

T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMDALI

SELMAN ADA'NIN AŞK-I MEMNU OPERASININ
ULUSALCILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Hilmi YAZICI

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Z. Seçkin Gökbudak

Konya - 2015



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Adı Soyadı	Hilmi Yazıcı
Numarası	118309023007
Öğrencinin Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Programı	Doktora
Tezin Adı	Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



DOKTORA TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hilmi Yazıcı
	Numarası	118309023007
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK
Tezin Adı	Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi	

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan 'Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi' başlıklı bu çalışma 20/04/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof. Zehra Seçkin Gökbudak (Danışman)

Doç Dr Sema Sevinç

Doç Dr Seyit Yöre

Yrd Doç Dr Nurtu Barışeri Ahmethan

Yrd Doç Dr Ömer Özden

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Selman Ada, uluslararası opera repertuvarına eserler kazandırmış bir Türk besteci olarak Türkiye’de çağdaş sanat yaşamı adına önemli bir isimdir. İlk dönem Türk bestecilerin bir kısmı gibi Selman Ada’da yurtdışında eğitim almıştır. Ada’nın Fransa’da eğitim görmüş olması O’na uluslararası sanat ortamını daha iyi tanıma imkânı sunmuş, ‘ulusal müzik’ materyallerini tanınması da müziğine farklı renkler katarak ‘sentez’ yapabildiğini sağlamıştır denebilir. Bu anlamda Ada’nın eserlerinin incelenmesi Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarından bugüne kadar gelinen noktanın tespiti için oldukça önemlidir.

Bu noktada, değinilmesi gereken en önemli hususlardan biri olarak Selman Ada’nın *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinin ‘ulusalcılık’ ideolojisinin sanata etkileri bağlamında değerlendirilmesinin gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Nitekim Cumhuriyetin ilanı ile kültürel alanda yapılan çalışmalar ve yeniliklerde büyük ölçüde etkili olan siyaset, sanat eserleri üzerinde o dönemin baskın ideolojisi ‘ulusalcılık’ temelinde kendini açıkça göstermekteydi. İlk dönem opera eserleri incelendiğinde bu ideolojinin etkisi açıkça görülmektedir. Bu bağlamda, *Aşk-ı Memnu*’nun bir opera eseri olarak bu ideoloji kapsamında değerlendirilmesi güncel sanat ortamına yönelik sanat-siyaset ilişkisi temelinde bir çıkarım yapabileceğimize olanağı da sunacaktır. Bu düşünceden yola çıkarak bu doktora tezinde Selman Ada’nın *Aşk-ı Memnu* adlı opera eseri ‘ulusalcılık’ açısından bilimsel bakış açısıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Lisansüstü çalışmalarımın başlangıcından bugüne desteğini esirgemeyen danışmanın Sayın Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK’a, tez sürecinde bilgilerinden büyük ölçüde faydalandığım ikinci danışmanım diyebileceğim Sayın Doç. Dr. Seyit YÖRE’ye, görüşleri ile yönlendiren tez izleme kurulu üyesi Sayın Doç. Dr. Sema SEVİNÇ’e, Aileme, Değerli eşim ve oğluma teşekkür eder, bu çalışmanın daha sonra yapılacak çalışmalara örnek olmasını ve bu alana katkıda bulunmasını dilerim.



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hilmi Yazıcı	No: 118309023007
	Ana Bilim/ Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin Adı		Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesi	

ÖZET

Bu çalışmada ulusal operaya ulaşma sürecinde gelinen aşama ve bu süreçte 'ulusalcılık' kavramı bağlamında, ulusal unsurların operaya olan etkilerini Aşk-ı Memnu adlı opera eserini inceleyerek tespit edebilmek hedeflenmiştir. Araştırmada, ulusalcılık kavramı ve bu kavramın Dünya'da ve Türkiye'deki çoksesli müzikle ilişkisi kuramsal olarak tanımlanmış, ulusalcılık ideolojisinin ve çoksesli müzikte ulusalcılığın güncel bir eser olan Aşk-ı Memnu adlı opera eserine ne ölçüde yansıdığı araştırılmıştır.

Buna yönelik olarak, görüşmeler ve müziksel analiz yoluyla elde edilen veriler doğrultusunda Aşk-ı Memnu adlı opera eserinde Selman Ada'nın ne gibi 'ulusal' müziksel materyaller kullandığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Ortaya çıkan bulguların probleme cevap verdiği ve sayıtlılarla örtüştüğü görülmüş, Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu adlı opera eserinde 'ulusal' müzik malzemelerine yer verdiği, bu malzemelerin esere kültürel çerçevede 'ulusalcı' bir boyut kazandırdığı görülmüştür.



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hilmi Yazıcı	No: 118309023007
	Ana Bilim/ Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin Adı		The Investigation of Selman Ada's Opera "Aşk-ı Memnu" as to Nationalism	

SUMMARY

With this study, it was aimed to determine the effects of national components on opera by investigating the opera Aşk-ı Memnu as to the point where national opera reached, and regarding the concept of "nationalism". In the study, we investigated how the term "nationalism" and the association of the term with polyphonic music in Turkey and the World were theoretically described, and to what extent the ideology of nationalism was reflected to the opera Aşk-ı Memnu, a contemporary work, via nationalism.

In line with the design of the study and the findings pooled via interviews and musical analyses, it was tried to define what sort of 'national' music materials Selman Ada had used.

It was observed that our results responded to the challenges investigated in the study and overlapped with the premises; Selman Ada included 'national' music materials in his work, Aşk-ı Memnu; and, these materials culturally gave a 'nationalist' character to the work.

İçindekiler

Bilimsel Etik Sayfası	i
Tez Kabul Formu	ii
Önsöz ve Teşekkür.....	iii
Özet.....	iv
Summary	v
İçindekiler	vi
BÖLÜM 1 - GİRİŞ	1
1. 1. Problem	7
1. 2. Amaç	9
1. 3. Önem.....	9
1. 4. Varsayımlar (Sayılıtlar).....	10
1. 5. Sınırlılıklar	10
BÖLÜM 2 - KURAMSAL ÇERÇEVE	11
2. 1. Ulus, Ulusalçılık ve Ulusalçı Müzik.....	11
2. 2. Türkiye’de Ulusalçılık ve Ulusalçı Müzik	24
2. 3. İlgili Yayın ve Araştırmalar	38
BÖLÜM 3 - YÖNTEM	41
3. 1. Araştırma Modeli	41
3. 2. Çalışma Grubu	42
3. 3. Verilerin Toplanması	42
3. 4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	42
BÖLÜM 4 - BULGULAR	44
4. 1. Görüşmelerden Türkiye’de Çoksesli Müziğe İlişkin Elde Edilen Bulgular	44
4. 1. 1. Sanatçılar ile Yapılan Görüşmeler	45

4. 1. 2. Orkestra Şefi ile Yapılan Görüşme	48
4. 1. 3. Koro Şefi ile Yapılan Görüşme	50
4. 1. 4. Rejisör ile Yapılan Görüşme	52
4. 1. 5. Besteci ile Yapılan Görüşme	53
4. 2. Görüşmelerden Aşk-ı Memnu Adlı Opera Eserine İlişkin Elde Edilen Bulgular	55
4. 2. 1. Sanatçılar ile Yapılan Görüşmeler	57
4. 2. 2. Orkestra Şefi ile Yapılan Görüşme	60
4. 2. 3. Koro Şefi ile Yapılan Görüşme	62
4. 2. 4. Rejisör ile Yapılan Görüşmeler	63
4. 2. 5. Librettist ile Yapılan Görüşme	63
4. 2. 6. Besteci ile Yapılan Görüşme	65
4. 3. Eserin Müziksel Analizinden Elde Edilen Bulgular	66
4. 3. 1. Ezgisel Yapıdan Elde Edilen Bulgular	67
4. 3. 2. Ritmik Yapıdan Elde Edilen Bulgular	68
4. 3. 3. Biçimsel Yapıdan Elde Edilen Bulgular	70
BÖLÜM 5 – SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	72
5. 1. Sonuç.....	72
5. 2. Tartışma	74
5. 3. Öneriler	76
Kaynakça	77
Ekler	83
Özgeçmiş	96

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Her toplumun kendi kültür yapısı, her kültürün de kendine has özellikleri vardır. Yalnızca bu cümleden yola çıkarak dahi ‘kendi’ kelimesinin sağladığı anlam, farklı bir coğrafyada, farklı alışkanlıkları ve yaşam biçimleri ile ‘kendilerinin’ farkında olarak yaşayan insan topluluklarının varlığının altını çizmektedir. Burada bahsedilen ‘farklılık’ kavramının, sosyal bilimler açısından toplumların herhangi bir yönüyle incelenişi veya ulus olma fikrinin ortaya çıkışından öncesine, hatta ilkel topluluklara kadar gidildiğinde de mevcut olduğu görülmektedir ki, burada insan uygarlığı ile birlikte ‘kültür’ olgusu da oluşup evrimleşmekte ve bir topluluktan diğerine farklılaşmaktadır. Perin (1987: 21), “bir toplumun, bir ulusun veya tüm insanlığın, yüzyıllar boyunca, çeşitli aşamalardan geçerek, sürekli bir oluşum ve gelişim sonunda ulaştığı ileri yaşam koşullarının ve ortak buluşların tümü” şeklinde tanımladığı uygarlık kavramı içinde kültür’ü ayrılmaz bir parça olarak değerlendirir. Yine Perin (1987: 22), bu bütünlüğe yönelik olarak şu tanımları aktarır: “Kültür, bilgileri, inançları, sanatı, hukuku, ahlakı, töreleri ve kişinin toplumun bir üyesi olarak, edindiği tüm yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir üründür”.

Bu doğrultuda genel bir ifadeyle kültür kavramını bir toplumun yaşam biçimi olarak ifade eden Taşdelen, “bilgi, inanç, gelenek ve becerilerden oluşan ve nesilden nesile aktarılan bir sosyal miras” olarak tanımladığı kültür kavramının bir yönü ile düşünüş, duyuş ve davranış şekilleri olarak, toplumu meydana getiren fertler tarafından öğrenilen ve paylaşılan bir bütün özelliği taşıdığını söylemektedir (aktaran: Şen, 2008: 12). Ülken (1976: 22) ise kültür kavramını şu şekilde tanımlar: “Kültür, bir milletin içinde bulunduğu, medeniyet şartlarına göre tasarladığı bütün dil, ilim, sanat, felsefe, örf ve âdetleri ve bunların mahsulleri toplamıdır”. Yine Küçüköncü de (2004: 1) kültür kavramını “bireylerin, toplumların, ülkelerin, yaşama biçimi” olarak tanımlar ve her ülkenin kendi insanların geçmişten gelen birikimleri ve çeşitli nedenlerle ilgili olarak oluşturdukları yaşama biçimlerinin, o ülkenin kendi kültürünü oluşturduğunu belirtir. Türkiye’de ise kültür kelimesi “hars” olarak çevrilerek, ilk kez Ziya Gökalp tarafından kullanılmıştır (Perin, 1987: 22).

İnsanların, coğrafi uzaklıkları, içinde buldukları ortamların kendine özgü nitelikleri ve dışlarındaki dünyadan habersizlikleri nedeniyle farklı kültürler oluşturduklarından bahseden Levi-Strauss (1995: 23), bunun ancak her kültür ya da her toplumun kendi içine kapanıp, diğerlerinden soyutlanarak gelişmesi ile mümkün olabileceğini belirtir. Ancak yine Levi-Strauss'un değindiği üzere, toplumlar hiçbir zaman yalnız kalmamışlardır ve dolayısıyla soyutlanmanın sonucu olabilecek farklılıkların yanı sıra, kendini gösterme, farklı olma, kendisi olma arzusu gibi etkenlerle, yakınlıktan ileri gelen çok önemli farklılıklar da ortaya çıkmıştır. Bir kültürün, uygarlığa ait tüm unsurları elinde bulundurma şansının, iş bölümü yaptığı kültürlerin miktarı ve çeşitliliğine bağlı olduğunu belirten Levi-Strauss (1995: 55), şu örneği aktarır: “Rönesans öncesi Avrupa; Yunan, Roma, Cermen ve Anglosakson gelenekleriyle, Arap ve Çin gibi çok çeşitli güçlerin karşılaşma ve kaynaşma merkeziydi. Kolomb öncesi Amerika da nicelik olarak bakıldığında, kuzey ve güney olmak üzere geniş bir yarı küre oluşturduğundan bu tür kültürel temaslardan yoksun değildi. Ancak, Avrupa kıtasında karşılıklı olarak zenginleşen kültürler on binlerce yıllık bir farklılaşmanın ürünleriyken, nüfusu daha yeni olan Amerika kıtası kültürlerinin farklılaşmak için daha az zamanları oldu. Bu anlamda, Amerika'daki kültürler görece olarak daha türdeş bir tablo sunarlar”. Perin (1987: 21) de, hiçbir kültür'ün tek başına gelişemeyeceğini ve ulusal kültürler arasında daima ilişkilerin, karşılıklı etkileşimlerin olduğunu ve olmaya devam edeceğini belirtmektedir.

Görülmektedir ki kültürlerin çeşitliliği insan topluluklarının birbirinden yalıtılmasına değil, aralarında kurulan ilişkilere ve belirli unsurların istemsiz paylaşımlarına bağlıdır. Burada kuşkusuz, kültürler arası alışverişin en önemli parçalarından biri olarak 'sanat' kavramı değerlendirilmelidir. Nitekim kültür kavramı için yapılan hemen her tanımdan da anlaşılacağı üzere sanat, belirli bir uygarlığın ya da toplumun zevk ölçülerine ve yaşam biçimine göre şekillenmiş bir anlatım biçimi olarak, kültür'ün önemli bir parçasıdır ve hangi formda olursa olsun, sanat eseri, ulaşabildiği her topluluğa bir şeyler anlatacak ve aktaracaktır. Geertz, kültürün ve kültürel ürünlerin tanıma dayalı normatif öğelerden çok semboller etrafında şekillenen ve aktarılan bir olgu olduğunu belirtir (aktaran: Ersoy, 2007: 4). Bu düşünce paralelinde, bir sanat biçimi olarak müzik, yapısı, yayılma imkânı ve

anlatım gücü bakımından, kültürler arası etkileşimde en önemli unsurlardan biri olarak görülecektir.

