



**AHMET ADNAN SAYGUN'UN
YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN
MÜZİKAL, EDEBÎ VE DÜŞÜNSEL AÇIDAN
İNCELENMESİ**

Melek GÜLPINAR
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA
Haziran, 2025
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET ADNAN SAYGUN'UN *YUNUS EMRE*
ORATORYOSU'NUN MÜZİKAL EDEBÎ VE DÜŞÜNSEL
AÇIDAN İNCELENMESİ

Hazırlayan
Melek GÜLPINAR

Danışman
Doç. Dr. Bertan RONA

AFYONKARAHİSAR 2025

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Ahmet Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu’nun Müzikal, Edebî ve Düşünsel Açıdan İncelenmesi**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

23/06/2025

İmza

Melek GÜLPINAR



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Melek GÜLPINAR
	Numarası	2200651026
	Anabilim Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Ahmet Adnan Saygun'un <i>Yunus Emre Oratoryosu</i> 'nun Müzikal, Edebî ve Düşünsel Açıdan İncelenmesi
Tez Savunma Sınav Tarihi		23.06.2025
Tez Savunma Sınav Saati		14:00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

AHMET ADNAN SAYGUN’UN *YUNUS EMRE ORATORYOSU*’NUN MÜZİKAL, EDEBÎ VE DÜŞÜNSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Melek GÜLPINAR

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran, 2025

Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi çoksesli Türk müziğinin en önemli isimleri arasında gösterilen Ahmed Adnan Saygun’un (1907-1991) bestelediği *Yunus Emre Oratoryosu*’nun müzikal, edebî ve düşünsel yönlerden incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler tarama yöntemi, literatür taraması ve nitel analiz teknikleriyle toplanmıştır. Araştırmanın içeriğini; *Yunus Emre Oratoryosu*’nun müzikal yapısı, tematik kurgusu, edebî metni ve düşünsel içeriğini incelemeye yönelik olarak oluşturulan bölümler, eserle ilgili yapılmış akademik çalışmalar ve Saygun’un müzik anlayışını yansıtan kaynaklar oluşturmaktadır. Çalışmada eserin üç bölümden oluşan yapısı temel alınarak her bölümün müzikal çözümlemesine, bu bölümlerde kullanılan motiflerin, arya ile reçitatiflerin incelenmesine, sözlerin edebî yapısının tahliline ve metnin aşk ile vecd gibi tasavvufi temalarla ilişkisine dair tespitlere yer verilmiştir. Oratoryoda yer alan Yunus Emre şiirlerinin Saygun tarafından nasıl seçilip yorumlandığı ve müziğe nasıl aktardığı da ayrıca açıklanmıştır. Eserin yalnızca müzikal bir yapıt değil, aynı zamanda felsefi ve kültürel bir anlatı olduğu vurgulanmıştır. Bu tez çalışması, Ahmed Adnan Saygun’un, *Yunus Emre Oratoryosu* aracılığıyla geleneksel tasavvufi düşünceyi modern Batı müziği diliyle nasıl bir araya getirdiğini ortaya koymakta ve eserin Türk müzik tarihi içindeki yerini ve özgünlüğünü tespit etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre, oratoryo, tasavvuf, ilahi

ABSTRACT

MUSICAL, LITERAL AND INTELLECTUAL ANALYSIS OF AHMED ADNAN SAYGUN’S *YUNUS EMRE ORATORIO*

Melek GÜLPINAR

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

June, 2025

Advisor: Doç. Dr. Bertan RONA

This study was conducted to examine the musical, literary and intellectual aspects of the Yunus Emre Oratorio composed by Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), who is considered one of the most important names of the polyphonic Turkish music of the Republican period. The data obtained in the study were collected using the scanning method, literature review and qualitative analysis techniques. The content of the study consists of sections created to examine the musical structure, thematic structure, literary text and intellectual content of the Yunus Emre Oratorio, academic studies conducted on the work and sources reflecting Saygun's understanding of music. In the study, the musical analysis of each section is given based on the structure of the work consisting of three sections, the examination of the motifs, arias and recitatives used in these sections, the analysis of the literary structure of the lyrics and the determinations regarding the relationship of the text with Sufi themes such as love and ecstasy. It is also explained how Saygun selected and interpreted the Yunus Emre poems in the oratorio and how he transferred them to music. It is emphasized that the work is not only a musical work but also a philosophical and cultural narrative. This thesis study reveals how Ahmed Adnan Saygun brought together traditional Sufi thought with modern Western music language through Yunus Emre Oratorio and determines the place and originality of the work in Turkish music history.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre, oratorio, sufism, hymn

ÖN SÖZ

Çalışmam süresince bana katkı sağlayan, bilgi ve tecrübesiyle beni yönlendiren değerli danışman hocam Doç. Dr. Bertan RONA' ya ve hayatımın en büyük tutkusu olan müziği hangi şart ve koşul olursa olsun bırakmadığım, mücadele ettiğim için KENDİME teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Melek GÜLPINAR
2025, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. AHMED ADNAN SAYGUN	3
2. YUNUS EMRE.....	6
3. ORATORYO	8
4. YUNUS EMRE ORATORYOSU	9
5. TASAVVUF	11
6. İLAHİ	14
7. DİVAN.....	16
8. YUNUS EMRE DİVANI	17

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYINLAR

1. TEZLER.....	19
2. MAKALELER.....	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET ADNAN SAYGUN'UN *YUNUS EMRE ORATORYOSU*'NUN MÜZİKAL, EDEBÎ VE DÜŞÜNSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	25
2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ VE ALT PROBLEMLERİ	26
3. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI.....	27
4. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIK LARI.....	28
5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	28
5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	29
5.2. Veri Toplama Yöntemi.....	29
5.3. VERİ ANALİZİ	30
6. ARAŞTIRMANIN BULGULARI	31
6.1. MÜZİKAL AÇIDAN YUNUS EMRE ORATORYOSU	31
6.1.1. Yunus Emre Oratoryosu'na Giden Süreç.....	31
6.1.2. Eserin Bölümleri ve Genel Yapısı.....	39

6.1.2.1. Yapısal Denge ve Dramatik Kontrast	40
6.1.2.2. Müzikal Özellikler	41
6.1.2.3. Melodik Yapı	41
6.1.3. Makamlar, Tonal Merkezler, Tematik Bağlar	42
6.1.4. Enstrümantasyon	45
6.1.5. Orkestrasyon ve Koronun Kullanılışı	46
6.1.5.1. Triton Aralığı ve Dramatik İşlevi	47
6.1.6. Resitatifler	50
6.1.7. Birinci Bölüm	51
6.1.7.1. No.1 Koro ve Orkestra	51
6.1.7.2. No.2 Resitatif: Tenor Solo, Timpani ve Yaylı Çalgılar	54
6.1.7.3. No.3 Arya: Alto Solo, Obua, İngiliz Kornosu ve Org veya Yaylılar	56
6.1.7.4. No.4 Arya: Bas Solo, Koro ve Orkestra	56
6.1.7.5. No.5 Koral: Koro ve Orkestra	57
6.1.8. İkinci Bölüm	58
6.1.8.1. No.6 Arya: Bas Solo ve Orkestra	58
6.1.8.2. No.7 Solistler, Koro ve Orkestra	59
6.1.8.3. No.8 Arioso: Soprano Solo, Koro ve Orkestra	60
6.1.8.4. No.9 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra	61
6.1.8.5. No.10 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra	62
6.1.8.6. No.11 Bas Solo ve Yaylı Çalgılar	63
6.1.9. Üçüncü Bölüm	64
6.1.9.1. No.12 Solo, Koro ve Orkestra	64
6.1.9.2. No.13 Koral: Koro ve Orkestra	74
6.2. YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN EDEBÎ AÇIDAN İNCELENMESİ	75
6.2.1. Nüsha Tavsifleri (Nitlendirmeler)	75
6.2.1.1. Fatih Nüshası	75
6.2.1.2. Karaman Nüshası	76
6.2.1.3. Yahya Efendi Nüshası	76
6.2.1.4. Raif Yelkenci Nüshası	76
6.2.1.5. Nuruosmaniye Nüshası	76
6.2.1.6. Bursa Nüshası	76
6.2.1.7. Hacıbektaş Kütüphanesi	77
6.2.1.8. Avusturya (Viyana) Nüshası	77
6.2.1.9. Çorum İl Halk Kütüphanesi	77
6.2.1.10. Mustafa Canpolat Nüshası	77
6.2.1.11. Prof. H. Ritter Nüshası	77
6.2.2. Mecmualardan Bazıları	77
6.2.2.1. Raif Yelkenci Mecmuası	77
6.2.2.2. Milli Kütüphane FB-442 numaralı Mecmua	78
6.2.2.3. Milli Kütüphane, A-204 Numaralı Mecmua	78
6.2.3. Günümüz Harfleriyle Basılan Yunus Divanları	78
6.2.4. Vezin ve Kafiye	81
6.2.5. Nazım Şekilleri	84
6.2.6. Nazım Türleri	87
6.2.7. Dili	87
6.2.8. Sanatı	88
6.2.9. Oratoryonun Librettosu	90
6.2.9.1. Birinci Bölüm	90
6.2.9.1.1. No.1 Koro ve Orkestra	90

6.2.9.1.2. No.2 Resitatif: Tenor solo, Timpani ve Yaylı Çalgılar	90
6.2.9.1.3. No.3 Alto Solo, Obua, İngiliz Kornosu veya Yaylılar	91
6.2.9.1.4. No.4 Arya: Bas solo, Koro ve Orkestra	91
6.2.9.1.5. No.5 Koral: Koro ve Orkestra	92
6.2.9.2. İkinci Bölüm	93
6.2.9.2.1. No.6 Arya: Bas Solo ve Orkestra.....	93
6.2.9.2.2. No.7 Solistler Koro ve Orkestra	94
6.2.9.2.3.No.8 Arioso: Soprano Solo, Koro ve Orkestra	94
6.2.9.2.4. No.9 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra	94
6.2.9.2.5. No.10 Koral: Koro ve Orkestra	94
6.2.9.3. Ara Bölüm	95
6.2.9.3.1. No.11 Resitatif: Bas Solo ve Yaylı Sazlar	95
6.2.9.4. Üçüncü Bölüm	95
6.2.9.4.1. No.12 Solo, Koro ve Orkestra	95
6.2.9.4.2. No.13 Koro ve Orkestra	97
6.3. YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN DÜŞÜNSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	98
6.3.1. No.1 Koro ve Orkestra	101
6.3.2. No.2 Resitatif: Tenor Solo, Timpani ve Yaylı Çalgılar	101
6.3.3. No.3 Arya: Alto Solo, Obua, İngiliz Kornosu ve Org Veya Yaylılar	102
6.3.4. No.4 Arya: Bas Solo, Koro ve Orkestra	102
6.3.5. No.5 Koral: Koro ve Orkestra	103
6.3.6. No.6 Arya: Bas Solo ve Orkestra.....	105
6.3.7. No.7 Solo, Koro ve Orkestra	107
6.3.8. No.8 Arioso: Soprano Solo, Koro ve Orkestra	107
6.3.9. No. 9 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra	108
6.3.10. No.10 Koral: Koro ve Orkestra	109
6.3.11. No.11 Resitatif: Bas Solo ve Yaylı Sazlar	110
6.3.12. No.12 Solistler, Koro ve Orkestra	111
6.3.13. No.13 Koral ve Orkestra	113
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	115
KAYNAKÇA	118

TABLÖLAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Eserin Bölümleri ve Genel Yapısı.....	39
Tablo 2. Eserde Yer Alan Enstrümanlar	45
Tablo 3. Yunus Emre Oratoryosu-Ölçü Bazlı Analiz Tablosu	53
Tablo 4. Yunus Emre Oratoryosu - Tema Ve Yapı Analizi	55
Tablo 5. Nüsha Tavsifleri (Nitelendirmeleri)	78
Tablo 6. Yunus Emre Divanı Günümüz Basımları Karşılaştırma Tablosu.....	81



ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. No.5 Koral: Dertli Dolap	41
Şekil 2. No.1 Koro ve Orkestra	45
Şekil 3. Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu içinde Triton Aralığı Kullanımı	47
Şekil 4. No.13 Koral ve Orkestra	48
Şekil 5. No:7 Solo,Koro ve Orkestra.....	49
Şekil 6. No.7 Solo, Koro ve Orkestra.....	49
Şekil 7. No.1 Ölçü 1-2.....	51
Şekil 8. No.1 Ölçü 8-9.....	52
Şekil 9. No.1 Ölçü 16-17.....	52
Şekil 10. No.1 Ölçü 17-19.....	52
Şekil 11. No.1 Ölçü 42-44.....	52
Şekil 12. No.1 Ölçü 57-59.....	53
Şekil 13. No.1 Ölçü 70-72.....	53
Şekil 14. No.2 Ölçü 5	54
Şekil 15. No.4 Ölçü 1-4.....	57
Şekil 16. No.5 Ölçü 4-8.....	57
Şekil 17. No.6 Ölçü 41-44.....	58
Şekil 18. No.7 Ölçü 44-46.....	60
Şekil 19. No.8 Ölçü 25-28.....	61
Şekil 20. No.9 Ölçü 5-6.....	61
Şekil 21. No.10 Ölçü 9-11	62
Şekil 22. No.11 Ölçü 1-2.....	63
Şekil 23. No.12 Ölçü 1-9.....	64
Şekil 24. No.12 Ölçü 123-124.....	66
Şekil 25. No.12 Ölçü 137-145.....	66
Şekil 26. No.12 Ölçü 161-162.....	67
Şekil 27. No.12 Ölçü 82-87.....	68
Şekil 28. No.12 Ölçü 169-176.....	68
Şekil 29. No.12 Ölçü 169-176.....	69
Şekil 30. No.12 Ölçü 192-195	70
Şekil 31. No.12 Ölçü 301-304.....	72

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e: Adı geçen eser

Çev.: Çeviri

DİB: Diyanet İşleri Başkanlığı

İDSO: İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

İt.: İtalyanca

Op.: Opus

S.: Sayfa

Ss.: Sayfalar

TDVİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

Yy.: Yüzyıl



GİRİŞ

Tanzimat Dönemi'nde başlayan ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye'de sanat ve kültür alanında ivme kazanan reformlar, müzik disiplini de derin etkiler meydana getirmiş, özellikle çoksesli Batı müziği anlayışı ile yerli unsurların sentezine dayanan bir ulusal müzik anlayışı geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda yetişen ilk kuşak besteciler arasında gösterilen Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), besteciliğinin yanı sıra taşıdığı etnomüzikolog ve müzik eğitimcisi kimlikleriyle ülkemizde kültürel-sanatsal belleği müzik aracılığıyla yeniden yorumlayan, disiplinlerarası bir figür olarak ön plana çıkmıştır. Onun en çok ses getiren ve sanatsal olgunluğunun zirvesini temsil eden yapıtlarından biri olan *Op. 26, Yunus Emre Oratoryosu* ise hem biçim hem de içerik bakımından çok katmanlı bir yapı sergilemektedir.

1942–1943 yılları arasında bestelenen ve ilk kez 1946 yılında seslendirilen *Yunus Emre Oratoryosu*, Türk tasavvuf şiirinin en büyük isimlerinden Yunus Emre'nin (ö.1320?) ilahi aşk, vecd, fenâ ve bekâ gibi derinlikli temalarını, klasik Batı müziğinin “oratoryo” biçimi çerçevesinde işlemektedir. Saygun'un bu eserde kullandığı müzik dili; modal anlayıştan zikir uygulamasına, bir yazı tekniği olarak füğden tasavvufi ilahilere kadar pek çok farklı araç içerirken, aynı zamanda Anadolu'nun kültürel dokusunu çoksesli bir Batı müziği formu kapsamında yeniden inşa etmeye yönelik ideolojik bir misyon da taşımaktadır.

Yunus Emre'nin şiir dili ile Saygun'un bestecilik anlayışı arasındaki uyum, *Yunus Emre Oratoryosu*'nu yalnızca bir müzik kompozisyonu olarak değil, aynı zamanda kültürel, felsefi ve estetik bir anlatı olarak da incelemeyi gerekli kılmaktadır. Eserde yer alan ilahi aşk temalarının, redifli motiflerin, dramatik karşıtlıkların ve tasavvufi kavramların müzikal temsili, hem bireysel ve içsel bir yolculuğun hem de toplumsal bir anlam inşasının parçası olarak yorumlanabilir.

Tüm bu düşüncelerden hareketle hazırlanan bu tez çalışması, *Yunus Emre Oratoryosu*'nu müzikal, edebî ve düşünsel düzlemlerde çok yönlü olarak ele almayı, bunu yaparken de eserin tematik kurgusunu, yapısal özelliklerini ve metafizik çağrışımlarını detaylı biçimde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Böyle bir inceleme, sadece bir müzik eserine yönelik teknik çözümlemelerde bulunmakla kalmayacak, aynı zamanda kültürel süreklilik, sanat-felsefe ilişkisi ve tasavvufi düşüncenin modern sanattaki temsili açısından da özgün bir bakış açısı oluşturacaktır.

Çalışmanın birinci bölümüne öncelikle kuş bakışı ve derli toplu nitelikte, özet bilgiler vermesi amacıyla Ahmed Adnan Saygun ile Yunus Emre'nin kısa yaşamöyküleri ile başlanmış ve hemen ardından çalışmada sıkça başvurulan terim ve kavramlara açıklık getirmek amacıyla, (sırasıyla) “oratoryo”, “*Yunus Emre Oratoryosu*”, “tasavvuf”, “ilahi”, “divan” ve “Yunus Emre Divanı” alt başlıklarında gerekli bilgilere yer verilmiştir.

İkinci bölümde konuyla ilgili daha önce yapılmış akademik çalışmalar değerlendirilerek mevcut literatürün genel çerçevesi çizilmiştir. Bu yapılırken, yalnızca mevcut çalışmaların kronolojisi ve içeriğinin tespiti ile yetinilmemiş, söz konusu yayınların özellikle bu tezin “tartışma” kısmına olan katkıları da belirtilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise öncelikle araştırmanın amacı, problemi, sayıltıları, ve sınırlılıkları ile ilgili bilgi verilmiş, ardından yöntem, evren ve örneklem ile veri toplama ve analiz teknikleri açıklanmıştır. Söz konusu bölümün çalışmanın esasını oluşturan ikinci yarısında ise *Yunus Emre Oratoryosu* detaylı bir şekilde incelenmiş; bu kapsamda eserin müzikal yapısı, tematik örgüsü, dramatik kurgusu, şiir-müzik ilişkisi, makamsal ve tonal örgüsü ile aşk teması, redif motifi, tematik karşıtlıklar ve tasavvufi kavramların anlatı içindeki işlevleri analiz edilmiştir. Saygun'un gelenek ile modern birleştiren kompozisyon yaklaşımı, eserin bölümleri üzerinden ele alınmış, Yunus Emre'nin şiir dili ve tasavvuf düşüncesinin temel kavramları, eserdeki yansımalarıyla paralel biçimde açıklanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. AHMED ADNAN SAYGUN

Türk müzik tarihinde “Türk Beşleri” olarak anılan besteciler topluluğunun en önemli üyelerinden biri olan Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), çok yönlü bir sanat ve bilim adamıdır. Besteci kimliğinin yanında etnomüzikolog, eğitimci ve araştırmacıdır. Cumhuriyet dönemi Türk müziğine damgasını vurmuş, eserleri yurtiçi ve yurtdışında birçok kere seslendirilmiştir. Saygun, ilk Türk operası olarak değerlendirilen *Özsoy* operasının da bestecisidir. Türkiye’de “Devlet Sanatçısı” unvanını almış ilk besteci, yine odur. Senfonileri, konçertoları, piyano ve oda müziği eserleri, opera ve bale müzikleriyle çoksesli Türk müzik repertuarının köşe taşı konumundaki onlarca esere imza atmış olan Saygun’un dünyada tanınmasını sağlayan ilk çalışması, *Yunus Emre Oratoryosu* olmuştur. Bugüne kadar pek çok farklı dile çevrilmiş olan bu oratoryo, Cumhuriyet dönemi Türk müziğinin de en popüler eserleri arasına girmiştir.

Ahmet Adnan Saygun, 7 Eylül 1907 tarihinde İzmir’de doğmuştur. Aydın ve açık fikirli bir insan olarak tanınan babası Celâl Bey (1872-1954), İzmir’de bir albaydan matematik dersleri alarak kendini bu konuda geliştirdikten sonra matematik öğretmenliğine başlayan önemli bir simadır. İzmir Millî Kütüphanesi’nin ve sonradan “Elhamra Sineması” adını alacak olan bir sinemanın da kurucusu olan Celâl Bey’in (ki söz konusu bina günümüzde İzmir Devlet Opera ve Balesi tarafından kullanılmaktadır) *Riyaziyatta Sıfırın Kıymeti ve Ehemmiyeti*, *Diyanet Açısından Atatürk İnkılapları ve İlmihâl* adlı kitapları bulunmaktadır. Almış olduğu medrese eğitimi dolayısıyla dinî ilimler sahasında da yetkin bir şahsiyet olan Celâl Bey’in araştırmacı ve eğitimci yönü, Saygun’un sanatçı ve bilim adamı olarak yetişmesinde son derece etkili olmuştur.

İlk müzik eğitimini, dönemine göre oldukça çağdaş bir eğitim veren “İttihad ve Terakki Numûne Sultanisi” adlı okulda alan Saygun, burada İsmail Zühtü Kuşçuoğlu’ndan (1877-1924) teori, Macar Tevfik Bey’den (1846-1941) piyano dersleri alarak kendini geliştirmiştir. Lise yıllarının ardından bir yandan Millî Kütüphane’de memur olarak çalışmış, bir yandan da “La Grande Encyclopedia”deki bütün müzik terimlerini Türkçe’ye çevirerek altı ciltte toplamıştır. Genç Saygun’un o dönemde Fransızcadan yaptığı diğer çeviriler arasında, Albert Keim’e ait olan *Wagner’in Hayatı ve Eserleri* kitabı da dikkati çekmektedir (Refiğ, 1990: 4).

1928 yılında, Türkiye Cumhuriyeti devletinin yetenekli gençlerin yurt dışında uzmanlık tahsili yapmaları için açmış olduğu sınava giren Saygun, bu sınavı kazanarak müzik eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiştir. Burada kaldığı süre boyunca "Schola Cantorum" adlı müzik okulunda ünlü besteci Vincent D'Indy'nin (1851-1931) kompozisyon öğrencisi olmuş; ayrıca Eugène Borrel, Madame Borrel, Paul le Flem, Amédée Gastoué ve Edouard Souberbielle gibi tanınmış hocalardan yararlanmıştır. 1929 yılında bestelediği *Divertimento (Op.1)* adlı orkestra eseriyle, 1931'de Paris'te açılan bir yarışmaya katılan besteci, yarışmayı birincilikle kazandığını Türkiye'ye döndükten sonra öğrenmiştir. Fransa, Polonya, Rusya ve Belçika'da seslendirilmiş olan *Divertimento*, yurtdışında icra edilen üçüncü Türk orkestra eseri olma önemine sahiptir (Refiğ, 1990: 5-6).

Türkiye'ye 1931 yılında temelli olarak dönen Saygun, Ankara'daki Musikî Muallim Mektebi'nde kontrpuan hocası olarak göreve başlamıştır. Aynı kurumda piyano dersleri veren Mediha Boler ile kısa süren bir evlilik yapmış, 1934 yılında ise yeni çıkan "Soyadı Kanunu" kapsamında, (matematikçi olan babasının isteğiyle) "Saygın" soyadını almıştır. Bu soyad, bir süre sonra "Saygun"a çevrilmiştir.

1934 yılında yazdığı *Özsoy* operası, Saygun'un bestecilik hayatındaki önemli dönüm noktalarından birini teşkil etmektedir. İran şahı Rıza Pehlevi'nin (1878-1944) Ankara'ya yapacağı gezide sahnelenmek üzere, Cumhuriyet devrimlerinin ve yeni Türk toplumunun halka ve dünyaya tanıtılması amacıyla Saygun'a sipariş edilen operanın Münir Hayri Egeli (1903-1970) tarafından yazılan ve bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından verilen ana teması aslen Firdevsi'nin (940-1020) *Şehname*'sine dayanmaktadır. O dönemin şartlarında bütün imkânsızlıklara rağmen; bestelenmesi, materyalinin yazılması ve provalarının yapılarak temsil edilmesi bir ayda tamamlanan *Özsoy*, ilk Türk operası olarak tarihe geçmiştir.

Özsoy'un temsilinden sonra Atatürk Saygun'u yanına çağırarak, onun ve (sonradan "Gazimihal" soyadını alacak olan) müzikbilimci Mahmud Ragıp Kösemihal'in (1900-1961) Türk müziği hakkında hazırladığı raporu kendilerinden dinlemiştir. Saygun, "Türk Halk Musikisinde Pentatonizm" başlıklı raporunda; Türk Müziği'nin pentatonik bir yapıya sahip olduğunu, bu tür müzik nerede var ise oradakilerin Türk olduğunu, bu müziğin ana yurdunun Orta Asya olduğunu, bu müziğin dağılımının Türklerin yayılış çizgisiyle uyumlu olduğunu ve tüm bunlara bakarak ana yurttan çok uzakta olan Türklerin kökenini bu şekilde ortaya koymanın mümkün

olduğunu iddia etmiştir (Kolçak, 2005: 20-21). Bu çalışma, Macar besteci Bela Bartok'un (1881-1945) da ilgisini çekmiş ve daha sonra beraber yapacakları araştırmaların temelini oluşturmuştur.

Özsoy operasının kazandığı başarı üzerine, Saygun'a bu defa da *Taşbebek* operası sipariş edilmiştir. Münir Hayri Egeli'nin tek perdelik oyunu üstüne yazılan bu opera, Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde yeni nesillerin nasıl yetiştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Aynı dönemde (günümüzde "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası" adını almış olan) Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın şefliğine de getirilen Saygun, yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle bu görevini birkaç ay süren kısa bir zaman dilimi dışında sürdürememiştir. 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi'ndeki görevinden de ayrılan Saygun, 1936-39 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda hocalık yapmıştır.

Besteci kişiliğinin yanı sıra Ahmed Adnan Saygun'un etnomüzikoloji çalışmaları da Türk müzik tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Saygun, Bela Bartok'la birlikte Anadolu'da yaptığı derleme gezilerinde doksan üç ezgiden dördünün Macar ezgileriyle aynı olduğunu, on yedi tanesinin ise benzerlik gösterdiğini tespit etmiştir. Yine bu ezgilerden bazılarının da Macar ezgi tipleri ile aynı yapıda olduklarını göstermiştir (Kolçak, 2005: 23-24).

Cumhuriyet'in ilanından sonra her alanda ivme kazanan inkılaplar, müzik alanında da programlı bir şekilde uygulanmış, bu kapsamda klasik Batı müziği ile Türk müziklerinin aynı potada eritilerek değerlendirilmelerinden ortaya çıkan yeni çoksesli müziği halka sevdirmek ve dinletmek gereği kendini göstermiştir. Bu işlevi yerine getirebilmek ve söz konusu ihtiyacı karşılayabilmek için Saygun, 1940 yılında arkadaşlarıyla beraber "Ses ve Tel Birliği" adlı bir dernek kurmuş; derneğin amacı, "Türkiye'de çoksesli, çağdaş müziğin yaygınlaştırılmasına çalışmak ve halk müziğinin bazı türkülerini çoksesli koro eserleri hâline getirerek halka koro ve çoksesli müzik eğitimini vermek" biçiminde tanımlanmıştır (Kolçak, 2005: 24). Yine 1940'da Macar asıllı orkestra müzisyeni Irén Szalai (sonradan "Nilüfer Saygun") ile evlenen Saygun, 1943 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin açtığı yarışmada *Yunus Emre Oratoryosu* (Op.26) adlı eseriyle birinciliği Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) ve Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ile paylaşmıştır.

1946 yılında Ankara'daki Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde başarıyla seslendirilen *Yunus Emre Oratoryosu*, daha sonra Paris ve New York gibi merkezlerde de yorumlanmış, eserin New York'taki icrasını dünyaca ünlü orkestra şefi Leopold Stokowski (1882-1977) yönetmiştir. Bu ünlü eserin başarıyla seslendirilmesinin ardından Saygun, Halkevleri müfettişliğine ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon hocalığına getirilmiştir.

Hayatı boyunca pek çok senfoni, konçerto, opera, bale, oratoryo, yaylı kuartet, piyano, şan ve oda müziği eseri besteleyen Saygun'un opus numarası verilmiş yetmiş yedi eseri bulunmakla beraber, opus numarası taşımayan eserleriyle birlikte bu sayı yüzü geçmektedir. Ömrünün son döneminde İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon hocalığı yapan Saygun, onlarca önemli öğrenci yetiştirmiş, tüm bu çalışmalarının yanı sıra pek çok kitap da yazmıştır. 1971 yılında “devlet sanatçısı”, 1985'te “profesör” unvanlarını alan besteci, 6 Ocak 1991 günü hayatını kaybetmiştir.

2. YUNUS EMRE

Yunus Emre (y. 1238 – y. 1320), genellikle “Anadolu'da Türkçe şiirin kurucusu” olarak da nitelendirilen bir mutasavvıftır. Doğum yeri tam olarak bilinmeyen Yunus Emre'nin hayatına dair bilgiler oldukça sınırlıdır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin, Moğol baskısı sebebiyle dağılıp parçalandığı bir kargaşa döneminde yaşamış, bu devrin sarsıntı ve acıları, eserlerinde derin izler bırakmıştır. “*Dini ve Tasavvufî Türk Edebiyatı'nın en önemli şahsiyetlerinden biri olan Yunus Emre, Moğol istilası ve siyasi karışıklıkların Anadolu'yu sarstığı bir dönemde; İslam'ın temel değerlerini özümsemiş ve tüm insanlığı birliğe sevgiye çağırان düşüncelerini şiirleriyle günümüze kadar erişirmiştir.*” (Sevim, 1999 :11) Babasının adının “İsmail” olduğu bilinmekte, medrese tahsili görerek İslâm ilimlerinin yanı sıra Arapça ve Farsça öğrendiği, tasavvuf tarihi ile beraber İran ve Yunan mitolojilerini de incelediği sanılmaktadır. Ahmed Yesevi'nin müritlerinden Hacı Bektaş ya da Sinan Ata'nın halifesi Taptuk Emre'nin tekkesinde hizmet etmiş, onun fikirlerini yaymak için Anadolu'yu dolaşmış, daha sonra kendisi de şeyh olmuştur. Manisa, Eskişehir, Karaman ve Erzurum gibi pek çok yerde adına mezarlar bulunduğu için nerede vefat ettiği ve defnedildiği tam olarak bilinmemektedir (AnaBritannica, Cilt XXII, 1990: 490).

Tasavvufun “vahdet-i vücud” anlayışını benimseyen Yunus Emre; “şeriat”, “tarikat”, “marifet” ve “hakikat” olmak üzere, dört farklı bilgi düzeyi ayırt etmektedir.

Bunların ilki İslâm dininin Müslümanlar tarafından uyulması zorunlu olan emir ve yasakları, ikincisi tarikat pratiği ile kuralları, üçüncüsü keşif ve ilham yoluyla ulaşılan bilgi, dördüncüsü de en yüksek bilgi olan Allah'ın sırrıdır. Yunus Emre'ye göre dış ve iç olmak üzere iki dünya ve buna bağlı olarak da zahiri ve batını olmak üzere iki çeşit bilgi vardır. Allah'a vasıl olmak isteyen mürit, zahiri ilimlerin hepsinden vazgeçmeli ve sadece batını bilgiye yönelmelidir.

Yunus Emre, *Risaletü'n-Nushiye* adlı manzum eserinin giriş kısmında yer verdiği nesir nitelikteki metinde akıl ile imanın çeşitlerini anlatmaktadır. Buna göre insanda, anasır-ı erbaa yani dört unsur olarak mevcut bulunan toprak, su, ateş ve hava, "ruh" yani "can" ile birleşmiştir. Bunlardan toprak ile su, Cennet'e, ateş ile hava ise Cehennem'e ait elemanlardır. Aşk, tevekkül, sabır, iffet, iyi huy, cömertlik, saflık, dürüstlük, hayâ ve kanaatkârlık, insanın sahip olması gereken faziletlerdir. Riya, kibir, şehvet, kıskançlık, öfke, cimrilik, kin ve gıybet ise mutlaka kaçınılması gereken kötü özelliklerdir. Yunus Emre, sürekli olarak tekrar ettiği "gönül kırmama" prensibini, tasavvuf düşüncesinin etkisiyle şariat kurallarının üzerinde tutar (AnaBritannica, Cilt XXII, 1990: 490).

Yunus Emre, şiirlerinde genellikle hece ölçüsünü kullanmakla beraber, aruz ölçüsünü de denemiştir. Özellikle halk şiirinde karşılaşılan "dörtlük" birimini tercih etmiş ancak gazel formu ile beyit gibi daha farklı imkânları da göz ardı etmemiştir. Aruz veznini kullandığı şiirlerinde bile daha çok halk şiiri geleneğini takip etmiş, daha ziyade yarım uyaklara başvurmuş, sıklıkla rediflere yer vermiştir. Bunun sebebi, Yunus Emre'nin edebiyatı öncelikle dinî düşüncelerini insanlara tebliğ etmek için bir araç olarak görmesi, şiirin kendisini bir edebî tür olarak hedeflememesidir.

Manzum eserlerini Türkçenin Oğuz lehçesiyle ve gündelik konuşma diliyle yazan Yunus Emre, çoğu kere zannedildiğinin aksine şiirlerinde sadece Türkçe kelimelere yer vermemiştir. Onun bazen Farsça gramer kurallarına uyduğu, bu kurallarla isim ve sıfat tamlamaları yaptığı, bazen de Türkçe kelimeleri yabancı dillerden alınan bağlaçlarla kullandığı görülmektedir. Bazı kelimelerin ise Türkçesini, Farsçasını ve Arapçasını beraber kullanmıştır. Tüm bunlara rağmen Yunus Emre'nin şiirlerinde Oğuz lehçesi muazzam bir ifade gücüne, benzeri az görülen bir ahenge ve güzelliğe kavuşmuştur.

Yunus Emre'nin sağlığında düzenlenen *Divan*'ının orijinal nüshası bulunamamıştır. Bugün elimizde bulunan divanlar, çeşitli el yazmalarındaki şiirlerin derlenip bir araya getirilmesiyle düzenlenmiş metinlerdir. 1904'te birinci, 1924'te ikinci basımları yapılan *Divan-ı  şık Yunus Emre*'den sonra Burhan Toprak 1933-34 yıllarında *Yunus Emre Divanı*'nı    cilt hâlinde yayımlamıştır. Bu kitabın ikinci baskısı, 1943'te iki cilt olarak düzenlenmiştir. Abdülbaki Gölpınarlı'nın aynı yıl (1943'te) ilk defa basılan *Yunus Emre Divanı* adlı çalışması ise daha ilm  nitelikte bir yayın olarak dikkat çekmektedir (AnaBritannica, Cilt XXII, 1990: 490).

3. ORATORYO

Latince kökenli “orare” (“dua etmek”) fiilinden türemiş olan “oratorio”, kelime anlamı olarak “dua salonu” demektir. Bir form olarak oratoryonun kökeni ise 16. yüzyılda kilisede yapılan törensel dualara dayanır. Bu törenlerin, insanları kiliseye çekmek ve gençleri sakıncalı işlerden uzak tutmak gibi işlevleri olduğu düşünülmektedir. İlk tanınmış oratoryo bestecisi Giacomo Carissimi'dir (1605-1674). Carissimi sahnede hareketi, dekor ve kostümü terk ederek oratoryoyu tiyatro ögelerinden arındırıp, ona bilinen biçimini vermiştir. Oratoryo, anlatıya dayalı bir tür olmasına rağmen, sahne üzerinde fiziksel hareketlere ve görsel aksiyona yer verilmediğinden, özellikle 17. yüzyıldaki örneklerde, eserin konusunu açıklamak amacıyla bir anlatıcı figürüne başvurulmuştur. Bu anlatıcı, dönem literatüründe “testo” ya da “historicus” olarak adlandırılmıştır. Anlatıcı işlevi bazı eserlerde koro tarafından üstlenilmiş ve bu durum anlatının dramatik yapısına kolektif bir boyut kazandırmıştır. Eserde yer alan başlıca karakterler, çoğunlukla dramatik açıdan aryalardan ziyade resitatif nitelikli ezgiler seslendirmiştir. Eserin anlatı yükünün önemli bir kısmı ise koronun sorumluluğundadır. Koro, ritmik yapının belirgin şekilde  ne çıktığı ve yer yer Antik Yunan tragedyalarında görülen işlevsel yapıya benzer bir biçimde konumlandığı bir yapı sergiler. Bu dönem oratoryolarında çalgı müziği çoğu zaman sınırlı düzeyde kullanılmış, kimi örneklerde ise belirli bir enstrümantasyona bağlı kalınmaksızın serbest şekilde bestelenmiştir. Carissimi'nin oratoryoları, yalın armonik yapıları ve hareketten yoksun, uzun süre sabit kalan bas çizgileriyle dikkat çeker. Bu eserlerde teknik incelikten çok, doğrudan dini duygu dünyasına hitap eden sade bir estetik anlayışı hâkimdir (Say, 2012: 39).

Oratoryo, yapısı itibarıyla değerlendirildiğinde “ ok kişili bir tür büyük kantat” olarak öne çıkmaktadır. Roma'da Aziz Philipppo dei Neri'nin “Oratoryolular Birliği” ile

verdiği dinî sahne oyunlarının en eskisi olan ve E. de' Cavalieri (1550-1602) tarafından yazılan *Anima de Corpo*, oratoryo biçiminin bilinen en eski uygulaması olarak değerlendirilmektedir. Oratoryo en yüksek noktasına 17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başlarında erişmiş; Fransa'da M. A. Charpentier'nin (1643-1704) *Dinî Hikayeler*'i, Almanya'da J. S. Bach'ın (1685-1750) *Passion*'ları ve İngiltere'de G. F. Handel'in (1685-1759) konuları İncil'den alınmış oratoryoları, bu formun en ünlü örneklerini oluşturmuştur.

F. J. Haydn'ın (1732-1809) *Mevsimler* adlı eseri ile oratoryo biçimi ilk defa olarak din dışı konulara yönelmiştir. H. Berlioz (1803-1869), F. Liszt (1811-1886) ve C. Franck'ın (1822-1890) nitelikli oratoryolarına rağmen 19. yüzyıl bu formun gerilediği bir zaman dilimi olmuştur. Birinci Dünya Savaşı yıllarından itibaren Fransız besteciler A. Honegger (1892-1955) ve D. Milhaud'nun (1892-1974) verdiği eserler, daha sonraları ise D. Shostakovich (1906-1975) gibi isimlerin ortaya koyduğu yeni örnekler, oratoryoya 20. yüzyılda taze bir soluk kazandırmıştır.

Oratoryo da tıpkı kantat gibi “arya”, “arioso”, “reçitatif”, “düet”, “koro” ve benzeri parçaların art arda sıralanmasından oluşur. Bu parçaların arasına orkestral geçişlerin konulması da zaman zaman karşılaşılan bir uygulamadır. Handel'in *Mesih*'i 18. yüzyıl oratoryolarının tipik bir örneğidir. Çağdaş besteciler, oratoryoda, reçitatif yerine doğrudan konuşmayı tercih etmektedirler. Honegger, *Ölülerin Şarkısı* adlı eserinde bu yönetime başvurmuştur. Yine Honegger'in *Jean d'Arc'ın Yakılması* adlı eserinde olduğu gibi halk şarkılarından korallere, oyun havalarından senfonik bölümlere kadar pek çok biçimi bir araya getiren oratoryolar da vardır. Bu tip çalışmalarda eski oratoryolarda karşılaşılan “numaralı” yapı bir kenara bırakılmış, yerine modern operada olduğu gibi tek parça bir yapı kurgulanmıştır (Hodeir, 2003: 62).

4. YUNUS EMRE ORATORYOSU

Ahmed Adnan Saygun'un, “bir Türk besteci tarafından yazılan ilk oratoryo” olarak tarihe geçen *Yunus Emre Oratoryosu* (Op.26), 1943 yılında tamamlanmış ve ilk defa 1946'da, Ankara'da sahnelenmiştir. Bestecinin *Özsoy* operasından sonraki ilk çıkışını gerçekleştirdiği ve kendi bestecilik yaşamı bakımından da önemli bir dönüm noktasını şekillendirdiği bu ünlü eser, aynı zamanda uluslararası alanda kazandığı başarı bakımından da dikkat çekmektedir. 1947 yılında, Paris'te, bizzat Saygun'un idaresinde Avrupalı dinleyiciyle buluşan *Yunus Emre Oratoryosu*, 1958 yılında, New York'ta,

dünyaca ünlü orkestra şefi Leopold Stokowski tarafından yönetilerek, dünya çapında başarı kazanmıştır. Fransızca, Almanca, İngilizce ve Macarcaya çevrilen oratoryo, günümüze dek pek çok önemli merkezde sahnelenmiş ve plak olarak basılmıştır.

Orkestra, koro ve solistler için yazılan *Yunus Emre Oratoryosu*, temel olarak üç bölümden meydana gelmektedir. Saygun, *Yunus Emre Oratoryosu*'na 1942 yılının Haziran ayında başlayıp, eseri 1943 yılının Ocak ayında tamamlamıştır. Eser, bir mutasavvıfın ilahi aşkı ararken yaşadığı sıkıntıları ve serüveni anlatır. Bu serüven üç aşamadan oluşmaktadır: Ruhun arınması, aydınlanma ve Yaradan ile birleşme... Buna bağlı olarak oratoryonun birinci bölümü; hayatın gelip geçici bir yanılsama olduğunu, ölümün tek gerçek olarak deneyimleneceğini ve bu durumun iç huzuruyla kabul edilmesi gerektiğini anlatır. Birinci bölümün tamamı; ölüm, tabut, mezar gibi kavramları ve sembolleri içeren Yunus Emre şiirlerinden oluşmaktadır. İkinci bölümde insanın içinde bulunduğu hakikat arayışı sırasında zorlanmasından kaynaklanan sorgulama ve itirazlarına yer verilse de nihayetinde bölüm, gerçeği sezip ona yönelmenin ipuçlarını sergiler. Son bölümde ise gerçek, ezeli ve ebedî olana ulaşılmıştır (Kolçak, 2005).

“Yunus Emre Oratoryosu İngilizce, Fransızca, Almanca ve Macarca olmak üzere dört dile çevrilmiştir. Eserde üç çeşit yazı stili vardır. Birincisi işlenmiş özgün halk türküleri ve ilahiler, ikincisi türkü ve ilahilerin verdiği esinle Saygun'un ürettiği özgün melodiler, üçüncüsü ise türkü ve ilahilerin bulunmadığı melodilerdir. Besteci özgün ilahileri oratoryonun üç bölümüne dengeli olarak dağıtmıştır. Oratoryoda özgün sözleri ile kullanılan tek ilahi *Benim Adım Dertli Dolap* ilahisidir. Saygun, eseri güzel sanatların en eşsiz koruyucusu olarak nitelendirdiği zamanın reis-i cumhuri İsmet İnönü'ye ithaf etmiştir. Oratoryo, 25 Mayıs 1946 günü Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin salonunda Saygun'un yönetiminde seslendirildi. Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası, Devlet Konservatuarı Opera Korosu ile Gazi Müzik Enstitüsü müzik şubesinin katılımıyla oluşturulan büyük koronun yanında soprano Muazzez Ünal, alto Necdet Demir, tenor Aydın Gün ve bas Hilmi Girginkoç solist olarak eserin ilk yorumunu gerçekleştirdiler.” (Kolçak, 2005: 121)

Minütajaı yaklaşık yetmiş dakikayı bulan *Yunus Emre Oratoryosu*'nun (yukarıda sözü edilen) bölümleri, aşağıdaki yapılanmayı sergilemektedir:

Birinci Bölüm:

1. Grave (koro ve orkestra),
2. Recitativo (tenor solo, timpani ve yaylı çalgılar),
3. Aria (alto solo, iki obua ve org),
4. Aria (bas solo, koro, orkestra)

İkinci Bölüm:

- 5.Koral (koro ve orkestra),
- 6.Aria (bas solo ve orkestra),
- 7.Agitato (solistler, koro ve orkestra),
- 8.Arioso (soprano solo, koro ve orkestra),
- 9.Recitativo (tenor solo ve orkestra),
- 10.Koral (koro ve orkestra),
- 11.Ara Bölüm: Recitativo (bas solo ve yaylı çalgılar)

Üçüncü Bölüm:

- 12.Vivo (solistler, koro ve orkestra)
- 13.Koral (koro ve orkestra) (Aktüze, 2003 akt. Kolçak, 2005: 122).

