



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Fatma CAN

Türk Beşleri'nin Eserlerinde Folklorik Unsurlar

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Fatma CAN

Türk Beşleri'nin Eserlerinde Folklorik Unsurlar

Danışman

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Fatma CAN'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Yavuz UYSAL

Üye (Danışmanı): Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Atila KARTAL

TEZ BAŞLIĞI: TÜRK BEŞLERİ'NİN ESERLERİNDE FOLKLORİK UNSURLAR

Tez Savunma Tarihi:08./05/2023

Mezuniyet Tarihi: 06/07/2023

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türk Beşleri’nin Eserlerinde Folklorik Unsurlar” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Adı SOYADI

FATMA CAN





AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	FATMA CAN
Öğrenci Numarası	20185242036
Anabilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı	TEZLİ YÜKSEK LİSANS
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	PROF. DR. ZEKERİYA KARADAVUT
Yüksek Lisans Tez Başlığı	TÜRK BEŞLERİ'NİN ESERLERİNDE FOLKLORİK UNSURLAR
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	2109475176
Rapor Tarihi	05.06.2023
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %5 Alıntılar dahil: %21
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE, Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 228 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır. Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir: () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım. () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşı, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim. Gerekçe: Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim. Danışman Öğretim Üyesi Unvanı, Adı-Soyadı İmza	

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
KISALTMALAR LİSTESİ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

FOLKLOR ÇALIŞMALARI VE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ

1.1. Dünyada Folklor Çalışmaları	8
1.2. Türkiye’de Folklor Çalışmaları	12
1.3. Çağdaş Türk Müziği	20
1.4. Türk Beşleri	26
1.5. Türk Beşleri'nin Hayatı ve Sanatçı Kişiliği	28
1.5.1. Ahmet Adnan Saygun’un Hayatı ve Sanatçı Kişiliği	28
1.5.2. Cemal Reşit Rey’in Hayatı ve Sanatçı Kişiliği	31
1.5.3. Hasan Ferit Alnar’ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği	36
1.5.4. Ulvi Cemal Erkin’in Hayatı ve Sanatçı Kişiliği	38
1.5.5. Necil Kazım Akses'in Hayatı ve Sanatçı Kişiliği	40

II. BÖLÜM

FOLKLORİK UNSURLAR

2.1. Türk Beşleri'nin Eserlerinde Folklorik Unsurlar	45
2.1.1. Anonim Edebiyat	47
2.1.2. Tekke ve Tasavvuf Edebiyatı	58
2.1.3. Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı	59
2.1.4. Seyirlik Türler	60
2.1.5. Büyü (Sihir)	61
2.1.6. Şamanizm (Ayin ve Raks)	61
2.2. Türk Beşleri'nin Eserlerinde Görülen Folklorik Unsurların Analizi	63
2.2.1. Cemal Reşit Rey’in Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:	64
2.2.2. Hasan Ferit Alnar’ın Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:	72
2.2.3. Ulvi Cemal Erkin’in Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:	75
2.2.4. Ahmet Adnan Saygun’un Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:	82
2.2.5. Necil Kazım Akses’in Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:	86
2.3. Türk Beşleri'nin Operalarında Görülen Folklorik Unsurların Analizi	88
2.3.1. Ahmet Adnan Saygun’un Operalarında Görülen Folklorik Unsurlar	90
2.3.2. Necil Kazım Akses’in Operalarında Görülen Folklorik Unsurlar	173
2.3.3. Cemal Reşit Rey’in Operalarında Görülen Folklorik Unsurlar	177
2.4. Türk Beşleri'nin Diğer Eserlerinde Görülen Folklorik Unsurların Analizi	182

III. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ

3.1. Geleneksel Halk Müziği	201
3.2. Geleneksel Halk Oyunları	202
3.3. Geleneksel Halk Çalgıları	205
SONUÇ	207
KAYNAKÇA	210
ÖZGEÇMİŞ	218

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	Aktaran
Çev.	Çeviren
Hzl.	Hazırlayan
Op.	Opus: Bir bestecinin eserlerinin bestelenme sırasını gösteren terimdir.
vb.	ve benzeri
yy.	yüzyıl



ÖZET

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle güzel sanatlarda köklü değişiklikler yaşanmıştır. Daha çok müzik alanında gördüğümüz bu radikal değişimler, yepyeni bir müzik dilinin ortaya çıkarılmasını hedeflemiştir. Atatürk, dönemin müzisyenlerinden, kendi kaynaklarından ilhamını alan çok sesli bir müzik dili geliştirmelerini istemiş ve sanatçılar da bu doğrultuda eserler meydana getirmiştir. Cumhuriyet devrinin ilk kuşak çağdaş Türk bestecileri arasında yer alan Türk Beşleri, Atatürk'ün telkin ettiği şekilde esinini halk kültüründen alan eserleriyle ulusal müzik anlayışına öncülük etmiştir. Çağdaş Türk müziğinin kurucu isimleri olarak kabul edilen Türk Beşleri, Atatürk'ün başlattığı müzik devrimine otantiklik içeren sanat eserleriyle büyük destek vermiştir.

Bu tez çalışmasında Türk Beşleri olarak adlandırılan Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses'in müzik yapıtlarında folklorik unsurlara yer verışı halkbilimsel perspektif göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Türk Beşleri, Halkbilimi, Halk Kültürü

SUMMARY

FOLKLORIC ELEMENTS IN THE WORKS OF TURKISH FIVE

Radical changes took place in the fine arts with declaration of the Republic. These radical changes, which we can mostly observe in the field of music, aimed to create a completely new musical language. Atatürk wanted the musicians of the period to develop a polyphonic musical language inspired by their own sources, and the musicians created their works accordingly. The Turkish Five, who were among the first generation of contemporary Turkish composers of the Republican era, pioneered the national music understanding with their works that drew their inspiration from folk culture, as suggested by Atatürk. Considered as the founding figures of contemporary Turkish music, the Turkish Five gave great support to the musical revolution initiated by Atatürk with their authentic works of art.

In this thesis, the inclusion of folkloric elements in the musical works of Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar and Necil Kazım Akses, who are known as the Turkish Five, has been evaluated from a folkloric perspective.

Keywords: Music, Turkish Five, Folklore, Folk Culture

ÖNSÖZ

Müzik, tabiatı itibarıyla insan ruhuyla etkileşim kurabilen bir mahiyete sahiptir. Ses, kâinatta kaybolmayan bir materyal olması münasebetiyle tinsel bir boyut ihtiva eder. Evrenin işleyişinde ise seslerin ahenkli tekrarıyla oluşturduğu frekanslar, başat roldedir. Seslerin bir harmoni içinde bir araya gelişi de müziği ortaya çıkarmıştır. Söz ve müzik, ezeli zamandan beridir ayrılmaz bir bütünlük içindedir. Özellikle insanî yönlerimizi oluşturan duygularımız, müzikle buluşunca eşsiz bir anlatı hâlini almış ve birey, müzikle kendini ifade imkânı bulmuştur.

Tabiatın çok sesliliği, zaman içinde müzikte de yerini almış ve Avrupa’da başlayan çok sesli müzik cereyanı, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ülkemizde de görülmeye başlamıştır. Güzel sanatlara dayalı sanat eseri, güzellik olgusunun göreceli vasfından dolayı her bireyde farklı bir his uyandırmıştır. Bunun neticesinde müşterek kabullerin sınırlı olduğu güzellik algısında, her insan farklı bir estetik zevk geliştirmiştir. Seslerden oluşan musiki de insanın yaşamı boyunca estetize ettiği unsurların başında gelmiştir. Bu doğrultuda Türk toplumunun çok sesli müziği benimsemesi için öz kaynaklardan ilhamını alan bir müzik retoriğine ihtiyaç duyulmuştur.

Tez çalışması olarak bu konuyu seçmemde, Türk Beşleri’nin kendi kültürüne gönülden bağlılık duyarak folklorik ürünlerden esin aldığı müzik yapıtları ortaya koyması etkili oldu. Nitekim bu sayede çok sesli Türk musikisi, kendi topraklarından harman olmuş ve çağdaş Türk müziği, evrensel müzik dağarcığına, milli hüviyete sahip pek çok eser dâhil edebilmiştir. Görülür ki her yenilik, kendi köküne bağlı olarak gerçekleşir ve esasında yenilik dediğimiz şey, özün korunarak günün koşullarına uyarlanmasıdır.

Tezin giriş bölümünde, Romantizm sanat akımı açıklanarak halkbilimine etkileri üzerinde durulmuştur.

Tezin birinci bölümünde ise folklorun tarihi seyri hakkında bir çerçeve çizilmiş olup dünyada ve ülkemizde gerçekleştirilen folklor çalışmalarıyla ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca halkbilimi disipliniyle müzik arasında bir bağıntı kurularak Türk Beşleri’nin çağdaş Türk müziğindeki yeri ve önemine de değinilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde Türk Beşleri’nin eserlerinde görülen folklorik unsurlar, bilimsel bir perspektifle açıklanarak eserlerde ne amaçla kullanıldığına ilişkin bir bilgilendirme yapılmıştır. Daha sonra ise sanatçıların eserleri irdelenerek folklorik bağlamda açıklanmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde ise geleneksel halk müziğinin (oyun havası, halk çalgısı) tüm unsurları, Türk Beşleri’nin eserleriyle ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir.

Tez sürecimde benden sabrını, desteğini, hoşgörüsünü ve anlayışını hiç esirgemeyen tez danışmanım Saygıdeğer Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT'a sonsuz şükranlarımı sunarım. Bu süreçte bana inandığı ve güvendiği için kendisine minnettarım. Lisansüstü eğitimimde benden desteğini hiç esirgemeyen ve bu yolda hayatıma yön veren bir diğer önemli isim Saygıdeğer Prof. Dr. Cemali SARI'ya da sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Değerli yönlendirmeleriyle yolumu aydınlatan Saygıdeğer hocalarım, Dr. Öğr. Üyesi Atila KARTAL'a ve Arş. Gör. Eren ODAMAN'a da ayrıca teşekkür ederim. Son olarak varlıklarıyla hayatıma güç ve anlam kazandıran çok kıymetli annem Samiye CAN'a, babam Celal CAN'a ve kardeşim Mestan CAN'a çok teşekkür ederim. Ayıryeten manevi desteğiyle her daim yanımda olduğunu bildiğim değerli dostum Eda ALTINTAŞ'a ve minik oğlu Aras'a da teşekkürü bir borç bilirim.



GİRİŞ

Beşeriyet, tarih boyunca sürekli ilerlemeyi hedefleyerek daimî bir tekâmül içinde olmuştur. Buna mukabil asırlar boyu, her devrin birikimiyle medeniyet yolunda atılan tüm adımlar, yeni yapılanmalar ve düsturlar ortaya çıkarmıştır. Bu tür zihinsel uyanışların takip ettiği tarihi süreçler, 1789 yılını işaret ettiğinde yeni belirmeye başlayan romantik kuvvenin de etkisiyle mutlak monarşi egemenliğine başkaldırıyı temsil eden Fransız İhtilâli gerçekleşmiş ve bu da zamanın taksiminde çağ dönümünün başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Fransız İhtilâli ve devrimin etkisiyle yükselişe geçerek on dokuzuncu yüzyılı tesiri altına alan Romantizm, ulusalcılık akımını başlatmış ve bu akım da her ulusu, kendi köklerini araştırıp varlığını ortaya çıkarmaya teşvik etmiştir. Bu durum, yüzyılın geneline sirayet eden bir farkındalıkla halka yönelişle sonuçlanmış ve bu aşamada, Herder ile özdeşleşen “milli ruh” kavramını karşılayan her şey bu arayışın simgesi olmuştur. Bunun neticesinde açığa çıkarılan her bir materyalin, bilimsel bir perspektif ile işin profesyonelleri tarafından incelenmesi gerekliliği de halkbilimi disiplini meydana getirmiştir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise hâlâ devam etmekte olan romantik retoriğin dinamizmi, çağın değişimini hızlandırmış ve bu değişikliklerin temelini de halkbilimi kökenli yerel kaynaklar oluşturmuştur. Özellikle milliyetçilik akımının yol açtığı Birinci Dünya Savaşı’nın ardından kurulan yeni devletler, “milli şuur” oluşturmada etkin rol oynayacak olan folklorik unsurlardan pek çok alanda yararlanmıştır. Bizde de Cumhuriyetin ilan edilmesiyle toplumun her kesimini kapsayan ve mutlak dönüşümü esas alan Türk inkılâp hareketi, randomize olasılıklardan uzak tutularak bilinçli bir plan dâhilinde halk kültürüne dayalı bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. Böylelikle Yeni Türk Devleti, kendi değerleri çerçevesinde toplumsal bir mutabakat sağlamak istemiştir.

Yirminci yüzyıl, bir önceki devre damga vuran romantik felsefenin temel prensipleri etrafında şekillenmiştir. Buna göre, Romantizm (Fr. Romantisme), on sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren fikrî temelleri atılmış, on dokuzuncu yüzyılda ise mutlak hüviyetini kazanarak etkileri günümüze dek sirayet eden sanatsal bir reform hareketinin adıdır. Romantizm, güzel sanatların her bir alanında kendini ifade imkânı bulmuş ve güçlü sanatçıları aracılığıyla da geniş kitlelere sesini duyurabilmiştir. Romantik olarak adlandırılan dönemin sanatçıları, klasik dönem ile özdeşleştirilen Aydınlanma Çağı’nın tüm normlarına başkaldırarak aklın kuralcı ve itidalli yönüne karşılık duyguların coşkun ve devrimci karakterine

bürünmüşlerdir. Romantizmin politik işlevi de göz önüne alındığında zaman içinde ortaya çıkardığı akislerle dönüştürücü bir mekanizma hâlini aldığı görülür. 1789 yılında gerçekleşen Fransız İhtilâli'nin zeminini hazırlayan ve ihtilâl sonrasında da ivme kazanan Romantizm, birçok temsilcisiyle hem çağının çehresini değiştirmiş hem de bir sonraki yüzyılın sosyal, siyasal ve kültürel yapılanmasında kullanılan argümanları da üreterek ihtilâlcî mahiyetini korumuştur.

Fransız İhtilâli, gerçekleştikten sonra başta Avrupa olmak üzere helezonik bir etkiyle tüm ulusları etkisi altına alarak tüm dünyada büyük yankı uyandıran sosyal bir hadiseye dönüşmüştür. Devrimin geniş kitleleri peşinden sürükleyen hürriyet, eşitlik, kardeşlik, milliyetçilik ve adalet mefhumları, toplumların radikal bir şekilde topyekûn dönüşümlerinin önünü açmıştır. Devrimin genç insanlarda yarattığı coşkulu ruh hâlinin, -milletleşme ideali ile de birleşince- toplumun geneline yayılımını sağlamak amacıyla dönemin sanatçıları tarafından yeniden kurmacı anlayışla romantizasyona dayalı eserler meydana getirilerek yeni bir düzenin temeli atılmak istenmiştir. (Çetişli, 2006: 68) Tümöyle bu fikirlerin egemen olduğu zihinlerinde tekrarlanıp duran tek bir erek vardır. Yeni bir başlangıç yapmak: dilde, sözde ve düşüncede...

Romantik tasavvur, Herder'in "*Tek niyetim, Tanrımın dünyasını daha fazla yönüyle tanımak*" parolasıyla çıktığı -kaçıştan müphem bir arayışa uzanan- deniz yolculuğu ile başlatılabilir. (Safranski, 2013: 15) Herder'in denize açılmasıyla birlikte başlayan tinsel yolculuğu, devasa su kütlesinin devinimlerinin eşlik ettiği tekâmül hâlindeki fikrî temayüller, denizin ve gökyüzünün görüngesel intibai olan sonsuzluk hissiyle birleşerek Herder'in de kendi özünü yeniden keşfetmesinin yolunu açmıştır. O hâlde Herder'in romantik yolculuğunun güzergâhı gayet açıktır: kaçış, arayış ve öze dönüş...

"Gökyüzüyle deniz arasında salınan bir gemi, düşünceye ne geniş alanlar açıyor! Burada her şey düşüncelere kanat takıyor, hareket veriyor ve hava sahasını genişletiyor! Çırpınan yelkenler, sürekli çalkalanan gemi, gümbürdeyen dalgaların akıntısı, uçuşan bulutlar, sonsuz genişlikteki hava sahası! Kıyıdaiken insan ölü bir noktaya takılı ve bir durumun dar çemberiyle sınırlı..." (Safranski, 2013: 16).

Herder'in, yeni yerler, kültürler ve insan topluluklarının keşfi için, kurulu düzenine karşı çıkararak merak duygusunun da cezbesiyle rotası tam olarak belirlenmemiş bir yolculuğu tercih etmesi, Volksgeist/bir ulusun ortak ruhu umdesini ortaya çıkarmıştır. Volksgeist, her ulusun, düşünsel, bilişsel ve duyuşsal anlamda oluşturduğu, kolektif bilincinin varlığını anlatmak için kullanılan bir terimdir. (Aksakal, 2015: 81) Herder, "Halk Ruhu/Volksgeist" şeklinde tanımladığı bu kavramla bir ulusun ortak ruhunun halk edebiyatı ürünlerine yansıdığını ifade ederek milli şuur oluşturma sürecinde, bu tür yerli unsurların kullanılması gerektiği görüşünü savunmuştur. (Oğuz, 2018: 7) Herder'in ortaya koyduğu bu anlayış, ilerleyen zamanlarda

romantikleri uluslaşma sürecine adım adım yaklaştırarak tahayyül ettikleri ulus devlet olma idealine de meşru bir zemin hazırlamıştır. Herder, arayışlar içinde geçirdiği bu dönemde, halk ruhuna ait tüm izlerin ulusal halk şarkılarında mühürlendiğini gözlemlemiştir.

“Ulusların düşünme biçimlerinin peşinden gittim ve sistemsiz, derinlere dalmadan ortaya çıkardığım, herkesin ülkesinin dinine, atalarının geleneklerine ve ulusların kavramlarına göre belgeler oluşturduğu; bu belgelerin şiirsel bir dille, şiirsel kılıflarla ve şiirsel bir ritimle ortaya çıktıkları, yani en eski kaydadeğer yönlerinin kökeni hakkında mitolojik ulusal şarkılar olduklarıdır” (Safranski, 2013: 25).

Mutlak monarşinin hegemonyası altında kölemenleştirilmiş geniş halk kitleleri, ilk romantik olarak nitelendirebileceğimiz J.J. Rousseau’nun politize ettiği düşünceler etrafında kenetlenerek Fransız İhtilâli’ni gerçekleştirmiş ve Fransız İhtilâli’nin taşıdığı hürriyet, milliyetçilik, adalet, kardeşlik, eşitlik değerleri, romantizmin neşetinde belirleyici rol oynamıştır. Romantizm, her ulusun kendi kaderini tayin etme hakkı olduğunu ve bunun da orijini halk kültürüne dayalı bir uluslaşma süreciyle mümkün kılınabileceği inancını savunan bir anlayış geliştirmiştir. Romantik bir manifesto olan Fransız İhtilâli’nin ardından tüm dünyaya yayılan milliyetçilik akımı, Birinci Dünya Savaşı’nın yaşanmasına neden olan başat unsurlar arasında yerini almış ve yirminci yüzyıl, çok uluslu devletlerin sona erdiği ve ulus devletlerin ortaya çıktığı bir zaman dilimi olarak görülmüştür. Yakınçağ’ın en önemli siyasal olaylarından biri yurdumuzda gerçekleşmiş ve Mustafa Kemal Atatürk’ün liderliğinde kazanılan İstiklâl Savaşı’nın ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti, devrin atmosferine uygun şekilde özgün bir Türk kimliği ortaya koyabilmek için sosyal, siyasal ve kültürel alanda öze dönük bir yapılanma arayışı içine girmiştir. Bunun neticesinde -diğer uluslar gibi- Yeni Türk Devleti de romantik duyuşun, milli benliği ortaya çıkarmaya yönelik halk kültürüne uzanan hamleleri ile uluslaşma sürecine müdahil olmuştur. Başta Ziya Gökalp olmak üzere Türk mütefekkirlerin romantizmin doğuş zeminini hazırlayan sanatçı ve filozofları takip ederek özellikle Herder’in volkgeist/halk ruhuna yönelik mottosundan ilhamını alan bu tekâmül süreci, Atatürk’ün de görüş ve telkinleriyle birlikte Türk toplumunda, çok kapsamlı bir inkılâp hareketine dönüşmüştür. Bu inkılâplar arasında özünü halk kültüründen alarak Türk müziğinin çağdaş bir formda revize edilmesiyle tüm dünyada yankısını bulmasının yolunu açacak olan Musiki İnkılâbı en önde gelmiştir.

Atatürk, Türk inkılâp hareketinde musikiye ayrı bir önem vermiştir. Yeni Türk Devleti’nde güzel sanatlar alanında gerçekleştirilen inkılâplar arasında en radikal değişiklikler, müzik ile ilgili olanlarıdır. Zira Türkiye Cumhuriyeti, uluslararası sahnede kendini görünür veya bir nev’i işitilebilir kılmak adına müziği vitrine çıkarmıştır. Nitekim Atatürk, güzel sanatları, bir medeniyet ölçüsü kabul ederek kalıcı zaferlerin yüksek sanat seviyesine ulaşmayla

elde edileceği düşüncesini dile getirmiştir. (Deniz, 2016: 54) Ancak Atatürk'ün güzel sanatlar içinde ilk olarak müzik devriminin bir refleks gibi ivedilikle kültürel alanda kendine yer bulmasını istediği de aşîkârdır.

“Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğini bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak burada en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Müziğidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletilmeye çalışılan müzik yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu şekilde Türk Ulusal Müziği yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir” (Tarman, 2020: 70).

Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'ni kendi köklerine dayalı bir kuruluş felsefesi üzerine bina etmeyi tasarlamıştır. Bu bağlamda Yeni Türk Devleti, evrensel seviyeye ulaşabilmek için çağdaş toplumların içselleştirdiği ve medeni bir ölçüt olarak dünyaya kabul ettirdiği müşterek hâle gelen insanlık mirasını kendi milli yapısına uyarlamayı hedeflemiştir. Herder, birkaç asır önceden volksgeist/milli ruh kavramını ortaya atarak uluslaşma idealini “öze dönük” bir yapılanma ile formülize etmiştir. Herder'e göre bir ulusun ortak ruhu, en iyi ve arî şekliyle halk edebiyatı ürünlerine yansımıştır. Bunun için de “*aydınlar halka doğru gitmeli*” ve Alman halkının türkü, masal ve efsanelerini derleyerek bu ruhu açığa çıkarmalıdır. Bu işin öncülüğünü de kendisi yapan Herder, Alman halk türkülerini derleyerek iki cilt hâlinde yayınlamıştır. Yayınlamış olduğu türküler arasına başka milletlere ait olanları da ekleyen Herder, halk türkülerinin sözlerinin yanı sıra müziklerinin de derlenmesi gerektiği düşüncesini öne sürmüştür. (Çobanoğlu, 2019: 107) Bu süreçte sadece türkülerin derlenmesinin yetersiz olduğunu belirten filozof, müzikal değerlerin de tespit edilmesi gerektiğini düşünmüştür. Her ulusun kendine has kültürel özellikler taşıdığını kabul eden Herder, ulusların öze dönüşünde en isabetli ve emniyetli yolun “halk türküleri” ve “halk kültürü”ne başvurmakla bulunabileceği inancını savunmuştur. (Oğuz, 2018: 10) Herder'e göre en çarpıcı kültürel değerlerden biri olan halk türküleri, bir ulusun asırlar boyunca oluşturduğu kolektif hafızasını nesilden nesile aktarmıştır. Herhangi bir olumsuzluk karşısında da ilk başvurulması gereken bu bilgi dağarcıklarıdır. (Çobanoğlu, 2019: 108)

Burada zikredilmesi gereken bir diğer önemli isim, J. J. Rousseau da politize ettiği düşüncelerle çağ dönümünün hazırlayıcısı konumunda yer almıştır. Fransız İhtilâli ile tüm dünyaya yayılan, eşitlik, adalet, milliyetçilik, hürriyet gibi fikrî değerler, Türk toplumunda Tanzimat dönemiyle birlikte başlayan bir Batılılaşma cereyanına yol açmış ve bu süreç, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesiyle ivme kazanmıştır. “Yeni bir ulus inşa etme” idealiyle kökten değişim vaat eden Cumhuriyet döneminde yapılacak tüm devrimlerin mayası kendi topraklarından teşekkül etmiş ve birçoğu Atatürk'ün himayesinde gerçekleştirilen bu

devrimlerin özünü ise halk kültürü/edebiyatı ürünleri oluşturmuştur. Bizim de eserlerini folklorik unsurlar bağlamında tetkik edeceğimiz Türk Beşleri, Cumhuriyet devrinin ilk kuşak çağdaş Türk bestecileri arasında, önemli ilklere ve başarılarla imza atmış bir sanatçı topluluğu olarak belirmiştir.

Türk Beşleri olarak adlandırılan Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses, Atatürk'ün belirlediği ilkeler çerçevesinde Türk insanının özünü yansıtan eserler besteleyerek çağdaş Türk müziğinin temelini atmıştır. (Kolçak, 2008: 6) Müzikte yakalamaya çalıştıkları “romantik musiki dili” ile kendi özünden doğan yerli öğeleri, Batılı müzik teknikleriyle harmanlayarak Türk müziğine has bir senteze ulaşan sanatçılar, bu sayede yerel değerlerle evrensel değerleri müzik evreninde bir araya getirmiştir. Romantik duyusun tesiriyle on dokuzuncu yüzyılda yükselişe geçen ulusalcılık akımının, sosyal ve siyasal yapılanmanın yanı sıra güzel sanatları da etkilediği görülmüştür. Türk Beşleri, tüm dünyada yaygınlık kazanan “ulusal müzik” meydana getirme sürecinin de tesiriyle folk müziğine yönelerek biçemi milli motiflerle örülü bir müzik dilinin arayışı içinde olmuştur.

“On dokuzuncu yüzyıl, sanatın hemen hemen bütün dallarında, ulusal okulların gelişip serpilme çağıdır. Özellikle Avrupa ülkelerinin birçoğunda, önce edebiyatta başlayan bu akım, romantizmin de etkisi ile, hızla, öteki sanat dallarına da sıçramış, onları da etkilemiş ve her ulus kendi ses sanatını yaratma ve dış etkenleri kırarak daha bağımsız, daha yerel renklerle bezenmiş bir müziğin oluşması uğrunda çaba harcamaya girişmişti. Denilebilir ki, on dokuzuncu yüzyıla kadar üzerine yeterince ve bilimsel yöntemlerle eğilinmemiş folklor müziği, birçok ülkenin sanatçıları için taptaze ve el değmemiş değerli birer hazineydi. Ulusların toplumsal yaşamının aynası kabul edilen ve ulusal birliğin oluşumunda, inkâr kabul edilmez bir güç olan halk türkülleri, oyun havaları, masal ve destanlar, kısaca tüm folklor ürünleri, sanatçıları için işlenmeye hazır birer ham madde kaynağı idi” (Kolçak, 2008: 102).

Dünyada ve ülkemizde görülen bu ulusal müzik anlayışını, romantik akımın bir izdüşümü olan halkbilimi çalışmalarının da bir tezahürü olarak yorumlamamız mümkündür. Cumhuriyetimizin ilan edildiği yüzyılın genel portresine bu perspektiften baktığımızda ise folklorik ürünlerin bir ulusun teşekkülünde oynadığı rol apaçık görülecektir. O hâlde bizim de çok yönlü bir işleve sahip olan halkbilimi disiplininin tarihçesine genel hatlarıyla göz atmamız yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Çalışmamızın Konu ve Kapsamı: Tezimizin konusu, Türk Beşleri'nin sanat yapıtlarında görülen folklorik unsurların tespitini sağlamak ve onları genel başlıklar altında değerlendirmektir.

Tezimizde, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak çağdaş Türk müziği bestekârlarından oluşan ve “Türk Beşleri” olarak adlandırılan müzisyenlerin, Türk İnkılâbının ana akslarından

biri olan müzik devrimini gerçekleştirme safhasında eserlerini oluştururken folklorik unsurlardan yararlanmasının nedenleri incelenmiştir. Bu bağlamda sanatçıların eserlerinde yer verdikleri folklorik unsurlar tespit edilerek milli şuur oluşturma sürecine katkısı değerlendirilmiş ve bunu gerçekleştirirken de halkbilimsel perspektif göz önünde bulundurulmuştur. Tez çalışmamızda, Türk Beşleri ve bu sanatçıların büyük özverisiyle gerçekleşen müzik devrimi dönemi, tamamiyle folklor esas alınarak analiz edilmiştir. Türk Beşleri'nin eserlerinde yer alan folklorik unsurlar, önce halkbiliminde yer aldığı nosyonla açıklanmış, daha sonrasında ise sanatçıların eserlerinde görülen folklorik unsurlar tespit edilerek bu bağlamda açıklanmıştır. Ayrıca tezimizin son bölümünde ise Türk Beşleri'nin eserlerinde yoğun olarak işlediği geleneksel müzik, oyun havası ve çalgılarla ilgili bilgilere de yer verilmiştir.

Çalışmanın Amacı: Güzel sanatlar içinde yer alan müzik yoluyla kültürel değerlerimizin aktarımının gerçekleştirildiği belirlenerek müzisyenlerin eserlerini oluştururken kendi topraklarından ilham alması değerlendirilmiştir. Türk Beşleri, milli bir hevesle ortaya koydukları sanat eserleriyle Türk müziğinin evrensel müzikteki yerini almasında etkin rol oynamıştır. Bir sanatkârdan öncelikle yerel kaynaklarından esin alması beklenmelidir. Zira kendi topraklarından beslenmeyen bir sanatın kökü yeşeremeyecektir. Tezimizin amacı, halk kültürünün bir sanatın meydana getirilmesinde başat rol oynadığı gerçeğini vurgulamaktır. Çünkü sanat eseri “yerelden evrensel”e izlenen bir yolla mevcuda getirildiği takdirde gelecekteki yerini alabilecektir.

Çalışmanın Yöntemi: Güzel sanatlar içinde yer alan müzik ile halkbilimini disiplinini birleştirdiğimiz için çalışma yönteminde disiplinlerarası bir anlayış benimsenmiştir. Çok sesli müziğin yaratımı sürecinde folklorik unsurlardan ilhamını alan Türk Beşleri'nin önemli eserlerine tezimiz içinde metinler hâlinde yer verilmiş olup bu metinler, folklorik bir bakış açısıyla irdelenmiştir.

Tezin girişi, halkbilimi disiplininin meydana geliş sürecinin değerlendirilmesiyle başlamıştır. Tezin birinci bölümünde ise folklor, Cumhuriyet devrinde gerçekleştirilen müzik devrimiyle ilişkilendirilerek çağdaş Türk müziğinin oluşum aşamaları açıklanmıştır. Müzik devrimini gerçekleştiren isimler olarak nitelendirebileceğimiz Türk Beşleri de bu bağlamda değerlendirilerek genel hatlarıyla biyografi bilgilerine yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde ise Türk Beşleri'nin eserlerinde yer alan halkbilimsel unsurlar bilimsel bir perspektifle incelenmiş ve Türkü, Ağıt, Ninni, Mit, Destan, Masal, Efsane, Halk Hikâyeleri, Âşıklık Geleneği, Tasavvuf Edebiyatı, Seyirlik Türler, Büyü ve Şamanizm başlıkları altında halk edebiyatı alanında yer alan bu konularla ilgili açıklayıcı bilgiler

verilmiştir. Türk Beşleri'nin eserlerinde kullandığı folklorik materyalin önemli bir bölümüne, tezimiz içinde yer verilmiş olup bu kısımlar, folklorik öğelerle ilişkilendirilerek açıklanmıştır.

Son olarak da sanatçıların müzik eserlerinde rastlanılan geleneksel halk müziği, halk oyunları ve halk çalgılarına dair unsurlar, genel bir çerçeve altında değerlendirilmiştir.



I. BÖLÜM

FOLKLOR ÇALIŞMALARI VE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ

1.1. Dünyada Folklor Çalışmaları

Halkbilimi ya da Folkloristik bir topluluğun kendi karakterine uygun olarak ürettiği maddi ve manevi her türlü yaratıyı kendine has yöntemlerle araştıran, inceleyen ve tasnif eden bir bilim dalıdır. Halkbilimi müktesebatı itibariyle sujesi insan olmasından ötürü beşeri ve sosyal bilimlerin çalışma prensiplerinin kesiştiği bir konumda yer almıştır. Bu bağlamda disiplinler arası bir ilişkiler ağına sahip olan halkbilimi, tarih, edebiyat, coğrafya, tıp, antropoloji, sosyoloji, etnoloji, sanat tarihi, dinler tarihi vb. birçok beşeri ve sosyal bilim dalının veri ve yöntemlerinden istifade ederek halkbilimsel sonuçlara ulaşmaya gayret etmiştir. (Çobanoğlu, 2019: 25-26)

Halkbilimi, 19. yüzyıldan itibaren bağımsız bir bilim dalı olarak zikredilmeye başlamıştır. Halkbiliminin bir disiplin hâline gelmesinde, Romantizm akımının temsilcilerinin halka doğru yönelen tutumu belirleyici olmuştur. Söz gelimi, Herder'in milli ruhu yakalama prensibiyle ortaya koyduğu fikrî alt yapı, Almanya'da folklorun kuramsallaşması yönünde adımlar atan ardılı halkbilimi araştırmacıları için nirengi noktası olmuştur. Herder, gerçekleştirmiş olduğu folklor çalışmalarıyla neredeyse tüm milli folklor kuramlarının çıkış noktasını belirlemiştir. Herder'in yönergelerini takip ederek dünyada ilk kez masal araştırmaları gerçekleştiren ve Alman köylüleri arasından çocuk masalları toplayan Grimm Kardeşler, 1812 yılında yayınladıkları “Çocuk ve Aile Masalları” adlı çalışmalarıyla alan araştırmalarına öncülük ederek halkbilimi çalışmalarını da başlatmıştır. Grimm Kardeşler, derlemiş oldukları folklor ürünlerini romantize ederek folklorik unsurları, milli şuur oluşturmada etkin bir şekilde kullanmıştır. (Çobanoğlu, 2019: 107, 109) Artık benzer çalışmalar için bir ölçü olma niteliği kazanan bu tür eserlerle birlikte halkbilimi çalışmalarının da başladığı kabul edilebilir. (Çobanoğlu, 2019: 37) Tüm bu bilgiler ışığında Alman romantik devrinin, halkbiliminin ortaya çıkışında büyük bir öneme haiz olduğu görülecektir. Herder'in öncülüğünde yaygınlaşan halka yönelik hareketi, halk kültürüne duyulan derin ilginin neticesinde bilimsel bir disiplin hâlini almaya başlamıştır.

Stokastik süreçlerin yaşandığı İngiltere’de ise halka yönelik, James Macpherson’un, 1760 yılında “İskoçya Yaylalarından Derlenmiş Eski Şiir Parçaları” adlı kitabını yayımlamasıyla başlayan “Ossiancılık” akımıyla birleşerek tüm Avrupa’da uluslaşmaya meyleden romantik bir harekete dönüşmüştür. Avrupa Folklor Tarihi kitabının edibi Cocchiara,

“Şiirsel Ayaklanma” başlıklı bir yazısında değindiği üzere Ossian’ın keşfi, romantik sanatçılar arasında büyük ilgi uyandırarak onları, halk edebiyatında mahfuz olan bilgileri açığa çıkartmaya yöneltmiştir. (Oğuz, 2018: 5, 7)

Macpherson’un İskoçya’nın dağlık bölgelerinden derlediği Galce şarkılar, özellikle İskoç halkı tarafından büyük bir sevinçle karşılanmıştır. Kısa sürede tüm Avrupa’ya yayılan bu halk şiirleriyle Ossian, romantik sanatçılar tarafından Homeros’la rekabet edebilecek kadar muteber bir seviyeye çıkarılarak Kuzey’in Homer’i kabul edilmiştir. İskoç dağlarının mistisizminin dile getirildiği bu lirik şiirlerde, trajik aşk hikâyeleri ve büyük savaşçıların kahramanlıkları dile getirilmiştir. (Ferber, 2020: 41-42) Ulus olmanın ön koşulları arasında geçmişten miras alınan ortak değerler silsilesi oldukça önemlidir. Zira insanları bir araya getirmenin ya da bir arada tutmanın ön koşullarından biri, zaferlerle dolu bir geçmiş, bir diğeri ise bu geçmişten alınacak güçle ana dönüşecek olan kutlu bir gelecektir. İşte bu gelecek düşü, ulusların müşterek hayatı idamesinin en temel dayanağıdır.

Zaman içinde Ossian şiirlerinin sarıhlığı sorgulanarak bu şiirlerin Macpherson tarafından uydurulduğu inancı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. En başından itibaren Ossian’a şüpheyile yaklaşan kesim, bugünkü ortak kanaate göre haklı çıkmıştır. Zira Macpherson haberdar olduğu bazı Galce şarkıları kendi yaratım süzgecinden geçirerek efsanevî Ossian’ı edebî dünyanın karşısına çıkarmıştır. Fakat romantik devrin sanatçıları, kadim zamanların güçlü bir hatırası olarak kabul ettikleri Ossian’ın kuşkulu varlığını görmezden gelerek ona inanmayı sürdürmüşler ve yanıldıklarını fark ettiklerinde dahi Macpherson’un çalışmalarına hayranlık duymaya devam etmişlerdir. (Ferber, 2020: 44-45) Romantikler arasında gerçek şiirler, beşerî tarihin en eski devirlerinde aranmıştır. Ossian’a ait olduğuna inanılan sahte şiirlerin uyandırdığı heyecan da bunun bir göstergesidir. Çünkü Ossian’ın şiirleri, soylu kahramanlıkların öne çıkarıldığı ve henüz hiçbir kültürün tahrip edemediği otantik bir dönemden kalmıştır. (Sevim, 2008: 279) Macpherson’ın başlattığı bu yeni akıma uyan Thomas Percy de eski İngiliz ve İskoç türkülerinden oluşan “Eski İngiliz Şiirinden Kalıntılar” adlı kitabının önsözünde, bu baladların halk ruhunu yansıtan yönüne güçlü bir vurgu yapmıştır. (Çobanoğlu, 2019: 104)

İngiltere’de halk ruhu arayışının asıl öncü isminin William Shakespeare olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Zira romantik öncesi devirde eserler üretmiş olmasına rağmen romantizmin kaidelerini eserlerine tatbik ederek Avrupa’da romantizmin bir nev’i öncülüğünü yapan Shakespeare’in, Aydınlanmanın rasyonalizminden uzak, irrasyonalist ve sembollere dayalı sanatçı üslubuyla meydana getirdiği sanat eserleri, “yaratıcı deha”nın erişilmez derinliğini ruhunda taşımıştır. Tabiatı en katışıksız hâliyle yansıtan Shakespeare’in tiyatro

eserleri, kurgulanmış bir itibarî âlem değil de “*gerçek dünyanın ta kendisi*” olarak kabul edilmiştir. İnsanın yaratıcı tinine güzel bir örnek teşkil eden Shakespeare, sanatçılık kabiliyeti bakımından Yunan oyun yazarlarıyla aynı yetkinlikte eserler ortaya koymuştur. Büyük sükse uyandıran dramlarında halk edebiyatı ve halk baladlarından ilham alarak lirik-epik şiirler yazdığı iddiası onu halk şairi kimliğine de yaklaştırmıştır. (Sevim, 2008: 254-255) Tüm bu bilgiler ışığında Pre-Romantik (romantik öncesi) çağda romantik duyuş, zamanın tanıklığında en güçlü temsilcilerinden birini yetiştirmiştir. Esasında halkbilimine ait unsurları, bir kuyumcu titizliğiyle işleyen Shakespeare’i, asırlar öncesinde yaşamış bir folklorist olarak da nitelendirmemiz mümkündür. Bir halk ozanı edasıyla halk şiirlerini eserlerine alıntıl原因an Shakespeare, ortak duyuşa hitap eden evrensel ölçekte bir sanatçıdır.

Fransa’da Victor Hugo’nun, romantizmin bildirisi niteliğini taşıyan Cromwell Önsözü’yle (1827) klasizme galebe çalan romantizm, kesin zaferine ise Victor Hugo’nun 1830 yılında sergilediği Hernani oyunuyla ulaşmıştır. (Çetişli, 2006: 69) Victor Hugo, Cromwell önsözünde dile getirdiği üzere sanat, yüzyılları dönüştürebilecek kadar yapboz içeren, coşkun ve devrimci bir karaktere sahiptir. (Aksakal, 2015: 243) Victor Hugo, sanattaki tüm sınırlandırmaları ortadan kaldırarak asi bir sanatçı tavrı sergilemiştir. (Çetişli, 2006: 71) Victor Hugo, sanat yapıtlarında, romantizmin alamet-i farikalarından olan coşku, özgürlük ve devrimci anlayışı öne çıkararak romantik retoriğin kurallarını belirlemiştir. Hugo, sanatın dönüştürücü gücünü esas alarak oluşturduğu sanat anlayışıyla romantizmin dinamizmini açığa çıkarmıştır. Eserleri aracılığıyla yaşadığı çağa damgasını vuran Hugo, toplumsal reform hareketlerinin de öncüsü olmuştur. Romantizmin üniversal isimlerinin başında gelen Hugo, ortaya koyduğu romantik felsefeyle muhtelif milletlere mensup pek çok sanatkârın da düşün dünyasını şekillendirmiştir.

Romantizmin aslî kurucusu olarak kabul edebileceğimiz Jean Jacques Rousseau, “Tabiata rüc’u edelim” kaidesini ortaya atarak bireyin öz değerlerinden uzaklaşmasıyla yozlaşmaya uğradığını savunmuştur. Zira insanoğlu, ilerleme iddiasıyla yürüdüğü uygarlık yolunda kendi özünden sapmıştır. (Aksakal, 2015: 113) J. J. Rousseau, ortak yaşama zarureti ile bir arada yaşayan insan topluluklarının bir sözleşme yoluyla toplumsal düzene geçeceği inancını taşımıştır. (Arı, 2011: 83) Buradan hareketle eserlerini, belli doktrinler üzerine inşa ederek ideolog bir tavır ortaya koyan Rousseau, Fransız İhtilâli’ne uzanan yolun temel taşlarını döşeyerek çağ dönümünün de hazırlayıcısı olmuştur. Aynı zamanda Rousseau, kendisinden sonra bir ekol hâline dönüşecek olan romantizmin de ilk habercisidir. Rousseau, romantize ettiği politik içtihatlarıyla kendi zamanını aşarak dünya siyasi tarihinde, uluslaşma sürecine

tekabül eden 20. yüzyılı da tesiri altına almış ve bu yüzyılda temeli atılan birçok devletin ideolojisi büyük ölçüde “Rousseaucu tasavvur”la şekillenmiştir. (Aksakal, 2015: 53, 55)

Avrupalı halkı, halk kültürünü araştırmaya sevk eden kapı Amerika’nın keşfedilmesi hadisesiyle aralanmıştır. Büyük kütlenin halka yönelen iştihakı, bilimsel bir çerçevenin oluşumuna zemin hazırlamış ve bu da halkbilimi disiplininin ortaya çıkışını hızlandırmıştır. (Çobanoğlu, 2019: 99, 102) Amerika’nın keşfedilmesiyle katışıksız bir şekilde kendi içinde daima üreten bir halk hazinesiyle karşılaşan Avrupalılar, bu kültürel zenginliğe karşı büyük bir hayranlık duymuştur. Hiçbir dış etkiye maruz kalmayan bu yerli halklar, öz varlıklarını, en korunaklı biçimde kendi bünyelerinde barındırmıştır.

Romantik akıma mensubiyetle benzer bir sanatsal ifade edişte birleşen sanatçıların taşıdıkları ortak duyuşsal özellikler neticesinde, aynı estetik anlayış içinde hareket ettikleri görülmüştür. Hayal gücünün sonsuz imgelemi içinde muhâyîl bir dünya inşa eden romantikler, tabiatın ıssızlığına ve tabiiyetine sığınmışlardır. Bu yaklaşım, J.J. Rousseau’nun “tabiata rüc’û edelim” kaidesiyle de uzlaşa içindedir. Alman romantik Herder’in “Volksgeist”i aradığı bir dönemde, İngiltere’de eskil zamanların büyüğü sesi, büyük halk ozanı “Ossian” keşfedilmiştir. Avrupa’da her ulus, kendi “milli ruh”unu aradığı Romantik çağda, halk kültürüne yönelmiş ve bu tür içe dönük yaklaşımlar da halkbilimi disiplinini ortaya çıkarmıştır.

Genel hatlarıyla folklorun tarihi serüveni dikkate alındığında romantik kaidenin belirlediği süreçlerden etkilendiği görülmüştür. Bu dönemde, Almanya’da konuyla alakalı yeni terimler kullanılmaya başlamıştır. Söz gelimi “halk şarkısı” (volkslied), Herder’in şarkı koleksiyonu da “Volkslieder” adıyla anılmış ve halk öyküleri için de 18. yüzyıl sonlarına doğru “Volksmarchen” ve “Volkssage” terimleri kullanılmıştır. (Çobanoğlu, 2019: 106) Öte yandan 1846 yılında İngiliz William John Thoms tarafından ortaya atılan “Folklore” kelimesi de zamanla bilimsel bir terime dönüşerek halkbilimi alanıyla ilgili çalışmalar, literâtürde bu isimle karşılanmaya başlamıştır. (Ekici, 2018: 2)

Finlandiya’da gerçekleştirilen halkbilimi çalışmalarında da Herder’in görüşleri belirleyici olmuştur. Fin aydınları, kendi halk kültürüne yönelerek sistematize bir şekilde derleme faaliyetlerine girişmiş ve Fin halkbilimi çalışmalarının sembol ismi Elias Lönnrot henüz bir tıp öğrencisiyken başladığı “Kalevala” epik destanını derleme çalışmalarını, Grimm Kardeşlerin masallarda yapmış olduğu teknikle işleyerek 1835 yılında yayınlamıştır. Kalevala, Fin halkı için epik destanı aşan mahiyetiyle Fin yazı dili, müziği ve tarihini de içinde barındıran bir bağımsızlık ilâmına dönüşerek adeta var oluşun ispatı, gelecek günlerin ise umut kaynağı olmuştur. Kalevala, Fin halkına aramış olduğu milli ruhu üfleyerek onlara bağımsız bir millet olma bilincini kazandırmıştır. (Çobanoğlu, 2019: 128-129) Zeki Velidi Togan “Türk Destanının

Tasnifi” başlıklı yazısında, destan anlatılarının milli kültür hareketi safhalarının merkezinde yer aldığını bildirerek Homer, Firdevsi ve Lönnrot’u milletin birliği ve mazisini kavrayış kudretine malik muayyen halk şairleri olarak nitelendirmiştir. (Sakaoğlu ve Duymaz, 2018: 30, 32) Bu durumda ismi zikredilen şairler, “*pharmakon*”u bularak ebediliğe ulaşmayı başarmış birer ulusal halk sanatçısıdır. (Derrida, 2014: 20)

İskandinav ülkeleri halkbilimi alanında adeta bir çığır açarak halkın tüm yaşamını da içine alan “Açık Hava Müzeciliği”ne yönelmiştir. (1891’de Stockholm/İsveç, 1894’de Oslo/Norveç). Hızlı kültürel değişimlerin yaşandığı Yakın Çağ’da, halkbilimi araştırmaları neticesinde ortaya çıkarılan folklorik materyallerin muhafaza edilerek gelecek kuşaklara aktarılmasında bu tür müzecilik faaliyetleri etkin rol oynamıştır. (Oğuz ve Saltık, 2003: 15) Aynı zamanda “Açık Hava Müzeciliği” çatısı altında korunarak günümüze dek ulaştırılan bir diğer unsur da yaşam biçimidir. Zira devrî daimlik, tekerrürün bir neticesidir ve bu tür yaşayan halkbilimi sahalarıyla kültürel süreklilik sağlanacaktır.

On dokuzuncu yüzyılda revaçta olan birçok ulusun, kendi özüne yönelik arayışları, halkbilimi disiplininin oluşumunu hızlandırmıştır. Folklor anlayışı, Avrupa’nın sosyal ve kültürel yaşamında meydana gelen köklü değişiklikler neticesinde ortaya çıkmış bir halka iniş hareketidir. (Oğuz, 2018: 1) Özellikle bu bilim şubesinin taşıdığı niteliği, erken dönemde fark eden uluslar, hem ulusal bilincin yerleşmesinde folklorik ürünlerinden faydalanmış hem de beynelmilel medeniyete, kendi kültürel dokularından birer parça dâhil edebilmiştir.

Evrensel kültüre giden yolun başlangıcı, yerli zenginlik ve çeşitliliklerden geçmekte ve bu da bir ulusun sahip olduğu milli kültürü özümseyerek çağdaş metotlarla onu yorumlama kapasitesiyle ölçülmektedir. (Çobanoğlu, 2019: 26) Halkbilimi disiplini bu noktada devreye girerek ulusların, dünya kültüründeki yerini belirlemiş ve güçlü kültürel yapıları ve milli değerleriyle öne çıkan devletler, diğer devletler arasında parmakla gösterilen bir konumda yer almıştır. Çünkü kültürel gelişimlerini kendi ulusal değerlerine bağlı kalarak sürdüren devletler, ayırt edici özellikleriyle ön plana çıkmaktadır.

1.2. Türkiye’de Folklor Çalışmaları

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat’tan önceki Türk aydınının genel ahvâlini, Huzur romanında geçen “*Şark oturup beklemenin yeridir. Biraz sabırla her şey ayağınıza gelir*” (Tanpınar, 2020: 12). cümlesi ile bir nev’i ortaya koymuştur. Doğu toplumunun kadere mutlak bir teslimiyet içinde sabır telakkisini telkin eden düşünsel metaforlara sahip oluşu, yüzyıllarca Doğu’dan esin alan Türk aydınına içe dönük, muğlak ve statik bir yapıya büründürmüştür. 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı, Türk aydını için ilk merhalede Batı’ya kapı aralamış ve

sonrasında ise başkalaşıma gidecek olan yolun yönü bu istikamette belirlenmiştir. Yıllarca sabırda sebat göstererek yenileşme yolunda Batı'nın attığı adımların gerisinde kaldığını fark eden Türk aydını, Batı'yı tanıdıkça ivedi bir şekilde reformlara girişerek topluma yeni bir ruh kazandırmayı amaçlamıştır. Bu hamleler silsilesinin Türk düşünce tarihinde, günümüze dek uzanan birçok tartışmanın da fitilini ateşlediği görülmüştür.

Türk aydınının yüzünü Batı'ya döndüğü yıllarda Avrupa'da Yakın Çağ başlamış, Orta Çağ'ın karanlığı ise yerini Aydınlanmaya bırakmıştır. Hümânizm-Rönesans-Reform-Aydınlanma Çağı ve Fransız İhtilâli'ne uzanan süreçte Avrupa, büsbütün kabuk değiştirerek radikal atılımlar gerçekleştirmiştir. Avrupa'da Romantik Çağ'a tekabül eden zaman diliminde Fransa başta olmak üzere Avrupa'ya yönelen ve Türk siyasi tarihinde Jön Türk hareketini başlatan Türk aydınları, romantik duyuşun büyüüne kapılarak yenileşme yolunda romantik kaideyi esas almıştır. Avrupa'da yeni tanzimlere yol açan Fransız İhtilâli'nin gerçekleştiği ilk yıllarda yol açtığı sonuçlardan siyasi bağlamda olumsuz etkilenen Osmanlı Devleti'nde, ihtilâlin etkileri, kültürel alana ise yüz yıllık gecikmenin ardından sirayet ederek sanat eserlerine de yansımaya başlamıştır. Devrimin etkilerinden olan hürriyet, eşitlik, kardeşlik, adalet kavramlarının şairler tarafından kullanılır hâle gelmesi ve Türk aydınının da Herdervarî bir yaklaşımla milletin öz benini arayışa yönelmesi, romantik söylemle birleştirilince Osmanlı toplumunda da dönüşümün tohumları atılmıştır.

Tanzimat'la başlayan Türk modernleşme tarihinin son halkası, İstiklâl Savaşı'nın büyük bir zaferle kazanılmasının ardından tamamlanmıştır. Zorlu ve meşakkatli bir sürecin ardından yurdun bağımsızlığını kazanarak Türkiye Cumhuriyeti'ni ilan eden Mustafa Kemal Atatürk, milli temellere dayalı bir ulus devlet inşa etmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda Yeni Türk Devleti, öz benliğini ortaya çıkaracak yeni bir kimlik arayışı içine girmiş ve Türk devrimi, büyük ölçüde “Rousseaucu tasavvurla” şekillenmiştir. Bu noktada, Rousseau'nun her halkın ulusal bir karakterinin olması gerektiğiyle ilgili düşüncesine uygun hareket edilmiştir. (Aksakal, 2015: 112) Bunu gerçekleştirmek için de romantizasyon odaklı bir tavırla halkbilimine ait numuneler işlenmiş ve romantik ekolün öğreticilik yönünün geniş halk kitleleri üzerinde müspet sonuçlara ulaşması hedeflenmiştir. Atatürk, Yeni Türk Devleti'nde eskiden kalma anlayışla toplumun genel yaşayışına sirayet ederek ilerlemesinin önünde menfilik teşkil eden bazı yaşam tarzı, itikad ve fiiliyattan kaynaklı hâlleri, gerçekleştirdiği inkılaplar aracılığıyla bertaraf etmek istemiş ve milli kültürümüzü esas alan bir medeniyet inşası ile “muasır medeniyet” vizyonunu belirlemiştir.

Bir toplum, varlığını öz kültürüyle inşa eder ve diğer toplumlardan da kültürel özellikleriyle ayırt edilebilir. Atatürk, her şeyden evvel hem Türk milletin öz varlığını

karakterize eden hem de evrensel değerleri özümseyen bir milli kültür tahayyül etmiş ve bu dönemde Türk kültürünün zenginliğini ortaya çıkarmak için gerçekleştirilecek olan kültürel araştırmalar da büyük önem teşkil etmiştir. Bunlar arasında yer alan halk kültürü, Cumhuriyetin özgül değerler üretmesinde kullanacağı bilgi dağarcığını yüzyıllar boyunca kendi içinde muhafaza etmiş eşsiz bir kaynaktır. Türk aydını, Anadolu’yu karış karış gezerek Cumhuriyetin kültür reformu için gerekli olan ana malzemeyi, halkın arasından topladığı folklorik ürünlerden elde etmiştir.

Ülkemizin çağdaşlaşma serüveninin başladığı Tanzimat devrinin şair ve yazarları, romantik akımdan etkilenerken Türk ulusal bilincinin uyanışına rehberlik etmiştir. Ayrıca bu isimler, romantizmin yerele dönüşü önceleyen niteliğinden dolayı da halkbilimi çalışmalarının öncüsü kabul edilmiştir. (Oğuz, 2018: 15-16) Tanzimat döneminde yazdığı şiirlerle “vatan şairi” unvanı kazanarak kültleşen Namık Kemal, “Türklere milli ruhunu üfleyen” isimlerin başında gelmiştir. Namık Kemal, romantik veçhesi olan Victor Hugo’nun romantik an’aneyi belirlediği Cromwel Önsözü’nü esas alarak yazdığı Celal Mukaddimesi’nde, konuların tarihi olaylardan seçilerek ulus hayatının köklerinin oradan bulunup çıkarılması, halka ve halkın konuştuğu dile yönelinmesi gerektiği gibi ifadelerle yer vererek gücünü halk bilgeliğinden alan Türk romantizminin beyannamesini ilan ettiği görülmüştür. (Aksakal, 2015: 93) Buna göre, romantizmin kökleri, bir ulusu meydana getiren en yalın tabaka olan halkta aranmalıdır. Namık Kemal, tüm eserlerini bu minvalde oluşturarak özellikle tiyatro oyunları ile döneminin sosyal ve içtimai hayatına ayna tutmuştur.

Namık Kemal’in güçlü romantizm akidesiyle etkinliğini ortaya koyan akım, Tanzimat döneminin bir diğer romantik simâsı olan Ziya Paşa’nın yazılarında da görülmüştür. Ziya Paşa’nın özellikle Herder’in parolasını belirlediği “halk ruhu”nu keşfetme ve halkın cevherini ortaya çıkarma anlayışını esas alarak yazdığı -sonradan rücû etse de- “Şiir ve İnşa” makalesiyle folklor çalışmalarının paradigmasını belirlediği ve bu sayede kendine romantik evrende önemli bir yer edindiği kabul edilebilir. (Oğuz, 2018: 20)

Türk dili, tarihi ve folkloruna yönelerek Türk kimliğinin tezahürlerini, halk kültüründe arayan Ahmet Vefik Paşa’yı da burada zikretmemiz gerekecektir. Ahmet Vefik Paşa, atasözleri arasından derlediği “Müntehabat-ı Durub-ı Emsal-i Türkiyye” ile sözlük çalışması olan “Lehçe-i Osmani” adlı eserlerinde folkloraya yönelik değerli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda diplomat olmasından dolayı Avrupa’da yaşanan hareketliliği, yakından takip etme fırsatı da bulan Ahmet Vefik Paşa, Batı’daki halka yönelişi doğru yorumlayarak ülkemizde de bu yönde bir eğilim oluşması gerektiğini düşünmüştür. (Oğuz, 2018: 22)

Ülkemizde halkbilimine yönelik derli toplu ilk çalışmalar, yüzyılın henüz başında folklorun ne olduğunu açıklama gayretleriyle başlamıştır. Ülkemizde halkbilimine duyulan ilgi, Türkçülük akımıyla belirginleşmeye başlamış ve bu doğrultuda yükselişe geçen Türkçülük anlayışını yayabilmek için Türk Derneği kurulmuştur. Türk Derneği, çıkardığı “Türk Derneği Mecmuası”yla bir dernek çatısı altında gerçekleştirilecek olan derleme faaliyetleri için halka ulaşmayı amaçlamıştır. (Çobanoğlu, 2019: 47)

Ziya Gökalp, Herder’in ortaya koyduğu romantik tasavvurun Türk kimliğindeki uygulayıcısıdır. Türkçülük akımını “*Türk milletini yükseltmek*” (Gökalp, 2019: 28). olarak niteleyen Gökalp, Türkçülük hareketinin zirve ismidir. Ziya Gökalp, halkiyat olarak terimleştirdiği araştırmalarıyla “milli ruh”u kapsayan kolektif hafızayı ortaya çıkarmaya yönelik adımların da öncüsü olmuştur. Türk inkılâp hareketine istikamet veren isimlerin başında gelen Ziya Gökalp’e göre, milli kültürün inkişâfı için Türkçülüğün de ilk esaslarından biri olan “halka doğru” gidilmelidir. (Gökalp, 2019: 53-54)

Türk halkı, kadim dönemlerden bu yana kuşaktan kuşağa aktarılan, geçmişin ferasetiyle yoğrulmuş, geleceği kurgulayabilme kapasitesine haiz büyük bir kültürel birikimin sahibidir. Tüm bunların açığa çıkarılması için Herder’in “halk ruhu” arayışını takip eden Gökalp, aydınların halka doğru yönelerek “*Türk milletinin uluslararası medeniyetler seviyesine gelebilmesi için Türk kültürünü temel alması*” gerektiği düşüncesini dile getirmiştir. (Gökalp, 2019: 13) Ziya Gökalp’e göre, her toplumun kendine has “mâşeri vicdanı” olarak kabul edilen müşterek duygu, düşünce ve değer yargılarından oluşan ortak bir kanaat şekli bulunmaktadır. İşte bir ulusu, tek bir ülkü etrafında birleştiren bu mâşeri vicdan da avam ile havas arasındaki farklılıkların giderilmesiyle ortaya çıkacaktır. (Cansız, 2014: 62-63) Bunun için de müşterek kabulleri belirlemek üzere halka doğru yönelen Türk aydını, yeni devletin değerler sistemini folklorik unsurlarla oluşturarak Cumhuriyetin kuruluş zeminini kendi köklerine dayandırmıştır.

Türk folkloruna temel teşkil eden çalışmalar gerçekleştiren Ziya Gökalp, Halka Doğru dergisinin 14. sayısında “Halk Medeniyeti I-Başlangıç” adıyla yayınladığı yazısında, folkloru “halkiyat” kavramıyla nitelendirmiştir. Ziya Gökalp, “halkiyat” terimini ortaya atmaktaki amacını ise bir ulusun geçmişinden miras aldığı halk yaşayışını, halk edebiyatını ve Türklük bilincine ait halkın hafızasında muhafaza ettiği her türlü kolektif bilinç kodlarını, millî ve ilmi bir bakış açısıyla incelemek şeklinde açıklamıştır. Halk kültürünün Türk toplumu için hayati bir önem taşıdığını kavrayarak Türk folklor tarihine yön veren Ziya Gökalp, tüm bunları gerçekleştirirken de halk kültürüyle doğrudan ilintili olan “*Romantizmin feyzinden de mahrum kalınmaması*” gerektiğini ifade etmiştir. (Aksakal, 2015: 141-142)

Türkiye’de folklorun kuramsallaşmasına öncülük eden bir diğer isim olan Mehmet Fuad Köprülü de “halkiyat” olarak adlandırdığı bu yeni ilme dair tanıtıcı yazılar kaleme almıştır. Köprülü’nün konuya değinen yazılarından biri, 6 Şubat 1914 tarihinde İkdâm Gazetesi’nde yayınlanan “Yeni Bir İlim: Halkiyat: Folklore” başlıklı yazıdır. Folklor, on dokuzuncu yüzyılda ivme kazanan “ulusçu” anlayışların neticesi olarak Avrupa’da kendine geniş bir hayat sahası bulmuştur. Yurdumuzda da Türkçülük akımının yükselişine paralel olarak gelişen bu ilim, halka doğru yönelen akılcı yaklaşımların da etkisiyle Anadolu topraklarında da ilgi uyandıran araştırmaların önünü açmıştır. (Çobanoğlu, 2019: 48)

Ziya Gökalp ve Mehmet Fuad Köprülü isimlerinin yanı sıra Türk ilmî sahasında “folklor” terimini kullanan bir diğer önemli isim ise Rıza Tevfik Bölükbaşı’dır. Rıza Tevfik 1913 yılında yayınladığı “Folklor” başlıklı yazısında, folklor teriminin Türkçe’de “hikmet-i avam” şeklinde kullanılması gerektiği düşüncesini dile getirmiştir. Rıza Tevfik, aynı yazısında, halk edebiyatı ürünlerinin bir ulusun tarihini incelemede önemli bir değere sahip olduğunun da altını çizerek Eğin Türküleri üzerinden bu iddiasını somutlaştırdığı görülmüştür. (Boratav, 2016: 18-19)

Mehmet Fuad Köprülü’nün başkanlığında İstanbul Üniversitesi’ne bağlı olarak kurulan “Türkiyat Enstitüsü” halkbilimi çalışmalarına bilimsel bir perspektif kazandırmıştır. Türkiyat Enstitüsü aracılığıyla sözlü kültüre ait pek çok araştırma gerçekleştirilerek dile, edebiyata, halk kültürüne, etnografyaya ait nitelikli unsurlar folklor alanına kazandırılmıştır. (Çek, 2017: 96-97). Bu akademik yaklaşımı, Pertev Naili Boratav’ın 1938 yılında Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde vermeye başladığı “Folklor ve Halk Edebiyatı” adlı folklor dersleri takip etmiş ve böylece halkbiliminin ilmî sahası genişlemiştir. Daha öncesinde sadece İstanbul Üniversitesi’nde Mehmet Fuat Köprülü’nün verdiği folklor dersleri, akademiya yaygınlık kazanmaya başlamış ve bu sayede halkbilimi alanında pek çok uzman yetiştirilmiştir. (Çobanoğlu, 2019: 50) Halk kültürünün tüm unsurlarıyla bilimsel bir hüviyet altında araştırılması ve kayıt altına alınması, yerli kültürel birikimlerin gün yüzüne çıkarılmasında etkili bir yöntem olmuştur.

Cumhuriyetin ilk dönem folklor çalışmalarında musiki derleme çalışmaları da önemli bir yer tutmuştur. 1924 yılında Ankara’da hizmete açılan “Musiki Muallim Mektebi” ve daha öncesinde kurulan İstanbul Belediye Konservatuarı (Darüelhân) sanatçıları, geleneksel halk müziği unsurlarını derleme faaliyetlerine girişerek Anadolu’dan derledikleri Türk halk müziği unsurlarını, daha sonraki yıllarda notalarıyla bereber yayınlamıştır. (Çobanoğlu, 2019: 49)

1925 yılında Ankara’da kurulan Etnografya Müzesi, Türk halkının yaşam felsefesi ve hayat biçimine ait materyallerin sergilendiği, kültürel arşiv niteliğinde bir mekân olarak göze

çarpmıştır. Nice fikrî emeklerin neticesinde ortaya çıkan müzecilik faaliyetleri neticesinde geçmiş ve gelecek bir çatı altında bir araya getirilerek yaşanan an, milli motiflerle tasarlanmıştır. (Çobanoğlu, 2019: 49)

Türk halkbilimine yönelik çalışmaları başlatan ilk yapılanma, 1 Kasım 1927 yılında Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, İshak Refet Işıtman ve İhsan Mahvi Balkır tarafından Ankara’da kurulan “Anadolu Halk Bilgisi Derneği” olup daha sonrasında “Türk Halk Bilgisi Derneği” adını almış bir kurumdur. Dernek ilk olarak folklor ürünleri derleyicilerini yetiştirmek ve yönlendirmek amacıyla “Halk Bilgisi Toplayıcılarına Rehber” adıyla bir yönerge yayınlamış ve yurdumuzda bilimsel manada ilk derleme gezisi ve saha araştırmaları da bu dernek tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayrıca dernek çatısı altında “Halk Bilgisi Mecmuası” ve “Halk Bilgisi Haberleri” adıyla süreli yayınlar çıkarılmıştır. (Ekici, 2018: 16) Türk Halk Bilgisi Derneği, derleme faaliyetleriyle halkı keşfetme ve halkın yaşam dinamiklerini öğrenme iddiasıyla çıktığı yolda, aynı zamanda halkı yükseltme gayesi de taşımıştır. (Teke, 2015: 301-302)

Türk folklor çalışmalarında, Halkevleri dönemi, folklorun derlenmesi ve yayını açısından “en parlak dönemlerinden biri” olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde açılan onlarca Halkevi, Türkiye’de halkbiliminin gelişimine öncülük eden sosyal bir oluşumdur. (Oğuz, 2018: 35) Özellikle dergiler sayesinde büyük kentlerde ve küçük ölçekli yerleşim birimlerinde folklorla ilgili tanıtıcı bilgilere yer verilmiş ve Orta Asya Türk kültürü ve yerli tarih konularında halk bilgilendirilmiştir. Bu dergilerde ayrıyeten folklorun teorisi ve yöntemine ilişkin pek çok makale de yayımlanmıştır. Bu makaleler, sözlü kültür ortamında doğan folklor mahsulleri hakkında kaleme alınmıştır. Halkevleri, kurumsal yapısı itibarıyla doğrudan halka ulaşmayı ve halk ile kaynaşmayı hedefleyerek birçok sosyo-kültürel etkinliğe de ev sahipliği yapmıştır. Halkevleri, faaliyet gösterdiği dönemde gerçekleştirdiği kültürel ve sanatsal çalışmalarıyla halkın sosyal yaşamının gelişimine öncülük etmiştir. Bu bağlamda Halkevleri’nin folklor araştırmalarına sunmuş olduğu güçlü katkıyla ülkemizde yürütülen halkbilimi çalışmaları bahsinde adı mutlaka zikredilmelidir. (Çek, 2017: 111-112) Halkevleri, çeşitli sosyal etkinlikler düzenleyerek folklorun halkı birleştirici gücünden yararlanmıştır. Halkı bir araya getirdiği bu tür orgaizasyonlar ile tüm toplumu kucaklayan Halkevleri, Cumhuriyet döneminde yaşanan kültürel gelişmeleri halka aktaran en önemli kurumlar arasında yer almıştır.

