

## HEKİMOĞLU OPERASININ DÜŞÜNSEL ARKA PLANI VE MÜZİKAL ANALİZİ

### *Intellectual Background of Hekimoğlu Opera and Musical Analysis*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.51

Bülent YÜKSEL<sup>1</sup>

#### Özet

Karadeniz folklorunda önemli yeri olan Hekimoğlu türküsüne yönelik tüm söylenceleri değerlendiren Bertan Rona'nın, yeni bir kurgu ve olay örgüsüyle yazdığı libretto; Tolga Taviş tarafından ezgisel bir yaklaşımla ve armonik açıdan tonal ama "yeni" olarak nitelendirilebilecek bir müzik diliyle bestelenmiştir. 2014 yılında vücut bulan bu Opera, "Hekimoğlu Türküsü"ne yönelik söylenceleri konu alan ilk opera olma özelliği taşımaktadır. Hekimoğlu operasının düşünsel arka planı ve müzikal yapısının incelenmesi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. İlgili literatür tarandığında, Hekimoğlu operasının incelendiği bir çalışma bulunmamıştır. Bu husus araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Millî opera repertuvarımıza büyük katkı sağlayan ve her yönüyle Karadeniz Bölgesi'ne ait ilk opera olma özelliğini taşıyan Hekimoğlu operasını konu alan bu çalışmanın, opera alanında eser vermek isteyen besteciler ve ülkemizdeki müzisyenler için bilgi kaynağı olması bakımından önemli olduğu değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı Hekimoğlu operasının düşünsel arka planını inceleyerek, librettoda vurgulanan kavramları ortaya çıkarmak; dramaya eşlik eden müzikal dili/yapıyı analiz ederek literatüre katkı sağlamaktır. Nitel araştırma yönteminden yararlanan bu çalışmada, "doküman inceleme" ve "görüşme" gibi yöntemlerle elde edilen veriler; "betimsel" ve "içerik" veri analiz teknikleriyle değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tolga Taviş, Bertan Rona, Hekimoğlu, Opera, Türk Müziği.

#### Abstract

The libretto written by Bertan Rona with a new fiction and plot, evaluating all the stories about the Hekimoğlu folk song, which has an important place in Karadeniz folklore; It was composed by Tolga Taviş with a melodist approach and a musical language that can be described as harmonically tonal but "new". This Opera, which completed in 2014, is the first opera to be the subject of the stories about the "Hekimoğlu Folk Song". Examination of the intellectual background and musical structure of the Hekimoğlu opera constitutes the subject of this study. When the relevant

---

<sup>1</sup> Dr., bulentyukselbs@gmail.com

*literature was scanned, there was no study examining opera of Hekimoğlu. This issue constitutes the problem situation of the research. This study, which is about the Hekimoğlu opera, that contributed greatly to our national opera repertoire and is the first opera belonging to the Karadeniz region in all aspects, is considered to be important in terms of being a source of information for composers who want to composing music in the field of opera and musicians in our country. In this direction, the aim of the study is to examine the Hekimoğlu opera intellectual background and reveal the concepts emphasized in the libretto; To contribute to the literature by analyzing the musical language / structure accompanying the drama. In this study, in which qualitative research method is used, the data obtained by methods such as "document review" and "interview"; "descriptive" and "content" were evaluated using data analysis techniques.*

**Keywords:** Tolga Taviş, Bertan Rona, Hekimoğlu, Opera, Turkish Music.

## GİRİŞ

Librettosu Bertan Rona tarafından 2014 yılında tamamlanan ve aynı yıl Tolga Taviş tarafından bestelenen *Hekimoğlu* operası ilk olarak 18 Ekim 2014 tarihinde Samsun Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir. Ardından 16 Mayıs 2015'te 5. Eskişehir Opera ve Bale Günleri kapsamında Eskişehir'de, 5 Temmuz 2016 günü 7. İstanbul Opera ve Bale Festivali programı dâhilinde İstanbul'da ve İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin 2016-17 sanat sezonu repertuarı kapsamında İzmir'de sanatseverlerle buluşmuş, büyük ilgi görmüştür. Eserin gördüğü bu ilginin ülkemizin kültür hayatı bakımından ümit verici olduğu değerlendirilmektedir. Zira *Hekimoğlu* gibi "çiçeği burnunda" operaların, bestelendikten hemen sonra ve mümkün olduğunca sık sahnelenmesinin, bu alanda ürün vermek isteyen bestecileri olduğu kadar, ülkemizin kültür iklimini de olumlu etkileyeceği tartışmadan uzak bir gerçektir.

*Hekimoğlu* operasının librettosu, Karadeniz Bölgesi'ne ait bir türküden yola çıkılarak yazılmıştır. Kaderine karşı mücadele eden bir kahraman, birbirinden ayrı düşmüş genç âşıklar ve ölüm gibi konuları içeren bu türküdeki olay örgüsünün; bir eser olarak ele alınmaya değer özellikte olsa da bir opera librettosu için yeterli malzemeleri barındırmadığı açıktır. Bu nedenle, opera tarihinde sıkça görüldüğü üzere; dramatik yapının kurulabilmesi için hikâyede bazı önemli değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Rona, konu ile ilgili şunları ifade eder: "yapılan ekleme ve çıkarmalar, bir yandan librettouyu dokümanter olma tuzağından kurtarıırken, bir yandan da librettiste,

olay akışındaki vurgu noktalarını özgürce belirleme imkânı sağlamış görünüyor” (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 526).

## YÖNTEM

Bu makalede araştırma yöntemlerinden “nitel araştırma modeli” esas alınmıştır. Veriler, “görüşme” ve “doküman inceleme” gibi veri toplama araçlarıyla elde edilmiş, elde edilen veriler “betimsel” ve “içerik” analiz süreçlerine tabi tutulmuştur. Araştırmada elde edilen veriler, araştırmacının müzikoloji, kompozisyon, form, armoni ve orkestrasyon bilgileri doğrultusunda çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

## BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde *Hekimoğlu* operasının düşünsel arka planı incelenmiş ve müzikal analizi yapılmıştır. Bu kapsamda *Hekimoğlu*’nun konusu, *Opera*’daki kişi ve gruplar, öne çıkan kavramlar, dikkat çeken ifadeler, operanın planı ve müzikal analiz bağlamındaki hususlar ele alınmıştır.

### Konu

Olay, 20. yüzyılın başlarında, Karadeniz Bölgesi’nde geçmektedir.

#### I. Perde:

Küçük yaşta babasını kaybetmiş olan Hekimoğlu İbrahim, annesiyle birlikte Yassıtaş köyünün sahibi Sefer Ağa tarafından büyütülmüştür. Bu zaman zarfında; İbrahim, öz babasının Sefer Ağa tarafından öldürtüldüğü söylentilerini duymuş ve bu şüpheyi hep içinde taşımıştır. Ağa’nın kızı olan Narin’e de gönülden bağlanmıştır. Hekimoğlu’nun babasının katili Mümtaz, hapisten çıkar. Nârin’i oğluna gelin almak isteyen Muhtar, Mümtaz’ı Hekimoğlu’na karşı kışkırtır. Muhtarın amacı Hekimoğlu’nun ölümler, Mümtaz’ın ise hapse girerek ortadan kaldırılmasıdır. Böylece Narin, Muhtarın Oğlu’na kalacaktır. Bir tartışmada Mümtaz’ı öldüren Hekimoğlu, dağa kaçmak zorunda kalır. Dostu Alanlı Osman’la birlikte cesareti ve dürüstlüğüyle kısa sürede halkın gönlünde taht kurar.

II. Perde: Dadyan Efendi müfrezeleriyle birlikte Hekimoğlu’nu yakalamak için İstanbul’dan Yassıtaş’a gelerek,

Muhtar’la görüşür. Aldığı bilgiler doğrultusunda askerlerini, Muhtarın Oğlu’nun eşliğinde Hekimoğlu’nu yakalamaya dağa gönderir. Çatışma çıkar. Çatışmada Muhtar’ın Oğlu ve müfrezelerden birkaç kişi ölür. Hekimoğlu ve kızının birbirlerine duyduğu sevginin farkında olan Sefer Ağa, Hekimoğlu’nun yaşayabilmesi için Dadyan Efendi’ye Hekimoğlu’nu canlı olarak getireceğini söyler ve onu ikna eder. Bu sırada konuşmaları gizlice dinleyen Muhtar, Sefer Ağa’yı takip eder. Hekimoğlu’nu bulan Sefer Ağa, onunla konuşurken Muhtar’ın sıkıldığı bir kurşunla ölür. Yassıtaş’a dönen Muhtar, köylülere, Sefer Ağa’nın Hekimoğlu tarafından öldürüldüğünü söyler. Söylentiye duyan Narin, hesap sormak için Hekimoğlu’nun yanına gider. Öte yandan Dadyan Efendi daha fazla beklemek istemez ve onu yakalamak için harekete geçer. Nârin’in söyledikleri Hekimoğlu’nu çok üzer. Hekimoğlu, ünlü “aynalı martin”ini Narin’e vererek, Sefer Ağa’yı kendisinin öldürmediğine inanmıyorsa, kendisini vurmasını ister. Bu olay neticesinde Narin, Hekimoğlu’nun suçsuzluğuna inanır. Ancak Dadyan Efendi, müfrezesiyle birlikte ikilinin etrafını sarmıştır. Çıkan çatışmada Alanlı Osman ve Hekimoğlu öldürülür. Toz ve duman arasında yaşadığı anlaşıl原因 Narin, Sefer Ağa’nın katilinin Hekimoğlu olmadığını, Dadyan Efendi’ye söyler ve perde kapanır.