5. TASAVVUF

Tasavvufa dair yazılan ilk eserlerde “sûfi” kelimesinin bir unvan biçiminde ortaya çıkışı ve kökeni üzerinde durulduğu halde, “tasavvuf” kelimesinin nasıl türetildiği hususuna bir iki müellif dışında temas edilmemiştir. Bu konuyu ele alan sûfi müelliflerden Ebû Nuaym el-İsfahânî (ö.1038), tasavvufun “safâ” ve “vefâ” kelimelerinin birleşiminden geldiğini, bunun yanında zâhidlerin yedikleri çöl bitkisi olan “sufâne”den, kendisini Kâbe hizmetine adayan “Sûfe” kabilesinden, Hakk’a boyun eğenlerin uzattıkları “sûfetü’l-kafâ” (“ense saçı”) terkindeki “sûfe”den yahut ucuz bir giyecek sayıldığı için gurura yol açmayan “sûf”tan (“yün elbise”) türetilmiş olabileceğini belirtir. Abdülkerîm el-Kuşeyrî ise tasavvufun Arapça bir kökten geldiğini gösteren bir delile rastlanmadığını, câmid bir lakap olmasının daha uygun görülebileceğini söyler. Ona göre Hz. Peygamber’in sohbetinde bulunanlara sahâbe, sahâbenin sohbetinde bulunanlara tâbiîn, onların sohbetinde bulunanlara tebeu’t-tâbiîn gibi unvanlar verilmiş, daha sonra dinin hükümlerine büyük bir dikkatle riayet edenlere “âbid” ve “zâhid”, zamanla ortaya çıkan bid‘atlara karşı Ehl-i sünnet seçkinlerinin her an Allah’la birlikte olma ve gafletten sakınma gayretlerine II. (VIII.) yüzyıldan itibaren tasavvuf denilmiştir. Öte yandan bir tevazu sembolü olan yün elbise giymeleri sebebiyle âbid ve zâhidlerin sûfi diye anılmaya başlandığı ve onların bu hayat tarzını ifade için sûf kelimesinden “tasavvefe” (“yün giydi”) fiilinin türetildiği, tasavvuf tabirinin bu fiilin

masdarı olarak kullanıldığı ileri sürülmüş, bu görüş hem anlam hem dil bilgisi açısından uygun bulunduğu için genel kabul görmüştür. Tasavvuf yolunu benimseyenlere “sûfi”, “ehl-i tasavvuf” veya “mutasavvıf” adı verilmiştir.

Batı’da tasavvuf “kâinatın sırlarını, kanunlarını ve bunların üzerinde tasarruf etme yollarını öğreten akım” anlamında “theosophy” veya herhangi bir dinin derunî, ruhanî yönünü belirten “mistisizm” (“mysticism”) şeklinde algılanarak “İslâm mistisizmi” diye ifade edilmiş, ancak tasavvufla mistisizm arasında belirgin farklar bulunduğu anlaşılmaya başlanmıştır. René Guénon tasavvufun aktif biçimde icra edilen bir usulünün oluşu, bir rehber (şeyh, mürid) önderliğinde yaşanması, rehberlerin Hz. Peygamber’e kadar varan silsileleri, kişinin zevk, anlayış ve kavrayış seviyesine uygun bularak girdiği bir tasavvufî yolun (tarikât) kendine mahsus âdâb, erkân ve ezkârının olması gibi özelliklerinden dolayı mistisizmden tamamen ayrı bir hayat tarzı sayıldığını ortaya koymuştur. Batı literatüründe artık “tasavvuf” kavramının da kullanıldığı görülmektedir.

Tasavvufla ilgili çok çeşitli tarifler yapılmıştır. Tasavvufun mânevî bir hayat tarzı olarak özelliklerini, Kitap ve Sünnet’le irtibatını, kulun Allah’la ve mâsivâ ile ilişkilerini, kalp temizliği, nefis terbiyesi, güzel ahlâk gibi işlevlerini, sûfinin niteliklerini ve görevlerini belirten bu tariflerin 1000’e kadar çıktığı söylenmektedir. Tanımların çeşitliliği önemli ölçüde tanımlı yapan sûfinin o anki mânevî hali ve mertebesiyle ilgilidir. Bu sebeple tariflerin sayısının sûfilerin sayısı kadar çok olduğu belirtilir. Dede Ömer Rûşenî ve Olanlar Şeyhi İbrâhim Efendi, kaynaklarda dağınık biçimde yer alan tariflerin bir kısmını manzum şekilde bir araya getirmişlerdir. İngiliz şarkiyatçısı Reynold A. Nicholson, Kuşeyrî’nin *er-Risâle*’si, Ferîdüddin Attâr’ın *Tezkiretü’l-evliyâ*’sı ve Abdurrahman-ı Câmî’nin *Nefehâtü’l-üns*’ünde geçen yetmiş sekiz tanıma kronolojik sırayla yer vermiştir. Tasavvufu ilk tarif edenlerden olan Muhammed b. Vâsi’e (ö. 123/741) göre tasavvuf huşû, nefsi hor görme, kanaatkârlık ve alçak gönüllülüktür. Cüneyd-i Bağdâdî tasavvufun dünya ile ilgili şeylerde azla yetinme, kalbiyle Allah’a dayanma, taat ve ibadete yönelme, dünyevî arzulara karşı sabretme, eline geçebilecek şeylerin yararlısını seçme, mâsivâdan uzaklaşıp Allah’a dönme, Allah’ı içten zikretme, vesveseye karşı ihlâsı gerçekleştirmek, şüpheye karşı yakîn elde etme, uzaklaşma ve yabancılaştırmadan kurtulup Allah ile huzur bulma gibi konuları içerdiğini ve Hz. İbrâhim’in cömertliği, İshak’ın rızası, Eyyûb’un sabrı, Zekeriyyâ’nın işaretleri, Yahyâ’nın garipliği, Mûsâ’nın yün giymesi, İsâ’nın seyahati ve

Haz. Muhammed'in fakrı gibi hasletler üzerine kurulduğunu belirtmiştir. Bazı sûfiler tasavvufun mahiyetini değişik mertebelere göre açıklamıştır. Buna göre ilim mertebesinde tasavvuf kalbin bulanıklıktan arındırılması, yaratıklara karşı güzel muamelede bulunmak ve şer'î meselelerde Resûlullah'a uymaktır; hakikat mertebesinde tasavvuf mülkün yokluğu, sıfatlara kölelikten kurtuluş ve yaratıcı ile yetinmektir. Hak diliyle ifade edilecek olursa tasavvuf Allah'ın insanları sıfatlarından arındırması, böylece onlara sûfî niteliğini kazandırmasıdır. Cüneyd-i Bağdâdî tasavvufu "kulun içinde ikamet ettiği bir sıfat ve vasıf" şeklinde tanımlamış, kendisine, "Bu, kulun mu yoksa Hakk'ın mı sıfatıdır?" diye sorulduğunda, "Hakikatte Hakk'ın, görünüşte kulun vasfıdır" cevabını vermiştir. "Tasavvuf zâhirde ve bâtında şeriâtın edeplerini yerine getirmektir" tarifinde şeriâtın edepleri "ilâhî ahlâk" olarak tanımlandığından tasavvuf ilâhî ahlâkla ahlâklanmak şeklinde kabul edilmiştir.

Kur'ân-ı Kerîm'de (el-Bakara 2/200; Âl-i İmrân 3/145; en-Nisâ 4/77; Hûd 11/15-16; el-Ankebût 29/64; eş-Şûrâ 42/20) ve hadislerde (Buhârî, "Rikâk", 3; Tirmizî, "Zühd", 25; İbn Mâce, "Zühd", 1, 6) müminlerin dünya hayatına ve maddî zevklere dalmamaları, âhirete ve mânevî değerlere öncelik vermeleri hususundaki kuvvetli vurgu sûfilerin âhîret hayatına dünya hayatından daha fazla önem vermelerine yol açmış, Allah'ı görüyormuş gibi ibadet eden takvâ sahibi bir mümin olabilmek (Buhârî, "Îmân", 37; Müslim, "Îmân", 1) tasavvufun gayesi haline gelmiştir. Öte yandan kalplerin ancak Allah'ı zikretmekle tatmin bulacağı (er-Ra'd 13/28), müminlerin Allah'ı çokça zikretmesi gerektiği (el-Ahzâb 33/41), Allah'ın huzuruna kalb-i selimle çıkmanın uhrevî kurtuluş için gerekli olduğu (eş-Şuarâ 26/89), iyi ve temiz kalplilerin diğer organlarının da iyi ve temiz hale geleceği (Buhârî, "Îmân", 39; Müslim, "Müsâkât", 107) gibi hususlara dikkat çekilmesi, tasavvufî hayatın temeline Allah'ı çokça zikretme ve kalp temizliği konularını yerleştirmiştir. Bu sebeple tasavvufa "ilmü'l-kulûb, ma'rîfetü'l-kulûb", sûfilere "ehlü'l-kulûb, ashâbü'l-kulûb, erbâbü'l-kulûb ve ehl-i dil" gibi isimler verilmiştir. Varlık konusu, ruhun tasfiyesi ve nefsin tezkiyesi ile ahlâkî yüceltmenin gerekli şartları, mânevî makamlar ve haller; vecd, istiğrak, aşk, sevgi, nefret vb. duygular ve bunlara dair bilgiler de tasavvufun konuları içinde yer almıştır (TDVİA, Cilt 40, 2011: 119-120).

Tasavvuf tarihinin dönemlere ayrılmasında değişik yaklaşımlar vardır. Bunlardan biri, tasavvufu "tarikatlardan öncesi" (7-13. yy.) ve "tarikatlardan sonrası" (14-20. yy.) olmak üzere iki dönemde inceler. Bir başka yaklaşıma göre tasavvuf tarihi "kuruluş" (7-8. yy.),

“gelişme” (9-14. yy.) ve “taklit” (15-20. yy.) dönemlerine ayrılır. Üçüncü yaklaşım tasavvuf tarihinde Hz. Muhammed’den Cüneyd Bağdadi’ye (7-9. yy.), Cüneyd Bağdadi’den Muhyiddin Arabi’ye (10-13. yy.) ve Muhyiddin Arabi’den günümüze değin olmak üzere üç dönem ayırt eder. En yaygın olan dördüncü yaklaşıma göre ise tesavvuf; “zühd”, “tasavvuf”, “felsefî tasavvuf” ve “tarikatlar dönemi” olmak üzere başlıca dört dönemde incelenir. Buna göre tasavvufun kuruluş (zühd), sistemleşme (tasavvuf ve felsefî tasavvuf) ve tarikatlar (taklit) evrelerinden geçtiği söylenebilir.

Tasavvuf düşüncesi, İslâm tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. Arapça, Farsça, Türkçe ve Urduca yazılan tasavvufî aşk şiirleri, tasavvuf edebiyatının altın çağıının ürünleri olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle tasavvuf bütün bir İslâm edebiyatını etkilediği gibi, ünlü mutasavvıfların fikrî eserleri de genel anlamda Müslüman düşüncesinin şekillenmesinde etkili olmuştur. İslâm’ın Hindistan, Orta Asya, Anadolu ve Afrika’daki yayılmasında da tasavvufun belirleyici etkisi olduğu söylenebilir (AnaBritannica, Cilt XX, 1990: 422-23).

6. İLAHİ

“İlahî”, dinî ve tasavvufî içerik taşıyan ve bestelenmiş olan şiirlere verilen genel bir isimdir. Edebiyatımızda nazım türleri belli bir netlik kazanmadan önce, her türlü dinî şiire “ilahî” denmekteyken, zamanla, tasavvufî bir muhtevaya sahip olan ve Türk din musikisinin makam ve usulleriyle bestelenerek özellikle dinî toplantılarda okunan şiirlere “ilahî” denir olmuştur. Müziğin insanları etkileme gücü bu tür toplantılarda öne çıktığı için ilahî kavramı müzikten bağımsız düşünülemez olmuştur. Türkçede “ilahî” kelimesinin bir edebiyat ve müzik terimi olarak kullanıldığı en eski metinler, XVII. yüzyıldan kalmadır. Bundan önceki devirlerde “ilahî” yerine “savt” tabirinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. “İlahî” kelimesi bugünkü anlamıyla ilk olarak Evliya Çelebi’nin (ö.1684?) *Seyahatname*’sinde geçmektedir. Bir şiir türü ve dinî musiki formu olarak ilahî üzerine ilk kapsamlı araştırmalar, M. Fuad Köprülü (1890-1966) ve Reşit Rahmeti Arat (1900-1964) tarafından yapılmıştır.

İlahî, uzmanlar tarafından halk edebiyatı kapsamında bir nazım biçimi olarak ele alınabildiği gibi, tekke veya tasavvuf şiiri çerçevesinde de değerlendirilebilmektedir. 7, 8, 11, 14 ve 16’lı hece kalıplarının kullanıldığı ilahilerde 7 ve 8 hecelilerin genellikle dörtlülük; 11, 14 ve 16 hecelilerin ise beyitler biçiminde yazıldığı görülmektedir. Dörtlülüklerin kafiyelenişi “koşma”, beyit birimiyle yazılanların kafiyelenişi ise “gazel”

tarzındadır. XV. yüzyıldan itibaren ilahilerin aruz vezniyle de yazıldıkları ve ilerleyen devirlerde bu uygulamanın gittikçe yaygınlaştığı anlaşılmaktadır.

Dinî müzik terimi olarak “ilahi”; gazel, koşma, rubai, murabba, muhammes, müseddes vb. nazım şekilleriyle yazılmış güftelerin, şarkı şemasına benzeyen formlardaki bestelerinin adıdır. İlahilerde fazla tiz perdelerde dolaşmayan ağır makamların çoğunlukla tercih edildiği görülmektedir. Bunlar arasında acem, acem-aşiran, bayati, bestenigar, düğah, eviç, hicaz, hüseyini, hüzzam, ırak, mahur, neva, rast, saba, segah, uşşak ve tahir makamları sayılabilir. İlahi bestelerinde küçük usuller kullanıldığı gibi büyük usuller de kullanılmıştır. Sofyan, düyek, evfer, devr-i hindi, muhammes, çenber, evsat, devr-i kebir, berefşan ve hafif, buna örnek verilebilir.

İlahileri genellikle makamlarına göre derleyen “mecmua-i ilahiyyat” türü eserler tarandığında, başlıca ilahi formları olarak şunlarla karşılaşılmaktadır: Tevhid, münacat, na’t, tevşih, mersiye, durak, savt, nefes, şugul ve kaside... Türk din müziğinde ilahi biçiminin dışında kalmakla birlikte birtakım hususiyetleriyle ilahi tanımı içinde değerlendirilebilecek mahiyette bulunan ve sözlerinin tamamı Arapça olan metinler ise tekbir, salat, temcid, tesbih biçiminde sıralanabilir. Camilerde cemaatle kılınan farz namazlarda selam verildikten sonra müezzinler tarafından ses musikisine dayalı olarak icra edilen, tesbih çekme ile duayı da içine alan ve kısaca “tesbihat” adı verilen dinî merasim de bu sonuncu tür kapsamındadır (TDVİA, Cilt 22, 2011: 64-65-66).

İlahiler, dinsel müziğimizin iki ana kolu içinde gelişim göstererek günümüze ulaşmıştır. Bu iki ana kol, cami müziği ile tekke müziği ilahileridir. Doğrudan dinsel içerik taşıyan cami müziği ilahileri, daha çok dini aylarla, haftalar ve günlerle ilgili içeriklere sahiptir. Tekke ilahileri ise bir yandan sanatsal incelik sergilerken, bir yandan da halk yaratıcılığının örneklerini ortaya koymaktadırlar. İlahi aynı zamanda tasavvuf şiirinde kullanılan bir form olup çoğunlukla “zemin – nakarat – miyan – nakarat ” yapılanmasına göre, sadece küçük usullerle değil büyük usullerle de bestelenmiştir.

Tasavvuf müziği kapsamındaki ilahilerin sözleri doğal olarak tasavvuf düşüncesini işlemektedir. Mevlevi ilahileri düşünsel derinlik ve sanatsal incelikleriyle dikkat çekerler. Tasavvuf müziğinde bestelenen şiirler genel olarak tasavvuf şiirlerinden seçilmiştir ya da ilahi bestecisi aynı zamanda şairdir. Yunus Emre, Eşrefoğlu, Hüdayi vb... Bazı ilahiler tarikat çevresi düşünülerek bestelendiği için tarikat dergahlarında okunmuştur. Cami ilahileri ise bütün sünni tarikatların tekkelerinde, bayramlar,

kandiller ve öteki dinsel günlerde seslendirilmiştir. Bunların Ramazan ve Muharrem ilahileri gibi türleri de bulunmaktadır. İlahiler bazı tarikatlarda farklı adlar almış olup, sözel ve ritmik açıdan çeşitlilik sergilemektedirler. Mesela Bektaşilerin “nefes”, Halvetilerin “durak” dediği ezgiler, aslen birer ilahi olmalarına rağmen sözel ve ritmik farklılıklar içerirler (Say, 2012: 264).

7. DİVAN

“Eskiden şairlerin aruz vezniyle yazdıkları şiirlerini, nazım şekillerine ve kafiyelerinin son harfine göre belli bir sıraya bağlı kalarak düzenledikleri şiir mecmuası anlamındaki divan, daha önceleri ‘herhangi bir konu üzerine yazılmış eser’ mânâsına gelirdi” (Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Cilt 1, 2010: 291). “Divan edebiyatı” olarak da adlandırılan Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı’nın büyük şairleri, genellikle Türkçe, Arapça veya Farsça gibi İslâm âleminin önde gelen dillerinde düzenlenmiş birer divan telif etmişlerdir. Fuzuli (ö.1556) gibi bazı isimlerin ise yukarıda adı geçen her üç dilde de tam bir divan sahibi olduğu bilinmektedir.

Divanlarda uygulanan sistematik düzenlemeye “divan tertibi” adı verilir. Divan tertibi, şiirlerin yazılış sırasına göre değil; nazım şekillerine, içerik özelliklerine ve geleneksel hiyerarşiye göre sınıflandırılması esasına dayanır. Bu tertip içinde, genellikle eserin başında yer alan mukaddime ya da dîbâce kısmında şair, şiire ve sanata dair görüşlerini paylaşır (Tural, 2006: 705). Ardından gelen kaside bölümünde ise Allah’ın birliğini konu alan “tevhid”, Allah’a yakarışı ifade eden “münâcât”, Hz. Peygamber’e duyulan sevginin dile getirildiği “na‘t” ve dönemin önemli kişilerine yazılmış övgü şiirleri olan “medhiye”ler bulunur. Bu bölümü tarihî manzumeler ve mesnevîler takip ederken, bentli şiir türleri olarak bilinen “terkîb-i bend”, “tercî ‘-i bend” ve “murabba” gibi “musammat”lar da ayrı bir başlık altında yer alır (Uysal, 2023: 114). Divanın en hacimli bölümünü ise “gazel”ler oluşturur. Gazeller, kafiye ve redif düzenine göre Arap alfabesinin sıralamasına uygun biçimde “elif” harfinden başlayarak “ye” harfine kadar dizilir. Her harften en az bir gazel olması idealdir, ancak bu kurala uymayan divanlar da mevcuttur (Tural, 2006: 711). Son bölümde ise “rubâî”, “tuyug”, “kıt‘a”, “lûgaz”, “muamma”, “müfred” ve “azâde” gibi kısa ve özgün nazım biçimlerine yer verilir (Uysal, 2023: 117). Bu sistematik yapı hem şairin şiir anlayışını yansıtır hem de edebî geleneğin sürekliliğini sağlayarak okuyucunun metne yaklaşımını kolaylaştırır.

8. YUNUS EMRE DİVANI

Yunus Emre Divanı, büyük şair ve mutasavvıfın en önemli eseridir. Yunus Emre'nin sanatını, aşkını, imanını; Allah'ın varlığı, birliği, ezeli ve ebedi oluşunun hakikatiyle ve ilahi güzellikle ilgili düşüncelerini öğrendiğimiz eseri *Divan*'ıdır (Tatçı, 2021). Söz konusu eserin kendi döneminden kalma, orijinal elyazması günümüzde mevcut olmamakla beraber, Yunus Emre'nin bizzat düzenlediği bir divanının olduğu, "Okuyalar benim divanı" dizesinden açıkça anlaşılmaktadır. Güncel *Yunus Emre Divanı*, çeşitli yazma mecmualardaki şiirlerin bir araya getirilmesi yoluyla düzenlenmiştir. Mevcut en eski yazmalar 14. ve 15. yüzyıllara aittir. 15. yüzyılın ikinci yarısından sonraki yazmalarda, başka şairlerin şiirlerinin de Yunus Emre'ninkilerle karışmaya başladığı uzmanlar tarafından tespit edilmiştir.

Divan'ın basılmış başlıca nüshaları şunlardır:

- "Divan-ı Yunus Emre, taşbasması
1302/1884,1320/1902,1327/1909,1340/1921
- Yunus Emre Divanı, 3 cilt, c.1 ve c.2 1933, c.3 1934 (haz. Burhan Ümit (Toprak)
- Yunus Emre Divanı, 3 cilt, c.1 ve 2 1943, c.3 1948 (haz. Abdülbaki Gölpınarlı)
- Yunus Emre, Risalat al-Nushiyya ve Divan, 1965 (Fatih nüshası tıpkıbasımı ve çeviriyazısı. Haz. Abdülbaki Gölpınarlı)
- Yunus Emre, hayatı ve bütün şiirleri,1971.
- Yunus Emre, Bütün Şiirleri, 1971, (haz. Cahit Öztelli)
- Yunus Emre Divanı,1972 (haz. Faruk K. Timurtaş).”(Kudret, 1992: 41)

Yunus Emre, ilahilerini aruz ve hece ölçüsüyle yazmıştır. *Divan*'da aruz ölçüsüyle şiirler sayıca az, hece ölçüsüne göre yazılmış olanlar ise daha çoktur. Yunus Emre'nin yaşadığı devirde aruz Türkçeye daha yeni uygulanma aşamasında olduğu için bu şiirlerde aruz hatalarına sıklıkla rastlanmaktadır. Yunus Emre'nin hem aruz ölçüsü hem de hece ölçüsüyle yazıldığı ifade edilen şiirlerinin birçoğu musammat şeklindedir. Bütün şiirler beyit şeklinde olup dörtlük olarak yazılan şiir yoktur. Bu özellik o dönemin genel bir özelliğidir fakat musammatlar ikiye bölündüğünde her beyit dörtlük şeklinde de ele alınabilir. Musammat şiirlerin aruz vezniyle yazılmış olanları genel olarak "müstef'ilün, müstef'ilün, müstef'ilün, müstef'ilün" vezniyle düzenlenmiştir. "*Yunus Emre Divanı*'ndaki nazım şekilleri hakkında şunlar söylenebilir: Yunus; *Divan*'ındaki ilahilerin bir kısmını gazel veya musammat gazel ile bir kısmını da koşma şekliyle

yazmıştır. Onun şeklen gazele benzeyen fakat hece vezniyle yazdığı bazı şiirleri için de “heceli gazel” tabirini kullanmak gerekir” (Tatçı, 2021: 86).

Şiirlerin şekil bakımından incelenmesi, Yunus Emre’nin tam bir geçiş dönemi şairi olduğunu ortaya koymakta, kullandığı dil ise klasik bir halk şairi olmadığını göstermektedir. “Yunus Tekke’de yetişmiş “Türk Tasavvuf Edebiyatı’na mensup bir şairdir. Özetle söylemek gerekirse, Yunus Türkçe yazan bir İslam mutasavvıfıdır. Onun aruza yönelmesi ilk İslami ve tasavvufi eserlerin Arapça ve Farsça yazılması; manzumelerin de aruzla kaleme alınmasındandır.” (Tatçı, 2021: 85)

Divan’daki tüm şiirler ele alındığında, nihai olarak denebilir ki Yunus Emre, edebiyatımızda esas itibarıyla bir gazel, koşma, nutuk ve ilahi (nefes) şairidir. Türk dilini aruz veznine uygulayan ve ilk defa millî şiir şeklini (koşma) gazele yaklaştıran, adına “Yunus tarzı” denilen bir üslubun öncüsü, ilk büyük şairimizdir (Tatçı, 2021).

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYINLAR

1. TEZLER

H. Çiğdem Aytepe'nin "Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun Koro Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi" (2009) isimli sanat eseri raporunda Yunus Emre Oratoryosu koro şefliği teknikleri açısından incelenmiş, eserin toplamda on üç bölümden oluşan yapısı çerçevesinde korolu sekiz bölüm ele alınmıştır. Çalışma; eserin her bölümünün şiir, genel form ve armonik yapı, koronun rolü ve temel teknik güçlükler ile şeflik teknikleri açısından incelenmesinin yanı sıra, konuyla ilgili uzman görüşlerini de kapsamaktadır. Tezde Saygun'un, bu eseri besteledikten önce, çocukluğundan itibaren Yunus Emre ve şiirleri üzerine yoğunlaştığı vurgulanmış, "Eser; bestecinin bu birikimi üstüne şekillenmiş ve müzikal dil bakımından da özellikle bestecinin bu döneminde Türk Halk Müziğini pentatonik bir yapıyla temellendiren ve modal müziği temel alan müzikal anlayışı üzerine kurulmuştur. Eserdeki koro yazısında da bu modal anlayış çok hâkimdir." düşüncesi paylaşılmıştır (Aytepe, 2009: 5). Çalışmada Yunus Emre Oratoryosu'nun koro şefliği teknikleri açısından incelenmesi, tüm bu öğeler değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir. Tez yazarının eserin müzikal analizini yapması, oratoryonun incelenmesine büyük katkı sağlamış olup; oratoryonun, Türk halk müziğini pentatonik bir yapıyla temellendiren modal müzik anlayışı üstüne kurulduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuç, Saygun'un koro müziğine bakış açısının anlaşılmasına da katkı sağlamıştır. Aytepe'nin "Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun Koro Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi" adlı çalışmasının, bu tezle aynı eseri ele alması ve partiyon üzerinde çözümlemeler gerçekleştirmek gibi ortak bir yöntemi takip etmesi bakımından bu teze önemli katkıda bulunduğu değerlendirilmektedir.

Gülsün İlkim Tongur' un "Solist ve Orkestra için Süit ve A. Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun İncelenmesi" (2004) isimli yüksek lisans eser metninde, Yunus Emre Oratoryosu armoni, kontrpuan, tematik, biçim, dizi, makam ve prozodi gibi yönlerden incelenmiş; şiirlerin dize bölümlerinin hece sayıları, cümlelerin vurgu yerleri, söz konusu şiirlerin bestelenmesindeki incelikler, temaların ritmik ve ezgisel dönüşümleri ve tablolarla belirtilen biçim yapıları, karşılaştırmalı olarak gösterilmiştir. Bestecinin, müziğin gerek çokseslilik gerekse temel unsurlarını ele alarak ortaya

çıkardığı sentez ve eserde ulaştığı müzik anlayışı ortaya konmuştur (Tongur, 2004). Tongur’un yüksek lisans tezinin, oratoryoyu armoni, biçim, kontrpuan, tematik, dizi, makam, prozodi ve diğer birçok yönüyle incelemesi, ayrıca eseri edebî yönden ele alması ve nihayet Saygun’un bestecilik anlayışını ortaya koyması; “Ahmed Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu’nun Müzikal, Edebî ve Düşünsel Açılardan İncelenmesi” başlıklı bu çalışmaya, sahip oldukları ortak içerik dolayısıyla katkı sağlamıştır.

Tevfik Tunca Ünder’in “Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’in Taşbebek ve Bayönder Operalarının Modern Ulus Kurgusu Bağlamında İncelenmesi” (2022) isimli yüksek lisans tezinde; modern ulus kurgusu bağlamında Taşbebek ve Bayönder operaları ile Cumhuriyet’in kuruluş aşamasında “millî müzik” meselesinin nasıl ve ne şekilde ele alındığı, Atatürk’ün bu konuda nasıl bir strateji benimsediği ve besteci, müzikolog ve araştırmacı kimlikleriyle A. Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’in müzik devrimine ne gibi katkıları olduğu meseleleri üzerinde durulmuştur. Tez üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Osmanlı İmparatorluğu döneminde opera gösterilerinin ne şekilde başladığı ve hangi tiyatro binalarında gösterim yapıldığı, bu binaların özelliklerinin neler olduğu ve söz konusu opera gösterilerinin hangi padişahların destekleriyle gerçekleştirildiğinden söz edilmiş; sonrasında libretist Münir Hayri Egeli, ile besteci A. Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’in hayatlarına ve fikirlerine yer verilmiştir. İkinci bölümde Taşbebek ve Bayönder operalarının yazılış amaçları ile librettoları ele alınmış, bu arada Bayönder operası yazılırken Atatürk’ün kendi eliyle librettodaki birkaç kelimede değişiklik yaptığından bahsedilerek, basında çıkan haberlere yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise Atatürk ve müzik devrimi, alaturka müzik yasağı, müzik eğitimi alanındaki atılımlar ve dönemin diğer ulusal opera ekolleri ortaya konmuştur. Tevfik Tunca Önder’in tezinin, Saygun’un besteciliğinin opera diliyle olan irtibatını ve Yunus Emre Oratoryosu’nun siyasi, ideolojik, felsefî ve psikolojik olarak hangi şartlar altında yazıldığını detaylı bir şekilde aktarması dolayısıyla bu çalışmayla ilgili olduğu değerlendirilmektedir.

Yılmaz Koç’un “Ahmed Adnan Saygun’un Kerem Operası’nın Gizemcilik ve Gelenekçilik Bağlamında İncelenmesi” (2021) adlı doktora tezi, adından da anlaşılacağı gibi Kerem operasını “gizemcilik” ve “gelenekçilik” kavramları bağlamında ele almaktadır. Dört bölümden oluşan tezin ilk iki bölümünde mitoloji ve destanların yanı sıra halk hikayelerine kaynaklık eden âşıklık geleneğine yer verilmiş,

Kerem ile Aslı hikayesinin tarihsel değerlendirmesi yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü bölümlerde ise gizemcilik ve gelenekiliğin mahiyetleri açıklanıp, Kerem operasının dramaturjik ve müzikal analizi bu tanımlar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Saygun’un orkestra partisiyonu üstüne yazdığı ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Kerem operası Yunus Emre Oratoryosu’nun devamı niteliğinde olduğundan, Koç’un bu çalışmasında söz konusu iki eserin müzikal ve dramaturjik benzerlikleri ortaya konmuştur. Bunlardan müzikal nitelikte olanlar; karcığar beşlisinin her iki eserdeki kullanım şekli, bir onaltılık ve noktalı sekizlik motifi ve büyük ikilinin tam beşliye üzülmesi gibi yalnızca Saygun’un bestecilik anlayışında var olan unsurlardır. Buna ek olarak, Saygun’un, her iki eseri bestelerken halk müziğinin kültürel ve müzikal ögelerinden faydalanmış olduğu gerçeği de vurgulanmıştır. Kerem operası ile Yunus Emre Oratoryosu arasındaki bağlantıdan hareketle Yılmaz Koç’un doktora tezi bu çalışmaya önemli veriler sunmuş, bu tezdten hareketle Yunus Emre Oratoryosu’nun analizi kolaylaştığı gibi Saygun’un bestecilik ve müzik anlayışı hakkında da detaylı bilgilere ulaşılmıştır.

Ayşe Yılmaz’ın “Üzeyir Hacıbeyli ve Ahmed Adnan Saygun’un Köroğlu Operalarının Karşılaştırılması” (2024) adlı sanatta yeterlik tezi,  bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Azerbaycan’da ulusal opera sanatının doğuşu ve devrim sonrası bestelenen ilk millî operalar, Üzeyir Hacıbeyli’nin hayatı ve opera eserleri, Cumhuriyet dönemi Türk operasının doğuşu, Atatürk’ün müzik politikası, A. Adnan Saygun’un hayatı ve opera eserleri ele alınmış; ikinci bölümde bu iki farklı Köroğlu operasının hikayesi, bestelenme aşamaları, librettosu, türü, karakteri, dramaturjik özellikleri incelenmiştir. nc bölümde ise karakter, zaman, yer, mekân, konu, olay örgüsü, hikayelerin kurgusu ve müzikal anlatım gibi sanatsal elemanlar bakımından iki opera mukayese edilmiştir. Bilindiği gibi Hacıbeyli ve Saygun birbirinin çağdaşı bestecilerdir. İki de ülkelerinin geleneksel müziğinin ezgi, dans ve motiflerini kullanırken, bunları ağdaş oksesli müziğin unsurlarıyla sentezlemişlerdir. Özsoy ile Taşbebek rejim için yazılan eserler iken Kerem operasının millî opera dağarımızda önemli bir yeri vardır. Hacıbeyli’nin Köroğlu operası Azerbaycan’ın bağımsızlığı yolunda halkı yüreklendirmek için yazılmış ve başarılı olmuş, bu kapsamda şöhret kazanmış bir eserdir. Saygun’un Köroğlu operası ise ilk destansı (epik) millî operamız olma zelliliğini taşır. Hacıbeyli ve Saygun ulusal ekole bağlı olduğu söylenebilecek olan bestecilerdir. Döneminin siyasi ve politik konjnktrnden etkilenmemiş bir sanat eseri ya da besteciden söz edilemeyeceği açıktır. İki besteci de söz konusu etkiyi fazlasıyla

yaşamıştır. Dünyada çok uluslu imparatorluk ve yönetimler çöküp ulusal devletler kurulurken, Saygun ve Hacıbeyli denk geldikleri bu dönem dolayısıyla eserlerini çoğunlukla milliyetçilik ve bağımsızlık temaları üstüne inşa etmişlerdir. Yazdıkları Köroğlu operaları da bunun bir örneğidir. Bunun yanı sıra Hacıbeyli'nin “Köroğlu” karakteri daha dışadönük iken, Saygun'un “Köroğlu”su, eserin bestecisi ve librettistinin dünya görüşünden ötürü tasavvufi öğeler üstüne kurulmuştur. Ayşe Yılmaz'ın “Üzeyir Hacıbeyli ve Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operalarının Karşılaştırılması” adlı sanatta yeterlik tezi, tüm bu aktarılan özellikleri ve temas ettiği mevzular bakımından bu çalışmayla ilgili bulunmuş ve çalışmanın bilhassa Yunus Emre'yi ve tasavvufu ele alan kısımlarına katkı sağlamıştır.

2. MAKALELER

Yrd. Doç. Dr. Ali Cemalcılar'ın Kurgu Dergisi'nde (Ş.11 179-189) (1992) yayımlanan, “Ahmet Adnan Saygun ve Yunus Emre Oratoryosu” adlı makalesi, besteci A. Adnan Saygun'un hayatı, söz konusu eserin ortaya çıkışı ve bestelendikten sonra nerelerde seslendirildiği hakkında genel hatlarıyla bilgi vermektedir. Üç ana bölümden oluşan oratoryonun her bölümünde var olan ana fikir makalede açıklanmış, toplamda on üç alt bölümde yer alan Yunus Emre ilahileri; kıtalar hâlinde paylaşılmıştır. Aynı zamanda eserde yer alan müzikal terimlerin açıklamalarına da kısa ve öz bir biçimde makalede yer verilmiştir. Sonuç bölümünde ise Saygun'un besteci, müzikolog ve araştırmacı olarak çağdaş Türk müziğine katkılarının yanı sıra, Anadolu'nun folklorik kaynaklarını çoksesli müzikle harmanlayarak ortaya koyduğu eşsiz eserler üzerinde durulmuştur. Buna ek olarak Saygun'un, “tarihî ve millî musiki değerlerimizden güç alarak çağdaş müzik arenasında yer almamız gerektiği” düşüncesi de ifade edilmiştir. Makalede oratoryonun bütün bölümleri ve alt bölümlerinde yer alan ilahilerin hepsinin kıtalar halinde paylaşılarak Yunus Emre'nin Allah'a ulaşma yolundaki arayış, isyan ve çilesi ile Allah'a kavuşarak bulduğu huzur, mutluluk ve tatminin kısa ve öz şekilde anlatılması, bu tezde Yunus Emre Oratoryosu'nun düşünsel ve edebî yönden incelenmesine olanak sağlamıştır.

İbrahim Şevket Güleç'in, İdil Dergisi'nde yayınlanan, “Ahmet Adnan Saygun ve 80. Yılında Yunus Emre Oratoryosu” (2023) adlı makalesi, “Giriş” ve “Sonuç” bölümleriyle çerçevelenmiş iki ana bölümden oluşmaktadır. Söz konusu bölümler, “Yunus Emre Oratoryosu'nun Dramatik Yapısı” ve “Yunus Emre Oratoryosu'nun Alınlanması” başlıklarını taşımaktadır. Giriş bölümünde Saygun'un Anadolu'da

müzikolog olarak Türk halk müziği alanında Macar besteci Bela Bartok'la yaptığı çalışmalar ve bu çalışmalar sonucunda ortaya çıkan kitapları konu alır. Yunus Emre Oratoryosu'nun bestelenmeye başladığı süreç, tıpkı Yunus Emre'nin yaşadığı Anadolu'daki Moğol istilasına benzeyen bir kargaşa dönemi olan 2. Dünya Savaşı yıllarıdır. Yunus Emre, yaşadığı dehşet ortamında şiirlerini tasavvufi bir bakış açısıyla kaleme almış olup bu durum Saygun'a kendisini yakın hissettirmiştir. Besteci, Yunus Emre'nin dilini kullanarak barış çağrısı yapmayı amaçlamıştır. Oratoryonun metni, Yunus Emre ile Âşık Yunus'a ait ilahilerden oluşur. Saygun, Yunus Emre'nin Allah'ı ararken geçtiği arayış, çile ve vahdeti ifade eden ilahilerini makamsal bir anlayış ve kendine has bir üslupla çağdaş, çoksesli bir yapıyla ortaya koymuştur. Bu bakış açısı bestecinin hayatı boyunca hâkim olacak bir bakış açısı olacaktır (Güleç, 2023). İkinci bölümde, üç ana ve on üç alt bölümden oluşmuş Yunus Emre Oratoryosu'nda geçen ilahilerdeki bazı kelimeler bugünkü Türkçe karşılıklarıyla verilmiş, ilahilerde bahsedilen bazı kelimelerin tasavvufi anlamlarının açıklamaları yapılmış ve bu şekilde anlam bütünlüğü sağlanarak her bölümün ana fikrinin açıklanması amaçlanmıştır. Üçüncü bölüm ise iki alt bölüme ayrılmaktadır: “Temsil Öncesi Alımlama” ve “Temsil Sonrası Alımlama”... “Temsil Öncesi Alımlama” bölümünde Yunus Emre'nin şiirlerini yazdığı dönem ile Saygun'un eserini bestelediği dönemin tarihî ve karşılaştırmalı analizi yapılmış, aralarındaki benzerlikler ortaya konmuş, ikisinin de kendi devrinde insanlığa dostluk ve barış çağrıları yaptığı görülmüştür. “Temsil Sonrası Alımlama” bölümünde alanında uzman kişilerin oratoryo hakkındaki değerlendirmelerine yer verilmiştir. İlk olarak Türk Müziği makamlarının ve halk ezgilerimizin eserde nerelerde kullanılıp nasıl anlamlar yarattığı ve bu kullanımların eserin ifadesine etkisinin nasıl olduğu açıklanmış olup ikinci değerlendirmede ise Yunus Emre Oratoryosu'nun ölüm ve Tanrı temasını işleyen, dünya çapındaki zirve eserlerden biri olduğundan bahsedilmiştir. Buna ek olarak, Batı'nın yüzyıllar sonra keşfettiği insandaki ölüm içgüdüsünün yüzyıllar önce Yunus Emre tarafından keşfedildiği, ölümün bir bitiş değil Yüce Yaradan'a, aslına, özüne kavuşmanın bir yolu olarak ifade edildiği söylenmiştir. “Bu eserde Saygun, ilk defa Batı formunda tasavvuf müziği ilahilerini, makam ve mod dizilerini, tonal müzik sistemiyle adeta vahdet-i vücud esasında olduğu gibi, olağanüstü bir sentezde birleştirmiştir” (Güleç, 2023: 1246). “Sonuç” bölümünde oratoryonun üç ana bölümünün tasavvuf düşüncesinde var olan hamlık, pişme ve yanma bölümlerini temsil ettiği düşüncesine ve librettoda kullanılan bazı kelimelerin tasavvufi anlamlarına

yer verilen makale, bu çalışmanın Yunus Emre Oratoryosu'nun özellikle edebî ve dűřünsel açılardan incelenmesine ayrılan kısımlarına önemli katkıları sağlamıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET ADNAN SAYGUN'UN *YUNUS EMRE ORATORYOSU*'NUN

MÜZİKAL, EDEBÎ VE DÜŞÜNSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırmanın temel amacı, Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nu müzikal, edebî ve düşünsel düzlemlerde çok yönlü bir biçimde inceleyerek, eserin taşıdığı sanatsal, kültürel ve felsefi derinliği ortaya koymaktır. Saygun'un bu yapıt aracılığıyla, Batı müziği teknikleriyle Anadolu halk kültürünü ve tasavvufi düşünceyi nasıl bir araya getirdiği sorusu, çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

Araştırma, Yunus Emre'nin şiirlerinde dile gelen aşk, vecd, fenâfillah ve bekâbillah gibi temel tasavvufi kavramların oratoryoda nasıl müzikal olarak temsil edildiğini; aşk temasının karşı konusu, redif motifi ve dramatik yapı ile nasıl bütünleştirildiğini kapsamlı bir şekilde incelemektedir. Bu sayede eserin yalnızca teknik bir bestecilik ürünü değil, aynı zamanda derin bir düşünsel ve ruhsal yolculuğu sahneleyen bir anlatı olarak değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

Çalışmanın önemi, *Yunus Emre Oratoryosu* gibi çok katmanlı bir eserin hem müzikoloji hem de kültürel çalışmalar bağlamında yeniden ele alınması ve analiz edilmesinden kaynaklanmaktadır. Saygun'un bu yapıt aracılığıyla sadece Batı-Doğu sentezine dair estetik bir model ortaya koymakla kalmadığı, aynı zamanda Yunus Emre'nin evrensel nitelikteki tasavvufi mesajlarını çoksesli müzik aracılığıyla geniş bir dinleyiciye ulaştırmayı hedeflediği değerlendirilmektedir.

Oratoryonun söz-müzik ilişkisi, yapısal bütünlüğü, dramatik gelişimi ve tematik içeriği üzerinden yapılan bu analiz, yalnızca Saygun'un bestecilik anlayışını değil, aynı zamanda dönemin ideolojik ve kültürel kodlarını da ortaya koymaktadır. Eserdeki müzikal yapının, tasavvufun içsel dönüşüm yolculuğu ile nasıl örtüştüğü, araştırmanın sunduğu özgün katkılar arasındadır.

Çalışma, bu yönüyle, yalnızca müzik bilimine değil; edebiyat, felsefe, kültür tarihi ve tasavvuf gibi farklı disiplinlere de ışık tutacak nitelikte bir incelemedir. *Yunus Emre Oratoryosu*'nun hem bireysel hem de kolektif bellekteki yansımalarını tespit

etmek, bunları sanat ve düşünce düzeyinde tartışmaya açmak, çalışmanın temel motivasyonunu oluşturmaktadır.

2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ VE ALT PROBLEMLERİ

Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*, yalnızca bir müzik eseri olarak değil, aynı zamanda çok katmanlı bir düşünsel yapının ve kültürel bir dönüşümün sanat yoluyla ifade bulduğu bir metin olarak değerlendirilmelidir. Eserin hem Klasik Batı müziğine özgü formlar ve tekniklerle bestelenmiş olması, hem de Yunus Emre gibi bir halk mutasavvıfının şiirlerine dayanması, onu özgün ve bir o kadar da yorumlanması güç bir yapıt hâline getirmektedir. Bu bağlamda Saygun'un bu oratoryoda tasavvufi bir düşünce dünyasını Batılı bir müzik diliyle nasıl ifade ettiği, Yunus Emre'nin şiirsel söylemini müzikal yapıyla nasıl bütünleştirdiği ve bu sentezin Türk müzik tarihinde nasıl bir anlam taşıdığı soruları önem kazanmaktadır.

Tüm bu tespitlerden hareketle araştırmanın problem cümlesi, "Ahmed Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nun müzikal ve edebî yapısı ile düşünsel içeriği nasıldır?" şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın alt problem cümleleri ise aşağıdaki gibidir.

Birinci alt problem: "Ahmed Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nun müzikal yapısı nasıldır?"

