



**SELMAN ADA’NIN HAYATI,
SANATI VE TÜRK OPERASINA
KATKILARI**

Umut GÜNGÖR
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA
Haziran, 2024
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**SELMAN ADA’NIN HAYATI, SANATI VE TÜRK
OPERASINA KATKILARI**

Hazırlayan
Umut GÜNGÖR

Danışman
Doç. Dr. Bertan RONA

AFYONKARAHİSAR 2024

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Selman Ada’nın Hayatı, Sanatı ve Türk Operasına Katkıları**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

24.06.2024

İmza

Umut GÜNGÖR



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Umut GÜNGÖR
	Numarası	200656101
	Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☐ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☒ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Selman Ada'nın Hayatı, Sanatı ve Türk Operasına Katkıları
Tez Savunma Sınav Tarihi		24.06.2024
Tez Savunma Sınav Saati		13:00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

SELMAN ADA’NIN HAYATI, SANATI VE TÜRK OPERASINA KATKILARI

Umut GÜNGÖR

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran, 2024

Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA

Bu araştırma, Selman Ada’nın besteciliği, orkestra şefliği, korrepetitörlüğü ve idareciliği gibi özelliklerini tespit etme amacını taşımaktadır. Nitel yöntemin kullanıldığı araştırmada literatür taraması ve görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. Araştırmanın, Selman Ada’nın bestecilik, orkestra şefliği, korrepetitörlük ve idarecilik yönlerinin ortaya çıkmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda Ada’nın bestecilik, orkestra şefliği, korrepetitörlük ve idarecilik yönlerinin bilinmesi ve tanıtılmasının hem profesyonel hem de amatör müzisyenler için faydalı olacağı düşünülmektedir. Araştırma, Ada’yla ilgili olarak içerdiği detaylar dolayısıyla ileride yapılabilecek Ada özelindeki proje ve etkinlikler için zemin hazırlayacak yapıya sahiptir. Ayrıca Ada’yla ilgili bugüne kadar yapılmış yeterli sayıda çalışma olmaması bakımından da önem taşımaktadır. Araştırmada, Ada’nın solistlik düzeyinde bir piyanist, üst düzey bir orkestra şefi, usta bir korrepetitör olduğu, müzik ve özellikle piyano eğitiminde yararlı olacak kaynaklar ortaya çıkardığı, ancak gerek ülkemizde gerekse dünyada tanınırlığının alt düzeyde kaldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Monografi, Selman Ada, bestecilik, orkestra şefliği, korrepetitörlük.

ABSTRACT

SELMAN ADA'S LIFE, ART AND CONTRIBUTIONS TO TURKISH OPERA

Umut GÜNGÖR

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

June, 2024

Advisor: Assoc. Prof. PhD. Bertan RONA

This research aims to determine the characteristics of Selman Ada as a composer, conductor, correpetitor and administrator. In this qualitative research, literature review and interview techniques were utilized. It is thought that the research will reveal the composer, conductor, correpetitor and administrative aspects of Selman Ada. At the same time, it is thought that it would be beneficial for both professional and amateur musicians to know and introduce Ada's compositional, conducting, correpetition and administrative aspects. Due to the details it contains about Ada, the research has a structure that will lay the groundwork for future projects and activities specific to Ada. In addition, it is also important in terms of the lack of sufficient number of studies on Ada to date. In the study, it was concluded that Ada was a pianist at the soloist level, a high-level conductor, a master correpetitor, and created resources that would be useful in music and especially in piano education, but his recognition both in our country and in the world remained at a low level.

Keywords: Monography, Selman Ada, composition, conducting, correpetition.

ÖN SÖZ

Sanatta yeterlik programı sürecinde ve bu çalışmanın gerçekleşmesinde büyük rolü bulunan, bilgisini, tecrübesini, desteğini ve sabrını benden esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Bertan RONA'ya, beni meslektaş olarak görerek araştırmam süresince açık yüreklilikle her türlü sorumu cevaplamaya özen gösteren besteci, orkestra şefi, piyanist, korrepetitör Selman ADA'ya, araştırmamın özellikle Mersin ilinde geçen süreçlerinde her türlü imkanı sağlayan ve manevi desteğini benden esirgemeyen Mersin Devlet Opera ve Balesi eski müdürü ve koro sanatçısı Ragıp Ufuk KASAR ve eşi balerin Rabia KASAR'a ve son olarak müzik sanatına adım attığım andan itibaren bana olan inancını bir gün bile yitirmeyen ve üzerimde emeği çok olan sevgili annem Dr. Hatice Sevim GÜNGÖR'e teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

Umut GÜNGÖR
2024, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMINA GİREN TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1. SELMAN ADA	4
2. HARİKA ÇOCUK	6
3. BESTECİLİK	10
4. ORKESTRA ŞEFLİĞİ	14
5. KORREPETİTÖRLÜK	20
6. İDARECİLİK	24
6.1. MÜZİK İŞLERİ YÖNETİCİLİĞİ	25
6.2. GENEL MÜZİK DİREKTÖRLÜĞÜ	25
6.3. MÜDÜRLÜK VE SANAT YÖNETMENLİĞİ	25
6.4. GENEL MÜDÜRLÜK VE GENEL SANAT YÖNETMENLİĞİ	26
6.5. SANAT DANIŞMANLIĞI	27
7. OPERA	27
7.1. ETİMOLOJİ VE TANIM	27
7.2. OPERA'NIN TARİHSEL GELİŞİMİ	28
7.2.1. Opera'yı Hazırlayan Etkenler	28
7.2.2. On Yedinci Yüzyılda Opera	31
7.2.3. On Sekizinci Yüzyılda Opera	33
7.2.4. On Dokuzuncu Yüzyılda Opera	37
7.2.5. Yirminci Yüzyılda Opera	45
8. TÜRK OPERASI	51
8.1. OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİNDE ÇOKSESİ MÜZİKLE İLK TEMASLAR	51
8.2. OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİNDE OPERA	53
8.3. CUMHURİYET DÖNEMİNDE OPERA	62
9. BİYOGRAFİ VE MONOGRAFİ	74

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. TEZLER	76
2. MAKALELER	77
3. KİTAPLAR	78

4. YAZILAR.....	79
4.1. ADA’NIN KENDİ YAZILARI.....	79
4.2. ADA HAKKINDA YAZILANLAR	83
4.2.1. Dergi Yazıları.....	83
4.2.2. Gazete Yazıları.....	84
5. RÖPORTAJLAR.....	86
6. KAYITLAR.....	88
7. PROGRAMLAR.....	88
7.1. TELEVİZYON	88
7.2. RADYO	89

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SELMAN ADA’NIN HAYATI, SANATI VE TÜRK OPERASINA KATKILARI

1. ARAŞTIRMANIN AMACI	90
2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	90
3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ	90
4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	91
5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	91
5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	91
5.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	93
5.3. VERİLERİN TOPLANMASI	93
5.4. VERİLERİN ANALİZİ	93
6. ARAŞTIRMANIN BULGULARI VE YORUMLAR	93
6.1. HAYATI.....	93
6.1.1. Çocukluğu	94
6.1.2. Eğitim Yılları	95
6.1.3. Mesleki Hayatı	98
6.1.4. Emekliliği.....	102
6.1.5. Özel Hayatı.....	103
6.2. SANATI	103
6.2.1. Besteciliği.....	104
6.2.1.1. Tüm Eserlerinin Listesi	105
6.2.2. Orkestra Şefliği.....	112
6.2.3. Piyanistliği.....	114
6.2.4. Korrepetitörlüğü.....	116
6.3. TÜRK OPERASINA KATKILARI	118
6.3.1. Opera Besteciliği.....	118
6.3.1.1. Opera Besteciliğinde Öne Çıkan Unsurlar	119
6.3.1.2. Nano Opera.....	127
6.3.2. Opera Orkestrası Şefliği	128
6.3.3. Opera Korrepetitörlüğü.....	130
6.3.4. İdareciliği.....	131
6.4. SELMAN ADA ARŞİVİ.....	138
6.4.1. Notalar	138
6.4.2. Fotoğraflar	153
6.4.4. Afişler.....	165
6.4.5. Performans Görüntüleri	169

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	170
KAYNAKÇA.....	178
EKLER	183



RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1. Uvertür (Ali Baba & 40)	139
Resim 2. Ali Baba Arya (Ali Baba & 40)	140
Resim 3. Haramibaşı Arya (Ali Baba & 40)	141
Resim 4. İlk İlk (Mavi Nokta).....	142
Resim 5. Keops (Mavi Nokta)	143
Resim 6. Katedral (Mavi Nokta).....	144
Resim 7. Düğün Tutuklanma (Aşk-ı Memnu)	145
Resim 8. Aşk Düeti (Aşk-ı Memnu)	146
Resim 9. Adnan Bey'in Aryası "Maskeler" (Aşk-ı Memnu).....	147
Resim 10. Uvertür (Başka Dünya)	148
Resim 11. Zeus'un Aryası "Yokum Sanki" (Başka Dünya)	149
Resim 12. Leyla'nın Aryası "Dünya'ya Ağıt" (Başka Dünya).....	150
Resim 13. Başkan'ın Aryası "Gerçekler" (Başka Dünya)	151
Resim 14. Kentet "Çözüm" (Başka Dünya).....	152
Resim 15. Atıfeta Ada (Annesi).....	153
Resim 16. Haluk Ada (Babası)	153
Resim 17. Selman Ada (1959)	154
Resim 18. Hayat Mecmuası (1961).....	154
Resim 19. Selman Ada (1963)	155
Resim 20. Selman Ada (1964)	155
Resim 21. Mithat Fenmen'le Birlikte (1965).....	156
Resim 22. Paris'e Gitmeden Önce (1965).....	156
Resim 23. Salle Alfred Cortot'da Piyano Resitali, Paris (1967)	157
Resim 24. Ankara Devlet Konservatuvarı (1971).....	157
Resim 25. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Petruška Balesi Distribüsyonu (1974)	158
Resim 26. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Genel Müzik Direktörü, (1979).....	158
Resim 27. Paris (1981).....	159
Resim 28. Aydın Gün ile Birlikte (2007).....	159
Resim 29. Alman Basınında Ali Baba & 40 a (2011).....	160
Resim 30. Alman Basınında Ali Baba & 40 b (2011).....	161
Resim 31. Bestecilikte 50. Yıl Konseri, İzmir (2011).....	162
Resim 32. Sedat Öztoprak İle Birlikte, İzmir (2011).....	162
Resim 33. Tarık Günersel ile Birlikte, Mersin (2012)	163
Resim 34. Albüm Ön Kapağı, Hassen (1997).....	163
Resim 35. Albüm Kapağı İçi, Hassen (1997)	164
Resim 36. Albüm Arka Kapağı, Hassen (1997).....	164
Resim 37. Ali Baba & 40 Operası Afişi.....	165
Resim 38. Mavi Nokta Poetik Opera Afişi	166
Resim 39. Aşk-ı Memnu Operası Afişi.....	167
Resim 40. Başka Dünya Operası Afişi.....	168
Resim 41. Ali Baba & 40 Operası Wuppertal Operası Afişi	169

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle Tanzimat ile birlikte başlatılan çoksesli müzik ve müzikli sahne sanatları ile ilgili atılımlar, cumhuriyetin ilanı sonrasında ülkemizde yasal düzenlemelerle desteklenerek resmiyet kazanmıştır. Cumhuriyet öncesi kimi devlet destekli, kimiye ailevi imkanlarla Avrupa'da öğrenim görmüş olan müzik insanlarımızın yönlendirmeleri ve Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Devleti çoksesli müziğin ülkede geliştirilmesi konusunda girişimlerde bulunmaya başlamıştır. Cumhuriyet döneminde devlet tarafından yurt dışına müzik alanında eğitim almak üzere öğrenci gönderme konusunda ilk girişimler 1925 ve 1928'de olsa da kanunlaşma yoluyla gerçekleştirilen ilk girişim 1948 yılında İdil Biret ile Suna Kan için gerçekleştirilmiştir. 1956 yılına gelindiğinde ise çıkarılan "Güzel sanatlarda fevkalâde istidat gösteren çocukların Devlet tarafından yetiştirilmesi hakkında Kanun" ile birlikte plastik sanatların yanı sıra müzik sanatında da birçok üstün yetenekli çocuğun Avrupa'da öğrenim görmesinin önü açılmıştır.

Çıkarılan kanun sayesinde devlet desteğiyle Avrupa'da öğrenim gördükten sonra ülkeye dönen sanatçılarımız gerek icracılıklarıyla gerek besteledikleri eserleriyle gerekse eğitimcilikleriyle ülkemizde çoksesli müziğin gelişmesine destek olmuşlardır.

İlk girişimlerden yaklaşık bir asırlık süre sonrasında günümüze gelindiğinde ise ülkemiz çoksesli müziği ve müzikli sahne sanatları alanlarında faaliyet göstermekte olan devlet senfoni orkestraları ile devlet opera ve balelerinin yanı sıra özel sektör girişimleri olarak nitelendirilebilecek oda orkestraları, filarmoni orkestraları, oda müziği grupları vb. oluşumların da sayılarında oldukça büyük artış görülmektedir.

Bununla birlikte çoksesli müzik ve opera alanında belirtilen bu olumlu unsurların, besteledikleri eserleriyle söz konusu alanları destekleyen ve geliştiren bestecilerimize yeterli düzeyde yarar sağlamadığı aşıkardır. Her ne kadar kurumlar nicelik bakımından artsa da bestecilerimizin eserleri bu kurumların repertuvarlarında yeteri kadar yer bulamadığı için tanınırlık düzeyleri de idealden oldukça uzak kalmaktadır. Bir bestecinin tanınmasında en etkili yol, eserlerinin seslendirilmesinden geçmektedir. Tanınma eksikliğinin bir diğer sebebi ise bestecilerimiz hakkında şimdiye kadar yeterli sayıda yazınsal ve akademik çalışma yapılmamış olmasıdır. Yazın alanında konuya ciddiyle eğilen az sayıdaki kuruma örnek olarak, Cumhuriyet dönemi birinci kuşak bestecilerine

yönelik kolektif birer kaynak yayımlamış olan Sevdâ Cenab And Müzik Vakfı gösterilebilir.

Yazın alanındaki eksikliklerin giderilmesine akademik açıdan destek vermek adına çoksesli müzik insanlarımız arasında yer alan Selman Ada'nın araştırma konusu olarak ele alınmasının uygun olacağı düşünülmüştür. Besteci, orkestra şefi, piyanist ve korrepetitör Selman Ada (1953), Türk çoksesli müziği ve Türk operası açısından yaşayan bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Almanya'nın Wuppertal Operası tarafından Almanca'ya çevrilerek sahnelenmesiyle uluslararası opera repertuvarına dahil edilen *Ali Baba & 40* adlı operası, Ada'nın çoksesli müziğimizin ve ulusal operamızın tanınırlığına katkısını açıkça ortaya koymaktadır. Ada'yı besteciliği açısından önemli kılan bir diğer özelliği ise kompozisyonlarında modal malzemedan de sıklıkla yararlanıyor olmasıdır. Besteci bu sayede Anadolu'da tarih boyunca yaşamış olan medeniyetlerin zengin müzikal birikimini de değerlendirmiş olmaktadır. Ada'nın özellikle son dönem eserleri arasında yer alan “nano opera”ları ile müzikli sahne sanatları açısından yeni bir üslubun önünü açıp açmadığı da irdelenmesi gereken diğer bir yön olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüz itibarıyla biri yedi, diğeri ise on beş eserden oluşan iki set halindeki nano operaları ile yirmi beşi opera olmak üzere toplamda yüz yetmiş altı eseri bulunan ve düzenli olarak bestelemeyi sürdüren “harika çocuk” Ada; yaşayan bir örnek teşkil etmesi, birincil kaynak olması ve müzikte yenilikçi fikirlerle geleneği dengeli bir biçimde harmanlayan sanat anlayışı bakımından isabetli bir araştırma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu yönleri tek bir çalışma çerçevesinde ele almanın, ileride bir referans kaynağa dönüşmesi ihtimali nedeniyle oldukça büyük bir önem teşkil ettiği değerlendirilmiştir.

Bu araştırmada, bestelediği eserleriyle Türk ve dünya operasında iz bırakmayı başaran Selman Ada'nın hayatı ile sanatının yanı sıra, bir besteci, orkestra şefi, korrepetitör ve idareci olarak ele alınıp tanıtılması amaçlanmıştır. Tüm bu yönleriyle Türk operasına ışık tutan Ada'nın konu ile ilgili görüşlerinden yararlanılmış, elde edilen veriler sayesinde opera sanatı özelinde ideal kabul edilebilecek sanatsal ve yönetsel niteliklerin neler olduğu da tespit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, Selman Ada'nın kültürel, sanatsal ve müzikal açılardan bir rol model olduğu hipotezinden hareket eden araştırma, böylesine çok yönlü bir müzik insanını ele alması bakımından özgün bir nitelik arz etmektedir. Bu yolla bestecilik, şeflik ve korrepetitörlük mesleklerine eğilimi bulunan ve ileride bu

meslekleri icra etmesi muhtemel olan yetenekli gençler için önemli bir kılavuz kaynak meydana getirilerek literatüre katkı sağlamak hedeflenmektedir.

Araştırmanın birinci bölümünde Selman Ada ile doğrudan ilişkili olan “harika çocuk”, “bestecilik”, “orkestra şefliği”, “korrepetitörlük”, Devlet Opera ve Balesi kurumlarındaki “idarecilik”, “opera” ve “Türk operası” ile “biyografi” ve “monografi” kavramları incelenerek, araştırmayla ilgili tanım ve diğer ayrıntılar ele alınmıştır.

İkinci bölümde araştırmaya destek sağlayabileceği düşünülen örnek çalışmalar ile birlikte Selman Ada özelindeki yayın ve araştırmalar incelenerek bestecinin geçmişte hangi yönlerden ele alındığı tespit edilmiş ve besteci ile gerçekleştirilen görüşmelerde elde edilen verilerin bu yayınlarda sunulan verilerle sağlaması yapılmıştır.

Araştırmanın üçüncü ve son bölümünde ise hayatı ve sanatının yanı sıra Türk operasına katkıları da değerlendirilen Ada’nın besteciliği, orkestra şefliği, korrepetitörlüğü ve idareciliği bütün yönleriyle ele alınarak kendisinin görüşleri doğrultusunda ortaya konulmuştur.

Araştırmada yer alan tüm alt problemlere yönelik yorumlar, “Sonuç ve Öneriler” başlıklı son bölümde sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMINA GİREN TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1. SELMAN ADA¹

24 Şubat 1953'te Ceyhan'da doğmuştur. 1965'te devlet tarafından 6660 sayılı “Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun” (Harika Çocuk Yasası) kapsamına alınarak ailesiyle birlikte Paris Ulusal Yüksek Müzik Konservatuvarı'na gönderilmiştir. Pierre Sancan (1916 – 2008), Elsa Barraine (1910 – 1999), Christian Manen (1934 – 2020), Roger Boutry (1932 – 2019), Pierre Pasquier (1902 – 1986) gibi dünyaca ünlü sanatçı eğitimcilerle çalışarak piyano yüksek bölümünde gösterdiği üstün başarı sebebiyle 1971 yılında konservatuvar birincisi olarak mezuniyet hakkını kazanmıştır.

Ada, her ne kadar piyano eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiş olsa da eğitimcilerinin onun üstün yeteneğini kompozisyon ve teoride de değerlendirmeye karar vermesi sayesinde tüm harika çocuklar arasında üç bölümden de birçok farklı ders alarak mezun olan tek kişi olmuştur. 1971 yılında yurda döner dönmez Ankara Devlet Konservatuvarı'nda solfej öğretmeni olarak görevlendirilmiştir. 1972 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan yeni açılmış olan İstanbul Devlet Konservatuvarı'na geçmiş, kısa bir süre orada çalıştıktan sonra yönetimle anlaşamaması sebebiyle istifa etmiştir. Aynı yıl, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne korrepitör olarak giren sanatçı, bir yandan da Genel Müzik Direktörü Robert Wagner'le şeflik çalışmaya başlamıştır. Wagner'in aniden hastalanması sebebiyle 1973'te henüz yirmi yaşındayken Mozart'ın “Don Giovanni” operasını yöneterek dünyanın opera yöneten en genç orkestra şefi olmuştur. Başarılı geçen temsil sonrasında İstanbul Devlet Opera ve Balesi müdürü Aydın Gün tarafından orkestra şefi yardımcısı olarak atanmıştır.

1979-1980 sezonunda Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde genel müzik direktörlüğü yapmıştır. Devlet Opera ve Balesi bünyesinde yönettiği eserler arasında *Così fan Tutte*, *Don Giovanni*, *Saraydan Kız Kaçırma*, *Sihirli Flüt*, *Macbeth*, *Werther*, *La Traviata*, *Carmen*, *Sevil Berberi*, *II. Mehmet*, *Petrouchka*, *La Voix Humaine*, *Rita*, *Susanna'nın Sırrı*, *La Cambiale di Matrimonio*, *Evita*, *Cavalleria Rusticana*, *Carmina Burana*, *Fidelio*, *Der Betrogene Kadi*, *I Pagliacci*, *Il Tabarro*, *Gianni Schicchi*, *Ma Mère*

¹ Bu kısım, Selman Ada ile gerçekleştirilmiş olan yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen verilere dayandırılarak hazırlanmıştır.

l'Oye, Ferhad ile Şirin, Giselle, Coppelia, Faust, Rigoletto, Don Carlos, Luisa Miller, Manon, Turandot bulunmaktadır.

1980'de tekrar Paris'e giderek "Ecole Normale Supérieure de Musique"te opera korrepetitörlüğü ve orkestra yönetimine hazırlık bölümünü kurmuştur. Profesör unvanıyla onurlandırılan Ada, Paris'te kaldığı altı sene boyunca, bir yandan eğitim vermeyi sürdürmüş, diğer yandan ise hem solist olarak hem de çeşitli oda müziği gruplarında yer alarak performanslar gerçekleştirmiştir. Ayrıca eser bestelemeye de ağırlık vermiştir.

Eserleri 1968'den itibaren Avrupa, Amerika, Asya, Afrika ve Avustralya'da seslendirilen bestecinin 1991 yılından Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevinden ayrıldığı 2018 yılına kadar *Alibaba & 40* başta olmak üzere bestelediği tüm operaları sürekli olarak Devlet Opera ve Balesi kurumlarında sahnelenmiştir. *Mavi Nokta* oratoryosu 2000 yılında kendi yönetiminde Wiesbaden'de ve Münih'teki "Herkülesalle"de İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından "Türkiye'den dünyaya milenyum armağanı" olarak seslendirilmiştir. Alman basınından "Türkiye'nin aydınlık yüzü" şeklinde övgüler almıştır.

2002 senesinde Mersin Devlet Opera ve Balesi'nde genel müzik direktörlüğü görevini yapan besteciye ait *Aşk-ı Memnu* operasının dünya prömiyeri 23 Ocak 2003'te Mersin Devlet Opera ve Balesi'nde besteci yönetiminde Rejisör Çetin İpekkaya tarafından gerçekleştirilmiştir. İstanbul prömiyeri ise Cemal Reşit Rey Operası tarafından bestecinin yönetiminde 6 Nisan 2003'te sahnelenmiştir. Murat Göksu'nun rejisiyle yine 2006'da Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenen eserin İzmir prömiyeri ise yine Murat Göksu rejisiyle Aralık 2009'da besteci yönetiminde gerçekleşmiştir. Samsun Devlet Opera ve Balesi ise eseri, ilk kez 2016'da Bertan Rona'nın rejisiyle şef Lorenzo Castrola yönetiminde sahneye koymuştur.

1973'ten 2018'e İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin sürekli orkestra şefi, Ankara, İzmir, Mersin ve Antalya Devlet Opera ve Balelerinde ise misafir orkestra şefi olarak yönetmekte olan Ada, 2006-2007 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin ilk Türk Müzik Direktörü olarak görev yapmıştır. 2008-2009 sezonunda Mersin Devlet Opera ve Balesi müdürlüğü ve sanat yönetmenliği görevinde bulunmuştur. 2009-2011 arasında ise Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Genel Müzik Direktörlüğü görevini yapmıştır.

2009'da İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenmeye başlayan *Aşk-ı Memnu* operası 2010'da (Batı Avrupa'da sahnelenen ilk Türk operası) İspanya turnesinde sahnelenmiştir. *Mevlid Kantatı* (Op.44) ise, İstanbul, Ankara, İzmir, Mersin, Antalya ve Samsun Operaları sanatçılarının katılımıyla bestecinin yönetiminde 20 Nisan 2011'de 450 kişilik dev kadroyla İstanbul'da dünya prömiyerini yapmıştır. Bu eser, İslam tarihindeki ilk kantat olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca, *Ali Baba & 40* operası Almanya'nın Wuppertal Operası'nda 25 Mart 2012 tarihinde Almanca olarak sahnelenerek Batı Avrupa opera repertuvarına giren ilk Türk operası olmuştur.

2014 yılında Devlet Opera ve Balesi'ne Genel Müdür ve Genel Sanat Yönetmeni, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın ise Baş Orkestra Şefi olarak atanan Ada'nın Türkiye'de sahnelenen son operası *Başka Dünya*'dır. 21 Kasım 2015 tarihinde İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından gerçekleştirilen dünya prömiyerini yine kendi yönetmiştir.

30 Ekim 2017 tarihinde Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevinden ayrılarak emekli olan Ada, halen Mersin ilinde yaşamaktadır. Emeklilik hayatının tamamını eser bestelemeye adanmış Ada, hedefinin, "*bestelediği eserlerle Türk Opera sanatının repertuvarındaki yerli eser sayılarıyla ulusal opera statüsünde yer alan ülkeler arasına girmesini sağlamak olduğu*"nu belirtmektedir.

1973'te 20 yaşındayken İstanbul Devlet Opera ve Balesi Orkestrasını yönetmeye başladığında "dünyanın en genç opera orkestra şefi" olarak tarihe geçen Ada, Fransa'nın müzik eğitimi tarihinde ise önce 1965'te 12 yaşında yazdığı "Solfej Metodu" ile, daha sonra 1980'de de Ecole Normale Supérieure de Musique'te "Opera Korrepetitörlüğü ve Orkestra Yönetimine Hazırlık" bölümünü kurmasıyla yerini almıştır. Eserleri Strube Verlag München-Berlin, Edition Zurluh Paris yayınevleri tarafından basılmaktadır.

Selman Ada, 2018 senesinde Devlet Opera ve Balesi'nden emekli olduktan sonra Mersin'e yerleşmiş ve halen orada yaşamını sürdürmektedir. Devlet tarafından okutulmuş son "harika çocuk", emeklilik hayatını tamamen eser üretmeye adanmıştır. Günümüz itibarıyla kırk altısı opera olmak üzere yüz yetmişten fazla eser bestelemiştir ve düzenli olarak bestelemeye devam etmektedir.

2. HARİKA ÇOCUK

Üstün bir zekâya veya yeteneğe sahip olma durumu, bireyin içinde yaşadığı topluma göre sınıflandırılması mümkün olan yetenek, yaratıcılık, sorumluluk ve

motivasyon özelliklerinin birbirleriyle etkileşimi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Tunçdemir'e göre (2008: 13), akademik ve sanatla ilgili alanlarda eğitim gören üstün yetenekli öğrenciler, yaşlılarıyla kıyaslandıklarında öğrenim gördükleri kurumların imkanlarıyla yetinmeyip daima fazlasını arayan bireyler olarak değerlendirilmek durumundadır.

Müzik alanında üstün yetenekli kişilerin niteliklerini araştıran Malkoç, bu nitelikleri 16 madde halinde değerlendirmeyi uygun bulmuştur:

1. “Hızlı ve kolay öğrendikleri için, nota yazımında çabukturlar.
2. Ritim duyguları ve hareket yetenekleri fazlasıyla gelişmiştir.
3. Duydukları melodileri kolay hatırlar ve tekrarlama gücüne sahiptirler.
4. Kavramlar arası ilişkileri tespit etme ve detayları rahatlıkla gözlemleme kabiliyetlerinden dolayı, notaları belleklerine çok kısa zamanda yerleştirirler ve notalarla, nüanslar arasında hemen bağlantı kurarlar.
5. Dikkat bellekleri her zaman çok açık ve çok iyi gözlemci olduklarından, notaları bestecinin kendi kişisel özellikleri ve yazılan zamanın özelliklerine uygun olarak detaylayabilir ve eserler arasında kıyaslama yapabilirler.
6. Merak seviyeleri üst noktada olduğu için, bir esere ait bütün bilgileri hemen kavrayabilirler.
7. Hayalleri güçlü olduğu için, farklı çalgı aletleri için eserler yazabilirler.
8. Müzik yeteneği olan ve geliştirilebilen diğer insanlara kıyasla göz önündedirler ve başarıları mutlakdır.
9. Çalışmalarında hızlı düşünme, çabuk sonuca varma, hızlı ilerleme söz konusudur.
10. Küçük yaşta beliren bir idealizm söz konusudur.
11. Yüksek bir konsantrasyon (yoğunlaşma) kabiliyeti, ciddiyet çalışmalarında çok önemlidir.
12. Farklılık arayışı içerisinde olduklarından orijinal besteler yapabilmek gücüne ve yeteneğine sahiptirler.
13. Matematiksel düşünme yetenekleri gelişmiş olduğu için ustalıkla çalgı aleti çalabilirler.
14. Müzikal aktivitelerle yaşamak, sürekli arayış içerisinde olmak, onlar için kaçınılmazdır.
15. Duygu ve deneyimlerini çalgı aletine aktarma, vücut dilini kullanabilmede çok başarılıdır.
16. Müzik sanatı ile diğer sanat dalları arasında farklı bir iletişim kurabilme, bilgilenme gücüne sahiptirler” (2004: 172-173).

Tüm bu nitelikler göz önüne alındığında kişinin sanatsal kapasitesinin üstün yetenek olarak tespit edilebilmesi için, derinlemesine bir inceleme ve değerlendirme sürecine gereksinim duyulmaktadır.

Ülkemizde yetenekli çocuk ve gençlerin eğitilmesine yönelik çabalar her ne kadar kanunla desteklenmesi bakımından Cumhuriyet Dönemi'nde öne çıkıyor olsa da Osmanlı İmparatorluğu döneminde de gerçekleşen bazı çalışmalar ve girişimler bulunmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılda Tanzimat ile birlikte gerçekleşen yenilikler arasında eğitim ve öğretimle ilgili olanları yalnızca yeni okulların açılması ve mesleki anlamda sınıflandırma ile sınırlı kalmamıştır. Dönemin getirdiği yenileşme fikri yanında kurumsallaşmada Avrupa'nın model olarak alınmasıyla ordunun asker ihtiyacını karşılamak üzere askeri okullar kurulmuştur. Kurumsallaşma anlayışı daha sonra sivil halkın eğitimi alanında da benimsenmiştir. Tüm bu yapılaşma esnasında en temel sorun olarak modern Avrupa kökenli bilgiye hâkim eğitmen açığı ortaya çıkmıştır. İhtiyaç duyulan eğitimci açığının büyüklüğü sebebiyle Avrupa'dan alanlarında yetkin kişilerin getirilmesi yöntemi yeterli olmayacaktır. Sonuçta döndüklerinde eğitimci olarak görev yapacak, nitelikli öğrencilerin bizzat Avrupa'ya giderek orada öğrenim görmeleri fikri devlette bir strateji haline gelmiştir (Erdoğan, 2010: 123-124). On dokuzuncu yüzyılda işlerlik kazanan bu eğitim imkanında dikkat çeken iki yön bulunmaktadır. Bunlardan ilki gidecek öğrencinin eğitimi süresince tüm ihtiyaçları devlet tarafından karşılanmaktadır. İkincisi ise gidecek öğrenciler arasında milliyet ve din ayrımı yapılmamaktadır.

Uygulamanın müzik sanatı ve eğitimi üzerindeki yansıması ise tanzimatla birlikte Mehterhane'nin kapatılarak Musika-i Humayun'un açılması ile gerçekleşmiştir. Kurulan yeni kurum içinde Batı sanat müziği eğitiminin temel alınması, bu müzik türüne yönelik öğrenim ihtiyacını doğurmuştur. Kurumda eğitim alan öğrenciler arasından ileride kurumun eğitmeni olabilecek nitelikte olanlar Avrupa'ya eğitim almak üzere gönderilmiştir. Kutlay Baydar tarafından yapılan araştırma sonucunda Viyana Müzik Akademisi'ne gönderilen öğrencilerden ismine ulaşılabilenler şunlardır: “*Kyasım Nedjel, Sigfred Piket, Fiedrich Popper, Rupen Rafaelidan, Lazar Schachter, Eugena Schwartz, Margarethe Schwartz, Mehmed Seifeddin Bey, Mehmed Sezai Bey, Felix Silbermann, P. Moses Srabian, Onnig Sürmelian ve Rita Ventura*” (2010: 243-245).

Bu isimlerin dışında Viyana'da eğitim almış bir diğer isim ise Guatelli Paşa'dan sonra Musika-i Hümayun'un şefliğini yapmış olan, “Devlet Efendi” adıyla bilinen Cosmi Devlet'tir. Kutlay Baydar'a göre (2010: 230), 1882-1884 yılları arasında Viyana Müzikseverler Cemiyeti Konservatuarı'nda öğrenim gören Devlet Efendi, orada piyano, armoni, oda müziği, orkestra ve koro dersleri almıştır.

Padişah Mehmed Reşad döneminde devlet desteği ile Avrupa’da eğitim görmek üzere gönderilen Sezai ve Seyfeddin Asal kardeşler, Darü’l-Elhan’ın kuruluşundan itibaren Batı müziği eğitimi veren müzisyenlerdir. Sezai Asal keman, Seyfeddin Asal ise viyolonsel eğitmeni olmuştur. Yetiştirdikleri öğrenciler arasında Yalçın Tura ve Erdoğan Saydam bulunmaktadır (Kutlay Baydar, 2010a: 238).

Cumhuriyetin ilanından sonra üstün zekaya sahip öğrencilerin eğitimiyle ilgili ilk çalışma 1936 senesinde gerçekleşmiştir. 1416 sayılı “*Ecnebi Memleketlere Gönderilecek Talebeler Hakkında Kanun*” olarak bilinen yasa, içerik olarak üstün zekaya sahip öğrencilerin hangi nitelikleri taşıması gerektiğini tanımlama ve bu niteliklerin nasıl tespit edilebileceğine yönelik unsurları içermektedir. İnönü döneminde bu yasa üzerinde büyük bir ciddiyetle durulmuş ve yasada yer alan boşlukları tamamlayıcı ve kapsamı genişletici nitelikteki 4489 sayılı yasa çıkartılmıştır (Tunçdemir, 2008: 16).

Bu dönemde gerçekleştirilen çalışmalar sadece üstün zekalı öğrencilerle sınırlı tutulmamış, aynı zamanda ülkenin genelinde uygulanarak, toplumu kendine yeterli hale getirebilecek çığır açıcı bir proje biçiminde köy enstitülerinin kurulmasını da sağlamıştır.

Tüm bu çalışmaları sanat alanında üstün yeteneğe sahip çocukların keşfedilmesine ve onların yetiştirilmesine yönelik çalışmalar takip etmiştir. 7 Temmuz 1948 tarihinde ileride her ikisi de devlet sanatçılığı unvanı alacak olan keman sanatçımız Suna Kan ve piyano sanatçımız İdil Biret için çıkarılmış 5245 sayılı özel kanun, bu alanda Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi olarak attığı ilk adım olma özelliğini taşımaktadır (Tunçdemir, 2008: 17).

1956 yılına gelindiğinde ise 1948’de çıkan özel kanunun eksiklerini gidermek ve kapsamını genişletmek için bir çalışma daha gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen çalışma, 15 Şubat 1956 tarihinde 6660 sayı ve “Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun” adı altında yasalaşmıştır (İlyas, 2017: 175).

Her iki kanun da temelde üstün yetenekli öğrencilerin ne şekilde tespit edileceği, üstün yeteneği tespit edilen öğrencilere devlet tarafından yurt içi ve dışında sağlanacak maddi imkanlar, yine bu öğrencilere tahsis edilen imkanların ne şekilde denetleneceği, eğitim süreci sonrasında ülkeye geri dönmemeleri halinde öğrenci veya ailesi tarafından imza edilerek devletin kendisi için yaptığı tüm masrafları tazmin etmesi vb. detaylara yer verilmiştir (İlyas, 2017: 175).

1970’li yıllarda her iki kanun da çeşitli bürokratik sıkıntılar sebebiyle işlevini yitirmiş, dönemin Ankara Devlet Konservatuarı eğitmenlerinden Mithat Fenmen ve İlhan Baran tarafından hazırlanan yeni bir yönetmelik 1976 yılında Bakanlar Kurulu tarafından kabul edilerek üstün yetenekli öğrencilerin özel statülü kabul edilmelerinin ve konservatuvarlarda ağırlaştırılmış ve hızlandırılmış bir eğitim almalarının önünü açmıştır. 1987 yılı sonrasında bu yönetmelik de işlevini yitirmiş, üstün yetenekli öğrencilerin yurt dışında eğitim almaları neredeyse tamamen kişisel imkanları ve bulabildikleri burs ve sponsorların destekleriyle yürür hale gelmiştir (Tunçdemir, 2008: 18). Devlet tarafından eğitim almak üzere yurtdışına gönderilen üstün yetenekli çocukların hiçbiri bestecilik eğitimi almak üzere gönderilmemiştir. Aralarında çok azının eğitimleri esnasında bestecilik meziyetleri tespit edilerek o yönde de desteklenmiştir.

3. BESTECİLİK

Kompozisyon, birçok sanat dalının yanı sıra müzik sanatında da karşılığı bulunan bir terimdir. Müzikle ilgili olarak her ne kadar oldukça çeşitli tanımlamalar yapılmış olsa da tüm bu tanımların değindikleri ortak noktaları birleştiren, Stephen Blum’un, (2001) “Müzik yaratma etkinliği veya süreci ve bu faaliyetin ürünü” biçimindeki tanımıdır. Etimolojik açıdan terim, Latince fiillerin köklerinden türetilen geniş bir İngilizce isim sınıfına aittir. Burada “*composit*”, bir araya getirmek anlamına gelen *componere* fiilinden türetilmiş ve sona eklenen *-io/-ionem* ekiyle de terim haline getirilmiştir (Harper, bt). Ayrıca, kompozisyonun birincil anlamı bestelenme durumu ve besteleme eylemidir. 16. yüzyıldan bu yana, İngilizce kelime ve diğer dillerdeki türevleri, farklı performanslarda yer alsa da tanınabilir kalan müzik parçalarına ve yeni parçalar yapma eylemlerine yönelik kullanılmaktadır. Kompozisyonun bu kısıtlayıcı tanıma göre hem yaratılıyor hem de yorumlanıyor olması, kompozisyona ait belirleyici yönlerin performans sırasında ortaya çıktığı “doğaçlama”dan ayrılmasını sağlamaktadır. Ayrım, çeşitli durumlar ve ortamlar karşısında sanatçılara yönelik beklentilere ve sanatçıların da söz konusu beklentileri karşılamak adına performans öncesinde veya esnasında yaptıkları hazırlıklarla ilişkili bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Blum, 2001).

Tıpkı diğer sanat dalları içindeki kompozisyonda olduğu gibi besteciliğin de temel dayanağı yaratıcılıktır. Müzikal yaratıcılık konusunun tam olarak anlaşılabilmesi için derinlemesine felsefi araştırmaların gerçekleştirilmesi gerekmektedir çünkü günümüze kadar müzikal yaratıcılık süreçleriyle ilişkili bilgi, inanç, gerekçelendirme ve rasyonalitesinin doğal yapısı hakkında derinlemesine ve detaylı bir çalışma

yapılmamıştır. Müzik hayatımızın ortasında yaratıcı bir şekilde var olan birçok müzikal kompozisyon fenomeni bulunmaktadır. Bu fenomenler, açık ve kolayca erişilebilen bilgi olarak değil, bestecinin müzik yaratmada mevcut olan örtük bilişinin bir tezahürü olarak gizli kalmaktadır. İşlevsel açıdan rasyonel ve nesnel olması sebebiyle açık bilgi, tespit edilmiş bir sorunu çözmekten metodik yönlendirmeye varana kadar birçok alanda kuramsal bir yaklaşım sağlayabilme özelliğini taşımaktadır. Örtük bilgi veya bilişsel nitelik ise kişiye özel ve aynı zamanda bestecilerin bir anlamda birbirlerinden ayrıştıkları temel nokta olması sebebiyle bilimsel açıdan çok yararlı olmasa da eser üretimi anlamında büyük önem taşımaktadır. Örtük bilgi, kişinin deneyimiyle elde ettiği kişisel inançlar, bakış açıları ve ilkeler gibi nesnel olmayan faktörleri içermektedir (Peter, 2008: 3). Genel olarak, bu bilgiye sahip olan besteci, diğer insanlar tarafından doğrulanmaya gereksinim duymadığı için, bilgiyi sözlü veya yazılı bir biçimde, sistematik, rasyonel ve nesnel olarak ifade etmeye ihtiyaç duymamaktadır.

Bestecilerin bilgi biriktirmek için izledikleri yolu bir bağlam çerçevesinde incelemek gerekmektedir. Müzikal yaratıcılık paradigması olarak adlandırabileceğimiz bu bağlam, temelde düşünme sürecinden harekete geçmektedir. Düşünme süreci, bestecinin akıl yürütme sonucunda geliştirdiği fikirleri felsefi bir temele oturtmasını sağlamaktadır. Müziğin yaratılmasındaki paradigma, değerler, temel inançlar, müzik eseri üretme arzusu, model, kavramlar, yöntem ve prosedür ile müzik kompozisyonu unsurlarından oluşmaktadır (Sunarto, 2020: 103).

Besteci, paradigmasını geliştirirken, en azından sanatsal değerlere, biçimlere ve tekniklere ilişkin düşüncesini geliştirmek durumundadır. Sanatsal değerler hakkındaki düşünceler felsefi eğilimlere sahip olmaya yatkındır. Sanatsal biçimler ve teknikler hakkındaki düşünceler ise yeni müzik üretmede işleyen fikirler olarak hareket eden araç niteliğindedir (Bagus, 2005: 224). Besteciler bu düşünceleri yaşamlarına dair çeşitli fenomenlerdeki deneyimlerinden türetmektedirler. Sanat yaşamına ilişkin deneyimlerinden ve çeşitli pragmatik sanat teorilerinden teknikler ve sanatsal biçimler hakkında düşünceler edinebilirler. Sanatsal değerlerle ilgili düşüncelerini genel olarak yaşam deneyimlerinden ve sanat dünyasından besleyerek geliştirebilirler. Bu düşünme aşaması vazgeçilmezdir, çünkü her bestecinin, kendisini harekete geçiren etkiler olmadan, gelişigüzel müzik bestelemesi mümkün değildir. Besteciyi müziğini bestelemeye iten her zaman bir uyarıcı bulunmaktadır.

Antropolojik açıdan bakıldığında, birçok toplumda, hediye olarak alınan, miras yoluyla kalan, çalışma sonucunda ortaya çıkan ya da hırsızlık veya satın alma yoluyla elde edilen şarkılara, enstrümantal parçalara, danslara ve bunların ritüellerdeki işlevlerine büyük değer verilmektedir. Mevcut kompozisyonların kullanımlarına ilişkin kavramlar, eser reproduksiyonunun doğru yapılmasına yönelik katı tutumdan yeniden yorumlama ve revizyon eylemlerine kadar uzanmaktadır.

İnsanların müzik besteleme yeteneğine sahip olması, antropolog Claude Lévi-Strauss'un (1969, 18) müziği “insan bilimleri arasındaki en büyük gizem” olarak nitelenmesine yol açmıştır. Onun bu tasviri, müzikal yaratıcılığa dayanan çok sayıda efsane ve birçok toplumda, beste ve bestecilere verilen değerle doğrulanmaktadır. Yine de örneğin ağıt gibi bir türün sınırları içinde bestelemenin, toplumsal yaşamın temel yükümlülükleri arasında sayılması da oldukça yaygındır.

Bestelerin nitelikleri, müzikle ilgili en yaygın tartışma konularındandır. Kompozisyon terimi, şarkıların veya enstrümantal parçaların belirli kısımları veya unsurları sıralanabildiğinde uygun olabilmektedir, ancak müzisyenlerin birkaç bileşeni bir araya getirmeleri veya koordine etmeleri kültürel bir değişkendir. Birçok şarkı söyleme pratiği, önceden oluşturulmuş sözlü metinlerin geleneksel prosedürlere göre ezberlenmesi ve icra edilmesine dayanmaktadır (Blum, 2001).

Kültürle bu denli iç içe olan bir kavramı ele alan teorisyenlerin kompozisyon konularına yönelik yararlandıkları terimler, kozmoloji, matematik ve linguistik gibi diğer bilim alanlarıyla ve ayrıca mimari, hitabet ve resim gibi diğer sanatsal uygulamalarla da farklı düzeylerde ortak olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple, yüzyıllar boyunca birçok uygarlıkta görülen, evrenin uyumlu oran ve orantılardan oluştuğuna yönelik anlayış, bestecileri bir yandan güçlü bir biçimde teşvik ederken diğer yandan ise oldukça fazla kısıtlamalara da maruz bırakmıştır (Blum, 2001).

Diğerlerinden daha fazla tartışma yaratan bir kompozisyon sorunu ise şiir, şarkı, dans ve enstrümantal bölümlerin ne şekilde koordine edileceğidir. Bu dört bileşeni uzlaştırmanın zorluğu karşısında, Rönesans döneminde Floransa’da bir araya gelen sanatçı topluluğu “Odalılar” (Camerata) tarafından prensip olarak benimsenen ve Klasik dönemde besteci Antonio Salieri (1750-1825) tarafından tek perdelik bir opera biçiminde tekrar vurgulanan “Prima la musica, poi le parole” (Önce müzik, sonra söz) gibi dört

bileşenin herhangi ikisi arasındaki ilişkiye yönelik veya karşılıklı bağımlılığa vurgu yapan normatif ifadelerle sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Tarihte çoğu zaman ve çoğu yerde müzisyenlerin sadece bir beste repertuarını değil, aynı zamanda nasıl beste yapacaklarını da bilmeleri beklenmiştir. Besteleri öğrenen ve hatırlayan müzisyenler, onları nasıl revize edeceklerini de öğrenebilmektedirler. Bir kompozisyon repertuarı, performans sırasında her biri belirli türde ve derinlikte detaylandırma gerektiren bir model repertuarı olarak hizmet edebilir (Sunarto, 2020: 108). Konuşma veya yazma yardımı olsun ya da olmasın, diğer modeller, işitsel ve dokunsal deneyimden türetilen soyutlamalardır. Bestecilerin deneyim yoluyla aşına olduğu bu kaynaklar, geleneksel formülleri, figürleri, stilleri, senaryoları, yöresel tınıları ve aralıkları içerebilir.

Müzik yaratma kavramı, müzikal bir kompozisyonda ortaya konulacak fikirlerin formülasyonu olarak değerlendirilmelidir. Anlam açısından kavram, bestecilerin müzik besteleme çalışmalarında yararlandıkları soyut nesneleri, bestecilerin bu soyut nesnelerle ilişkisi sonucu ortaya çıkan ve aynı zamanda yaratıcılığın temelini oluşturan inançları ile bir müzik kompozisyonu olarak ortaya konması hedeflenen biçimsel yapıların modellerini içermek durumundadır. Böylece kavram, yeni müziğin yaratılması için üretken bir güç haline gelmekte ve bestecinin düşünce sürecinin ortasında hayalinde bir müzikal model canlandırmasından sonra ortaya çıkmaktadır.

Kavramlar biçimindeki yaratıcı söylem, bestecinin hayalindeki müziğin gerçekte de var olması için modele destek sağlayacaktır. Model, yaratım ürünü olan müziğin ampirik fenomeni hakkında yaratıcı bir gerçeklik sağlarken, kavram, bestecinin yararlandığı modele ait deneysel unsurların tanımlanarak anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Besteciler, model oluştururken, pragmatik olarak müziğe çevirebilecekleri enstrümanları, müzikal sesleri, müzikal cümleleri, enstrüman çalma tekniklerini, yöntemlerini veya kavramları hayal edebilirler. Böylelikle besteci yaratım sürecinin sonunda toplumsal beklentilere cevap verecek nitelikte ve/veya bestelemeyi tercih ettiği modelin gelenekselleşmiş unsurlarını gözetecek şekilde ele aldığı konu, olay, duygu veya durumla ilgili düşünce veya duygusunu müziksel ifade biçiminde dinleyiciye sunar.

Batı sanat müziğindeki bestecilik eğitimi içerik bakımından geleneksel olarak teori ve orkestra şefliği bilim ve sanat dallarıyla bütünleşik olarak verilmektedir. Teori

tüm icra branşları açısından önem taşısa da orkestra şefliği branş olarak ayrı bir önem taşımaktadır.

4. ORKESTRA ŞEFLİĞİ

(Fr. *direction d'orchestre*; Ger. *Dirigieren*; İt. *direzione d'orchestra*). Spitzer ve diğerlerine (2001) göre, modern şeflik en az üç işlevi bünyesinde birleştirmektedir: a) orkestra şefi zamanı elleriyle veya performansta bir batonla vurur; b) orkestra şefi, müzik eserlerinin yorumuna yönelik kararlar verir ve bu kararları prova ve performansta uygular ve uygulatır; c) orkestra şefi, müzik topluluğunun idari yönetimine katılır. Şeflik terimi, uygulama 19. yüzyılda modern biçimine evrilince bugünkü anlamını kazanmıştır. Günümüzde her ne kadar Türk Sanat Müziği, Big Band ve Caz gibi diğer gelenekler de şeflik uygulamasını benimsemiş olsa da orkestra şefliği Batı Sanat Müziği geleneği ile sınırlı olacak biçimde değerlendirilmektedir.

Müzikal şefliğin tarihsel gelişimini 15 ve 16. yüzyılda şarkıcı-zaman vurucu; 17 ve 18. yüzyılda enstrümancı-lider; 19 ve 20. yüzyılda baton şefi biçiminde üç aşamaya ayırarak incelemek mümkündür.

Polifonik müzik ve ölçüye dayalı notasyon kullanımının artışıyla, birbirlerinden farklı partlar seslendiren şarkıcıları koordine etme ihtiyacı doğmuştur. Koordinasyonu sağlamada tactus adı verilen görünür bir vuruşla yönetmek avantaj sağlamıştır. Tactus, genellikle yarı ölçüye eşdeğer bir müzikal zaman birimini işaret etmektedir. 15. yüzyıldan kalma birkaç resimde zamanı vuran şarkıcıları tasvir ediliyor olsa da söz konusu şarkıcıların müzik yorumları ile ilgili sorunlar bulunmaktadır. Resimlerde zamanı vuruyor gibi görünen bir elin, cheironomic² işaretler veriyor olması da olasıdır. 15. yüzyıl sonuna kadar müzik yazarlarının zaman vurma konusundan bahsettiklerine dair herhangi bir veri bulunmamaktadır (Spitzer, J. vd., 2001).

16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar olan görsel koro tasvirleri genellikle elini kaldırmış ve zamanı vurduğu belli olan bir adamı işaret etmektedir. Nadiren de olsa bazı yazarlar küçük bir sopa (baculus) tutan zaman vurucudan bahsetmektedirler. Resimlerin bazılarında koro şefi veya precentor (kilisede müziği yöneten sorumlu) zamanı vuruyor gibi bazılarında ise bir ya da daha fazla şarkıcı eş zamanlı bir biçimde ritim tutuyor gibi görünmektedir.

² Cheironomic; ezgi perdesinin çıkışını ve inişini gösteren el hareketleriyle Gregoryen ilahisinin söylenmesini yönetme biçimi olarak tanımlanabilir.

17. yüzyılın başlarındaki çoklu koro (*cori spezzati*) uygulamaları, zaman vurmaya daha da önemli hale getirmiştir. Uygulamada koro şefinin (*maestro di cappella*) görevi ilk koroyla bir arada durarak müziğin hareketini kontrol ederken aynı zamanda solosu bulunan şarkıcıların ve ripieno korolarının girişlerini işaret etmektir. İlerleyen dönemlerde şef ilk koro ile birlikte ana ritmi vermeye başlamaktadır. Ayrıca diğer koroların her birinde tek görevi şefi takip ederek ritmi vurmak olan birer kişi bulunmaktadır. Böylece tüm koroların sürüklenmeden, aynı ritimde şarkı söylemeleri sağlanmaktadır. Bazen bir şarkıcıdan çok bir klavyeci olarak tasvir edilen zaman vurucu, özellikle kilise müziğinde 18. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür (Spitzer, vd., 2001).

17. yüzyılın başlarında sürekli bas (basso continuo) pratiğinin ortaya çıkmasının yanı sıra enstrümantal toplulukların büyümesi ve iyice bağımsızlaşmasıyla birlikte, topluluğun bir enstrümanlı tarafından yönetilmesi yavaş yavaş geçerli yöntem haline gelmiştir. Enstrümantal şeflik pratiği ve teknikleri, orkestraların seslendirici sayısı bakımından büyümesiyle birlikte 17. ve 18. yüzyıllar boyunca gelişmiştir. Enstrümanlı şefler, ritmi görünür veya işitsel işaretlerle vermekten ziyade çalma biçimleriyle belirtmektedirler. Böylelikle enstrümanlı şefin sorumlulukları giderek tempo ve ritmin ötesine geçmiş, performansla ait dinamikler, artikülasyon, doğruluk ve duygulanım gibi müzik yorumuyla ilişkili yönleri de kapsayacak şekilde genişlemiştir (Burkholder, vd., 360).

Dönemin orkestra yönetmek açısından en uygun enstrümanları klavye (org, klavsen, piyano) ve kemandır. Klavyeden yönetmeyi avantajlı hale getiren birkaç etken bulunmaktadır. Genellikle icra edilen müziğin bestecisi klavye çalar olmakta ve bu kişinin aynı zamanda Kapellmeister'lik gibi idari bir görevi de bulunmaktadır. Bu görevlerin yanında aynı zamanda şarkıcılara koçluk yapmakta ve şarkı söylerken onlara eşlik etmektedir. Beklenti, klavye çaların sol eliyle bas çizgisini seslendirirken tüm şarkıcı ve enstrümanlılar tarafından duyulacak şekilde sağ eliyle gerektiği kadar nota basmak suretiyle yönetmesidir. Diğer bir yöntem ise eğer bas partisinde uzun notalar bulunuyorsa herkesin duyabilmesi için klavye çaların ritmi alt bölümlere ayırarak seslendirmesidir. Ayrıca, klavye çaların hem daha güçlü bir ses üretmek hem de ritmi görselleştirmek amacıyla notalar arasında ellerini tuşlardan kaldırması da yönetimi destekleyen bir davranış olarak kabul edilmektedir. Klavye çaların liderliği ile ilgili sorun ise, çeşitli orkestra müziği türlerinde klavyenin bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Dönemin sahne sanatlarında bale müziği, uvertürler ve enstrümantal interlüdler genellikle

sürekli bas olmadan icra edilmekte ve çoğu orkestra klavyeli çalgı olmadan senfoni seslendirmektedir. 18. yüzyılın sonlarında klavye katılımı diğer müzik türlerinde de azalmıştır. Öyle ki 1800'de opera reçitatiflerine bile bazen sadece bir çello eşlik eder olmuştur. Son olarak, diğer enstrümanlılar birbirlerinden bağımsız ve önceden yazılmış partiler seslendirirken, klavye şefi ise eşlik doğaçlar olmuştur (Burkholder, vd., 635).

Orkestra önünde yer alan kemancının yönetmesi ise 18. yüzyılda giderek yaygınlaşmıştır. 17. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın başlarına kadar icra edilen müziğin, şarkıcılara, dansçılara ve enstrümanlılara görünür ve işitsel sinyaller veren batonlu bir zaman vurucu tarafından yönetildiği Paris Opéra'sı dikkat çeken bir istisna olmuştur. 18. yüzyılın ilk on yılına gelindiğinde, *ölçü vurucu* (batteur de mesure) Opéra'da ayrı bir mevki olarak oluşturulmuştur. 1760 civarında pozisyon, *müzik ustası* veya *Maestro* (maître de musique) ile birleştirilmiş ve bu birleşim başka sorumlulukları da beraberinde getirmiştir. İşitilebilir zaman vuruşu azalmış olsa da maître'nin otoritesi 18. yüzyılın son bölümünde Opéra'da artmıştır. Maître sahne önlüğünde sırtı orkestraya, yüzü de şarkıcılara dönük olarak durmakta ve kısa, sağlam bir batonla bir yandan zamanı vururken diğer yandan müziğin tamamını yönetmektedir. Faaliyetleri “*yönetmenlik*” (diriger) veya “*şeflik*” (conduire) olarak adlandırılmış ve kendisi “*chef d'orchestre*” adını almıştır. İlerleyen yıllarda şefler bir seçme sistemi kurmuşlar ve kurumsal anlamda orkestra yönetiminde söz sahibi olmuşlardır. Böylelikle şef, sadece ritim ve tempo için değil, aynı zamanda müziğin karakteri, ifadeler ve şarkıcıların, koroların, dansçıların ve orkestranın koordinasyonu için de sorumluluk alan bir yönetici konumuna gelmiştir. 19. yüzyılın başlarında, Opéra'daki “*chef d'orchestre*”, birçok açıdan modern bir orkestra şefi gibi görünmekte ve hareket etmektedir (Spitzer, vd., 2001).

Rulo haline getirilmiş kâğıt tomarından batona hızlı geçiş, 1820 ile 1850 arasında şeflik zanaatının ne ölçüde değiştiğinin bir göstergesi olmaktadır. Beethoven'ın ve erken dönem romantik bestecilerinin orkestra müziklerindeki zorluklar ve yenilikler ile orkestradaki enstrüman sayısı ve çeşitliliğinin artması, baş keman rahlesinden veya opera çukurunda yer alan bir klavye arkasından yönetmeyi yetersiz hale getirmiştir. Topluluktan sorumlu görünen merkezi bir figüre duyulan ihtiyaç, genel olarak kabul görmüştür. Bir performansa rehberlik etmenin tek sistematik yolu olarak görsel sinyallerin kabulü hızlı bir biçimde gerçekleşmiştir.

19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başlarında, orkestra şefliği teknik ve eğitimi, tiyatronun ölçü, müzikal değişkenlerin çokluğu gibi unsurlarda sıklıkla sorun yaşıyor

olması nedeniyle ağırlıklı olarak opera ile bağlantılı kalmıştır. Londra, Paris ve Viyana’da gerçekleştirilen halka açık profesyonel ve yarı profesyonel orkestra konserlerinin sayısındaki istikrarlı artış, virtüöz imajının şefe aktarılmasına neden olmuştur. Böylelikle konser salonlarında orkestra şefliğinin görsel yönleri yeni bir önem kazanmıştır. Orkestra şefi, önde gelen bir sahne kişiliği rolünü üstlenerek övgü, eleştiri ve alkışın odağı haline gelmiştir.

Orkestra şefliğinin bestecilikten kademeli bir biçimde ayrılması, müzik eleştirmenliği ile halk arasında orkestra şefliği konusunda bir güven krizine yol açmıştır. Bu değişim, tüm kesimlerin dikkat odağını orkestra şefinin beceri ve teknik yeterliliğinden, tavır, üslup, görünüş ve yorumlama konularına kaydırmıştır. 1848 öncesinde görülen baton orkestra şefleri, müzisyenlik veya el becerisi gibi modern şefliğin anlaşılması zor niteliklerini zaten sergilemektedir. Bir orkestra şefinin, çok sayıda erkeği bir arada tutmak ve yönetmekte özel bir güç olarak görülen farklı bir auraya sahip olması beklenmektedir.

Orkestra konseri ve opera temsili sayılarındaki hızlı artışa rağmen, yüzyıl ortasına gelinceye kadar orkestra şefliği bağımsız bir meslek olarak kabul edilmemektedir. Orkestra şefliğindeki beceri ve disiplinleriyle yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş olan Spohr, Weber, Habeneck ve Mendelssohn, hem yönetip hem de çalmayı tercih etmektedirler. 1850’lere gelindiğinde Berlioz ve Wagner ile birlikte orkestra şefliği özerkliğini kazanma yolunda yeni bir aşamaya girmiştir. 1856 yılında Berlioz, baton şefliği üzerine ilk önemli modern tezi olan “*Le chef d’orchestre: théorie de son art*”ı yazarak zamanı vurma ile orkestra şefinin gerçek sanatı olan yorumlama arasında net bir ayrım yapmıştır (Spitzer, vd., 2001). Berlioz kitabında, nota bilgisi, orkestra enstrümanlarının doğası ve ilham verici bir bakış açısının geliştirilmesi konularına dikkat çekerek günümüzde halen geçerliliğini sürdüren bir yeterlilik ve eğitim tanımının ana hatlarını çizmiştir.

Orkestra şefinin rolünü yeniden kavramsallaştırmada Berlioz’dan sonra gelen en etkili isim Wagner olmuştur. Wagner’e göre orkestra şefliği, amacı klasikçi katılıklardan vazgeçmek olan, öznel yeniden yaratma zorunluluğunun egemen olduğu romantik bir perspektife sahip olmayı gerektirmektedir. Müzik, izleyiciyle iletişim kuran bir ifadeyle aşılmalıdır. Müziğin her zaman nefes almak ve şarkı söylemek gibi duyulması gerekmektedir. Orkestra şefi, kendisini metronom işaretlerine ve notasyonun gerçek yönlerine köleleştirmek yerine, müziğin doğasında var olan manevi gücü o anda

izleyiciye iletmek için, partitürün derinliklerine inmek zorundadır. Wagner teknik bir tavsiyede bulunmamış, ancak Beethoven senfonilerini yorumlamaya yönelik ortaya koyduğu yaklaşım, kalıcı tempo değişiklikleri için tutkulu ve farklı bir yol göstermiştir. Podyum üzerinde jestlerle ifade bulan ruh halindeki değişimler, orkestra şefliği sanatının gizemini daha da derinleştirmiştir. Kimi zaman içine kapanık bir beyefendi, kimi zaman ise bir şeytana dönüşen orkestra şefi ile seslendirmekte olan orkestra üyeleri arasındaki zorlayıcı nitelikteki ilişki, dinleyiciler tarafından da hemen hissedilebilmektedir (Spitzer, vd., 2001).

1880'lere gelindiğinde, orkestra şefliği, her ne kadar bestecilik veya enstrümantal performanstan nadiren ayrılrsa da müzik mesleğinin ayrı bir dalı olarak kabul edilmiştir. Wagner'in çizdiği profille uyumlu bir orkestra şefi olan Gustav Mahler, sahne ve çukurun sıkı bir şekilde bütünleşerek senkronize edildiği opera performanslarıyla ilgili yeni standartlar belirlemiştir. Kariyerinin başlangıcında podyumda yoğun, geniş ve hızlı hareket etmesine rağmen, özellikle New York'ta geçirdiği sonraki yıllarda, el hareketlerinin kısıtlanmasının etkinliğini ortaya koymuştur. Mahler'in çağdaşı olan bir diğer besteci Richard Strauss ise batonun kullanımını mükemmelleştirmiştir. Böylece sol el yalnızca periyodik vurgu için kullanılır hale gelmiş, baton kullanımı ise sadece ritimle sınırlı kalmayıp aynı zamanda müzik cümlesi, denge ve dinamiklerin de görülebilmesini sağlamıştır. 20. yüzyılın başlarındaki teknik standart, orkestranın önünde yer alan podyum üzerinde ayakların sağlam bir şekilde birbirine birleştirilmesini gerektirmektedir. İleri doğru uzanan sağ kol ve batonu tutan bilek, topluluk, dinamikler, ifadelerle ilgili temel direktifleri vermek için tasarlanmış ve değiştirilmiş vuruş kalıplarında kullanıldığı için, vücut temelde hareketsiz kalmaktadır. Bu yeni ve daha kısıtlı tekniği örnekleyen Arturo Toscanini, atım ve tınıyı hareket ettirmek ve şekillendirmek için baton kullanımını mükemmelleştirmiştir. Strauss ve Toscanini, özellikle forte pasajlarda sesin boşluğu doldurmasına izin vermek için daha küçük hareketlerle geri çekilmişler, piyano anlarda daha önceki uygulayıcıların aksine eğilip çömelmemişlerdir (Spitzer, vd., 2001).

