

A.ADNAN SAYGUN'UN YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN KORO ŞEFLİĞİ
TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

H. Çiğdem Aytepe

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı

Sanat Eseri Raporu

Ankara, 2009

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05.09.2009



H. Çiğdem Aytepe

KABUL VE ONAY

H. Çiğdem Aytepe tarafından hazırlanan "A. Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosunun Koro Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, 05.09.2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.

Prof. Erol Erdinç (Başkan)

Prof. Rengim Gökmen (Danışman)

Doç. Metin Munzur (Üye)

Yrd. Doç. Turgay Erdener (Üye)

San. Öğr. El. Doğan Çakar (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu çalışmam ve tüm yüksek lisans eğitimim boyunca ufkumu genişleten, aktardığı çok değerli bilgileri, deneyimi ve duruşu ile yürüdüğüm yolu daha iyi kavramamı sağlayan ve daima örnek alacağım danışmanım Sayın Rengim Gökmen'e teşekkürlerimi sunmak isterim.

Kompozisyon lisans eğitimimi aldığım, her konuda danışabildiğim ve daima yardımını aldığım, çözemediğim durumlarda hep bambaşka bakış açıları sunarak sorunlara farklı noktalardan bakabilmemi sağlayan; bu çalışmamda da değerli görüşlerini paylaşarak çok yardımcı olan öğretmenim Sayın Turgay Erdener'e teşekkür ederim.

Sayın İbrahim Yazıcı, Ahter Destan, Naci Özgüç ve Günay Günaydın'a uzman görüşü olarak alınan çok değerli yorumları için çok teşekkür eder; Kültür Bakanlığı Devlet Çoksesli Korosu Üyeleri Aylin Akdoğan, Dilek Atay, Ethem Demir ve Cavidan Bayam'a, profesyonel korist gözüyle eserle ilgili düşüncelerini paylaştıkları için de teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmam için gerekli kaynaklara ulaşma, notların bilgisayara geçirilmesi, çeviri, düzeltme gibi pek çok teknik konuda benden değerli yardımlarını esirgemeyen ve daima bana destek dostlarım Ahu Köksal, Sibel Bilgin, Onur Özmen, Bora Ateşyakan, Atilla Çağdaş Değer, Nihan Tıltak, Aysu Erdoğan, Nilgün İşcan, Hande Orhan, Serap Şimşek ve sevgili ailem Nilgün, Oğuz ve Mehmet Aytepe'ye en içten teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

ÖZET

AYTEPE, H. Çiğdem. *A. Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun Koro Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*, Sanat Eseri Raporu, Ankara, 2009.

Bu çalışmada, Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun, koro şefliği açısından incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu çerçevede, eserin toplam on üç bölümlük yapısı içerisinde, koronun bulunduğu sekiz bölüm incelenmiştir. Yapılan inceleme; her bölümün temel olarak şiir, genel form ve armonik yapı, koronun rolü ve temel teknik güçlükler ile şeflik teknikleri açısından incelenmesini kapsamaktadır. Bu inceleme içerisine; konuyla ilgili alınan uzman görüşleri de eklenmiştir. Bir koro şefinin bu eseri çalıştırmadan önce yapacağı müzikal analizin yanında, mutlaka Yunus Emre'nin felsefesini ve Saygun'un koro müziği ile olan yoğun bağlantısını tanıması gerektiği düşünüldüğünden, eserle ilgili temel bilgilerin yanında, bu konulara da özellikle yer verilmiştir. Saygun, bu eseri besteledikten önce çok uzun süre Yunus Emre ve şiirleri üzerine yoğunlaşmıştır. Eser; bestecinin bu birikimi üzerine şekillenmiş ve müzikal dil bakımından da; özellikle bestecinin bu döneminde Türk Halk Müziğini pentatonik bir yapıyla temellendiren ve modal müziği temel alan müzikal anlayışı üzerine kurulmuştur. Eserdeki koro yazısında da bu modal anlayış çok hâkimdir. Eserin koro şefliği çerçevesinde incelenmesi, tüm bu öğeler değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre, Oratoryo, Koro, Şeflik,

ABSTRACT

AYTEPE, Hediye Çiğdem. *Analysis of Adnan Saygun's Yunus Emre Oratorio in Terms of Choir Conductor*, Master's Thesis, Ankara, 2009.

In this study, analysis of Ahmed Adnan Saygun's Yunus Emre Oratorio in terms of choir conductor is intended. In this context, within thirteen-part structure of piece, the eight sections with choir were examined. Basically the study covers the analysis of each section in terms of the poetry section, general form and harmonic structure, conducting techniques and the role of chorus in section and basic technical difficulties. Comments received from relevant experts are also added into this analysis. Since for a chorister, next to the musical analysis that will be done before running this piece, it is absolutely necessary to recognize the philosophy of Yunus Emre and the intense connection of Saygun to the choral music, these issues are included particularly in addition to basic information about the piece. Saygun concentrated on the subject very long time before composing this piece. The piece was shaped on the composer's experience and in terms of musical language it was founded on especially the musical concept of the composer during this period depending modal music, which based Turkish Folk Music with a pentatonic structure. Therefore this modal concept is very dominant in choral writing of the piece. Analysis of the piece in terms of choral conductor is accomplished by evaluating all these factors.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre, Oratorio, Choir, Choir Conductor

İÇİNDEKİLER

KABUL-ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLO DİZİNİ.....	viii
1. GİRİŞ	1
2. AHMED ADNAN SAYGUN VE KORO MÜZİĞİ	4
2.1. Adnan Saygun'un Hayatında Koro.....	4
2.2. A.Adnan Saygun'un Koro Eserlerinin Listesi.....	9
2.2.1. Eşliksiz Koro Eserleri.....	9
2.2.2. Piyano Eşlikli ve/veya Gençler İçin Koro Eserleri	11
2.2.3. Orkestra ve Koro eserleri	12
2.3. Adnan Saygun'un "Koro ve Orkestra" Eserleri	13
3. YUNUS EMRE ORATORYOSU	15
3.1. Oratoryo Formu	15
3.2. Yunus Emre, Şiirleri ve Anadolu Kültüründeki Yeri	20
3.3. Ahmed Adnan Saygun ve Yunus Emre; Eserin Bestelenme Süreci ve Önemi	27
3.4. Yunus Emre Oratoryosu'nun Genel Özellikleri ve Yapısı.....	31
3.4.1. Eserin Bölümleri ve Genel Yapısı.....	31
3.4.2. Enstrümantasyon, Koro ve Solistler	33
3.4.3. Oratoryo'nun Konusu	34
3.4.4. Oratoryo'da Kullanılan Şiirlerin Seçilmesi ve Kurgulanışı.....	37
3.4.5. Eserde Kullanılan Şiirler	41
4. YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN KOROLU BÖLÜMLERİNİN İNCELENMESİ	47
4.1. Genel İnceleme.....	47
4.1.1. Bölümlerde Genel Olarak Koro, Rolü ve Genel Güçlükler.....	47

4.1.2. Tüm Bölümlerde Koronun Ses Aralığı.....	49
4.2. Birinci Bölüm.....	49
4.2.1. Nr. 1 Largo (Koro ve Orkestra).....	49
4.2.2. Nr.4 Aria (Bas Solo, Koro ve Orkestra)	61
4.2.3. Nr.5 Koral (Koro ve Orkestra).....	68
4.3. İkinci Bölüm	76
4.3.1. Nr.7 Agitato (Sololar, Koro ve Orkestra).....	76
4.3.2. Nr.8 Arioso (Soprano Solo, Koro ve Orkestra)	83
4.3.3. Nr.10 Koral (Koro ve Orkestra).....	87
4.4. Üçüncü Bölüm	92
4.4.1. Nr.12 Vivo (Sololar, Koro ve Orkestra)	92
4.4.2. Nr.13 Koral (Koro ve Orkestra).....	106
KAYNAKÇA.....	113
EK-1 YUNUS EMRE ORATORYOSU DİSKOGRAFYASI	117
EK-2 YUNUS EMRE ORATORYOSU KORO PARTİSYONU.....	119

TABLO DİZİNİ

TABLO 1	32
TABLO 2	49
TABLO 3	51
TABLO 4	55
TABLO 5	62
TABLO 6	63
TABLO 7	70
TABLO 8	77
TABLO 9	84
TABLO 10.....	88
TABLO 11.....	95
TABLO 12.....	107

1. GİRİŞ

Ahmed Adnan Saygun; besteci, orkestra ve koro şefi, etnomüzikolog, öğretmen, araştırmacı, yazar ve yönetici kimlikleriyle genç Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli müzik adamlarından biridir. Bestecinin belki de ülkemizde ve dünyada en çok tanınan yapıtı olan Yunus Emre Oratoryosu da, Cumhuriyet tarihinin ilk oratoryosudur.

Saygun'un "Orkestra ve Koro" için yazdığı eserlerine bakıldığında, işlediği konunun hep Anadolu'yla ilgili olduğu görülmektedir. Bestecinin sözsüz yapıtlarında dahi Anadolu imgesi ve müziği rahatlıkla hissedilirken; sözlü yapıtlarında bu durum çok daha somut olarak görülmektedir. Saygun'un yapıtlarında; kendi potasında eriterek kullandığı Anadolu'ya ve Geleneksel Türk Müziğine ait makam dizileri, tarihsel olarak Anadolu müziği ile bağlantılı olan Yunan modları ve pentatonik diziler yoğunlukla yer almaktadır. Bu müzikal temel üzerine, bestecinin "orkestra ve koro" için yazdığı tüm eserlerinde; Anadolu kültürü, Cumhuriyet ve Atatürk konuları işlenmektedir. Bu eserler müzikal dilleri ve konuları bakımından adeta bestecinin vatan aşkını, Anadolu tapınmasını dile getirmektedirler. Yunus Emre Oratoryosu da bestecinin bu anlayışını yoğun bir şekilde yansıtmaktadır.

Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nu koro şefliği teknikleri açısından inceleyen bu çalışmada; müzikal incelemeden önce, eserin daha iyi anlaşılmasına yönelik olarak bazı temel konulara yer verilmiştir:

Bu konuların başında "Saygun'un hayatında koro müziğinin yeri" gelmektedir. Günümüzde başta Emre Aracı'nın doktora tezi olmak üzere Adnan Saygun üzerine yazılmış veya Saygun'un hayatını ve çalışmalarını da içeren pek çok kitap, tez makale, bildiri v.b. kaynak vardır ve bu kaynaklara da kolaylıkla ulaşılabilmektedir. Bu nedenle, çalışma içerisinde Saygun'un tüm biyografisi ve diğer eserlerine ilişkin ayrıntılı bilgi yer almamaktadır. Ancak bu çalışmanın

ikinci bölümü; Saygun'un yaşamını, koro müziği ile olan bağlantıları açısından incelemektedir. Zira bestecinin otuz beş yaşındayken tamamladığı Oratoryosu'nda çok etkili bir koro yazısı vardır ve bu eseri; koro müziğini, tınısını çok iyi tanıyan bir bestecinin yazdığı çok açıktır. Bu bağlamda, Saygun'un nasıl bir koro müziği birikimine sahip olduğu ve koro müziği üzerine olan çalışmaları, ikinci bölümün temel çatısını oluşturmaktadır.

Üçüncü bölüm, genel olarak Yunus Emre Oratoryosu'nu incelemektedir. Bölümde oratoryo türü genel olarak tanıtıldıktan sonra Yunus Emre'ye yer verilmiştir. Yunus Emre; Türk halkının yüzyıllardır felsefesini kucaklayarak bağrına bastığı, şiirlerini kuşaktan kuşağa aktardığı, 'gönüllerde yaşayan' bir ozandır. Saygun'un oratoryosunun ülkemizde geniş kitlelerce kabul görerek ulaştığı büyük başarıda; kuşkusuz ki Yunus Emre'nin şiirlerinin kullanılmasının da payı vardır. Bu nedenle bu çalışmada Yunus Emre'nin kimliği ile şiirlerini nasıl bir dönemde, hangi koşullarda yazdığına ilişkin temel bir incelemenin yanında, Saygun'un Yunus Emre'ye olan yoğun ilgi ve sevgisini de inceleyen kısımlar yer almaktadır.

Oratoryonun korolu bölümlerinin incelenmesi; raporun son bölümünde yer almaktadır. Bu kısımda her bölümün incelenmesi dört ana başlık altında gerçekleştirilmiştir:

1. Şiir ve Konu
2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış
3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler
4. Bölümün Şeflik Teknikleri Açısından İncelenmesi

Şiir incelemesi kısmında; Saygun'un, eser için seçtiği dörtlük, beyit veya mısraların Yunus Emre'nin hangi şiirlerinden alındığının görülebilmesi ve şiirlerin incelenebilmesi için, Abdülbaki Gölpınarlı'nın çalışmasından başlayarak, -aynı zamanda Saygun'un arkadaşı olan- Burhan Toprak'ın, İlhan Başgöz'ün, Sabahattin Eyüboğlu'nun, Cahit Öztelli'nin ve son olarak günümüzde bu

konudaki en güvenilir kaynak sayılan Mustafa Tatcı'nın Yunus Emre Dîvanları taranmıştır.

Müzikal incelemede, yapılan çalışmaya ek olarak uzman görüşlerinden faydalanılmıştır. Korolu bölümlerle ilgili olarak; Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Çoksesli Korosu'nun 1998-2008 yıllarında şefliğini yapmış olan İbrahim Yazıcı, aynı koronun 1993-1998 yıllarında şefliğini yapmış Ahter Destan ve 1990-2009 yıllarında Ankara Devlet Opera ve Balesi şefi Naci Özgüç'ün görüşleri alınmış ve incelenen kısımların ilgili bölümlerine, uzman görüşü olarak eklenmiştir. Eserde yer alan makam dizileri, makamsal kısımlar ve Geleneksel Türk Müziği konusunda ise Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü öğretim görevlisi Günay Günaydın'ın uzman görüşlerinden faydalanılmıştır. İncelenen kısımlarla ilgili nota örnekleri vermek yerine çalışmanın arkasına eserin koro partisiyonu eklenmiştir. İnceleme boyunca, bölüm numaralarına veya notaya eklenen ölçü rakamlarına gönderme yapılmıştır.

2. AHMED ADNAN SAYGUN VE KORO MÜZİĞİ

2.1. ADNAN SAYGUN'UN HAYATINDA KORO

Koro müziği ve korolar, Saygun'un yaşamında önemli bir yere sahiptir. 1912 yılında İzmir İttihat ve Terakki Mektebi'ne başlayan Saygun, on yaşında İsmail Zühtü Bey'in (1877-1924) korosuna girmiş ve 12 yaşında ilk şarkısını bestelemiştir (Refiğ, 1991: 1-2).

1924 yılında, İzmir'de İstiklâl ve Şehit Fethibey İlkokullarında müzik öğretmenliğine başlayan Saygun, 1925 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin açtığı "dışarıdan öğretmenlik" sınavına girmiş; bu sınavda düzeyi ve çalışmaları komisyon tarafından ilgiyle karşılanmış ve kendisine Ankara'da kalması teklif edilmiştir. Ancak Saygun İzmir'e dönmeyi tercih etmiş ve "öğretmen ehliyetnamesi" ile İzmir'e tayin edilerek, 1926-1928 yılları arasında İzmir Lisesi'nde müzik öğretmeni olarak çalışmıştır (Aracı, 2001:52-54). Belki de bu yıllar, Saygun'un hayatında müzik eğitiminin sorunlarını ve ihtiyaçlarını yerinde gördüğü önemli bir gözlem dönemi oluşturmuştur.

1928 yılında, Türk Devleti'nin burslu öğrencisi olarak üç yıllığına Paris'e giden Saygun, Alman ekolüne bağlı, son derece yoğun ve ayrıntılı bir eğitim verilen *Schola Cantorum*'da öğrenim görmüştür (Aracı, 2001: 54-61). *Schola Cantorum*, VI. yüzyılda Papa Gregor tarafından kurulduğu kabul edilen ve yüzyıllar boyunca Avrupa'da pek çok ülkede yaygınlaşan "Şarkıcı Okulu"dur. Bu okulun geleneğini sürdüren; özellikle "eski müzik" öğretimi için kurulan ve tüm dallarda öğretim yapan bazı konservatuvarlar da *Schola Cantorum* ismini taşımaktadır (Aktüze, 2004: 510).

Saygun'un öğrenim gördüğü Paris'teki *Schola Cantorum* da, Hristiyan dini müziğini araştırmak, ortaya çıkartmak ve yaymak amacı ile 1896 yılında kurulmuş bir merkezdir. Okulda uygulanan eğitim programında III. yüzyıldan günümüze dek tüm müzik dönemleri ve Gregor ezgileri, kilise modları,

Rönesans Moteti, Barok Füg ve Klasik Sonat gibi konular ayrıntılı olarak işlenmektedir (Aracı, 2001:63-65).

Kuşkusuz Saygun'un koro müziğine verdiği önemde; *Schola Cantorum*'da öğrenci olduğu üç yıl içinde, tarihsel gelişimi ile vokal müziğin çok çeşitli örneklerini analiz etmesinin ve koro müziğini ayrıntılı bir şekilde tanımasının çok büyük payı vardır.

Dindar ve aydın bir ailede büyüyen bestecinin, *Schola Cantorum*'un aşırı Katolik misyoner havasından da rahatsız görünmediğini belirten Emre Aracı (2001: 62), aksine Saygun'un *Schola Cantorum*'u Paris'teki diğer okullara tercih etmesinin nedeninin; okulun ciddi, disiplinli ve geleneklere bağlı felsefesi olduğunu vurgular. Aslında, Saygun Paris'e ilk gittiğinde *Ecole Normal de Musique*'de Nadia Boulanger'in sınıfına girer. Ancak burada alması söz konusu olan eğitim, üç yıllık burs süresince tamamlayamayacağı bir program içerdiğinden; Saygun, Mahmut Ragıp'ın da önerisi ile *Schola Cantorum*'a geçer (Aydın:2000:8). Geleneklere bağlı olmak ve gelenekler üzerinde gelişmek; Saygun'un yaşamındaki en önemli felsefi ilkelerdendir ve bunu hep belirtmiştir. Bu noktada, *Schola Cantorum*'un bağlı bulunduğu gelenekler de koro müziğinden kaynaklandığından; Saygun'un çalışmaları bu dönemde doğal olarak koro müziği ekseninde yoğunlaşmış, Avrupa müziğinin köklerini, koro eserleri ile incelemiştir. Bu evrede, Saygun'un çok değer verdiği "gelenek" kavramı, bir yandan da "koro" ile üst üste gelmiş; bestecinin içinde bulunduğu farklı "gelenekler", zihninde bir arada yoğrulmaya başlamıştır. Bu dönemde bestecinin ait olduğu "Anadolu gelenekleri ve kültürü" ile *Schola Cantorum*'da aldığı "geleneksel eğitimi" aynı potada erittiği en çarpıcı örnek; Fatiha Suresi'ni motet olarak bestelemesidir. Müzikolog Emre Aracı, Saygun'un motet bestelemek için normalde İncil'den alınması gereken bir metin yerine, Kuran-ı Kerim'den Fatiha Suresi'ni seçmesinin; hiçbir şekilde dine saygısızlık etmek olmadığını, aksine *Schola Cantorum* eğitiminden yola çıkarak kendi kültürü ile bir sentez oluşturma arayışında olabileceğini belirtmektedir (Aracı, 2001: 57-58).

Saygun, Türkiye'ye döndükten sonra, 1931 yılında Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlar. Öğrencisi Hasan Toraganlı, Saygun'un bu okulda verdiği dikte derslerinin sonunda, tahtaya öğrencilerinin deşifre okuması için -o an gelen bir esinle- dörtsesli koro parçaları yazdığını, ilk seslendirmede sınıfın parçayı yanlışsız olarak deşifre etmesinin ise hocayı çok memnun ettiğini ve söyleyişi birkaç kez yinelettiğini belirtmiştir (Aracı, 2001: 80). Bu durum da göstermektedir ki; Saygun için koro, öğrencilerine müziği yaşayarak, yorumlayarak öğretmenin de bir yoludur ve sadece amaç değil, farklı amaçlara yönelik bir araç da olabilmektedir.

1931-1936 yılları arasında Saygun'un besteciliğinin ana odağı, halkı çoksesliliğe alıştırmak için türkülerden yola çıkarak çoksesli eserler yaratmak olmuştur (Yıldız, 2007: 68). Bölüm 1.3.'te de görüleceği gibi, Saygun'un koro eserleri azımsanmayacak sayıdadır ve bu eserlerin büyük bir bölümü, yukarıda belirtilen amaca yönelik olarak yazılmış halk türküleridir. Yine aynı bölüm incelendiğinde, bestecinin, gençler için de çok sayıda çalışması olduğu görülecektir. Bu eserler, koroların konser programlarında günümüzde de sıklıkla yer almakta ve sevilerek seslendirilmektedir.

Saygun; koro müziğinin önemi konusundaki görüşlerini, çevresine ve öğrencilerine de yansıtmış, bu konuda önemli bir etki alanı oluşturmuştur. Besteci, hem Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmen olduğu dönemde hem de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çalıştığı dönemde koronun önemini öğrencilerine aşılamıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda bir dönem koro derslerini yürüten Saygun'un, çok titiz bir şekilde çalıştığı ve en ufak bir hataya izin vermediği öğrencileri tarafından anlatılmaktadır. Adnan Saygun'un pek çok kompozisyon öğrencisi de, belki de hiçbir yönlendirme olmaksızın bestecinin çalışmalarını sürdürmüş, koro müziği alanında benzer çalışmalar yapmışlardır. Saygun'un öğrencileri, -başta Muammer Sun olmak üzere- koroların müzik öğrencileri, çocukların-gençlerin müzik eğitimi ve yetişkinlerin müzik yaşantısındaki olumlu etkisini göz önüne alarak; farklı seviyede korolara yönelik eser yazma, eğitim müziği besteleme, çocuk şarkılarına eşlik yazma, ülkemizde

yeni korolar kurulması ve kurumsallaşması, yapılması gereken yeni uygulamalar üzerine fikir üretmek, var olan sorunlar üzerine çözüm arayışında olmak gibi pek çok konuda etkin olarak çalışmışlardır.

Saygun'un koro müziğine olan özel sevgisinin bir başka göstergesi de kurucusu olduğu hatta çok zor koşullarda çalıştırmaya devam ettiği korolardır. 1932 yılından -görevden alındığı- 1936 yılına kadar onursal danışmanlığını yaptığı Ankara Halkevi'nde kurduğu korolar, koro müziği tarihimiz için çok önemlidir. 1939 yılında Halkevleri Müfettişliği göreviyle Ankara'da bulunan besteci, "Ses ve Tel Birliği" olarak yeniden düzenlediği korosu ile halkevi ve radyoda konserler vermiş, koro çalışmaları için değerli dostu M. Cenap And'ın desteğini almıştır (Yıldız, 2007: 70). Ses ve Tel Birliği aynı zamanda, Türk Koro Müziği'nin günümüzdeki en büyük destekçilerinden biri olan Sevda-Cenap And (SCA) Müzik Vakfı'nın ilk tohumlarının atıldığı oluşumdur. 1973 yılında SCA Müzik Vakfı adını alan yapının ilk danışma kurulu başkanı da yine Saygun'dur (Değer, 2007). Besteci ayrıca, 1973 yılında Muzaffer Arkan öncülüğünde kurulan; yıllar boyunca bünyesinde çocuk, gençlik, yetişkin koroları yetiştiren; bu korolarla Avrupa'daki önemli uluslararası koro yarışmalarında ülkemize dokuz kez dünya birinciliği ve çeşitli dereceler kazandıran Ankara Çoksesli Müzik Derneği'nin de kurucu üyeleri arasındadır (Değer-Aytepe, 2009:152).

Saygun'un koro müziğine ve bu müziğin eğitim ve estetik anlayışa etkisine verdiği önemin bir diğer önemli göstergesi; profesyonel koroların yanında çocuk, genç, amatör ve hatta müzik eğitimi almamış korolar için yazdığı eserlerdir.

1939 yılında Halkevleri Müfettişliği'ne atanan Adnan Saygun, bu görevi çerçevesinde, ilk bölümünü "koro"ya ayırdığı "Halkevlerinde Musikî" adlı bir kitap yazmıştır. Halkevlerinde yapılacak müzik uygulamaları için yol gösterici bir nitelik taşıyan kitabın ilk bölümünde, Anadolu halkının şarkı söyleme alışkanlıkları belirtilmiş; halkın bünyesine ve hazırbulunuşluk düzeyine uyabilecek koro çalışmaları yapılabilmesi için konu birçok farklı açıdan incelenmiş, çözümlenmiş ve öneriler yazılmıştır. Aynı zamanda Saygun, her

insanın şarkı söyleyebileceğini ve koro çalışmalarının müzikal anlamda çok kısa sürede sonuç alınabilecek, masrafsız etkinlikler olduğunu da belirtmiştir (Değer, 2007).

Halkın birlikte şarkı söyleme alışkanlığı olmadığını saptayan Saygun'un bu sorun için çözüm önerisi; müzikle az veya çok uğraşan kişilerden yararlanarak halk koroları oluşturmaktır (Saygun,1940: 13-19).

Oluşturulacak halk korolarına dinleyici kitlesi yaratmak ve bu dinleyicilerden koroya katılım sağlamak amacıyla yapılacak en önemli girişim, halkın kulak ve beğeni terbiyesinin temeli olan, "dinleme alışkanlığı"nı geliştirmektir. Saygun'a göre bu konuda yararlanılması gereken kaynaklar yetişmiş halk koroları, müzisyenlerden oluşan korolar ile gramofon, radyo ve sinemadır.

Adnan Saygun, halk korolarının üç yolla çalışabileceğini öngörür: Birlikte (kulaktan ve tek sesli) türküler, vatani şarkılar söylemek; solfej öğrenmeden (kulaktan) birkaç sesli söylemek; aşamalı bir solfej eğitiminden sonra (notadan) söylemek.

Dinleme alışkanlığı ve koroların çalışma yöntemlerinin yanısıra söylenecek eserler üzerinde de ayrıntılı bir şekilde duran Saygun; dağarcığın yöreye ve o yöre insanının özelliklerine göre; dinleyiciyi canlı tutacak şekilde seçilmesi gerekliliğini vurgular. ¹

Henüz çocukluk çağında koro ile tanışan Saygun, hayatından koroyu/koroları hiç çıkartmamış; söylemek, kurmak, yönetmek, eğitimi için çalışmak, yaymak ve dağara katkıda bulunmak gibi alanın her yönünde çok önemli girişimlerin altına imzasını atmıştır.

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Saygun 1940, Değer 2007.

2.2. A.ADNAN SAYGUN'UN KORO ESERLERİNİN LİSTESİ

Bu bölümde yer alan eser listesi, Atilla Çağdaş Değer'in¹ hazırladığı Saygun'un koro eserleri listesi (Değer, 2007) temel alınarak oluşturulmuştur. Değer; listeyi Saygun'un günümüze dek farklı kaynaklarda yayınlanan eser listelerini kıyaslamalı olarak incelemek ve Bilkent Üniversitesi'ne bağlı bulunan Ahmed Adnan Saygun Eğitim ve Araştırma Merkezi'nde bulunan koro notaları ile karşılaştırmak yolu ile oluşturmuştur.

2.2.1. Eşliksiz Koro Eserleri

2.2.1.1. Bestecinin opus numarası verdiği eserleri:

-Op.3 Ağıtlar-1

Tenor solo ve erkek korosu için (1932)

-Op.7 Çoban Armağanı

Eşliksiz koro için beş geleneksel türkü (1933)

1. Silile Türküsü
2. Ak koyun (Akkoyun)
3. Bebek
4. Karadeniz Türküsü (Yavuz Geliyor)
5. Kevenk Yolu (Eğin Türküsü)
6. Altun Yüzük (1961 baskısında eklenmiştir.)

¹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Öğretim Görevlisi

-Op.18 Dağlardan, ovalardan

Karma koro için on halk türküsü (1943)

(Adnan Atalay'ın eser listesinde besteleniş tarihi 1939 olarak geçmektedir)

1. Asker oldum piyade
2. Ayşem Nerden Geliyon
3. Kozan oğlu (Kozanoğlu)
4. Ay doğar Giresun'dan
5. Çaktım çaktım olmadı
6. Ağıt, Hem okudum hem yazdım
7. Konya oyun havası
8. Evlerinin önü
9. Havuz başının gülleri
10. İzmir Zeybeği

-Op.22 Bir Tutam Kekik

On halk türküsü (1943)

- 1.Çanakkale Türküsü

...

- 10.Katibim Türküsü üzerine varyasyonlar

(2-9 arası eserler bulunamamıştır)

-Op. 42 Duyuşlar

Eşliksiz kadın korusu için (1935) - (Notasına ulaşamadı)

-Op. 54 Ağıtlar-II

Solo tenor ve eşliksiz erkek korusu için (1974)

(Adnan Atalay'ın eser listesinde tenor solo, erkek korusu ve orkestra için)

(1974)

2.2.1.2. Bestecinin opus numarası vermediği eserleri:

-Fatıha Suresi (motet formunda, dört sesli karma koro için)
1928-1931 (Notasına ulaşılamadı)

-İki Motet

XVI. yüzyıl biçeminde eşliksiz koro için (1933)
(Notasına ulaşılamadı)

-Beş Yakarış

Koro için, müzik bilgisi olmayanların da söyleyebileceği tarzda
(1933) - (Notasına ulaşılamadı)

2.2.2. Piyano Eşlikli ve/veya Gençler İçin Koro Eserleri

-Gençliğe Şarkılar (Numune Matbaası). 1937

1. Atatürk Marşı (piyano eşlikli)
2. And (piyano eşlikli)
3. Bahar (ikisesli)
4. Eğin Türküsü (üçsesli)
5. Sille Türküsü (ikisesli)
6. 9 Eylül (piyano eşlikli)

-Gençliğe Şarkılar (El Yazmaları)

1. Ziraat Marşı (piyano eşlikli)
2. Türk Genci (piyano eşlikli)
3. Toprak Şarkısı (piyano eşlikli)
4. Gençlik Şarkısı (piyano eşlikli)
5. Dokuz Eylül Marşı (piyano eşlikli)
6. Küçük Kuş (Dört sesli aynises koro için)

7. Ninni (piyano eşlikli)
8. Bahara Şarkı (üçsesli)
9. Bilmece (üçses için piyano eşlikli)
10. Sille Türküsü
11. Eğin Türküsü

-Lise Müzik Kitabı I-II-III

1. Manastır Türküsü (ikisesli)
2. Sarı Zeybek (ikisesli)
3. Osman Paşa Türküsü (ikisesli)
4. Daldalan (ikisesli)
5. Mor Menekşe (ikisesli)
6. Yavuz Geliyor Yavuz
7. Sille Türküsü (ikisesli)

2.2.3. “Orkestra ve Koro” için eserleri

-Op.5 Manastır Türküsü
(1933-Orkestra ve karma koro için)

-Op.19 Eski Üslupta Kantat
(1941- Orkestra, STB solistler ve karma koro için)

-Op.26 Yunus Emre Oratoryosu
(1943-Orkestra, SATB solistler ve karma koro için)

-Op.67 Atatürk’e ve Anadolu’ya Destan
(1982-Orkestra, SATB solistler ve karma koro için)

2.3. ADNAN SAYGUN'UN “KORO VE ORKESTRA” ESERLERİ

Adnan Saygun'un “koro ve orkestra” yapıtlarına genel olarak bakıldığında (bölüm 2.2.3'e bakınız), op.5 Manastır Türküsü dışındaki yapıtlarının, yapısal olarak birbirine çok benzediği ve özellikle konu seçimi bakımından aynı anlayışın ürünleri olduğu görülmektedir. Bu üç eser arasındaki en temel ortaklık, bestecinin Anadolu'ya ve ulusuna olan bağlılığını yansıtmalarıdır. Üç eserde de karanlıktan aydınlığa kavuşma, güçlükler, kavgalar sonucunda huzura, mutluluğa erme kurgusu; yapılanmanın temelini oluşturmaktadır.

Saygun bu eserlerini anlatı şeklinde, oratoryo ve benzeri form yapılarında bestelemiştir. Bestecinin kullandığı oratoryo ve kantat formları; konuyu görsel olarak canlandırmayan, sözlü anlatıma ağırlık vererek dinleyenleri hayal dünyalarında konuyu canlandırmaya yönlendiren anlatımcı yapılarıyla, Saygun'u ulaşmak istediği sonuca götüren formlar olmuşlardır.

Oratoryo türünün sözlü anlatıma ağırlık veren bu yapısı, koronun bu form içinde yoğun bir şekilde yer almasını gerekli kılmıştır. C.Sachs'a göre *“Oratoryolarda gerçek yük koro üzerindedir. Koro, köşeli ritimli, az kontrapuntlu bir deyişle tıpkı Yunan tragedyasında olduğu gibi ‘asıl dinleyici’ kişiliğindedir.”* Ek olarak, oratoryo ve benzeri formlarda koronun varlığı; özellikle halkın temsil edilmesi, toplumun düşüncelerinin ifade edilmesi bakımından da önem taşır. Ahlaki bir mesaj verilirken veya bir konu anlatılırken metni bir kişinin söylemesi birey olarak konuşma sayılırken, koronun metni söylemesi, birleşmiş bir toplumun konuşmasıdır. Saygun'un yapıtlarında da koro Türk halkıdır, Türk halkının sesi, gören ve yaşayan insanlarıdır.

Bestecinin incelediğimiz yapıtlarında koroyu kullanışı, geleneksel oratoryolardaki koro kullanımı ile benzerlikler taşır. Bu eserlerdeki koro yazısında daha çok homofonik, koral yazı egemendir. Pek çok yerde polifonik çizgiler olsa da, bu çizgiler kısa bir süre içinde dikey çoksesliliğe (homofonik doku) katılmaktadırlar.

“Yunus Emre Oratoryosu” ile “Atatürk’e ve Anadolu’ya Destan”da Saygun, zihnindeki kurgu ile sözlerin uyuşması için uzun süre sadece sözler üzerinde çalışmıştır. Sözlü ifadenin bu denli önem taşıdığı bu eserlerde Saygun, koro partilerini de, bu sözleri açık biçimde yansıtabilecek şekilde yazmıştır. Özellikle “Atatürk’e ve Anadolu’ya Destan”da yer alan koro yazısı çoğunlukla, sözlerle bağlantılı olarak ritmiktir ve koro partilerinde daha çok reçitatif benzeri çizgiler egemendir. “Yunus Emre”deki koro yazısında ise, homofonik ve polifonik bölümler daha dengelidir ve koro partileri genel olarak ezgisel çizgilerden kuruludur.

Saygun’un “koro ve orkestra” yapıtlarına ayrı ayrı bakıldığında eserlerin armonik dilleri bakımından birbirlerinden oldukça farklı oldukları görülmektedir. Bu farklılık, hem eserlerin farklı konuda ve farklı türde olmasından; hem de tarihsel olarak farklı zamanlarda yazılmış olmalarından kaynaklanmıştır. “Manastır Türküsü”, Saygun’un ilk dönemlerindeki pentatonizm düşüncesi ile birlikte, türkünün kendinden kaynaklanan doğal bir çokseslendirme anlayışının harmanlanarak işlendiği bir eserdir. “Eski Üslupta Kantat” hem form, hem de armoni bakımından barok tarzda yapılmış bir üslup çalışmasıdır. “Yunus Emre Oratoryosu”nda daha çok modal renklerin yer aldığı ve tasavvuf düşüncesini yansıtan ilâhi veya benzeri halk ezgilerinin işlenmiş olduğu görülmektedir. Son olarak “Atatürk’e ve Anadolu’ya Destan”da Saygun’un son dönem yapıtlarında ulaştığı çok soyut bir modalite anlayışı ve yoğun, karmaşık yapıları akorlar görülmektedir.

Saygun’un müzikal arayışlarını tüm bestecilik yaşamı boyunca sürdürmesi; sürekli yenilikleri araştıran, gelişime açık kişiliği koro yapıtlarında da açıkça görülmektedir (Aytepe, 2007).

3. YUNUS EMRE ORATORYOSU

3.1. ORATORYO FORMU

Oratoryo formunu tüm tarihsel özelliklerini kapsayacak şekilde tanımlamak oldukça güçtür. XVI. yüzyıldan günümüze çok çeşitli aşamalardan geçen oratoryo için günümüzde kullanılan tanım; “solistler, koro ve orkestranın yer aldığı, -ayinsel ya da teatral nitelik taşımayan- konser performansı için bestelenmiş büyük ölçekli yapıt”tır. İbadet amacı taşımayan oratoryo türünün sözleri, genellikle kutsal metinlere dayanmaktadır. Ancak müzik edebiyatında dini konu içermeyen oratoryolar da yer almaktadır.

Latince *oratio* (dua) sözcüğüne dayanan terim, dilimize Fransızca söylenişiyile girmiştir. Kelimenin Fransızca, İngilizce ve İtalyanca’da karşılığı *Oratorio*; Almanca’daki karşılığı ise ‘dua salonu’ anlamına gelen *Oratorium*’dur. Terimin kullanılmaya başlanmasının da; Roma’daki “San Girolamo della Carita Kilisesi”nde aziz Filippo Neri’yi dinlemeye gelenler için eklenen “oratuvar” adlı odadan kaynaklandığı kaynaklarda belirtilmektedir.

Oratoryo; “arya, arioso, reçitatif, ikili-üçlü sololar ve koraller” gibi kısımların yan yana gelmesiyle oluşur. Çeşitli seslerin söylediği reçitatifler; bir bölümle öbürü arasında bağlantı sağladıkları ve aryalara, korolara geçişi hazırladıkları için oratoryo içinde önemli bir role sahiptir. Bazen de oratoryonun bölümleri arasında anlatımlı orkestral kısımlar yer alabilmektedir.

Oratoryo, konulu bir eser olmasına karşın, sahnede olayların akışını sergileyen hareketleri içermediği için, XVII. yüzyıl eserlerinde konuya açıklama getiren bir anlatıcı görevlendirilmiştir. Sahnelenme yerine bir anlatıcının hikâyeyi anlattığı ve şarkıcıların hikâyedeki kişilerin sözlerini seslendirdikleri bu türde; anlatıcıya *testo* ya da *historicus* denmiştir. Ancak bu görevi bazen de koro almış, Yunan tragedyalarında olduğu gibi önemli bir işlev taşıyarak, ritmi öne çıkaran köşeli

bir deyişle anlatımı üstlenmiştir. *Dramatis personae* (başroldekiler) ise, *aria*'lar değil recitatif özelliği taşıyan şarkılar söylemişlerdir.

Oratoryonun gelişiminde başlıca üç okul bulunmaktadır: Temelinde bir tür dinsel opera olan İtalyan okulu, *passion* (İsa'nın son akşam yemeğinden ölümüne dek geçen zamanda çektiği acıları anlatan hikâye) öyküsünün işlenmesiyle gelişen Alman okulu ve G. F. Händel'in birkaç biçimi birleştirdiği İngiliz okulu.

Oratoryo, ilk olarak İtalya'da ortaya çıkan bir türdür ve oluşumunda rol oynamış en önemli isim, İtalyan rahip ve besteci Filippo Neri'dir. XVI. yüzyılda, Roma Katolik Kilisesinin Protestanlığın tehdidi karşısındaki durumu düşünüldüğünde; yönetime gelen bir takım dini otoriteler içinde F. Neri, dine bağlılığın muhafaza edilmesi amacıyla dini konuların işlendiği toplantıların yapılmasını kabul eden ve başlatan kişi olarak önem taşımaktadır. Neri, Roma Valicella'daki Santa Maria Kilisesi'nde bir *oratory* (dua ve toplantı salonu) kurmuştur. Burada yapılan törenlerde; sırasıyla *oratorio vespertino*, vaaz, motet ve ilâhiler yer almakta; bu ilâhiler çoğunlukla Ortaçağa dayanan dini hikâyeler ile diyaloglar içermektedir. Ayrıca Neri'nin; döneminin Animuccia, Palestrina, Langa, Anerio gibi bestecileri için bestelediği *laudi spirituali*'leri de burada seslendirilmiştir. Sahne uyarlaması olmayan, bir tür dinsel opera niteliğindeki bu şarkılar; zamanla ilk okundukları salonun adıyla anılmaya başlanmıştır.

Yine aynı dönemde Roma'da *Collegio Germanico*'nun sorumluluğunda olan "İsa'nın Toplumu" adlı organizasyon; azizlerin yaşamı ve İncil'e dayalı dini oyunlar sergilemektedir. Daha çok konuşma ağırlıklı olan bu oyunlar, müzik de içermekte ve o dönemde çok popüler olan karnaval eğlencelerinin önüne geçmek gibi bir amaç da taşımaktadır.

İlk müzikal oratoryolar, İtalya'da bu iki kökten doğmuştur. Bunlardan en çok bilineni, 1580'li yıllarda Chiesa Nuova'da Filippo Neri'nin *oratory*'sinde çalışan Cavalieri'nin bestelediği "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*"dur. Hikâyesi, Ortaçağ'ın mistik hikâyelerinden esinlenen bu eser; dans da içeren, tamamıyla

sahneleştirilmiş bir yapıdadır. İlk kez 1600'de seslendirilen eser; sahneye uyarlanmışlığı ve oratoryo başlığını taşımaması nedeniyle, ilk dini opera olarak da nitelendirilmektedir. Bu dönemde, Neri'nin 'Oratoryolular Birliği'yle verdiği bu tür dinsel sahne oyunlarının genellikle teatral nitelikte olduğu bilinmektedir. Ancak, XVII. yüzyılın ortasına doğru bu alanda ilk tanınmış besteci olan Giacomo Carissimi (1605-1674); sahnede hareketi, dekor ve kostümü bütünüyle terk ederek oratoryoyu tiyatro öğelerinden arındırarak, ona bugün uygulanan biçimini vermiştir. İtalyan bestecinin eserleri, yalın armoniler ve uzun hareketsiz baslarla; incelikli olmaktan çok, insanların dinsel duygularına hitap etmek üzere kitlelerin hoşlanacağı, basit bir şekilde yazılmıştır. Ancak XVII. yüzyılın ortalarına doğru besteci, Eski Ahit'e dayanan, Latince sözlü, daha ağırbaşlı bir oratoryo geliştirmiştir. Bu oratoryolar; yalın, aşırılıktan uzak ve korodan ustaca yararlanan yapıtlardır ve anlatıya ara verilip karakterlerin duygularının dile getirildiği bölümler bu yapıda özellikle önem taşımaktadır. Bu dönemde Latince ile İtalyanca türler varlığını korumakla birlikte, konuşulan İtalyanca'ya dayanan *oratorio volgare* daha yaygındır ve bu tür, XVIII. yüzyılın sonlarına değin popülerliğini korumuştur.

XVIII. yüzyılda olayların sahnede canlandırılmasından tamamen vazgeçilmiştir. Yine bu dönemde Carissimi'nin öğrencisi olan Fransız besteci Marc-Antoine Charpentier, İtalyan oratoryosunu Fransa'ya aktarmıştır.

Alman oratoryosu türünde ilk olarak eser veren besteci; üslubunda Alman ve İtalyan öğelerini kaynaştıran Heinrich Schütz'dür. Konularını hep İncil'den aldığı oratoryolarında duygusal anlatım açısından büyük başarıya ulaşan Schütz; J. S. Bach'ın habercisi olmuştur. Bestecinin ilk dönem oratoryolarında sadelik ve taşkınlığın sahip olduğu denge, XVII. yüzyıl sonlarında değişmeye başlamıştır. Bu dönemde Schütz'ün yazdığı *passion* metinlerinde Kitab-ı Mukaddes'teki sözcüklerin yerine, duygusal nitelikli manzum özetlemelerle lirik yorumların yer aldığı görülmüştür.

J.S.Bach, Schütz'deki dengeyi "*Johannes Passion*" ve "*Matthäus Passion*" yapıtları ile yeniden kurmuştur. Bu eserler daha büyük ölçekte yazılmış ve yeni İtalyan ariasını kullanarak zenginleştirilmişlerdi. Bach eserlerinde bir yandan korallerin önemini artırırken, bir yandan da anlatıya ağırlık vermiştir.

İngiliz oratoryo okulunda en önemli rolü G.F. Händel oynamaktadır. Bestecinin oratoryoları, çoklukla kaynağını Kitab-ı Mukaddes öykülerinden alan modern librettolarla bestelenmiş sahne gösterileridir. Bu oratoryolarda opera, mask, hatta Yunan tragedyasının etkileri görülmektedir ve korolar çok etkili bir biçimde kullanılmıştır. Händel'in oratoryoları, çoğunlukla dini içeriğe sahip olmalarına rağmen (örneğin "*Saul and Israel in Egypt*", "*Messiah*", "*Samson*"), kilise ile doğrudan bağlantılı değildiler. Bu yapıtlar o dönemde tiyatro salonlarında, opera şarkıcıları tarafından seslendiriliyorlardı. Kilisenin önyargısı sahne edimini yasakladığı halde sahnelenen bu icralar; dönem için çok önemli bir gelişme sayılmaktadır. İngiliz oratoryosu, Händel'den sonra -üslubu taklit edilse de- gücünü yitirmiş ve 150 yıl boyunca fazla önem taşımamıştır.

Alman ve İngiliz oratoryo okullarının Barok dönemde en önemli temsilcileri olan Bach ve Händel'in ardından, Avrupa'da oratoryo, -Haydn'ın yapıtları dışında- canlı, yaratıcı bir geleneği yansıtmaya özelliğini yitirmiştir. Bu dönemde yazılmış Haydn'ın iki yapıtı, oratoryo edebiyatı içinde önem taşımaktadır. "*Die Schöpfung*" (1789; *Yaratılış*) oratoryosu, Händel'in oratoryolarıyla Mozart'ın operalarının etkisinin görüldüğü; bestecinin bu epik ve dramatik öğelerle kendi olgun senfoni üslubunu birleştirerek yazdığı başyapıt niteliğinde bir yapıttır. "*Die Jahreszeiten*" (1801; *Mevsimler*) ise, dindışı bir içerik taşımasına ve bölümlerinin gevşek bir biçimde bağlanmış olmasına rağmen bestecisi tarafından oratoryo olarak nitelendirilmiştir. XIX. yüzyılda, Beethoven'ın yazdığı tek oratoryo olan "*Christus am Ölberg*" (1803; İsa Zeytin Dağında) gibi; büyük salonlar, koro dernekleri ve festivaller için yazılan oratoryoların çoğu çok başarılı olamamışlardır.

Klasik dönemde, Barok dönemdeki etkisini kaybeden oratoryo türü, Romantik dönemde de çok parlak bir dönem yaşamasa da tekrar canlanmaya başlamıştır. Romantik dönemde Alman müziğine bakıldığında, oratoryo alanında Mendelssohn öne çıkmaktadır. Bach'ın üslubuyla Händel'in üslubunu kaynaştırmayı deneyen besteci, hala yorumlanan ender XIX. yüzyıl oratoryolarından *"Elijah"*ı (1846) yazmış, bu oratoryosu özellikle korolarının canlılığı nedeniyle olağanüstü bulunurken, daha önce yazdığı *"St. Paul"* (1836) oratoryosu, hiçbir dinsel coşku dile getirmemekle eleştirilmiştir. Alman romantik müziğinde Mendelssohn'dan sonra oratoryo türünde çok önemli yapıtlar yer almamaktadır. Ancak J. Brahms'ın Luther Kitab-ı Mukaddes'inin metinleriyle bestelediği *"Ein Deutsches Requiem"*ı (1868 Bir Alman Requiem'i) oratoryo olarak sınıflandırılabilirse, bu alanda çok önemli bir örnek teşkil etmektedir. İtalyan oratoryosu, XVIII. yüzyıldan sonra sönmeye yüz tutmuş ve opera türünün de iyice yükselmesi ile Romantik dönemde arka planda kalmıştır. Fransız oratoryosunda ise bu dönemde önem taşıyan tek örnek, Hector Berlioz'un *"L'Enfance du Christ"* (1854; İsa'nın Çocukluğu) adlı oratoryosudur. Slav bestecilere ait bazı oratoryolar ile Franz Liszt'in, dinsel ve teatral öğeleri görkemli bir biçimde birleştirdiği *"Christus"* (Mesih) ve *"Die Legende von der heiligen Elisabeth"* (Azize Elizabeth Efsanesi) adlı oratoryoları, bu türde Romantik döneme ait diğer önemli yapıtlardır.

XX. yüzyılda oratoryo, Avrupa dışından da pek çok bestecinin eser yazdığı bir tür olarak oldukça çeşitli örneklerle sahiptir. İngiliz Sir Edward Elgar'ın *"The Dream of Gerontius"*u (1900; Gerontius'un Düşü), Rus Igor Stravinski'nin Latince sözlü *"Oedipus Rex"* (1927; Kral Oedipus) adlı opera-oratoryosu, yüzyılın bu türde büyük başarı kazanan yapıtlarıdır. İsviçreli Frank Martin, özellikle yüzyılın ortalarında en etkin oratoryo bestecilerinden biridir. Doğu Avrupa ülkeleri, S.S.C.B. ve Çin'de de dindışı içerikli pek çok büyük ölçekli yapıt ortaya konmuştur. Polonyalı Krzysztof Penderecki'nin kısaca "Aziz Luka Pasyonu" olarak bilinen *"Passio et Mors Domini Nostri Jesus Christ Secundum Lucam"* (Aziz Luca'ya Göre İsa'nın Çektikleri ve Ölümü) adlı yapıtı, türün en önemli örneklerinden biri olmuştur.

Ülkemizde de oratoryo türünde eserler yazılmıştır. Cumhuriyet tarihinin ilk oratoryosu olan Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun ardından Nevit Kodallı'nın "Atatürk" (1950-52), Ertuğrul Oğuz Fırat'ın "Atatürk" (1981) ve Ali Doğan Sinangil'in "Mevlana" (1973) başlıklı oratoryoları yazılmış; son on yıl içinde Fazıl Say'ın Nazım (2001) ve Metin Altıok (2003) oratoryoları ile Çetin Işıközlü'nün Çanakkale Kahramanları Oratoryosu (2005); Çağdaş Türk Müziği edebiyatına eklenmiş oratoryo örnekleridir.

3.2. YUNUS EMRE, ŞİİRLERİ VE ANADOLU KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ

Yunus Emre'nin şiirleri, yaşamı ve hatta yaşadığı yüzyıl konusunda çeşitli kaynaklarda çelişkili bilgiler yer almaktadır. Yunus Emre'nin şiirlerine ulaşılabilen en eski kaynak, Fatih Kitaplığındaki el yazması dîvandır. İlhan Başgöz; bu ilk Yunus dîvanının ardından pek çok dîvan yazıldığını, bunların da birbirinden oldukça farklı içeriklerde olduklarını yazmıştır. Başgöz'ün belirttiğine göre bu dîvanların çoğu çok farklı sayılarda şiir içermektedir; en eski Yunus dîvanında 203 şiir vardır, ancak arkasından gelen yazma ve dîvanlarda şiirler, 219, 302, 641, 848, 828 gibi çok çeşitli sayılardadır. Başgöz; bir de Yunus Emre'nin takipçisi olup 'Yunus' adı kullanan pek çok şairin şiirlerinin de bu dîvanlar içerisinde Yunus Emre'nin şiirleriyle karışınca, gerçekten Yunus Emre'nin yazdığı şiirlere ulaşmanın belki hiç mümkün olamayacağını ifade etmiştir. (Başgöz, 2003:7)

Ancak, Fuat Köprülü'den başlamak üzere Burhan Toprak, Abdülbaki Gölpınarlı, Sabahattin Eyuboğlu gibi araştırmacıların ardından en son ayrıntılı çalışmayı Mustafa Tatcı gerçekleştirmiştir:

Günümüzde Mustafa Tatcı tarafından Yunus Dîvanının bütün yazma nüshaları karşılaştırılarak ve diğer Yunusların daha önceki dîvan neşirlerine karışan şiirleri kesin bir biçimde ayıklanarak mükemmel bir neşri yapılmıştır. Artık Yunus Dîvanı denince bu neşri esas almak gerekmektedir (Günaydın, 2006).

Tatçı'ya göre; şair ve mutasavvıf olarak birden çok Yunus'un yaşadığı bugün bilimsel bir gerçek olarak kabul edilmektedir. Bunların başında Emir Sultan tarafından yetiştirilen, XIV-XV. Yüzyıllarda yaşamış ve Yunus Emre okulunun en önemli takipçilerinden biri sayılan bir şair daha vardır. Tatçı, bu şairi Yunus Emre ile karışmaması için çalışmasında şairi Âşık Yunus (?-1439) olarak anmakta ve dîvanında Âşık Yunus'un şiirlerine de ayrıca yer vermektedir¹ (2008:10).

Günümüzde şiirleri bu şekilde ayrılabilmiş bulunan Yunus Emre'nin, hayatını ayrıntılı olarak aydınlatacak yeterli belgeye hala ulaşamamıştır.

XIII ve XIV. Yüzyıllar arasında Anadolu'da yaşayan şair, *Bektaşî Vilayet-Namesi*'nde, Eskişehir yakınlarındaki Sarıköy'lü olarak gösterilmiş ve bir hayli gezdikten sonra yaşamının son yıllarını da burada geçirmiştir (Fuat 2007: 7-12; Gölpınarlı 2009: xxxıı). Yunus Emre kesin olmamakla birlikte 1240 tarihinde doğmuş, 1320 tarihinde vefat etmiştir (Tatçı, 2008:16).

Yunus'un yaşadığı dönemde Anadolu; siyasi, iktisadi ve dini açılardan oldukça karmaşık bir durumdadır (Fuat 2007: 7-12):

Yunus'un daha doğduğu yıl Moğol ordusu Erzurum'u basar, kenti yerle bir eder. Yunus üç yaşında iken Selçuklu ordusu, Köseadağ'da büyük bir yenilgiye uğrar ve Moğollara haraç veren bir gölge devlet haline düşer. Batıya doğru yürüyen Moğol fırtınası, Sivas'ı yıkar, taş üstünde taş bırakmaz; Kayseri'nin erkeklerini toptan kılıçtan geçirir; kadınlar ve çocuklar esir edilip Moğol ordusunun peşinden sürüklenir. Yunus'un hayatı boyunca bu Moğol kasırgası, Anadolu'nun üzerinden dokuz defa daha bir silindir gibi geçecek; ardından kan, yokluk ve yıkıntılar bırakacaktır. Yunus, şiirinde Moğol'u düşman saydığını, onunla hiçbir uzlaşmaya girmediğini açıkça belirtiyor. (Başgöz, 2003:37)

XIII. Yüzyıldan XIV. Yüzyılın ilk senelerine kadar dalga dalga gelen Moğol ordularıyla çığneden Anadolu'da, istilalar sırasında halka büyük zulümler çektirilmiş, Selçuklular yıldan yıla ağır bir vergi vermeye razı olarak Moğollarla uzlaşmışlardır. II. Gıyâseddin Keyhüsrev'in ölümünden sonra ülkede yer yer

¹ Konu, 3.4.4. bölümde, oratoryo ile bağlantılı olarak yer almaktadır.

isyanlar çıkmış, beyler bağımsız kalmışlar, birbirine düşmüşler, Keyhüsrev'in oğulları arasında kardeş kavgası başlamıştır. Herkesin birbirinden şüphelendiği dönemde padişahlar bile mevkilerini korumak için Moğollara sığınmış, beyler dahi padişahların yakınlığını Moğollara sığınmakla sağlamışlardır. Bütün bu sığınmalarda ise para, yalan ve iftira iş görmüş; ülkede din adına, adalet adına, sadakat adına “zulüm” hüküm sürmüştür (Gölpınarlı 2009: ix-xv).

