

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**TÜRK OPERASI'NIN ULUSAL KİMLİĞİ
VE
AHMED ADNAN SAYGUN'UN ÖZSOY OPERASI**

**ARDAN BEYARSLAN
2502060367**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. ŞEBNEM ÜNAL**

DÜZELTİLMİŞ TEZ

İSTANBUL 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI**



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ARDAN BEYARSLAN Numarası : 2502060367

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı /
Programı : SAHNE SANATLARI
ANASANAT DALI/
OPERA SANAT DALI/
SANATTA YETERLİK Danışmanı : PROF. ŞEBNEM ÜNAL

Tez Savunma Tarihi : 19.11.2018 Saati : 13.00

Tez Başlığı : TÜRK OPERASI'NIN ULUSAL KİMLİĞİ VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN ÖZSOY
OPERASI

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 57. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ŞEBNEM ÜNAL		Kabul
2- PROF. SUAT NAZMI ÖZTURNA		—
3- PROF. ZİBELHAN DAĞDELEN		Kabul
4- DR. ÖĞR. ÜYESİ ALPER KAZANCIOĞLU		Kabul
5- DR. ÖĞR. ÜYESİ MELİNA KUYUMCU		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. EZGİ SAYDAM		—
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ERDEM NUSRET KARAKAŞ		Red

DÜZELTME BİLGİLERİ

Bu tez içerisinde, tezin ilk tez savunmasında jüri üyeleri tarafından uygun görülen düzeltmeler yapılmıştır.

Tezin başlığı TÜRK OPERASININ MİLLİYETÇİ KİMLİĞİ VE ADNAN SAYGUN'UN ÖZSOY OPERASI yerine, TÜRK OPERASI'NIN ULUSAL KİMLİĞİ VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN ÖZSOY OPERASI olarak değiştirilmiştir.

Tezin içerisinde yer alan bölümlerin başlıklarındaki numaralar ve harfler ile, tezin metin kısmında yanlış yazılmış kelimeler doğru yazılarak düzeltilmiştir.

RESİMLER LİSTESİ'nde bulunan numaralı resimlerin yanlarına açıklamaları yazılmıştır.

Alıntılar, tez hazırlama yönergesine göre tekrar düzenlenerek, dipnotlar eklenmiş ve bibliyografya bölümüne kaynakları eklenerek düzeltilmiştir.

ÖZ

TÜRK OPERASI'NIN ULUSAL KİMLİĞİ VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN ÖZSOY OPERASI

Bu tez, müziğin tarihsel gelişiminde ulus kavramının etkilerini ve bu etkiler sonucunda Ahmed Adnan Saygun'un yazdığı Özsoy Operası'nı ele almaktadır. Döneminin siyasal yapılanmasının ve devrime bağlı olan değişimlerin sonucunda yazılan ve sahnelenen Özsoy Operası, tarih içindeki ulus (millet)-müzik kavramının gelişimi neticesinde incelenmiştir. Bu gelişim sürecinin ele alınmasıyla; Türk kültürü içerisine yerleştirilmeye çalışılan opera türü hakkında kaynak oluşturulması amaçlanmıştır. Bu tezin 'Türk Operası' üzerine çalışmalar yapacak öğrencilere ve eğitmenlere katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk Operası, ulusal müzik, ulusal opera, Ahmed Adnan Saygun, Özsoy Operası

ABSTRACT

NATIONALIST IDENTITY OF TURKISH OPERA AND AHMED ADNAN SAYGUN’S OPERA “ÖZSOY”

This thesis analyses the effects of the concept nation on the historical development of music and Ahmed Adnan Saygun’s opera “Özsoy” according to these effects. “Özsoy”, written and performed according to the political structure of the era and changes related to the revolution; is analyzed in the context of the historical development of the nation-music concept. The purpose of this analysis is to provide a source about the genre opera, which has been intended to be placed in to the Turkish culture. This thesis aims to contribute to the “Turkish Opera” studies of both students and instructors.

Key Words: Turkish opera, national music, national opera, Ahmed Adnan Saygun, Özsoy

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Türk ulusal kimliğinin başarılı bir yapıtaşı olarak kullanıldığı Özsoy Operası'na özgün bir yaklaşım hedeflenmekte, bu operanın hem Türk ulusal müzik okulu hem de opera kültürümüzün gelişim sürecinde oynadığı role ayrıntılı olarak değinilmektedir. Bunun yanı sıra, operanın özel oluşum ve performans koşullarının, müzik ve özellikle opera konusunda Özsoy'dan önce ve Özsoy'dan sonra şeklinde bir kırılma çizgisi oluşturup oluşturmadığı tartışılmaktadır.

Bu konuya giriş yapabilmek ve tarihteki bağlantıları açıklayabilmek için, müzik vasıtasıyla kendini ifade eden ideoloji ve hedefleri ile Wagner gibi müzisyenlerin ideolojik yaklaşımlarını ele alarak müzik alanındaki ulus kavramını da incelemek istedim.

Türk ulusal müzik okulu içerisinde operanın yeri ve Özsoy Operası'nın yazıldığı tarihlerde ulusal yaklaşımın Türk Operası'na sağladığı yaratım potansiyelini inceledim. Ayrıca Atatürk devrimlerinin müziğe ve özel olarak operanın gelişimine katkılarını bu çalışma içinde anlatmayı hedefledim.

Ahmed Adnan Saygun'un müzikal veriminde ulusalcı yaklaşımının yeri, Atatürk ile olan müzikal ilişkisi ve Atatürk'ün tarih boyunca Türk-İran ilişkilerini göz önünde bulundurarak, Ahmed Adnan Saygun'dan bir opera bestelemesini istemesinin nedenlerine de değinmek istedim.

Tezimin ilk danışmanı olan Prof. Dr. Ali Müfit Bayraşa'yı rahmetle anmak ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'na geldiğim ilk gün itibariyle bana olan desteğini ve güvenini her daim hissettirdiği için kendisine en derin saygılarımla minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Tezin hazırlanmasında benden yardımlarını, desteğini, tecrübelerini, değerli zamanını, engin bilgi ve görüşlerini esirgemeyen, fikirlerinden yararlanmamı sağlayan, varlığını sadece tez danışmanım olarak değil, bir abla olarak da her zaman hissettiren değerli hocam Prof. Şebnem Ünal'a teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

Eğitim ve ğretim hayatımda beni engin bilgi ve tecrübesi ile yetiştiren, yol gösteren değerli şan hocam Prof. Güzin Gürel’e, tezime olan katkısı ve yardımı için Yard. Doç. ek Kurra Kanter’e ve beni bu günlere getirmekte büyük emekleri olan ve değerli anneme, babama ve ablama sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE İDEOLOJİK YAKLAŞIMLAR VE ETKİLERİ

1.1. Tarihte Müzik Vasıtasıyla Kendini İfade Eden İdeolojiler ve Hedefler.....	4
1.2. Müzisyenlerin İdeolojisi.....	7
1.2.1. İdeoloji ve Müzik Sosyolojisi.....	9
1.2.2. Wagner Öncesi ve Sonrası Genel Durum	12
1.3. Dünyada İdeolojinin / Politik Görüşün Müziği	16
1.3.1. Rus Örneği	19
1.3.2. Alman Yaklaşımı	23

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK ULUSAL OPERA OKULU

2.1. Türk Ulusal Müzik Okulu ve Gelişimi.....	25
2.2. Ulusçu Yaklaşımın Türk Müziğine Sağladığı Yaratım Potansiyeli ve Türk Beşleri.....	29
2.3. Türkiye’de Atatürk Devrimleri’nin Müziğe ve Özel Olarak Operanın Gelişimine Katkıları	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK OPERASI'NIN ULUSAL KİMLİĞİ ve AHMED ADNAN SAYGUN

3.1. Ahmed Adnan Saygun'un Müzikal Veriminde Ulusçu Yaklaşımın Yeri	40
3.1.1. Ahmed Adnan Saygun'a Göre Çokseslilik Meselesi ve Türk Halk Müziği Derlemeleri	43
3.1.2. Bartok ile Ortak Çalışmaları: Anadolu Gezileri	47
3.1.3. Ahmed Adnan Saygun'un Opera Sanatı Hakkındaki Görüşleri	50

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖZSOY OPERASI

4.1. Özsoy'dan Önceki Türk Opera ve Operetleri.....	52
4.2. Operanın Besteleniş Şartları ve Performans Detayları.....	53
4.3. Özsoy'daki Çatıya Dair: İran Kültürü Çerçevesinden Türk Kültürüne Bakış	55
4.4. Özsoy Operası'nın Konusu ve Karakter Analizi	57
4.4.1. Özsoy Operası'nın Sahnелendiği Tarihler ve Künyeler	57
4.4.2. Konu Özeti	63
4.4.3. Karakterler ve Analizleri	63
4.5. Özsoy Operası'nın Müzikal Özellikleri	67
4.6. Özsoy Operası'nın Türk Müzik ve Opera Literatüründeki Yeri	68
4.7. Özsoy Operası'nın Dünya Müzik ve Opera Literatüründeki Yeri	69
4.8. Özsoy Operası'nın Ulusçuluk Bakımından Etkileri	71
SONUÇ.....	73
BİBLİYOGRAFYA	75
EKLER.....	79
ÖZGEÇMİŞ.....	105

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. Modest Musorgski (1839-1881)	20
Resim 1.2. Rus Halk Şarkıları ve Musorgsky'den Örnekler	21
Resim 2.1. Yüksek burjuvaziye mensup kızlar ve hanedan mensupları gerek Çırağan gerekse Dolmabahçe saraylarının müzik odalarında Müzika-i Humayun azalarından, yani erkeklerden ders alırlardı. Dolmabahçe Sarayı'nda o dönem kullanılan bir müzik odası.	26
Resim 2.2. Batı Tarzı Osmanlı Badosu	27
Resim 2.3. Hasanoğlu Köy Enstitüsü Müzik Sınıfı	38
Resim 3.1. Ahmed Adnan Saygun'un ilk senfonisinin kapağındaki Osmanlıca elyazısı: Birinci Senfoni, Re Majör, 1 Teşrinievvel 1927, 26 Nisan 1928, Ahmed Adnan Fişenkçi.	41
Resim 3.2. Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun'un Anadolu gezileri esnasında çekilmiş bir fotoğraf	50
Resim 4.1. Ulu Anne rolünde Vahit Hanım	64
Resim 4.2. Feridun rolünde Nurullah Şevket Bey	65
Resim 4.3. Özsoy'un 1934'teki temsilini gerçekleştiren ekip	65

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	Aynı eser
Çev.	Çeviren
İst.	İstanbul
s.	Sayfa
Sk.	Sokak
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
Üni.	Üniversite
Yay.	Yayın

GİRİŞ

Geniş anlamda ideolojinin tanımı: “Genel olarak siyasi ya da toplumsal bir öğretiyi meydana getiren ve siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir topluma, bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü inançlar bütünü; bir toplumsal durumu yansıtan düşünceler dizgesi; İnsanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü.”¹

Bir sanat eserinin oluşumunda, kültürel malzemenin en uygun şekilde bir kalıba yoğrularak meydana getirildiği ve aşağı yukarı her sanat eserinin içindeki uygunluk eserden esere değişmekle birlikte ideolojik etkenlerin pay sahibi olabildiği bir yetki alanı mevcuttur. Çoğu kez, bu alan eserin bütününden ayrıştırılamayacak kadar bütünleşik, kimi kez de yüzeysel bir şekilde veya zorlamayla esere empoze edilmiş olabilmektedir.

Ulusçuluk söz konusu olduğunda alanımız oldukça belirginleşir; örneğin ulusçuluk bağlamında yukarıda sözü geçen tipteki çalışmalar, çoğunlukla ideolojinin ekstrem (aşırı) hallerinin sosyo-politik dönüşümlere etki etmek amacıyla yola çıktığı faşist veya benzeri uç durumlarda görülmektedir. Diğer örnekler ise, daha üretici bir noktadan çıkarak, varış noktası olarak da kültürel ulusçuluğu seçmiş, o kültürün iç gelişim ihtiyaçlarından biri ekseninde, yaratıcı / sentezleyici ürünlerin oluşturulduğu örneklerdir.

Türk Operası’nın bu anlamdaki dönüm noktası pozisyonundaki eserlerden biri, belki de en önemlisi olan Ahmed Adnan Saygun’un Özsoy Operası da böyle bir kültürel sentez arayışından ortaya çıkan, özgün bir anlayışla yaratılmış bir eserdir. Cumhuriyet öncesi birkaç örneği saymazsak, aslında Özsoy Operası vasıtası ile ilk kez uygulanan bir yaratım süreci ve buradaki deha, kendinden sonrakilere örnek olacak denli kültürel gelişmeyi hedefleyen ve bütünleştirici, ayrıca son derece hümanist bir idealden yola çıkarak kendine has fiziksel bir form bulmuştur.

¹ Yrd. Doç. Dr. Kamil KAYA, **Yirmibirinci Yüzyıla Girerken İdeoloji ve Sosyoloji**, İstanbul, 2000, s.166

Bu tez çalışmasında birbirini izleyen ve genelden özele giden yaklaşımlarla, Özsoy Operası'nın kendisine biçilen bu rolü ne biçimde ve ne kadar yerine getirebildiğine cevap aranmaya çalışılacaktır. Müzik içinde, ideolojilerin oynadığı rolün daha iyi anlaşılabilmesi, aynı zamanda opera gibi programlı müzik kategorisine giren -yani kültürel ve sözlü malzemedен direkt etkilenmek ve/veya onu oluşumunun potasında direkt olarak barındırmak şartıyla var olan - bir türün, Türk Ulusal Müziği'ndeki ulusçuluk kavramının daha tatmin edici temellere oturmasını sağlama isteğini de daha kavranabilir kılmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE İDEOLOJİK YAKLAŞIMLAR VE ETKİLERİ

“Avrupa’da ulusal müzik öğeleri, yükselen ulusal değerler nedeniyle sırasıyla Rönesans, Fransız Devrimi, 1848 devrimleri ve sonrasında Uluslararası Sanat Müziği içerisinde yer bulmuştur. Ancak “Ulusal müzik” düşüncesi, esas olarak 1848 Devrimi’nden sonra belirginleşmiştir (Kaygısız, 2009: 243). Çünkü Komünizm Manifestonun da etkisiyle yayılan 1848 ayaklanmaları, büyük ölçüde ulusalcılığa bağlı yerel kışkırtmalardan güç almıştır.

18. yüzyılın sonlarında müzik sanatı, yetenekli sanatçıları İtalyanlardan ve (Avusturyalılar da içinde olmak üzere) Almanlardan oluşan enternasyonal ve kozmopolit bir sanat olarak kabul edilmekteydi. İtalyanlar, özellikle vokal müziğin, Almanlar ise enstrümantal müziğin ustasıydılar (Finkelstein, 1995: 18). Ancak 18. yy.’dan sonra Uluslararası Sanat Müziği’ndeki Almanya ve İtalya’ya dayalı bu merkezîyetçi algı, hızla kırılmaya başlamıştır. Bunun sonucunda da Rus besteciler, kendi halk müziklerinde yatan zenginlikleri ortaya çıkarmış, Fransız bestecileri de, kendine özgü olan bir “Fransız” biçemi uğrunda uğraş vermiş ve Debussy gibi birçoğu da bu amaca ulaştıracak özendirici dersleri Musorgski’nin yapıtlarında bulmuşlardır. Ardından Dvorak, 1890’larda kendi Çek ve Slovak halk (folk) şarkılarının ruh ve özüyle dolup taşan müziklerinde; Amerikalı besteciler üzerinde fırtınalar estirmiş, onlara halk müziği miraslarını incelemeyi ve kullanmayı aşlamıştır (Finkelstein, 1995: 19).

“Her tür “ulusal” müzik, gerçekten de, “evrensel,” büyük müziğe karşıt olan bir taşralık mıdır? Halk müziğinden yararlanmak demek, yalnızca var olan bir halk şarkısını alıntılamaktan mı ibarettir, yoksa müziğin gelişmesinde, içinde halk (folk) müziğinin canlı özünü yaratıcı bir tohum hücresi olarak taşıyan daha derin, daha yaratıcı bir yaklaşım mı ifade eder? Bir ulusun halk müziği, var olan geleneksel biçimlere bağlı kalabilir mi, yoksa ondan yararlanmak, yeni müzikal biçimlere mi esin verir? (Finkelstein, 1995: 20). Bu gibi sorulara, ulusal sanatı yeğleyerek verilen yanıtlar, 19. ve 20. yüzyılda, oldukça fazla sayıda güzel Uluslararası Sanat Müziği örneğinin yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. Macaristan’dan Bela Bartok, ABD’den Copland, Gershwin ve Bloch, İspanya’dan Falla, Sovyetler Birliği’nden Prokofiev bu tür müziği besteleyen bestecilerden birkaçıdır. Örneğin ABD yurttaşlığını benimseyen İsviçre doğumlu Ernst Bloch, bestelerinin çoğunda Yahudi ulusal duygularını dile getirmeye çaba göstermiştir. Bu bestecilerin yapıtları, çağımızın müzik yaşamında sağlam bir

yer kazanmışlardır ve ulusal karakterleri, bu yapıtların evrensel olarak kabul görmesine hiçbir engel oluşturmamıştır. Buna karşılık, bu akımlar müziğin geçmişine yeni bir gözle bakmayı özendirmiştir (Finkelstein, 1995: 20).

19. yüzyıl müziğinde Ulusalçılık, yazılı ve sözlü geleneklerden oluşan halk kültürüne duyulan ilgiyle gelişmiştir. Besteciler bu dönemde, merkez Avrupa’da egemen olan müzik anlayışına tepki olarak kendi ulusal değerlerini öne çıkaran yeni bir anlayışa yönelmişler ve böylece bu alanda önemli eserler vermişlerdir. Yerel kaynaklardan gelen bağımsız bir müzik dili arayışı, özellikle Rusya, Fransa, İspanya, İngiltere ve Doğu Avrupa ülkelerinde önem kazanmıştır. Her ülkenin kendi geleneğine, tarihsel geçmişine sahip çıkmasıyla başlayan bu süreçte besteciler, halk şarkılarını ve danslarını işleyerek kendi ulusal okullarını kurmuşlardır (Boran ve Şenürkmez, 2007: 219). Bu süreç, bir anlamda özellikle Batı Avrupa’nın Uluslararası Sanat Müziği’ndeki zaferine, siyasi koşulların da etkisiyle diğer halkların verdiği doğal bir tepkidir.”²

1.1. Tarihte Müzik Vasıtasıyla Kendini İfade Eden İdeolojiler ve Hedefler

Bütün sanat dallarının vazgeçilmezi insandır. Tüm sanatlar insan imgeleri ile yaratılır. Yeri gelir sözcükler yeri gelir renk ve şekiller yeri gelir doğadaki sesler; farklı tekniklerle yeni bir boyut kazanır ancak bu boyutun ‘sanat eseri’ haline gelebilmesi için bu teknikler yeterli değildir. İşte insan imgelemi tam da bu noktada devreye girer. Bir sanat eserinde insan bedeniyle, sesiyle, fikriyle, ruhuyla -ki estetik kavramı burada önem kazanır- yer alır. İnsanın her katmanıyla can bulan eser şüphesiz ki sadece sanatçının değil; dinleyicinin, izleyicinin ve okuyucunun da hayatında etki yaratır. Örnek vermek gerekirse; bir bestenin yazıldıktan sonra sahnede icra edildiğini düşünelim. Besteci bahar mevsiminin kendi üzerinde yarattığı etkiyi ve hatırladığı bir bahar akşamının hissini notalara dökmüştür ancak bu eseri sahnede icra eden sanatçı besteyi kendi zihnindeki bahar akşamına dönüştürür ve o şekilde icra eder. Konseri dinleyen seyirciler ise eseri dinlerken kendi anılarını gözlerinin önüne getirirler. Kimisi baharı düşünür kimisi yazı kimisi ise evlendiği günü hatırlar. Temelde verilmek

²Banu MUSTAN DÖNMEZ, Selin OYAN, “Ulusalçılık Akımı bağlamında yerel müzik öğelerinin uluslararası sanat müziğindeki kullanımı”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 18, Aralık 2015, s. 91

istenen olumlu duygu herkes tarafından farklı yorumlanır. Böylelikle sanat eseri anlam kazanır ve her bireyin kendini geliştirecek, hayal gücünü ve fikri yapısını güçlendirecek bir görev üstlenmesini sağlar.

İnsanı sosyal bir birey olarak ele aldığımızda; toplumu oluşturan bireyi bu kadar etkileyen ve geliştiren sanat kavramı, mutlaka ideolojilerin halka ulaşabildiği noktalardan biri olacaktır.

Bir senfoni bölümünün, bir aryanın sanatsal altyapısı, güçlü bir eserin bünyesinde barındırdığı girift yapı ve karmaşık psikoloji; halk müziğinde yer almaz. Tarihsel süreci göz önünde bulundurduğumuzda ilk olarak halk müziği ile halk tarafından belli görüşlere ait müziğin tanık olarak gösterildiğini görürüz. Bu konuyla ilgili Cecil Sharp şunları söylemiş: “Demek oluyor ki birey icad ediyor topluluk ise seçiyor. Halk müziği, insan zihninin çarpıtılmamış, hünerli bir biçimde kotarılmış dışavurumdur; bu bakımda ister istemez zihninin temel ve özlü niteliklerini yansıtmak durumundadır.”³

Konuyla ilgili Bela Bartok da şunları söylemiştir: “ Köylü müziği bilinçsiz olarak iş gören doğal güçler tarafından vücuda getirilmiş değişikliklerin eseridir. Hiç eğitim görmemiş bir insan topluluğu tarafından içtepsisel olarak yaratılır. Bu müzik çeşitli hayvansal ve bitkisel yaşam biçimleri kadar doğanın ürünüdür. Bu nedenle halk müziğini oluşturan bireyler -yani tek tek ezgiler- yüksek sanatsal yetkinleşmenin bunca örneğini oluşturur. Mütevazı sunuluş biçimleriyle bunlar, müzik sanatının en görkemli baş yapıtları kadar kusursuz olan yapıtlardır. Gerçekten de bunlar bir müzik motifinin olanca tazeliğiyle ve en güzel biçimiyle; kısacası olabilecek en iyi ve en kısa biçimde ve basit araçlarla dile getirilmesinin klasik modellerini oluşturur.”⁴

Buradaki ‘bilinçsiz’ terimi halk sanatçısının eseri üretirken bilinçsizce davrandığını kastederek söylenmemiştir. Halk şarkıları en basit haliyle toplumsal bilinci; birlikte acı çeken, emek veren ve zaferi elde eden insanların ortak düşünce ve deneyimlerini temsil etmektedir. Halk şarkılarındaki imgeler, 19.yy.ın ikinci çeyreğinde yaratılmış siyah spritüellerinde tüm canlılığıyla karşımıza çıkar. Bu

³Cecil J. Sharp, **English Folk Song**, Simpkins, London, 1907, pp. 31-34.

⁴ Bela Bartok, **Hungarian Folk Music**, (trans.,M. L. Calvocoressi), Oxford Univ., Press, London, 1931.

spritüellerin birçoğu, kaynağı Afrika olan ilahilerin, Amerika kıyılarındaki dinsel ilahilerin kendi içinde özümsemesinin ürünüdür. Bu durum Afrika, Avrupa ve hatta Asya menşeli halk müziklerinin ortak ya da benzer köklere sahip olduğunun bir göstergesidir.

İdeoloji noktasından konuya baktığımızda spiritüeller, zenci halkın köleliğe karşı mücadelesi ile gelişmişlerdi. Bu kişiler Kitab-ı Mukaddes'ten özgürlük ve zorbalığa karşı çıkma özlemini taşıyan imgeler almışlardı. Bu spiritüellerin hepsi de köleleştirilmiş insanların onurlarını, güçlerini ve insan olma savlarını savunmalarına yaramıştır. Zenci köleler zamanla Amerikan menşeli ilahileri yeniden düzenleyerek kendi yaşamlarında barındırdıkları çağrışımlarla yeni ilahiler ortaya koymuşlar; seslerini ve dertlerini duyurmada bu ilahileri kendilerine yardımcı kılmışlardır.

Sanatçılar, halkın parçası olarak, sık sık toplumun gerçeklerini göz önünde bulundurmuş, toplumu etkileyen dinamikleri, halkın sıkıntılarını, sevinçlerini ve halkı etkileyen olayları, ortaya konan eserler aracılığı ile tekrar topluma duyurmuş. Burada toplumsal unsurlar zaman zaman sanatçı için birer malzeme haline gelirken, bazen de sanatçının farkında bile olmadığı bir durumla doğrudan yarattığı esere yansımıştır. Hilmi Yazıcı bu durumu şöyle açıklar:

“Bu bağlamda, müzik alanında kimi bestecilerin siyasi ve toplumsal gelişmeler temelinde anlatım biçimleri geliştirdikleri, güncel ortamı ya da ideal olanı anlattıkları eserler verdikleri görülmektedir. Bu noktada müzik, yayılma imkânı ve anlatım gücü bakımından önemli bir araç olarak ortaya çıkmaktadır ki pek çok düşünceyi simgeler yoluyla kimi zaman üstü kapalı, kimi zaman da coşkuyla aktaracak böylesine etkili bir başka araç yoktur.”⁵

19.yüzyıl Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin yeşerdiği bir dönemdir. Bu süreye kadar müziği Alman, İtalyan ve Fransız okulları temsil ediyorken, bu dönemden sonra gerçekleşen siyasal ve düşünsel akımların etkisiyle tüm ülkelerde yükselişe geçen ulusalcı bilinç de müziğin bu fikir ve duygularla yaygınlaşmasını sağlamıştır.

⁵ Yazıcı, H. (2017). Politika ve Müzik İlişkisi Bağlamında Verdi ve Saygun. **Ulakbilge**, 5 (10), s.331-340.

Ulusalçılığın kökeninde ‘Aydınlanma’nın ve Fransız Devrimi’nin ‘özgürlük, eşitlik’ kavramları yer alır.

Bazı dönemlerde ise ideolojilerin yanlış tutumları dönemlerinin müziğine zarar vermiştir. İleriki bölümlerde bu noktalardan bahsedilecek ancak konunun geldiği yer noktasında örnek vermek gerekirse; Hitler döneminde bellibaşlı bestecilerin haricindeki müzikler yasaklandığı için farklı türlerden nitelikli eser üretilmemiştir. Müzik türlerinin neredeyse hepsi yasaklanınca Hitler’in elinde sadece Alman yerel müziği kalmıştır ki, onu da rejiminin reklamı olarak kullandığını ve bir sanat olarak düşünmediğini görebiliriz. Ancak bazı istisnai durumlar yaratılabiliyordu.

Jazz müziği yasak olmasına rağmen üzerinde biraz oynanıp Alman yerel kıyafetleri giyildiğinde sergilenebiliyordu veya yasak olan bir diğeri, diktatör Franco’nun hatırına İspanya’da Latin temalarıyla harmanlanıp sergilenebiliyordu. Konuya eleştirel yaklaşan dönemin bestecisi Hanns Eisler „*Kim bilir kaçtane foxtrot dansçısı Tango ve Rumba kıyafetleriyle dansettirildi. Sanırım kimse Bay Goebbels’e rumbanın Afrika’dan ithal edildiğini söylememiş!*” cümlesiyle bu yanlış tutumu eleştirmiştir.

1.2. Müzisyenlerin İdeolojisi

Toplumu şekillendiren unsurların başında dönemin ideolojileri gelir. Sanatçının da toplumsal değişimlere duyarlı olması gerektiğini düşünürsek muhakkak ki eserlerini oluşturan sanatçının ortaya çıkan ürünlerinde ideolojik anlamda etkiler görmek mümkündür. Şüphesiz ideolojinin müziğe etkisinin en net örneği Fransız Devrimi’dir. Yakın Çağ’ın kapılarını açan bu toplumsal ve siyasal dönüşümün estirdiği rüzgarlar bütün Avrupa’yı hatta dünyayı ve insanlığı günümüze kadar etkilemiştir. Bu dönemde yayılan ‘özgürlük ve eşitlik’ kavramı imparatorlukların yıkılmasını ve modern ulus devletlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Farklı kültürleri etkileyen bu akım topluluğu farklı kültürlerle ait sanatçıları da etkisi altına almıştır. Demokrasi’nin yaşama geçirilerek toplumlarda uygulanabilmesi birçok sanat dalında olduğu gibi müziğin de demokratikleşmesine sebep olmuştur. Gombrich bu konuda şöyle der: “Fransız İhtilali’nin kökleri nasıl Akıl Çağı’nda ise, insanların sanat hakkındaki

düşüncelerinin değişmesinin kökleri de Akıl Çağı'ndadır. Bu değişmelerin ilki, "üslup" dediğimiz, sanatçının tavırlarıyla ilgilidir."⁶

İlk olarak Fransa'da yaşayan besteciler devrime karşı sessiz kalmadılar. Çalgısal müzikte François Joseph Gossec (1734-1829), opera alanında Luigi Cherubini (1760-1842), devrimin Fransa'daki temsilcileriydi. Bu bestecilerin yanı sıra yarattıkları etkiler açısından anılması gereken iki önemli isim; Etienne Nicholas Mehul(1763-1817) ve Jean Farançois Lesueur'dür (1760-1837).

Fransa'nın Givet kentinde doğan Mehul, küçük yaşta org öğrenmeye başlamış ve yeteneğiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. 15 yaşında daha iyi bir eğitim alması için Paris'e gönderilen Mehul, burada Gluck ile tanışmış ve opera müziğine yönelmiştir. Bu konuda kendini geliştiren Mehul, 20'yi aşkın büyük opera ve komik opera yazmıştır. Bununla birlikte, eserlerinde Fransız Devrimi ile ortaya çıkan yurtseverlik temasına sıklıkla rastlanır.