Berlioz'dan 1945'e kadar geçen sürede, orkestra şefliği sanatı kapsamlı ve ayrıntılı provalara dayanmaktadır. Performans, özenle hazırlanmış efektlerin kısıtlanmış bir şekilde gerçekleştirilmesidir. Ancak yeni objektivist tarz, orkestra şefinin podyum kişiliği ve virtüözü olarak popülaritesini hiçbir şekilde azaltmamıştır. 1920'lere gelindiğinde, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki müzik kültürünün merkezi, evden kamusal alana göçünü tamamlamıştır. Opera kurumları ile konser organizasyon kurumları, izleyicileri açıklayıcı

metinlere alıştırılmıştır. 20. yüzyılın başlarındaki izleyici kitlesi artık büyük ölçüde sofistike amatörlerden oluşmamaktadır. İzleyicinin odağı, sadece eseri dinlemekten, bir yandan kulağı ile müziği dinlerken diğer yandan ise gözleriyle şefin jestleri aracılığıyla o müziği gerçekleştirmesini takip etmeye dönüşmüştür. Mahler'in bir parçaya öznel "dışavurumculuk" nüfuz etme alışkanlığının seyirci tarafındaki yansıması, orkestra şefinin sıradan halk için yorumlama eylemini görselleştirme beklentisi haline gelmiştir (Spitzer, vd., 2001). Orkestra şefi, izleyiciler için giderek daha fazla bir şifre işlevi görmeye başlamıştır. Şef duyma deneyimini görsel olarak ne kadar iyi canlandırırsa, o kadar popüler hale gelmiştir.

20. yüzyıl ilerledikçe, yalnızca orkestra şefliği yapan orkestra şeflerinin altın çağı başlamıştır. Şefler belirli orkestralarda uzun süreli görevler almışlardır. 1918'den itibaren belirli bir şöhret seviyesindeki şefler düzenli olarak seyahat etmeye başlamışlardır. Gezgın şeflerin ortaya çıkmasıyla birlikte, yerleşik şeflerin orkestralar ve konser programları üzerinde güç kullanarak yarattıkları geleneksel baskı etkisini yitirmeye başlamıştır.

İronik olarak, baton tekniğinin gelişimi, çağdaş müziğin gereksinimlerinin bir sonucu olarak ileriye doğru en büyük adımını atmıştır. Varèse ve Ives'in eserlerinde sıklıkla görülen dizisel kompozisyonun perde tanıma gereksinimleri, orkestra eserlerinin katmanlı dokuları ile Stravinsky'den Carter'a kadar 20. yüzyıl müziğinde belirgin olan ritmik karmaşıklık, temel teknik yeterlilik seviyesinde çarpıcı bir ilerlemeyi zorunlu kılmıştır. Ritmik doğruluk ve doğru tonlamanın elde edilebilmesi için yeni bir eğitim ve hazırlık düzeni gerekmektedir. Bu değişiklik, çok daha kısa bir batonun kullanılmasına ve her iki elin ayrı ayrı kullanılarak birbirlerinden bağımsız işaret ve zaman gösterme gibi kapsamlı becerilerin gelişmesine yol açmıştır (Burkholder, vd., 744).

Şeflik tekniğinin evrimi, 19. yüzyılın sonlarından kayıt teknolojisinin kullanıma girmesine kadar sabit kalmıştır. Ayrıca bu gelişim, tüm sanatçıların kendilerini duyma kapasitesini de artırmıştır. Kayıt teknolojisi talihsiz bir tekdüzeliğe de neden olmuştur. Kayıttan önce, performansların yazılı açıklamaları dışında, dinleyicilerin bir şefi veya orkestrayı diğeriyle karşılaştırmasının kolay bir yolu bulunmamaktadır. 20. yüzyılın ortalarından sonra ise orkestra şefi, kaydedilmiş emsaller şeklinde yorumlayıcı ölçütlerle karşı karşıya kalmaktadır. Yeni yorum kazandıran anlayıştaki düşüşün sebebi, şeflerin kayıt teknolojisi sebebiyle maruz kalacakları eleştiriler sonucu popülerliklerini kaybetme korkularına dayanmaktadır. Orkestra şefleri popülerliklerini yitirdikleri takdirde

kurumlar tarafından da tercih edilmeyeceklerdir ve böylece işsiz kalacaklardır. Doğal olarak böyle bir riski göze alamamaları da mümkün görünmektedir.

Orkestra şeflerinin özellikle solistli eserler üzerindeki yönetsel başarısını destekleyen ve yorumlama aşamasına kadar solistleri hazırlayan en önemli karakter korrepetitördür.

5. KORREPETİTÖRLÜK

Çalgısal eşlik, evrensel anlamda “solo veya toplu olarak çalgı, vokal veya dansa armonik destek veya bütünleyici destek” biçiminde tanımlanabilmektedir (Peñalver Vilar & Valles Grau, 2020: 13). Günümüzde özel olarak aksi belirtilmedikçe eşlik ifadesi doğrudan piyano eşliği ile bütünleşik olarak akıllara gelmektedir. Köken açısından incelemeye alındığında eşliğin piyanonun 18. yüzyılda icadından önceki dönemlerde klavsen, lavta veya org gibi enstrümanlar tarafından gerçekleştirilmekte olduğu görülmektedir.

Batı sanat müziğinin tarihi, Yeniden Doğuş Evresi (Rönesans) öncesinde de her ne kadar ilkel sayılabilecek bir düzeyde olsa da eşliğin bulunduğunu ortaya koymaktadır. Düz Şarkı’dan (Cantus Planus) evrilen Organum, bir yandan çok sesliliğin ilk örneği olarak diğer yandan ise bir enstrüman tarafından oktavda ikiye katlanan bir melodi çizgisiyle eşlik olarak kabul edilmektedir (Peñalver Vilar & Valles Grau, 2020: 14).

Ayrıca yine Orta Çağ’da enstrüman eşliğinden yararlanmakta olan bir diğer figür ise Gezgin Halk Ozanları’dır (Troubadour, Trouvère, Minnesinger, Trovatore). Ozanlara bir müzisyen tarafından sağlanan enstrüman eşliği, doğaçlama niteliğinde olup zaman zaman tıpkı organumda olduğu gibi ana melodiyi oktavda ikiye katlamaktadır. Bu dönemde eşlikte en sık kullanılan enstrümanlar ise arp, viol ve lir olmaktadır (Burkholder, vd., 2010: 70).

14 ve 15. yüzyılda oda müziğinin ortaya çıkışı, piyano eşliğinin evrimini anlamak açısından temel niteliğindedir. Piyano eşliğinin rolü oda müziğiyle birlikte bir dönüşüme uğramıştır. Her ne kadar ileri dönemlerde ansambl ve eşlik kavramları birbirinden ayrı olarak değerlendirilecek olsa da başlangıçta piyano eşliği için bir form ve stil olması yönünden bir arada ele alınması oldukça önemlidir.

Sürekli Bas (Basso Continuo) uygulaması tamamen terk edilene kadar, klavyeli bir çalgı ile seslendirilen doğaçlama, eşlik etmede önemli bir rol oynamıştır. Doğaçlamanın bazen çok ayrıntılı olduğu dini şarkılara yapılan org eşliği dışında bu tip

eşlik, giderek daha az tercih edilmiş ve sonuçta oldukça sınırlı kalmıştır (Burkholder, vd., 2010: 288). Tarih boyunca halk müziği ile popüler müzikte, bazı topluluklar yazılı düzenlemelerden yararlanıyor olsalar da eşlik genellikle doğaçlama biçiminde gerçekleştirilmiştir. Sadece Batı Sanat Müziği eserlerinde değil, aynı zamanda on dokuz ve yirminci yüzyıla ait halk şarkılarının eşlik bileşenlerini sağlama konusunda da yüzyıllardır süren bir gelenek bulunmaktadır. Gelenekleşmiş ve “heterofoni” olarak tanımlanmış olan bu edim, Geleneksel Türk Sanat Müziği gibi Batılı olmayan bazı müziklerde, eşliğin en karakteristik özelliği olmak durumundadır.

Bir sanat olarak değerlendirilen Piyano eşliği ise, “piyano tekniği, deşifraj, transpozisyon, orkestra indirgemeleri çalma ve ansambl duyarlılığı gibi performans becerilerinin birleşimi” olarak tanımlanabilmektedir (Lippmann, 1979: 11). Bu becerilere ek olarak, profesyonel bir eşlikçiden yabancı dillere ve bu dillerin diksiyonlarına aşina olması, vokal ve enstrüman teknikleri hakkında bilgi sahibi olması ve geniş bir ansambl repertuarı oluşturarak bu repertuarı sürdürüp genişletmesi beklenmektedir.

Evrimi sırasında, piyano eşliği günümüzde hala yürürlükte olan iki farklı işleve hizmet etmiştir. Bu işlevlerden ilki akorları oluşturan ve melodiye uyarlayan melodik anlayıştır. Bu kökenin en belirgin türleri Lied, Barok Sonat ve Klasik Sonat olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci işlev olarak ise, melodileri önceden ayarlanmış armonik şemalar üzerinde doğaçlama yapan armonik anlayıştır. Bu anlayışa örnek teşkil eden yaratı türlerine örnek olarak da Barok döneme has Chaconne, Passacaglia, Folia ve Varyasyon verilebilir (Peñalver Vilar & Valles Grau, 2020:14).

Ancak melodi ve armoni arasındaki ilişki, birbirini hem destekleme hem de yönlendirme niteliğinde bir etkileşimi göstermektedir. Bu ilişkiyi gösteren en iyi örnekler arasında varyasyon bulunmaktadır. Varyasyonlarda melodik kalıp armonik şemada değişikliklere neden olabilmektedir. Buna paralel olarak, klasik dönemde melodi akorun işlevsel düzenine uyum göstermektedir.

Eşlik etme sanatı, solo çalma sanatı ile aynı yüksek düzeyde piyano tekniği gerektirmektedir. Eşlikçinin aynı müzik parçasını farklı müzisyenlerle icra etmesi gerekebileceğinden, tempolar, dinamikler, dokunuşlar ve ifadeler yorumlamada esnek olmalıdır. Ayrıca eşlikçinin partnerleri şarkıcı ise, eşliği şarkıcı için rahat bir registre yerleştirmek için aynı parçayı farklı tonalitelere icra etmesi gerekebilir. Bu gerekli teknik esnekliklere rağmen, eşlikçi her performansında müzikal olarak tatmin edici bir

güven sağlamalıdır. Bu nedenle, eşlikçiden solo piyanistten daha büyük bir teknik kontrol beklenir. Bu yetkinlik düzeyine ulaşması için eşlikçi piyanistin piyano eşlik sanatına yönelik özel bir eğitim alması ve deneyimli olması gerekmektedir (Lippmann, 1979: 12).

İyi deşifre yeteneği, herhangi bir piyanist ve özellikle eşlikçi için oldukça değerlidir. Deşifraj nadiren doğal bir süreçtir, ancak pratikle gelişen bir beceridir. Deşifrajda ustalık, fiziksel, zihinsel ve psikolojik yönleri koordine etmenin sonucudur. Eşlikçinin deşifre becerileri, solo çizgiyi kendi bölümüyle aynı anda okuma yeteneğini içermelidir. Eşlikleri ve ansambl partlarını mümkün olduğunca birlikte okumalıdır (Lippmann, 1979: 18). Eşlikçinin deşifre yeterliliğini geliştirmesi için bir yandan eşlik ederken diğer yandan eş zamanlı olacak şekilde solo ezgi çizgisini içten okuması ve tamamını bir bütün olarak duyması gerekmektedir.

Transpozisyon, özellikle şarkıcılara eşlik ediyorsa, iyi bir eşlikçi için gerekli bir beceridir. Çünkü şarkıcılar seslerini daha rahat kullanabildikleri registerlarda şarkı söylemeyi tercih ederler ve dolayısıyla şarkıların da bu registerlara oturduğu tonalitelere aktarılmasını isteyebilirler (Lippmann, 1979: 21).

Transpozisyon ve deşifraj benzerdir, çünkü iyi transpoze veya deşifraj için piyanistin akorların armonik yapısı hakkında bilgi sahibi olması ve bunları hızlı bir şekilde analiz edebilmesi gerekir (Moore, 1956: 65). Transpozisyon, melodik çizgilerin ve bunların bir ölçü olarak nasıl kavranacağını farkına varma eğilimindedir. Bu aynı zamanda hızlı deşifrajda etkili bir yardımcı konumundadır. Piyanistin iyi bir tonalite duygusu ve kapsamlı bir armoni ve kontrpuan bilgisi varsa, deşifrajda transpoze etme yeteneği bazen doğal olarak ortaya çıkabilmektedir. Bununla birlikte, transpozisyon becerileri pratikle geliştirilebilmektedir.

Armonik transpozisyon çoğu on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl kompozisyonunda olduğu gibi çok karmaşık hale geldiğinde, aralıklarla okuma bir zorunluluk haline gelebilir. Eşlikçinin, özellikle yirminci yüzyıl müziğinde, transpozisyon becerilerini geliştirmek için diğer enstrümanlar tarafından kullanılan nota anahtarlarını okumayı öğrenmesi oldukça büyük önem taşımaktadır.

Transpozisyonun eşlikçilerin de göz önünde bulundurması gereken bir yönü de ton kalitesidir. Daha pes bir tonaliteye transpoze ederken, eşlikçi, tiz tonalitenin daha parlak kalitesini korumak için tonunu değiştirmelidir. Benzer şekilde, daha yüksek bir anahtara geçiş yaparken, eşlikçi aynı koyu tınlayışı korumaya çalışmalıdır.

Piyano eşlikçisinin öğrenmesi gereken en zor becerilerden biri, konçerto ve opera aryalarına orkestra eşliklerinin transkripsiyonlarını çalmaktır. Piyano redüksiyonu bestecinin kendisi tarafından yapılmadığı sürece, eşlikçinin orkestranın sesini simüle etmek için transkripsiyonu düzenlemesi gerekebilir. Eşlikçi, tüm orkestrasyonu sadece iki elle çalmanın imkânsız olabileceğinin farkında olmalıdır. Hangi enstrümanların baskın olduğunu bilmek ve ardından bu sesleri simüle etmek için orijinal orkestrasyonu yeterince iyi tanımalı ve çözümlemelidir (Moore, 1956: 68). Örneğin, ahşap üflemeli bir enstrümanın “forte”si, bakır enstrümanların “forte”sinden farklı bir ton kalitesi gerektirmektedir.

Enstrümanın teknik hakimiyetine ek olarak, eşlikçi ansambl duyarlılığı geliştirmelidir. Solist olarak önemli teknik yeterliğe sahip olan fakat iyi bir ansambl performansı için oldukça büyük önem taşıyan "ver ve al" sanatını bilmeyen birçok piyanist bulunmaktadır. Bu sebepten en üst düzeydeki neredeyse tüm virtüözler, teknikleri mükemmel olsa bile, maalesef büyük oda müzisyenlerinin duyarlılığına sahip olamamaktadır. Piyanist, ansambl duyarlılığını geliştirmek için hem şarkıcılarla hem de enstrümanlılarla performans sergileme deneyimine ihtiyaç duymaktadır (Lippmann, 1979: 26). Bu duyarlılığı geliştirmek, solo piyanist için olduğu kadar eşlikçi piyanist için de avantaj sağlamaktadır.

Şarkıcılara eşlik etmek isteyen piyanist, yabancı dil bilgisine sahip olmalıdır. İtalyanca, Almanca, Fransızca ve İspanyolca şarkılarda şarkıcının diksiyonunu düzeltebilmelidir (Moore, 1956: 9). Eşlikçi ayrıca kelimeleri şarkıcının kullanabileceği herhangi bir dilde anlayabilmeli ve tercüme edebilmelidir.

Eşlikçi, eşlik ettiği şarkıcı ve enstrümanlıların ses ve çalgı kapasiteleri ile sınırlılıklarını anlamalarında yardımcı olabilmek için vokal ve enstrümantal teknikler üzerinde çalışmalıdır.

Eşlikçi piyanist hem şarkıcılar hem de enstrümanlılar için zengin bir repertuar bilmelidir. İyi bir eşlikçi, sürekli eklemeler yaparak repertuarını geliştirmelidir. İyi bir eşlikçi olmak isteyen piyanist, mümkün olduğunca fazla vokal ve enstrümantal repertuar öğrenmelidir. Gerald Moore, (1956: 18), bir eşlikçi piyanist olmanın ilk adımının literatürü keşfetmek olduğunu belirtmektedir.

Özellikle ülkemizde Devlet Opera ve Balesi kurumlarında görev yapmakta olan korrepitörler arasından en ileri düzey olanlar bağlı bulundukları kurumlarda en üst düzey olmasalar da idareci olarak da görev almaktadırlar.

6. İDARECİLİK

Genel bir yaklaşımla yöneticilik, devlete bağlı olsun veya olmasın kurum ve kuruluşların çalışma sistemi ve işleyişini koordine eden, karşılaşılan sorunlar karşısında çözüm üreterek sistemin düzgün bir biçimde işleminin sürekliliğini sağlama becerisine sahip kişiye işaret etmektedir. Söz konusu kurum Devlet Opera ve Balesi olduğu için öncelikle devlet yönetimi kavramına değinmek yerinde olacaktır.

Literatürde devlet yönetimin kavramsallaştırılması biraz karışık görünmektedir. Bu karışıklığı gidermenin yöntemi ise tanımlamanın ikili anlam barındıracak biçimde yapılmasından geçmektedir. Pierre'e (2000: 3) göre, devlet yönetimi, bir yandan yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıktığı şekliyle devletin dış çevresiyle uyumunun ampirik tezahürleri, diğer yandan ise sosyal sistemlerin koordinasyonu sürecinde devletin rolünün kavramsal veya teorik bir temsilini ifade etmektedir.

Devlete bağlı kurumlar olarak gerek Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü gerekse Türkiye'nin altı şehrinde bulunan Opera ve Bale Müdürlükleri yönetsel açıdan ve kurum özelinde kalmak kaydıyla Pierre'in bu tanımında yer alan her iki yöne de hizmet etmektedir. Kurumlar hizmetlerini sürdürürken de Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından hazırlanarak yürürlüğe alınmış olan kanun ve yönetmelikler çerçevesinde yönetilmek durumundadır.

Cumhuriyetin ilanından sonra Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde Devlet Tiyatroları ile birlikte aynı kanun ve yönetmeliklere tabi olarak çalışmalarını sürdüren Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, söz konusu kanun ve yönetmeliklerin ihtiyaca kısmen cevap vermesi sebebiyle oldukça büyük sıkıntılar yaşamaktadır. Bu sorunların aşılması adına 1970 yılında 1309 sayılı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Kuruluşu Hakkında Kanun dönemin Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Aydın Gün tarafından hızla hazırlanmış ve 23 Temmuz 1970 tarih ve 13557 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe girmiştir.

1309 sayılı kanun, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nün ve kurulacak olan il müdürlüklerinin organizasyon yapılarını, bu organizasyon içinde idari görev alacak kişilerin taşınması gereken nitelikleri ve görev sürelerini, görev alacak sanatçıların

ve uzman memur statüsünde görev alacak teknik personelin nitelik ve görev süreleri ile bütçe, maaş, harcırah vb. mali ödemelerle ilgili hususları içermektedir.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü ve il teşkilatlarında görev alacak tüm personelin görev tanımları ve özlük hakları ise 23 Eylül 1971 tarih ve 13965 sayılı Resmî Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe girmiş olan “Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yönetmeliği”nde detaylı bir şekilde tanımlanmıştır. Söz konusu yönetmelikte yer alan tanımlamaların tamamını ele almak yerine çalışmada yararlı olacak “Genel Müzik Direktörlüğü”, “Sanat Danışmanlığı”, “Opera Müdürlüğü” ve “Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü” görevlerinin tanımını yapmak gerekmektedir.

6.1. MÜZİK İŞLERİ YÖNETİCİLİĞİ

“Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yönetmeliği”nin yedinci maddesinde yer alan tanımlaya göre Müzik İşleri Yöneticisi, Müdürlük tarafından verilen direktiflere göre, eserlerin sahneye konması sürecinde müzikle ilgili çalışmaları yürütmek ve denetlemekle görevlidir. Çalışma süreçleri içerisinde sanatçıların müzik yönünden yetiştirilmelerini sağlamak, orkestra sanatçılarının çalışma tertibini, düzenini, disiplinini konsertmaisterlerle koordinasyon içerisinde oluşturmak ve birinci derecede mesleki tezkiye amiri sıfatıyla, opera sanatçıları ve uygulatıcı uzmanlar hakkında müzikal yönden her yıl mayıs ayı sonuna kadar sicil notu vermek Müzik İşleri Yöneticisi’nin sorumluluğundadır (D.O.B. Gen. Müd. Yön., 1971: 1).

6.2. GENEL MÜZİK DİREKTÖRLÜĞÜ

“Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yönetmeliği”nin yedinci maddesinde yer alan tanımlaya göre Genel Müzik Direktörü, Genel Müdürce verilen direktiflere göre, eserlerin sahneye konmasında müzik çalışmalarını yürütmek, sanatçıların müzik yönünden yetiştirilmelerini sağlamak ve orkestra sanatçılarının çalışma tertibini, düzenini, disiplinini, konsertmaisterlerle görüşerek kurmak ve birinci derecede mesleki tezkiye amiri sıfatıyla, opera sanatçıları ve uygulatıcı uzmanlar hakkında müzikal yönden her yıl Mayıs ayı sonuna kadar sicil vermekle görevlidirler (D.O.B. Gen. Müd. Yön., 1971: 1).

6.3. MÜDÜRLÜK VE SANAT YÖNETMENLİĞİ

Söz konusu yönetmeliğin beşinci maddesi il teşkilatlarının başında bulunan Devlet Opera ve Balesi Müdürlerinin görevlerini tanımlamaktadır. Buna göre; müdür, başında bulunduğu Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğünün, her türlü sanat, teknik ve idare

işlerinin Genel Müdürlüğe karşı birinci derecede sorumlusu olup, kuruluşun düzenli ve iyi bir şekilde çalışmasını sağlamakla yükümlüdür.

Müdürün başlıca görevleri maddeler halinde,

- a - “Müdürlüğün sanat, teknik ve idare yönlerinden her türlü faaliyetinin, Devlet Opera ve Balesine yakışır, en iyi şekilde yürütülmesini sağlamak;
- b - Müdürlük bütçe taslağını hazırlamak Genel Müdürlüğe onaylanmak üzere arz etmek ve ita amirliği yapmak;
- c - Genel Müdürlüğün düşüncelerini aldıktan sonra, Müdürlüğün kurul, bölüm ve servisleri arasında iş birliği kurmak, bütün sanatçı, memur ve müstahdemlerin iyi ve verimli çalışmalarını, gelişmelerini, işlerin vaktinde, yolunda yürütülmesini ve disipline aykırı eylemlere meydan verilmemesini sağlamak;
- d - Müdürlüğün kadrosunda aylıklı, ücretli, sözleşmeli ve sair suretle görev kabul eden yerli ve yabancı bütün görevlilerin kuruluşa en verimli olacak şekilde çalıştırmak;
- e - Atamaları Müdürlükçe yapılan aylıklı memurlar ile sözleşmeli sanatçı, uygulatıcı uzman ve uzmanlar hakkında en geç mayıs ayı sonuna kadar birinci derece tezkiye amiri sıfatıyla idarî ve meslekî tezkiye varakası hazırlamak;
- f - Genel Müdürlüğe gönderilecek her türlü yazı ve evrakı bizzat imzalamak ve arz edilecek onaylarla Bakanlıklara gönderilecek yazıları parafe etmek. Tezkiye varakalarını Genel Müdürlüğe arz etmek.”

biçiminde sıralanabilir (D.O.B. Gen. Müd. Yön., 1971: 1).

6.4. GENEL MÜDÜRLÜK VE GENEL SANAT YÖNETMENLİĞİ

“Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yönetmeliği”nin üçüncü maddesine göre Genel Müdür, Devlet Opera ve Balesinin her türlü sanat, teknik ve idare işlerinin birinci derecede tam yetkilisi ve sorumlusu olup, bütün kuruluşun düzenli ve iyi bir şekilde çalışmasını sağlamaktan sorumludur.

Genel Müdürün başlıca görevleri arasında;

1. “Kuruluşun sanat, teknik ve idare yönlerinden her türlü faaliyetinin, Devlet Opera ve Balesine yakışır, en iyi şekilde yürütülmesini sağlamak;
2. Genel Müdürlük bütçe taslağını hazırlamak ve bütçe ita amirliğini yapmak;
3. Devlet Opera ve Balesi kurul, bölüm ve servisleri arasında iş birliği kurmak, bütün sanatçı, memur ve müstahdemlerin iyi ve verimli çalışmalarını, gelişmelerini, işlerin vaktinde ve yolunda yürütülmesini ve disipline aykırı eylemlere meydan verilmemesini sağlamak;
4. Devlet Opera ve Balesi kadrosunda aylıklı, ücretli, sözleşmeli vesair suretle görev alan yerli ve yabancı bütün görevlileri, kuruluşa en verimli olacak şekilde çalıştırmak;
5. Atamaları Genel Müdürlükçe yapılan aylıklı memurlar ile sözleşmeli sanatçı, uygulatıcı uzman ve uzmanlar hakkında en geç mayıs ayı sonuna

kadar ikinci derecede tezkiye amiri sıfatıyla idarî ve meslekî tezkiye varakası hazırlamak.”

yer almaktadır (D.O.B. Gen. Müd. Yn.: 1).

6.5. SANAT DANIşMANLIğI

Sanat danışmanlığı, tanımlanan diğer üç görevden farklı bir yönetsel görev olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer görevlerin hepsi Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yönetmeliği çerçevesinde net bir şekilde tanımlanmış olmasına rağmen, sanat danışmanlığına dair yönetmelik içerisinde tek bir ifade dahi geçmemektedir.

Sanat danışmanlığı görevini tanımlamak için bölüm içerisinde tanımlamasını yaptığımız kavramlar arasında yer alan “Orkestra şefliği” kavramına geri dönmek gerekmektedir. Orkestra şefliği kavramının tanımında orkestra şefinin müzik topluluğunun idari yönetimine katıldığına da değinilmektedir. Günümüzde zel veya devlete bağlı kurumlarda görev yapmakta olan orkestra şefleri şeflik görevlerinin yanı sıra sanat danışmanlığı görevini de fahri olarak sürdürmektedir. Devlet Opera ve Balesi Genel müdürlüğü ve il müdürlüklerinde sanat danışmanlığı görevini genellikle kurumda görev alan orkestra şefleri arasından en tecrubeli olan üstlenmektedir. Orkestra şefi bir yandan genel müzik direktörlüğü diğer yandan ise sanat danışmanlığı görevlerini üstlenmektedir.

Sanat danışmanı, kurumun sanat kurulunda Genel Müdür ve müdürlere, istenilen konularda yardımcı olur ve konuyla ilgili görüşlerini bildirir. Ayrıca repertuvarın hazırlanmasında da seçilmesi düşünülen eserleri kurumun müzikal kapasitesi, teknik imkanları, sanatçı sayısı ve nitelikleri açısından değerlendirmekte ve eserin sahnelenmeye uygun olup olmadığını bildirerek kurula yardımcı olmaktadır.

Bahsi geçen tüm kavram ve tanımlanan görevler, çalışmanın çerçevesini oluşturan opera sanatıyla doğrudan veya dolaylı olarak alakalı konumlarda bulunmaktadır. Kavramların araştırma içerisinde işlevlerinin ortaya çıkmasında opera sanatını tanımlamak ve gelişimini ortaya koymak oldukça büyük önem taşımaktadır.

7. OPERA

7.1. ETİMOLOJİ VE TANIM

Opera sanatını ele alırken öncelikle ‘opera’ teriminin kelime kökeni ve anlamına değinmek yerinde olacaktır. Terim etimolojik açıdan Proto-Hint-Avrupa kökenli *h₃op- kelime köküne dayanmaktadır. Zaman içerisinde Latince de önce ‘operis’e, daha sonra ise

‘opera’ya dönüşmüş ve günümüze kadar da bu haliyle gelmiştir (Harper, bt). Kelime anlamı açısından incelendiğinde ise ‘opera’ terimi; yaratı, yapıt, ürün, eser, iş anlamına gelen ‘opus’ teriminin çoğul halini ifade etmekte kullanılmaktadır (Mayer Brown, vd., 2001).

Kavramsal açıdan incelendiğinde opera, müzikli sahne sanatları arasında yer almaktadır. Oldukça yüzeysel bir değerlendirmeye sahne üzerindeki aktör ve aktrislerin başından sonuna kadar şarkı söyledikleri bir tiyatro eseri olarak tanımlanabilir fakat derinlemesine incelendiği zaman bazı alt türlerinde kimi kısımların konuşmayla veya mim formunda sözsüz bir biçimde işlendiği de görülmektedir. Buna göre yukarıdaki ifadeyi aktör ve aktrislerin rollerinin bir kısmında veya tamamında şarkı söyledikleri bir drama biçiminde derinleştirmek daha doğru olacaktır. İçeriğinde konuşma bulunan alt türlere örnek olarak Operet, Alman Şarkılı Oyunu (Singspiel), Fransız Komik Operası (Opéra Comique) sayılabilir. Tüm bu alt türlerde sınıflandırılmış eserlerde diyaloglar konuşma biçiminde geçmektedir ve müzikal kısımlar konuşma aralarında yer almaktadır (Mayer Brown & Williams, 1992: 671).

Bir sanat olarak opera, mimariden resme, heykelden şiire, edebiyattan müziğe kadar güzel sanatların hemen hemen tüm dallarından yararlanmasıyla oluşan bir bütün olması açısından oldukça önemlidir. Bu özelliğinden ötürü Richard Wagner operayı “Güzel Sanatlar Bileşkesi” (Gesamtkunstwerk) olarak tanımlamıştır (Altar, 2000:15).

On yedinci yüzyıl başlarında Barok operayı geliştiren besteciler Antik Grek kültür ve sanatının yeniden doğuşunu amaçlayan rönesans düşüncesine paralel olacak şekilde kendilerini antik Grek sanatının yineleyicisi olarak tanımlamışlardır. Antik tiyatronun iki temel kaynağı olan ses ve hareketin bileşimi olarak değerlendirilen müzik sanatı, tiyatronun doğuşunu ve gelişerek olgunlaşmasını sağlayan ortak bir faktör olarak nitelendirilmektedir (Nietzsche 1872’den Akt. Altar, 2000: 24.)

7.2. OPERA’NIN TARİHSEL GELİŞİMİ

7.2.1. Opera’yı Hazırlayan Etkenler

Müziğin, Antik Grek zamanlarında mime dayalı dansa eşlik eden koro şarkıları biçiminde sahnelenmekte olan trajedi veya komedinin bölümlerini ayırma ve eserde işlenen konuya dair yorum yapma işlevine sahip olduğu bilinmektedir. Ayrıca, Roma İmparatorluğu döneminde de giderek eserlerde daha fazla yer alacak şekilde tiyatronun ayrılmaz bir parçası olmaya devam etmiştir. Altıncı yüzyılda Roma tiyatroları yıkılınca

müzikli veya müziksiz tüm tiyatral faaliyetlere ait kayıtlar resmi arşivlerden kaybolmuştur. Elde bulunan düzensiz kaynaklara göre, orta çağ başlarına gelindiğinde, müzikle tiyatroyu birleştiren oyun ve skeçler sergilenmeye devam ettiği tespit edilmiştir (Mayer Brown, vd., 2001).

Gerçekleştirilen tüm incelemelerin sonucunda geniş bir orta çağ müzikli drama külliyatı karşımıza çıkmaktadır. Külliyatta yer alan örneklerden kilise bünyesinde gerçekleştirilen kutsal görevlerin kimi bölümlerini ve özellikle Mesih'in doğumu, dirilişi gibi kimi dini olayları canlandırma yoluyla tasvir etmede ilahilerden yararlanıldığı anlaşılmaktadır (Mayer Brown & Williams, 1992: 672).

On beş ve on altıncı yüzyıllarda ise kiliseden bağımsız bir biçimde kimi profesyonel truplar ve amatörler tarafından tüm Avrupa'da müzikli komedi ve skeçler sahnelenmektedir. Yerel dramada ise müzik, nadiren büyük önem taşımaktadır. Bu durumun en tanınan istisnası ise Adam de la Halle'nin 1280'lerde bestelediği ve bünyesinde muhtemel olarak daha önceden bestelenmiş çok sayıda ezgiyi barındıran *Robin ve Marion* adlı eseri olmuştur (Mayer Brown & Williams, 1992: 672).

Opera sanatının anavatanı olarak kabul edilen İtalya'da müzikli dram sanatında on yedinci yüzyıl başlarında opera ortaya çıkana kadar ciddi sayılabilecek bir gelişim görülmemiştir. On beşinci yüzyıl sonları ile on altıncı yüzyıl başlarında tiyatronun Ferrara sarayında saray mensupları tarafından sahnelenen klasik ve komedi türlerinde çeşitli oyunlarla sınırlı kaldığı görülmektedir. Ayrıca yine on beş ve on altıncı yüzyıllarda saray dışında köylüler ve diğer alt sınıf mensuplarının sahne aldığı rustik oyunlar da sahnelenmiştir. Tüm bu sahnelemeler, trajedi türünün İtalya'da gelişmesine yol açmıştır (Mayer Brown & Williams, 1992: 672).

Ferrara sarayında sahnelenen eserler arasında Plautus'a ait olan komediyaların ayrı bir önemi bulunmaktadır. İzler kitlenin oldukça sıkıcı olarak tasvir edilen komedyalara ilgisini canlı tutabilmek amacıyla gerçekleşen çeşitli denemeler, perde aralarında canlandırılan "Intermezzo"ların (müzikli ara oyun) gelişmesine neden olmuştur. İzleyicilerin Plautus komediyalarına intermezzoları izlemek üzere gitmeye başlaması da bu yeni sanatsal formun kısa zamanda ayrı bir tür olarak gelişmesini sağlayarak opera sanatının doğuşuna vesile olmuştur (Altar, 2000: 46). İntermezzoların en karakteristik özelliği ise konuların dini, kutsal olay ve kişilerden bağımsız bir şekilde tamamen dünyevi olaylar ve gerçekleri işlemesidir (Altar, 2000: 47).

İtalya’da ağırlıklı olarak etkisini hissettiren Rönesans döneminde, müzik ve özellikle opera sanatlarının gelişimi açısından Floransa şehri göze çarpmaktadır. Kont Giovanni Bardi ve Jacopo Corsi’nin himayeleri altında toplanan ve sonraları “Camerata” (Odalılar) olarak adlandırılacak olan soylular, sanat hamileri, şairler, ressam ve müzisyenlerden oluşan topluluk, antik Grek dram sanatını yeniden canlandırmak amacıyla çeşitli tartışma ve çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Mimaroglu, 1995: 33). Çalışmalar sonucunda ortaya çıkan ve operanın temeli olarak kabul edilen oyunlar, düşüncenin çıkış noktasına koşut olacak biçimde konularını Grek mitolojisinden almaktadır. Grek söz söyleme sanatı (deklamasyon) ile müziği birleştirerek şiirin etkisini artırmaya yönelik çalışmalar sonuçta “Stile Representativo” (Reçitatif) biçimiyle birlikte o dönemde “dramma per musica” adıyla bilinen opera sanatının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Daloğlu, 1991: 34).

Aynı zamana denk gelen bir diğer önemli durum ise yine Floransa’da bilim ve sanat hamiliği ile ün kazanmış olan Lorenzo Medici’nin sarayında İtalyanlar tarafından Arrigo Tedesco olarak tanınan ve Alman operasının temellerini atan bestecilerinden biri olarak kabul edilen Heinrich Isaac’ın orgçalarlık yapıyor olmasıdır. Bir yanda Camerata tartışma ve çalışmalarını yoğun bir biçimde sürdürürken diğer yanda Isaac bestelediği *Karnaval Şarkıları* ve *Giovanni e Paolo* adlı müzikli kutsal oyunu ile dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır (Mimaroglu, 1995: 33).

Camerata’nın çalışmaları sonucunda ortaya çıkan opera her ne kadar yeni bir tür gibi görünüyorsa da Isaac’ın kutsal oyunları, köken açısından on dördüncü yüzyılda kilisede ortaya çıkarak Rönesans’a kadar gelişerek varlığını sürdürmüş olan “Müzikli Tiyatro” türüne dayanmaktadır. Sonraki eserleri ise Medici’nin desteği ile dünyevi unsurlar olan dans, şarkı, çalgı müziği ve sözü bünyesinde birleştiren “Commedia dell’Arte”ye dönüşmüştür (Mimaroglu, 1995: 34).

Erken opera dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Camerata üyelerinden şair Rinuccini’nin yazdığı librettoyu ele alarak üzerinde çalışan besteci Jacopo Peri (1561-1633), 1597 yılında *Daphne* adlı eseri ortaya çıkarmıştır. Eser, Corsi sarayında sahnelendiğinde izler kitlenin büyük beğenisini kazanmış olsa da notaları günümüze kadar ulaşamamıştır. *Daphne* ile elde ettiği başarı, Peri’ye yeni bir eser siparişi gelmesine neden olmuştur. Marie de Medici ile Fransa Kralı Dördüncü Henry’nin evlilik törenleri için sipariş edilen bu yeni eser, bestecinin yine bir Rinuccini librettosu üzerine bestelediği *Euridice*’dir. 1600 yılında sahnelenen esere ait notalar aynı yıl çoğaltıldığı için müziği

günümüze kadar ulaşabilmiştir. Peri, müziğin şiire hizmet etmesi gerektiği düşüncesini taşıdığından operaları, klavsen, lavta ve lir eşliğinde söylenen düzenlenmiş metinden öteye geçmemektedir. Eserlerindeki eşlik anlayışı “basso continuo” (sürekli bas) biçiminde olup bas, en pes sesi temsil etmiştir. Eşlikçi bu bas ses üzerine notasyonda yer alan sayılara göre dönemin ilkel sayılabilecek çoksesliliğini doğaçlama olarak sağlamaktadır (Mimaroğlu, 1995: 34).

Çağın opera bestecileri arasında Claudio Monteverdi (1567 – 1643), ayrı bir önem taşımaktadır. Monteverdi’yi önemli yapan unsur, opera sanatını ilkel durumundan kurtarmak adına müzikle şiir ve tiyatro arasında bir denge oluşturma çabasıyla gerçekleştirdiği çalışmalarıdır. Denemelerinde bu yeni yaratı türünün olanaklarını geliştirmeye amaçlamıştır. Çalışmaları sonucunda oldukça ilkel sayılabilecek olan çalgı eşliğini zenginleştirmiş, orkestra oturtumlarını otuz ve daha fazla üyeden oluşacak şekilde artırmış, orkestranın seslendirdiği çalgısal müziği sahne üzerindeki dramla bütünleştirmiştir. Ayrıca, biçimsel açıdan Peri ve diğer Camerata üyeleri gibi reçitatif ile sınırlı kalmamış, aria, düet, terzet gibi ses müziği biçimlerini de ilk kez kullanmıştır. İlk operası olan *Orfeo*, 1607 yılında ilk oynanışında büyük bir başarı kazanmıştır. *Orfeo* sonrasında Monteverdi, opera türüyle ilgili çalışmalarını sürdürmüş olsa da eserlerinin çoğu günümüze ulaşamamıştır. Günümüze kadar ulaşabilen eserleri arasında *Il ritorno d’Ulisse* (Ulisse’nin Yurda Dönüşü) ve *L’incoronazione di Poppea* (Poppea’nın Taç Giymesi) bulunmaktadır (Mimaroğlu, 1995: 35).

7.2.2. On Yedinci Yüzyılda Opera

On yedinci yüzyılda özellikle Monteverdi’nin devrim sayılabilecek yenilikleri sayesinde opera sanatının gelişimi ivmelenmiştir. Monteverdi’yi takip eden süreçte operaya getirdiği yeniliklerle Alessandro Scarlatti (1660-1725) ön plana çıkmıştır. Bestelediği operaların sayısı yüz on beşi bulan besteci, Napoli tarzı operanın kurucusu olarak kabul edilmiştir. Scarlatti, eserlerinde “Da Capo” (yinelemeli) aria biçimini kullanmış, yalnızca “basso continuo” (sürekli bas) ile doğaçlama biçiminde seslendirilen “recitativo secco” (kuru reçitatif) yerine zengin bir orkestra eşliğinde seslendirilmek üzere tüm orkestra partileri önceden yazılarak hazırlanmış olan “recitativo accompagnato”yu (eşlikli reçitatif) geliştirmiştir. Ayrıca Napoli tarzı operanın vazgeçilmez bir bölümü olarak kabul edilen ve eserin başında seslendirilen orkestra müziğini de ilk kez Scarlatti ortaya koymuştur. “Symfonia” olarak adlandırılan bu bölüm

ileride tamamen bağımsız bir tür olarak da gelişecek olan “Uvertür”ün ilk örneği olmuştur (Altar, 2000: 56).

Opera sanatı, Almanya ve Avusturya’da büyük ilgi görmesine rağmen on yedinci yüzyılda Alman bestecileri kalıcı operalar bestelemeye başarı sağlayamamışlardır. Hamburg operasının yöneticisi Reinhard Keiser (1674-1739) çok sayıda opera bestelemiştir. Viyana’da Johann Josef Fux (1670-1741) ve Johann Caspar Kerll (1627-1693) opera bestelemek için oldukça yoğun çabalar sarfetmiş olsalar da dönemin İtalyan operalarıyla aşık atacak eser bestelemeyi bir türlü başaramamışlardır. Tüm bu uğraşlar ve ortaya konan eserler, İtalyan opera sanatının Almanya’ya yayılmasına engel olamamıştır (Mimaroğlu, 1995: 36).

İtalyan operası, Almanya’nın yanı sıra İngiltere’de de ağırlığını hissettirmiştir. Bu duruma rağmen besteci Henry Purcell (1659-1695), İngiliz müzikli tiyatrosuna *Dido and Aeneas* adlı eseri kazandırmayı başarmıştır. Eser, her ne kadar iyi hazırlanmış bir librettoya sahip olmasa da Purcell’in bestelediği müzikte yer alan ezgiler sayesinde başarı kazanmıştır (Mimaroğlu, 1995: 36).

İtalyan operasının üstünlüğü karşısında tüm Avrupa’da direnebilen bir tek Fransızlar olmuştur. Fransız operaları, köken açısından İtalyan operaları gibi madrigal veya kutsal oyunlara değil tamamen dünyevi şarkılar ile Fransız danslarına dayanmaktadır. On yedinci yüzyıl Fransız operasında en önemli besteci, Floransa’da doğup büyümüş olan Jean Baptiste Lully (1637-1687) olmuştur. Genç bir yaşta Paris’e gelerek Fransa Kralı on dördüncü Louis XIV’nin saray orkestrasına girmiş ve böylece kısa zamanda saray ve saraya yakın aristokrat çevrenin en tanınan müzisyeni olmayı başarmıştır. 1669 yılında Paris operasını kuran Lully, bu kurumda sahnelenmek üzere birçok opera bestelemiştir. Operalarında Fransız kimliğini öne çıkaracak çeşitli yenilikler ortaya koymuştur. İtalyanların kuru reçitatifinin (recitativo secco) yerine eşlikli reçitatif (recitativo accompagnato) geliştirerek reçitatif kısımlarını müzik yönünden zenginleştirmiştir. Prozodiye verdiği önem sayesinde Fransızca’nın fonetik müzikalitesini gözeterek librettoların müzikle bütünleşmesini sağlamıştır. Özgür İtalyan doğaçlamasına karşıt olarak şarkıcıları bestecinin müziğine sadık kalmaya zorlamıştır. Opera orkestra oturtumlarını çalgı ve sanatçı sayılarını artırarak geliştirmiştir. Ayrıca çığır açıcı bir diğer yenilik olarak, operaların İtalyan tarzının tam zıttı ve ileride Fransız tarzı olarak kabul edilecek olan yavaş-hızlı-yavaş karakterli uvertürlerle başlatılmasını sağlamıştır. Lully’nin öngördüğü Fransız uvertürü, yavaş tempolu ilk bölümden sonra

gelen füğ karakterli orta bölüm ve onu takip eden bir Fransız salon dansı (genellikle menuet) ile sona ermektedir. Lully'nin bu kadar önemli bir besteci olarak tanınmasında bir diğer önemli etken olarak, opera sanatını yalnızca saray ve çevresiyle sınırlı tutmayıp halka indirmesi de sayılabilir. (Mimaroglu, 1995: 37).

İtalyan ve Fransız bestecilerinin yanı sıra on yedinci yüzyılda opera denildiğinde akla gelen bir diğer besteci Händel (1685 – 1759) olmaktadır. Yaşadığı dönem itibarıyla her ne kadar on yedi ve on sekizinci yüzyıllar arasında kalıyor gibi görünse de Händel, bestelediği operaları bakımından barok opera bestecisi olarak değerlendirilmektedir. İlk operası olan *Almira*'dan (1705) itibaren ulusal kabul edilen tarzları harmanlamayı tercih eden besteci, kıta Avrupa'sında kaldığı süre boyunca bestelediği eserlerinde ariyaları İtalyanca bestelerken, recitativoları ise izler kitlenin konu akışını takip edebilmesini sağlama amacıyla Almanca bestelemeyi tercih etmiştir. Ayrıca eserlerinde Fransızların ortaya koyduğu uvertür ve dans müzik tarzlarından yararlanmayı da ihmal etmemiştir. Ariyalarda ise İtalyan tarzında bestelemeyi tercih etmesine rağmen kontrpuan ve orkestrasyonda Alman stilinden yararlanmayı uygun görmüştür (Burkholder, vd., 2010: 455).

Londra için bestelenen ilk opera Händel'in *Rinaldo* (1711) adlı eseridir. Özenle hazırlanmış sahne efektleriyle bütünleşen dahice bestelenmiş müziği, *Rinaldo* 'yu izler kitle üzerinde heyecan uyandıran bir eser haline getirirken besteciye de İngiltere'de popüler olma yolunu açmıştır. Takip eden yıllar boyunca her sezon en az bir eseri sahnelenen Händel, kralın desteğini almış olan altmış kadar varlıklı beyefendi tarafından İtalyan operaları üretmek üzere kurulan Kraliyet Müzik Akademisi'nin başına müzik yöneticisi olarak geçmiştir. 1727 yılına kadar kurumda sahne alan eserlerinde konu olarak Roma'lı kahramanların hayatlarından kesitleri, büyü hikayeleri ve büyüleyici haçlı seferi maceraları gibi çok sayıda yoğun dramatik durum ve olay içerecek biçimde işlemeyi tercih etmiştir (Burkholder, vd., 2010: 458).

7.2.3. On Sekizinci Yüzyılda Opera

On sekizinci yüzyıla gelindiğinde İtalyan operası artık tamamen gelenekçi bir anlayışa bürünmüştür. Dönem operasının genel karakteristiğini güzel ses renginin ve güzel şarkı söylemenin sergilenmesi olarak tanımlanan belcanto ile sınırlandırmak mümkündür (Daloğlu, 1991: 35). Bir yandan opera sanatçılarının İtalyan operaları sayesinde edindikleri başarılar, diğer yandan ise izler kitlenin yeniliklere karşı kapalı bir

tutum sergilemesi, İtalyan olmayan bestecileri bile sürekli olarak İtalyan tarzında besteleme yapmak zorunda bırakmıştır. Bu anlayışın sonucunda İtalyanlar opera sanatında, on sekizinci yüzyıl boyunca başka bir ulusal ekol oluşmasını da engellemişlerdir. İtalyanların opera sanatının hem bestecilik hem de icracılık alanları üzerinde kurdukları hegemonya sebebiyle bu dönemde operanın kısmen bozunuma uğraması söz konusu olmuştur. Seslendiren sanatçıların kendilerini göstermeleri için sahneleme esnasında eserlerde yapısal bozulmalara dek varabilen değişiklikler yapılarak aralara “aria di bravura”lar (gösteriş veya alkış aryası) eklenmiştir. Bu değişiklikler eserlerin esas sahipleri olan bestecileri geri plana atarak önemsizleştirmiştir (Altar, 2000: 83).

On sekizinci yüzyılda karşılaşılan bir diğer yenilik ise; o zamana kadar yazılan tragedyaların perde aralarında sahnelenmek üzere bestelenmiş olan “intermezzo”ların (müzikli ara oyun) zamanla eserden bağımsız hale gelerek “opera buffa” (gülümlü opera) adı verilen operanın yeni bir alt türüne dönüşmesi olmuştur. Bu alt türe ait en tanınmış ilk örneklerden biri, Giovanni Battista Pergolesi’nin (1710-1736) besteleyerek 1733 yılında sahneye koyduğu *La Serva Padrona* (Hanım Olan Hizmetçi) adlı eser olmuştur (Altar, 2000: 59).

Garip bir şekilde İtalyan operasının çıktığı yola yeniden girmesini sağlayan bir Bavyeralı Alman besteci Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) olmuştur. Besteci, Alman müzikli dram sanatının da kurucusu olarak kabul edilmektedir (Daloğlu, 1991: 37). Gluck’un gerçekleştirdiği reform, müziğin tam anlamıyla şiire hizmet edebilecek duruma gelmesini sağlamıştır. 1767 yılında sahnelenen *Alceste* adlı eserinin baskısında yer alan önsözde opera sanatı hakkındaki düşüncelerini anlatan Gluck, eserlerin dramatik açıdan belli bir dengeye sahip olmasının ve tematik açıdan insani tutkuların işlenmesine imkân sağlanmasının gerekliliğini, karakterlerin en doğru biçimde ortaya çıkarılmasının önemini ve müziksel ifadelerin daima büyük ve soylu nitelikler taşıması gerektiğini ifade etmektedir (Daloğlu, 1991: 37). Eserlerinde bu düşüncelere paralel olacak şekilde gereksiz uzatma ve süslemelere yer vermeyerek oldukça sade bir anlayışı ortaya koymuştur. Ayrıca, reçitatiflere de büyük bir titizlikle yaklaşmış ve ifadelerin anlaşılır olması için çaba sarfetmiştir (Altar, 2000: 86).

Gluck, opera sanatının yapıtaşı olan aryayı stil yönünden yeniden biçimlendirerek operanın kemikleşmiş bir parçası haline getirmiştir. Dramatik aksiyon gelişimi açısından incelendiği zaman eserlerinde aryaların başladığı yerlerin, antik Grek trajedilerinde yer

alan koro ile örtüştüğü açıkça görülebilmektedir. Grek trajedilerinde koro olay örgüsünün ötesine geçerek olayın yarattığı atmosferi veya önemini vurgulamaktadır. Gluck operalarındaki aryların da aynı işleve sahip oldukları söylenebilmektedir. Burada ruha kolayca ulaşabilen sanat olarak müzik, eserle verilmek istenen mesajı izler kitleye rahatça iletebilmektedir. Bu nedenle Gluck'un opera sanatında arya, dramatik yapının en önemli yapıtaşısı olmaktadır (Altar, 2000: 87)

Gluck'un opera sanatı üzerine gerçekleştirdiği tüm çalışmaları, dönem Avrupa'sında dönemi etkisi altına almış olan Aydınlanma düşüncesinden etkilenmiş olan yenilikçi düşünce ile gelenekçi tutum arasında ortaya çıkan bir çekişmeye yol açmıştır. Bu durum opera tarihine "Guerre des Bouffons" (Güldürücüler Savaşı) olarak geçmiştir. Aslında Gluck'un uğraşları tümüyle yeni değildir. Tazını temelleri on yedinci yüzyılda Lully tarafından atılmış olan Fransız ulusal operasından geliştirmiştir (Özer, 1991: 18).

1789 yılında Fransız Devrimi ile doruğa ulaştığı kabul edilen Aydınlanma Çağı, Fransa'nın yanı sıra İtalya ve İngiltere'de de etkili olmuştur. Almanya'da ise çağın gereği olarak kabul edilen akılcı yaklaşım, temel olarak mutlak değere bağlılığı esas almak ve akıl dışı tüm unsurlara sırtını dönmek suretiyle özellikle edebi sanatlarda etkili olmuştur. Bu tutuma karşıt olarak gelişen "Strum und Drang" (Fırtına ve Şiddet) akımı, salt bilgiye bağlı kalması sebebiyle akılcılığı sığ ve donuk olarak nitelemiştir. "Strum und Drang" akımının müzik sanatına yansımada Alman bestecilerin akımın temelinde yatan "duyarlık" olgusuna gösterdikleri büyük ilgi etkili olmuştur. Carl Phillip Emanuel Bach, Müller, Eckard ve Reichard gibi besteciler, akımın müzik sanatındaki önde gelen temsilcileridir (Özer, 1991: 19).

Avrupa, sanat yönünden çalkantılı bir süreç içerisindeyken aynı dönemde yaşamış olan ve çağın müzik dehası olarak kabul edilen Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), tutum ve tarz açısından ne "Aydınlanma"cıdır ne de "Fırtına ve Şiddet"çidir. Reichard gibi ulusalcı yaklaşım gösteren kimi besteciler tarafından Mozart, Alman ulusalcısı olmamakla suçlanmaktadır. Halbuki kendine has bir duruşu bulunan Mozart, kendini tek bir tutumla sınırlamaktansa tüm Avrupa tarafından ona sağlanan zengin kültürel materyali değerlendirmeyi tercih eden bir bestecidir. Eserlerinin genelinde ve özellikle de operalarında İtalyan, Alman ve Fransız biçemlerinden yararlanmasının temelinde gösterdiği bu tutum yatmaktadır (Özer, 1991: 23).

Opera sanatının gelişiminde Gluck sonra gelen ve büyük rol oynayan besteci Wolfgang Amadeus Mozart'tır. Operalarında müziği diğer tüm unsurlardan üstün tutuyor olsa da bu tutumu bestecinin operanın yapıtaşlarından metin ve şiire hak ettiği önem ve değeri vermediği anlamına gelmemektedir. Eserlerinde ifade bulan duygu ve kişileri gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koyarken, esas ağırlığın metin ve şiirden çok müziğin sırtında bulunması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre operada yer alan müzik, metnin efendisi olmalıdır. Bu sebeptendir ki Mozart operası yorumlayanlar bu operaları “ezgisel opera” olarak betimlemişlerdir (Daloğlu, 1991: 49).

Prömiyeri 1781 yılında Münih'te gerçekleşen *Idomeneo, Re di Creta* (Girit Kralı Idomeneo) ile yine prömiyeri 1791 yılında Prag'da gerçekleşen *La Clemenze di Tito* (Titüs'ün Merhameti) operaları Mozart'ın en tanınan ciddi operalardır (Altar, 2000: 109).

Mozart, “Opera Buffa” (Komik Opera) türünde özellikle üç büyük eseriyle öne çıkmaktadır. Bu eserlerden ilki, 1786 yılında ilk kez Viyana'da sahnelenen *Le Nozze di Figaro* (Figaro'nun Düğünü), ikincisi 1787 yılında ilk kez Prag'da sahnelenen *Don Giovanni* ve üçüncüsü ise 1790 yılında yine Viyana'da sahnelenen *Così fan Tutte*'dir (Bütün Kadınlar Böyle Yapar). Konusunu Fransız oyun yazarı Beaumarchais'nin *Figaro* adlı tiyatro eserinden alan Figaro'nun Düğünü operasının librettosunu aynı zamanda diğer iki eserin de libretto yazarı olan Lorenzo da Ponte (1749-1838) yazmıştır. (Büke, 1998: 59). Eserin kimi kısımları “Commedia dell'Arte” özellikleri gösteriyor olsa da eser bir “Opera Buffa”dan çok toplumsal eleştiri içeren, insani ve neşeli bir “Commedia per Musica” (Müzikli Oyun) olarak değerlendirilmektedir (Daloğlu, 1991: 46).

Don Giovanni ise Prag'da inşaatı tamamlanan yeni opera evinin açılışında sahnelenmek üzere sipariş edilen bir eser olarak göze çarpmaktadır. Mozart bu eserinde tragedy ile komediyi bir arada ele alarak, daha önce hiç denenmemiş ve alışlagelmişin dışında bir dramatik ifade ortaya koymuştur. Ayrıca bu eserde de ansambllarda ortaya koyduğu üstün polifoni tekniği dikkat çekmektedir (Daloğlu, 1991: 46).

“Gülümlü Opera” olarak bestelediği en olgun opera olan *Così fan Tutte*'de Mozart, kendine özgü bir biçimde işlediği “buffa” biçimini ilk kez tamamen ortaya koymaktadır. Diğer operalarının aksine *Così fan Tutte*'de ansambllar aryların önüne geçerek eserin esprili genel karakteristiğini ortaya çıkarmaktadır. Eserin bir diğer dikkat çeken unsuru da kuru ya da duygusuz olarak nitelendirilen reçitatif kısımlarının bile bu eserde çoksesli olarak bestelenmiş olmasıdır (Daloğlu, 1991: 47).

Mozart, İtalyan tarzında yaptığı çalışmalar ve ortaya koyduğu eserlerin yanı sıra Alman kökenli “Singspiel” (Şarkılı Oyun) sanatında da çalışmalar yaparak gelişmesini sağlamıştır.

7.2.4. On Dokuzuncu Yüzyılda Opera

Geçmiş yüzyıllarda Avrupa’nın belli merkezlerinde belli ekol ve kişiler çevresinde gelişen opera, on dokuzuncu yüzyılla birlikte bireysel ve merkezci konumundan uzaklaşarak ulus odaklı hale gelmiştir. Bu sebepten, opera sanatının on dokuzuncu yüzyılda katettiği ilerleme ve dönüşümü ele alırken kurum ve kuruluşlar, repertuvarlar, alt türler, eser stil ve biçimleri gibi çeşitli argümanlar üzerinden ifade etmek yerinde olacaktır.

Günümüz uluslararası opera repertuvarında yer alan eserlerin büyük bir çoğunluğu 1780 – 1920 arasında bestelenmiştir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde tiyatro sanatının bir alt türü olmaktan çıkarak başlı başına bir sanata dönüştüğü de söylenebilir. Söz konusu dönemde müziğin daha baskın, libretto yazarının ise gözden düşen edebi bir figür haline gelmesi, özellikle İtalyan “Opera Seria”sını değişimi kabullenmek zorunda bırakmıştır. Türün edebi statüsünde gerçekleşen bu düşüşe paralel olacak şekilde opera sanatının da kültürel ve politik tarihteki diğer büyük akımlarla ilişkisi uzunca bir süre tartışma konusu olmayı sürdürmüştür. “Romantizm” ve “Gerçekçilik” gibi kültürel terimler, operada genellikle diğer sanatlardaki görünümlerinden farklı dönemlerde kendilerini göstermişlerdir. 1816 – 1818 arası İtalya’da veya 1820 ve 30’lu yıllarda Fransa’da Romantizm üzerine sürmekte olan edebi tartışmalar dram sanatına odaklanırken operayı göz ardı etmişlerdir. Göz ardı edilmesinin sebebi opera türünün klasisizm savunucularının sözlü dram açısından vazgeçilmez bir unsur olarak gördükleri zaman ve mekân sınırlılıklarından uzak kalmasıdır. Ayrıca opera, edebi kaynak olarak yeni ve romantik dramları bünyesine dahil ederken de biçimle yıllar içinde özdeşleşmiş dil kullanımından vazgeçmemiştir. Bu durum, opera sanatının kültürel anlamda gerçekleşen bu denli büyük değişimlerden etkilenmediği anlamına gelmemektedir. Romantizmin getirdiği yeni öznelliklerin opera sanatının ifade biçimi üzerindeki etkisi büyük olmuştur fakat değişim, edebi metinlerde görülen kadar hızlı gerçekleşmemiştir (Mayer Brown, vd., 2001).

Benzer şekilde opera sanatının tarihsel ilerleyişinde de gecikmeler olmuştur. Dönemin politik açıdan oldukça çalkantılı olması ve opera için merkez kabul edilen

şehirlerin çeşitli devrimlere ev sahipliği yapması, opera eserlerinin talep edilmesi, üretilmesi ve tüketilmesi gibi unsurlar üzerinde olumsuz bir etki yaratmıştır. Auber, Wagner ve Verdi gibi bestecilerin toplumsal huzursuzluklar ve ayaklanmalarla doğrudan ilişkilerin bulunması kimilerine göre bu durumun ispatı niteliği taşımaktadır. Zaman ilerledikçe devrimci hareketler daha fazla sosyo-ekonomik sınıfın katılımıyla genişlemiş, dönemin bakış açısıyla burjuvaya yönelik bir sanat olarak atfedilen opera sanatı da tüm bu sınıflar tarafından dışlanmıştır. Bu durum opera sanatının on dokuzuncu yüzyılın ulus ve ulusal temsil fikriyle bağlantılı olmadığı anlamına gelmemektedir. Opera sanatı, tiyatro gibi doğrudan ve aleni bir biçimde değil, daha çok karmaşık ve dolaylı olacak şekilde politik olaylarla ilişki içerisinde olmuştur (Mayer Brown, vd., 2001).

Döneminde besteciliğinin yanı sıra yazarlığı ile de dikkat çeken Wagner, temelde hem müzikal hem de felsefi olarak bir ulusçu olarak nitelendirilmiştir. Çeşitli yazılarında belirttiğine göre Wagner'in gözünde Alman sanatı İtalyan ve Fransız müziğinin aksine saf, doğru, ruhani, derinliklidir. Özellikle yazılarında ortaya koyduğu Yahudi karşıtı tavrı ve Yahudilerin ulusal köklerden yoksun bulunmaları sebebiyle otantik bir stil geliştirerek müzik besteleyemeyecekleri düşüncesiyle Meyerbeer ve Mendessohn'a saldırmaktadır (Burkholder, vd., 694).

Üstün Alman müziği düşüncesine paralel olacak şekilde Wagner opera sanatını "Gesamtkunstwerk" bütüncül veya kollektif sanat eseri olarak tanımlamayı uygun görmektedir. Bu görüşünü de tek bir dramatik düşünceyi ifade etmede aralarında organik bağ bulunan drama ve müziğin mutlak olarak bir olması gerektiği düşüncesine dayandırmaktadır. Sonuçta Wagner'e göre şiir, sahne tasarımı, sahneleme, aksiyon ve müzik bir arada çalışarak opera sanatını oluşturmaktadır (Burkholder, vd., 692).

On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru ilerlendiğinde Avrupa'nın çoğu yerinde ve hatta Rusya'da bile düzenli olarak opera temsilleri gerçekleştirilir olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl ortasına gelindiğinde ise tür neredeyse küresel bir fenomen haline bürünmüştür. Öncelikle İtalyan operasında, büyük bir Rossini ateşi dalgasıyla başlayan genişleme, Rossini takipçileri ile özellikle Verdi sayesinde tüm dünyaya yayılmıştır. 1870 yılına gelindiğinde, Verdi'nin en popüler operaları Kuzey, Orta ve Güney Amerika'daki birçok uzak merkezde sahnelenir olmuştur. Opera sanatı ayrıca aynı yıllarda Avustralya, Çin, Hindistan ve Güney Afrika'ya da ulaşmıştır (Mayer Brown, vd., 2001).

Opera sanatı genişleyen bir demiryolu taşımacılığı sisteminden cesurca yararlanan turne şirketleri aracılığıyla daha uzak bölgelere ulaştırılmıştır. Diğer yandan on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, Avrupa'da tamamen opera sezonlarına tahsis edilmiş tiyatro salonların sayısında önemli ölçüde artış gerçekleşmiştir. 1848 devrimlerinden sonra, Batı Avrupa'nın ana merkezlerinde opera sanatı ekonomik yönden kademeli bir kayıp yaşamıştır. Bu düşüş kısmen, ayrıcalıklı sınıflar arasındaki toplumsal alışkanlıklarda gerçekleşen değişim nedeniyle yaşanmıştır. Artık başka olası buluşma yerleri ile yeni ve rekabetçi kültürel etkinlik biçimleri bulunmaktadır. Her ne kadar gelir düşüşü bu değişimle sınırlı gibi görünse de durum aynı zamanda opera kurumlarının değişen yapısından da kaynaklanmaktadır (Mayer Brown, vd., 2001).

