

**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN  
ZAİDE OPERASI'NDAKİ  
TÜRK İMGELERİNİN İNCELENMESİ  
VE PETER SELLARS İLE  
PIERRE-ALEXANDRE JAUFFRET'İN  
ZAİDE TEMSİLLERİNİN  
KARŞILAŞTIRILMASI**

**Yüksek Lisans Tezi  
Ayşe YILMAZ  
Eskişehir 2019**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN ZAİDE OPERASI'NDAKİ TÜRK  
İMGELERİNİN İNCELENMESİ VE PETER SELLARS İLE PIERRE-  
ALEXANDRE JAUFFRET'İN ZAİDE TEMSİLLERİNİN  
KARŞILAŞTIRILMASI**

**Ayşe YILMAZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı**

**Opera Sanat Dalı**

**Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Temmuz 2019**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayşe YILMAZ'ın "Wolfgang Amadeus Mozart'ın Zaide Operası'ndaki Türk İmgelerinin İncelenmesi ve Peter Sellars ile Pierre – Alexandre Jauffret'nin Zaide Temsillerinin Karşılaştırılması" başlıklı tezi 02 Temmuz 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Üye : Prof. Dr. Sibel JAGODA

Üye : Doç. Dr. Ömer TÜRKMENOĞLU

Prof. Hayri ESMER  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖZET

### WOLFGANG AMADEUS MOZART'IN ZAİDE OPERASI'NDAKİ TÜRK İMGELERİNİN İNCELENMESİ VE PETER SELLARS İLE PIERRE-ALEXANDRE JAUFFRET'İN ZAİDE TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Ayşe YILMAZ

Opera Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz, 2019

Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Avrupa'yı, Fransız Devrimi'ne götüren süreçte yaşanan aydınlanmacı ve hümanist felsefe, 18. yüzyılın dahi çocuğu Wolfgang Amadeus Mozart'ı da derinden etkilemiştir. Sanatını ve eserlerini yeri geldiğinde aristokrasinin ve sarayın karşısına koyan Mozart, her zaman insan haklarını savunarak, özgürlüğün ve ezilen halkın tarafında olmuştur. Bu bağlamda otuz beş yıllık yaşamı boyunca altı yüzden fazla eser besteleyen Mozart'ın yapıtlarında hümanizm vurgusu açıkça görülmektedir.

Yaşadığı dönemde sanatçıların Türklere karşı beslediği olumsuz önyargıları içeren eserlerinin aksine, Mozart'ın tamamlamadığı *Zaide* Operası'nın finalinde batılılarca gaddar, zalim ve barbar olarak tanımlanan Sultan Soliman'ın bağışlayıcı ve hoşgörülü tavrını ortaya koymak istediği öngörülmektedir. Bunun yanı sıra, eserde Türk ezgilerine ve enstrümanlarına da yer veren besteci, bir yandan Sultan'ın gücünü ve ihtişamını seyirciye aktarmaya çalışırken, diğer yandan eserin finalinde padişahın insani yönünü net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde *Zaide* Operası'nın bestelenme süreci detaylı bir biçimde araştırılmıştır. Daha sonra *Zaide*'de yer alan karakterlerin analizi yapılmıştır. Osmanlı kültürü, yaşayışı ve Türk imgeleri *Zaide*'nin konusu ve karakterleri incelenirken detaylı bir biçimde ele alındığı için ayrı bir başlık altında değerlendirilmemiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde 16. ve 18. yüzyıllar arası Osmanlı Avusturya ilişkileri incelenmiş, Mehter Müziği ve Alla Turca stiline, Mozart'ın sanatı üzerindeki etkisi açıklanmıştır. Üçüncü bölümde, *Zaide* operasında geçen Türk motiflerinin müzikal analizleri yapılarak Türk müziği dörtlü ve beşli dizileri incelenmiştir. Yanı sıra *Zaide* operası ile benzerlik gösteren *Das Serail* oyunu ve François Marie Arouet Voltaire'in *Zaire* başlıklı tragedyası aralarındaki paralellikler

bakımından değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde, *Zaide* operasının Türkiye’de gerçekleşen temsilleri araştırılmış ve 21. yüzyılda Avrupa’da sahnelenen iki farklı *Zaide* rejisinin karşılaştırması yapılmıştır. Bu bağlamda, 2008 yılında Peter Sellars’ın Fransa’da ve 2005 yılında Pierre-Alexandre Jauffret’in Genova’da sahneledikleri *Zaide* temsilleri incelenmiş, karşılaştırmaları yapılmış ve rejilerinde yer alan Türk imgeleri değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Mozart, *Zaide*, Türk İmgeleri, Alla Turca, Oryantalizm

## ABSTRACT

### AN ANALYSIS OF TURKISH IMAGES IN WOLFGANG AMADEUS MOZART'S ZAIDE AND COMPARISON OF PETER SELLARS AND PIERRE-ALEXANDRE JAUFFRET'S ZAIDE PRODUCTIONS

Ayşe YILMAZ

Opera Art Major

Anadolu University, Institute of Fine Arts, July, 2019

Advisor: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Enlightenment and humanist philosophy which led Europe to the French Revolution, also deeply influenced the genius of the 18th century Wolfgang Amadeus Mozart. When necessary, Mozart put his art and works against the aristocracy and the palace to defend human rights and to side with freedom and the oppressed. In this context, Mozart's compositions, which he composed more than six hundred works during his thirty-five-year life, clearly show the emphasis on humanism.

It is foreseen that during his lifetime, contrary to the works of artists which fueled negative prejudices against Turks, in the final scene of the *Zaide*, of which Mozart could not complete, Sultan Soliman whom had been described as brutal, cruel and barbarian by Westerners, put forth with a forgiving and tolerant attitude. Additionally, the composer also included Turkish melodies and instruments, on the one hand, trying to convey the power and splendor of the Sultan to the audience, on the other hand, clearly showing the human aspect of the Sultan in the final scene.

In the first part of the study, the composing process of *Zaide* as an opera is researched in detail. Then the characters in *Zaide* were analyzed. Ottoman culture, pattern of life and the images of Turks are not evaluated under a separate title since they are discussed in detail while analyzing the subject and characters of *Zaide*. In the second part of the study, Ottoman-Austrian relations between the 16th and 18th centuries are examined, Mehter Music and Alla Turca style's effect on Mozart's art is explained. In the third chapter, the musical analysis of the Turkish motifs used in *Zaide* is analyzed and the quartet and quintet of Turkish music are examined. Besides, *Das Serail* and Voltaire's tragedy titled *Zaire* which is similar to *Zaide* were evaluated in terms of the parallels between them. In the fourth chapter, performances of *Zaide* that was performed

in Turkey are researched and two different productions of *Zaide* staged in Europe in the 21st century are compared. In this context, *Zaide* staged in 2008 by Peter Sellars in France and in 2005 by Pierre-Alexandre Jauffret in Genova are examined, compared and the use of Turkish images in these productions are evaluated.

**Key words:** Mozart, *Zaide*, Images of Turks, *Alla Turca*, Orientalism

## TEŞEKKÜR

Tanıştığımız ilk günden itibaren birlikte çalıştığımız süre zarfında, sahip olduğu disiplin ve çalışma ahlâkıyla her zaman kendisini örnek aldığım ve tez çalışmam boyunca, hem tez konum hem de tez konum dışında ki bütün bilgi birikimini benimle paylaşarak bu süreci başarılı bir şekilde bitirmemi sağlayan tez danışmanım Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Beni sahnede gördüğü ilk gün, yeteneğimi keşfeden, bana ve sesime inancını hiçbir zaman kaybetmeyen, her zaman beni cesaretlendiren ve tüm gücüyle arkamda duran, bütün bilgi ve kültür donanımıyla, eğitimciliğiyle tecrübelerine en çok güvendiğim sevgili şan hocam Öğr. Gör. Başak BÜYÜKUĞURLU'ya tez konumu belirlemem de bana yol gösterdiği için teşekkür ederim.

Türk müziğiyle ilgili yüksek bilgi birikimine sahip olan saygı değer hocam Öğr. Gör. Danyal MANTI'ya, tez çalışmam kapsamında kendi alanım dışındaki konularda bana ders verdiği ve tez çalışmama sağladığı katkılar için çok teşekkür ederim.

Tez çalışmam sırasında bana teknik destek veren, yönetmen ve senarist Erdem TEPEGÖZ'e yardımlarından dolayı çok teşekkür ederim.

Tezimin son aşamalarında, maddi manevi desteğini esirgemeyerek, tezimi zamanında bitirmemde bana büyük destek olan Tolga DEMİRCAN'a teşekkürlerimi sunarım.

Beni bugünlere getiren, maddi manevi tüm destekleri sayesinde eğitim ve öğretim hayatım boyunca bana sağladıkları katkılardan dolayı sevgili aileme ve yaptığım çeviriler sırasında sorduğum sorulara sıkılmadan cevap veren sevgili Muzaffer BUYRUK'A teşekkürlerimi sunarım.

Ayşe YILMAZ

02.07.2019

## **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 sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ayşe YILMAZ

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI .....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	v
TEŞEKKÜR .....	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	viii
İÇİNDEKİLER .....	ix
TABLOLAR DİZİNİ .....	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	xii
GÖRSELLER DİZİNİ .....	xiv
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

1. ZAİDE OPERASI .....	2
1.1. Zaide Operası'nın Türü .....	4
1.2. Zaide Operası'nın Uvertürü .....	7
1.3. Zaide Operası'nın Bestelenme Süreci .....	7
1.4. Zaide Operası'nın Konusu .....	14
1.5. Zaide Operası'nda Kullanılan Türk İmgelerinin Karakterler Üzerinden İncelenmesi .....	23
1.5.1. Zaide (Soprano) .....	23
1.5.1.1. <i>Zaide Karakterinin Aryalarının Müzikal Analizi</i> .....	30
1.5.2. Gomatz (Tenor) .....	39
1.5.3. Allazim (Bas) .....	42
1.5.4. Sultan Soliman (Tenor) .....	45
1.5.5. Osmin (Bas) .....	48
1.5.6. Zaram (Konuşma Rolü) .....	49
1.5.7. Dört Köle (Tenor) .....	49
1.6. Das Serail .....	49
1.7. Das Serail ve Zaide'nin Librettolarının Karşılaştırılması .....	53
1.8. François Marie Arouet Voltaire'in Zaire Oyunu .....	57

## İKİNCİ BÖLÜM

Sayfa

<b>2. 16. VE 18. YÜZYILLAR ARASI OSMANLI AVUSTURYA İLİŞKİLERİ TEMELİNDE OLUŞAN TÜRK ALGISI .....</b>	<b>63</b>
2.1. Avrupa’da Oluşan Doğu Algısı ve Oryantalizm .....	63
2.2. I. Viyana Kuşatması .....	65
2.3. II. Viyana Kuşatması .....	70
2.4. Osmanlı Avusturya Savaşı .....	73
2.5. Mehter Müziği’nin Mozart’a Etkisi ve Alla Turca Stil .....	75
2.6. Mozart’ın Viyana Seyahatleri .....	80
2.7. Mozart ve Mason Locaları .....	84

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3. ZAİDE OPERASI’NDA GEÇEN TÜRK MÜZİĞİ DÖRTLÜ VE BEŞLİ DİZİLERİ .....</b>	<b>86</b>
3.1. No.3 Arya: Ruhe sanft, mein holdes Leben .....	88
3.2. No.4 Arya: Rase, Schicksal, wüte immer.....	88
3.3. No.11 Arya: Ich bin so bö’s’ als gut .....	89
3.4. No.12 Arya: Trostlos schluch Philomele .....	89
3.5. No.13 Arya: Tiger! wetze nur die Klauen .....	90

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<b>4. ZAİDE OPERASI’NIN TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI .....</b>	<b>91</b>
4.1. Zaide Operası’nın Türkiye Temsilleri .....	91
4.2. Peter Sellars ve Pierre-Alexandre Jauffret’nin Zaide Temsillerinin Karşılaştırılması .....	100
<b>SONUÇ .....</b>	<b>127</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>131</b>

## EKLER

EK-1

EK-2

ÖZGEÇMİŞ

## TABLolar DİZİNİ

	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>Tablo 1.1.</b> Das Serail ve Zaide'nin Karşılaştırılması .....	54
<b>Tablo 1.2.</b> 1730-1780 Yılları Arasında Almanya ve Avustruya'da Zaire'nin de İçinde Bulunduğu Temsillerin Listesi .....	58
<b>Tablo 4.1.</b> Peter Sellars ve Pierre-Alexandre Jauffret'nin Zaide Rejileri Arasındaki Farklar .....	100

## ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1.1. No.1 Koro Tema .....	15
Şekil 1.2. No.2 Melodram .....	15
Şekil 1.3. No.3 Arya .....	15
Şekil 1.4. No.4 Arya .....	16
Şekil 1.5. No.5. İkili .....	16
Şekil 1.6. No.6 Arya .....	17
Şekil 1.7. No.7 Arya .....	17
Şekil 1.8. No.8 Üçlü .....	17
Şekil 1.9. No.9 Melodram .....	18
Şekil 1.10. No.10 Arya .....	18
Şekil 1.11. No.11 Arya .....	19
Şekil 1.12. No.12 Arya .....	19
Şekil 1.13. No.13 Arya .....	20
Şekil 1.14. No.14 Arya .....	20
Şekil 1.15. No.15 Dörtlü .....	20
Şekil 1.16. Zaide Birinci Perde No.3 Arya: Ruhe Sanft Mein Holdes Leben .....	31
Şekil 1.17. Ruhe Sanft Mein Holdes Leben Aryası Ölçü 13,14,15,16 .....	32
Şekil 1.18. Zaide II. Perde I. Arya: Trostlos Schluchzet Philomele Giriş Müziği .....	34
Şekil 1.19. Zaide II. Perde I. Arya: Trostlos Schluchzet Philomele .....	35
Şekil 1.20. Zaide II. Perde II. Arya: Tiger! Wetze nur die Klaunen .....	37
Şekil 1.21. Zaide İkinci Perde II. Arya Tiger! Wetze nur die Klaunen Larghetto Bölümü .....	38
Şekil 1.22. “Des Wandelbaren” ve “Schicksals Proben” Kelimelerinin Kullanıldığı Ölçüler .....	45
Şekil 3.1. Türk Müziğinde Koma Aralıkları .....	87
Şekil 3.2. Türk Müziğinde Koma ve Değiştirici İşaretler .....	87
Şekil 3.3. Zaide No.3 Arya .....	88
Şekil 3.4. Sol (Rast) Perdeleri Üzeri Rast Dizisi .....	88
Şekil 3.5. Zaide No.4 Arya .....	88
Şekil 3.6. Kürdi Dörtlüsü ve Kürdi Beşlisi .....	88
Şekil 3.7. Zaide No.11 Arya .....	89

	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>Şekil 3.8.</b> Mi bemol (Nim Hisar) Perdesi Üzeri Çargâh Dizisi .....	89
<b>Şekil 3.9.</b> Zaide No.12 Arya .....	89
<b>Şekil 3.10.</b> Do diyez (Nim Hicaz) Üzeri Segâh Beşlisi .....	89
<b>Şekil 3.11.</b> Zaide No.13 Arya .....	90
<b>Şekil 3.12.</b> Sol (Rast) Perdesi Üzeri Nihavend Dizisi .....	90

## GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Görsel 1.1.</b> Zaide No.1 Koro: Brüder lasst uns, lustig sein .....	2
<b>Görsel 1.2.</b> Zaide No.2 Melodram .....	4
<b>Görsel 1.3.</b> Zaide No.9 Melodram .....	4
<b>Görsel 1.4.</b> Zaide No.9 Melodram .....	5
<b>Görsel 1.5.</b> Maria Theresia .....	9
<b>Görsel 1.6.</b> Maria Theresia ve Kızı (1745) .....	10
<b>Görsel 1.7.</b> Maria Theresia'nın Kızı Maria Antoniette (1753) .....	10
<b>Görsel 1.8.</b> Die Entführung aus dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma) Afiş .....	14
<b>Görsel 1.9.</b> Haremde Günlük Hayat .....	25
<b>Görsel 1.10.</b> Haremde Müzik .....	26
<b>Görsel 1.11.</b> Haremde Eğitim .....	27
<b>Görsel 1.12.</b> Das Serail'in 1779 Yılında Basılan Kitapçığı .....	51
<b>Görsel 1.13.</b> 1779 Yılında Yayımlanan Nathan der Weise'nin Kitabı .....	52
<b>Görsel 1.14.</b> Das Serail No.1 ve Zaide No.3 Metin Karşılaştırması .....	56
<b>Görsel 1.16.</b> Das Serail No.2 ve Zaide No.4 Metin Karşılaştırması .....	56
<b>Görsel 1.17.</b> François Marie Arouet Voltaire .....	60
<b>Görsel 1.18.</b> Michael Haydn .....	60
<b>Görsel 1.19.</b> Zaire'nin Ölüm Sahnesinin İllüstrasyonu .....	62
<b>Görsel 2.1.</b> Padişah Kanuni Sultan Süleyman .....	66
<b>Görsel 2.2.</b> Kral Yanoş'un Ölümünün Tasviri .....	67
<b>Görsel 2.3.</b> Mohaç Meydan Muharebesi .....	68
<b>Görsel 2.4.</b> Kutsal Roma İmparatoru I. Ferdinand .....	69
<b>Görsel 2.5.</b> I. Viyana Kuşatması .....	70
<b>Görsel 2.6.</b> St. Stephan Katedrali .....	71
<b>Görsel 2.7.</b> II. Viyana Kuşatması .....	72
<b>Görsel 2.8.</b> Avusturya Arşidükü II. Joseph .....	73
<b>Görsel 2.9.</b> Osmanlı-Avusturya Savaşı (1787- 1791) .....	74
<b>Görsel 2.10.</b> Mozart Schönburg Sarayı'nda (1762) .....	81
<b>Görsel 4.1.</b> Sultan Soliman, Gomatz, Zaide .....	91
<b>Görsel 4.2.</b> Zaide .....	92

	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>Görsel 4.3.</b> Sultan Soliman, Allazim, Zaide, Gomatz .....	92
<b>Görsel 4.4.</b> Zaide Temsili Dekor .....	92
<b>Görsel 4.5.</b> Sultan Soliman .....	93
<b>Görsel 4.6.</b> Zaide Temsili .....	93
<b>Görsel 4.7.</b> ANTDOB Zaide Opera Kitapçığı .....	95
<b>Görsel 4.8.</b> Topkapı Sarayı Zaide Temsili .....	95
<b>Görsel 4.9.</b> Topkapı Sarayı Zaide Temsili .....	95
<b>Görsel 4.10.</b> Zaide ve Sultan Soliman .....	96
<b>Görsel 4.11.</b> İZDOB Zaide Opera Kitapçığı .....	97
<b>Görsel 4.12.</b> Serkan TAYLAN – Eylem DURU .....	97
<b>Görsel 4.13.</b> Murat DİREK – Cihan ÖZBEN – Eylem Demirhan DURU .....	98
<b>Görsel 4.14.</b> Zaide Kostüm Eskizleri .....	98
<b>Görsel 4.15.</b> Zaide ve Allazim Kostüm Eskizleri .....	99
<b>Görsel 4.16.</b> Gomatz ve Sultan Soliman Kostüm Eskizleri .....	99
<b>Görsel 4.17.</b> Festival d’Aix-en-Provence 2008 - Zaide Dvd Ön ve Arka Kapak .....	102
<b>Görsel 4.18.</b> 2005 Genova Zaide Temsili .....	103
<b>Görsel 4.19.</b> Peter Sellars Zaide Rejisi Dekor .....	104
<b>Görsel 4.20.</b> Dekor İçinde Mekan Yaratma .....	105
<b>Görsel 4.21.</b> Dekor İçinde Mekan Yaratma .....	105
<b>Görsel 4.22.</b> Saray Odası ve Zindan .....	106
<b>Görsel 4.23.</b> Kölelerin Kaçma Sahnesi .....	106
<b>Görsel 4.24.</b> Dekor İçinde Işık Kullanımı .....	107
<b>Görsel 4.25.</b> Mekanda Gece-Gündüz Kontrastı .....	107
<b>Görsel 4.26.</b> Dekorda Kafes Kullanımı.....	108
<b>Görsel 4.27.</b> Dekorda Kafes Kullanımı .....	108
<b>Görsel 4.28.</b> Zindana Kapatılan Gomatz .....	109
<b>Görsel 4.29.</b> Dekorda Mekan Kullanımı .....	109
<b>Görsel 4.30.</b> Gölge Kullanımı .....	110
<b>Görsel 4.31.</b> Gölge Kullanımı .....	110
<b>Görsel 4.32.</b> Gölge Kullanımı .....	111
<b>Görsel 4.33.</b> Gölge Kullanımı .....	111
<b>Görsel 4.34.</b> Karşıdan Gelen Işık Kullanımı .....	111

	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>Görsel 4.35.</b> Karşıdan Gelen Işık .....	112
<b>Görsel 4.36.</b> Mekan İçinde Doğal Işık Kullanımı .....	112
<b>Görsel 4.37.</b> Soliman'ın Kostümü .....	113
<b>Görsel 4.38.</b> Zaide'nin Kostümü .....	113
<b>Görsel 4.39.</b> Başörtülü Zaide .....	114
<b>Görsel 4.40.</b> Gomatz'ın Kostümü .....	114
<b>Görsel 4.41.</b> Osmin'in Kostümü .....	115
<b>Görsel 4.42.</b> Allazim'in Kostümü .....	115
<b>Görsel 4.43.</b> Sultan Soliman'ın Kostümü .....	116
<b>Görsel 4.44.</b> Zaide ve Osmin'in Kostümleri .....	116
<b>Görsel 4.45.</b> Allazim ve Gomatz'ın Kostümleri .....	117
<b>Görsel 4.46.</b> Uyuyan Gomatz ve Zaide .....	117
<b>Görsel 4.47.</b> Resim Yapan Zaide .....	118
<b>Görsel 4.48.</b> Gomatz .....	118
<b>Görsel 4.49.</b> Gomatz'ın Vurulduğu Sahne .....	119
<b>Görsel 4.50.</b> Peter Sellars'ın Zaide Temsilinin Müzikal Programı .....	120
<b>Görsel 4.51.</b> Kaçak Göçmen .....	121
<b>Görsel 4.52.</b> Kaçak Göçmen .....	121
<b>Görsel 4.53.</b> Kaçak Göçmen .....	121
<b>Görsel 4.54.</b> Kaçak Göçmen .....	121
<b>Görsel 4.55.</b> Kaçak Göçmen .....	121
<b>Görsel 4.56.</b> Kaçak Göçmen .....	122
<b>Görsel 4.57.</b> Kaçak Göçmen .....	122
<b>Görsel 4.58.</b> Kaçak Göçmen.....	122
<b>Görsel 4.59.</b> Kaçak Göçmen .....	122
<b>Görsel 4.60.</b> Kaçak Göçmenler .....	123
<b>Görsel 4.61.</b> Koro İçindeki Diğer Kadın Karakterler .....	124
<b>Görsel 4.62.</b> Kadın ve Erkek Karakterler Koro Partisini Söylerken .....	124
<b>Görsel 4.63.</b> Cin ve Gomatz .....	125
<b>Görsel 4.64.</b> Zaide Final Sahnesi .....	126
<b>Görsel 4.65.</b> Final Sahnesi .....	126

## GİRİŞ

Mozart'ın Salzburg'da, Alman Singspiel tarzında yazdığı *Zaide* operasının tamamlanmamış olması büyük bir hayal kırıklığıdır. Eserin günümüze ulaşmış kısımlarında maalesef başlık, uvertür, final sahnesi ve bu sahneleri birleştirecek konuşma bölümleri eksiktir. Bu eksiklikler nedeniyle 1838 tarihinden başlayarak, her biri, bir öncekinden daha bütüncül olan yeni versiyonları yazılmıştır. *Zaide*'nin bu eksik kısımları günümüzde birçok yönetmen için yaratıcılıklarını ortaya çıkarabilecekleri, farklı yorumlarla, yeni konuları sahneye taşıyabilecekleri bir düzlem oluşturmuştur. Buna rağmen *Zaide* operası gerek Türkiye'de gerekse Avrupa'da hak ettiği ilgiyi bulamamıştır.

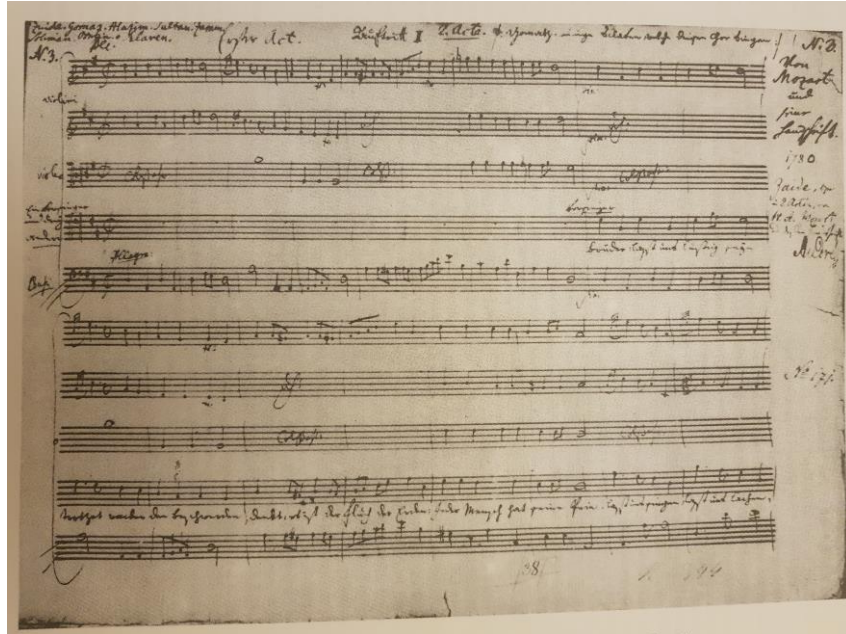
*Zaide*'nin Türkiye'de sahnelenmesi, Türk seyircisine Avrupa'nın Osmanlı'ya bakış açısını ve Türk algısını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ancak eser Türk sahnelerinde, sadece üç Türk rejisör tarafından Ankara, Antalya ve İzmir Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir. Sanatsal alandaki bu ilgisizlik, akademik çalışmalarda da aynı seviyededir. Örneğin, *Zaide*'yi kendine konu edinen sadece bir tane yüksek lisans tez çalışması bulunmaktadır. Dünyada da *Zaide* prodüksiyonları azdır ancak yapılan akademik çalışmalar Türkiye ile kıyaslandığında çok daha iyi durumdadır. Ülkemizdeki bu açığı biraz olsun kapatabilmek amacı ile bu tez kapsamında Mozart'ın *Zaide*'yi yazdığı süreçten başlayarak, tarihsel gelişmeler, librettonun ve müzik analizi başta olmak üzere, eserde yer alan Türk imgeleri temel alınarak *Zaide* derinlemesine incelenmiştir. Çalışmanın omurgasını oluşturan Osmanlı ve Türk imgeleri açıklandıktan sonra bu imgelerin 21. yüzyıl çağdaş *Zaide* temsillerinde yorumlanması ve Türk imgesinin değişim ve dönüşümü analiz edilmiştir. Yeterli sayıda Türkçe yazılı ve görsel kaynak bulunmaması, *Zaide*'nin farklı temsillerine ulaşmadaki zorluklara rağmen, yabancı kaynaklardan yapılan çeviriler, internet ve farklı mecralardan derlenen görsel malzemeler ile elde edilen araştırma mümkün olan en bütünlüklü haliyle hazırlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

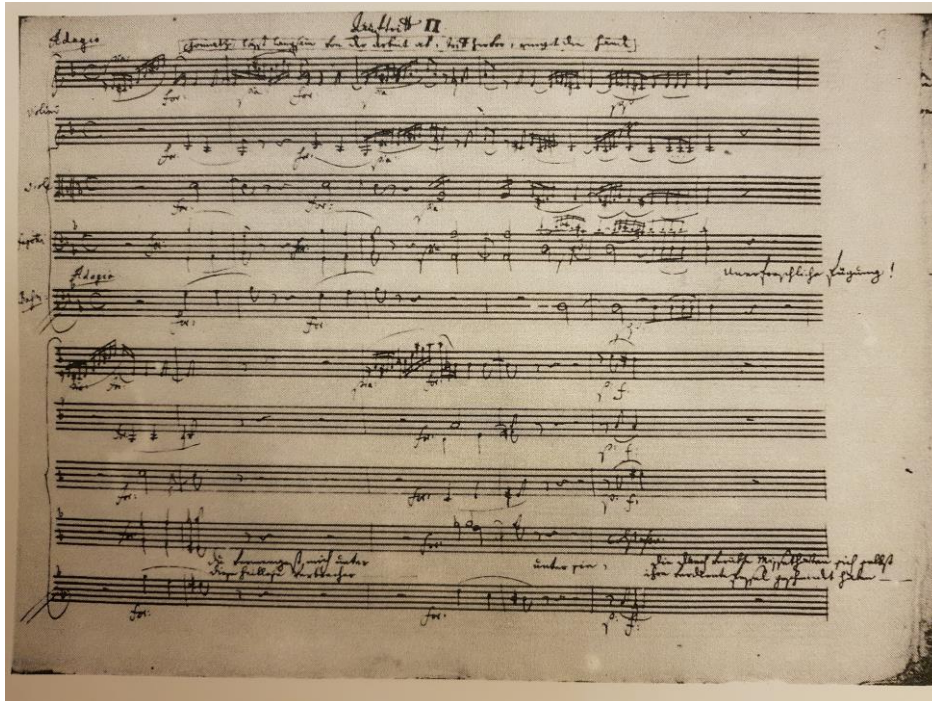
### 1. ZAIÐE OPERASI

Wolfgang Amadeus Mozart'ın 2 perdelik Alman Singspiel (şarkılı oyun) tarzında yazdığı ve tamamlamadan yarıda bıraktığı *Zaide*, bestecinin Türkleri konu alan ilk operasıdır. *Zaide* operası, Avusturyalı müzik tarihçisi ve botanik bilimcisi Ludwig von Köchel'in, Mozart eserlerini kronolojik olarak sıraladığı Köchel Kataloğu'nda ki 344 numaralı eserdir. 1779 ve 1780 yılları arasında Salzburg'da bestelenen eser Mozart hayattayken hiç sahnelenmemiştir. Eserin ilk temsili, bestecinin doğumundan 110 yıl sonra, özellikle doğduğu güne denk getirilerek 27 Ocak 1866'da Frankfurt'ta yapılmıştır.

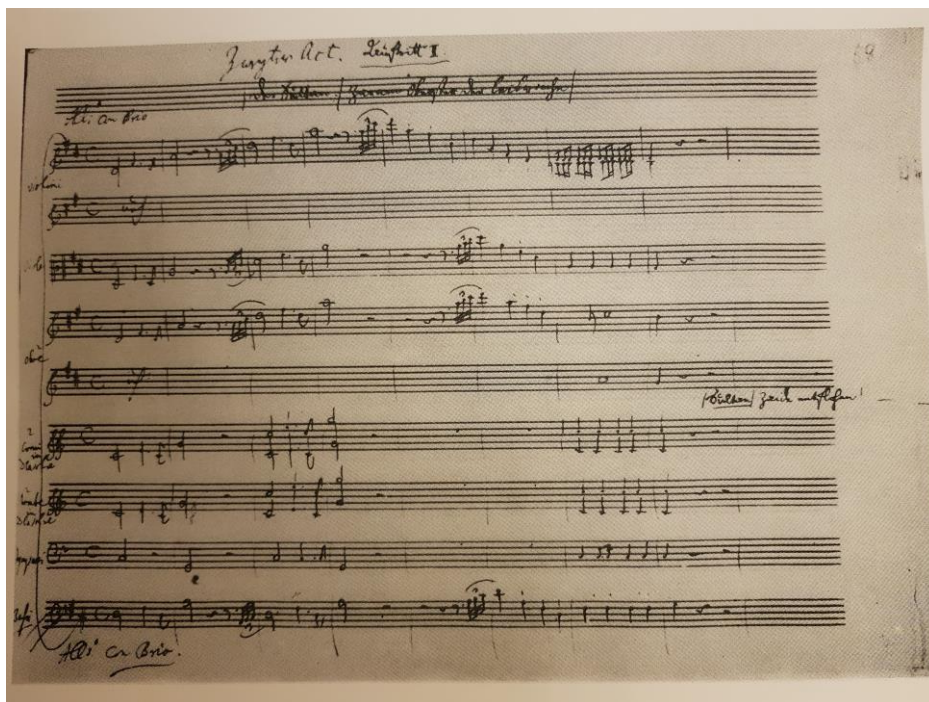
Eser, Mozart öldükten sonra 1799 yılında eşi Constanze Weber tarafından bulunmuştur. Daha sonra yapılan araştırmalar sonucu üzerinde tarih, imza ve besteci adı bulunmayan bu el yazmalarının *Zaide* olduğu anlaşılmıştır. Orijinalleri Marburg'da ki Westdeutschen Kütüphanesi'nde bulunan bu el yazmalarına, Giuseppe Nicolini Konservatuarı'nın kütüphanesinde yer alan *Wolfgang Amadeus Mozart Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* isimli kitaptan ulaşılarak aşağıdaki görsellerde yer verilmiştir.



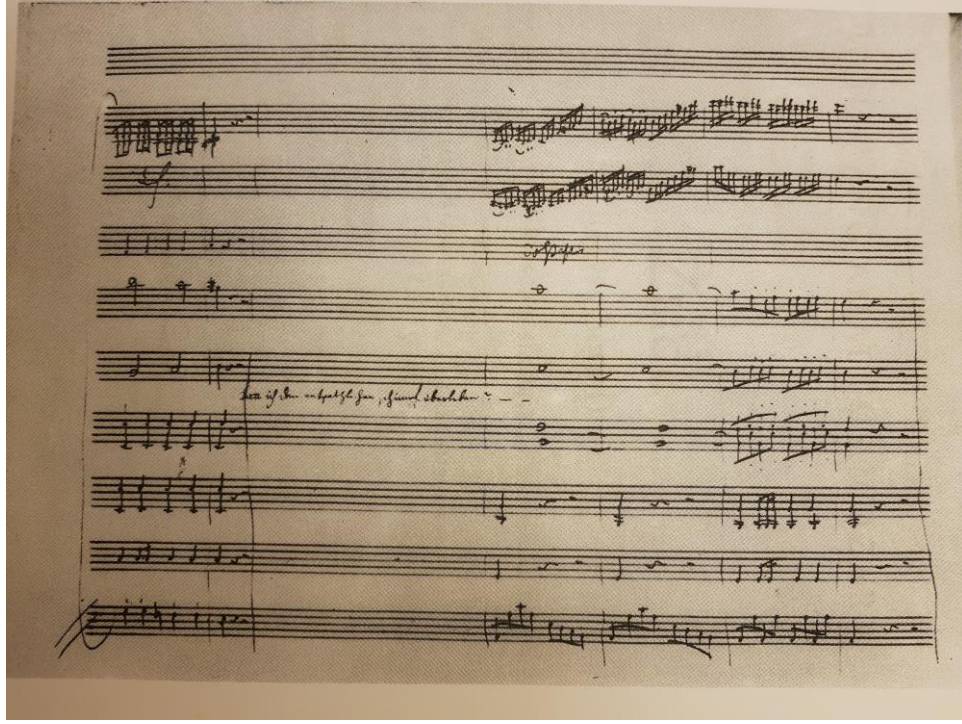
Görsel 1.1. *Zaide No.1* Koro: *Brüder lasst uns, lustig sein*



Görsel 1.2. Zaide No.2 Melodram



Görsel 1.3. Zaide No.9 Melodram



**Görsel 1.4.** *Zaide No.9 Melodram*

Constanze bu el yazmalarını ilk önce müzikolog Abbe Stadler ile inceler. Daha sonra buradan edindiği bilgileri Leipzig’de bulunan Breitkopf & Härtel adlı yayınevi ile paylaşır. Bu yayınevine 9 Ağustos 1799’da gönderdiği ilk mektubunda o güne kadar varlığından haberdar olmadığı bu el yazmalarının melodram tarzında yazılmış bir opera eseri olduğunu vurgular: “Hazine sandığımda ne kadar güzel şeyler buldum, tahmin edemezsiniz! Bunların arasında benim hiç bilmediğim bir yapıt da var... Bu hem opera hem bir melodram. Sözlü metin de enfes” (Thomson, 2004, s.61).

### 1.1. *Zaide* Operası’nın Türü

Constanze’nin mektubunda vurguladığı gibi *Zaide*’yi Mozart’ın diğer eserlerinden farklı kılan en önemli özellik melodram tarzında yazılmış olmasıdır. Yaşadığı dönemde Mozart, melodram ile ilk kez Ulusal Tiyatrolarda izlediği yapıtlar aracılığıyla tanışmıştır. Bu dönemde, Avrupa’daki milliyetçilik akımlarından etkilenen Avusturya İmparatoru II. Joseph, Alman Ulusal Tiyatroları’nı kurma çabasıdadır. Milliyetçiliğin hızla yayıldığı bu dönemde toplumun önde gelen aydınları, sanat alanında gelişme sağlanması için kendilerine ait yerli eserlerin icra edilmesini destekleyen girişimlerde bulunmuştur (Kremnev, 2007, s. 193). Bu girişimler sonucu, 1776’da Milli Dramatik Tiyatro, bir yıl sonrasında ise Milli Opera Tiyatrosu kurulmuştur. Halka kapılarını açan

bu tiyatrolarda ulusal bilinci güçlendirmek için özellikle Almanca eserler sahnelenmeye başlamıştır.

Bu tiyatrolara gitmekten büyük zevk duyan Mozart, sergilenen oyunlara olan beğenisini şu sözlerle dile getirmiştir; “Tek eğlencem tiyatro, tiyatrolarda her türlü oyun mükemmel bir biçimde sergileniyor; ama burada bütün roller, en ufak, en berbat rol bile iyi bir rol sayılıyor ve her role iki kişi hazırlanıyor” (Publig, 2004, s. 219). Ulusal Tiyatro’da izlediği bu oyunlarla Alman edebiyat eserlerini tanımaya başlayan Mozart, melodram tarzıyla da ilk kez burada tanışmıştır. Özdemir Nutku “Dram Sanatı” başlıklı eserinde melodramı “müzikli dram” olarak tanımlar: “Melos, ezgi demektir. Ezgiler ve müzik bu türün duygu yanını denetler durumdaydı. Müzik gerilimi artırıyor ya da azaltıyordu.” (Nutku,1983, s.21). Nutku’nun da belirttiği gibi melodramın müzikle olan yakın ilişkisi bu türün başlangıcı sayılan 18. yüzyılda bu formda ele alınmıştır. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde melodramlarda müziğe neredeyse hiç yer verilmemiştir.

18. yüzyılda, şarkıların konuşma sahneleriyle birleştirildiği ve konularının günlük yaşamın içinden seçildiği Singspiel tarzındaki komedi eserleri Milli Opera Tiyatroları’nda sahnelenmiştir. Bu yapıtlardan çok etkilenen Mozart, Singspiel tarzını geliştirip olgunlaştırmak için melodram üzerine çalışmaya başlamıştır. 1778 yılında Mannheim’dayken besteci kardeşler Franz Benda ve Georg Benda’dan, eşlikli resitatif yerine kullanılan melodramların özelliklerini öğrenmiştir. Bu türe ilişkin düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

“Melodramda şarkı söylemek yerine konuşulduğunu sanırım biliyorsunuzdur. Müzik de zorunlu bir resitatif gibi; zaman zaman müziğin arasına konuşma giriyor, işte o zaman mükemmel bir sonuç alınıyor... Benim ne düşündüğümü bilmek ister misiniz? Operadaki resitatiflerin çoğunu bu tarzda sunmalı ve yalnızca ara sıra, sözcükleri iyi bir biçimde müzikle vermek olanağı varsa, resitatif şarkı olarak söylenmeli” (Publig, 2004, s. 188).

Melodram üzerine yaptığı araştırmalar, Mozart’ın Almanca opera yazma isteğini kamçılamış, sanatsal yeteneğinin doruk noktasına ulaşmasına da öncülük etmiştir. Franz Benda ile çalıştığı aynı yıl babasına gönderdiği 10 Ocak 1778 tarihli mektubunda İmparatorun Viyana’da bir Alman Operası kurmak için Almanca bilen bir şef aradığını belirtir. Ancak aranan bu pozisyon için iki güçlü isim de başvuru yapmıştır. Bunlar besteci Gothalı Benda (Georg Benda) ve dönemin ünlü bankeri Franz Maria Schweitzer’dır. Bu görevi çok isteyen Mozart babasına “Senden Viyana’daki tüm dostlara, imparator için bu görevi üstlenebileceğimi yazmanı istiyorum. Başka hiçbir

yolu yoksa beni operayla denesin” (Kerst, 2005, s.75) diye ricada bulunur. Bu mektubu yazdıktan bir yıl sonra *Zaide*’yi bestelemeye başlar.

Melodram türünün popülerliği ve Mozart’ın bu yeni türün özellikleri üzerine yaptığı çalışmalar *Zaide*’de vücut bulur. Mozart’ın *Zaide* operasında melodramı büyük bir ustalıklarla kullanmasının nedeni de budur. Bazı araştırmacılar Mozart’ın “Saraydan Kız Kaçırma”, “Tiyatro Direktörü” ve “Sihirli Flüt” operalarını yazarken de melodramdan faydalandığını ancak bundan sonra kaleme aldığı eserlerinde bu türe yer vermediğini belirtmektedir. Örneğin, K. Thomson, ‘Mozart’ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü’ adlı kitabında, “Mozart melodramı bir kez daha *Zaide*’de kullanmış, ama daha sonra duyguları anlatmada insan sesini daha güçlü bir araç olarak görmüş ve bu uygulamayı bırakmıştır” (Thomson, 2004, s.40) diye belirtmektedir. Oysa yukarıda da belirtildiği gibi Mozart singsspiel tarzında üç opera daha yazmış, bu eserlerinde de melodramdan faydalanmıştır.

Daha önce belirtildiği gibi Constanze yeni bulduğu fakat birçok bilginin eksik olduğu bu belgeleri A. Stadler’la birlikte incelemiştir. Ancak elde ettiği sonuçtan tatmin olmayarak 26 Ağustos’ta Breitkopf & Härtel’e ikinci bir mektup göndermiştir. Mektubunda ismi konulmamış bu operanın, eşi Mozart’a ait olduğunu ve Almanca yazıldığını belirtmiş ve eser hakkında daha detaylı bilgi vererek, şüphelerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Kocamın geride bıraktığı külliyetli çalışmalardan biri 1770’lerin sonlarına doğru yazılan, başlığı konulmamış bir Alman Singsspiel’dir. Eserde şu karakterler yer almaktadır; Goma(t)z, Zaide, Alazim, Sultan, Zaram, Soliman ve Osmin. Bir biçimde, (gerekirse bu konuyu soruşturmak için sizin gazetenizde yayınlama inceliğini göstererek) bu eserin başlığının ne olduğu ve librettosunu nereden bulabileceğim hususunda yardımcı olabilir misiniz? Bu bilgi eserin tamamlanmış olup olmadığı konusundaki şüphelerimi nihayete erdirmemde bana çok yardımcı olacaktır” (Schmid, vd., 1990).

Constanze’nin ricası üzerine konu gazetede yayımlanmış fakat hiçbir geri dönüş olmamıştır. Ancak yukarıdaki mektupta sıraladığı karakterlerin adları sayesinde, bulunduğu başlığı dahi olmayan bu el yazmalarının 1770’lerin sonlarına doğru yazıldığı ve *Zaide*’ye ait olduğu anlaşılmıştır. 1990’ların başında, İngiliz müzikolog ve Mozart uzmanı Alan Tyson tarafından yapılan kâğıt ve filigran incelemeleri sonucu, Constanze’nin belirttiği bu tarih kesin olarak doğrulanmıştır. Mektubunda librettonun da bazı kısımlarının kayıp olduğunu söyleyen Constanze’nin bahsettiği bu eksik bölümler, operanın uvertürü, üçüncü perdenin taslağı ve bazı konuşma bölümleridir.

## 1.2. *Zaide* Operası'nın Uvertürü

Günümüzde eserin uvertürü olarak sol majör 32 No'lu Senfonisi (KV 318) kullanılmaktadır. Birçok Mozart araştırmacısı buna gerekçe olarak, bahsi geçen senfoninin bestelenme tarihi ve kullanılan temaların benzerliklerini göstermektedir. Bu araştırmacılardan Alfred Einstein da (1880-1952) bu senfoninin *Zaide*'nin uvertürü olduğunu iddia etmiştir. Ancak Dietrich Berke, Bärenreiter'ın yayımladığı *Zaide*'nin partiyon kitabının önsözünde, bunun çok zayıf bir ihtimal olduğunu dile getirmiştir ve A. Einstein'ın bu hipotezini iki gerekçeyle reddetmiştir. Bunlardan ilki, bahsi geçen uvertürde dört korno kullanılmasına rağmen, *Zaide*'nin orkestrasyonunda sadece iki kornoya yer verilmesidir. İkinci gerekçe ise Mozart'ın bir eseri tamamlamadan uvertür yazma alışkanlığının olmadığı ve hiçbir çalışmasında böyle bir yaklaşıma rastlanmadığı bilgisidir (Schmid, vd., 1990).

Tüm çabalarına rağmen esere ilişkin şüphelerini gideremeyen Constanze, 9 Ocak 1800 tarihinde *Zaide*'ye ait bu el yazmalarını Offenbach yayımcısı Johann Anton André'ye satar (And, 1986, s.24). André esere protagonistin adı olan *Zaide* ismini verir, aynı zamanda uvertür ve finalini tamamlar. Carl Golmick ise librettoya diyaloglar ekler. *Zaide*, bu yeni haliyle 1838 yılında J. A. André tarafından yayımlanır ve ilk kez 27 Ocak 1866 yılında, bu biçimiyle Mozart'ın doğumunun 110. yıldönümünde Frankfurt Operası'nda sahnelenir (Matthews, 1961, s.178-179).

## 1.3. *Zaide* Operası'nın Bestelenme Süreci

Mozart'ın *Zaide*'yi neden bestelediğine dair farklı görüşler bulunmaktadır. *Zaide*'nin besteleniş nedeni olarak gösterilen ilk görüş, II. Joseph'in Viyana'da Almanca oyunları oynatmak istemesinden sonra, Mozart'ın imparatorluk başkentinde sahnelenmek üzere bir esere başlamış olma ihtimalidir (Büke, 2017, s.199).