Öztürk (2009: 2), ait olduğu toplumsal ve kültürel bağlam içinde, kendine özgü bir estetik ve anlam dünyasına sahip olan müziğin, her ne kadar yaygın şekilde “evrensel” olduğu söylene de, müzikbilimcilerin de ortaya koydukları gibi tümüyle kültürel bir unsur olduğunu belirtir. Daha da temelde ise, etnomüzikologların dünya müzik kültürlerini farklı “ekolojik ortamlar” a ve hatta canlıların “hayata uyarlanmış tarzları” na benzetmelerinin, müzik için önemli yaklaşımların başında geldiğini vurgular. Ersoy da (2007: 4), kültürel izlerin ya da farklılıkların müzikte de bulunduğunu “Her müzik türü kendi bağlamında üretilir ve tüketilir. Müziğin türü ne olursa olsun, her müzikte onu diğerlerine göre farklı kılan değerler dizgesi vardır” sözleriyle açıklar.

Bu düşünceden yola çıkarak, her kültür yapısı içinde o kültürün özelliklerini taşıyan, ait olduğu toplumun beğenilerine göre şekillenen bir müzik yapısının var olduğundan söz edilebilir. Dolayısıyla, belirli bir kültürün içinde ele alınacak müziğin, türü ne olursa olsun, benzer özellikler taşıyacağı görülecektir. Ancak müziğin yansıttığı kültürel unsurların da üzerinde, belirli bir kültürün içinde oluşan, başlı başına bir anlatım biçimi olan, farklı müzik biçimleri de vardır. Bu noktada opera sanatı, içerisinde ortaya çıktığı ve şekillendiği kültürün bir parçası, dolayısıyla da o kültürün sahibi olan toplumun ulusal sanat biçimi olarak dikkat çekmektedir.

İtalya’da 16. yüzyılın başlarında opera adını taşıyan bir müzikli dram sanatının görülmediğini belirten Altar (2000: 45), Ferrara şehrinde beliren bir hareketin bugünkü opera sanatına başlangıç teşkil ettiğini söylemektedir. 17. yüzyıl başlarını ise daha ileri bir dünyanın eşiği olarak niteleyen Mimaroglu (1999: 33), her alanda araştırmalar ve girişimlerle, bir anlamda Ortaçağ karanlığının dağıldığını, Papa ve Kutsal Roma İmparatorluğunun artık egemenliğini git gide gelişen “ulusalcılığa” bıraktığını belirtmektedir. Bu yaklaşımla operaya o dönemin toplumsal ve sosyokültürel yapısı bağlamında bakıldığında, sanat hayatındaki değişikliklerin, yeni sanat biçimlerinin ve akımların ortaya çıkışının, toplumdan ve kültürden ayrı değerlendirilemeyeceği anlaşılmaktadır.

Yine sanata, ya da herhangi bir sanat biçimine temel özelliğini kazandıran, toplum için o sanat biçimini beğenilir kılan şeylerden biri de kuşkusuz içinde

bulunduğu toplumun kendisidir. Burada her ne kadar bugünkü anlamıyla bir “ulus” kavramı şekillenmiş olmasa da, toplulukların kendilerinin ve “diğerleri”nin farkında olduğu düşüncesinin, sanat biçimlerine bir anlamda ‘ulusal’ kimlik kazandırdığı söylenebilir. Levi-Strauss’un (1995: 25), “İnsanlık, kabilenin, dil birliği olan topluluğun, hatta bazen köyün sınırlarında biter” sözlerinden de anlaşılacağı gibi, ulus kavramının ilkel bir temeli olarak bakıldığında, en temelde ‘dil’ unsuru bile bu farklılığın altını çizmeye yeterli olmaktadır. Bohlman da (2011: 27), Avrupa’nın modernite denen sürece ilk kez adım attığı 17. yüzyılla birlikte dil’in, müzik ve ulusalcılık arasında bir birleştirici olduğunu söylemektedir.

Ortaya çıktığı yer, onu oluşturan toplum, özelliklerini taşıdığı kültür ve kullandığı dil gibi faktörler ele alındığında, opera sanatını İtalyanlar için “ulusal sanat” olarak değerlendirmek çok da zor olmayacaktır. Burada operayı ulusal sanat olarak algılamak ya da bu algıyı kolaylaştırmak bakımından, İtalyanlar için opera’nın ifade ettiği şeyi, Türkler için geleneksel tiyatrodaki Gölge Oyunu’nun (Karagöz-Hacivat), Meddah’ın ya da Mevlevi Ayinleri’nin karşıladığı söylenebilir. Elbette buradaki karşılaştırma bu sanatların türü ya da anlatım biçimleri açısından değil, bir ‘ulusa ait’ olmaları bakımından değerlendirilmelidir.

Altar (2000: 61), Rönesans’ta doğan yeni İtalyan müzikli-dram sanatı opera’nın zamanla Avrupa’nın diğer bölgelerine de yayıldığını belirtmektedir. Öncelikle İtalyan müzikçilerin Avrupa saraylarında görevlendirilmelerinin, daha sonra da Fransa, Almanya ve diğer bölgelerden İtalya’ya gönderilen müzikçilerin opera ve başka müzik formlarını buradaki bestecilerden öğrenmelerinin, Avrupa’yı geniş ölçüde İtalyan etkisi altına aldığını belirten Altar (2000: 61), bu durumun zamanla ulusal müzik okullarının açılmasına olanak sağladığını söylemektedir.

Mimaroglu (1999: 36), opera’nın Almanya ve Avusturya’da büyük ilgi gördüğünü, ancak 17. yüzyıl Alman bestecilerinin gelecek yüzyıllara kalacak nitelikte operalar bestelediğini belirtir. Almanya’da, dolayısıyla Orta Avrupa’da da, müzik Rönesans’ının doğmasında en büyük katkısı olan besteci olarak Heinrich Schütz görülmektedir. Schütz operayı Almanya’da tanıtan ilk besteci olarak Rinuccini’nin librettosundan Almanca’ya çevrilen *Daphne*’yi bestelemiştir. Alman opera sanatının en eski eseri olarak ise Sigmund Staden’in *seelewig* adlı eseri görülmektedir. Bu eserin ‘ilk’ olarak değerlendirilmesinin nedeni ise özgün Almanca

metinli ilk eser oluşudur (Altar, 2000: 61-62) ki bu bağlamda ilk ulusal Alman opera eseri olarak kabul edilir.

Fransa’da ise opera’ya başlangıç niteliğindeki ilk hareket olarak, Kardinal Mazarin’in İtalya’dan davet ettiği bir opera topluluğunun saray çevresinde verdiği temsiller görülmektedir. Bu temsilin ardından bir ulusal operayı oluşturma isteği oluşmuş ve Kraliyet Müzik Akademisi adındaki ilk ulusal kuruluş ortaya çıkmıştır. Bu akademinin açılışında ise Robert Cambert’in bestelediği ilk ulusal Fransız opera eseri *Pomone* sahnelenmiştir (Altar, 2000: 66). Mimaroglu (1999: 37), Fransızların İtalyan etkisine direnç gösterdiğini, operalarının İtalyanlarınki gibi madrigallere ya da kutsal oyunlara değil, şarkılarla süslenmiş dansa dayandığını vurgular ve 17. yüzyıl’da Fransa’da operanın başkışisi olarak, Floransa doğumlu Jean Baptiste Lully’den bahseder. Lully, 1669’da Paris operasını kurmuş, Caccini’yi örnek aldığı operalarında İtalyan öğelerin Fransızlaşmasını sağlamış, sözle müziğin birleşiminde Fransızcanın özelliklerini gözetmiştir. Yani Lully Fransa’ya özgü tam ulusal bir opera yaratma çabası göstermiştir.

Price (1984: 4), İngiltere’de operanın durumu değerlendirirken, Einstein’ın, müziğin İngilizler için İtalyanlarla aynı ölçüde doğal anlatım biçimi olmadığı fikrine değinmektedir. Aynı doğrultuda Dent’in, “müzik İtalyanlar için kişiliğin abartılması iken İngilizler için yok oluşudur” sözlerini aktaran Price (1984: 4), Jack Westrup’un daha tarafsız bir yaklaşımla, İngiltere’nin, bütün kıtanın opera sanatındaki gelişimini takip etmedeki yavaşlığını kısmen oyun geleneğinin baskınlığına bağladığını belirtmektedir. Burada Westrup, 1700’lerde opera’nın Londra’ya başarıyla taşınmasına en büyük karşıtlığı, “kaybedecek en çok şeyi olan aktörler ve oyun yazarları”nın gösterdiğini söylemektedir. Böyle bir ortamda opera sanatında ulusal denebilecek kısa bir dönemin ise Henry Purcell ile oluştuğunu söyleyen Altar (2000: 71), Purcell’in eserlerinde müziğin sürekli olmaması nedeniyle bu eserleri tam anlamıyla opera eseri olarak tanımlamamak gerektiğini vurgulamaktadır. Bunlardan en önemlisi ise 1691’de bestelediği *King Arthur*’dur.

17. yüzyıl Avrupa’sında operaya genel olarak bakıldığında, İtalya’da doğan bu müzikli-dram sanatının hızla diğer ülkelere yayıldığı ve bu ülkelerde de çoğunlukla İtalyan operası’nın baskın olduğu görülmektedir. Ancak özellikle Almanya ve Fransa gibi ülkelerde, İtalyan operasıyla karşılaşmanın hemen ardından

ulusal operayı kurma düşüncesinin oluştuğu ve bu doğrultuda, bestecilerin ‘kendi’lerine (uluslarına) ait hikâyelerden, kendi dillerinde eserler verme çabasında oldukları görülmektedir. Bu noktada, Almanya’da Staden’in *Seelewig* operasının Almanca olması ya da Fransa’da Lully’nin, eserleri ‘Fransızlaştırma’ çabası, ulusal operanın kurulması anlamında dikkat çekmektedir. Elbette yalnızca bu döneme bakıldığında, Avrupa’da tam anlamıyla ulusal denebilecek bir yapının oluştuğu ya da tam anlamıyla ulusal eserlerin verildiği söylenemez. Nitekim Avrupa’da daha sonraki dönemlere bakıldığında, sadece dil ve biçimsel farklar değil, eserlerde halk kültürünün ve halk ezgilerinin de belirgin biçimde kullanıldığı görülür.

Avrupa dışında operaya bakıldığında da, ulusal opera olarak dikkati çeken en farklı yapının ‘Pekin Operası’ olduğu görülmektedir. Biçim açısından Avrupa’daki müzikli-dram türünden daha farklı olan Pekin operası, tamamıyla Çin kültürüne dayanmaktadır. Menglin ve Jiqing (1996: 13), en temel özelliği iki yüzden fazla farklı yüz makyajı ile hemen her duruma ve karaktere göre ayrı bir yüz şeklinin oluşturulması olan Pekin operasının, ancak iki yüzyıl kadar olan geçmişine rağmen, Çin’deki daha eski dram türlerine oranla daha hızla geliştiğini belirtmektedir. Yine bu farklılığına bağlı olarak Chengbei de (2003: 2), çok eskiye dayanmasa da Pekin operasının Batılılar için oldukça dikkat çekici olduğunu vurgulamaktadır.

Türkiye’de ulusal operanın kuruluş sürecine bakıldığında ise, Batı müziği ile belirgin bir iletişimin özellikle 1826 yılından itibaren kurulmaya başladığı, Osmanlı’nın Batılılaşma çabalarıyla başlayan bu iletişimin de Cumhuriyetle beraber çağdaşlaşma anlayışı içinde devam ettiği görülmektedir. Bu süreçte, Cumhuriyet döneminde her alanda gerçekleşen devrimlerle birlikte müzik alanında da büyük yenilikler yaşanmış, Atatürk milli kültür içinde müziğe çok büyük önem vermiş, ulusların değişimlerini, gelişimlerini ve kendilerini anlatmalarında en önemli araç olarak müziği görmüştür. Öztürk (2009: 12), Türk çağdaşlaşmasının düşünsel öncülerinden Ziya Gökalp’in, aslında bir müzikçi olmasa da, Türkiye’nin müzik alanındaki çalışmalarının ideolojik yönünü belirlediğini belirtir ve Gökalp’in “Yeni millet için yeni musiki, yeni medeniyeti temsil eden Batı musikisi ile milli harsı temsil eden halk musikisinin izdivacından doğacaktır” şeklindeki düşüncesini vurgular.

Gökalp'in bu yöndeki düşünceleri ve Atatürk'ün isteği ile girişilen bu yenilenme hareketiyle birlikte, gelecek nesiller için çağdaş bir müzik eğitimi sağlayabilmek amacıyla müzik alanındaki kurumlarda da baştan aşağı bir değişim yaşanmış, yeni ve çağdaş eğitimin hedeflendiği yeni okullar kurulmuştur. Ancak çağdaş olmasının yanı sıra Atatürk'ün müzik politikası temelde halk müziğine dayanmaktadır. Atatürk'e göre, hakiki halk müziği de Anadolu'da işitilmektedir. Fakat bu müzik yeterince gelişmiş durumda değildir. Bu noktadan yola çıkarak halk müziğinin Batı çoksesli müziği teknikleriyle işlenip geliştirilmesi ve ulusalcı bir çağdaş müziğe ulaşılması amacıyla, Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar ve Ahmed Adnan Saygun gibi müzikçiler Batı müziği eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Daha sonra bu müzikçiler 1930'lu yıllarda geri dönmeye başlamışlar ve bizzat Atatürk tarafından görevlendirilmişlerdir. Yine bu doğrultuda, 1935 yılında ise müzik alanında başlayan seferberlikte, Paul Hindemith, Ernst Praetorius ve Carl Ebert gibi yabancı sanatçılardan da yardım alınmış ve bu kişilerin raporları doğrultusunda ciddi adımlar atılmıştır. Balkılıç (2009: 83), Atatürk'ün 1928 yılında bir davette yaptığı, müzikte yenilenme üzerine bir konuşmasından sonra, ulusal bir opera bestelenmesine yönelik çalışmalara da hız verildiğinden bahsetmektedir. Tamamen öz (ulusal) kaynaklara dayanan bir operanın/opera eserlerinin yaratılması Atatürk'ün güzel sanatlar alanındaki en büyük isteklerinden birini teşkil etmiştir. Aslında Cemal Reşid Rey'in 1920'lerde kendiliğinden bestelediği ulusal konulu (*Sultan Cem, Zeybek, Köyde Bir Facia*) üç opera eseri olmasına rağmen bunlar değerlendirilmemiş ve 1934'te Atatürk'ün telkin ve teşvikiyle Ahmed Adnan Saygun, *Özsoy* ve *Taşbebek*, Necil Kazım Akses ise *Bayönder* adlı opera eserlerini bestelemişlerdir.

