

SARAYDAN KIZ KAÇIRMA

W. A. MOZART

VakıfBank Kültür Yayınları: 0164
Sanat: 013
Müzik Klasikleri

SARAYDAN KIZ KAÇIRMA
W. A. MOZART

 zg n adı
Die Entf hrung aus dem Serail

Türkçesi
Murat Kaymaz

Yayın Danışmanı
Ekrem Demirli

Kapak Görseli
Burçin Gürbüz

Sayfa Uygulama
Faruk  zcan

Kitap Editörü
Melek Pařalı, M. Halit  eliky n

Son Okuma
Dr. Ebru Pehlivan

VakıfBank Kültür Yayınları
 nkılap Mahallesi
Dr. Adnan Büyükdeniz Caddesi
No: 7/A1 – Kat 13
34768 Ümraniye / İstanbul
Telefon: 0 216 285 9571
www.vbky.com.tr - info@vbky.com.tr
Sertifika No: 40141

  Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.ř., 2022

ISBN 978-625-7447-53-9

Kitabın Türkçe yayın hakları VakıfBank Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla g   t l lamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Baskı
Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.ř.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İř Merkezi A Blok Kat: 2
34310 Haramidere, Avcılar / İstanbul
Tel: 0212 412 1700
www.mega.com.tr - info@mega.com.tr
Sertifika No: 44452

1. Baskı: Aęustos 2022

2. Baskı: Aralık 2025

SARAYDAN KIZ KAÇIRMA

W. A. MOZART

LİBRETTO

CHRISTOPH FRIEDRICH BRETZNER

JOHANN GOTTLIEB STEPHANIE DER JÜNGERE

TÜRKÇESİ

MURAT KAYMAZ



WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756'da Salzburg'da doğan Mozart, kısa yaşamına senfoni, konçerto, oda, opera ve koro müziğinin zirve noktaları olarak kabul edilen 600 eser sığdırmıştır. Mozart, *Sihirli Flüt* operasının 1791 yılında Almanya'da yapılan ilk temsilinden bir ay sonra Viyana'da vefat etmiştir.

CHRISTOPH FRIEDRICH BRETZNER

1748-1807 yılları arasında yaşamış olan Leipzig doğumlu C. F. Bretzner, 18. yüzyılın en tanınmış librettistlerindendir. Bretzner, Mozart'ın *Così fan Tutte* eserini başlığıyla Almancaya uyarlamıştır.

JOHANN GOTTLIEB STEPHANIE**DER JÜNGERE**

1741-1800 yılları arasında yaşamış Avusturyalı libretist, aktör, oyun yazarı. Mozart ile birlikte Bretzner'in *Belmonte und Constanze* eserini uyarlamış ve Mozart'ın bestelediği tek perdelik *Der Schauspieldirektor* operasının librettosunu yazmıştır.

MURAT KAYMAZ

1973 İstanbul doğumludur. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümünde doktora araştırmalarını sürdürmektedir. Deneme türünde telifleri, Fuzuli'nin *Beng ü Bâde* adlı mesnevisi ve Arthur Schopenhauer külliyyatının çevirileri çalışmalarından bazılarıdır.

İÇİNDEKİLER

Mozart'ın <i>Saraydan Kız Kaçırma</i> Operası Üzerine	7
Çevirmenin Önsözü: Aşk İçin	17