Yeni Türk Devleti, çağdaş ve uygar yönünü memleketin her sathına yayabilmek amacıyla pek çok kurumsal yapı meydana getirmiştir. Bu yapılar arasında yer alan Köy Enstitüleri, Cumhuriyet rejimiyle ortaya çıkan yeni anlayışın kırsal alana da taşınmasında çok boyutlu bir işleve sahip olmuştur. Geleceğin inşa edilmesinde büyük pay sahibi olan

öğretmenlik mesleğiyle özdeşleşen bu kurum, aynı zamanda, köy hayatını canlandırma ve köy yerleşkesini, sosyo-kültürel alanda kalkındırma amacı da taşımıştır. Köy Enstitüleri'nin eğitim hedeflerinin temelini, öğrencinin kendi deneyimlerinden hareketle sanat ve edim yoluyla öğrenmesi ilkeleri oluşturmuştur. Özellikle kültürel gelişmişlik düzeyini arttırmak için, enstitünün eğitsel işlevleri arasında, sanat eğitiminin bir yaşam biçimi olarak benimsenmesi de yer almıştır. (Sancar, 2021: 79-80) Yeni nesillerin yetiştirildiği okullar, topluma uyum sürecini tamamlayıcı unsurlardır. İnsan etkileşiminin yoğunluğundan ötürü de değerler aktarımının en çok eğitim kurumları aracılığıyla gerçekleştirildiği görülür. Köy Enstitüleri de böyle bir ihtiyacın ürünü olarak ortaya çıkmış güzide eğitim kurumlarımız arasında yer almıştır. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni bir döneme girilmiş ve hızlı kültürel değişimler, bu tür kurumsal yapılar sayesinde halka ulaştırılmıştır. Halkevleri ve Köy Enstitüleri, bu süreçte milli birlik ve beraberlik olgusunu güçlendirmek için folklordan geniş ölçüde yararlanmış ve bu kurumlarda müzik, önemli bir sanatsal uğraşı olarak görülmüştür.

Yeni Türk Devleti'nin devrimci anlayışla atılan temelleri, çeşitli milli kurum ve kuruluşların açılmasıyla desteklenmiştir. Bunlar arasında yer alan Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu vasıtasıyla milletin öz diline ve tarihi köklerine inilmiştir. Özellikle Türk Dil Kurumu'nun "Tarama" ve "Derleme" sözlükleri ile "atasözü ve ağız araştırmaları" burada zikredilmelidir. (Çobanoğlu, 2019: 49)

Türk halk edebiyatını bilimsel anlamda ilk ele alan kişi Macar Türkolog Ignaz Kunos'tur. Türk halk edebiyatı yaratılarından olan masal, türkü, meddah hikâyeleri ve seyirlik türleri derleyerek kendine özgü içten bir üslupla neşreden Kunos'un açmış olduğu bu çağırı pek çok yabancı bilim insanı da takip etmiştir. 19. yy.'dan bugüne dek süregelen Türk halk edebiyatı metinlerini derleme ve araştırma çalışmalarını gerçekleştiren bilim insanları arasında Gyula Nemeth, Frederich Giese, George Jacop, Helmut Ritter, Walter Ruben, Otto Spies, Wolfram Eberhard vb. isimlerini sayabiliriz. (Boratav, 2016: 18) Atatürk döneminde de kendi alanında yüksek ihtisas yapmış bilim insanları, ülkemize davet edilerek bilgi, görüş ve tecrübelerinden yararlanılmıştır. Konuyu Türk müziğinin geliştirilmesi bağlamında ele aldığımızda ise B. Bartok, P. Hindemith, Zuckmayer gibi isimlerin bu konuda belirleyici çalışmaları olmuştur. Bu müzikologlar, Türk müziğiyle ilgili hazırlamış oldukları raporlarda, ulusal değerleri öne çıkararak evrensel kazanımlar elde edileceği görüşünü paylaşmıştır. (Sancar, 2021: 150) Türkiye'nin mihmandarlığında ülke genelinde önemli kurumların açılışında etkin rol oynayan pek çok yabancı bilim insanı, modern Türk kültürü ve sanatının yaratımına öncülük etmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk, Herder'in "milli ruh" prensibine benzer bir anlayış ortaya koymuş ve Atatürk, bağımsızlık mücadelemizin başarıya ulaşmasının şifresini, yüzyılların

getirdiği bir milli ruhun karşısında hiçbir gücün duramayacağı, şeklinde ifade ederek ezeli zamanda üflenmiş bir ‘milli ruh’un varlığına işaret etmiştir. (Aksakal, 2015: 117) Yeni Türk Devleti’nin bu “milli ruh” bilinci ile eskil zamanlardan devraldığı millet olma ideali, toplumun gereksinimleri de gözetilerek halk kültürüne dayalı bir anlayışla temellendirilmek istenmiştir. Kendi kültürel birikiminden feyz alan Türk İnkılâbı, milli şuur oluşturmak amacıyla halk kültürünü/edebiyatını referans alan romantik üsluba dayalı eserlerle ivmelenmiştir.

Türk aydını tarafından yıllarca ihmal edilen Anadolu coğrafyası ve insanının kıymet-i nazariyesi Türklük bilincinin yükselişi ve memleket insanının ruhunda taşıdığı cevherin fark edilmesiyle anlaşılmış ve böylelikle Türk inkılâp hareketinin merkezinde Anadolu ve Anadolu köylüsü yer almıştır. Anadolu’ya yönelik köy yaşayışına duyulan ilgi ve merakı da arttırmış ve tüm bu gelişmeler, “köy romancılığı”nı başlatmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında kaleme alınan Reşat Nuri’nin Çalıkuşu ve Yeşil Gece, Halide Edib’in Vurun Kahpeye ve Yakup Kadri’nin Yaban romanları, memleketçi edebiyatın ilk örnekleri arasında sayılabilir. (Aksakal, 2015: 148, 150)

Atatürk’ün sanatçıya yüklediği misyonla Türk İnkılâbının ilk yıllarında yoğun bir şekilde halka yönelen şair ve yazarlar, aynı zamanda Ossianvarî şiirlerin de arayışı içinde olmuşlar ve eserlerinin esinlerini de “otantiklik içeren” halk kültüründen almışlardır. Özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında önemli isimlerin bir araya gelerek oluşturduğu halk edebiyatına dönük öncü hareketler, sanat eserlerinde de karşılığını bulmuş ve Beş Hececiler’in güçlü şairi Faruk Nafiz Çamlıbel “Sanat” adlı şiiriyle memleket edebiyatının felsefi zeminini oluşturmuştur. Beş Hececiler başta olmak üzere memleketçi edebiyata yönelen şairler, eski halk şiirlerine yaklaşan sadelik ve titirde eserler meydana getirerek milli ideallere hizmet etmiştir. (Aksakal, 2015: 148-149) Burada değinmemiz gerektiği üzere, memleketçi hareket, salt şiirde değil, güzel sanatların tüm dallarında tecessüm etmiştir. Müzik alanında da “Türk Beşleri” olarak adlandırılan müzisyenler, Macpherson’un derlemelerini andıran bir yaklaşımla Anadolu coğrafyasını dolaşarak birçok halk türküsünü kayıt altına almıştır. Türk müziğinin araştırılması ve geliştirilmesine öncülük eden sanatkârlar, ayrıca ülkemizde, müziğimize yeni bir üslup kazandıracak olan çok sesli Türk müziğinin de temellerini atmıştır. Bu süreçte Batılı müzik teknikleriyle işledikleri ve özünü Anadolu imgesinin oluşturduğu eserleriyle yerli değerlere evrensel bir mahiyet kazandıran Türk Beşleri, çağdaş Türk müziğinin sesini, tüm dünyaya duyurmuştur. Diğer taraftan öz kimliğe ait unsurların tablolarda da ifade bulmaya başlamasıyla görsel sanatlarda da kendini gösteren memleketçilik akımı, insanların tüm duyularına hitabet alanı bularak geniş bir mevzi kazanmıştır.

Yeni Türk Devleti, kontrolör tutumuyla aydın kesimi, “halka doğru” yönlendirerek inkılâpların özünü oluşturacak mayayı temin etmiştir. Bunun neticesinde kökenden elde ettiği pek çok birikimle yeni bir yapılanma sürecine giren Türkiye Cumhuriyeti, bu sistemin merkezine ise Türk folklorunu yerleştirmiştir. Dönemin önde gelen sanatçıları da milli bir anlayışla sanatsal yaratılar ortaya koyarak Cumhuriyet değerlerine bağlı bir estetik anlayış geliştirmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra sanatçıların da itibar etmesiyle güzel sanatlarda varlık göstermeye başlayan memleketçilik ve öze dönüş hareketi, uluslaşma sürecine hız kazandırmıştır. Atatürk’ün direktifiyle Anadolu ve Anadolu köylüsüne yönelen Türk aydını, burada özgün ve geniş bir halk repertuvarıyla karşılaşarak ulusal kimliğin inşasında kullanması gereken kültürel numuneleri de tanımaya ve toplamaya başlamıştır.

Bu bilgiler ekseninde konumuza dönecek olursak Atatürk döneminde, müzik alanında yön değişikliğine gidilerek önemli inkılâplar gerçekleştirilmiş ve yeni sanat anlayışına uygun olarak çok sesli Batı musikisi ülkemize getirilmiştir. Bu doğrultuda müzik devriminin gerçekleştirilmesi sürecinde halkbiliminin önemli bir bölümünü oluşturan “Halk Edebiyatı” ve “Halk Müziği” ürünlerinden yararlanılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında birçok müzik bilimcinin iştirak ettiği derleme çalışmalarının neticesinde ortaya çıkarak milli ve manevi değerlerimizin aktarımını üstlenen sözlü edebiyat mahsulleri, ulusal Türk müziğinin şekillendirilmesi sürecinde en temel başvuru kaynağı olmuştur. Esas konumuz itibarıyla Türk Beşleri’nin eserlerini folklorik bağlamda inceleyeceğimiz için müzik devrimine değineceğimiz bir sonraki başlıkta da halkbilimsel perspektif ön planda tutulmuştur.

1.3. Çağdaş Türk Müziği

Atatürk, ulusal Türk müziğinin, esinini halk müziğinden alan evrensel müzik diliyle yaratılması isteğini şu sözlerle dile getirmiştir: “*Bize yeni bir müzik lazımdır ve bu müzik, özünü halk müziğinden alan çok sesli bir müzik olacaktır*” (Tarman, 2020: 82). Atatürk’ün gerçekleştirmek istediği müzik devriminin temel hedefi ise çok sesli müzik kalıplarıyla kaynağını Türk folklorundan alan, özenticilikten uzak, özgün bir çağdaş Türk müziğine ulaşmaktır. (Sayın, 2019: 16)

Atatürk, Yeni Türk Devleti’ni kendi değerleri, yaşam felsefesi ve inanç sistemi etrafında şekillendirmek istemiş ve bu doğrultuda güzel sanatlara ayrı bir değer biçmiştir. Montesquieu’nun “*Bir milletin müzikle ilgisine önem verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz.*” şeklinde ortaya koyduğu görüşten oldukça etkilenen Atatürk, geleneksel halk müziği ve Batı müziğinin kaynaşmasıyla çağdaş Türk müziğinin doğacağına hükmetmiştir. (Tarman, 2020: 145)

Atatürk, müzik ile ilgili pek çok görüşünü kamuoyuyla paylaşarak bu sanata verdiği değeri her defasında dile getirmiş ve hayatın idamesiyle eşdeğer olarak gördüğü musikiye her zaman büyük ilgi göstermiştir. (Deniz, 2016: 55) Atatürk, yüksek medeniyet göstergesi olarak gördüğü, çok sesli musikiye dair müspet kanaatini ve beğenisini, askerlik döneminde dinlediği bir Bulgar operasından sonra söylediği şu sözlerle dile getirmiştir:

“Şakir, kim ne derse desin, şimdi Balkan Harbinde yenilmemizin nedenini daha iyi anlıyorum. Ben bu adamları çoban diye bilirdim. Oysaki operaları bile var. Operada oynayacak sahne sanatçıları, müzisyenleri, dekoratörleri, hepsi yetişmiş. Opera binası bile yapmışlar.” “ (...) Ahh bizim memleketimiz de acaba operaya kavuşacağı günleri görebilecek mi? O seviyeye bir gün çıkabilecek miyiz?” (Tarman, 2020: 106-107).

Atatürk, Türk İnkılâbını gerçekleştirirken büyük ölçüde Ziya Gökalp’ın düşüncelerinden etkilenmiştir. Her zaman bu fikrî eksende hareket eden Atatürk, müzik reformunu da Ziya Gökalp’ın “milli müzik” formatında gerçekleştirmek istemiştir. Ziya Gökalp’ın müzik anlayışına göre, halk müziği ezgileri toplanarak Batı müziği standartlarında işlenmelidir. (Deniz, 2016: 57, 60) Ayrıca Ziya Gökalp, ülkemizin yaşayan değerleri olan yerli sanat dallarıyla evrensel estetik ölçüleri birleştirerek yeni bir sanatsal karakter ortaya çıkarılması gerektiğini düşünmüştür. (Gökalp, 2019: 144)

“Milli zevki bulmak için halka doğru gitmek, halk sanatlarından uzun uzadıya estetik bir terbiye almak lazım olduğunu anladık. Fakat hakiki sanatkar olabilmek için, bu estetik terbiyeyi almış olmak yeterli değildir. Hakiki sanatkar olabilmek için, güzel sanatların uluslararası ustaları olan sanat dâhilerinden zevk dersi, zevk terbiyesi almak da gerekir. Uluslararası dehalardan alınan bu feyizli terbiyeye tehzib –işleme- adı verilir” (Gökalp, 2019: 144).

Ziya Gökalp’ın bu görüşleri doğrultusunda Atatürk döneminde, kültür ve sanat alanında gelişmiş ülkeler model alınarak Avrupa’ya öğrenciler gönderilmiştir. Bu sayede müzik alanında da pek çok öğrenci, Avrupa’nın önde gelen kültür ve sanat ile özdeşleşmiş şehirlerinde, usta eğitimcilerden aldıkları estetik terbiyeyle sanatsal kabiliyetlerini daha da geliştirerek yurdumuza dönmüştür. Atatürk bu hamlesiyle hem ülkemizin geleceğinin inşasında hem de kültürel imarında büyük rol oynayacak olan yetenekli gençlere uluslararası alanda pek çok kapı aralamıştır. (Deniz, 2016: 84, 86)

Osmanlı döneminden miras kalan Darülelhan (Nağmeler Evi) da 1923 senesinde tekrar açılarak beynelmilel müzik eğitiminin verildiği ve icra edildiği bir kuruma dönüştürülmüştür. (Deniz, 2016: 64, 66) Ayrıca müzik politikalarının işleyişini sağlamak için de Eylül 1924’te Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Bu kurum aracılığıyla da “milli müzik” oluşturma sürecinde, önemli müzisyenlerin yetiştirilmesi amaçlanmıştır. (Deniz, 2016: 84-85)

Türk kültürüyle ahenk içinde bir “milli müzik” arayışını ve yaratımını esas alan müzik devrimiyle hedeflenen halk arasından derlenecek olan millî ezgilerin çok sesli Batı müziğine uyarlanmasıdır. Atatürk de bu sentezin önemini, sanatçılarla gerçekleştirdiği bir toplantı

sırasında konuklar arasında yer alan ve kendisine Anadolu ezgileri çalıp söyleyen Sadi Yaver Ataman’a söylemiş olduğu şu sözleriyle vurgulamıştır:

“Genç arkadaşına teşekkür ederim, bize Anadolu’nun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklerine bağlı kalarak, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız, bunu bu vesile ile söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve önem verilmelidir.” (Tarman, 2020: 94)

Cumhuriyet döneminde, çağdaş Türk müziğine yön veren kişilerin başında gelen müzikolog Halil Bedi Yönetken, Darülelhan Mecmuası’nda kaleme aldığı yazılarıyla Atatürk ve Ziya Gökalp ile aynı doğrultuda görüşler ortaya koymuştur. Yönetken, dergide yayınlanan “Milli Musiki” başlıklı yazısında, Batı müziği tekniğinin gelişmişlik düzeyi olarak en üst seviyede yer aldığını belirterek yeni musikimizin bir sentezle oluşturulması gerektiği görüşünü ifade etmiştir. (Deniz, 2016: 77-78)

Anadolu’da halk arasında yaşayan ezgilerin ulusal Türk müziğinin temelinde yer alması gerektiği düşüncesi, ülkemizde müzik alanında, derleme çalışmalarının da başlatılmasının yolunu açmıştır. Konservatuvar olarak faaliyet gösterdiği yıllarda müzik folkloru üzerine çalışmalar başlatan Darülelhan çatısı altında heyetler kurularak derleme gezileri düzenlenmeye başlamıştır. Toplamda dört gezi düzenleyen kurumun oluşturduğu heyetler arasında Yusuf Ziya Bey, Ekrem Besim Bey, Remzi Bey, Rauf Yekta Bey, Dürrü Bey, Muhittin Sadak, Ferruh Arsunar ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi isimler yer almıştır. Anadolu’nun farklı coğrafi bölgelerine düzenlenen bu derleme gezilerinde pek çok halk türküsü kayıt altına alınmış ve bu türküler, numaralandırılmış “Defter”lere kaydedilerek düzenli aralıklarla yayınlanmıştır. Son olarak düzenlenen dördüncü geziye halkbilimi araştırmaları için 1927 yılında kurulan Türk Halk Bilgisi Derneği üyesi olan Abdülkadir İnan da katılmış ve bu gezi, derneğin düzenlediği ilk folklor gezisi olarak kabul edilmiştir. (Çek, 2017: 93, 96) Bu dönemde yurdun çeşitli bölgelerine düzenlenen derleme çalışmalarıyla halkın müzik birikimi olan geleneksel halk müziği unsurları, diyalektik özellikleri de korunarak kayıt altına alınmıştır. (Kolçak, 2005: 26) Otantik yaklaşımların neticesinde gerçekleştirilen bu derlemeler, önemli bir boşluğu da doldurarak folklorik ürünlerimizin devamlılığını sağlamıştır.

Ülkemizin kültürel imarında yabancı bilim insanlarının da görüşleri alınmıştır. Bu amaçla milli müzik oluşturma sürecinde görüşlerine başvurulmak üzere Alman müzisyen Paul Hindemith, yurdumuza davet edilmiştir. (Sayın, 2019: 22) Genç Cumhuriyetin güçlü bir kökten meydana getirmek istediği musikiyle ilgili ülkemizde önemli çalışmalar gerçekleştiren Paul Hindemith, 1935 yılının Temmuz ayında, “Türk Sanat Musikisinin Teşekkülü” adlı bir rapor yayınlarak folklorun temel yapı taşlarından biri olan halk müziğini, ulusal Türk müziğinin

oluşumunda majör faktör olarak gördüğünü dile getirmiştir. Hindemith, ulusal müziğin ortaya çıkarılması için Türk müziğinden eserler dinlemek amacıyla 3 Nisan-29 Mayıs tarihleri arasında ilk Türkiye gezisine çıkmıştır. Bu esnada Osmanlı ve halk müziğinden de bazı örnekler dinleyen Hindemith, Temmuz 1935'te yukarıda bahsi geçen raporunu yayınlarak yerli müzik dili olan halk müziğine ayrı bir parantez açmıştır. Bu gezileri sırasında kendisine eşlik eden Cevat Dursunoğlu'na da izlenimlerini aktaran Hindemith'e göre, milli musiki özünü zengin ve kıvrak yapısı itibarıyla çok sesli müzik tekniğine daha elverişli olan geleneksel halk müziğinden almalıdır. (Artaç, 2019: 542, 544)

Bir milletin varoluşsal kodlarını bünyesinde barındıran folklorik unsurların, müzikte de yer aldığı altını çizen bir diğer önemli isim ise Macar besteci-etnomüzikolog Bela Bartok'tur. Bartok, müzik devrimi kapsamında Halkevleri Ankara şubesi tarafından Nisan 1936 yılında resmi davet yazısı gönderilerek ülkemize davet edilmiş ve ülkemize geldikten sonra da halk müziği ve derleme konularını ele aldığı üç konferans düzenlemiştir. (Sayın, 2019: 24-25) 2 Kasım 1936 yılında geldiği İstanbul'da ise Konservatuvar arşivlerini inceleyen ve bu arşivleri, Macar müzik arşivlerinden daha zengin ve kapsamlı bulan Bartok, Türkiye'de üç hafta kalmış ve bu ziyareti sırasında Adana ve çevresini kapsayan bir derleme gezisine çıkmıştır. Türk Beşleri üyelerinden bazı isimlerin de yer aldığı derleme heyeti, Türk halk müziği ile benzerlik ihtiva eden Macar müziğinin tınılarının izini sürdüğü 10 günlük bir araştırma gezisinin ardından 93 halk ezgisi derlemiştir. Halk arasında yaşatılmakta olan bu türkülerin bir kısmında Macar müziğiyle benzeyen unsurlar olduğu tespit edilmiştir. (Kolçak, 2005: 23) Bu durum, Orta Asya'dan kalma kültürel birikimimizin yüzlerce yıl sonra dahi aynı kökten teşekkül etmiş farklı milletlerde muhafaza edildiğinin açık bir delilidir.

Orta Asya halk müziği denince pentatonizme değinmemiz gerekecektir. Ahmet Adnan Saygun, ülkemizde pentatonizm üzerine eğildiği yazılarıyla öne çıkan en önemli isimdir. Saygun, pentatonizm konusunda kapsamlı araştırmalar gerçekleştirerek bu konuyla ilgili Atatürk'e bir de rapor sunmuştur. Bu raporda, pentatonizmin Türk'e has özellikler taşıdığını ve pentatonizmin müzikte, Türk'ün damgası olduğunu dile getiren Saygun, pentatonizmin çıkış noktasının Orta Asya olduğunu belirterek pentatonik müziğin olduğu her yerde Türklerin de var olduğunu savunmuştur. (Kolçak, 2005: 20-21)

1936 yılı, ülkemizde müzik alanında önemli gelişmelerin yaşandığı bir yıl olarak kabul edilebilir. Müzikte kurumsallaşma çalışmalarının başladığı bu dönemde, yabancı uzmanların da görüşleri doğrultusunda hem çeşitli müzik kurumları devreye girmiş hem de halk ezgilerini öne çıkaran müzik yapıtları ortaya konmuştur. Bu dönemde, üretkenlikleriyle göze çarpan Türk Beşleri, özünü geleneksel halk müziğinden alan besteleriyle dikkat çekmiştir. Sanatçıların yerli

figürleri esas alarak ortaya koyduğu bu yapıtlar, ülkemizde çok sesli müziğin kökleşmesinde etkili olmuştur. Hindemith, 1937 yılında ülkemize tekrar gelerek Türk müziğiyle ilgili raporlar düzenlemeye devam etmiştir. Müzikteki son gelişmeleri değerlendirerek yeni bir rapor daha kaleme alan Hindemith'in bu raporunda yer alan halk müziği ile ilgili derleme çalışmaları yapılması gerektiği düşüncesi, resmi kurumlar tarafından kabul görmüştür. Bu dönemde milli duyguların terennüm edeceği müzik devrimine materyal oluşturmak amacıyla pek çok ili kapsayan ve uzun yıllar süren derleme faaliyetleri gerçekleştirilmiş ve bu derlemeler neticesinde kayıt altına alınan halk türküleri ve halk oyunlarından oluşan bir folklor arşivi kurulmuştur. (Deniz, 2016: 152, 154) Tüm bu gelişmeler neticesinde, yeni musikinin estetik çerçevesi belirlenerek ihtiyaç duyulan veri tabanı oluşturulmuş ve çağdaş Türk müziği ortaya çıkmaya hazır hâle gelmiştir.

Dönemin bazı önemli müzik adamları, ulusal müzik kültürünün oluşması için Anadolu'yu karış karış gezerek türkü ve oyun havaları derlemiştir. Burada bir portre olarak yer vermemiz gereken isim hiç kuşkusuz Muzaffer Sarısözen'dir. Altmışa yakın ilimizi gezerek derleme çalışmalarına büyük emek veren Sarısözen, yurdumuzun manevi değerlerini kayıt altına alarak gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamıştır. (Sancar, 2021: 117-118) Sarısözen, 1937 ile 1957 yılları arasında gerçekleştirdiği derlemeleriyle 10.000'den fazla halk türküsünü derlemiş ve bu türküleri, ses kaydına alarak notaya da aktarmıştır. Sarısözen'in bu çalışmaları, bir müzik arşivi kurulmasında da etkili olmuştur. Ayrıca Ahmet Kutsi Tecer ile birlikte ilk şairler bayramını da düzenleyen Sarısözen, bu bayrama Türk halk müziğine gönül veren Türk Beşleri üyesi ünlü bestekâr Ulvi Cemal Erkin'i de davet etmiştir. Büyük halk ozanı Âşık Veysel'in ortaya çıkışı ise bu etkinliğin en önemli kazanımlarından biridir. (Sayın, 2019: 88) Muzaffer Sarısözen, yaşadığı çağda Türk sözlü kültürünün yaşatılması için en kilit rolü üstlenmiş, büyük bir sanatçıdır. Sarısözen'in tüm bu samimi çabaları da halka ve halkın manevi mirasına duyduğu derin bağlılığın bir göstergesidir. Sarısözen'i, halk türkülerine duyduğu bu kalb-i muhabbetten dolayı bir gönül adamı olarak da nitelendirmemiz mümkündür.

Hülâsa, zorlu geçen yılların ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti, dönemin atmosferine ve koşullarına ayak uydurarak kendine yeni ve güçlü bir imaj yaratmak için sosyal, siyasal ve kültürel alanda büyük bir değişim sürecine girmiştir. Bu amaçla halkbilimi çalışmalarına ağırlık vererek halka doğru yönelen Türk aydını, folklorik unsurların araştırılması, toplanması ve kayıt altına alınmasında başat rol oynamıştır.

Yeni Türk Devleti'nin temeli, büyük ölçüde romantik kaidenin esasları üzerine oturtulmuştur. Romantizm, geçmiş, şimdi ve geleceği tasarlayan ve tüm zamanların ruhunu benliğinde taşıyan bir sanat akımıdır. Bu doğrultuda romantizmin quote'si Edmund Burke'den

hareketle Şu Şekilde belirlenebilir. Bir toplumun,     leriyle, yaŐayanları ve dođmamıŐları arasında gizil bir ittifak her devirde mümkün kılınmalıdır. (Safranski, 2013: 189) Türk romantizmi de inkılâplar aracılığıyla -Avrupalı muadillerinde de görüldüğü gibi- ulusumuzun nesiller boyunca geçmişten günümüze intikal ettirdiği karakteristik özelliklerini yansıtan milli benliğini bulma ve ulusal kaynaşmayı sağlama iddiasıyla giriştiği restorasyon hareketine, sanatçı ve kurumlarını da işe koşarak ulus devlet olma yolunda büyük bir ivme göstermiştir. Özellikle Türk düşünce tarihinde merkez i bir yeri olan Türk romantizminin, fikr i mayasını J.J. Rousseau’dan, edeb i yönünü ise Victor Hugo’dan aldığı kabul edilebilir. (Aksakal, 2015: 112) Ayrıca ilk romantiklerden Herder’in “halk ruhu” terimini ortaya atmasıyla başlayan bu halka yöneliŐ, tüm dünyada olduğu gibi, Türk aydınları arasında da kabul görerek ulus devlet olma sürecinde bu d  stura göre hareket edilmiştir. Romantik ekolün belirlediği ilkeleri, bir nev’i   d  n  leme yöntemiyle Türk kültür ve medeniyetinin oluşumu sürecine tüm yönleriyle tatbik eden Türk romantikleri, hem eğitim hem de kültürel alanda “romantik bir dil” inşa etme gayesi taŐımiŐtır.

Türkiye Cumhuriyeti, yirminci yüzyılın en etkin ve kendine özgü devlet ve millet yapılanmasını gerçekleŐtirmeyi hedefleyerek kadim çağlardan mirasını alarak halk arasında hâlâ yaşatılmakta olan halkbilimi ürünlerine baŐvurmuŐtur. Bunun da en çarpıcı örneğini yukarıda konumuzla doğrudan alakalı olan halkbilimi çalışmalarını ön planda tutarak genel çerçevesini çizdiğimiz müzik devriminde görmekteyiz. Güzel sanatlardan ses ve söz materyalini bir arada kullanan musiki, halkbiliminin en önemli kısmını oluşturan “Halk Edebiyatı” ve “Halk Müziği” ürünlerinden yararlanarak müzik devriminin en önemli sacayağını, bu tür folklorik ögelerden oluşturmuştur. Türk Beşleri, müzikte meydana gelen değişikliklere y  n vererek   ađdaŐ Türk müziğinin temellerinin atılmasında hem baŐrol hem de rol model olmuştur. Eserlerinin muhtevasını ve esinini, “Halk Edebiyatı” ve “Halk Müziği”   r  nleri arasından seçerek uluslaşma sürecine sanatçı farkındalığıyla büyük destek veren Türk Beşleri, yerli değerleri, evrensel müzik diliyle sentezleyerek çok sesli   ađdaŐ Türk müziğini elde etmiştir. Biz de bu sürecin öncülüğünü yapan Türk Beşleri’nin eserleriyle ilgili detaylı bir inceleme gerçekleştirerek folklordan ilham alan müzik devriminin aynı zamanda folklor alanına kazandırdıkları hakkında da bilgiler vermeye gayret edeceğiz. Sürecin sonunda ise halkbiliminin bir devletin teşekkülünde oynadığı hayati önem aleni bir Şekilde ortaya çıkacaktır.

1.4. Türk Beşleri

Genç Cumhuriyet, ikonik değerler üreterek savaş sonrası dünyanın evrildiği yeni düzende kendine yer edinmeye yönelik topyekûn bir değişim sürecine girmiştir. Bu ikonlar arasında yerel kaynaklardan ilhamını alan çağdaş Türk müziği özel bir konumda yer almıştır. Türk Beşleri olarak adlandırılan Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses, sanat yaşamları süresince Cumhuriyete ve Atatürk devrimlerine bağlı kalarak Atatürk'ün işaret ettiği şekilde esinini öz kaynaklardan alan sanat yapıtları ortaya koymuştur. Müzik devrimini gerçekleştiren birinci kuşak çağdaş Türk bestecileri arasında yer alan Türk Beşleri, müzikte gerçekleşen radikal değişikliklere öncülük ederek çağdaş Türk müziğinde katalizör olma görevi üstlenmiş bir sanatçı topluluğudur.

Yeni Türk Devleti'nin geleneksel halk müziği ve klasik sanat müziğinin ince bir işçilik ve zevkle harmanlanmasıyla çok sesli musikiye adaptasyonundan teşekkül edecek ulusal bir müzik retoriğine ihtiyacı vardı. Devre egemen olan ulusal sanat anlayışının da tesiriyle bu akıma uygun bir sanatçı refleksi gösteren müzisyenler, kökü kendinden yükselen çağdaş Türk müziğinin temellerini atmıştır.

“19. yüzyılda Avrupa ülkelerinde ulus bilincinin gelişmesi, bunun aynı zamanda sanata da yansımaları beraberinde getirmiştir. O dönemdeki bestecilerin, eserlerini kendi kültürel varlıklarına dayandırması, yabancı kültürel baskılardan arındırarak kendi değerlerini öne çıkarması müzik tarihinde “Ulusal Okullar” döneminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Başlıca ulusal okullar arasında Finlandiya, İsveç, Norveç ve Danimarka'dan oluşan İskandinav Okulu, İspanyol Okulu, Çek Okulu, Macar Okulu, Rus Okulu ve Polonya Okulu yer almaktadır. Türkiye’de ulus bilincinin yanı sıra müzik alanında ulusalcı yaklaşım, cumhuriyetin kurulmasından sonra Atatürk devrimlerinin etkisiyle başlamış, Türk Ulusal Okulu “Türk Beşleri”yle başlamıştır. Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk çağdaş besteci kuşağıdır ve Rus Beşleri’nden esinlenerek onlara “Türk Beşleri” denmiştir” (Aydın, 2003: 23).

Cumhuriyetin ilan edildiği yıllarda, Atatürk'ün öncülüğünde çağdaş uluslar topluluğu arasında yer alabilmek için birtakım revizyonist hamlelere başvurulmuştur. Romantik bir dokuda yeni bir medeniyet inşa etmek isteyen Atatürk, devrimler aracılığıyla eskinin yerine kendi özünden beslenen yeni değerler koymak istemiştir. Bu doğrultuda devrimlerin amacı, Türk'e özgülük ihtiva eden yeni bir form ortaya çıkarmaktır. Bu devrimler arasında yer alan musikiye ilişkin Atatürk'ün, Montesquieu'nin müzikle ilgili düşüncesini sıklıkla dile getirdiği görülmüştür. Buna göre, Atatürk'ün devrimleri arasında imtiyaz musikiye aittir ve Atatürk, müzik devrimini toplumun çağdaşlaşmasında ön koşul olarak belirlemiştir. Bunun için de toplumun kültürel imarında rol alacak yetenekli gençlerin devlet tarafından belirlenip Avrupa'ya gönderilmesiyle çok sesli Türk müziğinin de ilk adımları atılmıştır. Cumhuriyet devrinde yurt dışına gönderilen yetenekli gençler arasında yer alan Türk Beşleri, çok sesli Batı musikisi alanında yetkin uzmanlardan eğitim alarak yurdumuza geri dönmüştür. Çağdaş Türk

müziğinin kuruluşuna ön ayak olarak Anadolu’da Türk müziğine ait unsurların araştırılması, derlenmesi ve sanatsal açıdan geliştirilmesi yönünde önemli çalışmalar gerçekleştiren Türk Beşleri, Anadolu’dan topladıkları halk türkülerini çokseslendirerek farklı bir müzik dili ortaya çıkarmayı amaçlamış ve folklorik unsurlardan mülhem eserleriyle müzik devriminin gerçekleşmesine öncülük etmiştir. Buradan hareketle romantik duyuşun tesiri altında olan Türk Beşleri’nin, devrim ruhuna uygun Batılı musikiyle boy ölçüşebilen derinlik ve özgünlükte eserler besteleyerek milli temellere dayalı bir “Türk Musikisi” anlayışının ortaya çıkmasında etkili oldukları görülmüştür. Sanatçıların armonilerinde romantik üslubu benimsemeleri, yaşadıkları çağda etkili olan ulusçuluk akımı ile de açıklanabilir. Zira sanatçılar, romantizm anlayışla güzel sanatların musiki alanında kendilerine biçilen role uygun bir senteze ulaşarak yerli motiflerle bezenmiş sanat yapıtları meydana getirmiştir.

Çok sesli müzik, Avrupa’da geçirdiği yüzlerce yıllık evrenin ardından belirli bir evrensel standart yakalamıştır. Cumhuriyet devri birinci kuşak çağdaş Türk bestecileri için çok sesli musikiye ait bu birikimden yoksun olmak, devrin ihtilâlcî ruhunun yarattığı heyecan ile göz ardı edilmiş ve özellikle Türk Beşleri, polifonik müziği, geldiği noktada yakalayarak üstün bir sanatçı başarısı göstermiştir. (Ali, 1994: 200) Çağdaş Türk müziğinin kurucu kadrosu olarak nitelendirebileceğimiz Türk Beşleri, çocukluk çağlarından itibaren ilahî bir vergilendirmeye mahir oldukları müzikte orijinal bir stil ortaya koymayı başarmıştır. Burada değinmemiz gereken bir diğer önemli husus ise müziksel/ritmik yetilerin muayyen kişilerde tezahür eden bir meziyet olduğu gerçeğidir.

Bu konuda yaptığı araştırmalarıyla tanınan eğitim felsefecisi Gardner, zekaya ilişkin önemli tespitlerde bulunurak “Çoklu Zeka Kuramı”nı ortaya atmıştır. Gardner’a göre her birey, zekasının yönlendirdiği özel bir yetenek alanına sahiptir. Müziksel/Ritmik zekâ ise ses ve frekansa duyarlı, çalgı çalabilme kabiliyeti gösteren bireylerin sahip olduğu bir zeka türüdür. (Çuhadar, 2017: 3, 5)

Sanatçıların her birinin içine doğdukları aile ortamı, müzik ile iç içe bir yapıya sahiptir. Sanatçıların ailesinde göze çarpan sanata ve özellikle sanatsal gusto olarak müziğe gösterilen bu rağbet, Türk Beşleri’nin doğuştan sahip olduğu müziksel zekayı da açığa çıkarmıştır. Musikide eklektik yaklaşımı esas alan sanatçılar, besteci, orkestra şefi ve eğitimci kimliklerini bir potada eriterek birer müzik dehâsı olarak ön plana çıkmıştır. Bu sayede, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen -bir nev’i- Türk Rönesansı’nın da baş aktörleri arasında yer alan Türk Beşleri, romantik duyuşla icra ettikleri besteleriyle ulusal bir müzik ekolü oluşturmayı başarmıştır. Türk Beşleri, eğitsel kimlikleriyle de yeni nesiller yetiştirerek müzikte gerçekleştirilen devrimin sürekliliğini sağlamıştır. Müzikte gösterdikleri maharetle devrim

hareketine öncülük eden sanatçılar, çağdaş Türk müziğine milli birlik ve bütünlüğümüzü içeren ve kendi kültürel özelliklerimizi ve geleneksel değerlerimizi yansıtan sanat yapıtlarıyla yön vermiştir. Türk Beşleri, Türklük bilincini ve Anadolu halkının özünde var olan cevheri yansıtan eserleri, Batılı ölçü ve tekniklerle infüze ederek Türk müziğine evrensel bir boyut kazandırmak istemiş ve tüm dünyada yankı bulan eserleriyle de büyük ölçüde bu hedeflerini gerçekleştirmiştir.

1.5. Türk Beşleri'nin Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

1.5.1. Ahmet Adnan Saygun'un Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

Çağdaş Türk müziğinin kurucu isimlerinin yer aldığı Türk Beşleri arasında mistik yönüyle öne çıkan Ahmet Adnan Saygun, 7 Eylül 1907 yılında İzmir'de dünyaya gelmiştir. Saygun'un babası, Nevşehirli bir aileye mensup olan matematik öğretmeni Mehmet Celâleddin Bey, döneminin en yenilikçi şahsiyetlerinden biridir. Annesi Zeynep Seniha Hanım da Konyalı bir aileden gelmektedir. (Kolçak, 2005: 13) Ahmet Adnan Saygun'un açık görüşlü, modern ve reformist kişiliğiyle tanınan babası Mehmet Celâleddin Bey, aynı zamanda, Osmanlı âlimlerinden teoloji dersleri alarak medrese eğitimi görmüştür. (Biyografya 5, 2004: 22-23) Dini bilimlerinin yanı sıra pozitif bilimleri de çok iyi özümseyen Celâleddin Bey, yaşamında göze çarpan dilemmayla Saygun'un sanat yaşamında görülen çok boyutlulukta önemli bir pay sahibidir.

Ahmet Adnan Saygun'un babası, Mehmet Celaleddin Bey, aile geleneği olarak sufiyane bir yaşam tarzı benimsemiştir. Mevlevî tarikatına bağlı olması hasebiyle tasavvuf müziğiyle de ilgilenen Celâleddin Bey, zaman içinde çocuklarına da bu ilginin sirayet etmesine aracı olmuştur. Çocukluk yılları tasavvuf müziği icralarının beğeniyle dinlendiği bir aile ortamında geçen Ahmet Adnan Saygun'un yetiştiği bu ortam, onun hem yaşam felsefesini hem de sanatçı kişiliğini oluşturan ilham unsurlarını büyük ölçüde belirlemiştir. Zira Saygun'un bestelerinde yer alan mistik ve ruhani temalar, bu dönemden derin izler taşımıştır. (Kolçak, 2005: 14)

Ahmet Adnan Saygun'un çok sesli müziğe ilgisi, evinin yakınlarındaki bir müzik bandosunun konserlerine gitmesiyle başlamıştır. Daha sonrasında ise küçük bir konservatuvarı andıran İttihat ve Terakki Numune Sultanisi'ne giden Saygun, böylece müzik serüvenini de başlatmış olur. Saygun'un müzik hayatının dönüm noktası ise bu okulda tanıştığı dönemin en tanınmış müzisyenlerinden olan İsmail Zühtü Kuşçuoğlu'nun öğrencisi olmasıyla gerçekleşmiştir. (Kolçak, 2005: 14) Ayrıca bu mektep, Ziya Gökalp'ın "milli ruh" arayışı temalı "ulusal müzik" anlayışının temellerinin atıldığı ve önemli müzisyenleri bünyesinde barındıran bir müzik okulu olma özelliğine de sahiptir. (Deniz, 2016: 174) Devrin en velûd ismi olan

İsmail Zühdü Bey, çok sesli müziğin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması konusunda okullarda koro ve bandoların kurulmasına öncülük ederek çağdaş Türk müziğine yön vermiştir. Ayrıca İsmail Zühtü Bey, Batı tekniği ile çalışan ilk Türk bestecisi olarak da modern usûl musikide yerini almış, önemli bir sanatçıdır. (Deniz, 2016: 239-240) Ahmet Adnan Saygun'u çok sesli müziğe de İsmail Zühtü Bey yönlendirmiş ve Saygun hocasının teşvikiyle 12-13 yaşlarındayken İtalyan Rosati'den piyano dersleri almaya başlamıştır. (Aydın, 2003: 119)

Ahmet Adnan Saygun, piyano eğitimine 1922 yılından itibaren Macar Tefvik Bey ile devam etmiş ve sonraki yıl da Hüseyin Saadetin Arel'den iki ay boyunca armoni dersleri alarak müzikal alandaki gelişimini sürdürmüştür. (Kolçak, 2005: 15) Başlangıçta müzisyenlik konusunda babasının yoğun itirazıyla karşılaşan Saygun, çeşitli iş tecrübelerinin ardından müzik eğitimi için yurtdışına öğrencilerin gönderildiği burslu sınavı kazanarak bu alanda ilerleme isteğini açıkça ortaya koymuş ve böylelikle bu konuda babasının da rızasını alarak müzik yolculuğunu başlatmıştır. (Deniz, 2016: 241, 243)

Müzikteki kararlı tutumu neticesinde sınavı kazanarak Paris'e gitmeye hak kazanan Saygun, *"1928 yılının sonbaharında Paris'e gönderildi. Orada ilk devam ettiği okul "Ecole Normale de Musique" oldu ve Nadia Boulanger'in sınıfında yer aldı. Eğitimin bu okulda uzun süreceğini gören Saygun, okulunu değiştirerek "Schola Cantorum"a geçti"* (Aydın, 2003: 120). Saygun, arkadaşı Mahmut Ragıp'ın da önerisini dikkate alarak dinî kimliğiyle öne çıkan bu müzik okulunu tercih etmiştir. (Biyografya 5, 2004: 28) Saygun'un Schola Cantorum'da aldığı müzik eğitimi, bestecilik yaşantısında tesirli bir konumdadır. Hristiyan koro müziği araştırmaları için kurulan bu okulda, 16. yüzyılda icra edilen kilise polifonisinden oldukça etkilenen Saygun, bestelerinin ağırbaşlı ve mistik yönünü oluştururken dinî merkezli bu ekolden etkilenmiştir. (Kolçak, 2005: 16, 19) Saygun, çocukluk yıllarında tanıştığı tasavvuf müziğinin de ilintisiyle çok boyutluluk ve gizlilik ihtiva eden bu müzik tarzıyla "Yunus Emre Oratoryosu" başta olmak üzere insanî değerleri yücelttiği pek çok eser bestelemiştir. (Kolçak, 2005: 36)

Müzik eğitimini tamamlamasının ardından 1931 yılında yurda dönen Saygun, Musiki Muallim Mektebi'ne öğretmen olarak atanmıştır. Avrupa'dan döndükten sonra "Türk Beşleri"nin diğer üyelerinin de görev yaptığı bu okul, müzik devriminin insan kaynağını yetiştirmek amacıyla kurulmuş eğitsel bir yapıdır. (Kolçak, 2005: 18)

Saygun, Atatürk'ün telkinleri doğrultusunda ulusal duyarlılıkla hareket ederek geleneksel halk müziğiyle ilgili araştırmalara yoğunlaşmıştır. (Deniz, 2016: 253) Etnomüzikoloji alanında öncü çalışmalar gerçekleştiren Saygun, modal yapıda bir çalışma anlayışı benimseyerek modal müzik ile geleneksel Türk musikisi makamlarını, İran-Yunan

müzikleriyle mukayese ederek incelemiştir. Türk halk müziğiyle Ural, Macar ve Fin halk müziklerinde müşterek olan Orta Asya kökenli pentatonik çizginin yayılımını da araştıran Saygun, bu konuda pek çok görüş ortaya koymuştur. (İlyasoğlu, 2007: 47) Sanat görüşü olarak ulusal çerçevede yapıtlar ortaya koyan Saygun, armonilerinde de lirik halk ezgilerine yer vermiştir. Sanat yapıtlarını oluştururken Türk ulusunun karakterini ve maneviyatını yansıtan edebî ürünlere yönelen Saygun, kendi köklerine bağlı bir sanatçı tutumu geliştirmiştir. (Kolçak, 2005: 38)

Ahmet Adnan Saygun, ulusal Türk müziğinin oluşumu ve gelişimi sürecinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin sahnelenen ilk müzik eseri olma özelliğini taşıyan “Özsoy Operası”nın da bestecisi olarak adeta çok sesli Türk müziğine güçlü bir girizgâh yapmıştır. Özsoy Operası, bizzat Atatürk'ün emriyle İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye gelişi için hazırlanmış bir müzik eseridir. Konusu Atatürk tarafından belirlenen bu opera aracılığıyla İran ile dostane ilişkiler geliştirilerek iki ülke arasında tarihî bir bağ kurulmak istenmiştir. Münir Hayri Egeli tarafından yazılan librettoyu, Saygun bestelemiş ve “Özsoy” operası, 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi'nin onuruna ilk defa temsil edilmiştir. Esasında Atatürk, “Özsoy Operası” ile Yeni Türk Devleti'nin modern ve yenilikçi yönünü tüm dünyaya da takdim etmiştir. (Deniz, 2016: 245-246) Türk müzik tarihinin en önemli yapıtları arasında yer alan Özsoy operasıyla yeni müzik anlayışı ilk tomurcuğunu vermiştir.

Saygun bir söyleşisinde “*Bir ömür boyu Yunus'u düşündüm.*” ifadesiyle sevgi yoluyla intisap ettiği Yunus Emre'nin sanat hayatındaki merkeziliğine vurgu yapmıştır. Saygun, Yunus Emre'nin koşulsuz kabul, hoşgörü ve sevgi temeli ekseninde yoğurduğu dünya görüşü ile kendi hayat düsturunun örtüştüğünü dile getirmiştir. (Cemalcılar, 1992: 179).

Sanatçı kimliğinin en önemli deneyimlerinden biri olan Yunus Emre Oratoryosu'nu derin bir felsefî birikimle besteleyen Saygun, böylelikle yepyeni bir müzik retoriği ortaya çıkarmıştır. Saygun, bu eserinde Yunus Emre'nin çağları aşan dünya görüşü ve hümanistik duyusuyla evrensel bir müzik dili inşa etmeyi başarmıştır. (Kolçak, 2005: 120-121) Yunus Emre'nin yaşam felsefesini benimseyen Saygun, büyük bir titizlikle bestelediği oratoryosunun öznesi olarak Yunus Emre'yi seçmesi, ona duyduğu derin bağlılığın bir göstergesidir. Saygun'ın sanat hayatının zirve eseri olan Yunus Emre Oratoryosu, Türk toplumunun manevi duygularının tercümânî şeklinde kabul görmüş, mistik değerlerin ön planda tutulduğu içsel bir duyusun yansımasıdır. (Kolçak, 2005: 26-27) Saygun, manevi rehberi olan Yunus Emre'nin ilahilerinin ruha işleyen mistisizmiyle insanların duygu dünyalarını derinden etkilemeyi başarmıştır. Nitekim Yunus Emre, zamanının çok ötesinde her devrin zirve şahsiyetidir.

Ulusal Türk müziğinin ortaya çıkarılması için idealist bir tavır ortaya koyan Ahmet Adnan Saygun, kendi topraklarının duygu ikliminde yaşayan bir sanatçıdır. (Kolçak, 2005: 66) Saygun, işitsel alanda, Anadolu kültür imini ve yerli motiflerini, çok sesli Batılı musiki teknikleriyle buluşturarak evrensel anlamda da fark yaratan bir müzik dili inşa etmeyi başarmıştır. Ayrıca Türk müziğinin kuramsal çalışmalarını gerçekleştiren ilk kişiler arasında yer alan Saygun, 1971 yılında ilk kez kendisine verilen Devlet Sanatçılığı unvanıyla da onurlandırılmıştır. Çağdaş Türk müziğinin gelişimine adeta ömrünü adayan Saygun, 6 Ocak 1991 yılında hayata gözlerini yummuştur. (Kolçak, 2005: 30, 33) Ahmet Adnan Saygun, çağdaş Türk müziğine üretken bir besteci, eğitmen, yazar ve etnomüzikolog kimliğiyle büyük emek vermiş sofistike bir sanatçıdır.

Müzik devriminin en verimli bestecilerinden biri olan Saygun, Opus numarası verdiği 79 eser bestelemiştir. Opus, müzik yapıtı anlamına gelen ve sonuna eklenen sayıyla bestecinin kaçınıcı yapıtı olduğunu bildiren bir müzik terimidir. Genellikle Op. şeklinde kısaltılarak yazılmıştır. (Baydu, 2016: 305) Ahmet Adnan Saygun'un sanat yapıtlarında, Türk Halk Edebiyatı ve geleneksel halk müziği unsurlarına yoğun şekilde rastlanılmıştır.

Eserleri:

- 1.Op. Divertimento
- 3.Op. Ağıtlar
- 4.Op. Sezişler
- 5.Op. Manastır Türküsü
- 6.Op. Kızılırmak Türküsü
- 7.Op. Çoban Armağanı
- 8.Op. 8 Vurma Sazlı Kuartet
- 9.Op.9 Özsoy
- 10.Op.10/a İnci'nin Kitabı
- 11.Op.10/b İnci'nin Kitabı
- 12.Op. 11 Taşbebek
- 13.Op. 12 Sonat
- 14.Op. 13 Sihir (Büyü) Raksı
- 15.Op. 14 Süit
- 16.Op. 15 Sonatina
- 17.Op. 16 Masal "Lied"
- 18.Op. 17 Bir Orman Masalı (Bale)
- 19.Op. 18 Dağlardan Ovalardan (a capella koro için seslendirilmiş 10 Türkü)

- 20.Op. 19 Eski Üslupta Kantat
- 21.Op. 20 Sonat
- 22.Op. 21 Geçen Dakikalarım
- 23.Op. 22 Bir Tutam Kekik (a capella koro için çok seslendirilmiş 10 Türkü)
- 24.Op. 23 Dört Türkü
- 25.Op. 24 Halay
- 26.Op. 25 Anadolu'dan
- 27.Op. 26 Yunus Emre Oratoryosu
- 28.Op. 27 1. Yaylı Çalgılar
- 29.Op. 28 Kerem
- 30.Op. 29 1. Senfoni
- 31.Op. 30 2. Senfoni
- 32.Op. 31 Partita
- 33.Op. 32 Üç Ballad
- 34.Op. 33 Demet
- 35.Op. 34 1. Piyoano Konçertosu
- 36.Op. 35 2. Yaylı Çalgılar Kuarteti
- 37.Op. 36 Partita
- 38.Op. 37 Trio
- 39.Op. 38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd
- 40.Op. 39 3. Senfoni
- 41.Op. 40 Modal Solfej
- 42.Op. 41 On Halk Türküsü
- 43.Op. 42 Duyuşlar
- 44.Op. 43 3. Yaylı Çalgılar Kuarteti
- 45.Op. 44 Keman Konçertosu
- 46.Op. 45 Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd
- 47.Op. 46 Kentet
- 48.Op. 47 Aksak Tartılar Üzerine 15 Parça
- 49.Op. 48 Dört Lied
- 50.Op. 49 Dictum “ Deyiş”
- 51.Op. 50 Üç Prelüd
- 52.Op. 51 Küçük Şeyler
- 53.Op. 52 Köroğlu

- 54.Op. 53 4. Senfoni
- 55.Op. 54 Ağtlar 2
- 56.Op. 55 Trio
- 57.Op. 56 Ballad
- 58.Op. 57 Ayin Raksı
- 59.Op. 58 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak
- 60.Op. 59 Viyola Konçertosu
- 61.Op. 60 İnsan Üzerine Deyişler 1
- 62.Op. 61 İnsan Üzerine Deyişler 2
- 63.Op. 62 Oda Konçertosu
- 64.Op. 63 İnsan Üzerine Deyişler 3
- 65.Op. 64 İnsan Üzerine Deyişler 4
- 66.Op. 65 Gılgameş
- 67.Op. 66 İnsan Üzerine Deyişler 5
- 68.Op. 67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan
- 69.Op. 68 Üç Türkü
- 70.Op. 69 İnsan Üzerine Deyişler 6
- 71.Op. 70 5. Senfoni
- 72.Op. 71 2. Piyano Konçertosu
- 73.Op. 72 Orkestra İçin Çeşitlemeler
- 74.Op. 73 Poem
- 75.Op. 74 Viyolonsel Konçertosu
- 76.Op. 75 Kumru Efsanesi (Bale)
- 77.Op. 76 Poem
- 78.Op. 77 4. Yaylı Çalgılar Kuarteti
- 79.Op. 78 Piyano Sonatı

1.5.2. Cemal Reşit Rey'in Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

Cemal Reşit Rey, 25 Ekim 1904 yılında babası Ahmet Reşit Bey'in mutasarrıflık (vali) vazifesini yerine getirdiği Kudüs'te dünyaya gelmiştir. Aristokrat bir aileden gelen Cemal Reşit'in bütün hayatı Kudüs-Paris-İstanbul üçgeninde geçmiştir. Annesi Fethiye Hanım'ın devrin en seçkin ailelerinden birine mensup oluşu, ailenin soyadı olarak Rey'i seçmesinde etkili olmuş ve Cemal Reşit bu durumu, *"Rey soyadını Bey'e benzesin diye aldık. Ne de olsa beylerden gelen bir ailemiz vardı"* (Kolçak, 2006a: 14). şeklinde açıklamıştır. Cemal Reşit'in

annesi Fethiye Hanım, hem Sadrazam İbrahim Ethem Paşa'nın torunu hem de Ethem Paşa'nın oğlu Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu büyük Türk ressamı Osman Hamdi Bey'in yeğeni olması münasebetiyle ayrıcalıklı bir sanat atmosferinde görgülü, eğitilmiş ve iyi düzeyde piyano çalabilen biri olarak yetiştirilmiştir. “Nazım” müstearı ile şiirler yazan Ahmet Reşit Bey ise Edebiyat-ı Cedide şairlerindendir. (Kolçak, 2006a: 11, 17)

Bu evliliğin neticesinde dört çocuklu mutlu ve sanatsever bir ailenin üyesi olan Cemal Reşit, müziğe duyduğu derin intisapla ilk valsini çok küçük yaşlarda bestelemiştir. (Kolçak, 2006a: 15, 17) Cemal Reşit Rey, bir mülakatında musiki kabiliyetini ilahi bir vergilendirmeye kazandığını dile getirmiştir. Rey'e göre müzik yetisinin kaynağı, meşhur Davudî sesiyle gönüllere işleyen Hazreti Davud'dur.

“Henüz üç aylık bir bebekken annem beni Kudüs'teki Hazreti Davud'un türbesine götürmüştü. Bir kaç dakika sandukanın üzerine bırakmış. Geri döndüğünde beni pek güler yüzlü bulmuş. İşte müzisyen karakterimin o türbedeki yalnızlık anında, tarihin bilinen en eski müzisyeni olan Hazreti Davud'dan bana geçtiğine inanıyorum” (Kolçak, 2006a: 131).

Cemal Reşit'in babası, Ahmet Reşit Bey, Osmanlı Devleti'nde üst düzey bürokratik ve bakanlık görevleri yapmış bir devlet adamıdır. (Kolçak, 2006a: 17) Osmanlı'nın çalkantılı yıllarında yöneticilik görevi yürüten Ahmet Reşit Bey, İttihat ve Terakki üyeleri ile yaşadığı anlaşmazlıklar neticesinde Birinci Dünya Savaşı'nın hemen arifesinde ailesiyle birlikte Paris'e giderek dönemin karmaşasından uzaklaşmıştır. Bu zaruri ve istenmedik durum, Cemal Reşit'in müzik eğitimine olumlu bir şekilde yansımış ve Cemal Reşit, ailesiyle birlikte Paris'e ilk gittikleri dönemde, şehrin en yetkin sanatkârlarından biri olan Faure ile tanışma fırsatı yakalamıştır. (Deniz, 2016: 187-188) Rey ve ailesinin Paris Konservatuvarı Müdürlüğü yapan Gabriel Faure ile tanışıklığı, Rey'in seçkin bir piyano sanatçısı olan Marguerite Long'un öğrencisi olmasını sağlamıştır. (Ali, 1994: 195) Paris yıllarında aldığı eğitim, Cemal Reşit'in yazgısını belirleyerek onun büyük bir sanatkâr olmasının yolunu açmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ailesiyle beraber tekrar İstanbul'a dönen Cemal Reşit, İstanbul'da bir süre kaldıktan sonra müzik eğitimini tamamlamak için tekrar Paris'e dönmüştür. Paris şehri, Cemal Reşit Rey'in müzikte daha da yetkinlik kazanmasına yarar sağlayan yegâne mekândır. Bu şehirde, dönemin en ünlü müzisyenlerinden aldığı eğitim, Cemal Reşit'in müzik anlayışında yeni ufuklara yol açarak onu müzik alanında erişilmez bir dehaya dönüştürmüştür. Rey, henüz Paris'teyken, o yıllarda İstanbul Belediyesi Güzel Sanatlar Daire Başkanı Halit Ziya Uşaklıgil'den İstanbul'da açılacak olan Darü'l Elhan'da (Konservatuvar) öğretmenlik yapması için bir davet telgrafı almıştır. Bu daveti büyük bir sevinçle karşılayan Rey, piyano öğretmeni Marguerite Long'un kariyerini sekteye uğratacağı endişesiyle yapmış olduğu yoğun itirazları dahi dinlemeyerek hemen yurduna dönmüştür. (Kolçak, 2006a: 19, 21)

Türk halk müziği ile çok sesli müziğin ilk sentezi, Cemal Reşit Rey'in 1926 senesinde bestelediği "12 Anadolu Türküsü" adlı eseridir. (İlyasoğlu, 2007: 12) Rey'in ilk bestelerinde halk türkülerine yer vermesinde, devre egemen olan "Ulusalcılık" anlayışının da etkili olduğu düşünülebilir. Rey, eserlerinde halk türkülerine yer vererek ülkemizde bu doğrultuda bir sanat yönelimi oluşmasına öncülük etmiş ve milli duyarlılıkla oluşturduğu eserlerini, yerli öğelerle bezemiştir.

"Her yaratılan sanat eseri, yurdumuzun toprağından yayılan ısı ile canlanarak bütün Türk ulusuna ait duyguların sonsuz anlatımı olmalıdır. Bu amaç bir defa elde edilirse, Türk müziği doğmuş sayılır. Eğer bu düşünce tarzı doğru ise gelecek müziğimizin dayanağını, halk türkülerinden başka nerede bulabiliriz? Onlar, memleketimizin, milletimizin, vatanımızın ruhudur. Kalbimize hayat veren duyguları, o melodilerle, hayret verici açıklık ve sadelikle, özellikle her türlü yapmacıktan uzak olarak buluruz" (Kolçak, 2006a: 141).

Halk türkülerini çok sesli müzikle buluşturan Rey, bu yaklaşımıyla yerel motiflere evrensel bir boyut kazandırmıştır. Özellikle "12 Anadolu Türküsü" adlı eseri Paris'te sahnelendiği dönemde oldukça beğenilmiş ve bu besteler aracılığıyla yerel ezgilerimiz dünyada da işitilmeye başlamıştır. (Kolçak, 2006a: 112-113) Uluslararası alanda ülkemizi başarıyla temsil eden sanatçı, dünya çapında bilinirliğe ulaşan pek çok bestenin de sahibidir. Türk Beşleri'nin yaş itibarıyla en büyüğü olan Cemal Reşit Rey, milli sanatın oluşumu evresinde geleneksel müzik unsurlarının önemini bilincinde hareket etmiştir. Rey'in sanatının niteliği yerli öğelerle, ulusalcı anlayışla ve evrensel değerlerde eserler üretmesiyle ölçülebilir.

Cemal Reşit Rey, edebiyatta mahir, kültür ve sanat adamı olarak nitelendirebileceğimiz ağabeyi Ekrem Reşit Rey'in de desteğiyle müzikte hatırlı bir sanatçı kimliği kazanmıştır. Güçlü kalemiyle öne çıkan Ekrem Reşit Rey (1900-1959), Cemal Reşit'in büyük ses getiren Alabanda, Deli Dolu, Saz Caz, Lüküs Hayat gibi operetlerinin de librettolarını yazmıştır. (Kolçak, 2006a: 30) Rey kardeşler, bu eserlerin mahiyetinde taşıdığı coşkunun da etkisiyle söz ve müzikte büyük bir ahenk yakalayarak çok sesli Batı müziğinin halk arasında sevilip yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Cumhuriyetimizin "Onuncu Yıl Marşı"nın da bestecisi olan Rey, Türk insanının devrimci ruhunu yansıttığı bu marş ile halkımızın da büyük sevgisini ve iltifatını kazanmış, büyük bir bestekârdır. (Kolçak, 2006a: 60, 62)

Cemal Reşit'in bestecilik yönünün en belirgin özelliklerinden biri de sanat eserlerinde, yaşadığı toprakların kültürel iklimine tüm bileşenleriyle yer vermesidir. Rey, kendi kişilik yapısını da oluşturan dindar, gelenekçi, cumhuriyetçi ve modern olarak nitelendirebileceğimiz çok boyutluluğu, eserlerine büyük bir başarıyla yansıtmıştır. (Kolçak, 2006a: 44)

Cemal Reşit Rey, Halil Bedii Yönetken'in Rus Beşleri'nden ilhamla yakıştırdığı Türk Beşleri arasında yer alarak çağdaş Türk müziğine yön veren sanatçılarımızın başında gelmiştir. Cemal Reşit Rey, tüm yaşamı boyunca Atatürk'ün ilkelerini belirlediği müzik devrimine

bağlılık göstermiştir. Üstün müzik yeteneğiyle ve farklı türlerde bestelediği onlarca eseriyle çok sesli müziğin ülkemizde gelişip yaygınlaşmasına liderlik eden Rey'e, müziğe üstün hizmetlerinden ötürü 1981 yılında Devlet Sanatçılığı unvanı verilmiştir. Sanatçı, uzun süre boyunca yaşadığı rahatsızlıklar neticesinde, 5 Ekim 1985 yılında aramızdan ayrılmıştır. (Kolçak, 2006a: 40-41) Cemal Reşit Rey, tarihsel koşullar dikkate alındığında ağabeyi Ekrem Reşit Rey'in de üstün yeteneği ve desteğiyle Türk kültür ve müzik tarihinin en önemli simâları arasında yerini almış özgün bir sanatçıdır.

Başlıca Eserleri:

Operaları:

- 1.Faire Sans Dire
- 2.Yann Marek
- 3.Sultan Cem
- 4.Zeybek
- 5.Köyde Bir Facia
- 6.Çelebi
- 7.Üç Saat
- 8.Lüküs Hayat
- 9.Deli Dolu
- 10.Saz Caz
- 11.Maskara
- 12.Hava Cıva
- 13.Yaygara 70
- 14.Uy Balon Dünya
- 15.Bir İstanbul Masalı
- 16.Adalar Revüsü
- 17.Alabanda
- 18.Aldırma
- 19.Bebek Efsanesi
- 20.Çayır İnce
- 21.Fatih
- 22.Kâtibim Üzerine Çeşitlemeler
- 23.Türkiye
- 24.Çağrılış
- 25.Ellinci Yıla Giriş

- 26.İki Anadolu Türküsü
- 27.Mistik
- 28.İki Parça
- 29.Anadolu Havaları Üstüne On İki Melodi
- 30.Dört Melodi
- 31.Karagöz
- 32.Özyurt
- 33.Türk Manzaraları
- 34.Sarı Zeybek
- 35.Anadolu Halk Türküleri
- 36.On Halk Türküsü
- 37.On İki Anadolu Türküsü
- 38.Halk Türküleri
- 39.Enstantaneler
- 40.Güneş Manzaraları

1.5.3 Hasan Ferit Alnar'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

Türk Beşleri arasında geleneksel Türk sanat musikisine yatkınlığı ile bilinen Hasan Ferit Alnar, 11 Mart 1906 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarından itibaren geleneksel Türk sanat müziği ile iç içe bir aile ortamında yetişen Hasan Ferit'in musikişinas olan aile üyelerinden posta memurluğu yapan babası Hüseyin Alnar ud, ev hanımı olan annesi Saime Hanım ise kanun çalmaktadır. Amcasının da üdi olması ve ailesinin geleneksel Türk sanat müziği çevreleri ile içli dışlı oluşu, Hasan Ferit'i hem müziğe hem de özel olarak Türk sanat müziğine yönlendirmiştir. (Deniz, 2016: 210)

Küçük yaşlarında matematik ve müziğe istidadı fark edilen Hasan Ferit, ailesinin de teşvikiyle dönemin kanun üstâdı Âma Nazım'dan kanun dersleri almaya başlamış ve almış olduğu eğitimin neticesinde de henüz 12 yaşındayken İstanbul'un sayılı kanuncularından biri olmuştur. (Deniz, 2016: 211) Bu arada eski çağlardan itibaren matematik ile müzik bilimi arasında bir bağıntı kurulduğu bilinmektedir. Pitagoras, insanın tinsel boyutuna manivela etkisi yaparak çok boyutlu bir fenomene dönüşen müziği, matematik ile ilişkilendirmiştir. Bu konuya felsefî açıdan yaklaşan Pitagoras, sayıların ve seslerin harmonik birliktelik içinde kusursuz bir ahenk yakaladığını dile getirmiştir. (Tarhan, 2020: 208)

Hasan Ferit, eşsiz müzik kabiliyeti sayesinde küçük yaşlarında iyi bir kanun virtüözü olarak adını duyurmuş ve henüz çocuk sayılabilecek bir yaşta da tek sesli bir operet

bestelemiştir. Geleneksel sanat müziği çevrelerinde kanun icra ettiği dönemde Hüseyin Saadettin Arel'le tanışarak çok sesli müziğe yönelen Alnar, Arel'den armoni dersleri, Edgar Manas'tan ise kontpuan ve füğ dersleri almıştır. (İlyasoğlu, 2007: 33) 1927 senesinde çok sesli müzik ve bestecilik eğitimi için Viyana'ya giden Alnar, Viyana Devlet Müzik Akademisi'ne girmeye hak kazanarak Joseph Marx ve Oswald Kabasta'yla çalışma fırsatı yakalamıştır. (İlyasoğlu, 1999: 283) Viyana'daki müzik eğitimini tamamladıktan sonra 1932 senesinde Türkiye'ye dönen Alnar, önemli müzik kurumlarında göreve başlamıştır. Alnar, bu esnada, Sarı Zeybek Opereti, Oyun Havaları, Prelüd ve İki Dans adlı eserlerini besteleyerek ülkemizde polifonik müziğin yaygınlaşmasında etkili olmuştur. (Deniz, 2016: 219) Hasan Ferid Alnar, eserlerini oluştururken daha çok makamsal öğeleri kullanmayı tercih etmiştir. Bunda ise küçük yaşlarından itibaren ailesi tarafından geleneksel Türk sanat müziği terbiyesiyle yetiştirilmiş olması etkilidir.

Geleneksel Türk sanat müziğinin yanı sıra halk müziğine de ilgi duyan Alnar, halk müziğine özgü melodi ve ritimlere de bazı eserlerinde yer vermiştir. Bunlar arasında, sıklıkla seslendirilen orkestra için Prelüd ve İki Dans adlı eserleri sayabiliriz. Alnar'ın bestecilik yönünü genel hatlarıyla ifade edecek olursak onu klasik formda yazdığı eserleriyle öne çıkan bir sanatçı olarak nitelendirmemiz mümkündür. Bu bağlamda, Hasan Ferit Alnar, bestelerinde geleneksel Türk sanat musikisi ve halk müziği unsurlarını, çok sesli müzik anlayışına göre sentezleyerek yenilikçi bir hevesle millî değerlere bağlı bir müzik dili ortaya çıkarmıştır. Hasan Ferit Alnar, 27 Temmuz 1978 yılında Ankara'da hayatını kaybetmiştir. (Deniz, 2016: 222, 224) Türkü çokseslendirmelerinin yanı sıra oyun havaları da besteleyen Alnar, yavanlıktan uzak, yerli dokuda işlediği bu eserleriyle ulusal duyuşu ön plana çıkarmış bir sanatçıdır.