On yedi ve on sekizinci yüzyılda “Saray Operası” olarak tanımlanabilen olgunun izleri, özellikle Almanya ve Avusturya'da 19. yüzyılın başlarına kadar hayatta kalsa da yüzyıl ortalarına doğru bir opera kuruluşu için en yaygın finansal kaynak, karma ekonomi içinde yer almaktadır. Bu süreçte, genellikle tiyatro sahiplerinden bir tür sübvansiyon alarak sezonları düzenleyen, şarkıcı ve bestecilerle görüşmeler yaparak onları sözleşme yapmaya yönlendiren kilit figür, “Impresario”dur (Mayer Brown, Williams, 1992: 676).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında “Impresario”ların düşüşü, opera yaşamında birkaç önemli değişimi göz önüne koymaktadır. Opera kuruluşlarında giderek çekirdek bir repertuar oluşturulmaya başlanması sonucunda yeni eser sipariş ve üretiminde düşüşe sebep olmuştur. Yeni eser üretimindeki düşüş ise yeni anlaşma gereksinimini de düşürmüştür. Bir yandan değişim sebebiyle, “Impresario”nun rolü günden güne azalırken, diğer yandan telif haklarına yönelik kontrollerin kademeli olarak güçlendirilmesi ile birlikte opera yapımında daha aktif bir rol almaya başlayan bazı yayıncıların gücü de büyük ölçüde artmıştır. Yüzyılın sonlarında büyük, arena tipi tiyatroların popüleritesinin artmasıyla birlikte kurumlar arası rekabet iyice yoğunlaşmıştır. Yoğun rekabette tutunabilmek için opera kuruluşları kar marjlarını düşük tutmak zorunda kalmıştır. Sonuçta, büyük opera kuruluşları için, devlet finansmanı bir norm haline gelmiştir ve bu finansal model yirminci yüzyıl boyunca varlığını sürdürmüştür (Mayer Brown, Williams, 1992: 676).

Dönemin en önemli değişimlerinden biri olarak kalıplaşmış bir opera repertuarı göze çarpmaktadır. Belli eserler birbirinden farklı sayısız mekânda defalarca sahnelenmesi yeni opera üretiminin ciddi oranda azalmasına neden olmuştur. Her ne kadar İngiltere ve Almanya'da da bir opera repertuarı oluşmuş olsa da 19. yüzyılın ilk

on yılında en önemli değişiklik İtalya’da gerçekleşmiştir. İtalyan opera repertuvarının oluşmasında dönemin önde gelen opera bestecilerinden Rossini’nin bestelemiş olduğu komik operalar baş rol oynamıştır. Yıllar ilerledikçe Rossini eserlerinin yanına Bellini, Donizetti ve Verdi’nin de eserleri eklenerek repertuvar bir yandan zenginleşirken diğer yandan da kalıp haline gelmiştir. 1840’lı yıllara gelindiğinde “repertuvar operası” terimi İtalya’dan diğer ülkelere de yayılmıştır. Özellikle Verdi’nin ikinci yaratı döneminde bestelediği eserlerin sağladığı uluslararası başarılar bu durumu perçinlemiştir (Mayer Brown, vd., 2001).

1850’lerden itibaren ise opera sanatındaki İtalyan hegemonyası karşısında ilk direniş Fransız “Grand Opéra”sından özellikle de Meyerbeer’in çalışmalarıyla gelmiştir. Sonraki yıllarda ise Wagner, bestelediği operalarla ortalama düzeydeki İtalyan operalarının repertuvarlardan çıkarılmasına sebep olmuştur. Yeni eserlere dayanan bu opera repertuvarına girebilmek veya repertuvarda kalabilmek için besteciler hızlı bir şekilde yeni eserler üretmek ve izler kitle ile zaman kaybetmeden iletişim kurmak zorunda kalmışlardır. Bestelenen bir eserin ilk performansında başarı sağlaması mutlak bir gereklilik halini almıştır. Sonradan başarı gelmesi üretim ve tüketimin bu denli hızlı olduğu ortamda imkânsız gibi görölmüştür. Bu sert sınav ortamında eser üretiminde besteciye has tarzda özgünlük daha ön plana çıkmış, yeni bir şeyler denemek ve orijinal eser bestelemek daha da zor bir hal almıştır. Dolayısıyla bir açıdan gelenek terk edilmiştir (Mayer Brown, vd., 2001).

On sekizinci yüzyılda kalıplaşarak on dokuzuncu yüzyıl başlarında da baskınlığını sürdüren gülümlü ve trajik opera türleri arasındaki keskin sınır, zaman ilerledikçe yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Fransız “Comédie Larmoyante” (Gözyaşı Komedi) veya İtalyan “Opera Semiseria” (Yarı ciddi opera) geçmişte de var olan zayıf türler olsa da özellikle “Opera Semiseria” türü gülümlü ile trajediyi bir arada ele alacak şekilde evrilmiştir. Yüzyıl ortasına kadar başta Rossini eserleri olmak kaydıyla bazı gülümlü eserler popülerliklerini koruyabilmiş olsalar da yüzyıl ortasına gelindiğinde sahnelerde nadiren görülür bir hal almıştır. Gülümlü operanın gözden düştüğü bu süreçte iki önemli gelişme yaşanmaktadır. Bunlardan ilki, gülümlü sahnelerin ciddi opera eserlerinin sahneleri arasında kendine yer bulmasında görölen artıştır. İtalya’da 1850’den sonra bestelediği operalarının birçoğuna komik sahneleri entegre eden Verdi, bu kaynaşmada aktif bir rol üstlenmiştir. İkinci gelişme ise “Operet” adı altında yeni bir türün ortaya çıkması olmuştur. Bu yeni tür, özellikle Fransa ve Almanya’da gelişimini sürdürürken

yüzyıl ortalarında Offenbach'ın eserleri ile yerini sağlamlaştırmıştır. Bu yeni türün uluslararası popülerlik kazanmasında ulusal karakterlere sahip olması ve yerel geleneklere dayandırılması büyük önem taşımaktadır. Viyana'da Johann Strauss operetleri "Singspiel"den, İngiltere'de Gilbert ve Sullivan'ın eserleri "Vodvil" ve "Balad Opera"lardan gelişmiştir (Mayer Brown, Williams, 1992: 677).

Tür çeşitliliğindeki çoğalmanın yanı sıra opera sanatı, on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde işlenen konu çeşitliliği açısından da oldukça zengin bir hal almıştır. Bu zenginliği sağlayan en temel unsur Fransız dramaturjik modelleridir. Fransızların sahneleme açısından on sekizinci yüzyıl sonlarında ortaya koyduğu teknik ve anlayış, sonraki yüzyıl boyunca sahne sanatlarında egemen olmuştur. Fransız tiyatrosunda yüzyıl başlarında "mélodrame"ın ortaya çıkışı veya yüzyıl ortalarında sahne sanatları genelinde görülen gerçekçilik anlayışı opera sanatını da doğrudan etkilemiştir. Ancak işleyiş biçiminde yine bazı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Operalarda yer alan olay örgüsü on dokuzuncu yüzyılda toplumsal unsurlardan büyük ölçüde uzaklaşarak çoğunlukla aile dünyası ve kişisel ilişkilere yönelmiştir. Yüzyıl başlarında operalara konu olan büyük tarihsel olay ve durumlar yerlerini belirli bir karakterin kötü durumunu odak noktası haline getiren dramalara bırakmıştır. Eserleriyle yüzyılın oldukça büyük bir bölümünü kapsayan Verdi, bestelerken her ne kadar büyük koro etkilerinden sıklıkla yararlanıyor olsa da esas olay örgüsünün merkezinde yer alan bireylerin dramayı yönlendirdiği konuları tercih etmiştir. Verdi'de *Nabucco* 'nun büyük toplumsal konu ve temalardan *Otello* 'nun klostrofobik paranoyasına doğru gerçekleşen ilerleme doğal görünmese de *Don Carlos* gibi olgunluk dönemi eserlerinde yer alan toplumsal gücün karakterlerin yaşamları üzerindeki yoğun etkisi bu yönelimin önemli bir göstergesi olmaktadır (Mayer Brown, Williams, 1992: 678).

Doğal olarak "Verismo"ya (Opera'da Gerçekçilik) doğru yaşanan büyük yönelim de bu tutumla doğrudan ilişkilidir. Bu yönelimle ilgili olarak bazı eserler göze çarpmaktadır. Gerçekçilik, Verdi'nin konusu çağdaş Paris'te geçen *La Traviata* adlı eserinde modern vals ritimleriyle, Bizet'nin *Carmen* 'inde ise eserin esas ve yan karakterlerine ait profillerin bütün fabrikasında çalışan kızlar, askerler ve suçlular gibi yerel tiplerden çizilmesiyle vurgulanmıştır. Gerçekçiliği vurgulamak adına bestecilerin yararlandığı unsurların aynı zamanda birer yerel renk olması sebebiyle eserlerin her ikisi de daha az gerçekçi bir hale gelmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru ise opera sanatında işlenecek konu seçiminde bestecilerin Avrupa'dan uzak, gizemli bölge

ve kültürleri keşfetme eğilimleri sonucunda uzak doğu ve Amerika kıtası gibi yeni coğrafi bölgelere yönelmeleri, tematik zenginliğin artmasında oldukça önemli bir etken olmuştur (Mayer Brown, Williams, 1992: 678).

On dokuzuncu yüzyıl genel anlamda bir ilerleme ve gelişme çağı olarak nitelendirilmesi sebebiyle en önemli kültürel ürünlerin de hedeflerine ulaştığı yüzyıl olarak da tasvir edilmektedir. Opera sanatı açısından gözetilen hedefin değer yüklü bir drama kavramıyla ilişkilendirilmesi, eser üreten bestecileri veya ulusal ekolleri kademeli bir değişime yöneltmiştir. Bu durumun belki de en yoğun ve çarpıcı örneğini İtalyan Operası'nda görmek mümkündür. Aslında değişim, recitativo'nun diyalog ve sahne eylemini, aryanın ise monolog ve yansımayı içerecek bir şekle dönüşmesiyle uluslararası düzeyde on sekizinci yüzyılda başlamıştır. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarında opera, formun temel bölümlenme biçimi haline gelecek olan ve farklı dinamikler içeren “sayı”nın ortaya çıkışına tanık olmuştur. Bu yapısal bölümlenme İtalya'da daha öngörülebilir olurken, diğer merkezlerde bulunan birçok operanın bel kemiğini oluşturmuştur. Bir tek Alman operası, şiire bağlı romantizmi tercih etmesi sebebiyle istisna olarak kalmıştır. İçinde hem durağanlığı hem de hareketi barındıran “sayı”, çeşitli duygusal canlandırmalara da izin vermektedir. Ruh hallerini hızlı bir biçimde değiştirmek amacıyla sahne üzerinde sürmekte olan esas aksiyonun üzerine dışarıdan binen ikincil bir aksiyona da açık olmuştur. Uygulamanın ilk yıllarında recitativo veya sözlü diyalog geçer akçe olmayı sürdürmüştü olsa da ilerleyen zamanla birlikte onlar da yavaş yavaş stilistik olarak sayıya dahil edilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda, sayılar giderek daha az tahmin edilebilir, daha uzun ve daha karmaşık bir biçim olmaya başlamıştır. Tüm ulusal tarzlarda operanın müzikal açıdan giderek daha fazla bağlantılı ve kesintisiz bir bütün haline dönüştüğü görülmektedir. Yüzyıl sonuna gelindiğinde özellikle sanatın en üst düzey örneklerinde tam bir müzikal duraklamanın yalnızca perde sonlarında yer aldığı görülmüştür (Mayer Brown, vd., 2001).

Bir diğer biçimsel değişiklik olarak on sekizinci yüzyılın son yıllarında Fransa'da yaygın olarak kullanılmaya başlanan, on dokuzuncu yüzyıl başında ise bestecilerin sözde senfonik özlemlerini yansıttığı iddia edilen ve ağırlıklı olarak Alman operasında görülen anımsama motifleri kullanıma girmiştir. Bu motifler on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Wagner'in operalara bir dereceye kadar tutarlılık sağlama eğilimi sonucunda “Leitmotiv” kullanımıyla daha da güçlenmiştir. Kimileri anımsama motiflerinin müzikal söylemi noktaladığını, “Leitmotiv”lerin ise müzikal dokunun

temelini oluşturduğunu ileri sürerek birbirlerinden ayrı değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ancak Wagner'in olgunluk dönemi eserlerinde yararlandığı “Leitmotiv” olmayan birçok uzantı da yer almaktadır (Mayer Brown, vd., 2001).

Sayı ve motifsel değişim ve yeniliklerin dışında dönemsel farklılığı gösteren bir diğer unsur ise opera müziğinin hacimsel büyüklüğü olmuştur. Sanılanın aksine on dokuzuncu yüzyılda opera orkestralarında yaylı çalgılar sayıca çok fazla artmamıştır. Bestelenen eserlerde orkestranın ağırlık merkezinin yaylı çalgılardan ve özellikle kemanlardan üflemleri bazı çalgıların alt tessituralarına doğru kaydığı görülmüştür. Bu alt tessituraları güçlendirmek amacıyla bakır üfleme çalgıların sayıları kademeli olarak artırılmıştır. Bu değişikliklere opera binalarının mimarisindeki değişiklikler, temsil mekanlarının büyümesi, şarkı söyleme tarzlarındaki gelişim ve operanın kesintisiz hale gelen müzikal dokusunun gerektirdiği orkestra eşliğine yönelik beklentiler sebep olmuştur (Mayer Brown, vd., 2001).

19. yüzyılın baskın akımları arasında yer alan ulusalcılık, opera sanatında birtakım değişimlerin gerçekleşmesini sağlamıştır. 18. yüzyıl operası için çok önemli olan ulusal farklılıklar, 19. yüzyıla gelindiğinde yerini uluslararası bir üsluba bırakmıştır. Ancak yeni yüzyıla girildiğinde ana akım olarak kabul edilen gelenekler arasında bile dil dışında kalan uvertür yapısı, opera bölümlemeleri, recitativo ile tiyatral konuşma gibi birçok farklılık görülmeye devam etmiştir. Ayrıca, uluslararası hale gelme süreci düz bir çizgi halinde ilerlememiştir. Görkemi ve prestiji ile Fransız “Grand Opéra”sının 1830 ve 40'ların başında, büyük Avrupa gelenekleri arasında diğerlerine kıyasla daha erken öne çıktığı iddia edilmiştir. Donizetti gibi İtalyan bestecilerin bestelemeye Paris şehri ile tarzına yoğunlaşması ve genç Wagner'in “Grand Opera”dan derinden etkilenmesi, Paris çevresinde kendine has bir Avrupa tarzı oluşmasını sağlamışsa da bu durum uzun soluklu olmamıştır. 1850 ve 60'lı yıllarda opera sanatının en etkili bestecileri Meyerbeer, Verdi ve Wagner olmuştur. Her ne kadar opera kuruluşlarının repertuvar açısından uluslararası bir nitelik kazanması sayesinde bu bestecilere ait eserler tüm Avrupa'da yaygın olarak sahneleniyor olsa bile, her biri eserlerinde ulusal farklılık duygusunu bir dereceye kadar yeniden tanımlamıştır (Mayer Brown, Williams, 1992: 679).

Bununla birlikte, 19. yüzyıl, özellikle Çek, Rus ve Macar topraklarında bir dizi başka ulusal geleneğin oluşmasına da tanık olmuştur. Tüm bu bölgeler 18. yüzyılda yerel operaya sahne olmuşlardır, ancak bir ulusal operanın oluşumu, ulusa dayalı kültürel kimliğe dair tüm unsurların bir araya getirilmesiyle bağlantılıdır. Bu bölgelerde

bestelenen operalar halihazırda var olan bir ulusal müzik malzemesi birikimini sahiplenmek yerine, tipik bir biçimde müzikal malzemeyi oluşturmak yoluyla ulusal kimlik kazanmışlardır. Sonuçta, özellikle Rus operası, Batı Avrupa repertuarına kendini dahil etmeyi başarmıştır. Ayrıca, bu repertuarın içinde ana akım geleneklerle ilişkili olabilecek, dramaturjik veya müzikal herhangi bir kurala bağlı kalmayan ‘öteki’ operanın örneği olarak dikkat çekmiştir (Mayer Brown, vd., 2001).

Ulusalci opera anlayışının ortaya çıkmasında en önemli etkenlerden biri olarak döneme göre güncel olan konuları işleyen ulusal edebi eserlerin operalara konu teşkil edilerek uyarlanmaları olmuştur. Yine Rusya’dan örnek vermek gerekirse Puşkin ve Gogol’e ait eserler sıklıkla opera türünde değerlendirilmiştir (Kutluk, 1997: 193)

Diğer ülkelerde ise çeşitli siyasi ve kültürel nedenlerden dolayı ulusal gelenek oluşturmak daha zor olmuştur. Arjantin, Yunanistan, İsveç ve ABD gibi ülkeler, topraklarına ait gelenekler sebebiyle ulusal operalarını oluşturabilmek için sonraki yüzyıla kadar beklemek zorunda kalmışlardır (Mayer Brown, vd., 2001).

Diğer yandan eserle verilmek istenen mesajı izler kitleye iletmekten sorumlu araçlar olan şarkıcılar, 19. yüzyılın büyük bir bölümünde opera sanatı üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Yüzyıl başından itibaren opera kuruluşları sonraki sezonunun planlamasını yaparken ilk olarak şarkıcı listesi oluşturmak zorunda kalmışlardır. Şarkıcılar belirlendikten sonra besteci ve libretistlerle sözleşmeler imzalanabilmektedir. Yaratıcı kadronun icracılardan daha sonra sözleşme imzalaması, yeni eserde önceden belirlenmiş şarkıcı kadrosunun niteliklerini göz önünde bulundurarak işleyecekleri konu ve uygulamalarla ilgili karar vermek zorunda bırakılmalarından kaynaklanmaktadır. Bu durum, Verdi ve Meyerbeer gibi büyük saygınlık kazanmış besteciler için bile geçerli olmuştur. Eserlerinin Başarı kazanmış tüm eserlerine ait tüm planlamalar bile eserin prömiyer kadrosuna uygun olacak şekilde yapılmıştır (Mayer Brown, vd., 2001).

Dönem aynı zamanda şarkıcılarda görülen tınısal değişimler ile de göze çarpmaktadır. 1830’lu yıllara gelindiğinde kastre solistler opera sahnesinde neredeyse hiç görünmez olmuş, yerlerine önceleri kontraltolar daha sonraları ise tenorlar geçmişlerdir. Yüzyılın ilk yıllarında tenorlar yumuşak üst notaları seslendirirken özgür bir biçimde “misto” (karışık) olarak kabul edilen bir tını kullanırlarken 1840’lara gelindiğinde bu tını yerini daha baritonal ve dramatik bir tınıya bırakmıştır (Mayer Brown, Williams, 1992: 680).

Soprano ve tenorların yoğunluklu olarak göze çarptığı yüzyılın sonlarına gelindiğinde üçüncü bir figür daha dikkat çekmeye başlamıştır. Sahne üzerindeki şarkıcıları bile etkileyecek yorumlarıyla adeta onlara meydan okuyan bu figür orkestra şefidir. Sadece solistler üzerinde değil eserin genel olarak tüm yönleri üzerinde yorumlama ve yönetme gücüne sahip olan orkestra şefleri yüzyıl sonu itibarıyla adeta yıldızlaşmıştır (Mayer Brown, Williams, 1992: 681).

7.2.5. Yirminci Yüzyılda Opera

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da Gounod ve Bizet ile gelişmiş olan alternatif opera geleneği, yirminci yüzyılın başında gelindiğinde Charpentier’in *Louise* adlı eserinde varlığını sürdürmektedir. Diğer yandan ise, Wagner ve Verdi’nin yine ön sekizinci yüzyıl üzerinde var olan özel egemenliğine, Humperdinck’in daha sessiz Romantizmi ile Puccini’nin ayakları yere basan erken dönem lirizmi vasıtasıyla karşı konulmaktadır. Bu durumlara ek olarak, Rusya’dan Çaykovski, Musorgsky ve Rimsky-Korsakov ile Bohemya’dan Dvořák gibi besteciler, giderek daha etkili hale gelen ulusal gelenekler açısından hayati önem taşıyan örnek teşkil edecek eserler vermeyi sürdürmektedirler. Richard Strauss’un olgun opera sesinin *Salome*’de (1905) ortaya çıkışı ise yok olmaya yüz tutmuş Wagneryen opera mirasının güçlü ve yoğun yönleriyle yeniden kurulan bir ilişki olarak nitelendirilebilir. Bölgesel aksanları ne olursa olsun, yüzyıl başlarında eser üreten bestecilerin çoğu, müzik dili olarak, içinde kromatik ve diatonik unsurları esnek bir şekilde organize ettikleri diyalogları tercih etmektedirler. Diğer yandan geçmişteki operaların Wagneryen ve geç dönem Verdi stili olarak görülen zıt güçlerini, sayılarını ve biçimsel yapılarını kullanmak yerine, büyük ölçekli formlar kullanmaya gayret göstermektedirler. *Salome* ortaya çıkmadan hemen öncesinde gösterilen olumsuz tepkiler bile bestecilerin tartışmaya açık ve rahatsız edici bir konu aramalarına ve müzikte abartılı bir yoğunluğa yönelmelerine neden olmamıştır (Mayer Brown, vd., 2001).

Wagner sonrası dönemde *Salome*’nin başarısından hemen sonra büyük ölçekli, tek perdelik drama geleneğini zirveye taşıyan epik bir trajedi olan *Elektra*’yı (1909) besteleyen Richard Strauss yön değiştirerek, *Der Rosenkavalier* (1911), *Ariadne auf Naxos* (1912) ve *Die Frau ohne Schatten* (1919) eserlerinde, bestecilikte şiddetli ve şok edici unsurların daha az baskın olduğu ve komedi ile romantizmin ayrı ayrı önemli olabilecekleri bir dünya arayışına girmiştir. Strauss’a bu fırsatı veren, opera binasının

varlığını medeni bir sosyal yapının gerekliliği olarak gören ve on dokuzuncu yüzyılda yeni bir repertuar ihtiyacını yaratan kültürel tutumlardır (Batta, 2000: 584).

Bu tür tutumların özellikle Almanca konuşulan ülkelerde yirminci yüzyıla kadar devam etmesi göze çarpmaktadır. 1940 öncesinde bu ülkeler, tarz ve konu bakımından Wagner, Strauss ve Humperdinck'in başarılarını taklit eden birkaç ikinci sınıf bestecinin, sanatsal açıdan değersiz sayılabilecek eserleriyle düzenli performans gerçekleştirebildiği zayıf bir opera kültürü profilindedirler. Yüzyılın ilk otuz yılında bu tür besteciler tarafından bestelenmiş hiçbir örnek günümüze kadar sahne üzerinde tutunmayı başaramamıştır. 1899 ile 1930 yılları arasında birçoğu başarı kazanmış on yedi sahne eseri besteleyen *Siegfried* Wagner'in bile eserlerinin çok azı ölümünden bu yana düzenli olarak sahnelenmiştir (Mayer Brown, vd., 2001).

Elektra ve Puccini'nin *La fanciulla del West*'i (1910) gibi yüzyıl başında bestelenmiş en büyük operalarından bazıları, zamanın daha radikal armonik uygulamalarından yararlanarak bu uygulamaların meşrulaşmalarına yardımcı olmuş olsa da 1909'da Schoenberg tarafından bestelenen ve gerçek anlamda yenilikçi olarak nitelendirilebilecek 30 dakikalık monodrama *Erwartung* ile 1913'te yine Schoenberg tarafından bestelenen müzikli drama *Die glückliche Hand* adlı eserler, prömiyerlerini gerçekleştirmek için 1924'e kadar beklemek zorunda kalmıştır. Tüm teknik radikalizmine rağmen, *Erwartung*, bestecinin Wagner'in kadın psikopatolojisine (Isolde, Kundry) olan saplantısının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Wagner'le benzeşmekten kaçınmanın zorluğu, 1893'te tamamlanmış olmasına rağmen 1902'de ilk kez sahnelenen Debussy'nin *Pelléas et Mélisande* adlı eserinde daha belirgindir. Eser, yüzyılın en çok beğenilen ve düzenli olarak icra edilen operalarından biri olmasına rağmen ardından gelen opera besteleme tarzı üzerinde nispeten düşük kalan bir etkiye sahip olmuştur (Batta, 2000: 552).

Debussy, her ne kadar çağdaş veya natüralist anlamda pek Wagneryen olmasa da Wagner'in üslup ve yapısal prosedürlerine derinden borçlu olan bu müzik türünün, farklı bir retorik ve dramatik bir konu benimseyerek tamamen insani bir duygu olan savunmasızlığı bireysel olarak ne şekilde vurgulayabileceğini Puccini'nin *Madama Butterfly*'i (1904) çizgisindeki üslubuyla *Pelléas*'ta göstermiştir. Yirminci yüzyılın başlarında operada görülen ilericilik, sadece yetersiz kalan ifadenin yerine vurgulu bir iddia getirme meselesi olmamıştır. Ancak *Erwartung*'da görülen müziğin ilerici yönlerinden yararlanarak yoğun bir biçimde insan psikolojisinin karanlık tarafına

odaklanma, esere Wagner ve Strauss'tan kesin olarak uzaklaşmasını sağlayan modern bir nitelik kazandırmıştır. Holst'un 1908 yılında tamamlanmasına rağmen 1916 yılında sahnelenen *Sāvitri* adlı eseri, daha da radikal bir şekilde, konu olarak ne natüralist ne de herhangi bir on dokuzuncu yüzyıl müzik draması çeşidine benzeyen ve açıkça Wagner karşıtı bir tarzda bestelenmiş olan bir tür oda operasını andırmaktadır. *Sāvitri* her ne kadar Wagneryen geçmişle tüm bağlantılardan kaçmayı başaramasa da belirleyici bir vurgu değişimini temsil etmesi sebebiyle Benjamin Britten'in 1945'ten sonra oda operası dünyasını keşfetmesine neden olmuştur (Mayer Brown, vd., 2001).

Pelléas ve Madama Butterfly gibi operalarda işlenen kader karşısında insanın zayıflığı ve çaresizliği gibi konulara duyulan sempati, yirminci yüzyıl operasında tema olarak Wagner'in tanrılar ve kahramanlara ait epik dünyasından daha çok tercih edilmiştir. Bu kapsamda kırılmanın, kahraman olan veya olmayan bir boyut kazanabildiği yirminci yüzyıl operalarına ait tipik konular, doğrudan Verdi veya Musorgsky'nin gerçek hayat kahramanlarından türetilmektedir. Bu durum, tanrıların ve kahramanların yirminci yüzyıl operasından kaybolmasından değil, yüzyıl operasının kendi yapaylığını ve gerçek üstülüğünü güçlendirdiği zamanlarda bile, diğer sanatsal türlerle paralel bir biçimde gerçek dünyayla doğrudan bir ilişkiyi tercih etme eğiliminde bulunmasından kaynaklanmaktadır (Mayer Brown & Williams, 1992: 679).

Yirminci yüzyıl bestecileri, türün ortaya çıkışından itibaren neredeyse her dönemde ele alınan Orpheus efsanesi gibi zamandan bağımsız ama tanıdık konuları da tercih etmişlerdir. Sonsuz kez uyarlanabilir nitelikteki bu tip konular, opera türünün sınırları içinde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Önceki dönemlere ait eserler sürekli talep ediliyor olsa da yirminci yüzyıl tarzına uygun biçimde açıkça ele alınabilen bazı orijinal konular, yeni operaların kendilerini izleyiciye kabul ettirecek sıklıkta sahnelenmesini de sağlamıştır (Mayer Brown, vd., 2001).

1914 sonrasındaki yıllarda özellikle geç dönem romantik ve destansı olarak nitelendirilen bir opera türü, geçmişi koruma eylemini güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Bu koruma eylemi yalnızca Strauss'la sınırlı kalmamış, Szymanowski, Enescu ve Busoni gibi besteciler de eserleriyle eylemi desteklemişlerdir. Atonal ve dışavurumcu operanın evrimi ise, Schoenberg'in *Erwartung*'undan *Die glückliche Hand*'e ve türün en büyük örneği olan Berg'in *Wozzeck*'ine (1925) kadar sürmüştür. Stravinsky'nin *Renard* (1922) ve *Histoire du Soldat*'ta (1918) bulunan büyük ölçekli teatral sunumlara alternatif arayışı, 1950 sonrasında müzikli sahne sanatlarına ağırlığını koyan müzik tiyatrosu biçimlerine

yol açarken, Janáček'in erken dönem çalışması *Jenufa* 'da (1904) ilk kez ortaya koyduğu kişisel üslubu fazlasıyla geliştiren eseri *Káťa Kabanová* 'da (1921) natüralizm oldukça güçlü bir zirve yapmıştır. Öte yandan aynı yıllarda henüz tamamlanmamış olsa da son derece ihtişamlı olan Puccini'nin *Turandot* adlı eseri de göz ardı edilmemelidir (Batta, 2000: 244).

1920'lere gelindiğinde, müzikal çatışma hatları, geçmişten gelen aktarımları yönetmek yerine bu aktarımlara saplanıp kalan Schoenbergci dizisellik ile geçmişe ait tonal stiller ve güncel post-tonal teknikler arasındaki çekişmeyi yönetmeye odaklanan “neo-klasisizm” arasında çizilmiştir (Mayer Brown, vd., 2001). Stravinsky ve Schoenberg besteledikleri *Oedipus Rex* ve *Moses und Aron* adlı eserlerde konu olarak güçlü konumlara sahip iki karakterin trajik bir biçimde kendilerini toplumdan soyutlamasını işlerken, müzikal karakter ve dramatik anlayış yönlerinden birbirlerinden tamamen farklı birer eser olarak bu çatışmaya örnek teşkil etmektedirler.

Bahsi geçen 1920 ve 30'lara ait tüm eserlerde ortak olan yön, opera ve türevlerinin yüksek sanat biçimleri arasında en üst düzeyde yer aldığı varsayımı ile türün Olimpos zirvesinden aşağı inerek gerçeklikle çok daha doğrudan, hatta didaktik olarak ilişki kurması gerektiği görüşü arasındaki karşıtlıktır. Dışavurumcu operanın *Wozzeck* 'teki pub grubunda olduğu gibi “düşük yaşam” bağlamlarını kullanması ve Krenek'in *Jonny spielt auf* (1927) adlı eserinde popüler müzik ve caz kökenli söylemlere odaklanması zannedildiği kadar büyük bir değişim değildir. Çok daha radikal olan değişim, Brecht ve Weill'in *Die Dreigroschenoper* (1928) ve *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) adlarını taşıyan iki eserinde somutlaşan toptan tutum olmuştur. Bu eserlerde Brecht'in “epik tiyatro” teorisine uygun olacak şekilde, müzik ve drama arasındaki ilişki kasıtlı olarak belirsizleştirilmiştir. Müzik, eski opera biçiminde kelimelerle ifade ve ima edileni destekleme ve temsil etme sorumluluğundan kurtulmuştur. Ayrıca *Mahagonny*, geçmişe ait sayı operasına ait stilize ilkelerin yeniden canlandırılması ve bunların modern bir dramatik konunun duygu ve durum yelpazesine uyumlu olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Böylece kalıcı destan ve fantezinin paralelinde ileride Janáček, Weill ve Gershwin tarafından işlenecek olan görece natüralist konuların gelişim göstermesinin de ilk adımı atılmıştır (Mayer Brown, vd., 2001).

1950'lerin başlarında, artık Stravinsky, Dallapiccola, Britten ve Henze'nin eserleri sayesinde opera türünün bu yüzyılda da sağlıklı bir şekilde varlığını sürdüreceği fikri kabul görmüştür. Bestelenen eserler, aynı zamanda Pierre Boulez gibi karşıt görüşü

savunanlar açısından kaçınılmaz olanın kabulü veya önceki itirazlarının yanlış olduğunun kabulü olarak anlaşılabilir (Mayer Brown & Williams, 1992: 681).

Hem Henze hem de Britten eserleriyle kazanılan başarı, bestecilerin muazzam enerji ve yaratıcılık rezervleri gerektiren çalışmalarına yönelik talebi de körüklemiştir. Müzikli oyun yazarları olarak, Britten'in 1960'larda üç *Kilise Performansı İçin Benzetmeler*'le birlikte *Peter Grimes*'i oda operası olarak bestelemeyi tercih etmesi, büyük ölçekli tiyatro girişiminden bir bağlılık kaymasını temsil etmesi açısından önemli görülse de yenilikçi olarak değerlendirilmemiştir. Sahnelemek için gereken kaynaklar bakımından Britten'in son iki operası, *Owen Wingrave* (1971) ve *Venedik'te Ölüm* (1973), tam anlamıyla oda operası olmasalar bile, daha büyük projeksiyonlar gerektiren *Peter Grimes*, *Billy Budd* veya *Gloriana* (1953) gibi eserlerinden kalite bakımından üst düzeydedir (Batta, 2000: 70).

Britten ve Henze, erken bestecilik yıllarında belirgin bir şekilde kişisel stiller geliştirmişler ve çalışmalarına güçlü bir ifade derinliği ve teatral hüküm duygusu getirmişlerdir. Savunmasız yabancılar üzerine yaptığı saplantılı çalışmasında Britten, müzikte tonalite ile temasını asla kaybetmemiş, yoğunluk ve katılığın bir karışımını ortaya koymuş ve dikkat çeken psikolojik derinliklere nüfuz etmiştir. Britten'a göre daha radikal olan Henze ise hem Berg hem de Stravinsky'yi andıran müzikal dilinin kendisine sağladığı özgüvenle sosyal yorum ya da hiciv ile psikolojik keşif arasında mekik dokumuştur. Temelde her iki besteci de müzikal kaynak olarak Mahler'den esinlense de ortaya koydukları eserlerin bu kadar farklı olması da önemlidir (Mayer Brown & Williams, 1992: 682).

20. yüzyılın ikinci yarısında birçok ülke kendi bestecilerinin operalarına özel bir bağlılık göstermiştir. Avustralya, Finlandiya ve en önemlisi ABD tıpkı Almanya ve İngiltere gibi iyi eser kayıtlarına sahip olan ülkelerin en önde gelenleridir. Kaydedilmiş bu eserlerin bazıları ulusal sınırları aşmıştır. Aralarında Tippett, Berio, Ligeti ve Adams'ın da bulunduğu bir avuç besteci sahne eserleriyle sürdürülebilir bir uluslararası üne kavuşmuştur. Bu isimler, opera alanında 1945'ten sonra elde edilen başarının sadece aşına olunan geleneksel müzik tarzını takip ederek gerçekleşmediğini göstermişlerdir. Philip Glass'ın *Einstein on the Beach* (1976) adlı eseri, Adams ve Louis Andriessen tarafından yararlanılan minimalist tekniklerin kullanımına öncü olmuş ve türün uyum yeteneği, erkeklerin yanı sıra bayan bestecilerin de isimlerini duyurmasına imkân vermiştir. Britanya'da Judith Weir, *Çin Operasında Bir Gece* (1987) ve *Sarışın Eckbert*

(1994) dahil olmak üzere bir grup başarılı sahne eseri üretmiştir (Mayer Brown, vd., 2001).

Bir bestecinin bestelediği bir operayı kolaylıkla sahneleyebilmesi için bestelediği diğer türlerdeki eserleriyle zaten öne çıkmış olması gerektiği öne sürülürken, birçok büyük yirminci yüzyıl bestecisinin kariyerlerinin oldukça erken bir aşamasında opera besteleme girişiminde bulundukları görülmektedir. Opera türünün özel olduğuna oldukça derin bir inanç besleyen Michael Tippett, bestecilikte altı yılını (1946–52) ilk olgun eseri olan *Yaz Ortası Evliliği*’ne (1955) adanmıştır. Modern psikoloji çağı öncesinde eserde yaratmayı başardığı Jung atmosferi, böyle bir uygulamayı kurgulamanın zorluğunu anlamak bakımından özel ve önemlidir (Mayer Brown, vd., 2001). İkinci operası *Kral Priamos*’tan (1962) sonra Tippett, natüralist bir tarzdan çok çağdaş yaşama dair kendi stilize ettiği düşünce biçimleri ve sorunları, çarpık birer yansıma olarak insanın içine işleyen dramalar biçiminde yaratmayı tercih etmiştir.

Devlet temsilcilerinin zulüm potansiyeli, modern müzik dilinin gerilimlerine ve huzursuz sentezlerine uyan bir tema olmuştur. Özellikle *Wozzeck*’te göze çarpan yirminci yüzyıl baskısı uzun süreler verimli bir şekilde kullanılmıştır. Bu, fantezi veya komedinin çağdaş müzikal tiyatrodan tamamen çekildiği veya geçmişe göre katılaştığı anlamına gelmemektedir. Bernstein, Weill, Lloyd Webber eserlerinde sıklıkla karşılaşılan türlere yönelik uyarlanabilirlik, sofistikelikten kabalığa dönüşme sonucunda çöküş olarak görülebilir. Halbuki gençlerin ve amatörlerin dahil olabileceği yirminci yüzyıl operalarının ışığında, operanın uygulanabilir nitelikte bir popüler kaliteye sahip olabileceğini inkâr etmemek gerekir (Batta, 2000: 844). Nitekim özellikle son yıllarda popüler kültür ikonlarını işleyen çeşitli eserlerin oldukça yoğun ilgi gördüğü de bir gerçektir.

Yirminci yüzyıldaki müzik hayatı, eski/yeni ve ilerici/muhafazakâr arasında karmaşık bir etkileşim içermektedir. İnşa edilen ve savaşlar sonrasında yenilenen opera binaları, yirminci yüzyıl tasarım ilkelerini yansıtır özellikle yirminci yüzyıl malzemelerini kullanırlarken aynı zamanda da 1900 öncesinden temelde farklı olmayan müzikal kompozisyon ve performansın toplum içindeki rolüne ilişkin kavramları da temsil etmektedir. Viyana Staatsoper’in 1945’ten sonra yeniden inşası, operanın değişen sosyal ve kültürel koşullara rağmen köklerine sadık kalan bir kurum olarak devam eden varlığına beslenen inancı gösteren önemli bir örnektir. Yeni yapılmış veya yenilenmiş opera binaları, tercihen yirminci yüzyıl operalarının icrası için tasarlanmamıştır. Çoğu

opera yönetimi, yeni eserlerle meydan okumaktan çok standart repertuardan opera prodüksiyonlarını teşvik etmektedir. Ayrıca, opera kuruluşlarından bağımsız, çeşitli standart dışı mekanlarda performans sergileyen büyük turne organizasyonları da öne çıkmıştır (Mayer Brown, vd., 2001).

Madama Butterfly ve *Der Rosenkavalier* gibi en popüler operaların birçoğu 1900 sonrasında bestelendiği için yirminci yüzyıl operasını tamamen ortama dayalı bir fenomen biçiminde sınıflandırmak kesinlikle mümkün değildir. Buna rağmen, *Wozzeck* ve birkaç istisna dışında, yüzyılın ilerici besteleme tekniklerinden yararlanan eserler, düzenli olarak sahne almamıştır. Sahnelenmese bile eserlerin birçoğu kalıcılığı, CD ve video formatındaki kayıtları sayesinde elde etmiştir. Eğer uygulama devam ederse canlı ile kayıtlı performans arasındaki karşılıklı ilişki sayesinde daha deneysel opera türlerinin ortaya çıkması ve yayılması mümkün olabilir (Mayer Brown & Williams, 1992: 683).

Yirminci yüzyılın iyi opera bestecilerinin çoğu, konu çeşitliliği bakımından farklı dramatik konuları başarıyla keşfetmişlerdir. Strauss, Stravinsky, Henze ve daha birçoğu kendi eserleri arasında konu ve tema zıtlıkları ortaya koymaktan çekinmemişlerdir. Bu tür karşıtlıklar, stilin kendisini bir opera türünden diğerine dönüştürme yeteneğinden ziyade tutarlı bir müzik tarzının uyum becerisini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu beceri, dramatik konudaki büyük karşıtlıkların daha derinlerde olduğu Puccini ve Britten gibi büyük bestecilerde de görülebilmektedir. Uyum becerisi sayesinde, opera sanatının kendisiyle ilişkili müzik tiyatrosu biçimleriyle birlikte sağlıklı bir geleceğe sahip olmasını da sağlamaktadır (Mayer Brown, vd., 2001).

Günümüze kadar yaklaşık beş yüz yıllık geçmişe sahip olan opera sanatının ülkemizdeki sürecini incelemek adına Türk operası hazırlayan unsurlar, Türk operasının ortaya çıkışı ve günümüze gelene kadar tarihsel gelişimini ele almak ayrı bir önem taşımaktadır.

8. TÜRK OPERASI

8.1. OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİNDE ÇOKSESLİ MÜZİKLE İLK TEMASLAR

Türklerin Batı sanat müziği ile ilişkisi geçmişte on altıncı yüzyıla kadar uzanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde gerçekleşen, Batı sanat müziğine dair tespit edilmiş en eski iki olay, org sanatçısı Othman Luscinius tarafından 1520 senesinde Osmanlı sarayında verilen bir konser (Gazimihal ve Borrel 1933'ten akt. Kutlay Baydar,

2010b: 44) ve 1524 senesinde İstanbul'da Venedikliler tarafından gerçekleştirilen bale gösterisidir (And, 1989: 13). Bu olayları 1543 senesinde Fransa Kralı Birinci François tarafından Kanuni Sultan Süleyman'a bir çalgı topluluğunun gönderilmesi (Kütahyalı, 1981: 100) ile 1582 yılında padişah Üçüncü Murad'ın kız kardeşi ve aynı zamanda sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın da eşi olan Esma Sultan'ın Hristiyan köleleri tarafından gerçekleştirilen bale-pantomim gösterisi takip etmektedir (Hammer 1916'dan akt. Kutlay Baydar, 2010b: 44). 1599 senesinde ise İngiltere Kraliçesi Birinci Elisabeth Sultan Üçüncü Mehmed'e hediye olarak bir org göndermiştir (Kütahyalı, 1981: 100).

On yedinci yüzyılda Sultan IV. Mehmed'in oğlunun sünnet töreni ile kızı Hatice Sultan'ın İkinci Vezir Mustafa Paşa ile evlilik törenleri sebebiyle Venedik'ten bir opera trupu getirilmek istenmiş ama törenlere kalan süre oldukça az olduğu için bu girişim sonuçsuz kalmıştır (Sevengil, 1969: 7).

On sekizinci yüzyılda ise Osmanlı sarayı tarafından Avrupa'da görevlendirilen Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi gibi elçilerin yazdıkları sefaretnameleriyle Paris, Avusturya, Almanya ve Rusya'da katıldıkları konser, dinleti, opera temsili gibi müziksel etkinlikler hakkında devlet erkanını bilgilendirdikleri bilinmektedir. Aynı dönemde Padişah Üçüncü Selim, Topkapı Sarayı'nda Batı sanat müziği konserleri ile dans gösterileri ve opera temsilleri düzenletmiştir (Sevengil, 1969: 15).

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan Batılılaşma hareketi müzik yaşamı üzerinde de etkili olmuştur. 1826 senesinde Yeniçeri Ocağı'yla birlikte kapatılan Mehterhane'nin yerine kurulan Muzikay-ı Hümayun, devletin müzikle ilişkili sanatlar konusunda attığı en önemli kalıcı adım olmuştur. Bu adımı takiben mehter takımının yerini alacak Batı'dan örneklenen bando kurulmuştur. Bandonun kurulmasındaki esas amaç ilerleyen dönemlerde orkestralar ve korolar kurmak, Batı sanat müziği zevkini saray ve çevresinin yanı sıra İstanbul'a ve tüm ülkeye yaymaktır (Aksoy, 1994: 98). Çalışmaları yürütmek üzere opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti, İstanbul'a davet edilmiştir. Kendisine teklif edilen Osmanlı İmparatorluğu Muzikaları Genel Eğitimliği görevini kabul eden Donizetti, kısa zaman içerisinde İtalya'dan getirttiği enstrümanlar ve eğitimcilerle bir okul düzeni oluşturarak Muzikay-ı Hümayun'u işler hale getirmiştir. Tüm bu yenilikler opera sanatının Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişimine de yol açmıştır.

8.2. OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİNDE OPERA

Osmanlı İmparatorluğu'nda opera sanatı ile ilgili ilk girişim on yedinci yüzyılda padişah IV. Mehmed'in küçük şehzadelerinin sünnet töreni ile kızı Hatice Sultan'ın ikinci vezir Mustafa Paşa'yla evlenmesi sebebiyle Edirne'de gerçekleşecek şenliğe Venedik'ten bir opera trupu getirilmeye çalışılması olarak tarihteki yerini almıştır. Bu girişim, tören hazırlığı sürecindeki zaman darlığı sebebiyle sonuçsuz kalmıştır. Opera sanatıyla ilk temas, Yirmi sekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Paris elçisi olarak görevlendirildiği dönemde gerçekleşmiştir. Paris'te Kral XIV. Louis'nin davetine icabet ederek bir opera temsiline giden Çelebi Mehmed, kaleme aldığı sefaretnamesinde bu temsile dair edindiği tecrübeyi oldukça detaylı bir biçimde anlatmıştır (Sevengil, 1969: 8).

Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed'den sonra 1748 yılında Avusturya elçisi olarak görevlendirilen Mustafa Hattî Efendi ile 1757 yılında yine Avusturya'ya gönderilen Ahmet Resmî Paşa da sefaretnamelerinde opera sanatına yer vermişlerdir. Ayrıca, Ahmet Resmî Paşa, 1777 yılında yine görevli olarak Berlin'e gitmiş, burada da katıldığı opera temsilini sefaretnamesinde detaylı bir şekilde tasvir etmiştir (Sevengil, 1969: 13).

Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma sürecinde Batı sanatlarının icrasına ve benimsenmesine yönelik girişim, padişahlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Güzel sanatlara yönelik gerici çevreler tarafından gösterilen karşı tutum aynı zamanda halife olan padişahın gösterdiği yakın ilgi ile kısa zamanda yok olmuştur. III. Selim'in, II. Mahmut'un, Abdülmecit'in, Abdülaziz'in ve II. Abdülhamit'in tiyatroya, operaya ve baleye gösterdikleri ilgi, bu sanatların yaşaması ve gelişmesi için bir güvence olmuştur (And, 1989: 23).

Batı müziği III. Selim devrinde Osmanlı Sarayına girmiştir. Kendisi de yetenekli bir besteci olan Padişah III. Selim'in yabancı ülkelere gönderdiği elçilerin yazdıkları sefaretnamelerdeki müzik ve opera ile ilgili anılara gösterdiği ilgi, müzik ve sahne sanatlarının gelişmesinde oldukça etkin bir rol oynamıştır. Reform yoluyla kalkınma çabalarına büyük önem veren III. Selim, 1797 yılında İstanbul'a gelen yabancı bir opera trupunun Topkapı Sarayı'nda vermiş olduğu temsili izlemiş ve oldukça etkilenmiştir (Sevengil, 1969: 16).

1808 yılında Osmanlı tahtına çıkan II. Mahmut da tıpkı III. Selim gibi yüzünü Avrupa'ya dönmüştür. 1820'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul, Sultan II. Mahmut'un kararlı yönetimiyle giderek Batı'ya benzemeye başlamıştır. Bir

yandan Avrupa mimari stilini yansıtan binalar şehirde yükselirken, diğer yandan tıp, bilim ve müzik alanlarında askeri okullar açılmış, öğrenciler eğitim için yurt dışına gönderilmiştir.

1826 ile 1839 yılları arasında İstanbul Beyoğlu'nda yaşamakta olan Avrupalı yabancılar, sırf kendi zevkleri için kendi kurdukları salonlarda Fransız dram ve komedilerinin temsillerini gerçekleştirmişlerdir. Türk devlet ve askeri ileri gelenleri de bu temsillere düzenli olarak katılarak oluşumu desteklemişlerdir. Venedikli Giustiniani'nin Beyoğlu'nda yaptırdığı tiyatro binası, özel küçük sahneleri halka açık büyük bir sahneye çevirmiştir. İtalyan tarzı, büyük ve süslü bir bina olmasına karşı tiyatro Fransız Tiyatrosu olarak tanınmıştır. Fransız komedi ve operet trupları bu tiyatrodaki çok sayıda temsil gerçekleştirmişlerdir. Bu yoğun etkinlik ve sahiplenme ileride Naum Tiyatrosu'nun kurulmasını sağlamıştır (And, 1989: 47).

O yıllarda İstanbul'da salonlarında üst üste loca katlarının yer aldığı eski İtalyan tiyatroları tarzında, çok sayıda opera binası bulunmaktadır. Teknik açıdan bu salonlar, o dönemin en ileri donanımlarına sahiptir. Aracı'nın (2021: 52) tespitiyle göre "The Times" gazetesi 1839 tarihli haberinde; İstanbul'daki iki Fransız mimarın tiyatro inşası sürerken Sultanahmet'te geçici olarak büyük bir binayı, 1600 kişilik tiyatroya dönüştürdükleri ve haftada üç dört gece yapılan opera temsillerinin tamamen dolduğunu bildirmektedir.

1840 yılında İtalyan bir cambaz olan Bosco, Padişah Abdülmecid'e bir dilekçeyle başvurarak bir oyun mekânı yaparak içinde ücret karşılığı gösteri ve temsil yapmak için izin istemiştir. İzni almış olmasına rağmen bir süre bina için uygun bir arsa bulmayı başaramamış, sonunda Galata'da cadde üzerinde bulunduğu bir yere binayı yaptırmıştır. Başlangıçta cambazlık, hokkabazlık gibi gösterilerin yapıldığı binada daha sonraları Avrupa'dan getirtilen sanatçılar tarafından pantomim, komedi ve vodviller sahnelenmeye başlanmıştır. Ceride-i Havadis gazetesinde çıkan bir habere göre de 1841 yılı Ekim ayında yine Avrupalı sanatçılar tarafından Bosco'nun tiyatrosunda opera temsil edildiği anlaşılmaktadır (Sevengil, 1969: 23).

Beyoğlu'ndaki Bosco Tiyatrosu'nda opera temsilleri İtalyanca gerçekleşmektedir. Doğal olarak tiyatronun daimî izler kitlesini de yabancılar ile yabancı dil bilen Hristiyan ve Müslüman yerli halk oluşturmaktadır. Ancak yabancı dil bilmemesine rağmen sürekli olarak Ceride-i Havadis gazetesine verilen ilanları görerek bu yeni eğlence tipini merak eden bir kesim daha bilet alarak temsillere katılmaktadır. Tiyatro sahibi Bosco, İtalyan

operalarının İstanbul halkı tarafından rahatça anlaşılmasını sağlamak ve böylelikle izleyici sayısını daha da artırmak amacıyla dil sorununa çözümü opera librettolarının Türkçe'ye çevrilerek bastırılmasında bulmuştur. Bu libretto çevirilerinin ilki, 1842'de sahnelenen Gaetano Donizetti'nin *Belisario* operasına aittir ve isteyenlere altı kuruşa satılmıştır (Sevengil, 1969: 24).

1830'ların sonlarından itibaren düzenli olarak opera temsillerine ev sahipliği yapan Osmanlı'da, Gaetano Donizetti'nin *Belisario* operasının İtalya'daki prömiyerinden yedi sene sonra (1843 yılında) konunun geçtiği İstanbul'da, Valide Sultan'ın sarayında özel olarak hazırlanan sahnede temsil edilmesi ayrı bir önem taşımaktadır. Eserin henüz New York sahnelerine bile ulaşmadan İstanbul'da icra edilmesi yabancı basının dikkatini çekmiştir. Aracı'ya (2021: 52) göre, İngiliz "The Musical World" dergisi Eylül 1839 sayısında Müslümanlar arasında popüler olan İtalyan müziği ve İstanbul'daki muhteşem İtalyan tiyatrosundan bahsederek, yüksek ücretli giriş biletlerine rağmen tiyatronun tıklım tıklım dolu olduğunu belirtmiştir.

Ceride-i Havadis gazetesinin Aralık 1844 tarihli haberinden belirtilmeyen sebeplerden dolayı Galata'da hizmet veren yabancıların elindeki tiyatronun iflas ettiği ve bu tiyatro binasının Tütüncüoğlu Mikail Naum adındaki bir Hristiyan tarafından satın alınarak tadilattan geçirilerek hizmet vermeye başladığı bildirilmiştir (Sevengil, 1969: 25). Naum tarafından satın alınarak tadilattan geçirilmiş olan bina, Bosco'nun tiyatro binasıdır. Naum, opera temsillerini 1846 yılına kadar büyük yatırım yapmış olduğu bu ahşap binada sürdürmüştür (And, 1989: 49). Yabancı dillerde eser oynatmak için gerekli olan imtiyazı alabilen tek girişimci olması sebebiyle opera sanatının İstanbul'da gelişmesinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

29 Aralık 1844 tarihinde perde açan Naum Tiyatrosu'nda temsil edilen ilk eser, Gaetano Donizetti'ye ait *Lucrezia Borgia* olmuştur. Bu eseri sırasıyla Giocchino Rossini'nin *Sevil Berberi* ve yine Gaetano Donizetti'nin *Parisina* operaları takip etmiştir. 1845 ve 1846 yıllarında ise yine Rossini'ye ait *Hırsız Saksâğan* ve *Corradino* operaları sahne almıştır (Sevengil, 1969: 27).

1847'deki büyük Pera yangınında yok olan Naum Tiyatrosu'nun yerine yapılan ihtişamlı taş binada 1870 yılına kadar çok sayıda opera eseri sahne almıştır. Açılış gecesinde Giuseppe Verdi'nin "Macbeth" operası ile perde açan tiyatroda 1848-49 sezonunda Gaetano Donizetti'nin *Lucrezia Borgia*, Rossini'nin *Sevil Berberi*, Verdi'nin

Attila, *Ernani*, Coppola'nın *La Pazzo per Amore* ve Foroni'nin *Margherita* operaları sahnelenmiştir (Aracı, 2021: 117). Yeni inşa ettirdiği taş bina 1870 yılı haziran ayında bütün Beyoğlu'nu neredeyse yok eden büyük yangında bir kez daha yanınca, tekrar faaliyete geçirmek için çaba sarfetmemiştir (And, 1989, 50).

Naum'un Türk opera sanatına bir diğer büyük katkısı ise libretto yazarlarına ve bestecilere sipariş vererek bestelettiği operalar olmuştur. Bu operaların dünya prömiyerlerini kendi tiyatrosunda gerçekleştirmiştir. Bu çabasıyla Naum, resmen olmasa da Türk opera repertuvarının oluşumunda öncü olmuştur. Söz konusu eserler arasında librettosu Tonfdi'ye, müziği Lombardi'ye ait olan *Giselda* operası 1849 yılında, librettosu Dr. Gabriel Naum'a, müziği Giacomo Panizza'ya ait olan *Slistre* operası ise 1855 yılında temsil edilmiştir (Aracı, 2021: 81).

Naum Tiyatrosu, 1851-52 yılının oyun sezonunda daha da önem kazanmıştır. Kurulduğu günden itibaren gerçekleştirdiği başarılı opera temsil ve sezonları sebebiyle gerek sarayın gerekse devlet yönetiminde üst mevkilerde bulunan kişilerin ilgisini sürekli üzerinde tutmaktadır. 1852 yılında bu ilgi sonuç vermiş, hükümet, yüksek başarısından ötürü Naum'a önce on yıl, sonra da beş yıl opera oynatma yetkisi vermiştir. Böylelikle Naum, bir anlamda İstanbul'da operayı on beş seneliğine tekeline almıştır (Sevengil, 1969: 36).

Türkiye'de İtalyan operaları ve özellikle Giuseppe Verdi gibi dünya çapında üne ulaşmış İtalyan bestecinin eserlerinin İstanbul'da ilk olarak sahneye konmaları, 1846-62 ve 1876-85 yılları arasında geçen yirmi beş yıllık bir süreye rastlamaktadır. 1849-50 sezonunda, Verdi'nin *Macbeth*, *Giovanna d'Arco* ve *I due Foscari* adlı operalarının Türkiye prömiyerleri, Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu'nda yapılmıştır (Sevengil, 1969: 31).

1864-65 sezonu, Naum Tiyatrosu için Verdi operaları yönünden önem taşımaktadır. Bu opera sezonunda İtalya'dan İstanbul'a on yedi artist ile kırk kişilik koro, on yedi kişilik bale ve otuz beş kişilik orkestra topluluğu gelmiş ve 1864 yılının Ekim ayında *I Vespri Siciliani* operasının Türkiye prömiyeri başarıyla gerçekleştirilmiştir. 1865-66 yıllarında ise G. Verdi'nin *Attila*, *Rigoletto*, *Maskeli Balo*, *Ernani*, *La Traviata*, *Nabucco* eserleri Guatelli Paşa'nın yönetimi altında sahnelenmiştir (Sevengil, 1969: 40).

Naum'un imtiyazı sona erince birkaç opera tiyatrosu daha açılmış ve opera temsilleri sayıca artmıştır. Bir eserin birden fazla sahnede farklı ekipler tarafından

sahnelenmesinin yanı sıra aynı konuya sahip farklı besteci eserlerinin bile yine farklı sahnelerde eş zamanlı sahnelendikleri bile görülmüştür (And, 1989: 50).

Naum Tiyatrosu bir daha inşa edilmemek üzere yanına kadar pek çok opera temsilinin yanı sıra balolara ve saltanat galalarına da ev sahipliği yapması açısından önemlidir. Sultan Abdülaziz burada İngiliz Veliahdı VII. Edward'ı, Galler Prensi ve Prensesini, Avusturya İmparatoru Franz Joseph'i ağırlamış, Fransa İmparatoriçesi Eugénie'nin İstanbul ziyareti sırasında Naum'a gitmesi düşünülmüş ve bu sebeple saltanat locası genişletilmiştir (Aracı, 2021: 13).

1860 yılında Fransız asıllı bir girişimci tarafından Gedikpaşa semtinde yaptırılan ve yurt dışından getirilen ekipler tarafından çeşitli gösteriler sergilenmekte olan binanın 1864 yılında Ermeni kökenli Karabet Papasyan tarafından kiralanarak tiyatroya dönüştürülmesi, İstanbul'da opera sanatına yönelik talebin tespiti açısından önem taşımaktadır. Gedikpaşa Tiyatrosu adıyla anılan bu işletmede ağırlıklı olarak drama, pantomim, hokkabazlık gibi sahne sanatları ve gösteriler icra edilmiştir. 1866 yılında Razi adındaki bir yabancı tiyatroyu devralmıştır (Sevengil, 1969: 51). Yurt dışından getirttiği sanatçılar veya yerli Hristiyanlar yaklaşık bir yıl süresince burada operalardan arylar ve sahneler icra etmişlerdir. 1867 yılına gelindiğinde bina ve arsayı satın alan bir şirket derme çatma olan ahşap bina yıkarak yerine daha düzgün ve sahne sanatlarına hizmet edecek nitelikte yine ahşap bir bina yapmıştır. İkinci Gedikpaşa Tiyatrosu olarak bilinen binanın 3 Aralık 1867 tarihinde gerçekleşen açılışında Rossini'nin *Sevil Berberi* operası sahnelenmiştir. İkinci Gedikpaşa Tiyatrosu her ne kadar bir opera temsiliyle açılmış olsa da ilerleyen yıllarda opera kesitleri sahnelemenin ötesine geçememiştir (Sevengil, 1969: 53).

Galata ve Beyoğlu semtlerinde opera sanatına yönelik görülen tüm bu girişimler ve temsiller Osmanlı sarayının Batı kültür ve sanatına olan ilgisi ve hoşgörüsü sayesinde gerçekleşmiştir. On dokuzuncu yüzyılda batı kültürünü benimsemeyi amaç edinen Osmanlı, özellikle II. Mahmut döneminde İngiltere, Fransa, Avusturya ve Rusya saraylarında kabul gören Avrupa müzik sanatının parlak virtüözlerini İstanbul'a davet etmiş ve ağırlamıştır. II. Mahmut, batı sanatları içinde en çok opera ve tiyatroya ilgi duymuştur. Metin And'ın (1989: 25) tespitine göre sarayında oluşturduğu kütüphaneye 1836 yılında beş yüz tiyatro oyunu metni getirtmiştir. İstanbul'un bilinen en eski sahneleri de yine onun devrinde perde açmıştır.

Aynı dönemde Osmanlı Sarayı'nda önemli gösterilerin yapıldığı pek çok tiyatro bulunmaktadır. Saray tiyatrolarının en önemlileri Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı için yaptırdığı tiyatro ile Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'ndaki tiyatrolardır. Başta padişah olmak üzere saray ve hükümet çevreleri tiyatronun ilerleme ve batılılaşmada önemli bir etken olduğu görüşünü içtenlikle benimsemişlerdir. Yurt dışından pek çok sanatçı İstanbul'a gelerek hem Dolmabahçe hem de Yıldız tiyatrolarında temsiller gerçekleştirmiştir. Osmanlı'da çoksesli müzik ve opera sanatı, tiyatro ile birlikte gelişmiştir. Bu gelişmede yabancı trupların önemli olduğu gerçektir fakat sarayın kendi sanatçılarıyla gerçekleştirdiği Türkçe temsiller daha büyük bir önem taşımaktadır (And, 1989: 23).

Ordudaki reformlar sonucu Avrupa tarzında oluşturulan yeni “Saray Bandosu”nun başına İtalyan bir şefin tayin edilmesi gündeme gelmiştir. Tavsiye sonucunda ulaşılan ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti, Sultan II. Mahmut'un daveti üzerine 1828 yılında gelerek görevi kabul etmiştir. Böylece “Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakarı” unvanı ile İstanbul'daki görevine atanmıştır (Kutlay ve Değirmenci, 2022: 34).

Giuseppe Donizetti görevine başlamış, ancak ailesi görevi onaylamayarak onu vazgeçirmek için çaba sarfetmiştir. Çünkü Katolik bir ailenin mensubu olan Donizetti, İslam halifesinin hizmetine girmiştir. Donizetti'nin görevi, mehteran geleneği sönüp giderken, kendisinin öncülük edeceği yepyeni bir müzik kültürünün bizzat padişahın direktifleri altında Osmanlı payitahtının yanı sıra tüm imparatorlukta benimsenmesini sağlamaktır. Donizetti bir yandan opera temsillerinde sultanın yanında hazır bulunurken diğer yandan askeri müziği yenilemekte ve saray orkestrasını eğitmektedir. Ayrıca haremde de Batı müziği dersleri vermektedir (Kutlay ve Değirmenci, 2022: 35).

Giuseppe Donizetti, göreve başladığı ilk altı ay sonunda hazır hale getirdiği yeni kurulmuş bandoyla kendi bestesi *Mahmudiye Marşı* 'nı, Padişah II. Mahmut'a sunmuştur. Abdülmecid başa geçtiğinde ise kendisine ithafen *Mecidiye Marşı* 'nı bestelemiştir. *Mahmudiye Marşı* on bir yıl, *Mecidiye Marşı* yirmi iki yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun ulusal marşı olarak seslendirilmiştir (Aracı, 2021: 45).

İstanbul sarayında aralıksız yirmi sekiz yıl çalışarak, Enderun-u Hümayun ağalarından seçtiği elemanlarla ilk bando mızıkayı kurmuş olan Giuseppe Donizetti'nin, ordu bandolarının yanı sıra ilk saray orkestrasının kuruluşunda da emeği büyüktür.