### ***Hekimoğlu’ndaki Kişi ve Gruplar***

*Hekimoğlu’nda* bizi yönlendiren ve etkileyen aşk, ölüm, kavga, umut, yalan, özlem gibi duygulardır. Gözle görünemeyen ve sahne üzerinde yeri olmayan bu duyguların izleyici tarafından hissedilebilmesini sağlayan etkenlerin belki de en önemlisi kişilerdir. Duyguların hem kaynağı hem de hedefi olan “insan”ın farklı görünümlerini sunan Opera’daki kişi ve gruplar aşağıda gösterildiği gibidir.

Hekimoğlu İbrahim, tenor

Narin, soprano

Sefer Ağa, bariton

Dadyan Efendi, bas

Muhtar, bariton

Esmâ Ana, mezzo-soprano

Alanlı Osman, tenor

Mümtaz, bas

Bir İhtiyar, bariton

Ulak, tenor

Muhtarın Oğlu, sessiz rol

Hırsız, sessiz rol

Köylüler

Pazarcılar

Askerler

Hekimoğlu İbrahim ile Muhtar, Opera'daki olayların merkezindeki büyük mücadelenin iyi ve kötü karakterleri olarak öne çıkmaktadır.

### **Hekimoğlu İbrahim**

Hekimoğlu İbrahim genellikle türküsüyle bilinmektedir. Çoğu kahraman gibi güçlülerin yaptığı haksızlıklarla, haklıların güçlü bir şekilde mücadelesine örnek olur. *Hekimoğlu*'nun librettisti Rona, İbrahim ile ilgili şunları ifade eder: “Korođlu veya İnce Memed gibi, Anadolu'nun köklü eşkıyalık geleneği ile ilişkilendirilebilecek olan Hekimoğlu'nun hayatı da coğrafyası gibi sisli ve zorludur.” (Rona, 2014'ten akt. Güleç, 2017: 520).

### **Muhtar**

Opera'da kötülüğün temsil edildiği karakter olan Muhtar ile ilgili Rona şunları belirtir:

*“Seyirciye dönüp ‘ölümle her şeyin bittiğini’ fısıldayan Muhtar, belki de bu sebeple, hak ettiği cezayı oyunun içinde almamaktadır. ‘Muhtar’ adının, aslen ‘seçilmiş olan’ anlamına gelmesi ise, altı çizilmesi gereken önemli bir noktadır: O, sanki kötülük için seçilmiştir. Bu yönüyle, hayatı, ‘seçkin’ anlamına gelen adıyla acı bir ironi oluşturan Mümtaz'ın ruh ikizidir. Dadyan Efendi'nin kendisinden tiksindiği gibi, Muhtar da bir böceğe bakar gibi bakar Mümtaz'a.” (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).*

### **Hekimoğlu’nda Öne Çıkan Kavramlar**

Umutları, korkuları, acıları, gücü ve güçsüzlüğüyle “İnsan”; *Hekimoğlu*’nun dramatik zemininde altı çizilen en önemli kavramdır. Mekân ya da zaman değişse de “insan”ın “gerçekleri” değişmemiştir. Bu konuda librettoyu yazarı Rona şunları söylemektedir:

*“Hekimoğlu’nun, hangi yüzyılda ve dünyanın neresinde yaşadığı, önemini kaybediyor. Yerel kıyafetler içinde olmakla birlikte, her çağın ve her coğrafyanın gerçeklerini yansıtan bir karakterle karşı karşıya olduğumuzu hissediyoruz. Kahramanımız, toplumsal bir arka-plan dâhilinde istemediği olayların içine sürüklenir ve kötüler ile güçlülere karşı bir var olma savaşı verirken; bireysel açıdan da, çocuk yaşta kaybettiği babası ile âşık olduğu genç kıza dair bir arayış içine giriyor. Tüm bunlar, ‘Hekimoğlu’ operasını yerel olandan evrensel olana taşıyan başlıca dramatik unsurlar olarak öne çıkıyor.”* (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 526).

Bertan Rona Libretto’daki dramatik unsurların oluşum sürecini ve arka planda bu süreci etkileyen hususları ise şöyle açıklar:

*“Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarındaki talebelik yıllarımdan itibaren, müzik ve edebiyatın yanı sıra felsefeye de ilgi duydum. Felsefenin bana kazandırdığı en büyük kaabiliyetin ise (Hegel’in kelimeleriyle ifade edersem) ‘kavramlarla görmek’ olduğunu söyleyebilirim. Zira felsefe, her şeyden önce kavramlarla yapıyor. Bu olgunun Hekimoğlu librettosu ile alakası, karakter ve tipleri, oluşum süreçlerinde; ‘ayna’, ‘kader’, ‘kötülük’, ‘kadın’, ‘yalan’, ‘seferilik’, vb. kavramların içinde tasarlamam olmuştur. Nitekim, insanlar yaşayıp ölseler de, bizzat üretip içlerini doldurdukları insanî semboller, olgu ve kavramlar, ölümsüzdür. Hiç kuşku yok ki yukarıda sözünü ettiğim bu hazinenin, bireysel-ontolojik olduğu kadar, toplumsal-tarihsel, hatta coğrafi bir arka planı da bulunmaktadır. Bu bağlamda, eserin kahramanı Hekimoğlu İbrahim’in yaşadığı dönemdeki sosyo-ekonomik, kültürel ve özellikle de millî, askerî çatışmaların, çalkantıların; libretto ile müziğin ilerleyen sayfaları boyunca adeta bir dip akıntısı gibi alttan alta kendisini hissettirdiğini fark etmek zor değildir. Bu iki malzemenin gerekli kıvamda birleştirilmesiyle; insan psikolojisini ve insana ait değişmeyen olguları ele alan eserin, çoğu kere yapay olduğuna inandığım birey-toplum çelişmesini kısmen de olsa aşma başarısı sergilediğini düşünüyorum.”* (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).

## Ayna

Hekimoğlu İbrahim'in, arkadan gelebilecek düşmanlarını da görebilmek için tüfeğine taktığı ayna, tarihten gelen bir genetik hafızası olan bu coğrafyanın insanı için çok şey ifade etmektedir. Rona konuyla ilgili görüşlerini şöyle aktarmaktadır:

*“Neredeyse son üç yüz yılı, toprak kaybı veya ihanet gibi travmatik deneyimlerle geçirmiş olan Türk milleti, ayna ile her zaman arkasını kollamış, ve fakat o aynada kendisine bakmayı adeta unutmuştur. Bunun doğal sonucu ise kaçınılmaz bir şüphe duygusu ve yabancılaşma olacaktır.”* (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).

“Ayna” metaforu birçok metin, öğreti ve inanç sisteminde görülmektedir. Bu minvalde *Mesnevî*'deki benzetmelerden bahsetmek yerinde olacaktır. Söz konusu benzetmelerden biri de “ayna”dır. *Mesnevî*'de fazlaca yer alan “ayna” benzetmesine şu cümle örnek olarak verilebilir: “Şekilden sıyrılıp temiz kalpli olan kişi, gaybın şekillerine ayna olur.” (Rûmî, 2015: 145).

“Ayna” metaforu, tasavvuf inancında görülür. Evrendeki her şey Allah'ın sıfatlarını yansıtan bir ayna olarak kabul edilmektedir. İbn Arabî'nin, *Füsûsü'l Hikem*'inde “ayna” metaforundan yararlanması (Demirel, 2017: 688) tasavvufta “ayna” metaforunun kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

Başkalarının kusurlarının görülmesinde adeta “kör” olunmasını salık veren “Mümin, müminin aynasıdır.” (Rûmî: 80, 179) rivayeti de ayna sembolünün kullanıldığı bir diğer örnektir.

