

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SELMAN ADA’NIN AŞK-I MEMNU OPERASI’NDA FAGOTUN KULLANIMINA
YÖNELİK BİR İNCELEME

Aşkın USTA

Danışman
Doç. Zehra SAK BRODY

İzmir, 2017

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SELMAN ADA’NIN AŞK-I MEMNU OPERASI’NDA FAGOTUN KULLANIMINA
YÖNELİK BİR İNCELEME

Aşkın USTA

Danışman
Doç. Zehra SAK BRODY

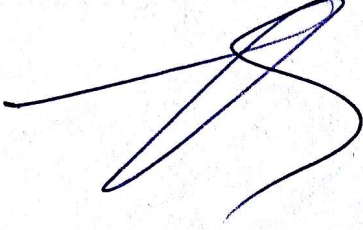
İzmir, 2017

TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI

Tez Danışmanı olarak bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Zehra SAK BRODY

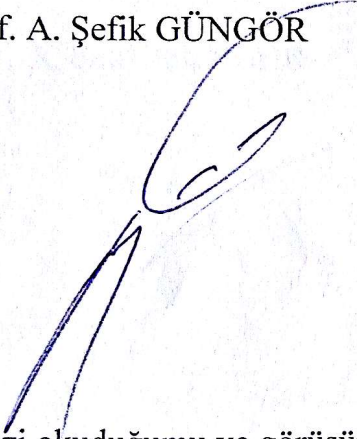
11.05.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Prof. A. Şefik GÜNGÖR

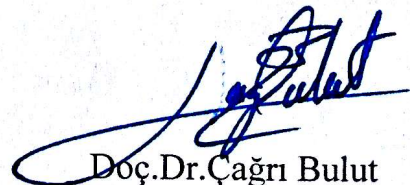
11.05.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Aslı GEDİKLİ YILMAZÇETİN

11.05.2017



Doç. Dr. Çağrı Bulut

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nda Fagotun Kullanımına Yönelik Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28/04/2017

Aşkın USTA

ÖNSÖZ

Yaşayan bir Türk bestecisi olan Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nda fagot enstrümanının sıra dışı kullanımının saptanması ve eserin bu yönü hakkında günümüze kadar hiçbir çalışma yapılmaması, İzmir Devlet Opera ve Balesi ile orkestranın fagot sanatçısı olarak İzmir'de ilk seslendirilişini gerçekleştirdiğimiz 2009 yılından beri dikkatimi çeken bir durum olmuştur. Adeta bir fagot konçertosuymuşçasına, sürekli duyulan solistik nitelikte bir fagot partisinin hâkim olduğu eser, hem edebi yönüyle hem de yurt içi ve dışında başarıyla ülkemizi temsil eden bir Türk operası olarak opera literatürümüzde de göz ardı edilmemesi gereken önemli bir yere sahiptir.

Öncelikle eserini incelememe ve eseri hakkındaki bu tezi hazırlamama müsaade ettiği için değerli besteci ve Genel Müdürüm Sayın Selman Ada hocama, tez yazma sürecimde akademik anlamdaki desteği için tez danışmanım Sayın Doç. Zehra Sak Brody'ye ve sevgili eşim Sayın Doç. Dr. Özge Gülbey Usta'ya teşekkürü borç bilirim.

28/04/2017

Aşkın USTA

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nda Fagotun Kullanımına Yönelik Bir İnceleme

Aşkın USTA

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Programı

Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nda fagot, literatürdeki operalardaki kullanımının yanında, teknik, enstrümantal ve müzikal unsurlar açılarından oldukça sıra dışı kullanılmış; eser bir fagot konçertosuymuş gibi düşünülüp başlangıcından itibaren en az solistler kadar önemli bir noktada yer almıştır. Orkestradaki konumlanması da, belirtilen standart-dışı yazımdan kaynaklanarak değiştirilmiş; literatür opera yapıtlarında klarnetlerin yanında flüt ve obuların arkasında, kısaca tahta nefesli gruptan, tını özelliklerini bozmamak adına soyutlanmaması nedeniyle konumlanırken bahsi geçen yapıtta viyolaların arkasında bulunacak şekilde tahta nefeslilerden ayrılıp solo enstrüman gibi değerlendirilmiştir. Bu çalışma, hem bir Türk opera bestecisine değinilmesi hem de bestecinin, fagotu, bir opera yapıtında standardın oldukça dışında kullanması ve bu enstrümanın kullanım alanının genişletilmesi açılarından oldukça önemlidir.

Bilimsel araştırma türlerinden tarihsel ve betimsel yöntemler ile tündengelim yöntemi ile şekillenen çalışmada, opera yapıtına konu olan romanın edebi yönü ve yazarı, tarihsel açıdan incelenmiş, opera yapıtına dönüşmeden önce hazırlanan libretto ile roman arasındaki ortak ve farklı yönler irdelenmiştir. Bahsi geçen eserin bestecisiyle yüz yüze görüşme yapılmıştır. Bunların dışında müzikal analiz, veri taraması, bulguların karşılaştırılması gibi niteliksel araştırma yöntemleri kullanılmıştır; araştırma, rasyonel bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Selman Ada ile görüşme, besteci hakkında yapılan akademik çalışmalar, Selman Ada ve Halid Ziya Uşaklıgil ile ilgili kitaplar, ansiklopediler, tezler gibi yazılı materyallerin yanında tez konusu olan eserin partitürü ve librettosu, araştırmanın temel kaynaklarını oluşturmuştur.

Bu çalışma ile fagotun bir opera yapıtındaki konumu, gerek ses sınırlarının standart kullanımın dışına çıkması gerekse eser boyunca fagot partisinin ritmik ve dinamik unsurlarındaki zorlayıcı yapısı incelenmiş olup yüzyıllardır orkestra içinde belli bir kimliği koruyan bu enstrümana besteci tarafından yeni bir kimlik kazandırıldığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Selman Ada, Aşk-ı Memnu, Fagot

ABSTRACT

Master Thesis

An Analysis of the Use of Bassoon in the *Aşk-ı Memnu* Opera of Selman Ada

Aşkın USTA

Yaşar University

Institute of Social Sciences

MA Program in Art & Design

Bassoon in Selman Ada's opera *Aşk-ı Memnu* was used quite unusually in terms of technical, instrumental and musical elements, as well as its use in the other operas in the literature, and the work of art has been considered like a bassoon concerto, and the instrument has been given the importance in the same level as the soloists from the very beginning of the opera. Its position in the orchestra has also been changed due to the specified non-standard writing; unlike its original placement next to flutes and oboes, among the woodwind group, with the purpose of not alienating it and not disturbing its timbre qualities, in the opera in question, it has been separated from the woodwinds and was used as a solo instrument, positioned behind the violas. This work of art is really important for two reasons; first for being about a Turkish opera composer and second, for this composer using it in quite and extraordinary way in an opera and even extending its usage area.

The study was formed using the historic and descriptive and deductive methods of scientific research, and the literary aspect and the writer of the novel which is the subject of the opera has been examined historically and the common and different aspects of the novel and the libretto which was prepared before the novel was adapted as an opera. A face to face interview has also been held with the composer of the work. Other than these, qualitative research methods such as musical analysis, data scanning, and comparison of the findings were made; and the research has been dealt with in a rational approach.

The main sources of the research consist of the interview with Selman Ada, academic works about the composer, books about Selman Ada and Halid Ziya Uşaklıgil, written material such as encyclopedias and dissertations, as well as the partitur and libretto of the opera, which is the subject of the dissertations.

In this study, the position of the bassoon in an opera has been examined in terms of going beyond its standard use within an opera and also the compelling structure of the rhythmic and dynamic aspects of the bassoon score, and it has been proved that the composer actually has given a new identity to this instrument which has maintained a certain identity in the orchestra for centuries.

Keywords: Selman Ada, *Aşk-ı Memnu*, Bassoon

İÇİNDEKİLER

SELMAN ADA'NIN AŞK-I MEMNU OPERASI'NDA FAGOTUN KULLANIMINA YÖNELİK BİR İNCELEME

| | |
|-------------------------|------|
| TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI | i |
| YEMİN METNİ | ii |
| ÖNSÖZ | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| İÇİNDEKİLER | vi |
| KISALTMALAR | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | ix |
| TABLolar LİSTESİ | x |
| EKLER LİSTESİ | xi |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

HALİD ZİYA UŞAKLIGİL VE AŞK-I MEMNU

| | |
|---|-----------|
| 1.1. Halid Ziya Uşaklıgil (1865-1945) | 3 |
| 1.2. Aşk-ı Memnu Romanı | 7 |
| 1.2.1. Konusu | 9 |
| 1.2.2. Karakterler | 10 |
| 1.3. Tiyatro Oyunu Olarak <i>Aşk-ı Memnu</i> | 13 |

İKİNCİ BÖLÜM

SELMAN ADA VE AŞK-I MEMNU

| | |
|---|-----------|
| 2.1. Selman Ada, Yaşamı ve Besteci Yönü | 16 |
| 2.2. Aşk-ı Memnu Operası | 18 |
| 2.2.1. Konusu | 21 |
| 2.2.2. Karakterler | 21 |
| 2.2.3. Edebi Romanla Opera Yapıtı Arasında Konu ve Karakterler Bakımından Benzerlikler ve Farklılıklar | 25 |
| 2.3. Aşk-ı Memnu Operası'nda Fagotun Kullanımı | 32 |
| SONUÇ | 56 |
| KAYNAKLAR | 62 |
| EKLER | 66 |

KISALTMALAR

| | |
|--------------|-------------------------------|
| Ö. | Ölçü Numarası. |
| s. | Sayfa Numarası. |
| İZDOB | İzmir Devlet Opera ve Balesi. |



ŞEKİLLER LİSTESİ

| ŞEKİL | SAYFA |
|--|-------|
| Şekil 1: Sahne 1 (Düğün) Değişken Ölçü Sayıları-Ö. 9-12 | 33 |
| Şekil 2: Sahne 1 (Düğün) Sol Anahtarı Kullanımı-Ö. 25-32 | 34 |
| Şekil 3: Segâh Evlenme Ayini-Ö. 2-30 | 35 |
| Şekil 4: Düyek Ritmik Solo-Ö. 40-48 | 35 |
| Şekil 5: Ajilite ve Dizisel Yapıya Bağlı Pozisyon Güçlüğü-Ö. 58-72 | 36 |
| Şekil 6: Fagotun Şiirsel Kullanımı-Ö. 5-12 | 37 |
| Şekil 7: Fagotta Atlamalı Aralıklar, Ajilite ve Dizisel Takip-Ö. 49-96 | 38 |
| Şekil 8: Trioleli Akıcı Parti-Ö. 81-97 | 38 |
| Şekil 9: Ritmik Eşlik-Ö. 17-25 | 39 |
| Şekil 10: Tonal Zorluklar-Ö. 36-42 | 40 |
| Şekil 11: Ritimsel Öncülük-Ö. 46-57 | 40 |
| Şekil 12: Onaltılığa Triole-Ö. 1-2 | 41 |
| Şekil 13: Sendeleme Figürü-Ö. 32-38 | 42 |
| Şekil 14: İçsel Sendelemenin Dışavurumu-Ö. 66-74 | 42 |
| Şekil 15: Behlül'ün Af Dilemesi-Ö. 76-83 | 43 |
| Şekil 16: Legato'da Atlamalı Aralıklar-Ö. 1-18 | 44 |
| Şekil 17: Aşk Solosu-Ö.65-72 | 44 |
| Şekil 18: Heyecan Solosu-Ö. 1-12 | 45 |
| Şekil 19: Davetkâr Solo-Ö. 39-42 | 45 |
| Şekil 20: Teknik Zorluklar-Ö. 1-20 | 46 |
| Şekil 21: Solo-Ö. 94-104 | 47 |
| Şekil 22: Dizisel Pasaj-Ö. 15-18 | 49 |
| Şekil 23: Staccato, Legato ve Atlamalı Pasaj-Ö. 52-56 | 49 |
| Şekil 24a: Entrika Aryası-Ö. 1-42 | 50 |
| Şekil 24b: Entrika Aryası-Ö. 1-42 | 51 |
| Şekil 25: Yalvarış-Ö. 1-10 | 53 |
| Şekil 26: Gidelim Göksu'ya-Ö. 15-20 | 54 |
| Şekil 27: Final-Ö. 16-35 | 55 |

TABLULAR LİSTESİ

Tablolar

Sayfa

Tablo 1: Roman ve Opera Yapıtındaki Karakterler

24



EKLER LİSTESİ

| Ekler | Sayfa |
|--|--------------|
| EK 1: Selman Ada ile Aşk-ı Memnu Üzerine Görüşme | 66 |
| EK 2: Selman Ada | 80 |
| EK 3: Selman Ada'nın Eser Listesi | 81 |
| EK 4: Halid Ziya Uşaklıgil | 84 |
| EK 5: <i>Aşk-ı Memnu</i> Operası Dekor Tasarımı | 85 |
| EK 6: <i>Aşk-ı Memnu</i> Operası Kostüm Tasarımları | 86 |



GİRİŞ

Fagot yüzyıllardır orkestranın değişmez enstrümanlarından biri olup tahta nefesliler ailesinin en pes renge sahip olan enstrümanıdır. Orkestradaki genel kullanımda bu enstrüman, ses sınırı kendisine en yakın olan viyolonsel partisini kuvvetlendirmek amacıyla viyolonsel partisini ya olduğu oktavdan ya da bir oktav aşağıdan katlamak veya viyolonsel partisinde süregelen akıcı bir melodik/ritmik yapılanmanın ilk notalarını seslendirerek yine bu enstrüman grubundaki partiyi zenginleştirmek suretiyle duyulmaktadır. Yaylılar ailesine bu katkısının yanında tahta nefesli ailesinde de süregelen, flüt, obua, klarnet ve fagottan oluşan topluluk pasajlarında bas partisini yürütme görevine sahip olup, genellikle armonik yapıların kök seslerini içeren partileri icra etmektedir. Tahta nefeslilerin dört enstrümanının aynı anda görev almadığı pasajlarda da fagotun görevi, pasajın en pes melodik hattını duyurmaktır. Karakter olarak uzun seslerinde her oktavında lirik bir yapıya sahiptir; ancak orkestra literatüründeki kullanımını incelendiğinde, genel olarak çoğunlukla staccato pasajları özellikle fagotun üstlendiği görülmektedir. Fiziksel olarak ağır ve ses elde edilmesi zor bir enstrüman olmasından kaynaklanarak fagotta çok küçük değerli notalardan oluşan hızlı tempolu pasajlar, orkestra eserlerinde sıklıkla kullanılmaz.

Orkestra literatüründe genel olarak kullanım alanları, fiziksel icra zorluklarından kaynaklanarak, içinde bulunduğu enstrüman ailesinin diğer fertlerine göre daha sınırlı olan fagot, 2003 yılında ilk seslendirmesi gerçekleşen *Aşk-ı Memnu* Operası'nda icra geleneğinin dışında, oldukça radikal bir kullanımda görülmektedir. Eserin başından sonuna dek sürekli duyulan yoğun fagot partisi, enstrümanın solistik ses sınırının ve solistik tekniklerinin kullanıldığı bir yapıdadır. Yüzyıllardır orkestrada tahta nefeslilerin arasında, klarnetin yanında, flüt ve obuanın arkasında konumlanan fagot, *Aşk-ı Memnu*'daki yoğun görevi ve diğer tahta nefesli pasajlarından farklılaşması ile solistik yönden öne çıkması amaçlarına bağlı olarak bu eserde yaylıların arasında konumlanmış olup orkestra şefinin sağ tarafında yer almakta; böylelikle melodik/ritmik pasajları hem seyirciye hem de şan solistlerine farklı bir açıdan ulaştırmaktadır. Elbette eserde geleneksel karakteristiği olan staccato pasajları da üstlenmektedir; ancak staccato çalması beklenen pasajlar genelde legato karakterde görülmektedir. Gelenekte pek sık rastlanmayan küçük değerli hızlı tempolu solo

pasajlar bu eser boyunca fagotta sıklıkla görülmektedir. Bu çalışmada orkestra literatüründe fagotun icra geleneğinde olmayan ancak bu eserde özellikle vurgulanan farklılıklara değinilmektedir.

Çalışmada, fagotun bu eserdeki kullanımına değinmeden önce tarihsel ve betimsel araştırma yöntemlerine bağlı olarak eserin çıkış noktası, edebi romanın yazarı ile eserin bestecisi, hem edebi hem operatik yönden eser, edebi ve operatik yönden konu ve karakter benzerlikleri ile farklılıkları gibi konulara da değinmek, uygulanan tündengelim yöntemine uygun görünmektedir. Bestecinin yaşıyor olması, bu tez çalışması için avantajlı bir durum oluşturmakla beraber çalışma kapsamında yapılan yüz yüze görüşme sonucunda birinci ağızdan besteci, *Aşk-ı Memnu* ve eserde fagot kullanımı bilgileri edinilmiş olup çalışmanın ikinci bölümünde besteciyle yapılan görüşme birebir olarak yer almaktadır. Gerek besteci ve operası gerek yazar ve romanı ile ilgili akademik çalışmalar, kitaplar, ansiklopediler, tezler gibi yazılı materyallerin yanında tez konusu olan eserin partitürü ve librettosu, araştırmanın temel kaynaklarını oluşturmaktadır.

Bu tez çalışmasında birinci bölüm Halid Ziya Uşaklıgil ve *Aşk-ı Memnu* romanı, tiyatro oyunu olarak *Aşk-ı Memnu*, ikinci bölüm Selman Ada ve *Aşk-ı Memnu* operası, konu, karakterler ve roman ile opera yapıtındaki benzerlikler ve farklılıklar, üçüncü bölüm ise opera yapıtında fagotun kullanımı ile sınırlandırılmaktadır.

Bu çalışma ile fagotun bir opera yapıtındaki konumu, gerek ses sınırlarının standart kullanımın dışına çıkması gerekse eser boyunca fagot partisinin ritmik ve dinamik unsurlarındaki zorlayıcı yapısı incelenmekte; yüzyıllardır orkestra içinde belli bir kimliği koruyan bu enstrümana besteci tarafından yeni bir kimlik kazandırıldığı ortaya konulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HALİD ZİYA UŞAKLIGİL VE AŞK-I MEMNU

1.1. Halid Ziya Uşaklıgil (1865-1945)

1860'ta Şinasi ile başlayan Tanzimat edebiyatının, II. Abdülhamit'in baskıcı yönetimi zamanında edebi eserlerde kullanılmaktan kaçınılan siyasi temalar yerine karakterlerin duygularına veya metafizik konulara değinilen ikinci döneminde (Kaya, 2002, s. 26-27), *Servet-i Fünûn Dergisi*'nde buluşan sanatçıların Batı etkisi ile eserler yarattıkları, 1896-1901 yılları arasında varlık göstermiş (İşler, 2011, s. 62) *Servet-i Fünûn Edebiyatı* romancılarından Halid Ziya Uşaklıgil, Türk edebiyatında Batılılaşma ile ilgili en önemli isimlerden biridir (Yiğitoğlu, 2016, s. 419). Tanzimat Dönemi'nde Namık Kemal ile başlayan (Kantemir, 1982, s. 238), Halid Ziya'nın Goncourt Kardeşler'den öğrendiği (Kerman, 1985, s. 129), Türkçe'ye "sanatkârâne üslûp" olarak geçen "style artistique" düşüncesinin öncüsüdür (Baş, 2010, s. 357); ayrıca eseri sıkıcılıktan kurtarmak ve okuyucuyu daima dinç tutabilmek amacıyla müzikal bir yazı dili (Kerman, 1985, s. 129) ile yarattığı romanlarında, benimsediği edebi akımın tüm özelliklerini yansıtan ilk Türk yazardır (Parlatır, 1996, s. 87).

1865 yılında İstanbul Eyüp'te doğmuş olan Uşaklıgil, İzmir'de Uşşâkizâdeler olarak tanınan ailenin bir ferdidir; Atatürk'ün eşi Latife Hanım'ın yeğenidir (Çongar, 2013, s. 5). Mevlana ve Şirazi hayranı, batılı bir yaşam tarzı benimseyen Hacı Halil Efendi'nin oğludur. Mahalle Mektebi, Sıbyan Mektebi, Fatih Askeri Rüşdiyesi, İzmir Rüşdiyesi ve İzmir'de Özel Mechitariste Okulu'nda eğitim görmüş; eğitimi sonucunda İngilizce, Fransızca ve Almanca öğrenmesinin yanı sıra dünya edebiyatı literatüründeki önemli yapıtları okumuş ve birçok yapıtın tercümelerini yapmıştır. İzmir Rüşdiyesi'nde Fransızca, İzmir İdadisi'nde Fransızca, Türkçe ve Edebiyat dersleri vermiş, Osmanlı Bankası'nda çevirmen olarak görev almıştır. 1886'da *Hizmet Gazetesi*'nde ilk olarak edebiyatla ilgili yazılar yazmış; bu alanda adından söz edilen bir yazar haline gelmiş, yazıları *Mektep* ve *Servet-i Fünûn* dergilerinde de yayımlanmaya başlamıştır. Aile fertlerinde kayıplar yaşadığı 1888-1893 yıllarının ardından 1896'dan itibaren *Servet-i Fünûn Dergisi*'nin idaresinin Tevfik Fikret'e geçmesiyle birlikte yoğun olarak edebiyatla uğraşmış ve *Mâi ve Siyah* eserinin bu dergide yayımlanmasının sonucunda romancı ve hikâyeci olarak önemli bir noktaya

gelmiş (Kerman, 2012, 227-228), O'nu zirveye taşıyan diğer önemli romanı *Aşk-ı Memnu* olmuştur (Gündoğdu, 2009, s. 5). *İkdam* ve *Sabah* gazetelerinde de yazmaya başlamış, 1901'e dek çok sayıda nitelikli eser vermiştir. 1896-1901 arasında *Mâi ve Siyah*, *Bu muydu?*, *Küçük Fıkralar I-III*, *Heyhat*, *Aşk-ı Memnû*, *Bir Yazın Tarihi* ve *Solgun Demet* isimli yapıtlarını yayınlamıştır.

1908'den sonra Dârülfünun'da Edebiyat dersleri vermiş, İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne girmiş, buradaki görevi kapsamında Paris, Bükreş ve Almanya'ya gitmiş, I. Dünya Savaşı esnasında Almanya'da bulunmuş, bu süreçte seyahat notu nitelikli *Saray ve Ötesi* ile *Bir Acı Hikâye* eserlerini yayımlamış, memuriyetinin bitmesinin ardından yurda dönüp edebi yapıtlarına ağırlık vermiş, birçok dergi ve gazetede yayınlar yapmıştır.

Ailesinin kalan tek üyesi olan oğlunun trajik ölümü, yazarı derinden etkilemiş, kendi hastalığı için tedavi olmayı reddedip 1945 yılında hayata veda etmiştir (Kerman, 2012, 227-228).

Abdülhak Hamit, Recâizâde Mahmut Ekrem ile Fransız şairlerden Baudelaire'in etkisinde kalması sonucunda benimsediği, yüklem, özne ve sıfatların yer değiştirdiği, ünlem ifadeleri de içeren bir cümle yapısının kullanıldığı (Özer, 2004, s. 63) sanatkârane üslûpta yarattığı eserlerde dil olarak, Fransızca etkilerin görülmesinin yanı sıra, Türkçe'nin anlam bakımından güçsüz olduğu düşüncesiyle diğer Servet-i Fünûncular gibi Osmanlıca'yı benimsemiştir; ancak Cumhuriyet sonrası Harf Devrimi'nin kapsamında dilde sadeleşme tutumundan etkilenmiş, 1932'deki I. Türk Dil Kurultayı'nda dil devriminin önemine olan inancını vurgulamış, Türkçe'nin dilbilgisi yönüyle diğer Batı dillerinden daha üstün olduğunu savunmuş (Baş, 2010, s. 357-360), Kurultay'ın ardından *Hepsinden Acı*, *Aşka Dair*, *Mâi ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnû* romanlarının dilini sadeleştirerek yeniden yayınlamıştır (Kerman, 2012, 228). Her ne kadar dilde sadeleşme taraftarı olsa da yüzyıllardır Türk benliğine işlemiş Arap kökenli kelimelerin bir çırpıda yok edilemeyeceğinin de bilincinde olan Halid Ziya, gelecek nesillere ulaşabilen kelimelerin yazı dilinde kullanılabileceği ancak ulaşamayanların da yeniden diriltilmemesi ve aynı şekilde Batı dillerinden de yeni ifadeler almamak gerektiği, Türkçe dilinin yabancı dillerce istila edilmesinden kurtarılması görüşünü benimsemiştir (Dağramacıoğlu, 2010, s. 369).

Yaşamı boyunca sekiz roman, on üç hikâye kitabı, dört hikâye yayınlayan (Gündoğdu, 2009, s. iii) ve eserleri genellikle önce Arap sonra Latin harfleriyle basılmış olan (Sançar, 1958, s. 36) Halid Ziya Uşaklıgil, Tanpınar tarafından Türk Edebiyatı'nın ilk romancısı olarak tanımlanır. "Sanat sanat içindir." anlayışını benimsediği (Çanaklı, 2014, s. 251) uzun yaşamı boyunca yazdığı eserler Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın hem erken hem olgun hem de son dönem yapıtları olarak kabul edilir (Tanpınar, 1998, s. 155-158). Genel anlamda Türk romanı Halid Ziya'nın eserleri ile birlikte olgunluk dönemine girmiş olarak kabul edilir (Gündoğdu, 2009, s. 7). Halid Ziya, eserlerinde hayatın içinde yer alan bir yazar olarak görülmez. Batılılaşma anlayışı, batıyı taklit etmek yerine batı yöntemlerini öğrenmeye, anlamaya ve uygulamaya yöneliktir. Harf Devrimi sonrasında yeniden yayınladığı eserlerinde, günlük hayatta konuşulan Türkçeyi kullanan; bununla birlikte Fransız kültürünü de tanıtan ilk romancılardandır. Halid Ziya'nın, Harf Devrimi öncesinde tüm Servet-i Fünûncular gibi anlaşılması zor bir dilde eserler vermesi, Tanpınar tarafından, çok eski ve köklü bir gelenekten gelmesi nedeniyle Batılılaşma'ya geçiş sürecinde birdenbire geçmişle tüm bağların sökülüp atılmasının mümkün olmaması; ayrıca yazarların, toplumun uzağında başka bir katmanda yetiştirilmesinin de onları halktan ve gündelik dilden uzaklaştıran bir unsur olması şeklinde açıklanmaktadır. Halid Ziya, romanlarında cümleme yapısı ve roman kurgusuna önem veren ilk romancıdır. Roman kurgusu ve yapısı bağlamında farkındalık yaratmıştır; yarattığı roman karakterleri her devirde varlık sürdürebilecek niteliktedir (Tanpınar, 1998, s. 155-158).

Uşaklıgil, eserlerinde karakterlerin duygu, düşünce ve arzularını, yaşadıkları çevreyi geniş bir zaman örgüsü içinde eserlerinde anlatmakta, eserlerinde genel olarak aşk duygusunu ön plana çıkartmaktadır. Kendisinin de varlıklı bir ailenin ferdi olmasından ve hayatı boyunca varlıklı insanlardan oluşan ortamlarda bulunmasından kaynaklanarak eserlerinde de bu türden bir hayatı yansıtmakta, sadece aşk için yaşayan karakterler göstermektedir (Gündoğdu, 2009, s. 15). Eserlerinde üç kişilik aşk hikâyeleri ve bu durumun yarattığı problemler görülmektedir.

