

Türkçe Librettoyla Sahnelenen Opera Eserlerinde Karşılaşılan Vokal Yorumlama Problemleri Üzerine Görüşler

DOÇ. SETA KÜRKCÜOĞLU*

Öz

İlk operamız olan Özsoy Operası Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatıyla Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenmiş, İran Şahı Rıza Pehlevi'nin gelişi şerefine 1934 yılında sahnelenmiştir. Sahnelenmek üzere bazı operalar Türkçeye çevrilmiştir. Türk operasının öncüleri Ankara Halkevi sahnesinde, 21 Haziran 1940 tarihinde ilk temsilini verdiler. Mozart'ın müzikli oyunu "*Bastien ve Bastienne*"nde soprano Rabia Erler, tenor Süleyman Alkan ve basbariton Ruhi Su rol almışlardır.

1940'lı yıllardan itibaren düzenli olarak operalar sahnelenmeye başlanmış, eserler genellikle Türkçeye çevrilmiştir. Bunun başlıca nedeni yabancı dile hâkim olmayan icracıların ezberleme problemi yaşamamalarını sağlamak, bir diğer nedeni ise halka ana dillerinde opera eseri sunarak bu sanatı sevdirmektir.

Her dilin kendine göre akustik özellikleri vardır. Genel olarak dilde mevcut olan ünlülerin benzer ötümleri olduğu varsayılmaktadır. Ancak hem kısmen aynı tınlamamakta hem de diğer dillerde mevcut olmayan bazı ünlüler bulunmaktadır. Bu çalışma, Türkçe çevirisi yapılarak sahnelenmiş eserlerin hem prozodik hem de fonetik olarak icracılarda yarattığı teknik sorunların ortaya konulmasını amaçlamıştır. Bu bakımdan literatür taraması yapılmış, İstanbul Atatürk Kültür Merkezinin yeniden inşa edilme sürecinde işitsel kayıtların kaybolması ve/veya içerisinde libretto çevirileri bulunan notaların zarar görmüş olması sebebiyle çok az dataya ulaşılmıştır. Bu sebeple, orijinal dili yabancı ancak Türkçe libretto ile seslendirilen operalar araştırılmış ve bu eserlerden seslendirmiş ve/veya libretto çevirisi yapmış sanatçılara ulaşılmış ve yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Böylece sanatçıların görüşleri Türkçenin akustik özellikleri bağlamında değerlendirilmiş, vokal olarak yorumlamada yarattığı teknik sorunlar, tüm görüşlerin ışığında ortaya konulmuştur. Sonuç olarak ortak görüş İtalyancanın opera icra etmede en konforlu dil olduğu, ancak titiz vokal teknik çalışmayla da başarılı bir icranın mümkün olduğu yönündedir.

Anahtar sözcükler: Türkçe seslendirilen operalar, libretto çevirisi, prozodi, fonasyon, şan

Opinions on Vocal Interpretation Challenges in Operas Staged with Turkish Librettos

Abstract

The first opera, Özsoy, composed by Ahmed Adnan Saygun under the directive of Mustafa Kemal Atatürk, premiered in 1934 in honor of the Shah Reza Pahlavi of Iran. Subsequently, several

* * İstanbul Okan Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Bölümü, E-posta: seta.kurkcuoglu@okan.edu.tr

Orcid: 0000-0001-7936-4496.

Gönderilme Tarihi: 14 Aralık 2024

Kabul Tarihi: 20 Şubat 2025

operas were translated into Turkish for performance. The Turkish opera movement formally commenced on June 21, 1940, with a production at the Ankara Community Center featuring Soprano Rabia Erler, tenor Süleyman Alkan and bass-baritone Ruhi Su in Mozart's Bastien und Bastienne.

From the 1940s onward, operas were predominantly staged in Turkish to facilitate memorization for performers with limited proficiency in foreign languages and to cultivate public engagement with opera in the national language.

Each language possesses distinct acoustic properties; while vowels may exhibit phonetic similarities across languages, their precise articulations vary, and specific phonemes may be absent in others. This study investigates the technical challenges encountered by singers performing operas in Turkish translation, both prosodic and phonetic. Given the scarcity of archival audio recordings and libretti from the Atatürk Cultural Center, the research employs semi-structured interviews with artists who have participated in original and translated productions. The findings highlight how Turkish's phonetic and prosodic characteristics pose specific challenges for vocal interpretation. The consensus among performers suggests that while Italian is the most acoustically favorable language for operatic performance, a high level of proficiency can be achieved in Turkish through rigorous vocal training and technique.

Keywords: operas sung in Turkish, libretto translation, prosody, fonation, vocal technique

GİRİŞ

İlk operamız olan Özsoy Operası Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatıyla Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenmiş, İran Şahu Rıza Pehlevi'nin gelişi şerefine 1934 yılında sahnelenmiştir. Böylece milli sanat anlayışı hız kazanmaya başlamıştır. Böylece konservatuvarlar kurulmuş, sanat alanında nitelikli elemanlar yetiştirmek hedeflenmiş, bu bağlamda yabancı öğretmenler getirilmiştir.

“Cumhuriyetin ilanından sonra ulu önder Atatürk'ün direktifleri ile Musiki Muallim Mektebi ve İstanbul Belediye Konservatuvarı kurulmuş, 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi yeni bir düzenlemeyle Ankara Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. Ankara Devlet Konservatuvarı'nı kurması için yurt dışından Paul Hindemith, Carl Ebert, İstanbul'dan Muhsin Ertuğrul davet edilmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın gelişmesi amacıyla Viyana'dan ünlü kompozitör Joseph Marx davet edilmiştir. Ayrıca Cemal Reşit Rey ve Muhittin Sadak'ın da İstanbul Belediye Konservatuvarı'na büyük emekleri geçmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı kurulduktan sonra pek çok eğitici uzmanın emeği geçmiştir. Şan-Opera bölümüne büyük ölçüde emeği geçenler arasında Prof. Carl Ebert, Dr. Ernest Preatorios, George Makowitz, Friedi Böhm, Elvira de Hidalgo, Apollo Granforte, Nurullah Şevki Taşkıran, Saadet İkesus Altan, Muazzez Gökmen, Afro Poli gibi şan pedegogları bulunmaktadır.” (Gökoğlu, 2009, s.6-7)

“1934 yılından sonra en önemli gelişme 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin Konservatuvara dönüştürülmesi olmuş ve bu okulun ilk mezunlarını 1941-1942 sezonunda vermesiyle Ankara'da Tatbikat Sahnesi'nde ilk opera temsilleri verilmeye başlanmıştır.” (Hızarcı, 2015) Bu temsillerin büyük çoğunluğu Türkçe seslendirilmiştir. Yurt dışından gelen sanatçı konuklar eseri orijinal dillerinde seslendirdiklerinde nahoş durumlar ortaya çıkmıştır. Özellikle

korolu bölümlerde davetli sanatçı aryasını orijinal dilde seslendirirken, koro sanatçılarımız eseri Türkçe seslendirmiştir. Doğal olarak seyirciler açısından izlenilmesi ve dinlenilmesi zor bir tablo ortaya çıkmıştır.

Cumhuriyetimizin ilk dönemlerinde Türkçe libretto ile eser icra edilmesinin hem sosyolojik hem de siyasi nedenleri mevcuttur. Bu bağlamda bu makale içerisinde konservatuarların kuruluş dönemi ve sanatsal olaylara dair tarihsel arkaplana da yer verilmiştir.

AMAÇ

Bu makale çalışması ile Cumhuriyetimizin ilk dönemlerinde başlayan çokseslilik çalışmalarında önemli bir yere sahip olan opera sanatının, orijinal dilde icra edilme sürecine kadar Türkçe libretto ile sahnelendiği döneme ışık tutmak hedeflenmektedir. Orijinal dili İtalyanca, Almanca, Fransızca, Rusça ve Çekçe olup Türkçe libretto ile icra edilen operaların notaları (ki üzerlerinde o döneme ait Türkçe çeviriler yazılıdır) ne yazık ki AKM'nin yenilenme sürecinde zarar görmüştür. Bu makalenin bütüncesi, döneme tanıklık etmiş kişiler, eserlerin icralarında yer almış sanatçılar ve librettistler ile yapılan görüşmelere dayanmaktadır. Böylece vokal ve beste bağlamında her bakımdan bitmiş bir opera eserini, vokolojik olarak Türkçe libretto ile icra etmenin icracılarda yarattığı problemlerin neler olduğu hususunu ortaya koymak amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda literatür taranmış, döneme tanıklık eden yedi sanatçı ile yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

“Tarama modelleri var olan durumu araştırıp açıklamayı amaçlamaktadır. Tarama modeli olguya, olaya, bireye ait günümüzdeki ya da geçmişteki verilerin tamamının gözden geçirilmesi mantığına dayanmaktadır. Böylece araştırılan olguya ilişkin dağınık veriler toparlanacak, sınıflandırılacak, düzenlenecek ve çözümlenebilecektir. Tarama modelindeki araştırmalar tekil arama (durumun tek değişken açısından incelenmesi) ve ilişkisel tarama (değişkenler arasındaki olası ilişkilerin belirlenmesi) olarak kendi içinde ikiye ayrılır.” (Tosun, 2013, s.108)

Literatür taraması, araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olur (Karasar, 2005, s.183).

Libretto çevirileri, temelde çeviribilim alanı ile ilişkilidir ve çeviribilim tüm edebi eserlerin ana dillerinden başka dillere kazandırılması bakımından en önemli konuların başında gelir:

“Disiplinlerarası bir alan olan çeviribilim, çağın değişimlerine paralel olarak farklı disiplinlerle yeni yakınlaşmalara sahne olmaktadır. Disiplinlerarası doğası gereği çeviribilim, bilişim teknolojilerinden felsefi bakış açılarına, hermeneutikten sosyal kuramlara kadar geniş bir yelpazeden yaklaşımlarla çalışma potansiyeline sahiptir. Bu yakınlaşmalardan biri, yeniden yorumlama, çeviri, uyarılama, palimpsest, göstergelerarası çeviri veya metinlerarasılık gibi kavramlar arasındaki sınırlarla ilgilidir. Belirli bir yaratıma çeviri ya da uyarılama merceğinden yaklaşmak mümkün olduğu gibi, metinlerarasılık merceğinden yaklaşmak da mümkündür. Birçok disiplin ya da alt disiplin bu konuda ortak

bir zemini paylaşmakta ve ilgili ürünleri çeşitli perspektiflerden incelemektedir” (Sağlam, 2022, s.120).

Bu alanda yabancı kaynaklı pek çok araştırma ve makale bulunmakla birlikte topraklarımızdaki çeviri çalışmalarına yönelik bu alana katkı sağlayan Prof. Dr. Cemal Demircioğlu'nun (2003) “19 Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında Tercüme Kavramı” ve (2020) “Türkiye’de Kültürel Belleğin Modernist İnşasında 19. Yüzyılda Avrupa’dan Yapılan Çeviriler” makaleleri bulunmaktadır.

Şarkı çevirisi ise, çeviribilim alanının alt birimlerinden biridir. Bu alanda Dinda L. Gorrée ‘nin editörlüğünde yayınlanan *Song and Significance - Virtues and Vices of Vocal Translation* (2005) kitapta, Klaus Kaindl’in “The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image”, Peter Low’un “The Pentathlon Approach to Singing Songs” kitap bölümleri mevcuttur. Ayrıca Peter Low’un (2013) “When Song Cross Language Borders” ve “Translating Song” (2017) çalışmaları bulunmaktadır.

Pesen (2022) makalesinde “Peter Low'un düşünce tarzında bu beş kategori söylenebilirlik, anlam, doğallık, ritim ve kafiye (2005, s. 192)” sıralamasına yer vermiş, ancak anlam konusundaki ısrarcılık ve sadakatin, kimi zaman söylenebilirliğe hizmet etmediği, söylenebilirliğe dair yapılan değişikliklerin ise tam olarak eserin çevirisine karşılık gelemeyebileceği sorunsalına yer vermiştir (2022, s. 7). Peter Low (2013) “When Song Cross Language Borders” çalışmasıyla, konuyu tekrar ele almaktadır.

Bu makale çalışmasında, opera libretto çevirileri yapan veya Türkçe librettolu eserlerin icralarında yer alan sanatçılarla yapılan kişisel görüşmelerde, ‘söylenebilirlik ve anlam’ ilişkisine dair görüşler bulunmaktadır.

20. yüzyılın önemli yapısalci dilbilimcilerinden ve Rus biçimci ekolünden Roman Jakobson, 1959 yılında yayınlanan “On Linguistic Aspects of Translation” isimli makalesinde dilsel bir göstergenin ‘yorumlanması’ (interpreting) (sic.) kapsamında onun ya aynı dilin başka göstergelerine ya başka bir dilin göstergelerine ya da dilsel olmayan bir simgeler dizisine ‘çevrilmesi’nden (translated) (sic.) bahseder (Aktaran: Demircioğlu, 2022, s.154).

“Göstergelerarası çeviri/başkalaşım, sözel göstergelerin sözel olmayan dizgelerin göstergeleriyle yorumlanmasıdır. Yazılı bir eserin işitsel sanatlarda (müzik, şarkı), görsel sanatlarda (resim, heykel, fotoğraf), devimsel dillerde (bale, pantomim) ve çok araçlı dillerde (sinema, opera vb.) yorumlanmasıdır” (Ankara Üni., Açık Ders)

Literatür taraması yapıldığında, “Göstergelerarası çeviri bağlamında özgün bir eser: Enis Batur’un ‘Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi’” adlı eserinin incelenmesi, müzikolojik bir yaklaşımın edebiyata uyarlanması konusunda (Olgun ve Ağıldere, 2019) (Aktaran: Sağlam, 2022, s.122) göstergelerarası bir makaledir. Zafargholizadeh ise (2021) *Edward Albee'nin Tiyatro Eserinden Uyarlanan Kim Korkar Virginia Woolf'tan? Filminin Müzikal Bakış Açısıyla Değerlendirilmesi* başlıklı tezi de edebiyattan tiyatroya uyarlanan *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* eserini, müzikolojik bir bakış açısıyla, besteciler A. Vivaldi, T. Albinoni, J. S. Bach, G. F. Händel, R. Wagner ve A. Schönberg’in hangi eserleri ile müzikal bir form olarak benzerlikler gösterdiğine dair, müzikolojik bir yaklaşımın edebiyata uyarlanması konusuna karşıt, deneysel göstergelerarası bir tez çalışması sunmuştur.