*Yusuf İle Züleyha* kıssasında da “ayna” metaforu farklı anlamlara gelecek şekilde sıklıkla geçmektedir (Demirel, 2017: 686-694).

*Hekimoğlu* operasında “ayna”nın insan psikolojisine dair yansımalarına, Narin'in, genç bir kız olduğunu aynaya bakarak fark ettiği aryası örnek olarak gösterilebilir: “Evveli yok, bu ilk defa! Kendimi görüyorum, bir aynanın karşısında” (Rona, 2014: 16).

## Kader

Kader, insanın tarih boyunca mücadele ettiği bir olgudur. Antik Yunanda evreni yöneten yasanın “kader” olduğu inanç görülmemektedir (Okumuş, 2014: 173,174). *İlyada*'da çok kez tanrıların insanlar için belirlediği “kader” olgusundan bahsedilmektedir

(Homeros, 2008: 386, 462, 478 vb.). Hint kültüründe ise kişisel kader, doğa yasalarıyla birlikte ele alınmış ve kişilerin bu yasalarla uyumlu bir hayat sürmeleri tavsiye edilmiştir (Okumuş, s.178).

Bu kapsamda *Hekimoğlu*'nda da karakterlerin çoğunun kaderle meselesi olduğu görülür. Onların eylem, düşünce ve kaderle olan mücadeleleri, olay örgüsünü oluşturmakla birlikte, kahramanın etrafındaki konumlarını da belirlemektedir. *Hekimoğlu*'ndaki "kader" anlayışına şu örnekler verilebilir:

"Mümtaz: Kadere karşı gelinmez Muhtar. Ölümünden öte köy mü var?" (Rona, 2014: 19).

"Hekimoğlu: 'Kader' denen o kara kaplı kitaba, sen bir okunmaz hece daha kattın." (Rona, 2014: 58).

"Narin: Hayır! Sen söylemedin mi? 'Kaderimiz aynı' demedin mi?" (Rona, 2014: 71).

### **Kötülük**

Nedenleri ve tanımı tartışmalı olsa da kötülük, gerçek hayat ve edebî metinlerdeki en önemli kavramlardan biridir. Kötülüğün hakikat ile iç içe olduğu bile söylenebilir. Platon'a göre "kötülük iyiliğin varlığı için şarttır; çünkü daima iyiliğe karşılık bir şey bulunmalıdır" (Okumuş, 2014: 173,174).

Bir kompozisyon tekniği olarak da mücadele başlığı altında, iyiliğin karşısında kötülüğün bulunması eserin dengesi açısından önemlidir. Bu kapsamda *Hekimoğlu*'nda Muhtar'ın şahsında kötülüğün çeşitli örnekleri vücut bulur.

Örneğin muhtar, hapisten yeni çıkan Mümtaz'a, İbrahim'in onu vuracağı yalanını söyleyerek İbrahim'i öldürmesini salık verir. Böylece bir taşta iki kuş vuracak, hem İbrahim'i öldürecek hem de Mümtaz'ı hapse göndererek onlardan kurtulacaktır. İbrahim öldüğünde ise Narin'i oğluna gelin olarak alacaktır.

### **Kadın**

İnsan, dünyaya geldiğinde birincil ilişkisini bir kadın olan annesi ile kurar. Kadim Doğu toplumlarının düşünsel dünyasında kadının öğreten, yaşam veren yönünün etkili olduğu bilinmektedir. Bu kapsamda Campbell, Hintçede kadına verilen ismin *Maya-Shakti*-



*Devi*, yani “Hayat veren Tanrıça ve Bedenlerin Anası” anlamına geldiğini ifade eder (Campbell & Moyer, 2007: 232-233).

İnsanlığın medenileşme sürecinde de kadının çok önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Kadın yaşamın ve değişimin de temsilcisidir. Değişim ise hayatın zorunluluğudur.

*Hekimoğlu*’nda da eş ve anne rollerinde karşımıza çıkan kadınlar, kahramanın yaşamını etkileyen iki koçbaşı gibidir.

Kadın kavramı ile ilgili Rona şunları ifade eder:

“[Kadın] savaşmadan kazanan bir varlıktır. Zira her şey olup biter; geriye sadece hayatın ta kendisi olan kadın kalır. Hekimoğlu operası, sahnede Esmâ Ana’nın görünmesi ile başlamakta ve onlarca dramatik ve aktüel çatışmadan sonra yine Esmâ Ana ile Narin’in ön planda oldukları bir sahne ile bitmektedir.” (B. Rona, kişisel iletişim, 08 Nisan 2021).

## Ölüm

Freud, insanda yaşamını iki temel içgüdüyle açıklar. Bunlardan biri sevgi (*eros*) diğeri ise ölüm (*Thanatos*) içgüdüsüdür (Merkit, 2016: 127).

Ölüm, olay kurgusunun önemli bir ögesi olarak *Hekimoğlu*’nda da karşımıza çıkar. Hekimoğlu’nun babasının, Narin’in annesinin, Mümtaz’ın, müfrezedeki askerlerin, Muhtar’ın Oğlu’nun, Sefer Ağa’nın ve Hekimoğlu’nun ölümü bu konuya örnek olarak gösterilebilir.

Ancak *Hekimoğlu*’nun ölümü, olayların çözümlenmesi ve anlam kazanması bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Zira kötülere karşı verdiği mücadelenin sonucunda ölmesi, Hekimoğlu’nu kahraman yapmıştır.

## *Hekimoğlu*’nda Dikkat Çeken Diğer İfadeler

*Hekimoğlu*’nda öne çıkan kavramların yanında bazı ifadeler de dikkat çekicidir. Bu ifadelerden bazıları şunlardır:

“Aşksız evler, sadece hane” (Rona, 2014: 4) cümlesi, aşkın hayatımıza kattığı anlamı ifade eder.

Alanlı Osman'ın “Ben havada sıkırım Hekimoğlu, senin yerde sıkamadığına” (Rona, 2014: 5) sözüne Hekimoğlu'nun “Ben gözü kapalı bakarım Osman, senin gözü açık bakamadığına” (Rona, 2014: 5) yanıtı, tasavvuftaki gönül gözüyle görmenin önemine gönderme yapar gibidir. Shakespeare de “Aşk gördüğünü gözleriyle değil, hayaliyle görür.” demektedir (Shakespeare, 1998:30).

Pazar Yerinde, Narin ile Hekimoğlu'nun şu diyalogları vahdet inancını akla getirmektedir:

“Hekimoğlu: Söyle, neden seviyorsun pazarı?”

Narin: Yanımda sen olduğun için.

Hekimoğlu: Ya beni?

Narin: Yanında ben olabildiğim için.” (Rona, 2014: 24).

Aşağıdaki ifadelerde birbirine zıt anlamdaki kelimelerin farklı anlamlarda kullanılması ilgi çekicidir.

“Muhtar: **Yükseklerde** gizleniyor Beyim. Korkudan köye inemiyor **alçak**.

Dadyan Efendi: **Alçaklara** ulaşmak zordur Muhtar. Hep **yüksekte** olurlar.” (Rona, 2014: 33).

PERDE	SAHNE	TABLO	KİŞİLER
I. PERDE	I. Sahne	I. Tablo: Av Dönüşü “Hekimoğlu'dur Bu Evin Direği”	Esmâ Ana, Hekimoğlu, Alanlı Osman, Ulak
		II. Tablo: Baba ve Kız “Bambaşka Bir Baharın Havasını soluyorum”	Hekimoğlu, Sefer Ağa, Narin
		Antrakt: Mümtaz	Muhtar, Mümtaz
	II. Sahne	I. Tablo: Pazar Yeri “Yiğidin Harman Olduğu Yer”	Köylüler ve Pazarcılar, Narin, Hekimoğlu, Hırsız
		II. Tablo: Nefsi Müdafaa “Hekimoğlu'nun Ölüm Fermanı”	Muhtar, Mümtaz, Narin, Hekimoğlu, Bir İhtiyar, Esmâ Ana
II. PERDE	I. Sahne	I. Tablo: Dadyan Efendi “Burada Devlet Benim!”	
		II. Tablo: Köyde Tahkikat “Hekimoğlu İbrahim! Söyle, Kimsin Sen?”	Muhtar, Dadyan Efendi, Kahvedeki Erkekler, Sefer Ağa, Çeşmebaşındaki Kadınlar, Esmâ Ana
	Antrakt: Muhtar		