Bir diğer görüş ise, Salzburg'da halk tiyatrolarının yaygınlaşması girişimleriyle ilişkilidir. 16 Ocak 1779 yılında Mozart'ın saray orgcusu olarak Salzburg'a taşındığı dönemde, Salzburg'u ziyaret eden gezici tiyatro topluluklarından sipariş almış olabileceği muhtemeldir. Salzburg başpiskoposu olan Hieronymus von Colloredo, 1775 yılında şehirde bir halk tiyatrosu kurmuştur. Piskopos Colloredo aynı zamanda Mozart'ın patronudur. Bu dönemde halk tiyatrosunun yanı sıra, şehri sıklıkla ziyaret eden gezici tiyatrolar çeşitli opera, bale ve tiyatro oyunları sahnelemektedir. Mozart'ın gelen birçok grupla yakın ilişkisi olmuştur. Örneğin, "Johann Heinrich Böhm ve

Emanuel Schikaneder'in tiyatro toplulukları uzun sürelerle kente konuk olmuş, her iki tiyatrocuyu da Mozart ailesiyle yakın dostluk kurmuştur" (Büke, 2017, s. 197,198). Maynard Solomon'un *Mozart* isimli kitabında verdiği bilgiye göre, "Böhm'ün kumpanyası Nisan ve Mayıs 1779'da Salzburg'da kalmış, sonra Eylül 1779'dan Mart 1780'e dek bütün tiyatro sezonunu orada geçirmiştir. Schikaneder'in kumpanyası ertesi sezon gelmiş, Eylül 1780 ortasından Şubat 1781 sonuna dek şehirde kalmıştı" (Solomon, 2017, s.266). Tam da bu dönemde Mozart'ın üzerinde çalıştığı eser Türk temalarıyla işlenmiş ve henüz ismi konulmamış olan *Zaide*'dir. Böhm'ün topluluğuyla Salzburg'a yaptığı bu sık turneler sayesinde Mozart ile yakınlığı iyice pekişir. Mozart bu dostluğa dayanarak, Böhm'ün gezici tiyatrosu için Tobias Philipp von Gebler'in oyunu *Thamos, König In Ägypten* (Mısır Kralı Thamos, KV 344)'in sahne müziğini besteler (Glover, 2006, s. 130-131). Mozart Viyana temsilleri için 1773'te bestelemeye başladığı Thamos'a, 1779'da Böhm gezginci topluluğu için eklemeler yapar. 1770'lerde II. Joseph sayesinde önem kazanan ve Alman edebiyatında popüler olan "aydınlanmış hükümdar" temasına *Zaide* operasında da Sultan üzerinden işlenmektedir. *Zaide* de kullanılan bağışlayıcılık ve hoşgörü temaları aynı şekilde Mısır Kralı Thamos'ta da hükümdar üzerinden gösterilmektedir (Thomson, 2004, s. 34).

"Thamos'un konusu, iyilikle kötülük, aydınlık güçlerle karanlık güçler arasındaki çatışma ve erdemin aydınlanmış bir hükümdar kişiliğinde kazandığı zaferdir. Masonik arka plan, Mısır dekorları ve güneşe tapma törenleriyle gösterilir...Romanda da, oyunda da savaş karşıtı güçlü duygular, onun yanı sıra da bağışlayıcılık ve hoşgörü düşünceleri dile getirilir...Thamos'un merkezi temalarından biri de, bir hükümdarın halkın dirliğinden sorumlu olduğu, yalnızca doğruluk ve adaletten yana tutumla yönetmesi gerektiği düşüncesidir" (Thomson, 2004, s. 36-39).

Bu iki eserin yazıldıkları tarihin aynı döneme denk gelmesi ve benzer temalara sahip olmalarından dolayı, 21. yüzyılda bazı rejisörler *Zaide*'nin eksik olan uvertürü yerine Mısır Kralı Thamos'tan bazı bölümler kullanılmıştır.

Mozart Thamos'un Viyana'da hiç seslendirilmemesi üzerine babasına: "Thamos'un müziğini kullanamayacağıma üzülüyorum, ama bu oyun burada tutulmadı; sahnelenmeyen, geri çevrilmiş yapıtlar arasında. Sırf müziğinin hatırına gene de sahnelenebilirdi de, böyle bir olasılık yok. Gerçekten yazık oldu" (Thomson, 2004, s. 38) diyerek hayal kırıklığını belirtmiştir.

Bu mektuptan Mozart'ın kendi döneminde Thamos'un sahnelenmediği anlaşılmaktadır. Ancak yönetmen Peter Sellars, 2006 yılında *Zaide* için çektiği festival

rejisinde Mısır Kralı Thamos'u *Zaide*'nin müziğiyle birleştirerek kendi yorumuyla eseri yeniden kurgulamıştır.

Mozart'ta *Zaide*'yi yazma fikrini oluşturan bu nedenlere rağmen eser hiçbir zaman kendisi tarafından tamamlanamamıştır. Aynı zamanda maddi sıkıntılar içinde de olan Mozart, *Zaide*'yi yarım bırakmak zorunda kalmıştır. Mozart'ın *Zaide*'yi yarım bırakmasının nedenlerinden biri de İmparatoriçe Maria Theresia'nın ölümüdür.

Babası VI. Karl'dan sonra kötü durumdaki Avusturya'nın başına geçen Maria Theresia kırk yıl boyunca imparatoriçelik yapmıştır. Mozart'ın da en büyük destekçisi olan Maria Theresia sayesinde sanatta bir çok gelişme yaşanmış ve reformlar yapılmıştır. İmparatoriçe tahttayken, Osmanlı İmparatorluğu ile Almanya arasında "Osmanlı-Reich Dostluğu" kurulmuştur. Hükümdarlığı sırasında Osmanlı İmparatorluğu dört padişah değiştirmesine rağmen İmparatoriçe Osmanlı'yla olan ilişkilerini hep iyi tutmuştur ve bu sayede II. Viyana kuşatması sonrası Türk modasına olan ilgi artmıştır. Öyleki, 1743-1745 yılları arasında Jean-Etienne Liotard, Maria Theresia ve kızı Marie Antoinette'i Türk kıyafetleri içinde resmetmiştir.



**Görsel 1.5.** *Maria Theresia* (<http-1>)



**Görsel 1.6.** *Maria Theresia ve Kızı (1745)* ([http-2](#))



**Görsel 1.7** *Maria Theresia'nın Kızı Marie Antoinette (1753)* ([http-3](#))

Mozart'ın Türk kültürüyle olan etkileşimi de bu gelişmelerin yaşandığı dönemde gerçekleşmiştir. İmparatoriçenin Türk hayranlığını bilen Mozart, Türk modasına uyarak Maria Theresia hayattayken *Zaide*'yi yazmaya başlamıştır. Mozart'ın amacı dönemin zevklerine uygun bir opera eseri besteleyerek, İmparatoriçenin ve Viyana halkının beğenisini kazanmaktır. Fakat İmparatoriçenin ölümü, Mozart'ın bu planını sekteye uğratar. Maria Theresia hayattayken büyük önem verilen Osmanlı-Reich antlaşması

imparatoriçe öldükten sonra önemini yitirir. Oğlu II. Joseph zamanında iki devlet arasındaki bu dostluk ilişkisi yerini politik sıkıntıların yaşandığı buhranlı bir döneme bırakır (Akçay, 1998, s. 59). İmparatoriçe için yas ilan edilir edilmez, tiyatrolar bir süreliğine gösterime kapatılır. Bu durum Babası Leopold'ün o sıralar Münih'te olan Mozart'a yazdığı 11 Aralık 1780 tarihli mektupta, şöyle dile getirmiştir:

“Schactner'in oyunu için şu anda yapacak fazla bir şey yok. Tiyatrolar kapalı olduğu ve imparator şu anda tiyatroyla fazla ilgilenmediği için elimizden bir şey gelmez. Bu durumda, müziğin tümüyle tamamlanmamış olması daha iyi. Kim bilir, belki ileride yapıtı Viyana'da sahnelemek için bir fırsat çıkabilir” (Büke, 2017, s. 199).

Yukarıdaki mektupta “Schachtner'in oyunu” diye bahsedilen bu eser *Zaide* operasıdır. Alıntıda da anlaşılacağı üzere eserin Viyana'da sahnelenmesine olanak sağlayacak bir ortam yoktur. Ancak Mozart, ısrarla eseri tamamlamak ister. *Zaide*'yi ilk önce Besteci ve orkestra şefi olan Christian Cannabich'e, 1781 yılında da librettist Gottlieb Stephanie'e gösterir.

*Zaide*'nin tamamlanamamasının ikinci nedeni, konusunun Viyana halkının o dönemdeki zevklerine göre fazla ciddi bulunmasıdır. Mozart bu durumu 18 Nisan 1781 tarihli bir mektubunda aşağıdaki sözlerle dile getirmiştir:

“Stephanie Junior bana bir libretto, hem de dediğine göre iyi bir libretto verecek... Ona hayır diyemedim. Yalnızca, kolayca değiştirilebilecek uzun diyalogları bir yana, oyunun çok iyi olduğunu, buna karşılık Viyana için pek uygun düşmeyeceğini, orada insanların komik operaları tercih ettiklerini söyledim” (Thomson, 2004, s.65).

Mozart'a göre konunun Viyana halkı için ciddi kalmasının nedeni, sonradan ortaya çıkacak olan Allazim, Gomatz ve *Zaide* arasındaki ailevi ilişkidir. Gomatz ile *Zaide* birbirlerine âşık olurlar, fakat finalde aralarındaki kardeşlik bağının ortaya çıkması eseri trajik bir sona götürmektedir. Mozart bu yönelim nedeniyle, Viyanalıların hikâyeyi çok ciddi bularak sevmeyeceğini düşünmüştür (And, 1986, s. 24).

Leopold'ün, yazdığı bir mektupta Viyana burjuvazisinin kültür ve eğlence anlayışı şöyle tarif edilmiştir:

“Genel olarak konuşursak, Viyanalıların ciddi ve ağırbaşlı şeyler seyretmeye pek meraklı olmadıkları, ayrıca bu konulardan pek az anladıkları ya da hiç anlamadıkları, saçma sapan şeylerden, danstan, şeytanlardan, cinlerden, sihirbazlıktan, soytarlıktan, Lipperl'den, Bernardon'dan, cadılardan ve hayaletlerden başka bir şey seyretmek istemedikleri bilinen bir gerçek, zaten tiyatroları da bunu her gün kanıtıyor” (Publig, 2004, s. 93).

Yukarıdaki mektuptan da anlaşılacağı üzere, o dönemde Viyana halkı ciddi konulu operalara ilgi göstermek yerine komik eserleri tercih etmektedir. Leopold, Viyana seyircisi ile ilgili eleştirilerini şöyle dile getirmiştir:

“Beylerden bazısı, göğsünde nişan taşıyan biri bile olsa, açık saçık, şaklabanca bir sözü ya da basit bir şakayı alkışlıyor, gülmekten katılıyor, buna karşılık ciddi bir sahnede, en dokunaklı ve güzel bir olay sırasında, en anlamlı sözler söylenirken yanındaki bayanla öyle yüksek sesle gevezelik ediyor ki, öteki saygılı seyirciler konuşulanların tek sözcüğünü bile duyamıyorlar” (Publig, 2004, s. 93).

Viyana halkının bu tutumu sadece Leopold’ü değil, Joseph von Sonnenfels gibi dönemin birçok aydınını rahatsız etmiştir (Thomson, 2004, s. 82,83). Sonnenfels, Viyana Tiyatrosu Üzerine Mektuplar adlı eserinde Viyana seyircisini şu sözlerle yermektedir:

“Duyduğundan bir şey anlamayan, zevksiz, ruhsuz, güzellik duygusu bir parçacık bile gelişmemiş insanlar için yazmak, bestelemek, oynamak, şairleri, müzisyenleri, aktörleri ne ölçüde teşvik eder ki? Yalnızca kaba saba gülmekten zevk alan, hoş bir hüznün, ılık gözyaşları dökmenin ince sevincini duyumsamamaktan yoksun olan insanlar için... Sizi nereye getirdiğimi sanıyorsunuz ki – arka balkona mı (en ucuz yer burası, on meteliklik yer de deniliyor buraya)? Konuşulanlara bakarak karar verirsiniz haklı olabilirsiniz; ama bulunduğunuz yer soyluların oturduğu parterin tam ortası” (Publig, 2004, s. 93).

Bu aydınlar arasından en sert eleştirileri dile getiren Romain Rolland da halkın eğlence anlayışını karşı duyduğu rahatsızlığı:

“Kuyruğuna ateş bağlanan köpeklerin, kulaklarıyla boynuzlarına patlayıcı maddeler iliştirilmiş vahşi Macar boğası ile çarpışmaları; yabani domuzun köpeklerle çarpışması; büyük ayının köpeklerle çarpışması; yabani kurdun av köpekleriyle çarpışması; vahşi Macar boğasının vahşi aç köpeklerle çarpışması; av köpekleriyle ayı avı; yabani domuzun, üzerlerine zırhlar giydirilmiş köpeklerle çarpışması; kaplanın köpeklerle çarpışması... Ve nihayet, sekiz gün boyunca yiyecek verilmemiş azgın ayının genç yabani boğa ile çarpışması. ...İki veya üç bin kişi, bayanlar da dahil, sık sık Viyana sirkinde gösterilen bu çarpışmalara katılmıştı. Haydn’ın ve Mozart’ın dinleyicilerini büyüleyen eğlenceler işte bunlardı” (Kremnev, 2007, s. 79) sözleriyle ifade etmiştir.

XVIII. yüzyılın başlarında Viyana’daki seyircinin kültür düzeyinin bu kadar düşük olması, sanatın gelişmesini de olumsuz yönde etkilemiştir. Sadece güldürüp, eğlendirmek için eserlerin yozlaştırılması başta Joseph von Sonnenfels olmak üzere Tobias Philipp von Gebler, Gotthold Ephraim Lessing ve Christoph Martin Wieland gibi Viyana tiyatrosunun gelişmesi için çabalayan aydın kesimi de rahatsız etmiştir. Ancak bu durum, II. Joseph’in yenilikçi yaklaşımları ve aydın kesimi desteklemesiyle

uzun zaman alacak iyileştirme ve reformlar yapılması sayesinde değişmeye başlamıştır (Publig, 2004, s. 219).

*Zaide*'nin yarım kalmasının üçüncü nedeni ise 1780'de Prens Karl Theodor'un Mozart'a bir opera seria (ciddi opera) bestelemesi için sipariş vermesidir. Bu sırada maddi zorluklar yaşamakta olan besteci *Zaide* üzerinde çalışmayı durdurmuş ve librettosunu Salzburglu Abate Giambattista Varesco'nun yazdığı *Idomeneo* (KV 366) Operası'nı bestelemiştir (Publig, 2004, s. 197).

Araştırmacılar, *Zaide*'nin bitirilememesinin bir diğer nedeni olarak *Die Entführung aus dem Serail* (*Saraydan Kız Kaçırma*, KV 384) Operası'nı göstermektedir. Mozart, 18 Nisan 1781 yılında babasına yazdığı mektupta eserin librettosundan şu şekilde bahseder:

“İki gün önce Stephanie bana bir opera güftesi verdi ve bunu bestelemem için hemen harekete geçmemi istedi. Konusu Türklerle ilgili ve adı Saraydan Kız Kaçırma. Zoraki bir aşk hikayesi, Çok ilginç geldi ve hemen bestelemeye giriştim. Ancak giriş bölümünde ve finalde bir koro olacak. Buranın türk müziği ezgileri taşıması gerekiyor. Zamanım çok kısa ve Eylül ortasında icra edilecek bu önemli ve zor beste için gerçekten yeterli zamanım yok. Bu yüzden diğer projelerimi zorunlu olarak askıya aldım. Masamın başımdan kalkamıyorum. Ama kesin olan bir şey varsa, oda bu operanın asla aceleye gelmemesi gerektiği. Bu konuda senin de yardımına ihtiyacım var. Ama tüm zorluğuna rağmen bu besteden müthiş zevk aldığımı söyleyebilirim. Sana söz veriyorum, muhteşem bir opera bestesi ortaya çıkartacağım. Benimle gurur duyacaksınız” (Glover, 2006, s. 159,160).

Mozart'a eserin librettosunu veren Johann Gottlieb Stephanie, Burgtheater'da yüksek mevkiye sahip, Alman operasından sorumlu oyun ve opera yazarıdır. Mozart, *Zaide* operasını tamamlama isteğini J. G. Stephanie ile paylaşır. Ancak Stephanie, *Zaide* yerine *Saraydan Kız Kaçırma* operasının librettosunu öne sürer. Librettoya hayran kalan Mozart, bir kez daha *Zaide* üzerine olan çalışmasını yarım bırakarak *Saraydan Kız Kaçırma* üzerine çalışmaya başlar.



Görsel 1.8. *Die Entführung aus dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma) Afiş (http-4)*

Bazı araştırmacılar, aralarındaki benzerlikten dolayı *Zaide*'nin, *Saraydan Kız Kaçırma*'nın bir ön çalışması olduğunu ileri sürmektedir. Bu nedenle Mozart'ın *Zaide*'nin finali için de Saraydan Kız Kaçırma'da olduğu gibi bir affetme sahnesi yazmış olabileceği düşünülmektedir. Nitekim Mozart'ın ölümünden sonra sahnelenen *Zaide* rejilerinin bazıları, Sultan Soliman'ın Allazim'e olan minnet duygusuna karşılık hepsini serbest bıraktığı bir final sahnesi ile bitirilmiştir. Metin And'a göre ise (1986, s. 46) Allazim'in bu iki genç insanın hayatına karşılık kendi yaşamını öne sürmesi Sultan Soliman'ın düşüncesini değiştirir. Böylesine soylu bir davranış karşısında duygulanan Sultan, bir yücelik göstererek âşıkları özgür bırakır. Bunun yanı sıra, finali Mozart'ın bıraktığı özgün haliyle biten *Zaide* rejileri de mevcuttur. Bu da *Zaide* operasının yorumlanmaya açık bir eser olmasına neden olmuştur.

#### 1.4. *Zaide* Operası'nın Konusu

*Zaide*'nin konusu 16. yüzyılda İstanbul'da Sultan Soliman'ın sarayında geçmektedir. Mozart, 2 perdesini tamamladığı *Zaide* operasındaki karakterler için 10 ariya, 2 melodram, 1 ikili, 1 üçlü, 1 dördü ve 1 koro partiyonu yazmıştır. Orkestrasyonda yaylı çalgılar, obua, fagot, korno ve flütün yanı sıra, Sultan'ın melodramla başladığı ariasında Türk müziği tınlarını hissettirmek için davula yer vermiştir.

## Birinci Perde Müzikal Parçalar ve Temalar:

No.1 Koro: Brüder lasst uns, lustig sein (4 Köle; Yaylı çalgılar)

Auftritt I.  
1. [Lied] Ein Vorsinger und drey andere »Brüder, laßt uns lustig sein« Streicher allein  
Allegro Vorsinger



Brüder, laßt uns lu-stig sein, trot-zet wacker den Beschwerden

*p*

Şekil 1.1. No.1 Koro Tema (And, 1999)

No.2 Melodram (Gomatz; 2 Obua, 2 Fagot, Yaylı çalgılar)

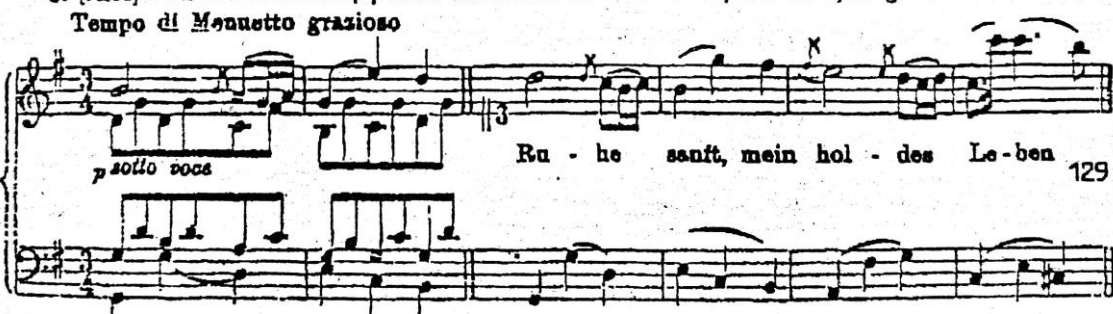
Auftritt II.  
2. [Melodram] (Gomatz) Streicher u. 2 Fag.  
Adagio



Şekil 1.2. No.2 Melodram (And, 1999)

No.3 Arya: Ruhe sanft, mein holdes Leben (Zaide; 1 Obua, 1 Fagot, Yaylı çalgılar)

Auftritt III.  
3. [Arie] Zaide »Ruhe sanft, mein holdes Leben« Streicher, Ob. solo, Fag. solo  
Tempo di Menuetto grazioso



*p sotto voce* Ru - he sanft, mein hol - des Le - ben 129

Şekil 1.3. No.3 Arya (And, 1999)

No.4 Arya: *Rase, Schicksal, wüte immer* (Gomatz; 2 Obua, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

4. Aria. Gomatz »Rase, Schicksal, wüte immer« Streicher, 2 Ob., 2 Hrn.  
Allegro assai



Ra - so, Schick-sal, wü - te im - mer, 148

The image shows a musical score for a vocal aria. It consists of two staves: a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment starts with a bass clef and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro assai'. The lyrics are 'Ra - so, Schick-sal, wü - te im - mer, 148'. There are dynamic markings like 'p' and 'f' throughout the score.

Şekil 1.4. No.4 Arya (And, 1999)

No.5 İkili: *Meine Seele hüpfet vor Freuden* (Zaide, Gomatz; 2 Flüt, 2 Fagot, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

5. Duetto. Zaide, Gomatz »Meine Seele hüpfet vor Freuden« Streicher, 2 Fl., 2 Fag., 2 Hrn.  
Allegretto ma moderato



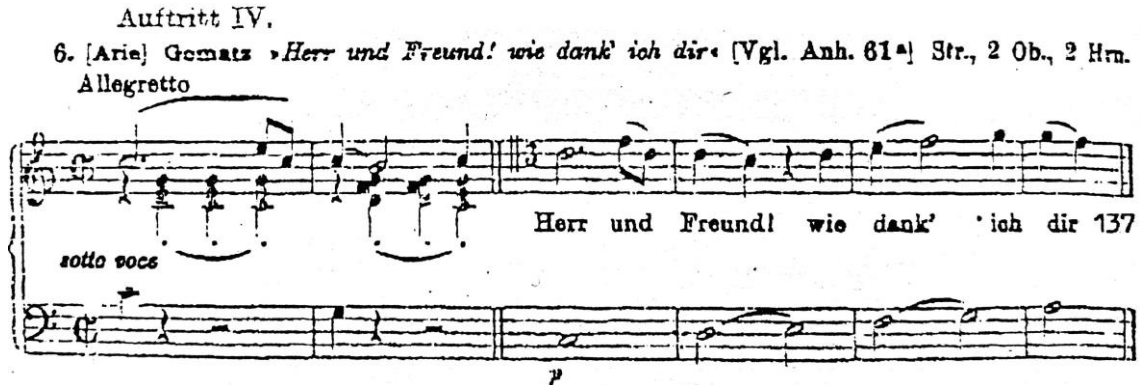
Zaide  
Mei - ne See-le hüpfet vor Freu-den 167

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves: a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment starts with a bass clef and a common time signature. The tempo is marked 'Allegretto ma moderato'. The lyrics are 'Mei - ne See-le hüpfet vor Freu-den 167'. There are dynamic markings like 'p' and 'f' throughout the score.

Şekil 1.5. No.5. İkili (And, 1999)

No.6 Arya: *Herr und Freund, wie dank ich dir* (Gomatz; 2 Obua, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

Auftritt IV.  
6. [Arie] Gomatz »Herr und Freund! wie dank' ich dir« [Vgl. Anh. 61<sup>a</sup>] Str., 2 Ob., 2 Hrn.  
Allegretto



Herr und Freund! wie dank' ich dir 137


sotto voce

The image shows a musical score for a vocal aria. It consists of two staves: a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment starts with a bass clef and a common time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The lyrics are 'Herr und Freund! wie dank' ich dir 137'. There are dynamic markings like 'p' and 'sotto voce' throughout the score.

Şekil 1.6. No.6 Arya (And, 1999)

No.7 Arya: *Nur mutig, mein Herze, versuche dein Glück* (Allazim; 2 Obua, 2 Fagot, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

Auftritt V.  
7. [Arie] Allazim »Nur mutig, mein Herze« Streicher, 2 Ob., 2 Fag., 2 Hrn.  
Allegretto maestoso



Nur mu - tig, mein Her - ze. 130

Şekil 1.7. No.7 Arya (And, 1999)

No.8 Üçlü: *O selige Wonne* (Zaide, Gomatz, Allazim; 2 Flüt, 2 Fagot, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

Auftritt VI.  
8. [Terzett] Zaide, Gomatz, Allazim »O selige Wonne« Streicher, 2 Fl., 2 Hrn.  
Andantino



Zaide  
sotto voce  
O se - li - ge Won - nel Die glän - zen - de Son - ne steigt

Şekil 1.8. No.8 Üçlü (And, 1999)

## İkinci Perde Müzikal Parçalar ve Temalar:

No.9 Melodram, Arya: *Der stolze Löw' lässt sich zwar zähmen* (Sultan Soliman; 2 Obua, 2 Korno, 2 Trompet, Davul, Yaylı çalgılar)

**Auftritt I.**  
9. [Melodram] Sultan Soliman, Zaram, Oberster der Leibwache Streicher, 2 Ob., 2 Fru., 2 Tromp., Pka.  
Allegro con brio.

(Zaide entflohen?) 65

[Arie] Soliman »Der stolze Löw«  
Allegro maestoso

Der stol - ze Löw' läßt sich zwar zähmen 182

Şekil 1.9. No.9 Melodram (And, 1999)

No.10 Arya: *Wer hungrig bei der Tafel sitzt* (Osmin; Yaylı çalgılar)

**Auftritt III.**  
10. [Arie] Osmin »Wer hungrig bei der Tafel sitzt« Streicher allein  
Allegro assai

Wer hung-rig bei der Ta - fel sitzt 188

Şekil 1.10. No.10 Arya (And, 1999)

No.11 Arya: *Ich bin so böse' als gut* (Sultan Soliman; 2 Flüt, 2 Obua, 2 Fagot, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

Auftritt IV.  
11. [Arie] Soliman  
•Ich bin so böse' als gut• Streicher, 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Hrn.

Ich bin so böse' als gut, so böse' als gut

178

Şekil 1.11. No.11 Arya (And, 1999)

No.12 Arya: *Trostlos schluch Philomele* (Zaide; Yaylı çalgılar)

Auftritt V.  
12. [Arie] zaide •Trostlos schluchzet Philomele• Streicher allein  
Andantino

solo voce

Trost - los schluch - zet Phi - lo - me - le

148

Şekil 1.12. No.12 Arya (And, 1999)

No.13 Arya: *Tiger! wetze nur die Klauen* (Zaide; 2 Obua, 2 Fagot, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

Auftritt VI.  
13. [Arie] Zaide »Tiger! wetze nur die Klauen« Streicher, 2 Ob., 2 Fag., 2 Hrn.  
Allegro assai



Ti-ger! wet-ze nur die Klau-en 154

Şekil 1.13. No.13 Arya (And, 1999)

No.14 Arya: *Ihr Mächtigen seht ungerührt* (Allazim; 2 Obua, 2 Korno, Yaylı çalgılar)

Auftritt VII.  
14. [Arie] Allazim »Ihr Mächtigen seht ungerührt« Streicher, 2 Ob., 2 Hrn.  
Un poco Adagio



Ihr Mäch-ti-gen seht un-ge-rührt 131

Şekil 1.14. No.14 Arya (And, 1999)

No. 15 Dörtlü: *Freundin! stille deine Tränen* (Zaide, Gomatz, Soliman, Allazim; 2 Flüt, 2 Obua, 2 Fagot, 2 Korno, Yaylı çalgılar) (Schimid, vd., 2006, s. 20)

Auftritt VIII.  
15. [Quartett] Zaide, Gomatz, Soliman, Allazim »Freundin! stille deine Tränen« Streicher,  
Allegro assai Gomatz 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Hrn.



Freun-din! stil-le dei-ne Trä-nen 250

Şekil 1.15. No.15 Dörtlü (And, 1999)

### **Birinci Perde, I. Sahne:**

(No.1 Koro: *Brüder lasst uns, lustig sein*) Saraydaki birkaç köle ve Gomatz sultanın bahçesinde oturmaktadır. Kaderlerine isyan etmelerine rağmen müziğin neşeli tonu yazgılarının düşündükleri kadar zor olmadığını hissettirir. (No.2 Melodram) Gomatz söylediği melodramla, hiçbir suçu olmamasına rağmen, suçlular arasında köle olarak işini yapmaya zorlandığından yakınır.

### **Birinci Perde, II. Sahne:**

Gomatz çektiği bütün işkenceleri kısa bir süreliğine unutmak için uyumak ister ve uykuya dalar.

### **Birinci Perde, III. Sahne:**

Sultanın gözdesi olan Zaide, uyuyan Gomatz'a yaklaşır ve onun bir Avrupalı olabileceğini düşünür. Gomatz'ı uyandırıp ailesinin hikâyesini öğrenmek ister ancak vazgeçer ve hediye olarak kucağına bir çanta bırakır. (No.3 Arya: *Ruhe sanft, mein holdes Leben*) Gomatz'dan etkilenen Zaide, ona bir ninni söyler. Çantanın içinde birkaç mücevherin yanı sıra küçük bir portresi vardır. (No.4 Arya: *Rase, Schicksal, wüte immer*) Resmi görüp etkilenen Gomatz umutlanır ve kendini teselli eder. Çantayı kimin bıraktığını merak eder. Zaide gelir ve onu çantasını çalmakla suçlar. Zaide'nin üzerinde yüzünü kapatan bir peçe vardır. Hırsızlıkla suçlanan Gomatz şaşkına döner ve suçsuz olduğunu söyler. Çantayı Zaide'ye verirken elindeki resmi öper. Zaide, yüzündeki peçeyi sıyrır ve resimdeki kendi olduğunu söyler. İkisi de birbirlerinden çok etkilenir. Zaide, birlikte özgürce yaşamak ya da köle olarak ölmeyi ister fakat Gomatz ikisini de bu esir hayatından kurtarmaya kararlıdır. (No.5 İkili: *Meine Seele hüpf vor Freuden*) Birbirlerini buldukları için mutluluktan şarkı söylerler.

### **Birinci Perde, IV. Sahne:**

Bunun üzerine yanlarına Allazim gelir ve Gomatz'ı Sultan'ın gözdesini baştan çıkarmakla suçlar. Gomatz, sarayda bir köle olarak yaşadığını, ikisinin de ülkelerini özlediklerini söyler. Kaçmak için Allazim'den yardım ister ve o da bunu kabul eder. (No.6 Arya: *Herr und Freund, wie dank ich dir*) Gomatz, Allazim'e çok teşekkür eder. Allazim onlara deniz yolu ile kaçmalarını tavsiye eder.

### **Birinci Perde, V. Sahne:**

Gomatz bu fırsat sayesinde artık kaderlerine yön verebileceğini düşünür. (No.7 Arya: *Nur mutig, mein Herze, versuche dein Glück*) Allazim onlara veda ederken kaçtıkları

fark edildiğinde Sultan'ı sakinleştireceğini, eğer başaramazsa peşlerinden gideceğini söyler. (No.8 Üçlü: *O selige Wonne*) Üçü de barış ve huzur içinde sevinçlerini gösterir.

#### **İkinci Perde, I. Sahne:**

(No.9 Melodram ve Arya: *Der stolze Löw' läst sich zwar zähmen*) Muhafız komutanı Zaram, Zaide, Gomatz ve Allazim'in iş birliği yaparak kaçtığını ve yakalanmaları için arkalarından adam yolladığını söyler. Bunu duyan Sultan Soliman etrafa öfke saçarak kanlı intikam yeminleri eder.

#### **İkinci Perde, II. Sahne:**

Harem ağası Osmin, Sultan'a yeni bir kadın köle sunarak onu sakinleştirmeye çalışır. Fakat Sultan, ikisini de yüz kırbaçla cezalandıracağını söyleyerek kovar.

#### **İkinci Perde, III. Sahne:**

(No.10 Arya: *Wer hungrig bei der Tafel sitzt*) Osmin, Sultan'ın bu öfkesine şaşırır ve aptalca davranışıyla da eğlenir.

#### **İkinci Perde, IV. Sahne:**

Zaram gelir ve hepsinin yakalandığı haberini Sultan'a verir. Zaide cezalarının ölüm olduğunu düşünmektedir. Gomatz ise ölümden korkmamaktadır.

#### **İkinci Perde, V. Sahne:**

Sultan esirleri ölüm ile cezalandırır. (No.11 Arya: *Ich bin so böß als gut*) Kendi kendine iyilik ve kötülüğü tartar.

#### **İkinci Perde, VI. Sahne:**

Zaide esaret yerine özgürlüğü seçtiği için neden ölümlü cezalandırıldığına bir türlü anlam veremez ve (No.12 Arya: *Trostlos schluchzet Philomele*) kaderini kafese kapatılmış bir bülbülünkiyle kıyaslar.

#### **İkinci Perde, VII. Sahne:**

Zaram, Sultan'ın kararını açıklar: Gomatz'a işkence edilecektir ve ikisi de öldürülecektir.

#### **İkinci Perde, VIII. Sahne:**

Zaide, Sultan'ı tiranlıkla suçlar. (No.13 Arya: *Tiger! Wetze nur die Klauen*) Verilen karara isyan eder ve öfkeyle Sultan'ın bir kaplan olduğunu söyler.

#### **İkinci Perde, IX. Sahne:**

Zaram, yakalanan Allazim'i getirir. Allazim'e de aynı ceza verilir. Bunun üzerine o da kimliğini açıklar. Allazim, onbeş yıl önce Sultan'ı Afrikalı korsanların elinden kurtaran Venedik savaş gemisinin kaptanı ve İtalyan komutandır. Fakat Türk korsanları

tarafından esir alınarak, saraya köle olarak satılmıştır. (No.14 Arya: *Ihr Mächtigen seht ungerührt*) Sultan, Allazim’i affederek ona arkadaşlık teklif eder. Allazim ise Sultan’ dan, Zaide ve Gomatz’a merhamet etmesini ister. Fakat Sultan bunu reddeder. (No.15 Dörtlü: *Freundin! stille deine Tränen*) Zaide, idam edilmeden önce, esir olarak tutulan Prens Ruggiero’nun kızı olduğunu ve annesinin babalarını bulmak için erkek kardeşi ile yola çıktığını söyler. Bunları duyan Gomatz, Zaide’nin kendi kız kardeşi olduğunu fark eder ve Allazim de kayıp olan Prens Ruggiero’nun kendisi olduğunu açıklar. Sultan Soliman üçünü de serbest bırakır ve kendi topraklarına gitmelerine izin verir (Schimid, vd., 2006, s. VI, VII).

### **1.5. Zaide Operası’nda Kullanılan Türk İmgelerinin Karakterler Üzerinden İncelenmesi**

*Zaide*’nin hikâyesi Osmanlı İmparatoru Sultan Soliman’ın sarayı içinde geçmektedir. Karakterler, saraydaki Sultan ve farklı görevleri yerine getiren kölelerdir. Bu nedenle Mozart, eserinde Türklere ve Türk kültürüne ait birçok imgeye yer vermiştir. Konunun işlenişi ve karakterlere atfedilen özellikler, Osmanlı’nın siyasi, askeri, hukuki, dini ve kültürel yapısıyla birlikte ele alınmıştır. Mozart oluşturduğu olay örgüsü ve karakterler aracılığıyla Osmanlı kültürünü, özellikle saray yaşamını *Zaide*’de ele alarak dönemin Avrupa seyircisiyle paylaşmıştır.

Aşağıda karakterlerin dramatik incelemesi libretto üzerinden ve Osmanlı tarihi ile ilişkilendirilerek yapılmıştır. Yanı sıra, Zaide ve Allazim karakterlerinin aryaalarının müzikal yapısı da incelenmiştir.

#### **1.5.1. Zaide (Soprano)**

Operadaki tek kadın karakter ve haremdeki cariyelerden biri olan Zaide, Sultan’ın gözdesidir. Harem ve burada hayat süren cariyeler eserde önemli yer tutmaktadır. Eserin yazıldığı dönemde harem, gizemi ve mahremiyeti nedeniyle Avrupa’da en çok ilgi çeken konulardan biridir:

“Batı edebiyatı ve sanatında harem, çeşitli Avrupa ülkelerinden köle veya tutsak olarak elde edilmiş genç ve güzel kadınların, padişahın kalbini kazanmak için yarıştığı ve gücü ele geçirmek için en tehlikeli planlar yaptığı ve rekabetin gizliden gizliye acımasızca sürdürdüğü bir “Altın Kafes” olarak betimlenmiştir. Osmanlı’da harem-i hümayun 16. yüzyıla kadar sarayın iç bölümüne deniyordu. 16. yüzyılın sonlarına doğru padişah, saltanat hanesinin kadın ve çocuklarını yerleştirmek üzere sarayda ikinci bir dizi özel daire yaptırınca, bu yeni

alana da, oradaki kadınların değil sultanın varlığı nedeniyle harem-i hümayun denildi” (Maden, 2010, s. 29,30).

Osmanlı Devleti’nde ‘harem’ kavramı batılıların oryantalist bakış açısı altında farklı algılanmıştır. Bu algılama ve inanışların aksine, harem Osmanlı Hanedanlığı için önem arz eden birçok alanda kilit rol üstlenmiştir. Batılıların algısında, Padişah’ın zevkleri için kadın ve cinsellikle bağdaştırılan harem olgusu, tüm Avrupa’da gücüyle korku salan Osmanlı İmparatorluğu’nun, bu topraklara egemen olmasında büyük rol oynamıştır. Ancak, klasik tarihçilerin de belirttiği gibi harem aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nun duraklama ve gerileme döneminin nedenleri arasında da yer alır. Harem, hükümdarlığın devamlılığı için gerekli olan üreme politikasına yön vererek imparatorluğun başına geçecek olan padişahın seçilmesinden, yönetimin yetersiz ve hatalı olduğu noktalarda hükümdara destek olarak devletin ilerlemesine katkı sağladığı düşünülen birçok görevi üstlenen bir kurum olmuştur. Buna örnek olarak Sultan II. Mahmud’un kız kardeşi Esmâ Sultan’ın katkıları gösterilebilir:

“Esmâ padişah olmamıştı ama kardeşinin sırdaşydı, onun bağımlı kadınların üretken emeğini ve doğurganlığını kullanma becerisine ortak oluyordu. Kardeşine cariyeler bulmak bu tür faaliyetlerinden biriydi. Onun ve diğer saray kadınlarının 18. ve 19. yüzyıllarda hükmettiği birçok saray, kadın ve erkek köle emeğiyle işliyordu, erkek köleler değil ama kadın köleler güç sahibi insanlara evlilik hediyesi olarak sunulmak üzere el altındaydı” (Zilfi, 2018, s.273).

Haremde yetiştirilen kadınların yabancı devletlerle olan ilişkilerde barışa yönelik diplomaside uyguladıkları stratejiler ve padişahın kararlarına olan etkileri, devlet yönetiminde direkt veya dolaylı nasıl bir rol oynadıklarını göstermektedir. “Kösem Sultan, Nurbanu Sultan, Hürrem Sultan gibi ihtirash ve zeki kadınlar bu duruma örnek teşkil edebilir” (Maden, 2010, s. 32). Ayrıca kurdukları vakıflar ve yaptırdıkları eserlerle birlikte padişahın katılmadığı törenlerde halkla bir araya gelmeleri kamusal alandaki varlıklarını da göstermektedir. Osmanlı siyasi ve yönetim yapısı içinde bu kadar önemli etkilere sahip olan harem kurumu, sahip olduğu bu yetkiler ve güç yüzünden ataerkil geleneği benimseyen halk ve özellikle ulema sınıfı tarafından tepki görmüştür. Bunun nedeni kadın sultanların hırsları uğruna, padişahları kandırarak isteklerini kolayca yaptırmalarına duyulan öfke ve geleneklere göre kadının yerinin sadece duvarlar arasındaki özel alanda saklı olmasına olan inançtır (Küçüksarp, 2017).

Kadınların harem içindeki sistematik yapıya göre konumları incelendiğinde bazı özelliklerine göre sınıflara ayrıldıklarını ve farklı adlar altında harem içindeki güç

dengesini sağladıkları görülmektedir. Bu sistematik yapıya göre; birinci kademe de ‘Haseki Sultan’ ve ‘Haseki Kadın’ bulunmaktadır. Padişahın gözdesi olarak padişaha ilk erkek çocuk veren kadın Haseki Sultan unvanını alır ve oğlu tahta çıktığı takdirde ‘Valide Sultan’ olarak adlandırılır. Bu sayede harem içinde en çok güce sahip olan Valide Sultan’a, diğer kadınlardan çok daha yüksek bir maaş verilir. Haseki Kadın ise padişahın çocuğu olan diğer kadınlara verilen ünvandır. Tahttaki erkek çocuk öldüğünde başa geçen en büyük erkek çocuğa kim sahipse Haseki Kadınlık’tan Haseki Sultan mertebesine yükselir.



**Görsel 1.9.** *Haremde Günlük Hayat* (<http-5>)

Haremdeki ikinci kademe de ise ‘gedikliler’ bulunur. Padişaha hizmet etmeleri için seçilen bu cariyeler padişahın kıyafetlerinin giydirilip temizlemesinden ve hamamda yıkanmasından sorumludurlar. Ayrıca, padişaha yemek götürüp getirilmesini de bu kızlar sağlar. Padişah tarafından hasekiler arasına seçilen bu kızlardan en becerikli ve güzel olanlarına ‘gözde’, ‘has odalık’ veya ‘ikbal’ adı verilir. Bu kadınlar padişahın hamile kaldıkları takdirde kadın ünvanına yükselirler. Mozart eserinde Zaide’yi Sultanın gözdesi olarak niteler.

Üçüncü kademe olan ‘ustalar’ ise haremde bulunan Valide Sultan, Haseki Kadınlar ve onların çocukları için çalışan hizmetlilerdir.

Gedikli veya ustalar sınıfında olan kızlar bir üst kademe de geçtiklerinde ise yerlerine ‘şakirtler’ (çıraklar) getirilir. Onların altında ise basit köleler yer almaktadır. Bu köleler de hamama odun taşıma gibi ağır işlerin yanı sıra kendi üstlerindeki

hanımların giydirilmesinden ve eğlencesinden sorumludurlar. Bütün cariyeler ‘kethüda’ denen kâhya kadının emrindedirler.

Saraya getirilmek için seçilen bütün cariyeler şahadet getirerek İslam’ı kabul eder ve Türkleştirilirler. “Penzer, Kethüda Kadın’ın Harem’in yöneticisi olduğu, Hazine Dar Usta’nın Harem’in masrafları ile ilgilendiği, paşmaklıkları dağıttığı, Eski Saray’a gidenlerin maaşlarını düzenlediğinden bahsetmektedir” (Atçıl, 2003, Sayı:15, s. 252).



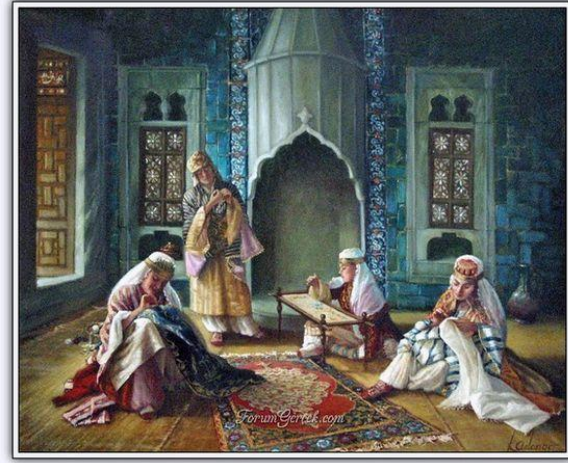
Görsel 1.10. Haremde Müzik (<http-6>)

Atçıl (2003, s. 256)’ın Ahmet Akgündüz’ün, “İslâm Hukukunda Kölelik ve Cariyelik Müessesesi ve Osmanlı’da Harem” adlı kitabında harem kurumunun islâm hukuku çerçevesinde nasıl ele alındığını şu şekilde değerlendirmiştir:

“Harem’deki cariyeler arasında hizmetçi ve eş statüleri şeklindeki ayırımın temelini İslam hukukunun oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Buna göre, hizmetçi statüsündeki cariyelerle sahibinin ilişkiye girme hakkının olmadığına işaret etmektedir. Bir cariyeye ile sahibinin ilişkiye girme hakkının kalkması için o cariyenin başka biriyle evlenmiş olması gerekmektedir. Bu durumda, Osmanlı Haremi’ndeki cariyelerin hukukî açıdan hizmetçi statüsünde olduğunu, yani sahibinin kendisi ile ilişkiye girme hakkı olmadığını ileri sürmek doğru olmasa gerektir, çünkü Harem’deki cariyelerin hepsi değilse bile çoğu, başka biriyle evli değildi. Dolayısıyla bu cariyelerin Harem teşkilatı açısından hizmetçi statüsünde oldukları söylenebilir, ama hukukî açıdan padişahın odalıkları ile farkları yoktur. Zaten Akgündüz de padişahın, isterse hizmetçi cariyeleri odalık olarak kullanabileceğini belirtmektedir” (Atçıl, 2003, Sayı: 15, s. 256).

Haremdeki kadınların varlığı sadece padişahın arzularına hizmet etmekten ibaret değildir. Müslüman yapılan cariyelere sıkı bir İslami eğitimin yanı sıra sarayın tören ritüelleri ve adetleri öğretilerek, işin ehli kadınlar tarafından güzel konuşma,

okuma-yazma, dikiş, nakış ve müzik dersleri verilmiştir (Maden, 2010, s. 50-52,54). Osmanlı Devleti'nde haremın yapısı, kadınların statüsü ve harem içinde işleyen sistem bu şekildedir.



**Görsel 1.11.** *Haremde Eğitim* (<http-7>)

Mozart'ın üzerinde durduğu harem kavramı, Zaide karakteri üzerinden işlenmektedir. Zaide kendisini Gomatz'a beğendirmek ister ve onun kucağına bıraktığı altın kesesinin içine portresinin yanında bir de not koyar. Gomatz uyandığında onun yanına yaklaşır ve peçesini sıyrarak güzelliğini ona göstermek ister.

Doğu dünyasına özgü olan peçe kavramıyla Mozart'ın *Zaide*'de kullandığı bir diğer Türk imgesi, saraydaki kadınların giyim kuşam tarzıdır. Mozart Doğu'nun Avrupa'dan farklı olduğu noktaları Sultan'ın gözdesi olan Zaide karakterinin giydiği kıyafetlerle yansıtmak istemiştir. Gomatz uyandığında Zaide kimliğini gizlemek için peçesini kapatarak onunla konuşmaktadır. Mozart bu sahneyle padişahın haremındaki cariyelerin yabancılarla konuşmasının yasak olduğuna ve Osmanlı'daki mahrem-namahrem kavramlarına gönderme yapmaktadır. Haremdeki hukuk ve dini kurallar gereği cariyelerin başka bir erkeği gördüklerinde yüzlerini kapatmaları gerekmektedir. Mozart'ın Türk karakter olarak Kanuni Sultan Süleyman'ı seçmesi ve konunun geçtiği dönemin Kanuni yönetimindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun en ihtişamlı zamanı olması rastlantı değildir. Giyim kuşama, mücevherlere ve gösterişe meraklı olan Sultan Süleyman'ın haremındaki kadınların, zenginlik ve sefa içinde yaşadığı Zaide'nin sahip olduğu altın kesesiyle anlatılmaktadır. Uyurken Gomatz'ın kucağına bıraktığı mücevher dolu çantasından Mozart'ın Kanuni döneminde padişahın

haremdaki gözdelerine hediye olarak sunduğu mücevherlerle saray yaşantısının zenginliğini seyirciye yansıtmak istediği açıktır. Mücevherler o kadar değerlidir ki kaçma planı yapan Zaide ve Gomatz, yardım istedikleri Allazim'e yolda mücevherlere ihtiyaçları olduğunu söylerler. Mozart'ı da etkileyen Türklere ait saray yaşantısındaki bu egzotik havanın yansımaları operada tüm gerçekliğiyle gösterilmektedir. Mozart II. Viyana kuşatması sonrası Avrupa'da moda olan doğuya ait egzotik ve mistik kıyafetleri kullanarak operadaki Türk imgelerini başarıyla yansıtmıştır.

