasının aydın görüşleri sayesinde mahalle mektebi yerine, küçük bir konservatuvar olan İttihad ve Terakki Nümüne Sultanisi'ne gönderilen Saygun, Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarına denk gelen ve Batı müziği eğitiminin okullarda az da olsa verilmeye başlandığı bir dönemde, müzik eğitimi almaya başlar. Çağdaş bir eğitim veren bu okulda ilk solfej derslerini alır. Saygun'un Celal Bey'le ilgili aktardığı bilgiler, müzisyen bir aileden gelmemesine rağmen babasının müziğe ne kadar meraklı olduğunu göstermektedir: "Babam güzel sanatlara düşkün bir şahsiyetti. Zaten mensup bulunduğu tarikat ki o zamanlar herkes bir tarikata bağlı idi, Mevlevi olduğu için bilhassa musiki ile ilgilenirdi (Aracı, 2007, s. 37, 40, 44)". Babasının Mevlevi müziğine olan düşkünlüğü Saygun'un da müziğe yönelmesini sağlamıştır. Bestecinin eserlerinde hissedilen Sufi, yani tasavvuf musikisinin etkileri de Mevlevi olmasından kaynaklanmaktadır. Piyanist Gülsin Onay hocasını etkileyen bu felsefenin Saygun'un müziğindeki gelişimini şu sözlerle anlatmaktadır:

Çocukluğunda babasından öğrendiği tasavvuf felsefesine, Mevlana'nın sevgi dünyasına olan bağlılığı onu ayakta tutmuştu. İlk eserlerindeki coşku, sevinç, açık ve aydınlık yapı, ritmik

çoşku sonraki eserlerinde daha karanlık bir dokuya bürünmüş, yerini çok yoğun, dinleyicinin esere nüfuz etmesini zorlaştıran karmaşık bir yapıya bırakmıştı (Yedig, 2012, s.142).

Celal Bey tekkedeki şeyhlerden birine kızına ud dersi vermesi için ricada bulunur. Ablası Nebile'nin ud derslerini izleyen Saygun da kısa süre sonra ud çalmaya başlar. Saygun'un küçük yaşta enstrümana başlaması ve bu dönemde aldığı teorik müzik eğitimi, ilerleyen yıllarda yapacağı bestelerinin karakterine yön vermiştir. Eserlerinde geleneksel Türk Musikisi motiflerini kullanan Saygun, bu alanda aldığı ilk derslerle ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır:

Ben çok küçüklüğümde onun (Nebile'nin) uduna musallat olur, kurcalar durur, akordunu bozar ve bir sürü de azarlanırdım. Babam da, ablam da baktılar bu iş böyle olmayacak, Adnan'a bir hoca gerek. Yakınlarımızdan bir Şeyh Cemal bey vardı. Nebile'ye ud dersi verirdi. Benim başımı da onla bağladılar (...) Sonra Şeyh Nurettin Efendi bir hayli ders verdi. Adeta iyi ud çalar bir genç olmuştum. On beş yaşındayken Udi Ziya bey ilk ciddi derslere başladı. Meldan Zade Niyazi beyden de nazariyat dersleri almaya başlayarak alaturka makamları, ritimleri ondan öğrendim (Tanju, 1987, s. 25).

O dönemde Muzika-yı Humayun üyeleri, Midhat Paşa tarafından açılan okullarda bando kurar. On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı askeri yapılanmasında önemli bir yer tutan bu bandolar Avrupai tarzda müzik yapmaktadır. Saygun da evlerinin yakınlarında bulunan ve düzenli olarak konser veren İzmir Sanayi Mektebi bandosunu dinlemeye gider. Bu konserler sayesinde "Osmanlı saray bestecilerinin marşlarının yanı sıra dönemin operalarından alınma enstrümantal bölümler ile polka-mazurka ve vals türünde popüler parçalar dinlemiş olmalıdır (Aracı, 2007, s.44)", diyen Aracı, Gazimihal'den aktararak Saygun'un eğitiminde İttihad ve Terakki Nümûne Sultanisi'nde hoca olan İsmail Zühdü beyin büyük rol aldığına dikkat çekmiştir. Böylece Saygun bu okulda ciddi bir müzik eğitimi almaya başlar.

Okulda aldığı sıkı eğitim dışında yaşadığı İzmir'in o dönemki koşulları da müziğe olan tutkusunu perçinlemiştir. Dönemin İzmir'i, geniş bir Hıristiyan cemaatin bulunduğu kalabalık bir Rum azınlığa sahiptir. Bu sayede Batı ile yoğun ticari ilişkiler ve kuvvetli kültürel bağlar kurulmaya başlanmıştır. Küçüklüğünde gittiği Café de Paris ve Concordia kafeleri Saygun'un anılarında yerini hep korumuştur. İzmir'in kültür yaşamı ve bu kafelerde dinlediği müzikler hakkında bestecinin 11 Aralık 1986 tarihli 'Muhterem Efendim' hitabıyla yazılmış bir mektuptaki anılarında şu cümleler yer almaktadır:

Küçük yaşlarımda babamın yanında gittiğim bu kazinolarda dikkatimi çekmiş olan birşey de yemek saatlerinde valsler, opera pot-pourri'leri ilh... gibi hafif eserler çalan bu topluluklar belli bir saatten itibaren (zannedersen gece 10.00) Beethoven trioları, Mozart keman ve

piyano sonatları, ilh... gibi ciddi eserler çalarlar, her eserin bir numerosu olup bu numero piyanonun yanında görülecek bir yere konur ve her masada mevcut katalogdan herkes eserlerin ne olduğunu öğrenirdi. Ben bunu 1929 yılında Paris'te bulunduğum sırada Chatelet'deki Cafe Drehér'de de gördüm (Aracı, 2007, s.42).

Aynı dönem İzmir'de opera ve operet temsillerinin yoğun oluşu Saygun'un bu sanat dalından etkilenmesine neden olmuştur. İzlediği temsiller bestecinin operaya yönelmesine ve bu alanda besteler yapmasına zemin hazırlamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil yazdığı "Kırk Yıl" kitabında bu durumu şöyle özetlemektedir:

O zamanlar İzmir'de bütün bir yaz mevsimini kapsayan bir tiyatro yaşantısı vardı. Kentin az çok elverişli olan iki salonunda ya bir Fransız ya bir Rum operet kumpanyası, ya da -daha sık olarak- bir İtalyan operet topluluğu oyunlar verirdi [...] Burada İtalyan operalarından İzmir'de oynanması mümkün olanları, Bellini, Donizetti ve Verdi'nin hemen bütün yaşayan operalarını görüp tanımak ve hele Fransız operetleriyle pek yakından ilgilenmek mümkün oldu (Uşaklıgil, 1987, s. 238).

Aslında Saygun, Osmanlı İmparatorluğu'nun savaş ve işgal yıllarına denk gelen bir dönemde çocukluğunu geçirmiştir. İlk önce Balkan Savaşları (1912-13), daha sonra Birinci Dünya Savaşı ve ardından İzmir'in Yunanlılar tarafından işgaline denk gelen bu yıllar onu müzikten koparmamıştır. İzmir'in işgali sırasında okulu kapanınca babası ona bir piyano alır ve Café de Paris'de piyano çalan Monsieur Rosati'den piyano dersleri almaya başlar. Saygun bu zamanlarını şu cümlelerle anlatır:

1922 yılında rahmetli babam almış, bu küçük eve piyanoyu sığdırmıştık. En kıymetli hazinemdir. İlk zamanlarda evde sürekli piyano çalıyorum, ablam keman çalıyor, galiba bir komşu bezmiş, bir gün evimizi taşladı. Ama her şeye rağmen babam ile annem iki evlatlarını dinlerken büyük haz duyarlardı. Yıllarca ablamla birlikte bu küçük evin içinde ne konserler, resitaler verdik (Aksoy, 1991, s. 17).

İzmir'in işgaliyle birlikte Saygun'un hocası İsmail Zühdü Kurtuluş Savaşı'na katılmak için şehirden ayrılır. Gitmeden önce de öğrencisini kendi hocası Macar Tefik Bey (1846?-1941)'e teslim eder. Asıl adı Alessandro Voltan olan Tefik Bey II. Abdülhamid'in sarayında piyano öğretmenidir. Saygun bu önemli hocadan ders almak için düzenli olarak evine gider. Fakat Saygun'a aldığı dersler yetmediği için kendi çabalarıyla çeşitli yabancı kaynaklardan çeviriler yapmaya başlar. Bestecinin İngilizce olarak kendisi hakkında yazmış olduğu kısa bir notta Müzik teorisi alanındaki bilgilerini arttırmak için bulabildiği bütün kaynakları Türkçe'ye çevirmeye çalıştığı yazmaktadır:

Müzik ile yapmış olduğum ilk tanışmada şuuraltı olarak kompozisyon sanatına ilgi duymuş olmalıyım. Bu yaratıcılık hissi daha yüzeye çıkmaya başladığında bana yardımcı olabilecek bir öğretmen aradım. Ancak bütün aramalarım boşa çıktı; o zamanlar o şehirde bana değil

kompozisyon, armoni dahi öğretecek bir müzisyen yoktu. Tek başıma çalışmaktan başka çare olmadığını anlayınca kendi kendime bulabildiğim kaynaklardan armoni ve kontrpuan çalışmaya başladım (Aracı, 2007, s.50).

Bu dönemde Saygun'un çevirdiği kitap isimleri şu şekildedir:

...1925-26 senelerinde Albert Keim'in Wagner'in Hayatı ve Eserleri başlıklı kitabını, Ernst Friedrich Richter'in kontrpuan (Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts; 1872) ve Salomon Jadassohn'un armoni ve kontrpuan kitaplarını (Lehrbuch der Harmonie; 1883 ve Lehrbuch der Kontrapunkts; 1884) ve La Grande Encyclopedie'deki bütün müzik maddelerini Türkçe'ye tercüme eder (Aracı, 2007, s.50).

Müziğe olan üstün yeteneğine rağmen, İzmir'in şartları onun bu mesleği yapmasına elverişli değildir. Üstüne babası Celal Bey de oğlunun profesyonel anlamda müzisyen olmasını istemez. Bu baskı ve elverişsiz ortamda müzik dışında denediği bütün işlerin olumsuz sonuçlandığını ve babasının kendisine açtığı dükkânın da iflas ederek kapandığını şu cümlelerle anlatmaktadır:

Bir yıl sonra ben 15-20 çeşit iş yapmışım. Her girdiğim yerden ayrılıyorum. Bana nota satan bir dükkân açması için babama rica ettim. Babamın arkadaşları benden umudu kesmişler, yazık artık bu çocuktan hayır gelmez diyorlar. Babam üniversiteye girmem için ısrar ediyor. Gitmem diyorum. Nota ve kitap satmak için direniyorum. Babam çaresiz. Sonunda İzmir'de Beyler Sokağı'nda bir dükkân açtık. Ben, nota almak isteyenler dinlemek, denemek isterler, piyano da çalmak gerek diye piyanomu da dükkâna getirdim. Artık kendi dünyama kavuşmuşum. Sabah 7'de geldiğim dükkânda gece yarısına kadar piyano çalardım. Gelenlere de ne isterlerse yok derdim. Kalkmazdım bile piyanodan. İşte ilk kompozisyonlarımı ben o günlerde yaptım. Dükkân 1924'te açıldı ve 1925'te iflas ederek kapandı (Refiğ, 2012, s. 23).

Bu sıralarda Atatürk'ün emriyle Cumhuriyet'in ilanından bir yıl sonra 1 Eylül 1924 tarihinde Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı "Musiki Muallim Mektebi (Musiki Öğretmen Okulu) kurulmuş ve öğretime başlamıştır. Yapılan girişimler sonucu Saygun da profesyonel anlamda müzik kariyerine başlar. Okullarda ders vermek için müzik bilgisi yüksek öğretmen adaylarına ihtiyaç vardır. Saygun 1925 yılında öğretmen yetiştiren bu okulun sınavlarına girer. Sınavda yaşadıklarını ve sonrasında İzmir'deki İzmir Lisesi'ne nasıl atandığını şu cümlelerle anlatmaktadır:

Bu devirde öğretmen kıtlığı vardı. Her taraf seferber edilmişti. Tabii Ankara'da bir Musiki Muallim Mektebi açılmış, faaliyete geçmiş, Atatürk'ün gözü önünde geliyordu. Batı müziğinde bilgili olanlara oldukça sıkı bir imtihanla öğretmen ehliyetnamesi veriliyordu. Ben de gidip imtihana girdim. Oturup piyano çaldım, beğendiler. Kompozisyon ve armoni sorularına da yeterli cevaplar alınca kendi kompozisyon çalışmalarım olup olmadığını sordular. Çalmaya başlayınca biraz şaşırır gibi oldular. Bu defa ille Ankara'da bizimle kal

diye ısrar ettiler, ama ben kendimi İzmir Lisesi'ne musiki hocası olarak tayin ettirmeye muvaffak oldum (Tanju, 1987, s.19).

Aynı yıl devlet bursuyla yetenekli öğrencilerin Berlin, Viyana, Prag ve Paris gibi sanatın başkenti sayılan şehirlere gönderilerek eğitim almasını sağlayan bir sınav açılır. Bu sınavın amacı ülkedeki eksikleri tamamlayacak yetkin insan kaynağı yetiştirmektir. Fakat annesinin ani vefatı üzerine Saygun sınava giremez. Üç yıl sonra tekrarlanan aynı sınavda başarılı olur. Kasım 1928'de 3 yıllık bir eğitim için Paris'e gider.

Paris'te Borrel ailesinin yanında kalır. Müzisyen olan Borreller aynı zamanda Saygun'un Paris'teki ilk hocası da olurlar. Borreller'in yönlendirmesiyle Schola Cantorum'da eğitimine başlar. Öğrenimi sırasında Vincent d'Indy'den kompozisyon, Paul Le Flem'den kontrpuan dersleri alır. Okuldaki başarısından dolayı hocası Le Flem, Saygun için "sadece kursumun en parlak öğrencisi olarak kalmamış, kompozisyon dalında da kendisini kuvvetli stil ve tekniği ile kanıtlamıştır" (Aracı, 2007, s. 54, 59, 64) diye övgüyle bahseder. Şef Gürer Aykal Saygun'un Paris'te girdiği kompozisyon sınavının detaylarını şöyle aktarır:

Schola Cantorum de Paris'te Mahmut Ragıp Gazimihal ile sınava girdiklerinde Adnan Saygun sürenin yarısını düşünerek geçirmiş. Sınavın sonuna doğru hiç durmadan yazıp kağıdı vermiş. Eseri önce kafasında oluşturur, sonra yazardı. Bazı fikirleri zamana bırakır, olgunlaşmasını beklerdi. "Sindirmek gerekir" derdi (Yedig, 2012, s.77).

Normal eğitimin yedi ile on yıl arasında sürdüğü bu okulda, Saygun sadece üç yıl eğitim almıştır. Eğitimi sırasında dini müzik; Rönesans polifonisi ve Barok kontrpuan tekniği; Gregoryen ezgilerinden yola çıkılarak ulaşılan modal üslup; César Franck'ın eserlerinde bulunan cyclique yazı anlayışı ve Halk müziği alanlarında bilgi sahibi olmuştur. Eugène Borrel ailesi Saygun'un Paris'te aldığı eğitim hakkında şunları söylemiştir:

Adnan burada bir yığın ciddi bilgiler edindi; hadsiz hesapsız musiki dinledi, iyi füg yazıyor; kompozisyon alanında bütün faydalı örnekler ile bütün senfonik musikiyi en ince teferrüatına kadar gözden geçirdi; İtalyan şifreli basso'sını realize etmeyi ve orkestra partiyonunu piyanoda ihtisar etmeyi öğrendi. Schola'da elde ettiği hayli org bilgisi de vardır. Zevcem kendisine piyano teknik ve pedagojisi hakkında fevkalade ve müteferri yollar gösterdi. Nihayet, son zamanlarda Anadolu temleri üzerine bir orkestra parçası yazdı ki iyi genişletilmiş, ince bir şekilde orkestra edilmiş ve içinde fevkalade fikirler bulunan bir yazıdır. Ciddiyetle çalışmakta devam ettiği takdirde Adnan'ın dikkati çekecek eserler meydana getirmesi pek mümkündür (Gazimihal, 1935, s. 6).

Paris'te verilen müzik eğitiminin seviyesi bu durumda iken, 1934 yılına gelindiğinde Türkiye'de 10 yıldır orta öğretim okulları için müzik öğretmeni yetiştiren Musiki

Muallim Mektebi “Milli Musiki ve Temsil Akademisi” ismini alır. Saygun’un da içinde bulunduğu uzmanlar topluluğu, 1933 senesinde Maarif Vekili Hikmet beyin başkanlığında bu okulun Milli Musiki ve Temsil Akademisi adı altında tekrar düzenlenmesi kararını alır. Böylece Musiki Muallim Mektebi devlet konservatuvarına dönüştürülür. Saygun’un konservatuvar yönetimindeki yerini İlhan Usmanbaş şu sözlerle aktarmaktadır:

Konservatuvarla ilgili kararlar söz konusu olduğunda, okulda Saygun daima ön planda konuşurdu. Çünkü her ayrıntıyı not alır, yeni bir yönetmelik yazılacaksa metni en güzel o toparlardı. Bu nedenle yönetmelik söz konusu olduğunda iş Saygun’a bırakılırdı...Müzikoloji konusunda tanınmış bir uzman olarak dünyadaki tüm önemli kurumlarla bağlantısı vardı (Yedig, 2012, s. 12-13).

25 Haziran 1934 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi de bu kararı onaylar. 2541 sayılı kanun maddesine göre; bu konservatuvar, milli müziğimizi geliştirmek ve yaymak, sahne temsillerinde rol alacak sanatçılar yetiştirmek ve müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulur.

Saygun, 1931 yılında Musiki Muallim Mektebi’nde öğretmenliğe başlar. Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılan kalkınma çalışmalarına yazdığı eserlerle katkıda bulunur. Paris’ten döndükten sonra *Özsoy*, *Taşbebek*, ve *Kerem* gibi progmatik yapıdaki korolu eserler besteler. (Aracı, 2007, s. 224) Bunlardan ikisinin librettosu bizzat Atatürk’ün talebi üzerine yazılmıştır. Saygun’un Atatürk’ün müzik politikası ve çağdaş müzik devrimi ile ilgili düşüncelerinden en etkilendikleri yeni, çağdaş bir müziğe olan ihtiyaçtır:

Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyeti’ndeki büyük inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur (Saygun,1981, s.48).

Atatürk’ün güzel sanatlarla ilgili radyoda yayınlanan bir başka konuşmasının ardından da şu yorumda bulunur:

1933 yılı idi. Atatürk’ü, Büyük Nutuk’u söylerken Ankara’da radyodan dinledim. Güzel sanatlardan bahsediyordu. Bu benim yolumdu. Bana yol gösteriyordu. Hem dinliyor, hem ağlıyordum. Türklük ve milli şuur zirveye çıkmıştı. Cumhuriyet olmasa, ‘Yunus Emre’yi, ‘Kerem’i’, ‘Koroğlu’nu’ yazar mıydım? Belki yazardım. Ben, çok sesliliğe Cumhuriyet’ten önce yöneldim. Beni bu yola getiren Türklük şuurunun uyanması ve kendi iç alemimdir (Refiğ, 2021, s.26).

Cumhuriyet döneminde yürütülen müzik politikalarına istinaden, Türkiye’deki meslek ve yüksek okullarının kuruluş aşamasına destek olunması için girişimlerde bulunur. BU girişimler sonucu daha önce de bahsedildiği gibi Alman Paul Hindemith Türkiye’ye davet edilir. Hindemith’in hazırladığı raporlar doğrultusunda konservatuvar kurulur. Konservatuvarın kuruluş aşamasında bütün çalışmaların dışında tutulan Saygun 1936 yılında zorla Ankara’dan İstanbul’a yollanır. Gidişine neden olan kişinin Hindemith ve onun kendi hakkında hazırladığı bir rapor olduğunu sonradan öğrenen Saygun “Bakanlık emrine niçin ve nasıl alındım” başlıklı yazısında durumu şöyle açıklar:

Devlet Konservatuvarını kurmak üzere Türkiye’ye davet edilmiş olup ilk defa benim hastalığım sırasında memleketimize gelmiş olan Hindemith, Milli Eğitim Bakanlığı’na, hiç tanımadığı ben Adnan Saygun hakkında bir rapor vermiş ve ‘Devlet konservatuvarının kurulmasına çalışıldığı bu günlerde, bestekâr olarak da, öğretmen olarak da hiç bir değeri olmayan bu adamın yalnız okuldan değil, Ankara’dan da uzaklaştırılması şarttır’ yazmış. Bu dileği hemen gerçekleştirmemişti; zira kurulduğu tarihten beri (1932) Halkevlerinin fahri olarak musikî müşavirliğini yapmakta ve gene fahri olarak, Ankara Halkevi’nde bir koro yönetmekte idim. Bakanlık emrine alınmam üzerine merhum Nafî Atuf Kansu ve Bay Ferid Celal Güven (o sırada Ankara Halkevi başkanı idi) bana otuz lira bir ücret sağladılar ve çalışmalarına devamına imkân verdiler. Fakat birkaç ay sonra davet edildiğim bir sanat festivali münasebetiyle Ankara’dan ayrılıp bir müddet sonra döndüğümde teessürle öğrendim, ki o sırada hastalanarak tedavi için Avrupa’ya gitmiş olan Milli Eğitim Bakanı benim Halkevleri’ndeki vazifeme de nihayet vermiş ve ‘arzu ederse İstanbul konservatuvarına gitsin, Vali Muhiddin beyle konuştum; Ankara’da katiyen kalamıyacağımı bilsin’ demiş. Bunu bana zamanın Güzel Sanatlar Müdürü Sayın Cevat Dursunoğlu bizzat söylediler. Böylece Ankara’dan ayrılarak İstanbul’a gittim. Ne acıdır ki, bana karşı duyulan kin, Devlet konservatuvarı tarihçesini yazanlar tarafından, veya yazılmasına mâlzime vermiş olanlar tarafından, iştirâk ettiğim bir çok işlerde adımın tamamıyla çıkarılmasına kadar, her yerde aksini buldu (Aracı, 2007, s.99-100).

Saygun’un bu tepkisine rağmen Sabahattin Ali’nin kızı Filiz Ali durumun çelişkisini şu sözlerle iddia etmiştir:

Yıllar sonra Sadun Tanju’yla yaptığı röportajda, babamdan şükranla bahsetmesine şaşırımdım. Hindemith’in Türk Müziği’nin geleceği hakkındaki raporunu Türkçe’ye babamın tercüme ettiğini, metinde onun hakkındaki olumsuz ifadeler geçtiğini anlatıyor bu röportajda. “Sabahattin Ali, metni ilgililere teslim etmeden beni uyardı” diyor. Oysa bu metni Türkçe’ye Cevat Memduh Altar’ın çevirdiğini, içinde Saygun’un adının geçmediğini biliyorum (Yedig, 2012, s.35).

Aynı dönem konservatuvarda öğrenci olan Muammer Sun, yıllar sonra bu olayla ilgili farklı bir bilgiyi paylaşmaktadır:

Lise 1’de çok sevdiğim trombon öğretmenim Çelebon Şenar, Saygunla ilgili bir olay anlatmıştı: Şenar, 1934’te Özsoy Operası’nın hazırlıkları sırasında orkestraya takviye aldıkları müzikçilerden biriymiş. Saygun eseri bir ay içinde İran Şahı’nın ziyaretine yetiştirmek için akşamları bölüm bölüm besteliyor, gündüz prova yapıyormuş. Bu telaşlı günlerden birinde provaya dönemin önemli isimlerinden CHP Genel Sekreteri Saffet Arıkan gelmiş. Eserin bir bölümünde değişiklik önermiş. Saygun “Siz bu işi bilmezsiniz, lütfen salondan çıkın” demiş. Ertesi yıl Arıkan, Atatürk’ün emriyle Milli Eğitim bakanı olunca, Saygun’a bu davranışının bedelini ödetmiş. Musiki Muallim Mektebi’nden, CSO şefliğinden atılmasını, İstanbul’a sürgüne gönderilmesini sağlamış. Bu öykü beni çok etkilemişti. Saygun’u cesareti ve ödediği bedel nedeniyle takdir etmişim, gözümde daha da yücelmişti (Yedig, 2012, s. 44).

Kendi eserlerinde, yorumcunun yaptığı küçük değişikliklerden dahi hoşlanmayan Saygun’un başından geçen bu olayı, ünlü keman sanatçısı Suna Kan şöyle anlatmıştır:

CSO’nun şefliğinden uzaklaştırılmasının öyküsünü babamdan dinlemişim: 1934’te, Özsoy Operası’nı yazdığı dönemde, eseri engellemeye kalkan CSO şefi Zeki Üngör, Atatürk’ün emriyle görevden alınmış, orkestra üyeleri kovulmuştu. Saygun’un atanması Ankara’daki müzik çevrelerinde tepkiye neden olmuştu. Genç şefe karşı birçok kurumda kulis yapılıyor, açığı kollanıyordu. Saygun şef sehпасına çıktığında müzisyenlere “haydi” anlamında Fransızca “ale” diyordu. Bir gün bir müzikçi kalkıp “Fransa’da atlara ale derler, sen bize at muamelesi yapıyorsun” deyip itiraz etmiş. Ardından diğer orkestra üyelerini harekete geçirip Saygun’u şikâyet etmiş. Saygun da ne olduğunu anlamadan, yedi ay sonra kendisini kapıda bulmuş. Bu da yetmiyormuş gibi Musiki Muallim Mektebi’nden de çıkarılıp İstanbul’a Belediye Konservatuvar’ına gönderilmiş (Yedig, 2012, s. 20).

Görevden alınmasının ardından bu gelişmelere paralel olarak Halkevleri danışmanlığı görevinden de uzaklaştırılır. Fakat 3 yıl sonra 1939 yılında Halkevleri müzik müfettişliği görevine getirilir. Sürüldükten sonra eski adı Darülelhan olan İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda 3 yıl kompozisyon derslerini sürdürür. 1936 yılında Halkevleri çalışmaları kapsamında araştırma yapmak için Türkiye’ye davet edilen Macar müzikolog Béla Bartók ile tanışır. Bartók’la birlikte Çukurova’yı gezerek halk ezgileri üzerine araştırmalar yapar. Saygun bu gezilerden elde ettikleri bilgiler ışığında “Béla Bartók’s Folk Music Research” adlı kitabı yazar. Bu kitap 1976 yılında Macaristan Kiadó Akademisi tarafından yayımlanır. Saygun Anadolu’da yaptığı geziler sonucunda halkın toplu halde şarkı söyleyemediğini gözlemler ve dengeli bir müzik eğitimi için koronun kaçınılmaz olduğunu söyler. Bartok ile yaptığı çalışmaya ve aralarındaki etkileşime ilişkin şu açıklamalarda bulunur:

Bartok ile birlikte Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden türküler derledik 1936 yılında. Temaslarımız daha sonra da devam etti. Türkiye’ye yerleşmek istiyordum, sağlayamadım.

Benden yaşlı olduğu için ondan etkilendiğim yolunda önceden edinilmiş bir izlenim, kanaat var nedense. Aslında ikimiz de birbirimizden etkilenmedik. İkimizin yaptığı müzik ayrı şeylerdir. Durum şu: Türk ve Macar eski halk türküleri aynı temele dayanıyor. Biz aynı temelden hareketle birçok sesliliğe gidiyoruz. Aynı temelden hareket ediyoruz ama ufkumuz genişliyor, ayrı dillere sahip oluyoruz böylece. Son bir ihtimal de var. Eğer etkilendiysem, bir Mozart, bir Verdi, bir Wagner beni ne kadar etkilemişse Bartok da o kadar etkilemiştir diyebilirim (Muratçay, 1974, s. 3).

Halkevleri müşavir ve müfettişlik görevi devam ederken 1946 yılında kuruluşunda dahi yer almasına izin verilmeyen Ankara Devlet Konservatuarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atanır (Aracı, 2007, s.157). Aynı yıllarda yurtdışından da davetler almaktadır. İlk olarak British Council aracılığıyla İngiltere'ye giden Saygun burada İngiliz müziğini tanıyarak eğitim ve öğretim kurumlarının işleyişini inceler. Londra'dan sonra Paris'e geçer. En büyük hayali burada Yunus Emre Oratoryosu'nun seyirciyle buluşmasıdır. Karşılaştığı maddi imkansızlıkları Başkonsolos Halil Ali Ramazanoğlu'nun desteğiyle aşar. Saygun sonraları Başkonsolos'un yardımlarını şöyle anlatmıştır:

Başkonsolos Halil Ali Bey'in ayağa kalkıp, bürosundaki konsolosluk kasasını açarak 'Ne gerekiyorsa buradan al, koristlerle konuş, ücretlerini öde, kendi yaşama paranı da düşünme, iş bu noktaya gelmişken hiçbir yere gidemezsin Adnan Bey' demesi hayatı boyunca unutamayacağı bir mutluluk sahnesidir. Saygun'un şaşkınlıkla ve büyük bir memnurlukla 'Çok teşekkür ederim, ama ben sonra bu kadar borcu nasıl öderim?' sözlerini de tamamlamaya fırsat vermeden şöyle karşılar: 'Asıl bu millet ve devlet sana olan borcunu nasıl ödeyeceğini düşünsün. Sen bize medeni alemde bunca prestij kazandıracaksın ve ben devletin buradaki bir görevlisi olarak sana destek olmayacağım' (Tanju, 1991, s. 87).

Saygun'un konseri için gerekli bütçe başkonsolos aracılığıyla Millî Eğitim Bakanlığı tarafından tahsis edilir.

1950 yılında Amerikan hükümetinden de bir davet alır. Washington, New York, Boston ve Chicago'ya gitmek için Türkiye'den ayrılan besteci ilk olarak Bloomington'daki Indiana Üniversitesi'ni ziyaret eder. Burada Uluslararası Halk Müziği Konseyi'nin toplantısına katılır. Bu üniversitede gerçekleşen konferansta Çorum'un Alacahöyük köyünde yaptığı derlemeleri dinletir ve daha sonradan *International Folk Music Journal*'da yayımlanacak olan 'gerçek halk musikisinin vasıfları' hakkında bir bildiri sunar. Ardından halk müziği koleksiyonunu incelemek için Washington DC'ye gider. Türk müziği ile ilgili konuşma yapmak için Amerika'nın Sesi radyosuna konuk olan Saygun'un "Türkiye'de Opera" başlıklı bir makalesi Metropolitan Operası'nın dergisinde yayımlanır. Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleştirdiği bu temaslar

sonucunda Southern Music firması ile anlaşan Saygun, eserlerinin Amerika’da basılması için anlaşmalar yapar. Yurt dışındaki bu olumlu gelişmeler maalesef yurt içinde karşılık bulmaz. 1950’li yıllarda Türkiye’de siyasi dengeler değişmeye başlamıştır. Seçimleri kaybeden Cumhuriyet Halk Partisi’nden sonra yönetimi Demokrat Parti devralır (Aracı, 2007, s.169-172). Bu gelişmelere paralel olarak Saygun’un yıllarca müfettişlik yaptığı Halkevleri de kapatılır. Sadun Tanju’nun notlarında bu durum karşısında bestecinin üzüntüsü şu cümlelerle aktarılmaktadır:

Ne kütüphane kaldı, ne de diğer şeyler. Halbuki orada, Atatürk’ün kurduğu o kutsal yuvada, gençlik ne güzel çalışıyor ve çeşitli alanlarda yurda ne kadar faydalı hizmetler yapıyordu. Halkevleri kapatılınca, artık sadece konservatuardaki hocalığım kaldı. Çok üzgündüm ve düşündüklerimi etrafımdakilere hiç çekinmeden söylüyordum. Derken, sanki yeni iktidarın yapacağı başka işler yokmuş gibi, tutup ezanı gene Arapçaya çevirdiler. Ezan sadece ibadete davettir, bu davetin Türkçe olmasını Atatürk düşünmüş ve istemişti. Şimdi onu yeniden Arapçaya döndürenler, sanki kurana ve dine dönüşü sağlıyorlarmış gibi, gerçeği saptıran bir tutumu benimsiyorlardı ve bu bence Atatürk’ün inkılâplarına karşı çıkışın bir provası idi (Aracı, 2007, s.172).

Saygun Halkevlerinin kapatılmasıyla ilgili *Atatürk ve Musiki* adlı kitabında şu ifadelere yer vermiştir:

Bununla ne kaybettik? Memleket insanları arasında hoşgörüyü bu kurumlar aracılığı ile sağlamak mümkün olabilecek iken bu imkâna sırtımızı döndük ve türlü alanlardaki çalışmalarıyla Türk gençliğinin daha çok aydınlığa kavuşmasının önüne geçtik. Musikiye gelince, çağdaş bir anlamda seve seve çalışan ve çevrelerindeki insanların bu yoldaki eğitimlerine büyük katkıda bulunan kuruluşları dağıtmakla kalmaz ‘şarklı kafasını sürdüren’ insanlara meydanı bırakmak, hele onları himaye eder bir durum içine girmekle Atatürk’ün göstermiş olduğu ‘çıkış yolu’ndan saptık... Bu ülkeye hizmet etme umuduyla kurulmuş olan sonraki benzer kurumlar halkevlerinin yerini asla tutamamış ‘halkevi heyecanı’ni asla getirememiştir. Bu işi en iyi çözüme ulaştırmak 1945 ve 1950 dönemleri iktidarlarına düşerdi. Onlar da bunu, ne yazık ki, yapamadılar ve bu ‘gaflet’ Türk insanının, Türk kültürünün lehine olmadı. Sonradan halkevi adıyla meydana çıkmış olan kurumların ise adlarından başka hiçbir şeylerinin eski Halkevleri ile ilgisi olmadı (Saygun, 1987, s. 79).

Her şeye rağmen çalışıyorum, bir şeyler yapmaya gayret ediyorum, bir şeyler vermeye çalışıyorum. İyi olur, kötü olur, ama bunu yapmaya çalışıyor sanat adamı... O halde bize düşen vazife çalışmak, gene çalışmak... Bu memleketi ayağa kaldırmak için elimizden gelen gayreti sarfetmeliyiz. Kötümser olmayacağız, hep iyiyi düşüneceğiz (Göğüş, 1987, s.52).

Siyasette yaşanan gelişmeler Cumhuriyet’le başlayan müzik politikalarında da değişikliklere neden olur. 1 Haziran 1951 yılında verilen talimatla İstanbul Belediyesi Konservatuvar’ı Batı müziği ve Türk musikisi olarak iki farklı bölüm adı altında toplanır.

Bu duruma karşı çıkan Saygun; “Türk musikisi tedarik edeceğimiz diye ut, kanun vesaire dersleri vermek demek, bir buçuk asırlık sanatımızın seyrine ait tarihi vakayı inkâr etmek ve binnetice irticai bir harekette bulunmak demektir (Aracı, 2007, s.172)” diye karşı çıkar. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri’nin, Ankara Devlet Konservatuarı’na müdür olması teklifini de reddeder.

1960 yılı askeri ihtilali sonucu başbakan Adnan Menderes idam edilir. Bu gelişmelerden sonra Saygun, Talim ve Terbiye Kurulu’na üye seçilir. Eğitimci kimliğiyle 6 yıl sürdürdüğü bu görevin amacı şudur:

İlkokuldan yukarıya kadar Türk çocuğunu ve Türk gencini, biz Türklerin neden geri kaldığımızı ciddiyetle ve büyük bir şuurla düşünmeye yöneltecek ve kendilerine, ileride seçecekleri alanlarda büyük atılımlar yapmanın şevkini ve ihtirasını verecek bir eğitim ve öğretim yapılmasını sağlamak (Tanju, 1996’dan aktaran Aracı, 2007, s.205).

Saygun yaptığı besteler kadar eğitim alanında yaptığı çalışmalar, yazdığı kitaplar kendini Türkiye’de çağdaş müziğin gelişmesine nasıl adanmışlığının en önemli göstergeleridir. Bu adanmışlık ile 1958-1970 yılları arasında dört ciltlik bir “Musiki Nazariyatı” kitabı yayımlanmıştır. Yanı sıra, “Lise Müzik Kitabı”, “Toplu Solfej” ve “Töresel Musiki” kitaplarını yazmıştır. Türkiye’de verilen müzik eğitimi hakkındaki düşüncelerini “Ülkü” dergisinde yayımlanan “Musiki Davamız” adlı makalesinde şöyle kaleme alır:

Çocuklarımız ne İtri’yi tanıdılar, ne Beethoven’i öğrendiler, ne de Anadolu’nun tertemiz sesinden haber aldılar. Sadece bir takım bayağı Avrupa havalarını, veya udlu, piyanolu ‘nevicat’ matahları bildiler. Ya müzik dersi? Evet: ‘do-sol, sol-do...’ sokakta birkaç çocuğun avaz avaz ‘do-sol’ diye bağırdığını duydunuzsa biliniz ki oradan bir musiki muallimi geçiyor (Aracı, 2007, s.206).

Yaşı ilerledikçe karamsarlaşan Saygun, 25 Aralık 1989 yılında, seksen iki yaşındayken, Henriette Guilloux’a yazdığı bir mektupta umutsuzluğunu şöyle dile getirmiştir:

Musiki hayatı konusunda bizde durum daha da berbat. Gençliğin eğitimi? Yazık! Her şey bitti. Hiç böyle gençlik gördün mü ki Amerikalı veya Avrupalı gibi, hepsi aptallar gibi sahte rüyalar içerisinde? Esasında dünya bu kadar karışık iken gençliğin deliliği veya aptallığını konuşmamamız gerekir. Acaba dünyamız iyi günler görecek mi? (Aracı, 2007, s.20)

1971 yılında devlet sanatçısı unvanını alan Saygun için artık ülkede verilen unvanların da bir değeri yoktur. Yakın arkadaşı Henri Guilloux’a yazdığı bir mektupta hayal kırıklığını şöyle anlatmıştır:

Devlet sanatçıları tesbit edecek jüriye beni de dahil etmişlerdi. Hakkımda karar alacakları sırada dışarı çıktım. 20 dakika sonra çağırdılar, tebrik ettiler. Ben jüriye, eserlerimi,

kitaplarımı, makalelerimi, dışarıda aldığım kritikleri, kısacası hayatımla ilgili bütün dokümanı sunmuştum ve 20 dakika sonra beni devlet sanatçısı yaptıkları zaman şaşırdım. Demek bu kadar kısa bir zaman hepsini tetkike kâfi gelmişti (Aracı, 2007, s.215).

Bir dünya sanatçısı olarak Saygun o döneme kadar zaten birçok ödülle onurlandırılmıştır. Bu ödüllerin başlıcaları şöyle sıralanabilir; İnönü Armağanını (1948), Fransa Eğitim Bakanlığı’ndan Palmes Academique nişanı (1949), Almanya’dan Friedrich Sebiller madalyası (1955), İtalya’dan Stella Della Soliderieta madalyası (1958) yanı sıra, Sibelius Kompozisyon Madalyası, Harriet Cohen Uluslararası Müzik Ödülü, Bela Bartok Diploması ve Pro Cultura Hungarica.

1972 yılında emekli olmasına rağmen İstanbul Devlet Konservatuvarı’nda kompozisyon derslerini yürütmeye devam eder. Aynı dönemde librettosu kendisine ait olan *Gilgameş* ve *Koroğlu* operalarını besteler. Ancak sağlık sorunları artar ve durumu ağırlaşır. Buna rağmen, tedavi gördüğü hastanede bile çalışmalarını sürdürür. Saygun’un bu durumuyla ilgili Gülsin Onay şu anekdotu anlatır:

Merakla notalara bakmaya başladı. Sayfa, sayfa kontrol etti. 36’ncı sayfada, “dur” dedi. Elini zorlukla kaldırıp “Bu nedir” diye bir notayı sordu. “Bak yanlış yapmışlar” dedi. Almanya’ya döndüğümde, yayınevinde kontrol ettiğimizde Saygun’un haklı olduğu görüldü. Sol yerine fa yazılmıştır. Eserlerini nota nota ezbere bilen besteciye çok az rastlanır (Yedig, 2012, s.143).

6 Ocak 1991 yılında hayata veda eden Saygun, ölmeden çok önce vasiyetini hazırlamıştır. Eğitime verdiği önem, Türk gençlerine olan inancı ve müzik aşkı ile eserlerini Türk Eğitim Vakfı’na bağışlamıştır. Mehmet Aşçıoğlu, Saygun’un vasiyeti ile ilgili durumu şöyle özetler:

Adnan Ağabey’in son döneminde yanındaydım. Bence öleceğini hissetmişti. Fakat bana herhangi bir vasiyette bulunmadı. 1983’te eşiyle bir vasiyetname düzenlemişlerdi, malvarlığını ve eserlerinin teliflerini Türk Eğitim Vakfı’na bırakmışlardı. Bana da kopyalarını göndermişti bu vasiyetin (Yedig, 2012, s.18).

Saygun’un en çok icra edilen eserleri ve bu eserlerin telif haklarıyla ilgili Reinhard Flender şu bilgiyi vermektedir:

Elimizdeki verilere göre, bugün Saygun’un en çok seslendirilen eseri Opus 14 Suit. Ardından Yunus Emre Oratoryosu, İnci’nin Kitabı ve Concerto da Camera geliyor. Gülsin Onay iki piyano konçertosunu sık sık yorumluyor. Tüm eserlerinin yıllık icrasının toplamı 12 civarında. Telif ücretleri Bilkent Üniversitesi’ne aktarılıyor (Yedig, 2012, s. 253).

Bestecinin kendi el yazmaları ve müzikologların yaptığı araştırmalar sonucu farklı türlerde bestelediği toplam seksen dört eserinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu katalog listesi içinde beş tane de opera eseri bulunmaktadır. Bunlardan ilk iki tanesi Atatürk

tarafından Saygun'a sipariş edilen *Özsoy* ve *Taşbebek* operalarıdır. Yanı sıra, Türkiye'de bestelenen ilk milli opera eseri olma özelliği taşımaktadır. *Kerem*, *Koroğlu* ve *Gilgames* operaları ise Anadolu'da doğmuş, yüzyıllardır dilden dile dolaşan hikâye ve destanlardan ilham almıştır.

1.2.9.1. *Özsoy*

İran şahı 1934 yılında Türkiye'ye diplomatik ve politik yönden önem taşıyan bir ziyaret gerçekleştirir. Bu ziyaret için yapılan hazırlıklar kapsamında, Atatürk milli değerleri anlatan ve politik mesajlar içeren bir opera yazılmasını ister. Bu görevi o dönem henüz yirmi yedi yaşında olan Ahmet Adnan Saygun'a verir. Eserin konusu Münir Hayri Egeli tarafından yazılmıştır. İranlı şair Firdevsi'nin *Şehname*'sini konu alan metin de bizzat Atatürk tarafından Saygun'a verilmiştir. Çok kısa bir sürede eseri bitirmek zorunda kalan Saygun yorucu ve yoğun bir çalışma sürecinin ardından *Özsoy* operasını tamamlar. Kahramankaptan'ın da belirttiği gibi operanın prömiyeri 19 Haziran 1934'te Ankara halkevinde Atatürk ve İran Şehinşahi Reza Pelevi'nin huzurunda yapılır. İlk Türk opera eseri olan *Özsoy*, 3 perde ve 12 tablodan oluşmaktadır (2005, s. 8,9,40,44). Prömiyeri takiben halkevinde iki temsil daha gerçekleştirilir.

Özsoy operasında diyalog ve tiyatral sahneler fazla olduğu için Saygun birçok eleştiriye maruz kalır. Eserde Türk müziğinin pentatonik yapısı kullanan Saygun, *Özsoy*'u bir operadan ziyade müzikli bir tiyatro olarak kabul etmenin daha doğru olacağı kanaatindedir. 1980 yılına kadar Saygun eseri tekrar ele almış ve tam bir opera şekline dönüştürmeye çalışmıştır. Eserin adını *Feridun* olarak değiştirmiş fakat 1980 yılında yeniden *Özsoy* olmasına karar vermiştir. 1981 yılında yaptığı düzenlemeyle 1 perdeye indirilmiştir (Aracı, 2007, s. 83,85). Saygun, 30 Eylül 1980 senesinde tekrar kaleme aldığı *Özsoy* operasının partiyonuna yazdığı notta eserin içeriği hakkında bilgi verirken Atatürk'ün bu bilinçli tercihinin nedenini şöyle aktarır:

Anlaşıldığına göre Atatürk İran Şahı'nın ziyaretinden azami ölçüde faydalanmak ve Türkiye ile İran arasındaki siyasi münasebetleri müsbet bir yolda geliştirme esbabını hazırlamak istiyordu. Türkiye hakkında Şahda müsbet bir kanaat uyandırmasına elbetteki Türk ordusu, yeni yeni yapılmakta olan fabrikalar, okullar, *ilh...* yardımcı olurdu. Ancak bütün bunlar, az çok farklı da olsa İran'da da vardı. Bu itibarla Şah için yeni ve şaşırtıcı şeyler olamazdı. Ayrıca Şah bütün bunlar karşısında kıskançlık duymasa bile 'neutre' kalabilirdi. Halbuki, Atatürk, anladığıma göre, İran Şahı'nın gönlünü elde etmek istiyor ve bunun için İranlılarda olan bir efsaneye dayanmak istiyordu. İşte bu maksatla 'Feridun Efsanesi üzerinde durmuş

ve efsanedeki Tur'dan -ki efsanede Türklerin Şahıdır- Türklerin ve İraç'tan -ki İran'ın hakimidir- Türklerin ve İranlıların türediği tefsirine dayanarak konunun işlenmesini istemişti. Eserin ikinci ve üçüncü perdeleri türlü vak'alarla günümüze kadar gelir. Ahriman'ın gazabına uğrayan fakat Tanrılarca ebedi hayata mazhar kılınmış bulunan Tur ve İraç, yani Türkler ve İranlılar yüzyıllar boyunca birbirlerinden uzak kalmışlardır. Fakat sonunda her iki millet, başlarına geçen Tur ve İraç sayesinde birbirlerine kavuşurlar. Eserin, tekrar efsane havasını getiren son sahnesinde Feridun ve ötekiler hep sahnede hazır; ancak Tur ile İraç yoktur. Feridun sorar: "Tur ile İraç'ı göremiyorum. Nerededirler?" Buna 'Ozan' Halkevlerindeki locasında İran Şahı ile birlikte temsili seyreden Atatürk'ü işaret ederek şöyle der: 'İşte Tur, (İran Şahını işaret ederek) İşte İraç. Her Türk bir Tur, her İranlı bir İraç'tır'. Türkçe'yi azeri şivesiyle çok iyi bilen şahın bu sözler üzerine Atatürk'e sarılıp 'Kardeşim' diye ağladığını, temsilden sonra bana heyecanla anlattıklarını çok iyi hatırlarım (Aracı, 2007, s.81-82).

Türk operasının başlangıcı sayılan bu önemli eser sayesinde bestecilik yeteneğini opera sanatında da kullanma fırsatı bulan Saygun, *Köroğlu* operasının bestelenme sürecine giden yolculuğunda ard arda birçok opera eseri yazmıştır. Bu sayede bir Türk operası sanatının yaratılmasında ilk adımlar atılmış ve yerli bestecilerin ilgisini opera sanatına çevirerek ulusal kimlikte yeni eserler üretmelerine öncülük etmiştir.

1.2.9.2. Taşbebek

Özsoy operasının ardından Mustafa Kemal'in Ankara'ya gelişinin yıldönümü münasebetiyle Saygun'a tekrar opera siparişi verilir. Atatürk'ün verdiği konu üzerine Münir Hayri Egeli operanın librettosunu hazırlar. 1934 yılının Kasım ayında verilen siparişin 27 Aralık'ta kutlanacak yıldönümü gecesine yetişmesi gerekmektedir. Bu sırada orkestra şefliğinin yanı sıra Musiki Muallim Mektebi'nde ders veren Saygun, *Özsoy*'da olduğu gibi çok kısa bir sürede tek perde olan *Taşbebek* operasını besteler. 27 Aralık 1934 gecesini Ankara Halkevi binasında eserin prömiyeri gerçekleştirilir. Atatürk'ün huzurunda sahnelenen operaya Riyaseti Cümhur Orkestrası eşlik eder.

Temsil sonrası *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisinde eserin konusu yayımlanırken, Anadolu Ajansı, *Taş Bebek* operası için "Ahmed Adnan'ın müziklediği Taşbebek bu gecenin müzik bakımından en beğenilen parçasını teşkil etmiştir." Aracı (2007, s.90) sözleriyle Saygun'u yüceltirken, "Devrimlerin ruhunu tam anlamıyla kavrayamayan, şekilcilik ve taklide bağlı bir gençliğin yetişmesi durumunda başımıza gelebilecek akıbeta gönderme yapıyor gibidir" diyerek eserin konusundan övgüyle bahseder. Saygun'un 21

Ocak 1981’de tekrar kaleme aldığı *Taşbebek* operasının partiyonuna yazdığı notta temsil gecesi ile ilgili şöyle bir bilgi paylaşır:

Taşbebek temsil edildiği ve orkestrayı idare ettiğim zaman 39 derece ateşle yanmakta idim. Temsilden sonra bitkin bir halde Halkevi’nin sonraları bir ara nikâh salonu olan salonuna [kendimi] attım. Bütün orkestra üyeleri, koro üyeleri, solistler orada idiler. Kısa bir zaman sonra salona merhum Necip Ali Küçüka yanında on onbeş kişi ile geldi ve ortada durdu. Ben de yanına gittim. Bana söylediği, yüksek sesle söylediği, herkes tarafından duyulup dinlenen sözler aynen şöyledir: ‘Gazi Hazretleri tarafından bana tevdi edilmiş olan vazife [yi] ifaya geldim. Gazi Hazretleri sizi kendi adlarına alnınızdan öpmemi emir buyurdular’ dedi ve alnımdan öptü. Sonra: “Gazi Hazretleri sizin yazmış olduğunuz eserin halet-i ruhiyeleri üzerine bilhassa müessir olduğunu size söylememi emir buyurdular. Sizi tebrik ediyorlar ve geçmiş olsun diyorlar’ [dedi] (Aracı, 2007, s.91).

Taşbebek operası hem Atatürk hem de dinleyiciler tarafından beğenilmesine rağmen sadece bir defa sahnelenmiştir. *Taşbebek* operası prömiyerinden yaklaşık kırk beş yıl sonra Saygun tarafından değiştirilir. Metin yazarı Münir Hayri Egeli ve Saygun libretto üzerinde bazı değişiklikler yapmak ister. Fakat besteci, eser üzerinde yeni düzenlemeler yaparken Münir Hayri Egeli vefat eder. Saygun eserin metnini O’nun söylediği şekilde düzenler ve değişiklikler yapar.