İkinci alt problem: "Ahmed Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nun edebî yapısı nasıldır?"

Üçüncü alt problem: "Ahmed Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nun düşünsel içeriği nasıldır?"

Bilindiği üzere eserin hem halk müziği ve tasavvuf edebiyatı unsurlarına hem de çoksesli Batı müziği armoni ve formlarına dayanan yapısı, Saygun'un çağdaş bir Türk müziği kimliği yaratma çabasıyla da doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla burada söz konusu olan; yalnızca teknik bir müzikal ya da edebî çözümleme değil aynı zamanda bu müzikal tercihler aracılığıyla neyin temsil edildiğini ve hangi anlam katmanlarının dinleyiciye ulaştırılmak istendiğini ortaya koyabilmektir. Bu bağlamda *Yunus Emre Oratoryosu*'nda özellikle öne çıkan "aşk", "vecd", "fenâfillah" ve "bekabillah" gibi kavramların hem müzikal hem de düşünsel olarak nasıl temsil edildiği, araştırmanın odak noktalarından biridir. Saygun'un bu temaları sadece seslerle değil; dramatik yapı, tematik işlemler, makamsal geçişler, ritmik dönüşümler ve orkestral doku aracılığıyla

nasıl inşa ettiği sorusu, eserin çok katmanlı yapısını özömlmek açısından büyük önem taşımaktadır.

3. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Bu araştırma, aşığıda sıralanan temel sayılıtlar doğrultusunda yürütölmüştür:

1. Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*, yalnızca teknik anlamda bir müzik kompozisyonu değil aynı zamanda tasavvufi düşünce, Cumhuriyet ideolojisi ve çağdaş sanat anlayışının bütünleştiği çok katmanlı bir yapıt niteliğindedir.

2. Besteci, Yunus Emre'nin şiirlerini seçerken hem estetik, hem de düşünsel ve sembolik bir kurgu oluşturma gayesi gütmüş ve şiirlerin dramatik yapıya uygun biçimde yeniden düzenlenmesini hedeflemiştir.

3. Oratoryodaki müzikal yapı; aşk, vecd, fenâfillah ve bekâbillah gibi temel tasavvufi kavramların yalnızca sözel değil, aynı zamanda ritmik, armonik, melodik ve tematik düzeyde temsil edildiği bir kompozisyon anlayışına dayanmaktadır.

4. Saygun'un makamsal öğeleri, modal dizileri ve halk müziği motiflerini Batı müziği teknikleriyle sentezlemesi, dönemin ulusal müzik politikalarıyla örtüşen bilinçli bir estetik tercihi yansıtmaktadır.

5. Eserde yer alan "redif motifi" ve "karşı tema" gibi unsurlar, bir yandan eserin müzikal yapı taşları olarak işlev görürken, bir yandan da eserin dramatik gelişimini ve felsefi temalarını yönlendirmektedirler.

6. Oratoryoda kullanılan resitatif, fugato, ostinato ve koro yazım teknikleri, besteci tarafından tasavvuf musikisinin oksesli anlatıdaki modern bir yorumu olarak değerlendirilmiştir.

7. Bu çalışmada kullanılan yazılı, görsel ve işitsel kaynakların geçerliliği kabul edilmiş; nota örnekleri, analiz tabloları, metinler ve ikinci el kaynaklar da güvenilir referanslar olarak ele alınmıştır.

8. Tez boyunca yürütölen müzikal, edebî ve düşünsel analizlerin bir araya getirilmesiyle elde edilen sonuçların, Saygun'un sanatsal niyeti ve dönemin estetik paradigmasıyla örtüştüğu varsayılmıştır.

4. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu* adlı yapıtının müzikal, edebî ve düşünsel düzlemlerde bütüncül bir yaklaşımla incelenmesini hedefleyen bu araştırma; eserin partiyonu üzerinden yapılan teknik analizleri, tematik ve dramatik çözümlemeleri, şiir-müzik ilişkisine dair tespitleri, tasavvuf düşüncesine dayalı kavramsal okumaları ve Saygun'un kompozisyon anlayışına ilişkin belirlemeleri kapsamaktadır.

Tez kapsamında oratoryonun tüm bölümleri makamsal, tonal ve yapısal yönleriyle ayrıntılı olarak ele alınmış; özellikle “aşk teması”, “redif motifi”, “karşı tema”, “vecd”, “fenâfillah” ve “bekâbillah” gibi kavramların müzikal temsilleri detaylı biçimde analiz edilmiştir. Yunus Emre'nin şiirlerinin dramatik yapı içerisindeki konumları, içeriksel dönüşümleri ve müzikal karşılıkları da söz-müzik ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Ayrıca, Saygun'un geleneksel halk müziği öğelerini Batı müzik sistemleriyle nasıl sentezlediği de araştırmanın önemli inceleme alanlarından biridir.

Araştırmanın sınırlılıkları ise şu şekilde belirlenmiştir:

Çalışmada kullanılan tüm şiirler analiz edilmiş olsa da şiirlerin filolojik, tarihsel ya da karşılaştırmalı edisyonları bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

Müzikal çözümlemeler eserin yayımlanmış nota baskısı ve mevcut ses kayıtları temel alınarak gerçekleştirilmiş, özgün el yazmaları çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir.

Yorum ve analizler, müzikoloji, edebiyat ve tasavvuf alanlarında belirli temel kaynaklara dayandırılmış olup, disiplinlerarası yorum çerçevesi belirli bir sınır içinde tutulmuştur.

Araştırma ayrıca; literatür taramasıyla, yüksek lisans programı için ayrılan süreyle ve araştırmacının sağlayabildiği maddi imkânlarla sınırlıdır.

5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın bu kısmında: araştırma modeli ve veri toplama yöntemleri üzerine yöntemlere yer verilmiştir.

5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırma, betimleyici, çözümleyici ve karşılaştırmalı analiz yöntemlerinin bir arada kullanıldığı disiplinlerarası bir yaklaşıma dayanmaktadır. Eserde kullanılan motiflerin, oratoryonun farklı bölümlerinde nasıl başkalaşıma uğratıldıkları, aşk temasının karşı konusuyla birlikte nasıl dramatize edildiği, redif motifinin yapısal ve sembolik rolü gibi ögeler de müzik teorisi çerçevesinde ele alınmıştır. Oratoryonun dramatik yapısı ise “sahneleme”, “anlatı” ve “ritüel” perspektiflerinden yorumlanmıştır.

Tez, *Yunus Emre Oratoryosu*’nu hem mikro (nota ve pasaj analizleri) hem de makro (tema, yapı, anlam) düzeyde inceleyen, çok katmanlı bir metodolojik çerçeveye sahiptir. Bu yönüyle sadece bir müzik eseri çözümlemesi değil, aynı zamanda kültürel, felsefi ve ruhsal derinliği olan bir sanat yapıtını anlamlandırma çabasıdır.

Çalışma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yapılandırılmış ve betimsel çözümleme modeli kullanılarak yürütülmüştür. Bilindiği üzere betimsel araştırmalarda, “toplanan verilerin, araştırmanın problemine ilişkin olarak neleri söylediği ya da hangi sonuçları ortaya koyduğu ön plana çıkmaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 254). Dolayısıyla bu tür araştırmalarda doküman analizi önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı da Ahmet Adnan Saygun’un *Yunus Emre Oratoryosu*’nu müzikal, edebi ve düşünsel bağlamda çok katmanlı bir şekilde incelemek olduğundan, araştırma modeli olarak nitel, partiyon odaklı yoruma dayanan ve çok yönlü çözümlemeye imkân tanıyan bir yaklaşım benimsenmiştir.

Araştırma modelinin nitel bir yaklaşıma dayanması, analizlerin yorumlayıcı, açıklayıcı ve kavramsal derinliğe sahip olmasını mümkün kılmıştır. Böylece sadece teknik değil, aynı zamanda ruhsal ve düşünsel katmanlara yönelik çözümler de geliştirilebilmiştir. Bu yöntem sayesinde *Yunus Emre Oratoryosu* hem bir sanat eseri hem de kültürel ve felsefi bir anlatı olarak çok yönlü biçimde ele alınmıştır.

5.2. Veri Toplama Yöntemi

Bu araştırmada veri toplama yöntemi olarak doküman (belge) analizi kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda yaygın olarak başvuru olan bu yöntem, araştırmanın konusuyla ilgili yazılı, görsel ve işitsel belgelerin sistemli bir biçimde incelenmesine dayanır.

Araştırmanın temel inceleme nesnesi olan *Yunus Emre Oratoryosu*; Saygun’un yayımlanmış nota baskısı, ses kayıtları, akademik yayınlar, makaleler ve tezler

üzerinden çok yönlü olarak analiz edilmiştir. Ayrıca Yunus Emre'nin şiirlerinin yer aldığı divanlar ve farklı edisyonlar da karşılaştırmalı olarak incelenmiş, bestecinin şiir seçimi ve şiir-müzik ilişkisi bu belgeler temelinde değerlendirilmiştir.

Veri toplama sürecinde aşağıdaki kaynak türlerinden yararlanılmıştır:

Birincil kaynaklar:

Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nun nota baskısı, orijinal ses kayıtları, besteciye ait açıklamalar ve döneme ait konser programları.

İkincil kaynaklar:

Müzikoloji, edebiyat, tasavvuf ve kültür alanında yazılmış akademik çalışmalar, makaleler, kitaplar ve yüksek lisans/doktora tezleri.

Destekleyici kaynaklar:

Yunus Emre Divanı'nın farklı el yazması ve basılı nüshaları, redif yapısı, vecd ve zikir ritüellerine dair tarihsel-dinî belgeler, makam ve modalite üzerine kuramsal çalışmalar.

5.3. VERİ ANALİZİ

Bu araştırmada toplanan veriler, nitel veri analiz teknikleri çerçevesinde ve betimsel çözümleme modeli doğrultusunda değerlendirilmiştir. Elde edilen dokümanlar (nota örnekleri, şiir metinleri, tematik bölümler, kaynak yazın vb.), araştırmanın problemi ve alt problemleriyle ilişkili olarak tematik, yapısal ve içeriksel açıdan analiz edilmiştir.

Çözümler aşağıdaki temel yönelimler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Müzikal çözümleme: *Yunus Emre Oratoryosu*'ndaki belirli bölümler (temalar, geçişler, redif motifleri, koro-solo ilişkisi, dramatik yapılar) makamsal, tonal, armonik ve biçimsel açılardan analiz edilmiştir. Ölçü numaraları üzerinden oluşturulan tablo ve örneklerle yapı çözümleri somutlaştırılmıştır.

Edebî metin çözümlemesi: Yunus Emre'nin şiirlerinden seçilen metinlerin dramatik yapı içindeki işlevleri, şiir-müzik ilişkisi ve metinsel dönüşümleri analiz edilmiştir. Şiirlerin tematik vurguları ile Saygun'un müzikal anlatımı arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

Tasavvufi kavram çözümlemesi: Eserde geçen “vecd”, “aşk”, “fenâfillah”, “bekâbillah” gibi kavramların müzikal temsilleri incelenmiş; bu kavramların hangi bölümlerde, nasıl bir anlatımla ele alındığı değerlendirilmiştir. Bu çözümlemeler, müzikal ifadelerin düşünsel arka planla olan bağını görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Tematik yapı analizi: Aşk teması, karşı tema, redif motifi gibi anlatı yapılarını yönlendiren unsurlar, yapıt boyunca geçirdikleri dönüşümlerle birlikte ele alınmıştır. Bu analizler, dramatik süreklilik, tekrar, dönüşüm ve doruk noktası gibi dramaturjik kavramlarla ilişkilendirilmiştir.

Bağlamsal yorumlama: Elde edilen bulgular, Saygun’un bestecilik anlayışı, Cumhuriyet dönemi kültürel politikaları, Doğu-Batı sentezi ve tasavvufi dünya görüşü gibi bağlamlarla birlikte ele alınmış ve disiplinlerarası bir yaklaşımla yorumlanmıştır.

Tüm bu çözümleme ve yorumlama süreçleri, araştırmanın problemiyle doğrudan ilişkili olup, eserin yalnızca yapısal yönünü değil aynı zamanda taşıdığı estetik, felsefi ve kültürel anlam katmanlarını da açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

6. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

6.1. MÜZİKAL AÇIDAN YUNUS EMRE ORATORYOSU

6.1.1. Yunus Emre Oratoryosu’na Giden Süreç

Yunus Emre’ye olan ilgisi çocukluktan itibaren var olan Saygun, İzmir’de sokaklarda gezen dervişlerden kız kardeşi Nebile’yle beraber “Benim adım dertli dolap / Suyum akar yalap yalap” ilahisini öğrenmiş ve evin içinde o dervişler gibi ilahiyi söylemeye koyulmuştur. Daha sonraları on iki, on üç yaşlarında iken taş basması sarı yapraklı bir Yunus Emre Divanı’nı elinden hiç düşürmemiş ve eğitim amacıyla Paris’e giderken bile onu yanında götürmüştür.

Saygun’un Paris’te beraber okuduğu ve aynı evde kaldıkları Burhan Toprak da bir Yunus Emre hayranıdır. 1933 yılında yazdığı *Yunus Emre Divanı*’nın birinci baskısında bin iki yüzden, üç yüz elliye indirdiği gazelleri, eski karmaşık divan yapısından feragat edip Yunus Emre’nin duygu ve düşünce dünyasını konulara göre dizerek şiirleri buna göre sıralamıştır. Böylece Yunus Emre’nin şiirlerindeki anlam bütünlüğü tamamlanmış olup, eski divanlarda var olan kopukluk giderilmiştir (Tanju, 2012: 73-74).

Ahmed Adnan Saygun, *Yunus Emre Oratoryosu*'nu bestelemeye giden süreci ve eserin partisyonunun tamamlanışını şöyle anlatmaktadır:

“İlk defa 1933 senesinde Yunus Emre'nin bazı şiirlerini bestelemeğe çalıştım. Fakat yaptıklarımı beğenmedim. 1939 yılında bir deneme daha yaptım, yine beğenmedim. Nihayet 1942 Haziran'ında CHP adına bir yurt gezisine çıkmıştım. Trende Yunus Divanı'nı okurken bende bir oratoryo yapmak fikri uyandı. Bu amaçla seçtiğim bazı şiirlerin müzik eskizlerini yaptım. Ağustos sonlarına doğru Ankara'ya döndüğüm zaman, yolda hazırladığım eskizleri orkestrasyon şekline soktum. Fakat beğenmeyip yırttım. Bir türlü o havayı, Yunus Emre'nin yarattığı o sihirli havayı bulamıyordum. Fakat ümidim kırılmamıştı. Aynı senenin Eylül'ünde tekrar çalışmaya koyuldum. Dört buçuk aylık sıkı bir çalışma sonucunda 1943 yılının ocak ayında eseri bitirdim.” (Aracı, 2001: 109)

Saygun, 1935 yılında üç kadın sesi için yazdığı *Duyuşlar* başlıklı eserin üçüncü bölümünü, daha sonra *Yunus Emre Oratoryosu*' nun 10 numaralı koralinde genişleterek kullanmıştır (Aracı, 2001: 110). Behçet Kemal Çağlar'ın *Karanlıktan Aydınlığa* isimli şiirini tipik bir Barok kantat üslubunda işleyen yapıtın adı da *Op.19 Eski Üslupta Kantat*'tır. Eser Cumhuriyet'in geleceğinin ne kadar parlak olduğunu anlatır. Saygun eseri 1941 yılında bitirmiş ve aynı yıl 23 Şubat Halkevinde seslendirmiştir (Aracı, 2001). Orkestra eşliğinde solistler ve koro için bestelenmiş olan bu eser, arya, resitatif ve koral bölümleriyle tipik Barok yapısında ele alınmıştır (Küçük Kaplan, 2022: 135). *Eski Üslupta Kantat* bu nedenle adeta Yunus Emre Oratoryosu 'nun bir denemesi olmuştur.

“Ve ben uzun zamandan beri, Yunus'un şiirlerini bestelemek arzusuyla yanıyor; fakat bir türlü iyi bir şey ortaya koyamıyordum. İşte 1942 yılı yazında çıktığım seyahatte yine Yunus Divanı'nı okurken, birden onu başkalarından ayıran şeyin ne olduğunu düşünmeye başladım ve Yunus Emre Oratoryosu'nu nasıl bir temel üzerine yükseltebileceğimi buldum. Yunus büyük bir şairdir ama onu başkalarından ayıran en önemli vasfı;” İnsan” denilen varlığın hayat, ölüm, kâinat, tanrı, sevgi, dostluk, kardeşlik... konularında kafasının içinde dönüp dolaşan binbir soruya düşüncelerine gönlünü katarak bir cevap bulma yolundaki çırpınışlarının bütün çilesini yaşamış ve nihayet “huzurun” ancak “sevgi”de, en geniş anlamıyla evreni kaplayan sevgide olduğu gerçeğine erişmiş olmasıdır. Onun için artık ne din ne dil ne renk... gerçek sevgi herşeyin cevabıdır. Çıktığım iş yolculuğunda, tren dağlara doğru yol alırken,” Yunus Gerçeği” ni, Yunus'ta sembolleşen “İnsan Gerçeği”ni beynimin ve gönlümün derinliklerinde sezince, yazacağım eseri hayalimde canlandırmaya başladım. Yunus'un Divanı'ndaki şiirlerin kiminden bir mısra, kiminden bir kıta alarak, solistleriyle, korosuyla, orkestrasıyla bu “ÇİLE” yi ve “VARİŞ”ı terennüm edecektim. Çocukluğumda sokaktan geçen dervişlerden duyduğum “Benim adım dertli dolap / Suyum akar yalap yalap” ilahisiyle başlayan “çile”yi Yunus Emre

Oratoryosu 'na dönüştürecek ve Yunus'un "Aşk gelicek cümle eksikler biter" mısraı ile noktalayacaktım." (Tanju, 2012: 74-75)

Saygun'a göre Yunus Emre, "insan problemlerini ortaya koymuş, onların üzerine eğilmiş ve o yolda şiirler yazmış büyük bir insan, şair bir filozoftur." *Yunus Emre Oratoryosu* 2. Dünya Savaşı yıllarında bestelenmiştir. Tüm dünyada milliyetçilik ve faşizmin akımlarının yükselişinden ötürü 1. ve 2. Dünya savaşları yaşanmış; savaşların yaşattığı tahribat ve insan kıyımlarından ötürü hümanizm düşüncesi yükselişe geçmiştir. Bu savaş havası içerisinde Saygun, Yunus Emre'nin Anadolu'da savaş ortamında ortaya koyduğu ve insanlara aktardığı hümanist felsefeye kendini yakın hissetmektedir.

Talat Halman'a göre Yunus Emre, "*İnsanlık sevgisini ve yeryüzü birliği anlayışını, Moğolların yaptığı akınları ve üst üste kaç haçlı seferinin allak bullak ettiği bir bölgede, İslam-Hristiyan düşmanlıkları ve İslamiyet içinde korkunç mezhep kavgaları sürüp giderken dile getirmiştir. Yıkıntı, kan ve öç çağında Yunus, insanlar arasında kardeşliğin ve yeryüzünde barışın, birleşmenin, dayanışmanın değerlerini belirtmiştir*" (Halman, 1990'dan akt. Aracı, 2001: 111).

Saygun, Anadolu'da Cumhuriyet Halk Partisi Halkevleri müfettişi olarak yaptığı geziler sonucunda birçok özgün ilahi ve halk türküsü toplamış ve konuya daha hâkim duruma gelmiştir. Yunus'u yakından tanıyabilmek için köyleri dolaşmış, derlemeler yapmış, onun şiir ve ilahilerini söyleyen insanlarla konuşmuş, hatta mezarını aramaya koyulmuştur.

Hümanist düşünceye göre dil, din, ırk fark etmeksizin herkes biricik, değerlidir ve olduğu gibi kabul edilmelidir. Siyaset felsefesinde hümanizm, bireysel özgürlük ve sorumluluğu, insani değerleri, şefkati ve hoşgörü ile iş birliğine olan ihtiyacı vurgular, otoriter inançları reddeder. İzmir'de çocukluğunda dilencilerden dinlediği ilahilerle başlayan ve Paris'te okuduğu yıllarda arkadaşı Burhan Toprak'la yaptığı konuşmalarla devam eden Yunus Emre sevgisi ve ilgisi, Saygun'un iç dünyasında, mistik hümanizmanın doruğu olan bu şairin duyuş ve düşünüşünü bir koro yapıtıyla ortaya koymak ateşiyle yanmaktadır (Yıldız, 2007: 70-71).

Saygun teftiş ve inceleme gezisinden döndükten sonra, 1942 Eylül'ünde oratoryoyu yazmaya başlayıp; koro, solistler ve orkestra için yazılan eseri dört buçuk ay gibi çok kısa sürede bitirmiştir. Saygun eseri yazmayı bitirdikten sonra, 1943 yılı baharında yakın arkadaşlarını dinlemeleri için evine çağırması ve eşi Nilüfer Hanım'la eseri icra etmiştir. Eser, dinleyenler tarafından çok beğenilmiş, Saygun ve eşini tebrik

etmişlerdir. Daha sonra Saygun'un yakın arkadaşı Halil Bedii Yönetken eserin icrası için dönemin millî eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'e eserin belli koro parçalarını kendi çalıştırdığı koro vasıtasıyla dinletmiş fakat bu girişim başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 1946 yılında Saygun'un diğer yakın arkadaşı Behçet Kemal, T.B.M.M'de oratoryonun bahsini açmış, "Yunus Emre Oratoryosu yazılalı dört yıl oldu; hâlâ çalınmıyor" deyip veryansın etmiş, durum İsmet Paşa'nın kulağına gitmiş ve Paşa kesin emir verince oratoryonun sahnelenmesi için hazırlıklara başlanmıştır (Tanju, 2012: 75-76). Saygun'un provalar sırasında herhangi bir engellemeyle karşılaşmaması için, İsmet İnönü, ailesiyle birlikte konser salonunun locasında hazır bulunmuştur (Yıldız, 2007: 71).

"Oratoryo'nun ilk icrası 25 Mayıs 1946 tarihinde, cumartesi günü, saat 16.00'da, Ankara Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde, Saygun'un yönetiminde, İsmet İnönü ve ailesinin de katılımıyla gerçekleşmiştir. Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası, Devlet Konservatuvarı Opera Korosu ile Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi Korosu'nun katılımı ile oluşturulan büyük koronun yanında; soprano Muazzez Ünal, alto Necdet Demir, tenor Aydın Gün ve bas Hilmi Girginkoç solist olarak eserin ilk yorumunu gerçekleştirmişlerdir. Konser, Devlet Konservatuvarı Konserleri çerçevesinde verildi. Konser programı olarak sunulan kitapçıkta çağın aydın millî eğitim bakanı Hasan Ali Yücel ve Saygun'un önsözü ile Halil Bedii Yönetken ve Ed. Zuekmayer'in esere dair yorumları yer alır. Tüm oratoryoyu anlatan otuz iki sayfalık kitapçıkta Yunus Emre Oratoryosu bölümler hâlinde işlenir." (Kolçak, 2005: 121) Eser dinleyiciler üzerinde çok büyük bir etki bıraktığı için aynı yıl altı kez konser salonunda, iki kez radyoda yinelenmiştir (Yıldız, 2007: 71). Oratoryonun yankısı sadece Türkiye ile sınırlı kalmamış, eser kısa süre içerisinde uluslararası platformlarda da seslendirilmiştir. Fransa'nın ünlü Playel Konser Salonu'nda bizzat Saygun'un şefliğinde, ardından New York'ta, dünyaca tanınan orkestra şefi Leopold Stokowski yönetiminde icra edilmiştir. Özellikle New York'ta gerçekleştirilen konser, Birleşmiş Milletler'e sunulan bir kültürel etkinlik niteliği taşımıştır (Kolçak, 2005: 131).

Bilindiği üzere, "Oratoryo (Lat.) Latince 'orare' ('dua etmek') sözcüğünden kaynaklanır. İtalyanca: 'oratorio' ('dua salonu'). Solo şarkıcılar, koro ve orkestra için, belirli bir metin üzerine bestelenen çok bölümlü sahne eseri. Başlangıçta dinsel özellikteydi ve tiyatro öğelerini de içeriyordu. Opera sanatının din dışı konuları işlemesine seçenek olarak kilisenin desteğiyle 17. yüzyıl başlarında 'dinsel eser' yönüyle biçimlenmeye başlamıştır. İlk tanınmış bestecisi Giacomo Carissimi'dir (1605-

1674). *Bu İtalyan besteci sahnede hareketi, dekor ve kostümü bütünüyle terk ederek oratoryoyu tiyatro öğelerinden arındırmış; ona bilinen biçimini vermiştir.*” (Say, 2012: 396).

Oratoryo, 18. yüzyılda özellikle J. S. Bach’ın *Passion*’larında¹ ve G. F. Haendel’ in konuları İncil’den alınma eserleriyle yükselişe geçecektir. Kantata gibi oratoryo da birbirini izleyen bölümlerden oluşan yapısıyla dikkat çeker. Bu iki türde de arya, arioso, resitatif, ikili, üçlü ve koro gibi benzer biçimsel öğeler yer alır. Ayrıca, bazı durumlarda bu bölümler arasına anlatım amacı taşıyan orkestra geçişleri de eklenebilir. Nitekim, Haendel’in *Mesih Oratoryosu*’ndaki “Pastoral Senfoni” bölümü bu türden bir örnek olarak değerlendirilebilir. 18. yüzyıl oratoryosunun tipik bir temsilcisi olan Mesih’te, İsa’nın yaşamı üç ana bölüm hâlinde anlatılmıştır. Zamanla oratoryo anlayışı değişmiş, özellikle çağdaş besteciler arasında resitatif bölümlerin yerini doğrudan konuşma biçimindeki anlatımlar almaya başlamıştır. (Hodeir, 2016: 62).

Saygun’un müziksel kimliğinin oluşumunda, Paris’te öğrenim gördüğü Schola Cantorum’un özel bir yeri bulunmaktadır. Bu kurum, temel olarak Hristiyan ibadet müziğini, özellikle de koro geleneğini incelemek ve yaşatmak amacıyla kurulmuş bir eğitim merkezidir. Saygun’un burada geçirdiği üç yıllık süre, Schola Cantorum’daki olağan yedi ila on yıllık eğitimin tamamına karşılık gelmese de onun sanatsal yönelimi üzerinde etkili birtakım izler bıraktığı açıktır (Aracı, 2001: 54). Söz konusu etkiler, yalnızca teknik ya da biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda müziksel ifade dili, ruhsal yoğunluk ve düşünsel altyapı açısından da kendini göstermektedir. Bu etkiler başlıca dört temel başlık altında değerlendirilebilir:

İlki, dinî müzik geleneği, özellikle Rönesans polifonisi ile Barok döneme özgü kontrpuan teknikleridir. Bu alandaki donanımı sayesinde Saygun, özellikle vokal müziklerinde çok sesliliği yalnızca armonik zenginlik olarak değil, aynı zamanda metne ruhsal derinlik kazandıran dramatik bir araç olarak kullanmayı öğrenmiştir. Bu etki, *Yunus Emre Oratoryosu* gibi yapıtlarında açıkça izlenebilir.

İkinci olarak, Schola Cantorum’da güçlü şekilde temsil edilen Gregoryen ezgileri, Saygun’un modal yazıya olan ilgisini derinleştirmiştir. Bu modal anlayış, özellikle diatonik yapıların ötesinde arayışlara yönelen, daha evrensel fakat aynı zamanda Anadolu halk müziğiyle örtüşen bir melodik doku geliştirmesine katkı

¹ Passion (Lat.) İsa Peygamber’in çektiği acıları ve daha çok onun çarmıha gerilişini konu alan eser. Bkz. Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, Genişletilmiş 5. Baskı (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2012), s. 417

sağlamıştır. Dolayısıyla Saygun, modalitesi güçlü olan Türk halk ezgileriyle Batı'nın modal geleneğini bir araya getirme imkânı bulmuştur.

Üçüncü etkilenme alanı, César Franck'ın “cyclique” yazı anlayışıdır. Bu anlayışta, yapıt boyunca ana tema ya da motifi farklı biçimlerde işleyerek yapısal bütünlüğü ve dramatik sürekliliği korumak esastır. Saygun da bu form anlayışını özellikle büyük formlarda uygulamış, böylece hem geleneksel halk temalarına bağlı kalmış hem de bu temaları klasik Batı form anlayışıyla bütünleştirmiştir.

Dördüncü olarak, Saygun'un müziğinde her zaman merkezi bir yer işgal eden halk müziği, yalnızca Schola Cantorum'daki eğitimi sırasında değil, öncesinde de ilgilendiği bir alan olmuştur. Ancak burada edindiği modal duyarlılık ve çok sesli düşünme becerisi, halk müziğini hem modern hem geleneksel duyulabilecek bir yapıya kavuşturmasında etkili olmuştur. Bu da Saygun'un sanatıyla hem yerli hem evrensel olabilmesini sağlayan temel dinamiklerden biridir (Aracı, 2001: 54).

Saygun, ölüm teması üzerine düşünmüş ve farklı dönemlerdeki ölüm ritüelleriyle bu ritüellere eşlik eden ağıt müziklerinin ortak unsurlarına dikkat çekmiştir. Ona göre, bir ağıtın müzikal ifadesini, sahnede yer alan diğer tamamlayıcı unsurlardan bağımsız değerlendirmek mümkün değildir. Saygun, tipik bir ağıt törenini birkaç ana unsur çerçevesinde değerlendirir: Ölüye ait kişisel eşyaların sergilenmesi, yasin fiziksel ya da duygusal dışavurumu (örneğin ağlama, kendini yaralama gibi davranışlar – genellikle koro tarafından ifade edilir), ölünün faziletlerinin bir solo tarafından övülerek dile getirilmesi ve son olarak, nefsin acıyla cezalandırılmasına dair dramatik koro sahneleri (Refiğ, 1991: 108). Özellikle ölen kişinin meziyetlerinin dile getirilmesi, çoğu zaman bu işle uğraşan kişiler tarafından ya doğaçlama olarak ya da daha önce söylenmiş ağıtlardan aktarılan ifadelerle gerçekleştirilir. Bu anlatımlarda kullanılan ezgilerin başlangıçta resitatif nitelikte ve sınırlı melodi çizgisine sahip olduğu, zamanla bu çizginin gelişmiş olsa da resitatif karakterini kaybetmediği gözlemlenmiştir. Cümlelerin veya dizelerin sonunda yinelenen ve acıyı ifade eden bölümler, ezginin duygusal yoğunluğunu artıran kısımlar olarak dikkat çeker. Başlangıçta tamamen doğaçlama nitelikte olan bu melodilerin, zamanla belli biçimlere girerek folklorik repertuara dahil olduğu anlaşılmaktadır. Saygun, bu ezgilerde sıkça karşılaşılan tekrar eden motiflerin, adeta bir “sihir formülü” gibi işlev gördüğünü, bu yönüyle eski dönem ritüellerinden günümüze ulaşan birtakım büyüsel anlatım kalıplarının izlerini taşıdığını belirtir. Resitatif üslubun korunması, sesin belirli bir perdede uzun süre kalması ve acı nidasının

tekrarı, Saygun'a göre bu müziğin dinleyici üzerindeki etkisini katlayarak artıran en güçlü araçlardır. Dolayısıyla söz ile müzik birleştiğinde, ağıtın ifade gücü duygusal bir crescendo etkisi yaratır (Refiğ, 1991: 109).

Saygun bu çerçevede, geleneksel ağıt ritüelleriyle mevlid merasimi arasında anlamlı bir ilişki kurar. Ona göre, mevlid töreni her ne kadar dinî bir kimlik kazanmış olsa da içerdiği yapısal unsurlar itibariyle eski dönem ağıt törenlerinin izlerini taşımaktadır. Mevlid, genellikle bir dua ya da Kur'an'dan bir sure ile başlar; bunu meslekten bir okuyucunun taganni (nağmeli) okuyuşu takip eder. Bu girişin ardından, geçmişin ağıt merasimleri bazı yönleriyle hafifletilmiş biçimde adeta yeniden sahnelenir. Artık metin doğaçlama değildir; ancak buna karşılık müzik tamamen doğaçlama olarak icra edilir. Sazsız bir şekilde, resitatif karakterini koruyan solo bölümler ve bu sololara karşılık veren korolar, törene katılanlar arasında dönüşümlü olarak gerçekleşir. Özellikle duaların aynı ezgiyle üç kez tekrar edilmesi, Saygun'a göre büyüsel tekrar kalıplarını ve telkin gücünü çağırıştırır. Ayrıca, törende şerbet veya şeker gibi ikramlarda bulunulması da geçmiş dönemlerde ölüm merasimlerinde yer alan yemek ve armağan sunumlarının sembolik bir devamı olarak yorumlanır (Refiğ, 1991: 110–111). Ancak Mevlid ile geleneksel ağıt törenleri arasında önemli bir ayrım da vardır. Geleneksel ritüellerde ölen kişinin faziletleri doğrudan anlatılırken, mevlidde asıl odak Hazreti Muhammed'dir. Bu nedenle mevlidde ölünün kişisel eşyalarının sergilenmemesi anlam kazanmaktadır. Saygun bu durumu, törenin bireysel karakterinden çıkıp ilahi boyut kazandığını gösteren bir dönüşüm olarak değerlendirir. Ona göre, bu ritüeller dine mal olduktan sonra dahi özlerinde köklü bir değişikliğe uğramamış; yalnızca, ölen kişinin “iyi nazarı”nın yerini “Allah'ın rahmeti” almıştır (Refiğ, 1991: 112).

Saygun, bu kapsamdaki düşüncelerini şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Oratoryo, biliyorsunuz, Hıristiyan diye düşünülen bir şeydir. Halbuki oratoryo Batı'da yazıldığı tarihlerden çok önceki tarihlerde bizde mevcuttu ama adı 'oratoryo' değildi. Mesela Mevlid... Mevlid, esasında bir oratoryodur. Anlamıyla eğer müzikal bir bakımdan bir terim söylemek gerekirse 'oratoryo' diyebiliriz mevlid için. Resitatifleriyle, korosuyla, arylarıyla her şeyi ile bir oratoryodur.*” (Aracı, 2001: 114)

Saygun'un, aslen Türk-İslâm edebiyatı çerçevesinde bir şair ve aynı zamanda Anadolu tasavvufunun en önemli simalarından biri olan Yunus Emre'nin şiirlerini oratoryo gibi Hristiyan müziğine ait bir form ile bestelemesi (bir kısmı oldukça sert

denilebilecek) eleştirilere de konu olmuştur. Bu eleştirilerden biri, son on yılların önde gelen klasik Türk müziği üstatlarından, müzikolog ve düşünce adamı Çinuçen Tanrıkorur’a aittir. Tanrıkorur, şunları söylemektedir: “Önce ekmek kavgası, sonra bir barınak ve çocuğuna doğru dürüst bir tahsil derdinde olan, ama bunların hepsinden çok sevildiğinin ve sayıldığıının gösterilmesine önem veren Türk milletinin, sizi, Yunus Emre’sini katolik ayininde düşünmekle ülkeyi hemen çağdaşlaştıyıveren bir müzik havarisi olarak başıacı edeceğini mi bekliyordunuz yoksa?!” (Tanrıkorur, 2020: 121).

Yunus Emre Oratoryosu’nun radyo yayınıını İstanbul’dan dinleyen Cemal Reşit Rey’in, “Maaile, sabahlara kadar kustuk” demesi, Yahya Kemal’in, “Katedralde mevlid dinlemiş gibi oldum!” beyanı ve Saadettin Arel’in, “Bestenigâr, evc, segâh gibi makamlarımızı kullanmışsınız ama o makamlardaki nim hicaz, ırak gibi perdeler yok” sözleri, bu eleştirilerden diğlerleridir. Oratoryoya dair başka bir yorum ise edebiyat tarihçisi Nihad Sami Banarlı’dan gelmiştir:

“Bizde Yunus Emre Oratoryosu icrasında bulunanlar, bu eserde adeta iki ayrı musiki dinlemişlerdir: eserin büyük kısmı, belki güzel fakat kilise musikisini andıran, gamlı hatta karanlık bir ifade içindedir. Bu karanlığın içinde ise yer yer göz ve gönül aydınlatan ışıklar yanıp söner. Dinleyenler, kendilerini sestten ve ışıktan örölmüş bir âlemde hissederler. Bunlar oratoryoda, melodileri asırların Türk halkı tarafından yaratılmış, hakiki Yunus Emre İlahileri’nin armonize edildiğı bölümlerdir. Yunus Emre Oratoryosu, bizim mistik halk musikimizle kilise musikisini karşılaştırma imkânı veren, karanlığa ışık sunup yapılmış siyah-beyaz bir kompozisyon tesirindedir.” (Banarlı, 2023: 91-92)

Saygun tıpkı Yunus Emre gibi ölüm üstüne çok düşünmüş; bu kavramı tarihsel, kültürel ve sanatsal açılardan ele alıp kendi millî kültürünü de göz önünde bulundurarak, besteleyeceğı eseri en iyi şekilde anlatmak için oratoryo formunun en uygun form olduğuna karar vermiştir. “Bir ömür boyu Yunus’u düşündüm” diyen Saygun, Yunus Emre’yi, onun ruh hâlini ve düşün yapısını anlatmak amacıyla oratoryo gibi Hristiyan müziğine ait bir formu kullandığı için eleştirilmiş olsa da aslında yukarıda aktardıklarıyla tüm bu soruların açıklamasını adeta önceden yapmıştır. Birçok önemli isim, Saygun’un o günün Türkiye’inde var olan ideolojiye uygun hareket edip böyle bir seçim yapmış olduğu kanısına varmış olmakla birlikte, kendisinin duruma öncelikle bir müzisyen ve daha sonrasında ise bir düşün adamı olarak yaklaştığı açıktır. Saygun kendinden önce gelen müzik anlayışını hiçbir zaman reddetmemiş, bilakis “İptal değil itmam için geldiğini” ifade etmiş ve bu düşüncesini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Sanat eseri kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir. Yağmur yağar; güneş açar ve kendini rüzgâra veren yaprakları arasında günün birinde renk renk bir meyve

belirir. Bu meyve ne ağaç ne topraktır. Fakat hayatını, kendi için nefes alan yapraklara, kendi için toprağa dalan köklere ve ona usareyi oluşturan gövdeye borçludur” (Saygun, 1943’dan akt. Refiğ, 1990: 54). Yani sanatçı; sanat eserini oluştururken, doğup büyüdüğü toprakların müziğinden beslenip yeni eserler ortaya koymak suretiyle müzikte gelişmenin sağlanabileceği, bununla birlikte ortaya çıkan eserin eskisiyle bir olmayıp yepyeni bir mahiyette tezahür edeceğini vurgulamıştır.

6.1.2. Eserin Bölümleri ve Genel Yapısı

Tablo 1. Eserin Bölümleri ve Genel Yapısı

1.Bölüm	
	Tonal Merkezler
1 Koro ve orkestra	Re
2 Resitatif: Tenor solo, timpani ve yaylılar	Sol
3 Arya: Alto solo, obua, English horn ve org veya yaylılar	Do
4 Arya: Bas solo, koro ve orkestra	Fa diyez
5 Koro ve orkestra	Sol diyez
2.Bölüm	
6 Arya: Bas solo ve orkestra	Fa
7 Solistler: Koro ve orkestra	Re
8 Arioso: Soprano solo, koro ve orkestra	Sol-La
9 Resitatif: Tenor solo ve orkestra	Fa diyez
10 Koral: Koro ve orkestra	Do diyez
Ara Bölüm	
11 Resitatif: Bas solo ve yaylılar	Sol diyez
3.Bölüm	
12 Solistler, koro ve orkestra	Fa Diyez-Mi b
13 Koral: Koro ve orkestra	Do-Do maj.

Kaynak: Aracı, 2011: 116

Biçimsel yapı ve müzik dili açısından *Yunus Emre Oratoryosu*, Bach ile Handel’in stillerinin bir sentezi görünümündedir. Handel’in oratoryolarındaki üç bölümlü yapı, bariz bir şekilde *Yunus Emre Oratoryosu*’nda da görülmektedir:

Oratoryonun serim bölümünde, Yunus’un manevi yolculuğa ilk adımını attığı an anlatılmakta ve bu yolculuğun geçeceği ruhsal atmosfer ile eserin temel konusu dinleyiciye sunulmaktadır. Bu bölümde, eserin genel yapısı, karakterin ruh dünyası ve içinde bulunduğu arayış betimlenir. Takip eden gelişme bölümünde ise Yunus’un

karşılaştığı olaylar ve tecrübeler aracılığıyla bireyin, kendi iç dünyasını, ahlaki değerlerini ve varoluşsal sorgulamalarını gerçekleştirmesi sağlanır. Bu aşamada, anlatının derinleştiği ve dinleyicinin Yunus’la birlikte yolculuğun anlamını kavramaya başladığı görülmektedir. Sonuç bölümünde ise ruhsal yolculuk tamamlanır, Yunus’un ilahi aşka eriştiği ve tam bir teslimiyet bilincine ulaştığı ifade edilir. Böylelikle oratoryo, bireyin içsel yolculuğunda yaşadığı arayış, dönüşüm ve aşk yoluyla varlığa teslimiyet temasını bütünlüklü bir biçimde ortaya koyar.

Handel’in oratoryoları genellikle coşkulu, dışa dönük ve dramatik nitelikte olup; Saygun’un eserinde bu özellikler, özellikle koroların güçlü ve belirgin kullanımında görülmektedir. Handel gibi, Saygun da oratoryosunda insan doğası, toplumsal ahlak ve evrensel değerler gibi konulara vurgu yapmıştır. Bach’ın müzik dili ise daha içsel, felsefi ve sistemli bir yaklaşımı yansıtır. Saygun’un eserinde, özellikle ilahi aşkın ve mistik yolculuğun anlatıldığı bölümler, Bach’ın ruhani derinliğini hatırlatır. Saygun’un polifonik pasajları ve duygusal yoğunluğu, Bach’ın kantat ve pasyonlarındaki yoğun içsel durumu anımsatır.

Özetle, Saygun’un eseri, Handel’in dışa dönük dramatik gücüyle Bach’ın derin, sistemli ve manevi yoğunluğunu bir araya getiren bir sentezdir. Ancak bu sentezin, Anadolu tasavvuf geleneği ve Yunus Emre’nin öğretileriyle zenginleştirildiği görülmektedir. Saygun’un bu yapıyı kullanarak bir Batı formunu Anadolu mistisizmiyle harmanlaması, eseri evrensel bir dile taşıırken yerel bir duygu yoğunluğu kazandırmıştır (Aracı, 2011: 116-117).

6.1.2.1.Yapısal Denge ve Dramatik Kontrast

Birinci ve İkinci Bölümler: Beşer parçadan oluşan bu bölümler, Saygun’un eserinde yapısal bir denge kurduğunu gösterir. İlk bölümde ruhsal yolculuğun başlangıcı ve temelleri, ikinci bölümde ise bu yolculuğun daha derinleşen kısımları işlenir. Bu dengeli yapı, eserin mistik bir anlatıya uygun olarak düzenlendiğini gösterir.

Üçüncü Bölüm: Sadece iki parçadan oluşması, ilk iki bölümle dramatik bir kontrast yaratır. Buradaki asimetri, eserin dramatik doruk noktasını oluşturur. Saygun, bu bölümde Yunus’un Yaradan’a ulaşma yolundaki nihai safhasını ele alır. On ikinci parça, senfonik boyutlara ulaşan uzunluğu ve orkestra girişleriyle bu bölümün dramatik gücünü daha da artırır. Bu, eserin ruhani derinliğini ve Yunus’un mistik teslimiyetini güçlü bir şekilde ifade eder.

Bölüm Sonlarındaki Koraller: Her bölümün koralle sona ermesi, Barok dönemi stiline belirgin bir göndermedir. Bach gibi bestecilerin kantat ve pasyonlarında sıkça görülen bu uygulama, eserin Batı müziği geleneğiyle olan bağıını ortaya koyar.