Klaus Kaindl'in (1995) çalışmalarından biri "Die Oper als Textgestalt" (Bir Metin Formu Olarak Opera) libretto incelemesi üzerinedir. Opera çevirilerine dair çok nadir çalışmalara rastlanmaktadır. Bu çalışmalardan biri, Harai Golomb'un (2005) "Music – Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual and Practical Perspectives" kitap bölümü ve Özlem Şahin Soy ve Merve Şenol'un (2020) "The Historical Journey of Opera Translation in Turkey and its Perception by Contemporary Turkish Opera Performers" makalesidir. Bir diğeri ise Pesen'in (2022) "Opera Çevirisinde İcra ve Doğallık" makalesidir. Pesen:

"Gül Sabar'ın söyleminden yola çıkarak, şarkı söylenebilir opera çevirisinde doğallık kuramına ve pratiğine üç bölümde katkıda bulunmayı amaçlıyorum: 1- Deneyimli bir opera çevirmeni olarak Sabar'ın söylemini analiz ederek opera çevirisinin potansiyel sorunlu yönlerini keşfetmek, 2- Çeviribilim, dilbilim ve müzikoloji kuramlarını birleştirerek bu yönleri bağlamsallaştırmak, 3- Bu tür teorik bulguların pratik sonuçlarını libretto çeviri analizi yoluyla örneklendirmek" olarak sıralamıştır (Pesen, 2022, s. 2).

Bu makale çalışması içerisinde de ondan fazla İngilizce ve Almanca dillerde opera eserini Türkçe librettoya çevirmiş emekli Opera Sanatçısı Gül Sabar'ın görüşlerine yer verilmiştir.

Bir eserin fonetik olarak doğru artikülasyonu konusu, dilbilim alanı ile ilişkilidir. Bir opera icracısının icra ettiği dilin fonetik özelliklerini bilemesi, vokal performansına katkı sağlar.

"Dilbilim, tarih içinde konusunu dil olarak saptayan, bunun kesin sınırlarını çizen, pozitif bir bilim olarak ortaya çıkan ilk toplumbilimdir. Dil sorunu içinde, anlam sorununu da ele alan Saussure olmuş ve bu düşüncesini de 'anlam farklılıklardan kaynaklanır' diyerek belirtmiştir. Dillerin gösteren ve gösterilen olmak üzere iki yanlı olduğunu ortaya koyarak da biçim ve anlam farkını dizgeleştirmiştir" (Kıran, 1990, s. 51).

"Prozodi, sözlü bir müzik yapıtında, sözcüklerin kuvvetli ve zayıf heceleriyle, ölçünün¹ kuvvetli ve zayıf zamanları arasındaki uyumluluktur" (Sözer, 1986, s.622). Prozodi konusu üzerine yapılan çalışmalar araştırıldığında genellikle Türk Müziği alanında yapılmış olduğu görülmektedir. Bunlardan biri Hüseyin Sadettin Arel'in (1992) *Prozodi Dersleri* kitabı, bir diğeri ise Saadet Gültaş'ın (2003) *Türk Dilinin Diksiyonu-Prozodisi: Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi* konulu kitabıdır.

Opera alanında ise spesifik çalışmalar mevcuttur. Bunlardan biri Taranç'ın (1988) *Muhlis Sabahattin'de Türk ve Batı Müziği Etkileşimleri* Yüksek Lisans Tezidir. Bu tez çalışmasında operet bestecisi Muhlis Sabahattin Ezgi'nin eserlerinde görülen nota – prozodi sorunu ele alınmıştır. Bir diğeri Yüksek Lisans Tezi olan *Gaetano Donizetti Don Pasquale Operasının Ses-Söz Uyumunu (Prozodi) Yönünden İncelenmesi* Taşkesen'in (2010) çalışmasıdır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, dilbilim, söz – müzik uygunluğu (prozodi) ve opera eserlerinin vokal teknik bağlamında yorumlanması temeli üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda birkaç ana maddeye yer verilmiştir:

1. Türkçenin artikülasyon özellikleri,
2. Cumhuriyet sonrası Türkçe seslendirilen opera eserleri,

¹ Ölçü: Bir ezginin eşit zaman dilimlerine bölünmesi. Ezginin zaman denilen temposunu ölçü belirler. Birimler dizekte (porte) yukarıdan aşağı çekilen çizgilerle birbirinden ayrılır. Böylece belirli bir zamandaki (hızdaki) müzik, eşit süreli hecelere bölünmüş olur (Sözer, 1986, s.575)

3. Bu eserleri seslendiren opera sanatçıları ve libretto yazarlarının görüşleri,
4. Son olarak ise bu eserlerin yorumlanmasında yaşanan prozodik sorunlar ve vokal teknik problemlerin değerlendirilmesi.

Araştırma esnasında Cumhuriyet sonrası Türkçe seslendirilen opera eserlerine dair çok az dataya ulaşılmıştır. Bunun başlıca sebeplerinden biri İstanbul Atatürk Kültür Merkezinin yeniden inşa edilme sürecinde işitsel kayıtların kaybolması veya içerisinde libretto çevirileri bulunan notaların zarar görmüş olmasıdır. Bu noktadan itibaren çalışmanın yönü, orijinal dili yabancı ancak Türkçe libretto ile seslendirilen operalar araştırılması ve bu eserlerin seslendirmiş ve/veya libretto çevirisi yapmış yedi sanatçıya ulaşılarak yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmesi olarak belirlenmiştir.

Her dilin kendine göre akustik özellikleri vardır. Genel olarak dilde mevcut olan ünlülerin benzer ötümleri olduğu varsayılmaktadır. Ancak hem kısmen aynı tınlamadığı fonetik olarak bazı çalışmalarda ele alınmıştır, hem de Türkçede diğer dillerde mevcut olmayan bazı ünlüler bulunmaktadır. Bu bakımdan vokal ve beste bağlamında her bakımdan bitmiş bir opera eserini Türkçe libretto ile icra etmenin, müzik metin birlikteliğinde birtakım sorunlar yaratacağı ve Türkçe dilinin yapısı ile bestelenmiş orijinal dilin yapısı arasında fonetik ve tartımsal farklılıkların ortaya çıkmış olması kaçınılmazdır. Bu bağlamda öncelikle Türkçe'nin fonetik özelliklerine odaklanılmıştır.

1. TÜRKÇENİN HARF VE FONASYON ÖZELLİKLERİ

“Her dil gerek o dildeki seslerin niteliği gerekse seslerin kullanılışı bakımından farklılık taşır. Unutmamak gerekir ki, yalnız başka aileden olan diller arasında değil, akraba diller ve giderek bir dilin lehçe ve ağızları arasında da belirgin ses ayrılıkları görülür. Böylelikle her dilin kendisine özgü bir ses yapısına sahip olduğu ortaya çıkar.” (Ünsal ve Şahin, 2020; s.50)

Bu doğrultuda dünya üzerinde mevcut tüm dillerin fonetik olarak yapısal değişkenleri ve belli unsurlarının bulunduğu söylenebilir. Kimi disiplinlere göre her dilde mevcut sesli (ünlü) harflerin aynı tınladığına dair inançlar da mevcuttur. Ancak bu görüşlerin, yapılan bilimsel çalışmalarda ortaya çıkan dilin fonetik özellikleriyle tam anlamıyla örtüşmediği ve lisanlar arasında vokallerin oluşmasında ve işitsel olarak tınlamalarında farklılıklar bulunduğu görülmektedir. Bu farklılıkların ortaya konulması ve böylece doğru telaffuz edilme şeklinin öğrenilmesi açısından 1886 yılında Uluslararası Fonetik Alfabenin geliştirilmesine başlanmıştır.

“1886 yılında Fransa’da kurulan Ses Bilgisi Öğretmenleri Derneği tarafından geliştirilen ve 2005’te son şekli verilen Uluslararası Fonetik Alfabe (The International Phonetic Alphabet)’dir. Söz konusu dernek bilahare Uluslararası Fonetik Derneği (The International Phonetic Association) adını almıştır. Yayınlarında hem Dernek hem de Alfabe genellikle IPA kısaltmasıyla gösterilmektedir. Burada da Alfabe, genellikle IPA şeklinde kısaltılmıştır. Alfabenin amacı, Derneğin 1888’deki ilkelerine dair ilk beyannamesindeki ifadesiyle ‘ayırt edici özellik gösteren her ses için, yani aynı dilde bir kelimenin anlamını değiştirebilen her ses için ayrı bir harf sağlamaktır’. Bu sayede, Türkçe kâr [car] ‘kazanç’ ve kar [kar] ‘yağış türü’ kelimelerinin ilk sesleri arasındaki fark, c ve k’nin kullanılmasıyla gösterilebilir. Sol [soɫ] ‘sağın zıddı’ ve sol [sol] ‘müzikte bir nota’ kelimelerindeki son ses ünsüzlerinin durumu da bunun gibidir.” (Çev. Pekcaner ve Güner Dilek, 2009, s.135-136)

Diller arası fonetik farklılıklar bir yana, anadillerde dahi anlam farklılıkları yaratan fonetik farklılıkları mevcuttur. IPA bunların ayırt edici özelliklerini ortaya koyarak dilin doğru artiküle edilmesine büyük katkı sağlamaktadır.

Kılıç (2003), Türkiye Türkçesi'ndeki sekiz ünlünün oluşturma (artikülatuar), akustik ve duysal (odituar) özelliklerini belirleyerek, geniş çeviriyazıda (fonemik transkripsiyon) hangi IPA 'Uluslararası Fonetik Alfabe, International Phonetic Alphabet' sembollerinin bu ünlüler için uygun olacağına dair bir çalışma yapmıştır.

"Türkiye Türkçesi'nde kullanılan sekiz ünlüden a, e, i, o ve u, İngilizce dahil pek çok dilde mevcuttur. ö ve ü Almanca, Fransızca, İsveççe gibi bazı dillerde; ı ünlüsü ise Korece, Vietnamca gibi pek az dilde mevcuttur. Bu nedenle a, e, i, o ve u ünlülerinin literatürde geniş bir şekilde araştırılmış olmasına karşın, ö, ü ve ı ünlüleri ile ilgili fazla çalışma yoktur. Ayrıca ünlülerin fonem sınırlarının diller arasında farklılıklar göstermesi de her dil için ünlülerin ayrı ayrı araştırılmasını zorunlu kılmaktadır." (Kılıç, 2003, s.8)

"Alfabemizde 8 tane ünlü (sesli), 21 tane ise ünsüz (sessiz) harf bulunur. **Türk alfabesi her ses için ayrı bir harf ve her harf için ayrı bir ses ilkesi temel alınarak düzenlendiğinden, Türkçede bazı özel durumlar dışında genellikle yazıldığı gibi okunan, okunduğu gibi yazılan bir dildir.** Türkçe aynı zamanda ses yönünden de zengin bir dildir. Türkçenin sesleri gırtlaksılıktan, burunsuluktan kurtulduğu için hırıltılı değil, pırıltılı; himhim ve boğuk değil, tınılı ve parlaktır. (...) Ünlüler ve ünsüzler yani dilimizi oluşturan bütün sesler ağzın belli bir durumunda meydana gelirler. Ünsüzlerin çıkışında dilin ya da dudakların bulunduğu ve yaklaştığı dar bölge '*Boğunlama Noktası*'dır." (Ünsal ve Şahin, 2020; s. 48- 49).

1.1. Ünlülerin Oluşum Bölgeleri

"Ünlüler, tonlarını ses tellerinden alan ve ses kanalında (ses telleri ve dudaklar arasında) hiçbir takıntıya uğramadan oluşan seslerdir. Ünlülerin oluşmasını sağlayan organlar; ses telleri, dil, altçene ve dudaklardır. Ünlülerin oluşumu esnasında akciğerlerden gelen hava akımı önce ses tellerine uğrar ve ses tellerini titre titreterek, ton kazanır. Ses tellerine uğrayarak tonlulaşan hava akımı, bir trafik memuru gibi görev yapan küçük dilin burun yolunu kapatmasıyla ses kanalının ikinci bölümü olan ağız boşluğuna gelir. Tonlu hava akımı, alt çenenin ve her bir ünlünün niteliğine göre horizontal ve vertikal yönde hareket edebilen dilin devreye girmesiyle diğer niteliklerini de kazanmaya başlar ve düz veya yuvarlak durumda olan dudakların arasından geçtikten sonra ünlü olarak oluşumunu tamamlar." (Coşkun, 2001, s.2)

Ünlülerin oluşumunun temel dinamiği, supralarengal boşlukların şekillerini ve büyüklüklerini değiştirerek farklı seslerin oluşmasıdır. Bu seslerin oluşum sürecinde mekanik olarak akciğerlerden gelen hava akımına direnç yok denecek kadar azdır. Ünlüler, oluşumları esnasında dil ve ağız boşluğunun aldığı şekillere göre üç boyutta değerlendirilebilir ve bu özelliklerine göre gruplandırılabilir:

- 1.Ön-arka: Dilin kavisli veya bombeli kısmının yatay düzlemde nerede olduğu,
- 2.Yükseklik-alçaklık: Ağız boşluğunun dil ve çene oynatılarak ne kadar açık hale getirildiği,
- 3.Yuvarlaklık-düzlük: Dudakların büzülüp büzülmediği ile belirlenebilir.