Bahsi geçen bu üç opera eseri Türkiye'nin ilk ulusalcı opera eserleridir. Bu ilk opera denemelerinden bugüne gelindiğinde, Avrupa toplumunun kültürel yapısı içinde doğup gelişen ve bu farklı kültürün özelliklerini taşıyan en önemli sanat dallarından biri olan opera sanatının Türkiye'de nasıl şekillendiğinin, bir anlamda ulusal öğeleri ne ölçüde taşıdığına tespitiyle anlaşılabilir. Nitekim opera sanatının İtalya'da ortaya çıktıktan sonra Avrupa'nın diğer ülkelerine yayılışında olduğu gibi, Türkiye'de de ulusal olma yolunda benzer süreçler geçirmiş olması beklenebilir.

1. 1. Problem

İlk ulusalcı opera eserlerinden bu yana geçen 80 yıllık süreçte alınan yol ve gelinen noktanın tespit edilebilmesi için güncel eserlerin incelenmesinin ne denli önemli olduğu açıktır. Türkiye’de çoksesli/çağdaş müziğin ‘ulusalcılık’ bağlamında değerlendirilmesi çerçevesinde bu çalışmada ele alınacak temel problem, Avrupa kökenli bir sanat dalı olan opera sanatının Türkiye’deki son dönem örneklerinden olan Selman Ada’nın *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserini inceleyerek, bu eserin ulusal unsurları ne ölçüde taşıdığını ve bu süreçte gelinen noktayı tespit etmeye çalışmaktır. Buna yönelik olarak, aşağıda belirtilen alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Cumhuriyetten bu güne gelindiğinde Türkiye’de ulusalcı çoksesli müzik

1. 1. Sanatçılar,

1. 2. Orkestra şefi,

1. 3. Koro şefi,

1. 4. Rejisör,

1. 5. Bestecinin görüşleri açısından hangi durumdadır?

2. *Aşk-ı Memnu* adlı opera eseri;

2. 1. Sanatçılar,

2. 2. Orkestra şefi,

2. 3. Koro şefi,

2. 4. Rejisör,

2. 5. Librettist,

2. 6. Bestecinin görüşleri açısından ulusal/ulusalcı unsurlar taşımakta mıdır?

3. *Aşk-ı Memnu* adlı opera eseri;

3. 1. Ezgisel,

3. 2. Ritimsel,

3. 3. Biçimsel açıdan ulusal müzik malzemeleri taşımakta mıdır?

1. 2. Amaç

Belirlenen hedef doğrultusunda bu çalışmanın temel ve öncelikli amacı, doktora tezi standartlarında, opera alanındaki kaynak eksikliğinin giderilmesi hususunda olabildiğince katkı sağlamaya çalışmaktır. Diğer taraftan, belki de halen içinde bulunulan ulusalcı operaya ulaşma sürecinde hangi noktaya gelindiği ve bu süreçteki çalışmaların ne ölçüde başarılı olabildikleri konusunda bir durum tespiti yapmaya çalışmak ikinci bir amaç olarak sayılabilir.

Sahnelenmiş ilk ulusal opera eseri olarak değerlendirilen *Özsoy*'dan bugüne gelindiğinde, o dönem eserleri dışında güncel eserlerin yeteri kadar incelenmemiş olduğu görülmektedir. Bu anlamda, *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinin bu çalışmaya temel olarak seçilmesinin amacı, pek çok yeni akımın varlığına rağmen çağdaş bestecilerin halen ulusalcı eserler verip vermediğini değerlendirmeye çalışmaktır denebilir.

1. 3. Önem

Her ne kadar opera sanatının bu coğrafyadaki geçmişi Osmanlı'ya kadar dayansa da, tam anlamıyla bir Türk operası oluşturma girişimleri ancak Cumhuriyet döneminde ortaya çıkmaktadır. Bizzat Atatürk'ün direktifleri ile girişilen ulusal operayı yaratma çabasındaki o dönemin Batı müziği eğitimi almış olan bestecilerinin, Batının müziği ile ulusal müziği birleştirme çabalarının, eserlerine ne kadar ve hangi nitelikte yansımış olduğunu tespit etmek, bu alanda yapılacak daha sonraki çalışmalar açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi başlarından bugüne kadar ulusal operayı yaratma girişimlerinde geline aşamayı ve ulusal öğelerin günümüz eserlerinde ne ölçüde kullanıldığını tespit edebilmek açısından daha güncel bir eser olan *Aşk-ı Memnu* adlı opera eseri bu araştırmaya

temel olarak seçilmiştir. Bu bağlamda, güncel bir operanın içerik analizi ile ulusalcılık açısından değerlendirilmesi esasına dayanan çalışma, bu alanda yapılmış ilk tez çalışması olması bakımından da önem arz etmektedir.

1. 4. Varsayımlar (Sayıtlar)

a) Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinde 'ulusal müzik' malzemelerine yer vererek 'ulusalci' bir yaklaşımı olduğu,

b) Araştırma için ulaşılan kaynaklar ve elde edilen verilerin yeterli olduğu

c) İzlenen yöntemin, araştırmanın amacına, konusuna ve kapsadığı problemin çözümüne uygun olduğu varsayılmıştır.

1. 5. Sınırlılıklar

Araştırma, konu ile ilgili ulaşılabilen, taranan kaynaklarla ve yapılan görüşmelerden elde edilen veriler ve müziksel analiz (ezgisel, ritimsel, biçimsel) ile sınırlıdır.

BÖLÜM 2

KURAMSAL ÇERÇEVE

2. 1. Ulus, Ulusalçılık ve Ulusalçı Müzik

Ulusalçılık kavramından söz ederken daha doğru bir değerlendirme için öncelikle ‘toplum’ ve ‘ulus’ gibi kavramlara kısaca değinmek yerinde olacaktır. Nitekim insanlık tarihine bir bütün olarak bakıldığında ulusalçılık kavramının da en eski zamanlardan bugüne kadar süregelen devinim ve evrimleşme içerisinde, toplum ve ulus gibi kavramların bir parçası olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bugün içinde bulunulan modern toplum kavramının oluşup gelişmesi de elbette bu evrimleşmenin bir parçası ve sonucudur. Bu paralelde, insan ve insanın yaşam biçimine yönelik edinilen bilgiler göstermektedir ki ilkel topluluktan uygar topluma tarihin en eski zamanlarında dahi insanlar birlikte yaşama eğilimi içindedirler ve hep bir grup içinde yer almışlardır.

Alman sosyolog Ferdinand Tönnies (1855 – 1936), *Gemeinschaft und Gesellschaft* adlı eserinde, toplumun veya toplumsal fikirlerin iki temelli biçimi olarak, ‘topluluk’ (cemaat) ve ‘toplum’ (cemiyet) kavramlarından bahseder (Tönnies, 2001). Topluluk kavramını “yüz yüze samimi ilişkilerin ve ‘biz’ duygusunun egemen olduğu, işbölümü, farklılaşma ve uzmanlaşmanın pek fazla gelişmediği, geleneksel değerlerin ön planda olduğu, statülerin atfedildiği toplumsal biçim” olarak tanımlayan Kızılcılık ve Erjem ise (1992: 415–416), Tönnies’in toplulukta adetlerin önemli olduğu ve hukukun adetlerden kaynaklandığı fikrini aktarırlar.

Sosyolojik tipleştirilmede topluluk kavramının anti - tezi olarak gösterilen toplum kavramının çok değişik tanımlarının yapılabileceğini belirten Gezgin’e (1988: 189) göre topluluk nispeten bütün boyutları ile gözlenmesi mümkün bir sosyal şekil olmasına karşılık, toplumu bütün boyutları ile ele alabilmek ve çeşitli özelliklerini bir arada gözleyebilmek çok güçtür. Bugünkü sosyoloji, toplumu, doğa içinde bir arada olma gerçeğinden hareket ederek, “insanların doğayla ilişkilerinin ve kendi aralarındaki ilişkilerin bir bütünü” olarak tanımlamaktadır (Ergun, 2006: 156).

Bu noktada ırk, dil, kültür gibi unsurlarla toplumların belirli biçimlerde farklılaştıkları ya da içlerinde farklı yapılar barındırdıklarından bahsedilebilir.

Burada ele alınacak en temel ve kapsamlı kavram ulus ya da millet kavramıdır. Buna yönelik olarak, insan topluluklarının yaşam ve düşünce biçimleri arasındaki farklılıkların çok eski tarihlerden beri gözden kaçmadığını belirten Şenel (1982: 7), ilk uygar toplumlarla birlikte yerleşik, karmaşık kent yaşamı süren; çevrelerindeki göçebe topluluklardan farklılıklarının bilincine vararak onları hayvan sürüleri gibi gören toplumların bu yolda geliştirdikleri düşüncelerle karşılaştığını söylemektedir. Örneğin Eski Yunanlılar kendilerine Helenler, anlamadıkları başka dilleri konuşan yabancılara da barbarlar demektedir ki bu ayırım yalnızca dil farkını değil; iki ayrı yaşam biçiminin farkını da dile getiriyordu. Dahası bu ayırma, tüm Helenlerin efendi, tüm barbarların ise köle yaradılışlı olduğunu söyleyerek ulusal önyargılarını da yüklemişlerdi. Ancak elbette buradaki ayırım modern anlamdaki ‘ulus’ kavramını tanımlamak için yeterli değildir.

Bu doğrultuda ‘Ulus’ (nation) kavramının kökleri Ortaçağ’a kadar dayandırılrsa da, ulus ve devlet kavramlarının bir arada kullanılarak yeni bir anlama bürünmesinin 18. Yüzyıldan çok da geriye götürülemeyeceğini ifade eden Açıksöz (2009: 1), bu kavramın ilk olarak Batı Avrupa’da, feodal düzenden merkezi devlet düzenine geçişte ortaya çıktığını belirtir. Walker Connor’a göre de uluslar kendilerinin farkında olan etnik gruplardır ve ulus, aynı atalardan olan diğer üyeler ile inanç temelinde oluşan en büyük topluluktur (Aktaran: Smith, 2008: 2).

Fowkes (2002: 1), ulus ve ulusalcılık kavramlarına ilişkin Goethe ve Gellner’in iki karşıt düşüncesine değinmektedir. Goethe’ye (1998) göre, bir ülke kaç kez fethedilirse edilsin, kaç kez farklı buyruklara girerse girsin hatta düşmanları tarafından kaç kez yerle bir edilirse edilsin, onun içinde saklı kalan bir ulus özü her zaman vardır. Gellner’e (1964) göre ise ulusalcılık, bir ulusun kendi farkına varışı değildir; o var olmayan bir ulus’u “icat” eder.

Bu noktada Gellner’in düşüncesine paralel biçimde Anderson *Imagined Communities* (Hayali Cemaatler) adlı kitabında ulus kavramı için şu tanımı verir: “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur. Kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık için¹ olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (2011: 20). Anderson bu tanımda ulus’un hayal edilmiş bir yapı olduğu vurgusunu en küçük ulus

¹ için: Varlığın içinde bulunan, varlığın yapısına karışmış olan

yapısında bile üyelerin birbirini tanımayacak, çoğunun birbiri hakkında bir şeyler işitmeyecek olmasına rağmen her birinin zihninde hayali olarak bu birliğin yaşamaya devam edecek olması fikrine bağlamaktadır.

Ulus yapısı ile ortaya çıkan bir ideoloji olarak ‘ulusalcılık’ kavramı ise yirminci yüzyılın ilk yıllarına kadar çoğunlukla görmezden gelinerek ihmal edilmiştir. Ulusalcılık üzerine bilimsel çalışmalar özellikle 1960’lardan sonra kolonilerin bağımsızlık kazanmaya başlaması ve üçüncü dünya ülkelerinde yeni devletlerin kuruluşu ile önem kazanmış, bu temelde de antropologlar, siyaset bilimciler, sosyologlar ve sosyal psikologlar için popüler bir konu haline gelmiştir (Durak, 2004: 8).

Yirminci yüzyılın sonlarında etnik çatışmaların beklenmedik şekilde yeniden canlandığını ve ulusalcılığın bir kez daha çağdaş politikaların merkezinde yer aldığını ifade eden Smith (1999: 3) ise ikinci binyılın sonunda bile insanların neden etnik topluluklarına ve uluslarına böylesine derinden bağlı olduklarına farklı açılardan farklı biçimde açıklamalar yapıldığını ancak çoğunun dört temel kategori altında toplandığını belirtir. Smith, bu kategorileri şu şekilde sıralar: primordialist, perennialist, modernist, etno-sembolist. Bu doğrultuda etno-sembolizm’in ulus ve ulusalcılık kavramlarının etnik temeli ile ilgilendiğini ifade eden Smith, etnisite kavramının her yerde var oluşunun ise başlangıç noktası olduğunu belirtmektedir. Buna göre etnik gruplama, insanların ortak bir soy ve kültürü paylaştığını hissettiği her yerde, her kıtada ve her çağda bulunabilir.

Gellner (1994: 1) 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında Batı Avrupa toplumunun radikal ve yapısal bir değişime girdiğini, bu radikalliğin ise teşkilat yapısının temel ilkelerindeki değişimde ve insanın gerçek ruhunun dönüştürülmesinde görüldüğünü belirtmektedir. Bu süreçle aynı zamanda ‘Aydınlanma’ ile yayılan bilimsel ve felsefi fikirlerin etkisi altında, dini inanışın sürdürülmesinin de daha zor hale geldiğini ifade eden Gellner, bu etki ile ortaya çıkan sorgulamanın ise, manifesto niteliğindeki, inandırıcı Hegel felsefesinde en etkili ifade edilişi bulduğunu belirtir. Woolf (1996: 1-2), bir bölgesel ulus-devlet ile halkının tanımlanmasında ulusalcılığın, tarihsel olarak genelde Fransız Devrimi’ne dayandırılan modern bir olgu olduğunu söylemektedir. Kedourie (1961: 9) ise

ulusalcılığın 19. Yüzyıl başlarında Avrupa’da ‘icat’ edilmiş bir doktrin olduğunu belirtir.