Şekil 1. No.5 Koral: Dertli Dolap

(♩ = 88)

S. Be - nim a - dım dert - li do - lap, Su -
The groan - ing wa - ter wheel am I, From
Je suis la rou - e gé - mis - san - te, Mes
Ich bin ein äch - zend' Was - ser - rad, Die

A. Be - nim a - dım dert - li do - lap, Su -
The groan - ing wa - ter wheel am I, From
Je suis la rou - e gé - mis - san - te, Mes
Ich bin ein äch - zend' Was - ser - rad, Die

T. m. p. Su -
From
Mes
Die

B. div. p. Be - nim a - dım dert - li do - lap, Su -
The groan - ing wa - ter wheel am I, From
Je suis la rou - e gé - mis - san - te, Mes
Ich bin ein äch - zend' Was - ser - rad, Die

Kaynak: Southern Music, 1969: 33

6.1.2.2. Müzikal Özellikler

Yunus Emre Oratoryosu'nda yer alan koral bölümler, yalın ve sade melodik çizgileriyle dikkat çekmektedir. Bu sadelik, Anadolu tasavvufunun derin ve gösterişten uzak yapısıyla doğrudan bir uyum içindedir. Koraller, genellikle homofonik bir doku üzerine inşa edilmiş ve dikey akorlarla desteklenmiştir. Bu yapı sayesinde sözlerin açık ve güçlü bir şekilde duyurulması sağlanmış, sözel anlatım ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca, her cümlelin sonunda yer alan fermatalar, eserin ruhani havasını ve içsel derinliğini artırmıştır. Bu duraklamalar sayesinde dinleyici, eserin manevi etkisini daha yoğun bir şekilde hissederken, sözlerin anlamı üzerinde düşünmeye ve duygusal bir bağ kurmaya yönlendirilmiştir (Aracı, 2011: 117).

6.1.2.3. Melodik Yapı

Yunus Emre Oratoryosu, melodik açıdan üç farklı yazım tarzı barındırır. Bunlardan ilki, halk türküleri veya tasavvuf ilahilerinin Saygun tarafından değiştirilerek ya da sadeleştirilerek uyarlanmasıdır. Bu tür ezgilerde halk müziğinin temel özellikleri korunmuş, ancak eserin ruhuna uygun değişiklikler yapılmıştır. Böylece hem tasavvufi

bir atmosfer sağlanmış hem de Batı müziği dinleyicisinin anlayabileceği bir dil yakalanmıştır. İkinci yazım tarzında ise Saygun, doğrudan bir halk ezgisi almamış; halk müziğinin yapı ve özelliklerinden esinlenerek özgün melodiler bestelemiştir. Bu melodiler, halk müziğini andıran ancak bestecinin kendi üslubunu yansıtan bir yapıdadır. Özellikle hüseyini ve uşşak gibi tasavvufi makamlara dayanan bu ezgiler, Batı armonisi ile birleştirilmiş ve eserin dramatik yapısına derinlik katmıştır. Üçüncü yazım şekli, halk veya tasavvuf müziğiyle doğrudan ilişkili olmayan, tamamen Batı müziği geleneğine dayalı melodilerden oluşur. Saygun, özellikle orkestra ve koronun güçlü olduğu bölümlerde bu tarzı tercih etmiş ve böylece eserin evrensel etkisini artırmıştır.

Saygun, bu üç yaklaşımı dengeli bir şekilde birleştirerek, *Yunus Emre Oratoryosu*'nu hem tasavvufi bir duyguya sahip hem de Batı müziği dünyasında kabul gören bir eser haline getirmiştir. Uyarlanan halk ezgileri eserin tasavvufi yönünü, özgün melodiler yaratıcı gücünü, Batı tarzı melodiler ise eserin evrensel kimliğini güçlendirmiştir.

Oratoryoda dikkat çeken bir başka özellik ise, orkestranın doruk noktalarından sonra gelen ani sessizliktir. Bu sessizlikten sonra viyolonsel ve kontrbasların *pianissimo* (çok hafif) girişi, dinleyiciyi derin bir duyguya sürükler. Bu noktada yer alan “Aşkın aldı benden beni” ilahisi ise, Yunus’un ilahi aşka ulaştığını ve tam anlamıyla teslimiyet içinde olduğunu anlatır (Aracı, 2011: 119).

6.1.3. Makamlar, Tonal Merkezler, Tematik Bağlar

Saygun, Faruk Güvenç’le, 1982 yılında, “Gösteri Dergisi” nin 16. sayısı için yaptığı bir söyleşi sırasında makam konusunu şöyle açıklamıştır:

“Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimden altından kaçırıverirdi. Mademki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano, orkestra elimden altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim. Ama böyle davranmazsam, dar bir çerçeve içinde tıkanıp kalmam kaçınılmaz olur.” (Akdil, 1987: 27). Saygun’un dönemine göre ilerici ve evrimsel bir müzik anlayışına sahip olduğu

görülür. Besteci Türk makamlarından ve Schola Cantorum'da aldığı eğitim sayesinde kilise modlarından feyz alarak ortaya yeni, kendine ait modal dil koymuştur.

Oratoryoya etki eden Türk musikisi makamları, birer taklit unsuru olmaktan öte, eserin armonik yapısının bel kemiğini oluşturmaktadır; bu makamlar artık makam değil eserde Saygun'a ait bir renktir. Fakat kendisi makam kullanımı konusunda zamanın müzik otoriteleri tarafından eleştiriye maruz kalmıştır. Bu kişilerden biri de hukukçu ve musiki nazariyatçısı Saadettin Arel'dir (Aracı, 2001: 120).

“Adnan Bey, siz Bestenigar, Evc, Segâh, Dilkeşhaveran gibi makamlarımızı kullanmışsınız ama, o makamlardaki nim Hicaz, Irak gibi perdeler yok!” Canım sıkıldı.” Evet efendim dedim. Bu küçük perdeler yok ama, buna rağmen siz, saydığınız makamların izlenimini alabildiniz. Çünkü çok seslilikte makamları ben birer renk olarak düşünüyorum ve makamı da usulü de çok sesliliği veya tek sesliliği “sadece bir ifade vasıtası” olarak görüyorum.” (Tanju, 2012: 85)

Yunus Emre Oratoryosu'nun sahnelenişinden sonra musiki milliyetçileri tarafından bestekara karşı belki de milliyetçi bir cephe oluşturulmak istenmiştir ki Saygun buna cevap olarak: *“Madem yapılanları beğenmiyorlar, böyle safsatalarla oyalanmak niye? Gelenek musikimizden bugün için neler yaratılabilirse çalışıp örneklerini versinler, yeni yeni eserler ortaya koysunlar, beni de lütfen rahat bıraksınlar...” Ancak rahat bırakmayacaklarını biliyordum. Eser vermek yerine, beni vatan ihanetiyle suçlamaya kadar varan polemiklere girişmek çok daha hoşlarına gidiyordu. Yunus'un yazılışının üzerinden neredeyse yarım asırlık zaman geçti, Türkiye'deki pek çok icrasından başka yurt dışında muhtelif memleketlerde de Fransızca, İngilizce, Almanca, Macarca çevirileriyle birçok defa başarıyla icra edildi; fakat ne yazık ki, Türk köylüsünün bile bağrına bastığı bu esere hücumlar bugün bile sürüp gitmektedir.” (Tanju, 2012: 86)*

Saygun'un Paris'te aldığı eğitim, dizilere yaklaşımını da etkilemiştir. Hocası Amédée Gastoue'nin, Gregoryen ezgilerinin Doğu kaynaklı olduğunu söylemesi Saygun'un ilgisini çekmiş, bu diziler üzerine araştırma yapmasına neden olmuştur. Besteci, Anadolu müziğinin İlkçağ Yunan modları ile bağlantılı olduğu düşüncesindedir: *“Örnek olarak; üçüncü bölümün on ikinci parçasında yer alan ilahi aşk teması segâh makamını andırmakta olup; burada takip edilen ton sırası Frik moduyla benzerlik göstermektedir. Ancak burada tonal merkez Fa diyez olarak belirlenmiştir. Birinci*

bölümü kapatan koral; segâh makamını andırmakta ve yine Frik modunun ton dizisini ihtiva etmektedir.” (Aracı, 2001: 121)

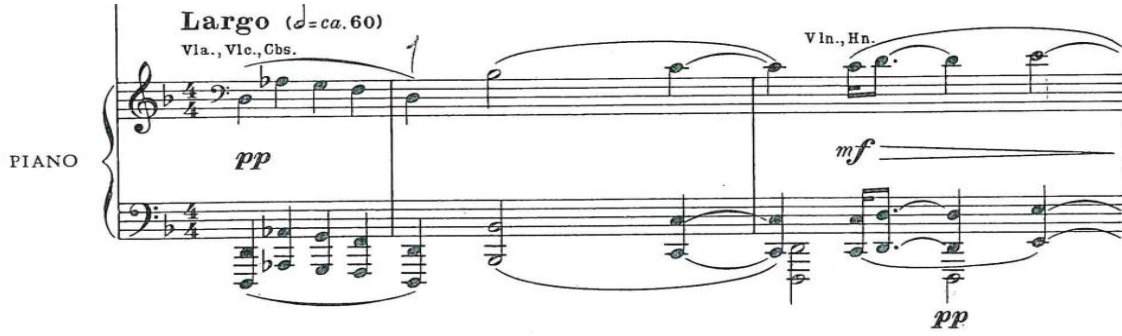
Saygun tüm esere hâkim olan modal yapıyla eserdeki parçalar arasındaki bağı sağlamış olup, oratoryonun her parçasında makamsal karakter hissedilmektedir. Birinci bölümde yer alan dört numaralı bas alyası buna güzel bir örnektir. Parçanın sekiz ölçülük açılış cümlesi herhangi bir ilahiye dayalı olmayıp makamsal niteliği son derece belirgindir; burada bestenigar makamından esinlenilmiştir. Bas alyasının girişinde, ara müziğinde ve sonundaysa, Saygun tasavvufi bir müzik atmosferi yaratmak amacıyla flüt ve tomtom çalgılarını ney-kudüm ikilisi gibi kullanmıştır. Orkestra partisyonunda isteğe bağlı olarak bu geleneksel çalgıların kullanımını da olası kılmıştır. Bu kısımdaki bas partisi de yine ezgisel bakımdan makamsal renkleri barındırarak tasavvufi atmosferi sürdürmektedir. Bas alyası, bütünüyle bir Mevlevi ayininden çıkmış ve çok sesli müzik anlayışıyla bütünleşmiş gibi durmaktadır (Aracı, 2001: 121). *“Modal yazı oratoryodaki armonik dilin de temelini oluşturmaktadır. Birinci bölümün sonundaki koralde olduğu gibi besteci temanın notalarını birbiri üzerine yığmak yoluyla armonik bir eşlik oluşturmuştur. Yunus Emre’de modal bir dil kullanılmışsa da eser yine belirli tonal eksenler üstüne oturtulmuştur. Bu durum Saygun’un yine geleneksel kalıplardan etkilendiğinin bir göstergesidir. Aslında ilk üç parçaya bakıldığında tonal planın kadans bağlantılı (Re-Sol-Do) olarak düzenlendiği de göze çarpmaktadır.” (Aracı, 2001: 121)*

Parçalar arasında görülen tematik bağlantılar sayesinde Saygun, oratoryosuna bir tür iç bütünlük kazandırmıştır. Bu unsur en küçük aralığın bilinçli olarak oratoryonun değişik parçalarında kullanılması ve bir ilahinin başka parçalarda da ortaya çıkması şeklinde kendini göstermektedir. İlahi aşk temasının kullanımı, oratoryoda sadece üçüncü bölümle sınırlı değildir; yedi numaralı parçaya bakıldığında da Saygun’un bu ilahiyi kısa bir geçiş içerisinde kullandığı görülmektedir. Öncelikle solo viyolonsel tarafından duyurulan ilahi, ardından solistler tarafından kanonik şekilde ele alınır. Burada ilahi aşka kavuşmayı sembolize eden tema, Tanrı’ya isyan eden Yunus’a hâlâ ümit olduğunu haber verir gibidir. Aynı şekilde bu ilahi ile beşinci parçada da benzerlikler olduğu dikkat çekmektedir.

Saygun, “triton” olarak adlandırılan artmış dörtlü / eksilmiş beşli aralığın eserde faydalanmış olup Yunus’un ilahi aşkı ararken bir türlü çözilemeyen karamsar, umutsuz ruh hâlini bu şekilde yansıtmıştır. Eserdeki tematik bağları, makam dizelerinden çıkardığı tetrakord ve pentakordların oratoryonun farklı yerlerinde

sistematiik Őekilde kullanılmasıyla oluŐturmuŐtur. Bunlar bestecinin diđer eserlerinde de genel olarak kullandıđı La-Si-Do-Re-Mi-bemol notaları uŐtune kurulan karcıđar beŐlisi ile Si-Do-Re-Mi-bemol notaları uŐzerine kurulan hűzzam dűrtlűsűdűr. *Yunus Emre Oratoryosu* karcıđar beŐlisi ile baŐlamıŐ olup, bu motif, oratoryodaki o karanlık ruh durumunu tasvir eder (Aracı, 2007).

Şekil 2. No.1 Koro ve Orkestra



Kaynak: Southern Music, 1969: 4

Saygun oratoryoda karcıđar beŐlisini bir, iki ve on ikinci parçalarda, hűzzam dűrtlűsűnű ise on birinci parçada temel motif olarak kullanmıŐtır. Bestecinin karcıđar beŐlisi ile hűzzam dűrtlűsűnű bu kadar fazla kullanma nedeni ise bunların Tűrk halk műziđinde en çok kullanılan makamsal diziler olması ve Yunus'un ilahi aŐkı ararken sahip olduđu ruh durumunu en iyi bu makamların yansıtmasıdır (Aracı, 2007).

6.1.4. Enstrűmentasyon

Tablo 2. Eserde Yer Alan Enstrűmanlar

2 Flűt
2 Obua
2 Si-bemol klarnet
2 Fagot
4 Fa Korno
3 Si-bemol trampet
3 trombon
Tuba
Timpani
Tamtam
embalo
Tomtom
elesta

Tablo 2 (Devam). Eserde Yer Alan Enstrümanlar

Arp
Org
1.keman
2.keman
Viyola
Viyolonsel
Kontrabas
Süre: yaklaşık 1 saat 15 dakika

Kaynak: Southern Music, 1969

6.1.5. Orkestrasyon ve Koronun Kullanılışı

Yunus Emre Oratoryosu yapı olarak bir Barok dönem oratoryosunu andırsa da orkestrasyonunun zengin ve yoğun ses dokusu, Romantik dönemin geniş orkestral anlayışını yansıtır. Tasavvuf müziğine özgü kudüm ve ney, “seçmeli” çalgılar olarak besteye dâhil edilmiştir (dört numaralı aryada flüt ve tom-tom ile bu çalgılara alternatif oluşturulabileceği belirtilmiştir). Ancak gerçekte bu Doğu çalgılarının sahnede sıklıkla kullanıldığına dair kesin bir veri yoktur (Aracı, 2007). Saygun, geleneksel Türk müziği motiflerini içselleştiren ve klasik Batı müziği eğitimi almış bir besteci olsa da bu enstrüman tercihlerini “Doğu ve Batı enstrümanlarının sentezi” olarak görmediğini ifade etmektedir. O, disiplinli, kurallara bağlı bir kompozisyon dili benimsemiş; kurgusunu Batı armonisi, form yapıları ve orkestra pratiğine dayandırmıştır. Sekiz numaralı ve “Arioso” başlıklı soprano solo ile obua ve korangle gibi görece “hafif” tınlı çalgıların kullanımı, ince bir orkestral renk yaratırken; üçüncü bölümdeki senfonik parçada yoğun bir orkestra kullanımı vardır ve sekiz numaralı arioso’daki ince tınıyla tezat oluşturacak biçimde büyük, gür ve zengin bir ses dokusu ön plandadır (Aracı, 2007).

Yunus Emre Oratoryosu’nda metin ve orkestrasyon ilişkisi de incelikle işlenmiştir: Metinler, Yunus Emre’nin mistik düşüncesine uygun biçimde seçilmiştir. Besteci, bu mistik ve tasavvufi içeriği; orkestra renkleri, makam kullanımları ve karakteristik motiflerle beslemiştir. Kelimelerin anlamlarını müzikle resmetmek bakımından, “Teferrüç eyleyü vardım sabahın sinleri gördüm” dizesi örnek gösterilebilir. Burada besteci önce karanlık tınları (viyola, kontrbas, çelloların pes perdelerinde tremolo) kullanarak ölümü, karanlığı ve yokluğu anlatmakta; daha sonra

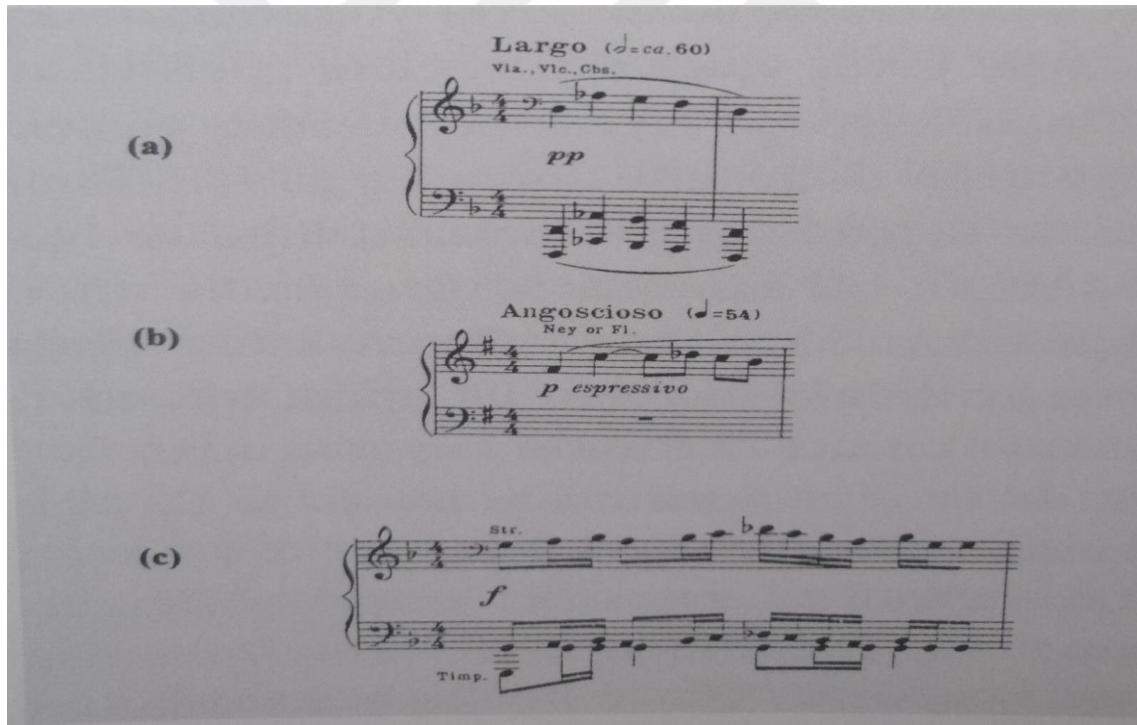
sekiz ölçü içinde kademe kademe katılan diğer çalgılarla, doğan güneşi ve aydınlanmayı, umut hissini canlandırmaktadır.

6.1.5.1. Triton Aralığı ve Dramatik İşlevi

Ölüm ve Belirsizlik Simgesi: Saygun, birinci bölümdeki açılış motifinde ve birinci bölümdeki üç parçanın başlangıcında (1, 2 ve 4 numaralı parçalar) ısrarla triton aralığını kullanmıştır. Burada triton; ölüm, karanlık, umutsuzluk ve varlık-yokluk arasındaki belirsizliği müzikal olarak ifade eden, rahatsız edici bir aralık olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Şeytan” Kelimesi ile Bağlantı: İkinci ve üçüncü bölüm arasındaki bas resitativinde “şeytan” kelimesi telaffuz edildiğinde, besteci, artmış dördü (triton) aralığı olan Do–Fa diyez notalarını özellikle seçmiştir. Bu tercih, o kelimenin temsil ettiği negatif duyguyu ve huzursuzluğu somutlaştıran bir şlev görmektedir.

Şekil 3. Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu içinde Triton Aralığı Kullanımı



Kaynak: Aracı, 2007: 124

Oratoryoda; İslam'da umutsuzluğa yer olmadığına, bu dinin bir umut dini olduğuna ve dolayısıyla Yunus'un ilahi aşka kavuşmasının tasvir edildiği üçüncü bölümde yer alan parça, kendinden emin bir majör akoru ile sona ermektedir. Bu da Saygun'un eserini yazarken müziğin sembolik niteliklerine çok önem verdiğine dair bir başka ve önemli göstergedir (Aracı, 2007).

Şekil 4. No.13 Koral ve Orkestra



Kaynak: Southern Music, 1969: 179

Sonuç olarak, *Yunus Emre Oratoryosu*, Batı'nın oratoryo geleneği ile Türk müziğinin bazı unsurlarını barındıran çok katmanlı bir eserdir. Besteci, özellikle metnin mistik içeriğini yansıtmak için makamsal ve motifsel öğelerle zenginleştirdiği orkestral dili kullanır. Yoğun ve ince orkestrasyon geçişleri, triton gibi gerilim yaratan aralıkların sembolik olarak işlenmesi ve yer yer kullanılan geleneksel çalgılar, Saygun'un müzikal anlatım gücünü ve disiplinli kompozisyon yaklaşımını yansıtır.

Oratoryodaki koro yazımı da Yunus'un ilahi aşka ulaşırken yaşamış olduğu duygusal devinimleri sıralı bir şekilde aktarmaktadır. İkinci Bölüm'ün altı numaralı parçasında Yunus Emre'nin "yalnızlık", "çaresizlik" ve "mutsuzluk" duyguları bas solosuyla tek başına ifade edilir. Burada herhangi bir koro eşliği olmaması, Yunus'un içsel buhranını ve yalnızlığını vurgular. Son bölümde, ilahi aşka kavuşan Yunus'u anlatan kısımda ise koro tüm gücüyle devreye girer. Bu toplu söyleyiş, Yunus'un bireysel yalnızlığından, evrensel birlik duygusuna geçişi yansıtır. Eser boyunca soprano ve altoya yalnızca birer solo aya (sırasıyla no.8 ve no.3) düşerken; tenorun üç, basın ise iki solosu vardır. Bunun nedeni, hem Yunus Emre'nin oratoryonun ana kişisi olması, hem de geleneksel olarak ilahilerin erkeklerce icra edilmesidir. Ayrıca koro içinde baslara konuşmalı bölümler verilmesi de tasavvuf geleneğini yansıtmak amacıyla erkek seslerin özellikle vurgulandığını göstermektedir.

Yunus Emre'deki koro stili, Barok oratoryolarda görülen polifonik ve homofonik dokuyu bir arada kullanarak müziğe zengin bir ifade kazandırır. Bazı koro girişleri bir füğ ekspozisyonu gibi başlasa da kısa sürede "serbest kontrpuan"a evrilir ve tam

anlamıyla katı bir füğ yapısı sürdürülmez. Altoda Re sesiyle başlayan tema (subject), tenorda La sesiyle cevaplandırılır. Ardından alto ve soprano girer ancak füğ kısa sürede çözülür (Aracı, 2007).

Şekil 5. No.7 Solo, Koro ve Orkestra

SOLOISTS

A. Yak tın be - ni - yan - dır - dın, - - - - -
By thy fire - I - am - burn - - - - -
Tes faux dé - sirs - me con - su - - - - -
Ver - brannt bin ich - von dei - nem - Feu - - - - -

SOLOISTS

A. nol - dun hey gö - nül, nol - dun? Yak - - - - -
Oh my heart, what hast Thou done? By - - - - -
quoi donc, ô mon cœur, qu'as tu fait? Tes - - - - -
was tat denn mein Herz, oh weh? Ver - - - - -

T. Yak tın be - ni - yan - dır - dın, - - - - -
By Thy fire - I - am - burn - - - - -
Tes faux dé - sirs - me con - su - - - - -
Ver - brannt bin ich - von dei - nem - Feu - - - - -

Kaynak: Southern Music, 1969: 69-70

Solistlerin uyumlu melodik çizgiler oluşturduğu polifonik yapı, koro partilerinde “Noldun hey gönül” mısrası gibi blok akorlarla homofonik bir şekilde desteklenir. Bu yaklaşıma benzer bir örnek, üçüncü bölümde de görülür; viyolonsel ve kontrbaslarda duyulan “ilahi aşk teması” kademeli olarak koro ve solistlere dağılır. Koronun homofonik blok akorlarının üzerinde, solist partileri polifonik bir tarzla ilerler.

Şekil 6. No.7 Solo, Koro ve Orkestra

SOLOISTS

S. Â lem - den u - san - dır - dın, - - - - -
In dis - taste from life - turn - - - - -
Tu m'as dé - té du - mon - - - - -
Die Welt ward' - - - - - mir zum Un - ge - - - - -

A. - - - - - Â lem - den - - - - -
- - - - - dis taste - - - - -
- - - - - Quoi donc Welt - - - - - mon cœur - - - - -
- - - - - Die - - - - - ward' - - - - - mir - - - - -

T. - - - - - Â lem - den u - san - dır - dın, - - - - -
- - - - - In dis taste from life - turn - - - - -
- - - - - Tu m'as dé - té du - mon - - - - -
- - - - - Die Welt ward' - - - - - mir zum Un - ge - - - - -

B. - - - - - Â lem - den u - san - dır - dın, - - - - -
- - - - - In dis taste from life - turn - - - - -
- - - - - Tu m'as dé - té du - mon - - - - -
- - - - - Die Welt ward' - - - - - mir zum Un - ge - - - - -

CHORUS

S. nol - dun? nol - dun? nol - dun? nol - dun?
what hast Thou done? what hast Thou done?
Quoi donc? oh weh? oh weh? oh weh? oh weh?

A. nol - dun? nol - dun? nol - dun? nol - dun?
what hast Thou done? what hast Thou done?
Quoi donc? oh weh? oh weh? oh weh? oh weh?

T. nol - dun? nol - dun? nol - dun? nol - dun?
what hast Thou done? what hast Thou done?
Quoi donc? oh weh? oh weh? oh weh? oh weh?

B. nol - dun? nol - dun? nol - dun? nol - dun?
what hast Thou done? what hast Thou done?
Quoi donc? oh weh? oh weh? oh weh? oh weh?

Kaynak: Southern Music, 1969: 75

Yunus Emre Oratoryosu'nda koro, Yunus Emre'nin ilahi aşk yolculuğunu hem dramatik hem de müzikal katmanlarıyla yansıtan önemli bir anlatım unsurudur. Barok tarzdan esinlenen (ve özellikle Handel oratoryolarında görülen) polifoni ile homofoni birlikteliği, eserin dramatik yapısını ve duygusal geçişlerini zenginleştirmektedir. Erkek seslerinin (özellikle de tenorun) ön planda olması ise hem Yunus Emre figürünün merkeziliğini hem de geleneksel ilahi icra biçimlerine duyulan saygıyı vurgular.

6.1.6. Resitatifler

Saygun, oratoryodaki resitatifleri, halk müziğinden esinlenerek uzun hava stilinde oluşturmuştur. Besteci 1936 senesinde Doğu illerine yaptığı derleme gezisinden sonra orada topladığı malzeme ve gözlemlerini *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü ve Halk Oyunları* adı altında bir kitapta toplamış ve yayınlamıştır. *Yunus Emre Oratoryosu*'ndaki resitatifleri de bu kitaptaki uzun hava örneklerinden esinlenerek oluşturmuştur. Saygun'un verdiği bilgiye göre “*Uzun havalar bu mıntıkada davul ve zurnanın refakatiyle teganni olunur. Türkiye başlamadan evvel zurna, davulun refakatiyle bir melodi çalar. Bu melodi uzun hava melodisinin aynı gibidir. Melodi nihayete gelince teganni uzun havaya başlar. Teganni esnasında zurna çalmaz...Davul resitatif şeklinde okunan kısımlarda hafif bir sesle tremolo yapar. Davulcu iki eliyle alete vurmak suretiyle bu tremoloyu elde eder. Uzayan seslere gelindiği vakit davul ekseriya üç zamanlı ritmi kuvvetle vurur ve bu minval üzere devam olunur.*” (Saygun, 60-61) Saygun bu anlatıma uygun olarak kitabında *Garip* ve *Çukurova* isimli uzun havaların örneklerine yer vermekte olup, resitatifler de yer yer bu örnekleri barındırmaktadır.

Tenor solo, timpani ve yaylı çalgılar için yazılmış iki numaralı resitatifini incelediğimizde orkestrasyon açısından timpani, davulu, yaylılar ise zurnayı temsil etmektedir (Aracı, 2007). Dört ölçülük ritmik ve karakteristik bir ezgi tek ses hâlinde orkestrada duyulur ve bunu tenor solosu izler. Dört ölçülük cümle hiçbir şekilde tenor solosuyla aynı anda duyulmamaktadır. “Çukurova” ve “Garip”te görülen sekizlik + iki on altılık ritmik kalıp, resitatifte de aynı şekilde kullanılmış, Saygun'un bahsettiği tremololar ise yaylılar ve timpaniye verilmiştir. Tenor da tıpkı uzun hava melodisi gibi bir sese odaklanıp onun etrafında dönmektedir (Aracı, 2007).

Tüm bu müzikal ve teknik imkânların birlikte değerlendirilmesi sonucunda yazılan *Yunus Emre Oratoryosu*; yerli, millî fakat evrensel bir eser olarak ortaya çıkmış

ve popülerliğini muhafaza ederek günümüze kadar sıklıkla seslendirilmiştir. Eser yurt içinde ve dışında pek çok kesim tarafından beğenilmiş; uzmanlar nezdinde ise yer yer takdir toplamış, yer yer tenkitlere uğramıştır. *Yunus Emre Oratoryosu*, tüm bu özellikleriyle Saygun için bir dönüm noktası olmuş, bu eserden itibaren bestecinin olgunluk çağı başlamıştır.

6.1.7. Birinci Bölüm

6.1.7.1. No.1 Koro ve Orkestra

Bu bölümde, ölüm karşısındaki korku ve çaresizlik duygularının, koro ve orkestranın kullanımıyla nasıl müzikal bir dile aktarıldığı görülmektedir. Geleneksel oratoryo anlayışına uygun olarak, koro toplumu temsil eder ve Yunus'un ölümle yüzleşirken hissettiği karmaşık duygulara ses verir. Bireyin kaçınılmaz sonunu ifade eden “ecel” kavramı, önce belirli koro grupları tarafından dile getirilirken (ölçü 30-32; 36-38), daha sonra tüm koronun tekrarlarıyla (ölçü 33-34; 39-41) genelleştirilerek ölümün insanlık için ortak bir yazgı olduğu vurgulanır.

Eserde, tasavvuftan uzak bir bakış açısıyla ölüm korkusu ve çaresizlik duygusu, leitmotiv olarak kullanılan farklı aralıklar ve motiflerle işlenmiştir. Müzikal yapı ve dramatik anlatım içinde değişim gösteren bu aralık ve motifler, eserin organik bütünlüğünü oluşturan temel unsurlar hâline gelir. Ölümün belirsizliği, karanlık ve yokluk hissi, özellikle eksilmiş beşli (artmış dördtlü) aralık ile ifade edilir. Bu aralık, oratoryonun genel atmosferindeki karanlık ruh hâlini yansıtan temel motiflerin başında gelir ve ilk kez eserin açılışında duyulur.



Şekil 7’de (ölçü 1-2) bu motifin başlangıçtaki hâli görülmektedir. Şekil 8’de (ölçü 9) ise, ölçü 2-8 arasında duyulan ve mezarlıkların sessizliğini çağrıştıran pentatonik dizilerin yerini, ölüm korkusunu daha derin bir şekilde hissettiren alaca dor dizisinin aldığı gözlemlenir (Ulu, 2003: 33).

Şekil 8. No.1 Ölçü 8-9



Kaynak: Southern Music, 1969: 5

Ölüm korkusunu andıran ikincil başka motifselsel yapı, eksilmiş dördlül aralığının oluşturduğu hüzzam dördlülünde ortaya çıkar. Bestecinin birçok eserinde de kullandığı mistik karakterdeki bu motif, “Karışmış kara toprağa” dizesi üzerine gelir. (Bas partisinde ölçü 16-17, tenor partisinde ölçü 18-19).

Şekil 9. No.1 Ölçü 16-17



Kaynak: Ulu, 2003: 34

Şekil 10. No.1 Ölçü 17-19



Kaynak: Ulu, 2003: 34

Koro bölümünde, eksilmiş beşli aralığı yalnızca bir motif unsuru olarak değil, aynı zamanda geniş çaplı tonal ve melodik yapıyı şekillendiren önemli bir öge olarak işlev görür. Do pentatonik-eolyan dizisi üzerine kurulu ve tenor soloyla başlayan bu kesit, ilerleyen ölçülerde sol bemol notasının eklenmesiyle farklı bir yön kazanır (ölçü 44). Sol bemol notasının eklenmesi pentatonik yapıyı kırarak bir belirsizlik ve gerginlik hissi yaratmaktadır. Ezginin eksilmiş beşli aralığı etrafında kırılması, müzikal anlamda beklenmedik bir sarsıntı yaratırken, aynı zamanda ölüm korkusunu hissettiren dramatik etkiyi de güçlendirir. Sonuç olarak, bu bölüm eksilmiş beşli aralığının sadece melodik bir unsur olarak kullanılmaktan öte dramatik bir yapıtaş olarak da kullanıldığını göstermektedir (Ulu, 2003: 33).

Şekil 11. No.1 Ölçü 42-44



Kaynak: Southern Music, 1969: 10

“Soğulmuş şol ela gözler” dizesi üzerinde betimlenen ölüm korkusu, hüzzamı çağrıştıran bir motifle sunulur.

Şekil 12. No.1 Ölçü 57-59



Kaynak: Ulu, 2003: 35

Karanlığı ve ölüm sessizliğini hissettiren bu süreç, bas ve tenor partilerinde artmış ikili aralığını anımsatan başka bir ezgiyle devam ettirilir (ölçü 70-72). (Ulu, 2003: 35).

Şekil 13. No.1 Ölçü 70-72



Kaynak: Southern Music, 1969: 13

Tablo 3. Yunus Emre Oratoryosu-Ölçü Bazlı Analiz Tablosu

Ölçü aralığı	Metin/Tema	Motif/Aralık	Ses Grubu	Dramatik İşlev	Kaynak
1-2	Eksilmiş beşli motifin başlangıcı	Genelleme – tüm koro	Orkestra	Karanlık atmosferin temeli	Southern Music, 1969: 4
2-8	Pentatonik diziler – mezarlık sessizliği	Pentatonik	Orkestra	Mezarlık sessizliği-tasavvuf dışı yorum	Southern Music, 1969: 4
8-9	Alaca dor dizisi – ölüm korkusu belirginleşir.	Alaca dor dizisi	Orkestra	Ölüm korkusunun ilk yoğun vurgusu	Southern Music, 1969: 5
16-17	Karışmış kara toprağa (bas partisi)	Eksilmiş dörtlü-hüzzam etkisi	Bas	Mistisizm-toprağa dönüş	Ulu, 2003: 34
18-19	Karışmış kara toprağa (tenor partisi)	Eksilmiş dörtlü-hüzzam etkisi	Tenor	Mistisizm-toprağa dönüş	Ulu, 2003: 34
30-32	Ecel” kavramı ilk grup seslendirme	Leitmotiv başlangıcı-koral vurgulu	Koro-grup	Kollektif korku hissinin ilk formu	Yorum-eserin analizi
33-34	Ecel” kavramı genel tekrar	Genelleme-tüm koro	Koro-tutti	Ölümün ortak yazgı oluşu	Yorum-eserin analizi
36-38	Ecel kavramı ikinci grup	Leitmotiv devamı	Koro grup	Grup içi yankılanma	Yorum-eserin analizi
39-41	Ecel kavramı genel tekrar	Genelleme-tüm koro	Koro-tutti	Genelleme ve büyüme	Yorum-eserin analizi

Tablo 3 (Devam). Yunus Emre Oratoryosu-Ölçü Bazlı Analiz Tablosu

Ölçü aralığı	Metin/Tema	Motif/Aralık	Ses Grubu	Dramatik İşlev	Kaynak
42-44	Sol bemol notasının eklendiği yer – pentatonik kırılma	Eksilmiş beşli+ sol bemol	Tenor+ Orkestra	Tonal kırılma- Dramatik etki	Southern Music, 1969 :10
57-59	“Soğulmuş şol ela gözler”-hüzzam motif)	Hüzzam renkli motif	Tutti	Ölümün duygusal tasviri	Ulu, 2003: 35
70-72	Artmış ikili karakterli ezgi – ölüm sessizliği	Artmış ikili karakterli ezgi	Bas+ Tenor	Sessizlik- belirsizlik- çözülme	Ulu, 2003: 35

6.1.7.2. No.2 Resitatif: Tenor Solo, Timpani ve Yaylı Çalgılar

Oratoryonun birinci bölümünün açılışında yer alan “recitativo accompagnato”, eserin dramatik atmosferinin temelini oluşturmaktadır. Bu bölüm, karamsar ve umutsuz bir ruh hâlini yansıtan, eksiltilmiş beşli aralığı etrafında şekillenen ritmik bir girişle başlar. Yaylılar ve timpani eşliğinde tenor solonun öne çıktığı bu pasaj, oratoryonun diğer resitatiflerinde olduğu gibi, anlatının duygusal derinliğini vurgulayan serbest ritmik bir yapıdadır.

Şekil 14. No.2 Ölçü 5



Kaynak: Southern Music, 1969: 15

Melodinin yapısında özellikle dikkat çeken unsur, “karanlık motifi” olarak adlandırılabilir. Eksiltilmiş beşli aralığının belirgin bir biçimde kullanılmasıdır. Bu aralık, klasik müzik literatüründe sıklıkla tedirginlik, boşluk ve karanlık gibi anlamlarla ilişkilendirilmiş ve Saygun tarafından da tam olarak bu bağlamda değerlendirilmiştir. Motif hem bu bölümün başında hem de ilerleyen ölçülerde tekrarlanarak adeta bir leitmotiv işlevi görür. Böylece eserin temel kavramlarından biri olan “yokluk” ve “geçicilik” temaları, dinleyiciye doğrudan müzikal bir simge aracılığıyla aktarılır.

Ezgi yapısı oldukça yalın ve heceli bir söyleyişe dayanmaktadır. "Yalancı dünya" gibi anlam bakımından yoğun dizeler, ritmik açıdan serbest ve konuşur gibi bir yapıyla icra edilmekte, bu da resitatif karakterini güçlendirmektedir. Eksiltilmiş aralık ile desteklenen bu kısa melodik yapı, çözülmemeyen bir gerilim duygusu yaratmaktadır.

Melodinin özellikle kadansa varmaktan kaçınması, eserin tematik olarak işlediği “tamamlanmamışlık” ve “eksiklik” hissini güçlendirmektedir.

Orkestrada kullanılan yaylılar ve timpani, bu dramatik anlatımı daha da pekiştirir. Yaylılar, düşük tınlayan sesleriyle karamsar atmosferi beslerken, timpani zaman zaman belirginleşen vuruşlarıyla gerilimin yoğunluğunu artırır. Bu sayede hem dramatik bir giriş etkisi sağlanmış hem de resitatifin anlatı işlevi desteklenmiş olur.

Saygun bu bölümde hem melodi, hem armoni, hem de orkestral renkler aracılığıyla, eserin temelini oluşturan karanlık, sonlu ve insanın varoluşunu sorgulayan atmosferi etkili bir biçimde ortaya koyar. Eksiltilmiş beşli aralığı üzerine kurulu “karanlık motifi”, hem müzikal bir simgeye hem de eserin dramatik yapısının ana taşıyıcı unsuruna dönüşür.

Saygun’un bu pasajda uyguladığı yaklaşım, yalnızca batı müziği resitatif geleneğine değil, aynı zamanda Anadolu halk müziğinin uzun hava formuna da açık bir göndermede bulunur. Özellikle “Garip” ve “Çukurova” uzun havalarından esinlenen melodik yapı, bölgedeki anonim ezgi karakteriyle ilişkilendirilmiştir. Uzun havalarda sıkça görülen serbest ritmik yapı ve doğal sözcük deklamasyonu, bu bölümde de resitatifin temel özelliklerini belirler. Besteci, bu anlayışı yalnızca teknik bir alıntı olarak değil, oratoryonun genelinde, insanın varoluşuna dair sunduğu felsefi içerik ile doğrudan ilişkili bir anlatım stratejisi olarak kullanmıştır.

Öte yandan Saygun, bu bölümde halk müziğine özgü karcıgar ve hüseyni makamı renklerini de etkili bir biçimde kullanarak, eserin dramatik etkisini artırmış, Batı müziğinin oratoryo geleneği ile Anadolu'nun melodik ve ritmik mirasını özgün bir şekilde birleştirmiştir (Ulu, 2003: 36).

Tablo 4. Yunus Emre Oratoryosu - Tema Ve Yapı Analizi

	Tema/Metin	Motif/Aralık	Yapı özelliği	Makamsal Renk	Dramatik İşlev
1-2	Resitatif girişi-eksiltilmiş beşli ile karanlık motifin tanımı	Eksiltilmiş beşli (artmış dördü)	Reçitativo accompagnato -serbest tempo	Karcıgar/Hüseyni renk etkisi	Varoluşsal açılış-karanlık ve boşluk hissi
5	Yalancı dünya ifadesi ve ritmik serbest yapı	Eksililmiş beşli ve serbest ezgi	Heceli deklamasyon, konuşur gibi	Hüseyni tınısı+ uzun hava etkisi	İnsanın geçiciliği kelime üstüne vurgu
6-10	Motifin tekrarı-leitmotiv işlevi	Eksiltilmiş beşli ve serbest ezgi	Motifin yaylılar eşliğinde devamı	Uzun hava benzeri genişleme	Yokluk teması-süreksizlik

Tablo 4 (Devam). Yunus Emre Oratoryosu - Tema Ve Yapı Analizi

	Tema/Metin	Motif/Aralık	Yapı özelliği	Makamsal Renk	Dramatik İşlev
11-15	Orkestra: Yaylılar ve Timpani ile dramatik yoğunluk	Karanlık motifin armonik ve tınısal yayılımı	Timpani vurgulu dramatik genişleme	Modal-ritmik geçişler	Gerilim ve atmosfer yoğunluğu

6.1.7.3. No.3 Arya: Alto Solo, Obua, İngiliz Kornosu ve Org veya Yaylılar

Bu bölüm, *Yunus Emre Oratoryosu*'nun 3 numaralı ariası olup; alto solo, obua, İngiliz kornosu, org veya yaylılar için yazılmıştır. Eserin duygusal merkezlerinden biridir. Metin, Yunus Emre'nin ölüm karşısındaki çaresizliğini ve kaderine boyun eğişini dile getirir. Özellikle şiirdeki “Ağlamaktır benim işim” ve “Bilme gözüm şimdengeru” gibi tekrarlar, acizlik ve teslimiyet duygusunu pekiştirir. Bu lirik içerik, besteci tarafından sakın ve ağır bir solo ariya formunda seslendirilmiştir.

Alto sesin tercih edilmesi, hem Yunus'un şiirlerinde sıkça karşılaştığımız dünyevi ve mistik temalarla uyumlu bir renk sağlamış, hem de tasavvuf musikisinin klasik yapısına uygun bir dramatik ifade kazandırmıştır. Bestecinin, Yunus'un dünyayı dışıl bir unsurla özdeşleştiren şiir sanatını dikkate alarak bu dizeleri bir kadın sesine (alto) vermesi dikkat çekicidir (Ulu, 2003: 37).

Orkestrasyonda obua ve İngiliz kornosunun tınısı, sözlerin içeriğiyle paralel olarak eserin melankolik, içe dönük havasını destekler. Özellikle yaylıların ve orgun eklenmesiyle oluşan yumuşak ama yoğun doku, ölümün kaçınılmazlığı ve insanın kaderi karşısındaki çaresizliği dramatik bir atmosferle pekiştirir. Aryanın ritmik yapısı ise oldukça serbesttir, neredeyse bir resitatif havasında, duygunun içtenliğini ve sözlerin ağırlığını ön plana çıkarır.

6.1.7.4. No.4 Arya: Bas Solo, Koro ve Orkestra

Bu ariyada, geleneksel Türk müziğinin ilâhî formuna özgü melodik ve stilistik özellikler belirgin bir şekilde kendini gösterir. Eserin açılışında yer alan çalgı solusunda, eksiltilmiş beşli ve eksik dörtlü aralıklar aracılığıyla ölüm, karanlık ve yokluk temaları etkileyici bir biçimde duyurulmaktadır. Bu melodik hat, yalnızca bir aralık dizisi olmanın ötesinde, makam anlayışı içinde, bir anlam dünyası oluşturarak eserin dramatik tonunu daha ilk ölçülerden itibaren dinleyiciye hissettirir.