1.2.9.3. *Kerem*

İlk iki operasından sonra yeni eserler yazmaya devam eden Saygun, Avrupa’dan döndükten sonra 1948 ve 1950 yılları arasında *Kerem* operasını besteler. Eserin librettosu Selahattin Batu tarafından yazılmıştır. 1948 yılında Devlet Tiyatrosu binasının açılışı münasebetiyle Saygun’un bir yılda bestelediği *Kerem* operasının birinci perdesi Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası eşliğinde ilk kez sahnelenir. Saygun, bu temsilden dört yıl sonra eserin tamamını besteler. *Kerem* operasının son hali Aydın Gün’ün rejisiyle 22 Mart 1953 gecesi Ankara Operası’nda seyirciyle buluşur. Operanın kastında Aslı karakterini Leyla Gencer oynamıştır.

Saygun’un yazdığı ilk iki operanın konusu rejim ile alâkalıdır. Fakat *Kerem* operası Gazimihal’in (1957’den aktaran Aracı, 2007, s.167) de vurguladığı gibi “büyük çapta ilk milli Türk operası”dır. Bunun nedeni eserin üç perde ve sekiz sahneden oluşan uzunluğu ve konusunun meşhur halk hikâyesi olan Kerem ile Aslı efsanesine dayanıyor olmasıdır. *Kerem* operasının müziğinde yer verdiği Anadolu halk türkülerinin esintisi ve kullanılan modal üslup sayesinde Saygun’un bestelediği önceki iki operasından çok farklıdır. Saygun’un eseri, Kerem ile Aslı’nın kök hikâyesinden farklı olarak Kerem’in, dünyevi

aşktan ziyade kendi içindeki mistik yolculuğunu anlatıyor olmasıdır. Operanın adı bu nedenle sadece *Kerem*'dir.

1.2.9.4. *Gilgames*

Saygun 1962 ve 1983 yılları arasında librettosu kendisine ait olan *Gilgames* operasını besteler. Epik dram özelliği bulunan bu eser Saygun'un *Koroğlu* operasını bestelediği sırada eş zamanlı yazmaya başladığı bir operadır. Üç perde olarak bestelenen eser ne yazık ki hiç sahnelenmemiştir.

Saygun sadece opera türünde değil birçok farklı türde birbirinden değerli eserler bestelemiş uluslararası düzeyde öneme sahip bir bestecidir. Fakat eserleri hiçbir zaman yeterli ilgiyi görmemiş ve hak ettiği değer anlaşılamamıştır. Diğer eserlerinde olduğu gibi opera eserleri de çok fazla sahnelenmemiş ve kıymeti bilinmemiştir. Besteci opera eserlerine verilmesi gereken önemin farkedilmemiş olmasından dolayı duyduğu üzüntüyü katıldığı bir seminerde şöyle dile getirmiştir:

Mesela Almanya'da, Amerika'da veya başka memleketlerde benim kompozisyonlarım, Rusya'da, hatta Avustralya'da çalınır da Fransa'da pek çalınmaz. Halbuki ben Fransız kültürüyle yetişmiş bir insanım diyebilirim. Ama benim söyleyecek sözüm yok buna. Neden böyledir diye soramam. Çünkü Türkiye'de de böyle. [...] Benim yazmış olduğum beş opera var. Bu beş operadan birincisi 1934 senesinde yazılmıştır. [...] 50. Yıl dönümü münasebetiyle çalındı. Bir defa ele alınmış ve bir iki temsil verilmiştir. Aynı seneler yazdığım ikincisi 1934 senesinden beri temsil edilmemiştir. [...] Üçüncü olan Kerem operası 1953'de binbir müşkülle ortaya çıkarılmış, aradan geçen 33 senede ele alınmamıştır. Dördüncüsü *Koroğlu* ise... iki defa kötü şartlar altında temsil edilmiştir. Beşincisi hiç ele alınmamıştır. Bu benim için böyle olduğu gibi, belki başka kompozitörler içinde böyledir. Türkiye işte böyle... Bir kültür bakanı tasavvur ediniz ki 'Ben kültürden anlamam, alakâdar da olmam bu mevzularla' desin. Bunu bana birçok insanın yanında söylemiştir. Ne bekleyebiliriz? (Göğüş, 1987, s. 51)

Dönemin kültür bakanını eleştiren Saygun bestelediği beş opera eserinin az sayıda sahnelendiğinden ve şartların bilerek olgunlaştırılmadığından şikâyet etmektedir. Ne yazık ki diğer eserlerinde olduğu gibi sadece iki temsili yapılan *Koroğlu* operası için de aynı durum söz konusudur.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÖROĞLU DESTANI VE YİRMİNCİ YÜZYILDA İKİ KÖROĞLU OPERASI

Hacıbeyli ve Saygun'un *Köroğlu* operalarının dramatik yapısını oluştururken destanın hangi varyantından yararlandıkları bilgisi net değildir. Köroğlu destanının varyantları, detayları çok derin olan ayrı bir çalışma konusudur. Ancak bu çalışma için eserlerdeki konular destanın farklı versiyonlarıyla genel olarak karşılaştırılmış ve aralarındaki ilişki ortaya çıkarılmıştır. Tezin bu bölümünde Köroğlu Destanı'nın batı versiyonlarından bahsedilerek her iki operada da yer verilen karakterler ve olaylar ele alınmıştır.

2.1. Köroğlu Destanı

Anadolu'da halk hikâyesi olarak adlandırılan destan, Orta Asya'da söz ve müzik unsurlarıyla birlikte nesilden nesile aktarılan bir gelenektir. Kaynağı tam olarak bilinmeyen destan, mitlerden sonra en eski ikinci tür olarak kabul edilmektedir. En önemli özelliklerinden biri de farklı kültürlerle etkileşimi sonucu çeşitli varyantların ortaya çıkmasıdır. Bu özellik Köroğlu destanı için de geçerlidir. Olay örgüsü baş kahramanın eylemleriyle ilerleyen ve farklı varyantları bulunan en eski epik destan geleneğinden gelmektedir.

Köroğlu gerçek kimliği tam olarak bilinmeyen, masal, hikâye, destan veya halk hikâyeleri gibi sözlü gelenekler aracılığıyla asırlardır yaşatılan bir destan kahramanıdır. Bazı kaynaklarda Celali isyanları sırasında bin adamı ve Kiziroğlu Mustafa Bey ile isyan çıkaran bir eşkiya olarak tanımlanırken, bazı kaynaklarda 16. yüzyıl sonlarında âşıkların türkülerinde bahsettiği cesur bir kahramana dönüşmüştür. Bazı araştırmacılar Köroğlu'nun 16. ve 17. yüzyıllar arasında Anadolu'da yaşamış, Yeniçeri ocağında yetişen ve III. Murat zamanında Osmanlı ordusuyla savaflara katıldığı söylenen şair Köroğlu (Ali Ruşen) (Aliyeva, 2009, s.116) olduğunu iddia etmektedir. Başka araştırmacılar ise destanı çok daha yakın bir tarihe ve mekâna taşıyarak, Köroğlu'nun Bolu'da yaşadığını ve başından geçen olayların Türkiye sınırlarında gerçekleştiğini söylemektedir. Ziya Gökalp'inde içinde bulunduğu birçok araştırmacı ise daha eski anlatılardan yola çıkarak Köroğlu'nun Asya'da bilinmeyen bir tarihte bilinmeyen bir yerde yaşadığını öne sürmektedir.

Bu araştırmacıardan Prof. Dr. İlhan Başgöz (2009, s.21-25), Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarih ve Kültürü Sempozyumu açılış bildirisinde Köroğlu'nun bir eşkıya olduğunu belirmiştir. Bu iddiasını eşkıya bir kahraman yaratmanın kökenini toplumsal başkaldırının en ilkel biçimi olmasına dayandırmıştır. Başgöz'e göre, zenginler, fakirler, güçlüler, güçsüzler, yönetenler ve yönetilenler olarak ayrılan toplumlarda halk kendi başına bu düzeni değiştirmeyeceğine inanır ve bu yüzden soylu eşkıyaları ortaya çıkarır. Başgöz'e göre bu durum kapitalizm öncesi ilkel tarım düzeninde yaşayan toplumlarda hakimdir. Çünkü ancak güçlülerin karşısına daha güçlü, zorbanın önüne daha zorba birini, bir eşkıyayı çıkardığından onlardan öcünü alabilecektir.

Köroğlu Destanı anlatıldığı coğrafya bakımından doğu ve batı olmak üzere iki versiyona ayrılmaktadır. Doğu versiyonları; Türkmenistan, Kazakistan, Özbekistan, Doğu Türkistan, vb. ülkelerde yayılırken, Batı versiyonları; Anadolu, Azerbaycan, Balkan, vb. topraklarda anlatılmıştır. Üzeyir Hacıbeyli ve A. Adnan Saygun *Köroğlu* operalarında hikâyenin geçtiği yer olarak Anadolu ve Azerbaycan topraklarını seçmiştir. Bu yüzden tezin bu bölümü Köroğlu Destanı'nın Batı versiyonlarının incelendiği kaynaklarla sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda iki bestecinin eserlerindeki farklılık destanların varyant farklılığına neden olan sebep ile ilişkilendirilmiştir.

Yüzyıllar boyunca meddahlar, âşıklar veya hikâye anlatıcıları aracılığıyla bir coğrafyadan farklı coğrafyalara aktarılan Köroğlu Destanı sürekli değişerek farklı hikâyelere dayandırılmıştır. Kaynak çeşitliliğine neden olan bu olgu destanların yapısal özelliklerinden dolaydır. Çekirdek, oluş ve tespit olarak üç aşamadan geçerek vücut bulan destanlar dilden dile aktarılırken anlatıcının etkisiyle kendi kahramanını yeniden yaratır. Böylece çekirdek aşamasındaki ana olay ve ana kahraman, destanın oluş aşamasına geçildiğinde başkalaşarak hikâye örgüsünün, eylemlerin ve kahramanın özelliklerini değiştirir. Türk dünyasında dolaşan Köroğlu anlatıları da aynı aşamalardan geçerek farklı varyantlara dönuşmüştür. Anlatılara eklenen veya çıkartılan her bir halka anlatıcının bulunduğu coğrafyada gerçekteşen olaylardan sebebiyledir.

Alptekin ve İnel (2011, s.38) yaptıkları bir çalışmada anlatının gittiği mekânlara uyum sağladığı düşüncesini savunarak, destan kahramanı olan Köroğlu'nun da bu sebepten dolayı farklı özelliklere sahip olmasının son derece doğal olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca kurmaca bir dünyanın eseri olan anlatının tarihsel gerçeği yansıtmayacağı düşüncesindedirler.

Köroğlu'nun kimliğiyle ilgili yapılan araştırmalar sonucunda farklı anlatılarda farklı isimler kullanılmaktadır. Batı versiyonlarında Köroğlu'nun esas adı Ali, Deli Ali, İrişvan Ali, Ruşen, Rövşen, Ruşen Ali, Uruşen Ali veya Ali Ruşen olarak geçmektedir. Orta Asya kökenli diğer Türk destanlarında olduğu gibi Köroğlu da 15-18 yaşlarında kahramanlık göstermektedir. Köroğlu'nun babası ise yine farklı varyantlarda Uruşan (Rövşen, Ruşen) Baba, Yusuf, Deli Yusuf, Ali, Koca Yusuf, Baytar Ahmet veya Ubeyd olarak geçmektedir. Hacıbeyli eserinde Köroğlu'na ve babasına Batı versiyonlarında geçen Rövşan Ali ismini vermiştir.

Köroğlu'nun Doğu versiyonlarında annesinden bahsedilirken Batı versiyonlarında bu konudan hiç söz edilmemektedir. Alptekin ve İçel bunun sebebinin “destanın doğudan batıya geçişi sırasında İslamiyet'in de etkisiyle destan anlatıcısının anneyi gizleme çabasında aramak gerektiğini (Alptekin, İçel, 2011, s.39)” savunmuşlardır. Bu bilgiye paralel olarak Saygun kendi bestelediği *Köroğlu* operasında “Ana” adında Köroğlu'nun annesini temsil eden bir karaktere yer verirken, Hacıbeyli Köroğlu'nun annesinden hiç bahsetmemektedir.

Makalesinde Köroğlu'nun nereli olduğu sorusuna uzun bir bölüm ayıran Alptekin ve İçel, Köroğlu'nun Azerbaycan anlatmalarında Osmanlı toprağından olduğunu, Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde ve Anadolu anlatmalarında ise Bingöl ile ilişkisi olduğunu yazmıştır. Bolulular'ın iddiasına göre Köroğlu Dörtdivan ilçesinin Sayık Köyü'ndendir. Âşık Mevlüt İhsanî'ye göre ise Sarıkamış'ın Köroğlu Köyü'ndendir. Doğu Anadolu bölgesindeki anlatılarda ise Van ilinin Muradiye ilçesinden olan Köroğlu daha sonra Çamlıbel'de yaşamıştır. Behçet Mahir Köroğlu'nun Erzincanlı olduğunu iddia eder. Bu iddiasını Köroğlu'nun cılız tayları bulduğu yerin, Erzincan'ın Tercan ilçesi olduğuna dayandırır ve Erzincan'da Köroğlu ile ilgili çok fazla yer adının mevcut olmasına bağlar. Pertev Naili Boratav'ın araştırmalarına göre Köroğlu Bolu Çamlıbel, Tokat Çamlıbel'de yaşamış yanı sıra, Karaman ve Konya'ya da gitmiştir. Bazı efsanelere göreyse Köroğlu Çukurova bölgesinde yaşamıştır. Köroğlu'nun Çukurovalı olduğunu söyleyen anlatılarda olayların başlangıç sebebi olan tayların arandığı yer Mısır'dır. İskenderun kıyısında rastlanan Köroğlu'nun atının ayak izleri Dört Yol, Osmaniye ve Düziçi'ne kadar giderek Karkın Köyü'ne ulaşmaktadır. Bazı anlatıcılar ise Horasan yakınlarındaki Köroğlu Kaleleri'nden bahsetmektedir. Yine başka bir anlatıda Azerbaycan'ın Şeki şehrinin kuzeyinde bulunan Dağıstan'a giderken geçilen vadinin solunda bulunan kaleye halk tarafından Köroğlu kalesi denmektedir. Tüm bu iddialardan da görüleceği üzere

Köroğlu'nun memleketi Türkiye ve Azerbaycan'daki anlatıcıların buldukları yöreye göre değişmektedir. Hacıbeyli ve Saygun'un eserinde konunun geçtiği yer Çamlıbel'dir. Hacıbeyli Çamlıbel kalesini olay örgüsünün geçtiği mekân olarak da kullanmıştır.

Destan türünün yapısı gereği destan kahramanı normal insanlara göre daha güçlü, daha iştahlı ve fiziksel olarak daha üstün yetenek ve güçlere sahiptir. Öfkeleri ve sevgileri de abartılıdır. Köroğlu'nun fiziksel özellikleri bazı anlatılarda iri yarı, ağır bir adam olarak betimlenmiştir. Karakter özellikleri ise sözünün eri, haram yemeyen, fakiri fukarayı incitmeyen, elde ettiklerini paylaşan, yoksullara yardım eden, dürüst, cesur ve yiğit bir kahraman olarak anlatılmıştır. Bu özellikler bazı varyantlarda babasının Köroğlu'na verdiği öğütlerden kaynaklanmaktadır.

Köroğlu anlatılarında geçen ideolojiler aslında sözlü kültür aktarıcılarının kendi fikir ve düşünceleridir. Köroğlu ne Anadolu anlatmalarında geçtiği gibi Osmanlı'nın zalim paşalarına karşı mücadele eden bir Celâlî reisi, ne de Azerbaycan anlatmalarında geçtiği gibi bir Babek isyancısıdır. Köroğlu'na yakıştırılan sosyal isyancı tipi anlatıcıların kendilerini yakın hissettikleri ideolojiler için destan kahramanını şekillendirmeye çalışmalarıyla açıklanabilir. Batıda ortaya çıkan bazı metinlerde de eşkıya veya han olarak gösterilmektedir. (Alptekin, İçel, 2011, s.46)

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde ise çok farklı bir Köroğlu ile karşılaşmaktadır. Saz şairi olarak çöğür çalan şairler arasında geçen Köroğlu'nun adına Âşık Ömer'in Şairnâmesi'nde de Âşık Köroğlu olarak rastlanmaktadır. Ayrıca Özdemiroğlu, Osman Paşa'nın İran savaşıyla ilgili iki şiiri bulunan ve 1585 yıllarında yaşadığı söylenen ordu şairi Âşık Köroğlu'ndan da bahsetmektedir. Alptekin ve İçel'e göre destan kahramanı olan Köroğlu ile ordu şairi olan Köroğlu birbirinden farklı kişilerdir.

Kıyafet değiştirme, halk anlatmalarında sıkça görülen bir motiftir. Karakterler tanınmamak ve çeşitli sorunları çözmek için kıyafet değiştirirler. Anlatılan destanların çoğunda Köroğlu derviş kılığına girmektedir. Bunun dışında âşık, deli, seyis, sağdıç vb. kılığına girdiği de görülmektedir. "Halk anlatmaları içerisinde en hoş görülme tiplerden biri hiç şüphesiz âşıktır. Âşık, evliyadan sayıldığı için halk tarafından hürmet edilir ve saygı gösterilir. Bu hususu çok iyi bilen kahramanlar, âşık kıyafetinde destursuz her yere girer çıkarlar (Bakırcı, s.158)". Hacıbeyli'nin operasında Kırat'ı kaçırmak için Hamza Bey eski kıyafetler içinde seyis kılığına girerken, kaçırılan Kırat'ı kurtarmak için Köroğlu da âşık ozan kılığına girer. Nedim Bakırcı (2009) bir araştırmasında Köroğlu'nun hangi kıyafetlere girerek neden kıyafet değiştirdiği ile ilgili sıraladığı on altı başlıktan beşi

Hacıbeyli'nin *Köroğlu* operasında ele alınan konuyla benzerlik göstermektedir. Bu başlıklar şöyledir:

- Köroğlu, derviş kılığına girerek Bolu Bey'inden Kırat'ı kaçıtır.
- Köroğlu, âşık kılığına girerek keleşleri Kocabey ve Ayvaz'ı kurtarmaya gider.
- Köroğlu, dilenci kılığına girerek Kırat'ın saklandığı yere kadar girer.
- Köroğlu, tabip kılığına girerek Kırat'ı saklandığı yerden kurtarır.
- Köroğlu, seyis kılığına girerek Kırat'ı saklandığı yerden kurtarır.

Anlatıcılar Köroğlu'nu öldürmemek ve onu doğüstü güçlere sahip göstererek yüceltmek için Köroğlu'na anlattıkları hikâyelerde abıhayat suyu içirerek ölümsüz kılarlar. Hikâyenin sonunda da kırklara karışarak bir daha kimse tarafından görülmez. Bu bilgiler ışığında Saygun'un Köroğlu için kendi operasına yazdığı final sahnesi de bu bilgiyle örtüşmektedir.

2.2. Üzeyir Hacıbeyli'nin *Köroğlu* Operası

2.2.1. Operanın Bestelenme Süreci

Köroğlu operasının bestelendiği tarih yirminci yüzyılın ilk yarısına denk gelmektedir. Bu dönemde sosyo-politik olaylar hızlı bir değişim göstermiştir. I. Dünya Savaşı'nın ardından Rusya'da Sosyalist Devrim gerçekleşir. Bunun üzerine 1929-1930 yılları arasında büyük bir ekonomik kriz yaşanır. Emperyalist sistemin ve faşizmin yükselmesi sonucu II. Dünya Savaşı patlak verir. Sonrasında yeni sosyalist ülkeler ortaya çıkar. Bu dönemde gelişen askeri, siyasi ve toplumsal olaylar bestecinin neden konu olarak Köroğlu'nu seçtiğini açıklamaktadır. Kapitalizm ve sosyalizm arasındaki çatışma artarak hümanizmi dünyanın en büyük sorunu haline getirmiştir. İnsanlığa karşı işlenen suçlar birçok felsefi ve sanatsal hareketin çıkış noktası olmuştur. Faşizmin yarattığı trajedinin farkında olan zanaatkarlar tek bir amaç için birleşmiştir; insanlığı bu tehlikeden koruma fikri. Üzeyir Hacıbeyli hakkında beş kitap yazan Profesör Elmira Abasova bestecinin içinde bulunduğu dönemi göz önüne alarak *Köroğlu* operası ile ilgili şu yorumda bulunmuştur:

Hacıbeyov'un anlayışında, uzak geçmişin isyanını anlatan destan modern bir toplumsal anlam kazanmıştır. Besteci, halkın tarihi kaderi hakkında bir opera yazdı. Hacıbeyov'un müziği sadece kitlelerin karanlıktan aydınlığa olan sürekli arzusunu değil, aynı zamanda güzel, mutlu bir gerçeklik olarak zaferi de somutlaştırdı (Qafarova, 2017, s. 45-49).

Dünyanın içinden geçtiği bu karanlık günlere karşı sanat eserleriyle cevap vermeye çalışan sanatçılar ilerici fikirlerini edebiyat, şiir, resim ve müzik aracılığıyla halklarıyla paylaşmıştır. Üzeyir Hacıbeyli kendi halkının çok sevdiği Köroğlu destanını kullanıp, Azerbaycan halkını yüceltmek, devrimci duygularını uyandırmak için *Köroğlu* operasını yazar.

Üzeyir Bey uzun yıllar “Köroğlu” operasını yazmayı düşündü. Ancak 1919’da bu görüşü katılaştı. Aynı yıl 34 yaşındaki Üzeyir Bey Hacıbeyli, ailesiyle birlikte Gürcistan’ın Qacar yaylasında dinlenirken, orada Köroğlu kalesini görür. O, her gün bu kalenin yanına gelerek onun ihtişamını seyreder. Bir dahaki sefere bu kalenin yakınındayken yaşlı bir âşığın “Köroğlu” destanını ezbere okuduğunu duyar. Yanına yaklaşır ve dikkatle dinler. Aşığın okuması Üzeyir beyin çok hoşuna gider. Böylece orada “Köroğlu” destanını müzik diliyle de ölümsüzleştirmeyi ister. Aradan 13 yıl geçer. Altı opera, üç operet ve çeşitli eserler yazan Üzeyir bey Hacıbeyli, “Köroğlu” operası üzerinde çalışmaya başlar.” (Qarabağlı, 2017)

Profesör Ramazan Halilov’un “Üzeyir Bey her yıl Tiflis yakınlarında “Köroğlu Dağı” denilen hoş bir yerde dinlenmeyi severdi. Sık sık yanımdaydım (Hüseynov, 2010, s.7)” sözleri ve yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı gibi Hacıbeyli eseri besteledikten yıllar önce Köroğlu’nun adının geçtiği yerleri ziyaret etmiştir. “Köroğlu Operası Üzerine” adlı çalışmasında:

“Köroğlu Operası’nı yazmadan 20 yıl önce halk müziğinin temellerini ve köklerini incelemeye başladım. Bu alanda hazırladığım birçok raporun etrafında müzikseverlerin anlaşmazlıklarını ve tartışmalarını izliyordum. Bu sayede halk müziğini ne kadar derinlemesine incelediğimi öğrenmeye çalışırken bir yandan da bestecinin tekniğinde hissettiğim eksiklikleri gidermeye çalıştım. Opera yazma sanatının her yönünü ayrıntılı olarak inceledim. Bütün bunların sonucunda 1932 yılında Köroğlu operasını yazmaya hazır hissederek cesaretle çalışmaya başladım. Buradaki asıl amacım, yapacağım operayı diğer tüm milletler gibi Azerbaycan halkının da kolaylıkla anlayabileceği bir eser yapmaktı. Diğer operalarda olduğu gibi, “Köroğlu” opera öğelerini gerektiriyordu- aryalar, düetler, üçlüler ve diğer ana motifler. Azerbaycan muğamları üzerine bu tür kuralların inşa edilmesi gerekiyordu (Hüseynov, 2010, s.7).

8 Mayıs “Kommunist” (No:104) 1928 tarihli gazeteden aktaran Ağca (2017, s.92) Hacıbeyli’nin âşıklar hakkında geniş bilgi birikimine sahip olduğunu, Azerbaycan el âşıklarının I. Kurultayında ozan-âşık müziği ve âşık kültürü hakkında tarihi bilgiler içeren bir konuşma yaptığını belirtir.

Üzeyir Hacıbeyli opera, operet, müzikal filmler, orkestra için müzik ve mahnılar yazdıktan sonra uzun yıllar destansı bir opera yazmak istemiştir. İlk başta Firdevsi’nin *Şehname* adlı eserinden etkilenerek *Demirci Kaveh* adlı bir opera bestelemek ister.

Rəhimli (2005, s.515), Üzeyir beyin Osmanlı şairi Şemseddin Sami'nin *Gave* isimli oyunundan esinlenerek *Demirci Gave* operasını bestelemeye başladığını ve bu opera dışında da yine kahramanlık konularını işleyen *İsgendername* ve *Babek* isimlerinde başka tamamlanmamış opera eserlerinin olduğunu belirtmektedir. Fakat sonrasında Hacıbeyli işledikleri bu temanın çok tehlikeli olduğu kararına varır ve bu plandan vazgeçerek *Köroğlu* operasını besteler. H. İsmailov, Azerbaycan halkının özgürlük mücadelesi ile ilgili âşık destanlarındaki motiflere dayanan bir opera yazması için Hacıbeyli'yi teşvik eder. *Köroğlu* operası 1932-1936 yılları arasında aynı adlı destana dayanarak bestelenir. Eserin librettosu Habib İsmailov ve şiirleri Memmed Said Ordubadi tarafından kaleme alınır.

Bakü El yazmaları Enstitüsü'ndeki Arap El Yazmaları Bölümü baş bilimsel sorumlusu olan Dr. Farid Alakbarov (2002, s. 54-57) Azerbaijan International'da yayımlanan "The Other 'Koroghlu'" başlıklı yazısında, Tiflis El Yazmaları Enstitüsü'nde Köroğlu destanının alternatif bir Azerbaycan el yazması hakkında bilgi verirken, Hacıbeyli'nin bu destandan farklı olarak Köroğlu için tasarladığı ideolojiyi şöyle açıklamaktadır;

20. Yüzyılda, Köroğlu destanı Joseph Stalin şeklinde yeni bir hayran buldu. O ve diğer Sovyet liderleri, kontrollü Azerbaycan milliyetçiliğinin geliştirilmesi ile ilgileniyordu. Bu milliyetçilik Azerbaycan'ı İran ve Türkiye'den ayırmak için şarttı. Stalin, yapay bir milliyetçilik duygusu geliştirmenin Sovyetler Birliği'nin küçük Azerbaycan ulusunu yutmasını ve "sindirmesini" kolaylaştıracağına inanıyordu. Marksist-Leninist ideolojiyi "mide suyu" olarak kullanarak Azerbaycanlılara Türklerin ve İranlıların düşmanları olduklarını söyledi. Köroğlu destanı zengin hanlara ve toprak sahiplerine karşı yükselen fakir, ezilen köylüler temasıyla politik gündemine mükemmel bir şekilde uyuyordu. Köroğlu sadece Türklere ve İranlılara karşı savaşmakla kalmadı, şarap içti ve Müslüman gibi değil, istediği gibi davrandı. Bu nedenle, Sovyet propagandası Köroğlu'nu zengin toprak sahiplerine, Müslüman rahiplere ve acımasız Türk ve İran fatihlerine karşı mücadele eden erken devrimci ve vatansever olarak tasvir etti. 1932'de Azerbaycanlı besteci Üzeyir Hacıbeyli (1885-1948) Köroğlu hakkında bir opera yazmaya karar verdi. İlginçtir ki, kendi yazdığı versiyonda, Köroğlu Türklere veya İranlılara karşı değil, isimsiz yöneticilere ve toprak sahiplerine karşı savaşmaktadır. Belki Hacıbeyli propaganda yaymakla ilgilenmiyordu, ancak Azerbaycan halkının ulusal kahramanlarından birini hatırlamasını istedi. "Köroğlu" için libretto yazan Mammad Sayid Ordubadi'ye göre, Üzeyir Hacıbeyli başlangıçta "Demirci Kaveh" hakkında bir opera yazmayı amaçlamıştı. Besteci, üzerinde çalışmak için, yaklaşık bir yıl geçirdikten sonra, aniden fikrinden vazgeçti ve operayı Köroğlu teması etrafında geliştirmeyi seçti. Ordubadi'ye göre, Hacıbeyli, ulusunu

kahramanca eylemlere teşvik edecek bir sanat eseri yaratmak istedi. Hacıbeyli, “Milletimiz, insanları feodal beylerin egemenliğine karşı bir isyan halinde organize eden gerçek, ünlü bir kahraman görmelidir” dedi (Alakbarov, 2002).

Alakbarov, Stalin ve Sovyet propagandacıların Köroğlu efsanesini canlı tutmaya yardım ettiklerini ancak Azerbaycanlılar için Köroğlu'nun evrensel özgürlük ve bağımsızlık arayışını sembolize ettiğini anlamadıklarını belirtmektedir. Diğer yandan Betty Blair (2006), Hacıbeyli'nin bu operayı yazarak hayatını kurtarmış olabileceğini düşünmektedir çünkü eser 1938'de Moskova'da Azerbaycan Sanatının Onuncu Yılı kapsamında sahnelendiği sırada izleyiciler arasında Stalin de yer almaktadır.

Betty Blair “Why Hajibeyov Wrote the Opera Koroghlu” başlıklı makalesinde ilk eserin konusunun Stalin'in normlarına karşı zıtlık oluşturabileceğini ifade ederken konuyu şöyle özetlemiştir:

Yabancı bir hikâyeye dayanan eserde Kaveh, farsça yazılan krallar kitabı “Şahname”nin farsça yazılan 10. yüzyılda eski İran'ın efsanevi figürüdür. Kaveh adında sıradan ve dürüst bir demirci, milenyum hükümdarlığını sona erdiren acımasız yabancı hükümdar Zakkak'a karşı bir ayaklanma düzenlemiştir. Zakkak, gerçekte dürüst olmayan yoldaşı Ahriman'ın büyüyle bir canavar haline gelir. Onun omuzlarında duran yılan başları her gün iki insan beyniyle beslenmektedir. Zakkak'ın casusları insanlar arasından yeni kurbanlar bulmak için her gün dışarı çıkmaktadır. Sonunda Kaveh, 18 oğlunun bu şekilde öldürülmesinden sonra artık bu duruma tahammül edemez. Böylece deriden yapılmış demirci önlüğünü çıkararak bir bayrak gibi mızrağının etrafına sarar. Zakkak'a karşı bir ayaklanma başlatan Kaveh başarılı olur. Böyle bir hikâyeye dayanan bir opera yazmak besteci ve metin yazarı için sorun yaratabilirdi (Blair, 2006).

Yazar ve dramaturg olan M. S. Ordubadi, Hacıbeyov ile aralarında geçen bir konuşmada bestecinin Demirci Kaveh'den vazgeçip neden *Köroğlu* operasını yazmak istediğini “Bazen iyi bir iş çıkarmak için büyük emekleri kurban etmenin bir mahsuru yoktur. Biz, Demirci Kaveh operası yerine, halkımıza kahramanlık ruhu aşılatabilecek bir eser yazmalıyız (Seferova, 2016, s.150)” cümleleriyle özetlemiştir.

Azerbajjan International'da yayımlanan yazıda Köroğlu hikâyesinin Sovyet ideolojisiyle mükemmel şekilde eşleştiğinden bahsedilirken, Bolşevik saldırısının sonucunda Sovyet sisteminin Hacıbeyli'nin kişisel hayatına zarar verdiği için bestecinin o yıllarda acı çektiğini ve Sovyetler iktidara gelmeden önce inanılmaz derecede üretkenken, Bolşeviklerin gelişiyle Hacıbeyli'nin sadece birkaç yıl önce alkışlanan eserlerinin, korkutucu eleştiriler sonrasında “burjuva” ve “devrim öncesi” olarak etiketlendiği ifade edilmiştir. Sonraki 15 yıl boyunca 1930lar'ın başına kadar yaratıcı

üretimini geride kaldığını ve büyük işler üretmediğini söyleyen yazıda bu uzun ve zor gebelik döneminin bestecinin en görkemli ve güçlü çalışması olan *Köroğlu* operasını doğurduğu vurgulanmaktadır (Koroghlu, 2001, s.59).

Ayrıca yazıda Alakbarov'un (2002) yukarıda belirttiği ifadeyi destekler nitelikte olan "ironik şekilde, 'Köroğlu' ile Hacıbeyli, nefret ettiği sistem tarafından onurlandırıldı. Lenin Ödülü (1938), Stalin Ödülü (1941) ve 'SSCB Halk Sanatçısı' (1941) da dahil olmak üzere Sovyetler Birliği'nin en prestijli ödüllerini aldı." ifadesi yer almaktadır.

Ancak 50 yıl sonra, tüm Sovyet siyasi ve ekonomik sistemi çöküşün eşiğine gelmiştir. Azerbaycan'da yeni bir ulusal bilinç doğarken on binlerce Azerbaycanlı, Bakü sokaklarında bağımsızlık talep ederek Sovyetler Birliği'nin egemenliğine son vermiştir. İlginç bir şekilde, *Köroğlu* uvertürünün güçlü, mükemmel akorları, ulusal bir marş gibi kamuya açık hoparlörlerden yayınlanmış ve insanları Ekim 1991'de gerçeğe dönüşecek bir bağımsızlık umuduyla bir araya toplamıştır.

Azerbaycan halkı için özgürlük isteyen besteci, baskı altında geçen zorlu yönetim yıllarında halkın verdiği savaşı anlatmak için kendi sanatını bir araç olarak kullanmıştır. Giderek artan milliyetçilik duygusunu ifade etme şeklini bu konuları ustaca işlediği eserlerinde gün yüzüne çıkartmayı başarmış bu sayede, *Köroğlu* operasını diğer eserleri arasında zirveye taşımıştır. Besteci "Leyli ve Mecnun'dan Köroğlu'na Kadar" başlıklı makalesinde "Leyli ve Mecnun'dan Köroğlu'na kadar geçilen yol yalnızca Azerbaycan operasının otuz yıllık tarihi değil, hem de benim şahsi yaratıcılık yolumdur (Turan, 2015, s.268)" diyerek, bu sürecin diğer makam operalarından farklı olan *Köroğlu* operasını yaratmasında besteciyi kamçıladığını belirtmiştir.

2.2.2. Libretto

Üzeyir Hacıbeyli'ye Köroğlu destanı üzerine bir opera yazmayı Habib İsmayilov teklif etmiştir. Halk destanları konusunda derin bilgi birikimine sahip olan İsmayilov iyi bir tarihçi aynı zamanda tiyatroya hayran hatta oyun yazma deneyimi olan bir tarihçidir. Hacıbeyli *Köroğlu* operasının yazım aşamasında kendisine büyük destek olan İsmayilov'u her fırsatta anmıştır. Hacıbeyli'ye librettoyu oluştururken destek olan bir başka önemli isim de tanınmış bir oyun yazarı, şair ve 20. yüzyılın önde gelen Azerbaycanlı yazarlarından olan Memmed Said Ordubadi'dir. Oyun yazarı Ordubadi, dramaturji bilgisi sayesinde Köroğlu'nun şiirsel metinlerini ve destanın zengin malzemesini dramatik forma dönüştürmek konusunda Hacıbeyli'ye destek vermiştir. Bu

sayede, eserin ruhuna uygun özgün manzum metinler yazarak eserin içeriğini opera sanatına uygun estetik bir yaklaşımla net bir şekilde ifade etmiştir.

Hacıbeyli, müzikli oyunlarını her zaman edebi temeller üzerine inşaa etmiştir. Bu sayede diğer opera eserlerinde olduğu gibi *Köroğlu* operasının librettosunun yaratılmasında da aktif olarak rol almıştır. Ordubadi, Hacıbeyli'nin "Efsanevi Azerbaycan kahramanı hakkında destanın birçok çeşidi var. ... -Onlardan kendi savaşları dönemi için en önemli, en seçici olanı seçmeliyiz- (Qafarova, 2017, s.41)" konusunda ısrarcı olduğunu belirtir. Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Hacıbeyli destanı Azerbaycan halkının o dönem verdiği mücadeleye uygun bir dramaturjik yaklaşımla ele almayı planlamıştır. Sahne üzerinde halkı için yaratmak istediği etkiyi iyi bildiğinden librettonun hazırlanması çok uzun sürmez. Ordubadi, Hacıbeyli'nin destanı çok uzun zaman çalışması ve araştırmasının da katkılarıyla, "biz librettoyu birkaç gün içinde planladık. Aryaları, koroları, resitatifleri düzenledik, ritimlerini belirledik. İşimizi önemli ölçüde kolaylaştırdı (Qafarova, 2017, s. 41)" diye anlatır bu süreci.

Librettoda işlenen konunun destanın hangi versiyonuyla ilişkili olduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak genel olarak destanın bütün varyantlarında ana olay örgüsü birbirine benzemektedir. 1932'den 1936'ya kadar eser üzerinde çalışan libretto yazarları destanın 1927'de yayımlanan varyantına atıfta bulunmuştur. Çünkü destanın ikinci baskısı ancak 1936'da çıkmıştır. (Qafarova, 2017, s.42)

Libretto'nun açılış bölümleri, destanın giriş kısmıyla, kahramanın babasının, Ali'nin trajik kaderinin hikayesiyle neredeyse tamamen tutarlıdır. Gaddar Hasan han mehterini kör ediyor. Ali intikam duygusuyla yaşar. Oğlu Rövsan, kör adamın oğlu olan Köroğlu olarak adlandırılır. Babasının intikamını almaya ve halkını zalimlerden kurtarmaya yemin eder. O, etrafına kendi gibi cesur gençleri toplayarak mücadele etmeye başlar... Destanın tüm motiflerini librettoda tutmak elbette mümkün değildi. Destanı, operanın tür özelliklerine uygun şekilde işlemek gerekiyordu. Librettistler bu yolu seçti. Destanın ana betimleyici noktaları -Köroğlu'nun yaşlılığı, yürüyüşleri ve ölümü librettoda verilmemiştir. Aynı zamanda Hacıbeyli, libretto yazarlarıyla birlikte, destanın kahramanca dramatik hareket çizgisinin ötesine geçen ve opera estetiğiyle çelişen istisnalar bırakmadan bireysel bir yorumunu gerçekleştirdi (Qafarova, 2017, s.42).

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği gibi libretto için standan hangi konuların alındığından çok, nelerin çıkarıldığı da önemlidir. Cumhuriyet İhtiyarlar Konseyi Yönetim Kurulu Üyesi, Profesör Qezenfer Paşayev eserin librettosunun daha iyi yazılabileceğini belirtmiştir. Buradaki eksiği o yıllarda Köroğlu destanına ait yazılı

belgelerin sınırlı oluşuna ve Ordubadi'nin destanın tüm varyantları hakkında bilgi sahibi olmayışına bağlamaktadır:

Eserin librettosunda bazı eksiklikler bulunmaktadır. M.S. Ordubadi 1937 yılında librettoyu yazdığında Köroğlu destanının tüm kollarını tanıma fırsatı bulamamıştı. “Köroğlu” librettosunu yazmadan önce, 1912 yılında Bakü’de yayınlanan kitapçık dışında “Köroğlu” destanı yalnızca iki kez basılmıştır. 1927’de V. Khuluflu ve 1936’da H. Alizadeh tarafından derlenmiştir. Öte yandan “Köroğlu” o dönemde bilimsel araştırmalarla meşgul değildi. Aksi takdirde, tanınmış yazar, şair, dramaturg, gazeteci, “Nargiz” ve “Nizami” operalarının, “Beş manat gelin” ve “Gönüller” müzikal komedilerinin libretto yazarı M.S. Ordubadi, “Köroğlu” operası için daha muhteşem bir libretto yazabilirdi (Paşayev, 2014, s.7).

Hacıbeyli ve metin yazarları destanda bazı değişiklikler yaparak konuyu hem kendi idealarına hem de opera librettosuna uygun hale getirmiştir. Bu değişikliklerden biri Hasan Han’ın uşağı rolündeki Hamza Bey karakterinde yapılan değişikliklerdir. Hamza Bey destanda Kırat’ı kaçırdıktan sonra Hasan Han’ın kızıyla evlenir. Ardından Köroğlu’nun çalınan Kırat’ı almasına yardım eder. Operada ise Hamza, Kırat’ı kaçırmaya mükafat olarak Nigar’la evlenmek ister bu nedenle Köroğlu’nun azılı düşmanı olur ve Köroğlu tarafından öldürülür.

Destanın kök metninde geçen Deli Hasan, Demircioğlu, Belli Ahmed ve bazı diğer karakterlere operada yer verilmemiştir. Halk tarafından saygı duyulan ve Köroğlu’na yardımcı olan bu karakterler yerine operada yine önemli role sahip ve Köroğlu’nun yanında olan Veli, Nadir, Eyvaz ve Polad karakterlerine yer verilmiştir.

Librottadaki karakterler içinde göze çarpan en büyük değişiklik Nigar karakteriyle ilgilidir. Nigar destanda Hasan Han’ın kızı ve Köroğlu’nun eşidir. Köroğlu’nun yardımcısı ve danışmanı olmakla kalmaz, yeri geldiğinde Köroğlu’nun yanında düşmanla savaşarak onu yener. Destanda cesur çocuklar yetiştirerek Çamlıbel kalesini korumak isteyen Köroğlu ve Nigar’ın çocukları yoktur. Bu duruma üzüldükleri için aşık Cünun’un tavsiyesiyle kasap Ali’nin oğlu Eyvaz’ı evlat edinirler.

Operada ise Nigar Hasan Han’ın kızı değil sarayda bir köledir. Köroğlu ile evli değildir. Köroğlu’nu seven ve ona yardım eden Nigar halkın durumunu derinden anlayan halkın içinden gelen bir karakter olarak resmedilmiştir. Bundan dolayı Nigar’ın dramatik çizgisi ariozosunda ve final sahnesinde çarpıcı şekilde ortaya serilmektedir. Hanların ve soyluların suçlarını ariozosunda ifşa eden Nigar, IV. perdenin finaline gelindiğinde operanın doruk noktalarından birinin yaşanmasına kaynaklık eder. Destanda evlat edindikleri Eyvaz, librettoda Nigar’ın kardeşi ve Köroğlu’nun silah arkadaşıdır. Bu

farklılıklara rağmen, Nigar hem destanda hem de librettoda akıllı, duyarlı ve sadık bir kadın olarak resmedilerek Azerbaycan kadınının manevi güzelliğini ve ahlaki gücünü temsil eden bir karakter konumuna getirilmiştir.

Destanda yapılan değişikliklerle librettoda yeniden oluşturulan dramatik olay örgüsünün destanın genel fikrini ve toplumsal motiflerin temelini değiştirmedikçe söyleyen Qafarova (2017, s.44) Mozart, Verdi, Wagner, Çaykovski ve Prokofiev'in de aynı şekilde librettoya verdikleri önemi örnek göstererek "Yetenekli ve yetenekli librettistlerle çalışmalarına rağmen, bu besteciler genellikle dramatik kavramlarını librettoda ciddi tartışmalar ve tartışmalar yoluyla ifade edebilmişlerdir" yorumunda bulunmuştur. Burada Qafarova, Hacıbeyli'nin librettoda yaptığı tercihlerin dramatik çatışmayı güçlendirmek amaçlı yapıldığını vurgulamaktadır. Bu da Hacıbeyli'nin bir dramaturg olarak da başarısının göstergesidir⁴.

2.2.3. Operanın Türü

Köroğlu operası Doğu ve Azerbaycan'da opera sanatını zirveye taşıyarak, Azerbaycan müzik tarihinin en değerli eserlerinden biri olmuştur. Üslup olarak, klasik formda yazılan ve makam operanın makamsal özelliklerini de taşıyan epik destansı bir operadır. Hacıbeyli çağdaş bir eser yaratmak için Köroğlu operasında klasik operanın tüm unsurlarını kullanmıştır "...arya, düet, ansambl, recitativ- *Köroğlu* operasında vardır. Ama bunların hepsi Azerbaycan musiki folkloru yapısında olan makamlar esasında kurulmuştur (Turan, 2015, s. 266)." Solistlerin resitatifleri, ariaları ve ansambılları klasik opera formunda bestelenmiştir. Ayrıca koro ve dans sahneleri de eklenerek klasik opera yazım biçimine uygun olarak düzenlenmiştir. Ancak Hacıbeyli'nin başarısı klasik bir opera besteleyebilmesinde değil, klasik olan ile geleneksel olanı birleştirebilme yetisindedir. *Köroğlu* aynı zamanda bir muğam operasıdır. Azeri ezgi stili ve Azeri makamları eklenerek Azerbaycan musikisinin motifleriyle zenginleştirilmiştir. Böylece Rus ve Batı klasik opera geleneklerini Doğulu motiflerle sürdürebilmiştir.

Konusu, korkusuz bir destan kahramanının kötüyü yenerek, iyiliğin hâkim olmasını sağlamasıdır. Operada başat bir yere sahip olan koro halkın da bu mücadelenin önemli bir parçası olduğunu vurgulamak içindir. Dans sahneleri ve âşık türküleri halkın yaşam biçimini yansıtmaktadır. Bu yönüyle milli bir opera olan *Köroğlu* operası iyiliğin

⁴Eserin librettosu Türkçe'ye çevrilerek EK-1'de verilmiştir. Çeviri tarafıma aittir.

ancak bireysel ve halkın mücadelesiyle birlikte kazanılabileceğini klasik opera formu ve Azerbaycan'ın geleneksel müzik motifleriyle anlatmayı başarmış zengin bir eserdir.

2.2.4. Orkestrasyon ve Müzikal Parçalar

Koroğlu operası, Azerbaycan müzik sanatının yalnız opera türünde değil, senfonik ve bale türlerinde de gelişmesine öncülük etmiştir. Senfonik müziğin başlangıcı *Koroğlu* operası sayesinde gerçekleşmiştir. Eserin uvertürü ve onun senfonik bölümlerinde kahramanlık ve vatanseverlik düşüncesi net bir şekilde ifade edilmiştir. Ayrıca Hacıbeyli halk çalgıları tar, balaban ve zurnayı orkestra partiyonlarına yerleştirerek müzikte farklı bir sentez oluşturmuştur. Operada kullanılan enstrümanlar şu şekildedir:

Birinci Perde

Flüt Piccolo, 2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet (Bb), 2 Fagot

4 Korno (F), 2 Trompet (Bb), 3 Trombon, Tuba

Timpani, Tamburo, Zil, Tamburino, Gong, Davul

2 Tar, Def

1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas

İkinci Perde

Flüt Piccolo, 2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet (Bb), 2 Fagot

4 Korno (F), 2 Trompet (B), 3 Trombon, Tuba

Timpani, Tamburo, Tamburino, Zil, Davul

2 Tar, Balaban (Duduk), Def

1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas

Üçüncü Perde

Flüt Piccolo, 2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet (Bb, A), 2 Fagot

4 Korno (F), 2 Trompet (B), 3 Trombon, Tuba

Timpani, Tamburo, Tamburino, Zil, Tam-tam, Davul

2 Tar, 2 Zurna (A), Balaban (Duduk), Def

1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas

Dördüncü Perde

Flüt Piccolo, 2 Flüt, 2 Obua, İngiliz Kornosu, 2 Klarinet (Bb), 2 Fagot

4 Korno (F), 2 Trompet (B), 3 Trombon, Tuba

Timpani, Tamburo, Tamburino, Zil, Davul

2 Tar, Balaban (Duduk), Def

1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas

Beşinci Perde

Flüt piccolo (muta Fl. III), 2 Flüt, 2 Obua, İngiliz Kornosu, 2 Klarinet (Bb), 2 Fagot

4 Korno (F), 2 Trompet (B), 3 Trombon, Tuba

Timpani, Tamburo, Tamburino, Zil, Tam-tam, Davul

2 Tar, Zurna (C), Balaban (Duduk), Def

1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas

Operadaki müzikal parçalar:

Birinci Perde

- **Uvertür**
- **Koro:** “Bu Güzel Tabiat Bu Şen Manzara”
- **Nigar:** “Rövşan’dır dünyada beni yaşatan”
- **Nadir, Veli, Koro:** “Hasan Han Göndermiş Adamlarını”
- **İbrahim Han:** “Kim Cüret Eder”
- **Hasan Han ve Hamza Bey:** “Kamçıdır Tutan Bu Halkı”
- **Hasan Han:** “Hanların Hanıyım”
- **İbrahim Han, Hasan Han, Hamza Bey:** “Sürüden Kalmadı Burda Bir Şey”
- **Ali:** “Ortada Yoktu Hiçbir Maksadım”
- **Nigar:** “Kötü Hasan Han Zalim Hasan Han”
- **Köroğlu:** “Seni Gördüm Hey!”
- **Koro:** “Zavallı Ali, mahvoldu... Bugün Ayaklanmalıyız”
- **Ali:** “Oldun Sen Köroğlu”
- **Köroğlu, Nigar ve Koro:** “Bıktık, Yok Kuvvet”

İkinci Perde

- **Hasan Han:** “İhsan Paşa ile Barışmak gerek”
- **Hasan Han:** “Minaibriklere Şarap Doldurun”
- **Koro, Hasan Han, İbrahim Paşa:** “Bize Çok Hoş Geldin Paşa Dünya Durdukça Yaşa”
- **Koro:** “Han hazretler, Han Hazretleri! Köroğlu, Köroğlu, Köroğlu!”
- **Hasan Han, İhsan Paşa, Ayanlar:** “Köroğlu’nun Çıkışları Katı Tedbir İster”
- **Hasan Han:** “Mesele çok ciddi bir mesele”

- **Soytarı (Telhek):** “Bir Cesur Yiğit Gerek”
- **Hamza:** “Bir Şartla Ben Gidip Getiririm”
- **Nigar:** “Ben Izdırap İçindeyim; Ağır Azap İçindeyim”
- **Nigar:** “Eyvaz! Amandır! Durma Git Rövşan’ın Yanına”

Üçüncü Perde

- **Koro:** “Çanlıbel”
- **Köroğlu:** “Mert Yiğitler Nara Çeksin Davada!”
- **Köroğlu:** “Hanlarından Zulüm Görmüş”
- **Hamza:** “Bana Merhamet Edin”
- **Koro:** “Rövşan Sen Boş Yere Kabul Ettin”
- **Köroğlu:** “Sevdim Seni Ben, Ey Nigarım”
- **Koro:** “Kırat Kaçırıldı”

Dördüncü Perde

- **Şarkıcı Kız**
- **Köroğlu:** “Balam Ey! Seni Gördüm Aşık Oldum”
- **Köroğlu:** “Duysun Hanlar Paşalar”
- **Köroğlu:** “Nazlı Yarime Kavuştum, Geçti Ayrılık Günleri”
- **Hasan Han:** “Ararken Seni Gökte”
- **Soytarı (Telhek):** “Nay, nay, nay... Ben Demedim Yeter Ona Bir İnsan”
- **Nigar:** “Bir Görün Ben Size Ne Diyeyeceğim”
- **Ayanlar, Hasan Han, İhsan Paşa, Koro:** “Tutun! Yakalayın Hemen Köroğlu’nu”
- **Nigar:** “Bir Grup Cellat”

Beşinci Perde

- **Koro:** “Her Gün Baş Kesilmez!”
- **Hasan Han, İbrahim Han, Ayanlar:** “Kim Hana Hainlik Yaparsa Ya Ölür ya da Hapsedilir”
- **Koro:** “Gel Affet, Ey Han Bu Gençleri”
- **Koro:** “Aferin! Aferin! Öldür!”
- **Köroğlu:** “Sevgilim, Sevgilim”
- **Koro:** “Ne Şanlı Bayram”

2.2.5. Karakterler

Operadaki rol dağılımına göre karakterler ve ses renkleri:

Köroğlu (*Tenor*): Halk kahramanı, ozan

Nigar (*Soprano*): Köroğlu tarafından sevilen köyün güzel kızı

Hasan Han (*Bariton*): Bölgenin başındaki kişi

İhsan Paşa (*Tenor*): Hasan Han'ın kıdemli yöneticisi

İbrahim Han (*Bas*): Hasan Han'ın veziri

Hamza Bey (*Tenor*): Hasan Han'ın baş yardımcısı

Telhek (*Tenor*): Soytarı

Polat (*Tenor*): Hasan Han'ın askeri

Eyvaz (*Tenor*): Nigar'ın kardeşi

Saray Şarkıcısı (*Mezzo Soprano*)

Ali (*Bas*): Yaşlı Adam, Hasan Han'ın atlarının seyisi

Veli, Nadir (*Tenor, Tenor*): Köylüler

Ayanlar, Başuşak, İhtiyarlar, Kızlar, Koro

2.2.6. Operanın Konusu

Birinci Perde, I. Tablo

Köroğlu operasının konusu 16. Yüzyıl'da Azerbaycan'da Türklerin yaşadığı dağlık bir bölgede geçmektedir. Bölgenin ağası ve sahibi Hasan Han'dır. Halk onun boyunduruğu altında ezilmekte, fakirlik içinde yaşamaktadır. Kendi gibi zengin, güçlü insanlar ziyaretine geldiğinde Hasan Han, emrindekilere yolları temizleterek, karşılama merasimi yapmaktadır. Malından, gücünden ve konumundan çok memnun olan Hasan Han, önemli bir misafir beklemektedir. Bu misafir kendisinden daha güçlü olan komşusu İhsan Paşa'dır. Han, İhsan Paşa'ya güçlü bir at hediye etmek ister. Bunun için hizmetkarını atı getirmesi için sürüye gönderir. Fakat Han'ın bu isteğinden haberi olmayan yörenin yaşlı bilgisi Ali Bey, bütün atları yaylaya çıkarmıştır. Bu duruma sinirlenen Hasan Han atlarına bakan yaşlı bilge Ali'nin gözlerini oydurur. Köylü kızı güzel Nigar, Ali'nin oğlu ozan Rövşan'ı sevmektedir. Bu kötü haberi duyunca büyük tepki gösterir. Han'ın babasına yaptığı bu işkenceden henüz haberi olmayan Rövşan'ın bütün düşünceleri ve duyguları sevgilisine odaklanmıştır. Babasına yapılanları öğrenince intikam almak için yemin eder. Bu olaydan sonra halk Rövşan'a "Köroğlu" demeye

başlar. Köroğlu, Hasan Han'a baş kaldırarak delikanlı köylülerle birlikte dağa, Çanlıbel'e çıkar.