Gerçek hayattan seçilmiş karakterler, duygusal yanları, hırsları, kıskançlıkları, asilikleri ve bunalımlarıyla eserlerde yerlerini alırlar (Özer, 2004, s. 61-62). Roman karakterleri en az bir yabancı dili ve piyano çalmayı bilirler, bol bol kitap okur gibi görünürler (Baş, 2010, s. 321-323-353); genellikle Batı eğitimi almış, Batılı bir yaşam tarzını benimsemiş ve bu yaşam tarzını Türk toplumunda genelleştirilmiş

bir yaşam tarzı olarak gösteren, sanatçı ruhlu, gerçek hayatın karakterleri olmalarından dolayı değişken gerçekçi ruh halleri sergileyen ve okuyucuyu sadece bir düşünce doğrultusunda sabitlemeyen nitelikte olup (Gündoğdu, 2009, s. 14) yan karakterler de okuyucuyu asıl karaktere götürmektedir. Yazar, eserlerinde yozlaşmış kişiliklere sahip karakterler de kullanmaktadır. Buna örnek olarak *Aşk-ı Memnu*'da, yaşam tarzı ve karakteristik dokusu yönünden Firdevs Hanım, hem Peyker'e hem Bihter'e hem de aynı anda Firdevs Hanım'a kur yapabilecek karakterdeki Behlül ile romanın sonunda Firdevs Hanım'a benzediği için intihar eden Bihter gösterilebilir (Kadıızade, 2004, s. 117-119). Servet-i Fünûn'da genelleşmiş bir psikolojik özellik gibi bakılacak olunursa Halid Ziya'nın eserlerinde de genellikle karakterin ölümü ve akabinde geri kalanlarda kaçma durumu gözlemlenmektedir (Sazyek, 1998, s. 116). Yazar, gerek karakterin hastalık ya da intihar sonucu ölümü gerekse zaten eserin başlarında ölmüş olan bir anne-baba-sevilen kişinin varlığı ile "ölüm" temasını eserlerinde mutlaka göstermektedir (Kadıızade, 2004, 111).

Halid Ziya, romanlarında "aşk" konusunu öncelikli tutmakta, bu konuyu genellikle maddi imkânlar ve imkânsızlıklar ile *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in aile içine girerek huzur dolu Adnan Bey yalısının huzurunu kaçırmaması örneğindeki gibi dışarıdan içeriye müdahale eden karakterlerin aşk örgüsüyle olayların merkezine oturtmaktadır. Ayrıca yazar romanlarında, *Aşk-ı Memnu*'da Beşir'in Nihal'e platonik düzeydeki aşkında olduğu gibi karşılıksız aşklar ile öz kuzen olan Behlül ve Nihal'in evlenme durumu gibi aynı evde büyüyen akraba insanların arasında, karakterlerin farkına varamadıkları aşklara da değinmektedir. Halid Ziya'nın romanlarında aşkın mutlaka bir bedeli vardır; genellikle âşık karakter, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in intihar etmesi gibi, bu bedeli canıyla ödemektedir. Yazar, *Aşk-ı Memnu*'da Melih Bey'in karısı Firdevs Hanım'a ve Adnan Bey'in karısı Bihter'e olduğu gibi "tek taraflı aşk" ile Bihter'le Behlül arasındaki "yasak aşk" temalarını da eserlerinde, evlilik kurumuna zarar vermemesi açısından yasak aşk yaşayan kişinin pişmanlığı ve ölümü ile sonuçlanacak şekilde kullanmaktadır. Halid Ziya, romanlarında sevgi kavramını da baba-kız, anne-oğul, mürebbiye-kız, arkadaş ve kardeş sevgisi yönlerinden değerlendirmektedir (Kadıızade, 2004, s. 67-79).

Uşaklıgil, romanlarında genellikle İstanbul ve çevresini kullanmakta, bu lokasyonun açık ve geniş alanlarının yanı sıra zengin aile yaşantısını ifade edebilmek adına kapalı alanlar olarak da geniş konaklar ile eski köşk ve yalıları tercih etmektedir.

Romanın geçtiği mekânlar Halid Ziya için, karakterlerin psikolojik durumlarını etkilemesi yönünden önem kazanmaktadır. *Mekâna ruh kazandıranın insan; insanın ruh durumunu belirleyen de mekân olduğunu vurgular* (Sazyek, 1998, s. 116).

Halid Ziya'nın eserlerinde zaman kavramı, gerçekçi bir anlayışa bağlı olarak yavaş yavaş akmaktadır (Özer, 2004, s. 63). Karakterlerin kişilikleriyle olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi ve tasvirler Uşaklıgil için önemlidir. Romanda geçen olaylar, karakter kişiliklerine uygun olmalı, olayların değişiminin sonucunda kişiliklerde de değişiklikler görünmelidir (Baş, 2010, s. 346-356). Bu bağlamda karakterler salt iyi ya da kötü olarak sınıflandırılmamakla birlikte, olaylara bağlı olarak iyi ve kötü yönlerini ortaya koyarlar. Böylelikle okuyucu taraf tutmaz, karakterleri objektif olarak değerlendirir (Gündoğdu, 2009, s. 14).

Uşaklıgil'in romanlarında kaçış kavramı, gerek kişinin kendinden kaçması gerekse mekân değiştirmesiyle bulunduğu ortamdan kaçışı şeklinde görülmektedir. *Aşk-ı Memnu*'da öncelikle Bihter'in annesinin kendisini düşürdüğü durumdan ve annesi tarafından kendilerine takılan lakaptan kaçmak için Adnan Bey'le evlenmesi, kendisini yasak aşka yönlendiren cinsel dürtülerinin ortaya çıktığı Göksu gezisi ile doğaya kaçışı, kocasını aldatmasının ardından insanlardan kaçması, kendinden kaçmak istemesi nedeniyle intihar etmesi, ayrıca Behlül'ün, Bihter'in intiharından kısa süre önce Adnan Bey yalısından kaçması, Nihal'in Bihter'den uzak kalmak için halasının yanına gitmesi veya evde olduğu dönemlerde de kendini sürekli piyano çalmaya ve ders çalışmaya vermesi, romanlardaki kaçış kavramının kullanım alanlarına örnek olarak gösterilebilir (Kadıızade, 2004, s. 94-96).

Gazete ve dergi yazıları dışında elli civarında eser bırakmış olan ve roman türü için ilk teorik kaynaklar olarak kabul edilebilecek fikirleri ile (Gündoğdu, 2009, s. 15-16) Halid Ziya Uşaklıgil, bir yazar olarak her zaman yeniyi takip etmiş; uzun hayatında eserlerine yapılan tüm eleştirileri sessizlikle gözlemlemiş, bir yazarın kendi değerlerine sadık kalarak ve kendi değerlerine inanarak ortaya koyduğu eserlerin kalıcı olacağına inanmış, ömrünün sonuna dek eser yaratmıştır (Tanpınar, 1998, s. 155-158).

1.2. Aşk-ı Memnu Romanı

Halid Ziya Uşaklıgil'in "*Aşk-ı Memnu, hayalimde birikmiş karmakarışık izlenimlerden oluşmuştur.*" (İZDOB, 2009, s. 11) şeklinde tanımladığı *Aşk-ı Memnu*,

Türk edebiyatında roman anlayışında gerek olay örgüsü, gerek karakter yapısı, gerek psikolojik kurgu, gerek tematik kurgu açılarından ilk büyük başarılarından biri olarak kabul edilmektedir (Gündoğdu, 2009, s. 5). 1897-1898 arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanmış; 1900'de roman olarak basılmış (Aksoy, 2004, s. 1), 1925'te Uşaklıgil tarafından kullanılan dil bakımından sadeleştirilmiş (Kantemir, 1982, s. 228), 1939'da Latin harfleri ile basılmıştır (Çongar, 2013, s. 3). Halid Ziya Uşaklıgil, bu romanı için “*Aşk-ı Memnu ondan önce yazılmış olan Mai ve Siyah'tan çok bana doyum vermiş olan bir eserdir.*” (Uşaklıgil, 1964, s. 631) şeklindeki düşüncelerini ifade etmiştir. Selim İleri, Fethi Naci, Ö. Faruk Huyugüzel, Durali Yılmaz ve Halid Refiğ başta olmak üzere eleştirmenler tarafından olumlu eleştirilerle karşılanan, hatta ilk Türk romanı olarak sayılanı, bunun yanında Finn'in roman tekniği açısından Türk edebiyatının en mükemmel eseri (Finn, 1984, s. 176) olarak nitelendirdiği, *Yasak Aşk* anlamı ile konusunu belli eden (Kadıözde, 2004, s. 50) *Aşk-ı Memnu*, psikolojik ve gerçekçi anlayışla yazılmasının yanında toplum yaşamından uzak olması yönünden eleştirilmiş (Aksoy, 2004, s. 1) olan, estetik algısının önem kazandığı ve zayıf erkek-kuvvetli kadın olgusunun sunulduğu eserde Fransız edebiyatı etkisi görülmektedir.

Karakter kişilikleri ve olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisine dayanan roman, karakterler-arası yoğun bir ilişki üzerine kurulu olması bakımından “dramatik roman” olarak kabul edilmektedir (Baş, 2010, s. 346-347). Karakterler eserde, toplumsal değerlerine bağlı olanlar ve olmayanlar olarak ayrımlandırılabilir (Ariş, 2011, s. i). Karakterler-arası yoğun ilişki, karakter çatışmaları şeklinde okuyucuya yansıtılmaktadır; ayrıca kahramanlar ve bunların kişiliklerinin olay örgüsü içinde tam olarak uyması romanda gerçekleştirilmesi zor olan bu olgunun başarılmasıyla eserin niteliğini arttırmaktadır (Kurt, 2017, 126). *Aşk-ı Memnu*'da düğümler ve çözümler görülmektedir. İlk düğüm Bihter'in annesine benzememek için kendisiyle savaşmasıdır; Bihter'in intihar etmesiyle çözümlenir. İkinci düğüm Bihter'in Behlül'le olan ilişkisidir; Behlül'ün kaçması ile çözümlenir. Üçüncü düğüm Nihal'le Behlül'ün evlenmek istemesidir; evlenmemeleri ile çözümlenir (Özer, 2004,

¹ Kaya, M. Realist Zemindeki İlk Türk Romanı. (b.t.). 10 Mart 2017,

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/13805/001506907006.pdf?sequence=1>

² Gerçekçilik: 19. yüzyılın ikinci yarısında Romantizm'e tepki olarak ortaya çıkmış, konu olarak gerçek hayatı alan edebiyat akımıdır. Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* romanı ilk gerçekçi eserdir. Realizm (Gerçekçilik). (b.t.). 10 Mart 2017, <http://www.edebiyatogretmeni.org/realizm-gerceklik/>

³ Kaya, M. Realist Zemindeki İlk Türk Romanı. (b.t.). 10 Mart 2017,

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/13805/001506907006.pdf?sequence=1>

s. 63). *Aşk-ı Memnu*, tüm karakterlerin birbirini kıskandığı bir aile trajedisidir (Tanpınar, 1992, s. 160). Öyle ki roman boyunca Adnan Bey karısının güzelliği ve gençliğini kendi yaşlılığından, Nihal yalıda yaşayan kimseyi paylaşmak istememesinin yanında öncelikle babasını Bihter'den, Bihter kocasını ve Behlül'ü Nihal'den, Beşir Nihal'i Behlül'den, Peyker Bihter'i zengin biriyle evlenmesi yönünden kıskanırken Firdevs Hanım'ın kızlarına yönelik kıskançlığı öylesine büyük bir nefret düzeyindedir ki, Peyker çocuk sahibi olduğunda, Firdevs Hanım büyükanne olarak tanımlanmamak için doğan torununun kendisine “anne” Peyker'e “abla” diye hitap etmesini istemiş; ikinci torunu doğunca iyice çileden çıkmış, ayrıca Adnan Bey, kendisi yerine Bihter'le evlenmek istediği için roman boyunca Bihter'den intikam alma ateşiyle hareket etmiştir (Uşaklıgil, 2016, s. 11-399).

Servet-i Fünûn'da yaratılmak istenen Batılılaşmış insan örneğinin görüldüğü ancak romanın sonuçları açısından Batılılaşmanın bir sorun halinde yansıtıldığı, İstanbul Boğaziçi'ne hâkim bir çevrede yaşayan bir ailenin yaşamının bir kesitinin anlatıldığı ve kişiliklerinden kaynaklı psikolojik durumları üzerine kurgulanmış bir eser olmasından kaynaklanarak *Aşk-ı Memnu*'da karakterler, toplumdan soyutlanmış bir şekilde bir yalıda yaşarlar, dış dünya ile bağlantıları yok denecek kadar azdır (Baş, 2010, s. 333-335).

Küçüklüğünden beri Fransız romancı Gustave Flaubert'in Madame Bovary hayranı olan Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da, kadın karakterin arzu ve tutkularının sonucu olan hayal kırıklıklarından doğan bireysel çıkmazlarını yansıtması, ayrıca gayri-meşru ilişkilere dayanması açılarından bir yazar olarak “bovarist” bir eğilim göstermektedir (Baş, 2010, s. 351-352).

1.2.1. Konusu⁴

Aşk-ı Memnu'da, genç ve güzel bir kız olan Bihter'i sandal gezintisinde gören yaşça büyük, varlıklı, iki çocuk babası ve çocuklarına aşırı düşkün şefkatli karakter Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istemesi, Bihter'in, babasını aldatması sonucunda ölümüne neden olan eğlence düşkünü annesinden kaynaklanan sevgi eksikliği ve dengesiz bir yaşantıdan kurtulmak, annesinin kızı gibi anılmamak için adını

⁴ Konu bölümü Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanından yapılan değerlendirmelerle oluşturulmuştur.

temizlemek adına evliliği kabul etmesi, ancak zenginlik ve aileye hükmetme gücünün dışında sevgi ve arzularına yönelik aradığını bulamaması sonucunda Adnan Bey'in yeğeni Behlül ile yasak bir ilişkiye başlaması, bir yıl sonra Behlül tarafından aldatılması, Behlül'ün, Adnan Bey'in kızı Nihal'le, kendi günahlarını affettirebilmek amacıyla evlenmek istemesi, Bihter'in bu sebeplerin yanında babasını aldatan annesine benzemektense ölmeyi tercih etmesinden oluşan buhranları, Adnan Bey'in Bihter'e, Bihter'in ve Nihal'in Behlül'e, Behlül'ün tüm kadınlara, evin Habeşli uşağı Beşir'in Nihal'e olan aşkları, evin mürebbiyesi Madmazel de Courton'un onurlu ve asil karakterinin karşısında Bihter'in eğlence ve zevk düşkünü annesi Firdevs Hanım'ın onursuz ve düşük seviyeli karakterinin anlatıldığı, Beşir'in Bihter ve Behlül arasındaki yasak aşkı ortaya çıkardıktan sonra Nihal'e olan karşılıksız aşkından dolayı veremden ölmesi, Behlül'ün kaçması ve Bihter'in intihar etmesi ile sonuçlanan bir olay örgüsü vardır (Uşaklıgil, 2016, s. 11-399).

1.2.2. Karakterler

Halid Ziya Uşaklıgil *Aşk-ı Memnu* romanındaki karakterleri, hayalinde birikmiş karmakarışık izlenimlerle yarattığını ve bunların tamamen gerçekçi karakterler olduğunu belirtmiş; ancak karakterleri, belirli insanların benzerleri yerine bileşimleri olarak yansıtmıştır. İstanbul'da Melih Bey takımına benzer ailelerin varlığını, Behlül'ün ise kendisinin tanıdığı birkaç gencin özellikleriyle oluşturduğunu, Firdevs Hanım, Bihter, Peyker, Nihal ve Adnan Bey'in de bu şekilde bileşke karakterler olduğunu; konunun ise bütünüyle hayal dünyasında kurgulandığını *Suut Kemal Yetkin'e Mektup*'unda vurgulamıştır. Yazara göre;

Bir kere hayal bu çeşitli kişileri o olayın içine atıp da yaşatmaya başlayınca, hele sanatçı olayın çeşitli evrelerinde kişilerin her birinde belirip onları aynıyle bir sahne sanatçısı gibi oynatınca artık hikâye canlı bir levha olarak kendi kendine bir hayat kazanmış olur (Uşaklıgil, 1964, s. 631-632).

Bu bölümde *Aşk-ı Memnu*'daki karakterlerin genel özellikleri Bihter, Adnan Bey, Behlül, Firdevs Hanım, Nihal, Bülent, Madmazel de Courton, Peyker, Beşir sıralamasıyla yer almakta ve yan karakterler belirtilmektedir:

5 Karakterler bölümü Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanından yapılan değerlendirmelerle oluşturulmuştur.

Bihter: Halid Ziya'nın en başarılı kadın karakteridir. Bu karakterde kadın, bir birey olarak ön plana çıkar (Gündoğdu, 2009, s. 11-12). İsminin kelime anlamı “daha, en” olan (Aksoy, 2004, s. 20) Bihter, eserin başkarakteri olup romanda, zenginlik, güzellik, kocası ve sevgilisi başta olmak üzere her şeye sahip olmak ve hükmetmek istemesi yönünden adının anlamıyla özdeşleşmektedir. Yaşadığı hayatta annesinden kaynaklı mutsuz çocukluğu ve genç kızlık dönemi sonucunda hayata hırs ve intikam duygusuyla bağlanan (Ariş, 2011, s. 11), kendisinden yaşça büyük bir adamla evlenmesinden kaynaklanarak zenginlik sahibi olan, eve ve aileye hükmeden; ancak kocasına bedenini vermesinin yanında ama kalbini vermemesinden, ayrıca çocukluğundan itibaren duyduğu aşk ve sevgi açlığı doyurulamayan, Behlül ile gayri meşru ilişki yaşayan ama Behlül tarafından aldatılan, bunun yanında nefret ettiği ve yaşlandığını hissettirerek intikam almaya çalıştığı (Ariş, 2011, s. 13) annesine benzemektense ölmeyi tercih eden⁶, Behlül'ün kaçmasının ardından kocasının tabancasıyla intihar eden 22 yaşındaki genç kadın.

Adnan Bey: 50 yaşında, zengin, çocuklarına aşırı derecede düşkün, çocuklarını mutlu etmek için uğraşan, onların geleceklerini düşünen (Ariş, 2011, s. 18) ve karısı Bihter'i seven O'na bir baba gibi merhametle yaklaşan, asil, Doğu ve Batı kültürlerinin olumlu değerlerini bünyesinde barındıran bir erkek. Nihal, annesinin ölümünden dolayı fazlasıyla derinden etkilendiği için O'na bu yokluğu hissettirmemek adına hem annelik hem babalık yapan, O'nu çok seven; ancak Nihal'in gelecekte evlenip yanından ayrılacağı ve yalnız kalacağı korkusuyla Bihter'le evlenen karakterdir (Ariş, 2011, s. 20). Adnan, kelime olarak “cennet” anlamına gelmektedir. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'le evlenmesinden önce cennet gibi algılanan Adnan Bey'in yalısı, cennetten kovulma nedeni olan yasak meyvenin yenmesi ile benzerlik göstererek Bihter'den sonra hane üyeleri için cehenneme dönüşmüştür (Aksoy, 2004, s. 16-18).

Behlül: Adnan Bey'in yeğeni, Galatasaray'da okuyan, masrafları Adnan Bey tarafından karşılanan, çapkın, evli kadınlar ve bakire kızlara düşkün, Tanpınar'ın deyişiyle *ten nazlarından yorgun, fakat ondan başkasını da bilmeyen bir çeşit kadın avcısı* (Tanpınar, 1992, s. 159), Batılı görüntüye sahip olan, sanattan, müzikten anlayan, eğlence düşkünü 21 yaşında genç erkek. Eğlenceye, zengin ve Batılı hayata ve karşı cinse olan zaafi yönünden Firdevs Hanım'la benzerlik gösterir. Uşaklıgil için

⁶ Kaya, M. Realist Zemindeki İlk Türk Romanı. (b.t.). 10 Mart 2017, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/13805/001506907006.pdf?sequence=1>

yeni neslin manevi değerlerden uzak karakteridir; ayrıca yozlaşmış genęlięin simgesidir (Ariş, 2011, s. 15). Bihter’le yasak ilişki yaşar ve bunu ateşli bir macera olarak görür. Bir yıldan sonra Bihter’den sıkılır ve O’nu başkalarıyla aldatır. Bihter’i ortada bırakır, kağar; bu da yetmiyormuş gibi kendi günahlarından arınmak için ve bu bağlamda hayatına giren diğer kadınlardan ayrı tuttuğu (Aksoy, 2004, s. 43) saf ve temiz Nihal ile evlenmek ister. “ok glen” anlamına gelen adıyla roman boyunca sergilediği karakter özdeşleşmiştir (Aksoy, 2004, s. 20).

Firdevs Hanım: Peyker ve Bihter’in annesi olmasına rağmen hayatına engel oldukları düşüncesiyle onları sevmeyen, gerçekçi, eserdeki karar mekanizması olan, 45 yaşında olmasına rağmen yaşını kabul etmeyen, dikkat çekici, bildiğini okuyan, kocası Melih Bey’le evlendikten kısa bir süre sonra aradığını bulamadığını düşünüp onu defalarca aldatan ve kocasının ölümüne neden olan eğlence düşkünü kadın. Adnan Bey ile evlenmek ister; ancak Adnan Bey Bihter’le evlenmek isteyince Adnan Bey’i Bihter’den kıskanır ve kızından intikam almak için, Bihter ile Behlül’n yasak ilişkisinden emin olunca Nihal ile Behlül’n evlenmeleri fikrini ortaya atar (Ariş, 2011, s. 14). Eğlenceye, zengin ve Batılı hayata ve karşı cinse olan zaafı yönünden Behlül ile benzerlik gösterir. “Cennet” anlamına gelen ismi romanda, ölen kocasına ve kıskandığı kızlarına cehennemi yaşatması yönünden ironik bir Şekilde kullanılmıştır (Aksoy, 2004, s. 16).

Nihal: Adnan Bey’in 12 yaşındaki, sağlık yönünden zayıf, dışa kapalı bir ortamda yetiştirilmiş, iyi kalpli ama kıskanç ve Őımarık genç kızı. Őımarık genç kız karakteri ilk olarak bu eserde görülmektedir. Evleneceği erkeği babasıyla özdeşleştirmek istemesi yönünden Oidipus kompleksi rneği göstermektedir. Babası Nihal için her Şey demektir. Babasının genç karısı Bihter’i bu nedenle rakip olarak görmektedir. Dolayısı ile Bihter ile savaşma nedeni sadece Behlül değil, öncelikle Adnan Bey’dir. Ayrıca Nihal’e annesinin yokluğunu hissettirmeyen Madmazel’e de çok bağlıdır; Bihter’in Madmazel’i evden göndermesi Nihal’in nefretini arttırır. Başlarda, hayata dair hiçbir bilgisi olmamasından ve her zaman babasıyla birlikte yaşamak istemesinden kaynaklanarak evlilik karşıtı olarak görünür. Evlenecek iki kişinin sevgisini bile tanımlayamaz. Fiziksel görüntüsü de isminin anlamıyla bağdaşan “fidan, ince ve düzgün vücutlu sevgili” ile örtüşmektedir (Aksoy, 2004, s. 20).

Bülent: Adnan Bey’in oğlu, Nihal’in 6 yaşındaki hareketli, yaramaz, gezmeyi seven kardeşidir. Nihal’in aksine Bihter’i sever.

Madmazel de Courton: Fransız romanlarında görüldüğü gibi bu romanda Nihal'in mürebbiyesidir. Nihal 4 yaşındayken Adnan Bey'in yalısına gelir; Nihal'in annesi, ölmeden önce çocuklarını kendisine emanet etmiştir. Mürebbiyeden çok bir anne gibidir. Nihal'in eğitiminden sorumlu kişidir. Prensip sahibi, namuslu, hatta sırf ahlakını bozacağı endişesiyle Nihal'e roman okumayı bile yasaklayan, onuruna düşkün, saygın bir kadın olup Bihter ve Behlül'ün ilişkisini bilir; bu sebeple Bihter tarafından yalıdan uzaklaştırılır. Kovulmayı onuruna yediremediği için Adnan Bey'den izin istediğini iletir. Bihter'in ölümünün ardından tekrar yalıya davet edilir.

Peyker: Bihter'in ablası, Firdevs Hanım'ın, Nihat Bey ile evli bir çocuk annesi, mutlu bir yaradılışa sahip (Tanpınar, 1992, 159) 25 yaşındaki namusuna düşkün büyük kızı. Behlül'ün tacizlerine uğrar; ama O'na yüz vermez.

Beşir: Romanın sonunda Nihal'e olan karşılıksız aşkı sonucunda veremden ölen, Türk roman geleneğindeki, hadım edilmiş (Aksoy, 2004, s. 18) zenci tiplmeyi (Baş, 2010, s. 338-347) anımsatan, hassas, kırılğan ve duygusal Habeşli uşak. Bihter ve Behlül'ün ilişkisini bilen ve bunu Adnan Bey'e bu ilişkiyi anlatan kişidir; ayrıca romanın başında Bihter'le Adnan Bey'in evlenmesinden dolayı Nihal'le Adnan Bey'in baba-kız ilişkilerinin tehlikeye gireceğini de haber vermiştir. Bu yönleriyle karakteri, isminin anlamı olan "müjde getiren kişi" tanımlaması ile örtüşmektedir (Aksoy, 2004, s. 18-19).

Yan Karakterler: Hizmetliler Şayeste, Nesrin, Şakire Hanım, kocası ve kızları Cemile, Peyker'in kocası Nihat Bey, oğulları Feridun ve Firdevs'in bakıcısı Emma (Uşaklıgil, 2016, s. 11-399).

1.3. Tiyatro Oyunu Olarak *Aşk-ı Memnu*

Aşk-ı Memnu, 2000 yılında Tarık Günersel tarafından tiyatro oyunu haline getirilmiş; tiyatro oyununda, romandakinden farklı olarak eserin başındaki sandal gezintisi eylem olarak yer almamış, sadece sözcüklerle ifade edilmiş, Nihal'le Bihter'in, Nihal'e çarşaf almak için yaptıkları Beyoğlu gezintisi ile birlikte gittikleri düğünde evlenen kızın Nihal'e, Melih Bey Takımı ile ilgili sözleri de oyunda yer almamıştır. Bihter romanda Firdevs Hanım'a Behlül'le ilişkisi olduğunu itiraf ederken, oyunda böyle bir durum söz konusu değildir. Firdevs Hanım'ın romanda yasak ilişkiyi Adnan Bey'den gizlemeye çalışması, oysa oyunda fark ettirmeye çalışması durumu

görülmektedir. Nihal ile Behlül'ün Büyükkada'daki görüşmesi, bu görüşme esnasında Firdevs Hanım'ın Behlül'e, yalıya geri dönmesiyle ilgili olarak gönderdiği not, Nihal'in de Behlül'ün arkasından yalıya gitmesinin yanı sıra Adnan Bey'in yasak ilişkiiyi Beşir'den öğrenmesi, romanda olup tiyatro oyununda olmayan unsurlardır.