Mehterhane'nin yerini alan bando mızıkla ile saray orkestrası için İtalya'dan başka hocalar ile enstrümanlar getirtmiştir. Bu sayede sarayda ilk opera denemeleri Giuseppe Donizetti ile kurduğu eğitim kadrosunun yetiştirdiği müzisyenlerle gerçekleşmiştir. Türkiye'de çoksesliliğin ilk adımları sayılan "Muzıka-yı Hümayun"un repertuarı, Donizetti'nin verdiği disiplinli eğitim ile kişisel çalışma ve araştırmalarının sonucunda oluşmuştur (Aracı, 2021: 45).

Ayrıca Donizetti Paşa ve ekibinin yetiştirdiği müzisyen Türk gençleri, çalgısal müziğin yanı sıra İtalyan operaları ile ilgili çalışmalarda da yer almış olsalar da bir İtalyan operası sahnelediklerine ilişkin herhangi bir kanıt bulunmamaktadır.

Sultan Abdülmecid'in opera sanatına belki babasından daha fazla düşkün olduğu, sarayında sık sık gerçekleşen temsillerden ve kendisi hakkında Avrupa müzik dergilerinde yoğunlukla çıkan haberlerden anlaşılmaktadır. Temsil ve konserler sadece İstanbul'da yerleşik bulunan azınlık sanatçıların saraya gelmeleriyle sağlanmakta, yurtdışından da devrin en ünlü virtüözleri davet edilmekteydi. Örneğin, Macar piyanist Franz Liszt, Osmanlı padişahının huzuruna çıkarak konser veren belki de en prestijli isimdir. Liszt'in Osmanlı başkenti ve sarayına yapmış olduğu ziyaret Türkiye'de batı müziğinin gelişiminin önemini, her ne kadar belirli bir zümreyle sınırlanmış dahi olsa ortaya koymaktadır (Aracı, 2021: 99).

Abdülmecid'in 1858'de İtalyan mimar Fossati'nin planına göre inşasına başlattığı "Saray Tiyatrosu", 1859 yılında tamamlanmıştır. Bu tiyatronun 8 Ocak 1859 tarihindeki açılış törenine ünlü bir İtalyan opera grubu katılmıştır. Sonraki tarihlerde Saray Tiyatrosu'nda İtalya'dan gelen grupların verdikleri opera temsillerinin yönetilmesi sorumluluğunu, Donizetti Paşa'nın yerini alan İtalyan Guatelli Paşa yüklenmiştir. Sultan Aziz ve Sultan Murat dönemlerinden sonra (1876) II. Abdülhamit Saray Tiyatrosu ile ilgilenmiş ama müzik ve opera çalışmaları, sarayın dört duvarı arasında zamanla sönüp gitmiştir (Altar, 2001: 194).

Abdülmecid döneminde bir yandan opera sanatı İstanbul'daki gelişimini sürdürürken diğer yandan ise sarayda gerçekleştirilen müzik ve opera çalışmalarına yönelik başka bir gelişme yaşanmıştır. Oldukça yaşlanmış bulunan Giuseppe Donizetti Paşa'nın girişimi ile 1848 yılında İtalyan orkestra şefi Angelo Mariani İstanbul'a gelmiş, dört yıl süreyle sarayda çalışmaları sürdürmüştür. Donizetti'nin bir diğer girişimi ise

öğrencisi Ahmet Necip Paşa'nın aynı zamanda bir konservatuvar olan “Mabeyn Muzikası”nın başına geçmesini sağlamasıdır (Aracı, 2021: 147).

Ayrıca Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonraki dönemde Avrupalı besteciler de Osmanlı İmparatorluğu'na yakın ilgi göstermişlerdir. Besteci Giocchino Rossini Sultan Abdülmecid için bir marş bestelemiştir. Sultan Abdülmecid, Rossini'nin kendisi için bestelediği bu marşın plak kapağındaki portresiyle Londra, Paris ve Viyana'nın seçkin müzik dükkanlarında yerini almıştır. Karşılıklı ilgi ve etkileşim giderek artmıştır. Abdülmecid'in kardeşi Abdülaziz, kendi bestelerini Avrupa'da yayınlattır. Ayrıca Richard Wagner'in Bayreuth Festival Tiyatrosu'na da maddi destek sağlamıştır (Aracı, 2021: 278).

Yaratı çeşitliliği açısından güldürü, opera, operet, vodvil tarzındaki müzikli sahne eserleri, Tanzimat döneminin en başarılı türleri olmuştur. Geleneksel Türk tiyatrosunun müzik, dans ve güldürünün bir karışımı olması sebebiyle gerek yazarlar gerekse seyirciler bu türdeki eserlere alışkındır. Bu türde eserler veren Serafım Manasse ve ilk Türk opera bestecisi olarak kabul edilen Dikran Çuhacıyan gibi besteciler, Avrupa'da öğrenim gördükleri için iyi yetişmişlerdir. Eser üreten yerli bestecilerin yanı sıra İstanbul'da operalar ve müzikli oyunlar yaratan yabancı besteci ve yazarlar da bulunmaktadır (Fuat, 1970: 328).

Yerli opera ve operetlerin bestelenerek sahnelenmesiyle birlikte azınlıkların kurdukları opera kumpanyaları da İstanbul'da çalışmaya başlamıştır. Bu topluluklar arasında Dikran Çuhacıyan'ı, Güllü Agop'un, Küçük İsmail ve Mınakyan'ın kumpanyaları öne çıkmaktadır. Çuhacıyan'ın eserlerinden bazıları yurtdışında da sahnelenmiştir. Bestecinin tanınmış eserleri arasında *Arif'in Hilesi* (1872), *Köse Kâhya* (1874), *Leblebici Horhor Ağa* (1875) gibi operetler ve komik operalar yer almaktadır. Tanzimat döneminde özellikle Türk oyuncular tarafından sahnelenen Türk yazarlarına ait eserlere imkân sağlayan Güllü Agop'un “Osmanlı Tiyatrosu”, ileride ilk ulusal tiyatromuz olarak kabul edilmesi yönünden önem taşımaktadır (Fuat, 1970: 328).

On dokuzuncu yüzyıl boyunca ağırlıklı olarak İtalyanlar tarafından sahnelenen operalar, zamanın Türk aydınlarını derinden etkilemiştir. Etkilenen aydınlardan biri olan büyük şair Abdülhak Hamid'in babası Hekimbaşızade Hayrullah Efendi, tarihi bir konuyu opera librettosuna dönüştürme girişiminde bulunmuştur. Yazdığı librettoda “arya” yerine “gazel” yerleştirmesi dikkat çeken bir özellik olmuştur (Altar, 2001: 195).

Hayrullah Efendi'nin bu denemesi, 1840-50 yılları arasında İstanbul'un aydın çevrelerinin, yalnızca opera sanatıyla ilgilendiklerini değil aynı zamanda, "Türk Operası" fikrinin de üzerinde durduklarını göstermektedir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, İstanbul ve İzmir gibi, batı sanatlarına açık olan şehirlerde bulunan bando mızıkaların bazı müzisyenleri, müzikli sahne eseri bestelemeye çalışmışlardır. İzmir'de Ahmed Adnan Saygun'un, ilk müzik eğitimini aldığı besteci İsmail Zühdü Atmış böyle bir girişimde bulunmuştur. Abdülhak Hamid'in *Tezer* romanından yararlanılarak hazırlanan librettoyu ele almış ama eseri tamamlayamamıştır. Aynı yıllarda *Pembe Kız* adını taşıyan ilk Türk opereti de saray bandosunda görev yapan Ali Haydar Bey tarafından bestelenmiştir. Bu operette Haydar Bey tarafından yazılan ezgiler, Ahmed Adnan Saygun'un İzmir'de piyano dersi aldığı, zamanın tanınmış müzik hocası Macar Tefik Bey tarafından çoksesli hale getirilmiştir (Tanrıkulu, 1983: 12).

1908 yılı itibarıyla başlayan II. Meşrutiyet Dönemi, operet ve müzikli oyun oynayan çok sayıda kumpanyanın kurulması açısından önemli olmuştur. Bu kumpanyaların en önemlileri arasında "Milli Osmanlı Kumpanyası" ve "İstanbul Operet Heyeti" yer almaktadır. İstanbul ve İzmir'de gerçekleştirilen opera temsilleri Meşrutiyet döneminde de sürmüş olsa da çeşitlilik ve temsil sıklığı Tanzimat dönemine göre azalmış ve daha çok yerli operetler sahnelerde boy göstermeye başlamıştır. Bu arada opera besteleme çalışmaları sürmektedir (Feyzi, 2017: 145).

Dönemin örnekleri arasında, Halide Edip Adıvar'ın *Kenan Çobanları* adlı librettosunun Lübnanlı besteci Vadya Sabre tarafından üç perdelik opera haline getirmesi, Mehmet Baha'ya ait *Nesteren* operası, Celal Esat Arseven'in *Şaban* adlı eserinin Vittorio Redaglia tarafından operet formunda bestelenerek 1918 yılında Viyana'da sahnelenmesi sayılabilir. Bir diğer örnek ise İstanbul Opera Heyeti'nin repertuvarına girmiş olan Sultan İbrahim Paşa'nın sadrazamı Hezarpare Ahmet Paşa'nın kişiliği ile Victor Hugo'nun *Kral Eğleniyor* adlı romanından esinlenilerek bestelenen *Dalkavuk* (Hazerpare) adlı eser olmuştur (Feyzi, 2017: 146).

1885 yılından, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1923 yılına kadar geçen otuz sekiz yıllık bir süre içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük siyasi bunalımlar ve savaşlar içinde bulunması, çoksesli Türk sanat müziği ve özellikle opera sanatı özelinde adeta bir duraklamaya neden olmuştur (Altar, 2001: 192).

8.3. CUMHURİYET DÖNEMİNDE OPERA

Osmanlı İmparatorluğu döneminde ve Tanzimat'tan (1839) sonra, müzik alanında yapılması düşünülen reformların zamanla işlerlik kazanamamış olması, topluma yönelik ve toplumsal yaşamı hedefleri arasında tutan bir alan olmamasından ve ayrıca eğitim öğretim yetersizliğinden ileri gelmektedir. Tanzimat'la birlikte, çoksesli sanat müziğine ve opera sanatına bazı sınırlı çevrelerde gösterilen ilgi, zamanla varlığını yitirmiştir. Ancak cumhuriyet rejimine geçiş sonrasında, güzel sanatların tüm kollarında girilen reform uygulamaları, bazı kurumların yeniden oluşturulmalarını zorunlu kılmıştır (Altar, 2001: 198).

Cumhuriyet öncesinde, 1914'te İstanbul Belediye Başkanı, Op. Dr. Cemil Topuzlu'nun belediye başkanlığı döneminde Türkiye'de batılı anlamda müzik ve tiyatronun gelişmesini sağlayan ve Osmanlı'daki ilk konservatuvar kurumu olan "Darülbedayi-i Osmani" kurulmuştur. Darülbedayi cumhuriyet döneminde 1934'te "İstanbul Şehir Tiyatroları" adını almıştır (Türkmen, 2009: 618).

Cemal Reşit Rey, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından başlayarak cumhuriyet dönemine opera sanatına yoğunlaşarak ve yararlandığı çokseslilik tekniği ile Türkiye'de opera, operet, müzikal ve revü türlerinde eser besteleyen ilk besteci olarak dikkat çekmiştir. Belli başlı operaları şunlardır: *Cem Sultan* (1924), *Zeybek* (1926), *Köyde Bir Facia* (1929), *Çelebi* (1942-45) (Altar, 2001: 199).

Mustafa Kemal'in yakın dostu Fethi Bey, Sofya'da Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil etmektedir ve kendisi de 1913 yılında Sofya'ya askeri ataşe olarak atanmıştır. Mustafa Kemal ilk kez G. Bizet'nin *Carmen* operasını daha sonra da Puccini'nin *Tosca* operasını orada izlemiştir. Çok etkilenen Mustafa Kemal, daha o zaman ülkesinde opera kurmayı kafasına koymuştur. Uzun yıllar sonra, Türkçe çevirisini ve orkestra şefliğini Ferit Alnar'ın yaptığı Puccini'nin *Tosca* operasının ikinci perdesi, 1939-40 döneminde Carl Ebert tarafından sahneye konacaktır.

Gazi Mustafa Kemal'in, asker, devlet adamı ve kültür devrimcisi olarak yirminci yüzyılın en büyük bağımsızlık savaşına örnek olan mücadelede kültür ve sanat önemli bir yer tutmaktadır. Yıkılan Osmanlı İmparatorluğu mirasından yeni bir devlet, yeni bir ulus yaratılmaktadır. Bu ulus örneğini Doğu'dan ya da Batı'dan değil, kendi tarihinden almaktadır. Bu ulusun toprakları ve sınırları gibi maddi varlığının yanında, bir ortak ruhu, manevi değerleri olması gerekmektedir. Gazi Mustafa Kemal büyük dehasıyla bu gerçeği

iyi görmüştür. Yeni devletin ulusal birlikteliğini sağlayacak en büyük güç Türk dili, Türk dilinin en büyük desteği ise halk musikisidir (Yöre, 2010: 28).

Kurtuluş Savaşı'nı kazanarak tam bağımsız, ulusal, modern bir devlet olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti, “çağdaşlaşma” amaçlarına ulaşabilmek için devletin ve toplumun yapısında köklü dönüşümlere yönelmenin bilincinde olmuştur. Bu yönelimi aydınlatan yol, “Aydınlanma Felsefesi”nden ve halkın geleceğe dönük özgün yaratıcılığından kaynaklanmaktadır. Mustafa Kemal Atatürk, toplumsal ve kültürel yapıyı hızla değiştirecek atılımlara girişmiş, ulusalcı ve çağdaş bir kültür politikasını temellendirmiştir (Yöre, 2010: 29).

Atatürk'ün, Türkiye Cumhuriyeti'nin düşman işgalinden kurtuluşunun üstünden kısa bir zaman geçtiği günlerde, eğitim ve öğretim sorunları üzerinde dururken güzel sanatlardan, kültür kuruluşlarından ve konservatuvarlardan bahsetmesi, Türklüğün ilerideki yolunu bu alanlarda şekillendirmiş bulunmasını mümkün kılan geniş bir fikir hazırlığı olduğunu kanıtlaması bakımından çok önemlidir (Yöre, 2010: 29).

29 Ekim 1923'te cumhuriyet rejiminin başlamasıyla birlikte, 1828 yılında Padişah I. Mahmut döneminde İstanbul'da sarayda Giuseppe Donizetti eliyle kurulmuş bulunan Muzika-i Humayun, 27 Nisan 1924'te tam kadrosu ile Ankara'ya taşınmış ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını almıştır. İstiklal Marşı'nın bestecisi Zeki Üngör'ün yönetimi altında çalışmalarını sürdürmüştür. Kurumun Armoni Mızıkası bölümü Veli Kanık'ın yönetimi altında Millî Savunma Bakanlığı'na bağlanmıştır (Altar, 2001: 199).

1924 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Yasası'yla çağdaş eğitim ve öğretimin ilkeleri bütünleştirilerek uygulama alanına geçirilmiştir. Başkent'in Ankara'da kurulması, çeşitli sanat kurumlarına Ankara'da yer verilmesini gerektirmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı, müzikteki kalkınma çabasının, önce okullarda ele alınması gerekliliğini benimsemiş ve Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kurulmasına karar vermiştir. Ortaokullara kültürlü müzik öğretmenleri yetiştirme çabasına olanak sağlayacak okulun kurulma çalışmaları konusunda, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın şefi Zeki Üngör görevlendirilmiştir. Musiki Muallim Mektebi çoğunlukla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın üyelerinden alınan öğretmenlerle Ankara Cebeci'de 1 Kasım 1924'te eğitime başlamıştır. Devlet Konservatuvarı'nın temeli olan okulda, çoksesli müzik eğitimi alarak mezun olanlar, yurdun çeşitli okullarına atanarak, çoksesli müziğin temel ilkelerini öğrencilere öğretmişlerdir (Altar, 2001: 200).

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, müzik alanında İstanbul'da da bazı kesin tedbirlere başvurulması gerekmiştir. Bu nedenle çalışmalarını kuruluşundan beri özel bir topluluk olarak sürdürmüş bulunan Dar-ül Elhan'a 1924 yılında uluslararası çoksesli müziğin ortak tekniği ile eğitim öğretim yapan bölümler eklenmiş ve kurumun içinde çoksesli bir koro, bir senfoni armoni orkestrası ve bir armoni mızıkası ünitesi oluşturulmuştur (Altar, 2001: 199).

Savaşlardan çıkmış olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin bütçesi son derecede kısıtlı olmasına rağmen, “muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkmak” için bilim ve teknik alanlarında öğrenim görmek üzere yurt dışına gönderilen nitelikli gençlerin yanı sıra 1925 yılında, yarışmalı sınavla seçilen besteci, usta çalgıcı ve müzik eğitimcisi olacak yetenekli gençler Avrupa'nın başlıca müzik okullarına öğrenim görmeye gönderilmeye başlanmıştır.

Cumhuriyet Dönemiyle birlikte, Atatürk devrimleri ve cumhuriyetin temel ilkeleri gerek tiyatro eserlerinde gerekse tiyatronun çeşitli yönlerinde uygulama alanı bulmuştur. Türk ulusunun erdemleri, idealleri, değerleri tarihten alıntılarla gösterilmiştir. Devrimlerin korunması ve övgüsü opera sanatı da dahil olmak üzere çeşitli eserlerde yer bulmuştur. Yepyeni bir devlet kurulurken tüm sanat dalları halka yönelik, halkın yararına ve onun kültür düzeyini yükseltecek şekilde temellenmektedir.

Atatürk, 1928 yılında başkent Ankara için hazırlanan şehir planlarına büyük ve modern bir opera binası koydurmuştur. Atatürk'ün plana koydurduğu Operaevi, ödenek yetersizliği nedeniyle inşa edilememiş, 1948 yılında Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün talimatıyla gerçekleşen Sergievi restorasyonu sonucunda Cumhuriyet, ilk Operaevi'ne kavuşmuştur.

Cumhuriyet'in ilan edilişinden sonraki ilk yıllarda opera alanında hızlı sayılabilecek bir gelişme gerçekleşmemiştir. 1930'da İstanbul'da “Opera Cemiyeti” kurulmuş, 1934'te “Büyük Opera Heyeti” tarafından G. Verdi'nin *La Traviata* operası sahnelenmiş olsa da bu çalışmalar opera sanatının gelişmesi açısından yetersiz kalmıştır (Larousse, Cilt 9, 5634).

1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi, Atatürk'ün davetlisi olarak Türkiye'ye gelmiştir. Atatürk, İran Şahı'na, gerçekleştirilen devrimler gösterilirken bir Türk Operası temsiline de programda yer alması gerektiğini düşünmüş ve besteci olarak o zaman yirmi yedi yaşında bulunan Ahmed Adnan Saygun'u seçmiştir. Türk ulusunun tarihi ve manevi

köklerini araştıran, bu kaynaklardan geleceğe ışık tutan *Özsoy* operasının konusu Gazi Mustafa Kemal'e aittir. Konu, İranlı şair Firdevsi'nin *Şehname* adlı eserinden bizzat Atatürk tarafından, Türk-İran halklarının kardeşliğini vurgulayacak şekilde düzenlenmiş ve libretto, Münir Hayri Egeli'ye yazdırılmıştır. Eser, Atatürk'ün yakın ilgisiyle ve yoktan var edilen orkestra, koro ve solistlerle, yaklaşık bir ay gibi kısa bir sürede ve çeşitli güçlüklerle rağmen tamamlanmıştır. Üç perdelik *Özsoy* veya *Feridun* adlı operanın ilk temsili Saygun'un yönetimi altında, devlet başkanları ve seçkin davetlilerin huzurunda, 19 Haziran 1934 günü Ankara Halkevi'nde sahneye kondu. Böylece 1934 yılında Ankara'da operaya doğru atılmış ilk adım, ilk deneme oynanmış oluyordu. Saygun'un başarısı ve Şah Rıza Pehlevi'nin gerek Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik devriminden gerekse operanın konusundan oldukça etkilenmesi Atatürk'ü son derecede heyecanlandırmış ve yapılan işi "Bir inkılap hareketi" olarak değerlendirmiştir (Refiğ, 2012: 26).

Gazi Mustafa Kemal'in büyük isteği, Anadolu insanının saf ve içten duygularından kaynaklanan müziği, çağın gelişmiş teknolojisiyle işleyerek ve kırsaldan kentsele taşıyarak tüm dünyaya yansıtacak ulusal müziği yaratmaktır. Böylece onuncu yıl nutkunda da belirttiği gibi, "Milli kültürü muasır medeniyet seviyesinin üzerine çıkarmak" ülküsü de *Özsoy* operası ile gerçekleşmiş olacaktır.

Ahmed Adnan Saygun ve *Özsoy* denemesi, Türk operasının tarihinde önemli yer almaktadır. Çünkü bu olay, Atatürk'ün Türkiye'de opera kurulması hakkındaki düşüncelerini doğrulayan ve uygulama için çalışmaların başlamasına yol açan en büyük olgudur. Atatürk, Saygun'dan hemen yeni bir opera bestelemesini ister. Bu eser, yeni bir uluşun doğuşunu anlatan *Taşbebek* operası olacaktır. *Özsoy*'un temsilinden birkaç gün sonra Atatürk, "Devlet Musiki ve Temsil Akademisi" kurulması yönündeki emirlerini vermiştir (Refiğ, 2012: 27).

25 Haziran 1934'te "Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilatı Kanunu" çıkarılmış, kanunun birinci maddesinde, amaçları şu şekilde belirlenmiştir: "a) Memlekette ilmi esaslar dahilinde milli musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak, b) Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek, c) Musiki muallimi yetiştirmek" (Daloğlu, 2013: 120).

Millî Eğitim Bakanlığı, Atatürk'ün direktifiyle Ankara'da Devlet Konservatuarı'nın kurulmasıyla ilgili hazırlıklara başlamıştır. Atatürk, 1934 yılında

Büyük Millet Meclisi'nin açılış konuşmasında: “*Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.*” demiştir (Altar, 2001: 201).

Devlet Tiyatrosu fikri ilk yıllarda bile devlet ileri gelenlerinde yerleşmiştir. 1935 yılında Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen, Devlet Tiyatro, Operet, Opera ve Temsil Kolları'nı kurmak için bazı girişimlerde bulunmuştur. Ankara'da uzmanların katılımlarıyla toplanacak kongreye gelecek üyelere gönderdiği mektupla şu çağrıda bulunmuştur: “*Ulu Reiscumhurumuzun işaretleri üzerine yeni hız alan müzik devrimimizin temel davası, yurdumuzda ulusal müziğin kurulması ve ilerlemesidir. Bu büyük ilkeye varmak için tutulacak yollar, yapılacak işler vardır.*” (Altar, 2001: 201). Bakanın bu çağrısı üzerine toplanan kongrenin kararı uyarınca, aynı yıl içerisinde Millî Eğitim Bakanlığı'nda ilk olarak “Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü” kurulmuştur.

1934 yılında Atatürk'ün talimat, yardım ve ilgileriyle bestelenmiş olan Ahmed Adnan Saygun'un bir perdelik *Taşbebek* operası 27 Aralık 1934'te, Necil Kazım Akses'in *Bayönder* operasından ilk üç tablo 28 Aralık 1934'te Atatürk'ün İstiklal Savaşı'nda Ankara'ya gelişinin on beşinci yıldönümü kutlamaları çerçevesinde Cumhurbaşkanının huzurlarında Ankara Halkevi sahnesinde ilk kez temsil edilmiştir. Atatürk, operaların librettolarında kullanılan her sözcüğün Türkçe olmasına özellikle dikkat etmiş, edebi yönden ve düşünce açısından bazı düzeltmeler yapmıştır (Altar, 2001: 200).

1935-36 ders yılında, Musiki Muallim Mektebi'nde kurulması düşünülen “Devlet Konservatuarı” için Atatürk'ün istek ve emirleri üzerine yabancı uzmanlar getirtilmiştir. Almanya'dan gelen çağdaş müziğin ünlü bestecisi Paul Hindemith'in Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşu ile ilgili raporunda açıklamış olduğu düşünceler arasında yer alan bir cümle, büyük bir önem taşımaktadır. Bestecinin bu görüşte ne kadar haklı olduğu, konservatuarın daha ileri yıllarda elde etmiş olduğu başarılı sonuçlardan anlaşılmaktadır. Hindemith raporunda kısaca şöyle demiştir:

“Bazı uluslara özgü müzik yeteneğinin, bu yolda uygulanması gereken kesin ölçülere tamamen uyar nitelikte olduğuna Türkiye'de şahit oldum. Türklerin müziğe olağanüstü oranda yetenekleri var, teknik uğraşının her türünü kolay benimseme bakımından sahip oldukları güç, planlı bir reform uygulanması halinde, Türklerin az zamanda, müzik alanında da üstün bir düzeye ulaşmalarına imkân sağlayacaktır.” (Hindemith'ten Akt. Altar, 2001: 201)

Konservatuarın Temsil Şubesi için, Hindemith'in tavsiyesi üzerine Almanya'dan ünlü tiyatro ve opera rejisörü Prof. Carl Ebert getirtilmiştir. Her ikisinin yaptığı incelemeler sonunda verilen raporlara göre, Musiki Muallim Mektebi içinde Devlet

Konservatuvarı sınıfları açılmaya başlamıştır. Bu nedenle büyük önder Atatürk, 1936 yılında Büyük Millet Meclisi açılış konuşmasında tespitlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara’da bir konservatuvar ve temsil akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazzır. Güzel sanatların her şubesi için, kamutayın göstereceğı alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir.” (Altar, 2001: 201).

Böylece adı henüz kanunla konmamış olmasına rağmen 1936 yılında, 1924’te Ankara’da faaliyete geçirilmiş bulunan Musiki Muallim Mektebi’nin öğrencileri arasından seçilen yetenekli elemanlarla yine aynı kurumun içinde Devlet Konservatuvarı sınıfları faaliyete geçirilmiştir. Konservatuvarda, müzik sanatının bütün dalları olduğu gibi tiyatro ve opera alanında da çalışmalara hızla başlanmıştır (Altar, 2001: 201).

1936 yılının Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, Profesör Carl Ebert’e: “Türkiye’de Türk dili ile bir opera, acaba kaç yıl sonra oynanabilir?” diye sormuş, Ebert: “Beş yıl sonra.” cevabını vermiştir. Bakan, bu cevabı derhal Atatürk’e iletmiştir. Büyük önder, böyle bir günü özlemle beklemiş, ancak ne kadar yazık ki, Türkiye’de opera kurulması için en büyük çabayı gösteren kişi olan Atatürk, çalışmaların sonucunu göremeden vefat etmiştir (Altar, 2001: 204).

1935-36 ve 1936-37 yılları, Türkiye için, müzik sanatında, uluslararası nitelikteki ortak tekniğı, çoksesli ulusal Türk sanat müziğini yaratma yolunda önemli yıllar olmuştur. Almanya’dan Hindemith ve Ebert gibi iki büyük sanat adamının Ankara’ya davet edilip, düşünce ve yardımlarını sağlamasıyla yetinilmemiş, İstanbul Belediye Meclisi de konservatuvarı organize etmek üzere, Viyana’dan zamanın ünlü bestecisi Hofrat Joseph Marx gibi bir otoriteyi İstanbul’a davet ederek yardımını sağlamıştır. Nitekim Hofrat Joseph Marx İstanbul’da Belediye Konservatuvarı ile ilgili incelemelere başlamış ve belediye başkanlığına sunduğı raporda kısaca şöyle demiştir: “Türkiye ileri müzik sanatına önem veren bir ülke olarak, büyük rol oynamaya adaydır; batı memleketlerinde okuyan Türk bestecileri, önemli eserler meydana getirmektedirler.” (Altar, 2001: 203).

Ankara Devlet Konservatuvarı faaliyete geçer geçmez, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Hasan Ferit Alnar gibi besteciler, yetenekli gençleri, geleceğın kültürlü yaratıcıları olarak çalıştırmaya başlamışlardır. Böylece yetişmiş ilk genç kuşak bestecilerinden bazıları yabancı bestecilerin yanında ihtiraslarını

güçlendirerek, müzikli sahne sanatına da çağdaş Tür operalarıyla katkıda bulunmuşlardır (Altar, 2001: 210).

Carl Ebert, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın opera stüdyosundaki eğitimle ilgili çalışmaları, uluslararası opera literatürünün standart eserlerinden alınan örneklerle, Türkçe metinli denemeler halinde oluşturup geliştirmiştir. Öğrenciler tarafından sahneye konan ilk oyun, Wolfgang Amadeus Mozart'ın bir perdelik *Bastien und Bastienne* adlı operası olmuştur. Türkiye'de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın eşliğinde ilk olarak Türkçe metinle oynanmış bulunan bu eser zamanın basınında geniş ilgi yaratmıştır (Altar, 2001: 203).

Devlet Konservatuvarı'nın çalışmaları, Atatürk'ün ölümünden iki yıl sonrasına rastlamaktadır ve büyük önder, çok istediği halde, devlet konservatuvarının, ancak 1939 yılında başlayabilen Türkçe opera denemelerini bile görme olanağını elde edememiştir.

Atatürk'ün izinde giden ikinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, sanattan ve özellikle Batı müziğinden hoşlanan bir kişi olarak bilinmektedir. Tıpkı Atatürk gibi, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü de yeni kurulan konservatuvara giderek tiyatro ve opera derslerini denetlemeye devam etmiştir. İnönü ile zamanın maarif vekili Hasan Ali Yücel, Carl Ebert'e büyük destek olmuşlardır. 1939'da Carl Ebert, konservatuvarın tiyatro ve şan bölümünü oluşturmuştur. Atatürk'ün emirleri sayesinde 1936'da kurulmuş olan Devlet Konservatuvarı'na ait kanun 1940 yılında çıkabilmiştir. Son sınıf öğrencileri için "Tatbikat Sahnesi" kurulmuş ve disiplinli opera çalışmaları hızla ilerlemiştir (Daloğlu, 2013: 26).

1939'da Carl Ebert'in raporlarından yararlanılarak 3829 sayılı bir yasa hazırlanmış, 24 Mayıs 1940'ta Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilerek yürürlüğe girmiştir. Bu yasanın ikinci maddesi; Musiki Muallim Mektebi içinde idareten kurulup faaliyete geçirilmiş Devlet Konservatuvarı'nın bölümlerini oluşturur ve iki ana bölüme ayırır. Müzik ve Gösteri Bölümü; opera, tiyatro ve baleden oluşmaktadır. Bu yasanın üçüncü maddesi, konservatuvarın kuruluşunun amacını açıklamaktadır: "*Her iki bölümün amacı, ülkede müzik, tiyatro ve bale kültürünü işlemek ve yetkin sanatçı yetiştirmektir.*" (Daloğlu, 2013: 137).

Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını 1941'de vermiştir. Türk operasının öncüleri olan genç öğrenciler, Ankara Halkevi Sahnesi'nde 3 Haziran 1941'de Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün de katıldığı diploma töreninde ilk temsillerini

vermişlerdir. Bu temsillerde Türkçe olarak oynanan iki opera sunulmuştur. Bunların ilki, W.A. Mozart'ın *Bastien und Bastienne* adlı eseri, ikinci eser, G. Puccini'nin *Madama Butterfly* operasının ikinci perdesi olmuştur. Temsillere Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası katılmıştır (Daloğlu, 2013: 26).

1941 yılının mayıs ayında Puccini'nin *Tosca* operasının ikinci perdesi, konservatuvarın opera elemanları tarafından, Türkçe librettolarla ve üstün başarı ile sahneye konmuş ve bu ilk opera temsilleri, zamanın basınında çeşitli yankılar yaratmıştır. Bu temsilde Tatbikat Sahnesi öğrencilerinin yanı sıra Nurullah Şevket Taşkiran ve Semiha Berksoy gibi Avrupa'da öğrenim görmüş profesyoneller de yer almışlardır. Birkaç ay sonra, Haziran 1941'de, yine aynı sahnede Puccini'nin *Madama Butterfly* operasının tamamı temsil edilmiştir. Böylelikle çalışmalar olumlu şekilde sonuçlanmış ve dünya sahnelerinde oynanan büyük operaların artık Türkiye'de de temsil edilebileceği, beş yıl gibi çok kısa bir zaman içerisinde kanıtlanmıştır (Altar, 2001: 204).

Konservatuvarın kurucularından Paul Hindemith, sürekli görev kabul etmemiş ancak sıklıkla Ankara'ya gelerek konservatuvarı denetlemiş ve rapor vermiştir. Carl Ebert, Devlet Konservatuvarı Tiyatro Tatbikat Sahnesi ile opera stüdyosunu, 1936-45 yılları arasında dokuz yıl kesintisiz yönetmiş ve 1947 yılında Türkiye'den tamamen ayrılmıştır (Altar, 2001: 202).

1941-42 ders yılı sonunda Devlet Konservatuvarı Opera Bölümü, ilk mezunlarını vermiştir. Bu ilk opera sanatçıları, ülkede bağımsız opera kumpanyaları mevcut olmadığından, Tatbikat Sahnesi'nin elemanları olarak çalışmaya başlamışlar, Puccini'nin *Tosca* operasının ikinci perdesini oynamışlardır. Devlet Operası kuruluncaya dek Tatbikat Sahnesi sanatçıları olarak Ankara ve İstanbul'da çeşitli operalar sahnelenmiştir. Ankara Halkevi'ndeki temsiller 1947 yılına kadar sürmüş ve beş opera daha başarı ile oynanmıştır. 1947 yılında yönetimi Muhsin Ertuğrul'a verilmiştir.

Ebert zamanından itibaren operanın halkla buluşması, izleyicileri çekebilmesi için eserlerin Türkçe söylenmesi gerektiği düşünülmüş, bu nedenle, operalar uzun yıllar Türkçeye çevrilerek oynanmıştır. Yıllar sonra her bestecinin yapıtı kendi öz dilinde yorumlanmıştır. Türkçe operayı oynamak o dönemde nasıl bir yenilik olmuşsa, dünya repertuvarında yer almış operaları özgün dilinde oynamak da yıllar sonra başka olumlu bir yenilik olarak görülecektir.

İkinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, senfonik müziğin yanı sıra operaya büyük ilgi göstermiş, karşılaşılan sorunları çözmeye çalışmıştır. 1946'da Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, dönemin Maliye Bakanı Nurullah Esat Sümer'den ihtiyaç duyulan opera binasının yapılması konusunda bakanın bir çözüm bulmasını rica etmiştir. Bütçe sıkıntısı içinde olan bakan, çözüm olarak Sergievi'ni opera binasına dönüştürmeyi önermiştir

Sergievi, mimar Şevi Balmumcu'nun 1933'te açılan uluslararası yarışmada birinci olan projesine göre 1935'te inşa edilmiş, modern mimarlığın başarılı bir örneği olmuştur. Sergievinin mimarı Şevki Balmumcu, yapısının opera binası olarak değerlendirilmesine onay vermemiştir. Bunun üzerine binanın Operaevi'ne dönüştürülmesiyle ünlü Alman mimar Paul Bonatz görevlendirilmiştir. Opera'nın Sergievi'nin dış duvarları korunarak içinin yıkılıp değiştirilmesiyle yapılması kararlaştırılmıştır. Sonunda 1948 yılında Sergievi, yenisi için öngörülenin yarısından az bir ödenekle bugünkü Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nün faaliyet gösterdiği Opera Sahnesi'ne (Büyük Tiyatro) dönüştürülmüştür.

Yapımı tamamlanan Opera Binası, 2 Nisan 1948'de, törenle hizmete girmiştir. Açılış töreninde "Türk Beşleri"nden Cemal Reşit Rey'in bestelediği *Birinci Senfoni*'nin ilk seslendirilişi, Ulvi Cemal Erkin'in *Keman Konçertosu*'nun ilk seslendirilişi, Necil Kazım Akses'in bestelediği *Ballad*'ın ilk seslendirilişi yapılmış, ardından Ahmed Adnan Saygun'un 'Lirik Dram' olarak ifade edilen üç perdelik *Kerem* operasının birinci perdesinin birinci sahnesinin dünya prömiyeri yapılmıştır. *Kerem* operası, dünya müzik tarihinde ilk ulusal Türk Operası olarak yerini almıştır. Büyük ilgi gören ve başarıyla temsil edilen eserler, bestecilerin yönetimi altında Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası eşliğinde sunulmuştur (Altar, 2001: 207).

Yıllar içerisinde Devlet Konservatuarı, yetenekli besteciler, müzikçiler, konsertistler, virtüözler, balerinler yetiştirmiştir. 1947'de Carl Ebert ülkesine dönünce bu göreve Muhsin Ertuğrul getirilmiştir (Altar, 2001: 201).

16 Haziran 1949'da 5441 sayılı yasa ile Devlet Operası ile Tiyatrosu yasal olarak kurulmuş ve Opera ile Tiyatro birlikte bir genel müdürlük altında profesyonel yaşamına başlamıştır. Muhsin Ertuğrul, tiyatro gibi, operanın da kuruluşunun ilk sanat adamı olmuştur. Çalışmalara başlamış olan Ankara Devlet Opera ve Balesi ile bu kurumun bir kolu halinde oluşan İstanbul Devlet Operası ve Balesi'nin çeşitli kadro ihtiyacını, devlet konservatuarından mezun olan sanatçılarla karşılayabilme olanağı elde edilmiştir. Bu

sanatçılar yalnız Türkiye’de değil, dünyanın belli başlı sanat merkezlerine davet edilmişler, ilgi ve hayranlıkla alkışlanmışlardır (Daloğlu, 2013: 37).

1948 ve 1956 yılları, uluslararası düzeyde virtüöz yetiştirme bakımından, birbirini tamamlayan iki ayrı yasanın (1948/5245, 1956/6660) yürürlüğe girdiği yıllar olmuş ve bu yasalarla, güzel sanatlarda ve müzikte olağanüstü yetenekli çocukların, yurt içinde ve dışında devletçe yetiştirilmeleri olanağı sağlanmıştır (Altar, 2001: 209).

1947’den 1949 yılına kadar olan geçiş döneminin ardından 10 Haziran 1949 tarihinde “Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi’nin Kuruluş Kanunu” resmen çıkmış, Tatbikat Sahnesi tarihe karışmıştır (Daloğlu, 2013: 140). Muhsin Ertuğrul’un 1949-1951 yılları arasındaki genel müdürlüğü süresince tiyatro, opera ve çocuk gösterileri sürdürülmüştür. Ankara Devlet Operası’nın kuruluşunda önemle yer alması gereken opera orkestrası, korusu ve balesi de 1950-52 yıllarından itibaren oluşturulmaya başlanmıştır. Ankara Devlet Tiyatrosu ve Operası, Muhsin Ertuğrul’un yönetiminde tüm teknik tesisleri içeren yeni binada (Opera Sahnesi) çalışmalara başlamıştır. Kurum daha sonraki yıllarda gelişimini hızlandırmış ve opera bölümü için, geleneğe uyararak, önce uluslararası literatürden klasik repertuarı Türkçe librettolarla oluşturabilmenin çabasını sürdürmüştür (Altar, 2001: 207).

1951’de Genel Müdürlüğe getirilen Cevad Memduh Altar, başarılı bir yönetimle “Repertuvar Sistemi”nin yanı sıra “Yıldız” sistemine de önem vererek dünya sahnelerinin ünlü isimlerini davet etmiş, kaliteyi artırmıştır. Türk opera ve bale sanatçıları yurtdışı turnelerine çıkmış, dünyanın belli başlı sahnelerinde uluslararası opera ve bale literatürünün önemli eserlerindeki başrolleri, davetli sanatçı olarak oynamışlardır. Leyla Gencer, Milano’daki ünlü La Scala Operası’nda sahneye çıkabilmeyi başaran ilk Türk Opera Şarkıcısı olmuştur (Daloğlu, 2013: 39).

Devlet Tiyatrosu ve Operası, 1953 yılında Ahmed Adnan Saygun’un büyük opera türünde bestelemiş olduğu *Kerem* operasının temsiliyle, ulusal Türk operasının tamamını da sahneye koyabilmiştir. Böylece 1953 yılından itibaren bir yandan ulusal Türk operasının çoğalmasına duyulan istek sürekli olarak artmış, bir yandan da uluslararası repertuarın başta gelen eserlerinin Türkçe librettolarla oynanmalarından elde edilen başarı, repertuvar operası olma yolundaki çabalara katkıda bulunmuştur. 1949-1980 yılları arasında Devlet Opera ve Balesi’nde uluslararası repertuarına ait belli başlı eserlerin Türkçe libretto ile oynanmasına devam edilmiştir. Yurt çapında verimliliğini

1953 yılına kadar ispatlamış olan Ankara Devlet Konservatuvarı, kendi bünyesinden ayrılan kadrolarla, aynı yıl İzmir’de bir Devlet Konservatuvarı’nın kurulmasına olanak sağlamıştır. 1954 yılında Muhsin Ertuğrul yeniden genel müdür olmuştur. Tanınmış bir tiyatro adamı olan Ertuğrul, “Bölge Tiyatroları” projesi ile tiyatro sahnelerinin sayısını artırmıştır. Opera bölümünün gerekli ilgiyi görememesi nedeniyle tiyatrodan ayrılma eğilimleri başlamış ve tıpkı devlet konservatuvarının kuruluşu gibi, ilgili kanun çıkmadan tiyatro ve operanın yönetimleri ayrılmıştır (Altar, 2001: 208).

Devlet Opera ve Balesi, 1958 yılından itibaren Necil Kazım Akses’in yönetimi altında, dünya opera literatürünün en güç eserlerini bile Türkçe librettolarla oynayabilecek seviyeye gelmiştir. 1960 yılında Richard Strauss’un *Salome* ve Carl Orff’un *Akıllı Kız* adlı eserleri, yabancı basında yankı uyandıracak düzeydeki bir başarı ile sahneye konmuştur (Altar, 2001: 209).

Başlangıçta Tatbikat Sahnesi’nin, daha sonra ise Devlet Operası’nın Ankara dışında özellikle İstanbul’da gerçekleştirdiği turne temsilleri, halkın ilgisini operaya çekmekte çok başarılı olmuştur. Diğer kentlerde de operalar kurulması düşünülür olmuştur. Gerekli potansiyel nedeniyle öncelik İstanbul’dadır. 1959 yılında İstanbul’da Aydın Gün’ün yönetimi altında “İstanbul Şehir Operası” kurulmuş ve temsiller vermeye başlanmıştır.

14 Temmuz 1970 tarihinde 1309 sayılı “Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Kuruluşu Hakkında Kanun” yürürlüğe girmiştir. Böylece Ankara’da Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü yapılandırılmış, “İstanbul Şehir Operası” devlet yapısı içinde yerini alarak “İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü” olarak genel müdürlüğe bağlanmış ve G. Verdi’nin *Aida* operası ile resmi olarak ilk temsilini gerçekleştirmiştir.

1968-1971 yılları arasında Aydın Gün genel müdürlük görevine atanmış, 1971-1972 dönemine gelindiğinde ise bayrağı Nevid Kodallı’ya devretmiştir.

Günümüzde, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü’nden 2008 yılında ayrılarak “Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü” statüsünü alan Ankara’nın yanı sıra İstanbul, İzmir, Mersin, Antalya ve Samsun’da temsil vermeyi sürdüren toplam altı opera ve bale müdürlüğü bulunmaktadır.

Bu araştırmanın konusu olan besteci, orkestra şefi, piyanist Selman Ada dışında Cumhuriyet’in ilanından sonra Türk opera literatürüne katkıda bulunan besteciler ve eserleri şu şekilde listelenebilir:

Tablo 1. Selman Ada Dışında Cumhuriyet’in İlanından Sonra Türk Opera Literatürüne Katkıda Bulunan Besteciler Ve Eserleri

CEMAL REŞİT REY	• Çelebi Operası • La Geisha Operası • Yann Marek Operası • Faire Sans Dire Operası • Sultan Cem Operası • L’Enchantement Operası • Zeybek Operası • Köyde Bir Facia Operası
AHMET ADNAN SAYGUN	• Özsoy Destanı • Taş Bebek Operası • Kerem Operası • Köroğlu Operası • Gılgamış (epik-dram)
NECİL KAZIM AKSES	• Mete Operası • Bayönder Operası • Timur Operası
SABAHATTİN KALENDER	• Deli Dumrul Operası • Nasrettin Hoca Operası • Karagöz Operası • Cem Sultan Operası
NEVİT KODALLI	• Van Gogh Operası • Gilgameş Operası
FERİT TÜZÜN	• Midas’ın Kulakları Operası
CENGİZ TANÇ	• Deli Dumrul Operası
ÇETİN IŞIKÖZLÜ	• Gülbahar (Ağrı Dağı Efsanesi) Operası • Aşk ve Barış Operası • Dudaktan Kalbe Operası • İnanna Operası • Şu Çılgın Türkler Operası • Çanakkale’den Barış Çağrısı Operası
OKAN DEMİRİŞ	• IV. Murat Operası • Karyağdı Hatun Operası • Yusuf ile Züleyha Operası
NEJAT BAŞEĞMEZLER	• Kambur Üstünde Kambur Operası
AYDIN KARLIBEL	• Hekim Operası
HASAN UÇARSU	• Sinan Operası

Tablo 1 (Devam). Selman Ada Dışında Cumhuriyet'in İlanından Sonra Türk Opera
Literatürüne Katkıda Bulunan Besteciler Ve Eserleri

YALÇIN TURA	• Sevmek Nedir Operası • Karacaoğlan Operası
TİMUR SELÇUK	• Bir Uzay Masalı Operası
SERDAR YALÇIN	• Tangopera
ALİ HOCA	• Lale Çılgınlığı Operası
TEVFİK AKBAŞLI	• Kutsal Sandık Operası • Yeniden Doğuş Operası • Muhteşem Süleyman Operası
CAN ATILLA	• Göbeklitepe Operası
MUSTAFA ERDOĞAN	• Karagöz ve Hacivat ile Cumhuriyete Yolculuk Operası • Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler Operası • Nasreddin Hoca Operası
EVİRİM DEMİREL	• Ninatta Operası
TOLGA TAVİŞ	• Hekimoğlu Operası
ARDA ÖZMEN	• Aliş ile Maviş (Bir Nefes Yaşam) Operası
UTAR ARTUN	• Kalp Korosu Operası

9. BİYOGRAFİ VE MONOGRAFİ

Önemli kişiler hakkında bilgi edinmek için yapılan biyografik çalışmalar, okuyucular ve araştırmacılar için oldukça önemlidir. “Tanınmış kişilerin hayat hikayelerinden bahseden bir türdür biyografi. Tarih, günümüzden önce yaşayanların karşılaştıkları olayları ve onların kahramanlarını anlatır. Olaylar kadar, olaylarda etkili olmuş kişi ya da kişilerin hayat hikayeleri, bizzat olayın kendisi kadar önemlidir” (Yıldırım 2017: 1). Tarihte yaşamış önemli kişilerin hayatının ele alındığı biyografi türü, o kişinin ailesi, çocukluğu, başarıları, eğitimi ve varsa eserlerini ele almaktadır. “Biyografi okuyucu için bir değer taşımalıdır. Bu değer büyük şahsiyetlerin hayat karşısındaki tutumlarını örnek almak, tarihi trajedilerden ders çıkarmak, merak edilen tarihi olaylar yahut dönemler hakkında bilgi sahibi olmak gibi didaktik bir kazanım olabilir” (Koçyiğit, 2018: 6).

Monografi ise, sosyal bilimlerde yer alan çeşitli ulusal ve kuramsal geleneklere göre “örnek olay incelemesi”, “durum incelemesi”, “monografik çalışma” veya “monografik yaklaşım” gibi farklı isimler halinde yer alabilmektedir. Uygulamada sıklıkla tercih edilen “örnek olay incelemesi” ifadesinin sosyal bilimler altında yer alan gelenek, ekol, yaklaşımlara göre oldukça çeşitli ve farklı anlamlar taşıyabildiği

görülmektedir. Terim, köken açısından psikoloji ve tıp gibi klinik çalışma alanlarında yer alan “vaka tarihçesi” terimiyle benzerlik taşımaktadır. Sosyal bilimlerde yer alan vaka yöntemi ise, “örnek olay incelemesi” veya “monografik çalışma” olarak adlandırılrsa da aslında toplumbilimsel bir çalışmanın hedefleri açısından özel önem taşıyan vakalar üzerinde çalışmaya odaklanmaktadır. Ayrıca bu çalışma yöntemi, odak noktasıyla ilişkili durumların gözlemlenmesi, yeniden yapılandırılması ve analizi konusunda tümevarımsal bir yaklaşımla uygulanmaktadır. Bu anlamda yöntem, söz konusu durumun derinlemesine incelenmesini esas almaktadır (Hamel, 1992: 1).



İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. TEZLER

Evrin Tuğçe Demir, 2014 yılında tamamladığı *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans tezinde Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu operasını şan tekniği ve dramaturgi açısından incelemiştir. Operada yer alan koro, solo partileri, düet, terzet, quartet ve quintette partilerini şan tekniği açısından incelemiş, operanın dramaturjik yapısını ele alırken kimlik çözümlemesi, ortam çözümlemesi ve drama çözümlemesi yapmıştır. Tüm bu inceleme ve çözümlemeler sonunda *Aşk-ı Memnu* operasının Belcanto tekniğinde bestelenmiş olduğunu tespit etmiş ve daha başarılı bir icra elde edebilmek için nefes tekniği ve dramaturjik yorumlama tekniğine dair çözüm önerileri sunmuştur. Demir'in bu çalışması, besteci Selman Ada'nın opera bestelemeye konu ve librettoya ne kadar önem verdiğinin göstergesi olması açısından çalışmaya yol göstermektedir.

Papatya Atak, 2007 yılında tamamladığı *Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans tezinde tek sesli Türk müziğini ve Türk folklorunu kullanarak müzik alanında evrenselliğe dönük eserler veren Türk bestecileri ve eserlerini ele alarak Türk operasının gelişimini ortaya koymaya çalışmıştır. Araştırmasının bir bölümünü Selman Ada'ya ayıran Atak, Ada'nın yalnızca kısa özgeçmişine ve 2007 yılına kadar bestelemiş olduğu eserlerinin listesine yer vermiştir. Atak tarafından gerçekleştirilen inceleme, Ada'nın diğer opera bestecilerimize oranla opera alanında çok daha yoğun çalıştığının bir göstergesi olması bakımından araştırma bakımından önem taşımaktadır.

Aşkın Usta *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nda Fagotun Kullanımına Yönelik Bir İnceleme* başlıklı 2017 yılında tamamladığı yüksek lisans tezinde, besteci Ada'nın fagot çalgısından standart dışı kabul edilebilecek bir şekilde yararlanarak eserin başından sonuna kadar adeta bir solo çalgı gibi kullandığını tespit etmiştir. Böylece yüzyıllardır orkestra içinde belli bir kimliği koruyan fagota besteci tarafından yeni bir kimlik kazandırıldığını ortaya koymuştur. Usta'nın fagot çalgısı özelinde gerçekleştirmiş olduğu araştırma Selman Ada'nın operalarında tınıyla karakter betimlemesine örnek teşkil ediyor olması bakımından çalışma açısından aydınlatıcı bir nitelik taşımaktadır.

İlker İşsever, 2011 yılında tamamladığı *Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden Okan Demiriş'in "IV. Murat" ve Selman Ada'nın "Ali Baba ve Kırk Haramiler" Operalarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması* başlıklı sanatta yeterlik tezinde farklı iki janra ait iki eseri (Opera Seria ve Opera Comique) konu işlenişi, sahneleniş, dekor, kostüm, vokal ve orkestral açıdan müzikal anlatımlarını incelemiş ve karşılaştırmıştır. Birbirlerinden çok farklı tarzlarda iki opera olmalarına karşın bestelemeye Demiriş ve Ada'nın arasındaki esas fark, Türk ezgi ve motiflerinin kullanımından kaynaklanmaktadır. İşsever'e göre Demiriş, Türk ezgi ve motiflerini klasik batı müziği kuramları çerçevesinde yerleştirirken Ada ise yararlandığı Türk ezgi ve motiflerini çoksesli platformda klasik batı müziği formatlarına uyarlamıştır. İşsever'in çalışması araştırmada opera bestecisi olarak Selman Ada'nın nano operalar dışında kalan tüm bestelediği eserleri "Opera Comique" stilinde bestelemeyi tercih etmesine dikkat çekmektedir.

Hilmi Yazıcı, 2015 yılında tamamladığı *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi* başlıklı doktora tezinde 'ulusalcılık' kavramı bağlamında, ulusal unsurların operaya olan etkilerini *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserini inceleyerek tespit etmeye çalışmıştır. Gerçekleştirdiği görüşmeler ve müziksel analiz yoluyla elde ettiği veriler doğrultusunda *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinde Selman Ada'nın ne gibi 'ulusal' müziksel materyaller kullandığını da tespit etmeye çalışmıştır. Sonuç olarak Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinde 'ulusal' müzik malzemelerine yer verdiğini, bu malzemelerin esere kültürel çerçevede 'ulusalcı' bir boyut kazandırdığını tespit etmiştir. Yazıcı'nın araştırması Selman Ada'nın özellikle opera bestecisi olarak tam anlamıyla ulusalcı bir besteci olup olmadığının sorgulanmasını sağlaması açısından önem taşımaktadır.

2. MAKALELER

Ayhan Helvacı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin 2012 yılı 23'üncü sayısında yayımlanan *Çağdaş Türk Operaları İçinde Farklı Bir Tat: Ali Baba ve Kırk Haramiler Operası* başlıklı makalesinde Selman Ada'nın *Ali Baba & 40* operasını müzikal açıdan incelemiştir. Ayrıca özellikle operanın teatral boyutunda sahne üzerindeki tiplerin meddah, karagöz ve ortaoyunu gibi geleneksel Türk tiyatrosundaki tiplerle özdeşleştiği saptamasında bulunmaktadır. Selman Ada'nın eserini özellikle oyunculuk yönünden ele alan çalışmasında sunduğu bakış

açısıyla Helvacı, Ada'ya ait olan, “Besteci tiyatroya hâkim olmak durumundadır.” düşüncesini desteklemesi bakımından çalışma açısından önem taşımaktadır.

Hilmi Yazıcı ve danışmanı Z. Seçkin Gökbudak'ın aynı yıl savunulan doktora tezinden üreterek EKEV Akademi Dergisi'nin 2015 yılı 62'nci sayısında yayınladıkları *Aşk-ı Memnu Operasında Ulusalçılığa İlişkin Unsurlar* başlıklı makalede besteci Selman Ada'ya ait *Aşk-ı Memnu* adlı eserin ulusalcılık akımı çerçevesinde değerlendirilebilmesi için içeriğinde bulunması gereken “ulusalcı” unsurların tespitine yönelik gerçekleştirdikleri araştırmayı ele almışlardır. Ayrıca çalışmada Ada'nın eserinden hareketle tümevarımcı bir yaklaşımla Cumhuriyet dönemi Türk sanatına yönelik genelleme yapma çabasından da söz etmek mümkündür. Eserin ulusalcı perspektifte değerlendirilmesi, güncel sanat ortamının siyasi ilişkilerine de pencere açması bakımından önem taşımaktadır.

Bülent Yüksel, 2021 yılında yayınladığı makalesinde Türk edebiyatının kilometre taşlarından biri kabul edilen gerçekçi roman *Aşk-ı Memnu* ile bu eserden hareketle Tarık Günersel'in yeni bir kurgu ve olay örgüsüyle yazdığı libretto ve Selman Ada tarafından bestelenen aynı adlı opera eserini müzik, dramatik yapı ve karakterler çerçevesinde karşılaştırarak incelemiştir. Bu karşılaştırmadaki amacı ise roman ve opera eseri arasındaki farklılıkları ve librettoda vurgulanan hususları ortaya çıkarmaktır. Libretto'yu incelerken dramatik yapı ve karakterleri çözümleyen Yüksel, libretto yazarı Günersel'in Uşaklıgil'in romanında değinmediği toplumsal ve siyasi unsurlara değindiğini tespit etmiştir. Devlet yönetiminde görülen baskıcı tutumun açıkça vurgulandığı belirtilmektedir. Müzikal açıdan ise Ada'nın Batı ve Türk müziği sentezindeki ustalığından bahsetmekte, genel opera anlayışına göre aryaların sayıca fazlalığına da dikkat çekmektedir. Yüksel tarafından gerçekleştirilen bu çalışma, Ada'nın konu bakımından edebi eserlere dayalı operalarında dramatik aksiyonu güçlendirme veya eseri günümüze ait toplumsal ilke ve değerlere uyumlu hale getirme amacıyla libretistlerle birlikte yaptığı eklemelere örnek teşkil etmesi bakımından çalışma açısından önem taşımaktadır.

3. KİTAPLAR

Henüz Selman Ada hakkında yazılmış bir kitap bulunmamaktadır. Ancak Evin İlyasoğlu ve Ersin Antep, kitaplarının içeriğinde Ada'ya yer vermişlerdir. Evin İlyasoğlu, 1998 yılında basılan *Çağdaş Türk Bestecileri / Contemporary Turkish Composers* adlı

kitabında bestecinin oldukça kısa özgeçmişı ile o zamana kadar bestelemiş olduğu eserlerin künyelerini hem Türkçe hem de İngilizce olarak ele almıştır.

Ersin Antep ise 2006 yılında basılan *Türk Bestecileri Eser Kataloğu: Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi* adlı kitabında bestecinin o zamana ait iletişim bilgileri ve besteleme türlerine yönelik eser listesiyle sınırlı kalmıştır. Besteci hakkında başka hiçbir bilgiye yer vermemiştir.

4. YAZILAR

4.1. ADA’NIN KENDİ YAZILARI

Mersin Devlet Opera ve Balesi’nin 2001-2002 sezonu sahnelenen *Mavi Nokta* adlı eseri için bastırılan kitapçıkta doğrudan Mersinli sanatseverlere seslenen besteci Selman Ada, opera ve bale kurumlarını bir bitkiye benzetmekte ve tıpkı bitkilerin titiz bir ilgiye muhtaç olması gibi opera ve bale kurumlarının da izler kitle ilgisine muhtaç olduğunu bildirmektedir. Ayrıca Türk operasının opera ve bale bestecileriyle var olabileceğine değinen Ada, ülkemizde opera ve bale kurumlarını eserleriyle besteleyen besteci sayısının azlığı nedeniyle kendisine bu konuda görev çıkartmaktadır. Yazısında son olarak izler kitlenin opera ve bale kurumu açısından önemine dikkat çekmek üzere, davetiyelerin klişe ifadesi olan “Sizleri aramızda görmekten onur ve sevinç duyarız.” cümlesini değiştirerek yerine “Sizleri aramızda görürsek, ülkemizin, sanatın ve geleceğimizin kaygısına düşmeyiz.” ifadesini getirmektedir.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nin 2006-2007 sezonunda sahnelediği *Ali Baba ve 40* operası için hazırlanan kitapçıkta kaleme aldığı *Lirik Alem* başlıklı yazısında öncelikle opera sanatının kelimeler ile müziğin birlikteliği sayesinde izleyicide yarattığı soyut hayal dünyası sayesinde tiyatro sanatından ayrıldığına değinen Ada, söz konusu hayal dünyasını “Lirik Alem” olarak tanımlamaktadır. Ada’ya göre opera izleyicisi, eser süresince müzikle yaratılan psikolojik bir yolda ilerlemekte ve sözcüklerin kendilerinde yarattığı çağrışımlara göre farklı lezzetler almaktadır. Sahnelemede rejisörün eserin librettosundan ziyade müziği ile görselliği kurgulaması gerekmektedir. Böylece izleyicinin hayal gücü yönlendirmeye sınırlanmayacaktır. Bestecinin eser yaratımında yararlandığı orkestra, armoni, ritim ve ezgiye dayalı malzemeler ise izleyicide kendi hayal gücüne dayalı illüzyonlar yaratmaktadır.

Ankara Devlet Opera ve Balesi kurumunun 2006-2007 sezonunda sahnelediği *Aşk-ı Memnu* eserinin kitapçığında bestecinin hayattan beslendiğine vurgu yapan Ada, bu

düşüncenin ortaya çıkaracağı sanat eserinin hayatla bire bir aynı olması durumunda sanata gerek kalmayacağı ikilemine de dikkat çekmektedir. Ada'ya göre bu ikilem, eserlerin gerçek hayatta olduğu kadar sınırlılıklara bağımlı olmaması sayesinde ortadan kalkmaktadır. Gerçek hayatın sınırlılıkları, sanatçının eserde yansıttığı sırları vasıtasıyla geçerliğini yitirmektedir. Bu durum, besteci tarafından eserde yer alan kahramanlara, kahramanları sahne üzerinde canlandıran oyuncularından da izleyiciye yönelen etkileşim sayesinde gerçekleşmektedir. İzleyici ise kendi iç dünyalarında karakterlerle özdeşleşerek süreci tamamlamaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil tarafından yazılan eserde yer alan olay örgüsü sonuçta intihar içeriyor olsa da modern dünyada Behlül'ün başka bir kadına yönelmesi gibi bir durum, intihar için geçerli bir sebep oluşturmamaktadır. Ada, bu durumu gerekçe göstererek operada Bihter'in Behlül'den hamile kalmasını, Günersel ile birlikte olay örgüsüne ekleyerek eserin sonunu daha inandırıcı hale getirmeye çalıştıklarını belirtmektedir.

Gazete Müzik dergisinin 12.06.2006 tarihli sayısında yayınlanan *Opera Yönetmek* başlıklı yazısında Devlet Opera ve Balesi kurumlarında diğer tüm yönetsel mevkilere Türk sanatçıların atanıyor olmasına karşı nedense müzik direktörlüğü makamlarına yıllardır 1309 sayılı Devlet Opera ve Balesi kuruluş kanununa aykırı olacak şekilde daima yabancı orkestra şeflerinin atandıklarına dikkat çekmektedir. Atamaları yapılan yabancı şeflerin yeterliklerinin de tartışmaya açık olduğuna dikkat çekmektedir.

Gazete Müzik dergisinin 29.06.2007 tarihli sayısında yer alan *Sakin Opera ya da Bale Bestelemeyin!* başlıklı yazısında Selman Ada, müzisyenlikte amatörlük ile profesyonellik arasındaki farka değinerek odağını besteciliğe çevirmektedir. Ülkemizdeki bestecilerin nota yayımcılığı, senfonik orkestra ve oda müziği konserlerinde eserlerinin seslendirilmelerinden hak ettikleri telif ücretlerinin hiçbirini alamadıklarına dikkat çeken Ada, Devlet Opera ve Balesi kurumlarında ise telifin gişe hasılatına endeksli olması ve temsillerde gerek protokol gerekse indirimli bilet satışları sebebiyle teliflerin oldukça düşük kaldığını belirtmektedir. Bu sebeple Türkiye'de bestecilikle hayat sürmenin imkânsız olduğunu vurgulamaktadır.

2007 yılında Gazete Müzik dergisinde yayınlanan *Kültür Bakanı Olmak* başlıklı yazısının başında devlete bağlı sahne sanatları kurumlarının uzun zamandır hükümetten ve sivil toplumdan herhangi bir destek alamaması sebebiyle çok büyük sıkıntılar içinde bulunduğu değinen Ada, yasal olarak engellendiği için, kurumların içinde bulunduğu sıkıntılardan halkın haberinin dahi bulunmadığına dikkat çekmektedir. Söz konusu

kurumların sorunları her ne kadar dönemin Kültür ve Turizm Bakanı ve bakanlığın diğer üst düzey yöneticilerine kurum yöneticileri ve sanatçılar tarafından aktarılsa da tüm bakanlık yönetiminin sorumlu olduğu kültüre dair işleyişe duyarsız kalarak tüm dikkatlerini sadece turizm yönüne vermeleri sebebiyle sorunlara kesinlikle herhangi bir çözüm arayışı dahi bulunmadığını vurgulamaktadır. Besteci, yazının son kısmında özellikle kültür bakanlığı görevini mutlaka bir sanatçının yürütmesi gerektiğini ve böylece kurumların sorunlarına çözüm bulmanın yanı sıra bakanlık ve diğer siyasi kurumlarda bulunan siyasetçi ve bürokratların sanat hakkında doğru bir biçimde bilgi sahibi olabileceklerini savunmaktadır.