Bu noktada ulusalcılığa bir başlangıç arama düşüncesine yönelik olarak Calhoun (2012: 13), ilk milliyetçi diye bir şeyin olmadığını, insanların ulus düşüncesi ve ülkeleri için ideolojik tercihleri veya siyasi emelleri olmadan, aniden milliyetçi kavramlarla düşünmeye başladıkları belli bir an’ın da olmadığını ifade eder. Calhoun’a göre bunun yerine, tarihsel değişimlerin farklı kollarından bazıları modern milliyetçiliği oluşturacak şekilde birleşmiştir. Milliyetçiliğin yalnızca siyasi değil, aynı zamanda kültürel ve kişisel bir kimlik meselesi olduğunu ifade eden Calhoun (2012: 3), milliyetçiliğin “kısmen bizi biz yaptığı, bestekâr ve sanatçılara ilham kaynağı olduğu ve tarihle (dolayısıyla ölümsüzlükle) bağ kurmamızı sağladığı için” duygusal bir güce sahip olduğunu belirtmektedir. Yine Calhoun (2012: 50), liderlerin insanları sözde ilksel bağlar üzerinden seferber ederken bazen milliyetçi retoriği kullandığını, bazen de ulusu etnik kimliklerle tanımladığını belirtir. “- ki bazı durumlarda bu felakete, hatta soykırıma varan sonuçlar doğurur. Ulusal ya da etnik kimlikler ırkçı düşünüşle birleştiğinde ilkçilik alır başını gider ve özellikle tehlikeli bir hal alır – buna yalnızca Hitler Almanya’ında değil, yakın zamanda Burundi ve Ruanda’da da şahit olduk”.

Özkırımlı ise (2008: 13) sosyal bilimcilerin, milliyetçiliği çok sınırlı bir anlamda, radikal sağ ideolojileri tanımlamak için kullandıklarını ifade eder ve şunları söyler: “Bu bakışa göre milliyetçilik akılcılıktan uzak, şiddete eğilimli, ilkel bir ideolojidir, bir tür ‘aşırılıktır’. Bu tanım, sosyal bilimcilere milliyetçiliği başkalarına ‘yansıtma’ ve kendi milliyetçiliklerini görmezden gelme olanağı vermektedir. Milliyetçilik başkalarının malıdır, “biz’im değil”. Yine bu yönde çoğu zaman bu tutumu desteklemek için milliyetçiliğe ‘vatanseverlik’ gibi başka bir isim verilir. “Bu görüşü savunan sosyal bilimcilere göre, milliyetçilik ve vatanseverlik birbirinden tamamen farklı iki ideolojidir. Milliyetçilik, normal olmayan, aşırı ve tehlikeli bir ruh halidir; vatanseverlikse normaldir ve sağlıklıdır. Her toplumun ihtiyaç duyduğu bir tutkaldır. Ayrılmışların, ırkçı ve yabancı düşmanı radikal sağ partilerin ideolojisi olan milliyetçilik, bize yabancıdır”.

Aydınlanma sonrası öne çıkan belki de en önemli unsur olarak demokrasi ve ulusalcılık arasında da yakın bir ilişki bulunduğunu belirten Ringmar (1998: 534),

ulusalcılığın yaptığı atılımın çoğunlukla Fransız Devrimi ile ilişkilendirildiğini, oy kullanma hakkında görülen yayılmanın da çoğunlukla Fransız Devrimi'nin harekete geçirdiği politik değişimler ile ilişkilendirildiğini ifade eder. 19. yüzyılda çok geçmeden, halkın egemenliği için liberal talebin, özgür irade için ulusalcı talep haline dönüştüğünü belirten Ringmar bunu “eğer halk kendi kendini yönetecekse, krallar ve yabancılardan kurtulmalıdır” sözleri ile ifade eder. Bu doğrultuda Ringmar'a göre ulus olmanın ilkeleri, halkın sınırlarının tayin edilmesine hizmet etmiştir. Burada sorulacak soru ise, eğer demokrasi “halkın tarafından yönetilmek” demek ise, bu ilkelerin hangi insanlara uygulanacağıdır.

Anderson (2011: 51) ulusalcılığın ortaya çıkışında, üç temel kültürel tasarımın etkilerini yitirmeye başlamasından söz etmektedir. Anderson'a göre bu üç tasarımdan birincisi kutsal yazı dillerinin ontolojik hakikate ulaşmakta ayrıcalıklı bir konuma sahip olmaları fikri, ikincisi toplumların yüksek merkezlerin altında ve etrafında örgütlendiği inancı, üçüncüsü ise kozmoloji ile tarihi ayırt edilmeyen, dünyanın ve insanların kökenlerini ise özdeş kılan zaman tasarımıdır. Bu inançların bir araya geldiklerinde insanların hayatlarını eşyanın tabiatına sıkıca bağladıklarını ve çeşitli biçimlerde bir kurtuluş yolu sunduklarını ifade eden Anderson, iktisadi değişimin, buluşların, giderek artan ve hız kazanan iletişimin baskısı ile bu iç içe geçmiş inançların çöktüğünü, kozmoloji ile tarihin birbirinden koptuğunu belirtmektedir. Dolayısıyla kardeşlik, iktidar ve zamanı anlamlı şekilde yeniden birbirine bağlama arayışına ulus algısı temel olmuştur. Ulus olma bilincinin ortaya çıkışında ise özellikle 1500'lü yıllarda matbaacılığın hızla yayılması ile tüm Avrupa'da yayınevlerinin kurulmasından söz eden Anderson (2011: 52-54), kapitalizmin etkisi ile yaygınlaşan halk dillerinin etkisinin önemine de değinmektedir.

Nationalist Thought and the Colonial World (Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası) adlı çalışmasında Plamenatz'ın çalışmasını örnek vererek ulusalcılığın Doğu ve Batı olmak üzere iki tipte olduğunu öne süren Chatterjee (1996), her ikisinde de ulusal kültürün gelişimiyle belirlenen ortak standartların varlığının söz konusu olduğunu ifade etmektedir. Buna göre ulusalcılığın birinci tipi Batı Avrupa'da ortaya çıkan Batı tipi, ikincisi ise Doğu Avrupa, Asya, Afrika ve Latin Amerika'da da var olan Doğu tipi ulusalcılıktır (aktaran: Yöre, 2010: 17).

Amerika’da milliyetçilik düşüncesinin ise farklı temelleri olduğunu ifade eden Tüter (2009: 2), uzun yıllar içinde çeşitli farklılaşmalar göstermiş olsa da en temel unsur olarak ‘Amerikan Misyonu’ kavramından söz eder. Bu kavram güncel şartlar içerisinde bazı özelliklerini yitirmiş, arkasındaki psikolojik desteği kaybetmiş, yeni durumlara cevapsız kalmış ve başka bir forma bürünerek yeni bir Amerikan milliyetçiliğinin ortaya çıkmasına hem zemin hazırlamış hem de bu duruma çaresiz kalmıştır.

Amerika’da en temel inanışlarından olan zarar görmez sağlamlık algısının 11 Eylül olaylarından sonra parçalandığını ifade eden Özcan (2008: 207), bundan da öte, ‘istisnacılık’ mit’ini sarsan 11 Eylül travmasının, Amerikan öz-bilincini de değiştirdiğini belirtmektedir. Amerika’da milliyetçilik kavramının gelişmesi ve ulusal kimliğin tarihsel şekillenişinde diğer pek çok ülkede olduğundan çok daha fazla göç olgusunun etkisinden söz eden Tüter (2009: 8), bu yolla farklı kültür ve etnik kökenden grupların yoğun şekilde nüfuzunun, asimilasyon kavramını Amerikalılık ideolojisinin vazgeçilmez bir parçası haline getirdiğini vurgular.

Ulusalci ideolojinin en önemli alt yapı unsuru olarak ise ‘kültür’ kavramından söz etmek gerekir. Bu düşünce temelinde Smith (1998) ve McCrone’ın (1998) kültürel çerçevede yaklaştıkları ulusalcılığın uygulanmasının sanatçılar aracılığı ile olacağı ve sanatsal yapıtlarda yeniden üretim olarak ortaya çıkacağı düşüncesini aktaran Yöre’ye göre de (2010: 19), bunların dışında ulusalcılık zaten bir söylem olarak kalacaktır. Buna göre Smith (1998), ulusalcılığın uygulanma biçiminin çeşitli sanatlar aracılığıyla ortaya çıkacağını, McCrone (1998) da eğer ulusal bir sanat ortaya çıkmasaydı, o zaman onu insanların kültürünün parçalarından keşfetmenin sanatçıların rolü olacağını (aktaran: Aydın, 2000: 79) söylemiştir. Finkelstein ise (1995: 22) müziğin bilinçli ulusal hareketlerin doğuşundan çok önce aslında modern ulusların doğuşuyla birlikte, ulusal bir özellik kazanmış olduğunu yani ulusların halk kültüründen yararlandığını belirtir. Bohlman da (2011: 24) bu paralelde, ulustan önceye dayanan ulusal müzik türlerinin öyküsel olduğunu, diğer bir deyişle geçmişten hikâyeler anlattıklarını belirtmektedir. Çoğunlukla ağız yoluyla şarkıcıdan şarkıcıya, topluluktan topluluğa aktarılan ve çoğunlukla yerel ya da bölgesel olan bu hikâyeler ayrıca oldukça büyük bir tarihsel bileşimin parçalarıdır. Alman düşünür ve tarihçi Johann Gottfried Herder de ‘ulus’ ve ‘şarkı’nın kesişmesine büyük bir dikkat

göstermiştir. Çok sayıda yayınında ulusal farklılıkların yanı sıra müziksel farklılıklara da değinen Herder, şarkıların ulusal farklılıkları dile getirme potansiyeline yönelik iki de kitap yazmıştır. *Stimmen der Völker in Liedern* (1778) ve *Volkslieder* (1779) adlı eserlerinde Herder, insanların gerçek seslerinin, şarkılarında duyulabileceğini ifade etmektedir (Bohlman, 2011: 28) ki böylece Herder de ulusalcı olgunun müzikteki ifadesini vurgulamıştır.

Yine Bohlman (2011: 27-28), 18. yüzyıldan önce pek çok müzik felsefesinin, müziğin köklerinin bir şekilde doğaya dayandığı fikrine bağlı olduğunu ve müziğin armonisinin doğa kanunlarından ortaya çıktığı şeklinde görüşlerin hâkim olduğunu ifade eder. Bu bağlamda hayvan seslerinin müzik gibi algılanmasında da farklı bir doğallık bulunmaktaydı. Bu ve bunun gibi farklı müzik felsefelerinde müziğin başlangıcı hep doğaya bağlanmıştır. Ancak Bohlman, daha sonra Aydınlanma ile birlikte müziğin başlangıcı algısının dil ve konuşma unsurlarına kaydığını, on yedinci yüzyılda Avrupa ulusları modernite denilen tarihsel evreye girerken ‘dil’in, müzik ve ulusalcılığı birleştiren bir köprü halini aldığını belirtir. Yine bu süreçte iki geniş kapsamlı keşif felsefi düşüncenin politik potansiyelini yükselterek Aydınlanma’ya eşlik etmiştir. İlk keşif, ortak bir kültürü paylaşan insan topluluğu olarak algılanan ‘halk’ kavramıdır. İkincisi ise, ilk baştan büyük bir etki ile gerçekleşen, bir uluslar topluluğu olarak Avrupa’nın kendisidir (Bohlman, 2011: 29).

Finkelstein’e göre (1995: 28) müzik de dâhil güzel sanatların hepsinde, her insan betiminin toplumsal bir algı dayanağı² bulunur. Finkelstein bu paralelde şunları aktarır: “Feodalizm karşıtı, demokrat duyguların Avrupa’yı baştan aşağı etkisi altına almakta olduğu bir çağda, Beethoven’ın Egmont için yazdığı o coşkun müziğin (*Egmont Overture*, Op. 84), feodal mutlakıyetçiliğe karşı kendi zamanındaki mücadeleyi çağrıştırdığı bir sır değildi”. Dolayısıyla toplumun içinden geçtiği sosyal ve politik süreçler mutlaka sanatlar aracılığı ile ifade edilecektir. Finkelstein’in bu örneğinden de anlaşılacağı üzere toplumun duyguları bir anlamda sanatlar aracılığı ile ortaya çıkacaktır ki ulusalcılık da bunlardan biridir.

Bohlman (2011: 11), ulusalcılığın müziğe etkisinin pek çok sıkıntı oluşturduğu hususunda üç genel sebep bulunduğunu var saymaktadır. Bunlardan ilki,

² Algı dayanağı: Bir eylem, inanç ya da düşüncenin altında yatan, bunlara yön ve anlam vererek denetçi ve sınırlayıcı görevi yapan değerler ve anlamlar dizgesi (<http://www.tdk.gov.tr>).

müziğin ulus-devlet'in hizmetine kullanılabileceğinin kabul edilmesindeki isteksizliktir. Modernite kavramının kültürel geçmişinde, özellikle müzik tarihinin, politik ve kültürel bağlamından kurtuluşuna yol açtığı düşünülen modern Avrupa'da müziğin daha çok imtiyaza sahip olması gerekirdi. İkincisi, ulusalcılık en itici ve çirkin bulunan unsurları abartarak nihayetinde müziği değersizleştirir. Aksi takdirde, bireysel, yerel ve bölgesel gelenekleri yansıtan müzik, ulusun nüfusunun en geniş profiline paylaştığı dilde bir estetik seviyelendirmeye maruz kalmalıdır. Üçüncüsü, müzik ulus-devlet'in hizmetine girdiği zaman, tehlikeli ve yıkıcı unsurları harekete geçirir. Bu ulusalcılığın reddedilmesi durumudur çünkü bu ırkçılık ve önyargıyı temsil eder. Ulusalcı müzik devlete en zor zamanlarda, çoğunlukla savaşta hatta soykırımda bile hizmet eder. Ulusalcı müzik ulusun 'diğerleri'nin ve yabancılarının seslerini yok etmede rol oynar (Bohlman, 2011: 11-12). Yine Bohlman (2011: 31), isimlendirme girişimlerinin halk müziğini kaçınılmaz şekilde ulusalcılığa doğru bir yola ittiğini, Napolyon'un mağlubiyetinin ve Avrupa'nın yeniden pay edilmesinin ardından, ulusal denebilecek unsurların ve bu temelde halk şarkılarının aranması sürecinde bu yönde adımlar atıldığını belirtir. Böylece 1820'ye kadar, eski ve yeni Avrupa ulusları toparlanan halk şarkıları üzerinde hak iddia etmeye başladılar.

Gilbert (1917: 577), halk ezgilerinin yüzyıllardır şu ya da bu şekilde sanat müziğinin içinde kullanıldığını ancak her zaman aynı şekilde kullanılmadıklarını belirtmektedir. Şimdiye kadar sanat müziğine temel olarak halk ezgilerini kullanmada en önemli metot ise bestecinin belirli bir halk ezgisini alıp onu müziksel bir çekirdek, bir öz gibi ele alarak güzel ve kayda değer bir esere dönüştürmesidir. Böylece eğer besteci bu eserde başarılı olursa, yalnızca müziğin bütün kaynaklarına uygun olarak bu müziksel 'öz'ü geliştirmekle kalmayacak, aynı zamanda bu eser asıl halk ezgisinin ruhunu daha güçlü, daha geniş ve kapsamlı şekilde ortaya koyacaktır. Bohlman (2011: 33) bu noktada eski Alman şarkıları antolojilerine bakılarak, halk şarkılarının yerelden ulusala dönüştüğü aşamaların görülebileceği ve 'ulusal' kavramının halk bağlamında yeniden tanımlanabileceğini belirtmektedir.