Osmanlı haremindeki kadınların giyim kuşamına bakıldığında güçlü bir imparatorluğun kültür yansımaları bütün ihtişamıyla görülmektedir. Kanuni'nin yaşadığı 16. yüzyıl Osmanlı'nın batıda genişleyen toprakları sayesinde en parlak dönemi olarak kabul edilirken, tekstil açısından da kendi giyim modasıyla batının ilgisini üzerine çekmeyi başarmıştır. Öyle ki bu gösterişli giyim tarzı batılı seyyahlar tarafından Avrupa'ya anlatılırken, Türk kültürüne olan ilgiyi pekiştirerek batının doğuya olan egzotik bakış açısını da oluşturmuştur. Dilek Himam, egzotizmi 'modanın veya stilin baştan çıkarıcılığı' ve 'modadaki yabancı ve ender motifler' olarak tanımlarken Habsburg büyükelçisi Ogier Ghiselin de Busbecq'in Osmanlı'yı ziyareti sırasında sarayda gördüğü kumaşlara olan hayranlığını şu şekilde aktarmıştır:

“Şimdi benimle gelin ve görebileceğiniz en muhteşem beyazlığa sahip ve aynı zamanda ayırt edemeyeceğiniz yoğunlukta kullanılmış olan ipek türban başlıkların sonu olmayan kalabalığı içinde gözlerinizi gezdirin. Aynı zamanda da her renkte ve çeşitte parlak altın, gümüş, mor, ipek ve saten giysilerin her yere nasıl yayıldığını bir görün. Gördüklerimin detaylı açıklamasının çok uzun süreceğini biliyorum, bu yüzden gördüklerimi anlatacak sözcük bile bulamıyorum. Bundan daha güzel bir manzarayı daha önce hiç görmemiştim” (Himam, 2013, Sayı: 29, s. 108).

Özellikle giysi tarihi açısından doğuyu taklit eden batıdaki kadınlar yukarıda Ogier Ghiselin de Busbecq'in anlattığı cümlelerde geçen 'türban'ın değişik versiyonlarını 15. ve 16. yüzyıllarda kullanmıştır. Himam makalesinde giyim tarihçisi James Laver'ın Haçlı Seferleri'nden sonra giysilerindeki rahibe örtülerinin ve uzun, bilekten genişleyen elbise kollarının, doğulu giysilerden etkilendiğinden bahsetmektedir (Himam, 2013, s.97,113).

Kanuni'nin torunu III. Mehmed (1595-1603) döneminde Kraliçe Elizabeth padişaha hediye olarak bir org göndermiştir. Bu orgu çalan ve bakımından sorumlu olan Thomas Dallam harem içindeki cariyelerin lüks ve pahalı giyim tarzını şu şekilde anlatmıştır:

“...Dizlerinin altına kadar inen, beyaz keten şalvarlar giymişlerdir. Kumaş o kadar incedir ki, altından vücutları görülebilmektedir. Mavi, kırmızı veya iki zıt renkte, küçük cepkenleri vardır. Bazısının ayakları çıplak, bazen ise uzun deri İspanyol çizmelidir. Ayak bileklerinde, altın zincirler ve kalın tabanlı 10-12 cm kadar yüksek topuklu ayakkabılar giymişlerdir. Dalgalı saçları, başlarındaki küçük şapkalardan omuzlarına dökülmektedir” (Himam, 2013, Sayı:29, s. 103,105,108,114).

16. yüzyılda Osmanlı giyim modası kadınların taktığı mücevherlerle de bütünleşerek bütün sanat dallarının gelişme gösterdiği bir dönemdir. Aldığı kuyumculuk eğitimiyle çevresinde görmek istediği ihtişamı giysilerine eşlik eden mücevher ve pahalı takılarla sağlayan Kanuni Sultan Süleyman saray içinde de bu geleneği sürdürmüştür.

“Osmanlı giyim tarzında mineli, murassa veya inci düğmelerin yanı sıra sedef necef, fildişi veya yaldızlı maden gibi malzemelerden, tümü ya da tokası değerli taşlarla bezeli kemerler de, mücevher ile giysi birlikteliğinin tipik örneklerini sergiler” (İrepoğlu, 2000).

16. yüzyılda iki kutup arasındaki çatışmalar devam ederken doğu-batı kültürü arasındaki köprü de ticari ve sanatsal alışveriş sayesinde kurulmuştur. Avrupa'nın Türk kültürüne duyduğu merak 15. yüzyılda başlamıştır. Himam'a göre Akdeniz ticareti sonucu doğuyu mistik, gizemli ve keşfedilmeyi bekleyen yer olarak gören batı dünyası kendi sanat eserlerinin üretiminde de bu konuya olan merakından ilham almıştır. Sahnelenen opera, bale ve tiyatro eserlerinde Türkleri konu alan hikâyeler seçilmiş, bu sayede Türklere özgü olan şeyleri ve saray yaşam tarzını gören halk, Türk kültürüne olan ilgiyi artırarak ‘Turquerie’<sup>1</sup> kavramını ortaya çıkarmıştır (Himam, 2013, Sayı: 29, s. 92,93,98,104).

16. yüzyıl ile 19. yüzyıllar arasında Türkler Avrupa'da büyük ilgi görmüştür. Bu ilginin kaynağında siyasal kaygılar da yer almaktadır. Avrupa ve Türkler arasındaki siyasi çatışma ve savaşlar iki toplum arasında kültürel ve sanatsal etkileşimin genişlemesine neden olmuştur. Mozart gibi birçok önemli Avrupalı sanat ve kültür insanı Türk tarihini tutku, kıskançlık, harem, yücelik, vahşet, barbarlık ve taht kavgaları gibi öğeler aracılığıyla eserlerine taşımışlardır. I. Bayezid'den, III. Selim'e kadar birçok Osmanlı Sultanı, oyun yazarları ve bestecilerin eserlerinde yer almıştır. Ancak, 17. yy'ın ilk yarısından itibaren yazılan eserlerde yoğun bir Türk karşıtı propaganda görülmektedir. Eserlerde geçen bütün ahlaksızlık, ihanet ve şiddet unsurları Türklere atfedilmiştir. Bu da beraberinde bazı Avrupalı yazarlar, seyyah ve araştırmacıların bütünüyle olumsuz yansıtılan Türk imajının doğruluğunu sorgulamasına ve bir karşı duruş sergileyerek

---

<sup>1</sup> Turquerie: Kişileri ya da çerçevesi Türklere veya İslam ülkelerine ilişkin yapıtlar.

Osmanlı gelenek, görenek ve yaşantısında her şeyin bu denli kötü olmadığını savunmalarına neden olmuştur. Örneğin Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing kiliseye bile karşı gelerek, yazı ve eserlerinde Türkler için hoşgörülü, ayrımcılık gözetmeyen bir toplum imajı çizmiştir (Zengin, 2013, s.52). Özellikle II. Viyana Kuşatması'ndan sonraki çoğu eserde sultan veya paşaların iyilikseverlik, yardımseverlik ve insanlık özellikleri öne çıkarılmıştır. *Zaide*'nin finalindeki bağışlayıcı sultan teması söz konusu diğer eserlerle son derece paralel bir duruş sergilemektedir.

#### **1.5.1.1. *Zaide Karakterinin Aryalarının Müzikal Analizi***

*Zaide* karakterinin ariyelerine bakıldığında Mozart, Sarayda hıristiyan bir cariye olan *Zaide* rolü için masonizmin simgelerini taşıyan üç ariye bestelemiştir. Bu ariyelerin sözleri ve müzikal özellikleri incelendiğinde karakterin yaşadığı olaylar karşısında verdiği tepkiler ortaya çıkmakta ve psikolojik durumunun analizi yapılmaktadır.

**Birinci Perde, III. Sahne, No.3 Ariya: *Ruhe Sanft Mein Holdes Leben*** (Huzur İçinde Dinlen, Benim Sevgili Aşkım)

*Zaide*, Saray bahçesinde yorgunluktan uyuya kalan Gomatzi'yi izlemektedir ve teninin renginden onun Avrupalı olduğunu anlar. Tek avuntusunun uyku olduğunu düşünerek köleliğin verdiği acıyı hafifletmek için kucağına altın kesesini koyar. Gomatzi'yi görür görmez âşık olan *Zaide* *Ruhe Sanft Mein Holdes Leben* (Huzur içinde dinlen, benim sevgili aşkım) ariyesini söylemeye başlar. Bu ariye Gomatzi'nin uyumadan önce söylediği ve kaderine isyan ettiği melodramına çarpıcı bir karşıtlık oluşturmaktadır. Ariya sol majör tonunda menuetto<sup>2</sup> grazioso<sup>3</sup> temposuyla başlamaktadır. 3/4'lük ölçü kalıbıyla başlayan ariyanın giriş müziğinde *Zaide*'nin hissettiği âşk teması duyulmaktadır.

---

<sup>2</sup> Menuetto: Kökleri Rönesans dönemine uzanan, orta hızda, üç zamanlı bir Fransız saray dansı. (Say, 2009, s.342)

<sup>3</sup> Grazioso: Zarif, incelikli. (Say, 2009, s.228)

**Nr. 3 Aria**  
 Tempo di Menuetto grazioso

Ob. I | Fag. I | 8<sup>va</sup>  
 Viol. I | Viol. II | bassa

*dolce*

Ob. I, Fag. I  
 Viol. I } *con.*  
 Viol. II } *sord.*

*p* (*pizz.*)

Vla. I } *pizz.*  
 Vla. II }  
 Bassi

5

-Ob.  
 -Fag.

9 **Zaide**

a. Ru - - he — sanft, — mein hol - - - des — Le - ben, —

**Şekil 1.16.** Zaide Birinci Perde No.3 Arya: Ruhe Sanft Mein Holdes Leben

*Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag*

Zaide kendisini Gomatz'a beğendirmek ister; "burada, sana resmimi vereceğim. Bak, ne kadar güzel sana gülümsüyor" sözlerini söyleyerek kucağına bir altın kesesi bırakır. Bu kesenin içine portresinin yanında bir de not koyar. Onun için sahip olduğu altınların ve lüks hayatın hiçbir önemi yoktur. Elindeki değerli mücevherleri mutlu olması için hiç tanımadığı ve konuşmadığı başka bir köleye (Gomatz) verecek kadar tok gözlüdür. Çünkü Zaide'ye göre ikisi de sarayda tutsak olduğu için aynı kaderi paylaşmaktadır.

Aryanın devamında “mutlu oluncaya kadar güzel rüyalar sallasın seni” sözlerini söylediği bölümde tempo değişir ve andante moderato<sup>4</sup> olur. 2/4’lük ölçü kalıbına geçilen bu bölümde aryanın tonu do majöre modülasyon yapar. Mozart’ın kullandığı do majör tonu masonizmi temsil eder ve aydınlığı simgelemektedir. Daha sonra aya sol major tonundaki 3/4’lük ölçü kalıbına geri dönerek biter.

Şekil 1.16’da görüldüğü gibi Mozart, Zaide’nin duyduğu heyecanı 12. ölçüdeki ‘Leben’ (hayat) kelimesinde ki oktav atlayışıyla müziğe yansıtmıştır. Zaide’nin ruhunda hissettiği devinimler aryanın diğer yerlerindeki oktav atlayışlarıyla ifade edilmiştir. Tek hece üzerinde birden çok nota okuma yöntemi olan ‘melizmatik’ hareket, ilk olarak 13., 14., ve 15. ölçülerde görülmekte ve devamında 39., 47., 89. ve 97. ölçülerde tekrar etmektedir.



Şekil 1.17. Ruhe Sanft Mein Holdes Leben Aryası Ölçü 13,14,15,16

Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag

Gomatz uyandığında Zaide peçesiyle yüzünü kapatarak Gomatz’ın karşısına çıkar ve portrede gördüğü kadını beğenip beğenmediğini sorar. Sonrasında peçesini açarak portredeki kadının kendisi olduğunu gösterir. Birbirlerine âşık olan karakterler esaretten kurtulup özgür olabilmek için saraydan kaçma planı yapmaya başlar. Mozart Zaide için, özgürlüğü ve sevdiği adam uğruna bütün tehlikeleri ve Sultan’ı karşısına alacak kadar cesur bir karakter çizmiştir.

<sup>4</sup> Andante Moderato: İlimli, orta derecede ağır. Metronomda 66 ile 72 arası. (Say, 2009, s.34)

**İkinci Perde VI. Sahne No.12 Arya: *Trostlos Schluchzet Philomele* (Çaresiz Ağlar Garip Kuş)**

Aryasına başlamadan önce Zaide'nin söylediği “işkence ve ölümü hak edecek kadar büyük müydü suçum? Özgürlük özlemi utanılacak bir şey mi?” sözleri karakterin içinde bulunduğu çaresizliği ve isyanını dile getirmektedir. Andantino<sup>5</sup> tempodaki la majör tonunda 2/4'lük ölçü kalıbıyla başlayan giriş müziği ariyanın temasını hissettirmektedir. Giriş müziğindeki temanın, ariyanın diğer kısımlarında üç kez tekrar etmesi Zaide'nin ilk ariyasında olduğu gibi bu ariyasında da masonik örgünün varlığını göstermektedir. Mozart masonik etkiyi güçlendirmek için bu tarz tema tekrarlarını eserlerinde sık sık kullanmaktadır.

---

<sup>5</sup> Andantino: Andante'den biraz hızlıca tempo. Metronomda 72. ( Say, 2009, s.34)

Nr. 12 Aria  
Andantino

Archi

5

9

13

**Şekil 1.18.** Zaide II. Perde I. Arya: Trostlos Schluchzet Philomele Giriş Müziği

*Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag*

Benzer biçimde, 17. ölçüden başlayarak sözlere yazılan ritim kalıpları, üzgün olan Zaide'nin iç çekişlerini yansıtmaktadır. Zaide “Çaresiz ağlar garip kuş, hapsolmuş bir kafese, sızlanır güzel sesiyle, kaybolan özgürlüğüne, gece gündüz durmadan kurtuluş yolu arar, kim ona ceza veriyor ah, nasıl kıyabilir yolunu buldu isteği oldu diye”

cümleleriyle kendisini kafese kapatılmış bir kuş olarak hissetmektedir. Aryanın metni karakterin içine düştüğü sıkıntıyı ve tutsaklığı anlatmaktadır.

17 Zaide

Za. Trost - los - schluch - zet - Phi - lo - me - le, in dem  
 ra - re - siz, ağ - lar ga - rib, kuş haps ol -

21 (al - tın ka - fe - se)

Za. Kä - fig - ein - - ge - schränkt, und be -  
 mus bir ka - fe - se siz - la.

25

Za. - weint mit re - ger Keh - le, daß man bo -  
 nir mf gü - zel se - siy - le kay - man bo -

29

Za. ih - re Frei - heit - kränkt, daß man ih - re Frei - heit  
 Lan öz - gü - Lüg - ne, kay - bo - lan öz gü - Lüg -

Şekil 1.19. Zaide II. Perde I. Arya: Trostlos Schluchzet Philomele

*Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag*

Aryada mi majör tonuna modülasyonlar yapılmaktadır. 107. ve 108. ölçülerde “nasıl ceza veriyor?” cümlesi resitatif şeklinde söylenmektedir. Bu cümleden sonra ilk tempoya (a tempo) dönülerek la majör tonuna geçilmektedir. Mozart ariyanın 31., 74. ve 124. ölçülerinde aynı vokal partisi üzerine point d'orgue yazmıştır. Mozart ariyanın farklı yerlerinde özgürlüğün ifade edildiği aynı cümlelerin sonunda kullandığı point d'orgue'larla masonlukta önemli olan özgürlük kavramına vurgu yapmak istemiştir. Mozart, aynı cümle sonundaki kelimeye tekrar tekrar yazdığı bu point d'orgue'lar sayesinde karakterin özgürlüğe olan özlemini masonik imgeler üzerinden ifade etmiştir.

**İkinci Perde VII. Sahne No.13 Arya: *Tiger! Wetze nur die Klauen* (Kaplan! Bile Pençelerini!)**

Muhafızlar komutanı Zaram, elindeki kâğıdı okuyarak iki sevgilinin Sultan tarafından ölüm cezasına çarptırıldığını söyler. Buna dayanamayan Zaide, “demek büyük zalimin âşkını buymuş, bizi işkence ve ölümlle tehdit et, âşkımızı kanla boğamazsın” diyerek verilen ölüm cezası karşısında güçlü bir duruş sergiler.

Mozart genellikle bestelediği hafif müzik formlu divertimentoların<sup>6</sup> ve romantik serenatlarının kibarlığı altında bastırılmış öfkesini saklamaktadır. Zaide, önceki ariyasındaki naifliği ve ezilmişliğinin ardından Sultan'a olan öfkesini içinden çıkarır.

Allegro assai<sup>7</sup> temposunda başlayarak, sol minör tonunda 4/4'lük ölçü kalıbıyla yazılan ariya, Zaide karakterindeki duygusal patlamanın doruk noktasına çıktığı yerdir. Sultan'ı zalim bir kaplana benzeten Zaide, korkusuzca “gel çabuk gel ve öldür, iç bu saf ve temiz kanı, parçala kalbimizi de kaplan! Parçala kalbimizi de doyur hiddetini! Zalim!” diyerek büyük bir hiddetle ariyasını söyler.

<sup>6</sup> Divertimento: ‘Eğlendirici’. Oda müziğinde bir çalgı topluluğu ya da solo çalgıcılar için yazılan, birkaç parçadan oluşmuş eser. 1750 ile 1780 yılları arasında özellikle Avusturya’da yaygındı. (Say, 2009, s.158)

<sup>7</sup> Allegro assai: Canlı ve kıvrak bir çabuklukla (metronomda 144 ile 160 arası). (Say, 2009, s.28)

Allegro assai

Oboi  
Fagotti  
Corni  
Archi

Tutti *f*

(Za - lim)

Zaide

3

Ti - ger! wet - ze - nur die Klau - en,  
kap - or lan! pen - ce - ni bi - ler - ken,

Viol.

Vla. & Bassi *p*

+ Ob.  
+ Fag. *fp*

6

wet - ze - nur die Klau - en, freu' dich, freu' dich,  
pen - ce - ni bi - ler - ken & zerk duy, zerk duy.

- Ob.  
- Fag.

Şekil 1.20. Zaide II. Perde II. Arya: Tiger! Wetze nur die Klauen

Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag

Dramatik etkinin yüksek olduğu aryada 63. ölçüye gelindiğinde tempo larghettoya<sup>8</sup> döner ve ton mi bemol majöre geçerek 3/8'lik ritm kalıbında devam eder. Mozart Zaide karakterinin diğer aryalarında olduğu gibi bu ariasında da masonizmi hissettirmek için bu bölümü mi bemol majör tonunda yazmıştır. Bu tonun özelliği Zaide'nin çektiği acıyı ve duyduğu öfkeyi hafifletmektir. Aryanın başında Sultan'a olan öfkesini dışa vurarak korkusuzluğunu kararlı bir şekilde gösteren Zaide, mi bemol majör tonunun geldiği bölümde söylediği "ah, Gomatz'ım kaderin merhameti yokmuş bizlere, ölüm ah, yalnız o son verir bu dertlere" sözleriyle kendi iç dünyasına dönerek üzgün ve naif tarafını ortaya çıkarır.

<sup>8</sup> Larghetto: Ağır, ama largo'da biraz daha hızlı; \*andante'ye göre ağır. (Say, 2009, s.317)

63 Larghetto

Za. Ach, mein Go-matz, mit uns Ar-men hat das Schick-sal kein Er-  
 ah, Gö-matz-ım kade-rin merhameti yokmuş biz-

p Archi  
 + Fag.

68 -le-re, ah, ö-Lüm ah, yar-nız o son ve-  
 -bar-men. Nur der Tod, ah, nur der Tod en-digt

73 -rin bu dertle-re ah, gö-metzim, kade-  
 uns-re her-be-Not. Ach, mein Go-matz, mit uns

+ Cor.  
 f p

Şekil 1.21. Zaide İkinci Perde II. Arya Tiger! Wetze nur die Klauen Larghetto Bölümü  
 Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe  
 sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag

98. ölçüye gelindiğinde ilk tempoya geri dönen müzikle ariyanın başındaki tema tekrarlanmıştır. Zaide ölüm karşısında bile Gomatz'a olan bağlılığını göstererek Sultan'a olan kinini ve nefretini bu ariyasında korkusuzca sergilemiştir.

### 1.5.2. Gomatz (Tenor)

Sarayda köle olarak ağır işlerde çalıştırılan Gomatz özgür olmadığı için çok mutsuzdur ve kaderine isyan etmektedir. Onun için kısa süreliğine bile olsa mutlu ve huzurlu olmanın tek yolu uyumaktır. Mozart, Gomatz karakteri aracılığıyla *Zaide*'nin ilk sahnesinde ağır inşaat işleri için sarayda kullanılan kölelerin durumunu göstermektedir. Gomatz ve diğer erkek köleler taş taşıyarak işten gelir. Yorgun düşen Gomatz uyuyakalır. Ancak, Mozart'ın Gomatz'a yüklediği köle rolü kendisi gibi sarayda tutulan *Zaide* ve *Allazim*'in durumundan daha farklıdır. İnsani duygulara ve özgürlük kavramına önem veren Mozart, daha ilk sahnede gösterdiği kölelerle operanın ana temasının hümanizm ve insan hakları üzerine kurulu olduğunu işaretini vermektedir. Gomatz'ın kendisi gibi diğer kölelerle birlikte işçi olarak çalıştırılması tıpkı Osmanlı'daki kölelere yapılan uygulamaların bir benzeridir. Mozart, Gomatz karakteriyle Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ezilen kölelerin varlığına dikkat çekmektedir.

Osmanlı Devleti'nde savaşlarda esir düşen erkek köleler, geniş topraklara yayılmış olan imparatorluğun her yerinde “sayılamayacak kadar çok inşaat ve onarım projesi” için işçi olarak kullanılmıştır. Ağır fiziksel işlerde kullanılan binlerce kölenin dışında, devşirme sistemi içinde yeniçeri ve içoğlanı olarak yetiştirilmek üzere de erkek köleler alınmıştır. Bu konu minyatürlerde de işlenmiştir. Padişah'ın sahip olduğu çok sayıda erkek kapıkulları ve hizmetkârlar minyatürlerde resmedilerek imparatorluğun gücü gösterilmiştir (Zilfi, 2018, s. 226).

*Zaide*'nin dramatik kurgusunda yer alan yakalanma, cezalandırılma ve azad edilme gibi ögeler Osmanlı sosyo-kültürel hayatındaki kölelerin hukuksal statüsü ile birebir benzerlik göstermektedir. Osmanlı kültüründe 19. yüzyılın ortalarına kadar köleler sahiplerinin birer malı sayılmıştır. Bütün temel hakları sahiplerinin iradesine bağlı kılınmıştır. Özgürlüklerini ancak yine sahiplerinin imzalayacağı bir azat sözleşmesi ile kazanabilmişlerdir. Mahkemeye çıkan şahitlerin önünde resmileştirilen bu sözleşme sayesinde, köle olan kişi, sahibine nakit para ya da başka bir şey ödeyerek özgürlüğünü satın alabilmiştir. Ayrıca, köleler sahiplerinin iznini alarak inşaat veya el becerisi gerektiren işlerde çalışıp para kazanmıştır. Bu sözleşme sayesinde özgürlüğü için işini layığıyla yapan köleler, Osmanlı'daki iş verimini de arttırmıştır. Zilfi, bu azat etme şeklini koşulsuz azat kadar asil bir davranış olarak görmese de kölelerin satılması ya da miras bırakılarak süresiz tutsak hayatı yaşamasından daha iyi olduğunu düşünmektedir.

Aynı zamanda, “başka tür özgürlük vaatleriyle birlikte İslam’ın köleliği değişken ve kalıcılıktan uzak bir durum olarak gördüğüne” vurgu yapmıştır (Zilfi, 2018, s. 128-130).

Osmanlı’da zenginlik ve sefa içinde yaşanacak bir hayatı statü yükseltme olarak gören aileler tarafından satılan kızlar, köle olarak kullanılmıştır. Yolu Osmanlı topraklarından geçen birçok gezginin seyahatnamelerinde, fidye olarak esir pazarlarında satılan bu kız ve erkek kölelerden bahsedilmektedir.

Mozart’ın yaşadığı dönem olan 18. yüzyıldan, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar Osmanlı içindeki kölelik sistemi devam ederken, Avrupa aydınlığa ulaşmak için insan haklarını savunan akımlara destek vermeye başlamıştır. 1787’de İngiltere’de “Köle Ticaretinin Kaldırılması Cemiyeti” kurulmuştur. 1807’de Köle Ticareti Yasası’nı çıkartarak köleliği kaldıran ilk yönetim İngiltere olmuştur. Batıdaki bu gelişmeler, Osmanlı’da kölelik kurumu üzerine olan baskıları artırmıştır. Ancak çok uzun yıllardır imparatorlukta sürdürülmekte olan bu uygulamanın bir anda kaldırılması güç olmuştur. M. Zilfi bu zorluğu üç temel unsura bağlar. Bunlar; ulusal egemenlik, kültürel savunma ve dini yaptırımlardır. Avrupa’nın kölelikle ilgili Osmanlı üzerindeki baskısı artınca, Osmanlı Devleti konuyu doğrudan egemenlik meselesi olarak değerlendirmiştir. Kendi iç işlerine karışılmasına izin vermek istemediğinden, kölelik konusu üzerine tartışmalardan rahatsız olmuştur.

Kültürel savunma ve din söz konusu olduğunda, bu iki konunun birbirinin içinde erimiş olduğu görülmektedir. Kuran’da kölelikten bahsedildiği ve Hz. Muhammed’in de köleleri olduğu için kölelik kurumunu tamamen ortadan kaldırmak zaman almıştır:

“...köleliğin Kuran’da onaylandığı anlayışı hâkimdi. Köleliğin yasal statüsü, Kuran’da toplumsal bir gerçek olarak tanınmasıyla, Hz. Muhammed’in köle sahibi olmasıyla, kölelere muameleyle ilgili açık ikazlarda bulunmasıyla, şeriat hukukunun toplumda köleler ve köle sahipleriyle ilgili davranış kurallarını ahlakçı bir biçimde ayrıntılandırmasıyla meşrulaştırılıyordu. Köleliğin kökünün kazınması yönünde bir çağrı, zaten hassas bir ortamda dini bir ters tepkiye neden olabilirdi” (Zilfi, 2018, s. 259).

M. Zilfi (2018, s.115) kitabının *Osmanlı’da Köleliğin Hikayesini Anlatmak* adlı bölümünün başında Peygamberimizin kölelerle ilgili; “onlar kardeşlerinizdir, Allah onları size emanet etmiştir, onlara yediğinizden yedin, giydiğinizden onlara giydirin, Allah’ın yarattığına eziyet etmeyin” sözüne yer vererek, İslam’ın köle bile olsa yaratılan kula değer verilmesi ve eziyet edilmemesi gerektiğini öğütleyen felsefesini dile getirmiştir. İşte bu felsefe köleliğe karşı kültürel savunmanın da temelini oluşturmuştur.

Ancak tüm bu unsurlara rağmen Osmanlı Devleti, İngiltere'den sonra köleliği kaldıran ikinci devlet olmuştur. 1847 tarihinde, Sultan Abdülmecid'in yayınladığı fermanla kölelik yasaklamıştır (Zilfi, 2018, s.113-115,258).

Mozart, *Zaide*'de kölelik sistemine yer vermekle birlikte, bunu Sultan'ı veya Osmanlı'yı olumsuz göstermek için kullanmamıştır. Sultan kölelerine karşı toleranslı biri olarak gösterilmiştir. Ancak köleler kuralları çiğnediğinde, Sultan'ın otoritesi, gücü ve acımasızlığı, sergilediği katı tutum ve verdiği ağır cezalarla gösterilmiştir. Çünkü, yukarıda da bahsedildiği gibi, bu tür karşı çıkışlar ve direnişler Osmanlı'da kendi iç işlerine müdahale olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden Sultan, Gomatz ve *Zaide*'ye ölüm cezası verir. Ancak, gerçek durumun ortaya çıkmasıyla birlikte, Sultan köleleri bağışlar. Böylece eserde Sultan bir kez daha bağışlayan, hoşgörülü bir devlet adamı olarak resmedilir. Sultan, Gomatz, *Zaide* ve Allazim'in ülkelerine geri dönmelerine izin vermekle kalmaz, aynı zamanda yolculuklarının güvenli ve rahat olması için yanlarına koruma ekibi ve zengin hediyeler verir. Bu sayede *Zaide*'de Sultan'ın merhametine vurgu yapılırken, 'gönlü yüce Türk' kavramı tekrar gündeme taşınmış olur. Eserin sonu Mozart tarafından tamamlanmamış olsa da kölelerin öldürüldüğü veya ağır biçimde cezalandırıldığı bir son hiçbir zaman yazılmamıştır. Bu da bize Mozart'ın bitirme şansı olsaydı, benzer bir final ile olumlu bir Türk imgesi çizerek eseri sonlandıracağı izlenimini vermektedir.

**Birinci Perde II. Sahne No.2 Melodram: *Unerforschliche Fügung* (Ne Akıl Ermez Kader!)**

Mozart *Zaide* operasında kullandığı melodram tekniğini ilk olarak, ikinci sahnede Gomatz karakteri için yazmıştır. Diğer işçiler gibi köle olan Gomatz, birinci sahnede kölelerin söylediği koro partisinden sonra gelen melodram bölümünde, kaderiyle ilgili hissettiği karamsarlığı ve çektiği acıları dile getirmektedir. Thomson bu bölümü şöyle değerlendirmiştir:

“*Zaide*'de melodrama, kahramanın ruhsal durumunu tanımlar. Kahraman kendisini köleleştirilmiş bir durumda bulur. İnsanı hayvan düzeyine indiren böyle bir durum karşısında içine düştüğü yılgınlığı dile getirir. Aryanın sonunda kahraman uyumaya çaba gösterirken kafasına üşüşen düşüncelerle boğuşur. Uykusuzluğun ürkütücü armoniler ve modülasyonlarla, birbirinden kopuk müzik tümceleriyle gerçekleştirilen bu canlı sunumu ve O'nu izleyen kadın kahraman *Zaide* tarafından söylenen güzel “*Ruhe Sanft*” (“Güzel uyu”) ile çarpıcı bir karşıtlık oluşturur” (Thomson, 2004, s. 64).

Thomson'ın yukarıdaki alıntıda bahsettiği Gomatz'ın köle olduğu için “insanı hayvan düzeyine indiren böyle bir durum karşısında içine düştüğü” yılgınlık aslında köle olduğu için değildir. Daha önce bahsedildiği üzere *Zaide*'nin yazıldığı dönemde kölelik, gerek Avrupa gerekse Osmanlı İmparatorluğunda yaygın bir uygulamadır. İçinde yaşanan halklar tarafından meşrulaştırılmış, yadsınmayan bir kurumdur. Thomson'ın ‘yılgınlık’ olarak tarif ettiği, aslında Gomatz'ın içinde bulunduğu duruma uygun değildir. Gomatz, Prens Ruggiero'nun oğludur. Yani prens soyundan gelen bir asildir. Köle olarak doğmamıştır, bunun için köleliği kabullenememektedir. Eğer bir köle ailesinden geliyor olsaydı, *Zaide*'deki diğer köleler gibi durumunu yadsımadan, neşeli şarkılar söyleyerek, kederinden kurtulmaya çalışacaktır.

**Birinci Perde III. Sahne No.4 Arya: *Rase, Schicksal, Wüte Immer* (Coş Hiddetle, Kükreye Dur, Ey Kader)**

Gomatz *Zaide*'nin söylediği aryadan sonra uykusundan uyanır. Kucağında bulduğu altın kesesinin içindeki portreyi çıkarır ve notu okur. Servet değerindeki bu mücevherleri görünce şaşırır Gomatz, *Zaide*'nin fotoğrafını gördüğünde ise ona âşık olur. Bunun üzerine cesaretini geri kazanan Gomatz, “coş hiddetle, kükreye dur, ey kader kudur istersen, bu kalkan karşı koyar, korur senden, korkum yok hiddetinden” sözlerini söyler. Aryanın devamında “bu resim tek yardımcım, her şeyi düzelterek, bu kutsal gözlerle dudağın yakut rengi, çektiğim derde değerdi, gam yemem, beni boğup öldürsen, vur sen hırsla” sözlerini söyleyerek kaderinin değişeceğine inanır. Gomatz, uyumadan önce söylediği melodramındaki karamsar ruh halinden çıkarak, gelecek için umutlanır. O da *Zaide* gibi ölümden korkmamaktadır. Özgürlükleri için bütün tehlikeleri göze alacak kadar cesurdur. Gomatz'ın bu tutumu onu diğer kölelerden ayıran en büyük özelliğidir.

### **1.5.3. Allazim (Bas)**

Sultan tarafından sevilen, sarayın kâhyasıdır. Yıllar önce Afrikalı korsanların elinden Sultan'ı kurtaran, Venedik savaş gemisinin kaptanı olan İtalyan komutandır. Ancak, final sahnesine kadar Sultan'ın bu durumdan haberi yoktur. Allazim, denizde yakalanarak Türk korsanlara köle olarak satılır. Gomatz'ın *Zaide*'yle olan konuşmasını duyan Allazim, Gomatz'ı padişahın gözdesini baştan çıkarmakla suçlar ve cezalandırılacağını söyler. Burada Mozart, Sultan'ı yine iyi bir padişah olarak göstermiştir. Öyleki, Allazim, Türk olmamasına ve Türkler tarafından tutsak edilip, köle

olarak satılmasına rağmen Sultan'a sadık, onu çok seven bir karakter olarak çizilmiştir. Bu yüzden, Gomatz'ı padişaha şikâyet etmekle tehdit eder. Aynı zamanda, haremde uygulanan kuralların ciddiye alındığına ve cezaların ağırlığına dikkat çeken Mozart, Osmanlı Sarayı'ndaki hukuk sistemini de bu sayede göstermiştir. İyi kalpli ve yardımsever olan Allazim, Gomatz ve Zaide yakalandığında serbest bırakılmaları için Sultan'dan af diler. Libretto'nun sonradan tamamlanmış final sahnesinde, Allazim'in ikisinin de babası, yani Prens Ruggiero olduğu ortaya çıkar. Mozart, Allazim karakterinin saraya getirilmeden önceki hayat hikâyesini ve başından geçen olayları, tarihsel olarak çok doğru bir biçimde 18. yüzyılda yaygın olarak uygulanan korsanlıkla da ilişkilendirmiştir:

“Osmanlı'nın batı ve kuzey sınırlarında artan baskısı sonucu Slavların yaşadığı başka bölgeler de Osmanlı akınlarına açık hale gelmişti. Fidyecilik azalmaksızın devam etti. Her yaştan Avrupalıların kaçırılması, Avusturya ve Rus cephelerindeki Osmanlı askerleri için iyi bir gelir kapısıydı. Akdeniz ve çevresinde rehin alma olayları, Avrupalı (Hıristiyan), Osmanlı ve Faslı (Müslüman) korsanların elinde daha sistematik bir hal aldı, bu korsanlar birbirlerinin gemilerini ve cemaatlerini yağmıyorlardı. Cezayir, Tunus ve Trablus için fidye alınabilecek hedeflere akınlar düzenlemek 18. Yüzyıl boyunca buralarda kurulan beyliklerin belirleyici temel özelliği idi” (Zilfi, 2018, s. 226).

Osmanlı'nın Avusturya-Rus cephelerinde savaşırken, denizlerde yabancı gemilerin yağmalanması sonucu esir alınan kölelerin ticareti, Mozart'ın *Zaide*'yi yazdığı döneme denk gelmekle birlikte operanın konusu içinde geçen hikâyenin de gerçek hayattan esinlenerek yazıldığını göstermektedir. Eski Yunanistan, Macaristan, Sırbistan, İtalya ve diğer Hıristiyan ülkelerinden kara ve deniz korsanlığı yoluyla esir düşen köleler padişaha hediye edilmek için esir pazarlarından satın alınmıştır.

Mozart'ın seçtiği Allazim karakteri de İtalyan bir komutandır ve Venedik savaş gemisinin de kaptanıdır. Türk korsanları tarafından yakalanıp, köle olarak satıldıktan sonra Saray'da kahyalığa kadar yükselir. Ancak saraya köle olarak satılması ve kölelikten kahyalığa yükselişine kadar olan sürece dair librettoda herhangi bir bilgi verilmemiştir. Fransız İhtilali öncesi aydınlanmanın eşiğinde olan Avrupa'nın o gün ki şartları altında Mozart'ın *Zaide*'de gözler önüne serdiği köle ticareti ve özgürlük kavramı diğer opera eserlerinde olduğu gibi insan haklarını savunarak Fransız Devrimi'ne yaptığı katkıyı göstermektedir.

**İkinci Perde IX. Sahne No.14 Arya: *Ihr Mächtigen Seht Ungerührt* (Yüce Efendimiz Bakın Acımadan Tutsaklara)**

Allazim'in aryasında söylediği sözler Mozart'ın hümanizme verdiği değer ile örtüşmektedir.

“Elleri altındaki köleleri hor gören sizler, Ey güç sahibi beyler. Sizler lüks içinde yaşıyor olsanız da, yoksul kardeşlerinizi hatırlamamazlık etmeyiniz. Merhamet ve bağışlamayı, sevecenlik göstermeyi, ancak dönek talihin sillesini yemiş, horlanmayı kendi tatmış olan insan anlar. Ancak böyle bir insan en yüksek mertebeye çıkmaya layık olur” (Thomson, 2004, s. 62).

Arya adagio<sup>9</sup> tempoda yaylı çalgıların eşliğinde içinde gurupetto bulunan figürle başlamaktadır. Allazim'e sakince eşlik eden bu müziğin teması zenginlerin yoksulları hor görmesini betimlemektedir. Aryanın devamında söylenen “hor gören ey güç sahibi beyler” cümlesi ile aniden bir oktav aralığı aşağı inilmiştir. 12. ölçüde allegretto<sup>10</sup> temposuna değişen müzik ile aryanın özünü anlatan “sizler lüks içinde yaşıyor olsanız da, yoksul kardeşlerinizi hatırlamamazlık etmeyiniz” sözleriyle devam eder.

Allazim bu aryasıyla sınıf ayrımı yapmaksızın kadın ve erkeklerin özgür kalma haklarının olduğunu söyleyerek insanın aşağılık bir varlık olarak görüldüğü kölelik sistemini kınar. Köleleri, yoksulları ve ezilen insanları anlatarak onların haklarını savunur. Zorbalığa karşı çıkarak zenginlerin başka insanları sömürmeye hakkı olmadığını dile getirir. Allazim'in Sultan'ın elindeki kölelere acımadan hüküm vermesinin doğru olmadığını ifade etmesi Mozart'ın yaşadığı dönem için tehlikeli bir cümledir. Çünkü bu cümlesiyle üst tabakadan olan ve toplumu yöneten baş karakter Sultan Soliman'ı eleştirmektedir. Sonrasında ise “kardeş değil miyiz hep” cümlesini kuran Allazim, eşitliği vurgulayarak zorbaları ve sömürücü insanları yermektedir. Thomson konuya ilişkin düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“Merhamet ve bağışlamak, şefkat göstermekle ilgili bölüm, fa majör tonu, üç dördlük ölçüsü, yalınlığı ve sakin havası bakımından Gluck'ün bazı ezgilerini anımsatan akıcı bir melodi içerir. “Des Wandelbaren” (“aşağılanmış”) sözcüğünü betimleyen inici kromatik diziyi ve “Schicksals” (“dönek talihin sillesi”) sözcüğünü betimleyen modülasyonları da gösterebiliriz. Proben (“sınamalar”) sözcüğü ise, güçlülüğü betimleyen kuvvetli ve ayrık akorlarla müziklenmiştir. Ardından alya giriş sözleri yinelenerek bir başa dönüş işlevi gören “lüks içinde yaşasanız da” bölümünün yinelenmesiyle sona erer. Bu aryada

<sup>9</sup> Adagio: Oldukça ağır tempoda; ancak gösterişli, oturaklı, huzur veren bir ağırlıkta. \*Largo kadar ağır değil. (Say, 2009, s.13)

<sup>10</sup> Allegretto: Hayat dolu, canlı. Hızlıca, ama \*allegro kadar değil: Metronomda 104 ile 120 arası. (Say, 2009, s.28)

Masonlukla ilgili yalnızca birkaç ritmik figür ve armoni yürüyüşü kullanılmasına karşın, “sınamalar” ve kardeşler” gibi sözcüklerin müziği, Mozart’ın Masonik düşünceleri müzikte nasıl betimlediğini gösterir. Aryanın orta bölümü, Mozart’ın hümanist biçiminin ilk örneklerindedir” (Thomson, 2004, s. 61,62).



Şekil 1.22. “Des Wandelbaren (Aşağılanmış)” ve “Schicksals Proben (Dönek Talihin Sillesi)”  
Kelimelerinin Kullanıldığı Ölçüler  
(Thomson, 2004)

Thomson’ın da belirttiği gibi Mozart’ın burada kullandığı ana tema, *Figaro’nun Düğünü* ve *Sihirli Flüt*’te olduğu gibi kardeşlik düşüncesidir. Mozart bu cümleyle hümanist düşünceyi savunan masonizmin önem verdiği kardeşlik ve eşitlik kavramlarına dikkat çekmiştir.

#### 1.5.4. Sultan Soliman (Tenor)

Kanuni Sultan Süleyman, Osmanlı’ya altın çağını yaşatan padişah’tır. Mozart, *Zaide*’nin konusunun geçtiği dönem ve baş kahraman rolü için kırk altı yıl hüküm sürmüş bu Sultan’ı ve onun çağını seçmiştir. Sultan Süleyman, tahtta geçirdiği süre içerisinde hem Osmanlı sınırları içinde hem de başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada gücünü öylesine kanıtlamıştır ki Batı’da ‘Muhteşem’ Süleyman, Doğu’da ise adaletli yönetimine atfen ‘Kanunî’ Sultan Süleyman olarak anılmıştır. Saraydaki herkes ve haremdeki kadınlar Sultan’ın emrindedir. Kanuni döneminde harem durumuna bakıldığında büyük bir ihtişama sahip olan Süleyman’ın gücü ve otoritesi görülmektedir. Mozart’ın *Zaide*’de Türk imgesi olarak ele aldığı kölelik ve cariyelik kavramları Kanuni Sultan Süleyman’ın haremî üzerinden işlenmiştir. Yasemin Yayla, Kanuni dönemindeki harem yapısını şu şekilde anlatır:

“...Haremde 300 kadın vardı. Harem ağaları çoğunlukla Kuzey Afrika’dan getirilmiş zencilerdir. Harem ağaları, kalem memurluğuna getirilebilir, ordu ve yönetimde üst

mevkilere çıkabilirlerdi. Haremın korunması ve düzeni kızlar ağasının sorumluluğundadır. Kanuni dönemi harem hayatında başlıca iki kadının büyük tesiri olmuştur. Biri, annesi Hafsa Sultan, diğeri Hürrem Sultan'dır. Kanuni, şehzade iken haremını devşirme kökenli annesi Hafsa Sultan idare ediyordu. Valide Sultan'dan başka haremde dadı, daye, cariyeler ve ferraşlar bulunmaktaydı. Padişah kızlarına Sultan, Sultan kızlarına da Hanım Sultan denmektedir. Kanuni'nin ilk baş kadını ve şehzade Mustafa'nın annesi Mahidevran Gülbahar Sultan'dır. Rus asıllı olan Hürrem Sultan, padişahın gözdesi olduktan sonra bu iki sultan arasında bir rekabet başlamıştır. Hürrem Sultan, 25 Ocak 1541 günü eski sarayda çıkan yangın neticesinde haremini Topkapı sarayına taşıdı ve harem protokolünü başlattı. Kanuni'nin zevceleri Mahidevran Gülbahar Kadın, Hürrem Sultan, Gülfem Hatun ve Fülane Hatun'dur. 12 çocuğu vardır. Bunlar, Mahmud, Mustafa, Murad, Mehmed, Abdullah, Selim, Bayezid, Cihangir, Orhan, Mihrimah, Raziye ve Fatma Sultan'dır" (Yayla, 2001, s. 151-152).

Hürrem Sultan, Kanuni Sultan Süleyman'la nikâhlanarak haremdeki diğerkadınlardan farklı bir yere sahip olmuştur. Hürrem Sultan'ın Kanuni Sultan Süleyman'dan dört oğlu (Mehmed, Selim, Abdullah, Cihangir, Bayezid) ve bir kızı (Mihrimah) olmuştur. Hürrem Sultan, oğullarından birinin hükümdar olmasını istediği için devlet yönetimindeki birçok kişiyi öldürtmüştür. 1543'de oğlu Mehmed'in vefatından sonra Beyazıd'ın arkasında durarak Şehzade Mustafa'nın ölümüne neden olmuştur. Bunun üzerine Halep'teki oğlu Cihangir üzüntüsünden ölmüştür. Haremde Rus bir cariyeyken padişahın gözdesi olduktan sonra devlet yönetiminde ve harem içinde yaptıklarıyla yaşadığı döneme damgasını vuran Hürrem Sultan, 15 Nisan 1558'de ölmüştür (Yayla, 2001, s. 153).

Mozart'ın yaşadığı dönem olan 18. yüzyılda Fransa'dan Osmanlı Sarayı'na gelen tüccar Jean Claude Flach'tın, seyahatnamesinde yazdığı şu satırlar haremın fiziki yapısını tasvir etmektedir:

"Sultan odasının olduğu kısımdan kuzeye açılan bir kapı var, bu kapıdan harem odalarına giden bir koridora girilir. Bu odalar orta büyüklükte olup, taştan yapılmış binalardır ve yüksek duvarlarla çevrili bir bahçeye bakarlar. Bunlar havadar ve çok güzel eşyalarla döşenmiş odalardır. Bu eşyalar arasında üzerlerine desenler işli ve duvarlara asılı kumaşlar, halılar, sehpa, perdeler, aynalar, saatler ve sofaların kenarına konulmuş olup ve sofayı tamamen çevreleyen, gece gündüz burada kalan mücevher kutuları vardır. İlk bahçeden sonra ikinci bahçeye çıkılır. Buranın merkezi konumunda olan iki katlı köşk ise harika bir yer. Sultan sıkça hanımları ile buraya geliyor. Dört binadan oluşan bu köşkün batısını sultan kullanıyor ve dış duvarlar tamamen çini kaplı. Hepsini birbirinin benzeri, gösterişli kemerler üzerine inşa edilmiş bu köşkün kalan kısmı ise hanım sultanlara ait. Bu avlu Paris'teki kraliyet meydanına benzemektedir ve geniş olmasından çok uzunluğu ile dikkat çekmektedir. Odalar zemin kata

kurulmuş olan bir soba tarafından ısıtılıyor ve bu sebepten ötürü hanımlar kışın bile bahçeye çıktıklarında soğuk havadan pek fazla etkilenmiyorlar. Sultanın odasına ise muhteşem bir merdivenle çıkılıyor. Hol kısmı kare şeklinde, giriş daha genişçe ve oda bahçesinin açısı kadar uzun olup sarayın bu bölümündeki binalarına dayanmakta. İşte burada insan sultanın zenginliği ve ihtişamı hakkında bilgi edinebilir. Görünen her şeyin bir eşi ve benzeri yok. Pencere çıkışları ve tavanlar çiçek desenleri ve süslü gösterişli çinilerle kaplanmış. Çini tabakları birleştiren alçı süslemeler, altından oyma yaprak figürleriyle bezenmiş. Duvarlar altın simlerle işlenmiş kumaşla kaplı. Sofa ise aynı şekilde gösterişli malzemelerden yapılmış. Aynalar, saatler, mücevherat kutuları gerçekten akıl almaz ve en olağandışı şey ise servis masalarının tamamı burayı dekore etmek için getirilen sanatçıların eseri. Bir sonraki yer ise on iki sultan hanımın yaşadığı dairelerin bulunduğu galeri. Bu daireler geniş ve zengin bir biçimde döşenmiş. Pencereelerde hanımların dışarıdan görülmeden oturacakları, bahçeyi ve dış dünyayı seyredebilecekleri cumbalar bulunmakta. Kuzey cephesinin ortasında toplanma odası olarak adlandırılabilir bir çıkma var. Kadınlar sultana söylemek istedikleri bir şey olduğu zaman burada toplanıyorlar. Buradan büyük bir hamama giriliyor. Bu hamamın mermerle kaplı üç odası var. Ortadaki oda en süslü olanı; kubbesi mermer sütunlarla desteklenmiş ve kristallerle süslü olup, doğal ışığın içeri yansımını sağlamakta. Odaların arasında diğerinde neler olduğunu gösterebilecek şekilde cam kapılar var. Daha alt konumlardaki kadınların ve zenci hadımların gayet kullanışlı ve kendilerine ait banyoları var. Haremde çıktuktan sonra oldukça karanlık bir koridora giriliyor. Hadımların kaldığı ek binayı geçiyor ve şehzadelerin hapsedildiği yere çıkıyor” (Maden, 2010, s. 39,40).