SARAYDAN KIZ KAÇIRMA

Birinci Perde	27
İkinci Perde	59
Üçüncü Perde	97

MOZART'IN SARAYDAN KIZ KAÇIRMA OPERASI ÜZERİNE

BERTAN RONA

Wolfgang Amadeus Mozart'ın (1756-1791), eserlerinde “Türk” temasına gösterdiği ilgi, bilinen bir olgudur. Kronolojik sırayla K.109 *Sarayda Kışkançlık Balesi*, K.219 *La Majör Keman Konçertosu*, K.331 *La Majör Piyano Sonatı*, K.344 *Zaide Operası*, K.384 *Saraydan Kız Kaçırma Operası* ve K.422 *Kahire Kazı Operası*, bestecinin Türk temalı eserleri arasındadır. Bu eserlerini bestelerken Mozart'ın, *alla Turca* adı verilen modanın etkisi altında bulunduğu açıktır. Nitekim kendisinden önce de bu akım kapsamında Türklerle ilgili onlarca eser ve özellikle opera bestelenmiştir. Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) *Bayezid* operası ile Gioacchino Rossini'nin (1792-1868) *İtalya'da Bir Türk* ve *II. Mehmet* operaları buna örnek gösterilebilir. Ne var ki Mozart'ın ortaya koyduğu yaklaşımın sadece *alla Turca* modasıyla açıklanamayacağı da ortadadır. Zira besteci, kendi döneminde hâkim olan klasik oryantalist bakışın çok ötesine uzanan bir anlayışı, *Saraydan Kız Kaçırma* operasında ortaya koymuştur.

Mozart'tan Karol Szymanowski'ye (1882-1937) varıncaya değin Türk (veya Doğu) müziğini imite etmeye çalışan klasik Batı müziği bestecilerinin başarılı olup olmadıkları, pek çok tartışmanın konusu olmuştur. Bu noktada önemli olan, Mozart'ın bu imitasyonu hangi yollarla yaptığıdır. Bilindiği üzere bestecinin kullandığı müzik sistemi ve elindeki orkestra, klasik Türk musikisini aynen verebilecek nitelikte değildi. Zaten Mozart'ın amacının bu olduğu da tartışmaya açıktır. Çünkü o, yakından ta-

nımadığı, sadece bazı izlenimlerine sahip olduğu bir müzik türünü, taklit etmekten çok, klasik Batı müziği sistemi içinde eriterek stilize etmeyi hedeflemekteydi. Mesele teknik bir incelemeye tabi tutulunca bestecinin bu hedefine ulaşmada ne kadar başarılı olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Çünkü Mozart'ın oryantal müziğin çeşnisini yakalayabilmek için sadece *Türk Marşı*'nda bile ortaya koyduğu teknik "hile"ler on beş başlık altında toplanabilir:

1. Kesintisiz tartım ve düzüm (ritim) akışı (aynı minval üzere ritmik gidişler).
2. Gerek ezgi gerekse eşlikteki, vurma çalgı etkisindeki vurgulamalar.
3. Gürlük olarak fortinin, yani kuvvetli, gür tınlatmanın yeğlenmiş olması (açık hava musikisi olması nedeniyle, mehter takımlarının çok gür çalmalarının etkisi).
4. Eşlik ritminin sadeleştirilmiş olması (kolay algılanabilmesi için sekizlik devinim egemendir).
5. Türk musikisinin tek sesli olması nedeniyle, az ve basit bir uyumun (armoninin) yeğlenmiş olması (böylece ezgi öndüzeğe çıkarılmış olmaktadır).
6. Ses tekrarlarının çok yapılması, süreğen bas etkisi (dem sesine öykünme).
7. Ezginin sekizlilerle (oktavlarla) güçlendirilmesi, tek bir sesle eşliğin basitleştirilmesi (pedal ses olarak, özellikle orta bölümde).
8. Oryantal bir etki elde etmek amacıyla, esas seslerin sık sık geçici seslerle süslenmesi ve vurgulanması (*Türk Marşı*'nın kapatışı).
9. Çatki sesler olarak (iskelet), üçlü aralığın öndüzeğe çıkarılması (Lâ, Do, Mi).
10. Ezgi hareketlerinde adımların (en küçük aralık) egemen olması. Bu, Türk musikisinin en önemli özellik-

lerinden biridir. Batı ezgisinde atlamalar daha öndü-
zeydedir.