Selman Ada'nın 2007 yılında Gazete Müzik dergisi için hazırlamış olduğu son yazı ise *Ulusal Opera-Bale Manifestosu* başlığını taşımaktadır. Manifestoda Türkiye'de varlığını sürdürmekte olan Devlet Opera ve Balesi kurumlarının işleyiş ve temel görevlerini toplam on dört madde halinde ele alırken kurumların yönetiminden opera sanatını oluşturan unsurlara, sahneleme dilinden repertuvarların ulusallaşmasına kadar her türlü temel noktaya dikkat çekmektedir.

2009 yılı aralık ayında yayınlanmaya başlayan Opera Bale Gazetesi'nin ilk sayısında yayımlanan İzmir Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenen *Aşk-ı Memnu* operası ile ilgili yazıda eserin bestecisi Selman Ada, eserin bestelenme aşamasında libretto yazarı Tarık Günersel ile birlikte gerçekleştirdikleri çalışmalara ışık tutmaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından hareketle bestelediği operayı çağdaş ve evrensel bir çizgiye oturtmak adına esere bir nişan sahnesi ile şiirler eklemeyi uygun bulduklarını belirtmektedir. Besteci, çalışma sürecinde derinlemesine inceleme fırsatı bulduğu Servet-i Fünun edebiyatı ile Tevfik Fikret'in şiirlerinin kendisini zenginlik açısından çok etkilediğini de vurgulamaktadır.

Samsun Devlet Opera ve Balesi tarafından 2010-2011 sezonunda sahnelenen *Ali Baba & 40* operasının kitapçığında yer alan yazısında Ada, opera ve bale sanatlarının geliştiği ülkelerin sosyokültürel tarihlerinden yola çıkarak büyük kentlerde öncelikle konservatuvarların, ardından tiyatro kurumlarının açıldığını ve en son olarak da opera ve bale kurumlarının kurulduğunu belirterek Samsun şehrini odak noktasına taşımaktadır. Samsun'da Devlet Tiyatrosu'nun bulunmasının önemine değinerek bu kurumun opera ve bale için seyirciyi hazırladığını belirtmektedir. Yazısında dikkat çektiği en önemli nokta Samsun'da halen bir konservatuvarın bulunmadığı gerçeğidir. Konservatuvar bulunmamasının büyük bir eksiklik olduğunu ve bir an önce konservatuvarın açılarak

Samsun Devlet Opera ve Balesi kurumuna sanatçı yetiştirmeye başlamasının önemini vurgulamaktadır.

Yine Mersin Devlet Opera ve Balesi'nin 2011-2012 sezonu sahnelenen *Aşk-ı Memnu* adlı eseri için bastırılan kitapçıkta Ada, operayı izlemek üzere gelen seyirciler arasında bu kitapçığı edinenlere eserle ilgili kendi algı ve düşüncesini kısaca paylaşmaktadır. Besteciliğin temelde hayal etmeye dayandığından yola çıkan besteci, hayallerin ise hayata dayalı olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca kendine özel sırları (hayal ve düşünceler) olmadan böyle bir eserin de ortaya çıkmayacağını belirtmektedir. Romanda yaşanan olayların sonuç olarak intihara bağlanmasının günümüz şehir hayatında inandırıcı olmayacağından hareketle Bihter karakterinin Behlül'den hamile kalması ile intiharı inandırıcı kılmaya çaba sarfettiklerine de dikkat çekmeyi uygun bulmaktadır. Son olarak, besteci, müziği ile tamamen dramı desteklemeyi ve dünyaya klasik bir Türk operası kazandırmayı amaçladığını ifade ederken gerek aryaların gerekse ansamblların dillerde dolaşacağı ve sıklıkla seslendirileceği bir eser bestelemiş olduğunu ümit ettiğini ifade etmektedir.

Selman Ada, Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Kültür-Sanat Dergisi'nin Ağustos 2021'de yayımlanan 62-63'üncü sayısında *Konservatuvar Eğitimi: Görüş ve Öneriler* başlığı ile yer alan yazısında gerçek müzik konservatuvarlarının eğitimlerinde temel rol oynayan yazı bölümleri olarak tanımladığı solfej, armoni, kontrpuan, füg ve kompozisyon bölümlerine dikkat çekmektedir. Türkiye'deki konservatuvarlarda yürütülmekte olan temel eğitimlerin yetersizliğinden bahsederken yazı bölümlerinden alınması gereken eğitime dair sistem ve süreleri içeren bir öneri de getirmektedir. Ayrıca Konservatuvarların YÖK kapsamında çıkarılarak bağımsız eğitim kurumları olması gerektiğinin de altını çizen Ada, Ankara ve İstanbul'da müzik alanında yüksek öğretim verecek bağımsız kurumların bir an önce kurulması ve bu kurumlar dışında kalan tüm konservatuvarların ise yüksek öğretime hazırlık kapsamında eğitim vermeye geçmeleri gerektiğini vurgulamaktadır.

Aynı derginin Aralık 2021'de yayımlanan 64-65'inci sayısında aynı yıl vefat eden yakın dostu olarak ifade ettiği tenor Ender Arıman'a ithafen *Muhteşem Tenor Ender Arıman* başlıklı bir yazı yazan besteci, *Ali Baba &40* operasındaki başrolü Arıman'a ithafen bestelediğini belirtmektedir. Ayrıca, Türkiye'de eksikliği çokça hissedilen opera kaydına hitap edebilecek büyüklükte stüdyoların bulunmaması sebebiyle Arıman ve

Arıman gibi çok önemli seslerin hak ettikleri kalıcılığa bir türlü ulaşamadıklarını da belirtmektedir.

Ada, Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Kültür-Sanat Dergisi'nin Ekim 2022 tarihli 70'inci sayısında yayımlanan *Türk Opera Repertuarı* başlıklı son yazısında ülkemizdeki ulusal opera ve bale eserlerinin sayılarındaki yetersizliğe dikkat çekmektedir. Özellikle emekli olduktan sonra opera bestelemeye ağırlık vermesinin amacını ulusal Türk opera repertuarının kendine yetecek hale gelmesini sağlamak biçiminde belirten besteci, halkın opera sanatına yeterince itibar etmemesinin sebebini de Devlet Opera ve Balesi sahnelerinde Türk eserlerinin yeteri kadar yer almamasına bağlamaktadır. Opera sanatının anavatanı kabul edilen İtalya dışında Fransa'nın yüzde elli ila altmış, Rusya'nın ise çok daha yüksek yüzdelerde kendi ulusal repertuarlarından eser sahneye koyduklarını da vurgulamaktadır.

4.2. ADA HAKKINDA YAZILANLAR

4.2.1. Dergi Yazıları

Hayat Mecmuası'nın 1961 yılı Haziran sayısında henüz sekiz yaşında olan Selman Ada'nın 27 Mayıs devriminin yıl dönümü için bestelemiş olduğu marşın İstanbul Radyosu'nda yayınlandığına dair bir yazı paylaşılmıştır. Yazıda *Çocuk Saati* programının başlangıcında marşın seslendirildiği ve Selman Ada ile bir söyleşi gerçekleştirildiği bildirilmektedir. Ada, *27 Mayıs Marşı*'nı dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'e armağan etmiştir.

Selman Ada'nın bestecilikte ellinci yıl konseri kitapçığında şair, çevirmen, tiyatro yazarı ve libretist Tarık Günersel'in kaleminden yer alan yazıda on beş yaşında tanıştıkları günden itibaren birlikte yaptıkları çalışmalar özet biçiminde aktarılmıştır. Günersel, özellikle *Ali Baba & 40* operasının ortaya çıkış ve sahnelenme sürecini detaylandırırken, *Mavi Nokta* oratoryosu ile *Aşk-ı Memnu* operasını nispeten daha yüzeysel bir dille betimlemeyi tercih etmiştir. Yazının sonunda bestecinin söz konusunda da en az müzikte olduğu kadar usta olduğunu, sevgi ve saygıya her zaman çok önem verdiğini ve ileride hak ettiği değeri mutlaka göreceğini belirtmiştir.

Lüksemburg'da yayınlanan Pizzicato; Remy Franck's Journal About Classical Music adlı derginin 25 Temmuz 2014 tarihli haberi *Besteci Ada Türkiye'nin Devlet Operasını Yönetiyor* başlığını taşımaktadır. Metin içeriğinde ise TÜSAK yasa tasarısı karşısında fikir beyan etmesi sebebiyle görevinden alınan Rengim Gökmen'in yerine

atandığı belirtilmektedir. Ayrıca Ada'nın, kısa bir özgeçmişine ve eserlerinden bazılarına da ismen yer verilmektedir.

Andante Dergisi'nin 15 Ağustos 2014 tarihinde yayınladığı yazısıyla derginin hem sahibi ve genel yayın yönetmeni hem de yazarı Serhan Bali, besteci Selman Ada'nın Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü makamına atanmasının altında yatan nedenleri ve gerçekleri sorgulamaktadır. Ada'nın ses getiren *Mevlid Kantatı*'nın da bestecisi olduğunu belirten yazar, dönem iktidarının “muhafazakâr sanat” söylemini hatırlatarak Türk sanatının millileştirilmesi, opera ve balenin Türk ve İslam değerleriyle daha fazla buluşturulmasına yönelik taleplerine dikkat çekmektedir. Bali, Selman Ada'nın bu göreve atanmasının tamamen stratejik bir karar olduğu düşüncesiyle gerekçe olarak da Türk opera ve balesindeki ulusalcı akımın en önemli figürlerinden biri olarak Selman Ada'nın bu göreve gelmesiyle Gökmen zamanında temelleri atılmış olan millileşme ve yerleşmenin hız kazanacağını da belirtmekten geri durmamaktadır. Son olarak Bali, iktidarın amacının aslında yok edemeyeceğini bildiği bu sanat dallarının daha milli bir anlayışla yapılmasını sağlamanın ötesine geçmediğini de bildirmektedir.

Andante dergisinin 6 Ocak 2016 tarihinde anonim olarak yayınladığı *Eyvah! Ya bale de bestelemeye başlarsa!* başlıklı yazıda dönemin Devlet Opera ve Balesi Genel müdürü Selman Ada'nın 2015-2016 sezonunda kendinden başka hiçbir Türk bestecisinin eserlerine izin vermediğini vurgularken, kendince yaptığı bir hesap pusulası ile telif ücreti bazında bestecinin ne kadar haksız gelir elde edeceğini ortaya koymaktadır. Yazının ilerleyen kısımlarında ise bu durumun bir opera solisti tarafından Teftiş Kurulu Başkanlığı'na dilekçe ile şikâyet edildiğini, kurul başkanının solisti önce görüşmeye davet ettiğini sonra ise çeşitli bahanelerle görüşmeyi gerçekleştirmediğini vurgulamaktadır. Aynı solist tarafından Başbakanlık İletişim Merkezi - BİMER'e yapılan şikayete cevaben sanatçının ilgili müsteşarla görüşmeye yönlendirildiği anlatılmaktadır. Müsteşar yardımcılığından gelen cevap yazısında ise Selman Ada'ya ait eserlerin sahnelenmesinde önceki yıllara göre herhangi bir artışın görülmediğinin bildirildiği ve böylelikle çabaların sonuç vermediği ifade edilmektedir.

4.2.2. Gazete Yazıları

Selman Ada ile ilgili gazete yazıları ağırlıklı olarak Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevini sürdürdüğü 2014 ile 2017 yılları arasında yoğunlaşmaktadır. Birçok ulusal gazete 23 Temmuz 2014 tarihinde yayınladıkları haberde tek cümleyle Ada'nın

Rengim Gökmen'in yerine genel müdür olarak Devlet Opera ve Balesine atandığını belirtmeyi yeterli bulmuşlardır.

Göreve başladığı haberinden iki gün sonra, 25 Temmuz 2014 tarihinde, Cumhuriyet Gazetesi muhabiri Selda Güneysu'ya verdiği demeçte TÜSAK Yasa Tasarısı hakkındaki yorumlarını paylaşan Ada, müdürlük görevi öncesinde ortaya koyduğu görüşlerinin yerinde durduğunu fakat kurumların devamlılığını koruma görevi ve kurum sanatçılarına karşı sorumluluğunun gereği fikir beyan edebilmesinin mümkün olmadığını belirtmektedir. Bu ve buna benzer konularda beyan edebileceği fikirlerin tamamen kişisel olacağını ve kurumsal fikrin Bakan, Başbakan ve Cumhurbaşkanı tarafından beyan edilmesinin doğru olacağını da altını çizmektedir. Sorun olarak görülen hususların uzlaşma formülüyle çözülebileceğine de inancını ayrıca ortaya koymaktadır.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevine atanması ile ilgili basın açıklamasını 31 Temmuz 2014 tarihinde gerçekleştiren Selman Ada, Türk Opera ve Balesini daha sağlam temellere oturtmanın ve uluslararası düzeye taşımanın görevi olduğunu belirtirken hedef olarak ise yetmiş yıldır verilen emekler sayesinde o günkü seviyeye gelmiş olan kurumları gelişmiş ülkelerle rekabet edebilecek imkanlara kavuşturmayı göstermektedir. Böylece genç sanatçılara ve geleceğe de yatırım yapmış olacaklarını vurgulamaktadır.

Bir diğer Selda Güneysu imzalı haber Cumhuriyet gazetesinin 31 Ekim 2017 tarihli baskısında yer almaktadır. Haberde Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hakkında soruşturma başlatılarak açığa alınan Devlet Opera ve Balesi genel müdürü Selman Ada'nın hükümet karşıtı söylemlerine yer verilmektedir. 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı münasebetiyle genel müdürlüğe bağlı opera müdürlerinin bulunduğu iletişim grubuna attığı mesaj sebebiyle hakkında soruşturma açılan Ada'nın, mesajında ülkenin siyasi durumuna yönelik değerlendirme ve hükümetin siyasi tutumu ve uygulamalarıyla ilgili eleştiride bulunduğu belirtilmektedir. Ayrıca bestecinin muhalefet partileri için de lafını esirgemediği anlaşılan haberde, toplumun iktidar karşısında çağdaş ve ilerici bir alternatif yapı oluşturamadığı ve kimilerinin çağ dışı, kimilerinin sözde sosyalist olduğunu, kimilerinin ise lokal ütöplastlikten öteye gidemediğini de vurguladığı bildirilmektedir. Güneysu'nun yazısında son olarak Ada'nın eleştirileri arasında bulunan sanat kurumlarının siyasi ideolojiler altında büyük yaralar aldığı, konservatövarların kurutulduğu, sanatçıların ise temizlik personelinde düşük maaşla çalıştığı belirtilmektedir.

Selda Güneysu, Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan 5 Aralık 2017 tarihli haber yazısında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın, görevden alınan Devlet Opera ve Balesi genel müdürü Selman Ada'nın müdürler grubuna attığı Cumhuriyet Bayramı ile ilgili mesajında yaptığı eleştiri sebebiyle meslekten ihraç edilmesi yönünde çalışma başlattığını bildirmektedir. Ada'nın mesajının sadece hükümette değil aynı zamanda diğer siyasi partilerde de rahatsızlık yarattığını belirten Güneysu, mesajın tüm partiler tarafından "toplumun bir kesimini aşağılamak, haksız ithamlarda bulunmak suçunu işlediği" biçiminde değerlendirildiğini ve Bakanlığa şikâyet edildiğini de eklemektedir. Güneysu yazının sonunda Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın ise Ada'nın attığı mesajla 657 Sayılı Devlet Memuriyeti Kanunu'nun 125'inci maddesine göre "*İdeolojik veya siyasal amaçlarla kurumların huzur, sükûn ve çalışma düzenini bozmak*" hükmünü ihlal ettiği gerekçesiyle meslekten ihraç edilmesine karar vererek 4 Aralık 2017 tarihinde kararı Selman Ada'ya tebliğ ettiğini bildirmektedir. Ayrıca, ihraç sebebiyle söz konusu tarihten sonra Ada'nın devlet memurluğunun kendisine tanıdığı haklardan yararlanmasının mümkün olmayacağını da vurgulamaktadır.

5. RÖPORTAJLAR

Selman Ada ile Mayıs 2012'de orkestra şefi ve aynı zamanda müzikolog olan Ayтуğ Ülgen tarafından gerçekleştirilmiş olan röportajda *Aşk-ı Memnu* operası odak noktası olarak görünmektedir. Ortaya çıkış sürecinde eserin aynı zamanda libretto yazarı olan Tarık Günersel'in Halit Ziya Uşaklıgil'in ünlü romanından yola çıkarak yazdığı piyesin İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndaki temsiline besteciyi davet etmesi ilk adım olarak göze çarpmaktadır. Besteci, eseri bestelemeye karar verdikten sonra yaklaşık altı ay süresince aynı zamanda bir dilbilimci olan Günersel'le servet-i fûnun dönemi üzerine çalıştıklarını ve eseri sekiz ayda bestelediğini belirtmektedir.

Ada, eserin metnine özellikle bir noktada katkıda bulunduğunu da eklemektedir. 1900 yılında yayınlanan bir romana göre aynı dönemde kocasını aldatan bir kadının intihar etmesinin gayet anlaşılır bir durum olduğunu fakat günümüzde aynı durumun intihar için yeterli bir sebep olarak algılanmaması sebebiyle inandırıcı olmayacağını belirten Ada, bu sebepten dramatik etkiyi artırmak ve karakterin sorununu güçlendirmek amacıyla Bihter'in Behlül'den hamile kaldığını annesi Firdevs'e söylemesi fikrini eklediğini ve bu eklemenin sebep sonuç bağlantıları açısından seyirci için işlevsel olduğunu ifade etmektedir.

Röportajın ilerleyen bölümlerinde ağırlıklı olarak eserin müzikal yaratımında bestecinin karakter betimlemelerine, *Havada Bulut Yok, Gidelim Göksu* 'ya gibi türkülerini ve İsmail Dede Efendi'nin *Yine Bir Gülnihal* gibi oldukça iyi tanınan ezgilerin her ne kadar alıntı gibi değerlendirilse de aslında dönemi yansıtan armoni işlemleri olduğunu belirten Ada, eserde yer alan önemli karakterlerin sosyolojik ve psikolojik analizini yapmaktan da geri kalmamaktadır. Ayrıca rejisörlerin sahneye koyarken bölüm çıkarma girişimlerinin eserin hem tiyatral hem de müzikal bütünlüğünü bozduğunu da dile getiren besteci, eserin geçtiği döneme ait toplum yönetimi ve bu yönetimin toplum üzerindeki psikolojik baskısını vurgulayan üç hafife bölümünü çıkaran rejisörün bölümün önemine yönelik farkındalık taşımadığını belirtmektedir.

Son bölüme gelindiğinde besteci opera sanatı ile ilgili fikirlerini ortaya koymaktadır. Tüm sanat dallarında olduğu gibi operada da özellikle bestecilerin demode olmuş üsluplardan melodi çizgisini düşünen, memleketin makam, usul ve armonilerini çok iyi düzeyde kullanan günceli yakalayan tarzlara yönelmelerini önermektedir. Ayrıca tarihle bütünleşmenin de önemli olduğunu vurgulamaktadır.

14 Mayıs 2015 tarihinde Meclis Ekonomi Siyasi Aktüel Haber Dergisi'nde yayınlanan Ayşegül Aktepe tarafından Selman Ada ile gerçekleştirilmiş röportajda öncelikle bestecinin eğitim ve sanat geçmişi üzerinde durulmaktadır. İkinci olarak sanata verilen değer açısından Avrupa ile Türkiye'yi karşılaştıran Ada, eldeki imkanlar çerçevesinde Türkiye'nin sanat heyecanı açısından oldukça güçlü bir ülke olduğunu ama aynı zamanda da istatistik açısından henüz çok yüksek yüzdelere ulaşmış olmadığını da belirtmektedir. Ülkede sanata verilen değer insanların gelişimiyle paralel biçimde artacağını da altını çizen besteci, dikkati Anadolu'da gidilen turnelere çekmekte ve turnelere gösterilen ilginin oldukça yüksek olduğunu da altını çizmektedir. Ada, Türkiye'nin zanaat açısından oldukça gelişmiş bir ülke olduğuna dikkat çekerken sanatın da zannedildiği gibi önem sırasında sonda yer olmadığını, Anadolu'da hiç umulmayacak yerlerde amatör de olsa resim, ebru, dans vb. sanatlarla ilgilenen ve uğraşan insanların çok olduğunu da belirtmektedir. Besteci, toplumsal gerginliklerin sanata yansımalarını değerlendirirken de sanatın huzur ve mutluluğun çok olduğu ortamlarda iyi yapılamadığını ve sanatçının biraz da olsa sanatçıyı besleyen bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, sanatçının normal insanlara göre yaşamsal masrafının da fazla olduğunu dile getiren Ada, örnek olarak sanatını iyi icra edebilmesi için kendini edebi yönden beslemesi ve sıklıkla yurt dışına giderek bilgi ve görgü yönünden geliştirmesinin

gerekliliğine de vurgu yapmaktadır. Besteci, Türk opera ve balesinin altın çağının röportajın gerçekleştiği yıllar olduğunu belirtirken özellikle Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde acil olarak büyük salonlara duyulan ihtiyacın karşılanması gerektiğine dikkat çekmektedir. Elde hazır bulunan mimari projelerin bir an önce inşa edilmesiyle bu sorunu kısa sürede aşabileceklerini de eklemektedir. Son olarak opera ve balede yeteneğin işin sadece yüzde onluk kısmını karşılayabileceğini, kalan yüzde doksanlık kısmın ise çalışma olduğunu belirtiyor. Baledeki hareketlerin refleks haline geldiğinde hayranlık uyandıran düzeye gelebildiğini ve bu refleksi kazanabilmek için ise oldukça fazla çalışarak tekrar yapılması gerektiğini örnek olarak veriyor.

6. KAYITLAR

Atilla Aldemir'in, 2015 yılında Hamar Golan'ın piyano eşliğinde gerçekleştirdiği "Viyola Sonatları" başlıklı CD kaydında Selman Ada'ya ait *Ninni* adlı esere de yer vermiştir. Ülkemizde yayınlanmış ikinci CD kaydı ise Selva Erdener'e aittir. "Düşlerimin Toprağı" başlıklı CD'de Erdener, *Uyguristan*, *Endülüs* ve *Anadolu* adlarını taşıyan üç Ada bestesini seslendirmiştir.

Ayrıca, 1997 yılında Almanya'nın Hassen kentinde Selman Ada'nın kendi yönettiği ve merhum bariton Sedat Öztoprak ile tenor Hakan Aysev'in *Ali Baba & 40* ve *Mavi Nokta* eserlerinden bölümler seslendirdiği bir CD kaydı daha bulunmaktadır fakat bu CD ülkemizde yayınlanmamıştır.

7. PROGRAMLAR

7.1. TELEVİZYON

Selman Ada, 1999 senesinde Kanal 6'da yayınlanan "Derinlikler" adlı program serisinin "Türkiye'de Sanatçı Olmak" adını taşıyan bölümüne İzel ile birlikte konuk sanatçı olarak katılmıştır. Programda Ada'nın müzik yeteneğinin keşfinden başlayarak yurt dışındaki eğitim süreci ve Türkiye'ye döndükten sonraki sanatçılık yaşamına dair çeşitli noktalara kısa kesitler halinde yer verilmiştir.

Ayrıca, 1988 senesinde TRT'de keman sanatçısı Tunç Ünver ile birlikte Dvorak'ın *Humoresque* adlı eserini ve tenor Ender Arıman ile birlikte ise Lara'ya ait *Granada* adlı eseri seslendirmiştir.

Geçmişte TRT 2’de *Mavi Nokta* oratoryosu ile *Ali Baba & 40* operası yayınlanmış olan Ada’nın son olarak 20/04/2011 tarihinde İstanbul’da dünya prömiyeri gerçekleştirilen Op.44 *Mevlid Kantatı* da canlı olarak yine TRT’de yayınlanmıştır.

7.2. RADYO

Bariton Caner Akgün, Gedik Holding, Gedik Vakfı ve İstanbul Gedik Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilen kültür ve sanat etkinlikleri arasında yer alan ve Radyo Gedik’te halen sürdürülmekte olan “Con Fuoco” adlı program serisinin bir bölümünü Selman Ada’ya ayırmıştır. 12/01/2023 tarihinde yayınlanan programda Gedik Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilerek kayda alınmış çeşitli eserleri üzerinden Ada’nın bestecilik anlayışına dair kendisiyle gerçekleştirilen bir sohbete yer verilmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SELMAN ADA’NIN HAYATI, SANATI VE TÜRK OPERASINA KATKILARI

1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmada, en çok sahnelenen Türk operalarının bestecisi olarak ülkemizde çok özel bir yeri olan, ayrıca orkestra şefi, korrepitör ve idareci olarak da Türk operasına çok ciddi katkılarda bulunan Selman Ada’nın hayatından ve sanatından hareketle bir opera bestecisi figürünün bütün yönleriyle ortaya konulması amaçlanmıştır.

2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma, Türkiye’de opera besteciliğinin imkan ve gerekliliklerinin anlaşılması, bu alanda duayen bir ismin monografik tema olarak seçilmesi suretiyle genç bestecilerin teşvik edilmesi; ülkemizde bir opera orkestrası şefinin meslek hayatının irdelenmesi ve yine bu alanı hedefleyen genç konservatuvar öğrencilerinin aydınlatılması, ayrıca Devlet Opera ve Balesi bünyesinde müzik işleri yöneticiliğinden genel müdürlük ve sanat yönetmenliğine kadar pek çok önemli görev ifa etmiş, türlü pozisyonlarda bulunmuş duayen bir ismin idarecilik tecrübesinin ele alınması yoluyla Türk operasının sorunlarının ve bunlara ilişkin muhtemel çözümlerin değerlendirilmesi açısından önem taşımaktadır.

3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Bu araştırmanın problem cümlesi; bir besteci, orkestra şefi, korrepettör ve idareci olarak Selman Ada’nın sahip olduğu bütünsel sanatçı kimliğiyle Türk operasının en önemli isimleri arasında olduğu tespitinden hareketle “Selman Ada’nın hayatı, sanatı ve Türk Operasına katkıları nelerdir?” biçiminde belirlenmiştir. Araştırma kapsamına giren alt problemler aşağıda belirtildiği gibidir:

1. Selman Ada’nın kısa yaşam öyküsü nedir?
2. Selman Ada’nın müziğe başlaması ve harika çocuk olarak Fransa’ya gönderilmesi ne şekilde gerçekleşmiştir?
3. Selman Ada’nın besteciliğinin genel görünümü nasıldır?
4. Bir opera orkestra şefi olarak Selman Ada’nın kariyeri hangi aşamalardan geçmiştir?

5. Bir virtüöz piyanist ve deneyimli eşlikçi olarak Selman Ada'nın korrepetitörlük vasfı üzerine neler söylenebilir?

6. İdareci olarak Selman Ada'nın Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nde aldığı görevlerin Türk operası açısından önemi nedir?

4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Selman Ada'nın sanatı ile hayatının yanı sıra bir besteci, orkestra şefi, korrepetitör ve idareci olarak Türk operasına katkılarını kapsayan bu araştırma;

1. Literatür taramasıyla;

2. Araştırmacının, Selman Ada'yı Mersin'de yaşadığı evde ziyaret ederek bizzat kendisinden edindiği belgeleri tarama, sınıflandırma ve yorumlamasıyla;

3. Araştırmacının, Selman Ada'yla yüz yüze gerçekleştirdiği ve yarı yapılandırılmış görüşme niteliğindeki röportajlarla;

4. Sanatta yeterlik programı için ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabildiği maddi imkanlarla sınırlıdır.

5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve verilerin analizi alt başlıklarına yer verilmiştir.

5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Ada'nın hayatı, sanatı ve Türk operasına katkılarının incelendiği bu çalışma, nitel araştırma kategorisinde değerlendirilebilecek betimsel bir çalışma olup, araştırma esnasında monografi esas alınmıştır.

Temelde vaka incelemeyi esas alan yöntem, sosyal bilimlerde yer alan çeşitli ulusal ve kuramsal geleneklere göre “örnek olay incelemesi”, “durum incelemesi”, “monografik çalışma” veya “monografik yaklaşım” gibi farklı isimler halinde yer alabilmektedir. Uygulamada sıklıkla tercih edilen “örnek olay incelemesi” ifadesinin sosyal bilimler altında yer alan gelenek, ekol, yaklaşımlara göre oldukça çeşitli ve farklı anlamlar taşıyabildiği görülmektedir. Terim, köken açısından psikoloji ve tıp gibi klinik çalışma alanlarında yer alan “vaka tarihçesi” terimiyle benzerlik taşımaktadır. Sosyal bilimlerde yer alan vaka yöntemi ise, “örnek olay incelemesi” veya “monografik çalışma” olarak adlandırılrsa da aslında toplumbilimsel bir çalışmanın hedefleri açısından özel

önem taşıyan vakalar üzerinde çalışmaya odaklanmaktadır. Ayrıca bu çalışma yöntemi, odak noktasıyla ilişkili durumların gözlemlenmesi, yeniden yapılandırılması ve analizi konusunda tümevarımsal bir yaklaşımla uygulanmaktadır. Bu anlamda yöntem, söz konusu durumun derinlemesine incelenmesini esas almaktadır (Hamel, 1992: 1).

Vaka çalışması, Fransız sosyoloji geleneğinde yer alan monografik yaklaşımla örtüşen bir yaklaşım olarak da düşünülebilmektedir. Çünkü, söz konusu vakayı toplumbilimsel açıdan yeniden yapılandırmak ve analiz etmek için görüşme, katılımcı gözlem ve saha çalışması gibi çeşitli yöntemlerden sıklıkla yararlanmaktadır. Bu sebepten, "vaka yöntemi" terimi her ne kadar bunun bir yöntem olduğunu ima ediyor olsa da söz konusu çalışmayı bir yaklaşım olarak tanımlamak muhtemelen daha uygun olacaktır.

“Monografi tekniği”, ilk kez on dokuzuncu yüzyılın öncü sosyologları olarak kabul edilen Simon ve Comte ile aynı dönemi paylaşan bir diğer Fransız sosyolog Le Play tarafından yöntem olarak ifade edilmiş ve kullanılmıştır. Monografi, özel bir birimi gözlemek anlamına gelmektedir. Özünde yalnızca bir örneği incelemektir. Bu nedenle seçilen örneğin neyi temsil ettiğinin iyi bilinmesi gerekmektedir (Doğan, 2016: 188).

Fransız sosyoloji geleneğinden hareketle yaklaşık iki yüz yıldır uygulanmakta olan yaklaşım veya yöntemi inceleme altına alan Yin (2009), örnek olay /monografi / durum çalışmasını kapsamlı bir biçimde tanımlamaktadır: “*Durum çalışması; güncel bir olguyu kendi ortamında çalışan, olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların net olmadığı ve birden fazla kanıt veya veri kaynağının mevcut olduğu durumlarda yararlanılabilecek, deneyimleme temelli bir araştırma yöntemidir*” (s. 47, 48).

Örnek olay incelemesi gerçekleştiren bir araştırmacının temelde nelere dikkat etmesi gerektiğini ise Hitchcock & Hughes (1995) üç madde halinde kısa ve net bir biçimde belirtmektedir: Onlara göre araştırmacı; (1) olayları açık ve zengin bir şekilde tanımlamalı, (2) olayları kronolojik olacak şekilde öyküleştirmeli ve (3) olayları derinlemesine detaylandırmalıdır (s. 317).

Söz konusu yöntem, bir anlatım (hikâye etmek) veya bir durumu tasvir etmekle sınırlı kalmamalıdır. Diğer tüm araştırma yöntemlerinde olduğu gibi araştırma öncelikle yöntem açısından planlanmalı, veriler sistematik olarak toplanmalı ve değişkenler arasındaki ilişkiler araştırılmalıdır. Örnek olay incelemelerinde gözlem ve görüşme en sık

yararlanılan yöntemler olsa da ihtiyaç halinde diğer yöntemlerden de yararlanılmalıdır (Arıkan, 2021: 59).

5.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmada, bireysel durumların ele alındığı örnek olay incelemesi / monografi tekniği kullanıldığı için evren ve örneklem yer almamaktadır.

5.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan betimsel yöntemi temel almaktadır. Veri toplamada yarı yapılandırılmış görüşme tekniği tercih edilmiştir.

Görüşme; önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim sürecidir (Steward & Cash, 1985: 7). Ayrıca örnek olay tarama modeli olan bu araştırmada daha detaylı veri toplamak için yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinden yararlanılmıştır. Bu görüşme tekniği, büyük ölçüde açık uçlu sorulara dayanmaktadır. Ayrıca, yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin araştırmacıya sunduğu en önemli kolaylık, görüşmenin önceden hazırlanmış görüşme protokolüne bağlı olarak sürdürülmesi nedeniyle daha sistematik ve karşılaştırılabilir bilgi sunmasıdır (Yıldırım ve Şimşek 2018: 132).

Bununla birlikte tez, bilimsel makale, kitap, gazete, broşür, web sayfası ve dergilerin taranmasıyla da veriler toplanmıştır.

5.4. VERİLERİN ANALİZİ

Bu araştırmada elde edilen veriler, nitel analiz yöntemleri arasında yer alan betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Betimsel analiz yaklaşımına göre, elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Betimsel analizde, gözlenen veya görüşülen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sıklıkla yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2000: 159).

6. ARAŞTIRMANIN BULGULARI VE YORUMLAR

6.1. HAYATI

Araştırmanın bu bölümünde, Selman Ada özelinde hazırlanmış olup, Ada'nın doğumundan günümüze kadar hayatı ele alınmıştır. Ada'nın çocukluğu, eğitim yılları,

meslekî hayatı, emekliliği ve özel hayatı başlıklarına yer verilmiştir. Bu başlık altındaki bulguların tamamı araştırmamızın birinci alt problemi olan “Selman Ada’nın kısa yaşam öyküsü nedir?” sorusuna cevap niteliğini taşımaktadır.

6.1.1. Çocukluğu

Selman Ada, anne ve babası her ne kadar İstanbullu olsa da babasının işi dolayısıyla bulundukları Adana’nın Ceyhan ilçesinde 24 Şubat 1953 tarihinde dünyaya gelmiştir. Annesi ilkokul öğretmeni Atıfet Hanım, babası ise bankacı ve sigortacı Haluk Bey’dir. Ada’nın baba tarafı, köken olarak Horasan ve Buhara’dan göçerek 15’inci yüzyılda önce Elazığ’a oradan da Malatya Arapgir’e gelip yerleşmiş ve o yörede Alaybeyzadeler olarak bilinmektedirler. 1900 yılında henüz dedesi çocuk yaşlardayken dede babası İstanbul’a gelip yerleşmiştir. Dedesi daha sonra bahriye öğrencisi olmuş ve çok iyi bir eğitim almıştır. Sekiz dil bilmesi ve kendini yetiştirmiş olması ailenin de ileri kuşaklarının kültür seviyesinin yüksek olmasını sağlamıştır. Anne tarafı ise Malatya kökenli olup Mollalar olarak o yörede tanınan bir ailedir. Köken olarak bağlı olsalar da ebeveynlerinin Malatya ve Arapgir ile hiçbir bağlantıları bulunmamaktadır.

Babası Haluk Ada, meslek olarak önce bankacılık sonra ise sigortacılık yapmıştır. Çok iyi düzeyde İngilizce bilmektedir. Annesi Atıfet Ada ise Fransızca ve Rumca’yı çok iyi bilen bir ilkokul öğretmenidir. 1953 senesinde Selman Ada dünyaya geldikten sonra neredeyse hiç çalışmamıştır. Heybeliada’da yaşamlarını sürdüren Ada ailesinde Haluk Bey, Batı müziğine de oldukça meraklıdır. Batı müziği merakı yüzünden evde sürekli olarak radyodan veya plaklardan Batı sanat müziği dinlenmektedir. Haluk Ada, yaz aylarında Heybeli’ye gelen yakın aile dostları Saadet İkesus Altan’dan şan dersleri bile almıştır. Babasının bu merakı sayesinde Selman Ada, Batı kültürü ve sanatıyla oldukça iyi bir biçimde beslenmiştir. Annesi Atıfet Hanım ise daha çok alaturka sanat müziğine ilgi göstermektedir. Anne ve babası birbirine zıt olan tarzlarla ilgileniyor olsalar bile zaman içerisinde ikisi de her iki müzik türünü anlar düzeye gelmişlerdir.

Haluk bey, oldukça iyi düzeyde edebiyat ve matematik bilmektedir. Ayrıca evde konuşulan Türkçe diksiyon bakımından o kadar iyidir ki Atıfet Hanıma radyo spikerliği bile teklif edilmiştir.

Henüz üç buçuk aylıkken annesi Atıfet Hanım, aşırı sıcak ve sivrisinekleri gerekçe göstererek Selman’la birlikte İstanbul’a dönmüş, annesinin evinde Haluk beyin işlerini ayarlayarak yanlarına gelmesini beklemiştir. Haluk bey İstanbul’a geldiğinde Kadıköy -

Bahariye’de ikamet etmeye başlayan aile kısa bir süre sonra Heybeliada’daki dört dairesi dede evine yerleşmiştir. Ada, Heybeliada’yı kendince “*Benim bütün keyfim, mutluluğum Heybeliada’dır. Çünkü orada Bizans’tan kalma çok güzel alışkanlıklar vardır. Ben bu değerleri çok zaman sonra anladım.*”³ biçiminde tanımlamaktadır. Çocukluk döneminde müziği bir oyun olarak gören Ada, evde halasının gençlik döneminden kalma duvar piyanosuna ilgi duymaya başlamıştır. Yaz tatillerinde halası geldiğinde piyanoda Mozart sonatlar seviyesinde eserler seslendirmekte, küçük Selman da halasının çaldığı eserleri kulaktan çalmaya çalışmaktadır. Halası Selman’ın bu becerisini fark edince Haluk Bey’e Selman’ı bir uzmana götürmesini salık vermiş ama babası üzerinde durmamıştır. Ada, okul çağı öncesinde her ne kadar nota okuma ve yazmayı bilmiyor olsa da piyanonun başında kendine göre bazı beste çalışmaları yapmaktadır. Alfabeyi ve okumayı bir şekilde üç buçuk yaşında çözmüş olan Ada, 1959 yılında altı yaşındayken Heybeliada’da ilkokula başlamıştır.

6.1.2. Eğitim Yılları

Bulguların bu alt başlığı araştırmanın ilk alt probleminin yanı sıra ikinci altproblemi olan “Selman Ada’nın müziğe başlaması ve harika çocuk olarak Fransa’ya gönderilmesi ne şekilde gerçekleşmiştir?” sorusuna da cevap niteliğindedir.

Küçük yaşlardan itibaren müziğe düşkün olan Ada, ilkokula başladığı yıl okulda açılan mandolin kursunu duyunca kursa katılmak için annesi Atıfet hanıma yalvarmıştır. O sıralarda babası Haluk Bey işsizdir. Annesi Atıfet Hanım ise zaten doğduğu andan itibaren Selman ile ilgilenabilmek için ilkokul öğretmenliği yapmamaktadır. Aile gelir sıkıntısı çekmektedir. Bu defa Atıfet hanımın kız kardeşinin Büyük Ada’daki evinde asılı duran mandolin küçük Selman’ın imdadına yetişmiştir. Böylelikle Selman kursa başlayabilmiştir.

Dönemin Bahriye Mektebi’nin (Deniz Harp Okulu) müzik öğretmeni olan, piyanoyu çok iyi çalması sebebiyle Chopin Asım olarak anılan Asım Kalender kursu yürütmektedir. Derslerde sürekli olarak aynı şeylerin tekrar edilmesi sebebiyle beşinci dersten sonra sıkılan Selman, bir sonraki ders günü yaptığı yaramazlıkla Asım beyin dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Her hafta Asım Bey, zamandan kazanmak adına öğrencilerin öğretmenler odasına önceden bıraktığı tüm mandolinleri akort etmekte, ders öncesi kalan zamanda okul

³ Selman Ada ile görüşme; Mayıs, 2022.

müdürüyle oturup kahvesini içmektedir. Böylelikle derste akort ile zaman kaybetmemektedir. O hafta kurs öncesi son derste izin alarak dersten çıkan Selman, öğretmenler odasına giderek aynı diya pazona akort edilmiş tüm mandolinlerin akort kulakçıklarını gevşetmiştir. Derse girdiklerinde Asım beyin vuruşuyla birlikte tüm öğrenciler sol sesine tremoloya girdiklerinde korkunç bir ses çıkmıştır. Çıkan ses Selman'ın çok hoşuna gitmiştir ve memnuniyetini gülerek göstermiştir. Selman'ın tepkisinden akortları bozanın o olduğunu anlayan Asım Bey, Selman'ı yanına çağırması ve eline verdiği akordu bozuk bir mandolini akort etmesini istemiştir. Akort edemediği takdirde Selman ceza alacaktır. Akortsuz mandolinleri oldukça kısa bir sürede hiçbir alet kullanmadan tam diya pazona akort eden Selman, Asım beyin dikkatini çekmiştir. Aynı günün akşamında aileyi ziyaret ederek babası Haluk Bey ile görüşen Asım Bey, o günden sonra haftada iki gün Selman'a evde piyano ve solfej eğitimi vermeye başlamıştır. Yaklaşık üç ay süren eğitim sonunda Asım Bey tekrar Haluk beyle görüşmüş ve bu görüşmede kendisinin artık Selman'ı daha ileriye götüremeyeceğini söylemiş, Selman'ı ya Cemal Reşit Rey'e ya da Ferdi Statzer'e götürmek gerektiğini belirtmiştir. Babası Haluk Bey sert ve disiplinli bir karaktere sahip olması sebebiyle Ferdi Statzer'i seçmiştir.

Kendisiyle tanışmak için 1960 yılı şubat ayında ailece Beyoğlu Şan Sineması'nda Statzer'in yönettiği konsere gitmişlerse de Statzer'in konser bitiminde kulisten erken ayrılması sebebiyle tanışmaları mümkün olmamıştır. Uzun uğraşlar sonunda 20 Mart 1960 tarihine randevu alınarak Statzer'in kendi evinde Selman'ın müzik yeteneğini görmesi sağlanmıştır. Çalıştırmayı kabul ettikten sonra, üç yıl boyunca her hafta çarşamba günleri saat 10:00'da düzenli olarak çalışmışlardır. Ada bu süreci en hızlı ilerlediği dönem olarak nitelendirmektedir. 1962 yılı sonunda Statzer Atıfet ve Haluk çiftini çağırarak Selman'ı 1963 yılı Mayıs ayında gerçekleştirilecek olan "Üstün Yetenekli Çocuklar Yasası" sınavına sokmak istediğini söylemiştir. Mayıs ayındaki sınava kadar da Selman'ı çalıştırmayı sürdürmüştür.

Sınav günü gelip çatmıştır. Fındıklı'da Güzel Sanatlar Okulu'nun küçük salonunda jüri toplanmıştır. Jüride Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey, Mithat Fenmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Bedii Yönetken ve dönemin Güzel Sanatlar Genel Müdürü bulunmaktadır. Sınava dair hafızasında kalan detayları Ada şu şekilde aktarmaktadır:

"...Tüm bestelerimi çaldırdılar. Önce Mozartlar, Raveller, birçok eser çaldım. Diğer arkadaşlarım daha önce girmişti. Onların işleri yirmi-yirmi beş dakikada bitti. Kulak soruyorlar. Benim işim çok uzadı. İki saate yakın çal babam çal.

Ben alıyorum. Onu da al, bunu da al. Bestelerimi baştan sona dinliyorlar. Sonunda ben ıktım. O zamanlar Güzel Sanatlar okulu var Fındıklı'da, İstanbul'da. İşte oranın bir küçük salonu var, salonda da kuyruklu bir piyano var. Salonun kenarları tamamen duvar değil, paravanlarla kapanmış. İçeride ne konuşulduğunu dışarıda duyuyorsun. Biz çıktıktan sonra aklımda kaldığı kadarıyla konuşma şöyle geçti. "Ne düşünüyorsunuz efendim?" dedi Mithat Fenmen Adnan Saygun'a. Adnan Saygun, "Efendim, o şimdi çok iyi alıyor. Bunu piyanist yapalım." dedi. Orada Ulvi Cemal dedi ki; "Adnan, bu ocuk sadece piyanist olmasın. Bak, müthiş bir bestecilik yeteneği var. Bundan besteci, şef, piyanist olur." dedi Ulvi Cemal. Adnan bey de şöyle dedi: "Evet, olur tabi Ulvi ama, bizim eserlerimizi kim alacak? Piyanist yetiştirelim." dedi. "Bir tek İdil var." diye de ekledi. İdil Biret'i kastediyor. Bunun zerine jüride bulunan Halil Bedii şiddetle bağırdı. Çok kibar bir adamdı. Ben onun ilk defa şiddetle bağırdığını duydum. "Siz, havanda su dvyorsunuz. Yanlış iş yapıyorsunuz. Bırakın, gönderelim biz onu piyanoya. Arkasından kompozisyon, şeflik eğitimi de alır." dedi. "n de yapar. Ben Ulvi'den tarafım." dedi. Adnan bey kızdı. "Evet Halil. Senin besten de yok. Bundan sonra bizim bestelerimizi kim alacak?" diye kızdı. Onun zerine, "Neyse, biz şimdi piyanoya gönderelim." diye orta yol buldular. "O zaten devamını getirir." gibi bir karara vardılar. Halil Bedii sinirle: "Ben istifa ediyorum. Bir daha bu komisyonda yokum. Beni unutun." dedi ve çıktı gitti. ıkarken de benim başımı okşadı."⁴

 adayın değerlendirildiği sınav sonunda Selman Ada ile geleceğin en büyük keman sanatçılarından biri Tunç nver kanun kapsamına alınmaya layık görülmüşlerdir. Sınav sonrası yine aynı yerde IQ testine tabi tutulan Ada, birkaç gün sonrasında Kültür Bakanlığı'ndan görevli sivil bir polis gözetiminde Ankara'ya getirilerek o dönem Cebeci'de bulunan Ankara Devlet Konservatuarı'na herhangi bir sınava gerek kalmadan yatılı olarak yerleştirilmiştir.

Kanuna göre yurtdışına öğrenim görmek için gönderilecek çocukların öncelikle ilkokul öğrenimlerini tamamlamaları gerekmektedir. Ada, Konservatuardaki kısa yatılılık dönemiyle birlikte toplam dört sene Ankara'da eğitim gördükten sonra Avrupa'ya gönderilecektir. Ayrıca bu kanun kapsamına alınan çocukların ve ailelerinin izinleri mutlaka tüm bakanlar kurulu üyelerinin imzasına tabidir. Dönemin siyasi kaos içinde bulunması sebebiyle kabine sık sık değişmektedir. Ada ilkokul öğrenimini tamamlamıştır fakat kabine değişiklikleri sebebiyle gereken imza sirks bir türlü tamamlanamamaktadır. İmza sirksnn zor da olsa tamamlanmasıyla birlikte devlet onayını alan Ada ailesi yaklaşık bir yıl gecikmeli olarak 1965 yılı Temmuz ayında Paris'e doğru yola çıkmıştır.

1965 ile 1971 arasındaki altı senelik dönem Ada'nın eğitim hayatına damgasını vurmuş olan süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Paris Ulusal Yüksek Müzik

⁴ Selman Ada ile görüşme; Mayıs, 2022.

Konservatuvarı'nda geçirdiği altı yıl boyunca tamamı Büyük Roma Ödülü⁵ sahibi, konservatuvarın en iyi eğitimcileriyle çalışma fırsatını yakalamıştır. Ada, piyano eğitimini Pierre Sancan'dan almıştır. Christian Manen'le solfej çalışmış ve bir senelik eğitimin sonunda yüksek solfej eğitimini tamamlamayı başarmıştır. Manen, oldukça kısa zamanda yüksek solfej eğitimini tamamlaması sebebiyle Ada'yı Roger Boutry'e teslim etmiştir. Yirminci yüzyılın yine Roma ödüllü bestecilerinden Challan'ın öğrencisi olan Boutry'den yardımcı armoni dersi aldığını zanneden Ada aslında böylelikle armoni bölümüne girmiştir. Aynı dönemde armoninin yanı sıra Elsa Barraine'den de deşifraj ve analiz derslerini almaktadır. Derslerini aldığı tüm eğitimciler orkestra şefi, piyanist, besteci ve öğretim üyesi olduğu için Selman Ada'nın mesleki rotası da bir anlamda kendiliğinden çizilmiştir. Paris Ulusal Yüksek Müzik Konservatuvarı'nda birlikte çalıştığı eğitimcilerinden sadece bir tanesi besteci olmadığı için Roma ödülüne sahip değildir. O da oda müziği derslerini birlikte yürüttüğü, döneme damgasını vurmuş olan Trio Pasquier'in üyesi, viyolacı Pierre Pasquier'dir. Konservatuvarda bahsi geçen derslerin her birinin bölümü bulunmaktadır ve Selman Ada tüm bu bölümlerden birincilikle mezun olmuştur.

Paris'te yaşadığı altı yıl boyunca oldukça donanımlı bir eğitim gören Ada, aldığı derslerde çalıştığı her şeyi yaşının küçük olması sebebiyle piyano eğitiminin gereği sanmıştır. Derslerde yaptığı tüm zorlu transpozisyonlar, çaldığı şifreli baslar, tüm transpoze seslendirilen çalgı partilerini de göze alacak şekilde şef partiyonlarından bakarak piyanoda anında seslendirme çalışmaları aslında tamamen öğretmenlerinin Ada'yı piyanistliğin yanı sıra besteci ve orkestra şefi olarak da eğittiklerinin birer göstergesi olmuştur.

6.1.3. Mesleki Hayatı

Paris'teki yoğun ve zorlu eğitim sürecinin ardından Selman Ada, 1971 yılı haziran ayı sonunda yurda dönmüştür. Her ne kadar planları solistlik üzerine kurgulu olsa da döndüğünde karşılaştığı ortam tüm planlarında köklü değişiklik yapmasını zorunlu kılmıştır.

⁵ Büyük Roma Ödülü, 1803 yılından 1971 yılına kadar müzik alanında Fransız bestecilerin en iyilerine verilen bir onur ödülüdür.

O dönem Ankara Devlet Konservatuvarı müdürü olan Mithat Fenmen, Ada'ya alınan bir komisyon kararını⁶ gerekçe göstererek konservatuvarda ciddi boyutta öğretmen açığı olması sebebiyle kendisinden konservatuvarda öğretmenlik yapmasını istemiştir. Ada, henüz on sekiz yaşındadır, aşırı çalışma sebebiyle bunalmış bir kafaya sahiptir ve gençliğini hiç yaşamamış bir çocuk olması sebebiyle de psikolojik açıdan bu görev için hazır değildir. Konservatuvarda altı saati piyano olmak kaydıyla solfej dersleri de Ada'nın omuzlarına binmiştir. Cumhuriyet dönemi Türk çoksesli müziğine damgasını vurmuş bir diğer değerli besteci ve eğitimci Muammer Sun'un aynı dönemde komünist olarak suçlanması ve hapis cezasına çarptırılması Ada'nın ders yükünün katlanarak otuz iki saate kadar tırmanmasına neden olmuştur.

1971-1972 eğitim-öğretim yılını Ankara Devlet Konservatuvarı'nda tamamladıktan sonra bir şekilde Fenmen'i ikna eden Ada, o yıl yeni açılmış olan ve günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak bilinen, İstanbul Devlet Konservatuvarı'na tayin olmayı başarmıştır. Orada da aşırı ders yüküyle karşılaşan Ada, bir sene de orada görev yaptıktan sonra yönetimle fikir ayrılığı yaşaması sebebiyle istifa etmiştir.

İstifa sonrasında herhangi bir kurumda çalışmak istemeyen Ada'ya, rejisör Nejat Saydam o sıralarda çekmekte olduğu “Şehvet Kurbanı” adlı filmin müziğini bestelemesini teklif etmiştir. Bu, Ada'nın bestelediği ilk film müziği olacaktır. Bir süre serbest çalışmayı sürdüren Ada, bir gün Paris'teki öğrenim yıllarından tanıdığı Gürçil Çeliktaş ile yolda karşılaşmıştır. Ada'nın herhangi bir kurumda çalışmadığını öğrenen Çeliktaş, kendisine İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne gelerek başvurmasını, başvuru için de Maksim'in alt katında dönemin opera müdürü Aydın Gün'ün odasına giderek görüşmesi gerektiğini söylemiştir.

Ada'nın görüşmeye gitme kararında etkisi bulunan ilk unsur maaştır. Konservatuvar'da öğretmenlik maaşı 1140 Lira iken Devlet Opera ve Balesi'nde çalışanlar 2500-3000 Lira arası maaş almaktadır. Bir diğer unsur ise İstanbul Opera ve Balesi müdürü Aydın Gün ile aralarındaki hukuktur. Ada İstanbul Konservatuvarı'nda çalışırken Aydın Gün de aynı kurumda ders vermektedir. Bazı öğle aralarında birlikte kahve eşliğinde sohbet etmişlikleri bulunmaktadır. Üçüncü ve son unsur ise, Ada'nın

⁶ Söz konusu komisyon kararı; yurtdışına öğrenim görmek üzere gönderilen “Harika Çocuk”ların yurda dönüşlerinde konservatuvarda da görev alarak Avrupa'dan edindikleri eğitim-öğretim teknik ve yöntemlerini yerel konservatuvar eğitimine aktararak yurtdışında daha ileri seviyede öğrenci yetiştirilmesi amacıyla alınmıştır (Akt. Ada).

öğretmenlik yaptığı dönemde Maksim’de verdiği resitalleri Aydın Gün izlemiş olduğu için mesleki açıdan da Ada’yı gayet iyi tanımaktadır. Böylelikle kendini tanıtmak zorunda kalmayacaktır.

Başvuru yapmak üzere Maksim’e giden Ada’nın aklından nasıl bir sınavla kuruma alınabileceği geçmiştir fakat 1309 sayılı Devlet Opera ve Bale Kanunu’nu hazırlayıp kaleme almış olan müdür Aydın Gün, Ada gibi üstün yetenekli sanatçıları göz ardı etmeyerek kanuna özel bir madde eklemiştir. Kanunun sekizinci maddesi ikinci paragrafında “*Memleketin, opera ve bale sahne hayatında öteden beri yüksek başarı ile tanınmış olanlar, teknik kurul kararı ile sınavsız olarak alınabilirler. Kendileri ile idari sözleşme yapılır. Ücretleri yukarıdaki esaslara göre kurulca tespit edilir.*” ifadesi geçmektedir ve Gün, Ada’yı kuruma kabul ederken bu maddeyi esas almıştır.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde korrepitör olarak göreve başlayan Ada, eş zamanlı olarak İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nin birinci orkestra şefi Robert Wagner ile orkestra şefliği de çalışmaya başlamıştır. Kısa bir süre sonra Wagner’in aniden rahatsızlanarak komaya girmesi sebebiyle Mozart’ın *Don Giovanni* temsilini hiç prova almadan yönetmiş ve dünyanın en genç opera orkestrası şefi olmuştur. *Don Giovanni* temsilinin gerçekleştiği akşamı Ada, şu şekilde anlatmaktadır:

“...Bir gün evde oturuyorum, gribim. Ateşim de 38’e düşmüş. Durumum kötü. Pijamalarım evde yatıyorum. Kapı çaldı. Kim çaldı diye balkondan aşağı baktım. Aşağıda operanın resmi makam aracı. Saat akşam altı. İçinden iki üç kişi çıktı. Opera Müdür Yardımcısı Asım abi, yanında da Erdoğan. Bana işaret ediyorlar. Çabuk gel filan. Erdoğan yukarı çıktı. “Çabuk üstüne bir pantolon giy. Operaya gidiyoruz.” “Ne oldu?” “Vallahi bilmiyorum. Aydın Gün seni acele istiyor.” Ben de alışkınım böyle şeylere. Daha evvel Adnan Saygun’un Köroğlu’nu yaparken eşlikleri piyanistler çalamıyordu. Çünkü Adnan Hoca, birinci perdenin piyano redüksiyonunu yapmış ama diğer perdelerin redüksiyonlarını henüz yapmamıştı. Şef partiyonundan çalmanız gerekiyordu. Provada ikinci perde alınacak, kimse yok, çalmıyor. Beni evden birkaç kere öyle çağırışlardı. Acele araba geliyor, götürüyorlar. Ben de herhalde öyle bir şeydir diye bir pantolon bir de ceket giydim. Koştuk operaya o saç baş dağınık halimle. Bir de baktım, Aydın Gün kapıda beni bekliyor. Bana dedi ki, “Şimdi hani sen durmadan ısrarcıydın ya...” dedi. Prova filan yok. Saat oldu yedi. Temsil saat sekizde. “Ya herro ya merro!” dedi. Hiç unutmuyorum kelimeleri. “Bu akşam sen ya bunu başarıyla yönetirsin...” Don Giovanni, Mozart, ful, kupürsüz, total. “...ya da ben ve sen ikimiz birden bu operadan kovuluruz.” dedi. “Wagner komada, hastanede.” Hakikaten bir karaciğer krizi geçirmiş, yatıyor. Ondan sonra, “Tamam hocam yaparım. Ama bagetim, her şeyim evde kaldı.” dedim. “Hiç önemli değil. Ben sana onları hallederim.” dedi. “Sen şimdi koş derhal revire, iğne yapsınlar.” dedi. Topal Cahit geldi. Kendine iğne yaparken bacağı topal kalmış. Doktor Topal Cahit bana üç tane iğne yaptı. Operanın bir tane masörü vardı. Koştum, ona gittim. Ben donla yatıyorum, masör bana masaj yapıyor. O sırada Aydın Gün odaya geldi. Hemen ayıp olur diye toparlanmak istedim, “Yok, yok. Devam edin.” dedi. Odaya koşarak bir terzi girdi. Elinde beş tane frak. Kol ölçüyor. “Şunu bir dene.” dedi. Hemen kalktım, denedim. “Bu oldu. Tamam.” dedi. Pantolonu kısalttılar. Bilmem

kimin frakıymış. Biraz sonra dolaplar kırıldı. İtalyan şef Piro Trost'un, bağıtlerinden bir tane bulup getirmişler. "Bu olur mu?" dediler, "Olur." dedim. Saat oldu mu sekize çeyrek kala. Ateşim düştü. Ben eseri ezbere biliyorum. Bir sene prova yapmışım. Herkes biliyor ki ben onu yönetirim. Aydın Gün herkesi perde kapalıyken sahneye çağırıldı. Solistler de en meşhurlar, benim büyüklerim. Konuşma yapıyor, ben de yanındayım. Dedi ki; "Bu akşam Don Giovanni'yi Selman yönetecek. Ben ona güveniyorum. Siz ona yardımcı olun." Orkestrada çıt yok. "Tamam." dedi baş kemancı. Benim yeteneğimi biliyorlar ama başka bir şeyimi bilmiyorlar. "Hocam, ben de bir şey söyleyebilir miyim?" dedim. Ben de ukala dümbeleği olduğum için Wagner'in bazı tempolarını sevmiyorum. Solistler işkence gibi o tempolarda zorlanıyorlar. "Benim yönettiğim gibi çalın. Kendi bildiğiniz gibi çalmayın." dedim. Ne ukalalık ama... Sen ilk defa hayatında böyle bir şeye giriyorsun. Böyle bir şey denir mi? Sonra çukura indik. Salona da şef asistanı ömründe ilk defa yönetecek diye anons yapıldı. O uvertürün ilk akorunu unutamiyorum. Bir orkestradan bu kadar güzel ses çıkar mı? Re minör bir akor vardı. Re minör Mozart'ın baba figürüdür. Re minörü duyduğun an babası, alt şuurunda Leopold vardır. Babasına büyük bir sevgisi ve ondan büyük bir çekingenliği de vardır. Hafif despot ama aynı zamanda sevgi dolu bir adam. Onun ölümü çok tesir etmiştir Mozart'a. Bu re minör akora ben bir girdim, böyle, uuuu, her şey yürüyor, çok güzel. İkinci kez, bu defa dominant akoru geliyor, o da öyle. Biraz sonra uvertür bitecek ve perde açılacak. Uvertür şahane. Kendi kendime "Ulan amma iyi" filan derken temsil bitti. Perde arasında ben odada dinlendim. Bu arada Aydın Gün, temsili kulisten izliyor, yanında yardımcısı Asım abi var. Heyecanla, "Aaa, çocuğa bak. Atilla'ya da atak verdi. Bak bilmem kime de atak verdi. Bu çocuk harika." diyormuş. Bana bunu anlatıyorlar... Temsil sonunda orkestra çok memnun, beni kucaklıyorlar, öpüyorlar. Temsil bitti, sahnedeyim. Tabi o sırada yıkıldı salon. En sonunda sahnede beni sırtına aldı koro. Orkestra delirip sahneye çıktı. Maksim'in küçük salonunda böyle bir şey daha evvel olmadı. Perde kapanana kadar omuzlardan beni hiç indirmediler. Aydın Gün şöyle bakıyor bana, duramıyor. Ciddiyetini korumak istiyor. Sert bir adam ama gülüyor. "Yarın sabah odama saat 9'da gel." dedi. Ben çıktım gittim eve."⁷

Ertesi gün Aydın gün tarafından sözleşmesi korrepetitörlükten orkestra şef yardımcılığına dönüştürülmüştür. Ada'nın doğrudan orkestra şefi yapılmamasının sebebi henüz askerliğini yapmamış olmasıdır.

Devlet Opera ve Balesi'nde çalıştığı dönemde biri 1975 diğeri ise 1977 yıllarında iki kez Paris'e giden besteci, orada geçirdiği sürelerde bir yandan çeşitli resital ve konserler vermiş diğeri yandan oradayken tanıştığı bir piyano öğretmeninin iki ayrı kez hamilelik yaşaması sebebiyle onun yerine küçük bir konservatuvarda öğretmenlik yapmıştır.

Yurda döndükten sonra 1979 ve 1980 senelerinde Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nde (Ankara Operası) bir yandan orkestra şefliği görevini yürütürken diğeri yandan da genel müzik direktörlüğü yapmıştır. 1980 senesinde bu defa yedi yıl kalacağı Paris'e tekrar giden Ada, kadrolu olarak Ecole Normale Supérieure de Musique'te öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Orada korrepetisyon ve orkestra şefliğine hazırlık adı

⁷ Selman Ada ile görüşme; Mayıs, 2022.

altında bir program da kuran besteci, fahri doktora unvanına layık görülmüştür. Ecole Normale Supérieure de Musique haricinde Akordeon Konservatuvarı ile Beauvais Konservatuvarı'nda da eş zamanlı olarak piyano, armoni ve deşifraj gibi dersler vermiştir.

Selman Ada, 1987'de Türkiye'ye geri dönmüş ve tekrar İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde görev yapmaya başlamıştır. Emekli olduğu 2017 senesine kadar bir yandan orkestra şefliği görevini aralıksız olarak sürdürmüştür. 2001 ve 2002 senelerinde Mersin Devlet Opera ve Balesi'nin genel müzik direktörlüğünü üstlenen besteci, 2007 ve 2008 senelerinde ise aynı kurumun müdürlük görevini yürütmüştür. 2011 senesine gelindiğinde ise Samsun Devlet Opera ve Balesi kurumunun sanat danışmanlığını yapmıştır. 2014 yılına gelindiğinde Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefliği görevlerine atanmış ve 2017 yılında emekli olana kadar bu görevleri sürdürmüştür.

Aktif çalıştığı yıllarda kurumlara bağlı ilerleyen çalışma hayatının yanında besteciliğe de elinden geldiğince zaman ayırmaya çalışan Selman Ada, kırk altısı opera olmak üzere günümüze kadar yüz yetmişin üzerinde eser bestelemiştir. Bestelediği ilk opera olan *Ali Baba & 40*, Almanya'nın Wuppertahl Operası tarafından repertuvara dahil edilerek Almanca olarak sahnelenmiştir. Eser, yabancı dile çevrilerek yurt dışında repertuvara dahil edilen ilk Türk opera eseri olma özelliğini taşımaktadır.