Başlıca Eserleri:

- 1.Üç Türkü
- 2.Prelüd ve Füg
- 3.Piyano İçin Beş Oyun Havası
- 4.Sekiz Piyano Parçası
- 5.İki Sesli Türküler
- 6.Oyun Havaları
- 7.On Halk Şarkısı
- 8.Prelüd ve İki Dans
- 9.Türk Süiti
- 10.Ninni
- 11.Yalova Türküsü

- 12.Sarı Zeybek
- 13.Viyolonsel Konçertosu
- 14.Üç Türkü
- 15.İki Koro Türküsü
- 16.10 Mistik Lied
- 17.On Halk Şarkısı
- 18.Köroğlu

1.5.4. Ulvi Cemal Erkin'in Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

Birinci kuşak çağdaş Türk bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 yılında İstanbul'un en seçkin semtlerinden biri olan Bakırköy'de dünyaya gelmiştir. Babası, Osmanlı Devleti'nde memurluk yapmış, Duyun-u Umumiye Müdürleri'nden Mehmet Cemal Bey, annesi ise iyi bir tahsilin yanı sıra Fransızca ve piyano dersleri alarak yetiştirilmiş Nesibe Hanım'dır. Nesibe Hanım'ın müzikle ilgili oluşu, çocuklarına da bu ilginin sirayet etmesinde etkili olmuştur. Özellikle Ulvi Cemal Erkin'in müzisyenliği meslek olarak seçmesinde annesinin sanata olan duyarlılığının etkisi büyüktür. Ulvi Cemal, annesini hep sanatsal yönüyle hatırlamış ve sanatçının hayatında bu hususta ona ilk rol modeli de iyi düzeyde piyano çalabilen annesi olmuştur. Babası Mehmet Cemal Bey'i, henüz yedi yaşındayken kaybeden Ulvi Cemal, babasının ölümünün ardından ailesiyle beraber Nesibe Hanım'ın yazar olan babası, Abdulhalim Behçet Bey'in evine taşınmıştır. (Kolçak, 2008: 9-10)

İlk piyano derslerini annesinden alan Ulvi Cemal'in müzik eğitimine profesyonel bir boyut kazandırmak isteyen ailesi, onu Mercenier isimli Fransız bir eğitimciyle piyano derslerine başlatmıştır. Çok küçük yaşlarda başlayan müzik yolculuğunu ilkökul yıllarında da başarıyla sürdüren Ulvi Cemal, annesi ve dedesi tarafından her zaman desteklenmiş ve ailesi, Ulvi Cemal'in sanatçı kişiliğinin oluşumunda disipliner tutumu ile belirleyici rol oynamıştır. Zira dönemin meşhur İtalyan piyano öğretmeni Adinolfi'nin ismini işiten annesi ve dedesi, hiç vakit kaybetmeden daha iyi bir eğitim alabilmesi için Erkin'i, Adinolfi ile derslere başlatmış ve bu dersler de sanatçının müzik kabiliyetini daha da olgunlaştırmıştır. Özellikle Galatasaray Lisesi, Ulvi Cemal'in sanat hayatına büyük ölçüde yön vermiştir. Nitekim Galatasaray Lisesi, o dönemde, sanatsal alanda ileri düzeyde bir okul olarak göze çarpmaktadır. (Kolçak, 2008: 10-11) Bu noktada, henüz Cumhuriyetin ilan edilmediği yıllarda, bu tür Batılı eğitim veren kurumların çok sesli müzik ile ilgili belirli bir eşik seviyesi oluşturduğu kabul edilebilir.

Milli Eğitim Bakanlığı, 1925 yılında Avrupa'nın önemli müzik okullarına öğrenci göndermek için bir sınav düzenlemiş ve Ulvi Cemal, küçük yaşlarından itibaren müzik eğitimi

almanın da yararını görerek girdiği bu sınavı kazanmıştır. Avrupa'nın önde gelen kültür ve sanat şehirlerinden biri olan Paris'te müzik eğitimi almaya hak kazanan Erkin, Galatasaray Lisesi mezunu olduğu için iyi düzeyde Fransızca da bilmektedir. Bu sayede Fransa'ya kolaylıkla uyum sağlayan Erkin, burada Nadia Boulenger başta olmak üzere çok değerli eğitimcilerle çalışma şansı yakalamıştır. (Kolçak, 2008: 14-15)

Paris yıllarını başarılı bir eğitimle neticelendiren Ulvi Cemal, 1930 yılında diplomasını alarak Türkiye'ye dönmüştür. Erkin, artık kendi topraklarında, çok sesli musikin gelişip yaygınlaştırılması vazifesini üstlenecek ve yetenekli gençlerin de yetiştirilmesine öncülük edecektir. Bu amaçla 1930 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin armoni ve piyano öğretmenliğine atanmıştır. (Kolçak, 2008: 15-16) Ulvi Cemal Erkin, eğitimci yıllarında bir taraftan da kompozisyon çalışmaları gerçekleştirerek müzik dünyasına Ninni ve Zeybek Türküsü, Beş Damla gibi halk motifleriyle zenginleştirilmiş pek çok sanat eseri kazandırmıştır. Erkin, çağdaş Türk müziğinin kurucu isimleri arasında hem öğretmen hem de kompozitör yönüyle dikkat çeken bir bestecidir. (Deniz, 2016: 231) Zira Türk Beşleri'nin en belirgin özelliklerinin başında bu çok yönlülükleri gelmiştir. Sanatçı kimliğinde birçok meziyeti bir arada bulunduran Türk Beşleri, milli müziğin temellerini atarak gelecek kuşakların yetiştirilmesinde önemli rol üstlenmiş bir sanatçı ekolüdür.

Ulvi Cemal Erkin, eserlerinde yoğun olarak Türk halk müziğine has ezgi ve ritimlere yer vererek ulusal karakter taşıyan müzik yapıtları ortaya koymuştur. Büyük bir titizlikle ele aldığı bu yapıtlarında olgun sanatçı zevki göze çarpmaktadır. (Deniz, 2016: 232, 235) Ulvi Cemal Erkin, Türk folk müziğinde duyulan Anadolu insanına has şecaat ve feraseti, çok sesli müzik ile yoğurarak özgün bir müzik dili ortaya çıkarmıştır. Erkin'in ince bir zevk ve lirik bir üslupla bestelediği eserlerinde, kadim Anadolu kültürü yankısını bulmuştur.

Besteci Bülent Tarcan, Ulvi Cemal Erkin'i, *"kompozitörlerimiz içinde kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak bunları zevkli bir armoni üzerine oturtan kompozitörümüz"* (Ayдын, 2003: 93). olarak nitelendirmiştir. Çok sesli çağdaş Türk müziğine kendine has besteci yorumuyla büyük değer kazandıran Erkin, 1930'da başladığı piyano öğretmenliği vazifesini hiç ara vermeden kırk iki yıl sürdürmüş ve eğitsel kimliğiyle de pek çok öğrenci yetiştirmiştir. 1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanı da alan Erkin, besteci karakteriyle milli müzik oluşturma sürecinin baş aktörleri arasında yer almıştır. Türk Beşleri arasında güçlü lirizmiyle dikkat çeken Ulvi Cemal Erkin, 15 Eylül 1972 yılında hayata veda ederek gerisinde ölümsüz eserler bırakmıştır. (Kolçak, 2008: 27-28)

Başlıca Eserleri:

1.Bülbül ve Ayın On Dördü

- 2.Yedi Halk Türküsü
- 3.Duyuşlar
- 4.Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü
- 5.Beş Damla
- 6.On Halk Türküsü,
- 7.İki Sesli Halk Türküleri
- 8.Altı Halk Türküsü
- 9.On Halk Türküsü
- 10.İki Dans
- 11.Konçertino
- 12.Piyano Konçertosu
- 13.Köçekçe
- 14.Birinci Senfoni
- 15.Keman Konçertosu
- 16.İkinci Senfoni
- 17.Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça
- 18.Senfonik Bölüm
- 19.Yaylılar Dörtlüsü
- 20.Sinfonietta
- 21.Sonat
- 22.Bayram
- 23.Karagöz
- 24.Keloğlan Bale Müziği

1.5.5. Necil Kazım Akses Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

Türk Beşleri'nin en genç üyesi Necil Kazım Akses, 6 Mayıs 1908 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. (Deniz, 2016: 266) Babası, posta müdürlüğü yapan Mehmet Kazım Bey, annesi ise edebiyat öğretmeni Emine Hanım'dır. (Kolçak, 2006b: 11) İlkokul yıllarında henüz çok küçük yaşta babasını kaybeden Necil Kazım, annesi ve teyzelerinin himayesinde özveriyle büyütülmüş ve müziğe kabiliyeti fark edilince de ailesi tarafından desteklenmiştir. (Aydın, 2003: 148) Bu doğrultuda aile üyelerinin dikkatiyle müzik eğitime özen gösterilen Necil Kazım, başlangıçta Kemanî Kevser Hanım'dan keman dersleri almaya başlamış, bir süre sonra ise bu derslerine Kemancı Yorgi'yle devam etmiştir. Madam Rafael'den de piyano eğitimi alan Akses, ortaokulun son sınıfındayken ise Almanya'da müzik eğitimi gören Mesut

Cemil’le tanışmış, ondan da viyolonsel dersleri almıştır. Birçok farklı çalgı türünde kendini geliştiren müzisyen, çalgı olarak ise çok etkilendiği viyolonseli seçmiştir. İlk bestelerini, lise yıllarında yazmaya başlayan Akses, bir süre sonra viyolonsel eğitimine dönemin ünlü sanatçısı Sezai Asaf (Asaf) ile devam etmiştir. (Kolçak, 2006b: 12-13)

Akses, İstanbul Erkek Lisesi’ne gittiği dönemde, müziğe ilgisinden dolayı Darülelhan’a da kayıt yaptırarak burada Cemal Reşit Rey’den armoni dersleri almaya başlamıştır. Darülelhan’a girişiyle geniş bir müzik çevresinin de içine dâhil olan Akses, bunlar arasında özellikle Rey’in derin müzik bilgisinden oldukça etkilenmiştir. Darülelhan’da aldığı estetik terbiyeye ilaveten Cemal Reşit Rey’in müziksel anlatımlarına da yakınlık duyan Akses, bunun neticesinde çok sesli müziğe yönelmiştir. (Deniz, 2016: 268)

1926 senesinde müzik eğitimi için Viyana’ya giderek Viyana Devlet ve Temsil Müzik Akademisi’ne yazılan Akses, bu okulda Joseph Marx ve Kleineche’den dersler almıştır. Bu esnada Prag Devlet Konservatuarı’na da kaydolan Akses, Josef Suk ve Alais Haba gibi hocalardan da ders alarak üst düzey bir müzik eğitimi görmüştür. (İlyasoğlu, 2007: 59) Necil Kazım, 1934 yılında Türkiye’ye dönerek Musiki Muallim Mektebi’nde öğretmenlik yapmaya başlamış ve eylül ayının sonlarına doğru da Atatürk tarafından bir opera bestelemesi için görevlendirilmiştir. Atatürk’ün Ankara’ya gelişinin on beşinci yıldönümü kutlamaları sırasında temsil edilecek olan operalardan “Taş Bebek” adlı operayı Ahmet Adnan Saygun, “Bay Önder” operasını ise Necil Kazım Akses bestelemiştir. Librettoları Münir Hayri Egeli tarafından yazılan bu iki opera, dönemin önemli kültürel etkinliklerine ev sahipliği yapan Ankara Halkevi’nde sahnelenmiştir. Türk müzik tarihinde rehber niteliği taşıyan bu iki eser, çok sesli Türk müziğinin ilk önemli numuneleri arasında yer almıştır. (Deniz, 2016: 270-271)

Akses, 1935-1937 tarihleri arasında müzik bilgisine başvurulmak üzere yurdumuza davet edilen Hindemith’le birlikte çalışması için görevlendirilmiş ve iki müzisyen, İzmir yakınlarında incelemeler gerçekleştirmiştir. Akses, hemen sonrasında ise 1936 yılında folklor araştırmaları yapmak amacıyla ülkemize gelen Macar besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok’la da saha çalışmalarına katılmıştır. Bartok ve Akses, aralarında Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin’in de yer aldığı bir heyetle Adana ve Osmaniye yörelerini kapsayan bir derleme gezisine çıkmıştır. (Kolçak, 2006b: 21-22) Türk Beşleri, Cumhuriyet döneminde düzenlenen derleme faaliyetlerinin birçoğuna katılarak hem geleneksel Türk müziğinin kayıt altına alınmasında etkili olmuş hem de halk türkülerini birinci ağızdan dinleme fırsatı bulmuştur. Derlenen bu türküler, milli ruhun zabıt altına alındığı öz varlıklarımız olduğu için de çağdaş Türk müziği, esas mayasını geleneksel halk müziğinden almıştır.

Necil Kazım Akses, müzik yaşamına, ulusal sanat anlayışının da tesiriyle yerel kaynaklardan ilham alan besteleriyle başlamıştır. Akses, geleneksel halk müziğine ait ögeleri çokseslendirerek ulusal Türk müziği oluşturma sürecinde etkin bir sanatçıdır. Fakat bestecilik yaşantısının ilerleyen dönemlerinde farklı bir müzik üslubu benimseyen Akses, ilk dönem eserlerinde büyük ölçüde geleneksel halk müziği unsurlarını armonize etmiştir. (Deniz, 2016: 278-279) 1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanı alan Necil Kazım Akses, müziği kendi hayatından yoğurmuş bir bestecidir. Toplum için yapılan sanatın toplumu eğitmesi gerektiğine inanan Akses, ilk insandan itibaren var olmaya başlayan müziğin insanlığı da eğitmesi gerektiğine inanmıştır. Zamanın akışı içinde çeşitli beğeniler ve düşünceler müziğe egemen olmuş ve Türk Beşleri, yetişmiş oldukları ulusal ekollerin de etkisiyle kendi milli değerlerini ne çıkaran eserler bestelemiştir. Sanatçılar, Türk müziğinin yerli motiflerini, Batı tekniğiyle sentezleyerek Türk müzik tarihinde özel bir konumda yer almıştır. (Kolçak, 2006b: 33-34) Türk Beşleri'nin yaş itibariyle en küçüğü olan Akses, 16 şubat 1999'da yaşlılığa bağlı sebeplerden ötürü hayatını kaybetmiştir. (Kolçak, 2006b: 40)

Başlıca Eserleri:

- 1.Bayönder Operası
- 2.Mete
- 3.Minyatürler
- 4.Bir Divandan Gazel
- 5.okseslendirilmiş Türküler
- 6.Prelüd ve Fgler
- 8.On Türkü
- 9.50.Yıl Marşı
- 10.İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar
- 11.Portreler
- 12.iftetelli
- 13.Ankara Kalesi
- 14.Ballade
- 15.Eskilerden İki Dans
- 16.Itri'nin Nevakarı zerine Bir Scherzo
- 17.Idyll
- 18.Senfonik Destan

"Beşler" olarak adlandırılan ilk kuşak ağdaş Türk bestecileri, Türk halk müziği ve klasik sanat müziğine ait unsurları, titizlikle işleyerek yeni Türk müziğini ze dönük bir

yapılanmayla şekillendirmiştir. Türk Beşleri'nin millî duyuşla ortaya koydukları bu yapıtlar da 1939 yılında Halk Evi'nin yedinci kuruluş yıldönümü vesilesiyle düzenlenen bir konser sırasında birbiri ardına sergilenmiştir. (İşkodralı, 2019: 25) Böylece çağdaş Türk müziği, Türk Beşleri'nin halk kültürünü referans alarak ürettikleri sanat eserleriyle somutlaştırılmış ve kendi özünden beslenen kuvvetli bir müzik dili yakalanmıştır. Cumhuriyet devrinde “yeni bir ulus inşa etme” ideali ile tarihsel zamanın değişim çağrısına kulak verilmiş ve Türk aydını, yenilikçi ve kararlı adımlar atarak çağdaşlaşma ve çağı yakalama şiarını kendine ilke edinmiştir. Bu doğrultuda Türk sanatkârı, üzerine düşen sorumlulukların bilincinde hareket ederek yeni kurulmakta olan Türk Devleti'nin kültürel dokusunu milli uyanışa rehberlik eden sanat eserleriyle işlemiştir. Yerli kaynaklardan esinini alan Türk Beşleri, ulusalcı akıma uygun düşen eserler besteleyerek çağdaş Türk müziğine yön veren isimlerin başında gelmiştir. Öyle ki *“Sanat yapıtı üretildiği zamanın bir göstergesi niteliği de taşımaktadır”* (Korkut ve Boydaş, 2021: 398). Türk Beşleri, dünya genelinde arayışlar devri olarak nitelendirebileceğimiz Yakınçağ'ın tüm hezeyanlarını ve kaotik süreçlerini yaşamıştır. Bu travmatik çağı, emsâlsiz bir zaferle geride bırakan Yeni Türk Devleti'nin kültür ve sanat alanında yetiştirdiği en değerli simâlar arasında yer alan Türk Beşleri, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen müzik devriminin en gür sesleridir. Türk Beşleri, halkın ruhundan kopan her türlü duygu ve düşüncüyü bestelerinde yansıtarak kendi özünü hatırlatan bir müzik tarzı meydana getirmiştir.

II. BÖLÜM

FOLKLORİK UNSURLAR

2.1. Türk Beşleri'nin Eserlerinde Folklorik Unsurlar

Halkbilimi, bir ulusun yüzyıllar boyunca kendi içinde oluşturduğu değerler sistemini, varoluşsal kodlarını ve duyuşsal özelliklerini ihtiva eden unsurların tespitine çalışan bilimsel bir yaklaşımdır.

Alan Dundes halkı, kültürü yaşayan ve taşıyan işleviyle ön plana çıkararak kendine özgü geleneksel değerlere sahip bir insan topluluğu şeklinde ifade etmiştir. (Ekici, 2018: 6) Geleneksel boyutu ön planda bir edebî alan olarak nitelendirebileceğimiz “Halk Edebiyatı” da bir halk topluluğunun içinde var olarak halkbiliminin sınırları içinde değerlendirilmiş estetik bir birikimdir. Halk edebiyatı ürünlerinin çoğu, halkın ahlakî değerleri, estetik zevki ve dünya görüşünden etkilenmiş sözlü kültür ürünleridir. Sözlü edebiyat geleneğine bağlı olarak bir kısmı işitsel unsurlarla zenginleştirilmiş sözel imgelerden oluşan halk edebiyatı ürünlerinin bir kısmı ise teatral uygulamaların dikkat çektiği temaşa özelliği taşımıştır. Halk edebiyatı ürünlerinin bir başka özelliği ise bireye ya da topluma ait olmasıdır. Bu bağlamda halk edebiyatı yaratmaları “ferdî” ve “anonim” türler şeklinde iki gruba ayrılmıştır. Zira yaratıcısı zamanla unutulurken anonimleşen ürünler, toplumun müşterek yaratısı hâline dönüşmüştür. (Ekici, 2018: 11-12) Bireysel yaratılarda ise herhangi bir anonimleşme söz konusu değildir. Prof. Dr. Saim Sakaoğlu, anonim halk edebiyatının, halkın ortak malı olduğu için halkbiliminin sınırları içine dâhil edilebileceğini fakat âşık edebiyatında ise aynı yaklaşıma itiraz ettiğini dile getirmiştir. Sakaoğlu'na göre anonimleşen ürünler elbette halkbiliminin konusuyken ferdî yaratmalar arasında yer alan âşık edebiyatı, halkbiliminin değil, başlı başına edebiyatın ilgi alanındadır. (Göncüler, 2007: 22) Saim Sakaoğlu, kimin olduğu bilinen “âşık şiiri” ürünleriyle “tekke-tasavvuf şiiri” ürünlerinin bağımsız bir edebî alan içinde değerlendirilmesi gerektiği görüşünü savunmuştur. (Sakaoğlu, 2014: 106) Saim Sakaoğlu ve Ali Berat Alptekin'in ferdî yaratıları halk edebiyatı dışında bırakarak yapmış olduğu tasnif ise şu şekildedir:

1. Anonim Halk Şiiri

- a. Ninni
- b. Mani
- c. Tekerleme
- d. Türkü
- e. Ağıt

2. Anonim Halk Nesri

- a. Masal
- b. Fıkra
- c. Efsane
- d. Halk Hikâyeleri

3. Kalıplaşmış İfadeler

- a. Atasözleri
- b. Deyimler
- c. Bilmeceler
- d. Ölçülü Sözler
- e. Alkışlar-Kargışlar (Güleç, 2007: 55-56)

Türk Halk Edebiyatı, öz kültürümüzün içinden çıkarak zamanla ilk söyleyeni unutulduğundan dolayı halkın ortak yaratisı hâline dönüşen anonimleşmiş ürünlerdir. Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya sözlü edebiyat gelenekleriyle geldikleri için sadece yeni kuşaklara aktarılabilen sözlü mahsuller, günümüze intikal etmiştir. (Başgöz, 2013: 21) Söyleyeninin kim olduğu zamanla unutulurak anonimleşen bu ürünler, bu yönüyle kime ait olduğu bilinen bireysel yaratılardan ayrılmıştır.

Sedat Veyis Örnek, halkbiliminin içtimaî rolü ve işlevlerini de göz önünde bulundurarak folklorik ürünlerin bir toplumun varoluşsal süreçlerinde ve sanatsal yaratımında birinci derecede rol oynadığının altını çizmiştir. (Çobanoğlu, 2019: 26) Zira bir toplum, kendi öz kaynaklarının devşirilmesinden elde edilecek milli bir sanatla zamanının ruhunu yakalayabilir. Milli kültürle “organik bir bağ” içinde bulunan halkbilimi de bu yönüyle ulus devletlerin inşasında kullanılan materyallerin ham madde kaynağı durumundadır. Halkın zaman içinde el yordamıyla öğrenerek pratik hâline dönüştürdüğü bu gelenekler silsilesi, türlü tecrübelerle yoğrulduğundan büyük ölçüde hakikati içermektedir.

Konumuz ile ilişkilendirebileceğimiz bu yaklaşımdan hareketle önemli kültürel dönüşümlerin gerçekleştirildiği Cumhuriyet döneminde de köklü ve kalıcı değişiklikler için aydın kesimin özlü değerlere yöneldiği görülmüştür. Özellikle güzel sanatlarda kendini gösteren bu iştihak ile Yeni Türk Devleti, ulusal bir sanat meydana getirme sürecinde yerli öğelerden büyük ölçüde yararlanmıştır. Sanat, insanlık tarihinde, zaman içinde estetik bir zevk geliştiren insanın var etme yetisiyle ortaya çıkmış evrensel bir anlayıştır. Zamanla farklı kimliklere ayrışan ve müstakil halk kitleleri hâline dönüşen toplumlarda da sanatsal yaratıların, o toplumu karakterize eden bir mahiyet kazanmaya başladığı görülmüştür. Bu doğrultuda sanat eseri, içinde olduğu toplumu yansıtan, birleştiren ve dönüştüren yönüyle ön plana çıkmıştır.

Yeni kurulan Cumhuriyetin “milli kimlik” oluşturma gayretiyle belirgin hâle gelen “milli sanat” yaratma yaklaşımı da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Nitekim bir ulusun varlığını devam ettirebilmesinde “millilik” unsuru hayati bir öneme sahiptir. Millilik niteliği taşıyan eserler sayesinde, o ulusun yaşam tarzı, düşünce yapısı, algısal özellikleri, geleneksel değerleri ve halk felsefesi nesilden nesile aktararak aktüalliteye ulaşır. İşte bu tür ortak yargılar, birlik ve beraberlik ruhunu yücelterek içtimaî hayatı şekillendirmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında da tüm yurdu kapsayan bir kültürel seferberlik başlatılarak toplumsal bilgeliğin toplumu düzenleyici işlevinden yararlanılmıştır. Halka doğru yönelen Türk aydını, büyük titizlikle gerçekleştirdiği derleme çalışmalarıyla ulusal varlıklarımızı kayıt altına alarak yok olmasının önüne geçmiştir. Bir sonraki aşamada ise bu yerel değerler birer yönerge hâlini alarak gerçekleştirilmesi hedeflenen inkılaplara kaynaklık etmiştir.

Yirminci yüzyılın hâkimane sanat anlayışı olan avangarde yaklaşımlar, Türk modernleşmesini de kısmi ölçüde etkilemiştir. Bu konuyu çağdaş Türk müziği bağlamında değerlendirecek olursak müzik devrimiyle de hedeflenen, özgün ve kendi topraklarından kök salan yepyeni bir müzik retoriği ortaya çıkarmaktır. Bu niyetle başlayan müzik devrimi için ulusal çizgide bir yol izlenmiş ve devrimin en önemli sanatkârları arasında yer alan Türk Beşleri de millî musiki yaratma sürecine, folklorik ürünlerden esin alarak meydana getirdikleri besteleriyle yeni bir soluk kazandırmıştır. Türk Beşleri, başta türkülerimiz olmak üzere pek çok halk edebiyatı verimini çok sesli musikiye ilk kez adapte ederek çağdaş Türk müziğinde çığır açan sanatçılar olarak kabul edilmiştir. Bizde Türk Beşleri’nin eserlerini folklorik unsurların tespiti bağlamında değerlendirerek halkbilimi sahasına katkıda bulunmaya çalışacağız. Bunun için de eserlere tatbik edilen folklor ürünlerini, ilmî çerçevede genel hatlarıyla irdelememiz yerinde bir yaklaşım olacaktır.

2.1.1. Anonim Edebiyat

Zamanın tahrifatına bağlı olarak ilk söyleyeni unutilan ve zamanla içinde olduğu toplumun genel kabulleri ve yaşam dinamikleri çerçevesinde bir değişime uğrayarak “halkın ortak malı” hâline dönüşen edebî mahsuller, Anonim Halk Edebiyatı içinde değerlendirilmiştir. Bu açıdan yaklaşıldığında sözlü kültür, insan belleğinin aktarımının bir ürünüdür. (Çobanoğlu, 2015: 15-16)

Türkler, Orta Asya’dan Anadolu’ya getirdiği sözlü edebiyat ürünlerini, eski Anadolu uygarlıklarından kalma yerli kültür öğeleriyle sentezleyerek yeni bir kültürel doku ortaya çıkarmıştır. Epik destancılık geleneği ve ozan şiirleri, artık Anadolu’da görülme de 16. asırdan itibaren bu türlerin yerini, Köroğlu hikâyeleriyle âşıkların diyar diyar dolaşarak anlattığı

aşk ve kahramanlık hikâyeleri almıştır. Öte yandan geleneksel halk tiyatrosu (Köy Seyirlik Oyunu, Karagöz, Orta Oyunu), halk dansları, Nasreddin Hoca fıkraları, halk türküleri, mâniler, bilmeceler, efsaneler, destanlar, masallar ve diğer sözlü edebiyat ürünlerinin her biri de Türk halkının estetik süzgecinden geçirerek Anadolu topraklarında yaratmış olduğu sentezin neticesinde oluşan eklektik bir kültür hazinesidir. (Başgöz, 2013: 21-22) Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan kültürel değerlerimiz, belirli bir ölçüde değişikliğe uğrayarak asırlar boyunca varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Yüzyılların dönüşümüne tanıklık eden sözlü yaratılarımızda tüm zamanlar iç içedir. Bu da kolektif belleğimizin bir ürünü olan Anonim Halk Edebiyatı'nın hâlâ diriliğini muhafaza etmesinde önemli bir etkidir.

A-Manzum Olanlar:

1-Türkü:

Türk sözlü edebiyatının bir ezgi ile söylenen her çeşidini ifade etmek için en sık kullanılan terim “türkü”dür. (Boratav, 2016: 171) Başka bir ifadeyle “*türlü ezgilerle söylenen, bir anonim halk şiiri nazım biçimidir.*” (Dilçin, 2009: 289) Türküler, Türklere özgü olması itibarıyla köken olarak da Türk'ten gelmektedir. (Güzel ve Torun, 2017: 202) Türküler, kim tarafından yakıldığı bilinmeyen, Türk halkının sözlü kültürü içinde kendiliğinden oluşan, zamana ve mekâna bağlı olarak değişip dönüşebilen ve daima bir ezgi yardımıyla söylenen anonim halk şiirleridir. (Boratav, 2016: 171)

Türküler, yaşantılara dayalı olarak ortaya çıkan, his ve fikir dünyamızı yansıtan birer kültürel unsurdur. Bu dilsel verimler, yaşadığımız çevre ve hayat döngülerinin odak noktasında bulunan çok geniş bir alanı kapsadığından dolayı her türlü yaşam hadisesi türkülerin sınırları içerisine girebilmiştir. Türküler sayesinde, güfte ve müzik arasında en doğru şekilde rol paylaştırılarak atalarımızın sahip olduğu imge, tasavvur ve duygu geçişleri bize aktarılmış ve toplumun olaylar karşısında ortaya koyduğu tutum, davranış ve his örüntüleri, türkülerin çıkış noktasını belirlemiştir. Türkülerimiz, tarihî, derunî ve girift yapısıyla öne çıkmış, müzikalite açısından eşsiz halk buluşları olarak nitelendirilebilir. Arkaik yönü de göz önüne alındığında mitolojik devirlerden itibaren ezgi yardımıyla hafızalara kazınan türkülerde, Türklere has pek çok çarpıcı bilgi yer almıştır.

Türkülerde, halkın her türlü soyut düşünce tarzı ve somut davranış kalıpları ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda bir toplumsal yaşamı, tüm yönleriyle analiz edebilmenin en birincil kaynaklarından biri de halk türküleridir. Türk milletiyle özdeşleşen türküler, toplumumuzun millî, manevî, ferdî, siyasî, tarihî, dinî, ahlakî ve duygu derinliğini içeren her türlü kültürel kodların şifrelendiği sözlü değerlerdir. (Çevik, 2022: 1)

Halk türküleri, ezgi, ritim ve ahenk unsurlarının kolektivitesinden doğarak eski çağlardan bu yana Türk insanının ince zevk, şecaat ve ruhî kalitesini ortaya koyan edebî verimlerdir. Benzer yaşayışlar yüzyıllar boyunca tekerrür etmiş ve ortaya çıkan müşterek duygu ve ifadelerimiz de türkülerde mühürlenmiştir. Türküler bu yönüyle en geniş ifade imkânlarına ulaşarak geçmiş ile geleceği bütünleştirmektedir. Bir nev’i türkülerimiz, nesiller arası iletişimi her daim diri tutan gizil sözleşmelerdir. Tanpınar’ın da ifadesiyle “*Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz*” (Tanpınar, 2020: 321).

2-Ninni:

Ninniler, koşulsuz sevginin en içten şekilde ifade edildiği anneyle bebeği birbirine bağlayan lirik şiirlerdir. Ninniler, bir ezgi eşliğinde icra edildiklerinden ötürü beşik türküsü olarak da adlandırılmıştır. (Uğurlu, 2014: 44) Kaşgarlı Mahmud, Divanü Lügati-t Türk adlı eserinde ninni kelimesini “balu balu” şeklinde ifade ederek bu ikilemeyi, günümüzle de örtüşen anlamıyla açıklamıştır. Buradan hareketle ninniler, Türk sözlü kültüründe başka adlarla da anılarak bugüne ulaşmış geleneksel bir türdür. (Coşkun, 2013: 501) Zira tarihin her devrinde anneler, çocukları ağladığı zaman onları avutmak maksadıyla müşfik mırıldanmalar gerçekleştirmiş olmalıdır. Halk şiirinin en samimi türü olan ninniler, teskin edici ve sevgi içeren yönüyle daha çok bebeğe yöneliktir.

Ninniler, genel muhtevası itibariyle anneden bağımsız düşünülemez özel bir türdür. Ninniler, anne ve çocuk arasında uyumu güçlendiren, bebeği yatıştıran, koşulsuz sevgi ve güven duygusunu geliştiren ve çocuğa aktarılmak istenen değer yargılarıyla alakalı iletiler içeren duygu yüklü ilk şiir örnekleridir. (Coşkun, 2013: 501) Ninniler, annenin içtenliğini, bebeğine derin sevgisini ve ruhsal durumlarını açığa çıkaran sözel sembollerdir. Sadece duygusal süreçleri aktarmayıp içinde oluştukları toplumun geleneksel boyutuna da değinen ninniler, bu özelliğinden dolayı da kültürel unsurların ilk taşıyıcısıdır. (Uğurlu, 2014: 45-46) Aynı zamanda ninniler vasıtasıyla beşikten itibaren çocuğun dil becerisi kazanarak anadilini öğrenmesi de kolaylaşmaktadır. Ezgiyle söylenmelerinden ötürü de çocuğun müzik kulağının gelişiminde ninnilerin büyük bir katkısı söz konusudur. (Coşkun, 2013: 505, 507) Çocuğun duygusal gelişimi, henüz bebeklik çağındayken oluşmaya başladığından, bu devrede bebek ile anne arasında sağlıklı bir iletişimin kurulması için bu tür imgesel değeri yüksek sözlü ifadelere başvurulmalıdır. Zira çocuk, dış dünyayla güçlü bir irtibatının olmadığı bu dönemde, annesinin ninnilerle aktardığı mutlak sevgisiyle sarmalanarak ilerleyen yaşlarında mutlu ve üretken bir bireye dönüşmektedir.

Türk sözlü kültüründe ninniler, her ne kadar çocuğa duyulan sevgi ve şefkat duygusuyla özdeşleşse de aynı zamanda ninnilerin töresel bir boyutu da vardır. Kadınların duygu dünyalarını

yansıtan ninniler, halk felsefesine de yoğun göndermeler içermektedir. Ninniler, anne-çocuk etkileşiminin en yoğun olduğu doğum anından başlayarak kişilik oluşumunun şekillenmeye başladığı ilk evrelerin en önemli işitsel unsurları arasında yer almıştır. Ninniler, toplumsal değerlerin aktarımını da üstlenen sade, samimi ve lirik manzumelerdir.

3-Ağıt:

Ağıtlar, ölüm karşısında duyulan acı ve kederi betimleyen içli sözlerdir. İslâmiyetin kabulünden önceki devirlerde, sagu adı verilen ağlama ritüeli, ölen kişinin ardından düzenlenen yuğ törenlerinde icra edilmiştir. Türk halk şiirinde ise zamanla bu kavramın yerini “ağlamak” fiilinden türediği düşünülen ağıt kelimesi almaya başlamıştır. (Tavukçu, 2009: 60)

Ağıtlar, ölü evinde çoğu kez kadınlar tarafından yakılan hüznü şiirlerdir. Ağıt yakan kadınların şiirlerini, muayyen kurallara bağlı kalarak söylemesi, ağıt yakmanın, toplum arasında bir geleneğe dönüştüğünün işaretidir. Günümüzde yakılan ağıtlarda sürekli olarak ölen kimsenin iyi özelliklerinden söz edilmektedir. Bu yönüyle ağıtlar, ölüleri metheden dokunaklı matem şiirleridir. (Tavukçu, 2009: 61-62) İnsanlar, ölüm hadisesi karşısında çaresiz kalmanın verdiği kabullenişle ölen kişiye karşı bir merhamet duygusuna kapılarak onu methedici sözlerle yâd etmiştir. Aynı zamanda ağıtlar, ölen kimsenin hayatta olduğu dönemlerinin de tasvir edildiği sözlü hatıralardır.

Eski Türkler, çeşitli toplantı ve törenler düzenleyerek kendine has toplumsal bir teamül oluşturmuştur. Toplumun birlik, beraberlik ve dayanışma içinde yaşadığının bir göstergesi olan bu törenler arasında defin gelenekleriyle ilgili olan törenlerde, ölüye duyulan saygı ve ölümden sonra yaşamın devam ettiğine duyulan inanç gereği birtakım ritüeller uygulanmıştır. Yuğ töreni adı verilen bu dini mahiyetteki törenlerde hem ölü gömme işlemi gerçekleştirilmiş hem de yoğ aşısı adı verilen bir yemek dağıtılmıştır. Yuğ törenlerine sığıtçı (ağlayıcı)lar da katılarak ölüler için yas tutma törenleri düzenlenmiştir. (Mandaloğlu, 2012: 223, 229)

İnsan, hangi toplumun üyesi olursa olsun yaşamının bazı evrelerinde hem kişisel hem de toplumsal alanda yerinin değiştiği bazı aşamalardan geçmektedir. İnsan hayatının en önemli görülen üç geçiş aşaması ise doğum, evlilik ve ölümdür. Buna bağlı olarak her biri kendi içinde pek çok aşamaya ayrılan bu dönemlerin çerçevesinde, inanma unsuruna dayalı birtakım ritüeller oluşmuştur. (Yeşil, 2014: 118) Bu ritüellerden ayrılığa bağlı ritüeller, cenaze merasimlerinde, değişime dair ritüeller, hamilelik, nişan ve yeni bir sosyal çevreye girişi ya da kabulü ifade eden inisiyasyon törenlerinde, uyumla ilgili olanlar ise düğünler sırasında ön plana çıkan geçiş ritüelleridir. (Ozan, 2011: 73) Bu uygulamaların nihaî amacı, kişinin hayatında yeni bir safhaya dönüşen “geçiş” dönemindeki yerini belirlemektir. Bu törenler aracılığıyla kişi kutsanarak her türlü tehlike ve zararlı etkilerden âzade kılınmak istenmiştir. (Yeşil, 2014: 119) Ağıt yakma

geleneği de ölüm olayının gerçekleşmesinin ardından hissedilen acıyı tetikleyen ve birçok durumun da ifadesine dönüşen halk şiirleri olarak bu geçiş ritüellerinin vazgeçilmez unsurları arasında yer almıştır. (Tahtaişleyen, 2017: 236) Ölen kimseyi diğer âleme uğurlamak, ağıt yakıcıların aslî görevleri arasındadır. Zira ölen kişi, bilinmeyen yeni bir hâle geçmiştir ve ardından dualar eşliğinde yakılan ağıtlar aracılığıyla da yeni yerinde güvence altına alınmak istenmektedir.

Anonim Halk Edebiyatı'nın manzum ürünleri arasında yer alan türkü, ninni ve ağıt müzikal değer taşımaları yönünden benzeşmektedir. Bunlar arasında türküler ise ninni ve ağıt türünde söylenmiş şiirleri de içine alan kapsayıcı bir derinliğe sahiptir. Nitekim bireysel ya da toplumsal alanda akla gelebilecek her türlü konu hakkında yakılan türkülerimiz, insani duyguların ifadesinde en geniş konu yelpazesine sahiptir. Kadın merkezli sanatsal yaratılar olan ninni ve ağıtlar ise beşikten mezara gidilen süreçte hissedilen en temel duyguları ifade ettiğinden dolayı türkünün anatomik yapısıyla iç içe geçerek çoğu zaman türkü adıyla yekpare şekilde değerlendirilmiştir.

B-Mensur Olanlar

1-Mit:

Mit, bir yaratılışın öyküsünü anlatan ve kutsal kabul edilen anlatılara verilen addır. Mitin tanımlamasında dikkati çeken saik daima bir “yaratılışın öyküsü”nü içermesidir. Mit, evrenin yaratılışına ilişkin kutsal bir öyküyü, kainatın ve bir nesnenin kökenini, onun nasıl ortaya çıktığını ifade eden kutsal anlatılardır. Kısaca mitler, “başlangıçtaki o eşsiz zamanda”, tabiatüstü varlıkların dünyaya çeşitli zamanlarda yapmış olduğu heyecan verici akınların tasvir edildiği kutsal içerikli yaratılış ve köken öyküleridir. (Eliade, 2018: 17, 23)

Jung tarafından ortaya atılan arketip kavramı da mitle ilişkilendirebileceğimiz bir boyuta sahiptir. İlk örnek ya da prototip şeklinde ifade edilen ve ortak bilinç dışının ürettiği arketipler, insanlığın on binlerce yıllık deneyiminin neticesinde ortaya çıkardığı bilişsel bir unsurdur. (Yeşildal, 2018: 420) Karen Armstrong mitin zamandaki döngüselliğine vurgu yaparak daimî ve dinamik bir süreç olduğunun altını çizmiştir. Bu bağlamda insan, ortaya koyduğu pek çok ritüel ve inanç unsuruyla yaratılışın ilk anını taklit etmektedir. (Turan ve Ozan, 2018: 241) İptidaî ve gelenekçi topluluklar arasında mitler, tek gerçek olarak kabul edilmiştir. (And, 2010: 26) Zira bu tür kutsal öykülerde, her daim gerçekliklere başvurulmuştur. Nitekim kozmogoni miti gerçektir, Dünya'nın varlığı bunun bir delilidir. Ölüm miti de gerçektir; çünkü insan, ölümlü bir canlıdır. (Eliade, 2018: 18) İnsanoğlu, bu tür mitik tasavvurlar neticesinde, nesnelerin kökenindeki sırra ulaşarak nesnelere egemen olmayı ve onları dilediği şekilde yönlendirip kullanmayı öğrenmiştir. (Eliade, 2018: 26-27) Mitler,

içerikleri bakımından “ köken ve yaratılış mitleri” ve “eskatoloji /dünyanın sonu mitleri” şeklinde iki başlık altında değerlendirilmektedir. (Turan ve Ozan, 2018: 10) Bu bağlamda mitler, tarihin bilinmeyen devirlerinde ortaya çıkmış, milletlerin inanç sistemleri ve yaşamsal kodları hakkında bilgiler içeren kutsal öykülerdir.

Mit adını verdiğimiz kutsal içerikli anlatılar, çeşitli semboller aracılığıyla bir milletin düşünsel haritasını ortaya koyarak en eski devirlerdeki atalarının hayal gücü ile açığa çıkardığı duyuşsal özelliklere vurgu yapmıştır. Mitolojik düşünceler, milletlerin muhayyile (hayal etme) dönemleri olarak kabul edilmiş ve Hilmi Ziya Ülken, Türk düşünce sisteminin bu devirlerine “payen tefekkür” alanı adını vermiştir. (Turan ve Ozan, 2018: 1, 4)

Mitler, dünyanın anlaşılması ve yorumlandırılması çabalarının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır ve tarihsel olarak da geleneksel kültürün ilk kaynağıdır. Diyebiliriz ki mitler, milli varlığın oluşmaya başladığı en saf ve berrak düşünce çağının ilk ürünleridir. Mitler, yaratılış mefhumunu kendine özgü kurallarla açıklayarak kültür taşıyıcılarının düşünce ve davranış şekillerini düzenleyen bir dinamizme sahip semiyotik bir alandır. Mitoloji ilmi ise tarihin derinliklerine inerek milli ve manevi değerlerin en uzak geçmişle bağlarını inceleyen bir bilim dalıdır. Mitoloji, milli kültürün anlamlandırılıp yorumlanmasını sağlayacak olan ilk kaynağa ulaşmaya çalışmaktadır. (Beydilli, 2004: 390, 400)

Türk mitolojisi, halk kültürüne hem yapısal hem de içerik olarak bağlanmıştır. Nitekim mitler, halk kültürünün içeriğini belirleyerek doğrudan millilik içeren sembolik ifadeli anlatılardır. Mitler, anlatım dilinde görülen biçimlendirme kabiliyetleri sayesinde aidiyet duygusunu geliştirerek tarihî ve millî karakterden doğan bir algılama mekanizması geliştirmiştir. Milli ruhu oluşturan her şey de işte bu tür zihinsel süreçlerin bir yansımasıdır. Zamanla daha da gelişerek bir milletin benlik algısına dönüşen bu anlayış kalıpları da halkın ortaya çıkardığı felsefi, edebî ve sanatsal yaratılara kaynaklık etmiştir. (Beydilli, 2004: 392-393)

Türk mitolojisi, arkaik dönemlerde yaşayan Türklerden itibaren başlayan düşünce tarihimize ilişkin eşsiz fikrî materyallere sahiptir. Bu tür mitik tasavvurlar, binlerce yıllık tekâmül neticesinde oluşmuş ve Türklerin zengin bir kültürel birikim ve medeniyet geliştirmesinde etkili olmuştur. Türk mitik tefekkürü, atalarımızın dünya görüşünü, algısal özelliklerini, ahlâk yapısını, yaşam felsefesini, estetik zevkini, yaratılış ve tabiata ilişkin bakış açısını ve bazı olaylar karşısında geliştirdiği tutum ve davranış kalıplarını alegorik bir anlatımla ifade etmiştir.

2-Destan:

Destanlar, kültürel tarihimizi aydınlatan ve dünyayı anlamlandırmamızı sağlayan bakış açımızı, değer yargılarımızı, ulusal hafızamızı, sözlü geleneğimizi ve yaşam felsefemizi yansıtan çok kıymetli ata yâdigarlarıdır. Türk Dünyası, bugün hâlâ üretilmeye devam eden Manas Destanı gibi özgül bir değere sahiptir ve Türk Dünyası destancılık geleneği, günümüzde dahi diriliğini muhafaza eden geleneksel yapısıyla yeni destanlar yaratabilecek düzeydedir. (Yıldız, 2015: 13) Türk kültürü, Türk boylarının asırlar boyunca yaratmış olduğu destanlara en berrak hâliyle yansımıştır. Nitekim destanlar, tarihin en eski devirlerinden, günümüze kadar Türklerin yaşamış olduğu en önemli hadiseleri, muayyen bir gelenek hâlinde bize ulaştıran kültür ve sanat hazineleridir. (Reichl, 2017: V) Zira Çokan Velihanov da Manas Destanı'nı "sözel ansiklopedi"ye benzeterek destanlarımızın Türk kimliği ve tarihiyle ilgili üst derecede zengin bilgi birikimine vurgu yapmıştır. (Çobanoğlu, 2018: 27) Sözlü gelenek içerisinde Türk toplumunun kolektif belleğini ve milli şuur yapısını aktaran destanlarımız, dünyada duracağımız yönü belirlememizde, hayatımızla ilgili alacağımız önemli kararlarda ve atamızın belirlediği "muâsır medeniyetler seviyesine ulaşırken" yararlanacağımız özgün halk yaratıları arasında yer almıştır. (Reichl, 2017: V) Bu bağlamda destanlarımız, uluslaşma sürecinde istifade edilen halk edebiyatı ürünlerimizin başında gelmiş ve destanlarımızdan aldığımız manevi güç, Cumhuriyetimizin kültürel değerlerinin üretilmesi esnasında bize ilham vermiştir. Destan anlatılarında görüldüğü üzere ataları tarafından kutsanan yeni nesiller, onların gösterdiği kahramanlık ve fedakârlıklardan feyz alarak daha kendinden emin adımlar atabilmiştir.

Destan anlatılarımız, tarihî şahsiyetlerin göstermiş olduğu kahramanlıklar, fethettikleri yerler ve kazanmış oldukları büyük zaferlerin yanı sıra toplumu derinden etkileyen göç, mağlubiyet, hile, dostluk ve ihanet gibi çeşitli devirlerde yaşamış olduğumuz türlü duygusal süreçleri de içermektedir. Ayrıca destanlarımız, Türklerin, eşyayı, tabiatı, insani değerleri, yaşadığı dünyayı ve kainatı algılama ve yorumlama tarzını da yansıtan birer ayna gibidir. (Reichl, 2017: V)

Sözlü edebiyat türleri arasında kronolojik bir sıralama yapıldığında en eski kabul edilen mitlerin ardından epik destanlar gelmektedir. Mitler, yaratılışa ilişkin kaideleri belirleyen temel unsurlardan biri ve insanların içine doğduğu kültürü ve dünyayı algılama şekilleridir. Mitlerden sonra gelen ve genel olarak mitlerin gölgesini ve ana hatlarını taşıyan epik destanlar ise bir toplumu müşterek bir ülkü etrafında birleştiren ve kahramanlık yönü ağır basan halk anlatıları olarak dikkat çekmektedir. (Çobanoğlu, 2018: 20)

Bir kültürel unsuru tahkiye etme becerisi, onun nesiller arası geçişkenliğini kolaylaştıran önemli bir etmendir. Destan anlatma geleneği de kendine has icra töresiyle Türk sözlü kültüründe ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Nitekim destan icracısı, içine doğduğu toplumun kültürel değerlerinin aktarımında ve bireylerin istedik değerlere ulaşarak toplumsal birlikteliğin sağlanmasında başat rol üstlenmiş bir kültür taşıyıcısıdır. (Çobanoğlu, 2018: 27-28) Destan anlatıcıları, tarihsel süreçte farklı coğrafi bölgelerde yetişmiş ve yetiştikleri yerlere ve dönemlere göre de buralarda, “akın”, “bahşı”, “ozan”, “âşık” gibi adlarla anılmıştır. Destancılar, kendinden önceki sanat anlayışıyla kendi kişisel yorumlarını bir araya getirerek “destan sanatı”nı icra eden birer sanatçıdır. (Reichl, 2017: VI)

Türk destanları, sözlü geleneklerin bir gereği olarak belli nağmeler eşliğinde türküye benzer şekilde icra edilmiş ve destan anlatıcılarına, bu süreçte çoğunlukla bir çalgı aleti eşlik etmiştir. Bu müzik aletlerinden bazıları “dutar” ya da “dombıra” adı verilen telli çalgılar ile “kobız” veya “gıydak” adını alan yaylı çalgılardır. (Reichl, 2017: 105) Her milletin tarih sahnesine takdimiyle birlikte onu karakterize eden ve dünyaya bakış açısını yansıtan bir fikrî hayatı mevcuttur ve bu bağlamda destanlarımız, Türk tefekkürüne has evren tasarımı, yaratılış mefkûresini, kutsal kabullerini (iye, kült vb.) ve tabiatı anlamlandırıp yorumlama tarzını motifleyerek toplumsal hayatımızı yönlendirmektedir.

3-Masal:

Ülkemizde masal olarak adlandırdığımız halk anlatıları, sözlü kültür ortamında oluşan anlatmaya dayalı türlerden biridir. Saim Sakaoğlu masalı, tabiatüstü varlıkların yaşadığı bir hayal ülkesinde yaşanan olağanüstü hadiselerin anlatıldığı hayal ürünü sözlü anlatımlar şeklinde açıklamıştır. (Sakaoğlu, 2016: 15, 17) Boratav ise nesir türler arasında yer alan dinî ve büyüsel inanç kalıplarından bağımsız, tamamen hayâl ürünü, gerçeğe ilgisi olmayan ve inandırılma gâyesi taşımayan kısa anlatılar şeklinde tanımlamıştır. (Boratav, 2016: 85)

Masallar, halk arasında asırlardır anlatılan ve olay örgüsü içinde olağüstü kişilerin ve olayların yer aldığı kalıplaşmış ifadelerle zenginleştirilmiş, zaman ve mekân sınırlandırmaları olmayan sözlü bir anlatı türüdür. (Sakaoğlu, 2016: 17) Masallar, nesir diliyle meydana getirilmiş halk anlatıları olduğu için belli kısımlarında “formel” ya da “kalıp sözler” olarak nitelendirilen bazı kalıplaşmış ifadelerle yer verilmiş ve böylece masallarda tekdüzelikten uzak renkli ve canlı bir anlatım tutumu benimsenmiştir. Bu formel ifadeler, “1.Başlangıç (Giriş) Formelleri, 2.Bağlayış (Geçiş) Formelleri, 3.Benzer Durumlarda Kullanılan Formeller, 4.Bitiş Formelleri ve 5.Çeşitli Formel Unsurlar” olarak 5 ana başlık altında değerlendirilmiştir. Usta anlatıcılar tarafından masallara eklenen bu tekerlemeler, masalların başında, ortasında ve sonunda tekrarlanarak anlatıma zenginlik katan sözel unsurlardır. (Sakaoğlu, 2018a: 53, 68)

Sözlü anlatı türlerinin en önemli unsurlarından biri olan tip, masallarda, sabit kişilik özellikleriyle öne çıkan bir kişi şeklinde yer almıştır. Bu bağlamda, araştırmacılar, destan, masal, halk hikâyeleri ve efsane metinleriyle ilgili yapmış oldukları çalışmalarda, tiplerin çeşitli özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Naki Tezel, Türk masallarında yer alan tipleri “Dev, Cadı Karı, Zenci Arap, Padişah, Keloğlan” şeklinde sıralamıştır. Tezel, tüm Türk masallarının derlenip tasnif edilmesinin sonucunda pek çok tip daha ortaya çıkacağını dile getirmiştir. (Arslan, 2008: 45-46) Masal araştırmalarına büyük önem veren Naki Tezel, içtimaî değerini kavradığı masal anlatılarını, halk bilgeliğinin bir ürünü olarak nitelendirmiştir. (Sakaoğlu, 2016: 65) Özellikle Keloğlan tipi, toplumun sevdiği, sahip çıktığı ve kendine yakın bulduğu cana yakın bir masal tipidir. Bu yönüyle pek çok dinleyici Keloğlan ile kendi arasında bir özdeşim kurmuştur. Hayatını masal araştırmalarına adanmış Stith Thompson, sözlü anlatılarda görülen motifi ise çarpıcı ve alışılmadık özelliklere sahip en küçük unsur şeklinde açıklayarak motifin dikkat çekici özellikler taşıması gerektiğini vurgulamıştır. (Arslan, 2008: 50)

Masallar, diğer sözlü kültür ürünleri gibi kendine has icra töresine sahip gelenekselleşmiş bir anlatı türüdür. Geleneğin kurumsallaşmış olması ise masala belirgin bir şekil kazandırarak masalların yeniden üretilip sürekliliğinin sağlanmasında etkili olmuştur. Masalın fiktif alanı ise imajlar, tasvirler, benzetmeler ve çeşitli yorumlarla oluşturulmuş imgesel bir âlemdir. Masallar, içinde yaşanan toplumun ve masal anlatıcısının zihinsel tasavvurlarının somutlaşmış bir hâlidir. (Arslan, 2008: 331-332) Hayatın başlangıç yıllarının ilk edebî ürünlerinden olan masallar, çocuk eğitiminde de önemli rol üstlenmiş, halk anlatılarıdır. Masallar, iyiliklerin ve güzelliklerin hoş karşılandığı, kötülüklerin ve çirkinliklerin ise cezalandırıldığı sihirli atmosferi içinde, insanlık için bir çıkış kapısı aralamıştır. (Sakaoğlu, 2018a: 316) Düşsel öğelerin yoğun olarak yer aldığı masallarda, gerçek dünyada baş edilemeyen birtakım hadiseler, masalsı atmosfere girildiğinde doğru yola sevk edilmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında masal dünyası, insanlar için emniyetli bir alandır.

4-Efsane:

İnsan fenomeni, varoluşundan itibaren etrafında olup biten hadiselerle karşı daima bir ‘merak’ ve ‘sorgulama’ içerisinde olmuştur. İptidaî devirlerde insanlar, merak unsuru ve bilme ihtiyacının da teşvikiyle doğaya egemen olamadıkları ve anlayamadıkları durum ve olayları yorumlayarak gerçek olduklarına inandıkları birtakım işlevsel bilgiler üretmişlerdir.

Zamanla insanların gündelik yaşamlarına yön veren ve onların hayatlarını biçimlendiren etkenlerin başında ise bu tür inanmalar gelmiştir. İnsanların duygu, düşünce ve çalışma şekillerine de tesir eden bu inançların bir kısmı ise dinî bir nitelik taşımıştır. (Sakaoğlu, 2018b: 201) Efsaneler de inanma unsurunun ağır bastığı halk anlatıları olmaları yönüyle dikkat çekmiş

ve Ali Berat Alptekin efsaneyi, “*Dinî, inandırıcı, kısa, nesir şeklindeki halk anlatmaları*” şeklinde tanımlamıştır. Şükrü Elçin ise efsaneyi, olağanüstü özelliklerinden dolayı masal türüne daha yakın kabul etmiştir. (Alptekin, 2014: 15)

Efsane anlatısı, güçlü inanç unsurlarıyla halkın yaşadığı çaresizlikleri, umutları, özlemleri, korku ve üzüntüleri ayrıntılı şekilde içeren bir anlatı türüdür. (Boratav, 2016: 120) Efsaneler, yer, kişi ve olaylar hakkında anlatılan tarihî olaylarla iç içe geçmiş kısa öykülerdir. Efsaneler, kesinlikle inanılmak üzere anlatılan bir halk anlatısıdır ve efsanelerde cereyan eden olayların mekânı da yaşadığımız dünyadır. Efsaneler, kimi zaman şahıs ya da mekânlara kutsî nitelikler kazandırmış ve bu bağlamda kutsal kabul edilen kişi ve mekânlar hakkında pek çok efsane teşekkül etmiştir. Efsaneler çoğunlukla millî olarak kabul edilmiştir. Fakat milletlerarası olma özelliği taşıyan gezgin efsaneler de mevcuttur. Efsaneler büyük ölçüde tek bir motif üzerine kurulmuştur. Bu motif ise çoğu efsanede karşımıza çıkan “şekil değiştirme” motifidir. Bu motifte, dağa, taş, tepeye, ağaca ve hayvana dönüşme en sık rastlanılan durumlardır. Bazı motifler de bir bedduanın gerçekleşmesi etrafında şekillenmiştir. Ayrıca dinî efsanelere de menkıbe adı verilmiş ve bu menkıbeler, kişiye bağlı (Hoca Ahmet Yesevi, Hacı Bektaşî Veli, Hacı Bayram Velî vb.) olmasından dolayı diğer efsane türlerinden kolaylıkla ayrılmıştır. (Alptekin, 2014: 15, 17)

Bir ulusun, geçmişten geleceğe kurduğu her bir muhayyile, esasında kolektif belleğinin birer mahsulüdür. Eski devirlerden bu zamana kadar pek çok hikâye anlatılabilmiş ve bunlar arasında yer alan efsaneler de Türk insanının inanç sistemi, değer yargısı, ahlakî yapısı, dünya görüşü, olaylar ve nesneler karşısındaki tutum ve davranış kalıplarıyla temel düşünce yapısını ortaya koyan sözlü kültür ürünleri olarak dikkat çekmiştir.

C-Halk Hikâyeleri:

Anlatıcının hayal gücünden ve içine doğduğu yerleşik kültürden büyük ölçüde etkilenen halk anlatıları, yüzlerce muhayyilenin süzgecinden geçerek günümüze kadar ulaşmış ve halk hikâyeleri de bu edebî ürünlerin en hacimli ve değerli kısımlarından birini oluşturmuştur. Ali Berat Alptekin, halk hikâyelerini, göçebe hayattan yerleşik hayata geçişin ilk numunelerinden kabul ederek aşk ve kahramanlık konularını işleyen ve Türk, Arap ve Asya kültürleri etkisi altında gelişen âşık ya da meddahların anlattığı manzum mensur karışık sözlü anlatılar şeklinde ifade etmiştir. (Alptekin, 2016: 18) Pertev Naili Boratav ise halk hikâyelerinin XVI. asırdan itibaren eski ozanların anlatma geleneklerinin bir ürünü olan destanların yerini almasıyla ortaya çıkan halk anlatıları olduğunu dile getirmiştir. Boratav’a göre halk hikâyeciliği, destan anlatma geleneğinden pek çok unsuru da kendi bünyesine dâhil ederek toplumsal yaşamda görülen yeni bir kültürel oluşumdur. (Boratav, 2016: 57)

Destanların devamı niteliğinde olan halk hikâyeleri, tarihî olayların şart olmadığı, zamanla nesir kısımların ağırlık kazandığı, kişilerin ve hadiselerin gerçeğe daha yakın olduğu, kahramanlıklardan ziyâde, aşk serüvenine dayalı konuların görüldüğü bir olay örgüsüne sahiptir. Anadolu’da anlatılan bazı halk hikâyeleri ise el yazmaları hâlinde cönklerde yer almıştır. Bu halk hikâyeleri arasında Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kanber vb. ilk akla gelenlerdir. (Türkmen, 2018: 11, 14) Türk edebiyat tarihinin en seçkin eserlerinden biri olan Dede Korkut Hikâyeleri, aralarında konu birliği bulunan, başı ve sonu belli hikâye parçalarından oluşan olaylar dizisiyle destandan halk hikâyelerine geçişin ilk örneği kabul edilmiştir. (Boratav, 1988: 58)

Türk halk hikâyelerinin nasıl ortaya çıktığına dair şimdiye kadar pek az bilgiye ulaşılmıştır. Bu bilgilere göre halk hikâyeleri genel olarak müellifi belli olmayan, anonim halk edebiyatı ürünleri arasında yer almıştır. Halk hikâyelerinin nakledicisi âşıklar olması münasebetiyle anlattıkları hikâyelere yeni motifler ekleyen âşıklar, halk hikâyelerine böylece yeni şekiller kazandırmıştır. (Boratav, 1988: 105) Halk hikâyeleri, eskiden devraldığı anlayışla kendine özgü bir icra töresi geliştirerek halk arasında sade dilli anlatılar olarak yaygınlaşmıştır.

Türk dünyası denince bir sınır olarak kabul edebileceğimiz coğrafi mesken kesinlikle Hazar Denizi’dir. Özellikle halk hikâyelerinin araştırılması aşamasında Hazar Denizi’nin doğusu ve batısı arasında muhtelif farklılıklar söz konusudur. Ülkemizde sayısı yüze yaklaşan ve halk hikâyesi olarak adlandırdığımız edebî ürünler, Kafkasya bölgesi ve Azerbaycan ile büyük benzerlik gösterirken Hazar Denizi’nin doğusunda ise bu hikâyelerden pek azı aynı adıyla anılmıştır. Bu bölgede anlatılan diğer halk hikâyelerinin muhtevası ise halk hikâyelerine yaklaşıpken şekli daha çok destanla benzeşmektedir. (Alptekin, 2016: 20) Halk hikâyeciliği geleneğinde Doğu Anadolu ve Azerbaycan’ın özel bir yeri vardır. Günümüzde büyük hikâyeler olarak nitelendirebileceğimiz pek çok hikâye bu coğrafi bölgelerde anlatılmıştır. (Alptekin, 2016: 43) Anlatılar, bir milletin kültürel hafızasının kodlarını taşıyan hususiyetleriyle milli şuur oluşturmada birincil işleve sahiptir. Çocuklar hikâyelerle büyütülmüş, ülkeler ve toplumlar da anlatıların kolektif bilinci içeren örgüsüyle tesis edilmiştir. (Fulford, 2017: 42) Yirminci yüzyıla gelindiğinde de bir ulusun kimlik ortaya koyma iddiasında anlatıların varlığı kaçınılmaz bir hâl almıştır. Cumhuriyetimizin ilk yıllarında, ülkemizde cereyan eden inkılâp hareketlerinin amacı, kendi topraklarından doğarak öz kültürümüze kaynaklık eden halk anlatıları yoluyla yurdumuzun kültürel imarının gerçekleştirilmesidir. Bu bağlamda güzel sanatlar esinini, büyük ölçüde folklorik ürünlerden almış ve sanatçılar da modern zamanların yeni anlatıcı kuşağı olarak anlatma geleneğine yeni bir üslup kazandırmıştır.

2.1.2. Tekke ve Tasavvuf Edebiyatı:

Tasavvuf, Türklerin kültürel tekâmüllerinin neticesinde ortaya çıkmış ve zamanla birbirinin yerine geçen “ozan-derviş” gibi toplum hayatında daimi kabulü olan ve yol gösterici olarak kabul edilen manevi liderlerin öğretilerinden hareketle de bir akım hâline gelmiş, Nicholsun’un ifadesiyle İslâmiyetin felsefî bir yorumudur. (Güzel, 2012: 173) Yeni din dairesine giren Türklerde, İslâmiyetin kabulünden önceki inanç unsurlarının odak noktasında yer alan ulvî şahsiyetlerin İslamî forma bürünerek (şaman, kam-derviş, hoca) süreklilik arz ettiği görülmüştür. Bu tür şahısların ruhanî liderliğinde gelişen tasavvuf anlayışı, halkı kolaylıkla tesiri altına alabilmiştir. İnsanları, Allah yoluna davet eden dervişler, halkın manevi dünyasına girerek onların ruhî terbiyelerinde etkili olmuştur. (Güzel, 2012: 462, 465)

Hoca Ahmet Yesevi’nin manevi liderliği ve ortaya koyduğu düsturlar etrafında teşekkül eden tasavvufî duyuş, onun mutasavvıf yönü ve sanatçı üslubu etrafında şekillenmiştir. (Köprülü, 2018: 187) Ahmet Yesevi’nin temel prensiplerini ortaya koyduğu bu anlayış, Yesevi’nin halifeleri ile birlikte Anadolu’ya taşınmıştır. Menkıbevî hikâyelerden hareketle “*Ahmet Yesevi’nin emir ve işaretiyle Rum diyarına*” gelen Hacı Bektaş Veli, İslâm mistisizmini geniş kitlelere yaymıştır. (Köprülü, 2018: 109). Tasavvuf cereyanının, halk arasında teşkilâtli bir hâl almasıyla da Türk coğrafyasında bazı tarikatlar mevcuda gelmiştir. Orta Asya’dan Anadolu topraklarına irşada gelen Horasan Erenleri, Kübrevîler, Gazîler, Abdallar, Sufiler vb. bu tarikatların başlangıcıdır. Özellikle 12. yüzyılda teşkilâtlanmaya başlayan Mevlevîlik, Bektaşîlik gibi tarikatlar ise halk arasında güçlü bir tasavvufî temayülün oluşmasını sağlamıştır. (Ülken, 2017: 436-437)

İslam akîdesinin bir tezahürü olan tasavvuf ilmi, mahiyeti itibariyle derunî bir mana ile çevrelenmiştir. Tasavvuf, İslamiyet’in özünü yansıtır ve tasavvuf ilmi, insan ruhundaki mistik temayül ve gereksinimlere yanıt veren manevi bir etkinliktir. (Güzel, 2012: 159) Mistisizm ise insanın ruhî tamamlanması için ortaya koyduğu içsel bir eylemdir. (Ülken, 2017: 366)

Ahlakî yönü destekleyen pek çok konuyu içinde barındıran tekke-tasavvuf edebiyatı, tasavvuf öğretisinden kaynaklanmıştır. Orta Asya’da Ahmet Yesevi’yle kökleri atılan tasavvufî halk edebiyatı, Anadolu’da yetişen en büyük mutasavvıf şair olan Yunus Emre’yle esas hüviyetini kazanmıştır. Ahmet Yesevi’den başlayarak Yunus Emre’ye uzanan ve devamında birbirine bağlı silsilerle başlıca kaynağını halk edebiyatı ve milli estetik unsurlardan alan tasavvuf edebiyatı, İslâm felsefesinin halk arasında yayılmasında etkili olmuştur. Bu manevi nüfuzun etkisini arttıran yegâne unsurların başında ise tasavvufu ruhunun temel ihtiyacı olarak gören Yunus Emre gelmiştir. Yüksek sanat dehasıyla tekke-tasavvuf edebiyatında millî, manevî

ve orijinal bir duyuş tarzı ortaya koyan Yunus Emre, temsil ettiği insani değerlerle asırlar sonrası için de güçlü bir etkiye sahiptir. (Köprülü, 2018: 477, 480)

“Milletin sinesinde yüzyıllarca kuvvetle yaşayan ve kökünü de ondan alan bu şahsî edebiyatın doğmasında Yunus’un rolü, muhitin ihtiyacını millî bir sanatkarın dehasıyla anlayarak, asırların hazırladığı birtakım çeşitli unsurları en büyük bir başarıyla telif ve terkip etmekte, böylece uzun asırlar arasında millî zevki temsil edilebilmektedir” (Köprülü, 2018: 359).