Bu dönemde devrimin etkilerinin görüldüğü bir diğer isim de Lesueur'dür. Lesueur, devrimin özgürlükçü anlatışıyla kilise müziğini geliştirmek istemiş ve bu alanda önemli çalışmalar yapmıştır. Anlatımcı müziği kilise müziğiyle birleştirmek ve bunun için büyük orkestralar oluşturma fikri dönemin papazlarını korkutmuş; bunun üzerine kilisedeki görevinden azledilmiştir. Bu dönemden sonra tiyatro müziğine yönelmiş ve konservatuarda kompozitör olarak yeni besteciler yetiştirmiştir.

Devrimin yükseliş sürecinin etkileri, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca diğer Avrupa ülkelerini de etkisi altına almıştır.

Aynı yıllarda İtalya'da Giuseppe Verdi (1813-1901), dünyayla barışık yaşamakla birlikte; o dünyayı anlamaya çalışarak onu olumlu yönde değiştirme çabası içinde olmuştur. Bir köylü olarak dünyaya gelen Verdi, hayatı boyunca İtalya'nın bağımsızlığı ve köylülerin esenliği için çalışmıştır. Verdi'nin sanatı, opera alanındaki gerçekliğin gelişmesinde bir aşamadır. Opera bu kez, tarihin tipik olaylarına ve kişilerine vücut ve kan verme işlevini üstlenir. Tarihin kendisine, içinde yaşanan çağdaki ilerlemeyi ilgilendiren mücadelelerin dersleri olarak bakılır. Sanatçı, İtalyan

⁶ E.H. Gombrich, **Sanat'ın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitapevi, İst., 1976, s.476

anayurdu düşüncesinin ne kadar yüce bir düşünce olduğunu ve bunun operalarda işlenmesinin gerekliliğini görmektedir ancak şöyle bir sorun vardır; bu fikrin politik duruştan sanat nesnesi haline dönüştürülmesi gerekmektedir. Yani ‘dram’a ve bu noktada insan ilişkilerine dönüştürülmelidir. Bu çerçevede oluşturulduğunda samimi ve gerçekçi bir sanat ürünü ortaya koymak mümkün olacaktır. Özetle Verdi, müzisyenlikteki başarısı kadar yaşadığı dönemin toplumsal sıkıntılarını değerlendiren; iç buhranlarına şahit olan ve bu durumu düzeltmek için çaba sarf eden, siyasi analizleriyle de başarılı ve duyarlı bir birey olmayı başarmış bir sanatçıdır.

Frederic Chopin (1810-1849) müziğinde halk ezgilerinden faydalanmıştır. Bu onun ulus bilincinin ne kadar güçlü olduğunu da bir göstergesidir. Kültürüne ne kadar bağlı olduğunu onun ezgilerinden duyabilmek mümkündür. Eserlerinde yer verdiği ‘hüzün’ kavramı dahi şahsi bir hüzün değil toplumsal bir hüzündür. Chopin’in her *Polonaise*’i Polonya ulusal yaşamının ayrı bir yanını betimler. Chopin’de toplumsal duyarlılığa ek olarak duygusal yaşam zenginliği de hissedilir. Özellikle *Mazurkalar* dizisinde bunu duymak mümkündür.

Franz Liszt (1811-1886) de Macar ezgilerini büyük bir coşkunlukla işlemiştir. Halk müziğine yönelmesi, kültürel zenginliğin önemini ve bu değerlerin devam ettirilmesi gerekliliğini vurgular nitelikteydi. Eserlerinde ‘ulusal öz kimlik’ kavramını göz alıcı bir estetikle işlemiş ve bu bakımdan da Wagner gibi birçok sanatçıya da esin kaynağı olmuştur.

1.2.1. İdeoloji ve Müzik Sosyolojisi

“Müzik Sosyolojisi; genel sosyoloji ve diğer (özel) sosyolojiler ile müzik bilimlerinin ve müzik sanatının örtüştüğü alanlarda çalışmalar yapan bir özel sosyoloji dalıdır. Genelde ve özelde sosyolojinin tüm alanları ile ilgili olduğu kadar, müzik sanatının ve müzik bilimlerinin çalışma alanları ile de bir o kadar ilgilidir. Bu nedenle bir müzik sosyologu, hem sosyoloji hem de müzik sanatı ve müzik bilimlerinin ortak alanlarında çalışmak zorundadır.”⁷

⁷ Edip Günay, **Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 11

Müzik sosyolojisinin ayrı bir alan olarak ortaya çıkmasının başlıca nedeni; her toplumun genel sorunlarını ve onun müzikle ilgili sorunlarını incelerken ele alınan durumlarda ve müzikal bağlantılarda ayrıntılara inme gereksinimi duyulmasıdır. Araştırmacılar tarafından gerçekleştirilen bu tür çabalar; sosyolojinin müzik alanına uyum sağlaması ve esneklik kazanması yanında, müzik alanı ile ilgili bilgilerin sağlamlaşıp zenginleşmesine, yeni görüşlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu durum, müzik alanında yeni bir uzmanlık alanı açarak, özel bir sosyoloji alanı olan *Müzik Sosyolojisi* doğmuştur.

Sosyoloji toplumun tüm yönleri ile ilgilenirken; toplumu oluşturan sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik değişimleri ve bu kavramlar arasındaki ilişkilerin dinamiklerini de irdeler. Bir ülkedeki kültür ve sanat hayatı, ideolojik değişimlerden ayrı düşünülmediğine göre; ideoloji ve müzik sosyolojisi arasındaki ilişkiden de söz edilmesi gerekir.

Bir devletin siyasetinden bahsedildiğinde o toplumu oluşturan tüm kültürel değişimlerden söz edilmelidir. Müzik sosyolojisi de bu kültürel değişikliklerin ortak alanlarından biri olarak devletin ve özel sektörün kurumları ile toplumun bireyleri ve grupları arasındaki müzik ağırlıklı ilişkileri gözetir. Her devletin mutlaka sanat / müzik politikası vardır. Bu politikaların oluşturulması, uygulamaların planlanması ve gerçekleştirilmesi, demokratik tutum ve davranışlar çerçevesinde sağlanır. Sanat politikası dediğimiz sonuçta bir programdır. Eğitimde anladığımız ‘program geliştirme’ düşüncesinde olduğu gibi devlet de sürekli olarak politikalarını, değişen ve gelişen koşullara göre şekillendirerek değiştirip geliştirmek zorundadır. Program yapılır, uygulanıp denenir, yeniden yapılır, yeniden denenir. Böylece deneysel bir görüşle çalışmalar yürütülür. Bu katkılar, müzik adamlarımızın müzik sosyolojisi alanında ortaya koyacakları politik bir etkinlik olacaktır. *Siyasal Müzik Sosyolojisi* bu tarz durumların analizlerini yapar. Bu bağlamda *Müzik Sosyolojisi* göz ardı edilemeyecek bir önem taşır.

Siyaset ve kültür, ideolojinin vazgeçilmez unsurlarıdır. Kültür kendisini var eden değişkenlerin genelleşmiş soyut terimidir. Bozkurt Güvenç ‘kültür’ kavramından şöyle bahseder:

“Sosyal / Kültürel Antropolojinin konusu, tek kelimeyle kültürdür. Ancak kültürü, değil bir kelime, başlı başına bir denemeye bile anlatmak, tanımlamak kolay iş değildir. Amerikalı iki antropolog, (Kroeber ve Kluckhohn, 1952) kültür konusunda yayınladıkları bir antolojide kültür ve kavramının 164 farklı tanımını derlemiş ve tartışmışlardır.”⁸

O günlerden bugünlere geldiğimizi düşünürsek geçen süre zarfında sayısız kültür tanımının yapılmış olması muhtemel. İnsanların bir araya gelerek üretip tükettikleri kültür ürünleri arasında müzik vazgeçilmezdir. Kültürel bir unsur olan müzik kültürel değişkenlerle birlikte incelenebilir. Bu tanımdan yola çıkarak ve uygarlığı müziğin eş anlamlısı kabul etmeyerek toplumumuzda yanıtı sürekli aranan “Müzik Kültürü”nü tanımlayalım:

“Müzik Kültürü; toplumun bir üyesi olan insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür.”⁹

Kültürün en önemli değişkeni toplumsal bir varlık olan insanın kendisidir. Onun dili, öğrenilmişliği, eğitilmişliği, yeniliklere açıklığı, yaratıcılığı, kültürün en önemli güçleridir. Kültür insanla var olur, insanla gelişir ve değişir. Kültürel bağlamda müzik sanatına ve müziğin toplumdaki yerine gelecek olursak; içinde müzikle ilgili öğretim alanları olan tüm okullar, müzik üreten okullar, kurum ve kuruluşlar, kullanılan çalgılar, dinleme salonları, müzik dinleme alışkanlıkları, konserlerde uyulan görgü kuralları... İnsan ürünü olarak, onun kültürünün parçalarıdır.

Burada *Müzik Sosyolojisi* 'nin önemini bir kez daha vurgulamak gerekmektedir. Müziğin kültürel anlamda var oluşu, toplumla olan ilişkileri; sosyal, ekonomik ve siyasal bağları ile ideolojik etkileri Müzik Sosyolojisi sayesinde ayrıntılı olarak incelenebilir ve irdelenebilir.

⁸ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1974, s. 95-103

⁹Gülşen Göksel ERDAL, **Müziğin Kişisel Toplumsal Ulusal Uluslararası İşlevleri Üzerine**

1.2.2. Wagner Öncesi ve Sonrası Genel Durum

Wagner'in müziği ile kişiliği, hem yaşadığı dönemde hem geçtiğimiz yüzyılda çok tartışma yaratmıştır. Almanya'nın ruhunu simgeleyen efsane ile kahramanlardan beslenerek bestelediği eserlerinin yanında, Musevi karşıtı olması ve ırkçı eğilimleri, Wagner'in Nazizm'e referans olma durumunu ve fanatik hayranları arasında Hitler'in bulunması biraz olsun açıklıyor. Bu durum, yaşadığı dönemdeki 'ulus' bilincinin farklı amaçlarla tartışıldığı bir ortam olmasıyla da ilintilidir.

Wagner Alman müziğinin birikerek kendi müzik dehasının yolunu açtığını düşünüyordu. Bu da onun, 'ulus' kavramını kültürden farklı bir yere koyduğunun göstergesidir. Wagner, dünyanın kendisine hizmet etmesi gerektiğini düşünüyordu. Sanatının ise bizzat Alman ulusal ruhunun somutlaşmış biçimi olduğunu dile getiriyordu.

“Yaşadığı dönemin cereyanı olan sanayi devriminin de etkisiyle işçi sınıfı ve köylüler, beşeri varlıklar olarak algılanmıştır ama bu, o zamanın getirdiği bir dalgadır. Almanya'nın ulusal birliği, eski hümanist fikirler ve '*insanlığın evrensel kardeşliği*' fikrinin enkazı üzerine; militarist ve feodal zihniyetli toprak sahiplerinin güçlenmesiyle farklı bir yapılanma sürecine girmiştir.

Ne var ki onun köktencilüğünün temelinde demokratik bağlardan çok, beğeni ve duyarlılıktan yoksun kişilerin beslediği hoşnutsuzluk yatıyordu. Bir sanatçının yarattığı yapıtlarda o sanatçının beşeri ve toplumsal sempatileri görülebilir. Wagner'in 1840'larda bestelediği operalar, mesela; Uçan Hollandalı (1841), Tannhäuser (1845), Lohengrin (1845-1848)'da demokratik, hümanist ya da anti-feodal düşünceye dair hiçbir değinme yoktur. Buna karşın aynı dönemde Verdi'nin *Un Giorno Di Regno* (Kralın Bir Günü) adlı operasında aristokrasiyi hicveder. Bununla birlikte Verdi, dramalarının librettoları için Shakespeare, Schiller ve Hugo'ya başvurmuş; *Nabucco*, *I Lombardi* ve *La Battaglia Di Legnano* gibi yapıtlarında İtalya'nın özgürlüğünü dile getirmiştir.”¹⁰

¹⁰Sidney Finkelstein, **Besteci ve Ulus**, Çev.: M. Halim Spatar, Sf.180-181, Pencere Yay., İstanbul, 1960.

Wagner'in operada başlangıç noktası ise Weber'in 'Cermenizm' anlayışıydı. Kendisinden bir önceki dönem bestecisi olan Weber, Wagner'i en çok etkileyen bestecilerden biridir. Wagner'i ve yaşadığı dönemi kavramak noktasında Weber'den de söz etmek gerekecektir.

Weber, romantik okulunun en önemli bestecilerinden sayılıp, dünyaca ünlü Alman şef, piyanist, gitarist ve eleştirmendir. Onun çalışmaları; özellikle de "Der Freischütz" (Sihirli Av), "Euryanthe" ve "Oberon" isimli operaları, Almanya'daki romantik operanın gelişimi açısından etkileri büyüktür. Ayrıca enstrümantal müzik bestecileri içinde yenilikçi bir grup içerisinde yer almaktadır.

Babası tarafından iyi bir eğitim alması için çaba gösterilen sanatçı yine onun yönlendirmeleriyle tiyatro ile tanışmıştır. Kulis çalışmalarını yakından izleme şansı bulan genç Weber sanatsal dilini hep sahne üzerine yöneltmiştir. İlk müzik derslerini Micheal Haydn'dan almıştır. Böylelikle gençlik yıllarının müzik çalışmaları, Weber'e ilk eserlerini yazabilme olanağı vermiştir. Sonrasında gençlik yıllarının sarsıntıları arasında meydana getirdiği eserlere, ilk 'büyük opera'sı olan "Silvana" yı da katmıştır.

Yazdığı operalarda muhakkak ki görüşleri ve hayalleri de yer almıştı. Sihirli Av (1821) operası bu gün bile çok sevilen Alman operalarının başında gelir. Alman romantizminde önemle yer alan orman ve av konularının opera literatüründe en üstün örneğini vermektedir. Bu operada halkın ruhu, müzikal anlatım gücüyle gerçek idealizme ulaşmıştır. Büyük kentler dışında yaşayan taşra halkının sorunları özellikle dile getirilerek, Wagner'de ve öteki romantik bestecilerin eserlerinde yer alan orman masalı, romantik müzik literatürünün olağanüstü bir konusu olma özelliği kazanmıştır.

Euryanthe operasının (1822) en önemli bir yanı; baştan sona kesintisiz bestelenmiş ilk Alman operası olmasıdır. Bu operada karşılıklı ve müziksiz konuşmalar yer almaz. Euryanthe'nin müziği muhakkak ki Wagner'i de etkilemiştir. Wagner'in özellikle 'Lohengrin' adlı operasında Weber'in etkisi açıkça görülmektedir.

Wagner'in ilk yapıtlarında kendine özgü olan özelliklerinden bazıları, daha o zamanlardan kendini gösterir. Sihir ve doğaüstü durumlar, Wagner için hep ilgi çekici

olmuştur. Bunlar, onun izleyicilerinin, gizli anlamları sembolize eden gerçekler olarak, ciddiye almaları gereken şeylerdir. Örneğin Lohengrin’de, Elsa gibi erkek tanrının önünde kendini yerden yere vuran; Uçan Hollandalı’daki Senta ile Tannhäuser’deki Elizabeth gibi erkek kahramanın kurtuluşu adına ön planda olan Wagner-tarzı kadın kahraman türü ortaya çıkmıştır.

Wagner, nesnel dünyayı kabul ederek ve anlayarak ulaşabileceği berraklığı ve akılcılığı feda etmiş; gerçekliğe zıt, devasa bir hayal üretmeyi tercih etmiştir. Eserleri, değindiği değerler bakımından asil ruh taşır. Bu yapıtlar, birleştirici bir anlayışla, başından sonuna tüm ayrıntıların göz önünde bulundurulduğu sanat yapıtları olarak düşünülen ilk operalardır. Operaya bu bakışın, müzikte kalıcı bir etkisi mutlaka olmuştur. Bu durum yaşama ve halka tamamen farklı şekilde yaklaşan bestecileri de etkilemiştir.

Böyle olmakla birlikte Wagner’in operaları gerçekte, içlerinde birbiriyle çelişen karşıt öğeleri nedeniyle eksik şekilde gerçekleştirilen yapıtlardır. Zamanla bu operalarda büyük boşlukların ortaya çıkmasındaki sebep de budur. Her şeyden önce bu operalarda, felsefe tarafından desteklenen hayaller vardır. Olay örgüsünün ana çizgilerini de operaların yapısını sağlayan da budur. Bu felsefi duruşu sağlayan isimlerden biri de bugünkü ortak Avrupa kültürünün temellerini atan büyük düşünür Goethe’dir. Goethe’nin Doğu- Batı Divanı’nda olduğu gibi; Batı’nın tek kurtuluş umudunun Doğu maneviyatında olduğu dile getirilir.

Wagner *Gesamtkunstwerk* (Tüm sanatların birleşimi) adını verdiği operalarında, Avrupa’nın tarihini ve kültürel birikimini irdelerken; Batı’nın inanç ve ahlaki değerlerine önceden hiç yapılmamış kadar sert bir eleştiri getirir. Bu operaların librettoları, Fransız sembolizminin temellerini atan ve büyük bir edebi değeri olan nazım örnekleridir.

“Leonard Bernstein (1918-1990) Unanswerd Question (Yanıtlanmayan Soru- 1976) kitabında Wagner’in sonu yaklaşan ‘Abendland’ (Occident - Batı) kültüne devasa bir ağıtlar manzumesi olan müziğinin, Batı müziği geleneğinin aşılmaz zirvesi olduğunu söyler.”¹¹

Wagner, 19. yüzyılda sadece Alman müziğinin değil, tüm düşünce ve sanat dünyasının en önemli ismidir. Örnek olarak şiir sanatında da müzikte olduğu gibi önemli bir yeri vardır. Tüm operalarının manzum librettolarını kendisi yazmıştır. Müzik tarihindeki diğer bestecilere göre Wagner’in müzik eğitimi ortalamanın altındadır. Ancak zamanının bestecilerini ve stillerini büyük bir açık yüreklilikle taklit etme yeteneği de her bestecinin sahip olamadığı bir hünerdir. Kendi dönemi için bu kadar önemli olan besteci muhakkak ki kendinden sonra gelen bestecileri, eleştirmenleri hatta ve hatta devlet adamlarını etkileyecek ve büyüsü altına alacaktır. George Bernard Shaw, Londra’da müzik eleştirmenliği yaptığı günlerde, bu büyüün etkisi altında kalmış ve bu büyüden o kadar etkilenmiştir ki, yıllarca Brahms’da hiçbir müzikal erdem görememişti. Aynı şekilde müzik eleştirmeni Ernest Newman; “Anıtsal Wagner” yaşam öyküsünde, müziğin bütün öbür yanlarında ortaya koymuş olduğu nesnel tutumdan uzaklaşır. Wagner’in düşmanları onun da düşmanları olmuş; Wagner’in ‘Musevi düşmanlığı’ ona da bulaşmıştır. Ama Newman’ın bu noktada kaçırmış olduğu bir nokta vardır ki kendi sözleriyle kendini anlatan ve kendinden başkalarına aynı saygıyı göstermeyen bir bestecinin, nesnel gerçeklik konusunda az çok duygusu olan ve başka insanlara özen besleyen biriyle aynı türden müzik yazıp yazmayacağıdır.

“Newman’ın içine kök salmış olan büyük yeteneği insanlığa teslim etmek için, dünyayla dişleri ve tırnaklarıyla savaşmak zorunda olan bir insan biçiminde çizmiş olduğu bu putlaştırıcı portre, bu denli katıksız bir benmerkezci mücadelenin, ister istemez sanatını da etkileyeceği gerçeğini göz ardı etmektedir.”¹²

¹¹Gülper Refiğ, “Wagner’e Göre Batı Uygarlığı”, **Müzik-Bilim Dergisi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni. Yay. Sayı 2, Bahar 2013, sf .31

¹²Sidney Finkelstein, **Besteci ve Ulus**, Çev. M Halim Spatar, Pencere yay., İstanbul, 1960, s. 182-184

Şüphesiz ki Wagner'in etkisi ölümünden sonra da uzun süre devam etmiştir. Kendinden sonraki dönemde Nasyonal Sosyalizmin oluşumunda da aynı ideolojinin güçlenerek devam ettiğini görürüz. Bu bağlamda Adolf Hitler'in en sevdiği bestecinin Wagner olması tesadüf değildir. Bununla birlikte siyasi etkileşimlerin yanında, kendinden sonra gelen ve ondan etkilenen müzisyenlerin yanı sıra; onun gölgesinden kurtulmaya, kendi özgün biçimini bulmaya çalışan kompozitörlerde dahi Wagner'in izi kolay kolay silinmemiştir.

1.3. Dünyada İdeolojinin / Politik Görüşün Müziği

19. yüzyıl bütün Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin uyandığı bir çağ olmuştur. 19. yüzyıla kadar müziği gerçek anlamıyla Alman, Fransız ve İtalyan okulları temsil ediyordu.

Ulusalculuğun kökeninde aydınlanmanın ve Fransız Devrimi'nin "özgürlük, eşitlik" ilkeleri vardır. Napolyon savaşlarına tepkinin de ulusal bilinci körüklediği söylenilebilir.

Ulusalçı sanat akımları dışarıdan gelen kültürel baskıları kırmak ve kendi kültürel varlıklarını ön plana çıkarmak üzere bir eğilim içerisindeyler. 19. yüzyıl bu yönüyle, bestecilerin ulusal kimliklerini müzik dünyasına yansıttıkları bir çağdır.

Öte yandan yüzyılın ikinci yarısında İtalya ve Almanya'daki kent devletleri, küçük krallıklar ortadan kalkmış; İtalya ve Almanya'da ulusal birlik oluşturulmuştur. Böylece Avrupa'nın siyasal haritası ulusları yansıtan devletlerin sınırlarıyla belirlenen bir görünüm kazanmıştır.

Müzikte yeni bir güç olarak ortaya çıkan ulusal akımları İtalya ve Almanya açısından abartmamak gerekir. Alman ve İtalyan birliğinin gerçekleşmesine yol açan ulusal bilincin oluşmasında büyük rolü olan kültürel kökler, özellikle ulusal dil ve edebiyat bu halkların öteden beri övünç kaynaklarıydı.

20. yy'ın büyük İngiliz bestecisi Vaughan Williams şöyle demiştir: “Alman halk şarkıları derlemesine bakarsak, buradaki ezgilerin tıpatıp Mozart'ın, Beethoven'ın, Schubert'in daha yalın olan ezgilerine benzediğini görürüz. Gerçek ise bunun tam tersidir: Halk şarkılarına asıl benzerlik taşıyan Mozart'ın, Beethoven'ın, Schubert'in ezgileridir.”¹³

Ulus bilinci ve müzik, farklı toplum ve kültürlerde de dönemini etkileyen konulardan biri olmuştur. Sovyetler Birliği'nde müziğin aldığı yön, ulusun kendinin ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamı bakımından çok büyük önemi olan bir güç olarak açıkça tartışılır. Bestecilerden halka hizmet etmeleri ve sosyalizmin inşasına katkıda bulunmaları beklenir. 1936'da ve 1947-48'de bestecilere yöneltilen eleştirilerde altı çizilen buydu. Batı bu eleştirileri, müziği sanat pahasına propagandanın hizmetine sürüklemenin bir aracı olarak görüldü. Ne var ki önde gelen Sovyet bestecileri, yollarına engel konulmuş yaratıcılar gibi hareket etmediler.

1918'de Sovyetler Birliği'nden ayrılan Prokofiev, 1932'de geri döndü. Bu tarihten 1953'teki ölümüne kadar sanat hayatının en büyük müziğini üretti. Şostakoviç ise 1949'da Barış Konferansı'na katılmak üzere New York'u ziyaret ettiği zaman, özgürlüğü kendinden zorla alınmış ya da dikta uygulaması altında ezilmiş bir insan olarak konuşmadı. Şostakoviç, bu konuşmasında şöyle demişti:

“Halkımızın barış ve demokrasi davası içinde yükselttiği cesur seslere sanatımızın güzel ve güçlü sesini katalım. Barış, insanlık, insan onuru uğrunda mücadelelerimiz; savaşa, ölüme ve barbarlığa karşı mücadelemizle birleşerek güçlensin ve zamanımızın müzik sanatının gerçekten yeniden doğuşu ve tam çiçeklenmesi amacına hizmet etsin.”¹⁴

Müziğin yeniden incelenmesinin sağlıklı ve yararlı etkileri, anti-faşist savaş sırasında Sovyet müziğinin ulaştığı yüksek düzeyden, hala belli oluyordu. İnsanlığın barbarlığa karşı mücadelesinin içerdiği sorunlara tepkisinin ve insanlığın geçirdiği ateş sınavlarını betimlemede gösterdiği duyarlılık bakımından, savaş sırasında yaratılmış

¹³ R. Vaughan Williams, **National Music**, Oxford Uni. Press, 1935, s.85

¹⁴ Daniel S. Gilmore, Ed. Speaking of Peace, Edited Report of the Cultural and Scientific Conference for War Peace, N.Y., March 25-27, National Council of the Arts, Sciences and Professions, 1949, p.126.

olan Sovyet müziğinin kuşkusuz, dünyanın başka hiçbir yerinde benzeri yoktur. Bu dönemdeki eleştiriler, yüksekte tuttıkları müzik amacına ulaşma sürecine kestirmeciliğe gittiler. Yaşamın gerçeğe sadık bir şekilde yansıtılmasına ve savunur göründükleri “klasik” mirasın yeniden elde edilmesine karşı çıkmaya yöneldiler. “Klasik” yalnızca büyük geçmişin başarılı bir üslubun adı değildir. Bir yandan bireysel psikoloji ve çatışma dünyasını bulup çıkarmaya çalışırken bir yandan da onu beşeri ve toplumsal etkinlikleri dış dünyasına bağlar. Böylece içsel ile dışsal duygu derinliği ile düşünce berraklığı yan yana ilerler. Bu nedenle geçmişte mirasa klasik bir katkı yapmış olan her besteci aynı zamanda müzikte insan psikolojisine daha fazla nüfuz etmeye de katkıda bulunmuştur. Yine aynı nedenden ötürüdür ki günümüzün klasik ve gerçekçi sanatı geçmişin büyük başarılarıyla eğitilmiş olmasının gerekli olmasına karşılık geçmiş üslupta yapıtlar yaratamaz.

Bununla birlikte bazı doğrular tersine çevrilemez. Bunlardan biri Sovyetler Birliği’nin temel yöntemlerden bir bölümünü kendi düzeltebilme yetkisinin oluşturduğudur. Öteki de en verimli türden sonuçlar üretmiş olduğuna göre Sovyet müziğinin genelinde gerek sanatçının gerekse halk kitlesinin gereksinimleri bakımından doğru yolda ilerlemiş olduğudur. Sovyet müziği, gerek geniş ve hala büyüyen dinleyici kitlesi ile gerekse son derece yetenekli icracıların oluşturduğu büyüyen bir takım yıldızla sahip olmasıyla; müzik eğitimi ve yaratıcı besteleri bakımından güçlü bir gelişme içindedir. “Sosyalizm” ve “Toplumcu Gerçekçilik” gibi terimler başka yerlerdeki insanlara garip ve yabancı gelse bile; bu gibi terimler adına üretilen müzik, bu insanlara garip ve yabancı gelmemektedir. Tüm insanlara kendiişlerinde duyumsadıkları insanlığın bir yankısı olarak güçlü ve etkileyici bir biçimde seslenmektedir.

Aynı nedenden ötürü bu terimler, politikaları ne olursa olsun, insanların kardeşliğine ve insanlığın ilerlemesine temelden inanan kişilere ifade edeceği anlam bakımından, yeni bir kalıba dökülebilir. Bu müzik geçmişinin, yaşamın birçok yanını yansıtmaya yetenekli olacak formların inşasına olanak veren büyük müzik gereçlerinin yeniden ele geçirilmesini gerektirir. Sanatçılar arasında çevrelerindeki insanların, özellikle de en çok sömürülen ve toplumun üretici emeğini sağlayan insanların sorularına yanıt veren toplumsal bir zihniyetin gelişmesini ister. Sanatçıların,

toplumda tarih, felsefe ve ilerleme mücadelelerinin insanların bilmelerini mümkün kıldığı şeyler konusunda aydınlanmış, düşünür kişiler olmasını gerektirir.

Bu bilgiler ışığında ideolojinin de vazgeçilmez etkileriyle oluştuğu bilinen “Rus Okulu” ve “Alman Okulu” irdelenecektir.

1.3.1. Rus Örneği

Rusya’da ulusal hareketin gelişmesini müzik alanında temsil eden ilk büyük besteci Mihayil İvanoviç Glinka’dır (1804-1857). Küçük yaşta iyi bir eğitim almaya başlayan Glinka piyano ve keman eğitimini kompozisyon dersleriyle de pekiştirmişti. Bu dönemde Mozart, Haydn, Beeethoven ve Cherubini gibi bestecilerin yapıtlarını inceleme fırsatı bulmuştur. 1834’de kısa bir süre için Berlin’de bulunan besteci, orada ders aldığı Dehn’in “Rus müziği yazması” yolundaki sözlerinden etkilenecek *Çar İçin Can Feda* adlı Rus kültürünü işleyen ilk operasını yazmıştır. İtalyan etkisi görünen bu operada yer yer halk müziği izleri de görülmektedir. Bu ve bunun gibi özellikler gösteriyor ki barındırdığı duygu ve konusu açısından bütünüyle *ulusal* özellik taşıyan bir operadır. Puşkin ve Gogol gibi edebiyatçılarla bağlantılar kuran Glinka 1842’de *Ruslan ve Ludmilla* adlı operasıyla müziğini bir kat daha olgunlaştırmıştır. Puşkin’in bir şiiri üzerine yazdığı bu 5 perdelik opera içerik olarak bir peri masalıdır.