Başgöz, Anadolu'nun bu karışık döneminde biraz da olsa huzur ve güvenliğin büyük kentlerin uzağında kurulan küçük tekkelerde kaldığını; bunun sebebinin ise hem Moğolların, hem de Selçuklu'nun din ve mezhep ayrılıklarına duyduğu saygı nedeniyle din adamlarına ve onların tekkelerine dokunmamaları olduğunu belirtmiştir. (2003:39)

Yunus Emre de, Başgöz'e göre muhtemelen olgunluk çağında; belki de kırkını geçtikten sonra Taptuk Emre'nin tekkesine varmıştır (2003: 39). Bu dönemde Anadolu'da pek çok tarikat bulunmakla birlikte, “*Yunus Emre'yi ve felsefesini derinden etkilemiş olan kişi, dîvanında on iki şiirde adını andığı şeyhi Taptuk Emre'dir*” (Gölpınarlı 2009: xxiii-xxiv). Yunus bir şiirinde kendisi için *Taptuklu Yunus*; başka bir şiirinde Taptuk Emre için *Baba Taptuk* ifadesini kullanmaktadır (Gölpınarlı 2009: xxiii-xxiv; Fuat 2007: 15). Rivayete göre Yunus'un şairliğe başlaması da, Taptuk Emre'nin sofrasında, kendisinden şiir istenen şairin dilinin tutulması üzerine, Taptuk'un Yunus'a dönmesiyle gerçekleşmiştir.

Yunus Emre, böyle bir devirde, Orta Anadolu'da yetişmiş, kendisini tasavvufa vermiştir. Doğuda mezhep ayrımları hüküm sürer, kanlı hadiseler yol açarken, *iltizam ve müsadere*, mevki kavgalarını körükler, halkı ezerken, batıda derebeylik yayılır, sınıflar sınırlanır, topraksız halk esir olur, toprakla beraber satılır, haçlı seferleri cennete yol açar, cennet kanla ve parayla edinilirken o, tasavvufun derin ve içli hoş görürlüğüyle şiirlerinde inancını dile getirmiş, gönlündeki Hak ve halk sevgisini halka aşılarmıştır. Ama şunu da belirtmek gerekir, bu derin anlayış Yunus'un gözlerini kapatmamış; onu dünyayı ve dünyadaki olayları görmez bir hale getirmemiştir. Yaşadığı devirdeki olayları, şiirleri ile yansıtmıştır (Gölpınarlı 2009: xix-xx).

Yunus Emre'nin ümmî, yani okuma-yazma bilmez bir şair olduğu, Yunus Emre ile ilgili ilk araştırmaların yapıldığı dönemde tartışılmıştır. Fuat Köprülü'nün 1918 yılında yayınlanan "Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar" kitabı, Yunus için yapılmış ilk bilimsel çalışma sayılmış, bu çalışma, ilk Yunus yorumunu da vermiştir. Köprülü'ye göre Yunus Emre; İslam Mistikliği ile "Türk zevkinin hususi dehasını" birleştiren basit, coşkulu, ümmî bir dervîştir. Ancak bu ümmîlik, hecenin harflerini seçemeyecek bir cahilliği değil, Yunus'un düzenli bir medrese eğitimi almamış olmasını belirtir. Yine Köprülü'nün yorumuna göre Yunus, kendi "manevi kabiliyeti sayesinde" İslam bilimlerinin hepsini öğrenmiştir. Mevlânâ'nın şiirlerini anlayacak kadar da Farsça bilir. Hiçbir sanat kaygısı duymadan, şiirlerinin büyüklüğünün farkına varmadan, kendi ruhunun çalkantılarını "tabii bir şekilde terennüm ederek" Sakarya ormanlarında dolaşan bu dervîşin şiirinde gerçek doğa ve gerçek toplum bulunmamaktadır. Ancak Köprülü'nün ardından gelen öğrencileri Abdülbaki Gölpınarlı ve Burhan Toprak; Köprülü'nün bu yorumlarını pek çok noktada düzelteceklerdir (Başgöz, 2003:13).

Gölpınarlı'ya göre; Yunus şüphesiz Konya'da bulunmuş; Mevlânâ ile Konya'da görüşmüş, onun sohbetlerine ve semâ' meclislerine katılmıştır. İyi bir medrese eğitimi almış olan Yunus; muhtemelen eğitimini o dönemin ilim irfan merkezi olan Konya'da almıştır (2009: xxx-xxxı).

Başgöz de, Yunus'un Arapça'yı, Farsça'yı iyi bildiğini; zira Yunus'un tasavvufun bütün inceliklerine hâkim olduğunu ve bunun o dönemde ancak Arapça ile Farsça kaynaklardan öğrenilebilecek olduğunu belirtmiş; ayrıca Yunus Emre'nin halk edebiyatı geleneğimize de hâkim olduğunun şiirlerinden anlaşıldığını eklemiştir (2003:86).

Yunus'un, şiirlerinde kullandığı aruz vezni ile hece vezni, tartışılan bir konudur. Araştırmacıların Yunus'u, çift mısra ya da dördlükler halinde okumasıyla da ilintili olarak konu ile ilgili farklı yorumlar bulunmaktadır. Tatcı; Yunus'un ilâhilerini aruz ve hece vezni ile yazdığını; dîvanında ise, aruzlu şiirlerin hecelilere göre daha az olduğunu belirtmiştir (2008:66). Öztelli'ye göre, aruz vezninde yazıldığı kabul edilen pek çok şiirde, veznin kurallarına uydurulmak için uzatma işaretleri

kullanılmış ve doğal yapı bozulmuştur. Yunus'un bazı şiirlerinin ise hem aruz hem de hece ölçüsüne uyduğu, birçok Yunus Emre araştırmasında yazılıdır; Öztelli, bunun tesadüf olabileceğini ve dört yüz kadar şiirde yedi farklı aruz veznine rastlandığını belirtmektedir (Öztelli, 2009:66-67). Tatcı da, çalışmasında konu ile ilgili şu notları da eklemiştir:

Yunus Emre'nin hem aruzlu, hem de heceli şiirlerinden pek çoğu musammat tarzındadır. Bütün şiirler, beyit esasıyla kaleme alınmıştır. Yazmalarda kıt'a birimiyle yazılan bir şiir yoktur. Bu özellik, o devrin genel bir özelliğidir. Fakat musammatlar ikiye bölündüğünde her beyit kıt'a şekline girer. Aynı hususiyet Mevlânâ'nın Farsça gazellerinde de görülmektedir (Tatcı, 2008:66).

Yunus Emre'nin dili; halkın anlayabileceği, Türkçeleştirilmiş bir aydın sanatçı dilidir. Yunus, Türk halkının dilini yüceltmıştır. Başka çıkar yolu olmadığında Farsça ve Arapça sözcüklerden yararlanmış da olsa; Dante, Shakespeare, Cervantes gibi, halkın diliyle söylenemez sanılan yüksek duygu ve düşünceleri halkın diliyle söylemiştir (Eyüboğlu, 2005:9-11).

İlhan Başgöz de Yunus Emre'nin şiir dilinin halkın dili olmadığını; ama kendi zamanında kentlerde gelişen Müslüman edebiyatın dilini halk diline yaklaştırmak için bilinçli bir çaba harcadığını belirtmiş, Yunus'tan sonra gelişen klasik edebiyatın ne yazık ki bu yolda yürümediğini, aydın edebiyatının halkın hiç anlamadığı bir dil oluşturduğunu da eklemiştir (Başgöz, 2003:11):

Yunus Emre, bir halk şairi değildir. Yunus'un konuştuğu dilin halk dili olduğu yolundaki kanı yanlıştır. Yunus'un dili, çağının aydın sanatçısının dilidir. Bu dil bilinçli olarak halkın anlamasına açık tutulmuştur. Yunus, Türkçe edebiyat dilinde karşılığı olmayan nice Farsça ve Arapça sözcüğü ve deymi şiir diline almaktan çekinmemiştir. Bunların çoğu soyut kavramlar ve tasavvuf terimleridir. Ancak Yunus bu yabancı dilden faydalanma işini, başka çıkar yol bulamayınca yapmış; yoksa sanat dilini kurarken Türkçeleştirmeyi bilinçli bir yöntem olarak kullanmıştır. Mevlânâ'nın şiirinde geçen nice Farsça isimle sıfat tamlamasını Yunus, tıpkı 1940 kuşağının yaptığı gibi, titizlikle Türkçeleştirmekten çekinmemiştir (Başgöz, 2003:10).

Yunus Emre'nin, bu arı diliyle, şiirlerinde bahsettiği konular çok geniştir:

Hind-İran, Yunan-Roma mitolojisinden, Kur'an-ı Kerim'deki peygamberlerin kıssalarından, hususiyetlerinden, Uveys, Huseyn B. Mansur, İbrahim B. Edhem gibi erenlerden, hatta Nasuh, Şeyh-i San'an gibi hikâyelere kahraman kesilenlerden, sûfî menkıbelerinden, Leylâ-Mecnun, Ferhad-Şirin ve Husrev gibi İslami klasik edebiyata geçmiş âşıklardan bahseder (Başgöz 2003:10).

Türkçe, insanca ve Yunusça olmanın sırrını bulmuştur Yunus Emre. Sevgiyi, insanlığı yücelten, Tanrılaştıran, Tanrı'yı alçak gönüllere, insanlığa, sevgiye indiren Yunus Emre'dir. Kendini, çevresini, çağını, dinini aşmasını, küçük kaygılardan kurtulup büyük kaygılara yönelmesini bilen Yunus Emre'dir (Eyüboğlu 2005:9-13).

Sabahattin Eyüboğlu; Yunus Emre'nin *"Biz dünyadan gider olduk, Kalanlara selam olsun"* sözleri ile ne kadar evrensel bir dile sahip olduğunu, insanlığı ne denli kucakladığını, aşağıda en güzel şekilde ifade etmektedir:

Yalnız bu insanlık ve şiir yüklü, Homeros'un deyimiyle bu kanatlı söz tek başına Yunus Emre'nin bir olgun kişi olduğunu, özü sözü bulduğunu, düşüncenin ve sanatın yüce katlarına ulaştığını anlatmaya yeter. Yunus'a merak salmaya başlayan Batılı edebiyatçılar bana, kim bu Yunus? Diye sordukları zaman, kendilerine Yunus Emre uzmanımız Abdülbaki Gölpınarlı'nın kitaplarını salık verdikten sonra ben yalnız bu sözü çat pat Fransızcaya, İngilizceye çeviriyorum. Her seferinde bu söz, Türkçede nefes alınır gibi söylenen bu söz, çeviride bütün rahatlığını yitirdiği halde, Batılı aydınının da hemen can kulağını kabartıyor. Neden? Çünkü bu sözde bir insan, bütün kinlerin, ayrılıkların ötesine, bütün insanlara kardeşçe sesleniyor. Acıyı tatlıya, umutsuzluğu umuda, ölümü yaşamaya çeviren bir büyü var bu sözde. Ardından gelen sözler uzak, yakın, değişik yankılar gibi tekrarlıyor onu. (2005:9-11)

Bu büyük Anadolu şairinin adına yazdığı oratoryosu ile Yunus Emre'nin dünyada tanınmasında da payı bulunan Adnan Saygun; 1971 yılında İstanbul'da gerçekleşen Yunus Emre Sempozyumu'nda sunduğu bildirisinde, Yunus Emre'yi, şiirlerinden de yola çıkarak şöyle anlatmıştır:

Ben bir ilim adamı olmadığım için Yunus'un mezheb ve meşrebi hakkında söz söyleme yetkisini kendimde görmem. Ancak şiirlerinden, onun herhangi bir yolun katı müdafaacısı, mürevvici olmadığını sezer gibiyim.

...

Düşünceme göre, O ne belli bazı inanışların ve yolların katı terennümcüsü olmuş, ne de yol göstericilik vasfını kendinde bulmuştur. Yunus sanki uzun zaman kendi kendisi ile kavga etmekten etrafına bakmağa vakit bulamamıştır.

Şiirlerinde hep kendisiyle konuşur gibidir; bazen çok kaygılı, bazen çok acı, bazen acz içinde, bazen de çok kudretlidir. Yunus, kendini olduğu gibi gören, olduğu gibi gösteren, veren, etten kemikten “herhangi” bir insandır. Bundan dolayı da onda katı birtakım fikirlerin telkincisi bir doktrin adamının veya etrafında toplanmış olan kalabalığa yüksek bir kürsüden hitap eden bir vaizin edası yoktur. Her halde bu sebeplerden ötürü, türlü tarikatlar onu ancak bir dereceye kadar benimseyebilmişlerdir. Meselâ, Hatâî, Pîr Sultan, Nesimî gibi adlar Alevî-Bektaşî yolunu, Celâlüddin-i Rûmî adı da Mevlevîliği akla hemen getirir. Yunus’a gelince, tasavvufun türlü yollarında yürüyenler, çiçekten bal toplayan arı misali, ondan kendi meşreplerine uygun düşen şiirleri almakta bir mahzur görmemişlerdir. Böylece Yunus bazı tarikatların ayinlerinde iğreti bir konuk, bazılarında sanki daha yerleşmiş bir dost havasına bürünebilmiş, hâlbuki katı mezhepler ve tarikatlar dışında kalan köylünün dilinde ve gönlünde yüzyıllar boyunca yaşama gücünü göstermiştir.

...

Yunus, ne Şems-i Tebrîzî’ye kavuşmadan önceki Mevlânâ Celâleddin gibi büyük bir din âlimi olarak yıllar yılı herkesin hayranlığını kendine çekmiş bir müderris ve fakih, ne belli bir inanış içindeki bir toplulukta dünyaya gelmesi yüzünden o inanışları tabii olarak benimsemiş ve böylece herhangi bir mezhebin ve tarikatın içinde kendisini buluvermiş bir mürididir. O belki, sadece ölüm muamması üzerinde düşünmeğe koyulduğu ilk yıllarından itibaren çilesi de başlamış ve (tıpkı şiirinde dediği gibi) dikenlere basa basa yürümüş, yol almış adsız sansız bir insan, herhangi bir insan gibi bir insandır.

Saygun, Yunus Emre ile ilgili bildirisini, şu sözleriyle sonlandırmaktadır:

Yunus Emre, gönlündeki karanlığı nur ile yok etme ve gönlüne nuru doldurma yolunda savaş vere vere öyle bir doruğa ulaşmış ki... Artık, ne sen, ne ben... sadece sevgi, Allah sevgisi... ve madem ki Allah gönüllerdendir, öyle ise engin bir “İnsan Sevgisi...”

Bu engin sevgi Onun olgunluk çağının şiirlerinde dile gelir ve yüzyıllar boyunca gönüllerden gönüllere çağlar durur. Yunus Emre’nin büyüklüğü, her insanın O’nda kendisini bulmasındandır; şüphelerini de, acılarını da, çilesini de, iştihaklarını da... Çünkü:

“Dost’un evi gönüllerdendir, gönüller yapmağa geldim”

diyen koca Yunus bu yolda bizlerden bir şey esirgememiş, gönlünü gönlünce vermiştir. (Refiğ, 1987:113-124)

3.3. AHMED ADNAN SAYGUN VE YUNUS EMRE; ESERİN BESTELENME SÜRECİ VE ÖNEMİ

Yaklaşık yedi yüz elli yıl öncesinden günümüze seslenen Yunus Emre, Saygun'un ilgisini daha çocuk yaşlarında çekmeye başlamış ve bu ilgi tüm ömrü boyunca devam etmiştir. Saygun, Yunus Emre ile tanışmasını şöyle anlatır:

Çocukluğumun ramazan aylarında sokaklarda hiçbir yerde durmadan, hiçbir kapıyı çalmadan, ilahiler söyleyerek sadaka toplayan dilenci dervişler biz çocukları çok etkilerdi. İstanbul'da goygoycular adı verilmiş. İzmir'de "ilahiciler" veya "dervişler" denirdi. Kardeşim Nebile ile ben bu dervişlerin birinden, Yunus'un "Benim adım dertli dolap/Suyum akar yalap yalap" sözleriyle başlayan ilahisini öğrenmiştik, hemen hemen aynı üslupta okurduk. Derken, 12-13 yaşlarında, taş basması sarı kapaklı bir kitabı elimden düşürmez oldum. Yunus Emre Dîvanı idi. Paris'te bile onu yanımdan ayırmadım (Küçük, 2007:117).

Saygun, çocukluğunda dilenci dervişlerden öğrendiği dertli dolap ilâhisi ile ilgili, 1971 yılında sunduğu bildirisinde ise şunları söylüyor:

Dilenci, Yunus'un bir şiirini terennüm ederken Tasavvuf'un derinliklerine nüfuz eder miydi bilmem, ama ondan hem büyüklerimizin hem benim gibi çocukların heyecanlandığımızı hatırlıyorum. Belki nağmelerin tesiri, belki de, bu nağmelerin tesirini artırdığı, birkaç kalem darbesi ile çizilivermiş bir tablo (Refiğ, 1987:114)...

Saygun, Paris'te öğrenci olduğu dönemde kendisi gibi eğitim almaya gelmiş Türk aydın topluluğunun içindedir. Bu grupta, sonraları Türkiye'nin Yunus Emre konusunda sayılı uzmanlarından biri olacak Burhan Toprak da vardır ve büyük olasılıkla bu konular üzerine tartışmaktadırlar. Toprak, daha sonra yayımladığı Yunus Emre şiir kitabının kopyasını Saygun'a hediye ederken, Saygun'un bir gün bir eserinde, Yunus Emre'nin şiirlerini müzik diliyle işlemesini dilediğini yazmıştır (Aracı, 2001:133).

Saygun; henüz Paris'te iken şekillenen tasarılarının nasıl oratoryoya dönüştüğünü şöyle anlatır:

İlk defa 1933 senesinde Yunus Emre'nin bazı şiirlerini bestelemeğe çalıştım. Fakat yaptıklarımı beğenmedim. 1939 yılında bir deneme daha yaptım, yine beğenmedim. Nihayet 1942 Haziranında C.H.P. adına bir

yurt gezisine çıkmıştım. Trende Yunus Dîvanını okurken bende bir oratoryo yapmak fikri uyandı. Bu amaçla seçtiğim bazı şiirlerin müzik eskizlerini yaptım. Ağustos sonlarına doğru Ankara'ya döndüğüm zaman, yolda hazırladığım bu eskizleri orkestrasyon şekline soktum. Fakat beğenmeyip yırttım. Bir türlü o havayı, Yunus Emre'nin yarattığı o sihirli havayı bulamıyordum. Fakat ümidim kırılmamıştı. Aynı senenin eylülünde tekrar çalışmaya koyuldum. Dört buçuk aylık sıkı bir çalışmanın sonunda 1943 yılının ocak ayında eseri bitirdim (Aracı, 2001:131).

Saygun, eser üzerinde çalışmalarını sürdürürken sürekli seyahat etmektedir. C.H.P. adına çıktığı yurt gezisinde bestecinin zihni sürekli Yunus Emre ile meşguldür ve gittiği yerlerde de Yunus'la ilgili araştırmalar yapar. Ali Gürün, bestecinin bu arayışını şöyle ifade etmiştir:

Yahu buraya bir arkadaşınız gelmişti, çok perişan oldu zavallı. Yunus Emre'nin peşine düşmüş. Oradan oraya gezdi durdu. Mezarını mı arıyormuş nedir? Bu uğurda Ankara'ya bile dönmeyi unutmuş, adeta kendinden geçmişti (Küçük, 2007:114).

Emre Aracı; Saygun'un Yunus Emre üzerine çalışmaya karar verdiği 1933 yılından, eseri tamamladığı 1943 yılına kadar geçen sürede konu ile ilgili pek çok araştırma yaptığını, yukarıda da belirtildiği gibi, çıktığı C.H.P. gezileri sırasında çok sayıda özgün ilâhi ve halk türküsü topladığını belirtmiştir. Bu dönemde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yaptığı derlemeler, görüşmeler ve araştırmalar; Saygun'un bu konuda derinleşmesini ve konuya daha hâkim olmasını sağlamıştır (Aracı, 2001:134).

Kemal Küçük ise; Sabahattin Eyüboğlu'nun, Saygun'a bu konuda yardımcı oluşunu şöyle anlatır:

...Besteci, Yunus'un yaşadığı kültürün havasını Anadolu'nun bir başka yöresinde de solumuştu. Saygun'un tutkusunu bilen Sabahattin Eyüboğlu, kendi aile ortamı içinde önemli bir geleneği olan Yunus Emre kültürünü yakından tanıması için Saygun'u Trabzon'a davet etmiş ve evlerinde bir ay ağırlamıştı. Saygun, Eyüboğlu'nun annesi ve ninesinden Yunus emre ilahileri dinlemişti (Küçük, 2007:114).

Aslında tüm hayatı boyunca Yunus Emre ile ilgilenmiş olan besteci, bu konuda dokuz yıl gibi çok uzun bir süre boyunca yoğunlaşmış ve 1942 yılının Eylül

ayında esere başlayıp, dört buçuk ayda bitirmiştir. Kaynaklara bakıldığında bu aylar içerisinde besteci oldukça zor günler geçirmiştir. Düzenli bir hayata sahip olmak bir yana, II. Dünya Savaşı yılları olduğundan, Anadolu'da yiyecek ekmeğin bulunamadığı günler olmuştur. Bu zor koşullara rağmen bestecinin konuya olan sonsuz sevgisi, ilgisi ve inancı ile yarattığı Yunus Emre Oratoryosu, Saygun'un belki de en çok tanınan eseri olmuştur.

Saygun, Yunus Emre üzerine çalışmayı, oratoryoyu yazdıktan sonra da bırakmamış; bu konudaki birikimini, oratoryosunu yazdığı tarihten 29 yıl sonra, İstanbul Uluslararası Yunus Emre Semineri'nde de sunmuştur.

Müzikolog Emre Aracı, çalışmasında Yunus Emre ve Saygun'un çağları ile ilgili önemli bir benzerliği vurgulamıştır. XIII. ve XIV. yüzyıllar arasında, Moğol istilası ile Anadolu'da arka arkaya gerçekleşen kıyımlar karşısında Yunus Emre'nin şiirleri nasıl kardeşlik, sevgi ve insancılığı taşıyorsa; II. Dünya Savaşı'nda yaşanan korkunç katliam sırasında yazılan Yunus Emre Oratoryosu'nda da Saygun, Yunus'un dilini kullanarak insanlara dostluk, barış, sevgi ve kardeşlik çağrılarını yapmayı amaçlıyor gibidir. (Aracı, 2001:134)

Böylesine yoğun bir emek, özveri ve sevgiyle yazılan eserin seslendirilme süreci oldukça sancılı olmuş, ilk seslendirme eserin bestelenmesinden ancak dört yıl sonra; İsmet İnönü'nün emriyle gerçekleşebilmiştir. 25 Mayıs 1946'da yapılan bu ilk icranın ardından eser büyük yankılar uyandırmaya başlamış ve Saygun'un yurtdışına açılmasında da önemli etkileri olmuştur. Oratoryonun Paris ve New York prömiyerleri ise, bestecinin ulusal ve uluslararası alanda tanınmasında çok büyük önem taşımaktadır. 29 Mart 1947'de yapılan Paris konseri, Paris Radyo orkestra ve korosu ile gerçekleşmiş; ardından eser bir de halk konserinde seslendirilmiştir. Oratoryo, on bir yıl sonra New York'da Birleşmiş Milletler'in yıldönümünde gerçekleştirilen 25 Kasım 1958 tarihli konserde; Stokowski yönetiminde icra edilmiştir. Ancak her iki icra da, büyük sıkıntılarla gerçekleşmiş; 1958 tarihine dek yurtdışında yapılması planlanan pek çok konser iptal edilmiştir (Aracı, 2001:163-180).

Yunus Emre Oratoryosu'nun her icrasının ardından olumlu veya olumsuz pek çok eleştiri yapılmış, çoğunlukla bu eleştirilerde "eserin Doğu ve Batı müzikleri arasındaki yeri" temel noktayı oluşturmuştur. Ancak bu sorun, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin tüm bestecilerinin müzikal var oluş sorunudur. Bu dönemdeki bestecilerin, önlerinde kendi kültürleri içinde örnek alabilecekleri çoksesli eserler yoktur. Bu besteciler var olanı devam ettirmek değil, yeni bir var oluş gerçekleştirmek yükümlülüğü altına girmişlerdir (Özmen, 2007). Her besteci kendi çalışmaları ile bu ağır var oluş sorununu çözmeye çalışmış, Saygun da yapıtlarında titizlikle bu soruna eğilmiştir.

Tüm eleştiriler bir yana; Emre Aracı, Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'ndan "Doğu ve Batı müzikleri arasındaki hassas dengenin başarıyla kurulduğu" bir eser olarak, memnun olduğunu belirtmiştir (Aracı,2001:121). Oratoryo; Türkiye'nin içinde bulunduğu "çağdaşlaşma" sürecinde, "Çağdaş Türk Müziğinin konumu" açısından büyük önem taşımaktadır. Bu önemi, İlhan Usmanbaş 1982 yılında yayınlanan "Türk Müziğinde Çağdaşlaşma" yazısında şöyle ifade etmiştir:

Saygun'un *Yunus Emre*'si bir yönüyle, birleştirilmesi gereken iki yakanın üzerine kurulmuş bir köprüdür. Geçmiş müziğimizin kendine özgü, değiştirilmesi zor özünden ötürü, yeni anlatım biçimlerine dönüşmesine, çağına doğru açılmasına karşı en büyük engellerden biri de kendisiydi. Bir başka deyişle, Dîvan müziğimizin "başka kalıba dökülemezliği", onu besleyen yollar ile çağdaş arasındaki yolları tıkayan en büyük engeldi. Saygun'un yapıtı bu yolları açmış, ilk ve son kez olarak artık bir başka köprü gerekmediğini ortaya koymuştur. Neden Yunus da, Rey'in aynı yıllarda yazılmış Piyano, ya da *Birinci Dördül*'ü değil; neden Akses'in *Ankara Kalesi* ya da Alnar'ın *Prelüd ve İki Dans*'ı değil?

Usmanbaş, bu sözlerine ve sorularına cevap olarak; -İstanbul Devlet Operası'nca yayınlanmış Yunus Emre broşüründe yer alan- Saygun'un eserinin besteleniş süreciyle ilgili sözlerini ekliyor:

"Sanat hayatımın en büyük tecrübelerinden birinin bu oratoryo olduğunu söylemiştim. 13. ve 14. yüzyıllarda yaşamış olduğu anlaşılan Yunus Emre'nin şiirlerini O'na aykırı düşmeyecek bir hava içinde musikiye yansıtabilmek kolay iş değildi. Solistler, koro ve orkestra için çok seslilik tekniği ile yazacağım bu eserde en küçük bir sürçmeyi Yunus affetmezdi. Tamamiyle makamî bir anlayışın hâkim olduğu, içinde yer

yer kendime göre şekillendirdiğim ilahilerin bulunduğu bu yazı, bu yüzden geleneklerimize dayanıyor demektir. Geleneğimize ait unsurları geleneğimizin dışında kalan çokseslilikle bağdaştırmak... Bu hiç de kolay bir iş değildi. Ama Oratoryo'nun 1946'daki ilk icrasından sonra Türk ve yabancı aydınlar bir yana, Anadolu'nun küçük şehir ve kasabalarında yaşayan türlü meslek ve yönlerdeki kimseler ile, bana kendi gönüllerince mektuplar yazan, belki de köylerinden hiç ayrılmamış Türk köylüsünden gördüğüm, beni son derece heyecanlandırmış olumlu ilgi, gözlerimi Yunus'a huzurla kaldıracabileceğim ve ona "İşte şimdi anlıyorum ki sana ihanet etmemişim" diyebileceğim kanısını bana verdi.

Saygun'un bu alıntısı üzerine Usmanbaş; sorduğu soruyu yineliyor ve cevaplıyor:

Neden Yunus Emre Oratoryosu bir köprü oluyor da; aynı tarihlerde yazılmış, çağdaş Türk müzik tarihi içinde önemli yerleri olan öbür yapıtlar değil?

Çünkü Saygun'un bir Türk klasiğine (ve belki tek Türk klasiğine), Yunus'a yaklaşmak için duyduğu onca tedirginlik çilesinden öbür yapıtlar geçmemiş de ondan. Ve böylece, bu çilenin bir kez çekilmiş olması ondan önce ve ondan sonra gelen bütün yapıtları o çileyi çekmekten kurtarmıştır. Köprü bir kez açıldıktan sonra iki yaka birleşmiştir. İşte bunun sonucu, örneğin Nevit Kodallı, operasına Van Gogh'u konu alabilmiş, Arel ve Mimaroğlu elektronik müzik yapabilmişler, ya da Baran *Üç Soyut Dans*'ı yazabilmiştir. Ve bir başka bestecimiz Yunus'u tekrar ele alırsa gönlünce özgür olabilecektir. Sorun artık ne armonileme, ne orkestralama, ne de teknik yaklaşım sorunudur (Cumhuriyet'in Sesleri, 1999: 36).

3.4. YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN GENEL ÖZELLİKLERİ VE YAPISI

3.4.1. Eserin Bölümleri ve Genel Yapısı

Yunus Emre Oratoryosu, üç ana bölüm ile ikinci ve üçüncü bölümü birbirine bağlayan bir ara bölümden oluşmuştur. Bölümler, bölümlerin içeriği ve süresi, aşağıdaki tabloda görülmektedir ¹:

¹ korolu bölümlerde, zemin koyultulmuştur.

				Yaklaşık Süre	Eksen
1. Bölüm	1	Grave	Koro ve Orkestra	05:15	Re
	2	Reçitatif	TenorSolo, Timpani ve Yaylı Çalgılar	02:10	Sol
	3	Arya	Alto Solo, Obua, Korangle ve Org (Yaylı Çalgılar)	03:35	Do
	4	Arya	Bas Solo, Kadınlar Korusu ve Orkestra	04:55	Fa diyez
	5	Koral	Koro ve Orkestra	02:40	Sol diyez
	2. Bölüm	6	Arya	Bas Solo ve Orkestra	05:10
7		Agitato	Solistler, Koro ve Orkestra	05:40	Re
8		Arioso	Soprano Solo, Koro ve Orkestra	02:50	Sol – La
9		Reçitatif	Tenor Solo ve Orkestra	03:25	Fa diyez
10		Koro	Koro ve Orkestra	02:40	Do diyez
Ara Bölüm		11	Reçitatif	Bas Solo ve Orkestra	02:45
3.Bölüm	12	Vivo	Solistler, Koro ve Orkestra	15:30	Fa diyez - Mi bemol
	13	Koral	Koro ve Orkestra	02:30	Do

Tablo 1

3.4.2. Enstrümantasyon, Koro ve Solistler

2 Flüt

2 Obua

1 Korangle

2 Si bemol Klarinet

2 Fagot

4 Fa Korno

3 Do Trompet

3 Trombon

1 Tuba

Timpani

Tamtam

Cymbals

Tomtom

Çelesta

Arp

Org (Org, sadece 3. bölümde istenmektedir. Ancak org yoksa; bölüm, yaylı çalgılar ile de icra edilebilmektedir)

1.Keman

2.Keman

Viyola

Viyolonsel

Kontrabas

Eserde, karma koro kullanılmıştır. Orkestrada kullanılan enstrüman sayısı ve koro partilerinin ikiye ayrılımları göz önünde bulundurularak, koro üyelerinin sayısının en az 80 olması (her partide 20 korist) önerilir. Ancak bu durum;

eserin icra edildiği ortama (açık hava, konser salonunu büyüklüğü vb. değişken durumlar) göre de farklılık gösterecektir.

Eserin bazı bölümleri, (örneğin 5. ve 13. koral) çok iyi düzeyde ve sayısal çokluğu-dengesi yeterli amatör korolar veya yarı amatör (müzik okulu koroları) korolar tarafından seslendirilebilir. Ancak genel olarak yapıt, profesyonel koro içindir ve içerdiği teknik güçlükler amatör koro düzeyine uygun değildir.

Oratoryoda, Soprano, Alto, Tenor ve Bas sololar kullanılmıştır. Solistlerin birlikte söyledikleri bölümler eserde oldukça sık bulunduğundan, seçilecek soloların seslerinin birbiriyle uyumlu olması da çok önemlidir.

3.4.3. Oratoryo'nun Konusu

Sabahattin Eyüboğlu; Yunus Emre'nin bir insan ve şair olarak en büyük gücünü ve başarısını, "ölüm" karşısında gösterdiğini yazar. Çağımızın büyük şairlerinin de en büyük kaygısının ölüm korkusunu yenme, bir yeni dost bulma olduğunu belirten Eyüboğlu'na göre; insanoğlu dinleri, bilimleri ve sanatları ölüm korkusunu yenmek için yaratmış; büyük şairler de bu nedenle hep ölüm gerçeğine değinmişlerdir. Ancak Yunus Emre'nin şiirlerinde "ölüm" insanın ilişkilerine kadar işlediği gibi; aynı zamanda bu korku, dost ve insanlık sevgisinde erimektedir. (Eyüboğlu, 2005: 43)

İlhan Başgöz de, Yunus Emre şiirleri içinde ölümün çok önemli bir yeri olduğunu vurgulamıştır. Yunus Emre'nin iki şiirini mezarlık ziyaretine ayırdığını belirten Başgöz, -Saygun'un Oratoryosu ile de bağlantılı olan- bu şiirlerle ilgili çok önemli bir yorumda bulunmuştur. Başgöz'e göre bu şiirlerde "soyut bir mezarlığın, şiir dilinden hikâyesi" değil, insan eliyle doğranmış yüzlerce cesedin yerlere serildiği bir tablo anlatılmaktadır. Burada Yunus, dehşet verici bir kırımın hikâyesini verir: "Nazik tenler kara toprağa karışmış, ağızlar toprakla dolmuş, diller bar tutup söylemez olmuştur. Kara gözler soğulmuş görmez olmuş; ay

yüzler sararıp solmuştur”.¹ Başgöz’e göre bu tabloyu soyut bir ölüm tablosu saymak çok zordur. Olsa olsa bu, gerçek bir kırımın, kılıçtan geçirilmenin anlatılmasıdır (2003:31):

Bu insanlar eceli ile ölmüş olamazlar. Biz o kanıdayız ki, Yunus Emre, küçük yaşta böyle bir kırım görmüş, insan elinden doğranan yüzlerce insanın kara toprağın üzerine serilip yatmasına tanık olmuştur. Bundan doğan büyük şaşkınlık ve korku, Yunus’un yakasını uzun zaman bırakmamıştır. Bu kanlı iskeletler korkusu, geceli gündüzlü, Yunus’un gözü önünde durmuş, bir türlü kaybolmamıştır. Böyle bir korkunun doğar ve yaşar olduğuna inanmak için ille de ruhbilim bulgularını sayıp dökmeye gerek yok. Yunus, kendisi böyle bir kırımı gördüğünü şiirlerinde söylüyor. (Başgöz, 2003:31-32)

Başgöz bu sözlerinin ardından, konuyla ilgili şiirleri örnek vermiş; daha sonra da Yunus Emre’nin ölümle ilgili şiirleri içinde bulunan *“Kara toğrağın altında gül deren elleri gördüm”* mısrası için şu yorumda bulunmuştur:

Ölüm karşısında, gülük gülistanlık bir hayatın zaferini ilan eden bu dize kadar büyük bir şiiri, ben eski edebiyatımızda bulamadım. Gül deren veya gül tutan eller nakışına şiirimizde sık rastlarız. Ama yere dökülen kanın kızıl gül olup dirilmesi ve insanların elinde hayata katılması pek çarpıcı bir güzellik. (Başgöz, 2003:32)

Tüm Yunus Emre uzmanları, Yunus’un şiirleri içinde ölümle ilgili olanlara özel bir yer ayırmış ve şairin ölümü anlatışındaki ustalığı, insancılığı ısrarla vurgulamışlardır. Adnan Saygun da, eserinin taslaklarını oluşturma ve besteleme sürecinde -tüm bu yorumlardan tamamen uzakta olmasına rağmen- aynı şekilde Yunus’un ölüm şiirleri üzerine yoğunlaşmış ve eserini bu merkezden yola çıkarak kurgulamıştır.

Yunus Emre Oratoryosu’nda konu, temel olarak *“Yunus Emre’nin hayat, ölüm, Tanrı ve insanlığın alın yazısı meseleleri karşısında türlü çalışmaları ve nihayet ‘Dost vaslına’ erişmesidir”* (Saygun, 1946).

Saygun’un konu ile ilgili yazdıklarına bakıldığında; bestecinin Yunus Emre’nin şiirlerindeki ölümü, daha çok insanî bir ölüm korkusu olarak yorumladığı;

¹ Yunus Emre Oratoryosu, bu şiirle başlamaktadır.

Başgöz gibi düşünmediği görülmektedir. Saygun'un 1971 yılında Yunus Emre Sempozyumu'nda sunduğu bildirisinde; Yunus Emre şiirlerindeki ölüm ile ilgili şu sözleri yer almaktadır:

...Fakat Yunus'un Acı Gerçek'e gözünü kırpmadan bakmasını bildiğini daha sonra öğrendim. Sadece bakmasını bildiğini değil, bunları korkmadan önümüze sermesini de bildiğini... Bilebildiğim kadar Yunus, kendi deyimi ile "dost vasfına" erişmeden önceki kaygılarını, sürçmelerini bize vermekten çekinmemesiyle başkalarından ayrılır. Aslında mutasavvıflar hayatlarının bu taraflarını bize aksettirmemişlerdir. Hâlbuki hayata bağlı olduğu, yaşamayı sevdiği çağlarda Yunus "ölüm" dediğimiz gerçek, "ölüm" dediğimiz muamma karşısında duyduğu şaşkınlığı şiirlerinde dile getirmekten hiç çekinmez ve bu acı hayretini, sırrı kendinde olan küçük kalem darbeleriyle çiziverdiği keskin ve gerçekçi tablolar halinde bize tattırır:

'Karışmış kara toprağa şu nazik tenleri gördüm'

...

'Kara toprağın altında gül deren elleri gördüm'

Saygun'un bu sözlerinin ardından örnek olarak verdiği bu dizeler, Başgöz'ün de örnek verdiği dizelerle aynıdır. Ancak Başgöz'e göre bu tablo Moğol kıyımına uğramış Anadolu halkının tablosu iken; Saygun'a göre bu dizeler, Yunus Emre'nin ölüm karşısındaki düşüncelerini dile getirirken çizdiği bir tablodur. Saygun, aynı bildiride Yunus Emre ve ölüm konusu ile ilgili şu yorumlarda da bulunmuştur:

Yunus Emre'nin hayat-ölüm muammaları üzerindeki düşünmelerini, şaşkınlıklarını, ölümden sonraya ait olarak yapılan telkinler karşısında irkilmelerini, korkularını ve nihayet huzura götüren yolu aramaya koyulmasını ve bu yolda sendeliye sendeliye, düşe kalka ilerlemesini, şiirlerinde rahatlıkla takip edebiliyoruz. Sanki, kendi deyimiyle bu "Şairler kocası" hayat hikâyesini şiirlerinde dile getirerek bizlere aktarmıştır.

....

O belki, sadece ölüm muamması üzerinde düşünmeğe koyulduğu ilk yıllarından itibaren çilesi de başlamış ve tıpkı şiirinde dediği gibi dikenlere basa basa yürümüş, yol almış adsız sansız bir insan, herhangi bir insan gibi bir insandır.

Saygun'un bu sözleri bize Yunus Emre'nin şiirlerine olan bakış açısını açıklıkla sunmaktadır. Besteci, Yunus Emre'nin şiirlerini bu şekilde yorumlamış, bu yorumunu temel alarak oratoryosunu kurgulamıştır. 1971 yılında sunduğu bildirisinde de; oratoryoyu yazdığı dönemde şekillenen bu düşüncelerini aktardığı görülmektedir.

Adnan Saygun; 1946 yılında basılan Yunus Emre Oratoryosu kitapçığında; aşağıdaki ifadeler ile oratoryonun konusunu açıklamıştır:

Oratoryonun konusu, Yunus Emre'nin hayat, ölüm, Tanrı ve insanlığın alın yazısı meseleleri karşısında türlü çatışmaları ve nihayet "Dost vaslına" erişmesidir.

Birinci bölümde; hayatı seven, ölümü düşünen ve hayatın ötesi hakkında hiçbir şey bilmediği ve bilemediği için ağlayan Yunus Emre'yi görüyoruz (No:1,2,3). Niçin ağlıyor? (No:4). Çünkü alın yazısını değiştirmek mümkün değildir ve ona boyun eğmekten başka yapacak bir şey yoktur (No:5).

İkinci bölümde; insanın, kainatın ve onların alinyazılarının yaratıcısı olan Tanrı'ya Yunus Emre'nin isyanını görüyoruz. Fakat hayata bağlı olan gönlünü, Yunus Emre'nin asıl benliği sarsıyor:

"Noldun hey gönül, noldun? Senin işin yanmaktır. Ne yapıyorsun?" Ve bilinmeyen ellerden gelen bir ses gibi Yunus Emre'yi dost ülkesine davet ediyor:

"Gel gönül, seninle Dost'a gidelim"... Fakat yol nerede? Tanrıya sığınmaktan başka yol yoktur.

Bir reçitatifden oluşan ara bölüm, Tanrı'nın aşkına ermiş, fakat "Şevk"den uzak bulunan Yunus Emre'yi gösteriyor. Yunus Emre aşkı bulmuş fakat sükûna henüz kavuşmamıştır.

Üçüncü bölümde, aşk içinde huzura kavuşmuş, Dost'a vasil olmuş ve son nefesini vermeye hazırlanmış Yunus Emre'yi buluyoruz. Birinci parça, Yunus Emre'nin şiirlerinden mısralar ve kıtalar almak suretiyle meydana getirilmiştir. (Saygun, 1946)

3.4.4. Oratoryo'da Kullanılan Şiirlerin Seçilmesi ve Kurgulanışı

Saygun, çocukluğundan beri okuduğu Yunus dîvanını, oratoryo besteleme sürecine girdiğinde daha da derinlemesine irdeler. Bu yoğun inceleme ardından, Yunus Emre'nin farklı şiirleri bestecinin zihninde bir araya gelerek bir kurgu

oluşmaya başlar. Saygun, zihninde oluşan bu sıralama üzerine çalışmaya başlar ve oratoryosunda yer alacak şiirleri, konu bütünlüğü oluşturacak şekilde Yunus dîvanından tek tek seçer. Saygun, uzun süren çalışmalar sonucu oluşturduğu bu yapının varoluş sürecini şöyle anlatır:

Bunu düşündüm ve dîvanı bu defa bu düşünce ile okumaya başladım ve bana uyan şiirleri işaret ettim.(...) Sonra geldim onları nasıl sıraya koyabilirim, ne yapabilirim. Gene görmüyorum. Bulunmuyor kolay kolay. Fakat bu arada, mesela Yunus'un isyanı var. Allah'a isyan, münacat dedikleri şu şiiri. Hani şu: Ya ilahi gel sual et sen bana, bu dürur anda cevabım uçsana diye başlayan şiir. Ondan sonra ızdıraplarını anlatan şiirler, varışını ve Vusali anlatan şiirler. Bunlar bana fikir verdi. Böyle en acı realiteyi ortaya koyan ve büyük ustalıklarla ortaya koyan, realist katı şiirlerinden başlayıp; hayat problemini, ölüm problemini, mukadderat problemini, Tanrı problemini ele alan şiirlerinden başlayıp bu Vusale erişti anlatan bir şeyler yapabilir miyim fikri bana o zaman geldi işte. Ve şiirleri bu defa bu türlü bir sıralamaya tabi tutmaya çalıştım. Biliyorsunuz şiirleri oldukça uzundur. Bunlardan da ayırmalar yapmak gerektiğini anladım ve neticede bazı şiirlerinden bir kıta, bazı şiirlerinden iki kıta, bazı şiirlerindeki mısraların yerlerini değiştirmek ve bir kısmını bırakmak suretiyle yeni bir tertip. Bazılarından bir mısra almak suretiyle veya bunları terkip etmek suretiyle bir nevi libretto gibi bir şey hazırladım. Ondan sonra da çalışmaya başladım bunun üzerinde (Aracı, 2001:135).

Emre Aracı, bestecinin kullandığı bu yöntemi, Brahms'ın *Ein Deutches Requiem*'inin metnini oluştururken kullandığı yönteme benzetmektedir. Brahms da eserini oluşturacak metni hazırlarken, Kitab-ı Mukaddes'deki sözleri herhangi bir sıra gözetmeden, kendi düşüncelerini yansıtabilecek şekilde seçmiştir (Aracı, 2001:135).

Saygun, seçtiği şiirleri neye göre belirlediğini bir başka bir yazısında da açıklamaktadır. Besteci burada da, özellikle bazı Yunus şiirlerine kendini daha yakın hissettiğini vurgulamaktadır:

Çocukluğumdan beri yanımdan ayırmadığım dîvanını okur, şiirlerinden bazısının beni büyülemesine karşılık bazısını da bir türlü benimseyemediğimi sezer, bunu bir türlü kendime izah edemezdim. Zamanla dîvanın içinde sıralanmış olan şiirlerin hepsinin Yunus Emre'ye, benim sevdiğim Yunus Emre'ye ait olamayacağı kanısına vardım; bugün daha da güçlenmiş olarak benimsediğim bu düşünce beni, kendime göre, asıl Yunus'a malettiğim şiirleri ayrıca değerlendirmeğe yöneltti. O zaman, bu ulu insanın "Visâl"e ve "Huzur"a

götüren yoldaki çırpınışlarını, çilesini daha iyi sezer gibi oldum. Bu çile, aynı yolda yürümeye çabalayan her insanın, huzura susamış ama bağlı gözlerle ne yola gideceğini bin yıllar boyu yıl şaşırmış, uçuruma sürükleyen taşkın sulara hangi dala sarılacağını bilememiş, görememiş bütün insanlığın çilesi idi. Yunus Emre'nin "*Aşk gelicek cümle eksikler biter*" mısrasıyla ne engin bir özlemi dile getirdiğini, ne sözlü bir varışın kapılarını ardına kadar açıp huzurun nur dolu âlemini gözler önüne seriverdiğini artık içimde duyuyordum. O zaman bu araniş, sürçmeleri, çileyi ve varışı kendime özgü bir oratoryo anlayışı içinde verebileceğimi düşündüm. Artık Yunus benim için bir sembol olmuştu. Bu anlayışıma uygun şiirleri Yunus Dîvanı adı verilen şiirler dergisinden seçtim. Kiminden birkaç dörtlük, kiminden birkaç mısra aldım. Bazen mısraların yerlerini değiştirdim. Aldığım şiirlerden bazıları Yunus'un dahi olmayabilirdi. Bunların benim için önemi yoktu. Ben bir edebiyat tarihçisi değildim; zira dediğim gibi, yazıma adını vermiş olan Yunus, benim için İnsan'ın, İnsanlığın sembolü olmuştu. Oratoryo böylece meydana geldi ve onu bir çırpıda yazdım, tamamladım. (Saygun, 1973)

Saygun, dîvandaki her şiirin Yunus Emre'ye ait olmadığını sezdiğini ve bu şiirler içerisinde "kendi sevdiği" Yunus şiirlerine yaklaştığını belirtmiş; Oratoryosu için özellikle bu şiirleri kullanmıştır.

Bu çalışmada; Yunus Emre Oratoryosu'nda yer alan şiir ve mısraların Saygun tarafından Yunus Emre'nin hangi şiirlerinden alındığının görülebilmesi için günümüzde en güvenilir sayılan Yunus Emre dîvanları taranmıştır. Ancak bu tarama sonucunda, alanda en önemli kaynaklardan biri sayılan Gölpınarlı'nın dîvanında; oratoryodaki 4, 5, 7, 8 ve 10. bölümün şiirlerinin yer almadığı görülmüştür. 4, 5 ve 10. bölümün şiirleri bazı dîvanlarda bulunmuştur; ancak bu kaynaklarda da, şiirlerin yazarların bireysel tercihleri ile yer aldıkları belirtilmekte ve belgelere dayalı bir iddia bulunmamaktadır. 7. bölümün şiiri taranan hiçbir kaynakta bulunamamıştır. 8. bölümün şiiri, yalnızca Mustafa Tatcı'nın dîvanında bulunabilmiştir ve bu kaynakta da sadece "Gel dosta gidelim gönül" dizesi, oratoryodaki şiirle benzerlik taşımaktadır. Çok önemli bir nokta da, Mustafa Tatcı'nın dîvanında; oratoryodaki 2, 3, 4, 5 ve 10. bölüme ait şiirler ile 12. bölüme ait şiirlerin bir kısmının Yunus Emre'ye değil, onun en önemli takipçisi sayılan Âşık Yunus'a ait gösterilmiş olmasıdır.

Tatcı'nın dîvanına göre oratoryodaki şiirlerin kaynakları şöyledir:

1. Bölüm (Teferrüç eyleyû vardım)	Yunus Emre
2. Bölüm (Yalancı dünyaya konup göçenler)	Âşık Yunus
3. Bölüm (Ağlamaktır benüm işüm)	Âşık Yunus
4. Bölüm (Sen bunda garip mi geldin)	Âşık Yunus
5. Bölüm (Dertli dolap)	Âşık Yunus
6. Bölüm (Ya İlahi sual itsen bana)	Yunus Emre
7. Bölüm (Yaktın beni, yandırdın)	Bulunamadı
8. Bölüm (Gel gönül seninle)	Yunus Emre (aynı değil)
9. Bölüm (Bâd-ı sabaya sorsunlar)	Bulunamadı
10. Bölüm (Ya Rabbi dilerim aşkın ver)	Âşık Yunus
11. Bölüm (Gönlüm düştü bu sevdaya)	Yunus Emre
12. Bölüm (Aşk gelicek.../ Aşkın şarabından içeli../ Aşkın aldı benden beni / Efendim hu, mevlam hu)	Yunus Emre / Âşık Yunus
13. Bölüm (Sensin kerim, sensin rahim)	Yunus Emre

Bu durum; Saygun'un, bazı şiirlerin Yunus Emre'ye ait olmadığına dair sezgilerinde haklı olduğunu göstermektedir. Gerçekten; o dönemdeki dîvanlarda Yunus Emre'nin şiirlerine, takipçisi olan diğer "Yunus"ların da şiirleri karışmıştır. Bu şairler içinde en önemli Yunus Emre takipçilerinden sayılan Âşık Yunus da vardır ve Saygun, onun şiirlerinden de çok etkilenmiştir. Ayrıca Oratoryoda kaynağı bulunamayan iki şiirin de Yunus Emre'ye ait olmama olasılığı vardır.

Günümüz akademisyenlerinin çalışmaları ile ulaşılan bu son durum, sadece şiirlerin ana kaynağını bilmemizi sağlamaktadır. Zira Saygun, daha o zaman bu şiirlerin Yunus Emre'ye ait olmama olasılıklarının olduğunu, ama böyle olsa bile bunun hiç önemi olmadığını belirtmiştir. Saygun döneminde dîvanlar oldukça karışık olduğundan ve bu denli sistematik bir çalışmaya henüz çok zaman varken, tek başına Yunus Emre'nin şiirlerine ulaşmak imkânsız görünmektedir. Saygun için önemli olan bu şiirlerin felsefesidir ve Âşık Yunus da, Yunus Emre'nin ve felsefesinin en önemli takipçisi sayılmaktadır.

3.4.5. Eserde Kullanılan Şiirler

Nr. 1 Largo (Koro ve Orkestra)

Teferrüç eyleyû vardım sabahın sinleri gördüm,
 Karışmış kara toprağa şu nazik tenleri gördüm.
 Yaylalar yaylamaz olmuş kışlalar kışlamaz olmuş,
 Bar tutmuş söylemez olmuş ağızda dilleri gördüm.
 Soğulmuş şol elâ gözler, belürsüz olmuş ay yüzler,
 Kara toprağın altında gül deren elleri gördüm.

Nr.2 Recitativo (Tenor solo, timpani ve yaylı çalgılar)

Yalancı dünyaya konup göçenler
 Ne söylerler ne bir haber verirler;
 Üzerinde türlü ot bitenler,
 Ne söylerler ne bir haber verirler.

Kimisinin üzerinde biter otlar,
 Kiminin başında sıra serviler,
 Kimi masum kimi güzel yiğitler,
 Ne söylerler ne bir haber verirler.

Nr.3 Aria (Alto solo, obua, korangle ve org)

Ağlamaktır benüm işüm
 Ağla gözüm şimden gerû
 Irmağ ola kanlu yaşum,
 Çağla gözüm şimden gerû.

Bilme yârin neydüğünü
 Ömür gülü solduğunu
 Gece gündüz olduğunu
 Bilme gözüm şimden gerû.

Aldanma dünya alına
 Ağudur sunma balına
 Düşüp dünya hayalına
 Dalma gözüm şimden gerû.

Nr.4 Aria (Bas solo, koro ve orkestra)

Sen bunda garip mi geldin
 Niçin ağlarsın bülbül hey
 Yorulup iz mi yanıldın
 Niçin ağlarsın bülbül hey.

Hey yavuz ne inilersin
 Benim derdin yenilersin
 Dostu görmek mi dilersin
 Niçin ağlarsın bülbül hey.

Nr.5 Koral (koro ve orkestra)

Benim adım dertli dolap
 Suyum akar yalap yalap
 Böyle emreylemiş Çalap
 Anın için ben ağlarım
 Derdim vardır inilerim.

Beni bir dağda buldular
 Kolum kanadım kırdılar
 Dolaba lââyık gördüler
 Anın için ben ağlarım
 Derdim vardır inilerim.

Suyum alçaktan çekerim
 Dönüp yükseğe dökerim
 Ben Mevlâ'yı zikr ederim
 Anın için ben ağlarım
 Derdim vardır inilerim.