Tekke-tasavvuf edebiyatının tüm görkemiyle neşet ettiği yüzyılın bir diğer önemli ismi olan Mevlana da Türk sufiyane yaşamında ve halk edebiyatında önemli bir tesire sahiptir. (Köprülü, 2018: 311-312) Hacı Bektaş Veli, Mevlana ve Yunus Emre ortaya koydukları yaşam felsefeleriyle yaşadıkları yüzyılda, Anadolu hümanizmasının oluşmasını sağlamış, günümüzde de feyz alınan birleştirici mutasavvıflardır. (Günay ve Horata, 2019: 33)

2.1.3.Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı:

Türk halk edebiyatında âşık, XVI. asrın başlarından itibaren görülmeye başlanan bir sanatçı tipidir. Âşıklık, her ne kadar geç dönemlerde ortaya çıkmaya başlamış gibi görünse de esasında eski anlatı geleneklerinin bir devamı niteliğindedir. (Boratav, 2016: 25)

Eski Türk geleneğinde “şaman, kam, ozan, baksı” adı verilen sanatçılar, bilge, şair, din adamı, anlatıcı, büyücü, hekim gibi özellikler taşıyan ayrıcalıklı kişilerdir. (Durbilmez, 2020: 29) İslâmiyete geçişle birlikte ozan-baksı geleneği şekil değiştirerek dinî bir forma bürünmüş ve ozanlık geleneğinin içinde yer alan falcılık, din adamlığı gibi özellikler önemini yitirmiştir. Nitekim âşıklar da İslâmiyetin kabulünden önceki devirlere ait olan ozan-baksı geleneğinin İslâmiyetin kabulünden sonra İslâmî düşünce ve yeni yaşam şekliyle birleşiminden doğan yeni âşık-şâir tipini benimsemiştir. Bu âşık tipi, yaşadığı bir sıkıntının neticesinde genellikle kutsal kabul edilen bir mekânda, uyku ile uyanıklık arası gördüğü bir rüyada, pîr elinden bade içmesinin ardından şiir söyleme yeteneği, saz çalma becerisi ve din bilgisi öğrenerek hem olgun bir kişilik hem de âşıklık yetisi kazanmıştır. (Günay, 2015: 51-52) Âşıklık geleneğinde, sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçişi temsil eden bu rüya motifi, Şamanizm inanç sisteminde yer alan kabul törenlerinin, İslâmî bir anlayışla yoğrulmasından ortaya çıkmıştır. Türk âşık edebiyatında görülen bu kompleks rüya motifi ise *“I. Hazırlık Devresi, II. Rüya Devresi, III. Uyanış ve IV. İlk Deyiş”* aşamalarından oluşmuştur. (Günay, 2015: 135-136)

İçine doğduğu toplumun tüm kültürel birikimlerini yansıtır yönlendirme vazifesi üstlenen âşıklar, kam-baksı şiir sanatından, ozana, ozan şiir sanatından da âşık şiir sanatına uzanan sanat çizgisinde geleneksel değerlere bağlı kalarak “âşık” adıyla irticâl şiirler söylemeye başlayan bir sanatçı tipidir. Ozanlık geleneğinin bir yansıtıcısı olan “âşık” tıpkı eski devrin “kam, şaman, oyun, baksı” sanatçı tipi gibi topluma yön veren güçlü bir temsil gücüne sahiptir.

(Durbilmez, 2020: 28, 33) Âşıklar, 16. yüzyıldan itibaren ozan-baksı geleneğinden gelen birtakım özelliklerin (büyücülük, din adamlığı vb.) artık görülmediği, sadece şiirleriyle öne çıkan, kendilerine özgü köklü bir gelenek yapısı geliştirmiştir. (Günay, 2015: 51) Âşıklık geleneğinin saz çalabilme, irticâl şiir söyleme ve başka âşıklarla söyleşme gibi kendine has kuralları mevcuttur. (Sakaoğlu, 2014: 15)

Âşık tarzı edebiyat, bir şiir sanatıdır. Geçmiş ve gelecek arasında bağ kurarak “dün” ile “bugün”ü bir araya getiren âşık, toplumu derinden etkileyen hadiseleri, kendi estetik süzgecinden geçirerek yeni kuşaklara aktarmıştır. Âşıklar, hem insanî duygulara hem de içinde yaşadığı topluma ayna tutarak sanatını, sevgi, ayrılık, gurbet, tasavvuf, millî değerler, göç, savaş gibi insanı ve toplumu merkeze aldığı konular etrafında şekillendirmiştir. (Durbilmez, 2020: 209)

2.1.4.Seyirlik Türler:

Batılı modern tiyatronun dışında kalarak Türk toplumunun kendi kültürü içinden çıkmış halk gösterilerine, geleneksel Türk tiyatrosu adı verilmiştir. (Düzgün, 2014: 143-144) Halk edebiyatı içinde seyirlik türler olarak nitelendirdiğimiz bu dramatik oyunlar ise meddahlık, karagöz, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, tuluat tiyatrosu ve kukladır. (Boratav, 2016: 205) Türk seyirlik oyunlarında görülen en önemli unsur taklit yeteneğidir. Yazılı bir metne dayanmayan, zıtlıklardan ve yanlış anlaşılmalardan oluşan bir olaylar zincirine sahip olan dramatik oyunlarda, dans, müzik, şaklabanlık ve soytarılık hâlleri birbirine karıştırılmış ve eski seyirlik oyunlar, mizahî unsurlarla zenginleştirilerek birbiriyle iç içe geçmiştir. Karagöz ustasının aynı ortam içinde meddahlık ve hokkabazlık yaptığı, orta oyununa da çıktığı çok görülmüş, aynı şekilde orta oyununda da hem hokkabazlık yapılmış hem de karagöz oyunu oynatılmıştır. (And, 1985: 195, 197)

Geleneksel Türk tiyatrosu, toplumun kültürel düzeyine ve dönemin koşullarına sıkı sıkıya bağlı olduğu bir gelişim süreci geçirmiştir. Köy seyirlik oyunları, köy halkının yaşam şartlarına bağlı olarak oluşmuş, gösteriye dayalı çok eski devirlerden kalma köklü bir sanattır. Meddahlık, Orta oyunu ve Karagöz ise Osmanlı döneminin şehir ortamında oluşmuş ve gelişmiş bir drama sanatıdır. (Boratav, 2016: 206)

Geleneksel halk tiyatrosunda güldürü ögesi ön planda tutularak oyunlarda, komik ikincil tiplere yoğun şekilde yer verilmiştir. Tipler, dış görünüş özelliklerinin yanı sıra jest, mimik ve taklit yetenekleriyle de birbirine benzer nitelikler taşıyan kalıplaşmış kişilerdir. Halk yaşamına ayna tutan ve bilgece tavırlar sergilenen geleneksel Türk tiyatroları aracılığıyla halkın, üzüntülerinden uzaklaştırılıp eğlenceli ve hoşça vakit geçirmeleri sağlanmıştır. (And, 1985:

488, 496) Geleneksel Türk tiyatroları, belli bölümlerden oluşan bir drama sanatıdır. Bunlar arasında ise mizahî söylemin öne çıktığı olaylar dizisiyle kendine özgü bir oynatılma şekline sahip olan Karagöz oyunu, birçok sanatsal yaratı için kaynaklık eden bir halk tiyatrosu olarak göze çarpmıştır. Karagöz'ün sivri dili ve kıvrak zekâsı Türk halkı tarafından çok sevildiği için Karagöz oyunuyla pek çok sanat dalı ilgilenmiştir.

2.1.5.Büyü (Sihir)

Büyü, insanın bu dünyayla ilgili isteklerine ulaşmak için başvurduğu Frazer'in de ifade ettiği üzere uydurulmuş bir bilim ve niteliği olmayan bir sanattır. Malinowski de zorlayıcı bir anlayışın ürünü olan büyüü, dünyevî durumlara yönelik olumsuz bir uygulama olarak nitelendirmiştir. (Örnek, 2014: 129)

Türkçe'de büyü, sihir ve tılsım sözcükleri genellikle anlamdaş kabul edilmiştir. Arapça'dan dilimize giren sihr, anlam olarak büyüün karşılığıdır. Tılsım da Arapça'dan dilimize geçmiş, “*çare, olağanüstü etki*” manasına gelen bir sözcüktür. İlkel insanın düşüncesine göre, bazı nesneler ya da varlıklar, topluluk arasında diğerlerinden daha değişik ve fark edilir bir şekilde yer almıştır. Bu da onların tabiatüstü bir güçle donatılmasının neticesinde ortaya çıkmış enerjik bir durumdur. İptidaî anlayışa göre, bu üstün güç, zamanı geldiğinde açığa çıkmaya hazır, gizli bir hâldedir. Göz görmese dahi vardır ve zamanı geldiğinde de ortaya çıkacaktır. Büyünün işlevsel özellikleri göz önüne alındığında, büyüsel pratikler aracılığıyla dünyayla ilgili yaşamsal döngülere yön verilmeye çalışılmış ve büyü ritüeli çoğu zaman kötücül bir uygulama olarak dikkat çekmiştir. (Örnek, 2014: 130, 132)

Büyü, daha çok ilkel medeniyetlerde görülen ve gerçekleştirilen büyü ayinleriyle de varoluşu temellendiren geleneksel bir uygulamadır. Her bir büyü, başlangıçtan itibaren hayati çıkar konusu olan, ancak insanın akılcı çabaları dışında kalan bütün şey ve hadiselerin tamamlayıcı unsuru olarak herhangi bir zaman dilimine ait olmayan tabusal bir alandadır. Bu bağlamda da “*Tılsım, ayin ve bunların hükmettiği nesne aynı yaştadır.*” (Malinowski, 2020: 77, 79) İnsanlık, dünya tarihi boyunca başa çıkamadığı pek çok hadiseyle karşılaşmış ve karşılaştıkları bu zorlukları, büyü benzeri ritüelistik uygulamalarla aşmayı denemiştir. İnsanlar, egemen olamadıkları durumlara büyülerle istikamet vermeye çalışarak bu tür tılsımlı uygulamalarla doğaya hükmedebileceklerine inanmışlardır.

2.1.6.Şamanizm (Ayin ve Raks):

Şamanizm, en eski devirlerden itibaren Türklerin ve çevresindeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya başta olmak üzere yaşamış oldukları bölgelerde, şaman ya da kam adı verilen din adamları aracılığıyla uyguladıkları bir inanç sistemidir. (Çoruhlu, 2002: 15) Şamanlar, göksel

varlıklarla ya da ruhlar âlemiyle insanlar arasında ilişki kurabilen ve kurduğu bu bağ ile de iki dünya arasında ilişkileri düzenleyen kutsî güce sahip özel donanımlı kimselerdir. (Beydilli, 2004: 509-510)

Şaman kelimesinin kökeni hakkında kesin bir netlik olmamakla birlikte Türk toplulukları şamanlara çoğunlukla “kam” adını vermiş ve kam kelimesi “kâhin, büyücü” anlamlarına geldiği gibi “uzman hekim, bilim adamı, felsefeci” olarak da kabul edilmiştir. (İzgi, 2012: 32) Eski topluluklar arasında lider ruhlu, geleceğe yönelik kehanetlerde bulunan ve şifacı özellikleriyle tanınan kam/şamanlar, aynı zamanda hayâlcî ve sözde maharetli olmalarından ötürü şair ruhlu tabiatlarıyla da öne çıkmıştır. (Beydilli, 2004: 511) Şamanlar, kam/şamanlığa giden süreçte üç gün ile yedi gün arasında değişen bir süre boyunca uzak ya da ıssız bir yerde “öldüklerini” iddia ederek bir inisiyasyon evresine işaret etmiştir. Buna göre şamanlar, bu süreçte maddî bütünlüklerinden ayrıştırılarak iskelet hâline getirilir ve esasında mistik bir ölüme uğrayan şaman adayları, tekrar doğmazlar, iskelete yeni bir beden verilmesiyle yeniden hayata döndürülürler. (Eliade, 2015: 181, 187)

Şamanizmde, trans hâline geçebilme kabiliyetine sahip olan şaman-kamlar, tabiatüstü varlıklarla ilişkiler kurarak onların güçlerini elde etmiş ve bu yetkilerini de gerçekleştirilen dinsel-büyüsel ayinler sırasında, toplum için kullanmıştır. (Örnek, 2014: 50) Şamanlar, hastalık sağaltımı sırasında ya da bir ölünün ruhunun diğer âleme geçişine eşlik ettiği sırada dans ederek tam bir “trans” hâline geçmeye çalışır ve “Şaman Dansı”, şamanın, tabiatüstü güçler ve Tanrılarla ilişki kurmasına aracılık eden bir ayin raksıdır. (Örnek, 2014: 175)

Şamanizm günümüzde halen Orta Asya halkları ve Türk coğrafyasında varlığını devam ettiren kadim bir inanıştır. Topluluklarını yönlendirme gücüne sahip olan şamanlar, aynı zamanda toplumsal yaşayışın da en önemli ve canlı bir bileşimini oluşturan fenomen değerlerdir. (İzgi, 2012: 31, 38) Günümüzde şamanlık geleneği, bir yaşam felsefesine dönüşerek gündelik hayatımıza karışmıştır. Bu bağlamda şaman inancının toplumumuzun büyük kesimi tarafından dilde, sözde ve düşüncede yaşatılan eski bir Türk inanç geleneği olduğunu ifade etmemiz olağandır.

Yukarıda ana hatlarıyla ele aldığımız Türk Halk Edebiyatı ürünleri, Türk Beşleri’nin eserlerini bestelerken ilham aldığı folklorik unsurlar arasında yer almıştır. Eserlerinin muhtevasını oluştururken büyük ölçüde bu tür folklorik ürünlerden esinini alan Türk Beşleri, bu sayede milli müzik oluşturma sürecinin de baş aktörleri olmuştur. Geçmişten günümüze intikal eden edebî ürünlerimiz, Türk Beşleri tarafından modern bir üslupla yeniden şekillendirilmiştir. Sanatçılar, halk kültürüne duydukları derin sevgi ve bağlılığın bir neticesi olarak yerel öğelerle bezeli bir sanat anlayışına öncelik vermiştir. Folklorik unsurların çok sesli

musikide yoğun kullanımı, halkın yeni müzik diline ilgisini de arttırmış ve sanatçılar, içine doğdukları toplumun, inanç, tutum ve edebî geleneklerine bağlı kalarak öz kültüre dayalı yeni bir müzik anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bir sonraki aşamada ise sanatçıların milli hislerle meydana getirdiği sanat yapıtları, folklorik unsurlar bağlamında tetkik edilecektir.

2.2. Türk Beşleri'nin Eserlerinde Görülen Folklorik Unsurların Analizi

Atatürk, güzel sanatlar alanında, müzik devriminin gerçekleştirilmesine öncelik vererek tek sesli müzik yerine evrensel müzik dili olan çok sesli müziğe yönelmesi gerektiğini düşünmüştür. Devrin sanatçıları, halkın ruh dünyasına doğrudan tesir edecek böyle bir değişiklik için, halkın da benimseyebileceği çağdaş bir müzik dilinin arayışı içinde olmuştur. Dönemin zihniyeti kendi köklerinden meydana gelecek ulusal bir sanat anlayışını desteklemiş ve ilk kuşak çağdaş Türk bestecileri arasında yer alan Türk Beşleri, özünü halk müziğinden ve halk kültüründen alan sanat eserleriyle öne çıkarak ulusalcı yaklaşımıyla çağdaş Türk müzik tarihindeki yerini almıştır.

Türk Beşleri'nin eserleri arasında türkülerin özel bir yeri vardır. Halk türküler, Türk müziğinin ilk numuneleri arasında yer alan, sözlü kültür ortamında, ozanlar tarafından kopuz eşliğinde çalınıp söylenmiş, sade dilli ve hece ölçülü aşk, kahramanlık ve destan parçalarıdır. Türkülerimiz, ulusal kimlik ve aidiyet duygusu kazandırmada büyük rol oynamıştır. Halk türküler, atalarımızın binlerce yıllık yaşam tecrübesinden süzülerek günümüze ulaşmış, Türk toplumuna pek çok iç ve öngörü kapasitesi kazandıran çok derin mahiyetli bir kültürel mirastır. Bu münasebetle türkülerimiz, toplumumuzun uzak geçmişinden izler taşıyan en değerli subjektif belgeleridir. Çünkü türkülerimiz, binlerce yıllık geçmişimizin acı, tatlı, korkulu, sabırlı, kararlı, azimli her türlü insanî duygusunu bünyesinde taşıyarak bize hem umudu müjdelemekte hem de ortaya çıkabilecek tehlikelere karşı ikazlarda bulunmaktadır.

Beşler üyesi Cemal Reşit Rey de “ulusal müzik” meydana getirme sürecinde, türkülerden ilham alınması gerektiğini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Müzik dehasına sahip olan besteciler, ülkelerinin müzik rengi ile kendi duygularını birleştirerek nefis eserler yaratabilirler. Bu toprağa ait bir musiki eseri yaratmak azminde olan her besteci çalışmalarını, halk türkülerimizde bol bol bulunan bu yerel renkler ve ritimler üzerinde yoğunlaştırmalıdır. Türkülerini yaratan köylü, duygularını içinde yaşadığı çevreye uyguladığı gibi, besteci de düşünce ve duygularını o folklorun ışığı ile aydınlatmalıdır” (Kolçak, 2006a: 142).

Türk halkının samimiyetini ve hissiyatını en sahici şekilde yansıtan türkülerimiz, Türk Beşleri tarafından yeni müzik kalıplarıyla yeniden şekillendirilmiş ve böylece çağdaş Türk müziği bir sentezden meydana gelmiştir. Bu bölümde, Türk Beşleri'nin armonize ettiği

türkülerin bir bölümüne, şiirsel metinler hâlinde yer verilerek sanatçıların Türk folklorundan beslenen müzik üslupları değerlendirilmiştir.

2.2.1.Cemal Reşit Rey'in Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:

On İki Halk Türküsü:

Cemal Reşit Rey tarafından 1926 yılında bestelenen 12 Halk Türküsü, dönemin müzik otoriteleri tarafından beğeniyle karşılanmış ve bu eseriyle bestekâr, halk türkülerini, polifonik müzikle bir araya getirerek çağdaş Türk müziğinde yeni bir akım başlatmıştır. (Kolçak, 2006a: 111, 113)

12 Halk Türküsü

1. Köroğlu
2. Yaylada
3. Akkoyun
4. Sarı Zeybek
5. Çeşme
6. Onikidir Efeler
7. Urfalı
8. Yonca
9. Zeybek
10. Kel Emin
11. Ayın Ondördü
12. Kozanoğlu Türküsü (Kolçak, 2006a: 111)

On Halk Türküsü:

Cemal Reşit Rey, koro ve piyano için aşağıda yer alan türkülerini çokseslendirmiştir.

1. Nıksar'ın Fidanları (Kalenin Bedenleri),
2. Süpürgesi Yoncadan
3. Estergon Kalesi
4. Tıtır Tıtır Yürürsün
5. Horon
6. Helvacı
7. Tini Mini Hanım
8. Halay
9. Küpeli Horoz
10. Osman Paşa (Kolçak, 2006a: 117)

İki Türkü

1. Tutam Yâr Elinden
2. Yağmur (Kolçak, 2006a: 113)

Türkülerden Örnekler

1. Köroğlu Türküsü: Muzaffer Sarısözen tarafından Kastamonu yöresinden derlenmiştir.

Kaynak: İhsan Ozanoğlu

Güfte: “Benden selam olsun Bolu Beyi’ne

Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır
At kişnemesinden gargı sesinden
Dağlar seda verip seslenmelidir

Düşman geldi tabur tabur dizildi
Alnımıza kara yazı yazıldı
Tüfek icat oldu mertlik bozuldu
Eğri kılıç kında paslanmalıdır

Köroğlu döner mi kendi şanından
Çoğunu çoğunu er meydanından
Kırat köpüğünden düşman kanından
Çevre dolup şalvar ıslanmalıdır” (<https://www.turkuler.com>)

2. Yaylada Türküsü: Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Rumeli yöresine aittir.

Kaynak: Osman Pehlivan

Güfte: “Yörük de yaylasını aman yaylayamadım imanım,

Divane gönlümü eğleyemedim
Diyecek sözümü de aman söyleyemedim imanım

Yaylamam yaylanda kar olmayınca vay
Eğlemem gönlümü yar olmayınca vay

Yörük de yaylasında aman süt bakır bakır imanım
Sevdiğim güzelin gözleri çakır
Güle de bülbül konmuş aman ne güzel şakır imanım

Yaylamam yaylanda kar olmayınca vay

Eğlemem gönlümü yar olmayınca vay” (<https://www.turkuler.com>)

3. Akkoyun Türküsü: Nida Tüfekçi tarafından Yozgat yöresinden derlenmiştir.

Kaynak: Hafız Süleyman

Güfte: “Ak koyun meler gelir

Dağları deler gelir (Vay)

Hakikatlı yâr olsa

Geceyi böler gelir (Vay)

Of güzelim sümbülüm bir gülüm aman

Aman aman ben yandım aman

Ak koyun kara koyun

Yaremi derin oyun (Vay)

Ben bu dertten ölürsem

Adım dertli koyun (Vay)

Of güzelim sümbülüm bir gülüm aman

Aman aman ben yandım aman” (<https://www.turkuler.com>)

4. Sarı Zeybek Türküsü: Ahmet Yamacı tarafından Burdur/Yeşilova yöresinden derlenmiştir.

Kaynak: Salih Urhan

Güfte: “Sarı (da) zeybek şu dağlara yaslanır

Yağmur yağar silahları ıslanır (Ben Yandım)

Sarı (da) zeybek inip gelir inişten

Her yanları görünmüyor gümüşten (Ben Yandım)

Duman (da) inmiş şu yaylanın düzüne

Davran (da) gırat göründü gözüme (Ben Yandım)” (<https://www.turkuler.com>)

5. Ayn Ondördü Türküsü: Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Mersin yöresine aittir.

Kaynak: Nevit Kodallı

Güfte: “Bugün ayın ondördü

Kız saçını kim ördü

Ördüyse yârim ördü

İsbat getir kim gördü

May manatlı kızlar tatlı

Fır leyli fıfır leyli

Peştemalı püsküllü

O püskülü ben taktım

Konu komşudan gizli

Ay doğar aşmak ister

Al yanak yaşmak ister

Şu benim garip gönlüm

Yâre kavuşmak ister

May manatlı kızlar tatlı

Fır leyli fıfır leyli

Peştemalı püsküllü

O püskülü ben taktım

Konu komşudan gizli” (<https://www.turkuler.com>)

- 6. Kozanoğlu Türküsü:** Dar-ül Elhan-İstanbul Konservatuvarı tarafından derlenen türkü, Niğde yöresine aittir.

Kaynak: Ahmet Hulusi

Güfte: “Kozanoğlu avdan gelir (Aman)

Avını elinden alır (Oy oy)

Buna yiğit Kozanoğlu derler beyler (Aman aman ben yandım aman)

Yiğit ölür namı kalır (Aman)

Buna yiğit Kozanoğlu derler beyler (Aman aman ben yandım aman)

Yiğit ölür namı kalır (Aman)

Kara kavak yıkıntısı (Aman)

Dalların döküntüsü (Oy oy)

Kozanoğlu düğün tutmuş (Aman aman ben yandım aman)

Nerde bunun okuntusu (Yörü)

Kozanoğlu düğün tutmuş beyler (Aman aman ben yandım aman)

Nerde bunun okuntusu (Yörü)" (<https://www.turkuler.com>)

Cemal Reşit Rey, armoni anlayışı olarak kendine has bir müzik üslubuna sahiptir. Armoni anlayışı ise şudur: bir bestekâr, geçmiş zamanlardaki müzik teorilerini de göz ardı etmeden, bir arada yaşadığı toplumun; sosyal, siyasal ve kültürel unsurlarından, sanatsal eğilimlerinden, geleneksel müziğinden, çalgılarından ve toplumun müzik beğenisinden etkilenir. Bestecinin yaşam felsefesi, müzikteki eğitim düzeyi, müzikal materyali kullanım şekli ve çok seslilikteki sanatçı tutumu da armoni anlayışı geliştirmesinde belirleyicidir. Cemal Reşit Rey, çok sesli müzik tekniğiyle bestelediği eserlerinde, Türk halk müziğinin kıvrak, melodik ve ritmik zenginliğinden yoğun şekilde yararlanmıştır. Rey, melodik-ritmik yapı olarak Türk'ü karakterize eden motifleri kullanarak müzik reformuyla hedeflenen "milli musiki" anlayışına bağlı eserler ortaya koymuştur. Koro şeklinde düzenlediği bu türküler aracılığıyla ulusal Türk müziğinin doğmasına öncülük eden sanatçı, ayrıca Türk halk müziği derleme çalışmalarına da katılarak derlenen türkülerini yerinde incelemiş ve bu sayede gelenekli halk müziğini daha iyi özümsemiştir. Cemal Reşit Rey, Paris'te üst düzey müzik eğitimi almış bir sanatçı olmasından dolayı evrensel değerlerde yapıtlar üretebilmiş ve halk ezgilerini çok sesli müziğe kolaylıkla uyarlayabilmiştir. (Deniz, 2016: 422, 426)

Şiirsel metinler hâlinde yer verdiğimiz türkülerde görüldüğü üzere Rey, halkın içtenliğini yansıtan lirik, neşeli ritimli türkülerini çokseslendirmiştir. Konu yelpazesi olarak sevgi, sevdâ ve yiğitlik ihtiva eden bu türkülerde, Anadolu insanının ince zevki ve zengin duygu dünyası açıkça sezilmektedir. Rey'in türkü çokseslendirmelerinde oyun havaları da önemli bir yer tutmuş ve sanatçı bu bağlamda Ege yöresini ön plana çıkarmıştır. Zira eserlerinde, Ege yöresi ile özdeşleşen zeybek oyun havasına yoğunluk veren sanatçı, efelik, kahramanlık temiiyle belirginleşen zeybek türkülerine rağbet etmiştir. Sanatçı, uzun yıllar süren savaşlar neticesinde emsalsiz bir kahramanlık örneği göstererek zafere ulaşan aziz Türk milletini zeybeklerle özdeşleştirmiştir. Zira yeni bir düzen kurulurken kahramanlık söylemlerine ihtiyaç duyulmuş ve Türklerin mertliği ve cesareti, türküler ve halk oyunları aracılığıyla çok sesli müzikle de yansıtılmıştır. Türk halkı arasında kahramanlık ve adalet arayışının sembol ismi olan Köroğlu Türküsü'nü çokseslendiren sanatçı, bir diğer yiğitlik temalı türkü olan Kozanoğlu'nu da çokseslendirerek sanatın haksızlıklara karşı meydan okuyan tavrını öne çıkarmıştır.

Cemal Reşit Rey'in çokseslendirdiği türküler, anonim halk şiirleri olduğundan sade, lirik, nakaratlı ve 7'li 8'li ya da 11'li hece ölçülüdür. Genellikle hareketli ritimlerinden dolayı halk tarafından çokça sevilen türkülerini armonize eden sanatçı, müziğin duyguları harekete geçiren gücünden de yararlanarak çok sesli müziği, halkın beğeni düzeyine yaklaştırmak istemiştir.

Özyurt (Müzikli Prolog): Prolog, müzik terimi olarak “*lirik trajedilere giriş olarak kullanılan opera bölümü*”ne verilen addır. (Baydu, 2016: 325) Cemal Reşit Rey, 1933 tarihinde Faruk Nafiz Çamlıbel'in aynı adlı eserini prolog şeklinde bestelemiştir. (Kolçak, 2006a: 114) Eserin güftesi aşağıdaki şekildedir:

BİRİNCİ LEVHA: Yaylada bir akşam günü. Kızıl ufukta görülen, bir hilâl ve birkaç yıldız var. Yorgun düşmüş akıncıların kimi ayakta kimi ise uzanmış şekildedir.

DİNLENEN AKINCILARIN TÜRKÜSÜ

YALNIZ: Bu gün de akşamdan batma yarım ay

Işık ve yılda bir dinlenenlere

Gördün mü, nasıldı Uralla Altay?

Halini sordun mu halkın bir kere

BİRDEN: Yine bağıryanık mı türkülerin ana yurdu

Sen bir bulut olsaydın, yağsaydın ne olurdu

YALNIZ: Çocuklar er oldu gençler kocaldı

Yeniden yavrular doğdu akında

Söyle ey deniz çok mu yol kaldı

Kavuşacak mıyız yakında?

BİRDEN: Ömrümüzce denize koşmaktan usanmayız

Dalgalar yavrumuza beşik olsa yanmayız

İKİNCİ LEVHA: Yaylada sabah vakti, güneş henüz doğmamıştır. Ama akıncılar çoktan harekete geçmiştir.

YALNIZ: Bir okuz, geride bıraktık yayı

Doğrudan batıya doğru uçarız

Yirmi yıl aşarak Orta Asya'yı

Hedefe yol alan akıncılarız.

BİRDEN: Ufuklar pençemizde yırtılan birer perde

Gözümüz son perdenin indiği enginlerde

YALNIZ: Başlıyor toprağın nabızı atmaya

Biziz yeryüzünden geçen tek damar,

Ayak bastığımız taşa toprağa
Bakanlar görür ki bizden bir iz var.

BİRDEN: Yol göstereyim onlara, varsın ayak izleri.

Bulmaya gidiyoruz biz sonsuz denizleri

ÜÇÜNCÜ LEVHA: Akıncılar yoldadır. Gökyüzü bulutlarla kararmış. Akıncıların türküsüne yağmur, şimşek ve yıldırım da eşlik etmektedir.

FIRTINADA AKINCILARIN TÜRKÜSÜ

YALNIZ: Bağrımız yanıktır... Boşan gök boşan

Sel ol da denize sürükle bizi

Yirmi yıl su diye dört nala koşan

Atlılar damlarda bulur denizi.

BİRDEN: Yirmi yıl susuzluktan yolda kaldı yarımız

Yurdun toprağı gibi çatlak dudaklarımız

YALNIZ: Tükenmez suyun, gök böyle yağmakla

Sağ bütün hızıyla bulutlarını

Yalnız şimşegini geceye sakla

Onunla bulalım yolda yarını

BİRDEN: Yağmurun göğsümüzde çağrıya dursun yeter

Bize yıldırımların adını uydursun yeter

DÖRDÜNCÜ LEVHA: Ottan, sazlıktan, kamıştan yapılmış olan barakalar tutuşuyor. Gecenin bir vaktinde akıncıların yüzüne alevlerin ışığı vurmuştur.

YANGINDA AKINCILARIN TÜRKÜSÜ

YALNIZ: Biz ışık dağıttık bunca senedir

Bu ateş öyleyse nedir dört yanda?

Biliriz, yuvanın kıymeti nedir,

Yakan biz olsak da günah yananda.

BİRDEN: Yerin aydınlığın dedi bize Yaratan

Biz yaygın olmak için göç etmedik Orta Asya'dan

YALNIZ: Biz yaratılıştaki güneşle biriz

Türk adı ışıkla, ateşle eştir.

Işık isteyen ışık veririz

Ateş isteyen hakkı ateştir...

BİRDEN: Kurdun gözü tutuşur, yarasanın kanadı

Gök Tanrı'nın yaktığı meşaledir Türk adı

BEŞİNCİ LEVHA: Durgun bir deniz, berrak ve temiz bir gök ve yeşil bir kıyı görülmektedir.

DENİZE VARAN AKINCILARIN TÜRKÜSÜ

YALNIZ: Dağ demez, taş demez aşardı sesin;

Bizi çağırırdın yiiğitçesine.

Niçin şimdi sessiz görünmekteisin?

Çağırdın diye biz geldik sesine.

BİRDEN: Dağlardan aştık, yel olduk, sel olduk, yardan aktık

Biz anayurdumuzu senin için bıraktık

YALNIZ: Ölü der bakanlar sana dışından

Sebeup ne yerlere yüz sürmek için (Kolçak, 2006a: 114, 116)

Faruk Nafiz Çamlıbel, Beş Hececiler'in en güçlü şairi olarak kabul edilmiştir. Şiirlerinin yanı sıra birçok farklı türde de eser veren Çamlıbel'in "Özyurt" adlı oyunu, Atatürk'ün ortaya koyduğu Türk tarih tezini konu almıştır. Türk tarih tezi ise Türklerin Orta Asya'dan geldiği ve uygarlık kuran bir millet olduğu düşüncesini temel alan bir görüştür. Buna göre, Türk tarihinin derinliklerine inilerek Türklerin medeniyet kuran bir ulus olduğu anlatılmalı ve Anadolu topraklarındaki Türk varlığının çok eski zamanlara dayandığı ortaya çıkarılmalıdır. Bu anlayış, dönemin sanat eserlerine de yansımış ve bu fikri destekleyen pek çok şiir, roman ve tiyatro oyunu kaleme alınmıştır. (Yurt, 2014: 435, 437)

Faruk Nafiz Çamlıbel, Akın oyununda, Türklerin Orta Asya'dan göç edişini ele almış, devamı niteliğindeki Özyurt oyununda ise göçün ardından Türklerin denize ulaşmaları ve burada karşılaştıkları yerli halka medeniyeti götürmeleri konu edilmiştir. (Dinç, 2003: 141) Özyurt oyunu, Çamlıbel'in 1932 yılında yazdığı üç perdelik manzum bir tiyatro oyunudur. Özyurt'un birinci perdesinden önce ise beş fasıl yer almaktadır. Bunlar: "Akıncının Türküsü, Yola Çıkan Akıncının Türküsü, Fırtınada Akıncıların Türküsü, Yangında Akıncıların Türküsü, Denize Varan Akıncıların Türküsü" şeklinde adlandırılmış akıncı türküleridir. (Yurt, 2014: 439) Faruk Nafiz Çamlıbel, Özyurt adlı piyesinin başında yer alan bu fasıllarda, kuraklıktan kurtulmak için çare arayan kahraman Türk akıncısına bir türkü yakmıştır. Türkülerin genel muhtevası, Orta Asya'da akıncılık vazifesinde bulunan askerlerin soyuna bağlılığı, övgüsü ve kuraklıktan kaçan bu askerlerin denizi arayışı üzerinedir. Uzun yıllar süren susuzluk çilesiyle, anayurtları Orta Asya'dan ayrılan akıncılar, nihayetinde özyurtları olacak olan bir deniz kıyısına ulaşmışlardır. Orta Asya Türk inancı ve ozanlık geleneğinden izler taşıyan bu türkülerde, tarihin bir devrinde yaşanan kuraklık neticesinde göç eden Türklerin destansı mücadelesi anlatılmıştır. Zira Türklerin "Göç Destanı" da Orta Asya'dan kuraklık yüzünden

göç edişi konu alan sözlü bir anlatıdır. Bu bağlamda Özyurt piyesi ve Göç Destanı benzer nitelikli bakış açılarına sahip iki farklı türde eserdir. Faruk Nafiz Çamlıbel, önemli bir Türk destanını, kendine özgü ifade kalıplarıyla yeniden yorumlayarak günümüze bir “Türkü” şeklinde yansıtmıştır. Cemal Reşit Rey de Türklerin güçlü iradesini konu alan bu türkülerini çokseslendirerek hem Türk tarih tezini hem de Türklerin bir destanının günümüze uyarlanmış hâlini müziğin anlatım diliyle de ifade ederek kendi köklerine bağlı bir sanatçı tutumu sergilemiştir.

2.2.2. Hasan Ferit Alnar’ın Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:

Hasan Ferit Alnar, geleneksel Türk sanat müziği muhitlerinde yetişmiş ve küçük yaşlarında da kanun virtüözü olarak tanınmıştır. Alnar, ailesinden aldığı sanat terbiyesiyle makamsal yapılara hâkim bir bestecidir ve armoni anlayışında da Türk sanat müziğindeki makamsal öğelere bolca yer vermiştir. Bu doğrultuda daha çok makamsal unsurları kullandığı eserleriyle bilinen Alnar, türkü çokseslendirmelerinde de oldukça başarılı bir sanatçıdır. (Deniz, 2016: 426-427)

On Halk Şarkısı:

Hasan Ferit Alnar, çok sesli koro için şu türkülerini çokseslendirmiştir:

1. Leylim (Git Kaleden Yar Getir),
2. Genç Osman,
3. Madımak,
4. Deriko,
5. Hani Benim Yemenim,
6. Ben Razı Değilim Gama (Sümmani)
7. Cezayir,
8. Yürükler Yaylasında Aman
9. Bayırda Gezen Bacılar,
10. Sabahın Seher Vaktinde Aman (Deniz, 2016: 227)

Diğer Türküler:

1. Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum
2. Tevenkte Üzüm Kara
3. Al Yeşil Giymiş
4. Allandır Azam
5. Al Şu Mumu Eline (Deniz, 2016: 225, 227)

Türkülerden Örnekler

1. **Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum Türküsü:** Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Adıyaman yöresine aittir.

Kaynak: Abdül Kadir

Güfte: “Kaleden kaleye şahin uçurdum

Ah ilen vah ilen ömrüm geçirdim

Yâre şeker ezdim şerbet içirdim

Öyle olur böyl’olur Türkmen gelini

Edası hoş olur Türkmen gelini

Kaleden kaleye taş ben olaydım

Elâ göz üstüne kaş ben olaydım

Yalnız kalana eş ben olaydım

Öyle olur böyl’olur Türkmen gelini

Edası hoş olur Türkmen gelini” (<https://www.turkuler.com>)

2. **Tevenkte Üzüm Kara Türküsü:** Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Sivas/Zara yöresine aittir.

Kaynak: Zaralı Halil

Güfte: “Tevekte üzüm kara (Yâr yâr yâr yâr)

Salkımı düzümler kara

(Diley diley yangınam ben o yâre vurgunam)

Ben yâre gidemiyom (Yâr yâr yâr yâr aman)

Elim boş yüzüm kara

(Diley diley yangınam ben o yâre vurgunam)

Dama vurdum çatmayı (Yâr yâr yâr yâr)

Seslen gelsin Fatma’yı

(Diley diley yangınam ben o yâre vurgunam)

Fatmam nerden öğrenmiş (Yâr yâr yâr yâr aman)

Çarşıftan kol atmayı

(Diley diley yangınam ben o yâre vurgunam)” (<https://www.turkuler.com>)

Hasan Ferit Alnar'ın sahne müziği olarak bestelediği türküler arasında Yalova Türküsü ve Sarı Zeybek de yer almıştır. Aynı zamanda, ülkemizde çok oynanan Çiftetelli, Köçek Havası, Zeybek Havası, Laz Havası gibi oyun havalarını da çokseslendiren sanatçı, geleneksel halk danslarımıza da modern bir üslup kazandırmıştır. (Deniz, 2016: 226-227) Hasan Ferit Alnar'ın çokseslendirdiği türkülerden biri de halk arasında mertlik, yiğitlik ve kahramanlık öznesi hâline gelen “Genç Osman” türküsüdür. Alnar, yeni müzik üslubunu bu türküyü tatbik ederek Âşık Edebiyatı'nda bir tür olan koçaklamaya da yeni bir form kazandırmıştır. Eserin güftesi şu şekildedir:

Genç Osman Türküsü: Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Aydın yöresine aittir.

Kaynak: Osman Şevki Uludağ

Güfte: “(Aman) Genç Osman dediğin bir küçük uşak

Beline bağlamış ibrişim kuşak (Of Of)

(Of Of) Askerin içinde birinci uşak

Allah Allah deyip geçer Genç Osman (Of Of)

(Aman) Bağdadın içine girilmez yastan

Her ana doğurmaz böyle bir aslan (Of Of)

(Of Of) Kelle koltuğunda geliyor Kars'tan

Allah Allah deyip geçer Genç Osman (Of Of)

(Aman) Bağdadın kapısı Genç Osman açtı

Düşmanın cümlesi önünden kaçtı (Of Of)

(Of Of) Kelle koltuğunda üç gün savaştı

Allah Allah deyip geçer Genç Osman (Of Of)

(Aman) Askerin bir ucu görünür Van'dan

Kılıncın kabzası görünmez kandan (Of Of)

(Of Of) Bağdadın içinde tozdan dumandan

Toz duman içinde kaldı Genç Osman (Of Of)” (<https://www.turkuler.com>)

Eserlerini çoğunlukla klasik formlara bağlı kalarak besteleyen Alnar, geleneksel Türk sanat müziği ve halk müziği unsurlarını, Batılı çok sesli müzik tekniğine başarıyla uygulamıştır. Sanatçı, eserlerini yazarken millî hislere ve motiflere dayalı modern bir üslup geliştirmiş ve türkülerin melodik yapısını ön plana çıkaran tutumuyla da yalın ve anlaşılır bir armonizasyon

benimsemiştir. Halk müziği çokseslendirmelerinde ise geleneğe bağlı kalan sanatçı, oyun havası türünde de eserler bestelemiştir. (Deniz, 2016: 427-428)

2.2.3. Ulvi Cemal Erkin'in Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:

Türk Beşleri arasında lirik üslubuyla dikkat çeken Ulvi Cemal Erkin, yerli öğelerle zenginleştirilmiş bir müzik diline sahiptir. Erkin, eserlerinde geleneksel halk müziğinin melodik ve kıvrak ritimlerini etkili bir şekilde kullanarak hep yeni tınılar ortaya çıkarmıştır. (Deniz, 2016: 429, 431) Bir yazar Erkin'i renkli besteci kişiliğinden dolayı “*Anadolu'nun kokusunu, rengini ve sesini, batının tekniği ile çağdaş kalıplar içinde ustaca döken kişi*” şeklinde nitelendirmiş ve Erkin, samimi, lirik, canlı ve akılda kalan üslubuyla ulusal müziği yönlendiren sanatçıların başında gelmiştir. (Kolçak, 2008: 106)

Aşağıda Ulvi Cemal Erkin'in çokseslendirdiği türkülerden bir kısmına örnek olarak yer verilmiştir. Bu türkülerden bazıları ise şunlardır.

Koro İçin On Türkü:

Ulvi Cemal Erkin'in çok sesli koro ve piyano için bestelediği türkülerdir.

1. Madımak
2. Deli Kız
3. Dirvana
4. Dondurmacı
5. Salına Salına
6. Nasihat
7. Biz Canları Güle Vermişiz
8. Yandım Çavuş
9. Dumanlı Dağlar
10. Sarı Gelin (Deniz, 2016: 343)

Türkülerden Örnekler

1. **Madımak Türküsü:** Nida Tüfekçi tarafından derlenen türkü, Sivas yöresine ait bir kadın halayıdır.

Kaynak: Fahri Karaoğlan

Güfte: “Madımak oylum oylum

Geliyor benim civan da boylum

Civan boylum gelirse

Şen olur benim de gönlüm

Oy Madımak teke tüke sakalı
 Oy Madımak evelik yemlik
 Oy Madımak guşguşu yemlik oy Madımak

Madımak bişer oldu
 Tencerem taşar oldu

Günde yediğim şamarlar
 Bir iken beşer oldu

Oy Madımak teke tüke sakalı
 Oy Madımak evelik yemlik
 Oy Madımak guşguşu yemlik oy Madımak

Madımak biçim biçim
 Ölüyom senin de için
 Madımak toplar iken
 Başımdan düştü çitim
 Oy Madımak teke tüke sakalı
 Oy Madımak evelik yemlik
 Oy Madımak guşguşu yemlik oy Madımak”

(<https://www.turkuler.com>)

2. **Biz Canları Güle Vermişiz Türküsü:** Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Sivas yöresine aittir.

Kaynak: Âşık Süleyman Fahri

Güfte: “Biz canları güle vermişiz
 Külhanları dile vermişiz
 Dünya malın sele vermişiz

Dünya size güller bize
 Dünya size Haydar bize

Biz güllere pervaneyiz

Can ehline peymaneyiz
Bülbüllere bigâneyiz

Dünya size güller bize
Dünya size Haydar bize” (<https://www.turkuler.com>)

3. **Salına Salına Suya Gidersin Türküsü:** Cemile Cevher tarafından Karadeniz yöresinden derlenmiştir.

Kaynak: Cemile Cevher

Güfte: “Salına salına da suya gidersin
Su değil meramın seyran edersin
Sen bu güzellikle de çok gam edersin

Sallana sallana sallan gel bana
Gel oynayalım da biz bir sallama
Garanlık sokakta da buldum izini
Açtım pencereni de gördüm yuzuni
Gara kaşlarını da ela gözünü

Sallana sallana sallan gel bana
Gel oynayalım da biz bir sallama” (<https://www.turkuler.com>)

4. **Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim Türküsü:** Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Çorum yöresine aittir.

Kaynak: Ali Yücer/İsmail Yılmaz

Güfte: “Dinle sana bir nasihat edeyim
Hatırdan gönülden geçici olma

Yiğidin başına bir hal gelirse
Onu yâd ellere açıcı olma

Ha leyli ha leyli ha leyli
Mecliste arif ol kelamı dinle (A canlar hey)

Mecliste arif ol kelamı dinle

El iki söylerse sen de bir söyle
 Elinden geldikçe sen iyilik eyle
 Hatıra dokunup yıkıcı olma
 Ha leyli ha leyli ha leyli
 El ariftir yoklar senin fendini (A canlar ey)

El ariftir yoklar senin fendini
 Dağıtırlar tuzağını bendini
 Alçaklarda otur gözet kendini
 Katı yükseklerden uçucu olma

Ha leyli ha leyli ha leyli
 Pir Sultan Abdal'ım sözüm başarır (A canlar ey)

Pir Sultan Abdal'ım sözüm başarır
 Aşkın deryasını boydan aşırır
 Seni bir mecliste hacil düşürür
 Kötülerle konup göçücü olma

Ha leyli ha leyli ha leyli

Mecliste arif ol kelamı dinle (A canlar ey)" (<https://www.turkuler.com>)

5. **Yandım Çavuş Türküsü:** Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, İstanbul yöresine aittir.

Kaynak: İstanbul Yöre Ekibi

Güfte: "İstanbul'dan Üsküdar'a yol gider

Yol gider çavuş yol gider
 Hanımlara deste deste gül gider
 Gül gider çavuş gül gider

Yandım çavuş yandım senin elinden
 Elinden çavuş elinden
 Çok sallanma kasatura da fırlar belinden
 Belinden çavuş belinden

İstanbul'la Üsküdar'ın arası

Arası çavuş arası

Yaktı beni kaşlarının karası

Karası çavuş karası

İstanbul'dan üç mum aldım yakmağa

Yakmaya çavuş yakmağa

Yakıp yakıp yar yüzüne bakmağa

Bakmağa çavuş bakmağa” (https://www.turkuler.com)

6. **Sarı Gelin/Erzurum Çarşı Pazar Türküsü:** Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Erzurum yöresine aittir.

Kaynak: Faruk Kaleli

Güfte: “Erzurum çarşı pazar

(Neynim amman aman neynim amman aman

Neynim amman aman sarı gelin)

İçinde bir kız gezer hop ninen ölsün

(Sarı gelin aman sarı gelin aman

Sarı gelin aman suna yârim)

Elinde divit kalem

(Neynim amman aman neynim amman aman

Neynim amman aman sarı gelin)

Katlime ferman yazar hop ninen ölsün

(Sarı gelin aman sarı gelin aman

Sarı gelin aman suna yarim)

Palandöken yüce dağ

(Neynim amman aman neynim amman aman

Neynim amman aman sarı gelin)

Altı mor sünbüllü bağ

(Sarı gelin aman sarı gelin aman

Sarı gelin aman suna yârim)

Seni vermem yâdlara

(Neynim amman aman neynim amman aman

Neynim amman aman sarı gelin)” (https://www.turkuler.com)

Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü:

Ulvi Cemal Erkin'in Paris'te öğrenci olduğu dönemde yazmaya başladığı bu eser, Ninni ve Zeybek Türküsü temaları üzerine kurulmuştur. Erkin'in esere daha sonra eklediği Emprovizasyon bölümü ise doğaçlama çalma anlamına gelmektedir. Erkin eserin bu bölümünde, hareketli bir oyun havasına yer vermiştir. (Çalgan, 1991: 190) Bu eserde yer alan temlerin ana kaynağı, bir annenin bebeğine duyduğu derin sevgi ve şefkati duyuran "Ninni" ile yiğitliğin arz-ı endam ettiği "Zeybek" oyun havasıdır.

Bülbül ve Ayın On Dördü:

Ulvi Cemal Erkin'in iki halk türküsünden oluşan bu eseri, Türk halk müziğine ilgisinin ilk örneklerindendir. Ahmet Kutsi Tecer'in Sivas'ta düzenlediği sazlı âşık bayramına giderek türkü ağzları ile ilgili yerinde çalışmalar gerçekleştiren Erkin, burada Âşık Veysel ve Âşık Veli gibi tanınmış halk sanatçıları dinlemiştir. Erkin, Bülbül isimli türküyü de bu sırada Âşık Veysel'den almıştır. (Çalgan, 1991: 192)

İki Sesli Türküler:

Ulvi Cemal Erkin, 1936 yılında Paul Hindemith'in önerisiyle iki sesli türkülerini çok seslendirmiştir. İki sesli koro için çokseslendirilen türküler ise şunlardır:

1. Ağlama Yar Ağlama (Urfa)
2. İstanbul'un Her Tarafı Mercandan (Kayseri)
3. Zühre Türküsü (Aydın)
4. Efe Türküsü (Aydın)
5. Katırcıoğlu Zeybek (Ödemiş)
6. Giderim Ben de Ben de (Urfa)
7. Silles Türküsü (Konya)
8. Sarı Zeybek (Aydın)
9. Aşamadım Bergama'nın Elinden (Karaman)
10. Çıkabilsem Şu Dağların Başına (Kolçak, 2008: 36-37)

Yedi Halk Türküsü:

Ulvi Cemal Erkin'in 1936 yılında çok sesli müziğe uyarladığı yedi halk türküsü şunlardır:

1. Hanife,
2. Maya,
3. Çamdan Sakız Akıyor,
4. Türkmeni,

5. Vardım ki Yurdumdan Ayak Göçürmüş
6. Çeşme
7. Ayın On Dördü (Kolçak, 2008: 36)

Yedi Halk Türküsü:

Ulvi Cemal Erkin tarafından 1945 yılında karma koro için çoksenslendirilmiş olan türküler şunlardır:

1. Evlerinin Önü Mersin
2. Ferayi
3. Sen Kimin Canısın
4. Su Gelir Ark Uyanır
5. Keklik Türküsü
6. Yenge Kızın Bir Tane
7. Çeşme (Kolçak, 2008: 41)

Ulvi Cemal Erkin, eserlerini folklorik ögeler, yerli desenler ve aksak ritimler etrafında şekillendirmiştir. Bu yönüyle Türk bestekârları arasında en çok ulusal kabul edilen sanatçı da Erkin'dir. Sanatçının Anadolu'ya has kahramanlık, içtenlik ve ince duyguları işlediği sanat yapıtlarında, özden gelen içli bir ses işitilmektedir. (Kolçak, 2008: 103-104) Erkin'in çoksenslendirdiği ve şiirsel metinler hâlinde bir kısmına yer verdiğimiz türkülerin en belirgin özelliklerinden biri de genellikle düğün törenlerinde oynanan kadın halayları ya da halkın kendinden bir parça olarak gördüğü neşeli ritimli türküler olmasıdır.

Erkin, eserlerinin önemli bir kısmında, kahramanlık teminin öne çıktığı zeybek oyun havasını çoksenslendirmiştir. Zeybek, Erkin'in yanı sıra diğer Beşler üyelerinin de büyük duyarlılık gösterdiği bir oyun havasıdır. Sanatçıların bu eğilimi, zeybek türünde pek çok eserin çok sesli müzik dağarcığına kazandırılmasında etkili olmuştur.

Halk edebiyatının anonim ürünleri arasında yer alan ninni ve türkülerini çoksenslendirerek Türk müziğine “yerelden ulusala ulusaldan evrensele” bir boyut kazandıran sanatçı, Atatürk'ün, “yüz ağartacak musiki” olarak nitelendirdiği milli müzik anlayışına, Anadolu'nun aslını yansıttığı besteleriyle ulaşmıştır.

“Yaptığı birbirinden güzel eserlerinde Anadolu'nun saf, el değmemiş ninnilerini, ağıtlarını, yakıcı sevdalarını anlatan türkülerini, yakarışlarını, onların eşsiz güzelliklerini bozmadan evrensel bir anlatım gücü ile işledi. Anadolu'nun otantik ses gücünü tüm orijinalliği ile yansıtmayı başardı. Yaratıcılığının en belirgin özelliği, Anadolu uygarlığının geçmişten geleceğe uzanan ses paletini batı tekniği ile harmanlayarak yoğurmasıdır” (Kolçak, 2008: 26).

Ulvi Cemal Erkin, yurdumuzun farklı yörelerine ait türkülerini çoksenslendirerek zengin bir folklorik materyalden yararlanmıştır. Her yörenin kendine özgü bir müzik stili olduğu

düşünülünce bu çok çeşitlilik çağdaş Türk müziğinin gelişmesinde de önemli bir unsur olarak görülmüştür. Halkın yaşadıkları karşısında oluşturduğu duygu yüklü ses imgeleri şeklinde nitelendirebileceğimiz bu türkülerde, her türlü insani duyguya tesadüf edilmiştir.

2.2.4.Ahmet Adnan Saygun'un Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:

Ahmet Adnan Saygun, Anadolu insanının gönül dünyasını her yönüyle çok iyi özümsemiş bir sanatçıdır. Bu bağlamda Saygun'un sanat eserlerinin anlatım dili folklorik öğelerle çeşitlenmiş bu da sanatçıya otantik bir müzik üslubu kazandırmıştır. Sanatçının bu tutumunda ise Anadolu insanına ve folkloruna duyduğu derin ilgi belirleyici olmuştur. Nitekim yaşadığı topraklara içten bir bağlılık duyan Saygun'un müziği, Anadolu topraklarından yükselmiştir. Yurdumuzun farklı yörelerine ait geleneksel halk müziği unsurlarını, Batılı müzik teknikleriyle birleştirerek güçlü bir müzik sentezine ulaşan sanatçı, aynı zamanda üretken yönüyle de ön plana çıkmıştır. Çok sesli müziğin hemen her türünde eser veren sanatçının eserlerinin özü ise halk edebiyatı/müziği ürünlerinden oluşmuştur.

Ahmed Adnan Saygun, koro İçin 6 türkü bestelemiştir.

1. Silile Türküsü
2. Ak Koyun
3. Bebek
4. Yavuz Geliyor
5. Eğin Türküsü
6. Altun Yüzük (Deniz, 2016: 379)

Türkülerden Örnekler

1. **Sille Türküsü:** TRT arşivinden bir türküdür.

Kaynak: Rıza Konyalı

Güfte: “Şu Silile’den (Aman) gece geçtim görmedim

Annem annem annem annem annem
 Görmedim annem annem annem annem annem
 Acı tatlı (Aman) sular içtim ölmedim
 Annem annem annem annem annem
 Ölmedim annem annem annem annem annem

Aman yârim edalı yârim geli geli yârim hayda
 Aman yârim edalı yârim geli geli yârim hayda

Şu Sille'nin ufacıkta tefecik taşları
 Annem annem taşları
 Kalem olmuş (Aman) yazıyor kaşları
 Annem annem kaşları
 Kaşları annem annem

Aman yârim edalı yârim geli geli yârim hayda
 Aman yârim edalı yârim geli geli yârim hayda” (<https://www.turkuler.com>)

2. Ak Koyun Türküsü: Nida Tüfekçi tarafından derlenen türkü, Yozgat yöresine aittir.

Kaynak: Âşık Hafız Süleyman

Güfte: “Ak koyun meler gelir

Dağları deler gelir (Vay)
 Hakikatli yâr olsa
 Geceyi böler gelir (Vay)

Of güzelim sümbülüm bir gülüm aman
 Aman aman ben yandım aman

Ak koyun kara koyun
 Yaremi derin oyun (Vay)
 Ben bu dertten ölürsem

Of güzelim sümbülüm bir gülüm aman
 Aman aman ben yandım aman” (<https://www.turkuler.com>)

3. Bebek Türküsü (Elmalı'dan Çıktım Yayan):

Güfte: “Elmalı'dan çıktım yayan,

Emmim atlı dayım yayan
 Dayan hey dizlerim dayan
 Bebek beni deyleydi
 Yaktı yıktı kül eyledi
 Nenni nenni... bebek

Deve var dededen yüce
 Deveyi yüklettim gece

Nicedeyim anam nice

Bebek beni deleyledi

Yaktı yıktı kül eyledi

Nenni nenni... bebek” (<https://www.turkusoze.net>)

4. Eğin Türküsü/Keveng’in Yollarında: Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Elazığ yöresine aittir.

Kaynak: Vasfi Akyol

Güfte: “Keveng’in yollarında

Çimeydim göllerinde

İlik düğme olaydım

O yârin kollarında (He Anam He)

O yandan yandan yandan

Severim seni candan (He Anam He)

Üç gün oldu severim

Ne tez usandın benden (He Anam He)

Dama vurdum çatmayı

Seslen gelsin Fatma’yı (He Anam He)

Fatma nerden öğrenmiş

Çarşıftan kol atmayı (He Anam He)

O yandan yandan yandan

Severim seni candan (He Anam He)

Üç gün oldu severim

Ne tez usandın benden (He Anam He)” (<https://www.turkuler.com>)

Dağlardan Ovalardan: Op. 18

Ahmet Adnan Saygun, dört sesli koro için 10 Halk Türküsü bestelemiştir. Eserde yer alan türküler ise şunlardır:

1. Ayşem Nerden Geliyon?
2. Asker Oldum Piyade,
3. Aydoğar Giresun’dan,
4. Kozanoğlu,
5. Çaktım Çaktım Almadı,
6. Hem Okudum,

7. Evlerinin Önü,
8. Konyalı,
9. Havuzbaşı,
10. İzmir Zeybeği. (Kolçak, 2005: 113)

On Halk Türküsü: Op. 41

Ahmet Adnan Saygun'un geleneksel Türk müziği öğelerinden geniş ölçüde yararlandığı bu eserinde, farklı temalardan oluşan on türkü yer almıştır. Türküler ise şunlardır:

1. Mavilim,
2. Bozlak,
3. Ağıt,
4. Güvercin,
5. Nazlı Osman,
6. Yine de Şahlanıyor,
7. Estergon Kalesi,
8. Köroğlu,
9. Harmandalı,
10. Hayvanat Destanı. (Kolçak, 2005: 113, 116)

Cevheri Türk insanında saklı olan türkülerimiz, ses ve sözün birleşimiyle asırlardır varlığını sürdürögelmiş içten, duygulu manzumelerdir. Zamanla ilk söyleyeni unutulurak anonimleşen türküler, tüm ulusun ortak değerlerine dönüşmüştür. Bu müşterek miras, insan hayatının her anında ona eşlik eden bir duygu birikimidir. Ölüm, sevinç, keder, acı ve mutluluk, türkülerimizde yer alan ana temalardır. Birbiri içine geçen bu tür düal duygu durumlarının ifade edildiği türküler, insan hayatının geçiş dönemlerinin de önemli bir unsurudur. Saygun, anonim halk şiirleri arasında yer alan ağıt yakma geleneğine büyük ilgi göstermiş ve “Ağıtlar” adında opus numarası da verdiği iki müstakil eser bestelemiştir. Yukarıda şiirsel bir metin olarak yer verdiğimiz “Bebek Türküsü” de ağıt türünde yakılmış bir eserdir. Anadolu'nun birçok yöresinde rastladığımız bu türküde, annelerin yürek burkan feryadı işitilmiştir.

Ahmet Adnan Saygun, Türk halk müziğini, etnomüzikolog kimliğiyle büyük bir titizlikle incelemiş ve halk türkülerini, milli müzik arayışında en iyi yol gösterici olarak kabul etmiştir. Türk müziğinin melodik-ritmik zenginliğini kendine has armonisiyle birleştiren sanatçı, bu sayede özgün yapıtlar ortaya koymuştur. (Deniz, 2016: 432, 434) Anadolu insanı ve onun ortaya çıkardığı müzikle bütünleşen sanatçı, halk müziği ve halk türkülerinden alıntılacağı pek çok öğeyi eserlerine ustalıkla yerleştirmiştir. Halk ruhunu daha iyi anlayabilmek ve onu

müziğiyle yansıtabilmek için Anadolu'yu diyar diyar dolaşan Saygun, eserlerinin temelinde inşa unsuru olarak Anadolu imgesinin yer aldığını dile getirmiştir. (Saygun, 2007: 103)

2.2.5. Necil Kazım Akses'in Çokseslendirmesini Yaptığı Türküler:

Necil Kazım Akses, koro için beş türküyü çokseslendirmiştir:

1. Ekini Biçer Oldum
2. Eli Elekli Gelin
3. Koyunu Hor Eyledim
4. Tutam Yâr Elinden
5. Gelin Havası (Deniz, 2016: 405)

Türkülerden Örnekler

1. **Ekini Biçer Oldum/Irgat Türküsü:** Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkü, Sivas/Şarkışla yöresine aittir.

Kaynak: Âşık Veysel Şatıroğlu

Güfte: “Ekini biçer oldum

Desteyi seçer oldum
Yâr derdine düşeli
Dağlara göçer oldum

Ekin ekim ot bitti
Dalında bülbül öttü
Bülbül ötmez olaydı
Yârim elimden gitti

Alalım

Alalım

Allan

Ballan

Sallan

Al da gel

Çal da gel

Hop

Eğilin ağ mayalar

Öğmüyü boyamalar
Eğilin ekin biçek
Biz ırgattan sayarlar

Gidelim

Gidelim

Nereye

Ağ dağa

Ağ dağ uzun

Ağ kız bizim

Hop” (<https://www.turkuler.com>)

2. Tutam Yâr Elinden Türküsü: TRT arşivine ait türkü, Erzurum yöresinden derlenmiştir.

Güfte: “Tutam yâr elinden tutam

Çıkam dağlara dağlara

(Vay ağam ey şahım ey eyvah eyvah ey)

Olam bir yareli bülbül

İnem bağlara bağlara

(Vay ağam ey şahım ey eyvah eyvah ey)

Birin bilir birin bilmez

Bu dünya kimseye kalmaz

(Vay ağam ey şahım ey eyvah eyvah ey)

Yar ismini ansam (desem) olmaz

Düşer dillere dillere

(Vay ağam ey şahım ey eyvah eyvah ey)

Emrah der ki bu günündür

Arşa çıkan tütünündür

(Vay ağam ey şahım ey eyvah eyvah ey)

Yâre gidecek günündür

Düşem yollara yollara

(Vay ağam ey şahım ey eyvah eyvah ey)” (<https://www.turkuler.com>)

Necil Kazım Akses, bestecilik yaşamının ilk yıllarında ulusal sanat akımlarının da tesiriyle halk müziğine yönelerek halk müziğinin melodik ve ritmik dokusunu eserlerine başarıyla işlemiştir. Akses de Türk Beşleri'nin diğer üyeleri gibi milli müziğin oluşum evresinde yer almış bir sanatçıdır. (Deniz, 2016: 436, 438) Anonim halk şiirimizin en önemli yapı taşları olan türkülerimiz, bu süreçte yararlanılan en temel folklorik öge olarak dikkat çekmiştir.

Türküler, içinde olduğu toplumun genel yaşayışını ve duygusal tepkilerini en şeffaf şekilde dışavurabildiği öz varlıklarıdır. Bu bağlamda türküler, nesiller arası bağ kurmada ve geleceğin inşası safhasında kullanılan en etkili kültürel unsurlardan biridir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte milli şuur oluşturmak amacıyla ihtiyaç duyulan folklorik materyallere erişebilmek için tüm yurdu kapsayan derleme gezileri düzenlenmiş ve müzik reformunun ana kaynağı da halk arasından toplanan bu tür gelenekli halk müziği unsurlarından oluşmuştur.

Türk Beşleri, türkülerimizde yer alan iletileri, yeni müzik diliyle güçlü bir ses ahengi yakalayarak halk ozanı tavrıyla gelecek nesillere aktarmıştır. Sanatçılar, özellikle halk arasında yaygın olup sevilen ve aynı zamanda çok sesli müziğe adapte etmeye uygun olan halk türkülerini seçmiştir. Yeni usule uygulandığı zaman da hoş bir seda bırakan bu türkülerimizin çoğu nakaratlıdır ve anonim halk şiiri özelliklerinden olan aşk, kahramanlık, yiğitlik, seveda, acı, ayrılık, keder konulu ve sade, içten, lirik ve hece ölçülü manzumeler şeklindedir. Orta Asya'dan günümüze uzanan devreye ait olan sözlü edebiyat ürünlerinin özelliklerini taşıyan türkülerimiz, Türk insanının dünya tarihinde var oluşundan itibaren hafızasında yer edinen en güçlü kültürel kodlarından biridir.

Yurdumuzun dört bir yanından derlenen pek çok yöreye ait halk türkülerini çokseslendirerek Anadolu'ya has bir ses yelpazesi oluşturan Türk Beşleri, türkülerimizin tarihe iz düşme işlevinden de yararlanmıştır. Eserlerinde özellikle zeybek türkusüne yoğunluk veren sanatçılar, yeni kurulmuş olan Cumhuriyeti, zorbalıklara karşı kahramanca meydan okuyan "Zeybek" ile özdeşleştirmiştir. Böylelikle zeybeklik geleneği üzerinden yeni kurulan devletin cesur ve gözü pek tavrı, müziğin anlatım diliyle de ifade edilmiştir. Çokseslendirilen türkülerde tematik bağlamda kahramanlık, yiğitlik temleri öne çıkarılmış olup sevgi, ayrılık, ölüm, özlem konulu türkülere de yer verilmiştir. Ayrıca halk türkülerini, melodik ve ritmik özellikleri korunarak aslını yansıtacak şekilde Batılı müzik teknikleriyle kompoze edilmiştir.

2.3. Türk Beşleri'nin Operalarında Görülen Folklorik Unsurların Analizi

Opera, solocular, koro ya da orkestra için, sahnede oynanmak amacıyla yazılan profan, dramatik müzik eserlerine verilen addır. (Baydu, 2016: 304) Operalar için yazılan libretto ise

lirik bir eserin güftesini içeren küçük bir kitaptır ve livre anlamına da gelmektedir. (Baydu, 2016: 240-241)

Cumhuriyetin ilanıyla beraber köklü bir değişim sürecine giren Türk müziği, çağdaş müzik formatı olan çok sesli musikiye geçiş yapınca bu müzik tarzına uygun eserler ortaya koyma gerekliliği doğmuştur. Çok sesli Türk müziğinin kurucuları arasında yer alan Türk Beşleri'nin bazı üyeleri, opera türünde yapıtlar besteleyerek müzik alanında görülen bu yeniliklere de öncülük etmiştir. Ahmet Adnan Saygun'un Türk müziğinde ilk Türk operası olma hüviyeti taşıyan "Özsoy Operası" ile başlattığı bu yeni dönem, toplumda büyük etki uyandıran kültürel bir hareketliliğe dönüşmüştür. Operalar, en eski çağlardan beri varlığını sürdüren teatral geleneklerin müzikteki bir yansımasıdır. İnsanlığın estetik ihtiyaçlarından doğan gösteri sanatları, çok sesli müzikle buluşturularak yeni bir geleneğin temelleri atılmıştır.

Atatürk'ün isteğiyle destan kurgusu şeklinde hazırlanıp bestelenen "Özsoy Operası" ve "Bayönder Operası" tarihi yönü ağır basan epik karakterli eserlerdir. Bu iki eser, çağdaş Türk müziğinin ilk opera yapıtları olarak Türk müzik tarihindeki yerini almıştır. Destan üslubunun hâkim olduğu bu yapıtlarda, Türk milletinin kadim gelenekleri, çok sesli müzikle kaynaştırılmıştır. Operaların konusunu, mitolojik devirlerden seçerek eski kültürel değerlerimizi bize tekrar hatırlatan Atatürk, Türkler için yeni bir mitik tasavvur kurmanın da yolunu açmıştır. Şayet küllerinden yeniden doğan Yeni Türk Devleti, asırlar önceki atalarının yaptıklarına öykünmektedir. Aynı dirayet ve kararlılıkla, bağımsızlık ülküsü için çetin mücadelelere girişen Türk milleti, esasında binlerce yıldır benzer süreçlerden geçerek bugüne ulaşmıştır. Bu bağlamda Türkler, geçmişinden aldığı güç ve cesaretle aynı destanın farklı zamanlardaki yaratıcılarıdır.