II. Sahne	I. Tablo: Gizli Buluşma “And Olsun Bırakmayacağım Seni”	Narin, Hekimoğlu
	Antrakt: Müfreze	
	II. Tablo: Aynalı Martin “Yiğit Yalnız Olmaya Gerek”	Alanlı Osman, Hekimoğlu, Müfreze, Muhtar’ın Oğlu
	Antrakt: Sefer Ağa	Dadyan Efendi, Sefer Ağa, Muhtar
II. Sahne	III. Tablo: Baba ve Oğul “Kader Denen O Kara Kaplı Kitap”	Sefer Ağa, Hekimoğlu
	Solo Viyola İçin “İntermezzo”	
	Antrakt: Karanlık	Muhtar, Köylüler, Esmâ Ana, Narin, Dadyan Efendi
	IV. Tablo: Son Feryad: “Ünye, Fatsa Arası Ordu Kuruldu”	Narin, Alanlı Osman, Hekimoğlu, Dadyan Efendi, Müfreze, Köylüler

### Hekimoğlu’nun Müzikal Analizi

Operanın iki temel bileşeninden biri olan libretto, operanın temeli olarak kabul edilebilir. Müzik ise bu temelin üzerine inşa edilen yapıya benzetilebilir. Rona, libretto ile müzik ilişkisi hakkında şunları belirtir:

“Opera sanatı açısından; libretto, bir çerçeveye, müzik ise o çerçevenin içindeki fotoğrafa benzetilebilir. Çerçeve olmadan bir fotoğrafın dik duramayacağı ne kadar doğruysa, gözün çerçeveyi değil fotoğrafı gördüğü de o kadar doğrudur. Bu durumu, ‘kötü librettodan iyi opera bestelenemez ama iyi librettodan kötü opera bestelenebilir’ formülü ile özetleyebiliriz. Dolayısıyla, opera formunda belirleyici olan müziktir ve her opera öncelikle bestecisinin adıyla anılır.” (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 527).

Bu kapsamda Tolga Taviş’in müziği incelendiğinde, hiçbir akım ya da biçimle bağdaştırılmayacak nitelikte özgün bir yazı ve işçilik göze çarpmaktadır. Armonik düzlemde tonal ama kendine özgü yeni bir dilin hâkim olduğu rahatlıkla söylenebilir. Dinleyiciyi çabucak saran ezgi çizgisiyle, operanın takip edilebilmesini ve sahneler arasında bağlantı kurulabilmesini kolaylaştırmaktadır. Olay akışında bir “durak” olarak değerlendirilebilecek aryanın ise bastan baritona, tenordan sopranoya insan sesinin bütün imkânlarını değerlendirecek şekilde geniş bir yelpazede tasarlandığı görülür. Rona, *Hekimoğlu*’nun müziği için şunları ifade eder:

“[*Hekimoğlu*’ndaki] partiler, ‘bravura’ nitelikte olmaktan ziyade, dramatik yapıyı destekleyen bir ‘senfonizma’ karakteri içinde salt müziğin dilini konuşuyorlar. Bu da, çağımızda opera sanatının içine girdiği yönelime uygun nitelikte olduğu söylenebilir. Bugün özellikle Alman geleneğindeki ülkelerde; müziğin dramı desteklediği ve müzikal olanın yanı sıra, teatral olanın da önem kazandığı, bir gerçek. İşte tam bu noktada, Taviş’in orkestrasyonu öne çıkmaktadır: Bestecinin betimleyici dile ve görsel olana yatkınlığı, parlak enstrümantasyonunun her ayrıntısında kendini gösterirken, dinleyiciyi âdeta bir sinema estetiği ile karşı karşıya bıraktığını söylemek abartılı olmayacaktır.” (Rona, 2016’dan akt. Güleç, 2017: 527).

*Hekimoğlu*’na müzikal perspektiften bakıldığında dramatik anlatımı betimleyici, olay örgüsü ile uyumlu bir ilişki içerisinde ilerleyen, olay örgüsü ve duyguları destekleyen bir atmosferin gözetildiği görülür.

Taviş, besteleme sürecindeki düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

“Besteleme sürecinde kendime ilke olarak belirlediğim iki önemli noktadan bahsedebilirim: Çalmaya ve yönetmeye aşına olduğum ‘çok seslendirilmiş Türk ezgileri’ klişesinden uzak bir üslubun arayışı içerisinde oldum ve avangart ya da marjinal olma kaygısı taşımaksızın halkın beğenisine paralel olmak isteyen bir dili hedefledim.” (Taviş, 2014b’den akt. Güleç, 2017: 519).

## Uvertür

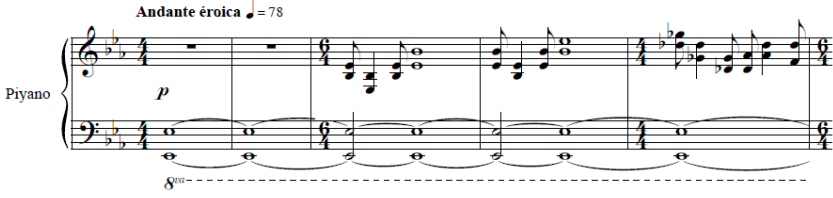
Yapıtın açılışında, I. kemanların ince ses bölgesinde uzun ses olarak duyurdukları si bemol sesi ve kalın ses bölgesinde mi bemol pedal sesinin üzerinde alto flüt ile viyola, mi bemol ve si bemol sesini duyurmaktadır. Burada dikkat çeken husus tonalitenin majör ya da minör olmasını belirleyen üçlü sesinin duyurulmayışı hatta bilinçli olarak gizlenmesidir. 5. ölçüde duyurulan sol bemol sesiyle akoron minör olduğu anlaşılmaktadır.

**Nota 1: Uvertürün ilk 5 ölçüsü (piyano redüksiyonu)**

Andante eroica ♩ = 78

Piyano

*p*



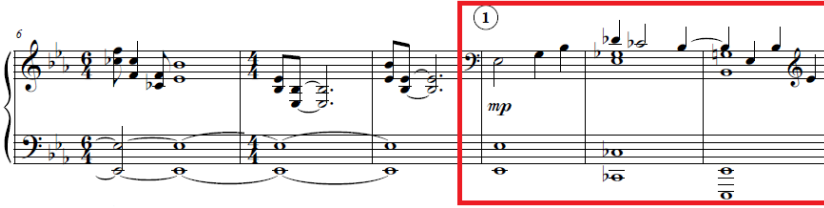
İlerleyen ölçülerde mi bemol majör akor sesleri duyurulmakta, mi bemol eksenindeki bu majör minör değişimleri ilgi çekmektedir. 9-10. ölçülerdeki mi bemol majör - do bemol majör (altere edilmiştir) bağlantısı konvansiyonel armoni bağlamında yaygın bir yaklaşım değildir.

**Nota 2: 9-10. ölçülerdeki tema (piyano redüksiyonu)**

6

1

*mp*



32. ölçüde, hemen hemen bütün orkestranın katılımıyla seslendirilen ikinci çevrim (4/6) do minör dokuzlu akor sesleri eşliğinde viyola, iki onaltılık nota grubuyla ritmik, hızlı ve tansiyonlu bir figür duyurmaktadır. Bu figür heyecan verici olayların habercisi gibidir.

**Nota 3: 32. ölçüdeki figür (yaylı çalgıların partileri)**

*molto rallentando*

*Allegro* (♩ = c. 120)

Kmn. 1

Kmn. 2

Vla.

Vln.

Kb.

*pp*

*ff*

*dim.*

*pp*

*pp*

*pp*



35. ölçüde tam tam'ın yay ile sürülerek çalındığı (*coll' arco*) ender görülen bir teknik dikkat çekmektedir.

44. ölçüde bütün opera boyunca farklı renk ve tasarımlarını sıkça duyacağımız yeni ve etkileyici bir tema korno ve kemanlar tarafından seslendirilir. Ezgi çizgisinde alt çeken akorunun beşlisinin pesleştirilmesi farklı bir renk yaratmaktadır. Kornonun, kemanlarla birlikte ezgi çizgisinde rol alması film müziklerinde de sıkça görülmektedir.

**Nota 4: 44. ölçüde keman ve kornoların seslendirdiği yeni tema.**

The image shows a musical score for measures 44-47. The top part of the score is for the Horns (Kor. 1 and Kor. 2) and the bottom part is for the Violins (Vla.). The horn parts are highlighted with red boxes, and a blue circle marks a specific note in the first horn part. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*, and articulation markings like *acc.* and *dim.*

**Birinci Perde**

Esmâ Ana'nın akşam yemeği için sofrayı hazırladığı I. Sahne I. Tablo, la bemol majör tonunda, düzenli nabız hissini veren dördümlük süre değerindeki akorlar eşliğinde, flüt, arp ve I. kemanların seslendirdiği onaltılık süre değerlerinden oluşan ezgi ile başlar. Bu ezgiye eşlik eden akorların yedili ve dokuzlu yapıda kurulduğu görülür.