Yine Gilbert (1917: 578), halk müziğinin sanat müziği üzerinde bir şekilde kesin ve fark edilir bir etkisi olduğunu, bunun da gerçek bir halk ezgisinin tema olarak kullanılmasında değil, suni bir halk ezgisi bestelenerek bunun kullanılmasında oluştuğunu belirtmektedir. Bu suni halk ezgisi de gerçek halk ezgilerinin ruhuna ve

karakterine sahiptir ve çoğunlukla gerçek ezgilerin melodik ve ritmik unsurlarından oluşturulur. Bohlman (2011: 59) da ulusal ve ulusalcı müziğin, işlevlerini hatta estetik ve ses karakterlerini o ulusun tarihi ile olan bağından edindiğini ifade eder. En basit şekilde tanımla, ulusal müzik ulusun görünümünü yansıtır; böylelikle ulus'un bireyleri basit ama çok önemli şekillerde kendilerinin farkında olurlar. De Koven (1909: 389) ulusal müziği: “kişisel duygu ve tutkularını ifade ettiği bir ulus ya da kabileye ait, onun karakteristik özelliklerini yansıtan ve onu diğer ulus ya da kabilelerin müziğinden ayıran müzik” şeklinde tanımlamaktadır ki De Koven'in bu tanımlaması çoksesli müziği içermese de çoksesli dokudaki bir ulusal(cı) müziğin amacı da onun tanımına uygun bir şekilde aidiyet ve özgünlüktür. Everett (2002: 184), ulusalcı bir opera bestelemeye müziksel özelliklerin de önemli olduğunu fakat ulusal tadı oluşturan şeyin çoğunlukla her bir bestecinin kişisel tarzına bağlı olduğunu belirtir. Besteciler kozmopolit opera eğilimleri içinde farklı yöresel sesler oluşturma sorununa maruz kalmışlardır. Bu görevi yerine getirmek için de sıklıkla halk müziklerine yönelen besteciler, bundan öncesinde halk müziğini içermeyen müziksel söyleyiş biçimleri kullanıyorlardı.

Ulusal ve ulusalcı müzik zaman zaman, bir karışım oluşturur gibi geniş ölçüde çakıştıklarında, aralarındaki çizginin bulanık olabileceğini belirten Bohlman (2011: 63), hem ulusal hem de ulusalcı olma potansiyeline sahip müziksel ürünlerin içerik ve tarihsel perspektif ile birbirinden ayırt edilebileceğini ifade eder. Bu noktada ‘ulusal müzik’ ile ‘ulusalcı müzik’ kavramları arasındaki farka değinmek yerinde olacaktır. Ulusal ve ulusalcı müzik arasındaki farklar ulus'un kendi sınırlarına dikkat çekerken müziği kullandığı durumlarda dâhil pek çok farklı şekilde kendini gösterir. Ulusalcı müzik çoğunlukla sınırların kültürel manada savunmasını dile getirirken, ulusal müzikte sınırları güçlendirmek öncelikli durumda değildir. Ulusal ve ulusalcı müzik arasındaki en önemli farklılıklardan biri de, diğer ulusların müzikleri ile girilen rekabetin, ulusal müziğin oluşumunda sadece ikincil derecede role sahip olmasıdır. Coğrafya ve geçmiş için rekabet, bu yüzden ulusal müzik için esas unsur değildir (Bohlman, 2011: 58- 62).

Ulusal müzik kavramının ortaya koyduğu ulus'a yönelik içsel ve doğal unsurların aksine, ulusalcı müzik kavramında ulus'a ait bu unsurların bilinçli olarak kullanılarak, o ulus'u tanımlayan, duyuran bir müzik oluşturulduğu söylenebilir. Bir

başka deyişle ulusal müzik ait olduğu toplumun kültürünün doğal bir parçasıyken, ulusalcı müzik o toplumun ulusalcı yaklaşımla tanışmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmış, o toplumun ulusal müzik malzemelerinin kullanılması ile oluşturulmuş bir müziktir. Grew (1921: 172), müzikte ulusalcılık konusunda evrensel boyutta çelişkili bakış açılarının hâkim olduğunu ifade eder. Buna göre, bir grup müzikçi müzikte ulusalcılığın bir açıdan bir ikilemi temsil ettiğini ve ‘ulusal’ bestecinin var olmadığını ve olamayacağını iddia etmektedir. Diğer bir grup ise ‘ulusalcılığın’ müziğin başlangıcı ve bitişi olduğunu ve eğer bir besteci bilerek ve bu niyetle ‘ulusal’ olmazsa o bestecinin asla büyük bir besteci olamayacağını iddia eder.

Diğer taraftan, müziğin ulusalcılığı sembolize ve ifade etmekten daha fazlasını yaptığını algılamak gerektiğini ifade eden Bohlman (2011: 23), müziğin aslında ulusalcılığın şekillenmesinde katkısı olduğunu belirtmektedir. Buna yönelik olarak Bohlman, modern ulus-devlet’in, çağdaş ulusalcılık teorisyeni Benedict Anderson’un “seslerin uyumu” dediği şeyi somutlaştırarak, yurttaşları birlikte şarkı söylediğinde en güçlü halini aldığını ifade eder. Nihayetinde 19. yüzyıl sonuna kadar ulusal şarkı ve ulusalcı müzik kavramları bütün Avrupa’da sık rastlanır bir fenomen olmuştu. Yeni bağımsızlık kazanan uluslar, kimlikleri en az modern öncesi Avrupa’ya kadar uzananlar kadar, ulusal repertuvarlar ve müzik tarzları ortaya sürüyorlardı. En önemlisi, eski imparatorluklara karşı ulusluklarının gösterme isteğindeki etnik, dilsel ve dini gruplar müziğin onlara sağladığı güçlü semboller bütününün farkına varmışlardı. 20. yüzyıl başlarken ulusal müzikleri toparlayan yeni Avrupa ulusalcılığı hızla şekilleniyordu. Bu ulusal müzik artık eski sisteme meydan okuyor ve temellerini sarsıyordu (Bohlman, 2011: 40).

Bu paralelde atılan önemli adımlardan biri de ulusalcı operaların oluşturulması girişimleridir. Slav Avrupa’da pek çok ulus’un 19. yüzyıl boyunca ulusal kurumlar olan operalar kurduklarını ifade eden Everett (2002: 183), Rusya’da Mikhail Glinka’nın *Zhizn’za Tsarya* ile bu tür için bir model oluşturduğunu ve bu girişimin sırasıyla Modest Musorgsky’nin *Boris Godunov* ve Peter Ilyich Tchaikovsky’nin *Evgeny Onegin* adlı opera eserleri ile devam ettirildiğini belirtir. Aynı doğrultuda Çek besteciler Bedrich Smetana ve Antonin Dvořák Çek kültürüne ait olmuş *Prodana Nevesta* ve *Rusalka* adlı opera eserlerini yaratmışlardır. Stanislav Moniuszko *Halka* adlı opera eseriyle Polonya için, Ferenc Erkel *Bánk bán* ile

Macaristan için aynı şeyi yapmıştır. Bu eserlerin her biri 19. yüzyıl ulusalcı opera eserlerinden beklenen libretto, dil ve müzik yoluyla ulusal kimliğin tanıtılması idealini örneklemektedir. Ancak Everett (2002: 184), ‘ulusal(cı) opera’ kavramını tanımlamanın oldukça zorlu bir iş olduğunu ifade etmektedir. Bu içsel müziksel özelliklere mi yoksa dış şartlara ve etkilere mi dayanır? Carl Dahlhaus’a göre “ulusal(cı) opera 19. yüzyılın karakteristik (ve karakteristik olarak karışık) fikirlerinden biriydi. O ancak ülkeden ülkeye değişen ön koşullar göz önüne alındığında anlaşılır olacaktır” (Everett, 2002: 184).

Yine Everett (2004: 63), Çek ve Hırvat coğrafyalarında 19. yüzyıl süresince ulusal(cı) operanın oluşumunda besteciler Bedrich Smetana (Çek) ve Ivan Zajc’ın (Hırvat), çalışmalarında ulusal tarih ve halk unsurlarından faydalandıklarını aktarmaktadır. Ancak iki bestecinin en ünlü çalışmalarının kaynağı birbirinden farklıdır. Smetana’nın *Satılmış Nişanlı* adlı eserinin kökleri halk’a dayanırken, Zajc’ın *Nikola Subi Zrinjski*’si Hırvat tarihinden bir dönüm noktasını anlatır.

Bohlman (2011: 10), Dvořák’ın “Çek bir şeyler söyleme arzusu” yüzünden kınanmaya mahkûm olarak tarihsel bir unutuluştan kendini kurtardığını ifade eder. “Bu kurtuluşa dair Dvořák’ın destekçileri makul açıklamalarda bulunmaktadır. İlk olarak, eğer besteci ulusalcılığa giden yolu seçtiyse bunun için bir nedeni olmalıydı ve bu 19. yüzyıldaki Avusturya-Macaristan hegemonyasına direnmek arzusuydu. Orkestra eserlerinde ve oda müziği eserlerinde dans formları, henüz bağımsızlık kazanmış olmasa da bir Çek ulusunun gerçekten var olduğunu Alman ve Avusturyalılara göstermek için de senfonik şiirlerinde ulusal unsurlar kullandı. İkinci olarak, Dvořák’ın kulağı Çek müziğine alışkın olmasına rağmen kalemi hiçbir zaman Çek olmanın esiri değildi. En önemli eserlerinde halk melodileri kullanmamıştır fakat halk müziği fikrini alarak onu doğru bir buluş ve yaratıcılık için başlangıç noktası olarak kullanmıştır. Üçüncü olarak, eğer Avusturya-Macaristan geleneği, müziksel anlatımındaki Çek olma unsurlarıyla somutlaştırdığı evrenselliği için Dvořák’ı takdir etmiyorsa da, Çek ulusalcılığının baskılanması ihtiyacıyla kısıtlanmamış olan dünyanın geri kalanı, onun harikalığının farkındadır. Onun başarısı ve ünü 1883’te İngiltere’ye davet edilmesinin ve Amerika Birleşik Devletlerinde geçirdiği üç senenin sonucuydu (1892-1895). Dördüncü olarak, ulusal

işaretlerin onun eserlerinde hemen her yerde olmasına rağmen, bu işaretler açık şekilde ulusalcı değildir”.

Görülmektedir ki siyasi gelişmeler bağlamında ulusalcılık düşüncesi ve bu paralelde ulusalcı müzik özellikle Avrupa’da öne çıkmaktadır. Bir anlamda, siyasi olaylarla şekillenen ulusalcılık düşüncesinin beşiği gibi değerlendirilebilecek Avrupa’nın, bu özelliği ile ulusalcılığın sanata olan etkisi açısından da pek çok malzeme barındırdığı açıktır. Ancak ulusalcılık ideolojisi de, bu ideolojinin sanat alanına etkileri de Avrupa ile sınırlı kalmamıştır. Bu temelde diğer pek çok ülkede de ulusalcı yaklaşımın şekillendirdiği sanat eserleri dikkat çekmektedir.

Buna örnek olarak Arjantin’de ulusal operaya yönelik adımlar görülebilir. Arjantinde ulusalcı operaya yönelik ilk adımlardan söz eden Aguilar (2003: 88), Buenos Aires gazetelerinin 27 Temmuz 1897’de fevkalade bir olayın meydana geldiğini, besteci Arturo Berutti’nin ulusal temaya sahip ilk operası olan *Pampa*’nın ilk kez sahnelendiğini aktarmalarından bahsetmektedir. “Elit kesimin (gala’ya katılımı vatansever bir davranış olarak gören) üyelerinin neredeyse tamamı ve eski başkanlar Bartolome Mitre ve Julio Argentino Roca (eserin kendisine ithaf edildiği) gibi dönemin en etkili politik liderlerinden bazılarının tiyatrodaki bulunmaları *Pampa*’nın içerdiği çeşitli kültürel unsurların da bir göstergesiydi. Elit kesimin bu temsile toplu katılımı performansın tek sıra dışı yönü değildi. Örneğin, yazarın uyuğu kadar eserin teması ve belirli müziksel faktörlerden de dolayı, librettosu İtalyanca olmasına rağmen yeni doğmaya başlayan ulusal sanat fikri yayılmaya başlamıştı”. Aguilar (2003: 89), İtalya’da başarılarıyla tanınan besteci Arturo Berutti’nin o dönemde Arjantin’e yeni dönmüş olduğunu ve eserlerinin buradaki prömiyerlerine katılıp, yeni operası için ulusal konular aramakta olduğunu aktarmaktadır. “Sömürge dönemi ya da San Martin ile Bolivar’ın buluşmaları hakkında bir opera yazabilme imkânı üzerine düşünürken, besteci sonunda Eduardo Gutierrez’in kendi romanına dayanan bir oyunundan, *Juan Moreira*’ya karar verir. Bir gazetede yayımlanan mektubuna göre, bestecinin bu konuyu seçmesinde iki faktör etkili olur: Ulus’un yeni unsurlarını gösterme ihtiyacı ve verismonun ortaya çıkışı ile kırsal temaların kullanılmasının moda haline gelmesi”. Yine Aguilar (2003: 90), Berutti’nin sezgilerinin doğru olduğunu, operada başarının ancak yerel

özellikleri uluslararası repertuvara başarı ile dâhil edilebilmek ile mümkün olacağını ifade eder.