Şekil 15. No.4 Ölçü 1-4



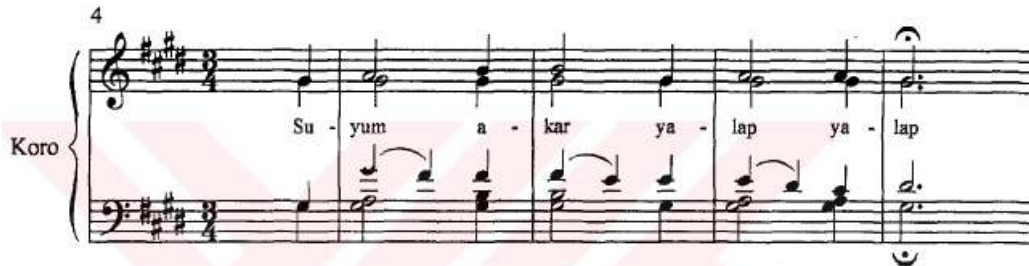
Kaynak: Southern Music, 1969: 25

Parça, özellikle bestenigâr makamı temeline oturtulmuş olmakla birlikte, bu makamla birlikte sabâ ve hüseyinî gibi geleneksel Türk müziği makamlarından da renkler taşır. Eserin girişindeki çalgı solosunun, partisyona düşülen notada da belirtildiği gibi, ney ya da flüt ile seslendirilmesinin öngörülmüş olması, bu bölümün ilâhî geleneğiyle sıkı bir ilişki kurduğunu göstermektedir. Böylelikle, çalgının tınısı ve yorum biçimi, ilâhî formunun içsel, mistik yapısını daha da belirginleştirir.

Her ne kadar eser, bas solo, koro ve orkestra için bestelenmiş olsa da özellikle kadın seslerinin üstlendiği koro bölümü oldukça dikkat çekicidir. Kadın korosu, inleyen, dertli bülbülü sembolize ederken, bas solo ise recitativo tarzındaki söyleyişle “Niçin ağlarsın bülbül hey?” diyerek bu figüre seslenir. Bu yapıda, tipik bir soru-cevap ilişkisine dayalı, iki katmanlı bir müzikal doku oluşturulmuştur. Özellikle koro içinde tenor seslerine yer verilmemiş, bunun yerine soprano ve alto partileri, melismatik pasajlarla bülbülün ağlayışını tasvir eden bir yapı kazanmıştır. Bu uzun ve süslemeli pasajlar, ölçü 11–20 arasında, âdeta bülbülün inleyişini dile getirirken, Yunus'un içinde yanan aşk ve sızının sembolüne dönüşür (Ulu, 2003: 39).

6.1.7.5. No.5 Koral: Koro ve Orkestra

Şekil 16. No.5 Ölçü 4-8



Kaynak: Ulu, 2003: 42

Bach'ın birçok koralinde mevcut olan homofonik doku bu koralde de vardır ve koralin ezgisi de ilahinin sözlerine uygun olarak iki parçaya bölünür ve her dizinin sonunda fermata/duruş yer alır. Burada kullanılan özgün ilahi melodisi segâh makamına aittir; sol diyez ekseninde kurgulanmıştır. Özgün ilahinin koral ezgisi olarak

kullanılması ve dizinin seslerinden oluşan oldukça sade bir armonik yapı üstüne bina edilmesi bestecinin modal etkiye zarar vermeden sade bir çokseslilik örgüsü oluşturmayı hedeflediğini bize gösterir (Ulu, 2003: 42).

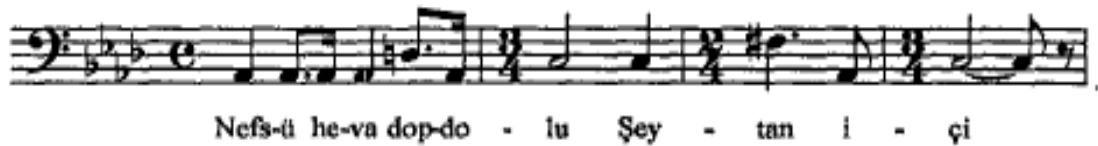
6.1.8. İkinci Bölüm

6.1.8.1. No.6 Arya: Bas Solo ve Orkestra

Bu bölüm, hem sözleri hem de müziği bakımından oratoryonun en dikkat çekici sahnelerinden biri olarak öne çıkar. Yunus Emre'nin insan ile Tanrı arasındaki sorgulayıcı ve içten diyalogu, Saygun'un modal ve armonik tercihleriyle daha da derinleşmiştir. Besteci, bas solo ve orkestra birlikteliğiyle karanlık ve ağır bir atmosfer oluşturur. Tıpkı açılış korosunda olduğu gibi, burada da ölüm, mezarlık ve kıyamet temalarının etkisi yaylı çalgıların kalın ve yoğun tınlarıyla yansıtılmıştır. Melodi çizgisi, konuşmaya yakın doğal bir söyleyişle şekillenmiştir. Özellikle “Gözüm açup gördüğüm zindan içi / Nefs ü hevâ dopdolu şeytan içi” dizelerinde yinelenen nota kalıpları ve duraklamalar, ortaçağ psalm geleneğini çağrıştıran bir yapı ortaya koyar.

Bu bölümde, kelime betimlemesine dayalı bestecilik anlayışı öne çıkar. “Hevâ dopdolu” ve “şeytan” ifadelerinde kullanılan artmış dörtlü aralıklar, sözcüklerin taşıdığı karanlık ve huzursuz anlamı güçlendiren bir işlev üstlenir. Böylece, Yunus'un şiirinde geçen “nefs” ve “şeytan” kavramları sadece sözle değil, müzik yoluyla da dinleyiciye hissettirilmiştir. Gerçekten de “Nefs ü hevâ dopdolu şeytan içi” ifadesinin işlendiği pasajda, artmış dörtlülerle desteklenen ezgi yapısı, bu anlamı güçlendirmektedir. Bu anlatım tarzı, psalm geleneğinde olduğu gibi, müzik ve söz arasında sıkı bir ilişki kurar (Ulu, 2003: 46).

Şekil 17. No.6 Ölçü 41-44



Kaynak: Ulu, 2003: 46

Aryanın genel yapısında homofonik bir dokunun varlığı dikkat çeker. Eser, belirgin bir tonal merkezden çok, modal bir anlayışa dayanır. Melodik çizgide segâh makamını andıran bir dizi tercih edilmiş ve bu dizi Sol-diyez perdesi çevresinde odaklanmıştır. Orkestra eşliğinde sıkça kullanılan eksilmiş beşli ve artmış dörtlü

aralıklar, eserin dramatik etkisini artırırken, fermatalar kadanslarda duraksama ve yoğunlaşma hissi yaratır.

Bu aryada hem söz hem de müzik, Yunus Emre'nin Tanrı'ya duyduğu aşk, isyan ve sitem duygularının güçlü bir ses haline dönüştüğü bir yapıya sahiptir. Saygun, kelime betimlemeleri, modal yapı ve artmış dörtlü gibi armonik araçlarla şiirin duygusal etkisini derinleştirmiş, böylece sadece anlatan değil, dinleyiciyi de içine çeken etkileyici bir müzik dili kurmuştur.

6.1.8.2. No.7 Solistler, Koro ve Orkestra

Oratoryonun bu bölümünde, solistler, koro ve orkestra için yazılmış pasaj, ostinato² teması üzerine kurulmuş ve kromatik bir girişle başlamıştır. Eserin başında öne çıkan eksilmiş beşli aralık, özellikle viyolonsel ve kontrbas partilerinde belirginleşmekte ve ostinato figürünün ilk ölçülerinde ölüm korkusunu çağrıştıran bir etki bırakmaktadır. Bu figür, açılış korosunun da ilk ölçülerinde benzer bir duygu yaratır. Ostinato deseni, 11. ölçüden itibaren genişleyerek 14. ölçüde eolyan³ dizisinden türetilmiş taklitli bir dokuya dönüşür ve eserin eşlik partisini oluşturur. Ses partilerinde yer alan beşli aralıklarla yapılan tonal girişler, füg tekniğini andırsa da bu bölümün bir kanon yapısı içinde değerlendirilmesi daha uygun görünmektedir. Özellikle, “uzun bir kanon ezgisinin kendini tekrarlamadan değişerek sürüp gitmesi” ve bu yapı altında yer alan “bağımsız ve armonisel bir eşlik” sayesinde, söz konusu bölüm Usmanbaş'ın *Müzikte Biçimler* adlı çalışmasında tanımladığı “Lirik Kanon” özelliğine uymaktadır (Usmanbaş, 1974). Oratoryonun No.7 numaralı parçasının ikinci kısmı (ölçü 43-75) pentatonik-frikya dizisi içinde şekillenir.⁴ Solist partilerde pentatonik dizi temel alınırken, 47. ölçüden itibaren bu yapı eşlik partilerinde de sürdürülür. Bu bölüm, “Uçtun uçtun hey gönül” dizeleriyle belirginleşir ve pentaton dizisinin fa sesinden hareketle, ilerleyen ölçülerde fa diyez ile frikya dizisine doğru genişlediği gözlenir.

² Ostinato (İt.). “İnatçı”. Bir müzik cümlesinin bütün bölüm boyunca, ya da bölüm içi kesitlerin bazılarında sürekli tekrarlanması. Örneğin J.S. Bach'ın org için bestelediği ünlü Do Minör Paskalya adlı eserinde sekiz ölçülük bir “ostinato” teması, çoğu bas partisinde olmak üzere 20 kez tekrar edilir. Say, *a.g.e.*, ss. 407.

³ Eolyen dizisi: Eolyen dizisi, Batı müziğinde doğal minör dizi ile eşdeğer kabul edilen bir modal yapıdır ve tam-eksik dizi dizilişi açısından “Tam-Yarım-Tam-Tam-Yarım-Tam-Tam” yapısına sahip olup; bu hali Batı müziğindeki doğal minör dizinin tam karşılığıdır. Bkz. Lale Feridunoğlu, *Müziğe Giden Yol-genç Müzisyenler için El Kitabı*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2014, s.48-49

⁴ Frigya dizisi: Frigya Dizisi (Phrygian Mode) Batı müziğinde yarım perde ile başlayan tek mod olması onun ayırıcı özelliğidir. “Yarım- Tam- Tam- Yarım- Tam – Tam” yapısına sahip olup; dizinin karakterini daha gergin, içe dönük ve karamsar bir yapıya kavuşturur. Feridunoğlu , *a. g. e.*, 2014: ss. 46-49).

Şekil 18. No.7 Ölçü 44-46



Kaynak: Southern Public, 1969: 50

Eserin dramatik yapısı, solistlerin seslerini kademeli olarak yükseltmesiyle 62. ölçüde doruk noktasına ulaşır ve koronun katılımıyla daha da güçlendirilir. 73 ila 76. ölçüler arasında yer alan kısa pasajda ise resitatif tarzda gelişen bir bölümle segâh makamına özgü bir renk ortaya çıkar ve bu bölüm “İlahi aşk temasını” hazırlar (Ulu, 2003).

Oratoryonun 12 numaralı parçasında (ölçü 137-246; 341-472) ise eserin merkezini oluşturan ve özel bir anlam taşıyan “aşk teması” işlenmiştir. Bu tema, oldukça kısa bir süre içinde belirse de özellikle 82-85. ölçüler arasında dramatik açıdan Tanrısal ışığın somut bir görüntüsü olarak algılanabilecek bir etki bırakır.

6.1.8.3. No.8 Arioso: Soprano Solo, Koro ve Orkestra

Bu bölüm, *Yunus Emre Oratoryosu* içerisinde soprano solo, koro ve orkestra için yazılmış, arioso formundaki tek bölümdür. Arioso, Pir Sultan Abdal’a ait olan “Güzel Âşık” adlı nefesin melodisi üzerine inşa edilmiş olup, eserde No.3’ten sonra kadın sesi için yazılan ikinci pasajdır. Saygun, bu nefeste var olan özgün usûl ve melodi özelliklerini bozmayıp, uşşak rengini korumuş ve bunu armonik doku ile birleştirirken, halk müziğine özgü dem figürlerine de yer vermiştir. Bu tür uzun ses tutuşları, eserin tasavvufi havasını pekiştirmekte, esere daha rahmani bir hava katmaktadır.

Armonik yapıya bakıldığında, halk müziğine özgü paralel dörtlü ve beşlilerin hem kromatik hem de diatonik biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu özellik hem modal hem de Batı armonisiyle ilişkili bir yapı sunar ve Anadolu halk müziğinin ses sistemine yaklaşır.

Şiirsel metindeki “O eller güzel eller anda olan bülbüller” dizesinde geçen “bülbül”, klasik tasavvuf edebiyatında olduğu gibi Tanrı’ya duyulan aşkın, özlemin ve coşkunun simgesidir. Saygun da bu simgeyi müzikal anlatıma taşımış, bülbülün ötüşünü betimleyen, hafif ve süslemeli bir ezgi çizgisi kullanmıştır. Soprano solonun ve yaylıların melodik çizgileri, ilahi okuyuşunu andırır ve bu sembolizmi destekler.

Şekil 19. No.8 Ölçü 25-28



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 81

Soprano solonun geniş ve doğal cümlelerle ilerlediği, özellikle “bülbul” kelimesi üzerine yoğunlaşan süslemeli bir melodi kullanıldığı görülür. Yaylı solo eşliği ise dem tutarak, uzun seslerle ezginin mistik atmosferini destekler. Ariosunun bu bölümünde Saygun, metindeki anlamı birebir müziğe yansıtan bir anlatım kurmuştur (Ulu, 2003: 51).

6.1.8.4. No.9 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra

Bu bölümde, tenor solo ve orkestra için yazılmış olan parça, Kars yöresine ait “Garip” uzun havasının enstrümantal bir giriş (aranağme) ile başlar. Parçanın başında tenorun "Bâd-ı sabâya sorsunlar / Cânân elleri kandedür" sözleriyle başlayan uzun hava karakterindeki solosu, doğrudan “Garip” uzun havası tipinin ezgisel özelliklerini yansıtır. Solo pasajda uzun hava formuna özgü melodik yapı belirgin bir şekilde hissedilir. Orkestra eşliğinde ise zaman zaman pentaton dizilere gönderme yapan arpejler duyulur ve bu, eserin geleneksel halk müziği havasını güçlendirir.

Şekil 20. No.9 Ölçü 5-6



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 86

Şekil 20’de verilen bu ezgi (No.9, ölçü 5-6) sabâ makamına dayalıdır ve uzun hava formunun karakteristik özelliklerini taşır. Ezgide, genellikle pentatonik dokuya yaklaşan bir yapı gözlemlenir. Başlangıçta, karar sesi olan re perdesi (dügâh) üzerinde bir uzunluk (uzatma) yapılmış ve ardından yavaşça genişleyen bir melodik çizgi oluşturulmuştur. Sözlü pasajda ezgi, doğal bir konuşma ritmi gibi akar. Ölçü sonlarında görülen küçük süsleme motifleri ve kısa pasajlar, Garip havasının icra özelliklerini yansıtır. Nota içerisinde, özellikle “sabâya sorsunlar” kısmında, küçük aralıklarla yapılan inişli çıkışlı motifler hem pentatonik izlenimi hem de uzun hava tavrını destekler. Poco piu lento yazan kısımda ise Çukurova olarak adlandırılan başka bir uzun hava ezgisi yer almaktadır (Ulu, 2003: 52-53).

6.1.8.5. No.10 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra

Eserin onuncu bölümü olan bu koral, soprano, alto ve tenor seslerinden oluşan üç sesli bir yapıyla başlamakta ve bu yapı yedi ölçülük bir giriş kesiti içermektedir. Söz konusu bölümde, 9 ila 31. ölçüler arasında geçen pasajda, sesler homofonik bir yapı ile işlenmiş, ancak vokal karakter bakımından farklı bir yol izlenmiştir. Soprano, alto ve tenor partileri, “a” hecesi üzerinde uzun seslerle *vocalise* (sözsüz ezgi) yaparken, bas partisi ise ritmik ve konuşma diline yaklaşan bir ifade biçimiyle koro katılmaktadır. Bu uygulama, bas partisinin diğer ses gruplarından ayrı ve belirgin bir karaktere sahip olduğunu gösterir (Aracı, 2001: 128).

Şekil 21. No.10 Ölçü 9-11



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 93

Şekil 21’de görüldüğü üzere; özellikle soprano partisi, “Ya Rabbi dilerim aşkın ver, şevkin ver” ifadesini ritmik olmayan, uzun ses değerleriyle okurken, bas partisi ise bu sözleri belirgin bir ritmik yapı ile seslendirir. Bu durum, özellikle “meşk” ve “zikir” geleneğinden izler taşır. Zira, klasik tarikat törenlerinde de bu tür iki katmanlı bir yapı, yani bir grup sesin uzun dem sesleri eşliğinde, diğerlerinin ise kelime vurgulu söyleyişleri sıkça kullanılmıştır (Ulu, 2003).

Eserin 31. ölçüsünden itibaren “Kalbimi pak eyle” dizesiyle birlikte, soprano, alto ve tenor partileri, *hecesel* (söze dayalı) bir stilde devam etmeye başlar. Bas partisi ise ritmik konuşma tarzını koruyarak, koro bölümünün sonuna kadar bu karakteri sürdürür. Bu noktadan itibaren koral, özellikle *zıkr-i cehri* (yüksek sesli zikir) pratiğini çağrıştıran bir yapıya bürünür (Ocak, 1999: 136). İki katmanlı ses kullanımı ve söze bağlı ritmik ifadelerin bir arada bulunması, Saygun'un oratoryoda tarikat musikisi geleneğine ne denli hâkim olduğunu göstermektedir.

Bu çok sesli düzenleme, sadece teknik bir uygulama olmanın ötesinde, tasavvuf geleneğinin müzikal yapısına açık bir gönderme niteliği taşır. Saygun'un bu bölümde kullandığı yöntem, Anadolu tasavvuf geleneğinde görülen *ilahi* ve *zikir* yapısının, Batı polifonisi ile başarılı bir şekilde kaynaştırıldığını gösterir (Aracı, 2001: 129).

6.1.8.6. No.11 Bas Solo ve Yaylı Çalgılar

İkinci bölümün son parçasını oluşturan bu resitatif eserin ara bölümünü oluşturur. Burada Yunus Tanrı aşkına ulaşmış fakat şevkten hâlâ uzaktır. Bu nedenle bu pasaj, Allah aşkına ulaşmış ancak manevi huzur ve mutluluğa erememiş olan Yunus'u anlatır (Ulu, 2003: 55).

Dörtlüklerde görüldüğü üzere Yunus'un ruh durumu farklı şekillerde tasvir edilmiştir. Bazen esip bazen tozup bazen de sel olarak aşkın sarsıcı etkisini lirik bir şekilde ifade etmektedir.

Gönlüm düştü bu sevdaya
Gel gör beni aşk neyledi
Başımı verdim gavgaya
Gel gör beni aşk neyledi
Gah eserim yeller gibi
Gah tozarım yollar gibi,
Gah akarım seller gibi,
Gel gör beni aşk neyledi.

Resitatif karakterindeki bu bölüm eserin mistik havasını veren, hüzzam dörtlüsü motifinin kalıplarından oluşur. Özellikle beş ve altıncı derecelerdeki koma seslerin öne çıktığı bu motif hem konuşur gibi ilerler hem de esere manevi bir hava katar.

Şekil 22. No.11 Ölçü 1-2



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 100

Bas solo, “Gönlüm düştü bu sevdaya, Gel gör beni aşk neyledi, Başımı verdim gavgaya, Gel gör beni aşk neyledi” dizelerini yalın ve tek sesli (eşliksiz) bir şekilde seslendirir. Üslup bakımından uzun hava formunda olan bu bölüm, Anadolu müziğinde özellikle tek sesli icra edilen uzun hava türleriyle benzerlikler taşımaktadır. Ancak Saygun, bu resitatif, oratoryoda yer alan diğer iki uzun hava stiline göre farklı bir şekilde yazmış hem söyleyiş hem de melodik gelişimi bakımından farklı bir dramatik ifade zenginliğine sahiptir (Ulu, 2003: 56).

6.1.9. Üçüncü Bölüm

6.1.9.1. No.12 Solo, Koro ve Orkestra

Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu* 'nun 12. bölümü, mistik aşkın sahne üzerindeki temsili açısından hem dramatik hem de yapısal olarak çok katmanlı bir düzen sergiler. Bu bölümde yer alan müzikal süreç, Saygun'un geleneksel Türk müziğinin makamsal yapıları ile Batı'nın polifonik tekniklerini harmanlayarak oluşturduğu sentezin en olgun örneklerinden biridir (Uçan, 1997).

Eserin açılışındaki kısa orkestra pasajı, eksilmiş beşlilere ve kromatik geçişlere dayalı bir armonik yapı sunar. Bu yapı, tonal merkezden uzaklaşarak bir “arayış” hissi oluşturur. Sözsüz bu giriş, tasavvufi yolculuğun ilk işareti olarak okunabilir (Schimmel, 2016: 162). Altılıklara bölünmüş sürekli hareket, müzikal enerjinin dairesel bir şekilde akmasını sağlar ve böylece ruhun döngüsel arınmasını temsil eder.

Şekil 23. No.12 Ölçü 1-9



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 104

Ölçü 38-56'daki çalgısal köprü, tenor solonun gelişini hazırlar.

Tenor solo:

Aşkın şarabından içeli kandalığım bilimezem,

Şöyle yavu kıldım beni, isteyüben bulumazam.

Tenor sesin tek başına duyulduğu bu bölüm, pentatonik bir melodiyle aşkın sarhoşluk hâlini simgeler. Ritimdeki özgürlük ve melodi çizgisindeki yalınlık, dervişin ilk cezbe hâlini işaret eder. Eşlik eden enstrümantasyon minimal düzeyde tutulmuştur (Saygun, 1988: 55).

Tenor melodisi bu bölümde genişler, sekizlik ve on altılı değerlerle daha hareketli ve coşkulu bir yapı kazanır. Vecd hâline geçişi tetikleyen bu yükseliş, Saygun'un dinamik yoğunluğu artıran yazımıyla desteklenir. Pentatonik dizinin sınırlarının zorlanması, aşkın kontrolsüzlüğünü temsil eder.

Tenor partisinde, serbest bir ezgi tarzıyla şekillenen pasajlarda Tanrısal aşkın bireyde uyandırdığı vecd ve sarhoşluk hali, çalgısal eşlikteki pentatonik diziler üzerinde gezinen figürlerle ifade edilmektedir. Bu bağlamda, söz konusu duygusal yoğunluk, sadece metinsel anlamla değil, aynı zamanda melodik yapı ile de dinleyiciye aktarılmaktadır (Ulu, 2003: 60).

Öte yandan, vecd hâline geçişi hazırlayan bu bölüm, tenor solonun ardından soprano solo ile sürdürülmektedir. Aynı sözler, farklı ezgisel kurgular ve eşlik armonileriyle yinelenmekte, bu da müzikal tekrarın anlam derinliğini artırmaktadır (ölçü 79–93). Bu kesitte, başlangıçta belirgin olan pentatonik yapı, zamanla daha kompleks ve sesli modal dizilere açılmakta, böylece kısa bir geçiş ile alto solo' ya bağlanmaktadır (ölçü 94–106).

Alto solo:

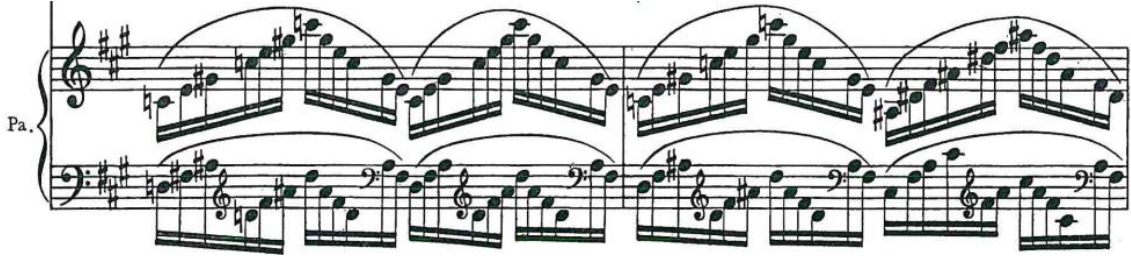
Deryâ- yı umman olmuşam, gevherlere kân olmuşam,

Hüsnünde hayran olmuşam, kendözümce gelmezem.

Bu noktadan itibaren devreye giren alto solo'nun ezgisel biçimi ve eşlik dokusu, biçimsel açıdan tenor solonun daha önceki kesitiyle benzerlik göstermektedir. Nitekim ölçü 57–78 arasında da Tanrısal aşkın büyüleyici etkisini yansıtan çeşitli simgesel ifadeler yer almaktadır (ölçü 107–126). Tanrı'nın yüceliği, sınırsızlığı ve enginliği; Yunus'un “Deryâ-yı umman” benzetmesiyle müzikal olarak ifade bulmakta, söz konusu imge bir damlanın okyanusa karışması gibi betimlenerek, akıcı ve dalgalı melodik çizgiler aracılığıyla yansıtılmaktadır (ölçü 121–122).

Bununla birlikte, “Gevherlere kân olmuşam” ifadesi, Tanrısal ışığın göz kamaştırıcı bir tezahürü olarak ele alınmakta; bu dize, parlak ve ışıldayan bir tını ile, göz alıcı sonoritelere sahip olacak şekilde seslendirilmektedir. Koro bölümüyle birlikte soprano ve alto partilerinin katılımı, bu temanın tekrarında anlam zenginliğini artırmakta, "gevher"in temsil ettiği ilahî güzellik bu kez çok sesli bir yapı içerisinde, eş zamanlı ilerleyen beşli akorlarla ifade edilmektedir. Bu armonik doku, tam ton dizisi içindeki paralel yedililer aracılığıyla zenginleştirilmiştir (ölçü 123–124).

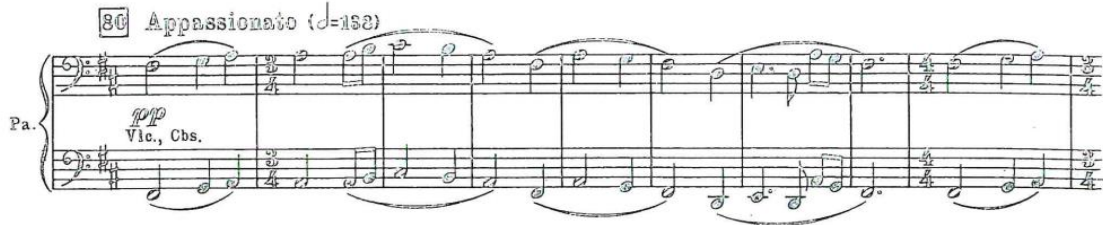
Şekil 24. No.12 Ölçü 123-124



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 122

Solistin söylediği kısımda, Tanrı aşkının bireyde yarattığı sarhoşluk duygusu “kendözümce gelmezem” sözleriyle dile getirilir ve böylece anlatı, doğrudan “aşk teması”na bağlanır (ölçü 137). Bu aşk teması, “Şol cennetin ırmakları” başlıklı segâh ilahiyle benzerlik gösteren ve geleneksel Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan yürük semai formundaki melodik kalıplardan izler taşır. Nitekim bu pasaj, usûl düzeni açısından klasik ilahi repertuvarındaki yürük semai formlarını andıran bir yapıdadır. Mevlevî âyinlerinden fasıllara, pek çok geleneksel müzik formunda görülen bu yapının temel özelliği, metinle eşgüdümlü ritmik yapılar üzerine oturan kısa ezgisel kalıpların, sabit bir usûl içinde döngüsel olarak yinelenmesidir. Bu bağlamda aşk temasının ölçüsel ve dizisel yapısı, geleneksel yürük semai kalıbını andıran bir biçimde şekillenmiştir (Ulu, 2003: 61).

Şekil 25. No.12 Ölçü 137-145



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 124

Bu pasajda, “kendözümce gelmezem” sözleri, aşk temasının yoğunlaştığı bir müzikal ifade hâline gelir. Appassionato işaretiyle belirtilen duygusal yoğunluk, sekiz ölçülük bir yapı içerisinde düzenlenmiştir. Bu yapı, yürük semai kalıplarını çağrıştıracak biçimde kısa ama etkili cümlelerle ilerler. Ezgi, segâh dizisinin seslerine dayanmakta ve usûl vurgularıyla metnin içeriğini desteklemektedir. Oratoryonun önceki bölümleriyle karşılaştırıldığında, aşk temasının “No.7 Solistler, Koro ve Orkestra” başlıklı bölümde de duyulduğu görülür. Ancak “No.12” başlıklı bölümde, zikri betimleyen yapı içerisinde yer alması ve vecd hâline geçişi hazırlayan dramatik bağlamda kullanılması bakımından aşk teması çok daha geniş ve derinlikli bir müzikal

anlatıma kavuşur. Bu tema, segâh dizisi üzerinde inşa edilmiş olup, birinci cümlesi fa diyez eksenli segâh makamı dizisini izler. Temanın devamında, viyolonsel ve kontrbas partilerinin tek sesli yürüyüşleri, aşk temasının temel iskeletini oluşturarak tekrar eden dokular yaratır.

Tematik yapı, ikinci (ölçü 153) ve üçüncü tekrarında (ölçü 161) tenor partisinin seslendirdiği “Aşkın aldı benden beni, bana Seni gerek Seni / Ben yanarım dün ü günü, bana Seni gerek Seni” sözleriyle daha da yoğunlaşır. Bu noktada, tenorun katılımı sayesinde aşk teması yalnızca melodik bir öge olmaktan çıkar; dramatik anlatıyı yönlendiren, ruhsal derinliği artıran merkezi bir yapı hâline gelir. Böylece aşk temasının çok katmanlı bir anlam kazandığı görülür.

Bununla birlikte, eserde farklı bir yerde geçen “aşk teması karşı konusuyla” da ilişkilendirilmiştir. Bu bölüm, ölçü 192–199 arasında analiz edilen karşıtlık yapılarıyla bağlanır. Orada, aşk temasının bir benzeri ama zıttı olan bir yapı, Tanrısal aşka erişimin önündeki dünyevi engelleri ve içsel çatışmaları temsil eden ifadelerle sunulur. Böylece Saygun, aşkın hem metafizik ışığını hem de dünyevi sıranışını aynı yapısal zemin üzerinde, çok katmanlı bir anlatımla bütünleştirir (Ulu, 2003: 62).

Bu bölümdeki yapıyı “çift temalı” bir kurgu olarak değerlendirmek mümkün olsa da temalar arasında kurulan anlatı hiyerarşisi göz önüne alındığında, bu yapılanmayı “aşk temasının karşıkonusu” şeklinde tanımlamak daha yerinde olacaktır. Zira, aşk temasının dramatik düzlemde üstlendiği merkezi rol, karşı tema niteliğindeki bu yapının işlevini tamamlayıcı ve dengeleyici bir unsur hâline getirmektedir.

Şekil 26. No.12 Ölçü 161-162

CH
T.
Ben ya - na - rım dü - nü gü - nü, ba -
Each night and day with love I burn, 'tis
Je me con - su - me nuit et jour, c'est
Ver - zehr' ich mich bei Tag und Nacht, Du

B.
Ben ya - na - rım dü - nü gü - nü, ba -
Each night and day with love I burn, 'tis
Je me con - su - me nuit et jour, c'est
Ver - zehr' ich mich bei Tag und Nacht, Du

Pa.
Str.
pp
Bn.
Str.

Kaynak: Southern Publishing, 1969: 125

Bu pasajda tenor, “Ben yanarım dün ü günü ” sözleriyle aşk temasını seslendirirken, alt seslerde karşıkonusal yapı belirginleşir. Özellikle tenor partisinin ilk kez burada tiz bölgeye yönelmesi ve buna karşılık olarak alt partide yer alan kontrpuan çizgisinin ters yöne ilerlemesi, iki katmanlı bir anlatımı mümkün kılar. Bu karşılıklı hareketlilik, aşk temasıyla karşıkonusu arasındaki dramatik zıtlığı müzikal olarak görünür kılar. Tematik çift yönlülüğün ilk defa bu denli net biçimde sunulduğu bu ölçüler, anlatının duygusal zirvelerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Aşk temasının karşıkonusu olarak adlandırılan bu yapının bir diğer önemi ise segâh makamı dizisini tüm karakteristik özellikleriyle ortaya koyan bir ses alanında yazılmış olmasıdır. Yukarı yönde hareket ederken hicâz dörtlüsü kullanılırken, aşağı inişte eksik beşli segâh dizisine başvurulması, segâh makamının hem genişleyen hem de daralan yönlerini vurgulayan bir anlayışı yansıtır. Bu durum, söz konusu temanın yalnızca melodik bir alternatif değil, aynı zamanda makamın tanıtımında işlevsel bir rol üstlendiğini gösterir.

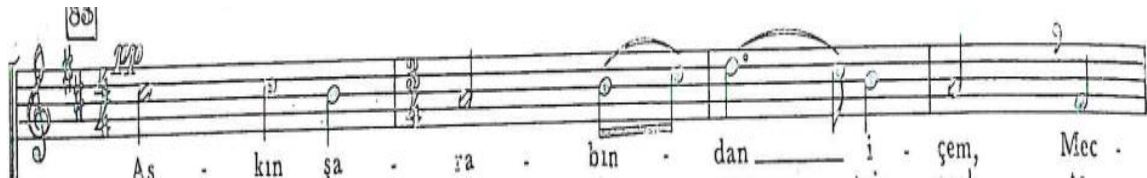
Şekil 27. No.12 Ölçü 82-87



Kaynak: Ulu, 2013: 63

Aşk temasının ikinci cümlesinin ilk yarısı olan "Aşkın şarabından içem, Mecnun olup dağa düşem" ifadesi, ölçü 169–171 arasında duyulur ve bu pasaj, daha önce "No.5 Koro ve Orkestra" bölümünün 9–12. ölçülerinden alınarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu durum, tematik bir geri dönüş işlevi görmesinin yanı sıra, eserin içindeki yapısal bütünlüğü güçlendiren önemli bir örnektir.

Şekil 28. No.12 Ölçü 169-176



Kaynak: Southern Publishing, 1969: 126

Bu pasajın yeniden işleniş biçimi, aşk temasının yalnızca metinsel veya melodik düzeyde değil, aynı zamanda dramatik işlevselliği bakımından da yeniden yorumlandığını göstermektedir. Nitekim ikinci cümlelerin ilk yarısının, birinci cümleyle

doğrudan bağlantılı bir çeşitleme gibi sunulması veya bu iki cümle arasında yapısal bir bağ kurulması mümkündür. Bu durum, aşk temasının dramatik derinliğini ve gelişimini pekiştiren önemli bir yaklaşımdır (Ulu, 2003).

Şekil 29. No.12 Ölçü 169-176

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top section is for the Soprano, Alto, and Tenor voices, with the title 'Aşk temasının 2. cümlesi' (Aşk temasının 2. cümlesi). The Soprano part has lyrics: 'Ağ - lon şe - re - ben - dan l - şem'. The piano part is for the 'Aşk temasının orkestrada duyulan 1. cümlesi' (Aşk temasının orkestrada duyulan 1. cümlesi) and is labeled 'Aşk temasının karşıkonusu' (Aşk temasının karşıkonusu) and 'Redif motifi' (Redif motifi). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Kaynak: Ulu, 2003: 64

169. ölçüde dört sesli homofonik bir koro dokusu oluşturulmuştur. Soprano partisi, aşk temasının karşı konusunu çağrıştıran melodik hat üzerinde “Aşkın şarabından içem, Mecnun olup dağa düşem” sözlerini seslendirirken, bu yapı eş zamanlı olarak üç katmanlı bir dokuyu beraberinde getirir:

Koro katmanı: Aşk temasının ikinci cümlesi, homofonik bir yapıyla vokal partilerde duyurulur.

Orkestra orta/tiz ses katmanı: Aynı anda, aşk temasının karşı konusunu içeren kontrpuan nitelikli eşlik figürleri orkestranın orta ve üst ses bölgelerinde duyulur.

Orkestra bas katmanı: Alt seslerde ise “Efendim Hû, Mevlâm Hû!” sözlerinden türetilmiş olan redif motifine dayalı bir bas çizgisi yer alır. Bu motif, ilerleyen bölümlerdeki çok katmanlı yapının öncü işareti olarak işlev görür (Ulu, 2003: 64).

Eserin 184–191. ölçüleri arasında, melismatik bir karakter taşıyan pasajda “aşk teması”nın sürekliliğini sağlayan yapı, önceki bölümlerdeki katmanlı dokunun yer değiştirerek yeni bir biçimde sunulmasıyla dikkat çeker. Bu kez aşk temasının karşı konusunu solistler seslendirirken, orkestra eşliğinde koro partilerinde aşk temasının

kendisi işlenir. Böylelikle dokunun önceki yapısı tersine çevrilmiş olur. Solistlerin oluşturduğu bu polifonik doku, beşli aralıklar üzerine inşa edilmiştir. Bu aralığın tam biçimde değil de eksiltilmiş hâlde sunulması; ölümlülük, kırılganlık ve dünyevi sınırlılıklara gönderme yapar. Buna karşılık, orkestra eşliğinde sunulan koro bölümlerinde ise aşk temasının kendisi duyurularak Tanrısal aşka yönelme, yani ölümsüzlüğe işaret eden bir dramatik zıtlık kurulmuştur. 192. ölçüde, solistlerin sürdürdüğü polifonik yapıya bu kez koronun katılmasıyla, üç katmanlı bir ses dokusu ortaya çıkar. Koro soprano ve alto partileri, “Ben yanarım dünü günü, bana Seni gerek Seni” sözleri üzerine aşk temasının ilk cümlesini seslendirirken, tenor ve bas partileri “Efendim Hû, Mevlâm Hû!” redifini tekrar ederek temaya derinlik kazandırır.

Şekil 30. No.12 Ölçü 192–195



Kaynak: Ulu, 2003: 65

Bu kısa pasajda tenor partisi tarafından seslendirilen redif teması, aşk temasının ikinci cümlesini oluşturan 143–144. ölçülerdeki motifi temel alır. Ezgi kısa soluklarla ilerler ve “Efendim Hû, Mevlâm Hû” sözleri üzerine kuruludur. Bu yapı, temanın melodik gelişimine değil, ruhsal derinliğine hizmet eder. Özellikle ardışık beşli ve dörtlü aralıkların kullanımı, zikrî tekrarı andıran bir yapı oluşturur. Bu tekrarlar, orkestra ve koro arasında oluşturulan üç katmanlı dokuya doğal bir şekilde bağlanır.

Bu pasajda oluşan katmanlı ses yapısı, Walter Feldman’ın Türk zikir geleneğine dair tanımlamalarıyla birebir örtüşmektedir. Feldman’a göre, Osmanlı dönemi zikir törenlerinde müzikal yapı üç katmana ayrılmaktadır:

Üst katman: Müezzinin tiz perdeden okuduğu solo ezgi.

Orta katman: Küçük derviş gruplarının tartımlı ilahileri.

Alt katman: Nefesli seslerle söylenen ve çoğunlukla büyük bir derviş grubuna ait olan ilahiler... Bu yapı, sözlü tekrarlara dayalı ve eşzamanlı yürüyen üç katmanlı bir söyleyiş oluşturur. Vecde yönelen aşk teması içinde bu yapının yansımaları hem tematik hem yapısal bir işlev taşır. Nitekim, redif motifi bu katmanlı anlatının hem müzikal hem de ritüel anlamda birleştirici unsuru hâline gelmiştir (Feldman, 96:108’den akt. Ulu, 2003: 65).

Walter Feldman'ın zikir yapısına ilişkin tanımına paralel biçimde, yüksek perdede seslendirilen solist partileri, dokunun üst katmanını oluştururken; orta katmanda, derviş grubunun tartımlı ilahilerini andıran bir yapı içinde koronun soprano ve alto partileri yer almaktadır. Bu katman, aşk temasıyla ilişkilendirilmiştir. En alt katmanda ise, ilahi sözleri tekrarlayan derviş grubunu simgelercesine, redif teması bu kez koronun tenor ve bas partilerinde duyulmaktadır. Böylece üç katmanlı yapı, 200–215. ölçüler arasında sadeleştirilerek iki katmana indirgenmiştir. Bu kısımda üst katmandaki müzikal malzeme solo ve koro arasında dönüşümlü olarak aktarılırken, redif motifi ise bu kez orkestrada işlenmiştir.

Aşk Teması – Karşı Konusu – Redif:

216–229. ölçüler arasında, aşk temasının birinci cümlesi ile karşı konusunun aynı anda çalgısal eşlikle sunulmasının ardından, yapı “Efendim Hû, Mevlâm Hû!” redifiyle birleşir. Bu kesit, vecdin müzikal olarak hissedildiği bir dramatik yükselişi temsil eder. Özellikle bas partisiyle başlayan süreç, diğer ses partilerinin sırayla katılması ve ses yoğunluğunun giderek artmasıyla dramatik bir doruk noktasına ulaşır. Bu yükselme, Tanrı'ya yönelişi simgeleyen bir müzikal tırmanış olarak yorumlanabilir. Bu dramatik yükseliş, fa diyez üzerindeki bu majör akorla sona erer. Aynı akor, daha önce 35. ölçüde “Aşk gelecek, cümle eksikler biter” dizesiyle birlikte de duyulmuştur. Bu da tematik bir müzikal referans olarak işlev görür.

Largo – “Ben benliğimden geçtim...” bölümü:

Ölçü 247–260 arasında yer alan ve "Largo" başlığıyla tanımlanan pasaj, zikir töreni bağlamında ikinci kez vecde geçişi temsil eder. Bu bölüm, dramatik bir duraklama (ya da içsel hazırlık süreci) niteliğindedir. "Ben benliğimden geçtim, gözüm hicabın açtım. Dost vashına eriştim, gümanım yağma olsun" sözleri üzerine inşa edilen bas partisi, kalın ses bölgesinden başlayarak incelere doğru yükselen ve hitâbî bir tarzda dramatik olarak geliştirilen bir yapı sunar. Bu yükseliş, içsel aydınlanma ve ruhsal açılımı temsil eder. Ölçü 247–260 arasında altılıklardan oluşan ritmik yapı, ardından dört ölçülük kısa bir çalgısal kesitle birleşir (ölçü 260–264). Son olarak, bölümün açılışındaki sekizlik ve onaltılık motiflere bağlanarak 265. ölçüde tamamlanır.

Füg Girişi – Fenâfillah Yorumlaması:

Ölçü 274'te, “Ben benliğimden geçtim...” sözleri bu kez koronun güçlü bir füg girişimiyle sunulmaktadır. Bu yapı pentatonik nitelikteki ezgisel figürlerle desteklenir.

Bu pasajda solistlerin “Allah! Allah!” nidaları ritmik bir süreklilik içinde seslendirilirken, orkestranın bas partileri sabit ostinato kalıplarına dayalı bir eşlik sunar. Özellikle 301. ölçüden itibaren başlayan bu yapı, ritmik vurgu ve tekrarın etkisiyle transa geçiş hâlini müzikal düzlemde temsil eder. Ritmik yapı, ölçü 303’te daha da belirgin hâle gelir. Solistler tarafından dört vurgulu şekilde seslendirilen “Allah!” kelimesi, her biri kısa kesik aksanlarla belirtilmiş şekilde dramatik etki yaratır. Bu yapı, sadece vokal artikülasyonun gücüyle değil, aynı zamanda orkestra eşliğindeki tekrarlayan ritmik kalıplar yoluyla da sesli bir vecd hâlini ifade eder.

Bu bağlamda, “Allah! Allah!” ifadesiyle ulaşılan bu doruk noktası, tasavvufi anlamda Bekâbillah (Tanrı’da baki olma) hâlini yansıtır. Solistlerin haykırışı çalgısal ortamda yankılanarak devam ederken, orkestradaki ostinato figürler ritmik sürekliliği sağlamaktadır. Bu ostinato yapısı, aynı zamanda zikir törenlerindeki devamlı hareket hissini ve Tanrı adının zikredilmesiyle oluşan ruhsal yoğunluğu müzikal olarak görünür kılar.

Bu bölümde, Saygun’un Batı çok sesliliğiyle klasik tarikat musikisinin ritüel dilini bir araya getirdiği görülmektedir. “Allah! Allah!” haykırışı yalnızca sözsel değil, aynı zamanda müzikal olarak da bir vecd ve teslimiyet göstergesidir. Ostinato figürlerin alt yapısında süreklilik kazanması, zikir pratiklerindeki istikrarı ve ruhsal yükselişi müziksel olarak desteklemektedir.

Solist grubunun haykırışlarını anımsatan ve bir tür yön bulma, yol alma hissi uyandıran sekizlik ritimlere dayalı ostinato figürü, 303–322. ölçüler arasında belirginleşir. Bu ritmik yapı eşliğinde, koro ve solo grupları homofonik bir tarzda “Varlık çün sefer kıldı. Dost andan bize geldi” sözlerini seslendirir. Bu anlatım, orkestra tarafından sağlanan süreklilik içinde devam eder (ölçü 312–318).