Türk Beşleri arasında operalarıyla öne çıkan isim kuşkusuz Ahmet Adnan Saygun'dur. Türk halk kültüründen esinini alan operalarıyla "milli sanat" yaratma sürecine eşsiz katkılar sunan Saygun, operalarının muhtevasını oluştururken Türk Halk Edebiyatı'nın en önemli sözlü kültür ürünlerinden olan destan, efsane, masal ve halk hikâyelerinden ilham almıştır. Bu yönüyle millî ve geleneksel değerlerine bağlı bir bestecilik anlayışı ortaya koyan Saygun, Atatürk'ün ilke ve inkılâplarına derinden bağlılık duyarak Atatürk'ün istediği şekilde kökü kendinden yükselen bir müzik lisanının arayışı içinde olmuştur. Sanatçının bestelediği operalar ise destan, masal, efsane ve halk hikâyesi örneklerinin çağdaş bir yorumu olan Özsoy, Taşbebek, Kerem, Köroğlu ve Gılgamesh'tir. Operalara konu olan bu edebî verimler, geleneksel özellikleri korunarak özenle yeniden kurgulanmış müzik eserleridir. Saygun'un kişisel yaratım süzgecinden geçirerek ele aldığı bu eserlerin temel çıkış noktası, Türk tarihini ve kültürel özelliklerini en iyi şekilde yansıtabilecek düzeyde eserler olmasıdır. Zira bu yapıtlarda, halkın

yaşam biçimi, ahlakî yapısı, örf, âdet, gelenek ve görenekleriyle ilgili birçok motiflere yer verilmiştir. Ayrıca folklorik öğelerin bu tür yapıtlara kaynaklık etmesi, çok sesli müziğin halk arasında benimsenip yaygınlaşmasında da etkili olmuştur.

Türk Beşleri üyelerinden Necil Kazım Akses de Atatürk'ün direktifiyle destan anlatısı şeklinde kurgulanan “Bayönder Operası”nı bestelemiş ve opera, “Bayönder Türk Destanı” olarak tanıtılmıştır. Bayönder Operası, bazı sembolik değerler üzerinden başarıya ulaşan milli mücadelemizi merkeze almış ve operada, yeni kurulan Cumhuriyetimiz, milli bir ülkü olarak Türk gençliğine emanet edilmiştir.

Cemal Reşit Rey de livresi ağabeyi Ekrem Reşit Rey tarafından yazılan operalarıyla bu bölümde zikredilmelidir. Rey, Cem, Zeybek, Köyde Bir Facia ve Çelebi Operaları’nda Anadolu halkının yaşamına dair önemli ayrıntılara yer vermiştir. Bu operalarda, Anadolu halkının yaşam şeklini, halk türkülerini ve halk motiflerini yoğun şekilde işleyen Rey, operalarının esinini daha çok geleneksel halk müziğinden almış ve eserlerinde yerli aksak ritimleri bolca kullanmıştır. Çelebi Operası, “Yine Yol Vermedi Acem Dağları” türküsüyle başlamış, operanın diğer bölümlerinde de pek çok halk türküsüne yer verilmiştir. Cem Operası’nda da aynı eğilimi gösteren sanatçı, Anadolu halk türkülerini ve zeybek oyun havasını eserin genel görünümü içinde güçlü bir fon müziği şeklinde kullanmıştır. (Kolçak, 2006a: 77, 85) Zeybek Operası’nda ise köklü bir halk geleneği olan zeybeklik kurumunu sosyolojik açıdan işleyen Rey, ayrıca zeybek oyun havasını da bir opera müziği olabilecek seviyeye taşımıştır. Türk Beşleri üyelerinden Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferit Alnar ise opera türünde yapıt bestelememiştir.

2.3.1. Ahmet Adnan Saygun’un Operalarında Görülen Folklorik Unsurlar

Eserin Künyesi:

Operanın Adı: Özsoy (Feridun) Operası, Op. 9

Operanın Yazarı: Münir Hayri Egeli, 1903 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Yazar, rejisör ve heykeltıraş kimlikleriyle öne çıkan Egeli, üretken bir sanatçıdır. Çok yönlü bir kişilik yapısına sahip olan Münir Hayri Egeli, pek çok farklı sanat dalıyla ilgilenmiş, aynı zamanda Atatürk’ün isteğiyle Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde sahnelenen ve ilk Türk operalarından olan Özsoy Destanı, Taş Bebek ve Bayönder’in de librettolarını yazmıştır. (Gönen, 2008: 76-77)

Libretto’dan Bölümler:

Ozan:

Alnımda çizgilerle süzerek adım adım,
Gönlümü büyük dünle damla damla suladım
Ey beni dinleyenler, ey karşımdaki erler,

Tanır mısınız? Bana Öz Ozan derler.
 Benim sesim haykırır, fakat sazım ağlamaz.
 Gönlüm doğruyu duyar, boşa umut bağlamaz.
 Ben ne puta tutkunum, ne de yâre vurgunum;
 Ne bir sevgi bilirim, ne didara vurgunum;
 Ne koşmaya inanır, ne de bir yara sararım.
 Ne bir sevgili tanır, ne bir yara sararım.
 Elimde destanım la yalnız hakka bakarım.
 Doğruyu anlatırım, gönüllere akarım.
 Gönlü açık olanlar beni elbet severler.
 Tanıdınız mı? Bana Öz Ozan derler.
 Ben ne Homeros gibi hayali yavuzları,
 Tanrılarla aşk yapan güzel kızcağızları anlatmaktan hoşlanır,
 Ne de Finlerin Kalevala'sı gibi;
 İnsanlarla, cinlerin dövüşünü süslerim hayal enginlerinde.
 Ben Firdevsi değilim; kendi dar havsalamdan güzel renkli savaşlar yaratıp,
 İlerinde uyuyan arslanları kamçılarım.
 Ben vatan yavuklusu ozanım,
 Öz tarihi söylerim, olmuşu naklederim.
 İşte böyle beylerim
 Medeniyet ırmağı, Brakisefal soyda buldu özlü kaynağı
 Bu soy Asya'dan çıktı, dört bir yana yayıldı
 Bu tarih, yükselişin başlangıcı sayıldı.
 Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Yayla,
 Medeniyete girdi bakın bu büyük soyla.
 Zaman durur mu? Sakın zaman durur sanma.
 Duran düşer, ilerden gayrısına inanma.
 Asırlar geçti böyle, tarih önünde boy boy.
 Bakın size söyliyim, nasıl doğru büyük soy.
 Gözünüzü yumunuz, gönlüm sizi kavrasın.
 Kırk bin yıl eskideyiz, gözlerinizi açın!
Baslar:
 Ulu Tanrı!
 Can verdin bize sen!

Ey Ulu Tanrı! Ulu Tanrı! İman verdin bize sen

Ulu Tanrı!

Ulu Tanrı! Ulu Tanrı!

Ulu Tanrı!

Bir yavru ver bize Ulu Tanrı!

Ulu Tanrı! Bizi dinle!

(...)

Baş Şaman:

Ey dört yanın; doğunun, batının, gün ortasının ve kara yurdun beyleri!

Bu mavi gecede, ulu Hakan Feridun'un çağrısına kula verdiniz ve buraya toplandınız.

Gelişiniz mutlu ve uğurlu olsun!

1.Bey:

Bize hoş sözler diyen tatlı dili kutlarız.

Ey Hakan'ın baş danışısı; Söyle...

Uğurlu haberi beklemekten sabrımız tükeniyor;

Daha çok bekleyecek miyiz?

Koro:

Çok bekleyecek miyiz?

Baş Şaman:

Tanrı, Feridun'un dileğini hoş tuttu, yurdun kara bahtını da değiştirdi.

Yıllardan beri bir yavru bekliyor.

Hatun neredeyse doğuracak.

2.Bey:

Hepimiz yedi yandan yedi türlü sungularla geldik

Yıllar var ki Ulu Hakan'ın bir oğlu olsun dileğini yükselten bizler,

İsteğimizin yerini bulmasından pek şeniz

Baş Şaman:

Artık insan soyunun şen olması çağı geldi.

Az mı sıkıntı çektik...

Beyler, o günleri bu en sevinçli beklemede bile anmak gerektir.

Saadetin güzelliği, kötü günler düşünüldükçe artar.

(...)

Baş Şaman:

Kainat, iyilikle kötülüğün, ışıkla karanlığın; adlarıyla söylersem,

Hürmüz ile Ahriman'ın ezeli harp meydanıdır.

2.Bey

Ne iyi artık yeryüzünde Hürmüz hükmediyor.

Çekici örsüne vuran demircinin çıkardığı kıvılcım bir ateş kaynağı oldu

Dahhak düne karıştı.

Ehriman yerlere geçti.

Seçtiğimiz beyimiz Feridun, beylerin en ünlüsüdür.

Koro:

Feridun, beylerin en ünlüsüdür!

Baş Şaman:

Bu gece mavi gecedir.

Gönül diler ki Feridun'un bu gece dünyaya gelecek çocuğu babasının bir örneği olsun.

1.Bey:

Feridun da bir mavi gecede dünyaya gelmiş değil mi?

Baş Şaman

Öyle...

Bir Asker:

Yol verin! Ulu Hakan geliyor!

Koro:

Yaşa, yaşa Feridun!

Sen başımızda var ol!

Sana mutlu dilekler getirdi bu örük kol!

Yaşa yaşa Feridun!

Sen başımızda var ol!

Sana mutlu dilekler getirdi bu örük kol!

Feridun:

Derin göklerden akan yüce yavuz kartallar,

Sizi, seçtiğiniz bey, öz yürekten selamlar.

Atılınca karayı silecek gibi hırçın

Kanadınızla siz en varılmaz,

En yalçın kayaları aşarak nur saçan beylersiniz.

Ünümüz yüce olsun!

Yurduma hoş geldiniz!

Tenorlar ve Baslar:

Ulu Hakan Feridun,
En güzel dileklerimiz seninle olsun!

Koro:

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

Feridun:

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

Koro:

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

Koro:

Ey ulu Tanrım, bu gece nurunla dolsun!

Feridun:

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

(...)

1.Bey:

Ey yeryüzünün sevgili beyi, sen saadetin kaynağısın!

Feridun:

Saadetin asıl kaynağı kendimden çok, başkalarından az şey beklemektir.
Sizlerle biz nice kara günlerimizi paylaştık.
Her paylaşılan kara düşüncede,
Bir saadet yok mudur?

Baş Şaman:

Şimdi sıra senin babalık saadetini paylaşmaya geldi.

Feridun:

Baba olmak sanırım bir zevktir.
Fakat ben en büyük kut'u

Ata olmak hayalinde bulurum.

Feridun:

Evet,

Ata olmak!

Düşünün beyler;

Yıllar, on binlerce yıllar geçecek,

Oğullarımızın öz soyu yeryüzünü kaplayacak.

Birbirine elini uzatan her insan, kendine bakan iki kardeş gözüne rastlayacak.

Bir duygu, bana ta içimden sesleniyor; “Feridun” diyor,

“Bu mavi gecede, doğan yavrunun büyük bir talihi var.”

Şamanlar hariç herkes:

Bahtı açık olsun!

Baş Şaman ve Şamanlar:

Bahtı açık olsun!

Baş Şaman:

İki pembe yıldız tan yerine kavuşuyor.

Haber verilen saat/an geldi

2.Bey:

Nefes nefese koşan bir atlı da tepenin eteğine vardı!

4. Bey:

Telaşla atından indi!

3.Bey:

Koşarak geliyor!

Feridun hani?

Baş Şaman:

İşte şurada.

Feridun:

Koş biraz!

Baş Şaman:

Müjdesi var!

Haberci:

Hakan sana ne mutlu!

Feridun:

Söyle hadi

Haberci:

Baba oldun!

Feridun:

Erkek mi?

Haberci:

Hem de ikiz!

Feridun:

İkiz mi?

İkisi de erkek mi?

Haberci:

Evet!

Koro:

Hay yaşa!

Baş Şaman:

Bu günü kutlarım!

Feridun:

Sen... Ey ışık kaynağı... Dileklerin yapıcısı...

Umutlarını sana bağlayanların koruyucusu!

Göklü Tanrı... Ulu Tanrı... Yüce Tanrı...

Çok cahiller seni gökte arar, yerde ister...

Sen inananların gönlündesin.

Ulusumuzu daima aydın ufuklara yönelt Tanrım.

Feridun:

Bu mutluluk, görüyorum, hepinizin gözlerini yaşarttı.

Kutsal Şaman, senin de gözlerin dolu...

Baş Şaman:

Bu gece öz soyun kaynağı doğdu!

Koro-Erkekler:

Öz soyun kaynağı doğdu!

Koro-Kadınlar:

Kutlu olsun!

Herkes:

Uğurlu olsun!

İKİNCİ BÖLÜM:

Bir Asker:

Hatun geliyor!

Feridun:

Hatun geliyor!

Haydi kızlar, varın Hatun'u karşılayın!

Siz de bir ateş yakın, geceyi ışıkla silin!

(...)

Hatun:

Yurda armağan olsun Hakan'ım bu çifte kurt!

Şayet bir gün görürse kara gün bu güzel yurt,

Biri aslan, biri kurt olarak saldırsınlar,

Yeryüzünden fenalığı kaldırsınlar.

Kadına annelik vatanseverliktir bey!

Feridun:

Kadın anne olunca feleğin ömrü uzar.

Yerler göğe yaklaşır, nurlar yerleri sular.

Bu gün senin ününü haykırmak istiyorum.

Bu gün senin ününü haykırmak istiyorum.

Haykırmak!

Koro:

Ulu Hakan Feridun!

En güzel dileklerimiz seninle olsun!

Aydın yüzlü Hatun, gönlün neşeyle dolsun!

Feridun:

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

Feridun:

Tanrı'ya şükürler olsun, dileğimi kabul etti.

Bana bir değil, iki yavru verdi.

Feridun:

Yedi felekler gelir! Karşılayalım onları!

Feridun:

Hoş geldiniz ey yedi feleğin burcunda oturan erler

1.Felek:

Yavruna yürekten dilekler getirdik biz.

Feridun:

Yavrum bir değil bakınız işte; iki.

1.Felek:

İkisi de kutlu olsun Hatun'a.

Kendi güzelliğini bu şekilde meydana getirdin

Ve şimdi bir âşık gözüyle seyrediyorsun onları.

Ne mutlu sana.

Feridun:

Şölene hoş geldiniz!

Koro:

Hoş geldiniz!

2.Felek:

Bilirsiniz ki beyler, biz ne dua eylesek Tanrı da kabul eylemiştir.

Dileklerimiz kıyamet gününe dek asırlar içinde her yerde hüküm sürecek.

Sungum şu; Bu yavrular ve onların öz soyu dinç olsun, gürbüz olsun,

Kahramanlar çıkarsın, dünyaya hükmeylesin, harikalar başarsın.

3.Felek:

Benim sungum şu; Bu yavrular ve onun öz soyu çoğalsın, boyları en eşsiz yurdu bulsun.

Yeryüzünün en güzel yurduna sahip olsun.

4.Felek:

Benim de bir sungum var,

Bu yavrular ve onların öz soyları hep ne vakit el ele verip tutuşsalar, yeryüzü ıstık dolsun.

Sulh, bereket ondan doğsun.

5. Felek:

Benim sungum, bu yavruların çağlar boyu sürüp gidecek soyları,

Hiçbir zaman unutmasınlar kardeş olduklarını.

Ve her zaman; yüzyıllar gerisinde kalacak bu anı hatırlasınlar.

6.Felek:

Benim sungum, bu yavuz yavrulara gerektir;

Bu yavuz yavrulara benimde bir sungum var;

Yer durdukça soyları kötülük görmesin, kendileri de

Soylarında yaşasınlar, hiç ölümü bilmesinler.

Hatun:

Bu sungu, en güzeli duyduğum hoş sözlerin.

Yavrularım dünyayla beraber yaşayacak.

Baş Şaman:

Ey felek hiç ölmemek, sonsuza dek yaşamak ne iyi,

İhtiyarlık güçlerini almasın!

7.Felek:

Onu da ben sunayım; Bu çocuklar yaşlanacaklar elbet.

Ancak ne zaman soyları,

Derin derin üzerlerine çökecek karanlık bulutlardan sıyrılır.

Ve yeniden can bulursa

Ve onların öz yurdunda yeni bir nur başlarsa,

Bunlar kaybedecekler aksakallarını

Yeniden genç olacaklar

Böylece kaderleri soylarının yenilmez bahtına bağlanacak

(...)

Feridun:

Size şükreder bu ulus.

Dilekleriniz mutlu etti, gözlerim doluyor.

Bende iki yavrumun adını koyuyorum;

Sen ey nur topu çocuk; Senin adın Tur olsun,

Kutlu rengin mavi olsun

Eşin ay, yoldaşın kurt olsun!

Sen ey sevgili çocuk; Senin de adın İraç.

Nurun yeşilden doğsun

Güneş seninle parlasın,

Yoldaşın arslan olsun.

Ve ikiniz de cesaretin, erliğin rengi al ile yiğitliğin,

Temizliğin, paklığın rengi olan beyaza birlikte sarılın.

Haydi, şölen başlasın!

Kutlayalım bu anı!

Şamanlar ve Beyler:

Çok yaşa İraç! Çok yaşa Tur!

Feridun ve Felekler Hariç Herkes:

Çok yaşa Feridun!

Hatun:

Ne oluyor?

Kimse yok mu burada?

Ahriman:

Hah, hah, hah!

Hatun:

Siz!

Ahriman:

Evet köleniz Ahriman! Yer perisi, yer altının bekçisi!

Karanlıkların özü,

Şeytanların başbuğu!

Hatun:

Siz burada! Fakat benden ne istiyorsunuz? Bu geliş...

Ahriman:

Şaşılabacak bir şey yok! İşittim ki şölen var,

Yeryüzünde genç, ihtiyar bütün başları,

Buraya toplanmışlar.

Hepside aranmışlar, çağrılmışlar.

Yalnız ben...

Öyle ya; Kör ve topal bir cehennem zebanisi,

Yaraşır mı bu süse?

Hatun:

Susunuz! Kimse yok mu burada?

Ahriman:

Nafile bağırmayın! Kimse sizi işitemez burada.

Hatun:

Benden ne istiyorsunuz? Hasta bir anneye dokunmaz yılan bile!

Ahriman:

Hayır, size değil, Ben yavrularınıza geldim.

Hatun:

Vermem onları vermem!

Ahriman:

Ben almadım ki zaten,

Onlara kutlu yer sağlar, büyük bahtlar açtılar.

Bozamam bu dilekleri.
 Ehriman elbet geri kalmaz bu işte.
 Hah, hah, hah!
 Onlar ne demişlerdi?
 Bunlar hiç ölmeyecekler!
 Öyle mi ha?

Hatun:

Öldürecek misin onları yoksa?

Ahriman:

Bu da elimden gelmez! Yalnız bu iki genci,
 Soyları arasında daima meçhul kalmaya mahkûm ediyorum.

Hatun:

Sus!

Ahriman:

Torunlarından sonra onları kimse tanımayacak!

Hatun:

Sus melun! Sus!

Ahriman:

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

Hatun:

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

Ahriman:

Nifak perilerinin gelmesinden korktunuz.
 Fakat ben onları soylarının arasına salacağım.

Hatun:

Sus artık! Dinlemez seni bir anne!
 Tanrı yetiş!

Koro:

Annelik gökten bir parçadır.
 Annelik en tatlı hülya,

Hatun sana müjde, müjde olsun,
Gönlün huzur ve sükûnla dolsun.

Göklerden Gelen Ses:

Hatun merak etme sakın;
Ahriman'ın dileği ancak üç defa yerini bulur.
Senin yavruların bir daha el ele verirlerse,
Bir gün Ahriman çatlayacak,
Veryüzüne nur dolacak” (Gönen, 2008: 77, 90).

Eserin Analizi:

Özsoy, Atatürk'ün isteği üzerine Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenmiş, livresi Münir Hayri Egeli'ye ait olan ilk Türk operasıdır. Konusunu Atatürk'ün belirlediği Özsoy operası, ülkemizi ziyarete gelecek olan İran Şahı Rıza Pehlevî için özel olarak hazırlanmıştır. (Kolçak, 2005: 85-86)

Özsoy'un konusu, Firdevsî'nin Şehname adlı eserinde yer alan bir efsaneden uyarlanmıştır. Efsaneye göre Feridun adlı hükümdarın Tur ve İraç'tan başka bir de Avrupalı halkı temsil eden Selm adında üç oğlu vardır. Ancak bu oğul operada yer almamıştır. (Kolçak, 2005: 87) Atatürk, müziğin birleştirici gücünden faydalanmak istemiş ve İran ile dostane ilişkiler geliştirmek için eserin konusunu da Türk-İran uluslarına indirgemıştır. Böylece Tur ve İraç üzerinden iki soy ön plana çıkarılarak ikisi arasında tarihsel bir bağ kurulmak istenmiştir.

Yukarıda metin hâlinde bir kısmına yer verdiğimiz Özsoy Operası, bir Ozan'ın seslenişiyle başlamıştır. Mitolojik zamanlara tekabül eden kırk bin yıl öncesinden seslenen Öz Ozan, kendini diğer destan şairleriyle mukayese ederek hakikî tarihin anlatıcısının kendisi olduğunu dile getirmiştir. Atatürk'ün kişisel düşüncelerinden hareketle yazılan bu satırlarda iman kuvveti ve vatan telakkisi, yeni ulusun en temel değerleridir. Türk toplumu, ilerleyebilmek için kendi geçmişinde var olan kültürel zenginliklerden güç almalıdır. (Bayık, 2002: 293-294) Orta Asya Türk geleneğinin önemli bir temsilcisi olan ozanlık, yıllar boyunca halk arasında yaşatılarak sembolleşmiş kültürel bir değerdir. Eski çağlarda, halk tarafından “şaman, kam, baksı ve ozan” şeklinde adlandırılan bu sanatçılar, müzik aletleri çalıp ayin ve törenleri yönetme yetkisine de sahip üstün meziyetli kimselerdir. (Sakaoğlu, 2014: 25) Eski Türk geleneğinde “Ozan” geçmiş, şimdi ve gelecek arasında aracılık eden kadim bilgeliğin taşıyıcısı ve kolektif belleğin aktarıcısıdır. (Beydilli, 2004: 448) Zamanla işlevini yitirerek günümüzde daha çok tek boyutlu bir yapıya bürünen ozanlar, Türk toplulukları arasında haberleşmeyi sağlayan kilit bir rol de üstlenmiştir. Operanın şahıs kadrosunda yer alan “Öz Ozan” da tarihin bir devrinden günümüze haber ulaştırarak Türk ulusunun başından geçen olaylar örgüsünü, destan

anlatıcısına has bir üslupla icra etmiştir. Ama ozanın elinde kopuzu ya da curası yoktur. Destan anlatıcısına bu kez çok sesli müzik eşlik etmiştir.

“Alnımda çizgilerle süzerek adım adım,
Gönlümü büyük dünle damla damla suladım
Ey beni dinleyenler, ey karşımdaki erler,
Tanır mısınız? Bana Öz Ozan derler.
(...)

Bu soy Asya’dan çıktı, dört bir yana yayıldı
Bu tarih, yükselişin başlangıcı sayıldı.
Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Yayla,
Medeniyete girdi bakın bu büyük soyla.
Zaman durur mu? Sakın zaman durur sanma.
Duran düşer, ilerden gayrısına inanma.
Asırlar geçti böyle, tarih önünde boy boy.
Bakın size söylüyüm, nasıl doğdu büyük soy.
Gözünüzü yumunuz, gönlüm sizi kavrasın.
Kırk bin yıl eskideyiz, gözlerinizi açın!” (Gönen, 2008: 77-78)

Şehname’ye göre Feridun zeki, bilge, barışçıl, iyiliksever, sözü dinlenen ve aynı zamanda da büyücü vasfıyla öne çıkan İran mitolojisinin en büyük kahramanıdır. (Ağarı, 2018: 239-240) Özsoy Operası ise dönemin koşullarına göre konusu yeniden kurgulanmış, lirik bir dramdır. Buna göre operanın konusu, kadim çağlarda Orta Asya topraklarında geçmektedir. İran mitolojisine göre ilk insan olduğuna inanılan Feridun adlı cömert bir hükümdar, evlat sahibi olmayı dilemekte, halk da Feridun’un bu dileği için Tanrı’ya yalvarmaktadır. (Kolçak, 2005: 85) Bu bağlamda koro bölümlerinde, Anonim Halk Edebiyatı’nın önemli unsurlarından biri olan alkışlar, yoğun şekilde kullanılmıştır. Alkışlar, iyi dilekte bulunmak, beğenmek, övmek anlamlarını karşılayan “alka” fiilinden türetilmiş, iyi temenniler içeren kalıplaşmış sözlü ifadelerdir. (Aça, 2019: 203)

Operanın şahıs kadrosunda dikkati çeken Baş Şaman ise eski Türk dini olan Şamanizm ve Gök Tanrı inanç sisteminin merkezi kişisidir. Operada yer alan Şaman da tıpkı Şamanizm felsefesinde görüldüğü gibi üstün meziyetleriyle ön plana çıkan kutsî bir şahsiyettir. Operanın olay örgüsü içinde Baş Şaman, Feridun’a dualar ederek ona övgülerde bulunur. Aynı zamanda Baş Şaman, topluluk arasında ayrıcalıklı konumuyla öne çıkan ve duaları kabul olan ruhanî bir kişiliktir. Ayrıca operada göksel nitelikli manevi varlıklar olarak nitelendirebileceğimiz yedi felek de yer almıştır. Yedi felek, Feridun’un yanında duran ve ona iyi dileklerini sunan gizemli

varlıklardır. Ülkenin dört bir yanından toplanan beyler, Feridun'un baba olacağı haberini beklemektedir. Uzun bir bekleyişin ardından müjdeli haber gelir ve topluluğa Feridun'un ikiz çocukları olduğu duyurulur. Bu esnada şölene dönüşen toplantıda herkes çocuklar için iyi dileklerde bulunmuş ve çocuklar da bu sayede kötülüklerden kutsanmıştır. (Bayık, 2002: 293, 297) Şölen düzenlemek eski bir Türk geleneğidir. Eski Türklerde hakanlar, beyleri davet ederek yemek verdiği büyük törenler düzenlemiştir. Bu törenler sırasında ise ozanlar, kopuz çalıp şiirler söylemiştir. (Albayrak, 2010: 508) Ayrıca ozanların kopuz eşliğinde çalıp söylediği bu şiirler, Türk sözlü edebiyatının da başlangıcı sayılmıştır.

Feridun, iki çocuğuna Türk ve İran kültürünü sembolize eden manevi değerler üzerinden şu sözlerle seslenmiştir:

“Bende iki yavrumun adını koyuyorum;

Sen ey nur topu çocuk; Senin adın Tur olsun,

Kutlu rengin mavi olsun

Eşin ay, yoldaşın kurt olsun!

Sen ey sevgili çocuk; Senin de adın İraç.

Nurun yeşilden doğsun

Güneş seninle parlansın,

Yoldaşın arslan olsun.

Ve ikiniz de cesaretin, erliğin rengi al ile yiğitliğin, temizliğin, paklığın rengi olan beyaza birlikte sarılın” (Gönen, 2008: 87).

Operada Hükümdar Feridun'un temsil ettiği kişilik, İstiklal Savaşı'nı kazanarak Türk yurdunun birlik ve beraberliğini teminat altına alan Atatürk'tür. Tur adlı oğul, Türkleri, İraç adlı oğul ise İran halkını temsil etmektedir. Gök rengi ve kurt, Türk kültüründe, yeşil ve arslan ise İran kültüründe büyük önem taşıyan simgeleşmiş değerlerdir. Bu motifler, operada özellikle zikredilmiştir. Zira Türk mitolojisinde: “İlk Türk dünyasında hayvanlar, ilk sırayı alır” (Roux, 2017: 74). tespitinden hareketle kurt, Türk inanç sisteminde daima idealize edilmiş ve kutsiyet atfedilmiş sembol bir hayvandır. Türkler, tarihin her döneminde “kurt” ile yakınlık kurmuş ve bu sayede kurt, Türk kültür dairesi içinde kendine kıymetli bir yer edinmiştir. Türklerin kendilerini kurt ile özdeşleştirmesinde; kurdun akılcı ve çevik hareketleriyle çok acımasız yırtıcılığı önemli bir etkidir. (Turan ve Ozan, 2018: 183, 185) Türk toplulukları arasında “Kurt Ana” ve “Kurt Ata” motifi, önemli birer menşe kaynağı olarak görülmüştür. (Ögel, 2014: 50) Türk kavimlerinde, kurttan türeme efsaneleri oldukça yaygındır hatta birçok tarihi kaynakta da bu şekilde bilgilere rastlanmıştır. Göktürklerle ait türeyiş efsanesinde, Aşine boyunun atası bir “dişi kurt”tur. Uygurların menşe efsanesine göre de ataları, hükümdarın kızı ile bir kurttan

türemiştir. (Turan ve Ozan, 2018: 186, 188) Ayrıca Özsoy Operası'nda renk sembolizmini temsil eden gök rengi de gökselliği çağrıştırmaktadır. Çünkü eski Türk kültüründe renklerin mitolojik boyutu daha çok kozmolojiyle ilişkilendirilmiştir. Bu nazariyeden bakıldığında mavi renk göğün de rengi olmasından ötürü gök unsuruna işaret etmiştir. Aynı zamanda doğu yönünün de simgesi olan mavi renk genellikle olumlu anlamlar taşımıştır. Mavi, bir sıfat olarak kullanıldığında ise Gök Tanrı ya da gökte var olduğuna inanılan iyi ruhlarla ilişkilendirilmiştir. Buna göre gök renkli erkek kurt da Gök Tanrı'nın sembolü olarak ortaya çıkmış mitolojik bir tasavvurdur. (Çoruhlu, 2002: 181-188)

Türkler hem ekonomik anlamda hem de besleyicilik özelliği bakımından hayvanlarla daima iç içe olmuştur. Zaman içinde hayvanları gözlemleyerek onlara birtakım gizil güçler yükleyen Türkler, bu gözlem ve yaşam tecrübelerinden hareketle hayvanlarla ilgili olumlu ya da olumsuz pek çok inanç ve tutum geliştirmiştir. Hayvanlar âlemi, çok yönlü mahiyete sahip kendine has savunma mekanizmaları olan, güçlü yönleri ve fitraten ön plana çıkan özellikleriyle daima insanlar için merak unsuru oluşturmıştır. Hayvanlar, insanların düşünce dünyalarına tesir ederek mit ve efsaneler başta olmak üzere folklorik ürünlerin birçoğunda kendilerine yüklenen sembolik anlamları ile yer bulmuş, özel donanımlı bir canlı türüdür. Kurt, sahip olduğu nitelikleriyle en eski tarihi devirlerden itibaren Türklerle özdeşleşmiş simge bir hayvandır. Operada hem kurt motifi hem de mavi renk sembolü ön plana çıkarılarak mitolojik devirlerden bu zamana dek muhafaza ettiğimiz, kolektif belleğimizin devamlılığı vurgulanmıştır.

Operanın bir bölümünde Feridun, oğullarına al ve beyaz rengi işaret ederek esasında Türk bayrağı altında bir araya gelmeleri çağrısında bulunmuştur. (Kolçak, 2005: 88) Operanın son bölümünde ise Hatun'un yanına gelerek çocuklara zarar vermek isteyen kötücül Ahriman, İran mitolojisine göre yer altında hüküm süren, karanlığın ve kötülüğün sembolü şeytanî bir varlık olarak dikkat çekmiştir. (Gönen, 2008: 125) Tur ve İraç, doğdukları andan itibaren iyiliğin yanında saf tutanların alkışlarıyla kutsandığından dolayı Ahriman'ın kötülüğüne uğramamış, fakat iki kardeş birbirlerinden haberdar olmamaları yönünden lanetlenmiştir.

Operanın şahıs kadrosunda yer alan Ahriman ile Türk hurafelerinde ve destanî hikâyelerinde görülen "Al Ruh" arasında bir benzerlik kurulabilir. Zira Türk toplulukları arasında "Albastı, Al karısı, Albız" şeklinde anılan bir kötü ruhun loğusa kadınlara musallat olduğuna inanılmıştır. (İnan, 1998: 259, 261) Operada kötücül bir ruh olarak tasvir edilen Ahriman da yeni doğum yapan Hatun'un çocuklarına zarar vermek için ona musallat olmuştur. Dualarla korunan iki yavruya herhangi bir kötülük edemeyen Ahriman, bu niteliğinden dolayı Anadolu halk inanışında rastladığımız "Al Ruh" ile ilişkilendirilebilir.

Atatürk, “Yurtta sulh, cihanda sulh” ilkesine bağlı kalarak ülkesinin barış ve huzur içinde yaşaması için çok çabalamış bir liderdir. (Kolçak, 2005: 85) Komşumuz olan İran ile dostluk kurmada, sanatın özgün gücünden yararlanılmıştır. Özsoy Operası’nda ezelî zamana dayalı bir kardeşlik fikri işlenmiş ve bu güne gelindiğinde de aynı kökten çıktığına inanılan bu iki ulusun dostluk, barış ve huzur içinde yaşaması gerektiği inancı üzerinde durulmuştur. Eserin muhtevasında bir önceki bölümde özelliklerine yer verdiğimiz folklorik unsurların taşıdığı sembolik mahiyetin ön plana çıkarıldığı görülmüştür. Operanın şahıs kadrosunda yer alan, Baş Şaman, Öz Ozan, alkışlar, mistik varlıklar ve mitolojik tasavvurlar, Türk folklorunun en değerli unsurları arasındadır.

ESERİN KÜNYESİ:

Operanın Adı: Taş Bebek, Op. 11

Operanın Yazarı: Münir Hayri Egeli

Libretto’dan Bölümler:

Kelebekler Korusu:

Çin çin çin bebekler
Gönülden kelebekler
Haydi çalın zilleri
Şaşırtın bülbülleri

Cüce:

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

Kelebek Korusu:

Çin çin bebekler
Gönülden kelebekler
Çin çin çin bebekler

Ellikbekir:

Varişli!

(Varişli çalgının kolunu yeniden çevirir.)

Varişli:

Buyur!

Ellikbekir:

Sana ben ne söyledim?

Bak gene sen işini bitirmemişsin.

Bebekleri silmemişsin.

Varişli:

Kuzum sen de kim olursun?

Karşımda hep kurulursun!

Ben çıraksam sen de çırak

Yüksekten atmayı bırak.

Ellikbekir:

Nerdeyse usta uyanır...

Varişli:

Ustacığım beni bilir, tanır

Benim işimi çok sevdiğimden

Kuşkusu yok!

Ellikbekir:

Varişli!

Unutmasan bugün bizim büyük usta için en sayılı bir gündür.

Bugün ona bir düğündür.

Varişli:

Ha anladım, doğru yahu

Yani bebek; Kumabanu

Biraz sonra canlanacak,

Onu görenler kanacak, gerçek bir kız sanacak

(...)

Usta:

Varişli,

Bebekler hazır mı?

Varişli:

Ellik Bekir

Ellikbekir:

İşte usta sen otur da

Kumabanu' yu gözle!

Bebekleri hazırla!

(Ellik Bekir süratle çıkarak bebekleri hazırlar.)

(Varişli büyük bir çarkın kollarını çevirince bebekler hareket etmeye başlarlar.)

(...)

Usta:

Günaydın bebeklerim benim

Bütün emeklerim size

Mutluluklar versin

Şen seslerden bu yuvaya

Günler güneşler doğsun

Başlayın oynamaya!

(...)

Usta:

Ellik Bekir sevgili arkadaşım,

Bugün sonunu buldu.

Benim çetin savaşım yıllar yılı

Taş bebekler yapardım, beyinlerini dilediğimce düzer,

Her birini türlü bilgilerle bezer,

Koştururdum bin işe,

Her biri bir köle ve iyi bir uşak

Buyruğuna boyun eğer oyuncak ama

Şimdi Kumabanu bebeği,

Eşsiz bir buluşum oldu.

Ellikbekir:

Büyük Usta!

Ben bilirim

Bu bebeğe verdiğimiz emeğiniz amma, bu da bir taş bebek değil mi?

Siz eşsiz bir buluş dediniz.

Usta:

Evet, eşsiz bir buluş...

Eşsiz bir buluş...

Yüreğini öyle işledim ki onun,

Bu yürekle insanlara gerçek aşkı o versin!

Ellikbekir:

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

Usta:

Hayır!

Kumabanu oyuncak bebek değil!

Ona verdiğim emek boş emek değil!

Özenle ben Kumabanu’yu işledim.

Örnek kadın yaratmayı düşledim.

Ve başardım sonunda!

Hay ne ne hay yah!

Kumabanu,

Kumabanu uyan!

Kumabanu:

Nerdeyim?

Ben kimim?

Ya siz kimsiniz?

Usta:

Kumabanu yepyeni bir evrene açtın gözünü.

Kumabanu:

İçimde alev alev en tatlı duygular kaynaşıyor.

Yüreğim engin sevinçlerle dolup taşıyor.

Sevmek sevilme istiyorum.

Yepyeni bir evrene açınca gözümü

Aşk doldurdu benliğimi, özümü

Sevmek istiyorum.

Senin olmak istiyorum.

Senin senin al kollarına beni al.

(...)

Varişli:

Biraz önce cıvıldaşır dururdunuz,

Sesiniz kesildi birden

Ne oldunuz?

Bu suskunluk ne?

Ne var?

Varişli:

Kumabanu uyanmış mı?

Cici güzel nazlı inci

Can evimin öz sevinci

Bir canlansan bu

Varişli senin için bağlı, içli, can sevgili olacaktır.

Sen de güven bulacaktır.

Kumabanu:

Varişli!

Sevgilim benim

Varişli sevdiğim benim!

Düşümde hep seni aradım,

Yoluna canımı adadım.

Varişli:

Ne söylersin?

Kumabanu:

Sen beni bilir miydin önceden?

Kumabanu:

Varişli sevgilim benim geçmeden gündüze

Varişli o karanlık gecede hep seni düşünür.

Sende yaşırdım.

Yüreğimi kavuran aşk o duyguyla yanar, kaynar çoşardım, çoşardım, çoşardım.

Ve işte şimdi yanımdayım.

Sevgilim benim!

Beni sevmiyorsan eğer, al beni kollarına.

Al beni uzak uzak günlere ve orada ikimiz baş başa çılgınlar gibi adayalım ruhumuzu o güzel aşk perisine.

Koro:

A ne oldu?

Ne dedi?

O gidelim gidelim dedi.

Kaçalım kaçalım dedi.

Kim dedi? Kim dedi?

Varişli dedi,

Varişli dedi!

Uçtu gitti uçtu yuvadan Varişli'ye Varişli'ye!

Ah! Ah! Ah! Ah!

Varişli'de Varişli'de

Suç onda!

Usta:

Hayallerim düşlerim kuşlar gibi uçtular.

Aydınlık billur sesler artık susmuşlar gibi,

İçimde bir boşluk var.

Karanlık bir uçurum!

Kutsal aşk!

Senin yolun nerde?

Kutsal aşk ışığını bir bebekte yansıtmak olamazmış, onları sanmak ne acı.

Ellikbekir:

Kutsal aşk ışığını bir bebekte yansıtmak hayalinden kurtuldun, sevinç dolsun gönlüne!

Kendini unuttun, insanı unuttun.

Taş bebekle insanın ruhunu sen bir tuttun...

(...)

Ellikbekir:

İnsan sevgiye hasret!

Kumabanu:

Oy yah! Oy ya na nan na

Varişli:

Kumabanu sönüyor usta!

Kumabanu:

İçimde en tatlı duygular kaynaşıyor, yüreğim yüreğim ya bebek sevmek, çılgın

Koro-Varişli-Usta-Ellikbekir:

Uyu Taş Bebek uyanmamışçasına

Ninniler diyelim sana, ağıtlar yakalım sana,

Şimdi biz acısıyla, kırılan oyuncakları, gönlümüzden kanlı yaşlar dökelim dinmesin ya

Uyu Taş Bebek uyu (Gönen, 2008: 136, 142)

Eserin Analizi:

Taşbebek, fantastik hikâyesi olan bir operadır. Bu yönüyle halk edebiyatındaki masal türüne benzeyen operada, masallarda görülen başlangıç tekerlemelerine de rastlanmıştır:

Cüce:

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

Kelebek Korosu:

Çin çin bebekler
Gönülden kelebekler
Çin çin çin bebekler” (Gönen, 2008: 136)

Masal anlatısı şeklinde oluşturulan ve formel ifadelerle zenginleştirilen bu operada, bir “Taşbebek”in düşsel hikâyesi konu edilmiştir. Bir taşbebek ustası, göz alıcı güzelliğe sahip bir taşbebek yapmış ve onda da ideal kadın tipini tasavvur etmiştir. Fakat usta, taşbebeğe kalp takmayı unutup olaylar istediği şekilde gelişmemiştir.

Operanın genel muhtevası kısaca şu şekildedir: Güzelliğin simgesi olabilecek kadar güzel bir taşbebek yapan usta, can da vermeyi başardığı taşbebeğe Kumabanu adını vermiştir. Yürek takmayı unuttuğu bu bebek, önce ustaya aşık olmuş ve ona hemen kaçmayı teklif etmiştir. Usta, taşbebeğin bu isteğini olumlu karşılamış ve kaçmak için hazırlıklara başlamıştır. Kumabanu ise bu sırada yanına gelen çırağa da aşık olup bir de onunla kaçınca büyük şaşkınlığa uğrayan usta, büyük bir çaresizlik içinde kalmıştır. Yaşadığı hayal kırıklığını, yanındaki kalfa kadına anlatan usta, kadından ise şu cevabı almıştır: “Yanlış yoldasın. Senin işin insan yaratmak değil ancak Tanrı’nın yarattığı insanı ruhen zenginleştirmektir.” Bu esnada çırak, ustanın üzüntüler içinde olduğu bir anda kucağında can çekişen Kumabanu ile geri dönmüştür. Çünkü taşbebek, ruhtan ve gönül bağından yoksun olduğu için yaşama kabiliyetine sahip değildir ve kısa bir süre sonra da ölür. Atatürk’ün ilgi ve yönlendirmesiyle hazırlanan bu operada, hayatta

kalabilmenin ön şartının ruh ve gönül bağı olduğu ifade edilmiştir. (Kolçak, 2005: 94-95) Saygun’a göre eserin konusu, yeni Cumhuriyetin ideal insanını yaratmak fikrini savunmuştur. (Gönen, 2008: 147) Bu bağlamda bize Atatürk’ün de işaret ettiği şekilde “fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür” yeni nesiller gerekmektedir. Bu sayede Cumhuriyetin varlığı, genç, zinde ve berrak dimağlarda daha da kuvvet bulacaktır. Masal formunda meydana getirilen eserde “bir insan yaratmak” ideali ele alınmış ancak insani olabilmenin ön koşulu olan ruh ve duygular, bu süreçte hesaba katılmamıştır. Masalların belirleyici özelliklerinden biri olan masalın sonunda ders verme, bu eserde de görülmüş ve ders olarak hiçbir canlıyı yaratma kudretine sahip olunamayacağı gerçeği vurgulanmıştır. Buna göre, yaratılmış olana değer katmak en güzel meziyettir.

Anadolu coğrafyasında yaygın şekilde anlatılan bir halk efsanesi olarak karşımıza çıkan “Taşbebek Efsanesi”ni burada zikretmemiz gerekecektir. Çünkü bu tür efsanelerde de çocuksuz kadınların çocuk özlemiyle bir taşbebeği bebek yerine koymasın anlatılmış ve bu taşbebeklerin Allah’a uzun yakarışlar neticesinde dirildiğine inanılmıştır. Efsane anlatılarında sıklıkla rastlanılan bu hikâyelere göre anne olamayan kadın, bir ustanın hazırladığı taşbebeği, gerçek bir bebek gibi kundaklayıp beşiğine yatırarak sabahlara kadar hem taşbebeği sallar hem de dualar eşliğinde ninniler söyleyerek Allah’tan taşbebeğe can vermesini diler:

“Aktaş diye belediğim

Seni Hak’tan dilediğim

Ak tülbende doladığım

Mevlam sana bir can versin ninni.” (Alptekin, 2014: 135-136)

Ocağın sönmemesinin, soyun devamlılığının ve dolayısıyla da bekanın sembolü olarak kabul edilen bebeğin olmamasından dolayı doğan acı ve keder “Taşbebek” efsanelerinin en belirgin duygularıdır. (Elçin, 2017: 31) Taşbebek Efsaneleri’nde görülen bebesizlik durumu, bir ustanın elinden çıkan taşbebeğin, dua yardımıyla canlı bir bebeğe dönüşmesiyle nihayete erer ve aile de uzun yıllar boyunca hasretle beklediği bebeğine kavuşmuş olur. Bu durum, aynı zamanda evlilik birliğinin de teminatıdır. Saygun’un “Taşbebek” operasında da benzer bir motif işlenmiş ve bir ustanın elinden çıkan idealize edilmiş bir taşbebeğin canlanarak örnek insanı temsil etmesi teması öne çıkarılmıştır.

ESERİN KÜNYESİ:

Operanın Adı: Kerem, Op. 28

Operanın Yazarı: Selahattin Batu 1905 yılında Eceabat’ta dünyaya gelmiştir. Batu, Cumhuriyet devri Türk edebiyatında pek çok türde eser kaleme almış, önemli bir şair ve yazardır. Edebiyata olan ilgisi çocukluk yıllarında başlayan Batu, ölünceye kadar da edebiyatla

iç içe yaşamaya devam etmiştir. Şiirlerinin genelini, aşk ve metafizik konuları üzerine yazan Batu, daha çok edebî ve felsefî alanlarla ilgilenerek duyarlı bir kişilik yapısı geliştirmiştir. (Zengin, 2019: 37) Aynı zamanda Selahattin Batu, Saygun'un operalarından Kerem ve Köroğlu'nun da librettolarını yazmıştır.

Libretto'dan Bölümler:

BİRİNCİ PERDE-BİRİNCİ SAHNE

“Kızlar:

Aslı Han Aslı Han
Yüzü gül kaşı keman
Güzeller güzeli sana derler
Aslı Han Aslı Han
Gül parmağında kınan
Yüzünde püskürme benler
Aslı Han Aslı Han
Bastı on yediye yaşın
Güzeller içinde yok eşin
Vurulur seni görenler

Aslı:

Kızlar kızlar güzel kızlar
Cihanlara bedel kızlar
Açmış güller baharda mı?
Dallarda mı?
Gönülde mi?
Methettiniz elverme mi?
Sırma çevrem tel tel kızlar
Cihanlara bedel kızlar

Kızlardan Biri:

Aslı Han bizden gizleme
İşlediğin çevre kime

Kızlar:

Hey Aslı Han Aslı Han
Söyle bize sevdiğini
Bütün yiğitler izinde
Aslı Han Aslı Han

Gülbaharda aşka düşer

Güzeller on yedisinde

Aşlı:

Bilir miyim kızlar kimi

Gönül verip sevdiğimi

Saçlarım kimin dizinde

Kızlar:

Avcılar yaklaşır

Avcılar yaklaşır

Su başına

(...)

Kerem:

Güz olunca yaz gelince

Beş ayları tez gelince

Yiğit gönlü bir hoş olur

Kucağına kız gelince

Bir sırlı bir ayna mı bu su

Ağaç o ağaç o su o su

Bu güller o çiçekler

Kuş o kuş öten dalda

Kimdir gülen bana şimdi

Havuzdaki şu hayalde

Yıllar önce bir akşamdı

Bu bağa gelmişim yine

Yorgun uzandım çimene

Ağaç yarıldı düşümde

Yıldız yıldız uzak mavi

Gökler açıldı içimde

Sesler duydum uzaklardan

Işık yağdı yapraklardan

Bir hayal belirdi arada

Bir kız bir peri kızı mı

Bir top ışık mıydı neydi

Yaklaştı dile geldi su

Burca burca, damla damla
 Güllere sindi kokusu
 Yaklaştı baharmış gibi
 Beyaz kuğularmış gibi
 (...)

Kerem:

Ölümüm diri mi bile mi
 Gözü böyle güzel gören
 Okla kılıçla öle mi
 Sencileyin bir gül deren
 Gördüm seni ezel günü
 Gönül verdim mah yüzüne
 Adadım yoluna canı
 Gönül verdim mah yüzüne
 Sordum seni her geçenden
 Çayırdan sudan çimenden
 Elinden bade içenden
 Gönül verdim mah yüzüne
 Güzel, sana kuldur Kerem
 Yatam da dizinde ölem
 Benim gülüm bağ-ı irem
 Gönül verdim mah yüzüne

Aslı:

Kerem mi,
 Han oğlu mu

Kerem:

Senin kulun,
 Han'ın oğlu

Aslı:

Balkıyor su gibi içim
 Gerçeğe mi döndü düşüm
 Dura mı gözümün yaşı
 Fakat Kerem Han'ın oğlu
 Ya ben Aslı bir kul kızı

Kerem:

Babam Han'dır anam sultan

Benim sultanım

Aslı Han

Sensin benim benimde can

Vurgunum sana Han Aslı

Gördüm seni yıllar önce

Düşte kalbe ok değince

Tanıdım yüzün görünce

Vurgunum sana Han Aslı

(...)

BİRİNCİ PERDE- İKİNCİ SAHNE**Hanım Sultan:**

Başım bahtı ulu hakan

Canım yoluna armağan

Cümle kulların şad iken

Sayende mülk abad iken

Sebep ne ola bu hale

Çok kederli görünürsün

Hükümdar:

Hatun kalbim yaslı bugün

Hanım Sultan:

Saklamazdın kaç senedir

Hiçbir işini sen benden

Hükümdar:

Yine gizlim yoktur senden

Ama her vebal bendedir

Hakan dahi yurda esir

Kerem ne gezersin burda

Aradığın

Sultan mıdır

Sor yanan ten mi

Can mıdır

Yüce bahtım geldi dile

Düştü gönül bir güzele
Sultan dinle oğul ne der

Hanım Sultan:

Kerem'im bunda ne söyler
Kime kaptırmış gönlünü

Kerem:

Ah...

Çoşar gönül çoşar yâri bulmuştur
Gerçeğe dönmüştür gördüğüm düşler
Gönül bucağında bahar olmuştur
Güneş dal ucuna goncalar işler
Sevdiğimdir goncalardan nazlıdır
Boyu selvi daldır gül benizlidir
Babası Vezir'dir adı Aslı'dır
Gün okşar ay menevişler

Hükümdar:

Dediğin vezir kızı mı
Yoktur benim rızam buna

Hanım Sultan:

Ama yakarsın oğlunu
Kerem'edir bunda olan Hükümdar
Ben bilirim nedir işim
Bilirim sen Aslı Han'ı
Layık görmezsin oğluna
Yapma ey Han bu mutlu iş
İlk görüşte sevmişler
Sevişip aşka düşmüşler
Bilirsin çok zaman önce
Biz seninle evlenince
Olmadı neslimiz kaç yıl
O zaman ben bilsen nasıl
Ağlar gezerdim dağ kaya
Dua ederdim Tanrı'ya
Günlerden bir gündü yine

Çıkmıştım bahar seyrine
 Yanımda Vezir karısı
 Onun da büyüktü yası
 Evlat dilerdi Tanrı'dan
 Biz o gün birlikte yayan
 Dolaşırken geze geze
 Bir Pir çıktı önümüze
 Al bir elma verdi bize
 Bir yarısını ben aldım
 Yarısını ona böldüm
 Ben dedim

Kadınım bunda
 Bir hikmet olsa sonunda
 Sözleşelim gel beraber
 Bir gün Tanrı eğer
 Bir kız bir oğul verirse
 Eş olsun bu oğul kıza
 Sözleştik dualar ettik
 Kızını oğlana yar ettik

Hükümdar:

Ne büyük dert başa gelen
 Razi olsa da gönül
 Bu iş yine asan değil
 Boş değil karşı geldiğim elbette var bir bildiğim
 Bu kapıyı bize vezir kapadı
 Vezir bugün hüküm giyecek
 Peşindedir kol başlarım

Hanım Sultan:

Hüküm mü?
 Hüküm niye?
 Suç ne imiş?

Hükümdar:

Büyük suç işlemiş, değer gazaba
 Tamah bürümüş gözünü

Yapar düşmanın sözünü
 Satmış bu yurdu bir pula
 Fakat devlet sırrı satan
 Verir başını armağan
 Gayrı tedbir olmaz bunda
 Kerem yansa da sonunda

Kerem:

Kılıç yemiş vurulmuşum
 Kala gibi sarılmışım
 Çalarım taşlara
 Tüter gönül ateşlere
 (...)

Hanım Sultan:

Bilemem nolacak şimdi
 Nidecek yavrucak şimdi
 Batar mı kanlı yaşlara
 Başın mı çalar taşlara
 (...)

BİRİNCİ PERDE-ÜÇÜNCÜ SAHNE

Kerem'in Arkadaşları:

Kerem diler gurbet ele çıkmayı
 Çıkma Kerem yola, yamandır gurbet
 Sen yürürsün dağlar kalır ardında
 Yürür dağlar sen olursun derdinde
 Yar hasreti dudağında virdinde
 Çıkma Kerem yola yamandır gurbet
 (...)

Kerem:

Geldim
 Yârin eşiğine
 Bağ idi tarumar olmuş
 Göz inanmaz gördüğüne
 Güller figan eder olmuş
 Söyle Kerem'e duru su

Cümlenin varı yoğu su
 Dört mevsimin uğrağı su
 Söyle Aslı Han'ım noldu
 (...)

Hanım Sultan:

Yandı Kerem'im yandı
 Gözleri kana boyandı
 Bir oğulsun bu cihanda
 Yakma anacığın oda
 Ola mı bana can sensiz
 Yaşıya mı anan sensiz
 Sen giden anan kala mı
 (...)

İKİNCİ PERDE-BİRİNCİ SAHNE

Aslı'nın Sesi:

Dost gurbet ellerde
 Aslı yâd elde Kerem Kerem diye ah eyler gezer
 Düşte görür beni ben onu düşte
 Aslı Aslı diye ah eyler gezer
 Yâri göçtü sanır derdindedir yar
 Dolanan zülfünün bendindedir yar
 Habersiz kendinden kendindedir
 Yar Aslı Aslı diye ah eyler gezer
 (...)

İKİNCİ PERDE- İKİNCİ SAHNE

İhtiyar:

Sükûn, ölümsüz sükûn
 Ağu değil, şarap değil
 En büyük sevgi
 Bir umman senin içindeki
 Sonsuz bir yol Hakiykat'a
 Bir alevsin ey Aşk
 Sonsuz bir yol
 Bir deniz senin içindeki

Sükûn, ölümsüz sükûn

Kerem:

Gurbet, yıkılası gurbet

Acılardan acı

İhtiyar:

Işık...

Kerem:

Yollar yayladan yaylaya

Dertler sıladan sılaya

İhtiyar:

Bir ışık akan içinden

Kerem:

Gurbet elin bitmez göçü

Gurbet yıkılası gurbet

İhtiyar:

Bir ışık akan içinden

Engine yol

Kerem:

Ben bende bir sır, sen bir düğümsün

Sen benim düşte gördüğümsün

İhtiyar:

Bir hayal Kerem de Aslı da

Kişi kendin bulmayınca

Kerem:

Ben bende değilim Aslı'sız

İhtiyar:

Kerem sen bir ulu şarsın

Aslı sende Kerem sende

İç Aslı'yı bu Dolu'dan

Bir alevde gizlidir Yar

Kerem:

Dolu deyip ne söylersin

Şarapta Aslı ne arar

İhtiyar:

İç Aslı'yı bu Dolu'dan

Bir alevde gizlidir Yar

Kerem:

Dolu deyip ne söylersin

Şarapta Aslı ne arar

Aslı Aslı'm

Sevdiğim

Canımda canım

Acım sevincim

Vara bilsem katına

Bu ne?

Uçurum?

Bu uçurum ne?

Yer yarıldı

Gök kapandı

Dağ göçüyor

Karanlık Çığ gibi karanlık

Aşamam,

Koşamam İhtiyar

Ver Dolu'yu

Bir yudum

Bir içim Tanrı'm

İKİNCİ PERDE-ÜÇÜNCÜ SAHNE

Varamamışların Korosu:

Sesimiz toprağa gömülü

Mezarda değil uçurumdayız

Arayan diri bizler ölü

Umuttan yoksunuz hastayız

Çırpınanlar bizden mutlu

Biz yaşamadan ölenler

Kurtuldu ışığa ulaşan

Toprağı yenen insanı aşan

Ömrünce geceyle savaşıyor

Güneşe ulaştı tasasız

Çırpınanlar bizden mutlu
Biz yaşamadan ölenler
Biz ölmeden gömülenler

Kerem:

Ölüm günü gölgesine çökülür
Kervan göçer cümle yaran çekilir
Kökleridir bağrımıza çakılır
Selviler altında mezar taşları
Omuz verip dayanmışlar taş taş
(...)

Kervan:

Bir kuş konar gül dalına
Öter garipçe garipçe
Yanar Kerem Aslı Han'a
Tüter garipçe garipçe
Göynür içi, yanar bağı
Tüter garipçe garipçe
(...)

Kerem:

Neler çektin kahpe felek yüzünden
Kafa sen de ağlar mıydın ben gibi
Gezer gurbet elde yâr'ın izinden
Yürekleri dağlar mıydın ben gibi
(...)

Bir Yolcu:

Şu karşıda Dost'un şehri
Ala yanar selvileri
Han Aslı'nın gurbet yeri
Aslı burada Kerem nerde

Kervan:

Keremdir dertli başına
Zehir akıtmış aşına
Kanını gözü yaşına
Katar garipçe garipçe

(...)

ÜÇÜNCÜ PERDE- BİRİNCİ SAHNE

(...)

Hükümdar:

Hepiniz güzeli dediniz
Saz elde şakıyış akıyor
Ama doruğa erişen olmaz
Yok mu bahtını deniyecek
Elini saza değecek?

Kerem:

Söyle Garib'e duru su
Canın bağı görünmez bağı su
Cümlenin varı yoğu su
Ezel ebedin çağı su
Aşk erinin otağı su
Susarsın dilin söylemez
Coşarsın aman eylemez
Akar yakın ırak demez
Yıkarsın ferman dinlemez
Aşk göçünün durağı su
Er yiğidin uğrağı su
Tutanda Yâr'in elini
Sende gördüm hayalini
Dolandım yandım yıkıldım
Gurbette yittim yanında buldum
Sensin diyen aşk dilini
Canın görünmez bağı su
Yüce Dost'un otağı su
Felektir böler ikiye
Kişi bağı şerha şerha
Yürektir, sen elma deme
Arar kişi, bulma deme
Dolanır Yâr'i bulmaya
Aranır Dost'u bilmeye

Hükümdar:

Aferin eyleriz
 Âşık, sözüne cuşa geldik gönülcüğün hoş olsun
 Aldın bizi yücelere sürdün
 Elinde saz önümüzce yürüdün
 Söyle kimsin ne dilersin
 Vurmuş Hak aydını nurlu yüzüne

Kerem:

Bir garibim yüz tutmuşum dildara
 Dediler Han Aslı'm burada yıllardır
 Şu çevre yadigâr verilsin Yâre

Vezir:

Kerem'sin tanıdım yüzünü
 Yıllardır gözleriz izini
 Bilirsin sürüldüm yurdumdan bühtanla
 Açıktı aramız baban Hakan'la
 Yâdlara inandı bana kanmadı
 Yıllarca gurbette adım anmadı
 Dileğim bulmaktı arasını
 Gördüğün Han'la Hakan babanın
 O bunu ihanet sandı kendine
 Ama düzeldi aramız onunla
 Karar verildi düğüne
 Seni ararız Kerem yıllardır
 Âşıklar toplarız yedi bahardır
 Sevdiğin burada yolunu gözler
 Han Aslı yanımda Kerem'e Yar'dır
 Hakan İki yarım elma bir olur bugün
 (...)

İhtiyar:

Ulu Hakan bana izin
 Bendim aşıkın sırdaşı
 Yedi yıl gurbet yoldaşı
 Kerem eyle ben sunayım

Bu Dolu'daki ateşi
 İç Kerem kırpma gözünü
 Sükûn,
 Ölümsüz sükûn

İKİNCİ SAHNE:

(...)

Aslı'nın Sesi:

Sabah
 Sessiz
 Sonsuz
 Kerem

Ey Aşk

Ey Işık

Huzur ve Aşk Korusu:

Bir alevsin ey Aşk

Aslı'nın Sesi:

Gel Sükûn

Sabah Neşe

Ey Aşk

Ey Işık

(...)

Koro:

Güneşli kanatların geçişi içimizden
 Bir sabah çağında doğmuşuz biz denizden
 Su içişi ılık çeşmelerinden gönlümüzün
 Serhoşuz bitmeyen neşelerinden o gündüzün
 Ey varış,

(...)

Ateşten Işığa

Yanıştan Aydınlığa

Irağa Huzur Sende,

Baht Sende

Aşka düştü gören yüzünü

Kanat Sende

Taht Sende

Huzur Sende

Baht Sende

Yakın Sende

Yâd Sende

Hayat Sende

Ey Aşk

Ey Huzur Sükûn” (Gönen, 2008: 164, 187)

Eserin Analizi:

Konusunu, Türk sözlü edebiyatında, âşıklar tarafından asırlar boyunca sevilerek anlatılmış bir halk hikâyesi olan Kerem ile Aslı'dan alan opera, ana tema olarak bu hikâyelerden farklı bir özellik taşımıştır. Orijinal adının Kerem olmasından da anlaşılacağı üzere bu eserde esas kahraman Kerem'dir. Operada yer alan Aslı ise daha edilgen bir konumda yer almıştır. Operada engellenmiş bir aşk üzerinden Kerem'in metafizik yolculuğu anlatılmış ve eserin sonunda da Kerem, ilahî aşka ulaşmıştır.

Kerem operasının konusu, Anadolu'da anlatılan Kerem ile Aslı hikâyesinin mistik bir düşünceyle yeniden yorumlanmış hâlidir. Opera, Kerem ile Aslı'nın ilk karşılaşmaları ve bu karşılaşmanın ardından birbirlerine aşık olmalarıyla başlamıştır. Kerem aşıklık durumunu, hükümdar olan babasıyla paylaşınca ondan olumsuz yanıt almıştır. Çünkü hükümdara göre Aslı'nın babası bir haindir. Bu cevap karşısında büyük bir üzüntüye kapılan Kerem, sazını da yanına alarak diyar diyar dolaşmaya başlamıştır. Bir keresinde rüyasında gördüğü bir ihtiyar, Kerem'i bir medresenin kapısında beklemektedir. İhtiyar, Kerem'e bir dolu kadeh uzatarak kadehte yârinin saklı olduğunu söyler. Kerem kadehi yere dökerek hayalindeki aşk ile konuşmaya başlar. Gece vakti mezarlıktan geçen kervancılar, Kerem'in aşkını anlatırlar ve ona, artık çileli günlerin sona ereceği müjdesini verirler. Bir başka ülkede âşıklar yarış düzenlemektedir. Hakanın verdiği bulmacayı çözmeye çalışan âşıkların arasına karışan Kerem, bir anda bulmacayı çözmüştür. Bir zamanlar anası ve vezir karısı olan arkadaşı, bir ihtiyarın paylaştırdığı elmanın birer yarısını yemişler ve bu yarım elmaları yedikleri sırada da doğacak olan kız ve erkek çocukları birbiriyle evlendirmeye söz vermişlerdir. Konuklar arasında bulunan Aslı'nın babası, bulmacayı bilen Kerem'e sarılır ve Hakana artık iki elmanın bir bütün hâline geldiğini söyler. İhtiyar adam ise kalabalık arasında tekrar ortaya çıkarak bu defa elinde tuttuğu kadehi Kerem'e içirmiştir. Uzak bir yerden Aslı'nın sesini işiten Kerem, Aslı'ya kavuşmak için tekrar yollara düşmüştür. (Kolçak, 2005: 89-90)

Kerem ile Aslı, Türk halk edebiyatının en güzel örnekleri arasında yer alan aşk hikâyelerinin başında gelmiştir. Her devirde büyük ilgi uyandıran bu halk hikâyesi, Saygun tarafından bir operaya dönüştürülerek özgün bir müzikli anlatı hâlini almıştır. Halk hikâyeciliği ve âşıklık geleneğinden derin izler taşıyan esere lirik bir üslup hâkimdir. Aşk ateşiyle yâd ellere düşen Âşık Kerem’in biricik yoldaşı sazıdır. Saz, âşıktan ayrı düşünülemez bir çalgı olması münasebetiyle aynı zamanda sözün de emanetçisidir.

Operada yer verilen bulmaca çözme kabiliyeti de âşıkların aranan özellikleri arasındadır. Türk sözlü geleneğinde yer alan bilmece (tapmaca) nin kökeni ise Türk mitolojisine dayanmaktadır. Mitik düşünce sisteminde bilmece çözme geleneği, kozmogoni süreciyle ilişkilendirilmiştir. Buna göre bilmecelerin dünyanın yaratılmaya başladığı zaman ile kökten gelen derinlikli bir bağı vardır. Bu ilintiye ise Altaylılara ait halk kültürü geleneklerinde rastlamaktayız. Buna göre bazı halklar arasında bilmeceyi sorup yanıtını bulma oyunu çok sık oynanan bir oyundur. Esasında bu oyunlar aracılığıyla dünyanın yaratılışı sırasında yaşanan kesintisizlik tekrarlanmış ve böylece önce yerin ve gök unsurlarının, sonrasında ise bitki, hayvan ve insanların yaratılması süreçlerinin sürekliliğine işaret edilmiştir. Bu süreçte sözde mana gücü yaratılarak dünyanın kuruluş düzeni ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda da bilmece, kainatın sözün gücüyle yaratılması hadisesine atıfta bulunarak ritüel hâline gelmiş mitolojik kökenli bir oyundur. (Beydilli, 2004: 102, 104)

Kerem ile Aslı hikâyesinde, folklorik bağlamda dikkatimizi çeken bir diğer önemli unsur ise “çocuğu olmayan hükümdar” motifidir. Aile birliğinin ve saadatinin tamamlayıcısı olan çocuğun olmayışı, halk hikâyelerinde sıklıkla rastlanılan bir motiftir. Bu tür hikâyelerde mutlaka bir derviş ortaya çıkar ve çocuksuzluk durumuna doğurganlığı sağlayacak olan bir diğer motif “elma” ile çare bulunur. İhtiyâr derviş motifinde ise çocuğu olmayan hükümdarın karısı ile vezirin karısı, ihtiyâr dervişin elinden aldıkları bir elmayı bölüşüp yiyerek derviş tarafından bir erkek ve bir kız bebekle müjdelendir ve ihtiyâr derviş doğacak çocukların ileride birbirine eş olmasını dileyerek ortadan kaybolur. Çok sık rastlanmayan bir diğer motif ise Kerem’in yolda bulduğu bir kafayla konuşmasından dolayı burada yer vereceğimiz “kuru kafa motifi”dir. Kerem’in pîr elinden “aşk dolusu” olarak bâde içmesi de operada görülen bir diğer önemli motiftir. (Elçin, 2017: 29, 45) Tüm bu bilgiler ışığında operanın genel muhtevasında, Türk töresi ve inanç unsuru kuvvetli bir şekilde yansıtılmış ve Türk efsanelerinin geleneksel yapısı da göz önünde bulundurularak milli motiflerle örülü bir Türk operası ortaya çıkarılmıştır.

“Kerem:

Ben bende bir sır, sen bir düğümsün

Sen benim düşte gördüğümsün

İhtiyar:

Bir hayal Kerem de Aslı da
Kişi kendin bulmayınca

Kerem:

Ben bende değilim Aslı'sız

İhtiyar:

Kerem sen bir ulu şarsın
Aslı sende Kerem sende
İç Aslı'yı bu Dolu'dan
Bir alevde gizlidir Yar

Kerem:

Dolu deyip ne söylersin
Şarapta Aslı ne arar

İhtiyar:

İç Aslı'yı bu Dolu'dan
Bir alevde gizlidir Yar

Kerem:

(...)

Karanlık

Çığ gibi karanlık

Aşamam

Koşamam İhtiyar

Ver Dolu'yu

Bir yudum

Bir içim Tanrı'm" (Gönen, 2008: 176-177)

Operadan alıntıladığımız bu bölümde, tasavvuf felsefesinin yoğun bir şekilde işlendiği görülmüştür. İlahi aşka telmih söz konusu olduğu bu dizelerde, İhtiyar adam, Kerem'e sunmuş olduğu bâdeyle aslında Kerem'i ilahi aşka yönlendirmeyi amaçlamıştır. Buna göre, Aslı'ya duyduğu aşkın engellenişine karşı başkaldıran Kerem, aslında kendini de keşfeden bir benlik yolculuğuna çıkmıştır. Bu yolculuk sırasında Kerem'e birtakım mistik yol göstericiler de eşlik etmiş ve Kerem, bir arayışa dönüşen bu yolun sonunda gerçek "Yâr" olan Allah'a ulaşmıştır. Böylelikle Kerem Operası, klâsik halk hikâyesi kurgusundan sıyrılmış ve orijinal hikâyeye livre yazarı Selahattin Batu ve bestecisi Saygun'un da kişisel ilgi ve tutumları neticesinde manevî bir boyut kazandırılmıştır. Çünkü her iki isim de tasavvuf öğretilerine

meyleden bir sanatçı kimliğine sahiptir. Saygun, dünyayı tamamiyle sevgi penceresinden gören ve iç dünyasıyla algılayan hümanist bir sanatçıdır. Bu eserin özünü de koşulsuz sevgi anlayışıyla yoğuran Saygun'un Kerem'i, aşkı arayan ve nihayetinde de Allah'ı bulan bir Hak âşığdır.