"Türkçede ünlüler dört grupta toplanabilir: Dilin ön tarafının kabarak ön damakla arasındaki açıklığı daraltması sonucu oluşan ünlülere ön damak ünlüsü veya kısaca ön ünlü denir. Bunlar /e/, /i/, /ö/, /ü/ ünlüleridir. Dilin arka tarafının kabarak, yumuşak damakla arasındaki mesafeyi daraltması sonucu oluşan ünlülere art damak ünlüsü veya art ünlü olarak adlandırılır. Bunlar /a/, /ı/, /o/, /u/ ünlüleridir." (Demir vd. 2011, s.24)

"Dilin horizontal olarak hareketi söz konusudur; bu hareket, dilin önünün, ortasının veya arkasının kabarması şeklinde gerçekleşir, yani dil, ön, orta veya arka kısımlarında kabarak, ünlünün alacağı niteliğe göre ağız boşluğunun önünü, ortasını veya arkasını daraltır. Dilin bölümleri bakımından ünlüler, "ön, merkez ve arka" ünlüler olmak üzere üç ana bölüme ayrılırlar. "Ön" ünlüler ince, "merkez" ve "arka" ünlüler ise kalındır." (Coşkun, 2001, s.2)

| | | | |
|-------------|--------------------|--------------|--------------------|
| İnce sesler | /i/, /ü/, /e/, /ö/ | Kalın sesler | /u/, /o/, /a/, /ı/ |
| Dar sesler | /ü/, /u/, /ı/, /i/ | Geniş sesler | /e/, /ö/, /o/, /a/ |

Tablo 1: Duyuş bakımından ünlü seslerin, ince-kalın ve dar-geniş olarak ayrımı (Türk Dili ders notlarından edinilmiştir)

"Türkçede ünlülerin ikinci önemli ayırıcı özelliği, dudakların durumudur: Dudaklar düz durumdayken çıkarılan ünlülere düz ünlüler denir: /a/, /e/, /ı/, /i/ ünlüler düz ünlülerdir. Eğer dudaklarda bir yuvarlaklaşma olur ise bu durumda yuvarlak ünlüler oluşur: /o/, /u/, /ö/, /ü/ ünlüler de yuvarlak ünlülerdir. Ağız boşluğundaki açıklık-kapalılık, dilin ağız içinde yayvan olarak bulunması veya kabarak hava yolunu daraltmasıyla ilgilidir. Geniş ünlülerde dili her seferinde, dar karşılığına göre ağız içinde daha yayvan biçimde bulunur." (Demir vd. 2011, s.24)

"Ciğerlerden gelen hava akımı ses kanalında dilin vertikal ve horizontal hareket etmesiyle nitelik kazanmaya başlar. Fakat nitelik kazanmaya başlayan hava akımı, işlemin tamamlanabilmesi için dudakların arasından da geçmek zorundadır. Hava akımı dudakların arasından geçerken; dudaklar, ünlünün kazanacağı niteliğe göre düz veya yuvarlak bir şekil alır. Meselâ; [i] ve [ü] sesinin birbirinden ayrılması dudakların düzlük ve yuvarlaklığıyla ilgilidir." (Coşkun, 2001, s.3)

"Bu darlık veya genişlik durumu ünlülerin sınıflandırılmasında kullanılan üçüncü önemli ayırıcıdır: /a/, /e/, /o/, /ö/ ünlüler geniş, /ı/, /i/, /u/, /ü/ ünlüler dar ünlülerdir. Bu ölçüt için Türkçe kaynaklarda, damakların durumunu esas almak daha alışılmıştır. Aynı grupta yer alan ünlüler arasındaki açıklık da aynı değildir ama ana hatlarıyla ünlüler böyle bir sistem içerisinde görülürler. Konuşma dilinde, /e/ ile /i/ arasında yer alan ve ver-, ye- gibi sözcüklerde görülen, kapalı e denilen bir ünlü daha olduğu belirtilmiştir. Ünlülerin sınıflandırılmasında dördüncü ölçüt olarak süre alınır. Baştaki gırtlak sesini saymazsak, ilke olarak ünlüler, çıkarılmaları sırasında ses aygıtında herhangi bir kapanmayla karşılaşmadıkları için nefesin yettiği kadar söylenebilirler. Ama pratik kullanımda uzunluğu veya kısalığı göz önünde bulundurarak 'normal uzun' sayabileceğimiz ünlüler vardır. /ı/ ünlüsünün diğerlerinden daha kısa olduğu ve başka dillerle ilişik durumlarında Türkçenin en fazla etkilenen ünlüsü olduğunu da belirtmek gerekir." (Demir vd. 2011, s.24)

Ünlüler; oluşum, yani ses tellerini titreştirip ton kazanan hava akımına ünlü özelliği kazandıran organların hareketi bakımından dört ana başlık altında incelenebilir. Organların

aldıkları durumlara göre ünlüler değişik nitelikler kazanırlar ve bu nitelikler ünlülerin tek tek tanınmasını ve sınıflandırılmasını sağlar:

1. Dilin bölümleri bakımından ünlüler
2. Dudakların aldığı durum bakımından ünlüler
3. Ağzın açıklığı bakımından ünlüler
4. Uzunluk-kısalık bakımından ünlüler (Coşkun, 2001, s.2).

Birçok yayında (Aksan, 1995; Demircan, 1996; Demirezen, 1986; Ergin, 1993; Lewis, 1967; Kılıç ve ark. 2003), “a” ünlüsü açık, arka, düz; “e” ünlüsü açık, ön, düz; “ı” ünlüsü kapalı, arka, düz; “i” ünlüsü kapalı, ön, düz; “o” ünlüsü açık, arka, yuvarlak; “ö” ünlüsü açık, ön, yuvarlak; “u” ünlüsü kapalı, arka, yuvarlak; “ü” ünlüsü kapalı, ön, yuvarlak olarak kabul edilmektedir.

Her ne kadar ünlüler yukarıdaki şekilde kategorize edilseler de dilimizin içerisinde bulunan yabancı kelimelerde geçmiş ve/veya zamanla kullanıma dayalı olarak şekillenmiş aynı ünlünün farklı kullanım biçimleri görülmektedir. Her ünlü ayrı ayrı ele alınacak olursa:

1. **‘A’ ÜNLÜSÜ:** Alfabemizin ilk harfidir. Öz Türkçede kalın, geniş ve düz bir ünlüdür. Dilimize yabancı dillerden giren kelimelerde ince ve kısa olarak kullanılabilir:

“Normal (kalın) (a): Türk diline ait bir sestir. Öz Türkçedir. Normal a’yı söylerken dil, doğal duruşundan ortaya doğru biraz yükselir. Dudaklar hareketsiz, yanaklar gevşektir. Çene açık kalır. Normal a, diğer a’lara göre dilimizde daha sık kullanılır. Sözcüklerin başında, ortasında ve sonunda bulunabilir: Anne, Aba, Abla, Abanoz, Araba, Kalın, Kalem, Kafa, Organ, Badana, Hasır, Canavar” (Sezer, (?), s. 91).

“Dilin ön kısmı alt sıra dişlerin ardına dokunur, arka kısmı ağız boşluğunda kaşksı bir biçim alır: Can, Cam, Kaya, Ata, Damak, Atlas” (İnce, (?), s.3)

“İnce a, (â): Normal (kalın) a’ya göre daha ileriden söylenir. Söylenirken dudaklar sanki yapmacık bir gülümsemeyle gerilir ve dil ucu biraz daha üst diş etlerine doğru uzanır. Sözcüklerin başında ve ortasında bulunur. Dilimize yabancı kökenli sözcüklerden geçmiştir: Alkol, Lâle, Lâla, Lâstik, Kâhya, Hârf, Dikkât, Seyahât, Hâl, Hâlbuki Şefkât, Lâf, Kâse, Lânet, Sihhât, Kâmil, Kabahât” (Sezer, (?), s. 91).

“Dilin ön kısmı yine alt sıra dişlerin ardına dokunur, sırtı ağız boşluğunda yaygın biçimdedir” (İnce, (?), s.3).

“Uzun a, (a): Yine yabancı sözcüklerden geçmiştir. Zaten Türkiye Türkçesinde uzun ünlü yoktur. Daha çok sözcüklerin ortasında bulunur. Ağzımızdan çıkış noktası normal (kalın) a’da olduğu gibidir. Çene açık, dudaklar hareketsiz ve yanaklar gevşekken, dil, ağzın içinde ortaya doğru biraz yükseltilerek çıkartılır. Zaman zaman ince a ünlüsüyle karıştırılma tehlikesi olduğundan sözcük iyi bilinmeli ve çıkartılırken dikkatli olunmalıdır. Söyleniş süresi normal (kalın) a’ya göre yarım ses daha uzundur: Na:ne, Na;dir, Na:me, Ca:hil, Sa:bit, Ta:rih, Ma:vi, Sa:dık, Na:zik, Ga:fil” (Sezer, (?), s. 91).

“Kısa a (ince veya kalın): Bazı sözcüklerse, kendi dillerinde uzun ünlü içermelerine rağmen, dilimize geçişleri kısa olmuştur. Yarın, Zarif, Demokrasi, Lâik, Bakiye, Katil” (İnce, (?), s.3).

2. **‘E’ ÜNLÜSÜ:** “Türkçede ‘e’ sesi, dil ve damağın ön tarafında söylenen, orta uzunlukta bir ünlüdür. Türkçe konuşmada birbirinden farklı söylenen iki ‘e’ ünlüsü bulunmaktadır. Bunlardan birisi ‘açık e’, diğeri ‘kapalı e’ olarak adlandırılır” (Sezer, (?), s. 92).

“Açık (e): Çene ‘a’ ünlüsünde olduğu gibi açık durumdadır. Yine dudaklar hareketsizdir. Dil ileriye, damağa doğru biraz yükselir. Söylenme noktası ‘kapalı e’ ünlüsüne göre biraz daha geridedir. Türkçede ‘açık e’ye sık rastlanır: Evet, Erkek, Esmer, Her, Emek, Efsun, Ben, Eski, Elbise, Ebat, Sene, Eski, Efe, Terbiye, Ev, Ebeveyn, Efsane, Bebek, Dede” (Sezer, (?), s. 92).

“Kapalı (é): Açık (e)ye oranla ağız daha kapalı, dudaklar daha gergin ve söyleniş noktası daha ileridedir: Kédi, Kéendi, Méndil, Témsil, Bélli, Yéngéç, élçilik, Bénzin, Bénzer, Yéngé, Hémşire, Hémşehrî, Gécé, Péncéré, Téncéré, Génç, élli, Çéngi, Méktup” (İnce, (?), s.4).

3. **‘I’ ÜNLÜSÜ:** “Türk alfabesinin on birinci harfi. Kalın ünlülerin düz ve dar olanı. Kullanım sıklığında üçüncü sırayı alır. Söyleniş noktası damağın arka kısmıdır. Ayrıca bu ünlü Türkçeye özgü bir sestir: Isı, İhlamur, Izgara, Irmak, Işık, Sıkıntı, Tırtıl, Yırtık, Islık, Takı, Yaki, Yakarış, Ilıca, Ilımlı, Isırık, Pısırik, Işın, Çıkın, Yıkıntı, Kırıntı” (Sezer, (?), s. 93-94).

4. **‘İ’ ÜNLÜSÜ:** Türk alfabesinin on ikinci harfi, ince ünlülerin dar ve düz olanıdır. Normal ve uzun olarak iki farklı artiküle biçimi vardır:

“Normal (i): Çıkış noktası damağın ön kısmındadır. Dudakların köşesi kulaklara doğru açılır, dil damağın iki yanına dayanarak dar bir geçitten havayı bırakır. Sözcük başında, ortasında ve sonunda bulunur: İzci, Tilki, İlmik, İkiz, İyi, İnsan, Sinir, İnce, Bilim, İlik, Tipi, Çivi, İftar, Gider, Hitit

Uzun (i): Söylenişi normal ‘i’ ünlüsünde olduğu gibidir, ancak yarım ses daha uzatılarak çıkarılır. Türkçeye, yabancı sözcüklerden geçtiği kabul edilir: Aşi:ret, İ:cat, Bi:ça:re, İ:lan, Tari.kat, İ:zah, Di:van, İ:ma, Fira:ri:, Hi:le, Şi:ve, İ:tikât, İmar, A:ri:, Bi:at, Bi:kes, Nebi:, Niha:i:, Ni:met, Ni:san, Kari:ne” (Sezer, (?), s. 95-96).

5. **‘O’ ÜNLÜSÜ:** “Türk alfabesinin on sekizinci harfi. Kalın ünlülerin yuvarlak ve geniş olanı. Kolay söylenen seslerdendir. ‘A’ ünlüsü söylenirken dudaklara düzgün bir daire yuvarlaklığı verilirse ‘o’ ünlüsü çıkar. Bu sesle karışma olasılığı olan ses ise ‘u’ ünlüsüdür. ‘O’ söyleniyorken eğer alt çene yukarıya kaldırılırsa, yani çeneler birbirine yaklaşırsa ‘u’ sesi çıkar. Çeneyi aşağıda tutmak bunu engeller” (Sezer, (?), s. 113).

Normal (Kalın) (o): “Çene aşağı doğru hafif sarkık; dil ucu ağız boşluğunun içinde serbest, dil sırtı arka damağa doğru hafif kabarıktır. Dudakların alt ve üst köşeleri birbirine yaklaşır, dudaklar öne doğru uzar, küçük bir yuvarlak olur: Ot, Ova, Ocağ, Obruk, Obur, Odak, Ofis, Ofset, Oğlak, Oğul, Okka, Oktan, Oktav, Olta, Ortopedi, Anadolu” (İnce, (?), s.5).

İnce (o): “Türkçeye yabancı sözcüklerle girmiştir. Çıkış noktası ‘normal o’ ünlüsüne göre daha geridedir. Söylenirken dil, damağa dokunur. Diğer bütün ince ünlüler gibi, kendisinden önceki ünsüzü de inceltme özelliğine sahiptir: Lôbut, Lôca, Lôkum, Lôkanta, Lôkomotif, Lôkma, Lôdos, Lôsyon, Lôş, Lônca, Lôrt, Biblô” (Sezer, (?), s. 114).