Atçıl, *Osmanlı Haremi'ne Dört Farklı Bakış* adlı kitap değerlendirmesinde, Penzer'in *The Harem* adlı kitabında padişahın sevdiği her kadın için ayrı bir bina yaptırdığını onun şu sözleriyle açıklamaktadır: “Eğer oraya gidersen, kılavuzdan ayrıl, otur ve benim de yaptığım gibi tek başına düşünceye dal. Eğer mekânın havası sana hiçbir şey söylemeyip sessiz kalırsa, senin hayal gücün gerçekten zayıf olmalı” (Atçıl, 2003, s. 153).

Eserde, Sultan Soliman çok sevdiği ve cariyeler arasında ‘gözde’ konumuna yükselttiği Zaide tarafından aldatılır. Zaide'nin imparatorun kalbini çaldıktan sonra, Hıristiyan bir köle ile kaçması Soliman'ı çılgına çevirir. Mozart, burada önce Soliman'ın öfkesini, zorbalığını, tutkusunu ve kudretini intikam için söylediği söz ve müzikle ortaya çıkarır. Akabinde Zaide, Gomatç ve Allazim yakalanırlar. Ancak Mozart eserin kalan bölümünü tamamlayamamıştır. Sonradan eklenen sahnede ise Soliman, kölesi Allazim'in yıllar önce kendisine yaptığı iyiliği öğrenir ve her üç karakteri de affeder. Bu sayede Soliman'ın büyüklüğü bir kez daha gözler önüne serilir. Yine Soliman'ın hoşgörüsü sayesinde, ona ihanet ettikleri halde kölelerini ve gözdesi

Zaide'yi cezalandırmak yerine affetmesi, Mozart'ın Soliman nezdinde Türkleri güçlü, merhametli ve hoşgörülü gösterme çabasından kaynaklanmaktadır (Thomson 2004, s.74). *Zaide*'nin final sahnesinde Soliman kölelere “git ve sadece Avrupa'nın değil, aynı zamanda Asya'nın da erdemli ruhlara sahip olduğunu bil” diyerek Avrupa'da Türklere karşı beslenen ön yargılara vurgu yapmıştır. Görüldüğü gibi Mozart *Zaide* de Batıların, barbar olarak ötekileştirdiği, aşağılayarak yargıladığı ve bunu eserleri aracılığıyla yayma politikasına dönüştürdüğü yaklaşımdan çok uzakta bir tavır sergilemiştir. Bu cesur yaklaşım özünde Mozart'ın hümanizminin açık bir göstergesidir.

### 1.5.5. Osmin (Bas)

Osmin, Sultan'ın Sarayında harem ağasıdır. Mozart'ın bu karakteri operayı ciddiyyetle biraz uzaklaştırmak için kullandığı düşünülmektedir. Eserin tek komik karakteri olan Osmin, bunu Sultan'a haremden güzel cariyeler getirip sunarak sağlar. Osmin, Zaide ve Gomatz kaçtıktan sonra Sultan'ı sakinleştirmek için odasına giderek haremden güzel bir cariyeye getirir ve karşılığında yüz altın ister. Haremdeki bütün kadınlar Sultan'ın emrinde olmasına rağmen, Sultan'ın tek bir kadın için bu kadar sinirlenip öfkelenmesine anlam veremeyen Osmin kendi kendine bu durumla dalga geçer. Mozart, Osmin'in bu eylemi ile her zaman merak edilen sultan ve cariyeleri konusunu seyirciye göstermeye çalışmıştır. Osmin'in geveze, hadsiz ve komik yapısı ile olay örgüsünün ciddiyyetinin zaman zaman kırılması sağlanmıştır. Ancak durum saray yaşamının gerçekliğini yansıtmaktan uzaklaşmıştır. Çünkü Osmanlı Sarayında hiç kimse en büyük otorite olan padişah karşısında Osmin gibi rahat konuşma hakkına sahip olamamıştır.

Türk modasının opera eserlerinde sık kullanılmaya başlamasından sonra Batılı besteciler eserlerinde Türk karakterlere daha sık yer vermeye başlamıştır. Bu yapıtlarda Türklerin genellikle komik karakterler olarak çizilmesi, Türklere karşı olan ön yargıları daha fazla beslemiş ve savaş alanlarında yenemedikleri Türkleri sahnelerde küçümseme imkânı sağlayarak, seyircinin Türk korkusunun bir nebze azaltılması ve kendini daha iyi hissetmesi sağlanmıştır. Ancak Mozart, *Zaide*'de böyle bir niyet taşımamaktadır. Onun en büyük sıkıntısı, daha önce de belirtildiği gibi seyircisinin beğeni düzeyinin düşük olmasıdır. *Zaide*'nin yazıldığı 18. yüzyılın ikinci yarısında Viyana halkı daha çok komik operaları tercih ettiği için Mozart, Osmin karakteri ile konuyu seyircinin beğenisine uygun hale getirmeye çabalamıştır. Çünkü, *Zaide*'nin Viyana'da sahnelenmesinin

başka bir yolu olmadığı düşüncesindedir.

### **1.5.6. Zaram (Konuşma Rolü)**

Zaram muhafızlar komutanıdır. Herhangi bir aryası yoktur. Osmin tarafından görevlendirilerek Zaide, Gomatz ve Allazim'i yakaladıktan sonra cezalandırılmak üzere Sultan'a getirir. *Zaide*'nin olay örgüsünün gelişiminde herhangi bir etkisi olmayan konuşma rolüdür.

### **1.5.7. Dört Köle (Tenor)**

Dört köle, eserin başında Gomatz'la birlikte taş kıran işçilerdir. Mozart, koroyu oluşturan bu köleler için neşeli tonda müzik yazmayı tercih etmiştir. Ağır işlerde çalıştırılmalarına rağmen, her şeye neşeyle karşı koyan bu köleler, şarkılarla ve kahkahalarla dert dolu dünyalarının üstesinden gelmeye çalışmaktadır. Gomatz, kölelerin bu durumunu anlamlandıramamaktadır. Mozart'ın bilinçli bir tercih ile köleleri durumlarından memnun, Gomatz'ı ise mutsuz resmetmesinin nedeni, Gomatz'ın Prens soyundan geldiğinin ip uçlarını önceden vermesidir. Köle bir ailenin çocuğu olmadığı için köleliği kabullenememektedir. Yaptığı bu tercihle Mozart, bu dönemde köleliğine gerekse toplum tarafından nasıl meşrulaşır, kanıksandığını da göstermeyi başarmıştır.

### **1.6. Das Serail (Saray)**

*Zaide*'nin metin yazarı, Mozart'ın yakın bir aile dostu ve Salzburg mahkeme trompetçisi olan Johann Andreas Schachtner'dır. Mozart araştırmacıları Einstein, Senn ve Neumann'ın, birlikte yaptıkları çalışmalar sonucunda *Zaide*'nin librettosunun, Franz Joseph Sebastiani tarafından yazıldığı ortaya çıkarılmıştır. Bu uzmanların araştırmasına göre libretto, F. J. Sebastiani'nin 1779 yılında metnini yayımladığı *Das Serail (Saray), Die Unvermuthete Zusammenkunft in der Slavery zwischen Vater, Tochter und Sohn* (Baba Kız ve Oğul'un Esarete Umulmadık Buluşmaları) başlıklı bir oyuna dayanmaktadır. Neumann'ın kayıtlarına göre bu oyun 1760lar ve 1770ler'de çeşitli başlıklar altında Almanca konuşan güney bölgelere çeşitli turneler yapmıştır. Oyunun müziği ise Passau'da orkestra şefi olan Joseph von Friebert tarafından bestelenmiştir (Tyler, 1991, s.217). Bir başka yaklaşıma göre, Andreas Schachtner kendi çalışmasını K. J. Weiss'in 1779 yılında Bozen (Bolzano)'da yayımlanmış aynı başlıklı bir librettoya dayandırdığı belirtilmektedir (Matthews, 1961, s.178). *Zaide*'nin bitirilmeyen librettosu

da işte bu çağdaş Singspielden ilham alınarak yeniden kurgulanmıştır. Bu versiyona göre hikâye şu şekildedir;

Zaide ve Gomatz, Sultan tarafından denizde yakalanır ve saraya köle olarak getirilirler. Haremdeki tüm kadınlar arasında Zaide, Sultan'ın gözdesi olur. Sultan'ın güvenilir hizmetkârı Renegat, Zaide ve Gomatz'ı yanına alarak kaçma planı yapar. Ayrıca Sultan, tüccar Osman'dan güzel köle almaktadır. Renegat'ın, Zaide ve Gomatz'a yardım ederek beraber kaçtıklarını öğrenen Sultan onları yakalattır. Renegat on beş yıl önce Sultan'ı denizde yakaladığını ve serbest bıraktığını açıklar. Bunun üzerine Gomatz, Zaide ve Renegat'ın arasındaki aile ilişkisi ortaya çıkar. Sonunda Sultan üçünü de serbest bırakır (Tyler, 1991, s. 217).

“Doğulu bir despotun kölesi olarak alıkoyduğu bir kadının kurtarılması, *Zaide*'de de gördüğümüz gibi, XVIII. yüzyılın revaçta olan temalarından biriydi. Gluck'ün *Mekke Hacıları*, Jommelli'nin *La Sciava Liberata* (Azatlı Kadın Köle) ve Grossmann'ın (Beethoven'in Mason arkadaşı Christian Neefe'nin müziğiyle) *Adelheit von Veltheim* gibi yapıtların hepsinde bu tema işlenmektedir” (Thomson, 2004, s. 72,73).

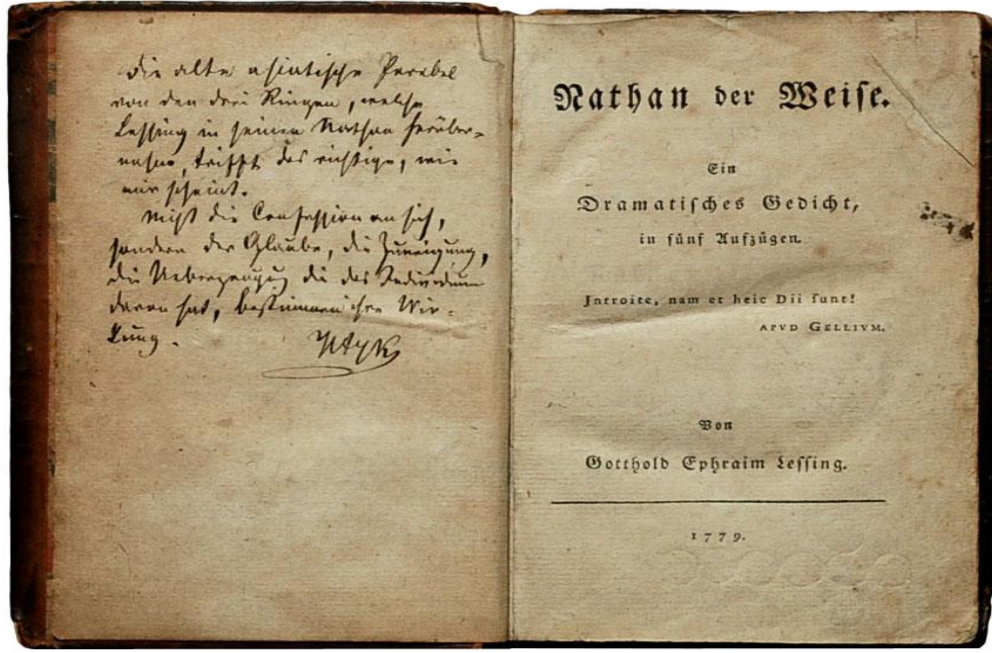
Thomson'ın da belirttiği gibi *Zaide*'de işlenen tema o dönemde oldukça popülerdir ve Gluck, Jommelli, Grossman gibi birçok sanatçının eserinin de ana malzemesi olmuştur. Ancak *Das Serail*'in yazılmasına ilişkin başka sanatçıların da etkisi olduğu muhtemeldir. Thomson, bu konuya ilişkin Montesqieu'nun, *Letters Persannes* ve Gotthold Ephraim Lessing'in, *Nathan der Weise* başlıklı oyununu işaret etmektedir:

“Bu öykünün kaynağı, Montesqieu'ya kadar gerilere uzanır. Montesqieu Letters Persannes adlı yapıtında Doğu dinlerinin moral açısından Hristiyanlığa en azından denk olduğunu göstermişti. Das Serail'in ise, Lessing'in 1779'da yazdığı Nathan der Weise (Bilge Nathan) adlı oyunuyla daha doğrudan bir ilgisi vardır. Bu oyundaki bütün Yahudiler, Hristiyanlar ve Müslümanlar yardımseverlik, hoşgörü ve cesaret gibi erdemlere sahip kişiler olarak betimlenmiştir. Yapıtın denouement'ında oyun kişilerinden birçoğunun, başka başka dinlerden olsa bile aynı aileden oldukları ortaya çıkar. Bu yapıtın denouement'ı da Das Serail'inkine benzer” (Thomson, 2004, s.62).



Görsel 1.12. *Das Serail*'in 1779 Yılında Basılan Kitapçığı

Thomson'ın da belirttiği gibi *Zaide* ile aynı yıl yazılan Gotthold Ephraim Lessing'in *Nathan der Weise* (*Bilge Nathan*) oyunu, masonizmle ilgili olan hoşgörü, yardımseverlik ve cesaret kavramlarını üç farklı dine mensup karakterler üzerinden işlemiştir. Bu bakımdan, Lessing'in verdiği mesaj *Zaide*'de verilen mesajla aynıdır. Mozart ve Schachtner'in bu oyundan haberdar olup olmadığını bilinmediğini ifade eden Thomson, bu oyunun sonunda da farklı dinlere mensup karakterler arasında ortaya çıkan aile bağlarının varlığının dikkat çekici olduğunu vurgulamıştır.



Görsel 1.13. 1779 Yılında Yayımlanan Nathan der Weise'nin Kitabı (<http-9>)

Aydınlanma düşüncesini savunan Lessing, kendi gibi aydın kesimden olan Alman yazar Tobias Philipp von Gebler ve Josef von Sonnenfels'in yakın arkadaşıdır. Gebler, Mozart'ın 1773 ve 1779 yılları arasında müziğini bestelediği Thamos, *King of Egypt* (Mısır Kralı Thamos)'ın oyun yazarıdır. Mozart tarafından *Zaide*'nin bestelendiği aynı tarihte bitirilen *Mısır Kralı Thamos*'un müziği bazı rejilerde<sup>11</sup> *Zaide*'nin uvertürü olarak kullanılmaktadır. “*Zaide*'de dile getirilen düşünceler, özünde masoniktir. Thamos gibi *Zaide* de hoşgörü ve insani iyiliği vurgulayışıyla burjuva hümanizm sanatının tipik örneklerinden birini oluşturur.” Joseph von Sonnenfels de hümanizm düşüncesini savunan bu aydın kişilerin başında gelmektedir ve Mozart'la birbirlerini yakından takip etmişlerdir. Mozart Mannheim'deyken mason çevresi içindeki arkadaşlarıyla iyi ilişkiler kurmuştur. Ayrıca Mozart'ın melodram tarzı ile Mannheim'da tanışmış olduğu bilgisi ve Dalberg'in, Mannheim'da Lessing'in bazı oyunlarını sahnelemiş olması, Mozart'ın bu eseri izlemiş olma olasılığının yüksek olduğunu göstermektedir. (Thomson, 2004, s.62). Bunun yanı sıra, Gebler'in, Mozart ve Lessing arasında ortak bir payda oluşturması Mozart'ın Lessing'in oyununu izlemiş olma ihtimalini arttırmaktadır.

<sup>11</sup> Peter Sellars'ın Fransa'daki Festival d'Aix-en-Provence 2008'deki *Zaide* Rejisi

### 1.7. *Das Serail* ve *Zaide* Librettolarının Karşılaştırılması

Linda L. Tyler (1991, s.218) *Zaide in the Development of Mozart's Operatic Language* başlıklı makalesinde, *Zaide*'nin librettosunun son hali ile *Das Serail* arasında bir karşılaştırma yapmanın tam olarak mümkün olmadığını belirtmektedir. Çünkü libretto finali tamamlanmamış halde bulunmuştur. Daha önce de belirttiği gibi Constanze tarafından bulunan *Zaide* aslında metinleriyle birlikte Mozart'ın müziğini bestelediği arya ve ansambıllardan oluşan onbeş parça ve Mozart'ın imzasını taşıyan birkaç konuşma diyalogundan ibarettir. Ortaya çıkarılan bu belgeler eksik olmasına rağmen, librettonun önceki versiyonuyla karşılaştırılığında aralarındaki farkın görülebilmesi için yeterlidir. Linda L. Tyler (1991, s. 218) bu iki metni aşağıdaki tablo 1.1'de görüldüğü gibi karşılaştırmıştır. Tablodan da görüleceği üzere, iki libretto arasındaki en önemli fark, Sultan Soliman için yazılan bölümlerdir. *Zaide*'de Sultan'a tenor ses için iki arya yazılırken, *Das Serail*'de Sultan için sadece konuşma diyaloglarına yer verilmiştir. İlk versiyonda yer alan konuşma diyalogları, Mozart'ın *Zaide*'den sonra yazdığı *Saraydan Kız Kaçırma* operası için de temel oluşturmaktadır. Mozart, *Das Serail*'de üç aryası bulunan köle rolünü *Zaide*'nin hikâyesine uygun görmemiş ve kullanmamıştır. Schachtner'ın metninde Osman için neşeli bir arya yer almasına rağmen, Sklavinn (köle) rolünün olmayışı *Zaide*'nin komik karakter merkezli bir metin olmadığını göstergesidir.

**Tablo 1.1.** *Das Serail ve Zaide'nin Karşılaştırılması (Tyler, 1991)*

TABLE I	
Comparison of Set Pieces in <i>Das Serail</i> and <i>Zaide</i>	
NB: Comatz = Gomatz; Renegat = Allazim; Sultan = Soliman	
<i>Das Serail</i>	<i>Zaide</i>
Act I	
—	1. Chorus, 'Brüder lasst uns lustig sein'
—	2. Melodrama (Gomatz), 'Unerforschliche Fügung'
1. Aria (Zaide), 'Schlafe ruhig, liebstes Leben!'	3. Aria (Zaide), 'Ruhe sanft, mein holdes Leben'
2. Aria (Comatz), 'Rase immer hartes Schicksal'	4. Aria (Gomatz), 'Rase, Schicksal, wüte immer'
3. Duet (Comatz and Zaide), 'Ach ich sterbe fast vor Freuden'	5. Duet (Gomatz and Zaide), 'Meine Seele'
[dialogue]	6. Aria (Gomatz), 'Herr und Freund, wie dank' ich dir'
[dialogue]	7. Aria (Allazim), 'Nur mutig, mein Herze'
4. Trio (Zaide, Comatz, Renegat), 'Renegat! Renegat! Renegat!'	8. Trio (Zaide, Gomatz, Allazim), 'O selige Wonne'
5. Aria (Sklavinn), 'Muntre Schäfer, scherzt und lacht'	—
6. Duet (Comatz and Zaide), 'Komm, mein Engel! lasst uns eilen'	—
7. Trio (Zaide, Comatz, Renegat), 'Wir scheiden—und du—lebe wohl'	—
Act II	
8. Quodlibet (Sklavinn), 'O Himmel! o Erdel!'	—
9. Aria (Renegat), 'O Glück! o Fortuna!'	—
10. Aria (Sklavinn), 'Ich seh mit Narrheit gewinnt man mehr'	—
11. Aria (Comatz), 'Euch stummen Felsen will ich klagen'	—
12. Duet (Zaide and Comatz), 'Umsonst ist all mein Suchen'	—
[dialogue]	9. Melodrama and Aria (Soliman), 'Zaide entflohen!' 'Der stolze Löw lässt sich zwar zähmen'
13. Aria (Renegat), 'Schmach und Reu durchdringt die Seele'	—
—	10. Aria (Osmin), 'Wer hungrig bei der Tafel sitzt'
—	11. Aria (Soliman), 'Ich bin so bö's als gut'
—	12. Aria (Zaide), 'Trostlos schluchzet Philomele'
—	13. Aria (Zaide), 'Tiger! wetze nur die Klauen'
—	14. Aria (Allazim), 'Ihr Mächtigen seht ungerührt'
14. Duet (Zaide and Comatz), 'Sie weint! und ihre Thränen'	15. Quartet, 'Freundin, stille deine Tränen'
15. Aria (Zaide), 'O Freund! wie voll der Freud bin ich'	
16. Aria (Comatz), 'O Tag! o angenehmer Tag!'	[autograph not complete]
17. Chorus, 'Grossmuth und Tugend'	

*Das Serail* ve *Zaide*'nin elimize ulaşan yazılı bölümlerine bakıldığında, karakter değişiklikleri görülmektedir. Ayrıca karakterlerin söylediği aryaların sayısı kıyaslandığında, metin üzerinde yenilikler yapıldığı göze çarpmaktadır. *Das Serail* incelendiğinde *Zaide* iki, *Gomatz* üç, *Sklavinn* üç ve *Renegat* iki arya söylemektedir. Oysa *Schachtner*, *Zaide* operasında ana karakter olarak tenor ve soprano ses için *Gomatz* ve *Zaide*'yi tercih etmiştir. Ayrıca, *Zaide* rolü için *Das Serail*'e kıyasla fazladan bir arya daha eklemiştir. *Gomatz* ve *Allazim* iki metinde de aynı sayıda arya söylemektedir. Ayrıca, *Sultan Soliman* için iki, *Osmin* içinse bir arya yazılmıştır. *Zaide*'nin *Constanze* tarafından bulunan notalarının eksik olması, birçok araştırmacı ve uzmanın, *Mozart*'ın tamamlanmamış bölümler için ne planladığı ve kaybolan belgelerde finalin nasıl olması gerektiği tartışmalarının önünü açmıştır. Günümüze kadar ulaşabilmiş olan belgeler göre *Zaide*'nin metni *Zaide*, *Gomatz* ve *Allazim*'in yakalanıp *Sultan*'a getirilmesinden sonra *Sultan*'a yalvardıkları ve *Sultan*'ın affetmeyi reddettiği 15 numaralı dörtlüde sona ermektedir.

*Das Serail*'de *Renegat*, on beş yıl önce *Sultan*'ı serbest bıraktığı bilgisini *Sultan* ile paylaşır. Bu sayede üç kölenin aile ilişkileri ortaya çıkar. *Zaide* ile oldukça benzerlikleri bulunan *Saraydan Kız Kaçırma* Operası'nın finaline bakıldığında da *Zaide*'nin sonu için bir affetme sahnesinin olabileceği ön görülmektedir. Ancak günümüze ulaşabilmiş belgeler eksik olduğu için bu konuda kesin bir kanaata varılamamaktadır.

Metinler arasındaki parça dengelerine bakıldığında ise *Zaide*'de *Gomatz*'ın söylediği ilk melodram *Das Serail*'de bulunmamaktadır. Ayrıca, *Sultan*'ın konuşmaları *Zaide*'de daha uzun tutulmuştur. Bunun nedeni, *Sultan*'ın öfkesinin daha yoğun biçimde hissettirilmek istenmesi olabilir. On tane solo metinden yedi tanesi 2/4'lük vuruş şeklinde yazılmıştır. Fakat *Osmin*'in aryası No.10, *Soliman*'ın aryası No.11 ve *Zaide*'nin aryası No.13 buna istisnadır. *Das Serail*'deki ilk arya metni de *Schachtner*'in *Zaide* için yazdığı No.3'deki metin ile paralellik göstermektedir. Kullanılan anahtar kelimelerin uyumu ve temadaki benzerlikler dikkat çekicidir. Örneğin, *Das Serail*'de bu metin için yazılan bir dörtlük ve beyit vardır. *Zaide*'nin aryasının ilk bölümü de bir dörtlük şeklindedir. Ancak *Schachtner*, bu aryağa bir dörtlük daha ekleyerek No.3 için ikinci bölümü yazmıştır (Tyler, 1991, s. 221).

*Das Serail (No. 1)*

Schlafe ruhig, liebstes Leben!  
Schlafe fort, dein Glücke wacht:  
Dieses Bildniss will dir geben,  
Das viel andre hat verlacht.  
Ja dir allein solls ewig seyn:  
Betracht es wohl; es ist das mein.

*Zaide (No. 3)*

Ruhe sanft, mein holdes Leben,  
Schlafe, bis dein Glück erwacht;  
Da, mein Bild will ich dir geben,  
Schau, wie freundlich es dir lacht.  
Ihr süßen Träume wiegt ihn ein,  
Und lasset seinem Wunsch am Ende,  
Die wohlustreichen Gegenstände  
Zu reifer Wirklichkeit gedeihn.

**Görsel 1.14.** *Das Serail No.1 ve Zaide No.3 Metin Karşılaştırması (Tyler, 1991)*

Schachtner'in Zaide için yazdığı diğer aryanın metni analiz edildiğinde ise *Das Serail*'deki gibi iki tane dördlük şeklinde yazıldığı görülmektedir. Ancak kafiyelenişi farklıdır.

*Das Serail (No. 2)*

Rase immer hartes Schicksal,  
droh mit Tod und schwerer Pein:  
dieses Bildniss ist das Labsal  
ja das wird es ewig seyn.  
O wie schön sind deine Augen;  
und dein Mund ist Purpur roth:  
dieses Bild soll künftig taugen  
zu verlachen Pein und Noth.

*Zaide (No. 4)*

Rase, Schicksal, wüte immer,  
dieser Schild trotzt deiner Wut;  
deine Schläge fürcht' ich nimmer  
dieses Bild macht alles gut.  
Diese holden Augenlider,  
dieses Mundes Purpurrot,  
bringt mir alles zehnfach wieder  
würgt mich auch dein Unsinn tot.

**Görsel 1.16.** *Das Serail No.2 ve Zaide No.4 Metin Karşılaştırması (Tyler, 1991)*

*Das Serail*'deki konuşma diyalogları ile Schachtner'in metnindeki aryalara benzerlik gösterir. Schachtner No. 6, 7 ve 9'un ölçü kalıbını da 2/4'lük biçimde yazmıştır.

Schachtner, metin düzenlemesini, tipik lirik opera formuna göre biçimlendirmiştir. Aynı zamanda İtalyanların doğa teşbihlerinden faydalanma eğiliminden de yararlanmıştır. Bu yüzden, No.9, 12 ve 13'teki arya metinlerinde aslan, bülbül ve kaplan standart intikam, korku ve öfke tonlarını oluşturmak için kullanılmıştır. Kısaca, bu hayvan imgeleri kullanılarak müziğin tonuna göre metinde yer verilen korku, öfke ve intikam duyguları anlatılmıştır. Örneğin, Sultan'ın 9 nolu aryasında yer alan ilk dördlükte bu yüce aslanın methiyelerle ehlileştirildiği belirtilmiştir. İkinci dördlükte ise Sultana'ya karşı ileri gidildiğinde, bir canavar gibi öldürücü olabileceğinden bahsedilmiştir. Sultan'ın verdiği ölüm cezasına öfkelenen Zaide, No.13'teki aryasının

ilk iki drtlgnde kaplana, kendini öldürmesi için meydan okur. Aryanın nc drtlgnde ise, sadece ölümün onu Gomatz'la birletireceğini düşünür.

*Das Serail*'de yer verilen Sklavinn'in halk arkıları *Zaide*'den tamamen çıkarılmıştır ve ana karakter olarak açıklar seçilmiştir. Bununla birlikte, yeni versiyonda melodramlara yer verilmesi, metnin geleneksel İtalyan lirik uyumuna bağlı olduğunu göstermektedir.

Bütün bu düzenlemelerden de anlaşılacağı gibi Schachtner'in seçimleri librettoyu daha işlevsel hale getirmiştir. İşte bu yeni metin, Mozart tarafından tercih edilmiştir. Çünkü Mozart komik opera yerine, ciddi opera tarzında bir eser yazmak istemektedir. Fakat o dönemde Viyana halkı, komik eserleri seyretmeyi tercih ettiği için eser yarım bırakılmıştır (Tyler, 1991, s. 222). Görüldüğü gibi Mozart, kendi istediği tarzda bir opera yazmak ile seyircisinin beklentilerini karşılamak arasında ikilemde kalmıştır.

#### **1.8. François Marie Arouet Voltaire'in *Zaire* Oyunu**

13 Ağustos 1732'de Fransız yazar Voltaire'in yazdığı be perdelik *Zaire* adlı tragedya, Michael Haydn'in bestelediği arka müziğiyle 29 Eylül 1777'de Salzburg'da sahnelenmitir.

**Tablo 1.2.** 1730-1780 Yılları Arasında Almanya ve Avusturya’da Zaire’nin de İçinde Bulunduğu Temsillerin Listesi (Sisman, 1990)

TABLE 1  
Instrumental Music for Plays in Germany and Austria, to 1780.  
(For sources, see n. 19.)

	<i>Composer</i>	<i>Play(Author)</i>	<i>Location</i>
1730s:	Scheibe	<i>Polyeucte</i> (Corneille)	Hamburg
	Scheibe	<i>Mitridate</i> (Racine)	Hamburg
	Anon.	<i>Der sterbende Cato</i> (Gottsched)	Hamburg
1760s:	Hertel	<i>Olint und Sopronia</i> (Cronegk)	Hamburg
	Agricola	<i>Semiramis</i> (Voltaire)	Hamburg
1770s:	Haydn	<i>Der Zerstreute</i> (Regnard)	Eszterháza
	Mozart	<i>Tamos, König in Ägypten</i> (Gebler)	Vienna (?), Salzburg
	M. Haydn	<i>Zaire</i> (Voltaire)	Salzburg
	Gspan	<i>Die indianische Wittwe</i> (Pauersbach); ("Bühnenmusik"?)	Vienna
	Vogler	<i>Hamlet</i> (Shakespeare)	Mannheim
	Schweitzer	<i>Der Wucherer ein Edelmann</i> (M. le Grand)	(For Seyler troupe)
	Schweitzer	<i>Der Bürger ein Edelmann</i> (Molière)	Weimar
	Schweitzer	<i>Richard III</i> (Weisse)	Weimar
	Schweitzer	<i>Philemon und Baucis</i> (Pfeffel)	Weimar
	Schweitzer	<i>Clavigo</i> (Goethe)	Gotha
	André	<i>King Lear</i> (Shakespeare)	Berlin
	André	<i>Macbeth</i> (Shakespeare)	Berlin

Voltaire’in tragedyasında işlenen ana tema ve doğu motifleri içeren müziği, *Zaide* içindeki olay örgüsü ve karakterler arasındaki ilişkiye çok benzemektedir. Bu benzerlikler Mozart araştırmacılarının da dikkatini çekmiş ve Mozart’ın *Zaire*’yle olan bağlantısını incelemelerine neden olmuştur. Matthew Head, yaptığı araştırmada Mozart’ın *Zaire*’den haberdar olduğunu şu sözlerle ileri sürmektedir;

“29 Eylül 1777’de Mozart ve annesi Paris’e gitmek için Salzburg’dan ayrıldığında, Voltaire’in *Zaire*’sinin Michael Haydn’a ait olan arka plan müziği Salzburg’da tamamlanarak ilk defa sergilendi. Muhtemelen, Mozart Salzburg’dan ayrılmadan önce çalışmadan haberdardı ve babasıyla olan yazışmalarından dolayı bu eseri kesinlikle biliyordu” (Head, 2000).

Michael Haydn’ın, Mozart’ın yakın arkadaşı olması Matthew Head’in bu düşüncelerinin doğru olma olasılığını artırmaktadır. Ayrıca, Head’in bahsettiği yazışmalardan biri muhtemelen Leopold’ün 30 Eylül 1777’de oğluna yazdığı şu mektuptur:

“Bu sabah tiyatrodan prova vardı. Haydn *Zaire* için perde arası yapmak zorundaydı. Saat 9’da oyuncular gelmeye başladı; prova 10’da başladı ve 11:30’a kadar bitmedi. Tabi ki Türk müziği ve ayrıca marş vardı. Kont Czermin tarafından sürülen at arabasıyla Kontes von Schönborn provaya geldi. Müziğin hareketlere çok iyi uyması ve çok güzel olması

gerekiyordu. Tamamen telli ve nefesli algılar olmasına rağmen, harpiskordun getirilmesi gerekiyordu ve Haydn onu çaldı” (Sadie ve Smart, 1989, s. 286).

Leopold bu mektubunda provasını izlediği *Zaire*’nin m¼zięi hakkında oğluna bilgi vermiştir. Eserin orkestrasyonunda telli ve nefesli çalgılarla harpiskordun bulunduğunu belirten Leopold, Haydn’ın da T¼rk modasına uyararak, eserde T¼rk m¼zięi ve marş kullandığını haber vermektedir. Ayrıca eserin önemi Kont Czermin ve Kontes von Schönborn’un provaya davet edilmesinden anlaşılmaktadır. Leopold, eseri izledikten sonra Ekim 1777’de Micahel Haydn’ın perde araları ve Voltaire’in *Zaire*’si hakkındaki izlenimlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Haydn’ın perde araları gerçekten çok güzel. Birinci perdeden sonra viyolonsel, fl¼t, obua ve benzeri için varyasyonlar içeren aryoso vardı; ve bu arada, piyano varyasyonunun T¼rk m¼zięinin hemen ardından gelmesinden sonra, ki çok ani ve beklenmedikti, kadınların hepsi dehşete kapılmış g¼z¼k¼yordu ve izleyiciler g¼lmekten kırdıldılar. D¼rd¼nc¼ ve beşinci perde arasında İngiliz borusu için s¼rekli bir resitatif ile şarklı bir b¼l¼m vardı. Sonra arioso tekrar geldi, *Zaire*’nin olduğu önceki üzg¼n sahneyle birlikte sonraki perde bizi çok etkiledi” (Jones, 2016, s. 163).

Leopold’¼n de bu mektupta bahsettiği gibi Haydn’ın *Zaire*’deki alla turca stili kullanış biçimi David Wyn Jones (2016, s.163) tarafından şöyle yorumlanmıştır: “Michael Haydn’ın m¼zięinde, T¼rk enstr¼mantasyon ana tiyatral etkiye hizmet etmiştir. Yavaş hareketler trajik etkinin somutlaştırılması gibi g¼r¼nm¼ř ve arioso’nun tekrarları ile etki arttırılmıştır.” G¼r¼ld¼ę¼ gibi *Zaire*’nin m¼zięinde de d¼nemin modası olan T¼rk ezgileri kullanılmıştır. Oyunun finalinde ortaya çıkan karakterler arasındaki aile bağının benzerliği de dikkate değerdir. Leopold’¼n *Zaire*’ye ilişkin Mozart’ı bilgilendirmek için kaleme aldığı, oyuna ilişkin detaylara yer verdiği mektupları da g¼z ön¼ne aldığımızda, Mozart’ın *Zaide*’yi yazarken, Voltaire’in *Zaire*’sinden etkilenmiş olma olasılığının y¼ksek olduğunu s¼yleyebiliriz.



**Görsel 1.17.** *François Marie Arouet Voltaire* (<http-10>)



**Görsel 1.18.** *Michael Haydn* (<http-11>)

Voltaire'in yazdığı *Zaire* adlı oyunun konusu şu şekildedir:

*Zaire* ve *Nerestan*, Sultan Osman'ın sarayında köledirler. *Zaire* henüz bebekken saraya getirilmiştir. Üzerinde bir haç olduğu için bebeğin Hıristiyan bir aileden geldiği kesindir. Buna rağmen *Zaire* müslümanlığı kabul eder. *Nerestan* ise genç bir delikanlıyken ele geçirilip saraya getirilmiştir. Hıristiyanlığa ve diğer köle arkadaşlarına olan sorumluluğunu yerine getirmek için Sultan'dan Fransa'ya gitmek için izin alır. Amacı kendisi gibi köle olan arkadaşlarının özgürlüğü için fidye toplamaktır. Geri döneceğine şerefi üzerine yemin eden *Nerestan* yola çıkar.

*Nerestan* gittikten sonra, hoş bir kadın haline gelen *Zaire*, genç Sultan'ın görkemine kapılarak ona âşık olur. Sultan'ın da bu âşka karşılık verip, *Zaire*'yi tek karısı olarak

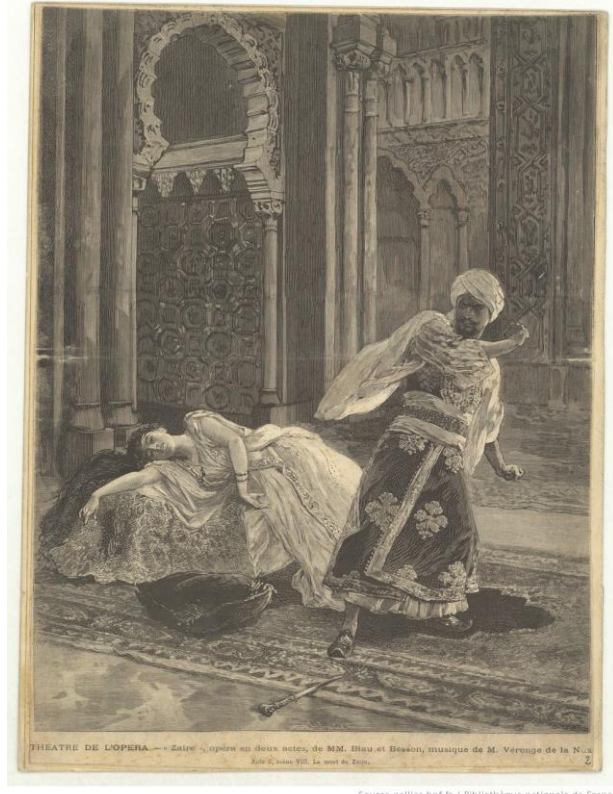
kabul edeceğini söylemesinden sonra, Zaire'nin mutluluğunu engelleyecek hiçbir şey kalmamıştır. Uzun süredir ortada olmayan Nerestan, Zaire ve Sultan'ın düğün günü geri dönmüştür. Yalnızca on Hıristiyanı kurtarmak için fidye bulan Nerestan, Zaire'nin kurtulması için gerekirse tekrar köle olmaya razıdır.

Sultan büyük bir iyilik yaparak, Nerestan'ın da içinde olduğu yüz köleyi serbest bırakır. Fakat acı gerçekleri gören Nerestan, Zaire'nin Sultan'la evleneceğini öğrenince üzülür ve özgür bırakılacağına sevinemez. Kudüs'ün eski krallarının soyundan gelen yaşlı Lusignan'nın serbest bırakılmasını politik açıdan uygun görmeyen Sultan, Nerestan'ı ikinci kez hayal kırıklığına uğratar.

Ancak Zaire, yaşlı adamın özgür kalıp Nerestan'ın grubuna katılabilmesi için Sultan'a yalvarır ve başarılı olur. Lusignan, Müslümanlar tarafından Kudüs'te bir çuval içinde, üzerinde haçla bulunan bebeğin, yani Zaire'nin kendi kızı olduğunu fark eder. Aynı şekilde yüzündeki belirgin yara izleri sayesinde de Nerestan'ın oğlu olduğunu anlar.

Zaire'nin bir Müslümanla evleneceği düşüncesi iki adamı da dehşete düşürür. Nerestan'ın huzurunda vaftiz olacağı sözü veren Zaire, rahibin talimatlarını yapar ve bütün bunları gidecekleri güne kadar Osman'dan gizleyeceğine yemin eder.

Zaire, Sultan'dan düğün törenlerinin bir gün daha ertelenmesini ister. Bunun üzerine şüpheye düşen Osman, Nerestan'ın Zaire'ye yazdığı mektubu ele geçirir. Sultan buluşma yerine giderek Zaire'nin karşısına çıkar ve onu hançerle öldürür, Nerestan'ı da yakalar. Gerçekleri öğrendiğinde yaptığı hataya dayanamayan Sultan, aynı hançerle kendisini de öldürür (Fort ve Kates, 1935, s.67).



**Görsel 1.19.** *Zaire*'nin Ölüm Sahnesinin İllüstrasyonu ([http-12](http://12))

13 Ağustos 1732 yılında Comedie Francaise'de sahnelenen *Zaire* günümüzde Voltaire'in en iyi yazılmış tragedyası olarak kabul edilir. Voltaire'in bu tragedyada işlediği en önemli konulardan biri din konusudur. Hristiyalıktan farklı olarak, İslam'da başka dinden biriyle evlenmek yasak değildir. *Zaire*'de Hristiyan erkek kardeş Nerestan, babası ve *Zaire*'nin koyu Hristiyan köle arkadaşı Fatma, *Zaire*'nin Sultan da olsa bir Müslüman ve Türk ile evlenmesinden hoşnutsuzdurlar. Bu hoşnutsuzluk öyle bir boyuttadır ki, oyunun final sahnesinde *Zaire*'nin ölümü, kardeşi Nerestan tarafından adil ve hak edilmiş bir son olarak kabul edilir. Çünkü bir Hristiyan'ın, bir Türk ve Müslümanla evlenmesi kabul edilemez bir durumdur. Bu tragedyada Nerestan'ın Müslümanlığa karşı beslediği fanatikleşmiş nefret, o dönemde Fransız toplumunun İslam'a olan bakış açısını yansıtmaya ve Voltaire'in bir yazar olarak cesaretini göstermesi bakımından önemlidir. Bu tragedyaya ile Voltaire, Fransız ön yargılarının aksine, Türkleri merhametli göstermiş hatta daha da ileri giderek, İslamı, Hristiyanlıktan daha üstün özellikleri olan bir din olarak resmetmiştir. 18. yüzyılda *Zaire*'nin din karşıtı bir oyun olarak yasaklanmamasının nedenini de tragedyanın finalinde arayabiliriz. Voltaire, final sahnesinde *Zaire*'yi öldürerek, bir insanın kendi dininden çıkarak, bir başka dinden

biriyle evlenmesinin sonun ölüm olduğunu göstermiş böylece dönemin seyircisinin beklentilerine hizmet etmiştir. Ancak bu anlayışın Voltaire'e ait olduğunu söylemek okuyucuyu yanlış yönlendirmek olur. 18. yüzyılda Fransızların, Türklere karşı tutumları ve kilisenin İslam'a karşı tutumu göz önüne alındığında oyun finalinin Voltaire'in kişisel inancından çok, seyircisinin beklentisine hizmet ve otosansür olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. 16. VE 18. YÜZYIL ARASI OSMANLI AVUSTURYA İLİŞKİLERİ TEMELİNDE OLUŞAN TÜRK ALGISI

#### 2.1. Avrupa'da Oluşan Doğu Algısı ve Oryantalizm

15. yüzyıla gelindiğinde Batılı seyyahlar, tüccarlar ve askerler aracılığıyla Doğu hakkında elde edilen ve çoğu zaman hayal ürünü olarak aktarılan bilgiler Batı'nın doğusunda kalan coğrafyaya olan tek taraflı bakış açısını beraberinde getirmiştir. Batı'nın doğusunda kalan Batı Asya, Orta Asya, Doğu Asya, Orta Doğu ve Uzak Doğu'yu kapsayan bu coğrafya batı tarafından 'öteki' olarak adlandırılmıştır. Bu ötekileştirme Batı'nın zihnindeki Doğu algısının negatif ve kötü yönüne vurgu yapmaktadır. Ötekileştirilen Doğu'nun, Batılılarca eksik ve başarısız görülen birçok yanı oryantizm kavramıyla ifade edilmiştir. Namık Sinan Turan, *Şark'ın Oryantalleştirilmesinde Müziğin Araçsallığı* başlıklı makalesinde oryantist kavramının literatürde ortaya çıkışını kısaca şöyle özetler; "Oryantalizmi savunan ya da oryantizm üzerinde sıkça düşünenleri tanımlamak adına kullanılan "oryantalist" kelimesi, ilk olarak 1779 yılında İngiltere'de; 1799 yılında ise Fransa'daki Doğu'ya dair araştırmalar sürecinde kullanılmış, ve literatüre kazandırılmıştır" (2014. s.7). Orient, Doğu, Oryantalizm doğubilim olarak tanımlanmaktadır ve Türkçede Şarkiyatçılık olarak da kullanılmaktadır. Oryantalizmin yarattığı çatışma, Batı'nın sürekli kendini üstün görerek Doğu'yu tanımlaması, aşağılaması ve daha ileri giderek doğuyu müdahale edilmesi gereken bir olgu olarak görmesinden ileri gelmektedir.

Batı'da ortaya çıkan ve başlangıç tarihi saptanamayan oryantizmin tohumları yüzyıllar öncesine dayansa da literatürdeki yerini 15. yüzyıl itibari ile almıştır. Bir bilimsel dayanağı olmadığı halde, Batılı sanat eserlerine sıkça konu olmuştur.

Oryantalist bakış açısı, Batı'nın Doğu'yla olan karşıtlık fikrinin hızla yayılmasına neden olmakla kalmamış, Batı'nın her zaman Doğu'dan daha üstün ve güçlü olduğu ön yargısının yaygınlaşması ve kalıcı hale gelmesine neden olmuştur. Diplomasi, ticaret ve savaşlar aracılığıyla Doğu hakkında oluşan ve gerçekliği hiçbir şekilde sorgulanmayan dedikodu boyutundaki bilgiler, Batılı yazar ve düşünürlerin eserleri aracılığıyla Doğu'ya karşı olan algının yerleşmesine neden olmuştur. Çünkü Turan'ın da belirttiği gibi, “18. ve 19. yüzyıllar Avrupa'nın tarihsel dönüşümlerini yaşadığı, eurocentrism duygusunun yükseldiği bir süreçtir. Voltaire'in tarih felsefesinde bütün zamanların merkezi Fransa ve Avrupa'dır. Osmanlılar ve Rusya Avrupalılarca kendilerinden sayılmamaktadır” (Turan, 2014, s. 22).