Ulusalçı müziğin önem kazandığı bir diğer ülke olarak Rusya dikkat çekmektedir. Lourié ve Pring (1932: 519-520), Rus bestecilerin yıllarca Almanların etkisi altında kaldıklarını, Rusya’da bağımsız bir ulusal okul’un ortaya çıkmasıyla birlikte de (Glinka ile) dünyanın geri kalanını gölgede bıraktıklarını düşündükleri Alman ustaların gözetiminden çıkmaya başladıklarını belirtmektedirler. Bu doğrultuda akademik camianın yanı sıra profesyonel müzik çevrelerinde de düzenli müzik yayınları (The Musical Quarterly) başlamıştı. Bu sırada, ‘Rus Beşleri’ günlerinde, gerçekten kendinden ve tamamen ulusalçı olan, kendi kültüründen unsurlarla Alman etkisinden kurtulmuş bir Rus müziği oluşturmaya çoktan karar verilmişti. Bu düşüncenin önemli yandaşları Mussorgsky ve Tchaikovsky idi. Bu noktada Tchaikovsky bir ‘Batıcı’ olarak Mussorgsky’nin zıttıydı. Tchaikovsky’nin düşüncesi Batılı teknik ve metotlarla ulusal vasıfları geliştirmektir. Sözü geçen ‘Rus Beşleri’ ise Cesar Cui, Aleksandr Borodin, Mily Balakirev, Modest Mussorgsky ve Nikolay Rimsky-Korsakov’un oluşturduğu, çoksesli Rus müziğini İtalyan operası, Alman liedleri ve Batı Avrupa’nın diğer formlarının yoğun etkisinden kurtararak, gerçek ulusalçı müziği kurmak amacıyla 1860’larda bir araya gelen topluluktur. Topluluğun orijinal ismi ‘Moguchaya Kuchka’, 1867 yılında bir gazete yazısında ilk olarak ortaya çıkmıştır (URL 1).

Yine Lourié ve Pring (1932: 520-521), yaratıcı çalışmaları dışında, Rusya’da profesyonel müzikçilerin eğitimi için kalıcı kurumlar oluşturmada çokça çaba harcamış olan Rimsky-Korsakov’un bu konuda Mussorgsky ile Tchaikovsky’nin ortasında yer aldığını ifade ederler. “O ne Mussorgsky gibi katıksız bir ‘ulusalçı’ ne de Tchaikovsky gibi salt bir ‘Batıcı’dır. Onun durumu her ikisine de yakındır. Tchaikovsky’nin Latin Batı arzusunu paylaşmaz fakat Rus okulunun, Almanların geleneksel metotlarına bağlı olma alışkanlığına sadık kalmıştır. Mussorgsky ise Rus müziğinin ‘İskit’ problemini dile getiren ilk bestecidir. O, Rusya’nın tek gerçek ifadesi olarak gördüğü işlenmemiş halk materyallerini canlandırma arzusunun peşinden koşmuştur”. Seaman ise (1961: 253), Rus halk şarkılarına ilişkin şunları aktarır: “Gerçek Rus halk şarkıları yüzlerce yıl boyunca nispeten değişmemiş kalırken (ve bugün halen Sibiry’a da ve ücra kırsal bölgelerde korunur), şehirlerin

büyümesi ve Avrupa armonisinin ve kontrpuanının etkileri ile 17. yüzyıldan 18. yüzyıla doğru yeni bir halk şarkısı kültürü doğdu. Gerçek halk şarkısı kültürü ile şehir şarkısı denilen yeni kültür arasındaki fark ise oldukça önemlidir”.

Yang (2005: 87), Çin Halk Cumhuriyeti'nin müzik geçmişinde Xian Xinghai (1905 – 1945) ve onun *Sarı Nehirler Kantatı*' (Yellow River Cantata) kadar simgeleşmiş bir başka besteci ve eserin belki de olmadığını, ayrıca Xinghai'nin kantatı kadar, müzik ve politik güç arasındaki yakın ilişkiyi ortaya koyan bir başka eserin de bulunmadığını belirtmektedir. 1939 yılında bestelenen Xinghai'nin *Sarı Nehirler Kantatı*'ı, sekiz bölümlük, koro için yazılmış bir eserdir. Eserin metni, Japon işgaline karşı topraklarını savunmak üzere Çin halkına bir toplanma çağrısı niteliğinde vatansever ve ulusalcı bir metindir (Yang, 2005: 89).

Yunanistan'da ise 20. yüzyıl başlarında 'ulusal' müzik kavramı, besteci Georgios Lambelet tarafından ortaya çıkarılmıştır. Sanatı yalnızca sanatçının iç dünyasından bir esinlenmenin sonucu olarak gören çağdaş modernist yaklaşıma karşı Lambelet, gerçek sanatın kaynağının ulusal düşünce ve halk olduğunu ifade etmekteydi. Rus ve İskandinav bestecilerin çalışmaları, 20. yüzyıldan önce ulusal sanat geleneğini kurmayı hedefleyen Yunan ve Türk müzikçilere önemli örnekler teşkil etmekteydi (Erol, 2011: 172).

Görüldüğü üzere ulusalcılık ideolojisi çerçevesinde şekillenen sanat anlayışı ve ulusalcı müzik, temelinde halk'a ait unsurlar taşımakta, yerel özellikleri ve ulusal kültür'ü yansıtmaktadır. Bu sürecin en önemli müzik malzemeleri ise halk müziği temaları olarak öne çıkmaktadır. Her ulusta bu etkenlerle işlenen müzik eserleri ulusal kimliğin tanıtılması hedefine yönelmekte, bu hedef doğrultusunda de uluslar, 'ulusal repertuarlar' ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Yine bu süreçte dikkat çekmektedir ki, ulusalcılık düşüncesi ile işlenen müzikler kadar, müziğin yönlendirdiği ve güç kazandırdığı 'ulusalcılık' fikri de ulus-müzik ilişkisinin açık göstergesidir.

2. 2. Türkiye'de Ulusalcılık ve Ulusalcı Müzik

Türkiye'de ulus ve millet gibi kavramların kullanılmasında anlama dayalı farklılıklara rastlanmaktadır. Bazı kaynaklarda buna yönelik olarak millet ve ulus kavramlarının geçmişte farklı anlamlarda kullanıldığı ancak zamanla bu iki

kelimenin birbirini karşıladığından söz edilmektedir. Bahsedilen bu farklılık ise temelde ulus kelimesinin daha çok sınırlı bir toprak parçasını, bir ülkeyi tanımlarken kullanılmasına karşılık, millet kelimesinin daha çok dine dayalı bir topluluğu tanımlamasıdır denebilir. Bugün ise bu iki kelime anlam açısından birbirini karşılar durumdadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde millet kelimesinin tanımı şöyledir: “Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus” (URL 2).

Buna yönelik olarak Yöre (2010: 20), ulusalcılık ve milliyetçilik kavramlarının her ikisini de İngilizce’de ‘Nationalism’ kelimesinin karşıladığını, Türkçede ise sadece çeviriye göre değil, anlayışa göre de ulusalcılık ve milliyetçilik kavramlarının kullanımı arasında fark olduğunu ifade etmektedir. Bu noktada Yöre, bazı görüşlere göre milliyetçilik kavramının daha çok ırka dayalı bir yaklaşımı vurguladığını, ulusalcılık kavramının ise daha çok siyasi bir yaklaşımı ortaya koyduğunu aktarmaktadır.

Türkiye’de ulusalcılığın bir hareket olarak ortaya çıkışını Osmanlı’nın son dönemine dayandırmak mümkündür. Pek çok çeşitli unsurdan oluşan Osmanlı Devleti bu unsurların sentezinden meydana gelen bir kültürü bünyesinde barındırmaktaydı. Zamanla bu çok uluslu yapının da etkileri ile devlet içinde çözümler baş göstermeye başlamış, Balkanlardaki ulusalcı hareketler Avrupa’daki toprakların büyük kısmının kaybedilmesi ile sonuçlanmış, bu kayıplar da reform hareketlerinin ve Türk ulusalcılığının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Georgeon (2006: 1), Türk ulusalcılığının geçmişte çok gerilere uzanmadığını, 19. ve 20. yüzyıl arasına tarihlendirilebileceğini ifade etmektedir. 19. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı İmparatorluğunun da, Doğu Avrupa’nın diğer büyük imparatorlukları gibi ‘milliyetler’ sorunuyla karşı karşıya kaldığını ifade eden Georgeon, Balkanlar’ın Hıristiyan halklarının giderek milliyetlerinin bilincine vardığını ve Osmanlı devletinin temsil ettiği merkezi otoriteye karşı ayaklanmaya başladığını belirtir. Bu süreçte özellikle Osmanlı’nın son yetmiş yılında ‘bütün teba için eşitlik ve yurttaşlık’ düşüncesi temelinde ‘Osmanlıcılık’a ve imparatorluğun İslami sakinlerinin refahına çalışan Abdülhamid döneminde ‘İslamcılık’a başvuru da dâhil, ıslaha (Tanzimat) yönelik başarılı girişimlerde de bulunulmuştur (Smith, 1999: 163). Bu girişimlerin başarısızlıkla sonuçlanması ile ilgili Smith (1999: 163) şunları aktarır: “Bir grup

aristokratik İslami seçkinin modernleştirme çabaları imparatorluğun önce Hıristiyan sonra da Müslüman kesimlerinin başkaldırısı karşısında başarısızlıkla sonuçlandı". Bu noktada entelektüel kesimler arasında yeni bir pan-Türkist ideolojinin doğduğunu belirten Smith (1999: 163), bu ideolojinin Araplar da dâhil imparatorluğun Türkî olmayan kesimlerinin yabancılaşmasını hızlandıran 1908 darbesinden sonra bazı profesyoneller ve asker tarafından devralındığını aktarmaktadır. Erol (2011: 171), 19. ve 20. yüzyılın başlarında Osmanlı topraklarında hareketlenen Hellenizm, Slavizm ve Türkizm gibi ulusal/kültürel hareketlerin birbirleri ile de birer açık işletme gibi etkileşim halinde olduğunu ifade etmektedir. Bütün bu 'ulusalcılık'larda ortak olan bir unsur da, ulus'un öz'ünün bir deposu olarak görülen halk kültürüne verilen önemdir.

Osmanlı'da görülen çözümlenin en önemli tetikleyicisi olarak ise yine 18. yüzyıl'da şekillenmeye başlayan 'modern toplum' kavramının varlığından söz edilebilir. Nitekim Avrupa'da Aydınlanma düşüncesi ile yeşermeye başlayan modern toplum olma süreci, Avrupa dışında da etkinlik kazanmaktaydı. Bu doğrultuda, Avrupa ile yoğunlaşan ilişkilerle birlikte Batının pek çok alandaki üstünlüğü ile yüz yüze gelmesi, Osmanlı'da da yeni düşünce akımlarının oluşmasına ve yenilenme hareketinin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktaydı. Avrupa'nın bütün ulusları Osmanlı üzerinde önemli etkiye sahipti fakat bu süreçte Fransız etkisinin daha büyük olduğu söylenebilir. Bunun nedeni olarak Shaw (1976: 266), Osmanlı İmparatorluğunun o dönemde Avrupa'da kalan birkaç tarafsız yerden biri olduğunu böylece bu yerin, Osmanlı'nın desteğini kazanmak isteyen, Fransız Devriminin dost ya da düşmanları için eşsiz bir yer teşkil ettiğini belirtir. Bu eşsiz ortamda devrim yandaşları kahvelere giderek Türkçe ve Fransızca broşürler dağıtıp, insan hakları, özgürlük, eşitlik gibi kavramlardan bahsediyorlardı. Bu ortamın getirdiği en temel sonuçlardan biri olarak da devletin, pek çok alanda giriştiği yenilenme ve modernleşme çabalarından söz edilebilir.

Açıksöz (2009: 3), Türkiye'nin, Osmanlı reformlarından başlayıp Kemalist ulus-devletle en olgun haline ulaşan modernleşme ve Batılılaşma tarihinin siyasi olarak, çok-uluslu bir imparatorluktan "ulus-devlet"e geçişle sonlandığını, toplumsal olarak da 'muasır medeniyetler seviyesi'ne ulaşmayı hedeflediğini ifade etmektedir. Bu süreçte Türkiye'de temel değişikliğin birbirini izleyen reformcu ve radikal

dalgalar tarafından uzun bir sürede tamamlandığını belirten Lewis (1968: 481) ise bu süreci “İslami bir imparatorluktan bir Türk devletine, bir Ortaçağ teokrasısından anayasalı bir cumhuriyete, bürokratik bir feodalizmden modern bir kapitalist ekonomiye” şeklinde tanımlar. Stokes (2010: 8) ise modern Türkiye’nin çoğunlukla, İslami ve geleneksel çevrelere uygulanan reformlarla kurulmuş bir laik modern devlet olarak algılandığını ifade eder. Burada söz edilen modernizasyon ise Atatürk tarafından katı ve zaman zaman da güç kullanılarak girilmiş laiklik ve modern bir algı ile ulusal kimliğin şekillendirilmesidir.

Modern Türkiye’nin oluşumunun iki aşamada ele alınabileceğini belirten Alpkaya, birinci aşamanın bağımsızlığın elde edilmesi sürecini kapsarken, ikinci aşamanın ise, yeni bir devletin oluşturulması evresini ifade ettiğini aktarır (aktaran: Şen, 2008: 298). Şen (2008: 425) ise Türk milleti anlayışını ve milliyetçiliği fikrini, tarihi gelişim içinde iki ana kısma ayırarak incelemenin mümkün olacağını belirtir. Şen’e göre “Bunlardan ilki, tarihsel millet ve milliyetçilik anlayışdır ve bu dönem 18. yüzyıla kadar olan zaman dilimini kapsar. Diğeri ise siyasal millet ve milliyetçilik yaklaşımıdır ki bu durum özellikle modernleşme hareketlerinin başlamasıyla canlılık bulmuş ve Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte resmi bir ideoloji haline gelmiştir”.

Georgeon (2006: 4), Türk milliyetçiliğini değerlendirirken diğeri Avrupa milliyetçilikleri ile arasında sadece kültürel değil toplumsal düzeyde de farklılıklar olduğunu vurgulamaktadır. Buna göre Türk milliyetçiliği ulusal gelenekleri sürdürmüş bir ruhban kesiminden ya da bir kiliseden destek alamamıştır; tam tersine, bir ölçüde dine ve özellikle de ulemanın Müslüman ümmetinin birliğini sürdürme iddiasına karşı çıkarak şekillenmek zorunda kalmıştır. Buna paralel olarak Demiralp (2007: 24-25), Cumhuriyet’in Osmanlı’ya karşı kurulmuş olduğunu, Kurtuluş Savaşının yalnızca düşman işgalinin sona erdirilmesi sonucunu vermeyip aynı zamanda ülke içinde yalnızca siyasal değil kültürel, toplumsal düzenin de değiştirildiğini belirtmektedir.