**Nota 5: I. Perde I. Sahne I. Tablo'nun girişindeki figür (piyano redüksiyonu)**

The image shows a piano reduction of the first figure in the first act, first scene, first tableau. The score is in 4/4 time, marked *Adagietto* (♩ = c. 68), and includes the instruction *p dolce*. The text above the score reads: (Esmâ Ana, akşam yemeğini yapmış, sofrayı hazırlamaktadır.)

117. ölçüde Esmâ Ana Arietta mi bemol minör tonunda başlar. Arietta'nın ezgi çizgisi ve eşliğinde, mi bemol majör

dizisinden de yer yer ödünç sesler alındığı görülür. 117 ve 118. ölçülerde ise “Esmâ Ana Leitmotifi” iştilir.

**Nota 6: Esmâ Ana Leitmotifi (yaylı çalgılar ve vokal partisi)**

Musical score for Nota 6, showing the Esmâ Ana Leitmotif. The score is for strings and voice. The tempo is Moderato quasi allegretto (♩ = c. 84). The key signature is three flats (E-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The motif is highlighted in red in the first staff (Violin I).

117-125. ölçülerdeki akor ilerleyişi, eserin geneline hâkim olan özgün ve tonalitenin sınırlarını zorlayan akor ilişkilerine örnek olarak verilebilir.

**Nota 7: 117-125. ölçülerdeki armonik yönelme ve ilerleyiş**

Musical score for Nota 7, showing the harmonic progression of the Esmâ Ana Leitmotif. The score is for piano. The key signature is three flats (E-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The score shows the harmonic progression from measure 117 to 125, with Roman numerals and chord symbols.

117  
Piano  
eb: I II<sub>2</sub><sup>4</sup> I II<sub>4</sub> IV<sub>4</sub> II<sub>2</sub><sup>b6</sup>

120  
Pno.  
I eb: #II<sub>6</sub> VII<sub>3</sub><sup>o6</sup> #IV<sub>4</sub> #II<sub>4</sub><sup>o6</sup> VII<sub>2</sub><sup>o4</sup> #II<sub>4</sub> IV<sub>4</sub><sup>6</sup> II<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>/V)

(an. II<sub>6</sub>b<sub>3</sub>) #IV<sub>4</sub>

124  
Pno.  
eb: V<sub>7</sub>/#IV V<sub>7</sub>(3)I  
a: V<sub>7</sub>

158. ölçüde bir silah sesi duyulur. 168. ölçüden başlayarak “Oy Bir Sigara Ver Bana da” türküsü iştilmektedir. Üflemlî çalgıların dörtlük notalarla her vuruşu belirttiği eşlikte, II. flüt, II. obua ve II. klarnet partilerindeki kromatik iniş dikkat çekicidir.

186. ölçüde Alanlı Osman'ın ve trompetlerin seslendirdiği üç vuruşluk motif “**Hekimoğlu Leitmotifi**” (besteci tarafından belirtilmiştir) (T. Taviş (kişisel iletişim, 26 Nisan 2021) işitilmektedir. Özellikle prozodi kurallarının biçimlendirdiği motif eserin ilerleyen kısımlarını da adeta bir sarmaşık gibi sarmaktadır (I. Perde'de 54 kez tekrarlanmıştır).

**Nota 8: Hekimoğlu Leitmotifi (piyano redüksiyonu)**

186

Hek.

Osm.

Ben ha va da sı ka rım He kim oğ lu

mp

253. ölçüde Hekimoğlu'nun Aryası, ezgi çizgisinde re Nikriz beşlisi, bas partisinde ise beşlisi pesleştirilmiş re doğal minör dizi sesleriyle başlar ve uzak akorlara çarpıcı yönelmelerle devam eder.

**Nota 9: 253. ölçüdeki Hekimoğlu'nun Aryası (piyano redüksiyonu)**

Esm.

Hek.

Mev la' nın hak ki üç tır

Uç ki ji lük ye me şş Hep i ki ye böl me

Andante malinconico (♩ = c. 65)

dim.

p

279. ölçüde Nota 4'te gösterilen motif, do minör tonunda yeniden işitilir.

299-322. ölçüler arasında Esmâ Ana Leitmotifi'nin de işitildiği Gsus4 yedili akoru ile başlayan ezgi çizgisinin, bir tepe noktasına doğru ilerleyişi görülür. Tepe noktasında (322. ölçü)



“herkesin bir hayali var” sözü ve eşlikteki salkım akor dikkat çekmektedir.

**Nota 10: 302. ve 322. ölçüler (piyano redüksiyonu)**

Esm.  
Her ke sin bi ha ya... li...

Hek.  
Ah! ha zur ol...

Osm.  
Her ke sin bi ha ya... li...

Andante (♩ = c. 76)

364. ölçüde yine “Oy Bir Sigara ver Bana da” türküsünün ezgisi işitilmektedir. I. Tablo, do pedali üzerinde artık beşli akorların işitilmesiyle 370. ölçüde son bulur.

**Nota 11: I. Tablo'nun son ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

Hek.  
sa... ya... rum

attacca

p cresc. mf (écho) pp

I. Sahne II. Tablo, mi melodik minör tonunda başlar. İlk ölçünün bas partisinde trombonlar ve tubanın seslendirdiği mi-si ve do-sol beşlisi aynı anda işitilir.

**Nota 12: II. Tablo'nun ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu).**

371 Andante sostenuto (♩ = c. 72)

Piyano p

Mi melodik minör dizisi ile küçük bir girişin ardından 378-381. ölçülerdeki ezgi çizgisinde, mi minör ve mi nikriz beşli sesleri bir arada kullanılmaktadır. 383. ölçüden itibaren si eksenine yönelmeyle birlikte si Nikriz sesleri işitilmektedir. I. kemanın seslendirdiği ezgi çizgisinde ağırlıklı duyulan üçleme tartımı ve süsleme notaları adeta dantel işler gibi yarım seslerle ilmek atmaktadır. 379 ve 380. ölçülerde solo kemanın seslendirdiği, kırmızı daireyle belirtilen motif “**Sefer Ağa Leitmotifi**”dir. Ezginin devamında bu ritmik kalıbın olanakları işlenmiştir.

**Nota 13: 376-385. ölçüler ve “Sefer Ağa Leitmotifi” (piyano redüksiyonu)**

The image displays a musical score for the 'Sefer Ağa Leitmotifi' (piano reduction). It consists of two systems of music. The first system includes vocal lines for Hekimoğlu (Hek.) and Sefer Ağa (Sef.) and a piano accompaniment. The piano part features a circled motif in the right hand, marked with a circled '30'. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time, with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf).

(Hekimoğlu, Sefer Ağa'nın evindedir...)  
Bu yar a şım be ci is te miş sin.  
(Sefer Ağa, sofkatle Hekimoğlu'na bakar.)  
30  
p

(Sezfilkten rahatsız olarak...)  
Yol la dı şım ha ber ci de di ki...  
Boş ver şım di ha ber ci yi. Ba

mf  
p

“Kampananın 410-412. ölçüler arasında art arda üç kez seslendirdiği ikilik notalar, ‘Hekimoğlu’ söylencelerinin bir kısmında Sefer Ağa’nın hristiyan olması hususuna, kilise çanını andıran bir göndermedir” (T. Taviş, kişisel iletişim, 10 Mayıs 2021).

421. ölçünün ikinci yarısından itibaren Mümtaz’ın hapisshaneden çıkması haberi ve bu haberin gerginliği; müzikal eşlikte, klarnetlerin re sesinden başlayarak kromatik olarak çıkıcı tam dörtlüleri, kontrbasların ise yine re sesinden başlayarak ters hareketle

inici ve kromatik nitelikteki ikilik notaları duyurması ile yansıtılmaktadır.

Nota 14: 421. ölçüde başlayan figür (piyano redüksiyonu).

Poco muovere (♩ = c. 76)



431. ölçüde Sefer Ağa'nın Aryası, sol melodik minör tonunda başlar. Arya'nın bir sekizlik, iki onaltılıktan oluşan ve tekrarlanan ritmik kalıbı dikkat çekmektedir. Ölçü biriminin 5/4'lük olması, simetrik olmayan Anadolu ritmlerine; Barok döneme göz kırpan ritmik kalıp ve armonik üslup ile eşlikte çembalonun kullanılması ise bazı söylencelerde Sefer Ağa'nın hristiyan olduğu kabulü doğrultusunda, Batı ve hristiyanlık kavramlarına bir göndermedir.

**Nota 15: 431. ölçüde başlayan Sefer Ağa'nın Aryası (piyano redüksiyonu)**

431

Sef.