Nr.6 Aria (Bas solo ve orkestra)

Yâ İlâhi ger suâl itsen bana,
 Eydürem işbu cevabı ben sana
 Gelmedün dedün hakuma kem deyû,
 Doğmadın dedün Asâ âdem deyû.
 Gözüm açup gördüğüm zindan içi,
 Nefs-ü hevâ dopdolu şeytan içi.
 Haps içinde ölmüyeyin deyû aç,
 Mısmıl-u murdâr yedüm bir iki kaç
 Nesne eskittüm mü mülkünden senin

Nesne geçirdüm mü hükmünden senin
 Rızkın alup seni muhtaç mı kodum
 Yâ öğünün yiyüben aç mı kodum.

Ben bana zûlm eyledüm ettüm günah,
 Neyledüm, nettüm sana ey pâdişah.

Geçmedi mi intikamın, öldürüp
 Çürüdüp, gözüme toprak doldurup
 Bir avuç toprağa kıl- ü kâl...

Nr.7 Agitato (Sololar, koro ve orkestra)

Yaktın beni, yandırdın... Noldun hey gönül noldun
 Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun
 Uçtun hey gönül uçtun, yedi deryâyı geçtin
 Ol dost eline göçtün, noldun hey gönül noldun
 Yaktın beni, yandırdın... Noldun hey gönül noldun
 Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun.

Nr.8 Arioso (Soprano solo, koro ve orkestra)

Gel gönül seninle Dost'a gidelim Dost
 Yâd olma bilişelim Dost'a gidelim Dost
 O eller, güzel eller anda olan bülbüller
 Anlardan gelen yeller Dost'a gidelim Dost.
 Bir garâip hal oldu, elif kaddim dâl oldu,
 Hakka doğru yol oldu Dost'a gidelim Dost.

Nr.9 Recitativo (Tenor solo ve orkestra)

Bâd'ı sabâyâ sorsunlar Cânân elleri kandedür
 Bilenler haber versünler Cânân elleri kandedür
 Haylı zamandır sorarım bir dertli âşık ararım
 Kalmadı sabr-u kararım Cânân elleri kandedür.
 Fikr ederdüm aklım ermez yürek yanar taşar durmaz
 Naçâr oldum gücüm yetmez Cânân elleri kandedür.

Nr.10 Koral (koro ve orkestra)

Yâ Râbbi dilerim aşkın ver, şevkin ver
 Fazlından umarım aşkın ver, şevkin ver
 Mest eyle Sen beni, bilmiyem ben beni,
 Tâ bula cân Seni aşkın ver, şevkin ver.
 Yolunda âşıklar derdinde yanıklar
 Cânlardan geçtiler aşkın ver, şevkin ver.
 Kalbimi pâk eyle masivâ hubbünü sil,
 Hubbünü atâ kıl aşkın ver, şevkin ver.

Nr.11 Recitativo (Bas solo ve orkestra)

Gönlüm düştü bu sevdâya
 Gel gör beni aşk neyledi
 Başımı verdüm gavgâya
 Gel gör beni aşk neyledi.

Gâh eserim yeller gibi
 Gâh tozarım yollar gibi
 Gâh akarım seller gibi
 Gel gör beni aşk neyledi.

Nr.12 Vivo (Sololar, koro ve orkestra)

Aşk gelicek cümle eksikler biter.

Aşkın şarabın içeli kandalığım bilimezem
 Şöyle yavu kıldım beni isteyuben bulamazam.
 Derya-yı Ummân olmuşam gevherlere kân olmuşam
 Hüsnünde hayrân olmuşam kendözüme gelimezem.

Aşkın aldı benden ben'i bana Seni gerek Seni
 Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
 Aşkın şarabından içem Mecnûn olup dağa düşem
 Sensin dünü gün endişem bana Seni gerek Seni.
 Efendim Hu, Mevlam Hu.

Ben benliğimden geçtim gözüm hicâbın açtım
 Dost vaslına eriştim gümanım yağma olsun
 Varlık çün sefer kıldı Dost andan bize geldi
 Vîran gönül nur oldu cihanım yağma olsun

Aşkın aldı benden ben'i bana Seni gerek Seni
 Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
 Aşkın şarabından içem Mecnun olup dağa düşem
 Sensin dünü gün endişem bana Seni gerek Seni.
 Efendim Hu, Mevlam Hu.

Nr.13 Koral (koro ve orkestra)

Sensin kerîm, Sensin rahîm, Allâh sana sundum elim
 Senden artuk yoktur emim, Allâh sana sundum elim
 Ecel geldi vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu
 Kimdir ki içmedin kaldı, Allâh sana sundum elim.

4. YUNUS EMRE ORATORYOSU'NUN KOROLU BÖLÜMLERİNİN İNCELENMESİ

4.1. GENEL İNCELEME

4.1.1. Bölümlerde Genel Olarak Koro, Rolü ve Genel Güçlükler

Oratoryoda;1, 4, 5, 7, 8, 10, 12 ve 13. bölümlerde koro yer almaktadır ve bu bölümler içinde koro daha çok 5, 10, 12 ve 13. bölümlerde ön plandadır. Tüm korolu bölümlere genel olarak bakıldığında, şöyle bir özet yapılabilir. Birinci bölümde ağırlık orkestradadır ve koronun sade bir dokuyla şiiri ön plana çıkartması daha önemlidir. Dördüncü bölümde bas solo ile birlikte sadece kadın korosu vardır ve burada koro, daha çok bir renk unsurudur. Beşinci bölüm, koral olduğu için koro tamamen ön plandadır ve özellikle entonasyon kalitesi, bu bölüm için büyük önem taşımaktadır. Yedinci bölüm, daha çok soloların ön planda olduğu bir bölümdür ancak koronun söylediği kısımlar büyük dikkat, enerji ve diri bir tını gerektirmektedir. Sekizinci bölüm soprano solo ardında, koro yazısının da çok sakin ve duru bir şekilde aktığı, genel olarak sakin bir bölümdür. Onuncu bölümde yine tamamen koro ön plandadır. Ancak bas partisinin konuşma korosu, bölümün en belirleyici ögesidir. On ikinci bölüm, oratoryonun en uzun, en kapsamlı çalışılması gereken bölümüdür; içerdiği teknik güçlüklerin çözülmesi ve sağlam bir icra için, uzun süreye yayılmış, titiz bir çalışma süreci gerektirmektedir. On üçüncü bölüm, oratoryonun son sözüdür ve koronun ön planda olduğu, müziğin ve şiirin tüm doğallığı ile çıkması gereken bir bölümdür.

Doğal olarak, oratoryo içinde koronun en çok önde olduğu bölümler korallerdir. Üç ana bölümden oluşan Yunus Emre Oratoryosu'nun her bölümünü, Saygun bir koralle sonlandırmıştır. Devlet Çoksesli Korosu üyeleri, koronun ilk şeflerinden Walter Strauss'un bu korallere çok özel bir önem verdiğini ve en ince ayrıntısına kadar çalıştırdığını belirtmişlerdir. Korallerden sonra on ikinci bölüm, en çok enerjinin verilmesi gereken bölümdür.

Eserin alıştırılma süreci için koro şefi, korosunun düzeyine ve teknik gereksinimlerine göre bir çalışma planı oluşturmalıdır. Bölümlerin hangi sırayla çalışılacağına, bölümlerin kendi içerisindeki güçlüklerin nasıl çözüleceğine önceden karar verilmelidir. Koro şefinin, korosu için öngördüğü güçlüklere yönelik olarak (entonasyon, tını, pozisyon vb.) nceden alıştırmalar üretmesinin, birçok problemi önceden engelleyeceği düşünülmektedir. Ek olarak, tüm eser çalışıldıktan sonra, koronun eseri baştan sona söyleme kondisyonu için de koro çalıştırılmalıdır.

Koronun icra sırasındaki bedensel duruşu ve koro üyelerinin yüz ifadeleri, genel icra bakımından önem taşıtmaktadır. Elbette oratoryo; opera gibi mimik, kostüm vb. teatral öğelere yer vermez. Ancak koro üyelerinin özensiz duruşları veya yüz ifadeleri, genellikle karşıdan anlaşılmakta ve eserin etkisini zayıflatabilmektedir. İcra edilen şiirin, koro üyelerinin seslerinde de ifade bulması; koroların düzeyini de belli eden, ayrıca önemli bir konudur.

Dinleyicinin şiiri tam olarak algılayabilmesi de önemlidir. Koro ne kadar iyi belirtirse belirtsin, oratoryoda yer alan “Teferrüç eyley” gibi pek çok deyim ve kelimenin günümüz Türkçesinde hiç kullanılmadığı göz önüne alınmalıdır. Bu durumu aşmak için program notlarında yer alan şiirlerin yanına eski Türkçe kelimelerin anlamlarının yazılmasının yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

4.1.2. Tüm Bölümlerde Koronun Ses Aralığı

BÖLÜMLER: 1. 4. 5. 7. 8. 10. 12. 13.

Soprano

Alto

Tenor

Bas

Konuşma

Tablo 2

4.2. BİRİNCİ BÖLÜM

4.2.1. Nr. 1 Largo (Koro ve Orkestra)

4.2.1.1. Şiir ve Konu

Yunus Emre Oratoryosu; Saygun'un, kurguladığı bütünsel yapı içinde, Yunus Emre'nin dünyaya ve hayata ölüm ile bakması ile açılmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca belki de tüm kültürlerde en çok sorgulanan konu olan "varlık", Yunus Emre Oratoryosunda da, sonradan gelecek pek çok ahlaki sorgulamanın temelini ve başlangıcını oluşturmuş; besteci oratoryonun akışını, varlığın sorgulanması ve insan hayatının basitliğinin vurgulanması ile başlatmıştır.

Saygun, birinci bölümün sözlerini Yunus Emre'nin ilgili şiiri içinden (Gölpınarlı, 2009:57; Tatçı, 2008:250), 1. 4. ve 6. beyitleri olarak oluşturmuştur. Bu şiir; Gölpınarlı'nın sınıflandırması içinde; Yunus Emre'nin ölümle ilgili şiirleri arasında yer almaktadır. Besteci, seçtiği üç tane beyitten oluşturduğu metne

göre, bölümün müzikal yapısını da üç kısımda kurgulamıştır. Aşağıda, birinci bölümün şiirinin yanına, günümüzde sık kullanılmayan kelimelerin anlamları da (çeviriler: Fuat, 2007: 62) eklenmiştir.¹:

<u>Teferrüç eyleyû</u> vardım	Gezerken.
<u>Sabahın sin</u> leri gördüm	Sabahleyin. Mezar.
Karışmış kara toprağa	
Şu nazik <u>ten</u> leri gördüm	Vücut.
<u>Yaylalar yaylamaz</u> olmuş	Yazı geçirmeye yaylalara gitmez olmuş.
<u>Kışlalar kışlamaz</u> olmuş	Kışı geçirmeye kışlıklara gitmez olmuş.
<u>Bar tutmuş</u> söylemez olmuş	Paslanmış.
Ağızda dilleri gördüm	
<u>Soğulmuş şol</u> elâ gözler	Suyu çekilmiş, sönmüş. Şu.
Belürsüz olmuş ay yüzler	
Kara toprağın altında	
Gül <u>deren</u> elleri gördüm	Toplayan.

4.2.1.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Üç beyite bağlı kalınarak üç kısımdan oluşan birinci bölümde, -özellikle de yaratılan atmosfer bakımından- ABA formu hissedilmektedir. Birinci ve üçüncü beyitler, müzikal olarak çok benzer yapılarla kurgulanmışlardır. Aradaki 2. beyit ise; tematik malzeme, mod değişimi ve koroya Tenor solonun da eklenmesi bakımından, kompozisyonda karşıtlık yaratan bir bölüm olarak ortada yer almaktadır.

¹ Kelimelerin anlamları, beyit düzeninde aynı satıra sığmadığından, şiirler dörtlük düzeninde yazılmıştır.

A	1 - 28	Largo (♩ =60)		Sözler:
		1-6	Koro	Teferrüç eyleyû vardım sabahın
		7-9	Orkestra	
		10-13	Koro	sinleri gördüm,
		poco piu mosso (♩ =72)		
		14-15	Orkestra	(Bağlantı)
		16-19	Koro (bas-tenor)	Karışmış kara toprağa
		In Tempo I (♩ =60)		
		20-24	Koro	Şu nazik tenleri gördüm.
		25-28	Orkestra	
B	29 - 56	29-34	Tenor solo-koro	Yaylalar yaylamaz olmuş
		35-41	Tenor solo-koro	Kışlalar kışlamaz olmuş
		42-47	Koro	Bar tutmuş söylemez olmuş ağızda dilleri gördüm.
		47-56	Orkestra	
A'	57 - 89	57-66	Koro (bas)	Soğulmuş şol elâ gözler, belürsüz olmuş ay yüzler,
		67-72	Koro (bas-tenor)	Kara toprağın altında
		73-80	Koro	Gül deren elleri gördüm.
		81-89	Orkestra	(başlangıç teması)

Tablo 3

Tüm birinci bölüm boyunca, donanımda si bemol yer almaktadır. Ancak kısımlar içerisinde dizisel çatı ve armonik yapı değişmektedir. Başlangıçta çok önemli olan bir nokta, eserin; eksik beşli aralığı ile açılmış olmasıdır. Saygun'un müziğinde en sık rastlanan yapılardan biri olan bu aralık, Yunus Emre Oratoryosunda da sıklıkla yer almaktadır. Burada başlangıçtaki bu eksik beşli, sadece çekirdek olarak kullanılmış, devam etmemiştir. 2. ölçüden itibaren; re ekseninde pentatonik bir dizi ve bu diziden kaynaklanan bir armonik kurgu yer almaktadır. Ardından, kromatik çizgilerle gelen, fonksiyonel olarak birbirinden uzak akorlar arka arkaya bağlanmakta ve bu akorlardan sonra gelen kadans; kısmın sonunu, mi eksenli eolyen moduyla bitirmektedir. İkinci kısımda mod, do

eksenlidir ve burada doryen havası alınmaktadır. Ancak bu kısmın sonlarında; (42-47: Bar tutmuş...) aynı dizisel yapı içinde hüseyini makamının da etkileri duyulmakta; eklenen sol bemol ile de, iyice karakteristik bir renk (karcığar) elde edilmektedir. Üçüncü kısımda, bas partisinin söylediği ezgi; la bemol eksenli eolyen havasındadır. Ardından 5 numarada, aynı kalıbın transpoze olarak kullanıldığı iki tetrakord (mib-fab-sol-lab ve lab-sibb-do-reb) arka arkaya gelir. Hemen sonra “gül deren” kısmında aniden hava değişir ve sol doryen dizisi 1. derece yedili akoru, birinci çevrim olarak gelir. Bu ani değişimin ardından birinci kısımdakiyle aynı bağlantıları taşıyan akorlar sıralanır. Bu akorlar; şiirle bağlantılı olarak eksen hissini -dolayısıyla yerçekimini- yok etmekte ve daha çok öte dünyayı duyurmaktadır. Sözler bittiğinde, girişteki temayı orkestra tekrarlar. Bölüm; başlangıcındaki gibi, re eksenli pentatonik yapıdaki cümleyle sona erer.

4.2.1.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

Koro, birinci bölümde çok ön planda olmadığı (kendini pek göstermediği) bir konumdadır. Burada daha çok, orkestra ile birlikte konuya yapılan giriş önemli olduğundan; koronun da sorumluluğu, daha çok bu girişi ortaya çıkaracak atmosferin yaratılmasında öne çıkmaktadır. Bölüm; oratoryo içinde koro açısından en rahat bölümlerden biridir. Ancak, gerek sözlerin anlaşılır şekilde duyurulmasının, gerekse metnin havasının aktarılmasının; oluşturulacak doğru atmosferin sağlanmasında önemli payı vardır. Bu atmosfer, yaklaşık 70 dakika süren oratoryoda, dinleyiciyi eserin içine alacak, gereken yoğunlaşmayı sağlayacak ve eserin bütünsel olarak algılanışına yardımcı olacaktır.

Bunun için, koronun sözlerin içeriğini doğru şekilde taşıması ve yansıtması gereklidir. Bu nedenle de başlangıç temposu, kelimelerin anlaşılabilmesini sağlamak bakımından çok önemlidir. Çok ağır bir tempo, hecelerin bütünleştirilmesini zorlaştıracaktır. Şiirle ilgili olarak ise; sözlerin anlaşılması, koronun tınısının sözcüklerin anlamlarıyla uyumlu olması ve tüm koronun şiirin anlamını içselleştirerek hissetmesi, aktarabilmesi üzerinde çalışılmalıdır.

İbrahim Yazıcı; birinci bölümün girişi ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

Bölümün başında -koro başlarken- kanaatimce yapılabilecek en önemli şey, temiz söylemekten ziyade, sabah saatinin tazeliğini belirtecek, taze bir nefes üzerine şarkı söylemektir. Buna karşılık, genellikle korolarda koyu, bayat, boğuk söyleme alışkanlığı vardır. Orkestralarda da, bu şekilde tınlatma alışkanlığı olabilmektedir. Ancak modlara bakılırsa, Bartok'un sıklıkla kullandığı modlara çok benzeyen; çok sade, doğayı tasvir eden modlar vardır. Bunlara çok dikkat etmek gereklidir.

Sözlerin anlaşılmasıyla ilgili olarak; (Teferrüç eyleyû vardım...) çoğu zaman, kelimelerin anlaşılması için çok kesik kesik söylenme geleneği vardır; bu çok yanlıştır. Uzun bir cümlemin-nefesin üzerinde; gerçek Alman Lied söyleme geleneğinde olduğu gibi, çok doğru bir artikülasyon yapılması gereklidir. Ancak asla nefes kesilmemelidir. Yunus Emre, şair olarak uzun soluklu bir şairdir. Cümleler kesilmemeli, kısa kısa olmamalıdır.

Bölümün başında bas ve tenor partilerinin arka arkaya söyledikleri "Teferrüç eyleyû vardım..." kısımlarında, tınının hem yumuşak hem de enerjik olması; anlamın taşınabilmesi bakımından önemlidir. Ayrıca, *piano* düzeyindeki gürlüğü, tınının kalitesini düşürmemesi için de özen gösterilmelidir. Buradaki müzik cümleleri, şiirde bahsedilen sabah saatlerinde olduğu gibi çok sakin bir doku ile başlayıp, yavaş yavaş akmaya başlamaktadır. Burada, sözlerin anlaşılabilirliği ne kadar önemli olsa da, koronun kelimelerdeki sessizleri çok abartılı şekilde belirtmesi, girişteki bu sakinliğe zarar verecektir. Bu nedenle artikülasyon; anlaşılabilirliği azaltmadan, olabildiğince yumuşak olmalıdır. Ayrıca, koro kelimeleri ne kadar iyi belirtse de, bazı kelimeler eski Türkçe olduğu için, dinleyicinin yine de anlamama olasılığı vardır. Bu konuda, program notlarında yer alacak çeviriler faydalı olabilir.

Girişte dikkat edilecek diğer bir nokta, Saygun'un, "Teferrüç eyleyû vardım, sabahın sinleri gördüm" dizelerini bestelerken; cümleyi "sinleri gördüm" kısmından ayırmış olmasıdır. Başlangıçtaki pentatonik yapı tam burada kırılmakta; "sabahleyin gezerken" diyerek başlayan, her şeyiyle sakin ve saf müzikal cümle; sinleri, (mezarları) derken farklı bir havaya girmekte, buradan itibaren armonik yapı da değişmektedir. Bu kısımda tempo da hareket etmekte, dokuzuncu ölçüdeki *poco allargando*'dan sonra onuncu ölçüde gelen *a tempo*, bu değişimi tempo açısından da desteklemektedir. Ayrıca besteci, arka arkaya

iki kere tekrarlattığı “sinleri” sözcüklerinin ikisinin de üzerine *crescendo* yazmıştır. Yazıdaki bu işaretler bize, “sinleri gördüm” kısmını bestecinin ısrarla vurguladığını ve bu bölgenin yorumunda hassas olunması gerektiğini söylemektedir. Buradaki ani atmosfer değişimini, koronun da ifade olarak mutlaka taşıması gereklidir. Koro, gürlük değişiminin yanı sıra, tınısı ve rengi ile de bu değişimi yansıtmalı, başlangıçtaki sakin tının aksine; mezarları gören bir kişinin hissedebileceği ani ürperme ve soğukluğu sesinde ve ifadesinde yaratmalıdır.

“Sinleri gördüm” cümlesi; Yunus Emre’nin mezarlara daha da yaklaşmasıyla, ölümlere yakından bakmasıyla devam eder. Buradan itibaren bölümün sonuna kadar, “dünyadaki hiçbir bedensel güzelliğin, fiziksel gücün veya dünyada edinilen maddi gücün toprağın altına inemediği, bedenın çürümesinin herkesin kaderi olduğu” ifade edilir.

Bu kısımda Yunus Emre’nin yeryüzünden toprağın altına inmesiyle, müzik de koyulaşmaya ve karanlık olmaya başlar. Burada, 14. ölçüde temponun hızlanmasıyla birlikte, müzikal doku da hareketlenir; orkestrada yaylı çalgılarda zincirleme bağlanan senkoplar, yapıya sürekli bir ritmik gerginlik ve heyecan sağlarken, 16. ölçüde eklenen bakır üflemeli çalgılar da, -küçük ve büyük oktavlarda- çaldıkları kromatik çizgilerle sanki sur borusu gibi, ölümler dünyasını işaret etmektedirler. Bu kalın ve derin seslerin, yeraltının karanlığı ve derinliğini de simgelediği düşünülebilir.

Bu doku üzerinde yer alan “Karışmış kara toprağa” sözlerini, Saygun koroda erkek seslerine vermiştir. Önce bas, sonra tenor partilerinin söylediği ezgiler, her iki parti için de, tiz bir dokuya sahiptir. Bu tizliğin seslerde yarattığı gerginlik; ölümün ve toprak altındaki ölümlerin korkunçluğunu söyleyen bu iki partinin ifadesini çok güçlendirmektedir. Ancak, bu tiz ses bölgeleri, partilerde genel olarak pozisyon ve entonasyon açısından riskli bölgeler olduğu için, bu cümlelere yönelik özel ses alıştırmaları yapılması partileri güçlendirecektir. Burada; her iki partinin de güçlü, hacimli ve ifadeli tınlayabilmesi ile partilerin

şan pozisyonlarında herhangi bir hata oluşmaması için özen gösterilmelidir. Her hecenin dolu dolu söylenmesi ve sessiz harflerin normalden daha aktif şekilde söylenmesi de; bu kısmın ifadesini kuvvetlendirecektir.

“Karışmış kara toprağa” kısmından sonra gelen, “Şu nazik tenleri gördüm” bölümü ise müzikal olarak tamamen zıt öğelerden kuruludur ve bu öğeleri koronun içselleştirmesi, doğal bir şekilde yansıtması gereklidir. “Karışmış kara toprağa” bölümünde yer altının karanlığı vurgulanırken, “şu nazik tenleri gördüm” kısmında yeryüzüne geri dönülür, mezarda yatan bedenlerin her birinin bir zamanlar yaşamış olduğu vurgulanır. Bu farklılık; kompozisyonda müzikal olarak şu zıtlıklarla yansıtılmıştır:

	“Karışmış kara toprağa”	“Şu nazik tenleri gördüm”
Tempo	$\text{♩} = 72$	$\text{♩} = 60$
Gürlük	<i>Forte ve crescendo</i>	<i>Pianissimo</i>
Ses alanı	Kalın	İnce
Ses rengi	Bas-tenor	Tüm koro

Tablo 4

Bu bölüm için İbrahim Yazıcı’nın görüşleri şöyledir:

Koro; “Karışmış kara toprağa” dedikten sonra “şu nazik tenleri gördüm” kısmını söylerken, gerçekten nazik bir ses çıkarmalı, bunu için de burada koronun tınıya çok iyi bir şekilde girebilmesi önem taşıyor. Orkestranın da bu tınıya eşlik edebilmesi, koroyu taşıyabilmek için *nüansına* dikkat etmesi gereklidir.

Buna ek olarak, “tenleri gördüm” kısmındaki akor değişimleri de önem taşımaktadır. Burada, re pedalı üzerinde kök halinde si bemol majör, si majör ve la bemol majör akorları ile cümleyi do majöre bağlayan altere edilmiş yedinci derece akoru arka arkaya gelmektedir. Koroda bu akorların entonasyon ve tını açısından oturması için; akorların “kendi içlerinde” ve “bağlanışları ile” çalışılması faydalı olacaktır. Partilerde çizgisel olarak hiçbir güçlük görünmemektedir. Ancak burası, dikey olarak hassas bir bölgedir. Kök halde

majör akorların arka arkaya gelmesinin, “entonasyon ve tını kalitesinin taşınması” ile “akorların bütün olarak aynı kalitede duyurulması” açısından güçlük yaratacağı düşünülmektedir. Bu nedenlerle koro, akorları söylerken aynı zamanda bütün olarak duymaya da alışmalı ve partiler seslerini, akoru dinleyerek, akorun içine yerleştirmelidirler.

“Yaylalar yaylamaz olmuş...” kısmında, tenor partisi içinden bir solo temayı söyler ve koro, tenor solonun cümlesini tekrarlar. Ardından “bar tutmuş...” kısmını sadece koro söyler ve bölüm orkestranın bu bölümün temasını çalması ile kapanır. Burası koro için çok zor bir kısım olmasa da, *pianissimo* gürlük derecesinde, -özellikle erkek seslerinde- tiz çizgiler vardır. Örneğin soprano partisi 34. ölçüde, “yaylamaz” derken, sesin zorlanmadan, itmeden ve sıkışmadan çıkmasına gayret edilmelidir. Her partide cümle, geniş bir pozisyonla alınmalıdır. Bas partisinde ise, cümle boyunca hiç değişmeyen birinci oktav do notasının pesleşme veya aşırı nefes kullanımından tizleşme riski olduğundan, her yeni gelen notanın entonasyon açısından aynı kalmasına, pozisyonun da değişmemesine veya düşmemesine dikkat ederek söylenmesi gereklidir. İbrahim Yazıcı, bu kısımdaki uzun notaların; kendi içerisinde esneyerek, bir sonraki tona tını ile ulanması gerektiğini belirtmiştir. Bu kısmın gürlük derecesi genel olarak *pianissimo*’dur. Ancak koronun tınısı zayıf olmamalı, aksine oldukça yoğun bir şekilde, *legato* cümleler içinde akmalıdır.

Ağızda dilleri gördüm kısmında, korodaki akor dizimi kapalı konumdadır. Bu tip konumlarda entonasyonun netliği azalacağından, tüm partilerin birbiriyle ayrı ayrı çalışması (S-A, S-T, S-B, A-T, AB, T-B) faydalı olacaktır. Tüm aralıkların ve nihayetinde akorların tınlatılarak çalışılması; olası entonasyon problemlerini ve bulanık bir tınıyı önceden engelleyebilecektir. Ek olarak, bu kısımda kadın sesleri oldukça alt bölgelerde gezindiğinden, seslerin pozisyon olarak aşağıya düşmemesine özellikle dikkat edilmelidir.

Üçüncü kısım ise; birinci kısımdaki “sinleri gördüm” cümlesinde olduğu gibi sol notası üzerinde başlamaktadır. Sadece bas partisinin söylediği bu ezgi, büyük oktavda yer almaktadır ve toprağın altını anlatır. Naci Özgüç bu kısım için; bir

anda 4 numaraya geçildiğini ve Saygun'un birdenbire atmosferi buz gibi bıraktığını belirtmiştir. Ancak burada, bu karanlık ve derin olması gereken tınıyı elde etmek çok kolay değildir. En önemlisi, bas partisinde yeterli sayıda 2. bas olması gerekliliğidir. Aksi, istenen etkiyi bırakmayacağından, takviye alınması dahi düşünülebilir. Yazıcı, bu kısım ile ilgili düşüncesini şöyle ifade etmiştir:

Bölümde, koro ile ilgili karşılaşılabilecek güçlüklerden birisi de dört numara; burası sadece II. basları ilgilendirecek bir ses aralığında yazılmış bir kısım. Pek çok sefer yapılan yanlışlardan biri, baritonların da baslara öykünüp boğuk bir şekilde bu kısmı söylemesi. Bu durumda çıkan tını çok sağlıklı olmuyor, bence sadece sesleri yeten kişilerin bu kısmı söylemesi yeterli.

Ardından gelen “kara toprağın altında” sözleri, karakter olarak 1. kısımdaki “karışmış kara toprağa” ile aynı yapıdadır. Benzer şekilde “gül deren...” sözleri de, karşıt bir yapı olarak 1. kısımdaki gibidir. Birinci ve üçüncü beyitlerin bu kısımlarındaki tek farklılık, tonal merkezlerdir. Aynı şekilde icra edilmeleri gereken bu müzikal benzerlikler, sözlere göre şöyle eşleşmektedir:

Karışmış kara toprağa.....Kara toprağın altında
 Şu nazik.....Gül deren
 tenleri gördüm..... elleri gördüm

İlk beyitteki “şu nazik tenleri gördüm” kısmında olduğu gibi; üçüncü beyitteki “gül deren elleri gördüm” zıtlığı da çok önemlidir. Yazıcı; Saygun'un bu kısımlarda bu kadar pes ve bu kadar çok ışıklı tonları bilerek arka arkaya yazmış olacağını; bu zıtlığı çok iyi sağlamak gerektiğini belirtmiştir.

4.2.1.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Pianissimo, eksik beşli aralığı üzerinde *legato* bir pasajla başlayan ve misterioso karakterinin üzerinde, aşırı bir *espressivo* duyarlılık gerektirmeyen ilk girişte; son derece duru, açık bir 4/4'lük vuruşla başlanmalıdır. Basların 2. ölçüsündeki girişleri ikinci vuruştadır ancak, girişin *aufaktı* bir önceki vuruşa

onaltılık olarak sarkmıştır. Bu girişi iyi belli edebilmek için, ölçünün birinci vuruşunun iyi bir *aufakt* niteliği taşıması gerekmektedir.

Ardından gelen tenorların girişinde de ikinci vuruşlar, -özellikle taşıdıkları aksan bakımından da- her zaman şeflik tekniği bakımından özenle üzerinde durulması gereken ve açık verilmesi gereken vuruşlardır.

Burada partilerin arka arkaya girmesi, dikkatsiz bir yorumda koronun çok erken bir *forte*'ye ulaşması sonucunu doğurur. Hâlbuki sopranoların da girdiği 'sabahın' kısmında *nüans*ın hala *pianissimo* olması ve orkestrada da düz, duru, neredeyse *non vibrato* bir tınının elde edilmesi için; hem vuruş tekniği bakımından çok fazla büyük olmamak, hem de bir o kadar net olmaya özen göstermek gerekir.

Uzun notalar üzerinde geçen ilk sekiz ölçüden sonra, viyolonsel ve kontrabaslarda bir anda onaltılıkların gelmesi ve bu yapının bir *allargando* içinde eritilmesi, zaman zaman orkestra şefinin alt bölünme yaparak bu onaltılıkları dikkatli ve özenli bir şekilde orkestraya vermesini gerektirir. Hatta bu alt bölünmenin bir ölçü öncesinden hazırlanarak, orkestraya tempo anlayışının önceden verilmesi daha uygun olabilir.

'Sinleri' kelimesi ile başlayan korodaki büyük yükselişin ardından anlamsal olarak da 'gördüm' kelimesinin üzerinde doruk noktasına ulaşan *fortissimo*'da; *a capella* koronun çok dikkatli yönetilerek, orkestranın hata yapmadan, 1 numaradan bir önceki *fortissimo*'ya girmesini ve oradaki dramatik patlamanın duyulmasını, orkestra şefi sağlamalıdır.

Bir numaradan itibaren yürüyen tempoda; '*non espressivo* vuruş' yine etkili ama bir o kadar da açık ve net olmalıdır. Bas ve tenorların sırayla girişinde, orkestra şefi koroya cesaret verici ve insiyatifi elinde tutan bir anlayışla yönetmelidir.

Özellikle baslarda 4/4'lük içinde ikilik notaya gelen üçlemede; hem üçleme karakterinin bozulmadan yönetilebilmesi, hem de beraberliğin sağlanması gerekmektedir. Bu yapı, orkestra şefinin vuruş tekniği seçiminde köşeli ya da yuvarlak hareketler arasında gidip gelmesine yol açabilir. Ancak orkestra şefi, o andaki duruma ve koronun becerisine göre, korodan istediği *sonoriteyi* elde edecek şekilde bir vuruş tekniği ayarlamalıdır. İkilik içindeki üçlemenin yönetiminde genellikle daha yuvarlak vuruşlar düşünülmesine karşın, orkestranın da sağlam yürüyebilmesi açısından bunun her zaman bir risk taşıdığı unutulmamalıdır.

1 numaranın 7. ölçüsündeki *subito piano*; ancak orkestraların dikkatli ve orkestra şefinin de titiz olmasıyla çözümlenebilir.

Görüldüğü gibi, bölümün buraya kadar olan birinci kısmında; atmosfer değişikliği sağlayan çok küçük tempo değişimleri vardır; Largo dörtlük=60 başlayan tempo, 9. ölçüde “sinleri gördüm” dizesine geçerken *allargando* ile genişler ve 14. ölçüde gelen *poco piu mosso* ile “karışmış kara toprağa” dizeleri gelir. 20. ölçüde tekrar başlangıç temposuna dönülür. Bu değişimlerle ilgili Naci Özgüç, düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

Saygun'un bestelemiş olduğu müzikte, temel olarak şiirin içindeki ruh var. O şiirin içindeki ruhu verebilmek, şeflere göre değişebiliyor. Bazen şefler, -notada yazılanın dışında bile olsa- bazı değişiklikler yapabiliyorlar veya yazılanı biraz abartıp ya da azaltabiliyorlar.

Şefin şiirin ruhunu verebilmesi için buradaki tempo değişimleri ile gereken ara tempoları ayarlaması zorunludur. Çünkü şiirin gerektirdiği bir ruh, bir psikoloji var. O psikolojiyi ayarlayabilmek, tabii ki şefin şiiri nasıl algıladığına da kalıyor ama tüm bunlar, yazıda çok net belirtilmiştir. Özellikle “şu nazik tenleri gördüm” dediği yere kadar gelen tempo, tekrar baştaki tempoya dönerken; oradaki ara tempoyu çok iyi ayarlamak lazım.

Şef, bölümü bütün olarak ele almalı, bu uyumun içindeki dinamiği; yani şiirin ruhunun, psikolojisinin gerektirdiği dinamiği algılamalıdır. Bu bütünlük içerisinde, metronomla verilmiş olan tempolar bile bazen biraz aşağı, biraz yukarı değişebilir.

2 numaradaki kromatik geçiş sırasında ölçü rakamlarının değişmesi, zaman zaman orkestrada ve tenorda sayma gl yaratabileceğinden, burada çok dikkatli ve açık bir vuruş tekniği uygulanmalı, tenora da net bir atak vermek gereklidir. Ardından aynı yapı koroda tekrar edilir ve sonrasında, orkestrada bk bir patlama halinde duyulan 3 numara için, *marcato* vuruş tekniğine geçmek gerekmektedir. Burada değişken ölçüler arka arkaya geldiği için vuruşların netliğine dikkat edilmesi gereklidir. Bu zen, orkestranın ölçü ve vuruş konusunda herhangi bir tereddüde düşmemesi açısından rahatlatıcı olacaktır.

4 numarada basların girişi; *pianissimo* fakat son derece kesin olmalıdır. 4 numaranın 3. lsnde tuba partisinin baslarla eşleşmesi çok önemlidir. Bu nedenle orkestra şefinin ilgisinin hem tubaya, hem de baslara yoğunlaşması gereklidir.

Ardından gelen korno *bouche*'nin *fortepiano*'sunun çok hissedilebilir ama bozulmadan gelmesi lazımdır.

5 numarada yine bakır nefeslilerin eşlik ettiği koroda, ikilik notaya üçlemenin geldiği iki yer vardır. Bu yapı her zaman üçlemenin bir senkop anlayışı içinde duyulması tehlikesini ortaya çıkarmaktadır ki, bunun önüne geçebilmek için gerekli uyarılar yapılmalı ve tedbir alınmalıdır. Koroların burada üçleme ritmini doğru yapamama, lemeleri ikilik nota içinde yeterince geniş almama ve köşeli söyleme olasılığı vardır.

Orkestra son derece sade bir biçimde ve en düşük dştlk birimlerle akarken, yavaş yavaş uzun ve bk bir *diminuendo* gerçekleştirilmelidir. Sonraki ölçülerde, *mezzoforte* gürlükle ikinci vuruş içinde gerçekleşen aksanlar önem kazanmaktadır. Orkestra şefinin bu vuruşları yeni bir *auftakt* anlayışı içinde vurgulaması ve bk bir *decrescendo*'nun orkestra kayboluncaya kadar gerçekleştirilmesi, icranın temel özelliklerini ortaya çıkarmak bakımından önemlidir.

4.2.2. Nr.4 Aria (Bas Solo, Koro ve Orkestra)

4.2.2.1. Şiir ve Konu

Birinci bölümden sonra gelen ikinci ve üçüncü bölümlerde, koro yer almamaktadır. Tenor solo ve orkestra için olan ikinci bölümde konu; birinci bölümün devamı gibidir. Yunus Emre, birinci bölümde olduğu gibi burada da ölümler dünyasındadır. Ancak bu bölümde daha çok, insanın öldükten sonra ne olacağını bilememesi; ölümün bilinmezliği, haber alınamazlığı vurgulanmaktadır. Alto solo ve orkestra için olan üçüncü bölümde ise, konu “ölüm gerçeği ile yaşamak” üzerine geçer. Eğer ölüm, hiç kimsenin kaçıp kurtulamayacağı bir sonsa; Yunus Emre bunun üzerine dünyayı umursamanın; dünya nimetlerine ya da dertlerine dalmanın anlamını sorgular.

Dördüncü bölüm de; üçüncü bölümde başlayan sorgulamanın devamıdır. Saygun bu şiir yoluyla, beşinci bölümle de bağlantı kurar. Şiirlere bakılacak olursa; dördüncü bölüm, “niçin ağlarsın” diye sorar; beşinci bölüm, “anın için ben ağlarım” der. Dördüncü bölüm “ne inilersin” der; beşinci bölüm, “derdim vardır, inilerim” diyerek cevap verir. Saygun, yaklaşık üç yüz şiirden oluşan dîvanı öylesine çok okumuş ve içselleştirmiştir ki; birbirinden uzak iki şiir arasındaki bu bağlantıyı yakalamış ve zihnindeki kurguya göre arka arkaya yerleştirmiştir.

Bu şiir, günümüzde Yunus Emre konusunda en sağlam kaynak sayılan Abdülbaki Gölpınarlı'nın hazırladığı Dîvanda yer almamaktadır. Burhan Toprak da dîvanında (1953) bu şiire yer vermemiştir. Şiir, İlhan Başgöz'ün hazırladığı Yunus Emre Dîvanında “Gurbette Yârin mi Kaldı” (Başgöz, 2003: 267) başlığı ile yer almış, yine Cahit Öztelli de, kitabında bu şiire yer vermiştir. Mustafa Tatcı'nın dîvanında ise şiir Yunus Emre'ye değil, Âşık Yunus'a ait sayılmıştır (Tatcı, 2008:626). Bu kaynaklara göre Saygun; bu şiirin birinci ve üçüncü dörtlüklerini 4. bölüm için kullanmıştır. Şiir ve içindeki bazı sözcüklerin anlamları şöyledir:

Sen bunda garip mi geldin
 Niçin ağlarsın bülbül hey
 Yorulup iz mi yanıldın*
 Niçin ağlarsın bülbül hey.

Buraya, dünya. Kimsesiz, zavallı, gurbette.

Hey yavuz ne inilersin
 Benim derdin yenilersin
 Dostu görmek mi dilersin
 Niçin ağlarsın bülbül hey.

Yaman. İnlersin.

*Başgöz dīvanında, “Yorulup uzun mu geldin” diye geçmektedir.

4.2.2.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Bölümdeki kısımların genel yerleşimi, aşağıdaki tabloda görülmektedir:

Angoscioso	.(E =60)
1-8	Flüt solo (giriş)
9-28	Bas solo (birinci dörtlük) ve koro
28-48	Flüt solo
48-68	Bas solo (ikinci dörtlük) ve koro
68-76	Flüt solo ve tam tam

Tablo 5

Bu kısımların dizilişleri, A-B-A'-B'-A" şeklindedir. Ney (veya flüt) solo ile başlayan makamsal girişten sonra, bas solo şiirin ilk dörtlüğünü söylemekte; koro da bu kısımda “a” ve “o” vokalleri ile bas soloya eşlik etmektedir. Flüt solonun tekrar geldiği A' kısmındaki ezgisel çizgi, girişteki tema tekrarlandıktan sonra, doğaçlamaya yakın bir havayla beste-nigâr makamı ve ardından hüseyni, kürdî makamlarında gezinir, sonunda tekrar beste-nigâr makamı ile sonlanır. Tam burada bas solo ikinci dörtlüğe başlar. Ardından solonun

bitiminde, başlangıçtaki flüt solonun aynısı gelir. Tek farklılık, son cümleye kudüm (veya tam tam) eklenmesidir. Tabloda da görülebileceği gibi; dördüncü bölümün kısımları, simetrik bir şekilde oluşmuştur. Baştaki ve sondaki flüt solonun uzunlukları aynıdır. Bas solonun koro ile birinci ve ikinci dördlükleri söylediği kısımların da uzunluğu hemen hemen aynıdır ve formun merkezinde flüt solo yer almaktadır:

	(I. dördlük)		(II. dördlük)		
	Flüt solo	Bas solo ve koro	Flüt solo	Bas solo ve koro	Flüt solo
ölçü sayısı	8	19	20	20	9

Tablo 6

Dördüncü bölüm, oratoryo içinde makamsal havanın en yoğun olduğu ve çok çeşitli makamsal renklerin kullanıldığı kısımlardan biridir. Başta yer alan flüt solonun ezgisi, beste-nigâr makamının geleneksel seyir özelliklerini taşımaktadır. Aslında bu cümlelerin, orta bölümde yer alan flüt solonun (burada ezgi, 29-36. ölçüler arasında tamamen beste-nigâr seyrindedir) başlangıç cümlesi olarak ele alınması daha doğru olacaktır. Çünkü ilk kısımdaki flüt solonun ardından bu çizgiyi izleyen korodaki 1. soprano partisi de, çok ufak farklılıklarla orta kısımda; 29-36. ölçüler arasında yer alan cümleyi takip etmektedir.

Genel armonik yapı; sade bir şekilde, tamamen bu dizisellik üzerine kuruludur. 20-24. ölçüler arasında bas solonun ezgisi daha kromatik renkler taşımakta, buna bağlı olarak armonik doku da yoğunlaşmaktadır.

Orta bölümde flüt solonun ilk dört ölçüsü (29-32), 1.-4. ölçüdekiyle aynıdır. Cümlelerin devamı da; aynı şekilde beste-nigâr makamındadır. 37. ölçüde mod değişir ve ezgi, la eksenli hüseyini makamı içerisinde gezinmeye başlar. 41. ölçüde gelen mi bemol ise, hüseyini makamında çok sık kullanılan karcıgar geçkidir. Bu, daha önce de bahsedildiği gibi; Saygun'un çok sık kullandığı bir

aralıktır. 44. ölçüde ise ezgi, hali hazırda bulunduğu dizi üzerinde -37. ölçüdeki gibi- başladıktan sonra, eksen tekrar fa diyez notasına kayar, eklenen mi diyez ile de mod; tekrar beste-nigâr dizisine döner.

Bas solo, 2. dörtlüğe (48. ölçü) beste-nigâr ezgiyle başlar. Ancak 54. ölçüde ezgiye sol diyez eklenir ve 'fa diyez' kalıslı beste-nigâr'dan yine 'fa diyez' eksenindeki segâh makamı seslerine geçki yapılır. Bu geçkiye, gelenekte de sıklıkla rastlanmaktadır. Ancak burada dikkati çeken şey, beste-nigâr makamının tüm seyir özellikleri ile kullanılması; buna karşın segâh makamının, sadece karakteristik birkaç ses ile duyurulmasıdır.

Koro, 24 numarada, 21 numaradaki ezgisini tekrarlar ve 68. ölçüde, baştaki diziye dönülür.

4.2.2.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

Bu bölümde koro; sadece kadın seslerinden oluşmaktadır ve bölüm boyunca bu koro, hiç söz söylememekte; sadece "a" ve "o" vokallerini kullanmaktadır. Burada kadınlar korosunun rolü; bölümün mistik havası içinde, -orkestra gibi, bir renk olarak- bas soloya eşlik etmektir. 76 ölçülük bölüm içinde koronun söylediği toplam ölçü sayısı 21'dir. Naci Özgüç'ün bu bölümle ilgili genel görüşleri şöyledir:

4. bölümde dikkati çeken şey, daha çok koro yazısının özellikle solist ve orkestrayla dokusal olarak kakışması. Yani burada, koroya çok fazla yardımcı olacak bir orkestra yazısı yok ve daha çok, genel tempoya ve bas hattına aykırı giden; izlenimci bir koro yazısı var. Bu nedenlerle koronun çok sağlam olması, çok çalışmış olması gerekiyor bu bölümde.

Koroda tüm partiler, bas solonun söylediği ilk dörtlük içerisinde 11. ölçüde "üç *piano*" gürlüğüyle başlar. Bu kısımda bas solo çok pes tonlarda söylerken, soprano ve alto partileri de, *piano* gürlikle oldukça tiz tonlarda gezinmektedirler. Sopranoda "la bemol(2)", "sol(2)" gibi -özellikle de *piano* yapması güç- notalar vardır. Bu dokunun altında orkestranın da çok yoğun olmadığı bu kısımda, koronun bir yandan çok berrak bir şekilde duyulması, bir yandan da tiz seslerine

rağmen bas soloyu kapatmadan eşlik edebilmesi gereklidir. Bu soruna yönelik olarak İbrahim Yazıcı'nın görüşleri şöyledir:

Sesin çekirdeği dediğimiz, yani benim kendi kullandığım tekniğe göre “bir” dediğimiz “önde değil tam tersine tepede olan” ilk sesin, havayla buluştuğu nokta üzerinde sadece esnemek ve bunu çok fazla vücuda indirmeden, sadece oradaki doğal vibrasyonla, -vibratosuz asla değil- sesin kendi doğal vibrasyonu olacak şekilde söylemek gereklidir. Bu pasaj bu şekilde icra edilirse eğer; bas solo kapanmayacaktır ve yaratılmak istenen o uhrevi hava daha iyi oluşacaktır.

Nasıl ki neyin, üflendiği zaman kendi doğal vibrasyonu vardır; burada da kadınlar korosundan özellikle *crescendo*'larda bu doğal vibrasyonun gelmesi lazım. Ancak bu kesinlikle bir ses sallantısı olmamalı ve sesi itmeden söylenmelidir. Bilakis, tamamen yukarıya doğru, insanın, cennete doğru çekildiğini hissetmemiz gereklidir. Gayet bilinçli yazılmış bir yazı bence.

Yazıcı'nın belirttiği “yukarıya doğru çekilme”; 11. ve 14. ölçüler arasında açık bir şekilde görülmekte; bu kısımda tüm partiler aşamalı olarak tize doğru çıkmaktadır.

11. ve 14. ölçüler arasında koronun tam olarak doğru tınlaması için; aralarında dikey olarak çeşitli aralıklarla bağlantılı olan ve paralel olarak yukarıya doğru hareket eden partilerin ayrı ayrı çalışılmasında fayda vardır. Örneğin buradaki en önemli aralık; 1. soprano ve 2. alto arasındaki oktavdır ve bu aralık 15. ölçüye kadar bozulmadan devam eder. Burada iki partinin birbirini çok iyi dinlemesi ve kaynaşmış şekilde duyulması gereklidir. Aynı şekilde 21 numarada da çok benzer bir doku vardır. Bu kısımlarla ilgili Yazıcı'nın görüşü şöyledir:

Burada benim düşündüğüm şey şu; birinci soprano muhakkak ve muhakkak ki, sadece ikinci altonun armoniği olarak duyulmalı. Pek çok şef; sopranoya öncelik ve altoya onun takipçiliğini verir. Ama esasında doğaya baktığımızda; sesler pes nota ve üzerine çıkan armonikler şeklinde dizilirler. Burada da o yol izlenirse eğer; burası çok daha anlamına kavuşmuş olur kanaatimce.

Buradaki oktav aralığı dışında, 1. soprano ve 2. soprano arasındaki eksik beşli ve paralel dörtlü hareketleri (burada, girişteki flüt solonun başlangıç motifi gizlidir), 1. alto ve 2. alto arasındaki paralel üçlüler, 2. soprano ve 1. alto

arasındaki büyük ikili ve paralel üçlü hareketleri ayrı ayrı çalışılmalıdır. Bu çalışmalarda aralığın tam tınısı elde edildikten sonra, uzun notalarla paralel nota geçişlerinde tınının korunması; aynı tını kalitesinin devam etmesi üzerinde önemle durulmalıdır. Bu kısmın bitiminde (18. ölçüde), 1. soprano partisiyle kesişerek koronun içinden çıkan bir soprano solo vardır. Eserde dört tane solist bulunmasına rağmen; Saygun burada daha çok koroya ait, koroyla uyumlu bir renk tercih etmiştir.

Bu kısımdan sonra koroda çalışılacak iki kısa bölüm vardır. İlki 21 numaradır ve yapı olarak 11-15. ölçülere çok benzediğinden, tını ve entonasyon için partilerin aynı şekilde çalıştırılması gereklidir. Ek olarak burada 2. alto partisi küçük oktavdaki sol sesine kadar indiğinden ve parti, 1. soprano ile oktav oluşturduğundan, bu kısma ayrıca dikkat edilmelidir. Burada iyi bir tını için 2. altoların göğüs tonuna da dikkat etmek gereklidir. Tını sadece göğüste yer alırsa çok aşağıda ve kapalı kalacağından, pasajın yukarıyla da karışık bir pozisyonla söylenmesi gereklidir.

22 numarada, *pianissimo* gürlük ile birlikte her partinin girişi önem taşır. Burada seslerin ne kadar hafif olması gerekse de; bu kısımdaki *nüans* tını yoğunluğunu düşürmemelidir. Arka arkaya gelen girişler bir girdap gibi sesi alıp yukarıya taşımaktadır. Tam burada bas solo “Dost'u görmek mi dilersin” demektedir ve Dost'a yani Tanrı'ya ulaşma çabası (ruhun yükselişi), bu yazıda açıkça görülmektedir. Partilerin girişleri; ruhun dalgalanarak yükselişi gibidir ve sesler çok hafif olursa, bas soloyu -yoğunluk olarak- yeterince desteklemeyebilir.

4.2.2.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Ney ya da flütle çalınması konusunda besteci tarafından serbest bırakılan solo parti, her ne kadar ölçüler içine sığdırılmışsa da tek başınadır ve orkestra şefinin yorumcuya karşı çok müdahaleci olmaması her zaman yeğlenen bir tutumdur. Ancak orkestra flütçüsünün (ya da neyin) tempo dışına çıkma eğilimi olmaması açısından da, sol elle ifade ve tempo açısından belirli belirsiz, solisti

motive edecek bir tarzda orkestra şefiyle iletişim kurmasını sağlamak verimli olacaktır.

Orkestra şefi temel 4/4'lük vuruşa, kudüm viyolonsel ve kontrabaslarla birlikte 19 numarada başlar. Burada, son derece pes bir ses bölgesinde başlayan ve devam eden bas solonun örtülmemesi, çok önemli bir orkestral denge sorunudur. Özellikle, orta ses bölgesi sayılabilecek ama tiz bir enstrüman olan soprano ve altoların eşlik olarak çok göksel bir tını yaratabilmek için burada kullanılmasıyla basın örtülme tehlikesi iyice artmaktadır. Hele orkestrasyonun biraz daha kalabalıklaştığı noktalarda orkestranın çaldığı *nüans*lara özellikle dikkat etmek, son derece *espressivo* vurmak ve büyük bir vuruş içine girmemek, orkestra şefinin en önemli görevlerinin başında gelmektedir. Ek olarak, sadece orkestranın değil, koronun da piyano söylemesi için gerekli tedbirler alınmalı ve gerekli uyarılarda bulunulmalıdır.

Bölüm içinde genel olarak koro yazısına bakıldığında, çok yoğun bir senkoplu ritmik doku görülecektir. Vuruş ve ölçülerin içerisindeki zayıf zamanların çoğu kuvvetliye bağlanmıştır. Bu kısımlardaki senkoplar ritmik olarak çok net ifade edilirken, öte yandan cümlelerin *legato* yapısının bozulmamasına, korodan senkop yaparken kontrolsüz aksan gelmemesine, genel cümle icrası içinde yuvarlak bir hat oluşturulmasına dikkat edilmelidir.

Buradaki temel unsur, baştaki flüt solodan sonra orkestra ya da koro değil, bas solodur. Bas solonun etrafında orkestra ve koro son derece sisli ve mistik bir tını; bir fon yaratmak durumundadır. Koronun içinden, bulutların arasından gelircesine çıkan iki ölçülük soprano solonun da, böyle bir renk taşıması nedeniyle Saygun tarafından tercih edildiği düşünülmektedir.

Burada bas solonun bazı reçitatif tarzı söylediği yerlerde değişen ölçü rakamlarına çok dikkat etmesi ve bunu özellikle orkestra şefinin *auftakt*larını da iyi takip ederek yapması, partiyi tam ve doğru olarak söyleyebilmesi açısından önemlidir.

Baştakine göre biraz genişletilmiş olan ortadaki flüt solo, yine orkestra şefinin flüt soloya (ya da neye) telkin edeceği, ama serbest bırakacağı bir şekilde çalındıktan sonra bas solo, orkestra şefinin kafasıyla ya da sol eliyle işaret edeceği şekilde girer. Aslında bas, bu soloya kendisi de girebilir ama yine de bir emniyet bakımından sağlama almakta fayda vardır.

Orkestra şefi orkestrayı daha elinde yönetmeye 22 numarada tekrar başlar. 23 numarada viyola ve viyolonsellerden yükselen *kontrşanın* arkasında, bas solonun hiçbir zaman kaybolmadan sürmesi gereklidir. Koronun buradaki *pianissimo* tınısının altında, basın ve orkestranın melodi çizgisi hiç kaybolmamalıdır.

Orkestra şefliği tekniği açısından sondaki flüt solodaki tek farklılık; son 5 ölçüde kudüm partisine –beraberliğin sağlanabilmesi açısından- yardım edilebileceğidir. Fakat gerekmediği hallerde de fazla müdahaleden kaçınılmalıdır.