Görsel ve işitsel sanatların büyük gelişme gösterdiği 18. ve 19. yüzyılda başta resim olmak üzere, edebiyat, gravür, tiyatro ve opera gibi farklı sanat dallarında sanatçıların işlediği konuların başında oryantalizm gelmektedir. Osmanlı'nın eski gücünü kaybetmesi üzerine, önceleri Doğu'nun ihtişamı ve zenginliğinden etkilenen Batı, dengelerin değişmesiyle, Doğu'nun kültürü, inancı ve etnik yapısı karşısında kendi üstünlüğünü ilan etmiştir. Kendini erişilmez gösteren ve bilimsel olarak da gelişmiş sayan Batı, Doğu'yu barbar, geri kalmış olarak nitelendirmektedir.

Daha çok vahşet, zulüm ve savaşla bağdaştırılarak despot ve kurallara uymayan yani barbar diye yansıtılan Doğu karşısında Batı, kendini hümanist olarak nitelendirmektedir. Batı'nın tek taraflı oluşturduğu şarkla ilgili belleklere kazınan şiddet imgesi, zihinleri Doğu'nun baskıcı olduğuna inandırmaktadır. Batı, medeni ve gelişmişlik seviyesi bakımından küçümsediği Doğu'yu ötekileştirerek, ilkel olduğunu vurgulamıştır. Doğu'yu geri kalmışlığın sembolü olarak değerlendiren Batı'nın bu yaklaşımının bir sonraki adımı, Doğu'ya hükmetmek ve sömürgecilik faaliyetlerine başlamak olmuştur. İslam'ı da gerici ve tutucu bir zihniyet olarak değerlendiren Batı, 20. yüzyıla gelindiğinde yeni bir oryantalist akım başlatarak terörü ve zulmü de Doğu'ya ait göstermiş ve kendine eleştirecek yeni bir alan bulmuştur. Orta Doğu, Arap ve Müslüman kimliği adı altında tanımladığı bu yapıyı kendine tehdit olarak görmüştür (Çelik, 2017, s. 4-16, 30). Oryantalizme en kapsamlı eleştiriyi yönelten Edward Said, oryantalizmin coğrafi bir ayırım olmadığına şu şekilde vurgu yapmıştır:

“Dünya Doğu ve Batı olmak üzere eşit olamayan iki bölüme ayrılmıştır- bir seri “çıkarlar” toplamıdır. Bu çıkarlar sadece yaratılmış değillerdir. Aynı zamanda bilimsel keşifler, filolojik çalışmalar, psikolojik analizler, manzara tarifleri ve sosyolojik açıklamalarla ayakta tutulmaya çalışan müesseselerdir. Bu sistem açıkça ayrı bir dünyanın

yönlendirilmesi, kullanılması, hatta eritilmesi için gösterilen gayretlerin tamamını kapsar” (Said, 1998, s.26).

Batı'nın bu sistemi kullanarak kendini tanımladığını belirten Said, bu sistemin aynı zamanda Batı'nın kullandığı en önemli sömürü araçlarından biri olduğunu da vurgular. Serra H. Çelik, Edward Said'in oryantalizme yaklaşımını değerlendirdiği tez çalışmasında, oryantalizm ve sanat ilişkisini şu sözlerle açıklamıştır:

“Doğu'nun hayatını ve kimliğini anlatma konusunda bu denli gerçekçilikten uzak kalması, Batılı sanat akımlarının sadece Batı'ya ait topraklarda saygı görmesine neden olmuştur. Böylelikle de oryantalizmin sanata yansımaları, tıpkı zihinlerdeki yansımaları gibi hayalci, gerçekten uzak, egzotizmi besleyen ve fantezilerden beslenen bir yapıya erişmiştir” (Çelik, 2017, s. 10,30).

Oryantalist temalı sanata kaynaklık eden ilk bilimsel çalışma, birinci cildi 1809'da Fransız hükümeti tarafından yayımlanan *Description de l'Egypte* (1809-1822) başlıklı yirmi dört ciltten oluşan eserdir. Bu geniş ölçekli çalışma, yüz altmış yedi bilim adamının işbirliği sonucu ortaya çıkmıştır. Bir sanat ve bilim kurulu ile daha sonraları Louvre Müzesi'nin yöneticisi olan Baron Vivant Denon başkanlığında Mısır Enstitüsü kurulmuş ve bu kurumların gözetiminde Mısır, sistematik olarak belgelenmiştir. Mısır'ın topografisi, mimarlığı, anıtları, sanatı, doğal yaşamı ve nüfusu üzerine o güne değin yapılmış en önemli araştırma olan *Description de l'Egypte*'in, Doğu temalı sanat üzerindeki etkisi büyüktür (Güçhan, 2008, Sayı:18, s. 36).

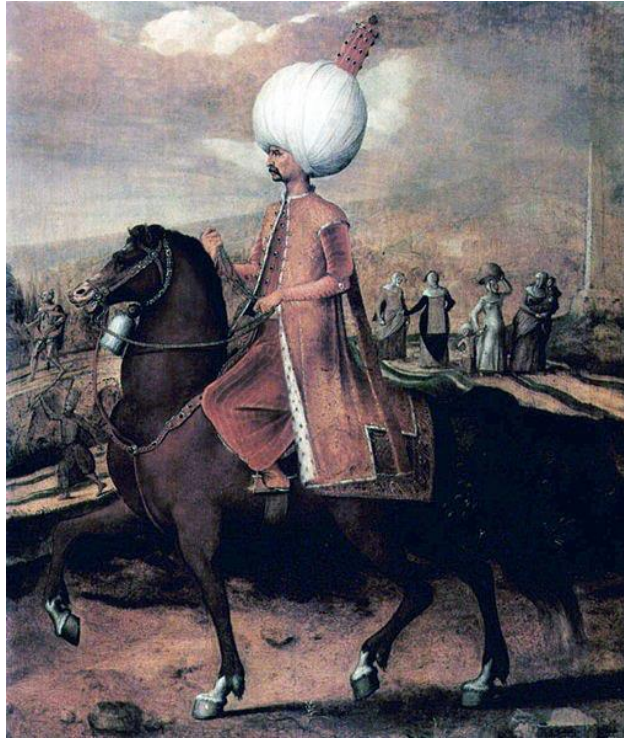
*Zaide*'nin yazıldığı dönemde oryantalizm artık halka inmiştir. Bunun için Said, “Mozart'ı romantik dönemde, önce ve sonra Doğu'ya çeken içgüdü ile, bir egzotik sahne olarak Doğu'yu birbirinden ayırmak çok güçtür” (Said, 1998, s. 171) diye vurgulamıştır. Edward Said, Mozart'ın Doğu için çizdiği sempati görüntüsünü, “‘Sihirli Flüt’ ve ‘Saraydan Kız Kaçırma’ operaları, ileri insanlık örnekleri bu eserler o sırada görülen Türk müziği modasının da üzerinde Mozart'ın gözlerini Doğu'ya çeviren konular arasında idi” (Said, 1998, s.170-171) açıklamalarıyla o dönemin Türk hayranlığı ile de ilişkilendirmiştir. Ancak, Mozart'ın Doğu hakkında çizdiği olumlu tabloya rağmen, o dönemde çoktan oluşturulmuş olan Doğu ve Batı arasındaki duvarı ortadan kaldırması mümkün olmamıştır.

## 2.2. I. Viyana Kuşatması

*Zaide*'nin librettosundaki hikâye 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman yönetimindeki Osmanlı İmparatorluğu'nda geçmektedir. Avusturyalı olan Mozart'ın

Türk modasından ilham alarak *Zaide*'nin hikayesi için seçtiği dönem, Osmanlı'nın Avrupa'da korku saldığı ve tüm ihtişamıyla en büyük güç olduğu dönemdir. Kanuni 46 yıl boyunca tahta kalmış, girdiği her savaştan zaferle çıkmıştır. I. Viyana kuşatması Avrupa'da Türklere karşı olan korkuyu artırırken, II. Viyana kuşatmasına gelindiğinde bu korkuya Türklere karşı merak ve hayranlık duyguları eklenmiştir. Kanuni Sultan Süleyman, fetih politikasında batı topraklarını hedef almıştır. Ancak bu salt yayılma politikasının sonucu değildir. İmparatorluk sınırları içinde bulunan bazı ülkeler yapılan anlaşmalara uymadıkları için bazı askeri müdahalelere ihtiyaç duyulmuştur;

“Daha önce Osmanlı hükümdarlığı altına girmiş bulunan bazı batılı ülkeler, kendileriyle yapılan antlaşmaları tek taraflı bozarak, daha önce ödedikleri vergileri ödemediler. Buna bağlı olarak da Osmanlı hükümdarlığını reddediyorlardı. İşte bu ülkeleri yeniden Osmanlı hakimiyetine almak ve vergilerini tahsil etmek için birtakım seferler zorunlu hale geliyordu... Sultan Selim tahta geçtiğinde evvela Şah İsmail üzerine sonra da Mısır seferine çıktı. Buraları düzene koydu. Artık batıya yönelecekti ki, saltanat nöbeti tez soldu. Saltanat nöbeti Sultan Süleyman'a geldi. Ve nihayet cihan serkeşleri O'nun fermanına baş eğdi” (Severcan, 1995, s. 115-116).



**Görsel 2.1.** *Padişah Kanuni Sultan Süleyman* (<http-13>)

Severcan'ın yukarıdaki alıntıda da belirttiği gibi Kanuni Sultan Süleyman döneminde vergi borcu ödeme sorunları ortadan kaldırılmıştır. Bu 46 yıllık dönemde

başta Avusturya ve Macaristan olmak üzere Avrupa'ya sık sık seferler düzenlemiştir. Örneğin, 1521 yılında Belgrad, 1522'de Rodos, 1526'de Mohaç, 1529'da Viyana, 1532'de Alman, 1537'de Korfu, 1538'de Boğdan, 1541'de Budin, 1543'de Estergon ve 1566'da Zigetvar seferleri gerçekleştirilmiştir. Elbette bu seferler sadece Batı ile sınırlı değildir. Benzer biçimde 1535'de Irakeyn, 1548'de Tebriz ve 1553-54 Nahçıvan seferleri yapılmıştır. Tüm bu seferler Avrupa'da Türklerden kurtulmanın imkânsız olduğu ve bu yayılmacı politikaya karşı birlik içinde hareket edilmesi gerektiği düşüncesini yaratmıştır. Bu fikirle, tüm Avrupa birleşmek ve Türkleri yenmek için adeta seferberlik başlatmıştır. Bunun haberini alan Kanuni Sultan Süleyman, 29 Ağustos 1526'da Mohaç Seferi'ni gerçekleştirmiştir. Şefaettin Severcan, makalesinde Lütü Paşa'nın Mohaç savaşı ile ilgili aktarımına şöyle yer vermiştir;

“Kale komutanları ve Frengistan'ın bütün ileri gelenleri, Rodos'tan gelenlerin sözlerini tasdik edip, Türk Belgrad'ı aldı, Rodos'u aldı, bundan böyle aldırış etmeyecek olursak hep böyle ederler, diyerek İsa yolunda can vermeye and içtiler... Sonra Fransa kale komutanları Macar Kralı'na haber gönderip: “Senin bize başbuğ olman gerekir ki, Türk'ü yeryüzünden silelim. Roma, Fransa, İspanya ve bütün Hristiyan milletler bu işte bizimle müttefikler... Din gayretine sana da sancağını Türk'ün elinden alman gerekir dediler” dediler. Macaristan'da dernekler kurup toplandılar. Hristiyan taifesi şehirlisi reayası mallarının yarısını verdiler. Rivayet ederler ki, kadınlar ipliklerini satıp verdiler. Tarihte görülmemiş bir asker sevki oldu... Sultan Süleyman kafirlerin bu hazırlıklarını işitince vezirlere emredip, ... Sefere hazırlık yapmalarını istedi” (Severcan, 1995, s. 117).

Sefer sonucu Macaristan kralı II. Lajos öldürülmüştür ve Kanuni'nin yayınladığı fermanla, Macaristan tacının sahibi Erdel Voyvodası Zapolya olmuştur. Macaristan'nın başşehri Budin (Budapeşte) ve Erdel (Transilvanya) Osmanlı hakimiyeti altına girmiştir.



**Görsel 2.2.** *Kral Lajos'un Ölümünün Tasviri (http-14)*

Mohaç Seferi'ni inceleyen Geza Perjes, Kanuni'nin sadece Macaristan topraklarını almayı amaçlamadığını, aynı zamanda orada Habsburglar'a karşı bir tampon bölge oluşturmak istediğini ifade etmiştir (Severcan, 1995, s. 118).



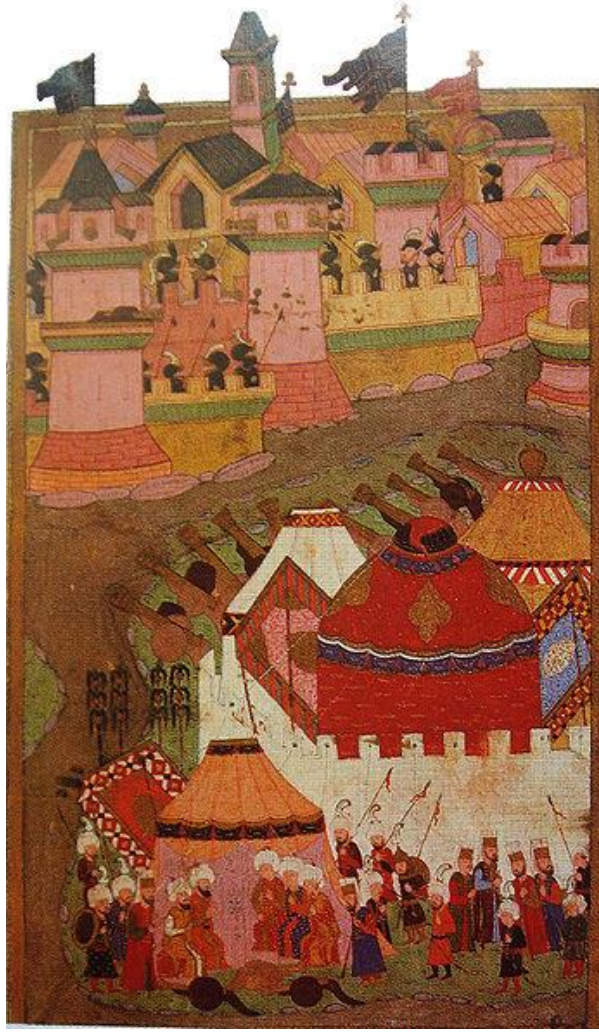
**Görsel 2.3.** *Mohaç Meydan Muharebesi (http-15)*

Osmanlı'nın giremediği Bohemia, Moravya, Slovakya ve Silezya gibi ülkeler öldürülen Macar kralı II. Lajos'un karısı ile İspanya-Almanya İmparatoru V. Karl (Charles Quint)'in kardeşi olan Avusturya Arşidükü Ferdinand'ta kalmıştır. Kanuni İstanbul'a döndükten sonra Ferdinand, abisi İspanya-Almanya İmparatoru V. Karl'ın desteğini de alarak Bratislava'da Osmanlı'ya karşı asillerden oluşan bir meclis kurar ve kendini Macaristan ve Bohemia Kral'ı ilan eder. Ferdinand Tokay Meydan Muharebesi'nde Zapolya'yı mağlup ederek Macaristan'ın büyük bir kısmıyla Budin (Budapeşte)'i ele geçirir. Yenilen Zapolya Kanuni'den yardım ister. Bunun üzerine Ferdinand, Osmanlı ordusu karşısında yenileceğini düşünerek geri adım atar ve barış yapmak ister. İstanbul'a elçilerini yollayarak fethettiği toprakları geri vereceğini söyler. Fakat Kanuni elçilerini gönderir ve sefer için İstanbul'dan yola çıktığını bildirir (Yayla, 2001, s. 84-85; Kurtaran, 2006, s. 23-33).



**Görsel 2.4.** *Kutsal Roma İmparatoru I. Ferdinand (http-16)*

Kanuni, Budin kalesini aldıktan sonra Türkler, Sırlar ve Rumenlerden oluşan 120.000 kişilik Osmanlı ordusuyla Viyana'ya ilerlemiştir. Osmanlı'nın gücünden korkan Avrupalı Devletler kendi aralarında işbirliği yaparak Viyana'ya askeri kuvvetlerini gönderir. Buna rağmen güçlerinin Osmanlı'ya yetmeyeceğini düşünen Ferdinand şehri terk eder. Yerine ihtiyar ve tecrübeli bir asker olan Kont Nicholas von Salm geçer. Kuşatma sırasında kale komutanlığı yapan Nicholas von Salm, kaleye atılan bir gülle sonucu ölür. I. Viyana Kuşatması 27 Eylül 1529'da başlamıştır ve 16 Ekim 1529'da sona ermiştir. Kötü hava şartları, yiyecek stoklarının azalması ve beklenen savaş toplarının gecikmesinden dolayı Kanuni kuşatmayı durdurma kararı almıştır. Kuşatma sonucunda Ferdinand elçilerini göndererek barış yapmak ister. Bunun üzerine 1533'te imzalanan antlaşmayla Avusturya Kanuni'nin üstünlüğünü kabul eder (Yayla, 2001, s. 86). Osmanlı'nın bu üstünlüğü II. Viyana Kuşatmasında sona erecektir.



Görsel 2.5. I. Viyana Kuşatması (http-17)

### 2.3. II. Viyana Kuşatması

Avrupa'da Türk ve Doğu konulu sanat eserlerine olan büyük ilgi II. Viyana kuşatmasından sonra başlamıştır. II. Viyana kuşatması sırasında Avrupalılar Osmanlı'nın mehter müziğinden çok etkilenmiştir. Osmanlı'nın, Avrupa karşısındaki gücünü yitirmesi üzerine azalan bu korku, yerini Türk modasına bırakmıştır. Mozart'ın da bu akıma uymuştur. *Zaide*'yi Türk motiflerini kullanarak bestelemesi, sanatındaki yaratıcılığına da katkıda bulunmuştur. Edebiyat ve sanat alanında yaygınlaşan bu Türk etkisinin nasıl ve neden ortaya çıktığı incelendiğinde toplumları etkileyen savaş psikolojisinin varlığı görülmektedir.

1529 yılında gerçekleştirilen I. Viyana Kuşatması'ndan sonra Avusturya, Macarlara kötü davranarak ağır vergiler altında ezmiştir. Bunun üzerine Macarlar ayaklanma başlatmıştır. Orta Macar beyi İmre Tököli, Osmanlı'dan yardım istemiştir. Bu

yardım çağrısı II. Viyana Kuşatması'nın başlama sebebi olur. Durumu kontrol altına almak için Osmanlı Sadrazam'ı Merzifonlu Kara Mustafa Paşa görevlendirilir. Sadrazam 200.000 kişilik ordusu ile Viyana'ya sefer başlatır.

Osmanlı ordusu Viyana yakınlarına geldiğinde halk büyük bir korku ve endişeye kapılır. Şehrin sembolü ve en büyük kilisesi olan St. Stephan Kilisesi'nde halkı gelen tehlikeye karşı uyarmak için çanlar çalınır. Mozart'ın düğün ve cenaze töreni de Viyana'nın en ünlü katedrali olan bu yerde yapılmıştır.



**Görsel 2.6.** *St. Stephan Katedrali (http-18)*

Merzifonlu Kara Mustafa Paşa şehri almak istediğini bildiren bir mektup yazarak elçisiyle gönderir, fakat elçi öldürülür. İkinci elçiyle tekrar gönderilen mektup, Hırvat bir asker sayesinde kaledekilere iletilir. Mektupta yazanlar Osmanlı'nın her savaşta karşı tarafa uyguladığı bir kuraldır. Bu kural gereği mektupta ilk önce; Viyanalılar'ın dinlerini değiştirmeleri ve İslam'ı benimsemeleri gerektiği, Müslüman olmadıkları takdirde ise şehirden gönderilecekleri veya haraç ödeyerek şehirde kalabilecekleri yazılmıştır. İmparator Leopold yerine geçici olarak getirilen Starhemberg bu mektuba karşılık vermemiştir.

Osmanlı ordusu içinde yeniçeriler, süvariler gibi farklı görevler yapan birlikler bulunmaktadır. Bu birlikler, ordunun savaş stratejisine göre farklı siperlerde konumlandırılmıştır. Kuşatma sırasında ordunun lağımçı birlikleri sayesinde kısa sürede başarılı bir ilerleme sağlanır. Lağımçıların görevi yer altına tünel kazmak ve bu tünellerde patlattıkları barutlarla kaleleri yıkmaktır. Karlenberg Tepesi yakınlarına gelindiğinde

Merzifonlu Kara Mustafa Paşa kendi çadırını buraya kurdurur. Osmanlı askerleri arazinin fiziki yapısındaki zorluklar yüzünden siperler arası geçişlerin sağlanmasında sıkıntı yaşamıştır (Gürcan, 2008, s. 40-46).



Görsel 2.7. II. Viyana Kuşatması (<http-19>)

Osmanlı gücü karşısında daha fazla direnemeyen kasaba halkı teslim olur. Veba, dizanteri ve kolera gibi hastalıklar ve beklenen askeri teçhizatın zamanında ulaşamaması nedeniyle iki ay süren kuşatma sonunda Osmanlı ordusu geri çekilme kararı alır. Padişah IV. Mehmet tarafından başarısızlık olarak yorumlanan bu çekilme kararından dolayı Merzifonlu Kara Mustafa Paşa idam edilir. Öldürülen sadrazamın bedeni Belgrad'a gömülmüş kafatası ise padişaha gönderilmiştir. Avrupa'da büyük yankı uyandıran II. Viyana Kuşatması,

“Dünya Tarihi'nin en önemli dönüm noktalarından biri olup, bu savaşa katılan milletlerin hafızasında derin izler bırakmış ve muhasaranın kültürel izleri günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Özellikle, Türkler'in Müslüman ve Asya kökenli bir kavim olmaları Viyanalılar'da kuşatma öncesinde ve sonrasında psikolojik travma yaşanmasına neden olmuş ve kuşatma, halk şarkılarından ay çöreğine kadar günlük yaşantının her kısmına varlığını yansıtmıştır” (Gürcan, 2008, s. 90).

Osmanlının kuşatmadaki başarısız olma sebepleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Yeterli sayı ve özellikte savaş toplarının ellerinde olmaması,

2. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın savaş taktiği olarak şehri vire ile almak istemesi,
3. Charles de Lorraine'in yanı sıra Alman süvarilerinin ve özellikle Haçlı ordusu içinde birçok başarılı kumandanın Osmanlı'ya karşı muharebeye katılması,
4. Viyana önlerine ihtiyaç olmadığı halde çok sayıda askerin konulması,
5. Ordunun kolay komuta edilememesi.

Merzifonlu Kara Mustafa Paşa, Viyana'ya Kanuni Sultan Süleyman gibi güneybatı yönünden girmiştir. İki ordu sayı ve askeri teknoloji bakımından birbirinden çok farklı değildir. Fakat karşılıklı çatışmalarda Avusturya ağır süvarisi, Osmanlı'nın tımarlı sipahi birliklerinden daha başarılı olmuştur. Osmanlı, Kahlenberg Muharebesi'yle Viyana'yı teslim almasa da iki ay boyunca kalabalık bir orduyla Viyana gibi büyük bir şehirde kalarak Osmanlı ordusunun azmini kanıtlamıştır. Fakat bu kuşatma sonrasında, duraklama döneminde olan Osmanlı Devleti'nin Avrupa karşısındaki üstünlüğü ortadan kalkmıştır (Gürcan, 2008, s. 89-92).

#### 2.4. Osmanlı-Avusturya Savaşı

Rusların 1783 yılında Kırım'ı işgal etmesi üzerine Osmanlı Devleti, Rusya'ya karşı savaş açar. Diğer yandan, Avusturya Kralı II. Joseph de Osmanlı'dan toprak alabilmek için Rusya'yla ittifak kurar ve savaşa dâhil olur. Böylece, Avusturya Kralı II. Joseph ve Rus Çariçesi II. Katerina arasında 1781 yılında sıkı bir ittifak başlar.



Görsel 2.8. Avusturya Arşidükü II. Joseph (<http-20>)

Aralarında yaptıkları ve Grek Projesi adını verdikleri gizli bir anlaşmaya göre; Ruslar tarafından İstanbul alınarak, Bizans'ın başkenti yapılacaktır. İmparatoru da Çariçe II. Katerina'nın torunu Konstantin olacaktır. Fakat Rusya ile savaş içinde olan Osmanlı Devleti, Fransa ve İngiltere elçilerinden gelen bilgiler üzerine, Avusturya'nın Rusya yanında savaşa katılmayacağını düşünmüştür. Fakat, Rusya'ya karşı açılan savaştan altı ay sonra bu düşüncenin tersi gerçekleşir ve Avusturya da savaşa dâhil olur.

Rusya'yı 34 yıl boyunca yönetmiş olan Çariçe II. Katerina, bu savaş sırasında Osmanlı İmparatorluğu'nu zayıflatmak için casuslarını görevlendirir. Eflak Voyvodası'nın Viyana'dan aldığı bilgilere dayanarak, Avusturya, Ruslarla ittifak kurduğu takdirde seferin uzun sürmeyip bir savaşla sonuçlanacağını bildirir. Kendi çıkarları için Osmanlı Devleti'nin savaşmasını isteyen Avrupalı devletlerin kışkırtması sonucu, 1787-1791 Osmanlı-Avusturya Savaşı başlar. Avusturya, 898 sahra topu ve 252 kuşatma topu kullanarak 245.000 kişilik askeri ordusuyla Osmanlı'ya karşı savaşır. Daha sonra bu askeri birliklerin sayısı 294.000'e ulaşarak daha büyük bir güç haline gelir.



**Görsel 2.9.** *Osmanlı-Avusturya Savaşı (1787- 1791) (http-21)*

Grek Projesi sayesinde Rusya'yı arkasına alan Avusturya, Osmanlı Devleti ile olan ilişkilerinde zorlayıcı davranarak, uzlaşma taraftarı olmamıştır ve Osmanlı cephelerinde başarı sağlayamamıştır. 1790 yılında, II. Joseph'in ölümü üzerine yerine II. Leopold geçmiştir. Bu sırada 1789'da Avrupa tarihinin dönüm noktalarından biri sayılan, Fransız İhtilali gerçekleşir. Aydınlanma felsefesini savunan bu devrim, birçok akımı da beraberinde getirmiştir.

Fransız ihtilali sonucu milliyetçilik akımının yayılması üzerine, Avusturya kendi içinde bölüneceğinden korkarak Rusya'yla olan ittifakını sonlandırır ve Osmanlı Devleti ile Zıştovi Antlaşması'nı imzalar. Yeni topraklar kaybeden Osmanlı Devleti ise dağılma dönemine girer (Yüksel, 2013, s.101,104,116,117), (Araz, 2014, s. 48-50).

Sonuç olarak, 1780 yılında Maria Theresia'nın ölümüyle yerine geçen oğlu II. Joseph, annesinden farklı bir politika izleyerek Osmanlı'dan pay almak istemiştir. Fakat II. Joseph'in 1790 yılındaki erken ölümünden sonra yerine geçen kardeşi II. Leopold, Osmanlı İmparatorluğu ile olan ilişkilerde iyileştirmeye gitmiştir. Çünkü, 1789 yılında patlak veren Fransız İhtilali ile kendi ülkesinde başlayan ayaklanmalar ile mücadele etmesi gerekmiştir. Bunun için II. Leopold, 1791 tarihinde Osmanlı İmparatorluğu ile Zıştovi Antlaşması'nı imzalamıştır. 19. yüzyılda ikili ilişkiler dostluk sürecine girmiştir ve 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nda iki devlet birbiriyle ittifak kurmuştur (Demirci, 2011, s.5).

## **2.5. Mehter Müziği'nin Mozart'a Etkisi ve Alla Turca Stil**

Osmanlı ordusu 16. yüzyıldan itibaren kazandığı zaferlerle Avrupa karşısında üstünlük sağlamış ve askeri gücüyle Avrupa'nın korktuğu bir güç haline gelmiştir. Farsça hizmetlilerin başı anlamına gelen 'mehter' Osmanlı İmparatorluğu'nda ordu içinde askeri müzik icra eden birliğin adıdır. 18. yüzyılda moda olan mehter müziğinin Avrupa'yı etkileme sürecini Gür (2012, s. 43, 44) şu şekilde sıralamıştır:

- 1527 yılında Macaristan'da gerçek Türk çalgılarından bir takım kurulmuş,
- 1643 yılında Fransız ordusunda obualar küme halinde kullanılmış,
- 1701-1713 I. Frederick döneminde Prusya'da Mehter Müziği beğeni kazanmış,
- 1719 yılında Türkler, Avusturyalılar ve Lehliere beğenecekleri kanaati ile mehter çalgıları hediye etmiş,
- 1720 yılında Osmanlı padişahı Polonya Kralı II. August'a bir mehter takımı hediye etmiş ve kral vurma çalgıları kendi askeri müziğine aldirmiş,
- 1725 yılında vurma çalgılar Rusya askeri müziğinde kullanılmaya başlanmış,
- 1741 yılında Mehter Müziği öğeleri Avusturya askeri müziğinde işlenmeye başlamış,
- 1750 yılında Mehter Müziği etkileri Alman saraylarına girmiş ve Prusya Kralı ve Avusturya İmparatoru'nun asıl vatanlarından mehter takımları getirilmiş,
- 1770 yılında Mehter Müziği Fransız bandolarına girmiştir.

*Letteratura Turchesca* eseriyle Avrupa'da tanınan Cizvit Papazı Giambatista Toderini 1781-1786 yılları arasında İstanbul'u ziyaret etmiştir. Özellikle 18. yüzyıl Türk

kültürüyle yakından ilgilenen Toderini, yaptığı araştırmalar sonucu mehter müziği'nin enstürmanlarını şu şekilde tanımlamıştır:

1. Zurna: sesi de, biçimi de obuaya benzer.
2. Kaba Zurna: aynı sazın boyu daha uzun olan, bariton seslisi.
3. Boru: bir çeşit pirinç trompet.
4. Zil: ortalarında küçük bir yarım küre biçiminde boşluklar bırakılmış iki yuvarlak pirinç diskten oluşan bir Kuzey Afrika sazıdır; kabarık yüzünde diskleri taşıma değer yarayan iki kayış vardır, diskler birbirine vurularak çalınır.
5. Davul: kasnağı ağaçtan yapılan bildiğimiz tamburo'dan (davul) biraz daha büyükçe bir tamburo. Ritme göre bir yüzüne kalın bir tokmakla, öbür yüzüne ise ince bir değnekle vurulur.
6. Dümbelek yahut Naara: küçük bir timpani çeşidi; çapı yarım ayaktan (15 cm) biraz daha fazladır.
7. Kös: develere bindirilip çalınan, gövdesi bakırdan yapılmış büyük bir timbal (orquestra davulu) (Demirci, 2011, s.14).

Fetihler sonucu Batı'da oluşan korkunun etkisiyle Avrupa'dan gelen elçiler ve müzisyenler ilk başta duydukları bu müziği yadırgamış hatta beğenmemişlerdir. Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu tarafından İstanbul'a gönderilen elçinin maiyetindeki din adamı Salomon Schweigger, elçilik görevlisi olarak dört yıl boyunca İstanbul'da kalmıştır. Bu süre boyunca mehter müziğini dinlemiş ve yaptığı gözlemleri 1608'de yayımlanan seyahatnamesinde şöyle kaleme almıştır:

“...Türkler bu sazları savaşlarda, düğünlerde ve benzeri şenliklerde kullanırlar. Nitekim hükümdar musiki dinlemek istediği zaman gene aynı sazlar kullanılır, sadece beerbaucken (kös) yerine, alta doğru daralıp sivrilen iki küçük davul (nakkâre) çalınır. Tam tersine, şiddetli, düşmanca, hatta Hıristiyanlık dünyasındaki gerçek musiki sanatına tamamıyla aykırı bir musiki. Her şey kulak tırmalayıcı bu musikide. Türkler ancak anlamsız denecek kadar yüksek sesle icra edilip, bütün bir muharebe meydanını tir tir titrettiği zaman beğenip velleleli bulabilirler bu musikiyi. Bu musiki, icra edilirken aynı sazdan dört, beş, altı tane hatta daha çok sayıda kullanırlar; bu sazlardan her birinin sesi ötekilerinkine göre daha yüksek midir, daha hafif midir diye düşünmeden, hepsini bir hengâme içinde çalarlar. Musikiyi şiire uygun olarak, bazen güçlü, bazen zayıf parçalara ayırmasını da bilmiyorlar Türkler. Kısacası, zarafetten, çekicilikten yoksun bir gürültü bu, öyle ki Almanya'daki çobanlarla köy kemancılarının ezgileri bile bundan çok daha hoş bir musikidir” (Demirci, 2011, s.6).

Mehter müziğinin savaşçı ruhundan etkilenen gezgin Michael Praetorius, Türk müziği hakkında çok az bilgiye sahip olmasına rağmen, Türk müziği hakkında şunları söylemiştir:

“Mehmet (Fatih Sultan), zalim ordularının, bu şeytan soyunun, insanlık dışı barbarlıklarını sürdürmesi için sadece güzel sanatları değil, eğlenmeye dönük her şeyi, şarabı ve telli çalgıları da tüm ülkesinde yasakladı. Bunların yerine şeytanın çanlarını ve borularını andıran zırlayan ve gıklayan düdüklarını koydu. Bu müziğin Türkler nezdinde değeri çok yüksek ve düğünlerde, şenliklerde ve savaşta bu müzik çalınıyor... Bu bayağı müziğin Türkler arasında çok sevilmesine karşılık onlar bizim müziğimizden nefret ediyorlar...” (Demirci, 2011, s.6).

Oysa Batılılar, savaş zamanlarında sadece açık havada icra edilen Mehter müziğini dinlemişlerdir. Bu yüzden Michael Praetorius da Türk müzik sanatını tek taraflı değerlendirerek yanlış ve negatif genellemelerde bulunmuştur.

Avrupa’da Türk tehlikesinin azalması ile mehter müziği hakkında müzik yazarlarının görüşleri de değişmeye başlamıştır. Avrupa, Osmanlı ile olan bu etkileşimini kendi müzik stiline de çeşitli şekillerde yansıtmıştır. Bazı yazar ve besteciler eserlerinde Türk konulu hikayeleri kullanmıştır. Örneğin, Jean-Baptiste Lully ve Moliere’in komedi balesi *Le Bourgeois Gentilhomme* (Kibarlık Budalası-1670) ve Daniel Speer’in *Musikalisch Türkischer Eulenspiegel* (1688) eserlerinde, Türkler egzotik ve düşman bir ırk olarak gösterilmiştir. Osmanlı askeri müziğinin karakteristik vürmalı çalgılarından etkilenen besteciler, Türk müziği tınlarına kendi bestelerinde yer vermeye çalışmışlardır. Örneğin, Mozart’ın *Zaide*, *Saraydan Kız Kaçırma* Operası, *La majör Keman Konçertosu* (KV. 219), *La majör Piyano Sonatı* (KV. 331), benzer biçimde, Michael Haydn’in müziğini bestelediği Voltaire’in *Zaire* (1777) adlı oyunu alla turca stilin kullanıldığı eserlerdir.

Müzikteki bu yeni stil kendini opera sanatında da göstererek “Türk Operası” adı altında popülarite kazanmıştır. Türkleri konu alan operalar bestelemek moda haline gelmiştir. Buna ilk örnek, Gluck’ün *La Rencontre Imprevue* (1764) adlı komik operasıdır. Türk Opera modası, Mozart’ın *Saraydan Kız Kaçırma* (1782) operasıyla zirveye çıkmıştır. Müzikal olarak Türk etkileri, yeni vürmalı çalgılar, pikoloların kullanılması, tekrarlanan notalar, unison yazımı, vurma aralığı sıçramaları, basit uyumlar ve ani değişen dinamikler gibi karakteristik yazma yöntemleriyle elde edilmiştir. Amaç, Türk müziğini kopyalamak değil, örnek almaktır. *Saraydan Kız Kaçırma* operası, Avusturya’daki politik gelişmelere ve zamanın ruhuna uygun olarak sadece müzikal olarak değil, içerdiği hümanist düşünceden dolayı da bir baş yapıttır. Halkların birbirini daha iyi anlaması ve diğer milletlerin düşman imajını kınamak için yazılmış bir eserdir (Pirker, 1990, s.2). *Zaide* üzerine yaptığı çalışmalar, *Saraydan Kız Kaçırma* operasının bestelenmesine zemin hazırlamıştır böylece “Mozart’ın Viyana’da

kendisine duyulan hayranlığın ve ilginin artmasına ve bunun yanında Alman operasının İtalyan stiline egemenliğinden kurtulmasına yol açmıştır” (Yetkin, 2010, s.7).

Türk motiflerine sahip operalar ve baleler Avrupa'nın her yerinde alla turca pasajlar kullanılarak bestelenmiştir. Türk perküsyon enstrümanları, 19. yüzyılda sanat müziğinde kullanılmaya devam etmiş, besteciler eserlerine savaş etkisi vermek istediklerinde bu stili kullanmışlardır. Ludwig van Beethoven'ın 9. *Senfonisi*'nin finalinde de bu etki görülmektedir (Skoda, 2001).

‘Türk üslubunda’ anlamına gelen Alla Turca stiline özelliklerini Hilal Gür (2012, s. 44, 45) tezinde şöyle sıralamıştır:

- Avrupahlara egzotik gelen Türkler ve Türkiye ile ilgili temalar,
- Türk Marşları olarak nitelendirilen kompozisyonlar,
- Melodi eşliğine oranla sürekli kullanılan vurma çalgıları,
- Canlı, vurgulu ve marş karakterli ritmik yapılar,
- Onaltılık ve otuz ikilik notalarla örülmüş küçük ritmik yapılar,
- İkili aralıklarla dereceli ilerleyen melodiler,
- Melodilerde sık kullanılan kromatik alterasyonlar,
- Tek sesli melodik yapıya dayandırılacak unison pasajlar,
- Artmış ikili ve liden dördü aralıkları içeren melodiler,
- Türk ezgilerine özgü koloritleri taklit amaçlı yerleştirilmiş süslemeler,
- Melodik çizgide sıkça kullanılan sekanslar,
- Sık sık motif tekrarları,
- Dönemlerine göre daha kısa olan melodik frazeler,
- Mehter Marşlarının bölümleri arasındaki makam farklarının ya da geçkilerin batılarda uyandırdığı hazırlıksız modülasyon hissini ifade eden, majör ve minör arasındaki ani ve sık değişimler,
- Birkaç derece etrafında dönen ve çabuk değişen armoni,
- Farklı tını arayışları,
- Ağırlıklı olarak tercih edilen forte vurgular,
- Zıtlaştırılmış vurgular.

Türk müziğiyle ilgilenen Alman müzikolog Kurt Reinhard, *Mozart'ın Türk Müziği Algılaması* başlıklı çalışmasında Mozart'ın mehter müziğini birinci kulaktan duyup duymadığının bilinmediğine vurgu yapmıştır. K. Reinhard, Türk modasının ünlü olduğu dönemde, Mozart'ın Türk motiflerini diğer sanatçıların opera ve müzik eserlerinden duymuş olabileceğini öne sürmektedir. Bununla birlikte, Mozart'ın dinlediği alla turca parçalar ve marşların, Türk müziğiyle doğrudan etkileşim sonucu bestelenip bestelenmediği bilinmemektedir. K. Reinhard, Avrupa'da Türk sanat müziği

ve Türk halk müziğinin dinlenmiş olma ihtimalini düşük bulurken, Avrupa'nın Türk müziğiyle tanışmasının ancak mehter takımları sayesinde gerçekleşmiş olabileceğini belirtmiştir. Amerikalı müzikolog Paul Nettl, konuya daha farklı bir bilgi ile yaklaşmaktadır. Mozart'ın mason localarının siparişi üzerine müzik yaptığının bilindiğini belirten Paul Nettl, yaptığı araştırmalarda, Mozart'ın mason locasından yakın arkadaşı Angelo Soliman'ın, Doğu Afrikalı olduğunu bilgisine ulaşmıştır. Bu bilgiye dayanarak, Mozart'ın Angelo Soliman aracılığıyla Doğu Afrika ezgilerini dinlemiş olabileceğini ileri sürmüştür (Demirci, 2011, s.91). Müzikolog Cevat Memduh Altar, Kraliçe Maria Theresia döneminin bestecisi olan Mozart'ın en büyük desteği yine imparatoriçeden aldığını belirtmiştir. Altar, Maria Theresia'nın Kraliçe olduğu dönemde, Avusturya'nın Osmanlı'yla olan ilişkileri iyi tuttuğunu ve bunun sonucunda Türk kültürüne olan ilginin arttığını belirterek, bu ilginin Mozart'ın Türk stilinde eserler bestelemesine neden olabileceğini söylemiştir.

Mozart'ın mehter müziğini dinlemiş olma olasılığı da eserlerindeki Türk etkisini açıklamaktadır. O dönemde Osmanlı elçileri, görev için gittikleri ülkelere beraberlerinde mehter takımlarını da götürmüştür. Bu mehter takımları, konakladıkları yerlerde gösteriler düzenlemiştir. Mozart'ın 8 Ağustos 1781'de babasına yazdığı bir mektupta “Yeniçeri Korosu’nu bitirdiğini ve dostlarıyla Laxenburg yakınlarında Mingendorf’a gitmeyi planladığını” yazmıştır. Bu ifadeden Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* Operası içindeki Yeniçeri korusu bölümünden bahsettiği anlaşılmaktadır. Çalışmasında, 1762 yılından beri Viyana’da mehter takımının var olduğunu ve Mozart'ın da burada Türk müziğini dinlemiş olabileceğine dikkat çeken K. Reinhard dışında, Haydar Sanal da Mozart'ın Viyana’daki Türk Sefareti’nde mehter müziğini dinlemiş olabileceğini belirtmiştir. K. Reinhard yaptığı Türk Marşı analizinden yola çıkarak, Türk Müziği’nin özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

1. İkili ölçülerin sürekliliği,
2. Eşlikte ve ezgide kuvvetli zamanların vurmali çalgıları andıran vurgulanışı. Bunun için motif yapısından kaynaklanmayan ve sadece bir atlamayla ölçü başında oluşturulan vurguları (1. ve 2. ölçüler) gösterebiliriz.
3. “Forte” dinamiğinin, özellikle Alla turca tarzında olması mutlaka gerekmeyen “piyano” partileriyle kontrastı belirtmek amacıyla kullanılması
4. Yalın ve değişmeyen eşlik ritimlerinin kullanılması,
5. Basit armonik hareketlerle yetinilmesi,
6. Ses tekrarlarıyla da oluşturulan “bordun” etkisi. Bu tür ölçüler kısmen “Murky-Basları” biçiminde eserin ilk bölümünde de karşımıza çıkıyor (daha çok varyasyonların her iki

bölümlerinin son dört ya da son iki ölçülerinde). (Buralarda herhalde 1780'lerde Viyana'da kuyruklu piyanolara eklenen “Yeniçeri Tınıları Sürgüleri” kullanılması düşünülmüştü. Bu sürgüler çekildiğinde mehter davulunun ve çift zilin vuruşları duyuluyordu.)

7. Belli bir armoninin egemen olmasının, eşlikte tek ses tekrarlarıyla, ezgide de oktav güçlendirmeleriyle engellenmesi (örneğin marşın majör yan bölümünde olduğu gibi).
8. Tipik oryantal süslemeler yoluyla bazı seslerin belirginleştirilmesi. Bu yolla baştaki onaltılık figürlerle  $la^1 do^2, mi^2, la^2, do^3$  seslerinin, beşinci ve yedinci ölçülerdeki sekizlik figürlerle de  $la^2$  sesinin süslemeleri ve belirginleştirilmesi gibi.
9. Üçlü aralığın bir çatki sesini belirlemesi. Türk müziğindeki bu özelliğe ilk kez Gültekin Oransay (14) dikkat çekmişti. Bu tür üçlüleri marşın hemen başındaki süslemelerle ulaşılan  $la^1 - do^2, do^2 - mi^2$  gidişlerinde görüyoruz. Ana temanın ikinci bölümündeki üçlü aralık  $mi^2 - sol^2$  ve  $do^2 - mi^2$  gidişleri ve majör bölümdeki  $la^2 - do^{\#2}$  ve sonra da karşı hareket  $do^{\#3} - la^2$  ve  $la^2 - fa^{\#2}$  gidişleri de böyle üçlüler içeriyor.
10. Melodide adım gidişlerin çok oluşu,
11. Böylece dizi parçalarının oluşması (özellikle beşli bir alanda). Ana temanın ikinci bölümünde ve majör bölümün başında beşli alanda, majör bölümün üçüncü cümlesinde ise oktav alanında bu figürleri görüyoruz,
12. Motiflerin kısalığı,
13. Motif tekrarlarının sıklığı,
14. Motif tekrarlarının sekvans, hatta üçlü sekvans zincirleri oluşturması (başta görüldüğü gibi). Sekvenslerin sık sık kullanılması, Türk sanat müziğinin de özelliklerindedir (Demirci, 2011, s.92-94).

## 2.6. Mozart'ın Viyana Seyahatleri

Bu savaşlar sürerken Leopold, küçük Mozartlar'ın yeteneğinin müzik camiası tarafından keşfedilmesi için Avrupa seyahatlerine başlama kararı alır. Ev sahipleri Lorenz Hagenauer'den aldıkları borç parayla yolculuğa çıkan Mozartlar, yazdıkları mektuplarla seyahat detaylarını ona sık sık bildirir. Mozartlar, 18 Eylül 1762'de büyük umutlarla Salzburg'dan ayrılırlar. Wolfgang ve kız kardeşi Nannerl yolculuk sırasında at arabasının arka kısmına yükledikleri küçük seyyar orgda alıştırma yapar. (Kremnev, 2007, s. 41,44). Aile 6 Ekim'de Viyana'ya gelir. Leopold, Hagenauer'e:

“Gümrüğü çabuk geçtik ve vergiden tamamen azat edildik. Bunun sebebi gene bizim Bay Woflerl. Wolfgang çabucak gümrük görevlisi ile tanıştı, ona orgu gösterdi, misafirliğe davet etti, kemande bir menuet çaldı ve gümrük görevlisi geçmemize izin verdi (Kremnev, 2007, s.45)”

yazarak gelişlerini haber verir.

Bu sırada Prusya'yla olan savaş bitmek üzeredir ve Maria Theresia akıllı davranarak saray tiyatrolarını burjuva sınıfına açmıştır. Amacı ücret karşılığı soylular için düzenlenen temsilleri burjuva sınıfına izleterek, içinde buldukları maddi krizi hafifletmektir. Savaşı umursamayarak eğlencelerine devam eden Viyana halkı için Leopold, Hagenauer'e şu satırları yazmıştır:

“Size yeni hiçbir haber veremeyeceğim, çünkü burada savaştan o kadar az söz ediliyor ki, sanki savaş yokmuş sanırsınız. Hayatımda hiçbir zaman, gazetelerden Salzburg'dan ayrıldığım 4-5 haftada olduğu kadar uzak kalmadım. Sizden bir gazetenin haberlerini bekliyorum, en azından bana bazı haberler verebileceğinizi ummaktayım” (Kremnev, 2007, s. 48).

Savaş sırasında harcamalar konusunda tutumlu davranan Maria Theresa ilginç bir şekilde yapımına çok fazla para harcanan Schönbrunn Sarayı'nın inşasını başlatmış ve Mozartları da bu sarayda makamına kabul etmiştir.