Roman ve oyunda ortak olan noktalar arasında Firdevs Hanım'ın, Adnan Bey'in kendisiyle evlenmek istediğini düşünmesi; ancak Bihter'le evlenmek istediğini duyunca hissettiği öfke ve karşı duruşun yanında Melih Bey Takımı'nın kötü şöhreti ve bu nedenle evdeki kızların kimse tarafından istenmemesi ya da geç evlenmeleri yer almaktadır. Bihter, her iki türde de zenginlik hayalleri kurmaktadır. Annesine karşı çıkıp ondan intikam almak istemesi, ayrıca Bihter ve Adnan Bey'in evlilik kararının Nihal ve Bülent'e söylenmesi görevinin Madmazel'e verilmesi ile evin hizmetkârlarının Bihter'den hoşlanmaması, iki türün ortak noktalarından birkaçıdır. Nihal romanda babasıyla sevgilerinin, babası evlendikten sonra eksilip eksilmeyeceği konusunda Madmazel ile dertleşirken oyunda babasına doğrudan bu konudaki sıkıntısını belirtir. Romanda Nihal halasının yanına gidince evlilik gerçekleşirken oyunda halasının yanından döndüğü zaman Bihter ve Adnan Bey halen nişanlıdırlar. Romanda Nihal'in yasak ilişkiye dair şüphelerini güçlendiren Bihter'e ait mendil oyunda Behlül'ün babasının mendili olarak sunulur. Romanda Bihter ve Behlül Adnan Bey'den "O" olarak bahsederken oyunda açıkça "Adnan Bey" ismini kullanırlar. Romanda Adnan Bey, Bihter'in kendisiyle ilgili duygularını soramazken oyunda açıkça Bihter'e sorar ve Bihter tarafından sevildiğini duyar. Romanda Behlül çalışmaz ve bu türden bir niyeti de yoktur; ancak oyunda Bihter'e çalışacağı şeklinde bir söylemde bulunur. Romanda Adnan Bey Bihter'le aralarındaki yaş farkından dolayı çok da rahat hissetmese de oyunda bu durumun evliliklerini etkileyebileceğine yönelik hiçbir şüphesi yoktur.

Tarık Günersel tarafından romanda olmamasına rağmen tiyatro oyununda içeriğe eklenen farklılıkların başında, Adnan Bey'in silahının pek çok kez konu edilmesi, hatta yanlışlıkla silahla oynarken ölen çocuktan bahsedilmesi gelir. Romanda Bihter'in silahı yatak odası çekmecesinden bulması söz konusudur; her iki türde de Bihter bahsi geçen silahla intihar etmiştir. Oyunda Bihter ve Adnan Bey'in nişanlılık ve düğün süreci sırasında Peyker ve ailesinin yalı ziyaretleri yer almaktadır; romana göre Bihter yalıya tek başına gitmektedir. Romanda olmamasına rağmen oyunda Adnan Bey'in *Servet-i Fünûn* dergisi okurken Behlül'le, memleketin gidişatına

yönelik üzüntüsünü dile getirmesi, Behlül'ün babasının, Abdülhamid'e karşı çıkması nedeniyle sürgünde olduğundan ve Behlül'ün bunun sonucu olarak sürekli eğlenmeyi tercih etmesi söz konusudur. Romanda hiçbir karakter *Aşk-ı Memnu* ve *Şer Çiçekleri* romanlarını okumazken oyunda Behlül ve Bihter *Aşk-ı Memnu*'yu, Behlül ve Madmazel *Şer Çiçekleri*'ni okumaktadır. Romanda 20. yüzyıla dair hiçbir bulgu yer almazken oyunda Adnan Bey ve Madmazel 20. yüzyılda hayatın nasıl olabileceğine dair sohbet ederler. Oyunda Adnan Bey yasak ilişkiyi Madmazel'den öğrenir, romanda ise Beşir'den. Bunların yanında romanda Peyker'in kocası Nihat Bey'in bahsi çok az geçerken oyunda daha çok diyalogu vardır. Romanda olmayan bir başka konuşma da Adnan Bey'in, sıkıldığını söyleyen Bihter'e sıkılma nedeni olarak anne olma içgüdüsünü göstermesidir. Bihter, tiyatro metninde Göksu pikniğinde romandakinin tersine bayılır. Hizmetkârlardan Nesrin, romandakinin tersine Bihter ile sanki yasak ilişkiyi biliyormuş gibi konuşur. Oyuna göre Behlül ve Nihal evlendikten sonra Adnan Bey Behlül'e Hariciye'de iş bulacaktır. Annesine asla benzemek istemediğini romanda dile getirmeyen, ancak hareketleriyle anlatan Bihter, oyunda bunu dile getirir. Karakterlerin iç hesaplaşmaları, romanda düşünceler olarak yer alırken oyunda karşılıklı söylemlere dönüşür. Roman tekne gezintisiyle, oyun ise Nihal ve Adnan Bey'in şefkatli konuşmalarıyla başlar. Romanda Halid Ziya, Melih Bey Takımı'na geniş yer verir, oyunda Günersel, baba-kız ilişkisini öne çıkarır. Bihter, Günersel'in yorumunda daha uysal, Nihal ise daha baskın bir karakterdir. Romanda Bihter başkarakter olarak geçerken oyunda Nihal daha önemli bir roledir. Beşir romanda ölümlerinde oyunda tedavi ettirilir. Günersel bu farklılıkları, içeriğinde hiçbir politik düşünce olmayan ve sadece sanat için yazılan romana politik bir içerik katmak amacıyla gerçekleştirmiştir (Şahin, 2010, s. 122-129).

İKİNCİ BÖLÜM

SELMAN ADA VE AŞK-I MEMNU

2.1. Selman Ada, Yaşamı ve Besteci Yönü

1953 yılında Adana Ceyhan'da dünyaya gelmiş olan Selman Ada, yedi yaşında ilk eserlerini bestelemiş (İZDOB, 2009, s. 5); Ferdi Ştatzer ve Halil Bedii Yönetken'den aldığı müzik derslerinin ardından Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü'nde Mithat Fenmen, Ferhunde Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Muammer Sun ve Ergican Saydam'ın öğrencisi olmasının (İşsever, 2011, s. 63) ardından 6660 Sayılı Harika Çocuklar Yasası kapsamında Paris'e gönderilen Ada, Paris Milli Yüksek Konservatuvarı Piyano Bölümü'nde Pierre Sancan, Pierre Pasquier, Anette Dieudonné, Christian Manen, Roger Boutry, Elsa Barraine ile çalışmış, 1971 yılında buradan "Birincilik"le mezun olmuştur (Demir, 2014, s. 3). Türkiye'de 6660 Sayılı Kanun'la yurt dışına eğitim amacıyla gönderilen tek besteci ve orkestra şefidir (İZDOB, 2009, s. 5).

Selman Ada, Ankara'ya döndükten sonra 1971'de Ankara, 1972'de İstanbul Devlet Konservatuvarları'nda piyano öğretmeni olarak görev almış (İşsever, 2011, s. 63); 1973'te İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müzik Direktörü Robert Wagner'in asistanı olarak çalışmış, "dünyanın en genç opera şefi" olarak anılmıştır (Demir, 2014, s. 3-4). Yıllar sonrasında, 2007'de İstanbul Opera ve Balesi'nin genel müzik direktörü olan ilk Türk olmuştur⁷. 1979'da Ankara Opera ve Balesi'nde orkestra şefi ve genel müzik direktörü olarak görev almış, 1980'de tekrar Paris Milli Yüksek Konservatuvarı'na dönmüş, burada "Opera Eşlikçiliği Bölümü"nü kurmuş, yedi yıl öğretmenlik yapmış (İşsever, 2011, s. 63), 27 yaşında profesör unvanı almıştır. 1987'de İstanbul Devlet Opera Balesi'nin orkestra şefi, 1995'te İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin genel müzik direktörü, 2001'de Mersin Devlet Opera ve Balesi'nin genel müzik direktörü olarak görev almış, 2008-2009 Sanat Sezonu'nda Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürü ve Sanat Yönetmeni olarak atanmıştır, Selman Ada, 2014'ten itibaren Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü ve Genel Sanat Yönetmeni olarak görev

⁷ Selman Ada, Besteci, Piyanist, Orkestra Şefi, Eğitimci (b.t.). 20 Mart 2017, <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=3423>

⁸ Selman Ada, Besteci, Piyanist, Orkestra Şefi, Eğitimci (b.t.). 20 Mart 2017, <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=3423>

yapmaktadır⁹. Öğretmen olarak Çukurova Devlet Konservatuvarı'nda Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümü'nde çalışmış, 12 yaşında yazdığı *Solfej Metodu* ile Fransız müzik eğitimi tarihine geçmiştir.

1973'ten beri İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin daimi orkestra şefi olmasının yanında Türkiye'deki tüm opera ve bale müdürlüklerinde misafir orkestra şefi görevini üstlenen (İZDOB, 2009, s. 5-6) Selman Ada, orkestra şefi olarak opera literatüründeki pek çok başarıya yanında kendi eserlerini de yönetmektedir (Demir, 2014, s. 5). Bestecinin *Aşk-ı Memnu Operası*, Batı Avrupa'da seslendirilen ilk Türk operası, Almanya'da Almanca sahnelenen *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, literatüre girmiş ilk Türk operası ve 2011'de Türkiye'deki tüm opera-bale müdürlüklerine bağlı sanatçılardan oluşan kadroyla icra edilmiş olan *Mevlid Kantatı* da İslam tarihinin ilk kantatıdır¹⁰. Strube Verlag Münih-Berlin, Edition Zurfluh, Paris ve Edition Adamus, İstanbul edisyon şirketlerince yayımlanan ve telif hakları Fransa'da SACEM, Almanya'da GEMA ve Türkiye'de kendisine ait olan yapıtları beş kıtada seslendirilmektedir (İşsever, 2011, s. 63).

Bu noktada Selman Ada'yı "dahi" (Demir, 2014, s. 11) olarak nitelendiren Tarık Günersel'in, Ada ile ilgili olarak "*Selman Ada, ülkemizin hem orkestra şefi hem besteci hem de virtüöz icracı olan tek müzisyenidir.*" (İşsever, 2011, s. 169) sözlerini hatırlatmak, yerinde olacaktır. İstanbul Devlet Opera ve Balesi solist sanatçılarından Tenor Şerif Şamil Gökberk, Ada'yı "*mükemmel bir piyanist, şef ve besteci*" olarak tanımlamaktadır. Piyanist Gülsin Onay, Paris'te aynı okulda okuduğu Ada'nın üstün, dâhiyane yeteneğini vurgulamakta; bir eseri deşifre ederken bile sanki yıllardır biliyormuşçasına, tüm detaylarıyla icra ettiğini, okulun her alanda efsane öğrencilerinden biri olduğunu ifade etmektedir. Piyanist-müzikolog Haluk Tarcan da Ada'nın, sesleri "mutlak kulak"ıyla okuldaki hocalarından daha iyi algılayabilmesine ve derin bilgi ile kültürel altyapısına değinmektedir (Demir, 2014, s. 12-17).

Selman Ada, "*Dünya toplumu oluşurken, besteci olarak kendimi 'Avrupalı olmak' zorunda hissetmiyorum. Müziğimiz çok zengindir, benim ana dilimdir.*" (İşsever, 2011, s. 165) düşüncesini savunurken, gelenekçi bir tarzda yarattığı, "*bestecilikte yeni bir ekol*" (İZDOB, 2009, s. 5) olarak kabul edilen eserlerinde Türk

⁹ Selman Ada, Besteci, Piyanist, Orkestra Şefi, Eğitimci (b.t.). 20 Mart 2017, <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=3423>

¹⁰ Selman Ada, Besteci, Piyanist, Orkestra Şefi, Eğitimci (b.t.). 20 Mart 2017, <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=3423>

müziğinin makamsal ve ritmik unsurlarını kullanmaktadır. Fransa’da eğitim almasına rağmen özünü yitirmemiş olan, bu bağlamdaki eserleriyle kendine özgü bir üslup benimseyen ve Türk müziğini çok iyi bilen (Demir, 2014, s. 13-14) bestecinin, makamlardan yola çıkarak tematik kurguyu batı müziğine adapte etmek yerine makamları eserlerinde birebir uyguladığı gözlemlenmektedir. Türk operalarında makamsal yapılanmalardaki tematik kurgunun bu türden kullanımı, ilk olarak bestecinin *Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası*’nda görülmüş, Selman Ada, Türk operasına bu bağlamda uluslararası bir anlam kazandırmıştır (Demir, 2014, s. 14). Bestecinin eserlerinde melodik unsurlardaki ortak nokta, akılda kalan temaların ağırlıkta olmasıdır (İşsever, 2011, s. 64). Selman Ada’ya göre “*Armoninin kuralları olduğu gibi melodinin de kuralları vardır!*”. Edebiyata, tiyatroya, Türkçeye ve aruz ölçüsüne hâkim olan bestecinin eserlerinde prozodi hatasına rastlanmaz. Sırasıyla *Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası*, *Mavi Nokta Poetik Operası*, *Aşk-ı Memnu Operası* ve *Başka Dünya Operası*’nın librettolarını yazan Tarık Günersel, Selman Ada’nın müziğini, “*zengin, derin ve zarif*” olarak tanımlamaktadır (Demir, 2014, s. 11-13).

2.2. Aşk-ı Memnu Operası

İlk seslendirilişi 23 Ocak 2003’te Mersin Devlet Opera ve Balesi’nde, bestecinin kendi yönetiminde ve Çetin İpekkaya rejisörlüğünde gerçekleşen (İZDOB, 2009, s. 6) iki perdeli bir ciddi opera¹¹ (Demir, 2014, s. 19) olan *Aşk-ı Memnu*, Batı Avrupa’da seslendirilen ilk Türk operasıdır; 2010 yılında İzmir Devlet Opera ve Balesi’nin İspanya turnesinde sahnelenmiştir¹². Orkestra şefi partitüründe “*Halid Ziya Uşaklıgil’in aynı adlı romanından hareketle*” tanımlamasıyla yayımlanan operanın librettosu, 2000-2004 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda oynanan aynı adlı tiyatro oyununun yazarı, şair Tarık Günersel tarafından yazılmıştır. Librettonun yazılmasında da besteci Selman Ada’nın katkısı olmuş, libretist ve besteci, libretto yazılma aşamasından itibaren birlikte hareket etmiştir (İZDOB, 2009, s. 24).

Eserin İstanbul’daki ilk sahnelenmesi 6 Nisan 2003’te Cemal Reşid Rey Operası tarafından, Ankara’daki ilk seslendirilmesi ise 2006 yılında Ankara Devlet

¹¹ Ciddi Opera: Opera Seria

¹² Selman Ada, Besteci, Piyanist, Orkestra Şefi, Eğitimci (b.t.). 20 Mart 2017, <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=3423>

Opera ve Balesi tarafından ve rejisör Murat Göksu'nun rejisi ile gerçekleştirilmiştir (İZDOB, 2009, s. 6).

Yazıcı ve Gökbudak (2015) tarafından yapılan araştırmada *Aşk-ı Memnu*'nun, 19. yy'da Avrupa'da, özellikle Doğu Avrupa'da görülen "Ulusalçı Opera" anlayışıyla bağdaşan bir yönü olup olmadığına değinilmekte; bestecinin görüşleri dışında, yapılan tüm görüşmelerin ve araştırmacıların bulgularının, bu eserin ulusalçı bir opera anlayışı doğrultusunda bestelendiği görüşü dikkati çekmektedir. Araştırmacılarla yaptığı görüşmelerde Selman Ada, eseri için "ulusalçı" tanımlaması yerine, "*yerel ve etnik malzemelerden oluşan evrensel bir Türk Operası*" anlayışını savunmakta, bu romanı da konu yönünden ulusalçı bir roman değil de evrensel bir roman olması nedeniyle seçtiğini vurgulamaktadır. Aynı araştırmada, araştırmacıların bulgularına göre bu eser için, kullanılan makamsal unsurların, batı çok sesli kurgusu içerisinde sentezlenmesi yönünden ulusal, başkarakterlerin "imam nikâhı"yla evlenmesi ile mevsim değişimlerini belirtmek amacıyla "bozacı" ve "dondurmacı" gibi Türk kültürüne has karakterlerin eklenmesi gibi kültürel ve eserde makamların-usullerin kullanılması yönünden etnik kaynaklardan beslenen bir opera olduğu yönünde bir çıkarım yapılmakta, araştırmacıların ifadesiyle, Ulusalçılık anlayışında özellikle vurgulanan siyasal yapılanmanın bu eserde görülmemesinden dolayı "*kültürel bir ulusacılık*" anlayışı benimsenmektedir. Öyle ki, eserde Türk halk ve sanat müziklerinden örnekler, koro ve orkestra çok seslendirmesiyle doğrudan duyulmakta, *Segâh Evlenme Ayini*, geleneksel kullanımın dışında çok sesli özgün makamsal kompozisyon olarak görülmekte, batı müziği ölçü sayılarından 4/4, *Je T'aime Adnan* aryasında Türk usullerinden "düyek (8/8)" olarak vurulmakta, 9/8 olması gereken *Kanto*, eserde 12/8 ölçü sayısında kullanılmakta, bu türden geleneksel ifadeler, eserin "yerel, etnik ve evrensel" yanını güçlendirmektedir (Yazıcı ve Gökbudak, 2015, s. 592-599).

Aşk-ı Memnu ile Selman Ada, operada ilk kez beş kadının seslendirdiği kentet ve kanto türünde bir müziğin ilk kez 9/8 yerine 12/8 ölçü sayısında seslendirilmesi gibi yenilikleri opera türü içerisinde uygulamıştır (Demir, 2014, s. 41).

Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* için İzmir'de ilk seslendirilişi nedeniyle kaleme aldığı satırları birebir aktarmak, bestecinin besteleme sürecinde içinde bulunduğu ruh durumunu ve esere bakış açısını kavramak açılarından yerinde olacaktır:

Her besteci yaşadığı kadar besteler. Hayal gücüdür besteyi yaptıran. Besteler hayatta alır tohumlarını. Ama sanat eseri tıpatıp hayatın kendisi olsa sanata gerek kalır mıydı?

Yapamadıklarımız ya da yapıp da paylaşmadığımız şeyler sırlarımız değil midir? Sırlarımız olmasa ne feci olurdu bir düşünün. Kendimize ait bahçemiz olmazdı. O bahçelerimiz ki içinde envâi çeşit çiçek vardır. Özenle baktığımız çiçeklerimiz.

Onların kokusunu unutabilir miyiz? O sırlar ki notalara dökülür, eserin kahramanlarının ruhlarına üfler. Ve oyuncularımız artık nüfus kâğıdında yazan kişiler değil, kahramanlarımızdır. Opera icra edilmektedir bu aşamada aslında. Seyirci, eserin kahramanlarını kendi iç dünyasına taşımaya başlar, onlarla özdeşleşir. Harika bir hayal âlemi değil midir bu?

Hayallerimiz en değerli hazinemizdir. Onlar olmasa, sadece gerçekler olsa ne kadar bedbaht olurduk değil mi? İyi ki hayallerimiz var. Bence her eser önce hayaldir. Ve bazen eserleşir hayaller.

Aşk-ı Memnu evrensel bir tema. Halit Ziya'nın kalemiyle roman olmuş, Tam 1900 yılında. 2000 yılında Tarık Günersel'in kalemiyle libretto ve tarafımdan bestelenerek opera oldu. Romanın yüzüncü yılında.

Adnan Bey, genç eşi Bihter'in Behlül'le yaşadığı yasak ilişkiyi hissediyor mu? Bence hissetmiyor. Konduramıyor zarif eşine böyle bir şey. Ama ilişkisinin iyi gitmediğini gayet iyi biliyor ve her şeyi olgunlukla karşılamaya çalışıyor. Dertli bir adam!

Firdevs Hanım son derece entrikacı, egoist ve hırslı. Kızını yar etmiyor göz koyduğu Adnan'a.

Modern dünyanın büyük kentlerinde buna benzer hadiseler yaşandığında intihar çok inandırıcı bir sonuç olarak karşımıza çıkmıyor. Bu nedenle Bihter, annesi Firdevs Hanım'a Behlül'den hamile kaldığını açıklıyor. 'Hamileyim anne!'. Bu temel ayrıntı romanda yok. Bihter'in intihara uzanan hayal kırıklığını bu anahtar cümleyle inandırıcı kılmaya çalıştık operada.

Müzikte yaptığım şey dramı tamamen desteklemek oldu. Dünyaya klasik bir 'Türk Operası' kazandırmayı amaçladım. Aryaları, düetleri akılda kalan,

Türk ve yabancı opera severlerin mırıldanabileceği, her zaman konservatuvarlarda, konserlerde ve şan resitallerinde her ülkede seslendirilecek olan (İZDOB, 2009, s. 15-16).

2.2.1. Konusu

BİRİNCİ PERDE

Hali vakti yerinde ve bir süre önce karısı intihar eden Adnan Bey, kendisinden otuz yaş küçük Bihter ile evlenir. Bihter'in annesi Firdevs Hanım da Adnan Bey'e ilgi duymaktadır ve bu evliliğe karşıdır. Bihter eve, Adnan Bey'e ve kızı Nihal'e uyum sağlamaya çalışırsa da bir türlü başaramaz. Nihal içine kapanık, Bihter'den hoşlanmayan, vaktini çoğu zaman eğitmeni Mlle-De Courton ya da evin hizmetkârlarından Beşir ile geçiren küçük bir kızdır. Mlle-De Courton Adnan Bey'e, Beşir ise Nihal'e karşı platonik bir aşk beslemektedir. Bu sırada Adnan Bey'in çapkın yeğeni Behlül, Bihter'i baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Bihter bir süre vicdanı ve arzuları arasında bocalasa da Behlül'e karşı koyamaz ve âşık olur.

İKİNCİ PERDE

Behlül ve Bihter arasında gizli saklı, tutkuyla yaşanan bu aşk bir cehenneme dönüşür. Behlül'ün çapkınlıkları, artık kendisiyle eskisi gibi ilgilenmeyişi ve öte yandan yaşadığı vicdan azabı Bihter'i çılgına çevirmektedir. Bir gün Bihter ile Behlül, Mlle-De Courton'a yakalanırlar. Bihter, her şeyin ortaya çıkacağı korkusuyla Adnan Bey'den onu kovmasını ister. Nihal ise aradan geçen zaman içinde büyümüş, hoş bir genç kız olmuş ve Behlül'ün ilgisini çekmeye başlamıştır. Behlül, kuzenine evlenme teklif eder. Bunu duyan Bihter için her şey bitmiştir. Behlül'ün ve Nihal'in nişan töreni, Bihter'in intiharı ile kana, acıya ve pişmanlığa bulanır... (İZDOB, 2009, s. 4).

2.2.2. Karakterler

Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* operasında, romandakiyle birebir örtüşen karakterin yanı sıra romanda yer almayan ve besteci ile libretist tarafından

kurgulanmış karakterler de yer almaktadır. Bu karakterler operaya, romanda olmayan bir anlayış kazandırmaktadırlar. Örnek olarak “Üç Hafiye” karakterleri esere, siyasi baskının insanlar üzerindeki etkilerinin neler olabileceğini katmakta, ayrıca da komik, şaşkın ve soruşturmacı yanlarıyla ciddi opera anlayışının içine komik opera¹³ unsurlarının da görülmesine neden olmaktadır. Buna bağlı olarak Adnan Bey’in, Tevfik Fikret şiirinden dolayı “Üç Hafiye” tarafından hapse atılması da romanda söz konusu olmamakla birlikte operada var olan bir olaydır. Bu olay, romanda hiçbir siyasi endişe taşımayan Adnan Bey’e opera yapıtında siyasi bir kimlik yüklenmesinin göstergesidir.

Romanda Bihter’in intihar etme nedeni, kocasını aldatmasından kaynaklı olarak annesine benzemesi durumunun kendisi açısından somutlaşmasıdır; ancak opera yapıtında Bihter, romandan farklı olarak Behlül’den hamile kalmaktadır. İntihar nedeni hem cinsel bir münasebet yaşamadığı kocasına bu durumu açıklayamayacak oluşunun verdiği “endişe”, hem de Behlül’ün kendisinden vaz geçip Nihal’e evlenme teklif etmesinden kaynaklı olarak, “kabul edememe-kendine yedirememe-kıskançlık” durumudur.

Bestecinin ifadesine göre opera aryaları, karakterlerin psikolojik dünyalarını birebir yansıtmaktadır; ayrıca eserde tiyatral kurgu büyük önem taşımaktadır (Demir, 2014, s. 19).

Halid Ziya Uşaklıgil’in, *Aşk-ı Memnu* romanında, kendi hayatında tanıdığı insanların benzerleri ya da farklı karakterlerin bileşimleri olarak kurguladığı karakterler, opera yapıtında seslendirdikleri aryalardaki sözel içerik bakımından Selman Ada’nın ve Tarık Günersel’in bakış açılarıyla aşağıda tanımlanmaktadır:

Bihter: Küçük yaşta annesinin aldatması sonucu babasının öldüğünü, romandakinin aksine görmeyen ancak bilen; annesi gibi olmamak için, iffetini, namusunu korumak için direnen, aşk ile tanışınca aşka ve cinselliğe karşı gelemeyen, vicdaniyla kendi gerçekliği arasında gelgitler yaşayan genç kadın. Besteci, eserin konusunu zamana uydurarak, bir kadının sadece kocasını aldatmasından dolayı intihar edemeyeceğini, intihar etmesi için daha baskın ve somut bir neden olması açısından Behlül’den hamile kalmasını operaya eklemiştir (Demir, 2014, s. 21). Ayrıca opera, Bihter odaklı olup Bihter karakteriyle başlamakta ve Bihter karakteri ile sona ermektedir.

¹³ Komik Opera: Opera Buffa

Adnan Bey: Bihter'le aralarında bir sorun olduğunu düşünen ve bu sorunun nedeni olarak Bihter'in, aralarındaki otuz yaş farkından kaynaklanan mutsuzluğu olduğuna inanan, kibar, insanları kırmaktan çekinen hassas bir beyefendi. Romanda hobisi tahta oymacılığı iken opera yapıtında, insanların ikiyüzlülüklerini vurgulamak adına maske oymacılığı yapmakta, yaptığı maskeler hem sahnelerin atmosferlerini hem de maskeyi takan kişilerin karakterlerini yansıtmaktadır.

Behlül: Çapkın, ahlaksız, Firdevs dâhil olmak üzere herkese kur yapan, sadece kendini ve hayatın eğlenceli kısmını düşünen genç bir adam.

Firdevs Hanım: Kocası Melih Bey ile evliliği nedeniyle sınıf atlamasından kaynaklanarak sonradan görme tavırlar sergileyen basit bir kadın.

Nihal: Opera rejisinde aryasını resim çerçevesi içinde seslendirmesinden ve rejisör Murat Göksu'ya göre çerçevenin opera yapıtında ölümü sembolize ediyor olmasından (Demir, 2014, s. 32) kaynaklanarak çocukluğunun ölmesi şeklinde bir yorum yapmak gerekirse, eserde, küçük kız çocuğu ve şuh genç kadın olmak üzere iki farklı karakter sergileyen, Fransız mürebbiyesine benzemek isteyen batılı anlayıştaki genç kız.

Madmazel De Courton: Bir Türk erkeği olan Adnan Bey'e beslediği platonik aşk sonucunda Türk kültürüne, seslendirdiği aryanın Türk ritmik yapısından anlaşıldığı kadarıyla, eserdeki Türk karakterlerden daha sıcak bakan, asil, onurlu orta yaşlı kadın.

Beşir: Opera rejisinde ölecek kişileri sembolize eden resim çerçevesinin içinde seslendirdiği arya sonrasında olmak üzere eserde ölen ilk karakter. Köken olarak Habeş olup Adnan Bey'in evinde büyümüş, Nihal'e olan platonik aşkını hiç itiraf edememiş, hatta bunu belli bile edememiş, kibar, nazik ve narin adam.

Nesrin: Romanda yan karakter olarak görünen ve az konuşan bu karakter opera yapıtında fikirlerini olduğu gibi söyleyen ve daha çok rolü olan bir köylü hizmetkârdır.