Bu gelişmelere 19. Yüzyıl ortalarında Avrupa’nın da etkisiyle gelişen, atalardan miras kalmış topraklar, kendileri için kan dökülmüş topraklar gibi kavramları da kapsayan bir vatan fikri temel olmuştur denebilir. Bu ortamda gelişen Türk milliyetçiliğinin, o çağın ezilen halklarının isyanından farklı olduğuna değinen

Georgeon (2006: 10), buna yönelik iki farklılığı şöyle açıklar: “Birincisi, Türk milliyetçiliğinin Batı karşıtı olmamasıdır. Türkiye baskı altına alınmış ama sömürgeleştirilmemiştir. Ortaya çıkan sorun kültürel yabancılaşmadır. Türklerin kültürünü kim yabancılaştırmıştır? İslam mı, Avrupa mı? Önce Osmanlı İmparatorluğu, sonra da Kemalist Türkiye’de bazı milliyetçiler, Tanzimat’tan beri Avrupa, özellikle de Fransız kültürünün kazandığı öneme karşı çıkmışlardır. Ama bütününde, Türkiye’nin kültürel yabancılaşması Avrupa egemenliğinin değil, yüzlerce yıllık İslamlaşmanın sonucu olarak görülmüştür. İslami kültürel cila kazındığında, altından gerçek Türklüğün çıkacağı düşünülmüştür”.

Uluslaşma sürecinin önemli adımlarından biri olarak, bulunulan coğrafya’ya kökleri geçmişe uzanan bir anlam yükleme çabası içerisinde bir tür çıkmazdan bahseden Georgeon (2006: 4), bu süreçte geçmiş kazıldıkça ulusal anavatan olacak toprak parçasından uzaklaşıldığını ifade eder. Türk milliyetçiliğinin ikileminin de buradan kaynaklandığını belirten Georgeon şunları aktarır: “Tarihsel kökler mi; bir coğrafyada kökleşme mi? Orta Asya mı, Anadolu mu? Mustafa Kemal bu iki görüş açısı arasında bir bireşimi denemiştir. O, Anadolu’nun eski halklarının (Hititler, Sümerler) Türk olduklarını ileri süren ve böylece Türkleri eski Anadolu’nun tarihi içinde kökleştiren bir kuram oluşturarak Türklerin geçmişiyle coğrafyasını uzlaştırmaya çalışmıştır”. Smith ise (1999: 163-164), Atatürk’ün yaptığıın aslında kentlerde bir takım modernleştirici toplumsal ve kültürel reformu kabul ettirerek toplumun Osmanlı ve Halife’den kopmasını sağlamak olduğunu ifade eder. Bu paralelde Osmanlıcılık ve İslamcılık reddedilmiş, imparatorluk “Anadolu Türklerinin oluşturduğu etnik millete hizalı tümleşik bir teritoryal siyasi topluluk” olarak yeniden tanımlanmıştır. Şen ise (2008: 488), Millî Mücadele dönemi ve Cumhuriyet Türkiye’si’nin kuruluş yıllarının milliyetçilik inancının somut bir vatan anlayışı ile bütünleştiği dönem olduğunu, Kuvay-ı Milliye hareketinin Osmanlı’nın son dönemlerindeki Pantürkizm’i mahkûm ettiğini, Türk milliyetçiliğinin fiziki dayanağı olarak Anadolu’yu kabul ettiğini belirtmektedir. Bu noktada ‘Misak-ı Millî’ ile hedeflenen sınırlar belirlenirken Kurtuluş Savaşı’nın ‘Misak-ı Millî’ dışında hiçbir anayasasının olmadığı ifade edilmiştir.

Bu süreçte ortak kültürün bazı yönlerinin ‘özgün’ olarak tanımlanırken, bazılarının ‘sapma’ diye nitelenip unutulduğunu, bazılarının ‘azınlıklara’ havale

edildiğini belirten Calhoun (2012: 115), bunun “sadece yeni geleneklerin üretilmesini değil, ama aynı zamanda hem eskinin daha esnek ve sürekli tazelenen geleneklerinin sabit hale gelmesini, hem de kültürü düzenleyen güçlü vasıtaların ve peşin hükümlerin kurumsallaşmasının” gerektirdiğini ifade eder. “Böylelikle, örneğin modern Türk kimliği, bir yandan Osmanlı imparatorluk mirası, İslam ve Anadolu kültürünün bir harmanı gibi ‘zaten daima’ Türk olarak anlaşılabilir öncüler üzerine oturtulurken, bir yandan da emperyal olmayan bir devletle, bir ulusla ve (en ünlüsü) Avrupa etkileri taşıyan bir sekülerlikle ilişkili, yepyeni ve farklı bir şey olarak inşa edildi”.

Uluslaşma sürecinde benzer şekilde önemli bir unsur olan ‘dil’e de bilinçli müdahaleler yapıldığını ifade eden Anderson (2011: 61) bu konuda şunları aktarır: “Bugünkü Türkiye, İran, Irak ve SSCB sınırlarına dâhil edilmiş olan ve Türk dilleri ailelerine mensup dilleri konuşanların durumu özellikle ibret verici. Bir zamanlar Arapça yazı sistemine sahip, derlenebilir ve dolayısıyla karşılıklı olarak anlaşılabilir bir konuşulan diller ailesi oluşturan bu diller, bugün söz konusu birliklerini bilinçli manipülasyonlar sonucu yitirmiş durumdadır. Türk-Türkiye’nin milli bilincini, daha geniş bir İslami kimlik aleyhine yükseltmek için Atatürk, zorunlu Latin alfabesini dayattı”. Yine Anderson, benzer bir uygulamayı daha sonra Sovyet otoritelerinin de önce İslamiyet’e ve İran’a karşı Latin harflerini dayatarak, daha sonra Stalin’in 1930’larında ise Ruslaştırıcı bir zorunlu Kirilizasyon ile gerçekleştirdiğini belirtir.

Meşrutiyet dönemi ya da Cumhuriyet döneminin romantik Türkçüleri açısından Türkçe’nin bir ulus dili olarak komşu ulusların dillerinden farklı olmasının yeterli görüldüğünü ifade eden Sadoğlu (2009: 15), Atatürk milliyetçiliği ya da Kemalist devrimin amacının ise sadece uluslaşma değil, aynı zamanda çağdaşlaşma olması nedeniyle bu durumun farklı olduğunu ifade eder. Bu bakımdan Kemalist ulusçuluğun bir kültürel devrim olarak da nitelendirilebileceğini ifade eden Sadoğlu Dil Devrimi’nin belki de bunlardan en önemlisi olduğunu belirtir ve şunları aktarır: “Alfabe devrimiyle başlayan bu süreç büyük ölçüde bu dilin çevre ulusların dillerinden farklılaştırılmasını amaçlamıştır; ama Batı uygarlığına dâhil olmayı içeren, kültürünü de büyük ölçüde Batı’ya açmayı asıl hedef olarak belirleyen, Batı uygarlığı içerisinde bir Türk ulusundan bahsetmekteyiz. Bana göre Kemalist ulusçuluğun Meşrutiyet’in romantik Türkçülüğünden en önemli farkı da budur.

Nitekim o konuda Cumhuriyet yıllarında kültürel romantik Türkçülerin muhalefeti I. Dil Kurultayı'ndan itibaren başlar”.

Özkırmı (2008: 35), ‘süreğen bir ideolojik altyapı’ olarak değerlendirdiği milliyetçilik kavramının Türkiye’de devlet tarafından aralıksız yeniden üretilen, toplumun hemen hemen her kesimi tarafından benimsenen bir algı biçimi olduğunu ifade etmektedir. Yine Özkırmı (2008: 36), devletin benimsediği, vatandaşlarında benimsemesi istenen milliyetçilik anlayışının, Türkiye Cumhuriyeti anayasasının daha ilk cümlesinde ifade edildiğini aktarmaktadır. “Türk Vatanı ve Milletinin ebedî varlığını ve Yüce Türk Devletinin bölünmez bütünlüğünü belirleyen bu Anayasa, Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu, ölümsüz önder ve eşsiz kahraman Atatürk’ün belirlediği milliyetçilik anlayışı ve O’nun inkılâp ve ilkeleri doğrultusunda...”.

Modern ulus-devlet’in kuruluş aşamasında, modern devlet oluşumunun benzer örneklerinde olduğu gibi “yeni ulus devleti siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarda meşrulaştırma; kendi iktidarını toplumsal düzlemde pekiştirme” çabalarına girişildiğini belirten Balkılıç (2009: 19-20), bu çabaların dönemin milliyetçi-halkçı ideolojisinden temel aldığını vurgulamaktadır. Bu paralelde, diğer pek çok ulus-devlet gibi Türkiye Cumhuriyeti devletinin de “homojen ve yekpare bir millet” yaratmak için uğraştığının ifade eden Özkırmı (2008: 39), bunun değişmez bir özü temsil eden bir ‘Türklük’ tanımı ile desteklendiğini belirtir. Yine Özkırmı (2008: 39), milliyetçilik anlayışında kültürün yerine yönelik, Atatürk’ün kendi yazılarından bilgiler edinilebileceğini ifade eder ve Atatürk’e göre milletin en kısa tanımının “bir harstan [kültürden] olan insanlardan mürekkep cemiyet’ olduğunu aktarır.

İlk adımlarının Osmanlı’da atıldığı Modernizm ve Türkçülük akımları da, Cumhuriyet döneminin yeniden yapılanma hareketlerine temel olması bakımından dikkat çekmektedir. Modernizm’i tarım toplumundan sanayi toplumuna ve kentleşmeye geçiş olarak değerlendiren Özkırmı (2007: 81-82), modernizm’in tarım toplumunun getirdiği çok kültürlülük, çoğulculuk ve yerellik gibi unsurları yıkıp, yerine yeni ve tekil bir yapı kurmayı hedeflediğini belirtir. Yine Özkırmı, bu büyük değişimin sanat alanına yansımalarının ise, müzik disiplini açısından oldukça belirgin ve radikal olduğunu vurgulamaktadır. Öztürk de (2009: 2) Türkiye’de yaşanan modernleşmenin, başta askeri alan olmak üzere gelişme gösterdiği yönetsel, toplumsal ve kültürel tüm süreçler içinde, temelde siyasal bir nitelik

taşıdığını ve aslında dünyanın pek çok bölgesinde politikanın, kültür ve müzik üzerinde yoğun etkilere sahip olduğu vurgular. Burada görülen durum, yeniden icad edilmiş bir halk kültürünü “yüksek ulusal kültür”e dönüştürme girişimidir. Buradaki formülasyon’un Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yansımalarına bakılırsa, bu sürecin Osmanlı döneminde görülen Batılılaşma hareketlerinin bir devamı olduğu görülecektir (Yıldız, 2013: 4). Buna paralel olarak, Osmanlı döneminde başlayan Batılılaşma anlayışının, Cumhuriyet Türkiye’si ile çağdaşlaşma anlayışına dönüştüğünü, bu dönemdeki çağdaşlaşma anlayışının da müzik kültürü politikalarını biçimlendirdiğini söyleyen Küçüköncü (2004: 3), bu anlamda özellikle 1826 yılından sonra Batı/Avrupa Sanat Müziğinin, Türklerin ilgisini çekmeye başladığını belirtir. Sağlam (2009: 100) ise, Cumhuriyet dönemi Batılılaşma tasarımının en önemli ögesinin Batı’nın güdümünden kurtulma arzusu olduğunu yani “Batı’ya rağmen Batılılaşmak” olduğunu belirtir ki aslında Osmanlı dönemindeki Batılılaşmanın amacı da aynıydı.

Cumhuriyet, kuruluş sürecinde Osmanlı ile bağlarını koparmaya çalışırken, iki devlet arasında yine de bağlantının bulunduğu pek çok nokta vardı ve Batı temelli müziği kurma süreci bunlardan biriydi. Ancak, Osmanlı ile yeni Türk devletinin bu istekleri arasındaki en önemli fark, bu çabaların kapsamı olacaktı. Osmanlı da Cumhuriyet de Batı/Avrupa müziğini, Batı kültürü ile bağ kurabilecekleri ve onu kendi meşrulukları için kullanabilecekleri, modernleşmenin bir sembolü, aygıtı olarak görmekteydi ancak; Türkiye Cumhuriyeti ayrıca, Osmanlı’nın çoğunluğu Müslüman halka yeni sesler duyurmak konusundaki çok sınırlı çabalarının aksine, ulusal kimliğini tamamlamak için bu (çoksesli) müziği kitlelerin müziği yapmak istemekteydi (Turan ve Komşuoğlu, 2007: 7).

Say (2006: 513), Türkiye Cumhuriyeti’nin Aydınlanma Felsefesi ve Fransız ilkelerinden temelini aldığını ve doğal olarak geliştirdiği kültür ve eğitim politikalarının “ulusalcı” olduğunu vurgulamaktadır (aktaran: Yöre, 2010: 38). Milliyetçi-halkçı ideolojiye dayanan yeni devletin modern yapısı temelini, yukarıda bahsedildiği üzere Aydınlanma felsefesinden yani Avrupa’dan almaktaydı. Dolayısıyla dönemin hâkim yapılanma anlayışı ‘sentez’ fikrine bağlıydı ve elbette sentez fikri her alanda olduğu gibi kültür alanında da uygulanacak, bu çerçevede de halkın müziği modern Avrupa müziğiyle işlenerek modern ulusal müzik

oluşturulacaktı. Ancak Yavuz (1996: 96), bu süreçte modernleşme düşüncesinin, Osmanlı büyük geleneğine karşın, sanki gelenekten yoksun bir toplumda bulunuluyormuş gibi ele alındığını belirtmektedir. Burada esas nokta, modernleşme ile birlikte yeni rejimi oluşturacak olan milliyetçilik düşüncesinin, Osmanlı'nın son dönemindeki düşünce yapısına karşıt oluşu yani temelde 'Türklük' fikrine dayanmasıdır denilebilir. Aynı süreçte Türkçülük akımının etkisi ile şekillenen ulusalcı müziğin oluşturulması için Türk kültürü de, 'ulusal kültür' olarak ele alınmıştır (Yıldız, 2013: 5).

Türkiye'de ulusal(cı) müzik kavramı çoğunlukla Batılılaşma/modernleşme sorunsalı paralelinde tanımlanmaktaydı. Ulusalcı müziğin kurulması, ilk dönem bürokratlarının, entelektüel kesimin ve uzmanların Batılı ve homojen bir ulus inşa etme arzularının bir parçasıydı. Medeniyet kavramı ve 'otantik' kültür kavramları arasında bir ayırımla üstesinden gelebilme arayışıyla, uzun süredir düşünsel tartışmaların merkezinde olan Batı/Doğu ikilemi ve modernleşme konusu mecburen Batılıydı. Bu nedenle, ulusal ve aynı zamanda Avrupalı müziğin oluşturulmasına yönelik olarak, erken cumhuriyet döneminin ünlü düşünürlerinden Ziya Gökalp, basitçe halk müziği ve Batı/Avrupa müziğinin sentezi formülünü önermekteydi (Erol, 2011: 174).