Vecd hâlinin coşkulu etkisi, bu bölümde orkestradaki tekrar eden ritimlerin dörtlük yapısından üçlemeli kalıplara dönüşmesiyle birlikte, yerini huzura ve dinginliğe bırakır. Bu sakinleşme süreci, koronun “Viran gönül nur doldu” sözleriyle ifade edilir ve Tanrı’yla bir olmanın verdiği içsel aydınlanma, majör akorlarla müzikal olarak vurgulanır; ancak bu huzurlu atmosfer uzun süre devam etmez. Koro partilerinde kısa aralıklarla gelen tekrarlar ve üst üste binen girişler sayesinde oluşan yoğun polifonik yapı, aniden yeni bir vecd hâlini müjdeleyen bir dinamizme dönüşür. Bu bölümde duyulan heyecan ve ruhsal coşku, güçlü bir değişimle ifade bulur. 332–340. ölçülerde,

tonal merkez fa diyez ekseninden si bemol eksenine modüle edilerek vecd' in geliş süreci bambaşka bir tınısal zeminde yeniden başlatılır.

Bu modülasyon, Vincent d'Indy'nin beşliler kuramında tanımladığı biçimiyle, üst dördüncüden beşliye yapılan geçiş türündedir. Bu geçiş, teorik olarak en kuvvetli ve aydınlık bağlantı kabul edilmektedir. Söz konusu modülasyonun bu derece etkili bir bağ kurması sayesinde, eserde ikinci kez duyurulan vecd süreci çok daha güçlü, belirgin ve ruhsal açıdan yoğun bir anlatımla gerçekleştirilir. 341–472. ölçüler arasında yer alan bu bölüm, sadece teknik bir yükselme değil; aynı zamanda ruhsal bir aydınlanma ve sevinç patlaması olarak kurgulanmıştır (Ulu, 2013: 67-68).

Saygun, 12. bölümde aşkın bireysel kıvılcım olarak doğup kolektif bir ilahi vecde dönüştüğü müzikal bir anlatı kurar. Makamsal geçişler, modal modülasyonlar, füğ, üçlemeli figürasyonlar ve redif motifleri aracılığıyla aşkın doğasını, yükselişini ve çözülmesini sahneler. Bu bölüm, müzikle tasavvuf arasında kurulan eşsiz bir köprüdür.

6.1.9.2. No.13 Koral: Koro ve Orkestra

Oratoryonun son bölümünde yer alan dizeler:

“Sensin kerim, sensin rahim, Allah Sana sundum elim;
Senden artık yoktur emim, Allah Sana sundum elim.
Ecel geldi, vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu,
Kimdir ki içmedin kaldı... Allah Sana sundum elim.”

Bu dizeler, ilk bakışta fiziksel ölümü çağrışırsa da tasavvuf öğretisi bağlamında çok daha derin bir anlam içerir. Bu dizeler, ruhun Tanrısal aşkla aydınlanarak ilahi niteliklere erişmesini, yani Tanrısal özle bütünleşmesini simgeler. Böylece birey, manevi tekâmül sürecinde insan-ı kâmil (mükemmel insan) mertebesine ulaşarak, Tanrı'nın mutlak varlığı içinde yok olma (fenâfillah) ve sonrasında Tanrı'yla birlikte ebedî varoluşa erme (bekâbillah) hallerini temsil eder (bkz. Feldman, 1996: 108'den akt. Aracı, 2001: 137). Bu mistik yolculuğun doruk noktasını temsil eden bu dizelerde, ruhun evrensel sırlara erişimi “bu ömrüm kadehi doldu” ifadesiyle metaforik olarak betimlenir. Oratoryonun bu finali hem söz hem de müzik açısından son derece dikkat çekici bir düzenlemeyle tamamlanır.

Final koralı, Do doğal minör dizisi üzerine kurulu dingin ve huzurlu bir atmosferle başlar. Bu bölümde koro ve orkestra homofonik bir yapı içerisinde ilerler. Yunus'un ilahi ışıkla aydınlanmasını ifade eden “Ecel geldi, vade erdi” dizesiyle birlikte tonal merkez mi bemol majöre modüle edilir. Ancak bu kısa süreli majör geçişin

ardından tekrar doğal minör diziye dönülerek, ölçü 23'te ortaya çıkan ve Tanrı'ya teslimiyeti sembolize eden “Allah Sana sundum elim” dizesi yeniden duyulur. Bu cümle, Do majör akoru eşliğinde, yukarı doğru yükselen bir arpej figürüyle nihayete erdirilir. Bu final pasajı hem tematik hem de armonik düzeyde, ruhun aşk yolculuğunun tamamlandığı noktayı simgeler. Duygusal yoğunlukla örülmüş olan bu kapanış hem vecd hem de bekabillah hallerinin ardından gelen huzuru, söz-müzik bütünlüğü içerisinde güçlü biçimde yansıtır (Ulu, 2013: 68-69).

6.2. YUNUS EMRE ORATORYOSU’NUN EDEBÎ AÇIDAN İNCELENMESİ

Yunus Emre Oratoryosu, adından da anlaşılacağı üzere Yunus Emre’nin yazdığı *Divan*’daki bazı şiirlerden seçki niteliğinde olup, söz konusu şiirlerin bestelenmesinden oluşmaktadır. *Divan*, Yunus’un sanatını, aşkını, imanını, Allah’ın varlığı, birliği, ezelî ve ebedî oluşunun hakikatiyle ve ilahi güzellikle ilgili düşüncelerini öğrendiğimiz eseridir (Tatçı, 2021).

Bugün Yunus Emre’nin yaşadığı dönemden kalma bir divan yoktur ama onun yaşarken kendisinin düzenlediği bir divanın olduğu, “Okuyalar benim divanı” dizesinden açıkça anlaşılmaktadır. Fakat bu orijinal kopya henüz bulunamamıştır. Güncel *Yunus Emre Divanı*, çeşitli yazma mecmuaların toplanması yoluyla derlenmiştir. Mevcut en eski yazmalar 14. ve 15. yüzyıllara aittir. 15. yüzyılın ikinci yarısından sonraki yazmalarda, başka şairlerin şiirleri de Yunus’unkilerle karışmaya başlamıştır (Kudret, 1992). *Divan*’ın basılmış başlıca nüshaları şunlardır:

6.2.1. Nüsha Tavsifleri (Nitlendirmeler)

6.2.1.1. Fatih Nüshası

Süleymaniye Kütüphanesi’nin “Fâtih Kitapları Bölümü”nde yer alan 3889 numaralı el yazması, Yunus Emre’ye ait olduğu kabul edilen şiirleri içermesi bakımından son derece değerli bir kaynak olarak öne çıkmaktadır. Bu el yazmasında toplam 203 şiir bulunmaktadır. Hem şiirlere hem konuları, hem de kullanılan dil özellikleri açısından bakıldığında, eser, Yunus Emre’nin tasavvuf anlayışını yansıtan kendine özgü bir şiir bütünlüğü sergilemektedir (Timurtaş, 1989: 5). Eserin biçimsel özellikleri, kullanılan nazım şekilleri ve metindeki eski Türkçe unsurlar göz önüne alındığında, bu şiir derlemesinin yaklaşık olarak 15. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir (Tatçı, 1990: 1; Toprak, 1982).

6.2.1.2. Karaman Nüshası

Eserin girişinde, 535 beyitten oluşan “Risaletü’n Nüşhiyye” yer almaktadır. İlahilerin sayısı 211 adettir. Bu yazma, (aşağıda ele alınacak olan) “Raif Yelkenci” (kısmen) ve “Mustafa Canpolat” yazmaları ile benzer niteliktedir. “*Karaman nüshası; Fuat Köprülü, Cahit Öztelli, Şahabettin Tekindağ, Amil Çelebioğlu gibi araştırmacılar tarafından 14. yüzyıl yazması, Abdülbaki Gölpınarlı tarafından ise 18. yüzyıl yazması olarak kabul edilmektedir*” (Tatçı, 1990: 2).

6.2.1.3. Yahya Efendi Nüshası

Süleymaniye Kütüphanesi’nde yer alan Hacı Mahmut Efendi koleksiyonuna ait 3480 numaralı yazma, toplamda 107 yapraktan oluşmaktadır ve şikeste talik hattıyla yazılmıştır. Bu el yazmasında 302 adet şiir bulunmaktadır. Eserin 16. yüzyılda istinsah edildiği, yani o dönemde el ile çoğaltılarak yazıya geçirildiği bilinmektedir (Timurtaş, 1989: 5-6).

6.2.1.4. Raif Yelkenci Nüshası

Divanlarda var olan sıraya göre dizili bir şekilde değildir. Nesih yazıyla 185 adet şiir içermektedir. Kâğıt, imla ve yazı açısından Fatih nüshasına benzemektedir. 14. yüzyılda istinsah edilmiştir (Timurtaş, 1989: 6; Tatçı, 1990: 4).

6.2.1.5. Nuruosmaniye Nüshası

Süleymaniye Kütüphanesi’nde bulunan 4904 numaralı yazma, “Camiü’l-Meani” adlı mecmua içinde yer almakta olup, ince talik hattıyla yazılmıştır. Bu nüshada, belirli bir sıraya göre düzenlenmemiş toplam 219 şiir bulunmaktadır. Eserin istinsah tarihi Hicrî 940, yani Miladî 1534 yılıdır (Timurtaş, 1989: 5).

6.2.1.6. Bursa Nüshası

Bursa İl Halk Kütüphanesi Eski Eserler Bölümü’nde 882 numara ile kayıtlı olan 53 yapraklık şiir mecmuası, harekeli nesih hattıyla kaleme alınmıştır. Mecmuada Yunus Emre’ye ait olduğu düşünülen yaklaşık 115 şiir yer almakta olup, yazmanın 15. yüzyılın ikinci yarısında oluşturulduğu tahmin edilmektedir. Bununla birlikte, eserde yalnızca Yunus Emre’ye ait metinler değil; Âşık Yunus, Seyyad Hamza ve başka şairlere ait şiirler de bulunmaktadır (Tatçı, 1990: 5).

6.2.1.7. Hacıbektaş Kütüphanesi

196 numarayla kayıtlı yazma, *Barak Baba Risalesi* içerisinde yer almakta olup, metin içinde “Yûnus” mahlasını taşıyan yaklaşık 40 şiire yer verilmektedir. Yazmanın istinsah tarihi Hicrî 890, yani Miladî 1485 yılıdır. Bu nüshayı çoğaltan kişi ise Muhammed b. Bostani olarak kaydedilmiştir (Tatçı, 1990: 6).

6.2.1.8. Avusturya (Viyana) Nüshası

Yazma eser, Flügel kataloğu aracılığıyla tespit edilmiş ve mikrofilm yoluyla temin edilerek incelenmiştir. Metnin 1-33 yaprakları arasında Yunus Emre’ye ait ilahiler, 33. yaprakta 44. yaprağa kadar ise *Risâletü’n Nushiyye* yer almaktadır. Ayrıca, 44. yaprakta ünlü "Çıktım erik dalına" şathiyesi bulunmaktadır (Tatçı, 1990: 7).

6.2.1.9. Çorum İl Halk Kütüphanesi

2157 numarayla kayıtlı bu yazma, Yunus Emre’nin şiirlerinin yer aldığı bir güfte mecmuası niteliğindedir. Mecmuada sadece şiirler değil, aynı zamanda bu güftelere ait beste makamları da belirtilmiştir. Metin, haruf-ı heca yani alfabetik sıralamaya dayalı sistemle istinsah edilmiştir (Tatçı, 1990: 8).

6.2.1.10. Mustafa Canpolat Nüshası

17. ile 18. yüzyıllar arasında istinsah edildiği tahmin edilen bu yazma, Yunus Emre’ye ait 158 şiiri içermektedir. Harekeli bir nüshadan, yani sesli harfleri gösteren işaretler bulunan bir metinden, harekesiz biçimde çoğaltılmıştır. İçeriği, neredeyse Karaman nüshasıyla birebir örtüşecek kadar benzerlik göstermekte, ayrıca Raif Yelkenci nüshasıyla da oldukça benzemektedir (Tatçı, 1990: 8).

6.2.1.11. Prof. H. Ritter Nüshası

Raif Yelkenci’den alındığı düşünülen bu nüsha 14. yüzyıla ait olup, içinde 98 şiir vardır. Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi’nde fotoğrafı mevcut olan nüshanın aslının nerede olduğu tespit edilememiştir (Timurtaş, 1989: 6).

6.2.2. Mecmualardan Bazıları

6.2.2.1. Raif Yelkenci Mecmuası

15. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir. Nüsha farkları Abdülbaki Gölpınarlı tarafından tespit edilmiştir (Tatçı, 1990: 9).

6.2.2.2. Milli Kütüphane FB-442 numaralı Mecmua

Mecmua-i Eşar içinde 17 adet Yunus mahlaslı şiir bulunmaktadır. Diğer birçok mutasavvıf şairin ilahilerini de yer içermektedir (Tatçı, 1990: 9).

6.2.2.3. Milli Kütüphane, A-204 Numaralı Mecmua

Bu yazmanın sonradan yazıldığı anlaşılmış olup, Yunus'a ait olduğu kuvvetle muhtemel bir *Divan*'dan aktarılan şiirlerden oluşur (Tatçı, 1990: 10). Karaman nüshası ile Mustafa Canpolat nüshasındaki şiirler aynıdır; bunlara en yakın yazma ise Raif Yelkenci'ye ait olandır. Nuruosmaniye, Avusturya ve Çorum nüshaları birbirine çok yakındır. Bunların en eskisi, Nuruosmaniye yazmasıdır (Tatçı, 1990: 10).

Tablo 5. Nüsha Tavsifleri (Nitelendirmeleri)

Nüsha Adı	Tarih	Şiir Sayısı	Yazı Türü	Özellikler
Fatih Nüshası	15. yy.	203	-	Tematik ve dil açısından özgün
Karaman Nüshası	14./18. Yy.	211	Şikeste talik	Risaletü'n Nüşhiyye' ve ilahileri içerir.
Yahya Efendi Nüshası	16. yy.	302	Şikeste talik	Yüksek şiir sayısı, 16. Yy. istinsahı
Raif Yelkenci Nüshası	14. yy	185	Nesih	Fatih nüshasına benzer.
Nuruosmaniye Nüshası	1534(16. Yy.)	219 (düzensiz)	İnce talik	Düzensiz sıralanmış şiirler, Camiü'l-Meani içinde
Bursa Nüshası	15. yy. sonu	~115	Harekeli nesih	Başka şairlere ait şiirler de içerir.
Hacıbektaş Ktp. Nüshası	1485 (15.Yy.)	40	-	Barak Baba Risalesi içinde
Avusturya (Viyana) Nüshası	1534 (16. Yy.)	-	-	Mikrofilm, ilahiler ve şathiyye içerir.
Çorum İl Halk Ktp. Nüshası	17-18. Yy.	158	Huruf-ı heca	Güfte mecmuası, beste makamlarıyla
Mustafa Canpolat Nüshası	17-18. Yy.	158	-	Karaman ve Yelkenci ile benzer.
Prof. H. Ritter Nüshası	14. yy.	98	-	FotoğrafiTürkiyat Enstitüsü'nde, aslı Almanya'da

6.2.3. Günümüz Harfleriyle Basılan Yunus Divanları

Günümüz harfleriyle ilk defa 1933 yılında Ahmet Halit Kütüphanesi tarafından Burhan Ümit'in yayımladığı *Yunus Emre Divanı*, iki cilt halinde basılmıştır. *Risale-i Nüşhiyye* ile Niyazi Mısri ve Bursalı İsmail Hakkı'nın incelemelerini içine alan üçüncü cilt ise Burhan Toprak adıyla, 1934 yılında Akşam Matbaası tarafından basılmıştır.

Yunus Emre Divanı adıyla üç cilt olarak basılan bu eserde, 1250 ilahiden 350 kadarının Yunus Emre'ye ait olduğu belirtilmektedir. Bu eserin yayımlanmasından on yedi yıl sonra fikrini değiştiren Burhan Toprak, tespit ettiği 350 şiirden 150'ye yakın ilahinin Yunus Emre'ye ait olduğunu söyleyerek, *Divan*'ı yeni bir değerlendirmeye ikinci defa yayımlamıştır. Toprak, şiirleri kendi görüşüyle seçtiğini ifade eder. Bu eserde nüsha farklılıkları gösterilmemiş, hangi nüshaların kullanıldığı belirtilmemiştir; eser çok fazla okuma hatası barındırmaktadır (Toprak, 1982: 5; Tatçı, 1990: 52).

Yunus Emre Divanı'nın baskıları içinde Abdülbaki Gölpınarlı'nın Ahmet Halit Kitabevi tarafından 1943 yılında hazırladığı *Divan*, ilk ciddi yayın sayılmaktadır. Bu eser metin tenkidine dayanan tek eserdir ve Yunus'un yazma-basma birçok *Divan*'ını ellerde ve kütüphanelerde bulunan cönklerdeki şiirlerini karşılaştırmak, şiirleri Türk alfabesindeki harflere göre düzenlemek; deyim özelliklerini belirtip her harfin sonunda nüsha farklarını göstermek suretiyle meydana getirilmiştir. Raif Yelkenci, Fatih, Ritter, Yahya Efendi Nüshaları ve diğer bazı mecmuaların taranmasıyla oluşturulmuş bu yayında, yazar nüsha farklarını her şiirde göstermemiş, birçoğunda atlamıştır (Tatçı, 1990: 53).

Yine Gölpınarlı tarafından Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği'nin tarafından 1965 yılında yayımlanan *Yunus Emre Risalat al-Nushiyya ve Divan* adlı eser, Fatih nüshası esas alınarak hazırlanmıştır. Bu nüshada olmayanlar; Raif Yelkenci, Yahya Efendi, Prof. H. Ritter, Nuruosmani nüshaları ve diğer kütüphanelerdeki mecmualardan derlenmiştir. Gölpınarlı'nın "Yunus davasını kökünden halletmiştir" dediği bu *Divan*, tek yazmaya dayanması sebebiyle, mısra değişimleri, beyit fazlalıkları ve istinsah hataları içermektedir (Tatçı, 1990: 53).

Yunus Emre Divanı'nın yayın sürecine önemli katkılarda bulunan araştırmacılardan biri de F. Kadri Timurtaş'tır. Timurtaş'ın 1972 yılında hazırladığı ilk edisyonda, Yunus Emre'ye atfedilen 192 şiir ile Âşık Yunus'a ait 15 şiir yer almaktadır. Bu ilk basım, ilerleyen yıllarda gözden geçirilerek 1980, 1986 ve 1989 yıllarında tekrar yayımlanmıştır. Sonraki baskılarda Yunus Emre'nin şiir sayısı 324'e, Âşık Yunus'a ait şiir sayısı ise 37'ye yükselmiştir (TDVİA, Cilt 20, 2000: 460). Benzer şekilde, bu gelişim süreci Tatçı tarafından da doğrulanmakta ve eserin içerik bakımından nasıl genişlediği açık biçimde belgelenmektedir (Tatçı, 1990: 53).

Timurtaş divanının önsözünde, *Divan*’ın hep edebiyatçı ve edebiyat tarihçisi kişiler tarafından neşredildiği, halbuki onun filolojik esaslar çerçevesinde düzenlenmesi gerektiğini belirtip, ilk defa bir filolog tarafından hazırlandığını vurgulamış, Yunus’un şiirlerinin, tarihi Türkiye Türkçesi’nin ilk devri olan Eski Anadolu Türkçesi ile yazıldığını ifade etmiş, bunlar iyi bilinmedikçe Yunus’un şiirlerini doğru olarak vermenin mümkün olmadığını söylemiştir (Timurtaş, 1989: 2).

“Bu yüzden bugüne kadar yayınlanan Yunus Divan’larında pek çok okunmuş hatası vardır; sözlüğe alınan kelimelerin birçoğuna ise yanlış mânâ verilmiştir. Ayrıca kitabın giriş bölümünde etraflıca izah ettiğimiz veçhile, Yunus Emre’den sonra ‘Yunus’ mahlasını taşıyan birkaç şairin daha gelmiş olması, Yunus Emre Divanı’nı tespit etmeyi güçleştirmektedir. Yunus’un olan şiirlerde de fazla sayıda nüsha farkı görülmektedir. İşte bütün bunlar Yunus Emre Divanı’nın yeni bir nüshasını hazırlamayı gerektirmiştir.” (Timurtaş, 1972: 2) Bu divanın en önemli yanı, filolojik kurallara uyulması suretiyle okuma hatalarının en aza indirilmiş olmasıdır.

Naci Kasım tarafından yayımlanan *Tam ve Tekmil Yûnus Emre Divanı*, aslında Arap harfleriyle yazılmış *Divan-ı Âşık Yunus*’un bir çevirisinden ibarettir. Bu yayında çok sayıda okuma yanlışı bulunmakta, ayrıca divana dâhil edilen bazı şiirlerin Yunus Emre’ye ait olmadığı bilinmektedir (Tatçı, 2013: 52).

Cahit Öztelli’nin hazırladığı *Yunus Emre: Bütün Şiirleri* (1971) ve daha sonra gözden geçirilmiş baskılarla yayımlanan *Yunus Emre, Yaşamı ve Bütün Şiirleri* (1986, 1992,1997), 273 şiir içermektedir. Ancak bu çalışmalarda filolojik ayrıntılara yer verilmediği gibi, kullanılan yazmaların kaynağı ve nüsha farklılıkları da belirtilmemiştir. Yine aynı yayında, Yunus Emre’nin hayatı yüzeysel ve genel hatlarıyla ele alınmıştır (Tatçı, 2013: 52-53).

Mustafa Tatçı’nın doktora tezine dayanan çalışmaları, *Yunus Emre Divanı*’nın tenkitli neşrine yönelik en kapsamlı yayınları içermektedir. *Yunus Emre Divanı I: İnceleme ve II: Tenkitli Metin* (1990) ile daha sonra yayımlanan *Yûnus Emre Külliyyatı – Tenkitli Metin* (2008) adlı eserlerinde, hem metinlerin dil ve üslup özellikleri ayrıntılı biçimde incelenmiş, hem de Yunus Emre ile Âşık Yunus’a ait şiirler birbirinden net biçimde ayrıştırılmıştır. Bu metinlerden hareketle kapsamlı tahlil çalışmaları da yapılmıştır (TDVİA, Cilt 43, 2013: 600).

Öte yandan, *Yunus Emre Divanı*'nın elimizdeki haliyle büyük oranda sözlü gelenekten derlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Mevcut yazmalar arasında ciddi farklar bulunmaktadır; çoğu yazma, haruf-ı heca sistemine göre istinsah edilmemiştir. Özellikle Fatih nüshası dışındaki yazmalarda şiirlerin düzensiz şekilde sıralanmış olması, bu metinlerin sözlü kaynaklardan yazıya geçirildiğini göstermektedir (Tatçı, 1990: 54).

Tablo 6. Yunus Emre Divanı Günümüz Basımları Karşılaştırma Tablosu

Yayıncı / Araştırmacı	Yayın Yılı	Temel Kaynak / Nüshalar	Yöntem / Özellik	Akademik Değer
Burhan Ümit / Burhan Toprak	1933–1934	Belirtilmemiş	Sübjektif seçimler, kaynak belirtilmemiş, okuma hataları var	Düşük
Abdülbaki Gölpınarlı (1943)	1943	Raif Yelkenci, Fatih, Ritter, Yahya Efendi vs.	Alfabetik sıralama, nüsha farkları kısmen verilmiş	Orta
Abdülbaki Gölpınarlı (1965)	1965	Fatih nüshası ve diğer nüshalar	Tek yazmaya dayalı, istinsah hataları var	Orta
F. Kadri Timurtaş	1972, 1980, 1986, 1989	Çeşitli nüshalar (belirtilmemiş)	Filolojik yöntem, dil özellikleri vurgulanmış	Yüksek
Naci Kasım	Tarih belirtilmemiş	Divan-ı Âşık Yunus (Arap harfli)	Çeviri, çok sayıda okuma hatası	Düşük
Cahit Öztelli	1971, 1986, 1992, 1997	Belirtilmemiş	Filolojik analiz yok yüzeysel biyografi	Düşük
Mustafa Tatçı	1990, 2008, 2013	Tüm önemli nüshalar	Tenkitli metin, filolojik inceleme, şiir ayrıştırması	Çok Yüksek

6.2.4. Vezin ve Kafiye

Yunus Emre, ilahilerini hem aruz hem de hece vezniyle yazmıştır; ancak Köprülü, Gölpınarlı, Timurtaş ve diğer araştırmacılara göre Yunus'un aruzla yazdığı şiirlerin sayısı az, heceyle yazdığı şiirlerin sayısı ise daha fazladır. Aruz kullandığı şiirlerde birçok ölçü hatası gözlenmesinin temel sebebi, Yunus'un yaşadığı dönemde aruzun Türkçeye yeni yeni uygulanmaya başlanması ve henüz yerleşik bir kurallar bütününe dönüşmemesidir (Tatçı, 1990).

“Halk arasında yetişmekle ve halka hitap etmekle berâber, hiç de ümmî bir derviş olmayan Yûnus’un arûz veznini kullanması, bu bakımdan pek tabîî görülmelidir. Divân’da arûz veznine muntazam ve mükemmel bir sûrette tatbik edilmiş bâzı manzumelerin Yûnus’a âit olmadığı ne kadar açık ise, arûzun Türkçedeki ibtidâ’î şekliyle ve âdeta hece vezninden fark olunmayacak kadar kusurlu bir sûrette yazılmış

arûz eserlerinin Yûnus'a âit oluşu da o kadar kesindir. Esâsen Yûnus, arûz vezninin hece veznine en çok uyan basit cüz'lerini kullanmıştır." (Köprülü, 1976: 299)

Yunus Emre, gerek aruz gerekse hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerinde, dönemin ortak özelliğini yansıtan musammat biçimini sıklıkla kullanmıştır. Bu şiirlerin tamamı beyitler hâlinde olup, dörtlük şeklinde kaleme alınan örneğe rastlanmamaktadır. Ancak musammatlar ikiye bölündüğünde, her beyit dörtlük formuna dönüştüğü için "dörtlük" özelliği de dolaylı yoldan korunmuş olur. Aruzlu musammat şiirlerinin çoğu, "Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün" kalıbı üzerine inşa edilmiştir.

Yunus, bir geçiş dönemi şairi niteliği taşır. Türkçe söylemeyi tercih etmesi, aruz ile heceyi bir arada kullanması, dönemin dil ve edebiyat yapısının hâlâ şekillenme sürecinde olduğunu gösterir.

Kullanılan dil ve edebî üslup incelendiğinde, Yunus'un saz şairliği (âşık geleneği) içinde değerlendirilemeyeceği anlaşılır; çünkü o, tekke eğitimi almış, "Türk Tasavvuf Edebiyatı" geleneğine mensup bir mutasavvıftır (Tatçı, 1990).

Köprülü'ye göre Yunus, manzumelerini sanat kaygısı ile değil ilahi bir hamle ile yazmıştır. Kendisinde var olan doğal ve içinden gelen millî renge ve ahenge uygun olan hece veznini kullanmıştır. *Divan*'da hece vezninin hemen hemen her şekline; 5+5=10; 6+5=11; 6+6=12; 7+7=14; 8+8=16 hecelilere rastlanır ki 10 ve 12 heceliler edebiyatımızda çok azdır. Manzumelerinde duraklara bağlı kalınmadığı ve bazı şeylere önem vermediği görülse de, Yunus hece ölçüsünü gayet başarılı bir şekilde kullanmıştır (Köprülü, 1976).

Mustafa Tatçı 'ya göre Yunus, "*Divan*'ındaki ilahilerin bir kısmını gazel veya musammat gazel ile bir kısmını da koşma şekliyle yazmıştır. Onun şeklen gazele benzeyen fakat hece vezniyle yazdığı bazı şiirleri için de "heceli gazel" tabirini kullanmak gerekir." (Tatçı, 2021: 86)

Konunun uzmanları tarafından yapılan tüm bu tespitler, Yunus'un dil yönüyle millî; muhteva bakımından da İslami olduğunu ortaya koymaktadır.

Yunus, (devrin diğer şairleri gibi) kafiyei bir ses estetiği olarak kullanmış ve kulağa gelen her türlü benzer, müzikal sesle kafiye yapmıştır. Onda kulak kafiyesi esastır. Bu nedenle Farsça ve Arapça kelimeleri bazen benzer sesli olarak kafiye kullanmış, hatta Arap ve İran kökenli bir kelime ile Türkçe ekli bir kelimeyi kafiye yapabilmıştır (Tatçı, 1990).

İki cihan zindanısı gerek bana *bostan* ola
Ayrık bana ne gam gussaçün inayet *dostdan* ola
(Yunus Emre, 4/1-2; akt. Tatçı, 1990: 57)

Varam ol dostu kul olam her dem açılam gül olam
Hem söyleyem bülbul olan turagum *gülistan* ola
(Yunus Emre, bkz. Tatçı, 1990: 57)

Yunus Emre, yazılışları birbirine benzemeyen “d-t” veya “c-ç” gibi sesteşleri zaman zaman kafiye olarak kabul etmiştir:

Ölmez bu ışık bilişleri esrük meclis serhoşları
Da’im bunların işleri ceng ü şeşte *rebab* durur
Yunus imdi miskin olgıl hem miskinlere kul olgıl
Zira miskin olanları arzulayan *Çalap* durur
(Yunus Emre, bkz. Tatçı, 1990: 57)

Divan’daki tüm şiirleri ele aldığımızda nihai olarak denebilir ki Yunus Emre, edebiyatımızda gazel, koşma, nutuk ve ilahi (nefes) şairidir. Türk dilini aruz veznine uygulayan ve ilk defa millî şiir şeklini (koşma) gazele yaklaştıran, adına “Yunus tarzı” denilen bir üslubun öncüsü, ilk büyük şairimizdir (Tatçı, 2021).

Yunus’un şiirlerinde genellikle tam ve yarım kafiye kullanılmış olup, zengin kafiye daha az görülmektedir. Aşağıda yarım kafiye örnekleri verilmiştir:

Miskin âdem oğlanı nefse zebun olmuşdur
Hayvan canavar gibi otlamaga *kalmışdur*
Oğlanlar öğüt *almaz* yiğitler tevb *ekılmaz*
Kocalar taat *kılmaz* sarp rüzigar *olmuşdur*
Yunus sözi *alimden* zinhar olman *zalimden*
Korka durun *ölümünden* cümle doğan *ölmişdür*
(Yunus Emre, 76/1-3-5; akt. Tatçı, 1990: 59)

Yunus pek çok şiirinde tam ve yarım kafiye kullanmıştır. “Düz-gündüz”, “saz-tiz-avaz-vaz-az” gibi kelimele gruplarıyla kafiye yapmıştır (Tatçı, 1990: 59).

Yarım kafiye kullanıldığı şiirlerde ise redife daha sık rastlanmaktadır. Bu şiirlerde redifler şiirin ahengini daha da güzelleştirmektedir:

Sen bu cihan mülkini Kaf’dan Kaf’a *dutdun tut*
Ya bu alem malını oynayuban *utdun tut*
Sen Süleyman köşkünde taht kurup oturdun bil
Div ü periye düp-düz hükümler *eyledün tut*
Sen Feridun haznesin Nuşirevan gencile
Karun malımı dahı sen maluna *katdun tut*
Bu dünya bir lokmadur ağızdadur çeynenmiş
Çeynenmişi ne dutmak ha sen anı *yutdun tut*
Ömrün delim bir okdur yay içinde top-tolu

Tolmuş oka ne tutmak ha sen anı *atdun tut*
(Yunus Emre 18/1-6; akt. Tatçı, 1990: 59)

Görüldüğü üzere Yunus Emre, kafiye konusuna gereğinden fazla önem vermemiş, bu konuda içinden geldiği gibi davranmıştır. Onun şiir dili bu şekil üzeredir.

Divan’ın son kısmında bulunan mesnevi hariç bütün ilahiler gazel şeklinde yazılmıştır. Bu şiirlerin kafiye şeması (aa-ba-ca-da) şeklinde olup, musammat şiirler ise iç kafiyelerden oluşmaktadır (Tatçı, 1990). Bunlar bazı yayımlarda “heceli şiir” olarak değerlendirilip kıt’alar hâlinde kaydedilmiştir. Yunus Emre’nin şiirlerinde aruz ölçüsü ve özellikle musammat nazım şekline bir eğilim gözlenmektedir. Bu nedenle musammat şiirlerin yazmalardaki hâliyle değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Tatçı’ya göre aruzlu musammatlar, şifahi kaynaklarda bozulmuştur; bunların kafiye şemaları şu şekildedir:

..... a	 a
..... a	 a
..... b	 b
..... b	 a
..... c	 c
..... c	 a

Sonuç olarak, Yunus’un kafiyeyle fazla önem vermeyip, bu konuda sanatlı bir yazma çabası gütmeyeceği söylenebilir. Onun şiirlerinde Arapça bir kelimeyle Farsça bir kelimeyi ya da Farsça bir kelimeyle Türkçe bir kelimeyi kafiyeli bir şekilde görmek mümkündür. Mesela “cihan”, “lisan”, “güman”, “seven”, “bundan” kelimeleri kafiyeli kullanıldığı görülmektedir. Yunus Emre’nin, kafiyesi tam olmayan şiirleri bir hayli fazla olup, sadece rediflerle yazılmış şiirleri de mevcuttur (Tatçı, 1990: 60).

6.2.5. Nazım Şekilleri

Yunus Emre’nin *Risaletü’n Nushiye* isimli eseri “mesnevi” şekliyle yazılmıştır. Kendisinin bu tarzda yazdığı bir şiir de, yazma *Divan*’lara kaydedilen şathiye/münacaat türündeki 28 beyitlik şiiridir:

Ya İlâhi ger su’ al itsen bana
Bu durur anda cevabumuş sana
(Yunus Emre akt. Tatçı, 1990: 61)

Yunus Emre'nin *Divan*'ındaki şiiirlerin şekliyle ilgili birçok görüş vardır. Bunlardan en önemli olanlar şunlardır:

Gölpınarlı, Yunus'un daha çok gazel şairi olduğunu düşünmüştür (Gölpınarlı akt. Tatçı, 1990). Köprülü, *Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar* adlı eserinde, Yunus *Divan*'ında, Acemlerin mesnevi ve gazel şekillerine rastlandığı gibi, murabba veya musammat da diyebileceğimiz eski koşma şekline de rast gelindiğini söylemiştir. Köprülü'ye göre Yûnus Emre'nin en güzel şiiirleri, özellikle koşma şekline göre tanzim edilmiştir. Koşma, halk edebiyatının en eski ve en yaygın bir şeklidir. “*Yûnus Emre'nin o şekli tercih etmesi, Acemlerin murabba veya musammatlarına taklidle olmayıp, sırf halk edebiyatının kuvvetli tesiri altında olmuştur. İşte, açıkça görülüyor ki Yûnus Emre, vezin husûsunda olduğu gibi, şekil husûsunda da halk zevkinden uzaklaşmamış, halk rûhunun asırlardan beri biriktirdiği güzellik kaynağından- bilmeyerek — faydalanmıştı.*” (Köprülü, 1976: 300)

F. K. Timurtaş, bu şiiirlerin gazel-kaside şeklinde ve çoğu kez musammat tarzında ve mısra ortaları kafiyeli olarak yazıldığını söylemiştir (Timurtaş akt. Tatçı, 1990). Nihat Sami Banarlı'ya göre Yunus daha çok dörtlük nazım şeklini kullanmış, bununla birlikte gazel şeklinde manzumeler de kaleme almıştır (Banarlı akt. Tatçı, 1990).

Cahit Öztelli'ye göre “*Yunus halk şairi değildir ama halkın şairidir onun için olacak, milli nazım ölçüsü olan heceyi ve onun hemen her türlüşünü kullanmıştır. O kadar ki, gazel biçiminde yazdıklarında da çok zaman heceyi üstün tutmuştur. Gazel biçiminde yani çift mısralı şiiirlerinde $7+7=14$ ve $8+8=16$ ölçülerini kullanmıştır. Bu tutum onun şekil olarak aldığı divan gazelini bile milli ölçü olan heceye uygulamasıdır. Bu yeni bir çığırdır.*” (Öztelli, 1997: 64). Buna ek olarak Öztelli, Yunus *Divanı*'nı hazırlayan çoğu araştırmacıların, onun şiiirlerini divan edebiyatına ait olan musammat şeklinde yazdığını iddia ettiklerini ancak bunun yanlış olduğunu vurgulamış, bu türün divan edebiyatında bile çok az kullanıldığını ifade etmiştir. *Divan*'daki şiiirlerin çoğunun hece ölçüsüyle yazıldığını, gerçekte birer dörtlüğün ikişer mısrasının alt alta değil yan yana yazılmış olmasından meydana geldiğini, eski yazmalarda bu şekilde görülmesinin nedeninin yazan kişilerin dörtlükleri gazel şekline sokmak istemesi ya da eskiden çok değerli olan kâğıttan tasarruf etmek amacıyla bu şekilde yazılmış olabileceğini ifade etmiştir (Öztelli, 1997).

Yunus Emre, hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerin çoğunda ulusal Türk nazım biçimi olan dörtlükleri kullanmıştır. Söz konusu şiirlerin çoğu klasik koşma biçimiyle yazılmış, hece ölçüsüyle yazılan şiirlerin bazılarında gazel biçimi de kullanılmıştır (Kudret, 1992: 23). Toprak ve Gölpınarlı'nın yayınladıkları Yunus *Divan*'larında, Yunus'un tüm şiirlerini gazel biçimiyle ele aldıkları görülmektedir. Gölpınarlı ise Yunus'un divanındaki şiirlerinin içinde koşma tarzının neredeyse hiç olmadığını, onun musammat gazel tarzında yazdığını ifade etmektedir.

Buna karşılık Yunus Emre'yi inceleyen bazı araştırmacıların, onun şiirlerini musammat gazel biçiminde yazdığı yönündeki iddialarına Kudret (1990: 24) açıkça karşı çıkmıştır. Kudret'e göre, divan edebiyatında bile nadiren kullanılan bu türün Yunus Emre tarafından (hem de hece ölçüsüyle) yazılmış olmasının mümkün olmadığı açıktır. Bu tür değerlendirmelerin, genellikle medrese kültürüyle yetişmiş yazıcıların, şiirleri divan şiirine benzetme hevesinden ya da iki kısa dizeyi birleştirerek bir uzun dize biçiminde yazarak kâğıttan tasarruf etme amacıyla ortaya çıktığını belirtmiş; şairin hece ölçüsüyle yazılmış gazellerinin mevcut olduğunu fakat bunların musammat gazel olmadığını, sonuç olarak hece ölçüsüyle yazmak istediği zaman musammata başvurmadığını dile getirmiş, Yunus'un aruz ölçüsüyle yazdığı şiirlerinde mesnevi ve gazel biçimlerini kullandığını ifade etmiştir (Kudret, 1990: 24).

Yunus'un her şeyden önce bir İslam mutasavvıfı olduğu, onun bu özelliğinin millî bir şair olmasına engel olmadığı, şiirlerinin şekil özelliklerinin yanlış değerlendirilmesinin bir başka nedeninin de millî şairlerin sadece hece ölçüsü ve koşma nazım biçimiyle yazabileceği inancı olduğu, ilahilerini musammat gazel değil de musammat koşma şeklinde yazdığı ve bunun doğru olmadığı da ifade edilmiştir (Tatçı, 1990: 62).

Yukarıda yazılan tüm bu görüşlerden anlaşılacağı üzere, ilahilerin şekil yapısı tam olarak çözülememiştir. Bunun nedeni, *Divan*'ın bir bütün olarak ele alınmaması, Türkçenin hangi devrinde yazıldığının göz ardı edilmesi, filolojik olarak derinlemesine incelenmemesi ve Yunus'un bir geçiş dönemi şairi olmasıdır. Tüm bunlar ve *Divan*'daki şiirler göz önünde bulundurularak, Yunus Emre'nin edebiyat tarihimizde gazel, kaside, nutuk, ilahi ve nefes şairi olduğu söylenebilir.

F. K. Timurtaş, Yunus Emre şiirlerinin şekli konusunda en doğru karar veren uzmanlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Timurtaş, Yunus'un ilahilerinin koşma

tarzında yazıldığına katılmadığını ifade etmiş, onun aruz ölçüsüyle yazmasının Yunus'un millî kimliğinden bir şey kaybettirmediğini, aksine millî şiir şeklini gazel ve mesneviye yaklaştırıp kendine has bir dil oluşturan ilk büyük şairimiz olduğunu dile getirmiştir (Tatçı, 1990: 62-63).

6.2.6. Nazım Türleri

Genel kabul gören yaklaşıma göre Yunus Emre'nin şiirleri ağırlıklı olarak ilahi ve nutuk türlerinde kaleme alınmıştır. Bu şiirlerin birçoğu cönk ve mecmualarda yer almakta olup, başlıklarında sıklıkla “ilahi” ibaresine rastlanmaktadır. Anadolu tasavvuf geleneğinde “nefes” kelimesi çoğu zaman ilahi anlamında kullanılmıştır; hatta Mevlânâ'nın da kendi sözlerini ifade ederken bu terimi tercih ettiği bilinmektedir (Tatçı, 1990: 63).

Yunus Emre de bir beyitinde kendi şiirine "nefes" demekte ve bu kavramı aşk ehlinin diliyle ilişkilendirmektedir:

Dedim, iş bu nefesi âşıklar hükmüyle;
Bahıllıksız er gerek bir karara durası.
(Yunus Emre, 378/6; akt. Tatçı, 1990: 63)

6.2.7. Dili

13. yüzyılda yaşayan Yunus Emre, eserlerini Oğuz Türkçesiyle kaleme almış ve bu dili edebi açıdan derinleştiren en güçlü temsilcilerden biri olmuştur. Türkiye Türkçesi'nin ilk tarihi evresini oluşturan ve “Eski Anadolu Türkçesi” olarak adlandırılan bu lehçenin şekillenmesinde Yunus'un büyük katkısı bulunmaktadır. Onun şiirlerinde kullandığı kelime dağarcığı ve ifade biçimleri, Türkçenin edebî bir dil hâline gelmesinde belirleyici bir dönüm noktası niteliğindedir (Tatçı, 1990: 66).

Yunus Emre'nin dilinde gözlemlenen gramer kuralları, aynı dönemde yaşamış mutasavvıf şairlerden Sultan Veled, Ahmed Fakih ve Âşık Paşa'nın eserlerinde de görülmektedir. Ancak Yunus'u farklı kılan, halkın anlayabileceği bir sadelikle yazdığı hâlde, derin ve ulaşılması güç anlamlar taşıyan şiirler üretmiş olmasıdır. Bu özellik, edebiyat literatüründe “sehl-i mümteni” olarak tanımlanır; yani basit gibi görünen ama benzerinin yazılması son derece zor olan söyleyiş biçimidir (Tatçı, 1990: 67).

Anadolu Selçuklu Devleti döneminde bilim ve din dili Arapça, edebî ve resmî dil ise Farsça iken; Yunus ve çağdaşları, şiirlerini halkın konuştuğu dille yazarak sessiz bir dil devrimi gerçekleştirmiştir. Bu tavır, Türkçenin yazı ve sanat dili olarak yeniden

hayat bulmasını sağlamıştır. Yunus Emre, yalnızca halk diline yaslanmakla kalmamış, aynı zamanda bu dili incelikli bir şekilde işleyerek ona estetik bir boyut kazandırmıştır. Onun bu yönü, Türkçenin tasavvufî ifade ve terimlerinin oluşmasında da kurucu bir rol üstlenmiştir (Tatçı, 1990: 68).

Yaşadığı dönemde Anadolu’da oldukça zengin bir sözlü edebiyat geleneği mevcut olmakla birlikte, bu sözlü mirasın büyük bir kısmı günümüze ulaşamamıştır. Yunus ve çağdaşları ise yazılı edebiyatı geliştirirken bu sözlü gelenekten de güçlü biçimde beslenmişlerdir. Yunus’un dili, halkın kolaylıkla anlayabileceği bir sadelikte olmakla birlikte, Arapça ve Farsça kökenli bazı kelimeleri Türkçeye uygulayarak kullanması, dönemin çok dilli kültürel yapısını da yansıtır. Örneğin, “bıcid” (“becid”), “cerag” (“çırak”), “aşıkâre” (“eşkere”) gibi kelimeler onun şiirlerinde sadeleştirilmiş formlarıyla yer alır (Tatçı, 1990: 69).