**Görsel 2.8.** Mozart Schönbrunn Sarayı'nda (1762) ([http-22](http://22))

Müzik eleştirmeni ve biyografi yazarı Franz Niemetscheck, Mozart için yazdığı biyografide bu davet sırasında imparator çiftini hayran bırakan olayı şu şekilde anlatmıştır:

“Bu arada imparator şakayla, klavyeye bakarak, org çalmanın büyük bir marifet olmadığını, asıl marifetin, kapalı gözlerle org çalmak olduğunu söyledi. Bu konuda Wolfgang hiç zorlanmadı. Klavyenin üzerinin kapatılmasına rağmen daha önceki gibi aynı mükemmellikle çaldı orgu. Fakat, diye devam etti imparator. Bunda da pek fazla şaşıracak bir şey yok, bütün parmaklarla herkes çalar! Tek bir parmakla çalmak, işte marifet buna

derim ben! Bu teklif de Wolfgang'ı durduramadı. Wolfgang bunu da hemen denemek istedi. Herkesi hayretler içinde bırakarak birçok müzikali bu şekilde çaldı” (Kremnev, 2007, s. 49-50).

Maria Theresia'nın sanata bu kadar önem vermesinin nedeni kendi sanatçı kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Güzel sanatlarla ilgilenen babası VI. Karl sayesinde yeteneği keşfedilen Maria Theresia henüz beş yaşındayken sahnelerle tanışmıştır. Gençliğinde iyi bir piyanist ve şarkıcı olan Maria Theresia kraliçe olduktan sonra müzik hocaları Johann Adolph Hasse ve Pietro Metastasio'nun hazırladığı bir operada da başrol oynamak istemiş fakat baskıcı saray çevresinden çekinerek bundan vazgeçmiştir (Kremnev, 2007, s. 49).

11 Eylül 1767'de Mozart ailesinin Viyana'yı ikinci ziyaretleri sırasında karşılaştıkları durum ilk seferkinden çok farklı olmuştur. Yasalar gereği Viyana'ya girişlerde özel bir pasaport istenerek eşyalar denetlenmiştir. O dönemde Salzburg Başpiskoposluğu Avusturya'ya ait olmadığı için Salzburglu olan Mozartlar'a da başka ülke vatandaşı muamelesi yapılarak aynı prosedür uygulanmıştır. “Yalnızca buradaki havayı soluyanlar övünüyorlar, çünkü imparatorluğun merkezi burada” (Publig, 2004, s. 88) diyerek gördükleri taşralı muamelesinden duyduğu rahatsızlığı dile getiren Leopold'ün tek isteği tekrar saraya kabul edilerek ilk gelişlerinde herkesi hayrete düşürerek kendisine hayran bırakan küçük Mozart'ın daha da geliştirdiği inanılmaz bestecilik yeteneğini Viyana müzik camiasına kanıtlamaktır.

Yolculukları sırasında bütün Avrupa'da salgın olan çiçek hastalığı Mozartlar'a da bulaşmış ama ikisi de bu hastalığı atlattır. Çocukların geçirdiği hastalığı öğrenen Maria Theresia sadece imparatorluk ailesinin katılabileceği bir görüşme düzenleyerek Mozartlar'ı saraya davet etmiştir. Diğer saray halkının davet edilmediği görüşmede Kraliçe'nin Mozartlar'a gösterdiği ilgi ve yakınlıktan hoşnut kalan Leopold şu sözleri söylemiştir:

“İmparatoriçe'nin karımla nasıl teklifsizce konuştuğunu, hem çocuklarımın geçirdiği çiçek hastalığı, hem yaptığımız büyük yolculuğun koşulları hakkında nasıl söyleştiğini, nasıl karımın yanaklarını okşadığımı ve ellerini sıktığımı gözünüzde canlandırabilmeniz olanaksız” (Publig, 2004, s. 91).

Fakat bu misafirperver davet sonrası her şey tersine dönmüştür. Kıskançlığa kapılan saray müzisyenleri Mozart ailesine cephe almıştır. Viyana'da bir buçuk yıl kalan Mozart, sadece birkaç konser vermiştir ve henüz on iki yaşında olmasına rağmen kısa bir opera bestelemiştir. Müzik çevresi tepki olarak Mozart'ın konserlerine

gitmemiştir. Hatta Mozartlar'a zorluk çıkartarak operasının oynanmasını dahi engellemişlerdir. Oysa 1767'de, II. Joseph'in siparişi üzerine bestelediği ilk komik operası olan *La Finta Semplice* ile Singspiel tarzında bestelediği ve oynanmasına izin verilmeyen *Bastien ve Bastienne* Operası arasındaki stil farkı Mozart araştırmacılarına göre muazzam bir yaratıcılık gücünün kanıtıdır (Publig, 2004, s. 96-97).

İlk baştaki tutumunun tersine Maria Theresia'nın 1771'in sonuna doğru oğlu Lombardiya Arşidükü Ferdinand'a yazdığı şu sözler sarayın Mozartlar konusundaki isteksizliği ve kararsızlığını gözler önüne sererken, İtalya kapılarını da besteciye kapatmıştır:

“Genç Salzburgluyu hizmetine alıp alamayacağını sormuşsun. Bilmiyorum neden, bir besteciye ya da işe yaramaz insanlara (de gens inutiles) ihtiyacın olduğuna inanmıyorum. Ama hoşuna gidecekse seni engellemek istemem. Bunları söylemekteki maksadım sadece yararsız insanları kendine yük edinmeni, bu tür insanlara ünvanlar vermeni önlemek. Hizmetine girerlerse dilenci gibi dünyayı dolaşmaya çıktıklarında (quand ces gens courent le monde çomme des gueux) o hizmetin itibarını düşürürler. Ayrıca geniş bir ailesi var” (Büke, 2017, s. 117).

Zor şartlar altında iş bulmak ve sipariş alabilmek için at arabasıyla oradan oraya sürüklenen ve aradığı istikrarı bulamayan Mozart, babası Leopold'un karşı çıkmasına rağmen Viyana'ya yerleşme kararı alır. “Salzburg'a gelen bir sene sonra aptallaşır, iki sene sonra salaklaşır ve ancak üç sene sonra gerçek bir Salzburg'lu olur” (Kremnev, 2007, s. 117) diyen Mozart ,23 Eylül 1777'de Salzburg'dan Viyana'ya gider. Her şeye rağmen umutlu olduğunu söyleyen Mozart babasına şu satırları yazar:

“Yalnızca Salzburg'dan nefret ettiğim ve Viyana'ya karşı akıldışı bir sevgi duyduğum için burada olduğuma inanıyorsanız yanlış düşünüyorsunuz. ...Burada şansım açılacak gibi görünüyor. Burada kalmam gerektiğini söyleyen bir duygu var içimde. Daha Münih'ten ayrılmadan önce aynı şeyi hissediyordum. Burası harika bir yer, dünyada mesleğimi uygulayabileceğim yerlerin en iyisi. Bunu size herkes söyleyebilir. Burada olmaktan çok hoşnutum, bütün gücümle işe yaramaya çalışıyorum; amacımın olabildiğince çok para kazanmak olduğuna emin olmanızı rica ederim” (Publig, 2004, s. 215).

Mozart, *Zaide* operasını Viyana'ya yerleşmeden önce Salzburg'da yazmıştır. Zorla yaşadığı bu şehir ve istemeden muhatap olduğu insanlar yüzünden büyük bir buhran geçirmiştir. *Zaide*'nin ana teması olan zenginlerin fakirleri ezmesi ve kölelik kavramı Mozart'ın bu dönemde çektiği sıkıntılar ve ruhsal bunalımıyla ilişkilidir. Mozart'ta para kazanmak için ona işveren kişilerin boyunduruğu altında ezilmiş,

aşağılanmış ve onlara muhtaç hale getirilmeye çalışılmıştır. İçinde bulunduğu bu sıkışmışlığı şu sözlerle ifade etmiştir:

“Salzburg’dan nefret etmemin nedenlerinden biri saray müzisyenlerinin kabalığı, alçaklığı ve ahlaksızlığıdır. Normal hayat sürdüren dürüst bir insan onlarla bir arada olamaz. Bu insan onlarla çalışmamalı, onların varlığından utanmalıdır! Bir neden daha var. Burada müziği sevmiyorlar ve müziğe saygı duymuyorlar. Çünkü Salzburg’da, anlayan da anlamayan da müziği yönetmeye çalışıyor. Ve eğer ben onlarla birlikte bir şeyler yapmak zorundaydım, bana tam bir hakaret serbestliği verilmelidir. Başpiskoposun kahyası, bana müzikle ilgili hiçbir talimat vermemelidir” (Kremnev, 2007, s. 117).

Odasında Voltaire ile Rousseau’nun resmini bulundurarak kendisini aydın gösteren Salzburg başpiskoposu Hieronymus von Colloredo’nun Mozart’a küstahça davranması ve yaşattığı problemler bestecinin Viyana’ya taşınma kararı almasında büyük rol oynamıştır (Thomson, 2004, s. 43). Fakat sarayda iş bulmak artık daha zordur. Viyana Sarayı’nın durumu Mozart’ın altı ve on iki yaşında geldiği zamankinden çok farklıdır (Publig, 2004, s. 234).

1787’de Haydn’in desteği sayesinde saraya oda müzikçisi unvanıyla alınan Mozart aslında orkestra şefi olmak istemektedir. Fakat II. Joseph’in Mozart’tan daha çok itimat ettiği ve besteciden altı yaş büyük olan Antonio Salieri bu görevi yürütmektedir. M. Publig, ölümünden sonra A. Salieri’nin Mozart’ı zehirlediği dedikodularını çıkaracak kadar büyük olan bu düşmanlığın, Mozart’ın önünde büyük bir engel olarak sarayda istediği konumu elde etmesini zorlaştırdığını belirtmiştir (Publig, 2004, s. 236,237).

Ülkeyi tek başına yöneten II. Joseph, annesinin ölümünden bir yıl sonra, 1781 tarihinde Tolerans Fermanı’nı ilan etmiştir. Aydınlanmayı savunan “bu fermanla Katoliklerin yanı sıra başkalarına da bir ölçüde ibadet özgürlüğü tanınıyor, sansür kısmen kaldırılıyor, adalet sistemi ve üniversite alanında reformlar getiriliyordu.” (Thomson, 2004, s. 79). Fakat II. Joseph’in toprak kazanmak için Osmanlı İmparatorluğu ile savaşa girmesi, Avusturya’nın 1789 Fransız İhtilali öncesi kendi içinde filizlenen politik kargaşa ve ekonomik krizi olumsuz etkilemiştir. Mozart’ın parasız kaldığı ve bunalıma girdiği bu dönemde Viyana’da ekmek bile alamadığı için ayaklanan halk, savaşı da protesto etmiştir fakat gönderilen süvari birlikleriyle bu karışıklıklar bastırılmıştır (Thomson, 2004, s. 172,173).

## 2.7. Mozart ve Mason Locaları

Fransız İhtilali öncesi masonluğun önem verdiği eşitlik, özgürlük ve kardeşlik temalarını birçok operasında kullanan Mozart, *Zaide* Operası'nda da aynı temaları işlemesine rağmen, o tarihlerde henüz mason locasına üye değildir. Fransa'da, Voltaire, Condorcet, d'Alembert, Almanya'da, Goethe, Gotthold Ephraim Lessing ve Herder gibi aydınlanma düşüncesinin yayılmasına ön ayak olan yazar ve düşünürler aynı zamanda mason derneklerinin de üyesi olmuşlardır. Masonluğun özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkelerini benimseyen bu aydın kesimin, aynı zamanda 1789 Fransız İhtilali'nin baş kahramanları olduğu düşünülmektedir. Mannheim'da bulunduğu dönemde masonlarla iyi ilişkiler kuran Mozart, 14 Aralık 1784 yılında mason locasına kabul edilmiştir. Ardından dostu Haydn ve babası Leopold de Viyana'daki mason derneğine katılmıştır. Maria Theresia'nın kocası I. Francis de koyu bir masondur. Bu oluşumu Avusturya'da da yaymak isteyen Fransız asıllı I. Francis, Viyana'daki ilk mason derneğini kurmuştur. Almanya'ya kadar ulaşan bu örgüt yapılanması, burjuva sınıfı tarafından büyük bir ilgi görmüştür. Kocasının ölümünden sonra başa geçen ve koyu Katolik olan Maria Theresia ise mason localarını yasaklayarak kaldırmıştır. Bunun nedeni, kocası döneminde Papa II. Clemens'in, Katoliklerin mason olmasını yasaklamasıdır. I. Francis'in ölümüne kadar bu yasak uygulanmamıştır. Ancak, Maria Theresia'dan sonra tahta çıkan II. Joseph bu yasağı kaldırarak, mason derneklerinin yeniden kurulmasına izin vermiştir. Reformcu olan II. Joseph'in bu tutumu mason çevresindeki aydın kesimin sanata olan katkısına da destek sağlamıştır (Thomson, 2004, s. 17,18,20,21).

Görüldüğü gibi Mozart'ın yaşadığı 1756-1791 yılları arasında Osmanlı-Avusturya savaşları sürerken Avusturya tahtında, İmparatoriçe Maria Theresia ve sırasıyla oğulları II. Joseph ve II. Leopold bulunmuştur. Bu süre zarfında Osmanlı Devleti dört padişah değiştirmiştir. Bu padişahlardan III. Osman 1754-1757, III. Mustafa 1757-1774, I. Abdülhamid 1774-1789 ve III. Selim 1789-1807 yılları arasında tahtta kalmışlardır.

Mozart *Zaide*'yi yazdığına, Osmanlı İmparatorluğu'nun başında I. Abdülhamid vardır. Mozart'ın, Viyana seyahatleri sırasında destekçisi olan İmparatoriçe Maria Theresia ve II. Joseph'le olan ilişkileri dışında bu yöneticilerin aynı dönemde yukarıda detaylı bir biçimde anlatılan Osmanlı İmparatorluğu ile olan mücadeleleri de incelendiğinde, *Zaide*'nin bestelenmesi için Mozart'a ortak bir zemin hazırladıkları anlaşılmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. *ZAİDE* OPERASI'NDA GEÇEN TÜRK MÜZİĞİ DÖRTLÜ VE BEŞLİ DİZİLERİ

Mozart, Alla Turca stilin özelliklerini ve Türk müziği tınlarını *Zaide* içinde duyurmak istemiştir. Fakat bunu yaparken Türk müziğini birebir kullanmak yerine, kendi müzik anlayışı içinde eriterek bu renkleri duyurmuştur. *Zaide*'de Türk müziği dörtlü ve beşli dizilerinin haricinde makam olarak nitelendirilemeyen başka diziler de kullanılmıştır. Türk müziğinde, makam dizilerini oluşturan sesler gelişigüzel bir sıra ile değil, değişmez dolaşım kurallarına göre sıralanmaktadır. Seyir adı verilen bu kavram makamın en belirleyici özelliğidir. Fakat *Zaide*'nin müziğinde, bu anlamda bir seyir yapısından bahsetmek mümkün değildir.

Türk müziği aralık sistemi Şekil 3.1. ve Şekil 3.2.'de görüldüğü gibi, Batı müziği aralık sistemine göre farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Batı müziğinde 2 eşit parçaya bölünebilen ve bir tam sese karşılık gelen aralık, Türk müziğinde 9 eşit parçaya bölünmektedir ve bu parçaların her birine "koma" adı verilmektedir. Batı müziğindeki bir yarım ses ise, Türk müziğinde 4 komaya denk gelmektedir. Diyez işareti önüne geldiği sesi 4 koma tizleştirirken, Bemol işareti önüne geldiği sesi 5 koma pesleştirir. Bu bilgilere göre Türk müziği aralık sistemi aşağıdaki gibidir:

Do-Re Aralığı: 9 Koma

Re-Mi Aralığı: 9 Koma

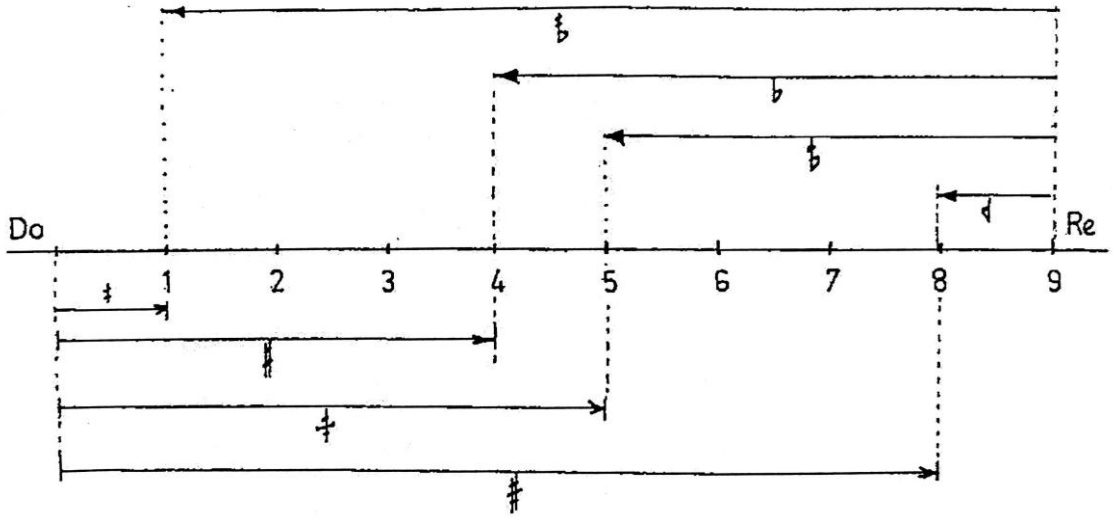
Fa-Sol Aralığı: 9 Koma

Sol-La Aralığı: 9 Koma

La-Si Aralığı: 9 Koma

Mi-Fa: 4 Koma

Si-Do: 4 Koma



Şekil 3.1. Türk Müziğinde Koma Aralıkları  
(Danyal Mantı Ders Notları)

Aralığın adı	Koma Değeri	Diyezi	Bernolü	Simge
Koma	1	‡	d	F
Bakiye	4	#	b	B
Küçük Mücenneb	5	‡	b	S
Büyük Mücenneb	8	#	b	K
Tanini	9	X	bb	Tanini
Artık İkili	12-13	—	—	A

Şekil 3.2. Türk Müziğinde Koma ve Değiştirici İşaretler  
(Danyal Mantı Ders Notları)

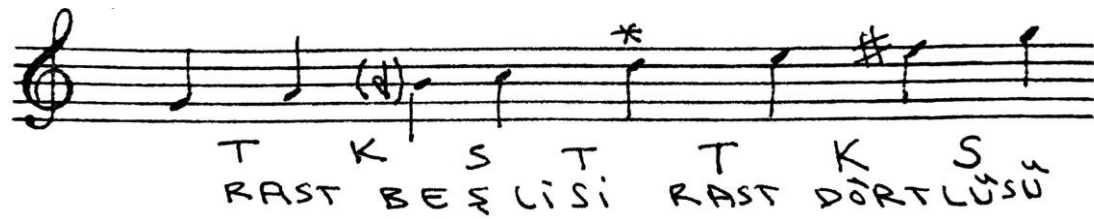
### 3.1. No.3 Arya: *Ruhe sanft, mein holdes Leben*

Şekil 3.3.'deki No.3 Arya'nın 13. ve 14. ölçülerinde sol (rast) perdesi üzerine kurulu rast dizisi görülmektedir.



Şekil 3.3. Zaide No.3 Arya

Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag



Şekil 3.4. Sol (Rast) Perdesi Üzeri Rast Dizisi

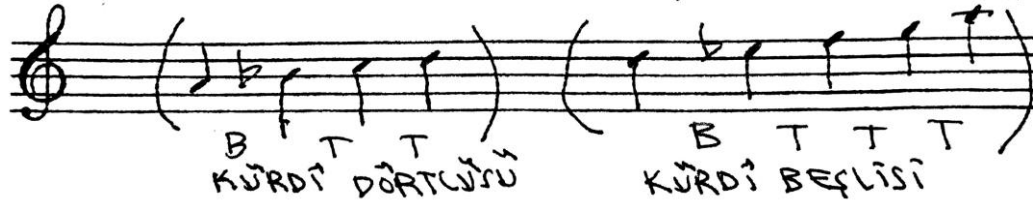
### 3.2. No.4 Arya: *Rase, Schicksal, wüte immer*

Şekil 3.5.'teki No.4 Arya'nın 130. ölçüsünde yerinde kürdi dördlüsü ve kürdi beşlisi görülmektedir.



Şekil 3.5. Zaide No.4 Arya

Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag



Şekil 3.6. Kürdi Dördlüsü ve Kürdi Beşlisi

### 3.3. No.11 Arya: *Ich bin so bös' als gut*

Şekil 3.7.'deki No.11 Arya'nın 43. ölçüsünden başlayarak 46. ölçünün sonuna kadar olan yapı mi bemol (nim hisar) perdesi üzerinde çargâh dizisidir.

42  
Su. Ioh - ne die Ver - dien - ste mit reich - - - li - chem Ge -  
46  
Su. - win - ste;

Şekil 3.7. Zaide No.11 Arya

Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag

T T B T T T B  
ÇARGÂH BEŞLİSİ ÇARGÂH DÖRTLÜKÜ

Şekil 3.8. Mi bemol (Nim Hisar) Perdesi Üzeri Çargâh Dizisi

### 3.4. No.12 Arya: *Trostlos schluch Philomele*

Şekil 3.9.'daki No.12 Arya'nın 25. ölçüsünden 27. ölçünün sonuna kadar olan yapı do diyez (nim hicaz) perdesi üzerinde segâh beşlisidir.

25  
Za. - weint mit re - - - ger Keh - le,

Şekil 3.9. Zaide No.12 Arya

Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag

S T K T  
SEGÂH BEŞLİSİ

Şekil 3.10. Do diyez (Nim Hicaz) Üzeri Segâh Beşlisi

### 3.5. No.13 Arya: *Tiger! wetze nur die Klauen*

Şekil 3.11.'deki No.13 Arya'nın 36. ve 37. ölçülerinde sol (rast) perdesi üzerinde nihavend dizisi görülmektedir.

33 saf, te-miz ka-nı, par-ça-la kalbimi<sup>129</sup>  
Un - schuld war - mes Blut, reiB das Herz vom Ein - ge -

37 zi de za-lim  
- wei - de! Ti - ger!

Şekil 3.11. Zaide No.13 Arya

Zaide (Das Serail). Scores. Ed. Friedrich-Heinrich Neumann. (Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Bärenreiter-Verlag

T B T T B T T  
BÜJELİK BEŞLİSİ KÜRDI DÖRTLÜSÜ

Şekil 3.12. Sol (Rast) Perdesi Üzeri Nihavend Dizisi

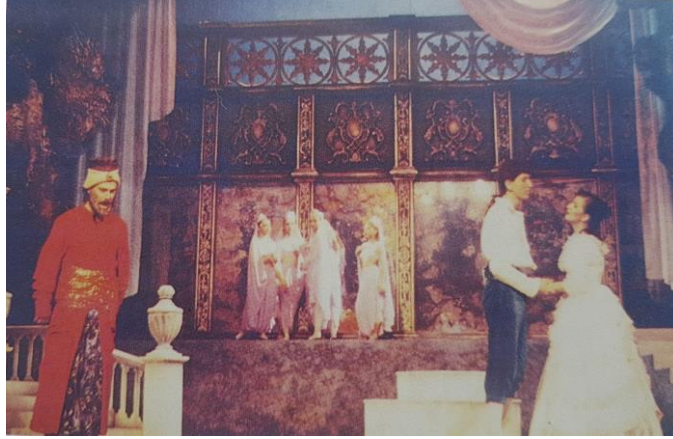
## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. ZAIDE OPERASI'NIN REJİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

#### 4.1. Zaide Operası'nın Türkiye Temsilleri

Osmanlı döneminde sahnelenen ilk opera 1840 yılında Türkçeye çevrilen Gaetano Donizetti'nin, *Belisario* operasıdır. 1870 yılına kadar Tütüncüoğlu Michael Naum Efendi'nin tiyatrosunda düzenli opera temsilleri verildiği bilinmektedir. Cumhuriyet döneminde ilk opera Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenen ve ilk kez 19 Haziran 1934 tarihinde sahnelenen *Özsoy* operasıdır. Türkçe metinle oynanan ilk opera ise Mozart'ın *Bastien und Bastienne* operasıdır.

Mozart'ın *Zaide* operası Osmanlı gelenek göreneklerine, saray yaşantısına, Türk imgelerine, geniş yer vermesine rağmen, Türk rejisörler tarafından yeterince ilgi görmemiş, bu yüzden Türk seyircisi ile yeterince buluşamamıştır. *Zaide* Türkiye'de ilk kez 1991 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenmiştir. Rejisörlüğünü Yekta Kara'nın üstlendiği temsilin orkestra şefliğini Naci Özgüç yapmıştır. Temsilden bazı fotoğraflara aşağıda yer verilmiştir:



Görsel 4.1. Sultan Soliman, Gomatz, Zaide (ADOB, 1991)



**Görsel 4.2.** *Zaide* (ADOB, 1991)



**Görsel 4.3.** *Sultan Soliman, Allazim, Zaide, Gomatz* (ADOB, 1991)



**Görsel 4.4.** *Zaide Temsili Dekor* (ADOB, 1991)



**Görsel 4.5.** *Sultan Soliman* (ADOB, 1991)



**Görsel 4.6.** *Zaide Temsili* (ADOB, 1991)

Türk seyircisi *Zaide*'yi on yedi yıl sonra, 2008 yılında Almanya Baden Devlet Operası'nın Sabancı Gösteri Merkezi'nde gerçekleştirdiği temsil sayesinde tekrar izleyebilmiştir. Orkestra şefliğini Carl Robert Helg'in yaptığı *Zaide* operasını izleyen Miraç Zeynep Özkartal, Milliyet gazetesine yazdığı makalede, rejisör Achim Thorwald'ın *Zaide* yorumunu şu şekilde anlatmıştır:

“Thorwald, “*Zaide*” için çağdaş bir yorum getirmiş. Thorwald'ın rejisine göre bir topluluk, “*Zaide*”yi oynamak üzere provaya girer. Ancak sponsor bulunamaz ve başrol oyuncularını provayı terk eder. Son anda yeni bir sponsor müjdesi gelir, ancak bu desteği sağlayacak zengin kadının bir şartı vardır: Başrol *Zaide*'yi oynamak. Bu şart kabul edilir, bu sefer de rolün sahibi ile sponsor arasında çekişme yaşanır. İki kadının baskısına maruz kalan tiyatro müdürü, çareyi çift *Zaide* rolü yaratmakta bulur. Bu andan itibaren Mozart'ın ezgileri üzerinde, iki kadının divalık savaşı başlar. Oyunu sahneye koyan Thorwald, aynı zamanda tiyatro müdürünü de canlandırdı önceki akşamki temsilde.”

2008 yılında, Sabancı Üniversitesi Gösteri Merkezi'nin Sanat Danışmanlığını yürüten Yekta Kara'nın girişimleriyle İstanbul'da sahnelenen bu temsil için Kara'nın yorumu ise şu şekildedir:

“SGM’de ilk kez bir opera sahnelendi. Çok farklı bir anlayışla iki eserin iç içe geçtiği bir yorumdu. Çağdaş yorum özellikle gençlerin ilgisini çekti. Seyirci çok beğendi. Çünkü artık klasik uygulamalardan sıkıldılar. Hem operaseverler hem de ilk kez operaya gelenler kendi zevklerine göre bir şeyler buldu”

Bu temsilin başrollerini tenor Carlos Petruzzello, bas Ulrich Schneider, soprano Ina Schlingensiepen ve Diana Tomsche üstlenmiştir.

Baden Devlet Opera'sının temsilinden iki yıl sonra, 2010 yılında, Aytaç Manizade rejisi ile I. Uluslararası İstanbul Opera Festivali kapsamında Topkapı Sarayında Türk seyircisi ile buluşmuştur. Antalya Devlet Opera ve Balesi tarafından gerçekleştirilen bu *Zaide* temsilin künyesi şu şekildedir:

**Orkestra Şefi:** Alexandru Samoila

**Rejisör:** Aytaç Manizade

**Koro Şefi:** Krastin Nastev

**Dekor:** Çağla Çitkaya

**Kostüm:** Ayşegül Alev

**Kareografi:** Uğur Seyrek

**Işık:** Mustafa Eski

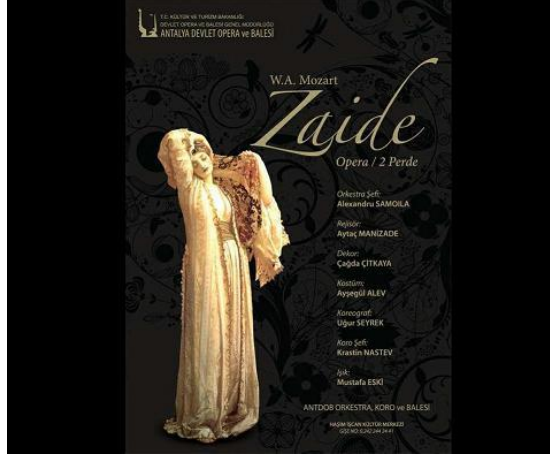
**Zaide:** Aslı Ayan - Sema Çavuşoğlu

**Gomatz:** Devrim Demirel - Erdem Erdoğan

**Allazim:** Cengiz Sayın

**Sultan Süleyman:** Göksay Yaran

**Osmin:** Şafak Güç



**Görsel 4. 7.** ANTDOB *Zaide Opera Kitapçığı* (<http-23>)



**Görsel 4. 8.** *Topkapı Sarayı Zaide Temsili* (<http-24>)



**Görsel 4. 9.** *Topkapı Sarayı Zaide Temsili* (<http-25>)



**Görsel 4. 10.** *Zaide ve Sultan Soliman* (<http-26>)

Bu temsil 2010-2011 sezonu boyunca Antalya Devlet Opera ve Balesi sahnesinde oynanmıştır. Kadrosunda kısmi değişiklikler yapılan bu reji, 2011 yılında II. Uluslararası İstanbul Opera Festivali kapsamında Topkapı Sarayı'nda bir kez daha seyirciyle buluşmuştur. Temsilin kadrosu şu şekildedir:

**Zaide:** Aslı Ayan - Sema Çavuşoğlu

**Gomatz:** Devrim Demirel - Erdem Erdoğan

**Allazim:** Cengiz Sayın - Arda Aktar

**Sultan Süleyman:** Göksay Yaran

**Osmın:** Engin Suna - Şafak Güç

*Zaide*'nin bir başka temsili ise 2016 yılında, İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde gerçekleştirilmiştir. Rejisörlüğünü Tolga Taviş'in üstlendiği operada, orkestrayı Mehmet Balkan yönetmiştir. Temsilin kadrosu şu şekildedir:

**Zaide:** Eylem Demirhan Duru, Nurdan Aydın, S. Evren Işık

**Gomatz:** Serkan Taylan, V. Barış Yanç, M. Alp Özkazanç

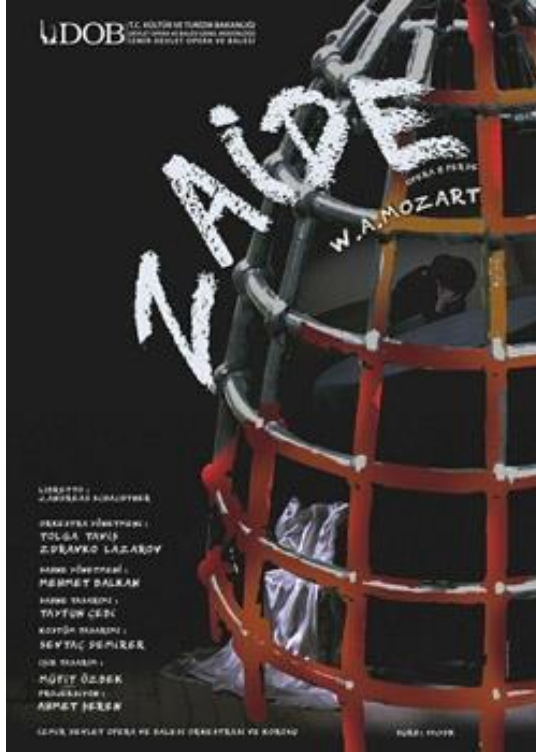
**Allazim:** Cihan Özmen, Nejad Beğde

**Sultan Süleyman:** Murat Direk, Tankut Eşber

**Osmın:** E. Hasan Alptekin, Murat Duyan

**Zaram:** Bekir Baytekin

**4 Köle:** Fırat Halavut, Doğukan Özkan, M. Alp Özkazanç, Mertol Türkbay



**Görsel 4. 11.** *İZDOB Zaide Opera Kitapçığı*

Dekor tasarımını Tayfun Çebi'nin, ışık düzenini ise Müfit Özbek'in yaptığı temsilden fotoğraflara aşağıda yer verilmiştir:

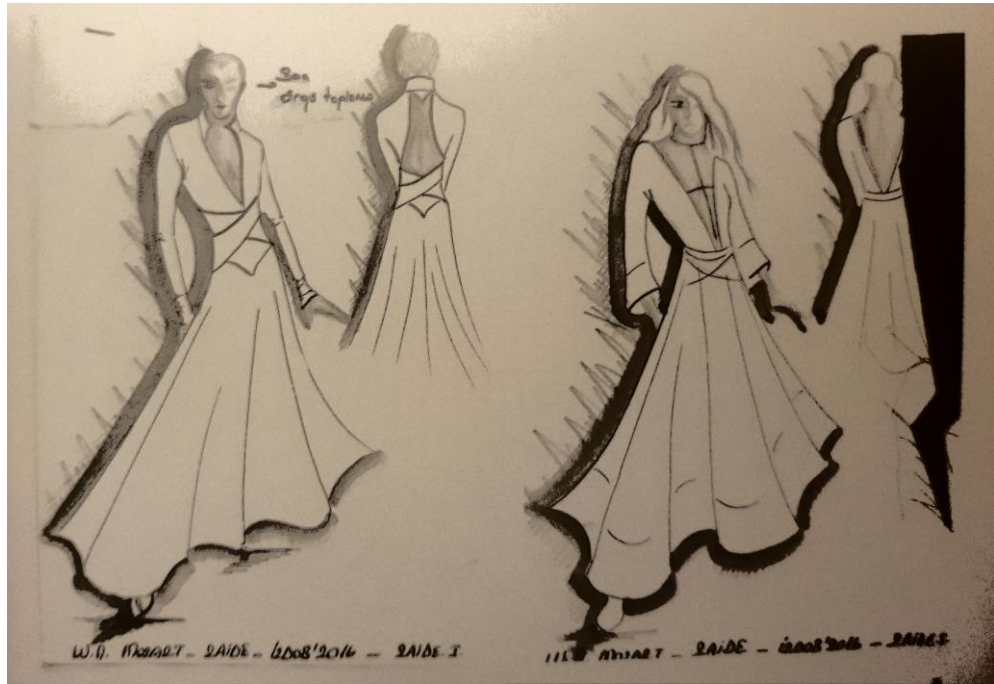


**Görsel 4. 12.** *Serkan TAYLAN – Eylem DURU (İZDOB, 2016)*

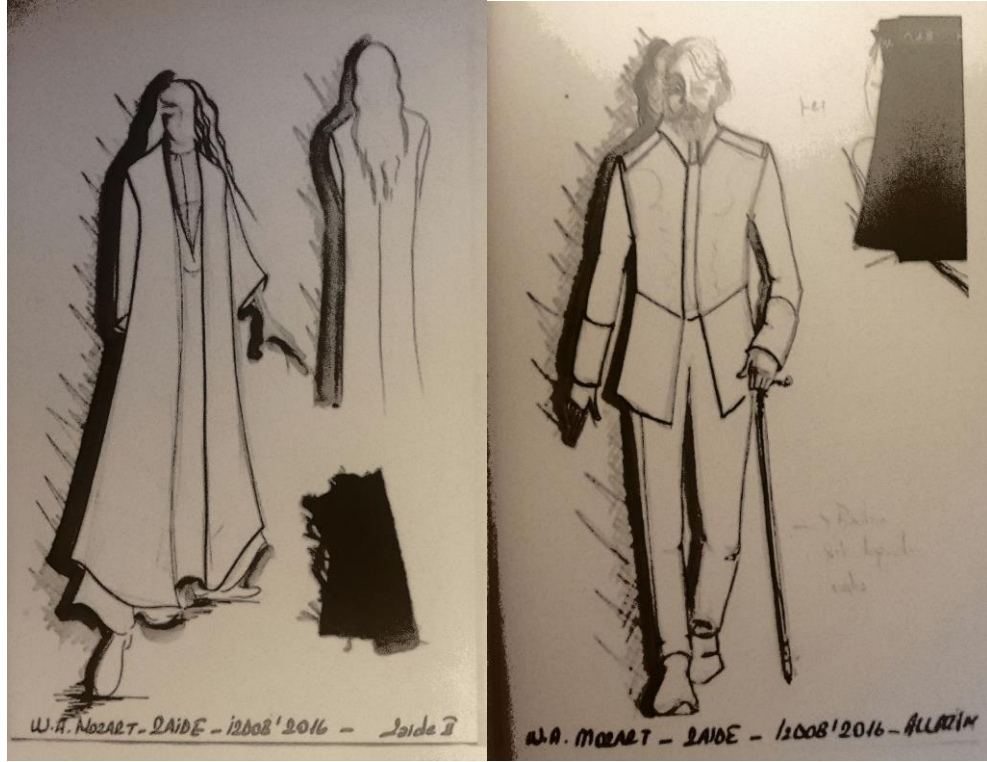


**Görsel 4. 13.** Murat DİREK – Cihan ÖZBEN – Eylem Demirhan DURU (İZDOB, 2016)

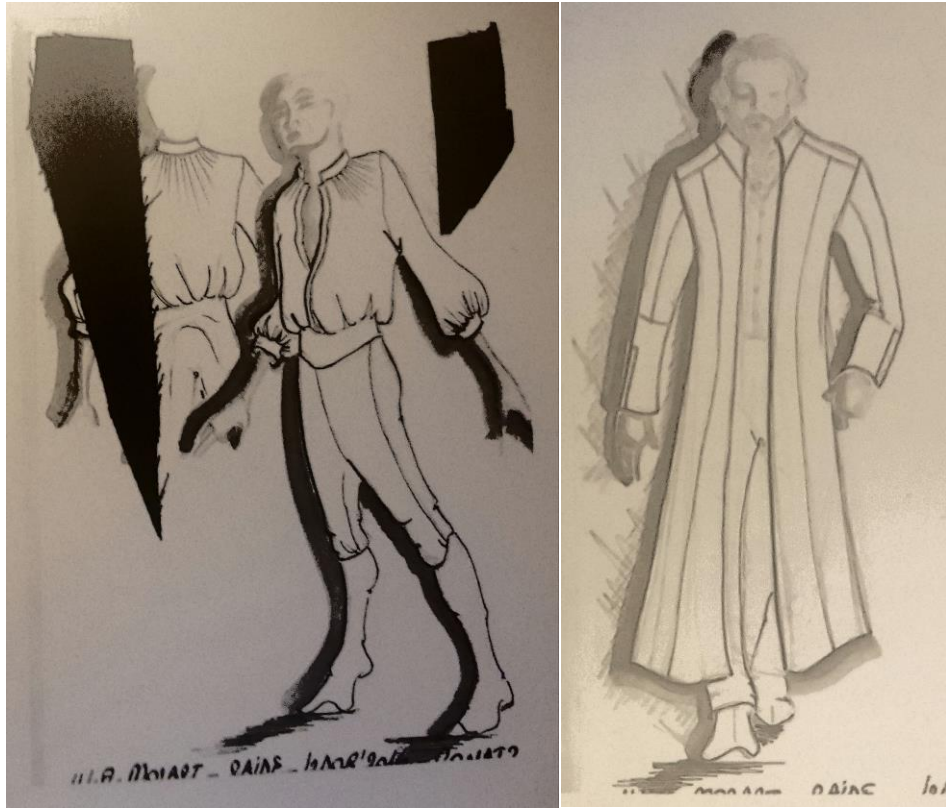
Sevtaç Demirer Ulaş'ın bu temsil için yaptığı kostüm tasarımlarının eskizleri aşağıdaki görsellerde verilmiştir.



**Görsel 4. 14.** Zaide Kostüm Eskizleri (İZDOB, 2016)



Görsel 4.15. Zaide ve Allazim Kostüm Eskizleri (İZDOB, 2016)



Görsel 4. 16. Gomatz ve Sultan Soliman Kostüm Eskizleri (İZDOB, 2016)

## 4.2. Peter Sellars ve Pierre-Alexandre Jauffret'nin *Zaide* Temsillerinin Karşılaştırılması

Tablo 4.1. *Peter Sellars ve Pierre-Alexandre Jauffret'nin Zaide Rejileri Arasındaki Farklar*

	<b>PETER SELLARS ZAİDE REJİSİ</b>	<b>PIERRE-ALEXANDRE JAUFFRET ZAİDE REJİSİ</b>
<b>DEKOR VE IŞIK</b>	Gri demir konstrüksiyon. Sinematografik illüzyon.	Fon perdesi ve küpler. Perde üzerinde gölge kullanımı ile mekan yaratma
<b>KOSTÜM</b>	Geleneksel ve çağdaş	Dönem kıyafetleri
<b>MÜZİK</b>	Koro partisinden önce Türk müziği enstrümanı olan ud kullanılarak, çeşitleme yapılan bir melodi eklenmiştir. Hem girişte hem de eser içinde Mısır Kralı Thamos'tan bölümler çalınmaktadır.	Orijinale sadık kalınmıştır.
<b>MELODRAM</b>	Melodram bölümleri tamamen çıkarılmıştır.	Bütün melodram bölümleri Cin tarafından Fransızca olarak söylenmiştir.
<b>KORO</b>	Orijinalinde sadece erkek ses için yazılan koro partisini kadın ve erkekler birlikte söylemektedir.	İlk sahnedeki koro kısmı tamamen çıkarılmıştır. Kölelerden biri "Brüder lasst uns, lustig sein" bölümünü söyler.
<b>UVERTÜR</b>	Mısır Kralı Thamos (KV 345)	Mi bemol major 26 numaralı senfoni (KV 184)
<b>FİNAL</b>	Kölelerin yakalandıktan sonra söyledikleri No.15 Dörtlü ile bitmektedir.	Sultan'ın köleleri affetme sahnesi ile bitmektedir.
<b>KARAKTERLER</b>	Zaide, Gomatz, Allazim, Soliman, Osmin ve Kaçak Göçmenler	Zaide, Gomatz, Allazim, Sultan Soliman, Osmin ve Cin
<b>YER</b>	Los Angeles	İstanbul
<b>ZAMAN</b>	21. yüzyıl	17. yüzyıl
<b>MEKAN</b>	Tekstil Atölyesi	Osmanlı Sarayı

Peter Sellars, 1957 doğumlu Amerikalı opera ve tiyatro yönetmenidir. Klasik ve çağdaş eserleri 20. yüzyıl avangart tiyatrosunun etkisi ile yöneten Sellars, daha sonra avangartın da ötesine geçerek, yenilikçi ve kendine özgü çağdaş sahnelemeriyle tüm dünyada ün yapmıştır. Sellars, Mozart'ın eserlerini günümüze çarpıcı yöntemlerle uyarlamasıyla da tanınmaktadır. Ünlü yönetmen 6 Temmuz 2006 tarihinde Londra, Barbican'da *Zaide*'yi çağdaş bir yorumla sahnelemiştir. Ancak bu temsilin kayıtlarına ulaşamamıştır. Bu yüzden tez kapsamında 2008 yılında Güney Fransa'da gerçekleştirilen d'Aix-Provence Festivali'ndeki temsil incelenmiştir. Bu temsilde Sellar'ın 2006 yılında yaptığı aynı rejî, kasta yapılan bazı değişikliklerle tekrar sahnelenmiştir. Temsilin kayıtlarına Medici tv ([www.medici.tv](http://www.medici.tv))'den ulaşılmıştır. 2008 yılındaki *Zaide* temsilinin künyesi:

**Orkestra Şefi:** Louis Langrée

**Yönetmen:** Peter Sellars

**Koro Şefi:** Moneim Adwan

**Orkestra:** Camrata Salzburg

**Sahne Tasarımı:** Georges Tsy-pin

**Kostüm:** Gabriel Berry

**Işık Düzeni:** James F. Ingalls

**Zaide:** Ekaterina Lekhina

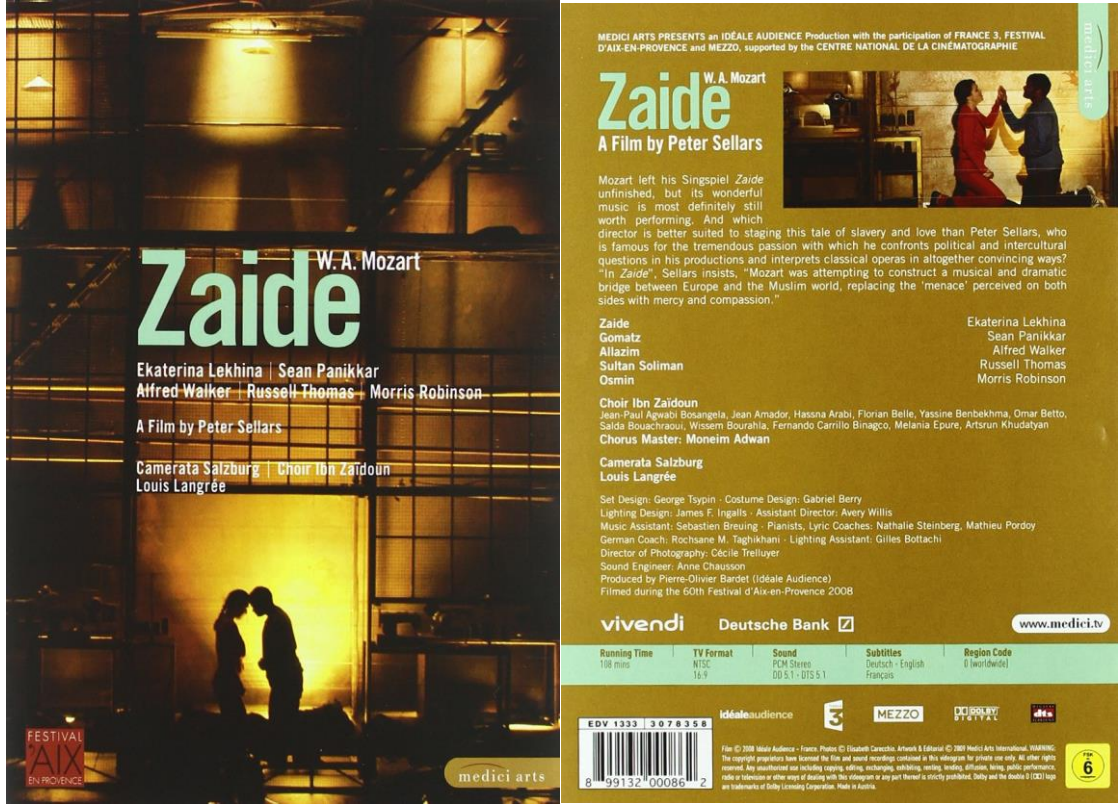
**Gomatz:** Sean Panikkar

**Allazim:** Alfred Walker

**Sultan Soliman:** Russel Thomas

**Osmin:** Morris Robinson

**Koro:** Ibn Zaidoun



Görsel 4.17. Festival d'Aix-en-Provence 2008 - *Zaide* Dvd Ön ve Arka Kapak (<http://27>)

Fransız yönetmen Pierre-Alexandre Jauffret'in 2005 yılında Genova'da sahneye koyduğu *Zaide* rejisinin künyesi ise şöyledir:

**Orkestra Şefi:** Franco Trinca

Pierre-Alexandre Jauffret

Oda Orkestra

Ventura

**Kostüm:** Patricia Vatre

Liliane Schneider

Valery Tsarev

Garciacono

Jean-Louis Meunier

Diakoff

Claude Vuillemin

**Rejisör:**

**Orkestra:** Cenevre

**Sanat yönetmeni:** Sarah

**Dekor:** Mathieu Reverdin

**Zaide:**

**Gomatz:**

**Allazim:** Gerardo

**Sultan Soliman:**

**Osmin:** Alexandre

**Cin (Konuşan Rol):**



**Görsel 4.18.** 2005 Genova *Zaide* Temsili (<http>-28)

Sellars ve Jauffret'in *Zaide* Operası için tasarladıkları rejiler incelendiğinde, iki rejisörün de esere birbirinden tamamen farklı yorumlar getirdikleri görülmektedir. Öyle ki Jauffret'in neredeyse hiç dekor kullanmadan yaptığı rejeye karşılık, Sellars'ın yarattığı sinematografik illüzyon, aynı eserin farklı bir dramatik kurguyla nasıl bambaşka bir formda sunulduğunu gözler önüne sermektedir. Jauffret'nin rejisinin en önemli özelliği kostüm, olayın geçtiği zaman ve mekân konularında eserin orijinaline daha sadık kalmasıdır. Buna ek olarak, sahnede her hangi bir dekor kullanmadan sadece fon perdesi ve küplerle, bir başka deyişle, minimalist bir yaklaşımla tüm operayı tamamlamasıdır.