Birinci Perde, II. Tablo:

Köroğlu'nun intikam yeminini öğrenen Hasan Han, İhsan Paşa'dan yardım istemek için plan yapar. Sarayda büyük hazırlıklar yapılmaktadır. İhsan Paşa ile eğlenirken Hasan Han'ın korktuğu başına gelir ve askerler Köroğlu'nun baskın yapacağı haberini getirir. Hasan Han ve İhsan Paşa, Köroğlu'na karşı iş birliğinde anlaşırlar. Saray soytarısı Hasan Han'ın hoşuna gidecek bir plan önerir. Bu plana göre öncelikle Köroğlu'nun sihirli atı çalınmalıdır. Bu görevi en iyi Hamza Bey yapabileceğinden görev ona teklif edilir. Gönlü Nigar'da olan Hamza Bey, sarayın himayesine alınan güzel Nigar hanımın kendisine verilmesi karşılığında görevi üstleneceğini söyler⁵. Hamza Bey'in şartını öğrenen Nigar, Hamza'nın planını Köroğlu'na ulaştırmak için kardeşi Eyvaz'ı dağa gönderir. Fakat Eyvaz, Hamza ve Han'ın askerleri tarafından yakalanır.

İkinci Perde, III. Tablo:

Ulaşılması mümkün olmayan sert dağların tepesindeki Çanlıbel Kalesi'nde hareketlilik fark edilmektedir. Bu kalede Köroğlu, köyün delikanlıları ve köylülerle birlikte savaş hazırlığı yapmaktadır. Ayaklanan köylülerin şarkıları kaleyi inletmektedir: “Çanlıbel senin oğulların kahramandırlar, yığittirler”, sözleri dağlara yayılmaktadır...

Köroğlu ve köy halkına komşu köylerden de insanlar katılmaya başlar. Bu hareketlilik sırasında kılık değiştiren Hamza fakir bir köylü kıyafetiyle Çanlıbel'e gelir. Hasan Han'ın zulmünden çektiklerini anlatır. Halk onun şikayetlerini şüpheyle dinler. Fakat Köroğlu her umutsuza, fakire yardım ettiği gibi ona da yardım eder. Haksızlığa uğramış zavallıya yiyecek ve dinlenecek yer vererek, “benim atıma hizmet et” der. Köroğlu bir yandan sevgilisi Nigar'ı özlemekte, ona kavuşacağı günü hayal etmekte, diğer yandan köylülerle Hanların, Ağaların zulmünden, adaletsizliğinden ve bu adaletsizliğin sonlandırılması gerektiğinden konuşmaktadır. Çanlıbel'de tipi başlar, karanlık basınca Hamza, Köroğlu'nun sihirli atına atlayarak gider. Çanlıbel'de alarm boruları çalar. Köyün delikanlıları silahlarıyla ve Köroğlu önderliğinde savaşmak üzere yola çıkarlarlar.

Üçüncü Perde, IV. Tablo:

Hasan Han sarayında sihirli atın artık kendisinin olmasının zaferini kutlamaktadır.

⁵O dönemde yörenin, ovanın en güzel kızları sarayın himayesine alınarak korunurlardı

Şarkıcı kız, dansları ve şarkılarıyla Hasan Han'ı ve İhsan Paşa'yı eğlendirmektedir. O sırada kimsenin tanımadığı bir ozan gelir. Etraftakiler onun şarkı söylemesini isterler. Ozan da Kırat şarkısını söyler. Daha sonra ozan, Köroğlu için bir türkü söylediğinde Hasan Han ozanı durdurur ve şanı uzaklara yayılmış Kırat'ın burada, kendi ahırında olduğunu söyler. Ozan üçüncü bir şarkıya başladığında Hamza, Köroğlu'nu tanır. Askerler hemen harekete geçer ve Köroğlu'nun elini kolunu bağlarlar. Verdiği sözü fazlasıyla yerine getiren Hamza, Hasan Han'dan şartını yerine getirmesini ister. Hasan Han, Nigar'ı Hamza'ya eş olarak verir. Nigar çok üzgündür. Köroğlu düşmanın elinde esirdir. Nigar isyan eder ve Hamza Bey'i alçaklıkla ve namussuzlukla suçlar. Hamza, bıçakla Nigar'a saldırırken Köroğlu aniden ellerini çözer, Hamza'yı öldürür, adamların arasından sıyrılıp Kırat'ına atlayarak gözden kaybolur.

Üçüncü Perde, V. Tablo:

Köyün meydanında Telhek, Nigar ve kardeşinin öldürüleceğini duyurur. Halk çaresizlik içinde tepki gösterir. Tepkileri askerler durdurur ve Hasan Han meydana gelir. Köylüler diz çöker. Baş kesilmek üzere Nigar tomruk başına getirilir. Tam bu sırada Köroğlu, köyün delikanlı ve asker kılığındaki yakınları ile Han'ın askerlerine saldırır. Han öldürülür. Köroğlu, İhsan Paşa'yı azat eder. Ölümüne mahkûm edilen diğer tutsaklar da serbest bırakılır. Köylüler hürriyeti, özgürlüğü, bağımsızlığı kutlar ve kahramanları olan Köroğlu'na övgüler yağdırırlar (Mersin Devlet Opera ve Balesi [MDOB], 2015, s.6-7).

2.2.7. Operanın Üslup Özellikleri

Köroğlu operasının üslubu Hacıbeyli'nin kendine has ulusal müzik dilinin özelliklerini taşımaktadır. Azerbaycan opera sanatında yeni bir aşama yaratan besteci, ulusal kaynakların çeşitliliğini yeni bir stilde birleştirerek ustalığını sergilemiştir. Bu yenilik, müzikal form ve türlerin özgün şekilde yorumlanmasına, tematik gelişime, melodi, ritm, armoni ve orkestrasyon dahil olmak üzere müzik dilinin tüm unsurlarına sirayet etmiştir. Âşık türküleri, doğaçlama oyun havaları, muğamlar, resitatifler gibi geleneksel müziğin zengin türlerine operasında geniş yer vermiştir.

Qafarova Köroğlu'nun melodi özellikleri için şu şekilde bir gruplandırma yapmıştır:

- a) Tür özellikleri Azerbaycan halk müziğinden türeyen melodizm (aşık türküsünden mugama, lirik ve türkülerden danslara ve saz çalan ezgilere);
- b) Enstrümantal müzikte tür kökleri olan homofonik ve polifonik melodi
- c) Kökeni klasik opera olan ancak ulusal özelliklerle zenginleştirilmiş arioso melodisi

d) Klasik operanın konuşma dürtüsünden ve halk anlatı türünden alıntı tarzı melodi (Qafarova, 2017, s.113)

Bu özelliklerinden en belirginini ve operaya hâkim olan üslubun âşık müziği olduğu görülmektedir. Bunun nedeni baş kahramanın bir ozan, âşık olması ve âşıklar tarafından övülmesidir. Köroğlu'nun vokal müziğinin tamamına âşık müziğinin özellikleri hakimdir. Köroğlu'nun birinci perdedeki "*Seni gördüm hey!*" ve dördüncü perdedeki entonasyonlarına özgü etkili lirizm ve konuşma anlatımı âşık şarkı formundadır. Dördüncü perdedeki "*Balam ey*" âşık haykırışı bunun en dikkat çeken örneğidir.

Bunun dışında Azerbaycan muğamları da Köroğlu operasının müziğine doğaçlamalar şeklinde nüfuz ettirilmiştir. Qafarova (2017, s.116) yaptığı analizde bu bölümlerin; uvertürde, üçüncü perde arasında, dramatik hissedilen "*Bu güzel tabiat, bu şen manzara*" korosunda, Köroğlu'nun birinci perdedeki "*Sona geldik, yok kuvvet*" ariozosundan önce, Nigar'ın birinci perdedeki "*Rövşan'dır dünyada beni yaşatan*" aryasında ve etkileyici şekilde ikinci perdedeki "*Ben ızdırap içindeyim, ağır azap içindeyim*" aryasından önce kullanıldığını belirtmiştir.

Yukarıdaki gruplandırmada geçen ariozo melodisine de operada büyük yer verilmiştir. Köroğlu ve Nigar karakterinin vokal partilerinde bu form planlı bir şekilde kullanılmıştır. Bu kullanım şekli ariozo üslubunun klasik şekilden farklı olarak bestecinin bireysel yaratıcılık özelliklerini taşır. Ariozolar hem dramatik yönden hem de melodi açısından ikinci perdede Nigar ve Hasan Han'ın vokal partisinde kullanılmıştır. Ariozo melodisi klasik opera eserlerinde olduğu gibi Nigar'ın birinci ve ikinci perdedeki, Köroğlu'nun üçüncü perdedeki ve Hasan Han'ın ikinci perdedeki aryalarında baş kahramanların yaşamlarındaki kritik durumlarda ortaya çıkar ve duygusal bir nitelik kazanır. Olay örgüsü içinde kullanılan bu ariozolar keskin ve dramatik bir üslup taşımaktadır. Bu sayede gerilimi doruk noktasına taşıyarak sahne içindeki eylemleri besler. Bunun örneği birinci perdede Ali'nin kör edildiği dramatik sahneden sonra seslendirilen ve Köroğlu'nu yardıma çağıran Nigar'ın "*Kötü Hasan Han, zalim Hasan Han*", ikinci perdede Hasan Han'ın sarayında tutuklu olan Nigar'ın yoğun duygularla seslendirdiği "*Ben ızdırap içindeyim, ağır azap içindeyim*", Hasan Han'ın emrindekilere paşanın gelişiyile ilgili talimatlar verdiği "*Minaibriklere şarap doldurun*" ve Hasan Han'ın Kırat'ın kaçırılma planından sonra seslendirdiği "*Mesele çok ciddi bir mesele*" isimli parçalarda arya formundan yararlanılmıştır.

Eserin üslubundaki bir diğer özellik resitatiflerin yani konuşma bölümlerinin varlığıdır. Besteci operanın müzik dilinde sorular, ünlemler, mahkûmiyet, kararlılık, kahramanlık, enerji vb. durumları konuşmalardaki tonlamalarda verir. Örneğin, Hasan Han'ın birinci perdede “*Kamçıdır halkı dizginleyen*” bölümü öfkeli ve gergin konuşma tonlamaları içeren melodik bir resitatiftir. Aynı şekilde metrik ritm ve yürüyüş unsurları birinci perdede Hasan Han'ın “*Ben hanların hanıyım*” ariasındaki kararlı konuşma tonlamasında kullanılan melodik resitatifin bir diğer örneğidir. Dramatik etki yaratmak için bir araç olarak kullanılan bu resitatifler operanın farklı konuşma tonlamalarında gerginliği doğrudan ifade etmek için kullanılmıştır. Nigar ve Köroğlu'nun vokal partilerindeki protestolar, sürprizler vb. entonasyonlar da bu türdendir. Operanın koro bölümlerinde de benzer durum söz konusudur. Birinci perdede Ali'nin kör edilmesinden sonra, koro kanonunda ve ikinci perdenin korosunda Köroğlu'nun gücü karşısında paniğe kapılan savaşçılar “*Han, Köroğlu!*” diyerek çağrıda bulunur.

Görüldüğü gibi eserin içeriği hem Batı müziğinin tür ve araç çeşitliliğini hem de Azerbaycan müziğinin ruh hallerine atıfta bulunularak folklor kaynaklarıyla şekillenmiştir. Uzun yıllar Azerbaycan halk müziğinin inceliklerini araştıran ve derinlemesine inceleyen besteci Köroğlu'nun içeriğindeki zenginliğin nedenini bu çalışmalarına bağlamaktadır: “Bir besteci olarak Azerbaycan halk müziğinin temellerini öğrenmek o kadar pratik bir öneme sahipti ki, bütün bir Köroğlu operasını yazabildim (Qafarova, 2017, s.120)”. “Serbest ifade tarzına ve müzikal dokunun karmaşıklığına rağmen, “Köroğlu” operası, Azerbaycan halkının seslerini ve melodilerini taklit eden diğer eserlere göre Azerbaycan seyircisi için daha anlaşılır, çünkü “Köroğlu” yazılmıştır. Halkın dilinde (Qafarova, 2017, s.121)”. E. Abbasov, “Ü. Hacıbeyli ve Köroğlu Operası” adlı kitabında:

Halk ezgilerinin geniş ve çeşitli kullanımı ... operanın müzik dilini ve sanatsal ifade araçlarını olağanüstü bir şekilde zenginleştirdi. Hacıbeyli, operanın sanatsal içeriğinin gelişiminde önemli noktalara modifikasyonlar, geçişler ve karşılaştırmalar yoluyla vurgu yapmaya çalışır. Müziksel gelişme tarzları, müzikal ifadenin diğer araçlarıdır, vb.'lerini oluşturmaya hizmet eder (Qafarova, 2017, s.121).

Açıklamasında bulunmuştur. Qafarova burada bahsedilen Azerbaycan halk müziğinin ana modlarının eserin hangi bölümlerinde kullanıldığını şöyle açıklamıştır:

Besteci, dramatik bölümlerde (uvertür ve üçüncü perde arasında) “Şur” ve “Segâh” gibi kahramanlık modları kullanıyorsa, “Segâh” ve “Bayatı Şiraz” modlarından lirik ve yerli

bölmelerde (I. perdede Nigar'ın ariası ve III. Perdede Köroğlu'nun ariası) ve bunları organik olarak klasik majör sistemin düzenlilikleriyle birleştirir (Qafarova, 2017, s.121).

Dördüncü perdede Köroğlu'nun seslendirdiği “*Duysun Hanlar, Paşalar*” bir âşık türküsünde doğaçlama üslubu kullanmıştır.

Köroğlu operasında kullanılan ritim, müziğin dramaturjisinin yaratılmasındaki en güçlü araçlardan biridir. Dans parçalarında davul veya parmaklar kullanılarak ostinato yapılır. Ritmik harekette meydana gelen ani değişimler operadaki olayların dramatik bir biçimde dönüştüğü sırada gerçekleşir. Köylülerin dansında, Nigar'ın birinci perde melankolik barkarol (üç zamanlı) ariasında ve Hanende kızın aşk şarkısındaki melodide bu ritmik durum söz konusudur.

Sahne geçişlerinde kullanılan dans bölümleri, Azerbaycan halk danslarının karakteristik özelliklerini taşımaktadır. İkinci ve dördüncü sahnelerdeki danslarda Azerbaycan türkü ve danslarının zengin ve kendine özgü metro ritmik yapısı büyük bir ustalikle kullanılmıştır. Besteci buradaki yapıyı polifonik ritimleri kullanarak geliştirmiştir. Qafarova (2017, s. 122), ritimlerdeki değişkenlerden dolayı dördüncü perdedeki yüksek tempolu dansların savaş izlenimi yaratırken, ikinci ve dördüncü sahnedeki dansçılar için kullanılan poliritmin ince ve zarif bir etki yarattığını söylemiştir.

Operanın armonik dili de bestecinin yaratıcılığındaki bir başka ustalığı ortaya çıkarmaktadır. Buradaki armonik yapı genellikle kalabalığın sesini tüm çeşitliliğiyle yansıtmaktadır. Dolayısıyla çok sesli müzik icrasında bas seslerin kullanım şekli *Köroğlu* operasındaki armonik dilindeki biçim farklılıklarında önemli rol oynamaktadır. Harmonik stildeki akorlar, operanın kahramanca, dramatik, epik, lirik ve hareketli dans parçalarında yaygın olarak kullanılmıştır. Qafarova bas seslerin kullanım üslubunu ve türünü şu şekilde açıklamıştır:

Melodik çizgi, tamamen üst seslerden birine karşılık gelen özel bir bas sesleri kategorisidir.

Bu tür bas seslerinin üç türü vardır.

- a) bas sesi üst sesle oktav oranındadır;
- b) bas sesi üst sesle beşli oranında hareket eder.
- c) bas, orta sesle uyum içinde hareket eder.

Bütün bu bas türleri, Azerbaycan halkının çoğunluğunun tarihsel gelişiminde belirli bir aşamanın göstergesidir.

1. Bas sesinin ve üst sesin oktav hareketi, polifoninin en eski biçimlerinden biridir. Köroğlu'nun uvertürünün giriş bölümü bunun canlı bir örneğidir.

2. Operada farklı sayılarda bas sesin ve birinci sesin paralel hareketine ek olarak, paralel beşlilerle yan seslerin hareketine sıklıkla rastlanır (Qafarova, 2017, s.123,124).

Birinci perdede Nigar'ın aryasındaki bas ve orta sesler arasında böyle bir ilişki vardır. Bas ve orta sesler arasında hem paralel oktav hareketi hem de orta ses ve üst sesin paralel beşli hareketi bulunmaktadır.

Hacıbeyli kullandığı akor sistemiyle Azerbaycan halkının imajını başarılı bir şekilde tasvir etmiştir. Farklı durumlarda farklı armonik tonlar kullanarak karakterlerin ve olayların durumuna yön vermiştir. Lirik yönleri yansıtmak için daha yumuşak ve melankolik tonlar kullanırken kahramanlık ve kararlı duruş sergilenen bölümlerde kahramanca tonlar kullanmıştır. Bunun dışında Hasan Han ve adamlarının yer aldığı kısımlarda şiddet içeren sahneleri karakterize etmek için tamamen farklı armoniler kullanmıştır. Bestecinin müzikal anlatım aracı olarak kullandığı armoniler eserin dramaturjisinin itici gücü olmuştur. Buradaki tonal harmonik uyum, sahnelerin ve perdelerin kompozisyonlarını birleştirirken, gerginliğin ve çatışmaların arttığı kriz sahnelerini daha etkili hale getirmiştir.

Köroğlu operasına hâkim olan bir diğer anlatım yöntemi ise kontrpuandır. Besteci çok sesli yazı ustası olduğunu kullandığı kontrpuan tekniğiyle göstermiştir. Polifoniden sık sık yararlanan Hacıbeyli, kullandığı kanonlar ve füglerle eserin müzik yapısındaki çeşitliliği biçimlendirmiştir. Özellikle üçüncü perdedeki “*Çanlıbel*” korosunda kullandığı polifonik formla ileri bir aşamaya geçerek klasik ve ulusal makam entonasyonlarının birleştirilmesini sağlamıştır. Ayrıca birinci perdedeki “*Zavallı Ali*” koro kanonu ve Ali'nin acı çektiği sırada duyulan obua ve fagot sesleri polifonik yapıya örnektir.

Hacıbeyli halk müziğine dayalı çok sesli yazı stiliyle Rus klasik bestecilerinin geleneklerine yakındır. Bu etkileşimi Boris Vladimiroviç Asafyev şu sözleri söylemiştir: “Canlı bir milliyetçilik duygusuyla yenilenen bu çok sesli uygarlık (Rus bestecilerin çok sesliliği anlamına gelir - Z. Q.), komşu Doğu uygarlığını, özellikle de Kafkas uygarlığını etkilemiştir (Qafarova, 2017 s.128)”.

Eserin orkestrasında kullanılan enstrümanlara bakıldığında orkestranın tını çemberini genişletmek ve zenginleştirmek için Azerbaycan halk müziği çalgılarından zurna, tar, kamança, balaban ve def kullanılmıştır.

16 Nisan 1938'de “Pravda” gazetesi “Folklor ve zanaatkarlık” başlıklı bir makalede şunları yazdı: “Köroğlu'nun bestesinde halk çalgılarının (tar, yasti-balaban, def) büyük bir cesaretle yer alması sadece Azerbaycan operası için değil, genel olarak büyük önem taşımaktadır. Bu gerçek yaratıcı keşif, orkestranın zenginleşmesi için yeni fırsatlar açmaktadır (Qafarova, 2017, s.129).

Eserin yukarıda açıklanan üslup özellikleri göz önüne alındığında Hacıbeyli'nin tür çeşitliliği bakımından Batı stiline uygun çağdaş bir opera kaleme aldığı ve bunu gerçekleştirirken ulusal zenginliklerden fazlasıyla faydalandığı görülmektedir.

2.2.8. Operanın Müzik Dramaturjisi

Hacıbeyli'nin *Köroğlu* operasını bu kadar başarılı kılan nedeni kuşkusuz milli üslupta yazılan çağdaş bir opera olmasında aramak gerekir. Âşık yaratıcılığında mahnı, muğam ve dans formlarını da içeren müziğiyle *Köroğlu* operası Azerbaycan halkının büyük takdirini kazanmıştır. Eşsiz müziğinin yanı sıra derin fikir içeriğiyle de dram sanatını yükseklerle çıkarmıştır. Halkın canlandırıldığı kalabalık sahnelerin plastiği opera içinde koroya getirdiği yorumla birleşince seyirci üzerinde epik kahramanlık duygusunu derinden uyandıran bir etki yaratmayı başarmıştır.

Eser boyunca koroyu ikiye bölerek epik bölümleri yorumlamıştır. Geniş halk sahnelerini ve düşman gücünü temsil eden farklı karakterlerdeki koro dramatik gelişimin ana itici gücü olarak kullanılmıştır.

Köroğlu operasının müzikal dramatik örgüsü, adım adım doruk noktasına ilerleyen lineer bir çizgide devam etmektedir. Eserin başlangıcında çalan uvertür sonat formunda yazılmıştır ve birinci perde orkestraya eklenen Azerbaycan milli enstrümanı olan tarla açılır. Eser “*Bu güzel tabiat, bu şen manzara*” koro sahnesiyle başlar ve burada operanın ana fikri sunulur:

Burada yardıma muhtaç, azap çeken halkın içinde bulunduğu durum verilir. Kalabalık bir koro ile birinci perdenin büyük sahnesini oluşturur. Koro sahnelerinde üç parçalı yapı, beyit varyant yapısıyla birlikte kendini gösterir. Orkestranın girişi ile başlayan sahne “Çargâh” şeklinde heyecan verici bir karaktere sahiptir. Çargâh tarzında verilen koronun partisi halkın kaderini, ağır durumunu gösterir (Mammadova, 2010, s.18).

Bu sahne Nigar'ın iç dünyasını yansıtan “*Rövşan'dır dünyada beni yaşatan*” aryasıyla devam eder. Yoksul köylüler olan Nadir ve Veli'nin getirdiği acı haberle koroda değişim başlar. “Bu hadiselerin dramatikliğini daha da artırmak için besteci “Çargah” şeklinden “Bayat-ı Şiraz” a yönelir. Bu mevzudan sonra “Rast” tarzında olan sahnenin üçüncü bölümü başlar (Mammadova, 2010, s.18)”. Koro içinden ayrılan Nadir ve Veli korku içinde, köylülerin Hasan Han'ın adamları tarafından yağmalandıklarını haber veren “*Hasan Han göndermiş adamlarını*” düetini seslendirir.

Nadir'in solo partisi ve Veli'nin ona katılması halk şarkı üslubundadır. Bu bölümde de lad modülasyonlarına geniş yer verilmiştir. Genel olarak, mugam düzenliliği bu sahnenin

dramatik gelişiminde özel bir öneme sahiptir. Burada kademeli yükseliş açıkça ortaya çıkar. Konunun gelişiminde çeşitlilik ve sıralama baskındır. Farklı ölçeklerin sıralanması, görüntülerin kendine özgü çizgilerinin yansımada önemli bir rol oynar. Bu sahnede halkın kederi ile birlikte savaşmayı başardığı anlatılmaktadır (Mammadova, 2010, s.18).

Ardından İbrahim Han'ın halka göz dağı vermek için "*Kim cüret eder*" konuşması başlar. Küçük bir arioso sayılan bu parça renkli bir harmonik yapıya sahiptir. Birinci perdede tekrar sistemi uygulanmıştır. İkinci sahne İbrahim Han'ın ariasından sonra Hasan Han ve Hamza Bey'in "*Kamçıdır tutan bu halkı*" cümleleriyle tamamlanır. Ardından Hasan Han'ın iç dünyasını yansıtan "*Hanların Hanıyım*" ariası başlar.

Qafarova yaptığı analizde ilk perdedeki büyük dramatik sahnenin belirleyici bölümlerini şu şekilde ayırmıştır:

1. Hasan Han'ın kendisine en iyi atın getirilmesi emri
2. Hasan Han'ın "Ben hanların hanıyım" ariozosu, kendi karakterini inandırıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Burada besteci, modern operalara özgü etkili bir dansla karakterin duygu dünyasını açığa çıkarır.
3. İhtiyar Ali'nin ahırdan atları götürmesi ve Hasan Han'ın intikamı Ali'nin gözlerinin kör edilmesi "Söyle ihtiyar, bu ne hile!" (Qafarova, 2017, s.66)

Böylece Hacıbeyli müziğin sürekli akışını sağlayarak birinci perdedeki hareketi ciddi bir şekilde organize etmiştir. Hasan Han'ın suçsuz yere Ali'nin gözlerini kör etmesi perdenin büyük dramatik krizini oluşturmaktadır. Ali'nin acılar içinde söylediği "*Ortada yoktu hiçbir maksadım*" ağıtını, Nigar'ın "*Kötü Hasan Han zalim Hasan Han*" ariası ve dans takip eder. Nigar'ın ilk perdede söylediği ariya karakterinin özelliklerini daha operanın ilk perdesinde ortaya çıkarır. Zarif ve sevecen karakteri seslendirdiği ariozoda kendini gösterirken, kararlı ve cesur tavrı da müzikteki yürüyen noktalı ritimle açığa çıkarılmıştır.

Hacıbeyli her bölümü kendi içinde bir bütün olan tek bir dramatik kompozisyon ilkesine dayandırır. Eserin dramaturjik yapısı bu temelle oluşturan bir veya iki türden yaratılmış müzikal-kompozisyondan oluşur.

Birinci perde hem ana karakterlerin hem de yan karakterlerin iç dünyalarını sergiler. Köroğlu karakterinin en belirgin özelliği olan ve eser boyunca sürdürülen âşık kimliği ilk kez birinci perdede "*Seni gördüm hey!*" âşık türküsüyle gösterilir. Ardından Nigar'ın tekrar eden "*Kötü Hasan Han zalim Hasan Han*" sözlerine karşılık koro "*Zavallı Ali*" diyerek üzüntüsünü belirtir.

Operada önemli rol oynayan koro partilerinden birinin adı "Zavallı Ali, mahvoldu." Sunulan sahne aracılığıyla sanki olayların gelişimi durmuş ve insanların imajına yeni satırlar eklenmiş

gibidir. Bu koro bir tür lirik tarzda verilir. Orkestranın eşlik ettiği ağır ritmik hareket, özneye bir yas karakteri verir (Mammadova, 2010, s.19).

Müziğin ritmi başta Hasan Han olmak üzere antagonist karakterlerin tasvirini ana hatlarıyla resmeder. Birinci perdede yan karakterlerin özellikleri de belirgin şekilde gösterilir. Örneğin Ali kör edilmeden önce bağışlanmak istediğini söyler ama bağışlanmaz. Sonrasında halkı temsil eden koro içinden zalimlere karşı protesto sesleri artar ve özgürlük mücadelesi için sahneye çıkarlar.

Operada mücadele eden bir diğer koronun adı “Bugün Ayaklanmalıyız”. Bu koro sahnesi Nigar’ın tonlamalarına dayanmaktadır. Konu tırmanışa geçer ve gergin sesli perdelere yaslanır. Heyecan verici müzik “Hümâyun” tarzında verilir. Modüle edilmiş sıralama yöntemi melodik gelişimde dikkat çeker (Mammadova, 2010, s.19).

Eserlerinin librettosunu kendi yazan Hacıbeyli, diğer operalarında olduğu gibi Köroğlu operasında da eylemleri yapıcı bir keskinlik ve netlikle yaratmıştır. Birinci perdede opera formunun solo, koro ve topluluk yapıları dörde bölünmüş şekilde kullanılmıştır:

- I- Bu güzel doğa korosu
- II- Hasan Han’ın yandaşları ile
- III- Nigar’ın gelişi, ardından Köroğlu’nun gelişi
- IV- Koro epiloğu (Qafarova, 2017, s.69)

Birinci perde, ikinci sahnenin gelişiminde birbiriyle savaştan karşıt güçler sergilenir. Eserde yer alan iyiler ve kötülerin çatışması bu sahnede çok daha güçlüdür. Besteci diyalog, monolog ve koro yapılarını birleştirerek eylemin sürekliliğini sağlamıştır. Koronun içinden Rövsan’ın halkı savaşa çağırın “*Al intikam*” sözleri resitatif kullanımına güzel bir örnektir. Mammadova (2010, s.19) bu çağırının koronun dokusundaki farklı sesler arasında bir uyum ve akor dizisine neden olduğunu söyleyerek “Dört bölümlü koroda, taraflar iki melodik dizede birleşir. Bu tonlama eser boyunca birkaç kez tekrarlanarak dramatik çizgi daha da keskinleşir” saptamasında bulunur. Qafarova koronun da yer aldığı bu sahnenin üç aşamalı olduğunu ve üçüncü aşamanın halkın Nigar ve Rövsan’la birlikte söylediği “*Sona geldik, yok kuvvet*” koro sahnesi olduğunu belirtmiştir.

Dördüncü sahne, üçüncü perdenin dinamik bir tekrarı olarak kabul edilir. Nigar ve Köroğlu’nun vokal partileriyle bu sahne lirik olarak doruk noktaya ulaşır. Baş kahramanların koro parçalarına eşlik etmesi halka destek verdiklerini, halkın yanında ve halkla birlikte kahramanca bir mücadeleye hazır olduklarını göstermektedir. Rövsan “*Sona geldik, yok kuvvet*” sözleriyle halkın dertlerini dile getirir. “Operada ilk perdenin

sonunda başka bir topluluk sunulur. Orkestranın eşlik ettiği üçlü figürler, operanın uvertürünün tonlarına dayanmaktadır. Armonik doku ayrıca müziğe belirleyici bir karakter verir (Mammadova, 2010, s. 19)”. Sonuç olarak birinci perdede bakıldığında dramatik yapının çok yönlü olduğu düşünülebilir. Ana karakterler, halk, Nigar, Köroğlu, Ali, Hasan Han, İbrahim Han ve diğerleridir. Qafarova Hacıbeyli'nin karşıtlık yaratmak için kullandığı yöntemi şu şekilde belirtmiştir:

- a) Karşıt sahnelerin direkt karşılaştırılması (Bu, I. perdede farklı karakter şekilleri olduğu gerçeğiyle doğrulanır);
- b) Görüntü yapısının, tonlamanın, uyum araçlarının ani değişimi ile karşıt dönüş (Örneğin, kahraman koro “Al intikam!” dan sonra gelen “Zavallı Ali” korusu kanonu)
- c) Karşıtlığın kademeli artışı (Kitlelerdeki kahramanlık bilincinin uyanmasıyla gelen gerginliğin kademeli gelişimi) (Qafarova, 2017, s.70-80).

İkinci perde duygusal başlar ve tempo-ritim değişiklikleriyle hızla bir karşıt sahne eklenir. Hasan Han “*Minaibriklere şarap doldurun*” ariasını neşeli ve konuksever bir kutlama ortamında seslendirirken, sahneye koronun gelmesiyle ortamın havası tersine döner. Hemen akabinde, korku ve heyecan veren bu koro sahnesinin yerini yine zıtlık oluşturacak şekilde Nigar'ın lirik ariası “*Ben ızdırap içindeyim; ağır azap içindeyim*” alır.

İkinci perdede de tekrar ilkesi kullanılmıştır. Hasan Han'ın “*Minaibriklere şarap doldurun!*” ariası üç parçalı kompozisyonun gelişim yapısından dolayı tekrarlanır. Benzer biçimde, İhsan Paşa ile olan “*Köroğlu'nun çıkışları katı tedbir ister*” düetinde Hasan Han'ın ariası tekrarlanarak dramatik etki yaratılmaya çalışılmıştır.

Köroğlu operasının dramatik yapısı karşıtlık ilkesine dayandığı için eserde tempo sık sık değişmektedir. Operanın her yeni sahnesi tempo değişikliğiyle başlar. BU sayede sahneler daha net ayırt edilir hale gelmiştir. Hasan Han'ın “*Mesele çok ciddi bir mesele*” ariasından sonra dramatik aksiyonun temposu değişir. Telhek'in “*Bir cesur yiğit gerek*” sözleriyle değişen tempo sahnenin atmosferini de değiştirir. Nigar'ın “*Hani o günlerim, sefalı demlerim*” sözleriyle başlayan “*Ben ızdırap içindeyim; ağır azap içindeyim*” ariası ikinci perdenin doruk noktasıdır.

Besteci üçüncü perdede de önceki sahnelerde olduğu gibi zıtlık ve karşıtlıklar kullanmıştır. Burada halk özgürlük için mücadele eden bir karakterde resmedilmiştir. Bu perdede kullanılan korolar halkın özelliklerini sergilemekte önemli rol oynamaktadır. Üçüncü perde dört sahneden oluşur. Senfonik bir girişten sonra “*Çanlıbel*” korosunun

çıktığı sahne operanın en gösterişli sahnelerinden biridir. Mammadova operanın bu en bilindik koro bölümünün müzik çözümlemesini şu şekilde yapmıştır:

Orkestranın eşlik ettiği önsöz, “Şur” moduna dayanmaktadır. Burada “Şur modunun çeşitli aşamalarına atıfta bulunulmuştur. Önsözde, halkın ana motifi özel bir öneme sahiptir. Bu sebep kulağa savaşma çağrısı gibi geliyor. Burada savaş ruhlu sahnelerde kullanılan kvarta (dörtlü) tonlamasının önemli bir rol oynadığını belirtmek gerekir. Giriş bölümünde, çoksesli müzik içinde âşık müziğinin tipik özelliği olan kvarta-kvinta (dörtlü-beşli) sesler, alt perdeye doğru hareket ve dönüşleri müziğe özel bir renk katmaktadır (Mammadova, 2010, s.20).

Bestecinin “*Çanlıbel*” korosundaki yorumu klasik bestecilerin koro sahnelerinde kullandığı gelenekle paralellik göstermektedir. Hacıbeyli klasik polifoni yanı sıra makam entonasyonlarını da kullanarak füg formunda bir koro partisi yaratmıştır. Hacıbeyli’nin kullandığı koro halkın sesini, duygu ve düşünceleriyle acılarını ifade eder. Koro içindeki karakterlerin zaman zaman bireysel olarak söyledikleri kısımlar, tonal olarak seyircide kahramanlık duygusu besleyen en etkili araçlardır. Hacıbeyli halkın heyecan içindeki duygularını doruğa çıkartmak için bu savaş korosunu kullanmıştır. Böylece, operanın kahramanı ve halkın, birlik beraberlik içinde hareket ettiğini göstermiştir.

“Çanlıbel” korosunun ilk bölümü de taklit şeklinde gelişir. Bir erkek koro ile alt kayıta yer alan füg halk müziğinin varyasyonuna dayanmaktadır. Koronun yeni bölümü “Rast” ile başlar. Kulağa şenlikli, neşeli gelir. Tüm tonik, sabit bir organ noktası ile verilir. Doruk noktasında dörtlü bir yapı oluşur. Burada her iki bölümün müzik materyali tekrarlanır. Tekrarlama sırasında füg daha dinamik hale gelir. Koro, “Çengi” dansının tonlamaları da dahil olmak üzere şenlikli bir ruh hali alır. Bu büyük sahne, orkestra ve koro seslerinin birleşmesi ile tamamlanır (Mammadova, 2010, s.20).

Polifonik sistemi âşık müziğine özgü kvarta kvinta sesleriyle üçüncü perdedeki “*Çanlıbel*” korosunda geliştiren besteci, kontrpuanı bu koroda başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Koronun ardından Köroğlu “*Mert yiğitler nara çeksin davada!*” ve “*Hanlarından zulüm görmüş*” savaş şarkılarıyla sahnede yerini alır. Sonrasında sahnenin dönüm noktası olan Hamza Bey’in “*Bana merhamet edin*” aryası gelir. Buradaki halk “*Rövşan sen boş yere kabul ettin*” korosuyla Rövşan’ı Hamza Bey’e güvenmemesi konusunda uyarır.

Perdenin lirik açıdan doruk noktası Köroğlu’nun “*Sevdim seni ben, ey Nigarım*” aryasıdır. Kahramanın derin aşk ve hümanizm duygularını yansıtan bu aryadan sonra koronun öne çıkmasıyla çatışmanın son aşaması ve perdenin dramatik doruk noktası “*Kırat kaçırıldı*” partisi seslendirilir.

Operanın üçüncü perdesi en parlak sahnelerden biriyle tamamlanır. Bu sahnelerden biri “and” korosu ile ilgilidir. Köroğlu’nun konusunun tonlamaları burada ciddidir. Unison seslenme burada önemli bir rol oynar. Dakik ritmik müzik, insanların kahramanca karakterini yansıtır. Üçüncü perdenin son koroları olan “Kırat Kaçırıldı”, “Eyvah, Eyvah” hem tonlamada hem de dramaturjide gerilim noktasıdır (Mammadova, 2010, s.19).

Sonuç olarak üçüncü perdenin ana olay örgüsünde halk ve baş kahramanın iyiliği sonucu dramatik çatışma ortaya çıkar. Dramatik çatışmanın kaynağı kahramanın trajik hatası olan her düşkün görünene inanması ve yardım etme çabasıdır.

Dördüncü perdenin tamamı Hasan Han’ın sarayında geçmektedir. Köroğlu’nun kılık değiştirerek saraya gelmesi olayların dönüm noktasıdır. Köroğlu bu sahnede parlak ve canlı sesiyle “*Balam ey! Seni gördüm âşık oldum*”, “*Duysun hanlar pašalar*”, “*Nazlı yarime kavuştum, geçti ayrılık günleri*” âşık şarkılarını seslendirir. Burada besteci âşık müziğini birebir kullanmak yerine kendi özgün müzik formlarıyla birleştirerek ortaya yeni bir sentez çıkarır.

Operanın son bölümü Nigar’ın “*Bir grup cellat*” ariasıyla doruk noktasına ulaşırken, protagonist ve antagonist karakterlerin çatışması gösterilir. Böylece eserin çözüm bölümü başlar. Son perde olan beşinci perdede bestecinin ulaşmak istediği dramatik son, dördüncü perdenin cevabı niteliğindedir. Operanın son perdesinde halk ve kalabalıklar sahnededir. Buradaki koro partiyonları için yeni bir müzik yaratılmıştır. Perdenin devamı yine çeşitli tekrarlarla ilerler. Halkın protestosundan sonra Nigar, Polad ve Eyvaz’ın infazdan kurtarılacağı sahne gelir. Bu sahnenin en gergin anını Hasan Han ve adamları ile Köroğlu ve köy halkının çatışmasını anlatan koro yer alır. Bu sahnede halk zalimlerden intikamını alır, kahraman olur ve elde ettiği özgürlüğü sevinç içinde kutlar. Bu perdede, üçüncü perdedeki “*Çanlıbel*” korosunun, dördüncü perdedeki Köroğlu’nun âşık ezgilerinin ve daha önceki perdelerdeki leitmotiflerin tekrarına rastlanır. Tüm operanın dinamik bir tekrarı niteliğinde olan beşinci perdedeki bu tekrarların amacı operanın genel fikri olan kahramanlık, mücadele ve özgürlüğün destansı atmosferini tekrarlamaktır. Mammadova *Köroğlu* operasında kullanılan koro bölümlerinin önemini şu şekilde açıklamıştır:

Korolar, Köroğlu operasının destansı tür niteliğini, demokratik karakterini ve dramatik gelişimini belirlemede önemli bir unsurdur. Bestecinin halkın imajını lider bir güç olarak ön plana çıkarması korolar aracılığıyla oldu. Ü. Hacıbeyli, hem halkın olumlu imajının hem de hanın çevresindeki pohpohlayıcı, ikiyüzlü saray mensuplarının müzik seçiminde korolardan geniş ölçüde yararlanmıştı. Bu sahnelerde korolar çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir. Besteci,

koroların tür çeşitliliğinin yanı sıra melodik zenginliklerini de tespit etmiştir (Mammadova, 2010, s.20).

Qafarova (2017, s.75), Köroğlu operasındaki olayların gelişme aşamasında zıtlıkların kullanıldığını ve bu zıtlıkların iki farklı yöntemle oluşturulduğunu belirtir; bunlardan biri “iç” tipi çatışmadır; yani Hacıbeyli’nin aynı görüntü içinde farklı gelişen karşıtlıkları uygulamasıdır. Bu durum koronun imajındaki değişimde gözlemlenmektedir. Hacıbeyli halkın imajını yorumlarken kademeli bir gelişim ortaya koymaktadır. İlk perdenin başlangıcında “*Bu güzel tabiat, bu şen manzara*” korosunda çizilen imaj ezilen insanları yansıtırken, üçüncü perdedeki “*Çanlıbel*” korosunda isyan eden halkın görüntüsü koroya kahramanlık görüntüsü vermiştir. Beşinci perdede ise halkın kazandığı zaferle koroya galip gelmiş halk imajı verilmiştir. Yani burada kademeli olarak koronun imajındaki değişim olayların akışına paralel şekilde değişmiştir.

İnsan imajının değişimindeki ilk aşama “*Bu güzel tabiat, bu şen manzara*” korosudur. Halkın içsel değişimi perdenin başlangıcındaki büyük koro ile başlar. Halkın baskı altında sürdürdüğü kötü yaşamı, zorlu sınavlardan geçen fakir insanların hayatlarını en somut haliyle sahneye taşır. Koronun daha sonra seslendirdiği “*Al, intikam*” bölümünde halkın hanlara karşı duyduğu öfke somutlaştırılmıştır. Bu sahne ilk perdenin dramatik doruk noktası olan Rövsan’ın “*Senin kanın yerde kalmayacak*” sözleriyle biter. Sonrasında ise dramatik bir dönüş gerçekleşir. Kahramanlık motifleri içeren “*Al intikam!*” korosunun ardından gelen “*Zavallı Ali, mahvoldu*” bölümü yukarıda bahsedildiği gibi koronun imajında arka arkaya çizilen karşıtlığı ifade eder. Burada seslendirilen ağıt dramatik bir işleve sahiptir ve halkın kahramanlık duygusu bir anda değişerek yerini acıya bırakır. Köroğlu’nun babasının kör edilmesinden sonra yaşanan ıstıraba seyirci kalmak istemeyen koro yine karşıtlık göstererek halkı isyana çağırır ve “*Al, intikam!*” parçası seslendirilir. İkinci koroyla birlikte “*İsyan yükselsin her yerden*” sözleriyle birlik olan halk karşı konulmaz bir karar alır ve ayaklanır. Birbirini karşıtlıklarla tamamlayan koro sahneleri savaşa hazırlık niteliğindedir. “Böylece birinci perdedeki halk imgesinin çözümlenmesinden hareketle, devrime hazırlık aşamalarının halkın zihnindeki gelişimi ve yükselişi ortaya konulmuştur (Qafarova, 2017, s.76)”.

Qafarova’ya (2017, s.76,77) göre bir başka ardışık gelen çatışma türü ise “eş zamanlı” karşıtlıktır. Bu karşıtlık ilk perdede halkın ve halkın ana kahramanlarının zalimlere karşı gösterdiği tepkide açıkça ortaya çıkar. Başkahramanların söylediği partilerde bu özellik uygulanır. Bir aşık ve ozan olarak gösterilen Rövsan’ın müzik

dilinde kullandığı lirizm Nigar’a karşı duyduğu hislerini açığa çıkarırken, diğer partilerinde Köroğlu’nun kahramanlığını ortaya çıkarır.

Benzer biçimde Nigar karakteri söylediği partilerde yalnızca Köroğlu’nun sevgilisi olarak değil, kahramanlık ve kararlılık içinde zalimlere karşı duran, verilen savaşta halkın mücadelesine yardım eden cesur bir kız olarak tasvir edilmektedir.

Aynı şekilde Hasan Han karakterinin partilerinde de karşıtlıklar vardır. İkinci perde de seslendirdiği arya gaddar ve hükümdarlık hırsına bürünmüş açgözlülüğünü gösterirken, sonrasında yaklaşmakta olan halk isyanı karşısındaki korkusu karakter gelişimindeki zıtlığı oluşturmaktadır. Qafarova bu biçimsel yapının belli bir tutarlılıkta belli bir amaca yönelik olarak mantıksal ve içsel bir gelişme şeklinde ilerlediğini söylemektedir. “Burada her yeni olay bir önceki olay tarafından şartlandırılmıştır ve sahneler birbirleriyle nedensel ilişki ile ilişkilidir (Qafarova, 2017 s.77)”.

Hacıbeyli *Köroğlu* operasının müzikal dramaturjisinde içsel gelişimi yaratmak için tematik tekrar sistemi kullanmıştır. Sanatsal ve dramatik amaçlı yapılan bu tekrarlar yalnızca içeriğin ifade edilmesi için değil aynı zamanda önem verilen müzikal form özelliklerine de uyum sağlama isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu sayede seyircinin içeriğin gelişimini derinden hissetmesi sağlanır. Burada kullanılan müzik hem sahnenin atmosferini hem de dramanın ve olayların gelişimini kendi mantık çerçevesi içinde kurar. Böylece eserdeki fikir ve sanatsal bağlantı arasındaki ilişkiyi güçlendirir. Qafarova’ya göre müzikal temaların tekrarındaki amaç; dinleyicinin eserin ana fikrini açıkça kavraması ve operayı bütün bir müzik eseri olarak algılamasıdır.

Müzikal temaların ideolojik önemi de bulunmaktadır. Üçüncü perdenin kahramanı olan “Çanlıbel” korosunun temasının tonları, beşinci perdede “Zalim” sözleriyle tekrarlanır ve bu Çanlıbel varyantı olarak bilinir.

52 poco a poco string.

O . an . do . as .
Ba - ad - mac .
bir .
or - du .
Can - ı .

O . an . do . as .
Ba - ad - mac .
bir .
or - du .
Can - ı .

O . an . do . as .
Ba - ad - mac .
bir .
or - du .
Can - ı .

B . can . sen . o .
Ba - ad - mac .
bir .
or - du .
Can - ı .

54

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

53

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

55

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Görsel 2.1. 3. Perde Çanlıbel Korosu (<http-4>)

57

Top (KALGI)
(ŞAPOĞI)

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

58

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

59

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

60

Allegro

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Şey . sen .
Dü .
Can - ı .
ba - ad - ma .
bir .
or - du .
Can - ı .

Görsel 2.2. 5. Perde Koro içinde geçen Çanlıbel varyantı (<http-4>)

Hacıbeyli'nin operanın finalinde Nigar için planladığı idam sahnesinde tekrarlanan bu varyant belli bir dramaturjik amaç için konulmuştur. Bu korkunç dramatik sahnede kahraman Çanlıbel korosunun teması tekrarlanır ve bu tanıdık melodiyle seyirci, halkın muhteşem görüntüsünü hatırlar. Bu sahne Nigar'ın halkın kızı olduğunu ve korkusuzluğuyla ondan güç aldığını fark etmesi için kullanılmıştır.