Glinka’nın devamı niteliği taşıyan Aleksandr Dargomijski (1813-1868), 1856’da sahnelenen *Rusalka* adlı operasında daha özgün ve doyurucu renkler kullanmıştır. Orkestra için yazdığı Fin Fantazisi ve Kazak Dansı; Glinka’nın başlattığı ulusalcı müzik çizgisinin gelişimini örnekleyen yapıtlardır. Ölümünden bir sene önce Rus Müzik Kurumu’nun başkanlığına getirilen Dargomijski, sonraları “Rus Beşleri” adı altında oluşturulan besteciler kuşağına temel oluşturmuştur.

Rusya, halk müziği açısından çok zengin bir ülkedir. Ses genişliği beşli ya da altılı aralığını aşmayan halk şarkılarında kullanılan modlar, eski Yunan tavrını yansıtır. Toplu olarak da seslendirilen halk müziklerinin bir kısmı, dans ve konu içeren birer gösteri özelliği taşımaktadır. Bu sebeple yıllar boyunca operalara önemli bir esin kaynağı oluşturmuştur. Bu unsurların değerini göz önünde bulunduran, Rusya’daki

sanatsal müziği Avrupa ülkeleri düzeyine çıkartan besteciler; Rus Beşleri ve bu hareket içinde yer almamasına rağmen aynı dönemde yer alan Çaykovski'dir.

Yönelinmesi gereken hedefleri belirleyerek aynı bakış açısıyla bir grup haline gelen ve bununla birlikte yeteneklerini farklı yönlerde geliştiren Rus Beşleri şunlardır; Aleksandr Borodin (1833-1887), Cesar Cui (1835-1918), Mily Balakirev (1837-1910), Modest Musorgski (1839-1881) ve Nikola Rimski- Korsakov (1844-1908)'dur.

Rus Beşleri geleneksel, karakteristik Rus kültürünü ön plana çıkararak müzikte *ulusal* yapılanmanın en önemli isimleri olmuşlardır. Kendi dönemlerinde önemli etkiler yaratmalarının yanı sıra gerek Rusya'da gerekse diğer kültürlerdeki bestecilere ve müzik oluşumlarına ilham kaynağı olmuşlardır.



Resim 1.1. Modest Musorgski (1839-1881)

a. Folksong from the collection of *30 Chants populaires russes*, harmonized by Mily Balakirev

Oĩ u - tu-shka ma - la lu-go - va - ia oĩ u - tu - shka mo - la lu-go - va - ia
oĩ lu - go - va - ia oĩ lu - go - va - ia.

Oh, duckling my meadow, oh duckling my meadow, oh, meadow, oh meadow!

b. Folksong, idem

Kak pod le - sem, pod le-soch - kom, shel - ko - va tra - va, Oĩ - li.*
Oĩ - li, ei - li, ei lu - shen - ki shel - ko - va tra - va!

*Oĩ is a stock folksong syllable, like fa la la or tra la la. Luushēn'ki is a diminutive of another stock syllable, liuli.

Now near the wood, near the wood, silky grass.

c. Modest Musorgsky, melody from the Prologue of *Boris Godunov*

Na ko - go ty nas po - ki - da - esh, o - tets nash!
Na ko - go, da ty o - sta - vlia - esh', ro - di - my i!
My te - bia, si - ro - ty, pro - sim, mo - lim, so sle - za - ml,
so go - ru - chi - ml!

Resim 1.2. Rus Halk Şarkıları ve Musorgsky'den Örnekler

Rus Beşleri'nin tümü Petersburg'da yaşamıştır. Çaykovski ise Petersburg'da eğitim almasına rağmen Moskova'da yaşamıştır. Çaykovski'nin bu *Beşler* grubuna katılmak istemeyişi, ulusalcılık akımına karşı olmasıyla ilintili değildir. Ayırt edici ölçü eğer Rus Halk müziğinden yararlanmaksa, Çaykovski de *Beşler* gibi bu fikirdedir. Fakat Çaykovski, öğretmeni Anton Rubinstein'in de etkisiyle Avrupa'nın klasik armonisinden ve eğitsel yöntemlerinden yola çıkılması gerektiği kanaatindeydi. Bu noktada Çaykovski *Beşler*'den ayrılmaktaydı. İlhan Mimaroglu konuyla ilgili şu yorumu yapmıştır.

“Çaykovski'yle ile beşler arasındaki başlıca ayrılık, işte bu öğrenim kaynağı ayrılığında kendini göstermektedir. Yoksa, Çaykovski'nin müziği, bestecinin gördüğü öğrenime rağmen, öğretmeni Anton Rubinstein'in kendi müziğinin tersine, kaskatı bir geleneğin ürünü değildir. Tepkici, gerici olmaktan çok uzaktır. Öte yandan, Çaykovski'nin aşırı duygulu bir kişi olması da geleneklerin kısır sınırları içine kapanmasına engeldi.”¹⁵

Bunların yanında Çaykovski, bunalımlar içerisinde geçen yaşamının o yoğun duygularını yapıtlarına çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. Özellikler senfonilerinde, duygu ve tepkilerini yansıtan değişik ifade biçimlerini kullanmıştır.

“Onun senfonileri, derin kişisel anlatımlardır. Bu yapıtlardaki çatışmalar, dönemin Rusya'sında yaşanan çatışmalara koşut olduğu kadar sevgiye, insanlar arasındaki uyumlu ilişkilere duyulan özleme; öte yandan bu gibi umutları boğan, zalim, baskıcı ve onun gördüğü biçimiyle gizemli güçlere paraleldir.”¹⁶

Bütün bu duygusal alt yapının yanı sıra ulusal bilince de sahip olması, besteciyi farklı bir noktaya taşımıştır. Çaykovski'yi diğerlerinden üstün kılan da budur. Üstün müzikal donanımına Rus ulus bilincini eklemesi doğal bir sentez oluşturmaya sebep olmuş ve onun klasikler arasında yer almasını sağlamıştır.

¹⁵İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yay., 5.Basım, s. 107

¹⁶Sidney Finkelstein, **Besteci ve Ulus**, Çev.: M. Halim Spatar, Pencere Yay. 1960, İstanbul, s.180-181

Sonuç olarak; müzik kültürü oluşumunda ulus bilincinin vazgeçilmez bir kavram olduğunu belirtmemiz yerinde olacaktır. Rus müziğinin bugünkü varlığını; bu bestecilerin bakış açılarına borçlu olduğu söylenirse, yerinde bir tespitte bulunulmuş olunur.

1.3.2. Alman Yaklaşımı

Rönesans'ta doğan yeni İtalyan müzikli dram sanatı zamanla Alpler'i aşmış ve Avrupa'nın öteki bölgelerine de yayılmıştır. nce İtalyan mzikilerinin Avrupa saraylarında görevlendirilmiş olmaları; sonrasında Fransa, Almanya ve öteki bölgelerden İtalya'ya gönderilen müzikçilerin, opera ve başka müzik formlarını bu ülkedeki bestecilerden öğrenmeleri gibi sebepler, Avrupa'nın her yerini geniş ölçüde İtalyan etkisi almıştır. Bu durum zamanla ulusal müzik okullarının doğmasına da yol açmıştır. Bu arada İtalyan etkisiyle yerli sanatın geliştiği bölgelerden biri olan Almanya'da meydana gelen yenilikler, özellikle dikkati çekmektedir. Bu ülkede, dolayısıyla Orta Avrupa'da, müzik Rönesans'ının doğmasına en çok emeği geçen büyük sanatçı Heinrich Schtz'tür.

Heinrich Schtz'n yazmış olduğu dini nitelik taşıyan eserleri, Almanya'da yalnız 'Passion' sanatının gelişmesini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bugünkü 'Oratorio' formunun da temellerini oluşturmuştur.

Schtz, ilk Alman operası olarak tanınan 'Daphne' (Defne) operasını bestelemiştir. Müzikli dram sanatını Almanya'ya sokan ilk mziki olarak, Martin Opitz tarafından, Rinuccini'nin librettosundan Almanca'ya çevrilen 'Daphne' metnini mziklendirmiş, böylelikle Alman müzikli sahne repertuarının en önemli eserlerinden birini ortaya koymuştur.

Almanya'da ilk olarak XIX. yy.da ünlü keman virtüözü Ludwig Spohr, Alman masallarını operaya uyarlayarak Alman romantik operasının öncüsü olmuştur. 5 Nisan 1784'te Braunschweig'de doğan ve 22 Ekim 1859'da Kassel'de len Spohr, klasik sanatı romantizme bağlayan bir sanatçıydı. Spohr, eserlerini incelediğimizde Mozart'ın etkilerini görmek de mümkündür.

Bugünün müzik icracılığında geri planda kalmış olan Spohr, müzik sanatının hemen her dalında eser verdi. Sanatçı keman virtzlğ tarihinde, büyük bir önemle yerini aldı. Senfoniler, oratoryolar ve koro eserlerinden başka oda müziği türünün hemen her formunda eserler vermiş bunların yanı sıra çok sayıda opera yazmıştır. Bu operaların arasında “Faust” (1816) nemli bir yer tutmuş ve yıllar boyunca Almanya’da sık sık sahnelenmiş ve sadece Almanya’da değil dünyada da en sevilen operalardan biri olmuştur.

Müzik dalında olduğu kadar şiirde de muazzam bir seviyeye ulaşmış olan Richard Wagner, operalarının tamamının manzum librettolarını kendisi yazmış ve XIX. yüzyılın ikinci yarısında tek başına kurduğu egemenliğini hissettirmiştir. Wagner, ocukluk çağlarında müziğe karşı pek ilgi duymamış ve daha ziyade şiirle uğraşmıştır. Bununla beraber dönemin sanatını büyük ölçüde etkilemiş olan iki değerli besteci, zamanla Richard Wagner’i de müzikal yaratışa yöneltmiş ve Wagner gibi bir dehanın müzik sanatında değerlendirilmesinde büyük bir rol oynamıştır. Bu sanatçılardan biri Ludwig Van Beethoven; diğeri ise yukarıda da belirtmiş olduğumuz üzere Carl Maria Von Weber’dır.

ağına kadar bütün olup bitenleri özetlemesi, bu yolda son sözü söylemesi ve kendinden sonraki bestecilere artık yeni biçim ile yeni yazı yöntemleri aramak zorunda bırakması bakımından Bach’ın durumu Brahms’a benzetilebilir. Nasıl Brahms’dan sonra geçmişle bağı kalmamış yenilikler gerekiyorsa, Bach’dan sonra da artık geçmişin büyük ölçüde unutulması; yeni biçimlerin, yeni tekniklerin, yeni yöntemlerin geliştirilmesi gerekiyordu. Nitekim, bunu yapabilenler; Haydn’lar, Mozart’lar, Beethoven’lar ve sonraki yılların büyük yenileyicileri ve kalıcı eserler ortaya koyanlarıdır.

Johann Sebastian Bach, yenileyici olmaktan çok bir yerleştiricidir. Yenileyici olmak gibi de bir amacı yoktur. Kendinden nceki ustaların ve kendi çağının ileri gelen bestecilerinin yaptıklarını alçak gönüllülükle incelemiş, kopyalarını çıkartmış, eserlerinin güçlü yanlarını da bu yolla elde etmişti.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK ULUSAL OPERA OKULU

2.1. Türk Ulusal Müzik Okulu ve Gelişimi

Bugün içinde bulunduğumuz toplum kavramı, elbette ki evrimleşmenin bir sonucu olarak oluşup gelişmiştir. Geçen zaman içerisinde nüfuz kazanan ideolojilerden biri olan ‘ulusalcılık’ gerek siyasal, gerekse sosyal birçok alanda toplumu etkisi altına almıştır. Bu bölümde, öncelikle *ulusçuluk* kavramını ortaya çıkaran kavramlar ve Türkiye’deki oluşum süreci dile getirilecektir. Ama bu döneme gelene kadar geçen zamanda oluşan zemini görmek adına; Osmanlı müzik kültürü ve müzikteki ilk batılılaşma çalışmalarından söz etmek gerekir.

Geleneksel Osmanlı- Türk müziğinin tarihini, belgeleriyle birlikte, bugünden ancak dört ya da dört buçuk asır öncesine kadar götürebiliriz. Bugüne kadar ulaşan geleneğin çerçevesi esas itibariyle o gün oluşmuştur.

Geleneksel Osmanlı-Türk müziği, her zaman sözlü olarak öğretilip aktarılmıştır. Bu durum, kültürel hayata önem veren ve eğitim seviyesi yüksek saray çevresi için çelişkili bir durumdur. Besteci ve icracılar arasında da okur-yazar olmayan pek azdır. Buna rağmen 19.yy.a kadar sadece sözün yazıya geçirilmiş olması şaşırtıcıdır. Bütün bu aksaklıklara rağmen günümüze kadar eserlerin devam edebilmiş olması, toplumun müzikal hafızasının ne kadar güçlü olduğunun bir göstergesidir.

Bununla birlikte tek sesli musiki zaman zaman batının çoksesli armonilerine de kulak vermiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun klasik batı müziğiyle ilk ilişkileri, İstanbul’un fethinden yaklaşık yüz yıl sonra başlar. 1553’te Fransa Kralı 1. François, Kanuni Sultan Süleyman’ın politik yardımına karşılık teşekkürünü, İstanbul’a bir müzik orkestrası gönderterek göstermiştir. Kanuni bu müzikten hoşlanmasına rağmen Türk Ordusunu rehavete sürükleyecek bir müzik olduğunu düşünmüş ve enstrümanları yaktırmıştır.

17. yüzyılda Vezir-i Azam Köprülü Fazıl Ahmet Paşa, Sultan 4. Mehmet Han’ın oğullarının sünnet düğünü ve kızı Hadice Sultan’la veziri Mustafa Paşa’nın

düğünü nedeniyle Edirne'ye, Venedik'ten bir opera topluluğu davet etmek istemiş ancak zamanın sıkıntılarından ötürü gerçekleşmemiştir. Bu durum üzerine İngiltere Kraliçesi, Sultan 3. Murad'ın eşine bir org hediye etmiştir. Ancak bu hediye şöyle bir sıkıntıya yol açmıştır; Osmanlı protokolüne göre orgcu padişaha sırtını dönemez, aksi şekilde de çalınması mümkün olmadığından org yine yasaklar listesine girmiştir. Bir süre sonra 'irade-i seniyye' ile org çalınabileceği kararı çıkınca, bu şekilde sarayda org sesleri duyulmaya başlamıştır.

Aynı yüzyılda Fransa sefiri M. De Ferriol, bir Mevlevi ayinini çoksesli bir şekilde düzenlemiştir.

19. yüzyılda Türkler de artık batı müziği ile ilgilenmeye başlamıştır. Sultan Abdülmecid döneminde, piyano çalan ilk hanımlar arasında yer alan ünlü besteci Leyla hanımefendi sanatıyla nam salmıştı.



Resim 2.1. Yüksek burjuvaziye mensup kızlar ve hanedan mensupları gerek Çırağan gerekse Dolmabahçe saraylarının müzik odalarında Müzika-i Humayun azalarından, yani erkeklerden ders alırlardı. Dolmabahçe Sarayı'nda o dönem kullanılan bir müzik odası.

Klasik batı müziği, ilk yıllarda her ne kadar sarayın himayesinde olsa da kısa süre içerisinde aristokrasi, burjuvazi ve yüksek memur çevrelerince de benimsenmiştir.

Bu dönemde saray orkestrası olan Muzika-i Humayun farklı bölümlerden oluşuyordu. Saray orkestrası, saray korusu, saray opera orkestrası ile saray operet orkestrası, sarayın muhtelif salon ve oda müziği toplulukları, askeri saray bandosu Muzika-i Humayun'un önemli bölümleridir. Klasik müziğin modern batı müziğiyle birleştiği bu topluluk, en parlak dönemlerinde 500 kişiyi bulan geniş bir kadroya sahiptir.



Resim 2.2. Batı Tarzı Osmanlı Bandosu

Bu sanat yaşantısının yanı sıra bu dönemde Fransız İhtilali etkisiyle belli düşünceler, Osmanlı'nın son dönemlerine damgasını vurmuştur.

Bu fikirlerden bahsetmeden önce *ulusçuluk* kavramı, genel olarak ele alınacak olunursa;

“Milliyetçilik üzerine çalışan teorisyenlerin çalışmalarının yönünü değiştirmesine sebep olan 3 teori vardır. Bu teoriler şunlardır;

1. Ulusların, tarihçinin gözündeki nesnel modernliği karşısında milliyetçilerin gözünde sahip oldukları öznel kadimlik.
2. Sosyo-kültürel bir kavram olarak milliyetin biçimsel evrenselliği karşısında kavramın somut tezahürlerinin iflah olmaz bir biçimde tikel olması. Yani ayırt edici nitelikler atfedilmesi.
3. Milliyetçiliklerin, siyasal güçleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan felsefi boşluklar.

O halde antropolojik bir bakış açısıyla ulus kavramı hakkında şu tanım önerilebilir: Ulus, hayal edilmiş bir siyasal topluluktur. Kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içinde olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir.”¹⁷

Bütün bu teorisyenlerin görüşlerinin yanı sıra, ulus kavramı, Anadolu’da farklı dönemlerde farklı şekillerde ortaya atılmıştır. 13.yy.da kendine has gelenekleri bulunan Türkmen ağırlıklı beylikler, yerlerini büyümekte olan Osmanlı beyliğine bırakmış ve kısa zamanda gelişen imparatorluğun bir parçası olmuştur. İmparatorluk kavramı, temelde *ulus-devlet* anlayışıyla uyumsuz; amaç bir kültür çevresinde bir arada durmak değil yayılmacı politikalar güderek daha fazla toprak edinmek ve o topraklarda yaşayan toplulukları da imparatorluğun bir parçası haline getirmektir. Bu sebeple 600 yıllık imparatorlukta gerileme dönemine gelinceye kadar bu kavramlar çok fazla tartışılmamıştır. Çünkü ortada gerek siyasi gerek askeri gerekse ekonomik yönden çok güçlü bir imparatorluk vardır. Ta ki askeri başarısızlıklar siyasi ve ekonomik buhranları peşinden sürükleyene kadar. İşte bu dönemde kültürel kavramlar yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Osmanlıcılık, Ümmetçilik, Turancılık gibi görüşler; farklı grupları çevrelerinde toplamıştır.

Bu değişikliklerin takip edilebileceği en iyi yöntem, dönemin sanat hayatının irdelenmesidir. Sanat hayatını *milliyetçi* tavırla ele alan ve döneminin sanat hayatını etkileyen en önemli kişilerden biri Ziya Gökalp’tir.

¹⁷ B. Anderson, **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, Metis yay., İstanbul, 1993, s.20

Ziya Gökalp, Türk milliyetçiliğinin de şekillenmesinde rol oynayan önemli isimlerden birisidir. Özellikle İttihat ve Terakki'nin iktidarda olduğu yıllarda eserlerinin büyük bir bölümünü kaleme almış; cemiyete, fikri ve siyasi anlamda destek sağlamıştır. Özellikle yukarıda da belirtilen fikirler karmaşasında Türkçülük fikrini ortaya koymuş ve bu görüşün siyasete katılımında birincil derecede etkili olmuştur. Gökalp'e göre ulus, toplumsal grupların en gelişmiş halidir ve toplum, toplumsal birlik ve dayanışmaya dayanır. Bunu en çok destekleyen kavramların ise dil ve kültür olduğunu söyler. Dil ve kültür birliği olmadan ulus bilincinden söz edilemeyeceğini vurgular. Türk tarihinin ilk sosyologlarından biri olan Gökalp, bu görüşlerinin yanında '*din*' kavramını siyasetin tamamen dışında tutar. Bu sebeple de imparatorluk yapılanmasına ters düşer. Ona göre dinin siyasallaşması, topluma ve ulus bilincine büyük zarar verir. Siyaset bilimci, yazar Taha Parla Gökalp için; "İttihat ve Terakki'nin resmi, Kemalistlerin gayri resmi ideologu" demiştir.

2.2. Ulusçu Yaklaşımın Türk Müziğine Sağladığı Yaratım Potansiyeli ve Türk Beşleri

Ulusçu yaklaşım, daha önceden de bahsedildiği gibi, Fransız İhtilali sonrasında yayılan özgürlük, hürriyet gibi kavramlarla can bulmuş ve dönemin gerek sosyal gerek siyasal gerekse kültürel hayatını derinden etkilemiştir. Yeni kurulacak olan Cumhuriyet'in temelleri de yeni boyutlar kazandırılarak yine bu fikirler üzerine kurulmuştur. Bu fikir, sadece ırk üzerinden hareket eden ve içi boşaltılmış bir fikir değil, aksine kültürel zenginliğe sahip olan ve bu kültürel birlikteliğin zenginliklerinden faydalanan; adil bir ülkenin fikrini yaratmıştır. Konuyla ilgili belli dönemlerde halk araştırmacıları, önemli derlemeler yapmış ve kültürel birikime sahip çıkmışlardır. Bu dönemin öncesinde de kültür kavramı dönemin sanatçıları tarafından irdelenmiştir. Folklor üzerine pek çok farklı fikirler ileri sürülmüştür.

"Rıza Tevfik'e göre folkloru ulusa mal eden temel nokta "anonimlik" ise, Ziya Gökalp'e göre folklor "Türk ulusunun" özgün kültürünün bozulmadan biriktirdiği bir depodur. Fuad Köprülü folklorun ulus-devlet "idaresi" için bilgilendirici hatta "istihbarat" verici rolüne dikkat çeker. Selim Sırrı ise "Dünyanın en meraklı folkloru Türk ilinde bulunur" diyerek folklorun bir ülkeyi başka ülkeler nezdinde "temsil etmesi" boyutunu vurgular. Bu yazarların

çoğu için Avrupa'yla mukayese anahtar bir noktadır. Avrupa'da folklor konusunda fikir üretmiş olan Herder, Thoms, Grimm Kardeşler ve Van Gennep gibi birçok araştırmacı-aydına referans verirler.”¹⁸

“Türk Ulusal Kimliğinin Uluslararası Sanat Müziği'ne yansımaları, Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarıyla ilintilidir. Dönemin kültür politikaları, Cumhuriyetçi ideoloji tarafından beslenmiştir. “Uluslararası Sanat Müziği'nin Türkiye'deki yaratım boyutuna bakılacak olursa; bestecilik alanında ilk sırada yurt dışında eğitim almış besteciler bulunmaktadır. Özellikle bu bestecilerden ilk beş kişi bir "ulusal" müzik grubu gibi düşünülerek "Türk Beşleri" olarak adlandırılmışlardır” (Yöre, 2005: 2). Türkiye, tarihin derinliklerinden gelen çok zengin ve çeşitli kültürlerin birleşiminden oluşmuştur. Ülke, coğrafi konumu gereği Avrupa, Kafkaslar, Ortadoğu, Akdeniz, Kuzey Afrika gibi farklı coğrafyaların kesiştiği bir noktadadır. Bu kültürel zenginlik, Anadolu coğrafyasının yerel müziklerine de yansır.

Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları çerçevesinde, bu müziksel zenginliklerden kısmi ölçüde faydalanılmıştır. Bu bağlamda, tıpkı Rus Beşleri ve Fransız Altılıları gibi Türkleri ifade eden bir küme oluşmuş ve o küme de Türk Beşleri kümesi olarak adlandırılmıştır. Bu Cumhuriyetçi beşli küme, eserlerinde daha çok Türk Yöresel Müziği ya da Türk Sanat Müziği gibi ulusal türlerden yararlanmıştır. Sözgelimi Ulvi Cemal Erkin'in “Köçekçe” ve Ahmet Adnan Saygun'un “Yunus Emre Oratoryosu” gibi. Ulusal ezgilerin ya da değerlerin Uluslararası Sanat Müziği'ne aktarımı, daha çok türkülerin çok seslendirilmesi ile oluşur. Özellikle birinci kuşak besteciler, Uluslararası Sanat Müziği'nde yerel öğeleri daha klasik bir üslup ile bestelerken, ikinci ve üçüncü kuşak bestecilerin ulusalcı ruhu bir parça kaybedip daha çok çağdaş, elektronik ve avangart müzik türlerine yöneldiği görülmektedir.

Türk beşlerinin yaklaşımına göz atıldığında, bu bestecilerin Uluslararası Sanat Müziği'nin çeşitli dönemlerine ait teknik ve stilleri benimsemiş olmalarına karşın, çoğunluğunun geleneksel müzik öğelerinden veya eserlerinden yararlandığı görülmektedir. Türk Beşleri'ndeki Ulusalcılık, geleneksel ezgi dizilerini (Necil Kazım Akses: İtri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo), geleneksel çalgıları (Hasan Ferit Alnar: Kanun Konçertosu), geleneksel müzik türlerini (Necil Kazım Akses: Çiftetelli), Türk Ulu Ozanlarını (Ahmet

¹⁸ Arzu Öztürkmen, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, 3. Baskı 2009, İstanbul, s. 37-38

Adnan Saygun: Yunus Emre Oratoryosu) yerel müzik gereci olarak kullanmalarından ileri gelmiştir.”¹⁹

Bu fikirle yola çıkılarak yapılan başarılı çalışmaların başında şüphesiz *Türk Beşleri'nin* çalışmaları gelmektedir. Bu Türk bestecilerinin ortak yönü, başlangıçta ulusalcı bir kavrayıştan yola çıkarak, yerel müziğimizin renklerinden faydalanmışlardır. Ancak sonraları geleneksel müziğimizden yararlanmaları giderek azalarak, her biri ulusal üstü, kendi özgün duyuş ve düşüncülerini geliştirme yolunda ilerlemiştir. Bu durum da onların sonraki dönemlerde farklı yönleri olduğunu göstermiştir. Evin İlyasoğlu, Türk Beşler'i için şunları söylemiştir:

“İlk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya dökülmesi, incelenip değerlendirilmesi, önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupa'nın birçok ülkesinde XIX.yy.'ın sonu ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme akımının bir uzantısıdır bu başlangıç. Türk halk ezgileri ve geleneksel sanat müziğimizin modal (makamsal) karakteri, aksak ritimler içindeki yapısı, yalnız bizim bestecilerimizi değil giderek dünyanın uzak köşesindeki müzisyenleri de ilgilendirmektedir.”²⁰

Cemal Reşit Rey, piyanist, orkestra şefi ve eğitimci olarak müzik tarihimizde yer alan önemli bir bestecidir. 1913'te ailesiyle birlikte Paris'e yerleşen Rey 1925'te Türkiye'ye dönmüş ve öldüğü güne değin çoksesli müziğin geliştirilmesi ve yaygınlaşması yolunda ısrarlı ve başarılı çalışmalar yapmıştır. Cemal Reşit'in bestecilik serüveni, 1926'da Türk halk müziği gerecinden faydalanarak yazdığı “12 Anadolu Türküsü” ile başlamıştır. 1930'lu yıllarda yazdığı operetlerle halkı çoksesli müziğe yakınlaştırmayı hedeflemiştir. Bu dönemde bestelemiş olduğu “Orkestra İçin Enstanteneler” (1931) ezgideki ve çok yüzeyli kuruluşundaki özgünlüğünün yanısıra, izlemciliğin parlak ve ışıltılı aydınlığını da taşımaktadır. Yeni klasikçiliğe doğru yönelen daha kapalı, gizemci, tasavvuf felsefesine doğru eğilen yapıtları ise 1950'den sonraki yıllara aittir.

¹⁹ Banu Mustan Dönmez, Selin Oyan, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 18, Aralık 2015, s. 93

²⁰ Evin İlyasoğlu, **25 Türk Besteci**, Pan Yay., İstanbul, 1989,s.1

Ahmed Adnan Saygun, 1928’de devlet sınavını kazanarak Paris’e gitmiş ve Eugene Borrel’den armoni, d’Indy’den kompozisyon dersleri almıştır. 1939’da Halkevleri müfettişliği ve CHP’nin müzik danışmanlığı görevlerini yerine getirmiştir. 1940’ta Ankara’da ‘Ses ve Tel Birliği’ adında bir dernek kurmuştur. Ankara ve İstanbul konservatuvarlarında eğitimci olarak yeni kuşaklar yetiştirmiştir. 1931’den sonra ise etnomüzikoloji dalında incelemeler yaparak, yerel müziğimiz üzerindeki araştırmaları ile Türkiye’yi temsil etmiştir. Ahmed Adnan Saygun, başlarda geleneksel müziklerimizden büyük ölçüde yararlanmıştır. 1946’da bestelemiş olduğu Yunus Emre Oratoryosu buna iyi bir örnek teşkil eder. Yerel motiflerden yola çıkan ve yaratıcı Türkiye için de kendine özgü apayrı bir değeri temsil etmektedir. Bu değer; yalnızca bir besteci değil aynı zamanda bir müzikolog olmasından ileri gelir.

Ulvi Cemal Erkin İstanbul’da, 7 yaşında iken, piyanist Adinolfi’den dersler almaya başlamıştır. Galatasaray Lisesi’nde okurken de müzik çalışmalarına devam etmiştir. Eserlerinde geleneksel ezgilerin renklerini buluşçu bir kavrayışla öne çıkaran besteci, yeni klasikçi eğiliminin yanısıra, dolgun ve yeni bir armoniyle etkileyici ezgiler yazmış ve başarılı bir şekilde ritmik yapılanmayı kullanmış, parlayan bir orkestranın olgun örneklerine yer vermiştir. Eserlerinin yapısı incelendiğinde, ileri müzik eğilimini sergilediği görülür. “Büyük Orkestra” için iki danstan sonra bestelemiş olduğu, *Bülbül* ile *Ayın Ondördü* (1932) adlı eserindeki ‘Bülbül’ adlı türküyü, halk ozanı Aşık Veysel’den almıştır. Bu durum onun, üretim sürecinde, değerlerine ne kadar bağlı olduğunun da göstergesidir.

Hasan Ferit Alnar, 1927’de açılan devlet sınavını kazanarak Viyana Devlet Müzik Akademisine girmiş, orada Oswald Kabasta’nın orkestra şefliği öğrencisi olmuştur. Akademinin yüksek bölümünü 1932’de bitirerek memleketine dönüş yapmıştır. Bestelediği Kanun Konçertosu ile (1944-1951) geleneksel bir çalgımıza orkestra eşliğinde ilk defa solo partisyonu yazmıştır. Geleneksel Türk müziği kökeninden gelen bestecimiz, eserlerini Türk Müziğine dayandırmış, sade bir armoni kullanmayı tercih etmiştir.