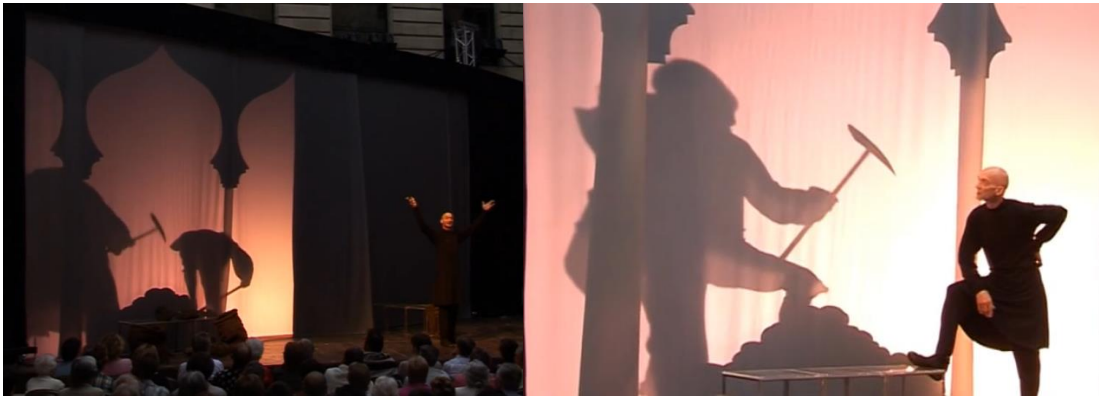
Öz ve biçim bakımından iki rejî karşılaştırıldığında Sellars'ın rejisi ne kadar özgün ve aykırı bir yorum sunuyorsa, Jauffret'in rejisi eserin orijinaline bir o kadar yakındır. Zira eserin orijinalinde, Osmanlı sarayında geçen hikaye örgüsünü Sellars, dünyanın diğer ucuna, Los Angeles'ta bir tekstil atölyesine taşıırken, Jauffret eserin orijinalinden ödün vermeyerek, mekân kurgusunda saray atmosferinden vazgeçmemiştir.

Sellars'ın rejisinde, *Zaide*'nin büyük bir demir konstrüksiyon içinde geçen hikayesi, ışık ve kostümlerdeki renklerle bütünleşerek oyunun maddi dünyasını oluşturmaktadır. Dekorda kullanılan gri renkli demir malzemesi sertliği, katılığı, keskinliği ve gücü temsil etmektedir. Aynı zamanda isyan eden karakterler demir kapılara vurduğunda çıkan şiddetli ses, öfke duygusunu çarpıcı bir şekilde seyirciye hissettirmektedir. Dekor, Los Angeles'ta ülkeye yasadışı yollarla girmiş göçmenleri sömüren bir terzinin bulunduğu birkaç katlı tekstil deposudur. Peter Sellars, köleliğin ve başka bir ülkede tutsak olma durumunun altını çizerek, çağdaş bir rejî kurgulamıştır.



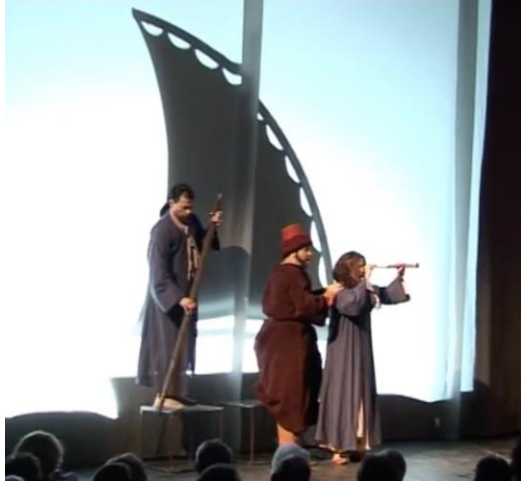
**Görsel 4.19.** *Peter Sellars Zaide Rejisi Dekorü*

Görsel 4.18'den de görüleceği gibi göçmenlerin çalıştığı bu tekstil atölyesi, bir atölyeden ziyade bir hapishaneyi andırmaktadır. Sellars bu düzenleme ile baskı, sömürü ve günümüz köleliğinin yarattığı, ayrıştıran, dışlayan, katagorize eden atmosferini en çarpıcı biçimiyle gözler önüne sermiştir. Jauffret'in rejisinde ise, teknolojidен faydalanılarak olaylar perde üzerine yansıtılan ışık tekniği ile yaratılan mekânsal form içinde ele alınmıştır. Adeta bir gölge oyunu perdesine dönüşen fon perdesi, Jauffret'in rejisinin en başat ögesidir. Çünkü yönetmen bu fon perdesinin hem önünü, hem de arkasını oyun mekanı olarak kullanmıştır. Bu sayede hiç bir dekor parçasına gerek kalmadan, sahne üzerindeki tüm eylemler bu perde etrafında gerçekleştirilmiştir. Jauffret, bu sayede hem oyuncularını, hem de oyuncuların fon perdesine yansıyan gölgelerini de eyleme katarak, aynı anda farklı mekân perspektiflerini yaratmayı başarmıştır.



**Görsel 4.20.** *Dekor İçinde Mekan Yaratma (Köle Gomatz)*

Görsel 4.19, taş kıran köleler ve Gomatz'ın sahnesine ait bir fotoğraftır. Perdenin arkasında taş kıran köleler bilinçli bir biçimde silik ve flu hale getirilmiştir. Bu sayede köleler insan-dışlaştırılmıştır. Buna karşın Gomatz, perdenin önünde tutularak, diğer kölelerden ayrılmıştır. Bu teknik ile perde üzerinde sadece gölgeye dönüşen kölelerin eylemlerinin normalden çok daha büyük görünmesi sağlanmıştır. Böylece kölelerin kendileri değil, yaptıkları ağır iş ve içinde buldukları duruma vurgu yapılmıştır. Kullanılan bu görsel teknik, Sellars'ın rejisinden farklı olmasına rağmen, dramatik aksiyon ve zaman faktörünü kullanmada aynı işlevi görmektedir. Sellars'ın görüntü açısından farklı olayları aynı anda gösterebilmek için avantajlı olan dekoru, merdivenleri inip çıkarak aryaalarını söyleyen sanatçılar için dezavantaja dönüşmektedir. Diğer rejide ise perdedeki gölgelerle oluşturulan farklı mekanlar, oyuncular için çok daha konforlu ve işlevsel bir alan yaratmaktadır.



**Görsel 4.21.** Dekor İçinde Mekan Yaratma (Gomatz, Allazim, Zaide)



**Görsel 4.22.** *Saray Odası ve Zindan*



**Görsel 4.23.** *Kölelerin Kaçma Sahnesi*

Pierre-Alexandre Jauffret'nin rejisine ait görsel 4.20, 4.21, 4.22 ve 4.23'den de anlaşılacağı gibi basit bir gölge oyunu ile birbirinden çok farklı mekanlar, yalın bir biçimde sahneye taşınmıştır. Deniz, sandal, saray odaları, çatı, pencere, taş ocağı gibi sahne üzerinde gösterilmesi zor mekanlar, oldukça pratik bir biçimde fon perdesine yansıtılarak seyircinin hayal gücünü süslemiştir. Sellars'ın rejsinde de ışık tasarımı çok önemli yer tutmaktadır. Demir konstrüksiyonun bölümlere ayrılarak, hücre görünümü verilmesi ve bu hücrelerin atölyedeki farklı mekanları sembolize etmesi, ışığın da aynı parçalılıkta kullanılmasına olanak sağlamıştır. Bu sayede, ihtiyaç duyulduğunda sadece eylemin geçtiği yer aydınlatılmış, diğer mekanlar karartılarak seyircisinin gözü ve baktığı yer sinemada olduğu gibi yönetilmeye çalışılmıştır. Bu ışık kullanımı sayesinde,

izleyicinin dikkatinin istenilen yere yönlendirilmesi ve olaya konsantre oluması sağlanmıştır.



**Görsel 4.24.** Dekor İçinde Işık Kullanımı

Sellars'ın rejisinde birinci perdede hikaye örgüsü daha çok karanlıkta geçmektedir. Buna karşın ikinci perdenin bazı sahnelerinde daha aydınlık bir görüntü sağlanarak, özellikle gece-gündüz kontrastı yaratmada oldukça başarılı olunmuştur. Diğer rejideki ışık kullanımı ise sahneler arası bu denli bir farklılık göstermemektedir.



**Görsel 4.25.** Mekanda Gece-Gündüz Kontrastı

Sellars'ın atmosfer yaratmada faydalandığı bir diğer araç ise kafes kullanımıdır. Dekorda kullanılan teller, karakterlerin hem tutsak olduklarını, hem de birbirleri arasındaki bağı simgelemektedir. Bu, rejinin karakteri açısından önemli bir metafordur. Bütün operanın bu teller ardında geçmesi ve Zaide'nin tellerin arasından bir iple resmini

Gomatz'a yollayarak aralarındaki aşkı başlatması, iki aşığın bir birine kavuşmasının zorluğuna vurgu yaparken, ortak yazgılarını da imlemektedir.



**Görsel 4.26.** *Dekorda Kafes Kullanımı*



**Görsel 4.27.** *Dekorda Kafes Kullanımı*

Peter Sellars'ın demir konstrüksiyon ve teller aracılığıyla vermeye çalıştığı tutsaklık durumu, Jauffret'nin rejisinde görsel 4.28 ve 4.29'da görülebileceği gibi sarayın zindanları olarak fon perdesinde yaratılan ışık-gölge tekniği ile izleyiciye sunulmuştur.



**Görsel 4.28.** *Zindana Kapatılan Gomatz*



**Görsel 4.29.** *Dekorda Mekan Kullanımı*

Peter Sellars rejisini sinematografik bir yorumla kurgulamıştır. Bunun için sıklıkla yakın plan kullanımına yer vermiş ve karakterlerle birlikte gölgelerini de aynı kadrajın içine alarak, psikolojideki gölge kavramına vurgu yapmıştır. Işık kullanımında ise sürekli gölge yaratma üzerine yoğunlaşmıştır. Bunun nedeni, sadece görsel açıdan bir güzellik yaratmak değildir. Gölge aracılığıyla karakterlerin ruhsal durumlarını, iç güdülerini ve bilinçaltını seyirciye göstermeyi amaçlamıştır. Yani seyircinin görme olasılığı olmayan, alt metinde saklı kalan, karakterin bilinç altı ve farklı özelliklerine gölge kullanımıyla dikkat çekmeye çalışmıştır.

Peter Sellars'ın rejilerinde sıklıkla yer verdiği gölge kullanımının felsefedeki yerini anlayabilmek için Carl Gustav Jung'un gölge kavramı yaklaşımına yeniden bakmak gerekir:

“Gölge insanın temel içgüdülerini içerir. Kişiliğimizin hayvana benzeyen yanıdır. Hayatın daha alt şekillerinden bize kalan mirastır. Uygar olabilmemiz için gölgemizdeki hayvansı eğilimleri evcilleştirmemiz gerekir. Gölgenin olumlu tarafı insani gelişim için gerekli olan spontanlığın, yaratıcılığın, içgörünün ve yoğun coşkuların kaynağı olmasıdır. Ego ve gölge işbirliği yaptığında kişi kendini yaşam dolu ve canlı hisseder. Gölgenin red edilmesi kişiliğin sönük kalmasına neden olur” (Ukray, 2015).



**Görsel 4.30.** *Gölge Kullanımı*



**Görsel 4.31.** *Gölge Kullanımı*



**Görsel 4.32. Gölge Kullanımı**



**Görsel 4.33. Gölge Kullanımı**

Görsel 4.30, 4.31, 4.32 ve 4.33’de de görüldüğü gibi Sellars karakterlerini hep gölgeleriyle var etmiştir. Karakterlerin gölgeler aracılığıyla yansıtılan bilinç altı ve iç güduları ışık tekniğiyle zaman zaman devleştirilirken, bazen bilinçli olarak küçültülmüş, güdük bırakılmıştır. Bu yüzden Sellars’ın ışık kullanımı çok sert ve gölgelidir. Hatta yakın çekimlerde ışık tam karşı açıdan gelerek göze vurmaktadır. Bu sertlik, hikayenin keskin, köşeli, kontrastlı ve agresif tonunu seyirciye hissettirmek için başarıyla kullanılmış bir tekniktir. Bu yüzden içinde şiddet, korku, aşk, tutku, öfke gibi çok keskin duygu durumları bulunan Zaide’nin kadrajlarındaki ışık gölge kullanımı hiç bir şekilde tesadüf değildir.



**Görsel 4.34. Karşıdan Gelen Işık Kullanımı**



**Görsel 4.35.** *Karşıdan Gelen Işık*

Yakın çekimlerin kullanılması izleyiciyi hikayenin içine çekmekte hatta eyleme dahil olma duygusu yaratmaktadır. Çekim illüzyonu sayesinde mekanların içine girildiğinde kamera, mikrofon gibi teçhizatların görülmemesi, gerçeklik duygusu yarattığından rejiyi başarılı kılmaktadır. Hikâyeyi takip etme açısından iyi bir teknik kullanılmıştır. Işığın dekor içinde sanki o mekana ait olan doğal ışıkmiş gibi kullanılması gerçekliği artırmıştır. Seyirci açısından oldukça tatmin edici olan bu kullanım, oyuncular açısından yeterince işlevsel değildir. Çünkü mekanı fazlasıyla ısıtan bu ışıklar, şarkılarını terler içinde söyleyen sanatçılar için zorlayıcı olmuştur. Yakın çekimlerde terler içinde aryalarını söylemek zorunda kalan sanatçıların görüntüleri buna en iyi örnektir.



**Görsel 4.36.** *Mekan İçinde Doğal Işık Kullanımı*

Sellers'ın rejisinde diğer karakterlerin giysi tarzından çok farklı bir tarzda giydirilen Soliman, etnik ve kültürel açıdan diğerlerinden hemen ayrılmaktadır. *Zaide* operasındaki en önemli Türk karakter olan Soliman'a çizilen bu imaj, onun bir Faslı ya da Hintliyi anımsatmasına neden olmuştur.



**Görsel 4.37.** *Soliman'ın Kostümü*

*Zaide*'nin modern tarzdaki kırmızı ispanyol paça pantolonu ve üstüne giydiği kapşonlu hırka ise Soliman'ın tarzıyla zıtlık içindedir. *Zaide*'nin kıyafetindeki kırmızı renk aşkı, tutkuyu, şiddeti ve kanı temsil etmektedir.



**Görsel 4.38.** *Zaide'nin Kostümü*

*Zaide*, Gomatz ve Allazim yakalandıklarında *Zaide*'nin kafasındaki başörtü dikkat çeken bir başka detaydır. *Zaide*'nin ilk perdede Gomatz'a gönderdiği resimde, başında aynı başörtüsü vardır. Çok kısa bir an için gösterilen bu resim, aslında kaçak *Zaide*'nin kimliğidir. Burada yönetmen, *Zaide*'nin müslüman olduğuna vurgu yapmıştır. Bütün karakterlerin ten rengi koyuyken *Zaide* karakteri için beyaz bir Rus soprano seçilmiştir.



**Görsel 4.39.** *Başörtülü Zaide*

Gomatz karakteri için mavi renk bir kostüm tercih edilmiştir. Mavi özgürlüğü sembolize eden renk olarak kabul edildiğinden, burada Sellars, Gomatz'ın özgürlüğüne duyduğu özlemi, kostüm ve renk üzerinden de vurgulamıştır.



**Görsel 4.40.** *Gomatz'ın Kostümü*

Mozart'ın *Zaide*'sinde yer alan ikinci Türk karakter Osman'dır. Fakat Peter Sellars, bu karakter için bir zenci oyuncu kullanmıştır. Kostüm olarak da spor bir kot pantolon ve tişört tercih etmiştir. Karakter ayrıca parlak taşlı bir küpe ve kol saati takmaktadır. Bu haliyle bir Türk değil, Afrikalı imajı çizilmiştir.



Görsel 4.41. *Osmin'in Kostümü*

Operadaki tüm kostümler rejeye uygun olarak günümüze uyarlanmıştır. Soliman gibi Allazim karakteri için de Soliman'inkine benzer biçimde çok daha geleneksel kıyafetler seçilmiştir. Sellars'ın rejisinde ne yasa dışı işçi çalıştıran terzi Soliman'ın, ne de Osmin karakterinin Türk olmakla bir ilgisi vardır. Sellars rejisinde Osmanlı, Türk imgelerine ait ne varsa oyundan çıkarmıştır. Bunun yerine günümüze uyarladığı eser için çok kültürlü bir ortam yaratmış ve müslümalıkla ilgili göstergelere, özellikle kostüm ve aksesuar kullanımında geniş yer vermiştir. Karakterlerin fes, eşarp, uzun tunik kullanımı, sahnede müslümalığı oldukça görünür kılmıştır. *Zaide*'yi oldukça çağdaş bir yorumla ele alan Sellars, Mozart dönemi seyircisinin gündeminde olan Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'da yayılması ve Türk korkusu teması yerine, günümüz seyircisinin gündeminde olan ve acil çözülmesi gereken göçmen problemini seçmiştir. Bunun için sahnede Türk imgeleri yerine göçmen imgelerine yer verilmiştir. Böylece, çok renkli, çok kültürlü bir kast ile meseleyi tek bir ülke üzerinden değil, dünya üzerinden ele almayı tercih etmiştir. Böylece göçmenler üzerinden kapitalist dünyanın kurguladığı yeni kölelik sistemine dikkat çekmiştir.



Görsel 4.42. *Allazim'in Kostümü*

Jauffret'in rejisindeki kostüm seçimlerine bakıldığında eserin geçtiği döneme uygun tercihler yapıldığı görülmektedir. Ancak, Sultan Soliman için seçilen kostüm, padişahın ihtişamını yansıtmakta yetersiz kalmıştır. Gomatz'ın köle olduğu ve tutsakken taş kırma gibi ağır işler yaptığı düşünüldüğünde kıyafetlerinin fazla temiz ve özenli olduğu göze çarpmaktadır. Ayrıca Gomatz için seçilen gömlek ve yelek gibi kostüm parçaları, kostüm tasarımcısının Osmanlı dönemi kıyafet tarzını yeterince araştırmadığını göstermektedir. Çünkü Gomatz'ın kostümü Osmanlı döneminde kölelerin giydiği kıyafetleri yansıtmaktan uzak ve fazlasıyla Avrupaidir.



**Görsel 4.43.** *Sultan Soliman Kostüm*

Pierre-Alexandre Jauffret, başta Zaide olmak üzere, Allazim ve Osmin'in karakterlerini kendi kimlikleri ve dönemlerine uygun giydirmiştir. Gerek Zaide'nin elbisesinin haremdeki cariyelerinin tarzına uygunluğu, gerekse Osmin'in sarığı ve kuşağı Osmanlı tarzını yansıtmada başarılıdır.



**Görsel 4.44.** *Zaide ve Osmin'in Kostümleri*



**Görsel 4.45.** *Allazim ve Gomatz'ın Kostümleri*

Jauffret eseri yorumlarken, metnin orijinaline sadık kalmaya çalışmıştır. Sadece iki yerde basit değişikliklere gidilmiştir. Örneğin, Zaide, Gomatz uyurken, kucağına altın kesesi bırakmak yerine, üzerine belindeki kuşağı serer. Yapılan bir diğer değişiklik ise Zaide'nin Gomatz'a dürbünle bakarak resmini yaptığı sahnedir. Bu eylem orijinal metinde yoktur ancak yapılan ekleme abes değildir. Çünkü haremdeki cariyelere verilen eğitimler düşünüldüğünde, Zaide'nin resim yapması, Osmanlı'daki harem geleneğine uygundur. Jauffret'in bu eklemeyi, Zaide'nin aşkını pekiştirme amaçlı yaptığı düşünülmektedir.



**Görsel 4.46.** *Uyuyan Gomatz ve Zaide*



**Görsel 4.47.** *Resim Yapan Zaide*

Operada özellikle oyuncularını yönetme ustalığıyla bilinen Peter Sellars, bu rejisinde de aynı başarıyı sergilemiştir. Oyuncular güçlü duyguları ve çok fazla hareket isteyen eylemleri başarılı bir biçimde icra etmiştir. Peter Sellars, Singspiel tarzının en önemli özelliği olan konuşma bölümlerini eserden çıkartarak, sözsüz bir şekilde şarkıcıların sadece jest, mimik ve eylemlerle oyunculuk yeteneklerini ön plana çıkarmalarını sağlamıştır. Bu sayede Peter Sellars, *Zaide*'yi günümüz seyircisine uygun hale getirmiş ve günümüz seyircisini ilgilendiren bir konuyu, çağdaş bir yorumla anlatmayı başarmıştır. Sellars kendi *Zaide* rejisinde Jauffret'den çok daha fazla değişiklik yaparak büyük riskler almıştır.



**Görsel 4.48.** *Gomatz*



**Görsel 4.49.** *Gomatz*'in *Vurulduğu Sahne*

Jauffret'in rejisinde de oyunculuk başarılıdır ancak Sellars'ın rejisinde olduğu kadar ön planda değildir. Zaten böyle bir kıyaslamayı yapmak rejiler arasındaki farkı düşününce uygun da değildir.

Bu iki rejinin müzikal değerlendirmesi yapıldığında, Peter Sellars'ın operanın müziği ile de farklı bir yaratıcılık ortaya koyduğu görülmektedir. Sellars hem uvertüre, hem de orkestra partiyonu aralarına eklemeler yapmıştır. Bu eklemeler, Mısır Kralı Thamos operasından bazı bölümlerdir. Ayrıca operanın başında *Zaide*'ye ait olmayan Türk enstürmantasyonlu başka bir melodi de kullanılmıştır. Eserin orijinaliyle kıyaslandığında göze çarpan müzikal farklılıklar aşağıda listelenmiştir.

- **Wolfgang Amadeus Mozart, Zaide, K. 344**

Introduction : First Interlude from "Thamos, König von Aegypten", K. 345

I, 1 - Oud improvisation

I, 1 - Oud adaptation of the Choir "Brüder, lasst uns lustig sein"

I, 1 - No. 1 Choir "Brüder, lasst uns lustig sein"

I, 2 - No. 2 Gomatz's suffering, Wordless Melodrama

I, 3: "Ruhe sanft"

I, 3 - No. 4 Aria "Rase, Schicksal"

I, 3 - Second Interlude from "Thamos, König von Aegypten", K. 345

I, 3 - No. 5 Duet "Meine Seele hüpfet vor Freuden"

I, 4 - No. 6 Aria "Herr und Freund, wie dank' ich dir"

I, 5 - No. 7 Aria "Nur mutig, mein Herze, versuche dein Glück"

I, 6 - No. 8 Trio "O, selige Wonne"

II, 1 - No. 9 Melodrama "Zaide entflohen!"

II, 1 - No. 9 Aria "Der stolze Löw"

II, 3 - No. 10 Aria "Wer hungrig bei der Tafel sitzt"

II, 4 - Third Interlude from "Thamos, König von Aegypten", K. 345

II, 4 - No. 11 Aria "Ich bin so bö's als gut"

II, 5 - No. 12 Aria "Trostlos schluchzet Philomele"

II, 6 - No. 13 Aria "Tiger! Wetze nur die Klauen"

II, 7 - Fourth Interlude from "Thamos, König von Aegypten", K. 345

II, 7 - No. 14 Aria "Ihr Mächtigen seht ungerührt"

II, 7 - Fifth Interlude from "Thamos, König von Aegypten", K. 345

II, 7 - No. 15 Quartet "Freundin, stille deine Tränen"

**Görsel 4.50.** Peter Sellars *Zaide* Temsili Müzikal Programı ([http-29](http://29))

Uvertürü eksik olan *Zaide*'nin giriş müziği için Sellars'ın Mısır Kralı Thamos'tan seçtiği bir bölüm çalarken, yüzlerinde aynı umutsuz ifadeleri taşıyan karakterin bakışlarıyla opera başlar. Orijinal metinde olmamasına rağmen, operanın başında gösterilen bu yüzler Sellars'ın rejisinde hikayeye şahit olan ve aynı kaderi paylaşarak orada çalışmak zorunda olan diğer kaçak göçmenlere aittir.



**Görsel 4.51.** Kaçak Göçmen



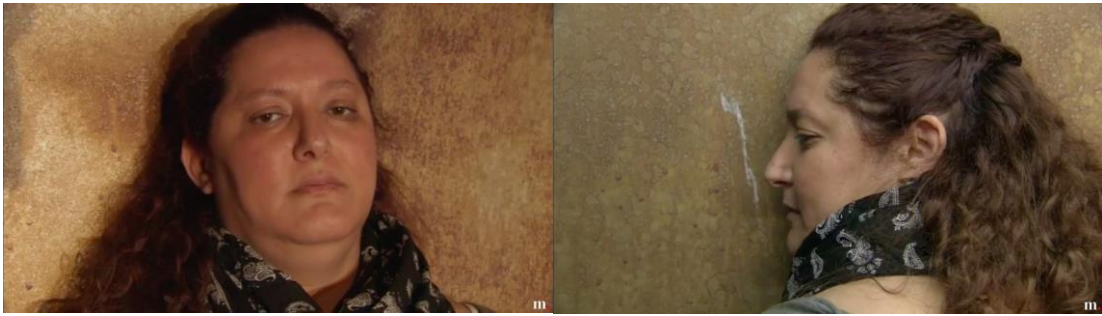
**Görsel 4.52.** *Kaçak Göçmen*



**Görsel 4.53.** *Kaçak Göçmen*



**Görsel 4.54.** *Kaçak Göçmen*



**Görsel 4.55.** *Kaçak Göçmen*



Görsel 4.56. Kaçak Göçmen



Görsel 4.57. Kaçak Göçmen



Görsel 4.58. Kaçak Göçmen



Görsel 4.59. Kaçak Göçmen



**Görsel 4.60.** *Kaçak Göçmenler*

Eserin orijinalinde koro için yazılan *Brüder, lasst uns lustig sein* bölümünün önüne, Sellars'ın kurgulayıp yarattığı yeni bir parça eklenmiştir. Bu parça, Türk müziği enstürmanı olan ud kullanılarak çeşitleme yapılan bir melodidir. Yanı sıra, koronun orijinal metnindeki sadece erkek sesler için yazılan sözlerine, kadınların da eşlik ettiği yeni bir kısım eklenmiştir. Uykularından uyanırken Türk motifleri içeren bu ezgiyi söyleyen karakterler aslında grev yapmaktadırlar. Akabinde, bu bölümün orijinali olan asıl partiyon çalınarak tekrarlanmıştır. Sadece, erkek ses için yazılan koroya, yine kadın seslerinin dahil edilmesiyle bu bölüm de değiştirilmiştir. Gerekçesi ise Mozart döneminde sadece erkek kölelerin ağır işlerde çalıştırılmasına karşın, günümüzde kadınların da ağır şartlar altında çalıştırılması gerçeğidir. Peter Sellars'ın bu bakış açısı sayesinde göçmenlerin içinde bulunduğu durum çok daha bütünlüklü ve gerçekçi bir biçimde sahneye taşınmıştır.



**Görsel 4.61.** *Koro İçindeki Diğer Kadın Karakterler*



**Görsel 4.62.** *Kadın ve Erkek Karakterler Koro Partisini Söylerken*

Jauffret'in rejisinde ise uvertür olarak Mozart'ın *mi bemol majör 26 numaralı senfonisi* (KV 184) çalınmaktadır. İlk sahnedeki koro kısmı tamamen çıkarılmıştır. Kölelerden biri *Brüder lasst uns, lustig sein* bölümünü söyler. Ayrıca eserin orijinalinden oldukça uzaklaşmasına neden olan yeni bir karakter eklenmiştir. Bu karakter gerçekte var olmayan bir cindir. Siyah kıyafet giydirilen bu cin, operanın

melodram kısımlarında ortaya çıkmaktadır. Karakterlerin konuşma metinlerini, onların iç sesleriymiş gibi seslendirmektedir. Ayrıca *Zaide*'deki parçalar metnin orijinalindeki gibi Almanca söylenirken, cin karakteri Fransızca konuşturulmuştur.



**Görsel 4.63.** *Cin ve Gomatz*

Sellers'ın olay örgüsü Soliman'ın kilitli depodan sırayla kaçak göçmen işçileri çıkarmasıyla başlamaktadır. Sonradan Osmin olduğu anlaşılan karakter de atölyenin güvenliğinden sorumlu kişi konumundadır. Osmin karakteri başta Soliman'ın yanında gösterilmesine rağmen, Gomatz'ın vurulma sahnesinden sonra aşıkların tarafına geçer. Kötü karakterleri kötü, iyi karakterleri iyi olarak gösteren Sellers'ın rejisi, Soliman'ın yakalanan Gomatz ve Zaide'ye şiddet uyguladıktan sonra onları özgür bırakıp bırakmadığı sorusunu yanıtızsız bırakır. Peter Sellers'ın *Zaide* için yarattığı rejisi, yarı şiirsel ve yarı felsefi bir opera olarak tanımlanabilir. Operanın finalini bir çözüm veya affetme sahnesi ile bitirmek yerine, seyirciyi kendi merakı ve yorumuyla baş başa bırakmayı tercih etmiştir. Bu nedenle eserin sonu, Mozart'ın *Zaide*'yi yazmayı yarıda bıraktığı 15 No'lu dördü ile bitirilmiştir.

Soliman için beklenen karakter değişimi ise Jauffret'nin rejisinde karşımıza çıkmaktadır. Sellers'dan farklı olarak, Jauffret operanın finalini Mozart'ın tasarlamış olabileceği öngörülen bir affetme sahnesiyle sonlandırmıştır. Bu son, Mozart'ın çizmiş olduğu bağışlayıcı, hoşgörülü Sultan imgesiyle de uyumludur. Operanın finalinde Sultan'ın merhameti sayesinde köleler özgürlüklerine kavuşurlar.



**Görsel 4.64.** *Zaide Final Sahnesi*

Mozart, kültürlerin ötesinde konuşan kardeşlik kavramını ele alıp, Avrupa dünyası ve Türk dünyası arasında bir köprü kurmuştur. Mozart'ın diğer operalarında da yer verdiği hümanizm ve özgürlük kavranımları, yukarıda karşılaştırılması yapılan iki farklı *Zaide* rejisinde de görüldüğü gibi çağcıl bir yaklaşımla sahnelerde yerini korumaya devam etmektedir.



**Görsel 4.65.** *Final Sahnesi*

## SONUÇ

Mozart'ın yaşadığı dönem, II. Viyana kuşatmasına kadar gücüyle bütün Avrupa'ya korku salan ve barbar olarak gösterilen Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemine denk gelmektedir. 1699 Karlofça Antlaşması'ndan başlayarak, 1792 Yaş Antlaşması'na kadar geçen süreyi kapsayan Osmanlı'nın gerileme döneminde, Avrupa'nın içinde bulunduğu kaotik durum tüm dünyada yankılanacak olan 1789 Fransız İhtilali'nin habercisi olmuştur. Dönemin önemli sanatçı ve felsefecileri sayesinde, özellikle edebiyat ve sanat alanındaki akımlarla kendini gösteren bu tepki, aydınlanma felsefesinin tüm Avrupa'daki çok uluslu devletlerde hızla yayılmasına sebep olmuştur. Bu nedenle Mozart'ın bütün eserleri, klasik dönemin aydınlanma yolundaki siyasi ve toplumsal etkilerinin izlerini taşımaktadır.

16. yüzyıldan, 19. yüzyıla dek Türkler Avrupa'da büyük ilgi görmüştür. Bu ilgi daha ziyade siyasi bazı kaygılardan ileri gelmektedir. Ancak, Avrupa ve Türkler arasındaki siyasi çekişme ve savaşlar iki toplum arasında kültürel bir etkileşime de neden olmuştur. II. Viyana Kuşatması sonrası Osmanlı karşısında üstünlüğünü ilan eden Avrupa'nın mehter müziğiyle tanışması da bu sayede gerçekleşmiştir. Kuşatma sonrası Osmanlı'ya duyulan korku ve Türk'ün yenilmezliği algısı ortadan kalkmış ve Avrupa'da Türk modası başlamıştır. Türk tarihinin tutku, kıskançlık, vahşet, barbarlık ve taht kavgaları ile anılan konuları Avrupalıların ilgi odağı olmuştur. Türklere ve doğuya karşı duyulan bu merak sayesinde dönemin yazarları ve sanatçıları eserlerinde doğu ve saray konulu hikayeleri işlemişlerdir. I. Bayezid'den III. Selim'e kadar birçok Türk Sultan, oyun yazarları ve bestecilerin eserlerinde yer almıştır. Ancak özellikle 17. yüzyılın ilk yarısından itibaren yazılan bu eserlerde yoğun bir Türk karşıtı propaganda görülmektedir. Eserlerde geçen bütün ahlaksızlık, ihanet ve şiddet unsurları Türklere atfedilmiştir. Ancak bazı Avrupalı yazarlar bütünüyle olumsuz yansıtılan bu Türk imajının doğruluğunu sorgulamış ve her şeyin bu denli kötü olmadığını ifade etmişlerdir. 18. yüzyılda başta Mozart, Gluck, Haydn ve Beethoven olmak üzere besteciler Türkleri konu alan çok sayıda eser vermişlerdir. Söz konusu operalar saray eğlencesi olma vasfının yanı sıra toplumsal mesajlar da vermiştir. Konusu ve müziği bakımından doğu motiflerini işleyen *Das Serail* ve *Zaire* eserleri Mozart'ın *Zaide* operasına ilham kaynağı olmuştur.

Alla Turca stil ve Türk müziği çalgılarından etkilenen Mozart da Türk modasına uyarak Viyana'da sahneletmek istediği *Zaide* Operası'nı bestelemeye başlamıştır.

Mozart, Osmanlı Devleti'ndeki harem ve kölelik kavramları üzerinden batının zalim olarak gördüğü Türklerin hoşgörülü olduğunu, Sultan Soliman'ın bağışlayıcı tavrıyla göstermek istemiştir. Kanuni'nin bu ihtişamını ve otoritesini yansıtmak için aryasında özellikle Türk müziği enstrümanlarından davul kullanmıştır. Sadece Sultan Soliman'ın aryasında kullanılan bu enstrüman, Sultan'ın gücünü ve öfkesini göstermek için mehter müziğinden örnek alınarak eklenmiştir. Bu çalgıdan etkilenen Mozart, kendisi gibi seyircinin de Sultan Soliman'ın ihtişamı ve gücünden etkilenmesini istemiştir. Türk karakterinin özelliklerini Türk müziğinin öğeleriyle birleştirerek seyirciye sunan Mozart, yaratıcılığını ve üstün zekasını bir kez daha kanıtlamıştır.

Mozart'ın büyük ustalıkla yazdığı ve günümüzde sanatseverlerin ilgiyle izleyip takip ettikleri opera eserleri, özgürlüğün simgesi olmuştur. Mozart aristokrasinin karşısında ve halkın yanında yer alarak alt tabakanın uğradığı haksızlıkları ve sömürüyü gözler önüne sererken, kendi hümanist kişiliğine ters düşen saray kültürü ve geleneklerini de eleştirmiştir. Bu bağlamda Mozart'ın opera eserlerine bakıldığında hümanizm olgusunu evrensel boyutta değerlendirdiği görülmektedir.

Sadece kendi yaşadığı coğrafyada değil, doğuda da yaşanan zulüm ve haksızlıklara dikkat çekmek isteyen Mozart, Türkleri konu alan ilk operası *Zaide*'yle hümanizm kavramını, sarayda yaşayan kölelerin hikayesi üzerinden işlemiştir. Fakat, hikâyenin Viyana halkı için fazla ciddi olduğunu düşünen besteci, başka bir opera siparişi alınca bu eseri yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. *Saraydan Kız Kaçırma Operası*'nın provası niteliği taşıyan *Zaide*'nin eksik olan uvertürü ve final sahnesi için Mozart'ın mutlu bir son yazmayı düşündüğü araştırmacılar tarafından varsayılmaktadır. Bu varsayıma göre operanın ana teması olan insanlık kavramını Osmanlı sarayında geçen bir hikayeye anlatan Mozart, barbar gösterilen bir sultanın bile affetme duygusuna sahip olarak hoşgörülü olabileceğini göstermiştir. Hümanizmin temelini oluşturan özgürlük, eşitlik, kardeşlik, adalet, sevgi, saygı, hoşgörü, dostluk ve dayanışma gibi insani değerleri *Zaide*'de işleyen Mozart, hangi sınıftan olursa olsun, kişinin temel hak ve özgürlüklerini her şeyin üstünde tutmuştur. Kendi onuruna ve kişisel özgürlüğüne önem veren Mozart, sarayda tutulan *Zaide*, *Gomatz* ve *Allazim*'in de köle olmalarına rağmen aynı insani hak ve özgürlüklere sahip olmaları gerektiğini olay örgüsüne itina ile işlemiştir.

II. Joseph, Alman ulusal tiyatrolarını açarak hem Osmanlı'ya duyulan korkuyu hafifletmek hem de Alman milliyetçiliğini öne çıkarmak için sanatçıları Almanca

eserler yazmaya teşvik etmiştir. Bu da Mozart'ı *Zaide* operasını yazmak için cesaretlendiren nedenlerden biri olmuştur. Zira Mozart öncesi Alman operası, İtalyan operasını taklit etmekten öteye geçememiştir. Besteci, Almanlara özgü Singspiel türünü geliştirerek bu anlamda operaya yeni bir anlayış getirmiştir. Ayrıca bunu yaparken armoni zenginliği ve orkestra egemenliğinden hiçbir zaman ödün vermemiş ve son derece sağlam bir teknik ve melodi çeşitliliği kullanmıştır.

*Zaide* Operası ülkemizde ilki 1991 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde olmak üzere farklı zamanlarda ve farklı illerde sahnelenmiştir. Bu tez çalışması kapsamında Avrupa'da sahnelenen farklı iki rejinin karşılaştırmalı değerlendirmesi sonucu aşağıdaki tespitler yapılmıştır. Osmanlı tehdidi sadece Avrupa için değil tüm Hristiyan uygarlığı için 17. yüzyılın sonuna kadar ciddi bir tehlike olmayı sürdürmüştür. Bu nedenle Edward Said'in de çok doğru biçimde tarif ettiği gibi "Müslüman, Osmanlı ya da Arapların Avrupa'ya özgü temsil biçimleri, korkulur Şark'ı denetlemenin bir yolu oldu hep. ...Şarkiyatçıların konusu Doğu'nun kendisinden ziyade, Batılı okuryazar kamuoyuna tanıtıldığı ve böylece daha az korkulur kılındığı haliyle Doğu'dur" (Said, 2010, s. 69).

Günümüzde, Avrupa için bir Osmanlı, Türk tehdidi veya güçlü bir Müslüman tehdidi söz konusu olmadığı için tez kapsamında ele alınan çağdaş *Zaide* yorumlarında Osmanlı, Türk imgelerinin güç ve ihtişamını kaybettiği görülmektedir. Hatta Peter Sellars'ın rejisinde tamamen silindiği görülmektedir. Sellars'ın çağdaş yorumunda *Zaide* adeta yeni baştan yazılmıştır. Eserden Osmanlı, Türk izleri çıkarılmış, yerine şu an Avrupa'nın kendine karşı bir tehdit olarak algıladığı göçmen, hatta Müslüman göçmen sorunu konmuştur. Bu haliyle *Zaide*'nin orijinalinden oldukça uzaklaşan bu yorum sadece Mozart'ın özgürlükçü yaklaşımını, kölelik karşıtı tutumunu değiştirmemiş ve konuyu köleleştirilen göçmenler üzerinden işlemiştir. Pierre-Alexandre Jauffret ise *Zaide*'yi konvansiyonel bir biçimde yönetmekten özellikle kaçınarak, fon perdesini, gölge perdesine dönüştürdüğü, bu sayede oyuncuların sadece kendilerinin değil, gölgelerinin de aksiyona katıldığı farklı bir reji yaratmıştır. *Zaide*'deki mekanların tamamını fon perdesine yansıtılan gölgeler aracılığıyla çözmüştür. Osmanlı ve Türk imgelerini çok daha romantik bir öge olarak kullandığı rejisine eklediği Cin karakteri ile eseri Shakespeare'in oyunlarında olduğu gibi fantastik bir dünyaya taşımıştır.

Osmanlı, Türk varlığının Avrupa'da bir tehdit oluşturmaması, Mozart'ın *Zaide* Operası'nda yer verilen Türk imgelerinin de önemini günümüz seyircisi için kaybettiğini göstermektedir. Ancak görünen o ki, *Zaide* operası daha güncel ve gündemde olan konular ve çağcıl yorumlarla dünya sahnelerinde yerini almaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- Akçay, P. (1998). *Mozart ve Zaide ile Saraydan Kız Kaçırma Operalarının Karşılaştırmalı İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi, s. 59.
- And, M. (1986). Biz Türklerin Dostu Mozart. *Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi*, Sayı: 27, s. 24, 46.
- Atçıl, A. (2003). Osmanlı Haremine Dört Farklı Bakış. *Divan İlmi Araştırmalar*, Sayı: 15, s. 153, 252.
- Badura-Skoda, E. (2001). *Turca, alla*. New Grove Online.
- Büke, A. (2017). *Mozart Bir Yaşam Öyküsü*. İstanbul: Can, s.117, 197-199.
- Çelik, S. H. (2017). *Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Beykent Üniversitesi, s. 4-16, 30.
- Demirci, D. (2011). *W. A. Mozart'ın Eserlerinde Mehter Müziği'nin Etkisi*. Ankara: Başkent Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 5, 6, 14, 91-94, 117.
- Fort, A. B., Kates, H. S. (1935). *Zaire (Zara)*. Minute History of the Drama, Newyork: Grosset & Dunlap, s. 67.
- Glover, J. (2006). *Mozart'ın Kadınları* (A. B. Dehni, Çev.). İstanbul: Pegasus, s. 130, 131, 159, 160.
- Güçhan, A. (2008). Batı Resminde Doğulu Kadın İmgesi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, Sayı: 18, s. 36.
- Gür, H. (2012). *W.A. Mozart'ın Alman Singspiel Türünde Bestelenen Saraydan Kız Kaçırma Operası'ndaki Türk Müziği Motiflerinin ve Alla Turca Stilinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, s. 43-45.
- Gürcan, F. (2008). *Avrupa'daki Askeri Gelişmeler ve İkinci Viyana Kuşatması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, s. 40-46, 48, 49, 53, 54, 89-92.
- Head, M. (2017). *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. Newyork: Routledge.
- Himam, D. (2013). 16. Yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu-Batı Etkileşimi, Egzotizm ve Güç. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:29, s. 92, 93, 97, 98, 103- 105, 108, 113, 114.

- İrepoğlu, G. (2000). Bir İmparatorluğun Gorkemi: Osmanlı Mucevheri. *P Sanat Kùltür Antika Dergisi*, Sayı: 17.
- Jones, D. W. (2017). *The Late Eighteenth Century Composers-Haydn*. Routledge, s. 163.
- Kerst, F. (2005). *Bir İnsan ve Sanat Adamı Olarak Kendi Sözleriyle Mozart* (M. Savaş, Çev.). İstanbul: Bileşim, s. 75.
- Kremnev, B. G. (2007). *Türk Dostu Mozart* (E. Rüstemezade, Çev.). Ankara: Etkin, s. 41, 44, 45, 48-50, 79, 117, 193.
- Küçüksarp, M. M. (2017). *Osmanlı Siyasal ve Toplumsal Yaşamında Harem*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi
- Kurtaran, U. (2014). XVIII. Yüzyıl Osmanlı-Avusturya Siyasi İlişkileri. *Tarih Okulu Dergisi*, Sayı: XVII, s. 23-33, 393-395.
- Maden, D. (2010). *Batılı Seyyahlara Göre Osmanlı Haremi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, s. 29, 30, 32, 39, 40, 50, 52-54.
- Matthews, B. (1961). *Music & Letters*. Oxford University Press, Vol. 42, No. 2, s. 178-179.
- Nutku, Ö. (1983). *Dram Sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniv. Güzel Sanatlar Fak, s. 21.
- Pirker, M. (1990). *Pictorial Documents of the Music Bands of the Janissaries (mehter) and the Austrian Military Music*. *Ridim/rcmi Newsletter* 15 (2), Newyork: City University of New York, s. 2.
- Publig, M. (2004). *Mozart Dehanın Gölgesinde* (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can, s. 89, 91, 93, 96, 97, 188, 197, 215, 219, 234, 236, 237.
- Sadie, S., Smart, F. (1989). *The Letters of Mozart and His Family*. Palgraves Macmillan UK., s. 286.
- Said, E. W. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu* (N. Uzel, Çev.). İstanbul: İrfan, s. 26, 170-171.
- Said, E. W. (2010). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* (B. Ülner, Çev.). İstanbul: Metis, s. 69.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi, s. 13, 28, 34, 158, 228, 317, 342.
- Schmid, E. F., vd. (2006). *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Werkgruppe 5, Band 6, s. VI, VII, 14, 15, 16, 17, 20.