6.1.4. Emekliliği

2017 senesinde olaylı bir biçimde emekli olmak zorunda kalan Selman Ada, emekliliğini Mersin'de geçirmektedir. Çalıştığı dönemde oldukça fazla emek verdiği Mersin Devlet Opera ve Balesi'nde görev yapan sanatçı dost ve arkadaşlarıyla emekli olduktan sonra fazla iletişim kuramadığından yakınan Ada, eskiden daha çok iş ortamında görüştüğü kişilerin halen sürmekte olan iş tempoları ve ailevi durumları sebebiyle sosyal ilişkilere zaman ayıramadıklarını, kendisinin de bunu anlayışla karşıladığını belirtmektedir.

Selman Ada, günlük yaşantısından mesai kavramı çıkmış olsa da besteciliğin neredeyse tüm gününü alan bir meslek olduğunu da belirtmektedir. Güne sabah altıda başlayan besteci haftanın her günü ortalama on saatlik bir çalışma düzenini sürdürmektedir. Bestecilikte bu kadar verimli olmasında bu çalışma disiplini büyük bir etken olmaktadır. Besteciliğin yanı sıra, düzenli olmasa da kendisinden yardım isteyen

öğrenci ve profesyonel sanatçılarla da çalışmaktan keyif aldığını söyleyen besteci, insanlara ne kadar faydalı olursa o kadar mutlu olduğunu ifade etmektedir.

6.1.5. Özel Hayatı

Türkiye'ye döndükten sonra bestecinin başından iki evlilik geçmiştir. Bu evliliklerin ilki 1971 senesinde keman sanatçısıyla gerçekleşmiştir. Oldukça kısa süren ilk evliliği bir sene bile dolmadan sona ermiştir. İkinci evliliği ise bir balerinle gerçekleşen Ada, 1977 senesinde yine boşanmış ve istifa ederek Paris'e gitmiştir. O dönemde Ecole Normale Supérieure de Musique'te öğrenci olan Caroline, kendisiyle çalışmak istemiştir. Ada'ya ulaşmayı başaran Caroline, ilk derse gittiğinde besteci kendisine evlilik teklif etmiş, o da bu teklifi kabul etmiştir. Selman Ada'nın ifadesiyle tam bir yıldırım aşkı durumu yaşanmıştır. Evliliklerinin kırk altıncı yıllarını yaşamakta olan çift, ilişkilerinin bu kadar uzun soluklu olmasını kavgı etmemelerine bağlamaktadır.

1985 yılına gelindiğinde oğulları Baykal dünyaya gelmiştir. Küçükken o da babası gibi müzisyen olmayı istemiştir. Ada, Baykal'a Türkiye'de müzisyenlerin çok zor bir hayat yaşadıklarını anlatarak onu bu fikrinden vazgeçirmiştir. Hukuk eğitimi gören Baykal, hukuk alanlarından telifle ilgili çalışmayı tercih etmiştir. Hukuk alanında profesyonel olarak çalışmasının yanında amatör bir müzisyendir ve kendi grubu ile müzik yapmayı sürdürmektedir. Oğlu sayesinde dede olduğunu belirten besteci, tatillerde oğlu ve torunuyla zaman geçirmekten büyük zevk aldıklarını ifade etmektedir.

6.2. SANATI

Harika çocuk seçilerek önce Ankara Konservatuvarı'nda, daha sonra da Paris Ulusal Yüksek Müzik Konservatuvarı'nda öğrenim gördükten sonra Türkiye'ye dönen Selman Ada, Ankara ve İstanbul Konservatuvarlarında kısa süren eğitimcilik görevinden sonra girdiği Devlet Opera ve Balesi kurumlarında uzun yıllar boyunca hizmet vermiştir. Yirmi yaşındayken dünyanın en genç opera orkestrası şefi unvanını almış, çok sayıda eserde orkestra şefliği ve korrepetitörlük yapmış, yirmi altı yaşındayken, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Genel Müzik Direktörlüğü, ileri yıllarda ise Mersin Opera ve Balesi müdürlüğü ve Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevlerini üstlenmiş, opera ve bale sanatları ile ilgili sayısı on yediye varan festival ve yarışmayı organize etmiştir. Tüm bu çalışmalara ek olarak da tanınırlığını büyük ölçüde destekleyen yüz yetmişten fazla eser bestelemiştir ve halen yeni eserler bestelemektedir. Bestelediği *Ali Baba & 40* adlı operası Almanya'da Wuppertal Operası tarafından Almanca

sahnelenerek yabancı opera kurumlarının repertuvarına dahil edilen ilk Türk operası olarak tarihe geçmiştir.

6.2.1. Besteciliği

Bulguların bu alt başlığı, araştırmanın üçüncü altproblemi olan “Selman Ada’nın besteciliğinin genel görünümü nasıldır?” sorusuna genel bir cevap niteliğindedir. Aynı alt probleme yönelik opera besteciliğine özgü bulgular, araştırmanın Türk Operasına Katkıları başlığı altında yer alan “Opera Besteciliği” alt başlığında sunulmaktadır.

Tüm mesleki kimlikleri arasında Selman Ada’ya en çok tanınırlık sağlayan bestecilik olmuştur. Günümüz itibarıyla yüz yetmişten fazla eser üretmiş ve halen üretmeyi sürdüren Ada, yetmiş bir yaşına gelmiş olsa da düzenli olarak bestelemeye devam etmektedir. Sağlığı el verdiği müddetçe ölene kadar da beste yapacağını belirtmektedir. Bestelediği operalarıyla tanınmasına rağmen oratoryo, bale, konçerto, senfoni, kantat gibi birçok farkı yaratı türünde eser bestelemiştir. Aynı zamanda piyanist olan besteci, özellikle solo piyano için de oldukça fazla eser bestelemektedir.

Selman Ada, besteciliği oldukça minimalist bir biçimde tanımlamayı tercih etmektedir: “*Yoktu. Şimdi var.*” Bu tanımından sanatı üretim sonucu ortaya çıkan eşsiz eserle özdeşleştirdiği anlaşılan besteci müzik eserini de aynı tanıma dahil etmektedir. Dolayısıyla bestecilik kavramını da “Önceden yok olanı şimdi var etmek.” olarak ifade etmektedir. Bu tanım da anlam yönünden “yaratmak” fiiline karşılık gelmektedir.

Bestecilikle ilgili olarak Türk bestecileri ve besteledikleri eserlerin artması gerektiğini özellikle belirten Ada, yeni nesil Türk bestecilerin yerel olan müzikal malzemeyle pek ilgilenmediklerini, daha çok yirminci yüzyıl akımlarının kalıplarına kendilerini sıkıştırdıklarını belirtmektedir. Bu sıkışıklığı aşma yöntemi olarak da Türk makam ve modlarını kullanırken kontrpuandan yararlanılmasını önermektedir. Ona göre kontrpuan makamsal ve modal yerel unsurların çok seslendirilmesinde karşılaşılan sorunların büyük ölçüde çözülmesine yardımcı olmaktadır. Sadece armoni dilinde bestelemenin oldukça zor olduğunu, zamanında dörtlü, beşli diye adlandırılan tarzda besteleyenlerin bulunduğunu, o yöntemin de bir renk ve aynı zamanda tamamen bir kısır döngü olduğunu belirtmektedir. Yeni nesil bestecileri kontrpuan kullanmaya ve neoklasik, atonal ve dizisel tarzda eser bestelemeye davet etmektedir.

6.2.1.1. Tüm Eserlerinin Listesi⁸

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

⁸ Eser listesi, doğrudan Selman Ada’dan alınmıştır ve besteci özellikle Fransızca eser isimlerinde herhangi bir çeviri veya değişiklik yapılmaması konusunda ısrar etmiştir.

- Op. 19 “Oper-Arien” Şan ve Piyano İçin (2003)
- Op. 20 “Karcıgar Oyun Havası” (Tanzlied) Nefesli Beşli İçin (2001)
- Op. 21 “Süit” Nefesli Beşli İçin (2001)
- Op. 22 “Aşk-ı Memnu” Opera 2 perde (libretto: Tarık GÜNERSEL) (2002)
- Op. 23a “Yemen Türküsü” (*Büyük Koro için*) (*Aşk-ı Memnu operasından*) (2002)
- Op. 23b “Rast Semai” (Dede Efendi’den hareketle) (*Büyük Koro için*) (*Aşk-ı Memnu operasından*) (2002)
- Op. 23c “Gidelim Göksu’ya” (*Türkü*) (*Büyük Koro için*) (*Aşk-ı Memnu operasından*) (2002)
- Op. 24 “2 Konser Prelüdü” Flüt-Viyola ve Harp İçin (2002)
- Op. 25 “Drei Konzertstücke für 2 Trompetten” (2003)
- Op. 26 “Der Eurhythmus” für Flöte und Klavier (2003)
- Op. 27 “Blech-Quartett” für Trompete, Horn, Posaune und Tuba (2003)
- Op. 28 “Kleine Jazz Süite” für Streichquartett (2003)
- Op. 29 “4 Préludes pour Guitare” (2003)
- Op. 30 “Drei Byzantynische Tänze” für Klarinette und Klavier (2003)
- Op. 31 “Übungsbuch für Sänger” mit Begleitung des Klaviers (2003)
- Op. 32 “Deutsche Volksliederbuch für Klavier” (Alman Halk Şarkıları) (2003)
- Op. 33 “Trois Instantanés” pour piano (Üç Enstantane) (2004)
- Op. 34 “Three Erotic Dances” for flute, Viola and Harp (2004)
- Op. 35 “Czardas” for flute, Viola and Harp (2005)
- Op. 36 “Mini Piano” Piyano İçin Küçük Parçalar (2004) (*Eğitim amaçlı*)
- Op. 37 “Ballade” [Yapayalnızdır] Şiir: Gülseli İnal, Mezzo Soprano ve Küçük Orkestra İçin (2004)
- Op. 38 “I. Symphony” (*Turkish*) (2004)
- Op. 39 “Le Cahier d’Aylin” 15 pièces éducatives pour piano (2005) (*Eğitim amaçlı*)
- Op. 40 “Le Cahier d’Aïché” 12 pièces éducatives pour piano (2005) (*Eğitim amaçlı*)
- Op. 41 “South American Suite” for Flute, Viola and Harp (2005)
- Op. 41b “Pavane” Flüt-Viyola ve Harp İçin (2006)
- Op. 42 “Chansons de France pour piano (2005) (*Eğitim amaçlı*)

- Op. 43 “Türküler” Piyano İçin/Chansons de Turquie pour piano (2005) (*Eğitim amaçlı*)
- Op. 44 “Mevlid” Kantat 8 Bölüm, (Metin: Süleyman Çelebi 1409) Tenor solo bas solo koro ve orkestra için. (2008)
- Op. 45 “3 Intermezzi” Viyola ve Piyano için (2007)
- Op. 46 “Méditations” Solo Viyolonsel için (2008)
- Op. 47 “Keman Konçertosu” Keman ve orkestra için (2008)
- Op. 48 “10 Türkü” Bas ve Piyano için (2008)
- Op. 49 “Sözsüz Şarkılar” Soprano ve Piyano için “Chansons sans paroles” (2009)
- Op.49b “Ufk-u Aşk” Soprano ve piyano için Romance. (2010)
- Op. 50 “Keloğlan’ın Sırrı” Çocuk Müzikali 2 perde (2010) (metin: Şadi ERDOĞAN)
- Op. 51 “Rapsodi” Klarinet ve Orkestra için (2011)
- Op. 51b “Le p’tit cahier d’Ornella” Harp için 12 parça (2012) (*Eğitim amaçlı*)
- Op. 52 “Arp Konçertosu” (2012)
- Op. 52b “10 Etudes pour les jeunes pianistes” (2012) “Genç Piyanistler için 10 Etüd” (*Eğitim amaçlı*)
- Op. 53 “2 Chansons” pour trompette, trombone et orchestre (2012)
- Op. 54 “Fantaisie Concertante” pour basson et orchestre (fagot ve orkestra için) (2012)
- Op. 55 “Başka Dünya” Opera 2 perde Libretto: Tarık GÜNERSEL (2013)
- Op. 56 “Robinson” Bale 2 perde (Libretto: Tarık GÜNERSEL) (2014)
- Op. 57 “Atatürk Süiti” orkestra, koro ve çocuk korusu için tören müziği.
- Op. 58 “Opera Aryaları” piyano için. (2013)
- Op. 59 “Perküsyon Konçertosu” perküsyon ve orkestra için. (2014)
- Op. 60 “Soma’dan Ağıt” Mez.sop. solo, tenor solo, koro, çocuk korusu ve orkestra için Kantat. (2014)
- Op. 61 “Parçacıklar” “Particles from Rumi” sop- alto-tenor-bas ve piyano için (Sözler: T. Günersel) (2014)
- Op. 61b “Mevlânâ” Koro ve orkestra için Kantat (Sözler: Tarık GÜNERSEL) (2014)
- Op. 62 “Palto” Opera 2 perde (Libretto: Tarık GÜNERSEL) (2018)

- Op. 62b “Palto Uvertürü” (2018)
- Op. 63 “Başımınla Gönüm” Bas veya bariton ve piyano için Lied. (Şiir Celal Sahir Erozan)
- Op. 64 “Kader Planlayanlar” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2018
- Op. 65 “Bedenlere İnanır mısınız?” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 66 “Sesler” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 67 “İsyan” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 68 “Ay’da” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 69 “Sezar” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 70 “Mars’ta” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 71 “Canlı Yayın” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 72 “Hipatya” nano opera (Libretto: Tarık Günersel) 2019
- Op. 73 “Piyano Konçertosu” 2019
- Op. 74a “BE” Soprano ve piyano için Lied (Sözler: Tarık Günersel) 2019
- Op. 74b “BE” Soprano ve oda orkestrası için “Lied” (Sözler: Tarık Günersel) 2019
- Op. 75 “23 Nisan Şarkıları Çocuk sesi ve piyano için 23 şarkı (Sözler: Merve KEŞAP) 2019 (Eğitim amaçlı)
- Op. 75b “23 Nisan Şarkıları Çocuk sesi ve Nefesli Çalgılar için uyarılama 2019 (Eğitim amaçlı)
- Op. 76 “19 Mayıs Şarkıları Çocuk Korosu ve orkestra için 10 şarkı (Sözler: Merve KEŞAP/S. ADA) 2019 (Eğitim amaçlı)
- Op. 77 “29 Ekim Şarkıları” Çocuk Korosu ve orkestra için 10 şarkı (Sözler: Merve KEŞAP/S. ADA) 2019 (Eğitim amaçlı)
- Op. 78 “Dev Aynası” Gençlik Operası (Libretto: Merve KEŞAP) 2019 (Eğitim amaçlı)
- Op. 79 “Aya Tekla” Bale 1 perde (Libretto: İhsan TOKSÖZ) 2019
- Op. 80 “Oluşum” Bale 1 perde (Libretto: Merve KEŞAP) 2020
- Op. 81 “Claquarts” Petite Suite pour quatuor à clarinettes 2020
- Op. 82 “Konzertstück” pour quatuor à clarinettes 2020
- Op. 82b Bartok Romen Dansları pour quatuor à clarinettes 2020
- Op. 83 “Trois pièces pour clarinette en si b et piano 2020
- Op. 84 “Mersin Süiti” Trompet ve Orkestra için 2020

- Op. 85 “5 Morceaux de Bis” pour piano 2020
- Op 85b G. Fauré Prélude pour piano en ut mineur transcription pour orchestre à cordes 2020
- Op. 86 Toccata pour piano (2020)
- Op. 87 “3 Yeni Mehter marşı” piyano için (2020)
- Op. 88 “9 Nefes” piyano için (2020)
- Op. 89 “Kerkük Türküleri” piyano için 10 Anonim Türkü (2020)
- Op. 90 “Karadut” (Şiir: Bedri Rahmi EYÜBOĞLU) Bas ve Piyano için Lied (2020)
- Op. 90b “Karadut” Bas ve Orkestra versiyonu (2021)
- Op. 91 “Adagio” pour violoncelle et orchestre (2020)
- Op. 92 “Le Cahier d’Eylül” 7 pièces pour piano (2020)
- Op. 93 “12 Variations sur un thème de F. Chopin” piyano için (2020)
- Op. 94 “Mariya” Bir Bizans Operası 2 Perde (Libretto: Merve KEŞAP) (2020)
- Op. 95 “Etoiles” (Yıldızlar) 10 pièces pour piano (2020)
- Op. 95b “3 Parça” piyano, trompet ve keman için (2020)
- Op. 96 “Gûlyabânî” Opera 2 perde (Libretto Merve KEŞAP) (2020)
- Op. 97 SUNTQVA “Nefes” solo keman, kudüm ve yaylı orkestra için (2020)
- Op. 98 “İntibah” Opera 3 perde (Libretto Merve KEŞAP/selman ADA) (2020)
- Op. 99 “Three Dances for piano” (2020)
- Op. 100 “Hamlet” Opera 2 perde (Libretto W. SHAKESPEARE/T. GÜNERSEL (2021)
- Op. 101 “2 Pièces” pour trompette en ut, violon et piano (2021)
- Op. 102 “Rhapsodie Thrace” pour piano/Piyano için Trakya Rapsodisi (2021)
- Op. 103 “Fantaisie” pour piano (2021)
- Op. 104 “Berceuse” pour piano (2021)
- Op. 105 “Trois Impromptus” pour piano (2021)
- Op. 106 “Trois Valses” pour piano (2021)
- Op. 107 “Sept Danses Byzantines” pour piano (2021)
- Op. 107b “Suite Byzantine” pour orchestre (2021)
- Op. 108 “Romance sans parole pour la fête des mères” pour piano (2021)
- Op. 109 “5 Canzoni” Soprano ve piyano için (Şiirler: Nazım Hikmet) (2021)

- Op. 110 “Horizons” 4 pièces pour orchestre à cordes (2021)
- Op. 111 “Nişan” Opera 1 perde (Libretto Merve KEŞAP) (2021)
- Op. 112 “Rhapsodie” pour piano (2021)
- Op. 113 “Mürekkep Lekesi” Opera 1 perde (Libretto Merve KEŞAP) (2021)
- Op. 113b “Halüsinasyon Dansı” Orkestra için (Mürekkep Lekesi Operası’ndan)
(2021)
- Op. 114 “Kutlu Melek” Opera 2 perde (Libretto Mitat ÇELİK) (2021)
- Op. 115 “Viyolonsel Konçertosu” (2021)
- Op. 116 “Talât ile Fitnat” Opera 2 perde (Libretto Merve KEŞAP) (2022)
- Op. 117 “İnsani Bir Adım” Nano opera (Libretto Mitat ÇELİK-S. ADA) 2022
- Op. 118 “Yaralı Kız” nano opera (Libretto S. ADA) 2022
- Op. 119 “Hannibal” nano opera (Libretto Mitat ÇELİK) 2022
- Op. 120 “Zaman” nano opera (Libretto Merve KEŞAP) 2002
- Op. 121 “Bay A’nın Zaman Dışı Kâbusu” nano opera (Libretto Vincent Baykal
ADA) 2022
- Op. 122 “Jest” nano opera (Libretto S. ADA) 2022
- Op. 123 “Aışa” nano opera (Libretto Mitat ÇELİK) 2022
- Op. 124 “Kör Talih” nano opera (Libretto Merve KEŞAP) 2022
- Op. 125 “Şüphe” nano opera (Libretto Mitat ÇELİK) 2022
- Op. 126 “Le Nécessaire” Fransızca nano opera (Libretto S. ADA) 2022
- Op. 127 “Baudelaire” nano opera (Libretto Mitat ÇELİK) 2022
- Op. 128 “Boşansak mı?” nano opera (Libretto Mitat ÇELİK) 2022
- Op. 129 “Kaptan” nano opera (Libretto Merve KEŞAP) 2022
- Op. 130 “Gordion Düğümü” nano opera (Libretto Mitat ÇELİK-S. ADA) 2022
- Op. 131 “Yeşil Gözlü Ejderha” nano opera (Libretto Mitat ÇELİK-S. ADA)
2022
- Op. 132 “Cadı Avı” Opera 2 perde (Libretto Merve KEŞAP) 2022
- Op. 133 “Suite” pour quatuor à cordes 2022
- Op. 134 “Suite Chinoise” pour piano 2022
- Op.135 “Deux Romances” pour violon et piano 2022
- Op.136 “Trois Caprices” pour piano 2022
- Op.137 “Mata Hari” Opera 2 perde Libretto: Merve Keşap 2022

- Op.138 “Petite Suite Pentatonique” pour piano 2022
- Op.139 “Petite Suite” pour quatuor de cors en fa 2022
- Op.140 “Süleyman’ın Mührü” Opera 2 perde Libretto: Merve Keşap 2022
- Op.141 “Çukurova Süiti” Viyola, viyolonsel, bas trombon, kontrbas ve piyano için

2022

- Op.142 “Léa” Opera 2 perde Libretto: Mitat Çelik 2022
- Op.143 “Fantaisies” 4 petite pièces pour orchestre à cordes 2022
- Op.144 “Second cahier d’Eylül” 7 pièces pour piano 2022
- Op.145 “Largo Azzuro” pour orchestre à cordes 2022
- Op.146 “9 Şarkı” Bariton ve yaylı beşli için 2022
- Op.147 “7 Şarkı” Bariton ve yaylı beşli için 2022
- Op.148 “5 Şarkı” Bariton ve yaylı beşli için 2022
- Op.149 “Sinfonietta” Pour orchestre à cordes 2022
- Op.150 “Tahir & Zühre” ballet-pantomime en un acte Libretto: Merve Keşap

2023

- Op.151 “Zuccarina” ballet en un acte Libretto: Merve Keşap 2023
- Op.152 “Ağıt/Élégie” Tenor, bariton, mezzo-soprano ve orkestra için 2023
- Op.153 “Initiation au Piano” 30 pièces éducatives 2023
- Op.154 “Sis/Brouilliard” Bariton ve orkestra için Şiir: Tevfik Fikret 2023
- Op.155 “2 Polkas” pour piano 2023
- Op.156 “Habrokomes ile Anthia” Bale 2 perde Libretto: İhsan Toksöz 2023
- Op.157 “T.C. 100. Yıl Oratoryosu” Mezzo-soprano, Tenor, Bariton, Koro ve

Orkestra için Metin: Merve Keşap 2023

- Op.158 “Suite Francoturque” pour piano 2023
- Op.159 “Nika” Opera 2 perde Libretto: Mitat Çelik/Selman Ada 2023
- Op.160 “Variations sur un thème de G.F. Händel” pour piano 2023
- Op.161 “Namus” Opera 2 perde Libretto: Selman Ada 2023
- Op.162 “Cumhuriyet” Orkestra için senfonik şiir 2023
- Op.163 “3 Kıpçak Dansı” piyano için 2023
- Op.164 “Mem û Zin” Ballet pantomime en 2 actes Libretto: Merve Keşap 2023
- Op.165 “Deux Dances” pour piano 2023
- Op. 166 “Gazze” Orkestra için sözsüz şiir 2023

- Op. 167 “Rhapsodie” pour piano et orchestre 2024
- Op. 168 “Ecinniler” Opera 2 Perde Libretto: H. Rahmi Gürpınar’ın *Dirilen İskelet* romanından hareketle Merve Keşap 2024
- Op. 169 “Three Appetizers” for piano 2024
- Op. 170 “La Cahier de Birsen” 12 pièces éducatives pour piano 2024
- Op. 171 “Les Dinosaures” 56 nano-pièces pour piano 2024
- Op. 172 “Kediler” Piyano için 28 nano-parça 2024
- Op. 173 Sonate pour piano 2024
- Op. 174 “5 Şarkı” Soprano ve Piyano için, şiirler Hasan Ali Yücel 2024
- Op. 175 “Suite No. 2” Pour quatuor à cordes 2024
- Op. 176 Thème et Variations sur “Erik Dalı Gevrek” Kırşehir Yöresi pour cor en fa et piano 2024
- Op.176b Thème et Variations sur “Erik Dalı Gevrek” Kırşehir Yöresi pour cor en fa et orchestre à cordes 2024

6.2.2. Orkestra Şefliği

Bulguların bu alt başlığı araştırmanın dördüncü altproblemi olan “Bir opera orkestra şefi olarak Selman Ada’nın kariyeri hangi aşamalardan geçmiştir?” sorusuna genel bir cevap niteliğindedir. Aynı alt probleme yönelik opera orkestra şefliği özelindeki bulgular, araştırmanın Türk Operasına Katkıları başlığı altında yer alan “Opera Orkestra Şefliği” alt başlığında sunulmaktadır.

Selman Ada, orkestra şefliği hakkında düşüncelerini ortaya koyarken orkestra şefliğinin orkestrayı yönetmekle sınırlı kalmadığını, özellikle insan ilişkilerinde çok ciddi ve zor bir konum olduğunu belirtmektedir. İyi bir şefin müziğe dair bilmesi gerekenlerin yanı sıra psikolojiden de anlaması gerektiğini eklemektedir. Ada’ya göre şefin, yönettiği insanların öncelikle ciddi birer sanatçı olduklarını kabul etmesi ve o insanların değerini içine sindirmesi gerekmektedir. Onlar birer insandır, sanatçıdır. Dolayısıyla değerlidir. Şef, tüm bu unsurlara dikkat ederek eserin yorumuna yönelik isteklerini mantıklı ve kibar bir şekilde ifade etmelidir. Ayrıca sanatçılarla sosyal yönden de ilişkilerini geliştirmelidir. Sanatçılarla bireysel olarak da ilgilenmelidir. Vefatlarda başsağlığı dilemek, doğum günlerini ve bayramlarını kutlamak, onlara verdiği değerini göstergesi olarak önem taşımaktadır.

Selman Ada, orkestra şefliğinde insani değerlere önem vermek konusuna dikkat çekmenin yanı sıra günümüz şeflerine yönelik eleştirisini yapmaktan da geri durmamaktadır:

“...Ben mesela orkestra şefleri için hep şunu söylerim: Siz enstrümanınızda veya şancı olarak, hangi alandan geliyorsanız, en üst düzey değilseniz zaten iyi şef olamazsınız. Öyle bir şef yok. Olamazsın. Çok kötü oluyorlar. Ancak enstrümandaki en ince meseleleri yapabilir haldeyseniz, orkestradan ona benzer işler isteyebilirsiniz. O en ince işleri bilmeden, temiz çalalım, iyi çalalım, tempolar doğru olsun, iyi günler şeklinde şeflik ediliyor. Ben de buna çok karşıyım ve hiç hoşlanmıyorum. Buna amatörlizm diyorum. Özür diliyorum ama amatörlük çok yaygın Türkiye’de.”⁹

Ada, ilk şeflik deneyimini İstanbul Devlet Konservatuarı’ndan istifa ettikten sonra bestelediği film müziğinin stüdyo kaydı esnasında yaşamıştır. Aşağı yukarı on dört kişilik bir orkestrayı yönetmek durumunda kaldığında o zamana kadar gözlemlediği kadarıyla giriş vermek, susturmak, tempoyu doğru vermek gibi temel şeflik komutlarını kullanmak suretiyle kaydı tamamlamayı başarmıştır. Amatörlüğünden dolayı da kimseden de olumsuz bir tepki almamıştır.

1977 senesinde Paris’ten Türkiye’ye dönüş yolunda Almanya’da Bremen şehrine uğrayan Ada, orada dünyada A kategori opera evi olarak sınıflandırılan Bremen Operası’nda orkestra şefliği seçmelerine girmiştir. Seçmelerde hem capelmeisterlik yani baş korrepetitörlük hem de orkestra şefliği yapacak bir müzik insanı aranmaktadır. Ada’nın dışında B ve C kategori opera evlerinin orkestra şefliğini yapmakta olan beş kişi daha seçmeler için orada bulunmaktadır. Henüz yirmi dört yaşındaki Ada, seçmeler sonunda birinci olmuş, Bremen Operası orkestra şefliği için kontrat imzalamıştır.

Selman Ada, ilerleyen sanat kariyerinde ağırlıklı olarak opera orkestralarını yönetmiş olsa da gerek devlet opera ve balesi kurumları gerekse 2014 – 2016 yılları arasında şef olarak atandığı Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilen konserlerde de orkestraları yönetmiştir. Bu tip senfonik konserlere örnek olarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın 2014 – 2015 sezonu programında yer alan iki konseri yönetmesinin yanı sıra 24 Mayıs 2015 tarihinde piyanist Roberto D’Olbia solistliğinde gerçekleşen Mersin Uluslararası Müzik Festivali açılış konserinde yine Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nı yönetmiştir. Ayrıca Ankara, İzmir, Mersin Devlet Opera ve Balesi orkestraları tarafından gerçekleştirilen senfonik konserlerde de orkestra şefliği görevini almıştır.

⁹ Selman Ada ile görüşme; Mayıs, 2022.

6.2.3. Piyanistliği

Bulguların bu alt başlığı araştırmanın beşinci altproblemi olan “Bir virtüöz piyanist ve deneyimli eşlikçi olarak Selman Ada’nın korrepetitörlük vasfı üzerine neler söylenebilir?” sorusunun “piyanistlik” özelindeki cevabı niteliğini taşımaktadır. Aynı alt probleme yönelik “korrepetitörlük” özelindeki bulgular, araştırmanın bir sonraki alt başlığı olan “Korrepetitörlüğü” ile Türk Operasına Katkıları başlığı altında yer alan “Opera Korrepetitörlüğü” alt başlığında sunulmaktadır.

Henüz ilkokul çağına bile gelmeden Heybeliada’da halasının piyanosuyla başlayan müzik yolculuğunda Selman Ada’nın piyanistliği Paris Ulusal Yüksek Müzik Konservatuvarı’ndaki öğrencilik dönemlerinden itibaren dikkat çeker bir hal almıştır. Özellikle eğitimi esnasında öğrenerek geliştirdiği deşifraj yöntemi sayesinde planlı konserlerin yanı sıra birçok kez son dakika olarak kabul edilebilecek resital ve konserlerle de kendinden söz ettirmeyi başarmıştır.

Ada’nın ciddi sayılabilecek ilk konser deneyimi 1968 senesinde Türkiye’nin Paris Büyükelçiliđi tarafından organize edilen ve kökeni Osmanlı hanedanına dayanan bir hanımefendinin sponsorluğuyla gerçekteşmiştir. Paris’in ünlü Ecole Normale Supérieure de Musique de Paris’nin salonu Salcotto’da gerçekteşen karma konserde Ada ile birlikte iki diğer harika çocuk Tunç Ünver ve İsmail Açan da sahne almıştır. Ünver’in Paganini’nin Kaprisleri ile Ysaÿe’nin bir sonatını seslendirdiği yaklaşık iki saatlik konserde Ada, solo bir eserin yanı sıra Açan’la birlikte Beethoven’ın bir sonatını da seslendirmiştir.

Türkiye’ye döndüğü 1971 senesinde Ankara Devlet Konservatuvarı’nda öğretenlik yaptığı süreçte Ankara Fransız Kültür Merkezi’nde verdiği iki resitalin ardından Ada, 1972 senesinde İstanbul Devlet Konservatuvarı’na tayin olduktan sonra da İstanbul’da Maksim’de iki resital gerçekteşirmiştir.

1974 senesinde İzmir Fransız Kültür Derneği’nde gerçekteştirdiği resitalde Ada’nın ileri deşifraj becerisi kendisine avantaj sağlamıştır. İzmir’e özel olarak hazırlanan Ada, resitalde seslendireceği repertuarı Brahms’ın *Paganini Varyasyonları* gibi oldukça ileri düzey teknik beceri isteyen bir eserin yanı sıra Rachmaninov, Skryabin gibi piyano tınısını oldukça gür ve yoğun işleyen ve aynı zamanda piyanonun tınıya dayalı sınırlarını zorlayan bestecilerin eserlerinden oluşturmuştur. Resitalden birkaç saat önce piyanoyu denemek üzere kültür merkezine giden Ada, salonda Gavonne marka,

kahverengi, küçük çeyrek bir piyanoyla karşılaşmıştır. Piyano, Ada'nın tabiriyle “krapo” yani berbattır. Gerekli ses hacmine ulaşması mümkün olmayan “sağır” bir piyanodur. Böyle bir piyano ile hazırladığı programı kendi estetik kriterlerine uygun biçimde seslendirmesi mümkün olmayacağını anlayan Ada, yaptığı son dakika değişikliğiyle repertuarı Scarlatti ve Mozart eserleri gibi söz konusu piyanoya daha uygun bir hale dönüştürmüştür.

O yıllarda Türkiye’de İstanbul, Ankara ve İzmir dışında konser, resital seslendirilecek nitelikte piyano bulunmamaktadır. Türkiye’nin dördüncü büyük şehri olmasına rağmen o yıllarda Adana’da bulunabilen tek piyano bir müzikseverin evindeki duvar piyanosudur. Ada da duvar piyanosu ile resital verilemeyeceğinin bilincinde olarak 1971 senesinde Fransa’dan yeni dönmüşken Adana’dan gelen resital teklifini geri çevirmiştir.

1975 senesinde beş ay, 1977 senesinde ise yedi ay süreyle Paris’e giden Ada, orada geçirdiği toplam on iki aylık sürede on altı resital gerçekleştirmiştir. Bu resitalerin hepsi küçük salon organizasyonlarıdır.

Yıllar sonra Türkiye’ye temelli dönüş yapan Ada 1987’de birkaç kez daha solist piyanist olarak sahne alsa da bir karar alarak piyanistliği bırakmasa da konsertistliği bırakmıştır. Bu kararı almasının iki önemli nedeni bulunduğundan bahsetmektedir. Ada, nedenlerinden ilkinin şu şekilde açıklamaktadır:

“...Türkiye’de solistlik yapmaya çalışanlar, emeklerinin karşılığında hak ettikleri geliri elde edememektedir. Organizatör ve sanat sever geçinen kesim para ödemektense plaket vermeyi uygun görmektedirler. Halbuki bu sanatçılar da neticede insandır. Onlar da kendileriyle birlikte ailelerinin de karınlarını doyuracak, barınma, giyim gibi temel ihtiyaçlarını karşılayacak gelire ihtiyaç duymaktadırlar. Verilen plaketler bu açıdan bakıldığında hiçbir işe yaramamaktadır.”¹⁰

İkinci neden ise zaten piyano çalmak mesleki tatmin açısından Ada’ya yetmez olmuştur. Müzikte ifadesi çok yüksek seviyelere gelince ilgisi başka alanlara kaymaya başlamıştır. İlgisinin kaydığı alanların başında ise bestecilik ve şeflik gelmiştir.

Solo konser ve resitallerinin yanı sıra oda müziği türünde de eserler seslendirmiş olan Ada, özellikle 1980-1987 yılları arasında Fransa’da yaşadığı dönemde Beethoven’ın piyano ve viyolonsel için bestelemiş olduğu sonatları viyolonselci Jacques Bernaert ile birlikte hem konserlerde seslendirmiş hem de kayda almıştır. Bernaert’le birlikte çıktığı

¹⁰ Selman Ada ile görüşme; Mayıs, 2022.

Beethoven yolculuğu sadece sonatlarla sınırlı kalmamıştır. Bestecinin integrali yani repertuvarda yer alan tüm viyolonsel piyano eserleri duo tarafından Fransa'nın birçok şehrinde seslendirilmiştir.

Yine aynı dönemde Avrupa'nın çeşitli yerlerinde Brahms'tan Debussy'ye kadar türün teknik, müzikal ve birliktelik yönünden en zorlu eserlerini seslendirdiği yaklaşık altmış duo konser gerçekleştirmiştir. Ayrıca sayıca duolar kadar olmasa da daha geniş kapsamlı piyanolu trio, piyanolu kuartet, kentet gibi topluluklarla da çeşitli konserlerde sahne almıştır.

Selman Ada, piyanistlik kariyeri boyunca yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda solo resital ve konser gerçekleştirmiş olmasına rağmen bir türlü orkestralı bir konser gerçekleştirmeyi başaramamıştır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Müdürlüğü'ne orkestra ile birlikte eser seslendirmek üzere tam yedi kez dilekçeyle başvuran Ada, orkestranın sezonluk takvimine bir türlü dahil edilmeyi başaramamıştır. Durumu kendi cümleleriyle şu şekilde değerlendirmektedir:

“Türkiye hoyrattır. Sanat ortamı hoyrattır. Kıskançlıklar da vardır, bazı ayak kaydırma oyunları da. Bazen de umursamama, dikkate almama gibi şeyler de olur. Bazen de çıkara uymadığı içindir. Bunları üst üste koyduğunuz zaman Türkiye’de genç bir piyanistin kariyer yapması zannedildiği kadar kolay değildir.”¹¹

Ada, her ne kadar orkestralı bir konserde sahne alamamış olsa da orkestra eşlikli gerçekleştirmiş olduğu bir plak kaydı bulunmaktadır. O kayıt çalışması teklifi de yine son dakikada Ada'ya teklif edilmiştir. Hikmet Şimşek yönetiminde Devlet Opera ve Balesi Orkestrası eşliğinde gerçekleştirilecek kayıta fagot sanatçısı ve besteci Kemal Çağlar'ın “Piyano ve Orkestra İçin Çeşitlemeler” adlı eseri piyanist Gülay Uğurata tarafından seslendirilecektir. Uğurata kayıt gününden iki gece önce hastalandığı için son provaya ve kayda katılması mümkün olmayacaktır. Bu durumda iş yine deşifrajda apayrı bir düzeyde olan Ada'ya düşmüştür. Tüm gece piyano çalmaksızın sadece piyano partiyonunu okuyarak çalışan Ada, prova sabahı Radyo Evi'ne gitmiş ve böylelikle alınan tek prova sonrasında kayıt tamamlanmıştır.

6.2.4. Korrepetitörlüğü

Bulguların bu alt başlığı araştırmanın beşinci altproblemi olan “Bir virtüöz piyanist ve deneyimli eşlikçi olarak Selman Ada'nın korrepetitörlük vasfı üzerine neler söylenebilir?” sorusunun “korrepetitörlük” ile ilgili genel verileri kapsamaktadır. “Opera

¹¹ Selman Ada ile görüşme; Mayıs, 2022.

Korrepetitörlüğü” özelindeki bulgular, Türk Operasına Katkıları başlığı altında yer alan “Opera Korrepetitörlüğü” alt başlığında sunulmaktadır.

Korrepetitörlüğün, bir piyanist olarak tüm enstrümanları tanınmasını sağladığını belirten Ada, birçok insanın düşündüğü gibi kolay bir şey olmadığını ve piyanisti zenginleştirdiğini vurgulamaktadır. Eşlik kavramını, ele alırken ansambl kavramından yola çıkmanın yanlış olduğunu vurgulayan besteci, oda müziğinde piyanistin eşlik etmediğine, diğer enstrümanlarla birlikte müzik yaptığına dikkat çekmektedir. Korrepetisyonu ise çok genel olarak bazı orkestra eşliklerinin piyanoya indirgenmiş hallerinin (redüksiyon) seslendirilmesi veya şarkıcıları / enstrümanlıları yine redüksiyonlardan çalıştırmak biçiminde tanımlamaktadır. Ayrıca korrepetisyon kavramına lied seslendirmeyi de dahil etmektedir. Tanımlamanın sonunda bütün şarkıcıların, enstrümanlıların ve hatta piyanistlerin bile korrepetitöre muhtaç olduğunu da altını çizmektedir.

İstanbul Devlet Konservatuarı’nda çalıştığı döneme denk gelen 1972 senesinde, yurt dışından gelen bir kemancıya eşlik edecek piyanist bulunamaması sebebiyle son dakikada Selman Ada’ya korrepetitörlük teklif edilmiştir. Teklifi kabul eden Ada, solistle bir kez bile prova almadan çıktığı konserin üstesinden yine Paris’te aldığı yöntemli deşifraj eğitimi sayesinde gelebilmiştir. Bu deşifraj yönteminin özelliği, notayı okuma hızını oldukça artırarak piyaniste duate, müzikal dinamik vb. her türlü ince detayı düşünebilecek zamanı tanınmasıdır.

Selman Ada, 1980 senesinde Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde görev yaparken, eşlikçilik konusunda dikkat çekici bir teklif almıştır. Kendisine telgrafla yapılan teklif, opera tarihinin en büyük tenorlarından Mario del Monaco’dan gelmiştir. Ortak bir dostlarından Selman Ada’nın yüz yirmi opera eserine anında seslendirecek düzeyde hâkim olduğunu öğrenen Monaco, Ada’yı Venedik’e davet etmiştir. İtalya’da birlikte çalıştıkları dönemde kendisinden özellikle nefes ve diyafram kullanımına yönelik ince detayları öğrenen besteci, daha sonraki yıllarda Leyla Gencer, Suna Korat ve Ayhan Baran, Erol Uras ve Ender Arıman gibi Türk operasının çok önemli isimlerine de korrepetitörlük yapmıştır. Tüm bu çalışmalarda her birinden özellikle Bel Canto stiline inceliklerini öğrenmiştir.

Fransa’da piyano öğretmenliği yaptığı seksenli yıllarda ise senede iki defa olacak şekilde gerçekleştirilen öğretmenler konserlerinde kontrbas ve trombondan vurma çalgılara kadar aşağı yukarı bütün çalgılara eşlik etmiştir.

6.3. TÜRK OPERASINA KATKILARI

Çalışmanın bu bölümünde Selman Ada’nın besteci, orkestra şefi, korrepetitör ve idareci olarak verdiği hizmetler üzerinden Türk Operasına kattığı değer ortaya konmaya çalışılmaktadır.

6.3.1. Opera Besteciliği

Bulguların bu alt başlığı araştırmanın üçüncü altproblemi olan “Selman Ada’nın besteciliğinin genel görünümü nasıldır?” sorusunun opera besteciliği özelindeki cevabı niteliğini taşımaktadır.

Çalgısal müzikten çok bestelediği operalarla tanınan Selman Ada, özellikle opera bestelemeye ayrı bir önem vermektedir. Ona göre, cumhuriyet dönemi çoksesli Türk müziği bestecileri yaratı türü olarak operaya hak ettiği önemi göstermemiştir. Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar kendisi dışındaki besteciler tarafından bestelenmiş opera sayısını oldukça az bulmaktadır.

Besteci, opera besteleme fikrinin kendisinde oluşma sürecini anlatırken Paris’te öğrenim gördüğü yılların etkisinin oldukça fazla olduğunu belirtmektedir. Çocukluğundan itibaren hayran olduğu opera sanatını Paris’te izlediği Wagner, Verdi ve Mozart eserleri sayesinde iyice benimsemiştir. Ayrıca Paris Ulusal Yüksek Müzik Konservatuarı’ndaki eğitiminin bir parçası olan analiz dersinde hocasının seçtiği opera eserlerindeki tüm partileri çalıp söylemesi gerekmiştir. Bu çalışma sistemi opera konusunda ufkunu oldukça açmıştır. On dört on beş yaşlarında oluşan opera hayranlığı ile Türkiye’ye döndüğünde opera bestelemek için mutlaka Devlet Opera ve Balesi’nde çalışması gerektiği fikrine kapılmıştır. Daha o yaşlarda yazları geldiği Heybeliada’da çocukluk arkadaşı ve aynı zamanda şair olan Tarık Günersel’e bu hayalinden bahsetmiş ve Günersel’den besteleyeceği operaların librettolarını yazmasını rica etmiştir.

Günümüze gelindiğinde Ada, opera bestelemeye ağırlık vermesini iki nedene dayandırmaktadır. Bu nedenlerden ilki hali hazırda çalışmakta olan Devlet Opera ve Balesi kurumlarının mevcut yerli opera sayısı ile yaşamlarını sürdürmelerinin mümkün olmamasıdır. Bu kurumların halen açık olmalarını yabancı bestecilere dayandırmaktadır. Bilindiği üzere bu kurumların repertuvarlarında Türk operaları oldukça az yer almaktadır.

Birçok alanda olduğu gibi opera sanatında da markalaşmak gerektiğine inanan bestecinin emekli olduğu 2018 senesinden bu yana bu kadar fazla opera eseri bestelemesi markalaşmaya hizmet etmektedir.

Hayattayken en çok istediği şeylerin başında Türk operasının bir ülke operası haline gelmesi olduğunu belirten besteci, bunun ancak bestelenen opera sayısının artmasıyla gerçekleşebileceğini vurgulamaktadır. Ayrıca artan opera sayısı sayesinde Devlet Opera ve Balesi kurumlarının gerekli hallerde yurt dışına bağımlı kalmadan, sadece sahneleyeceği Türk operalarıyla varlıklarını sürdürebileceğine de dikkat çekmektedir. Böyle bir gelişme aynı zamanda milli bilinci destekleyerek ulusal opera bilincini oluşturacaktır. Türkiye’de opera denildiği zaman insanların aklına İtalyanca, Almanca, Fransızca ve bazen de Rusça sahnelenen eserler gelmektedir. Ada’ya göre Türkçe’nin bu diller arasında bulunmaması büyük bir ayıptır.

Opera besteciliğinin detaylarına girdikçe bir opera bestecisinin mutlaka yeterlik göstermesi gereken unsurlara dikkat çekmektedir. Ada’ya göre opera bestelemeye soyunacak bestecinin öncelikle orkestrayı çok iyi tanımasının yanında özellikle şan ve tiyatroyu çok iyi bilmesi gerekmektedir. Çünkü tiyatrodaki sahne üzerindeki sanatçıyı rejisör konuştururken operada ise besteci konuşturur. Dolayısıyla bestecinin eserdeki tonlama, nefes, giriş ve çıkışları yerleştiren kişi olarak bütün teatral kriterlere hâkim olması şarttır. Sanatı biraz da keşif olarak gören besteci, bu konuda kendine kılavuz olarak Mozart ve Verdi’yi almaktadır. Mozart ve Verdi’nin eserlerini çalışırken onların bu kriterleri uygulama yöntemlerini de keşfetmiştir. Keşfettiklerini kullanabilme imkânı geliştiren bestecinin çok ilerleyeceğini de vurgulamaktadır. Opera bestelemeyi iğneyle kuyu kazmaya benzeten Ada, opera besteciliğinin müthiş bir özveri, titizlik ve çalışkanlık istediğinin de altını çizmektedir.

6.3.1.1. Opera Besteciliğinde Öne Çıkan Unsurlar

Opera bestelemeye ayrı bir önem veren Selman Ada’nın operalarını bestelerken dikkat ettiği ve özellikle üzerinde titizlikle durduğu unsurlar bulunmaktadır. Sahnelenen eserlerinin izleyici tarafından beğenilmesinde etken olan bu unsurları inceleme altına almak yararlı olacaktır.

Selman Ada’nın her ne kadar müzikten bağımsız gibi görünse de müzikle de bağlantısı bulunan linguistiğe merakı bulunmaktadır. Dil, dilin özellikleri ve kökeni üzerine ilgisi oldukça uzun zamandır sürmektedir. Özellikle farklı dillerden Türkçeye

girmiş kelimeler üzerine oldukça derinlemesine araştırma yapmıştır. Bu araştırmalarda Hititçe, Rumca, İtalyanca, Rusça, Farsça, Arapça ve Fransızca kelimelerin oldukça fazla Türkçeye entegre olduğunu tespit etmiştir. Linguistik çalışmalar yapmasındaki amacının yapıları anlamak ve mantaliteri çözmek olduğunu belirtmektedir. İnsanların düşünce sistematığının çalışma şeklinin dil üzerine olduğunu tespit eden Ada, dilin yapısının düşünce tarzı üzerinde oldukça etkili olduğuna ve Anglo Sakson dillerin felsefede bu sebepten yükselmiş olduğuna da dikkat çekmektedir.

Etimolojik yönden Grekçe veya Latinceye yakın olmak adına Avrupa yazı dillerinde iki harf birleştirilerek oluşturulan ç, ş, ö, ü gibi fonetik seslerin Türkçede doğrudan kendilerine ait harflerinin bulunması opera bestelerken Türkçeyi avantajlı kılmaktadır. Bu avantajı göz önünde bulunduran Ada, Türkçenin opera dilleri arasında İtalyancanın ardından ikinci dil olabileceğini şu şekilde ifade etmektedir:

“Türk dili, saydığınız zaman opera dillerini, operalar yazılmış dilleri diyelim, çünkü opera dili İtalyancadır yani, ama hemen arkasından ikinci dil olabilir Türkçe. Bir iki basit sıkıntı dışında ki o basit sıkıntıları aşabilirsiniz. Kelime, cümle sonlarına “ı” harfi getirmeyeceksiniz ama içinde olabilir. Çabuk geçiyor zaten, kısa hecedir genellikle. Uzun hece içinde “ı” varsa, mesela “hazırlıııııııı” diyorsun, onu uzatmayacaksın. Hemen arkasından bir şey söyleyip onu geçiştirmen lazım. “Hazırlık var.” gibi çok uzatmadan kısaca geçip gideceksin. Buna dikkat ederseniz, “ı” harfiyle cümle bitirmiyorsanız işiniz kolay. Bir de “ğ”nin geçtiği, “gördüğüm”, “geldiğim”, onları kesmeyle yazacaksınız. Sesi uzatacaksınız. “ğ” ile “m” arasına kesme koyacaksınız. Bu kadar basit bir iki numara dışında Türkçe şarkı söylemek için acayip elverişli bir dil. Biz birçok kelimenin başına, “stavrit” kelimesinin başına “ıstavrit” diyoruz. Başına sesli koyuyoruz. Sesli harfleri biz zaten koyuyoruz. Dilin kendisi, yapısı öyle. Onun için konuşurken Türkler “spor” diyemiyor, “sıpor” diyor. Araya illa o sesi koyuyor, çok ilginç bir şekilde...”

Dilden hareketle besteci, opera bestelemeye öncelikli olarak en önemli unsurun konu olduğunu belirtmektedir. Hikâyenin besteciye isteklendirecek nitelikte olması gerekmektedir. Teatral ölçüsü bulunan, başı ve sonu olan bir konuyu işlemenin operada zorunluluk olduğuna da dikkat çeken Ada, eserde anlatılacak hikâyenin mutlaka izler kitleye iletilecek mesajlar da içermesi gerektiğini ifade etmektedir. Besteci, eserlerinin özgürlük, eşitlik, hümanizm gibi olguları mesaj olarak içerdiğini söylerken siyasi olmayan ama insani olan çok derin bir mesaj metinde yer almıyorsa o eseri bestelediğini de vurgulamaktadır. Konu olarak yazarlara ait roman ve tiyatro eserlerini kısmen de olsa ele aldığını, Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan Namık Kemal’e, Şemsettin Sami’den Halit Ziya Uşaklıgil’e kadar birçok Türk yazarının eserlerinden yararlandığını belirtmektedir.

Besteci, konunun ve oluşturulan librettonun önemini ve sağladığı imkanları belirtirken kendi eserlerinden bazı örnekler vermektedir. *Ali Baba & 40* eserinde eşitlik ilkesini işlerken konuda değiştirdiklerini, masalda hırsız olan Ali Baba'nın moralitesinin çok kötü olduğunu ve libretist Tarık Günersel ile bunu sevmediklerini söylemektedir. Bu sorunu çözmek adına ufak tefek yapıları, önüne geleni bıçaklayan Bacaksız tiplmesini, haramilerin en kötüsü olarak esere dahil ettiklerini, bu tiplemenin sosyalist olduğunu böylelikle eserin sonunun değişmesine neden olduğunu belirtmektedir. Orijinalinde Ali Baba zengin olup eser sona ererken bu düzenleme ile eserin sonunda bütün hazine tüm halka eşit olarak dağıtılarak eser sonlandırılmaktadır. Besteci, bu tip değişimlere evrensel dokunuşlar olarak adlandırmakta ve eserlerin buna ihtiyacının bulunduğunu da vurgulamaktadır.

Libretist Merve Keşap ile çalışarak bestelediği bir diğer opera ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Efsuncu Baba* romanından oluşturulmuştur. Eserin adını *Süleyman'ın Mührü* koyduklarını, yaptıkları müdahalelerle eserin Fransız yazar Molière'in üslubuna doğru kaydığını ve böylece evrensel hale geldiğini belirtmektedir. Konu olarak hurafelere inanan, batıl itikatları olan, mutaassıp bir insanın ne kadar karanlık düşüncelere sahip olabileceğini komik bir halde ortaya büyük sorunlar çıkan bir tarzda işlemişlerdir. Eserde birbirini sevenleri ayırmanın en büyük günah olduğunu, sevenleri birleştiren gücün insaniyet olduğunu, hayatın sürekliliğinin insanların birleşimini sağlayan aşka bağlı olduğunu mesaj olarak vermektedirler. Eserdeki karakterlerden imamın sahtekâr olması, eserde cahil insanların yer alması libretist ve besteciye çok büyük imkanlar sağlamaktadır. Anomali, entrikaya sebep olur. Besteciye göre tiyatro ve opera dilinde entrika, “Şimdi ne olacak?” demektir.

Opera yazma sürecinin ilk adımı olan librettonun oluşum sürecinde bestecinin libretistle çalışması gerektiğini ısrarla söyleyen Ada, önceden yazılmış librettoyu bestelemeye karşı olduğunu bildirmektedir. Libretisti bestecinin yönlendirmesi, müzik ve opera ruhu açısından çok önemlidir. Libretistler hayatlarını operada geçirmedikleri için opera ile ilgili olabilecek her türlü unsura hâkim olmaları mümkün görünmemektedir. Bundan ötürü gerekli müdahaleler ve yönlendirmeler besteci tarafından yapılmalıdır.

Selman Ada'ya göre bestelediği bütün operaları prozodi yönünden doğrudur. Prozodiyi opera bestelemeye temel bir unsur gören Ada, uygun prozodiyi yakalamak adına gerekli hallerde eserin metninde bile değişiklik yapmaktadır. Ayrıca bu doğruluğu dillere olan merakıyla ilişkilendirmektedir. Dilin kendi müziği olduğunu düşünen besteci,

cümle ve kelime içlerinde yer alan ritmik yapıların besteleme esnasında kendisini yönlendirdiğini belirtmektedir. Ada, İtalyanca ve Latince gibi sonu sessiz harfle biten kelimelerin neredeyse hiç bulunmadığı dillerin bestecinin işini oldukça kolaylaştırdığını ifade etmektedir.

Türkiye’de prozodinin vurguya dayalı olduğu gibi genel bir yanılının bulunduğuna dikkat çeken Ada prozodiyi şu şekilde tanımlamaktadır:

“Çok kısa bir şekilde söylemek gerekirse; sesin yüksekliği, yani frekansı, sesin gücü yani volüm veya Fransızca dansite de denir. Yoğunluk. Ondan sonra, sesin rengi. Renk çok önemli. Bütün bunlar vardır. Bir de dilin kendi içindeki entonasyonu ve tabi metrik açıdan, bestecilik açısından bakıldığında bunların doğru çerçeveler içine oturtularak prozodinin yürümesi. Mesela “lardayüzen alsancak” olmayacağı gibi. Hece sayısına göre beste yapılmaz. Herkes güler buna. Böyle bir şey dünyada olmaz, Türklerde olur. O bakımdan prozodi için şunu söyleyebiliriz: Besteci tiyatrocü gibi bakmak zorundadır. Kendisi tiyatrocülük konusunda yetenekli değilse yaptığı opera da çok başarısız olur. Bunu baştan hemen söyleyeyim. Cümlelerde sorulabilecek sorulara cevapları vurgu ile değil entonasyon kullanarak veriyoruz. Tiyatrocular entonasyon kelimesinin farkında olmadıklarından ve bu arada Türkçe yarı entonasyon, Çince tam entonasyon dilidir, hecelerin frekansları kelimenin ve cümlelerin anlamını değiştirir. Bunları kullanarak yazmak gerekir.”¹²

Türkçenin İtalyanca veya Latince kadar olmasa da opera bestelemek açısından yine avantajlı diller arasında bulunduğunu belirten Selman Ada, prozodi konusunda genelde yaşanan iki sorunun kolaylıkla aşılabileceğini söylemektedir. Sorunlardan ilki Türkçedeki kısa ve uzun hecelerin oldukça fazla olmasıdır. Bestelerken müzik cümlelerinde kısa hece kuvvetli zamana uzun hece zayıf zamana denk geldiği için dille ters düşmektedir. Tutarsızlık yarattığı için Auftakt yazarak bu sorun çözülememektedir. Besteci çözümü, birinci vuruşun ilk anına kısa heceyi yerleştirip sonrasında uzun hece için noktalı sekizlik getirmekte bulmuştur. Böylelikle dille uyum da sağlanmaktadır.

Bestecinin prozodinin düzgün olmasıyla ilgili dikkat çektiği bir diğer unsur ise “ı” ve “ğ” harflerinin kullanımıyla ilgilidir. Kelime içlerinde geçebilir ama kelime ve cümle sonlarına “ı” harfi getirmemeye özen gösterilmesi gerekmektedir. “I” genellikle kısa heceler içerisinde yer alan bir sesli harftir ve söylerken hızlı geçilmektedir. Uzun hece içinde “ı” bulunuyorsa, kısaltmak için ardına bir başka hece veya kelime getirmek sorunu çözmektedir. Bir de “ğ”nin geçtiği, “gördüğüm”, “geldiğim”, gibi kelimelerde “ğ”yi seslendirmeden öncesinde yer alan sesli harfi uzatarak sondaki sessiz harfe bağlamak bu sorunu çözmektedir. Besteci, çözümü oldukça basit olan bu iki sorun dışında Türkçeyi şarkı söylemek için oldukça elverişli bir dil olarak değerlendirmektedir.

¹² Selman Ada ile görüşme, Nisan 2024.

Selman Ada'nın bestelemeye önem verdiği bir diğer unsur ise yerel müzikal malzemenin kullanımıdır. Ada, eserlerini bestelerken yerel müziklere ait makam, usul, ölçü, tını gibi unsurlardan yararlanmaktadır. Yararlandığı unsurlar sadece Türk halk ve Türk sanat müziği ile sınırlı kalmamakta, Bizans dönemine ait ritim ve dansları da malzeme olarak değerlendirmektedir. Örnek olarak da 7/8'lik bir Rum Pontus ritmini ele almaktadır. Adının "Horon" olduğunu belirten besteci, bu ritmi temel alan dansın Bizans döneminde birbirinden ayrı iki bölümden oluştuğunu, Türklerin elinde ise tek bölüme dönüşmüş gibi görünse de aslında dönüşmediğine dikkat çekmektedir. Sürekli hızlanan tempo sayesinde ritimdeki aksaklık kayarak 7/8'lik yapı giderek 2/4'lüğe iyice yaklaşmaktadır. Bir besteci için bu ve bunun gibi örnekler keyifle kullanılabilir malzemeler olmaktadır. Ada'ya göre güzelce stilize ederek evrensel boyuta taşımayı başarabilen besteci eserde farklı milletlerinde heyecan duyabileceği düzeyi yakalayabilir. Bizet'in *Carmen* operasını bestelerken Bask bölgesinin malzemesiyle başardığı gibi Selman Ada da *Ali Baba & 40* eserinde bu düzeyi yakalamıştır.

Batıda yüzyıllardır işlenen müzikal malzemenin artık tükendiğine dikkat çeken Ada, Türk bestecilerin yanı sıra tüm dünyadaki bestecilerin de özellikle Anadolu'yu incelemeleri ve bu topraklarda bulunan müzikal malzemeleri kullanarak beste yapmalarını salık vermektedir:

"...Bana göre Batı dünyasının müzik malzemesi çoktan yok olmuştur. Yani daha doğrusu kullanılmaz olmuştur. Avrupa topraklarından bahsediyorum... Devir o devir. Batı dünyasının malzemeleri azaldıkça, ses dünyası olarak çok az malzemeyle çalıştıkları için, çoksesliliği çok geliştirdiler. Bir yerde modun içinde kalıyorlar. Majör ve üç tane minör modlar olarak dört tane makam üzerinden gitti bu iş. En sonunda yetmedi ve birbirine benzer şeyler ortaya çıkmaya başladı. Bunun üzerine gelişmeler devam ettikçe modülasyon dediğimiz birçok tonlardan tonlara geçmeler görüyoruz. O da yetmedi. Bu sefer aynı anda birkaç tonlu denemeler filan... En sonunda tonalite dışına çıkıldı. Atonal denilen noktaya gelindi. O da bir deneme tabi. Ve Batı Avrupa'da malzeme bitti. Elektronik girdi devreye, başka şeyler girdi, dijital dünya girdi. Sonuçta Batının işleyebileceği temelde ne malzeme var diye baktığınız zaman tamamının işlendiğini ve malzeme olarak yeni bir şeylerin bulunamadığını, eski usullerin öyle kaldığını görüyoruz. Şimdi buradan bakılırsa Anadolu toprağına; belki de Türklükle ilgisi en az olan toprak Anadolu toprağıdır. Benim görüşüm bu. Bir miktar Türk olsa da Anadolu toprağında muazzam bir mozaik varlığından bahsediyoruz. Tabi Türklerin olmadığı tarih aralığıyla kıyaslırsak, Türklerin Anadolu tarihinin çok az bir bölümünde bulunduğunu görürüz. Dolayısıyla Anadolu'nun uzun kadim tarihine bakıldığında inanılmaz zenginlikler var. Mesela Karadeniz'in doğusundan söz edersek Rum Pontus devleti var. Onlardan bize geçme birçok şey var. Ege tarafına baktığımız zaman bu sefer Bizans ve Roma'dan bize geçen çok ciddi kökler var. Bir de ufak ufak beylikler ve ufak ufak, başka başka kökler var. İşte bütün o kökleri tek tek ele aldığınızda her birinin kendine has ritmi, ölçü sistemleri, kullandıkları makamlar, enstrümanlar, stiller... O kadar farklı ve müthiş bir malzeme var ki... Batılı bestecilere de tavsiyem Türkiye'ye gelip bu malzemeleri incelemeleridir. Yazabilecekleri şeye çok büyük katkısı

olur. Bizim burada Batıda hiç kullanılmamış malzemeler var. Uzak doğuda böyle bir malzeme yok. Uzak doğuda sınırlı bir pentatonik içinde kalıyorsunuz. Burada öyle değil. Burada makam zenginlikleri inanılmaz. Dolayısıyla mesele Azerbaycan, Türkiye filan değil, mesele Anadolu toprağıdır. Türk bestecilere tavsiyem bu zenginlikleri dikkate almalarıdır. Hiç kimse benim söylediğimi yapmaya mecbur değildir ama bu kadar zenginliği de bir kenara itmek çok hoyratça ve müsrifçe olabilir.”¹³

Besteci, opera bestelerken mutlaka oynanabilir tarzda olmasına özen göstermektedir. Devlet Opera ve Balesi kurumlarının fiziki koşullarına oldukça hâkim olduğu için orkestra çukurlarının kapasitelerini göz önünde tutarak bestelediği operalarda opera orkestrasını en fazla altmış kişi ile sınırlamayı uygun bulmuştur. Ortalama yirmi otuz kişilik orkestra tarafından seslendirilen operalarında amacı enstrüman sayılarının fazlalığıyla ortaya çıkacak ses hacmini değil, tınısal renkleri yakalamaktır.

Selman Ada, operalarını bestelerken kimi bestecilerin yaptığı gibi piyano notasını yazıp üstüne orkestrasyon yapmak yerine tınısal renkleri esas aldığı için bir bütün olarak her şeyi aynı anda notaya aktarmaktadır. Orkestra renklerini partisyonda belirlerken aynı anda piyano redüksiyonunu da partiyonun altında oluşturmaktadır.

Bestelemeyi bilgisayar başında yapması bir açıdan yanlış değerlendirilmesine sebep olmaktadır. Kullandığı Encore adındaki nota yazım programının bazı kısıtlılıkları bulunmaktadır. Ada’yı doğrudan etkileyen temel kısıtlılık ise programın eseri bestelerken ihtiyaç duyduğu yerlerde programda porte sayısında değişiklik yapmasına izin vermemesidir. Bu kısıtlılık sebebiyle her bölümde yeni bir sayfa açarak çalışmasını sürdürmek durumunda kalmaktadır. Bu durum, içerik açısından pek benzemeseler de eserlerinin eski sayı operaları gibi bir görünmelerine sebep olmaktadır.