ESERİN KÜNYESİ:

Operanın Adı: Köroğlu, Op. 52

Operanın Yazarı: Selahattin Batu

Libretto'dan Bölümler:

Bir Ses:

Hey atlılar geliyor atlılar!

Kesildi yollar!

Yaklaşırlar doludizgin köye yaklaşırlar!

Beyoğlu:

Hey! Hey!

Koro:

Baskın!

Baskın var!

Basarlar köyü!

Hay! Yam Hay yah ay...

Köylüler sürüldü

Kesildi yollar!

Daha dün verdik haracımızı ay!

Bitmez ne vergi ne aşar ay!

Sürüldüler kesildi yollar,

Bilmez ne vergi ne aşar,

(...)

Beyoğlu:

Hah hah hah hah!

Taşıyın!

Taşıyın çuvalları arabalara!

Yükleyin atlara!

Ne var ne yoksa götürün!

Bir İhtiyar:

Bey, üstte yok, başta yok,

Pul yok, para yok,
Ne giyeriz kışın, ne yeriz yarın
Etme bize bunu, hey...

(...)

Beyoğlu:

Taşıyın çuvalları arabalara!
Yükleyin atlara!
Ne var ne yoksa götürün!

Hayda!

Durmayın!

Toplayın!

Eğlenmeyin!

Yaşlıca Bir Köylü:

Etme bey etme bey...

(...)

Beyoğlu:

Getirin şimdi gelinleri
Yolun boyunları
Yüzük, küpe, bilezik, gerdanlık,
Koparın ne bulursunuz!

Koro:

Hey! Ha! Hey! Ha!
Yüzük, küpe, bilezik, gerdanlık
Ekmek, tahıl, tohum...
Ambar boş, değirmen kuru, ay...

(...)

Beyoğlu:

Oy bu kim? Bu gözler aydını?

Kızlar Korosu:

Günayım, gözler günayım

Beyoğlu:

Bu kim?

Bu gelen salını salını?

(...)

Köylüler:

Bin ovanın övüncü kızımız

Günayım, gözbebeğisin

Beyoğlu:

Kız, gün mü yüzün yoksa ay mı?

Ok mu kirpiğin yoksa yay mı?

Sümbül mü saçın?

Bahçe mi bağ mı?

Dudağın gül mü?

Gonca mı?

Kız in misin?

Yoksa peri...

Birden yıktın beni...

Görmedim böyle suna boy,

Böyle gelin.

İhtiyar Bir Kadın:

Günayım köyümüzün onuru

Günayım elin obanın sevinci,

Övüncü, kızımız bizim,

Göz bebeğimiz, kızımız bizim,

Günayım, Günayım...

(...)

Beyoğlu:

Neyleyim seni?

Atımın tersine alayım!

Neyleyim seni?

Yüce dağlardan aşırayım,

Başımı dizine koyayım,

Yoluna öleyim, can vereyim.

Günayım:

Yüzük, küpe, bilezik, altın isterim...

Geldik tutsaklar gibi, tutsaklar gibi,

Nemiz var, nemiz yok vermeğe!

Benim yüzüğüm yok

Benim küpe yok
 Al altınlarımı senin olsun!
 Ama gönlüm: Vermem onu!
 Sana tek veremeyeceğim alamayacağın!

Koro:

Yeter! Hey yah!
 Ettiğin yeter! Hey! Yah...

Seyisoğlu:

Hey ha! Hey! Hey!
 Nedir istediğin?

Beyoğlu:

Kim bu koç?

Seyisoğlu:

Seyisoğlu, konaktaki seyisin oğlu.
 Kır atın seyisi babası

Beyoğlu:

Bu ceylan senin yavuklun mu?

Seyisoğlu:

Talan ederim köyü, kenti, varımı yoğumu,
 Ayıramazsın canımızı
 Şimdi sıra kızda, kadında mı?
 Ama mertliği öldü mü sandın
 Yıkıl!

Beyoğlu:

Bir soluk alalım biz gene geliriz Seyisoğlu

Bey:

Artık ne yasa kaldı ne töre
 Ülke ayakta, kimse yapmaz üstüne düşeni,
 Ödemez borcunu, harcını!
 Boşaldı hazna!

I.Subaşı:

Bey!
 Yaptık elden geleni, daha yapacağız da
 Kol kol çıktık köylere dün, daha çıkacağız da...

Bey:

Yaptınız, halk ayağa kalktı, sustu
Angarya yapmaz oldu durdu
Artık ne haraç, ne tahıl gelir

I.Subaşı:

Hayır Bey, durmayız!
Sürdük getirdik başkaldıranı!
Sazlı yaylalardan, karlı bellerden
Kim karşı çıkar artık soluğun
İşte! Al toplanan haraç bu!
Yüz kese! Tam yüz kese!

Bey:

Neymiş yüz kese?
Bu para yeter mi bize?
Hareme
Has ahına yeter mi?
Yeter mi?

II.Subaşı:

Biz de varız Bey,
Bu da bizden: Kargı'nın,
Kızıl Kaya'nın verimi: Yüz elli kese, amma direndiler bir görseydin “Yok” dedi hepsi
“Açız” dedi,
Ancak kılıç parlayınca açıldı elleri

Bey:

Başka dilden anlamaz onlar
Düşmiyecek kılıç elden,
Baş ezilecek, bel kırılacak!
Al diyecekler o zaman.
Ya sen ne yaptın, Beyoğlu?

Beyoğlu:

Boş elle döndüm baba...
Köylüler elde kazma yaba,
Karşı durdular askere...
Çoktu onlar, biz azdık,

Dönmüştü gözleri hepsinin...

Başlarında Seyisoğlu

O kışkırttı genci, kocayı

Dikti karşımıza,

Seyisoğluydu başı

Bey:

Kim bu Seyisoğlu?

Yeni bir baş mı?

Beyoğlu:

Şu bizim seyisin oğluymuş,

Hani “Bengi sudan içmiş”

“Kırat” masalını uyduran seyis

Bey:

Göl aygırının dölü der bana

Sen yarın gör onu, cansız sanırsın değildir,

İlk yaz gelende canlanır

(...)

Beyoğlu:

Baktın mı halına?

Güç mü var yaza çıkacak?

Yalan dedikleri hep yalan!

I.Subaşı:

Doğrudur söylediği

Ben de gördüm onu, daha yılgındı.

Başı kulağı düşük, yürür mü durur mu bilinmez

II.Subaşı:

Beni de aldattı beyim o,

Olmazı olur gösterdi.

Bana da: Kırk pınardan içesiymiş

Derdine can dayanmazmış

Kimi bulutlarda gezermiş, kimi yerde!

Hep miş miş miş...

Hal bilmez

Gelir aldatır seni!

Beyoğlu:

İşte o Seyisoğlu

Köylüyü taktı peşime “Olmaz” dedirtti vergiye, haraca!

Bey:

Seyisi tez getirin bana!

Bey:

Yaklaş!

Anlat bana bu Kırat’ı!

Duysun beylerde, bir ölümsüzün dölü dersin,

Kış yeli dersin, söyle ki kanu duysun!

Seyis:

Öyle Bey,

Kıratın yok eşi,

Ben gördüm,

Kırk pınardan içti.

Bengi suymuş bir görenin,

Vardı o suyu içti.

Bir güvercin avladım

O gün koştum kaynağa,

Elimle yardım, canlandı o an, uçtu gitti.

Sonra birden kayboldu göğşe...

Yok bu atın benzeri

Bey inan sözüme

Gün gelir de yırtar dağı, taşı

Dünyayı tutar adı yarın,

Kırat Gökte uçar, dağları aşar,

Tırnağı otun başını bozmaz

Koşunca öyle koşar,

Yiğit kulağına ağlan da, Kırat’a

“Haydi Kırat! diyen de sözden anlar,

(...)

Batmaz suya, boğulmaz,

Kırat’a binen baş eğmez baş eğmez

Bey:

Öyle mi dersin?

Ya o kelle, o kulak ne?

Böyle mi olur “Bengi su” içmiş?

Sen burada kimi aldatırsın?

Ne sanırsın beni seyis?

Küheylan dersin değildir,

Nerde,

Nerde şahan bakışlı soy atın?

Taşı, toprağı, yırtışı onda

Ben seni seyis ettim, konağa kendime dost belledim.

Oysa!

Seyis:

Ben doğruyu söyledim ben

Boynum külden ince benim,

Değişir hali Kıratın,

İlk yaz gelicek göreceksin...

Bey:

Alın şunu!

Mil çekılsın gözlerine,

Gün yüzü görmesin!

Kıratı da verin yedeğine!

Seyis:

Bey!

BİRİNCİ PERDE - ÜÇÜNCÜ SAHNE

Ana:

Gözler, gözleri oy

Bakın bakın komşularım oy

Bakın gözlerine

Ecel yürümüş dizlerine

Oy anam oy bahtı başım tahtı

Evimin direği bel verir, göçer göçer

Seyis:

Su bir yudum su

Ana ana ah seni gayrı gün yüzüyle göremem mi ola

Nerde oğul?
 Yiğidim, er bin polatsın
 İlde obada anılır adın
 Dağına kaç bükemez kolunu
 Oğul, son dileğim senden sözün isterim
 Kıratım sana emanet Kırkpınar'a götür sal onu
 Boş koma sulağını yemliğini
 Canım Kırat, gözüm Kırat
 Kırat yar olur yar olana
 Bağrına bas onu

Seyisoğlu:

Hey! Kırkpınara götürem Baba
 Dolduram yemliğini sulağını
 Baba kıratı bağrına basam Baba

Seyis:

Kırata binen de yel gibi uçan
 Dağı beli aşanda
 Sensin alacak öcümüzü

Seyisoğlu:

Hey Kırata binem Baba
 Yel gibi uçam

Seyisoğlu:

Dağ bel aşam Baba öcünü alam Baba

Seyis:

Aman kınalı saçlım varım yoğum

Ana:

Gitti oy oy oy...
 Gelmez gitti gayrı oy
 Göçtü gitti
 Diller söylemez olur adını,
 Görmez yüzünü yollar gitti
 Eğilmez üstüne dallar gitti gitti oy
 Gün doğar Kıratı ye der didara
 Günüm batar dertli döner konağa

Yaz gelende harmanını döğerdi
 Zemheride söğüdünü ah oy
 Göçtü yuvadan dönmez gitti
 Deldi bağrımı onmaz gitti gitti oy
 Nidem amanidem nidem
 Oy kesen giden yayalar keseden atlılar ovadan yazıdan
 Kurtulmadı garip kara yazıdan, yazıdan
 Kara yazıdan oy
 Göçtü yuvadan dönmez
 Deldi bağrımı onmaz gitti gitti oy
 (...)

İKİNCİ PERDE

(...)

Seyisoğlu:

Yeter! Yeter!
 Yok mu bu yaşlı ağıttan gayri?
 Hep acınma mı? Sızlanma mı?
 Yokluktan yakınma mı hep?

Kızıroğlu:

Ya senin nen var Seyisoğlu, bize verecek?
 Selam ağalar? Selam bacılar?

Koro:

Hoş olsun gelişin Kızıroğlu,
 Akça köyün yiğidi!
 Selam Yiğitler!

Kızıroğlu:

Duyduk sesinizi ıraktan,
 Geldik görelim halinizi,
 Yakınır durursunuz aralıksız;
 Ya kim sorar bizim derdimizi?
 Beyoğlu yıktı köyümüzü bizim de...
 Yaktı yüreğimizi geldik danışalım sizinle...
 Sonu gelmez bu talanın,
 Ay geçmez yıl dolmaz, gelirler, alırlar,

Kıyarlar bize, kıyarlar
 Elimiz bağrımızda korlar bizi
 Tutmaz oldu dizimiz, ağlaşırız...
 Od ocak toprak, ayaklar toprak eşiklerde,
 Kapkacak toprak, dip bucak toprak...
 Çocuklar toprak beşiklerde
 El ayak toprak, kök çiçek toprak!
 Toprak toprak!

Ana:

Neylersin oğul?
 Gayri ne var elimizde?
 Bir od yanar içimizde
 Ağlaşırız dünü günü “Yeter!” der bize oğlum,
 Seyisoğlu, Yeter. Yeter!
 Niçin yeter?
 Yol biter, iz biter, dert bitmez; acı bitmez, bitmez!
 Yıkılmışlar evini önünde,
 Kör etmişler babasını
 Benim erimi
 Bir Köroğlu o artık Seyisoğlu yok!
 Ama işte susar, konuşmaz yitirmiş Günayımı, ses etmez, bir Kırat kalmış elinde
 Onunda kadrımı bilmez!

Köroğlu(Seyisoğlu):

Sağol ana, bir ulu ad verdin bana, Köroğlu, Köroğlu...
 Bilirim Kıratın kıymetini
 Düşte görmüş babam onu...
 “Canım Kırat, gözüm kırat
 Yar olur yar olana” demişti
 Göl aygırı su yüzüne çıkar da
 Kırk pınarı dolanan da,
 Babamdan duydum öyküsünü: Kırat her işin başıymış, at değil içimizin ışığıymış,
 Yürekler alev alev yananda,
 O bizi geceden güne geceden güne,

Köroğlu:

Çamlıbel! Çamlıbel!
 Çamlıbel'miş adak ülkesi
 O dağı görürmüş
 Kırat düşünde
 Bir yolmuş Kırat,
 Bir dilmiş Kırat
 Bir masalmış gerçekten gerçek,
 Kurtuluş, Kıratın izinde

Koro:

Bir yol, bir dil, bir masal

Kızıroğlu:

Nerde o yol?
 Nerde o yol söyle Köroğlu
 Düş önümüze, sarıl Kıratın yelesine

Koro:

Bir masal gerçekten gerçek
 Çamlıbel adak ülkesi, adak ülkesi
 ısrır mı ola ova, ısrır mı ola yurt?

Kızıroğlu:

Düş önümüze, sarıl Kıratın yelesine Çamlıbel!
 Çamlıbel'e varalım
 Acılar yetsin canımıza

Köroğlu:

Bir ateş yanmaya görsün bir kez!
 Dağ başlarından, ısrır yurt, ısrır ona,
 Başağa durur tarlalar, güneş doğmaya görsün
 Gönüle de yıkılır yıkılır engel!

(...)

İKİNCİ SAHNE**Günayım:**

Kerpiç damım nerdesin?
 Kırık testim, toprak kabım nerdesin?
 Evim ocağım varım yoğum.

Yırtık kilimim nerdesin?

Nerde anacığım gözü yaşlı?

Nerde dertli babacığım Zeynep'im, Ayşe'm Gülsün'üm

Dert ortağım komşum bacım

Başım tacı sevdiceğim nerdesin?

Kara ak günlere vara mı?

Tan ağara taze günler doğa mı?

(...)

Zindanda beni bula mı?

Kerpiç damım, evim, ocağım, anam, babam, sevdiceğim, acım, gözyaşım

Beyoğlu:

Günayım ağlama yüksünme acıyla

Yakar yüreğimi gözyaşın göynür içim benimde,

Yakınma bunca bahtından,

Baş eğ dediği,

Günayım:

Baş eğmek yazılı değil alnımda,

Beyoğlu:

Günayım sensin benim varım yoğun,

Gönül vermişim sana, vermişim de oda yanmışım

Yok gözümde senden gayrı

Günayım:

Zindan dört yanım zindan

Kimseler duymaz ağıtımı kimse

Nerde evim? Nerde yuvam? Nerde?

Beyoğlu:

Günayım, Günayım!

Yakar yüreğimi gözyaşın

Bükme boynunu garipçe

Yetsin bu direnme! acıysa benim de çektiğim acı!

Ulu baht çalar kapunu

Beyoğlu gelir elini diler

Günayım Günayım!

Baş eğ dediğime

Hazırlıklar olur konakta!
 Haber salın köye kente
 Düğünümüz olacak kırk gün, kırk gece!

Günayım:

Ne şenlik ne doğan
 Karanlık dört yanım karanlık
 Nerde ışık?
 Kesildi soluğu nerdesin sevdiğim söyle nerde?
 Hangi dağlarda bellerde?
 Kırıldı kanadım...
 Tükendim gurbet ellerde

Beyoğlu:

Bilirim Seyisoğlu dileğin
 Beklersin yolunu...
 Ama bilesin kör ettik babasını!
 Onun da günü yaklaştı sonuna!
 Direnme bana Günayım
 Kıyarım bana kıyana

Günayım:

Bir canım var, iki değil
 Beyoğlu baş eğmem sana!

Koro:

Oy! Alçaklar, zalimler, yüz karalar! Hey!

Bey:

Sesler yaklaşır, görünmedi hala haberci
 Kapansın kale kapısı tez olun!

Kızıroğlu:

Hey hey!

Bey:

Nedir dileğiniz?
 Ne istersiniz?
 Niçin susarsınız? Söyleyin.

Koro:

Bey! Kararlıyız sözümüzü demeye: Köyde kentte aç bilesin

Taşındı varımız yoğumuz, yetişir ettiğin
Ağlar beşikte bebekler yoğuluk yetişir!

Kızıroğlu:

Etmediğini komadı adamların,
El açar olduk ele güne,
Nerde doğruluk?
Hak nerde?

Koro:

Yetsin artık ettiğin zulüm!
Usandık! Bunaldık!
Kenti koduk, köyü koduk, yollara döşendik
Hak isteriz

Bey:

Kul kulluğunu bilecek
Bey beyliğini,
Kula baş eğmek gerek!

Kızıroğlu:

Artık sana baş eğmiyecek
Ne köy ne kent!
Hak isteriz!

Koro:

Ne mal kodun, ne tahıl
Ne davar, aldın varımızı yoğumuzu,
Kul ettin bizi, yoksul ettin,
Söndürdün yanan çiramızı

Bey:

Kimin bu toprak, bu dağ, bu ova,
Bu sular kimin?
Adıma dalgalanır burçlarda bayrak
Keserim soluğunu sözüme uymayanın!

Kızıroğlu-Koro:

Yeter bu kıyım, bu işkence!
Her günümüz bir yas günü
Daha dün geldi Beyoğlu

Bey:

Hey! Durun! İsteğiniz Günayım mı?

Getirin onu!

Vurun boynunu!

Alıp gitsinler!

Kızıroğlu-Koro:

Aman! Aman! Oy oy...

ÜÇÜNCÜ PERDE

(...)

Köroğlu:

Çamlıbel! Yiğitlerin taht kurduğu kutsal Çamlıbel!

Gönlümüzde ışığı yandı arasız,

O serdi şafakları önümüze.

Bir kez yamaçlarına dayamak alnımızı,

Bir kez ayaklarımızın altında görmek kendi dünyamızı özlem oldu bize...

Kırat Kırat ünledi yön, yön

Şaha kalktı, kanatlandı daha daha!

Bir dağdan öbür dağa,

Öyle kavuştuk ereğimize...

Artık bu engin ovalar bizim,

Bu kutsal dağlar hepimizin

Güven, erinç, inan, sevinç...

Umuda yüreğimizin...

Başıyor yerle gök savaşı

Gün doğacak yeniden,

Yenecek çürüyen karanlığı,

Sonuna varacak geceler!

Ana:

Düşümde gördüm Oğul: Çamlıbel'den doğan ırmak, boyundu dereleri,

Yeşertti kara yazıları, meyveye durdu taş toprak, ağardı yeniden tan yeri

Söyle gerçek mi olan oğul?

Bu gözler göre mi o gönül

Artık çilemiz dola mı?

Bir Çoban:

Tan yerinden bunca esen yel
 Dal yeşerir, ibibikler ötüşür
 Adım adım yaklaşır Çamlıbel, Çamlıbel

Koro:

Hey! Hey! Hey! Erler geçer alay alay
 Kızlar çeker halay halay,
 Kızıroğlu denilen bey anan kim
 Ağan kim?
 Nigar kim?
 Gözüm kim?
 Kim? Kim?
 Kızıroğlu bir yiğittir,
 Bir esin oğlu, bir yiğit oğlu hey!
 Bir ok atar, dağı deler hey hey!
 Elde kılıç kalkan oynar
 Ağan kim?
 Nigar kim?
 Gözüm kim?
 Kim? Kim? Kim?

Kızıroğlu:

Başım tacı Köroğlu!
 Cümleye selam!

Köroğlu:

Hoş gelenler hoş bulur,
 Hoş gelirsiniz Kızıroğlu!

Kızıroğlu:

İşte buymuş Subaşı,
 Desteği Bey'in,
 Zalimin uşağı!
 Adına Beyinin yuvanızı yıkan, harmanınızı yakan,
 Günayımı kaçırın,
 Babanı kör eden, kırk develik kervan düzen, yuvalar yıkar ala kuş!
 Oydu kervanın önünde.

Bak şu kara yüzüne

Köroğlu:

Demek buymuş Subaşı,
Hak bilmez, yol bilmez, mertlik bilmez
Yaklaş görelim seni bir,
Kurt eniğini seçeyim yüzünde,
(...)

Köroğlu:

Geri verin kılıcını, söylesin son sözünü!
Davran! Korkma! Gücünü dene!

I.Subaşı:

Savaş günü söz gerek değil! (Köroğlu savaş narasını atar.)

Köroğlu:

Hey! Hey!
Yine de hey hey!
Gör nasıl eğilir başı namerdin,
Ama kirletmem kanınla elimi.
Doğrul! Kalk yerinden!
Bir buyruğum var sana şimdi!
Ulaştırmaya beyine!
Yıkılacak kalelerin başı
Kurtaramaz kılıcımdan kendini!
Alacağız bahtsızın öcünü,
Hazır olsun gününe!

İKİNCİ SAHNE

Beyoğlu:

Lay lay lay hey
Köroğlu derlermiş adına, sürermiş atını meydana
İçelim Köroğlu' nun kır atına!
Lay lay hey hey

Arkadaşları:

Yaşa!

Beyoğlu:

Hançerin yılan dili elimde,

Yıldırım taşındanmış kılıcı,
 Meydan okurmuş ele güne,
 İçelim meydan okuyana!
 Yaklaştı son günün Köroğlu!
 Bil bunu!
 Gün saat geldi!
 Köroğlu alacak öğüdünü!
 Geldi öç günü!

Beyoğlu:

Kimdirler?
 Bu sesler nedir?

Koro:

Oy oy hey oy...

I.Subaşı:

Geçerler işte kararmış yüzleri, sönmüş oyuğunda gözleri, karartırlar dağı beli,
 Açlar geçer açlar geçer
 Ölüler geçer, yitmişler, göçmüşler.
 (...)

ÜÇÜNCÜ SAHNE

(...)

Köroğlu:

Hey hey!
 Yine de hey hey!

Yiğitler Korusu:

Yine de hey hey

Köroğlu:

Hey hey!
 Mert dayanır, namert koşar hey!
 (...)

Köroğlu:

Yiğit kendini öğende.
 Hey! Hey!
 Gayri namert yok.
 Gayri zulüm yok,

Talan yok, karlı ölüş yok!
 Sel sel gözyaşı aktı ırmaklardan
 Kül yağdı, göklerden.
 Artık külümüzü savuran yok.

Yaşlı Kadın:

Ya Günayım?

Koro:

Günayım?

Köroğlu:

Günayım... Günayım...
 Göğsümde çarpan yüreğim, damarlarımızda akan kan, bende ben,
 Sende sen, o hepimizde
 Bir yalaz ocağımızda,
 O yeşerir ağaçlarımızda,
 Bir başak, bir (bahar) dalı, şu toprakların hac gülü Günayım!
 Günayım'ın sesi!
 Onun muştusu!
 İşte o seslerin!
 Onun muştusu, duygulu yollardan, akarsudan hey!
 Analar onu sallar beşikte
 Neni neni Günayım,
 O yeşerecek yarında
 Sabah altındaki tarlalarda,
 Doğanlar onu anacak, bir ı ışık o bir ı ışık gökler üzere,
 Sönmiyecek çağlarca
 Analar! Bacılar! Yiğitler!
 Kulak verin Kırat'tır kişneyen, duyar mısınız?
 Çağırır adımı, inletir yeri göğü!
 Nineler! Yiğitler! Bacılar duyar mısınız?
 Ulu yolların diliyle,
 Kırat çağırır beni!
 Bir yeni yolun başındayım.
 Kardeşler, selam obama, selam erlere, selam analara, selam Çamlıbel,
 Çamlıbel, selam...

Hey! Hey! Yine de hey hey!

Hey! Hey! Yine de hey! Hey! (Gönen, 2008: 214, 234)

Eserin Analizi:

Saygun'un Köroğlu Operası, Türk dünyasında yiğitliğiyle ün salmış bir halk kahramanı olan Köroğlu hikâyesini konu almıştır. Köroğlu, Orta Asya'dan Makedonya'ya, Orta Doğu'dan Sibiryaya dek uzanan çok geniş bir coğrafi alana yayılmış, efsanevî bir halk anlatısıdır. Köroğlu anlatımları, kahramanın doğuşu ve iki kolda görülen farklılıklardan ötürü doğu ve batı varyantları şeklinde iki gruba ayrılmıştır. (Karadavut, 1996: 170) Köroğlu, çok geniş bir coğrafyada anlatıldığı için de her bölgeden tarihî, sosyal, kültürel ve coğrafi açıdan birçok unsuru bünyesine dâhil ederek varyantlaşmaya uğramıştır. (Karadavut, 1996: 1) Halk arasında hem destan hem de halk hikâyesi şeklinde anlatılan Köroğlu, Türk halkları arasında adalet arayışının sembol ismidir.

Saygun'un eserinin konusu, Osmanlı'nın duraklama devirlerinde, Anadolu topraklarında geçmektedir. Anadolu'nun bir bölgesinde hüküm süren bir beyin zalim oğlu, adamları ile bastığı köylerden birini yağmalamak istemiş ve bu sırada gördüğü Günayım adlı güzel bir genç kıza aşık olmuştur. Beyoğlu, Günayım'ın tarladan dönen sözlüsü Seyisoğlu'nun itirazı ve direnişiyle karşılaşınca geri çekilerek başından geçen bu olayı, babasıyla paylaşır. Duruma çok öfkelenen Bey, Seyisoğlu'nun babası, Seyis ile görüşmek ister. Seyis, ölümsüzlük suyu içmiş bir Kırat'a sahiptir ve huzuruna vardığı Bey'e, Kırat'ın olağanüstü özelliklerini anlatmaya başlar. Bey ise Seyis'in kendisiyle alay ettiğini düşünerek Seyis'in gözlerine mil çektirmiştir. Evine kör olmuş şekilde geri dönen Seyis, oğluna Kırat'ını da vererek Bey'den intikamını almasını vasiyet eder. Bu esnada köye gelen Beyoğlu ve adamları, Günayım'ı kaçırmıştır. Köylüler ve Kiziroğlu, Seyisoğlu'na bu durumu haber verdiği sırada annesi de kendisine Köroğlu diye seslenmiş ve Seyisoğlu, artık Köroğlu adıyla nam kazanmak için Kırat ile beraber Çamlıbel'e yönelmiştir. Beyoğlu, kaçırdığı Günayım tarafından istenmeyince çok öfkelenir. Bir taraftan da köylüler, Bey'in yaşadığı şehri kuşatarak bundan böyle yağmalara son verilmesini ve Günayım'ın da kendilerine geri verilmesini isterler. Bey, başta köylülerin isteklerini kabul etmiş gibi görünmüş ama sonrasında ise Günayım'ın başını vurdurmuştur. Köroğlu, yoldaşlarıyla birlikte anasını ziyarete geldiği sırada Kiziroğlu'nun komutasındaki yiğitler, Bey'in adamı bir Subaşı'nı esir almıştır. Köroğlu, Subaşı ile Bey'e kendisinden intikam alacağını haberini gönderir. Beyoğlu ise ortalığı yakıp yıkmış, her yeri tarumâr etmiştir. Aradan belli bir zaman geçmiş ve gecenin birinde Çamlıbel'de davul sesleri duyulmaya başlamıştır. Köroğlu ve Kiziroğlu adlı iki yiğit, yanlarına aldığı yiğitleriyle birlikte köylüler arasında dolaşmaktadır. Köroğlu, köylülere adaletin haksızlığı yendiğini, artık zulmün nihayete

erdiğini müjdeler. Günayım'ı soranlara ise onun artık düş âleminde yaşadığını, Kırat'ın ise kendisine seslendiğini söyleyerek Çamlıbel'den ayrılır. Köroğlu, köylülerin bağırışları arasında Çamlıbel'den uzaklaşarak gözden kaybolur. (Kolçak, 2005: 91, 93)

Köroğlu anlatısının kökeni ve teşekkülü konusunda pek çok farklı görüş ortaya atılmış fakat araştırmacılar, bu konuda herhangi bir ortak kararda uzlaşmamıştır. Araştırmacıların birleştiği tek nokta ise Köroğlu'nun mitolojik bir kahraman olma özelliği taşıdığıdır. (Karadavut, 1996: 190) Nitekim Türk sözlü kültüründe efsanevî bir halk kahramanı şeklinde anlatılan Köroğlu, kaynağını mitolojik devirlerden alan bir motiftir. Onu ilk cet, kültürel kahraman Demiurg ile bağlayan izlere tesadüf edilmiş ve Köroğlu, Türk halk anlatılarında bir kurtarıcı olarak kabul edilmiştir. Bu da Köroğlu'nun ilk cet ata motifinden gelen kahramanlık ve koruyuculuk görevinden kaynaklanmaktadır. Doğumu da mucizevî bir şekilde gerçekleşen Köroğlu/Goroğlu, Türkmen, Kazak ve Özbek varyantlarında “mezarda doğar” ve bu onu mitolojik olarak “Yer Ana”ya bağlamıştır. (Beydilli, 2004: 342-343) Hatta anlatılarda bir mekân adı olarak geçen Çamlıbel/Çenlibel/Çenbil de mitolojik bağlamda kahramanın anası olarak kabul edilerek Köroğlu'nu dünyaya getiren Ulu Ana'yı temsil etmiştir. Çembil hem bir yer adıdır hem de Köroğlu'nu doğuran Dağ Ana olarak Köroğlu'nun dağ ruhundan doğduğunun sembolleşmiş şeklidir. Köroğlu'nun düşmandan kaçışı sırasında Çamlıbel'e sığınması, onun koruyucu ana toprağı olduğunun bir göstergesidir. Zira Çamlıbel, kutsal gücü temsil eden bir mekândır. Çamlıbel, yaşamın başlangıcı ve kaynağı olduğu için de Dirilik/Ölümsüzlük suyu o dağda bulunur. Köroğlu'nun Kırat'ı da bu dağdaki sudan içerek sonsuz hayata ulaşmıştır. (Beydilli, 2004: 137-138) Bu tür tasavvurlar, dağ kültüründen izler taşımaktadır. Nitekim Türk düşünce sisteminde dağ, koruyan, kollayan, mukavemetli ve sığınılan yönüyle yüceltilen bir mekândır.

Mitolojik araştırmalar, Köroğlu motifinin çok boyutlu bir karaktere sahip olduğu sonucuna ulaşmıştır. Efsanevî bir halk kahramanı olan Köroğlu, bozkurt-şaman kültürüyle de yakından ilişkilidir. Köroğlu değişken tabiatıyla başka motifleri de bir araya toplayabilen semantik çeşitliliğe sahip çok yönlü bir karakterdir. (Beydilli, 2004: 347-348) Ahmet Adnan Saygun, Köroğlu anlatısının efsanevî gücünden ilham alarak eşsiz bir opera bestelemiştir. Her kültürde kabul görececek evrensel mesajlar içeren Köroğlu'ndaki temel dinamik iyi ile kötünün mücadelesi ve sonunda iyi olanın adaleti tesis etmesidir. Saygun, yaşadığı toprakların kültürünü tüm yönleriyle özümsemiş ve sanat yapıtına da bu değerbilirliği yansıtmıştır.

Köroğlu hikâyelerinin başlangıç epizotunun ana çekirdeğini haksızlığa uğrayarak gözü kör edilen bir babanın oğlunun bir kahramana dönüşmesi teması oluşturmuştur. Anadolu rivayetlerinde ise Köroğlu, yeni bir görev daha üstlenerek fakirleri ve köylüleri koruyup

kollayan ve zora düştüklerinde onlara yardım eden bir halk kahramanı olarak karşımıza çıkmıştır. (Boratav, 1988: 148) Köroğlu Operası'nda yer alan folklorik öğeler arasında babanın gözünün kör edilişine sebebiyet veren Kırat da önemli bir motiftir. Olayların çıkış noktasını belirleyen Kırat motifini ise Türk mitik tasavvurunda önemli bir yer teşkil eden hayvan sembolizmiyle açıklamamız mümkündür.

Köroğlu, büyük ölçüde “Bozkır kültürü” özellikleri etrafında şekillenmiş bir kahramanlık destanıdır. Bozkır hayatını kolaylaştıran etmenlerin başında ise at gelmektedir. Burada da görülür ki Kırat, destanın merkezî konumundadır. Zira at sebebiyle seyisin gözüne mil çektirilmiş ve seyisoğlu da böylece “Köroğlu” olarak anılmaya başlamıştır. (Karadavut, 1996: 117) At fenomeni, Türklerin hayatında her yönden başat rol oynamış ve Türklerin gündelik yaşamında tuttuğu yer sayesinde de kutsal kabul edilen hayvanlar seviyesine ulaşmıştır. Türk mitolojisinde atlar, kanatlanıp uçabilir, konuşabilir, tılsım yapabilir, ayrıca olağanüstü güç ve sürat sahibidir. (Turan ve Ozan, 2018: 211) Operada da Kırat'ın olağanüstü özellikleri Seyis'in dilinden şu sözlerle açıklanmıştır:

“Seyis:

Öyle Bey,

Kıratın yok eşi,

Ben gördüm,

Kırk pınardan içti.

Bengi suymuş bir görenin,

Vardı o suyu içti.

Bir güvercin avladım

O gün koştum kaynağa,

Elimle yardım, canlandı o an, uçu gitti.

Sonra birden kayboldu göğe...

Yok bu atın benzeri

Bey inan sözüme

Gün gelir de yırtar dağı, taşı

Dünyayı tutar adı yarın,

Kırat gökte uçar, dağları aşar,

Tırnağı otun başını bozmaz

Koşunca öyle koşar,

Yiğit kulağına ağlan da, Kırat'a “Haydi Kırat! diyen de sözden anlar,

Dokuz göğe bakar atma göz çıkar yücelere kuştan tez

Batmaz suya, boğulmaz,

Kırat'a binen baş eğmez baş eğmez" (Gönen, 2008: 220)

Dünya tarihinin dönüm noktalarından biri olan atın evcilleştirilmesi hadisesi, Türklerin muhtelif coğrafi bölgelere intikal etmesini kolaylaştırmış ve at, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan kutlu yolculuğunda en önemli yoldaşı olmuştur. At, Türklerin yaşadığı coğrafi koşullara karşı, üstünlük kurmasını sağlayarak düşmanlarıyla savaşta da belirleyici bir rol oynamıştır. Bunun neticesinde, Türkler de tahayyül âleminde idealize ettiği at ile ilgili birçok inanma unsuru geliştirmiştir.

Türk destanlarında görülen at, destanların olay örgüsünde önemli bir yer tutmuştur. Zira bu atların su kökenli olduklarına inanılmıştır. Birtakım kutsal özellikler taşıyan bu atlar, abıhayat içtiğinden dolayı da ölümsüzdür. (Turan ve Ozan, 2018: 222) Köroğlu'nun Kırat'ı da sahip olduğu olağanüstü özellikleriyle Köroğlu'nun gösterdiği kahramanlıklarda büyük pay sahibidir. Türk kültüründe, at ve kahraman, birbirinden ayrı düşünülmemiş hatta eski Türk geleneğinde atlar, sahipleriyle birlikte gömülmüştür. (Ögel, 2014: 21) Dede Korkut'ta da Bamsı Beyrek'in ölümü üzerine Ak boz atının kuyruğunun kesildiği görülmüştür. (Ergin, 2008: 210)

Türk dünyası müşterek sözlü kültür hazineleri arasında yer alan Köroğlu, Türklerin bulunduğu her bölgede yaşadığına inanılan ve gelecek kuşaklara da aktarılan bir halk kahramanı olma hüviyetine sahiptir. Bunun neticesinde Köroğlu'nun hayatı etrafında pek çok farklı hikâye teşekkül etmiştir. Geleneksel halk müziği unsurlarıyla zenginleştirilen operanın anlatım dilinde türküler çok geniş yer tutmuş ve mert, bahadır ve gözü pek kahramanlar, yiğitlik övgüsü içeren halk türküleriyle betimlenmiştir.

Koro:

Hey! Hey! Hey! Erler geçer alay alay

Kızlar çeker halay halay,

Kızıroğlu denilen bey anan kim

Ağan kim?

Nigar kim?

Gözüm kim?

Kim? Kim?

Kızıroğlu bir yiğittir,

Bir esin oğlu, bir yiğit oğlu hey!

Bir ok atar, dağı deler hey hey!

Elde kılıç kalkan oynar

Ağan kim?

Nigar kim?

Gözüm kim?

Kim? Kim? Kim? (Gönen, 2008: 229)

Türk folklorunu tüm yönleriyle tetkik eden Ahmet Adnan Saygun, kuyumcu titizliğiyle işlediği Köroğlu Operası'nda Türk dünyasının en sevilen kahramanları arasında yer alan ve kendi adıyla 250'ye yakın kola ayrılan Köroğlu anlatısını, Anadolu coğrafyasında anlatılan şekliyle ele almış ve müzik dilini de yerli öğelerle zenginleştirmiştir. Yiğitlik türkülerinin yoğun olarak yer aldığı Köroğlu Operası'nda kahramanlık temi ön plandadır. Zira cesur ve savaşçı bir mazi anlayışına sahip olan Türklerin sözlü edebiyatında, kahramanlık hikâyeleri çok geniş yer tutmuştur. Köroğlu anlatısı ise belki de bu hikâyelerin en ünlüsüdür. Türk dünyasının her bölgesinde anlatılan ve çok sevilen bu hikâye, adaletsizliğe karşı bir başkaldırıdır. Türk halkı, tarih boyunca daima haksızlığın karşısında durmuş cengâver bir millettir. Saygun da sanatçı duyarlılığıyla Köroğlu'nun haklı davasında yanında yer alarak onu operasının başkahramanı yapmıştır. Saygun, her eserinde görülen ve yaşam felsefesi olan sevgi, umut ve barışçıl dünya görüşünü, Köroğlu Operası'na da yansıtmıştır.

Ahmet Adnan Saygun, milli bir hevesle kompoze ettiği Köroğlu Operası'nı, Köroğlu'nun mücadeleci ruhunu çağımızda da sürdürerek milletini bağımsızlığa ulaştıran büyük Atatürk'e adanmıştır. (Gönen, 2008: 244)

ESERİN KÜNYESİ:

Operanın Adı: Gılgames, Op. 65

Operanın Yazarı: Ahmet Adnan Saygun

Libretto'dan Bölümler:

Koro:

Onun yüreği acı bilmez

Gece demez, gündüz demez

Babadan oğlu alır

Kocadan karıyı alır

Savaş alanından dönen kartal

Bakışlı yiğitten kızını alır

Yavuklunun ilk gecesi onundur

Yavuklunun ilk gecesini alır Gılgames! Gılgames!

Dağlardaki yaban boğası mıdır?

Onun yüreği yalçın kaya mıdır?

Şamaş'tan almış gücünü!
 Gılgameş yarı tanrı yarıdan üstün tanrı Gılgameş...
 Göklerdeki ölümsüz tanrılar
 Bizi işitmez misiniz?
 Uruk elindekilerin çobanı değil mi Gılgameş?
 Çoban sürüye böyle mi baksın?
 Böyle mi korusun sürüyü?
 Bir tanrıça dağlardaki yaban boğasına benzetmiş onu, babadan oğul,
 Savaş alanından dönen yiğitten kızı,
 Kocasına hazırlanan genç kızın ilk gecesi gider!
 Aruru! Ona bir denk yaratmaz mı?
 Gücünde denk: Vursa savuran, yıksa yıkan,
 Korku bilmez bir denk boğa yaratmaz mı Aruru?
 Kapişsin onlar!
 Vuruşsun onlar!
 (...)

Koro:

Korkusuz işimizde, bağımızda
 Tarlamızda nefes alsak
 Yeter artık! Yeter!
 Gılgameş'ten çok çektik Gılgameş!

BİRİNCİ SAHNE:

(...)

Hikâyeci:

Şamaş'tan almış gücünü, Gılgameş,
 Yarı tanrı, yarıdan amma bu kez,
 Bağrı yanık analar, karılar, kızlar, ağlaya ağlaya döğünü döğünü...
 Diz çökmüş yakarırlar, yakarırlar Ulu tanrıçaya...

(...)

Hikâyeci:

Ve işte Aruru tıkamadı kulağını bu yakarışlara,
 Yarattı Enkidu'yu önce kendi gönlünde,
 Sonra yüzünü elini, çamura can kattı,
 Şekil verdi çal yazıya...

Korku bilmez Enkidu,
 Kardeş etmiş arslanı ceylana,
 Onlarla sular içer, onlarla uykuya vuran Enkidu.
 Amma insanoğlu onu gördü,
 Ve gücünü bildi, o gökten kopmuş kayaya benzer!
 Ve işte insanoğlu, o avcı Gılgamesh'e ulaştırdı
 Bakalım Gılgamesh görelim, neyler...

İKİNCİ SAHNE

Hikâyeci:

Enkidu aman Gılgamesh'in tuzağına düşer misin?
 İştar kızının kucağında gücünü yitirir misin?
 Enkidu aman
 (...)

Hikâyeci:

Ve işte, ardından İştar
 Kızına gider oldu Enkidu...
 Yoldaşlar, can yoldaşlarım, altın gözlü cerenler
 Koşmasın mı seninle birleştiği yerlere ırmakların?
 Enkidu'ya küstüler?
 İnsanoğlu elinden yaralanmış ceylanı,
 Ilgın akan karlı sulara kim götürsün?
 Enkidu'ya küstüler,
 Nerede onlar kim bilsin?
 İştar kızı tutmuş elinden, çobanlara götürür,
 Çobanların ağılına götürür,
 Onların sofrasında Enkidu,
 İçki içer, et yer Enkidu,
 (...)

ÜÇÜNCÜ SAHNE

Koro:

Enkidu...
 Enkidu bu gelen!
 Ulu tanrıça Aruru'nun katına erişmiş
 Yakarışlarımız bizim

O Gılgameş'in dengidir, vursa vuran
Yıkısa yıkan Gılgameş'in Tanrı'ya benzer dengi...
(...)

Koro:

Gılgameş, Gılgameş,
Enkidu, Enkidu!
Aruru'nun dilediğini bilseydin...
İşte bak: Gücüne denk Gılgameş gelir,
Aşk evine, Tanrıça İşhara'ya...

Ninsun:

Gılgameş Gılgameş!
Ulu tanrı Şamaş aydınlatmadı gönlünü?
Enkiduyla savaşır mısın?
Sana aç, sana kardeş değil mi o?
Armağanı, tanrıça Aruru'nun?
İşte ben, Tanrı eşi, yaban ineği Ninsun,
Gılgameş'in yarı tanrı, yarıdan üstün tanrı,
Gılgameş'in anası... geldim.
Güçlü Enkidu!
Kızgın çöller kumuna
Eli değmiş Aruru'nun can verdiği,
Kurda, kuşa, ceylanlara aş ettiği Enkidu!
Enkidu niye çölde değilsin?
Ardından İhtar kızını dayandırma kapılarına Uruk elinin?
Tanrı buyruğuydu bu ve Sen armağanı Tanrıça Aruru'nun
(...)

İKİNCİ PERDE

Şamaş:

Gılgameş uyan! Ben Şamaş!
Buyruğum yerine geldi!
Ve sen, sana eş, sana kardeş Enkidu'ya uzattın kollarımı
Enkidu uyan! Ben Şamaş!
Sana dedim o dağların, çöllerin yollarını,
Bin kere binbir kere çiğnemedin mi tozlu ayaklarınla?

Dostların arslanlarla, ceylanlarla Gılgameş!

Sana durmak gerek mi?

İki kat yirmi saat

İki kat elli saat

İki kat yüzelli saat

Davran katran ormanlarına!

Orası bin fırsatçı kez

Katran ormanındaki kutsal dağa ulaşsana!

Enkidu yolları bilir

İşte şimdi günü geldi o yollara düşmenin hali kutsal baltanız?

(...)

O dağların erişilmez yerinde,

Tanrıça İrnina uyur.

Humbaba O'nun bekçisi,

Humbabayla savaşılsana!

Humbaba ölsün!

Ayrılsın gövdesinden başı!

O uğursuz katran ağacı devrilsin

Savaş dinsin!

Ve göklere dönsün İrnina

(...)

Koro:

Humbaba! Humbaba!

Korkunç! O bir ejder!

Soluğu ateş!

Haykırması tufan!

Ölüm saçan Humbaba!

Ona kim karşı çıksın?

Ninsun:

Şamaş!

Çoşturdun mu Gılgameş'in gönlünü?

Neden ona hiç durmadan, kıymayan, çoşan,

Taşan bir yürek verdin sen?

Neden onu koştı sonsuz savaşa?

(...)

Koro:

Humbaba bir dev!
Ben Humbaba'ya gitmek isterim!
Humbaba korkunç!
Bu bir Tanrı buyruğu,
Tanrı'nın buyruğu!
Karanlığa kol açmış
Humbaba yok olsun!
Işık alsın karanlığın yerini
Yıkılsın o kötülük barınağı katran!
Ve göklere dönsün İrnina.

Ninsun:

Gitsin Gılgames bilmediği yollardan,
Bilmediği bir savaşa Enkidu ile birlikte...
Ama ışıktan, nurdan kaçan, karanlığa kol açmış,
Katran ağacını koruyan, tanrıça İrnina'nın acımasız bekçisi Humbaba'ya eriştiği günde
Gılgames,
Ayırma gözünü ondan Şamaş!

Koro:

Tanrıça İrnina derin uykuda
Katran ormanında,
İrnina derin uykuda

Ninsun:

Hay yah!
Gönlünü karanlığa adanmış Humbaba'nın başını ayıracağı anı gövdesinden
Seni seven nişanlın aya
Hatırlatsın sana!
Gılgames'i geceleri,
Enkidu ile birlikte,
Ismarla yıldızlara,
Ve babam Ay tanrıya...

Koro:

Oy Şamaş!

Duy bizi...

(...)

İrnina:

Humbaba öldü, tılsımlı katran ağacı devrildi, sihir bozuldu,

Ve ben İrnina, iynin, güzelin tanrıçası Uyandım,

O derin, o sonsuz uykudan

Ağmaya, göklere, şükran Şamaş'a

Sen yeni Tanrı Gılgameş, uyu!

Ve sen Tanrıça Aruru'nun

İyi yürekle yarattığı Enkidu uyu!

Gözlerinizi yumdunuz Uruk'da açmaya...

Ama sakın!

Sakının akşam vakti bir ufukta,

(...)

Hikâyeci:

Sevginin, barışın tanrıçası İrnina!

Sen göklere ağdın amma.

İşte akşam ve akşamın o güzel, o parlak ama o korkunç yıldızı İştâr...

Yalan aşkı kıskançlıkla, kinle yoğurmuş acımasız tanrıça orda,

Göklerdeki yerinden seyretmede çılgınca arzularla,

Yeryüzünde yarı tanrı Gılgameş'i ormandaki uykusundan, iyilik, güzellik, barış, sevgi... bağış değil miydi ona İrnina?

O çılgınca arzular, gönülleri yüceltmeyen, alçaltan o yalan aşk, o kıskançlık ve o kin, sevginin, barışın üstünde niçin yürütür hükmünü gönüllerde?

İştâr-Koro:

Gılgameş uyan!

Enkidu uyan!

Uyanın, Humbaba'yı öldürdünüz siz!

Büyük suç işlediniz!

Gılgameş nasıl yaptın sen

Sihirli katran ağacına baltanı değdirdin!

Nasıl vurdun ona? Oy!

İştâr:

Akşam vakti bir ufukta, sabah vakti ötekinde kendini gösteren o güzel,

O parlak ama korkunç yıldızı İştar,
 Görmedi mi sandın seni?
 İşte, şimdi diz çöktün önümde benim
 Doğrul bak bana!
 Seni ancak ben, aşka susamış tanrıça İştar
 Bağışlarım istersem Gılgameş!
 Yiğitsin, korku nedir bilmezsin.
 (...)

İştar:

Tanrılar tanrısı Anu! Atam! Aşağıda Uruk'taki Gılgameş,
 Ben Tanrıça İştar'a söğsünde
 Ağır sözler söylesin mi?

Anu:

Gılgameş ancak bir yarı tanrı
 Nasıl söğer tanrıçaya

İştar:

(...)

Tanrıça Artum!

Aşağıda Uruk'taki Gılgameş geçmişi hatırlatsın da bana,
 O çürük, kokmuş şeyleri bir bir sayıp döksün mü?

Artum:

Gılgameş ancak bir yarı tanrı, nasıl sayar döker sana o kokmuş şeyleri?

İştar:

Anam, Artum, Atam Anu!

Gılgameş'ten öç almak,

Onu yeraltının amansız tanrısına teslim etmek isterim!

Atam Anu, Anam Artum, verin bana boğasını göklerin!

Verin ki o göklerin boğası parçalarken Gılgameş'i,

Sevinç türkülerini diyeyim

Anu:

İştar! İştar! Gökyüzünün boğasını

İstemek ne korkunç!

Artum:

Tanrıça İştar çıldırmış mı?

İştar:

Can evinden Gılgameş'i vursam gerek?

Öcümü alsam gerek!

Artum:

Nasıl istersin İştar? İştar!

Bir çılgınlık değil mi?

Anu:

Hayır!

Vermek olmaz boğasını göklerin!

Bu dilekle nasıl geldin katıma?

Gökyüzünün boğasında salkım salkım kandiller, aydınlatır gecemizi

Altından ışıklarını serperken Şamaş,

O kutsal boğa işte ancak o zaman

Bırakır kendini uykuya, gecelerin tanrısı dönünceye değin

Artum:

İştar! Gökyüzünün boğası yeryüzüne inince,

Kıtlık olur yedi yıl, ekin yeşermez olur,

Ot bitmez olur ve insanlar birer birer kırılır açlıktan

Ya o zaman o temsili arkadaşları kutsal sunaklarda bize kim sunsun?

Kurbanların tütsüsü yakmasın mı bizlere?

Anu:

İştar! Güvenilmez insana!

Yeryüzünün tanrılara bile başkaldıran insanına!

İştar:

Artum! Gökyüzünün boğasını isterim yoksa...

Kırarım kapılarını cehennem ve...

Kaldırırım ayağa ölüleri, yesinler de doysunlar diye etiyle yaşayanların!

Anu:

Bir elimde ağulu aşkın oku, ötekinde kinin ve kavganın kılıcı...

Ama sen benim sevgili kızım o değil misin?

Sana hayır demek olmaz mı?

Verilsin boğası göklerin

Koro:

Vur kılıcı Gılgameş!

Vur kılıcı Gılgameş!
 Güven yardımına Enkidu'nun!
 Korkma yılma!
 Tılsımlı boğaya işlemez kılıç,
 Amma yalnız o yere değmedi tılsım,
 Uzak düştü o yere yarattığında tanrılar boğasını göklerin!
 O lacivert taşından boynuzların ortasına!
 Vur kılıcı Gılgameş! Enkidu!
 Koşmaz mısın yardımına Gılgameş'in...
 Gılgameş'in yardımına koşsana...
 (...)

Anu:

Ben Anu derim ki: İştar ağlama, unutma ki
 Humbaba'yı öldüren, o büyölü katına baltasını değdirenden hesap sorulur!
 İrnina'ya bağlanıp, benim kızım, sen İştar'a sövenlerden hesap sorulur!

Artum:

Ben Artum derim ki: Göklerin boğasını öldürmedi mi onlar? Bu kadar suç yetmez mi?
 Ölsün bunlardan biri!
 Ve kardeşlik Ve sevgi İrnina'nın* (Orijinali okunamamıştır.) birlikte yok olsun!

Enlik:

Ben Enlik derim ki: Ölmesin Gılgameş, büyük suçlu da olsa!
 Enkidu ölsün yerine onun!

Koro:

Neden? Gılgameş, yarı tanrı, yarı insan
 Enkidu'yu Aruru yaratmadı mı?
 Enkidu yarı tanrı değil, insan Enkidu'ya Aruru yaratmadı mı?
 Aruru onu bizim yakarışlarımızla yoğurup, gözyaşlarımızla sulamadı mı?
 Ve acımasız Gılgameş'in yüreğine sevgiyi ve kardeşliği o koymadı mı?

Şamaş:

Ben Şamaş derim ki: Humbaba'yı öldürsünler istedim, o büyölü katrana
 O sert, keskin baltayı değdirsinler
 İstedim ki bozulsun o büyü ve İrnina İrnina göklerde kanat çırp

Enlik:

(Ben) Enlik derim ki: senin sözün doğrudur,

Öyleyse Enkidu suçsuz yere ölecek...

Anu:

Ben Anu, hüküm verdim: Elimde hala kutsal boğanın o lacivert taşından boynuzlarını tartan Enkidu ölsün!

Aruru da yaratsa, Enkidu bir insan.

İnsan, tanrılar için kurban olmak gerekmez mi?

ÜÇÜNCÜ PERDE - BİRİNCİ SAHNE

Hikâyecî:

Enkidu öldü ve işte Humbaba'nın ve göklerin boğasının önünde irilmeyen

Gılgameş'in içine çöktü ölüm korkusu, karanlığı gibi gecenin...

Koş çöllere Gılgameş. Ölümünden korkar mısın? Ölümünden kaçır mısın?

Koşma!

Koşma Gılgameş!

Ve düşün ölüm nedir?

İnsan nedir?

Sen nesin?

Ya tanrılar, tanrılar acımasız tanrılar...

A İrnina:

Enkidu'ya ağlıyorum: Elinin yayı, kemerinin kılıcı Enkidu...

Enkidu'ya ağlıyorum: Yüreğime güç katan koruyucu kalkanım...

Sevinciyle sevincimi paylaştığım

Sevinciyle sevincimi paylaştığım Enkidu...

Dostum! Kardeşim! Yoldaşım!

Gider oldun kucağına ölümün...

B Düşünce Hayali:

Enkidu gözünü açmaz,

Enkidu'nun yüreği çarpmaz

Enkidu nefes almaz mısın? Enkidu!

Kalkmaz, konuşmaz mısın? Enkidu!

Kılıcını, baltanı eline almaz mısın?

C Düşünce Hayali:

Enkidu öldü... ölümün katı tüylü kanadı değdi onun tenine...

Koro:

Oy Enkidu öldü...

Enkidu öldü...

Ve ben ürktüm ölümden...

(...)

Koro:

Gün gelir nefes almaz, yürek çarpmaz, göz açılmaz...

Gilgameş korkmaz, konuşmaz...

D Ut-Napiştım:

Enkidu kalk!

Senin ölümün Hakicisini olsun benim de ölmemin?

Ben ölmek istemem!

Yaşamak! Yaşamak!

Sonsuza dek yaşamak!

A-B-C Düşünce Hayalleri:

Enkidu öldü. Neden? Neden?

Ama ben Gilgameş'e gitmek istemem,

Ölümün kucağına...

D Düşünce Hayali:

Yaşamak yaşamak ve av peşinde koşmak!

Yaşamak yaşamak ve hükmetmek dünyaya!

(...)

B-C Düşünce Hayalleri:

Ut Napiştım! Ut Napiştım! Atası Atalarımın!

O değil mi ulaşan sonsuzluğa?

Ut Napiştım! Ölümsüzlüğe ulaşmış insan!

Ben ona koşmak isterim...

Ölüm yanı başımda, ama ben ölümsüz hayatın sırrını ondan sormak isterim.

Ut Napiştım! Ut Napiştım!

D-A Düşünce Hayalleri-Koro:

Ut Napiştım! Ubartutaş'ın oğlu!

Atalarımın Atası!

Varsam senin katına,

Ve sorsam sırrını, ölümsüzlüğün...

Ut Napiştım! Ölümsüzlüğe erişen insan!

Senden başka kim bilsin sırrını hayatın ve ölümün?

Koro:

Sonsuza dek hayatı, hayat güzel, ölüm korkunç!

Hikâyecî:

Ve işte Gılgameş gönlünde

Enkidu'nun acısı ve içinde ölümün korkusu.

Ve düşünce tanrısı Şamaş sihirli Maşu dağının hasretini

Koydu gönlüne bir kar gibi...

Maşu dağı korkunçtur.

Maşu dağı göklere baş vermiştir.

Maşu dağını, beylere yerden göğe akrep adamlar bekler.

Ve Şamaş Maşu dağının ardındaki uçsuz bucaksız

Sulardan ağır ağır yükselir tepeye

(...)

İKİNCİ SAHNE

(...)

Şamaş:

Işık nasıl sonsuzsa içimde benim, savaştığım “karanlık” da öylece sonsuz...

Ben Şamaş, ölümsüz de olsam, nurda serpsem dünyalara, yok edemem o ölümsüz yağıyı!

Neden boğmaya gücü yetmez “sevgi”nin?

Tanrıların en güçlüsü* (Orijinali okunamamıştır.) kader mi?

Siduri! Göklere açarken kanat şimdi bir dileğim var senden, korkunç ejder Humbaba'ya, buyruğuna uyarak can yoldaşı Enkidu'yla birlikte yok edip sevginin ve barışın tanrıçası İrnina'yı o en derin uykudan uyandıran yarı tanrı Gılgameş düştü ağıma yalan aşkın ve gerçek kinin tanrıçası İştar'ın ve acımasız İştar tanrılar tanrısı Anu'nun gönlüne girdi.

Ve ölüm kuşu bir kartal gibi değdirdi kanadını. Enkidu'ya!

Enkidu artık yok.

Ve işte vursa savuran yıksa yıkan o korkusuz Gılgameş kor oldu uyumaktan koynunda o sana gelmez gecenin ve tılsımını bilmek için, ölümsüzlüğün,

Yollara düştü kutsal Maşu dağının karanlık mağarasından Ut Napiştım'e ulaşmak ister.

İnsanların arasından tanrıların seçtiği, ölümünde, ölümsüzlüğünde tadına varamamış bahtsız Ut Napiştım.

Ama bana güç veren tılsımla

Dolu'yu hazırlayan ve sunan

Sen Siduri, sihrinle kolaylaştır yolunu

Gilgameş'in* (Orijinali okunamamıştır.) Urşanabi'nin kayığında, ölüm sularından öte,
sonsuz çile içinde günlerini dolduran Ut Napiştım'e erişsin.

(...)

ÜÇÜNCÜ SAHNE

Ut-Napiştım:

Nasıl açtın o açılmaz mağarasını Maşu'nun?

Nasıl geçtin geçilmez suları?

Niye koştun bana sen?

İçini od bürümüş göynün olmuş yüreğin...

Ölüm mü ürküttü seni?

Sonsuza dek yaşamanın sırrını çözmek ve ölmemek,

Bu mu dileğin?

Ölümün tadı buruk, ya ölmemek?

Binlerce yıl önceden, sevinçle, tanrılara şükranla ayrıldığım dünyadan,

Korkular getirdin bana

Orda her şey güzeldi...

Çiçeklerim yemişlerim, eşim, çocuklarım

Bir küçücük evciğim ve sevdiğim dostlarım

Gittiler gittiler ölümün kucağına...

(...)

Bırakıp da dostları, yavruları, kardeşi, acı kaderlerine.

Gemi yaptım, kurtulmaya tufandan.

Yardım eli uzattılar o küçücük yavrular.

Ziftleri taşıyıp güçsüz omuzlarında,

Yardım eli uzattılar yiğit delikanlılar yüklenip de türlü ağır yükleri.

Yardım eli uzattılar ihtiyarlar, genç kadınlar ve kızlar.

Ve ben gemimi yapıp, kendimi içine atıp bile bile acı sonu onları bekleyen “Esen kalın
Kavim kardeş!” dedim ve Tufanı bekledim.

Geldi tufan yıkarak, ezerek korkunçtu o korkunç!

Bir gün eser karayel bir gün poyraza döner.

Dalgalar derin sular azgın, gök kurşun, bulutların içinde ve üstünde o insanların

Sanki yollar ve sular, sanki derler savaşı.

İnsan ağlar, hayvan ağlar, ağaç ağlar, buğday ağlar, ot ağlar...

Ve ıgıllıklar, ıgıllıklar yürekleri parçalayan sonu gelmez ıgıllıklar,

ıgıllıkla dolu günler, geceler

Neden olmalıydın sen Tufan!

(...)

Hikâyeci:

Ve işte Gılgameş

Atasının bağışladığı sihirli otu, bir değersiz yük gibi fırlatınca elinden, yağmasına, yılanların, bir bir ilenin yoğurduğu varlığının sırrına erdi.

“Aşk”ın otu gönlünü yandırdı.

O alev alev yanan gönlüne baktı ve alevlerin ötesinde,

Sessiz ve serin kaynayan sevgi pınarında Tanrı’yı sezdi.

Ve işte o an insanları zerekten, yıkaraktan okerterekten ve onların acı dolu yüreklerine basarak,

Göklere tırmanmaya savaşan yarı tanrı yarıdan üstün tanrı Gılgameş kl oldu içinde...

Bu külden “sevgi” pınarına eğilmenin ateşiyle kavrulan “gerçek insan”

Gılgameş can buldu.

Ve bildi ki gönüllerine aşkın adını yazdırmamış ve sevgi pınarından tatmamış tanrılar bile sonsuza dek yaşasalar da,

Gerçekte “lm”n karanlık gecesindedirler.

Ve orada, ürkme ve can bezginliği vardır.

O yardım ellerini uzatmış yaşlı, geç kadın, kız dostları bir tanrının çılgın ve sefil kinine itivermiş ve etiyle kemiğini sonsuza dek yaşatmak için gönlünü kurban etmiş

Atasının acılar içinde dediklerini düşündü: Bırak lsn et, kemik, amma yaşamak gönüllerde...

O huzurun ve barışın sevgide olduğunu bildi ve insanların barışına susadı; Gılgameş gönlünden taşan sevgi pınarında benliğini arındırdı, kana kana iti.

Hikâyeci-Koro:

Huzur ne güzel!

Barış ne güzel!

Sevgiden başka gerçek mi var?

Hikâyeci:

Diye haykırdı.

Gılgameş yola ıktı.

İnsanlara korkunun ve ksknliğn yerine “ sevgi”yi kucak kucak sunmaya...

O, gözlerdeki perdeyi açmak, gönüllerdeki kirli pası silmek için yola koyuldu...

Koro:

Oy nay na nay

Na naya nay na na na hay...

Hikâyecî:

Ey insanlar!

O’nu aramızda bulaydınız!

”Sevgi”yi kaynağından içeydiniz!

Koro:

Huzur ne güzel, barış ne güzel “sevgi” den başka gerçek mi var?” (Gönen, 2008: 260, 278)

Eserin Analizi:

Gılgamış Destanı, dünya yazın tarihinde bilinen en eski edebî eserdir. Gılgamış, üçte biri insan olmasından dolayı ölümlü bir yazgıya sahiptir ve ölümün elinden kurtulmak için de bir çare arayışı içindedir. Öleceğini bilerek yaşayan tek canlı türü olan insan için bu durum, büyük bir bilinmezliği ve huzursuzluğu da beraberinde getirmektedir. (Bir, 2019: 5)

Gılgamesh Destanı, Sümer-Babil mitolojisinden doğmuş, destanî tarzda epik bir dramdır. Asıl destanla da büyük benzerlikler taşıyan Saygun’un operasının konusu ise şu şekildedir: Acımasız Gılgamesh’in zulmüne karşı koymak isteyen insanlar, Tanrılardan Gılgamesh gibi güçlü bir varlık dilemektedir. Bunun üzerine Tanrıça, güç sahibi ve iyiliksever Enkidu’yu yaratır ve iki kahraman karşılaştıklarında birbirleriyle çatışır. Ancak ikisi de birbirine üstün gelemmez. Çünkü Tanrılar, iki kahramanın barış ve huzur içinde yaşamasını istemektedir. Ayrıca kötü ve acımasız Gılgamesh’in, iyiliğin, barışın ve güzelliğin sembolü olan Enkidu’nun özelliklerinden etkilenmesi de beklenmektedir. Tanrı Şamaş, bu iki kahramanı, Tanrıça İştâr’ın kıskançlığı yüzünden uyanılmaz uykuya hapsedtiği sevgi, huzur ve barış Tanrıçası İrnina’yı kurtarmaları için türlü tehlikelerle dolu olan karanlık sedir ormanlarına yollar. Burada Humbaba adlı korkunç bir canavarla mücadele eden Enkidu ve Gılgamesh, Humbaba’yı yener ve uyku tılsımını da bozarak Tanrıça İrnina’yı derin uykusundan uyandırır. Daha sonrasında ise İştâr’ın büyük öfkesiyle karşılaşan iki kahraman, kendilerini bir anda İştâr’ın tapınağında bulmuştur. Bu esnada İştâr, görür görmez Gılgamesh’e âşık olur ama Gılgamesh, İştâr’ın aşkına karşılık vermez. İştâr ise Gılgamesh’ten intikam almak için babası en büyük Tanrı Anu ve anası Tanrıça Antum’dan, Göklerin Boğasını ister ve boğayı da yanına alarak güçlkle yeryüzüne iner. Gılgamesh ve Enkidu’yla çarpışması neticesinde boğa ölür. İştâr ise dayanılmaz bir intikam duygusu içinde ağıtlar söylemeye başlar. Tanrılar da bu ağıdı işiterek İştâr’a yardım etmek için

yanına gelirler ve iyilik timsali Enkidu'nun ölmesini dilerler ve Enkidu ölür. Bugüne kadar ölümü hiç düşünmeyen Gılgames, Enkidu'nun ani ölümü karşısında şaşkın ve tedirgindir. Artık ölüm ve yaşam üzerine derin düşüncelere dalan Gılgames, ölümsüzlüğün peşine düşmeye karar vermiş ve ölümsüzlüğün sırrına erebilmek için de ataların atası Utnapiştim'e doğru yola çıkmıştır. Utnapiştim ona, sonsuz bir hayatın mümkün olduğunu ama insani değerlerden koparak sonsuz bir bencillik içinde yaşayacağını söyler. Utnapiştim, gerçek ölümsüzlüğe ise sevgi, barış, güzellik ve iyilik ruhu aracılığıyla insandan insana, nesilden nesile aktarılabilir ulaşılacağını dile getirir. Gılgames'in kendisinin yanına gelmek için zorlu yolları aştığını söyleyen Utnapiştim, onu, sonsuz gençlik içinde hayat sürmesini sağlayacak tıslımlı bir otla ödüllendirir. Bu sırada da otu iyi muhafaza etmesini nasihat eder. Ancak Gılgames ota sahip çıkamaz ve Gılgames'in dalgın bir anında otu elinden kaparak yiyen yılan, nihayetinde ölümsüz bir hayata kavuşmuş olur. Bundan böyle Gılgames için, Utnapiştim'in öğütlediği, iyiliğin ve doğruluğun yolundan giderek ölümsüz yaşama ulaşmaktan başka bir çare kalmamıştır. (Kolçak, 2005: 95, 97)

Gılgames Destanı'ndan ilhamını alan bu operada, iyiliğin, doğruluğun ve güzelliğin en çıkar yol olduğu vurgulanmış ve insanların her koşulda erdemli olana yönelmesi gerektiği telkin edilmiştir. Epik destan türünün özelliklerini taşıyan eserde, olağanüstü özellikler taşıyan mitolojik varlıklar ve onlarla insanlar arasında yaşanan kıyasıya bir mücadele söz konusudur. Gılgames'te folklorik bağlamda ilk göze çarpan şey ise tufan mitidir. Utnapiştim'in dilinden büyük tufan şu sözlerle tasvir edilmiştir:

“Ve ben gemimi yapıp, kendimi içine atıp bile bile acı sonu onları bekleyen “Esen kalın Kavim kardeş!” dedim ve Tufanı bekledim.