Necil Kazım Akses, Türk Beşleri'nin en genç üyesidir. Bestecilik kavrayışı, o döneme göre iyilikçiliği temsil etmektedir. Geleneksel renkler onun eserlerinde dolaylı biçimde yer alır ve “uzak bir andırış” tan öteye gitmemektedir. Bu özellik bestecinin kişisel deyişi önemsediğini gösterir. En bilenen eserlerinden “Ankara Kalesi” isimli senfonik şiiri (1938-1942), ton dışı müziğe yaklaşan armoni anlayışıyla dönemini aşan bir müzikal lezzet yaratmıştır.

2.3. Türkiye’de Atatürk Devrimleri’nin Müziğe ve Özel Olarak Operanın Gelişimine Katkıları

Türk Müzik Okulu’nun gelişim sürecinden bahsedilirken muhakkak ki Atatürk devrimlerinin müziğe ve operaya yansımalarından da bahsedildi ancak bu noktada devrimin neticesinde oluşan sonuçlardan değil, devrimin sebebini oluşturan değişimlerden bahsedilmelidir.

Atatürk’ün büyük Türk devriminde operaya verdiği önemin temelleri, Cumhuriyet’ten önceye dayanır. Mustafa Kemal, zihninde devrim ve yeniliklerle dolu bir zabıt olarak 1910 yılında *Picardi Manevraları* sebebiyle Paris’e gitmiş, dönüş yolunda Viyana, Budapeşte ve Bükreş’te kalmış; böylelikle Avrupa’yı tanıma fırsatı yakalamıştır. Sonrasında bir süre Sofya’da kalıp Osmanlı’dan kısa bir müddet önce ayrılmış olan Bulgar topraklarını incelemek istemiştir. Bu dönemde Sofya’da bir opera olduğunu görmüş ve ilk gösterimine katılmak için büyük çaba sarf etmiş; şans eseri o dönem Sofya’da olan Varna mebusu Şakir Bey aracılığıyla operayı izleme fırsatı bulmuştur. Sahnelenen opera Bizet’nin *Carmen* adlı operasıdır. İlk perdeyi büyük bir heyecanla izleyen ve oyuncuların etkisinden çıkamayan Mustafa Kemal -ki kendisi sonrasında bu sanatçılarla dost olacaktır- diğer perdeleri sükûnetle ve dalgınlıkla izler. Gösterinin sonunda Şakir Bey’le kaldıkları otele giderler odalarına yerleşirler. Bir süre sonra Şakir Bey’in odasının kapısı çalar. Kapıyı çalan genç zabıttır. Uyku tutmamıştır ve dertleşmek ister. Hatıratlardan edinilen bilgiye göre Mustafa Kemal o akşam şunları söyler;

“Şakir, kim ne derse desin, şimdi Balkan harbinde yenilmemizin sebebini daha iyi anlıyorum. Ben bu adamları çoban diye bilirdim. Oysaki baksana operaları bile var. Opera’da oynayacak sahne sanatçıları, müzisyenleri, dekoratörleri... Hepsi yetişmiş. Ahh! Bizim memleketimiz de acaba operaya kavuşacağı günleri görebilecek mi? O seviyeye bir gün çıkabilecek miyiz?”²¹

Söylenilene göre o akşam Mustafa Kemal’in gözü umut dolu bir ışıkla parıldamıştır. Bu parıldama, bir devrime karar verdiği ve uygulamaya geçirdiği zamanlardaki parıldamayla aynıdır.

Bu bilgiler ışığında Cumhuriyet’in kurulduğu yıllardaki en önemli eğitim çalışmaları hiçbir zaman güzel sanatlardan uzak düşmemiş daima pozitif bilimlerle aynı paralellikte devam etmiştir.

1923’te kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Fransız Devrimi’nin ve Aydınlanma felsefesinin ilkelerinden yola çıkarak kurulmuştur. Bununla birlikte geliştirdiği eğitim ve kültür politikaları doğrultusunda “ulusalcı” dır. Bu yönde uygulanan eğitsel reformlar, 1924’te yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile başlamıştır. Bu yasa ile laik eğitimin ve öğretimin ilkeleri bir bütünsellik kazanmış, ders programları buna göre hazırlanmış ve ‘Müzik Dersi’ müfredat programlarına alınmıştır. Bu bakış açısı, müziği bir eğlence kaynağı olmaktan çıkarmış, özgür düşünce temelindeki yaratıcılık ortamına doğru yönlendirmiştir.

Ulu Önder Atatürk, 1 Kasım 1934’te Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde yaptığı 4. Yasama yılı açılış konuşmasında güzel sanatlara olan bakışını şu şekilde dile getirmiştir.

“Arkadaşlar,

Güzel sanatların tümünde, ulus gençliğinin ne denli ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır, Ancak, bunda en çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. (Alkışlar) Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

²¹ Altan Deliorman, **Mustafa Kemal Balkanlar’da**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1959, sf.9-12

Bu gün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. (Bravo sesleri, alkışlar) Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal müziği yükselir, evrensel musiki içinde yerini alabilir.

Kültür İşleri Bakanlığının buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.”²²

Bu onun ulusçu bakış açısıyla müziğe ve sanatın diğer alanlarına kazandırmış olduğu yeni boyutun bir göstergesidir.

Cumhuriyet Dönemi, halkbilim çalışmalarının da beşiği olmuştur. O güne kadar yalnız yerel halkın ve müzisyenlerin dağarcığında bulunan halk müziği örneklerinin, bir şekilde kâğıt üzerine geçirilerek, yeni müzik anlayışına uygun eserleri yaratma yolunda, yetiştirilecek bestecilere ulaştırılması bekleniyordu. Bu gereklilik, yapılacak olan derleme çalışmaları ile yerine getirilecekti.

Halk müziği ile ilgili en önemli kurumlardan biri Türk Halk Bilgisi Derneği’dir. Halk müziği üzerine olan çalışmalar 1925 yılında – derneğin 1927 yılında kurulmasından iki yıl önce- başlar. Derneğin merkezi İstanbul’dur. Dernek halk müziğini içeren broşür ve kitaplar yayınlamıştır.

1932 yılında kurulan Halkevleri’nin de bu yönde çok sayıda çalışması mevcuttur. Halkevleri’nin amaçlarından biri; “Ulusal halk şarkılarını kabileler ve köyler arasında derlemekle yükümlüdür.” maddesidir. Bu amaçları doğrultusunda; Cumhuriyet’in kuruluş felsefesi bağlamında ulusçuluk anlayışıyla örtüşen bir araştırma ve kültürel değeri sahiplenme davranışı gösterilmiştir.

Bilindiği üzere Cumhuriyet yıllarına gelinceye kadar, pek az istisnaıyla, okullarda müzik dersi yerine ilahiler ve padişahların tahta geçişini anlatan cülusiyeler öğretilirdi.

²² Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı (TR)
https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm

“İstiklal savaşı yıllarında Ankara’da Büyük Millet Meclisi bandosunun şefliğini yapmış olan ilk değerli Türk bestecisi İsmail Zühtü aynı zamanda Ankara’da çağdaş anlamda da musiki dersleri veriyordu. Mümkündür ki ciddi bir musiki dersinin ne olduğunu Mustafa Kemal bir okul ziyaretinde görmüş olsun. Fakat önce saraya sonra halifelğe bağlıyken halifelğin kaldırılması üzerine açıkta kalan Mabeyn Orkestrası, Mabeyn Bandosu ve Mabeyn Fasıl Heyeti Atatürk’ün tensibiyle Ankara’ya nakledildiği zaman gene onun terkinisiyle okullarda çağdaş anlamlarda bir müzik eğitimi ve öğretimi yapılmasını sağlamak maksadıyla bir Musiki Muallim Mektebi açılması ve Orkestra ile bando üyelerinin bu okulda görevlendirildikleri aynı zamanda onun yukarıdaki sözleri ile belirttiği konservatuarla dileğine doğru da atılmış ilk adımdır.”²³

“Memlekette işleri yürütecek bilgi ve tecrübeye sahip maliyeci, iktisatçı hemen hemen yok. Doktor sayısı az mı azdır. Akla elbette maliyeci, iktisatçı, doktor, hukukçu yetiştirmek gelir, Fakat bu kara tablonun ötesindeki aydınlıkları gören ve Türk milletini o aydın ufuklara eristirecek yolları arayan Mustafa Kemal, o evsiz, otelsiz, lokantasız Ankara’da kararını veriyor ve telkini yapıyor. Bu telkin müspet ilimlerin yanı sıra ve onlarla aynı önemde olarak musiki ve plastik sanatlar için Avrupa’ya Türk gençlerinin gönderilmesi yolundadır. İstanbul’da Sanayi-i Nefise Mektebi’ni ve Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’ni yepyeni bir anlayışla ele alan ve zamanla bunlardan bir Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve bir Devlet Konservatuarı çıkaran, yeni nesiller yetiştiren; operaların, orkestraların kurulup gelişmelerine birinci derecede yardımcı olan işte bu 1925 ile onu takip eden birkaç yıl içinde, Atatürk’ün irşadiyle yetiştirilmiş olan bu Türk gençleri; Atatürk Türkiye’sinin ilk kuşağıdır.”²⁴

Atatürk Türkiye’sinden bahsettiğimize göre Cumhuriyet Devrimi’nin eğitim ayağını oluşturan Köy Enstitüleri’nden ve bu eğitim anlayışının müzikal eğitime verdiği önemden bahsetmemek olmaz. Öncelikle Köy Enstitüleri’nin genel amaç ve ilkelerinden bahsetmek gerekir;

“1. Eğitim öğrenciye öğrenmeyi, araştırmayı öğretmeliydi. Eğitim araştırmaya, incelemeye ve deneye dayanmaktaydı.

²³Ahmet Adnan Saygun, **Atatürk ve Musiki**, Ant Müzik Vakfı Yay. Ankara, 1987, s.19

²⁴A.e. s.19

2. Üretim için eğitim yapılmalıydı. Bir aracın, bir gerecin benzerini üretmek yeterli değildi. Öğrenci kendisi üretmeliydi. Yapılıp yıkılacak bir duvar yapılmamalıydı, onun yerine bir bina yapılmalıydı.
3. Eğitim öğrenci merkezli olmalıydı. Her türlü eğitsel, kültürel, ekonomik ve toplumsal etkinlikler öğrencinin daha iyi yetişmesine yönelikti.
4. Eğitim sürekli olmalıydı. Köy Enstitülerinde mal, hizmet, düşünce ve eğitimin üretimi dur durak bilmeden sürdürülürdü.
5. Her türlü etkinlik köyü kalkındırma ülküsüne hizmet etmeliydi. Öğrencilerin bütün çalışmalarında özen gösterilen, köy ülküsüydü.
6. Enstitü eğitimi laik olmalıydı. Her öğrenci kendi dinsel inancında özgürdü. Enstitülerin yönetimi öğrencilerin dinsel görevlerini yapmasına karışmaz, üstelik dinsel görevlerini yapmak isteyenlere olanak hazırlardı.
7. Eğitim demokratik olmalıydı ve öğrencilere demokrasiyi yaşatmalıydı. Köy Enstitüleri öğrencilerine düşünme, düşüncesini değişik anlatım araçlarıyla anlatma, istenç (irade) ve eylem özgürlüğü vermişti. Bu özgürlüklerin tek sınırı, başkasının özgürlük sınırı idi. Öğrenciler eğitim programlarından günlük işlerin yönetimine varıncaya dek, ya yönetime katılır ya da kendileri yönetirdi.
8. Enstitüye giren her öğrenci başarılı olmalıydı. Seçilip alınan öğrencilerin, başarılı olacağı alanı, sanatı seçmeleri olağandı. Öğrencilerin gizil güçlerini yeterliğe dönüştürmek için Köy Enstitülerinde her türlü olanak vardı, eğer yoksa yaratılırdı. Okuma sürekli destekleniyordu (Yücel, 1997).”²⁵

Buna göre Köy Enstitüsü çalışmaları müzik programlarının oluşturulması safhasında; yerli, yabancı birçok eğitim-bilimci inceleme yoluna gidilmiştir. John Dewey, Georg Kerschensteiner, Heinrich Pestalozzi, Emile Jacques Dalcroze, Zoltan Kodaly, Carl Orff, Shinichi Suzuki gibi pedagoglara ve Konstrüktivizm “Oluşturmacılık” eğitim anlayışına ulaşılmıştır. Daha sonra da İsmail Hakkı Tonguç’un da katkılarıyla eğitim anlayışı oluşturulmuştur.

²⁵ Tuğçem Kar, *Bir Eğitim Modeli Olarak, Köy Enstitülerinde Müzik Eğitiminin İncelenmesi Ve Şarkı Dağarcığının Kullanılabilirliği*, TC Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tez, 2008, İstanbul, s. 22



Resim 2.3. Hasanoğlan Köy Enstitüsü Müzik Sınıfı

Yukarıdaki bilgiler ışığında sanat kavramı halkın ulaşabileceği bir hal almıştır. Kendinden önceki imparatorluk döneminde, programlanmış sanat eğitimi sadece belli bir zümreye hitap ediyorken *Köy Enstitüleri* döneminde şehir imkânlarından uzakta yetişecek taşra insanına, düzenli sanat eğitimi ulaştırılmıştır.

“Köy enstitülerinde müzik eğitimi üzerine oluşturulan ana başlıklar şu şekildeydi;

1. Müziksel İşitme, okuma yazma eğitimi,
2. Şarkı söyleme eğitimi,
3. Çalgı çalma eğitimi,
4. Müzik dinleme eğitimi,
5. Müziksel yaratma eğitimi,
6. Müziksel bilgi eğitimi,
7. Beğeni eğitimi,

8. Müziksel duyarlılık eğitimi,

9. Müziksel iletişim ve etkileşimde bulunma eğitimi.”²⁶

Bağlamanın yanı sıra şan ve solfej dersleri eklenmiş; keman, piyano gibi batı çalgılarının da eğitimi verilmeye başlanmıştı. Ayrıca yurtdışından opera kayıtları getirtilip derslerde öğrencilere dinletiliyordu. Bu durum da o günün imkânsızlıklarını düşündüğümüzde; yeni bir medeniyet kavramı oluşturulmaya çalışan *Cumhuriyet Devrimi*’nin operaya ve klasik müziğe verdiği önemi göz ardı edemeyeceğimizin bir göstergesidir.

²⁶A.e. s. 3

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK OPERASI'NIN ULUSAL KİMLİĞİ ve AHMED ADNAN SAYGUN

3.1. Ahmed Adnan Saygun'un Müzikal Veriminde Ulusçu Yaklaşımın Yeri

Hem batı hem de doğu müziğiyle iç içe bir şehir olan İzmir'de dünyaya gelen Ahmed Adnan Saygun, çocukluk yıllarını bu müzikal zenginlik içinde geçirmiştir.

İzmir'de o dönemde düzenli olarak orkestra konserleri verilmekteydi. Hatta bu konuda İzmir, neredeyse İstanbul'dan bile ileri bir durumdaydı. 1800'lerin sonunda İzmir'de Beethoven, Mozart, Haydn gibi bestecilerin besteleri seslendiriliyordu. 1904'te yani Milano'daki prömiyerinden sadece bir sene sonra İzmir'de sahnelen *Madam Butterfly* operası Ahmed Adnan Saygun'un yetiştiği dönemlerde İzmir'de önemli ölçüde batı müziği kültürünün olduğunun açık bir göstergesidir.

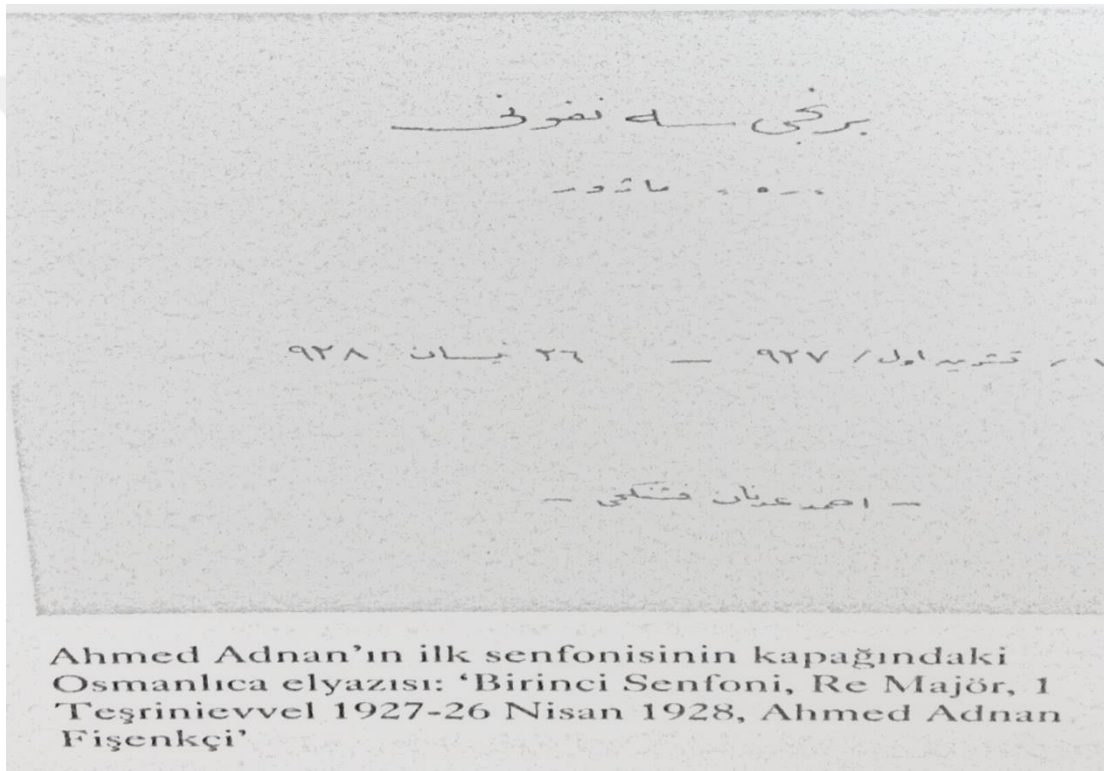
Şehirdeki batı müziğinin yanı sıra ünlü besteci, babasının Mevlevi olması sebebiyle musikiyle dolu bir evde yetiştirilmişti. Küçük yaşlarda ablasının uduna gösterdiği ilginin farkına varan ailesi oğullarını da ud dersine başlatmış; oğullarının kısa süre içinde zor bestelere geçebilecek boyutta ud çalabildiğine şahit olmuşlardı.

Ahmed Adnan Saygun'un batı müziği ile tanışması; İzmir Sanayi Mektebi'nin okul bahçesinde verdiği konserlere düzenli katılımıyla gerçekleşmiştir.

“Adnan Saygun'un müziğinin genel karakteristiği; Türk makamlarına dayalı olarak ancak Avrupa kilise modlarından da etkilenerek modal bir anlayışa göre kaleme alınmış olmasıdır. Kendisi modal müzik konusunda hem makaleler yayımlamış hem de 1966 ve 1974 senelerinde 'Modal Müzik Kongresi' başlığı altında düzenlenen kongrelere öncülük etmiştir. Saygun'un bu derece ilgisini çeken modal müzik konusunun da ona Paris yıllarında, Schola Cantorum'da aşılması görülmektedir. Hristiyan dini müziğine önem verilen Schola Cantorum'da, eski kilise modları da detaylı bir şekilde incelenmekteydi. Hatta d'İndy'nin metodunda Gregoryen ezgilerinin analizleri bulunduğu görülmekteydi. Ancak Daha da önemlisi Saygun, burada Amedee Gastoue'den (1873-1943) Gregoryen ezgileri konusunda

ders almıştır. Gastoue, kilise modları üzerine değerli çalışmaları olan, Papa X. Pius tarafından Vatikan arşivlerindeki müzik eserlerinin kataloglanması ile görevlendirilmiş bir müzisyendir. Kendisi aynı zamanda gregoryen ezgisinin eski Yunan kökenli yerine doğu kökenli olduğunu savunan ilk müzikologlardandır. Bu eserlerinde de modal müziği serbestçe kullanmıştır.”²⁷

“Yunanlıların Anadolu musikisinden istifade ve bu musikiye ait makamları (mode) Phrygisti adı altında toplayarak kendi milli sistemlerini ithal ettikleri malumdur.”²⁸ diyen Ahmed Adnan Saygun’un ise bu görüşlerden etkilenmiş olduğu açıkça ortadadır.



Resim 3.1. Ahmed Adnan Saygun’un ilk senfonisinin kapağındaki Osmanlıca elyazısı: Birinci Senfoni, Re Majör, 1 Teşrinievvel 1297, 26 Nisan 1298, Ahmed Adnan Fişenkçi.

Paris yıllarında batı müziğini ve batı doğu sentezini yakından inceleme şansı bulan Ahmed Adnan Saygun, mahallileşme üzerine de farklı görüşler ortaya koydu. Osmanlı’nın, Avrupa’nın ortalarına kadar ulaştığı yıllarda siyasi sınırların yanında; Türk adetleri, Türk yemekleri, Türk sazları da bu topraklara ulaşmıştı. Mozart’ın Türk üslubunda marş yazmasının; sonrasında Beethoven’ın 9. Senfoni’yi yazarken bu

²⁷ Fikri Çiçekoglu, “Adnan Saygun’a ait Hatıralar”, **Ankara Filarmoni Dergisi**, Şubat 1950, s.5

²⁸ **Adnan Saygun’dan Nilüfer Saygun’a Mektup**, Paris, 21 Haziran 1953

üslubu esin kaynağı olarak almasının şüphesiz ki bu durumla ilgisi vardır. Onların mehter marşını duymasına gerek yoktur. Müzik o kadar kültüre dair bir kavramdır ki o kültürün kıyafetindeki nakış ya da bir çeşit yemeği bile bu havayı yakalamalarını sağlayabilir. ‘Saray’dan Kız Kaçırma’ operasındaki baskın enstrümanların davul, zil ve müselles (üçgen) olması da tesadüfi değildir. Ahmed Adnan Saygun bu durumu *mahallileşme etkisi* olarak açıklar. Buna örnek olarak Beethoven’ın İskoç, İrlanda ve Gal havalarından oldukça fazla etkilendiğini gösterir. Hatta *Yedinci Senfoni*’indeki melodilerden bir tanesi Hırvat halk şarkısıdır. Bu noktada da Beethoven’ın ferdi tavrını aşarak toplumun özlerinden ve dinamiğinden uzaklaşamayacağını ve bu bakımdan sanatın kapılarını *mahalli renklere* kapatamayacağını söyler. Ahmed Adnan Saygun’a göre; bireysellikten mahalli renge; mahalli renkten milliyet şuuruna hareket edilebilir. Buradan başlayarak da hayatın başka tezahürlerine gitmek ve cemiyetleri idare eden kanunlara, ihtilalleri hazırlayan tazyiklerle -baskılara- ulaşmak ancak bu şekilde mümkün olur. Mahallileşme üzerinden milli şuura ulaşmak şunun gibidir der; sanki hayat kırk odalı bir handır ve oraya bir tek kapıdan girilir. O kapıyı bulunca rengârenk odalar kendini gösterecektir.

“Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir. Yağmur yağar, güneş açar ve kendini rüzgâra veren yaprakların arasından günün birinde renk renk bir meyve belirir. Bu meyve ne ağaç ne topraktır. Fakat hayatını, kendi için nefes alan yapraklara, kendi için toprağa dalan köklere ve ona usareyi eriştiren gövdeye borçludur.”²⁹

Bununla birlikte Ahmed Adnan Saygun, müziğin geleceğe uzanan bir meşale olduğunu da vurgular. Mehter kendini, dinamiğini kaybetmeden bandoya dönüşecektir. Ona göre bu doğal bir dönüşümdür. Aksi takdirde değerler, özlerini kaybeder ve bu onun *ulusalcı* fikrine ters düşen bir durumdur. Ahmed Adnan Saygun, çoksesli müzikte halk müziğinin ve halk kültürünün malzeme olarak kullanılması gerektiğini; sanatta/müzikte atılımın, halk kültürünü gerçekçi olarak özümseyip sanat eserlerine yansıtmakla olabileceğini ve bunun dışındaki çabaların samimiyetten uzak olacağını sık sık dile getirmiştir. Ona göre çoksesli müziğin kaynağı ve gelişmesi,

²⁹ Ahmed Adnan Saygun, *Yalan.. Sanat Konuşmaları*, İstanbul, 1945, s.30

gerçekçi anlamda yansıtılabilecek ve *ulus rengini* koruyabilecek halk müziğine bağlıdır. Tabii bu durum, bir taraftan da çoksesli müzikteki tüm akım ve stillerin yadsınıp sadece ulusalcı yaklaşımla çoksesli müzik yapılması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Sanat eseri sadece ve sadece kendi köklerinden güç alarak geliştirildiğinde kalıcı bir hal alabilir.

Seyit Yöre, Ahmed Adnan Saygun'un kültürüne bağlı olmasının sebeplerini belli maddeler altında toplamıştır “

1. Çocukluğunun İzmir'de savaş yıllarında geçmesi (1919-1923), ve bu dönemden itibaren ulusuna, Anadolu'ya ve sonradan tanışacağı Atatürk'e olan bağlılığı,
 2. Küçük yaşta geleneksel Türk müziği ile tanışması, ud nağmeleri içinde büyümesi,
 3. Paris'te Schola Cantorum'daki gelenekçilik düşüncesinin, dini müzik eğitiminin ve buna bağlı modal yapının etkisi,
 4. Saygun'un Atatürk'ün milli şuur ve milli kültür görüşlerinden etkilenmesi (1933)
 5. 1936'da Bela Bartok ile Anadolu'yu gezmesi ve birlikte yaptığı çalışmalarla kültürde ulusallık görüşleri,
 6. Saygun'un bürokrat olarak çalışması ve siyasi bir figür olarak Cumhuriyet'in kuruluş dönemi resmi ideolojisinin kendi düşüncelerine etkileri;
- Gibi bilinçsel ve bilinçaltı nedenler, Saygun'un neden çoksesli müzikte *ulusallık* ögesini bu kadar savunduğunu açıklayabilir.”³⁰

3.1.1. Ahmed Adnan Saygun'a Göre Çokseslilik Meselesi ve Türk Halk Müziği Derlemeleri

Ahmed Adnan Saygun, Türkiye'ye dönmeden hemen önce Fransa'da katıldığı bir yarışmada ödül almıştır. Ödül alan eser Op.1 Divertimento'nun en belirgin özelliği, Türkiye'ye ve Türk kültürüne dair nüveler (öz) barındırmasıydı. Aldığı batı müziği eğitimi ve yurda duyduğu özlem, onun Türk müziğinde çoksesli yapıları kurgulaması bakımından büyük önem taşır.

³⁰A.e, s..63-64

Henüz el yordamıyla üslupsal (anlatma biçimi) bir arayış içerisinde olduğunu düşünebileceğimiz Ahmed Adnan Saygun, bu ilk ve önemli deneyiminin sonuçlarını ileride daha kesin bir bestecilik anlayışına götürecekti. 1930'lu yıllarda çeşitli halk türkülerinin ezgileri ile beraber kendi tematik fikirlerinin de yer aldığı kompozisyonlar yaptı. O yıllarda genç cumhuriyet Türkiye'sindeki diğer bestecilerin dinleyicisi ile iletişimi kolaylaştırmak ve dönemin baskın müzik ve görüş politikalarının hayata geçirebilmesi için, halk türkülerinin çok seslendirilmesine dayalı bir anlayışın benimsenmiş olduğu düşünülebilir. Bununla beraber Ahmed Adnan Saygun, bu dönemde yazdığı eserlerden Op.4 *Sezişler*, besteci için değişik bir anlam taşır ve yukarıda bahsedilen genel geçer çizgiden farklı bir anlayış içerir. 2 klarnet için bestelenmiş olan 5 parçada Ahmed Adnan Saygun, farklı bir arayışta bulunarak geleneksel Türk müziğine ilişkin ses dizilerini, özgürce ve daha bireysel bir anlatım içerisinde kullandı. Böylece tek sesli halk ezgilerini, çok seslendirme ya da çoksesli kompozisyonlara dönüştürme düşüncesinin bir adım ötesine geçti.

1930'lu yıllarda durum böyle iken Ahmed Adnan Saygun'un Cumhuriyet ideolojisine ve Atatürk'e yürekten bağlılığı, onu inandığı bu yolda daha da ileri adımlar atması, atılması için adeta zorluyordu. Bir besteci olarak bu doğrultuda eğitim almış, onun öyle olması istenmişti. Ulusal müzik repertuarının oluşması yolunda halk ezgilerinden faydalanılması görüşüne, birçok besteci gibi Ahmed Adnan Saygun da inanıyordu. Bunun için de halk müziği verilerinin tüm yurttan toplanacak bir derleme seferberliği ile toplanması ve bestecilerin bu verileri işlemesi gerekiyordu. Ancak ulusal bir müzik ekolü yaratmak, yalnızca derleme yapmak ve derlenen malzemeyi işleyerek halkın yerel kültürünü ulusal ve evrensel değerlerle birleştirmekle olamayacağı, o yıllarda Ahmed Adnan Saygun tarafından o denli net anlaşılmıştır ki, bestecinin 1930'lu yılların başından itibaren, halk müzikleri ve geleneksel müzikler üzerine bir müzikolog bakış açısıyla yaklaştığı görülür.