Opera bestelerken dikkat ettiği en temel unsur şancının şarkı söylediği tessitür olmaktadır. Şancının tessitürüne göre orkestrayı düzenlemektedir. Şancı orta veya alt tessitürde seslendirecekse orkestrayı daha minimal, çalgı sayısını azaltarak bestelemeyi tercih etmektedir. Bunu yapma amacı ise hacmen iyi bir denge yakalayarak solistin sesinin duyulmasını sağlamaktır.

Opera bestelemeye üzerinde durduğu bir diğer temel unsur ise şancının söylediklerinin anlaşılır olmasıdır. Şancı özellikle üst tessitürde seslendirirken heceler ve kelimeler deformasyona uğramakta ve anlaşılabilirliğini yitirmektedir. Metnin önemli olduğu kısımlarda anlaşılabilirliği korumak adına besteci, daha çok orta tonda bestelemeyi tercih etmektedir. Solistlik gösterisi yapılmasını tasarladığı kısımlarda ise kornoları ve

¹³ Selman Ada ile görüşme, Nisan 2024.

timpaniyi işin içine dahil ederek şancıyı orkestra ile desteklemektedir. Besteci, bunu yapma sebebinin soliste alkış aldirmek olduğunu, sahnedeki oyuncunun parlatılması gerektiğini ve bu parlamayı da aryaların ve arya sonlarındaki gösterişli kısımların sağladığını belirtmektedir. Aryasını gösterişsiz ve düz bir biçimde bestelemek oyuncuyu parlatmayacaktır. Ada'ya göre Türk halkının opera ile ilişkisi aryalar sayesinde kurulmaktadır. Ayrıca eserlerinde arya yerine şarkı bestelediğini, bu tercihinde de Türk musikisindeki şarkı formunun etkili olduğunu da bildirmektedir. Şarkı, Almanlardaki lied gibi A-B-A formunu içermektedir ve sonunda bir koda yer almaktadır.

Bestecinin dikkat ettiği bir diğer husus ise halet-i ruhiye olmaktadır. Eserde yer alan karakterlerin sosyolojik, psikolojik, tavır özellikleri ile sosyal konumu, işlevi, yönelişleri gibi dramaturjik niteliklerini müzikle desteklemektedir. Bu konuda da kendine Giuseppe Verdi'yi örnek aldığını belirtmektedir. Ada'ya göre opera bestelerken karakterlerin psikolojisini müzikle ifade etmede düşülebilecek en tehlikeli tuzak Hollywood fon müziği şablonlarıdır. Bu şablonlardan en karakteristik olanı aşk temasının işlenişidir. Hollywood fon müziklerinde aşk temasını tek keman solo olarak seslendirmektedir. Altta ise küçük ve güzel bir eşlik katmanı bulunmaktadır. Bu tarz, insanları kolayca etkilemektedir.

Halet-i ruhiye'yi nasıl işlediğine dair örneği *Aşk-ı Memnu* operasından vermektedir. İkinci perdede giderek morali bozulan Bihter'in aklına ölüm fikri yavaş yavaş gelmektedir. Ölüm temalarını minör akorlar ve güçlü tınlayan üç trombon ile tasarlayan besteci, seyircinin şuur altını bu tınlarla işlemektedir. Eserin finalinde Bihter'in intihar etmek üzere olduğu yerde minör akorlarla ölüm temasını veren trombonlar girip çıkmaya başlamaktadır. Karakterin ruh halindeki bozulma ve depresyonu trombonla ifade etmiştir.

Selman Ada, operalarında yer alan karakterlerin müzikle tasvirinde her bir karakter özelinde seçtiği makam ve tınılardan yararlanmaktadır. Buna en güzel örnek *Ali Baba & 40* operası olmaktadır.

Ali Baba & 40 operasında her karakterin özdeşleştirildiği makamlar bulunmaktadır. Genellikle iki makamla sınırlı tutulmaya çalışılan karakterlerin bazılarının tek bazılarının ise üç makamının bulunduğu da görülmektedir. Besteci makamsal çeşitliliğin halkın psikolojisini etkilediğini ve beğeni düzeyini artırdığını belirtmektedir. Baş erkek karakter olan Ali Baba, birbirlerine yakın makamlar olan

Hüseyini ve Karcığar ile özdeşleştirilmektedir. Her ikisi de La perdesinden başlamakta ve fa# içermektedir. Ayrıca gamlarının beşinci düzeyinde Hüseyini’de mi ⁴’da kalırken Karcığar mi ¹ almaktadır. Beşlide gerçekleşen tek bir ses değişimi büyük bir renk katmaktadır. Besteci, Hüseyini makamını seçmesinde Ali Baba karakterinin bir köylü olmasının etkili olduğunu söylerken, her ne kadar Türk olarak çok benimsenmiş olsa da Hüseyini’nin doğrudan bir Türk makamı olmadığını, Anadolu’yu da içine alan geniş bir coğrafyanın makamı olduğunu da belirtmektedir. Genellikle kahramanlıkla özdeşleştirilen Karcığar makamını ise Ali Baba karakterinin sahte kahramanlığını betimlemek üzere tercih etmektedir.

Eserde yer alanlar arasında en önemli karakterlerden biri olan Haramibaşı için Ada, Kürdi makamını tercih etmektedir. Aryasının her temsilde en büyük alkışı almasını da bu makamla ilişkilendirmektedir. Kürdi makamı da Türklere değil, tüm coğrafyaya aittir. Besteci makamın izleyici üzerindeki etkisini betimlerken arabeskten alıntılama yaparak “damardan” ifadesini kullanmaktadır.

Eserde öne çıkan bir diğer karakter, Nurcihan için zarif ve ince bir makam olan Nikriz’i tercih etmektedir. Karakterin zarafetini, inceliğini ve zekasını Nikriz makamıyla ortaya çıkarmayı ve desteklemeyi tercih etmektedir. Abdullah ise diğerlerine kıyasla modern bir karakterdir. Besteci modernliği daha Avrupai bir tarza kaydırarak tasvir etmek amacıyla karakterle Nihavent makamını özdeşleştirmeyi uygun görmektedir.

Ada, libretist Tarık Günersel ile birlikte *Ali Baba &40*’ı bestelerken özel bir amaç da gütmektedir: Bilindiği üzere eser hem yüksek hem de düşük kültür düzeyindeki izleyici kitleye hitap etmektedir. Bu durumun altında yatan düşünce ve yaklaşımlarını besteci şöyle ifade etmektedir:

“...Biz tabi ilk operamızı yazmak durumundaydık Tarık’la beraber. Ali Baba’yı konu olarak işlemeye karar verdik. Önümüze birkaç tane hedef koyduk. Benim müzikçi olarak Türk operasında rahatsız olduğum şeylerden biri arya kıtlığıdır. Mesela tenor kariyer yapar aryayla. Bir tenora beş besteci birer arya yazsa o beş aryayla adam kariyer yapar. Türkiye’de öyle arya yok. Biri buydu. Arya nedir? İnsanların hafızasında kalıcı olabilecek bir imkandır. Makamıyla, ritmiyle, ölçüsüyle, melodisiyle müthiş bir imkandır. Toplumumuzda her türlü sosyal ve kültürel farklı kesimlerin bulunduğunu o zaman da görüyorduk. Dolayısıyla ben şunu düşündüm: En alttaki kişi, hiç opera kültürü bulunmayan birisi ve öte yandan o sırada yaşayan en büyük Türk bestecisi kim? Herkes ölmüştü. Hala hayatta olan İlhan Usmanbaş var. Erzurum’un bilmem ne köyündeki arkadaş televizyondan bu müziği duyduğu an “Hanım çabuk gel!” diyecek ve karısı bulaşık yıkamayı bırakıp gelecek dedim. Zapping yaparken bu kanalda duracak. Öyle olacak bu müzik. Tıpkı Bizet’nin Carmen’i gibi. Hiçbir opera Bizet’nin Carmen’i ve Ali Baba kadar çekici değildir. Çünkü o çekicilik, ritimler, ölçüler, makamların kullanılışı,

renkler ve melodinin hafızalarda kalıcılığı üzerine kuruludur. Onun için siz ha bire Carmen'i öne çıkarırsınız. Reklamlarda bile çıkıyor. Bu da herkesin başaracağı bir şey değildir. Bunu yaparken sanatın bütün sıkı bilgisini de kenara itmeden, yani popülist olmadan... Popüler olmak popülist olmak demek değildir. Popüler olmak Mozart'a, Verdi'ye, Bizet'ye, Puccini'ye mahsustur. Popülist olmak başka bir şeydir. Onların isimleri yok olur. Dolayısıyla biz Tarık'la bu eserin popüler olmasını istedik. Popülistliğe kaçmadan. Usmanbaş da izlese "Aferin çok iyi yazmış Selman" diyecek, köylü de bulaşığı bırakıp koşup izleyecek. Bu iki uç noktayı birleştiren opera nasıl olur? O da benim hayal dünyam, birikimimle ortaya çıkmıştır ve nitekim bu dediğim yüzde yüz olmuştur. Ali Baba'nın prömiyeri 1991 senesinde Ankara'da olmuştu. Daha önce operada hiç görülmeyen bir takım tesettürlü insanlar da izlemeye gelmişlerdi. Baya bir geliyorlardı. Üniversite profesörleri de geliyorlardı. Yani her seviyeden izleyici vardı. Bu da daha evvel hiç olmamış bir şeydi. Dolayısıyla o devirde çok ses getirmişti."¹⁴

6.3.1.2. Nano Opera

Selman Ada, özellikle opera sanatı açısından yenilikçi ve kimi zaman da devrimci sayılabilecek fikirleri bulunan bir bestecidir. Nano opera alt türü de onun bu yenilikçi düşüncesinin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk kez karşılaşan bir kişi akıl yürütürken, nano operaları çağımızda günlük yaşantının iyice hızlanması sebebiyle insanların uzun opera eserleri izleyecek zamanlarının kalmaması sonucunda bestecinin çağa ayak uydurmak adına bestelediği küçük operalar olarak niteleyebilir. Halbuki nano operaları bestelerken bestecinin bu düşünce ile hiçbir ilgi ve ilişkisi bulunmamaktadır. Biri dokuz diğeri ise on beş eserden oluşan nano operalar aslında birer set olarak sahnelenmek üzere bestelenmiştir. Her iki setin de sahnelemedeki toplam süreleri yaklaşık iki saat sürmektedir.

Bestecinin nano opera bestelemekteki amacı ise günümüzdeki ekonomik koşullardır. Bu eserlerin sahnelenmesinde gereksinim duyulacak şarkıcı ve orkestra üye sayısı diğer operalara göre oldukça azdır. Besteci, kadroyu kısıtlı tutmasının gerekçesi olarak turneleri göstermektedir. Devlet Opera ve Balesi kurumlarının bütçe sıkıntıları sebebiyle turne yapmaları büyük bir sorun teşkil etmektedir. Turneye götürülmek istenen eserler büyük kadrolar gerektirdiği için lojistik maliyetler oldukça yüksek olmaktadır. Ayrıca turneye gidilen yerlerde opera sahnelemek üzere yapılmış salonların bulunmaması da ayrı bir sorun teşkil etmektedir. Geçmişte idari görevleri sayesinde edindiği tecrübelerin ışığında Ada, tüm bu olumsuzlukları aşma yöntemi olarak nano opera fikrini ortaya koymuştur.

Nano operalarda orkestra az sayıda müzisyenden oluştuğu için orkestra çukuru zorunluluk olmaktan çıkmaktadır. Ayrıca, eserlerde koronun bulunmaması ile solistlerin

¹⁴ Selman Ada ile görüşme, Nisan 2024.

sayıca az olması da gereksinim duyulacak kulis vb. fiziki koşullar yönünden kolaylık sağlamaktadır. Son olarak kişi sayısının azlığı, transfer, barınma ve yeme içme gibi lojistik ihtiyaçların karşılanabilir hale gelmesini sağlamaktadır.

Sahnelemedeki kişi sayısının az olması akla müzik açısından yeterli etki yaratamayacağı gibi bir düşünceyi getirebilmektedir. Besteci, bununla ilgili gerekli önlemleri alarak orkestra küçük de olsa büyük orkestra etkisini vermesini bestelemeyle sağladığını belirtmektedir.

6.3.2. Opera Orkestrası Şefliği

Bulguların bu alt başlığı araştırmanın dördüncü altproblemi olan “Bir opera orkestra şefi olarak Selman Ada’nın kariyeri hangi aşamalardan geçmiştir?” sorusuna opera orkestra şefliği özelindeki detayları kapsamaktadır.

1973 yılında henüz yirmi yaşında İstanbul Devlet Opera ve Balesi ile sözleşme imzaladığı gün Opera ve Bale’nin müdürü Aydın Gün, Robert Wagner’in kendisini beklediğini söylemiştir. Türkiye’ye gelmiş en büyük müzisyen Robert Wagner, Salzburg Mozartium Akademisi’nin on beş sene müdürlüğünü yapmış, şeflik öğretmeni ve Mozart uzmanıdır. Emekli olduktan sonra ise İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde orkestra şefi olarak çalışmaya başlamıştır. Sekiz dil bilen Wagner Ada’yı işitme sınavına tabi tutmuş, piyanistlik düzeyini eser çaldirarak ölçümlemiş, ardından önüne koyduğu şef notasını piyanoya anında redükte ettirmiş, son olarak ise Hugo Wolf’un bir lied kitabını anında transpoze ederek seslendirmesini istemiştir. Tüm isteklerine karşılık bulduğunda ise Ada’ya dönerek iki senedir Milli Eğitim Bakanının isteği üzerine Ankara ve İstanbul Konservatuvarlarında kendine şeflik öğrencisi aradığını ve maalesef bulamadığını belirtmiş ve Ada’nın müziği gayet iyi bildiğini, tek ihtiyacının ise el, vuruş olduğunu söylemiştir. Böylelikle Wagner’le birlikte üç ay süreyle vuruş teknikleri üzerine çalışmışlardır. Wagner zaman zaman piyanolu sahne provalarına gelmeyeceğini önceden müdüriyete bildirerek o provaları Ada’nın yönetmesini söylemeye başlamıştır. Wagner, prova salonun arka koltuklarından gizlice Ada’nın yönetimini takip etmek ve denetlemek için bu yöntemi geliştirmiştir.

Takip eden günlerden birinde opera orkestrasında kemancı olan ve daha sonraları besteci olarak da tanınacak olan Okan Demiriş’in bestelediği bir eserin kaydı alınacaktır ve Demiriş, şef notasını yönetmesi için Ada’ya getirmiştir. Aslında bu da Wagner’in yönlendirmesidir ve Ada bu işin de üstesinden gelmeyi başarmıştır. Bu aşamalarda başarı

sağlaması Ada'nın şeflik konusunda özgüven geliştirmesine neden olmuştur. Sıklıkla Aydın Gün'den yönetmek üzere eser istemeye başlamıştır. Aydın Gün ise her defasında bir gün onun da zamanının geleceğini ve sabırlı olması gerektiğini kendine salık vermiştir.

1974 senesine gelindiğinde Ada'nın ilk opera şefliği deneyimi önceki şeflik kısmında kendi ifadesiyle aktarıldığı şekilde plansız bir şekilde gerçekleşmiş, böylece opera orkestrasını yönetmek emekli olana dek meslek hayatının oldukça önemli sayılabilecek bir kısmını oluşturmuştur.

Söz konusu temsilin hemen ertesinde Gün, kendisine Stravinsky'nin *Petruška* Bale Süiti'ni yönetme görevi vermiştir. Ada'ya göre eser, yeni bir şef için demir leblebidir. Bu zorlu eserdeki başarılı yönetimi sayesinde sekiz temsil yapması planlanan eser toplam on altı temsil sonunda perde kapatmıştır.

Şeflik konusunda kendini sürekli geliştirmeye çabalayan Ada, 1976 yılında Türkiye'ye gelen Niyazi Tagizade ile çalışmış, kendisinden farklı bir yönetim biçimi olan plastisite tekniğini öğrenmiştir. Bu teknik, belcanto eserler yönetmeye ve Tchaikovsky ve diğer romantik bestecilerin stilleri ve niteliklerini ortaya çıkarmaya daha elverişli bir tekniktir. İlerleyen dönemlerde de iki aylık bir süreyle Bulgar şef Borislav İvanof'la şefliğini daha da geliştirmiştir.

Ada'nın İstanbul Devlet Opera ve Balesi kurumuna katıldığı 1973 yılından, Paris'e giderek orada yerleşik yaşamaya başladığı 1980 yılına kadar yönettiği eserler yıllar bazında şu şekilde listelenebilmektedir:

- C. Akın – *Kral Çingül ve Konuşan Bülbül*, İst. DOB, 1974
- W.A. Mozart – *Don Giovanni*, İst. DOB, 1975
- J. Strauss – *Çingene Baron “Der Zigeunerbaron”*, İst. DOB, 1975
- I. Stravinski – *Petruška*, İst. DOB, 1976
- G. Rossini – *Evlilik Sözleşmesi “La Cambiale di Matrimonio”*, İst. DOB, 1977
- C.W. Gluck – *Kadının Fendi Kadıyı Yendi “Der Betrogene Kadi”*, İst. DOB, 1977
- M. Ravel – *Anılar*, İst. DOB, 1978

• P.I. Tchaikovsky – *Blanchine’e Armağan “Dedication to Blanchine”* (Dörtlü Bale), İst. DOB, 1978

• A. Copland – *Kavak Yeli “Grand Tarantelle”* (Dörtlü Bale), İst. DOB, 1978

• G. Rossini – *Evlilik Sözleşmesi “La Cambiale di Matrimonio”*, İst. DOB, 1980

• W.A. Mozart – *Don Giovanni*, Ank. DOB, 1980

(Kaysı, Ö. 2009)

Günümüz opera şeflerinin çalışma disiplinlerinin yetersiz olduğunu düşünen Ada, bu durumu adeta bir moda biçiminde değerlendirmektedir. Şeflerin alel acele bir şekilde solist sanatçılarla gerçekleştirilen tek prova sonrasında sahne provalarına yöneldiklerini ve bu durumun eserlerin hak ettiği kaliteye ulaşamamasına neden olduğunu belirtmektedir. Kendi zamanında şarkıcılarla geçen en az bir aylık yoğun prova süreci geçirdiklerini ve bu çalışma süreçlerinin sonunda herkesin iyice pişerek sahneye adım attığını da eklemektedir. Oldukça üst düzeyde profesyonel olan sanatçılarla çok zorunlu kalındığı hallerde bu “à la minute” (anında) prova ve temsil uygulamasına yönelinebileceğini bildiren besteci, bunun gerçekleşebilmesi için de sanatçıların eseri en az elli kez sahnede seslendirmiş olmaları gerektiğinin altını çizirken yine de partner farlılıklarından dolayı her şeyin istenildiği gibi olmayacağını da belirtmektedir.

6.3.3. Opera Korrepetitörlüğü

Bulguların bu alt başlığı, araştırmanın beşinci altproblemi olan “Bir virtüöz piyanist ve deneyimli eşlikçi olarak Selman Ada’nın korrepetitörlük vasfı üzerine neler söylenebilir?” sorusunun “Opera Korrepetitörlüğü” özelindeki detayları içermektedir.

1973 senesinde İstanbul Devlet Konservatuarı’ndan istifa ederek İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde çalışmaya başladığında operadaki ilk görevi korrepetitörlük olmuştur. Aynı yıl içinde, Ahmed Adnan Saygun’un *Köroğlu* operasının çalışmalarında sıradışı bir durum yaşanmıştır. Provalara başlandığında birinci perdenin piyano redüksiyonu hazırda bulunmaktadır. İkinci perde redüksiyonu henüz tamamlanmadığı için provalarda korrepetitörlerin şef partisyonundan çalmaları gerekmektedir. Korrepetitörlerin hiçbiri partisyondan çalmayı kabul etmemektedir. Bu sebepten Ada, Aydın Gün’ün ricasını kırmayarak eserde görevli olmamasına rağmen, eşliği şef partisinden seslendirmiştir.

Korrepetisyon konusunda Ada, dikkati performanslar üzerine çeken kültürel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Şan eşliğinden hareketle ortaya koyduğu yaklaşımı redüksiyonla konsere çıkmanın ayıp kabul edildiği biçimindedir. Piyanonun henüz bulunmadığı barok döneme ait bazı eserlerin resitallerde piyano eşliği ile seslendirilmesinin mümkün olabileceğini belirten besteci, yine de bu eserlerin, bulunabilirse bir klavsen ile seslendirilmesinin daha doğru olacağını da vurgulamaktadır. Barok dönem sonrası aya, konçerto gibi orkestralı bestelenen yaratı türlerinin ise konserlerde mutlaka orkestra eşliğinde seslendirilmesi savunmaktadır. Bu düşünce ile şancılara da konserlerde piyano eşliğinde seslendirmeleri için özellikle Lied türüne büyük önem vermelerini tavsiye etmektedir.

Ayrıca, iyi bir korrepitörün herhangi bir redüksiyon bulunmadan, doğrudan şef partisinden müziği okuyarak piyanoda eşlik edebilmesinin gerekliliğine dikkat çekmektedir.

Ada'ya göre opera korrepitörleriyle ilgili içine düşülen bir yanılgı da eşlik ettikleri şancıları besteci veya eser özelinde interpretasyon (yorumlama) konusunda eğitmeleridir:

“...Bazı korrepitörler ki Türkiye’de çok azdır onlar, gerçekten muazzam bir birikime sahip olan birkaç kişi var. Bunun dışına çıktığımız zaman böyle bir şey yoktur. Bu tamamen bir tevatürdür. Ama başka eğitimlerden bahsedebiliriz. Bütün korrepitörleri de bu kapsamın içine alabiliriz. Kimse yanlış anlamasın ama şarkıcıların solfeji genellikle vasattır. Bazen ciddi solfej hataları yaparlar. Bazen ritim bozuklukları, bazen entonasyon hataları yaparlar. Bütün bunları en iyi şekilde kontrol eden, onları hazırlayan, düzgün hale getiren bütün korrepitörlerin başımızın üzerinde yeri vardır. Ancak enterpretasyon dediğiniz an dur. Orada sadece iki üç korrepitör var. Bir kere korrepitör şarkıcı değildir. Müziğin genel meselelerini bilirse bilir ki hepsi bilmez. Batıda da öyledir. Bazıları daha çok piyanisttir. Düzgün çalar. Ritim hatası filan varsa düzeltir, orada bırakır. Ama nasıl bir rubato yapacaksın, hangi sesi geciktireceksin, glisandoyu nasıl yapacaksın, Verdi stilinde bu nasıl olur, Puccini’de bu nasıl kayar, orkestrayla nasıl aynı anda plastik bir sistem kuracaksın gibi estetik özellikleri şarkıcıya verebilecek kapasitede korrepitör bulmak dünyada da çok nadirdir. Türkiye’de de iki üç kişi var. Şarkıcıların sanatında gelişme göstermesi korrepitörden daha çok iyi şeflerle çalışmalarına bağlıdır. İyi şefler müziğin genel yorumundan ona katkıda bulunur. O zaman şarkıcı da büyük bir aşama kaydeder.”¹⁵

6.3.4. İdareciliği

Bulguların bu alt başlığı araştırmanın altıncı altproblemi olan “İdareci olarak Selman Ada’nın Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü’nde aldığı görevlerin Türk Operası açısından önemi nedir?” sorusuna cevap niteliğini taşımaktadır.

¹⁵ Selman Ada ile görüşme, Nisan 2024.

Orkestra şefliği görevi sebebiyle idarecilik, Selman Ada'nın profesyonel meslek hayatının neredeyse tamamında yer eden bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Uzun yıllar boyunca Türkiye'deki Devlet Opera ve Balesi kurumlarında orkestra şefliği ve korrepitörlük yapmasının yanı sıra idareci olarak da çalışmış olan Ada, bu kurumların işleyişine yönelik eleştirisinde sistemin tamamen değişmesi, sanata saygının yükselmesi ve sanat kurumlarını yönetenlerin de yüksek sanatçı kültürüne sahip olmaları gerektiğini belirtmektedir. Sadece yüksek sanatçılığın yeterli olmadığını, yüksek sanatçı kültürüne de sahip olunması gerektiğini de özellikle vurgulamakta, bu kültürün edinilebilmesi için de en az elli yaşına kadar sanatçının eğitimini sürdürmesi ve kendini geliştirmesi gerektiğini bildirmektedir. Kurumları yönetecek ekiplerin de elli, altmış yaşlarına kadar çalışmış, uğraşmış, çok bilgi sahibi kişilerden oluşması gerektiğini de eklemektedir.

Selman Ada, uzun yıllar Devlet Opera ve Balesi kurumlarında ağırlıklı olarak şeflik görevini yürütmüş olsa da idarecilik yönünden de oldukça aktif bir kariyeri olduğu söylenebilir. 1979 ve 1980 yıllarında Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü olarak adı geçen Ankara Operası'nda, 2001 ve 2002 yıllarında ise Mersin Devlet Opera ve Balesi'nde genel müzik direktörlüğü görevini yürütmüştür. Sahne alacak eserlerle ilgili her türlü müzikal denetim, hazırlanma ve çalışma düzeninin organizasyonu ve işleyişin yürütülmesine dair tüm koordinasyonu sağlamıştır.

2007 ve 2008 yıllarında ise yine Mersin Devlet Opera ve Balesi kurumunun müdürlük görevini üstlenen Ada, genel müdürlükle koordineli olacak şekilde kurumun her türlü sanat, teknik ve idari işleyişini yürütmüştür.

Ayrıca resmi bir görev olmamasına rağmen orkestra şefliği görevinin yanında fahri bir biçimde gelen sanat danışmanlığı görevini de 2001, 2002, 2007 ve 2008 yıllarında Mersin Opera ve Balesi kurumunda üstlenmiş olan sanatçı Mersin Uluslararası Müzik Festivali'nin organizasyon kurulunda görev alarak danışmanlık yapmıştır. 2011 yılında ise Samsun Devlet Opera ve Balesi kurumunda sanat danışmanlığı görevini üstlenmiştir.

2014 yılı Temmuz ayında Devlet Opera ve Balesi genel müdürlüğüne atanan besteci, genel müdürlük makamına bağlı olarak çalışmakta olan altı il opera müdürlüklerini de göz önüne alarak o zamana kadar sürdürülen işleyiş anlayışından daha farklı bir yönetim idealiyle işe koyulmuştur. Kendi yönetim mantalitesini tanımlarken dürüstlüğü, adaleti, sevgiyi ve saygıyı ön planda tuttuğunu ifade eden Ada, adaletin

yanında hukuka da son derecede saygılı bir yönetim sergilemenin kendisi için vazgeçilmez olduğunu belirtmektedir. Genel müdürlük anlayışını şu şekilde ifade etmektedir:

“Genel müdürlük anlayışı dediğiniz zaman insanın kendi yapısı vardır. O yapıya göre oluşuyor birçok şey. Birinci şiarım dürüstlüktür. İkincisi de sevgiyle yaklaşmak. Dürüstlük ve sevgiyi de tabi saygıyla da beslemek lazım. Bu anlayış, benim kişisel yapımdan kaynaklıdır. Sanırım bunu yapabildim ve sinerji çıktı ortaya. Müdürler arasında eskiden olmayan ciddi bir sevgiyle paylaşım gelişti ve birbirini destekleyen müdürler ortaya çıktı. Dürüst insanlarla çalışmayı tercih ettim...”

Genel yönetim planını doğruları uygulamak, ihtiyaçları karşılamak ve geleceği planlamak biçiminde geliştiren besteci, planlamasını önceden yaptığı projeleri hayata geçirmeye kalkmış fakat gerekli uygulamaları gerçekleştirememiştir.

Devlet Opera ve Balesi kurumlarının yönetim bakımından özerkleşmesi ve yeniden yapılandırılmasına yönelik önceden hazırladığı çalışmayı gerçekleştiremediği en önemli projesi olarak niteleyen Ada, proje ve projeye ilgili yaşadıklarını şu şekilde anlatmaktadır:

“...Mesela bu özerklik meselesinde birkaç adım atarsak Türkiye’de opera sanatı biraz yükselir inancındaydım. Bu nedenle de genel müdürlükten evvel oturup çok güzel bir proje hazırlamıştım. Dünya operalarının nasıl yönetildiğini ve nasıl bağımsız olabileceğini, siyasetten kopararak özgürce var olabileceğine dair planım şuydu. Yazılı olarak hazırladığım, elle tutulur, adam gibi bir çalışmadır. Hala da bilgisayarımda durur. Ben o çalışmayı bakana sundum. Çalışmanın özü şu: Vakıf sistemiyle, Türkiye’nin yapısına en uygun olabileceğini düşündüğüm İtalyan tarzıyla işleyiş. Çok çeşitli yönetim biçimleri var. Ben vakıfla Türkiye’nin çok yol alabileceğini düşündüm. Bakanlığa bağlı olmayan, tamamen özerk bir yapı. Bunu bakanlığa sunduğum zaman, bakan bey iki tane müsteşar yardımcısını görevlendirdi. Onlar geldi ve oturup çalıştık. Benim projeyi okudular, üzerinde görüştük. Bu olmaz dediler. Çok güzel olmuş ama hayata geçirilmez bu dediler. Neden diye sorduğumda “Bugün Ak Parti var. Yarın parti değişir, iktidar değişir. Bu vakıf onların eline geçer de ondan” dedi. Ben çok üzülüm, yutkundum, bir şey söyleyemedim.”¹⁶

Ada’nın söz konusu proje dışında Devlet Opera ve Balesi kurumlarında genel müdür ve genel sanat yönetmeni pozisyonlarında çalışacak kişilerin vasıflarına dair görüşü ile Türkiye’ye özgü durum tespiti de oldukça önemlidir:

“...Bundan yirmi sene öncesine kadar Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü ve Genel Sanat Yönetmeni olacak kişinin orkestra şefi veya rejisör olması gerektiğini düşünürdüm. Gerekçem de bu kişilerin eş zamanlı birden fazla unsuru göz önüne alabilecek donanıma sahip olmalarına dayanıyordu. Artık bu düşünceyi savunmuyorum. Genel sanat yönetmeni idealize edilirse nasıl biri olması gerekir diye, iki şey söyleyeceğim. Biri; öncelikle opera repertuarını bilen, sahnelenmesini bilen, sahne şekillerini bilen, ciddi bir opera sever olması lazım. Önemli olan ikinci şey, müthiş bir iş adamı, işleri bitirici, hızlı düşünebilen, Ali Koç tarzında biri olması gerekir. Bir de örnek söyleyeceğim buna: Floransa’nın bir belediye başkanı vardı. Roma ve Floransa operalarının

¹⁶ Selman Ada ile görüşme, Nisan 2024.

müdürü ve genel sanat yönetmeni oldu. Bogianckino adı. Sonra adam, oradan tekrar belediye başkanı oldu. Oradan Paris'in, Grande Opera de Paris'nin genel sanat yönetmeni oldu. Oradan tekrar döndü Floransa belediye başkanı oldu. Aynı zamanda fabrikaları olan bir iş adamı falan... Ve harika yönetiyordu. Neden? Opera konusunda muazzam bir birikimi var. Evinde en az 2000 tane CD filan olan bir adam, opera meraklısı. Operacıları çok iyi tanıyan, onlara zamanında uzun senelere sponsorluk yapan, çok iyi şarkıcılarla temasta olan, onlarla birçok imkanlarda buluşan, dostluğunu devam ettiren bir adamdı. Şimdi ben başta konuşurken idealize edildiğinde dedim. Türkiye'de böyle bir şey yine olmaz. Bu söylediğimi yaparsanız korkunç şeyler olur. Çünkü Türkiye'nin yapısında bir bozukluk var, opera gibi kurumlarda. Yani, özgürce sanatı yönetmek ve yürütebilmek, geliştirmek ve devamlılığını sağlayabilmek, sürdürülebilirliğini dikkate almak neye bağlı biliyor musunuz? Mutlaka bağımsız olmasına bağlı. Müstakil, bağımsız, özerk. Hangi kelimeyi kullanırsanız. Bunların hiçbirinin olmadığı bir dönem Türkiye yaşıyor uzun zamandır. Bu bağımsızlığın olmadığı, olmamasının bir başka cephesi de bağımlılık. Ne demek? Kültür Bakanlığı'na ve saraya ve bazı çevrelere, bazı partilerin yöneticilerine filan aşırı şekilde tabii. Onların dediğinin olduğu bir sistem içinde bocalamak durumunda kalıyorsunuz. Bu sorunun cevabı bu. Dolayısıyla isterseniz ferishtahı getirin. Bir adamın beynine şırınga edin hem şarkıcı hem şef hem rejisör olsun, muazzam kültürlü olsun, on dört dil bilsin hiçbir işe yaramaz. Çünkü sonuçta karşınızda size hükmeden, onlar ne diyorsa sizi yapmaya mecbur eden bir bağımlılık var. Siyasi bir bağımlılık. Onun için Türkiye'de bu işler gelişmez, gelişmez."¹⁷

Görevini layığı ile gerçekleştirmek adına ilk olarak kendini bu göreve hazırlamayı tercih etmiştir. Hukuk ve yönetim bilimine yönelik kaynaklardan kendini eğiten bestecinin eylem planında ilk sırada danışma sistemleri ve kurulları yer almaktadır. Daha önce hiç denenmemiş bir uygulama olarak operadaki reformlar için bir kurul oluşturmuş, bu kurula ücretli bir sanatçı da dahil olmak üzere her görevden bir kişiyi seçerek davet etmiştir. Bu kurul resmiyet taşımamaktadır fakat Ada'ya göre demokratik işleyiş açısından çok büyük önem taşımaktadır. Çoğu çalışan üzerinde tatlı sert bir intiba bıraktığını belirten besteci, kimi zaman bu intibanın algısı bozuk kişilerce yanlış anlaşılacak despotluk olarak görüldüğünü de eklemektedir. Ada, yönetiminde kimsenin fikrine danışmadan hiçbir işi gerçekleştirmemiştir. Genellikle konuya göre birlikte toplantı gerçekleştireceği ilgili kişilere önceden haber vererek kişilerin ön hazırlık yapmalarına da imkân sağlamıştır. Tabi ki istisnai durumlar da yaşanmıştır. Bu durumlarda bile en azından kendi arkadaşı ve aynı zamanda dönemin Devlet Opera ve Bale Genel Müdürlüğü Personel Dairesi başkanlığı görevini yürütmekte olan hukukçu Ercan Karadağ'la görüşüp fikir ve yönlendirmelerini öğrenerek karar vermeyi uygun bulmuştur.

Besteci, demokratik yönetim anlayışını her zaman savunsa da Türkiye'de kötü niyetli ve kötü şeyler yapmaya çalışanları susturmanız gerektiğini belirtmektedir. Bunu

¹⁷ Selman Ada ile görüşme, Nisan 2024.

yapmadığınız takdirde bu kişiler tarafından işinizin baltalandığını ve bozulduğunu da eklemektedir.

Genel müdürlük yaptığı dönemde gerçekleştirdiği en büyük atılımlardan birinin festivaller olduğunu ifade etmektedir. En büyük sorun olan bütçeyi artırmadan o zamana kadar toplam dört beş tane olan opera ve bale festivallerinin sayısını on yediye çıkarmıştır. Önceki yıllardan süregelen Uluslararası Aspendos Opera ve Bale Festivali, Eskişehir Opera ve Bale Günleri, İstanbul Opera Festivali ve Bodrum Bale Festivaline ek olarak 2016 yılında Mardin Opera ve Bale Günleri'ni, 2017 yılında ise Trabzon Opera ve Bale Günlerinin yanı sıra Uluslararası Gaziantep Opera ve Bale Festivali ile Uluslararası Efes Opera ve Bale Festivalini de başlatmıştır. Bunların dışında Hattuşa, Van, Sivas, Erzurum ve Akdeniz (Mersin) Opera ve Bale Festivalleri'ni de projelendirmiş fakat başlatmaya fırsat bulamamıştır. Festivallerin temelinde yatan bütçe sorununu yerel imkanları değerlendirme yoluyla aşmaktadır. Aspendos Festivali'nde Antalya Devlet Opera ve Balesi kurumuna daha fazla görev yüklemiş, yeni başlattığı Efes Festivali'ni tamamen İzmir Devlet Opera ve Balesi kurumuna yüklemiştir. Özellikle bu kurumlardan festivallerde sahnelenecek olan eserlerde seslendirme yapmaları için orkestra ve koro sanatçılarını görevlendiren genel müdür, böylelikle önceki dönemlerde ödenen seyahat ve konaklama bedellerinde kısıtlama gerçekleştirmiş, buralardan artan bütçe ile de Mardin ve Trabzon gibi yeni festivallerin gerçekleştirilmesine imkân sağlamıştır. Festivaller konusundaki bu atılım sayesinde Türk Operası, Paris'te uluslararası bir kuruluş tarafından ödüle layık görülmüştür.

Selman Ada, tüm yönetsel tecrübelerine dayanarak Türkiye'de opera sanatının bakanlıkla ilişkisinin tamamen kesilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu düşüncesine gerekçe olarak da Türkiye'de siyasetin Devlet Opera ve Balesi kurumlarına oldukça fazla karıştığını vurgularken genel müdürlüğü esnasında yaşamış olduğu bir olayla bu durumu gözler önüne sermektedir.

Bir gün Kültür ve Turizm Bakanlığı müsteşarlar yardımcılarında biri tarafından bakanlığa görüşmeye çağırılmıştır. Görüşme esnasında müsteşar yardımcısıyla yaşadığı anekdotu Ada şu şekilde aktarmaktadır:

“...Bir ara müsteşar muavinlerinden biri, “Bütün opera metinlerini ben okuyacağım, öyle sahneleyeceksiniz.” dedi bana. Ben de adama içimden “Çüş!” dedim. Dışından “Hayhay. Rusça biliyor musunuz?” dedim. O sırada Antalya, Rus operası koyuyordu sahneye; Tchaikovsky'nin “Yolanta” adlı eserini. “Türkçeye tercüme et, getir.” dedi. “Edemem. Çok büyük iş. On gün sonra prömiyer var. Ben tercümesini nasıl yaptırırım?” dedim. “O zaman

oynamasın.” dedi. Dedim ki “Bakın, operalarda tiyatroya benzemeyen bir özellik vardır. Hiçbir şey bugüne ait değildir. Hep eski eserler oynuyoruz, bir. İki, siyasete bulaşmaz. Operaların metinlerinde felsefi veya sanat akımlarına ilişkin eleştirel birtakım cümleler olabilir. Hayat dersleri olabilir, birçok şey olabilir ancak solu öne çıkaran, sağı bilmem ne yapan bir opera olmaz. Tiyatroda bu çok olur. Angaje sanat deniyor buna; biliyorsunuz. Operada yoktur bu. Denemeler var ama onları biz oynamıyoruz.” dedim. Dolayısıyla ikna ettim adamı. Çok zor ikna oldu.”¹⁸

Ada, yaşadığı bu olayı yorumlarken bir müsteşar yardımcısının kendisinden beklenecek sanat kültürüne sahip olmadığını ve bu durumun tüm bakanlık personeli için geçerli olduğunu, sanat kültürünün tarım toplumunda gelişmesinin mümkün olmadığını, bu seviyenin ancak şehirlerde yüksek sanatla ilgili kurumlardan gelişerek belli bir seviye yakalanabileceğini belirtmektedir. Ada’ya göre Ülkemizde her ne kadar halk demokratik ölçüleri hazmetmiş olsa da yöneticilerin garip bir şekilde bu ölçüleri hazmedemediğine de dikkat çekmektedir. Ayrıca asla gerçekleşmeyeceğinin farkındalığı ile Türk yöneticilerden bu tip kurum ve mevkilerde çalışacak insanların daha iyi yetişmiş insanlar arasından seçilmesini de talep etmektedir.

Kendi genel müdürlüğünü eleştirirken başarı yüzdesini en fazla yirmi olarak belirlemektedir. Gerçekleştirdikleri arasında, il opera müdürlüklerine satın aldığı Steinway & Sons marka piyanolar, yaptırdığı atölyeler, yenilenen ses ve ışık sistemleri, Ankara Opera ve Balesi’ne ait binanın restorasyonu ve Leyla Gencer Sahnesi’nin yine Ankara Devlet Opera ve Balesi kurumuna kazandırılması gibi bütçeye dayanan işlerin yanı sıra uzun yıllardır tüm Devlet Opera ve Balesi kurumlarında çalışan ücretli sanatçıların beklediği yetmiş dört kadroyu çıkarması da yer almaktadır. Türkiye’deki tüm kurumları yakından tanıdığı için orada çalışan her statüdeki sanatçıların sorunlarını yakından bildiği için özellikle söz konusu kadro tahsisi konusuna büyük önem vermiştir. Hatta kendi ifadesine göre görevden alınmayı bile göze almıştır.

Genel müdür olarak yaşadıklarını değerlendirerek ortaya tespitlerini oldukça net bir biçimde koymaktadır. Ada’ya göre Türkiye’de genel müdür bulunmamaktadır. Değerlendirmeleri sonucunda yeteri kadar güven duygusu aşılanmadığı için bakanlık genel müdüre bakanlığın yönlendirmesi noktasında baskıcı bir sistem uygulamaktadır. Bakanlıktaki genel düşünceye göre sosyalistler eser yazmakta, muhafazakârlar da ezilmektedir. Besteciye göre böyle bir durum söz konusu değildir. Eserler sosyal sınıflara göre değil, tüm insanlığa yazılmaktadır.

¹⁸ Selman Ada ile görüşme, Nisan 2022.

Besteci, eleştirilerinin tek bir siyasi partiye yönelik olmadığını, genel yapıyı eleştirdiğini özellikle belirtmektedir. Ona göre, Türkiye’de siyaset, sanat kurumlarına ve hatta tüm kurumlara gereğinden fazla bulaşmış durumdadır. Bir yapı ya da mantık, farklı bir alana getirildiği zaman o alanın mantığına uymayabilir. Opera ve Bale de özel mantık gerektiren bir alandır. Bu sebepten Devlet Operalarının tek merkezden bir genel müdürlük tarafından yönetilmesi akla aykırı bir durumdur. Her bir opera ve bale kurumunun tek başına, özerk bir biçimde yönetilmesi gerekmektedir.

Genel müdürlüğü esnasında Selman Ada, Türkiye’de nota basımı sorunu ile de ilgili oldukça önemli sayılabilecek bir adım atmıştır. Bu konudaki girişimini şu şekilde özetlemektedir:

“Şimdi efendim, genel müdürlüğün ikinci yılından sonra, zaten 3,5 yıl kaldım bu görevde, projelerimden biri de nota basım işini Devlet Opera ve Balesi’nin yüklenmesiydi, üstlenmesiydi. Bu konuyu da bakanlığımıza açtım. Bakan bey sağlıklı, güzel bir yaklaşımda bulundu nihayet ve ben o zaman Telif İşleri Genel Müdürlüğü ile de görüşmelerimi tamamladıktan sonra üç tane güzel nota yazan arkadaşım ile küçük bir ekip kurdum. Ama teyitleri aldım. Mesela Kültür Bakanlığı veya Milli Eğitim Bakanlığı’nın matbaasında sadece mürekkep ve kâğıt masrafını ödeyerek istediğimiz gibi notaları basabileceğimizin teyidini. Bu şekilde anlaştık. Bu kapsamda Ferit Tüzün’ün ‘Midas’ın Kulakları’ operası ile ‘Çeşmebaşı’ balesinin notasını çocuklara yazdırdım. Notalar hazır oldu, kontrolümden geçti ve tam basılacakken genel müdürlük görevim sona erdi. Sona erdirdiler. Türkiye’de Devlet Opera ve Balesi Yayınları olarak bir sistem oturtuyordum. Özel sektörden böyle bir çalışma beklemek çok saflık olur. Çünkü özel sektör kar gayesi olmayan işe girmez. Türkiye’deki müzisyen sayısı gülünç derecede azdır. Bu sebepten Türkiye’nin müzikteki nota satabilme potansiyeli çok az. Böyle bir alıcı potansiyeli, talep konusu bir iş adamının bu işe girmesine engeldir. Onun için Devlet Opera ve Balesi Yayınları... Ve ben bir sıraya koymuştum, Ferit Tüzün’le başlayacaktık. Öncelikli olarak operaların resmi olarak yayıncılık haklarını opera olarak kullanabilmek ve dünyaya bunu lanse edebilmek, başka ülkelerin nota satışlarına da bunu arz edebilmek gibi bir mantığı vardı bu işin. Tam tamına edisyon oluşturuyorduk. Benim bu edisyon meselesi çok eskiden beri içimde bir arzuydu ama başaramadım. Özel olarak param yok. Onun için kendim bu işe girişemedim. Ancak genel müdürken tam girişiyorken de zaten genel müdürlük bitti.”¹⁹

Ada’nın üzerinde durduğu bir diğer husus, sanat kurumlarının millet ve milliyet gözetmemesi gerektiğidir. Özellikle sahneye çıkan, solist olan insanların özellikle şan sanatçılarının farklı milletlerden olması uluslararası bir sahne ortaya çıkarmaktadır. Bu durum sahne üzerindeki eserin sahnelenme kalitesini olumlu etkilediği için izler kitlenin yararınadır. Ayrıca bu durumdan yerli sanatçılar da yararlanabilmektedir. Mütekabiliyet esasına göre örneğin İtalya’dan bir solist sanatçı getirildiği zaman karşılığında yerli solist sanatçılardan biri İtalya’ya gönderilmektedir. Bu da Türk sanatçıların önlerinin açılması

¹⁹ Selman Ada ile görüşme, Nisan 2024.

ve onlara tanınan yeni imkanlar anlamına gelmektedir. Bu şekilde büyüyen uluslararası şöhret sayesinde yabancı basında daha çok yer alınacaktır. Böylece imaj ve temsil bakımından Türkiye adına dev bir adım da atılmış olacaktır.

6.4. SELMAN ADA ARŞİVİ

6.4.1. Notalar

Besteci Selman Ada'nın tüm eserlerin telifleri Strube Verlag München-Berlin ve Edition Zurfluh Paris yayınevlerinde bulunmaktadır. Herhangi bir telif hakkı ihlaline sebep olmamak adına *Ali Baba & 40*, *Mavi Nokta* ve *Aşk-ı Memnu* adlı eserlere ait piyano redüksiyonlarının farklı kısımlarından alıntılanmış üçer sayfa örnek olarak bu kısımda paylaşılmaktadır.



Resim 1. Uvertür (Ali Baba & 40)

Ali Baba & 40 Haramîler
Opera 2 Perde (1990)
Oğlum Baykal Ada'ya Sevgilerimle,

Libretto: Tank GÜNERSEL

UVERTÜR

Selman ADA
Piyano-san uyarlaması
(2005)

(J. + J. + J.)
Allegro ma non troppo J. = 84

Sop.
Alt.
Ten.
Bas.

KORO

stacc.
Bass: Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Piyano

P Misterioso

8^a

6

Tenor:

Bariton: ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

ha ha ha Bass: ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

mf

8^a

Not: Senfonik konser icrasında korosuz yorumlanabilir.

Edition ADAMUS Cop. 2005

1

Resim 2. Ali Baba Arya (Ali Baba & 40)

No 3
Recitatif & Arya
Ali Baba

andante moderato $\text{♩} = 63$

Ali Baba :
Recitatif

Yay yay yay! U-zak-tan ku-man-da-ld!

p

[5]

Na-sıl a-ğıl-dı-ğy-le! Be-nim ha-ni-min çe-ne-si-ği-bi! Ne var i-çer-de a-ca-ba? Yar ba-na bir e-ğ-len-

poco rit. *a tempo* *poco rit.*

Arya (Türk Aksağı)
Allegro $\text{♩} = 50$

[9]

cel. *mf* *m.d.*

[13]

A-ğıl su-sam a-ğıl! Sa-ğıl su-sam sa-ğıl!

mf

20

Edition ANAMIS Com 2005

Resim 3. Haramibaşı Arya (Ali Baba & 40)

No 22
Kürdi Şarkı
Haramibaşı

andante espressivo $\text{♩} = 66$

Haramibaşı: (Arya sırasında kostüm değiştirir, sakal takar.)

C. Ang. *mf* *legato*

4 As- la! As- la! As- la u- nut- mam! Ah

7 yo- lu yok, yo- lu yok, u- nut- mam! As- la as- la u- nut-

10 mam! Gök çat- la- sa, gü- neş pat- la- sa, u-

144 Edition ADAMUS Cop. 2005

Resim 4. İlk İlk (Mavi Nokta)

MAVİ NOKTA / BLUE DOT / UN POINT BLEU
Pastic Opera
"İLK İLK"
Musique inspirée, choristes et orchestre
À ma chère Candide

Lyrics: Tarkan GÜNERSEL

Selman ADA
Op. 12

Adagio $\text{♩} = 69$

The musical score is for a Pastic Opera titled "MAVİ NOKTA / BLUE DOT / UN POINT BLEU" by Selman ADA, Op. 12. The lyrics are by Tarkan GÜNERSEL. The tempo is Adagio (♩ = 69). The score is written for a full orchestra and a choir. The instruments listed on the left are: Piccolo, Fl. I, Fl. II, Hb. I, Hb. II, C. Ang., Cl. I, Cl. II, Cl. basse, Fg. I, Fg. II, C. Fg., Cor. I, Cor. II, Cor. III, Cor. IV, Tr. I, Tr. II, Tr. III, Tbn. I, Tbn. II, Tbn. basso, Tube, Kustüm, Wood block, Tam tam, Triangle, Timbales, Harpe, Soprani, Alto, Tenor, Bass, Mezzo Sop. Solo, Vl. I, Vl. II, Vcl., and Cb. The score is in French and Turkish. The title is "MAVİ NOKTA / BLUE DOT / UN POINT BLEU". The subtitle is "Pastic Opera". The main title is "İLK İLK". The subtitle is "Musique inspirée, choristes et orchestre". The subtitle is "À ma chère Candide". The lyrics are by Tarkan GÜNERSEL. The composer is Selman ADA, Op. 12. The tempo is Adagio (♩ = 69). The score is written for a full orchestra with woodwinds, brass, strings, and percussion, plus a choir. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is in French and Turkish.

CHOEURS

Cop. 1994 S. Ada

Resim 5. Keops (Mavi Nokta)

IV
KEOPS
Tenor solo et orchestre

Düyek
andante cantabile $\text{♩} = 76$

Fl. I
Fl. II
Hb. I
Hb. II
Cl. I
Cl. II
Cl. basse
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Cymbales (douze)
Kettles
Timpani
Harp
Tenor Solo
Vl. I
Vl. II
Vc.
Cb.

VII
KATEDRAL
Mezzo soprano solo et orchestra

116

Resim 7. Düşün Tutuklanma (Aşk-ı Memnu)

AŞK-I MEMNU
Opera 2 Perde (2002)
I. Perde Sahne 1 Düşün ve Tutuklanma (1899 yazı)

Libretto:
Tarık GÜNERSEL
(Halid Ziya UŞAKLIGİL'in romanından hareketle.)

Selman ADA

Allegro vivace $\text{♩} = 262$

Bihler

Firdevs H.

f martellato

5 **Bihler**

Firdevs H. (kızgın) Gü-

9 **Bihler**

Firdevs H. nah ben- den git- ti! Se- ni

mf **Ca** **cl**

Edition MANSEL Cop. 2002 İstanbul

1

Resim 8. Aşk Düeti (Aşk-ı Memnu)

2. PERDE Sahne 1 Aşk Düeti Bihter-Behlül

andante cantabile $\text{♩} = 88$

Bihter

Behlül

mf

7 Bihter

Behlül

Ger-çek bu du-dak-lar ger-çek. Ger-

mp

13 Bihter

Çün-kü sev- gi- miz ger- çek.

İ- çim se- nin- le do- lu.

Behlül

çek bu ö- püş- ler.

Resim 9. Adnan Bey'in Aryası "Maskeler" (Aşk-ı Memnu)

Maskeler Aryası
Adnan Bey-Koro

andante ♩ = 72

Adnan Bey:

5 Adnan Bey:

9 Adnan Bey: Bir ar- zu çö-lü bu. Has- ret-ten i- ba- re- tim.

p

207

Edition MANSEL Cop. 2002 İstanbul

Resim 10. Uvertür (Başka Dünya)

BAŞKA DÜNYA Opera 2 perde UVERTÜR

Başka Dünya

Libreto: Tarkan GÜMÜŞEL

Selman ADA
Op. 55

Lento $\text{♩} = 72$

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
1. Cor.
2. Cor.
1. Tr.
2. Tr.
Tbn. Ten.
Tbn. bas.
Piano
Cymb.
Kırbaç
Xylo.
Glock.
Timp.
1. Vl.
2. Vl.
Alto
Vc.
Cb.
Piano Réd.

Lento $\text{♩} = 72$

Resim 11. Zeus'un Aryası "Yokum Sanki" (Başka Dünya)

2. Tablo Hava Eflatun Zeus Arya "Yokum Sanki"

Başka Dünya

andante sostenuto $\text{♩} = 76$

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor 1
Cor 2
Tr. 1
Tr. 2
Tbn. ten.
Tbn. basse
Piano
ZEUS
Réd.
I. V.
2. V.
Alto
Vc.
Cb.

f poco rit. *a tempo*
f *mp* *molto legato*
molto legato *a tempo*
Sourd. de métal *mp*
f poco rit. *a tempo*
ff *poco rit.* *f* *p* *a tempo*
ff *p*

Resim 12. Leyla'nın Aryası "Dünya'ya Ağıt" (Başka Dünya)

Arya
Dünya'ya Ağıt
Leyla

Başka Dünya

SOYTARI: Dünya mavi tabii değil mi?
LEYLA: Yo. Hayır. Artık değil. Külrengi.
ZEUS-HERA-SOYTARI: Vah vah vah!
LEYLA: Dünya'ya ağıt yakılsa yeridir.

AĞIT

andante doloroso $\text{♩} = 76$

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor I
Cor 2
Tbn. bas
Tmb.
LEYLA
Réd.
I. VI.
II. VI.
Alto
Vc.
Cb.

Resim 13. Başkan'ın Aryası "Gerçekler" (Başka Dünya)

Başka Dünya

Arya "Gerçekler" BAŞKAN

Sarcastico ♩ = 100

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Kl. *mf*

Fg. *mf*

1. Cor

2. Cor

1. Tr. *sordine de metal* *mf*

2. Tr. *sordine de metal* *mf*

Tbn.

Tbn. bas *gliss.*

Piano *mf*

Glock.

BAŞKAN *Sarcastico* ♩ = 100

Halt et- miş-sin sen! Dü- zen ge-rek ha-

Piano Red. *mf*

1. Vi. *mf*

2. Vi. *mf*

Altı *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Resim 14. Kentet “Çözüm” (Başka Dünya)

KENTET

“ÇÖZÜM”

Bilgin-Hera-Zeus-Leyla-Soytarı

Başka Dünya

Vivace ♩ = 172

Fl.
Ob.
Kl.
Fg.
1. Cor.
2. Cor.
1. Tr.
2. Tr.
Tbn. Ten.
Tbn. bas.
Xylo.
C. clavier.
Timpani.
LEYLA
HERA
SOYT.
ZEUS
BILGIN
Piano
Réd.
1. V.
2. V.
Alb.
Vc.
Cb.

Dü-gü-ne- lim.
Ye-ni bir ef-sa-ne ya-rat-sın bi-ril
Dü-gü-ne- lim.
Dü-gü-ne- lim.
Dü-gü-ne- lim.

6.4.2. Fotoğraflar

Resim 15. Atıfet Ada (Annesi)



Resim 16. Haluk Ada (Babası)



Resim 17. Selman Ada (1959)



Resim 18. Hayat Mecmuası (1961)



Resim 19. Selman Ada (1963)



Resim 20. Selman Ada (1964)



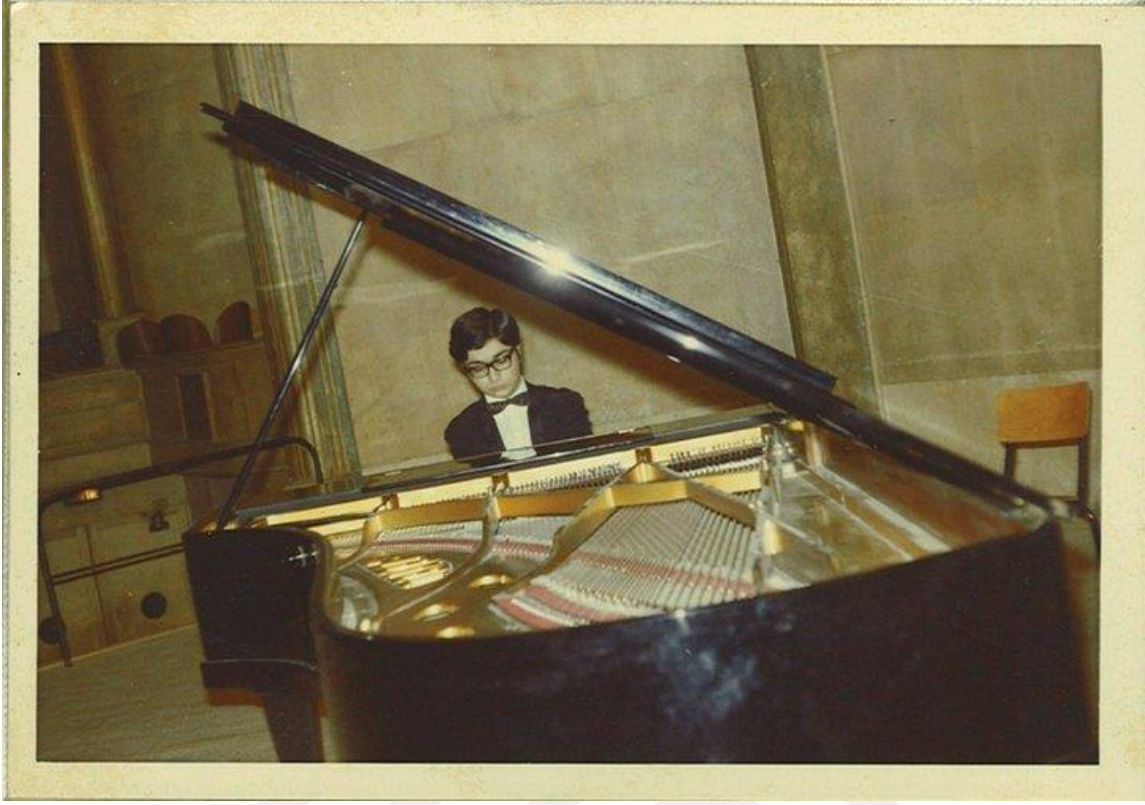
Resim 21. Mithat Fenmen'le Birlikte (1965)



Resim 22. Paris'e Gitmeden Önce (1965)



Resim 23. Salle Alfred Cortot'da Piyano Resitali, Paris (1967)



Resim 24. Ankara Devlet Konservatuvarı (1971)



Resim 25. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Petruşka Balesi Distribüsyonu (1974)

GENEL SANAT YÖNETMENİ AYDIN GÜN

BALE YÖNETMENİ : Güloya ARUOBA

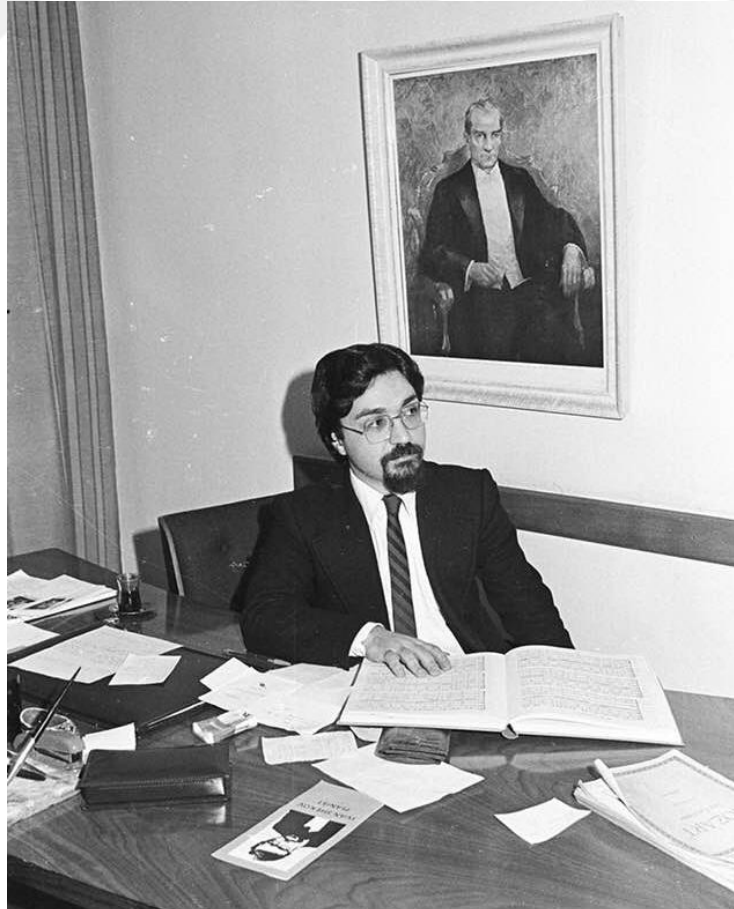
İKİ BALE

I.Strawinsky

PETRUŞKA

Sahneye Koyan :	GEOFFREY DAVIDSON	Laternacı :	
Orkestra Şefi :	Selman ADA	Davulcu :	
Dekor - Kostüm :	Osman ŞENGEZER	Maskeliler :	
PETRUŞKA :	ENDER SAVAŞKURT / SELÇUK BORAK	Polis :	
BALERİNA :	TÜLİN KARABEL / EMEL ALPER / CANAN KOBANER	Subay :	
ZENCİ :	BARLAS BOKANER / MESUT TOKSÖZ	Baloncu - Mendilci :	
ŞARLATAN :	CEM ERTEKİN / ÖNDER GÖKSEVEN	Pastacı :	
Koreografi :	M. FOKİNE	İhtiyar :	
BAŞ DADI :	SEMRA DENKER / NİLDAN ADA / LALE YURDATAPAN	Ayıl :	
DADILAR :	SÖNMEZ TUYGUN / MİNE TEKTAŞ / TULİN SARIOĞLU / LALE YURDATAPAN / NEVİN ARIK / NİLGÜN KUÇANI	Aristokratlar :	
	EMEL YANAR / FİGEN CAN / ÜMİT GÖKHAN / NURSEL SÖNMEZ / NUR BERKAN / SERAP AKSOY	Köylüler :	
	ÜMİT ALTAN / ALAN KÖKLÜBAĞ	Çocuklar :	
ARABACIBAŞI :	MESUT TOKSÖZ / BARLAS KOBANER	ORKESTRA SOLİSTLERİ :	
ARABACILAR :	OSMAN TAHTACI / YAVUZ ÖZDEL / OĞUZ TÜRKÖLMEZ	Piyano Solo :	Judith ULUG
	YURDAKUL ESRARAOĞLU	Keman Solo :	Ersan ALPER
SEYİSLER :	ATTİLA ÖZEN / SELÇUK BORAK / CEM ERTEKİN	Flüt Solo :	Kâmil ŞEKERKARAN
	ÖMER İNANCTÜRK / CAN ODABAŞI	Trompet Solo :	Gökmen AHMET
	MEHMET TURPOĞLU	Arp Solo :	İlksen TOPÇAM
SOKAK DANSÖZLERİ :	ÜLKÜ AKTEL / FULYA ERÖNDER	Tuba Solo :	Mehmet SELEK
	SEMA İNDERE / GÖNNUR BAYBURT	Çelesta Solo :	Mustafa SÜDER
ÇİNGENELER :	SEMRA MAYTALMAN / NİL KUTVAL		
	NEVİN ARIK / NİLGÜN KUÇANI	Işık :	Ertekin KULAN
ZENGİN ADAM :	ÖNDER GÖKSEVEN / CEM ERTEKİN	Kondivitler :	Tacide GÜNEŞ / Fezâi ESMEN
SARHOŞ - ŞEYTAN :	ATTİLA ÖZEN / OSMAN TAHTACI	Bale Sahne İşleri Yönetmeni :	Alâattin İLKAY

Resim 26. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Genel Müzik Direktörü, (1979)



Resim 27. Paris (1981)



Resim 28. Aydın Gün ile Birlikte (2007)



Resim 29. Alman Basınında Ali Baba & 40 a (2011)

REMSCHIEDER
GENERAL-ANZEIGER rga.