Geldi tufan yıkarak, ezerek korkunçtu o korkunç!

Bir gün eser karayel bir gün poyraza döner.

Dalgalar derin sular azgın, gök kurşun, bulutların içinde ve üstünde o insanların

Sanki yollar ve sular, sanki dereler savaşı.

İnsan ağlar, hayvan ağlar, ağaç ağlar, buğday ağlar, ot ağlar...

Ve çığlıklar, çığlıklar yürekleri parçalayan sonu gelmez çığlıklar,

Çığlıkla dolu günler, geceler

Neden olmalıydın sen Tufan!” (Gönen, 2008: 276)

Tufan mitleri, dünyanın her bölgesinde rastlanan kutsal bir olgudur. Türk mitolojisinde de çok sık görülen tufan mitleri, yeniden doğuşu temsil eden simgesel anlatılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tufanla ilgili rivayetlerde, Tanrı'nın ilk yaratma eyleminin ardından dünyanın düzenini bozan insanoğlu, bir tufana uğrayarak mevcut kötülüklerinden su yardımıyla arındırılır

ve Tanrı, tufandan sonra yeniden yaratma sürecini başlatmaktadır. (Turan ve Ozan, 2018: 259-260)

Tufan metinleri ilk olarak Sümer tabletlerinde görülmüştür. Sümerlilerden de Babillilere geçen tufan inancı, geniş bir anlatı hâlinde Gılgameş destanı içinde yer almıştır. Gılgameş, yakın dostu Enkidu'nun ölümü karşısında büyük bir ümitsizliğe kapılarak günün birinde kendisinin de öleceği gerçeğiyle yüzleşmiştir. Sonsuz bir hayat düşleyen Gılgameş, ölümden kurtularak yaşamını sürdürmeye devam eden tek fâni olan Utnapiştim'in izini sürmeye karar vermiştir. Utnapiştim'i bulduğunda ona ölümsüzlüğe nasıl ulaştığının sırrını sorar. Bunun üzerine Utnapiştim ise tufan hikâyesini anlatmaya başlamıştır. (Turan ve Ozan, 2018: 260) Gılgameş Destanı'nda tufanın oluş sebebi "*Tanrılar, insanoğluna öfkeliydiler; o büyük öfkeyle insanoğlunu cezalandırmak için akıllarına bir tufan yapmak geldi*" (Bir, 2019: 131). şeklinde açıklanmıştır. Bilgelik Tanrısı Ea tüm insan ırkını tehdit eden böyle bir tufanın neticelerine razı olmayarak durumu gizli yollarla Utnapiştim'e bildirmiştir. Bir gemi yaparak tufanın büyük yıkımından kurtulan Utnapiştim de bunun karşılığı olarak ebedi hayatla ödüllendirilmiştir. (Bir, 2019: 131, 139) Tufan olgusunun simgeselliğine göre tüm canlılar sudan yaratılmıştır ve tufan hadisesiyle birlikte dünya, önce suya dönüşmekte ve suların çekilmesinin ardından ise yeniden yaratılmaktadır. Bu durum ise döngüsel bir sürecin neticesidir. Nitekim büyük bir tufanla bir çağ kapanırken aynı zamanda yeni bir çağ da açılmaktadır. (And, 2010: 104) Tufan efsanelerinde anlatıldığına göre kıyamet anını hatırlatan tufan ile eskiye ait olan her şey yok edilerek bozulmuş düzenin yerine, insanlık için yeni bir düzen kurulmaktadır.

Büyük tufanın yanı sıra Tanrılar ve Tanrıçalar devresinden de kesitler taşıyan epik dramın son kısmında görülen Gılgameş'in ölümsüzlük arayışı sırasında yılanı kaptırdığı ot ile yılanın ölümsüzlüğe ulaşması da pek çok halk anlatısında karşımıza çıkan bir başka hadisedir.

Yılan, sahip olduğu yapısal özellikleri itibarıyla sürekli derisini değiştirdiği için yenilenmeyi ve ölümsüzlüğü sembolize eden bir hayvandır. Bu yönüyle yılan, çeşitli ulusların mitolojisinde, daima yenilenmeyi ve buna mukabil olarak da ölümsüzlüğü temsil etmiştir. Mezopotamya'dan Anadolu'ya ve oradan da Kafkasya'ya dek uzanan çok geniş bir coğrafyada görülen yılan mitos, Türk kültüründe de yer alan önemli halk inanışlarından biridir. Birçok farklı özelliği bünyesinde barındıran yılan, halk inanmalarında hem kötülüğün hem de iyiliğin simgesi olarak bazen kutsanmış bazen de lanetlenmiş şekilde karşımıza çıkmıştır. (Turan ve Ozan, 2018: 199, 205) Gılgamış Destanı'nda da ölümsüz bir hayat sürmeyi dileyen Gılgamış, denizin dibinden bulup çıkardığı ölümsüzlük otunu, bir gaflet anında yılanı kaptırmış ve böylelikle sonsuz yaşamın sırrı da yılanı geçmiştir. Zira yılan, her bahar geldiğinde derisini değiştirerek yeni bir hayata başlamaktadır. (Turan ve Ozan, 2018: 203)

Türk sözlü kültüründe, yılan ile ilgili birçok efsane teşekkül etmiştir. Şahmaran efsanesi ise bunlar arasında en dikkat çekenlerin başında gelmiştir. Şahmaran, gövdesi yılan, başı kadın olan efsanevî bir yaratıktır ve bu motif, Anadolu insanı tarafından büyük kabul görmüştür. Aynı zamanda Lokman Hekim'e atfedilen hikâyelerde de Şahmaran'ın hekimlik bilgisine sahip olduğu bilgisine yer verilmiş hatta Lokman Hekim, ondan aldığı ilimle çiçeklerin ve bitkilerin dilini anlamaya başlayarak pek çok hastalığın da şifasını bulmuştur. (Yeşildal, 2018: 427)

Saygun, operanın son bölümünde ise daima sevgiye yönelinmesi çağrısında bulunarak tüm insanlığı, iyilik, huzur ve barış içinde yaşamaya davet etmiştir. Saygun'a göre abıhayat, sevgi pınarında gizlenmiş bir sırdır. Bu sırta vakıf olanlar ise ömürleri müddetince, sevgi, barış ve huzur içinde yaşayan insanlardır. Fâni hayattan kurtuluşu olmayan insanoğlu için ebediyete erişmek, insani erdemlerin yeni nesillere aktarılmasıyla mümkündür.

2.3.2. Necil Kazım Akses'in Operalarında Görülen Folklorik Unsurlar

ESERİN KÜNYESİ:

Operanın Adı: Bayönder Operası

Operanın Yazarı: Münir Hayri Egeli

Libretto'dan Bölümler:

“Eski Türk irtekisi (efsanesi) olma iddiası taşıyan eserde, birinci tabloda sahnede bir Ozan yer almaktadır. Elindeki cura'yı çalarak:

“Dinleyin ey konuklar dinleyin...

Bu irteki Atalar andacıdır...

Başıyorum hey. Haydi... seslenişiyle oyunu başlatır.

“Gönenç bize konuktur pek çabuk gider kalmaz

Onun acı tadını, gönül kolayca almaz.

Gönenç dönek yar gibi günleri içer kalmaz

Gönenç, çılgın sel gibi gönülden geçer kalmaz...

Bayönder:

“Yok yok aldanırsınız.

Gönenç, uslu köledir

Bu onun, arazarı. Onu yırt, ülküne gir...

Gönenç bizim içindir, gönenç, dönek olamaz...

Parlak gözün ışığı fırtınadan solamaz.”

“Herkes bir ödev içindir, gelir gider

Belki bilmez nedir borcu onu öder gider.”

Bayönder:

Çağlardan beri sizler,
 Ardımda dolaştınız,
 Benimle savaştınız,
 Nice sarp dağ aştınız,
 Koştunuz, atıldınız.
 Bu ülkü gezisine yürekten katıldınız.
 Sizi gönendirmek için nem var nem yoksa, bugün,
 Sizlere veriyorum. Varım sizindir bütün
 Yerimi, otağımı önünüze seriyorum.”

Gençler Hep Bir Ağızdan:

Bileğimizde bilgi, bize imrenir güneş.
 Pusatımız altındır, güçlük bize oyuncak.
 Amacımız en yüksek uygarlığı (medeniyeti) da aşmak

Bayönder:

“Sen bana neler verdin; ülkü, inan, can, atım (hamle), senle beraber doğduk, hem gövdemsin hem canım” diyerek sevgisini sunmaya devam eder.

İzgen:

“Kadınlar erkeklerin sevgiden bayrağıdır”

(Felâketin geleceğini haber veren Ozan ve kızlar-erkekler korusunun ardından İzgen sarsılır, öndeki sedire gelir, çöker. Bunu gören Bayönder, koşar ve ne olduğunu sorar. İzgen dışarıdaki fırtınayı işaret ederek, kendisinin böyle bir fırtınalı günde ölmesi için “buyruklu” olduğunu söyler. O da Gönenç’in konuk olduğunu, çabucak geçeceğini, hiçbir mutluluğun ebedî olmayacağını tekrar eder. Bayönder buna inanmaz. İzgen öleceği zaman göğsünde sakladığı bir altın tası; yüreğinin bu tasın içinde gizli olduğunu, hangi gün yaslı olursa bu tasla bir yudum içmesini söyleyerek Bayönder’e verir. Ayrıca İzgen, gelecekte dünyada büyük bir fırtına kopacağını, günün geceye döneceğini, bu karanlığı yırtacak kişinin yalnız Bayönder olduğunu söyler. Bayan İzgen ölür.)

Ozan:

“Gönenç bize konuktur pek çabuk gider kalmaz”

“Saadet uslu köledir.

Saadet bizim içindir, saadet dönecek olamaz...

Parlak gözün ışığı fırtınadan solamaz”

Bayönder:

“Deli gönül ne unutmaz?

Ağlar, ancak, tasa tutmaz.”

Herkes:

“Çal kösünü, vur davulcu şölen damı inlesin

Vur tellere ezgini, yer, gök, engin dinlesin”

Baylar Hep Birden:

“Sen bir tarihi attın

Sen bir tarih yarattın”

Bayönder:

“Herkes bir ödev içindir.

Gelir gider belki bilmez nedir borcu, yalnız, onu öder.”

“Sizi gönendirmek için nem var nem yoksa, bugün,

Sizlere veriyorum.

Varım sizindir bütün

Yerimi, otağımı önünüze seriyorum.”

(Ozan, altın tası sorar. Bayönder elinde bulunan altın tası engin denize doğru fırlatmıştır.

Bu esnada gökten bir aydın yalaza denize inmiş ve bütün engin yaltırlıklı bir görünüş almıştır.)

Bu durum herkeste büyük bir şaşkınlık ve hayret yaratır:

Ozan, engin denizlere atılan tasın sebebini şu şekilde açıklar:

“Altın tası, ülküsünü

Gelecek soylara anlattı: Her ne gün Türk bunalırsa,

Ağzına bu enginden bir yudum su alırsa,

Altın tasın kenarından içmiş gibi olacak.

Atadan kalma tasın dileğini bulacak.”

Gençler Hep Bir Ağızdan:

“Bizim başımız adam, gövdemiz sade ateş.

Bileğimizde bilgi, bize imrenir güneş.

Pusatımız altındır, güçlük bize oyuncak.

Amacımız en yüksek uygarlığı da aşmak.” (Egeli, 1934’ten akt. Kırıcı, 2004: 121, 132)

Eserin Analizi:

Necil Kazım Akses, Bayönder Operası’nı Atatürk’ün isteği üzerine bestelemiştir.

Operanın yazıldığı dönemde Gazi Paşa, henüz Atatürk soyadını almadığı için operada yer alan

Bayönder, Atatürk’ü simgelemektedir. Eserde, halkın içinden çıkan milli bir kahramanın,

halkın da desteğiyle vatanı düşmandan kurtarışı anlatılmıştır. (Kolçak, 2006b: 76)

Ünlü müzikolog Halil Bedii Yönetken, eserin konusunu şu şekilde açıklamıştır:

“Bayönder çok eski ve değişik, çeşitli batı illerinin birkaç yurdunda bile rastlanan bir Türk irtekisinin bir destan biçimine konmasından ortaya çıkmıştır. Bir deli ozanın açtığı sahne, bizi eski çağlarda Bayönder’in acunda bay olduğu günlere götürür. Bayönder’in hatunu Bayan İzgen adam öğeliğinin sembolüdür. Ne yazık ki İzgen, bir fırtına gününde ölmeye borçludur. O fırtına da kopar. Dünyayı alt üst eden bu fırtınada İzgen ölürken göğsünde sakladığı altın tası Bayönder’e bırakır. Günler geçer Bayönder altın tasta içer. Binlerce yurda faydalı iş görür. Bir gün bütün yurdun ulularını toplar. Onlara bir şölen verir. En sonunda da bütün malını onlara dağıtır. Altın tası da sonsuz enginlere atar.” (Kolçak, 2006b: 76)

Bayönder operası, konusunu bir Türk efsanesinden almıştır. Atatürk’ün yaşamının sembolleşmiş hâli olan Bayönder, fırtınalı bir günde çok sevdiği eşini kaybetmiştir. Bilinmeyen bir çağda yaşayan büyük bir Türk lideri olan Bayönder, tüm varlığını milletine armağan eden efsanevî bir halk kahramanıdır. (Kırcı, 2004: 122-123)

Operanın başkahramanları olan Bayönder ve Bayan İzgen’i niteleyen “Bay”, Türk sözlü kültüründe, mitolojik varlıkların adlarına eklenerek o varlıkların kutsal olduğunu bildiren bir sözcüktür ve Altay-Sayan toplulukları arasında gerçekleştirilen şaman törenlerinde “Bay” kelimesi, Ülgen gibi kutsal ruhlarla ilişkilendirilmiştir. Söz gelimi niteleyici “Bay” sözcüğü, aynı zamanda başı gökte, kökleri ise Erlik’in yeraltı hükümrانlığına dek uzanan ve adına “Bay Terek” denen mitolojik dünya ağacının adında da yer almıştır. Ayrıca Dede Korkut Hikâyeleri’nde de bu isim, hükümdar-şaman işlevlerine yakın bir kahraman olan “Bayındır Han”ın isminde geçmektedir. Bayan ismi ise Danyal Peygamberin kitabında yer aldığına göre “büyücü, efsun sahibi, geleceği gören kişi” anlamlarında kullanılmıştır. Ayrıca “Bayan”, ilahî güç taşıyan anlamında bir kelimedir ve kökü “Bay”dan gelmektedir. (Beydilli, 2004: 93-94) Operada kullanılan bu iki kelimenin nitelediği başkahramanlar, yapmış olduğumuz değerlendirmeye örtüşen mistik özelliklere sahiptir. Zira operada geçen “Bay” ve “Bayan” ülkesinin ve kendisinin geleceğini öngörebilen, tılsımlı güce sahip ruhanî şahsiyetlerdir.

Operanın şahıs kadrosunda yer alan Bayönder, Bayan İzgen ve Deli Ozan, Türk milletinin öz değerlerini karakterize eden özellikleriyle ön plana çıkarılmış destan kahramanlarıdır. Operanın başkahramanı Bayönder, genç ve güçlü bir kurtarıcı olarak tasvir edilmiştir. Bayönder, ülkesinin yaşadığı felâketler karşısında büyük bir kahramanlık örneği göstererek milletini saadete ulaştırmayı başarmış, görevli bir liderdir. Bayan İzgen ise manevi anlamda Bayönder’in güç aldığı, milletin yüksek değerlerini göğsünde taşıdığı altın tasta saklayan sembolik bir kişiliktir. Deli Ozan ise yüzyıllardır anlattıklarıyla milletin, geçmişi ve geleceği arasında bağ kurmasını sağlayan yönüyle ozanlık geleneğinin de en dinamik temsilcisidir. (Kırcı, 2004: 128-129)

Opera, Türk sözlü kültürünün en önemli gelenek taşıyıcısı konumunda bulunan bir ozanın elinde curasını çalarak halka seslenişiyse başlamıştır. Operanın başkahramanı Bayönder,

Atatürk'ü temsil eden simge bir kişiliktir. Bu bağlamda Bayönder'in sözleri, Atatürk'ün kişisel düşünceleri olarak değerlendirilmelidir. Esasında Atatürk, Bayönder hüviyetiyle ulusa, ideal bir fikir telkin etmeyi amaçlamıştır. Bu ideal fikir ise fedakârlık şeklinde açıklanabilir. Buna göre, bir önderin temel vazifesi, milletin başına gelen kötülüklerle mücadele ederek onu saadetli günlere ulaştırmaktır. Bir millete önderlik eden kimseler, bu cihana, milletlerinin kurtuluşunu sağlamak ve onun için kendilerini feda etmek göreviyle gelmiştir ve bu görev de vakti geldiğinde hiç çekinmeden yerine getirilir. (Kırcı, 2004: 124) Bu yönüyle operanın başkahramanı “Bayönder” Türk milletin herhangi bir tehdide uğraması hâlinde, onu savunmak için seçilmiş olan kişidir.

Operada geçen ve engin denizlere atılan tılsımlı “Altın Tas” ise umudun hiç bitmeyeceğini simgeleyen alegorik bir materyaldir. Buna göre Türk ulusu, her dara düştüğünde geçmişinden aldığı manevi güçle tekrar refaha ulaşmayı başaracaktır.

“Her ne gün Türk bunalırsa,

Ağzına bu enginden bir yudum su alırsa,

Altın tasın kenarından içmiş gibi olacak.

Atadan kalma tasın dileğini bulacak” (Egeli, 1934'ten akt. Kırcı, 2004: 132).

Operada yer alan Bayönder, ulusu için büyük fedakârlıklar yapan cesur bir liderdir. Elde ettiği tüm başarıları, gençlere emanet eden Bayönder, aynı zamanda onlara bir ülkü de hediye etmiştir. Atatürk'ü simgeleyen “Bayönder” adlı kahramanın gençlere emanet ettiği bu ülkü Türkiye Cumhuriyeti olmalıdır. Zira Atatürk, yurdunu savunmak için büyük mücadeleler vermiş ve nihayetinde de zafere ulaşarak yeni bir devlet kurmuş eşsiz bir önderdir. Nitekim Atatürk, banisi olduğu ve “en büyük eserim” dediği Türkiye Cumhuriyeti'ni, geleceğin teminatı olarak gördüğü Türk gençliğine emanet etmiş ve bu isteğini de “Gençliğe Hitâbe”sinde dile getirmiştir.

2.3.3. Cemal Reşit Rey'in Operalarında Görülen Folklorik Unsurlar

ESERİN KÜNYESİ:

Operanın Adı: Zeybek (Zeibek) Operası

Operanın Yazarı: Ekrem Reşit Rey tarafından Fransızca olarak yazılmıştır.

Libretto'nun Özeti:

1.Perde:

“Dağda yüksek kayalıkların ortasında bir alanda küçük bir İzmir halısı üzerinde, Veli Baba lakaplı zeybek, Recep ve diğer zeybekler uzanmışlardır. Keyifle nargilelerini tütürmektedirler. Recep şiddetli bir çatışmayı anımsar. Adamları asker kurşunlarına hedef

olmuş, kendisi de ölümden dönmüştür. Onları Veli kurtarmıştır. Veli, bir zeybek için yardım etmenin kutsal olduğunu anlatır. Ardından Sakallı Baba'ya seslenerek kendilerine yemek hazırlamasını ister. Kuzu eti, pilav, karpuz, üzüm ve helva hazırlanır, ateş yakılır. Ateşin etrafında on iki zeybek kimi oturmuş kimi yere uzanmış koro halinde yüksek sesle, kahkaha ve nidalarla eğlenirler. O sırada yaklaşan kervanı fark edince silahlarıyla dışarı fırlarlar. Çingirak sesleri arasında kervan gelir. Zeybekler kervandaki yolcuları esir alır. Yolcular kendilerine kötülük yapılmaması için yalvarırlar. Veli esirlerin arasından Saadet'i fark eder. Ona yaklaşır ve onunla ilgilenir. Saadet, babasının zengin olduğunu, serbest kalması için kendilerine fidye verebileceğini söyler. Veli onun diğer kadınlardan farklı olduğunu ve korkmadığını anlar. Peçesini açıp yüzünü görmek ister, ona üzüm ikram eder.

2.Perde:

Sıcak bir öğleden sonradır. Çardağın altında yarı uzanmış genç bir çoban kaval çalmakta bir ezgi mırıldanmaktadır. Çok geçmeden iki sevgili Veli ve Saadet görünür. Aşklarını anlatan uzun bir düet yaparlar. Çeşmenin etrafında secelere yaslanmış zeybekler görünür. Veli rakı içerken, Recep ve Baba'yı da birlikte içmeye davet eder. Perde, Recep'in başını çektiği, zeybeklerin de katıldığı coşkulu toplu bir zeybek dansı ile sona erer.

3.Perde:

Saadet'in oturduğu evin bahçesi görünür. Saadet divanın üzerinde, sütannesini de onun karşısında, çınarların gölgesindedirler. Sütanne yün eğirmekte ve ipliğin ucundaki bezi çevirmektedir. Birbirleriyle dertleşirken çok geçmeden Veli gelir. Saadet sevgilisinden ayrı kaldığında çektiği acıyı dile getirir. İki sevgili birbirlerine duydukları aşkı anlatır. Veli sevdiğini atıyla dağa kaçırmayı teklif eder. Saadet kabul eder. Zaptiyeler ve Saadet'in babası gelir. Baba, kalabalığa kızını Veli'nin elinden kurtarmaları için yalvarmaktadır. Kalabalığın arasında Saadet ve Veli görünür, tartışmaktadırlar. Veli, Saadet'i yalancılıkla, parayı aşkına tercih etmiş olmakla suçlar. Saadet inkâr eder. Veli, Saadet'i kendisini aldattığını söyleyerek bıçaklar. Saadet yere düşer. Veli pişmanlık içinde kendisini de öldürmek ister. Kalabalık ona engel olur. Veli'yi bağlayıp götürürler. Baba, hemşire ve birkaç komşu genç kızın üzerine eğilmişlerdir. Perde yürek dağlarcasına Saadet'in ölümü ile biter" (Karlıbel, 2009'dan akt. Güleç ve Güleç, 2020: 70, 72).

Eserin Analizi:

Zeybeklik müessesesi, hiyerarşik düzene sahip askeri birliklerden oluşan sosyal bir oluşumdur. Zeybek kelimesi, "hafif tüfekçi asker" anlamına gelen "zaybak"tan türediği kabul edilerek toplumsal düzende de bu hâliyle konumlanmış ve zeybekler, toplum nezdinde halkın hakkını gözeten kimseler oldukları için sosyal eşkıya olarak da adlandırılmıştır. Zeybekliğin

ortaya çıkışına ilişkin pek çok farklı görüş ortaya atılmakla beraber bunlar arasında en yaygın görüş, Osmanlı devrinde idarecilerin yapmış olduğu çeşitli usulsüzlüklere başkaldırarak askeri birliklere dönüşen bir topluluk olduğudur. Buna göre zeybekler, haksızlığa boyun eğmeyen ve haksızlık karşısında kendi arasında silahlı bir şekilde örgütlenerek mücadeleye girişen, mert, cesur ve gözü pek kimselerdir. (Çetin, 2022: 87-88)

Zeybeklerin hiyerarşik yapılanması göz önünde bulundurulduğunda efeler, emir komuta zincirinde, zeybeklerin bir adım önünde bulunan eşkıya başıdır. Zira Ege Bölgesi'nde eli silahlı ve kabadayı kişiler, efe olarak nitelendirilmiştir. Efe ve zeybeklerin teşkilatlanmasında öne çıkan bir başka grup ise kızanlardır. Kızan kelimesi de özellikle Ege yöresinde “erkek çocuk, delikanlı” anlamlarında kullanılmaktadır. Eşkıyalık devrinde kızanlar, efenin besleyip giydirdiği, kimi zaman da evlendirdiği kişiler olarak görülmüştür. Efe, zeybek ve kızan hiyerarşisi içinde en üst mertebe efeye aittir. (Sürmeli, 2010: 25)

Zeybekler, Ege bölgesinde yaşayan eski bir Türk kabilesine mensup bir kısım halk şeklinde tanımlanmış bir topluluktur. Zeybekler, Ege, Akdeniz, Marmara ve Orta Anadolu'ya dek uzanan yerel bir uzantıdır. Ege Bölgesi'ne özgü bir kültürel olgu olarak karşımıza çıkan zeybeklik, zaman içinde askeri fonksiyonundan sıyrılarak efe, mert ve cesur kimseleri yansıtan bir halk oyununa dönüşmüştür. (Sürmeli, 2010: 4) Bu süreçte zeybek halk oyunu, zeybeklerin geçmiş deneyimlerinden izler taşıyarak adaletsizliğe karşı meydan okuyan bir tavırla icra edilmiştir. Zeybek oyunu, her ne kadar zeybeklerin yoğun olarak yaşadığı topraklar olması münasebetiyle Batı Anadolu ile özdeşleşse de coğrafi sınırlandırmalardan azâdedir. Zeybek dansı, halk arasında ortak bir kültürel miras kabul edilerek yurdumuzun dört bir yanında icra edilen kahramanlık edalı bir halk oyununa dönüşmüştür.

Genel hatlarıyla incelediğimiz zeybeklik geleneğinde yer alan şahıs kadrosunun geleneksel halk müziğinde de geniş bir karşılığı bulunmaktadır. Zeybek türkülerinde “Efe, Kızan, Sarı Zeybek” şeklinde yiğitliğiyle övülen kişilere rastlanmaktadır. Halk arasında, bu kişilerin kahramanlık meziyetleri, büyük itibar gördüğünden bu muhtevaya sahip pek çok türkü yakılmıştır. Zeybeklerin yaşam biçimi, zamanla dans geleneği hâlini almış ve zeybek oyunu içinde olduğu içtimaî ortamdan etkilenmiştir. Toplumun değer yargıları ve algısal özellikleri gibi çeşitli anlayış kalıplarının yoğun şekilde görüldüğü bu tür geleneksel yapılar, toplumu karakterize eden bir hususiyet taşımıştır.

“Sarı Zeybek” olarak nitelendirilen atamızın da geleneksel halk danslarımız içinde kahraman Türk toplumunu aksettiren “Zeybek” halk oyununa büyük ilgi gösterdiği bilinmektedir. Zeybek halk dansına büyük teveccüh göstererek zeybeklik konusunda önemli araştırmalar gerçekleştiren Selim Sırrı Tarcan, zeybek figürlerini bir araya getirdiği “Tarcan

Zeybeği”ni Atatürk’e seyrettirmiştir. Oyunu çok beğenen atamız, bunun üzerine bizi tüm dünyada temsil edecek milli raksımızın zeybek olması gerektiği düşüncesini dile getirmiştir. (Evcin, 2011: 539) Türklerin sosyal yaşamında, geçmişten günümüze intikal ettirdiği tarihi bir figür olarak görülen zeybeklik geleneği, zamanın koşullarına uyum sağlayarak halk arasında yaşatılmaya devam etmiştir. Geleneksel Türk halk müziğinde, en gözü pek başkahraman olarak methedilen zeybekler, halk oyunlarında ise Türk’e özgü mert, cesur, atak ve güçlü iradeyi temsil etmiştir.

Cemal Reşit Rey, Türk toplumunun içinden doğan ve “Zeybek” adıyla anılan halk kahramanlarına ithafen bu operayı bestelemiştir. Librettosu, ağabeyi Ekrem Reşit Rey tarafından kaleme alınan operada, zeybeklerin yaşantısına dair çarpıcı bilgiler yer almıştır. Yukarıda zeybeklerin sosyal eşkıyalar olarak adlandırıldığını dile getirmiştik. Operadaki zeybekler de gücünü bu eşkıyalık sisteminden almıştır. Bu doğrultuda kendine özgü bir adalet işleyişine sahip olan zeybekler, operada da halktan haraç toplayan ve hayatlarını bu şekilde sürdüren kanun dışı kimseler olarak görülmüştür. Konusu, dağlık bir bölgede geçen bir halk hikâyesi şeklinde kurgulanan operada, adaletin tesis edilemediği durumlarda devreye giren eşkıyalık kurumu anlatılmıştır. Özellikle Batı Anadolu’da geniş bir alanda faaliyet gösteren zeybeklerin yaşantısından kesitlerin sunulduğu bu operada, Veli Baba lakaplı zeybek, zeybeklik geleneğinde yardım etmenin kutsallığından söz ederek zeybeklikle ilgili önemli bir detay paylaşmıştır. Operada zeybeklerin yaşadığı mekân ise zeybeklik kültürünün canlı bir şekilde yaşatıldığı İzmir’dir. Soylu eşkıyalık diye nitelendirebileceğimiz bir hayat prensibi etrafında birleşen bu zeybeklerin asi ve atılgan kişilik özelliklerini yansıtan zeybek oyunuyla coşku ve heyecanlarını da ifade ettikleri görülür. Zira geleneksel halk dansları arasında zeybek türü, efelik, kahramanlık tavrını önceleyen dans kalıplarıyla icra edilmiştir.

Cemal Reşit Rey’in ilk opera denemeleri arasında yer alan Zeybek Operası, 3 perdeden oluşan hacimli bir eserdir. Librettosunu Ekrem Reşit Rey’in Fransızca olarak yazdığı Zeybek (Zeibek) Operası’nda yerli aksak ritimlerin yanı sıra 9 zamanlı zeybek ölçüleri de kullanılmıştır. Halil Bedii Yönetken, Osman Pehlivan’dan aldığı “Ece Ovası” adlı zeybek ezgisini, Rey’e vererek halk müziğine ait değerli bir folklorik materyalin opera türünde bir yapıtta yer almasını sağlamıştır. (Kolçak, 2006a: 85)

ESERİN KÜNYESİ:

Operanın Adı: Köyde Bir Facia Operası

Operanın Yazarı: Ekrem Reşit Rey tarafından Fransızca yazılmış bir eserdir.

Libretto’nun Özeti:

1.Sahne:

“Ana dışarıda, kapının önünde, kocaman bir balta ile odun kırmaktadır. Emine gelir. Üç aydan beri haber alamadığı askerdeki kocasından mektup gelip gelmediğini öğrenmek için köy imamına gitmiştir. Kocasını Ali’den bir haber yoktur. İmamın yanında Ali gibi askere gitmiş olan Rıza’nın karısı Fatma’yı görmüş, imamın Fatma’ya, kocasının ölüm haberini ve ondan kalan tütün tabakası ile saati verişine şahit olmuştur. Üzüntü içindedir. Geceleri kötü düşler görmekte, kocası Ali’nin sağ olarak geri dönüp dönemeyeceği kaygısıyla kıvrınmaktadır. Ana, içeri girip elindeki baltayı bırakır ve gelinini avutmaya çalışır; ona, düşleri iyiye yormasını öğütler. Konuyu değiştirmek için, o gün işittiği bir olayı anlatır. Komşu kadınlardan biri, oduncu Ahmed’in karısı Halime, bir adamla, çoban Mevlüd’le basılmış ve köyde kimsenin yüzüne bakamayacak duruma düşmüş, aşığı da iyi bir dayak yemiştir. Ahmed askerden dönüp de durumu öğrenirse mutlaka elini kana boyayacak ve bu yüzden hapse düşecektir. Yaşlı kadın, bu gibi ahlaksız kimseleri yaşatmamak, öldürmek gerektiğini, namus lekesinin ancak kanla temizlenebileceğini söyler. Sonra, havayı değiştirmek ve Emine’yi oyalamak için, koyunlardan, kuzulardan kümeslerindeki tavuklardan söz eder. Sonra da, uyumak için odasına çekilir.

(Ninni)

Gece bastırmıştır. Emine, bebeğini uyutmak için ona ninni söylemeye başlar. Sevgili kocası, bebeğinin babası çok yakında gelecek, ailenin üzüntüleri sona erecektir.

(...)

2.Sahne:

Emine uyumaya çalışırken kulübenin kapısı sessizce aralanır. Gerçekten, kocası Ali gelmiştir. Emine sevinçle ona sarılır. Ali de bir an önce evine kavuşmak için sabahı beklememiş koşarak gelmiştir. Emine, anayı da uyandırmalarını söyler ama Ali, yaşlıdır diyerek ona engel olur. Karı koca birbirlerine sarılıp uykuya dalarlar.

Son Sahne:

Sabaha doğru uyanan Ana, Emine’nin koynunda bir erkeğin yattığını görünce, Halime’nin olayının kendi başına da geldiğini sanarak deliye döner. Baltasını kaptığı gibi, yatakta uyuyan adamın başına indirir. Fakat onun Ali olduğunu anlayınca dehşetle haykırır. Yaşlı kadın, öz oğlunu kendi eliyle öldürmüştür” (Tura, 2009c’den akt. Güleç ve Güleç, 2020: 73-74).

Eserin Analizi:

Ekrem Reşid Rey’in livresini Fransızca olarak yazdığı Köyde Bir Facia (Drame Anatolian) adlı eser, Türkçe’ye Prof. Dr. Yalçın Tura tarafından çevrilmiştir. Cemal Reşit Rey’in sahnelenmeyen operaları arasında yer alan Köyde Bir Facia, katı ahlâk kuralları neticesinde köy hayatında rastlanan acı bir hayat kesitini konu almıştır. (Güleç ve Güleç, 2020: 72-73) Buna göre operada, köy yaşamını düzenleyen ahlâk kurallarına aykırı şekilde hareket

edenlerin ölümle cezalandırılması gerektiğine inanan yaşlı bir kadının, yanlış hüküm verdiği bir durum karşısında kendi elleriyle oğlunun ölümüne sebep oluşu hikâye edilmiştir.

Köyde Bir Facia adlı opera yapıtında folklor unsuru olarak ilk dikkati çeken şey, rüya motifidir. Kocasının muğlak durumundan dolayı bilinçaltının da etkisiyle kötü düşler gören Emine, sürekli kaygılı bir hâlde yaşamaktadır. Ananın “rüyaları hayra yor” telkinleri dahi Emine’nin ikircikli ruh hâlini ortadan kaldırmaya yetmez. Rüyalar, mecazlı dili aracılığıyla bastırılmış ya da ötelenmiş duyguları açığa çıkaran bir yansıtıcıdır. İnsan psişesi hakkında önemli malzemeler içeren rüyalar, tarihin en eski devirlerinden bu yana insanlık için alegorik bir yaşam alanıdır. Günlük hayatın içinde, uyku anının tamamlayıcı bir unsuru olarak görülen rüyalar, kadim dönemlerden itibaren bir haberci işlevi taşımıştır. (Jung, 2020: 47) Zamanla halk arasında, rüyalarda görülen sembollere, çeşitli anlamlar yüklenmiş ve bu da insanoğlunun bilinçaltına yönelerek rüyaların hayatı kurgulayıcı bir fonksiyon üstlenmesine yol açmıştır. Operada da bu durumun açığa çıkardığı ruhsal gelgitler açıkça görülmektedir.

Cemal Reşit Rey, Köyde Bir Facia adlı eserinde, köy yaşamına odaklandığı için operanın orkestrasyonunda, mahallî bir renk olarak Türk halk müziği ezgileri kullanılmıştır. (Güleç ve Güleç, 2020: 72-73) Ayrıca operanın bir bölümünde, annenin çocuğunu teskin ettiği “Ninni” adlı bir kısma da yer verilmiştir. Anonim Halk Edebiyatı’nın en içli türlerinden biri olan ninniler, anne ve çocuk arasında güven duygusunu geliştiren ve iletişimi güçlendiren özü katışıksız sevgiye dayalı, sade dilli, lirik manzumelerdir. Köyde Bir Facia Operası, Anadolu insanının yaşamından izler taşıdığından dolayı halk motifleriyle bezeli, trajik sonla neticelenmiş, müzikli bir halk anlatısıdır.

2.4. Türk Beşleri’nin Diğer Eserlerinde Görülen Folklorik Unsurların Analizi

Türk Beşleri, müzik alanında pek çok farklı türde sanat eseri ortaya koymuş ve bu eserlerin özünü de halk edebiyatı ve geleneksel halk müziği unsurları oluşturmuştur. Çok sesli Türk müziğinin folklorik temalı bu eserleri arasında Cemal Reşit Rey’in “Bebek Efsanesi”, “Karagöz Senfonik Süiti”, “Çağrılış Senfonik Poem”, Ahmet Adnan Saygun’un “Kumru Efsanesi Balesi”, “Yunus Emre Oratoryosu”, “İnsan Üzerine Deyişler”, Hasan Ferit Alnar’ın “10 Mistik Lied”, Ulvi Cemal Erkin’in “Karagöz” temalı bir çocuk oyunu müziği ile yerli motiflerle örülmüş bir dans rapsodisi olan “Köçekçeler Süiti” adlı eserlerini sayabiliriz.

Bebek Efsanesi:

Cemal Reşit Rey, senfonik şiir tarzında bestelediği bu eserinin konusunu, halk arasında yaygın olan bir Anadolu türküsünden ilham almıştır. Cemal Reşit Rey, ünlü bestekâr

Stravinski'den öğrendiği bir halk anlatısını tema olarak kullanma yaklaşımını ilk kez “Bebek Efsanesi” adlı eserinde uygulamıştır. (Aydın, 2003: 31)

Üç bölümden oluşan eser, bir kabile reisinin kabilenin genç kızları arasından kendine eş olarak güzel bir kızı seçmesiyle başlamıştır. Düğün günü geldiğinde obada şenlikler düzenlenerek yeni evlenen çift kutlanmış ve geleneksel Türk düğünlerinin genel görünümünün aksettirildiği birinci bölüm de bu düğünle birlikte sona ermiştir. Eserin ikinci bölümünde ise evliliğin ikinci yılında göç eden kabile kervanının geniş ovaları, sarp dorukları geçişi yer almıştır. Geçen iki yılda eğer bir bebek sahibi olamazsa kocasının başka biriyle evlenme baskılarına uğrayan kadın, neyse ki böyle bir talihsizlik yaşamamış ve Tanrı'ya içten yakarışları neticesinde bir bebek sahibi olabilmıştır. Şimdi bebeği, devenin hörgücüne sarılı bir şekilde babasının devesinin peşinde yol almaktadır. Kervan, bir su kenarından geçtiği sırada dalları uzun, ağaçları sık bir orman yoluna sapmış ve herkes büyük bir rahatlıkla yolculuk ederken hiç kimse bebeğin bir dalda takılı kaldığını fark etmemiştir. Vahşi kuşların uçtuğu bu ormanda, küçük yavru ağaçta asılı kalmış, ormanı geride bırakan kervan ise olan bitenden habersiz bir şekilde yoluna devam etmiştir. Eserin üçüncü bölümünde ise bebeğinin kaybolduğunu fark eden çaresiz anne, kocasından çekindiği için kimseye bir şey demeden tek başına ormana geri dönmüş ve orada akbabalar tarafından parçalanmış zavallı bebeğiyle karşılaşmıştır. Çılgınlık içinde bebeğini bağrına basarak ormanın kuytularında yok olan acılı anne, o andan itibaren aklını yitirmiştir. Geceleyin kederli bir yakarışla mırıldanan anne, bu esnada, hem ağıtlar yakmakta hem de hiçbir zaman uyanmayacak olan minik yavrusuna ninniler söylemektedir. (Kolçak, 2006a: 98, 100)

Bebek Efsanesi konusunu, Anadolu'nun farklı yörelerinde benzer şekilde bilinen bir “Bebek Türküsü”nden almıştır. Türkünün güftesi şu şekildedir:

Bebek Türküsü:

“Elmalıdan çıkdım yayan,
Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Dayan hey dizlerim dayan,
Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Emmim atlı, dayım yayan,
Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
(Nakarat) Bebek beni del(i) eyledi,
Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Bir kötüye kul eyledi,
Nenni, nenni, nenni bebek oy!

Yakdı, yakdı, kül eyledi,
 Nenni, nenni, nenni bebek oy!
 Havada kuzgunlar dolaşır,
 Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
 Kargalar üleş bölüşür,
 Nenni, nenni, nenni bebek oy!
 Kara haberler dolaşır,
 Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!” (Tura, 2003’ten akt. Özkoç, 2019: 432).

Anonim Halk Edebiyatı’nın en dokunaklı türü olan bir ağıt, Bebek Efsanesi’nin ana temasını oluşturmuş ve Rey, ağıt olarak yakılmış bir türküyü, müzik eserinin ana eksenine yerleştirmiştir. Bebeğini kaybeden çaresiz bir annenin feryadının yükseldiği bu esere yoğun bir lirizm hâkimdir.

Anadolu coğrafyasında yaygın olan bu türkünün çeşitli versiyonlarına pek çok yörede tesadüf edilmiştir. Çünkü aynı hadise ülkemizin birçok yerinde yaşanmış ve bu durum da benzer türkülerin yakılmasına neden olmuştur. Türk insanının duygu derinliğini yansıtan türkülerimiz, yurdumuzun dört bir yanını kuşatmıştır. Zira iç dünyamız, bizi tek bir duyguda birleştirmiş ve yaşadığımız benzer olaylar karşısında aynı insani tepkileri vermişizdir. Türküde göç yolunda yitirilen bir bebeğe yakılan ağıt işitilmektedir. Ayrıca biçâre anne, bebeklik çağında hayattan kopan yavrusuna ninnilerle seslenmektedir. Manevi açıdan en üst mertebelerden birine sahip olan anneler, olası bir evlat kaybı karşısında onulmaz bir teessüre kapılmakta ve bu büyük acı, yürek yangısı şeklinde dillerden dökülmektedir. Türkülerimizin ana kaynağı da ferdî olarak yaşanmış ya da toplumda derin iz bırakmış bu tür elemli hadiselerdir.

Karagöz Senfonik Süiti:

Süit, kareografiye dayalı lirik bir sahne eserinden alınmış müzik parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir bütündür. (Baydu, 2016: 385) Cemal Reşit Rey, geleneksel halk tiyatrosunun en önemli dramatik sahne eserlerinden biri olan Karagöz oyununu, modern sahne sanatlarına uyarlayarak yeni bir denemede bulunmuştur. Cemal Reşit Rey’in birbiriyle bağlı on iki bölümden oluşan Karagöz Süiti, Karagöz oyununun birebir temsili gibi değil de İstanbul’un eski ve yoksul semtlerinde yaşayan halk tiplerinden bazılarını tasvir etmek amacıyla yazılmış bir müzik eseridir. Rey, Karagöz Süiti’nde, İstanbul’un kenar mahallelerinde görülebilecek sevecen tipleri birbiriyle karıştırarak renkli ve canlı bir ortam oluşturmak istemiştir. (Kolçak, 2006a: 101)

Orijinal partiyonu kaybolan Karagöz Süiti, aşağıdaki bölümlerden meydana gelmiştir:

1. Gösterme

2. a. Şafak Vakti İstanbul'un Fakir Bir Semti
b. Hacivat'ın Girişi
3. a. Karagöz ve Hacivat'ın Muhaveresi
b. Karagöz ile Karısının Kavgası
4. Bebe Ruhi'yi Kovalayan Mahalle Çocukları
5. Bebe Ruhi'nin Hitabesi
6. Karagöz ve Laz Uşağı
7. Güllü Hanım Cumbasında
8. Tutkun Külhan Beyi
9. Tulumbacılar
10. Razakızade Tarçın Bey ve Güllü Hanım
11. Çenginin Dansı
12. Son Tablo (Kolçak, 2006a: 101-102)

Karagöz oyunu, asırlar boyunca halk arasında oynanmış, halkın çok sevdiği geleneksel bir halk tiyatrosudur. Bu eserinde Karagöz oyununun güldürü öğelerinden yararlanmak isteyen Rey, Karagöz ve Hacivat'ın karşılıklı atışmalarının yanı sıra ikincil tiplerden olan Bebe Ruhi, Külhan Beyi, Laz Uşağı ve Çengi tiplerinin de komiklikleriyle seyirciye, eski dönemlerin samimi insan hâllerini hatırlatmak istemiştir. Karagöz oyunu, eğlenceli tarzı ve geleneksel dokusuyla bu tür sanatsal yaratılara kaynaklık eden yerli bir dramatik sanatımızdır.

Çağrılış Senfonik Poem:

Cemal Reşit Rey'in ölüm temini tasavvufi bir duyuşla işlediği bu eserin ana izleği, kaçılmayacak olan ölümün, zamanı geldiğinde kişiye çağrıda bulunmasıdır. Nitekim bu onulmaz süreç, hep bu şekilde devam edegelmiş ve Montaigne de Denemeleri'nde "Ölüm" bahsini şu cümlelerle açmıştır: *"Madem ki ölümün önüne geçilemez, ne zaman gelirse gelsin. Sokrates'e: Otuz Zalimler seni ölüme mahkûm ettiler, dedikleri zaman: "Tabiat da onları!" demiş"* (Montaigne, 2015: 109). Zira ölüm kaçınılmaz bir sondur ve birbiri ardına sıralanmış günlerin birinde mutlaka gelecektir. Ölüm belki de yaşadığımız sanrısıyla tükettiğimiz zamanın içindeki en gerçek andır.

Cemal Reşit Rey, Çağrılış Senfonik Poem'i bir Türk efsanesi olan "Ölüm'e Çağrılış"tan ilham alarak bestelemiştir. (Kolçak, 2006a: 152) Çağrılış, içinde sürekli ölüm korkusu duyan birinin bu korku ve vehimden kurtulmak için arayışlarını konu alan müzikli bir anlatıdır. Rey'in yönetiminde, 8 Ocak 1977 yılında İstanbul Devlet Sahnesi Orkestrası tarafından seslendirilen bu eserin muhtevasını, sunumu gerçekleştiren Tarık Gürcan, şu sözlerle takdim etmiştir. (Kolçak, 2006a: 91)

“Yüreğindeki ölüm korkusu müthişti... Bütün benliğini sarmış olan bu sabit fikrin tesiri altında, kaçıyor, durmadan kaçıyor... Umudu yeryüzünde O’nun, ölümün bulunmadığı bir yere vasil olmak... Boşuna umut! Çılgın adımları onu nereye götürürse götürsün, mezarlıklar veya cenazeler ona O’nun, orada bulunduğunu devamlı hatırlatıyor. Bir düğün şenliklerinde ve hatta halk bayramlarında bile... Böylece yıllar geçti. O ise hayatının bir tür sadık yoldaşı oldu... Günün birinde, O’nun izlerine hiç rastlanmayan bilinmedik bir diyara varıyor. Kendisini karşılayan tatlı yüzlü; sakin edalı insanlar cevap veriyor. ‘Ölüm mü? Bunu bilmeyiz! Elbette bizde de çocuklar doğuyor. Daha kalabalık olmayışımıza mı şaşıyorsun? Bak dinle. Şu gördüğün karşıki dağın ardından, arada bir, bir ses yükselir. İçimizden birinin ismini söyler. O zaman, o ismi taşıyan kimse dağın ardına gider ve bir daha geri gelmez.’ Adam orada kalmaya karar verir. Günün birinde, ses onun ismini telaffuz eder. O da bu kardeşçe çağrılışa doğru gitmek üzere ağır ağır yola çıkar” (Kolçak, 2006a: 91-92).

Ölüm, insan yazgısının en nihaî sonucudur. Bilge Kağan da Orhun Abideleri’nde insanoğlunun fâniliğine vurgu yapmıştır. Ölümden kaçma, Türk mitolojisi kaynaklı bir eylemdir ve ölümden kaçma motifi, insanoğlunun ölüm hadisesiyle karşı karşıya kalmadan önce giriştiği mücadelesinin neticesinde ortaya çıkmıştır. Sonsuz hayat düşlemi, her devirde insanlığın ortak emelleri arasında yer almış, asla erişilemeyecek olan mutlak bir özlemdir. (Beydilli, 2004: 454, 457) Derman arandığı hâlde devası olmayan yegâne dert de ölümün ta kendisidir.

Kumru Efsanesi Balesi, Op. 75:

Bale, konusu ritmik danslarla ifade edilen, müzikli ve sözü olmayan bir tiyatro oyunudur. (Baydu, 2016: 46) Ahmet Adnan Saygun’un Kumru Efsanesi Balesi, konusunu eski bir halk efsanesinden almıştır. Efsaneye göre, Cinler şehzadesi, bir hükümdarın kızına aşiktir ve onun da kendisine aşık olmasını dilemektedir. Bunun için bir terziye sihirli bir gelinlik diktiren Cinler şehzadesi, hükümdar kızının kendine değil de gelinliği diken terziye aşık olmasına çok öfkelenmiş ve eserin sonunda terziyi bir kumruya çevirerek onu cezalandırmıştır. (Kolçak, 2005: 137) Saygun’un öğrencilerinden orkestra şefi Gürer Aykal bir söyleşisinde “*Bir Kumru Masalı Saygun’un çocukluğunda annesi tarafından kendisine anlatılan bir masaldır.*” bilgisini vermiştir. (Özöztürk, 2021: 1) Zira eserin konusu, Türk efsanelerinde görülen şekil değiştirme motifiyle örtüşmektedir. Bu tür şekil değişikliklerinin yaşandığı kimi efsanelerde, suç işlediği düşünülen kişi, başka bir varlığa dönüştürülerek cezalandırılmaktadır.

“Bir Kumru Masalı”

Partisyon Notları

Birinci Perde:

Birinci Sahne:

“Karanlık odada birden cinler şehzadesi belirir. Şehzade, Hükümdarın kızını sevmektedir. Uyuyan kızın düşüne girerek onu yatağından kaldırır ve onu kendi malikânesinin bahçesine götürür. Bu tılsımla bahçede bulunan cin şehzadenin daha önce kaçırdığı kızlar, genç kızı

aralarına almak isterler. Fakat genç sultan, şehzadeyi iter ve kaçmak kurtulmak ister. Bunun üzerine Şehzade de onun yaşamını mahvetmeye yemin eder. Şehzadenin ve kızların elinden kurtulamayan genç kız yere yıkılır. Şehzade, kızlar ve bohça kaybolur.

İkinci Sahne:

Bir sokak. Terziler çarşısı. İnsanlar gidip gelmekte, satıcılar mallarını satmaya çalışmaktadırlar. Cinler Şehzadesi görkemli kıyafeti ve maiyetiyle çarşıya gelir; gelenler insanları şaşırtmıştır. Bir işaretiyle maiyetindekiler bir atlas bohça getirip açarlar. İçinden görülmemiş güzellikte bir kumaş çıkar. Herkes hayranlıkla kumaşı seyrederek. Şehzadenin adamları bohçalar içinde sarılmış bulunan kumaşı ağır ağır açarlar; kumaş bütün haşmetiyle görülür. Herkes kumaşa sahip olmak istemekte, keseler açılmaktadır. Şehzade bir işaretiyle herkesi susturur ve kumaşı satmayıp ancak değerini gerçekten bilecek olan kişiye armağan edeceğini ve böyle kişinin bu toplulukta bulunduğunu anlatır. Kalabalığın arasından genç ve fakir görünümlü birini işaret eder, onu yanına çağırır. Bu, kimsenin önem vermediği, kendi halinde bir terzidir. Genç, ürkek adımlarla yaklaşır.

Üçüncü Sahne

Gece... Genç, terzi odasında, kumaşın kıvrımlarına gözleri dalmış, heyecanlı, şaşkın bir biçimde izlerken Cin şehzade ansızın ortaya çıkar. Genç terzi çok korkmuştur. Şehzade onu yatıştırır ve kumaşın tılsımını anlatır ve bu tılsımla hükümdar kızını davet eder. Hükümdar kızının hayali belirir. Genç sultan, terziye âşık olmuştur, terzi de ona. Birbirlerine yaklaşırlar. Genç sultan, şehzadenin bir işaretiyle yavaş yavaş kaybolur. Genç terzi şaşkındır. Şehzade kumaştan bir parça keser ve bunu terzinin beline dolar. Kızı görmek istediği an bu kumaş parçasının sihrine müracaat edecektir. Ancak bunun için asıl kumaştan sekizlik gelinlik dikmesi gerekmektedir. Cin şehzade görünmez olur...

İkinci Perde

Birinci Sahne

İkinci terzi kumaşı açar... kumaşa herkes hayran kalır. Kumaş iyice açılmıştır. Öteki kumaşların sahipleri bu son kumaşla ilgilenirler keza saray terzileri... kumaşın gelinlik için yetmeyeceğini görürler. Bu sırada kız kumaşla ilgilenir. Saray terzileri ve kumaş getirmiş olanlar da isyan halindedirler. Kendilerini müşkül duruma soktuğu için genç terziye kin içindedirler ve onu bertaraf etmeyi isterler. Hükümdarın bir işareti ile herkes hareketsiz durur. Hükümdar kararını vermiştir. Gelinlik bu kumaştan olacaktır; eğer elbise istediği gibi güzel olmazsa terzinin başı kesilecektir. Herkes şaşkın, terziler cesaretsizdir... Nihayet Hükümdar, kumaşın genç terziye verilmesine razı olur... Cin Şehzade belirir. Genç terziye üzülmemesini, kumaşı zengin bir gelinliğe yeter hale getirebileceğini söyler, kumaşı alarak tılsımını yapar.

Kumaş genişlemiş ve istenilen zenginliği sağlayacak hale gelmiştir. Terzi sevinç içindedir... Şehzade elinde kumaşla genç Sultanı davet eder... Sultan karanlıklarda belirerek yaklaşır. İki sevgili bir süre hayranlıklarını birbirlerine anlatırlar. Sahne kararır.

Son Sahne

Sarayda taht odası, saray erkânı, Terzika, Hükümdar, Hanım Sultan ile birlikte taht odasına gelir. Hükümdar ve Hanım Sultan tahtlarına otururlar... Genç terzi hükümdarın önünde eğilerek geri çekilir... Damat beklenmektedir, taht odasına sessizce giren çıkanlar olur. Sahne hareketlenir. Biraz sonra damadın gelmekte olduğunu bildiren davul sesleri duyulur. Cinler şehzadesi beklenen damat gibi gelmektedir... Sahte şehzade maiyetiyle girer. Hükümdarları selamlar. Taht odasının iç kapısı açılır. Hareket vardır. Genç Sultan gelmektedir. Genç Sultan maiyetiyle girer. Evleneceği şehzadeye doğru yaklaşır, onu dikkatle süzer sanki tanıyor gibidir. Sonra terzi delikanlıya gözü ilişir onu da tanıyor gibidir; hatta onu seviyordur. Nihayet yerine oturur... Bu sırada cin şehzadenin hediyeleri göz kamaştırmaktadır. Cin şehzade genç sultana doğru gider. Onu tekrar saygıyla selamlar... Dışardan yeni bir gelenin olduğunu haber veren sesler duyulur. Herkes merak içindedir. Bu gelen kim olabilir? Cin şehzade ise tedirgin ve heyecanlıdır! Şaşkınlık... Genç Şehzade asıl beklenenin kendisi, ötekisinin ise sahtekâr olduğunu söyler. Şehzade birden kılıcını çeker Cin ise onu alayla süzmektedir... Nihayet birbirlerine hamle yaparlar. Cin Şehzade asıl şehzadeye doğru yürümeye başlayınca o elini atamaz hale gelir; kılıcıyla şehzadeye vurur, şehzade sendeler, genç sultan yerinden fırlar ve ölüm halindeki Şehzadeye koşar, ancak ölmüştür. Bu defa cin şehzadeye doğru gider ve onu rüyasında kendini kaçırın cin olduğunu hatırlatır ve Cin Şehzade sonunda itiraf eder ve gelmezse genç sultanı zorla götüreceğini söyler. Sultan Hükümdar hiddetle tahtından fırlar ve cin şehzadeye doğru yürüyerek ve maiyetiyle onu yakalamaları emrini verir. Fakat kimse yaklaşmaya cesaret edemez. Genç sultan kurtulmak için sağa sola koşmaktadır..." (Saygun, 2007: 119, 121)

Eserin Analizi:

Masal-efsane karışımı bir eser olma özelliği taşıyan balenin olay örgüsü hayâl unsurlarıyla zenginleştirilmiştir. Özellikle eserde yer alan Cinler Şehzadesi ve sahip olduğu tılsımlı güç, eseri daha çok masal türüne yaklaştırmıştır. Cinler Şehzadesi, büyü benzeri bir ritüelle mekânlar arasında sınırlandırmaları kaldırabilmekte ve yapmış olduğu tılsımlarla insanlar üzerinde tahakküm kurabilmektedir. Eserde aşık olduğu genç sultanı kendisine aşık etmek için sihirli bir gelinlik dikilmesini isteyen Cinler Şehzadesi, bu muradına erememiştir. Çünkü genç kız, sihirli gelinliği dikecek olan terziye aşık olmuş ve Cinler Şehzadesi de bu durum karşısında büyük bir öfkeye kapılmıştır. Yukarıda yer vermiş olduğumuz partiyon

notlarında, terzinin kuşa çevrildiği bölüm yer almamıştır. Ancak eserin adından da anlaşılacağı üzere, eserin ana konusu terzinin bir kumruya dönüşmesi hadisesidir. Bu eserin folklorik bağlamda en dikkat çeken özelliği, efsane türünde en sık rastlanılan “şekil değiştirme” motifine yer vermiş olmasıdır. Ayrıca tılsımlı bir güce sahip olan Cinler Şehzadesi de masal kurgularında rastladığımız olağanüstü niteliklere sahip hayalî bir kahramandır. Eser, bu çok boyutlu yönüyle efsane-masal karışımı bir halk anlatısına yaklaşmıştır.

Türkler, zengin hülyalarla örülü bir muhayyile dünyasına sahiptir. Etrafında olup biteni her zaman sorgulayan insanımız, tabiatla görmüş olduğu her bir varlığın kökenini merak etmiş ve bunları açıklama gayretleri de pek çok efsanenin teşekkül etmesinde etkili olmuştur. Doğaya ait her bir unsurun nasıl oluştuğuyla ilgili efsaneler üreten halkımız, hayvanlara bağlı olarak da birçok efsanenin yaratıcısıdır. Hayvanlarla ilişkili olan bu efsaneler, daha çok kuşlar, sürüngenler ve birtakım hayvanların nasıl ortaya çıktığı ile ilgilidir. (Alptekin, 2014: 119-120) Ahmet Adnan Saygun’un “Bir Kumru Masalı” olarak bilinen eseri de böyle bir efsaneden yola çıkılarak bestelenmiş yerli motiflerle örülü bir baledir.

Yunus Emre Oratoryosu, Op.26:

Yunus Emre

Yunus Emre, 13. yüzyılda Anadolu topraklarında yaşamış, mutasavvıf bir halk şairidir. Menkıbelerle örülü bir hayat hikâyesine sahip olan Yunus Emre, ilahi şeklinde meydana getirdiği lirik şiirleriyle tanınmış ve Anadolu insanı tarafından çokça sevilmiş bir Hak âşığıdır. Yunus Emre, tasavvuf akımının en büyük şairlerinden biri olup şiirleri aracılığıyla Anadolu coğrafyasında, Türk İslâm sentezini meydana getirerek ardılı sanatçılar için de pusula vazifesi görmüş öncü bir şahsiyettir.

Yunus Emre, kendine has dervişane üslubuyla sevgi, hoşgörü ve Allah aşkını dile getirdiği içli şiirleriyle insan ruhunun derinliklerine nüfuz edebilmiş mistik bir şairdir. Nitekim bu yönüyle Yunus Emre, günümüzde yüksek insani değerleri temsil eden sembol isimler arasında da yer almış evrensel bir değerimizdir. Türkçeci anlayışa bağlı kalarak Anadolu insanının manevi dünyasını içten gelen lirik bir söyleyişle dile getiren Yunus Emre’nin, sehl-i mümteni -söyleyişte kolaylık- özelliği taşıyan şiirlerinde, derin dünya görüşü ve ilmî tefekkürü belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Tekke-tasavvuf edebiyatının en güçlü şairlerinden biri olarak kabul edilen Yunus Emre, tasavvuf felsefesinin halk arasında kolaylıkla benimsenmesini sağlamış ve ilahileri vasıtasıyla Türk-İslâm akidesini Anadolu topraklarında bir gergef gibi işlemiştir.

“Halkın anlamadığı, bilmediği bir dille hiçbir şeyin anlatılamayacağı, öğretilmeyeceği gerçeğini çok iyi kavrayan Yunus, aynı çağda, kendi insanına kendi diliyle hitap etmenin gereğine inanmıştı. Böyle olunca, Yunus’un gerek halka yakınlığı, gerekse dilinin duruluğu ve Türkçü bir dil anlayışıyla yabancı dil boyunduruğuna

karşı çıkışı, onu halkın sevgilisi, ümit kaynağı, yaşama sevinci hâline getirdi. Gerek çağında ve gerekse kendisinden sonraki çağlarda Türk Yurdu'nun hemen her evinde Yunus saygıyla anılan, okunan bir kişi hâline geldi. Yunus, Anadolu insanını öylesine kavramıştı ki, artık onun yerini mekânda tayin etmenin imkânı kalmamıştı. O, artık, efsanelerin kişiliği ile herkesin gönlünde taht kuran bir Türk mistiği, ermiş karakterini kazanmıştı” (Yıldırım, 2016: 436).

Yunus Emre Oratoryosu, Yunus Emre'nin ruhani kişiliğinden gücünü almış, üç ana bölüm ile ikinci ve üçüncü bölümler arasında yer alan bir ara bölümden müteşekkil dini mahiyetli bir müzik eseridir. (Cemalcılar, 1992: 181) Batılı müzik teknikleri arasında dine meyyal en yakın form olarak kabul edilen oratoryonun terim anlamı ise şu şekildedir:

“Oratoryo (Lat.) Dinsel ya da din dışı bir metin üzerine, solo şarkıcılar, koro ve orkestra için bestelenen eser. 16'ncı yüzyılda dekor, kostüm ve hareket gibi sahne öğelerini de içeren oratoryo 18'inci yüzyıldan başlayarak din dışı konular üzerine de yazılmıştır. Latince oratio: “dua” sözcüğünden kaynaklanan terim dilimize Fransızca söylenişle girmiştir. Almanca Oratorium, Fransızca, İngilizce ve İtalyanca oratorio” (Say, 2005 cilt2'den akt. Özmen, 2016: 3).

Oratoryo teriminin orijinal manasının dua olması bu noktada büyük önem teşkil etmiş ve Saygun, güçlü duyguların aktarımında müziğin insanı derinden etkileyen işitsel kuvvesinden faydalanmak istemiştir. Zira Saygun, dini şiirlerin müzikal alt yapısını da göz önünde bulundurarak Yunus Emre'nin ilahilerinin ses ve mana değerlerini de öne çıkardığı, dinleyenin ruhunda mistik bir ürpertiye yol açan oratoryosunu bestelemiştir.

Saygun, müzikal açıdan değerlendirildiğinde, oratoryo ile Türk-İslâm kültüründe seçkin bir yere sahip olan “Mevlid” geleneğinin benzeştiğini dile getirmiştir. (Özmen, 2016: 3-4) Mevlid, Süleyman Çelebi'nin Hz. Muhammed'in doğumunu ve hayatını anlattığı Vesiletü'n-Necat adlı mesnevisinin halk arasında okunmasıyla gerçekleşen dinsel bir törendir. (Albayrak, 2010: 401) Diğer dinlerde olduğu gibi İslâmiyet'te de ezgili ve ritimli dini parçalar seslendirilerek İslâmiyet'e yönelik fikir ve öğretilerin insanlara aktarıldığı görülmüştür. Bu bağlamda Mevlid, İslâm kültürünün en önemli törenleri arasında yer alan ritmik ifadelerle zenginleştirilmiş sözlü bir gelenektir.

Yunus Emre Oratoryosu'nun genel muhtevası, hayatın faniliği, kaçınılmaz son olan ölüm, Allah'a yakarış, insana egemen olan alın yazısı ve birçok aşamadan sonra nihayet “Dost”a varış (Fenâfillah) süreçlerini anlatan ilahilerin bir araya getirilişiyle oluşturulmuştur. Oratoryonun mahiyeti dikkate alındığında ise tasavvufi bağlamda insan-ı kâmile gidilen yolun tarif edildiği görülmüştür. Oratoryoda yer alan ilahiler, bestekâr Ahmet Adnan Saygun tarafından belirlenmiş, Yunus Emre şiirleri seçkileridir. (Cemalcılar, 1992: 181) Saygun model insan olarak gördüğü Yunus Emre'nin ilahilerini besteleyerek tüm dünyaya Yunusça seslenebilmeyi dilemiştir. Saygun'a göre Yunus Emre, tüm insanlığın dert ve sıkıntılarını ortak bir duyuşla kavramış, en büyük Türk düşünürü ve halk şairidir. (Biyografya 5, 2004: 138)

Oratoryoda, Yunus'un dilinden insanlığın mutlak yazgısı olan ölümden kaçamayışı belirgin bir şekilde anlatılmıştır. Tasavvuf felsefesine göre ölüm bir son değil, aksine yeni bir başlangıçtır. Tasavvufa göre insanın dünyevî yolculuğu türlü merhalelerin ardından "Dost"a varışla nihayete ererek uhrevî bir boyuta evrilmektedir.

"Yunus Emre Oratoryosu"

Birinci Bölüm

Beş parçadan oluşan birinci bölümde yaşamı seven, ölümün idrakinde olan ve ölümden sonrasının bilinmezliğine ağlayan bir Yunus Emre'nin varlığı sezdirilmiştir.

No.1 Grave (Koro ve Orkestra İçin)

"Teferrüc eyleyü vardım sabahın sinleri gördüm

Karışmış kara toprağa şu nazik tenleri gördüm

Yaylalar yaylamaz olmuş kışlalar kışlamaz olmuş

Bar tutmuş söylemez olmuş ağızda dilleri gördüm

Soğulmuş şol elâ gözler belürsüz olmuş ay yüzler

Kara toprağın altında gül deren elleri gördüm" (Cemalcılar, 1992: 181-182).

Şair, tematik bağlamda ölümün iç yüzüne vurgu yapmıştır. Hayat-ölüm düalizminin iç içe geçtiği şiirde, ölüm hadisesinden önce canlılık telakki eden insanoğlunun, ölüm gerçekleşince müphem bir hâl aldığı dile getirilmiştir. Yunus'un mutlak olan ölüm hakikati karşısında içine düştüğü çaresizlik de dizelerde açıkça hissedilmektedir.

No.2 Recitativo (Tenor, Solo, Tembal ve Yaylı Sazlar İçin)

"Yalancı dünyaya konup göçenler

Ne söylerler ne bir haber verirler

Üzerinde türlü otlar bitenler

Ne söylerler ne bir haber verirler

Kimisinin üstünde biter otlar

Kimisinin başında sıra serviler

Kimi masum kimi güzel yiğitler

Ne söylerler ne bir haber verirler" (Cemalcılar, 1992: 182).

Şiir, genel hatları itibariyle "Yalan dünya, gelip geçici âlem" olgusu üzerine kurulmuştur. Tasavvuf ehli insan "masivadan kaçıp Allah'a sığınır." Ölüm karşısında nihaysiz bir çaresizlik içinde olan insanoğlu, tasavvufî söylemde özü olan toprakla hemhâl olunca aslına dönmüş olur. Şiirde, toprağın altındakilerin ahvâli anlatılmış ve toprağa karışan

bedenin üzerinde türlü otların ve ağaçların bittiği dile getirilmiştir. O hâlde ölümle birlikte derin bir sessizliğe gömülen insan için dünya, gelip geçen bir durak yeridir.

No.3 Aria (Alto, İki Obua ve Org İçin)

“Ağlamaktır benim işüm
Ağla gözüm şimden gerü
Irmağ olan kanlu yaşum
Çağla gözüm şimdiden gerü
Bilme yârin neydiğünü
Ömür gülü solduğunu
Gece gündüz olduğunu
Bilme gözüm şimden gerü.
Aldanma dünya alına
Ağudur sunma balına
Düşüp dünya hayalına
Dalma gözüm şimden gerü” (Cemalcılar, 1992: 182).

Bu manzumede de dünyanın aldaticılığı vurgulanmıştır. Şiirde geçen gece ve gündüzün sürekli döngüsü ömrün geçişinin de bir işaretidir ve dünyanın alacası insanı aldatabilir. Aynı zamanda ağu-bal tezatlığı ile de dünya tatlarının sahte ve fâni oluşuna dikkat çekilmiştir. Garip Yunus ise tüm bu gerçekliklerin farkında olarak ağlamaktadır.