“H. Bedii Yönetken'in ‘Türk Beşleri’ ve C. Memduh Altar'ın ‘Öncüler’ olarak adlandırdığı bestecilerin kimi Atatürk'ün öngörülerini bağlamında, kimi kendi ideolojileri bağlamında, kimi çocukluğundan gelen geleneksel müzik alt yapısı itibarıyla, kimi de

özgünlük açısından geleneksel müzik malzemeleriyle eserlerini yaratmışlardır. Ancak yaygın adıyla Türk Beşleri kendilerine bu adın verilmesini pek kabullenmemişlerdir.”³¹

Ahmed Adnan Saygun 1937 yılında ‘Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat’ adını taşıyan kitabı yayınladı. Bu eser Ahmed Adnan Saygun’un Doğu Karadeniz bölgesinde yaptığı derleme çalışmalarının sonucunda yazılmıştır. Ahmed Adnan Saygun, bu yöreye özgün horon oyununun kökeninden ve sözcük anlamından söz eder. Bunun yanında Rize’ye özgü kemençe ve Artvin’e özgü tulum zurnayı anlatır. Doğu Karadeniz’in bu iki kesimindeki müzik kültürlerinin farklılıklarını ele alarak bu bölgenin çalgılarıyla beraber, ritmik ve ezgisel duyuşlarının da nasıl farklılaştığını tasvir eder. Ancak değişen toplumsal yapının müzik alanında çeşitli sorunlara yol açtığını ve otantik çalgıların kullanımında azalma olduğunu belirtir. Ahmed Adnan Saygun’un etnomüzikoloji alanındaki bir sonraki önemli çalışması ise 1938’de İstanbul Belediye Konservatuarı folklor külliyyatı içinde 15. Defter olarak yayımlanan 7 Karadeniz türküsü ve bir horondur. Bu kitabında Ahmed Adnan Saygun, daha önce aynı seriden yayımlanan eserlerin sınıflandırmasını ve eleştirisini de yapar. Bu eleştirileri, önceki çalışmalarının bilimsel nitelikleri üzerinedir. Bestecinin bu kitabındaki transkripsiyonu oldukça detaylı ve hataya yer bırakmaz niteliktedir. Bu özelliğiyle de Türkiye’de bu alanda yapılan en gelişkin çalışmalardan birisi olarak ele alınmalıdır. Burada kesin metronom değerleri yanında süsleme notalarıyla esas seslerin birbirlerinden ayrılmasını sağlayan notasyon dikkat çekicidir. Ahmed Adnan Saygun’un bu alandaki diğer önemli katkıları ise özellikle yurt dışında verdiği konferanslar ve yayınlardır. Söz konusu etnomüzikolojik yayınların bir kısmı halk müziği araştırmalarında notaya alma sorunu veya Türk halk müziğinde pentatonizm konusu üzerinedir. Ancak bunlardan 1986 yılında *Orkestra* dergisinde yayımlanan ‘Tetrakordal Yapı ve Mese’nin İşlevi’ adlı makale ayrı bir önem taşımaktadır. Ahmed Adnan Saygun burada, klasik Türk musikisindeki temel makamlara ait yapının, bu konuda araştırma yapan çoğu müzik kuramcısının aksine, pentakordal değil tetrakordal kuruluşlarla açıklanması gerektiğini öne sürer.

³¹Seyit Yöre, “Ahmed Adnan Saygun’un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği’nde Ulusalçılık Görüşü Ve Yönlerinin Değerlendirilmesi”, Doktora Tezi, Konya, 2010, s. 44

Ahmed Adnan Saygun'un halk kültürüne olan yakınlığı çocukluk ve ilk gençlik yıllarına kadar uzanır. Halk kültürünün üzerine bina edilecek bir ulusal kültür ve bunun evrensel açılımı fikri onu daim cezbetmiştir. Öğrencisi olduğu "İttihat ve Terakki Mektebi" ile aile çevresinin bu fikirlerin gelişmesindeki etkisi büyüktür. Halk kültüründen çıkan ürünlere ve özellikle halk müziğine olan ilgi ve sempati, dönemin düşüncesinde de kabul gören bir eğilimdir. 1928 yılında Paris'e giden Ahmed Adnan Saygun, oradaki hocalarının da aynı şekilde düşündüklerini görür. Çağdaş dünyada da benimsenen bu fikirleri iyice içselleştiren bestecimiz yurda döndüğünde (1931), bu alandaki görüşlerini yapıtlarında dile getirecektir. Bu görüşlerinin bilimsel temeli ise -her ulusun kendi değerlerine sahip çıkması- fikirlerinden yola çıkarak, folklor disiplinine bağlayacaktır.

"Folklor, 1920 ve 30'lu yıllarda, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye'de de popülerleşen bir disiplindir."³² Bu disiplinin müzikle ilgili kısmında çok büyük boşluklar bulunmaktadır. 1934 yılında Atatürk'ün bir konuşmasında "Ulusal, ince duyguları ve düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak; onları bir gün önce gelen son musiki kurallarına göre işlemek gerektir."³³ şeklinde söylediği sözler, Batıda da eğitim almış birçok müzisyen gibi Ahmed Adnan Saygun'u da harekete geçirmiştir. Gerçi Atatürk'ün de bu sözleri söylemesinden çok önceleri bu çalışmalara başlanılmıştı; hatta bu alanda çeşitli tartışmalar yapılmakta idi. 1922 yılında ve 1926-1929 yılları arasında resmi olarak, yine bu tarihlerde ve daha sonrasında da gayri resmi olarak halk müziği derlemeleri yapılmıştır. Bunlarla birlikte 1920'li yıllarda Avrupa'da bulunan bazı kompozisyon öğrencileri ile müzikologlar da bu konuya duyarsız kalmamışlar, 20'li yılların başından itibaren bu alanda faaliyet göstermeye başlamışlardı. Hatta daha 1910'lu yıllarda Ahmed Adnan Saygun'un müzik hocası olan İsmail Zühtü Bey, yerli melodilerin (halk ezgilerinin) batı tekniği ile işlenmesi konusunda çalışmalar yapıyordu. Batı eğitimi alan Ahmed Adnan Saygun da böyle bir sürecin ivmelenerek artmasını sağlamıştır.

³²Başlangıçta, Ziya Gökalp ve M. Fuat Köprülü'nün ortaya attığı fikirlerle folklorun pek çok alanında geniş çaplı çalışmalar yapılmıştır. Bir ulusal hareketin inşası sırasında görülen bu coşkulu çalışmalar, sonradan yerini daha durağan bir ortama bırakacaktır.

³³**Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Ankara, 1961, c.1 s.378

3.1.2. Bartok ile Ortak Çalışmaları: Anadolu Gezileri

Atatürk'ün Cumhuriyet'in kültürel devrimlerinin bir bir gerçekleşmesinden sonra, ulusal birliğin bir ideolojisi olarak kitlelere yayılması için tüm ülkeyi kapsayacak bir toplumsal kuruluş yapısı üzerindeki arayışları, o günlerde tüm Türkiye'deki aydınlar arasında da bir tartışma konusuydu. Bu kuruluş, halk kültürünün aydınlar tarafından araştırılıp öğrenilmesi görevini görmekle beraber, Kemalist kadronun, halkçı ve ulusçu ideolojisinin Anadolu'ya yayılmasının kitle örgütü olacaktır.

10-18 Mayıs 1931'de toplanan Cumhuriyet Halk Fırkası'nın üçüncü büyük kongresi, Halkevleri'nin kurulmasına karar verdi. Parti kararının kesinleşmesinden sonra hazırlıklar daha da hızlandı. Ülke çapında Halkevleri'nin kurulabilmesi için devlet olanakları seferber edildi.

19 Şubat 1932 tarihinde Halkevleri resmi olarak kuruldu. Ankara'daki eski Türk Ocağı binası yeni Halkevleri'nin genel merkezi olarak saptandığı için açılış töreni burada yapıldı. Halkevleri'nin açılışında, Meclis Başkanı Kazım Karabekir başta olmak üzere, bakanlar ve milletvekilleri hazır bulundular. Bu çalışma ülke genelinde büyük bir yankı uyandırmıştı.

Halkevleri'nin çalışma kolları arasında güzel sanatlar kolu özel bir öneme sahipti. Kolun çalışma amacı alanı şöyle belirlenmişti;

“Güzel sanatlar kolu, halkın güzel sanatlara olan ilgisini arttırmak ve bu alanda gelişme sağlamakla birlikte ürünlerin topluma yayılmasına çalışmak görevine de sahipti. Güzel sanatlarla ilgilenenleri sanatsal etkinliklere yönlendirir, halk için müzik ve sanat geceleri düzenlerdi. Çağdaş ve çoksesli müziğin ülkemizde yerleşmesi ve gelişmesi için çalışmalar yapar. Köylerde ve çeşitli bölgelerde, halkın şarkı ve türkülerini derler; bunları belirli ayırmalardan geçirdikten sonra bu ürünleri geliştirir.”³⁴

³⁴ Kemal Küçük, *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.100

İşte Ahmed Adnan Saygun bu amaçları yerine getirmek için çalışacağı Halkevleri'nde yapacağı çalışmalarla belki de Musiki Muallim Mektebi'nde elinden alınmış olan müzik imkânını çok daha geniş bir kitleye yayılarak sağlama imkânı bulmuştu. Bu çalışmalarını Cumhuriyet'in ulusçu yapısına da uygun bir şekilde daha özgür bir ortamda sürdürebilmişti.

“1936 Kasım'ında Bartok, Halkevi'nin davetiyle gelerek genç Türk bestecilerle beraber, Türk halk müziği üzerine saha çalışmalarına çıktı.”³⁵ Bu araştırmaya Ahmed Adnan Saygun, Halkevleri'nin görevlisi, Akses ile Ulvi Cemal Erkin ise Ankara Devlet Konservatuvarı'nın görevlendirdiği gözlemciler olarak katılmışlardı. Bartok, bu araştırmasıyla ilgili daha sonradan yayımladığı makaleler ve verdiği konferanslarla, tek bir dip not ve birkaç yerde katkılarından dolayı Ahmed Adnan Saygun'a teşekkür etmek dışında saha çalışmasında bulunan bu üç Türk müzisyeninden pek de bahsetmemiştir. Daha o dönemde Bartok'un etnomüzikoloji alanında, dünya çapında önemli bir kariyeri olduğu bilinmektedir. Etnomüzikolog besteci, o güne kadar; Macar, Romen, Sırp ve Arap kırsal kültürlerinden yaklaşık 10.000 halk şarkısı derlemiştir. Ancak yakın Türk meslektaşına benzer bir şekilde Bartok da Türkiye'de itibar kaybına uğramıştır. Bartok, yaptığı Anadolu gezisi sonunda hazırladığı müzik arşivliği konusundaki raporu, Maarif vekilliğine sunmuştu. Vekillik ise Bartok'un raporunu, görüşlerini bildirmesi için, etnomüzikoloji alanında belirli bir kariyeri olmayan Hindemith'e iletmişti. Hindemith, Bartok'un yaptığı bazı önerileri yetersiz bularak yenilerini getirdi. Bunun üzerine Maarif vekilliği, Bartok'un halk müziği çalışmaları üzerine raporunu reddederek Hindemith'inkini uygulamaya koydu. Vekillerin bu uygulaması, ilerleyen yıllardaki açıklamalarında Ahmed Adnan Saygun tarafından sert bir şekilde eleştirilecekti. Ahmed Adnan Saygun'a göre Maarif vekilliği, Bartok ile hiçbir şekilde ilgilenmemiştir. Tüm bunlara rağmen, Avrupa'daki politik koşulların bozulma sebebiyle, 1930'lu yılların sonuna doğru Macaristan'dan ayrılmak isteyen Bartok, ilk önce Türkiye'ye gelmek istemiş ve isteği Ahmed Adnan Saygun aracılığıyla Türk Devleti'ne iletilmişti. Bartok, kendisine yaşanabilecek kadar bir gelir sağlarsa hayatını Türkiye'de sürdürmek istemişti. Besteci, Türkiye'de

³⁵Bu konuda ayrıntılı bilgiler için bkz. Bela Bartok, **Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi**, Çev.: Bülent Aksoy, Pan Yay., İstanbul, 1991

yaptığı çalışmalara çok önem vererek, elinden geldiğince Türkçe öğrenmişti ve Türk Halk Müziği alanındaki çalışmalarını Türkiye’de sürdürme arzusundaydı. Fakat halk müziğine dayalı ulusal bir çağdaş müzik ekolu kurma düşüncesindeki Türk musiki devrimi, Macar besteciye pek de ihtiyaç duymamış, Bartok’un isteği yetkililerce reddedilmiştir. Bunun üzerine ABD’ye göç eden Bartok, kendi deyimiyle *Türk köylü müziği* konusundaki araştırmasını bu ülkede devam ettirebilmeyi çok istemiş ancak bu isteğini gerçekleştirememiştir.

Macar bestecinin, Ahmed Adnan Saygun’un ifadesine göre;

“Bütün gücünü evvela kendi toprağından, köyünden, insanından aldığı ve insanlığa karşı duyduğu engin sevgiyle bunu yoğurduğunu söylemekte hata yoktur. Onun içindir ki Bartok’un eserleri, Macar ruhunu aksettiren milli eserler olduğu kadar bütün insanlığın ruhuna hitap eden beşeri eserlerdir.”³⁶

Bu ifadede Ahmed Adnan Saygun, kendi eserlerinde de dile getirmeye uğraştığı temel felsefenin ana hatlarını açıkça ortaya koymuştur. Yerellikten çıkarak evrensel boyutlara ulaşmak, Ahmed Adnan Saygun’un müziğinin esas özünü oluşturur. Aynen Bartok’un da keşfettiği gibi, bir misyonu ömür boyu savunmuş ve çeşitli defalar dile getirmiştir.

“Sanat adamı, sadece bağlı bulunduğu toplumun değil, o toplumun ruhi sezışleri içinde bütün insanlığa duyuş ve sezışlerini dile getirecek ve gelecek zamanlara ait hasretlerine bir öncü gibi koşacaktır. *Gerçek sanat adamı*, kökü toprağına bağlı fakat dalları gelişe gelişe dünyaları kaplayan ve meyvelerini sadece kendine vücut vermiş olan topluma değil, bütün insanlığa sunan bir varlık; *gerçek sanat eseri* de mahalli değil beşeri vasfı olan bir eserdir.”³⁷

³⁶ Bela Bartok, **Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi**, Çev.: Bülent Aksoy, Pan Yay., İstanbul, 1991

³⁷ Saygun’un kendi el yazısı ile “Halk ve Sanat Musikileri Arasındaki Münasebetler” başlıklı konuşmasının metni, Bilkent Üni. Saygun Arşivi.

3.1.3. Ahmed Adnan Saygun'un Opera Sanatı Hakkındaki Görüşleri

Ahmet Adnan Saygun, dönemin önemli sanatsal etkinlikleri bakımından en önemli şehirlerinden biri olan İzmir'de dünyaya gelmiş ve küçük yaşta müzikle dolu bir ailede yetişmiştir. Ağabeyinin ud nağmelerinden etkilenecek şekilde ud çalmaya başlamış ve küçük yaşına rağmen, kısa zamanda, çok iyi bir seviyeye gelmiştir. Doğu müziğiyle ilgisinin arttığı sıralarda okul mızıkasının provalarına da katılan Ahmed Adnan Saygun, müziğini de kavramaya başlamış; daha o yaşlardan müzikal birikiminde doğu-batı senteziyle düşünmeye başlamıştı. İzmir şehri bu açıdan büyük önem taşıyordu. Bu yıllarda dahi sık sık klasik müzik konserlerine ev sahipliği yapan bir şehirde büyümek bestecinin batı müziğine de duyarsız kalmasını imkânsız hale getirmişti.

Ahmed Adnan Saygun kültürel unsurların evrensel bir hal alabilmesi için batı kültürüyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyordu.

Bu amaçla Bela Bartok'a Anadolu gezilerinde eşlik etmiş, sonrasında beraber derledikleri türkülerini notalaştırmışlardı. Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği Yunus Emre Oratoryosu, Kerem Operası ve bu toprakların hikâyelerinin notalarla buluştuğu daha nice eserlerinde şüphesiz ki bu Bartok'la yaptığı gezilerin katkıları büyüktür.



Resim 3.2. Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun'un Anadolu gezileri esnasında çekilmiş bir fotoğraf

Ahmed Adnan Saygun'a göre opera sanatı, yeniden var olmaya çalışan bir ülke için adeta bir prestij unsuruydu. Sanatın ne kadar çok yönlü ele alındığının en güzel ispatıydı. Hele son yüzyıllarda geri kalmışlığın sembolü olarak anılan bir ülkede modern sanatların icra edilmesi; yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin, yeni medeniyet anlayışının beşiği haline geldiğini gösteriyordu. Ahmed Adnan Saygun bu durumun farkındaydı. Belki de bu sebeple Atatürk, hem kendi ülkesinde hem de Fransa'da müzik eğitimi görmüş olan Ahmed Adnan Saygun'dan 'Özsoy' gibi zorlu bir görevi üstlenmesini istemişti. Ahmed Adnan Saygun, 1980 yılında Özsoy Operası'nı yeniden gözden geçirdiğinde operanın amacını ve konusunu şu sözleriyle anlatacaktır:

“Anlaşıldığına göre Atatürk İran Şahı'nın ziyaretinden azami ölçüde faydalanmak ve Türkiye ile İran arasındaki siyasi münasebetleri müsbet bir yolda geliştirme esbabını hazırlamak istiyordu. Türkiye hakkında Şah da müsbet bir kanaat uyanmasına elbette ki Türk ordusu, yeni yeni yapılmakta olan fabrikalar, okullar, ilh...yardımcı olurdu. Ancak bütün bunlar, az çok farklı da olsa İran'da da vardı. Bu itibarla Şah için yeni ve şaşırtıcı şeyler olamazdı. Ayrıca Şah bütün bunlar karşısında kıskançlık duymasa bile 'neutre' kalabilirdi. Halbuki, Atatürk, anladığıma göre İran Şahının gönlünü elde etmek istiyor ve bunun için İranlılarda olan bir efsaneye dayanmak istiyordu. İşte bu maksatla 'Feridun Efsanesi' üzerinde durmuş ve efsanedeki Tur'dan -ki efsanede Türklerin Şahıdır – Türklerin ve İraç'tan – ki İran'ın hakimidir – Türklerin ve İranlıların türediği tefsirine dayanarak konunun işlenmesini istemişti. Eserin ikinci ve üçüncü perdeleri türlü vak'alarla günümüze kadar gelir. Ahriman'ın gazabına uğrayan fakat Tanrılarca ebedi hayata mazhar kılınmış bulunan Tur ve İraç, yani Türkler ve İranlılar yüzyıllar boyunca birbirlerinden uzak kalmışlardır. Fakat sonunda her iki millet, başlarına geçen Tur ve İraç sayesinde birbirlerine kavuşurlar. Eserin, tekrar efsane havasını getiren son sahnesinde Feridun ve ötekiler hep sahnede hazır; ancak Tur ile İraç yoktur. Feridun sorar: 'Tur ile İraç'ı göremiyorum. Nerededirler? Buna 'Ozan' Halkevindeki locasında İran Şahı ile birlikte temsili seyreden Atatürk'ü işaret ederek şöyle der: 'İşte Tur, (İran Şahını işaret ederek) İşte İraç. Her Türk bir Tur, her İranlı bir İraç'tır'. Türkçe'yi azeri şivesiyle çok iyi bilen Şahın bu sözler üzerine Atatürk'e sarılıp 'Kardeşim' diye ağladığını, temsilden sonra bana heyecanla anlattıklarını çok iyi hatırlarım”.³⁸

³⁸Emre Aracı, **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖZSOY OPERASI

4.1. Özsoy'dan Önceki Türk Opera ve Operetleri

19. yüzyılda İstanbul ve İzmir gibi Batı'dan gelen sanat akımlarına daha açık ve daha elverişli olan şehirlerde, çoksesli müzik tekniğiyle yetiştirilen bando mızıka birliklerinin kimi yorumcuları, Hayrullah Efendi'den de ileri giderek müzikli sahne eseri yazma konusunda konu arayışına girmişler, buldukları konuları opera ve operete dönüştürme çalışmalarında bulunmuşlar ve bu şekilde ilk Türkçe librettolu eserleri ortaya çıkarmışlardır.

Bu çalışmaların temellerini Ahmed Adnan Saygun'un da hocası olan İsmail Zühtü Bey atmış ve Şair Abdülhak Hamit'in 'Tezer' adlı romanından esinlenerek ilk Türkçe librettoyu yazmaya başlamış ancak tamamlayamamıştır. Hem librettosundaki hem de partilerindeki eksiklikler ne yazık ki sonrasında da tamamlanamamıştır.

Aynı tarihlerde Türkçe metinli 'Pembe Kız' adlı ilk Türk operetinin de saray bandosunda görev aldığı sanılan Ali Haydar Bey adında bir mızıka zabiti tarafından bestelenmiş olduğu ileri sürülür. Bu operetin Ali Haydar Bey tarafından yazılmış olan melodilerini Ahmed Adnan Saygun'un İzmir'deki hocası Macar Tevfik Bey, çoksesliliğe dönüştürmüştür.

Bu konuyla ilgili emeği geçen bir diğer isim de İsmail Zühtü Kuşçoğlu'dur. İsmail Zühtü İzmir'e geldikten sonra İslahane'de okumuş ve bu okulda bir yandan kunduracılık öğrenirken bir yanda da okulun bandosunu yetiştiren Macar Tevfik Bey'den müzik dersleri almıştır.

Aslen Venedikli olan Tevfik Bey'in, o sıralarda Kuzey İtalya ve Venedik'in, Avusturya- Macaristan İmparatorluğu'nun bir eyaleti olmasından ötürü, siyasi bir nedenle Türkiye'ye sığınmış bir mızıka subayı olduğu söylenebilir. Milano'daki ünlü nota basım evi Ricordi'de eserleri basılmış bir besteci ve aynı zaman güçlü bir piyanist olan Tevfik Bey'in, 1900 yılında İzmir Sanatlar Okulu'nda bando üyesi olarak çalışan

İsmail Zühtü Bey'e piyano ve armoni dersleri vererek onun besteci olarak yetişmesinde; hatta 'Tezer' operasını yazması yolunda büyük bir rolü olmuştur.

Ahmed Adnan Saygun'a da piyano dersleri veren Tefvik Bey, Ahmed Adnan Saygun'un hocası İsmail Zühtü Bey'in de yetişmesinde, yarım kalmış olmasına rağmen, ilk ulusal sahne yapıtı olmasından şüphe edilmeyen 'Tezer' operasında bir takım arya ve koro partilerinin yazılmasında ve bütün bu ilişkilerin geniş ölçüde değerlendirilmesinde öncülük ederek büyük bir hizmet sunmuştur. Tefvik Bey'in bir bakıma Haydar Bey'in yetiştirmiş olduğu düşünülecek olunursa; 'Pembe Kız' adlı operetin bestelenmesinde de etkili olduğu kendiliğinden anlaşılır.

4.2. Operanın Besteleniş Şartları ve Performans Detayları

Özsoy Operası'nın yazılım süreci; Atatürk'ün ne kadar yetkin, her konuda fikir sahibi olan ve bu fikirlerini ülke geleceği için doğru zamanda, doğru hamlelerle gerçekleştiren bir lider olduğunun kanıtıdır. İran Şahı Türkiye'ye gelmeye karar vermiştir. Atatürk bu durumun, dış politika için ne kadar önemli olduğunun farkındadır. Yeni kurulan bir devrim cumhuriyeti için kültürel mirasa değinirken çok dikkatli davranılması gerekiyordu. Genelde bu tip ziyaretlerde; mevcut fabrikalar, ordu birlikleri, şehir merkezleri gösterilirdi. Atatürk'ten sonra da böyle olmuştur. Ancak Atatürk böyle düşünmemiştir. Bunun iki sebebi vardır; bunlardan birincisi, İran Şahı'nı en etkili yoldan, onun hislerine en iyi hitap edecek şekilde etki altında bırakmak istemesiydi. İran'la Türkiye arasındaki mezhep farklılıklarının yıllardan beri devam ettiği bilinmektedir. Bunu ortadan kaldırmak ve İranlılarla dostluk kurmak, Atatürk'ün en önemli isteklerinden biriydi. İkincisi ise, yine bu münasebetle Türkiye'de yeni bir sanat hamlesi meydana getirmektir.

Atatürk 'Bu opera olacak!' dediğine göre bunu besteleyecek birinin bulunması gerekmektedir. O yıllarda Ankara'da bazı genç kompozitörler bulunmaktaydı. Ancak diğer besteciler farklı alanlarda tecrübe edindikleri için, teklif Ahmed Adnan Saygun'a yapılmıştı. O dönem konservatuvarın, operanın olmadığı bir Ankara'da opera yapmak büyük bir cesaret göstergesiydi. Solistlerin Musiki Muallim Mektebi talebelerinden seçilmesi gündeme gelmişti. O dönem Avrupa'da opera eğitimi almış Nurullah Şevket Taşkiran, döneminin önemli bas baritonuydu ama 1 kişi muhakkak ki yeterli

olmayacaktı. Bu sebeple İstanbul'a gidildi. İstanbul'da, Almanya'daki eğitimini tamamlayıp yurda dönen ve yıllardan beri İstanbul Konservatuvarı'nda hocalık yapan, konserler veren soprano Nimet Vahit mutlaka operada yer alacaktı. Bu durumda iki başrol belirlenmiş oldu.

Diğer roller için akla gelen bir diğer isim İstanbul'dan Semiha Berksoy'du. Semiha Berksoy'un, Darülbeyti'de çeşitli operetlerde rol almış bir opera sanatçısı olarak; küçük bir rol için Ankara'ya gelip gelemeyeceği konusunda tereddüt yaşansa da kendisinin bu görevi severek kabul etmesiyle bu sorun da çözülmüştü. Karşısında oynayacak köylü erkek rolü için de Halil Bedii'ye teklifte bulunuldu. Halil Bedii de bu görevi severek kabul etti.

Bale ile ilgili eğitim Musiki Muallim Mektebi'nde verilmediği için bu arayış Halkevleri'nde sürdürüldü. Dans becerisi edinmiş kişiler kısa sürede seçilerek provalara başlandı.

Orkestra olarak Cumhurbaşkanlığı Orkestrası görev alacaktı. O dönem orkestranın başında olan Zeki Bey de, bu zorlu görevi kabul etmişti. 27 gün sürecek maraton nihayet başlamıştı. Ahmed Adnan Saygun, bu kısıtlı zamanın üstesinden gelmek için yoğun bir çaba sarf etmiştir. Bestelerini geceleri yazıyor, ertesi gün provaya gönderiyor ve çalışmaların hız kesmemesi için ertesi gece yazmaya devam ediyordu.

Bu süreç uzun yıllar Mustafa Kemal'in uşağı olarak görev yapan Cemal Granda'nın hatıralarında şöyle yer alır.

“ATATÜRK, Türk-İran dostluğunun gelişmesine büyük önem verirdi. Bunu, İran Şahı'nın Türkiye'ye yaptığı ziyaret sırasında daha iyi anladım. Şahın geleceği kesinleştiği sıralarda, Türklerle İranlıların soy ve kültür bakımından kardeş olduğunu, sırf bir mezhep savaşı yüzünden ayrıldıklarını belirleyen bir piyes yazılıp, bunun opera olarak oynanmasını istedi.

Ankara'da bütün müzisiyenler seferber edildi. İzmir'e gitmekte olan bestekâr Ahmet Adnan Saygun trenden indirilip Ankara'ya getirildi. İşte «Özsoy» Operası böyle meydana geldi. Hem de ne geliş... Yirmi günde yazılıp, bestelenip, oynanması şartiyle...”³⁹

4.3. Özsoy'daki Çatıya Dair: İran Kültürü Çerçevesinden Türk Kültürüne Bakış

İran Şahı'nı 1934 yılında Türkiye'ye yaptığı ziyaret Ülkü Halkevleri Mecmuası'nda yer almıştı. Bu olay, döneminin dış politikaları açısından büyük önem taşıdığı için haklı ilgisini de mutlaka cezbetmişti. Yazının en etkileyici kısımları ise şüphesiz Gazi Mustafa Kemal'in ve Reza Şah Pehlevi'nin dostluk dolu söylevleriydi.

“Büyük dostum ve aziz biraderim Şahinşah Hazretleri,

Kardeş İran milletinin Ulu Reisini Türkiye'de selamlamakla duyduğum sevinç çok büyüktür. Ziyareti şahaneniz bütün Türk milletini bahtiyar etti.. Türkiye- İran münasebetlerinin tarihi gözden geçirilirse; bu iki memleketin dostluktan ayrıldığı zamanlar, en müşkül devreleri yaşamış oldukları görülür. Halbuki milletlerimizin tabii temayülleri ve yüksek menfaatleri icabı olan dostluk bağları kuvvetlendikçe her iki millet kuvvetli hale geldi ve refah buldu. Türkiye Cumhuriyeti, bu hakikati tamamen idrak ederek İran dostluğunu siyasetinin en esaslı umdelerinden biri haline getirmiştir. Nasıl ki zâtı şahanelerinin kudretli idaresi altında komşu ve kardeş memlekette de aynı duygulara, aynı görüşlere kuvvet ve ehemmiyet verilmiş ve böylece sarsılmaz ve silinmez bir İran- Türkiye dostluğu oluşmuştur.

Şahinşah Hazretleri, memleketinizin bütün terakkilerini alaka ve muhabbetle takip ediyoruz. Yüksek iradenizin yarattığı eserleri en derin hürmetle karşılıyoruz. Türkiye ve İran binlerce seneden beri deruhte etmiş oldukları yükselme ve yükseltme rolünde bugün de kuvvetli ve kudretli adımlarla ilerliyorlar. Bu iki kardeş milletin bu defa ziyareti şahanenizle, bir kata daha yaklaşan dostlukları; medeniyet için, insaniyet için, şüphesiz en sevinilecek neticelerden biridir. Sulh ve müsalemet içinde inkişaf etmekten başka gayeleri olmayan milletlerimizin aynı zamanda umumi sulha hadim olmayı en şerefli vazife saydıklarına hiç şüphe yoktur.