Yunus’un şiirlerinde, eşanlamlı Türkçe, Arapça ve Farsça kelimelerin aynı bağlamda, birlikte kullanıldığı da görülmektedir. “Evliya-eren”, “Allah-Çalap-Tanrı”, “cennet-uçmak”, “cehennem-tamu”, “günah-yazuk” gibi örnekler, onun döneminin bir dil geçiş süreci olduğunu ve halkın her üç dile de aşina olduğunu göstermektedir (Tatçı, 1990: 69).

Yunus Emre Divanı’nda bugün artık kullanılmayan birçok eski Türkçe kelimeye de rastlanır. “Ötmek”, “üzmek”, “ton”, “ayruk”, “bezek”, “karımak” gibi sözcükler, onun kullandığı dilin tarihî derinliğini yansıtır (Tatçı, 1990: 70).

Yunus Emre, dili kullanış biçimi, yalın üslubu ve içeriğe verdiği derin anlamlarla yalnızca kendi döneminin değil, sonraki yüzyılların hem halk hem de divan şairlerine zemin hazırlamıştır. Onun döneminde halk edebiyatı ve divan edebiyatı arasında keskin bir ayrım bulunmaz; inanç ve değer dünyası ortak, kaynak tektir. Yunus’u çağdaşlarından ayıran en belirgin yön, sade bir dille evrensel hakikatleri dile getirmesidir. Konuşma diline yakın üslubu ve şiirlerinin halk arasında dilden dile aktarılması, onun eserlerinin günümüze ulaşmasını mümkün kılmıştır (Tatçı, 1990: 66–70).

6.2.8. Sanatı

Yunus Emre bir Türk-İslam mutasavvıfıdır. Onun kişiliğini oluşturan en önemli unsur, tasavvuftur. Yunus’un dili, düşün yapısı, çevresi, toplum anlayışı, bu tasavvufî

yapı üstüne kurulmuştur; Türk'tür ve millîdir. Onun duygu ve düşün yapısını oluşturan iki temel kavram, “aşk” ile “ahlak”tır.

Yunus Emre'deki aşk kavramı Tanrısal aşktır. Yunus, yeryüzünde her şeyin (yerin, göklerin ve gök cisimlerinin bile) aşktan yapıldığını ve aşk ile varlıklarını devam ettirebildiklerini söylemektedir. Yunus Emre'ye göre ahlak, insani olmayan davranışları terk edip Yaradan'a yönelmektir. Ahlaki olmayan davranışları terk edip ahlaki olan davranışlara yönelmek de insan-ı kâmil olmanın esasıdır. İnsan-ı kâmil olmak ise insanlığın en üst mertebesidir. Yunus'a göre varlık, Tanrı'dan var olan, dünya âleminde yine Tanrı'ya doğru yol alan ve nihayetinde geldiği âleme geri dönen bir durum arz eder. Her şey Tanrı'ya aittir ve O'na dönecektir. İnsanı insan yapan, öz yaratılışındaki aşk nüvesidir. Aşk, var olmanın sebebidir (Tatçı, 1990). *“Yunus'un tasavvuf anlayışı Kur'an-ı Kerim'e, Hz. Peygamber'in davranışlarına, klasik mutasavvıfların fikir sistemine dayanır.”* (Tatçı, 1990: 70)

Yunus Emre, zamanının modern zaman dervişidir. Manevi hayatı toplumla iç içe yaşamış, tasavvuf anlayışını topluma sevgiyle yaymaya çalışmıştır. O; “Yaradılanı severiz, Yaradan'dan ötürü” sözüyle her şeyin temelinde Yüce Yaradan'ın olduğunu, tüm varlığın ilahi aşktan hasıl olduğunu ve bu yüzden tüm varlığı kucaklayıp sevmemiz gerektiğini vurgulamıştır. Bu yüzden Yunus'un hümanizm anlayışını, her şeyin merkezine insanı koyan, insanı insan olduğu için sevmemiz ve değer vermemiz gerektiğini savunan Batılı hümanizm anlayışından ayırmak gerekir. Batılı hümanizm anlayışı, Yunus'un görüşüne ters değildir ve fakat sığdır.

Köprülü'ye göre Yunus'un sanatını meydana getiren iki unsurdan biri, İslami Yeni Eflâtunculuk felsefesidir. Tanrı'nın bütün niteliklerin üstünde bir varlık olduğu, âlemdeki her şeyin ondan geldiği ve her şeyin sonunda yine geldiği kaynağa döneceği anlayışına sahip olan bu felsefe, Yunus Emre düşüncesinin tasavvufi ve ahlaki esaslarını teşkil eder. Köprülü, Yunus'un dilini ve şeklini teşkil edenin ise millî unsur olduğunu vurgular. Bu iki unsurun birbirinden ayıramayacağını ifade eden Köprülü, Yunus'un sanatının tamamıyla millî ve zevk bakımından tamamen Türk olduğunu ifade eder (Köprülü, 1976).

6.2.9. Oratoryonun Librettosu

6.2.9.1. Birinci Bölüm

6.2.9.1.1. No.1 Koro ve Orkestra

LI

Teferrüç eyleyü vardım sabahın sinleri gördüm
Karışmış toprağa şu nazik tenleri gördüm

Yaylalar yaylamaz olmuş kışlalar kışlamaz
olmuş

Bar tutmuş söylemez olmuş ağızda dilleri
gördüm.

Soğulmuş şol ela gözler, belürsüz olmuş ay
yüzler,

Kara toprağın altında gül deren elleri gördüm.

Teferrüç eyleyü vardım sabahın sinleri gördüm
Karışmış kara toprağa şu (1) nâzûk tenleri gördüm
Kimi gamda kimi şâdman yatarlar sinnide pinhan (2)
Boşanmış tamar akmış kan batmış kefenleri (3) gördüm
Yıkılmış sinleri dolmuş hep ivleri harab olmuş
Kamu endişeden kalmış ne düş var halleri gördüm (4)
Yaylalar yaylamaz olmuş kışlalar kışlamaz olmuş (5)

Bar (6) dutmuş söylemez olmuş ağızda dilleri gördüm
Kimisi zevk-u işretde kimi sâz-ü beşâretde
Kimi belâ vümihnetde dün olmuş günleri gördüm (7)
Soğulmuş şol kara (8) gözler belürsüz olmuş ay yüzler

Kara toprağın altında (9) gül derer elleri gördüm (10)
Kimisi boynunu eğmiş tenünü toprağa salmış (11)
Anasına küsüp gitmiş boynun buranları (12) gördüm
Kimi zarı kılup ağlar zebaniler canuntağlar
Dutuşmuş sinleri oda (13) çıkan düttünleri gördüm
Yunus bum (14) kanda gördi gelüp bize haber virdi
Aklum vardı bilüm şaşdı nitekim şunları gördüm (15)

(Gölpınarlı, 1943: c. 1-2, s.216).

6.2.9.1.2. No.2 Resitatif: Tenor solo, Timpani ve Yaylı Çalgılar

LXXV

Yalancı dünyaya konup göçenler
Ne söylerler ne bir haber verirler;
Üzerinde türlü otlar bitenler,
Ne söylerler ne bir haber verirler.
Kimisinin başında biter otlar,
Kimisinin başında sıra serviler
Kimi masum kimi güzel yiğitler,
Ne söylerler ne bir haber verirler

Yalancı dünyaya konup göçenler
Ne söylerler ne bir haber verirler
Üzerinde türlü otlar bitenler
Ne söylerler ne bir haber verirler,
Kiminin başında biter ağaçlar
Kiminin başında sararır otlar
Kimi masum kimi güzel yiğitler
Ne söylerler ne bir haber verirler
Toprağa garkolmuş nazik tenleri
Söylemeden kalmış tatlı dilleri
Gelin duadan unutman bunları
Ne söylerler ne bir haber verirler
Kimisi dördünde kimi beşinde
Kimisinin tacı yoktur başında,
Kimi altı kimi yedi yaşında
Ne söylerler ne bir haber verirler
Kimisi bazirgan kimisi hoca
Ecel şerbetini içmek de güç
Kimi ak sakallı. Kimi pir koca
Ne söylerler ne bir haber verirler
Yunus der ki gör takdirin' işleri
Dökülmüştür kirpikleri kaşları
Başları ucunda hece taşları
Ne söylerler ne bir haber verirler

(Gölpınarlı, 1948: c. 2-3, s. 459).

6.2.9.1.3. No.3 Alto Solo, Obua, İngiliz Kornosu veya Yaylılar

CXXXVI

Ağlamaktır benim işim,
Ağla gözüm şimdengeru,

Irmağ ola kanlı yaşım,
Çağla gözüm şimdengeru.

Bilme yârin neydüğünü,
Ömür gülü solduğunu,

Gece gündüz olduğunu
Bilme gözüm şimdengeru.

Aldanma dünya alına,
Agudur sunma balına,

Düşüp dünya hayalına
Dalma gözüm şimdengeru.

Ağlamaktır benim işim
Ağla gözüm şimdengerü

İrmak ola kanlı yaşım,
Çağla gözüm şimdengerü

Hüda bizi attı oda
Yanmak oldu bize gıda

Ömrün oldukça dünyada
Gülme gözüm şinidengerü

Bilmem yarin nidiğini
Ömür gülü solduğunu

Gece gündüz olduğunu
Bilme gözüm şimdengeru

Aldanma dünya alına
Agıdır sanma balına

Düşüp dünya hayalına
Dalma gözüm şimdengerü

Yunus Emrem nedir halin
Hem ne dersen Hakka ma'lum

Bu deryaya düştü yolum
Dönme gözüm şimdengerü

(Gölpınarlı, 1948: c. 2–3, s. 500).

6.2.9.1.4. No.4 Arya: Bas solo, Koro ve Orkestra

CCLXXIX

Sen bunda garip mi geldin,
Niçin ağlarsın, bülbül hey?

Yorulup iz mi yanıldın
Niçin ağlarsın bülbül hey?

Hey! Ne yavuz inilersin,
Benim derdim yenilersin,

Dost'u görmek mi dilersin?
Niçin ağlarsın bülbül hey?

Sen bunda garip mi geldin
Niçin ağlarsın bülbül hay

Yorulup iz mi yanıldın
Niçin ağlarsın bülbül hay
Karlı dağları mı aştın
Derin ırmaklar mı geçtin

Yarından ayrı mı düştün
Niçin ağlarsın bülbül hay

Hey ne yavuz inilersin
Benim derdim yenilersin

Dostu görmek mi dilersin
Niçin ağlarsın bülbül hay

Kal'alı şehrin mi yıkıldı
Ya nam-u arın mı kaldı

Gurbette yârin mi kaldı
Niçin ağlarsın bülbül hay
Gülistanlarda yaylarsın
Taze gülleri yıylarsın

Yavlak zarılık eylersin
Niçin ağlarsın bülbül hay

Uykudan gözün uyandı
Uyandı kana boyandı

Yandı şol yüreğim yandı
Niçin ağlarsın bülbül hay

Noldu şu Yunus'a noldu
Aşkın deryasına daldı

Yine baharistan oldu
Niçin ağlarsın bülbül hay

(Gölpınarlı, 1948: c. 2–3, s. 594).

6.2.9.1.5. No.5 Koral: Koro ve Orkestra

CCLXXX

Dolap niçin inilersin
Derdim vardır inilerim

Ben Mevlaya âşık oldum
Onun için inilerim

Benim adım dertli dolap,
Suyum akar yalap yalap,

Benim adım Dertli Dolap
Suyum akar yalap yalap

Böyle emreylemiş Çalap;
Anın için ben ağlarım,

Böyle emreylemiş Çalap
Onun için inilerim

Derdim vardır inilerim.
Beni bir dağda buldular,
Kolum kanadım kırdılar,
Dolaba layık gördüler;
Anun için ben ağlarım,
Derdim vardır, inilerim.

Beni bir dağda buldular
Kolum kanadım kırdılar

Dolaba layık gördüler
Onun için inilerim

Dülügerler beni yondu
Her azam yerine kondu

Bu iniltilim Haktan geldi
Onun için inilerim.

Suyum alçaktan çekerim,
Dönüp yükseğe dökerim,

Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yüksekte dökerim

Görün şu ben ne çekerim
Onun için inilerim

Ben bir dağın ağacıyım
Ne tatlıyım ne acıyım

Ben Mevlaya duacıyım
Onun için inilerim

Derviş Yunus eyder ahı
Gözyaşı döker günahı

Hakka aşıkım vallahi
Onun için inilerim

Ben Mevlayı zikrederim;
Anın için ben ağlarım,
Derdim vardır, inilerim.

(Gölpınarlı, 1948: c. 2–3, s. 594).

6.2.9.2. İkinci Bölüm

6.2.9.2.1. No.6 Arya: Bas Solo ve Orkestra

Münacat

Failatun failatun failun

Ya İlâhi, ger sual itsen bana,
Eydürem işbu cevabı ben sana

Gelmedün hakuma kem deyu,
Doğmadın dedün Asa Âdem deyu.

Gözüm açıp gördüğüm zindan içi,
Nefs-ü heva dolpdolu Şeytan içi.
Haps içinde ölmeyeyin deyu aç,
Mısmıl murdar yedüm bir iki kaç.
Nesne eksülettüm mü mülkünden senin?
Nesne geçirdim mü hükmünden senin?
Rızkın alup seni muhtaç mı kodum?
Ya öğünün yiyüben aç mı kodum?

Ben bana zulmeyledüm ettüm günah
Neyledüm, nettüm Sana Ey Padişah?

Yâ İlâhî ger suâl itsen bana
Cevabum işbudurur (1) anda sana
Ben bana zulmeyledüm itdüm günah
Neyledüm nitdüm sana iy Pâdşâh
Gelmedin (2) didün hakuma kem diyü
Toğmadım didün Asâ Âdem diyü (2)
Sen ezelde beni âsi yazasın
Toldurasın âleme âvâzesin
Ben mi düzdüm beni sen düzdün beni
Pür ayıb nişe (3) getürdün (4) iy Ganî
Gözüm açıp gördüğüm zindan içi
Nefs-ü hevâ pür tolu Şeytan içi (5)
Habsi çünde ölmeveyin diyü aç
Mısmıl-u murdar (6) yidüm bir iki kaç
Nesne eksildi (7) mi mülkünden senün
Geçdi mi hükmüm ye hükmünden senün (8)
Rızkımı yiyüp seni aç mı kodum (9)
Ye yiyü pöynuni muhtaç mı kodum (10)

Kıl gibi köpri gerersin (11) geç diyü
Gel seni sen tuzağumdan seç (12) diyü (13)
Yâ düşer ya tayanur yahut uçar
Kıl gibi köpriden âdem mi geçer
Kulların köpri yaparlar hayriçün
Hayrı budur kim geçerler seyriçün
Tâ gerek bünyâdı muhkem ola ol
Ol geçenler ayda uş toğrı yol (14)
Terzi korsın hevâset dartmağa (15)
Kasd idersin beni oda atmağa (16)
Terezi ana gerek bakkal ola
Ya bazergân tâcir-ü attâr ola (17)
Çün günah murdarların murdarıdur
Hazretinde (18) yaramazlar kârıdur
Sen gerek lûtf ile anı örtesin
Pes (20) ne hacet murdar açup (21) dartasın
Ayı dursın kim sen oda urayım
Şirkün bir denk artuk ise göreyim (22)
Şerri azalmak elünde hayrı çok
Hayr için itmek degül mi hayrı çok (23)
Sen temâşâ kılasın ben hoş yanam

Geçmedi mi intikamın, öldürüp,
Çürüdüp, Gözüme toprak doldurup...

Bir avuç toprağa bunca kıl-ü kaal.

Haşa lillâh senden iy Rabb-ül enam (24)
Sen basırsın (25) hud bilürsin halümi
Pes ne hacet dartsın a' mâlûmi (26)
Geçmedi mi intikâmın öldürüp
Çürüdüp (27) gözüme toprak toldurup
Hiç (28) **Yunus'** dan (29) değdi mi sana ziyan (29)
Sen bilürsin âşıkârâ-vü nihan
Bir avuç toprağa bunca kıyl-ü kaal
Neye gerek iy Kerîmi Zül celâl

(Gölpınarlı, 1948: c. 2-3, s. 353-354).

6.2.9.2.2. No:7 Solistler Koro ve Orkestra⁵

Yaktın beni yandırdın noldun hey gönül noldun?
Alemden usandırdın noldun hey gönül noldun?
Uçtun uçtun hey gönül uçtun, yedi deryayı geçtin,
Ol Dost eline göçtün, noldun hey gönül noldun?
Yaktın beni yandırdın, noldun hey gönül noldun?
Alemden usandırdın, noldun hey gönül noldun?

6.2.9.2.3.No.8 Arioso: Soprano Solo, Koro ve Orkestra⁶

Gel gönül seninle Dost'a gidelim Dost,
Yad olma bilşelim, Dost'a gidelim Dost.
O eller, güzel eller anda olan bülbüller,
Anlardan gelen yeller Dost'a gidelim Dost.
Bir garaip hal oldu elif kaddim dal oldu,
Hakk'a doğru yol oldu, Dost'a gidelim Dost.

6.2.9.2.4. No.9 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra⁷

Bad-ı sabaya sorsunlar Canan elleri kandedür,
Bilenler haber versünler Canan elleri kandedür.
Haylı zamandır sorarım. Bir dertli aşık ararım,
Kalmadı sabr' u kararım, Canan elleri kandedür.
Fikrederdim aklım ermez, Yürek yanar taşar durmaz,
Naçar oldum gücüm yetmez, Canan elleri kandedür.

6.2.9.2.5. No.10 Koral: Koro ve Orkestra

Ya Rabbi dilerim	Yâ Rabbi dilerim
Aşkın ver, şevkin ver.	Aşkın ver şevkin ver
Fazlından umarım,	Fazlından umaram
Aşkın ver, şevkin ver.	Aşkın ver şevkin ver

Mest eyle sen beni,	Mest eyle sen beni
Bilmiyem ben beni,	Bilmeyem ben beni
Ta bula can seni	Ta bula cân seni
Aşkın ver, şevkin ver.	Aşkın ver şevkin ver

Yolunda aşıklar,	Yolunda âşıklar
Derdinle yanıklar	Derdinle yanıklar
Canlardan geçtiler,	Cânlardan geçdiler
Aşkın ver, şevkin ver.	Aşkın ver şevkin ver

⁵ Bu ilahi yayınlanmış herhangi bir kaynakta bulunamamıştır.

⁶ Bu ilahi yayınlanmış herhangi bir kaynakta bulunamamıştır.

⁷ Bu ilahi yayınlanmış herhangi bir kaynakta bulunamamıştır.

Kalbimi pak eyle,
Masiva hubbünü sil,
Hubbünü ata kıl,
Aşkın ver, şevkin ver.

Kalbin pâk eylegil
Mâsivâ hubbun sil
Hubbunu atâ kıl
Aşkın ver şevkin ver

Dervîş Yûnus kuluna
Nazar eyle hâline
İrgüresin vaslına
Aşkın ver şevkin ver

(Tatçı, 2021: 324–325).

6.2.9.3. Ara Bölüm

6.2.9.3.1. No.11 Resitatif: Bas Solo ve Yaylı Sazlar

32

Gönlüm düştü bu sevdaya gel gör beni aşk neyledi
Başımı verdim gavgaya gel gör beni aşk neyledi

Gönlüm düşdi bu sevdaya gel gör beni ışk neyledi
Başımı virdüm kavgaya gel gör beni ışk neyledi

Ben ağlarım yana yana ışk boyadı beni kana
Ne akilem ne divane gel gör beni ışk neyledi

Mecnun oluban yürürem dostı düşümde görürem
Uyanur melül oluram gel gör beni ışk neyledi

İşkun beni mest eyledi aldı gönlüm hast 'eyledi
Öldürmeye kasd eyledi gel gör beni ışk neyledi

Gah eserim yeller gibi
Gah tozarım yollar gibi,
Gah akarım seller gibi,
Gel gör beni aşk neyledi.

Gah eserem yeller gibi gah tozaram yollar gibi
Gah akaram seller gibi gel gör beni ışk neyledi

Akan sulayın çağlaram dertlü yüreğüm dağlaram
Yarüm için ben ağlaram gel gör beni ışk neyledi

Miskin Yunus biçareyem baştan ayağa yareyem
Dost elinden avareyem gel gör beni ışk neyledi

(Timurtaş, 1989: 258).

6.2.9.4. Üçüncü Bölüm

6.2.9.4.1. No.12 Solo, Koro ve Orkestra

LXXIII

AŞK GELİCEK CÜMLE EKSİKLER BİTER

Aşk gelicek cümle eksikler biter

N'olur ise ko ki olsun n'olusar
Tek gönül mevlayı bulsun n'olusar
Aşk denizi gene taşmış kan akar
Aşık-ı bi çare dalsın n'olusar
Bu denize düşen ölür dediler
Ölür ise ko ki ölsün n'olusar
Aşk gelicek cümle eksikler biter
Bitmez ise ko ki kalsın n'olusar
Akıbet şol göze toprak dolusar
Bir gün öndün, ko ki dolsun n'olusar

Dünyanın mansıplarıyla izzetin
Yunus kodu alan alsın n'olusar

(Toprak, 1982: 144).

189

Aşkın şarabından içeli kandalığım bilimezem,
Şöyle yavu kıldım beni, isteyüben bulumazam.

Işkun şarabın içeli kandalığım bilimezem
Şöyle yavıkılam isteyüben bulumazam

Derya'yı Umman olmuşam,
Gevherlere kan olmuşam,
Hüsnünde hayran olmuşam, kendümüze gelimezem

Derya-yı' umman olmuşam
Güherlere kan olmuşam
Şöyle ki hayran olmuşam kendözüme gelimezem

Yoluna basaldan kadem varlığum ıkıldumadem
Gözden tolanma dem-be dem kim sensüz ben
olmazam

Tolalı hüsnün illere hayran kamu gönüllere
Niçe tolusun dillere senden nişan alımazam

Işkunla mest olanı derdünü her dem bulanı
Visalün nişanın alalı Cennetlere kalımazam

Benem dürüp bünyadımı Yunus ezelden adımı
Kesdüm kamudan dadımı ışkundan
ayrılmazam

(Tatçı, 1990: 200).

294

Aşkın aldı benden beni, bana Seni gerek Seni,
Ben yanarım dünü günü, bana Seni gerek Seni.

Işkun aldı benden beni bana seni gerek seni
Ben yanaram dünü günü bana seni gerek seni

Ne varlığa sevinürem ne yokluğa yerinürem
Işkunla avunuram bana seni gerek seni

Işkun aşıkları öldürür ışk denizine taldurur
Tecelliyile toldurur bana seni gerek seni

Aşkın şarabından içem, mecnun olup dağa düşem,
Sensin dünü gün endişem, bana Seni gerek Seni.

Işkun şarabından içem mecnun olup tağa düşem
Sensin dün ü gün endişem bana seni gerek seni

Sufilere sohbet gerek ahilere ahret gerek
Mecnun'lara Leyli gerek bana seni gerek seni

Eger beni öldüreler külüm göğe savurular
Toprağum anda çağıra bana seni gerek seni

Yunus' durur benüm adum gün geldükçe artar
oldum
İki cihanda maksudum bana seni gerek seni

(Timurtaş, 1989: 209-210).

Efendim Hu! Mevlam Hu!

Ben benliğimden geçtim, gözüm hicabın açtım,
Dost vaslına eriştim, gümânım yağma olsun!

XL

Canlar canını buldum bu cânım yağma olsun
Assı ziyandan geçdüm dükkânım yağma olsun
Ben benliğümden geçdüm gözüm hicabın açdum
Dost vaslına irişdüm (1) gümânım yağma olsun
Senden benliğüm gitdi hep mülükümi dost dutdı
Alan viren dost oldu lisanım yağma olsun (2)
Taallukdan üzişdüm ol dostdan yana uçdum
Işk divanına düşdüm dîvânım yağma olsun (3)
İkilikden usandım (4) birlik hanına kandım (4)
Derdi şarabın içdüm (5) dermânım yağma olsun
Varlık çün (6) sefer kıldı dost andan bize geldi (7)
Viran gönül nur toldı cihânım yağma olsun (8)
Geçdüm bitmez sağıncdan (9) usandım yaz-u
kışdan
Bostanlar başın buldum bostânım yağma olsun
(10)
Yunus ne hoş dimişsün bal-u şeker yemişsün
Ballar balını buldum kovanım yağma olsun

(Gölpınarlı, 1943: c.1-2, s.259).

6.2.9.4.2. No.13 Koro ve Orkestra

LXXXI

Sensin kerim, sensin rahim. Allah Sana sundum
elim
Senden artık yoktur emim, Allah Sana sundum
elim
Ecel geldi, vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu
Kimdir ki içmedin kaldı...Allah sana sundum
elim.

Sensin kerim, sensin rahim, Allah sana sundum
elim
Senden artık yoktur emin, Allah sana sundum
elim
Ecel geldi vade erdi, bu ömrün kadehi doldu
Kimdir ki içmeden kaldı, Allah sana sundum elim
Gözlerim göğşe süzüldü, canım göğüsten üzüldü
Dilim tetiği bozuldu, Allah sana sundum elim
Üş biçildi kefen donum, Hazret'e yönelttim
yönüm
Acep nice olan halim, Allah sana sundum elim
Urdular duyum ıladı, kavim kardeş cümle geldi
Esen kalsın kavim kardeş, Allah sana sundum
elim
Geldi salacam sarılır, dört yana sala verilir
El namazına derilir, Allah sana sundum elim
Salacamı getirdiler, mahberime yetirdiler
Halka olup oturdular, Allah sana sundum elim
Çün cenazeden şeştiler, üstüme toprak saçtılar
Hep koyubeni kaçtılar, Allah sana sundum elim
Yedi Tamu, sekiz Uçmak, her birinin vardır yolu
Geldi Münker ile Nekir, her biri sordu bir dil
İlahi Sen cevap vergil, Allah sana sundum elim
Görün acep oldu zaman gönülden eyleniz figan
Ölür çün anadan doğan, Allah sana sundum elim
Yunus tap uzat bu sözü, Allahına dutgıl yüzü
Didardan ayırma bizi, Allah sana sundum elim

(Toprak, 1982: 158).

6.3. YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN DÜŞÜNSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

Yunus Emre Oratoryosu'nun dramatik kurgusu, gizemciliğe (mistisizm) özgü kavramlar çerçevesinde oluşturulmuştur. Gizemcilik, hakikate (Tanrı'ya) akıl, mantık, bilim yerine derin düşünce yoluyla (sezgilerle) ulaşma inancı ve çabasıdır. “Mistisizm”, Latince'den gelen “mystic” (“gizemci”), “mystery” (“gizem”) ve Yunanca “myein” (“gözleri kapamak”) sözcüklerinden türemiş olup, en geniş tanımıyla (hikmet, ışık, aşk olarak da adlandırılan) “Tek Hakikat”in farkındalığına erişmek olarak tanımlanabilir (Schimmel, 2016).

Gizemcilik, insan ruhunun tefekkür ve sevgi yoluyla Yaratıcı ile doğrudan bir birlik oluşturma ve bu sonuca giden yolları ve süreçleri belirleme çabalarını ortaya koyar. Öğretinin anlayışına göre bu tefekkür işleminin temeli, sınırsız olanın bilgisinin, karşılaştırma yoluyla dolaylı olarak değil ama sezgi yolu ile doğrudan idrak edilmesidir. Yukarıdaki açıklamaya göre biraz daha ayrıntılı bir tanım yapmak istendiğinde, “mistisizmin, doğrudan deneyimleme, sezgi ya da idrak yoluyla, mükemmel gerçeklik, Tanrısal, ruhsal gerçek ya da bunların bilinçli farkındalığı ile birlik oluşturma arayışı olduğu” söylenebilir.

Gizemciliğin İslam dini üzerindeki etkileri, İslamiyet'in doğuşundan iki yüzyıl sonra 9. yüzyılda Arabistan, İran ve Horasan topraklarında ortaya çıkmıştır. “Tasavvuf” olarak adlandırılan İslam mistisizmi, şariat kurallarına karşı yeni bir yorum getirmiş; kaba yünden dokunmuş suf (yün dokuma esvaf) giydikleri için kendilerine sofi veya sufi adı verilen bu Müslümanlar, İslam'da sufiliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda sofi kavramının kökeni ile ilgili farklı görüşler ortaya atılmıştır: Bir gruba göre yün (suf) elbise giydiği için sufiye “sufi” ismi verilmiştir. Diğer gruba göre ise (camide ya da saff-ı evvel'de) ilk sırada bulundukları için mutasavvıflara “sufiye” ismi verilmiştir. Mutasavvıfların, ashab-ı suffa'yı dost edindikleri için bu ismi aldıklarına dair bir üçüncü görüş daha vardır. Hatta tasavvufun, “safılık” anlamına gelen “safa”dan türediği de öne sürülmüştür (Schimmel, 2016).

Tüm gizemci yaklaşımlar gibi tasavvuf da insan ruhunun Tanrı/Yaratıcı ile bütün olmasını anlatır. Bu felsefenin temelini “vahdet-i vücud” kavramı oluşturur. Tek varlık/Tanrı, “tüm varlıkların ötesindeki varlık olarak, hatta var olmayan olarak düşünülür. Çünkü O, sınırlı düşünce kategorilerinin herhangi biriyle tanımlanamaz; ebedîdir, zaman ve mekân dışıdır. Mutlak Varoluş ve Tek Hakikattir (Schimmel, 2016).

Tasavvuf düşüncesine göre, evren yaratılmadan önce yalnızca karanlık, yokluk ve Mutlak Varlık olan Tanrı mevcuttu. Tanrı, içinde bulunduğu bu yokluk ve karanlık âleminde, kendi güzelliğinin ışıyla her yeri aydınlatıyordu. Tanrı, bu güzelliğin açığa çıkmasını, yani görünür hâle gelmesini dilediğinde, “adem-i mutlak” olarak anılan yokluk aynasına baktı ve “Kün!” yani “Ol!” emrini verdi. Bunun sonucunda, evren ve insan, Tanrı’nın niteliklerinin yokluk ve karanlık üzerine yansmasıyla vücut buldu. Bu anlayışa göre, evrende var olan her şey Mutlak Varlık’ın bir yansımasıdır ve adem-i mutlakta tezahür eder. Yani görünen âlem, Tanrı’nın yokluk içinde beliren suretidir. Tanrısal ışıktan gelen olumlu nitelikler, üzerine düştüğü ve aydınlattığı karanlık ve yokluktan gelen olumsuz nitelikleri de içerir. İslam inancına göre Tanrı evreni yoktan var etmiştir. Tasavvuf anlayışına göre de evren ve insan, Tanrı’nın bir yansımasıdır ve içinde zıt unsurları barındırır. İyi ve kötü, güzel ve çirkin birbiriyle iç içedir. Ancak Mutlak Varlık’a ait olan iyilik ve güzellik gibi olumlu nitelikler sonsuza dek varlığını sürdürürken, yokluk âlemiyle ilişkilendirilen kötülük ve çirkinlik gibi olumsuz özellikler geçicidir. Kalıcı olan olumlu vasıflar, geçici ve olumsuz olanların anlam kazanmasına yardımcı olur. İnsan, özündeki ilahi özellikleri güçlendirip karanlık ve yoklukla bağını zayıflatarak ya da tamamen ortadan kaldırarak bu olumsuzluklardan sıyrılabilir. Başka bir ifadeyle, insan kalıcı erdemlere yöneldikçe geçici olanın etkisinden kurtulabilir ve böylece Tanrı’ya yaklaşabilir (Ulu, 2003: 27-28).

Tasavvufta insanın geçici niteliklerden arınarak Tanrı’ya ulaşabilmesi için bir rehber, yani Mürşid-i Kâmil’e ya da Şeyh’e bağlanması gerektiği kabul edilir. Tarikat kültüründe şeyh önemli bir konuma sahiptir. Hatta şeyh, tarikat topluluğu içinde peygamberin ümmeti arasındaki konumuna benzetilir. Tarikata girmek isteyen bir kişinin, karşılaşacağı zorlu eğitim ve çile sürecine dayanıp dayanamayacağını kanıtlaması için çeşitli sınavlardan geçmesi gerekir. Bu sınavları başarıyla tamamlayan derviş, hırka giydirilerek eğitim sürecine kabul edilir. Mürid, şeyhin kendisi için uygun gördüğü her türlü sıkıntı ve zorluğa sabır göstermekle yükümlüdür ve onu aşan Yüce bir varlık olup; O, ölümsüz; Evren ölümlüdür (Ulu, 2003: 28).

Sufiler/Dervişler kabul edildikleri tarikatın kuralları doğrultusunda manevi yolculuklarına “*seyr-ü sülûk*” çıkarak çile çıkarırlar; çilelerini doldururlar. Bu yolculuğun amacı nefisteki kötü huylardan arınmak ve iyi huylar edinmek olup; iyi huylar edindikçe bu yolculukla mesafe alınır. Nefs-i emmare: Üzeri yoğun ve perdelerle kaplı nefis; yokluğun ve karanlığın insandaki yansıması olup, öfke, kin, nefret ve

bencilliğin insanı kötülüğe sürükleyen tüm isteklerin kaynağıdır. Müridin gayesi karanlık ve yokluktan getirdiği bu olumsuz özelliklerin farkına vararak Allah'ın ışığından yansıyan iyilik, güzelliğe ulaşmaktır. Burada amaç nefsi yok etmek değil; onu eğiterek olumlu, kalıcı davranış değişikliklerine sahip olunması ve Tanrısal niteliklere dönüştürülmesidir. Tarikat girerek Tanrı bilgisine ve mutlak gerçekliğe ulaşmak için çeşitli yollardan geçen ve buna hayatını adayan dervişler manevi yolda belirli mertebelerden geçerek son olarak insan-ı kamile ulaşırlar (Ulu, 2003: 29).

Derviş, kendisini Mutlak Varlık'a ulaştıracak manevi yolda dört aşamadan geçer: “Şeriat”, “tarikat”, “marifet” ve “hakikat.” Bunlardan ilki İslam dininin kuralları, ikincisi tarikat kuralları, üçüncüsü ruh ve ahiretle ilgili deruni ve ruhi hükümler, sonuncusu ise Tanrı'nın sırrına erişmek, onunla bir olmaktır. Bu süreç “fena” ve “beka” olarak isimlendirilen iki makamdan oluşur. Kötü huyların ve davranışların yok olması fena, yerlerine iyi ve güzel davranışların alması ise bekadır. Kulun kendi sıfat ve niteliklerinden sıyrılıp çıkması fena, Allah'ın sıfat ve niteliklerine bürünmesi bekadır. Fena makamından beka makamına üç aşamayla geçilir: “Fenafi” ş-şeyh”, müridin kendi şahsi irade ve arzularını yok edip yerine şeyhinin arzu ve iradesini koyması; “fena fi'r resul”, müridin şahsi irade ve arzularını yok edip Hz. Muhammed'in manevi şahsiyetinde yok etmesi; “fena fi'llah” ise Allah'ta fani olmaktır. Kulun beşerî vasıflar ve arzulardan sıyrılıp ilahi vasıflarla donanmasıdır. (Ulu, 2003: 30; Uludağ, 2016: 134).

“Yunus fenafillah makamı için “varlıkta yok olmak” fenadan sonra beka için de “yoklukta var olmak” ifadelerini kullanır. Fenafillah makamında varlık defteri kapatılır. Kayıtlardan, din; mezheb ve millet gibi izafi değerlerden kurtulunur. Hayret ve hayranlık ile vuslatla zevk bulunur.” (Tatçı, 1990: 329)

Yunus Emre Oratoryosu, tasavvufa özgü kavramlar temel alınarak oluşturulmuştur. Eserin dramatik yapısı, Mutlak Varlık'ta başlayıp yine O'nda tamamlanan “seyr ü sülûk” yani mistik yolculuk anlayışına dayanır. Bu yolculuk, insanın geçici niteliklerinden sıyrılarak Tanrı'ya ulaşmasını amaçlar ve nefisle verilen zorlu mücadeleyi temsil eder.

Oratoryo, tasavvuf bilincinden uzak olan insanın, yani cahil kişinin ölüm korkusunun, mistik bir yolculuk sonucunda ruhsal arınma ile ölümsüzlüğe dönüşmesini konu edinir. Bu bağlamda, ölüm bir son olarak değil, yeni bir başlangıç noktası olarak görülür. İnsan, fani varlıktan sonsuz olana doğru ilerleyen bir yolcu konumundadır.

Yolculuğun nihai aşamasına ulaşan kişi, “insan-ı kâmil” mertebesine erişerek içindeki Tanrısal özellikleri keşfeder ve ölümsüzlüğe kavuşur. Tasavvuf düşüncesine göre, insan Tanrı’nın bir parçası olarak kabul edilir ve ruhun ölümsüzlüğe erişmesi, sonsuz bir sevgi anlayışı içinde anlam kazanır.

Oratoryonun ilk bölümünde tasavvuf bilincinden uzak “insan-ı cahil” betimlenir; ölüm korkusu her yanını sarmıştır. İkinci bölümde bu insanın düşünceleri değişir ve o, özündeki Tanrısal nitelikleri anımsamaya başlar. Son bölümde ise aynı insan manevi yolculuğunu tamamlayarak insan-ı kâmil mertebesine erişip ölümsüzlüğe kavuşur.

Yunus Emre Oratoryosu’nda geleneksel oratoryo formu kullanılmasına rağmen dramatik gelişimin doruk noktası, tasavvuf kültürüne özgü zikir töreni ele alınarak oluşturulmuştur. No.12’de sembolize edilen zikir töreninde Yaradan’la yaratılan arasındaki ikiliğin ortadan kalkışı ve vecd içindeki dervişin, Mutlak Varlık’la bütünleşmesi anlatılır (Ulu, 2003: 31-32).

6.3.1. No.1 Koro ve Orkestra

Birinci bölüm, tasavvuf bilincinden yoksun cahil insanın ölüm karşısındaki duygularını yansıtır. Bu kişi, dehşet ve korku içinde, nereye gideceğini veya ne yapacağını bilemez hâldedir. Onun gözünde ölüm, yaşamdan zorunlu bir kopuş ve tamamen yok oluş anlamına gelmektedir. Ölüm korkusu benliğini bütünüyle sararken, çaresizlik içinde bakışlarını ölüme, yok oluş fikrine ve hayata veda edenlere çevirir:

Teferrüç⁸eyleyü vardım sabahın sinleri⁹ gördüm
Karışmış toprağa şu nazik tenleri gördüm
Yaylalar yaylamaz olmuş kışlalar kışlamaz olmuş
Bar¹⁰ tutmuş söylemez olmuş ağızda dilleri gördüm.
Soğulmuş¹¹şol ela gözler, belürsüz olmuş ay yüzler,
Kara toprağın altında gül deren elleri gördüm.

6.3.2. No.2 Resitatif: Tenor Solo, Timpani ve Yaylı Çalgılar

Yunus, manevi yolculuğunu sürdürürken hâlâ ölüm korkusu taşımaktadır. Bu korku, onun tüm benliğini sarmıştır. Ölüler ülkesine gidenin geri dönmemesi onda kesif bir hüznün, karamsarlık, boşluk ve yok olma duygusu uyandırır.

Yalancı dünyaya konup göçenler
Ne söylerler ne bir haber verirler;
Üzerinde türlü otlar bitenler,
Ne söylerler ne bir haber verirler.

⁸ teferrüç: gezinti

⁹ sin: mezar

¹⁰bar tutmuş: paslanmış

¹¹ soğulmuş: suyu çekilmiş, sönmüş

Kimisinin başında biter otlar,
Kimisinin başında sıra serviler
Kimi masum kimi güzel yigitler,
Ne söylerler ne bir haber verirler

6.3.3. No.3 Arya: Alto Solo, Obua, İngiliz Kornosu ve Org Veya Yaylılar

Ağlamaktır benim işim,
Ağla gözüm şimdengeru,
Irmağ ola kanlı yaşıım,
Çağla gözüm şimdengeru.
Bilme yârin neydüğünü,
Ömür gülü solduğunu,
Gece gündüz olduğunu
Bilme gözüm şimdengeru.

Aldanma dünya alına,
Agudur sunma balına,
Düşüp dünya hayalına
Dalma gözüm şimdengeru.

Bu kısım, eserin duygusal merkezlerinden biridir. Metin, Yunus'un ölüm karşısındaki çaresizliğini ve kaderine boyun eğişini dile getirir. Özellikle şiirdeki “Ağlamaktır benim işim” ve “Bilme gözüm şimdengeru” gibi tekrarlar, acizlik ve teslimiyet duygusunu pekiştirir. Bu lirik içerik, besteci tarafından sakın ve ağır bir solo arya formunda seslendirilmiştir.

Alto sesin tercih edilmesi, hem Yunus'un şiirlerinde sıkça karşılaştığımız dünyevi ve mistik temalarla uyumlu bir renk sağlamış, hem de tasavvuf musikisinin klasik yapısına uygun bir dramatik ifade kazandırmıştır. Bestecinin, Yunus'un dünyayı dışıl bir unsurla özdeşleştiren şiir sanatını dikkate alarak bu dizeleri bir kadın sesine (alto) vermesi dikkat çekicidir (Ulu, 2003: 38).

6.3.4. No.4 Arya: Bas Solo, Koro ve Orkestra

Tasavvuf geleneğinde “garip” sözcüğü, dünyaya yabancılaşmış ve tüm benliğiyle Tanrı'ya yönelmiş insanı tanımlar. Bu anlayışa göre, insan, Tanrı'dan gelen nurların yansımalarını kaybederek karanlık ve boşlukla kuşatılmış bir dünyada yaşamaktadır. Kendi asli niteliklerinden, yani Tanrı'dan aldığı manevi özelliklerden uzaklaşmış ve varoluşunun özünü unutmuştur. Bu sebeple bilinçli bir insan, bu dünyada kendisini eksik, yalnız ve yersiz hisseder. Onun en büyük arzusu, duyumsadığı yüce varlığa, yani Tanrı'ya yeniden kavuşarak onunla bütünleşmektir. Yunus Emre de bu eserde, tam da böyle bir arayış içindedir; iç konuşmalarında, dünyada kaybolmuş bir dervişin, hakikati arayan bir insanın sesi olarak karşımıza çıkar.

Şiirde dile getirilen bu duygular, bir bülbülün feryadıyla betimlenir. Bülbül, âdeta yolunu şaşırılmış, yorgun bir âşık gibi dert yanar. Bu figür, tasavvuf geleneğinde, Tanrı'ya olan derin sevgi ve kavuşma arzusunu simgeler. Tatçı'nın da belirttiği gibi, gül bahçelerinde ötüşüyle bilinen bülbül, aslında dervişin dile gelmiş hâlidir. Sesinin güzelliğiyle çevresini etkileyen bu bülbül, tıpkı zikir meclislerinde Tanrı'ya yalvaran âşıklar gibi, bitmek bilmez bir hasret ve arzu içindedir (Tatçı, 1990).

Tasavvufi literatürde, bülbül sadece bir kuş değil, sonsuz güzelliğe ulaşma arzusunu taşıyan bir ruhun temsili olarak görülür. Yorulmadan güle methiyeler dizen, aşkını ve arzusunu her fırsatta dile getiren bu figür, gülün yapraklarından ilahiler okur, ancak dikenlerinden duyduğu acıya aldırmandan sevda yolunda ıstırap çeker. Böylece bülbül, tasavvuf geleneğinde hem aşkın sembolü hem de âşığın sabır ve sadakatle örülmüş yolculuğunun bir aynası hâline gelir (Tatçı, 1990).

Bu sahne, yalnızca melodik bir anlatım değil, aynı zamanda Yunus'un tasavvufi yolculuğunun derin bir yansımasıdır. Yunus, tasavvuf yolunun ilerleyen aşamalarında, ölüme giderek farklı bir anlam yükler. Artık onun için ölüm yalnızca bir son değil, ölümsüzlüğe açılan bir kapıdır. Tasavvuf öğretisine göre ölüm ve ölümsüzlük birbirinden bağımsız değil, birbiriyle iç içe geçmiş bir yapının parçalarıdır. Ölüm, yalnızca maddi varlığın sona ermesidir. Ruh ise varlığını sürdürerek sonsuzluğa ulaşır. Yunus'un şiir dünyasında da beden ölümü ile ruhun ölümsüzlüğe kavuşması birbiriyle ayrılmaz bir gerçekliktir. Ruhun, Tanrı'ya dönerek ölümden hakiki yaşamı bulacağı inancı, bu sahnede hem müzikte hem de metinde açıkça hissedilir (Ulu, 2003).

6.3.5. No.5 Koral: Koro ve Orkestra

Benim adım dertli dolap,
Suyum akar yalap yalap,¹²
Böyle emreylemiş Çalap;¹³
Anın için ben ağlarım,
Derdim vardır inilerim.