11. Bu özelliğin bir başka sonucu olarak, ezgi genliğinin genelde dar olması ve 5'li ya da 8'li içinde kalması.
12. Kısa ezgisel motifler kullanma (motif, müziğin bir anlam taşıyan en küçük biçim ögesi).
13. Sözlü eserlerde, söz motiflerinin (söylemlerin) de sık sık tekrarlanması.
14. Sekileme (sekvens) tarzı motif tekrarlarının sıkça kullanılması (Türk Marşı'nın başı)
15. Ritmik yükü, onaltılık ve sekizlik gibi küçük birimlerin üstlenmiş olması, özellikle onaltılık ritmik akışın belirginliği.¹

Şunu özellikle belirtmek gerekir ki Mozart'ın Türk musikisi üzerine bilgisi, sadece askerî müzik hakkındaki birtakım izlenimleri ile sınırlıydı. Hayatı boyunca hiçbir klasik Türk musikisi heyeti görüp dinlememiş, bu musikinin teknik ve üslup özelliklerini bilmeyen, onun yerine yakın geçmişe kadar devam etmiş olan Osmanlı sefer ve kuşatmaları dolayısıyla özellikle Türk askerî müziği üzerine kişisel bir kanaate sahip olan bir besteci için bu durum son derece doğaldır. Mozart'ın, Türk temalı veya tasvirli yapıtlarında Türk musikisini melodik bakımdan daha çok ritmik bakımdan taklit etmeye çalışmasının bir nedenini de onun aslen Türk askerî müziğine aşina olmasında aramak gerekir. Bir başka neden ise melodik modifikasyona göre algılanması, anlaşılması daha kolay olan ritmik değişikliklerin, çeşitli vurmalı çalgılarla seslendirildiğinde –dinleyici için– kulağa çok daha renkli ve

1. Gedikli, Necati, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999.

çarpıcı gelmesidir. Nitekim Mozart, ölçü ve ritimle ilgili bu uygulamalarını sadece *alla Turca* başlıklı piyano sonatı bölümünün bozkırdaki atlıları çağrıştıran bas figüründe değil *Saraydan Kız Kaçırma* operasının uvertüründeki büyük davul ve zil ile de gerçekleştirmiştir.

Türkçe'ye *Saraydan Kız Kaçırma* biçiminde çevrilmiş olsa da aslında *Saraydan Kaçış/Saraydan Firar* anlamına gelen *Die Entführung Aus Dem Serail*, eğer repertuvar operaları dikkate alınacak olursa, Mozart'ın iki Almanca operasından biridir. Eserin librettosu, Christian Friedrich Bretzner'in (1748-1807) besteci Johann André (1741-1799) için yazmış olduğu bir librettodan esinlenilerek Gottlieb Stephani (1741-1800) tarafından yazılmıştır. 1782 yılında, bestecisi henüz yirmi altı yaşındayken yazılan ve yine aynı yılın 16 Temmuz günü Viyana'da ilk defa sahnelenen eser², yine bizzat Mozart tarafından *Singspiel* yani *şarkılı oyun* olarak tanımlanmıştır. Bu tür, İtalyan *opera buffa* ile Fransız *opera comique* türlerine benzer biçimde müziksiz salt konuşma geçişlerini de içermektedir, ne var ki *opera buffa*da eşliksiz konuşma yerine *recitativo* yer alır. Eserin müzikal açıdan olmasa da dramatik yönden protagonistleri arasında yer alan “Selim Paşa” karakteri ise –dünya prömiyerinden farklı olarak– günümüzde tamamıyla bir konuşma rolü olarak canlandırılmaktadır.

Saraydan Kız Kaçırma'nın uvertürü, dinleyiciye doğrudan mehteranı hatırlatan bir girişle başlar. Bu girişte özellikle büyük davul ile zil, son derece aktif bir biçimde kullanılmıştır. Bunun nedeni –vurmalıların Asya kökenli olmaları gerçeğini bir yana bırakacak olursak– volümlü birer açık hava çalgısı olarak büyük davul ile zilin, mehteranı taklit etmedeki kabiliyetleridir. Bu iki vurmalı çalgı, açık bir biçimde kös ile çevgânın yerine kullanılır.