4.2.3. Nr.5 Koral (Koro ve Orkestra)

4.2.3.1. Şiir ve Konu

Bu koral, dördüncü bölümde belirtildiği gibi, önceki şiirlerin cevaplanması; oratoryonun birinci bölümünü sonlandıran bir açıklamadır. 1946 yılındaki program kitapçığında da belirtildiği gibi; Saygun burada daha çok “alın yazısını değiştirmenin mümkün olmadığını ve ona boyun eğmekten başka çare olmadığını” vurgulamıştır. Aslında, şiirin başlangıcında (burada bulunmayan ilk dörtlüğünde), Mevlâ’ya âşık olduğu için ağladığı yazılıdır. Ancak kullandığı şiirlerde genellikle ilk kıtayı seçen Saygun; burada tam olarak konuyla örtüşmediği için bu dörtlüğü almamıştır.

Bu şiir, Gölpınarlı’nın dîvanında yer almamakta; ancak Burhan Toprak, Cahit Öztelli ve Memet Fuat’ın dîvanlarında bulunmaktadır. Tatçı; dîvanında şiiri,

Yunus Emre'ye değil, Âşık Yunus'a ait göstermiştir (Tatçı, 2008:534). Bu dört dîvanda da, dörtlüklerin içinde “Anın için ben ağlarım” dizeleri yer almamaktadır. Tatçı dışındaki üç dîvandaki şiirde, “Anın için ben ağlarım”; burada bulunmayan birinci dörtlüğün son dizesidir. Ancak, Tatçı'nın da verdiği bilgiler doğrultusunda (2008:534), Saygun'un kaynak olarak aldığı mecmuada, bu şiirin dörtlüklerinin büyük olasılıkla, “Anın için ben ağlarım, Derdim vardır inilerim” dizeleriyle bittiği düşünülmektedir. Saygun 5. bölümün sözlerini, seçtiği şiirin (Fuat, 2007: 58) iki, üç ve yedinci dörtlüklerini alarak oluşturmuştur (Tatçı'ya göre, iki, üç ve dokuzuncu dörtlükler). Bu bölüm içerisindeki bilinmeyen kelimeler aşağıdaki gibidir:

Benim adım dertli <u>dolap</u>	Kuyudan su çıkarmaya yarayan, ağaçtan veya demirden
Suyum akar <u>yalap yalap</u>	yapılmış çark. Parıl parıl.
Böyle emreylemiş <u>Çalap</u>	Tanrı.
Anın için ben ağlarım	
Derdim vardır <u>inilerim</u> .	İnlerim.

Beni bir dağda buldular
Kolum kanadım kırdılar
Dolaba lâyık gördüler
Anın için ben ağlarım
Derdim vardır inilerim.

Suyum alçaktan çekerim	
Dönüp yükseğe dökerim	
Ben Mevlâ'yı zikr ederim	(Zikr ederim: anma)
Anın için ben ağlarım	
Derdim vardır inilerim.	

4.2.3.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Beşinci bölümün formu, Saygun'un şiirden aldığı üç dörtlüğe göre; üç kısımdan oluşmaktadır. Bu üç kısım; ilâhının temelde üç sözle söylenmesi gibi olsa da, aslında Saygun her birini farklı şekilde işlemiştir. Bu yapı içerisinde birinci ve üçüncü dörtlükler birbirine daha çok benzemekte, ikinci dörtlük ise özellikle daha farklı bir polifonik doku içermesiyle farklılaşmaktadır. Bu bütünlük içerisinde, -özellikle müzikal doku olarak- bir ABA formundan söz edilebilmektedir. Beşinci bölüm içinde her dörtlüğün özellikle 3. 4. ve 5. dizeleri, müzikal olarak çok benzer yapıdadır. Şiire göre bölümün genel yapısı, aşağıdaki gibidir:

1 - 21	♩=88	Sözler:
	1-5	Benim adım dertli dolap
	5-9	Suyum akar yalap yalap
	10-13	Böyle emreylemiş Çalap
	14-17	Anın için ben ağlarım
	18-21	Derdim vardır inilerim.
22 - 42	22-26	Beni bir dağda buldular
	27-30	Kolum kanadım kırdılar
	31-34	Dolaba lââyık gördüler
	35-38	Anın için ben ağlarım
	39-42	Derdim vardır inilerim.
43 - 62	42-46	Suyum alçaktan çekerim
	46-50	Dönüp yükseğe dökerim
	51-54	Ben Mevlâ'yı zıkr ederim
	55-58	Anın için ben ağlarım
	59-62	Derdim vardır inilerim.

Tablo 7

Bölümde kullanılan ilâhi, eser içinde yer alan iki geleneksel ezgiden biridir ve segâh makamının sesleri kullanılmıştır. İbrahim Yazıcı, genel olarak eserde en çok tanınan bölümlerin halk müziğinden alınmış kısımlar olduğunu ve beşinci bölümün gerçekten Mevlevi geleneğinden gelen bir ilâhi olduğu için oratoryonun en akılda kalıcı, insanın ruhuna en çok sirayet eden bölümlerinden biri olduğunu belirtmiştir.

Bölüm boyunca orkestra tamamen koronun partilerini katladığından; bölümde korodan bağımsız ayrı bir armonik doku yer almamaktadır. Kendine özgü bir armonik kurgusu olan bu bölümde akorlar; segâh makam dizisinin dereceleri üzerine, dizinin kendi sesleri kullanılarak kurulmuştur. Genel olarak üçlü yapıda akorlar yer almakta, ancak bu genel yapı içinde *disonans* ve dörtlü, beşli aralıklar da sıklıkla bulunmaktadır.

4.2.3.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

Oratoryoda birinci bölümü sonlandıran bu koral, özellikle entonasyon bakımından koro için güçlükler taşır. Bu bölümde en ufak bir entonasyon hatasını dahi açığa çıkaracak bir koro yazısı vardır. Bunun en temel nedeni, yazı içerisinde çok fazla ünison ve oktav aralığının yer alması ile bu zeminin üzerinde disonans aralıklarının ve teknik olarak oldukça güç aralık atlamalarının bulunmasıdır. Bahsedilen bu ünison ve oktav aralıklarında en çok gelinen nota, -dolayısıyla entonasyon kontrolü için koronun temel zemini olan nota- bölümün eksenini olan sol diyez'dir. Sol diyez'in şiirle bağlantısı için İbrahim Yazıcı şunları belirtmiştir:

Şiirdeki dolap karakterini müzikte belirtecek olan öge; aşağıda sürekli sol diyez'de devam eden pedal. Yani bir dolap içerisindeyiz, hep dönüyoruz. Hep geliyoruz ve sol diyez'e takılıyoruz. Bunu hissetmemiz lazım. Ama ben bu frazı (benim adım..) yaparken, hep o dolabın da ilerisine doğru gitmeye çalıştığımızı düşünüyorum.

Başlangıçta, ilk dizeye bakıldığında (benim adım dertli dolap), sol diyez çekirdeğinden çıkıp, yine aynı çekirdeğe geri dönen bir aralık yapısı görülmekte, bu açılım çok yavaş, derece derece artarak cümlelerin ses aralığı

genişlemektedir. Bu cümlesel açılımın koro tarafından çok doğal bir şekilde icra edilmesi gereklidir.

İlk cümleye bakıldığında; soprano partisi 1. baslarla, alto partisi ise 2. baslarla oktav söylemektedir. Bu nedenle bu partilerin birbirini çok iyi dinlemesi ve homojen olması gereklidir. Bu cümle çok temiz olana kadar, tam homojenlik elde edilene kadar büyük bir titizlikle çalışılmalıdır çünkü bölüm içinde -aynı veya çok benzer şekillerde- kendini sürekli tekrarlamaktadır. Hemen sonra gelen “Suyum akar yalap yalap” kısmında, aynı dokuya tenor partisi eklenmektedir. Bu çizgi de, önceden gelen doku üzerine çok doğal bir şekilde yerleştirilmelidir. Genel olarak bölüm çalışılırken izlenecek yol; bu şekilde dokuları birbirine kenetledikten sonra, sanki birbirinin içinde eritir gibi, tek bir doku oluşturmaya çalışmaktır.

İbrahim Yazıcı'nın bölümün başlangıcı ile ilgili düşünceleri şöyledir:

Buraya şan açısından bakıldığında; koro “Benim adım” derken “e” ve “i” vokallerini çok iyi kullanarak, tepe noktada hissettikten sonra, “i” vokali ile (pek çok kişinin söylenmesi imkansız diye düşündükleri, halbuki pek alâ çok güzel şan yapılabilecek bir vokal; bu kısımda da orta ses bölgesinde, çok uygun bir tonda) birlikte hepsini aynı noktaya üflediğinde ve nefes de kesilmediğinde; herhangi bir kesiklik olmadan, uzun bir Yunus Emre frazı çıkmış oluyor.

Bölümün başlangıcında, koro için söylemesi zor ve kötü alışkanlıklardan biri şudur; “Suyum akar yalap yalap” dedikten sonra, sopranoda bir beşli ve diğer partilerde üçlü yukarıya geçerken (böyle emreylemiş...), genelde koristlerin gırtlığında bir oynama oluyor. Çünkü burada çok büyük bir nefes var. Evet, nefes alıyor olabiliriz ama asla pozisyonda bir değişiklik olmaması lazım ki, o üfleme devam edebilsin ve bu koral de amacına ulaşabilsin.

“Böyle emreylemiş Çalap” kısmında, koronun yine çok *legato* söylemesi ve hareket eden partilerin -bastırmadan- öne çıkmaları gerekmektedir. Ardından gelen “Anın için ben ağlarım kısmı, yapı olarak başlangıç cümlesiyle aynıdır. “Derdim vardır, inilerim” kısmında ise, ünisondan sonra gelen “var” hecesi üzerindeki akor entonasyon bakımından çalışılmalı, soprano-tenor arasındaki oktav, bas-alto arasındaki yedili ve bas-tenor arasındaki eksik beşli aralıkları tını

olarak iyice oturtulmalıdır. Buradaki inilerim kısmı ve ardından gelen ikinci dörtlükle ilgili, Yazıcı şu görüşlerini belirtmiştir:

Mesela muhakkak ki yapılması gereken şeylerden biri; “Derdim vardır inilerim” kısmında “i-ni-le-rim”, inleye inleye söylenmeli. Requiem’lerde “inliyorum” (ingemisco) diye bir bölüm vardır. Gerçekten çok doğru icralarda bu kelimenin anlamı, seste de karşılığını bulur. Mesela bu kısmı Pavarotti bile hafif inleyerek, *mezza voce* ile söyler. Burada, koronun da bunu yapması lazım.

Koro için teknik olarak nispeten güç sayılacak yer, 25 numara. Bu güçlüklerden bir tanesi, tenorun yukarıda sol diyezi ve uzunca bu notada askıda kalması. Bir diğeri altonun orta ses bölgesinde *fortissimo* söylerken, ona sopranonun eşlik etmesi. Ama soprano partisinin bu eşliğini, birazcık Fransız tarzı bir orkestrasyon olarak düşünmek lazım. Aynı Ravel’deki gibi biraz geçirgen, yani transparan bir tınıyla olmalı; haykırmadan söylenmeli ve arkasında ne olduğunu görebilmemiz lazım. Yazılı gürlük *fortissimo*; ama kesinlikle bağırmadan. Eğer oraya besteci *piano* yazsa, koristlerin gırtlığı rahat olmayabilirdi. Bu nedenle *fortissimo*, ama geçirgen, ışıltısı olan bir *fortissimo*. Benim için şu çok önemli; burası bir tiyatro veya film seti olsaydı ve ışıkları derece ile veriyor olsaydık; tenorun ışığı belki 40 derece, altonun ışığı 120 dereceyse, sopranonun üzerindeki ışık, belki 80 veya 90 derece olmalı, yani ışıkların burada birbiriyle oranı, değişik planların çıkması önemli. Aynı şekilde baslar da altoyla paralel, biraz altonun arkasındalar; mesela 100 derece olabilir.

25 numarada, ilâhi temasını alto partisi söylemekte, hemen arkasından da bas partisi, altonun ezgisi ile *kontrpuan* dokusu oluşturmaktadır. Bu kısımda özellikle bu iki parti duyulmalıdır. Yazıcı’nın da belirttiği gibi, tenor ve soprano partileri tiz oldukları için alto ve bası kapatma tehlikesi vardır ve buna özellikle dikkat etmek gereklidir. Tenor partisinin yukarıdaki sol diyez’de mutlaka rahat bir şan pozisyonunda söylemesi; diğer partiler için bu ton ile bir tını zemini oluşturması gereklidir. Soprano partisi ise burada denge sağlaması en zor partidir. Alto ve bastan sonra üçüncü plandadır ve yine ezgiyle kontrpuan oluşturduğundan, diğer partileri çok iyi dinleyerek söylenmelidir. Bas partisnin buradaki cümlesi, özellikle 26. ve 27. ölçülerde çok tizdir (Kolum kanadım kırdılar). Seslerde gerginlik yaratacak bu bölüm; mutlaka rahat bir pozisyonla, sesi öne itmeye çalışmadan söylenmelidir. Burada sesi çok serbest, sanki yukarıya bırakıyormuş gibi düşünmek faydalı olacaktır.

Buradan itibaren, bölümün sonuna dek çok benzer cümleler gelmektedir. Yalnız İbrahim Yazıcı, “Ben Mevlayı zikr ederim” kısmındaki zikr etmenin, korolarca hiçbir zaman çok doğru ve net telaffuz edilmediğini, bu nedenle buradaki artikülasyona ayrı bir önem vermek gerektiğini belirtmiştir.

4.2.3.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Tamamen koronun ön planda olduğu bu bölümde orkestra, tamamıyla bir eşlik ve bir enstrümantal zemin yaratmak durumundadır. Bölüm, her ne kadar içerdiği modalite ile çok özgün bir armonik yapıya sahip olsa da; yapısal bakımdan, ölçü rakamı bakımından ve duraklar bakımından tam bir Bach koral yapısını andırmaktadır. Dolayısıyla bu duraklarda orkestra şefinin istediği kadar durabileceği varsayılrsa da; bu, yazılmış olan değer in aşağı yukarı iki mislinden fazla olmamalı, bir nefes gibi düşünölmelidir. Orkestra şefi burada daha çok bir koro yönetim tekniği; yani bir soluklanma, köşelilikten ziyade *legato* ve tınısal bir yönetim şekli gözetmelidir. Ek olarak, tüm dizelerin sonu sessiz harfle bittiği için, durgu sonlarında bu sessizler de şef tarafından verilmeli ve koronun bu sessizleri duyurması sağlanmalıdır.

5. ölçüde koroda tenorların girişı ve tenorun yaratmış olduğu karşıt iniş özellikle orkestra şefinin ayrı bir sol el jesti ile biraz daha belirginleştirilebilir. Ancak bu, koronun becerisine de bağlıdır.

Bu *puandorg*lardan sonra, 25 numaraya bir önceki *puandorg*dan geçiş; şef tarafından çok çeşitli şekillerde yapılabilir. Ama *puandorg*da durduktan sonra 25 numarayı bir bütün ölçü olarak vurmak; ardından gelecek altonun, viyolaların, korno ve klarinetin girişleri için, -25 numarada, ölçüyü tam sayacaklarından- her zaman daha iyi sonuç verecektir. 25 numarada orkestra şefi partileri çok iyi dinleyerek, icra esnasında balans için koroyu yönlendirirse bu bölümün çizgileri daha iyi çıkacaktır. Ek olarak şef bu kısımda tizde sol diyez sesini tutan tenor partisini de sol eliyle destekleyebilir. Bu, tenor partisini pozisyon bakımından rahatlatacak bir harekettir.

26 numaraya geçiş (bir ölçü önce); *puandorg* ölçünün 1. vuruşunda olduğu ve 3. vuruşta da kemanlarda hareket yer aldığı için, şeflik tekniği açısından bir soru işaretidir ve bir teknik çözümleme gerektirmektedir. Ölçünün son sekizliğindeki 1. kemanların la notası, diğer ölçüdeki si'ye bağlandığı için bu geçiş çok net bir *auftakt* gerektirmektedir. Bu ölçüde 1. vuruşta *puandorgu* tuttuktan sonra, 2. ve 3. vuruşları tam vurarak geçmek ve sanki bir bütün ölçüymüş gibi hiç eksik vuruş yapmadan ölçüyü tamamlamak en sağlamdır.

Genellikle, *puandorg*lardan sonraki vuruşun *auftaktı* verildiği için, sanki bir vuruş daha fazla yapılmış gibi bir durum oluşmaktadır. 27 numaradan bir ölçü önce, birinci vuruşta *puandorg* ve üçüncü vuruşta giriş olduğu için, üçüncü vuruşun *auftaktı* önemlidir. Bu nedenle burada ikinci vuruş nefes ve *auftakt* olarak düşünölmelidir.

Buradaki *puandorg*lardan sonraki her *auftakt* aslında bir sonraki vuruşun kesmesi olmalıdır. Dolayısı ile müziğin akışını sekteye uğratmamak ve solukları kesmemek için ayrı bir kesme yapılmamalıdır. Bütün koronun her hareketi bir *auftakt* ve kesme olarak algılaması, müziğin akışı açısından sağlıklı olacaktır.

Oratoryoda değişik dillerdeki tercüme sözler de yer aldığından, bu bölümde dil değişiklikleri *puandorg*lara oldukça yoğun şekilde yansımıştır ve bu değişikliklerden kaynaklanan ilave dörtlük notalar bulunmaktadır. Bu seslendirmelerde, vuruş tekniklerini ve özellikle *auftaktın* değişik yerlerde yer almasını orkestra şefi kendine göre ayarlamak durumundadır.

Sondan 5. ölçüde *puandorg* 1. vuruşta yer almasına karşın, alto ve baslarda devam eden hareket, çok küçük bir sol el hareketiyle işaretlenerek sürdürölmelidir. Orkestra şefinin, karşısındaki toplulukla birlikte nefesleri hissetmesi, beraberliğin sağlanması ve orkestra şefinin orkestraya ve özellikle koroya ifade verebilmesi açısından son derece önemlidir.

4.3. İKİNCİ BÖLÜM

4.3.1. Nr.7 Agitato (Sololar, Koro ve Orkestra)

4.3.1.1. Şiir ve Konu

Oratoryonun ikinci bölümünün başında (6. bölüm) yer alan şiirde Tanrı'ya, kadere yönelen isyan; bu bölümde kendini sorgulamaya döner. Burada, kendi isyankârlığına kızan bir karakter vardır. Saygun bu bölüm için, Yunus Emre'nin asıl benliğinin, hayata bağlı olan gönlünü "Noldun hey gönül, noldun?" (senin işin yanmaktır, ne yapıyorsun) sözleriyle sarstığını belirtmiştir. Saygun'un bu bölüm için seçtiği dizeler, taranan kaynaklarda bulunamamıştır.

Yaktın beni, yandırdın... Noldun hey gönül noldun
 Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun
 Uçtun hey gönül uçtun, yedi deryâyı geçtin
 Ol dost eline göçtün, noldun hey gönül noldun
 Yaktın beni, yandırdın... Noldun hey gönül noldun
 Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun.

4.3.1.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Bölüm, genel olarak sözlere göre, üç kısımdan oluşmuştur. ABA formundaki bu yapıda birinci ve üçüncü kısımlar tamamen aynıdır. Tek farklılık, bölüm sonundaki bitiriş cümlesidir. Bu kısımlarda; -tablodan da görüleceği gibi- önce orkestra girişi vardır, ardından sololar fugato ile gelir ve sololara koro eklenir.

"B" kısmında (yeni söz geldiğinde) hem donanım, hem de tempo değişmektedir. Burada önce sololar "uçtun hey gönül" dizesine başlarlar. 12 ölçülük bu kısım kanonik yapıdadır ve parti girişleri sırasıyla tenor, soprano, alto ve bas tarafından yapılır. Burada "uçtun" kelimesinde kullanılan ritmik yapı, bir önceki kısımdaki, koronun "noldun" kelimesi ile benzerlik taşır ve tekrarlanan bu yapı, bütünlük duygusunu kuvvetlendirir. Ardından orkestranın çaldığı kısa bir bağlantıdan sonra sololar tıpkı 60. ölçüdeki gibi, aynı dizeye başlarlar. Ancak bu sefer parti girişlerinin sırası; soprano, tenor, bas ve alto olmak üzere değişmiştir

ve bu yapıya bir de koro eklenir. 75. ölçüye kadar sololar ve koronun sürdürdüğü bu yoğun kısımdan sonra, sadece soloların *a capella* söyledikleri “yedi deryayı geçtin” kısmı gelir. Burada, 12. bölüme yapılan bir gönderme yer alır. 12. bölümde ana tema olarak kullanılan “aşkın aldı benden beni” ezgisi orkestra tarafından çalınır ve ardından bu ezgi, sololar tarafından kanonik yapıda sadece 6 ölçü içinde söylenir. Bu kısım orkestra tarafından sonlandırıldıktan sonra, sololar tarafından yine *a capella* söylenen “noldun hey gönül” cümlesiyle “B” kısmı kapanır ve tekrar “A” kısmı başlar.

Yedinci bölümün yapısal şeması şöyledir:

A	1-42	Agitato (♩=152)		
		1-13	Orkestra (Giriş)	
		14-32	Sololar	Yaktın beni, yandırdın... Noldun hey gönül noldun?
		33-42	Sololar ve Koro	Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun?
B	43-104	Poco meno (♩=120)		
		43-56	Sololar	Uçtun hey gönül uçtun,
		57-75	Sololar ve Koro	Uçtun hey gönül uçtun,
		Calmo (♩=54)		
		75-83	Sololar	Yedi deryâyı geçtin
		83-85	Orkestra (İlahi teması)	
		86-91	Sololar (İlahi teması)	Ol dost eline göçtün,
		91-100	Orkestra	
		101-104	Sololar	noldun hey gönül, noldun?
A	105-145	Agitato (♩=152)		
		105-117	Orkestra girişi	
		118-136	Sololar	Yaktın beni, yandırdın... Noldun hey gönül noldun?
		137-145	Sololar ve Koro	Âlemden usandırdın, noldun hey gönül noldun?
	146-148	Largo (♩=52)		
		146-148	Sololar ve Koro	noldun hey gönül, noldun?

Tablo 8

“A” kısmının donanımında si bemol vardır ve girişte “re minör” olmakla birlikte, bölüm içinde si bekar notası geldiğinde; hüseyini dizisi havası da taşımaktadır. Baştan itibaren uzun süre bas çizgisinde sürekli bir ostinato yer almakta, 1.-13. ölçülerde daha yoğun bir kromatik doku varken, soloların başlamasıyla daha sade bir armonik doku gelmektedir.

“B” kısmında ise donanım “fa diyez – do diyez” olarak değişir; burada ton merkezi fa diyez’dir ve kullanılan dizi de segâh makamı dizisidir. 82 ve 101. ölçüler arasında 12. bölümde kullanılacak olan ilâhi teması yer almaktadır. Bu bölümde soloların kontrpuanları altında, orkestrada daha çok dördü ve beşli akorlar yer almaktadır.

4.3.1.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

Yedinci bölüm, daha çok soloların ön planda olduğu uzunca bir bölümdür. Teknik olarak solistler ve koronun üzerine orkestrada da yoğun bir yazı olması; bölümü genel olarak güçleştirmektedir. Bu bölümde esas yoğunluk sololardadır. Soloların yazısı çoğunlukla bir “*ensemb*l” oluşturduğu için, solo seslerin birbiriyle uyumlu seslerden seçilmesi çok önemlidir.

Koronun, 148 ölçülük bölüm içerisinde 38 ölçüsü vardır ve daima sololarla birlikte söylemekte, hiçbir zaman tek başına söylememektedir. Bu kısımlardaki kurgu da; önce soloların başlaması, ardından koronun katılmasıdır.

Genel ABA form yapısından da görüleceği gibi koronun 33.-42. ölçüleri ile 137.-145. ölçüleri tamamen aynıdır. Bunun dışında çalışılacak kısım 57.-75. ölçüler arası ve son üç ölçüdür. Ancak bu kadar az ölçü olmasına rağmen, koro için oldukça zor bir bölümdür çünkü gerek tempo, gerek ses alanları ve dinamikler bakımından oldukça zorlayıcı kısımlar vardır.

Koronun bölüme ilk kez katıldığı 33. ölçüde en önemli nokta, soloların o kısma kadar getirdikleri enerjiyi yakalayarak başlamaktır. Burada tempoyu çok doğru

bir şekilde hissetmek önemlidir ancak koronun dikkat etmesi gereken şey, zamanı geldiğinde değil, daha önceden tempoya yoğunlaşmaktır. Zira buradaki tek güçlük tempo değildir; bir de her partinin ünison şekilde söylediği oktav atlamalar vardır ki, gerçekten şan tekniği bakımından güçlük yaratacak bir kısımdır ve çok iyi hazırlanmalıdır. Nefesi -önceden- doğru almak ve kontrollü kullanmak, pozisyonu çok iyi hazırlamak burada büyük önem taşır. Ek olarak buradaki atlamalar -üç ölçü sonra- arkaya arkaya gelmektedir ve bu atlamaların çoğu oktav; bir kısmı da üçlüdür. Bu kısım için koronun çok iyi bir kondisyona sahip olması gereklidir ve mutlaka bu kondisyonu sağlamaya yönelik özel solunum, aralık ve entonasyon çalışmaları yapılmalıdır. Burada, *fortissimo* gürlük ve hızlı tempo nedeniyle sesin deforme olmamasına, tınının kurulaşmaması ve olabildiğince hacimli olmasına özen gösterilmelidir. Hecelere vurmadan, sessiz harfler iyi belirtilmelidir. İbrahim Yazıcı'nın, 33. ölçüden itibaren koro yazısı ile görüşleri şöyledir:

Koronun buradaki girişi, her zaman ritmik olarak biraz problemlili bir yerdir. "Noldun", gerçekten sorgularcasına kendine sorulan bir soru. Gerçekten teatral bir şekilde sorgularsak, o zaman gayet düzgün bir şekilde müzik ortaya çıkacaktır.

Yazıcı ek olarak, "Noldun" sözcüklerindeki oktav atlamalarının nasıl daha kaliteli icra edilebileceği ile de ilgili, şunları söylemiştir:

Oktav dediğimiz şey aynen yaylı çalgılarda nasıl boş telde *flageolet*'ye dokunur; burada da *larenks*de en ufak bir oynama olmamalıdır. Bu pasajın güzel duyulabilmesi için, benim kendi kafamda düşündüğüm ses, her zaman *mixed* (karma) sestir. Bizde göğüs tonuna bağlamayı çok doğru saymıyorlar. Pek çok şan hocası soprano ve tenorda, mi notasından alıştırma yapmaya başlıyorlar. Böyle alışkanlığı olan şarkıcılar da bununla başarılı bir yere gidemiyorlar. Hâlbuki aşağıda eğer si'den si bemol'den çalışmaya başlanıyorsa (bu, koroda da soloda da aynı); en azından bu karma pozisyonlar çok daha iyi alınıyor.

Bir de Noldun kelimesindeki "dun" hecesinde yukarıdan aşağıya inilirken; daha yukarıya, daha tiz bir notaya söylüyormuş gibi düşünülürse; gerçekten iyi artikülasyon elde edilir, tını da askıda kalır. "Dun" hecesi biterken, tınıyı da kesmemek lazım, sertleşmeye izin vermemeli, hep bir trambolin üzerinde esniyor gibi olmalı. Buradaki suslar; aktif suslar ve tınının esnemeye devam etmesi gerekiyor. Sesin, bir dediğimiz ses çekirdeğine geri dönüp, tekrar oradan düşmesi gerekiyor.

Bu kısım ile ilgili Naci Özgüç'ün görüşleri ise şöyledir:

Bir yorumcu olarak baktığımda, 33. ölçüde iki ayrı fikrin karışmasını görüyorum. Başlangıçtaki orkestra dokusu üzerine sanki tamamen karşı, aykırı bir yapı gibi ve bunun özellikle yapılmış bir doku olduğuna inanıyorum. Burada, “noldun hey gönül”de tamamen bambaşka bir şey başlıyor: yapı olarak, orkestrasyon olarak, ritmik olarak ve önceden gelen yatay yazıya karşı dikey yazı. Çok ciddi bir zıtlık var. Zıtlığı vuruş anlamında ortaya koymak da; aslında hem psikolojik olarak hem de teknik olarak yardım ediyor. Burada vuruşu değiştirdiğimizde, bu orkestraya ve koro ya başka bir şey başlıyor hissini veriyor.

43 numarada, sololarda gelen uçtun kısmında, ezgisel olarak aşağıdan yukarıya yükselen bir çizgi vardır ve sanki ruhun veya ruhların birbirine karışması ve gökyüzüne doğru uçmaları simgelenmektedir. Hem Ahter Destan, hem de İbrahim yazıcı; soloların bu tip yerlerde daha çok ruhu temsil edebileceğini belirtmişlerdir. Burada yoğun bir şekilde kendini sorgulama psikolojisi yer almaktadır. Bölümün bir önceki kısmında da aynı sorgulama vardır ama orada sanki daha bilinçli, ayağı yere basan, kendinde bir hal vardır. Burada ise, biraz da bir buhran gibi, bir kendinden geçme başlamakta; yazıda her şey birbirine karışmaktadır. Soloların birbirini çok iyi dinleyerek partilerini çok iyi kaynaştırmaları; tınının da maddeden soyutlanıp uçucu, sanki ruh gibi geçirgen olması gereklidir; zaten 44. ölçüde “*Leggiero*” belirtilmiştir.

62. ölçüde sololardaki bu yapı üzerine koro eklenir. Burada koronun özellikle ritmik dokusu, ilâhi temasının işlendiği 86. ölçüyle benzerlik taşımaktadır ve form olarak bir *anticipation* gibidir. Burası ezgisel olarak oldukça güç bir kısımdır. Her partide arka arkaya üç kere gelen çıkıcı beşli atlamaları çok temiz olmalıdır. Bu kısımlarda; daha başlangıç notasından itibaren en yukarıdaki notanın pozisyonunu hazırlamak ve bu icrayı *piano* gürlükten doğal bir şekilde *mezzoforteye* açarak, yuvarlak bir cümlelemeyle, ancak tempoyu çekmeden gerçekleştirmek gereklidir. Partilerde sıklıkla yer alan onaltılık notalara değerleri verilmeli, ancak bu ritmik doğruluk, cümlelerin *legatosunu* bozmamalıdır. Aynı şekilde, asimetrik senkoplarda da; müziğin aksansız şekilde akmasına dikkat edilmelidir.

Koro için çalışılması gereken son yer; son üç ölçüde gelen “Largo”dur. Bölümün sonuna gelindiğinde; koro ilk defa soloları kapatma kaygısı olmadan, aktif bir şekilde söyleyebilir. Burada özellikle -çok tiz olduğu için- tenor partisinin pozisyonu ve entonasyonuna dikkat edilmelidir. Bu kısımda koro ve soloların yazısı çok yoğundur ve aralıkların birbiriyle iyi tınlaması için mutlaka ayrıntılı çalışılmalıdır. Böyle yoğun bir armonik dokunun ardından son ölçüde gelen tam beşli aralığı ise çok tehlikelidir. Bu kısımda fortissimo gürlükle gelen büyük tını, kontrolsüz olmak zorunda değildir. Tüm partilerin orkestradan gelen tınıyı ve diğer partileri çok çok iyi dinleyerek, entonasyona ve tınıya yoğunlaşmaları gereklidir.

4.3.1.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Yedinci bölüm sololar ve koronun birleştiği, 12 numaradan sonraki en kapsamlı bölümdür. 4/4'lük işareti olmasına karşın *sebare*; iki vurulan bir karakterdedir ve senkop anlayışının ön plana çıktığı bir müzikal yapısı vardır.

Bölümün başlangıcında vuruşun *legato*, çok yumuşak, ama diriliğini ve vurguları hiç kaybetmeyen bir anlayışta olması gereklidir. 42 numarada; teknik bakımdan koronun karşı zamanları (noldun) zamanında verebilmesi, orkestranın bu arada onaltılıklar konusunda aksamadan çalabilmesi için dörde geçilmesi önerilmektedir. Burada, koro girişinden önce koro ile göz teması kurulması da, koronun genel hazırlığı için çok gereklidir.

Bölümün başlangıcı ve 42 numaraya geçişle ilgili Naci Özgüç'ün düşünceleri şöyledir:

Bu bölümde tempo için dörtlük=152 belirtilmiş, ancak genellikle başlangıçta iki vurup, 33. ölçüde (42 numara) dört vurmak daha çok tercih ediliyor. Ben böyle yapıyorum, Rengim Gökmen de böyle yapıyor. Şeflik olarak baktığınız zaman, baştaki tema iki vurmaya gerektiriyor ama koronun girdiği yer dört gerektiriyor. Ayrıca sadece koroyla da bir ilgisi yok bunun, orkestrayla da ilgili, çünkü burada orkestrada da ilk defa onaltılık notalar gelmeye başlıyor ve iki vurmaya devam edersek bu sefer orkestra da ikiliklerin başına aksan yapmaya başlayabilir, halbuki burada dörtlüklerin duyurulması gereklidir. Bu bize hocalarımızın, üstatlarımızın ve tecrübemizin getirdiği bir zorunluluk.

33. ölçüde, solistler ve koronun tempoyu hiç aksatmadan devam etmesi çok kolay olmuyor. Bunun sağlanması için temponun doğru alınması çok önemli. Çünkü Saygun'un yazmış olduğu tempoyla olursa, bunun doğal bir şekilde söylenmesi pek mümkün değil. Söylenirse de, istenen etkiyi bırakamaz. Biz aslında şöyle yapıyoruz: bölümün başını, 152 metronomdan biraz daha hızlı alıyoruz; koronun girdiği yerde de, 152'ye yaklaşıyoruz. Bir yorumcu olarak böyle yapmamın nedeni; orkestranın başlangıcı ve solistlerin girdiği yerin (yaktın beni), daha yatay ve daha sakin olması.

Bu kısımda, İbrahim Yazıcı da başlangıçta iki, 33. ölçüden itibaren dört vurulması gerektiğini düşünmektedir:

Bu bölümde tempo çok hızlı, çırpınır gibi olmamalı. Şeflik açısından "noldun" kısmında ikiden dörde geçtikten sonra nabız bilek ile verilmeli, koldan vurulmamalı. Kolu aşağıya dayayıp, sadece bilekten vurmalı. Bir de nefesin akması önemli; eğer şef kasılırsa, "noldun" bölümleri çok kuru olur.

Yazıcı'nın da belirttiği gibi, çok net olması gereken şefin eli eğer sertleşirse; koronun atlamalı hecelerinin kuru olma olasılığı vardır. Şef burada; vuruş yoğunluğunun koronun tınısını etkileyebileceğini hesaba katmalıdır.

43 numarada yaylı çalgılardaki senkopların iyi çıkabilmesi için küçük, *pianissimo* ve *marcato* bir vuruş kullanılmalı, bir yandan klarinet ve solistlerdeki *espressivo* anlayışın çıkması, bir yandan da yaylı çalgılardaki senkobun sağlam bir şekilde yürütülebilmesi açısından orkestra şefinin dualist, ikilemli bir vuruş tekniği gütmesi gereklidir. Çünkü bölüm boyunca bu senkop anlayışı hiç kaybolmadan sürmektedir. Bir yandan koro, bir yandan solistlerin girişlerinin, bir yandan sağ elde orkestradaki kaybolmayan senkop temeli, bir yandan da orkestranın değişik partilerinde gelen *espressivo* ezgiselliğin hiç birini ihmal etmeden, bu öğeleri birbirinin üzerine geçirmeden dengelemek gereklidir.

Özellikle *Calmando* yazmasına rağmen, 45 numaradan iki ölçü önce biraz fazlaca bir *ritardando* ile gelip kaybolma noktası sağlanır. 45 numaradan sonraki solistlerin dördülünün sol elde, her vuruşa nota tekniğiyle, kadans gibi, serbest bir anlayışla yönetilmesi yerinde olacaktır.

Orkestra şefi, orkestraya 46'dan bir ölçü önce döner ve viyolonselere işaretini verir. Yedinci bölüm ABA formu ile kurulu olduğundan, bu kısımdan sonra baştakiyle tamamen aynı olan A kısmına gelinir. Buradaki tek farklılık son üç ölçüdeki Largo'dur. Largo'nun nasıl bir teknikle yönetildiği; ne kadar geniş yönetildiğine bağlıdır. Şeflerin ilk ölçüyü 'in 4' yönettikten sonra ikinci ölçüden itibaren iyice genişlemeye ve vuruşları parçalayarak sekizliklere vurmaya başladığı, çoğunlukla rastlanan bir durumdur. Sondan ikinci ölçüde viyolonsel ve kontrabaslarda ikilik notaya gelen üçlemenin tek tek dörtlüklere vurulduğu takdirde çok dikkatli ve doğru çalınabilmesi için ayrı bir özen gösterilmelidir.

4.3.2. Nr.8 Arioso (Soprano Solo, Koro ve Orkestra)

4.3.2.1. Şiir ve Konu

İkinci bölümdeki isyan ve sorgulamanın ardından; bu bölümde bir uzlaşma, tekrar Tanrı'ya kavuşma, bütünleşme isteği vardır. Artık, oratoryonun kurgusu içerisinde bu bir karardır. Ancak önceki bölümlerdeki isyankâr, fırtınalı, sorgulayıcı sahnelerin ardından, burada çok olgun bir karakter çıkmıştır ve Tanrı ile bir olma kararını bu ağırbaşlı, olgun karakter verir. Bu bölüm için Saygun'un aldığı şiire taranan kaynaklarda ulaşılammış, Sadece Tatcı'nın dîvanında benzer bir şiir bulunmuştur. Bu şiirde sadece, "Gel dosta gidelüm gönül" dizesi bu bölümdeki şiirle benzerlik göstermektedir (Tatcı, 2008:212).

Gel gönül seninle Dost'a gidelim Dost	
<u>Yâd</u> olma bilişelim Dost'a gidelim Dost	Yabancı.
O eller, güzel eller anda olan bülbüller	
Anlardan gelen yeller Dost'a gidelim Dost.	
Bir <u>garâip</u> hal oldu, <u>elif kaddim dâl oldu</u> ,	Garip.
Hakka doğru yol oldu Dost'a gidelim Dost.	

4.3.2.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Bölümde döngüsel olarak hep aynı cümle tekrarlanmaktadır. Bu cümle sekiz ölçüdür ve iki kere ard arda aynı şekilde gelen dört ölçüden oluşur. Genel olarak ezgiyi önce soprano solo, ardından koro söylemektedir. Sözlere göre bölümün yapılanışı şöyledir:

№=76		Sözler:
1-8	Orkestra (giriş)	
9-17	Soprano solo	Gel gönül seninle Dost'a gidelim Dost
17-21	Koro	Yâd olma bilişelim Dost'a gidelim Dost
22-25	Orkestra	
26-34	Soprano solo	O eller, güzel eller anda olan bülbüller
		Anlardan gelen yeller Dost'a gidelim Dost.
34-38	koro	Anlardan gelen yeller Dost'a gidelim Dost.
39-43	koro	Bir garâip hal oldu, elif kaddim dâl oldu,
43-47	Soprano solo ve koro	Hakka doğru yol oldu Dost'a gidelim Dost.
48-55	Orkestra	

Tablo 9

Donanımda fa diyez yer almaktadır ve eksen de sol notasıdır. Bu durumda mahur veya rast olarak düşünülebilecek makam dizisi sesleri kullanılmıştır. Ezginin la notası ile bitmesi ise, mahur veya rast makamlarının ikinci derecesinde sonlanması olduğundan, farklı bir renk yakalanmıştır.

Genel olarak bölümde çok sade, duru bir armonik yapı vardır. Hep aynı cümle tekrarlandığından, bu yapı sadece çeşitlenerek tekrarlanmaktadır. Bölüm boyunca süregelen ve değişmeyen bu ezginin altında sıklıkla kromatik çizgiler yer almaktadır. Ancak bu çizgiler de çok sadedir ve armonik çatıyı, bölümün

havasını hiç bir şekilde zedelememekte; aksine monotonluğu kırmakta ve aynı ezgiye farklı renkler katmaktadır. Naci Özgüç; bu buluşçu, sürpriz armonilerin mutlaka farkında olunması gerektiğini ve yorumlanırken altının çizilmesini, öne çıkartılması gerektiğini belirtmiştir.

4.3.2.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

Yedinci bölümün görkemli havasından sonra, sekizinci bölüm buna tamamen zıt, çok yalın bir ilâhi karakterindedir ve bununla bağlantılı olarak koro yazısı da çok sadedir. Bu bölümde bas partisi hiç kullanılmamıştır. 1. Soprano, 2. Soprano, Alto ve Tenor partisi olmak üzere, dört partili bir koro yazısı vardır. İbrahim Yazıcı'nın sekizinci bölümle ilgili görüşleri şöyledir:

Bölümde genel olarak koro tekniği açısından söyleme zorluğu olan bir yer yok aslında; kadın korosuna tenor eşlik ediyor, tenor sesinin -ki burada sivrilebilecek bir ses bölgesinde değil-, sıcaklığını duymamız lazım. Genelde erkek sesleri koroda birazcık karanlıktır, karanlık duyulur. Ama burada aynen bir viyolonsel gibi çok sıcak duyulması lazım bence ki, Hakk'a doğru bir yol alıyoruz, Tanrı aşkının sıcaklığını duymamız lazım. Soğuk bir şekilde değil; gerçekten içten, samimi bir şekilde söylenmesi gerekli, aksi oldukça itici olabilir.

Soprano solo, bu bölümde koroya çok güzel yol gösteriyor (eğer iyi bir soprano solo ile söylüyorsa, yağda kayar gibi gidiyorsa). Bu bölümün akışını, sopranonun gırtlığında adeta bir Mozart veya Mahler "lied"i gibi düşünmek lazım. Yani oldukça uçucu bir şekilde söylenmeli ve koronun da bunu aynı şekilde takip etmesi lazım.

Genel olarak soprano soloda olduğu gibi, koroda da cümlelerin akışı çok önemlidir. Cümleler her zaman çok bağlı ve tınıyı da hep bir sonraki kelimeye bağlayarak akmalıdır.

19-20, 34-37, 39-40 ve 42-44. ölçülerde koronun iç partilerinde kromatik çizgiler yer almaktadır. Bu kısımlarda, her parti kendi içinde entonasyon ve tını bakımından yeterli olduktan sonra diğer partilerle birlikte tını çalışılmalı, aralıklar tam tınlamalı ve nota değişimlerinde de bu tının bozulmamasına dikkat

edilmelidir. Naci Özgüç de, koronun prova sürecinde bu kromatik çizgileri çok temiz bir şekilde çalışması gerektiğini vurgulamıştır.

4.3.2.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Sekizinci bölüm, çoğunlukla soprano soloya dayanan, orkestranın çok duru ve basit bir şekilde eşlik etmesini, koronun da soloya çok *piano* yanıtlar vermesini gerektiren bir bölümdür.

Burada vuruş tekniği bakımından olabildiğince kolay, yumuşak ve rahat düşünüldüğü takdirde elde edilmesi istenen naif karaktere ulaşılabileceği düşünülmektedir. Çok hafif bir *espressivo* vuruş tekniği ile koroya ve şana yönlendirilmiş, orkestranın küçük sololarla son derece *piano* çalmasının gözetilmesi gereken bölümde; özellikle orkestranın *tremolo* pasajlarında gerektiğinden fazla *forte* çalma eğilimine yönlenebileceği tehlikesi göz ardında bulundurulmamalı ve bunun tedbirleri alınmalıdır.

Döngüsel şekilde soprano solonun sürekli aynı ezgiyi tekrarladığı bölümde, koro da sürekli aynı ezgiyi söyler. Burada, ezginin soprano solo ile aynı karakterde tekrarlanması, *legato* cümlelerin taşınması ve özellikle çok sık gelen “dost” kelimesinin koroda abartılmadan, net anlaşılacak şekilde kapatılması önemlidir.

4.3.3. Nr.10 Koral (Koro ve Orkestra)

4.3.3.1. Şiir ve Konu

Oratoryonun ikinci bölümü; Tanrı'ya kavuşma aşkını dile getiren bu şiir ile kapanmaktadır. Artık tek istenen; Tanrı'nın ışıyla kendinden geçmek, her türlü dünyasal kaygıdan uzaklaşarak, "bir" olmaktır. Onuncu bölümde bu "birlik" için dua edilmektedir.

Saygun'un seçtiği, aşağıda geçen şiir; sadece Başgöz ve Tatçı dîvanlarında bulunabilmiştir. Ancak şiir Tatçı'nın dîvanında Yunus Emre'ye değil; Âşık Yunus'a ait gösterilmiştir ve ilgili şiirin ilk dört kıtası oratoryoda yer almaktadır (Tatçı, 2008:498).

Yâ Râbbi dilerim aşkın ver, <u>şevkin</u> ver	Işık.
<u>Fazlı</u> ndan umarım aşkın ver, şevkin ver	Fazilet, erdem, lütuf.

<u>Mest</u> eyle Sen beni, bilmiyem ben beni,	Sarhoş.
Tâ bula cân Seni aşkın ver, şevkin ver.	

Yolunda âşıklar derdinde yanıklar
Cânlardan geçtiler aşkın ver, şevkin ver.

Kalbimi <u>pâk</u> eyle <u>masivâ</u> hubbünü sil,	Saf, kutsal. Dünya ile ilgili olan şeyler.
<u>Hubbünü</u> <u>atâ</u> kıl aşkın ver, şevkin ver.	Sevgi. Bağışlama, lütuf

4.3.3.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Bölüm, Saygun'un seçtiği dört kıtaya göre müzikal olarak şekillenmiştir. Kendi içinde bir bütün olan bu yapı, birbirini takip eden üç büyük cümleden oluşmuştur. Tabloda "A" ve "B" olarak görünen iki kısım da; kendini iki kere tekrarlayan (7 ve 8 ölçülük) bir cümleden oluşmuşlardır. 1. dörtlük "A" kısmında, 2. ve 3. dörtlükler, "B" kısmında, 4. dörtlük ise "C" kısmında yer almaktadır. Bölümün temel yapısı aşağıdaki tablodaki gibidir:

		♩ =60		Sözler:
1-14	a	1-7	Koro	Yâ Râbbi dilerim aşkın ver, şevkin ver
	a1	8-11	bas konuşma/koro vokal	Yâ Râbbi dilerim aşkın ver, şevkin ver
		12-14	bas konuşma/koro vokal	Fazlından umarım aşkın ver, şevkin ver
15-30	b	15-19	bas konuşma/koro vokal	Mest eyle Sen beni, bilmiyem ben beni,
		20-22	bas konuşma/koro vokal	Tâ bula cân Seni aşkın ver, şevkin ver.
	b1	23-27	bas konuşma/koro vokal	Yolunda âşıklar derdinde yanıklar
		27-30	Bas konuşma/koro vokal	Cânlardan geçtiler aşkın ver, şevkin ver.
31-42	c	31-37	Bas konuşma/koro söz	Kalbimi pâk eyle masivâ hubbünü sil,
		38-42	Bas konuşma/koro söz	Hubbünü atâ kıl aşkın ver, şevkin ver.

Tablo 10

Bölümün donanımında fa diyez, do diyez, sol diyez yer almaktadır ve eksen notası fa diyez'dir. Bu durumda dizi eolyen gibi görünse de, başlangıç kısmında daha çok pentatonik bir hava (mi-fa diyez-la-si-do diyez) vardır ve "b" kısmından itibaren gelen "re diyez" ile hüseyni etkisi uyandırılmıştır.

Bölümün ilk kısmının armonik dokusunda, daha çok yukarıda bahsedilen pentatonik sesler üst üste gelmekte, ikinci kısımda ise, hüseyni dizisi seslerinden kurulmuş, ezginin kendisinden kaynaklanan akorlar yer almaktadır. Bölümde, genel olarak her partinin kendine özgü bir çizgisi vardır ve koro yazısı bu anlamda oldukça yoğundur. Ayrıca bölüm bir koral olduğu için, orkestra partileri daima bu koro çizgilerini katlamaktadırlar.

4.3.3.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

Onuncu bölümün en temel özelliği, bas partisinde yer alan konuşma korosudur. Dolayısıyla bölüm üzerinde çalışılırken en çok göz önünde bulundurulması gereken unsur budur. Diğer partiler sadece ilk ve son iki dizide şiire katılmakta, bunun dışında daima “a” vokali ile bas partisine eşlik etmektedirler.

Bu bölüm, koronun oluşumu bakımından sekizinci bölüme çok benzemektedir, çünkü sekizinci bölümdeki koro yazısında bas partisini hiç kullanılmamış, yapıyı kadınlar korosu ve tenor partisini oluşturmuştur. Bu bölümde de bas partisini müzikal tınıya katılmaz, sadece konuşma korosunu icra eder. Bunun dışında, sekizinci bölümde “soprano partisini” ikiye ayrılıyorken, onuncu bölümde de, “alto partisini” uzunca bir süre ikiye bölünmüş; bu şekilde renk seçeneği daha fazla olan bir koro yazısı elde edilmiştir. Ancak bu bölümde alto için “divisi” yer alsa bile bölüm boyunca parti sayısı hiç dörde çıkmamakta, daima üç parti bulunmaktadır.

Bas partisinin konuşma korosu bölümün en önemli ögesi olduğundan, basların konuşma tınısının doğru olması çok önemlidir. Bu tını, doğal bir derinlikle oluşturulmalı, zorlama bir koyuluk aranmamalıdır. Naci Özgüç, bas partisinde sadece konuşulduğu için ve özellikle eski Türkçe kelimeler çok yer aldığı için; kelimelerin telaffuzuna çok önem verilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca “şevk” kelimesindeki “e” nin genellikle korolarca ince söylendiğini; hâlbuki fonetik olarak kapalı alınması gerektiğini eklemiştir. Konuşma korosu ile ilgili, İbrahim Yazıcı’nın düşünceleri ise şöyledir:

Buradaki konuşma korosunun kapanmaması için; yukarıdaki üç sesli koronun boşuk olmaması, hep ışıklı olması lazım. Hep ben bu eserde şunu düşünüyorum; nasıl ki, Dante’nin İlahi Komedya’sında cennete gittikçe, -o kadar çok ışık vardır ki artık- gözlerini kapatması gerekir; burada da aynı öyle olması lazım, “Yarabbi dilerim aşkın ver, şevkin ver” derken, gerçekten her şeyin ışığa bulanması lazım. Işığımız, gitgide çoğalmalı.

Burada, bas seslerinin de korkutucu bir biçimde gelmemesi lazım. Yapılması gerekecek ve çok güç olan bir şeyden bahsetmek istiyorum; gerçekten çok teatral bir etki yaratmak için -Cüneyt Gökçer’in sesinden

örnek vereceğim-, bütün bas grubundan böyle bir ses gelmesi lazım. Yani nedir bu; asla sertliğe varmayacak ama yukarıda tınısı çok yüksek olan, adeta insanın sırtından aşağıya doğru dökülen ve bütün vücudunda tınlayacak bir ses. Sert değil, emredici değil, çünkü biz Tanrı'ya bir şey emredemeyiz. Ama huşu içerisindeyizdir, bütün bedenimizde tınladığını hissedebiliriz. Ben, bunu hiçbir zaman böyle, (bu kendinden geçişi taşıyan bir şekilde) söyleyen bir koroyla karşılaşmadım. Genelde bağırır gibi, boğuk ve heceler ayrılarak icra ediliyor.

Burada konuşma korusu yazısının ritmik olması müzisyenleri şartlamamalı; kesik kesik bir icradan çok, şiirsel bütünlük içinde dizelerin duyurulması önem taşımaktadır. Ek olarak, oratoryonun sonlarına yaklaşırken bas partisinin Tanrı'ya kavuşma arzusunu ifade ettikleri bu rolleri çok önemlidir. Koro üyeleri gerçekten bu duyguyu ve mistik havayı taşırlarsa, eser olması gerektiği havaya bürünecektir.

Onuncu bölümde bas partisinin dışındaki koro yazısı, genel olarak yoğun ve ışıklıdır. Bunu sağlayan, daha çok beşli ve dördü aralıkların sıklığı, bu aralıkların paralel hareketleridir. Soprano dışındaki partilerde de, kromatik çizgiler oldukça yoğundur. Bölüme çalışılırken, genel olarak bu kısımlar üzerinde durmak gereklidir.

Alto partisi, bölüm boyunca sıklıkla küçük oktavdaki sol notasına inmektedir ve bu bölgede gezinmektedir. Bölümde çok berrak; cam gibi bir tını gerektiğinden, özellikle bu kısımlarda altonun tınısı çok parlak olmalı ve pozisyonu aşağıya düşmemelidir.

15-22. ile 23-30. ölçüler arasında koro partileri aynı olmasına rağmen, yazıda çok önemli bir farklılık vardır: 15-22. ölçüler arasındaki 2. alto partisini, 23-30. ölçülerde tenor partisi söylemektedir. Birinci oktavdan ikinci oktava çıkan bu ezgi, tizliğiyle birlikte kromatik bir iniş de içerdiğinden; tenor partisi için oldukça zor bir kısımdır. Bu kısım, çalışmalarda partiyi çok zorlamadan, zaman içinde ve aşamalı olarak yerleştirilmelidir. Bu partiyi alto yerine tenor söylediğinden; tenor renginin farklılığı mutlaka anlaşılmalı ve bir öncekinden “renk bakımından” farklı bir ezgi gelmelidir. Çünkü burada tenor partisinin söylediği ezgi ile daha gergin

bir tını elde edilecektir. Ancak entonasyona çok dikkat etmelidir, çünkü bu kısımda gerçekleşecek en küçük bir entonasyon hatası bile altodan sonra dikkat çekici olacaktır.

63 numarada *forte* gürlük gelmesi ile bölüm içinde koro ilk defa eşlik dokusundan ayrılıp, bas partisi ile birlikte söyler. Yazıcı, burasının artık kendinden geçiş anı olduğunu ve koronun gerçekten tutkulu söylemesi gerektiğini söylemiştir. Naci Özgüç de, bu kısım içerisinde 38. ölçüde gelen armoninin sürpriz etkisi olduğunu, bunun mutlaka duyurulması gerektiğini belirtmiştir.

4.3.3.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Koro üzerine inşa edilmiş bölümde, orkestra tamamen koronun tınısal temelini oluşturur ve koronun yaslanmış olduğu enstrümantal bir destek durumundadır. Oratoryodaki tüm koraller gibi onuncu bölümün de temposu ağırdır (dörtlük=60) ve çok *legato* bir yazı vardır. Konuşma korosu da olduğu için, kelimelerin akışına göre bu tempo çok dengeli akmalı; sakin, huzurlu bir atmosfer yaratılmaya çalışılmalıdır. Bölümde ölçü rakamları da sıklıkla değişmektedir. 3/4, 4/4 ve 2/4'lük bu ölçülerin, konuşma korosuyla da üst üste gelen değişimlerine orkestra şefi çok dikkat etmelidir. Bölümde orkestranın son derece sade, *legato* bir tarzda eşlik edebilmesi için çok sade bir vuruş tekniği gerekmektedir.