Üç Hafiye: Romanda yer almayan bu üç karakter, opera yapıtına besteci ve librettist tarafından eklenen siyasi anlamı vurgulamak amacını taşımaktadır. Aynı zamanda eserin komik unsurları da bu alaycı karakterler tarafından seslendirilmekte, eserde hâkim olan, herkes nişan töreninde eğlendiği sırada Bihter'in intihar etmesi örneğindeki kontrast yapılanma bu karakterler aracılığıyla somutlaşmaktadır.

İmam: Bestecinin, romanda olmamasına rağmen esere kültürel ve yerel bir katkısı olarak eklenen imam nikâhı sahnesinde nikâhı kıyan, mesleği icabı dindar bir yapıdaki adam.

Halid Ziya: Romanın yazarı olmasından kaynaklanarak romanda olmamasına rağmen opera yapıtında nikâhta Adnan Bey'in şahidi rolü ile yer alan, postmodern bir bakış açısında roman yazarına gönderme yapmak amacıyla karakter listesinde bulunan saygın yazar.

Nihad Bey: Opera yapıtında nikâh töreninde Bihter'in, eniştesi tanımlamasıyla nikâh şahidi olan, Nihal'in nişan törenine de ismi verilmeyen karısı ile katılan karakter.

Foto Karnik: Bihter ve Adnan Bey'in evlilik törenlerinde tüm karakterlerin yer aldığı aile fotoğrafını çeken fotoğrafçı. Resim çerçevesi kavramının ölümle sembolize edilmesi fikrinden yola çıkarak ailedeki mutluluk ve huzurun, bu evlilik sonucunda öleceğinin sembolize edilmesiyle açıklanabilir.

Laternacı: Bihter ve Adnan Bey'in evlilik törenlerinde ilk danslarında *Yine Bir Gülnihal* çalmaktadır. Eserin İstanbul'da geçmesinin anlaşılabilmesi amacıyla eserin başında bu şarkı tercih edilmiş olabilir.

Dondurmacı ve Bozacı: Laternacıyla aynı kişinin oynadığı ve eserde kültürel unsurlar olarak mevsim değişikliklerinin anlaşılmasını sağlayan karakterlerdir.

Bülent ve Peyker karakterleri romanda olup opera yapıtında hiç yer almayan karakterlerdir.

Aşağıdaki tabloda roman ve opera yapıtındaki karakterler sunulmaktadır:

Tablo 1:

Roman ve Opera Yapıtındaki Karakterler

| | ROMAN | OPERA |
|---------------|--------------|--------------|
| BİHTER | VAR | VAR |
| ADNAN BEY | VAR | VAR |
| BEHLÜL | VAR | VAR |
| FİRDEVS HANIM | VAR | VAR |
| NİHAL | VAR | VAR |

| | | |
|------------------------|---|--|
| MADMAZEL DE COURTON | VAR | VAR |
| BEŞİR | VAR | VAR |
| BÜLENT | VAR | YOK |
| PEYKER | VAR | YOK |
| NESRİN | YAN KARAKTER OLARAK VAR | VAR |
| NİHAD BEY | YAN KARAKTER OLARAK VAR | VAR |
| ÜÇ HAFİYE | YOK | VAR |
| İMAM | YOK | VAR |
| HALİD ZİYA | YOK | VAR |
| HALK | YOK | VAR |
| YAN KARAKTERLER | VAR Şayeste, Nesrin, Şakire Hanım, kocası ve kızları Cemile, Peyker'in kocası Nihat Bey, oğulları Feridun ve Firdevs'in bakıcısı Emma | VAR Foto Karnik, Laternacı, Dondurmacı, Bozacı |

2.2.3. Edebi Romanla Opera Yapıtı Arasında Konu ve Karakterler Bakımından Benzerlikler ve Farklılıklar

Tez çalışmasının 1.3. *Tiyatro Oyunu Olarak Aşk-ı Memnu* bölümünde, *Aşk-ı Memnu*'nun bir tiyatro yapıtı olarak romandan ne gibi özelliklerle ayrıldığına değinilmiştir. Tiyatro oyunu yazarı ile opera libretistinin aynı bünyede buluşuyor olması, romanla tiyatro oyununda görülen benzer farklılıkların, romanla opera yapıtında da varlığını koruması sonucunu doğurmakta; romanda hiç değinilmeyen siyasi yapılanma, tiyatro oyunundakinde olduğu gibi operada da görülmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde roman ve opera yapıtındaki belirgin benzerlikler ve farklılıklar vurgulanmaktadır.

Roman, tiyatro oyunu ve opera yapıtının ortak noktalarının başında Firdevs Hanım'ın, Adnan Bey'in kendisi ile evleneceğini zannetmesi, bunu hayal etmesi; ancak kızı Bihter'le evlenmek istediğini duyunca bu duruma sinirlenip karşı çıkması gelmektedir. Bu, önemli bir noktadır; çünkü bu düşüncesi opera yapıtında öylesine baskındır ki tüm yapıt boyunca, kızını yok etmek pahasına her pasajında Adnan Bey'le mutlaka evleneceğini vurgulamaktadır. Her üç yapıtta da Firdevs Hanım istediğine ulaşamamaktadır.

Her üç yapıtta da Bihter, evlenmek konusunda annesi Firdevs Hanım'a karşı çıkmakta ve O'ndan, babasını öldürdüğünü vurgulayarak intikam almak istediğini belirtmektedir.

Roman, tiyatro oyunu ve opera yapıtında ortak başka bir nokta da evdeki hizmetkârların Bihter'den hoşlanmıyor olmasıdır.

Üç yapıtın en önemli ortak noktası Bihter'in, Adnan Bey'in silahıyla intihar etmesidir.

Roman ve tiyatro oyununda ortak olup operada görülmeyen unsurlardan birisi, Melih Bey Takımı'nın detaylandırılması ve bu aileye mensup olmalarından dolayı Bihter ve Peyker'le kimsenin evlenmek istememesi, bir diğeri Bihter'in zenginlik hayalleriyle Adnan Bey'le evlenmek istemesi ve bir diğeri de Bihter ve Adnan Bey'in evlilik kararlarını Nihal ve Bülent'e Madmazel'in bildiriyor olmasıdır. Bu üç unsur, iki yapıtta olmasına karşın operada yer almamaktadır.

Yapıtlardaki farklı noktalara geçmeden önce, eserdeki en büyük farklılıklardan birinin siyasi görüşler ve sonuçları olmasından kaynaklanarak libretistin, eserdeki siyasi yapılanmayla ilgili fikirlerine değinmek yerinde olacaktır. Libretist Tarık Günersel'e göre "*Romanda siyasi bir durumun görülmemesi bile aslında siyasi bir durum*"dur. Günersel, II. Abdülhamid'in baskıcı rejiminin, Halid Ziya gibi o dönem yazarlarını etkilememesi gibi bir şeyin mümkün olamayacağına değinmektedir (İZDOB, 2009, s. 24). Her üç yapıtta gözlemlenen siyasi farklılıklara verilebilecek en açık örnek olarak, tiyatro oyununda Behlül'ün babasının, Abdülhamid'e karşı çıkması nedeniyle sürgünde olmasına karşılık, operada, babasının "*Hürriyet*" dediği için beş senedir hapiste olmasına ek olarak, romanda hiçbir siyasi

mesleğe karışmamış olan Adnan Bey'in, evinde Tevfik Fikret'in şiirlerinden bulunmasından dolayı düğün gününde bir hafta süreyle hapse atılması ve dönüşünde *Hürriyet* başlıklı bir arya seslendirmesi, ayrıca romanda ve tiyatro oyununda olmayan “Üç Hafıye” karakterlerinin operada rol sahibi olmaları, böylelikle opera yapıtında da siyasi yapılanmanın, siyasi görevlilerin somutlaştırılmasıyla kuvvetlendirilmesi gösterilebilir. Tiyatro oyununda karakterler tarafından okunan *Servet-i Fünûn*, *Aşk-ı Memnu* ve *Şer Çiçekleri*'nin romanda olmadığına daha önceden değinilmiştir. Farklı olarak opera yapıtında karakterlerce okunan ve aynı zamanda yasaklanan edebi tür şiirdir.

Genellikle mutlu bir atmosfere sahip olmayan romanın aksine opera yapıtındaki “Üç Hafıye” karakterleri, operaya komedi unsuru da katmaktadır. Karakterlerdeki farklılaşmalara örnek olarak da opera yapıtında Adnan Bey'in nikâh şahidinin Halid Ziya Üstad olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Yine opera yapıtında diğer eserlerden farklı olarak evlilik fotoğrafını çeken fotoğrafçı, Adnan ve Bihter'in evlilik danslarında, akordu kaçırmış bir *Yine Bir Gülnihâl* çalan ve aynı zamanda eserin farklı noktalarında dondurmacı ve bozacı olarak varlık gösteren laternacı karakterleri de sayılmaktadır. Fotoğrafçı karakteri de opera yapıtında önemlidir; çünkü Beşir gibi eser içinde ölecek kişiler ya da Bihter ve Adnan Bey'in evlilikleri ile ailenin mutluluğu-huzuru gibi bazı kavramların ölümü fotoğraflanmaktadır.

Roman ve opera yapıtı arasında siyasi farklılıkların yanında kültürel farklılıklar da göze çarpmaktadır. Batılı bir anlayışta kurgulanan romanda Bihter ve Adnan Bey bir düğünle evlenmekteyken, operada, sahnede varlık gösteren geleneksel kıyafet giymiş bir imam, eserin başında *Segâh Evlenme Ayini*'nde Bihter ve Adnan Bey'e imam nikâhı kıymakta, imamın bariton ses rengine sahip olup sözel bir karakterinin olduğu ve gerçek bir imam nikâhında geçen, İslam Dini'ne özgü ifadeleri söylediği görülmektedir.

Opera yapıtı, Firdevs Hanım ile Bihter'in Adnan Bey'le evlenmesine karşı çıkması konusundaki tartışmalarıyla, roman, opera yapıtında ve tiyatro oyununda yer almayan tekne gezintisiyle, tiyatro oyunu ise Nihal ve Adnan Bey'in şefkatli konuşmalarıyla başlamaktadır. Böylelikle operada Firdevs Hanım'ın kızına karşı olan kıskançlığı ve kendi kızının hayatına mâl olacak şekilde yasak aşkı ortaya çıkaracağıнын sinyalleri operanın başında vurgulanırken tiyatro oyununda, başlangıçta baba-kızın şefkatli konuşmalarından, oyunun şefkat odaklı ve başkarakter olarak

Bihter yerine Nihal'in vurgulanacağını göstergesi gibi algılanmasına neden olmaktadır. Romadaki başlangıcın, genele hâkim olan iç mekân yerine dış mekânda gerçekleşmesi de ailedeki huzursuzluğun nedeninin dışarıdan aileye katılan Bihter olacağı ve dışsal etkilerle sarsıcı felaketler yaşanacağını göstergesi olarak algılanmaktadır.

Madmazel Courton, her üç yapıtta da Adnan Bey'e platonik olarak âşıktır. Opera yapıtında Madmazel evden giderken *Je T'aime Adnan* ariasını, insanın acılarını ana dilinde daha gerçekçi yansıttığı gerçeğinden yola çıkarak Fransızca seslendirmektedir (İZDOB, 2009, s. 70). Her üç yapıtta da Madmazel kendi ülkesine geri gönderilir; tiyatro oyununda geri dönme ihtimali vardır, romanda Bihter'in intiharının ardından, operada ise Nihal'le Behlül'ün nişan törenlerinde Türkiye'ye geri dönmektedir.

Romanda yasak aşkı Beşir ortaya çıkarmaktayken tiyatro oyununda Madmazel, opera yapıtında da Firdevs Hanım bu görevi üstlenmektedir. Bu durum belki de eserlerdeki ağırlık noktalarının platonik aşk ve gerçek aşka kavuşma odaklı olması şeklinde düşünülebilir. Romanda Beşir Nihal'e platonik olarak âşıktır ve Nihal'i Behlül'den uzaklaştırıp O'na kavuşma arzusu duymaktadır. Tiyatro oyununda Madmazel, Adnan Bey'e platonik olarak âşıktır ve O'na kavuşma arzusu duymaktadır. Operada ise Firdevs Hanım eserin başından sonuna kadar kendisinin Adnan Bey'le evleneceği ümidini taşımaktadır. Bu karakterler, yasak aşkı ortaya çıkarmakla kendilerinin, yasak aşkla ilintili Adnan-Bihter-Behlül-Nihal olmak üzere dört karakterden kendileriyle ilgili olanını aşk çemberinden çıkartmakla gerçek bir aşka kavuşacaklarını hayal etmektedir.

Romanda Adnan Bey, Bihter'e kendisine yönelik duygularını sormamakta, tiyatro oyunu ve opera yapıtında açıkça sormakta ve Bihter'den "*Tabii ki seviyorum*" yanıtını almaktadır.

Romanda tahta oymacılığıyla uğraşan Adnan Bey, opera yapıtında tahtadan maskeler oymaktadır. Operada kullanılan maskeler, eser için büyük önem taşımaktadır. Maskeler, her insanın bir maskesi olduğunu ve her durum için ayrı maske takılabileceğini ifade edebilmektedir. Eserin başında düğün günü evinde yasaklanmış şiir bulunmasından dolayı bir hafta süreyle hapse atılan Adnan Bey, Üç Hafiyeye nezaretinde evden ayrılırken *Havada Bulut Yok*'u söyleyen koro trajik maskelerini,

Behlül, çapkın karakteriyle, cinsellik içeren türden sahnelerde Casanova maskesini, Adnan Bey, Bihter'in kendisini sevip sevmediğini sorduğu sahnede Behlül'ün maskesini, Firdevs Hanım kendine özgü bir şuh kadın maskesini, Bihter, Behlül ve Nihal'in nişan töreninden intihar sahnesine kadar annesine benzerliğini vurgulamak için Firdevs Hanım'ın maskesini, Adnan Bey'in, Bihter'in, iffetini kaybedip annesi gibi olduğunu kendi kendine itiraf etmesine şahit olmasından sonra tüm koro, sahte gülücüklü maskeyi, nişan sahnesinde Adnan ve Nihal dans ederken tüm koro gülümseyen maskeyi takmakta, Bihter'in intiharının ardından, sanki "tüm maskeler artık düştü dercesine" maskelerini çıkarmaktadırlar.

Roman ve opera yapıtı Bihter ve yasak aşk odaklı iken tiyatro oyununda yönün Nihal ve baba-kız ilişkisine çevrildiği; böylelikle cinselliğin vurgulandığı iki yapıtın karşısında şefkat odaklı bir tiyatro oyununun kurgulandığı gözlemlenmektedir. Başkarakter, romanda ve operada Bihter iken tiyatro oyununda daha baskın biri olarak görülen Nihal, başkarakter görünümündedir.

Opera yapıtında yasak aşk fikrini, henüz eserin ilk dakikalarında imam nikâhı sahnesinde Behlül'e dayatan karakter Firdevs Hanım'dır. Nihal'e aldığı çarşafı Nihal'in yürüyememesi ve Bihter'in örneklemek adına yaptığı cazibeli yürüyüşten etkilenen; ancak Bihter'in sert bir şekilde terslediği karakter de Behlül'dür. Romanda, evliliklerinin birinci yılında ailece yaptıkları Göksu pikniğinde, Behlül'ün Peyker'e kur yapması ve Peyker'in ensesini öpmeye çalışmasını gören Bihter, Behlül'e karşı cinsel bir çekim hissetmekte ve sipariş ettiği şekerleri almak için bir gece Behlül'ün odasına giderek yasak aşkı kendisi başlatmaktadır. Dolayısıyla yasak aşkın başlama noktası roman ve opera yapıtında farklı kurgulanmıştır.

Beşir karakteri romanda hastalığından dolayı tedaviye gönderilmekte ve ölmektedir. Tiyatro oyununda Beşir, hastalığı için sanatoryuma gönderilmekte ve iyileşmektedir. Opera yapıtında ise hastalığı ölümle sonuçlanmaktadır.

Romanda Bihter, annesi Firdevs Hanım'a benzemek istemediğini dile getirmez, hissettirir; ancak oyunda ve opera yapıtında bunu açıkça dile getirmektedir. Aynı şekilde, karakterlerin iç hesaplaşmaları romanda düşüncelerde var iken oyunda ve operada bu hesaplaşmalar dile gelmekte, operada özellikle Bihter ve Firdevs Hanım'ın aralarında bu hesaplaşmalar yoğunlukla yer almaktadır.

Tiyatro oyununda Adnan Bey'in, canı sıkılan Bihter'e anne olması gerektiğini söylemesi ne romanda ne de opera yapıtında söz konusu değildir. Eserler arasındaki en büyük farklılıklardan biri de diğer türlerde görülmemesine rağmen opera yapıtında Bihter'in Behlül'den hamile kalmış olması ve bunu annesine söylemesidir. Ayrı odalarda yattığı kocasıyla hiç cinsel birliktelik yaşamayan birinin hamile kalmasını açıklayamama düşüncesi, Bihter'i intihara sürükleyen önemli bir nedendir. Ayrıca romanda ve opera yapıtında Bihter yasak ilişkiyi Firdevs Hanım'a itiraf ederken tiyatro oyununda etmemektedir. Firdevs Hanım romanda ilişkiyi Adnan Bey'den gizlemeye uğraşırken, tiyatro oyununda ve özellikle opera yapıtında kendi arzusu olan Adnan Bey'le evlenebilmek uğruna Adnan Bey'e yasak ilişkiyi, oyunda fark ettirmeye çalışmakta, opera yapıtında da bizzat söylemektedir.

Romanda silah gizli bir nesne iken oyunda birçok kez bahsi geçmekte; hatta bir çocuğun yanlışlıkla bu silahla öldüğü belirtilmektedir. Operada ise Adnan Bey bir haftalık tutukluluk döneminin ardından eve geldiği anda kütüphanede gizli duran silahı hafiyelerin bulamamış olmasından Nihal'e bahsetmekte; Nihal'in bu silahtan kimlerin haberinin olduğu sorusuna "*Sen, Behlül, Bihter*" diye cevap vermektedir. Yani romandaki gizli nesne durumu operada da söz konusudur. Ayrıca operada Nihal babasına "*Ne için bu tabanca?*" diye sormakta ve babasından, sanki ailenin namusunun temizlenmesinde araç olacağı biliniyormuşçasına "*Namusumuz için*" cevabını almaktadır.

Adnan Bey ve Bihter arasında romanda 28 olan yaş farkı opera yapıtında 30'dur. Romanda bu yaş farkı Adnan Bey'i rahatsız etmekte, oyunda ve operada böyle bir durum görülmemektedir. Operada yaş farkından doğacak sorunları Adnan Bey'e Firdevs Hanım vurgulamakta, bunun üzerine Adnan Bey de yaş farkının, Bihter'in mutsuzluk nedeni olmasına dair düşünmektedir. Romanda Bihter ve Adnan Bey, Nihal halasının yanında olduğu sırada evlenmekteyken, oyunda Ada'dan döndüğünde halen nişanlılık sürecinde oldukları, opera yapıtında ise imam nikâhı sahnesinde Nihal'in de sahnede olduğu görülmektedir.

Romanda ve opera yapıtında, Nihal, Bihter ve babasının evliliği için baba-kız sevgilerinin eksilmesine yönelik kaygılarını Madmazel ile paylaşırken tiyatro oyununda babasıyla bu konuda doğrudan konuşmaktadır.

Nihal'e çarşaf alma sahnesi ve düğünde Melih Bey Takımı'na yönelik konuşmalar opera yapıtı ve tiyatro oyununda yer almazken romanda görülmektedir. Operada pembe çarşafı Bihter almakta, Beşir'e taşımakta ve Nihal'e evde vermekte, giymesine yardım etmektedir. *Çarşaf Ritüeli* opera yapıtı için önemli bir sahnedir; çünkü Behlül Casanova maskesi taktığı bu sahnede Nihal'in genç kız olduğunu vurgulamakta, O'na iltifat etmekte, Nihal'in çarşafıyla yürüyemediğini görünce O'nunla dalga geçmekte, Bihter'den yürümesini istemekte ve Bihter'in şuh yürüyüşüne âşık olmakta, kendinden geçmekte, dolayısıyla çarşaf sahnesi eserin ana teması olan yasak aşkı başlatmaktadır.

Romanda Nihal'in yasak aşktan şüphelenmesini sağlayan mendil Bihter'inken, tiyatro oyununda Behlül'ün babasıdır. Söz konusu mendil opera yapıtında yer almamaktadır. Dolayısıyla Nihal'in şüphelenmesi durumu operada görülmemektedir.

Nihal'le Behlül'ün Büyükkada görüşmesi ve Firdevs Hanım'ın Behlül'e, geri dönmesi için gönderdiği not, dolayısıyla Behlül'ün cebinden düşen ve Bihter'in aşklarını itiraf eden notunu Nihal'in bulması durumu, tiyatro oyunu ve opera yapıtında yoktur. Operada Behlül Nihal'e, Nihal'in şuh bir görüntüde söylediği, Behlül'ün Casanova maskesiyle izlediği ve etkilendiği *Genç Kızlık Aryası*'nın ardından evlilik teklifi yapmaktadır. *İzdivaç Teklifi Aryası*'nda Behlül Nihal'i bir zambak olarak niteler ki zambak figürü Estetikçi akımda "saflık ve kutsallık" sembolüdür (Çetiner, 2016, s. 83).

Bihter, evliliğin birinci yıldönümünde ailece gittikleri Göksu pikniğinde, tiyatro oyununda bayılmakta, romanda bayılmamakta iken, opera yapıtında birinci yıldönümünde böyle bir piknik söz konusu olmamakla birlikte, yıldönümü armağanı olarak Adnan Bey Bihter'e, diğer iki yapıtta geçmeyen aile yadigârı elmas bir yüzük hediye etmektedir.

Romanda Bihter ve Behlül, Adnan Bey için "O" tanımlamasını kullanırken, oyunda "Adnan Bey" olarak geçmekte, operada ise aralarında böyle bir diyalog olmamasının yanında Adnan Bey'in ifadeleriyle, evlilikleri süresinde Bihter kendisine "Adnan Bey" olarak seslenmekte, Adnan Bey'in ısrarı sonucunda "Adnan" demektedir.

Tiyatro oyununda Madmazel ve Adnan Bey'in, 1900'de yazılmış olan romanda olmamasına rağmen 20. yüzyıldan bahsediyor olmalarının benzeri olarak opera yapıtında da Madmazel'in Paris'e dönmek istemesinin karşılığında Adnan Bey "...fakat böylece doğduğunuz şehirde 20. asra girersiniz." (İZDOB, 2009, s. 70) ifadelerinde 20. yüzyıldan bahsetmiş olmaktadır.

Peyker'in kocası Nihad Bey karakteri, romanda daha az varlık gösterirken tiyatro oyunu ve opera yapıtında daha fazla görülmekte; oyunda Adnan Bey'le ticari iş yapacağından bahsederken operada da öncelikle imam nikâhı sahnesinde Bihter'in şahidi olarak görev almakta, eserin sonunda da Nihal'le Behlül'ün nişan töreninde görülmektedir. Roman ve tiyatro oyununun tersine opera yapıtında Peyker diye bir karakter geçmemekte, nişan sahnesinde bile Peyker, "Nihad Bey'in eşi" olarak görülmektedir.

Romanda ve opera yapıtında Behlül çalışmamakta, böyle bir niyeti de gözlemlenmemektedir. Tiyatro oyununda Bihter'e iş bulacağını söylemektedir. Ayrıca oyunun sonunda Nihal'le evlendikten sonra Adnan Bey'in kendisine Hariciye'de iş bulma vaadi söz konusudur.

Evin hizmetlilerinden Nesrin karakteri romanda az bir role sahipken oyunda ve opera yapıtında, yasak aşkı biliyormuşçasına ifadelerde bulunmakla daha yoğun bir görev almaktadır.

2.3. Aşk-ı Memnu Operası'nda Fagotun Kullanımı

Tez çalışmasının Üçüncü Bölümü'nde bir Türk operası içinde fagotun konumu, eserin kompozisyon diline özgü olarak bu enstrümanın, gerek ritmik gerek dinamik unsurlar açısından standart kullanım alanının dışında seyretmesi, yüzyıllardır orkestra içinde, teknik zorluklarından kaynaklanarak, tahta nefesliler ailesinin diğer fertleriyle kıyaslanınca daha sınırlı olarak görünen kullanımı ile belli bir kimliğe sahip olan enstrümana, bestecinin, bir opera yapıtı içinde olmasına karşın solistik ses sınırı ve zorlayıcı ajiliteler, aralıklar, ses atlamaları, kullanılan nefes bağları ve staccatolar gibi solistik tekniklerinin kullanılmasının yanında, standartta kullanılan geleneksel pasajları gelenek dışında kullanması gibi özellikler vurgulanarak yeni bir kimlik kazandırması ortaya konulmaktadır.

Bu bölümde genel işleyişte, çalışmanın odak noktası olan fagotun kullanım sahası konusunu saptırmamak adına eserin armonik ve formal dokusunun incelenmesine değinilmemektedir. Enstrümanın bir opera yapıtı içinde, alışlagelmiş kullanımı ile gelenek dışındaki icra teknikleri bütünüyle ele alınmakta, nota örnekleri ile somutlaştırılmaktadır.

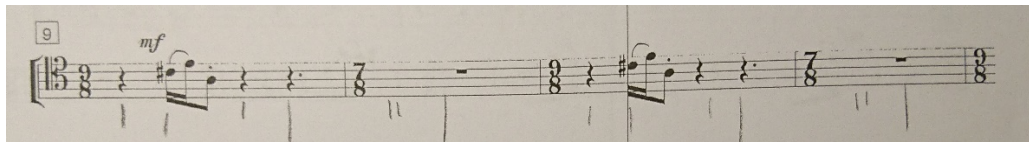
PERDE I

SAHNE I (Düğün)

Bihter ve Firdevs Hanım'ın tartışması ile başlayan operada tartışma unsuru müzikal olarak, değişken, takibi zor, karmaşıklık duygusunu hissettiren ölçü sayıları ile kurgulanmaktadır. Her ölçüde değişen, bölüm boyunca 9/8-7/8 sırasıyla süregelen bölümde en önemli teknik zorluk, değişken ölçü sayılarının sekizlik birim değerinde 262 metronomda takip edilmesidir. 9/8'ten sonra 7/8'i saymak icracı açısından alışlagelmedik bir durum yaratmaktadır. Eksik ölçüyle başlayan bölümde Ö. 1-8 arasında fagot partisindeki sus değerlerinin sayılabilmesi bile, takip açısından oldukça zorlayıcıdır; Ö. 9'da müziğe dâhil olan fagot tekrar dörtlük sus değeriyle başlamakta, bu nedene bağlı olarak partiye gireceği zamanı kaçırmamak için oldukça konsantre olmak zorundadır. Bu bölümün ikinci zorlayıcı noktası, fagotta, ses sınırının tiz olmamasından kaynaklanarak gelenekte çok nadir kullanılan sol anahtarının Ö. 25-32 arasında yer almasıdır.