6. **‘Ö’ ÜNLÜSÜ:** Türk alfabesinin on dokuzuncu harfi. İnce ünlülerin yuvarlak ve geniş olanı. “Ö” ünlüsü Türkçedeki yabancı sözcüklerin bütün hecelerinde yer alabilmektedir: Cömert, Çöpçü, Döviz, Gönder, Jön, Karbüratör, Kolektör, Mösyö, Nöron, Pösteki, Rejisör, Röportaj, Şöhret, Töhmet (Sezer, (?), s. 114).

7. **‘U’ ÜNLÜSÜ:** “Türk alfabesinin yirmi beşinci harfidir. Kalın ünlülerin dar ve yuvarlak olanı (Sezer, (?), s. 115). Dudaklar öne doğru uzar, yuvarlak bir biçim alır. Ağız en az açık durumdadır. Dil ardı yumuşak damağa doğru en yüksek pozisyonundadır” (İnce, (?), s.6).

Normal (Kalın) (u): “Çeneler ve dil normal (kalın) ‘a’ ünlüsünde olduğu gibidir. Yani, çeneler açık durumdadır ve dil, doğal duruşundan biraz yükselir. Dudaklar ‘o’ ünlüsünde olduğundan daha ileridedir ve daha fazla büzülür. Ağız tam bir yuvarlak biçimini alır. Dil ucu alt dişlerin gerisinde iken ve dilin gerisi yumuşak damağa doğru biraz kaldırılarak söylenirse daha net ve pürüzsüz bir ‘u’ sesi elde edilir: Ucu, Uçak, Bulut, Cumba, Çuha, Dulda, Fanus, Grizu, Grup, Gurup, Huzur, Koşul, Muhabir, Muhayyer, Numara, Pusat, Rugan, Urgan, Uyku, Ulus

Uzun (u): Türkiye Türkçesine yabancı dillerden ve özellikle Arapçadan geçmiştir. Normal ‘u’nun yarım ses uzatılmasıyla söylenir. Birçoğu artık kullanılmasa da sözcüklerdeki uzun ‘u’ sesi ya olduğu gibi kalmış ya da normal ‘u’ sesine dönüşmüştür. Ancak normal ‘u’ ya dönüşmeler bile ek aldıklarında genellikle tekrar uzarlar: Cumhur / Cumhu:riyet, Mecbur / Mecbu:riyet

İnce (u): Normal ve uzun ‘u’ ya göre daha ileriden söylenir ve dudaklar daha çok büzülür. Sözcüklerin başında ve sonunda bulunmaz. Dilimize yabancı sözcüklerle geçmiştir ve “ü” ünlüsü ile gösterilir. Ancak konuşma sanatı açısından ince ‘u’nun yeri geldiğinde doğru olarak söylenmesi de (özellikle Dîvan şiirinde) beklenir: Rûya, Rûzgâr, Hûlya, Lûzum, Lûtfen, Makûs, Lûgat, Gûya, Usûl, Ulû:fe (Sezer, (?), s. 116).

8. **‘Ü’ ÜNLÜSÜ:** “Türk alfabesinin yirmi altıncı harfidir. Yuvarlak, dar, ön dil ünlüsüdür. Dudaklar öne doğru uzar, yuvarlak bir biçim alır ve büzülür. Dilin ön sırtı sert damağa doğru yükselir: Ümit, Üçüz, Ücret, Üniversite, Üzüm, Ütü, Büyük, Büyü, Çürük, Dürtü, Füle, Güçlü, Hüzün, Küçük, Lüks, Müze, Şükür, Tümce, Ürdün, Üzüntü” (İnce, (?), s.6).

Bu bölümde Türkçede yer alan ünlülere ait verilen temel bilgilerden anlaşılacağı üzere, kelimelerin ağız içindeki pozisyonlarının incelik, kalınlık, darlık, genişlik bakımından değişkenlik göstermesidir. Bu durumda, bir opera icracısının performansına etkilerinin neler olabileceği konusu karşımıza çıkmaktadır. Telaffuz edilen vokal ne olursa olsun ağız içinde pozisyonun korunabilmesi, performansın müzikal bağı açısından önemli ve gereklidir. Bu bakımdan vokallerin bölgesel olarak ağız içinde en ön pozisyonda oluşturulması hem operanın formantı gereği hem kondisyon olarak opera icracısına olumlu katkı sağlayacaktır. Bu durumda bir icracı ünlülerin fonetik oluşumunu bilmeli ve konuşma sesinin anlaşılabilirliğinden ödün vermeden, operanın formantına uygun olarak eseri seslendirmelidir.

| Özellik | | Ünlüler | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|--------------------|---------|----|---|----|---|----|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 |
| | | ı | î: | ü | ü: | u | u: | U | ı | ı: | e | e: | ö | ö: | o | o: | â | â: | a | a: |
| Dilin Bölümleri | Ön | + | + | + | + | | | | | | + | + | + | + | | | + | + | | |
| | merkez | | | | | | | | | + | + | | | | | | | | | |
| | Arka | | | | | + | + | + | | | | | | | + | + | | | + | + |
| Ağzın Açıklığı | Kapalı | + | + | + | + | + | + | | | | | | | | | | | | | |
| | kapalı-yarı kapalı | | | | | | | + | | | | | | | | | | | | |
| | yarı kapalı | | | | | | | | + | + | | | | | | | | | | |
| | yarı açık | | | | | | | | | | + | + | + | + | + | + | | | | |
| | Açık | | | | | | | | | | | | | | | | | + | + | + |
| Dudakların Durumu | yuvarlak | | | + | + | + | + | + | | | | | + | + | + | + | | | | |
| | Düz | + | + | | | | | | | + | + | + | + | | | | + | + | + | + |
| | Uzun | | + | | + | | + | | | + | | + | | + | | + | | + | | + |
| | Kısa | + | | + | | + | | + | + | | + | | + | | + | | + | | + | |

Tablo 2: Dilin, dudakların ve ağzın aldıkları değişik pozisyonlara göre ünlü ses duyuluş ve oluşum tablosu (Coşkun, 2001, s.5):

2. OPERA LİBRETTOSU

“Libretto, İtalyanca ‘küçük kitap’ demektir. Kelimenin kullanımı literatürde operanın sözlerinin yazılı olduğu kitabı içermekle birlikte, opera metnine verilen isim anlamına gelir. (Warrack ve West, 2000, 2003: 579)” (Aktaran: Kaplancık, 2019, s. 4)

Opera, oratoryo, kantat gibi eserlerinin sözel metinlerine libretto adı verilmektedir. Sözler yarı şiirsel olarak ya da düz metin biçimlerinde olabilmektedir. Genel olarak yazılı eserlerin üzerlerine müzik bestelenerek opera eserleri oluşturulmaktadır. Bir tiyatro eserinin tamamı libretto olarak kullanılabilir gibi, bazı bölümleri çıkarılarak, sadece bir bölümü ya da konusu temel alınarak yazılan librettolar da mevcuttur. Bazı besteciler farklı bölümler veya finaller kurgulayabilir. Opera eserlerinin müziği kadar librettosu da o eserin güzelliğini yansıtan temel unsurdur.

“Prozodi sözlü bir müzik yapıtında, sözcüklerin kuvvetli ve zayıf heceleriyle, ölçünün kuvvetli ve zayıf zamanları arasındaki uygunluktur.” (Sözer, 1986, s. 622) Bir opera eserinde müzik ve prozodi uyumu çok önemlidir. Bu nedenle hem librettistin hem de bestecinin bu konuda yetkin olması, eseri her bakımdan değerli kılar. Kelimelerin eserin ritmi ile uyumlu olması gereken hece sayıları, tonlamaları, vurguları, yerine göre ünlü veya ünsüz harfle bitişi ve böylece müzikle uyum içerisinde olması hem icracı tarafından rahatlıkla yorumlanmasını sağlar, hem de dinleyici tarafından büyük beğeni kazanır.

“Bir kelimenin yanlış ritimle söylenişi, prozodik hata olmanın ötesinde, o kelimenin anlamını da tümüyle değiştirebilir. Örneğin ilk heceleri uzatılarak ya da uzatılmadan telaffuz edilen adet (sayı) / âdet (gelenek), aşık (eklem kemiği) / âşik (vurgun, tutkun, sevdalı), hala (babanın kız kardeşi) / hâlâ (henüz, şimdi bile), şura (şu yer) / şûra (danışma kurulu) örneklerinde olduğu gibi...Kökene Türkçe olan kelimelerde uzun ünlü bulunmamasına karşın, dilimize Arapça ve Farsçadan girmiş birçok kelime uzun ünlüler de bulunduğu için, dilimize yerleşmiş olan Türkçe ya da alıntı tüm kelimelerin, kendi

ritmik yapılarının gerektirdiği biçimde telaffuz edilmesi gerekir. Elbette aynı gereklilik, sözlü müziksel eserler için de geçerli olup melodideki ritmik yapının, kelimelerin ritmini doğru yansıtacak biçimde düzenlenmesi, bir başka deyişle, melodi ritminin, kelimelerin ritmi ile uyumlu olması gerekir (...) Bir kelime içindeki vurgulu hecenin yeri, o kelimenin fiil, emir kipi ya da isim olarak kullanılmasına göre de değişebilir. Ör. Yapma! (emir kipi), yapma (yapma eylemi / yapay); Koşma! (emir kipi), koşma (koşma eylemi / bir halk şiiiri türü); bebek (küçük çocuk), Bebek (İstanbul'da bir semt)." (Atalay, 2022)

Genellikle opera eserlerinin librettoları önceden yazılır. Konular önceden belirlenir ve diyaloglar ona uygun olarak hazırlanır. Bazen bir edebiyat veya tiyatro eserinden yola çıkılır, bazen özgün bir metin olarak hazırlanır. Bu librettolar doğal olarak yazarlarının veya bestecilerinin ana dilinde hazırlanır. Librettonun özgün dili ne ise müzik de o dilin kelimelerinin hece sayılarına, tonlamalarına, vurgularına, yerine göre ünlü veya ünsüz harfle bitişlerine bağlı olarak bestelenir. Böylece müzik ve mana birleşir. Bu kriterler ışığında karakterlerin ifadeleri, duygudurumları, psikolojik yapıları anlaşılır hale gelir.

"Hece vurguları dilin doğallığı, kelime vurguları ise, 'özellik ve öncelikle' belirtilmek isteneni hissettirme açısından son derece önemli olduğu için, sözlü müziksel eserlerde, sözdeki vurgularla müzikteki vurguların örtüşmesi büyük önem taşımaktadır. Bunun için, vurgulanacak hece ve kelimelerin, ölçülerdeki kuvvetli zamanlara getirilmesi, vurgulanması istenen hecelerde, istenilen vurgulamanın derecesine göre daha yüksek seslere çıkma (ve gerektiğinde *marcato*², *martellato*³, *forzando*⁴, *sforzando*⁵, *fortepiano*⁶ vb. aksanlı seslendirme tekniklerinin kullanılması) gibi yöntemlerden yararlanılabilir. (Atalay, 2022)

"Müziksel eserler de (tıpkı konuşma ya da yazı dilinde olduğu gibi) cümlelerden oluşur. Yazı ve konuşma dilinde, yargı bildiren tek bir kelime ya da anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde kümelenmiş kelimelerden oluşan cümleler, müziksel eserlerde, tek bir motif ya da anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde ardışık birbirini tamamlayan motiflerden oluşur. (...) Yazı dilinde virgöl, nokta, noktalı virgöl, üç nokta gibi noktalama işaretleriyle, konuşma dilinde ise, (tonlama farklılıklarıyla eş zamanlı olarak) kelimeler arasında bırakılan zamansal aralıklarla hissettirilen duraklamalar, müziksel cümlelerde, motif ve cümle sonlarına getirilen daha uzun süreli notalar ya da artlarından getirilen suslarla hissettirilir. Dolayısıyla sözlü müziksel eserlerde, sözlerdeki duraklamalarla, melodideki duraklamaların aynı yerlere gelip örtüşmesi gerekir." (Atalay, 2022)

2.1. Ülkemizde Yabancı Dilde Operaların Türkçe Libretto ile Seslendirilme Dönemi

Türklerin opera ile tanışmasına dair veriler 17. yüzyıl Osmanlı dönemini işaret etse de yapılan temsillere ait bilgilere dayanarak 18. yüzyıldan itibaren bu sanatın kültürümüzde yer edindiği görülmektedir. İcra edilen eserler genellikle yurt dışından tiyatro veya opera kumpanyaları

² *Marcato*: Vurgulayarak anlamına gelir. Notanın üzerinde ^ işareti ile ifade edilir.

³ *Martellato*: Vurgulu ve kesik çalış anlamına gelir. Notanın üzerinde ' işareti ile ifade edilir.

⁴ *Forzando*: Nota veya akor üzerinde aniden aksan yapılacağı anlamına gelir. fz veya notanın üzerinde > işareti ile ifade edilir.

⁵ *Sforzando*: Nota üzerinde kuvvetli aksan yapılacağı anlamına gelir. sf veya sfz ile ifade edilir.

⁶ *Fortepiano*: Notanın önce güçlü, sonra hafif icra edileceğini ifade eder. fp ile ifade edilir.

tarafından sahnelenmiştir. İstanbul'da 1840 yılında Bosco adlı İtalyan tarafından kurulan Bosco Tiyatrosu sanat alanına katkı sağlamaya başlamış ardından yanıp zarar edince 1844 yılında Naum Efendiye devredilerek adı Naum Tiyatrosu olarak değişmiştir. Bu tiyatrolarda pek çok eser sahnelenmiş, Naum Tiyatrosu uzun yıllar bu sanat alanında bayrağı taşımıştır.