Bölümdeki temel anlam baslara yüklenmiş olan konuşma korosunda olduğundan; buradaki vurgulamanın doğru yapılması ama hiçbir zaman da abartılmadan yapay bir ritimselliğe varmaması gereklidir. Bu bakımdan orkestra şefinin özellikle korodaki bas partisine yönelmiş olan dikkatinin, çok doğru bir takım vurgulamalar vermesi önem taşır. Orkestra şefi, hiçbir ses (nota) içermeyen konuşma korosunun yönetimini hiç basite indirgmeden, hem ritmik anlamda, hem de vurgulama anlamında dikkatle gözetmeli ve çalıştırmalıdır. Naci Özgüç de, ezgi ve konuşma korosunun aynı anda olmasının şeflikte çok

dikkat gerektirdiğini, mümkün olduğu kadar tüm konuşmaların vuruşlarla belirtilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

4.4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

4.4.1. Nr.12 Vivo (Sololar, Koro ve Orkestra)

4.4.1.1. Şiir ve Konu

Oratoryo, sonuna yaklaştıkça daha da yoğunlaşmaktadır. 12. bölüm hem müzikal, hem de şiirsel olarak eserin en uzun ve en yoğun bölümüdür. Burada, Tanrı'ya kavuşma arzusu için her şeyden vazgeçme ve O'na yaklaşmanın getirdiği heyecanla, varlığın esriyerek kendinden geçişi anlatılmaktadır. Emre Aracı da, bu kısmın diğer bölümlere göre bu kadar uzun olmasını; *“Dost’a vasıl olan Yunus’un, ilahi aşk ile artık son nefesini vermek üzere olması”* na bağlar.

Bu bölümün kıtaları, Saygun tarafından tamamen farklı şiirlerden ayrı ayrı seçilerek oluşturulmuştur. Başlangıçtaki “Aşk gelicek cümle eksikler biter” dizesi, Sabahattin Eyüboğlu dîvanında (Eyüboğlu, 2005 :256) ve Burhan Toprak dîvanında yer almaktadır. Ancak Tatcı, bu dizeyi; Âşık Yunus'a ait göstermiştir (Tatcı, 2008:496).

İlk kıta, sadece Burhan Toprak (Toprak, 1953: 102) ve Tatcı'nın (2008:234) dîvanlarında bulunabilmiştir ve şiirin ilk iki beyitidir.

İkinci kıta, kaynakların çoğunda bulunmaktadır. Burhan Toprak'ın (1953: 124) ve Tatcı'nın (2008:373) dîvanlarındaki şiirlere göre, 1. ve 4. beyit/dörtlüklerin alınması ile oluşmuştur. Ancak Tatcı'nın dîvanında ilk dörtlük “Aşkın aldı” değil, “İşkun aldı” olarak başlamaktadır; 4. dörtlük de biraz daha farklıdır.

Burada, beyitin sonunda yer alan “Efendim hu mevlam hu” kısmı; sadece Tatcı’da bulunabilmiştir ve Âşık Yunus’a ait gösterilmektedir (Tatcı, 2008:534).

3. kıta, Memet Fuat, Cahit Öztelli ve Mustafa Tatcı’nın dîvanlarında bulunmuştur. Tatcı’nın dîvanına göre bu kısım (2008:291), şiirin 2. ve 5. beyitlerinden alınmıştır.

Şiirdeki bilinmeyen sözcüklerin altı çizilidir ve yanlarında anlamları yazılıdır.

Aşk gelicek cümle eksikler biter.

Aşkın şarabın içeli kandalığım bilimezem
Şöyle yavu kıldım beni isteyuben bulamazam.
Derya-yı Ummân olmuşam gevherlere kân olmuşam
Hüsnünde hayrân olmuşam kendözüme gelimezem.

Nerde.
Kaybolmuş.
Cevher. Maden.
Güzellik.

Aşkın aldı benden ben’i bana Seni gerek Seni
Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
Aşkın şarabından içem Mecnûn olup dağa düşem
Sensin dünü gün endişem bana Seni gerek Seni.
Efendim Hu, Mevlam Hu.

Tanrısal aşk.

Ben benliğimden geçtim gözüm hicâbın açtım
Dost vaslına eriştim gümanım yağma olsun
Varlık çün sefer kıldı Dost andan bize geldi
Vîran gönül nur doldu cihanım yağma olsun

Perde.
Tanrı’ya kavuştum. Şüphe.
Çünkü. Ondan, onun için.
Yıkık. Işık. Dünyam.

Aşkın aldı benden ben’i bana Seni gerek Seni
Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
Aşkın şarabından içem Mecnun olup dağa düşem
Sensin dünü gün endişem bana Seni gerek Seni.
Efendim Hu, Mevlam Hu.

4.4.1.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Bölüm; 452 ölçüsü ile oratoryonun en büyük ölçekli bölümüdür. Diğer bölümlerde de olduğu gibi, ana yapı yine sözler üzerine kurgulanmış; bölüm dört temel kısımdan oluşmuştur. Bu kısımlardan, birinci ve üçüncü kısım ile ikinci ve dördüncü kısım benzer yapıdadır. Özellikle, iki ve dördüncü kısımların plânı tamamen aynıdır. Bu plân içerisindeki işlemlerde küçük farklılıklar yer alsa da, ana yapı değişmez. Bu kısımlarda gelenekten gelen segâh ilâhi yer almaktadır. İki kısım arasındaki farklılık; eksenin ikinci kısımda fa diyez; dördüncüsünde ise si bemol olmasıdır.

Birinci ve üçüncü kısım, kurgusal olarak farklı yapıları da; armonik dil bakımından benzerlikler taşırlar. Bu iki bölümde daha çok tonal müzik hâkimdir ve özellikle pentatonizm ile birlikte empresyonist ve post romantik armonik yapılar sıklıkla yer almaktadır.

Birinci kısmın planında, orkestra girişinin ardından koronun “Aşk gelicek cümle eksikler biter” dediği kısım (1-40. ölçüler), daha çok bir giriştir. Ardından gelen kısım ise daha çok soloların sergilediği bir serim gibidir. Burada önce tenor solo ilk iki dizeyi söyler ve ardından soprano solo ile koro aynı dizeyi tekrarlarlar. Araya orkestranın girmesinin ardından, kıtanın devamını alto solo söyler, soloya yine koro katılır ve bu kısmı orkestra sonlandırır.

İkinci ve dördüncü kısımlar; solo ve koroların çoğunlukla bir arada söyledikleri, oldukça yoğun bir kontrpuan dokusuna sahiptirler. Bu kısımlarda ilâhi teması işlenmiş; gelenekte “*Şol cennetin ırmakları*” adıyla var olan segâh ilâhi, oratoryoda “Aşkın aldı aldı benden beni” dizeleriyle yer almıştır (Aracı, 2001:142).

1-135	Vivo (̸=192)		Sözler
	1-27	orkestra (giriş)	
	28-40	koro	Aşk gelicek cümle eksikler biter.
	Calmo (̸=160)		
	41-56	orkestra	
	Piu calmo (̸=96)		
	57-63	orkestra	
	64-71	tenor solo	Aşkın şarabın içeli kandalığım bilimezem
	72-78	tenor solo	Şöyle yavu kıldım beni isteyuben bulamazam.
	79-85	soprano solo ve koro	Aşkın şarabın içeli kandalığım bilimezem
	86-93	soprano solo ve koro	Şöyle yavu kıldım beni isteyuben bulamazam.
	92-113	orkestra	
	114-121	alto solo	Derya-yı Ummân olmuşam gevherlere kân olmuşam
	122-131	alto solo	Hüsünde hayrân olmuşam kendözüme gelimezem.
	121-125	kadınlar korusu	gevherlere kân olmuşam
	132-135	orkestra	
136-245	136-151	orkestra (giriş)	
	152-159	koro (bas)	Aşkın aldı benden ben'i bana Seni gerek Seni
	160-167	koro (bas ve tenor)	Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
	168-175	koro (satb)	Aşkın şarabından içem Mecnun olup dağa düşem
	176-183	koro (satb)	Sensin dünü gün endişem bana Seni gerek Seni.
	183-190	soloların fûğ benzeri bölümü	Aşkın aldı benden ben'i bana Seni gerek Seni
	191-198	sololara koro eklenir	Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
	199-207	sololarda söz, koroda vokal	Aşkın şarabından içem Mecnun olup dağa düşem
	207-215	sololarda vokal, koroda söz	Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
	216-229	orkestra	
	229-238	koro	Efendim Hu, Mevlam Hu.
	238-245	sololar ve koro	Efendim Hu, Mevlam Hu.

Tablo 11

246 – 340	Largo (♩=60)	
	246-253	koro (bas) Ben benliğimden geçtim gözüm hicâbın açtım
	254-259	koro (bas ve tenor) Dost vaslına eriştim gümanım yağma olsun
	Allegro (♩=160-180)	
	260-273	orkestra
	274-283	koronun fugato girişleri Ben benliğimden geçtim gözüm hicâbın açtım
	284-303	koroya sololar da eklenir Dost vaslına eriştim gümanım yağma olsun (sololar-Allah!)
		koro ve sololar benzer bir Ben benliğimden geçtim gözüm hicâbın açtım
		dokuyula devam eder Dost vaslına eriştim gümanım yağma olsun (sololar-Allah!)
	304-310	orkestra
	311-318	koro ve sololar Varlık çün sefer kıldı Dost andan bize geldi
	319-322	orkestra
	Calmo (♩=80-84)	
	323-331	koro Vîran gönül nur doldu cihanım yağma olsun
	Allegro assai (♩ =184)	
	332-340	koro yağma olsun!
341 – 452	Appassionato (♩ =138)	
	341-356	orkestra (giriş)
	357-364	bas partisi Aşkın aldı benden ben'i bana Seni gerek Seni
	365-372	bas ve tenorlar Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
	373-380	tüm koro Aşkın şarabından içem Mecnun olup dağa düşem
	381-388	tüm koro Sensin dünü gün endişem bana Seni gerek Seni.
	388-395	soloların fugato girişleri Aşkın aldı benden ben'i bana Seni gerek Seni
	396-403	sololara koro eklenir Ben yanarım dünü günü bana Seni gerek Seni
	404-411	sololarda söz, koroda vokal Aşkın şarabından içem Mecnun olup dağa düşem
	412-420	sololarda vokal, koroda söz Sensin dünü gün endişem bana Seni gerek Seni.
	421-434	orkestra
	434-443	koro Efendim Hu, Mevlam Hu.
	443-452	sololar ve koro Efendim Hu, Mevlam Hu.

Tablo11(devamı)

İki ve dördüncü kısımlarda, orkestranın temayı sunmasından sonra koro bir kere tüm kıtayı söyler ve buradan itibaren sololarla birlikte çok yoğun bir kontrpuan dokusu başlar. Bu kısım sıkı bir füğ girişi olmamakla birlikte; kontrpuan ilkelerine bağlı ve dinleyende füğ dinliyormuş duygusu uyandıracak denli güçlü bir kontrpuan yazısına sahiptir. Bu kısmın ayrı bir özelliği de; vokalle söylenen bu füğ benzeri doku ile sözleriyle söylenen ilâhının aynı anda ilerlemesi ve koro ile solistlerin bu dokuları konçertant şekilde sürekli değişmeleridir. Bu yoğun kısmı orkestra sonlandırır ve arkasından kanonik girişlerle yükselerek gelen “Efendim hu” kısmının gelmesiyle, ikinci ve dördüncü kısımlar çok görkemli bir şekilde kapanır.

Üçüncü kısım, kendi içinde alt bölümler içerir. Özellikle sık değişen tempolar ve armonik yapı bu kısımları iyice birbirinden ayırır. Başlangıçta, erkek korosunda largo tempoda gelen “ben benliğimden geçtim..” kısmı bu bölümü açar ve hemen ardından donanım ve tempo değişir. Çok dinamik bir orkestra girişinden sonra “ben benliğimden geçtim..” dizeleri, bu sefer koronun pentatonik yapıdaki fugatosu ile tekrarlanır; 284. ölçüde bu yapıya sololar da katılır ve 304. ölçüye kadar aynı yapı devam eder. Buradan itibaren 324. ölçüye kadar, koro ve soloların yazısı (varlık çün sefer kıldı...), aynı dokuya sahiptirler. 324’de tekrar tempo değişir, koroda kanonik girişlerle gelen “yağma olsun” kısmı ile üçüncü kısım sonlanır.

4.4.1.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

12. bölüm, bir önceki kısımda da belirtildiği gibi 452 ölçüsüyle dört kısımdan oluşmaktadır ve en temel güçlük bölümün uzunluğudur. Her bir kısım tek tek ele alındığında koro için zor kısımları olmasına rağmen çok büyük güçlükler içermemekte, ancak arka arkaya geldiğinde, koro için çok büyük enerji ve seslerde dayanıklılık istemektedir. Ayrıca koro, bu bölüm üzerine bir de 13. koralı icra etmektedir ki, bu koral de teknik olarak zorlayıcıdır ve çok enerji istemektedir. Birçok koro şefi, koronun sahip olması gereken bu tip dayanıklılıklar için ses ve solunum alıştırma çalışmalarının yanı sıra korolarına düzenli

olarak bedensel devinimler de yaptırmaktadırlar ve koro üyelerinden dinç bir bedene sahip olmalarını beklemektedirler.

Bölümün koroda başlangıcı, 28-40. ölçülerdedir. Burada -çok keskin ve parlak olması gereken- bu girişe koronun hazır olması çok önemlidir. Koro en az dört ölçü öncesinden, özellikle pozisyon ve nefes gerginliği bakımından girişine hazır olmalıdır. Uzun ve tiz seslerin taşındığı bu kısım, enerjinin daima taşındığı ve yükseldiği uzun bir cümledir. 31. ölçüde gelen *allargando* ile iyice genişleyen bu cümlede sertleşmeden bu enerjiyi taşımak, diyafram desteğini ve şan pozisyonunu korumak gereklidir. İbrahim Yazıcı bu kısmın haykırmadan, ama çok tutkulu bir şekilde söylenmesi gerektiğini belirtmiş ve sesi öne yönlendirmekten çok, yukarıya doğru esnenmesinin daha sağlıklı bir tını vereceğini, ek olarak bunun cümlelerin ifadesini de kuvvetlendireceğini belirtmiştir.

Koronun bir sonraki yeri, 79. ölçüden başlar. Soprano solonun arkasında bir fon olarak *pianissimo* gürlükle gelen, çok sakin, hafif bir kısımdır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta; tonal yazı içerisinde sıklıkla yer alan beşli, dördlü, oktav aralıkları ile *legato* yapı nedeniyle entonasyona daha fazla özen göstermek, çok berrak bir tını oluşmasına çalışmaktır. Ayrıca koronun ikilik, dördlük ve birlikten oluşan *legato* yazısına karşın orkestrada üçlemeler vardır ve bu zıtlık nedeniyle koronun tempoyu çekmemesine de özen gösterilmeli, koro ritmik olarak alt birimleri içinde hissetmelidir. Yazıcı'nın kısımla ilgili görüşleri şöyledir:

Tenor solodan sonra, -74 numarada- balans için gerçekten güç olan bir yer, soprano solo ve koronun dengesi. Soprano solo için *espressivo* demiş, burada yeteri kadar tutkulu ve ifadeli bir şekilde söylerse ve koro da çok transparan bir şekilde üflerse, (ama koyu değil) burası iyi olur. Çünkü burada, Aşk şarabından içmekten bahsediyor (Tanrı aşkı), kendinden geçmiş olmak lazım. O kadar filozofik şekilde olmamalı, tam tersine bir esriklik durumu var. Zaten armonileri de takip edecek olursak, bu ortaya çıkacaktır ama bu armonilerin de çok doğal, doğuşkanlar grubu olarak çıktığını hissetmemiz gerekli burada. Bu pasaj boyunca bence çok ince bir tını üzerinde sürekli sıcak bir havayla beslenmiş tını gerekli. Burada Leyla Gencer'i hatırlamak lazım; çok küçük bir sesle çok büyük efekt veriyormuşçasına ama hiçbir zaman boğuk değil. Eğer

bütün koro da bu şekilde söylerse soprano solo da asla kapatılmayacaktır ve çıkması gereken etki sağlanmış olacaktır.

Bu kısmın ardından Alto solo ve kadınlar korusu gelir. Burada da koro bir önceki kısımla aynı karakterdedir. Koronun girişi alto solonun içinden çıkar gibidir ve koro bunu çok doğal bir şekilde icra etmelidir. Ayrıca koro başlangıç sesini de alto solodan almalı, iyi bir tını için solonun entonasyonu ile paralel hareket etmelidir. Burada koro yazısında 1. soprano ile 2. alto çizgileri oktav aralığındadır; bu partilerin tam homojenliği mutlaka sağlanmalı ve ara partilerle de iyi tınlamalıdır.

Bu kısımla ilgili İbrahim Yazıcı'nın düşünceleri şöyledir:

Burada da aynı şekilde, kadınlar korosunun sıcacık bir şekilde söylemesi lazım. Aradaki küçük notalarla bezeli süsleme pasajlar özellikle kemanlara ve çelestaya çok denk gelir. Bunlar en ince ayrıntısına kadar çalınması icap eden şeyler değil. Sadece o armoni üzerindeki doğaçlamalar diyelim. Dem tutmak gibi ve bu uçuşkanlığı koronun hissetmesi lazım.

136. ölçüde bölümün ikinci kısmı başlamakta, viyolonsel ve kontrabaslar bir kere temayı sunduktan sonra, bas partisi, ardından tenor partisi aynı temayı tekrarlamaktadır. Burada erkek korosunun rengi aynı takip ettiği yaylı sazlar gibi olmalı; *piano* gürlükle birlikte sıcak, akıcı ve yumuşak bir tını düşünülmelidir. 168. ölçüde tüm koro "Aşkın şarabından içem..." kısmına başlar. Bu kısım koro için çok rahat bir yazıdır ve *pianissimo* gürlükte, çok duru, akıcı, *legatoyu* hiç kesmeden icra edilmelidir. Nefes yerlerinde cümlelerin enerjisini aşağıya düşmemeli, devamlılık hissi sağlanmalıdır. 183. ölçüde soloların füg benzeri *kontrpuantal* yazısı başlar ve bu yazı üzerine 191'de koro, ilâhi temasını "Ben yanarım..." dizeleri ile söyler. Burada tenor ve bas partileri, 229. ölçüde gelecek "efendim hu" kısmını söylerler ve kompozisyon dokusunda üst üste üç hat yer alır. Buradan sonra koro ve soloların partileri yer değiştirir. Sololar ilâhiyi, koro kanonik girişlerle başlayan kontrpuanı alır. Ancak korodaki farklılık, sözler yerine vokal kullanılmasıdır. Sadece 8 ölçü için yapılan bu doku değişikliğinde; korodaki her partide uzun cümleler içinde kullanılan "a" vokalinin pozisyon olarak geriye kaçmaması ve sıkışmamasına, rahat bir pozisyonla akmasına

dikkat edilmelidir. Ek olarak sekizlik notalar çok akıcı, yağ gibi kaymalı, ancak değerleri de tam olarak verilmelidir. Hızlanma riski taşıyan bir bölge olduğu için tempoya özellikle önem verilmelidir.

İbrahim Yazıcı, sololar ve koro arasındaki bu değişimlerin, bölümde bahsedilen kendinden geçme durumunu da betimlediğini; bunu daha da pekiştirmek için korodan soloya geçerken, aynen cisimlerin birbirinin içinden geçiyormuşçasına bir hava yaratılması ve kimin ne söylediğinin anlaşılmaması gerektiğini belirtmiştir.

207. ölçüde sololar ve koro önceki dokularına dönerler ve 215. ölçüde bu kısım sona erer. Buradaki doku çok yoğundur; tenorun *divisi*'si önem taşımakta, alto temayı söylerken bas partisi ona eşlik etmekte, soprano ise düz ses tutmaktadır. Bu bölüm için koronun oldukça ayrıntılı çalıştırılması gereklidir. Arkasından gelen “efendim hu” kısmı *pianissimo* başlar, ancak bu gürülüğün içinde koronun çıkacağı en yüksek gürülüğün enerjisi ve kabına sığmazlığı olmalıdır. Her yeni eklenen parti ile birlikte gürlük de yükselir. En sonunda sololarla da birlikte söylenen bu kısımda tını çok geniş, dolu dolu ve parlak olmalıdır. İbrahim Yazıcı'nın kısımla ilgili düşünceleri şöyledir:

Burada, kendinden geçişle birlikte artık ‘Hu çekmeye’ başlar koro. Bu ‘Mevlam Hu’ kısmının çok emredici olmaması lazım. Gittide, yavaş yavaş yukarıya doğru çıkması gerekli. Şuna çok dikkat etmeli; *pianissimo*, yani bir iç çekiş var. Gittikçe kendinden geçerek yukarıya doğru gittiğini hissetmemiz lazım. Bunun da güzel olabilmesi için bence ilk başta *maestoso* düşünmemek lazım, zaten *poco lento* belirtilmiş. Yani ilk başta birazcık yavaşlayacağız sadece. Gittikçe, ses yükseldikçe biraz daha yavaşlaması lazım, ama asla yavaş demiyor, *maestoso* (görmekli) diyor. Yani iç coşkunun büyüklüğü. En sonda ise *allargando* var ve buradaki çok zor yerlerden birisi bu son iki ölçü (özellikle sopranoda). Burada sesin yine öne doğru bir noktaya doğru değil de, yukarıya doğru yönlendirilmesi gerekli.

İkinci kısmın sonundaki bu yoğun yazıdan sonra, üçüncü bölümün hemen başında bas partisinin önemli bir cümlesi vardır. Burada sesleri biraz olsun dinlendirmek ve yeni atmosfere hazırlamak için tek şans 245. ölçüdeki durgudur. Dörtlük üzerinde de olsa, bu durgu hem atmosfer değişimi, hem de

bas partisinin hazırlığı için biraz uzatılabilir. Bas partisi burada -özellikle fortissimo gürlüğüyle- tüm şüphelerden arınmayı ve Tanrı'ya kavuşma anının kıvancını şiddetle ifade etmektedir. Yazıcı bu kısım için şunları söylemiştir:

Bas seslerde 'Ben benliğimden geçtim gözüm hicabın açtım' derken şu çok güç: fortissimo yazılmış baslara. Eğer Cüneyt Gökçer hocanın sesi gibi söyleyeceksek (10. bölümde belirtildiği gibi) bu asla fortissimo olmamalı. Ayrıca burada zaten bağırmanın da gerekli. Çünkü buradaki dizeler hiçbir şekilde sert değil, çok yumuşak çok uhrevi olmalı. Zannediyorum ki zaten Saygun hoca da bu şiirleri bu şekilde seçerken şundan yola çıkmış; "bir insanın çiğliğinden çıkması, pişmesi, yanması". Bu üçüncü bölümde artık vücudumuzun olmadığını düşünüyorum ben. Burada bunları söylemek için vücudun varlığı gerekli ama. En azından şan yapabilmek için. Bu bence çok tutarlı değil. Bu nedenle ben olsaydım, bunu belki *forteden* biraz daha hafif düşünür, yavaş yavaş bunu sonlandırmaya çalışırdım.

Bu kısımdan sonra aynı dizeler 272. ölçüde, koroda fugato ile gelir. Bu kısımda yine kabına sığmaz bir enerji, kıvanç vardır ve seslerde mutlaka bu pozitif, mutlu tını olmalıdır. 284. ölçüde soloların sürekli ritmik şekilde eklenen "Allah!" eşlikleri ile bu yapı enerjisini hiç düşürmeden 303. ölçüye kadar devam eder. Bu kısımdan sonra, çok keskin bir girişle başlayan 311. ölçü için yine koronun hazırlığı önemlidir. 12. bölümün özellikle bu üçüncü kısmında tempolar çok sıklıkla değişmektedir ve bu geçişlerin de koroya ayrıca çalıştırılması gereklidir. Yine bu kısım, koro için 12. bölümün en dinamik bölgesidir ve çok enerjik, sürekli enerjiyi tazeleyerek söylenmesi gereklidir.

Dördüncü kısım, plan olarak ikinci kısımla aynı olsa da, işlenişinde farklılıklar vardır. Bu farklılıklar iyi çalışılmazsa, koro için yanıltıcı da olabileceğinden mutlaka titiz bir şekilde çalışılmalıdır. Bu kısımda ton merkezi de değiştiğinden, ses tamamen farklı bir yerde olacaktır. Bu nedenle, bu kısımdaki ihtiyaçlara göre ayrıca çalışılması gereklidir.

On ikinci bölümün (ilâhi kısımları) ile ilgili olarak Ahter Destan'ın düşünceleri şöyledir:

"Burada ilâhi teması, bir gregoryen koralı anımsatıyor. Örgüsel olarak başlayan bu kısımda, bir de '*timbre*' (renk) katmanı denilen yapı kullanılmış. Yani aynı tema kullanılıyor fakat ardı ardına farklı renklerle

tekrarlanıyor. Beethoven'in yedinci senfonisindeki ikinci bölüm ve Ravel'in Bolero'su da bu tekniğe örnek olarak verilebilir. Böylece burada hem doğal bir *crescendo* oluyor, hem de renkleniyor; bence evrende bir renk patlaması oluyor.

'Aşkın aldı' derken, buradaki aşk sadece Tanrı aşkı değil, varoluş mutluluğu ve kıvancı. O kadar mutlu ki; dipten başlayıp (sembolik olarak) gökyüzüne kadar. Dönen semazenler gibi ama onlar yukarıdan alıp aşağıya indiriyorlar; burada insan kulu söylediği için topraktan doğup, gökyüzüne yükseliyor. Dolayısıyla buranın yapısı ile 13. bölümle bir bağlantı kuruluyor. Daha buradan, ölümün geldiği ve ruhun dünyadan ayrılacağı müzikal yapıdan belli ediliyor.

Mesela burada solistler başladığı zaman (183. ölçü), tüm yazı hep yukarıya uçuş. Hangi uçuş? 13. bölümde sondan bir önceki ölçüdeki ayrılış. Bence burada böyle bir bağlantı var.

136. ölçüde bir örgü başlıyor, iki ses üç ses gibi; ama aslında değil çünkü böyle olsaydı sonra üçüncü, sonra dördüncü sesin gelmesi gerekirdi. Bu yalancı bir giriş. Tenor ve basların girişi bir yankı gibi geliyor ve 83 numarada birdenbire kocaman bir nefesle, *-pianissimo* olsa bile- kocaman bir tını geliyor. Nasıl renkli! Sanki bir renk girdabı oluşuyor ve koro sadece aynı şeyi söylemiyor, (mecnun olup...) sanki ikna etmeye çalışıyor ve dinleyiciyi alıp girdabın içine sokup; çeviriyor, çeviriyor.

Nitekim solistler girdiği zaman uçuşlar başlıyor yukarıya, tüm solistler devam ederken (uçuşlar) bunun üzerine koro geliyor ve muhteşem bir manzara oluşuyor. Bu manzarayı, yine çok büyük eserlerde de bulabiliriz; örneğin Verdi "Requiem"nin Lacrymosa'sı. Bu eser de, yine buradakine benzer büyük bir beşik gibi ve iki eserdeki renk katmanları çok benziyor; çok benzer bir heyecan yaratıyor.

86 numarada 'efendim hu' ve koroda önceden gelen ilâhi birleşiyor; üst üste bir doku oluşuyor. Biri bitmeden diğerrinin başlaması çok güzel bence.

Ve 87 numarada koro ile solistlerin rolleri değişiyor. Neden? Solistler genellikle oratoryoda tek varlığı simgeliyorlar. Bir toplum veya bir kesim değil. Burada da solistler tek varlık ve buradaki soloların meleklerin sesi veya cennetten gelen sesleri simgelediğini düşünebiliriz. Peki neden o zaman cennetteki sesler; (solistler) 199 numarada (102. sayfa) koronun ilâhisini alıyor ve koro da sololarla yer değiştiriyor? Çünkü bu dualarla yerdeki ve gökteki tüm varlıklar; hepsi aynı şeyi yapabiliyor. Bu geçişlerle özellikle denilmek isteniyor ki, "varlık" -gökteki veya yerdeki- böyledir; tasavvuf felsefesindeki gibi; ben yokum, sen de yoksun; biz biriz ve bütünü. Bu felsefeyi, bu bütünü, burada ruhani ve ölümlü varlıkları birleştirerek gösteriyor. Bu bence felsefe olarak mükemmel.

"Efendim Hu" kısmı da benzer bir yapıda, topraktan başlayıp yukarıya yükseliyor. Rahmetli Hikmet Şimşek de Devlet Çoksesli Korosu'nu çalıştırırken, "*Burası insan kulunun elini yukarı kaldırışıdır. Bu, resmen tablo gibi resmedilmiştir burada.*" demişti. Bence de var böyle bir şey. Bir

de bütün koronun burada ünison girmesi, Türk müziği -bizim müziğimiz- açısından çok önemli ve doğru bir karar. Burada bir akor olsaydı eğer; bence aynı etki olmazdı, çünkü bu, bizim duamız.

Sayfa 109'daki yapıyı çok iyi incelemek lazım. Sekiz ses; solo ve koro olarak aynı doku ile geliyor. Tamamen Bach koral yapısı bu. Bana göre eserde Adnan Saygun pek çok esere atıfta bulunuyor. Bunlar bulabilenler için küçücük ipuçları. Örneğin Verdi "Requiem", Brahms "Requiem", Britten "Savaş Requiem"i, Tippett'in "Child of Our Time"ı. Burada da bu koral yazısı, Tippett'in eserinde geçen beş tane zenci *sprituel*'iyle bağlantılı bence. Çünkü oradaki bölümlerde de aynı dokudan oluşan bir yazı var, Tippett'de eserinde koral yazıyı çok benzer şekilde kullanmış. İkisinin de bu bölümlerde böyle etkileyici bir yazıda karar kılması bence çok ilginç. Ama neden kontrapuntik bir yazı değil de koral yazı? İki bestecinin de konuyla ilgili ortak görüşleri olabileceğini düşünüyorum ve konunun detaylı incelenmesinde fayda görüyorum.

4.4.1.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

On ikinci bölüm, eserin en uzun bölümüdür. Son derece hızlı, dinamik, *pianissimo*'dan *fortissimo*'ya kadar yükselen bölümün; sağlam ritmik yapısının çok küçük başlayan bir 'in 4' vuruşuyla sağlanması gereklidir. Vuruş karakteri ile ilgili olarak ise; orkestranın noktalı ritimleri ile üçlemelerin alt alta geldiği yerlerde bile beraberliğinin bozulmaması, en zor pasajlarda bile eksiksiz sürdürülebilmesi açısından, ilk ölçüden itibaren *marcato* vuruş tekniğinin vazgeçilmeden ısrarla sürdürülmesi gereklidir.

69 numarada koronun girişi ile birlikte büyük bir patlamaya ulaşılmıştır. Burada orkestra yapısındaki çözülme, bu kısmın 'in 2'ye geçmek açısından uygun bir nokta olduğunu bize bildirmektedir. Ardından gelen trompet ve trombonların girişinden önceki hafif genişlemeyle birlikte bile, bu *sebare* vuruş sürekli sade bir şekilde sürdürülmelidir.

71 numarada *allargando*'dan sonra gelen *poco piu calmo*, empresyonist orkestra renkleriyle bezenmiş, olağanüstü *pianissimo* olması ve bu karakterden hiç ödün verilmemesi gereken bir kısımdır. Burası hem solistlerin ön plana çıkması gereken, hem de sağlam yürütülmesi ve net çalınması gereken bir pasaj olduğundan, orkestra şefinin hem net vurma, hem de vuruşları çok fazla büyütme konusunda özellikle dikkat etmesi gereklidir.

76 numaranın dördüncü ölçüsünde ani bir hızlanmayla gelen *vivo* kısmının, özellikle 'in 2' vuruşla geçirilmesi, her zaman tercih edilen bir durumdur.

77 numarada gelen *calmo*, tekrar gelen pastel orkestral renklerin bu sefer Alto soloya eşlik ettiği bir kısımdır. Burası, özenle *pianissimo* çalınması gereken ve arada empresyonist orkestrasyon renklerinin içerisinde koronun, flütlerin daha özellikli partilerle kendilerini çok kısa süreler içinde duyurdukları bir yapıdadır ve özellikle orkestranın çok fazla birbirini duyarak çalabileceği bir bölüm olmadığından, orkestra şefinin birlikteliği sağlaması, partileri bir arada tutması önemlidir.

80 numarada gelen 'aşkın aldı benden beni' teması, Saygun'un oratoryo içinde alıntılacağı iki temadan bir tanesidir. Bu kısım çok küçük, çok fazla *espressivo*'ya kaçmayan çok sade bir vuruş tekniğiyle yönetilmelidir. Orkestranın yayma eğilimini çok küçük vuruş tekniğiyle fazla dalgalanmadan engellemek, özellikle baslardan sonra koronun girişini, kontrapuntal geçişlerde orkestranın beraberliğini, soloların *ensembl'*ın sağlamlığını sağlamak için; çok açık ve net bir vuruş tekniğine sahip olmak gereklidir.

91 numaradan itibaren, önce koro, ardından solistlerle birlikte gelen yükselişin (bu yükseliş özellikle koro ağırlıklıdır); *allargando* ile birlikte çok dengeli sağlanması gereklidir.

92 numaradaki *Largo*'da bakır nefeslilerle birlikte koro ağırlıklı olan pasajda bakırların hem temiz hem de özellikle çok fazla *forte*ye ulaşmadan koroya eşlik etmeleri önem taşır.

93 numarada korodan sonraki giriş ve özellikle daha sonraki bağlantı, teknik bakımdan önemli bir güçlük taşımaktadır. Orkestra şefinin değişik şekillerde yapabileceği bu 93 numaraya girişte; ilk tempo çok fazla hızlı alındığı zaman pasaj orkestra için aşırı güçleşmekte, biraz ağır alındığı zaman ise, 93 ün 5.

ölçüsü fazla ağır kalmaktadır. Bu bakımdan orkestra şefleri, tempoyu 93'ün ilk dört ölçüsünde biraz yavaş almayı ve 5. ölçüde biraz daha hızlanmayı zaman zaman tercih etmektedirler. Buradaki gelişim ve yaylı çalgılar pasajının orkestraya iyi çalıştırılması; ayrıca son derece *staccato* ve kesin vuruş tekniği ile orkestraya özellikle 1. kemanların girişinin sağlam bir şekilde verilmesi önemlidir.

94 numarada bazı orkestra şefleri 'in 2' yapmalarına karşın, bazı orkestra şefleri de 'in 4' devam etmektedirler. Bu, orkestra şefinin oraya varmış olduğu tempoya göre değişebilen bir durumdur. Ayrıca orkestra şefinin yalnızca oradaki vardığı tempo değil, yönetmiş olduğu orkestra, yönetmiş olunan koro, içinde bulunan akustik koşullar, içinde bulunan armonik ortam; hepsi burada vuruş tekniğinin nasıl belirginleştirileceğinin, nasıl ortaya çıkarılacağına en önemli etkenleridir.

95 numaradan sonra özellikle yaylı çalgılarda üçleme senkopların ortaya çıkması, vuruş tekniğinin son derece keskin bir şekilde orkestra tarafından hissedilmesini gerekli kılmaktadır. Bu vuruş tekniğinin tüm solo, koro, orkestra ve tüm çalgılar kombinasyonunun son derece ritmik yapısını beraber tutacak şekilde *marcato* ve belirgin olması konusunda, orkestra şefi titizlik göstermelidir.

98 numara büyük bir *allargando* ile 99 numaradaki koroya bağlanır. 100 numara, bazen hızlı yönetildiği zaman 'in 2' de düşünülebilecekken 'in 4'de düşünülebilir. Fakat burada önemli olan; şefin vuruş tekniğinin ne istediğini iyi anlatabilmesidir. Pasaj, orkestra şefinin ne vurduğundan çok, nasıl vurduğunun daha önemli olduğunu ortaya çıkaracak bir yapıdadır.

Bölümün devamı, 80 numarada gelen ikinci kısım ile aynı yapıda olduğundan, şeflik tekniği bakımından önemli bir değişiklik taşımamaktadır.

4.4.2. Nr.13 Koral (Koro ve Orkestra)

4.4.2.1. Şiir ve Konu

Bu bölüm, oratoryo içindeki tüm sorgulamalar, arayışlar, iç çatışmalar, dualar ve kavuşma arzusuyla kendinden geçmenin ardından, insanın Tanrı'ya ruhunu teslim etmesini ve Tanrı'ya ulaşmasını anlatır.

Bu bölümün şiiri, Toprak, Gölpınarlı, Başgöz ve Tatcı'nın dîvanlarında bulunmaktadır. Şiir, Gölpınarlı'nın dîvanında (2009: 89) beyit düzeninde, Tatcı'da ise (2008:229) dörtlüklerle yer almaktadır. Şiirde geçen kelimelerin çevirisi şöyledir:

Sensin <u>kerîm</u> , Sensin <u>rahîm</u> , Allâh sana sundum elim	Cömert. Koruyan
Senden <u>artuk</u> yoktur <u>emim</u> , Allâh sana sundum elim	Başka. İlaç, yardım
Ecel geldi vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu	isteyecek kimse.
Kimdir ki içmedin kaldı, Allâh sana sundum elim.	

4.4.2.2. Bölümün Form ve Armonik Yapısına Genel Bakış

Bu koralin genel yapısı, şiirle bağlantılı olarak üç kısımdan oluşmaktadır. ABA denilebilecek bu yapıda, son kısım daha çok küçük bir sonsöz gibidir. "B" kısmı, özellikle tempo ve mod değişimi ile "A" kısmından ayrılmaktadır.

Bölüm, do minör donanımına sahiptir ancak daha çok eolyen modu havası bölüme hâkimdir. Do ekseninin geldiği hiçbir yerde besteci minör akor kullanmamış, bu kısımlarda hep, do-sol aralığı kullanılmıştır; bu da modal bir etki bırakmaktadır. Kullanılan akorlarda oktavın yanında, dörtlü ve beşli aralıklar da çok sıklıkla yer almaktadır. "B" kısmında tonalite mi bemol majöre geçmiş, bölüm sonunda armoni, ekseni tekrar "do"ya getirmektedir.

Bölümün sözlere göre yapılanışı şöyledir:

1-17	1-8	Sensin kerîm, Sensin rahîm, Allâh sana sundum elim
	9-17	Senden artuk yoktur emim, Allâh sana sundum elim
18-26	Poco vivo (♩=50)	Ecel geldi vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu Kimdir ki içmedin kaldı,
	27-33	Allâh sana sundum elim

Tablo 12

4.4.2.3. Koronun Rolü, Çalıştırılması ve Bölümdeki Teknik Güçlükler

Bu koral, oratoryodaki diğer koraller içinde en zor koraldır. Özellikle erkek sesleri yoğunlukla tiz bölgede yer almaktadır ve temiz entonasyon sağlamak oldukça güçtür. Pek çok kısımda tenor partisinin notaları, sopranodan daha incedir. Bu etkenlere bağlı olarak da balans sağlamak kolay değildir. Tüm bölüm boyunca çok bağlı, hiç kesilmeyen bir *legato* uygulanmalıdır. Bölüm, insanın Tanrı'ya teslimiyeti olduğu için; koronun tınısının çok samimi, sıcak olması gereklidir.

Bölümde entonasyon bakımından en zor kısımlar, başlangıç (1.-8.), ve bitiş (27.-33.) ölçüleridir. Tam beşli ile başlayan bölümde, soprano-alto ile tenor-bas kendi içinde ünisonudur. Bu aralıkların tek ses gibi tınlaması zorunludur ve beşli tınısına da çok önem vermek gereklidir. Cümlelerin devamındaki akorlar, başlangıçtaki bu beşliden açılarak oluşur gibidir ve bu beşlinin kalitesi ve entonasyonu doğru ise cümlelerin devamı da aynı kalitede olacaktır. Burada özellikle bas partisi çok tizdir ve bütün cümle boyunca bu gerginlik devam etmektedir. Bu parti mutlaka çok yumuşak bir pozisyonla, sıcak bir sesle söylenmelidir. Tenor partisi de ünisonla başladığı bas partisini takip ederek söylemeli, tek tek yükselen her aralık yumuşak ve huzurlu tınlamalı, sert bir tınıya asla izin verilmemelidir. Buradaki *pianissimo* gürlük de özellikle erkek

seslerinin işini iyice güçleştirmektedir. Bu kısımda istenen sonuç elde edilene kadar sabırla, zamana yayılmış bir şekilde çalışılmalıdır.

İbrahim Yazıcı, bu bölümdeki ilk cümlede insanın her şeyiyle Tanrı'nın önünde olup kendini tamamıyla O'na verdiğini; bu kısmın, insanın vücudundan ayrıldığı yer olduğunu belirtmiş; “sun-dum” hecesinde uzayan tınının düşmemesine de dikkat edilmesi gerektiğini; “elim” derken, koro tınısında insanın elinin Tanrı'nın eline doğru uzandığının duyulması gerektiğini eklemiştir.

10.-17. ölçüler, başlangıçtaki denli zor olmasa da benzer yapıdadır. Eğer ilk cümle koronun sesine iyi yerleşmişse, aynı ilkeleri buraya aktarmak çok zor olmayacaktır. Ancak 12. ölçüden itibaren özellikle soprano partisi pes bölgede söylediğinden; koronun iyi tınlayabilmesi için sopranonun hafif, uçucu bir tondan çok göğüs tonlarını çok iyi kullanması gereklidir.

18.-26. ölçüler, bölümün orta kısmını oluşturmaktadır ve burada “ecel geldi” derken hem tempo, hem de ton değişmektedir. Burada ölüm anının gelişi, majör akorla bildirilmektedir. Naci Özgüç; Saygun'un, şiirin içindeki psikolojileri armonize ettiğini, burada da özellikle ölüm anının gelmesiyle temponun hareketlendiğini ve Tanrı'ya kavuşmanın kıvancıyla akorun özellikle majör olduğunu belirtmiştir. Bu kısımda koronun tınısında “ecel geldi” dizelerinin heyecanı mutlaka olmalı, *piano* başlayan kısmın gürlüğü aşama aşama artarken, koronun enerjisi de yükselmelidir. 22. ölçüdeki *fortissimo* akor, her parti için çok tizdir. Bunun için önceden pozisyonun çok iyi hazırlanması gereklidir. Bu kısım bölümün en çok enerji isteyen kısmıdır. Naci Özgüç, bu kısımda 21. ölçüden itibaren koronun tempoyu çekme olasılığı olduğunu belirtmiştir. Bunun için, çalışma aşamasında bu duruma dikkat edilmeli; koro, tempo konusunda hassaslaştırılmalıdır. Naci Özgüç, bu kısım ile ilgili ek olarak 23. ölçüde şeflerin gürlüğü biraz geri çektiklerini, kendisinin ise, ilk dördlüğü bir önceki ölçünün devamı olarak alıp, ondan sonra gürlüğü geri çekmeyi tercih ettiğini belirtmiştir. Bu kısım için (18-26. ölçüler) Yazıcı'nın düşünceleri şöyledir:

114'de benim hissettiğim şey şu; bir önceki kısımdaki sükûnetten sonra üçlemelerin gelmesi, ilk defa insanın içini pırpır ettiriyor. "Ecel geldi..." derken, resmen Azrail'in gelip canımızı aldığını hissediyoruz, buradaki heyecanda hem Tanrı'ya ulaşma, hem de ölüm anının heyecanı, o anın çarpıntısı var. Saygun'un burada üçlemelerin üzerine yaptığı ikilemeler bunu andırıyor Bu yüzden koronun *tranquillo*'dan çıkıp yeni kısmın iç dinamiğine ulaşması lazım.

'Kimdir ki içmedin kaldı' sözlerini çok iyi telaffuz etmek lazım. Bu nedenle vokalleri deforme etmek, (örneğin 'i'leri 'ö'ye benzetmek vb.) anlaşılabilirliği azalttığı için bence genel olarak çok doğru değil. Bu kısım şiirin en güzel yerlerinden biri ve iyi bir artikülasyon ile yükseğe doğru söylendiğinde hem şiir duyulabilecektir, hem de fevkaledede güzel tınlayacaktır. 'Kaldı' derken, koronun yaptığı *diminuendo*, orkestra içinde doğal olarak gelmektedir. Bu nedenle koro burada orkestrayı çok iyi dinlemeli ve aynı doğrallıkla takip etmelidir.

24. ölçüden itibaren armonik yapı, mi bemol majörden çıkıp ekseni tekrar do notasına yönlendirir. Burada bas ve tenor partilerinin pozisyonlarının sertleşmemesine dikkat etmeli ve çok yoğun nefes desteği ile söylenmelidir. 23. ölçüde tenor'da yer alan la bemol(2) notası sopranodaki sol ile çakışıp, soprano partisi fa notasına çözölmektedir. Benzer bir yapı, yine 24. ölçüde de vardır. Bu çarpışmaların çok iyi tınlaması için partilerin entonasyonuna çok dikkat etmeli ve parlaklık hedeflenmelidir. Arkasından gelen eksik yedili akoru ise, şiirdeki soru işaretini taşımaktadır. Bu ifadenin, sonucun geleceği sonraki ölçüye taşınması, aktarılması gereklidir.

Eserin son cümlesi *pianissimo* gürültüde olduğu için, pozisyonların rahat olmasına yine çok dikkat edilmelidir. Tenor partisinin *divisi*'sindeki aralıklar için özel olarak çalışılmalı, aynı şekilde soprano ve alto arasında çözölen aralıklar da çok duru bir şekilde duyulmalıdır. Bölümün son akoru, huzura ermeyi simgeleyen do majör akordur. Bu akor dört ölçü uzadığundan, koro burada zincir nefes almalıdır. Akorun üçlüsü tenor partisinde yer almaktadır ve teknik olarak tınlatması zor bir akordur. Naci Özgüç de burada temiz entonasyon elde etmenin çok güç olduğunu, gırtlığı sıkı ve geçiş sesi olan mi(2) notasını tutarken, pozisyonun düşmemesi gerektiğini vurgulamış; bu kısmın daha rahat icra edilmesi, daha temiz olması için, bazen orkestranın gürülüğünü biraz daha yükselterek koronun tınısını orkestra ile desteklediğini eklemiştir. Bu akordan önce (29. ölçüde) eğer koronun büyük bir nefese ihtiyacı varsa; koro şefiyle

görüşerek 27. ölçüden itibaren tempoyu ayarlayıp, 29. ölçüde koroya doğal, geniş bir nefes hazırladığını, koronun rahat nefes alması için kendisinin de nefes aldığını belirten Özgüç, ayrıca en sonunda da “m” harfinin tınlamasının şart olduğunu, kapalı ağızda tınlayıp, mutlaka uzaması gerektiğini ifade etmiştir.

Bu kısım ile ilgili Yazıcı'nın görüşleri ise şöyledir:

‘Allah sana sundum elim’ derken akor do majöre çözülüyor. Do majör olması ilginç bir şey değil bence, sonuç itibarıyla en doğal ton. İnsan, doğasına yeniden dönüyor, Rabbine geri dönüyor, kendini oraya teslim ettiğini hissettiriyor. Burada, kendinden geçip vecd olmuş halde iken şuna dikkat etmek lazım; bu son uzayan ‘i’ nin kafa tutarcasına değil; doğal haliyle sonuna kadar uzaması lazım. *Diminuendo*’da sesin bedenden ayrılıp, en sonunda sesin ilk çıktığı, -bir dediğim- o noktada uçuşması lazım,

Bu bölümle ilgili Ahter Destan'ın düşünceleri şöyledir:

Ölüm konusu requiem’lerde işlenir. Burada da özellikle 13. bölümde ölüm konusu işlenmektedir. Bence burası küçük bir ‘requiem’dir. Ama Brahms’ın ‘Alman Requiem’inin üçüncü bölümünde bariton solonun Tanrı’yla konuşmasında olduğu gibi (Herr, lehre doch mich). Eserde, ‘öğret bana, son dakikam ne zaman geliyor’ demektedir. Burada da “Ecel geldi” derken aynı şekilde artık hayatının bitiş anını bildiriyor.

Bu bölümde Yunus Emre hem Tanrı ile konuşuyor, hem ibadet ediyor hem de insani korkular yaşıyor. Bana göre bu bölümün çok teatral bir yapısı var.

Birinci kısım, Tanrıya yakarış ve özellikle yükseliş. Eğer orkestradaki melodileri de izleyecek olursak bütün ses aralığı genişliyor. Dolayısıyla yapı da burada hem saydamlaşıyor hem de geriliyor. Çünkü sesler tize çıkınca insan bedeninin daha zorlandığını hissedebiliyoruz, tabii bu aynı zamanda psikolojik açıdan da bir gerginlik oluşturmakta. Bu ilk cümlede çok açık bir kabullenme var; hayatını teslim ettiği anlaşılıyor.

Burada “sana sundum elim” derken; (Belki bu bizim için çok normal bir ifade; dua ederken ellerimizi açar, kaldırırız. Fakat bence burada bu böyle değil. Saygun böyle düşündü mü bilmiyorum ama bana göre şöyle;) Michelangelo’nun Sistine Şapeli’ndeki tavan freskinde [Adem’in yaratılışı] Tanrı, hayatı Adem’in eline dokunarak veriyor. Burada da tersine ‘insan’ elini uzatıp hayatını Tanrı’ya teslim ediyor. Bence burada çok ciddi bir daire kapanışı var.

'Senden artuk..' diye başlayan ikinci cümlede orkestra ve koro dokusunu izlersek, yapıda tersine bir iniş var aşağıya. Bununla beraber bir ümitsizlik de var; ellerini Tanrı'ya uzatmış ama hayatının artık devam edebileceğini ummuyor. Tüm bunlar hep bir dua içinde, kendince dua eden bir insanla karşı karşıyayız.

Birinci kısmın sonunda uzun bir final var. Sanki eser burada bitiyormuş gibi. Yalancı bir final. Neden Saygun burada böyle bir son tercih ediyor ve sonra heyecanlı bir bölüme geçiyoruz? (Bu kısmı daha sonra ekleyeceğim.)

114 numarada (18. ölçü), nefes nefese kalan, ölmek istemeyen, ölümden korkan bir insanın çok ciddi bir şekilde teatral çizimini görüyoruz. 'Ecel geldi', cümlenin ritmik yapısıyla da eyvah dercesine geliyor. 'Vade erdi' derken, hayatının bittiğini vurguluyor. 'Ömrüm kadehi doldu' ise çok önemli ve tarihle bağlantılı bir cümle. Bu cümleyi Sokrates ölmeden önceki savunmasında kullanıyor. Çünkü ona zehir dolu bir kadeh uzatıyorlar ve o da aynı 'ömrümün kadehi doldu' cümlesini kullanıyor. Bu çok ciddi bir metafor yaratıyor ve yıllarca yankılanıyor bu metafor. Aynı metafor İncil'de de geliyor. İsa'nın da Golgota tepesine çıkarken ettiği duada; 'Tanrım lütfen bu kadeh beni geçsin' gibi bir cümlesi vardır. O kadeh artık ölümü temsil ettiğinden, İsa; beni geçsin demıştır.

'Kimdir ki içmedi kaldı' dizesinde ölümsüzlük konusu işleniyor. Dokuda bir yükseliş var ve özellikle tenorlar taşıyorlar bu gerilimi. Bu gerilim tam anlamıyla inmiyor ve cümle bir soru işaretiyle havada kalıyor. Bir kesit var ve bu kesit sanki havada kalmış gibi.

Peki Saygun neden böyle bir bölümden önce yalancı bir final yapıyor? Çünkü benim görüşüme göre aslında bu bölüm, zamanın içerisinde diğer bölümlerle eş zamanlıdır. Tüm sanatlar içinde bilinir ki; müziğin en önemli özelliği zamandır. Akışını istediğimiz gibi durdurabiliriz ve bütün fizik kurallarını tepetaklak edebiliriz. Mesela opera sanatında da zamanla çok oynanır, örneğin anın genişlemesine sıklıkla rastlanır. Burada da zaman yok olmaktadır ve bence bölümün kısımları aslında peş peşe değil; aynı zaman içerisinde üst üste gelmektedirler. Bölümün tüm sözleri, yani dua sırasında geçen tüm düşünceler; aslında üst üste katmanlardır. Yani bir yandan Tanrı'ya elini uzatırken, diğer yandan 'ecel geldi' düşüncesi içinden geçiyor. Hepsi, aslında zihinde beraber akıyor.

Çok güzel bir final var burada. Koroda uzun tutulan bir akor var ve orkestrada da bir canın kopuşu ve yukarı uçuşu simgeleniyor. Aynı simgeyi, 12. bölümdeki 'aşkın aldı benden beni' kısmında da görebiliriz. Benim görüşüme göre, eserde kullanılan benzer teknikler, bir leit motif tekniği oluşturmaktadır.

4.4.2.4. Bölümün Şeflik Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Eser yarım ölçü ile başlamaktadır. Bazı orkestra şefleri ölçüyü tam vurarak başlayıp, bazı orkestra şefleri ise, ikiyi *aufakt* alarak üçüncü vuruşla başlamaktadırlar. Bu, orkestra ve koro ile daha önce yapılan çalışmalara bağlı olarak değişebilen bir tercihtir. Fakat bütünüyle koro üzerine dayanan bu bölümde yaylılar son derece küçük arşe kullanmalı, orkestra çok *pianissimo* bir karakter içinde; koronun ortaya çıkarmak istediği ve neredeyse eserin tümünü özetleyen bir koral yapıdaki dramatik patlamanın ortaya çıkmasını sağlamalıdır.

114 numaralı girişte -özellikle vuruş tekniğinde yanlış ifadeler olduğu takdirde- koronun erken atak yapma olasılığı vardır (114; 4. ölçü). Bunu önlemek için orkestra şefinin bu girişi son derece ölü vermesi ve koroyu ikinci vuruşta girecek şekilde hazırlayıp, 'ecel geldi'ye erken girmemelerini sağlaması gereklidir.

'Bu ömrüm kadehi doldu', neredeyse tüm oratoryonun doruk noktası olarak düşünülebilecek bir *nüans* bütünlüğüne varmalıdır.