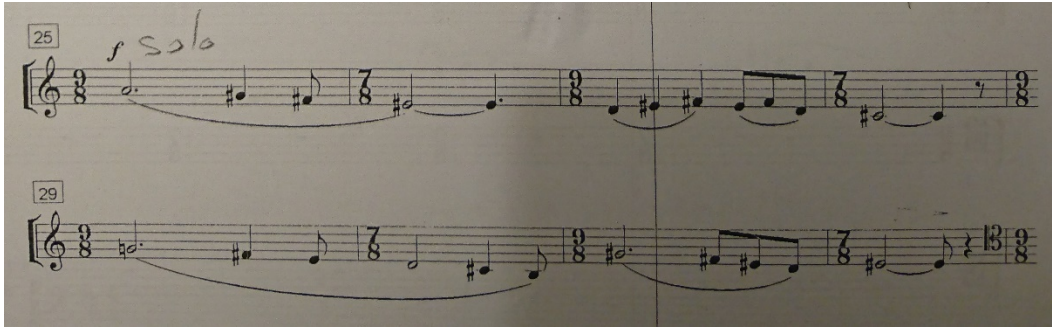
Şekil 1:

Sahne 1 (Düğün) Değişken Ölçü Sayıları-Ö. 9-12



Şekil 2:

Sahne 1 (Düğün) Sol Anahtarı Kullanımı-Ö. 25-32



Segâh Evlenme Ayini

Besteci Selman Ada'nın konuda kültürel unsurları ilk vurguladığı bölüm olan *Segâh Evlenme Ayini*, imam nikâhının gerçekleştiği sahnedir. İmamın geleneksel olarak nikâh sözlerini söylediği bölümde geleneksel Türk müziği vurmali çalgısı kudümdeki töresel ritim unsuru üzerinde fagotta segâh makamında dizisel lirik solo duyulmaktadır.

Şekil 3:

Segâh Evlenme Ayini-Ö. 1-30

The image shows a musical score for the Segâh Evlenme Ayini-Ö. 1-30. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked "poco lento" with a metronome marking of 120. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *p*. The second staff is marked with a box containing the number 7. The third staff is marked with a box containing the number 13. The fourth staff is marked with a box containing the number 19 and a dynamic marking of *p*. The fifth staff is marked with a box containing the number 25, a dynamic marking of *poco rit.*, and a dynamic marking of *p*. The score ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Ö. 40-57 arasında İslami nikâh ritüellerinin ön plana çıktığı bu sahnede kudümdeki düyek usulündeki ritim, değişikliğe uğramaksızın fagotta solo olarak duyulmaktadır. Orkestrada yaylıların fon akorlarının dışında hiçbir hareket yoktur.

Şekil 4:

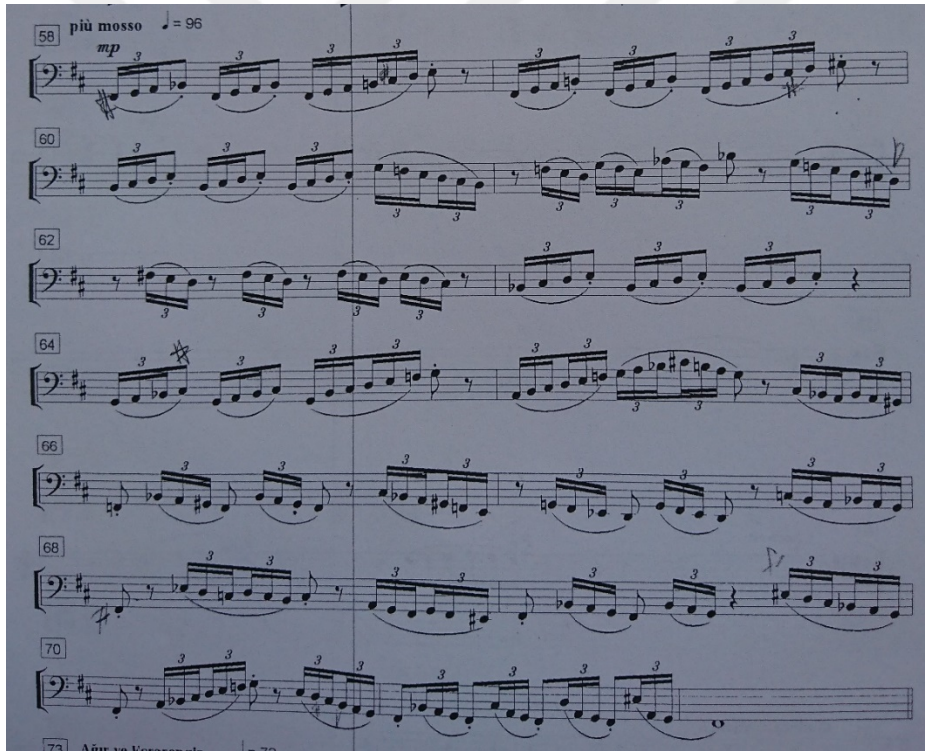
Düyek Ritmik Solo-Ö. 40-48

The image shows a musical score for the Düyek Ritmik Solo-Ö. 40-48. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score consists of two staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and is marked with a box containing the number 40. The second staff is marked with a box containing the number 44. The score ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Sahne I’de Ö. 58-72 arasında, Sahne III’te Firdevs Hanım tarafından, Adnan Bey’e kızı Bihter’in kendisini aldattığını ima etmesinin ardından seslendirilen *Entrika Aryası*’nın fagot partisindeki ritmik yapısı, değişikliğe uğramaksızın viyolonsellerde duyulmakta bu esnada fagot aynı trioleli ritim pasajının son sekizlik değerleri kesintili olarak yer almakta ve orkestrada bu trioleli ritmik pasaj dışında hiçbir başka enstrüman görev almamaktadır. Sahne I’de bu ritim pasajının sözel dokusunda imam, Bihter ve Adnan Bey’i karı-koca ilan etmektedir. Bu yönüyle Adnan Bey ile Bihter’in evliliklerinin trajik bir şekilde sonlanacağı, *Entrika Aryası*’na yapılan bu göndermeyle eserin ilk başında belirtilmektedir. Bu trioleli ritmik pasaj fagot için ajilite ve dizisel yapıdan kaynaklı parmak pozisyonları açılarından oldukça zorlayıcıdır.

Şekil 5:

Ajilite ve Dizisel Yapıya Bağlı Pozisyon Güçlüğü-Ö. 58-72



Kadınlar Aryası

Behlül tarafından seslendirilen ve sözel olarak kadınlar, aşk, zevk odaklı olup, Behlül’ün “...eğlenmek dururken evlenmeye ne gerek var?...Hayat pek lezzetli bir roman!” düşüncelerini içeren, başka bir deyişle karakterini yansıtan aryadır. Bu aryada fagot, duyulmakla beraber özellikli bir konumda olmayıp obua ile birlikte melodiye

katkı sağlamaktadır. Buradaki farklılık, gelenekte fagotun, bu türden pasajları klarnetle düet olacak şekilde kurgulaması yerine bestecinin düet organizasyonunu klarnet yerine obua ile yapılandırmasıdır. Ayrıca bu tür şehvi ve dünyevi zevkleri betimleyen bir duyguda fagotun obuayla birlikte kullanılması, fagotun bu rejisterindeki tonunun şiirsel bir anlatıma yatkın olması yönünden beklenmedik bir durumdur.

Şekil 6:

Fagotun Şiirsel Kullanımı-Ö. 5-12



Recitativo (Firdevs Hanım-Behlül)

Sözel dokuda nikâh gününde Firdevs Hanım'ın Behlül'e, Bihter'in kendisini beğendiğini söylediği, dolayısıyla yasak aşkın ilk kıvılcımının görüldüğü sahnedir. Bu bölüm fagot-viyolonsel ile flüt-birinci kemanlar gruplarının, ritmik doku üzerine kurgulandığı melodik yapılanmaların görüldüğü bölümdür. Burası fagot partisinde teknik olarak atlamalı aralıklar, ajilite ve dizisel takip yönünden dikkate değer bir partidir.

Şekil 7:

Fagotta Atlamalı Aralıklar, Ajilite ve Dizisel Takip-Ö. 49-96

49
55
61
67
73
79
85
91

p
f
mf
mf
poco rit.

The image shows a musical score for Bassoon, measures 49-96. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth-note patterns with various dynamic markings: *p* (piano) at measure 55, *f* (forte) at measure 61, *mf* (mezzo-forte) at measures 73 and 79, and *poco rit.* (poco ritardando) at measure 91. The score includes a variety of articulation marks such as slurs, accents, and staccato marks. The measures are numbered 49, 55, 61, 67, 73, 79, 85, and 91.

Yine Bir Gülnihal/Rast Semaî

Bu bölümde fagot eşlikçi yönüyle viyolonsellerle unison olarak değerlendirilmekte; sadece akıcı ve ajilite yönünden dikkat edilmesi gereken trioleli pasaj içermektedir.

Şekil 8:

Trioleli Akıcı Parti-Ö. 81-97

81
85
89
93
98

mf

The image shows a musical score for Bassoon, measures 81-97. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth-note triplets. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at measure 81. The measures are numbered 81, 85, 89, 93, and 98.

Recitativo/Tutuklanma

Bu bölümde hafiyelerin Adnan Bey'in evinde şiir bulmaları ve Adnan Bey'i tutuklamaları durumu söz konusudur. Fagot, gerilimi destekleyen bir rolde, alt oktavda eşlikçi olarak katkı sağlamaktadır.

Havada Bulut Yok "Halk Türküsü"

Bu bölümde fagot tamamen eşlikçi olarak görev almaktadır.

Quintette

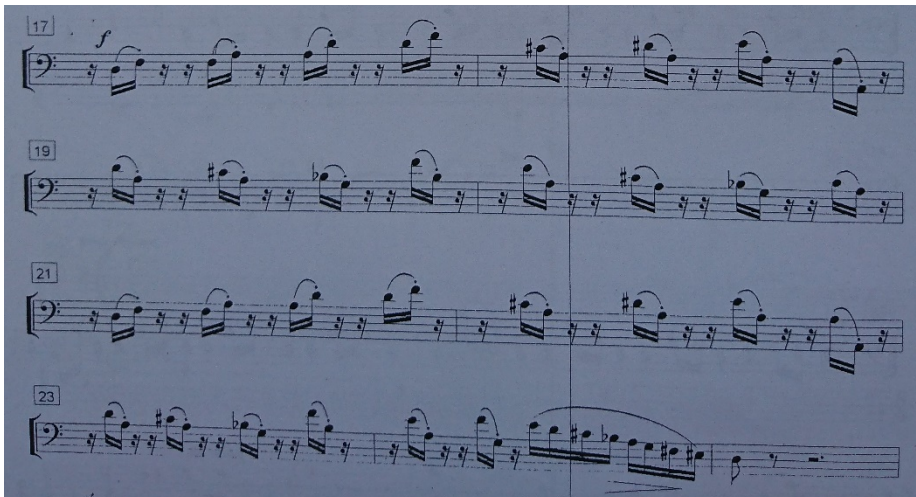
Bir opera yapıtında beş kadın için organize edilen ilk beşli olan bu bölümde fagot tamamen eşlikçi olarak görülmektedir.

Kul Köle Aryası

Nesrin tarafından seslendirilen kul köle ariasında solist, sözlerine başlamadan önce, orkestra tutti olarak yer almakta; fagot da tutti eleman olarak eşlik düzleminde ritmik pasajlar seslendirmektedir. Tüm bölüm boyunca süregelen bu ritimsel eşlik pasajı, onaltılık suslar ve onaltılık notaların dağılımı açısından takibi ve yakalaması zor bir içeriktedir. İnci-bağlı pasajlardaki onaltılıklar, ses çıkmama riski olan parmak ve dudak pozisyonları içermektedir.

Şekil 9:

Ritmik Eşlik-Ö. 17-25



SAHNE II

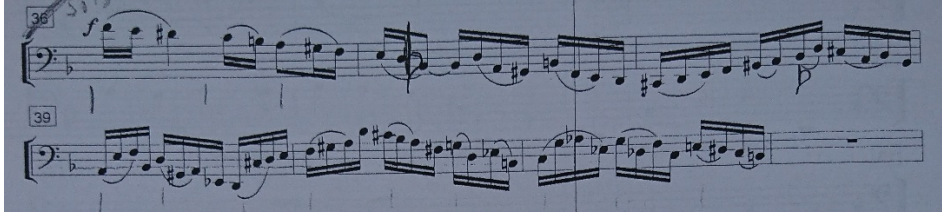
Bekleyiş ve Hürriyet

Adnan Bey'in bir haftalık tutukluluk sürecinin sona erdiği gün, Beşir ve Nihal'in bu konudaki üzüntülerini içeren düşüncelerinin ardından Adnan Bey'in Nihal'e, Bihter'in intihar edeceği silahını gösterdiği ve bu silahtan haberdar olan üç kişinin Nihal, Bihter ve Behlül olduğunu vurguladığı sahnedir.

Nihal'in Beşir'e, babasına Bihter'in nazarının değiştiğini vurguladığı sözel yapılanmanın ardından orkestrada sadece viyolonsel ve fagotta unison olarak duyulan, kontrabassın da desteklediği solo pasaj, fagot için teknik açıdan oldukça zorlayıcıdır. Buradaki zorluk her notada farklılık gösteren değiştirici işaretlerin yanı sıra aralıklar ve pozisyon geçişlerinden kaynaklanmaktadır. Nefes kontrolü açısından da dikkatli seyretmesi gereken bir pasajdır.

Şekil 10:

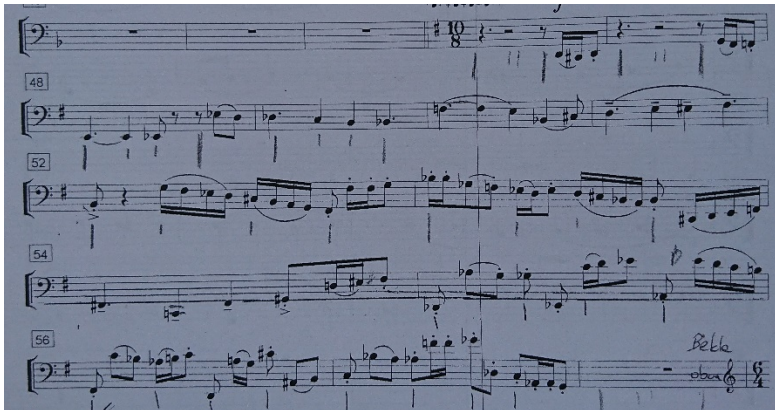
Tonal Zorluklar-Ö. 36-42



10/8 olan Ö.46-58 arasındaki fagot pasajı, ritimsel açıdan takibi oldukça güç olmakla birlikte fagot, orkestrada bir lokomotif konumundadır.

Şekil 11:

Ritimsel Öncülük-Ö. 46-57



Hürriyet Aryası

Adnan Bey'in, tutukluluk sürecinin ardından serbest kaldıktan sonra seslendirdiği *Hürriyet Aryası*'nda fagot, dramatik karakterde, standart bir bas görevi üstlenmektedir.

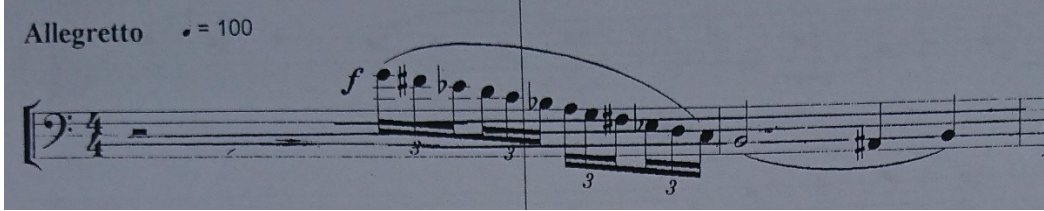
SAHNE III

Recitativo/Çarşaf Ritüeli (1899 Sonbaharı)

Bu bölüm, Sahne I'in başındaki tartışmalı unsuru desteklemek için, *Entrika Aryası*'nın onaltılığa trioleli ritmik yapılanmasının eser boyunca ikinci kez görüldüğü, orkestrada fagotun başlattığı bir dalgalanma hareketi gibi değerlendirilebilecek görünümdeki ritmik yapılanma ile başlamakta; adeta yasak aşkın Behlül tarafından somutlaştırılma girişiminin bu bölümde gerçekleştirileceğini hissettiren bir duyguyu sembolize etmektedir.

Şekil 12:

Onaltılığa Triole-Ö. 1-2

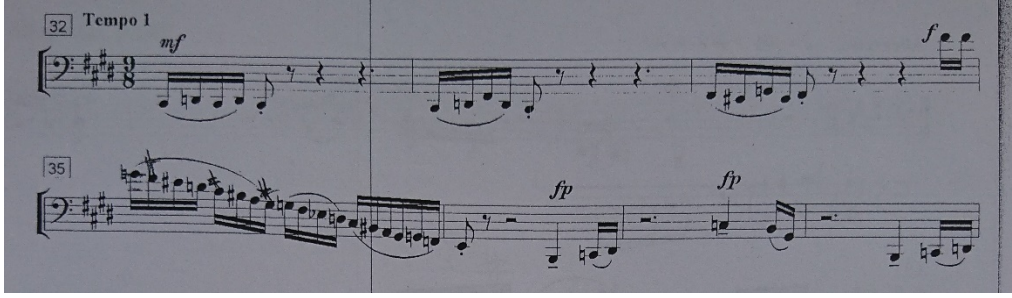


Çarşaf Ritüeli Ensemble

Nihal'in ilk çarşaf giyişi esnasında yürüyemeyip, ikide bir ayağının takılıp sendelemesiyle Behlül'ün dalga geçmesi sahnesi, fagottaki sendeleme figürüyle sembolize edilmektedir. Bu figür üç defa, üçüncüsünde genişletilmiş şekilde duyulmaktadır. Bu genişletilmiş hali ile figür, Bihter'in içsel sendelemesi durumuyla birleştirilmektedir. Şekil 13'te figürün ikinci tekrarı gösterilmektedir:

Şekil 13:

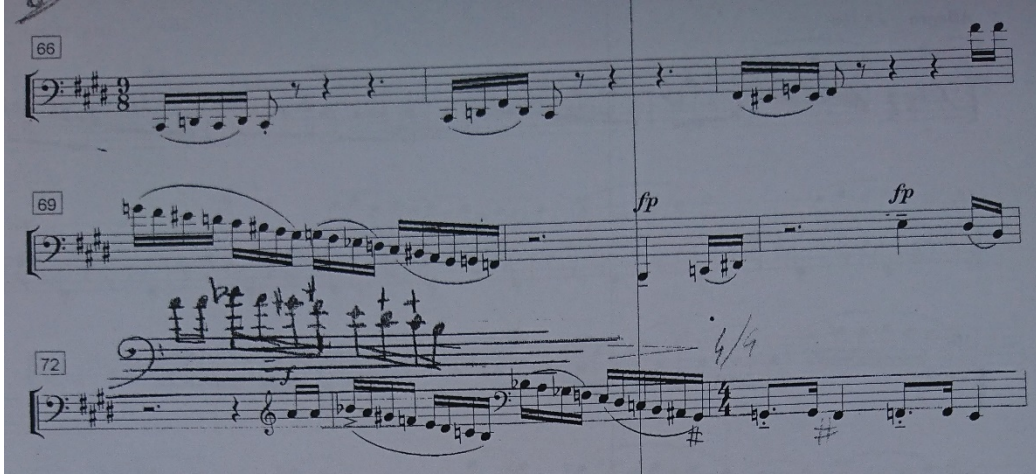
Sendeleme Figürü-Ö. 32-38



Bölüm başında basklarnetin seslendirdiği onaltılık ritmik 9/8 parti, Behlül'ün Bihter'e ilk kez kur yapma sahnesinde fagot tarafından seslendirilmektedir. Bihter'in Behlül'ü reddedici ve aşağılayıcı, sert tavrı ise Ö. 66-74'te fagotta betimlenen sendeleme figürüyle eşleştirilmiş olup, bu yönüyle, Bihter'in kendi içinde yaşayacak olduğu iç çatışmalara bir gönderme niteliği taşımakta, dolayısıyla kendi içsel sendelemesinin dışavurumu olarak görülmektedir.

Şekil 14:

İçsel Sendelemenin Dışavurumu-Ö. 66-74



Behlül'ün kendini affettirmeye çalışırkenki pişmanlık durumu ve af dilemesi duyguları, fagotun yalvarırcasına ifade ettiği geniş atlamalı aralıklar içeren, bağlı, sekizlik nota değerlerinden oluşan pasajla dile getirilmektedir.

Şekil 15:

Behlül'ün Af Dilemesi-Ö. 76-83



Intermezzo: İlkbaharın Gelişi/Dondurmacı

İlkbaharın gelişini ve mevsim değişikliğini vurgulamak amacıyla besteci tarafından eklenen Dondurmacı karakterinin görüldüğü bu hareketli staccato karakterli sahnenin girişinde nefeslilerde sadece fagot görev almakta; yaylılar ile birlikte hareket etmektedir. Fagotta teknik açıdan zorluk yaratmayan, tam olarak fagot karakterine uygun bir staccato pasajdır.

Fransızca Şan Dersi

Fagot ve arp adeta şarkı söylercesine birlikte hareket etmekte, makamsal dizi unsurları dikkati çekmektedir. Fagotun kullanımında, staccato'nun dışında bağlı pasajlar içerisinde aralık atlamalı yapısıyla oldukça hızlı, teknik ajilitesi zorluklar içermektedir. Bu pasaj üç tekrarlı olup son gelişinde küçük üçlüsü üzerindeki makamsal dizide görülmektedir.

Şekil 16:

Legato'da Atlamalı Aralıklar-Ö. 1-18

moderato ♩ = 84
mp

4

8

12

16

Arzu Aryası

Sözel içerik yönünden Bihter'in aşkı ve cinselliği yaşayamadan ölmek istememesini vurguladığı, içinde Behlül'e karşı cinsel çekimin uyandığının hissedilmesini sağlayan ayardır. Fagotta, bölümün başından itibaren legato bir yapılanma söz konusudur. Bu legato karakterin yanı sıra Ö. 65'e eksik ölçüyle giren fagot, yaylılar uzun sesleri üzerinde arpin eşliğinde 8 ölçülük, aşk ve arzu içeren legatissimo ve espressivo tatlı bir solo pasaj seslendirmektedir.

Şekil 17:

Aşk Solosu-Ö.65-72

63 mp

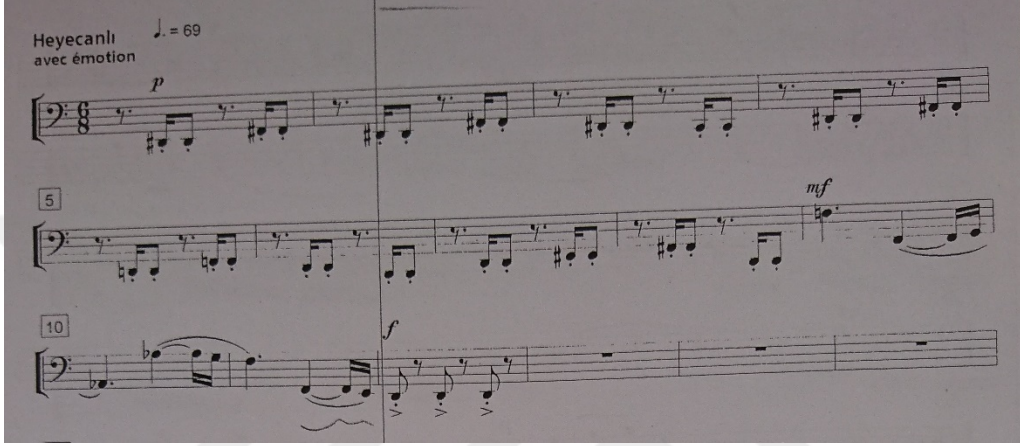
68

Recitativo

Behlül'ün Bihter'i odasına davet ettiği ateşli ve heyecanlı pasajdır. Bir aşk kaçamağının yaşanacağı tehlikeli ve heyecanlı bir sahnenin duygusu, fagotun staccato onaltılık ve sekizlik değerlerden oluşan ritmik dokusu ile vurgulanmaktadır.

Şekil 18:

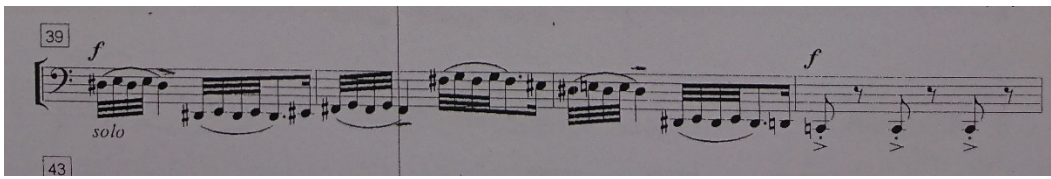
Heyecan Solosu-Ö. 1-12



Ö. 39-42 arasında ise teknik açıdan oldukça zor otuzikilik değerde, fagotta alışlagelmemiş nota değerleri ile kurgulanmış, heyecan duygusunu arttıran solo pasaj duyulmaktadır.

Şekil 19:

Davetkâr Solo-Ö. 39-42



Recitativo Bihter-Behlül

Şekil 18 ve Şekil 19'daki yapılanma tekrar edilmektedir.

PERDE II

SAHNE I

Aşk Düeti/Evlenme Yıldönümü (1900 Yaz Sonu)

Bihter ve Behlül'ün birbirlerine aşklarını itiraf ettikleri ve aşkı yaşamaya başladıkları düettir. Romantik keman solosuyla başlayan bölümde obua ve klarnetteki romantik melodilere fagot, bağ içerisindeki uzun seslerle eşlik etmektedir. Armoniye vurgulayan bu pasaj fagot için standart bir pasajdır.

Recitativo/Evlenme Sene-i Devriyesi

Sözel olarak Adnan Bey'in Behlül'e çapkınlık yapmaya gitmesini önerdiği ve Bihter'in kıskançlık krizi geçirip bunu içine attığı içerikte olan bu bölüm, fagot için bu operanın teknik açıdan en zor sololarından biridir. 5/8 ölçü sayısında, trill hızında otuzikilik nota değerleriyle kurgulanmış 84 metronom hızındaki bölüm geleneğin oldukça dışındadır ve orkestrada tek başına duyulmaktadır. Bu pasaj ufak farklılıklarla iki tekrar olarak duyulmaktadır.

Şekil 20:

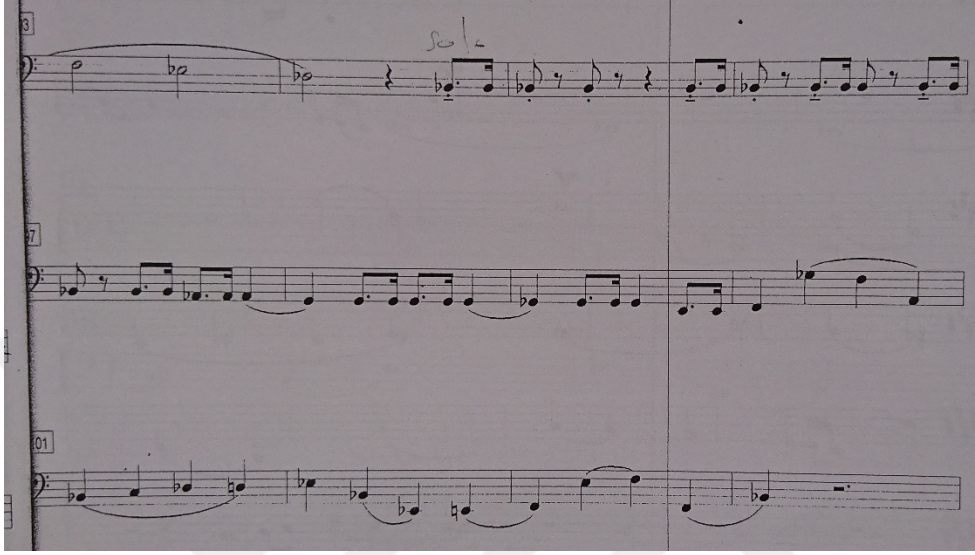
Teknik Zorluklar-Ö. 1-24

The image shows a page of musical notation for a Bassoon part. The score is in 5/8 time, marked 'Moderato' with a tempo of 84. It features a series of sixteenth-note passages, including a trill, and ends with a fortissimo (f) dynamic marking. The notation is in bass clef and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Bölüm sonunda Ö. 94-100 arasında bakır nefeslilerin uzun sesleri üzerinde duyulan solo enstrüman tek başına fagottur.