2. Kobbé, Gustav, *The New Kobbé's Opera Book*, Ebury Press, Londra, 1997.

mışlardır. Zaman zaman bu grupla birlikte değerlendirilen küçük (piccolo) flüt de askerî etkiyi güçlendirecek şekilde ele alınmıştır. Zira “küçük flüt, trampetle işbirliği yaptığında, askerî duyguları deyi gücü hiçbir soluklu çalgıda yoktur.”³

Uvertürün hemen başında karşılaşılan ve kemanlar arasında cereyan eden kontrpuan, atlıların koşuşturduğu bir meydan savaşının kargaşasını vermek bakımından çok başarılıdır. Uvertürün ABA formunda ve genel olarak eserin klasik Batı müziği konvansiyonlarına uygun olan yapısı, aslında pek çok yerde bu görünümün dışına çıkar. “Numaralı” nitelikte olan operanın *Chor der Janitscharen* (Yeniçeriler Korosu) başlıklı 5. bölümünde, müzik cümlelerinin asimetrik bir yapıda olduğu göze çarpmaktadır. Mozart burada, $8+8=16$ veya $16+16=32$ gibi klasik Batı müziğinin kabullerine uygun, alışıldık, aritmetik karakterde ve köşeli bir *periyod formunu* değil –sonda yer alan *koda* niteliğindeki 5 ölçü dışarıda bırakılacak olursa– $11+11=22$ gibi dönemi için son derece sıra dışı bir terkihi tercih etmiştir. Fuad Koray’ın, *Müzik Formları* kitabında, “üç ölçülük motiflere daha az tesadüf edilir” dedikten hemen sonra, “bilhassa Mozart’ın eserlerinde üç ölçülük motiflere daha çok rastlanır” deme ihtiyacı duyması⁴, bestecinin yukarıda sözünü ettiğimiz tercihlerine ilişkin bir bakış açısı sağlayabilir. *Yeniçeriler Korosu*’nda melodinin genel anlamda atlamalı değil yavaş seslerle ilerlemesi ve 2’lilerin “oynak” yapısından kaynaklanan “oryantal” hava da parçanın bütününe yayılan ve klasik Batı müziğinin standart, nicel, hesap işi yapısına oldukça aykırı olan deformasyon hissini güçlendirmekte ve bu yapıya göre çok daha asimetrik ve “tanımsız” diyebileceğimiz Klasik Türk musikisi eserlerine yaklaşılmaktadır.

3. Çalışır, Feridun, *Çalgı Bilgisi*, Yeni Dağarcık Yayınları, Ankara, 1984.

4. Koray, Fuad, *Müzik Formları*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.

Saraydan Kız Kaçırma, içindeki güzel arialara karşın *ansambl*, yani ses topluluklarının ön planda olduğu, bir operadır. Bilindiği üzere bestecinin yaşadığı çağda kentli bir orta sınıf dinleyici-izleyici kitlesi bulunmadığı gibi, bugünkü anlamda opera sahneleri de mevcut değildi. Günümüzdeki emsallerine oranla çok daha küçük olan o günün sahnelerinde sesin uzağa iletilmesi ihtiyacı oldukça sınırlı olduğundan, şarkıcıların şan tekniği ve bestecilerin yazı stili açısından volümlü ses öncelikli bir arayış değildi. Buna rağmen Giuseppe Verdi (1813-1901), Richard Wagner (1813-1883) ve Giacomo Puccini'ninkilerle (1858-1924) kıyaslandığında çok daha “mütevazı” görünen Mozart ariaları, solistler için her zaman bir müzikalite ve disiplin okulu olmuştur. Çünkü Mozart, naturasından kaynaklanan çocuksu üslubu ve oyuna olan düşkünlüğü nedeniyle, bu arialarda müziğin fiziksel-akustik doğasından kaynaklanan pek çok kuralı bilinçli olarak ihlal etmiştir. Sadece operalarında değil, diğer eserlerinde de karşılaşılan bu duruma en iyi örneklerden biri, *Saraydan Kız Kaçırma* operasında yer alan *Osman'ın Aryası*'nda bulunmaktadır. Burada besteci, genel olarak tiz seslerin *forte*, pes seslerin ise *piano* olması gereğini göz ardı ederek, şarkıcıdan bunun tam tersini istemiştir (tiz *re bemol* için *fp*, pes *fa* için *f*). Bu önsözün kapsamı dışında yer alan başka bazı nedenleri de bulunan bu istek, aslında insan sesinin doğasına aykırı ve klasik Batı müziğinin yüzlerce yıllık yerleşik pratiğine ters düşmektedir.