Son dört ölçüde olabildiğince dengeli ve doğal bir *diminuendo* sağlayabilmek, şefin başlıca görevlerinden biri olmalıdır. Burada tüm orkestra ve koro *decrecendo* yaptığı için, bu cümlemin taşınması büyük ustalık gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

- ANTEP, Ersin. (2006). **Türk Bestecileri Eser Kataloğu**. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- ARACI, Emre. (2001). **Ahmed Adnan Saygun, Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**. İstanbul: YKY.
- ATALAY, Adnan. (1987). **Saygun'un Eserleri**. Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri (yayına hazırlayan T. Göğüş), İzmir:İzmir Filarmoni Derneği Yayınları.
- AYDIN, Yılmaz. (2003). **Türk Beşleri**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- AYDIN, Yiğit. (2000). **Ahmed Adnan Saygun'un Birinci, Üçüncü ve Beşinci Senfonilerinde Birinci Bölümlerin Bestecilik ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: H. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AYTEPE, Çiğdem. (2007). **Ahmed Adnan Saygun'un "Koro ve Orkestra" Yapıtları**. Ahmed Adnan Saygun Sempozyumu, Bildiri (Bursa).
- BAŞGÖZ, İlhan. (2003). **Yunus Emre**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Biyografya 5: Ahmed Adnan Saygun**. (2004). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cumhuriyet'in Sesleri (Bilanço '98)**. (1999). İstanbul: Tarih Vakfı yayınları ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- DEĞER, Atilla Çağdaş. (2007). **A. Adnan Saygun'un Çağdaş Türk Koro Müziği İçin Önemi ve Eşliksiz Koro Eserlerine Genel Bir Bakış**. Ahmed Adnan Saygun Sempozyumu, Bildiri (Bursa).

- DEĞER, Atilla Çağdaş; AYTEPE, Çiğdem. (2009). **Çocuk Korolarında Temel Müzik Eğitimi**. Ankara: Punto Grafik Tasarım Matbaacılık Hizmetleri.
- EYÜBOĞLU, Sabahattin. (2005). **Yunus Emre**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- FUAT, Memet. (2007). **Yunus Emre**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GÜNAYDIN, Yusuf Turan. (2006). **Yunus Emre Mütercimleri 1928-2005, -Biyo- Bibliyografik Bir Deneme-**. İstanbul: Kültür, Üç Aylık Kültür Sanat Araştırmaları Dergisi, Yunus Emre Özel Sayısı, Güz 2006.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki. (2009). **Yunus Emre - Hayatı ve Bütün Şiirleri**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- HODEIR, André. (2002). **Müzikte Türler ve Biçimler (Oratoryo maddesi)**. (Çev. İlhan Usmanbaş) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- KÜÇÜK, Kemal. (2007). **Adnan Saygun**. İstanbul: Doğuş Holding A.Ş.
- MORRIS, Mark. (1999). **The Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers**. London: Pimlico.
- ÖZTELLİ, Cahit. (2009). **Yunus Emre**. İstanbul: Özgür Yayınları.
- ÖZBAY, Hüseyin; TATCI Mustafa. (1997). **Yunus Emre (Makalelerden Seçmeler)**. İstanbul: M.E.B. Yayınları – Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi.
- ÖZMEN, Onur. (2007) **Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'na Genel Bir Bakış**. Ahmed Adnan Saygun Sempozyumu, Bildiri (Bursa).

- PAHLEN, K. (1990). **The World of Oratorio**. Oregon: Amadeus Pres Portland.
- REFİĞ, Gülper. (1991). **Ahmet Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SACHS, C. (1965). **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**. Çeviren: İlhan Usmanbaş, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SAY, Ahmet. (2005). **Müzik Ansiklopedisi (Oratoryo maddesi)**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAY, Ahmet. (2005). **Müzik Sözlüğü (Oratoryo maddesi)**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAYGUN, A. A. (1936). **Türk Halk Musikisinde Pentatonism**. Nümune Matbaası.
- SAYGUN, A.A. (1940). **Halkevlerinde Musiki**. Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.
- SAYGUN, A. A., Yönetken H. B. (1958). **Lise Müzik Kitabı I, II, III**. İstanbul: MEB Basımevi.
- SAYGUN, A. A. **Yunus Emre Oratoryosu**. (1942). Koro ve Orkestra Partitürleri, Southern Music Publishing, (1969).
- SÖZER, Vural. (2005). **Müzik (Oratoryo maddesi)**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SUN, Muammer. (1969). **Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları**. Ankara: Ajans Türk Yayını.

TATCI Mustafa. (2008). **Yunus Emre - Dîvân ve Risâletü'n-Nushiyye – Âşık Yunus'tan Seçmeler.** İstanbul: H Yayınları.

YILDIZ, Dinçer. (2007). **Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun.** Ankara: Sun Yayınevi.

YUDKIN, Jeremy. (1996). **Understanding Music.** New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

YUNUS EMRE. (Temsil kitapçığı) Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yayınları, 1973/1974 Sezonu No.4, Ankara: Ajans Türk Matbaacılık Sanayi.

YUNUS EMRE. (1946). (Temsil kitapçığı) Devlet Konservatuvarı Temsil ve Konserleri, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

EK-1 YUNUS EMRE ORATORYOSU DİSKOGRAFYASI

- Müfide Özgüç, soprano
Cemaliye Kıyıcı, alto
Pekin Kırgız, tenor
Bülent Ateşoğlu, bas
Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası ve Korosu
Şef: Hikmet Şimşek
(Türkçe)
T.C. Kültür Bakanlığı CD'si, A-91-0001,
- Ibolya Verebics, soprano
Eva Panczel, kontralto
György Korondy, tenor
Sandor Blaszo, bas
Macar Radyo ve Televizyon Korosu
Budapeşte Senfoni Orkestrası
Şef: Hikmet Şimşek
(Almanca)
Hungaraton HCD 31077
- Yunus Emre Oratoryosu 6 ve 11. Aryalar
Attila Manizade, bas
Şef: Erol Erdinç
Sofya Radyo Senfoni Orkestrası
UPR Classics UP 92-001-CD

- Esin Talınlı, soprano
Şebnem Algın, alto
Ömer Yılmaz, tenor
Tuncay Kurtoğlu, bas
Ankara Devlet Opera ve Balesi Korosu
Bilkent Senfoni Orkestrası
Şef: Rengim Gökmen
(Türkçe ve İngilizce)
Bilkent BMP 0031 (2CD)
(İkinci disk, 25 Kasım 1958'de L.Stokowski yönetiminde New York'ta
seslendirilen yapıtın LP kaydının CD'ye aktarımıdır.)

- Yunus Emre Oratoryosu; *"Yalancı Dünyaya"* ve *"Bâd-ı sabaya sorsunlar"*
Ömer Temizel, tenor
Vedat Kosal, piyano
Coriolan (Warner)
B000024Z7F

EK-2 YUNUS EMRE ORATORYOSU KORO PARTİSYONU

YUNUS EMRE

PART 1

NO. 1 CHORUS AND ORCHESTRA

Text selected from
YUNUS EMRE'S poems
by the Composer

English version by Willert Beale
Version française d'Eugène Borrel
Deutsche Übertragung von Max Meinecke

A. ADNAN SAYGUN
Op. 26

Vocal Score by A. ADNAN SAYGUN

Largo ($\text{♩} = \text{ca. } 60$)

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

PIANO

pp

mf

pp

Vln., Vla., Vcl., Cbs.

Vln., Fla.

Te-fer-rûç ey - le -
When dim grey dawn was
Me pro-me-nant
Als die zar - te

Te-fer-rûç ey - le-yû var - dim -
When dim grey dawn was breaking cold,
Me pro-me-nant au ha - sard,
Als die zar - te grau-e Däm-me-rung

©Copyright 1969 by SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC.
International Copyright Secured
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit
Printed in U.S.A.
"WARNING! Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

S. *pp* sa - ba - hin
the Tomb - stones
à l'au - be,
her - auf - stieg,

A. *p* sa - ba - hin the Tomb - stones
à l'au - be,
her - auf - stieg, *pp* sa - ba - hin
the Tomb - stones
à l'au - be,
her - auf - stieg,

T. *p* sa - ba - hin the Tomb - stones
à l'au - be,
her - auf - stieg, *pp* sa - ba - hin
the Tomb - stones
à l'au - be,
her - auf - stieg,

B. *p* sa - ba - hin the Tomb - stones
à l'au - be,
her - auf - stieg, *pp* sa - ba - hin
the Tomb - stones
à l'au - be,
her - auf - stieg,

Yü var - dun
brea - king cold,
au ha - sard,
gra - ue Däm - me - rung

ah
ah
ah
ah

mf *mf* *decresc.*

S.

A.

T.

B.

Pa. *Vic., Obs.* *poco allarg.*

10

mp

S. sin - le - ri sin - le - ri gör - - - düm,
de - so - late de - so - late, I saw,
des tom - beaux des tom - beaux m'ont ap - pa - ru,
Grä ber, Grä ber sah ich,

A. sin - le - ri sin - le - ri gör - - - düm,
de - so - late de - so - late, I saw,
des tom - beaux des tom - beaux m'ont ap - pa - ru,
Grä ber, Grä ber sah ich,

T. sin - le - ri sin - le - ri gör - - - düm,
de - so - late de - so - late, I saw,
des tom - beaux des tom - beaux m'ont ap - pa - ru,
Grä ber, Grä ber sah ich,

B. sin - le - ri sin - le - ri gör - - - düm,
de - so - late de - so - late, I saw,
des tom - beaux des tom - beaux m'ont ap - pa - ru,
Grä ber, Grä ber sah ich,

a tempo

Pa. *ff*

1 poco più mosso (♩ = 72)

Vln., Vla., Vlc.

pp

cresc. poco a poco

16

mf cresc.

T. Ka - ris - mis Beneath them
Mé-lés In der

B. Ka - ris - mis ka - ra top - ra - ga
Be - neath them in the cold dark earth,
Mé - lés à la froi - de ter re,
In der schwe - ren dun - klen Er de

Pa. Trb., Tuba

In Tempo I. (♩=60)

S. *div. pp*
 A. *pp*
 T. *pp*
 B. *div. pp*

su - na - zik
 the ten - der
 ces corps char -
 hin - ge - streckt

ka - ra top - ra - ga
 in the cold dark earth
 a la froi - de ter re,
 schwe - ren dun - klen Er de

su - na - zik
 the ten - der
 ces corps char -
 hin - ge - streckt

pp subito

Pa.

In Tempo I. (♩=60)

S. *pp*
 A. *pp*
 T. *pp*
 B. *pp*

su - na - zik ten - le ri gör - düm.
 the ten - der for - lorn dead I saw.
 ces corps frè - les, si dé - li cats, si ten - dres.
 hin - ge - streckt leb - los, Kör - per sah ich.

su - na - zik ten - le ri gör - düm.
 the ten - der for - lorn dead I saw.
 mants, ces corps frè - les, si dé - li cats, si ten - dres.
 hin - ge - streckt leb - los, Kör - per sah ich.

su - na - zik ten - le ri gör - düm.
 the ten - der for - lorn dead I saw.
 mants, ces corps frè - les, si dé - li cats, si ten - dres.
 hin - ge - streckt leb - los, Kör - per sah ich.

su - na - zik ten - le ri gör - düm.
 the ten - der for - lorn dead I saw.
 mants, ces corps frè - les, si dé - li cats, si ten - dres.
 hin - ge - streckt leb - los, Kör - per sah ich.

Str.

Pa.

25

2

S.

A.

T.

B.

Pa.

Vlc., Cbs.

Str.

Ver -

Ver -

T. Solo

T.

Tutti

B.

Pa.

pp

8

Yay - la - lar
Sum - mer's hills
Dé - lais - sés
las - sen sind

yay - la - maz ol - mus,
shall seethem no more,
sont les pla-teaux d'é - té,
Som - mer - hü - gel,

pp

S. Yay - la - lar Sum - mer's hills dé - lais - sés - las - sen sind yay - la - maz ol - muş, shall see them no more, sont les pla-teaux d'é - té, Som - mer hü - gel,

A. Yay - la - lar Sum - mer's hills dé - lais - sés - las - sen sind yay - la - maz ol - muş, shall see them no more, sont les pla - teaux d'é - té, Som - mer hü - gel,

T. yay - la - lar Sum - mer's hills dé - lais - sés - las - sen sind yay - la - maz ol - muş, shall see them no more, sont les pla - teaux d'é - té, Som - mer hü - gel,

B. Yay - la - lar Sum - mer's hills dé - lais - sés - las - sen sind yay - la - maz ol - muş, shall see them no more, sont les pla-teaux d'é - té, Som - mer hü - gel,

Pa. 8

S. Die

A. Die

Solo Solo col tutti

kiş - la - lar nor the plains die Feu - er stel - len kiş - la - maz ol - muş, nor the low sea sind leer und hi - ver, kalt,

Tutti Die

B. Die

Pa. 8

39

S. *kiz - la - lar . nor the plains dé - lais-sés Fe - uer-stel - len* *kiz - la-maz ol the low sea les prés en hi - muş, shore, ver, kalt,*

A. *kiz - la - lar . nor the plains dé - lais-sés Fe - uer-stel - len* *kiz - la-maz ol the sea les prés en leer hi - ol muş, shore, ver, und kalt,*

T. *kiz - la - lar . nor the plains dé - lais-sés Fe - uer-stel - len* *kiz - la-maz ol the low sea les prés en leer hi - ol muş, shore, ver, und kalt,*

B. *kiz - la - lar . nor the plains dé - lais-sés Fe - uer-stel - len* *kiz - la-maz ol the low sea les prés en leer und hi - muş, shore, ver, kalt,*

Pa. *8*

42

S. *Bar tut-muş And the tongues J'ai vu dans les In ih - ren* *söy - le-mez ol once laughing or bou ches leurs nun stum - men Müñ gues dern a - in rouil.*

A. *Bar tut - muß And the tongues J'ai vu dans les In ih - ren* *söy - le-mez ol once laughing or bou ches leurs nun stum - men Müñ gues dern in rouil.*

T. *Bar tut - muß And the tongues J'ai vu dans les In ih - ren* *söy - le-mez ol once laughing or bou ches leurs nun stum - men Müñ gues dern a - in rouil.*

B. *Bar tut - muß And the tongues J'ai vu dans les In ih - ren* *söy - le-mez ol once laughing or bou ches leurs nun stum - men Müñ gues dern a - in rouil.*

Pa. *pp* *8*

43

3

S.

giz - da dil - le - ri gör - düm.
the mouths now si - lent I saw.
lées, qui ne par lent plus.
ver - fault, Zun - gen sah ich.

A.

giz da dil le ri gör - düm.
the mouths now si - lent I saw.
lées, qui ne par lent plus.
ver - fault, Zun - gen sah ich.

T.

giz - da dil - le - ri gör - düm.
the mouths now si - lent I saw.
lées, qui ne par lent plus.
ver - fault, Zun - gen sah ich.

B.

giz - da dil le ri gör - düm.
the mouths now si - lent I saw.
lées, qui ne par lent plus.
ver - fault, Zun - gen sah ich.

Pa.

ff

7

46

Pa.

(b) 7

7

51

Pa.

7

4

p

B. So - ğul - mış, şol e - lâ göz - ler, —
 All their eyes — all are sight - less now, —
 Fi - gés ces beaux yeux, —
 Blick - los sind die schö - nen Au - gen, —

Fg.
pp

Pa. Vlc., Cbs. Tuba

B. be - lür - süz ol - mış ay yüz - ler, —
 their ra - dıant fa - ces none can know, —
 ter - nis ces fronts ra - yon nants, —
 die glän - zen - de Störn matt und kalt, —

Hn. *Str.*

Pa. Timp.

5

f

B. Ka - ra top - ra ğin al - tin —
 And hands that were once filled with —
 Sous la froid' et noi - re —
 In der schwe - ren dun - klen —

Hn. *f* *Trb.* *cresc.*

Pa.

64

S. *cresc.*

A. *cresc.*

T. *cresc.*

B. *cresc.*

Pa. *cresc.*

Ka - ra top - ra gin al - tin da
 And hands that were once filled with flowers,
 Sous la froi - d'et noi - re ter - re
 In der schwe - ren dun - klen Er - de

da flowers, ter re
 Ka - ra top - ra gin al - tin da
 And hands that were once filled with flowers,
 Sous la froi - d'et noi - re ter - re
 In der schwe - ren dun - klen Er - de

73

6

S. *pp*

A. *pp*

T. *div. pp*

B. *pp*

Pa. *pp*

Woodwind

göl - de - ren
 laid in earth
 sont ca - chées
 aus - ge - streckt ces

göl - de - ren
 cold and still
 sont ca - chées
 aus - ge - streckt ces

göl - de - ren
 cold and still
 sont ca - chées
 aus - ge - streckt ces

göl - de - ren
 cold and still
 sont ca - chées
 aus - ge - streckt ces

76

S.
el cold le and ri still gör - düm.
coid and still l saw.
mains cueil leuses de ro ses.
hilt los, Hän de sah ich.

A.
el cold le and ri still gör - düm.
coid and still l saw.
mains cueil leuses de ro ses.
hilt los, Hän de sah ich.

T.
el cold le and ri still gör - düm.
coid and still l saw.
mains cueil leuses de ro ses.
hilt los, Hän de sah ich.

B.
el cold le and ri still gör - düm.
coid and still l saw.
mains cueil leuses de ro ses.
hilt los, Hän de sah ich.

Vln.
Pa.
Vic., Cbs.

Pa.
pp mp mf

Pa.
Str.
decrease.
ppp

NO. 2

TENOR SOLO AND ORCHESTRA

T A C E T

NO. 3 ALTO SOLO AND ORCHESTRA

T A C E T

NO. 4 BASS SOLO, CHORUS AND ORCHESTRA

Angoscioso (♩=54)

S.

A.

Bass Solo

Angoscioso (♩=54)
Ney or Fl.

p espressivo

Pa.

19

S.

A.

Bass Solo

Pa.

Sen bun-da ga-
Hast thou ex-iled
I ci-bas, es-
Ein sam bist du

Vlc., Cbs.
ppp

S.

ppp

A.

ppp

ppp

ppp

Bass Solo

rip mi gel - din Ni çin ağ
 bi ther come? Why art thou
 tu en e - xi lè, Pour quoi pleu
 hier her ge korn - men, Wa - rum trau

Pa.

pp *p*

Vla. II, Vla.

The image shows a page from a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Bass Solo, and Piano (P.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in English, French, and Chinese. The Soprano and Alto parts have melodic lines with lyrics. The Bass Solo part has a more rhythmic line with lyrics. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *mp*.

S.

A.

Bass Solo

P.

lar sin, Ni çin ağ
mourn ing, Why art thou
-erst res tu, Pour quoi pleu
du, Wa rum trau

p *mp*

16

20

Solo *p*

S.

A.

Bass Solo

-lar mourn -erst sin ing res-tu, du, büi - büi hey night - ing - ale, ros - si - gnol, Nach - ti - gall,

Pa.

Ob. *p*

vi. I *b*

19

(Solo colla 1^a parte)

S.

A.

Bass Solo

büi - büi - hey? Yo ru-lup iz mi ya-
 night - ing - ale? Andart thou wea ry, a-
 ros - si - gnol? Fa-ti-gué, as tu per du ta
 Nach - ti - gall? Bist du mü - de, ver-

Pa.

Hr. *p*

22

S.

A.

Bass Solo

-nî-dîn, — Ni - çin ağ lar sin —
 -wea-ry? Why art thou mourn ing, —
 rou - te, Pour - quoi pleu res - tu, —
 .lu - ren, Wa - rum trau erst du, —

Pa.

25

21

ppp

S.

A.

Bass Solo

bül - bül hey?
 night-ing - ale?
 ros - si - gnoi?
 Nach - ti - gall?

Ney or Fl.

Pa.

p

29

Pa.

29 30 31 32

33

33 34 35 36

37

poco cresc.

p

37 38 39 40

41

41 42 43 44

45

45 46 47 48

48

22

S.

A.

Bass Solo

Hey! ne ya vuz i - ni - ler sin,
 Ah! Thy sweet plaint my heart doth rend,
 Las! com-bien poignan - tes sont tes plain tes,
 Ach, dei - ne Kla - ge zer-reist mein Herz,

Ob., CL, Str.

Pa.

52

S.

A.

Bass Solo

Be - nim der dim ye - ni -
 And so my sor - row hath
 Tu ra - vi - ves mon cha - grin a - pai -
 Und mein Schmerz, mein Schmerz ist oh - ne

Vla.

Pa.

55

23

S.

A.

Bass Solo

Pa.

ler sin, Dost 'u gör
no end; Art. thou too
-sé Lan guis tu donc a
En de. Suchst. auch du ver

f

59

S.

A.

Bass Solo

Pa.

-mek mi di ler sin? Ni.
search ing for the Friend? Why
-près l'A mi, a près l'A-mi? Four-
-geb lich nach dem Freund? Wa-

decresc

62

24 *ppp*

S.

A.

Bass Solo

- çin — ağ — lar — sin — büi . büi hey?
 - art — thou — mour — ning, — night ing — ale?
 - quoi — pleu — res — tu, — ros . si — gnol?
 - rum — trau — erst du, — Nach - ti — gall?

Pa.

pp Vic. Ch. *decresc.*

Ob. Cl.

66

S.

Pa.

Archi

Ney or Fl.

70

Pa.

Kudüm or Tam tam

ppp

73

Pa.

76

NO. 5 CHORUS AND ORCHESTRA

S. $(\text{♩} = 88)$
 Be - nim a - dim dert li do lap, Su
 The groan ing wa - ter wheel am I, From
 Je suis la rou - e gé mis san - te, Mes
 Ich bin ein äch - zend' Was ser rad, Die

A.
 Be - nim a - dim dert li do lap, Su
 The groan ing wa - ter wheel am I, From
 Je suis la rou - e gé mis san - te, Mes
 Ich bin ein äch - zend' Was ser rad, Die

T.
 Su
 From
 Mes
 Die

B. *div.*
 Be - nim a - dim dert li do lap, Su
 The groan ing wa - ter wheel am I, From
 Je suis la rou - e gé mis san - te, Mes
 Ich bin ein äch - zend' Was ser rad, Die

Pa.
 p

S. *pp*
 -yum a kar ya lap ya lap, Böy le
 me the spark ling wa ters fly, So or
 eaux se ver sent en cas ca des, Le Sei
 Trop fen fal len hoch he rab, So sprach

A. *pp*
 -yum a kar ya lap ya lap, Böy le
 me the spark ling wa ters fly, So or
 eaux se ver sent en cas ca des, Le Sei
 Trop fen fal len hoch he rab, So sprach

T. *pp*
 -yum a kar ya lap ya lap, Böy le
 me the spark ling wa ters fly, So or
 eaux se ver sent en cas ca des, Le Sei
 Trop fen fal len hoch he rab, So sprach

B. *pp*
 -yum a kar ya lap ya lap, Böy le
 me the spark ling wa ters fly, So or
 eaux se ver sent en cas ca des, Le Sei
 Trop fen fal len hoch he rab, So sprach

Pa. *pp*

S.
 emr - ey le miß Ga lap; A nin i
 -de - reth the Lord on high; For this I
 -gneur der Herr, ain der Herr l'or don ne; C'est pour ce
 des des des des des Und da rum

A.
 emr - ey le miß Ga lap; A nin i
 -de - reth the Lord on high; For this I
 -gneur der Herr, ain der Herr l'or don ne; C'est pour ce
 des des des des des Und da rum

T.
 emr - ey le miß Ga lap; A nin i
 -de - reth the Lord on high; For this I
 -gneur der Herr, ain der Herr l'or don ne; C'est pour ce
 des des des des des Und da rum

B.
 emr - ey le miß Ga lap; A nin i
 -de - reth the Lord on high; For this I
 -gneur der Herr, ain der Herr l'or don ne; C'est pour ce
 des des des des des Und da rum

Pa.

15

S. *-cün ben aḡ la - rim, Der - dim var - dir*
mourn, for this l weep, This my sor - row,
-la que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
wei ne, wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

A. *-cün ben aḡ la - rim, Der - dim var - dir*
mourn, for this l weep, This my sor - row,
-la que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
wei ne, wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

T. *-cün ben aḡ la - rim, Der - dim var - dir*
mourn, for this l weep, This my sor - row,
-la que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
wei ne, wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

B. *-cün ben aḡ la - rim, Der - dim var - dir*
mourn, for this l weep, This my sor - row,
-la que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
wei ne, wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

Pa. *-cün ben aḡ la - rim, Der - dim var - dir*
mourn, for this l weep, This my sor - row,
-la que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
wei ne, wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

20

25

S. *i - ni - le - rim. Be - ni - bir*
that I must keep. On moun - tain - top
je me la - men - te. J'd - tais un
den ich er - trag'. Ich stand als

A. *i - ni - le - rim. Be - ni - bir daḡ - da bul - du -*
that I must keep. On moun - tain top a tree
je me la - men - te. J'd - tais un ar - bre sur la mon -
den ich er - trag'. Ich stand als Baum auf Ber - ges

T. *i - ni - le - rim. a*
that I must keep. a
je me la - men - te. a
den ich er - trag'. a

B. *i - ni - le - rim. a*
that I must keep. a
je me la - men - te. a
den ich er - trag'. a

Pa. *i - ni - le - rim. Daḡ - da bul - du -*
that I must keep. On moun - tain
je me la - men - te. Ar - bre sur la mon -
den ich er - trag'. Ich stand als

26

S. *dağ da bul du lar,*
a tree a tree l stood,
ar auf bre sur Ber la mon ta hüh',
Baum ges höh', gne,

A. *lar stood, Ko-lum ka-na-dim kir di lar,*
ta stood, My limbs spread wide as branch es should,
höh', gne, Ils m'ont cou pé flü-gel gleich ge spreizt, ches,
Die Ar me

T. *lar stood, Ko-lum ka-na-dim kir di lar,*
ta stood, My limbs spread wide as branch es should,
höh', gne, Ils m'ont cou pé flü-gel gleich ge spreizt, ches,
Die Ar me

B. *lar stood, Ko-lum ka-na-dim kir di lar,*
ta stood, My limbs spread wide as branch es should,
höh', gne, Ils m'ont cou pé flü-gel gleich ge spreizt, ches,
Die Ar me

Pa. *pp*

26

S. *Do la ba lâ yik gör dü ler; A-nin i*
They made me wheel and found me good; For this I
Ils m'ont trou vé bon pour la roue; C'est pour ce
Als Was-ser-rad er schien ich gut; Und da-rum

A. *Do la ba lâ yik gör dü ler; good; roue; gut; A-nin i*
They made me wheel and found me good; roue; gut; For this I
Ils m'ont trou vé bon pour la roue; C'est pour ce
Als Was-ser-rad er schien ich gut; Und da-rum

T. *Do la ba lâ yik gör dü ler; good; roue; gut; A-nin i*
They made me wheel and found me good; roue; gut; For this I
Ils m'ont trou vé bon pour la roue; C'est pour ce
Als Was-ser-rad er schien ich gut; Und da-rum

B. *Do la ba lâ yik gör dü ler; good; roue; gut; A-nin i*
They made me wheel and found me good; roue; gut; For this I
Ils m'ont trou vé bon pour la roue; C'est pour ce
Als Was-ser-rad er schien ich gut; Und da-rum

Pa. *pp*

3/4

S. *-cün ben aḡ la - rim, Der - dim var - dir,*
mourn, for this I weep, This my sor - row,
-la la que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
wei ne, wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

A. *A - nin i - cün aḡ la - rim, Der - dim var - dir,*
'Tis for this I mourn and weep, This my sor - row,
C'est pour ce - là que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
Und da - rum wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

T. *-cün ben aḡ la - rim, Der - dim var - dir,*
mourn, for this I weep, This my sor - row,
-la la que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
wei ne, wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

B. *A - nin i - cün aḡ la - rim, Der - dim var - dir,*
'Tis for this I mourn and weep, This my sor - row,
C'est pour ce - là que je pleu - re, C'est là ma pei - ne,
Und da - rum wei ne ich, Dies ist mein Kum - mer,

Pa.

27

S. *i - ni - le - rim. Su - yum al - çak - tan çe - ke -*
that I must keep. I draw the wa - ter from be -
je me la - men - te. Mon eau, je - la prends de bien
den ich er - trag'. Ich schöpf' das Was - ser aus dem

A. *i - ni - le - rim. Su - yum al - çak - tan çe - ke -*
that I must keep. I draw the wa - ter from be -
je me la - men - te. Mon eau, je - la prends de bien
den ich er - trag'. Ich schöpf' das Was - ser aus dem

T. *i - ni - le - rim. oy - oy - oy -*
that I must keep. o - o - o -
je me la - men - te. oh - oh - oh -
den ich er - trag'. o - o - o -

B. *i - ni - le - rim. Su - yum al - çak - tan çe - ke -*
that I must keep. I draw the wa - ter from be -
je me la - men - te. Mon eau, je - la prends de bien
den ich er - trag'. Ich schöpf' das Was - ser aus dem

Pa.

46

S.
-rim, Dö - nüp yük - se - ge dö ke - rim,
-low, And from the height I make it flow,
bas, La mon te, puis la ver se la haut,
Grund, Und trag' es hoch und werf's hin ab.

A.
-rim, Dö - nüp yük - se - ge dö ke - rim,
-low, And from the height I make it flow,
bas, La mon te, puis la ver se la haut,
Grund, Und trag' es hoch und werf's hin ab.

T.
oy
o
oh
o

B.
-rim, Dö - nüp yük - se - ge dö ke - rim,
-low, And from the height I make it flow,
bas, La mon te, puis la ver se la haut,
Grund, Und trag' es hoch und werf's hin ab.

Pa.

28

S.
Ben Mev - lä 'yi zikr e - de rim;
To the Sei - gneur que my prais es go;
C'est le bend den Herrn ohn' lou e sans ces se;
Lo - bend den Herrn Un ter lass;

A.
Ben Mev - lä 'yi zikr e - de rim;
To the Sei - gneur que my prais es go;
C'est le bend den Herrn ohn' lou e sans ces se;
Lo - bend den Herrn Un ter lass;

T.
Ben Mev - lä 'yi zikr e - de rim;
To the Sei - gneur que my prais es go;
C'est le bend den Herrn ohn' lou e sans ces se;
Lo - bend den Herrn Un ter lass;

B.
Ben Mev - lä 'yi zikr e - de rim;
To the Sei - gneur que my prais es go;
C'est le bend den Herrn ohn' lou e sans ces se;
Lo - bend den Herrn Un ter lass;

Pa.

59

S. A - nin i - çün ben ağ - la - rim,
For this I mourn, for this I weep,
C'est pour ce la- la- rim,
Und da - rum wei - ne, que wei - ne pleu - re,

A. A nin i - çün ben ağ - la - rim,
For this I mourn, for this I weep,
C'est pour ce la- la- rim,
Und da - rum wei - ne, que je this pleu - re,

T. oy - oh - oh - o

B. A - nin i - çün ben ağ - la - rim,
For this I mourn, for this I weep,
C'est pour ce la- la- rim,
Und da - rum wei - ne, que je pleu - re,

Pa.

60

S. Der - dim var - dir, i - ni - le - rim.
'Tis my sor - row, that I must keep.
'C'est là pei - ne, je me la - men - te.
Dies ist mein Kum - mer, den ich er - trag'.

A. Der - dim var - dir, i - ni - le - rim.
'Tis my sor - row, that I must keep.
'C'est là pei - ne, je me la - men - te.
Dies ist mein Kum - mer, den ich er - trag'.

T. Der - dim var - dir, i - ni - le - rim.
'Tis my sor - row, that I must keep.
'C'est là pei - ne, je me la - men - te.
Dies ist mein Kum - mer, den ich er - trag'.

B. Der - dim var - dir, i - ni - le - rim.
'Tis my sor - row, that I must keep.
'C'est là pei - ne, je me la - men - te.
Dies ist mein Kum - mer, den ich er - trag'.

Pa.

Birinci kısmın sonu.
End of the first part.
Fin de la première partie.
Ende des ersten Teils.

PART 2
NO. 6 BASS SOLO AND ORCHESTRA
T A C E T

29

NO. 7 SOLOISTS, CHORUS AND ORCHESTRA

Agitato ($\text{♩} = 152$)

SOLOISTS

S.
A.
T.
B.

CHORUS

S.
A.
T.
B.

Agitato ($\text{♩} = 152$)

Hr., Str.
p
Vlc., Cbs.
cresc.
Str., Ob., Cl.
Cl., Bn.
decreso.
p
cresc.
ppp p

13 40

SOLOISTS

S.

A.

T.

B.

Pa.

Str.

p

Yak - tin be - ni, ——— yan - dir - din, ———
 By Thy fire ——— I ——— am ——— burn ——— èd,
 Tes faux dé - sirs ——— me con - su ——— ment,
 Ver - brannt bin ich von dei - nem Feu ——— er,

17

SOLOISTS

S.

A.

T.

B.

Pa.

Str.

nol ——— dun hey gö - nül, nol ——— dun? ——— Yak ———
 Oh my heart, what ——— hast Thou done? ——— By ——— Thy
 quoi donc, ô mon coeur, qu'as - tu fait? ——— Tes ———
 was tal deann mein Herz. oh weh? ——— Ver ———

Yak - tin be - ni, ——— yan - dir - din, ———
 By Thy fire ——— I ——— am ——— burn ——— èd,
 Tes faux dé - sirs ——— me con - su ——— ment,
 Ver - brannt bin ich von dei - nem Feu ——— er,

20

SOLOISTS

S. *tin be - ni, yan - dir - din, - ed,*
fire I am burn - ment,
faux dé - sirs me con - su ment,
brannt bin ich von dei - nem Feu er,

A. *nol dun hey gö - nül, nol dun? Yak*
Oh my heart, what hast Thou done? By
Qu'as tu fait? oh mon coeur, qu'as - tu fait? Tes
was tat denn mein Herz, oh weh? Ver Thy

T. *tin be - ni, yan - dir - din, - ed,*
fire I am burn - ment,
faux dé - sirs me con - su ment,
brannt bin ich von dei - nem Feu er,

B. *nol dun hey gö - nül, nol dun? Yak*
Oh my heart, what hast Thou done? By
Qu'as tu fait? oh mon coeur, qu'as - tu fait? Tes
was tat denn mein Herz, oh weh? Ver Thy

Pa. *mp*

23

41

SOLOISTS

S. *Yak Thy tin be - ni, yan - dir - din, - ed,*
By Thy fire I am burn - ment,
Tes faux dé - sirs me con - su ment,
Ver brannt bin ich von dei - nem Feu er,

A. *nol dun hey gö - nül, nol dun? Yak*
Oh my heart, what hast Thou done? By
Qu'as tu fait? oh mon coeur, qu'as - tu fait? Tes
was tat denn mein Herz, oh weh? Ver Thy

T. *tin be - ni, yan - dir - din, - ed,*
fire I am burn - ment,
faux dé - sirs me con - su ment,
brannt bin ich von dei - nem Feu er,

B. *nol dun hey gö - nül, nol dun? Yak*
Oh my heart, what hast Thou done? By
Qu'as tu fait? oh mon coeur, qu'as - tu fait? Tes
was tat denn mein Herz, oh weh? Ver Thy

Pa. *mp* *p* *cresc.*

26

SOLOISTS

S. *nol* *oh* *my* *dun* *hey* *gö* *nül* *nol* *dun?* *Yak* *Thy*
oh *qu'as* *was* *heart,* *what* *ö* *hast* *Thou* *done?* *By* *Thy*
was *tat* *denn* *mon* *cœur,* *qu'as-tu* *fait?* *Tes* *Ver*

A. *À* *lem* *den* *u* *san* *dir* *din,*
In *dis* *taste* *from* *life* *turn*
Tu *m'as* *dé* *gou* *té* *du* *mon*
Die *Welt* *ward'* *mir* *zum* *Un-ge* *heu*

T. *nol* *oh* *my* *dun,* *hey* *gö-nül,* *nol* *dun?*
oh *qu'as* *was* *tu* *fait,* *what* *hast* *Thou* *done?*
was *tat* *denn* *mein* *ö* *mon* *cœur,* *qu'as* *tu* *fait?*
was *tat* *denn* *Herz,* *oh* *weh?*

B. *tin* *be* *ni* *yan* *dir* *din,* *éd,*
fire *I* *am* *burn* *su* *ment,*
faux *dé* *sirs* *me* *con* *er,*
brannt *bin* *ich* *von* *dei* *nem* *Feu*

Pa. *p* Fl., Ob., Cl. *decresc.* *Str.* *cresc.*

SOLOISTS

S. *tin* *be* *ni* *yan* *dir* *din,* *éd,*
fire *I* *am* *burn* *su* *ment,*
faux *dé* *sirs* *me* *con* *er,*
brannt *bin* *ich* *von* *dei* *nem* *Feu*

A. *éd,* *nol* *my* *dun* *hey* *gö-nül,* *Thou*
éd, *Oh* *heart,* *what* *hast* *Thou*
éd, *qu'as* *tu* *fait,* *ö* *mon* *cœur,* *qu'as* *tu* *fait?*
éd, *Was* *tat* *denn* *mein* *Herz,* *oh* *weh?*

T. *À* *lem* *den* *u* *san* *dir* *din,*
In *dis* *taste* *from* *life* *turn*
Tu *m'as* *dé* *gou* *té* *du* *mon*
Die *Welt* *ward'* *mir* *zum* *Un-ge* *heu*

B. *nol* *oh* *my* *dun* *hey* *gö-nül,* *nol* *dun?*
oh *qu'as* *was* *tu* *fait,* *what* *hast* *Thou* *done?*
oh *qu'as* *was* *tat* *denn* *mein* *ö* *mon* *cœur,* *qu'as* *tu* *fait?*
oh *qu'as* *was* *tat* *denn* *Herz,* *oh* *weh?*

Pa. *Ob., Cl.*

42

SOLISTS

S. *nol* *dun* *hey* *gö - nül,*
oh *my heart,* *what* *hast*
qu'as *tu fait,* *ô* *mon coeur,*
was *tat denn* *mein* *Herz,*

A. *done?* *nol* *dun?* *À* *lem*
oh *what?* *In* *dis*
quoi *done?* *Tu* *m'as*
oh *weh?* *Die* *Welt*

T. *-ed,* *nol* *dun*
-de, *oh* *my heart,*
-er, *ô* *mon coeur,*
was *tat denn*

B. *À* *lem* *den* *u*
In *dis* *taste* *from*
Tu *m'as* *dé* *gou*
Die *Welt* *ward'* *mir*

CHORUS

S. *Nol* *dun* *hey* *gö -*
Oh *what,* *oh* *my*
Quoi *done,* *ô* *mon*
Was *tat* *denn* *mein*

A. *Nol* *dun* *hey* *gö -*
Oh *what,* *oh* *my*
Quoi *done,* *ô* *mon*
Was *tat* *denn* *mein*

T. *Nol* *dun* *hey* *gö -*
Oh *what,* *oh* *my*
Quoi *done,* *ô* *mon*
Was *tat* *denn* *mein*

B. *Nol* *dun* *hey* *gö -*
Oh *what,* *oh* *my*
Quoi *done,* *ô* *mon*
Was *tat* *denn* *mein*

Pa. *Vla.*
Vlc., Obs.

B. 7

SOLOISTS

S. *nol* *dun?*
Thou *done?*
qu'as *fait?*
oh *weh?*

A. *-den* *u - san* *dir* *din,*
taste *from* *life* *turn*
dé *gou - té* *du* *mon*
ward' *mir* *zum* *Un - ge* *heu*

T. *hey* *gö - nül,* *Thou* *done?*
what *hast* *oh* *quoi*
ô *mon coeur,* *oh*
mein *Herz,*

B. *-san* *dir* *din,* *ed,* *nol*
life *turn* *de,* *oh* *my*
-té *du* *mon* *tu*
zum *Un - ge - heu* *er,* *was* *tat*

CHORUS

S. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
cœur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

A. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
cœur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

T. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
cœur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

B. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
cœur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

Cl. *Ob.* *Fl.* *Ob.*
Hr.

Str.

Pa. *Str., Trb.* *ff*

SUBVISTIS

S. *À - lem - den u - san - dir - din, -*
In - dis - taste from life - turn -
Tu m'as - dé - gaù - té - du - mon -
Die Welt - ward' mir zum Un - ge - heu

A. *-éd, À - lem - den*
-de, In - dis - taste
-er, Quoi donc - ô - mon coeur
Die Welt ward' mir

T. *-dun? À - lem - den u - san - dir*
what? In - dis - taste from life -
done? Tu m'as - dé - gaù - té - du
weh? Die Welt ward' mir zum Un - ge

H. *-dun - hey - gö - nül - Thou -*
heart, what - hast -
iatt, ô - mon coeur
denn mein - Herz,

CHORUS

S. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast Thou done? what hast
Quoi done? quoi done? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

A. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast Thou done? what hast
Quoi done? quoi done? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

T. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast Thou done? what hast
Quoi done? quoi done? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

H. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast Thou done? what hast
Quoi done? quoi done? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

Ob., Cl., Ba. Fl.

cresc.

SOLOISTS

S. *-ed, -de, -er,* nol Oh my dun, heart, *— — — — —*
qu'as tu fait, *— — — — —*
was tat denn

A. *— — — — —* u from san dir din, nol Oh my
Tu life m'as dé - goù - turn té, Oh my
zun un ge heu er, was

T. *— — — — —* dun, turn mon ed, nol dun
heu de, oh my
- heu er, was donc
tat

B. *— — — — —* done? nol oh dun? Nol Oh
quoi? what? Quoi
oh weh? Was

CHORUS

S. nol - dun, hey gö - nül, nol - dun?
thou done? oh my heart, what hast
mon coeur, tu fait? Quoi done?
Was tat denn mein Herz, oh weh?

A. nol - dun, hey gö - nül, nol - dun?
thou done? oh my heart, what hast
mon coeur, tu fait? Quoi done?
Was tat denn mein Herz, oh weh?

T. nol - dun, hey gö - nül, nol - dun?
thou done? oh my heart, what hast
mon coeur, tu fait? Quoi done?
Was tat denn mein Herz, oh weh?

B. nol - dun, hey gö - nül, nol - dun?
thou done? oh my heart, what hast
mon coeur, tu fait? Quoi done?
Was tat denn mein Herz, oh weh?

Hn. *— — — — —*

Pu. *— — — — —*

40

SOLOISTS

S. hey gö-nül, nol dun?
what hast Thou done?
ô mon cœur, Thou done?
mein Herz, quoi done?
oh weh?

A. dun hey gö-nül, nol dun?
heart, what hast Thou done?
mon cœur, qu'as-tu fait? done?
tat denn mein Herz, oh weh?

T. hey gö-nül, nol dun?
heart, what hast Thou done?
ô mon cœur, quoi done?
denn mein Herz, oh weh?

B. dun hey gö-nül, nol dun?
my heart, what hast Thou done?
donc, ô mon cœur, quoi done?
tat denn mein Herz, oh weh?

CHORUS

S. nol-dun? hey gö-nül, nol-dun? nol-dun?
Thou done? Oh my heart, what hast Thou done?
mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi done? Thou done?
Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh?

A. nol-dun? hey gö-nül, nol-dun? nol-dun?
Thou done? Oh my heart, what hast Thou done?
mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi done? Thou done?
Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh?

T. nol-dun? hey gö-nül, nol-dun? nol-dun?
Thou done? Oh my heart, what hast Thou done?
mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi done? Thou done?
Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh?

B. nol-dun? hey gö-nül, nol-dun? nol-dun?
Thou done? Oh my heart, what hast Thou done?
mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi done? Thou done?
Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh?

P. a.

43 Poco meno (♩=120)

SOLOISTS

S.

A.

T. *leggiere*

B.

Uç - tun, uç - tun
Then flee, then flee,
Oi - seau lé - ger,
Ent - flog, ent - flog,

Poco meno (♩=120)

Pa. *p* *Vlc.* *Vla.*

leggiere

S.

A.

T. *leggiere*

B.

Uç - tun, uç - tun hey - gö - nül
Then flee, then flee, oh my heart,
Oi - seau lé - ger, ô mon cœur,
Ent - flog, ent - flog, oh mein Herz,
leggiere

Uç -
Then
Tu
Ent -

hey gö - nül, uç - tun, hey - gö - nül uç -
oh my heart, then flee, oh my heart, then
ô mon cœur, mon cœur, ô mon cœur, oi - seau lé -
oh mein Herz, ent - flog oh mein Herz, ent -

Cl. *p* *Cl. I* *espressivo* *p*

59

SOLOISTS

S. *uç - tun, hey gö-nül uç - tun, uç - tun,*
then flee, oh my heart, then flee, then flee,
mon coeur, ô mon coeur, oi - seau lé - ger, mon
ent - flog, oh mein Herz, ent - flog, ent -

A. *- tun, hey gö-nül, uç - tun, uç - tun, uç - tun*
flee, oh my heart, then flee, then flee, then flee,
vo - les ô mon coeur, tu vo - les, oi seau lé - ger,
- flog, oh mein Herz, ent - flog, ent - flog, ent - flog,

T. *- tun, uç - tun, uç - tun, uç - tun hey gö-*
flee, then flee, then flee, then flee, oh my
- ger, mon coeur, oi - seau lé - ger, ô mon
- flog, ent - flog, ent - flog, ent - flog, oh mein

B. *Uç tun hey gö-nül,*
Then flee, oh my heart,
Tu vo - les ô mon coeur,
Ent - flog, oh mein Herz,

Ob. I *espressivo*

60

SOLOISTS

S. *- tun, uç - tun, uç - tun hey gö - nül, hey gö-*
flee, then flee, then flee, oh my heart, oh my
cœur, oi - seau, ent - flog, ô mon coeur, ô mon
- flog, ent - flog, ent - flog, oh mein Herz, oh mein

A. *hey gö-nül uç - tun, hey gö-nül uç*
oh my heart, then flee, oh my heart, then
ô mon coeur, oi - seau, ent - flog, ô mon coeur, oi - seau lé -
oh mein Herz, ent - flog, oh mein Herz, ent -

T. *- nül, hey gö - nül, uç - tun, uç - tun, uç - tun*
heart, oh my heart, then flee, then flee, then flee,
cœur, ô mon coeur, oi - seau, oi - seau, oi - seau
Herz, oh mein Herz, ent - flog, ent - flog, ent - flog,

B. *hey gö-nül uç - tun, uç - tun, uç - tun hey gö-*
oh my heart, then flee, then flee, then flee, oh my
ô mon coeur, oi - seau, oi - seau, oi - seau, ô mon
oh mein Herz, ent - flog, ent - flog, ent - flog, oh mein

Kn. I

55

44

SOLOISTS

S. *-nül,*
heart,
cœur,
Herz,

A. *-tun,*
flee,
-ger,
-flog,

T. *-tun,*
flee,
-ger,
-flog,

B. *-nül,*
heart,
cœur,
Herz,

Hn. III *bouché*

Pa. *decreso.*

pp Vlc., Cbs., Timp.

59

SOLOISTS

S. *p* *cresc.*
Uç - tun, uç - tun
Then flee, then flee,
Oi - seau, lé - ger,
Ent - flog, ent - flog,

A.

T.

B.

Pa. Vlc., Hn.

SOLOISTS

S. hey gö-nül, _____ uç - tun, hey gö - nül _____ uç -
 oh my heart, _____ then flee, oh my heart, _____ then
 ô mon coeur, _____ mon coeur, ô mon coeur oi - seau lé -
 oh mein Herz, _____ ent - flog, oh mein Herz, _____ ent -

A. _____

T. *p cresc.*
 Uç - tun, uç - tun hey gö-nül,
 Then flee, then flee, oh my heart,
 Oi - seau lé - ger, ô mon coeur,
 Ent - flog, ent - flog, oh mein Herz,

B. *f*
 Uç -
 Then
 Tu
 Ent -

CHORUS

S. *p* _____ *mf* _____
 Uç tun, _____ uç -
 Then flee, _____ then
 Oi seau, _____ lé -
 Ent flog, _____ ent -

A. *p* _____ *mf* _____
 Uç tun, hey gö-
 Then flee, oh my
 Oi seau, ô mon
 Ent flog, oh mein

T. *p* _____ *mf* _____
 Uç tun, hey gö-nül,
 Then flee, oh my heart,
 Oi seau, ô mon coeur,
 Ent flog, oh mein Herz,

B. *p* _____ *mf* _____ *decrease.*
 Uç tun, hey gö - nül,
 Then flee, oh my heart,
 Oi seau, ô mon coeur,
 Ent flog, oh mein Herz,

Cl. I _____
 Ob. I _____
 Vln. I _____

Pa. _____

65

SOLOISTS

S. *Uç - tun, Uç - tun, uç - tun, uç - tun, hey gö -*
flee, Then flee, then flee, then flee, oh my
-ger, mon coeur, oi - seau, lé - ger, ô mon
-flog, ent - flog, ent - flog, ent - flog, oh mein

A. *Uç - tun, hey gö - nül,*
Then flee, oh my heart,
Tu va - les, ô mon coeur,
Ent - flog, oh mein Herz,

T. *uç - tun, hey gö - nül, uç - tun, uç -*
then flee, oh my heart, then flee, then
mon coeur, ô mon coeur, oi - seau, lé - ger, mon
ent - flog, oh mein Herz, ent - flog, ent -

B. *- tun, hey gö - nül, uç - tun, uç - tun, uç - tun*
flee, oh my heart, then flee, then flee, then flee,
va - les, ô mon coeur, tu va - les, Oi - seau, lé - ger,
- flog, oh mein Herz, ent - flog, ent - flog, ent - flog,

CHORUS

S. *- tun, hey gö - nül, hey gö - nül, uç - tun, decresc.*
flee, oh my heart, oh my heart, then flee,
- ger, ô mon coeur, oi - seau, lé - ger,
- flog, oh mein Herz, oh mein Herz, ent - flog,

A. *decresc.*
- nül, uç - tun,
heart, then flee,
coeur, mon coeur,
Herz, mein Herz,

T. *uç - tun, decresc.*
then flee,
mon coeur,
ent - flog,

B. *mf*
Uç - tun, Uç - tun,
Then flee, Then flee,
Oi - seau, Oi - seau,
Ent - flog, Ent - flog,

Fl. 1

Str., Woodwind

P.

SOLOISTS

S. *nül, hey gö - nül, uç - tun, uç -*
heart, oh my heart, then flee, then
cœur, ô mon cœur, oi - seau, lé -
Herz, oh mein Herz, ent - flog, ent -

A. hey gö-nül, uç-tun, uç-tun, uç - tun, hey gö-
oh my heart, then flee, then flee, oh my
ô mon cœur, oi - seau, lé - ger, mon cœur, ô mon
oh mein Herz, ent-flog, ent-flog, ent - flog, oh mein

T. - tun, uç - tun, uç - tun hey gö - nül, hey gö-
flee, then flee, then flee, oh my heart, oh my
cœur, oi - seau, lé - ger, ô mon cœur, ô mon
-flog, ent - flog, ent - flog, oh mein Herz, oh mein

B. hey gö-nül, uç - tun, hey gö-nül, uç -
oh my heart, then flee, oh my heart, then
ô mon cœur, oi - seau, mon cœur, oi - seau lé -
oh mein Herz, ent-flog, oh mein Herz, ent -

CHORUS

S. hey gö-nül,
oh my heart,
ô mon cœur,
oh mein Herz,

A. hey gö-nül,
oh my heart,
ô mon cœur,
oh mein Herz.

T. - tun, hey gö - nül,
flee, oh my heart,
-seau, lé - ger, mon cœur,
-flog, oh mein Herz,

B. hey gö-nül,
oh my heart,
-ger, mon cœur,
oh mein Herz,

decresc.

decresc. *Vln.* *mf* Ha. I, II

f *decresc.*

77

SOLOISTS

S. *Calmando*

-tun, flee, -ger, -flog, uş - tun, then flee, mon coeur, ent - flog, uş - tun, then flee, lé - ger ent - flog, uş - tun, then flee, oi - seau, ent - flog,

A. -nül, heart, coeur, Herz, uş - tun, then flee, mon coeur, ent - flog, uş - tun, then flee, lé - ger ent - flog, uş - tun, then flee, oi - seau, ent - flog,

T. -nül, heart, coeur, Herz, uş - tun, then flee, mon coeur, ent - flog, uş - tun, then flee, lé - ger ent - flog, uş - tun, then flee, oi - seau, ent - flog,

B. -tun, flee, -ger, -flog, uş - tun, then flee, mon coeur, ent - flog, uş - tun, then flee, lé - ger ent - flog, uş - tun, then flee, oi - seau, ent - flog,

CHORUS

S. *Calmando*

hey gö-nül, oh my heart, oh mon coeur, oh mein Herz, uş - tun, my heart, mon coeur, mein Herz,

A. hey gö-nül, oh my heart, oh mon coeur, oh mein Herz, uş - tun, my heart, mon coeur, mein Herz,

T. hey gö-nül, oh my heart, oh mon coeur, oh mein Herz, uş - tun, my heart, mon coeur, mein Herz,

B. hey gö-nül, oh my heart, oh mon coeur, oh mein Herz, uş - tun, my heart, mon coeur, mein Herz,

Fl. 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Str. *decreso.* *Calmando* *p*

Pa. *decreso.* *p*

74

45

Calmo (♩=54)

SOLOISTS

S. hey gö - nül, uç - tun,
oh my heart, then flee,
ô mon coeur, mon coeur,
oh mein Herz, ent - flog,

A. hey gö - nül, uç - tun,
oh my heart, then flee,
ô mon coeur, mon coeur,
oh mein Herz, ent - flog,

T. hey gö - nül, uç - tun,
oh my heart, then flee,
ô mon coeur, mon coeur,
oh mein Herz, ent - flog,

B. hey gö - nül, uç - tun,
oh my heart, then flee,
ô mon coeur, mon coeur,
oh mein Herz, ent - flog,

Calmo (♩=54)

CHORUS

S.

A.

T.

B.

Pa.

SOLOISTS

S. ye-di der - yâ - yı geç - tin, ye-di der -
 far a-way o - ver the sea, far a-way
 Tu tra - ver - sas les sept mers, Tu tra - ver -
 es ent-flog ü - ber sie - ben Mee - re, es ent-flog

A. ye-di der - yâ - yı geç - tin, ye-di der -
 far a-way o - ver the sea, far a-way
 Tu tra - ver - sas les sept mers, Tu tra - ver -
 es ent-flog ü - ber sie - ben Mee - re, es ent-flog

T. ye-di der - yâ - yı geç - tin, ye-di der -
 far a-way o - ver the sea, far a-way
 Tu tra - ver - sas les sept mers, Tu tra - ver -
 es ent-flog ü - ber sie - ben Mee - re, es ent-flog

B. ye-di der - yâ - yı geç - tin, ye-di der -
 far a-way o - ver the sea, far a-way
 Tu tra - ver - sas les sept mers, Tu tra - ver -
 es ent-flog ü - ber sie - ben Mee - re, es ent-flog

Pa.