³⁹ Turhan Gürkan, *Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri*, Fer yay., İstanbul, 1971, s.93

Türk milleti için unutulmaz bir hatıra bırakacak olan bugünkü tarih, yalnız Türkiye-İran münasebetinde değil cihan sulhunda da sayılı günlerden biri olarak kaydedilecektir. Dost ve kardeş milletin büyük hükümdarı, Türkiye'nin ulu dostu olan zat-ı şahanelerinin daimî sıhhat ve saadetini temenni ederek sıhhati şahanelerine, kardeş milletin ikbaline Türkiye-İran dostluğunun feyizli inkişafına içiyorum.”⁴⁰

Karşılığında işe Şahinşah şu konuşmayı yapmıştır.

“Büyük dostum ve aziz kardeşim Türkiye'nin azametli Reisicümhuru Hazretleri,

Memleketinize vürüdumdan beri Türk devleti ve milleti tarafından gösterilen hararetili kabul samimi hissiyat ile aziz kardeşimin meveddetle mali beyanatı bende büyük bir tesir hasıl etmiştir.

Dost ve komşu milletin, büyük rehberi olan zatı devletinizin vatanperverâne rehberliği altında, fevkalâde süratle inkişaf ve saadet yolunda ilerlemekte ve azim terakiyata mahzar olmakta bulunduğunu birçok zamandan beri memnuniyetle görüyordum.

Reisicümhur hazretleri, zimamı devleti elime aldığım ilk gündenberi Türkiye ile dostluk lüzumunu hissettim ve bugünkü mesut vesile ile görüyorum ki, Türkiye ile İran arasında çok samimi rabıtalı mevcuttur. Ve işin esası o derece sağlamdır ki, bu dostluk istikbalde her türlü tezelzünden masun bulunacaktır. Komşu ve kardeş iki millet kemali itimat ve itminan ile yekdiğerine dayanarak terakkiyatı idame etmek, medeniyetin tevsiiine çalışmak ve dünyanın umumi sulhuna hizmet eylemek mukaddes vazifeini ifa edecekleridir.

Aziz kardeşimi tekrar görmeyi çok arzu eder ve imkân husulünde İran'ı teşrif buyurmak suretiyle beni mesrur edeceklerini ümit eylerim.

Samimi kalpten aziz kardeşimin saadet ve selametini ve İran'ın dost ve komşu milletin terakki ve azemetini dilerim...”⁴¹

“Özsoy Destanı Operası'nın 3 perdelik librettosu, aralarında benzerlik bulunan Türk ve İran mitolojilerine dayanılarak hazırlanmıştır. Türk-İran tarihini birleştiren mitolojinin, librettoya kaynak olmadaki etkinliği büyüktür. Türk-İran ulusları arasındaki ilişkinin, bir

⁴⁰Ülkü Halkevleri Mecmuası, Temmuz 1934, Sayı 17, Cilt 3, s. 321, Ankara

⁴¹A.e., s. 322.

soyun iki kardeş boyu ülküsüne temel olarak değerlendirilmesine ön planda özen gösterilmiştir. Operanın konusunun kaynağı İran Şahı Firdevs’inin Şahnamesi’ndeki “Feridun Efsanesi”dir (Tamer, 2002; 55).⁴²

Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenen ilk Türk Operası olan ‘Özsoy Operası’ 19 Haziran 1934 gecesi Ankara Halkevi’nde sahnelenmiştir. İran Şahı Rıza Pehlevî ve Atatürk locada yan yana oturmuşlardır. Bütün sefirlerin millî kıyafetleriyle geldiği o gece Türk Ulusal Operası’nın başlangıcı ve Türk-İran ilişkilerinin geliştirilmesine yönelik atılan adımların öncüsü olarak tarihe geçmiştir. Umut ışığına, bilge kılavuzlara, erdemli ve onurlu sanat adamlarına en az hava, su kadar ihtiyaç duyduğumuz karanlık dönemlerimizde yeni bir medeniyet ülküsünü dünyaya ispatlamıştır. Bu ülkünün somut ilk örneği ‘Özsoy Operası’dır.

4.4. Özsoy Operası’nın Konusu ve Karakter Analizi

4.4.1. Özsoy Operası’nın Sahnelendiği Tarihler ve Künyeler

Ahmed Adnan Saygun’un bestelediği operanın librettosu Münir Hayri Egeli’e aittir. Eser, 3 perde ve 12 tablo halinde yazılmıştır. Özsoy operasının ilk sahneleniş tarihi 19 Haziran 1934’tür. Ankara Halkevinde sahnelen oyun, İran Şahı ve Atatürk’ün huzurunda oynanmıştır.

Özsoy Operası’nın konusunu Atatürk belirlemiştir. Hatta konuyu belirlemekle de kalmayarak librettonun yazılış aşamasın da Münir Hayri Egeli’yi sık sık ziyaret etmiş ve metni yönlendirecek boyutlarda fikirler vermiştir. Tarihe karşı büyük bir merak sahibi olan Atatürk’ün katkıları, yazarı da şüphesiz çok etkilemiş ve beslemiştir.

Temsiller:

19 Haziran 1934 Ankara Halkevi Opera Sahnesi

3 Şubat 1982 Ankara Devlet Opera ve Balesi (Tek perde olarak)

⁴² İlknur Tunçdemir, *Cumhuriyet’in Kurulmasından Sonra Bestelenen İlk Türk Operası: Özsoy Destanı*, pdf, (t.y), s.749

28 Mart 1998 Cemal Reşit Rey Konser Salonu

29 Nisan 1998 Cemal Reşit Rey Konser Salonu

31 Ekim 1998 Cemal Reşit Rey Konser Salonu

23 Ocak 1999 Cemal Reşit Rey Konser Salonu

8 Şubat 1999 Cemal Reşit Rey Konser Salonu

28 Ekim 2002 Cemal Reşit Rey Konser Salonu

3 Kasım 2007 Ankara Devlet Opera ve Balesi

“Temsillerde Görev Alan Sanatçılar:

***1934 Temsili**

Ozan: Hamdi Selçuk

Baş Şaman: Salih Bey

Köse Ağa: Salih Bey

1. Bey: Fethi Bey

Züppe: Fethi Bey

2. Bey: Fethi Bey

Bir Zabit: Fethi Bey

Kaymakam: Fethi Bey

1. Felek: Nazar Hanım

2. Felek: Muhsine Hanım

3. Felek: Muazzez Hanım

4. Felek: Yıldız Hanım

5. Felek: Nüzhet Hanım

6. Felek: Nimet Hanım

Feridun: Nurullah Şevket Bey

Ses: Nurullah Şevket Bey

Hatun: Nimet Vakit Hanım

Ahriman: Süleyman Bey

Ayşım: Semiha Berksoy

Mehmet: Ö.C. Bey

Bir köylü: Bedri Bey

Sarıklı: Bedri Bey

Politikacı: Hayati Bey

*** 2007 Temsili**

Feridun: Cem Sertkaya / Kemal Yaşar

Hatun: Seyhan Geçim / Mehlika Karadeniz

Baş Şaman: Gürhan Gürgen / Erhan Tekinmirza

Ahriman: Savaş Gençtürk / Berkant Çoşkun

1. Bey: Eray Kocatürk / Serdar Usta

2. Bey: Görkem Aytimur / Yaşar Barış Çark

Asker: Yağmur Bayraktar

Haberci: Ercan Çatal

Ozan: Muzaffer Emek / Efe Kıncal

1. Felek: Burcu Soysev / Zühtü Gürsal

2. Felek: Hasan Çelik / Evren Gökoğlu

3. Felek: Güneş Demircan / Üstün Bingöl

4. Felek: Serhat Konukman / Güzin Yıldız

5. Felek: Hakkı Balkaş / Güner Birkan

6. Felek: Erdem Gedik / Arsen Arsoy Turgut

7. Felek: Özgür Aslan / Esra Erdoğan

Soprano Solo: Görkem Ezgi Yıldırım / Tuğba Mankal

Tenor Solo: Oğuz Sırmalı / K. Okan Başel

1934 Künyesi

Yazan ve Sahneye Koyan: Münir Hayri Egeli

Besteleyen ve Orkestra Şefi: Ahmed Adnan Saygun

Orkestra Üyeleri: İstanbul Konservatuvarı Yaylı Sazlar Heyeti ile Riyaseti
Cumhur Bando Heyeti

Dans ve Koreografi: Selma ve Azade Selim Sırrı

Sahne: Hami Bey

Koro İdaresi: Halil Bedi, Mediha Adnan

Koro: Ankara Kız Lisesi, Ankara Kız Orta Mektebi, Ankara Beden Terbiyesi, Ankara
Enstitüsü talebesi

Köndüvit: Şevket Bey

Suflör: Enver Necip

Danslar: Kız Lisesi ve Orta Mektebi talebelerinden; Perran, Leyla, Vesamet, Belkıs,
Nedret, Enise, Melahat Hanımlar

2007 Künyesi

Orkestra Şefi: Bujor Hoinic

Sahneye Koyan: Evin Atik Yerli

Dekor: Nihat Kahraman

Kostüm: Nursun Ünlü

Koreografi: Nilgün Bilsel Demireller

Işık: Fuat Gök

Koro Şefi: Alessandro Cedrone

Reji Asistanları: Erkin Onuk / Figen Karakaya

Korrepetitörler: Yaman Dikener / Ongun Kula / Aylin Özüğür / Çiçek Cihan Tek
Kondüvit: Umut Yaşar

Suflöz: Nurtin Aydın

Sahne Md. : Bahadır Sadık

Sahne Md. Yrd.: Semra Dirin / Ali Yoleri

Ankara Devlet Opera ve Balesi Sanatçıları”⁴³

1998 Künyesi

Genel Sanat Yönetmeni: Arda Aydoğan

Orkestra Şefi: Fahrettin Kerimov

Sahneye Koyan: Kenan Işık

Genel Sanat Yönetmen Yardımcısı: Canan Altınay

Dekor: Nurullah Tuncer

Kostüm: Zuhal Say

Işık: Ahmet Defne – Yıldırım Karaçayır

Koro Şefi: Çiçek Kurra Kanter

⁴³ Güzide Berran Gönen, “Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmed Adnan Saygun’un Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi”, T.C Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Opera Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2008

Baş Korrepetitör: Julia Kerimova

Korrepetitör: Müge Hendekli

Koreograf: Nil Berkan

Koreograf Asistanı: Nur Berkan

Reji Asistanı: Esra Tütüncüoğlu

Prodüksiyon Sorumlusu: Feride Akpınar

2002 Künyesi

Genel Sanat Yönetmeni: Arda Aydoğan

Orkestra Şefi: Fahrettin Kerimov

Sahneye Koyan: Kenan Işık

Genel Sanat Yönetmen Yardımcısı: Canan Altınay

Dekor: Nurullah Tuncer

Kostüm: Zuhall Say

Işık: Ahmet Defne – Yıldırav Karaçayır

Koro Şefi: Çiçek Kurra Kanter

Baş Korrepetitör: Julia Kerimova

Korrepetitör: Müge Hendekli

Koreograf: Nil Berkan

Koreograf Asistanı: Nur Berkan

Reji Asistanı: Esra Tütüncüoğlu

Prodüksiyon Sorumlusu: Feride Akpınar

4.4.2. Konu Özeti

Feridun, yıllarca halkıyla birlikte savaşmış, halkına en iyi şekilde liderlik etmiş ve adaletli bir hakan olmuştur. Ancak bu başarılar, sadece hakanın soyunun çoğalması ve Özsoy'un devamıyla taçlanacaktır. Baş şaman, hakan Feridun'a bir yavru vermesi için Tanrıya yakarır. Feridun için de heyecanlı bekleyiş başlar. Süphesiz ki doğum hayırlı bir olaydır fakat halk ve beyler, kötülükler hakanı Dahhak ile yer altındaki şeytan Ahriman'ın yeni doğan soyun devamına zarar vereceğini düşünür ve kaygılanmaya başlar. Baş şaman bu kaygıları yersiz bulur ve Tanrı'nın hakan Feridun'un yanında olduğunu söyler. Nihayet, Hatun ikiz oğlan doğurur. Mutlu haber kısa zamanda yayılır, Hatun artık kutsiyet kazanmıştır, saygıyla yüceltilir. Bu haber çok büyük bir sevinçle karşılanmıştır. Hatun bebekleriyle birlikte halkının karşısına çıkar ve bebeklerini yurda armağan ettiğini söyler. Hatun'un bu sözleri Feridun'u çok etkiler. Bu esnada, göğün yedi katından iyi dileklerini sunmak için yedi felekler gelir (figürasyon). Her biri güzel dileklerini sunar. Herkes çok mutlu iken bir anda, törene çağırılmadığı için sinirlenen Ahriman'ın sesleri gelir. Hatun korkar ve oğullarına zarar vermemesi için Ahriman'a yalvarır, sonra Tanrı'ya dua eder. Koro, Hatun'u yanıtlar; Ahriman'ın dileğinin sadece üç defa yerini bulacağını; oğullarının bu zorlukları atlattığı takdirde Ahriman'ın kaybedeceğini ve iyiliğin kazanacağını söyler.

1918'e kadar halklarıyla birlikte büyük başarılarla imza atan Tur ve İraç birbirlerinden ayrı kara günler yaşamaktadır. Bu esnada Mehmet ve Aşım'ın aşk hikâyesiyle olay örgüsü derinleşir. Bu sürecin neticesinde Türkiye Cumhuriyeti kurulur. Ferah günler artık başlamıştır. Mustafa Kemal'le birlikte hareket eden Tur, güçlenir ve Kardeşi İraç'ı aramaya çıkar. Ahriman'la son ve zorlu bir mücadele girerek galip gelir ve kazanır. Tur sonunda İraç'ı bulur ve gökten inen bütün atalar bu mutlu günü kutlarlar.

4.4.3. Karakterler ve Analizleri

Kadın: Hatun: Soprano solo

Erkekler: Feridun: Bas (aynı zamanda konuşmacı), Ahriman: Bas bariton, Dahhak: Bas

Ozan: Konuşmacı, Baş Şaman: Konuşmacı, 1.Bey: Konuşmacı, 2.Bey: Konuşmacı,

Asker: Konuşmacı, Haberci: Tenor solo Konuşmacı

Figüranlar: 7 Felek (gökten inen melekler)

Karakter Analizleri:

Hatun: Özsoy'daki tek baş kadın karakterdir. Hatun, hakanın eşidir. Hikayenin içinde İran mitolojisinin olduğu kadar Türk mitolojisinin de etkilerini görmek mümkündür. Türk mitolojisinde kadın değerlidir, kutsiyet taşır. Bereketi, varlığı ve hayatın devamını sembolize eder. Doğurma yetisi bu durumun temelini oluşturur. Tanrı'nın kutsiyeti anne yoluyla çocuğa geçer. Bu da kadının toplum içindeki yerini üst bir noktaya getirir. Hakanın eşi olan Hatun; hakanın olmadığı zamanlarda onun yerine geçerek devleti yönetir. 1. Perde, birçok Türk destanı gibi Hatun'un doğumuyla başlar. Bu durum da kadın karakterin önemini vurgular.



Resim 4.1. Ulu Anne rolünde Vahit Hanım

Feridun: Feridun hakandır. Devleti, gücü ve adaleti temsil eder. Hakanın görevi budur. Gerek halkına gerek ailesine karşı büyük bir sorumluluk taşımaktadır. Halkıyla birlikte savaşlar kazanan Feridun, çocuk sahibi olarak da soyunun devamını sağlamış; halkına karşı güven ve adaletin devam edeceğinin teminatını da vermiş olur. İkiz çocukları 'Tur' ve 'İraç'; Türkiye ve İran kardeşliğini temsil etmektedir.



Resim 4.2. Feridun rolünde Nurullah Şevket Bey



ÖZSOY'UN 1934'TEKİ
TEMSİLİNİ GERÇEKLEŞTİREN
EKİP

Resim 4.3. Özsoy'un 1934'teki temsilini gerçekleştiren ekip

Ahirman ve Dahhak: Ahirman ve Dahhak, kötü karakterlerdir. Yeraltını, kötü ruhları ve karanlığı temsil ederler.

Şaman: Şaman Türkler için önemli bir karakterdir. Bir inanç sistemi olan Şamanizm'in ruhani kişisidir. Maneviyatı temsil eder.

7 Felek: Gök Tanrı inancına sahip olan Türkler, göklerin üzerinde var olan tek yaratıcı, Gök Tengri'ye inanırlardı. 7 Felek, göğün 7 katmanından inen iyiliği sembolize eder.

Metinden Örneklerle 7 Felek:

“1.Felek :

Kendi güzelliğini bu şekilde meydana getirdin ve şimdi, bir aşık gözüyle seyrediyorsun onları. Ne mutlu sana.

2.Felek :

Bu yavrular ve onların özsoyu dinç olsun, gürbüz olsun, kahramanlar çıkarsın, dünyaya hükmeylesin, harikalar başarsın.

3.Felek :

Bu yavrular ve onların özsoyu çoğalsın, boyları en eşsiz yurdu bulsun. Yeryüzünün en güzel yurduna sahip olsun.

4.Felek :

Bu yavrular ve onların özsoyu her ne vakit el ele verip tutuşsalar, yeryüzü ılık dolsun. Sulh, bereket ondan doğsun.

5.Felek :

Bu yavruların çağlar boyu sürüp gidecek soyları, hiçbir zaman unutmasınlar kardeş olduklarını. Ve her zaman, yüzyıllar gerisinde kalacak olan bu anı hatırlasınlar.

6.Felek :

Yer durdukça soyları kötülük görmesin, kendileri de soylarından yaşasınlar, hiç ölümü bilmesinler.

7.Felek :

Bu çocuklar yaşlanacaklar elbet. Ancak ne zaman soyları, derin derin üzerlerine çökecek karanlık bulutlardan sıyrılır ve yeniden can bulursa ve onların öz yurdunda yeni bir nur başlarsa, bunlar kaybedecekler aksakallarını, yeniden genç olacaklar. Böylece kaderleri soylarının yenilmez bahtına bağlanacak.”⁴⁴

Üç perdeden oluşan Özsoy Operası’nın birinci perdesinde kardeşlik ve barış vurgulanmış, bu amaçla İran mitolojisinden Feridun karakteri konu edinilmiştir. Süreç neticesinde, ikinci ve üçüncü perdede Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu zamanına gelinmiş ve yaşanan değişimin ne kadar kutlu bir değişim olduğunun altı çizilmiştir.

4.5. Özsoy Operası’nın Müzikal Özellikleri

Ahmed Adnan Saygun, müzikte mod kavramını irdelerken Curt Sachs’ın ‘Kısa Dünya Musikisi Tarihi’ adlı eserinden etkilenmiş ve uluslararası *mod* kavramını, *töre* olarak Türk müziğine adapte etmiştir. Mod; kelime anlamı olarak *musiki* sözcüğünün karşılığıdır. Tonal müziğin özü, 12 majör ve 12 minör tondur. Bunların her birinde parçanın karar sesi ya da bitirme sesi olarak birinci dereceye (Do majörde Do notası) ve ona üçüncü boyutu kazandıran akora, beşinci dereceye (Do majör de Sol notası) üzerinde bulunan akorun yarattığı gerilimle ulaşılır. Bunun sonucunda beşinci derece baskın konuma gelir. Böylelikle armoni oluşmuş olur.

Ahmed Adnan Saygun’un *Töre* olarak adapte ettiği musiki kavramı; Türk müziğinin varoluşuna dair unsurları da su yüzüne çıkarır. Besteci, Uzakdoğu müziğinin de temelini oluşturan pentatonik ses sisteminin, Türk müziğinin de temelinde var olduğunu ileri sürmüştür. Ahmed Adnan Saygun, Güneş-Dil ve Türk Tarihi teorilerinden etkilenerek hazırlanmış bu görüşlerini, bir rapor halinde, 1934 yılında, Yalova’da, Atatürk’e sunmuştur. 1936’da ise hazırlamış olduğu bu rapor, ‘Türk Musikisinde Pentatonizm’ başlığı ile yayımlanmıştır.

⁴⁴ A.e, s. 132-133

Özsoy Operası, Ahmed Adnan Saygun'un aldığı batı müziği eğitiminin aksine; armonik yapılardan uzak, pentatonik gamlarla ve halk müziği ezgileriyle beslenmiş bir eserdir. İran mitolojisinden karakterlerin yer aldığı ve Türk kültürünün özelliklerinin estetik bir dille anlatıldığı operanın ezgileri; muhakkak ki bu toprakların ezgilerini barındıracaktı. Ahmed Adnan Saygun da bu duruma gereken hassasiyeti göstererek bu coğrafyanın renklerini notalarına yansıtmıştır.

“Saygun’un müziğinde, daha sonraları rastladığımız halk musikisi (modal) elemanlarının getirdiği, yoğun ve karmaşık armonik yapı bu eserde yoktur. Buna karşılık, tonal musikinin vardıgı doruk olan, Wagner’in müziğinde rastladığımız yoğun derinlik ve güçlü müzikal ifade, adeta Saygun’da yıllar sonra tekrar vücut bulmaktadır. XIX. yy romantik akımının esaslı olan ve Wagner’in son noktasına ulaştırdığı, dramın müzikle ifadesine, Saygun yeni bir boyut katarak, Doğu duyarlılığını getirmiş, müziği Wagner’in bıraktığı noktadan, yeni sesler ve renklerle geliştirerek, adeta yeni bir doruğa taşımıştır.”⁴⁵

4.6. Özsoy Operası’nın Türk Müzik ve Opera Literatüründeki Yeri

Özsoy Operası’nın bestelendiği döneme kadar geçen süreçte, Osmanlı Devleti’nin batılılaşma politikaları kapsamında yer alan ve gelişim gösteren müzik biçimlerinden biri de operadır. Müzikal anlamda ise Osmanlı toplumu ilk olarak batı müziğini, opera formu ile Osmanlı elçileri aracılığıyla tanışmıştı. Osmanlı Devleti padişahlarından II. Mahmut, Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemlerinde opera çalışmaları sürdürülmüştü. Özellikle II. Abdülhamit, Batı müziğini açık bir şekilde desteklemişti. Batılılaşma çabalarına yönelik olarak ilk Türkçe librettolu eserler ise XIX. yy. sonunda, Türk besteciler tarafından yazılmaya başlanmıştı. Ahmed Adnan Saygun’un da ilk hocası olan İsmail Zühtü Bey, Abdülhak Hamit’in ‘Tezer’ romanından bir libretto yazmaya çalışmışsa da başarılı olamamıştı. ‘Pembe Kız’ adını taşıyan bir başka operet, Ali Haydar Bey adlı bir mızıka subayı tarafından yazılmış ve bu operetin melodilerini yine Ahmed Adnan Saygun’un hocası olan Macar Tevfik Bey çoksesliliğe dönüştürmüştü.

⁴⁵Gülper Refiğ, **A.A.S ve Özsoy Operası**, Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s.60.

Bu süreç Cumhuriyet'in kurulmasıyla büyük bir ivme kazandırmıştı. Keza Atatürk'ün yeniden yarattığı Türk milleti; köklerini, güçlü kültür ve tarihinden alan bununla birlikte batı medeniyetlerini takip eden ve kendisini bu yönde daha donanımlı hale getirmek için çaba sarf eden bir millet haline gelmişti. Meclisin açılmasıyla 5 yılı bile bulmayan bir süre içerisinde gerçekleşen devrimler, tüm dünya liderlerini kendine hayran bırakacak nitelikte idi. Sosyal hayattaki değişiklikler, hilafetin kaldırılması, medeni kanunun anayasada yer alması, okur yazar oranlarında radikal değişikliklere sebebiyet veren harf devrimi, tevhid-i tedrisat kanunu gibi yenilikler; çok kısa bir süre içerisinde, tekke ve ulema devletini medeniyeler seviyesinin üzerinde bir *Cumhuriyet*'e çevirmiştir. Bu süreçte yepyeni bir batı medeniyetine dönüşen Türkiye Cumhuriyeti, güçlü köklerinden uzaklaşsaydı altı boş ve geçici bir akım olarak yerini alabilirdi. Ancak bunun bilincinde olan Atatürk yüzünü batıya çevirirken doğunun ruhunu da desteğini de yok saymadı. Bu sebeple özellikle güçlü bir medeniyete sahip olan İran'la her zaman dostane ilişkiler içinde oldu. Keza Türkiye ziyareti esnasında Özsoy Operası'nı izleyen Şah Rıza, geçmişlerinin ortak zenginliklerini paylaştıkları Türklerle daha büyük bir güç oluşturabileceği kanısına da varmıştı. Modernleşen yüzüyle güçlü bir Doğu ülkesi olmayı başarmış Türkiye Cumhuriyeti, Özsoy Operası ve döneminin başarılı dış politika stratejileriyle dünyanın da saygınlığını kazanmıştır.

4.7. Özsoy Operası'nın Dünya Müzik ve Opera Literatüründeki Yeri

Özsoy Operası'nın yazıldığı dönem ve yazılış amacı göz önünde bulundurulunca; sadece Türkiye ya da İran için önemi bir yana dünya devletlerinin ilişkileri açısından da ne derece büyük bir önem taşıdığı görülür.

Dünyanın, büyük savaşların yorgunluğunu çıkarmaya çalıştığı bu dönemde tabii ki dış politikalar üzerine de fikirler yürütülmekteydi. Böyle bir zamanda bu ilişkileri sanatsal bir zeminde ortaya koyan Mustafa Kemal, şüphesiz ki dünyaya operanın gücünden faydalanarak Türkiye Cumhuriyeti'nin, gelenekseli ve modernini kendi potasında eritmiş ve güçlü bir medeniyeti oluşturma çehresini göstermiştir.

Atatürk'ün teşvikiyle Özsoy Operası 19 Haziran 1934'te Ankara Halkevi'nde, İran Şahı Rıza Pehlevi'nin huzurunda temsil edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti yüzünü hem doğu hem de batıya dönük gösterecek bir mihenk taşı olan operayı, tamamı Türk

sanatçılardan oluşan bir kadro ile sahneleyerek “Yurtta Sulh, Cihanda Sulh” ilkesine bağlılığını göstermiştir. Ayrıca tarihi bir gerçeği vurgulamaktan da geri kalmamıştır. Operadaki ana fikir yüzyıllar boyunca Türkiye ve İran’ın güçlü ve samimi ilişkilere sahip olduğunu göstermektedir.

Ulu Önder Atatürk’ün Türkiye’yi kurtarma mücadelesi, Asya ve Afrika’daki birçok devlete bağımsızlık yolunda ilham kaynağı olmuştur. Atatürk bu ülkelerin geleceğini engin bir ileri görüşlülük ve derin bir insanlık duygusu ile 1923 yılındaki demecinde şöyle belirtmiştir.

“Şu anda, günün uyanışını nasıl görüyorsam, uzaktan bütün Doğu milletlerinin uyanışını da öyle görüyorum. Bağımsızlık ve özgürlüklerine kavuşacak olan daha çok millet vardır. Bu milletler, bütün engellere rağmen, muzaffer olacaklar ve kendilerini bekleyen geleceğe ulaşacaklardır...” (Enginsoy, 1986; 145).

“İran Şahı Rıza Pehlevi, tahta çıktıktan sonra ülkesini bağımsız bir ülke olarak çağdaşlaştırmak amacındadır (Ortadoğu’nun Tarihi Gelişimi, 1992; 106). Bu dönemde kendine örnek aldığı lider, Ulu Önder Atatürk’tür. I. Dünya savaşından sonra Atatürk önderliğinde gerçekleştirilen Milli Mücadele’nin kazanılması, sonra da kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde inkılaplara başlanması ve İran Şahı Rıza Şah Pehlevi’nin aynı yenilikleri kendi ülkesinde yapmak istemesi, Türk- İran ilişkilerinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur (Saray, 1999; 109).”⁴⁶

Bu görüşler ışığında dünyadaki dengelerin değiştiği bir süreçte, Atatürk’ün batıya dönük yüzünün yanı sıra doğudan güç alan tavrı, sanata olan bakışını da etkilemiştir. Keza İran ve Türkiye’nin birlik ve beraberliği dünya siyasetinde de dikkatleri çekmiştir. Atatürk’ün yaratmaya çalıştığı yeni bir Türkiye Devleti muhakkak ki dış politika ile ilgili tutumlarıyla da dünya üzerinde ses getirecektir.

⁴⁶ İlknur Tunçdemir, **Cumhuriyet’in Kurulmasından Sonra Bestelenen İlk Türk Operası: Özsoy Destanı**, pdf, (t.y), s.744

4.8. Özsoy Operası'nın Ulusçuluk Bakımından Etkileri

Ulu Önder Atatürk, Cumhuriyet devrimlerini ve çağdaş Türk toplumunu tanıtmak amacıyla, Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenen Özsoy Operası'nın temsilini “bir inkılâp hareketi” olarak değerlendirmiştir. Batı ile doğu motiflerinin Türk sentezi ile birleştiği Özsoy Operası, batı ile doğu arasında coğrafî bir köprü oluşturmakla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yeni kişiliğini ve kimliğini de sergilediği bir başkaldırı yapıtı sunmuş ve ulusal operamızın bir başlangıç eseri olarak Türk müzik tarihindeki saygın yerini almıştır.

“Yurtta Barış, Cihanda Barış” ilkesinin iç yönü; devletler, kendi toplumlarında sosyal, iktisadi ve siyasi bakımdan çağdaş bir yapı oluşturma görevini üstlenmektedir. Bir milletin uluslararası alanda söz sahibi olabilmesi, geniş ölçüde kalkınmasına bağlıdır. Refahın toplumun içinde dengeli bir şekilde dağılması “Yurtta Barış” ile mümkündür. Atatürk sınıf ayırımı yapmadan, imtiyazsız bir şekilde, sosyal adalete inanarak, uyum ve barış içinde var olan bir devlet hedef etmiştir. Çağdaş bir toplum kazandırmaya yönelik inkılâpları ve hukuk alanındaki reformları aynı amacı taşımaktadır.