"Bu arada azınlıkların kurduğu opera kumpanyaları da ayrı bir önem taşımıştır. Dikran Çuhacıyan'ın, Güllü Agop'un, Küçük İsmail ile Mınakyan'ın kumpanyaları bunların arasında en önemlileridir. 1885'ten Osmanlı Devleti'nin tarihe karıştığı 1923'e kadar geçen 38 yıllık süre içinde, çok sesli Türk sanat müziği ve özellikle opera konusu tamamen duraklama dönemine girmiştir." (T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018-2022, s.17)

"Cumhuriyet sonrası Ankara'da kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Opera Bölümü öğrencileri ile deneme temsilleri opera tarihimizin ilk sahne üstü girişimleridir. Başlangıç döneminde yapılan temsillerde yabancı opera temsillerinin Türkçe çevirileri ile başlanmıştır. 1940 yılında Ankara Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nde Mozart'ın müzikli oyunu *Bastien ve Bastienne*'nde soprano Rabia Erler, tenor Süleyman Alkan ve basbariton Ruhi Su rol almışlardır. Aynı akşam yine aynı sahne olan Ankara Halkevi'nde yapılan deneme temsillerinden *Madama Butterfly* afişi ve sahneye koyan Carl Ebert idi." (T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018-2022, s.18)

"1940'ta G. Puccini'nin *Madama Butterfly Operası*'nın ikinci perdesi, 1941 yılının mayıs ayında da G. Puccini'nin *Tosca Operası*'nin ikinci perdesi Türkçe olarak sahnelenmiştir. G. Puccini'nin *Madama Butterfly Operası*'nda; Mesude Çağlayan, Aydın Gün, Süleyman Güler, *Tosca Operası*'nda ise Semiha Berksoy, Nurullah Şevki Taşkiran görev almışlardır." (Gökoğlu, 2009, s.8)

Türkiye'de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın eşliğinde ilk olarak Türkçe metinle oynanmış bulunan W. A. Mozart'ın bir perdelik *Bastien und Bastienne* adlı operası, zamanın basınında geniş ilgi yaratmıştır. Opera konusunda elde edilen olumlu sonuç batı operalarından Türkçe librettolu operalar oluşturma çabasına yol açmıştır.

Kuruluş döneminden itibaren yapılan bu temsiller, prozodi kurallarına uygun Türkçe çeviri ile oynanmıştır. Yabancı opera eserlerinin Türkçeye çevrilmesi konusunda birçok müzisyen ve öğretim görevlileri ile prozodi bilgisi olan çevirmenlerden destek alınmıştır. 1940'tan itibaren bu çevirileri yapanlarla, Türkçe olarak oynanmış bazı operalar ve çevirmenlerinden örnekler:

- G. Puccini / Madame Butterfly 1941 Ankara / Celalettin EMREM
- G. Puccini / Madame Butterfly 1941 Ankara / Cevad Memduh ALTAR
- G. Puccini / Madame Butterfly 1941 Ankara / Hasan Ferid ALNAR
- G. Puccini / Madame Butterfly 1941 Ankara / Necil Kazım AKSES
- L. V. Beethoven 1942 Ankara / Cevad Memduh ALTAR
- L. V. Beethoven / Fidelio 1942 Ankara / Ulvi Cemal ERKİN
- L. V. Beethoven / Fidelio 1942 Ankara / Necil Kazım AKSES
- L. V. Beethoven / Fidelio 1942 Ankara / Nurullah Şevket TAŞKIRAN
- B. Smetana / Prodanána Nevěsta (The Bartered Bride) 1943 Ankara / Halil Bedi YÖNETKEN
- G. Puccini / Madame Butterfly 1945 Ankara / Celalettin EMREM
- G. Puccini / Madame Butterfly 1945 Ankara / Cevad Memduh ALTAR
- G. Puccini / La Boheme 1945 Ankara / Halil Bedi YÖNETKEN
- G. Puccini / Madame Butterfly 1945 Ankara / Hasan Ferid ALNAR
- L. V. Beethoven / Fidelio 1945 Ankara / Necil Kazım AKSES

- G.Verdi / La Traviata / 1954 Ankara / Dr. Fehmi NUZA, Hali Bedii YÖNETKEN
- G.Verdi / Il Trovatore / 1955 Ankara / Nazım ENGİN
- G.Puccini / Tosca / 1960 İstanbul / Ferid ALNAR
- G.Puccini / Madama Butterfly 1960 İstanbul / Ferid ALNAR, C. M. ALTAR, N.K.AKSES, C.EMREM
- G.C.Menotti / Konsolos 1960 İstanbul / A.Mazhar KUNT
- G.Rossini / Sevil Berberi 1960 İstanbul / Aydın GÜN
- G.Verdi / La Traviata 1961 İstanbul / Nazım ENGİN
- W.A.Mozart / Cosi Fan Tutte 1961 İstanbul / Fuat TÜRKAY, Nurullah TAŞKIRAN
- G.Verdi / Maskeli Balo 1962 İstanbul / Saadet İKESUS ALTAN
- G.Verdi / Rigoletto 1962 İstanbul / Ferid ALNAR
- P.Mascagni / Cavalleria Rusticana / 1962 İstanbul / Aydın GÜN
- R.Leoncavallo / I Pagliacci 1962 İstanbul / Aydın GÜN
- J.Strauss / Yarasa (opt) / 1963 İstanbul / Mazhar KUNT
- G.Puccini / La Boheme / 1963 İstanbul / Aydın GÜN
- J.Offenbach / Hoffmann'ın Masalları / 1963 İstanbul / Nazım ENGİN
- G.Bizet / Carmen / 1963 İstanbul / Ulvi Cemal ERKİN, Necil Kazım AKSES
- G.Puccini / Turandot / 1964 Ankara / Buğra POYRAZ
- W.A.Mozart / Figaro'nun Düğünü / 1964 İstanbul / Necil Kazım AKSES, Ferid ALNAR
- G.Puccini / Turandot / 1964 İstanbul / Nazlı KIZILTAN, Nihat KIZILTAN
- G.Verdi / Macbeth / 1964 İstanbul / Nazım ENGİN
- B.Smetana / Satılmış Nişanlı / 1965 İstanbul / Halil Bedii YÖNETKEN
- F.Lehar / Şen Dul (opt) 1965 İstanbul / Aydın GÜN
- G.Verdi / Aida / 1965 İstanbul / Ulvi Cemal ERKİN, Necil Kazım AKSES
- P.İ.Çaykovski / Yevgeni Onyegin / 1965 İstanbul / Saadet İKESUS ALTAN
- G.Donizetti / Don Pasquale / 1966 İstanbul / Nazım ENGİN
- G.Puccini / Manon Lescaut / 1966 İstanbul / Ulvi Cemal ERKİN
- E.Kalmann / Çardaş Fürstin (opt) / 1967 İstanbul / Aydın GÜN
- G.Donizetti / Lucia di Lammermoor / 1968 İstanbul / Nazım ENGİN
- O.Nicolai / Windsor'un Şen Kadınları / 1968 İstanbul / Saadet İKESUS ALTAN
- F.Lehar /Tebessümler Diyarı (Opt) 1968 İstanbul / Erol URAS / Aynur SUNGUR (Aksu, 2024)

2.2. Ülkemizde Eserin İlk Kez Orijinal Dilinde Sahnelendiği Opera Temsili

Türkiye'de Cumhuriyet sonrası kültürümüze entegre edilen opera sanatının seslendirilmesi, sanatçılara öğrenme kolaylığı sağlaması bakımından pek tabiidir ki öncelikle anadilimizde gerçekleşmiştir. Türkçe çeviri ile sahnelemede bir diğer etken ise halkın bu yüksek sanata alışmasını sağlamak olmuştur. Anadilde opera eserlerinin seslendirilmesi geleneği hala bazı ülkelerde yerel (national) operalar tarafından sürdürülmektedir. Yapılan arşiv taramalarında Ankara ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi bünyesi repertuarı içerisinde yer alan opera eserleri arasında U.Giordano'nun *Andrea Chenier Operası*, 16.03.1963 tarihinde Ankara'da ilk kez orijinal dilde Adolf Rott tarafından sahneye konulmuştur. Konuk sanatçılarla da desteklenen temsilde ilk kez Türkçe dışında bir dilde temsil yapılmıştır.

Taranan eserlerde, 1963 yılı ve tamamen orijinal dilde temsil yapılma sürecine kadar (net bir tarihe ulaşılamamakla birlikte 90'lı yılların sonuna kadar), hem orijinal dilde hem de Türkçe olarak

sahnelenen karma dilde temsillere de rastlanmıştır. Eserlerin bu şekilde seslendirilmelerindeki başlıca sebep olarak, yurt dışından gelen konuk sanatçılar görülmektedir. Tabii olarak gelen sanatçılar rollerini orijinal dilde çalışmış olup, kurum içi sanatçılar ise eserleri Türkçe libretto ile çalışmış ve seslendirmişlerdir. Aynı temsil içerisinde hem orijinal hem Türkçe dilin kullanılması eserin bütünlüğünü bozduğu ve dinleyici açısından sorun olmaya başladığı için bu alışkanlık, 90'lı yılların sonuna doğru sona ermiştir. Genç sanatçıların da yetişmesi ve komple operalarını orijinal dilde çalışmış olmaları da bu gelişmeye büyük katkı sağlamıştır. Böylece ülkemizde öncelikle İtalyanca olmak üzere Almanca, Fransızca, Rusça, Çekçe ve İngilizce olmak üzere pek çok dilde operalar sahneye konmuştur.

3. TÜRKÇE OLARAK SAHNELENEN OPERA ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN VOKAL YORUMLAMA PROBLEMLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞLER

Genel olarak opera eğitimi *Arie Antiche* eserler ile başlar. Bu eserlerin İtalyanca oluşu ve bu dilin lirik yapısının vokal gelişmeye büyük katkı sağladığı görüşü, pek çok eğitmen tarafından kabul görmektedir. Öğrenciler tarafından da en çok İtalyanca eserler sevilir. Bu durumun fonetik açıdan opera icrasını öğrenmeye ve vokal olarak tonu ağız içerisinde oluşturmada dilin prozodisinin sağladığı kolaylık olduğu düşünülmektedir. Nitekim İtalyancada pek çok kelime sesli harfle biter.

Daha önce de bahsedildiği üzere opera sanatının Osmanlı İmparatorluğu içinde icra edilişi azınlıkların kurduğu opera kumpanyaları ile mümkün olmuştur. Ancak 1885'ten Cumhuriyetin kuruluşuna kadar opera sanatı büyük bir varlık gösterememiştir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren eğitim kurumlarının yeniden yapılanması ve konservatuvarların kurulmasıyla, 1940'lı yıllardan itibaren düzenli olarak operalar sahnelenmeye başlanmış, eserler genellikle Türkçeye çevrilmiştir. Bunun başlıca nedeni yabancı dile hâkim olmayan icracıların ezberleme problemi yaşamamalarını sağlamak, bir diğer nedeni ise halka ana dillerinde opera eseri sunarak bu sanatı sevdirmek olmuştur.

İlk çeviriler Celalettin Emrem, Cevad Memduh Altar, Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkiran, Halil Bedi Yönetken gibi hem değerli besteci veya edebiyatçılar tarafından yapılmıştır. Ardından Aydın Gün, Saadet İkesus Altan, Gül Sabar v.b. gibi opera sanatçılarına çeviriler yaptırılmıştır.

Operaların Türkçe libretto ile seslendirilme dönemine tanıklık edenlerden biri olan İsmail Hakkı Aksu'nun (2024) konu ile ilgili görüşleri şöyledir:

"Ben İtalyancanın kelime, hece ve seslendiriliş özelliği bakımından opera söylemeye oldukça uygun olduğunu düşünüyorum. Her ne kadar Türkçenin prozodi kurallarına uygun olan çeviriler yapılmış olursa dahi, librettolarda çok sorun yaşandı. İlk yıllarda besteci veya müzisyen olmayan edebiyatçılara yaptırılan çevirilerde ve oluşturulan librettolarda bir bütün halinde metin anlamlı olsa dahi, icra bakımından çok fazla problemler oldu. Bu sebeple daha sonra besteci, müzisyen veya opera icracısı olan sanatçılara çeviriler yaptı. O zamanki İstanbul Şehir Operasında bizzat tanık olduğum bir anımı aktarayım. Çaykovski'nin *Eugene (Yevgeni) Onegin Operası* (eserin orijinal dili Rusçadır) oynandığı sırada, eseri sahneye şimdi adını hatırlayamadığım yabancı bir rejisör koyuyordu. Yevgeni Onegin rolünde bariton Licinio Montefusco, Montefusco rolünü İtalyanca söylüyor, Türk sanatçılar Türkçe söylüyor. İnsan resmen dinleyemiyor. Yine 12

Nisan 1969'da İstanbul Kültür Sarayı'nın açılışında (şimdiki Atatürk Kültür Merkezi) önce Ferit Tüzün'ün *Çeşmebaşı Balesi* ve ardından aynı akşam Verdi'nin *Aida Operası* sahnelendi. İtalya'dan Radames rolü için gelen bir tenor (Giovanni Gibin) eseri İtalyanca söylüyor, yine Türk sanatçılar Türkçe söylüyor. Artık siz düşünün. Bu dönem İstanbul'da 1980 yılında rejisör ve dramaturg olarak çalışan ve 1992 yılında İDOB⁷ Müdürlüğüne atanan Yekta Kara'nın dönemi sırasında sona erdi. Tamamen orijinal dilde eserler sahnelenmeye başlandı ve teknolojiden de faydalanılarak eserin tercüme sahne üstü ekranda yansıtıldı. Böylece tüm bu sorunlar ortadan kalktı" (Aksu, 2024).