(35) Adagio con moto (♩ = c. 68)

*sempre p*

Oğ lum, İb ri him! Ne den böy le u zak sun, böy le te tik te? Bay rum lar da kur \_ bun nu kes me dik, se



451-452. ölçülerde, sekizlik notaların eşliğinde, tam dörtlü aralığıyla ilerleyen iki onaltılık nota kalıbından oluşan “Narin Leitmotifi” iştilir.

**Nota 16: Narin Leitmotifi (piyano redüksiyonu)**

449 (Uzaktan seslenerek içeri girer...)

Nar. E fen dim bu ba?

(Kırma seslendir...)

Sef. Na rin! Na rin!

37

Andante con moto (♩ = c. 82)

*p dolce*

479. ölçüde Narin Leitmotifi'nin flütler tarafından işittirilesinin ardından, 480. ölçüde Narin'in Aryası, 5/8'lik (2+3) ölçü biriminde la bemol majör tonunda, ağırlıklı olarak yaylı çalgılar eşliğinde başlar. 5/8'lik ölçü birimi, müziğe yeni bir hareket kazandırmaktadır.

**Nota 17: Narin'in Aryası'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu).**

479

Nar. Ev ve li yok bu ilk de fa

480

*p cresc. mf*

I. Perde I. Sahne II. Tablo, Nota 12'deki figür ile 584-585. ölçülerde re minör akoru ve altıncı derece akorunun (si bemol-re-fa) birleşiminden doğan katma sesli re minör akor seslerinin zamana parça parça yayılarak işitilmesiyle son bulur.

**Nota 18: I. Perde I. Sahne II. Tablo'nun son ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

580

Nar.

Andante sostenuto (♩ = c. 72)

*cresc. mf rit. dim. pp*

586. ölçüde başlayan Antrakt “Mümtez”da; mi bemol, sol bemol, si bemol – do, mi bemol sol ve mi bemol, sol bemol, si bemol-sol, si bemol, re gibi sempatik akor bağlantıları dikkat çekmektedir.

617. ölçüde İbrahim için kötü planların tasarlanmaya başladığı anda müzikal eşlikte daha önce yine gerginliği yansıtan Nota 14'deki figür işitilir.

631. ölçüden (prova no:48) başlayarak, yaylı çalgılar ve trompet tarafından seslendirilen si minör 4/6 akorundan, mi bemol minör (birinci çevrim) akoruna ve benzeri uzak ama sempatik akorlara yönelen bağlantılar dikkat çekmektedir.

**Nota 19: 631. ölçüden başlayan akor bağlantıları (piyano redüksiyonu)**

Nar.

48

631

Muhtar: Asıl bundan sonra keyif sürmezsen boşa gidecek.

Muhtar: Ama İbrahim'i vurursan içerde bakarmı sana.

Muhtar: Çukunca da köyün en güzel kızıyla evlendiririm.

Muhtar: Ervin, işin, karın, paran olur.

Mümtaz: Olur mu sahi muhtar?

Muhtar: Ben Muhtar'ım. Sözümde dururum.

Muhtar: Hem nefsi müdafadan yatarsm. En fazla iki, üç sene.

Muhtar: Bunca zaman içerdeydin. Mapus senin için nedir ki?

Mümtaz: Bilmiyorum Muhtar. Açıkçası kafam karıştı.

Muhtar: Hadi boşverelim şimdi bunları. En iyisi sen benim bağ evine git.

I. Perde II. Sahne I. Tablo, parlak ve güçlü bir orkestrasyonla, la bemol majör tonunda başlar. Ardından koro *f* nüansında türkü karakterinde bir ezgiyi seslendirir.

799. ölçüde pazar yerinin canlılığını, koşturmacasını hissettiren, neşeli, dizi sesleri içindeki artık ikili aralığı ile Doğu imgesini güçlendiren ve Giresun yöresine ait Fingil Çeşitlemelerinden “Sokak Başı Meyhane” adlı la kararlı Nikriz türkü işitilir. Türkü’ye genellikle, iki tam beşlinin birleşiminden oluşan salkım akorlar ve katma sesli üçlü akorlar ile eşlik edildiği görülür.

**Nota 20: 799. ölçüde başlayan Türkü (piyano redüksiyonu)**

Allegro con brio (♩ = c. 120)

797

802

Hek

I. Perde II. Sahne II. Tablo, 871. ölçüde başlar. 907. ölçüde Narin Leitmotifi (Nota 16) yeniden iştilir. 910. ölçüde Nota 14'te gösterilen gerilim atmosferli figür iştilir.

I. Perde, nota 18'in son iki ölçüsünde görülen akora benzer şekilde (söz konusu akorda re majör yerine re minör akor sesleri vardır) parlak tınlı re majör akoru ve altere edilmiş altıncı derece akor (si bemol-re-fa) seslerinin parça parça iştilmesiyle son bulur.

**Nota 21: I. Perdenin son akorları (piyano redüksiyonu)**

984

p

morendo

ppp

**II. Perde**

II. perde, alto flütün pes ses bölgesinde seslendirdiği sol kararlı Miksolidyen modunda bir ezgi ile başlar. Alto flütün otantik ve taze ses rengi, perdenin başındaki yağmurla arınmış bir kış sabahı ile uyumludur. Adeta bir rüzgâr sesi gibidir. Ardından fa kararlı Neveser makamı dizi seslerinin işlendiği, bir sekizlik iki onaltılık tartımın dikkat çektiği, eşliğinde +11 ve 9'lu akorların yer aldığı bir tema başlar. Tema içinde kırmızı ile işaretlenmiş motif, “**Dadyan Efendi Leitmotifi**”dir.

**Nota 22: II. Perdenin başındaki ritmik figür (piyano redüksiyonu)**

Moderato con spirito (♩ = c. 104)

Piyano

*f*

192. ölçüde Dadyan Efendi'nin Aryası, mi minör tonunda ve 3/8'lik ölçü birimi ile başlamaktadır. 255. ölçüde görülen “*colle parole*” uygulaması dramaturjiye hız kazandırmaktadır.

282. ölçüde I. Tablo “Gizli Buluşma”nın başında Narin, dağın eteğinde Hekimoğlu’nu beklemektedir. Ürkek fakat heyecanlıdır. Bu tablunun müzikal eşliğinde, korno ve kemanlar, Uvertürün 9-19. ölçülerinde yer alan temayı seslendirirler. 292. ölçüde söz konusu tema eşliğinde Narin’in Arya’sı başlar. Arya, 354. ölçüde son bulur.

**Nota 23: II. Perde I. Sahne I. Tablo “Gizli Buluşma”nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

282

Andante enigmatico (♩ = 74)

*p*

*cresc.*

325. ölçüde flüt, obua ve trompetler; Nota 8’de gösterilen Hekimoğlu Leitmotifi’ni tekrar seslendirirler. 367. ölçüde flütlerin seslendirdiği Hekimoğlu Leitmotifi’nden hemen sonra 368. ölçüde klarnetler, Narin Leitmotifi’ni duyururlar. 407. ölçüden itibaren, Hekimoğlu’nun Narin için seslendirdiği, Tablo sonuna kadar süren ve adım adım tepe noktasına doğru ilerleyen bir ezgi işitilir. Eşlikte ise 407 ve 408. ölçülerde viyola partisinde, Nota 2’de gösterilen ezginin bir varyantı işitilir.

**Nota 24: 407-408. ölçülerde viyola partisindeki ezgi (piyano redüksiyonu)**

406

28

poco muovere

p

8<sup>va</sup>-----

418. ölçüde Müfreze'nin antraktı başlar. Hekimoğlu'nu saklandığı yerde yakalamak için dağa çıkan müfreze, Muhtar'ın Oğlu'nun rehberliğinde ilerlemektedir. Müfrezenin Hekimoğlu'nu araması ve kötü şeylerin olacağı şüphesi müzikte daha önce Uvertür'ün 38. ölçüsünde de yer alan, biri hafif diğeri kuvvetli zamana denk gelen iki notanın, trombonlarda tehlike sinyali şeklinde art arda duyurulduğu motif ile yansıtılmaktadır. Bu motifteki armonik ilerleyişte eksen - minör çeken ilişkisi dramatik atmosferi güçlendirmektedir.

**Nota 25: 418. ölçüde trombonlarda işitilen motif (piyano redüksiyonu)**

p

Hemen ardından, ilk olarak I. Perde 161. ölçüde rastladığımız, dramadaki tedirginliği destekleyen, senkoplu ve yinelenen seslerden oluşan motif; 422. ölçüde, *grand cassa*, piyano ve kontrbas partisinde karşımıza çıkar.