Ulu Önder 17 Mart 1937'de Ankara'da bulunan Romanya Dışişleri Bakanı Antonescu ile yaptığı görüşmenin sonunda, tüm dünyaya evrensel felsefesini şöyle ifade etmiştir;

“İnsan mensup olduğu milletin varlığını ve saadetini düşündüğü kadar, bütün dünya milletlerinin de huzur ve refahını da düşünmeli ve kendi milletin saadetine ne kadar kıymet veriyorsa, bütün dünya milletlerinin de saadetine çalışmalıdır. Dünyada ve dünya milletleri arasındaki sükûn, açıklık ve iyi geçim olmazsa; bir millet, kendi kendine ne yaparsa yapsın, huzurdan mahrumdur. Bunun için, insanlığın hepsini bir vücut ve bir milleti bunun organı saymak gereklidir. Bir vücudun parmağının ucundaki acıdan diğer bütün organlar etkilenir. Dünyanın herhangi bir yerinde bir rahatsızlık varsa, önemsemeliyiz. Böyle bir rahatsızlık olduğunda, tıpkı kendi aramızda olmuş gibi, o sorunla ilgilenmeliyiz. Olay ne kadar uzakta olursa olsun, bu esastan şaşmamamız gereklidir.” (Atatürk'ün Söylev ve Düşünceleri, 1989; 278).

“Yurtta Barış, Cihanda Barış” ilkesinin dış yönü ise, devletlere, özellikle “hukuka bağlılık” ve “bölgesel ve uluslararası işbirliğine katkı” sorumluluğunu yüklemektedir. “Bölgesel ve uluslararası işbirliğine katkı”da “cihanda Barış”ın temel bir şartıdır. Barışı korumaya yönelik gerek bölgesel, gerek uluslararası işbirliği faaliyetlerine katkıda bulunmak, bu amaçla oluşturulan kuruluşların içinde bulunmak bütün dünya devletlerine düşen görev olmalıdır. Atatürk çağdaşlaşma (çağdaş uygarlığa erişme, onun üstüne çıkma ve ötesine geçme) çabasında yalnız Batı’ya değil, Doğu’ya da yönelir. “Dünya’nın her türlü biliminden, buluşlarından, ilerlemelerinden yararlanılmalı” ve “Bilim ve teknik nerede ise oradan alınmalı” diyerek tüm dünyayı bir bütün olarak görmüştür. Doğu’dan ve Batı’dan, Kuzey’den ve Güney’den yararlanmayı ilke edinerek, özgün bir birleşim oluşturmayı amaç edinmiştir. Bütün söylemlerinde “bireyin ve toplumun gereksinimleri ile çağın ve insanlığın gereklerini birlikte göz önünde bulundurmaya” özen göstermiştir. Bunları gerçekleştirmenin ön koşulu “Yurtta Barış, Dünyada Barış”tır. Bunu ulusal ve evrensel anlamda “insanca yaşam ilkesi” olarak ortaya koyarak ülkesinde ve tüm dünyada gerçekleştirilmesini ülkü edinmiştir (Uçan, 2003; 8). Kurulduğu 29 Ekim 1923’te ve ilk 15 yılında Türkiye Cumhuriyeti, döneminin oldukça önünde giden bir anlayışa sahip olan inkılâbın prensipleriyle ve yöntemiyle bağımsızlık yolunda savaş veren diğer uluslara da model olmuştur.”⁴⁷

Bu prensipleri kaynak alarak Türk Ulusu’nun yeni bir Cumhuriyet olmasının yanı sıra binlerce yıllık bir medeniyete sahip bir kültür olduğu fikri dünyaya nasıl verilebilirdi? İşte bu görüşün dünyaya anlatılabileceği en etkili yol; dünyanın gözlerinin üzerinizde olduğu bir dönemde yine dünyanın kabul ettiği bir sanat türü, yani opera sanatı ile verilebilirdi. Bu Cumhuriyet genç olabilir ancak binlerce yıldır sanat, bilim ve felsefe yapılan bir dilin ve böyle bir geleneğin eseridir. Özsoy Operası; aynı zamanda Türkler’in, Pers medeniyeti kadar eski ve köklü bir medeniyet olduğu gerçeğini de sunma görevini üstlenmiştir. Böylelikle milli değerler zenginliği, estetik bir bakış açısıyla birleşmiş ve kalıcı bir eser olarak ülkenin sanat hafızasında yerini almıştır.

⁴⁷ A.e, s.742

SONUÇ

Bir kültürün oluşum süreci içerisindeki en önemli unsurlardan biri hiç şüphesiz müziktir. Bu bağlamda toplumların şekillenmesini sağlayan müziğin ulusal anlamdaki gelişim süreci, tezin temelini oluşturmaktadır.

Müzikal anlamda birçok kez ele alınmış Özsoy Operası'nın sosyal ve politik anlamda da büyük önem taşıdığı düşünülecek olursa, konunun bu noktadan da değerlendirilmesi gerektiğini uygun gördüm.

Cumhuriyet Devrimi, politik, askeri ve ekonomik anlamda hızla devam ederken sanatsal anlamda da geri kalmamıştı. Musiki Mektepleri'nin kısa bir zaman dilimde konservatuvara dönüştürülmesi sonucunda, pek çok sanatçı yetişmiş ve bu sanatçılar sanat devriminin önemli parçalarını teşkil etmişti. İşte bu süreci taçlandırarak en önemli hususlardan biri de mutlaka '*siyasi duruşta sanatsal estetiği koruma*' tutumu olmuştur. Bu durum dış politikaların tasarım sürecine de yansımıştır. Aksi takdirde bir devlet başkanının ziyareti için opera yazılması anlamsız gelebilir ancak Cumhuriyet'in *sanat devrimi*, bu ve benzeri hususlarla daha büyük bir değer haline gelmiş ve tarih içerisindeki özel yerini almıştır.

Özsoy Operası'nı diğer operalardan ayıran en önemli yönü, üstlendiği misyondur. Emperyalist bir savaştan çıkarak özgürlüğünü elde etmiş bir devlet, yeni bir medeniyet oluştururken de mutlaka değer dengeleri konusunda dikkatli olmak zorundaydı. Bu noktada yerleştirilmek istenen batı medeniyetinin yanı sıra öz-değerlerin korunması hususu da önemliydi. Bununla ilgili doğu devletleriyle kurulan ilişkiler önem taşıyordu. Özellikle kültürel anlamda köklü bir geçmişe sahip olan ve önemli komşularından biri olan İran; kurulan ilişkiler açısından değer teşkil ediyordu. Türk-İran ilişkilerinin kuvvetlendirilmesi ve ilişkilerin bürokrasiyle sınırlı kalmaması için sanatın gücünden faydalanılmıştır. Bu durum; yeni kurulmuş bir devlet olan Türkiye'nin, dünyadaki hakim sanat anlayışına ne kadar kısa sürede uyum sağladığının da bir göstergesi olmuştur. Böylece Mustafa Kemal, yıllar önce bir zabıtken yaptığı Bulgaristan gezisinde rastladığı durumu ve hayallerini, bu şekilde gerçekleştirmiş ve çok yönlü devrimini bir kez daha dünyaya kanıtlamıştır.

Belli bir amaç için yazılan Özsoy Operası çok fazla sahnelenmemiştir. Bunun en önemli nedeni; operanın bir misyonla oluşturulmuş ve misyonunu tamamlamış olmasıdır. Bununla birlikte Özsoy Operası, kendinden sonraki dönemde de var olacak dış politika stratejilerinin başlangıcı niteliğindedir. Keza 1937’de gerçekleştirilen Sadabad Paketi’nin da temel fikrini oluşturur. Bu noktada siyasi amaçlar doğrultusunda sanatsal estetiğin ne kadar önem arz ettiğini de kavramış oluruz. Opera tarihine baktığımız zaman ilk operalarda yani Barok operalarda, mitolojik konuların işlendiğini görürüz. Türk opera tarihi için ilk opera sayılan Özsoy Operası da konusunu mitolojiden almıştır. Atatürk’ün dehası burada bir kez daha ortaya çıkmıştır. İki kültüre de kaynaklık eden bir efsaneden yola çıkılarak ülke ilişkilerini güçlendirecek bir eser ortaya konmuştur. Doğu efsanelerini bir araya getiren bu eserin tasarımı Ulu Önder’in bizzat kendisinin yapmış olması da onun ne kadar açık görüşlü olduğunun bir göstergesidir.

Ahmed Adnan Saygun Özsoy’un ilk sahnelendiği tarihten uzun bir süre sonra bestelemiş olduğu operayı tekrar ele alması ve sahnelenmesi, ilk ulusal operamızın varlığını sürdürmesi bakımından önem taşımaktadır. Özsoy Operası’nın daha çok sahnelenebilmesi, geçmişle geleceği birbirine bağlayacak ve genç nesillerin ilk kuşakla tanışmasını sağlayacaktır.

BİBLİYOGRAFYA

- ANDERSON, B.: “Hayali Cemaatler”, Çev. İ. Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 1993.
- ARACI, E.: “Ahmed Adnan Saygun Doğu ve Batı Arasındaki Müzik Köprüsü”, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- ATATÜRK, M. K.: “Sanat Üzerine Söylev”, /4d4yy.htm
www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma, Ankara, 1924.
- ATATÜRK, M. K.: “Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri” Cilt 1, Türk İnkılap Tarihi Enstitü Yayınları, 1961.
- BARTOK, B.: “Hungarian Folk Music”, Çev. M. Calvocoressi, Oxford Uni Press, 1931.
- BARTOK, B.: “Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi”, Çev. B. Aksoy, Pan Yayınları, İstanbul, 1991.
- ÇİÇEKOĞLU, F.: “Adnan Saygun'a Aid Hatıralar”, Ankara Filarmoni Dergisi, 1950, Şubat.
- DELİORMAN, A.: “Mustafa Kemal Balkanlarda”, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1959.
- DÖNMEZ, B. M.,
OYAN, S.: “Ulusalcılık Akımı Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat Müziğindeki Kullanımı”, Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 18, 2015, Aralık.
- ERDAL, G. G.: “Müziğin Kişisel Toplumsal Ulusal Uluslararası İşlevleri Üzerine”, T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Türk ve Tarih Yüksek Kurumu, tarih yok.
- FINKELSTEIN, S.: “Besteci ve Ulus”, Çev. M. H. Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul, 1960.

- GILMORE, Daniel. S.: “Ed. Speaking of Peace, Edited Report of the Cultural and Scientific Conference for War Peace, N.Y., March 25-27, National Council of the Arts, Sciences and Professions, 1949.
- GOMBRICH, E. H.: “Sanatın Öyküsü” Çev. B. Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
- GÖNEN, G. B.: “Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmet Adnan Saygun Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi”, Dokuz Eylül Üni. G.S. Ens. Opera Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2008.
- GÜNAY, E.: “Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış”, Bağlam Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul, 2011.
- GÜRKAN, T.: “Atatürk'ün Uşağının Gizli Defteri”, Fer Yayınları, İstanbul, 1971.
- GÜVENÇ, B.: “İnsan ve Kültür”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974.
- İLYASOĞLU, E.: “25 Türk Besteci”, Pan Yayınları, İstanbul, 1989.
- KAR, T.: “Bir Eğitim Modeli Olarak, Köy Enstitülerinde Müzik Eğitiminin İncelenmesi Ve Şarkı Dağarcığının Kullanılabilirliği”, TC Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008.
- KAYA, Y. D.: “Yirmibirinci Yüzyıla Girerken İdeoloji ve Sosyoloji”, İstanbul Üniversitesi İktisat Fak. Metodoloji ve Sosyoloji Araştırma Merkezi, İstanbul, 2000.
- KÜÇÜK, K.: “Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Ahmet Adnan Saygun”, Pan Yayınları, İstanbul, 2007.

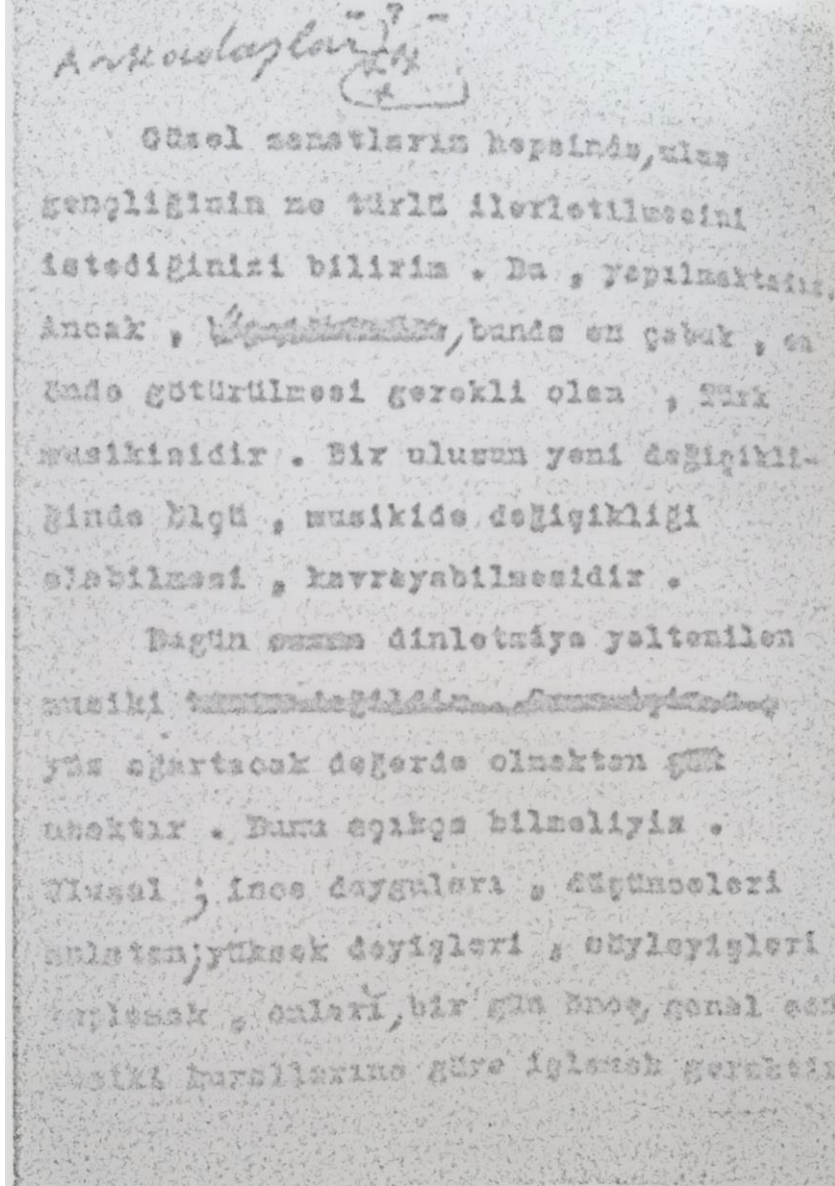
- MİMAROĞLU, İ.: “Müzik Tarihi”, Varlık Yayınları, Bilgi Dizisi, 5. Basım, İstanbul, 1995.
- ÖZTÜRKMEN, A.: “Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik”, İletişim Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1998.
- REFİĞ, G.: “Ahmet Adnan Saygun ve Özsoy Operası”, Boyut Yayınları, İstanbul, 2005.
- REFİĞ, G.: “Wagner’e Göre Batı Uygarlığı”, Müzik Bilim Dergisi (2), 2013.
- SAYGUN, A. A.: “Yalan.. Sanat Konuşmaları”, Bağlam Yayınları, Müzik Bilimleri Dizisi, (Yayına Hazırlayan: Seyit Yöre), İstanbul, 1945.
- SAYGUN, A. A.: “Atatürk ve Musiki”, Ant Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1987.
- SAYGUN, A. A.: “Adnan Saygun’dan Nilüfer Saygun’a Mektup”, Paris, 21 haziran 1953.
- SAYGUN, A. A.: “Halk ve Sanat Musikileri Arasındaki Münasebetler”, Bilkent Üniversitesi Saygun Arşivi, tarih yok.
- SHARP, C. J.: “English Folk Song”, London, 1907.
- TUNÇDEMİR, İ.: <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/TUNÇDEMİR-İlknur-CUMHURİYET’İN-KURULMASINDAN-SONRA-BESTELENER-İLK-TÜRK-OPERA.SI-ÖZSOY-DESTANI.pdf>
- Ülkü Halkevleri Mecmuası: 1934, Temmuz, 3(17).
- WILLIAMS, R. V.: National Music, London, Oxford Uni., 1935.
- YAZICI, H.: Politika ve Müzik İlişkisi Bağlamında Verdi ve Saygun. Ulakbilge, 2017,5(10).

YÖRE, S.: Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş Ve Yönlerinin Değerlendirilmesi, Doktora Tezi, Konya, 2010.



EKLER

Ek 1: Atatürk'ün TBMM'deki Konuşması



İnsan bu dünyada Türk ulusal musikini
yitirebilir ; avrupalı musikide yerini
alabilir .

Kültür işleri Bakanlığının bu
değerince özen vermesini , kuzunun da bu
özen yardımıyla olmasını dilerim .

Arkadaşlar :

Uluslar arası siyasi sorunlar ,
ulusal işleri koruma kaygısına sebep ; bu
yünden bütün milletlerde milliyetçilik
verildi .

Cumhuriyet Hükûmeti de, bundan dolayı
bir yandan, ulusal koruma , güdük
poliştirmeye çalışırken, bir yandan da
barışın sağlanmasında işbirlikleri
birlikte çalışmaya önem vermektedir .

Öz Soy
Bir Peride-i Efsane

Söz: Münir Hayri Ege

A. Adnan Saygun op. 9

Lento (♩ = 56 = 58)

piyano

1

p cresc.



~~Bütün bu yüzyılların,~~

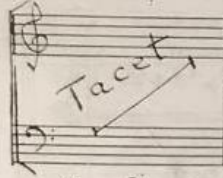
Tarih dışındaki bize: "Medeniyet İmamu"
 Brakiocefal soyda buldu özü Kaynâpı
 Bu soy Asya'dan çıktı, dört bir yana yayıldı,
 Bu tarih yüzyılların başlangıcı sayıldı.
 Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Asya
 Medeniyete girdi. Balon, bu büyük soyda,
 Zaman durur mu? Sakin zaman durur sanma
 Duran düşer, ilerden gayrisine uyanma.
 Anılar geçti böyle, tarih önünde boy boy
 Balon size söyleyin nasıl doğdu büyük soy
 Gözünüze yumsun, gönlümü size kaardım,
 Kırkbin yıl eskideyiz. Gözlerimizi açın.

Moderato (♩ = cca. 90)



Allarg. Lento (♩ = cca. 48)





Baş Saman

Ey dört yanın, doğunun, batının, gün ortasının ve
kara yurdu beyleri!
Bu masî gecede ulu hakan Feridun'un kapısına
kulak verdiniz ve
buraya toplandınız. Gelmiş mutlu ve uğurlu
olsun.

Birinci bey

Bize hoş sözler diyen tatlı dilli kuthulerg. Ey
Hakan'ın baş danışak!
Söyle... Uğurlu haberi beklemekte, sabrımız
bekleyecek miyiz? tükeniyor. Daha çok

Baş Saman

Tanrı Feridun'un dileğini hoş tuttu. Yurdu
son kara hahdini de
değiştirdi. Yillardan beri bir yavru bekliyor. Hakan
nerde ve doğuracak.

İkinci bey

Hepimiz yedi yandan yedi Türkü vurgularla geldik
Yollar var ki ulu
Hakanın bir ölü olan dileğini yükselten bizler
istepimizin yerini
bulunmasından çok seviz.

Baş Saman

Artık insan Soyunun, sen olmasın geldi. Bz
Sakıntı mı çektiler.. Beyler
O günleri bu en acıncı beklemekte bile anlamak gerektir.
Saadet, gençliği kötü günler düşünülürce
artar.



İkinci bey

Düşükten ne konuşsalar? Bütün insana bir kaynaktır
altında gözün o faniyet kaynağını mı
anacaktın? - CORO

Birinci bey

Omu beylerinde birer güler kafası vardır. Oğulları
bir çift toze insan beyni yetiştirmek için kurban olan
yaşlılar, çocukları umutludur mu?

Bas Saman

Kainat ejulikle kötülüğün, ıstıkla karanlığın, adlarıyla söylense
Hürmüç ve Ehrişman'ın ezeli harp meşhurdur.

İkinci bey

Ne iyi ki artık yer yarığında Hürmüç hıtlımediyor.
Çekicini orüne vuran demircinin çıkarığı
Kılcığını bir ateş kaynağı oldu. Düşük dünya
kristi. Ehrişman yerlere geçti. Sevgi'nin beyni
Feridun beylerin en ünlüsüdür.

[Ufakbıdali Cardan boru sesleri akıyor. Bunlar
Hakkı'nın gelisinin habercileridir.]

[12] Moderato (♩ = 80)

Handwritten musical score for a song, featuring a piano accompaniment and a vocal melody. The score is written in F major and 2/4 time.

First System:

Vocal Melody: *ler si zi bek ler Bu sar de gın de nur gı zı dı zı z*
 - ler si zi bek ler. — Bu sa. a. ri. et. li gün de

Piano Accompaniment: The piano part consists of a simple harmonic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is F major (one flat) and the time signature is 2/4.

Second System:

Vocal Melody: *Hep kol-ler gö-ge kalk-ın, Ye-re ka-pa-nın dı-ler, Be-nim le-bi o-lu-ru-şu-şu*
 (Lento (1. = 68))

Piano Accompaniment: The piano part continues with a similar harmonic accompaniment. The tempo marking "Lento (1. = 68)" is indicated.

Third System:

Vocal Melody: *Du-a e-de-üm bi-ri.*

Fourth System:

Vocal Melody: *Hep kol-ler gö-ge kalk-ın, Ye-re ka-pa-nın dı-ler*
Hep kol-ler gö-ge kalk-ın, Ye-re ka-pa-nın dı-ler
Hep kol-ler gö-ge kalk-ın, Ye-re ka-pa-nın dı-ler
Hep kol-ler gö-ge kalk-ın, Ye-re ka-pa-nın dı-ler
Hep kol-ler gö-ge kalk-ın, Ye-re ka-pa-nın dı-ler

Piano Accompaniment: The piano part continues with a similar harmonic accompaniment. The key signature is F major and the time signature is 2/4.

Si-gin-le bir o-la-lin Du-a e-de-lim bi-ler

S. *Si-gin-le bir o-la-lin Du-a e-de-lim bi-ler.*

A. *Si-gin-le bir o-la-lin Du-a e-de-lim bi-ler.*

T. *Si-gin-le bir o-la-lin Du-a e-de-lim bi-ler.*

B. *Si-gin-le bir o-la-lin Du-a e-de-lim bi-ler.*

23

S. *Ey u-lu Tan-rim, bu ge-*

A. *Ey u-lu Tan-rim, bu ge-*

T. *Ey u-lu Tan-rim bu ge*

B. *Ey u-lu Tan-rim bu ge-*

23

Handwritten musical score for a song, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score is written on a system of staves with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Vocal Parts:

- Erdem:** The first vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the lyrics "Tansın! Bu güzel geceyi".
- Sopr. Solo:** The second vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the lyrics "ce - nu - run - la dol - sun, Ey u - lu Tan -".
- A.:** The third vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the lyrics "ce - nu - run - la dol - sun, Ey u - lu Tan -".
- Ten. Solo:** The fourth vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the lyrics "ce - nu - run - la dol - sun, Ey u - lu Tan -".
- T.:** The fifth vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the lyrics "ce - nu - run - la dol - sun, Ey u - lu Tan -".
- B.:** The sixth vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes the lyrics "ce - nu - run - la dol - sun, Ey u - lu Tan -".

Piano Accompaniment:

- The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4.
- The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Handwritten Notes:

- There are several checkmarks (✓) and handwritten notes in the margins, including "Tansın! Bu güzel geceyi" and "ce - nu - run - la dol - sun, Ey u - lu Tan -".

en güzel umutlar la dolder, ⁹⁴ nuru la dolder. Bek-

F. *F.*

Sopr. Solo *Sopr. Solo*

S. *S.*

O. *O.*

A. *A.*

R. *R.*

Ten. Solo *Ten. Solo*

O. *O.*

T. *T.*

B. *B.*

24

Handwritten musical score for a choral and instrumental ensemble. The score is written on ten staves, with the first nine staves representing vocal parts and the tenth staff representing the piano accompaniment.

Vocal Parts:

- F. (First):** The top staff, featuring the lyrics "Sana kaldirdik..." and "Ulusumuz". It includes a measure number "25" in a box.
- Sopr. Solo:** The second staff, with lyrics "Ey - u - lu - Tan -".
- S. (Soprano):** The third staff, with lyrics "- rim, - Ey - u - lu - Tan -".
- A. (Alto):** The fourth staff, with lyrics "- rim Tan - rim, - u - lu - Tan -".
- Ten. Solo:** The fifth staff, with lyrics "Ey - u - lu -".
- T. (Tenor):** The sixth staff, with lyrics "u - lu - Tan -".
- B. (Bass):** The seventh staff, with lyrics "- lu Tan - rim, - u - lu - Tan -".

Piano Accompaniment: The bottom staff, featuring complex chordal and melodic patterns.

Handwritten Annotations:

- Tempo/Performance Markings:** "mp" (mezzo-piano), "cres. poco" (crescendo poco), and "pp" (pianissimo).
- Measure Numbers:** "25" is marked in a box on the first staff, and "25" is also marked on the seventh staff.
- Lyrics:** "Sana kaldirdik...", "Ulusumuz", "Ey - u - lu - Tan -", "- rim, - Ey - u - lu - Tan -", "- rim Tan - rim, - u - lu - Tan -", "Ey - u - lu -", "u - lu - Tan -", "- lu Tan - rim, - u - lu - Tan -", "rim...".
- Other Markings:** "Bi" at the end of the Tenor part, and "rim..." at the end of the Bass part.

Handwritten musical score for a 2/4 time piece, featuring lyrics in Turkish. The score is written for a full band, including Soprano Solo, Alto, Tenor Solo, and Trombone/Tuba parts, along with piano accompaniment.

Lyrics:

- le diği miş müjdeyi bize hepçile... Kollarımızı
 - rım bek-le-di-ği- miş müjde- yi bi-ze ba-ğış- la Ey-u-lu-Tan
 f Bekle diği miş müjde yi bi-ze
 - ri, bek-le-di-ği- miş müjde- yi Sen bi-ze ba-ğış- la - Tan
 T. - rım Bi- ze Sen ku- zur- ver Tan- rım, Ey
 B. - rım Bi- ze ku- zur- , ver Tan- rım, Ey
 7

Instrumental Parts:

- Soprano Solo:** 2/4 time, key of D major.
- Alto:** 2/4 time, key of D major.
- Tenor Solo:** 2/4 time, key of D major.
- Trombone/Tuba:** 2/4 time, key of D major.
- Piano:** 2/4 time, key of D major.

Performance Markings:

- f** (forte) for the Soprano and Alto parts.
- decr.** (decrescendo) for the Soprano and Alto parts.
- 7** (seventh) for the piano accompaniment.

26 Moderato (♩ = 662 104)

p Con Sordino

<u>İkinci bey</u> Nefes nefese Kozan bir etti da tepenin etepine vardi. <u>Feridun</u> Hani?! <u>Bazı Saman</u> İste surada. <u>Feridun</u> Koz biraz! (bir halera nefes nefese girer) <u>Bazı Saman</u> Mijdesi var! <u>Haberci</u> Hakan sana ne mutlu! <u>Feridun</u> Söyle haydi! <u>Haberci</u> Baba oldun! <u>Feridun</u> Erkek mi? <u>Haberci</u> Hem de ikiz!	<u>Feridun</u> Hay mi? İkisi de erkek mi? <u>Halera!</u> Evet.. <u>Koro</u> Hay! - Ya-da! <u>Bazı Saman</u> Bu günü kutlularım.
---	---



27

Handwritten musical score for a vocal ensemble, featuring parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Turkish, and the music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Vocal Parts:

- Soprano (S.):** - rüm!.. *dim* Sen bi-ze hu-zur ver, Ey Tan - rüm..
- Alto (A.):** - rüm.. Tan - rüm, Sen bi-ze hu-zur ver, ver
- Tenor (T.):** - ze hu-zur ver.. Hu-zur ver,
- Bass (B.):** Ey Tan - rüm - bi-ze hu-zur - ver,

Piano Accompaniment: The piano part includes chords and arpeggiated figures. A marking *decresc.* (decrescendo) is present in the piano part.

Other markings: The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten checkmarks and some corrections in the score.

Birinci Bey

Ey. 86: güzünün Sevgi'li heyi, sen
saadetini kaynağısın.

Feridun

Sopr. Solo: Saadetin acil kaynağı, kendinden
Oh, başkalarından da pay kulla-
maktadır. Di.lerle bir nice kaza
günlerimizi paylaştık. Her
paylaşılan kaza düşünce de
bir saadet içki midir?

Baş Şaman

S. A. Q. Ten. Solo: Şimdi sıra senin babat
saadetini paylaşmaya geldi.

Feridun

Ten. Solo: Baba olmak sanırım bir
şeydir. Fakat en büyük
"kut" a hen. Ata olmak heyelinde
bulurum. Düşünüm beyler: Giller
Oh bantlarla giller, gelecek
oğullarımızın o boğaz yer güzünü
kaylayacak. Bir birine elini
uzatan her insani kendine baka-
lı. Kardeş gözüne matlayacak!
Bir duygu bana ta içimden
sesleniyor: "Feridun", diyor, "bu
mavi mucedde doğan yandıranın
lüzul bir tulu var."

Birinci hay

B. Bahtı acil olsun.

Baş Şaman

Di. pembe yıldız tan yerine
kavuşuyor. Haher verilen saat
geldi.

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Allargando" and "Poco lento (♩ = ca 82)". The lyrics are in German, and the music is for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment.