🔍 📧 📱

Lokales Lokalsport Rhein Wupper Fotos Politik Sport Anzeigen Abo & Service Mehr

🏠 Lokales > Bergische Kultur > Wuppertaler glänzen mit Erstaufführung von Märchenoper

Wuppertaler glänzen mit Erstaufführung von Märchenoper

Abgeschlossen: 16.10.14 - 13:22

oglu ist ein stimmstarker und gemütvoller Ali Baba, die Frau Aysel.

sag es kaum glauben: Die türkische Räuber von Selman Ada ist noch nie Bis zum vergangenen Sonntag - da re umjubelte deutsche

Wuppertal masalsı operanın ilk seslendirilişiyile parladi.
Kimse bundan büyük tad alacağını beklemezdi. Selman Ada'nın Türk masalsı opera Ali Baba & 40 Wuppertal Operasında büyük tezahüratlarla karşılandı. Esprileri, muhteşem haramiler korusu, romantik aşk düetleri, oryantal dansları ve sempatik karakterleriyle Selman Ada'nın bu operası izleyenleri feth etti.

Fundus | Kommentar | Backstage | Medien | Medientipps

Kontakt | Impressum | Wir über

uns

Dossier | Kleinanzeigen | Links | Facebook

Partner von DuMont Reiseverlag

Fakten zur Aufführung

ALI BABA UND DIE 40 RÄUBER
(ALI BABA & 40)
(Selman Ada)
11. April 2012
(Premiere am 25. März 2012)
Wuppertaler Bühnen

Points of Honor

zurück Leserbrief

Sesam, öffne dich

Edward Said, der berühmte Orientalistforscher, würde sich wahrscheinlich im Grabe umdrehen angesichts der Szenerie, die diese bunten türkische Märchenoper dem Wuppertaler Publikum präsentiert. Intendant Johannes Wiegand inszeniert unkritisch und schöpft aus der türkischen Märchenwelt. Das Publikum hat natürlich auch - so kann man vor dem ganzen "Familie" auch mal beide Augen zugehen lassen. Allerdings werden Minarett und Minarett nicht ohne ein kleines Musik und Akteure transportiert.

zwischen den Szenen auf die Bühnengängeverlauf erläutern und so die Überbitteln guter Artikulation der Beteiligten hin. Das Libretto vom türkischen Dichter auf deutsch gesungen, was leider der auch stark zu merken, dass die Musik für geschrieben wurde, was besonders dann in Passagen wie beispielsweise im

Kus Pysall. Während die Bühne relativ im Gegensatz dazu die opulenten als gemeinhin als "orientalisch" und der verstanden wird. Da ist der "Taliban-Bart" und Schnabelschuhe, kostbare wie einfache Beduinengewänder. Einen denen die Räuber sich verstecken, ja. Aber auch durchdacht? Dafür ist das fahrbare Räuberhöhle und den und der schemenhaften Wüste gut

Wuppertaler Bühnen

Açıl susam açıl
"Tüm aile için opera" sloganının hakkını veren oryantalist öğelerle bezeli Selman Ada'nın Ali Baba ve 40 Haramiler operası Wuppertal'de seslendirildi.

Resim 30. Alman Basınında Ali Baba & 40 b (2011)

28. September 2015

General Anzeiger

WESTDEUTSCHE ZEITUNG

Wuppertal, wolkig, 16°

Home Lokales Partybilder WZ TV Texthelden

Bürgermeisterwahlen in NRW WZ-Preissturz

Lokales Wuppertal Kultur

WZ-Extraktionen: Apollo - Shanghai Nights SHK-WSW Energietag 2015 Tag des Handwerks Immobilien-Zeitung Wuppertal 24h Live Pflegeberufe
Bauen & Wohnen Wohnräume Patientenwegweiser Der Sprockhöveler Bildung im Überblick Stuzubi Düsseldorf
Wirtschafts Forum Wuppertal Einfach Bergisch Starke Partner im Bergischen Events Kultur Szene Made im Bergischen

27. März 2012 - 13:08 Uhr

Empfehlen 0 Twittern 0 G+ 0

Meist gelesen Wuppertal meist kommentiert

1. Andreas Mucke ist neuer Oberbürgermeister
2. Schlägerei vor Notunterkunft
3. Peter Jung verabschiedet sich aus der Kommunalpolitik
4. Erdnüsse für Mücke

Märchenhaft: Ali Baba erobert das Tal

Von Veronika Pantel

Deutsche Erstaufführung: Die Oper „Ali Baba und die 40 Räuber“ lebt von fesselnden Rhythmen und fantastischen Einfällen. Sänger wie Sinfoniker



Wuppertal. Es ist Zauberwort nicht Räuberhöhle wieder hin Bruder mit dem

Wahrlich me Opernhaus Baba und die 40 orientalische Sinfon Zwiebelturm-Kupp Die Kostüme der Mustern und Farbe Räuber sind in lum pludrige Hosen ge tragen sie und seh Kopfbedeckungen Räuberbande bere (Leitung Jens Bing starken Stimmen d

„Sesam öffne dich“: Hinein in die Räuberhöhle

Uwe Strathmann
Ali Baba (Ünvan Kuloglu) bringt seiner Frau (Arantza Ezzenro) Teile des Räuberschatzes mit nach Hause. Sie will das Gold möglichst wiegen.

Inanılmaz: Ali Baba vadiyi fethetti

Ali Baba & 40 Almanyadaki ilk oynanışında ince espriler fantastik fikirler ve ritimlerle senfonik parlıtlar ve zengin şancılarla sahnelendi.



WUPPERTAL: ALI BABA UND DIE 40 RÄUBER von Selman Ada

Selman Ada: Ali Baba und die 40 räuber
Vorstellung 11.4.2012

Wuppertal - Premiere 25.3.2012 (DE) -

Als Event für die ganze Familie wollen die Wuppertaler die Märchenoper „Ali Baba und die 40 Räuber“ in der Wuppertaler Opern- und Schauspielhalle auf die Bühne bringen. Der Anteil von Kids und die Stimmgabe im Spielplan gab es in der deutschen Erstaufführung mit mehrjähriger Planung. Der Dirigent und Pianist, der auch als Komponist fungiert zudem seit 2011 in Wuppertal.

Das „alla turca“ war zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf dem europäischen Schauplatz gleichwohl in Italien und Frankreich. Die Opern „Il Turco in Italia“ gehen mit Cole Porter und Richard Rodgers über ein witziges personifiziertes Bild des „Zaide“ in der Oper. Die Oper ist integriert und dem Kontrast der Atmosphäre gleichwohl.

Das gilt auch für „Ali Baba und die 40 Räuber“. Zweifel darüber, ob die 270. Vorstellung der Opern- und Schauspielhalle durchaus sein, dass der erste Teil des 19. Jahrhunderts auch Geschichte. Die Opern- und Schauspielhalle unbedingt akademisch nachgeahmt. Die Opern- und Schauspielhalle folkloristische Authentizität hin und Okzident, eingängig, auf der Bühne gewinnen. Da es in Wuppertal nicht nur eine institutionalisierte Kinderoper gibt.

Das unter Florian Frannek launig und orientalisch den Reiz des Abends nachvollziehbar. Die Opern- und Schauspielhalle

Wuppertal: Selman Ada'nın Ali Baba & 40 Haramileri

Tüm ailenin zevk alabileceği Türk besteci Selman Ada'nın masalsı operası Ali Baba & 40 içerisinde barındırdığı Türk aksanları ile 18. yüzyılda ortaya çıkan alla turca akımının öncülerinden Gluck'un "Cadi dupé" ya da Rossini'nin "Italyada bir Türk" operası göz önünde tutulduğunda kendi tahtına rahatlıkla oturuyor

Adas hen hochen s um eine nponist uch als ür, o In emt

evollte Inszenierung

Resim 31. Bestecilikte 50. Yıl Konseri, İzmir (2011)



Resim 32. Sedat Öztoprak İle Birlikte, İzmir (2011)



Resim 33. Tarık Günersel ile Birlikte, Mersin (2012)



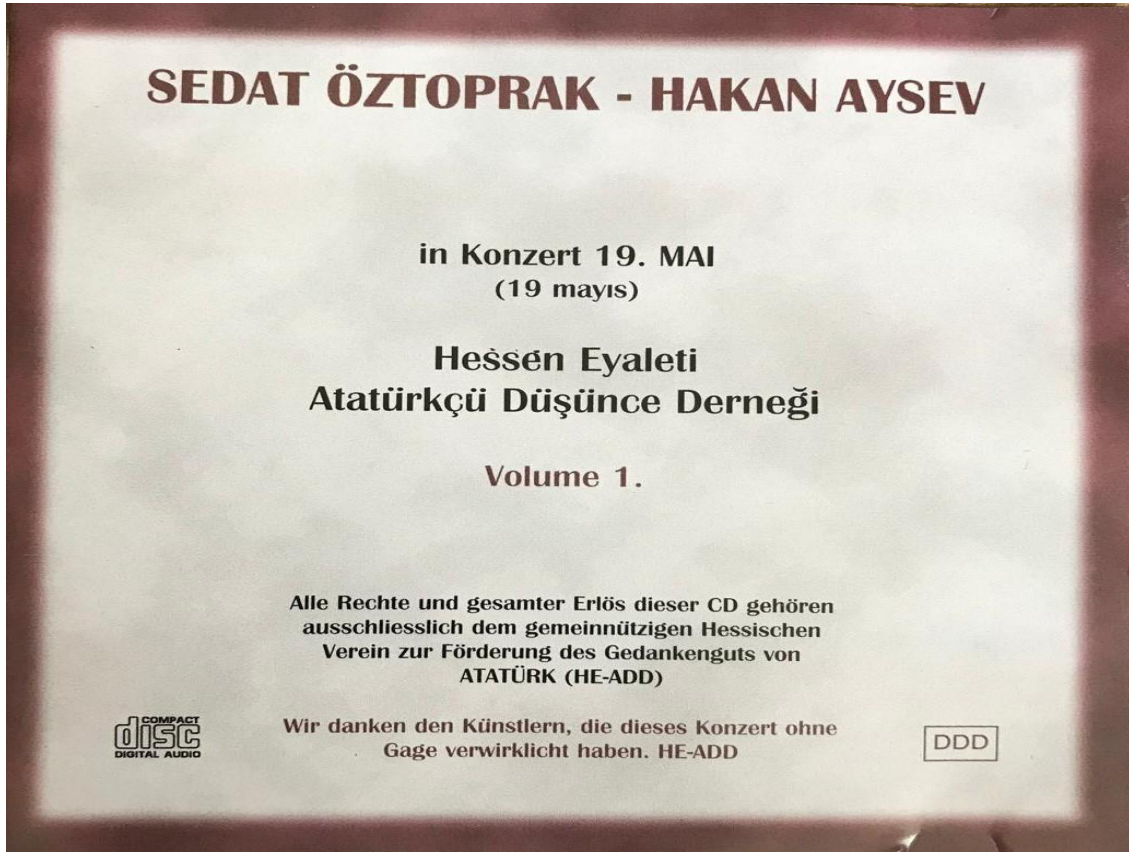
6.4.3. Kayıtlar

Selman Ada'nın Türkiye'de profesyonel anlamda yayımlanmış herhangi bir kaydı bulunmamaktadır. Ancak, Almanya'nın Hassen kentinde kaydedilen bir CD kaydı bulunmaktadır. *Ali Baba & 40* ile *Mavi Nokta* eserlerinden kısımların tenor Hakan Aysev ve merhum bariton Sedat Öztoprak tarafından seslendirdiği bu kayıta orkestrayı Ada yönetmektedir.

Resim 34. Albüm Ön Kapağı, Hassen (1997)



Resim 35. Albüm Kapağı İçi, Hassen (1997)



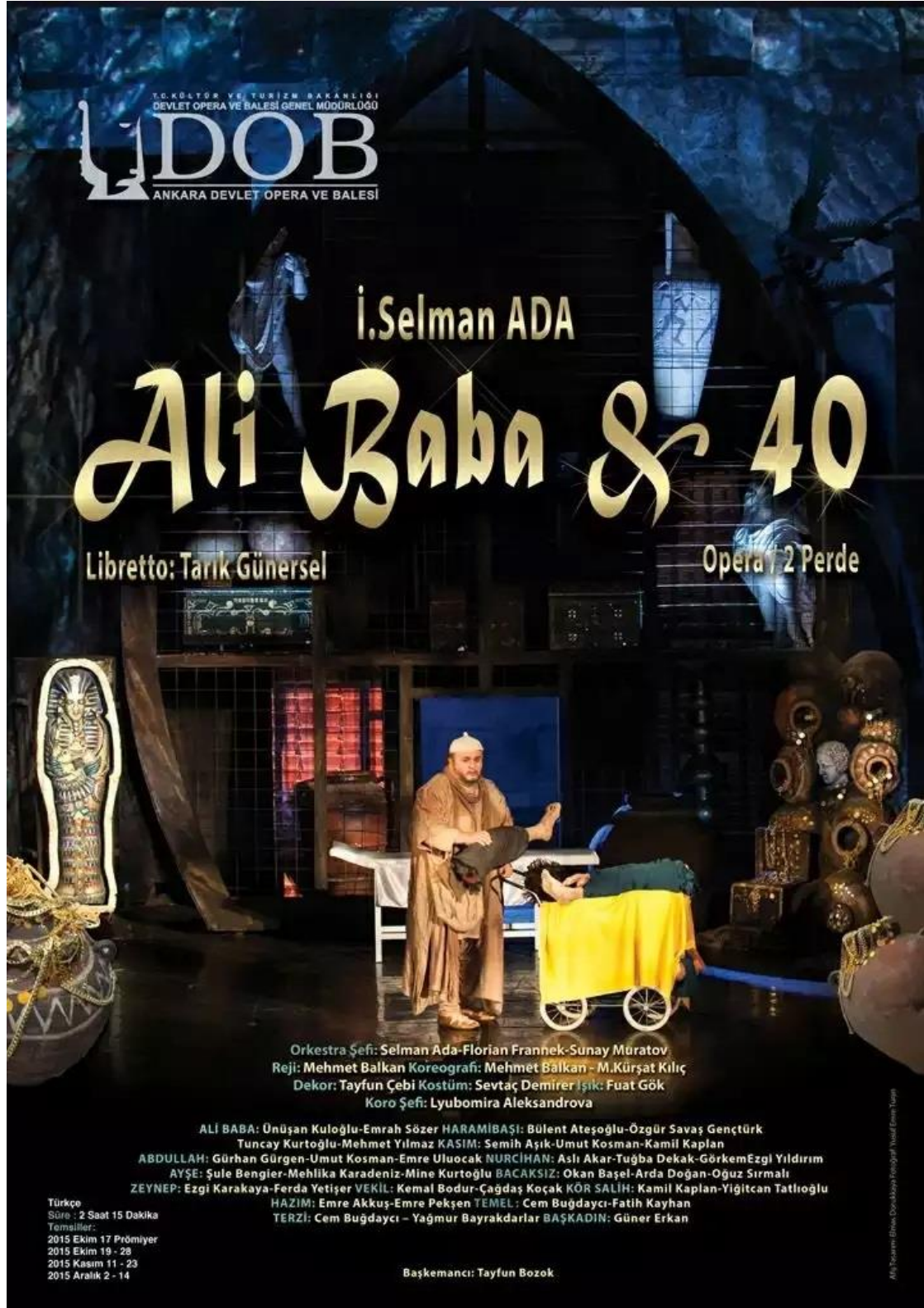
Resim 36. Albüm Arka Kapağı, Hassen (1997)



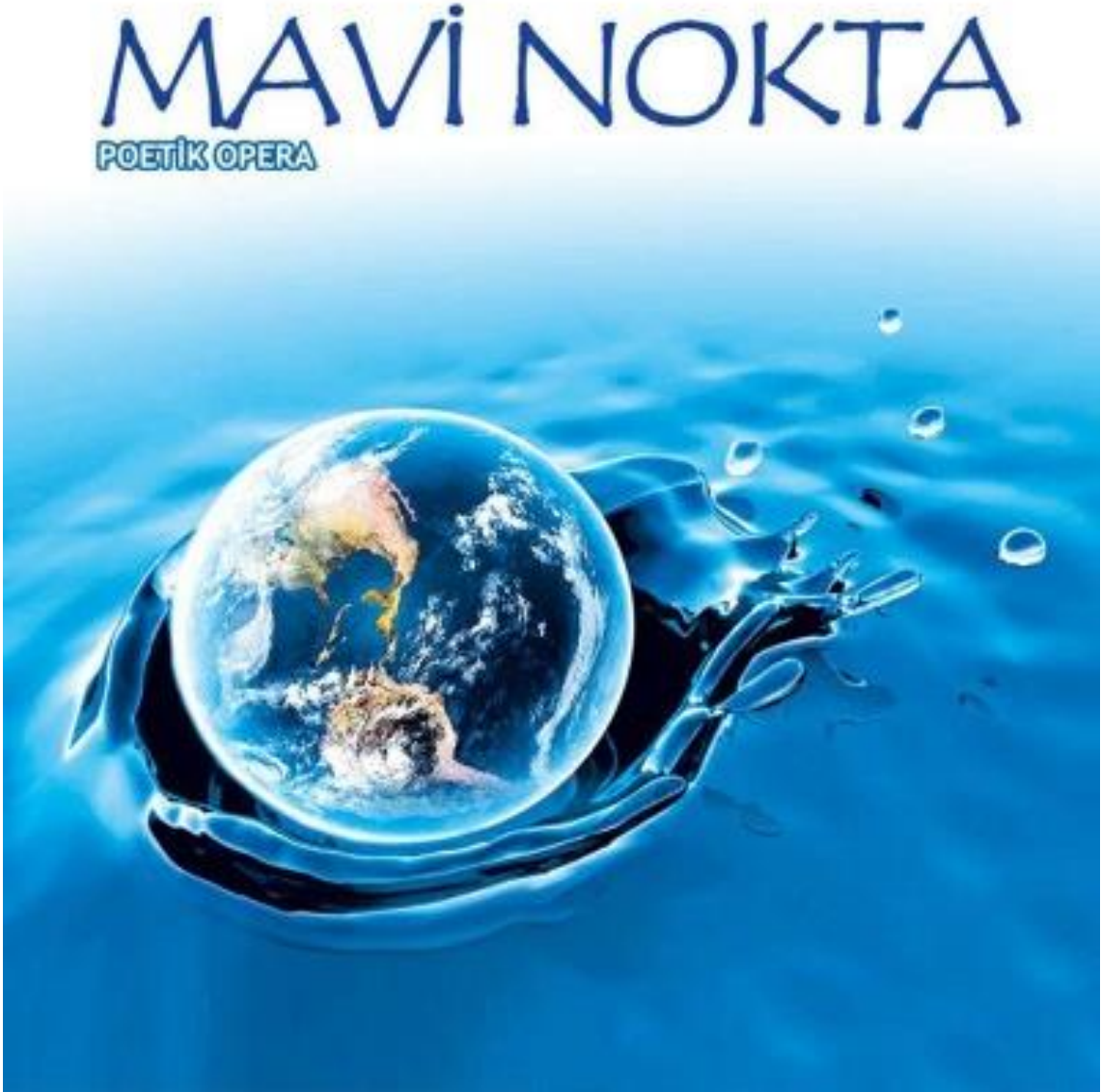
6.4.4. Afişler

Selman Ada'nın Devlet Opera ve Balesi kurumları ile Almanya'da Wuppertall Operası tarafından sahnelenen operalarının afişleri bu kısımda yer almaktadır.

Resim 37. Ali Baba & 40 Operası Afişi



Resim 38. Mavi Nokta Poetik Opera Afışı



Resim 39. Aşk-ı Memnu Operası Afişi

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
DEVLET OPERA VE BALESİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
izmir devlet opera ve balesi

Selman Ada
AŞK-I MEMNU
Opera, 2 Perde



Libretto : Tarık Günersel
(Halid Ziya Uşaklıgil'in romanından hareketle)
Orkestra Şefi : Selman Ada - Caner Ruhselman
Sahneye Koyan : Murat Göksu
Dekor : Nihat Kahraman
Kostüm : Sevtaç Demirer
Koro Şefi : Caner Ruhselman
Işık : Oktay Kanca

İZMİR DEVLET OPERA VE BALESİ ORKESTRA VE KOROSU

Resim 40. Başka Dünya Operası Afışı

DOB
İSTANBUL DEVLET OPERA VE BALESİ

SELMAN ADA

BAŞKA DÜNYA

Opera, 2 Perde • Süre: 1 saat / 30 dakika

Libretto
TARIK GÜNERSEL

Orkestra Yönetmeni
SELMAN ADA / ZDRAVKO LAZAROV

Sahne Yönetmeni
YEKTA KARA

Zeus **CANER AKGÜN / ALPER GÖÇERİ** (bariton) • Leyla **EVREN EKŞİ / GÖLBİN GÜNAY** (soprano)
Başkan **CANER AKIN / ERDEM ERDOĞAN** (tenor) • Hera **AYLİN ATEŞ / NESRİN GÖNÜLDAĞ** (mezzosoprano)
Soytarı **AHMET BAYKARA / ÇAĞRI KÖKTEKİN** (tenor) • Bilgin **GÖKTUĞ ALPAŞAR / CENGİZ ARSLAN** (bas)

Dekoratör **FERHAT KARAKAYA** • Kostüm Kreatörü **AYŞEGÜL ALEV** • Işık Tasarımcısı **KEMAL YİĞİTCAN**

Kadıköy Belediyesi Süreyya Opera Sahnesi
2015 Kasım 21 - 25 - 26 - 27 - 28 / 2016 Ocak 20 - 21 - 22 - 23 / 2016 Mart 10 - 11 - 12
www.dobgm.gov.tr / www.biletiva.com

Resim 41. Ali Baba & 40 Operası Wuppertal Operası Afışı



6.4.5. Performans Görüntüleri

Selman Ada'ya ait performans görüntüleri sayıca fazla değildir ve tespit edilenlerin hepsi TRT'nin arşivinde yer almaktadır. 1984 yılında TRT'de yayınlanan Dvorák'ın *Humoresque* adlı eserinde Tunç Ünver'e piyano ile eşlik etmektedir. 1994 yılında yine TRT'de yayınlanmış olan ve Ruhat Mengi'nin sunduğu programında Agustin Lara'nın bestelediği *Granada* adlı parçada tenor Ender Arıman'a piyano ile eşlik etmektedir.

YouTube üzerinden gerçekleştirilen taramada Selman Ada'ya ait *Ali Baba & 40* operasının 28.11.2015 tarihinde Mersin Devlet Opera ve Balesi kurumu tarafından gerçekleştirilmiş temsil kaydına ulaşılmıştır. Ayrıca 14.12. 2009 tarihinde İzmir Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenen *Aşk-ı Memnu* operasının perdeleri ayrı olacak şekilde kayıtlarına ulaşılmıştır. Temsili bestecinin kendisi yönetmektedir.

Son olarak prömiyeri 20.04.2011 tarihinde neredeyse Türkiye'deki tüm Devlet Opera ve Balesi kurumlarından bir araya gelen koro ve orkestra sanatçıları ile İstanbul'da gerçekleşen Selman Ada'nın *Mevlid Kantatı*'na ait kayıt bulunmaktadır. TRT tarafından canlı yayınlanan konserin kaydı yine TRT arşivlerinde yer almaktadır.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde ikinci bölümde yer alan akademik çalışmalar ile üçüncü bölümde tespit edilen bulgular yorumlanarak elde edilen sonuçlar ortaya konulmakta ve tüm yorum ve sonuçlardan hareketle ileriye yönelik önerilerde bulunmaktadır.

Selman Ada ve eserleri hakkında gerçekleştirilmiş akademik çalışmalarda ortaya konan hususlar ve sonuçların bu araştırma ile ilgili kısımları değerlendirildiğinde genel olarak Ada ve besteciliğine yeteri kadar yer verilmediği ve kaynak kişi olarak kendisinden yararlanılmadığı tespit edilmiştir. Çalışma özelinde detaylı ele alındığında da aşağıdaki kanılara varılmıştır.

Evrin Tuğçe Demir, yüksek lisans tezinde (2014) Ada'nın Aşk-ı Memnu adlı operasını şan tekniği ve dramaturgi açısından incelemiş olmasına rağmen bestecinin hayatına ve besteciliğine kısa ve oldukça sınırlı bir kapsamda değinmiş ve detaylandırmalardan kaçınmıştır. Araştırmaya katkısı açısından bu çalışma, bir opera bestecisi olarak Selman Ada'nın konu seçimi ve libretto oluşturmaya verdiği önemi akla getirmesi bakımından fikren destekleyici olarak değerlendirilebilir. Fakat, dramaturjik incelemelerde temel hareket noktasının bestecinin özgeçmişi, dünya görüşü, sanat anlayışı, eser üzerindeki açıklamaları olması gerekirken Ada'yla görüşülmeden bu şekilde bir çalışma ortaya konmuş olduğu görülmektedir.

2007 yılında tamamladığı yüksek lisans tezinde Papatya Atak, Türkiye'de o yıla kadar opera janrında en fazla eser bestelemiş olan besteci Selman Ada ve eserlerini oldukça kısıtlı bir biçimde ele almıştır. Bestecinin hayatını çok kısa ve özet biçiminde ele alan Atak, o yıla kadar Ada tarafından bestelenen eserleri liste halinde özgeçmişinin ardına eklemiştir. İncelenen diğer bestecilere de aynı yaklaşımda bulunulan çalışma, sınırlı bir bibliyografya çalışması olma özelliğini taşımaktadır.

Aşkın Usta ise yüksek lisans tezinde (2017) kendi enstrümanı olan fagotun kullanımı yönünden Selman Ada'ya ait Aşk-ı Memnu operasını ele almıştır. Ada'nın bestelemeye fagotu değerlendirirken alışlagelmiş standartların dışına çıkarak enstrümana farklı bir kimlik kazandırmış olduğu düşüncesini çalışmasında ortaya koymaktadır. Usta'nın söz konusu çabası, Ada'nın opera bestelemeye enstrüman tınısıyla karakter betimlemesi yaptığına örnek teşkil ediyor olması bakımından araştırma açısından destekleyici niteliktedir. Eserde yer alan fagot partiyon kesitlerinin analizi ile

sınırlandırılmış çalışmada besteciye ait özgeçmiş ve bestecilik anlayışı yine yeteri kadar ele alınmamaktadır.

İlker İşsever, 2011 yılında tamamladığı sanatta yeterlik tezinde buraya kadar değinilen çalışmalarla paralellik gösterecek şekilde Selman Ada'nın hayatı açısından araştırmayı oldukça dar bir kapsamda tutmaktadır. Tez içeriğinde besteciye ait eserleri “Opera Comique” olarak niteleyen İşsever, her ne kadar kastettiği “Opera Buffa” olsa da garip bir şekilde doğru stili yakalamıştır. Ayrıca, Ada'yı bestelemeye Türk ezgi ve motiflerini kullanmayla sınırlamaktadır. Halbuki Ada, kendini sadece “Türk” olan müzikal malzemelerle sınırlı tutmamakla birlikte geçmiş Anadolu medeniyetlerinin her türlü kültürel ve müzikal malzemesinden yararlandığını defalarca belirtmektedir. Bestecinin “Opera Comique” stilinde besteleme yapmasının aslında tercihen değil zorunluluktan kaynaklandığı da bir gerçektir. Besteleme yaparken yararlandığı nota yazım programının sınırlılıkları sebebiyle opera bestelerken eserin her bölümünü ayrı birer dosya halinde ele almak durumunda kalmaktadır. Bu zorunluluk da Ada'yı stil olarak “Opera Comique”e yönlendirmektedir.

Hilmi Yazıcı ise 2015 tarihli tezinde gerçekleştirmiş olduğu görüşmelerde elde ettiği yorumlar ve çalışmaya konu olan Aşk-ı Memnu operasının tınısal özelliklerine dayanarak eserin ulusalcı olduğu sonucuna varmaktadır. Çalışmada Ada ile görüşülmemesi ve dolayısıyla düşünce ve eğilimlerine yönelik veri toplanmaması sebebiyle ulaşılan sonuçlar tamamen sorgulanmaya açık kalmaktadır. Besteci kendini kesinlikle ulusal ideallerle eser üreten bir besteci olarak nitelendirmemektedir. Bestelediği operaların konu seçimlerinde her ne kadar Türk edebiyatında yer alan eserlerden de yararlanıyor olsa da Gogol, Shakespeare gibi dünya edebiyatı yazarlarına ait eserlerin yanı sıra Türkler öncesi Anadolu tarihi ve mitolojisine dayalı olarak tespit ettiği konu ve eserleri de değerlendirmektedir. Ayrıca, Yazıcı'nın eser özelinde üzerinde durduğu ve Türklükle ilişkili olarak değerlendirdiği ölçü kalıpları, makamlar, ezgi motifleri vb. unsurlar çalışmada ortaya konulduğu şekilde milli veya ulusal olmamakla birlikte Azerbaycan, İran, Türkiye ve orta doğuyu içine alan oldukça geniş bir coğrafyada Türklerin bu topraklara yerleşmesinden önceki tarihlere dayanan, yöreye özgü veya yerel olarak kabul edilebilecek unsurlardır. Ada'nın “ulusalcı” olarak nitelenebileceği yönü, kendi ideali olarak ortaya koyduğu “Türk Opera Repertuarı”dır. İdealize ederken işlevsel bakış açısıyla konuya yaklaşmaktadır. İtalya, Almanya ve Fransa'nın kendilerine ait opera repertuarlarına sahip ülkeler oldukları bilinmektedir. Ellerindeki ulusal eser

sayıları, kurumların perdelerini yıllarca açık tutmalarını sağlayacak düzeydedir. Ada, Türk operasını da nicelik bakımından bu ülke operalarıyla aynı seviyeye çıkarmayı hedeflemektedir. Yazıcının tek bir eserden hareketle Ada haricinde görüştüğü kişilerden edindiği verilere dayanarak besteciyi veya eseri “ulusalcı” olarak nitelemesi tartışmaya açık kalacaktır.

Yukarıda değinilen akademik çalışmaların her biri birincil kaynak olabilecek Selman Ada ile ya görüşülmeden ya da oldukça sınırlı olacak şekilde gerçekleştirilen görüşmeler sonucunda edinilmiş olan veriler ışığında ortaya çıkmıştır. Araştırmada temel veri kaynağı olarak Ada’nın kendisinin ön planda tutulması tüm verilerin birincil kaynaktan doğrudan edinilmesini sağlaması açısından büyük önem taşımaktadır.

Araştırma çerçevesinde Selman Ada’nın hayatına dair bulgular değerlendirildiğinde, ailesinin kültür ve eğitim düzeyinin yüksek olmasının Ada’nın geleceği üzerindeki etkisinin oldukça büyük olduğu görülmektedir. Ada, annesi tarafından müzik dışı alanlarda da donanımlı olacak şekilde yetiştirilmiştir. Babası ise onun müzik sanatıyla bağ kurmasında, estetik anlayış geliştirmesinde, okumaya yoğunlaşmasında ve dil öğrenmesinde rol model olmuştur. Yüksek kültüre sahip bir aile içine doğup o ortamda yetişmenin ileride ihtiyaç duyacağı kültürel donanımın temelini aile içinde almalarını sağlaması bakımından özellikle sanatla ilişkili bireyler için oldukça büyük avantaj olduğu söylenebilir.

Okuldaki mandolin kursunda sebep olduğu olay ile üstün müzik yeteneği fark edilen Selman Ada, ilk müzik eğitimini aldığı Asım Kalender ve Ferdi Statzer’in yönlendirmeleri ve ailesinin desteği ve fedakarlıkları sayesinde “Harika Çocuk” sınavına girebilmiştir. Ada’nın “Harika Çocuk” seçildikten sonraki yaşamını ele alırken Fransa öncesi ve Fransa dönemi olarak ayırmak gerekmektedir. Fransa öncesindeki Ankara’da geçen sürecin uzun sürmesinin sebebi olarak dönemdeki siyasi kaos ve iktidar düzensizliği gösterilebilir. “Harika Çocuk”lar her ne kadar kanun çerçevesine alınarak devlet tarafından destekleniyor olsalar da yurt dışına gidiş işlemleri ve harcırahların onaylanmasında bakanlar kurulu imzasının şart olması konuyu doğrudan siyasetin kucağına atmaktadır. Kanunun uygulanmasına yönelik olası aksaklıkların Ada’dan önceki dönemlerde tespit edilerek gerekli önlemlerin alınması gerekirken kanunun çıktığı 1956 yılından itibaren herhangi bir düzenleme yapılmamıştır. Fransa döneminde ise Ada ve ailesi, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin yurtdışına gönderdiği “Harika Çocuk”lara öğrenim süreleri süresince tahsis edilen maddi destek konusunda oldukça yetersiz kaldığı

görülmektedir. Yaşlarının küçük olması sebebiyle ailelerinin yanlarında bulunmasını şart koşan mevzuat ve uygulamayı gerçekleştiren yetkililer tarafından Avrupa'daki yaşam koşulları göz önünde bulundurulmadığı için oldukça düşük miktarlarda harcırah tahsis edilmektedir. Ada özelinde durum değerlendirilecek olursa Paris'te bulunduğu süre boyunca geçimlerini sağlamak üzere Haluk Ada çalışmaya başlamış, onun sağladığı gelir de yeterli olmayınca Selman Ada henüz çocuk yaşta olmasına rağmen bir kilisede orgçalarlık yaparak ve özel piyano dersleri vererek aile geçimine katkıda bulunmak durumunda kalmıştır. Böylelikle devlet tarafından üstün yetenekli çocuklara sağlanan büyük imkânın, siyasi etkenler ve yetkililerin umursamazlıkları sebebiyle imkansızlığa dönüştüğü söylenebilir.

Selman Ada, her ne kadar bestelediği *Alibaba & 40*, *Aşk-ı Memnu*, *Başka Dünya* adlı operaları ve *Mavi Nokta* oratoryosuyla tanınıyor olsa da bugüne kadar aralarında piyano için albüm, eğitim müziği, rapsodi, etüt, küçük parçalar, farklı ansambl tiplerine yönelik oda müziği eserleri, keman, klarnet, arp, çello, fagot, perküsyon ve piyano konçertoları, şan – piyano eserleri, koro eserleri, senfonik eserler, oratoryo, kantat ve balelerin de bulunduğu yüz yetmiş altı eser bestelemiştir. Eser üretimi konusunda oldukça verimli bir besteci olan Ada, emeklilik hayatının istisnasız her gününü beste yaparak değerlendirmektedir. Ada'nın çok sayıda opera bestelemesinde kendine koyduğu hedef büyük önem taşımaktadır. Ada'nın hedefi bestelenmiş eser sayısı ile Türk operasının tıpkı İtalyan, Alman ve Fransız operaları gibi ulusal bir opera haline gelmesini sağlamaktır. Ada'ya göre ulusal opera olabilmek, “kendi yağında kavrulabilmek” demektir. Son yılların moda terimiyle “Yerli ve Milli” repertuvar ile dışarıya bağımlı kalmadan yıllarca tüm Devlet Opera ve Balesi kurumlarının perde kapatmadan temsil yapabilmesini hedeflemektedir. Ağırlıklı olarak modal bir tekniğe dayanan Neo-klasik stilde bestelemeyi her zaman benimseyen Ada'nın operalarını yapısal açıdan “Opera Comique” olarak değerlendirmek mümkündür.

1973 senesinde İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde Robert Wagner ile orkestra şefliği üzerine çalışmaya başlayan Selman Ada, Wagner'den bir yandan şeflikle ilgili Avusturya temelli teknik detayları diğer yandan ise özellikle Mozart eserlerini yorumlamada yer alan ayrıntıları öğrenmiştir. Opera orkestra şefliği konusunda en çok ilerlemeyi özellikle 1977 yılında Niyazi Tagizade Türkiye'ye gelmesiyle katetmiştir. Şeflik konusunda farklı bir stil olan “Plastisite”yi Tagizade'den öğrenmiştir. “Plastisite” stili özellikle belcanto tarzındaki eserler ile ve Tchaikovsky gibi geç romantik kabul

edilen bestecilerin eserlerini yönetmeye daha uygun olan, romantik bir stildir. Tagizade'nin ardından "Plastisite" stiline yönelik çalışmalarını iki ay kadar Bulgar şef, Borislav Ivanof ile sürdürmüştür. Tüm bu çalışmalarla özellikle opera orkestra şefliği konusunda kendini geliştiren Ada, aynı yılın sonunda Paris'ten dönerken girdiği yarışmada birincilik kazanarak A kategori bir opera olan Bremen Operası'nın birinci şefliği görevine getirilmiştir. 1980 sonrasındaki Paris döneminde ise orkestra şefliği konusunda gerçekleştirdiği tüm çalışmalar sayesinde Ecole Normale Supérieure de Musique'te korrepitasyon ve orkestra şefliğine hazırlık bölümünü kurmuştur. 1987 senesinde Türkiye'ye tam anlamıyla geri döndükten sonra İstanbul Devlet Opera ve Balesi başta olmak kaydıyla tüm Devlet Opera ve Balesi kurumlarında opera yönetmiştir. Günümüz şeflerine yönelik eleştirisinde adeta "à la minute" iş yaptıklarını ve bu çalışma azlığı ile kaliteli eser sahneye konmasının mümkün olmadığını vurgulamaktadır. Opera sahnelemede eseri yöneten şef, sahnelenecek esere dair yorumunu katıldığı ansambl çalışmaları, orkestra provaları ve orkestralı genel provalarda ortaya çıkarmalıdır. Bu çalışmalarda bulunmayan şefin eser yorumundan bahsetmek mümkün olmayacaktır.

Korrepitörlükle ilgili olarak Selman Ada'nın üzerinde önemle durduğu üç detay bulunmaktadır. Bu detaylardan ilki, korrepitörün teknik açıdan önüne konulacak her partiyi çalabilecek kadar üst düzey bir piyanist olması gerektiğidir. Bir piyanistin bu seviyeyi yakalayabilmesi için düzenli olarak teknik çalışmaları gerçekleştirmesi gerekmektedir. Ayrıca, korrepitörün özellikle deşifraj konusunda da çok iyi yetişmiş olması gerektiğini de vurgulamaktadır. Deşifraj eğitimine verdiği önemi kendi geliştirerek hazırladığı deşifraj metodundan anlamak mümkündür. Üzerinde durduğu son detay ise, korrepitörün gerekli durumlarda orkestra şef partitüründen okuma yaparak müziği anında piyanoya redükte edebilecek (indirgeyebilecek) düzeyde solfej bilmesinin gerekliliğidir. Ada, bahsi geçen tüm detaylara hâkim bir korrepitördür. Dönemin "il divo"su olarak kabul edilen Mario del Monaco tarafından korrepitörlük yapmak üzere İtalya'ya davet edilmesi bu düzeyin bir göstergesi niteliğindedir.

Selman Ada'nın idarecilik anlayışı, Devlet Opera ve Balesi kurumlarını opera evi sınıflandırmasına göre A kategoride yer alan Teatro alla Scala, Metropolitan Opera, Covent Garden, Viyana Devlet Operası gibi kurumlarla aynı statüye ulaştırmak amacını taşımaktadır. Bu hedefin gerçekleşebilmesi için hem sanatsal düzeyin artırılması hem de yönetim reformunun gerçekleşmesi gerekmektedir. Genel müdürlük ve Genel Sanat Danışmanlığı görevine getirildiği anda Kültür ve Turizm Bakanlığı'na ilk olarak sunduğu

fakat hayata geçirilemeyen projesi, atılan belki de en önemli adım olma özelliğini taşımaktadır. Proje temelde altı ilde hizmet vermekte olan Devlet Opera ve Balesi kurumlarının her birinin ayrı ayrı vakıflaşarak devletten ve dolayısıyla siyasetten bağımsız hale getirilmesini öngörmektedir. Vakıflaşma, kurumlara temelde özerklik kazandıracağı için kadrosunda bulunan sanatçıların yanı sıra dışarıdan sanatçılarla da çalışabilme imkanını artıracaktır. Bu durum, sanatçılar arasında rekabetçi anlayışı tetiklemenin yanı sıra kalite düzeyini de yükseltecektir. Bilet fiyatlandırma ve satış gelirleri konusunda kurumların devlet tarafından mağdur edilemeyeceği de bir gerçektir. Siyasi unsurların sponsorluk anlaşmaları üzerinde etkisinin kalmayacağı da söylenebilir. Sezonluk repertuvar oluşumunda ise daha fazla sayıda izleyiciye hitap edebilmek adına Türk opera ve bale eserlerine daha fazla yer verilebilecektir.

Ada'nın genel müdürlüğü esnasında el attığı fakat sonuçlandıramadığı bir diğer konu ise edisyon oluşturmaktır. Ülkemizde profesyonel nota basımı ile ilgili halen en ufak bir girişim bulunmamaktadır. Kar marjlarının oldukça düşük olması sebebiyle özel sektörün bu konuya ilgi göstermesi olası görünmemektedir.

Selman Ada'nın genel müdürlüğü esnasında üzerinde durduğu bir diğer önemli konu ise festivaller olmuştur. Göreve atandığı 2014 senesine kadar Devlet Opera ve Balesi bünyesinde gerçekleştirilmekte olan festival sayısı dördüttür. Ada, genel müdür olduktan sonra bu sayıyı on yediye yükseltmeyi hedeflemiştir. Hedefi tutturabilmek adına attığı ilk adım, genel müdürlüğe bağlı kurumlar arası yardımlaşma bağlarını kurmak olmuştur. Söz konusu yardımlaşma sayesinde festivallerin bütçedeki maaliyet paylarında oldukça büyük düşüş sağlamıştır. Artırdığı bütçe payı ile de Mardin ve Trabzon Opera ve Bale Günleri ile uluslararası nitelikteki Efes ve Gaziantep opera ve bale festivallerini başlatmıştır. Aralarında Hattuşa, Van, Sivas, Erzurum ve Mersin'in de bulunduğu festivallerle ilgili girişimlerde de bulunan Ada, genel müdürlük görevi sona erdiği için hedeflediği sayıya ulaşamamıştır. Daha geniş çapta izleyiciye ulaşmanın en düşük maliyetli, en kapsamlı ve uygulama açısından en kolay yöntemi festival ve sanat günleri organize etmektir. Günümüzde ilçe belediyeleri tarafından bile rahatlıkla düzenlenebilen festivaller düşünülünce Devlet Opera ve Balesi gibi doğrudan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı bir genel müdürlük tarafından çok daha kapsamlı ve nitelikli organizasyonların gerçekleşmesi mümkün görünmektedir. Festival ve sanat günleri gibi etkinliklerin sayıca artırılmasında atılacak ilk adım, oluşumları tamamen siyasetten izole tutmaktır. Siyaset boyutu dahil olduğu takdirde değerlendiren yorumlayacak siyasetçilerin

sanatsal düşünce altyapı ve algısal yeterliklerinin organizasyonların kaderi haline geleceği söylenebilir.

Besteci, orkestra şefi, korrepetitör ve idareci olarak Selman Ada'nın Türk operasına katkıları ele aldıklarımızla sınırlı kalmamaktadır. Bu araştırma buzdağının sadece su üstünde görünen kısmını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın ötesine geçilmek istenirse Selman Ada'nın fikir ve görüşlerinden yola çıkılarak birçok farklı detaya değinilebilecek proje ve çalışmalar gerçekleştirilebilir.

Bu çalışmada Ada ile ilgili ele alınmayan eğitimcilik yönü temel alınarak çok sayıda araştırma gerçekleştirilebilir. Piyano eğitiminden korrepetitörlük eğitime, piyano özelinde geliştirdiği deşifraj metodolojisinden opera-şan eğitiminde bel canto stiline yorumsal inceliklerine, ülkemizde akademik olarak sürdürülen müzik eğitimi sistemlerinden konservatuvarların müfredat açısından yeniden yapılandırılmasına kadar çeşitli temalar özelinde detaylı çalışmalar yapılabilir.

Genel müdürlüğü süresinde başlatmış olduğu fakat devamını getiremediği edisyon oluşturma çalışmasının tekrar gündeme alınması büyük önem taşımaktadır. Rusya'nın bundan yüz sene önce yapmış olduğu edisyon çalışması, Rus sanat ve eğitim kurumlarını yabancıların tekelinde bulunan telif haklarından muaf tutmuştur. Günümüzde oluşturulacak Türk edisyonu sayesinde gerek müzikle ilişkili devlet sanat kurumlarımız ve müzik eğitim kurumlarımız gerekse sanatçı ve müzik öğrencilerimiz dünyanın telif krallarının cebini doldurmak zorunda kalmayacaktır.

Yine genel müdürlük görevi esnasında Ada'nın büyük önem verdiği festivallerin başlatılmasında yarar bulunmaktadır. Devlet Opera ve Balesi kurumlarımızın düzenlenecek yeni festivaller sayesinde çok daha büyük kitlelere ulaşma şansı doğacaktır. Unutmamak gerekir ki bu kurumların sanat icra etmenin yanı sıra kitleleri kültürel açıdan bilgilendirmek ve kısmen de olsa eğitmek gibi misyonları da bulunmaktadır.

Selman Ada'nın uluslararası opera repertuvarına eseri dahil edilmiş tek Türk besteci olduğunu unutmamak gerekmektedir. Günümüz itibarıyla yüz yetmiş altı eser bestelemiş olan ve halen bestelemeyi sürdüren Ada'nın eserlerinin seslendirilmesine ayrı bir önem verilmesi gerekmektedir. Devlet Opera ve Balesi kurumlarımızın Ada'nın bestelemiş olduğu opera, bale, kantat vb. eserlerini repertuvarlarına dahil etmeleri, oda müziği gruplarının Ada'nın oda müziklerini repertuvarlarına dahil ederek yurtiçinde ve yurtdışında gerçekleştirecekleri konserlerde bu eserleri seslendirmeleri,

konservatuvarlarda yer alan piyano anasanat dalı müfredatlarına Ada'nın piyano özelinde bestelemiş olduğu eğitim müziklerini dahil etmeleri bir yandan eser çeşitliliğinin diğeryandan ise hem besteci olarak Selman Ada'nın hem de çoksesli Türk müziğinin tanınırlık düzeyinin artmasını sağlayacaktır.

Son olarak; halen yaşamakta olan böylesine çok yönlü bir müzik insanı olması sebebiyle Selman Ada adına atölye ve ustalık sınıfları ile söyleşi ve panel gibi etkinlikler düzenlenerek öğrenci ve sanatçıların Ada'nın tecrübelerinden yararlanmaları sağlanabilir.



KAYNAKÇA

- Ada, S. (2006). *Opera Yönetmek*. Gazete Müzik, (Alan adına ulaşılamayan web sitesi, Metin yazarın kendisinden alınmıştır.).
-(2007a). *Sakın Opera Ya da Bale Bestelemeyin!* Gazete Müzik, (Alan adına ulaşılamayan web sitesi, Metin yazarın kendisinden alınmıştır.).
-(2007b). *Kültür Bakanı Olmak*. Gazete Müzik, (Alan adına ulaşılamayan web sitesi, Metin yazarın kendisinden alınmıştır.).
-(2007c). *Ulusal Opera-Bale Manifestosu*. Gazete Müzik, (Alan adına ulaşılamayan web sitesi, Metin yazarın kendisinden alınmıştır.).
-(2009). *Yasak Aşk İzmir’de*. Opera Bale Gazetesi, Ankara: Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, Sayı 1.
-(2021a). *Konservatuvar Eğitimi: Görüş ve Öneriler*. Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Kültür-Sanat Dergisi, Sayı 62-63.
-(2021b). *Muhteşem Tenor Ender Arıman*. Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Kültür-Sanat Dergisi, Sayı 64-65.
-(2022). *Türk Opera Repertuarı*. Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Kültür-Sanat Dergisi, Sayı 70.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupa’lı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktepe, A. (2015). *Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Selman Ada*. <https://meclisozel.com/bizden-haberler/devlet-opera-ve-balesi-genel-muduru-selman-ada/>, (Erişim Tarihi: 11.01.2024).
- Ali, F. (1996). *Cemal Reşit Rey’e Armağan*. Ankara, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları.
- Altar, C.M. (2000). *Opera Tarihi, I. Cilt*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- (2001). *Opera Tarihi, IV. Cilt*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- And, M. (1989). *Türkiye’de İtalyan Sahnesi / İtalyan Sahnesinde Türkiye*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Anonim (2014). Rengim Gökmen Görevlerini Selman Ada’ya Devretti. *Andante*. <https://www.andante.com.tr/tr/4358/Rengim-Gokmen-Gorevlerini-Selman-Ada-ya-Devretti>, (Erişim Tarihi: 11.01.2024).
- Anonim (2014). Selman Ada’dan Yeni Bir Kamuoyu Açıklaması. *Andante*. <https://www.andante.com.tr/tr/4372/Selman-Ada-dan-Yeni-Bir-Kamuoyu-Aciklamasi>, (Erişim Tarihi: 11.01.2024).
- Antep, E. (2006). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu: Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*. Ankara, Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Aracı, E. (2021). *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbul’unun İtalyan Operası*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun; Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Arıkan, R. (2021). *Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.
- Arslan, C. (2019). *Osmanlı Sarayı’nda Opera Sanatı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bagus L. (2005). *Dictionary of Philosophy*. Fourth Edition, 1996. Endonezya.

- Bali, S. (2014). Sanat Kurumları Kapatılıyor mu Yoksa Muhafazakâr Opera Bale mi Geliyor? *Andante*. <https://www.andante.com.tr/tr/4406/Sanat-Kurumlari-Kapatiliyor-Mu-Yoksa-Muhafazakar-Opera-bale-Mi-Geliyor>, (Erişim Tarihi: 11.01.2024).
- Başımezerler, N. (1993). *Necil Kâzım Akse'e Armağan*. Ankara, Sevdâ-Cenap And Vakfı Yayınları.
- Batta, A. (2000). *Opera. Composers, Works, Performers*. Cologne: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH.
- Blum, S. (2001). *Composing*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed. S. Sadie, Second Digital Edition.
- Burkholder, J.P., Grout D.J., Palisca, C. (2010). *A History of Western Music*. 8th Edition, New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Büke, A. (1998). *İki Dahi Üç Opera*. İstanbul, Boyut Kitapları.
- Carney, G. (1990). *Geography of Music: Inventory on Prospect*. Journal of Cultural Geography, New York: Taylor & Francis.
- Çalgan, K. (1992). *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*. Ankara, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Daloğlu, Y. (1991). *Mozart ve Opera*. Ölümünün 200. Yılında Wolfgang Amadeus Mozart Semineri, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Daloğlu, Y. (2013). *Türk Devriminin Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu*. İstanbul, Opus Yayıncılık.
- Demir, E. T. (2014). *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturgi Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yönetmeliği (1971, 23 Eylül). Resmî Gazete (Sayı: 13965).
- Doğan İ. (2016). *Sosyoloji; Kavramlar ve Sorunlar*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Elias, N. (2000). *Mozart – Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine*. İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Erdoğan, A. (2010). Tanzimat Döneminde Yurtdışına Öğrenci Gönderme Olgusu ve Osmanlı Modernleşmesine Etkileri, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 20. Sayı (1), 121-151.
- Feyzi, A. (2017). Türk Dünyasında Bir Müzikal Değişim Simgesi “Opera ve Operet”. 1. *Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi Özet ve Bildiri Kitabı*, 9-11 Ekim 2017, Kafkas Üniversitesi, Kars, 126-133.
- Franck, R. (2014). Composer Selman Ada to Lead Turkey's State Opera. *Pizzicato, Lüksemburg*. <https://www.pizzicato.lu/composer-selman-ada-to-lead-turkeys-state-opera/>, (Erişim Tarihi: 11.01.2024).
- Fuat, M. (1970). *Tiyatro Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya*. İstanbul, Varlık Yayınları.
- Güleç, E.S., Güleç, İ.Ş. (2023). *Kuruluşundan Bugüne Kadar Devlet Opera ve Balesinde Sahnelenen Operalarımız*. İstanbul, Yalın Yayıncılık Anonim Şirketi.
- Güneysu, S. (2014). ‘Bakanlıkla Bir Formül Uygulayabiliriz. *Cumhuriyet*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/bakanlikla-bir-formul-uygulayabiliriz-98703>, (Erişim Tarihi: 11.01.2024).
- Güneysu, S. (2017). Selman Ada AKP İktidarını Topa Tuttu: Tiyatro Kültürü Olmayan Kasabalılar. *Cumhuriyet*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/selman-ada-akp-iktidarini-topa-tuttu-tiyatro-kulturu-olmayan-kasabalilar-857039> (Erişim Tarihi: 13.01.2024).
- Güneysu, S. (2017). Sen misin Eleştiren... AKP, Selman Ada'yı Meslekten de İhrac Ediyor. *Cumhuriyet*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/sen-misin-elestiren-akp-selman-adayi-meslekten-de-ihrac-ediyor-880427>. (Erişim Tarihi: 13.01.2024).

- Günsoy, Y. (2006). *Ali Baba ve 40 Haramiler*. İstanbul: İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları.
- Güven, Ö. (Ed.) (2001). *Mavi Nokta*. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, No. 43.
- Güven, Ö. (Ed.) (2011a). *Aşk-ı Memnu*. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, No.143.
- Güven, Ö. (Ed.) (2011b). *Selman Ada; Bestecilikte 50. Yıl*. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, No.137.
- Güven, Ö. (Ed.) (2015). *Ali Baba & 40*. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, No. 199.
- Hamel, Jacques (1992). *The Case Method in Sociology: The New Theoretical and Methodological Issues*. Current Sociology. Vol. 40, Iss. 1.
- Harper, D. (bt.). <https://www.etymonline.com/word/opera> (Erişim Tarihi: 07.12.2023).
- Hitchcock, G. & Hughes, D (1995). *Research and the Teacher: A Qualitative Introduction to School-based Research. Second Edition*. London: Routledge.
- İlyas, A. (2017). Cumhuriyet'in İdeal Toplum Yetiştirme Yolu: 5245 Sayılı Harika Çocuk Yasası. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, Cilt 12, Sayı:23, Kış, 165-179.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri / Contemporary Turkish Composers*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- İşsever, İ. (2011). *Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinden Olan Okan Demiriş'in "IV. Murat" ve Selman Ada'nın "Ali Baba ve Kırk Haramiler" Operalarının İncelenmesi ve Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kahramankaptan, Ş. (2015). Eyvah! Ya Bale de Bestelemeye Başlarsa! *Andante*, <https://www.andante.com.tr/tr/6491/Eyvah!-Ya-Bale-De-Bestelemeye-Baslarsa!>, (Erişim Tarihi: 13.01.2024).
- Kaysı, Ö. (2009). *Bibliyografya: Devlet Opera ve Balesi'nde Sahnelenen Opera ve Baleler, Cilt:1 (1948 – 1987)*. Ankara, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Koçyiğit, F, E. (2018). *Stefan Zweig ve Şevket Süreyya Aydemir'in Politik Biyografilerinin Mukayeseli İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Kutlay Baydar, E (2010a). *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kutlay Baydar, E. (2010b) Osmanlı Saraylarında Konser Veren Avrupalı Müzisyenler ve Osmanlı'da Batı Müziğinin Gelişimine Katkıları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (22), 139-154.
- Kutlay, E. & Değirmenci, T. (2022). Sultan III. Selim'den Sultan II. Mahmud'a Modernleşmeye Geçiş Sürecinin Hamparsum Temsili Üzerinden Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi – USBED*, Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 6, 23-52.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul, Çiviyazıları.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik*. Ankara: Varol Matbaası.
- Lévi-Strauss (1969), *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology. Vol.1*. New York: Harper & Row.
- Lippmann, J. C. (1979). *A Program In Piano Accompanying At The Ohio State University: A Feasibility Study*. Ph.D. Dissertation, Graduate School of the Ohio State University, USA.

- Malkoç, T. (2004). Üstün Yetenekli Çocuklar ve Müzik Eğitimi. *Üstün Yetenekli Çocuklar ve Müzik Eğitimi, I. Üstün Yetenekli Çocuklar Kongresi (23- 24 Eylül 2004) Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları: 64, 169-177.
- Mayer Brown, H., Rosand E., Strohm R., Parker R., Whittall A., Savage R., Millington, B. (2001). Opera. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie, Second Digital Edition.
- Mayer Brown, H., Williams, B. (1992). Opera. *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. S. Sadie, 3. Cilt, pp.671-683. London: Macmillan Press Limited.
- Meydan Larousse (1979), C:9, İstanbul, Meydan Yayınevi, 5634.
- Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. İstanbul, Varlık Yayınları A.Ş.
- Moore, G. (1956) *The Unashamed Accompanist*. New York: Macmillan Company.
- Oral, Z. (1992). *Tutkunun Romanı – Leyla Gencer*. İstanbul, Milliyet Yayınları.
- Özer, Y. (1991). *Mozart ve Çağı*. Ölümünün 200. Yılında Wolfgang Amadeus Mozart Semineri. İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Parouty, M. (1988). *Mozart, The Real Amadeus*. New York: Thames And Hudson Ltd.
- Peñalver Vilar, J.M., Valles Grau L. (2020). Vocal Piano Accompaniment: A Constant Research Towards Emancipation (1). *English Language, Literature & Culture*. Vol. 5, No. 1, pp. 13-24. doi: 10.11648/j.ellc.20200501.12
- Peter B. (2008) *Tacit Knowledge. Organizational Learning*. Hershey, New York: Idea Group Inc. (IGI).
- Pierre, J. (2000). *Introduction: Understanding Governance*. Debating Governance: Authority, Steering, and Democracy. New York: Oxford University Press.
- Publig, M. (1993). *Mozart; Bir Bilincin Öyküsü*. (Çev: İ. Özdemir) İstanbul, Real Yayıncılık.
- Refiğ, G. (2012). *Özsoy Operası, Atatürk ve Adnan Saygun*. İstanbul, Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş.
- Sevengil, R.A. (1969). *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*. Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi.
- Spitzer, J., Zaslav N., Botstein, L., Barber C., Bowen, J., Westrup J. (2001). Conducting. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. S. Sadie, Second Digital Edition.
- Sunarto, B. (2020). Model and Concept in the Music Paradigm of Creativity. *Music Scholarship*. No. 3. C. 103–113. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.103-113.
- Sümen Kanan, M. (2006). *Aşk-ı Memnu*. Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2006-2007 Sezonu, Sayı.9
- Şanal, E. (2010). *Ali Baba & 40 Haramiler*. Samsun: Samsun Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, Sayı.20.
- Tanrıkulu, O. (1983). *Tarihsel Akışı İçinde Opera'da Türkler ve Türkler'de Opera*. İstanbul: Yenilik Basımevi.
- Tunçdemir, İ. (2008). Çoksesli Müzikte Harika Çocuk Kanununun Türk Müzik Kültürüne Etkisi: İdil Biret – Suna Kan Örneği. *Milli Eğitim Dergisi*. Sayı 177, Kış, 8-27.
- Türkmen, N. (2009) Türk Sanat Tarihinde Öncü Kurumlar ve Kuruluşlar. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 14, 609-627.
- Usta, A. (2017). *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nda Fagotun Kullanımına Yönelik Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yazar, İ. U. (2006). *18. Ve 19. Yüzyıllarda Opera Librettolarında Oryantalist Etkilerin Araştırılması ve Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Yazıcı, H, Gökbudak Z. S. (2015). Aşk-ı Memnu Operasında Ulusalcılığa İlişkin Unsurlar. *EKEV Akademi Dergisi*, 19. Yıl, Sayı. 62, 585-600.
- Yazıcı, H. (2015). *Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yıldırım, Y. (2017). *Emin Erkul'un Meslekî ve Siyasi Biyografisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.
- Yin, R.K. (2009). *Case Study Research: Design and Methods. Fourth Edition*. Applied Social Research Methods Series, Vol. 5, California: SAGE Publications, Inc.
- Yöre S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). T. C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yüksel, B. (2021). Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu operasının müziği, dramatik yapısı ve karakterleri. *Turkish Studies*, 16(6), 1763-1787.



EKLER

Ek 1: Etik Kurul Kararı

Evrak Tarih ve Sayısı: 20.06.2022-106170

T.C. AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLERİ BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU KARARLARI	
TOPLANTI SAYISI:06	KARAR TARİHİ: 17.05.2022
KARAR 2022/206	
Üniversitemiz Devlet Konservatuarı öğretim elemanı Doç. Berna ÖZKUT tarafından yürütülen (Diğer Araştırmacılar: Umut GÜNGÖR), "Küyerel Bir Müzik Dehası: Selman Ada ve Türk Çok Sesli Müziğine ve Operasına Katkıları" başlıklı sanatta yeterlik tezi kapsamında kullanılacak veri toplama araçlarının, etik açıdan sakıncalı olmadığına, katılanların oy birliği ile karar verildi.	
ASLI GİBİDİR	
e-imzalıdır Prof. Dr. İsa SAGBAŞ Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurul Başkanı	

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Evrak Doğrulaması <https://turkiye.gov.tr/ebd?eK=5381&eD=BSM59FNTV5&eS=106170> adresinden yapılabilir.

Ek 2: Görüşme Soruları

Selman Ada'nın Kendisine Uygulanan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları

1. Sayın Ada, doğumunuzdan itibaren aile yaşamınızdan bahseder misiniz?
2. Aldığınız müzik eğitimi detaylandırarak anlatır mısınız?
3. Eğitim sonrası mesleki yaşantınızın nasıl şekillenerek ilerlediğini anlatır mısınız?
4. Emekli olduktan sonra mesleğinizi sürdürüyor musunuz? Sürdürüyorsanız ne şekilde?
5. Devlet sanat kurumlarında görev yaptığınız sürede birçok yönetim mevkiinde bulundunuz. Yöneticilik anlayışınızdan bahseder misiniz?
6. Gerek sanatsal gerekse yöneticilik açısından uluslararası ilişkiler kurdunuz mu? Kurduysanız nelerdi? Detaylandırır mısınız?
7. Genel olarak hayata bakış açınız nasıldır?
8. Günümüzde gerek yurt içinde gerekse uluslararası düzeyde yetiştirdiğiniz eğitimci ve sanatçılardan bahseder misiniz?
9. Yorumculuk açısından kronolojik ve niteliklerine göre gerçekleştirdiğiniz konserleri değerlendirir misiniz?
10. Besteciliğinizde genel eğiliminiz ve size göre öne çıkan unsurlar nelerdir?
11. Eşlikçi piyanist olarak bugüne kadar kimlerle çalıştınız?
12. Orkestra şefliği anlayışınızdan bahseder misiniz?
13. Eğitimci kimliğinizi ne şekilde tanımlarsınız?
14. Geliştirdiğiniz eğitim-öğretim strateji ve teknikleriniz bulunuyor mu? Varsa nelerdir?
15. Genel olarak Türk bestecilerini ne şekilde değerlendirirsiniz?
16. Müzikalite anlayışınızdan bahseder misiniz?
17. Bugüne kadar hangi ödüllere layık görüldünüz?

Ek 2 (Devam): Görüşme Soruları

18. Eserlerinizin bazılarında bu topraklara ait müzikal malzemelerden yararlandığınızı görüyoruz. Tüm bu unsurları kullanma yoluna sizi iten etkenler nelerdir?

19. Bestelerken tercih ettiğiniz, aşıt, usul, makam, tını vb. gibi unsurları hangi gerekçelerle seçiyorsunuz?

20. Operalarınız arasında iki set halinde “Nano Opera”lar bulunuyor. “Nano Opera”yı tanımlar mısınız?

21. Bu eserleri bestelemekteki amacınız nedir?

22. Eser bestelerken hem yerel hem de küresel boyutta belirlediğiniz hedefleriniz bulunuyor mu?