“Giriş ve sonlar dışında Hacıbeyli'nin bütün operası senfonik gelişimle doludur” diyen Qafarova (2017, s. 86) orkestranın vokal sahnelerindeki performansının sadece bir eşlik olmadığını söylemiştir. Bu bölümlerde orkestra ses kısımlarını süsleyerek, anlamını genişletir ve netlik kazandırır. Bazen vokal bölümü ile aynı seviyede olan orkestra yeri geldiğinde bağımsız olarak da işlev görmektedir. Örneğin; İkinci perdede Nigar'ın ariasından başlayarak vokal ve orkestral bölümlerdeki hakimiyeti belirlemek güçtür. Böylelikle senfonik ve vokal özelliklerin birleştiği bir görüntü oluşur. Nigar'ın ünlü ariasında kullanılan orkestrasyonun iki işlevi vardır. Orkestra bir yandan karakterin partisine eşlik ederken diğer yandan giriş ve bitişlerde kahramanın ahlaki dramasının ifade edilmesinde büyük rol oynar.

Hacıbeyli'nin üstün yaratıcılığında orkestral paletin zengin olması büyük rol oynamaktadır. Besteci kahramanlık sahnelerinde son derece çarpıcı ve parlak sesler kullanırken, dramatik doruk noktalarında güçlü hissedilen tuttilere (beraber söylenen partiler) yer vermekte ve diğer yandan yoğun hissedilen hüznün, lirizm ve korku gibi duyguları ifade ederken ince, şeffaf ve sakin sesler kullanmaktadır.

Hacıbeyli'nin eserin orkestrasyonunda yarattığı yeniliklerden biri de senfoni orkestrasına halk enstrümanlarının dahil edilmesidir. Bu olağandışı özellik müziğe yeni bir soluk getirerek ulusal orkestra tonlarının duyulmasını sağlamıştır. Halk sahnelerinin dramatik bölümlerinde besteci özellikle tarı kullanmıştır.

Hacıbeyli, başkarakterlerin orkestra partiyonlarında kullandığı çeşitli enstrüman sololarıyla karakterlerin psikolojisini çarpıcı bir şekilde ifade etmiştir. Örneğin Ali'nin ilk perdedeki hüznü “*Ortada yoktu hiçbir maksadım*” ariozosu obua ve fagotun tonları sayesinde şikâyetçi bir durum yaratarak Ali'nin ağıtını etkileyici hale getirmiştir. İkinci perdede, Hasan Han'ın “*İhsan Paşa ile barışmak gerek*” sahnesinde düşünceli tavırlarını viyola ve çello ezgisi tamamlamaktadır. Nigar'ın birinci ve ikinci perdedeki “*Rövşan'dır dünyada beni yaşatan*”, “*Ben ızdırıp içindeyim, ağır azap içindeyim*” ariaları yaylı çalgılar ve flüt tınısıyla ilişkilendirilerek özellikle solo keman, çello ve flüt ezgisinin kullanılması karaktere narin ve zarif bir görüntü çizmektedir.

Böylece orkestra, “Köroğlu”nda psikolojik bir ifade faktörüdür ve her şeyden önce, genelleştirilmiş fikir ve felsefe içeriğinin sanatsal bir aracı olarak hareket eder. Dramatik tipine göre Hacıbeyli'nin Köroğlu operası senfonik bir müzikal dramadır: sürekli bir müzik akışı içinde gelişir, büyük sahneler-içsel gelişim aşamaları birbirinin yerini alır. Operanın içsel gelişim özellikleri, müzikal dramatik ve senfonik başlangıçların yakın etkileşimi ile belirlenir (Qafarova, 2017, s. 86- 88).

2.2.9. Operanın Temsilleri

Köroğlu'nun ilk temsili 30 Nisan 1937 tarihinde Bakü M. F. Ahundov Opera ve Bale Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. Orkestrayı bizzat Üzeyir Hacıbeyli'nin kendisi yönetmiştir. Eserin rejisörlüğünü İsmayıl Hidayetzade üstlenirken sahne tasarımlarını R. Mustafayev yapmıştır. Köroğlu'nun prömiyerinde sahne alan sanatçılar: Bülbül (Köroğlu), G. İskenderova (Nigar), M. Bağirov (Hasan Han), E. Zulalov (İhsan Paşa), B. Mustafayev (İbrahim Han), K. Hüseyinov (Hamza Bey), K. İskenderov (Soytarı), G. Almaszade (İlk Balerin) (Rəhimli, 2005, s.521).



Görsel 2.3. Köroğlu Operası'nın 30 Nisan 1937 Tarihindeki Dünya Prömiyeri Afişi, Basım tarihi: 21 Nisan 1937 (MDOB, 2015, s.20)

1938 yılında Aşkabad-Türkmenistan’da Türkmen lehçesinde, 1941 yılında İran’da Azerbaycanlı aktörler tarafından, 1942 yılında Erivan-Ermenistan’da Ermenice, 1950 yılında Taşkent-Özbekistan’da Özbek lehçesinde, 1938-1956 yılları arasında Moskova’da Azerbaycan Edebiyatı ve Sanatı ile ilgili düzenlenen dekada, 1965-1975 yılları arasında Transkafkasya’da Transkafkasya Musiki Baharı Festivali’nde sahnelenmiştir.



Görsel 2.4. *Köroğlu Operası Moskova Temsili, Nisan 1938 (MDOB, 2015, s.15)*

Köroğlu operası, Türksoy Genel Sekreteri Düsen Kaseinov’un öncülüğünde 2009 yılında Türk dünyasının önde gelen sanatçılarının ortaklaşa yer aldığı “Uluslararası Köroğlu Operası Projesi”yle yeniden sahnelenmiştir. Bu temsiller, Üzeyir Hacıbeyli’nin doğumunun 125. yılı anısına Türksoy’a üye 6 ülkeden :Türkiye, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Tataristan ve Başkurdistan, 250 sanatçının katılımıyla gerçekleşmiştir.

8-9 Eylül 2009 Bişkek-Kırgızistan Temsili



Görsel 2.5. Kırgızistan A. Malybayev Ulusal Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu
(TÜRKSOY, 2011, s.84)



Görsel 2.6. Koroğlu (TÜRKSOY, 2011, s.106)



Görsel 2.7. Nigar-Şule GÖKEN (TÜRKSOY, 2011, s.42,43)



Görsel 2.8. Koroğlu-Ahmed AGADI (TÜRKSOY, 2011, s.24,25)



Görsel 2.9. *Köroğlu ve Nigar* (TÜRKSÖY, 2011, s.117)

12 Eylül 2009 Almatı-Kazakistan Temsili

Köroğlu opera temsili 12 Eylül 2009 tarihinde Kazakistan Abay Akademik Devlet Opera ve Balesi sahnesinde sergilenmiştir
The Koroghlu opera was staged in the Kazakhstan Abay Academic State Opera and Ballet hall on September 12, 2009.



Görsel 2.10. *Kazakistan Abay Akademik Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu* (TÜRKSÖY, 2011, s.84)



Görsel 2.11. Nigar, Koro ve Dansçılar 1.Perde/1.Tablo (TÜRKSÖY, 2011, s.55)



Görsel 2.12. Nigar ve Koro 1.Perde/1.Tablo (TÜRKSÖY, 2011, s.45)



Görsel 2.13. *Koroğlu ve Koro 1.Perde/1.Tablo (TÜRKSÖY, 2011, s.53)*

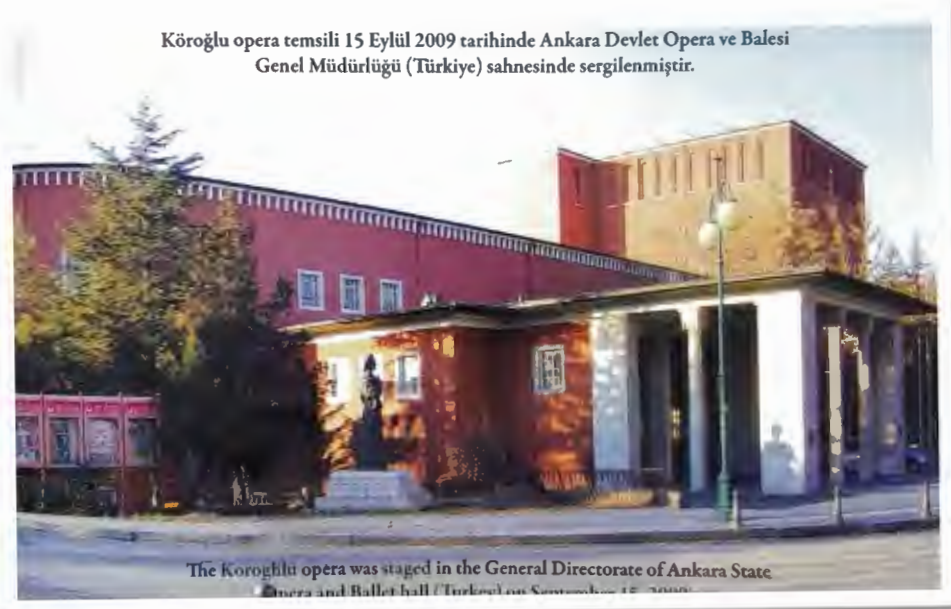


Görsel 2.14. *Koro 1.Perde/1.Tablo (TÜRKSÖY, 2011, s.36)*

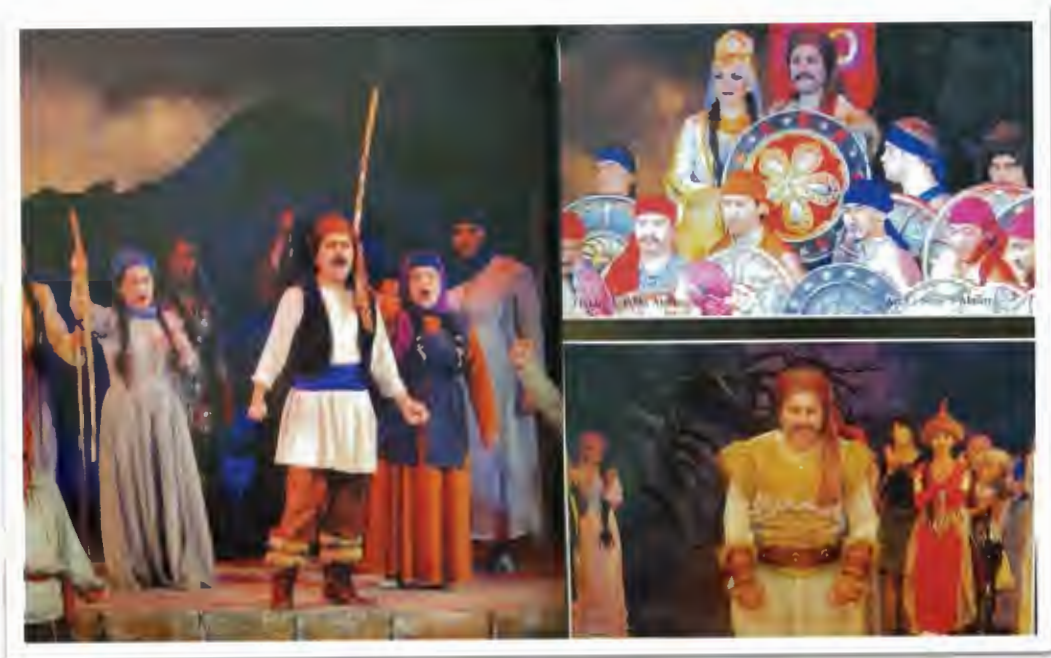
15 Eylül 2009 Ankara-Türkiye Temsili



Görsel 2.15. *Koroğlu Operası* Temsil Afişi, Ankara Devlet Opera ve Balesi (Gurbanov, 2018, s.290)



Görsel 2.16. Ankara Devlet Opera ve Balesi (TÜRKSOY, 2011, s.85)



Görsel 2.17. *Köroğlu-Hasan Enami OLİYA (TÜRKSOY, 2011, s.26,27)*



Görsel 2.18. *Soytarı-Emrah SÖZER (TÜRKSOY, 2011, s.74,75)*



Görsel 2.19. *Hasan Han-Rail KUÇUKOV (TÜRKSOY, 2011, s.49)*

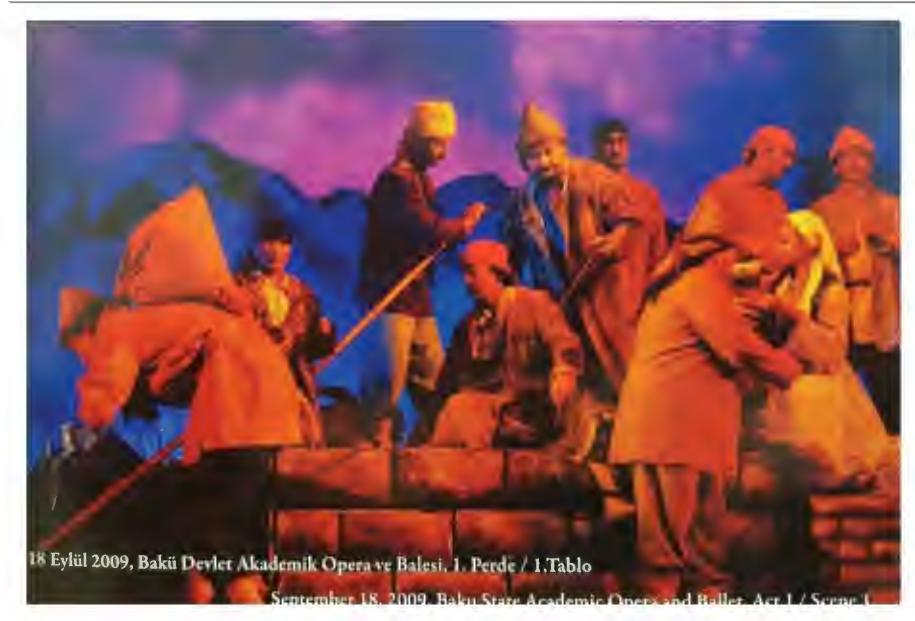
18 Eylül 2009 Bakü-Azerbaycan Temsili



Görsel 2.20. *Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Balesi (TÜRKSOY, 2011, s.85)*



Görsel 2.21. *Nigar ve Koro* (TÜRKSÖY, 2011, s.55)



Görsel 2.22. *Koro 1.Perde/1.Tablo* (TÜRKSÖY, 2011, s.39)



Görsel 2.23. Ali-Talgarbey JAKŞILIKOV (TÜRKSÖY, 2011, s.56,57)



Görsel 2.24. Nigar, Eyvaz ve Polat Final Sahnesi (TÜRKSÖY, 2011, s.54)

Orkestrayı Rauf Abdullayev'in yönettiği projenin fikir sahibi ve sanat yönetmeni Prof. Dr. Eflatun Niemetzade'dir.⁶

⁶Eserde görev alan sanatçılar ve teknik ekibin bilgileri Ek-2'tedir.

23 Temmuz 2010 İstanbul-Türkiye Temsili

Köroğlu, Türkiye’de 2. kez 23 Temmuz 2010 tarihinde İstanbul’da Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri çerçevesinde düzenlenen 1. Uluslararası Opera Festivali’nin kapanışında sahnelenmiştir.



Görsel 2.25. *1. Uluslararası İstanbul Opera Festivali Köroğlu Operası Temsil Afişi*
(Gurbanov, 2018, s.259)



Görsel 2.28. *Ali 1.Perde/1.Tablo (TÜRKSOY, 2011, s.59)*



Görsel 2.29. *Koroğlu 3.Perde/4.Tablo (TÜRKSOY, 2011, s.73)*



Görsel 2.30. Koro 2.Perde/3.Tablo (TÜRKSOY, 2011, s.67)



Görsel 2.31. Koro 2.Perde/3.Tablo (TÜRKSOY, 2011, s.82)

9/12/16 Ocak 2016 Mersin-Türkiye Temsili

Eserin ülkemizdeki son gösterimi Mersin'de 9Aralık 2016 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY), Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı ile Ankara Büyükelçiliği, Mersin Devlet Opera ve Balesi (MDOB) Müdürlüğünün ortak organizasyonu ile gerçekleştirilmiştir.



Görsel 2.32. *Koroğlu Operasının Mersin Devlet Opera ve Balesi Temsil Afışı (MDOB, 2015)*



Görsel 2.33. *Mersin Devlet Opera ve Balesi Koroğlu Temsili (Gurbanov, 2018, s.350)*



Görsel 2.34. *Köroğlu Operası 1.Perde 2. Tablo* (Gurbanov, 2018, s.522)

2.3. Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operası

2.3.1. Operanın Bestelenme Süreci

Saygun, *Kerem* operasını besteledikten sonra *Gilgameş* operasını yazmaya başlar. 1971 yılına gelindiğinde, besteci halen *Gilgameş* üzerinde çalışmaya devam ederken Yapı ve Kredi Bankası adına Vedat Nedim Tör, Saygun'a başka bir operanın siparişini verir. *Kerem* operası ve *Gilgameş* operasından sonra üçüncü büyük sahne eseri olacak *Köroğlu* operası üzerinde çalışmaya başlar. Besteleme sürecine girmeden önce uzun soluklu bir araştırma sürecine girer. Köroğlu üzerine yaptığı araştırmada şu sonuca varır:

Saz şairlerince dile getirilen Köroğlu hikayelerinde, halkın gönlüne işlemiş yığıtlık türkülerinde, Anadolu'nun bütün insanlığa sunduğu iç alemini görüyor ve duyuyordum. Bu hammaddeyi yoğurmak, ona istediğim biçimi vermek istiyordum. Konu üzerinde düşündükçe bütün lüzumsuz teferruattan sıyrıldım ve ortaya "zulme karşı isyanı temsil eden" bir Köroğlu sembolü çıktı. Halk edebiyatı araştırmacılarımız, Köroğlu için, on yedinci yüzyılda yaşamış bir Celali'dir derler. Ama Azerbaycan edebiyatında da Köroğlu vardır. Nasreddin Hocamız'ın da hem Akşehir'de hem Buhara'da türbesi olduğunu biliyoruz. Demek ki Köroğlu'nu, Kerem'i, Nasreddin Hoca'yı, Türk ruhunun yaşadığı her yerde, Özbek, Türkmen, Azeri, Anadolu Türkü olarak, hepimizin ortak kültürünün sembol anıtları kabul edebiliriz. Bu düşüncelerle, "Köroğlu" bende zulme isyan eden, barışı sevgiyi eşitliği

arayan insanın, “Çamlıbel” kötülüklerden arınmış bir dünyanın; “Kırat” ta, insanı huzur diyarına ulaştıran “yüce ruh” un sembolü haline geldi (Tanju, 1991, s. 89-90).

Araştırmaları sonucu aklında yukarıda sözünü ettiği bir taslak oluşur. Bu taslağı o dönem İstanbul’a taşınan Selahattin Batu ile paylaşır. Batu ile Köroğlu üzerine konuşmak için sık sık bir araya gelen Saygun, çalışmalarını şöyle anlatır:

Selahattin Batu, o sırada İstanbul’a göç etmişti. Kızıltoprak’taki evinde buluşur, ona düşüncelerini anlatır, konuyu uzun uzun tartışır. Sonra ben Ankara’ya dönerdim. Batu yazdığı kısımları bana postayla gönderirdi. Ben gece gündüz demez, üzerinde çalışırdım. Gözlerimi önünde, 1920 yılına ait bir sahne vardı. Ankara’daki Azerbaycan elçisinin evinde duvara asılı Anadolu haritasının önünde Mustafa Kemal, kolunu bir şimşek çakışı gibi uzatarak, orada bulunanlara: “Bütün mazlumlar dünyasının zulüm dünyasına doğru ileri sürdüğü şu toprak” sözleriyle başlayan bir konuşma yapıyor. Sesinde nasıl bir kin ve nefret dolu... İşte benim Köroğlum bu kini ve nefreti dile getirmeliydi. İyinin, güzelin, sevginin, huzurun kapılarını, Çamlıbel’in tertemiz dünyasında, müziğimle ardına kadar açabilmeli idim. O günlerde dostum Vedat Nedim Tör merhum, Yapı Kredi Bankası adına benden bir eser istemişti. *Köroğlu*’nu bu maksatla hazırladım ve İstanbul Festivali’ni tertip eden komite onu temsil etmeye karar verdi... (Tanju, 1991, s. 90)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Köroğlu destanı üzerine bir opera besteleme düşüncesi Vedat Nedim Tör tarafından yeni bir opera siparişi verilmeden çok önce Saygun’un planları arasındadır. *Kerem* operasının tüm perdelerinin tamamlanması 1953 yılını bulmuştur. Bu da demek oluyor ki Saygun 1953- 1971 yılları arasında Köroğlu üzerinde çalışmalarına başlamıştır. Cumhuriyet’in ilk nesil Türk bestecilerinden biri olan Saygun, ülkesinin içinden geçtiği tarihi süreçlere şahitlik etmiştir. Bu yüzden eserini, destanın kahramanı Köroğlu ile ülkesinin kahramanı Mustafa Kemal Atatürk arasında bir paralellik kurarak tasarlamış ve eseri Atatürk’e atfetmiştir. Saygun bu paralelliği şöyle dile getirir:

Atatürk’e ithafımın sebebi de budur, bundandır. Çünkü Ata da aynı mücadeleyi yapmış olan insandır. Biliyor musunuz memleketimiz yanmış, yıkılmış, istilaya uğramış, birçok felaketler geçirmiştir. Atatürk ümitsiz halka imanı, biraz evvel söylediğim dostluğu, kardeşliği vermiş ve memleketi Çamlıbel haline getirmiş olan insandır. Yani huzur ülkesi haline getirmiş insandır. Bu yüzden *Köroğlu*’nu Atatürk’e ithaf ettim. Bence Atatürk’ü sembolleştiren bir tiptir Köroğlu (Saygun, 1973, s. 3).

Saygun, vatan sevgisini ve Atatürk’e olan minnettarlığını bu eseriyle dile getirir. Operanın librettosu için kendi ile aynı düşüncelere sahip Selahattin Batu ile çalışır. Halk müziği araştırmaları için Anadolu’ya yaptığı geziler sırasında Anadolu insanını ve

kültürünü yakından tanıyan Saygun, Anadolu'ya ait halk müziği temalarını titizlikle *Köroğlu* operasında kullanmıştır.

2.3.2. Operanın Türü

Köroğlu operası Saygun'un yazdığı en büyük opera eseridir. Bazı araştırmacılar *Köroğlu* operasını müzikli Anadolu dramı diye de nitelendirmektedir. Diğer eserlerinde olduğu gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaya çıkan ulusalcılık akımının etkisiyle yazılan *Köroğlu* operası Türk operasının ulusal kimlik kazanmasında önemli bir role sahiptir. Saygun kendine has üslubu ve yorumculuğunu da katarak eseri klasik opera formundan bağımsız olarak bestelemiştir. Türk müziği makamları ve Türk müziğine özgü aksak ritim ve unison pasajları aracılığıyla klasik müziği geleneksel olanla birleştirmiştir. Eserde alışlagelmiş opera formlarından uvertür, arya ve ansambl bölümleri yoktur. Onun yerine melodik konuşmaların geçtiği reçitatif bölümler ve büyük koro bölümleri ikame edilmiştir. Orkestranın eser içinde çaldığı interlüdler sayesinde eserdeki duygular seyirciye durumu en etkileyici biçimde aktarma aracı olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle alışılmışın dışında farklı bir üslupta yazılan *Köroğlu* operası, Türk opera repertuarında özgün bir değere sahiptir.

Cumhuriyetin ilk dönem aydınlarından besteci ve tıp doktoru Bülent Tarcan'ın eserin içeriği ve teması hakkındaki görüşleri şöyledir:

Saygun Kerem operasını yazarken dramın mistik derinliğine inmiş, onu alışılmış bir opera gibi değil, bir sahne oratoryosu olarak yaratmıştır. *Köroğlu*'ndaki epik trajedide yine geleneksel bir opera tekrarlama yapmamış, orkestra interlüdlerinin bolluğuyla, koroya solistler kadar yer vererek ve solistlerini konuşma dili ile söyleterek her yönü mütecanis bir sahne senfonisi yazmıştır. Bu dramda uzayan, fazla olan tek satır yoktur. Libretto azami bir ekonomi içinde bize dramın gerçek yönlerini kısaca anlatır. Bütün bunlardan başka, konuşulan dil, Anadolu halk diline uyar. Librettosunu müziklendirilmiş şekli ile görüp dinlemeden ölen talihsiz Selahattin Batu bu dile rağmen, halk şiirlerindeki vezin ve kafiye biçimlerine uymaksızın serbest bir nazım kullanmıştır. Kişiler yeteri kadar görülüp uzaklaşır ve eserin sonuna doğru dramın kahramanları birer sembol haline gelirler. Günayım'ın ölmüş veya öldürülmüş oluşuna ait tek bir kelime geçmez, şair ondan ebedi bir sevgi timsali olarak söz eder. Halk masalında Köroğlu'nun kırklara karışması da bu operada çok ince bir şekilde ele alınır. Zaferi kazanan Köroğlu sonunda Kıratın sesini duyarak uzaklaşır. O da her yiğidin içine ebediyen yerleşen bir kahramanlık simgesi oluverir. Bütün bunlardan anlıyoruz ki Adnan Saygun'un operası alışageldiğimiz opera tarzına hem librettosu hem de müziği ile tazelik ve yenilik getirmektedir. Fakat bu tazelik ve yeniliğin tadına varmak için müzik ve edebiyatı aşan başka yönlerde vardır: Eğer Anadolu toprağını, Anadolu insanını seviyorsanız,

onun yoksulluğu ve didinişleri sizi içlendiriyorsa, o zaman bu opera her yönü ile sizlerde yer edecektir. Bu bakımdan *Köroğlu*, su katılmamış, gerçek bir Türk operasının ta kendisidir (Tarcan, 1973, s. 3-12).

Tarcan'ın yorumunda dikkati çeken ilk nokta eseri alışılmış bir operadan ziyade bir sahne oratoryosu olarak değerlendirmesidir. Orkestranın interlüdleri ve solistlerin konuşma bölümlerinden dolayı eseri sahne senfonisi olarak tanımlamaktadır. Bunun nedeni Saygun'un izlenimci akımı operalarında kullanan Wagner'in stilinden etkilenmiş olmasıdır. Şüphesiz bu eserin türünü aynı dönemde bestelenen diğer opera eserlerinden farklı kılan şey; bestecinin Fransa'da aldığı eğitim sırasında etkilendiği izlenimci (empresyonist) müzik akımı olmuştur. 19. Yüzyıl sonlarında Fransa'da resim sanatında ortaya çıkan bu akım, 20. Yüzyıl başlarında müzik alanında kendisini göstermiştir.

İzlenimci müzik, ezgiyi, biçimi, polifon dokuyu ve uygulamaların işlev bağlarını atmıştır. Getirmek istediği şey, aralarında bağ olmayan uygulamaların düşsel, pırıltılı oyunu, ışık-gölgeli yarım renkleri idi. Bu çeşit bir oyun belki güçlü değildi, ama hoştu, inceydi; kemiklerin sağlamlığından yoksundu ama keleklerin elle dokunulmayan güzelliği vardı bunda (Sachs, 1965, s. 241).

Bu akımın etkisinde olan Saygun, eserin dramatik yapısında koro partilerine ayrı bir önem verilmiştir. Sahnelerin büyük kısmını koro bölümleri oluştururken, yeri geldiğinde başkahramanlar koro ile birlikte söylemektedir. Selahattin Batu da Saygun gibi alışılmış form ve kuralların dışına çıkarak eserin metnini serbest nazım ölçüsünde yazmıştır. Eserin felsefesini de yorumlayan Tarcan, dramın derinliğini anlamak ve onu benimseyebilmek için Anadolu kültürüne tanıklık etmiş olmanın önemine vurgu yapmıştır. Gerçek bir Türk operası olarak gördüğü *Köroğlu* operasının alışlagelmiş opera tarzına da yenilik getirdiğini belirtmiştir.

Saygun'un bütün eserleri sevgi üzerine kurgulanmış ve sevgiye giden yolu işaret eden bir felsefeye sahiptir. Saygun eser içinde kullandığı sembolleri daha açık bir dille şu cümlelerle ifade etmektedir:

Bilindiği gibi Köroğlu çok yaygın bir efsane kahramanıdır. 17. yüzyılda yaşadığı söylenir. Oysa efsane çok daha eskidir, Paganizm devrinden gelir. "Kerem ile Aslı", "Leyla ile Mecnun" herkesçe bilinen ve konusu pek değişmeyen efsanelerdir. Oysa Köroğlu böyle değildir. Halk kendi temayüllerine göre değişik şeyler yüklemiştir ona. Ama değişmeyen bir karakteri vardır: Zulümle feodalizmle mücadelesi. Ben bu noktadan yola çıktım ezilenin ezene karşı açtığı savaşı anlatmak istedim. Kişileri ve yerleri sembol haline getirdim. Köroğlu adaletsizliği, zulmü kaldırıp; barışı, kardeşliği getiren kişidir. Çamlıbel de huzur ülkesidir. Kısacası insan sevgisini işlemeye çalıştım (Muratçay, 1974, s. 3).

Bestecinin de belirttiği gibi Koroğlu herkes tarafından farklı yorumlansa da aynı ana fikir altında işlenen geleneksel bir konudur. Saygun için Koroğlu ezilenin yanında savaşıarak adaleti, barışı ve kardeşliği getiren bir kahramandır. Bütün bu yönleriyle ele alındığında esere epik ve destansı yönleri bulunan bir sahne dramıdır diyebiliriz.

2.3.3. Orkestrasyon

Eserin orkestrasyonunda kullanılan enstrümanlar şu şekildedir: 3 Flüt, 2 Obua, Korangle, 2 Klarnet, Bas Klarnet, 2 Fagot, Konturfagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, Tuba, Timpani, Büyük Davul, Tamtam, Ksilofon, Arp, Yaylılar. Operayı izleyen ve oldukça etkilenen Bülent Tarcan, 1973 yılında “Orkestra Dergisi”nde yayımlanan yazısında *Koroğlu* operasında normal üçlü bir orkestra kullandığını belirtir:

...Üçüncü perdenin ilk sahnesinde çoban türküsü için ekstra olarak kaba flüt (flüte grave en sol) alır. Bir de son sahnede büyük davuldan mahalli bir vurma sazı olarak faydalanır. Orkestra yazısı, koro sesleri kapanmayacak biçimde berrak ve hafiftir. İnterlüdler bazı heyecanlı yerlerde masif olarak kullanılırsa da, Saygun’un klasik (dublure) uygulamasında daima kaçındığı ve her gruba bağımsız çizgiler verdiği derhal göze çarpar. Bu yönden orkestrasyon, Wagner ve Strauss’unkinden farklı bir kudrette tınlar. Armonik yapı, daima tınlayışı göz önünde tutan niteliktedir. Disonansların bolluğuna rağmen, duyulan müziğin hiçbir zaman katı ve hırpalayıcı olmayışı, Adnan’ın yazı ustalığının tipik yönlerinden biridir. Solistler daima Türk halk müziğine denk ağıt, hoyrat, yiğitleme, uzun hava biçimlerinde söylerler. Melodi çizgileri konuşma dili ve Türk prozodisinin gerektirdiği zorunlulukları korur. Fakat bütün bunlara rağmen müzik asla “mahalli renk” kaygısına düşmez. Harcıalem Koroğlu türküsü bu eserde kompozitörün elinde yepyeni bir dinamizm ve renk kazanır. Partiyon bu özellikleri yüzünden standart bir batılı şefin kendi başına içinden kolayca çıkamayacağı problemler yaratan niteliktedir. Bu partisyonda Kırat’ın ritmik figürü eser boyunca leitmotif gibi kullanılmıştır. Wagner’deki leitmotiflerin tümünün melodik olmasına karşılık, burada yegâne leitmotifin ritm olması yazının özel yönlerinden biridir (Tarcan, 1973, s. 3-12).

Bülent Tarcan’ın eser hakkındaki bu detaylı açıklamalardan da anlaşılacağı üzere Saygun ‘Çoban Türküsü’nün orkestrasında halk müziğinin geleneksel tınlarını yakalamak için kaba flüt kullanmıştır. Ayrıca eserin final sahnesinde kazanılan zaferin büyüklüğünü göstermek için orkestrada davul kullanmıştır. Tarcan, bestecinin Wagner’in leitmotif kullanımından etkilendiğini ancak bunu Wagner’in melodik çizgisinden farklı yaptığını söylemektedir. Burada besteci ritmin kendisini leitmotif olarak kullanmaktadır. Bu sayede Saygun kendine özgü üslubuyla özgün bir eser yaratmayı başarmıştır.

2.3.4. Karakterler

Operadaki rol dağılımına göre karakterlerin ses renkleri aşağıdaki gibidir; Köroğlu (Bas), Ana (*Mezzo Soprano*), Seyis (*Bas*), Günayım (*Soprano*), Kızıroğlu (*Tenor*), Bey (*Bariton*), Beyoğlu (*Tenor*), İhtiyar Kadın (*Alto*), 1. Subaşı (*Bas*), 2. Subaşı (*Bariton*), 1. İhtiyar (*Bariton*), 2. İhtiyar (*Tenor*), Çoban (*Tenor*), Bir Ses (*Tenor*), 1. Köylü (*Bariton*), 2. Köylü (*Bariton*), 3. Köylü (*Bariton*), 4. Köylü (*Tenor*), Alto Solo, Bariton Solo, Soprano Solo, Tenor Solo, Çengi.

2.3.5. Operanın Konusu

Haziran 1973 tarihinde gerçekleştirilen, I. İstanbul Festivali kapsamında sergilenecek *Köroğlu* operasının konusunu bir kahraman olarak Köroğlu'ndan başlayarak ele alan Saygun festival kitapçığında uzun ve oldukça detaylandırılmış bir biçimde şöyle kaleme almıştır :

Türkiye'den Orta Asya'ya kadar uzanarak yaşayan geniş alanlarda yaşayan Türkler arasında türlü rivayetleri yüzyıllar boyunca babadan oğula, dilden dile, gönülden gönüle aktarıla aktarıla günümüze ulaşmış olan Köroğlu, gerçekte, değişik adlar ve görünüşler altında bizi çok eski devirlere kadar geri götüren efsanevi bir şahsiyettir. Bu efsanevi şahsiyeti öteki halk hikayeleri kahramanlarından ayıran özellik onun, “başlayıp sona eren” belli bir konunun kahramanı olmayıp türlü rivayetlerinde hatta birbirine aykırı düşen ve her biri sanki onun hayatının ve maceralarının belli belirsiz bir ışık tutan ve bir araya getirildiklerinde çok karmaşık bir nitelik gösteren çeşitli hikayelerin, kolların yaratıcısı ve kahramanı olmasıdır. Bununla beraber Köroğlu efsanelerinde hiç değişmeyen bazı unsurlar vardır ve bu unsurlar yapılarında türlü çelişkileri taşıyan değişik rivayetlerdeki çeşitli yakıştırmaları bir yana iterek, onun asıl kişiliğini kalın çizgilerle belirtmeye imkân sağlar. Köroğlu Anadolu'dan hatta Rumeli diye adlandırdığımız yerlerden ta Orta Asya'ya kadar uzanan alan içinde, yerine göre değişik adlardaki Bey'lerle savaşmış bir yiğit bir halk çocuğu ve kahramanıdır. Köroğlu'nun bir seyis olan babası hizmetinde bulunduğu bey tarafından zalimce bir kararla kör edilmiştir. Köroğlu'nun atı efsanevi yaratılıştaki ve güçte bir attır. Adı, değişik memleketlere göre az çok farklı söylenen Çamlıbel, Köroğlu'nun mekân tuttuğu yerdir (Saygun, 1973, s. 23).

Saygun, destanın farklı varyantlarını incelediğini ve bu varyantlardan hangilerini eseri oluştururken dışarda tutacağı konusunda uzun bir çalışma yaptığına vurgu yapmıştır. Bu çalışma sadece kendisi için değil, eserin librettisti Selahattin Batu için de oldukça meşakkatli olmuştur:

...konuyu aziz dostum Selahattin Batu ile de münakaşa ederek yavaş yavaş şekillendirdim. Çalışmalarım sırasında dahi gerekli değişiklikleri yaparak konuyu daha olgun bir hale

getirmeye gayret ettim. Dostum Selahattin Batu bütün bu değişmeleri sabırla karşıladı ve librettoya bugünkü şeklini verdi. İnsanların acıdan, zulümden uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu ve ancak sevgi ve kardeşlik güneşinin aydınlattığı bir huzur alemine kavuşmalarına duyduğum iştıyak konuyu işleyişim sırasında bana hâkim olan ana düşünceydi. Her şey bu fikir etrafında toplandı ve şekillendi (Saygun, 1973, s. 23).

Operanın konusunu yukarıdaki düşünceler etrafında şekillendiren Saygun, eserde yer alan karakterleri daha kavramsal ve sembolik boyutta düşünmüştür. Saygun'un nazarında karakterlerin sembolize ettiği düşünceler, kendi kaleminden şöyle aktarılmıştır:

Halk da Köroğlu'nun türlü kollarında bu düşünceyi dile getirmiş değil miydi? Gerçekten halk rivayetlerinde Bolu beyi veya daha başka adlarla anılan Bey veya Han zulmün, adaletsizliğin: buna karşılık Köroğlu zulme, adaletsizliğe ve her türlü kötülüğe baş kaldırmannın sembolü değil midir? Ancak Bey'in kişiliğinde somutlaşan karanlık ile savaşta ışığa iman, sevgiye, kardeşliğe iman şarttır. Yürekler bu sevginin nuruyla, bu hasretin iştıyakıyla dolup taşmadıkça başarı nasıl gerçekleşsin? Bu düşünceler, Köroğlu ile ilgili bütün halk rivayetlerinde müşterek olarak biraz önce saydığım unsurları şöylece değerlendirmeme yol açtı: Bey, tıpkı halk rivayetlerinde olduğu gibi, zalim ruhun, Köroğlu'nun babası olan Seyis, zulüm ve haksızlığın acı yumruğu altında ezilenlerin, Köroğlu karanlıkla savaş ruhunun sembolüdür. Çamlıbel huzurun sükûnun hüküm sürdüğü ışık ve engin sevgi ülkesidir. Kırat ancak ışığa hasret duyanların, engin sevginin ateşiyle yananları, Çamlıbel'e huzur ülkesine ulaştıran iman gücüdür. Köroğlu'nun bir rivayetten alarak Günayım adını verdiğimiz nişanlısına gelince o, yeni hayatların müjdecisi olan tohumdur, dallara yürüyen sudur. Güzelin, iyinin, sevginin kendisidir. Operanın konusu işte bu anlayışla işlenmiş ve hazırlanmıştır. Gene bu anlayışta ki, eserimi, Atatürk'ün aziz hatrasına ithaf ediyorum (Saygun, 1973, s. 23).

Saygun eserini hazırlarken Anadolu halk destanlarının kültürel ve yapısal özelliklerine en uygun biçimde soyutlama ve simgesel bir okuma ile operasını biçimlendirmiştir. Bu yaklaşımı eserin müziğine de başarılı bir biçimde işlemiştir. Üç perdeden oluşan operanın olay örgüsünü Ferid Altuna, 'I. İstanbul Festivali Kitapçığı'nda aşağıdaki gibi anlatmıştır:

Birinci Perde, I. Sahne: (Bir Köy)

Sıcak bir yaz günü öğleden sonrası uzaktan bir köylü atlıların doludizgin köye yaklaştıklarını haber verir. Köylüler arasında kaynaşmaya başlar. Nihayet baskıncılar, başlarında Beyoğlu olduğu halde gelirler. Beyoğlu, adamlarını köyün her yanına dağıtır. Uzaktan bir feryat duyulur. Baskıncılar kısıvrak yakaladıkları kadınlarla gelirler. Beyoğlu'nun gözü bu kızlar arasında birisine takılır. Adının Günayım olduğunu öğrenir. Onunla ilgilenir. Günayım, boynundaki gerdanlığı koparıp, Beyoğlu'nun ayaklarının dibine fırlatır. Köylüler, Beyoğlu'na karşı çıkarlar. Bu sırada ellerindeki yabalarla

tarlalarından dönen delikanlılar gelirler. Köyün Seyisoğlu diye anılan ve Günayım'ın yavuklusu bulunan yiğit de başlarındadır. Yavuklusunu Beyoğlu'nun yanında gören Seyisoğlu, ona doğru ilerler ve arzusunu sorar. Beyoğlu, Seyisoğlu'nu küçümser, onunla alay eder. Bu kez Seyisoğlu, Beyoğlu'na açıkça kafa tutar. Beyoğlu isyan halindeki köylüler ve Seyisoğlu ile başa çıkamayacağını anlar ve tekrar geleceğini söyleyerek adamlarına gitmek üzere işaret eder.

Birinci Perde, II. Sahne: (Bey'in Konağı)

Bey hiddetlidir. Adamlarını beceriksizliklerinden ötürü kınar. Oğlunun, Seyisoğlu diye anılan birisi tarafından ürkütülüp, köyden eli boş döndüğünü öğrenince, Seyisoğlu'nun kim olduğunu sorar. “Bengisu”dan içmiş “Kırat” masalını uyduran Seyis'in oğlu olduğunu söyler Beyoğlu. Canı çok sıkılan Bey, Seyis'in getirilmesini emreder. Seyisi alıp getirirler. Bey, Seyis'e Kırat'ı anlatmasını buyurur. Seyis, hikayesini tekrarlar. Şimdi yılgın duran bu atın İlk yaz'da canlanıp, küheylan gibi olacağını anlatır. Kendisiyle alay edildiğini sanan Bey, Seyis'in gözlerine mil çektirip, Kırat'ı da yedeğine verdirip adamlarına, kovmalarını emreder. Büyük bir haksızlığa uğramanın umutsuzluğu içerisinde Seyis durumu açıklamak için son bir çaba göstermek isterse de çaresizdir, alıp götürürler.

Birinci Perde, III. Sahne: (Seyis'in köydeki evinde bir oda)

Gözlerine mil çekilmiş olan Seyis bitkin bir halde sedire uzanmıştır. Karısıyla oğlu başucundadırlar. Son anlarını yaşamakta olan Seyis, oğluna Kırat'ı kendisine emanet ettiğini, onu Kırkpınar'a götürüp salmasını, ona çok iyi bakmasını, bağrına basmasını ve Bey'den öcünü almasını vasiyet eder ve son nefesini verir. Seyisoğlu büyük acıyla kıvrılırken, odanın kapısı açılır, gelen köylülerdir. Günayım'ın kaçırıldığını bildirirler.

İkinci Perde, I. Sahne: (Güneş altında sararmış bir tarla)

Ellerinde yaba, tırpanla, güneşten kavrulmuş köylüler hareketsiz dururlar. Bir kenara çökmüş olan Seyisoğlu düşüncelidir. Kuraklıktan yakınan köylülere kızar Seyisoğlu. Akçaköy'den Kızıroğlu gelir, o da Beyoğlu'nun köylerinin yakıp yıktığını anlatır. Söze karışan ana ilk kez “Koroğlu” olarak adlandırır oğlunu ve Kırat'ın kadrini bilmediğinden yakınır. “Koroğlu” adı Seyisoğlu'nu güçlendirir, ona yeni umutlar verir ve aklına babasının nasihati düşer, “Çamlıbel”den söz eder. Kızıroğlu'yla köylüleri de bir umut kaplar, hep birlikte Adak Ülkesi Çamlıbel'e gitmeye karar verirler.

İkinci Perde, II. Sahne: (Bey'in konağında bir oda)

Günayım bahtsızlığını dile getirir. Aile yuvasının özlemini belirtir. Sessizce gelen

Beyoğlu, düşünden uyandırır Günayım'ı. Kızın kendisine baş eğmesi gerektiğini söyler. Oysa alnında baş eğmek yazılı olmadığını söyler Günayım. Beyoğlu'nun tüm çabaları sonuç vermez. Günayım boyun eğmez.

İkinci Perde, III. Sahne: (Şehrin ana giriş kapısı)

Bey ve adamları sur üzerindedirler. Köylüler, ellerindeki yaba ve tırpanlarla şehir kapısı önündeki alanı doldururlar. Bey kalabalıktan ürker ve onlarla pazarlığa koyulur. Başlarında Kızıroğlu bulunan köylüler diretirler, artık yağmalara, yakıp yıkmalara göz yummayacaklarını kesinlikle belirterek Günayım'ı geri isterler. Bey, köylülerin arzularının yerine getirileceğini söyler. Köylüler büyük heyecanla beklerler. Günayım getirilir. Ancak bu kez Beyin adamlarına Günayım'ın boynunu vurup kafasının köylülere verilmesini emretmesi üzerine köylüler Günayım'a dehşet ve korku içinde bakar ve bu manzara karşısında adım adım geri çekilirler.

Üçüncü Perde, I. Sahne: (Çamlıbel ovasına hâkim bir tepe)

Kara bir çadır görünür. Aralarında Köroğlu'nun anası da bulunan birkaç kadın düzlükte otururlar. Sonra Köroğlu yanında birkaç yiğitle gelir, dalgın dalgın bir noktaya bakar. Uzaktan sesler duyulur ve Köroğlu'nun yiğitleriyle Kızıroğlu gelirler. Köyleri yağmadan kırk develik bir kervanla dönen Subaşı ve adamları ile çatışıp, onları yenerek Subaşı'nı gören Köroğlu çok hiddetlenir, ondan öcünü almak ister, onu tahrik eder. Ancak Subaşı'nın mertçe vuruşması gerektiğini söylemesi üzerine Köroğlu, yiğitlere Subaşı'nın kılıcını iade etmelerini söyler yiğitlere. İki düşman vuruşurlar. Subaşı'nın kılıcı elinden düşer, fakat Köroğlu Subaşı'nı yine de öldürmez, ona kalkıp Beyi'ne varmasını ve kendisine Köroğlu'nun öcünü nasıl alacağını iletmesini söyler.

Üçüncü Perde, II. Sahne: (Solda Beyoğlu'nun içki sofrası, sağda ilk sahnedeki köy, yanmış ve yıkılmış)

Beyoğlu, ikinci Subaşı ve daha birkaç kişi içki sofrasının başındadırlar. Çengi oynatırlar. Yanan harmanlardan sahne kıpkızıldır. Çengi'den bıkan Beyoğlu onu durdurur. Sarhoştur. Elindeki içki sağrağıyla Köroğlu'nu kınayan bir şarkı söyler. "Acı Çekenler Kervanı'nın iniltileri kaplar ortalığı. Kervan, ağır adımlarla sahneden geçer, uzaklaşır. Beyoğlu bunların kim olduklarını sorar. Bunların Açlar, Açıklar, Ölüler, Yitmişler, Göçmüşler olduklarını öğrenir. Elinde sağrak, sarhoş adımlarla geçene doğru birkaç adım atar, onlara kin ve nefretini kusar. Çengi'ye tekrar oynamasını emreder.

Üçüncü Perde, III. Sahne: (Gece vakti Çamlıbel)

Dört erkekle bir yaşlı kadın sönmekte bulunan ateşin etrafında toplanmışlardır. Kadın yün eğirmekte, erkeklerden biri heybe onarmaktadır. Aralarında konuşurlar. Uzaktan davul sesleri yankılanır. Köylüler yerlerinden fırlarlar. Ovaya doğru bakarlar. Uzaktan Köroğlu'nun sesi duyulur. Köroğlu, yanında Kızıroğlu ve öteki yiğitler dorukta görünürler. Köroğlu hakkın haksızlığı yendiğini, gayrı namert ve zulmün ortadan kalktığını müjdeler. Yaşlı kadın Günayım'ı sorar. Köroğlu, Günayım'ın düş evreninde yaşadığını belirtir ve ardından Kırat'ın sesini duyduğunu söyler. Hiçbir şey duymayan köylüler hayretle Köroğlu'na bakarlar. Kırat'ın kendisini çağırdığını, ona gideceğini açıklar ve Çamlıbel'e veda edip gider. Uzaktan nağrası duyulur, buna Kırat'ın kükremesi karışır. Köylülerin sesleri gitgide artar, ses cümbüşü doruk noktasına ulaşır. (Derleyen Feridun Altuna (İstanbul Festivali Kitapçığı, 1973, s. 26-28)

2.3.6. Operanın İlk Temsili ve Basında *Köroğlu* Operası



Görsel 2.35. *Köroğlu* Operası Prömiyer Afişi (Akbulut, 2021, s.99)

Köroğlu Operası'nın ilk ve son temsilleri 23 Haziran – 25 Haziran 1973 tarihlerinde I. İstanbul Festivali kapsamında, İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından Cemil Topuzlu Açık hava Tiyatrosu'nda yapılmıştır. Orkestrayı şef Niyazi Tağızade'nin, koroyu Gustav F. Kuhn'un yönettiği eseri, rejisör Aydın Gün sahneye koymuştur. Eserin kostüm tasarımı Osman Şengezer, dekor tasarımı Baber Kocamanoğlu ve Acar Başkut, ışık

tasarımı Ertekin Kulan, dansların ve kalabalık sahnelerin koreografisi ise Güloya Gürelli tarafından yapılmıştır. Operanın ana kastı ise şöyledir; Köroğlu, Ayhan Baran; Ana, Handan Şardağ; Seyis, Mustafa İktu; Günayım, Leyla Demiriş; Bey, Ümit Toksöz; Beyoğlu, Leonidas Asteris; Kızıroğlu, Oktay Tezcanlı tarafından oynanmıştır⁷.



Görsel 2.36. *Köroğlu'nun Eskizi* (Gönen, 2008, s.239)

Saygun bu büyük eserini yönetmesi için Bakü'de yaşayan şef Niyazi Tağızade'yi İstanbul'a davet etmiştir. Amcası Üzeyir Hacıbeyli'nin yolundan giden Niyazi Tağızade Sovyetler Birliği'nin tanınan şefleri arasındadır. Kendi sözlü kültüründe de önemli bir yeri olan Köroğlu destanını çok iyi bilmektedir. *Köroğlu* operasının partiyonu Tağızade'ye İstanbul'a geldiğinde verilir. Partitürün zorluğunu gören Tağızade, eseri incelemek için Saygun'dan zaman ister. Tağızade bu süreçte sık sık Saygun'la görüşür, detaylı bir biçimde eseri inceler, notlar alır. Saygun, Tağızade ile olan çalışmasını şöyle anlatır:

Bir hafta sonra bana notaları getirdi. Baktığımda gözlerime inanamadım: O sanki her bir notayı, her işareti okumuştur, her yerde hatta bemollere kadar onun notları vardı. 800 sayfalık "Köroğlu" operasını o sanki ezberlemişti. Benim unuttuğum bütün detayları o kaydetmişti. Notalar üstünde çalışmayı bitirdikten sonra biz İstanbul'a gittik ve provalara başladık." (Hacıbeyova, Hüseyinov, 1987, s.160).