The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts and the piano accompaniment. The second system contains the vocal parts and the piano accompaniment.

System 1:

- Vocal Parts:** Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.).
- Lyrics:** - luk ve nes- ey- le dol- sun, u- lu Ha-

System 2:

- Vocal Parts:** Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.).
- Lyrics:** - kan Fe-ri- dum

The piano accompaniment is written in the right hand (RH) and left hand (LH). It features a steady eighth-note accompaniment in the RH and a more active line in the LH, including triplets and sixteenth notes.

Ozan:

Altında sızılarla süzerek adım adım,
Gönlümü büyük dünle damla damla saladin.

arpa

Ey beni dinleyenler, ey karsidaki orles.
Tanırsın mı beni? Bana Öz Ozan derler.
Benim sevim haykırır, fakat sözüm ağızla,
Gönlüm doğrayıp duyur, boza umut beklensin.

arpa

arpa

Ben ne puta tutkunum, ne de yare vurkunum,
Ne bir sevgi bilirim, ne de bere vurkunum.
Ne komatya inanır, ne de bir sus atarım
Ne bir sevgili tanır, ne bir yara sararım
Elimde destanımla yalnız hakta bakarım
Doğrayıp anlatırım, gözüllere akarım,
Gönlü acik okurur Beni elbet severler.
Tanırsın mı beni? Bana Öz Ozan derler

Bana ne Amiroz gibi hayali yaradılar
Tavullarla ask yapar güzel kızıları
Anlatmaktan hoşlanır, ne de aski Finlerin
Kalevalası gibi, insanlarla cinlerin
Düşünceyi müsterim. Hayat ongimlerinde
Ben Fırtına defilim. Kendi der havatlarından
Güzel, renkli savaşlar yaratıp, inlerinde
Uyuyan arslanların kamçılardan, ben vatan
Yaruklusu ozanım Öz, tırchi söyletim,
Almusu nakkederim.

İşte böyle beğlenir

F. - Birin köşüme! Göksü Tanrı... İlu Tanrı... Güce Tanrı...

F. Çok cahiller seni gökte arar, yerde ister.. Sen inandıkların

29

F. gönlündesin. Ulusumuzun ~~sevgi~~ aydın ufuklara, yönet, Tanrı...

Feridun

Bu mutluluk görüştüğün, hepimizin gözlerini yaşattı.
(Başsamanın yanına gider)

Kutbal Saman, Senin de gözlerin dolu...

Başsaman

Bu gece öz soyun Kaynağı doğdu

(Uzaktan bir sesler işitilir)

30 Poco Lento (♩ = cca 74)



Bir Asker

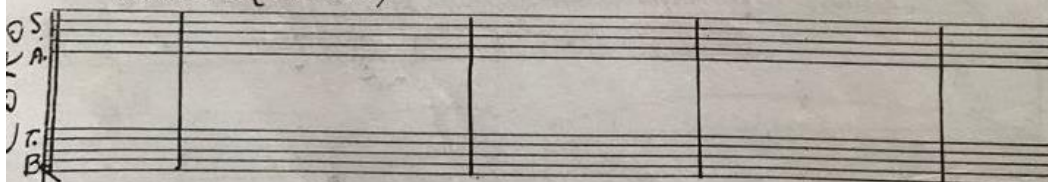
Hâtûn geliyor!

(Schnede heyecanlı bir hareket başlar)

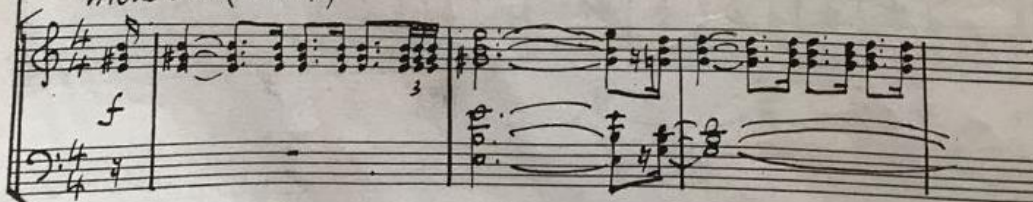
Feridun

Hâtûn geliyor!.. Haydi kızlar, varın Hâtûnu karşılayın!
Siz de bir ateş yakın, geceyi ışıkle silin!

Moderato (♩ = cca 96)



Moderato (♩ = cca 96)



Ek 3: Özsoy Operası'nın 2002 Yılı Temsil El Kitabı

ÖZSOY

(Bir Perdelik Efsane)

Opera, Baş Şaman'ın sesleniş ile başlar. Şaman, doğrunun ve güzelliğin sözcüsüdür. O, öz tarihi söyler ve olanı nakleder. Doğu mitolojisinde yeryüzündeki ilk insan sayılan Feridun, çocuk istemektedir. Halk, Hakan Feridun'un bu arzusunun gerçekleşebilmesi için Tanrı'ya yalvarır. Bu yakarıştan sonra Baş Şaman, güzel sözleri ile yurdunu ve halkını över. Halk, kuşkuludur. Kötülükler Hakanı Dahnak ve yeraltındaki kötü şeytan Ahriman'dan korkmaktadırlar. Baş Şaman rahatır çünkü, iyilik Tanrısı Hürmüz Hakan Feridun'un yanındadır. Hakan Feridun ve halkın duası kabul olmuştur, Hatun çocuk beklemektedir. Uzaklardan gelen boru sesi Hakan'ın gelişinin habercisidir. Hakan gelir ve halkla birlikte Tanrı'ya doğacak çocuğu ve karısı için ya sarır. Feridun, oğlu olursa ÖZSOY'un tüm yeryüzünü kaplayacağı için heyecanlıdır. Bir haberci müjdeyi verir. Feridun'un eşi Hatun, ikiz erkek çocuk doğurmuştur. "ÖZSOY"un kaynağı doğmuştur. Bu doğum büyük bir şölenle kutlanır. Çocuklardan birinin adı "Tur"dur. Rengi mavi göktür. İkinci çocuğun adı "İrac"tır. O ise güneşle parlamaktadır. Şölen sırasında sadece Hatun'a görünen Ahriman şeytani bir kahkaha ile halkın arasından Hatun'a ulaşmaya çalışır. Kötülük ve yeraltı Tanrısı Ahriman ile Hatun çocukların geleceği ile ilgili tartışır. Hatun, endişeli fakat güçlüdür. Ahriman, çocukları öldürme güdünü yitirmiş ve Tanrı Hürmüz'e yenilmiştir. Fakat dünya durdukça bu iki kardeşi birbirine düşürmenin yollarını arayıp duracaktır. (Operaya, A. Saygun'un "Sihir Dansı Op. 13 ve "Süit Op. 14, Horon" adlı eserleri eklenmiştir.)

ATATÜRK VE ÖZSOY

Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları, Adnan Saygun'un, Paris Konservatuarı'nda eğitimini tamamlayarak yurda döndüğü yıllara rastlar. Atatürk, devletin yeni kültür siyasetini bizzat düzenlemektedir. Müsiki ise en çok ilgi gösterdiği kültür alanlarının başında geliyordu. Paris'ten döner dönmez, Müsiki Muallim Mektebi'ne öğretmen olarak atanan Saygun, o günleri şöyle dile getiriyor: "1933 yılı idi. Atatürk, Büyük nutku söylerken, Ankara'da radyodan dinledim. Güzel Sanatlardan bahsediyordu. Bu benim yolumdu. Bana yol gösteriyordu. Hem dinliyor, hem ağlıyordum. Türklük ve millet şuuru zirveye çıkmıştı... Bundan tam 1 yıl sonra, 1934'te, İran Şahi Türkiye'yi ziyarete geldiğinde, Atatürk için, yeni Türk toplumunun temeli olan, devrimlerin tanıtılması açısından, önemli bir fırsat ortaya çıkmıştı. Atatürk, büyük önderlere mahsus önerisi ile, amacına ulaşmak için en etkili gücü, müziği kullanmak niyetindeydi. Konusunu bizzat vererek, bir opera bestelenmesini istedi. Şah'ın gelmesine iki aydan az bir süre vardı. Böylesine kısa sürede bir operanın ortaya çıkması ancak bir mucize olabilirdi. Bu mucizeyi gerçekleştirecek doğru sanatçı bulundu; A. Saygun. Libretto yazarı Münir Hayri Egeli'nin verdiği metni okuduğunda, bu işin zorluğunu, hatta olanaksızlığını görmüştü. Ama bu Atatürk'ün arzusu idi, konuyu bizzat hazırlamıştı, bu operanın gerçekleşmesi, müsiki devriminin ilk büyük aşaması olacaktı. Ata'ya ve Cumhuriyet'e bağlılığın coşkusu ile, Saygun, Özsoy'u, durmadan, dinlenmeden, uyumadan, besteledi, öğretti ve yönetti. O günlerdeki duygularını şu cümle çok güzel özetliyor; "O heyecan içinde, Özsoy'u değil bir ayda, 15 günde yaz deseler yazacaktım". Ortada olmayan orkestra, koro, solistler, inanılmaz yöntemlerle yoktan varedildi. İstanbul'da Cemal Reşit Rey'in, yaylı sazlar orkestrası ile Cumhurbaşkanlığı Bاندosu'nun nefesli sazlar elemanlarıyla orkestra, İsmetpaşa Kız Enstitüsü'nün (Şimdi Ankara Kız Lisesi) kız ve Gazi Terbiye Enstitüsü'nün erkek öğrencilerinden yapılan bir seçme ile de koro teşkil edildi. Öğrenciler, kısa sürede hem nota okumayı, hem de koro parçalarını öğrenip, ezberlediler. O tarihlerde elde bulunan solist sayısı üçü geçmiyordu. Ankara'da, Gazi Terbiye Enstitüsü hocalarından, Nurullah Taşkıran, İstanbul'da da, Şehir Konservatuarı hocalarından soprano, Nimet Vahit ve Şehir Tiyatrosu solistlerinden dramatik soprano, Semiha Berksoy. Atatürk ve İran Şahi'nin huzurunda gerçekleşen temsil gecesi, Saygun, zor ve onurlu bir görevi yazakıyla gerçekleştirmenin hakkı gururunu yaşıyordu. Yıllar sonra seyircisi ile buluşan Özsoy'un önemini, en açık biçimde yine Saygun'un şu anlamlı sözleri ifade ediyor: "Ben artık yaşlandığım için bilemiyorum; acaba bizim o atılım üstüne atılım yaptığımız, Atatürk'le geçen o yıllarımızda, O'nu görsek de, görmesek de, O'nunla konuşsak da, konuşmasak da, içimizde duyduğumuz dinmek bilmez heyecan, sönmek bilmez ateşi, şimdi ki kuşaklar nasıl duyuyorlar? Gönlü ister ki, o heyecan hiç sönmesin, çağdaş uygarlık düzeyine erişmek, hatta Ata'nın deyimiyle onun üstüne çıkmak yolunda, çağa ve koşullara uygun atılımlar birbirini kovalasın".

Saygılarımla
Gülper Refiğ

ÖZSOY

İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Cemal Reşit Rey Opera ve Orkestrası olarak daha ilk eserimizi sergilerken, siz sayın sanatseverlere, kurumumuzun Türk sanat hayatında çok farklı bir yeri ve misyonu olacağını, çok işlevsel, üretken bir yapı içerisinde hiç denenmemiş ve hiç yapılmamış sanat olaylarını sunacağını belirtmiştik. Yeni ve nitelikli bir çok eseri gerçekleştirmek için kurmuş olduğumuz Cemal Reşit Rey Operası'nın en önemli hedeflerinden birisinin de Türk Bestecilerinin eserlerinin tanıtılması, teşvik edilmesi ve sevdilmesi olduğunu, bu eserlerin ilk kez bu salonda sunulacağını söylemiştik.

Opera ve orkestrasını bünyesinde oluşturan Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Türkiye'nin en önemli kültür sanat kurumlarından birisi olmanın yanı sıra, düzenlediği etkinliklerle dünya sanatının en seçkin örneklerini İstanbul'da sanatseverlerle buluşturmaktadır. Türk sanat ve kültürünü de kendi vitrininde, farklı renk ve çizgilerle sınırlarımız dışına taşıyan CRR Konser Salonu, sanatın uluslararası merkezlerinde tüm bu zenginliklerimizi evrensel ölçülerde sunmanın haklı gururunu taşımaktadır.

Yüce Atatürk her konudaki önderliğini kültür ve sanat alanlarında da göstermiş Türk sanatının aslında olması gerektiği yere ulaşmak için önüne koyması gereken hedeflerini de bir çok örnekle ispat etmiştir. Daha da aydınlık yarınlara ulaşabilmemiz ve bizden sonraki nesillerimize bırakacağımız en önemli mirasın kültür ve sanat olduğu inancıyla ve Atatürk'ün bu konudaki ilkeleri doğrultusunda sarsılmaz bir gayret içinde çalışmalarına devam etmekte olan kurumumuz opera ve orkestrasıyla yeni yeteneklere ve gençlere fırsatlar sağlamaktadır.

Atatürk'ün isteği üzerine yazılmış ilk Türk operası olan ÖZSOY'u Cumhuriyetimizin kuruluşunun 75. Yıldönümü olan 1995 yılı Ekim ayında sahnelemiştik. İlk olması sebebiyle büyük ilgi uyandıran ÖZSOY Operası yine bir ilkle siz sanatseverlerin karşısında olacaktır. Orhan Şalliel yönetimindeki Cemal Reşit Rey Opera Orkestrası ve Korusu, değerli sanatçılarımız Hülya Kazan, Kevork Tavitiyan, Haluk Kırdoğlu ve Murat Güney'in katılımlarıyla konsertant formuyla ÖZSOY Operası'nı müzikseverlerle buluşturacaktır.

Arda Aydoğan
Genel Sanat Yönetmeni

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

CEMAL REŞİT REY KONSER SALONU

"Cemal Reşit Rey Konser Salonu Cumhuriyet Haftası Konsertleri"

ÖZSOY

A. ADNAN SAYGUN
19 PERDELİK TRAJEDİ

"ÖZSOY"

A. Adnan Saygun
Libretto: H. Münir Egeci
(1 Perdelik Elsané)
"Konsertant"

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
**CEMAL REŞİT REY
OPERA ORKESTRASI VE KOROSU**

Genel Sanat Yönetmeni: Arda Aydoğan

Orkestra Şefi: Orhan Şalliel
Solistler
Hatun: Hülya Kazan (Soprano)
Feridun: Kevork Tavitiyan (Bariton)
Bassaman: Haluk Kırdoğlu
Ahırman: Murat Güney (Bass)

28 Ekim 2002

Saat: 20.00

biletix

Radikal

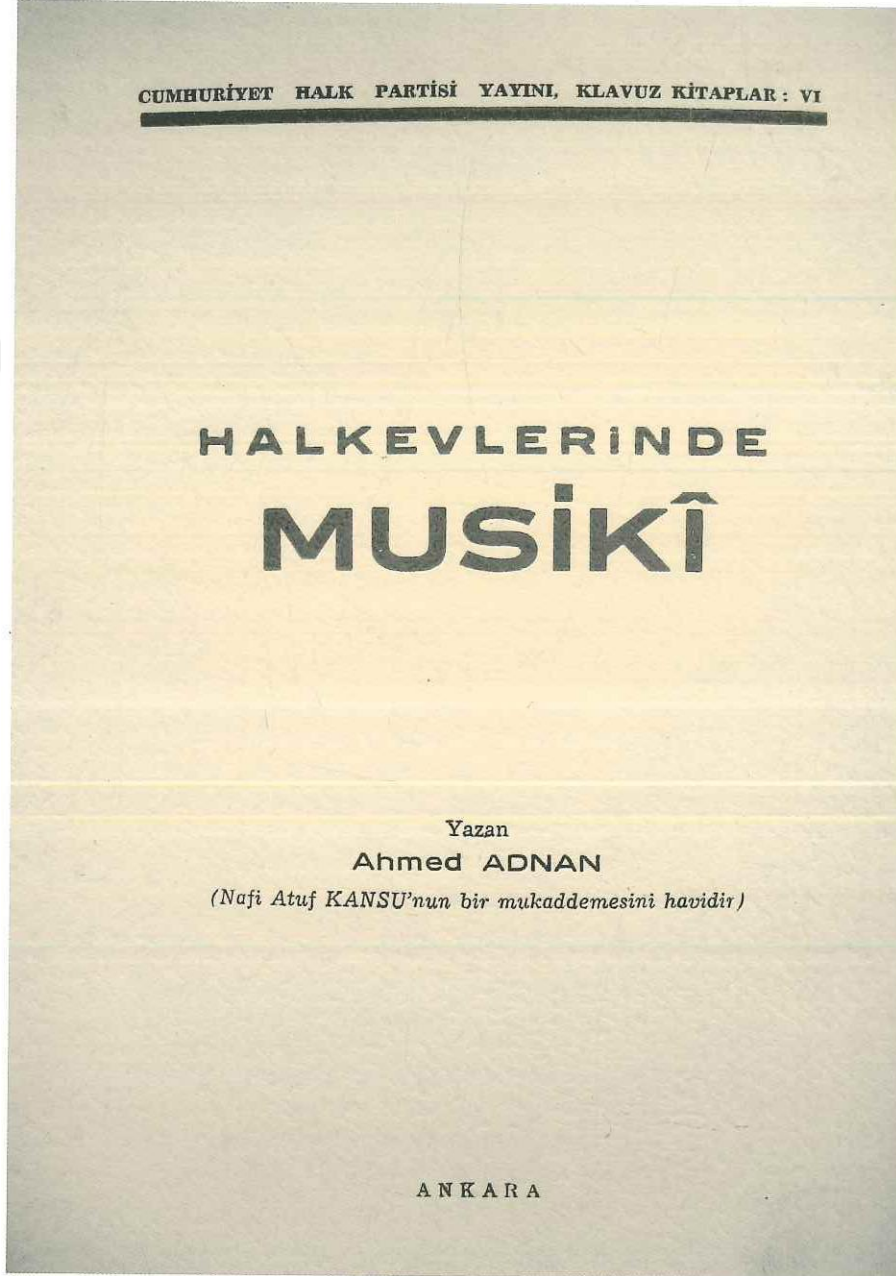
CRR Konser Salonu
Tel: (0212) 232 98 30 - 231 54 98

www.biletix.com
Çağrı Merkezi: (0216) 454 15 55

ERESİN TOPKAPI
HAYATİYE
NARINLI TRAFİK

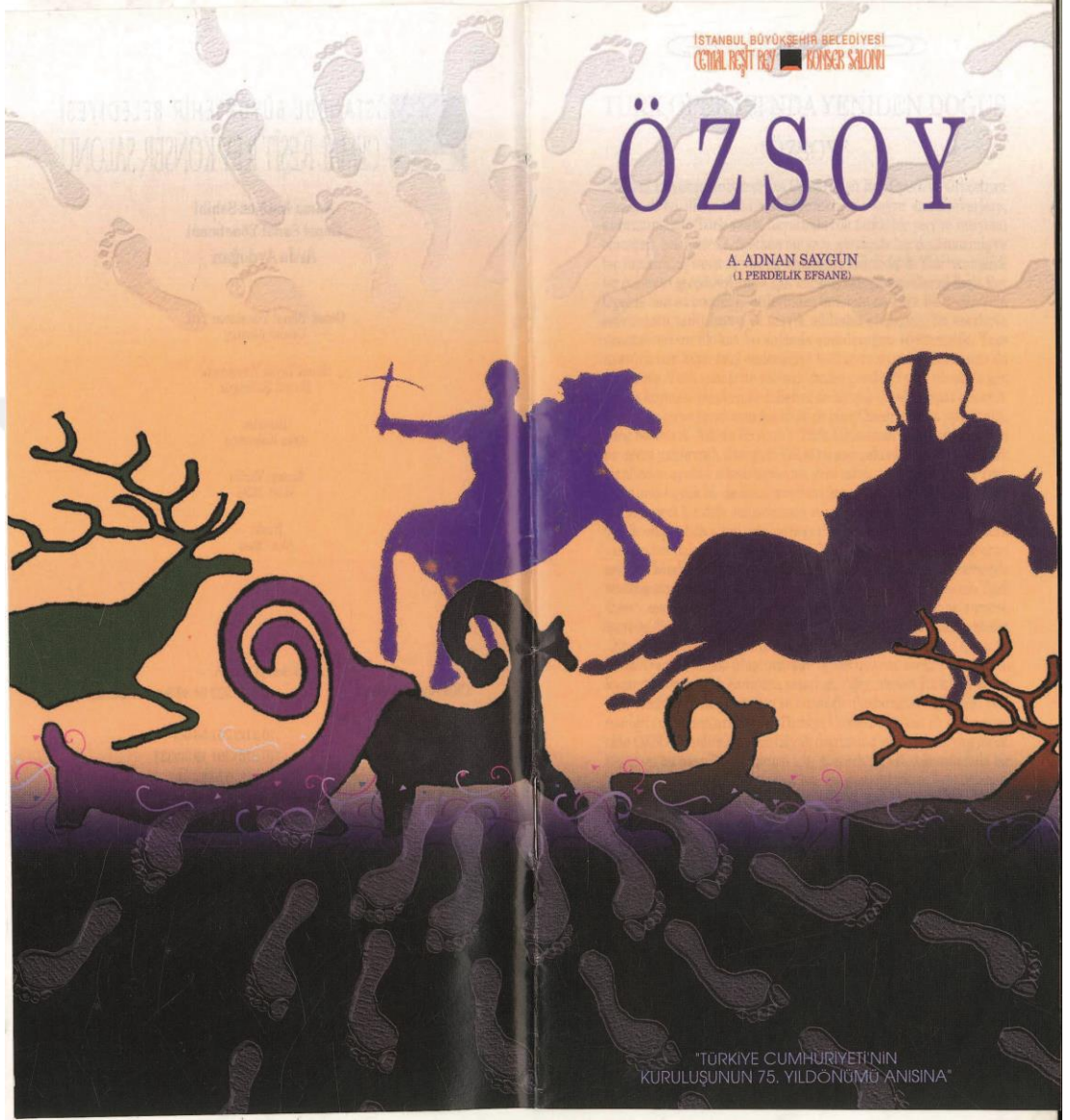
Sevgili Dinleyicimiz / İzleyicimiz, lütfen program süresince cep telefonlarınızın, çağrı cihazlarınızın

**Ek 4: Ahmed Adnan Saygun'un Halkevleri'nde Müzik Uygulamaları
Konusunda Yazdığı Raporların Kitap Hali**



SAYGUN'UN HALKEVLERİND
MÜZİK UYGULAMALARI
KONUSUNDA YAZDIĞI
RAPORLAR KİTAP HALİNDE
YAYIMLANMIŞTI.

Ek 5: Özsoy Operası Temsil El Kitapçığı



Ek 6: Özsoy Operası Temsil El Kitapçığı

PROVA GÖRÜNTÜLERİ



Arda Aydoğan-Koro



Kenan Işık-Haluk Kurtoğlu-Arda Aydoğan-Koro



Haluk Kurtoğlu-Arda Aydoğan



Kenan Işık-Ayşe Sezerman Ünel

Fotoğraf: Rasim Aşın

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
CEMAL REŞİT REY KONSER SALONU

Adına İmtiyaz Sahibi
Genel Sanat Yönetmeni
Arda Aydoğan

Genel Sanat Yönetmen Yrd.
Canan Altınay

Genel Yayın Yönetmeni
Birgül Şahingöz

Tasarım
Ayşe Kalyoncu

Basım Tarihi
Mart 1998

Baskı
Aka Ofset

Bilet Satış Gişeleri

CRR Konser Salonu	: (0 212) 232 98 30 (Saat: 10.00-19.30 arası)
AKM Senfoni Gişesi	: (0 212) 251 56 00
CAPITOL Altınizade	: (0 216) 391 19 30/333
CAROUSEL Bakırköy	: (0 212) 570 84 34
ERESİN HOTEL İstanbul	: (0 212) 631 12 12

Salonumuz tüm fiyat kademelerinde öğretmen, öğrenci, emekli ve Büyükşehir Belediyesi mensuplarına %50, en az 30 kişilik gruplara %20 indirim yapılmaktadır.


ERESİN HOTEL
İSTANBUL

Ek 7: Özsoy Operası Gazete Haberi

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
CEMAL REŞİT REY  KONSER SALONU

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
CEMAL REŞİT REY OPERA VE ORKESTRASI

Genel Sanat Yönetmeni: Arda Aydoğan

**"TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN
KURULUŞUNUN 75. YILI ANISINA"**

28 Mart '98 Cumartesi Saat: 20.00

*Yüce Atatürk'ün isteğiyle gerçekleşmiş
Cumhuriyet tarihimizin ilk operası*

A. Adnan Saygun

ÖZSOY

(Bir Perdelik Efsane)

Libretto: Münir H. Egeli

Orkestra Şefi: Fahrettin Kerimov

Sahneye Koyan: Kenan Işık

Genel Sanat Yönetmen Yrd.: Canan Altınay
Dekor: Nurullah Tuncer
Kostüm: Zuhâl Soy
Işık: Ahmet Defne - Yıldırım Karaçayır
Koro Şefi: Çiçek Kurra Kanter
Baş Korrepitör: Julia Kerimova
Korrepitör: Müge Hendekli
Koreografi: Nil Berkan
Koreograf Asistanı: Nur Berkan
Reji Asistanı: Esra Tütüncüoğlu
Prodüksiyon Sorumlusu: Feride Akpınar

Solistler:
Haluk Kurtoglu
Arda Aydoğan
Ayşe Sezerman Ünel
Burak Bilgili

Bilet Fiyatları : 2.000.000 - 1.600.000 TL.


ERESİN HOTEL
İSTANBUL

CRR Konser Salonu: 232 99 30
(Rezervasyonlarınız saat 10.00-19.30 arası kabul edilir.)
AKIN Sanfoni Çiğesi: 251 55 00 CAROUSEL Bakıyıcı: 570 84 34
CAPITOL Altınazade: 391 19 30/333 ERESİN HOTEL: 631 12 12
Salonumuzun bütün fiyat kademelerinde öğretmen, öğrenci, emekli ve
Büyükşehir Belediyesi mensuplarına %50' en az 30 kişilik gruplara %20 indirim yapılır.

ÖZGEÇMİŞ

Almanya'nın Nürnberg şehrinde doğan Ardan Beyarslan, müzik eğitimine Almanya'da piyano çalarak ve çocuk korosunda şarkı söyleyerek başladı. 1989'da Türkiye'ye kesin dönüş yaptıktan sonra, ortaokul ve lise eğitimini Ataköy Lisesi'nde tamamladı. İlk şan derslerini 15 yaşında, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Solist Sanatçısı olan Özay Günay'dan alarak, 17 yaşında, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Opera Anasanat Dalı Bölümü'ne kabul edildi ve burada şan eğitimine devlet sanatçısı Ayhan Baran ile başladı. Sonrasında eğitimine Prof. Güzin Gürel ile devam ederek mezun oldu. Aynı zamanda, 1994'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Almanca Mütercim Tercümanlık bölümünü de kazandı.

Yüksek Lisans eğitimini, "Opera'da Gerçekçilik - Verismo" adı altında hazırladığı tez çalışmasını, aynı zamanda şan eğitimini aldığı Prof. Güzin Gürel danışmanlığında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda gerçekleştirdi. Aynı konservatuvarda Sanatta Yeterlilik programında, şan eğitimini Prof. Güzin Gürel ile tez çalışmasını ilk önce rahmetli Prof. Dr. Ali Müfit Bayraşa, sonrasında ise Prof. Şebnem Ünal danışmanlığında yapmıştır.

2005 yılında Almanya'da Dresden Müzik Yüksek Okulu'nun "Studio für Stimmforschung" (ses araştırma çalışmaları) bölümünün gerçekleştirdiği seminere katıldı ve yine aynı sene Almanya Walheim'da, Rabine Institut Für Funktionale Stimmbildung (Rabine Fonksiyonel Ses Eğitim Enstitüsü) okulunda Eugen Rabine'den "fonksiyonel ses eğitimi" üzerine ders almıştır. 2013 yılında İstanbul'da, Motto Dil-Konuşma Eğitim ve Gelişim Merkezi'nde "LaxVox Ses Terapi Tekniği" eğitim programına katılmıştır. 2015'te Sedat Güzin Gürel Sanat ve Bilim Vakfı ile Ses, Konuşma ve Yutma Bozuklukları Derneği'nin ortak olarak düzenledikleri Uluslararası İstanbul Ses Sempozyumu'na katılmıştır.

2016 ve 2017'de Üsküdar Üniversitesi'nin, 2018'de Marmara Üniversitesi'nin düzenlemiş olduğu Dünya Ses Günü Sempozyumu'nda, "Şan Öğrencileri Ses Sağlıklarını Korumak Üzere Nasıl Bir Çalışma Sistemi ve Disiplini Uygulamalıdır?", "Şarkı Söyleme Esnasında Heyecandan Kaynaklanan Nefes Alış Veriş Düzeninin

Değişmesiyle Sesin Kullanımı” , “Kafa Sesi Nedir ve Neden Önemlidir?” başlıkları altında bildiriler sunmuştur. Ardan Beyarslan aynı zamanda Ses, Konuşma ve Yutma Bozuklukları Derneği üyesidir. Yeditepe Üniversitesi İhtisas Hastanesi KBB bölümünde Doç. Dr. Sevtap Akbulut’un yanında şan terapileri üzerine, Prof. Dr. Kürşat Yelken ile ses hastalıkları ve terapileri üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Eğitim hayatı boyunca çeşitli konser salonlarında şan resitalleri veren Ardan Beyarslan, 2004’den beri İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Opera Anasanat Dalı’nda öğretim görevlisi olarak “şan” ve “Almanca diksiyon” dersleri vermekte ve şan sınıfı öğrencilerine 2004’ten beri her yıl şan konserleri düzenlemektedir. Ayrıca ses hastalıkları ve şan terapisi üzerine araştırmalarını yurt içinde ve yurt dışında sürdürmektedir.