Şekil 21:

Solo-Ö. 94-104



Veda Aryası

Beşir'in ölmeden önce seslendirdiği, Nihal'e olan platonik aşkını anlatan sözel içeriğe sahip olan bu aryada fagotta standart bir eşlik dokusu duyulmaktadır.

Recitativo Nihal-Beşir

Burada Nihal ve Beşir adeta vedalaşmakta, Beşir Nihal'e aşkını itiraf edememekte, "*Sizi çok...*" sözlerini tamamlayamamaktadır. Fagotta standart eşlik dokusu duyulmaktadır.

SAHNE II

Bihter'in Serzenişı ve Madmazel De Courton'un Kovulması

Recitativo

Bihter'in Behlül tarafından aldatılması ve Bihter'den bıkmış olduğunu hissettirmesi, Bihter'in kıskançlık duygularını ifade etmesi ve Madmazel'in bu konuşmalara şahit olması söz konusudur. Bihter, kendilerini duyan Madmazel'in varlığını fark edince Adnan Bey'e, Madmazel'i kovması için, Madmazel ve Adnan Bey'in ilişkisi olduğuna yönelik dedikodunun yayıldığını söylemektedir. Bihter'e yaklaşmak isteyen Adnan Bey "*dans edelim*" sözlerinin ardından, fagot Ö. 68-71'de dört ölçü boyunca, tüm orkestra susarken Adnan Bey'le bir diyalog pasajı duyurmaktadır. Bu, neredeyse sessiz pasajın ardından bölüm sonunda, daha önce *Fransızca Şan Dersi* sahnesinde sıklıkla kullanılan ve Şekil 16'da sunulan ritmik tematik yapılanma duyurulmaktadır.

Je t'aime Adnan

Bu aryada Madmazel, Türkiye'ye veda etmeden önce Adnan'a olan aşkını dile getirmekte, fagot standart eşlik dokularını duyurmaktadır.

Recitativo

Beşir'in ölüm haberinin geldiği bu kederli bölümde timpanideki kalp atışlarını sembolize eden ritmik pasaj üzerinde, iki fagotun küçük ikili aralığında uzun sesleri duyurmasıyla ölüm kendini hissettirmektedir.

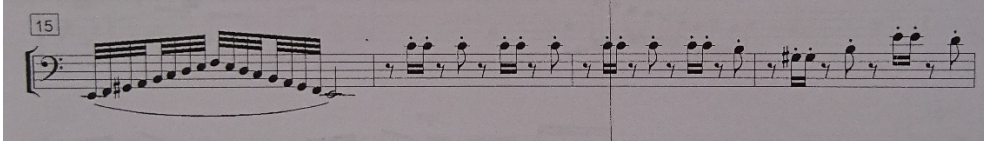
SAHNE III

Trio 3 Hafiyeler

Sözel olarak Üç Hafiyе'nin Bihter'in Behlül'e yazdığı, yasak aşkı vurgulayan şiirini bulmaları söz konusudur. Burada fagot, otuzikilik nota değerleriyle kurgulanmış ajilitesi zor dizilerle bu sahneyi desteklemektedir.

Şekil 22:

Dizisel Pasaj-Ö. 15-18

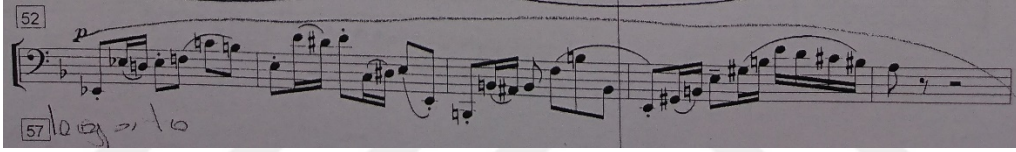


Duo Adnan Bey-Firdevs Hanım

Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'e, Bihter'in Behlül'le ilişkisi olduğunu ifade ettiği bölümdür. Fagot burada staccato, legato ve atlamalı yapıların bir arada bulunduğu bir pasaj seslendirmektedir.

Şekil 23:

Staccato, Legato ve Atlamalı Pasaj-Ö. 52-56



Entrika Aryası

Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'e kızı Bihter'i bırakıp açıkça kendisini sunduğu, ahlaksızca bir sözel içerik barındıran ve Bihter'le Behlül'ün evlenmesine izin vermesini teklif ettiği ariadır. Bu operada sopranonun ses sınırlarını ve ajilitesini zorladığı en riskli ariya olup fagot için de aynı şekilde gerek ajilite, gerek tempo, gerek teknik unsurlar, gerekse dizisel yönden oldukça karmaşık ve tuzaklarla dolu bir bölümdür. Şekil 24a ve Şekil 24b'de, operanın en zorlayıcı fagot yazısının görüldüğü bu bölüm baştan sona gösterilmektedir:

Şekil 24a:

Entrika Aryası-Ö. 1-42

The image displays a musical score for a piece titled "Entrika Aryası-Ö. 1-42". The score is written in 4/4 time and is marked "Energico" with a tempo of 80 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system consists of five staves. The first staff is a bass line starting with a piano (*p*) dynamic, featuring a continuous sequence of eighth-note triplets. The second staff is a piano line starting with a forte (*f*) dynamic, featuring eighth-note patterns with some triplets. The third staff continues the piano line with eighth notes. The fourth and fifth staves continue the piano line with eighth notes and triplets. The second system consists of two staves. The first staff is a bass line starting with a forte (*f*) dynamic, featuring eighth-note triplets. The second staff is a piano line that is mostly empty, with a few notes at the end of the system. The score is numbered 1, 3, 5, 7, 9, and 12.

Şekil 24b:

Entrika Aryası-Ö. 1-42

The image displays a musical score for the piece "Entrika Aryası-Ö. 1-42". The score is written in bass clef and consists of ten staves, each representing a measure range from 15 to 40. The music is characterized by complex rhythmic patterns, primarily using triplets and sixteenth notes. The dynamic markings are as follows: *mf* (mezzo-forte) at measures 15, 20, 29, and 36; *cresc.* (crescendo) at measures 15 and 40; *sf* (sforzando) at measures 29 and 31; and *p* (piano) at measure 40. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece concludes with a final note in measure 40.

SAHNE IV

Nihal-Behlül Flörtü

Genç Kızlık Aryası

Nihal'in çocukluktan genç kızığa geçtiği ve saf çocuk-şuh kadın çift karakterini tek bünyede birleştirdiğini vurgulayan aryadır. Fagotta standart eşlik karakteri duyulmaktadır.

Recitativo Nihal-Behlül...Bihter

Burada Behlül Nihal'den etkilendiğini ve O'nu öpmek istediğini söylemektedir. Fagotta standart eşlik karakteri duyulmaktadır.

İzdivaç Teklifi Aryası

Behlül'ün Nihal'e evlenme teklif ettiği bu aryada fagotta standart eşlik karakteri duyulmaktadır.

Recitativo Nihal-Behlül-Bihter

Nihal'le Behlül'ün evlilik kararlarına Bihter şiddetle karşı çıkmakta, fagotta standart eşlik karakteri duyulmaktadır.

Bedbahtlık Aryası

Bihter'in yasak aşkın bitmesinden duyduğu derin hüznü ve hayal kırıklığının sahnelendiği bu aryada fagot, legato, teknik açıdan zor olmayan, fakat orkestra içerisinde duyulan bir partiyi seslendirmektedir.

Recitativo/Yalvarış

Sözel içerikte Bihter'in, annesi Firdevs Hanım'a, Behlül-Nihal evliliğini engellemesi için yalvarırcasına, panik ve telaş içerisinde davranması, Firdevs Hanım'ın, kızının bu durumundan adeta zevk alması, Bihter'in ümitsizliği,

hamileliğini annesine itiraf etmesi ve ariyanın sonunda da annesini, babasının ölümünden mesul tutması yer almaktadır. Fagotta bu bölümde, Şekil 24a ve Şekil 24b’de sunulan *Entrika Aryası*’ndaki ritmik doku ve teknik zorluklar, farklı tonalitede görülmektedir.

Şekil 25:

Yalvarış-Ö. 1-10

The musical score for Fagotta, titled "Yalvarış-Ö. 1-10", is presented in five staves. The tempo is marked "Energico" with a metronome marking of 92. The key signature is one sharp (F#). The score begins with a measure number 3 in a box. The first staff contains a series of triplet patterns, marked with "f" (forte). The second staff continues with triplet patterns, marked with "3" and "f". The third staff starts with a measure number 5 in a box and includes a "legato" marking. The fourth staff starts with a measure number 8 in a box and features a mix of triplet and eighth-note patterns. The fifth staff starts with a measure number 10 in a box and concludes with a "dim." (diminuendo) marking and a final triplet pattern.

Kanto

Firdevs Hanım’ın Adnan Bey’le evlenme hayalleri kurduğunu içeren bu aryada fagotta staccato pasajlarla standart bir kullanım sergilemektedir.

Recitativo

Bihter’in derin ve acı verici pişmanlığını ve annesi gibi olduğunu kendisine itiraf ettiği ve babasından af dilediği, Adnan Bey’in gizlice bunları dinlediği bölümdür. Fagotta Şekil 24a ve Şekil 24b’deki yapılanma birebir aynı olarak kullanılmaktadır.

Maskeler Aryası

Operanın en tanınmış ve dünyanın her yerinde seslendirilen en ünlü aryalarından biridir. Oldukça romantik ve duygusal bir yapıya sahip melodik dokudadır. Adnan Bey'in, her insanın bir maskesi olduğunu ifade ettiği hüznün dolu bir sözel içeriği vardır. Burada fagot uzun seslerle armoniyi desteklemektedir.

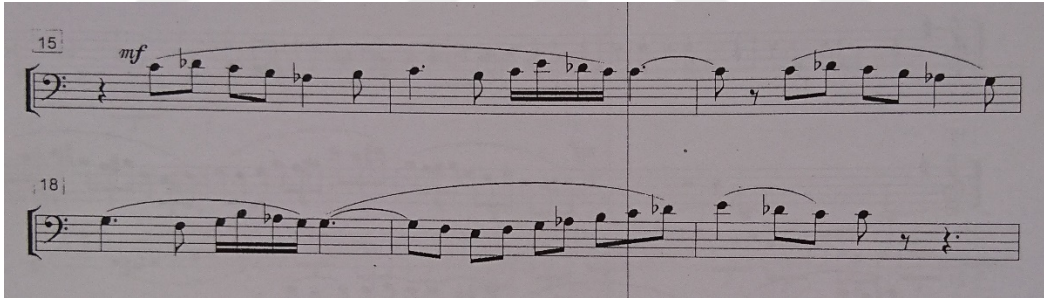
SAHNE V FİNAL

“Gidelim Göksu'ya” Nişan Merasimi

Gidelim Göksu'ya şarkısını koronun tenor grubu söylerken Flüt I ve Fagot I'de aynı tema birebir duyulmakta, obua ve klarnetler onaltılıklarla eşlik etmekte, yaylılar da uzun seslerle armoninin akor seslerini duyurmaktadır. Bölüm baştan sona dek bu akışta süregelmektedir.

Şekil 26:

Gidelim Göksu'ya-Ö. 15-20



Vals-Nişan

Bu bölümde Nihal'in kendi nişan törenine davet ettiği Madmazel'i gören Bihter endişelenmekte ve herkes vals yaparken kitaplığa doğru ilerlemektedir. Bihter, babasından af dileyip, Adnan Bey'in kütüphaneye sakladığı tabancasıyla intihar eder. Silah sesini duyan Behlül, Firdevs Hanım, Adnan Bey şaşkınlık ve üzüntü içindedir. Koronun maskelerini çıkardığı an, bu andır; tüm maskelerin düştüğü ve herkesin gerçeklerle yüzleştiği vurgulanarak opera sona ermektedir. Fagot bu son bölümde ajilite bakımından kayda değer zorlukta, 160 metronom hızında, bağlı üçlemeli pasajı seslendirmekte; bu pasaj ajilite, nefes kontrolü ve hızlı tempodaki trioleli pasajın icrası açılarından zorluk teşkil etmektedir.

Şekil 27:

Final-Ö. 16-35

The image displays a musical score for a piece titled "Final-Ö. 16-35". The score is presented in four systems, each containing a single staff. The first system begins at measure 16 and includes a dynamic marking of *mf*. The second system starts at measure 21, the third at measure 26, and the fourth at measure 31. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The notation is primarily bass clef, featuring complex rhythmic patterns with frequent triplets and slurs. The final system concludes with a treble clef staff, indicating a change in the instrument or a specific performance instruction.

SONUÇ

Tez çalışmasının tarihsel yöntemle kurgulandığı birinci bölümünde *Aşk-ı Memnu* romanının yazarı, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın önemli temsilcilerinden Halid Ziya Uşaklıgil'in hayatı ve edebi kişiliğine yönelik bilgilerin ardından *Aşk-ı Memnu* romanı, çıkış noktası ve genel özellikleri, konusu, karkaterleri ve karakter analizleri yönlerinden ele alınmıştır.

Romanın yazılışının 100. yılında *Aşk-ı Memnu* romanı, edebiyatçı Tarık Günersel tarafından güncel bir dilde tiyatro oyunu olarak yeniden revize edilmiş, güncellik unsurları olarak sayılabilecek siyasi yapılanma gibi konular, olay örgüsüne eklenmiştir. Aslında tiyatro oyununda Günersel, Uşaklıgil'in romanını çıkış noktası olarak kullanmış, oyun metninde başkarakterin yönünü ve tematik yönü bile değiştirmiştir. Burada tiyatro oyununun yer almasının en büyük nedeni, metin yazarı ile libretistin aynı bünyede buluşmuş olmasıdır. Günersel, tiyatro oyunu metnini yazarken çıkış noktası Halid Ziya'dır; ancak opera metninde besteci Selman Ada ile birlikte librettoyu şekillendirmiş, bestecinin arzusuna göre hareket etmiştir. Bu bakımdan oyun metni ve libretto arasında bile gözle görülür oranda fark vardır. Bu farklar tez çalışmasının ikinci bölümünde gerekçeleriyle birlikte vurgulanmıştır.

Çalışmanın 1.3. başlıklı bölümünde roman ve tiyatro oyunu arasındaki farklılıklar ve benzerliklere detaylı olarak değinilmiştir. Buna göre özet olarak oyunda başkarakter görevi Bihter'den Nihal'e, tematik yön "yasak aşk"tan "baba-kız ilişkisi"ne kaydırılmıştır. Karakterlerdeki farklılıklarını gösterebilecek örnekler şunlardır: Bihter çekingen, Nihal baskın karaktere dönüşmüştür. Romanda çalışmak ve hayatını kazanmakla ilgisi olmayan eğlence düşkünü Behlül, oyunda iş bulacağına dair söylemlerde bulunan sorumluluk sahibi bir karakter olarak yansıtılmıştır. Kızının ilişkisini romanda saklamaya çalışan Firdevs Hanım oyunda, kızını ifşa eden kıskanç bir karakter olarak kullanılmış, Adnan Bey, kibar ve usturuplu, yüksek kaliteli karakterinden kaynaklanarak romanda Bihter'in kendisini sevip sevmediğine yönelik hiçbir yorum yapmazken oyunda daha cesur ve cüretkâr bir tavırla açıkça bu soruyu sorabilecek bir karaktere dönüşmesinin yanında romanda hiçbir siyasi söylemi yokken oyunda siyasi dergiler okuyup siyasi konularda fikir beyan eden bir yapıda kurgulanmıştır. Romanda annesine benzemek istememesi konusunda hiçbir şey

söylemeyen Bihter, oyunda bunu açıkça dile getiren bir karakter olarak kullanılmıştır. Romanda hastalıktan ölen Beşir, oyunda iyileştirilen bir konuma oturtulmuştur. Günersel'in oyunu daha postmodern bir anlayışta düşündüğü de karakterlerin, roman yazarı Halid Ziya'nın romanlarını okuyan karakterler olmasından, başka bir deyişle Postmodernizm tekniklerinden “alıntı” yönteminin oyunda kullanılmasından anlaşılmıştır.

Çalışmanın tarihsel ve betimsel yöntemle ele alınan ikinci bölümü, operanın bestecisi Selman Ada ve eseri *Aşk-ı Memnu*'ya ayrılmıştır. Öncelikle Selman Ada, yaşamı ve besteci yönü açılarından incelenmiş, *Aşk-ı Memnu*'yu besteleme aşamasına kadar bir besteci olarak yaptığı yolculuk titizlikle ele alınmıştır. Müzisyen kimliği ve üstün yeteneği ile sanat hayatında birçok ilke imza atmış olan bestecinin, aynı zamanda piyanist ve orkestra şefi kimlikleriyle de Türk sanatında önemli yer edindiğine dair bulgulara ulaşılmıştır. Eserlerini bestelerken en küçük detayları bile göz ardı etmemesinden, eserin mutfağında bir ustaymış gibi her noktayı elden geçirmesi ile Türk besteciliği için önemli bir örnek teşkil ettiği anlaşılmıştır.

Aşk-ı Memnu operası ile ilgili genel bilgiler içeren bölümde, *Aşk-ı Memnu* romanında farklı bir tematik anlayış olduğu, eser partitüründeki “*Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından hareketle*” ifadesinden anlaşılmaktadır. Tarık Günersel'in librettosuyla oluşturulmuş opera için “ulusalci” bir eser olup olmaması konusunda bir ikilem vardır: Eser ulusal kimlik taşımakta; ancak besteci böyle bir anlayışı benimsemediğini dile getirmektedir. Eserin içindeki “imam nikâhı” gibi dini, “bozacı”, “dondurmacı” gibi kültürel unsurların esere eklenmesi, ayrıca kompozisyon içeriğindeki, “düyek”, “segâh” gibi Türk unsurları aslında eserin ulusal kimliğini göstermektedir. Buna göre “kültürel ulusalcılık” kavramı bu eser bünyesinde görülmektedir.

Operada, literatürün ilk “beş kadınlı kentet”i ve kanto türünün 9/8 yerine 12/8 ölçü sayısında kullanılması, eserin opera alanına kattığı yenilikler olarak değerlendirilmektedir. Bestecinin, eseri ile ilgili kendi açıklama metninden de ideolojik yaklaşımının çıkış noktasının “*bir bestecinin eser bestelerken aslında kendi sırlarını notaya dökmesi*” düşüncesi ve eseri bestelerken, tüm dünyada aryalari ayrı olarak da seslendirilebilecek melodik unsurlar içermesi gerekliliği eklenerek, dünya standardında klasik bir Türk operası kazandırma amacı anlaşılmaktadır.

Aşk-ı Memnu'nun konusu, karakterleri ve karakter analizleri, roman ve opera yapıtındaki benzerlik ve farklılıkların yer aldığı ikinci bölümde, libretist ve oyun yazarının aynı kişi olmasından hareketle, oyunla roman arasındaki farklılıklar, opera ve roman arasında da görülmektedir. Ancak oyun metni ve opera librettosu, kurgusal yönden doğal olarak farklı kurgulanma zorunluluğundan, ayrıca libretistin bestecinin fikirlerini öncelikli tutmasından dolayı bu iki metinde de önemli farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu farklılıkların en dikkat çekici olanı, Nihal'in ve baba-kız ilişkisinin öne çıkarıldığı tiyatro oyununun tersine, romanda olduğu gibi opera yapıtında da Bihter'in ve yasak aşk temasının vurgulanmasıdır.

Oyun ve opera yapıtındaki karakterlerin farklılaşmasına yönelik özet olarak, Bihter'in romanda olduğu gibi baskın ve hâkimiyet kurmak isteyen, Nihal'in romanda olduğu gibi çekingen, Behlül'ün romanda olduğu gibi eğlence ve kadın düşkünü, çalışmak gibi bir düşüncesi olmayan, sorumluluk duygusundan uzak bir karakterde kullanılması ile Bihter'in, yasak aşkı annesi Firdevs Hanım'a itiraf etmesi, bu karakterler bağlamında opera yapıtı karakterlerinin tiyatro oyunu yerine romandaki gibi bir yapılanmayla kurgulandığını göstermektedir. Oyunda iyileştirilen Beşir, romanda ve opera yapıtında ölmektedir. Adnan Bey, oyunda tahta oymacılığına dair hiçbir şey yapmamaktayken romanda hobi olarak bu konuyla ilgilenmekte, opera yapıtında da karakterlere, kendilerini yansıtan tahtadan maskeler oymaktadır. Bu maskeler, kişilerdeki ikiyüzlülüğü ayrıca sahnedeki ruh durumunu simgelemesi yönünden sembolik bir anlayışta incelenebilir. Bunların yanında roman ve opera yapıtında, intihar aracı olan silah gizli bir nesne iken oyunda birçok kez bahsi geçen gizlenmeyen nesnedir.

Firdevs Hanım, romanın tersine opera yapıtında da oyunda olduğu gibi kızını kıskanan ve yasak aşkı Adnan Bey'e ifşa eden görünümündedir. Adnan Bey de oyunda olduğu gibi opera yapıtında da Bihter'e kendisini sevip sevmediğine yönelik duygularını, romandakinin aksine sormaktadır. Oyunda Adnan Bey siyasi dergi okurken opera yapıtında Tevfik Fikret şiiri okumaktadır ki bu noktada bu şiir nedeniyle siyasi bir suçlu gibi hapse atılmıştır. Küçük detay farklılığı olsa da romandakinin aksine Adnan Bey'in siyasi yönü, oyunda olduğu gibi opera yapıtında vurgulanmıştır. Oyunda Halid Ziya'nın romanlarını okuyan karakterlerin varlığının, Günersel'in postmodern yaklaşımıyla ilişkilendirildiğine değinilmiştir; opera yapıtında ise karakterler bu romanları okumamakta, Halid Ziya Üstad, bizzat Adnan Bey'in nikâh

şahidi olarak eser karakteri olarak görülmektedir. Bihter ve Adnan Bey'in yaş farkı oyun ve opera yapıtında, romandakinin aksine Adnan Bey'i rahatsız etmemektedir.

Her üç yapıtta da ortak olarak kullanılan karakterler şu şekilde örneklenebilir: Firdevs Hanım Adnan Bey'in kendisiyle evlenmesini istemekte; ancak bu isteğine ulaşamamaktadır. Bihter, evlenmek konusunda annesine karşı çıkmakta ve içten içe de olsa annesine karşı intikam duyguları beslemektedir. Evdeki hizmetkârlar üç yapıtta da Bihter'den hoşlanmamaktadır. Madmazel eserlerin tümünde Adnan Bey'e platonik olarak âşıktır. Üçünde de ülkesine geri gönderilmekte; tiyatro oyununda geri dönme ihtimali varken, romanda Bihter'in intiharının ardından, operada ise Nihal'le Behlül'ün nişan törenlerinde Türkiye'ye geri dönmektedir. Bihter üç eserde de Adnan Bey'in silahıyla intihar etmektedir.

Sadece opera yapıtında bulunan karakterler “üç hafiye”dir. Esere siyasi ve bunun yanında eğlenceli bir karakter katılması amacıyla eklenen bu karakterler romanda ve oyunda yer almamaktadır. “Laternacı”, “bozacı”, “dondurmacı”, “fotoğrafçı”, “Halid Ziya” karakterleri de sadece opera yapıtında vardır. “Fotoğrafçı” karakteri, opera yapıtında önemlidir; fotoğraf çerçevesi ölecek somut ve soyut kavramları simgelemektedir. Bestecinin arzusu üzerine kültürel bir kavram olan imam nikâhı da sadece opera yapıtında görülmektedir. Nikâh, diğer eserlerde “düğün” olarak geçmektedir. “Melih Bey Takımı” tanımlaması, oyun ve romanda olmasına rağmen opera yapıtında değinilmeyen bir kavramdır. Opera yapıtında Bihter Adnan Bey'le zengin olmak için evlenmemiştir; ancak diğer eserlerde Bihter'in asıl amacı zengin olup güce kavuşmak; ayrıca annesinden kaynaklanan kötü şöhreti temizlemektir. Sadece opera yapıtında olan başka bir konu da yasak aşk fikrini Firdevs Hanım'ın Behlül'ün aklına, Bihter'in düğün gününde sokmasıdır. Nihal sadece opera yapıtında Bihter ve Behlül'ün yasak aşkıdan şüphe duymamaktadır. Bihter'in Behlül'den hamile kalmasının ardından intihar etmesidir.

Her üç yapıttaki farklılıklara, romanda yasak aşkı Beşir'in, tiyatro oyununda Madmazel'in, opera yapıtında da Firdevs Hanım'ın ortaya çıkarması, örnek olarak verilebilir. Ayrıca eserlerin başlangıç temaları farklıdır; eserlerin odak noktalarına vurgu yapmak amacıyla bu şekilde bir farklılaşma olduğu düşünülmektedir. Bu noktada 2.2. başlığında yapılan değerlendirmeyi yinelemek yerinde olacaktır: Opera yapıtı, Firdevs Hanım ile Bihter'in Adnan Bey'le evlenmesine karşı çıkması konusundaki tartışmalarıyla, roman, opera yapıtında ve tiyatro oyununda yer almayan

tekne gezintisiyle, tiyatro oyunu ise Nihal ve Adnan Bey'in şefkatli konuşmalarıyla başlamaktadır. Böylelikle operada Firdevs Hanım'ın kızına karşı olan kıskançlığı ve kendi kızının hayatına mâl olacak şekilde yasak aşkı ortaya çıkaracağını sinyalleri operanın başında vurgulanırken tiyatro oyununda, başlangıçta baba-kızın şefkatli konuşmalarından, oyunun şefkat odaklı ve başkarakter olarak Bihter yerine Nihal'in vurgulanacağını göstergesi gibi algılanmasına neden olmaktadır. Romandaki başlangıcın, genele hâkim olan iç mekân yerine dış mekânda gerçekleşmesi de ailedeki huzursuzluğun nedeninin dışarıdan aileye katılan Bihter olacağı ve dışsal etkilerle sarsıcı felaketler yaşanacağını göstergesi olarak algılanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümündeki değerlendirmelerin devamında besteci Selman Ada ile yüz yüze görüşme yapılmış; besteci ve eserle ilgili literatürde ulaşılan akademik çalışmaların dışında bestecinin, kendisini ve eserleri ile birlikte bestecilik anlayışına, bunun yanı sıra *Aşk-ı Memnu* operasına, bu eserde fagotun kullanımına yönelik düşünceleri birinci ağızdan edinilmiştir. Çalışmanın çıkış noktası olan varsayımlardan sadece orkestradaki konumlanmasının fagota verilen önem nedeniyle değiştirilmesi varsayımı, bestecinin açıklamaları sonucunda örtüşmemiştir. Besteciye göre, konser salonlarındaki akustiğe bağlı olarak, fagotun konumlanması değiştirilmiştir. Çalışmadaki, bunun dışındaki tüm varsayımlar besteci tarafından doğrulanmıştır. Buna göre fagot yazısı gerçekten olağandışıdır, solistiktir, solistler kadar önemli bir noktada yer almaktadır ve fagotun kullanım alanı, gerek ses sınırları, gerekse ritmik ve dinamik unsurlardaki zorlayıcı yapısı yönlerinden bu eserdeki kullanımla genişletilmiş, besteci tarafından bu enstrümana yeni bir kimlik kazandırılmıştır. Varsayımların ispat edilmesi bağlamında besteci ile yapılan görüşme, çalışma için tam bir netice vermiştir.