⁷Eserin tam kastı ve görev alan diğer sanatçılar Ek-3'te verilmiştir.



Görsel 2.37. *Şef Niyazi Tağızade Köroğlu Provası (Gönen, 2008, s.319)*

Köroğlu üzerinde iki ay daha çalışan Tağızade, soprano ve koro için yazılan bazı bölümlerde kısaltmalar yaparak eseri altı saatten üç buçuk saate indirir. Provalar sırasında fotoğraf çeken Ozan Sağdıç Saygun ve Tağızade arasındaki ilişkiyi kendi gözlemleriyle yorumlamıştır:

1973 Haziran’ındaki ilk İstanbul Festivali’nde Köroğlu operası sahnelendi. Niyazi Tağızade orkestra şefiydi. Bir iki gün öncesinden genel provaları fotoğraf çeke çeke izledim. Adnan Bey, operayı sahneye koyan Gün’ün yanında sahneye yakın bir yerden izliyordu. Tağızade koyun postundan bir ceketle orkestra çukurundaydı. Bazı bölümleri biraz çalıştırdıktan sonra, arkaya dönüp önce ahenkli bir şekilde “Adnan Beey” diye sesleniyordu. Saygun oturduğu yerden kalkıp yanına yaklaşınca da kendine özgü hoş Azeri ağzıyla örneğin: “Bu soprano bu mahınyı diyebilemez, istirahat edirem” ya da “Bu koro bu parçayı bacaramaz, bunu da istirahat edirem” diyordu. Yani iptal ettiğini söylüyordu. Saygun “Biraz daha deneseydik” dese de, Niyazi artık zamanın kalmadığını söyleyince akan sular duruyordu. Böylece Wagner operası gibi altı saati bulacak eseri, kısaltıp 3,5 saate indirdi. Adnan bey büyük tepki göstermedi. Çünkü Niyazi Tağızade’ye büyük saygısı, sevgisi ve en önemlisi de güveni vardı. Sovyetler’de birçok eserini seslendirmişti (Yedig, 2012, s. 117-118).

Saygun bu duruma müdahale etmez çünkü Saygun’un gözünde Tağızade olağanüstü yetenekli ve derin bir sanat anlayışına sahip bir profesyoneldir. Zaten *Köroğlu* operası sahnelenmeden on yıl önce Tağızade, 1963 yılında Saygun’un *3. Senfonisi* ve *Piyano Konçertosunu* aynı titizlik ve başarıyla Bakü, Moskova ve Ankara’da yönetmiştir. (Ağca, 2017, s.19-21)

23 Mayıs 1973’te eserin prömiyerinden önce Cumhuriyet Gazetesi’nde çıkan bir yazıda *Köroğlu* operasının Amerika Birleşik Devletleri’nde sahnelenmesi için Beyaz

Saray'ın Müzik Danışmanı'nın istekte bulunduğu haberi yer alır. Aynı gazetede 16 Haziran'da çıkan başka bir haberde ise *Köroğlu* operasının ön hazırlıklarından bahsedilirken, 75 orkestra üyesi ve Gustay Khun yönetimindeki 129 koro sanatçısıyla birlikte çalışan şef Niyazi Tağızade'nin sekiz kilo verdiği belirtilmiştir.

Maalesef o dönemde İstanbul Operası yandığı için eser Maksim Gazinosu'nda sahnelenmek zorunda kalmıştır. Fakat provalar sırasında *Köroğlu* operasının kalabalık kadrosu sahnesi küçük olan Maksim Gazinosu'nda sahnelenmesinin imkansızlığı ile karşı karşıya kalırlar. Bunun üzerine, operanın Açık Hava Tiyatrosu'nda sahnelenmesine karar verilir. Açık Hava Tiyatrosu, dönemin teknolojik koşulları yeterince gelişmemiş olduğundan, eserin bazı konularda başarısız olmasına neden olmuştur. Örneğin temsil sırasında akustik açıdan büyük problemler yaşanmıştır. Dışarıdan gelen gürültüler temsili adeta sabote etmiştir. Tüm bu olumsuz koşullara ve aksaklıklara rağmen *Köroğlu* operası çok beğenilir. Eserin sahnelenecek mekânının değişmesi provaları aksatmış, solistler, koro ve orkestra üyelerinin kısa sürede yoğun bir tempoda çalışmasına neden olmuştur. Karşılaşılan tüm problemlere rağmen, eser büyük bir başarıyla sahnelenir. Bülent Tarcan temsilin başarısının özellikle şef Niyazi Tağızade'nin disiplini ve olağanüstü çabasından kaynaklandığını şu satırlarla anlatır:

Sovyet orkestra şefi Niyazi'ye gelince, bu büyük sanatçı *Köroğlu*'na partiyonun gerektirdiği seviyede bir icra sağlamak için insan gücünü aşan bir emek harcadı. Her şeyden önce Azerbaycanlı yani kardeş soydan bir sanatçı olduğu için dramın anlamına, derinliğine inmiş, bunu öz malı gibi benimsemişti. Hiçbir batılı şefin *Köroğlu*'nu Niyazi gibi duyarak yorumlaması beklenemez. Partiyonu satır satır didikleterek her notanın hakkını vermek suretiyle gayet disiplinli ve anlayışlı bir şekilde orkestrayı çalıştırdı. Bu çalışmalarını çok yakından izledim. Fedakâr büyük sanatçı 1,5 ay içinde Ankara'ya yaptığı iki günlük resmi bir ziyaret dışında dinlenme yüzü görmedi. Günlerini çoğu zaman çay ve simit rejimi yapar gibi yetersiz bir gıda ile yalnız ve yalnız *Köroğlu* yetişsin diye didine didine harcadı. Çekinmeden söylemeliyim ki *Köroğlu* doğuşunu kompozitörü kadar Niyazi'ye borçludur. Eğer, yeryüzünde bir "opera hazırlama nişanı" olsa bunun en yüksek derecesini Niyazi'ye takmak gerekirdi. Bu emsalsiz şefin nelere kadir olduğunu yakından bilmek isteyenlerin orkestra üyeleri ile konuşmalarını tavsiye ederim. Zira şeflik sanatının en yüksek seviyesinde hakkı ile oturan Niyazi tevazuu, sabrı ve cana yakınlığı ile tüm orkestra üyelerinin kalbinde yer etmesini bilen sanat emekçilerindendir. Otoriteyi bu yoldan sağlayarak istediğini yaptırmanın en insani yolu da budur. Tanrı bize *Kerem*, *Köroğlu* gibi partiyonlar yazan bir Saygun vermiş ama Niyazi gibi şef bahşetmemiştir...Niyazi'nin *Köroğlu* için harcadığı emek opera orkestramıza muhakkak ki yeni bir seviye ve kudret de kazandırdı... (Tarcan, 1973, s. 2-6)



Görsel 2.38. *A. A. Saygun ve Koro, Köroğlu Temsili (Yıldırım, 2011, s.220)*



Görsel 2.39. *Köroğlu, Seyis ve Ana Rolünde Ayhan Baran, Mustafa İktu, Handan Şardağ (Yıldırım, 2011, s.219)*



Görsel 2.40. *Köroğlu Rolünde Ayhan Baran (Yıldırım, 2011, s.222)*

Bülent Tarcan'ın temsil sonrası yaptığı uzun bir değerlendirme de yine Orkestra Dergisi'nde yayımlanmıştır:

Sahneler peşi sıra heyecan dozunu arttıran bir dinamizmin içinde oynandı. Sahnelerin sürdürülmesindeki tiyatro balansı bu yönden çok başarılıydı. Çünkü her sahne gerektirdiği dramatik ortama uyarak oynandı. Ancak bunların arasında, Seyis'in Kırat'ı anlatışı ve Ana'nın ağıt söylediği sahne lirik sanat bakımından en başarılıları arasında idiler. Bu bir yönden müziğin diğer yönden de söyleyenlerin kalitesinin sonucudur. Bu arada Beyoğlu'nun yanan köylerin karşısında içki içip kadın oynattığı nisbeten kısa fakat ironik sahneyi de unutmayalım. Eserin doruğu olan son sahneye gelince, o denli güzeldi ki insan elinde olmayarak "Ne çabuk bitti!" demekten kendini alamıyordu. Operanın yorumcuları arasında en büyük başarıları Handan Şardağ (Ana) ve Seyis (Mustafa İktu) da buldum. Handan, söylediği yürek paralayıcı Ağıt'ı güç bir rejistürde olmasına rağmen duyarak, benimseyerek söyledi. Zaten bu sanatçı her temsilde oynadığı rollerde müzikal söylemiş ve zekice oynamıştır. Mustafa İktu'nun, Bey'e Kırat'ı anlatan monoloğu son derece yürekten ve inançlı bir yorumdu. Jest ve mimikleri de söyleyişine ayrı bir canlılık kattı. Ayhan Baran muhteşem sesine ve tecrübeli oyunculuğuna göre daha da üstün olabilirdi. Bunu bir eleştiri değil bir istek olarak yazıyorum. Zira partisi çok güç olduğu gibi hareket ve jest yönünden de Ayhan için her antresinde yenilikler yapmayı gerektiren biçimde yazılmış. Bir ilk temsil için her şeyin aynı derecede olmasını beklemek fazla olacak. Kısacası, sesini kullanan Baran ile oynayan Baran arasında bir seçi gerekirse teraziye müzikal yönüne kaydırmak gerekiyor. Köroğlu, Baran'ın yorumlayışı ile donukça hatta kibar tavrılı bir yiğit olarak çıktı. İkinci temsili görmediğim için, subjektif kalmak üzere, çok takdir ettiğim kudretli Bas'ımıza bu kadarcık dokunuşum umarım ki onu incitmez. Günayım (Leyla Demiriş) güzel sesi ve güzel yüzü ile tam Anadolu tipi bir "yavuklu" yarattı. Ancak açık hava tiyatrosunun imkanları sesi

için pek yardımcı olmadı. Müzikalitesi kusursuz fakat heyecan dozu daha da ziyade olsun isteniyor...Diğer rollere gelince, Bey (Ümit Toksoz), Subaşılar (Ömer Sabar, Serdar Öztürk), Beyoğlu (Leon Asteris) operanın kendilerine yükledikleri sorumluluğu bilerek ve duyarak oynadılar. Fakat özellikle Çoban'ın (Kevork) pürüzsüz, taze ve müzikal sesi gerek yalnız ve gerekse koro ile beraber söylediği zaman güneş ışığı gibi aydınlık ve sıcaktı. Çok kabiliyetli bir genç. Saygun bu operasında, Kerem'de olduğu gibi koroya üstün önem vermiş. Sade bizde kalmayarak dünya çapında ustalık gösteren koro tekniği ile ilgili olduğu gibi, aslında bir toplumun dramı olan Köroğlu için koroyu müziğin temelini yapan bir vasıta haline getiriyor (Tarcan, 1973, s. 2-6).

Köroğlu operasının genel provasını ve temsilini izleyen Amerikalı besteci Ronald Free operayı çok beğenir. Eserde kullanılan geleneksel motiflerin yanı sıra sanatçıların ve koronun icrasını, eserin rejisini çok başarılı bulur. Adnan Saygun'un Türk operasını evrenselliğe ulaştıran üstün bir sanatçı olarak niteleyen Ronald Free eserin haklarını satın alarak Amerika Birleşik Devletleri'nde sahnelenmesi için girişimlerde bulunur. Zeynep Oral, 1973 yılında Milliyet Sanat Dergisi'nde kaleme aldığı yazısında Ronald Free'nin *Köroğlu* operasıyla ilgili görüşlerini şöyle detaylandırmıştır:

İstanbul Festivalinde ilk kez temsil edilecek olan Adnan Saygun'un *Köroğlu* operasını dinlemek üzere İstanbul'a gelen Ronald Free, bu eserin genel provalarını izlemiş ve operayı bestecinin "sanat doruğu" diye niteleyerek bunun da haklarını satın almaya karar vermiştir. Newyork'taki ünlü Juliard Müzik okulundan mezun olan Ronald Free piyano, şan ve beste üzerine çalışmıştır. "Milli servetiniz" diye nitelediği Adnan Saygun için şöyle demektedir: "Müziğin evrensel bir dil olduğunu kabul edersek, bu dili en iyi kullananlardan biridir Adnan Saygun. Müziğinde kendi ülkesine özgü nitelikler, motifler bulunmaktadır. Bunlarla evrenselliğe ulaşılabilir. Köroğlu operası bugüne dek bestelediği her şeyi bastırды kanımca. Bu operayla kendini aşan besteci sanatının zirvesine ulaşmıştır. Ancak *Köroğlu*'nun bana kazandırdığı bir başka şey de, Türk operasının, ne kadar güçlü olduğu bilincine varmamdır. Opera sanatçılarınızın olağanüstü sıcak sağlıklı diyebileceğim bir sesleri ve son derece de tabii bir oyunları var. *Köroğlu*'nun baş oyuncusu Ayhan Baran'ın dünyanın sayılı seslerinden biri olduğunu büyük bir rahatlıkla söyleyebilirim. Bu sözümü yanıtacak pek kimsenin çıkmayacağını da iddia edebilirim. Evet, günümüzde yalnız Rus ve Bulgar operalarında rastlanacak üstün nitelik var Türk operasında. Bu sözüm koro da dahil olmak üzere operanızın tüm sanatçıları kapsamaktadır. Nitekim şimdi bütün amacım *Köroğlu* operasını, bütün kadrosuyla Amerika'ya götürüp orada temsil vermelerini sağlamaktır. Ancak bunun için hükümetinizin de yardımcı olması gerekir (Oral, 1973, s. 4).

Operanın sahneleneceği mekâna ilişkin yaşanan tüm problemlerden sonra yanan Atatürk Kültür Merkezi nihayet restore edilir. Atatürk Kültür Merkezi'nin 1977 yılındaki açılış töreni için *Köroğlu* operasının sahnelenmesi planlanır. Ancak Saygun başka

problemlere maruz kalır. Başrol söyleyen Ayhan Baran, sezon açılışı için o dönem Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'ne yeni atanan Ferit Tüzün'ün *Midas'ın Kulakları* eserinde oynamak üzere Ankara'ya çağırılır. Bu dayatmaya karşı çıkan Baran, Devlet Opera Balesinden emekliye ayrılır. Yine de *Köroğlu* operasının sahnelenmesi için dört ay süren yoğun bir çalışmaya girilir. Ancak teknik sorunlardan ve gerekli olurların verilmemesi nedeniyle eserin temsili yapılamaz. Sadun Tanju'nun bu süreci şöyle anlatır:

Niyazi geldi, çalışmalar başladı. Eseri gene Aydın Gün sahneye koyuyordu. Fakat o provaları nasıl anlatayım? Koronun çalışmaları, orkestranın çalışmaları için ayrı yer vardı, büyük salon o çalışmalarda kullanılmaz. Amma o salonda çalışma hemen hemen imkansızdır, çünkü salonda oksijen kalmaz. Zavallı Niyazi biraz çalışıp birçok durarak provaları sürdürüyor. Bir süre sonra sahne provaları da başladı. Dekorlar, kostümler hazır, amma çalışmaları yapmak bir türlü mümkün olmuyor. İlk çalışma günlerinden o günlere kadar dört aya yakın bir zaman geçti. Hep bir bekleyiş içindeyiz. Kimden ise bir "evet açılışı yapabilirsiniz" sözünü bekliyoruz. Nihayet ses geldi ve bu kocaman Hayır! Oldu. İşittiğimize göre yangın hortumu daha yerine konmamış...ve herşey kaldı, ayların emeği; kostümler, dekorlar uçtu gitti. Niyazi de o dört aylık titiz ve yorucu çalışmalarından sonra gözlerinde acı bir hüznle Bakü'ye uçtu... Ondan sonra bir daha, çok sevdiği Türkiye'ye gelmedi ve bir süre sonra da ölüm haberini aldık (Aracı, 2007, s. 214).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere, çok beğenilmesine rağmen, elinde yetki olan, yönetici konumundaki kişiler, birçok sanatçı, eleştirmen ve araştırmacı *Köroğlu* operasının Türk operasına çağ atlatacak nitelikte, evrensel bir yapıt olduğunu idrak edememiştir. Oysa, Saygun'un çevresinde, Robert Free gibi opera kültürü, bilinci ve anlayışı gelişmiş, bu alanda yeteri sayıda yetkin sanatçı, yönetici, uzman olabilseydi, *Köroğlu* operası hak ettiği ulusal ve uluslararası başarıyı sağlayarak, Türk operasının çağdaş medeniyetler arasında yerini almasını sağlayabilirdi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Ü. HACİBEYLİ'NİN *KÖROĞLU* OPERASI VE A. ADNAN SAYGUN'UN *KÖROĞLU* OPERASININ KARŞILAŞTIRILMASI

Bu bölümde, önceki bölümlerde detaylandırılan bilgiler ışığında Üzeyir Hacıbeyli ve A. Adnan Saygun'un *Köroğlu* operaları konusu, hikayelerin kurgusu, olay örgüsü, karakterler, yer, zaman, mekân ve müzik dilleri bakımından ayrıntılı bir incelemeyle karşılaştırılmıştır.

3.1. Karakterlerin Karşılaştırılması

Karakterlerin üstlendiği roller eserin konusunun, olay örgüsünün doğru aktarılmasında önemlidir. Eser içinde birbirinden farklı rollerin varlığı veya yeni rollerin eklenmesi karakterlerin hem diğer karakterlerle olan ilişkisini hem de olayların seyrine etkisi, operanın çatışmanı güçlendirmeye bakımından dramatik yapılarını birbirinden farklı kılmaktadır. Karakterlerin çeşitliliği ve üç boyutlu olarak detaylı bir biçimde eylemleri üzerinden yazılması, eserin zenginleşmesinde ve evrensel boyuta taşınmasında en etken öğelerdendir. Aşağıda her iki *Köroğlu* operasında yer verilen karakterler, karakteristik özellikleri ve ses türleri üzerinden incelenerek, benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

3.1.1. Karakterlerin Ses Türlerine Göre Karşılaştırılması

Karakterlerin ses türlerine göre sınıflandırılması Tablo 3.1.'de verilmiştir:

Tablo 3.1. Karakterlerin Ses Türleri

Üzeyir Hacıbeyli'nin <i>Köroğlu</i> Operası	Ahmed Adnan Saygun'un <i>Köroğlu</i> Operası
Rövşan, Köroğlu (<i>Tenor</i>)	Seyisoğlu, Köroğlu (<i>Bas</i>)
Nigar (<i>Soprano</i>)	Ana (<i>Mezzo Soprano</i>)
Hasan Han (<i>Bariton</i>)	Seyis (<i>Bas</i>)
İhsan Paşa (<i>Tenor</i>)	Günayım (<i>Soprano</i>)
İbrahim Han (<i>Bas</i>)	Kızıroğlu (<i>Tenor</i>)
Hamza Bey (<i>Tenor</i>)	Bey (<i>Bariton</i>)
Telhek (<i>Tenor</i>)	Beyoğlu (<i>Tenor</i>)
Polat (<i>Tenor</i>)	İhtiyar Kadın (<i>Alto</i>)
Eyvaz (<i>Tenor</i>)	1. Subaşı (<i>Bas</i>)
Saray Şarkıcısı (<i>Mezzo Soprano</i>)	2. Subaşı (<i>Bariton</i>)
Ali (<i>Bas</i>)	1. İhtiyar (<i>Bariton</i>)
Veli (<i>Tenor</i>)	2. İhtiyar (<i>Tenor</i>)
Nadir (<i>Tenor</i>)	Çoban (<i>Tenor</i>)
Ayanlar	Bir Ses (<i>Tenor</i>)
Başuşak	1. Köylü (<i>Bariton</i>)
İhtiyarlar	2. Köylü (<i>Bariton</i>)
Kızlar	3. Köylü (<i>Bariton</i>)
Koro	4. Köylü (<i>Tenor</i>)
	Alto Solo
	Bariton Solo
	Tenor Solo
	Çengi

Karakterlerin ses türleri incelendiğinde, ilk göze çarpan farkın operanın başkahramanı için tercih edilen ses rengi konusunda olduğu görülmektedir. Köroğlu için tenor ve bas ses rengi tercih edilmiştir. Saygun, başkahramanın gücünü ve yiğitliğini ortaya çıkarmak için bas ses rengini uygun görürken, Hacıbeyli tenor ses rengi için

yazdığı şikeste ve güzellemelemlerle Köroğlu'nun âşık, ozan kimliğini ortaya çıkarmayı tercih etmiştir.

Köroğlu'nun sevdiği ve genç yaşta olan Nigar ve Günayım iki eserde de benzer şekilde soprano partisini seslendirmektedir. Köroğlu'nun babası rolündeki Seyis ve Ali için de yaşlarının büyüklüğünü ve bilgeliklerini göstermek için bas ses rengi seçilmiştir. Ana ve İhtiyar Kadın rolleri yaşlarının büyüklüğünden dolayı mezzo soprano ve alto ses türündedir.

Operada yer verilen antagonist karakterlerden Hasan Han ve Bey için bariton ses rengi tercih edilirken; Günayım'ı kaçıran Beyoğlu ve Nigar'la evlenmek isteyen Hamza Bey'in daha genç olduklarını imlemek için tenor ses rengi kullanılmıştır. Her iki operada da başkahraman dışında karakterlerin yaşlarına göre ses türleri aynı yaklaşımla kullanılmıştır. Burada genç yaştaki roller için soprano ve tenor, yaşı büyük olan roller için ise mezzo soprano, bariton ve bas ses rengi kullanılmıştır. Hacıbeyli'nin eserinde Şarkıcı Kız karakteri genç olmasına karşın mezzo soprano partisini seslendirerek, farklı bir ülkeden geldiğine vurgu yapılmıştır. Saray soytarısı rolündeki Telhek için de insanları güldürmesi için daha ağır ve ciddi hissettiren bariton ya da bas ses yerine tenor ses kullanılmıştır.

Ayrıca rollerin üstlendiği mevkii ve görev derecelerine göre de ses renklerinin farklılaştığı görülmektedir. I. Subaşı karakteri yetki ve tecrübe bakımından daha üstün olduğu için bas partisini söylerken II. Subaşı karakteri bariton partisini söylemektedir.

3.1.2. Karakter Analizleri

Her iki bestecinin de belirli ses türleri için ustalıklarla yarattığı karakterler, benzer ve farklı özellikleri sayesinde içinde buldukları duruma ve olayların seyrine etki etmektedir. Bu bölümde önce Hacıbeyli'nin eserinde daha sonra Saygun'un eserinde yer verdiği karakterlerin analizleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca seslendirdikleri müzikal parçalar üzerinden yapılan analizlerle karakterlerin duygu durumları ve kişilik özellikleri açıklanmıştır.

Üzeyir Hacıbeyli'nin Eserindeki Karakterler

Köroğlu:

Üzeyir Hacıbeyli'nin *Köroğlu* operasında Köroğlu karakteri başlangıçta Çanlıbel'de yaşayan sıradan bir âşık, ozan olarak karşımıza çıkar ve seslendirdiği eserler kimliğinin bu özelliğiyle doğru orantılıdır. Operanın ilerleyen sahnelerinde Köroğlu

yaşanan baskı ve zorbalıklar sonrası cesur, mücadeleci kimliğiyle ön plana çıkar. Halkının yanında onu koruyan gözetken güçlü bir karaktere evrilir. Bu değişimle paralel bir biçimde eserin ilk perdesinde Köroğlu'nun seslendirdiği parçalar şikeste ve güzelleme formunda aşık müziğinden melodilerle bezenmiştir. III. Ve IV perde de kahramanlığını vurgulamak için ariosolar ve koro eşliğinde söylenen parçalar kullanılmıştır.

Nigar:

Nigar karakteri ilk perdede seslendirdiği ariasıyla Köroğlu'na hissettiği aşk ve sevgi ile ön plana çıkarılmıştır. Operanın genelinde zarafeti ve samimiyetine vurgu yapılan karakterin bir başka önemli özelliği de halkına bağlılığıdır. Halkına karşı duyduğu sorumluluk duygusu onun kahramanlık yönünü ortaya çıkarmaktadır. Eserin sonunda ise zarif bir aşıktan, köyün cesur genç kadınına evrilir. Besteci karakterin bu özelliklerini iki leitmotifi ile desteklemiştir.

Hasan Han:

Eserin en önemli antagonist karakteri Hasan Han'dır. Zorba, acımasız, güçlü ve küstah olarak işlenen karakter, operanın ilerleyen sahnelerinde korkak, zayıf bir karaktere evrilir. Karakterin I. Perdede söylediği "Kamçıdır Saklayan Bu Raiyyeti" ariososu Hasan Han'ın gaddarlığını ortaya çıkarırken "Mina İbriklere Şarap Doldurun" ariososu ve burada yer verilen nidalar Hasan Han'ın sürdürdüğü şaşalı yaşantıya gönderme yapmaktadır.

Soytarı (Telhek):

Köroğlu'nun yakalanabilmesi için gerekli olan planın fikir sahibi olan Soytarı opera içindeki diğer bir olumsuz karakterdir. Şarkıdan önce sahneye bir şiirle giriş yapan soytarı, şairane karakterini, yarı sarhoş edasıyla oynadığı "*Ah! nece men gülmeyim*" şarkısıyla tamamlar. Sarayın tüm olanaklarından, zenginliklerinden yararlanan Soytarı hayatından çok memnun bir karakterdir. Bu rahatlığı ve mutluluğunu şarkısının ikinci bölümüne yaptığı dansla sergiler.

Han'ın Askerleri ve Saraylılar:

Hasan Han'ın savaşçıları ve askerlerinin antagonist eylemleri özellikle eserin ikinci perdesinde "*Vergi yığdıkd kendlilerden*" korosunda genel hatlarıyla yansıtılmıştır. Sarayın parlak ve ihtişamlı yaşamı, ikinci ve dördüncü perdedeki zarif, ince danslarla, hanende kızın makamsal şarkısı ile gösterilir. Olumsuz karakterler operada leitmotifler bütünü ile kromatik hareket ve sert vuruşlu ritimler ile birleştirilmiştir (Seferova, 2016, s. 155-161), (MDOB, 2015, s. 17-18).

Koro:

Üzeyir Hacıbeyli ilk bakışta *Köroğlu* operasını 16 ve 17'nci yüzyıllarda yaşanan olaylara dayandırmış görünse de, asıl hedefi eser aracılığıyla Azerbaycan halkının bağımsızlık uğruna verdiği kahramanlık mücadelesini ortaya çıkarmaktır. Bu yüzden eserin en önemli parçası da halkı temsil eden korodur. Eser içinde koro Azerbaycan halkının karakterini temsil etmektedir. Onun verdiği mücadele, dayanışma ruhu, tarih boyunca karşılaştığı zorluklarla savaşı ve her şeye rağmen ayakta kalabilmesi hep koro üzerinden sahneye aktarılmıştır. Özellikle eserin birinci, üçüncü ve beşinci perdelerinde geniş yer verilen kalabalık koro sahneleri, Azerbaycan halkının birlikteliğini görsel olarak çok etkileyici hale getirmiştir. Koro'nun savaştığı sahnelerdeki koreografi ve danslar Azerbaycan halkının savaşçı ruhunu ve tarih içindeki kahramanlığını en etkili biçimde sahneye taşımıştır. Eserdeki diğer kahramanlar gibi koro da değişim, dönüşüme uğrar. İlk perde de ezilen, mazlum, zavallı görünümlü koro eserin sonunda mücadelecisi, dayanışma gücü yüksek, korkusuz ve merhametli bir halk olarak karşımıza çıkmaktadır. Koro birinci perdede farklı zamanlarda sahneye çıkar ve halkın yaşadığı olaylar karşısındaki tepkisi ve çaresizliği anlatılır. Perdenin başındaki “*Bu Güzel Tabiat, Bu Şen Manzara*” yı seslendirirken gördükleri zulümden dolayı halkın nasıl ezildiği ön plana çıkarılmıştır. Yaşanılan haksızlıklardan ve eziyetlerden dolayı giderek öfkelenen halk “*Gerek Bugün Etmeliyiz Kıyam*” diyerek içindeki kızgınlığı haykırır ve “*Her Bir Yerden... Kalksın İsyân*” adlı parçasıyla da yeri ve zamanı gelince dayanışma ve birliktelik ruhuyla özgürlükleri için savaşılmaya hazır olduklarını gösterir. Operanın üçüncü perdesinde “*Çanlibel*” korusuyla çengi dansının yapılması ve “*Ahitname*” korosunun sevinç duygusu ile halkın özgürlükçü ruhunu gözler önüne serilir.

Ahmed Adnan Saygun'un Eserindeki Karakterler

Köroğlu operasında Saygun, her bir karakteri kendi kimlik özellikleri yanında o dönem Türkiye'sinde halkın hissettiği duyguları ve içinden geçtiği tarihi süreci sembolize eden rollerin temsili olarak yaratmıştır. Kastın ana karakterlerini Köroğlu, Günayım, Seyis, Bey ve Beyoğlu oluştururken; Ana, Kızıroğlu, Birinci ve İkinci İhtiyar, Birinci ve İkinci Subaşı, Çoban, Soprano, Alto, Bariton ve Tenor Solo, Bir Ses, İhtiyar Kadın, Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Köylü rolleri yan karakterleri oluşturmaktadır.

Anakarakterler:**Köroğlu:**

Saygun'un eserinde Köroğlu karakterinin adı Ruşen Ali'dir. Ruşen Ali Koca Yusuf adında bir seyisin oğludur ve köyün güzel kızı Günayım ile nişanlıdır. Bu eserde Ruşen Ali'nin en karakteristik özelliği kahramanlığı olarak ön plana çıkar. Saygun bunu rol için kullandığı bas partisi ile görünür, duyulur kılmaya çalışmıştır. Eserin ilk perdesinden itibaren Ruşen Ali koruyucu, kollayıcı rolündedir. Seyirci daha ilk perde de köyü yağmalamaya gelenlere karşı mücadelesini görür. Günayım'a olan aşkı bile onu, koruyan, kollayan yaklaşımı üzerinden algılanır. Tam bir lider olarak çizilmiş bu karakter, halk ondan yardım istemeden durumu görüp müdahale eden, hep halkın bir adım önünde tedbirler alan, en önde savaşan kişi olarak resmedilmiştir. Saygun karakterin bu özellikleri üzerinden Atatürk'e gönderme yapmaktadır.

Seyis:

Seyis, Ruşen Ali'nin yani Köroğlu'nun babası, köyün ağası olan Bolu Beyi'nin de seyisidir. Her zaman doğruyu savunan yaşlı gereği oldukça tecrübeli, dürüst ve güvenilir bir karakter olarak resmedilmiştir. Halkın güvenini ve sevgisini kazanmış bu karakterin haksız yere işkenceye uğraması, köydeki mücadele ruhunun canlanmasındaki ilk tetikleyici unsurdur. Bolu Beyi'nin Kırat'la ilgili sorduğu soruya doğru cevap vermesine rağmen, Bey'in kendisine inanmaması sonrası gözlerine mil çektirilerek cezalandırılır. Köyün yaşlı, bilge kişinin böyle bir işkenceye maruz kalması ve sonrasında ölmesi, eserdeki olayların seyrini değiştirir. Eserin trajik kahramanlarından biri olan Seyis, ölmeye önce oğlu Köroğlu'ndan Kırat'a sahip çıkmasını ve Bey'den özünü almasını vasiyet eder. Gözleri kör yaşlı bilge karakterler genellikle tragedyalarda sık rastlanılan ve kehanetleri, öngörülerini, istekleri mutlaka gerçekleşen kişilerdir. Saygun tragedyalarda sık kullanılan bu karakter sayesinde eseri tragedyaya türüne yakınlaştırmış, Köroğlu aracılığıyla da bir kahramanlık hikayesi yaratmıştır.

Bey:

Köyün ağası rolündeki Bolu Beyi eserin en önemli antagonist karakteri olarak, açgözlü ve hırslarına yenik düşen biri olarak resmedilmiştir. Para ve güç hırsıyla halkı ezen ve zulmeden bir ağıdır. Sevgi yoksunu olan Bey iyilerin karşısında kötülüğün sembolüdür. Yaptığı zulümle Seyis ve Günayım'ın ölümüne neden olur. Köroğlu tarafından öldürülür bu sayede halk özgürlüğüne kavuşur.

Günayım:

Çamlıbel Köyü'nün güzeller güzeli kızıdır. Köroğlu'nun nişanlısı olan Günayım iyiliğin, güzelliğin, doğruluğun simgesidir. Aynı zamanda baş kaldıran, haksızlıklara boyun eğmeyen, güçlü bir karakterdir. Beyoğlu tarafından kaçırılır. Beyoğlu'nun baskılarına boyun eğmediği için öldürülür. Köyde büyük bir üzüntüyle karşılanan bu durum Saygun'un eserdeki başarılı kurgusuyla adeta yeni bir efsanenin başlangıcı olur. Günayım'ın ölümü sahnede gösterilmez, köylüler aracılığıyla onun cesur ruhunun artık köyün her yerinde gezdiği söylenir. Bu karakter için yazılan final, özünde Günayım karakteri için köylüler tarafından yeni bir efsanenin başlangıcı olarak görülebilir.

Beyoğlu:

Köy ağası Bolu Beyi'nin oğludur. Babası gibi para ve güç peşinde koşan sevgi yoksunu kötü bir karakterdir. Elindeki güç ve zenginlikle her şeyi elde edebileceğini düşündüğü için Günayım'ı kaçıır. Ne zenginliğinin ne de gücünün Günayım'ın umurunda olmadığını gören ve bir köylü kadının kendine baş kaldırmasını hazmedemeyen Beyoğlu, Günayım'ı öldürür. Eserin final sahnesinde Köroğlu tarafından öldürülür.

Yankarakterler:

Ana; Köroğlu'nun annesi, tipik bir Anadolu kadını olarak kendini iyi bir eş olmaya ve iyi bir evlat yetiştirmeye adanmıştır. Çalışkan, mücadeleci bir kimliğe sahiptir. Seyis'in öldüğü sahnede, üzüntüsünü gösteren ancak dirayetini koruyarak, Köroğlu'nu babasının öğüdünü yerine getirmesi için cesaretlendiren, yol gösteren en büyük destektir.

Kızıroğlu; Köyün yiğit delikanlısı ve Köroğlu'nun can yoldaşısıdır. Bolu Beyi'ne karşı korkusuzca Köroğlu'nun yanında savaşır. **Birinci ve İkinci İhtiyar;** Köyün en deneyimli ve tecrübeli bilgin insanlarıdır. Her zaman doğru yolu gösterirler. **Birinci ve İkinci**

Subaşı; Bolu Beyi'nin adamlarıdır. Birinci Subaşı Seyis'in kör edilmesinde ve Günayım'ın kaçırılmasında Bey'in emirlerini yerine getiren emir kullarıdır. **Bir Çoban;** Eserde haberci rolündedir aynı zamanda köyün çobanıdır. **4 Köylü, Soprano, Alto,**

Bariton ve Tenor Solo; Köy halkından insanlardır. **İhtiyar Kadın;** Köyün bilginidir. **Çengi;** Beyi eğlendiren dansördür.

3.2. Zaman, Yer ve Mekân Bakımından Karşılaştırılması

Operalarda işlenen konunun zaman, yer ve mekân bilgileri Tablo 3.2.'de verilmiştir:

Tablo 3.2. Konunun Geçtiği Zaman, Yer ve Mekân

Üzeyir Hacıbeyli'nin <i>Köroğlu</i> Operası	A. Adnan Saygun'un <i>Köroğlu</i> Operası
Zaman: 16. yüzyıl	Zaman: Osmanlı Duraklama Dönemi (1579-1699 yılları arasında bir zaman)
Yer: Azerbaycan	Yer: Anadolu
Mekân: Birinci Perde I. Tablo: Türk kavimlerinin yaşadığı dağlık bölge İkinci Perde II. Tablo: Hasan Han'ın sarayı Üçüncü Perde III. Tablo: Çamlıbel Kalesi Dördüncü Perde IV. Tablo: Hasan Han'ın sarayında konuk salonu Beşinci Perde V. Tablo: Bölgenin geniş meydanı	Mekân: Birinci Perde I. Sahne: Bir Köy Meydanı II. Sahne: Bey'in Konağı III. Sahne: Seyis'in köydeki evinde bir oda İkinci Perde I. Sahne: Güneş altında sararmış bir tarla II. Sahne: Bey'in konağında bir oda III. Sahne: Şehrin ana giriş kapısı Üçüncü Perde I. Sahne: Çamlıbel ovasına hâkim bir tepe II. Sahne: Solda Beyoğlu'nun içki sofrası, sağda ilk sahnedeki köy, yanmış ve yıkılmış III. Sahne: Gece vakti Çamlıbel

Her iki eserde de olaylar 16. ve 17. yüzyıllar arasında Azerbaycan ve Anadolu topraklarında geçmektedir. Konunun geçtiği yer farklı coğrafyalarda bulunan ama aynı ada sahip “Çamlıbel veya Çamlıbel” olarak isimlendirilen bölgedir. Mekân olarak halkın yaşadığı köy ve bölgenin başında bulunan kişinin sarayı ve konağı benzer şekilde kullanılmıştır. Hacıbeyli'nin eseri bestelemeyen önce görüp etkilendiği ve bu yüzden eserinde mekân olarak kullandığı Çamlıbel Kalesi yerine Saygun Çamlıbel ovasını gören bir tepeli mekân olarak kullanmıştır.

Saygun için “Çamlıbel” bir köy isminin ötesinde farklı anlamlar taşıyan bir yer bir semboldür:

Çamlıbel onun barışı temsil eden, kardeşliği temsil eden ülkesidir. Ben böyle anladım. Kırat da biliyorsunuz efsanevi bir attır. Benim anlayışıma göre, Kırat, ancak bu barış, kardeşlik, huzur iştiağını duyan, o imanı duyan insanları Çamlıbel'e ulaştıracak ve bunun karşısında olanları yenmeye, ezmeye yardım edecek, onu sağlayacak attır. Onun sembolüdür... Kırat da gene bu imanı içlerinde hisseden insanları huzur ülkesine kavuşturacak ve o gücü verecek semboldür. Çamlıbel doğrudan doğruya bu huzur ülkesidir, belli bir yer değildir. Nerede huzur, sükun, kardeşlik, dostluk havası varsa orası Çamlıbel demektir (Saygun, 1973, s.3).

Bestecinin sözlerinden Çamlıbel'in belli bir yer olmadığı birlik beraberlik içinde yaşanan huzur dolu hayali bir yeri simgelediği anlaşılmaktadır.

Hacıbeyli'nin eserinde de kurtuluşu Çamlıbel'e giderek Bey'le mücadele etmekte gören köylü, ellerine kazma kürek alarak, Köroğlu, Kızıroğlu ve arkadaşlarıyla birlikte yola düşer. Her iki besteci de Köroğlu destanında olayların geçtiği yer olan Çamlıbel'i (Çamlıbel) herhangi bir toprak parçası olarak görmemekte aksine Çamlıbel'e farklı anlamlar yüklemektedirler. Hacıbeyli'nin üçüncü perde başında sahneye çıkarttığı Çamlıbel korosunun sözleri bunun en büyük göstergesidir:

Çamlıbel ülkem	Saldıramaz hiçbir düşman bu yerlere
Her yeri muhteşem,	Kahramanlar yurdu Çamlıbel!
Muhteşem	Yenilmez bir ordu Çamlıbel!
Kuş geçemez bu siperlerden	

Koro tarafından büyük bir coşkuyla defalarca tekrarlanan Çamlıbel haykırışları Hacıbeyli'nin kendi vatanına duyduğu sevgi ve bağlılığın yansımasıdır. Saygun da ikinci perdede, birinci sahne, Köroğlu'nun ağzından Seyis'in anlattığı hikâyeyi vurgulayarak Çamlıbel'den adak ülkesi olarak bahsetmektedir. Köroğlu'nun Kırat'tan bahsettiği bu diyaloglarda besteci Çamlıbel'i bir sembol olarak kullanmıştır. Burada Çamlıbel'den "adak ülkesi" olarak bahsedilmektedir:

Babamdan duydum öyküsünü:	At değil içimizin ışığıymış,
Kırat her şeyin başıymış,	Yürekler alev alev yananda,
O yedermiş bizi geceden güne	Bir dilmiş Kırat,
Çamlıbel'miş adak ülkesi,	Bir masalmış gerçekten gerçek
O dağı görmüş Kırat düşünde.	Kurtuluş Kırat'ın izinde.
Bir yelmiş Kırat,	

Hacıbeyli gibi Saygun da Çamlıbel diyarıyla kutsal gördüğü vatanını simgelemek istemiştir. Bu durum üçüncü perde başında Köroğlu'nun cümleleriyle şöyle ifade bulur:

Çamlıbel!	Dayamak alınımızı,
Yiğitlerin taht kurduğu	Bir kez ayaklarımızın altında görmek
kutsal doruk!	Kendi dünyamızı,
İnanç, umut, aydınlık, Çamlıbel!	Özlem oldu bize
Gönlümüzde ışığı yandı arasız,	...
O serdi şafakları önümüze.	Artık bu engin ovalar bizim,
Bir kez yamaçlarına	Bu kutsal dağlar hepimizin.

Buna karşılık Ana Çamlıbel'in akan derelerinin gücünü, büyüsunü şu dizelerle anlatır:

Düşümde gördüm oğul:
Çamlıbel'den doğan ırmak,
Doyurdu kuru dereleri,
Yeşertti kara yazıları,
Meyveye durdu taş toprak,
Ağardı yeniden tan yeri...

Görüldüğü gibi her iki bestecinin vatan sevgisi Çamlıbel'e yüklenen anlamda vücut bulmuştur.

3.3. Konu, Olay Örgüsü ve Hikâyelerin Kurgusu Bakımından Karşılaştırılması

Hacıbeyli'nin eserinde ilk sahne halkın bey ve hanlardan çektiği zulmü dile getirdiği koro bölümüyle başlamaktadır. Yörenin başında bulunan Hasan Han'ın köyleri yağmalaması ve halka verdiği zararı anlatan koro sahnesinden sonra Hasan Han ve adamları buldukları köyü basar. Kırbaç ve tehditle köylünün malını yağmalarlar. Saygun'un eserinde de ilk perdede aynı olay örgüsü kullanmıştır. İlk sahne Bey'in adamlarının köye gelip köylünün malını gasp etmeye yeltenmesiyle başlar. Her iki eserde de ilk perde halkın nasıl ezildiğini göstermek üzerine kurgulanmıştır. Hacıbeyli'nin eserinde Hasan Han, Saygun'un eserinde ise Bey yerine Beyoğlu baskına gidenlerin başındadır. Halk dayanacak gücü kalmamış bir durumdadır.

Her iki eserde de dönüm noktası birinci perde sonunda Seyis ve Ali'nin kör edilmesiyle başlar. Başkahramanın babasının kör edilme sebebi iki operada farklı olay örgüsüyle anlatılmıştır. Ortaklaştıkları düğüm Kırat figürüdür. Hacıbeyli'nin yarattığı olay kurgusunda Hasan Han misafirine hediye etmek için güzel ve cins bir at ister. Fakat köye baskın yaptıkları sırada at sürüsü otağa kaçmıştır ve geride zayıf beş on çift eşek kalmıştır. İbrahim Han ve Hamza Bey'in imalarıyla atların kasten sürüldüğünü düşünen Hasan Han sürüden sorumlu Ali'yi çağırır. Ali düşünülenin aksine Han'a iyi hizmet edebilmek için ne kadar cins at varsa seçip sakladığını belirtir ancak Han ikna olmaz ve Ali'nin gözleri kör edilir.

Saygun'un olay örgüsünde de at bakıcısı olan Seyis'in sonu aynıdır. İlk perdedeki baskın sırasında Seyisoğlu'nun (Koroğlu) köylüye arka çıkarak başkaldırması sonucu Beyoğlu amacına ulaşmadan Bey'in konağına döner. Seyisoğlu'nun kim olduğunu sorgulatan Bey, Kırat hikâyesini anlatan Seyis'in oğlu olduğunu öğrenir. Subaşılar bahsedilen atı gördüklerini, çelimsiz ve zayıf bir at olduğunu belirtirler. Bey Seyis'in

yalan söylediğine karar verir. Hacıbeyli'nin eserindeki Ali gibi Seyis de doğruyu söylemesine rağmen Bey'i Kırat'ın güçlenip kuvvetleneceğine ikna edemez. Kandırıldığını düşünen Bey, Seyis'i cezalandırarak gözlerine mil çektirir. Birinci perde sonunda Saygun'un kurgusuna göre gözlerine mil çekilen Seyis ölür, Hacıbeyli'nin hikâyesinde ise Ali karakteri ölmemiştir.

İki eserde de babalarının başına gelen olaydan dolayı baş kahramana Köroğlu ismi verilmiştir. Saygun'un eserinde kocası kör edilen Ana, ikinci perdede Kızıroğlu ile konuşurken oğlu Seyisoğlu'ndan ilk kez Köroğlu olarak bahseder.

Kör etmişler babasını,
Benim eşimi...
Bir kör oğlu o artık...
Seyisoğlu yok!

Aynı şekilde Hacıbeyli'nin eserinde de acılar içindeki Ali artık oğlu Rövşan'a Köroğlu olarak seslenir:

Oldun sen Köroğlu, oldun sen Köroğlu
Köroğlu, Köroğlu, Köroğlu, Köroğlu!

Hacıbeyli'nin kurgusunda Kırat anlatımı gerçeğe daha yakın ifadelerle işlenirken, Saygun'un eserinde doğa üstü özellikleri olan daha destansı bir özellikte işlenmiştir. I. Perde, II. Sahne'de Saygun'un destansı bir figür olarak ele aldığı Kırat'ın olağanüstü özelliklerini Seyis "Bengisu'dan içmiş Kırat" masalı ile anlatır. Kırat'ın ölümsüzlüğü Bengisu'dan içtiği içindir. Masalda geçen;

Kıratın yok eşi,	Yarın Kırat gökte uçar,
Ben gördüm, kırk pınardan içti.	Dağları belleri aşar,
Bengi suymuş biri gözenin,	Tırnağı otun başın bozmaz,
Vardı o suyu içti.	Koşunca öyle koşar,
Bir güvercin avladım o gün,	Yiğit kulağına eğilen de,
Koştum kaynağa, elimle yudum,	Kırat'a "Haydi Kırat! diyende
Canlandı o an, uçtu gitti.	Sözden anlar.
Sonra birden kayboldu göze...	Dokuz göğe bakar alma göz
Yok bu atın benzeri Bey	Çıkar yücelere kuştan tez
İnan sözüme.	Batmaz suya boğulmaz.
Gün gelende yırtar dağı, taşı,	Kırat'a binen baş eğmez.
Dünyayı tutar adı yarın,	

Mısraları Saygun'un hikâyenin destansı özelliğini uygun bölümlerde olabildiğince korumaya çalıştığını göstermektedir. Seyis için Kırat o kadar kutsaldır ki üçüncü sahnede ölüm döşeğindeyken bile oğluna Kırat'a iyi bakması için şu öğütlerde bulunur;

...	Kırat yar olur, yar olana...
Oğul, son dileğim senden	Bağrına bas onu.
Sözün isterim.	...
Kıratım sana emanet	Kırat'a binende,
Kırkpınar'a götür sal onu,	Yel gibi uçanda,
Boş koma sulağını, yemliğini	Dağı beli aşanda,
Canım Kırat, gözüm Kırat...	Sensin alacak öcümüzü!

Farklı şekilde Hacıbeyli Kırat'ı gerçekçi bir yaklaşımla kurgulamıştır. İkinci perde de ilk kez Telhek'in ağzından Köroğlu'na ait olan ve ona yardım eden bir attan Kırat ismiyle bahsedilmektedir:

Köroğlu'nun bir atı var	Bir yiğit kişi gerek
Kırat derler adına	Atını çalsın onun
Kırat kötü günde yetişir	Kırat gelse kendi gelir
Köroğlu'nun imdadına	Kırat'ın feryadına

Kırat, Köroğlu için uğruna türlü tehlikeler göze alınacak kadar önemli bir arkadaş, yoldaştır. Her iki eserde de Köroğlu'nun değer verdiği ve yanından hiç ayırmadığı bir at olarak ifade edilirken, Saygun'un eserinde babasının ölmeden önce Köroğlu'na emanet ettiği ve doğa üstü güçleri olan fantastik bir at olarak yorumlanmıştır.

İki eserin birinci perdelerinde yaşanan bir diğer farklı olay dizisi ise kadın karakterlerin olay akışına etki ettiği sahnelerdir. Burada ilk olarak Köroğlu'nu seven kadın karakterlerden bahsetmek gerekir. Hacıbeyli'nin kurgusuna göre Ali kör edildikten sonra sahneye gelen Nigar, Rövsan'a olan aşkıdan dolayı Ali'nin başına gelenlere üzüldüğü isyan eder. Nigar'ın arzusunu hemen ardından Rövsan ilk kez sahneye çıkar. Koro ve Nigar'ın Rövsan'a babasının başına gelenleri anlatması olayları tırmanışa geçirir. Buradaki önemli nokta Nigar'ın isyanındaki kararlılığın, halkı ve Köroğlu'nu direnişe geçmek için tetiklemesidir. Böylece intikam ateşiyle isyan başlatan köylü ayaklanır ve babası kör edilen Rövsan yanına aldığı yiğitlerle dağa çıkar.

Saygun ise Seyisoğlu'nun nişanlısı olarak Günayım karakterini yaratmıştır. Günayım'ın olay akışına etkisi birinci sahnedeki köy baskını sırasında Beyoğlu'nun onu beğenmesiyle başlar ve perde sonunda Beyoğlu'nun Günayım'ı kaçırmamasıyla doruk noktasına ulaşır. Köroğlu hem Günayım'ın kaçırılması hem de babasının kör edilmesi üzerine koronun isyan haykırılarıyla birlikte yanına adamlarını alarak babasının intikamını almak için sahneden ayrılır.