Mozart'ın, *Saraydan Kız Kaçırma* operasında ortaya koyduğu tüm bu uygulamalar, elbette bestecinin Türk dünyasına duyduğu ilgiyi kanıtlar niteliktedir. Eserin librettosuna ve dramatik yapısına bakıldığı zaman ise bestecinin Türklerle ilgili düşünceleri açık bir biçimde kendini göstermektedir: Türklerle ilgili olan ve finalde “Selim Paşa” karakterinin şahsında Türkler'in zarafet, bağışlayıcılık ve olgunluklarını ifade eden bir librettoyu tercih

etmesi, her şeyden önce Mozart'ın –Avrupa'da modernite olgusunun en güçlü biçimde yaşandığı yıllarda– tam olarak “anti-oryantalist” denilemese bile “Türk dostu” denilebilecek yaklaşımını ortaya koymaktadır. II. Viyana Kuşatması'nın üzerinden daha yüz yıl bile geçmemişken, çocukların “Türk umacı” masallarıyla korkutulduğu Viyana'da böyle bir eseri yazıp sahneleyen besteci, yerleşik söylemin oldukça dışına çıkma riskini göze almıştır. *Saraydan Kız Kaçırma* operasında tam olarak ne şekilde yerleşik söylemin dışına çıkıldığını anlayabilmek için de doğrudan eserin dramatik yapısına odaklanmak gerekmektedir.

Eserin *snopsis*i yani konu özeti, şu şekildedir: Belmonte'nin uşağı Pedrillo, nişanlısı Konstanze ve onun hizmetçisi Blonde, Osmanlı devlet adamı Selim Paşa'nın sarayına köle olarak satılmışlardır. Paşa, Konstanze'yi beğenerek kendisi için ayırmış, Blonde'yi ise kendi adamı Osman'a hediye etmiştir. Durumu öğrenerek saraya mimar kisvesi altında girmeyi başaran Belmonte, Pedrillo sayesinde Selim Paşa'nın güvenini kazanır. Paşa, birlikte olmak için zorlamadığı, aksine son derece kibar davrandığı Konstanze'nin kendisini sevmesini beklemektedir. Bu arada Konstanze, Blonde aracılığıyla nişanlısı Belmonte'nin sarayda olduğunu öğrenir. Koşullar olgunlaştığında saraydan kaçma hazırlığı yapan dörtlü, Osman'ı sarhoş ederek amaçlarına ulaşmayı planlar. Ne var ki Osman beklenmedik bir biçimde ayılır ve kaçakları yakalayarak Selim Paşa'nın huzuruna getirir. Paşa'nın karşısında Belmonte'yi sevdiğini ve ondan ayrılmaktansa ölümü tercih edeceğini söyleyen Konstanze büyük bir cesaret örneği sergiler. Bu arada Selim Paşa, aralarında geçen konuşmalardan, Belmonte'nin, kendisinin en büyük düşmanı olan Hristiyan komutan Lastados'un oğlu olduğunu anlar. Ne var ki herkesin beklediği idam emrini vermez ve “bağışlamanın en büyük erdem olduğu”nu söyleyerek sevgilileri affeder. Onları memleketlerine gönderir ve “orada za-

man zaman kendisini dostça anarlarsa memnun olacağını” belirtir.⁵

Bu özetten açık bir biçimde anlaşılabilceği gibi Pedrillo, Osman ve Blonde, eserde komik unsur olarak yer almaktadırlar. Pedrillo’nun mizah maskesi altındaki bilge tavrı ile Osman’ın ustaca betimlenmiş olan “sabit fikirli, kızgın ve kurnaz Şarklı” tiplemesi, özellikle dikkat çekicidir. Mozart’ın başlangıçta şan partisi olarak yazdığı “Selim Paşa” rolü ise, daha önce de belirtildiği gibi bazı nedenlerden ötürü sonradan salt konuşmaya çevrilmiştir. Ancak bu tercih, (söz konusu form opera olmasına rağmen) “Selim Paşa” karakterinin dramatik önemini azaltmamıştır.