Tez çalışmasının üçüncü bölümü, *Aşk-ı Memnu* operasında fagotun kullanımına ayrılmış, bu bölümde eser, hem şef partitürü, hem piyano redüksiyonu hem de solo fagot partisinin, icraya yönelik detaylı incelenmesi ile kurgulanmış, solo fagot partisini nota örnekleri ile ispatlanmıştır. Eser, çalışmanın odak noktası olan "fagotun kullanımı" alanından çıkılmaması adına armonik ve formal açılarından incelenmemiş; icra analizi dışında, karakterlerle fagot partisindeki kurgu yönünden incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümündeki karakter analizi ile fagot partisindeki yapılanmanın örtüştüğü, bu yönüyle, bestecinin en küçük detayları bile önemseyip vurguladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Geleneksel Türk müziği unsurlarının, batı müziği unsurlarıyla Őekillendiđi, orkestrasyon ve enstrüman kullanımının yanında sözel doku ile müzikal dokuların birebir örtüştüğü yaklaşımı yönünden ve fagot partisi açısından, gerek fagot eğitimi alan öğrenciler, gerek profesyonel fagot sanatçılar tarafından çalışılması gereken ve hatta opera giriş sınavlarında bu enstrümanla ilgili sınav repertuvarında yer alabilecek nitelikte bir fagot yazısı olan bu eser, Türk opera sanatı için çok önemli örneklerden biridir.



KAYNAKLAR

MAKALELER

Baş, S. (2010). Batıya Hayran Bir Neslin Romanı: Servet-i Fünûn Romanı. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (5/2), 313-362.

Çanaklı, L. A. (2014). Halit Ziya Uşaklıgil ve Türk Halk Kültürü. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (9/6), 237-254.

Çongar, Y. (2013). Halit Ziya Uşaklıgil Üzerine. *Türk Dili Dergisi*, (26/156), 1-5.

Dağramacıoğlu, H. (2010). Türk Dili Meseleleri Karşısında Halit Ziya Uşaklıgil. *e-Journal of New World Sciences Academy*, (5/3), 365-372.

Kantemir, E. (1982). Aşk-ı Memnu (Eser İncelemesi). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, (15/1), 227-239.

Kaya, M. (2002). Tatminsizlikten Yasak Aşka: Aşk-ı Memnû. *Turnalar, Dil ve Edebiyat Dergisi*, (5), 26-30.

Kerman, Z. (1985), Halit Ziya Uşaklıgil ve Türk Dili. *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, (XLIX/399), 125-133.

Özer, E. E. (2004). Halit Ziya Uşaklıgil. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (16), 54-64.

Parlatır, İ. (1996). Sunuş (Halit Ziya Uşaklıgil Özel Bölümü), *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, (1996/I/529), 87-89.

Sançar, N. (1958). Halit Ziya Uşaklıgil'in Eserleri ve Eserlerinin Çeşitli Basımları, *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, (7/2), 36-47.

Sazyek, H. (1998). Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü. *Adam Öykü*, (14), 113-123.

Şahin, S. (2010). Romandan Tiyatroya Aşk-ı Memnû. *Cyprus International University Folklor/Edebiyat*, (16/64), 121-130.

Uşaklıgil, H. Z. (1964). Türk Edebiyatı: Suut Kemal Yetkin'e Mektup. *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, (XIII/154), 630-632.

Yazıcı, H., Gökbudak, Z. S. (2015). Aşk-ı Memnu Operasında Ulusalcılığa İlişkin Unsurlar. *Ekev Akademi Dergisi*, (62), 585-600.

Yiğitoğlu, M. (2016). *Mai ve Siyah* Romanında Hayal ve Gerçek Bağlamında Farkındalık Duygusunun Oluşumu. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (16), 419-426.

TEZLER

Aksoy, S. E. (2004). *Aşk-ı Memnu'da Cennet İmgeleri*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ariş, E. (2011). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu*. Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çetiner, E. (2016). *İncil, Oscar Wilde ve Richard Strauss Bağlamında Salome Olgusuna Yönelik Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, E. T. (2014). *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gündoğdu, A. K. (2009). *Mai ve Siyah Romanında Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar*. Yüksek Lisans Tezi. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İşler, İ. (2011). *Servet-i Fünûn Şiirinde Modernizm ve Modernite*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İşsever, İ. (2011). *Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden Okan Demiriş'in "IV. Murat" ve Selman Ada'nın "Ali Baba ve Kırk Haramiler" Operalarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kadızoğlu, E. D. (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanları ve İzleksel Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurt, Ö. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarındaki Şahısların Antagonist Davranışları*. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KİTAPLAR

Finn, R. P. (1984). *Türk Romanı (İlk Dönem: 1872-1900)*, (T. Uyar, Çev.). İstanbul: Bilgi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1984.)

Tanpınar, A. H. (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Aşk-ı Memnû*. İstanbul: Everest Yayınları.

ANSİKLOPEDİLER

Kerman, Z. (2012). *Uşaklıgil, Halid Ziya*. İslam Ansiklopedisi. İçinde (42, 227-229). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.

PARTİSYONLAR

İzmir Devlet Opera ve Balesi Nota Arşivi, *Aşk-ı Memnu* Fagot Partisi,

Alınma Tarihi: 05 Ocak 2016.

İzmir Devlet Opera ve Balesi Nota Arşivi, *Aşk-ı Memnu* Piyano Redüksiyonu,

Alınma Tarihi: 05 Ocak 2016.

İzmir Devlet Opera ve Balesi Nota Arşivi, *Aşk-ı Memnu* Şef Partitürü,

Alınma Tarihi: 05 Ocak 2016.

OPERA SÜRELİ YAYINLARI

İzmir Devlet Opera ve Balesi Program Dergisi (2009). *Aşk-ı Memnu* (134). İzmir.

İNTERNET KAYNAKLARI

Kaya, M. Realist Zemindeki İlk Türk Romanı. (b.t.). 10 Mart 2017,
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/13805/001506907006.pdf?sequence=1>

Realizm (Gerçekçilik). (b.t.). 10 Mart 2017,
<http://www.edebiyatogretmeni.org/realizm-gercekcilik/>

Selman Ada, Besteci, Piyanist, Orkestra Şefi, Eğitimci (b.t.). 20 Mart 2017,
<https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=3423>



EKLER

EK 1. Selman Ada İle Aşk-ı Memnu Üzerine Görüşme

Çalışmanın bu bölümü *Aşk-ı Memnu*'nun bestecisi Selman Ada ile eserle ilgili yapılan görüşmeyi içermektedir (S. Ada, Kişisel İletişim, 18 Mart 2016).

AŞKIN USTA: Hangi akımlar, hangi bestecilerden etkilendiniz? Bu noktaya gelme aşamasında, bu eser üzerinden olabilir, genel kompozisyon diliniz ile alakalı kimler ve hangi akımlar sizin için önemlidir?

SELMAN ADA: Her dönemin çok önemli bestecileri var, çok değerli ve dünyaya ışık tutan, geleceği planlayan, hatta geleceğe mesaj bırakan. Dolayısı ile şu besteci diye bir şey söyleyemiyorum. Hepsinden, tıpkı yemek yemiş gibi, bir besteci beslenmelidir. Bazı sevmediği yemekler olabilir insanların, onu anlayabiliyorum; ama ben genellikle hepsini sevdim. Lezzeti ile ilgili çünkü. Hani ben tavuk sevmem; ama iyi bir çerkez tavuğu yaparsam yiyebiliyorum gibi. O açıdan da bakılırsa uzatmadan söyleyeyim: Bir kere hangi akım hangisi? Genellikle opera konuşuyor isek ki tezimiz budur, melodik yapıların özellikle akılda kalıcı bir sonuç çıkarması ve aryaların melodik yapıları önemlidir. Şan sanatçıları her dakika operada oynamaz. Bu şancılar piyano eşlikli veya orkestralı konserlere de çıkarlar. Özellikle yurt dışında kendi ülkelerinden bir şeyler söylemeleri talep edilir. Buradaki en büyük mesele şan sanatçısının ne söyleyeceğidir. Ben bunu çok dikkate alırım. Özellikle *Aşk-ı Memnu* Operası'nda bunu çok dikkate aldım. Bu eserlerde Türkiye'den bir opera dili olmalı. Bir yandan da Türkiye'deki operanın çok yeni bir şey olduğunu biliyorsunuz. Yani mesela düşünün, eski opera 1500lerde yazılmış, bizde 1900lerde başlıyor. Hemen ortalarına doğru başlıyor yani. O yüzden geçmişte olsaydı ne olurdu, yani ne bileyim bir Mozart dönemi, Verdi dönemi gibi. Bakın o dönemlerin arasında bir dönem filan, Türkiye'de yazılsa idi nasıl olurdu diye, bu günün tuzunu, karabiberini, renklerini de biraz içinde harmanlayan. Böyle bir şey düşündüm yani. O geçmişteki eksikliği bir şekilde gidermek ya da açığı kapatmak gibi baktım. Yoksa çağdaş tekniklerle opera yazdığınız zaman, bestecilik açısından Stravinsky'den sonraki dönemleri, halkımızla bunun bağdaşacağını hiç sanmıyorum. O bakımdan bir yandan taviz vermeden kaliteli olmak hiç kolay değil, eski üslup da kullanmak gerekiyor.

Bir yandan da başka ülkelerde sevillebilirsin, sevilip söylensin. Mesela bir Macar, bir Japon bizim aryalarımızı söyleyebilirsin dedim, olaya bu pencereden yaklaştım. Nitekim de bunu ifade etmek biraz ukalalık gibi olacak ama bu amaç başarıya ulaştı. Çünkü ilk defa Türkiye den bir ihraç operası *Ali Baba* isimli operamdır. İkincisi ise söz konusu olan bu operamdır. Bunlar ihraç olmuş durumdadır. Biliyorsunuz biz hep ithal opera yapıyoruz, yani dışarıdan alıp burada. Bizden bir şeyi başkalarının aldığı ilk opera *Ali Baba*'dır. Türkiye tarihinde Almanca oynanarak, Almanlar tarafından sahnelenip oynanan, bu çok önemli. Bu da *Aşk-ı Memnu*. Amerikalılar tarafından *Aşk-ı Memnu* şu sıralar bir hayli gündemde. Kuzey Amerika'dan Michigan'a yakın bir bölgeden bu eser için talep var. Ben pazarlamıyorum; mesela bir araba üretiyor Türkiye, ithal edecek bunu pazarlar değil mi, bizim öyle bir şansımız, gücümüz yok. Terzi kendi söküğünü dikemez hikâyesi işte. Tesadüf bu hiç de iyi olmayan ortalama yorumları Youtube'a koyan çocuklar var bizim. Oradan bakıyorlar, "vay be, bu ne" filan deyip beni buldular bu Almanlar. Farklı bir durum, benim için de bir övünç kaynağı. Çünkü ben oturup da benim eserimi yapar mısınız diye hiç uğraşmadım. Öyle de bir huyum yok zaten.

Şimdi bunları da dikkate alırsak bu *Aşk ı Memnu* operası epey hoş bir eser oldu. Çünkü bizim romanlarımız eski dilde olduğu için okuyucunun anlaması zordu, çünkü dil devrimi olağanüstü oldu Türkiyede. Devrimlerle beraber, o dönemde yazılabilmiş bir metni bugünkü genç kuşak yani ortalama bir kuşak okuyamıyor. Ama operaya çevrildiği için bu, şimdi Halit Ziya'nın o ünlü romanı en azından burada anlaşılır bir dilde ortaya çıkmış oldu. Türk romanı deyip geçmeyin çünkü çok kıymetli romanlarımız var Namık Kemal'den de eserler var. *İntibah* mesela okuyup çok beğendiğim bir romandır. Bu da ondan hemen sonra yazılmış bir romandır, ciddiye alınabilecek edebi ve sanatsal yönü oldukça güçlü. 1900 yılında yayınlanıyor. Tarık Günersel, librettoyu yazan arkadaşım, eseri 2000 yılında yani tam da 100. yıldönümüne denk gelen 2000 senesinde olması bize heyecan verdi. Ben de onu o zaman bestelemiştim. Fakat kısmet, geç oldu 2001 sanıyorum. Eserin dünya prömiyerini Mersin Devlet Opera ve Balesi ile yapmıştık. İkincisi İstanbul'da Cemal Reşit Rey'de oldu. Şimdi çok da fazla bir şey söylemek istemiyorum. Besteci olarak benim Türkiye'de en büyük şansım, burada eğitim almamış olmak. Türkiye'de eğitim almış olsaydım sıkıntılarım olacaktı diye düşünüyorum. İnsan kendini eğitimini almış olduğu hocalarının etkisi altında hisseder. Ben öyle bir durumda değilim; çünkü hiçbir

eğitim almadım. Aslında yurt dışında eğitim aldım ama bestecilik eğitimi hiç almadım. Ben hayatımda hiç de eğitimini almadığım işleri yaparak çalışıyorum. şeflik eğitimi de hiç almadım resmi anlamda. Ama o işi de hani ben kendi merakımla yapıyorum. Benim aldığım eğitim armoni, çok önemli. Mesela armoni bilmeyenler besteci olduğu için günümüzde, çok kötü geri dönüşümler oluşuyor. Çünkü armoni kullanıyorlar. Kullanıyorsan bileceksin. O zaman kullanma mesela atonal yazsınlar, ne bileyim yeni müzik gibi türlere ynellsinler. Serial yazsınlar vesaire ama öyle değil, armoni kullanıyorlar ve çok fena yanlışlar yapıyorlar. Bu da Türkiye'nin can sıkıcı bir şeyi.

Bestecilik, armoninin ve kontrpuanın, ki ben o çalışmaları ve eğitimi çok kuvvetli yapmıştım, onun üstüne bindi bende ve bu çok önemli. Ondan sonrası kendi zevkiniz kendinizi yetiştirmeniz, yazdıķa gelişmeniz. Ayrıca bestecilik okuluna gidip de besteci olan besteci sayısı yaklaşık yüzde 1 civarındadır, dünya üzerinde o iş biraz başka bir şeydir. Tıpkı felsefe bölümü bitirenlerin filozof olmadığı gibi. Besteci olmak ayrı bir şeydir. Yaşar Kemal mesela hiç edebiyat fakültesi bitirmemiş olmasına rağmen Yaşar Kemal olarak Türk edebiyatında yerini almıştır. Biraz böyle bir şeydir bestecilik de. Ülkemizde bu bilinmiyor, hukuk fakültesi gibi zannediliyor. Öyle değil. Bir adam fagotudur; ama çaldığı piyano, caz piyano mesela; kimse alamaz gibi, ben öyle adamlar da gördüm.

Onun için siz nerede gelişiyorsanız orada varsınız. Müzik çok derin bir alan olduğu için işte ben de başlangıçta açıkça söylemek gerekirse maddi kaygılardan yola çıkarak opera bestecisi oldum. Bu yoldan hareketle ilk olarak *Ali Baba*'yı besteledim.

AşKIN USTA: Aslında siz benim soracaklarımın cevabını yavaş yavaş dile getiriyorsunuz. Ben, opera besteciliğine sizi götüren yol nasıl gerçekleşti diye not almıştım kendi kendime.

SELMAN ADA: Ben opera besteciliğinin, bestecilerle yapılabileceği kanaatinde değilim. Mesela evinde oturan bestecinin opera yazdığı zaman çok başarılı olması çok zor bir şey diye düşünüyorum. Bu düşünceye daha hiç opera yazmadığım zamanlarda bile sahiptim. 1973 yılında Aydın Gün'e giderek bir opera bestecisi olmak istediğimi dile getirdim. Genliğin verdiği heyecanla "operalar" yazmak istediğimi kendisine söyledim. Opera besteciliğinin en iyi öğrenme ve yazma yolunun, birebir

operada yaşayarak, o havayı soluyarak olacağına inanıyordum. Opera besteciliği için en iyi okul operadır. Bunu şunun için söyledim, bir besteci senfonik müzik, oda müziği veya başka türler yazabilir; fakat opera dediğiniz zaman, şan çok önemli bir şey. Benim de şan bilgim dillere destandır. O alanda da kendimi yetiştirdim, işte zaten oradan geliyor olay.

AŞKIN USTA: Şan ile ilgili kompozisyonlarda prozodi çok önemlidir ve kitaplarda bu konuyla ilgili yazılanlar genelde yeterli olmuyor. Sizin şan ile alakalı nasıl bir çalışmanız oldu?

SELMAN ADA: Kitaplar elbette yetmez. Şan, doğrudan doğruya insanın vücudundan çıkartılan ses ile yapılır. Bu seslere örnek verecek olursak, tıpkı bir fagotu para verip iyi bir enstrüman almak için Avrupa'ya gidip on tanenin arasından bir tane seçip alabilirsin. Şan öyle değil; önce sesiniz, fagotu siz yapacaksınız. O zaman sizin enstrüman yapıcı yani lutiye olmanız gerekiyor.

Bir şancı lutiye'dir, sesin lutiyesidir. O sesi en iyi nasıl çıkaracağını, nereden yollayacağını bilen uzmandır. Seneler süren böyle sağlam bir materyal olması gerekiyor. Birincisi bu. İkincisi bunun nasıl kullanılacağı meselesini hiçbir kompozitör bilemez.

Prozodi bilmeden zaten çocuk şarkısı bile yazılmaz. Prozodi konumuz değildir. Operada onlar, çocuk oyuncağı işleridir.

Besteci ise oradan bakarsa bu işi öğrenemez. Mesela Ayhan Baran'ı fagot zanneden besteciler çok gördüm ben. Ayhan Baran söyleyemiyordu. Mesela re yazıyor aşağıda. Adamın on tane re'si duyulamaz. Bir de vokal partinin üzerine dört korno yazmış üstüne üstlük. Duyulur mu? Duyulmaz. Şimdi şan bir kere desibeliyle, nefesiyle çok önemli bir sanat ve vokal dediğimiz o şeylerin ve insanın sesini dinlendire dinlendire opera içerisinde kullanması sanattır. Eğer siz aynı sesleri, çok da zor olmayan sesleri bir tenora, sol mesela -sol zor bir ses değildir- arka arkaya on tane yazarsanız, iki dakika sonra o tenor şişer biter. O temsil kapanır, perdeyi kapatırsınız. Bilgiler o kadar çoktur ki bunları şimdi sayacak halimiz yok. Ama olağanüstü bir zaman gerektirir. Bir on seneden evvel opera besteleyen bir adam çuvallar. Çünkü bu bilgiler, şan bilgisi inanılmaz bir şeydir. Ne yaparsan, o pasajdan

solisti kurtarıp, rahatlatıp, iki nefes aldırıp bir si bemol sesini seslendirtirsin. Bunlar hep hesap işidir. Besteciliği en çok ilgilendiren konu şandır operada. Bu noktada en büyük üstat iki tane sayabilirim: Biri Mozart, biri Verdi'dir. Bunların şan bilgisi rakipsizdir. Bu bilgi, arkadaşlıklar ile oluşuyor. Aynı zamanda da bu işin içinde bulunmakla oluşuyor. Şan derslerinde piyano çalmakla oluşabilir. Operadaki şancı dostlarınızdan alacağınız feyzler çok önemlidir. Hocalarla ilişki çok önemlidir. Bir besteci adayı şan hocalarının hiçbir dersini kaçırmadan bu derslere katılmalıdır. Mümkünse kendisi de şan eğitimi almalıdır. O zaman düşünme payınız değişiyor. Yani çok başka oluyor. Bu olmadan tıpkı bir piyano çalmasını bilmeyen adamın piyano konçertosu yazarken neler olabileceğini bilmemesi gibi. Olmaz demiyorum, olabiliyor; ama düşünün ki bir Liszt'in, bir Chopin'in yazdığı bir parti ya da ne bileyim bir Prokofiev'in... Çünkü onlar büyük piyanistler. Büyük bir piyanistin yazdığı parti başka bir şey oluyor. İşte bu nedenle her şeyi bilmek öğrenmek kolay değil. Ama operaya illa gönül verecekseniz, operada çalışmanız gerekirse kondüvit olmanız bile yeterli. Ne iş olursa yapın. Bir çalgı da çalabilirsiniz. Okan Demiriş örneği gibi. Çok önemli. Zaten onun yazdığı operalarda bir şan zevki vardır. Yani eseri beğendin beğenmedin ayrı bir konudur. Şanı iyi kullanmak ayrı bir şeydir. Bunu iyi kullanan besteci sayısı çok az. Gerisi işte daha teorik kullanıyor ve çok zor günler hatta sesini kaybedenler. Sesini kaybedenler hatta rapor alanlar bile oluyor. Bu mühim bir konu. Batıda da şan bilen besteci çok özel bir şey. Rossini mesela müthüştür. Sevgililerinin hepsi şancıydı. Sopranolar falan. Şaka değil. Yakından öğrenmiş, merak tabii çok önemli. Puccini de öyle çok çapkın ve soprano meraklısı. O sayede olmuş. Kimisi evleniyor, meslek aşkından tesadüfler sonucunda.

AŞKIN USTA: Hocam o halde opera besteciliği yolculuğunuzda şan sanatı ile iç içe oldunuz ve operada çalışmaya başladınız şu durumda.

SELMAN ADA: İstanbul Devlet Operası'nda o zamanlar hiç opera yöneten şef yoktu. Geçmişte ağabeyimiz Ferit Tüzün de operalar yönetti. O anlamda hani en genç opera şefi bendim. Çok gençtim; henüz 22 yaşındaydım. Bu şan aşkı yoksa inanın çok zor. Benim hiç şancı sevgilim oldu mu hatırlamıyorum. Varsa da onu kimse duymasın ama o merak, işin şakası. O arkadaşların tenor, bariton, bas hepsi neyse

onların hepsinin özellikleri var. Yani şanı tek başına bilmekle de olmuyor. Seslerin farklılıklarını, enstrüman gibi. İnanın enstrümandan daha derin bir iş. Mesela lirik fagot-dramatik fagot diye bir enstrüman yok. Şanda var. Onun için sesin rengi ile ve gücüyle ilgili olarak altına ne yazacaksınız, mesela çok tizlerde konuşturduğunuzda, fazla söz varsa, çok tizlerde hiç bir zaman anlaşılmaz. Orta tonlarda yazmanız gerekli. Çok virtüözite, bir iki tane tiz ses kadar, ayarlı yapmalısınız ki ses tellerine kan oturmaması gerekli. Vokallere kan oturur. Ondan sonra bu işi bilmeyen bir besteci çok sıkıntılı işler yapabilir. Tabi ki prozodi de bilmek gerek; fakat sadece bununla da olmuyor. Bir de şu var, opera dilini dramaturjik açıdan bilmeyen bir besteci çuvallar. Yani opera sadece şan değildir. Tüm bilgilerin reji, dramaturji, sahne bilgileri... Hepsi bir arada... Mesela bir kostüm değişmesi gerekiyordur. Arada müzik on saniyeyse o sanatçı o elbiseyi değiştiremez. Basit bir bilgi bak: O kadar bilgin olacak ki, soliste iki buçuk dakika başka bir şey yazacaksın, o solist kostümünü değiştirebilecek. Bin tane akla gelmedik şey... Besteci bilmiyor; ama yazdım oldu diyor. Sonuçta olmuyor. Bizim Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğümüz bünyesinde bir sanat kurumumuz var. Bu kurulda bunu uzmanlara dramaturjik açıdan, bestecilik açısından inceletiyoruz. Onlar uygun görüyorsa geçiyor, yoksa geçmiyor; çünkü olmuyor. “Ben yazdım”la olmuyor. Türkiye’de de bestecilik konusu çok riskli. Eğitimi çok düşük. Hoca az, okul az, öğrenci az... Sonuçta mezun olan öğrenci sayısı oldukça fazla olsun ki içlerinden kuvvetliler kalıcı olabilsin.

AŞKIN USTA: *Aşk-ı Memnu* fikri nasıl doğdu peki?

SELMAN ADA: Esasen ben bu fikre sıcak bakmıyordum. Tarık Günersel önermişti. Dedi ki “Ben bir piyes yazdım: *Aşk-ı Memnu*’nun tiyatro versiyonunu.” Gidip izlememi istedi. Bende gittim izledim. Üç dört temsil birden izledim. İzlediğimde daha etkileyici geldi bana. Sahnede olayı izliyorsunuz ve olayın evrensel boyutunu keşfediyorsunuz. Öyle bir dönem ki son padişahlardan biri, en son değilse de, Abdülhamid’in son zamanları. 1900 yılında basılmış bir roman. 1899 yılında yazılmış. O dönemde Tevfik Fikret var. Servet-i Fünûn edebiyatı dönemi. Ben de o konuyu hiç bilmiyordum. Yurt dışında eğitim aldığımdan ötürü bu konuyla ilgili çok bilgim yoktu. Servet-i Fünûn dönemi, Türk edebiyatının yükselişe geçtiği, inanılmaz

bir dönem. En kayda değer eserlerin verildiği bir süreç. Bence bir dahi olan Tevfik Fikret'in şiir üslubunu da önemsedik. *Aşk-ı Memnu*'daki *Maskeler Aryası* olsun, Tevfik Fikret'in bazı şiirlerinden alıntılar kullanılmıştır. Sırf o dönemi yansıtsın diye böyle bir yol izlemeyi tercih ettik. Bizim genç neslimize nasıl anlaşılır ve güncel bir Türkçe ile aktaracağız? Çünkü çok ağır ve anlaşılması oldukça güç bir Türkçe kullanılmış geçmişte: Osmanlı Türkçesi. Bugün daha modern bir dil kullanıyoruz. İkisi arasında büyük farklılıklar var. Bu metinleri çözümlenebilmek için Osmanlıca merakım da olmasından ötürü lügat ile çalıştım. Çalıştıkça Tevfik Fikret'e hayranlığım pekişti. O zaman anlıyorsunuz: Nazım Hikmet okur gibi, Yahya Kemal okur gibi okumuyorsunuz. O anlaşılmaz gibi geliyor. O yüzden eski Türkçeyi bilmek de yetmiyor. Daha da derinlere inmek gerekli. Neyse daha da fazla uzatmayalım. Böyle bir köprüde oluşturulmuştur bu eser. Bugünün kuşağıyla, o günün Türkiye'sindeki sanat ve edebiyat akımlarının biraz buluşması oluyor. O bakımdan dedim ki, bu iyi bir çalışma olur. Yani bunu yapalım. Memlekete sanat hizmetiyle beraber kültür hizmetini de sunduk. Önce tiyatro oyunu vardı, sahnelendi.

AŞKIN USTA: Peki aynı libretto mu kullanıldı Sayın Hocam?

SELMAN ADA: Şimdi libretto tiyatrodan olmaz. Zaten bu soruda bir sıkıntı var. Metin demek istediniz.

AŞKIN USTA: Evet metne çok benzerlik var ama formatlar ve stiller başka.