Diğer yandan, kaçırılan Günayım Bey'in konağında özlemlerini ailesini ve evini hatırlayıp ağlamaktadır. Süslü bir odada olmasına rağmen kendisini zindana hapsedilmiş

hisseden Günayım, sabırla kurtarılmayı beklemekte ve Beyoğlu'nun tehditlerine boyun eğmemektedir. Kale önündeki meydana gelerek artık Bey'e boyun eğmeyeceklerini söyleyen köylü burada Günayım'a sahip çıkarak, Bey'den onu geri vermesini ister. Eserde Günayım'ın son kez görüldüğü sahne de bu sahnedir. Nigar karakteri de o dönemlerde köyün güzel kızları saraya alınıp korunduğu için aslında Günayım'la benzer bir kaderi paylaşmaktadır. İkisi de korkusuzca direndikleri için ölümle cezalandırılır. Ancak yazgıları birbirinden çok farklı gerçekleşir. Günayım'ı getirten Bey "Vurun boynunu, alıp gitsinler!" diye emir verir. Bey'i kararından vazgeçiremeyen köylü geri döner. Bundan sonra Günayım'ın başına ne geldiği sahne üzerinde gösterilmez ancak köylülerin anlatımında öldüğü anlaşılır. Saygun bu durumu eserin final sahnesine saklamıştır. Nigar'ı öldürmek için iki girişim olur. İlkinde, Hamza tarafından bıçaklanacakken; ikincisinde boynu Köroğlu tarafından kurtarılır.

Nigar ve Günayım dışında kadın rollerinde Saygun birinci perdeye Seyis'in karısı rolündeki Ana karakterinin sahnesini eklemiştir. Köroğlu'nun kınalı saçım diye seslendiği bu karakter Anadolu kadınına yansıtmaktır. Acılar içinde yatan kocasının başında yaktığı ağıt oldukça etkileyicidir. Diğer yandan oğlunun Kırat'ın kadrini bilmediğinden de yakınıdır. Hem babası hem de annesinin verdiği öğütleri dinleyen Köroğlu Kırat'a binip Çamlıbel'e gider. Hacıbeyli'nin hikayesinde ise Köroğlu'nun annesinden bahsedilmemektedir.

İkinci perdelerde hikâyelerin akışındaki değişim, bestecilerin Köroğlu destanını oldukça farklı ele aldıklarını göstermektedir. Burada kurgu bakımından birbirinden çok farklı olaylar dizisiyle anlatılmıştır. Hacıbeyli'nin eserinde Hasan Han'ın kabul salonunda misafiri İhsan Paşa için yaptığı hazırlıkla başlayan ikinci perde, Saygun'da güneş altında sararmış bir tarlada acıdan sızlanan köylüler ve düşüncelere dalan Köroğlu'nun olduğu sahneyle başlamaktadır.

Saygun'un operasından farklı olarak dansçıların da bulunduğu ikinci perdedeki kutlama sırasında koro Köroğlu'nun Hasan Han'ın adamlarına saldırdığını ve topladıkları her şeyi ona kaptırdıklarını haber verir. İhsan Paşa ve ayanlar kendi aralarında Köroğlu'nu yakalatmak için kaç asker göndereceklerini tartışırken Telhek karakteri gülerek onlarla alay eder. Hacıbeyli hikâye akışını Telhek karakteri ile o kadar güzel kurgulamıştır eserin dönüm noktası bu renkli soytarı karakteriyle başlamıştır. Saygun'un eserinde olmayan Telhek karakteri zeki ve kurnazdır. Soytarı olmasına karşın gerçeklerin çok farkındadır. Onun için Telhek, Köroğlu'nu yakalamaya bin değil bir kişinin yettiğini

söylediğinde herkesi şaşırır. Köy halkını ve Köroğlu'nu iyi tanıyan Telhek bu nedenle sadece bir kişinin gidip ve Kırat'ı kaçırmasını önerir. Kırat'ı kurtarmak için harekete geçecek Köroğlu'nu ancak bu şekilde ayaklarına getirebileceğini bilmektedir. Telhek'in bu planını Ayanlar da destekler.

Atı kaçırarak kişi Hamza Bey'dir. Hasan Han'ın baş yardımcısı olan bu karakter Saygun'un eserinde Günayım'ı kaçıran Beyoğlu'na karşılık gelmektedir. Beyoğlu'nun Günayım'a âşık olduğu gibi Hamza Bey de Nigar'a âşiktir ve onunla evlenmek şartıyla görevi kabul eder.

Günayım'ın Beyoğlu'na karşı çıkması gibi Nigar'da Hasan Han'a karşı koyar. Aynı cesaretle Hasan Han'ın askeri olan Polat'tan kardeşi Eyvaz'ı bulup getirmesini ister. Nigar Eyvaz'ın yardımıyla, kendisinin Hamza'yla zorla evlendirileceğini ve kurulan tuzağı anlatması için Köroğlu'na haber gönderir.

Eyvaz ve Polat'ın bu direnişte Köroğlu'na yaptığı destek gibi Saygun'un olay dizisinde de Bey'den zulüm gören, Akçaköy'ün yiğidi olan Kızıroğlu karakteri yanında getirdiği arkadaşlarıyla birlikte Köroğlu'na destek olur. İntikam almak için hep birlikte Çamlıbel'e gitmeye karar verirler. Burada sergilenen dayanışma ile Hacıbeyli'nin eserinde Han'a başkaldırmak için bir araya gelen halkların dayanışması paralellik gösterir.

Telhek'in önerdiği ve Hamza Bey'in üçüncü perdede uygulamaya koyduğu plan iki hikâye arasındaki büyük farklardan bir diğeridir. Köylünün uyarılarına rağmen eski kıyafetler içinde at bakıcısı olduğunu söyleyen Hamza Köroğlu'nu kandırır. Bey'in zulmünden kaçan Hamza'ya yardım eden Köroğlu ondan atına bakmasını ister. Hacıbeyli'nin grand opera yaratmak için kullandığı büyük dans sahnelerinden biri bir kutlama sahnesinde kullanılır ve bu kutlamayı kullanan Hamza Bey, Kırat'ı kolaylıkla kaçırmayı başarır.

Saygun'un son perde olarak tasarladığı üçüncü perde de Çamlıbel dışında Köroğlu'nun hem babasının kör edilmesinde hem de sevdiği kız olan Günayım'ın kaçırılmasında Bey'in emirlerini uygulayan I. Subaşı'yı yakalama sahnesi yer almaktadır. Burada Subaşı'nı öldürmek yerine haberci olarak Bey'e gönderip, intikamını alacağını iletir.

Ayrıca üçüncü perdenin ikinci sahnesinde kullanılan çengi, üçüncü sahnede elinde kirmenle yün eğiren ve heybe onaran köylülerle Anadolu halkının yaşam biçimi

gösterilmektedir. Eserin finalinde Türklere özgü olan davulun sesiyle Köroğlu ve arkadaşlarının kazandığı zafer kutlanır. Halk artık zulümden kurtulmuştur.

Saygun ve Hacıbeyli benzer yönleri bulunan, farklı olay örgüleri üzerinden aynı destanı işleyerek finalde başkahramana zafer kazandırarak halklarını özgürlüğe kavuşturmuştur. İki eserin de finalinde dans ve koro eşliğinde kazanılan zafer kutlanmaktadır. Fakat Köroğlu karakterinin sonuna bakıldığında iki besteci de birbirinden farklı seçimler yapmıştır. Hacıbeyli'nin seçimiyle Köroğlu sevdiği Nigar'ı kurtarır ve Han'ı öldürür, halkıyla birlikte özgür bir hayata kavuşur. Fakat Saygun'un eserinde kendisiyle evlenmek isteyen Beyoğlu'na karşı çıkan Günayım öldürülür. Nişanlısı Günayım'ı kaybeden ve uzaklardan Kırat'ın kükrete sesleriyle atına binip kayıplara karışan bir Köroğlu bir destana yakışacak mistik bir biçimde kırklara karışır.

3.4. Müzikal Anlatım Bakımından Köroğlu Karakterlerinin Karşılaştırılması

Vokal yorumculuğu bakımından Köroğlu karakteri için yazılan partiyon iki eser içinde stil farklılığı göstermektedir. Ayrıca göze çarpan en büyük fark protagonist için seçilen tenor ve bas ses renginin tercih edilmesidir. İki opera arasında vokal için yazılan formların tür farklılığı dikkat çekmektedir. Bu formlar; aya veya resitatif formu, koroyla birlikte ve korodan ayrılarak ana karakterin söylediği bölümler, yöresel ağız (hey), doğaçlamalar, muğama uyan bölümler, türkü, güzelleme ve şikeste formları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hacıbeyli'nin eserinde tenor ses renginde olan Köroğlu karakteri halk kahramanı kimliğinin yanında bir ozan, yani âşıktır. “Köroğlu'nu âşıklar terennüm etmiş ve ediyor ve ona göre de operada üstün gelen stil âşık stildir.” (Turan, 2015, s.266) diyen Hacıbeyli, ön planda olan ve halkın hayatını yansıtan bu karakterin partiyonu için âşık müziğinin formlarından yararlanmıştır. Köroğlu'nun Kırat için söylediği mahnı, âşık türü olan “güzelleme” metodu ile yazılmıştır. Âşık müziğinin yazım şeklini klasik opera formuna uyarlayarak yeni bir sentez oluşturmuştur. Bunu yaparken çağdaş müzik enstrümanlarını âşık müziğiyle harmanlamıştır.

Köroğlu karakteri operada, genellikle büyük halk sahneleri içinde yer alır. Örneğin, I. Perde'de köylü dansından sonra, sevgilisi Nigar'ı görür ve güzelliğine hayran olur. Aşkını dile getiren “*Seni gördüm*” ariososunu söyler. Lirik ve samimi olan bu arioso karakterin gerçek duygularını yansıtmaktadır. Aynı perdedeki ikinci ariososu “*Tenge Geldik* (bıktık), yok Tavan (güç, kuvvet)” ise doğrudan final koro ile birlikte seslendirilir.

Bu ariosoda âşık kimliğinden farklı olarak kahraman yönü ortaya çıkar. Köroğlu bu ariosoda halkına seslenerek adalet ve özgürlük arayan bir halk kahramanı portresi çizer.

Bu durum üçüncü ve dördüncü perdede giderek güçlenir. Üçüncü perdede söylediği ilk ariososu “*Mert Yiğitler Nara Çeksin Davada!*” âşık destansı üslupta yazılmıştır. Epik olan bu ariosoda karakterin yiğit, cesur, isyankâr ve savaşçı özelliği ön plana çıkarılarak halkla iç içe olduğu görülmektedir. Halkın olduğu bu sahnelerde koronun “*Hey hey*” sözleriyle Köroğlu’nu desteklemesi, mücadeledeki birlik ve beraberliği perçinlemektedir. Köroğlu’nun diğer halklarla dostluk kurmaktan bahsettiği “*Hanlarından Zulüm Görmüş...*” ariososunda karakterin hümanist yönü vurgulanmaktadır.

Köroğlu’nun üçüncü perdede söylediği ve operanın lirik kısmını yansıtan “*Sevdim Seni Ben, Ey Nigar’ım*” ariososu üç bölümlü formdadır. Karakterin iç dünyasındaki lirik duyguların ifade edildiği bu bölümlerde; Köroğlu’nun halkı için verdiği mücadele görülmektedir.

Dördüncü perdede âşık karakteriyle sahneye tekrar gelen Köroğlu dram sanatının gelişmesine katkı sağlayan üç mahnı söyler. Hasan Han’ın sarayında isyan eden Köroğlu’nun, sadece sıradan bir ozan gibi değil cesur bir halk kahramanı olarak sunulması, onun söylediği lirik âşık türkülerinin kahramanlık sembolü olarak algılanmasını sağlar. Bu mahnılardan ilk ikisi âşık türü olan “güzelleme”, üçüncüsü ise “şikeste” metodunda yazılmıştır. Dramaturjik açıdan önemli olan bu mahnılar kahramanın yiğitliğinden, şairliğinden ve çevikliğinden söz etmektedir.

Hacıbeyli, “Üçüncü nakarat Köroğlu’nu seven ve bu sevgi uğruna canından bile geçmeye hazır olan Nigar’ın güzel karakterini yansıtmaktadır (Hacıbeyli, 1965, s. 267)” diyerek Nigar’ın olduğu lirik sahnelerde nakarat kullanmıştır. Nigar’ın yiğitliğini ve güzelliğini anlatmak için kullanılan bu nakaratlar hem Nigar’ın sahneye çıktığı bölümlerde hem de Köroğlu ve halkla ilgili olan bölümlerde orkestra tarafından çalınmaktadır.

Diğer yandan Saygun Fransız ekolünde müzik eğitimi aldığı için müziğinde izlenimci akımın etkisi görülmektedir. Ancak örnek aldığı hocaları Alman romantizminden etkilendikleri için Saygun’un operalarında Wagner etkisi vardır. Bu yüzden Köroğlu karakterinin vokal partiyonunda form olarak tipik İtalyan arya formlarını kullanmamıştır. Bunun yerine ana karakter için daha çok melodik konuşma bölümlerine yer verilmiştir. Hacıbeyli’nin eserinde olduğu gibi Saygun’unun eserinde de

Köroğlu karakteri bazı sahnelerde koroyla birlikte bazı sahnelerde korodan ayrılarak bu konuşma bölümlerini seslendirilmektedir.

Saygun bu bölümleri yazarken prozodiye büyük önem vermiştir. İyi kompozisyon bilgisinin yanında vokal eserlerinde kullandığı kusursuz prozodi sayesinde ses sanatçıları için icrası mükemmel eserler bestelemiştir. Serdar Yalçın, Saygun'un vokal eser yazma konusundaki yeteneğini şu sözlerle açıklamaktadır:

...Şan bilgisi, bestecilerin zayıf olduğu konulardan biridir. Birçok besteci insan sesini yeterince tanımadan vokal eser yazmıştır. Saygun'un insan sesi konusundaki bilgisi mükemmel olmasa da, prozodi bilgisi mükemmeldir. Eserlerinde bir tane bile prozodi hatasına rastlanmaz (Yedig, 2012, s. 158).

Aynı şekilde Meral Manizade de Saygun'un prozodiye verdiği önemi ve opera eserlerinde başrol partileri için özellikle seçtiği ses gruplarını şöyle anlatmaktadır:

Bir opera solisti olarak Adnan Saygun'un eserlerinde en çok dikkatimi çeken özellik, prozodi açısından mükemmel olmalarıdır. İnsan sesini iyi tanır, her eseri rahatlıkla icra edilebilir. İlginçtir, bas ve mezzo soprano sesleri çok seviyordu. Eserlerinde öncelik bu iki sesteydi. Sonra tenor geliyordu. Sopranoyu çok az kullanıyordu. Sesini çok sevdiği sanatçılar vardı. Bazı eserlerini bu sanatçıları düşünerek yazmıştı (Yedig, 2012, s. 182).

Müzikal anlatım içinde karakterin motifselsel analizi yapıldığında Köroğlu için 'mi bemol' ekseninde bir motif yazılmıştır. Örneğin birinci perdede Seyisoğlu ve Beyoğlu arasında geçen diyalogda "nedir istediğin" bölümünde orkestra mi bemol ekseninde çalmaktadır.



Görsel 3.1. 1. Perde Köroğlu (Seyisoğlu) motifi mi bemol ekseninde (s.64)



Görsel 3.2. 5/8'lik Koroğlu Motifi

Hacıbeyli Koroğlu karakterinin yiğit, aşık ve ozan kimliğini vurgulamak için söylediği ariosoların içine halk ağzında sıkça kullanılan “hey” ünlemini koymuştur. Bu ariozolarda geçen “hey” ünlemi yazıldığı sahnenin özelliğine göre karakterin farklı duygu durumlarını etkili bir şekilde aktarmaktadır. Yerel deyişlerde kullanılan bu halk ağzı karakterin heyecanını, cesaretini, aşkını, acısını ve şaşkınlığını yansıtırken yöresel öğelerinde müzik içerisinde yer almasını sağlamıştır. Türk halk edebiyatı nazım biçimlerinde yer alan Hey nidası aşıkların (ozanların) sıklıkla kullandığı bir ifade şeklidir.



Görsel 3.3. 1. Perde "Seni Gördüm Hey!"

ROVŞEN (из-за сцены)
ROVŞAN (Perde delindən) (мелодия)
(сцена)

Лишь у-ви . дел. хей!
Se-ni gör - düm, hey!

Хор
И . лет Rov . шен к нам
Ro - şan dir. Ro - şan Ro - şan

Лишь у-ви . дел. хей!
Se - ni gör - düm, hey!

Р. Р.

Görsel 3.4. 1. Perde “Seni Gördüm Hey!”

луч мойвешний, хей!
İç - ve iç - rit, hey!

Страсти полный, все исполню, ан - гел мой!
Ne-dir et - rin ta - ci da - rit, ser - ve - rit.

Р.

Görsel 3.5. 1. Perde “Seni Gördüm Hey!”

131

К.с. хей! Долж . ны
hey! Sei - dr -

эм . сту . пать и по . бе . дить?
sei - dr - maq mehv et - dr - mehd

эм . сту . пать и по . бе . дить!
sei - dr - maq mehv et - dr - mehd

Detailed description: This is a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in soprano clef (К.с.) and the piano part is in grand staff. The score consists of four systems. The first system includes the vocal line with lyrics 'хей! Долж . ны' and 'hey! Sei - dr -'. The second and third systems show the vocal line with lyrics 'эм . сту . пать и по . бе . дить?' and 'эм . сту . пать и по . бе . дить!'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with chords and moving lines in both hands.

Görsel 3.6. 3. Perde 2. Parça "Hanlarından Zulüm Görmüş"

159 ⊕

К.с. звал, но ни . кто здесь не по . ет мне, все во .
men ay - p düğ - düm sen - dan men hey, sen - dan

167

К.с. . круг спит в тн . шн . ке, в тн . шн . ке...
men hey, sen - dan men hey, so - en dan...

crese

Detailed description: This is a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in soprano clef (К.с.) and the piano part is in grand staff. The score consists of two systems. The first system includes the vocal line with lyrics 'звал, но ни . кто здесь не по . ет мне, все во .' and 'men ay - p düğ - düm sen - dan men hey, sen - dan'. The second system shows the vocal line with lyrics '. круг спит в тн . шн . ке, в тн . шн . ке...' and 'men hey, sen - dan men hey, so - en dan...'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with chords and moving lines in both hands, including a 'crese' marking.

Görsel 3.7. 3. Perde Arya

180 181
 Кс. мир. свет. лый мир. хей!
 - аг, уа - гаі - аг, hey!
 rit. 182 a tempo
 Кс. Те . бе пре . дан я
 Sev - dim se - ni men
 mf

Görsel 3.8. 3. Perde Arya

128
 Кс. друг мой неж. ный, луч мой веш . ный, хей! Стра . сти пол . ный.
 gü - lü - za - rın ış - ık - ın hey! Ne dir aş - ık
 tr

Görsel 3.9. 4. Perde "Balam Ey! Seni Gördüm Aşık Oldum" Güzelleme

Колоратура (Cantata) *hey!* О, сме-су ли я раз-лу-ку?
hey! Ge-se-gün - döz ay - n - lı - dan

Görsel 3.10. 4. Perde Güzelleme

ра - дость серд-ца, песьмь ве-сек-ня, я, хей!
 İ - İ - ha - m naz - İ ol - be-rim, hey!

148

Все от-дам сво-ей лю-би-мой.
 Ge-rek a - şiq uşr uş-kun - da

cresc.

mf

mf

sempre staccato

Görsel 3.11. 4. Perde Güzelleme

152

зруг мой неж. ный. луч мой веш. ный, хей! Страсти пол. ный.
 gü - lü - za - nım iş - ve - ka - nım, hey! Ne - dir em - rin

Görsel 3.12. 4. Perde Güzelleme

136

чок па. ли. ный, ра. дость серд. ца. песнь ве. сен. ня. я, хей!
 gü - lü - za - nım, iş - ve - ka - nım, naz - le dil be - rin, hey!

Все от дам сво. ей лю. бви. мой,
 Ge - rek a - şık yar - yo - lın - da

dim. *mf* *p staccato*

Görsel 3.13. 4. Perde Güzelleme

Saygun da benzer biçimde, Köroğlu'nun cesur ve yiğit oluşunu etkili bir şekilde yansıtmak için vokal partisyona “hey! ha!” nidasını eklemiştir. “Benim yazılarımın temelinde yatan inşa unsuru işte budur, yani Anadolu... (Kütahyalı, 1987, s.195)” diyen Saygun, halk ağzı olan bu deyişi Köroğlu sahnede ilk görüldüğü anda ve eser içinde karakterin konuşmalarında sıklıkla kullanarak Anadolu kültürünü eserine taşımıştır (Görsel 14, Görsel 15, Görsel 16, Görsel 17, Görsel 18, Görsel 19, Görsel 20).

Handwritten musical score for the first act, first scene of the opera. The score is written on five staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Seyisoglu'. The lyrics are 'Hey Ra! Hey! Hey! Ha!' and 'Yah! Yah! Yah!'. The piano accompaniment is written on the bottom two staves. The tempo and dynamics are marked 'pp cresc. poco cel embusa'.

Görsel 3.14. 1. Perde 1. Sahne Köroğlu'nun operada ilk görünüşü ve attığı hey nidası (s.62)

Handwritten musical score for the first act, third scene. The score is written on five staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'seyis'. The lyrics are 'Hey! Kırk pı na ra götü rem Ba ba-'. The piano accompaniment is written on the bottom two staves. The tempo and dynamics are marked 'pp'.

Görsel 3.15. 1. Perde 3. Sahne (s.108)

138
Lento J.63

seyis

seyisoglu

Hey

Görsel 3.16. 1. Perde 3. Sahne (s.112)

Karajlı

da - ga - Bir - dağ - dan ö - tür da - ga, Hey!

cl. I
cl. II
v. I
v. II
trb. - tubeni
p.
ff. Cresc.

corni b. a.

Hey!

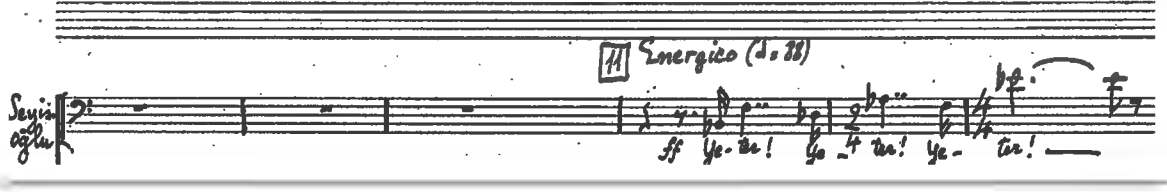
Görsel 3.17. 3. Perde 1. Sahne (s.246)

Görsel 3.18. 3. Perde 1. Sahne (s.263)

Köroğlu karakterinin babasına yapılanlardan sonra intikam yemini ettiği sözlerde bas sesin tiz perdelere çıkışı ve vokal seslerin gerilimi sahnenin dramtizmini çarpıcı bir şekilde artırmaktadır.

Görsel 3.19. 1. Perde 3. Sahne (s.113)

Aynı şekilde 2. perde 1. sahnede de bas sesin sınırlarını zorlayarak tiz seslere çıktığı görülmektedir. Burada “Energico” ve çift forte müzikal terimlerinin yazıldığı ve karakterin “Yeter!” dediği bölüm canlı, diri ve çok yüksek şiddette söylenmektedir. Buradan Saygun’un Köroğlu’nun müzikal anlatımında dramı daha güçlü yansıtmak istediği ve vokal için zorlayıcı olan pasajların bulunduğu söylenebilir.



Görsel 3.20. 2. Perde 1. Sahne (s.140)

SONUÇ

Köroğlu destanı sahip olduğu derin ideoloji sayesinde yüzyıllardır farklı coğrafyalarda yaşamaya devam etmektedir. Köroğlu'nun destanı halkın ancak ve ancak dayanışma ve beraberlik içinde feodalizme karşı birlikte mücadele ettiği sürece, bu mücadeleden zaferle çıkacağı düşüncesine dayanmaktadır. Binlerce varyantı içinde üzerinde defalarca kez değişiklikler yapılmasına rağmen kendi içinde hiçbir zaman değiştirilmeyen bu fikir çatısı altında, yüzyıllardır nesilden nesile aktarılmaya devam etmektedir. Yirminci yüzyılda Hacıbeyli ve Saygun tarafından bestelenen iki *Köroğlu* operası bu efsaneyi ölümsüzleştiren diğer eserler arasında önemli bir yere sahiptir.

Yapılan çalışmada konu seçiminde Hacıbeyli ve Saygun'u etkileyen en önemli faktörün Köroğlu'nun ideolojisi olduğu görülmüştür. Bestecilerin bu ideolojiyi benimsemelerinin nedeni vatansever ve kendi ülkelerinin özgürlük savaşına şahit olmalarından kaynaklıdır.

1914-1918 yılları arasında gerçekleşen I. Dünya Savaşı'nın ardından Rusya'da gerçekleşen Sosyalist Devrim Azerbaycan topraklarını da etkilemiştir. Aynı şekilde I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı Devleti de yeni bir kurtuluş mücadelesinin içine girmiş ve her cephede itilaf devletleriyle savaşmıştır. 1919-1922 yılları arasında siyasi ve askeri alanda yapılan Kurtuluş Savaşı'nda Türk halkı zulüm, yağma, eziyet ve katliamlara maruz kalmıştır. Benzer biçimde, Azerbaycan halkı da kendi bağımsızlık mücadelesinde aynı sahnelerin yaşamıştır.

1939-1945 yılları arasında yapılan II. Dünya Savaşı sonrası çok sayıda yeni sosyalist devletler kurulmuştur. Savaşlarda yaşanan insanlık dramının ardından sanatçılar insanlığa karşı işlenen bu acımasız suçlara tepki göstererek ulusal kimlikte eserler vermeye başlamış ve bu eserlerde hümanizme vurgu yapmıştır. Her iki besteci de ulusçu bir yaklaşımla milli konuların işlendiği ve kendi ulusal kahramanlarını yaratan aynı

zamanda insan sevgisinin de ön planda tutulduğu eserler vermiştir. Bunu yaparken geleneksel olanla çağdaş olanı birleştirerek milli operalarını çağdaş, evrensel bir seviyeye taşımışlardır. Bu sayede hem vatanperverliklerini hem de kendi halklarına olan bağlılıklarını göstermişlerdir. Bu iki operada konunun geçtiği yer olan Çamlıbel bestecilerin kendi ülkesini, burada yaşayan halkın zaferi de kendi ülkelerinin zaferini simgelemektedir.

Bu fikirlere ek olarak bestecileri Köroğlu etrafında birleştiren bir diğer unsur Köroğlu'nun taşıdığı manevi değer ve halkın içinden gelen bir kahraman olmasıdır. İki besteci de kendi halk müziğinin temellerini ve kökenlerini inceleyerek birçok çalışma yürütmüştür. Örneğin, Hacıbeyli Gürcistan'ın Qacar yaylası yakınlarındaki Köroğlu kalesini ziyaret ettiğinde, kalenin yakınında Köroğlu destanını ezbere okuyan yaşlı bir âşıktan etkilenmiş ve kendi müziğinde de bu geleneği devam ettirmek istemiştir. Âşık kültürünü öğrenmek için âşık müziği üzerine incelemelerde bulunmuş ve önemli ölçüde bilgi birikimine sahip olmuştur. Aynı şekilde halkla iç içe olan ve halkın sahip olduğu değerlere Hacıbeyli kadar önem veren Saygun da Bela Bartok'la birlikte Cumhuriyet'in ilk yıllarında Anadolu'nun bütün kasabalarını gezerek derleme çalışmalarında bulunmuştur. Böylece halk kültürünü yakından tanıyarak incelemeler yapmıştır.

Bestecilerin bu ortak eğilimleri kendi kültürlerini yansıtmak için halk motiflerini ve geleneksel müziklerine ait öğeleri *Köroğlu* operalarında ustalıkla kullanmalarını sağlamıştır. Özellikle Köroğlu karakterinin söylediği şikeste ve güzellmelerde görüldüğü gibi Hacıbeyli hem makamsal özellikleri hem de âşık müziğini klasik opera formuyla sentezlemiştir. Saygun da benzer şekilde kendi halk motiflerinden yararlanarak solistlere Türk halk müziğine denk ağıt, hoyrat, yiğitleme ve uzun hava biçiminde vokal partiyonlar yazmıştır. Türk makamlarından da faydalanan besteci aksak ritim ve unison pasajlar kullanmıştır. Ayrıca *Köroğlu*'nun müziğinde tüm bu sayılan geleneksel unsurlara ek olarak atonal yapıyı da kullanarak izlenimci akımın etkisinde olduğunu göstermiştir.

Besteciler eserin librettosuna da büyük önem vererek metin üzerinde inceliklerle çalışmışlardır. Saygun bu operada serbest bir nazım kullansa da prozodiye çok dikkat etmiştir. Aynı şekilde çoğu eserin librettosunu kendisi yazan Hacıbeyli de usta bir dram yazarı olduğunu *Köroğlu* operasıyla bir kez daha kanıtlamıştır.

Hacıbeyli eseri grand opera (büyük opera) formunda yazmıştır. Klasik formda yazılan bu eser aynı zamanda Azerbaycan geleneksel müziğine ait makamsal özellikleri de taşıyan epik destansı bir operadır. Destanın bu denli başarılı bir dramatik seyirde

işlenmesi şüphesiz operayı yazma fikrini Hacıbeyli'ye veren Habib İsmayilov'un halk destanları konusundaki derin bilgi birikiminden kaynaklanmaktadır. Saygun'un operası da müzikli Anadolu dramı veya bir sahne oratoryosu olarak değerlendirilmiştir. Bunun en büyük nedeni ise solistlerin sıklıkla konuşma dili kullanması ve bu dilin Anadolu halk diline uygun olmasıdır.

Müzikal parçaların formlarına bakıldığında iki eser arasındaki en belirgin fark ortaya çıkmaktadır. Hacıbeyli solistler için klasik operalarda olan arya ve ansamble formlarını kullanırken, Saygun izlenimci müzik akımından etkilendiği için bu formlar yerine melodik reçitatifleri kullanmıştır. Ayrıca Hacıbeyli orkestra için uvertür yazarken, Saygun eserde uvertür yerine prelüd ve interlüdler kullanmıştır.

Hacıbeyli'yi opera yazarlığında zirveye taşıyan *Köroğlu* operası geniş halk sahnelerinin sergilendiği koro bölümleri sayesinde diğer eserleri arasında öne çıkmaktadır. Halka verdiği önemi büyük koro sahneleriyle gösteren Hacıbeyli gibi Saygun da eserinde koro bölümlerine büyük ölçekte yer vermiştir. Eserdeki koro partiyonu solistlerinki kadar büyük yer tutmaktadır. Solistler her iki eserde de hem koruyla hem de korodan ayrılarak kendi partilerini seslendirmektedir.

İki eserde de karakterler iyi ve kötü olarak ayrılmıştır. Köylüye eziyet eden ve feodalizmin başında olan kişilerin temsil ettiği karakterler kötü olan tarafta yer almaktadır. Hacıbeyli bu ayrımı saray ve halk olarak yaparken Saygun saray mensupları yerine konakta yaşayan ve köyün ağası rolündeki kişileri seçerek yapmıştır. Karakterler karşılaştırıldığında protagonist (Köroğlu) dışındaki bütün karakterlerin farklı isimlerde olduğu görülmektedir. İki eserde de iyi tarafta Köroğlu'nun ailesi ve ona yardım eden kişiler bulunmaktadır. Köroğlu'na yardım eden köyün yiğidi Kızıroğlu yerine Hacıbeyli'nin eserinde Polat ve Eyvaz karakterleri kullanılmıştır. Saygun'un eserinde Günayım dışındaki bütün karakterler Seyis, Seyisoğlu, Ana, Bey, Beyoğlu gibi genel isimlerdir, diğer yandan Hacıbeyli karakterler için özel isim kullanmıştır.

Ses türleri incelendiğinde Köroğlu karakteri iki eserde farklı ses rengine sahiptir. Saygun protagoniste bas sesi uygun görünürken, Hacıbeyli Köroğlu karakteri için tenor ses rengini seçmiştir. Köroğlu için uzun konuşma diyalogları yazan Saygun, karakterin gücünü ve yiğitliğini sergileyebilmesi için bas ses renginin daha etkili olacağını düşünmüştür. Saygun'dan farklı olarak Hacıbeyli, Köroğlu'nu âşık ozan kimliğinde yaratmıştır. Bu yüzden yazdığı şikeste ve güzellemelelere tenor ses rengi uymaktadır. Ayrıca Saygun, karakterler arasındaki yaş farkını ses türleri arasındaki dengeye dikkat

ederek göstermektedir. Diğer eserde bulunmayan Ana karakterinin mezzo soprano ve ihtiyar kadın rolünün de alto ses renginde yazılması bunun örneğidir.

Karakter farkı olarak Hacıbeyli'nin de saray soytarısı olan Telhek rolünü eklemesi dramatik örgüdeki yaratıcılığını desteklemektedir. Telhek'in ustaca yaptığı planla Köroğlu'nu tuzağa düşürmesi olayların seyrine farklı bir dramatik yön kazandırmıştır. Aynı şekilde mezzo soprano ses rengindeki Saray şarkıcısı da diğer eserde olmayan bir roldür. Hacıbeyli bu rol için İran ezgilerinin kullanıldığı ve Farsça seslendirilen makamsal bir müzik yazmıştır. Ayrıca Saygun'un eserde kullandığı acı çekenler kervanı eserin felsefesini desteklemektedir. Sahneden geçen bu kervandaki kişilerden açlar, açıklar, ölümler, yitmişler ve göçmüşler olarak bahsedilmektedir.

Hacıbeyli hem Saray şarkıcısı hem de yöresel dansları sergileyen kalabalık dans ekibiyle saray eğlencesini sunmuştur. İki eserde de feodal beyleri eğlendirmek için dansçılar kullanılmıştır. Saygun Çengi ismiyle dansöz kullanırken, bu dans şovlarıyla kültürel zenginliklerini yansıtmıştır. Hacıbeyli'nin Azerbaycan'a özgü folklorik dansları sergilemesi gibi Saygun da elinde kirmenle yün eğiren, heybe onaran köylüler ve Çoban karakterinin kaval çaldığı türküyü Anadolu halkının yaşam biçimini sahneye taşımıştır.

Karakterlerin yaşam döngülerine bakıldığında aynı rolleri simgeleyen karakterlerin farklı sonlarının olduğu görülmüştür. Saygun'un eserinde Köroğlu'nun babası Seyis gözleri kör edildikten sonra ölürken diğer eserde baba rolündeki Ali karakteri ölmemiştir. Bu durum Günayım ve Nigar için de benzerdir. Günayım'ın ölümü seyirciye gösterilmese de final sahnesinde öldüğü anlaşılır. Diğer eserde ise Nigar, Polat ve Eyvaz'la birlikte ölüm cezasına çarptırılrsa da Köroğlu tarafından kurtarılır. Günayım'ı kaçıran Beyoğlu ve Nigar'la evlenmek isteyen Hamza Bey de iki eserde Köroğlu tarafından öldürülür.

Karakter dönüşümü incelendiğinde kör edilme sahnesinden sonra Ana karakteri Seyisoğlu'na, Ali karakteri de Rövsan'a artık Köroğlu olarak seslenir. Babasına yapılanlardan dolayı Köroğlu iki eserde de intikam yemini eder ve eser sonunda bir halk kahramanına dönüşür.

Besteciler hikâyelerin kurgusunda usta bir yaratıcılık sergilemişlerdir. Konunun işlenişi ve eserlerin dramatik yapısındaki detaylar incelendiğinde halkın zafere gidişi farklı olay örgüleriyle anlatılmıştır. Burada Seyis ve Ali'nin kör edilmesi farklı sebepler sonucunda gerçekleşmiştir. Her iki eserde de buna neden olan şey bir Kırat meselesidir fakat olaylar birbirinden tamamen farklı gidişattadır. Birinde Ali'in yaylaya kaçan atları yüzünden tersine gelişen bir durum söz konusuysa, diğerinde Seyis'in anlattığı hikâyede

tasvir edilen Kırat'ın Han'a gösterilen ata benzememesinden kaynaklanan olumsuz bir durum söz konusudur.

Burada Kırat'la bağlantılı olan ve üzerinde önemle durulması gereken bir başka unsur bu atın özelliklerinin iki eserde birbirinden farklı yorumlanmasıdır. Kırat'la ilgili librettoda geçen tasvirlerde bu attan eşi benzeri olmayan, doğa üstü güçleri bulunan, kuştan bile hızlı gökte uçup izini belli etmeyen bir at olarak bahsedilmektedir. Bu hikâyede anlatılan at sahibine sadık, söz dinleyen, başı yere değmeyen, yar olana yar olan ve Kırkpınar denen bengisudan içtiği için ölümsüz olan bir attır. Bu tanımlamalarda Saygun'un Kırat figürüne doğaüstü güçler kazandırdığı görülmektedir. Diğer yandan Hacibeyli Kırat'ı gerçeğe daha yakın tasvir etmiştir.

Eserlerin finalinde mücadeleden zaferle çıkan halkın kahraman ilan ettiği Köroğlu'na farklı sonlar çizilmiştir. Hacibeyli Köroğlu'nu hem halkını hem de sevdiği kızı kurtararak halkıyla birlikte danslar eşliğinde özgürlüğü kutlayan bir halk kahramanına dönüştürmüştür. Saygun ise çok farklı bir yorum katarak, Köroğlu'na mistik bir son yazmıştır. Bunun nedeni Saygun ve Selâhaddin Batu'nun tasavvuf (sufizm) inancından kaynaklanmaktadır. Yunus Emre ve Mevlana'nın felsefesinden etkilenen Saygun, hümanizm ve insan sevgisini eserlerinde ön plana çıkarmıştır. Aynı bu inanca paralel olarak *Kerem* operasında kullandığı semboller gibi *Köroğlu* operasında da bu geleneğini sürdürmüştür. Tasavvuf inancına göre yaşanan dünyanın geçici olduğu ve asıl dünyanın öte dünya olduğuna inanılır. Bu yüzden Köroğlu ve Günayım karakteri ve Kırat eserde felsefik bir boyuta taşınarak daha soyut bir sonla tamamlanmıştır. Son sahnede Köroğlu düşlere dalar, Günayım'ın sesini işitir. Sözlerinden Günayım'ın göklerin üzerinde sönmeyecek bir ışık olduğunu, herkesin içinde ve her yerde yaşamaya devam edeceğini belirtir. Yine kimsenin duymadığı Kırat'ın sesini işitir ve kendisini çağırdığını söyler. Köroğlu ağır adımlarla ufukta kaybolur. Kırat'ın yel gibi gidişi ve Köroğlu'nun narası uzaklardan işitilir. Metinde verilen detaylara göre atına binip kırklara karışan Köroğlu bundan sonra yiğitlik ve iyilik simgesidir. Her köylünün ruhuyla bütünleşir, her biri birer Köroğlu olur. Son söz halkındır, hepsi bir ağızdan “Yine de hey, hey!” diyerek Köroğlu'nun narasını tekrarlayarak zulme karşı dayanışmalarının ve mücadelelerinin süreceği ve Köroğlu'nun yeni hikayelerde vücut bulacağı mesajıyla eseri sonlandırır.

KAYNAKÇA

- Abaoğlu, E. (1945). “*Avrupa ve Türk Operasının Belli Başlı Sanatkârları ve Temsillerinden Sahneler*”, Opera Kılavuzu, Ankara: Maarif Matbaası
- Ağca, D. (2017). *Üzeyir Hacıbeyli'nin “Köroğlu” Operasının Batı Müziğindeki Yeri*. 3. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özel Sayısı
- Ahmedzade, G. (2020). *Çağdaş Azerbaycan Opera Sanatının İçinde Firengiz Alizade'nin “İntizar” Operası'nın Yapım ve Sahnelenme Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi
- Akbulut, E. T. (2021). “*SSCB Dönemi Azerbaycan ve Türkiye İlişkilerinde (1960-1980) Müziksel Bir Köprü: Kültür Elçisi, Orkestra Şefi ve Besteci Niyazi Tağızade*”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Alakbarov, F. (2002). *The Other “Koroghlu”*. Azerbaijan International https://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/ai101_folder/101_articles/101_alakbarov.html (Erişim Tarihi: 22.11.2020)
- Aliyeva, M. A. (2009). Köroğlu Destanının Evrensel Ezoterik Yapısı. Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarih ve Kültürü Sempozyumu Bildirileri. 21. Yüzyılda Köroğlu ve Bolu Araştırmaları
- Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi
- Altar, C. M. (1993). Opera Tarihi IV. İstanbul: Kültür Bakanlığı
- Aksoy, Y. (1991). *Hemşehrimiz Saygun'u Sevgiyle Anacağız*. Yeni Asır
- Alptekin, A. B., İçel, H. (2011). *Batı Versiyonlarında Köroğlu*. Milli Folklor Yıl 23 Sayı 91
- Başgöz, İ. (2009). Halkın Köroğlu'su Tarihin Köroğlu'su. Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarih ve Kültürü Sempozyumu. 21. Yüzyılda Köroğlu ve Bolu Araştırmaları
- Bakırcı, N. (2009). *Köroğlu Destanlarında Köroğlu ve Binitinin Kıyafet (Şekil) Değiştirmesi*. Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarih ve Kültürü Sempozyumu. 21. Yüzyılda Köroğlu ve Bolu Araştırmaları
- Blair, B. (2006). Why Hajibeyov Wrote the Opera Koroghlu. Azerbaijan International https://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/ai142_folder/142_articles/142_koroghlu_why.html (Erişim Tarihi: 18.11.2020)
- Deliorman, A. (1959). *Mustafa Kemal Balkanlar'da*. İstanbul: Türkiye
- Gazimihal, M. R. (1935). *Ahmed Adnan Müzik ve Sanat Hareketleri*

- Göğüş, M. T. (1987). *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. İzmir: Filarmoni Derneği
- Gönen, G. B. (2008). “Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmed Adnan Saygun’un Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi. İzmir
- Gurbanov, B. (2018). *Manevi Kültürümüzde Önemli Yeri Olan Şahsiyet Prof. Dr. Eflatun Neimetzade*. Ankara: Yeni Azerbaycan Yardımlaşma ve Kültür Derneği
- Güleç, E. S., Güleç, İ. Ş. (2017). *Operalarımız (1917-2017)*. İstanbul: Yalın
- Hacıbeyli, C. (2014). “Azerbaycan’ın İlk Operası Nasıl Yarandı”, İrs Miras
- Hacıbeyli, Ü. (1965). *Dönemimize Layık Musiki Eserleri Yaratalım*. Eserleri II. C., B.
- Hacıbeyova, H. Hüseyinov, A. (1987). *Maestro Niyazi, Hatıralar, Makaleler, Mektuplar*, Bakü: İşıq Naşriyatı
- Hızlan, D. (2008). Savaşa Rağmen Sanat ya da Türk Hümanizması
<https://www.hurriyet.com.tr/savasa-ragmen-sanat-ya-da-turk-humanizmasi-10575739> (Erişim Tarihi: 09.04.2021)
- Hüseyinov, A. (2010). “Koroğlu” operası - qəhrəmanlıq rəmzi. 25 Sentyabr
<http://www.anl.az/down/meqale/azerbaycan/2010/sentyabr/134310.htm>
(Erişim Tarihi: 02.03.2022)
- İsmayılova, G. (2019). *Üzeyir Hacıbeyli’nin Cumhuriyet Dönemi’ndeki Faaliyetleri*. International Society for Music Education Legacy Conference
- İstanbul Festivali Kitapçığı, (1973). “Benim Anlayışıma Göre Koroğlu”. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
- Kahramankaptan, Ş. (2005). *Atatürk Saygun ve Özsoy Operası*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı
- Kütahyalı, Ö. (1987). Ulusal ve Evrensel Yönleriyle Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). İzmir: İzmir Filarmoni Derneği Yayınları
- Mammadova, H. (2010). Medeni Maarif
- MDOB (2015). Koroğlu Temsil Kitapçığı, 2015-2016 Sezonu, Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları
- Məhərrəmov, T. (2019). “Şahsənəm”i yazan alman əsilli sovet bəstəkarı, Kaspi, 10 Yanvar, s.7 <https://az.baku-art.com/az/shahsenem-i-yazan-alman-silli-sovet-b-st-kari>
- Milliyet Sanat Dergisi (1973). “Adnan Saygun”

- Muratçay, Z. (1974). Yılın Sanatçısı Adnan Saygun. *Milliyet Sanat Dergisi*
<https://core.ac.uk/download/pdf/84783447.pdf> (Erişim Tarihi: 06.03.2021)
- Oral, Z. (1973). *Milliyet Sanat Dergisi*
- Paşayev, Q. (2014). “Koroğlu” operasının tamaşası haqqında düşüncələrim: [folklorşünas, filologiya elmləri doktoru Qəzənfər Paşayevin fikirləri] Ədəbiyyat qəzeti.
Bakü, 5 Aralık 2014 s.7. https://525.az/?name=xeber&news_id=29056
- Qafarova, Z. (2017). *Üzeyir Hacıbəyli'nin “Koroğlu”su*. Bakü: Renessans-A
- Qarabağlı, S. (2017). *Operamızın şah əsəri - “Koroğlu”*. Kəspi 27 Aprel
<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=539901&pno=1> (Erişim Tarihi: 28.06.2021)
- Rəhimli, İ. (2005). *Azərbaycan Teatr Tarixi*. Bakü: Çarşıoğlu
- Refiğ, G. (2012). *Özsoy Operası*. İstanbul: Boyut
- Seferova, Z. (1987). “*Üzeyir Hacıbəyli*”, Kardaş Edebiyatlar, Sayı:17 (Üzeyir Hacıbəyli sayısı), Erzurum, s. 18
- Özcan, Ö. (2010). *Mehmet Emin Resulzade'nin Bir Yazısı Etrafında*. Türk Yurdu
<https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=2100>
- Rezayev, A. (1997). *Opera in Azerbaijan*. Azerbaijan International
https://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/54_folder/54_articles/54_opera.html (Erişim Tarihi: 13.06.2021)
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, çeviren İlhan Usmanbaş. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi
- Saydam, E. (1973). “Adnan Saygunla Konuşma”. *Filarmoni*, 9(86)
- Saygun, A. A. (1981). *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*. Ankara: Seveda Cenap ve And Vakfı
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı
- Seferova, Z. (1987). “*Üzeyir Hacıbəyli*”, Kardaş Edebiyatlar, Sayı:17 (Üzeyir Hacıbəyli sayısı), Erzurum, s. 18
- Seferova, Z. (2016). *Türk Dünyasının Müzik Yıldızı Üzeyir Hacıbəyli*. Ankara: Tulpars
- Tanju, H. C. (1987). *Ahmed Adnan Saygun ve Batı Musikisi*. Bakış

- Tanju, S. (1991). *Adnan Saygun Anlatıyor*. Hürriyet Gösteri Dergisi
- Tarcan, B. (1973). “*Köroğlu Operası*”. Orkestra Dergisi
- Turan, C. (2015). *Çırpınırdı Karadeniz’in Bestecisi Üzeyir Hacıbeyli*. İstanbul: İleri
- Turkey. Tiyatro ve Opera Komitesi. (2013). *Türk Devriminin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu*. İstanbul: Opus
- Türkekul, M. H. (1955). *Azerbaycan Bestekarı Üzeyir Hacıbeyli ve Eserleri*. Dergi Sayı:3. Münih: Sovyetler Birliği Öğrenme Enstitüsü
- TÜRKSOY. (2011). *Altın Çağın İncisi “Köroğlu”*. Ankara: Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı
- Uşaklıgil, H. Z. (1987). *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılâp
- Yedig, S. (2012). *Anıldaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan
- Yıldırım P. (2011). “*Ahmed Adnan Saygun’un Köroğlu Operası’nın İncelenmesi*”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- (2001). Koroghlu. Azerbaijan International
https://www.azer.com/aiweb/categories/magazine/93_folder/93_articles/93_koroghlu.html (Erişim Tarihi: 13.11.2020)
- http-1: https://www.azerbaijans.com/content_210_tr.html (Erişim Tarihi: 08.05.2022)
- http-2: <https://www.ismetinonu.org.tr/tarihte-bugun-3-haziran/>
(Erişim Tarihi: 15.11.2020)
- http-3: <http://medinecann.blogspot.com/2016/12/ankara-sergi-evi-ve-opera-sahnesi.html>
(Erişim Tarihi: 18.11.2020)
- http-4: <http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/koroglu.pdf>
(Erişim Tarihi: 26.04.2021)
- http-5: <http://web2.anl.az:81/read/page.php?zoom=0&bibid=397749&pno=1>
(Erişim Tarihi: 11.02.2022)

EK-1

KÖROĞLU OPERALARININ TÜRKÇE LİBRETTOLARI

Üzeyir Hacıbeyli'nin Köroğlu operasının librettosu Türkçe'ye çevrilmiştir. A. Adnan Saygun'un Köroğlu operasının metni ise libretto haline getirilmek maksadıyla Selahattin BATU Ailesi tarafından İstanbul Devlet Opera ve Balesine armağan edilmiştir. (Pınar Y. 2011, s. 133-176)

ÜZEYİR HACİBEYLİ

KÖROĞLU OPERASI LİBRETTO

BİRİNCİ PERDE

Koro

Bu güzel tabiat, bu şen manzara

Bir daha saadet vermez bizlere

Saadet vermez

Saadet vermez

Saadet vermez bizlere

Yasa bürünmüş güzel köyümüz

Bu dünyada yok bahtımız

Görmedik özgürlük hiçbir zaman

Bizi ezdi beyler

Ezdi han, ezdi han, ezdi han

Veli (heyecanla)

Çağımız cehenneme dönmüş

Benim de varlığım kedere bürünmüş

Nadir

Hasan han dünyayı yok eder

Köyleri yağmalar

Halkı incitir

Koro 1

Doğrudur, hanlarda yoktur merhamet

Koro 2

Doğrudur, hanlarda yoktur merhamet

Koro 1

Talan edilmiş memleket, yanmış memleket

Han bilmez insaf

İnsanlara zor kullanır

(Nadir'e) Nadir söyle daha neler göreceğiz?

Nadir (Nadir'in başına gelip kulak kesilirler)

Hasan han kendi adamlarını göndermiş

Veli

Kendi adamlarını

Nadir

Allah'ın hikmeti köylünün ambarını yarı

Veli

Yarımış ambarı

Nadir

Arpa buğday hepsini aldılar

Koyun, kuzu, horoz, tavuk, çolpasın (tavuk yavrusu)

Bunlardan başka hiçbir şey yoktu

Ne kadar acımasız ne kadar acımasız

Koro

Ne kadar acımasız ne kadar acımasız!