- Severcan, Ş. (1995). Kanuni Sultan Süleyman'ın İlk Yıllarında Osmanlı Fetih Politikası ve Mohaç Fetihnamesi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:6, s. 115-118.
- Sisman, E. R. (1990). Haydn's Theater Symphonies. *Journal of the American Musicological Society*, Vol.43, No 2 s. 298.
- Solomon, M. (2017). *Mozart* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür, s. 266.
- Thomson, K. (2004). *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü* (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul:Pencere, s.17, 18, 20, 21, 34, 36-40, 43, 61, 62, 64, 65, 72-74, 79, 82, 83, 172,173.
- Turan, N.S. (2014). Şark'ın Oryantalleştirilmesinde Müziğin Araçsallığı. *Evrensel Kültür*, s. 7, 19, 22.
- Tyler, L. L. (1991). Zaide in the Development of Mozart's Operatic Language. *Music & Letters*, Sayı: 72, No.2, s. 217, 218, 219, 220, 221, 222.
- Ukray, M. (2015). *Jung Psikolojisi*. Ankara: Yason.
- Yayla, Y. (2001). *Kanuni Sultan Süleyman Devri Osmanlı Devleti 'nde Bürokratik Yapı (1520-1566)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, s. 84-86, 95-96, 151-153.
- Yetkin, B. (2010). *Wolfgang Amadeus Mozart'ın Klasik Batı Müziğine Getirdiği Müzikal Yenilikler ve Türk Müziği ile İlişkisi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, s. 7.
- Yüksel, S. (2013). Rus-Avusturya İttifakı ve Grek Projesi. *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergileri*, Sayı: 23, s. 101, 104, 116-117.
- Zengin, E. (2013). Türk-Alman İlişkilerinde Türk İmajını Meydana Getiren Olgular ve Eserlere Yansıması. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı: 1, s.56.
- Zilfi, M. C. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu 'nda Kölelik ve Kadınlar (1700-1840)* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür, s. 113-115, 128-130, 258, 259, 273.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1:<https://www.habsburger.net/de/objekte/turquerie-am-wiener-hof-maria-the-resia-i-m-turkischen-kostum> (Erişim tarihi: 03.11.2018)
- http-2:<http://www.gogmsite.net/reign-of-louis-xv/photo-album/ca-1740-possibly-empress-ma.html> (Erişim tarihi: 03.11.2018)
- http-3:<http://www.wanderingmee.com/2014/03/10-most-memorable-paintings-in-uffizi-gallery/> (Erişim tarihi: 03.11.2018)
- http-4:<https://www.alamy.com/stock-photo/il-seraglio.html> (Erişim tarihi: 20.11.2018)
- http-5:<http://www.forumgercek.com/turk-ressamlarin-biyografileri/71912-ressam-kamil-aslanger-1949-turk-ressam.html> (Erişim tarihi: 12.11.2018)
- http-6:<http://www.forumgercek.com/turk-ressamlarin-biyografileri/71912-ressam-kamil-aslanger-1949-turk-ressam.html> (Erişim tarihi: 12.11.2018)
- http-7:<http://www.forumgercek.com/turk-ressamlarin-biyografileri/71912-ressam-kamil-aslanger-1949-turk-ressam.html> (Erişim tarihi: 12.11.2018)
- http-8:<http://daten.digitalesammlungen.de/0005/bsb00054219/images/index.html?id=00054219&groesser=&fip=xsqrseayafsdqrswfsdrxdsydsdasen&no=3&seite=5> (Erişim tarihi: 16.01.2019)
- http-9:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lessing\\_Nathan\\_der>Weise\\_1779.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lessing_Nathan_der>Weise_1779.jpg) (Erişim tarihi: 16.01.2019)
- http-10:<https://michelinewalker.com/2015/03/08/voltaire-laffaire-calas/> (Erişim tarihi: 21.01.2019)
- http-11:<https://www.findagrave.com/memorial/169987600/johann-michael-haydn> (Erişim tarihi: 21.01.2019)
- http-12:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53118404v.item> (Erişim tarihi: 21.01.2019)
- http-13:<https://www.bilgiustam.com/kanuni-sultan-suleyman-kimdir/> (Erişim tarihi: 25.01.2019)
- http-14:[http://hu.wikipedia.org/wiki/Moh%C3%A1csi\\_csata#/media/File:Orlai\\_Discovery\\_of\\_the\\_Body\\_of\\_King\\_Louis\\_II\\_1851.jpg](http://hu.wikipedia.org/wiki/Moh%C3%A1csi_csata#/media/File:Orlai_Discovery_of_the_Body_of_King_Louis_II_1851.jpg) (Erişim tarihi: 25.01.2019)
- http-15:[https://www.picoshots.com/p/1585461392693351641\\_4270931065](https://www.picoshots.com/p/1585461392693351641_4270931065) (Erişim tarihi: 25.01.2019)

- http-16:<https://altersozluk.com/birinci-ferdinand.html/52043> (Erişim tarihi: 25.01.2019)
- http-17:<https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/4> (Erişim tarihi: 25.01.2019)
- http-18:<https://sanktuaria.maps24.eu/item/katedra-sw-szczepana-wiedniu/> (Erişim tarihi: 26.01.2019)
- http-19:<https://2ladd.com/2019/01/ikinci-viyana-kusatmasi.jpg/> (Erişim tarihi: 26.01.2019)
- http-20:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg\\_Decker\\_Joseph\\_II.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_Decker_Joseph_II.jpg) (Erişim tarihi: 01.02.2019)
- http-21:<https://avkuttunblogu.blogspot.com/2019/01/1787-1791-osmanli-avusturya-savasi-1787.html> (Erişim tarihi: 01.02.2019)
- http-22:<https://www.kunstkopie.de/a/ender-eduard/mozartundmariatheresia.html> (Erişim tarihi: 30.01.2019)
- http-23:<https://evetbenim.com/antalya-devlet-opera-ve-balesi-nde-zaide-wolfgang-amadeus-mozart-in-ilk-turk-operasi/> (Erişim tarihi: 02.02.2019)
- http-24:<https://www.iha.com.tr/haber-zaide-topkapi-sarayinda-sahnelenecek-181397/> (Erişim tarihi: 02.02.2019)
- http-25:<https://www.iha.com.tr/haber-zaide-topkapi-sarayinda-sahnelenecek-181397/> (Erişim tarihi: 02.02.2019)
- http-26:<https://www.iha.com.tr/haber-zaide-topkapi-sarayinda-sahnelenecek-181397/> (Erişim tarihi: 02.02.2019)
- http-27:<https://www.amazon.de/Mozart-Zaide-Ekaterina-Lekhina/dp/B0020MSTAY> (Erişim tarihi: 23.03.2019)
- http-28:<https://www.youtube.com/watch?v=HZkl-07vhbo&t=4227s> (Erişim tarihi: 24.03.2019)
- http-29:<https://www.medicivt.com/en/operas/mozart-zaide/> (Erişim Tarihi: 01.04.2019)

## **EKLER**

### **EK-1**

#### **ZAİDE’NİN TÜRKÇE METNİ\***

##### **1. PERDE (Sultan’ın Bahçesi)**

**1. Sahne (Kölelerden oluşan kalabalık işten gelir, Gomatz aralarından ayrılarak geride kalır)**

##### **No.1 Koro, 4 tutsak (1 şarkı söyleyen ve 3 diğer tutsak)**

Dostlar haydi neşeyle karşı koyalım her şeye;

Sanki tüm dünya lanetli ve herkes dertli burada

Şarkılarla kahkahayla

Üstesinden gelmeliyiz

Dert demek dünya demek herkese pay düşecek

##### **2. Sahne (Gomatz yalnızdır, işinden yavaşça ayrılır, elleriyle mücadele eder)**

##### **No.2 Melodram, Gomatz**

Ne akıl ermez kader! Beni bu korkunç hayatların arasına mı atacak?

Onlar, işledikleri suçlar yüzünden zincirlere vurulurken

Suçsuz olan beni de aralarına... Ah!

Neden bana da onların katı kalbi gibi bir kalp vermedin,

Güçlülkle parçalanan kaya kadar sert, korkunç!

En ağır işi görürken bile haykırarak duygusuzca sevinebiliyorlar.

Dinlenme saatini bildiren işaret, sanki az sonra yeniden işin yarısını yapmak zorunda kalacaklarından korkmalarını gerektiğini bile unutturacak kadar onları neşelendiriyor.

Bense... Ben zavallı, her türlü sevinçten mahrumum

Sabahtan akşama kadar, akşamdan da sabaha kadar

Ruhumdaki yaralara hiçbir merhem şifa vermez.

Ben bu işareten korkuyorum.

Çünkü ağır işlerle ezilerek uyuşan zavallı aklımın tekrar geri döndüğü andır bu.

Biraz uyuyabilsem. Kısa bir uyku acılarımı azaltırdı.

Deneyeceğim (tekrar uzanır). Boşuna!

Mutsuzların nazlı konuğu uyku bir türlü gelmiyor.

Her soluk alışım, bir iç çekişe dönüşüyor.

---

\* Türkçe’ye çeviren, Saadet Alp İkesus Altan.

Yine de çektiğim azaba şifa verecek başka bir çare bilemiyorum. Yine deneyeceğim.  
Ey yorumların tesellisi, gel. Gel, merhametli kanatlarınla gitgide artan sefaletimi bir saat olsun ört.

Ne oluyorum. Bir anda bütün canlılığımı kaybettim.

Bu uyku mu, yoksa baygınlık mı?

Hepsi de aynı şey. İster uyku, ister baygınlık, ikisine de razıyım (yıkılır ve uyur).

### **3. Sahne (Gomatz uyurken Zaide hafifçe ona doğru adım atar)**

#### **Zaide**

İşte burada köle, uyuyor. Onu hiç bu kadar yakından, böyle doya doya seyretmemiştim. Teninin rengine bakılırsa Avrupalı olmalı. Ne kadar isterdim onu uyandırmayı! Ama hayır. Belki de uyku onun buradaki tek avantajı. Köleliğinin acısını şu armağanımla hafifleteyim.

#### **No.3 Arya, Zaide**

Sevgilim rahatça uyu. Uyu mutlu oluncaya kadar.

Al resmimi, sana bir armağan bu. Bak, dostlukla bakar o da sana.

Al şu resmimi, senindir. Bak, dostlukla bakacaktır sana. Sevgilim rahatça uyu.

Uyu mutlu oluncaya kadar. Rahatça uyu ve mutlu uyan.

Güzel rüyalar sallasın seni mutlu oluncaya,

Candan özlediğin dilek de, bir gün gerçek oluncaya kadar. Bir gün gerçek olur elbet.

Dinlen, uyu sevgilim, rahatça uyu. Uyu mutlu oluncaya kadar.

Al resmimi senin olsun o. Bak nasıl da dostça gülümsüyor sana. (Gomatz uykuda kımıldanır, Zaide saklanır).

#### **Gomatz**

Hiç bu kadar deliksiz uyumamıştım. Ne de güzel rüyalar gördüm. Ama hala olduğum yerdeyim, dört bir yanımda zincirler... Nasıl da oyun etti rüyalar bana! Kaderime razı olup tekrar işimin başına döneyim. Bu da ne? Ne kadar da güzel bir resim! Şaşkına döndüm birden. Ya bu mücevherler! Bir servet! Anlayamıyorum bir türlü! Bu bahçede şimdiye kadar arkadaşlarımdan başka kimseyi görmedim ki! Onlar da benim gibi bahtsız, fakirdirler! Kim koydu o zaman kucağıma bu değerli taşları ben uyurken? Beni daha da mı mutsuz etmek istiyor?

#### **No.4 Arya, Gomatz**

Coş hiddetle, kükreye dur. Ey kader kudur istersen. Bu kalkan karşı koyar.

Bu kalkan korur senden, hiddetinden. Korkum yok hiddetinden de, hiç korkum yok.

Bu resim tek yardımcım, her şeyi düzeltecek, coş hiddetle kükreye dur.

Bu kalkan senden korur; korkum yok hiddetinden de. Hiç korkum yok, yok!

Bu resim tek yardımcım, her şeyi düzeltecek.

Bu kutsal gözlerle dudağın yakut rengi, çektiğim derde değerdi.

Gam yemem, beni boğup öldürsen. Vur sen hırsla.

Ey kader kudur çılınca bu kalkan korur beni hırsla.

Ey kader saldır sen, bu kalkan korur beni. Korkum yok şiddetinden de. Hiç korkum yok.

Bu resim güçlüdür. Düzeltecek o her şeyi. Hırsla vur.

Kader hiç durma, bu kalkan korur beni, ey kader, senden korkum yok, yok.

Bu resim korur beni düzelecek artık her şey.

**Zaide**

Aşağılık köle! Mücevherlerimi çalmaya cüret edersin ha! Benim, Sultan'ın gözdesinin mücevherlerini!

**Gomatz**

Hanımım, bu mücevherler nasıl buraya geldi bilmiyorum bile! Şurada uyuyordum, uyandım, baktım ki kucağımdalar!

**Zaide**

Özür dilemeye de yanaşmıyorsun, öyle mi?

**Gomatz**

Suçsuz olan insan neden özür dilesin. Al, hepsini seve seve geri veriyorum. Şu resmi bile.

**Zaide**

Resmi bile, öyle mi? Ne pahasına?

**Gomatz**

Huzurum, sevincim, tüm mutluluğum pahasına.

**Zaide**

Yurdun neresi? Kimsin sen?

**Gomatz**

Sorma bana. Yalnız bil ki, erdemle onurun, soyluluğun baş şartı sayıldığı bir ülkeden geliyorum.

**Zaide**

Sen de onlardan payını alanlardan mısın?

**Gomatz**

Zincirli insan onurunu yitirmiş demektir. Beni kaderimle başbaşa bırak (resmi öper)

Güzeller güzeli!

**Zaide**

Resimdeki kadın sana vurgun olsa, gözyaşları içinde senin hasretini çekse ne yapardın?

**Gomatz:** Benim hasretimi çekse, öyle mi! O meleğin acı çektiğini görmek beni tarifsiz üzüntülere boğardı.

**Zaide**

Öyleyse al, peçemi sıyrıyorum işte! Bak, o benim!

**Gomatz**

Sen ha!

**Zaide**

Bu değerli mücevherleri kucağına bırakan da benim! Senin zincirlerini kader bana da layık gördü. Ben de senin kadar bahtsızım. Birlikte ya özgürce yaşayalım, ya da köle olarak ölelim.

**Gomatz**

Güven bana. İkimizi de Sultan'ın elinden kurtaracağım.

**No.5 İkili****Zaide**

Bu sevinçle doldu ruhum, bilmiyorum neredeyim.

**Gomatz**

Tüm uğursuz olumsuz bahtım değişti bir anda.

**Zaide**

Doldu sanki ruhuma huzur, şifalı iksir gibi

**Gomatz**

Bu şifa veren bir zevk!

**Zaide, Gomatz**

Saadetin çarkı dursa da artık dönüp durmasa da bu ne zevk bu ne saadet!

**4. Sahne (Allazim onları duyar)****Allazim**

Gafil! Demek ki Sultan'ın gözdesini baştan çıkarmaya cüret ediyorsun! Nöbetçilere emir verildi, böyle bir cürme kalkışan her kimse oracıkta tepelenecek.

### **Gomatz**

Allazim, kader seni bana efendi etmiş de olsa, sen de benim gibi kölesin. Bana karşı her zaman iyi davrandın, buradaki hayatımı kolaylaştırdığını da inkar edemem. Şimdi hoyrat bir kılıç darbesiyle hayatıma son mu vereceksin? Zaide yurdunu özlüyor, bende benimkini, bu mücevherler bizim kurtuluşumuz olacak. Yardım et bize! Özgürlüğe kavuşmamıza yardım et!

### **Allazim**

Benden hayatıma mal olacak bir şey istiyorsun. Bu iş ortaya çıkarsa hepimizin sonu korkunç bir ölüm olur.

### **Gomatz**

Kim bizi ele verecek ki? Konuşmamızı dinleyen mi var!

### **Allazim**

Bilmem neden, içimden bir ses sizden yana çıkmamı söylüyor. Peki, tehlikeyi göze alacağım!

### **No.6 Arya**

#### **Gomatz**

Soylu dost bu lütfunun değeri çok!

Diz çöküp önünde şimdi öpmeliyim dizini

Fakat burdan gitmeliyim, senden uzaklaşmalıyım, çünkü bağrımı yakan bir his var!

Öpmeliyim sarılarak! Ah!

Coşkunun sarhoşluğu şaşkın hale getirdi. Ben de bilmem halimi

Bu tutkuyla kalmadı hiç ne rahat ne de huzur,

Ben de bilmem, ah, ne yaptığımı

Dizlerine kapanarak senden uzaklaşmalıyım

Çünkü bağrımı yakan bir his var, bir tutku!

Soylu dost bu lütfunun değeri çok! Öpmeliyim sarılarak, coşkunun sarhoşluğuyla

Bu coşkuyla ne yaptığımı ben de bilmem.

Bu tutkuyla ve bu aşkla kalmadı rahat, huzur (Gitmek ister, geri döner).

Soylu dost sana şükran borçluyum ben!

### **5. Sahne**

#### **Allazim**

Zaman değerlidir. Aşağıdaki koyda benim sandalım (gemim) var. Üstünüze bir şeyler giyip denize açılın.

## **No.7 Arya**

### **Allazim**

Cesur ol, ey kalbim, gülsün kaderin

Dene, bul saadetini! Onu bulacaksın kendi gücünle, değiştireceksin bahtını

Daha parlaktır, gelecek günler!

Ve asla çekinme, devam et hiç korkma

Ancak cesaretle üstün gelecektir zayıf güçlüye.

Üstün gelecektir ya güçsüzler güçlüye,

Yener güçlüyü ve asla korkmadan

Cesur ol, ey kalbim, gülsün kaderin.

Elde edeceksin kendi gücünle, elde edeceksin mutluluk dolu bir hayat, mutlu bir hayat.

Yok asla çekinme, devam et hiç korkma, ancak cesaretle sen başaracaksın.

Zayıf güçlüye üstün gelecektir, zayıf güçlüyü yenecek.

Çoğu zaman yener güçsüz güçlüyü.

Haydi gidin. Yolu biliyorsunuz. Ben Sultan'ın öfkesini yatıştırmaya çalışacağım.

Başaramazsam, peşinizden gelirim.

## **No.8 Üçlü**

### **Zaide**

Büyük bir saadet, güneşi gökyüzünde görmek

Güneş parlıyor yüce göklerde

### **Gomatz**

Tanrım, ne saadet. Koca bahtın aydınlandığını görmek,

Karanlık bitti, kayboldu artık

### **Allazim**

Şu hafif dalgalara bak, renk renk gökkuşağını gör.

Bir barış elçisidir, o size gülümsüyor.

### **Zaide**

Bakınız, fakat bakın şu ufukta ta uzak ufukta kan rengi şimşek çakıyor!

Dinle, nasıl da gök gürlüyor, şimşekler çakıyor!

### **Gomatz, Allazim**

Korkutan üzüntülerdir. Tanrının gücü korurken hiç bir şey olmaz bize

Yalnız sen ona güven.

**Zaide**

Ah, Gomatz'ım!

**Allazim**

Ah, Gomatz'ım, ah Zaide

**Zaide, Gomatz, Allazim**

İsteğim huzur, sükundu. Ne sonsuz çile çektim. Bu bize bir armağan olacaktır her zaman! Ah, Gomatz'ım! - Ah, Zaide!

## **2. PERDE (Sultan'ın Sarayı)**

### **1. Sahne ( Sultan, Zaram, Koruma kuvveti askerleri)**

#### **No.9 Melodram**

**Sultan**

Zaide kaçmış! Bu korkunç hakarete nasıl katlanırım?

Bir esir hıristiyan köpeği tarafından kaçırılmaya razı olmuş

Oysa bir sultanın aşkına karşı koydu.

Neden, bu nankörü aşağılamadım?

Onun yapmacık namusluluğuna tüm kalbimle yanarak karşılık verdim.

Neden bu riyakar kadını bu kadar özgür bıraktım?

İhanet

**Zaram**

Yüce Sultanım, bu hıyanetin kimin başının altından çıktığı gün gibi ortada. Allazim de kaçmış. Zaide'yle Gomatz'ın kaçmalarına yardım ettiği anlaşıldı. Farkına varır varmaz arkalarından adam yolladım. Onları sınıra varmadan önce yakalarlar. Her an haberlerini bekliyorum.

**Sultan**

Ah, Muhammed, bir yakalansalar!

Onları, görür görmez parçalattıracağım. O sihirli bakışları görmezden gelerek kalbimi taş gibi sertleştirerek bu kahpeden yaptığı sınırsız hakaretin öcünü alacağım.

Melün aşk! Kalbim azap içinde. O sefil zevke sonsuzluğa kadar lanet edeceğim.

Sen hayalimizin ürünü olan şeylerin uzak bir yansımasıydın,

Hakikatle hiç bir yakınlığın yok. Git kalbimden!

Sana herhangi şekilde zor kullanmaktan nefret ederim.

Ben zorbalıkla değil, armağanlar ve lütuflarla başarılı olmak isterim.

Git haydi, bu utanç verici gayret yetişir! Hem sadece bağları koparmakla da yetinmem.  
Zalim. Çok zalimce öç alacağım.

**Arya**

Mağrur aslan uysallaşsa da, tatlı dille bağlansa da,  
Tatlı sözlerle uysallaşsa bile, kim onu köle yapmak isterse  
Hiddetle kükreyerek çok zalim olur.  
Kükrer o korkunç sesiyle ve saldıracaktır şiddetle  
Kırar zinciri de yıkar her şeyi hemen.  
Kim karşı koyarsa cezalanacaktır.  
Ölümdür sonu.

**2. Sahne (Osmin peçeli bir köleyle Sultan'ın yanına gelir)**

**Osmin**

Sultanım, öfken pek korkunç! Ama bende senin öfkeni bir anda sevince döndürecek,  
seni yatıştıracak bir şey var.

**Sultan**

Ne diyorsun sen, geveze! Zaide'yi tekrar geri getirebilir misin?

**Osmin**

Zaide mi! Bırak o nankörü, nereye giderse gitsin. Bir elini sallaman yeter, ondan çok  
güzeli serilir ayaklarının dibine.

**Sultan**

Benimle eğleniyor musun sen?

**Osmin**

Haremine girmiş girecek en güzel cariyeyi getirdim sana, yüz altına!

**Sultan**

Görmesin gözüm!

**Osmin**

Elli altın, Sultanım!

**Sultan**

Yıkıl karşımdan!

**Osmin**

Yirmi

**Sultan**

Yüz kırbaç yiyeceksin çekip gitmezsen! Sen de Zaram, kaçakları bir an önce bul, getir!

### **3. Sahne (Osmin ve köle)**

#### **Osmin**

Yüz kırbaç! Yüz kırbaç ha! Böylesi kötü bir alışveriş olur, ben işi oraya getirecek kadar budala mıyım? Bana kalırsa Sultan aklını kaçırmış, bir tek kadın yüzünden cinsi latife düşman olunur mu?

#### **No. 10 Arya**

#### **Osmin**

Aç karınla bir sofrada oturup surat asmakla hiçbir şey kazanılmaz.

Doğru sözüm, delidir o ya mutlaka, herkes güler ona, hahah...

Hava ayaz diye kızan ve ateşe el uzatmayan, bir şey başaramaz ki,

Doğru sözüm, delidir o. Herkes ona gülecek, hahahhah...

Kim sızlanarak küfreder işi bozan kendisiyken, o bir şey başaramaz

Doğru sözüm bir delidir o (Osmin gider, köle arkasından sürüklenir).

### **4. Sahne (Zaram muhafızların yakaladığı Gomatz ve Zaide'yi getirir.)**

#### **Zaram**

Sultanım, kaçakları az önce getirdiler! İşte buradalar!

#### **Gomatz**

Sevili Zaide, beni dinle ölmeyeceksin.

#### **Zaide**

Ölmeyecek miyim? Evet Gomatz, öleceğim. Hak ettiğinden daha çok ölümüm var.

Aşkım senin içindir. Ölümüne sebep olan özgürlüğümüz için özlemim ve ben sensiz yaşamalı mıyım? Hayır sevgili Gomatz, Zaide seninle birlikte ölür.

#### **Gomatz**

Sevgili Zaide! Sen değilsin, benim için sevgin değil, özgürlüğümüz için özlemin değil.

Hayır, zalim kader bizi öldürdü. Onunla sevinçle tanışmak istiyorum, onunla sevinirim, eğer seninle sadece ölürsem.

### **5. Sahne**

#### **Sultan**

Demek ki intikamım yakana yapıştı nankör! Adamlarım senin güçsüz ayaklarından daha hızlı, görüyorsun. Benden kaçabileceğini mi sandın! Aşkımı geri çevirdin, şimdi öfkem nasıl olurmuş, onu göreceksin!

## **No. 11 Arya**

### **Sultan**

Hem iyiyim, hem kötü, bu doğrudur ve hake den kişi de alır elbet ödülünü

Tüm şan şeref onundur, alır elbet ödülünü

Ve kızdığım zaman suçlulara karşı da, korkunç cezalarım var

Ve kandır isteğim (Zaram'ı çağırır ve ayrılır; Zaram onu izler)

## **6. Sahne**

### **Zaide**

Bizi işkence ve ölümle cezalandırıyorsun, suçumuz bu kadar mı büyük? Özgürlüğün hasretini çekmek utanılası bir şey mi?

## **No.12 Arya**

### **Zaide**

Çaresiz ağlar garip kuş,

Hapsolmuş bir kafese sızlanır güzel sesiyle kaybolan özgürlüğüne.

Zavallı candan hasret, durmadan gece gündüz o kurtuluş yolu arar

Kim ona ceza veriyor?

Ah, nasıl kıyabilir, yolunu buldu diye, isteği oldu diye

Çaresiz ağlar garip kuş da, kafesten yok kaçış

Sızlanır güzel sesiyle kaybolan özgürlüğüne

Durmadan gece gündüz o, kurtuluş yolu arar.

(Zaram elinde bir kağıt ruloyla gelir.)

### **Zaram**

İşte hüküm; suçunuzun cezası ölüm olacak. Hazırlanın.

### **Zaide**

Demek ki aşkının büyüklüğü ancak bu kadar, tiran! İşkence ve ölümle istediğin kadar korkut gözümüzü, sana duyduğumuz nefret kanda boğulmaz!

## **No.13 Arya**

### **Zaide**

Kaplan! Pençeni bilerken zorbalığından zevk duy,

Ne büyük bir çılgınlıkla güven duymuştum boş yere yalancı sevgine

Gel çabuk gel ve öldür, iç bu saf ve temiz kanı

Parçala kalbimizi de kaplan!

Parçala kalbimizi de doyur hiddetini! Zalim!

Ah, Gomatz'ım kaderin merhameti yokmuş bizlere  
Ah, ölüm ah, yalnız o son verir bu dertlere.  
Ah, Gomatz, ah! (Zaide onu görür, nefretini nefretle fırlatır) Zalim!  
Pençeni bilerken zevk duy  
Ne büyük bir çılgınlıkla güven duymuştum boş yere yalancı sevgine  
Gel çabuk gel ve öldür  
Sen iç bu saf, temiz kanı parçala kalbimizi de ve doyor hiddetini,  
Kaplan!

## **9. Sahne**

### **Sultan**

Beni şaşırtıyorsun.

### **Allazim**

Şaşırtmak mı? Sen hiç özgür olmayı dilemedin mi?

### **Sultan**

Evet, onbeş yıl kadar önce, Afrikalı korsanlar gemimi tutsak etmişlerdi. Hepimiz tutsak düştük. Allahtan bir Avrupa gemisi korsan gemisine saldırdı, savaşa tutuştular da biz de yeniden gemimize kavuşup oradan kaçtık.

### **Allazim**

Onbeş yıl önce; Sultanım, o Venedik savaş gemisinin kaptanı bendim. Afrikalı korsan gemisiyle ben savaşa tutuştum, ama hemen bunun üzerine kendim korsanların eline düştüm, türk korsanlarının eline, hepimiz köle olarak satıldık.

### **Sultan**

Allazim! Sen, benim kurtarıcısın ha! Haydi, özgürsün! Zincirlerini çözün!

### **Allazim**

Sağol Sultanım. Bu ikisine de acıyıp, özgürlüklerini bağışlamaz mısınız?

### **Sultan**

Allazim, boşuna yalvarıyorsun, onların ölümlerine karar verildi!

### **Allazim**

Tanrım!

### **Gomatz**

Zaide, gel vedalaşalım.

## **No. 14 Arya**

### **Allazim**

Yüce efendimiz bakın, acımadan tutsaklara,  
Şeref ve şan sizin diye hor görmeyin bizi de,  
Onlar insan değil mi?

Yüce Sultan acımadan hüküm vermen doğru mudur elindeki tutsaklara?

Ve şeref sizin diye hor görmeyin bizi de,

Kardeş değil miyiz hep?

Merhamet ne, bilir ancak,

Böyle yükselmeden önce o değişen kaderiyle çile çeken, sefaletle öğrenmiştir

Hayat nedir o öğrenir! Efendimiz bak bize.

Acımadan ve hor görerek şimdi bakarsınız tutsaklara.

Şan ve şeref sizin diye hor görmeyin bizi de.

Kardeş değil mi insanlar, tutsak da bir insandır.

## **No.15 Dörtlü**

### **Gomatz**

Dostum, gözyaşlarını sil, ölüm sevginin tacıdır

Sevgimin tacı ölümdür!

### **Allazim**

Ne azap kalbim sızlıyor

### **Sultan**

Gözyaşı fayda etmez

### **Zaide**

Ey Sultan bana ceza ver, suçlu benim, suçluyum ben Gomatz değil

### **Sultan**

Öleceksiniz beraber öleceksiniz beraber! Göz yaşı fayda etmez birlikte ölecekler

### **Allazim**

Ne azap kalbim sızlıyor, paramparça

### **Zaide, Gomatz**

Tanrım duamı işitte, o kurtulsun, ben öleyim.

### **Allazim**

Süleyman, ah, yalvarırım onlara acı öldürtme.

**Sultan**

Git ricaların yersizdir ikisi de ölmelidir

Gözyaşı fayda etmez

**Allazim**

Merhamet beni dinle, merhamet lütfedip.

Ne azap kalbim sızlıyor. Dinle beni merhamet, insafı ol.

**Sultan**

Yalvarmaktan vazgeç, bu söz hakarettir bana git.

**Zaide, Gomat**

Yanımda olmazsan yok hayatın anlamı.

(Sultanın işaretiyle gardiyanlardan mahkumları götürmelerini ister)

**Gomat**

(Allazim'e) Elveda dostum, şimdi ölmeliyiz.

**Zaide**

Anavatanına dönüyorsun; son selamımı vatanıma, akrabalarıma getirebilir misin?

**Allazim**

Talihsiz Zaide! Keder yükü, özgürlüğümün mutluluğundan daha ağır basıyor.

**Zaide**

Çünkü biliyorum ki ölmem gerek. Bunu ortaya çıkarmak istiyorum: babam Palermo'ya hükmeden Prens Ruggiero. Ben doğduğumda denizde yakalandı. Annem onu bulup kurtarmak için gemilere doğru yola çıktı. Üç yaşında olan erkek kardeşim ve benimle birlikte onu aldılar. Bir fırtına bizi korsanların eline düşürdü. Yakalandık, köle olduk ve satıldık. Kardeşimden ayrıldım; annem köle olarak öldü.

**Gomat**

Ne diyorsun! Bu mümkün mü? Sen? Ellissinte, ablam! Evet, kalbim senin olduğunu söylüyor. Bana bakın kardeşin Emilio. Ah, ne şans, mezarın başında senin bulmam.

**Allazim**

Aman Tanrım, ne duyuyorum? Kulağım beni aldatıyor mu? Yüzüm beni aldatıyor mu? Prens Ruggiero'nun kölelik içindeki çocukları. Karısı öldü hayatları sefil miydi (Diz çöker) Büyük Sultan! Burada, Prens Ruggiero'nun ayaklarının üstüne çöktüğünü görüyorsun. Çocuklarının bu iki masumun mahkum edilmesini gör. Size verdiğim hakkı düşünün, bana geri verin, hayatlarımı bağışlayın ve özgürlüklerini geri verin.

**Zaide**

Ah, cennet, babamız!

**Allazim**

(Ona sarılır) Çocuklarım! (Sultan'a) Tanrım, cennetin kutsamasını görüyorsun. Çocuklarımla yaşamama ya da ölmeme izin ver.

**Sultan**

Ayağa kalk. Bir ödül olarak çocuklarınızı alın. Hayatlarını ve özgürlüklerini başlıyorum. Seninle birlikte ülkelerine dönmeliler. Köleliğin acılarından kurtarmak için koruma ekibi ve zengin hediyeleri size temin ederim.

**Allazim**

Bu büyük merhametin için, Tanrım, sana nasıl teşekkür edeceğimi bilmiyorum. Cennet, sonsuza kadar senin iyiliğini ödeyecek.

**Sultan**

Git ve sadece Avrupa'nın değil aynı zamanda Asya'nın da erdemli ruhlara sahip olduğunu bil.

**No. 16 Final****Gomatz**

Lütfetmek yüceliktir. Bu sultanlara yaraşır; Böyle dostça ayrılış senin sayende olmuştur.

**Zaide**

Saymalıyız, övmeliyiz, şan şerefle anmalıyız!

Yaptığı lütuflarla bir sultan tanrılaşır.

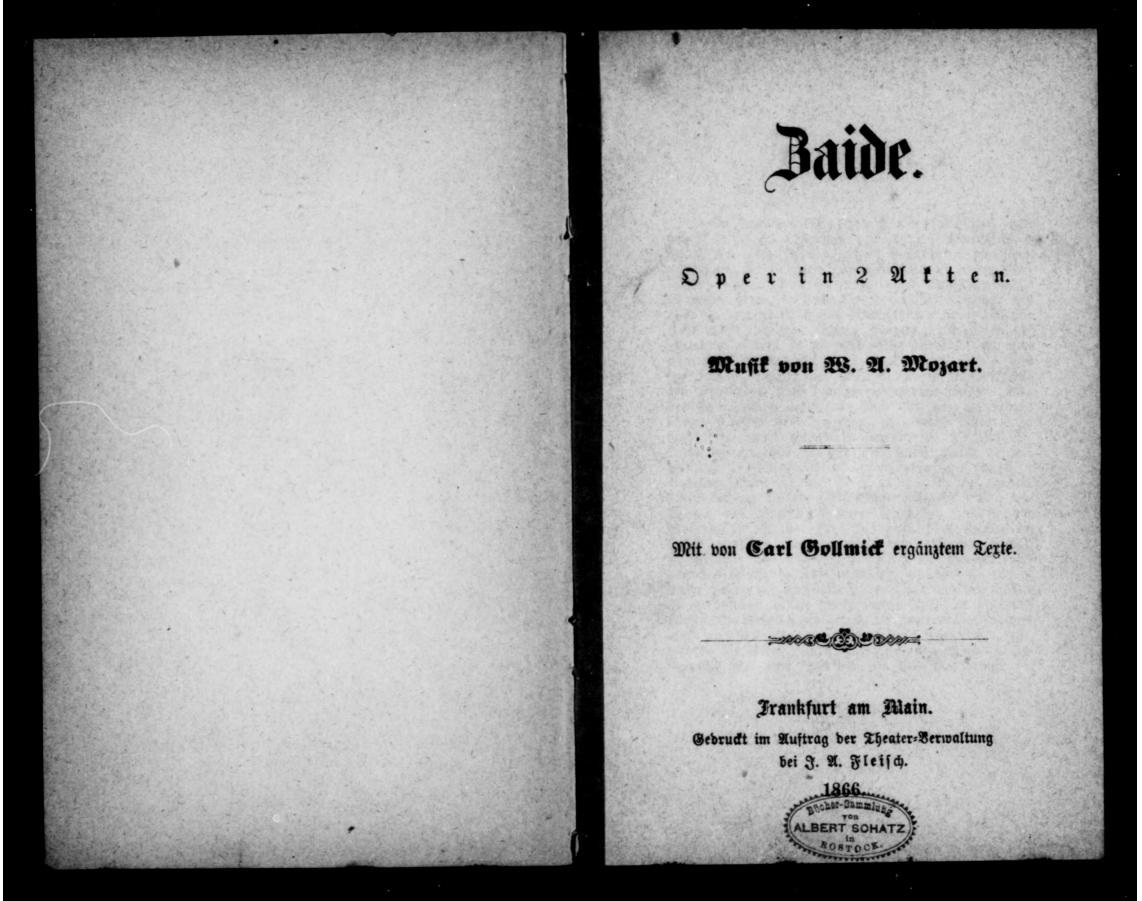
**Zaide, Gomatz, Allazim ve Koro**

Saymalıyız, övmeliyiz, şan, şerefle anmalıyız!

Yaptığı lütuflarla bir sultan tanrılaşır. (Çev. Saadet Alp İkesus Altan), (Devlet Opera ve Balesi Arşivi, s. 1-8)

EK-2

1866'DA ZAİDE'NİN FRANKFURT'TA YAPILAN İLK TEMSİLİNİN  
KİTAPÇIĞI



1818

127395  
189

ML48  
S 6846

1818

## Vorbericht.

Unter den von Mozart hinterlassenen und von André in Offenbach erkauften Manuscripten befand sich auch in Original-Partitur die Oper „Zaide“, welche man gewissermaßen als einen Vorläufer seiner „Entführung aus dem Serail“ betrachten kann, da beide Opern sowohl im Sujet, wie auch in ihrer musikalischen Einrichtung eine auffallende Ähnlichkeit besitzen. Wenn Mozart diese Oper geschrieben, warum er sie nicht völlig beendigt hat, von wem der Text und wo dieser hingekommen ist? — das sind lauter Fragen, die, aller bisherigen Nachforschungen ungeachtet, nicht beantwortet werden können. Aus der Composition selbst, so auch aus der Handschrift scheint indessen hervorzugehen, daß diese Oper Ende der 1770er Jahre geschrieben worden ist. Dagegen die Ouvertüre, welche Mozart gewöhnlich zuletzt schrieb, und der Schlußsatz fehlen, so erscheinen die beiden in Partitur hinterbliebenen Aste, an und für sich genommen, dennoch als ein vollständiges Ganzes. Da, wie gesagt, das Textbuch dieser Oper sich nicht wieder vorgefunden, so hat Herr Carl Gollmig schon im Jahre 1858 es unternommen, den fehlenden Dialog zu schreiben und mit dem Texte der von Mozart componirten Stücke in Zusammenhang zu bringen, um in dieser Form die Aufführung der Oper auf der Bühne zu ermöglichen. Diese gewiß ebenso schwierige als dankenswerthe Arbeit blieb jedoch bis heute unbeachtet und wird das Theater in Frankfurt das erste sein, welches die Oper „Zaide“ zur Feier von Mozart's Geburtstag im Jahre 1866 vor das Publikum bringt.

1818

## Persoenen.

Sultan Soliman.  
Zaide.  
Somas.  
Mazim.  
Dewin.  
Eclaven.  
Gefolge Soliman's. Wachen.

## Erster Akt.

No. 1.

Solo mit Chor.

Ein Slave.

Brüder laßt uns lustig sein,  
Troget wacker den Beschwerden;  
Denkt: es ist der Fluch der Erden,  
Jeder Mensch hat seine Pein.  
Laßt uns singen, laßt uns lachen,  
Kann man's doch nicht anders machen.  
Welt und Noth ist einerlei;  
Keiner bleibt von Plagen frei.

Chor.

Laßt uns singen, laßt uns ic.

Solo.

Ist das Leben heut' voll Dual,  
Lacht vielleicht das Glück uns morgen;  
Ist die Zukunft uns verborgen,  
Bleibt uns doch der Hoffnung Strahl.

Chor.

Laßt uns singen ic.

Solo.

Fort mit Klagen in den Wind,  
Können doch uns nicht erretten,  
Drücken schwerer noch die Ketten,  
Wenn wir dabei traurig sind.  
Lass' uns singen &c.

Chor.

Lass' uns singen &c.

No. 2.

Melodrama.

No. 3. Arie.

Zaide.

Ruhe sanft, mein holdes Leben,  
Schlumm're bis dein Glück erwacht,  
Da, mein Bild will ich dir geben,  
Sieh, wie freundlich es dir lacht,  
Ihr süßen Träume, wiegt ihn ein,  
Und laßet seinen Wunsch am Ende,  
Die ahnungsvollen Gegenstände,  
Zu reifer Wirklichkeit gedeh'n.

No. 4. Arie.

Gomas.

Rafe Schicksal, wüthe immer,  
Dieser Schild trotz deiner Wuth,  
Deine Schläge fürcht' ich nimmer,  
Dieses Bild macht Alles gut.  
Diese Anmuth in den Jagen,  
Dieser Augen sanfte Gluth,  
Nimmer werd' ich unterliegen,  
In Gefahren wächst mein Muth.

No. 5. Duett.

Zaide. Gomas.

Zaide.

Unaufhaltsam dir entgegen  
Fliegt das liebeglüh'nde Herz.

Gomas.

Ein unnenbar süßes Regen  
Schafft zur Wonne mir den Schmerz.

Zaide.

Trost und Ruhe, Glück und Frieden  
Tränkt wie Balsam meine Brust.

Gomas.

O Zaide! O Zaide!  
Welch' ein Augenblick der Lust,

Beide.

Möchte nun das Glücksrad stehen,  
Und sich nimmer weiter drehen.  
O Zaide (Gomas) welche Seligkeit!

No. 6. Arie.

Gomas.

Heurer Freund, wie dank' ich dir!  
Ach so schnell nicht kann ich's fassen.  
Doch ich muß dich nun verlassen,  
Denn Verrath umgibt uns hier.  
Dieses Bangen, dies Verlangen,  
Dieses Sehnen, dies Entzücken!  
Laß an meine Brust dich drücken!  
Dich, den Schöpfer meiner Ruß!

Ach, im Wechsel der Gefühle  
Weiß ich kaum mehr, was ich thu'!  
Heurer Freund, wie dank' ich dir!

No. 7. Arie.

Alazim.

Nur muthig, nur muthig, versuche dein Glück  
Verföhne des Edlen, des Edlen Geschick,  
Mein Leben zu wagen,  
Im Sturme nicht verzagen  
Gebieten mir Dankbarkeit, Ehre und Pflicht.  
Auf, muthig zum Kampfe!

No. 8. Terzett.

Zaide. Gomas. Alazim.

Zaide.

O selige Wonne,  
Die glänzende Sonne  
Stetigt lieblich empor.

Gomas.

O Himmel, o Glück!  
Das Trauergeschick  
Verliert seinen Flor.

Alazim.

Sehet dort in sanften Wogen  
Wie der bunte Regenbogen  
Euch als Friedensbote lacht.

Zaide.

Aber seht dort in der Ferne  
Blutige Kometen-Sterne,  
Hört ihr, wie der Donner kracht?

Gomas.

Nur der Kummer macht dir Schrecken.

Gomas und Alazim.

Gottes Schirm wird uns bedecken,  
Trau' nur fest auf seine Macht!

Zaide.

O mein Gomas!

Alazim.

O mein Gomas!

Gomas.

O Zaide!

Zaide. O mein Gomas!

Gomas. O Zaide!

Alazim. O mein Gomas! O Zaide!

Zaide. Gomas.

Möchten doch einß' Ruh' und Frieden  
Nach so vieler Qual und Pein  
Unsrer Treue Preise sein.

Alazim.

Wonne, Ruh' und steter Frieden  
Werden euch nach Qual und Pein  
Einst der Preis der Treue sein.

Zaide.

O mein Gomas!

Gomas.

O Zaide!

Zaide. Gomas. ( Wüthten doch ic.  
Alazim. ) Wonne, Kub' ic.

**Zweiter Akt.**

**No. 9.**

Melodrama.

**No. 10. Arie.**

Soliman.

Der stolze Keu läßt sich zwar zähmen,  
Er nimmt vom Schmeichler Fesseln an,  
Doch will man slavisch ihn behandeln,  
Steigt seine Wuth bis zum Tyrann.  
Er brüllet mit furchtbarer Stimme  
Und schleudert in wüthendem Grimme  
Die Ketten in Trümmern zur Erd!  
Und was ihm entgegen,  
Wird von seinen Schlägen  
Zum Tode verheert.

**No. 11. Arie.**

Osmin.

Wer hungrig bei der Tafel sitzt  
Und schmachtend Speiß und Trank nicht nützt,

Mag selbst sein Glück nicht machen.  
Er ist fürwahr ein ganzer Narr,  
Wer soll nicht drüber lachen?  
Ha, ha, ha, ha!  
Wer schnatternd über Kälte lärm't  
Und sich bet' näher Blut nicht wärm't  
Mag selbst sein Glück nicht machen.  
Er ist fürwahr ein ganzer Narr ic.

**No. 12. Arie.**

Soliman.

Gerecht ist Soliman,  
Verdienste zu belohnen,  
Des Irrenden zu schonen  
Ist Fürsten-Pflicht.  
Doch reizt man meine Wuth,  
So hab' ich auch wohl Waffen,  
Den Unbark zu bestrafen.  
Und diese fordern Blut.

**No. 13. Arie.**

Zaide.

Trostlos schluchzet Philomele,  
In den Käfig eingeschränkt,  
Und beweint mit reger Kehle,  
Dass man ihre Freiheit kränkt.  
Tag und Nacht mag sie nicht schlafen,  
Schwermüth sucht sie Raum zur Flucht.  
Ach, wer könnte sie wohl strafen,  
Wenn sie findet, was sie sucht.

**No. 14. Arie.**

Zaide.

Tiger, wehe nur die Klauen,  
Freu' dich der erschlich'nen Beut',  
Straf' ein thörichtes Vertrauen  
Auf verstellte Bärtlichkeit.  
Komm' nur schnell und tödt' uns beide,  
Saug' der Unschuld warmes Blut,  
Reiß' das Herz vom Eingeweide,

Tiger!

Und ersätt'ge deine Wuth.

Ach, mein Gomas, mit uns Armen  
Hat des Schicksal kein Erbarmen.

Ach! nur Tod  
Endigt unsre herbe Noth.

Tiger, wehe nur die Klauen ic.

**No. 15. Arie.**

Alazim.

Ihr Mächtigen seht ungerührt  
Auf eure Sklaven nieder,  
Und weil euch Glück und Ansehn zielt,  
Verkennt ihr eure Brüder.  
Nur der kennt Mitleid, Güte und Gnad',  
Der, eh' man ihn zum Rang erhoben,  
Des wandelbaren Schicksals Proben  
In nieberm Staub gesammelt hat.  
Ihr Mächtigen ic.

**No. 16. Quartett.**

Zaide. Gomas. Alazim. Soliman.

Gomas.

Freundin, stille deine Thränen,  
Lass' den Tod die Liebe krönen.

Alazim.

Welch' ein Schmerz, mein Herz, es bricht.

Soliman.

Alle Thränen nützen nicht.

Zaide.

Lass' mich, Herr, allein verderben,  
Ich bin schuldig, Gomas nicht.

Soliman.

Nichts kann euch vom Tode retten.

Gomas und Zaide.

Himmel, höre doch mein Flehen,  
Lass' allein mich untergehen.

Alazim.

Soliman, erhöhr' mein Flehen,  
Lass' sie nicht zu Grunde gehen!

Soliman.

Fort! Vergebens ist dein Flehen,  
Lass' sie nur zu Grunde gehen!

**Baide und Gomas.**

Ach, das Leben hat für mich  
keine Reize mehr in sich.

**Azim.**

Mitleid Herr, erhöre mich,  
Mitleid Herr, besänft'ge dich!

**Soliman.**

Fort, Verräther, fort,  
Umsonst bemühest du dich,  
Fort, dein Fleh'n empöret mich!

**Schlusschor.**

Es einet Natur, was der Glaube getrennet,  
Die Tugend im Weltall sich niemals verlor.  
Es wetchen des Irwahn's umblisternde Schatten,  
Die Sonne der Wahrheit bricht siegend hervor.

<https://www.loc.gov/item/2011565110/>

(Erişim Tarihi: 04.05.2019)

## **RESITAL PROGRAMI**

**1. W.A. MOZART - ZAÏDE**

Zaide: Tiger! Wetze nur die Klauen

**2. S. RACHMANINOV**

Zdes' khorosho

**3. G. PUCCINI – LA BOHEME**

Musetta: Quando m'en vo

**4. G. PUCCINI – GIANNI SCHICCHI**

Lauretta: O mio babbino caro

**5. J. MASSENET**

Elegie

**6. G. VERDI – I VESPIRI SCILIANI**

Elena: Merce, dilette amiche