SELMAN ADA: Biri gerçekten piyes, biri gerçekten libretto. Librettoda başka ölçüler var, zaman meselesi var. Mesela piyesteki kelime sayısını sayarsanız, ben saymadım ama atıyorum beş milyon kelime varsa, o metin beş milyonluk kelimeyle yazılmışsa, operada bunun sayısı herhalde yüz elli bine iner. Bunun sebebi de operada müziğin, sözün önüne geçip, hızını ağırlaştırmasıdır. Bir cümle operada iki kere gelir. Çok az kelimeyle çok şey anlatmak zorundasınız. Tiyatrodan bu şekilde olmaz daha çok detaya girersiniz. Onları hızlı hızlı söylersiniz. Müzikte böyle bir yaklaşım olmayacağı için şancıyı bu şekilde kullanmak olamaz. Bu da şan zevki denen olguyu yıpratıp

seyircinin olayı takip etmesini engellediği gibi zevk almasını da önler. Nitekim bu tip operalar vardır. Geçmişteki birçok eser böyledir. Verdi dinliyorsun şan zevki alıyorsun. Müthiş bir arya. Bakalım ne olacak. Puccini’de ise Calaf’ın aryası buna örnek gösterilebilir. Enstrüman gibi kullanmak önemlidir. Sublimasyon çok önemlidir. Yani Aşkın Usta’nın fagot çalması gibi. Yani başka bir enstrüman, şandan farklı olarak sanki seslerin bulutlardan geliyormuşçasına hissedilmesidir. İyi yazmak iyi söyleyeni bulmak tabi ki çok zor. Tabi ikisi bir arada olursa çok lezzetli oluyor.

AŞKIN USTA: Peki bir şey sormak istiyorum Hocam. Neden bu eserde fagota bu kadar ağırlık verdiniz ve standardın dışında bir kullanım tercih ettiniz?

SELMAN ADA: Şimdi peslerle, özellikle fa anahtarının orta ton ve biraz pese doğru olan bölgelerinde hızlı pasaj seslendirecek enstrüman pek yoktur orkestrada. Ben oralarda ajiliteyi seven ve tercih eden bir besteciyim. Bu partiyi hangi çalgıya vereceğim konusunda düşündüm. Viyolonsel hantal kalır zorlanır. Fagotun ustası varsa, Aşkın Bey gibi, beni bu noktada çok etkileyen bir kişi Orhan Nuri Göktürk gibi... Çocukluğumda O’nu dinlediğimde, büyük bir hayranlık duymuştum. Maurice Ravel’in *Sol Majör Piyano Konçertosu*’nda inanılmaz ajiliteli bir fagot partisi vardır. Çok zor... “Vay canına” dedim. Demek ki olabiliyormuş fikri oradan başlıyor bende. O’nun hızı, nefesi, ajilitesi inanılmaz. Dudaklarının kondisyonu... Çok özel bir icracıydı O. Dönemin efsane ismiydi. O’nun etkisi büyük, onu söylemeliyim. Ayrıca fagotu çok seviyorum. Tizlerde dramatik bir şekilde kullanılabilir. Uzun seslerde çok nefis. Sanki başka bir yerden gelen seslermiş gibi... Çok lezzetli renkler... Pesi, tizi, orta tonları hepsi birbirinden daha lezzetli. Çocukluk dönemimi Fransa’da geçirdiğim için, ki Fransızlar bu konuda çok milliyetçidir, Alman fagotunu kullanmaktansa Fransız fagotunu kullanırlar. Çünkü her ikisinin stilleri farklıdır. Ben Fransız fagotunu daha çok severim... Kimse duymasın. Böyle bir sevgiyle ilgili... O sesleri seviyorum. Çocuklar için çok zevkli müzikler yazar Fransızlar. Çocukluğumda da bu durumdan etkilendiğimden olsa gerek, bu bende izler bırakmıştır. Mesela Aşkın Bey, sen de *Aşkı Memnu* operasında partini çok mükemmel çalmıştın. Hatırlıyorum ve seni tebrik ediyorum. Demek ki orkestra elemanı alırken opera partileri çaldırırlar ya, bunu denemek gerektiğini düşünüyorum. Ama adaya bir iki ay önceden haber vermek

gerekli ki önceden çalışabilsin. Benim bir de klarnet hastalığım vardır. Başka da yok tahtalardan. İkisine karşı çok fazla ilgi ve merakım var. Mesela obua da güzeldir; ama ben uzak kalmayı tercih ediyorum. Büyük bir aşkım yok. Korangleyi severim mesela, çok güzel renkleri. Biraz melankolik. Fakat klarnette çok ince kadifemsi sesler ve renkler görüyorum. Fagotun o samimi ve kaba gibi görünüşünün altında çok naif renkler seziniyorum.

AŞKIN USTA: Genelde besteciler fagotu hep ikinci plana atarlar. Hep eşlik enstrümanı olarak kullanmayı tercih ederler.

SELMAN ADA: Ben şimdi yeni bir şey söylemek istiyorum. Bu teze de katkısı olması açısından, genellikle besteciler, sizin de bildiğiniz gibi dört korno yazarlar, standart kullanımda. Ben ise orada pes partiyi sevmiyorum üç korno yazıyorum. Dördüncüyü yazmıyorum. Alta fagotu koyuyorum. O kadar iyi tınlıyor ki fagot bas partiyi çalıyor. Eğer solo çalıyor ise bu başka bir mevzu. Kullanış açısından dört sesin üç korno ve bir fagottan çıkan ahengi çok keyif verici geliyor. Bir deneyin... Ben bunu rahmetli Nevit Kodallı hocaya söyledim. O da bana gülerek “Ben zaten onu çoktandır yapıyordum” dedi. Ben bunu kendi kendime buldum sanıyorken o çoktandır kullanıyormuş. Fagotun böyle bir özelliği var.

AŞKIN USTA: Ana hikâyede ne tür değişiklikler oldu Hocam?

SELMAN ADA: İki şeyi değiştirdik: Bir tanesi, hafiyeler koyduk olaya. Romanda bunlar yoktu. Fakat farklı rejilerde kullanmadığımız da oldu. Aslında bu beni oldukça üzdü. Daha sonraları orijinal haliyle üç hafiyeye sahnesini kullandık. Bu hafiyeler de romanda yok. Nedeni ise malum Abdülhamid dönemi... Yazar için sıkıntı yaratabilir. Biz onu bu şekilde betimledik. Çünkü nasıl anlatacağız? Bir de bunu operaya adapte ediyorsunuz. Malum operada çok metin de yok. O baskıyı betimlemek lazım. Evler aranıyor, kitaplar toplanıyor falan... Adnan Bey kelepçeleniyor. Bunların hepsi olmalı. O dönemi yansıtmak için biz de bunu yaptık. Bir de Bihter bu yasak ilişkiden o kadar büyük bir bedbahtlık duyuyor ki romanda intihar ediyor. Biz ise bunu

normal bulmadık. Günümüzde bu tür ilişki yaşayan kadınların sayısı çok fazla. Operalarda da sıklıkla görülmekte. Biz bunun farkında olduğumuz için bu durumu inandırıcı bulmadık ve dedik ki çağdaş toplumlarda maalesef sadakat konularında da sıkıntılar giderek çoğalmış; demek ki biz seyirciye şimdi bunu nasıl iletiriz? Kocasının yeğeni ile ilişkiye girdi diye bir kadının günümüz yaşantısında intihar edeceği pek inandırıcı gelmiyor. Ben de Tarık Bey'e dedim ki "en iyisi biz bunu Behlül'den hamile kalmış halde adapte edelim.". İşte o zaman günümüz toplumuna istediğimiz etki ve mesajı veririz. Bu çok önemli. Romanda olmamasına rağmen bunu opera versiyonunda bu şekilde değiştirdik. Bu küçük fark biraz daha evrenselleştirdi olayı. Biraz daha inandırıcı oldu. Kadınların toplumdaki yeri ve konumu çok değişti. Kadın para kazanan çok farklı bir birey halini aldı.

AŞKIN USTA: Onun dışında hocam orkestrasyon yapısını soracağım. Ama öncesinde partitürde dikkatimi çeken bir şeyler var. Kafama takılan bir şey. Eser, İzmir Devlet Operası'ndaki prömiyerinde sizin istediğiniz gibi mi başlıyor? Partitürde, eserin orijinalinde başlangıç müziği *Gülnehal* çünkü.

SELMAN ADA: Hayır onu rejisör yaptı, öyle başlamıyor aslında. Aynı zamanda üçlü hafife olan sahneyi de çıkarttı. O kendine göre illa uvertür olsun istedi. Ben bu eseri yazarken uvertür yazmadım çünkü. İstemedim... Standardın dışına çıkıp farklı bir pencereden bakmayı tercih ettim. Tıpkı jenerik başlamadan filmin başlaması gibi. Eser hızlı başlıyor. Annesi Firdevs Hanım ve Kızı Bihter'in kavgasıyla. O sahne zaten her şeyi veriyor. Sonunda intihara giden süreç oradan başlıyor. Dolayısıyla ben oraya gelmeden önce bir uvertür dinleteyim kaygısı yaşamadım. Eserin başında bir imam nikâhı sahnesi var. O dönemi tasvir etmesi açısından oldukça betimleyici. "Eyvah!" dediler. "İşin içine imamı da soktu.". Ne yapsaydım yani papazı mı sokmalıydım. İçinde bin tane papaz olan operalar da var. İmam soktum diye çok fazla eleştiriler aldım; oysaki yapmak istediğim şey o zamanki toplum yapısını anlatmaya çalışmaktı. Mesela orada bir kilise çanı yoktur; ama bal gibi de bir imam vardır. Çünkü onlar bizim toplumumuzun değerlerini yansıtmaktadır. Eserde bazı ufak nüanslar vardır. Dondurmacı, bozacı... Böylelikle "dondurma kaymak" deyince, yazın geldiğini anlıyoruz. Ona göre ışık ve renkler değişiyor. Bunu yapan rejisördür. Tabi rejisörden

rejisöre de fark var. Mesela kişisel fikrime göre Samsun Devlet Opera ve Balesi'ndeki prodüksiyon benim çok hoşuma gitmişti. Bunun sebebi ise orijinal metne en sağdık kalınarak sahnelenen reji olduğu içindir. Hiçbir partiyi ve sahneyi değıştirmeden sahnelenmesidir.

AŞKIN USTA: İzmir'deki sahnelenişinde orkestrasyon yapısı ve yerleşim dikkatimi çekmişti. Fagotun yerinin geleneksel kullanımının dışında viyolaların arkasında ve viyolonsellerin yanında olması oldukça değışik bir durumdu. Yıldız Sarayı'ndaki sahnelenişte, kemanların hemen yanı başında olması da bir farklılıktı.

SELMAN ADA: Partisyonda oturma konumuna yönelik bir yönerge yer almamaktadır. Fagot yine yerinde oturmalıdır; fakat bizim opera binalarımızdaki fiziki şartların olumsuzluklarından dolayı eserin yazısına göre birbirlerini duyması gereken sazların daha yakın olmaları gerekliliği, böyle bir manzara doğurmuştur. Birlikte gitmeleri gereken yerlerde uzak olduklarından, icracılar zorluk yaşadıkları için birbirini duyma sıkıntısı yaşanmaması adına böyle bir tercih yapmak zorunda kaldık. Bunu yenmek için böyle bir kullanımı tercih ettik. Fagot partisinin viyolonsellerle ağırlıklı bir birlikteliği olduğu için bu türden bir yöntem geliştirdik. Sahnedeki dramatik aksiyonun aşağıdan nasıl beslendiğinin önemini vurgulamak için tamamen şahsi bir mutfak olmakla beraber bir paslaşma gibi düşündük.

AŞKIN USTA: Eserde fagota eşdeğer enstrüman nedir?

SELMAN ADA: Bu orkestrasyonda oda müziğine bir dönüş var. Tuttillerle şanı çok fazla beslemedim. Çünkü o zaman şancıyı duymamaya başlıyoruz. Daha ziyade şanın girdiği yerlerde enstrüman sayısını azaltarak şancının duyulabilirliğini sağlıyorum. Oda müziği lezzetlerini sevdiğim için de böyle bir tercih yapmayı uygun gördüm.

AŞKIN USTA: Mezzosoprano ile fagotun *Je t'aime Adnan!* ariasında fagotun şan ile diyalogunun ilginç olduğunu düşünüyor musunuz?

SELMAN ADA: Evet, evet. Zaten öyle. Ben de öyle düşündüğüm için. Siz bu aryada solisti konuşuyorsunuz. Sahnede konuşmayı andıran melodik yapıya ağırlık verilmeyen partilere tezat olarak ana melodinin orkestraya verilmesi durumuna rastlanmıştır. Ben bu kompozisyon dilini sıkça kullanıyor ve seviyorum. Esas lokomotifini orkestra götürüyor. Yukarısı ise eşlik ediyor. Yirmi yaşında operaya girdim, otuz yedi yaşına kadar hiçbir opera eseri yazmadım. Fakat bu zaman diliminde kendimi besledim. Otuz yedi yaşında bestelediğim *Ali Baba*'da pişme dönemimi yaşadım. Müziği bütünüyle çalabilmek adına o eseri yönetmek, hatta şan eşliği yapmak vesaire, bunlar bestecinin kendini pişirmesi yönünde atılmış olan büyük ve kalıcı adımlardır. İyi bir orkestra şefinin ve bestecinin aynı zamanda çok iyi bir enstrüman çalıcı olması gereklidir. Böyle olmadığı takdirde birçok müzikal meseleyi bilmeden başladığınız çokça zorlukla karşılaşmanız kaçınılmaz olur. Mesela İdil Biret şeflik yapmış olsaydı, başarılı bir orkestra şefi olacağından hiç şüphem yoktu. Bir şefin aynı zamanda da besteci olması iyi bir durumdur. Çünkü notaya baktığında, bestecinin ne istediğini anında anlar ve ona göre yorumlar. Bestecinin ne istediğini anlamak çok kolay bir mesele değildir.

AŞKIN USTA: Eserin kompozisyon dili ile alakalı ne söyleyebilirsiniz? Hem ulusalcı hem de evrensel batılı bir anlayışın kendini gösterdiği bir tabloyla karşılaşmaktayız.

SELMAN ADA: Ben kendimi özgür bırakıyorum. Anlatmak istediğim hikâyenin müzik eşliğinde nasıl ifade edileceği konusunda tamamen kendi mutfağıma ait bir çalışmanın yanı sıra birçok bestecinin mutfağından da etkilenmiş olma durumum söz konusudur. Belki de çok fazla etkilenmiş olabilirim. Etkilenmezseniz anlamamışsınız demektir. Etkilenip de o besteci gibi yazarsanız kopyacısınız. Ama etkilenmeyi küçümsemeyin: O ustaları anlamakla ilgili bir durumdur. Belki ben onunla uğraşıyorum. Ne kadar başarıyorum o ayrı bir konu. Herkes bunu zamanla değerlendirir.

Evrensel ile ulusalı birleştirmek ile ilgili kesin bir fikrim olmamakla birlikte, yazılan operaların kalıcılığıyla ilgili çok kaygı duyardım. Operaların komple

seslendirilmesinin yanı sıra bu operalara ait aryaaların konserlerde de parça parça seslendirilmesi, söz konusu operaların kalıcılığını sağlayan bir gerçekliktir. Örneğin, *Ali Baba*'dan *Ninni*'yi *Aşk-ı Memnu*'dan *Maskeler* aryasını söylemeyen yoktur. *Başka Dünya* operamda da buna benzer aryaalar vardır.

AŞKIN USTA: Eserdeki fagot kullanımına yönelik son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mıdır?

SELMAN ADA: Eklenecek çok fazla bir şey yok. Benim için çalan sanatçının fikri daha önemli. Bir de şunu belirtmek isterim sana Aşkınıçım. Hakikaten çok iyi bir fagotçusun, hem de mesleğinde iyi gören, gözleri güzel... Belki de biz çok hata yaptık eseri yazarken, ama sen hataları da "ben düzelterek çalarım" diye bakan gözlerle sahiptin. Virtüözlere ait olan bir özelliktir bu. Besteciler, zorlamayı o alanda bir gelişme olması için yapar. İcracıyı biraz da dener. Her şeyi zorlamaz ama biraz zorlasam nasıl bir sonuç elde ederim merakı ile yola çıkarak yazılmış bir partidir *Aşk-ı Memnu*'daki fagot partisi. Bu eserden sonra yazmış olduğum fagot konçertosu da bu serüvenin devamı gibi bir şeydir. O da zorlayıcı bir eser. Aşkın Usta'nın bu eseri çalmasını çok isterim. Fagotta olmaz denilen şeylerin olup olmayacağını merak ettim. Olabileceğini anladım. Teknik pozisyonlarda sıkıntılı olduğu yerler var ama hepsinin çözümü bir şekilde bulunabiliyor, bunu gördük. Ara sıra çıldırıp tekrar çalışmaya devam ederek, en sonunda vardığım yerde dediğin noktada, bu çok acayip ve keyif verici bir duygu olduğunu düşünüyorsun. Bu bir serüven işte, ne güzel ki bunu görebilmişsin ve tez konusuna çevirip seçmişsin.

AŞKIN USTA: Öncelikle çok çok teşekkür ediyorum böyle bir eseri ülkemiz opera literatürüne kattığınız ve fagot repertuvarına böyle üstün kalitede bir boyut kazandırdığınız için. Şahsen sizi ve sanatsal kişiliğinizi yakından tanımış olmamdan ve size duymuş olduğum saygı, hürmet ve sevgiden dolayı bahtiyarlığımı dile getirmek istiyorum.

SELMAN ADA: Canımsın, iyi ki varsın. Siz olmasaydınız o yazılan partiler

çalınamayacaktı. Bana hep “siz yaratıcısınız, biz icracıyız” derler. Hiç unutmayın ki bir besteci bir şeyi yarattı, tamam peki, rafa kondu. Birisi onu hayata geçirecek. Hayata geçirmek, ona hayat vermektir. Ona hayat verecek icracı çalamazsa ne olacak? Olmayacak. O da büyük bir mesai büyük bir emek. O emek de çok kutsal. O da bir yaratıcılık bir bakıma. Mesela bir yemek yapıyorsun gibi. Yemeği ben yapmadım, havucu eken tarladaki adam yaptı. Öyle bakmayın. O yemeği bir araya getiren, o malzemeyi, sonucunu, lezzetini, onu... Aynı fagotçu değil; öteki fagotçu o lezzeti veremeyebilir. Demek ki onların da bir yaratıcı zekâsı işin içinde. İcracının yaratıcılığı da var. Bu çok önemli. Do’yu re çalmıyor; fakat onu nasıl çalıyor mesele bu. Notayı biraz geciktiriyor. Öteki başka bir şey yapıyor. Nefesini başka bir yerde alıyor. Bir frazı çalarken hafifçe genişliyor. Bu lezzetleri kim yapıyor, ben mi yapıyorum? Bunları ben yazmıyorum. Yazılmayanlarla oluyor müzik. Yazılanları yapmak mektepte mecburiyet. Ondan sonrası sanat. Bir insan sadece müzik ve sanatla yaşamıyor. Beni etkileyen dostluklardır. Ben daha yedi yaşındayken, küçük bir karar vardı o yaşında aldığım. Ne kadar başardım o ayrı ama. Fena da sayılmaz. En azından bu ülkenin ölçülerinde bir şeyler yaptığıma inanıyorum. Çok küçük yaşta bu mesleğe başladığımda, nota defterime “Selman Ada orkestra şefi besteci ve piyanist” yazdım. Ben bunu yazarken ilhamı da F. Ştatzter’den aldım. Benim ilk hocamdı. Avusturyalı hocam, hem besteci hem de orkestra şefiydi hem de çok iyi bir piyanistti. Büyük şanslı. Paris’te de aynı şansı yakaladım. Oradaki hocam da hem besteci, orkestra şefi ve piyanistti. Bu iki kişi benim hayatımda örnek model oluşturan kişilerdir. Diğer hocalarım da bana birçok ilham verdi. Bu açıdan sadece olumlu şeyleri hatırlıyorum. Olumsuz şeyleri insan hafızasında tutmuyor. Hafızamız biraz galiba öyle çalışıyor. İşini iyi yapanların birbirine olan sevgisi çok değişiktir. O bir sevgi selidir.

AŞKIN USTA: Sayın Hocam, görüşmemizin sonunda şahsınıza duygularımı şu şekilde aktarmak istiyorum: Öncelikle yüksek lisans tez konum olan eserinizi kullanma müsaadesi verdiğiniz için çok teşekkür ediyorum. Bunca yoğunluğunuz arasında vakit ayırıp bu değerli duygularımızı paylaştığınızdan dolayı şükranlarımı ve en derin saygılarımı şahsınıza sunarım.

EK 2. Selman Ada



<https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/wsan2013.aspx?SicilNo=3423#>

Alınma Tarihi: 20.03.2017

EK 3. Selman Ada'nın Eser Listesi

- Op. 1 “Piyano İçin Kırk Haramiler” (1960)
- Op. 2 “Piyano İçin Köçekçe” (1964)
- Op. 3 “Piyano İçin 5 Parça” (1965) (*Strube Verlag München-Berlin*)
- Op. 4 “Köye Doğru” Piyano İçin Süit (1967) (*Strube Verlag München-Berlin*)
- Op. 5 “Nişabur” Piyano İçin Tek Bölümlü Sonat (1973)
- Op. 6 “Osmanische Lieder” (Dök Zülfünü Meydâne Gel) (1977) Für Bariton (oder Bass) und Klavier.
- Op. 7 “Ali Baba & 40 Haramiler” Opera 2 perde (libretto: Tarık Günersel) (1990) (*yeni versiyon 2005*) (*Strube Verlag München-Berlin*)
- Op. 8 a “40 Haramiler Uvertürü” (1990)
- Op. 8 b “2 Raks” (*Ali Baba & 40 Haramiler operasından 1990*)
- Op. 9 “12 Préludes Amodaux” pour piano [Apostrophes Strophiques] (12 Amodal Prelüd) [Strofik Apostroflar] (1980-1991)
- Op. 10 “3 Avrasyalı” Flüt ve Klavsen İçin Süit “Trois Eurasiennes” (1994) (*Edition Zurfluh Paris 1994*)
- Op. 11 “Asimagies” (Sihri Şark) Piyano İçin 20 Parça (1994) (*Strube Verlag München-Berlin*)
- Op. 12 “Mavi Nokta” Poetik Opera (9 Bölüm, libretto: Tarık Günersel) (1995)
- Op. 13 “5 Etüd” Piyano İçin (1998)
- Op. 14 “Rhapsodie” (Nihavend Lunga) Piyano İçin (1998)
- Op. 15 “Valse Charmante (Cazibe Valsi) Klarinet ve Piyano İçin (1999)
- Op. 15 b “Valse Charmante (Cazibe Valsi) Viyolonsel ve Piyano İçin uyarlama (2007)
- Op. 16 “5 Mozaik-Nağme” Bariton ve Piyano İçin (2000) (Şiirler: Tarık Günersel)
- Op. 17 “Jeux de piano” (Piyano Oyunları) Gençler İçin 24 Parça (2000) (*Strube Verlag München-Berlin*)
- Op. 18 “Türküler Şarkılar” Piyano ve Şan İçin Albüm (1977-2001)
- Op. 19 “Oper-Arien” Şan ve Piyano İçin (2003)
- Op. 20 “Karcığar Oyun Havası” (Tanzlied) Nefesli Beşli İçin (2001)
- Op. 21 “Süit” Nefesli Beşli İçin (2001)

- Op. 22 “Aşk-ı Memnu” Opera 2 perde (libretto: Tarık Günersel) (2002)
- Op. 23 a “Yemen Türküsü” (Büyük Koro için) (Aşk-ı Memnu operasından) (2002)
- Op. 23 b “Rast Semai” (Dede Efendi’den hareketle) (Büyük Koro için) (Aşk-ı Memnu operasından) (2002)
- Op. 23 c “Gidelim Göksu’ya” (Türkü) (Büyük Koro için) (Aşk-ı Memnu operasından) (2002)
- Op. 24 “2 Konser Prelüdü” Flüt-Viyola ve Harp İçin (2002)
- Op. 25 “Drei Konzertstücke für 2 Trompetten” (2003)
- Op. 26 “Der Eurhythmus” für Flöte und Klavier (2003)
- Op. 27 “Blech-Quartett” für Trompete, Horn, Posaune und Tuba (2003)
- Op. 28 “Kleine Jazz Süite” für Streichquartett (2003)
- Op. 29 “4 Préludes pour Guitare” (2003)
- Op. 30 “Drei Byzantynische Tänze” für Klarinette und Klavier (2003)
- Op. 31 “Übungsbuch für Sänger” mit Begleitung des Klaviers (2003)
- Op. 32 “Deutsche Volksliederbuch für Klavier” (Alman Halk Şarkıları) (2003)
- Op. 33 “Trois Instantanés” pour piano (Üç Enstantane) (2004)
- Op. 34 “Three Erotic Dances” for flute, Viola and Harp (2004)
- Op. 35 “Czardas” for flute, Viola and Harp (2005)
- Op. 36 “Mini Piano” Piyano İçin Küçük Parçalar (2004)
- Op. 37 “Ballade” [Yapayalnızsındır] Şiir: Gülseli İnal, Mezzo Soprano ve Küçük Orkestra İçin (2004)
- Op. 38 “I. Symphony” (Turkish) (2004)
- Op. 39 “Le Cahier d’Aylin” 15 pièces éducatives pour piano (2005)
- Op. 40 “Le Cahier d’Aïché” 12 pièces éducatives pour piano (2005)
- Op. 41 “South American Suite” for Flute, Viola and Harp (2005)
- Op. 41 b “Pavane” Flüt-Viyola ve Harp İçin (2006)
- Op. 42 “Chansons de France pour piano (2005)
- Op. 43 “Türküler” Piyano İçin/Chansons de Turquie pour piano (2005)
- Op. 44 “Mevlid” Kantat 8 Bölüm, (Metin: Süleyman Çelebi 1409) Tenor solo bas solo koro ve orkestra için. (2008)
- Op. 45 “3 Intermezzi” Viyola ve Piyano için (2007)
- Op. 46 “Méditations” Solo Viyolonsel için (2008)
- Op. 47 “Konçerto” Keman ve orkestra için (2008)

- Op. 48 “10 Türkü” Bas ve Piyano için (2008)
- Op. 49 “Sözsüz Şarkılar” Soprano ve Piyano için “Chansons sans paroles” (2009)
- Op.49 b “Ufk-u Aşk” Soprano ve piyano için Romance. (2010)
- Op. 50 “Keloğlan’ın Sırrı” Çocuk Müzikali 2 perde (2010) (metin: Ş. Erdoğan)
- Op. 51 “Rapsodi” Klarinet ve Orkestra için (2011)
- Op. 51 b “Le p’tit cahier d’Ornella” Harp için 12 parça (2012)
- Op. 52 “Arp Konçertosu” (2012)
- Op. 52 b “10 Etudes pour les jeunes pianistes” (2012) “Genç Piyanistler için 10 Etüd”
- Op. 53 “2 Chansons” pour trompette, trombone et orchestre (2012)
- Op. 54 “Fantaisie Concertante” pour basson et orchestre (fagot ve orkestra için) (2012)
- Op. 55 “Başka Dünya” Opera 2 perde (Libretto: Tarık Günersel) (2013)
- Op. 56 “Robinson” Bale 2 perde (Libretto: Tarık Günersel) (2014)
- Op. 57 “Atatürk Süiti” orkestra, koro ve çocuk korusu için tören müziği.
- Op. 58 “Opera Aryaları” piyano için. (2013)
- Op. 59 “Perküsyon Konçertosu” perküsyon ve orkestra için. (2014)
- Op. 60 “Soma’dan Ağıt” Mez. sop. solo, tenor solo, koro, çocuk korusu ve orkestra için Kantat. (2014) (Demir, 2014, s. 6-8)

EK 4. Halid Ziya Uşaklıgil



<http://www.sinematurk.com/kisi/4807-halit-ziya-usakligil/fotograflar/>

Alınma Tarihi: 21.03.2017

EK 5. Aşk-ı Memnu Operası Dekor Tasarımı (İZDOB, 2009, s. 28)



EK 6. Aşk-ı Memnu Operası Kostüm Tasarımları (İZDOB, 2009, s. 49-51)