Veli

Ne bela gelecek göreceğiz yarın

Bela gitse hanlar bizim intikamımızı alır

Nadir

Her hafta başında ya bir han ya paşa

Veli

Ya bir han ya paşa

Nadir

Konuk geldiyse bu dağılmış yere

Veli

Bu dağılmış yere

Nadir

Gider bütün varımız misafirler için

Oğlumuz evladımız aç kalır o gün

Acı çekmekten zevk yok

Ne kadar acımasız, ne kadar acımasız

Koro

Ne kadar acımasız, ne kadar acımasız

Veli

Ne bela gelecek göreceğiz yarın

Bela gitse hanlar bizim intikamımızı alır

Bizim hanların

Bizim hanların

Bizim hanların

(Nadir ve Veli giderler)

Koro

Bu güzel tabiat, bu şen manzara

Bir daha saadet vermez, bizlere

Saadet vermez

Saadet vermez

Saadet vermez bizlere

Yasa bürünmüş güzel köyümüz

Bu dünyada yok bahtımız

Koro 2

Han

Koro 1

Görmedik özgürlük uzun zamandır

Bizi ezdi beyler,

Ezdi han, ezdi han, ezdi han

(Bir ağızdan Nadir ve Veli panik içinde girerler)

Nadir

Hasan han, Hasan han, Hasan hanın adamları!

Veli

Hasan han, Hasan han, Hasan hanın adamları!

Nadir

Hasan han, Hasan han, Hasan!

(İbrahim han girer)

İbrahim Han (köylülere)

Hırsızlar, eşkıyalar, kim cüret eder, han geçtiği

yolda önüne geleni çarpar

Vurun, kovun, vurun, kovun

(Düşmanın adamları kamçı ve kırbaçlarla

köylüleri döver. Köylüler dağılır. Hasan han

adamlarıyla girer)

Hasan Han

Kamçıdır tutan bu halkı

Kamçısız yaşamaz hanın devleti

Zulmü öğrenenler sevmez merhameti

Zulümsüz yaşamaz bizim memleket

Dövmezsen, sövmezsen, malını almazsan

Ceza çektirmezsen, hapse atmazsan

Halk bir daha hanı dinlemez

Hamza Bey

Hanı dinlemez

Hasan Han

Malımın, canımın sahibi demez

Hamza Bey

Sahibi demez

Hasan Han

İstersen hanlığı, ez halkı

Söylemiş atalar bu vasiyeti

Kamçıdır tutan bu halkı

Kamçısız yaşamaz hanın devleti

Zulmü öğrenenler sevmez merhameti

Zulümsüz yaşamaz bizim memleket

Hamza Bey

Dövmezsen, sövmezsen, malını almazsan

Ceza çektirmezsen, hapse atmazsan

Halk bir daha

Hasan Han

Hanı dinlemez

Hamza Bey

Hanı dinlemez

Hasan Han

Malımın, canımın sahibi demez

Hamza Bey

Sahibi demez

Hasan Han

İstersen hanlığı, ez halkı

Söylemiş atalar bu vasiyeti

Bu vasiyeti

İbrahim Han, git şimdi atları hazır et

Sürüden bir at seç

Desin herkes aferin sana

Görmemiş olsun insanlar öyle bir at

İbrahim Han

Şimdi seçerim

Hasan Han

Hanların hanıyım, büyük bir han

Yedi bin köye ederim ferman

Şöhretim devletim çok güçlü

Saltanat kurmuşum varlığım sınırsız

(Hasan han ve yanındakiler sürünün olduğu tarafa bakar

Koro

At sürüsü kaçtı otlağa

At sürüsü kaçtı otlağa

(İbrahim han eli boş döner)

İbrahim Han

Sürüden kalmadı burda bir şey

Sadece kalmış beş on çift eşek

Bakıcı atları sürdü otlağa

Büyük ceza lazım o cesur alçağa

Hamza Bey

Kasten bunu yapmış, ol haramzade

Hasan Han

Kasten bunu yapmış, ol haramzade

Kasten bunu yapmış, ol haramzade

Hasan Han

Kasten bunu yapmış, ol haramzade

Hamza Bey

Kasten bunu yapmış, ol haramzade

İbrahim Han

Kasten bunu yapmış, ol haramzade

Hasan Han

Getirin huzura!

İbrahim Han

Şimdi kurban!

Hasan Han

Malumun katline veririm ferman

Sürüden ayrılmış beş on çift eşek

İtina etmem bunlara inan

Öyle bir at istiyorum ki, bilinsin cinsi

Ya Dağıstan atı, ya arap atı

(İbrahim han Ali'yi Hasan hanın huzuruna getirir)

Hasan Han

Söyle ihtiyar, alçak bu ne, bu ne, bu ne hiledir!

Atları sürmekte maksadın nedir!

Ali

Ortada yoktu hiçbir maksadım

Ben hana bir hizmet etmek istedim

Ne kadar cins at var seçtim, sakladım

Vallahi yoktur hiçbir maksadım

Billahi yoktur hiçbir maksadım

Hasan Han

Hiç anlamı yoktur

Yalan, yalan, yalan sözlerin

Alın çıkarın bunun gözlerini

Çabuk olun, alın, kalmasına izin vermeyin!

Ali

Han beni koyma bu kötü hale

(Ali'yi çıkarırlar)

Hamza Bey ve tenorlar, Hasan Han ve baslar

Dövmezsən, sövmezsən, malını almazsan

Ceza çektirmezsən, dama salmasan

Halk bir daha hanı dinlemez

Malımın, canımın hanısın demez

Barış istersen, ez halkı

Söylemiş atalar bu vasiyeti

Bu vasiyeti

(Han çıkıp gider)

(Nigar korku içinde sahneye gelir)

Nigar

Kötü Hasan Han, zalim Hasan Han

Cellada verdi ferman

Fakir, günahsız, dilsiz, ağızsız

Ali'yi etti kurban

Kör ettiler zavallı Ali'yi

Dağıttılar bütün malını

Kalbim yanar, harlanır bu ahın

Gelir bir gün, gelir bir gün

Bu mazlum halk verir ceza

Bu alçak, zulümkâr hanlara

(Uzaktan Ali'nin ağlaması duyulur)

Bu aşk ateşinden yaralıyım ben

Gözümde Rövşan, sözümde Rövşan
Rövşan, Rövşan, Rövşan!
(Nigar Rövşan'ı hatırlayarak düşüncelere dalar)
Rövşan'dır dünyada beni yaşatan
Rövşan beni seviyor, ben de Rövşan'ı
Seviyorum
Sevmiyorum malı mülkü zenginliği
Ölsem de saklarım sevgimi
Rövşanı binlerce cana vermem
Bin beye, paşaya, hana vermem
Seviyorum
Seviyorum, seviyorum, seviyorum
Seviyorum, seviyorum, seviyorum, seviyorum
seni
Canım Rövşan!
Seviyorum seni ben, seni ben, seni ben canımdan
çok seviyorum
Rövşan, Rövşan, Rövşan
Canım, bu aşk ateşinden yaralıyım ben
Rövşan, seviyorum seni
Rövşan!
(Köylüler dansçılarla gelirler)
(Nigar sıkılarak)
Rövşan neden gelmiyor
Beklemekten yorulduğum
Ah, gelirler, gelirler, gelir yiğit Rövşanım
(Köylüler çala oynaya sahneyi doldurur)
(Nigar onlara)
Hani nerde Rövşan?
Rövşan (perde arkasından)
Seni gördüm hey!
Seni gördüm, aşık oldum, derde soktun canımı
Ela gözler, tatlı sözler
Kara kaşlar, işve nazlar
Can alan yar döktü suçsuz kanımı
Güzelim gel halimi sor, acı bana
Nazlı yârim, gülüzarım, işvekarım, hey!
Nedir emrin, baş tacım!
Ah Nigarım
Sevgilim, nazlı dilberim

Sevgilim
Ayrı düşdüm senden
Gel görüyüm
Nigar
Kötü Hasan Han, zalim Hasan Han
Cellada verdi ferman
Fakir, günahsız, dilsiz, ağızsız
Ali'yi etti kurban
Kör ettiler zavallı Ali'yi
Koro 1, 2
Zavallı Ali!
Nigar
Dağıttılar bütün malımı
Koro 1, 2
Zavallı Ali!
Nigar
Ne zamana kadar zalim zulmü intikam
görmeyecek
Nigar ve Rövşan
Al intikam, al intikam!
Nigar, Rövşan, Koro 1, 3
Bugün ayaklanmalıyız! Alalım o handan intikam
Koro 2, 4
Ayaklanmalıyız! Bugün o handan intikam almak
gerek, o handan intikam! İntikam!
Nigar ve Rövşan
Al intikam! Al intikam!
Nigar, Rövşan, Koro 1, 3
Bugün ayaklanmalıyız! Alalım o handan intikam
Koro 2, 4
Bugün ayaklanmalıyız! Ayaklanalım, intikam
alalım o handan, o handan intikam! İntikam!
Nigar ve Rövşan
Al intikam
Ali (sahne arkasından)
Rövşan, Rövşan!
Nigar ve Rövşan
Al intikam!
Ali
Rövşan, Rövşan!

Nigar ve Rövşan

Al intikam!

Ali

Rövşan, Rövşan!

Nigar ve Rövşan

Al intikam!

Nigar, Rövşan, Koro 1, 3

Alalım o handan intikam! Alalım o handan intikam!

Koro 2, 4

Alalım o handan, o handan intikam, intikam!
Alalım o handan, o handan intikam, intikam!

Nigar ve Rövşan

Zavallı babam!

Rövşan

Senin kanın yerde kalmaz!

Koro 2, 4

Bedbaht oldu, bedbaht oldu, Bedbaht oldu,
bedbaht oldu, bedbaht!

Koro 1, 3

Zavallı Ali kör oldu, bedbaht oldu, bedbaht oldu,
bedbaht!

Rövşan

Elbette bir hata vardır

Ali

Ortada yoktu hiçbir maksadım
Ben hana bir hizmet etmek istedim
Ne kadar cins at var seçtim, sakladım
Vallahi yoktur hiçbir maksadım
(Ağlar) ha, ha, ha, ha, ha!

Koro 1, 2

Ne kadar kulluk etsen

Koro 3, 4

Yolunda canından vazgeçsen

Koro 1, 2

Yine de senden memnun kalmaz asla
Ne bey, ne han, ne paşa, ne tüccar, ne ayan

Ali

Oldun sen Köroğlu, oldun sen Köroğlu
Köroğlu, Köroğlu, Köroğlu, Köroğlu!

Rövşan

Bıktık, güç kuvvet kalmadı

Ezdi bizi vahşi han

Görmedik bir güzel gün asla

Mahvedildik büsbütün

Bey, han, paşa, mülk sahibi,

Yansın batsın her ne varsa

Kalksın isyan ateşi

Defolsun karşı koyulsun vahşi beye hana

Ben daima düşmanım hanlara

Düşman, düşman,

Her taraftan kan aksın sel gibi

Sel gibi, sel gibi, sel

İsyan etmek, isyan etmek!

Mahvetmek

Hanı mahvetmek

Onu mahvetmek

Yoksul halkı kurtaracak bir çare varsa

İsyan, isyan!

Koro 1, 2

Her yerden, dağdan, taştan, ormanlardan,
insandan

Çıksın isyan, çıksın isyan her ülkeden, her
yandan

Reddedilsin, öfkelensin beyler, hanlar, zalimler

Mahvolsun, terk edilsin gaddar hain katiller!

Köroğlu

Dağlar, taşlar arasına tuzak kurmak

Ordan saldırmak, kırmak, yıkmak, yıkmak,
kırmak

Hanları mahvetmek!

Koro 1, 2

Mahvolsun, mahvolsun hanlar!

Nigar ve Köroğlu

İsyan, isyan!

Nigar

İsyandır son çare, isyandır son çare, isyandır son
çare!

Köroğlu

İsyandan başka yok çare, isyandan başka yok
çare, yok çare!

Koro 1, 2

İsyan, isyan, isyan!

Köroğlu ve Nigar

Çare isyandır! İsyandır, isyandır son çare!

Koro 1, 2

İsyan, isyan, isyan!

Köroğlu

Benimle gelen gelsin gidelim dağlara

Kalırsan burda Nigarım

Bana burda lazım olursun

Hanın emellerinden beni haberdar edersin

Seni yakında kurtaracağım

Sevgilimsin

Benimle gelen gelsin gidelim!

Koro 1, 2

Reddedilsin, mahvolsun hanlar, beyler zalimler,

Mahvolsun, terk edilsin, gaddar, hain katiller

Katiller, zalim hainler!

Rövşan, gidelim!

(Hepsi, Köroğlu başta olmak üzere Nigar'la
görüşüp giderler)

İKİNCİ PERDE

Sahne Hasan Han'ın kabul salonunu gösterir ve
en pahalı mücevherlerle doludur. Hasan Han
oturup düşünürken İhsan Paşa'yı beklemektedir.

Hasan Han

Bu devrim yapanları asardım ben kendi elimle

(Düşünceye dalar)

İhsan Paşa ile barışmalı

(Hizmetçi Polat girer)

Polat

İhsan Paşa geliyor, yolu yarılamiştir

Hasan Han

İşlerinizi görün hemen öne çıkın!

(sevinir, hizmetçilere dönerek)

Minaibriklere şarap doldurun!

Minaibriklere şarap doldurun!

Şarap doldurun!

Şarap doldurun!

Şarap, şarap!

Şarap, şarap, şarap!

Şarap!

Halı serin geldiği yola

Süslensin kadınlar, girsin kol kola

Giysin dansçılar yeni kıyafetler

Paşaya gösterin ülkenin her şeyini

Bütün adamları çağır, haber ver!

Bir yolla onu kandıralım

Doğrudur düşmanız fakat ne yapayım

Şimdi barış yapmak için aynı öğüt, aynı öğüt

Son verelim bu isyanlara

Her gün bir felaket çıkıyor hanlara

Minaibriklere şarap doldurun!

Minaibriklere şarap doldurun!

Şarap doldurun, şarap doldurun!

Şarap, şarap, şarap, şarap, şarap, şarap!

Halı serin geldiği yola

Süslensin kadınlar, girsin kol kola

Giysin dansçılar yeni kıyafetler

Paşaya gösterin ülkenin her şeyini

(Hanın adamları giyinmiş halde paşayı
karşılama gelirlir)

(Hizmetçi girer)

Polat

İhsan Paşa geliyor, emriniz nedir?

Hasan Han

Büyük hürmetle misafiri getirin!

(Hizmetçi çıkıp gider)

(İhsan Paşa adamlarıyla gelir)

Koro 1, 2

Hoş geldin paşa

Dünya durdukça yaşa

Uzun yıllar devran sür

Böyle devran sür

Uzun yıllar devran sür

Uzun yıllar devran sür

Sefa getirdin ülkemize

Böyle devran sür

Hasan Han

Sefalar getirdin! İhsan Paşa hazretleri!

Taktir ederim böyle hürmeti

İhsan Paşa

Merhabalar sevgili han

Saygı sevgi beslerim sana her zaman

Hasan Han

Bizim dostluğumuz oldukça saf!

İhsan Paşa

Oldukça saf!

Hasan Han

Yoktur aramızda hiçbir anlaşmazlık

İhsan Paşa

Hiçbir anlaşmazlık

Yerinden olmasın bir iki köyüm

Hasan Han

Halk dinç olsun

İhsan Paşa

Bu sözü beğendim

Hasan Han

Bu sözü beğendim

Hasan Han ve İhsan Paşa

Bu sözü beğendim

Bir yolla onu kandıralım

Doğrudur düşmanız fakat ne yapayım

Şimdi barış yapmak için aynı öğüt, aynı öğüt

Hasan Han ve Koro 1, 2

İçek badeni bu şereflere

Hasan Han

Gelsin dansçılar, gelsin dansçılar

Çalsın, oynasın!

(DANS)

Hasan Han

Emredin Telhek gelsin bizi güldürsün, ha, ha, ha,

ha, ha, ha!

(Herkes güler, bir grup asker içeri girer)

Koro

Han hazretleri, Han hazretleri!

Koroğlu, Koroğlu, Koroğlu!

Vergi aldık köylülerden

Gitti aldı Koroğlu

Vurdu, döktü, yıktı, ezdi, darbe vurdu Koroğlu!

Dört beş yıllık vergileri

Güçle, zorla dövdük aldık

Ceza verdik, hapse attık

Başlarını ezdik, ne varsa aldık

Çokça altın, çokça gümüş

Bir sürü mücevher talan oldu

Viran oldu, mahvoldu gitti

Mahvoldu gitti, mahvoldu gitti , mahvoldu gitti

Her neyimiz varsa han için bağışladık

Saldırdı ve vurdu askerleri Koroğlu

Ezdi döktü, kötü gün yaşattı bize Koroğlu

Kırdı bizi soydu

İşkence etti dövdü

Bir çare bulun bu derde kaldık belaya

Çare bulun, çare bulun, çare bulun, çare bulun!

(Telhek içeri girer ve sorar, kimdir beni çağırın?)

Hasan Han

Bu yeter!

(Hasan Han kenara, Koroğlu!)

Koroğlu'nun darbesine tedbir gerek

İhsan Paşa

Koroğlu'nun darbesine tedbir gerek

Hasan Han ve İhsan Paşa

Çare, çare!

Hasan Han (askerlere)

Çıkın gidin!

(Kadınlara) Çıkın gidin, kalsın beyler, ayanlar!

(Hepsi dağılır, beylerle ayanlar kalır)

Hasan Han

Mesele çok ciddi bir mesele

Ülkeni kaçak haydut almış ele

Başları Koroğlu'dur onların

Korkusu yok handan o alçakların

Toplamış başına hırsız haydutları

Korkunç bir tehlike olmuşlar

Hemen bir çare bulmalıyız

Koroğlu'nu öldürmek, mahvetmek gerek!

İhsan Paşa

Köroğlu'nu yakalamak için bin asker gönderelim
O alçağı yakalayıp getirsin nihayetinde

1. Ayan

Bin askere gerek yok beş yüz yeter
Bence beş yüz olsa da beş, bin kişi boşuna bence
beş yüz olsada beş, bir kişi yeter

2. Ayan

Burda zor bir iş yok
Köroğlu'nu mahvetmek gerek

Telhek (gülür)

Ha, ha, ha, ha, ha, ha

Hasan Han

Telhek!

İhsan Paşa

Dikkatlice iş yapmak gerek
Güçlü ordu göndermek gerek
Köroğlu'nu mahvetmek, öldürmek!

İhsan Paşa

Komutanlar gitsin onu yok etsinler
Bu halka ders olsun
Düşmana bir darbe indirsin ki iz kalmasın

1. Ayan

Hızlıca gitmek, yakalamak, onu tutup yok etmek

1., 2. Ayan, İhsan Paşa, Hasan Han

Onu öldürmek, mahvetmek, mahvetmek!

Telhek (gülür)

Ha, ha, ha, ha, ha, ha

Hasan Han

Telhek bu ne gülmektir?

1. Ayan

Söyle de görelim

İhsan Paşa

Bu ne gülmektir?

İbrahim Han

Bu ne alay

Telhek

Ah! Ben niçin gülmeyeyim bu ahmak sözlere
Deli etmiş Köroğlu, salmış sizi çöllere
Köroğlu'nun üstüne gönderirsiniz bin kişi

Fakat onu tutmaya yeterlidir bir kişi

Hepsi

Bir kişi!

Telhek

Bir kişi!

Hepsi

Bir kişi!

Telhek

Bir kişi

Köroğlu'nun bir atı var

Köroğlu'nun bir atı var

Kırat derler adına

Kırat derler adına

Kırat kötü günde yetişir

Kırat kötü günde yetişir

Köroğlu'nun imdadına

Köroğlu'nun imdadına

Köroğlu'nun imdadına, hey!

Köroğlu'nun imdadına

Köroğlu'nun imdadına!

Bir cesur kişi gerek

Bir cesur kişi gerek

Atını çalsın onun

Kırat gelse kendi gelir

Kırat gelse kendi gelir

Kırat'ın feryadına

Kırat'ın feryadına

Kırat'ın feryadına, hey!

Kırat'ın feryadına

Kırat'ın feryadına!

Buraya gelecek yakalayın onu

Bağlayın elini ayağını

Bu tuzak güzel tuzak

Bu tuzak güzel tuzak

Aferin üstadına

Aferin üstadına, hey!

Aferin üstadına

Ha, ha, ha, ha, ha, ha!

İhsan Paşa

Telhek'in yüzünde yok utanma

Ama çok akıllıdır sözünde
Tek bir kişi giderse yeterlidir,
Kırat getirilirse savaş gereksizdir

1. Ayan

Çok doğru konuştu burda Telhek
At gelirse gelir Köroğlu bitek

2. Ayan

Atsız yaşamaz Köroğlu biran
Vazgeçmez o muhtemelen Kırat'ından

Hasan Han

Her kim Köroğlu'nun elinden
Kırat'ı çalıp getirirse
Benden ödül alacak, büyük bir ödül!
Kimdir?

Kimdir bu adam gelsin önüme

Hamza

Bir şartla gidip getiririm

Hasan Han

Kalbin ne istiyorsa veririm

Hamza

Ne emrin varsa hazırım ben
Korkmam, giderim Nigar'ı verirsen
Bir süredir aşığım Nigar'a
Bulamadım bu derde bi çare
Ne emrin varsa hazırım ben
Kırat gelecek Nigar'ı verirsen

Hasan Han

Verdim! Sözümlün üstünde dururum ben
Düğün başlayacak Kırat gelirken
Çağırın Nigar'ı
(Nigar'ı getirirler)
Muhterem Paşa, şimdi siz bir bakın o göze, o
kaşa!

İhsan Paşa

Peh, peh! Bu kızın yüzünde bahar var
Yoluna can verilir bu kızın
Peh, peh, peh, peh!

Hasan Han

Hamza bey kendisi büyük bir kahraman
Sabah Kırat'ın peşinden gidecek

O seni istiyor, ben de razıyım
Kırat'ı getirirse bu iş tamam olsun
Merhametli paşa buyrun gidelim
Dostluğumuz için tuzlu çörek keselim!
(Hepsi çıkıp gider. Nigar Polat'la kalır)

Nigar (Polat'a)

Polat! Eyvaz'ı bul getir
Aman, çabuk ol!
Acele et, halim perişan

Polat

Şimdi
(Polat gider)

Nigar

Ben ızdırap içindeyim
Ben ızdırap içindeyim
Ağır azap içindeyim
Bu alçak hanların ellerini kesmeli
Bir gün özgür olsun insan, insan

Nigarın aryası

Nerde o günlerim
Sefalı demlerim
Zavallı Nigar, zavallı Nigar
Bütün bahar, bu evde esirken, ne sevgi var ne
yar?
Sesimi yâre ulaştıran yok
Yaşadığım hayat gecem gibi kara
Sandım gelir bahar
Olur yanımda yar
O yârimden beni
Ayırdı rüzgar
Kafestedir Nigar
Kafestedir Nigar
Ne bir kişi yardım eden
Ne dindiren, ne merhamet eden bana!
Bu aşkı bu sevgiyi
Esire daima zulmet
Bu dert gam bu sıkıntı
Bu ayrılık bu uzaklık
Bütüm düşünce özlem
Zavallı Nigara kısmet

(Eyvazla Polat gelir)

Nigar (Eyvaz'a)

Eyvaz! Aman, Eyvaz, durma git Rövsan'ın yanına.

Dayanmadan gidip haber ver ona

Kel Hamza gelecek, Kırat'ı çalacak

Karşılığında Nigar'ı alacak!

Eyvaz

Hemen şimdi yola düşerim

Kanat açıp uçup giderim

Nigar, Eyvaz, Polat

Zafer bizim! Zafer bizim! Zafer bizim olsun, olsun!

ÜÇÜNCÜ PERDE

Köroğlu'nun kalesi. Topluluk, eşleriyle Köroğlu'nun seferden dönmesini bekliyor ve onu karşılamak için hazırlanıyorlar

Erkekler

Çanlıbel ülkem

Her yeri muhteşem, muhteşem

Kuş geçemez bu siperlerden

Saldıramaz hiçbir düşman bu yerlere

Çanlıbel ülkem

Her yeri muhteşem, muhteşem

Kuş geçemez bu siperlerden

Saldıramaz hiçbir düşman bu yerlere

Kızlar

Çanlıbel ülkem

Her yeri muhteşem, muhteşem

Kuş geçemez bu siperlerden

Saldıramaz hiçbir düşman bu yerlere

Kahramanlar yurdu Çanlıbel!

Koro 1, 2, 3, 4

Kahramanlar yurdu Çanlıbel!

Yenilmez bir ordu Çanlıbel, Çanlıbel!

Kahramanlar yurdu Çanlıbel!

Yenilmez bir ordu Çanlıbel!

Koro 2, 4

Çanlıbel, Çanlıbel!

Koro 1, 3

Yerleştik Çanlıbel'e, hey!

Koro 2, 4

Çanlı, Çanlı, Çanlıbel'de, hey!

Koro 1, 3

Düşman vurduk Çanlıbel'de, hey!

Koro 2, 4

Çanlı, Çanlı, Çanlıbel'de, hey!

Koro 1, 3

Hep bir olduk Çanlıbel'de, Çanlı, Çanlı, Çanlıbel'de

Koro 2

Hey! Hey!

Koro 4

Çanlıbel'de, Çanlıbel'de

Koro 1, 3, 4

Çanlıbel'de, Çanlıbel'de

Koro 1, 3

Hey!

Koro 4

Çanlıbel'de

Koro 1, 3, 4

Çanlıbel'de

Koro 1, 3

Hey!

Koro 4

Çanlıbel'de

Koro 1, 3

Çanlıbel'de, Çanlıbel'de, Çanlıbel'de, Çanlı, Çanlı, Çanlıbel'de, hey!

Köroğlu!

Vurdu, yıktı, kırdı, döktü, han paşaları

Özgür bıraktı

Koro 4

Özgür

Koro 1, 3

Yoksulları

Koro 4

Yoksulları

Koro 1, 2, 3

Kurtardı

Koro 1, 2, 3, 4

Kötülükten

Koro 1, 2, 3

Dertten

Koro 1, 2, 3, 4

Kötülükten

Koro 2, 4

Hey!

Koro 1, 3

Zalim hanların zulmünden, hey!

Zalim hanların zulmünden, hey!

Koro 4

Çanlıbel ülkem

Koro 2

Çanlıbel'dir

Koro 4

Her yeri muhteşem, muhteşem

Koro 2

Çanlıbel'dir

Koro 1, 3, 4

Kuş ötemez bu siperlerin üstünden

Koro 4

Saldıramaz hiçbir düşman bu yerlere

Koro 2

Çanlıbel'dir, Çanlıbel'dir

Koro 3

Çanlıbel ülkem

Koro 2, 4

Çanlıbel'dir

Koro 3

Her yeri muhteşem, muhteşem

Koro 2, 4

Çanlıbel'dir

Koro 3

Kuş ötemez bu siperlerin üstünden

Koro 2, 4

Çanlıbel'dir

Koro 2

Hey!

Koro 4

Meskenimiz

Koro 3

Saldıramaz bu yerlere hiçbir düşman

Koro 2, 4

Meskenimiz

Koro 4

Meskenimiz

Koro 1

Çanlıbel ülkem

Koro 2

Çanlıbel'dir

Koro 1, 3

Her yeri muhteşem, muhteşem

Koro 2

Çanlıbel'dir

Koro 4

Çan

Koro 1, 3

Kuş ötemez

Koro 4

Libel

Koro 1, 3

Bu siperlerin üstünden

Koro 2

Meskenimiz

Koro 4

Dir, meskenimiz

Koro 1, 2, 3, 4

Saldıramaz bu yerlere hiçbir düşman

Kahramanlar yurdu Çanlıbel!

Yenilmez bir ordu Çanlıbel, Çanlıbel!

Kahramanlar yurdu Çanlıbel!

Yenilmez bir ordu Çanlıbel, Çanlıbel!

Koro 2, 4

Çanlıbel, Çanlıbel!

(Koroğlu ile gitmiş olanlar)

Koro 1, 3

Yerleştik Çanlıbel'de, hey!

Koro 2, 4

Çanlıbel'de, Çanlıbel'de

Koro 1, 3

Düşman vurduk Çanlıbel'de, hey!

Koro 2, 4

Çanlıbel'de, Çanlıbel'de

Koro 1, 3

Hep bir olduk Çanlıbel'de, Çanlıbel'de,
Çanlıbel'de, hey!

Koro 2

Çanlı, Çanlı!

Koro 4

Çanlı, Çanlı, Çanlıbel'de

Koro 1, 2, 3, 4

Çanlıbel'de

Koro 1, 2, 3

Hey!

Koro 4

Çanlıbel'de

Koro 1, 3

Çanlıbel'de, hey!

Koro 4

Çanlıbel'de

Koro 1, 3

Çanlıbel'de, Çanlıbel'de, Çanlıbel'de, hey!

Köroğlu!

(Köroğlu atın üstünde içeri girer)

Vurdu, yıktı, kırdı, döktü han paşaları

Koro 4

Han paşaları

Koro 1, 3

Özgür bıraktı yoksulları

Koro 4

Hanları yıktı, hanları yıktı, hanları yıktı

Koro 1, 3

Kurtardı dertten, kurtardı kötülükten, dertten,
kötülükten

Koro 4

Hanları yıktı, hanları yıktı, hanları yıktı

Koro 1, 3

Zalim hanların zulmünden

Zalim hanların zulmünden, hey!

Köroğlu

Darmadağın ettim hanın askerlerini

Ülkesini dağıttım

Aldım her şeyini

Talan edip taş üstünde taş bırakmadım

Hasan hanlar alamaz Köroğlu'nun başını

Mert yiğitler nara çeksin davada

Koro (topluluk bağırarak)

Hey! Hey!

Köroğlu

Avlansın tarlan gibi havada!

Koro

Havada, havada, havada, havada

Köroğlu

Çekilsin güçlü kılıç savaşta!

Koro

Havada, havada, havada

Köroğlu

Zalim han beyleri öldürmek gerek ah!

Koro

Hey, hey! Hey, hey!

Köroğlu

Çekilsin güçlü kılıç savaşta!

Zalim han beyleri öldürmek gerek ah!

Köroğlu'dur içen düşman kanını

Koro

Hey, hey!

Köroğlu

Narasından tanınır davalarda

Koro

Tanınır, tanınır, tanınır

Köroğlu

Kırıp geçirin vezirlerini, yakalayın hanı!

Koro

Tanınır, tanınır, tanınır, tanınır

Köroğlu

Leş leş üstünde kalsın

Koro

Hey, hey! Hey, hey!

Koro

Köroğlusun, mert oğlusun

Köroğlusun, mert oğlusun

Sen sen mazlum halkın dostu

Hanların katil düşmanı

Çok sağol!

(Köroğlu yanında getirdiği bir deste yoksul
Gürcü ve Ermenilere yakınlaşıp onları kendi
adamlarına takdim eder)

Hanlarından zulüm görmüş Ermeniler ve
Gürcüler başlayıp isyana bize gelip yardım ister.

Ermeniler, Gürcüler, Kürtler bu zavallı Lezgiler!

Ben getirdim bu cemaat yoldaş olsun sizlere

Hanın eziyetinden kaçanlar katılsın bize

Bir olsun bu yoksullar bizimle bir kere

Müttefik gücüyle vuralım düşmanları

Kan içen düşmanları

Mahveden düşmanları

Zulmeden düşmanları

Koro 1, 3

Herkim yoksulsa

Koro 4

Herkim yoksulsa

Koro 1, 3

Kaçmışsa bey handan

Koro 1, 3

Gelsin ne kadar mazlum varsa

Koro 1, 3, 4

Gelsin!

Koro 1, 3

Çanlıbel'de yeri var

Koro 1, 3, 4

Gelsin! Gelsin ne kadar mazlum varsa

Koro 1, 3

Gelsin, Çanlıbel'de yeri var, hey!

Köroğlu

Çanlıbel'de zulüm olmaz

Burada han bey yaşamaz

Özgür kalmak isteyen gelsin

Rahat olmak isteyen gelsin

Köroğlu, Koro 1, 3

Burada herkes kardeştir

Koro 2, 4

Hey! Kardeştir kardeş, hey!

Köroğlu, Koro 1, 3

Birbiriyle yoldaştır

Koro 2, 4

Hey, yoldaştır yoldaş

Köroğlu, Koro 1, 3

Böyle bir söz verdik

Yemin ettik

Mülk sahibine karşı, zulmedene karşı, hilekara
karşı, hey!

Koro 1, 2

Saldırmak, mahvetmek!

Köroğlu

Mahvetmek

Koro

Bütün mülk sahiplerini, bütün zulmedenleri,
bütün hilekarları mahvetmek!

(Hamza Bey eski püskü kıyafetler giyinmiş
dilenci kılığında sahneye girer)

Hamza Bey

Yandım Allah, yandım Allah ver bi içim su!

Koro 1

Kimdir bu?

Koro 2

Kimdir bu?

Koro 1

Kimdir bu?

Koro 2

Kimdir bu?

Hamza Bey

Ben üzgünüm, siz bana merhamet edin,

Ben fakirim, siz bana merhamet edin,

Hiçbir şeyim yok, siz bana yardım edin,

Lütfen bana merhamet edin, merhamet edin.

Koro 1, 2

Git burdan!

Hamza Bey

Üzgünüm!

Koro 1, 2

Git burdan!

Hamza Bey

Üzgünüm

Koro 1, 2

Hilekar rezil Adam! Git burdan!

Hamza Bey

Üzgünüm

Koro 1, 2

Git burdan

Hamza Bey

Üzgünüm

Koro 1, 2

Kötü, rezil adam!

Hamza Bey

Üzgünüm, merhamet edin siz bana

Lütfen merhamet edin bir kere

Ben fakirim

(Hamza'yı vurmak istiyorlar)

Köroğlu

Dayan!

Kimsin, necisin? Ne edersin?

Buraya gelmekteki amacın nedir?

Hamza Bey

İşim atlara bakmaktır

Bu işte çok becerikliyim

Hanların zulmünden kaçtım sana geldim ben

Köroğlu

Götürün bunu ahıra

Çalışsın, atlara baksın

Her gün her gece Kırat'ı beslesin rahat ettirsin

Koro 1, 2

Rövşan, sen boş yere kabul ettin bunu

Senden bir iş çıkmaz

Dikkatsiz bir usul

Belki han tarafından gönderildi bu

Köroğlu

Eğer casus olsaydı

Nigar haber yollardı

Bunda tehlike olsaydı

Nigar haber gönderirdi

O yar beni bekliyor

Bekliyor Nigar beni

Nigar'ı hatırladım

Gitti elden ihtiyar

Sen çek orda bin cefa

Biz ise burda sefa

Ah Nigar!

Köroğlu'nun Aryası

Sevdim seni ben, ey Nigarım

Hoş güzelim, şen baharım

Sevdim seni canan,

Lakin zulümkar han

Halkın katil düşmanı esir etti seni

Ondan dolaydır ayrı düşmek

Lakin serttir bu görüşmek

Oldum bu yolda ben

Kendi kendime düşman

Ayrı düştüm senden ben, ayrı düştüm

Senden ben hey

Senden...

Dönmem bu yoldan

Korkmam handan

Amacımdan vazgeçmem

Ölürüm

Canımdan vazgeçerim

Ölsün düşman bu isyanda

Kurtaramasın yakasını

Yok olsun, kahrolsun kâinat

Onda ne sevgi var ne hayat

Bu alem sevgi, aşk yaratsın, hey!

Sevdim seni ben ey Nigarım

Hoş güzelim, şen baharım

Sevdim seni yarım

Sen sen benim canım

Senden ayrı olmaz sevgilim

Senden ayrı, senden ayrı, senden ayrı düştüm

Nigar!

Koro

Gelsin müzisyenler
Çıksın oyuncular
Kutlayalım bugün
Hepberaber Çanlıbelliler

(DANS)

(Akşam olur, hava kararır, herkes kendi
anlaşmalarını okumaya koyulur)

And

Köroğlu, Koro 1, 3

Sözümüzün üstünde durduk
Burada biz kardeş olduk
Hanlara karşı isyan düzenledik
(Yağmur yağmaya başlar)
(Hepsi dağılır)
(Yıldırım)
(Gök gürler)
(Yıldırım)
(Gök gürler)
(Yıldırım)
(Gök gürler)
(Hamza Bey gizlice çıkar)

Hamza Bey

Kırat benimdir, yansın Köroğlu!
Hem de Nigar benimdir, yansın Köroğlu!
Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!
(Kırat'a binip gözden kaybolur)
(Durumu fark eden cemaat heyecan içinde
sahneye gelir)

Koro 1

Kırat kaçırıldı!

Koro 2

Kırat kaçırıldı!

Koro 1

Kırat kaçırıldı!

Koro 2

Kırat kaçırıldı!

Koro 1, 2

Alçak, hain insan!

Koro 1

Kırat kaçırıldı!

Koro 2

Kırat kaçırıldı!

Koro 1

Kırat kaçırıldı!

Koro 2

Kırat kaçırıldı!

Koro 1, 2

Alçak, hain insan!

Köroğlu, Koro 2, 4

Yırtıcı, gammaz hayvan

Koro 1, 2

Hayvan

Köroğlu, Koro 2, 4

Kırat'ın intikamı

Koro 1, 3

İntikam, intikam, intikam, intikam

Köroğlu, Koro 2, 4

Asla unutmaz

Koro 1, 3

İntikam, intikam, intikam, intikam

Köroğlu, Koro 2, 4

Aldı seni

Koro 1, 3

İntikam, intikam, intikam, intikam

Köroğlu, Koro 2, 4

İnsafsız düşman

Koro 1, 3

İntikam, intikam, intikam, intikam

Köroğlu, Koro 2, 4

Hey acımasız düşman

Koro 1, 3

İntikam, intikam, intikam, intikam

Köroğlu, Koro 2, 4

Kırat!

Koro 1, 3

Hey!

Köroğlu, Koro 1, 3

Kırat! Kırat!

DÖRDÜNCÜ PERDE

Sahne Hasan Han'ın salonunu gösterir. Herkes Kırat'ın Hamza Bey tarafından getirilmesi münasebetiyle sevinç içinde toplanmıştır.

Hanende Kız

...

Koro

Yarım ey, yarım ey

Hanende Kız

Aman ey, aman aman

...

Koro

Çok güzel, kara saçlar

Kara kaşlar

Kara gözler

Kara benler

Mecnun gibi yar beni saldı çöllere

Saldı dillere

Yaman hallere, yaman hallere, yaman hallere

Hanende Kız

...

Koro

Yarım ey, yarım ey, yarım ey

Hanende Kız

Aman ey, aman aman

...

Koro

Çok güzel, kara saçlar

Kara kaşlar

Kara gözler

Kara benler

Mecnun gibi yar beni saldı çöllere

Saldı dillere

Yaman hallere, yaman hallere, yaman hallere

(DANS)

(Dansçılar çıkar)

Koro 1

Güzel hanım

Koro 2

Gel buraya dilber

Koro 1

Sen benim canım

Koro 2

Gel buraya dilber

Koro 1

Naz etme

Koro 2

Gel buraya dilber

Koro 1

Bizimle hoş sohbet et şarkı söyle

Koro 2

Şarkı söyle

Koro 1

Gel lütfunu bizden esirgeme

Sen bir gülsen sonbaharımı yaz eyle

Koro 1

Güzel hanım

Koro 2

Gel buraya dilber

Koro 1

Sen benim canım

Koro 2

Gel buraya dilber

Koro 1

Bizimle hoş sohbet et

Koro 2

Şarkı söyle

Koro 1

Cömertlik eyle iyiliğini bizden esirgeme

Sen bir gülsen sonbaharımı yaz eyle

Naz et böyle, şarkı söyle böyle

Yaz böyle, hey!

(Kadınlar çıkıp gider)

(Koroğlu başka bir kılıkta içeriye girer)

Hasan Han

Bu kimdir, necidir?

İhsan Paşa

Aşığa benziyor

Hasan Han

İzinsiz girdin sen hemen içeri

Selam vermedin neyden ötürü?

Köroğlu

Selam verdim, selamımı almadılar

(Kenara): Selam beye ve hana da

Hasan Han

Âşıkсан eğer hünerini göster

Köroğlu

İzin verin göstereyim

Çünkü oldun değirmenci

Çağır gelsin Köroğlu

(Köroğlu sazını çalar)

Balam ey!

Seni gördüm aşık oldum, derde soktum canımı

Ela gözler, tatlı sözler

Kara kaşlar, işve nazlar

Can alan yar, döktü günahsız kanımı

Nedir emrin baş tacım!

Nazlı yârim, gülüzarım, işvekarım hey!

Nedir emrin gitti güzel dilberim!

Gece gündüz ayrılıktan yandım aşk ateşine!

Seni görsem nazlı yârim

Gider elden yarım

Seni görsem gülüzarım, iftiharım, nazlı dilberim

hey!

Gerek aşık yar yolunda qalması can derdine!

Ela gözler, tatlı sözler

Kara kaşlar, işve nazlar

Can alan yar, döktü günahsız kanımı

Nedir emrin baş tacım!

Nazlı yârim, gülüzarım, işvekarım hey!

Nedir emrin gitti güzel dilberim!

Koro

Aferin!

Hasan Han

Âşık olmasına âşıktır

İhsan Paşa

Âşık olmasına âşıktır

Koro 1

Güzelleme söyle!

Koro 2

Güzelleme söyle

Köroğlu

Köroğlu'nun Kırat'ını çok güzellerim

(Kenarda) Kırat burada mı yok mu göreyim

Hasan Han

Köroğlu'nu tanıyor musun?

Köroğlu

Tanıyorum

Hasan Han

Kırat'ını tanıyor musun?

Köroğlu

Tanıyorum

Hasan Han

İkisini de tanıyorsan bir güzelleme söyle

Köroğlu

Duysun hanlar paşalar!

Duysun beyler ağalar!

Duysun bilge babalar

Duysun şanımlı Kırat'ın

Duysun şanımlı, duysun şanımlı,

Duysun şanımlı Kırat'ın

Kanatlı kuştur at değil

Bir yıldırımdır öyle ki yeri yakar ...

Duysun Kırat'ın şanımlı

Duysun şanımlı, duysun şanımlı,

Duysun şanımlı Kırat'ın

Hasan Han

Âşık, tarif ettiğin Kırat,

Köroğlu'ndan bize hediye geldi

Birkaç gündür ahırda yatar

Yer, içer, yatar ve tekmeler

(Güler) ha, ha, ha, ha, ha

Köroğlu

Böyle bir şey olamaz, sen anlamamışsın

Çünkü ayrı kalmaz Kırat Köroğlu'ndan

Hasan Han

Polat, git çıkar Kırat'ı ahırdan

Bir bakalım kimdir adam aldatan

Hamza beni aldattıysa

Parçalarım, astırırım onu ben

İhsan Paşa

Âşık bir şikeste!

Köroğlu

Okurum baş üstüne, baş üstüne

Nazlı yârime kavuştum,

Geçti ayrılık günleri

Aşgım ben huyu dilber yâre kavuşmak isterim

Sevgiliye kavuşmak, vesli canan,

Zülfi reyhan, kalbi viran, dili perişan günleri!

Bir kanatsız bülbülüm ben

Derde düşmüş sümbülüm

Aşgım ben huyu dilber yâre kavuşmak isterim

Sevgiliye kavuşmak, vesli canan,

Zülfi reyhan, kalbi viran, dili perişan günleri!

(Hamza Bey içeri girer, okuyan âşgın Köroğlu

olduğunu anlar, hemen hana haber verir)

(Köroğlu'nu tutup elini ayağını bağlarlar)

Hasan Han, İbrahim Han, Koro

İyice, iyice bağla kollarını

İhsan Paşa, Hamza, Koro

Sağlam kapatın kaçacağı yolları

Hasan Han, İbrahim Han, Koro

Silahını, her neyi varsa alın!

İhsan Paşa, Hamza, Koro

Hançerini indirin!

Koro

Alın bütün malını

Yanında beş asker kalsın!

Hasan Han

Seni gökte ararken

Yerde düşün elime

Emrediyorum doğrasınlar seni lime lime!

(Gürültüyle) sefil halk, rezil köylü

Yok ederim sizi, kırıp geçiririm

Bu gibi hainler bin kişi olsa

Binin de boynunu vurdururum

Köroğlu, Köroğlu, Köroğlu, ha, ha, ha, ha!

Köroğlu, Köroğlu, Köroğlu, ha, ha, ha, ha!

Şunu bil ki ben memleketin hanıyım

Bana kim baksa görür köylünün düşmanıyım

Keyfime hiçbir sıkıntı veremez

Ne Köroğlu, ne Karoğlu, ne Şiloğlu, ne Laloğlu!

Ararken seni gökte

Yerde düşün elime

Emrediyorum doğrasınlar seni lime lime!

İhsan Paşa, Hasan Han, İbrahim Han, Koro

Aferin Hamza Bey, söylediklerin doğru çıktı, aferin!

Defolsun, yok olsun, başımızdan bu bela

Hasan Han

Nigar'ı verdim sana ben, Hamza

Nigar senindir al

Helal malındır

Nigar güzeldir

İşvesi bir gülüştür

Nigar senindir al

O yar senindir

Köroğlu ve Koro

Nigar güzeldir

İşvesi gülüştür

Koro

Nigar senindir al

O yar senindir

Köroğlu

Nigar senindir al!

Koro

Nigar senindir al!

Köroğlu ve Koro

Sevgili nazlı dilberim!

Koro

Gelsin Nigar hemen, gelsin Nigar!

Gelsin Nigar hemen, gelsin Nigar!

Nigar (gelir)

Ah! Bu ne talihsizlik

Köroğlu

Bana ihanet ettin!

Hasan Han

Nigar, Hamza beyin gösterdiği yüce doğruluk bizi sevindirdi

Verdi sana karşılıksız saadet

Telhek

Nay, nay, nay, nay, nay
Nay, nay, nay, nay, nay
Nay, nay, nay, nay, nay!
Ben demedim yeter ona bir kişi
Getse kifayetdi ömer ya sefer
Men deyen oldu enede müxteser
Bexteverem, bexteverem, bextever!
İstediler üstüne on bin kaplan göndermek
Bense dedim yeter gitse kel Hamza Bey

Farraş (gelir)

Han sağolsun!
Yöreden birini getirdiler
Bizden Köroğlu'na haber götürmüş

İhsan Paşa

Kim göndermiş onu?

Farraş

Asla demez, gizlidir
Ne kadar acı çektirsek de dinlemiyor, demiyor
(Eyvaz'ı getirirler, Nigar kardeşini tanıyıp
bağırır)

Nigar

Ah!

Hasan Han

Seni kim gönderdi, söyle alçak

Eyvaz

Vurun, öldürün, demeyeceğim

Hasan Han

Celladı çağırın!
(Cellad gelir, Nigar ileri yürüyüp kardeşini
korumaya çalışır)

Nigar

Bunu ben söylerim
Kimin gönderdiğini söylerim size

Koro

Kimmiş gönderen

Nigar

Gönderen benim!
Bunu anlayın
Ben size düşmanım!

Koro

Bela, başa bela, başa bela, bela, bela?

Nigar

Bir görün ben size ne diyeceğim?
Bir yığın zulümkar
Bir yığın cellat
Fayda etmez size
Bu kadar feryat
Fayda etmez size
Sarhoş etmiş sizi
Zulmün neşesi
Hiç rahatsız etmez
Mazlum feryadı
Bir gün gelecektir
İntikam günü kesecek zalimin başını
Bugün ezilenler ezer sizleri
Han zulmünden kurtarırlar bizi
Kurtarırlar bizi!

Koro

Reddedilsin, mahvedilsin, öldürülsün haine ceza
verilsin

İhanet etmiştir hain!

Hamza Bey

Ah!

Kalbimdeki aşk ateşi döndü nefrete

Öl hain! Ah!

(Hamza Bey hançerini çekip Nigar'ın üstüne bu
esnada Köroğlu kendiri kırıp kurtulur ve
yanındaki korumanın elinden topuzu alıp, güçlü
bir darbeyle Hamza beyin başına vurup öldürür.
Ortalık karışır, herkes kendini kaybeder. Köroğlu
fırsattan istifade ederek bayıra çıkar ve Kırat'a
binip gözden kaybolur.)

Ayanlar

Ay, tutun! Yakalayın!

Ay, tutun! Yakalayın!

Ay, tutun! Yakalayın!

Hasan Han

Ay, tutun! Yakalayın hemen Köroğlu'nu

Koro

Hemen!

Hasan Han

Ay, tutun! Yakalayın! Öldürün onu!

Koro

Hemen

Koro

Ay, tutun! Yakalayın!

Ay, tutun! Yakalayın!

Ay, tutun! Yakalayın!

İhsan Paşa

Ay, tutun! Yakalayın hemen Köroğlu'nu

Hepsi

Hemen! Hemen!

İhsan Paşa

Hemen! Tutun, bırakmayın

Öldürün onu!

(İbrahim Han Polat'ın kolundan tutup içeri getirir)

İbrahim Han

Han sağ olsun, Polat verdi Kırat'ı.

Bindirip Köroğlu'nu hemen kaçırtdı.

Hasan Han

Bu üç hainin de kesilsin başı!

Nigar ve Polat

Köroğlu sağ olsun!

Koro

Ceza verilsin akrabasına kardeşine!

BEŞİNCİ PERDE

Şafak vaktidir. Duyuru meydanı. Haberciler üç kişinin başının kesileceğini duyurur. Cemaat yavaş yavaş meydana gelir.

1. Haberci

Ey insanlar!

Ey insanlar!

Bugün meydanda kesilir üç baş!

2. Haberci

Ey insanlar!

Ey insanlar!

Bugün meydanda kesilir üç baş

3. Haberci

Ey insanlar!

Ey insanlar!

Bugün meydanda kesilir üç baş!

Koro 1

Her gün baş kesilmez!

Koro 2

Her gün baş kesilmez!

Koro 3

Her gün baş kesilmez!

Koro 4

Her gün baş kesilmez!

Koro 1

Her gün baş kesilmez!

Koro 2

Her gün baş kesilmez!

Koro 3

Her gün baş kesilmez!

Koro 1, 2

Yok olsun, batsın zalim han

Yok olsun, batsın zalim han

Yok olsun, batsın zalim han

(Hasan Han, İhsan Paşa, İbrahim Han ve Ayanlar gelir)

Hasan Han, İbrahim Han, Ayanlar

Kim hana hainlik yaparsa

Ya ölür ya da hapsedilir

Mahvedilsinler!

Halk 1, 2

Günde bir baş

Günde bir kan

Katil insan

Zalim insan

Halk oyuna geldi

Mahvedildi

Talan edildi

Hasan Han, İbrahim Han, Ayanlar

Kim hana hainlik yaparsa

Ya ölür ya da hapsedilir

Bir de sizden çıkmasın ses

Oğlu duysun!