Saraydan Kız Kaçırma operasının yukarıda özetini verdiğimiz konu ve bu konuyu işleyen librettosu, izleyici/dinleyiciyi doğrudan Belmonte ile Konstanze’nin aşkına odaklasa ve dramatik gerilimi çiftin kurtulup kurtulamayacağı merakı üzerinden kurgulasa da aslında olay akışını sürekli olarak yönlendiren karakter, Selim Paşa’dır. Çünkü finalde, çifti suç üstü yakaladığı hâlde cezalandırılmalarını değil beraber serbest bırakılmalarını emreden bizzat odur. Paşa’nın bu davranışı, eserin mutlu sonla bitmesini sağlamakla kalmaz, seyircinin katharsis duygusu yaşamasına vesile olur (Platon’un, “katharsis” terimini adil yöneticiler için bilhassa kullandığı hatırlanmalıdır).

Tüm bunlardan hareketle “Selim Paşa” karakterinin eserdeki fonksiyonunun sadece sevgililerin affedilmesi ile sınırlı kaldığını sanmak, büyük bir yanılgı olur. Zira izleyici/dinleyici, Selim Paşa’nın moral değerlerini ilk olarak Konstanze’ye yaklaşımı sırasında idrak eder. Köle olarak aldığı Konstanze, kendisinin cariyesi olduğu hâlde, Selim Paşa onu fiziksel bir yakınlık için asla zorlamaz. Belmonte’den ve hayattan tamamen ümidini kesmiş

5. Altar, Cevad Memduh, *Opera Tarihi, Cilt 1*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

olan Konstanze her şeye hazır olduğunu bildirirse de Selim Paşa tensel beraberliğin duygusal aşkı gerektirdiğini belirterek zorla güzellik olmayacağını ifade eder.

Saray'dan Kız Kaçırma operasının librettisti, Selim Paşa'nın bu moral değerlerini iyice zirveye taşımak için finalde kimse-nin aklına gelmeyecek bir ayrıntıyı da öne çıkarır: Paşa, öylesi-ne kibar davrandığı Konstanze'yi, sevgilisi ile kaçarken suç üstü yakalamakla kalmamış, ayrıca Konstanze'yi kaçırmaya çalışan Belmonte'nin, baş düşmanı olan Hristiyan komutan Lastados'un oğlu olduğunu fark etmiştir. Ne var ki izleyici/dinleyici için sürpriz niteliğinde olan ve gerilimi son raddeye vardır bu durum karşısında Selim Paşa, akla ilk geleni yapmamış, tam tersine Belmonte ile Konstanze'yi affederek ülkelerine göndermiştir.

Görüldüğü üzere Mozart, Avrupa'da Türklerle ilgili olarak ciddi önyargı hatta düşmanlıklar devam ederken, bir Osmanlı sarayında hüküm süren Selim Paşa'yı zarif ve adil biri olarak betimleyip Türklere ilişkin yerleşik kanıyı reddetmekle kalmamış, neredeyse buna zıt bir tablo çizmiştir. Mensup olduğu medeniyetten duyduğu gizli rahatsızlığın yönlendirmesiyle geçmişte Türk marşları besteleyen besteci, *Saraydan Kız Kaçırma* operasından sonra da *Sihirli Flüt* gibi bir başyapıtla "öteki"ni ele almaya, medeniyetin olmadığı tabii bilinç-dışının izini sürmeye devam edecektir. Salzburg gibi görece küçük bir şehirde doğmasına karşın babasının kozmopolit kişiliğinden etkilenecek olgunlaşan Mozart'ın insancıl yaklaşımı, çağlar ötesine uzanacak kadar evrensel bir hümanizmi dışa vurmaktadır. *Saraydan Kız Kaçırma* operası da tüm bu düşüncelerden hareketle –konuşmalı kısımlar itibarıyla– günümüzde iki, hatta üç dilli –Almanca, Türkçe, İngilizce– olarak sahneye konulabilmektedir.