Beni bir dağda buldular,
Kolum kanadım kırdılar,
Dolaba layık gördüler;
Anun için ben ağlarım,
Derdim vardır, inilerim.

Suyum alçaktan çekerim,
Dönüp yükseğe dökerim,
Ben Mevla'yı¹⁴ zikrederim;

¹²Yalap yalap: parıl parıl, ışııl ışııl

¹³Çalap: Allah, Tanrı

¹⁴Mevla: Allah

Anın için ben ağlarım,
Derdim vardır, inilerim.

Yunus'un lirik tarzdaki şiirlerinden olan *Dertli Dolap*'ta, tabiatla insanın yalnızlığı arasındaki ilişki veya tezat, ana tema olarak yer alır. İnsanla tabiat arasında gerginlik, zıtlık, yabancılık, çatışma söz konusudur. Tabiat olabildiğince güzelse de insan ondan mahrumdur. Kendisiyle tabiat arasında hep bir engel vardır. İnsan dağdan yani tabiatı (nefsi, vücudu, bedeni) getirilen, buraya bir türlü uyamadığı için düzeni bozulan, bu dünyaya alışamayan bir yapıya sahip, dertli ve dertli olduğu için inleyen bir dolaptır.

Dolabın Yunus dilinde metaforik olarak ne anlama geldiğini açıklamak gerekirse, dolabın aslının ağaç olduğu belirtilmelidir. Ağaç, marangozlar tarafından yontulup dolap hâlinde istenilen şekle getirilir. Yunus'a göre dolabın en etkileyici ve belirgin özelliği, onun suyun zoruyla dönmesi ve yukarı suyu taşıırken suyun baskısıyla iyice ağırlaşması, dönerken zorlanması ve bu dönüş sırasında çıkardığı iniltiye benzeyen kesintisiz bir ses çıkarmasıdır. Dolap başlangıçta bir ağaçtır; marangozlar tarafından yontulup dolap haline getirilmiş ve dolabın çilesi burada başlamıştır. İşte Yunus bu hikâyeden hareketle, insan ve Yüce Yaradan arasındaki bağlantıyı metaforik bir anlatımla *Dertli Dolap* şiirinde ele almaktadır. Şiirde “dolap” kelimesiyle sözü edilen insan olup, Yaradan'dan ayrıdır. Yaratılışın hemen ardından ayrılık gelir ve insan Yaradan'ın yanından dünyaya gönderilir. Bu nedenle öz Yaratıcıdan ayrı düşer. İnleme işte bu ayrılıktan ötürüdür. Dolap veya insanın hikayesi burada başlar. Suyunun yalap yalap akması, insanın ayrılıktan ötürü döktüğü gözyaşlarıdır. Fakat kadere razı gelmek lâzımdır, çünkü Çalap (Allah) bu şekilde uygun görmüştür. Buna ek olarak, “yalap yalap” kelimesi “ışıl ışıl”, “parıl parıl” anlamlarına geldiği için insan, ilahi kaynağı olan Allah'ı suya benzeterek kendi özünün nereden geldiğini de hatırlar. Dolabı bu hâle getiren ise marangozlardır. İnsanın varlığı artık başka bir hâl almış, yeni bir görevin sahibi olmuştur. Suyunu alçaktan çekip eğimi yüksek olan yerlere dökcektir. Burada anlatılmak istenen, Yunus'un çileli yolculuğudur.

Hikâyesi yukarıda kısaca ifade edilen dertli dolap her döndüğünde gıcırdamakta, şair de her dörtlüğün sonunda yer alan “Derdim vardır inilerim” mısrasını zikretmektedir. Bundan ötürü dolap metaforunda asıl söylenmek istenen, dert ve bundan dolayı meydana gelen iniltidir. İnsanın olarak düşünüldüğünde ise insanın özünden ayrı kalması ve bunun verdiği acı ve bunun sonucunda oluşan inleme ifade edilmektedir.

6.3.6. No.6 Arya: Bas Solo ve Orkestra

Münacat

Ya İlahi, ger sual itsen bana,
Eydürem işbu cevabı ben sana

Gelmedün hakuma kem deyu,
Doğmadın dedün Asa Âdem deyu.
Gözüm açıp gördüğüm zindan içi,
Nefs-ü heva dopdolu Şeytan içi.

Haps içinde ölmüyeyin deyu aç,
Mısmıl murdar yedüm bir iki kaç.

Nesne eksülttüm mü mülkünden senin?
Nesne geçirdim mü hükmünden senin?

Rızkın alup seni muhtaç mı kodum?
Ya öğünün yiyüben aç mı kodum?

Ben bana zulmeyledüm ettüm günah
Neyledüm, nettüm Sana Ey Padişah?

Geçmedi mi intikamın, öldürüp, Çürüdüp,
Gözüme toprak doldurup...
Bir avuç toprağa bunca kıl-ü kaal.

Tatçı, dervişin Allah’la yakınlaşmasında önemli bir rol oynayan münacatların *şathiyye* kavramı içinde ele alınması gerektiğini söylemektedir. Arapça’da “eylem” ve “sarsıntı” anlamlarına gelen “şath”, ilahi aşkla kendinden geçmiş dervişlerin söylediği sözlerdir. Şathiyyeler, Cahiliye Devri’nde ortaya çıkıp Türk ve Arap ülkelerine yayılmış, 13. yüzyılda tasavvufa özgü konuları alaycı ve iğneli bir dille ele alan şiirler olarak edebiyatımıza girmiştir (Ulu, 2003). Şath, bazı mutasavvıfların vecd ve istiğrak hâlinin etkisiyle, kendi iradeleri dışında, mânâsını düşünmeden söyledikleri, içinde bir iddia bulunan ve dıştan bakıldığında da akla ve şeriata karşıt gibi görünen sözlerdir. Kabul veya reddedilemediği gibi, onu söyleyen de bundan dolayı ayıplanamaz, çünkü şath, bir ‘arbede’ yahut ‘kurbiyyet’ makamında bulunan sûfinin Allah’a nazıdır. Dinin zahirî hükümlerine uymayan bir izlenim verme, muğlaklık ve müphemlik şathiyelerin genel niteliğidir. (Kurnaz & Tatçı, 2001’den akt. Özbolat & Kartopu, 2014: 1308). Bu nedenle şathiyelerin dine aykırı olmadığını göstermek, muğlaklık ve müphemliklerini gidermek için ilk dönemden itibaren şerhler yazılmıştır (Uludağ, 2010’dan akt. Özbolat & Kartopu, 2014: 1308).

Gölpınarlı ise Yunus’un münacatlarını alaylı bir isyankârlık olarak nitelendirir ve aynı şeyin Alevi-Bektaşî geleneğinde de var olduğunu söyler (Ulu, 2003).

Yunus Emre bu şathiyesinde Tanrı'ya şu soruları sormaktadır: "Ey Tanrım, ben kendime acı çektirdim, tatlı canımı sıkıntılara soktum, bunlardan sana ne, neden bana bir de sen ceza vereceksin, beni acılara atacaksın?" Sen, "bana iyi adam olamadın, benim karşıma suçlardan sıyrılmış, pırıl pırıl bir kimse olarak gelmedin", diye beni suçlarsın. Oysa beni suçlu yaratan, alinyazımı daha önceden belirleyen, beni sana karşı koyucu bir nitelikte var eden gene sen değil misin, senin yarattığın insanın sence suçlu olması nedendir? (Eyuboğlu, 1995: 48'den akt. Özbolat & Kartopu, 2014: 1308). Benim yaptığım işler içinde utanılacaklar varsa beni onları yapacak nitelikte yaratan gene. Sen değil misin? Gözümü kapkaranlık içinde şeytanlıklar, uygunsuzluklar, kötülükler dolu bir dünyaya açtığımda, kendimi günahları biçilmiş kaftan olarak buldum, bunları da yaratan Sensin de beni niçin suçlu tutuyorsun kendi yarattığın eylemlerden dolayı? Sen kıyamet günü bütün kötülükleri ortaya koyup tartacaksın, onlara göre suçlar vereceksin. Kötülükleri ortaya koymak senin büyüklüğüne yakışmaz bunları bırakman gerekir. Ben, senin varlıklarından ne aldım, neni eksiltiltim, egemenliğini mi elinden aldım, sözünü mü geçtim sözümle? Seni aç mı susuz mu bıraktım? Kıldan ince köprü yapar da dersin ki: Ey kullarım gelin geçin. Oysa kıl gibi ince köprüden insan geçemez. Uçması ya da düşmesi gerekir. Sonra köprü başkalarının kötülüğü için değil, iyiliği için yapılır. Senin köprün iyi bir köprü olmasa gerek. Senin büyüklüğüne bütün suçları bağışlamak, görmemek yaraşır. Ben, bu yaptıklarının bir tekini bile senin bir tanrı olarak, yüceliğine yakıştıramıyorum doğrusu. Yunus Emre'nin sözleri, düşündükleri, soruları bu şekilde sürüp gider (Eyuboğlu, 1995: 49; Öz, 2011: 111'den akt. Özbolat & Kartopu, 2014: 1308).

Yunus Emre bu şiirinde, insanın başına gelen kötülüklerin ve ona yöneltilen haksız suçlamaların kaynağının insan olmadığını dile getirir. Asıl eleştirisini ise doğrudan Tanrı'ya yönelterek, halk arasında yanlış biçimde şekillenen kader ve din anlayışına sitem eder. Ona göre, kötülüğün sebebi insanda aranacak bir şey değildir; zira insan, kendi yaratılışından dolayı bu kötülüklere maruz kalmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Tanrı'ya hem açık hem de içli bir yakarıшта bulunur. Dinin yozlaştığını, kötü ellerde ne hâle geldiğini, adalet ve merhamet yerine cezalandırıcı bir Tanrı algısının hâkim kılındığını hissettirir. Yunus'un dizelerinde, Tanrı'ya yöneltilen sitem, bir inkâr değil, tam aksine, Tanrı'dan hakikati talep eden bir sorgulamadır. Şair, özellikle insanın hem dünyada türlü sıkıntılara katlanması hem de ölümden sonra toprakla örtülmesi karşısında adalet duygusunun sarsıldığını dile getirir. Yunus'a göre,

sonsuz kudrete sahip bir Tanrı'nın öç alması düşünülemez. Öç almak, yalnızca aciz ve güçsüz varlıkların davranışıdır. Bu nedenle Tanrı'nın yüceliğiyle bağdaşmayan, insan aklına ağır gelen bu durum Yunus'u derinden etkiler ve şiirine de yansır (Eyuboğlu, 1981; Özbolat & Kartopu, 2014).

Diğer yandan Yunus, görünüşte dindar olup kalbinde ilahi aşk taşımayanlara da eleştiride bulunur. Ona göre din, sadece şekil ve ritüelden ibaret bir yapı değil, içten ve aşkla yaşanması gereken bir yoldur. Yalnızca gönülden yaşanan iman ve din anlayışı, insanı gerçek anlamda kötülüklerden arındırır ve doğru yola sevk eder. Yunus'a göre iman ve din, yalnızca dünyada değil, ahirette de insanın yoldaşdır. Kıyamet günü geldiğinde insanın yanında sadece Kur'an ve içten bir iman kalacaktır (Yavuz, 1990: 18'den akt. Özbolat & Kartopu, 2014: 1312).

Şiirin satır aralarında Yunus'un temel derdinin halk arasında yaygınlaşan yanlış kader anlayışı olduğu açıkça görülür. Cebri kader anlayışını, yani insan iradesini yok sayan, sadece Tanrı'nın mutlak kudretine dayalı kader algısını sorgular. Fakat bunu yaparken ne dini reddeder ne de şeriata isyan eder. Sitemi, içten bir aşkın sevgilisine dert yanması gibidir. Yunus, sırat köprüsünü hatırlatarak, halkın hayırla yaptığı köprü'nün, aslında ceza ve azapla anılan bir yere dönüştüğüne dikkat çeker. Bu da onun insanı, aklıyla ve hikmetiyle düşünmeye davet ettiğini gösterir (İnan, 1981: 218'den akt. Özbolat & Kartopu, 2014: 1312). Yunus'un şiirindeki bu tutum, onu sadece bir mutasavvıf değil, aynı zamanda bir irfan ve düşünce adamı olarak da karşımıza çıkarır.

6.3.7. No.7 Solo, Koro ve Orkestra

Yaktın beni yandırdın noldun hey gönül noldun?
Alemden usandırdın noldun hey gönül noldun?
Uçtun uçtun hey gönül uçtun, yedi deryayı geçtin,
Ol Dost eline göçtün, noldun hey gönül noldun?
Yaktın beni yandırdın, noldun hey gönül noldun?
Alemden usandırdın, noldun hey gönül noldun?

Yunus, Allah'a kavuşmak hasretiyle yandığı için ona dünya hayatı artık zulüm gelmekte ve bu duygularını bu dizelerle dile getirmektedir.

6.3.8. No.8 Arioso: Soprano Solo, Koro ve Orkestra

Gel gönül seninle Dost'a gidelim Dost,
Yad olma bilşelim, Dost'a gidelim Dost.
O eller, güzel eller anda olan bülbüller,
Anlardan gelen yeller Dost'a gidelim Dost.
Bir garaip hal oldu elif kaddim dal oldu,
Hakk'a doğru yol oldu, Dost'a gidelim Dost.

Gönül tasavvufi hayatın merkezini oluşturan olgulardan biri olup, tüm olan biten gönülde meydana gelir. "*Ancak Allah'a kalb-i selim ile gelenler (kurtulur)*" (Şuarâ, 26/89) (DİB, 2005). Yunus kendi veciz sözüyle "Gönül Çalab'un tahtı" demiştir. Burada Yunus "gönül" kavramı üzerinden bireyin iç dünyasına seslenmekte ve "dost" olarak isimlendirdiği Yaradan'a kavuşma çağrısında bulunmaktadır. "Yad olma" ifadesi ile kişinin dünyevi zevklerden uzak durmasını söyler (Tatçı, 1990: 236).

"O eller güzel eller" ve "bülbüller" tasavvuf edebiyatında ermişler ve sevgililerdir. "Anlardan gelen yeller" ise Allah tarafından kuluna gelen ilhamlardır. Tüm bu doğa motifleri Yunus'u Dost'a yakınlaştırır.

"Elif kaddim dal oldu." ifadesiyle dünya hayatında nefsin arzularıyla kibirle gezen insanın aşk ve çile ile eğilmesi resmedilir. Bu tasavvufun temel metaforlarından biridir. "Hakk'a doğru yol oldu" dizesiyle bu aşk ve değişim insanı Allah yoluna sevk etmiştir (Tatçı, 1990).

6.3.9. No. 9 Resitatif: Tenor Solo ve Orkestra

Bad-ı sabaya sorsunlar Canan elleri kandedür,
Bilenler haber versünler Canan elleri kandedür.
Haylı zamandır sorarım. Bir dertli âşık ararım,
Kalmadı sabr' u kararım, Canan elleri kandedür.
Fikrederdim aklım ermez, Yürek yanar taşar durmaz,
Naçar oldum gücüm yetmez, Canan elleri kandedür.

Şiirin birinci beyitinde âşık, sabah rüzgârına seslenerek cananın, yani sevgilinin diyarını sormaktadır. Tasavvufi geleneğe göre *bâd-ı sabâ* (sabah rüzgârı) sevgiliden haber getiren bir elçi kabul edilirken, *canan* ise âşığın ulaşmak istediği yüce sevgiliyi, genellikle de Allah'ı temsil etmektedir. "Eller" kelimesi, sevgilinin bulunduğu diyarı, "kandedür" ise o diyarın nerede olduğunu ifade eder. Bu beyitte âşık, sevgilinin yerini öğrenebilmek için sabah rüzgarına ve bu yolun bilgisine sahip olanlara çağrıda bulunmakta, özlemin ve arayışın getirdiği içten bir yakarışı dile getirmektedir (Schimmel, 2016: 172-173).

İkinci beyitte, âşık uzun zamandır bu arayış içinde olduğunu, bir "dertli âşık" yani hakikati bilen bir yol gösterici aradığını dile getirir. Ancak geçen zamana ve tüm çabalarına rağmen, sabrı ve gönül huzurunun kalmadığını belirtir. Tasavvufta bu durum, yolun zorluklarını ancak bir mürşid yardımıyla aşabileceğini ifade eden bir tavidir. Yunus'un bu dizelerinde, arayışın kendi başına mümkün olmadığını ve hakikate ancak bir kılavuzun yardımıyla varılabileceğini ima etmektedir (Tatçı, 1990).

Üçüncü beyitte ise, âşığın artık aklıyla çözüm bulamadığı, gönlünün yangınlar içinde olduğu ve bu halin sürekli arttığı görülmektedir. “Fikrederdim aklım ermez” dizesi, aklın sınırlılığına ve yolun akıl ile değil, kalple ve aşk ile kat edileceğine işaret eder. “Naçar oldum” ifadesi ise âşığın çaresizlik ve teslimiyet içindeki ruh hâlini açıkça ortaya koyar. Bu durum, tasavvufun “fenâ” anlayışına, yani benliğin tükenişine karşılık gelir. Tüm bu beyitler birlikte düşünüldüğünde, âşığın sevgiliye olan özlemi, sabırsız bekleyişi, aklın yetersizliği ve sonunda ulaştığı çaresizlik duygusu, tasavvufun temel kavramları arasında yer alan çile, aşk, mürşid arayışı ve fenâ hallerinin başarılı bir şekilde işlendiğini göstermektedir. (Schimmel, 2016: 404-409; Köprülü, 1976: 264-266).

6.3.10. No.10 Koral: Koro ve Orkestra

Ya Rabbi dilerim
Aşkın ver, şevkin ver.
Fazlından umarım,
Aşkın ver, şevkin ver.

Mest eyle sen beni,
Bilmiyem ben beni,
Ta bula can seni
Aşkın ver, şevkin ver.

Yolunda aşıklar,
Derdinle yanıklar
Canlardan geçtiler,
Aşkın ver, şevkin ver.

Kalbimi pak eyle,
Masiva hubbünü sil,
Hubbünü ata kıl,
Aşkın ver, şevkin ver.

Bu şiir klasik tasavvufi şiir geleneğinin temel özelliklerini taşıyan ve yakarış niteliğinde olan bir ilahi örneğidir.

İlk beyitte, âşık doğrudan Allah’a hitap ederek ilahi aşk ve manevi coşku (sevk/şevk) talep etmektedir. Tasavvufta “aşk”, Allah’a duyulan yüce sevgiyi, “şevk” ise bu sevginin yolcunun kalbinde uyandırdığı coşku ve cezbe ifade eder (Schimmel, 2016) "Fazlından umarım" sözüyle âşık, bu nimetin sadece Allah’ın lütfuyla kazanılabileceğine inanmakta ve tam bir teslimiyetle dilekte bulunmaktadır.

İkinci beyitte âşık, aşk ile mest olma (cezbe ve vecd hali) istegindedir. "Bilmiyem ben beni" ifadesi, tasavvufta “fenâfillah” kavramının açık bir göstergesidir. Fenâ, benlikten geçerek Allah’ta yok olma halidir (Schimmel, 2016: 328). Âşık, mestlik hâliyle nefsini aşarak, hakikatte "can" olan ruhunun Allah’a kavuşmasını dilemektedir.

Üçüncü beyitte âşık, tasavvuf yolunda daha önce yürümüş olan âşık tipini betimlemektedir. Bu yolun yolcuları, “ilahi aşkın derdi” ile yanmış, nefsanîyetten geçmiş ve "canlardan geçerek" benliklerini feda etmişlerdir. Bu, tasavvufta "nefsin terk edilmesi" anlamına gelir (Ocak, 1999: 135).

Son beyitte, âşık Allah’tan kalbini temizlemesini ve “masiva” (Allah’tan gayri her şey) sevgisini silmesini istemektedir. Bu, tasavvufta kalbin hakikate ulaşmasının şartıdır. Masivadan arınmamış bir kalbe hakikat nurunun giremeyeceği kabul edilir (Schimmel, 2016: 331). "Hubbünü ata kıl" ifadesi ile âşık, kalbini sadece Allah aşkıyla doldurmayı talep etmektedir.

Sonuç olarak bu ilahi, tasavvufî bir dua ve niyaz geleneğiyle yazılmış olup tasavvufun dört temel hâli olan, aşk ve şevk talebi, fenafillah (benlikten geçme), mürşidsiz Allah’a yönelme ve masivadan arınma olarak karşımıza çıkmaktadır.

6.3.11. No.11 Resitatif: Bas Solo ve Yaylı Sazlar

Bu kıta, tasavvuf edebiyatında sıkça rastlanan “ilahi aşk” temasını ele alır. Yunus’un kullandığı “sevda” kelimesi, halk edebiyatında zaman zaman beşerî aşkı çağrışırsa da burada doğrudan “ilahi aşk” anlamına gelmektedir. Tasavvufî literatürde aşk, genellikle bir mecaz değil, hakikatin kendisi kabul edilir. Bu aşk, müridin hem varlığını hem de benliğini (nefs) aşk yolunda yok etmesini gerekli kılar. Yunus, bu şiirde “aşk yoluna düşmek” ile bu teslimiyetin başladığını bildirir. Şair, ilahi aşk yolunu bir kavgaya benzetir ki tasavvufta bu kavga, insanın kendi nefsiyle (benliğiyle) yaptığı içsel mücadeleye işaret eder (Bayrakdar, 1993: 25-26-27). “Başımı verdim kavgaya” dizesiyle Yunus, nefsiyle mücadelesinde canını dahi feda etmeye hazır olduğunu gösterir. Özellikle “Gel gör” ifadesinin her dörtlüğün sonunda yinelenmesi, hem Tanrı’ya hem de okuyucuya bir çağrı niteliği taşır. Yunus, aşk sebebiyle yaşadığı hâlet-i ruhiyeyi açık ve içten bir şekilde dışa vurur ve bu hâlin görünür kılınmasını arzular. Bu kıta ise, bir öncekinin devamı ve tamamlayıcısı niteliğindedir. Burada şair, içinde bulunduğu ruh hâlini doğa olayları ile somutlaştırır: Rüzgâr (yel), toz ve sel... Bu üç imge, tasavvufî terminolojide müridin aşk yolunda yaşadığı ahvâli (hâlleri) temsil eder (Tunç, 2022). Yunus, bazen bir rüzgâr gibi eser, bazen yolları toz gibi savurur, bazen de seller gibi coşkun ve önüne çıkan her şeyi sürükleyen bir hâle bürünür. Bu tasvirler tasavvuf geleneğinde, müridin aşk yolculuğu sırasında nefs mücadelesi nedeniyle yaşadığı değişken ruh hâllerini simgeler (Demirci, 2004: 45). Fenâ (benliğin yok oluşu)

ve beka (ilahi varlıkta kalıcılık) bu sürecin iki temel aşamasıdır. Yunus'un metaforlarında görülen savrulma ve taşkınlık, müridin fenâ hâlindeki ruhsal sarsıntılarını, sel gibi akış ise beka aşamasında ilahi akışa kapılışını hatırlatır (Tunç, 2022). Mürid bu yolculukta zaman zaman kontrolü kaybedebilir, bazen de ilahi tecellinin akışına teslim olur. Her iki dörtlükte de “Gel gör beni aşk neyledi” nakaratının yinelenmesi, tasavvuf edebiyatında sıkça rastlanan bir anlatım tekniğidir. Bu tekrar, bir zikrî (tekrar yoluyla ruhu diri tutma) etki yaratır (Eyuboğlu, 1981: 24-25). Yunus, dörtlüklerin sonunda tekrar ettiği bu dizelerle hem duygusal yoğunluğu artırır hem de okuyucuyu bu hâle şahit olmaya çağırır (İDSO: 56).

6.3.12. No.12 Solistler, Koro ve Orkestra

Bu beyitlerde Yunus Emre, tasavvufun temel meselelerinden biri olan ilahi aşk yolculuğunun ruhsal dönüşümünü anlatır. Şiirin ana eksenini, insanın aşk sayesinde eksiklerinden kurtulması, akıl ve benliğin aşılması, ardından ise aşk denizinde kaybolarak hakikate ulaşma tecrübesidir.

“Aşk gelicek cümle eksikler biter” mısraı, tasavvufi düşüncede sıkça işlenen bir hakikate temas etmektedir. İnsanın asıl eksikliği, Allah'tan uzaklıktır. Yunus'a göre aşk geldiğinde yani Hakk'a olan muhabbet insanı sarıp sardığında, insan tüm noksanlarından arınır. Buradaki eksiklik sadece ahlaki veya dünyevi değil, varoluşsal bir eksikliktir. İnsanın varlığı, aşk sayesinde kemale erer (Bayrakdar, 1993: 45-51).

Aşkın şarabından içeli kandalığım bilimezem,
Şöyle yavu kıldım beni, isteyüben bulamazam.

Bu beyit, tasavvufun meşhur “aşk şarabı” ve “sarhoşluk” motifini yansıtır. Aşkın şarabı ile sarhoş olan derviş, artık kendi hâlini bilmez olur (Schimmel, 2016: 99). Yunus'un “kandalığım bilimezem” (“hâlimi bilemiyorum”) sözü, tasavvufi anlamda “sekir” (“manevî sarhoşluk”) hâlidir (Kaşani, 1985: 82). “Yavu” kelimesiyle Yunus, aşk yolunda âciz, mecalsiz ve zayıf düştüğünü ifade eder (Demirci, 2004: 129). Artık ne kendisini toparlayabilir ne de bulmak isteyip aradığına kavuşabilir. Bu durum, müridin yolculuğun başındaki “hayret” (“şaşknlık ve idrak yetersizliği”) makamında kaldığını gösterir.

Derya'yı umman olmuşam,
Gevherlere kan olmuşam,
Hüsnünde hayran olmuşam, kendümüze gelimezem.

Şair burada, aşk yolculuğunun son safhasına yaklaştığını ama henüz tam bir teslimiyetle fena ve beka hâllerine eremediğini ifade etmektedir. “Derya” ve “umman” imgeleri, tasavvufta ilahi aşkın sonsuzluğunu temsil eder (Tunç, 2022). Yunus, ilahi aşk deryasına kapılmış ve o denizin içinde bir inci (gevher) gibi değerli bir hâle gelmiştir. Gevher burada hem müridin saflaşmış hâlini hem de aşk yoluyla kazanılan hakikati simgeler. Fakat “hüsnünde hayran olmuşam” derken, Yunus aşkın güzelliği karşısında hayranlıktan âdeta donup kalmıştır. Son dizedeki “kendümüze gelimezem” ifadesi ise açıkça fenâ halini betimler; Yunus artık aşkın kendisinde öylece kaybolmuş, kendisine dönememektedir (Schimmel, 2016: 102).

Aşkın aldı benden beni,
bana Seni gerek Seni,

Ben yanarım dünü günü,
bana Seni gerek Seni.

Bu beyitte Yunus Emre, tasavvufun en temel hakikatlerinden biri olan, “benliğin aşk yoluyla ortadan kalkışı ve mutlak vuslat arzusu”nu dile getirir. Şair, "Aşkın aldı benden beni" derken, nefsin ve bireysel varlığını ilahi aşkın eline teslim ettiğini ifade eder. Tasavvuf anlayışında aşk, müridi benliğinden soyundurur, onu hem dış dünyaya hem de nefsine yabancı kılar. Yunus, bu noktada artık bir varlıktan değil, bir “hiçlik” halinden söz etmektedir

Şairin "bana Seni gerek Seni" tekrarında geçen “Sen”, Allah'ın zatını (Hakk'ı) işaret eder. Dikkat edilirse, şair herhangi bir mecaz, dolaylama, remiz ya da gizleme kullanmadan doğrudan "Sen" diyerek maksadını açıkça belirtmektedir. Bu söyleyiş tarzı, Yunus'un sadelikle ulaştığı “vahdet” (“birlik”) bilincinin göstergesidir (Schimmel, 2016: 133). Tasavvuf edebiyatında, müridin en büyük arzusu, Allah'ın rızasına ve huzuruna kavuşmak, ona erişmektir. Yunus da bu beytinde açıkça, ilahi aşkın onu benliğinden soyduğunu ve artık hiçbir şeye değil, sadece Allah'a muhtaç olduğunu dile getirir.

İkinci dizede geçen "Ben yanarım dünü günü" sözüyle Yunus, aşkın onda oluşturduğu manevi ateşi tasvir etmektedir (Kaplan, 2024: 79). Tasavvufi anlamda yanmak, mecazi değil, hakiki bir tecrübedir. Aşk ateşi, müridin gönlünü, bedenini, nefsin her an yakar. Yunus, geçmişe ve geleceğe dönük bir beklentisinin kalmadığını,

sadece Hak aşkıyla her an yanmakta olduğunu ifade eder. Bu yanı, aşkın saflaştırıcı etkisinin bir sonucudur.

Dizelerin sonunda tekrar edilen "bana Seni gerek Seni" ise, şiire hem zikrî bir yapı hem de derin bir musiki katmaktadır. Yunus'un bu tekrarı, şiirin melodiye dökülmeye son derece elverişli olmasını sağlar. Bu nitelik, Ahmet Adnan Saygun'un oratoryoda sıkça kullandığı tekrarlayıcı formun da temel dayanaklarından biridir (Ulu, 2003). Saygun, bu dizedeki tekrarı, oratoryoda özellikle recitativo ve koro bölümlerinde dramatik bir vurgu olarak işlemiştir.

6.3.13. No.13 Koral ve Orkestra

Sensin kerim, sensin rahim, Allah Sana sundum elim;
Senden artık yoktur emim, Allah Sana sundum elim.
Ecel geldi, vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu,
Kimdir ki içmedin kaldı... Allah Sana sundum elim.

Bu beyitlerde artık Allah'ı bulmuş olan Yunus Allah'a tam bir teslimiyet içerisinde olduğunu ifade etmektedir. İlk beyitte yer alan "kerim" ve "rahim" sıfatları, Allah'ın doksan dokuz isminden ikisidir. Kulun elini Allah'a sunması, tasavvuf geleneğinde hem bir niyaz ve yakarış hem de irade ve benliğin Allah'a teslimi ve O'ndan gelene güvenmek ve tam teslimiyet anlamına gelir.

İkinci beyitte geçen "Senden artık yoktur emim" ifadesiyle, kulun Allah'tan başka güvenilecek hiçbir varlık tanımadığı vurgulanır. Bu yaklaşım, tasavvufun özünü oluşturan tevekkül anlayışına dayanır. Kul, nefisini, iradesini ve bütün varlığını Allah'a emanet etmiş ve dünyevî tüm bağlardan uzaklaşmıştır (Enfal, 8/2).

Üçüncü beyitte ölümün gelişi ve vadenin dolduğu ifade edilmekte, yaşam "kadeh" metaforu ile temsil edilmektedir. Bu metafor, Mevlânâ ve Yunus Emre gibi sûfî şairlerde de sıkça karşımıza çıkar; kadeh, burada hem hayatın geçiciliğini hem de kaderin kaçınılmazlığını simgeler (Tatçı, 1990: 63).

Son beyitte ise "Kimdir ki içmedin kaldı" dizesiyle, ölümün evrenselliği ifade edilmekte, Kur'an'da geçen "Her nefis ölümü tadacaktır" (Âl-i İmrân, 3/185) ayetine telmihte bulunmaktadır. Şair, bu hakikatin farkında olarak elini Allah'a sunmakta ve tam bir teslimiyet hâli sergilemektedir (Schimmel, 2016: 144).

Bu beyitlerdeki anlatım tarzı, Yunus Emre'nin şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan "sehl-i mümteni" anlayışını yansıtır. Anlatım yalın ve doğrudan görünmesine rağmen

derin tasavvufî anlamlar içermektedir. Aynı zamanda bu dizeler, fenafillah makamına yaklaşan bir müridin ruh hâlini de yansıtmaktadır (Schimmel, 2016: 146).



TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Ahmet Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu* müzikal, edebî ve düşünsel düzlemler üzerinden kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Eserin üç bölümlük dramatik yapısı, Yunus Emre'nin tasavvufi düşünce sistemindeki "hamlık-pişme-yanma" süreciyle birebir örtüşmektedir. Bu yapısal uyum, Saygun'un modern müzik hayatımızda yalnızca bir besteci olarak değil, aynı zamanda kültürel ve felsefi bir yorumcu olarak da konumlandırılabilceğini göstermektedir.

Oratoryoda kullanılan resitatif yapılar, modal melodik diziler, fügler ve zikir benzeri tekrarlar, geleneksel tasavvufi ritüellerin Batı klasik müzik teknikleriyle nasıl sentezlendiğini ortaya koymaktadır. Bu sentez, Saygun'un sanat anlayışının merkezinde yer alan "Doğu-Batı bileşimi" idealini müzikal düzlemde görünür kılmaktadır.

Eserin librettosunda yer alan şiirlerin edebî açıdan çözümlenmesi, Yunus Emre'nin "sehl-i mümteni" niteliğindeki güçlü ifadelerinin, Saygun'un dramatik müzik anlayışıyla nasıl bir uyum sergilediğini de ortaya koymuştur. Özellikle "Aşkın aldı benden beni" gibi şiirlerde, müzik aracılığıyla ifade edilen vecd ve teslimiyet hâlleri, tasavvufi metaforların sadece sözlü biçimde değil, ses-müzik yoluyla da aktarılabilceğini göstermektedir.

Yapılan müzikal çözümlerler ışığında, oratoryoda aşk temasının bir "ana tema" olarak kurgulandığı ve bununla kontrast oluşturan bir "karşı tema" üzerinden dramatik gerilim kurgulandığı görülmüştür. Saygun'un orkestra yazısı ve tematik gelişim anlayışının Batı müziğindeki senfonik yapıdan beslendiği ancak bunu yerli ve mistik bir anlatıyla bütünleştirdiği anlaşılmaktadır.

Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nu bestelediği dönem olan 1940'lı yıllar, Türkiye'de ulus-devlet inşası sürecinin kültürel boyutunun en yoğun yaşandığı bir zaman aralığıdır. Bu yıllarda özellikle müzik, dil, tarih gibi alanlar üzerinden şekillenen ideolojik paradigma ve söylem, sanatın da millî kimliğin bir aracı olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Saygun'un özellikle Yunus Emre gibi tasavvufi kimliği güçlü bir halk şairini seçmesi, dönemin hâkim laik-modernist söylemi ile çatışan değil, onu destekleyen bir kültürel politika içinde değerlendirilmelidir.

Yunus Emre Oratoryosu hem halk köklerine yaslanan hem de evrensel sanat diliyle yazılmış bir eser olarak Saygun'un "Doğu'yu Batı'ya tercüme" çabasıdır. Aynı zamanda bu eser, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel reformlarının sanat yoluyla görünür

kılınması olarak da okunabilir. Saygun'un, halk müziğini Batı formlarıyla birleştirmesi, gelenekle modernite arasında bir uzlaşma arayışını yansıtmaktadır ve bu yönüyle ideolojik düzlemde bir sentez projesi olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın sonucunda *Yunus Emre Oratoryosu*'nun yalnızca bir sanat eseri değil, aynı zamanda kültürel bir söylem, felsefî bir anlatı ve metafizik bir yolculuk olduğu tespit edilmiştir. Saygun'un, Yunus Emre'nin şiirleri aracılığıyla ifade bulan tasavvufî düşüncüyü Batı müziği teknikleri çerçevesinde aktarırken, kendi estetik ve ideolojik duruşunu da esere yansıttığı anlaşılmıştır.

Oratoryonun her bir bölümü, gerek müzikal yapısı gerekse içerdiği temalar açısından tasavvufî bir yolculuğun duraklarını temsil etmektedir. Bu durum, Saygun'un yalnızca halk ezgilerine değil, bu ezgilerin taşıdığı metafizik anlamlara da nüfuz ettiğini göstermektedir. Ayrıca, Saygun'un kendi müzikal dili ile Yunus Emre'nin şiir dili arasında kurduğu organik bağ, eserin edebî ve düşünsel katmanlarını derinleştirmiştir.

Tez sürecinde yapılan analizler sonucunda, *Yunus Emre Oratoryosu*'nun hem ulusal hem evrensel ölçekte özgün bir yapıt olduğu sonucuna varılmıştır. Bu özgünlük hem müzikal tekniklerdeki ustalık hem de tematik derinlikteki bütünlükten kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, esere yöneltilen olumsuz eleştirilerin işaret ettiği bazı hususların dikkat çekici olduğu da belirtilmelidir.

Araştırmada varılan bir diğer sonuç ise *Yunus Emre Oratoryosu*'nun yalnızca bir sanat yapıtı değil, aynı zamanda kültürel hafızanın, inanç sistemlerinin ve modern estetik arayışlarının birleşim noktasında yer alan bir zihinsel üretim olduğudur. Saygun'un bu eser aracılığıyla Türk müziğinde çoksesliliği bir “medeniyet sentezi” hâline getirmeyi hedeflediği, yalnızca form ve tekniği değil, düşünsel ve inançsal içeriği de çağdaşlaştırmaya çalıştığı görülmüştür.

Yunus Emre Oratoryosu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanat anlayışı olarak özellikle etkin olan, “geleneksel kültürel formları Batı estetiği ile yeniden üretme” çabasının başarılı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda eser, sadece bireysel bir inanç veya estetik bir duyuş beyanı olarak değerlendirilemez; aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikalarının da bir yansımasıdır. Saygun, bu oratoryo aracılığıyla hem halkın manevi mirasını hem de çağdaşlaşma idealini tek bir sanatsal yapı içinde birleştirmiştir. Eser, Yunus Emre'nin evrensel mesajlarının çağdaş bir müzikal ifade ile yeniden dile getirilmesi bakımından da son derece önemlidir.

Yunus Emre Oratoryosu'yla birlikte Saygun'un diğ er eserlerinin de özellikle tasavvuf d    ncesiyle m  zik arasındaki bağıları inceleyen disiplinler arası çalışmalar kapsamında ele alınması  onerilmektedir. B  yle bir yaklaşım, mistisizm kapsamındaki s  ylem ve ifadelerin modern sanat formlarında nasıl temsil edildiğıine dair kapsamlı bir perspektif sunacaktır.

Yunus Emre'nin *Divan*'ında yer alan diğ er şiirlerinin de bestelenmesinin teşvik edilmesi, çalışmanın bir diğ er  onerisidir. B  ylece Yunus'un d  ş  nce mirasının yeni nesillerle  oksesli estetik üzerinden buluşturulabilmesi daha kolay h  le gelebilecektir.

Her kuşaktan ve yaştan T  rk bestecilerinin *Yunus Emre Oratoryosu*  rnekliliğı üzerinden geleneksel şiir ve inanç sistemleriyle ilişkili yeni oratoryo çalışmalarına teşvik edilmesi, T  rkiye'de hem  ağıdaş  oksesli m  zik üretimine hem de k  lt  rel hafızaya katkı sağılaması bakımından önemlidir.

Yunus Emre Oratoryosu'nun yurt dışında m  mk  n olduğıunca sık seslendirilmesinin (m  mk  n olduğıunca sağılanması)  onerilmektedir. Bu hem T  rk k  lt  r  n  n tanıtımını sağılamak, hem de Saygun'un evrensel m  zik dilini daha geniş çevrelerle buluşturmak bakımından önem arz etmektedir.

Yunus Emre Oratoryosu'nun farklı yıllarda ger  ekleştirilen kayıtları üzerinden karşılaştırmalı performans analizlerinin yapılması ve Saygun'un belirlediğıi dinamik tercihlerle icracı yorumları arasındaki farkların incelenmesi de bu çalışma sonucunda sunulan  oneriler arasındadır.

KAYNAKÇA

- AnaBritannica (1990). *Genel Kültür Ansiklopedisi* (Cilt 20). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytepe, H.Ç. (2009). *A. Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun Koro Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. (Sanat Eseri Raporu). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı, Ankara.
- Ayverdi, İ. (2010). "Divan", *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (Cilt 1). İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Banarlı, N. S. (2023) *Türkçenin Sırları* (66. bs.). İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bayraktar, M. (1993). *Yunus Emre ve Aşk Felsefesi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cemalcılar, A. (1992). Ahmet Adnan Saygun ve Yunus Emre Oratoryosu. *Kurgu Dergisi*, 11, 179–189.
- Demirci, M. (2004). *Yunus Emre'nin Şiirlerinde Tasavvufi Unsurlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eyuboğlu, S. (1981). *Yunus Emre*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Feridunoğlu, L. (2014). *Müziğe Giden Yol – Genç Müzisyenin El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1943). *Yunus Emre Divanı* (Cilt 1-2-3). İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (1948). *Yunus Emre Divanı* (Cilt 2-3). İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (2022). *Yunus Emre Hayatı ve Bütün Şiirleri* (16. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güleç, İ. Ş. (2023). Ahmed Adnan Saygun ve 80. Yılında Yunus Emre Oratoryosu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 108, 1241–1248.
- Hodeir, A. (2016). *Müzikte Türler ve Biçimler* (Çev. İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaplan, M. (2024). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-1* (16.bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kartopu, S. ve Abdullah Ö. (2014). Şathiyelerde Tanrı Algısı: Tipolojik Bir Yaklaşım *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(5), 1299-1318.
- Kaşani, A. (2015). *Tasavvuf Sözlüğü* (Çev. Dr. Ekrem Demirli). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Koç, Y. (2021). *Ahmed Adnan Saygun'un Kerem Operası'nın Gizemcilik ve Gelenekçilik Bağlamında İncelenmesi* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kolçak, O. (2005). *A. Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Köprülü, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kudret, C. (1992). *Halk Şiirinde Üç Büyükler-1: Yunus Emre*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Kurnaz, C., ve Tatçı, M. (1996). *Yunus Emre Divanı*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Küçük Kaplan, U. (2022). *Türk Beşleri: İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1999). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öngören, R. (2011). "Tasavvuf." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c.40. Ankara: TDV.

- Öztelli, C. (1997). *Yunus Emre-Yaşamı ve Bütün Şiirleri* (5.bs.). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1976). Ezginin Doğuşu. *Folklor Doğu*, 4(44), 3-22.
- Saygun, A. Adnan. (1969). *Yunus Emre: Oratorio in Three Parts, for Soloists, Mixed Chorus and Large Orchestra, Vocal Score*. New York: Southern Music Publishing Co. Inc.
- Sayram, A. (1987). *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (7-8 Ocak). İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir.
- Schimmel, A. (2016). *İslamın Mistik Boyutları* (Çev. E. Kocabıyık). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Sevim, E. (2009). *Yunus Emre Divanı'ndan Seçmeler*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygunlar'da Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tanrıkorur, Ç. (2020). *Türk Müzik Kimliği* (4. bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tatçı, M. (1990). *Yunus Emre Divanı – İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tatçı, M. (1990). *Yunus Emre Divanı – Tenkitli Metin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tatçı, M. (2013). “Yunus Emre” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.43 Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tatçı, M. (2021). *Yunus Emre Divan – Seçmeler*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Timurtaş, F. K. (1989). *Yunus Emre Divanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tongur, G. İ. (2004). *Solist ve Orkestra için Süit ve A. Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun İncelenmesi* (Yüksek Lisans Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Toprak, B. (1982). *Yunus Emre Divanı* (6. bs.). İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri Koll. Şti.
- Tunç, G. (2022). Yunus Emre'nin Şiirlerinde Su Metaforu, *Folklor Akademi Dergisi*, 5(2), 474 – 482.
- Tural, S. (2006). Divan Tertibi ve Şairlerin Divanlarını Tertip Sebepleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies*, 1(3), 705–719.
- Türer, O. (2009, 3–5 Mayıs). 13. Asırda Anadolu'da Tasavvuf Kültürü. 1. Ulusal Yunus Emre Sempozyumu: *Yunus Emre'yi Anlamaya Doğru*, 52–68. Karaman: T.C. Karaman Valiliği Yayınları.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Ulu, E. (2003). *Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi Çağdaş İki Oratoryo: A. Adnan Saygun'un Yunus Emre ve Michael Tippett'in Zamanımızın Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırmalı İncelemesi*, (Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uludağ, S. (2016). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. (1. bs.). İstanbul: Devlet Konservatuarı Yayınları.
- Uysal, H. (2023). Divan Edebiyatında Nazım Birimi Olarak Beyit ve Divan Tertibi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 112–129.
- Uzun, M. (2000). “İlahi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDVİA)*, c.22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara: TDV.

- Ünder, T. T. (2022). *Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in Taşbebek ve Bayönder Operalarının Modern Ulus Kurgusu Bağlamında İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (9. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, D. (2007). *Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Yılmaz, A. (2024). *Üzeyir Hacıbeyli ve Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operalarının Karşılaştırılması* (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Eskişehir.