**Nota 26: 422. grand cassa, piyano ve kontrbas partilerindeki motif (piyano redüksiyonu)**

422

(Çavuşa seslenerek...)  
Muh. Ogl.  
Erkek Koro

Multanın Oğlu  
Ya vaaş! Ya vaaş! Ya vaaş! Ya

(Müfrezeye seslenerek...)  
Çavuş

The image shows a musical score for Nota 26. It features three staves: a vocal staff for 'Muh. Ogl. Erkek Koro' with lyrics 'Ya vaaş! Ya vaaş! Ya vaaş! Ya', a vocal staff for 'Çavuş' with lyrics '(Müfrezeye seslenerek...)', and a piano/bass reduction staff. The piano part is highlighted with a red box. The tempo is marked 'Andante malinconico' with a quarter note equal to c. 78.

443. ölçüde II. Perde II. Sahne II. Tablo “Aynalı Martin” başlar. Tablo, ilk olarak Uvertürün 46. ölçüsünde işittiğimiz ezginin, korangle tarafından yeniden seslendirilmesiyle başlar. Bu ezgi, her vuruşun dörtlük notayla belirtildiği bir örgüyle sunulur.

**Nota 27: II. Perde II. Sahne II. Tablonun başında, koranglenin seslendirdiği ezgi (piyano redüksiyonu)**

Andante malinconico (♩ = c. 78)

The image shows a musical score for Nota 27. It features a piano reduction staff with a red box highlighting a specific motif. The tempo is marked 'Andante malinconico' with a quarter note equal to c. 78.

493. ölçüde Dadyan Efendi'nin gönderdiği müfrezeye, Hekimoğlu ile Osman'a ulaşmış, etraflarını sarmış ve çatışma başlamıştır. Dramadaki bu olay, re sesi üzerinde, berrak ve güçlü tam beşli aralıklarının, *f* nüansında, sekizlik süre değerleriyle perküsif bir yapıda bas partilerinde duyurulmasıyla resmedilir. Bu motifi “çatışma motifi” olarak nitelendirebiliriz.

**Nota 28: 493. ölçüdeki “çatışma motifi” (piyano redüksiyonu)**

491

Osm.  
No lu yor İb ra him?

Hek.  
Kol la ken di ni Ot mam!

(Dadyan Efendi'nin gönderdiği müfrezeye, Hekimoğlu ile Osman'ın inine ulaşmış ve etraflarını sarmıştır... Çatışma başlar...)

Moderato con anima (♩ = c. 92)

The image shows a musical score for Nota 28. It features three staves: a vocal staff for 'Osm.' with lyrics 'No lu yor İb ra him?', a vocal staff for 'Hek.' with lyrics 'Kol la ken di ni Ot mam!', and a piano reduction staff. The piano part is highlighted with a red box. The tempo is marked 'Moderato con anima' with a quarter note equal to c. 92.

538. ölçüde Sefer Ağa'nın Antraktı başlar. Antraktın başında Nota 12'de belirtilen figür yeniden karşımıza çıkar.

582. ölçüde Muhtar'ın Aryası başlar ve 598. ölçüye kadar devam eder. Muhtar'ın Aryası'nın ilk ölçülerindeki sesler, la Nikriz dörtlüsü ve la üzerinde yarım-tam seslerle ilerleyen oktatonik dizi sesleri ile uyuşmaktadır.

**Nota 29: 582. ölçüde başlayan Muhtar'ın Aryası'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

Andante sostenuto (♩ = c. 68)

Muhtar

Doğ - ru söy - le - din \_\_\_\_\_ A - şam: "Dur - sun bu ta - kip; ye - ter."

Piyano

*p*

603. ölçüde Sefer Ağa Arietta ile başlar. Do# Zirgüleli Hicaz makam dizi sesleri ile başlayan Arietta'da, Nota 13'te gösterilen ezgi işlenir.

**Nota 30: Sefer Ağa Arietta'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

Sefer Ağa

Andante sostenuto ♩ = 70

Piyano

*p espress.*

(Sesini duyurmaya çalışarak...)

Sef.

ib ra han!

608

poco muovere

*cresc.*

*f* *dim.* *p*

767. ölçüde; timpani, viyolonsel ve kontrbas eşliğinde solo viyola için "Intermezzo" başlar. Uvertürün ilk ölçülerinde işittiğimiz minör yedili akoru, İntermezzo'da da görülür. Söz konusu akoru oluşturan sesler ikiye bölünerek biri tam beşli diğeri tam dörtlü

oluşturacak şekilde iki akor elde edilmiş ve bu akorlar yeni bir tartımla viyola partisinde işlenmiştir. İntermezzoda ayrıca daha önce Nota 12’de gösterilen majör yedili akorunun kullanılması da dikkat çekmektedir.

**Nota 31: Solo viyola için "Intermezzo"nun ilk ölçüleri**

767

Timp. *pp*

Vla. *sola* *mf* *liberamente*

Vls.

Kb.

780. ölçüde Hekimoğlu'nun Aryası sol minör tonunda başlar. Arya'nın ilk ölçülerinde, sol pedal sesi üzerinde paralel üçlü akorları işitilmektedir.

**Nota 32: Hekimoğlu'nun Aryası'nın ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

780

Hek. *Grave triste (♩ = c. 36) in 4* *A* *gam...*

*p*

Hekimoğlu'nun Aryası'nın ikinci yarısında 833. ölçüde (prova no:65) bir *trauermarsch* (cenaze yürüyüşü) uzaklardan duyulurcasına başlar, bir kortej gibi gelir ve geçer (T. Taviş, kişisel iletişim, 13 Mayıs 2021).

4. Antrakt (Karanlık) 863. ölçüde başlar. Muhtar, dehşet içinde dağdan köye inmiştir. Amacı; köylüyü, Hekimoğlu'nun Sefer Ağa'nın katili olduğuna inandırmaktır. Antrakt'ın müzikal eşliğinde, farklı ritmik kombinasyonlardaki üçlemelere sıkça yer verildiği

görlür. Uzun süre duyulmayan üçlemeler, esere tazelik getirmektedir. Re pedal sesi üzerinde işitilen ezgide, re kararlı Karcıgar (si sesi eksik) beşlisi ve re kararlı Hüzam dörtlüsü sesleri art arda işlenmektedir. İlk olarak II. Perdenin 277. ölçüsünde I. trombon partisinde işitilen tema bu kez 864. ölçüde iki trombon tarafından duyurulmaktadır.

**Nota 33. II. Perde 4. Antrakt'ın (Karanlık) ilk ölçüleri (piyano redüksiyonu)**

923. ölçüden itibaren, Hekimoğlu'nun Sefer Ağa'yı öldürdüğünü düşünen köylülerin şaşkınlığı, "çatışma teması" (Nota 28) ile yansıtılır ve bu tema 923. ölçüden başlayarak adeta derinlerden su yüzüne çıkar gibi 935. ölçüye kadar gittikçe belirginleşir.

978. ölçüde II. Perde II. Sahne IV. Tablo (Son Feryad) başlar. Son tablunun ilk ölçülerinde, Uvertürün ilk ölçülerindeki tema işlenir.

1022. ölçüde, akor seslerindeki üçlülerinin basamak sesleriyle geciktirilerek işitildiği, ağır tempodaki müzikal eşlik, Sefer Ağa'nın katilini görememesi nedeniyle Hekimoğlu'nun üzüntüsünü dile getirdiği olay akışını betimleyici niteliktedir.

**Nota 34. 1022. ölçüde başlayan müzikal eşlik (piyano redüksiyonu)**

1019  
Nar. Ya lan! Sen de gül sen kim di ba ba nun ca ni ni a lan?  
Hek. mum, e tun den e tun di. Kur şun ar ka dan gel di, gö

85 rit. Adagio assai  $\text{♩} = 60$   
mp dim. p

1023  
Hek. re me dım. Tü fe ğim hak ki i çin kar şı lık ve re me dım. A ma ar tık kim ol du ğu a şı  
poco muovere cresc.

1057’de “Ordunun Dereleri” türküsünün sözlerinin bir kısmı, müzikal akışa uygun olarak yeni bir ezgiyle sunulur. Türkü’nün sözlerinin yeniden ezgilenmesi ve armonilenmesi, cesur bir yaklaşımdır. Çarpıcı armoni bağlanışları ile seyirciyi saran samimi ezginin harmanlanarak bir zirve noktası yakalandığı hususu göz önünde bulundurulduğunda, bu cesur yaklaşımın başarılı olduğu değerlendirilmektedir.

1103-1109. ölçüler arasında “Hekimoğlu Leitmotifi” (Nota 8) ile “Dadyan Efendi Leitmotifi” (Nota 22) aynı müzikal çerçevede sunulmuştur.

1120. ölçüde, Nota 28’de gösterilen “çatışma teması”, müfreze ile İbrahim’in mücadelesini betimler.