Ankara Devlet Opera ve Balesi solist sanatçısı Umut Gökoğlu ise görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

"1995 yılından bu yana şarkı söylüyorum. Okul yıllarında Türkçe metinli müzikli diksiyon dersinde pek çok eseri Türkçe olarak çalıştım. Bunun yanı sıra çocuk yaşlarımda Opera çocuk korosundayken Ankara Operasında bazı eserlerin Türkçe söylenmesine şahit oldum. Necil Kazım Akses, Ferit Alnar, Saadet İkesus Altan gibi önemli duayenlerin çevirilerini çalışıp seslendirdik. Saadet İkesus Altan opera sanatçısı ve şan pedagogudur. Ben de *Don Giovanni*, *La Traviata*, *Eugene Onegin*, *Prens Igor*, *Die Zauberflöte* (Sihirli Flüt), *Carmen*, *Don Pasquale* gibi pek çok eseri orijinal dilin yanı sıra Türkçe olarak çalışıp seslendirdim. Sonuçta biz de Latin alfabesi kullanıyoruz elbette ama Türkçe'nin farklı olduğu noktalar da var. Ama benim şahsi fikrim İtalyanca dışındaki dillerin şan tekniği ve gırtlak sağlığı için çok elverişli olmadığı yönündedir! Türkçe'nin de bazen avantajlı olduğu yönlerinin olduğunu düşünüyorum. Türkçe yorumlamada bazen vokalleri veya bazı kelimeleri orijinal dile uyumlu olması açısından yer değiştirerek kullandığım oldu, tabii cümlelerin anlamını bozmamak şartıyla. Ben eserlerin orijinal dilinde söylenmesi gerektiğini düşünüyorum. İtalyanca tartışmasız opera şarkıcıları için en rahat dildir. Ses telleri ve gırtlak kaslarının konforu ve sağlığı için doğal bir ortam yaratmaktadır. Fransızca ve Almancada da dikkat edilmesi gereken durumlar olabilir. Fransızca artikülasyonda ses nazala gidebilirken, Almancada sessiz ve patlayan harflerin sona gelmesi larenksi yukarı kaldırabilmesi ve bazen vokallerin "h" harfi ile birleşerek genize doğru yani sesin geride tınlamasına sebep olması nedeniyle ses arkaya gidebilir. Özellikle teknik açıdan kontrollü olunca bir sorun olmayacaktır. Slav dillerinin ise opera şarkıcıları açısından hiç elverişli olmadığını düşünüyorum fakat yine de dediğim gibi ben eserlerin her koşulda orijinal dilinde seslendirilmesinden yanayım. Türkçeye gelince; daha önce de belirttiğim gibi doğru telaffuz edildiği takdirde şarkı söylemek için elverişli olabileceği kanısındayım çünkü İtalyancaya biraz yakın olduğunu düşünüyorum. Eğer kalın sesli harfleri önde tınlatmaya çalışırsak Türkçe de şarkı söylemek için konforlu ve uygun hale gelebilir." (Gökoğlu, U. 2024)

Umut Gökoğlu'nun annesi değerli Ankara Devlet Opera ve Balesi emekli sanatçısı ve opera eğitmeni Meral Gökoğlu'nun yorumu ise şu yöndedir:

"1974 – 1990 yılları arasında pek çok eseri Türkçe çevirileriyle söyledim. Bu çevirilerden bazılarını, Saadet İkesus Altan, Necil Kazım Akses, Nazım Hikmet *Tosca Operası* gibi değerlerin çevirileri ile söyledik. Puccini'nin *Turandot Operası*'nı 1988-89 sezonunda Türkçe olarak daha sonra 2000-2003 yıllarında özgün dilinde söyledim. Genel olarak eserlerin

⁷ İstanbul Devlet Opera ve Balesi

özgün dilinde söylenmesinden yanayım. Tercümesi de söylenemez diyemem, ama eserlerin özgün dilinde söylenmesinin şarkıcı için kolaylıktır. Bunu İtalyanca, Almanca, Fransızca için söyleyebilirim ama Slav dilleri için bunu söyleyemem. Telaffuzu benim için oldukça zor, Türkçe çevirisini söylemeyi tercih ederim. Aslında biz de Türkçede Latin alfabesini kullanıyoruz. Ender de olsa Türkçede de fonasyon ve vurgularda zorlanmalar olabiliyor. İcra ederken bazı vokalleri cümlede anlamın bozulmamasına dikkat etmek kaydı ile değiştirdiğim oldu” (Gökoğlu, M., 2024).

İstanbul Devlet Opera ve Balesi emekli solist sanatçısı ve opera eğitmeni Nursel Öncül ise operalarda bir dönem libretto çevirileri yapan hocası Saadet İkesus Altan ve Türkçe libretto ile eser yorumlama hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Saadet Hoca Türkiye’nin yetiştirdiği çok yönlü bir sanatçıdır. Karl Ebert’in asistanlığını (Cüneyt Gökçer, Aydın Gün gibi) yapmıştır. Şarkıcılığının yanı sıra hocalık, rejisörlük ve eser tercümelemi yapmıştır. Operanın daha iyi anlaşılması için Türkçe söylenmesi gerektiğini savunurdu. Ayrıca öğrencilerin söylediklerinin anlamını anlayabilmeleri için *Arie Antiche* ve *Lied*’lerin tercümelerini de yapmıştı. Çoğunlukla tercüme söyledik. 1990’lı yıllara kadar hep Türkçe tercüme söyledik. Özellikle operetler hep Türkçe idi. İlk yıllarda besteciler, yazarlar ve şairler; sonra daha çok şarkıcılar tercüme yaptılar. Eserlerin genelde önce orijinal dilini çalıştım. Daha sonra Türkçesini çalışırken Türkçe vokal ve vurgularına dikkat ederek partiyi oturttum. Müzikal cümle ve çizgiyi bozmadan yorumlamaya özen gösterdim. Türkçe söylediği bazı eserleri sahnede tekrar orijinal dilde söyleme imkânım olmadı. Ama özel konserlerimde daima orijinal dilde söyledim. Her zaman orijinal dilin kullanılması gerektiğini düşünüyorum. Besteci librettoyu müziklerken kelimelerin vurgu ve anlamını düşünerek besteler. Çok çok iyi bir tercüme belki eş değerde olabilir. Yine de özellikle recitatifli eserlerde bazen ritim ve nota değiştirmek zorunda kaldık. Yoksa Türkçe vurgusuna ve anlamına uygun olamıyordu. Her zaman orijinal dilde söylemek gerektiğini savunuyorum. Zaten operalarda üst yazı sistemi ile tercümesi aynı anda yayımlanıyor. Anlamını öğrenmek isteyenler için librettoların tercümeleri birebir yapıp program kitapçığı olarak veriliyordu. Bu da iyi bir yöntem. Öğretmenliğim sırasında *Arie Antiche* ve *Lied*’lerin tercümelerini öğrenciler için yaptırmıştım. Anlayarak söylemekte yoruma bir farklılık katıyor.” (Öncül, 2024)

İstanbul Devlet Opera ve Balesi emekli solist sanatçısı ve opera eğitmeni Gülgeç Altındağ ise dünyaca ünlü soprano Leyla Gencer ile yaptığı çalışmalar ve Türkçe libretto ile eser yorumlama hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Operada uzun zaman eserleri Türkçe seslendirdik. 1984-85’te *La Traviata* eserini Suna Konrad eseri İtalyanca söylemek istediği için solistler İtalyanca söyledi. Arkada koro ise Türkçe söyledi. Tabii ki çok komik bir şey oldu. Sonrasında 90’lı yıllara kadar hep Türkçe söyledik. Düşünün eserlerin librettolarını dönemin en iyi edebiyatçıları yazıyor. Besteciler de dönemin en iyi bestecileri, hepsi dahi ve bu sözcüklerin üzerine müzik yazıyorlar. İtalyancada belli vurgular vardır. Biz “il libro” deriz onlar “il liibro” şeklinde ilk heceye vurgu yaparlar. Müziğin tartımı da vurguya göredir. Ona göre müzik çıkıyor, ona göre müziğin ruhu çıkıyor, ona göre kelime anlam buluyor. Çevirdiğimiz zaman dil başka vurguları başka, en başta ana dilin o vurgusu kalmıyor çünkü Türkçenin vurgusu başka, e nihayetinde duygu da kalmıyor. Ben Lucia’yı (*Lucia di Lammermoor* besteci G. Donizetti’nin operası) Türkçe söyledim. Orijinali “Il dolce suono, Mi colpi di sua voce! Ah! quella voce

M'é qui nel cos discesa!" (Kulağıma çok güzel bir ses geliyor! Bu sesle birlikte kalbim titriyor! Ah! O ses buraya gelirken aşağı iniyorum!) Örneğin tercümenin ilk cümlesi tartıma bir miktar daha uygun olması bakımından "Kalbim titriyor onun tatlı sesiyle" (nota 1) olarak değiştirilmiştir. Her şeye rağmen tabii çok manasız bir şey oluyordu, aryanın duygusu bozuluyordu. Besteci "voce" kelimesinin ilk hecesine tiz nota yazmış duyguyu yükseltmiş, biz Türkçede "sesiyle" diyoruz, "se" hecesi bir önceki pes notaya (re) düşüyor, tiz notaya (mi) "siy" hecesi geliyor. Anlam bozuluyor, prozodi bozuluyor, duygu da bozuluyor.

Nota 1: Lucia di Lammermoor Operası'ndan Lucia Aria'dan bir kesit "Il dolce suono"

Bir de İtalyancada bir cümle bütünlüğü vardır, belli bir zaman sonra nefes alınır. Türkçede olmadık yerde nefes almak zorunda kalıyorduk. Bu çevirileri yapanlar şancılar olmasına rağmen olmuyordu. Besteci Rossini'nin *Maometto II - Maometto Secondo* (İkinci Mehmet) ve *Il Turco in Italia* (İtalya'da Bir Türk) operalarında rol aldığım sırada, özellikle *Il Turco in Italia*'da iki opera söylemiş gibi çok yoruluyordum. Hem çok uzun operaydı hem de Türkçe söylüyorduk. Leyla Gencer bizi çalıştırmak için İtalya'dan geldi: "Orayı öyle yapmayın burayı böyle yapmayın!" Türkçe vokaller daha iyi çıksın diye çok uğraştı. Eser maalesef sahnelenmedi. Yedi sene sonra tekrar sahnelenmesine karar verildi. Haydi bir daha ezberlenmiş eser baştan çalışıldı. Leyla Gencer tekrar geldi. İnanılmaz titiz çalışıyordu. Molalara kadar yerinden kalkmıyordu. Bir nevi canımıza okudu. Bu eser çalışılırken dört ayrı masterclass yaptı. Bunlardan ilki Donizetti, ikincisi Rossini, üçüncüsü Bellini ve sonuncusu Verdi üzerine yapıldı. Başıma gelen en güzel şey kendisi ile çalışmak olmuştur. (...) En nihayetinde şunu söyleyebilirim ki eserlerin anadilinde söylenmesinden sonra rahat ettik." (Altındağ, 2024)

İstanbul Devlet Opera ve Balesi emekli solist sanatçısı ve opera eğitmeni Şamil Gökberk ile yapılan görüşmede:

"Her dilin kendine göre aksanları vurguları vardır. Türkçenin de kendine göre aksan ve vurguları vardır. Çoğu zaman librettoda karşımıza çıkan cümlelerde yer değişiklikleri yapmak durumunda kalır, anlamı bozmadan kelime değişiklikleri yaparız. Bunu vokali daha güzel tınlatabilmek ve daha anlamlı kılabilmek için yaparız. Vurgular yanlış yerlere geldiğinde kendimi Türkçe konuşan bir yabancı gibi hissederim. Türkçe söylediğimizde genellikle eseri orijinal dilde çalışmış olduğum için yeniden teknik çalışma yapmak durumunda kalmışımıdır. Şan tekniğimi önemserim. Herkes teknik çalışmalarını eksiksiz

ve tam olmak koşuluyla yapmış ise Türkçe icrada da başarılı olunabilir. Ancak çok daha donanımlı bir hazırlık yapılması gerektiğini söylemem gerekir” (Gökberk, 2024).

İstanbul Devlet Opera ve Balesi emekli solist sanatçısı, opera eğitmeni ve operalarda bir dönem libretto çevirileri yapan Gül Sabar ise Türkçe libretto ile eser yorumlama ve librettoyu vokal açıdan yeniden dizayn etme hususu hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Muhakkak bir şeylerden feragat etmemiz gerekiyor, cümlede kelimeler yer değiştirebiliyordu. Benzer fiilleri veya anlamdaş en uygun kelimeler, vuruşlara uygun olması bakımından seçiyordum. Dört vuruşlu bir ölçüde 1. ve 3. zamanın vurgusu belirgindir. Üç vuruşlu bir ölçüde 1.de vurgu vardır. Bende çevirilerde kelimeleri bu vuruşlara uygun seçmeye çalıştım. Her dilin kendine has bir melodisi (ahengi) vardır. Dilin melodisi ile eserin melodisini birbirine uyduramazsak ortaya berbat bir çeviri çıkar. Böyle durumlara düştüğümüz olmuştur. Ben de solist olarak kendime ait olmayan çevirilerde eser icra ettiğimde hepimiz etrafta adam arıyorduk ‘bu böyle söylenmiyor ne yapalım’ diye. Birbirimize yardım ediyorduk ‘sen bunu böyle söyleyebiliyor musun’ diye bir arada çare bulmaya çalışıyorduk. Bende bu tecrübelerimden yola çıkarak çevirilerimde itinalı davranmaya gayret ettim. Kelimelerin tartımlarını müziğe uygun hale getirdim. Bazen recitatiflerde anlam bütünlüğünü sağlamak için fazladan kelime eklediğim yani nota eklediğim de oldu. Ancak müziğin ölçüsü çerçevesinde yaptım. Yukarıda (tizde) ‘*dio*’ (İtalyanca Tanrı) gibi bir kelime geliyorsa, fonasyon olarak aynı rahatlığı bize sağlayacak bir kelime arıyordum. Tabii orada ‘Tanrı’ derken başka ne denilebilir dramatik olarak zor ama bu ikileme bazen yirmi kere bir pasajı değiştirdiğim oluyordu. Başkalarının da çevirilerinde bana bir zorluk yarattığı anda, şimdi rahatlıkla söyleyebilirim ki, çok kızmalarına rağmen ben uygun şekilde değiştiriyordum. Bu çevirilerin yapılması için edebi bilgi lazım bu bir; Türkçeyi fonetik olarak çok iyi bilmek şart; ayrıca çevirdiğiniz dili çok iyi bilmek şart... Böylece kendi dilimizle çok daha güzel paralellik kurabiliriz. Dediğim gibi her dilin kendine has bir melodisi vardır. Türkçenin de kendine has bir melodisi vardır. Bu melodiye aykırı yazdığımız zaman okunmuyor çok çirkin tnlıyor. Sanki söyleyemiyorsunuz, tınlamıyor, kötü bir duygu yaşıyorsunuz. Dinleyicinin kulağında da çok çirkin tnlıyor. (...) Doğru kelimeleri bulmak önemlidir. Bazısı çevrildiğinde sevimsiz olur, bazısı parçanın içindeki o ruhu yansıtmaz. Librettoyu yeniden oluşturmak bir ustalık işidir. (...) Bu konu çok önemli bir konu ve yıllarca nazarı dikkate alınmadı. Ele almanızı büyük memnuniyetle karşıladım. Başarılar diliyorum.” (Sabar, 2024)

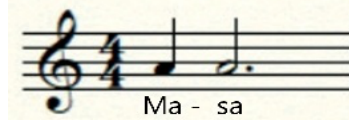
Pesen (2022) de “Opera Çevirisinde İcra ve Doğallık” makalesinde Gül Sabar ile görüşme gerçekleştirmiş, Sabar’ın prozodi hususundaki uyarılarına yer vermiştir.