SOLOISTS

46

S. yâ - yı geç - tin, _____
 o - ver the sea, _____
 -sas les sept mers, _____
 ü - ber sie - ben Mee - re, _____

A. yâ - yı geç - tin, _____
 o - ver the sea, _____
 -sas les sept mers, _____
 ü - ber sie - ben Mee - re, _____

T. yâ - yı geç - tin, _____
 o - ver the sea, _____
 -sas les sept mers, _____
 ü - ber sie - ben Mee - re, _____

B. yâ - yı geç - tin, _____
 o - ver the sea, _____
 -sas les sept mers, _____
 ü - ber sie - ben Mee - re, _____

Pa. *p espressivo e legato*

p espressivo

S. Ol Dost e - li -
There the Friend doth
Vers l'A - mi tu t'en
Den Freund wirst du

p espressivo

A. Ol Dost e - li - ne - göç -
There the Friend doth wait for
Vers l'A - mi tu t'en es - al -
Den Freund wirst du dort fin -

p espressivo

T. Ol Dost e - li - ne - göç - tün,
There the Friend doth wait for thee,
Vers l'A - mi tu t'en es - al - lé,
Den Freund wirst du dort fin - den,

p espressivo

B. Ol Dost
There the Friend
Vers l'A - mi
Den Freund

molto legato e espressivo

Vln. I div.
Vln. II div.
Vla. div.

Pa.

p

S. ne - göç - tün,
wait for thee,
es - al - lé,
dort fin - den,

A. tün,
thee,
lé,
den,

T. tün,
thee,
lé,
den,

B. e - li - ne - göç - tün,
doth wait for thee,
tu t'en es - al - lé,
wirst du dort fin - den,

Cl., Ba.

p

95

Pa.

Ha.

Str.

p

Pa.

Ba.

Vle., Cbs.

p

101

S.

A.

T.

B.

Pa.

p

solos

nol dun hey gö-nül, nol dun?
oh what, oh my heart, hast thou done?
Quoi donc, ô mon coeur, quoi donc?
was tat denn mein Herz, oh weh?

nol dun hey gö-nül, nol dun?
oh what, oh my heart, hast thou done?
Quoi donc, ô mon coeur, quoi donc?
was tat denn mein Herz, oh weh?

nol dun hey gö-nül, nol dun?
oh what, oh my heart, hast thou done?
Quoi donc, ô mon coeur, quoi donc?
was tat denn mein Herz, oh weh?

nol dun hey gö-nül, nol dun?
oh what, oh my heart, hast thou done?
Quoi donc, ô mon coeur, quoi donc?
was tat denn mein Herz, oh weh?

103

Agitato ($\text{♩} = 152$)

48 Hn. Str.

Pa. *p* *cresc.*

Vlc., Cbs.

109

Pa. *decresc.* *p*

Cl., Bn.

113

Pa. *cresc.* *ppp*

117

49

SOLOISTS

S.

A.

Yak - tin be - ni - yan - dir - din, - - - - - èd,
 By thy fire - I - am burn - - - - - ment,
 Tes faux dé - sirs me con - su - - - - - er,
 Ver - brannt bin ich - von dei nem - Feu - - - - -

T.

B.

Pa. *p* *pp*

Cl., Bn.

Vlc.

SOLOISTS

121

S.

A.
 nol - dun hey gö - nül, nol - dun? Yak
 Oh my heart, what hast Thou done? By Thy
 quai done, ô mon coeur, qu'as tu fait? Tes
 was tat denn mein Herz, oh weh? Ver

T.
 Yak tin be - ni yan - dir - din, - - - - - ed,
 By Thy fire I am burn
 Tes faux dé - sirs me con - su ment,
 Ver brannt bin ich von dei - nem Feu er,

B.

Ob., Cl.

Pa.
 Vla.

SOLOISTS

124

S.

A.
 -tin be - ni, yan - dir - din, - - - - - ed,
 fire I am burn
 faux dé - sirs me con - su ment,
 -brannt bin ich von dei - nem Feu er,

T.
 nol dun hey gö - nül, nol dun? Yak
 Oh my heart, what hast thou done? By thy
 quai done, ô mon coeur, qu'as tu fait? Tes
 was tat denn mein Herz, oh weh? Ver

B.
 Yak tin be - ni yan - dir - din, - - - - - ed,
 By Thy fire I am burn
 Tes faux dé - sirs me con - su ment,
 Ver brannt bin ich von dei - nem Feu er,

Pa.
 Vla. II

127

SOLISTAS

50

S. Yak By Tes Ver Thy tin fire faux brannt be - ni I dé - sirs bin ich yan - dir din, burn su - ment, éd, er,

A. nol oh qu'as was dun my heart, tu fait, tat den hey what ô mon coeur, mein Herz, gö-nül, hast mon coeur, Herz, nol Thou qu'as-tu fait? oh weh? dun? done? fait? weh?

T. -tin fire faux brannt be - ni I dé - sirs bin ich yan - dir din, burn su - ment, éd, er,

B. nol oh quoi was my heart, done, ô mon coeur, tat denn hey what hast mon coeur, mein Herz, gö-nül, hast mon coeur, Herz, nol Thou qu'as-tu fait? oh weh? dun? done? fait? weh? Yak By Tes Ver Thy

Vln. I

Pa. Hn. Str.

130

SOLISTAS

S. nol oh quoi was my heart, done, ô mon coeur, tat denn hey what hast mon coeur, mein Herz, gö-nül, hast mon coeur, Herz, nol Thou qu'as-tu fait? oh weh? dun? done? fait? weh? Yak By Tes Ver Thy

A. In Tu Die lem dis m'as dé Welt den taste dé ward' u from goû mir san life té zum dir du Un - ge - heu din, turn mon heu

T. nol oh qu'as was dun my heart, tu fait, tat denn hey what ô mon coeur, mein Herz, gö-nül, hast mon coeur, Herz, nol Thou qu'as-tu fait? oh weh? dun? done? fait? weh?

B. -tin fire faux brannt be - ni I dé - sirs bin ich yan - dir din, burn su - ment, éd, er,

Pa. Fl., Ob., Cl. Str. Vln.

130

SOLOISTS

S. *-tin be - ni yan dir - din, - ed,*
fire I am burn - - ment,
faux dé - sirs me con - su - er,
.brannt bin ich von dei - nem Feu - -

A. *nol dun hey gö-nül,*
oh my heart, what hast Thou
de, qu'as - tu fait, ô mon coeur,
er, was tat denn mein Herz,

T. *À - lem den u - san - dir - din,*
In dis - taste from life - turn -
Tu m'as dé - goût - té du mon -
Die Welt ward' mir zum Un - ge - heu -

B. *nol dun hey gö-nül, nol dun?*
oh my heart, what hast Thou done?
qu'as - tu fait, ô mon coeur, qu'as - tu fait?
was tat denn mein Herz, oh weh?

CHORUS

S. *(Vln.)*
Vla., Vio.

A. *Ob., Cl.*

T. *Str.*

B. *Pa.*

134

51

SOLOISTS

S. nol oh my dun hey gö - nül,
qu'as tu fait, what hast
was tat denn ô mon coeur,
mein Herz,

A. done? nol dun? À lem
oh what? In dis
quoi donc? Tu m'as
oh weh? Die Welt

T. ed, nol oh my dun
de, oh what, heart,
er, ô mon coeur,
was tat denn

B. À lem den u
In dis taste from
Tu m'as de goû
Die Welt ward' mir

CHORUS

S. Nol dun hey gö -
Oh what, oh my
Quoi donc, ô mon
Was tat denn mein

A. Nol dun hey gö -
Oh what, oh my
Quoi donc, ô mon
Was tat denn mein

T. Nol dun hey gö -
Oh what, oh my
Quoi donc, ô mon
Was tat denn mein

B. Nol dun hey gö -
Oh what, oh my
Quoi donc, ô mon
Was tat denn mein

Pa. *Vla.*

Vic., Cbs.

SOLOISTS

S. *nol* *dun?*
Thou *done?*
qu'as *tu* *fait?*
oh *weh?*

A. *-den* *u - san* *dir* *din,*
taste *from* *life* *turn*
dé *goû - té* *du* *mon*
ward' *mir* *zum* *Un - ge* *heu*

T. *hey* *gö - nül,* *Thou* *done?*
what *hast* *oh* *quoi*
ô *mon coeur,* *oh*
mein *Herz,*

B. *-san* *dir* *din,* *nol*
life *turn* *ed,* *oh*
-té *du* *mon* *qu'as*
zum *Un - ge - heu* *er,* *tu*
was *tat*

CHORUS

S. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
coeur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

A. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
coeur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

T. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
coeur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

B. *-nül?* *Nol - dun* *hey* *gö - nül,*
heart? *Oh what,* *oh* *my heart,*
coeur? *Quoi donc,* *ô* *mon coeur,*
Herz? *Was tat* *denn* *mein Herz,*

Cl. *Ob.* *Fl.* *Ob.*
Hn.

Str.

Pa. *Str., Trb.*

ff

SOLOISTS

139

S. *À - lem - den u - san - dir - din,*
In dis - taste from life - turn
Tu m'as - dé - goû - té - du - mon
Die Welt - ward' mir zum Un - ge - heu

A. *-éd, À - lem - den*
-de, In dis - taste
-er, Quoi donc - ô - mon coeur
Die Welt - ward' mir

T. *-dun? À - lem - den u - san - dir*
what? In dis - taste from life
done? Tu m'as - dé - goû - té - du
weh? Die Welt - ward' mir zum Un - ge

B. *-dun - hey - gö - nül*
heart, what - hast - Thou
fait, ô - mon coeur
denn mein - Herz,

CHORUS

S. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast done? what hast done? what hast
Quoi donc? quoi donc? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

A. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast done? what hast done? what hast
Quoi donc? quoi donc? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

T. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast done? what hast done? what hast
Quoi donc? quoi donc? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

B. *nol - dun? nol - dun? nol - dun?*
what hast done? what hast done? what hast
Quoi donc? quoi donc? mon coeur!
oh weh? oh weh? oh weh?

Ob., Cl., Bn. *Fl.*

Pa. *cresc.*

SOLOISTS

S. *ed, du, er,* nol Oh qu'as was my heart, tu fait, denn

A. u from Tu zum san life m'as un dir dé - gou té, heu din, turn tē, er, nol Oh my was

T. .dun, turn mon heu .ed, de, er, nol oh quoi was dun my donc tat

B. done? nol oh quai oh dun? what? donc? weh? Nol Oh Quoi Was

CHORUS

S. nol - dun, thou done? mon coeur, Was tat hey oh qu'as denn gö - nül, my heart, tu fait? mein Herz, nol - dun? what hast donc? Quoi oh weh?

A. nol - dun, thou done? mon coeur, Was tat hey oh qu'as denn gö - nül, my heart, tu fait? mein Herz, nol - dun? what hast donc? Quoi oh weh?

T. nol - dun, thou done? mon coeur, Was tat hey oh qu'as denn gö - nül, my heart, tu fait? mein Herz, nol - dun? what hast donc? Quoi oh weh?

B. nol - dun, thou done? mon coeur, Was tat hey oh qu'as denn gö - nül, my heart, tu fait? mein Herz, nol - dun? what hast donc? Quoi oh weh?

Hn.

Pa.

143

SOLOISTS

S. hey gö-nül, Thou done nol - dun? dun?
 what hast Thou done? Thou done?
 ô mon cœur, quoi donc? quoi donc?
 mein Herz, oh weh? oh weh?

A. -dun hey gö-nül, nol - dun? dun?
 heart, what hast Thou done? Thou done?
 mon cœur, qu'as-tu fait? quoi donc? quoi donc?
 tat denn mein Herz, oh weh? oh weh?

T. hey gö-nül, nol - dun? dun?
 heart, what hast Thou done? Thou done?
 ô mon cœur, quoi donc? quoi donc?
 denn mein Herz, oh weh? oh weh?

B. -dun hey gö-nül, nol - dun? dun?
 my heart, what hast Thou done? Thou done?
 mon cœur, qu'as-tu fait? quoi donc? quoi donc?
 tat denn mein Herz, oh weh? oh weh?

CHORUS

S. nol - dun? hey gö-nül, nol - dun? nol - dun? dun?
 Thou done? Oh my heart, what hast Thou done? Thou done?
 mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi donc? Quoi donc? quoi donc?
 Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh? oh weh?

A. nol - dun? hey gö-nül, nol - dun? nol - dun? dun?
 Thou done? Oh my heart, what hast Thou done? Thou done?
 mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi donc? Quoi donc? quoi donc?
 Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh? oh weh?

T. nol - dun? hey gö-nül, nol - dun? nol - dun? dun?
 Thou done? Oh my heart, what hast Thou done? Thou done?
 mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi donc? Quoi donc? quoi donc?
 Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh? oh weh?

B. nol - dun? hey gö-nül, nol - dun? nol - dun? dun?
 Thou done? Oh my heart, what hast Thou done? Thou done?
 mon cœur, qu'as-tu fait? Quoi donc? Quoi donc? quoi donc?
 Was tat denn mein Herz, oh weh? oh weh? oh weh?

Pa.

146

Largo (♩=52)

SOLOISTS

S. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

A. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

T. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

B. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

CHORUS

S. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

A. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

T. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

B. *ff* Nol dun hey gö nül, nol hast Thou dun?
Oh what, oh oh my heart, done?
Quoi donc, ô mon coeur, done?
Was tat, denn mein Herz, weh?

Fl., Ob. *ff*

ff Largo (♩=52)

P. *ff*

attacca

NO. 8 SOPRANO SOLO, CHORUS AND ORCHESTRA

Tranquillo (♩=76)

Soprano Solo

I
S.
II
A.
T.

Tranquillo (♩=76)

Eng. Hn.

Pa. *p espressivo*

Hn. *Ob. I*
Ob. II
Hn. C

Pa. *Viola Solo*

Vln. II

52

Soprano Solo

Gel gö-nül se - nin le Dos - t'a
Come my heart to ge - ther let us
Viens mon cœur, a - vec moi vers l'A
Komm, mein Herz, wir wol - len su - chen

Fl. I

Bn.

Pa. *Hn.*

Vln. II

12

Soprano Solo

gi - de - lim Dost, — Yād ol - ma bi - li - še - lim, — Dos - t'a
 go seek the Friend; — So fear not; with one — ac - cord — let us
 mi, vers l'A-mi, — Sois ac-cueil - lant, ac - cor - dons-nous, — en -
 zu - sam - men den Freund. Fürcht' dich nicht, wir wer - den su - chen

Pa.

Vla.
Vla.

16

Soprano Solo

gi - de - lim — Dost. —
 go seek — the — Friend. —
 sem - bl'al-lons vers l'A - mi. —
 zu - sam - men den — Freund. —

S.

Yād ol - ma bi - li - še - lim, —
 So fear not; with one — ac - cord —
 Sois ac - cueil - lant, ac - cor - dons-nous, —
 Fürcht' dich nicht, wir wer - den —

A.

Yād ol - ma bi - li - še - lim, —
 So fear not; with one — ac - cord —
 Sois ac - cueil - lant, ac - cor - dons-nous, —
 Fürcht' dich nicht, wir wer - den —

T.

Yād ol - ma bi - li - še - lim, —
 So fear not; with one — ac - cord —
 Sois ac - cueil - lant, ac - cor - dons-nous, —
 Fürcht' dich nicht, wir wer - den —

Pa.

Ob. I.
Cl. Vln.
Eng. Hn.
Cl. Vln.

19

S.

Dos - t'a gi - de lim Dost. the Friend. 3

let us go seek bl'al-lons vers l'A - mi.

en sem - bl'al-lons vers l'A - mi.

su - chen zu - sam - men den Freund.

A.

Dos - t'a gi - de lim Dost. the Friend.

let us go seek bl'al-lons vers l'A - mi.

en sem - bl'al-lons vers l'A - mi.

su - chen zu - sam - men den Freund.

T.

Dos - t'a gi - de lim Dost. the Friend.

let us go seek bl'al-lons vers l'A - mi.

en sem - bl'al-lons vers l'A - mi.

su - chen zu - sam - men den Freund.

Pa.

53 Cl. I

Vln. I Solo

Str.

Soprano Solo

O el-ler, gü-zei el - ler, an-da o - lan büi-büi - ler,

In that land with glo - ry glo - wing whe-re-ver sing the night ing-a-les;

Allons vers ces beaux pa-ys où chan-tent les ros - signols,

Schau Län - der, ohschö - ne Län - der, wo im-mer sin - gen Nach - ti-gal - len,

Vln. I, II Solos

Vln. I, Vla. Ob. I Fl.

Bn.

Pa.

130

Soprano Solo

Hak - ka doḡ - ru - yol - ol - du -
 For the Truth I am - yearn - ing,
 Voi - ci le che - min du Vrai,
 Weg des Heils liegt hier be - zeugt,

S.

dāl - ol - du,
 are - turn - ing,
 s'est - cour - bée...
 ist - nun - ge-beugt,

A.

dāl - ol - du,
 are - turn - ing,
 s'est - cour - bée...
 ist - nun - ge-beugt,

T.

dāl - ol - du,
 are - turn - ing,
 s'est - cour - bée...
 ist - nun - ge-beugt,

Pa.

Str.

pp

S. *mf*

Dos - t'a gi - de - lim Dost. _____
 let us go seek the Friend. _____
 en sem - bl'al - lons vers l'A - mi. _____
 su - chen zu - sam - men den Freund. _____

A. *mf*

Dos - t'a gi - de - lim Dost. _____
 let us go seek the Friend. _____
 en sem - bl'al - lons vers l'A - mi. _____
 su - chen zu - sam - men den Freund. _____

T. *mf*

Dos - t'a gi - de - lim Dost. _____
 let us go seek the Friend. _____
 en sem - bl'al - lons vers l'A - mi. _____
 su - chen zu - sam - men den Freund. _____

Pa. *mf*

55 *mf*

S. *mf*

Bir ga - rà - ip hal ol - du, e - lif kad - dim
 Ah! my heart is burn - ing, and my foot - steps
 Ah! l'é - tran gea - ven - tu - re, ma tail - le
 Un - ge - wiss - heit wurd' ge - zeugt, gra - der Leib

A. *mf*

Bir ga - rà - ip hal ol - du, e - lif kad - dim
 Ah! my heart is burn - ing, and my foot - steps
 Ah! l'é - tran gea - ven - tu - re, ma tail - le
 Un - ge - wiss - heit wurd' ge - zeugt, gra - der Leib

T. *mf*

Bir ga - rà - ip hal ol - du, e - lif kad - dim
 Ah! my heart is burn - ing, and my foot - steps
 Ah! l'é - tran gea - ven - tu - re, ma tail - le
 Un - ge - wiss - heit wurd' ge - zeugt, gra - der Leib

Cl. *mf*

Pa. *mf*

Soprano Solo

Hak - ka doḡ - ru yol — ol - du —
 For the Truth I am — yearn - ing, —
 Voi - ci le che - min du Vrai, —
 Weg des Heils liegt hier be - zeugt, —

S.

dāl — ol — du, —
 are — turn — ing, —
 s'est — cour — bée... —
 ist — nun — ge-beugt, —

A.

dāl — ol — du, —
 are — turn — ing, —
 s'est — cour — bée... —
 ist — nun — ge-beugt, —

T.

dāl — ol — du, —
 are — turn — ing, —
 s'est — cour — bée... —
 ist — nun — ge-beugt, —

Pa.

Str.

pp

45

Soprano Solo

56a

— Dos - t'a gi - de lim Dost. —
 — let us go seek the Friend. —
 — en sem - ble al-lons vers l'A - mi. —
 — oh lasst uns su - chen, su - chen den Freund. —

pp

S.

pp

A.

pp

H.

pp

Ob., Eng. Hn.

espressivo

Pa.

51

Pa.

Hn.

52

Pa.

Gl. II

ppp Hn.

54

66

NO. 9 TENOR SOLO AND ORCHESTRA

67

T A C E T

NO. 10 CHORUS AND ORCHESTRA

(♩ = 60)

p

S. Yä Rab - bi di - le rim
My soul longs for Thee, Lord:
O mon Dieu, O Mai - tre, je t'im plo re,
Her re Gott, er hö - re mich:

A. Yä Rab - bi di - le rim
My soul longs for Thee, Lord:
O mon Dieu, je t'im plo re,
Her re Gott, er hö - re mich:

T. Yä Rab - bi
For Thee, Lord:
O mon Dieu,
Er hö - re mich:

B. Yä Rab - bi
For Thee, Lord:
O mon Dieu,
Er hö - re mich:

p

Pa. Ob. Cl. Bn. Hn.

(♩ = 60)

60 *pp*

S. aș - kin ver - șev - kin ver. a
to - me Thy love - im part.
don - ne - moi ton - a - mour et joie.
Lie - be gib, Freu - de gib.

A. aș - kin ver - șev - kin ver. a
to - me Thy love - im part.
don - ne - moi ton - a - mour et ta joie.
Lie - be gib, Freu - de gib.

T. aș - kin ver - șev - kin ver.
to - me Thy love - im part.
don - ne - moi ton - a - mour et joie.
Lie - be gib, Freu - de gib.

Pa. *pp*

S. *p* *a*

A. *p*

T. *p* *a*

B. *p*
 Yâ Rab-bi di-le-rim aș-kin ver, șev-kin ver,
 My soul longs for Thee, Lord: to me Thy love im-part,
 O mon Dieu don-ne-moi ton a-mour et ta joie,
 Her-re Gott, er-hö-re mich: Lie-be gib, Freu-de gib.

Pa.

61 *mf*

S. *a* *mf*

A. *div.* *a* *mf*

T. *a*

B. *a*
 Faz-lin-dan u-ma-rim, aș-kin ver, șev-kin ver.
 My trust is in Thy word, to me Thy love im-part.
 Queta gră-će m'ac-cor-de ton a-mour et ta joie.
 All'Gnad' be-schwö-re ich: Lie-be gib, Freu-de gib.

Pa. *mf*

16

S. *a*

A. *a*

T. *a*

B. *mf*
 Mest ey - le Sen be - ni, bil - mi - yem
mf
 Il - lu - min - ate my mind, blind my eyes
mf
 En - i - vre - moi Mai - tre en - i - vre - moi!
mf
 Her - re mein, be - rau - sche mich, all mein Selbst ver -

Pa.

S. *dim.*
a

A. *dim.*
a

T. *dim.*
a

B. *dim.*
 ben be - ni, Tà bu - la cân Se - ni aq - kin ver, gev - kin ver.
dim.
 to my state Thee to find be my fate; to me Thy love im - part.
dim.
 Pour plon - ger en toi mon â - me, don - ne ton a - mour et ta joie.
dim.
 tau - scheich, Mei - ne Seel' er - lau - sche dich: Freu - de gib, Lie - be gib.

Pa. *dim.*

62

cresc. poco

S. *mf* *unis.* *a* *a* *a*

A. *mf* *a* *a* *a*

T. *mf* *a* *a* *a*

B. *mf* *cresc.* *a* *a* *a*

Yo-lun - da a-şık - lar, der - din - le ya-nık -

Their ve-ry lives they spurn and with de-vo-tion

Dans ta voie tes fi - dà - les, brû-lant de ton dé.

Dein Weg nur Lie - be ist, du das Ziel der Trie - be

Pa. *mf* *cresc.*

decresc.

S. *a* *a* *a* *a* *a*

A. *a* *a* *a* *a* *a*

T. *a* *a* *a* *a* *a*

B. *f* *dim.* *a* *a* *a*

-lar Gân - lar-dan geç - ti-ler, aş-kın ver, şev-kin ver.

burn, Who, faith-ful, to Thee turn, grant Thy love, grant Thy love.

-sir, Re-non-cérent a leurs â - mes, don - ne ton a - mour et ta joie.

bist, In dir die Er - ful - lung ist: Lie - be gib, Freu - de gib.

Pa. *decresc.*

3/ 63

S.

Kal - bi-mi pāk ey - le,
 Pur - i - fy, Lord, my heart,
 Pu - ri - fie, ô Sei-gneur, mon coeur, ef -
 Ach, mein Her - ze ma - che rein, von

A.

Kal - bi-mi pāk ey - le,
 Pur - i - fy, Lord, my heart,
 Pu - ri - fie, ô Sei - gneur, mon coeur, ef -
 Ach, mein Her - ze ma che rein, von

T.

Kal - bi-mi pāk ey - le,
 Pur - i - fy, Lord, my heart,
 Pu - ri - fie, ô Sei - gneur, mon coeur, ef -
 Ach, mein Her - ze ma che rein, von

B.

Kal - bi-mi pāk ey - le,
 Pur - i - fy, Lord, my heart,
 Rend mon coeur pur, Sei - gneur,
 Ach, mein Her - ze ma - che rein,

Pa.

f

35

S.

ma - si - va — hub - bü - nü sil, Hub - bü - nü —
 earth - ly loves — all de - part! Love and joy —
 - fa - ces - en l'a - mour — d'i - ci - bas, Don - ne moi —
 ir - di - scher Lieb oh, Her - re mein, Will ich ganz dein

A.

ma - si - va — hub - bü - nü sil, Hub - bü - nü —
 earth — ly loves — all de - part! Love and joy —
 - fa - ces - en l'a - mour — d'i - ci - bas, Don - ne moi —
 ir - di - scher Lieb, oh Her - re mein, Will ich ganz dein

T.

ma - si - va — hub - bü - nü sil, Hub bü - nü —
 earth — ly loves — all de - part! Love and joy —
 - fa - ces - en l'a - mour — d'i - ci - bas, Don - ne moi —
 ir - di - scher Lieb, — oh Her - re mein, Will ich ganz dein

B.

ma - si - va hub - bü - nü sil,
 earth - ly loves from me de - part!
 ef - fa - ces - en l'a - mour d'i - ci - bas,
 von ir - d'scher Lie - be, oh Her - re mein,

Pa.

p

39

S.

a - tã kıl, aş - kın ver, şev - kın ver. *ppp*

ac-cord me, love and joy now im - part.

ton a-mour, ton a-mour et ta joie.

Ei - gen sein: Lie - be gib, Freu - de gib.

A.

a - tã kıl, aş - kın ver, şev - kın ver. *ppp*

ac-cord me, love and joy now im - part.

ton a-mour, ton a - mour et ta joie.

Ei - gen sein: Lie - be gib, Freu - de gib.

T.

a - tã kıl, aş - kın ver, şev - kın ver. *ppp*

ac-cord me, love and joy now im - part.

ton a-mour, ton a - mour et ta joie.

Ei - gen sein: Lie - be gib, Freu - de gib.

B.

dim.

Hub - bü - nü a - tã kıl, aş - kın ver, şev - kın ver.

dim.

Love and joy ac-cord me, love and joy now im - part.

dim.

Don - ne moi ton a - mour ton a - mour et ta joie.

dim.

Will ich ganz dein Ei - gen sein: Lie - be gib, Freu - de gib.

Pa.

ppp

İkinci kısmın Sonu.
End of the second part.
Fin de la deuxième partie.
Ende des zweiter Teile.

PART III

NO. 11 BASS SOLO AND ORCHESTRA

TACET

NO. 12 SOLOISTS, CHORUS AND ORCHESTRA

Vivo (♩=192)

PIANO

pp

Vla.

Vln. II

p

Pa.

Pa.

Vln. I

Vla.

67

Cl.

Fl., Ob.

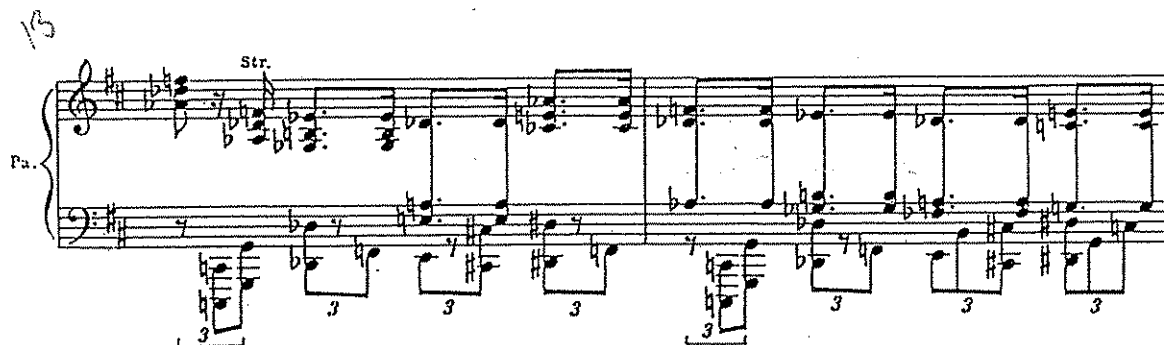
cresc. poco a poco

Pa.

13

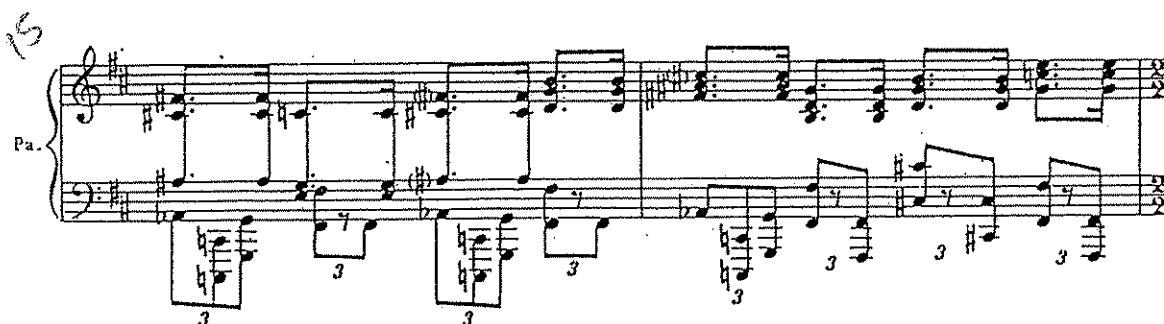
Pa.

Str.



15

Pa.



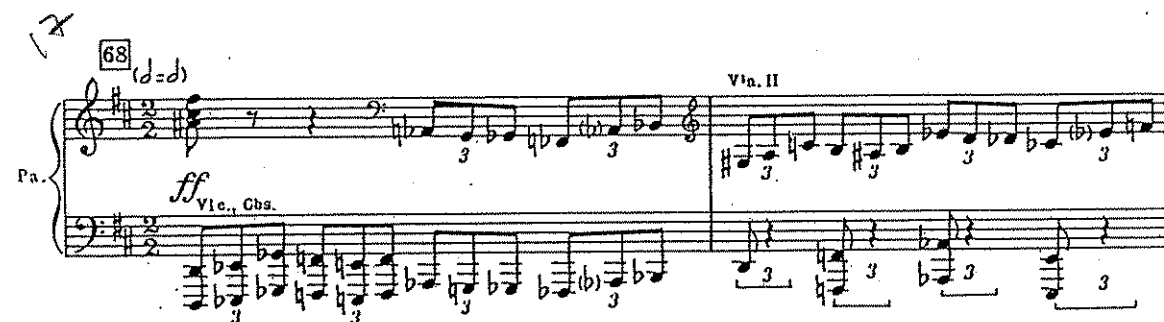
17

68 (d=d)

Pa.

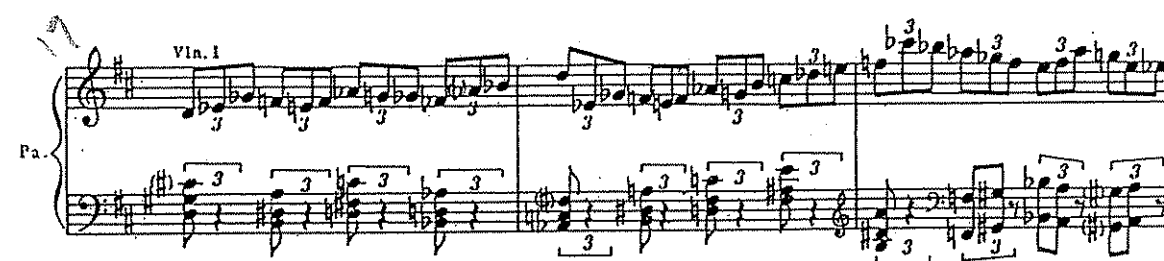
Vic., Obs.

Vln. II



Pa.

Vln. I



Pa.

Timp.



Handwritten: 25

S.

A.

T.

B.

Pa.

Handwritten: 26

69 Maestoso

S.

A.

T.

B.

Lyrics:

Aşk	ge - li - cek
Love	when it comes
Joie	de l'a - mour,
Lieb'	dich um - fasst,

Pa.

Handwritten: K

allargando

S.
cūm leaves le ek sik to ler
gloī re à no thīng be
all' dein Seh lu nen miē
dann

A.
cūm leaves le ek sik to ler
gloī re à no thīng be
all' dein Seh lu nen miē
dann

T.
cūm leaves le ek sik to ler
gloī re à no thīng be
all' dein Seh lu nen miē
dann

B.
cūm leaves le ek sik to ler
gloī re à no thīng be
all' dein Seh lu nen miē
dann

Pa.
allargando

(♩=80)

S.
— bi - ter.
— de - sired.
-re é - ter - nel
ist vor bei. lei

A.
— bi - ter.
— de - sired.
-re é - ter - nel
ist vor bei. lei

T.
— bi - ter.
— de - sired.
-re é - ter - nel
ist vor bei. lei

B.
— bi - ter.
— de - sired.
-re é - ter - nel
ist vor bei. lei

Pa.
Trb.
Hn.
Timp.

39

Pa.

Str. *tr.*

70 Calmo (♩=160)

Vln. II, Vla. pizz.

dim.

p rit. decresc.

tr.

p

Vlc., Cbs. pizz.

43

Pa.

Hn.

p cresc. poco

47

Pa.

71a

Str. arco

cresc. poco

51

Pa.

Vln.

54

Pa.

dim.

allarg.

57 71b Più calmo (♩=96)

Solo

Pa. *pp* *Str.*

60

Solo

Pa. *pp* *Trb.* *Bn.*

63 72

Tenor Solo

Ai kin ga
I've drunk the
J'ai bu le
Lie bes wein,

Pa. *pp* *Vlc.* *Hn. I*

69

Solo

-li me zem,
-cates my brain,
ou je suis,
wo ich bin,

Vla., Celesta

Cl., Vlc. I

Vla. Vlc. II

71

73

Solo

Şöy le ya
So lost am
All Je suis mein

Vla. II Solo

73

Solo

vu - kil - dim be so for
I, lost and so ga
tel - le - ment é ga
Selbst ver - sank, weiss nun

Vla. I, II Solos

Pa.

Vlc.

75

Solo

-ni - is - te - yu - ben bu - lu - ma - zam -
-lorn, I can scarce find my-self a - gain -
-ré que je ne puis ren - trer en moi - me.
nicht, weiss nun nicht mehr, wer ich bin.

allargando

Fl. I

Vln. I, II Solo, Hn. I

allargando

Pa.

Bn.

Vlc., Cbs.

74 *Molto calmo* (♩=88) *espressivo*

Soprano Solo

Aş - kin şa - ra - bin i - çe -
 I've drunk the per - fum'd wine of
 J'ai bu le vin de ton a -
 Lie - bes - wein, Lie - bes - wein ich

S. *pp*
 Aş - kin şa - ra - bin i - çe -
 I've drunk the per - fum'd wine of
 J'ai bu le vin de ton a -
 Lie - bes - wein, Lie - bes - wein ich

A. *pp*
 Aş - kin şa - ra - bin i - çe -
 I've drunk the per - fum'd wine of
 J'ai bu le vin de ton a -
 Lie - bes - wein, Lie - bes - wein ich

T. *pp*
 Aş - kin şa - ra - bin i - çe -
 I've drunk the per - fum'd wine of
 J'ai bu le vin de ton a -
 Lie - bes - wein, Lie - bes - wein ich

B. *pp*
 Aş - kin şa - ra - bin i - çe -
 I've drunk the per - fum'd wine of
 J'ai bu le vin de ton a -
 Lie - bes - wein, Lie - bes - wein ich

Molto calmo (♩=88) Ob., Fl.

Pa. *p*
 Cl. *p*
 Hn. *p*
 Cbs. *p*

82

Soprano Solo

-li kan da - li - ġim bi - li - me -
 love, whose scent in - tox - i - cates my
 -mour et je ne sais plus où je
 trank, weiss nun nicht mehr, wo ich

S.

-li kan da - li - ġim bi -
 love, whose scent in - tox - i -
 -mour et je ne sais plus
 trank, weiss nun nicht mehr,

A.

-li kan da - li - ġim
 love, whose scent in - tox -
 -mour et je ne sais
 trank, weiss nun nicht mehr,

T.

-li kan da - li - ġim bi -
 love, whose scent in - tox - i -
 -mour et je ne sais plus
 trank, weiss nun nicht mehr,

B.

-li kan da - li - ġim
 love, whose scent in - tox -
 -mour et je ne sais
 trank, weiss nun nicht mehr,

Pa.

Vlc.

Via.

Via. II

43

75

Soprano Solo

-zem, _____ Şöy - le ya - vu kil - dım _____
 brain, _____ So lost am I, lost and _____
 suis, _____ Je suis tel - le - ment _____
 bin, _____ All mein Selbst ver - sank, _____

S.

-li - me - zem, _____ Şöy - le ya - vu kil -
 -cates my brain, _____ So lost am I, _____
 où je suis, _____ Je suis tel - le -
 wo ich bin, _____ All mein Selbst ver -

A.

— bi-li - me - zem, _____ Şöy -
 — i-cates my brain, _____ So _____
 — plus où je suis, _____ Je _____
 — wo ich bin, _____ All _____

T.

-li - me - zem, _____ Şöy - le ya -
 -cates my brain, _____ So lost am _____
 où je suis, _____ Je suis _____
 wo ich bin, _____ All mein _____

B.

— bi-li - me - zem, _____
 — i-cates my brain, _____
 — plus où je suis, _____
 — wo ich bin, _____

Vln. I

p Fl., Ob., Cl.

Pa.

Hr. **p**

Bn., Trb.

Trb.

Soprano Solo

— be - ni, is - te - yu -
 so for - lorn, I can scarce
 é ga - ré, que je ne puis
 weiss nun nicht, weiss nun nicht

S.

-dim be - ni, is te -
 lost and so for - lorn, I can
 -nent é ga - ré, que je ne
 -sank, weiss nun nicht, weiss nun

A.

-le ya - vu kil - dim be - ni, is te -
 lost am I, lost and so for - lorn, I can
 suis tel - le - ment é ga - ré, que je ne
 mein Selbst ver - sank, weiss nun

T.

-vu kil - dim be - ni is te -
 I lost and for - lorn, I can
 tel - le - ment é ga - ré, que je ne
 Selbst ver - sank, weiss nun

B.

Şöy - le ya - vu kil - dim be - ni,
 So lost am I, lost and so for - lorn,
 Je suis tel - le - ment é ga - ré, que
 All mein Selbst ver - sank, weiss nun nicht,

Pa.

Vln. 1

Vln.

Bn.

Hn.

91

76

Soprano Solo

-ben bu - lu - ma - zam.
find my - self a - gain.
ren ter en moi - mê - me.
mehr, wer ich bin.

S.

-yu ben bu - lu - ma - zam.
scarce find my - self a - gain.
puis ren trer en moi - mê - me.
nicht mehr, wer ich bin.

A.

-yu ben bu - lu - ma - zam.
scarce find my - self a - gain.
puis ren trer en moi - mê - me.
nicht mehr, wer ich bin.

T.

-yu ben bu - lu - ma - zam.
scarce find my - self a - gain.
puis ren trer en moi - mê - me.
nicht mehr, wer ich bin.

B.

is - te - yu - ben bu - lu - ma - zam.
I can scarce find my - self a - gain.
je ne puis ren trer en moi - mê - me.
weiss nun nicht mehr, wer ich bin.

Pa.

pp Ha.

pp

Fag.

99

accelerando

Vivo ($\text{♩} = 100$)
Vln. I, Cl.

cresc.

ppp cresc.

Pa.

99

Pa.

100

Pa.

103

Calmando sempre e allargando

decresc.

Timp.

Pa.

107

77 Calmo (♩=100)

Alto Solo

Pa. *pp*

Hr., Trb. III

Vio.

Cbs.

Alto Solo

Via.

Via. II

Via. I

Pa.

112

Alto Solo

Fl., Ob. 3

Harp

Pa.

114

78

Alto Solo

Der - ya - yi Um -
I am an o -
Je suis com -
Dem Wel - ten - mee - re

Pa. *pp sempre*

Str.

116

Alto Solo

-man
-cean
-me'un
gleich

ol
on
o

mu,
whose
cé
ich

Pa.

Celesta
p

10 10

117

Alto Solo

-sum,
breast,
-an
bin,

Pa.

Hn.

119

Alto Solo

gev
the
re
und

cé

her
jew
lant
vie

le - re
elled star
tou - tes
ler Per - len

Pa.

120

Alto Solo

kān
light
sor
reich

tes

ol
comes
de

mu
to
joy
ich

I

S.

II

I

A.

II

Pa.

79

121

Alto Solo

-jam,
rest,
-aux,
bin,

pp

I

S.

II

I

A.

II

pp

Gev
The
Re
Und

cé

her
jew
lant
vie

le
elled
ler

Pa.

122

Alto Solo

Hūs nūn de hay
Ec stat ic with
Ra vi d'ex
Dei ne Schön heit ver

I

S.

II

I

A.

II

re light kan ol mu
tou comes sor down to
Per tes len reich tes de joy
ich

Pa.

124

Alto Solo

-rān
Thy
-ta
-zau

I

S.

II

I

A.

II

-gam.
rest.
-aux.
bin.

se en ta
bert

Woodwind

Pa.

126

Alto Solo

ol mu jam,
beau ty blest,
beau té,
den Sinn:

Pa.

128

Alto Solo

ken - dö - zü - me - ge - li - me -
I can no more my - self re -
je ne puis re - ve - nir en moi -
weiss nun nicht mehr, wie ich

m. s.

Pa.

131

Alto Solo

-zem.
-gain.
-mê me.
bin.

Pa.

Harp Celesta

136
[80] Appassionato (♩=138)

Pa. *pp*
Vic., Cbs.

[81]

145
CHORUS
S.
A.
T.
B.

A - kin al - di ben -
Thy love from me my -
L'a - mour di - vin rem -
Ach, dei - ne Lieb, er -

Pa. *p*
Hn.

154
CHORUS
S.
A.
T.
B.

-den be - ni, ba - na Se - ni ge - rek Se - ni,
-self has ta'en, 'tis on - ly Thee my heart de - sires,
-plit mon à - me, c'est Toi, c'est Toi, mon seul dé - sir,
-füllt mich ganz, Du bist's, Du bist's, nur Du al - lein,

Pa.

160

82

CHORUS

S.

A.

T.

B.

Ben ya - na rim dü - nü gü - nü, ba -
 Each night and day with love I burn, 'tis
 Je me con - su me nuit et jour, c'est
 Ver zehr' ich mich bei Tag und Nacht, Du

Pa.

Str.

pp

Bn.

Str.

164

CHORUS

S.

A.

T.

B.

- na Se - ni ge - rek Se - ni.
 on ly Thee my heart de - sires.
 Toi, c'est Toi, mon seul dé - sir!
 bist's, Du bist's, nur Du al - lein.

Pa.

Cl.

mp

Bn.

168

83

CHORUS

S. *pp*
Aş - kin şa - ra bin dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun tain peak, to
I vre du vin de ton a mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

A. *pp*
Aş - kin şa - ra bin dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun tain peak, to
I vre du vin de ton a mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

T. *pp*
Aş - kin şa - ra bin dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun tain peak, to
I vre du vin de ton a mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

B. *pp*
Aş - kin şa - ra bin dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun tain peak, to
I vre du vin de ton a mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

Vla. I. Ob. Cl.
Pa. *p*
Vla., Vlo.
Vla., Ba.

172

CHORUS

S.
-nün lose o lup da ga dü şem,
per dre my self in Thee I seek,
trank, ich tel trank Mé - djnoun au dé sert,
Wein,

A.
-nün lose o lup da ga dü şem,
per dre my self in Thee I seek,
trank, ich tel trank Mé - djnoun zu dé sert,
Wein,

T.
-nün lose o lup da ga dü şem,
per dre my self in Thee I seek,
trank, ich tel trank Mé - djnoun au dé sert,
Wein,

B.
-nün lose o lup da ga dü şem,
per dre my self in Thee I seek,
trank, ich tel trank Mé - djnoun au dé sert,
Wein,

Fl.
Pa.
Ba.

176

84

CHORUS

S. Sen - sin - dü - nü - gün - en - di -
On ly of Thee to think or
Nuit im - mer jour dar vers Toi j'a -
Oh, denk' ich an

A. Sen - sin - dü - nü - gün - en - di -
On ly of Thee to think or
Nuit im - mer jour, dar vers Toi j'a -
Oh, denk' ich an

T. Sen - sin - dü - nü - gün - en - di -
On ly of Thee to think or
Nuit im - mer jour, dar vers Toi j'a -
Oh, denk' ich an

B. Sen - sin - dü - nü - gün - en - di -
On ly of Thee to think or
Nuit im - mer jour, dar vers Toi j'a -
Oh, denk' ich an

Pa. Bu. Str. Cl. Str.

179

CHORUS

S. -gem, ba - na Se - ni ge - rek Se -
speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
-spi - re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
Dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

A. -gem, ba - na Se - ni ge - rek Se -
speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
-spi - re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
Dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

T. -gem, ba - na Se - ni ge - rek Se -
speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
-spi - re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
Dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

B. -gem, ba - na Se - ni ge - rek Se -
speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
-spi - re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
Dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

Pa. Ob. Fl. Str.

183

85 *con passione*

S. *con passione*

A. *con passione*

T. *con passione*

B. *con passione*

S. *con passione*

A. *con passione*

T. *con passione*

B. *con passione*

CHORUS

Pa. *pp*

Trb., Str.

Aş kin al di ben
Thy love from me my
L'a mour rem plit mon à
Ach, Dei ne Lieb, Dei ne

-ni.
-sires.
-sir!
-lein.

-ni.
-sires.
-sir!
-lein.

-ni.
-sires.
-sir!
-lein.

-ni.
-sires.
-sir!
-lein.

187

SOLOISTS

S. *-den be - ni, ba*
-self has ta'en, 'tis
me, mon à me, c'est
Lieb' er - füllt mich ganz, Du

A. *-kin al - di ben*
love from me my
-mour rem - plit mon à
Dei ne Lieb' er - füllt

T. *con passione*
A; kin al - di ben
Thy love from me my
L'a mour rem - plit mon
Ach Dei ne Lieb' er

B. *con passione*
A; kin al - di ben
Thy love from me my
L'a mour rem - plit mon
Ach Dei ne Lieb' er

CHORUS

S. *-den be - ni, ba*
-self has ta'en, 'tis
me, mon à me, c'est
Lieb' er - füllt mich ganz, Du

A. *-kin al - di ben*
love from me my
-mour rem - plit mon
Dei ne Lieb' er - füllt

T. *con passione*
A; kin al - di ben
Thy love from me my
L'a mour rem - plit mon
Ach Dei ne Lieb' er

B. *con passione*
A; kin al - di ben
Thy love from me my
L'a mour rem - plit mon
Ach Dei ne Lieb' er

Pz. *con passione*

791

86

SOLOISTS

S. na — Se — ni — ge — rek — Se —
on — ly Thee — my heart — de —
Toi, — c'est Toi, — mon seul — dé —
bist's, — Du bist's, — nur Du — al —

A. -den be — ni, — ba — na — Se —
-self has — ta'en, — 'tis on — ly
-me mon — à — me c'est Toi, — c'est
— mich — ganz, — Du bist's, — Du

T. — den be — ni, — ba —
— self has — ta'en, — 'tis
— à mon — à — me, c'est
-füllt — mich — ganz, — Du

B. -kin al — di — ben — den — be — ni, — ba —
love from me — my — self — has — ta'en, — 'tis
-mour rem — plit — mon — a — me, mon — à — me, c'est
dei ne Lieb' — er — füllt — mich ganz, — Du

CHORUS

S. Ben *cresc.* ya — na — rim dü — nü gü — nü, ba —
Each night and day with love I burn, 'tis
Je me con — su me nuit et jour, c'est
Ver zehr' ich mich bei Tag und Nacht, Du

A. Ben *cresc.* ya — na — rim dü — nü gü — nü, ba —
Each night and day with love I burn, 'tis
Je me con — su me nuit et jour, c'est
Ver zehr' ich mich bei Tag und Nacht, Du

T. *(en dehors) p* E. fen — dim *cresc.* Hu, Mev — lām Hu!
Al — le — lu — ia! Al — le — lu — ia!
Al — le — lu — ia! Al — le — lu — ia!
Mein Her re Gott! Oh All — macht! *(en dehors)*

B. — — — — —

Fl., Cl. *p cresc.*
Pa. Ob.

195

SOLOISTS

S. *-ni, -sires, -sir! -lein,*

A. *-ni ge rek Se ni, Thee my heart de sires, Toi, mon seul dé sir! bist's, nur Du al lein,*

T. *-na Se ni ge rek Se ni, on ly Thee my heart de sires, Toi, c'est Toi, mon seul dé sir! bist's, Du bist's, nur Du al lein,*

B. *-na Se ni ge rek Se ni, on ly Thee my heart de sires, Toi, c'est Toi, mon seul dé sir! bist's, Du bist's, nur Du al lein,*

CHORUS

S. *-na Se ni ge rek Se ni, on ly Thee my heart de sires, Toi, c'est Toi, mon seul dé sir! bist's, Du bist's, nur Du al lein.*

A. *-na Se ni ge rek Se ni, on ly Thee my heart de sires, Toi, c'est Toi, mon seul dé sir! bist's, Du bist's, nur Du al lein.*

T. *E - fen - dim *cresc.* Hu, Mey - lām Hu! Al - le - lu ia! Al - le - lu ia! Al - le - lu ia! Mein Her - re Gott! Oh All macht!*

B. *E - fen - dim *cresc.* Hu, Mey - lām Hu! Al - le - lu ia! Al - le - lu ia! Al - le - lu ia! Mein Her - re Gott! Oh All macht!*

Pa.

*p Bn. Hn., Vlc. mf *cresc.**

109

87

SOLOISTS

S. *f* Aş - kın şa - ra - bın - dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun - tain peak, to
I vre du vin de ton a - mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

A. *f* Aş - kın şa - ra - bın - dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun - tain peak, to
I vre du vin de ton a - mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

T. *f* Aş - kın şa - ra - bın - dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun - tain peak, to
I vre du vin de ton a - mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

B. *f* Aş - kın şa - ra - bın - dan i - şem, Mec -
Like Medj - noun on the moun - tain peak, to
I vre du vin de ton a - mour, me
In Berg - ge klüft bin ich Medsch - nun, ich

CHORUS

S.

A.

T.

B.

Pa. *f* Vln. Cl. Bn. Ob.

103

SOLOISTS

S. *-nun o lup da ga dü sem,*
lose my self in Thee I seek,
per dre tel Me djnoun au dé sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

A. *-nun o lup da ga dü sem,*
lose my self in Thee I seek,
per dre tel Me djnoun au dé sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

T. *-nun o lup da ga dü sem,*
lose my self in Thee I seek,
per dre tel Me djnoun au dé sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

B. *-nun o lup da ga dü sem,*
lose my self in Thee I seek,
per dre tel Me djnoun au dé sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

CHORUS

S. *a*

A. *a*

T. *a*

B. *a*

Pa. *Str.* *Fl.* *Ob.* *Hr.*

207

88

SOLOISTS

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

CHORUS

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

Ob. *ff*

Via. Vlc. *ff*

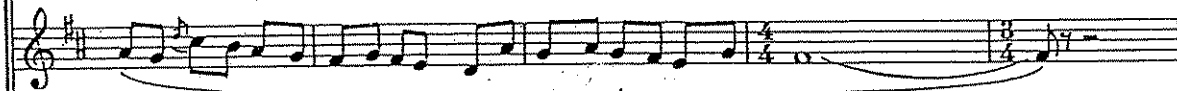
Pa. *ff*

Str. (Ob.)

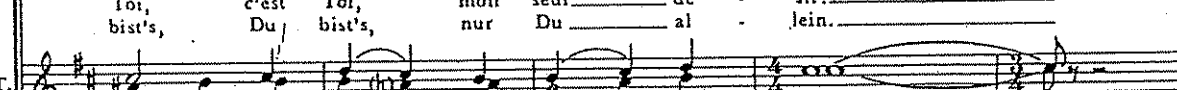
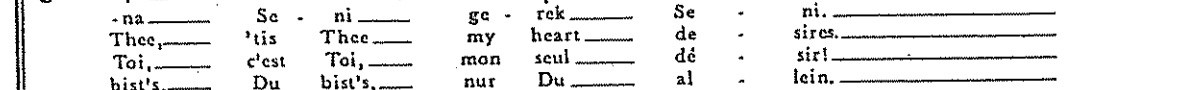
Ben ya - na - rim dü - nü gü - nü, ba -
 On ly of Thee to think or speak, 'tis
 Nuit et jour vers Toi j'a spi - re, c'est
 Oh, im - mer dar denk' ich an Dich: Du

211

SOLOISTS

S.  89 
 A. 
 T. 

CHORUS

S. 
 A. 
 T. 
 B. 

-na Se - ni ge - rek Se - ni.
 Thee, 'tis Thee my heart de - sires.
 Toi, c'est Toi, mon seul dé - sir!
 bist's, Du bist's, nur Du al - lein.

Pa. 

ff Str. Fl. Ob. Cl. Cl., Bn.

Pa. 

90

str.

Pa.

Trb.

simile

Pa.

lin.

rit.

91

Poco lento (♩=104)

allargando

SOLOISTS

S.

A.

T.

B.

CHORUS

S.

A.

T.

B.

pp

E - fen - dim Hu, Mev - lām - Hu! E -
 Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al -
 Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al -
 Mein Her - re Gott! Oh All - mach! Mein

Poco lento (♩=104)

allargando

pp Vlc., Cbs.

Vla.

p Vlc., Cbs.

poco a poco

SOLOISTS

S. *poco a poco*

A. *poco a poco*

T. *poco a poco*

B. *poco a poco*

CHORUS

S. *poco a poco*

A. *poco a poco*

T. *poco a poco*

B. *poco a poco*

Pa. *poco a poco*

mf

E - fen - dim
Al - le - lu -
Al - le - lu -
Mein Her - re

- fen - dim Hu, Mev - lām Hul E - fen - dim
- le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu -
- le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu -
Her - re Gott! Oh All - macht! Mein Her - re

poco a poco

Vln. II

mf

237

Maestoso

SOLOISTS

S. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

A. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

T. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

B. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

CHORUS

S. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

A. Hu, Mev - lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
Gott! Oh All - macht! Mein Her - re Gott! Oh

T. Hu, Mev - lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
Gott! Oh All - macht! Mein Her - re Gott! Oh

B. Hu, Mev - lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
Gott! Oh All - macht! Mein Her - re Gott! Oh

Maestoso

Pa. *f*

SOLOISTS

Allargando ***ff***

S. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

A. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

T. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

B. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

CHORUS

S. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

A. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

T. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

B. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

Allargando ***ff***

Pa. *-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hu!*
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
-lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!
All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All - macht!