1177. ölçüde İbrahim’in tiz si bemol sesi ile “kaç” diye haykırdığı küçük bir tepe noktasının ardından, yaşanacak kötü olayların habercisi niteliğinde, ağır tempoda hüzünlü bir müzikal eşlik başlar. Bu sırada kulisten Esmâ Ana’nın “a” vokali seslendirdiği ezgi duyulur. Bu ezgi, atmosferi daha da güçlendirmektedir. Bu atmosferde Dadyan Efendi ve askerleri ateş etmeye başlarlar. Müzikal eşliğin üzerinde art arda silah sesleri duyulmaya başlanır. Esmâ Ana’nın kulisten seslendirdiği ezgi, köylülerinde katılımıyla hacim kazanır. Etkileyici bu ezgisel çizgi, Hekimoğlu’nun kahramanca ölümüyle

birlikte kendi bedenini terk ederek, insanın/insanların gönüllerinde vücut bulmasının ayini gibidir.

**Nota 35. 1177. ölçüde başlayan tema (piyano redüksiyonu)**

1175

Emm. *Kazım "A vokali ile"*

Hek. *Dadyan Efendi, askerlerine ateş şemaları için işaret verir.* *Dadyan Efendi ve askerleri ateşe başlar. Olayın delileri aklımsız yavaş yavaş duralmaktadırlar.*

Kaç! Uzak! Kaç!

104

*f*

Adagio semplice  $\text{♩} = 60$

1179

Emm.

1200. ölçüde (prova no: 105) çatışma bitmiş, Hekimoğlu ile Alanlı Osman ölmüştür. Sis ve barut dumanı dağılırken ortaya Narin çıkar. Ezgisel eşlik, savaş sonrasında yalnız ölümün ve acının hissedildiği bir dinginliği yansıtırçasına yalın bir örgüyle kurulmuştur. Bu örgüde Narin, babasının katilinin İbrahim değil Muhtar olduğunu söyler.

1213. ölçüde koro yavaş yavaş sahneye gelir ve 1222. ölçüde Narin, “Hekimoğlu Türküsü”nü yalın bir eşlikle, ağıt gibi söylemeye başlar. Eşlikte alto flüt, mi bemol pedal sesi üzerinde, Nota 2’de gösterilen ezgiyi yalın bir örgüyle seslendirmektedir. Türkü ve alto flütün seslendirdiği ezginin uyumu dikkat çekmektedir.

**Nota 36. 1222. ölçüdeki alto flüt partisi**

Alto Flüt (G)

*p semplice*

1234. ölçüde koro da Türkü’ye *p* nüansıyla katılır. Müzikal eşlikteki hacim de bazı enstrümanların katılımıyla artırılmıştır. Sahnedeki ve müzikteki atmosfer, Hekimoğlu’nu gönüllerdeki ölümsüzlük yolculuğuna uğurlar niteliktedir.

1246. ölçüde nüansın *f*'ye çıkmasıyla birlikte orkestra çanı da “uğurlama” ya katılır. Atmosfer daha da yoğunlaşır.

1252. ölçüde nüans *ff*'ye çıkar ve müzikte bir tepe noktası oluşur.

1254. ölçünün son vuruşundan itibaren *diminendo* başlar ve müzik, koronun la bemol sesini orkestradan iki ölçü önce bitirmesiyle son bulur. Orkestra, la bemol majör ekseninde sırasıyla İV, V, İV ve I. derece akor seslerini, mi bemol pedal sesi üzerinde söndürerek duyurur. Son ölçüde ise pedal sesi yerini eksene bırakır.

### Nota 37: II. Perdenin son 6 ölçüsü (piyano partisi)

1255

S  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... p ppp

A  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... p ppp

Köyl.  
T  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... p ppp

B  
dim. de di ğin de Na ri n'im... o da... vu rul du... p ppp

Perde kapanır.

ppp

morendo

## SONUÇ

Koşullar, coğrafya ve zaman değişse de insanın gerçeği ve duyguları değişmemiştir. *Hekimoğlu* operasında altı çizilen temel kavram “insan”dır. İstekleri, korkuları, gücü, güçsüzlüğü, umudu ve acıları ile insan. Bu Türkü’nün insanî içeriğinden etkilenen Bertan Rona, onunla açık bir ilişki kurmuş, onun özünü bir hazine gibi koruyarak, farklı bakış açılarını yansıtmak şekilde libretto biçiminde yeniden yazmıştır.

Campbell’e göre, kahramanın yolculuğunun sonu, kahramanın yüceltilmesi değildir; arayışın temel amacı, bilgelik ve başkalarına hizmet etme gücüdür (Campbell & Moyers, 2007: 13). Bu bağlamda *Hekimoğlu*’nun sonunda da güçlü kötülere karşı, haklı mücadelesi ve onurlu ölümüyle Hekimoğlu, tarihe insanlık için ders alınması gereken bir hikâye bırakmıştır.

*Hekimoğlu*'na müzikal perspektiften bakıldığında dramatik anlatımı betimleyici, olay örgüsü ile uyumlu bir ilişki içerisinde ilerleyen, olay örgüsü ve duyguları destekleyen bir atmosferin gözetildiği görülür.

Armonik düzlemde tonal ama kendine özgü “yeni” bir dilin hâkim olduğu ve bazı akor bağlantılarının ön plana çıktığı görülür. Bu bağlamda uzak ve sempatik akor bağlantıları (do-mi-sol, mi bemol-sol bemol-si bemol vb), esaslı bir armonik tavır olarak karşımıza çıkar (ayrıca bkz. Nota 7 ve 20). Akorlar yer yer işlevsellikleri dışında kullanılabilir.

*Hekimoğlu*'ndaki arylar mercek altına alındığında; bastan baritona, tenordan sopranoya, insan sesinin bütün imkânlarının değerlendirilmiş olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda aryların geniş bir ton yelpazesinde ve geniş bir *registerde* yazıldığı söylenebilir.

Tıpkı tonlar gibi ölçü birimlerinde de dikkat çekici bir çeşitlilik görülmektedir.

Dinleyiciyi çok çabuk sarabilen ezgi çizgisinde ise Nikriz, Neveser, Karcıgar vb. gibi çeşitli makam dizileri, parlak bir armonik örgüyle sunulmaktadır.

*Hekimoğlu*'nda bazı *leitmotiflere* yer verildiği görülür. “Esmâ Ana Leitmotifi” (Nota 6), “*Hekimoğlu* Motifi” (Nota 8), “Sefer Ağa Leitmotifi” (Nota 12) ve “Narin Leitmotifi” (Nota 16) bu konudaki örnekler olarak sıralanabilir.

“*Colle parole*” terimi ile belirtilen pasajların; dramaturjiyi hızlandırması, sahne estetiğini melodrama çevirmesi ve “şan”ı uzun süre takip eden seyirciyi metine yönlendirerek dikkatini yönlendirmesi bakımından oldukça faydalı ve etkili olduğu değerlendirilmektedir.

Son olarak, sanat eserlerinin de insanlar gibi bir kaderi olduğunu göz önünde bulundurulduğunda, bu makale yazarının “*Hekimoğlu*” operasının da kahramanlar gibi ölümsüzlüğe ulaşacağına olan inancını ve temennisini belirtmesinin doğru olacağı değerlendirilmektedir.



**KAYNAKÇA**

- Campbell, J. ve MOYER, B. (2007). Mitolojinin Gücü (3.Baskı). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Demirel, S. (2017). *Yusuf İle Züleyha* Mesnevilerinde Ayna Sembolünün Kullanımı Üzerine. Kesit Akademi Dergisi, 3 (12), 686-694.
- Güleç, E.S. ve Güleç, İ.Ş. (2017). Operalarımız. İstanbul: Yalın Yayıncılık. 515-528.
- Hacıev, P. (1999). Temel Müzik Teorisi (Birinci Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Homeros. (2008), İlyada (24. Basım). (Çev. A. Erhat ve A. Kadir). İstanbul: Can Yayınları.
- Merkit, H. (2016). Sigmund Freud'da Uygarlığın Temel Dinamikleri ve Birey Üzerindeki Etkisi. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 21, 123-140.
- Okumuş, N.K. (2014). Ezelî Yazgı Algısının Kadim Telakkîleri. Marife, 173-191.
- Rûmî M.C. (2015). Mesnevî-i Ma'nevî (1. Baskı). (Çev. D. Örs ve H. Kırlangıç). İstanbul: Bilnet Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi A.Ş.
- Shakespeare, W. (1998). Bir Yaz Gecesi Rüyası (3. Basım). (Çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taviş T. (2014a). *Hekimoğlu* partiyonu (2017 Edisyonu).
- Taviş, T (2014b). "Hekimoğlu". Samsun Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2014-2015 Sezonu, 41, 23-24.