No.4 Aria (Bas Solo, Koro ve Orkestra İçin)

“Sen bunda garip mi geldin
Niçin ağlarsın Bülbül hey
Yorulup iz mi yanıldın
Niçin ağlarsın Bülbül hey
Hey ne yavuz inilersin
Benim derdim yenilersin
Dostu görmek mi dilersin
Niçin ağlarsın bülbül hey” (Cemalcılar, 1992: 182).

Mutasavvıfların ilahi aşka ulaşma yolunda “Gül” ve “Bülbül” mazmunlarına sıklıkla yer verdikleri görülür. Gariplik ve feryat etme bülbülün hasletlerindendir ve bülbül daima “Dost”tan ayrılığın elemiyle ağlayıp inlemektedir. Tasavvufi bağlamda gül; “*İlahî güzellik ve bu güzelliğin işareti olan peygamberimiz Hz. Muhammed’le özdeşleştirilmiş, onun sembolü olarak anılmış ve metafizik bir boyut kazanmıştır*” (Güzel, 2012: 322). Gülün imgesel değerine

karşılık, gül ile özdeşleştirebileceğimiz bülbül de gülden ayrı düşmenin gam ve ıstırabıyla inlemeye ve kanlı gözyaşı dökmeye mahkûmdur. (Güzel, 2012: 323)

No.5 Koral (Koro ve Orkestra İçin)

“Benim adım dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş Çalap
Anın için ben ağlarım
Derdim vardır inilerim
Beni bir dağda buldular
Kolum kanadım kırdılar
Dolaba lâyük gördüler
Anın için ben ağlarım
Derdim vardır inilerim
Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yükseğe dökerim
Ben Mevlâ’yı zikrederim
Anın için ben ağlarım
Derdim vardır inilerim” (Cemalcılar, 1992: 183).

Yunus Emre’nin şiirinde görülen dolap aslı olan ağaçtan koparılmıştır. (Güzel, 2012: 320) Dolap imgesi ile Mevlana’nın neyi arasında semantik bir bağ kurulabilir. Öyle ki her ikisi de özünden ayrılmış olmanın kederiyle inlemektedir. Ney, bir kamıştan, dolap ise bir ağaçtan ayrı düşmüştür. Müziğin insan ruhu üzerindeki müspet etkisi, mutasavvıflar tarafından didaktik bağlamda kullanılmış ve Mevlana, İslâm öğretilerini halka ulaştırmada müziğin ruhanî tesirinden faydalanmıştır. Mevlana’nın hayatı müzik ile iç içe geçmiş olup yaşadığı coğrafya da onun musikişinas yönüne büyük katkı sağlamıştır: “*Mevlana’nın hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği Anadolu eskiden beri müzik geleneğine sahipti; daha klasik antik dönemde Frigya neyinin şikâyet nağmeleri meşhurdur. Ve Konya bölgesi Frigya ile sınırdı.*” (Schimmel, 2017: 243-244)

İlk çağlardan bu yana ruh sağaltımı ve duygu aktarımında önemli bir imgelem oluşturan ney, insan ruhuna dokunabilen sesiyle her çağda rağbet görmüş, Mevlana’nın da sanatçı tutumuyla hem Mevlevilik dergâhının hem de tasavvuf müziğinin vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir. (Schimmel, 2017: 243, 249) Şiirde yer alan dolap, mukaddesata sahip olan su ile ilişkilendirilmiştir. Nitekim dolap, suyun sesi ile Yüce Mevlâ’yı zikretmektedir. Dolabnâmeler, tasavvufta özel bir tür olarak yer almıştır. Dolab tasavvufî bağlamda, “*Allah aşkı, Allah’a*

teslimiyet, Hak'tan aldığına halka vermek, Mevlâ'nın insana verdiği acı-tatlı her nimete şükretmesi" anlamlarına gelmektedir. (Güzel, 2012: 319)

İkinci Bölüm

İkinci bölümde beş parçadan oluşmaktadır. Bu bölümde ise her şeyin mutlak sahibi olan Allah'a yakaran Yunus, Dost'a vaslın yollarını aramaktadır.

No.6 Aria (Bas Solo ve Orkestra İçin)

“Yâ İlâhi ger suâl itsen bana
Eydürem işbu cevabı ben sana
Gelmedin dedüm hakuma kem deyü
Doğmadın dedün Âsa âdem deyü
Nefs-ü hevâ dopdolu şeytân içi
Mısmıl-u murdâr yedüm bir iki koç
Nesne eksilttüm mü mülkünden senin
Rızkın alup seni muhtaç mı kodum
Yâ öğünün yiyüben aç mı kodum.

Ben sana zûlm eyledüm ettüm günah
Neyledüm, nettüm sana ey Pâdişah.

Geçmedi mi intikamım, öldürüp
Çürüdüp, gözüme toprak doldurup

Bir avuç toprağa bunca kıl-u kâl...” (Cemalcılar, 1992: 183).

Bu şiirde ise Allah'a yakaran ve bir nev'i isyan eden bir Yunus'a rastlanır. Ölüm karşısındaki çaresizliği, Yunus'u bir sitemkâr yapmıştır.

No.7 Agitato (Soli, Koro ve Orkestra İçin)

“Yaktın beni yandırdın... Noldun hey gönül noldun
Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun
Uçtun hey gönül uçtun, yedi deryâyı geçtin
O dost eline göçtün, noldun hey gönül noldun
Yaktın beni yandırdın... Noldun hey gönül noldun
Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun” (Cemalcılar, 1992: 184).

“Gönül” kelimesi, Türkçe’den başka hiçbir lisanda karşılığı bulunmayan ve duygu dünyamızı yansıtan Türk’e has bir kavramdır ve tasavvufi bağlamda da âşığın mülkü gönlüdür. Şiirde, Yunus Emre, “gönül”e sitemkâr bir şekilde seslenmiştir. Çünkü gönül, Yunus’a aldırış etmemiş ve onu nâçar bırakmıştır.

No.8 Arioso (Soprano Solo, Koro ve Orkestra İçin)

“Gel gönül seninle Dost’a gidelim Dost

Yâd olma bilişelim Dost’a gidelim Dost

O eller, güzel eller anda olan bülbüller

Anlardan gelen yeller Dost’a gidelim Dost

Bir garâip hâl oldu elif kaddim dâl oldu

Hakka doğru yol oldu Dost’a gidelim Dost” (Cemalcılar, 1992: 184).

Dost, Allah’tır. Gönlüne seslenen Yunus Emre, bir an evvel Dost katına ulaşmayı dilemektedir. (Yunus Emre pek çok şiirinde gönlü kişileştirmiştir.)

No.9 Racitativo (Tenor Solo ve Orkestra İçin)

“Bâd-ı sabaya sorsunlar Sânân elleri kandedür

Bilenler haber versünler Cânân elleri kandedür

Hayli zamandır sorarım bir dertli âşık ararım

Kalmadı sabr-u kararım Cânân elleri kandedür.

Fikr ederdüm aklım ermez yürek yanar taşar durmaz

Naçâr oldum gücüm yetmez Cânân elleri kandedür” (Cemalcılar, 1992: 184).

“Canan elleri” ibaresi ile Allah katına erişme isteği dile getirilmiştir.

No.10 Koral (Koro ve Orkestra İçin)

“Yâ Rabbi dilerim aşkın ver şevkin ver

Fazlından umarım aşkın ver şevkin ver

Mest eyle Sen beni bilmiyem ben beni

Tâ bula cân Seni aşkın ver şevkin ver

Yolunda âşıklar derdinle yanıklar

Cânlardan geçtiler aşkın ver, şevkin ver.

Kalbimi pâk eyle masivâ hubbunu sil

Hubbunu ata kıl aşkın ver şevkin ver” (Cemalcılar, 1992: 184).

Tekrar eden cümlelerde Allah aşkı vurgusu ön plandadır. Şiirin genelinde, ilahi yolculukta “kendinden geçip Allah’ın varlığında yok olma” gayesi taşınmıştır.

Ara Bölüm

Bu bölümde, Yunus Emre'nin "Gel Gör Beni Aşk Neyledi" ilahisinin sözleri yer almıştır.

No.11 Recitativo (Bas Solo ve Orkestra İçin)

"Gönlüm düştü bu sevdâya

Gel gör beni aşk neyledi

Başımı verdüm gavgâya

Gel gör beni aşk neyledi

Kâh eserim yeller gibi

Kâh tozarım yollar gibi

Kâh akarım seller gibi

Gel gör beni aşk neyledi" (Cemalcılar, 1992: 184-185).

Yunus Emre, aşk karşısında bîçaredir. Yunus, ruhî ıstıraplarının neticesi olarak kendini, tabiat hadiselerinde fevkâlade hâllere neden olan kâh rüzgâra, kâh yollarda uçan tozlara, kâh da taşan sel sularına benzetmiştir.

Üçüncü Bölüm

İki parçadan meydana gelen bu bölümde Yunus mutlak aşka ulaşmıştır. Bir arayışın ritmini duyurmayı gaye edinen Saygun, oratoryonun son bölümünde Yunus'un ilahi aşka ulaşmasıyla eserini de tamamlamış olur.

12.Vivo (Soli, Koro ve Orkestra İçin)

"Aşk gelicek cümle eksiklikler biter

Aşkın şarabın içeli kandalığım bilmezem

Şöyle yavu kıldım beni isteyuben bulamazam

Derya-yı Ummân olmuşam gevherlere kân olmuşam

Hüsnünde hayrân olmuşam kendüzüme gelimezem

Aşkın aldı benden beni bana Seni gerek Seni

Ben yanarım dün ü gün ü bana Seni gerek Seni

Aşkın şarâbından içem Mecnûn olup dağa düşem

Sensin dün ü gün endişem bana Seni gerek Seni.

Ben benliğimden geçtim gözüüm hicâbın açtım

Dost vaslına eriştim gümanım yağma olsun

Varlık çün sefer kıldı Dost ondan bize geldi

Viran gönlüm nur oldu cihanım yağma olsun.

Aşkın aldı benden beni bana Seni gerek Seni

Ben yanarım dün ü günü bana Seni gerek Seni

Aşkın şarâbından içem Mecnûn olup dağa düşem

Sensin dün ü gün endişem bana Seni gerek Seni” (Cemalcılar, 1992: 185).

Şiirin tematik bağlamda Allah aşkını ihtiva ettiği görülür. Oratoryonun bütününe bakıldığında imgesel açıdan aşk derdi ile yanan bir Yunus Emre’nin varlığı sezdirilmiştir. Vahdet-i Vücut nazariyesi gereği, Yunus Emre için aslolan yegâne amaç, ilahi aşka ulaşmaktır.

13. Koral (Koro ve Orkestra İçin)

“Sensin kerim, Sensin rahim, Allâh sana sundum elim

Senden artuk yoktur emim, Allâh sana sundum elim

Ecel geldi vade erdi bu ömrüm kadehi doldu

Kimdir ki içmedin kaldı Allah sana sundum elim” (Cemalcılar, 1992: 185).

Şiirde Allah’a mutlak bir teslimiyet söz konusudur ve ecel vaktinin gelişyle ömrün vadesi de dolmuştur. Yunus Emre, Allah’a ulaşmayı dilediği bu yolculuğun nihayetinde “Dost” a visalini gerçekleştirmiştir.

Yunus Emre’nin Divanı’ndan seçtiği şiirleri bir araya getirerek oluşturduğu kolajlarla ilahi aşkın merhalelerini, Batılı müzik formunda kompoze ederek besteleyen Ahmet Adnan Saygun, bu sayede evrensel mahiyete sahip özgün bir müzik eseri ortaya koymayı başarmıştır. Oratoryoda yer alan şiirlerin genel muhtevası, yaşam-ölüm, Allah aşkı, değişmeyen alın yazısı ve “Dost” a kavuşmak için verilen mücadelenin lirik ve felsefî bir müzik üslubuyla sunumundan meydana gelmiştir. Oratoryo genel hatları itibariyle bestekârın halk kültürü ve halk inancına bağlılığını da ortaya koyan geleneksel değerlerle iç içe geçmiş özgün bir yapıttır.

Ahmet Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu ile doğu ve batı kültürleri arasında bir gönül köprüsü kurmuştur. Türk toplumu tarafından da büyük beğeniyle karşılanan oratoryo, sufi tarzda bir müzik yapıtıdır. Mistik bir yolculuğun anlatıldığı eserde, ruhu arındırmayı, içsel aydınlanmayı ve ilahi güce ulaşmayı ifade eden ilahi aşk şiirleri yer almış ve Yunus Emre’nin şiirlerinde görülen evrensel nitelikli mesajlar, müzik yoluyla tüm dünyaya aktarılmıştır. (Kolçak, 2005: 120-121) Kendi hayat prensibini oluşturmada rol modeli olan Yunus Emre’nin mesajlarını sanat yoluyla geniş kitlelere ulaştıran Saygun, aynı zamanda sanat yaşamının da en önemli yapıtlarından birini ortaya çıkarmıştır. Yunus Emre, insana duyduğu koşulsuz kabul anlayışıyla sanatında sevgi dili inşa ederek her çağa seslenebilen ölümsüz bir

şairdir. Saygun da manevi kılavuzu olan Yunus Emre'nin Allah aşkını önceleyerek ölüm ve yaşamı sorguladığı dini şiirlerini, Batılı musiki teknikleriyle yoğurarak adeta bir müzik resitaline dönüştürmüş ve Yunus Emre Oratoryosu, çağdaş Türk müziğinde kültleşmiş eserler arasında yerini almıştır.

Ahmet Adnan Saygun, İnsan Üzerine Deyişler, Op. 60 adlı eserinde de mistik bir temâyül göstermiştir. Çeşitli temalardan oluşan bu eserde, manevi duyguların öne çıkarıldığı tasavvufî şiirler yer almıştır. Sözleri Ahmet Adnan Saygun tarafından yazılan İnsan Üzerine Deyişler, insanla ilgili trajik olguların işlendiği beş şiirden meydana gelmiştir. (Kıran, 2005: 67)

1. Şiir: Ağıt, hayatın gelip geçiciliği, birbirinden acıklı beş ayrı ölüm olayıyla açıklanmıştır.

2. Şiir: Üç Kuş, ilk kuş bereketi ve can veren suyu, ikinci kuş, can alan avcılığı, üçüncü kuş ise bu ikisi arasındaki düaliteyi vurgulamıştır.

3. Şiir: Dönsem, tüm kötülöklere rağmen hakiki sevgiyi aramayı anlatır.

4. Şiir: Hasret, asla kavuşulamayacak bir şeye duyulan büyük özlemi yansıtır.

5. Şiir: Dilek ise Allah aşkını anlatan sufî tarzda yazılmış, lirik bir şiirdir.

Dilek

“Hak yolunda buluşalım, bir ekmeği bölüşelim,
Gönöl gönle bilişelim, aşk oduna tutuşalım, dost.
Bir ekmeği bölmek gerek, gözyaşını silmek gerek,
Gönüller bilişmek gerek,
Hak yolunu bulmak gerek, dost”

(Kıran, 2005: 67-68)

Ahmet Adnan Saygun, mutasavvifâne anlayışa bağılı kalarak insanların duygu durumlarından derlediğı “İnsan Üzerine Deyişler” adıyla 6 seri hâlinde bir eserler topluluğı ortaya çıkarmıştır. (Kolçak, 2005: 116-117)

10 Mistik Lied:

Lied, şarkı gibi söylenmek amacıyla yazılmış, pek çok kıtadan meydana gelen duygusal şiir ve bu şiirler üzerine bestelenmiş müzik türüne verilen addır. (Baydu, 2016: 240) Hasan Ferit Alnar, Yunus Emre'nin on ilahisinden oluşan mistik temalı bir lied besteleyerek Yunus Emre'yi sanat yapıtının merkezine yerleştirmiştir. (Deniz, 2016: 227) Dünya görüşü ve sanat anlayışı itibariyle erişilmesi güç bir konumda bulunan Yunus Emre, her devirde büyük taltif gören dini şiirleriyle aynı zamanda bir gönöl elçisidir. Zira Yunus Emre'nin XIII. asırda Anadolu'da yaktığı bu meşale, onun izini takip eden pek çok sanatçının da yolunu aydınlatarak

onları en doğru ilhama ulaştırmıştır. Hasan Ferit Alnar da tıpkı Saygun gibi Yunus Emre ilahilerini polifonik müzikle buluşturarak kendine özgü bir müzik yapıtı ortaya çıkarmıştır.

Hasan Ferit Alnar'ın çok sesli koro için geleneksel Türk sanat müziği makamlarını esas alarak bestelediği Yunus Emre ilahileri ise şunlardır:

1. Ey Âşıklar Aşk Mezheb-ü Dindir Bana,
2. Benim Ol Aşk Bahri Kim, Denizler Hayran Bana,
3. Bir Şaha Kul Olmak Gerek,
4. Tehî Sanman Siz Beni Dost Yüzün Görüp Geldim,
5. Yar Yüreğim Yar, Gör ki Neler Var,
6. Geldi Geçti Ömrüm Benim, Şol Yel Esip Geçmiş Gibi,
7. Ben Bende Buldum Hakkı,
8. Aşkın Aldı Benden Beni,
9. Aşk Bezirgânı, Sermaye Canı,
10. Severim Ben Seni Candan İçeri. (Deniz, 2016: 227)

Karagöz:

Ulvi Cemal Erkin'in bir sahne müziği olarak bestelediği Karagöz, müzikli bir çocuk oyunudur. Eserin ortaya çıkışı ise şu şekildedir:

“Çocuk Esirgeme Kurumu'nun yöneticileri bir çocuk tiyatrosu kurmak isterler. Bu konuyla ilgili olarak, Münir Hayri Egeli ile İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yardımını rica ederler. Çocuk tiyatrosu kurulma aşamasına gelince de, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'ndan modern bir Karagöz senaryosu isterler. O da “Karagöz Ankara'da” adlı senaryoyu yazıp verir.” (Çalgan, 1991: 195)

Köçekçeler Suiti:

Ulvi Cemal Erkin bir dans rapsodisi olarak bestelediği bu eserinde, yerli oyun havaları arasında yer alan eski karcıgar ve hicaz köçek havalarından esinlenmiştir. Erkin, çeşitli oyun havalarını ve taksimlerini bir araya getirerek büyük orkestra için bestelediği Köçekçe adlı eserini 1943 yılında seslendirmiştir. Köçekçeler, sanatçının en çok bilinen, sevilen ve çalınan yapıtı olma özelliğini de taşır. (Çalgan, 1991: 196) İstanbul'un eski dönemlerinde görülen eğlence türlerinden biri olan Köçeklik geleneğinden ilham alınan bu dans rapsodisinin içeriği ise şu şekildedir:

“Boğaz kıyısındaki yalılarda, paşa ve sultan konaklarında, Anadolu yakasındaki köşkerin bahçesinde günlerce süren eğlenceler düzenlenirdi. Erkeklerin yanı sıra dini ahlak kuralları ile aile geleneğinden kaynaklanan bir terbiye içinde yüzleri peçeyle örtülü veya harem bölümündeki kafeslerin arkasına gizlenmek zorunda olan kadınlar da bu eğlenceleri izlerdi. Ancak, kadınsız da oynanamayacağı için erkeklerden bir bölümünün kadın kılığına girmesi gelenek hâline gelmişti. İşte bu şekilde eğlenmek amacıyla bir araya gelindikçe çoğu karcıgar makamında kıvrak ve canlı oyun havaları çalınır, ya Müslüman olmayan kadınlar ya da kadın kılığına girmiş erkekler, parmaklarına taktıkları zillerle dans ederlerdi. Bu dansçılara “Tavşan” veya “Köçek” denirdi.

Değişik ritimlerdeki oyun havalarının peşpeşe dizilmesi, aralara da çalgılarla çalınan ya da hanendeler tarafından söylenen nakaratlar sokuşturulması ayrı bir ses cümbüşü yarattı. Ritmik yapısıyla Anadolu'nun halk müziğine yakın duran bu şarkılı danslar birbirini izler, birbirine bağlanır ve yaklaşık olarak yarım saat sürerdi. Köçeklerin oynadığı bu kıvrak ve şen oyun havalarının adına da "Köçekçe denirdi." (Çalgan, 1991: 197)

Köçekçe, Türk halk müziğinde görülen kıvrak ve neşeli bir oyun havasıdır. Bu müzik türü, çoğunlukla köçeklere eşlik eden bir dans melodisidir. Köçekçelerin çoğu, dansa elverişli, kıvrak ezgileri olan Rumeli ya da Anadolu türküleri arasından seçilmiştir. (Baydu, 2016: 229) Ulvi Cemal Erkin'in bir dans rapsodisi olarak çokseslendirdiği Köçekçe, ulusal ya da yerel müziklerden alınmış temalardan oluşan doğaçlama bir çalgı yapıtıdır. (Baydu, 2016: 332)

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlayan yenilik hareketlerinin en önemli paydaşlarından birini oluşturan müzik reformu, geleneksel sanat anlayışıyla dengeli bir şekilde gerçekleştirilmek istenmiştir. Sanat yoluyla geçmiş ve gelecek arasında birleştirici bir bağ kurmayı hedefleyen Türk Beşleri, milli duyuşla oluşturdukları sanat yapıtlarıyla Türk müziğini ortak bir değerde buluşturmuştur. Zira yeni sanat anlayışı, kültürel kaynakları birbiriyle ilişkilendirerek ortaya çıktığından birlik, beraberlik ve bütünlük ruhunu öne çıkaran milli bir yapıdadır. Türk Beşleri, sanat yaşamları boyunca kendi topraklarının sesine kulak vererek eserlerinde bu sesleri, bir ses cümbüşüne dönüştürmüş bir sanatçı topluluğudur. Yukarıda folklorik unsurların tatbiki bağlamında ele aldığımız sanat yapıtlarında da dikkate değer şeylerin en başında ise Türk Beşleri'nin kendi köklerine duyduğu derin ve güçlü bağlılık gelmektedir. Evrensel müzik dili olan çok sesli müziği, Türk sözlü kültürüne ait en değerli ürünlere eklemleyen sanatçılar, bu sayede geleneksel değerlerimizi, uluslararası sanat çevreleri tarafından da tanınır hâle getirmiştir.

III. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ

3.1. Geleneksel Halk Müziği

Zaman içinde devamlılık göstererek her devirde karşılığını bulan Türk halk müziği, Türk insanının geleneksel değerlerini ve dünya görüşünü tüm yönleriyle içeren çok derinlikli bir konu yelpazesine sahiptir. Kendi içinde barındırdığı yerel ve ulusal değerlerle milli uyanışa kılavuzluk edebilecek her türlü kültürel materyale sahip olan Türk halk müziği, güçlü bir toplumsal hafızayı da içermektedir.

Türk insanını, en yalın ve gerçekçi hâliyle yansıtan türküler, geleneksel halk müziğinin özünü oluşturmuştur. Zira Türk halk müziği denince de ilk akla gelen türkülerimizdir. Türküler, halk yaşamıyla bütünleşmiş ve halkın yaşadığı her şey de türkülerin çıkış noktasını belirlemiştir. Bu tür dilsel veriler, halk kültürüne ve halkın yaşam biçimine ilişkin pek çok bilgi ve ayrıntının da yer aldığı kültürel bir mirastır. Bu bağlamda Türkler, geleneksel halk müziği aracılığıyla her türlü yaşamsal kodlarını günümüze aktarmayı başarmıştır. İnsan hayatının en önemli geçiş ritüellerinden olan düğün törenleri, geleneksel halk müziği icralarının yoğun olarak yaşatıldığı ortamlardır. Günümüzde çoğunlukla düğün merasimlerinde icra edilen bu gelenek, şifahî ortamın da etkisiyle Anadolu insanının yüzlerce yıllık yaşam tecrübesiyle yoğrulmuş ve duygu dünyasına ayna tutmuş kültürel bir değerimizdir.

Geleneksel yapı içinde eski çağlardan bugüne dek halk ozanları vasıtasıyla aktarılan halk müziği, Türk toplulukları arasında haberleşmeyi sağlayan bir işlev de taşımıştır. Diyar diyar dolaşarak gittikleri bölgelere, sazıyla sözüyle türkü eşliğinde haber ulaştıran halk ozanları, toplumlarda meydana gelen olumlu ya da olumsuz her türlü hadiseyi bir ulak gibi nakletmiştir. Nesilden nesile aktarıcılık işlevinden ötürü halk müziği ve halk ozanları birbirlerinin tamamlayıcısı durumundadır. (Kınık, 2011a: 142) Halk ozanları yer yer farklı adlarla anılsalar da gelenek içinde varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir. Günümüzde de görülen halk ozanları, Türklerin en eski devirlerinden itibaren var olan ozanlık/kamlık geleneğinin güçlü bir temsilcisidir.

Türk Beşleri, zamana egemen olan ulusal müzik anlayışıyla modern çağların halk ozanları vazifesini ifa etmiştir. Sanatçılar, halkın ruhundan kopan geleneksel halk müziği ile yeni müzik stilini kaynaştırarak güçlü bir senteze ulaşmıştır. Bu bağlamda sanatçıların yapıtları arasında geleneksel halk müziğinin en önemli unsurları olan türküler geniş bir yer tutmuştur. Cemal Reşit Rey'in "12 Halk Türküsü" adlı eseri, türkülerin çokseslendirildiği ilk sanatsal

yaratıdır. Rey, yapıtlarında birçok türküyü çokseslendirerek ulusal bir akım başlatmıştır. (İlyasoğlu, 2007: 12) Türk Beşleri'nin diğer üyelerinin çokseslendirdiği türkülerin sayısı da azımsanmayacak ölçüdedir. Ahmet Adnan Saygun, koro için bestelediği Op. 5 Kızılırmak Türküsü, Op. 6 Manastır Türküsü Op. 7 Çoban Armağanı, Op.18 Dağlardan Ovalardan, Op. 22 Bir Tutam Kekik adlı eserlerinde, farklı yörelere ait halk türkülerini bir araya getirerek çokseslendirmiştir. (Kolçak, 2005: 26-27) Ulvi Cemal Erkin de “Bülbül ve Ayın On Dördü” türkülerini çokseslendirerek halk müziğine yönelmiş ve bu tutumu, korolar için çokseslendirdiği pek çok halk türküsüyle devam etmiştir. (Çalgan, 1991: 191) Hasan Ferit Alnar'ın da çokseslendirdiği ilk türküler arasında “Yalova Türküsü” ve “Sarı Zeybek” yer almıştır. (Deniz, 2016: 227) Yapıtlarında, geleneksel halk müziği unsurlarına yoğun olarak rastlanan Necil Kazım Akses de karma korolar için çokseslendirdiği türkülerle kendi köklerinden yükselen çağdaş Türk müziğinin oluşum evresinde yer almış bir diğer Beşler üyesidir.

3.2. Geleneksel Halk Oyunları

Geleneksel halk oyunları, içinde olduğu toplumun değer yargıları ve toplumsal yapısına sıkı sıkıya bağlı olarak halk arasında ortaya çıkmış kültürel bir unsurdur. Bu yönüyle halk oyunları, ait olduğu toplumun karakteristik özelliklerini de yansıtmıştır.

Türk toplumunun kendi yapısına uygun şekilde icra ettiği halk oyunları, halkın kültürel dokusu, dünya görüşü ve sosyal hayatı hakkında çarpıcı bilgiler içermiştir. İnsanlık tarihi kadar eski bir kökene sahip olan halk oyunlarının temelinde dinsel-büyüsel unsurlar yer almıştır. Zira ilkel topluluklar, kendilerini birtakım gizli güçlerin yönettiği düşüncesiyle onlara karşı koymak amacıyla ellerini birbirine çırparak ve ayaklarını da toprağa vurarak ahenkli hareketleri tekrar etmiş ve bu da zamanla toplu hâlde düzenlenen dans ritüellerine dönüşmüştür. Toplum içinde geçirdiği tarihi tekâmülün ardından belli bir şekil alan halk oyunları ise görsel ve işitsel anlamda, göze ve kulağa hitap edecek güzellikte düzenlenmiş, ölçülü ve uyumlu hareketlerin estetik bir etki uyandırmasıyla da heyecan yaratan, devinışsel bir anlatı olarak kabul edilebilir. (Bali, 2017: 79, 81)

Geleneksel halk müziği ve halk oyunlarımız, manevi birliğimizi sağlamada ve sosyal paylaşımlarımızın devamlılığında önemli bir işleve sahiptir. Tüm ulusun ortak değerlerinden olan müzik ve dansa ait unsurlar, toplumun tüm kesimleri tarafından kabul görerek gelenekselleşmiştir. (Bali, 2017: 81) Eski devirlerde âşıklar, birbirlerine olan duygularını hareketler ve renkler yoluyla ifade etmiştir. Bu tür ifade edişler de kişiler arası ilişkilerde muayyen kalıp davranışların oluşmasını sağlamıştır. Halk oyunları, günümüzde halen

düğünlerde oynanan geleneksel bir uygulama olarak halk arasında yaşatılmaktadır. Uzun aşamalardan sonra bugünkü şeklini alan geleneksel halk oyunları, her bölgede farklı şekillerde oynanmaktadır.

Ülkemizde kültürel bir zenginlik göstergesi olarak her yöreye has özellikler taşıyan halk oyunları mevcuttur. Yurdumuzda yaygın olarak oynanan geleneksel halk oyunlarımız oynandıkları bölgelere göre ise şunlardır:

Zeybek: Zeybek oyunları, tek kişinin oynadığı ya da kişilerin tek tek bir araya gelerek oluşturduğu bir daire etrafında oynanan sevilen bir halk oyunudur. Bu oyun türüne en çok Ege bölgesinde rastlanmaktadır.

Halay: Toplu, düz dizi şeklinde ve oyuncuların birbirine tutunarak oynadığı bir oyun türüdür. Doğu, Güneydoğu ve Orta Anadolu bölgelerinde davul ve zurna eşliğinde oynanmaktadır

Horon: Oyuncuların dizi halinde birbirlerine tutunarak oynadığı bir oyun türüdür. Mizacı gereği sert ve dağlı bir oyun türü olan horon, iklim özelliklerinin de etkisiyle kendine özgü bir oyun kalıbı geliştirmiştir. Horon, Karadeniz’de kemençe ve davul eşliğinde oynanmaktadır.

Bar: Toplu olarak ve çoğunlukla düz dizi ya da yarım ay şeklinde, oyuncuların birbirlerine tutunarak oynadıkları disiplinli oyun gruplarıdır. Genellikle Doğu ve Kuzeydoğu Anadolu bölgelerinde oynanmaktadır

Hora: Bu oyun da Bar ve Halaylar gibi el ele ya da kol kola tutuşularak disiplinli bir şekilde ve bir dizi halinde icra edilmektedir. Genellikle Trakya’da kısmen de Marmara’nın bir bölümünde oynanmaktadır.

Karşılama: İki kişinin karşılıklı durarak oynadıkları bir halk oyunudur. Genellikle Trakya’da yaygın olan bu oyun, Marmara’da da oynanmaktadır.

Kaşık: Oyuncuların ellerinde ritim aracı olarak tahta kaşıkların yer aldığı Güneydoğu Anadolu ve Akdeniz bölgelerinde yaygın olarak oynanan bir halk oyunudur.

Teke Zortlatması: Bu oyun türü de ülkemizin daha çok batı ve güney bölgelerinde oynanmaktadır.

Semah: Türk-Alevi topluluklarının özel ayin ve toplantıları sırasında kendi aralarında gerçekleştirdikleri törenlerle ilgili oyunlardır. Ülkemizin hemen her yerinde semahlara rastlamak mümkündür. (<https://tufak.org.tr>>bolgeleregorehalkoyunlari>.)

Halk oyunlarımız, diğer geleneksel değerlerimizde olduğu gibi asırlar boyunca gelişim göstererek günümüzdeki şeklini almış ve kendine özgü hareket kalıpları geliştirmiştir. Halk oyunları, içinde olduğu topluma ayna tutarak ona değer yargılarını aksettiren kültürel bir

varlıktır. Türk Beşleri, eserlerinin müzikal alt yapısını oluştururken ülkemizin oyun havalarından da ilham almış ve böylelikle sanatçıların eserlerine Anadolu'nun otantik havası tümüyle hâkim olmuştur. Ulvi Cemal Erkin, yörelere has özellikler taşıyan oyun havalarının oluşumunda, coğrafi koşulların önemli bir etkiye sahip olduğunu şu tespitleriyle dile getirmiştir.

“Türk folkloru her sahada olduğu gibi musiki sahasında da çok zengin bir potansiyele sahiptir. Türkiye'nin muhtelif bölgelerinde çeşitli karaktere sahip bu musikin üzerinde durulması gereken unsurları, bilhassa ritimleri ve melodik zenginlikleridir. Ritim bakımından fevkalade zengindir.

Batıda pek alışılmamış olan 5'li, 7'li, 9'lu (4+5) 11'li, 15'li ölçüler bu musikin ritim bakımından özünü teşkil eder. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde bu ritimlerin çeşitli şekillerini görürüz. Örneğin Ege Bölgesi'nin meşhur zeybek türkü ve dansları (9) 2+2+2+3 daha ziyade efelerin, daha ziyade ağır bir tempo ile söylenen ve ağır hareketlerle yapılan danslar, Türk halk kahramanlarının destanlarını yaşatır.

Karadeniz Bölgesi'nin insanını yerinde durduramayacak kadar canlı türkü ve dansları ise, memleketin bu kısmında yaşayan halkın tabiatla olan daimi mücadelesini, dalgalı, fırtınalı Karadeniz'in oynak suları ile pençelesen insanların her an hareket halinde olmalarını icap ettirmesi dolayısıyla dansları ve türküleri de bu iklime uygun daimi bir hareket halindedir.

Türkiye'nin şark bölgesi (dağlık bölge) türkü ve oyunları yine iklimin icabı, yüksek muntıkaların gereği ağır ağır başlar ve ısındıkça hızlanabilir. Size misal olarak verdiğim bu üç bölgenin dışında, Türk Folkloru'nun çok güzel unsurlarını taşıyan, mesela Orta Anadolu, Cenubi Anadolu, Trakya Bölgesi'ni bilhassa zikretmeliyim. Cenup bölgemizde yaşayan müziksiz fakat kılıçların kalkanlara vurulmasından bu ritim üzerine yapılan kılıç kalkan oyunu, Trakya Bölgesi'nin epik humması, asırların bize bıraktığı dede yadigarları her müzisyenin üzerine eğilmesini gerektirecek bir nitelik ve tazelik taşımaktadır” (Çalgan, 1991: 28-29).

Ulvi Cemal Erkin, “Köçekçeler” adlı eserinde köçek havaları ve çeşitli oyun havalarını birbirine bağlayarak kendine özgü bir müzik stili ortaya çıkarmıştır. (Aydın, 2003: 99-100) Erkin aynı zamanda oda müziği olarak bir de “Zeybek Türküsü” bestelemiştir. (Deniz, 2016: 236)

Türk Beşleri'nin eserlerinde yoğun olarak işlediği mahallî desenlerden biri de zeybek oyun havasıdır. Zeybeğin meydan okuyan, mağrur ve yiğitlik içeren bir edayla oynanışı halk oyunları arasında beğenilen bir tür olmasında etkili olmuştur. Cemal Reşit Rey'in aksak ritimleri kullanarak bestelediği “Zeybek Operası” bu açıdan özel bir eser olma hüviyetine sahiptir. (Kolçak, 2006a: 85) Ayrıca türkü çokseslendirmelerinde de zeybek türüne çokça yer veren sanatçı “Sarı Zeybek” gibi pek çok aksak ve kıvrak ritimli halk türküsünü armonize etmiştir. (Deniz, 2016: 207)

Cemal Reşit Rey, 1928 yılında piyano için bestelediği Türk Manzaraları'nda da çeşitli yörelerimize ait zeybek oyun havalarını, çağdaş müzik kurallarıyla işleyerek yeni bir müzik üslubu elde etmeyi başarmıştır. Orkestraya uyarlanan bu parçalar ise Ağır Zeybek, Bartın Havası, Aydın Havası ve Yürük Zeybek'tir. (Aydın, 2003: 29)

Beşler arasında yer alan Hasan Ferid Alnar da sahne müziği olarak “Sarı Zeybek” türküsünü bestelemiştir. Aynı zamanda 1932 yılında piyano için oyun havaları besteleyen sanatçının farklı yörelerden seçtiği 5 parça ise Köçek Havası, Zeybek Havası, Laz Havası, Çiftetelli ve Sirto’dur. (Deniz, 2016: 226-227)

Ahmet Adnan Saygun, Opus numarası da verdiği orkestra için halk dansı olarak bir Halay (Op. 24) bestelemiştir. (Deniz, 2016: 258) Ayrıca Saygun, Op. 33 Demet adlı eserinde yer alan Prelüd, Horon, Ağır Zeybek, Sepetçioğlu bölümlerini bestelerken de halk ezgileri ve halk oyunlarından ilham almıştır. Horon, Karadeniz’e has bir halk oyunuyken Ağır Zeybek çok ağır şekilde oynanan bir Ege zeybeğidir. Sepetçioğlu bölümü ise Kastamonu yöresini yansıtan ezgi ve oyun havalarından oluşmuştur. (Kolçak, 2005: 110-111) Sepetçioğlu oyun havası, Kastamonu civarında erkeklerin oynadığı türkölü bir zeybektir. Türkünün konusu ise sepetçilikle geçimini sağlayan ve zulme boyun eğmeyip isyan edince de öldürülen Osman adındaki bir yörük gencine yakılan bir ağıttır. Bu ağıt, dans formasyonu içine yerleştirilerek yiğitliğin temsil edildiği, zeybek halk dansına dönüşmüştür. (Baydu, 2016: 364)

Necil Kazım Akses de senfonik dans olarak “Çiftetelli” adlı bir eser bestelemiştir. (Deniz, 2016: 283) Çiftetelli, müzik eşliğinde oynanan ve gelişigüzel figürlerden oluşan bir halk oyunudur. (Baydu, 2016: 91-92)

3.3.Geleneksel Halk Çalgıları:

Müzik, insan yaşamını anlamlandıran bir yapıya sahiptir. Zira insani olan her şey, müziğin konusu arasında yer almıştır. Zengin iç dünyamızın birer yansıması olan ses imgeleri, müziğin en önemli bütünleyici unsurlarından biri olan çalgılarla daha da anlam kazanarak kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

İnsanlık, sesini kullanabilmeyi, birtakım seslere vurarak onlardan ses elde etmeyi başarinca müzik tarihi de kendiliğinden başlamıştır. İlk çalgısı kendi sesi olan insan, çıkardığı seslere çeşitli işlevler yüklemek için ise çalgı aletlerini geliştirmiştir. (İlyasoğlu, 1999: 1-2) Geleneksel Türk müziğinin en önemli yapı taşlarından biri olan halk çalgıları ise benzer ve farklı özellikleriyle bir araya gelerek Türk halk çalgıları topluluğunu oluşturmuştur. (Kınık, 2011b: 212) Çok geniş bir coğrafyaya yayılan Türk halk çalgıları, yöresel farklılıklar da göz önünde bulundurulduğunda eşsiz bir icra zenginliğine sahiptir. (Kınık, 2011b: 226) Geleneksel Türk halk çalgıları, genel özellikleri de dikkate alınarak şu şekilde tasnif edilmiştir:

A. Tezeneli (Mızraplı) Çalgılar: Bağlama ailesinin en çok kullanılan üyelerinden bağlama, cura, divan, tambura bu çalgı grubu arasında yer alır.

B. Nefesli Çalgılar: Bu tür çalgılar, mey, kaval, tulum, zurna, sipsi ve balabandan oluşmaktadır.

C. Yaylı Çalgılar: Kemane (Kabak kemane), kemençe, bas kopuz ve hegittir. Bu çalgılar arasında en sık kullanılan ise kabak kemanedir.

D. Vurmalı Çalgılar: Davul, darbuka, tef (zilli ya da zilsiz), koltuk davulu, bendir, koz, daire ve tahta kaşıktır. (Kınık, 2011b: 226)

Türk Beşleri, eserlerinin ritmik dokusunu oluştururken geleneksel Türk halk müziğinin en önemli paydaşları arasında yer alan halk çalgılarından da yararlanmıştır. Beşler arasında etnomüzikolog kimliğiyle öne çıkan Ahmet Adnan Saygun, bu konuda değerli araştırmalar gerçekleştirerek Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Mâlumat adıyla bir kitap yayınlamıştır. Saygun'un Doğu Karadeniz bölgesinde yapmış olduğu derleme faaliyetlerinin bir ürünü olan bu eserde, yöreye özgü olan Horon halk dansının kökenleri hakkında bilgi verilmiş ve bunun yanı sıra eserde, Rize'nin geleneksel halk çalgısı Kemençe ile Artvin'e özgü bir çalgı türü olan Tulum Zurna anlatılmıştır. (Biyografya 5: 2004: 62) Saygun ilk eseri olan Op. 1 Divertimento'da Türk ritimleri ve çalgılarını denemeye başlamış ve bu eserinin orkestrasyonunda darbukayı kullanmıştır. Sanatçı, Op. 57 Ayin Raksı'nda ise soyut bir temayı işleyerek bir tören havası verdiği bu eserinde, raks ritimlerinin ortaya çıkışı esnasında ağır tempoda çalınan darbuka sesinin mistik değerinden yararlanmıştır. Saygun Op. 33 piyano ve keman için bestelediği süitinde ise ağır zeybek ve horon müziğinin takdimi sırasında yöresel halk çalgılarından olan zurna ve kemençeye yer vermiştir. (Kolçak, 2005: 108, 111) Türk Beşleri, eserlerinin orkestrasyonunda geleneksel halk çalgılarını yerel bir desen olarak kullanmıştır. Zira geleneksel halk çalgılarımızın pek çoğunda, icra edilişleri sırasında meydana gelen birçok seslilik mevcuttur. Türk halk çalgılarının nicelik olarak da çokluğu, Türk müziğini çok sesliliğe elverişli bir hâle getirmektedir. Söz gelimi bağlama ve Karadeniz kemençesi geleneksel çalımı itibarıyla çok sesli bir özellik taşımaktadır. (Kınık, 2011b: 218) Mahallî bir renk olarak Karadeniz'e has oyun havalarının çokseslendirmelerinde kemençe kullanan sanatçılar, aynı zamanda vurmalı, üflemeli çalgılardan da geniş ölçüde yararlanarak ulusal bir müzik üslubu geliştirmiştir.

SONUÇ

“Türk Beşlerinin Eserlerinde Folklorik Unsurlar” başlığı altında ele aldığımız tezimizde, Türk Beşleri olarak anılan Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses’in eserlerini meydana getirirken halkbilimi unsurlarını ilham almasını konu edindik. Halkbilimi, halk ruhuna ait tüm spesifik bileşenleri içeren hacmiyle sınırları kestirilemeyecek boyutta bir bilim dalıdır. Çok geniş bir konu yelpazesine sahip olan halkbilimi, toplumsal hayatı yönlendiren, biçimlendiren ve tasarlayan pek çok soyut ve somut unsuru kendi içinde barındırmaktadır. Halkbilimi, bu yönüyle bir ulusu birbirine kenetleyen her türlü maddi ve manevi değerleri inceleyerek o toplumun hayatını idamesi için yönergelere ulaşan bir bilim hüviyetindedir. Özellikle Cumhuriyetin ilk dönemlerinde halkbilimsel yöntemlere başvurularak toplumsal sürekliliğinin teminatı olan folklorik ürünler toplanmaya başlanmış ve bu yönüyle ulus devlet olma yolunda bir pusula olma vazifesi gören folklor, Türk İnkılâbının özünü oluşturmuştur.

İnsanlık tarihi, birbiriyle yüzyıllar boyunca süren aralıksız mücadelelerle doludur. Yirminci yüzyılda da Birinci Dünya Savaşı vuku bulmuş ve devletler arasında gerçekleşen bu büyük yüzleşme ve güç gösterisi birçok yıkımı da beraberinde getirmiştir. Savaş, imparatorlukların parçalanmasıyla neticelenmiş ve savaşın yarattığı kaos sonrası toplumların yeniden inşa edilmesi gündeme gelmiştir. Öngörülen yeni sisteme göre, her toplum, milli ve sürdürülebilir değerler üzerine yeniden inşa edilecektir. Bu doğrultuda da halkın özünden menkul eserlerin toplanması, işlenmesi ve kayıt altına alınarak gelecek nesillere aktarılması büyük önem teşkil etmiştir. Yaşadığımız coğrafyada da yirminci yüzyılın en stratejik hamlesini gerçekleştirerek Türk ulusunun bağımsızlığını teminat altına alan Mustafa Kemal Atatürk’ün liderliğinde Türkiye Cumhuriyet’i kurulmuştur. Cumhuriyetin ilanıyla kökten değişim hedeflenerek çağdaş Türk devleti olma yolunda kararlı adımlar atılmıştır. Bu bağlamda da milletimizin uzak geçmişinden günümüze intikal ettirdiği her türlü yaşamsal ve kültürel dinamikler, sistemik bir plan dâhilinde incelenmiştir. Çünkü dünya beşeriyeti arasında varlığımızı ortaya koyabilmenin yolunun topluma has ölümsüz bir materyal olan “milli ruh”tan teşekkül edecek bir Türk kültürüyle mümkün olduğuna inanılmıştır.

Cumhuriyetimizin ilanıyla Batı’ya yönelişte yeni bir safhaya geçilmiş ve yıllarca takip ettiğimiz Batılı kültür hareketleri, yurdumuzda da tatbik edilir hâle gelmiştir. Atatürk, Cumhuriyeti ilan ettikten sonra Türk toplumuna çağdaş ve özgün bir görünüm kazandırmayı amaçlayarak modern dünyayla uyumlu yeni bir milli kimlik arayışı içine girmiştir. Bu bağlamda da geçmişin değer yargılarıyla bütünleşen gelecek için de öngörülerde bulunan yeni bir sanat

anlayışı zarurî hâle gelmiş ve müzik, Atatürk'ün bizzat ilgilendiği bir sanat dalı olarak göze çarpmıştır. Atatürk'ün bu tutumunda Montesquieu'nun müzikle ilgili ortaya koyduğu prensibin de etkili olduğu düşünülebilir. Zira “yeni bir ulus inşa etme” ideali ile başlatılan Türk inkılâp hareketi ile çağdaş ve milli bir devlet olma gayesi taşınmış ve bu devrede sanatçılar, görev bilinciyle hareket ederek sanatın birleştirici, bütünleştirici ve dönüştürücü gücünün de etkisiyle Yeni Türk Devleti'ni kendi değerlerine bağlı, modern bir yaklaşımla imar etmişlerdir. Musiki alanında da Türk Beşleri, çok sesli müziğin ülkemize getirilerek toplum arasında yaygınlaşmasında kilit rol üstlenmiştir. Türk Beşleri, Cumhuriyetin sanat vizyonu olan öz kaynaklara yönelerek “milli sanat” oluşturma gayesine sanatçı duyarlılığıyla büyük katkı sağlamış ulusal bir sanatçı ekolüdür. Sanat eserlerini oluştururken kendi topraklarından esinini alan sanatçılar, aynı zamanda çağdaş Türk müziğinin de kurucu isimleri arasında yer almıştır. Sanatçıların eserlerini genel hatlarıyla incelediğimizde de folklorik unsurların yoğun bir kullanımına tanıklık ettik.

Türk Beşleri'nin müzik yapıtlarının dayandığı temel felsefe öze dönük arayıştır. Yirminci yüzyılda etkili olan ulusalcı akımların izdüşümü olarak nitelendirebileceğimiz folklorla ilgi, güzel sanatlarda da yoğun şekilde görülmüş ve Türk Beşleri de eserlerinin muhtevasını ve müzikal alt yapısını oluştururken yerli öğeleri ve dolayısıyla Türk halkını referans almıştır. Türk Beşleri arasında folklorik öğelere sanat yapıtlarında en çok yer veren sanatçı Ahmet Adnan Saygun'dur. Çok sesli müziğin pek çok türünde eser besteleyen Saygun, çalışkan ve titiz kişilik yapısıyla mevcut verimliliğine ulaşmıştır. Saygun'un sanat yapıtlarının çıkış noktası, Anadolu'nun zengin kültürel birikimidir. Zira etnomüzikolog hüviyetiyle Anadolu coğrafyasını karış karış gezen Saygun, ruhî bir kavrayışla müziğinin sanatsal açılarını Anadolu yönünde oluşturmuştur. Saygun, özellikle opera yapıtlarında, Türklerin en eski çağlarından günümüze yürüdüğü medeniyet çizgisinde yanında yer almıştır. Zira Türk mitolojik devirlerinden derin izler taşıyan ve destan kurgusuyla oluşturulan bu operalarda, yeni kurulmakta olan düzenin mitik tasavvurları da sezilmektedir. Türk sözlü kültürünün en önde gelen edebî ürünlerini, sevgi, barış ve umut ekseninde yoğurduğu dünya görüşüyle yeniden yorumlayan Saygun, geçmişine aidiyet duyan ve geleceğin de aydınlık olacağı ümidini ruhunda taşıyan özgün bir sanatçıdır.

Beşlerin bir diğer üretken ismi Cemal Reşit Rey de çağdaş Türk müziği için özel bir yerdedir. Fransa'da aldığı üst düzey müzik eğitiminin ardından Cumhuriyetin çağrısıyla yurduna dönerek geleceğin dönüştürülmesi misyonuyla hareket eden Rey, çok sesli müziğin ülkemizde yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. Rey, sanat yapıtlarında, Türk halk müziğinin ritim ve ezgilerini yoğun şekilde kullanmıştır. Halk türkülerimizi eserlerine alıntılarla

sanatının niteliğini, milli bir çerçeveye yerleştiren Rey, çağdaş Türk müziğinin oluşumunda başat rol oynamıştır.

Ulvi Cemal Erkin de etkin ögesini, Anadolu imgesinin oluşturduğu müzik eserleri ortaya koymuştur. Geleneksel halk müziği unsurlarını ince bir zevkle işleyen sanatçının bu ulusal müzik anlayışı, her dönemde beğeni ve takdirle karşılanmıştır.

Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses de devrin sanat anlayışına uygun olarak ana figürleri arasında geleneksel halk müziğinin yer aldığı sanat eserleri bestelemiştir. Bu açıdan yaklaşıldığında Türk Beşleri, çağdaş Türk müziğini kendi köklerine dayalı güçlü bir anlayışla temellendirmiştir. Geleneksel halk müziği ile çok sesli müziği sentezleyerek “Türk’e özgü” bir müzik dili yakalayan sanatçılar, diğer ülkelerde de yurdumuzu başarılı bir şekilde temsil etmiştir. Cumhuriyet ile yeni bir soluk kazanan çağdaş Türk müziği, Türk Beşleri’nin milli ruhu yansıtan “yüz akı” eserleriyle evrensel bir nitelik kazanmıştır.

Eski devirlerden bugüne dek sanat eseri, topluma yol gösteren güçlü bir misyon üstlenmiştir. Bu bağlamda güzel sanatlar içinde yer alan diğer sanat dalları için de folklorik bağ göz önünde bulundurulmalıdır. Zira kendi toprağından ses vermeyen bir müzik işitilemez, resim ise belirsiz bir görünümdeydir. Heykel bir şekle büründürülemez, edebiyatta ise kelimeler tam anlamıyla kavranamaz. O hâlde güzel sanatlar, içinde doğduğu toplumu karakterize eden bir mahiyet taşımalıdır. Bu da milli bir iştihak ile mevcuda getirilen sanat eserleriyle mümkündür.

‘Türk Beşleri’nin Eserlerinde Folklorik Unsurlar’ adlı tezimiz, güzel sanatlar içinde yer alan müziğin, ses ve sözü bir araya getirerek yakaladığı güçlü retoriği vurgulamıştır. Cumhuriyet devrimlerinin özünü oluşturan halk kültürü ve halk edebiyatı unsurları, müzik devriminin gerçekleşme safhasında, yoğun şekilde kullanılmıştır. Müzikte görülen değişikliklere öncülük eden Türk Beşleri, halk arasında yaşayan folklorik unsurları, modern müzik kalıplarıyla sentezleyerek çağdaş Türk müziğini ortaya çıkarmıştır. Ben de sanatçıların eserlerinin muhtevasında görülen türkü, mit, destan, masal, efsane, halk hikâyesi, âşıklık geleneği, Şamanizm, büyü, seyirlik türler, tasavvufî duyuş gibi halk edebiyatı unsurlarını değerlendirerek halkbilimi ve müzik arasında disiplinler arası bir senteze ulaştım. Bu bağlamda tezimiz, Türk Beşleri’nin eserlerinde görülen folklorik öğelerin neler çağrıştırdığı ve sanat eserlerinde ne amaçla kullanımının gerçekleştirildiği ile ilgili genel bir sonuç verecektir.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2019). Türk Halk Edebiyatı, Nobel Yayıncılık, İstanbul.
- Ağarı, Ş. (2018). Bir Övgü Unsuru Olarak Şehnâme Kahramanlarının Klasik Türk Şiirindeki Dönüşümü: Bâki-Nedim Karşılaştırması. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (39), 233-250.
- Aksakal, H. (2015). Türk Politik Kültüründe Romantizm. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Albayrak, N. (2010). Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Ali, F. (1994). Dünyadan ve Türkiye’den Müzisyen Portreleri. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Alptekin, A. B. (2014). Efsane ve Motifleri Üzerine, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Alptekin, A. B. (2015). Halk Bilimi Araştırmaları. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Alptekin, A. B. (2016). Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ambrosio, A. F. (2012). Dervişler. (Çev: Buğra Poyraz). Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- And, M. (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- And, M. (2010). Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aracı, E. (2001); Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arı, K. (2011). Türk Devrim Tarihi 1. Zeus Kitabevi, İzmir.
- Arslan, M. (2008). Denizli Yöresinden Derlenmiş Masallar İncele-Metinler. Zirve Yayınları, Denizli.
- Artaç, A. (2019). Ziya Gökalp’in Milli Müziğimizi Oluşturmakla İlgili Düşüncelerinin Atatürk’ün Aynı Doğrultudaki Fikirlerine ve Çağdaş Türk Müziğine Etkileri. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 8(2), 529-550.
- Aydın, Y. (2003). Türk Beşleri. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Bali, A. (2017). Halk Oyunları Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma: Mersin İli Silifke İlçesi Örneği. KARADENİZ, 33, 78-91.
- Başgöz, İ. (2013). İzahlı Türk Halk Şiiri Antolojisi. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bayat, F. (2017). Türk Mitolojik Sistemi. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Baydu, U. (2016). Müzik Terimleri Sözlüğü. Akıl Fikir Yayınları, İstanbul.
- Bayık, M. (2002). Atatürk’ün Ana Fikrini Verdiği İlk Opera: Öz Soy Destanı. Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, 18(52), 289-299.
- Beydilli, C. (2004). Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük. Yurt Kitap-Yayın, Ankara.
- Bir, S. (2019). Gılgamış Destanı. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Biyografya 5 (2004). Ahmet Adnan Saygun. Bağlam Yayıncılık, Ankara.

- Boratav, P. N. (1988). Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği. Adam Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P. N. (2016). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Cansız, S. Ç. (2014). Ziya Gökalp'in Düşünce Sistemi ve Folkloru Bakışı. Milli Folklor, 26(103), 59-68.
- Cassirer, E. (2018). Dil ve Mit. (Çev: Onur Kuzgun). Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Cemalcılar, A. (1992). Ahmet Adnan Saygun ve Yunus Emre Oratoryosu. Kurgu Dergisi, 11, 179-189.
- Coşkun, N. Ç. (2013). Türk Ninnilerine İşlevsel Yaklaşım, İnternational Periodical For The Languages. Literature and History of Turkish or Turkic, Ankara-Turkey, Volume 8/4 p. 499-513.
- Çalgan, K. (1991). 1991 Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Ulvi Cemal Erkin'e Armağan. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Çalgan, K. (2001). Duyuşlar-Ulvi Cemal Erkin. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Çek, S. (2017). Kurumlar ve Dernek Yapıları İçinde Halkbiliminin ve Halk Edebiyatının Tarihîsel Gelişim Sürecine Bakış. Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(2), 91-114.
- Çetin, N. (2022). Geçmişten Günümüze Süregelen Geleneksel Bir Oyun: Zeybek. Journal of Recreation and Tourism Research /JRTR, 9(1), 87-102.
- Çetişli, İ. (2006). Batı Edebiyatında Edebî Akımlar. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İ. (2008). Edebiyat Sanatı ve Bilimi. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çevik, M. (2022). Türkü Çözümlemeleri. Ürün Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). Türk Dünyası Epik Destan Geleneği. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2019). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çoruhlu, Y. (2002). Türk Mitolojisinin Anahatları. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Çuhadar, C. H. (2017). Müziksel Zeka. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 26(3), 1-12.
- Deniz, Ü. (2016). Millî Mûsiki ve Türk Beşleri. Gece Kitaplığı, Ankara.
- Derrıda, J. (2014). Platon'un Eczanesi. (Çev: Zeynep Direk). Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Dilçin, C. (2009). Örneklerle Türk Şiir Bilgisi. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Dinç, A. (2003). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Oyunlarında Türk Tarih Tezi. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 10(22), 139-145.

Durbilmez, B. (2020). Âşık Edebiyatında Şiir Sanatı-Hasreti'den Örneklerle. Akçağ Yayınları, Ankara.

Düzgün, D. (2014). Türkiye'de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 52, 143-158.

Ekici, M. (2018). Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri. Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

Elçin, Ş. (2017). Kerem ile Aslı Hikâyesi. Akçağ Yayınları, Ankara.

Elıade, M. (2015). Doğu ve Yeniden Doğu-İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları. (Çev: Fuat Aydın). Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.

Elıade, M. (2018). Mitlerin Özellikleri. (Çev: Sema Rifat). Alfa Yayınları, İstanbul.

Ergin, M. (2008). Dede Korkut Kitabı. Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Evcin, E. (2011). Atatürk'ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı. Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 47, 521-555

Ferber, M. (2020). Romantizm. (Çev: Miray Sağlam ve Mehmet Çetin). Say Yayınları, İstanbul.

Fulford, R. (2017). Anlatının Gücü. (Çev: Ezgi Kardelen). Kolektif Yayınları, İstanbul.

Göçgün, Ö. (2010). Atatürk, Milli Kültür ve Medeniyet. Pamukkale Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Gökalp, Z. (2019). Türkçülüğün Esasları. (Hzl: Bilgehan Atsız Gökdağ). Akçağ Yayınları, Ankara.

Güleç, İ. (2007). Anonim Halk Edebiyatı'nın Tasnifine Dair Yeni Bir Öneri. SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, 14, 47-58.

Güleç, E. S. (2012). Kerem Operasında Tasavvuf Etkisi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Enstitüsü, 5(21), 118-137.

Güleç, E. S. ve Güleç İ. Ş. (2020). "Ekrem Reşid Rey ve Cemal Reşid Rey Operaları". bilig – Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 93, 53-84.

Göncüler, G. J. (2007). Prof. Dr. Saim Sakaoğlu ile Söyleşi. Milli Folklor Dergisi, 19(76), 21-25.

Gönen, G. B. (2008). Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Admed Adnan Saygun'un Operalarının Dramaturjik Açidan İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Opera Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

- Günay, U. (2015). Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Günay, U. ve Horata O. (2019). Risâletü’n-Nushiyye. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Güzel, A. (2012). Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Güzel, A. ve Torun A. (2017). Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Akçağ Yayınları, Ankara.
- İlyasoğlu, E. (1999). Zaman İçinde Müzik. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İlyasoğlu, E. (2007). 71 Türk Bestecisi. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İnan, A. (1998). Makaleler ve İncelemeler. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- İşkodralı, M. E. (2019). Cumhuriyet, Türk Müziği ve Türk Beşlileri. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 1(1), 23-30.
- İzgi, M. C. (2012). Şamanizm ve Şamanlara Genel Bakış. Lokman Hekim Journal, 2(1), 31-38.
- Jung, C. G. (2020). Rüyalar. (Çev: Aylin Kayapalı). Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Karadavut, Z. (1996). Köroğlu’nun Zuhuru Kolu Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma. Yayınlanmış Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kınık, M. (2011a). Bir İletişim Aracı Olarak Türk Halk Müziği ve Türküler. Erciyes İletişim Dergisi, 2(1), 136-150.
- Kınık, M. (2011b). Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(30), 211-234.
- Kıran, S. S. (2005). Ahmed Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Müzik Anabilim Dalı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Kırcı, M. (2004). Atatürk’ü Konu Alan Bir Tiyatro Eseri “BAYÖNDER” Üzerine Bir İnceleme. Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 17(17), 121-135.
- Kolçak, O. (2005). Ahmet Adnan Saygun. Kastaş Yayınevi, İstanbul.
- Kolçak, O. (2006a). Cemal Reşit Rey. Kastaş Yayınevi, İstanbul.
- Kolçak, O. (2006b). Necil Kâzım Akses. Kastaş Yayınevi, İstanbul.
- Kolçak, O. (2008). Ulvi Cemal Erkin. Kastaş Yayınevi, İstanbul.
- Korkut, E. ve Boydaş, O. (2021). “Sanat Eğitiminde Ailenin Önemi, “Dianne Dengel Örneği”. Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences, 7(38), 398-401.
- Köprülü, M. F. (2018). Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Kunos, I. (2019). Türk Halk Edebiyatı. (Çev: Prof. Dr. Tuncer Gülensoy). Akçağ Yayınları, Ankara.

- Malinowski, B. (2020). Büyü, Bilim ve Din. (Çev: Saadet Özkal). Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Mandaloğlu, M. (2012). İslamiyet'ten Önce Türklerde Toplantı ve Törenler. TSA/16(2), 211-232.
- Manfred, J. (2012). Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı. (çev: Bahar Dervişcemaloğlu). Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Montaigne, M. (2015). Denemeler. (Çev: Selahattin Eyüboğlu). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Oğuz, M. Ö. ve Özkan, T. S. (2003). Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri. Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, Ankara.
- Oğuz, M. Ö. (2018). Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Onay, A. T. (1996). Türk Şiirlerinin Vezni. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ozan, M. (2011). Geçiş Ritüelleri ve Halk Masalları. Milli Folklor Dergisi, 23(91), 72-84.
- Ögel, B. (2014). Türk Mitolojisi I. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (2002). Türk Mitolojisi II. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Örnek, S. V. (2014). 100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane. Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Özmen, O. (2016). Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu Üzerine Bir İrdeleme. Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi, ISSN: 2149-7079, 3, 1-14.
- Özkoç, Ö. (2019). Cemal Reşit Rey'in "Bebek Efsanesi" Eserinin III. Bölümünün "Bebek Ninni" Türküsü ile Karşılaştırmalı Analizi. folklor/edebiyat, 25(98), 427-449.
- Özöztürk, İ. (2021). Ahmed Adnan Saygun'un Op.75 Bir Kumru Masalı Balesi'nin Müzikal Açıdan İncelenmesi. Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Reichl, K. (2017). Türk Boylarının Destanları. (Çev: Metin Ekici). Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Roux, J. P. (2017). Eski Türk Mitolojisi. (Çev: Musa Yaşar Sağlam). Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Safa, P. (2007). Edebi Akımlar ve Fikir Cereyanları. Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Safranski, R. (2013). Romantik/Bir Alman Sorunsalı. (Çev: Ali Nalbant). Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. (1999). Koşma Tasnifine Yeni Bir Yaklaşım. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 103-113.

- Sakaoğlu, S. (2014). Âşık Edebiyatı Araştırmaları. Kömen Yayınları, Konya.
- Sakaoğlu, S. (2016). Masal Araştırmaları 1. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, S. ve Duymaz A. (2018). İslâmiyet Öncesi Türk Destanları. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. (2018a). Masal Araştırmaları 2. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, S. (2018b). Efsane Araştırmaları. Kömen Yayınları, Konya.
- Sancar, Ö. (2021). Cumhuriyet Sonrası Türk Halk Müziğinin Gelişiminin İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Müzik Bilimleri, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Say, A. (2019). Müziğin Kitabı. Isık Yayınları, İstanbul.
- Saygun, A. A. (2007). Bir Kumru Masalı, Bale, 2 Perde, 100. Doğum Yılı Anısına. İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir.
- Sayın, E. (2019). Türk Beşlerinin Müzik Dili, Geleneksel Türk Müziği ve Halk Müziği ile Etkileşimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Müzik Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Schimmel, A. (2017). Ben Rüzgârım Sen Ateş. (Çev: Senail Özkan). Pegasus Yayınları, İstanbul.
- Sevim, A. (2008). Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü: Herder. Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Sürmeli, F. M. (2010). Ege Bölgesi Zeybek Oyunlarının Adlarına Göre Tasnifi ve İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Folklor Müzikoloji, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Tahtaişleyen, N. (2017). Ağıtların Edebi Özellikleri Üzerine Bir Literatür ve Veri Analizi. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 1(16), 222-239.
- Tanpınar, A. (2020). Huzur. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tarhan, D. E. (2020). Pythagoras Felsefesinde Müzik ve Matematik İlişkisi Üzerine. Felsefi Düşün-Akademik Felsefe Dergisi, 15, 203-224.
- Tarman, S. (2020). Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik. Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Tavukçu, O. K. (2009). Türk Edebiyatı'nda Ölüm Şiirlerinin Bazı Üslup Özellikleri. Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, 2(3-4), 59-73.
- Teke, S. G. (2015). Alan Araştırmacısı Olarak Sedat Veyis Örnek ve Alan Çalışmalarına Katkıları. CIU, folklor/edebiyat, 21(82), 299-310.
- Turan, F. A. ve Ozan M. (2018). Türk Mitolojisine Giriş. Gazi Kitabevi, Ankara.

- Türkmen, F. (2018). Âşık Garip Hikâyesi. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Uğurlu, E. K. (2014). Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninni. Milli Folklor, 26(102), 43-52
- Ülken, H. Z. (2017). Anadolu Kültürü Üzerine Makaleler. (Hzl. Gülseren Ülken). Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Yeşil, Y. (2014). Türk Dünyası'nda Geçiş Dönemi Ritüelleri Üzerine Tespitler. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 3(9), 117-136.
- Yeşildal, Ü. Y. (2018). Bir Arketip Olarak Yılan, AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Türkiye, 6(13), 420-431.
- Yıldırım, D. (2016). Türk Bitiği. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldız, N. A. (2015). Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanlar. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yurt, G. (2014). Faruk Nafiz'in Akın ve Özyurt Oyunlarının Türk Tarih Tezine Katkısı Açısından İncelemesi. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 3(4), 433-443.
- Zengin, Ç. (2019). Bir Fikir Şairi: Selahattin Batu ve Şiir Dünyası. Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi, 2(3), 37-53.

İnternet Kaynakları

<https://tufak.org.tr>>bolgeleregorehalkoyunlari>. “Tufak: Turizm Folklor Araştırma Kurumu Derneği Gençlik Kulübü”. (E.T. 22.12.2022)

[Tunçdemir, İ. https://www.ayk.gov.tr](https://www.ayk.gov.tr). >> “Cumhuriyet’in Kurulmasından Sonra Bestelenen İlk Türk Operası: Özsoy Destanı” 737-756.

<https://www.turkuler.com> (E.T. 24.03.2022)

“Koroğlu Türküsü”

“Yaylada Türküsü”

“Akkoyun Türküsü”

“Sarı Zeybek Türküsü”

“Aydın Ondördü Türküsü”

“Kozanoğlu Türküsü”

“Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum Türküsü”

“Tevenkte Üzüm Kara Türküsü”

“Genç Osman Türküsü”

“Madımak Türküsü”

“Biz Canları Güle Vermişiz Türküsü”

“Salına Salına Suya Gidersin Türküsü”

“Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim Türküsü”

“Yandım Çavuş Türküsü”

“Sarı Gelin/Erzurum Çarşı Pazar Türküsü”

“Sille Türküsü”

“Ak Koyun Türküsü”

“Eğin Türküsü/Keveng’in Yollarında”

“Ekini Biçer Oldum/Irgat Türküsü”

“Tutam Yâr Elinden Türküsü”

<https://www.turkusoza.com> >> “Nenni Bebek Türküsü (Elmalı’dan Çıktım Yayan)”

(24.03.2022)

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı	
Doğum Yeri	
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	
Lisans Diploması	
Yabancı Dil / Diller	
İŞ DENEYİMİ	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
E-Posta	