92 Largo (♩=60)

CHORUS

T. *ff*

B. *ff*

Ben ben - li - gim - den geç - tim, gü - züm hi - cá -
 My self it - self now de - nies, so falls the
 L'A - mi me dé - li - vra, dé - chi - ra le
 Frei bin ich von Er - den leid, der Trb. Tuba Schlei - er vom

Pa. *f* Trb., Tuba

CHORUS

T. *ff*

B. *ff*

-bin as - tim, Dost vas - li - na e - riş -
 veil from my eyes, As to the Friend my soul
 voi - le de mes yeux, C'est l'u - nion my - sti - qu'a vec l'A -
 Aug' sich hob, Freund, den ich nun hab' er

Pa. *f*

CHORUS

T.

B.

-tim, gü - ma - nim yağ - ma ol - sun!
 flies; my doubts all go with the wind!
 -mi, que le vent em - por - te mes dou - tes!
 -reicht, da - von ge - tra - gen sei'n al - le Zwei - fel!

Pa. *p* Vln. I

260

Allegro (♩=160-168)

93

Pa. *cresc.* Via. II Via. Vlc.

This system contains measures 93 to 95. The piano part begins with a crescendo. The Violin II, Violin, and Viola parts enter in measure 93. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

262

Pa.

This system contains measures 96 to 98. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. The Violin II, Violin, and Viola parts continue their melodic lines.

264

Via., Vlc., Obs., Timp.

Pa. *pp subito* *p*

This system contains measures 99 to 101. The piano part starts with a piano fortissimo (*pp subito*) dynamic and then transitions to piano (*p*). The Violin II, Violin, and Viola parts continue their melodic lines.

267

Pa.

This system contains measures 102 to 104. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. The Violin II, Violin, and Viola parts continue their melodic lines.

269

Vln. II Vln. I

Pa. *cresc.*

This system contains measures 105 to 107. The piano part features a crescendo. Violin I and Violin II parts are also present. The key signature changes to one flat in measure 107.

272

94

CHORUS

S.

A.

T.

B.

Pa.

cresc.

f Str.

Ben ben li
My self it-
L'A mi
Frei bin ich

275

S.

gim - den geß - tim,
-self now de - nies,
me dé - li - vra,
von Er den - leid,

gü - züm hi - ca -
so falls the veil
dē - chi - ra le
der Schlei - er vom

A.

Ben - ben - li.
My self it -
L'A mi
Frei bin ich

T.

B.

CHORUS

Pa.

(Harp.)

Timp.

278

CHORUS

S. *-bin from voi Aug' le aç my de mes yeux, sich tim, eyes, yeux, hob,* Dost As C'est Freund, vas to nion den li the my ich

A. *-gim - den geç - tim, gö - züm hi - cà -*
-self now de - nies, so falls the veil
me dé li - vra, dé - chi - ra le
von Er den - leid, der Schlei - er vom

T. Ben ben - li -
 My self it -
 L'A mi
 Frei bin ich

B.

Pa. *Vla.*
Vlc., Cbs.
Timp. 95

281

CHORUS

S. *-na e - riç tim, gü - ma*
Friend my soul flies; my doubts
-sti qu'a - vec l'A - mi, que le
nun hab er - reicht, da - von ge

A. *-bin from voi Aug' le aç my de mes yeux, sich tim, eyes, yeux, hob,* Dost As C'est Freund, vas to nion den li the my ich

T. *-gim - den geç - tim, gö - züm hi - cà -*
-self now de - nies, so falls the veil
me dé li - vra, dé - chi - ra le
von Er den - leid, der Schlei - er vom

B. Ben ben - li -
 My self it -
 L'A mi
 Frei bin ich

Pa. *f* *Bn., Vlc.* *Vlc., Cbs.*

284

SOLOISTS

S. *f* Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

A. *f* Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

T. *f* Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

B. *f* Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

CHORUS

S. -nun all em yağ ma ol
vent vent gen go with the
-tra tra sei'n al le

A. -na e riş tim,
Friend my soul flies,
-sti qu'a vec l'A mi,
nun hab' er reicht,

T. -bin aş tim,
from my eyes,
voi de mes yeux,
Aug' sich hob,

B. -ğim den geş tim, gö
-self now de nies, so
me dé li vra der
von Er den leid,

Trb. *f*

Pa. *f* Str. (pizz.)

Str.

SOLOISTS

S. *Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!*
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

A. *Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!*
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

T. *Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!*
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

B. *Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!*
My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

CHORUS

S. *-sunt!*
wind!
dou
Zwei

A. *gü - ma - num*
my doubts all
que le vent
da - von ge - tra

T. *yağ - ma ol*
go with the
por - te mes
sei'n al - le

B. *Dost vas li - na*
As to the Friend
C'est p'u - nion my - sti
Freund, den ich nun

e - riş - tim,
my soul flies,
qu'a - vec l'A - mi,
hab' er reicht,

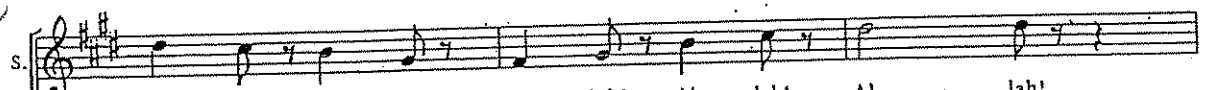
-züm hi - câ - bin
falls the veil from
-ra le voi
Schlei - er vom Aug'

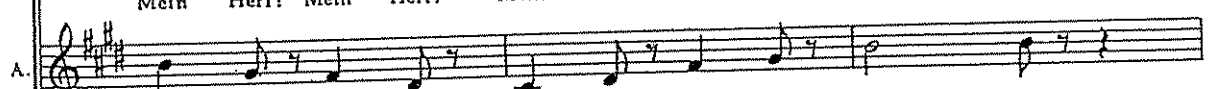
aş - tim,
my eyes,
le de mes yeux,
sich hob,

Timp.

289

SOLOISTS

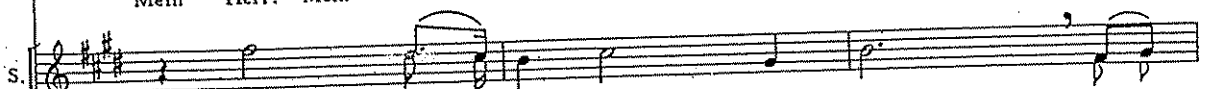
S. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

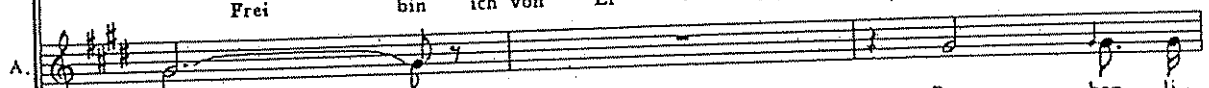
A. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

T. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

B. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

CHORUS

S. 
 Ben ben - li - ğim - den geç - tim, gö -
 My self it - self now de - nies, so
 L'A mi - me dé - li - vra, dé - chi -
 Frei bin ich von Er - den - leid, der

A. 
 -sun! Ben ben - li -
 wind! My self it -
 dou tes! mi ich
 Zwei fel! Frei bin ich

T. 
 — gü - ma — nim — yağ — ma — ol —
 — my doubts all go with the
 — que le vent em - por te mes
 — da - von ge - tra gen sei'n al - le

B. 
 Dost vas li - na e - riş - tim,
 As to the Friend my soul flies,
 C'est l'u - nion the my - sti - qu'a - vec l'A - mi,
 Freund, den ich nun hab' er - reicht,

Pa. 
 Timp.

292

SOLOISTS

S. Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

A. Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

T. Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

B. Al - lah! Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord! My Lord!
Sei gneur! Sei gneur! Sei gneur!
Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

CHORUS

S. -zum hi - cá bin aq - tim,
falls the veil mes eyes,
-ra le voi de mes yeux,
Schlei - er vom Aug'! le sich hob,

A. -gim - den geg - tim,
-self now de - nies,
me dé - li - vra,
von er - den - leid, der Schlei - er vom Aug'!

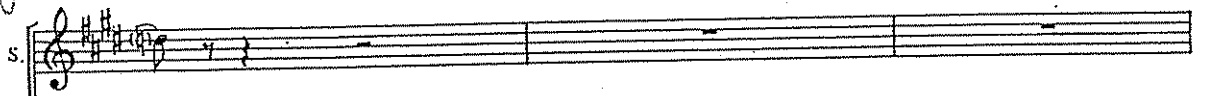
T. -sunt
wind!
dou tes!
Zwei fell!

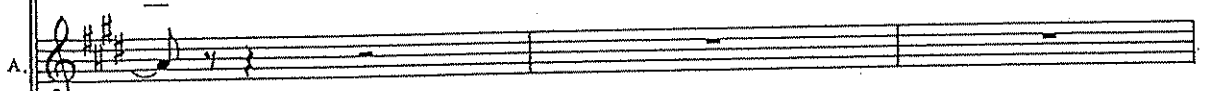
B. gü - ma nim
my doubts all
que le vent
da - von ge - tra
yağ - ma ol -
go with the
por te mes
gen sei'n al - le

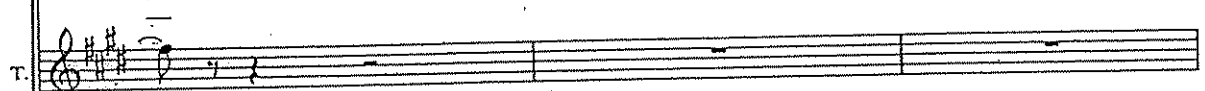
Fl., Ob.
Pa.
Hn.
Str.

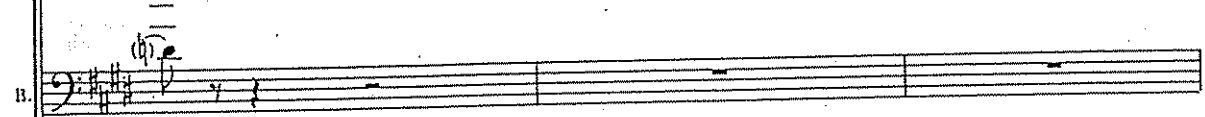
295

SOLOISTS

S. 

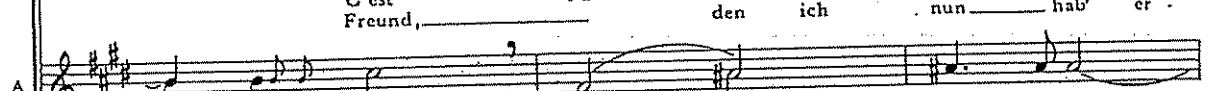
A. 

T. 

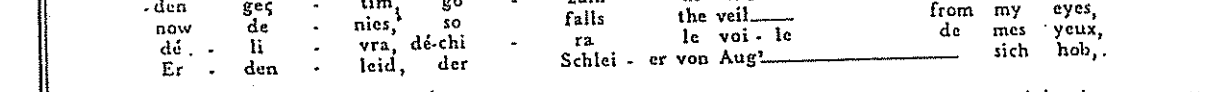
B. 

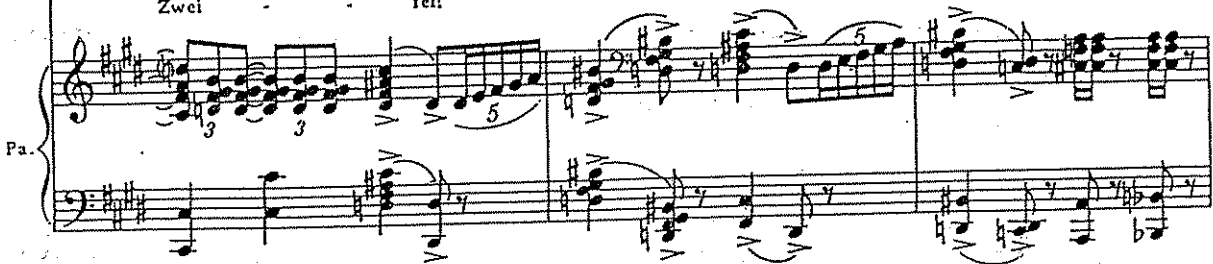
CHORUS

S.  Dost was li na e riş
As to the Friend my soul
C'est mon my sti qu'a-vec l'A
Freund, den ich nun hab' er

A.  bin aç tim, Dost was li-na
from my eyes, As to the Friend
le de mes yeux, C'est mon my-sti
sich hob, Freund, den ich nun

T.  den geç tim gö zürn hi-câ bin aç tim,
now de nies, so falls the veil from my eyes,
dé-li vra, dé-chi ra le voi-le de mes yeux,
Er den leid, der Schlei-er von Aug' sich hob,

B.  -sunt. gü-ma
wind! my doubts
dou tes! que le vent
Zwei fell! da-von ge-tra

Pa. 

98

SOLOISTS

S. *f* Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr!

A. *f* Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr!

T. *f* Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr!

B. *f* Al - lah! Al - lah!
My Lord! My Lord!
Sei - gneur! Sei - gneur!
Mein Herr! Mein Herr!

CHORUS

S. *f* tim, gü - ma - nim
flies, my doubts all
-mi, que le vent em -
-reich, da - von ge - tra gen

A. *f* e - riş - tim, gü - ma -
my soul flies, my doubts
qu'a - vec l'A - mi, que le
hab' er - reicht, da - von ge -

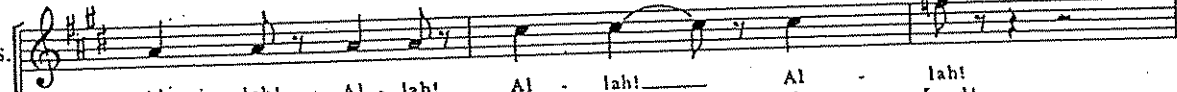
T. *f* Dost vas li - na e riş - tim, gü -
As to the Friend my soul flies, my
C'est l'u - nion my* sti qu'a - vec l'A - mi, my
Freund, den ich nun hab' er - reicht, da -

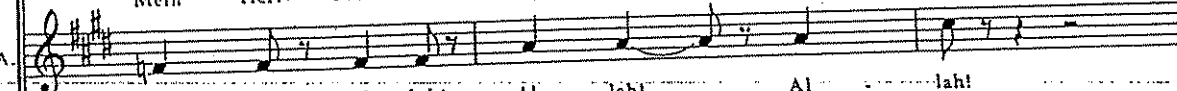
B. *f* nim yağ ma ol - sun!
all go with the wind!
empor te, em por te mes dou -
gen sei'n al le Zwei

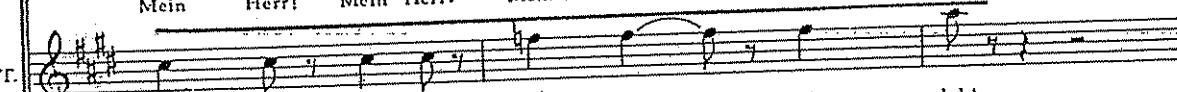
ff Ha.

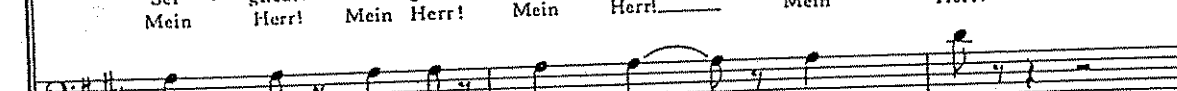
ff

SOLOISTS

S. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

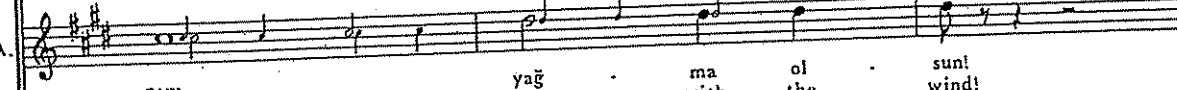
A. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

T. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

B. 
 Al - lah! Al - lah! Al - lah! Al - lah!
 My Lord! My Lord! My Lord! My Lord!
 Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur! Sei - gneur!
 Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr! Mein Herr!

CHORUS

S. 
 yağ - ma ol sun!
 go with the wind!
 -por te mes dou tes!
 sei'n al le Zwei fel!

A. 
 -nim yağ ma ol sun!
 all go with the wind!
 vent em - por te mes dou tes!
 -tra gen sei'n al le Zwei fel!

T. 
 -ma yağ ma ol sun!
 doubts go with the wind!
 que le all vent em - por te mes dou tes!
 -von ge tra - gen sei'n al le Zwei fel!

B. 
 — yağ - ma ol sun!
 — go with the wind!
 -tes! mes dou tes!
 -fel! al le Zwei fel!

Pa. 
 fff (Bn., Tuba, Vla., Vlc., Cbs.)

304

CHORUS

S.

A.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Pa.

Str. pizz. Hn.

305

SOLOISTS

S.

A.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Pa.

(arco)

311

97

SOLOISTS

S. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di,
 Now my jour - ney is be - gun,
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te,
 Heil hat sich zu mir ge - breit',

A. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di,
 Now my jour - ney is be - gun,
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te,
 Heil hat sich zu mir ge - breit',

T. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di,
 Now my jour - ney is be - gun,
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te,
 Heil hat sich zu mir ge - breit',

B. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di,
 Now my jour - ney is be - gun,
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te,
 Heil hat sich zu mir ge - breit',

CHORUS

S. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di, Dost an -
 Now my jour - ney is be - gun, the
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te, vers nous l'A -
 Heil hat sich zu mir ge - breit', Freund, nous l'A -
 mein

A. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di, Dost an -
 Now my jour - ney is be - gun, the
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te, vers nous l'A -
 Heil hat sich zu mir ge - breit', Freund, nous l'A -
 mein

T. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di, Dost an -
 Now my jour - ney is be - gun, the
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te, vers nous l'A -
 Heil hat sich zu mir ge - breit', Freund, nous l'A -
 mein

B. *f*

Var - lik çün se-fer kil - di, Dost an -
 Now my jour - ney is be - gun, the
 L'È - tre s'é - tant mis en rou - te, vers nous l'A -
 Heil hat sich zu mir ge - breit', Freund, nous l'A -
 mein

Fl., Ob., Vla. *ff*

Pa.

315

98

S. Dost an dan bi ze gel di,
 now the Friend and I are one,
 vers nous l'A mi s'en est ve nu,
 Freund, mein Freund ist kom men zu uns,

A. Dost an dan bi ze gel di,
 now the Friend and I are one,
 vers nous l'A mi s'en est ve nu,
 Freund, mein Freund ist kom men zu uns,

T. Dost an dan bi ze gel di,
 now the Friend and I are one,
 vers nous l'A mi s'en est ve nu,
 Freund, mein Freund ist kom men zu uns,

B. Dost an dan bi ze gel di,
 now the Friend and I are one,
 vers nous l'A mi s'en est ve nu,
 Freund, mein Freund ist kom men zu uns,

S. dan bi ze gel di,
 Friend and I are one,
 mi s'en est ve nu,
 Freund ist kom men zu uns,

A. dan bi ze gel di,
 Friend and I are one,
 mi s'en est ve nu,
 Freund ist kom men zu uns,

T. dan bi ze gel di,
 Friend and I are one,
 mi s'en est ve nu,
 Freund ist kom men zu uns,

B. dan bi ze gel di,
 Friend and I are one,
 mi s'en est ve nu,
 Freund ist kom men zu uns,

Pa. *allargando*
p

L. J. J. J. J.

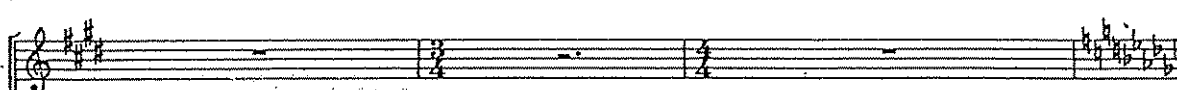
319

CHORUS

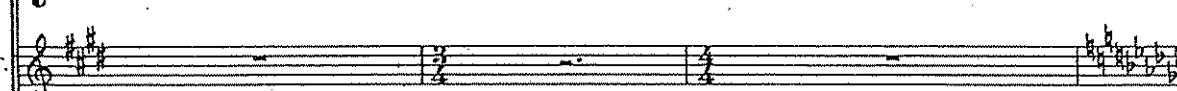
CHORUS

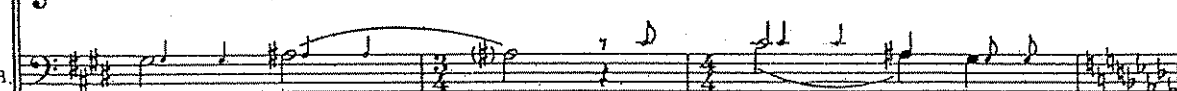
329

CHORUS

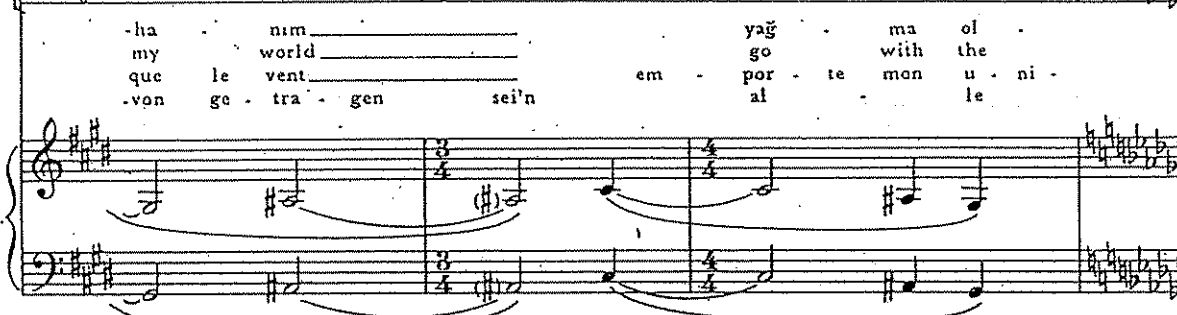
S. 

A. 

T. 

B. 

- ha - nim - yağ - ma ol -
 my world - go with the
 que le vent em - por - te mon u - ni -
 - von ge - tra - gen sei'n al - le

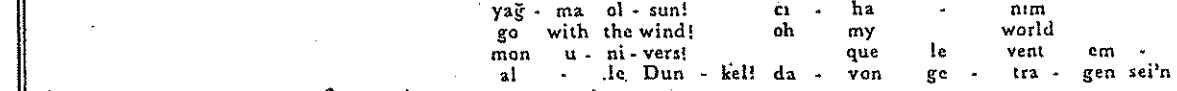
Pa. 

332

100 Allegro assai (♩=184)

S. 

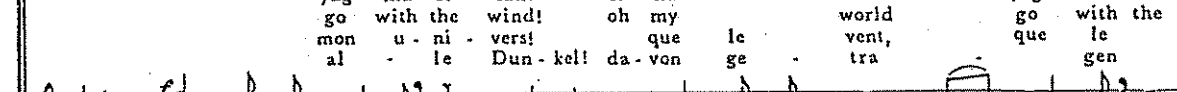
yağ - ma ol - sun! ci - ha - nim world
 go with the wind! oh my world
 mon u - ni - vers! que le vent em -
 al - le Dun - kel! da - von ge - tra - gen sei'n

A. 

yağ - ma ol - sun! ci - ha - nim yağ - ma ol -
 go with the wind! oh my world go with the
 mon u - ni - vers! que le vent, que
 al - le Dun - kel! da - von ge - tra - gen

T. 

yağ - ma ol - sun! ci - ha - nim yağ - ma ol - sun! ci -
 go with the wind! oh my world go with the wind! oh
 mon u - ni - vers! que le vent, que le vent em -
 al - le Dun - kel! da - von ge - tra - gen sei'n al - le Dun - kel! da -

B. 

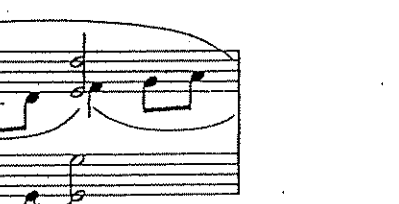
- sun!
 wind!
 - vers!
 Dun-kel!

yağ - ma ol - sun! ci - ha -
 go with the wind! oh my
 mon u - ni - vers! que le
 al - le Dun - kel! da - von ge -

Allegro assai (♩=184)

Cl. 

Ob. 

Fl. 

Bn. 

336

allargando

CHORUS

S. *allargando*

yağ - ma ol - sun! yağ - ma ol - sun!
go with the wind! go with the wind!
-por - te, em - por - te mon u - ni - vers!
al - le Dun - kel! al - le Dun - kel!

A. -sun! ci - ha - nim yağ - ma ol - sun! yağ
wind! oh my world go with the wind! go
vent em - por - te mon u - ni - vers! que
sei'n! da - von ge tra - gen sei'n al -

T. .ha - nim yağ - ma ol - sun! ci - ha -
my world go with the wind! oh my
-por - te em - por - te mon u - ni - vers! que
-von ge tra - gen sei'n al - le Dun - kel! da -

B. -nim yağ - ma ol - sun! yağ - ma ol - sun, ol -
world, go with the wind! go with the wind, the
vent, et que le vent em por - te, et que le
-tra - gen sei'n al - le Dun - kel! al - le Dun - kel! da -

Pa. *allargando*

338

CHORUS

S. — yağ - ma ol - sun! —
go with the wind! —
em - por - te mon u - ni - vers!
al - le Dun - kel!

A. -ma, yağ - ma ol - sun! yağ - ma ol - sun!
with, go with the wind! go with the wind!
vent em - por - te mon u - ni - vers!
-le em - por - te mon u - ni - vers! —
Dun - kel! al - le Dun - kel!

T. -nim yağ - ma ol - sun! yağ - ma ol - sun!
world go with the wind! go with the wind!
vent em - por - te mon u - ni - vers!
-von ge tra - gen sei'n al - le Dun - kel!

B. -sun! ci - ha - nim yağ - ma ol - sun!
wind! oh my world go with the wind!
vent em - por - te mon u - ni - vers!
-von ge tra - gen sei'n al - le Dun - kel!

Pa.

341 [101] Appassionato (♩=138)

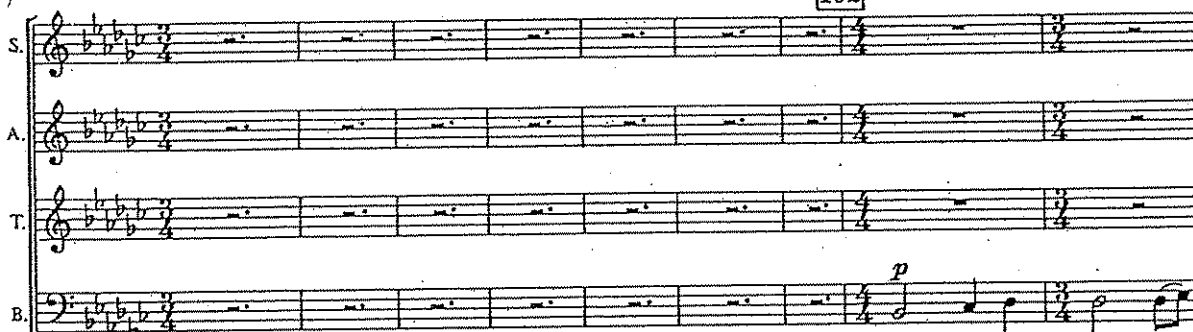
Vlc., Cbs.

pp



102

CHORUS



p

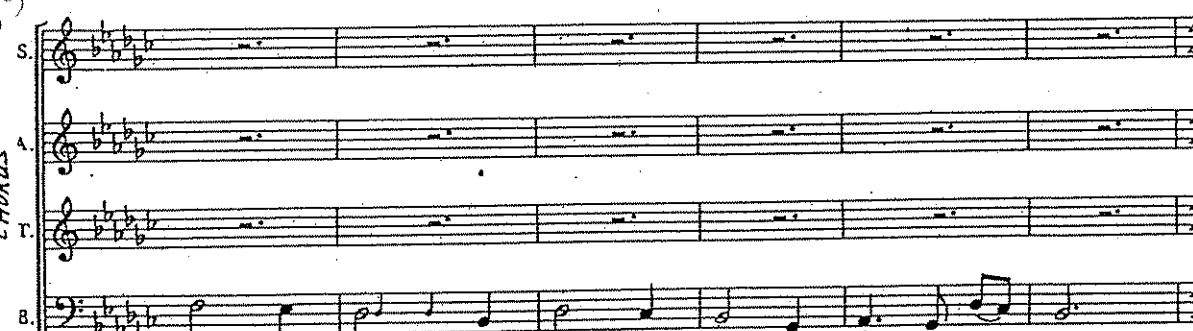
Aş - kin al - di ben -
Thy love from me my -
L'a - mour di - vin rem -
Ach, dei - ne Lieb' er -

Hr.

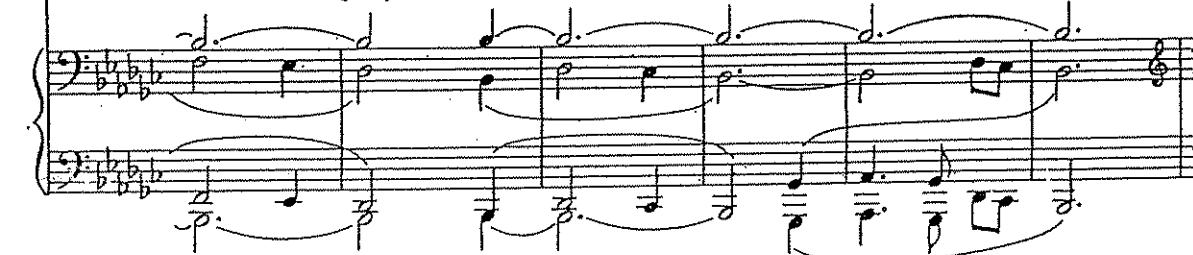


Tuba

CHORUS



-den be - ni, ba - na Se - ni ge - rek Se - ni,
-self has ta'en, 'tis on - ly Thee my heart de - sires,
-plit mon â - me, c'est Toi, c'est Toi, mon seul dé - sir,
-füllt mich ganz, Du bist's, Du bist's, nur Du al - lein,



369

103

CHORUS

S.

A.

T.

B.

Pa.

Cl.

Cl. II

Bn.

Vis., Vlc.

Ben ya na rim dü nü gü nü ba
Each night and day with love I burn, 'tis
Je me con su me nuit et jour, c'est
Ver zehr' ich mich bei Tag und Nacht, Du

369

CHORUS

S.

A.

T.

B.

Pa.

Fl.

Bn.

-na Se ni ge rek Se ni
on ly Thee my heart de sires.
Toi, c'est Toi, mon seul dé sir!
bist's, Du bist's, nur Du al lein.

373

104

pp

S. *pp*

A. *pp*

T. *pp*

B. *pp*

CHORUS

Aş - kin şa - ra - bin - dan - i - şem, Mec -
 Like Medj - noun on the moun - tain peak, to -
 I vre du vin de ton a - mour, me
 In Berg - ge - klüft bin ich Medsch - nun, ich

Vln. I, II Ob.

Pa.

Vla., Vlo.

374

S.

A.

T.

B.

CHORUS

-nun o - lup da - ga dü - şem,
 lose my self in Thee I seek,
 per dre self Me - Thee I seek,
 trank, ich tel trank von dñoun au dé sert,
 Wein,

Fl.

a.

Rn

105

Sen - sin dü - nü gün - en di -
 On - ly of Thee to think or
 Nuit - et jour vers Toi j'a -
 Oh, im - mer dar denk' ich an

Sen - sin dü - nü gün - en di -
 On - ly of Thee to think or
 Nuit - et jour vers Toi j'a -
 Oh, im - mer dar denk' ich an

Sen - sin dü - nü gün - en di -
 On - ly of Thee to think or
 Nuit - et jour vers Toi j'a -
 Oh, im - mer dar denk' ich an

Sen - sin dü - nü gün - en di -
 On - ly of Thee to think or
 Nuit - et jour vers Toi j'a -
 Oh, im - mer dar denk' ich an

Vln. *Violino*
 Cl. *Clarinete*
 Bn. *Basson*
 Vln. *Violino*

384

-sem, ba na Se ni ge rek Se -
 speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
 spi re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
 dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

-sem, ba na Se ni ge rek Se -
 speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
 spi re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
 dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

-sem, ba na Se ni ge rek Se -
 speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
 spi re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
 dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

-sem, ba na Se ni ge rek Se -
 speak, 'tis Thee, 'tis Thee my heart de -
 spi re, c'est Toi, c'est Toi mon seul dé -
 dich: Du bist's, Du bist's, nur Du al -

Ob. *Oboe*
 Fl. *Flauto*

3 79

106

SOLOISTS

S.

A. *con passione*

Aş - - - - - kin - - - - - al - di ben - - - - -
 Thy - - - - - love - - - - - from me my - - - - -
 L'a - - - - - mour - - - - - rem - plit mon à - - - - -
 Ach, - - - - - Dei - - - - - ne Lieb', Dei - - - - - ne

T. *con passione*

Aş - - - - -
 Thy - - - - -
 L'a - - - - -
 Ach, - - - - -

B.

CHORUS

S.

- ni.
 - sires.
 - sir!
 - lein.

A.

- ni.
 - sires.
 - sir!
 - lein.

T.

- ni.
 - sires.
 - sir!
 - lein.

B.

- ni.
 - sires.
 - sir!
 - lein.

Pa. *pp*
 Trb., Harp.

392

SOLOISTS

con passione

S. *Aç*
Thy
L'a
Ach,

A. den be ni, ba
self has ta'en, 'tis
me, mon à me, c'est
Lieb' er füllt mich ganz, Du

T. kin al di ben
love from me my
mour rem plit mon
Dei ne Lieb' er füllt

con passione

B. kin al di ben
Aç love from me my
Thy mour rem plit mon
L'a Dei ne Lieb' er
Ach

CHORUS

S. *Aç*
Thy
L'a
Ach

A. den be ni, ba
self has ta'en, 'tis
me, mon à me, c'est
Lieb' er füllt mich ganz, Du

T. kin al di ben
love from me my
mour rem plit mon
Dei ne Lieb' er füllt

con passione

B. kin al di ben
Aç love from me my
Thy mour rem plit mon
L'a Dei ne Lieb' er
Ach

Pa.

396

107

SOLOISTS

S. *kin love - mour Dei al from rem ne di me - plit Lieb' ben - den my self mon â - me, mon â - me, c'est - Du -*

A. *-na Se - ni ge - rek Se - on ly Thee my heart de - Toi, c'est Toi mon seul dé - bist's, Du bist's, nur Du al -*

T. *-den be - ni, ba - na Se - self has - ta'en, 'tis on ly - me, mon â - me, c'est Toi, c'est Du - mich ganz, Du bist's, Du*

B. *den be - ni, ba - self has - ta'en, 'tis - â - mon â - me, c'est - füllt mich ganz, Du*

CHORUS

S. *p cresc. Ben Each ya - na - rim dü - nü gü - nü, ba - Je me night and day with love I burn, 'tis Ver zehr' ich su mich bei Tag und Nacht, c'est Du*

A. *p cresc. Ben Each ya - na - rim dü - nü gü - nü, ba - Je me night and day with love I burn, 'tis Ver zehr' ich su mich bei Tag und Nacht, c'est Du*

T. *(div.) p cresc. Ben Each ya - na - rim dü - nü gü - nü, ba - Je me night and day with love I burn, 'tis Ver zehr' ich su mich bei Tag und Nacht, c'est Du*

B. *(en dehors) p cresc. E - fen - dim Hu, Mev - lām Hul Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Oh All macht! Mein Her - re Gott!*

Vla. *p cresc. Vla.*

Pa. *p cresc. Vla.*

400

SOLOISTS

S. *na Se ni ge rek Se ni,*
on ly Thee my heart de sires,
Toi, c'est Toi mon seul dé sir!
bist's, Du bist's, nur Du al lein,

A. *ni,*
sires,
sir!
lein,

T. *ni ge rek Se ni,*
Thee my heart de sires,
Toi mon seul dé sir!
bist's, nur Du al lein,

B. *na Se ni ge rek Se ni,*
on ly Thee my heart de sires,
Toi, c'est Toi mon seul dé sir!
bist's, Du bist's, nur Du al lein,

CHORUS

S. *na Se ni ge rek Se ni,*
on ly Thee my heart de sires,
Toi, c'est Toi mon seul dé sir!
bist's, Du bist's, nur Du al lein,

A. *na Se ni ge rek Se ni,*
on ly Thee my heart de sires,
Toi, c'est Toi mon seul dé sir!
bist's, Du bist's, nur Du al lein,

T. *na Se ni ge rek Se ni,*
on ly Thee my heart de sires,
Toi, c'est Toi mon seul dé sir!
bist's, Du bist's, nur Du al lein,

B. *E - fen - dim Hu, Mev - lâm Hul*
Al - le - lu - ia! Al - le - lu : : ia!
Al - le - lu - ia! Al - le - lu : : ia!
Mein Her - re Gott! Oh All macht!

P.A.

Hn. mf cresc.

108

SOLOISTS

S. *f*
 Aş - kin şa - ra - bin - dan i - çem, Mec -
 Like Me - djnoun on the moun - tain peak, to
 I - vre du vin de ton a - mour, me
 In Berg - ge - klüft bin ich Medsch - nun, ich

A. *f*
 Aş - kin şa - ra - bin - dan i - çem, Mec -
 Like Me - djnoun on the moun - tain peak, to
 I - vre du vin de ton a - mour, me
 In Berg - ge - klüft bin ich Medsch - nun, ich

T. *f*
 Aş - kin şa - ra - bin - dan i - çem, Mec -
 Like Me - djnoun on the moun - tain peak, to
 I - vre du vin de ton a - mour, me
 In Berg - ge - klüft bin ich Medsch - nun, ich

B. *f*
 Aş - kin şa - ra - bin - dan i - çem, Mec -
 Like Me - djnoun on the moun - tain peak, to
 I - vre du vin de ton a - mour, me
 In Berg - ge - klüft bin ich Medsch - nun, ich

CHORUS

S. *f*
 — a —

A. *f*
 — a —

T. *f*
 — a —

B. *f*
 — a —

Fl., Cl., Harp
 (Ha.)
 Vln. I
 Vln. II
 Vlc.

408

SOLOISTS

S. *-nun o - lup da - ġa dü - şem,*
lose my - self in Thee I seek,
per dre tel Me - djnoun au dé - sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

A. *-nun o - lup da - ġa dü - şem,*
lose my - self in Thee I seek,
per dre tel Me - djnoun au dé - sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

T. *-nun o - lup da - ġa dü - şem,*
lose my - self in Thee I seek,
per dre tel Me - djnoun au dé - sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

B. *-nun o - lup da - ġa dü - şem,*
lose my - self in Thee I seek,
per dre tel Me - djnoun au dé - sert,
trank, ich trank von dei nem Wein,

CHORUS

S. *a* *div.*

A. *a*

T. *f* *a*

B. *a* *div.*

Pa. *Vla.* *Trb.*

4/2

109

SOLOISTS

S. *ff* *a*

A. *ff* *a*

T. *ff* *a*

B. *ff* *a*

CHORUS

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

Sen - sin dü - nü gūn en - di - sem, ba -
 On - ly of Thee to think or speak, 'tis
 Nuit et jour vers toi j'a spi - re, c'est
 Oh, im - mer dar denk' ich an dich: Du

Fl., Cl., Ob., Bn.

Pa.

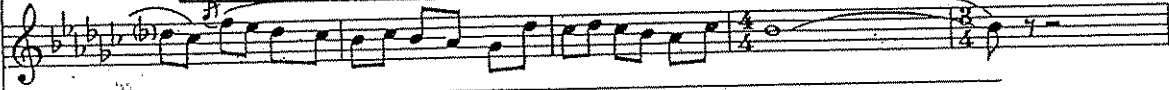
ff

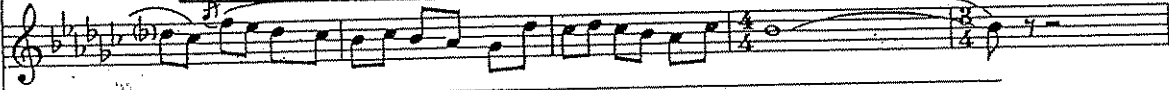
Str.

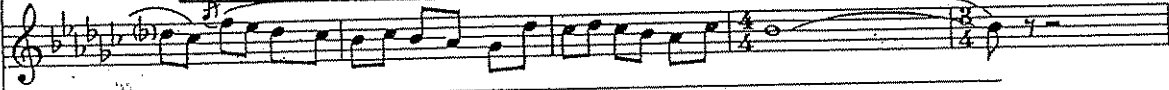
416

110

SOLOISTS

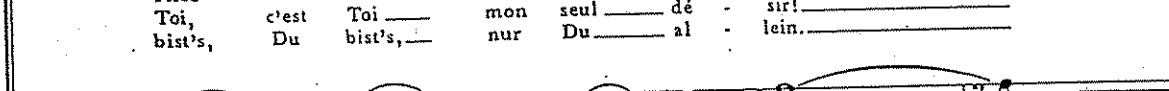
S.    

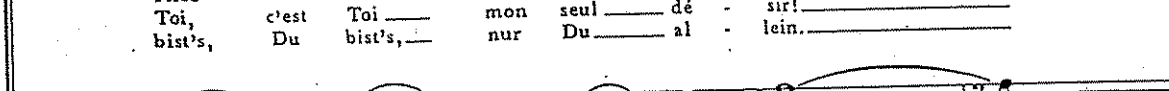
A.   

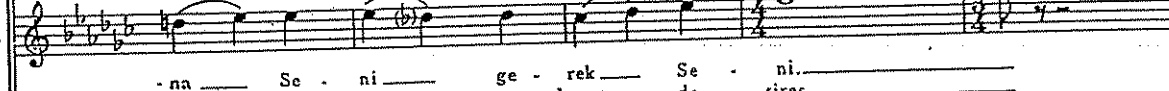
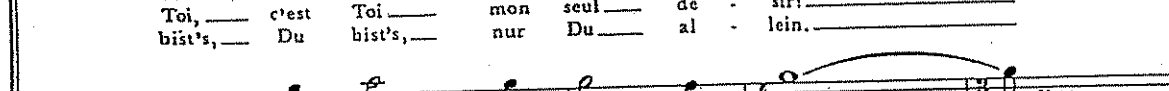
T.  

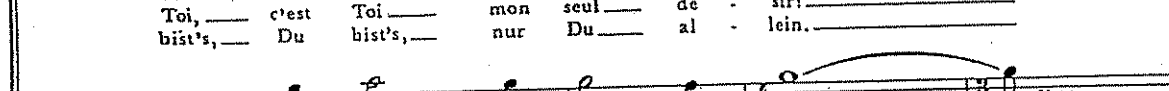
B. 

CHORUS

S.   

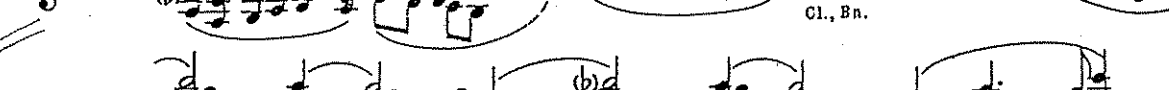
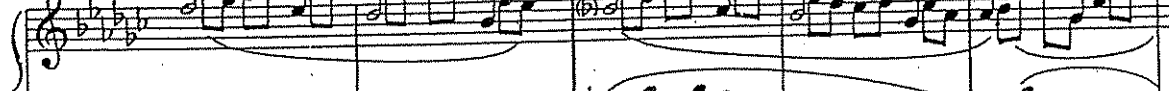
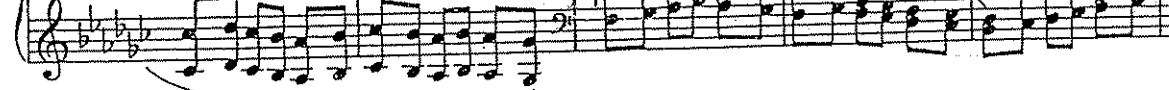
A.  

T.  

B. 

- na Se - ni ge - rek Se - ni.
 Thee a lone my heart de - sires.
 Toi, c'est Toi mon seul dé - sir!
 bist's, Du bist's, nur Du al - lein.

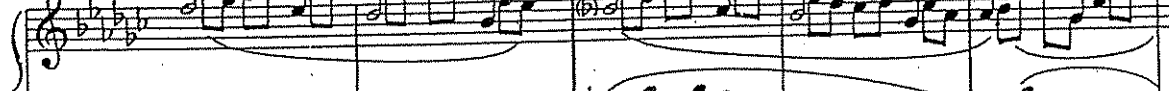
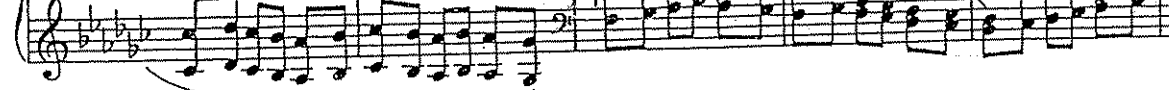
Piano

ff *Str.* *Woodwind.* *Cl., Bn.*

421

Piano

426 **111** Trb. Str. Ba., Vlc.

430 Hn.

434 **112** Poco lento (♩=104)

SOLOISTS

S. A. T. B.

CHORUS

S. A. T.

3.

pp *p*

E - fen - dim Hu, Mev lām Hu! E -
 Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al -
 Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al -
 Mein Her - re Gott! Oh All - macht! Mein

Poco lento (♩=104) Vla.

dim. *pp* *p*

Vlc., Cbs.

438 *allargando poco a poco*

SOLOISTS

S. *allargando poco a poco*

A. *allargando poco a poco*

T. *allargando poco a poco*

B. *allargando poco a poco*

CHORUS

S. *allargando poco a poco*

A. *mf*

T. *mf*

B. *mf*

Pa. *mf*

E - fen - dim
Al - le - lu -
Al - le - lu -
Mein Her - re

-fen - dim Hu, Mev - lām Hu! E - fen - dim
-le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu -
-le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu -
Her - re Gott! Oh All - macht! Mein Her - re

-fen - dim Hu, Mev - lām Hu! E - fen - dim
-le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu -
-le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu -
Her - re Gott! Oh All - macht! Mein Her - re

allargando poco a poco

442

Maestoso

SOLOISTS

S. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

A. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

T. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

B. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

CHORUS

S. *f* E - fen - dim Hu, Mev -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Al - le - lu - ia! Al - le -
Mein Her - re Gott! Oh

A. *f* Hu, Mev - lām Hu! E - fen - dim Hu, Mev -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
Gott! Oh All - macht! Mein Her - re Gott! Oh

T. *f* Hu, Mev - lām Hu! E - fen - dim Hu, Mev -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
Gott! Oh All - macht! Mein Her - re Gott! Oh

B. *f* Hu, Mev - lām Hu! E - fen - dim Hu, Mev -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
-ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le -
Gott! Oh All - macht! Mein Her - re Gott! Oh

Maestoso

f

446

*allarg.**ff*

SOLOISTS

S. *allarg.* *ff*

-lâm Hu! Mev - lâm! Mev - lâm!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 All - macht! Mein Herr! Oh All

A. *ff*

-lâm Hu! Mev - lâm! Mev - lâm!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 All - macht! Mein Herr! Oh All

T. *ff*

-lâm Hu! Mev - lâm! Mev - lâm!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 All - macht! Mein Herr! Oh All

B. *ff*

-lâm Hu! Mev - lâm! Mev - lâm!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 -lu - ia! Al - le - lu - ia!
 All - macht! Mein Herr! Oh All

CHORUS

S. *ff* *div.*

-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All

A. *ff* *div.*

-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All

T. *ff* *div.*

-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All

B. *ff* *div.*

-lâm Hu! E - fen - dim Hu, Mev - lâm
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 -lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu
 All - macht! Mein Her - re Gott! Oh All

*allarg.**ff*

Pa.

allarg. *ff*

allarg. *ff*

Handwritten musical score for a vocal ensemble, divided into two main sections: **SOLOISTS** and **CHORUS**. The score is written on ten staves, each with a vocal line and three empty accompaniment staves.

SOLOISTS Section:

- Soprano (S):** Melody line with a long note and a fermata. Measure numbers 450 and 452 are written above the staff.
- Alto (A):** Melody line with a long note and a fermata. Lyric: *-macht!*
- Tenor (T):** Melody line with a long note and a fermata. Lyric: *-macht!*
- Bass (B):** Melody line with a long note and a fermata. Lyric: *-macht!*

CHORUS Section:

- Soprano (S):** Melody line with a long note and a fermata. Lyrics: *Hut! -ia! -ia! -macht!*
- Alto (A):** Melody line with a long note and a fermata. Lyrics: *Hut! -ia! -ia! -macht!*
- Tenor (T):** Melody line with a long note and a fermata. Lyrics: *Hut! -ia! -ia! -macht!*
- Bass (B):** Melody line with a long note and a fermata. Lyrics: *Hut! -ia! -ia! -macht!*

The bottom of the page shows the beginning of a piano accompaniment section with a grand staff (treble and bass clef).

NO. 13 CHORUS AND ORCHESTRA

(♩=42)

pp

S.

Sen - sin ke - rim, Sen - sin ra - him, Al - lah Sa -
 Mer - cy and grace are in Thy face, to Thee, Oh
 Toi mon Sau - veur, Toi mon re - fu - ge, Sei - gneur, je
 Du Gnä - di - ger, Barm her - zi - ger, Dir Herr, dir

A.

pp

Sen - sin ke - rim, Sen - sin ra - him, Al - lah Sa -
 Mer - cy and grace are in Thy face, to Thee, Oh
 Toi mon Sau - veur, Toi mon re - fu - ge, Sei - gneur, je
 Du Gnä - di - ger, Barm her - zi - ger, Dir Herr, dir

T.

pp

Sen - sin ke - rim, Sen - sin ra - him, Al - lah Sa -
 Mer - cy and grace are in Thy face, to Thee, Oh
 Toi mon Sau - veur, Toi mon re - fu - ge, Sei - gneur, je
 Du Gnä - di - ger, Barm her - zi - ger, Dir Herr, dir

B.

pp

Sen - sin ke - rim, Sen - sin ra - him, Al - lah Sa -
 Mer - cy and grace are in Thy face, to Thee, Oh
 Toi mon Sau - veur, Toi mon re - fu - ge, Sei - gneur, je
 Du Gnä - di - ger, Barm her - zi - ger, Dir Herr, dir

(♩=42)

Str.

p

Pa.

Bn., Cbs.

S. *-na sun dum e lim;*
 Lord, I stretch my hands;
 tends les mains vers Toi!
 Herr, bot ich die Hän de;

A. *-na sun dum e lim;*
 Lord, I stretch my hands;
 tends les mains vers Toi!
 Herr, bot ich die Hän de;

T. *-na sun dum e lim;*
 Lord, I stretch my hands;
 tends les mains vers Toi!
 Herr, bot ich die Hän de;

B. *-na sun dum e lim;*
 Lord, I stretch my hands;
 tends les mains vers Toi!
 Herr, bot ich die Hän de;

Fl., Ob., Cl.

113

S. *Sen - den ar - tuk yok - tur e -*
 For with - out Thee no one is
 Toi mon se - cours, Toi mon re -
 Du mei - ne Ruh, mein letz - ter

A. *Sen - den ar - tuk yok - tur e -*
 For with - out Thee no one is
 Toi mon se - cours, Toi mon re -
 Du mei - ne Ruh, mein letz - ter

T. *Sen - den ar - tuk yok - tur e -*
 For with - out Thee no one is
 Toi mon se - cours, Toi mon re -
 Du mei - ne Ruh, mein letz - ter

B. *Sen - den ar - tuk yok - tur e -*
 For with - out Thee no one is
 Toi mon se - cours, Toi mon re -
 Du mei - ne Ruh, mein letz - ter

Ob. *m. d.*
m. s.

S. *-mim, safe, -pos, Hort,* Al to Sei Dir lah Thee, gneur, Herr, Sa oh je dir na Lord, tends Herr, sun I les bot

A. *-mim, safe, -pos, Hort,* Al to Sei Dir lah Thee, gneur, Herr, Sa oh je dir na Lord, tends Herr, sun I les bot

T. *-mim, safe, -pos, Hort,* Al to Sei Dir lah Thee, gneur, Herr, Sa oh je dir na Lord, tends Herr, sun I les bot

B. *-mim, safe, -pos, Hort,* Al to Sei Dir lah Thee, gneur, Herr, Sa oh je dir na Lord, tends Herr, sun I les bot

Pa. *mf*

S. *-dum stretch mains ich* e my vers die lim. hands. Toi. Hän de.

A. *-dum stretch mains ich* e my vers die lim. hands. Toi. Hän de.

T. *-dum stretch mains ich* e my vers die lim. hands. Toi. Hän de.

B. *-dum stretch mains ich* e my vers die lim. hands. Toi. Hän de.

Pa.

114 Poco vivo (♩=50)

114 Poco vivo (♩=50)

E - cel gel di, va de
My hour has come, the time is
Voi - ci la mort, c'est mon
Das Schick - sal rief, es kam die

E - cel gel di, va de
My hour has come, the time is
Voi - ci la mort, c'est mon
Das Schick - sal rief, es kam die

E - cel gel di, va de
My hour has come, the time is
Voi - ci la mort, c'est mon
Das Schick - sal rief, es kam die

E - cel gel di, va de
My hour has come, the time is
Voi - ci la mort, c'est mon
Das Schick - sal rief, es kam die

Poco vivo (♩=50)

Fl., Ob., Cl.

Str.

p *cresc.*

Str., Bn.

[illegible]

115 *pp*

Al - lah Sa - na sun - dum e - lim.
To Thee, Oh Lord, I stretch my hands.
Sei - gneur, je tends les mains vers die Toi!
Dir Herr, dir Herr, bot ich die Hän

pp

Al - lah Sa - na sun - dum e - lim.
To Thee, Oh Lord, I stretch my hands.
Sei - gneur, je tends les mains vers die Toi!
Dir Herr, dir Herr, bot ich die Hän

pp

Al - lah Sa - na sun - dum e - lim.
To Thee, Oh Lord, I stretch my hands.
Sei - gneur, je tends les mains vers die Toi!
Dir Herr, dir Herr, bot ich die Hän

pp

Al - lah Sa - na sun - dum e - lim.
To Thee, Oh Lord, I stretch my hands.
Sei - gneur, je tends les mains vers die Toi!
Dir Herr, dir Herr, bot ich die Hän

p

S. *de.*

A. *de.*

T. *de.*

B. *de.*

Pa.