Halk 1, 2

Günde bir baş

Günde bir kan

Katil insan

Zalim insan

Halk oyuna geldi

Mahvedildi

Talan edildi

Hasan Han, İbrahim Han, Ayanlar

Getir o alçakları

Vurulsun boyunları

Hiddettir tutan onları

Cezalandırılınsınlar!

Halk 1

Gel affet, ey han, bu gençleri

Koro 2

Gel affet, gel affet

Koro 1

Affet bunları, öldürme

Koro 2

Gel affet, gel affet

Koro 1

Bu zavallıların günahını

Koro 2

Bunları öldürme, gel affet

Koro 1

Affet bunları, öldürme

Koro 2

Gel affet, öldürme

Koro 1

Gel affet ey han bu gençleri

Koro 2

Öldürme, gel affet, gel affet

Koro 1, 2

Affet bunları, öldürme!

Hasan Han, İbrahim Han, Ayanlar

Kim hana isyan ederse

Mahvedilsin işte bu kadar!

Halk 1, 2

Bir gün gelsin halk ayaklansın

Sizden intikam alsın!

İhsan Paşa

Bugün insanlar bir olup

Hana karşı isyan ederse

Ya ölür ya hapsedilir

Affedilmez hain insan

Vermeyiz bir daha fırsat

Çıksın isyanlar!

Hıyanet perver insanlar

Bu yolsuz hırsız cahiller

Bu cahil, bu kuduranlar

Kesilsin, mahvolsunlar!

İhanet çıksa kasten,

Elinden ya dilinden

Mahvedilsin, mahvedilsin, mahvedilsin!

Hasan Han, İbrahim Han, Ayanlar

Kim hana isyan ederse

Mahvedilsin, işte bu kadar!

Halk 1, 2

Bir gün gelsin halk ayaklansın

Sizden intikam alsın!

İbrahim Han

Bugün insanlar bir olup

Hana karşı isyan ederse

Ya ölür ya hapsedilir

Affedilmez hain insan

Vermeyiz bir daha fırsat

Çıksın isyanlar!

Hıyanet perver insanlar

Bu yolsuz hırsız cahiller

Bu cahil, bu kuduranlar

Kesilsin, mahvolsunlar!

İhanet çıksa kasten,

Elinden ya dilinden

Mahvedilsin, mahvedilsin, mahvedilsin!

Hasan Han ve Ayanlar

Kim hana hainlik yaparsa

Ya ölür ya da hapsedilir

Mahvedilsinler!

Hasan Han, İbrahim Han, Ayanlar

Etmesinler bir daha isyan

Halk 1, 2

Günde bir baş! Günde bir baş!

Bu halk oyuna geldi

Mahvedildi, talan oldu

Zalim!

Zalim, zalim, katil hanlar, vahşi hanlar, kanlı hanlar!

Hasan Han

Sana emrediyorum İbrahim han

Şimdi dağılsın meydan!

Gidip cemaati kovun her ne varsa!

Düzeltsin askerler çelik çiti

Adalet divanı kurulsun bugün!

Boynu vurulsun hainlerin bugün!

İlk önce Nigar'ın başı kesilsin

Hanın adaletini cümle alem görsün!

Koro

Zalim!

Zalim, zalim katil hanlar, vahşi hanlar, katil hanlar!

İbrahim Han

Cellat başı hemen hükmü yerine getir!

İlk önce Nigar'dan başla!

Koro

Ah zavallı, talihsiz Nigar!

Nigar, Nigar, Nigar

Nigar'ı aldılar başını kesmeye

Köroğlu

Hey, hey!

(Sahne arkasından Köroğlu'nun bağırması duyulur)

(Köroğlu adamları ile birdenbire sahneye girer, kısa bir çarpışmadan sonra Nigar, Polat ve Ayvaz özgür kalır, cemaat sevinir)

Koro 1, 2

Aferin! Aferin! Öldür!

Öldür! Öldür! Öldür!

Düşman ölsün!

Düşman ölsün! Ölsün!

Zafer bizimdir!

Nigar'ı kurtardın!

Köroğlu

Sevgilim, sevgilim

Ayrı düştün benden

Ah Nigar'ım, gülüzarım

Kanlı düşman

Senden intikam almaya kastetti

Uçtum kuş gibi

Kendimi kaybettim

Nigar

Bu halkı sen bıraktın özgür, özgür

Halka oldun sen en yüce kahraman, kahraman!

Köroğlu

Beni yaşattı,

Beni büyüttü

Bu kahraman, bu kahraman halkım, yaşa!

(DANS)**Koro**

Ne şenlikli bayram

Ne şenlikli ziyafet

Yaşa, yaşa Köroğlu

Kahraman, kahraman!

AHMED ADNAN SAYGUN
KÖROĞLU OPERASI LİBRETTO

BİRİNCİ PERDE

BİRİNCİ SAHNE

BİR SES

(Sahne dışından uzaktan)

Hey!

Atlılar geliyor atlılar!

Kesildi yollar,

Yaklaşırlar dolu dizgin

Köye yaklaşırlar!

<<Kadın, erkek köylüleri bir telaş alır>>

KÖYLÜLER

Baskın var!

Basarlar köyü!

Sürüldü sürüler,

Kesildi yollar!

Daha dün verdikti haracımızı,

Bitmez ne vergi, ne aşar!

<<Köylüler telaşla köy yoluna doğru
bakarlar>>

BİR SES

(Uzaklardan)

Hey!

Atlılar geliyor, atlılar!

Dolu dizgin köye yaklaşırlar!

KÖYLÜLER

Bastılar köyü, bastılar

<<Bu sırada köyü basanların haykırırları
duyulur.Sahne dışından yansıyan bu sesler
gittikçe yaklaşır ve köyü basarlar, köy
meydanına erişirler. İçlerinden biri
(Beyoğlu)bunların başıdır>>

BEYOĞLU

Hey!

Taşıyın çuvaları arabalara!

Yükleyin atlara!

Ne var ne yoksa götürün!

İHTİYAR BİR KÖYLÜ

Bey,

Üste yok, başta yok,

Pul yok, para yok,

Ne giyeriz kışın...

Ne yeriz yarın...

Etme bize bunu, Bey...

KÖYLÜLER

Bey!

Üste yok, başta yok ah!

Para yok, pul yok

Ne giyeriz kışın?

Ne yeriz yazın?

Etme bize bunu Bey...

BEYOĞLU

Taşıyın çuvaları arabalara

Yükleyin atlara!

Ne var, ne yoksa götürün!

YAŞLICA BİR KÖYLÜ

Bey!

Etme Bey, etme...

<<Beyin adamları ne bulurlarsa toplayıp
arabalara yüklemekle meşguldürler, neşeli
sesleri duyulur>>

BEYOĞLU

Durmayın!

Toplayın!

Eğlenmeyin!

KÖYLÜLER

Verdik Bey, tükendi gücümüz,

Gördün boşaldı avucumuz

Ne yapalım daha?

Ne kaldı elde?

Gün geçmez gelirsiniz,

Yükler atlara gidirsiniz

Yoksuluz,

Acıma mısın yoksula...

BEYOĞLU

Yeter!

Susturun şunları!

<<Yüklenen çuvalara bakar, Memnundur,
Sonra adamlarına döner>>

BEYOĞLU

Getirin şimdi gelinleri,

Yolun boyunlarını!

Yüzük, küpe, bilezik, gerdanlık...

Koparın ne bulursunuz!

<<Beyin, Köy evlerine doğru gözden kaybolan adamlarının haykırırları gittikçe uzaklaşır ve işitilmez olur. Köylüler acı içindedir>>

KÖYLÜLER

Yüzük...

Küpe...

Bilezik...

Gerdanlık...

Ekmek... ekmek...

Tahıl...

Tohum...

Ambar boş,

Değirmen kuru

YAŞLICA BİR KÖYLÜ

<<Düş görür gibi>>

Savakların açılısın

Değirmen

Aksın döğünü döğünü,

Çağlaya, çağlaya...

KÖYLÜLER

<<Acılar son haddindedir>>

Yüzük...

Küpe...

Bilezik...

Gerdanlık...

Ekmek... ekmek...

<<Dışarıdan Beyin adamlarının haykırırları ve köylü kızlarının feryatları duyulur.Acılı sesler yaklaşır ve gen kızlar Beyin adamları tarafından getirilir.Beyoğlu neşeli bir halde kızları seyredirken genç kızlardan biri dikkatini çeker.Ona sanki hemen vurulmuştur.>>

BEYOĞLU

(Kendi kendine)

Oy, bu kim?

Bu gözler aydını

<<Kızlar Beyin bakışlarını takip ederler.Kendi aralarında konuşurlar.>>

KIZLAR

Günayım'ı gözler.

BEYOĞLU

Oy, bu kim?

Bu gelen, salını, salını?

KIZLAR

Günayım'ı gözler

Günayım'a yaklaşır

KÖYLÜ ERKEKLER

Günayım...

Göz bebeğimiz,

Elin, obanın övüncü,

Kızımız,

Gözbebeğimiz.

BEYOĞLU

(Günayım'a söyler)

Kız, gün mü yüzün?

Yoksa ay... ay mı?...

Ok mu kirpiğin...

Yay mı?...

Sümbül mü saçın?

Bahçe mi bağ mı?...

Dudağın gül mü, gonca mı?

Kız, in misin,

Yoksa peri...

Birden yıktın beni...

Görmedim böyle suna boyu,

Böyle gelin.

İHTİYAR BİRKAÇ KADIN

Günayım, köyümüzün onuru

Elin, obanın sevinci, övüncü,

Kızımız bizim

Göz bebeğimiz,

Günayım...

KÖYLÜLER

Bu toprağın kızı...

BEYOĞLU

(Günayım'a)

Neyleyim seni neyleyim?
Atımın terkisine alayım.
Yüce dağlardan aşırayım,
Başımı dizine koyayım,
Yoluna öleyim, can vereyim.

GÜNAYIM

Yüzük...
Küpe...
Bilezik...
Altın... isterdin...
Geldik tutsaklar gibi, tutsaklar gibi,
Nemiz var, nemiz yok vermeğe!
Benim küpem yok.

<<Boynundaki altınları koparıp Beyoğlu'na fırlatır>>

Al altınlarımı
Senin olsun!
Ama gönlüm
Vermem onu!
Sana tek veremeyeceğim
Alamayacağın!

KÖYLÜLER

(Hiddetle)

Yeter!
Ettiğin yeter!
<<Bu sırada sahne dışından sesler akseder.
Tarlalarda çalışan köy delikanlıları baskın haberini alınca ellerindeki yabalar, kazmalarla, koşarak köye gelmektedirler. Biraz sonra meydana görünürler. Delikanlılardan biri Beyoğlu'na Günayım'ın yanında görünce ortaya yönelir. Bu delikanlı Günayım'ın nişanlısıdır.>>

SEYİSOĞLU

Nedir istediğin?

BEYOĞLU

(Yanımdaki arkadaşlarına...)

Kim bu koç?

BEYOĞLU'NUN ARKADAŞLARINDAN BİRİ

Seyisoğlu,
Konaktaki seyisin oğlu.
Kıratın Seyisi babası onun

BEYOĞLU

(Kıskançlık ve kin ile kızı işaret eder ve alaylı bir ifade ile sorar)

Bu ceylan senin yavuklun mu?

SEYİSOĞLU

Talan edersin köyü, kenti,
Varımızı yoğumuzu,
Ayırmazsın canımızı
Şimdi de sıra kızda, kadın da mı?
Ama mertliği öldü mü sandın?
Yıkıl!

<<Beyoğlu kalabalık köylüler ile baş edemeyeceğini anlamıştır. Her şeyi orada bırakıp adamlarıyla birlikte gitmekten başka çare görmez>>

BEYOĞLU

(Seyisoğlu'na)

Bir soluk alalım,
Gene geliriz.

<<Kin ve hakaret dolu bir ifade ile>>

Seyisoğlu!...

<<Beyoğlu adamlarıyla çıkar>>

İKİNCİ SAHNE

<<Beyoğlu'nun babası olan Bey'in odası. Bey sinirli sinirli gezinmektedir. İki subaşı ile oğlu kendini ürkek bakışlarla takip ederler.>>

BEY

Artık ne yasak kaldı, ne töre,
Ülke ayakta!

Kimse yapmaz üstüne düşeni,
Ödemez borcunu harcını,

Boşaldı hazne!

I. SUBAŞI

Bey!

Yaptık elden geleni,
Daha yapacağız da...

Kol kol çıktık köylere dün,
Daha çıkacağız da...

BEY

Yaptınız, yaptınız! Ne yaptınız?
Halk ayağa kalktı, sustunuz,
Angarya yapmaz oldu, durdunuz
Artık ne haraç, ne tahıl gelir!

I. SUBAŞI

Hayır Bey, durmayız,
Sürdük getirdik baş kaldıranı.
Sazlı yaylalardan, karlı bellerden
Kim karşı çıksa kestik soluğunu.
İşte al!
Toplanan haraç bu!
Yüz kese!
Tam yüz kese!

BEY

(Hiddetle)

Neymiş yüz kese?
Bu para yeter mi bize?
Hareme, Has ahıra
Yeter mi?

II. SUBAŞI

Biz de varız Bey,
Bu da bizden:
Kargı'nın KızılKaya'nın verimi,
Yüz elli kese, tam yüz elli kese!
Ama direndiler, bi görseydin:
"Yok" dedi hepsi "Açız" dedi,
Ancak kılıç parlayınca
Açıldı elleri

BEY

(Biraz neşeli)

Başka dilden anlamaz onlar,
Düşmeyecek kılıç elden,
Baş ezilecek, bel kırılacak!
"Al" diyecekler o zaman.
(Oğluna söyler)

Ya sen ne yaptın, el Beyoğlu?

BEYOĞLU

Boş elle döndüm baba...
Köylüler elde kazma, yaba,
Karşı durdular askere...

BEY

Nasıl?

BEYOĞLU

(Hiddetle)

Çoktu onlar, biz azdık,
Dönmüştü gözleri hepsinin...
Başlarında Seyisoğlu!
O kıskırttı genci, kocayı
Dikti karşımıza.
Seyisoğlu'ydu başı işin.

BEY

Kim bu seyisin oğlu?
Yeni bir baş mı?

BEYOĞLU

Şu bizim seyisin oğluymuş,
Hani "Bengisu'dan içmiş Kırat"
Masalını uyduran seyisin.

BEY

Göl aygırının dölü derler bana
Sen yarın gör onu.

Cansız sanırsın, değildir,
İlk yaz gelende canlanır,
Kösler dögülende gör onu
Der bana.

BEYOĞLU

Baktın mı halina?
Güç mü var onda yaza çıkacak?
Yalan dedikleri, hep yalan!

I. SUBAŞI

Doğrudur söylediği,
Ben de gördüm onu, daha dün.
Yılgındı, başı kulağı düşük
Yürür mü, durur mu bilinmez.

II. SUBAŞI

Beni de aldattı Beyim o,

Olmazı olur gösterdi bana da,
Kırkpınar'dan içesiymiş
Darbına can dayanmazmış,
Kimi bulutlarda gezermiş,
Kimi yerde!
Hep mış, mış mış!...
Had bilmez, gelir aldatır seni.
BEYOĞLU
İşte seyisin oğlu!
Köylüyü taktı peşine
“Olmaz” dedirtti vergiye, haraca!
BEY
(Düşüncelidir, sonra)
Seyisi tez getirin bana!
<<Adamlar koşup seyisi getirirler>>
BEY
Yaklaş!
Anlat bakalım Kırat'ı!
Duysun beyler de.
Bir ölümsüzün dölü dersin,
Dağ rüzgarı, kış yeli dersin.
Söyle ki bir de kamu duysun!
SEYİS
Öyle Bey, Kıratın yok eşi,
Ben gördüm, kırkpınardan içti.
Bengi suymuş biri gözenin,
Vardı o suyu içti.
Bir güvercin avladım o gün,
Koştum kaynağa, elimle yudum,
Canlandı o an, uçuğu gitti.
Sonra birden kayboldu göze...
Yok bu atın benzeri Bey
İnan sözüme.
Gün gelende yırtar dağı, taşı,
Dünyayı tutar adı yarın,
Yarın Kırat gökte uçar,
Dağları belleri aşar,
Tırnağı otun başın bozmaz,
Koşunca öyle koşar,
Yiğit kulağına eğilen de,

Kırat'a “Haydi Kırat! diyende
Sözden anlar.
Dokuz göğe bakar alma göz
Çıkar yücelere kuştan tez
Batmaz suya boğulmaz.
Kırat'a binen baş eğmez.
BEY
(Hiddetli)
Öyle mi dersin?
Ya o kelle, o kulak ne?
Böyle mi olur “Bengi su” içmiş?
Sen burda kimi aldatırsın?
Ne sanırsın beni sen Seyis?
Küheylan dersin değildir,
Nerde şahan bakışı soy atın?
Taşı toprağı yırtışı onda?
Ben seni seyis ettim konağa.
Kendime dost belledim.
Oysa!...
SEYİS
Bey, doğruyu söyledim ben,
Boynum kıldan ince benim,
Değişir hali Kırat'ın
İlk yaz gelince göreceksin...
BEY
Alın şunu!
Mil çekilsin gözlerine!
Gün yüzü görmesin!
Kıratı da verin yedeğine!
SEYİS
(Umutsuz)
Bey...
<<Seyis acıyla, bir medet umar gibi Bey'e
sonra orada bulunanlara bakar ve sonra,
umutsuzluk içinde, yanına gelen askerlerin
arasında kapıya doğru ağır ağır ilerler>>
ÜÇÜNCÜ SAHNE
ANA

<<Seyisin köyündeki evi, Seyis bir sedirde yatmakta, karısı baş ucunda, oğlu ayrı bir yerde oturmaktadır>>

Gözler... Gözleri oy...

Bakın komşularım gözlerine

Ecel yürümüş dizlerine...

Oy anam oy,

Evim bahtı, başım tahtı...

Evimin direği bel verir anam, bel verir, göçer.

SEYİS

Su... Bir yudum su...

<<Ana koşarak su getirir, seyise verir>>

SEYİS

Ana... ah...

Seni gayrı gün yüzüyle göremem mi ola?...

Nerde oğul?

<<Seyisin oğlu babasının baş ucundadır,

Şefkatle babasının eline sarılır öper>>

SEYİS

Yiğidim, ersin, polatsın

İlde obada anılır adın,

Düğme koç bükemez kolunu...

Oğul, son dileğim senden

Sözün isterim.

Kıratım sana emanet

Kırkpınar'a götür sal onu,

Boş koma sulağımı, yemliğini

Canım Kırat, gözüm Kırat...

Kırat yar olur, yar olana...

Bağrına bas onu.

SEYİSOĞLU

Kırkpınara götürem baba!

Dolduram yemliğini, sulağımı baba!

Kırat'ı bağrımaya basam baba!

SEYİS

Kırat'a binende,

Yel gibi uçanda,

Dağı beli aşanda,

Sensin alacak öcümüzü!

SEYİSOĞLU

Kırat'a binem baba !

Yel gibi uçam baba!

Dağ bel aşam baba!

Öcünü alam baba!

SEYİS

<<İyice halsizdir>>

Ana...

Kınalı saçım...

Varım yoğum...

<<Son kelimeyi söylerken karısının ve oğlunun kolları arasında can verir>>

ANA

(Boğulur gibi bir feryat halinde)

Gitti!...

<<Seyisin yanında diz çöker ve ağıt söylemeye başlar>>

ANA

Gelmez gitti gayrı, göçtü gitti,

Diller söylemez olur adını,

Görmez yüzünü yollar, gitti...

Eğilmez üstüne dallar gitti...

Gün doğar, Kırat'ı yederdi dağa

Gün batar, dertli döner konağa...

Yaz gelende harmanını döğerdi,

Zemheride söğüdünü budardı.

Göçtü yuvadan, dönmez gitti...

Deldi bağrımı, onmaz gitti...

Nidem aman nidem...

Keseden gider yayalar, keseden,

Atlılar ovidan, yazıdan...

Göçtü yuvadan dönmez ,

Deldi bağrımı onmaz...

Gitti...

<<Bu sırada dışarıdan gittikçe yaklaşan bağrısmalar işitilir. Köylüler Günayım'ın Beyoğlu'nun adamları tarafından kaçırıldığını nişanlısı Seyisoğlu'na haber vermek üzere koşuşturmakta dırlar>>

KÖYLÜLER

Koşun! Koşun!

Ne var? Ne var ?

Günayımı kaçırdılar!

<<Köylüler heyecanla Seyisin evine gelirler ve onun can vermiş olduğunu görünce donakalırlar.>>

KÖYLÜLER

Ölmüş...

İKİNCİ PERDE

BİRİNCİ SAHNE

<<Güneş altında yanan, sararmış tarlalar. Önde, ellerinde yaba, tırpan, toprak rengi köylüler, heykel gibi dururlar. Seyisoğlu bir kenara çökmüş düşüncelidir.>>

KÖYLÜLER

Yandı gök,

Yandı toprak...

Dağ yanık, bayır yanık,

Göğüs yanık, bağır yanık,

Yürek yanık...

Susuz kaldım... su verin,

Bir yudum...

Açım... Ömrümce aç, açık...

Bir somun...

Çıplağız, yalınayağız...

Yok yüzümüze bakacak,

Adımızı anacak

Yönünü yönümüze dönecek...

Damımı yıkıp gittiler,

Çulumu alıp sattılar,

İttiler garibi toprağa ittiler...

Gördüğün kayanın başıdır, köy değil,

Girdiğin toprağın içidir, ev değil,

Ayakta gördüğün ölüdür, sağ değil,

Bu dağlar dağ değil...

Tarlayı tırnakla dişle kazarlar,

Su vermez yamaç, yön yön gezerler,

Söker yeşilleri çorağa bozarlar ...

Yüreklere çöker acısı,

Kavrulmuş ekini, kurumuş yoncası,

Yollara dökülmüş anası, bacısı,

Yerde kayaları kemirir keçisi...

Yandı gök...

Yandı toprak...

SEYİSOĞLU

Yeter!

Yok mu yaşlı ağittan gayrı?

Hep acıma mı? Sızlanma mı?

Yokluktan yakınma mı hep?

<<Bu sırada sahne dışından bir ses işitilir>>

BİR SES

Ya senin nen var, Seyisoğlu,

Bize verecek

<<<Köylüler sesin geldiği yana dönerler.

Biraz sonra komşu köyden Kızıroğlu yanında arkadaşlarıyla gelir.>>

KIZIROĞLU

Selam ağalar!

Selam bacılar

KÖYLÜLER

Hoş olsun gelişin Kızıroğlu,

Akçaköy'ün yiğidi!

Selam yiğitler!

KIZIROĞLU

Duyduk sesinizi uzaktan,

Geldik görelim halınızı;

Yakınır durursunuz arasız

Ya kim sorar bizim derdimizi?...

Beyoğlu yıktı köyümüzü bizim de...

Yaktı yüreğimizi...

Geldik danışalım sizinle...

Sonu gelmez bu talanın,

Ay geçmez, yıl dolmaz,

Gelirler, alırlar,

Kıyarlar bize...

Elimiz böğrümüzde kaldı

Tutmaz oldu dizimiz,

Ağlaşırız...

Od, ocak toprak,

Ayaklar toprak eşiklerde,

Kapacak toprak,

Dip bucak toprak,
Çocuklar toprak beşiklerde,
El ayak toprak,
Kır çiçek toprak...
Toprak...Toprak...Toprak...
<<Seyisoğlu'nun anası ağır ağır Kızıroğlu'na
yaklaşır.>>

ANA

Neylersin oğul?
Gayri ne var elimizde?
Bir od yana içimizde...
Ağlaşırız dünü günü...
“Yeter!” der bize oğlum, Seyisoğlu,
Yeter!....Niçin yeter?
Yol biter, iz biter,
Dert bitmez.
Yıkılmışlar evinin onun da,
Kör etmişler babasını,
Benim eşimi...
Bir kör oğlu o artık...
Seyisoğlu yok!
Ama işte susar, konuşmaz,
Yitirmiş Günayım'ı, ses etmez,
Bir Kırat kalmış elinde,
Onun da kadrini bilmez!
<<Seyisoğlu anasına doğru ilerler, elini
öper>>

SEYİSOĞLU/KÖROĞLU

Sağol ana,
bir ulu ad verdin bana:
Köroğlu!
Belirim Kırat'ın kıymatını
Düşte görmüş babam onu...
“Canım Kırat... gözüm kırat...
Kırat yar olur yar olana” demişti...
Göl aygırı su yüzüne çıkan da
Kırkpınar'ı dolanan da,
Babamdan duydum öyküsünü:
Kırat her şeyin başıymış,
At değil içimizin ışığıymış,

Yürekler alav alav yananda,
O yedermiş bizi gecedен güne
Çamlıbel'miş adak ülkesi,
O dağı görürmüş Kırat düşünde.
Bir yelmiş Kırat,
Bir dilmiş Kırat,
Bir masalmış gerçekten gerçek
Kurtuluş Kırat'ın izinde.

KIZIROĞLU

Nerde o yol? Söyle Köroğlu!
Düş önümüze,
Sarı Kırat'ın yelesine,
Çamlıbel'e varalım,
Acılar yetsin canımıza,
Nerde o yol?
Düş önümüze,
Varalım Çamlıbel'e

ANA

Nerde o yol oğul? Nerde?
Sarı Kırat'ın yelesine,
Düş önümüze,
Çamlıbel'e varalım
Acılar yetsin canımıza,
Başağa dursun tarlalar,
Açılsın yollar!
Yıkılsın engel!

Düş önümüze,

Varalım Çamlıbel'e

KÖROĞLU

Bir ateş yanmaya görsün bir kez
Dağ başlarında,
Işır yurt, ışır ova,
Başağa duru tarlalar,
Güneş doğmaya görsün gönüllerde,
Yıkılır engel!
İşte o gün varılacak
Çamlıbel'e.
KÖYLÜLER
Bir yol,
Bir dil,

Bir masal,
Gerçekten gerçek...
Çamlıbel, adak ülkesi
Bir ateş düşe mi ola dağ başlarına?
Işır mı ola hava?
Işır mı ola yurt?
Yıkılsa engel, açılsa yollar!...
Başağa dursa tarlalar!...
Çamlıbel... Çamlıbel...

İKİNCİ SAHNE

<<Bey'in Konağında bir süslü oda. Günayım yalnız>>

GÜNAYIM

Yoksul yuvam, kerpiç damım nerdesin?
Kırık testim, toprak kabım nerdesin?
Evim ocağım, varım yoğum,
Yırtık kilimim hasırım, nerdesin?...
Nerde anacığım, gözü yaşlı?
Nerde babacığım?
Zeynepim, Ayşem Gülsünüm,
Dert ortağım komşum, bacım...
Başım tacı sevdiceğim... Nerdesin?
Kara günüm ak günlere vara mı?
Tan ağara, taze günler doğa mı?
Yar gelip beni burdan ala mı?
Zindanda beni bula mı?...
Kerpiç damım, evim, ocağım,
anam, babam, sevdiceğim...
Acım...
Gözyaşım...

<<Günayım son sözlerini ağlayarak söylediği sırada geri plandaki kapı sessizce açılır, Beyoğlu görünür. Günayım'a hareketsiz ve tereddüt içinde bakmaktadır, fakat Günayım onun farkında değildir. Sonra gene sessizce Günayım'a yaklaşır, gelişinin hala farkında olmayan Günayım'ın arkasında durur>>

BEYOĞLU

Günayım...
Ağlama Günayım, ağlama...

Yüksünme acıyla...

Yakar yüreğimi gözyaşın,
Göynür içim benim de,
Yakınma bunca, bahtsızlıktan
Baş eğ dediğime

GÜNAYIM

Baş eğmek yazık değil alınma!

BEYOĞLU

Günayım! Sensin benim varım yoğum,
Gönül vermişim sana,
Vermişim de o da yanmışım,
Yok gözümde senden gayrı

GÜNAYIM

Zindan... Dört yanım zindan...
Kimseler duymaz ağıtımı...
Nerde evim? Nerde yuvam?...

BEYOĞLU

Günayım!
Yakar yüreğimi gözyaşın,
Bükme boynumu garipça, garipça...
Yetsin bu direnme!
Acıysa, benim de çektiğim acı ...
Ulu baht çalar kapını,
Beyoğlu gelir, elini diler,
Günayım, baş eğ dediğime.
Hazırlık olur konakta!
Haber salın köye kente,
Düğünümüz sürececek kırk gün, kırk gece!

GÜNAYIM

Ne şenlik, ne düğün...
Karanlık... dört yanım karanlık
Nerde ışık?...
Kesildi soluğum,
Nerdesin sevdiğim.
Söyle, nerde?
Hangi dağlarda, bellerde?...
Kırıldı kanadım...

Tükendim gurbet ellerde...

BEYOĞLU

Bilirim Seyisoğlu dileğin,

Beklersin yolunu.

Ama, bilesin:

Kör ettik babasını!

Onun da günü yaklaştı sonuna!

Direnme bana Günayım,

Kıyarım bana kıyana!

GÜNAYIM

Bir canım var, iki değil,

Bir gönlüm var iki değil!

Beyoğlu baş eğmem sana!

ÜÇÜNCÜ SAHNE

<<Bey'in şehrinin kapısı. Bey surların üstünde yanında adamları. Uzaktan kaynaşmayı andırır sesler işitirler.>>

KALABALIĞIN SESİ

(Sahne dışında)

Alçaklar,

Zalimler,

Yüzkaraları!

BEY

<<Yanıdakilere>>

Sesler yaklaşır

Görünmedi hala haberci.

<<Sesler gittikçe yaklaşmaktadır>>

Kapansın kale kapısı!

Tez olun!

<<Sesler iyice yaklaşır ve nihayet kale önündeki meydana ellerinde kürekler, kazmalarla köylüler girerler. Başlarında Kızıroğlu vardır, onun haykırması üzerine köylüler sessiz ve hareketsiz kalırlar. Surun üstünde Bey ağır adımlarla öne doğru yürür. Beyi gören köylülerde bir ürkeklik hali vardır. Bey ise mağrur ve korkusuzdur.>>

BEY

Nedir dileğiniz?

Ne istersiniz?

Niçin susarsınız?

Söyleyin!

KÖYLÜLER

Bey! Kararlıyız sözümüzü demeğe:

Köy de kent de aç bilesin.

Taşındı varımız yoğumuz,

Yetişir ettiğin!

Ağlar bebekler beşikte,

Yağuluk yetişir!

Bitsin artık ettiğin zulum!

Usandık, bunaldık,

Kenti koduk, köyü koduk,

Yollara döşendik,

Hak isteriz!

BEY

Yeter söz!

Kul kulluğunu bilecek,

Bey beyliğini!

Kula baş eğmek gerek!

KIZIROĞLU

Artık sana baş eğmeyecek

Ne köy, ne kent!

Hak isteriz!

KÖYLÜLER

Ne mal kodun, ne tahlıl ne davar,

Aldın varımızı, yoğumuzu,

Kul ettin bizi, yoksul ettin,

Söndürdün yanan çıramızı.

BEY

Hak benim dediğim!

Kimin bu toprak, bu dağ, bu ova?

Bu sular kimin?

Adıma dalgalanır burçlarda bayrak,

Keserim soluğunu, sözüme uymayanın!

KIZIROĞLU VE KÖYLÜLER

Yeter bu kıyım, bu işkence!

Her günümüz bir yas günü!

Daha dün geldi Beyoğlu

Kaçırdı Günayım'ı!

Nerde Günayım? Ne oldu?

Aç kalanın kapısını!

Geri ver Günayım'ı!

<<Köylüler şehrin kapalı kapısına hücum ederler>>

BEY

Hey! Durun!

İstediginiz Günayım mı?

<<Adamlarına dönerek>>

Getirin onu!

<<Bir Subaşı surdan içeri doğru inerek gözden kaybolur. Bir süre sonra Günayım ile döner.>>

BEY

Vurun boynunu! Alıp gitsinler!

<<Köylüler bir an şaşkınlashırlar. Sonra nefret ve korku ile Bey'i verdiği emirden döndürmek ister gibi seslenir ve korkulu seslerle geri geri sarayı terk ederler.>>

KÖYLÜLER

Aman!

Aman!

Oy oy oy oy...

ÜÇÜNCÜ PERDE

BİRİNCİ SAHNE

<<Çamlıbel Ovaya hakim bir tepe. Bir kara çadır görünür. Düzlükte birkaç kadın ve erkek oturmuş kadınlardan biri Köroğlu'nun anasıdır. Vakit öğle sonuna doğru. Bir çobanın kaval ve türküsü işitilir.>>

ÇOBAN

Hey! Tan yerinden bunca esen yel,

Dağ yeşerir, ibibikler ötüşür,

Dağ başında buz çözülür, kar erir,

Yudum yudum içe siner Çamlıbel.

<<Köroğlu yanında birkaç arkadaşı ile konuşarak sahneye girer. Geride ovaya hakim bir yere giderek, beklerler, Kızıroğlu ve arkadaşlarının görünürlerde olup olmadığına bakarlar, sonra ağır ağır ötekilerin yanına gelirler. Bu sırada çoban türküsüne devam etmektedir.>>

KÖROĞLU

Çamlıbel!

Yiğitlerin taht kurduğu kutsal doruk!

İnanç, umut, aydınlık, Çamlıbel!

Gönlümüzde ışığı yandı arasız,

O serdi şafakları önümüze.

Bir kez yamaçlarına dayamak alınımızı,

Bir kez ayaklarımızın altında görmek

Kendi dünyamızı,

Özlem oldu bize...

Kırat,

Hep Kırat ünledi yön yön.

Şaha kalktı daha!

Kanatlandı daha!

Bir dağdan öbür dağa, hey!

Öyle kavuştuk ereğimize...

Artık bu engin ovalar bizim,

Bu kutsal dağlar hepimizin.

Güven, erinç,

İnan, sevinç...

Umudu yüreğimizin.

Başlıyor yerle gök savaşı,

Gün doğacak yeniden,

Yenecek çürüyen karanlığı,

Sonuna varacak geceler!

ANA

Düşümde gördüm oğul:

Çamlıbel'den doğan ırmak,

Doyurdu kuru dereleri,

Yeşertti kara yazıları,

Meyveye durdu taş toprak,

Ağardı yeniden tan yeri...

Söyle, gerçek mi ola oğul!

Bu gözler göre mi o günü?

Artık çilemiz dola mı?

Yurt yuva kurtula mı?

<<Köroğlu anasının yanına gider ve onu sevgiyle bağrına basar. Bu sırada çobanın sesi uzaklardan akseder.>>

ÇOBAN

(Uzaktan)

Tan yerinden burcu burcu esen yel,
Dal yeşerir, ibibikler ötüşür,
Dağ başında buz çözülür, kar erir,
Yudum yudum içe siner Çamlıbel...

<<Çobanın son sözlerine uzaklardan gittikçe
yaklaşan naralar ve neşeli bir türkü karışır.

Gelenler Kızıroğlu ve arkadaşlarıdır.>>

KIZIROĞLU'NUN ARKADAŞLARI

Erlere geçer alay alay
Kızlar geçer halay halay
Kızıroğlu denilen bey
Anam kim?
Aşam kim?
Nigar kim?
Gözüm kim?
Kim? Kim? Kim?
Kızıroğlu bir yığittir,
Bir erin oğlu,
Bir yiğit oğlu!
Bir ok atar dağı deler,
Elde kılıç kalkan oynar,
Anam kim?
Aşam kim?
Nigar kim?
Gözüm kim?
Kim? Kim? Kim?
Kızıroğlu bir yığittir,
Bir erin oğlu,
Bir yiğit oğlu!

<<Kızıroğlu arkadaşlarıyla birlikte neşe
içinde gelmiştir. Yanlarında Bey'in esir
edilmiş I. Subaşı vardır.>>

KIZIROĞLU

Başım tacı Köroğlu!
Cümleye selam!

KÖROĞLU

Hoş gelenler hoş bulur,
Hoş gelirsiniz Kızıroğlu.

KIZIROĞLU

<<Yanlarında getirdiklerini işaret eder.>>

İşte buymuş Subaşı,
Desteği Bey'in, zalımın uşağı!
Adına beyinin yuvamızı yıkan,
Günayım'ı kaçıran,
Babanı kör eden
Köyü kenti talan eden,
Yuvalar yıkan alıcı kuş!
Oydu kervanın önünde,
Bak şu kara yüzüne!...

KÖROĞLU

Demek buymuş Subaşı.
Hak bilmez, yol bilmez,
Mertlik bilmez.
Yaklaş görelim seni bir,
Kurt eniğini seçeyim yüzünde!
Sırtlar dölünü insanda!

I. SUBAŞI

<<Hiddetle>>

Köroğlu!

KÖROĞLU

Demek buymuş Subaşı!
Desteği beyin, zalimin uşağı!

I. SUBAŞI

<<Sert>>

Köroğlu! Gitme ileri!

KÖROĞLU

<<Gittikçe artan bir nefretle>>

Demek buymuş Subaşı,
Köyü kenti talan eden,
Kırk develik kervan düzen!
Sen Subaşı değil, bezirgan başı!

I. SUBAŞI

<<Sert>>

Seyisoğlu gitme ileri!
Tutsağım, ölmedim daha!
Mertliği bu mu sanırsın?
Ersen, çık karşıma, vuruşalım!

KÖROĞLU

Geri verin kılıcını, söylesin son sözünü.

<<Kızıroğlu'nun arkadaşları I. Subaşı'nın kılıcını kendisine verirler. Köroğlu hareketsizdir. Sonra>>

KÖROĞLU

Davran ! Korkma! Gücünü dene!

I. SUBAŞI

Savaş günü söz gerek değil!

KÖROĞLU

<<Savaş narası atar>>

Hey! Hey! Yine de hey! Hey!

<<Çatışmalar. Köroğlu'nun sert bir hamlesi sonunda Subaşı'nın elinden kılıcı fırlar ve kendisi yere yıkılır.>>

KÖROĞLU

Gör, nasıl eğilir başı namerdin,

Ama kirletmem kanınla elimi,

Doğrul kalk yerinden!

Bir buyruğum var sana şimdi,

Ulaştırmaya Bey'ine!

Yıkılacak kaleleri başına!

Kurtaramaz kılıcımdan kendisini!

Alacağız bahtsızın öcünü,

Hazır olsun gününe!

İKİNCİ SAHNE

<<Beyoğlu, 2. Subaşı ve daha bazı adamları kupkuru bir tarlada bir köşede oturmuş içmekte ve kadın oynatmaktadırlar. Vakit gece, yanan harmanlardan sahne kızıl bir renk almıştır.>>

BEYOĞLU

<<Çengi'ye>>

Yeter!

<<Yerinden fırlar. Elinde kadehi vardır. Sarhoştur. Kendi kendine alaylı bir türkü söyler gibi.>>

Köroğlu derlermiş adına,

Sürermiş atını meydana,

İçelim, Köroğlu' nun Kıratı'na!

ARKADAŞLARI

<<Sarhoş>>

Yaşa!

BEYOĞLU

<<Daima sarhoş ve alaylı>>

Hançeri yılan dili elinde,

Yıldırım taşındanmış kılıcı,

Meydan okurmuş ele güne,

İçelim meydan okuyana.

<<Ciddileşmeye çalışarak>>

Yaklaştı son günün Köroğlu!

Bil bunu! Gün saat geldi!

Köroğlu alacak öğüdünü!

Geldi öğ günü!

<<Acı çekenler kervanı: Sesler önce çok uzaktan akseder, gittikçe yaklaşır, nihayet kervan ağır ağır adamlarla sahneden geçmeye başlar.>>

BEYOĞLU

Kimdirler? Bu sesler nedir?

II. SUBAŞI

Geçerler işte kararmış yüzleri,

Sönmüş oyuğunda gözleri,

Karartırlar dağı beli,

Açlar geçer, açıklar...

Ölüler geçer,

Yitmişler, göçmüşler.

BEYOĞLU

Ölüler geçer,

Yitmişler geçer,

Göçmüşler!

<<Acı çekenler kervanı ağır ağır uzaklaşır. Beyoğlu ve arkadaşları karanlıkta görünmez olmuşlardır.>>

ÜÇÜNCÜ SAHNE

<<Çamlıbel. Birinci sahneye aynı yer. Vakit gece. Dört yaşlı erkek ve bir kadın sönmekte bulunan bir ateşin çevresinde. Kadın yün eğirmekte, erkeklerden biri heybe onarmaktadır. Sahne hafif aydınlıktır.>>

1. KÖYLÜ

Gece...

3. KÖYLÜ

Çok karanlık...

2. KÖYLÜ

Daha da kararır, günler döndükçe...

4. KÖYLÜ

Çoktan dindi rüzgar,

Kesildi hışırtısı dalların...

3. KÖYLÜ

Soğuk var, uyandırın ateşi

<<Heybe onaran köylü yerinden kalkar,
ihtiyar kadına takılır.>>

2. KÖYLÜ

Yanan dalların ışığında,

Ay ışığında,

Yıldız ışığında,

Ninem yün eğirir.

Elinde kirmen.

YAŞLI KADIN

Ya sen ağam?

<<Köylülere onu göstererek, alaylı.>>

Ağam da heybe onarır.

ÜÇ KÖYLÜ

<<Yaşlı kadına takırlar>>

Elinde kirmen,

Elinde kirmen...

4. KÖYLÜ

Nine söyle bize,

Örüp eğirdiğin kime armağan?

Yiğit oğluna mı?

Köroğlu'na mı?

YAŞLI KADIN

O gitti, gelmez oldu çoktan...

Ne bir ses, ne bir haber...

Uykusuz geçiyor geceler...

Şurda yolunu bekleriz...

4. KÖYLÜ

Durun sesler gelir!

2. KÖYLÜ

Gelen giden yok

Kurtlar ürür.

3. KÖYLÜ

Son savaş yakın dediydi Köroğlu,

Ola ki savaş sürüp gider...

<<Sahne dışından, uzaklardan davul sesleri
gittikçe yaklaşarak akseder, bir süre sonra
Köroğlu'nun narası gene uzaklardan
duyulur.>>

KÖROĞLU

<<Sahne dışından>>

Hey! hey! Yine de hey hey!

<<Atların nal şakırtıları iyice yaklaşır.
Nihayet Köroğlu ve yiğitleri dorukta
görünürler. Köroğlu'nun gelişini duyan öteki
köylüler de ellerinde çıralarla gelmiş sahne
aydınlanmıştır.>>

KÖROĞLU

Hey!

Mert dayanır, namert kaçar!

YİĞİTLER VE KÖYLÜLER

Dağlar gümbür gümbürlenir,

Koç yiğitler meydan açar,

Meydan gümbür gümbürlenir.

KÖROĞLU

Hey!

Yiğit kendini övende!

YİĞİTLER VE KÖYLÜLER

Oklar menzili dövende,

Kalkan şespere değende,

Kalkan gümbür gümbürlenir!

KÖROĞLU

Gayrı namert yok,

Gayrı zulüm yok,

Talan yok,

Kanlı ölüm yok!

Sel sel gözyaşı aktı ırmaklardan,

Kül yağdı göklerden,

Artık külümüzü savuran yok.

<<Bu sırada yaşlı kadın endişe ile Köroğlu'na
yaklaşır ve tereddütle sorar.>>

YAŞLI KADIN

Ya Günayım?

KÖYLÜLER

Günayım?

KÖROĞLU

<<Köroğlu bir düşe dalmış gibidir.>>

Günayım...

Göğsümde çarpan yüreğim,

Damarlarımda akan kan,

Bende ben, sende sen,

O hepimizde...

Bir yalaz ocağımızda,

O yeşerir ağaçlarımızda

Bir başak bir zeytin dalı

Şu toprakların has gülü.

<<Sanki bir ses işitiyor gibidir.>>

Günayım!

Günayım'ın sesi,

Onun muştusu!

İşte o seslenir,

Onun muştusu duyulur

Yellerden, akan sudan,

Analar onu sallar beşikte,

Nenni, nenni Günayım!

O yeşerecek yarın da

Saban altındaki tarlalarda,

Doğanlar onu anacak,

Bir ışık

O bir ışık, gökler üzre,

Sönmeyecek çağlarca...

<<Köroğlu Kırat'ın sesini dinler. Bu sesi
ondan başka kimse duymamaktadır.>>

Analar! Bacılar! Yiğitler!

Kulak verin şu seslere,

Kırat'dır kişneyen duyar mısınız?

Çağırır adımı,

İnletir yeri göğü!

Nineler! Yiğitler! Bacılar!

Duyar mısınız?

Ulu yellere sesiyle

Kırat çağırır beni.

Bir yeni yolun başındayım kardaşlar.

Selam obama,

Selam evlere,

Selam analara,

Selam...Çamlıbel,

Çamlıbel, selam...

<<Köroğlu ağır adımlarla doruktan kaybolur.

Hazır bulunanlar onu, büyülenmiş gibi takip ederler. Biraz sonra Köroğlu'nun narası duyulur.>>

KÖROĞLU

(Sahne dışından)

Hey, hey! Yine de hey hey!

<<Kıratın yel gibi uzaklaşmasını Köylüler takip ederler. Köroğlu'nun sesi çok uzaklardan akseder.>>

KÖROĞLU

Hey! Hey! Yine de hey hey!

(İnsan Köroğlu yerini yiğitlik ve iyilik simgesi Köroğlu'na bırakmıştır.)

<<Sanki her köylü bir Köroğlu olmuş, O'nun ruhu içlerine sinmiştir. Köroğlu'nun narasına önce hafif sonra gittikçe coşkun cevap verirler. Coşkunluk bir vecd halini alır.>>

KÖYLÜLER

Yine de hey, hey!

Yine de hey, hey!

Yine de hey, hey!

Tan yerinden burcu burcu esen yel

Dağ yeşerir, ibibikler ötüşür

Dağ başında buz çözülür, kar erir,

Yudum yudum içe siner Çamlıbel.

Her dorukta aygımın izi var,

Esen yelde sevdiğimin nazı var,

Yüreğimde bu toprağın izi var,

Özde sözde dilediğim Çamlıbel!

<<Köylüler vecd içinde ve bir tek vücut halindedirler.>>

Yine de hey hey!

Yine de hey hey! Hey! Son söz yine halkındır.

EK-2

Dekor:	Savaş Camgöz (Türkiye)
Koreograf:	Mehmet Balkan (Türkiye)
Köroğlu:	Ahmed Agadi (Tataristan – R. F.) Sadırbey Jumaso (Kırgızistan) Hasan Enami (Azerbaycan)
<u>Nigar:</u>	Gülzat Daurbayeva (Kazakistan) Zemfira İsmayılova (Azerbaycan) Baktıgul Bokoyeva (Kırgızistan) Aygül Niyazova (Kazakistan) Şule Göken (Türkiye) Albina Gabidullina (Başkurdistan - R. F.)
Ali:	Julduzhey Uteşkaliyev (Kazakistan) Talgarbey Jakşılıkov (Kırgızistan) Berdıbey Akmataliyev (Kazakistan)
Eyyaz:	Benkhan Haleloy (Kazakistan) Yoldos İsrailoy (Kırgızistan)
Hasan Han:	Baktıbek İbıkeyev (Kırgızistan) Serkan Kocadere (Türkiye) Janat Sıbıkbayev (Kazakistan) Kerimkul Oruzbayev (Kırgızistan) Rail Kucukoy (Başkurdistan - R. F.)
İbrahim Han:	Kayımbey Kuskakoy (Kırgızistan)
Hamza Bey:	Beimbet Tanarıkov (Kazakistan) Toktogul Rısalıyev (Kırgızistan) Darhan Joldıbayev (Kazakistan)
İhsan Paşa:	Talgat Galejev (Kazakistan) Kerimkul Oruzbayev (Kırgızistan) Yeskender Abjanov (Kazakistan) Telek Naumanbayev (Kırgızistan)
Polat:	Yerbol Saduakasov (Kazakistan) Gani Beymurzayev (Kazakistan) Zamirbey Nurgaziyev (Kırgızistan)
Soytarı	Emrah Sözer (Türkiye) Gani Beymurzayev (Kazakistan)

	Almazbey İstambayev (Kırgızistan)
Saray Şarkıcısı:	Dina Hamzina (Kazakistan) Elvira Aslankulova (Kırgızistan) Zaira Raimbeyova (Kırgızistan)
Tellal:	Nurjigit Asanov (Kırgızistan) Murat Dervisaliyev (Kırgızistan)
Şef:	Cumakadır Kanimetov (Kırgızistan)
Baş Koro Şefi:	Elnara Kerimova (Azerbaycan)
Koro Şefi:	Yerjan Dautov (Kazakistan) Karagül Tilenciye (Kırgızistan) Aliye Timurbeyova (Kazakistan) Elvira Gayfilina (Başkurdistan - R. F.)
Rejisör Yrd.:	Oğuz Baydoğan (Türkiye) Yerjan Dautov (Kazakistan)
Koreograf:	Akan Nurtazin (Kırgızistan)
Koreograf Yrd.:	Lale Balkan (Türkiye)
Kondüvit:	Kamsat Tuleubayeva (Kazakistan) Salıyma Mamatova (Kırgızistan)
Korrepetitör:	Yelena Şahno (Kazakistan) Janar Ahmedova (Kazakistan) İrina Kurguzkina (Kazakistan) Yulya Babiç (Kırgızistan) Jipara İbrahimova (Kırgızistan) Nurcan Toktobeyova (Kırgızistan) Saadet Aliyeva (Azerbaycan) Hacı Aliyev (Azerbaycan)
Sahne Müdürü:	Marya Abıkadır (Kazakistan) (TÜRKSOY, 2011)

Koro Şef Yardımcısı: Cenan Akın

Konzertmeister: Ersan Alper

Solo viyolansel: Nejat Tekebas

Reji Yardımcısı: Özcan Sevgen / Asım G.Kozol

Kondüvit: Güney Dincmen

Sahne Amiri: Erdoğan Pişkin

Çalıştıranlar: Süha İren, Judith Uluğ, Yıldız Macci

İhtiyar Kadın: Nuran Avcı

1. Subaşı: Serdar Öztürk

2. Subaşı: Ömer Sabar

1. İhtiyar: Tahir Tahirgil

2. İhtiyar: Ender Arıman

Çoban: Kevork Boyacı

Bir ses: İlhami Uyanık

1. Köylü: Ferdi Atuner

2. Köylü: Ömer Sezer

3. Köylü: Tahir Tahirgil

4. Köylü: İlhami Uyanık

Alto solo: Perihan Pamukbezcı

Bariton solo: Tahir Tahirgil

Soprano solo: Hülya Gündüz

Tenor solo: Songür Ünal

Çengi: Nil Kutyal