“Prozodi ve doğallık arasındaki ilişkiye dair Sabar’ın verdiği örnek oldukça doğrudandır: ‘Masa kelimesini söylerken ilk sesli harfi uzatamazsınız’ der, çünkü Türk dilinin dile özgü vurgu kalıbı buna izin vermez. Başka bir deyişle, Gül Sabar ‘masa’ kelimesinin müziğe şu şekilde çevrilmemesi konusunda uyarılmaktadır” (Aktaran: Pesen, 2022, s.5)



Nota 2: Gül Sabar’ın prozodi üzerine sunduğu “masa” heceleme örneği 1 (Pesen, 2022, s.5)

“Yukarıdaki transkripsiyonda gösterildiği gibi ilk heceyi uzatmak yerine, icraya yönelik bir performansta kelimenin son hecesinin uzatılması gerektiğini savunmaktadır”: (Pesen, 2022, s.5)



Nota 3: Gül Sabar'ın prozodi üzerine sunduğu “masa” heceleme örneği 2 (Aktaran: Pesen, 2022, s.5)

Türk Dili ve Edebiyatı ve aynı zamanda Çeviribilim alanlarında uzman Prof. Dr. Cemal Demircioğlu ise bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Çevirmenlerin karşısına iki parametre çıkar; biri eserin ezgi (ses) açısından dikkate alınması, diğeri ise anlam bakımından ele alınmasıdır. Mesela bestelenmiş İtalyanca dilinde olan bir eseri ele aldığınızda, öncelikle İtalyanca dilinin sentaksından⁸ çıkmanız ve Türkçe sentaksa dönmeniz gerekir. Tabii sentaksa dönseniz bile bu defa başka bir sorun ortaya çıkar çünkü ortada bir melodi vardır. Bu melodi korunmak istenirken anlamdan taviz verilmek durumunda kalınabilir. Eserin hikayesi kaybolabilir. Teorik olarak melodiden ödün verilmeden anlam korunamaz. Bu mümkün değildir. Tabii melodiyi koruyarak en fazla o anlatıdan esinlenerek bir başka anlatı yaratılabilir ve siz Türkçede o soundu koruyabilirsiniz. Ancak o yapı ne kadar anlamlı olur ve hikayesini ne kadar koruyabilir bunu kestiremeyiz. Çeviri bir bozma işidir. İtalyancada çevirmen aynı zamanda hain demektir. Sadakat denen nosyondan taviz vereceğinin farkında olarak bu işe girer. Demek ki burada özgün yaratının ve yaratıcılığın sınırlarının daha esnek olduğu bir üretim sürecine girilir. Çünkü burada bir kitap değil müzikal bir kompozisyon ele alınmaktadır ve parametrelerden biri olan müzikal kompozisyon hiç değiştirilmeden kullanılacaktır, dolayısı ile diğerrinin değiştirilmesi kaçınılmazdır. Bu sürecin kayıp ve kazançları olacaktır. Maksat librettoyu tam anlamıyla aktarmaksa ona başka bir çözüm gerekir. Ancak eserin Türkçe libretto ile sunulmasında mutlaka dönüştürmek gerekir. İyi bir şairin elinde belki çok anlamlı bir libretto çevirisi elde edinilebilir. Prozodisi oturtulabilir. Ancak hiçbir zaman ezgi dışındaki yapılar özgün olmayacaktır.” (Demircioğlu, 2024)

Eserlerin müzik ve söz birlikteliği göz önüne alındığında mutlaka orijinal dilinde seslendirilmesi kanaati pek çok opera sanatçısı tarafından kabul görmektedir. Ancak opera geçmişimizde iyi bir çeviri ile Türkçe söylenmesinin avantajlı olabildiği eserler de olmuştur. Örneğin Almandada sessiz harflerin sona gelmesi, vokallerin genze doğru tınlatılmasına, teknik açıdan sesin geride duyulmasına sebep olabilmektedir. İcra bakımından vokalleri önde tutmakta zorluk yaratabilmektedir. Ancak teknik açıdan titiz ve kontrollü bir çalışma yapıldığı takdirde bu sorun ortadan kalkacaktır. Aynı titiz çalışma Türkçe eserler için de geçerlidir.

“Söz ve müzik arasındaki ritmik uyumu, ‘kelimenin konuşma içindeki ritmini aynen almak’ olarak da anlamamak gerekir. Zira sözlü müziksel eserlerde aynı kelimeye, içinde kullanıldığı müziğin ölçü yapısına, temposuna, türüne, müziksel karakterine, ölçü içinde kullanıldığı yere ve kelimeye verilmek istenen öneme göre çok farklı nota değerleri atanabilir. Kaldı ki sözlü müziksel eserlerde, her heceye bir nota atanarak gerçekleştirilen

⁸ Sentaks (Syntax): Sözcüklerin anadilin kuralları doğrultusunda bir anlam oluşturacak şekilde dizilişi.

hecesel (syllabik) stil kadar, bir heceye birden çok, (kimi zaman da çok sayıda) nota atanarak gerçekleştirilen melismatik stil de önemli yer tutmaktadır." (Atalay, 2022)

2

Vilja-Lied.

(Lied vom Waldmägdelein)

aus der Operette

„Die lustige Witwe“

Für hohe Stimme.

Text von Victor Léon und Leo Stein.

Musik von Franz Lehár.

Allegretto. Kuy -

Singstimme. 1. Es

Pianoforte. *p* *f* *p* *fz* *p*

tu or-man-da ya-şar-dı bir pe-ri gör-müş-tü bir av-cı giz-

1. lebt' ei-ne Vil-ja, ein Wald-mäg-de-lein, ein Jä-ger er-schaut' sie im
2. Wald-mäg-de-lein streck-te die Hand nach ihm aus und zog ihn hin-ein in ihr

len-diği-ye-ri Bir-den şa-şır-dı za-val-lı genç a-dam hay-

Fel-sen-ge-stein! Dem Bur-schen, dem wur-de so ei-gen zu sein, er
fel-si-ges Haus; dem Bur-schen die Sin-ne ver-gan-gen fast sind, so

Nota 4: Franz Lehár tarafından bestelenen "Die Lustige Witwe" (Şen Dul) operetinden Hanna Glawari'nin Aryası "Vilja Lied"

"Zengin, parlak hem yuvarlak bir renkte hem de rezonatör tınlarını duyuran, akustik olarak sesi ileri taşıyan bir ses elde etmek için, ağız içinde vokali doğru oluşturmak çok önemlidir. Ağız açıklığının sınırı, icracının kendini en rahat hissettiği yere kadardır. Bu oran kişilerin ağız ve çene yapısına göre değişir. Gırtlığın fazla aşağı bastırılması, dil kökünün çökmesine ve sesin ideal ön pozisyonda tutulamamasına sebep olur. Böyle bir alışkanlıktan kişiyi kurtarmak oldukça güçtür. Bu bakımdan eğitim alan kişiye tını düşündürüldüğünde, dişe en yakın pozisyonun hayal ettirilmesi, yumuşak damağını kaldırması (sesin ön pozisyona yaklaşmasına yardımcı olur) ve kas hafızası oluşturmak

amacıyla beyin aracılığıyla sürekli komut göndermesinin sağlanması gerekmektedir.”
(Kürkçüoğlu, 2020, s.116)

Yukarıda verilen örnekte (nota 4) Almanca librettoya Türkçe yerleştirilen cümlelerin fonetik olarak sesli harfle biten kelimelerden oluştuğu görülmektedir. Sesli harfle biten kelimeler artikülasyon ve ton tutma bağlamında kolaylık sağlamaktadır. Böylece Almanca librettoya kıyasla daha kolay icra edilebildiği söylenebilir. Ancak Türkçede yer alan açık vokallerin de geride tınlamaması için özel vokal egzersizler uygulamak yerinde olur.

SONUÇ

Cumhuriyetimizin kuruluş döneminde yabancı dile hâkim olmayan icracıların ezberleme problemi yaşamamalarını sağlamak ve halka ana dillerinde opera eseri sunarak bu sanatı sevdirmek amacıyla operalar Türkçe librettolar ile sahnelenmiştir. Türkçe libretto ile seslendirilen eserlerin ilk çevirileri Celalettin Emrem, Cevad Memduh Altar, Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkiran, Halil Bedi Yönetken gibi değerli besteci veya edebiyatçılar tarafından yapılmıştır. Ancak özellikle edebiyatçıların libretto çevirilerinde bir bütün halinde metin anlamlı olsa da müzik ve sözlerin prozodik uyumlarının yeterince yakalanamaması veya tartımların uyuşmaması, vokal icra bakımından bazı sorunları ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple özgün mesleği müzik olan bazı opera sanatçıları Aydın Gün, Saadet İkesus Altan, Gül Sabar v.b. gibi isimlere de çeviriler yaptırılmıştır.

Genellikle opera eserlerinin librettoları önceden yazılır. Konular önceden belirlenir ve diyaloglar ona uygun olarak hazırlanır. Bazen bir edebiyat veya tiyatro eserinden yola çıkılır, bazen özgün bir metin olarak hazırlanır. Bu librettolar doğal olarak yazarlarının veya bestecilerinin ana dilinde hazırlanır. Librettonun özgün dili ne ise müzik de o dilin kelimelerinin hece sayılarına, tonlamalarına, vurgularına, yerine göre ünlü veya ünsüz harfle bitişlerine bağlı olarak bestelenir. Prozodik kriterler dikkate alınarak bestelenen bir eserde, müzik ve mana birleşir. Bu kriterler ışığında karakterlerin ifadeleri, duygudurumları, psikolojik yapıları anlaşılır hale gelir ve seyirciye en doğru şekilde aktarılır.

Prof. Dr. Cemal Demircioğlu çevirinin bir bozma işi olduğunu, çevirmenlerin karşısına iki parametre çıktığını, birinin eserin ezgi (ses) açısından dikkate alınması, diğerinin ise anlam bakımından ele alınması olduğunu ifade etmiştir. Bestelenmiş İtalyanca dilinde olan bir eser ele alındığında, öncelikle İtalyanca dilinin sentaksından çıkılıp, Türkçe sentaksa dönmek gerektiğini ancak ortada bestelenmiş bir eser olduğunu ve melodinin korunma zorunluluğunun önemini ancak bu durumun anlamdan ödün verme sorununu ortaya çıkardığını eklemiştir.

Çeviri yapan opera sanatçılarımızdan Gül Sabar da metin müzik uyumu sağlanırken muhakkak bir şeylerden feragat etmek gerektiğini, çevrilen cümlede kelimelerin yer değiştirebildiğini, benzer fiiller veya anlamdaş en uygun kelimeler kullanılabildiğini, bu kelimelerin müzikteki vuruşlara uygun olması bakımından seçildiğini ifade etmiştir. Her dilin kendine has bir melodisi (ahengi) olduğunu, dilin melodisi ile eserin melodisinin birbirine uydurulması gerektiğini de eklemiştir. Bu çevirilerin yapılması için bazı gerekliliklerin şart olduğunu, bunların; edebi bilgi, dil bilgisi, Türkçe fonetik bilgisi olduğunu, böylece orijinal dil ile Türkçe arasında çok daha güzel paralellik kurulabileceğini ifade etmiştir.

Opera sanatçımız Gülgez Altındağ'ın görüşlerinden, Türkçe söylediği sırada icracı olarak hem artikülasyon bakımından hem duygu aktarma hususunda sorunlar yaşadığı ortaya çıkmaktadır. G. Altındağ özellikle besteci G. Donizetti'nin operası *Lucia di Lammermoor*'u yorumlarken "Il dolce suono, Mi colpi di sua voce! Ah! quella voce M'é qui nel cos discesa!" aryasında tam çevirinin "Kulağıma çok güzel bir ses geliyor! Bu sesle birlikte kalbim titriyor! Ah! O ses buraya gelirken aşağı iniyorum!" şeklinde olduğunu ancak müzikal tartıma uygun olmadığından ötürü tercümenin ilk cümlesinin tartıma bir miktar daha uygun olması bakımından "Kalbim titriyor onun tatlı sesiyle" olarak değiştirildiğini, kelime yerleşimi bakımından yine de aryanın duygusunun bozulduğunu ifade etmiştir.

G. Donizetti cümleye "Il dolce suono" kelimeleriyle başlamıştır. "Il" C4 oktavda Sol, "dol" C4 oktavda Sol, "ce (çe)" C4 oktavda La natürel, "suo" C4 oktavda La diyez, "no" hecesi C4 oktavda Si natürel notalarıyla çıkıcı yapıdadır. Türkçe seslendirilişi "Kalbim titriyor cümlesidir. "Kal" C4 oktavda Sol, "bim" C4 oktavda Sol, "tit" C4 oktavda La natürel, "ri" C4 oktavda La diyez, "yor" hecesi C4 oktavda Si natürel notalarına denk gelmektedir. Yani "titriyor" kelimesinin son hecesi "yor" tiz notaya karşılık gelmiş, kelimenin vurgusu ve tartımı bozulmuştur. Devamında "Mi colpi di sua voce!" cümlesinde yer alan "sua voce" kelimelerinin "sua" hecesi C5 oktavda Re, "vo" hecesi C5 oktavda Mi, "ce (çe)" hecesi C5 (Do) notası üzerine yazmıştır. Pesten tize doğru bir gidiş ve iniş vardır. Yani duygusal bir yükseliş ve iniş, bir nevi kalbin ani çarpması gibi bir duygu yaratılmıştır. Türkçede "sesiyle" tek bir kelimedir ve "se" hecesi C5 oktavda Re'ye, "siy" hecesi C5 oktavda Mi'ye, "le" hecesi ise C5 (Do) notası üzerine gelmektedir. Böylece ilk hece "se" pes notaya, orta hece "siy" tiz notaya son hece "le" ise yine pes notaya denk gelmektedir. Kelimenin ortasına vurgu gelmiş, prozodi bozulmuş, bir nevi anlam bozulmuş, duygu da böylece bozulmuştur.

Görülen odur ki, İtalyancada olan vurgular ve dolayısıyla ortaya çıkan duygu, Türkçeye çevrildiği zaman bozulmakta geriye sadece müziğin anlamının bir etki bırakması beklenmektedir. Teknik olarak da bakıldığında "Kalbim titriyor onun tatlı sesiyle" cümlesi kapalı ve sivri "i" vokalini fazlaca içermektedir. Bu bakımdan ağız içi pozisyonu İtalyancaya kıyasla daha nazal ama daha kapalı tınlayacaktır. Eseri orijinal diliyle çalışmış bir icracı, vokal çalışmalarını teknik olarak yeniden dizayn etmelidir.

Opera sanatçımız Nursel Öncül de eserlerin Türkçesini çalışırken Türkçe vokal ve vurgularına dikkat ederek partileri oturttuğunu, müzikal cümle ve çizgiyi bozmadan yorumlamaya özen gösterdiğini söylemiştir.

Doğal olarak ağız yapısı, diş çene sinüs boşlukları elmacık kemikleri ile sesin yapısı değişmektedir. Bu durumda bazı icracılar için artikülasyon daha kolay gerçekleşebilmekte, bazı icracılar ise eserlere özel olarak çalışmak durumunda kalmaktadır. Özellikle Türkçe bir eser çalışılırken nazal rezonansı en aktif haliyle kullanmak için dudak trili, hımlama, başta "m" harfi ile başlayan egzersizler olmak üzere nazal rezonansı güçlendirici egzersiz kombinasyonları uygulanabilir. Böylece kapalı olan veya genizde tınlayan vokaller daha önde tınlatılabilir. Dil kökü aşırı aşağı bastırılmamalı, tonun, ağız içi pozisyonda dişe en yakın bölgede düşünülmesi gerekmektedir. Librettoda yer alan ve vokalin geride oluşmasına neden olacak sessiz harflerin ('k', 'h' harfleri gibi) farklı egzersiz kombinasyonları ile çalışılması da önerilebilir. Telaffuz edilen hece öbeklerinin yine dişe en yakın pozisyonda birbirine benzer alanda kurulması için her bir öbeğin tek

nota üzerinde çalışılması da önemlidir. Böylece heceler oluşturulurken seyircinin kelimeyi anlamasına, ton ve artikülasyon dengesinin kurulmasına katkı sağlanacaktır.

Günümüzde artık çeviri olarak eser sahnelenmemekle birlikte, şayet orijinal dilin dışında Türkçe çeviri ile bir eser sahnelenecek ise, orijinal dilin fonetik tınısına Türkçeyi entegre etmek ancak Türkçenin de fonetik yapısını gözeterek entegre etmek konusu ortaya çıkmaktadır. Bu çevirileri yapacak olan kişinin edebi bilgisinin olması hem orijinal dili hem de Türkçeyi fonetik olarak çok iyi bilmesi ve librettoyu yeniden dizayn ederken anlam bütünlüğünü bozmaması gerekmektedir.

Özgün Türkçe bestelenen eserlerde de aynı konu öne çıkmaktadır. Eğer bir şiir veya metin olduğu gibi korunacak ise bu durumda müziğin tamamen o tekstteki metin sürekliliğine uygun olarak her bir kelimenin tartımlarına vurgularına uygun şekilde hareket edilmesi gerekliliği hasıl olacaktır. Ayrıca Türkçede bazen kelimelerin sonlarına sessiz harfler gelmektedir. Böyle bir durumda vokalin açıklığını korumak konusu özellikle tutulu tonlarda önem taşıdığından, bu bölgelere uygun olarak bestecinin eseri şekillendirmesi, kapalı ve sonuna sessiz harfler gelen kelimelere tiz ve tutulu ton getirmemeye dikkat etmesi icracının vokal performansına büyük kolaylık sağlayacaktır.

Türkçeye yerleşmiş pek çok yabancı kelime mevcuttur. Bu sebeple ünlü uyumunun dışında kalan ve her bir ünlünün incelik, kalınlık, darlık, genişlik bakımından değişkenlik gösterdiği pek çok kelime mevcuttur. Telaffuz edilen vokal ne olursa olsun ağız içinde pozisyonun korunabilmesi, performansın müzikal bağı açısından önemli ve gereklidir. Bu bakımdan vokallerin bölgesel olarak ağız içinde en ön pozisyonda oluşturulması hem operanın formantı gereği, hem kondisyon olarak opera icracısına olumlu katkı sağlayacaktır. Bu durumda bir icracı ünlülerin fonetik oluşumunu bilmeli ve konuşma sesinin anlaşılabilirliğinden ödün vermeden, operanın formantına uygun vokaller en ön pozisyonda olacak şekilde eseri seslendirmelidir.

Bu çalışma ile her dilin kendine göre aksanlarının vurgularının olduğu, Türkçenin de kendine göre aksan ve vurgularının olduğu, çoğu zaman orijinal librettodan Türkçe olarak yeniden üretilen librettoda yer alan cümlelerin, müziğin bütünlüğünün bozulmaması adına yerlerinin değiştirildiği, gerektiğinde farklı kelimeler kullanıldığı, sesi daha güzel tınlatılabilmek ve daha anlamlı kılabilmek için bu değişikliklerin yapıldığı, tekniğin eksiksiz ve tam olması koşuluyla Türkçe icrada da başarılı olunabileceğini, ancak çok daha donanımlı bir hazırlık yapılması gerektiği sonuçları ortaya çıkmaktadır. Sonuçta pek çok dil Latin alfabesi kullanılmaktadır ancak genel yargı İtalyancanın opera icra etmek bakımından en konforlu lisan olduğu yönündedir. Bunun en önemli sebepleri, dilin kendi melodik yapısı ve kelimelerin çoğunlukla sesli harflerle bitmesidir. Böylece vokal bir tonun müzikal ifade olarak güçlü (f) veya hafif (p) tutulabilmesinde kolaylık sağlar.

Bu makale çalışmasının hem yeni eserler besteleyecek olan bestecilere hem de icracılara tüm bu bilgiler ışığında katkı sağlaması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksu, İsmail Hakkı (2024). Ressam, Dekoratör ve Eğitimci İsmail Hakkı Aksu ile 18 Eylül 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
- Aksu, İsmail Hakkı (2024). Kişisel Arşivi.

- Altındağ, Gülgez (2024). Emekli Opera Sanatçısı ve Eğitimci Gülgez Altındağ ile 18 Eylül 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri (?). *Çeviri kavramı*.
(<https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=57677>) (Erişim tarihi: 23.01.2025)
- Arel, Hüseyin Sadettin (1992). *Prozodi Dersleri*. İstanbul. Pan Yayıncılık.
- Atalay, Adnan (2022). "Müzikte Prozodi". Bu yazı *Konser Arkası Müzik Dergisi* Eylül 2022 sayısının 78 - 81 sayfalarında yayımlanmıştır. (<https://adnanatalay.com/index.php/muzikte-prozodi/>) (Erişim tarihi: 24.09.2024)
- Coşkun, Volkan (2001). Standart Türkçedeki Ünlüler ve Ünsüzler. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/217410>) (Erişim tarihi: 09.09.2024)
- Demir, Nurettin ve Yılmaz, Emine (2011). *Türkçe Ses Bilgisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Demircioğlu, Cemal (2003). 19. Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında Tercüme Kavramı. *Journal of Turkish Studies*. Volume 27/II.
- Demircioğlu, Cemal (2020). Türkiye’de Kültürel Belleğin Modernist İnşasında 19. Yüzyılda Avrupa’dan Yapılan Çeviriler. *Journal of Turkish Studies*. Volume 54.
- Demircioğlu, Cemal ve Demircioğlu, Tülay Gençtürk (2022). "Türkçede Diliçi Çeviri: Kültürel Bellek Perspektifinden Bazı Gözlemler". *Teoriden Pratiğe Türk Edebiyatında Diliçi Çeviri*. (1.Baskı) İstanbul: Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.
- Demircioğlu, Cemal (2024). Akademisyen Prof. Dr. Cemal Demircioğlu ile 27 Kasım 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
- Gökberk, Şamil (2024). Emekli Opera Sanatçısı ve Eğitimci Şamil Gökberk ile 18 Eylül 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
- Gökoğlu, Meral (2024). Emekli Opera Sanatçısı ve Eğitimci Meral Gökoğlu ile 01 Ekim 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
- Gökoğlu, Umut (2009). *Operada Şan Tekniğinin Tarihsel Gelişimi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gökoğlu, Umut (2024). Opera Sanatçısı ve Eğitimci Umut Gökoğlu ile 01 Ekim 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
- Hızarcı, Çiğdem (2015). *Türkiye’nin Güncel Kültür-Sanat Politikası ve Opera Sanatı*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- İnce, Levent (?). *Diksiyon Alıştırma Kitabı*. e-kitap. (İstanbul Okan Üniversitesi Türk Dili Dersi Okutmanı Önder Genç’ten edinilmiştir)
- Karasar, Niyazi (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (17. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kaplanlık, Evrim Şahinkaya (2019) *Libretto Kavramının Yapısal / Biçimsel Analizi ve Özgün Libretto Denemesi: Vurun Kahpeye*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi.
- Kılıç, Mehmet Akif (2003). "Türkiye Türkçesi’ndeki Ünlülerin Sesbilgisel Özellikleri". *Studies In Turkish Linguistic*. İstanbul: Boğaziçi University Press.
- Kıran, Ayşe Eziler (1990). Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 1 s. 51-62.

- Kaindl, Klaus (2005). "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image". *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, ed. Dinda L. Gorrée. Rodopi.
- Kürkçüoğlu, Seta (2020). "Opera İcracılarının Performans Öncesi Uygulamaları Gereken Eylemler". *Ses Eğitiminden Sahneye*. (1.Basım). Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Low, Peter (2005). "The Pentathlon Approach to Singing Songs". *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, ed. Dinda L. Gorrée. Rodopi.
- Low, Peter (2013). "When Song Cross Language Borders". *Translations, Adaptations and 'Replacement Texts*. *The Translator*, 19(2).
- Low, Peter (2017). "Translating Song". *Lyrics and Texts*. Routledge.
- Öncül, Nursel (2024). Emekli Opera Sanatçısı ve Öğretmen Nursel Öncül ile 03 Ekim 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
- Pekacar, Çetin ve Dilek, Figen Güner. (2009). "Uluslararası Fonetik Alfabe I". Sayı:4. *Çeviri, Dil Araştırmaları*.
- Pesen, Alaz (2022). "Opera Çevirisinde İcra ve Doğallık". *Istanbul University Journal of Translation Studies*, 17, s. 1-18
- Sabar, Gül (2024). Emekli Opera Sanatçısı, Öğretmen ve Librettist Gül Sabar ile 20 Eylül 2024 Tarihinde Gerçekleştirilen Kişisel Görüşme.
- Sağlam, Nilüfer (2022). "From Page to Stage, Linguistic to Multimodal: Stage Adaptations from Literary Texts". Sayı: 33. s:119-134. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*.
- Sezer, Nilüfer (?). "Fonetik ve Diksiyon". *Ortak Ders Notları*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Sözer, Vural (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları
- Şahin Soy, Özlem ve Şenol, Merve (2021). "The Historical Journey of Opera Translation in Turkey and Its Perception by Contemporary Turkish Opera Performers". *IU Journal of Translation Studies*, no. 13.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2018-2022) e-kitap. [Stratejik Plan 2018-2022.pdf](#) ([operabale.gov.tr](#)) (Erişim: 23.09.2024)
- Taraç, Berrak (1988). *Muhlis Sabahattin'de Türk ve Batı Müziği Etkileşimleri*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taşkesen, Mustafa Levent (2010). *Gaetano Donizetti Don Pasquale Operasının Ses-Söz Uyumu (Prozodi) Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tosun, E. (2013). "Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri". *Bilimsel Yönteme Giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ünsal, Füsun. ve Şahin, Hakan. (2020); *TRT Spikerlik ve Türkçenin Kullanımı*, Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları – 4.
- Zafargholizadeh, Omid (2021). *Edward Albee'nin Tiyatro Eserinden Uyarlanan 'Kim Korkar Virginia Woolf tan?' Filminin Müzikal Bakış Açısıyla Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.