Tekelioğlu (2001: 94), müzikte reformun da ilk olarak tespit edilebileceği dayatma bir sentez fikrinin geliştiricisi ve yeni Cumhuriyetin öncü düşünürlerinden biri olarak Ziya Gökalp'ten bahsetmektedir. Öztürk (2009: 12), bir müzikçi olmasa da yeni Türkiye'nin müzik alanındaki çalışmalarının ideolojik istikametini belirlemiş olma vasfına sahip olan Gökalp'in, aslında Türkiye'ye "kültürel geçmişten kopma" ve "hayali bir geçmişe bağlanma" seçeneklerini önerdiğinin ileri sürülebileceğini belirtmektedir. Açıksöz (2009: 2) ise, Gökalp'in yönlendirdiği bu düşünce bağlamında "evrensel medeniyet ölçeği"ne göre geride kaldığı düşünülen Türkiye'nin bu çizgiye ulaşması, ancak bunu yaparken kendi özünden, taviz vermemesi gerektiğinin söylendiğini belirtir. Dolayısıyla Gökalp'in bu konudaki düşüncesi "yeni millet için yeni müzik" şeklindedir ve bu müzik, yeni medeniyeti temsil eden Batı/Avrupa müziği ile milleti temsil eden halk müziğinin birleşiminden doğacaktır. Bu noktada, Gökalp'in temellendirdiği ulusçuluk fikri içerisinde müziğin ne denli önemli olduğuna yönelik, Ersoy'un (2007: 1) şu yaklaşımından

bahsedilebilir: “Günümüzde müzik, sembolik bir faaliyet alanı olarak ulus-devletin varlığı açısından son derece önemli bir araçtır. Kültürel arka planda yer alacağı belirlenen ve ulusal kimliğin payandalarından biri olarak müzik, ilgili ulusu meşrulaştıracak bir unsur olarak önemli bir yer tutar. Özellikle halk müzikleri ulus-devletler için her zaman önemli mekanizmalar sunan ifade kültürleridir. Zira ulus-devletler, kolektif bir kültürel deneyimini ve tarih duygusunu halk müzikleri aracılığıyla kolay bir biçimde inşa eder ve aktarabilirler”. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına temel olan bu paraleldeki Atatürk’ün milli müzik görüşü ise şöyledir: “Bir memleketin milli kültürü içinde, büyük yeri olan milli musiki o memleket halkının benimsediği, sevdiği ve zevkle dinlediği musikidir. O ülke halkı bu musikide kendini bulur” (Tunçay, 2009: 28). Atatürk’ün bu tanımı, yukarıda irdelenen ‘ulusal müzik’ terimini karşılamakta, ancak yeni oluşturulacak ulusalcı müziği kapsamamaktadır.

Bu noktada Balkılıç (2009: 155), türküler veya halk kültürü üzerine olan çalışmaların Osmanlı’nın son döneminde milliyetçiliğin yükselişi ile bağlantılı olarak görüldüğünü belirtmektedir. Cumhuriyet döneminde de bu hedef doğrultusunda müzik politikalarının bütünüyle ulus ve ulusal kültür inşası çabaları üzerine oturduğunu belirten Balkılıç’a (2009: 58-61) göre bu süreçte, “Türk’ün yüksek kültürü”nün Osmanlı yönetimi altında çeşitli şekillerde zarar gördüğü iddia edilmektedir. Benzer şekilde, “yüksek ve soylu Türk müziği”nin de Osmanlı müziği altında yabancılaşmaya uğradığı ve hatta yok olmak üzere olduğu belirtilmektedir. Ancak Türklerin doğal özelliklerinin de bir şekilde, özellikle kırsal alanlarda gizli kalmayı başardığı iddia edilir. Bu nedenle de ‘yabancı’ olarak değerlendirilen Osmanlı müziği reddedilip, Türk halkının hali hazırda var olan ulusal karakterinin yeniden keşfi için halk kültürü ele alınır. Bu doğrultuda Stokes (1998: 43), Türkiye’de halk müziğinin, Türk kültür hayatının zamandan bağımsız, aşikâr bir gerçeği olarak sunulduğunu ancak aslında ‘halk’ ile halkın müziğinin Osmanlı ve modern Türkiye tarihinin kimi zamanlarında keşfedilip yeniden tanımlandığını belirtmektedir.

Bu yeniden tanımlama girişimlerinin ise baştan problemlili olduğu söylenebilir nitekim Balkılıç’ın (2009: 108-116) değindiği üzere bu dönemde halk müziği üzerine yapılan çalışmaların temelinde, derinlemesine müzikolojik analizlerden çok o

dönemin milliyetçi ve halkçı paradigmaları bulunur. Sonuç olarak reformcular halk şarkılarını kendi atfettikleri nitelikler üzerinden değerlendirirler ve dolayısıyla halk müziği tanımlanırken icat edilir. Yine bu çalışmaların problemleri ilerleyişini göstermesi bakımından, dönemin önemli müzikçilerinden Cemal Reşit Rey'in şu sözleri önemlidir: "Atatürk'ün direktifi üzerine, bir müddet sonra (1934'te), Maarif Vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevat Memduh Altar, Halil Bedi Yönetken, Hasan Ferid Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi Erinç ve ben) Ankara'da kongreye davet etmişti. [...] Maarif Vekilinin, sevimli şivesiyle bizlere; 'Ey hadi bakalım, musiki inkılâbı yapacaktınız, bunu nasıl yapacağız?' demesi üzerine, kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. [...] Abidin Özmen heyecanla bizlere: 'Paşa Çankaya'dan birkaçtır telefon ettiriyor. Musiki inkılâbı ne yoldadır diye soruyor' dedi. Biz, büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi karar alınacağını, bir türlü kestiremiyorduk" (Rey, 2007: 19'dan aktaran: Yöre, 2010: 40-41). Rey'in bu bildirimini ulusalcı bir çoksesli müzik oluşumu ve çoksesli müziğe yönelik bir Müzik Devrimi'nin zaman yokluğu nedeniyle dönemin şartları içinde ne kadar amatörce ve plansız yapıldığının göstergesidir. Ancak atılan bu ilk adımların bugünkü durumu değerlendirildiğinde, güncel siyasetin olumsuz etkileri olmadığı sürece olumlu sonuçları olduğu görülür.

Tekelioğlu (1999: 17), 1924-1929 arasındaki dönemin, hem Kemalist rejimin sağlamaştırılması yıllarına, hem de kültürel sisteme Batıcı Kemalist esasları yerleştirmek için gerçekleştirilen ideolojik çabalara karşılık geldiğini belirtmektedir. Bu çerçevede de 1930'lardan başlayarak bir dizi kültür politikası izlenmeye başlamıştır. Bu doğrultuda: "Çoksesli müziğin resmî eğitimi, Batıdaki benzer eğitim kurumlarını model alan konservatuvarlarda başlar. Bu iş için eğitimci yurt dışından getirilirken, yetenekli öğrenciler de eğitim için yurtdışına gönderilir. Hem çoksesli müziğin hem de standartlaştırılmış tek sesli halk ezgilerinin icra edildiği halkevlerinde ücretsiz müzik dersleri verilmeye başlanır. Hem halk, hem de yeni oluşan siyasi elit için düzenlenen Devlet balolarında dans müziği olarak çoksesli vals, tango ve benzeri parçalar çalınır. Okul müfredatında ise, biraz da olanaksızlıklardan, enstrüman çalmayı öğretmekten çok, Batı müzik tarihi ve bestecilerinin yaşamı anlatılmaya başlanır. Orkestralar yurdun her köşesinde ücretsiz halk konserleri vermeye başlar" (Aktaran: Yöre, 2010: 39-40). Bu noktada Halk

evleri de, Cumhuriyet döneminde ‘ulusal müziğin’ popülarizasyonunda önemli rol sahibi olan kurumlardan biri olarak görülmektedir. Çeşitli konserler ve özel performanslar düzenleyen bu toplum merkezleri, halk şarkılarını toplama çalışmaları ve yerel halk için müzik eğitimi de sağlamaktaydı (Yıldız, 2013: 5).

Bütün bu müzikte Batılılaşma ve çağdaşlaşma hareketleri içinde halk müziğine büyük bir önem verildiği görülmektedir. Bu süreçte halk müziğinin çağdaş seviyeye ulaşabilmesi iddiasıyla yapılan çalışmalarda da, Batı’ya özgü unsurların, Türk halk müziğine yüklenmeye çalışıldığı görülür. Bu anlamda Balkılıç (2009: 128), reformcuların halk müziğini ulusalcı müzik yaratma adına sentez fikirlerinin kaynak müziği olarak gördüğünü ancak, halk şarkılarını mevcut halleriyle kabul etmediklerini belirtir. “Bu doğrultuda iddia edilir ki Türklerin gerçek müziği olan halk müziği çok sesli olduğundan, Türk halkı çok sesliliğe fitraten aşinadır ve Batı müziği tekniği Türk’ün gerçek seslerini halk müziğine tekrar kazandıracaktır”. Balkılıç’ın burada bahsettiği çok seslilik düşüncesi, yine ulus olma yolunda büyük önemi olan “geçmişle olan bağlar”dan gelmektedir. Nitekim Türklerin aşina olduğu bu çok sesli müzik geçmişe, anayurt olduğu iddia edilen Orta Asya’ya uzanmaktadır. Hatta aslında çok sesli olduğu iddia edilen türkülerin bir taraftan çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak için işlenmesi gerektiği söylenirken, diğer taraftan Batı’nın çok sesliliği Türklere borçlu olduğu dahi iddia edilir (Balkılıç, 2009: 144-146). Çağdaş ulusal müziği kurma sürecinin Türk olanın tespit edilmesi aşamasında dikkat çeken iddialardan bir diğeri de yine Orta Asya ile bağdaştırılan “pentatonik”liktir. Stokes (1998: 84), müzik alanında neyin ‘Türk’ olduğu arayışında, en orijinal, en temel modal yapının pentatonik dizi olduğunun kabul edildiğini belirtir.

Bu dönemin önemli girişimlerinden biri de ulusalcı operanın oluşturulması çabasıdır. Atatürk’ün yoğun ilgi ve isteği ile girişilen opera çalışmalarında ilk olarak Ahmed Adnan Saygun’un *Özsoy* adlı opera eseri dikkat çekmektedir. Çünkü bu eser, gerek form, gerekse de içerik açısından Atatürk’ün kurduğu yeni ulusun kültür politikasının ve ortak manevi değerlerinin somut bir örneğidir (Refiğ,2012: 54). *Özsoy*’un sözlerine bakıldığında da Türk Tarih Tezinin etkileri açıkça görülmektedir. Nitekim bu eserin başlangıcında, Türk soyunun Asya’dan çıkıp yayıldığı, böylece yükselişin başladığı ve Avrupa, Anadolu ve Orta Doğu’ya medeniyetin girdiği söylenmektedir. *Özsoy*’un müziğinde ise halk ezgilerinden yararlanıldığı

söylenbilir. Opera'nın belli bölümlerinde bu ezgilere dayanan çok seslendirilmiş yapılar mevcuttur. Yine bu dönemde, Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar, Cemal Reşid Rey gibi başka besteciler de *Özsoy*'da olduğu gibi halk kültürüne ve Geleneksel Türk Müziği'ne dayanan çok sesli eserler vermişlerdir. Yöre (2010: 42), bu besteciler tarafından millî musiki kapsamında yaratılan eserlerde, sadece melodide değil, armonide de bir millîlik uygulamasından söz edilebileceğini, çünkü Türk çoksesli müziği bestecilerinin eserlerinin ana melodilerinde yatay olarak kullandıkları makam seslerini, dikey olarak da kullanarak kendilerine özgü bir armoni anlayışı içine girdiklerini belirtir.

Balkılıç (2009: 123), Batı/Avrupa müziği estetik değerlerinin temel alınarak halk şarkılarının değerlendirildiği bu dönemde, bazı halk şarkılarının notalarında da Batı/Avrupa müziği ifade biçimlerinin kullanıldığını belirtmektedir. Yine Balkılıç'ın belirttiği üzere dönemin halk müziği üzerine çalışan önemli kişilerinden Ferruh Arsunar, *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler* adlı kitabında Kütahya bölgesinden derlediği oyun havalarının örneklerini verdikten sonra bu oyunların, geleceğin bale ve sütünlerinin temelini oluşturacağını söyler. Halk ezgilerinin Batı/Avrupa müziği temelinde değerlendirilmesinin yanı sıra, bu şarkıların istenen biçime sokulması için müdahaleler yapıldığı da görülmektedir. Bu konuda Tunçay (2009: 27-28), Çankaya köşkünde müzik konulu bir toplantıda A. Adnan Saygun'un Öztürkçe'ye çevrilmiş bir şarkıyı piyano ile doğaçlama olarak çalmasını ardından Atatürk'ün söylediği şu sözleri aktarır: “ ... Efendiler! O sözler Osmanlıcadır ve onun musikisi de Osmanlı musikisidir. Bu sözler Türkçe'dir ve bu musiki Türk musikisidir... Yeni toplum, yeni müzik. [...] Birçok defa Türk Musikisi'nin tam haysiyetini bulamıyoruz. İşte dinlediğimiz bu musiki hakiki bir Türk Musikisi'dir ve hiç şüphesiz ki yüksek bir medeniyetin musikisidir. Bu musikiyi dünyanın anlaması lazımdır. Onu bütün dünyaya anlatabilmek için, bizim milletçe bu günkü dünyanın seviyesine ulaşmamız gerekir”.

Dönemin en önemli isimlerinden biri olan Saygun'un senteze ve halk müziğine dair görüşlerinin biraz daha farklı olduğuna değinen Balkılıç (2009: 120) Saygun'un müzik devriminde iki aşamadan söz ettiğini vurgular. İlk aşama halk müziği üzerindedir ve türkülerin tek sesli ama temiz söylenmesi çok önemlidir. İkinci aşamada ise çok seslilik ele alınmalıdır. Çok sesli müzik eğitime geçişte

türkülerin karakterinin kaybolmamasına çok dikkat edilmesi gerekmektedir. Köylünün elinden sazı alıp yerine mandolin vermenin hiçbir netice vermeyeceğini savunan Saygun'a göre, çok sesli müzik yaratma çabaları da kaynağını halk şarkılarından almalıdır. Balkılıç (2009: 181), modern estetik kriterlere göre değerlendirilen halk şarkılarının, çağdaş melodik özellikler ve çok seslilik kadar, anlaşılabilir ve lirik bir yapıya da sahip olmasının beklendiğini belirtir. Ayrıca dönemin halk şarkıları üzerine yapılan çalışmalarının temelinde de "öz Türk dilini yaratmak" düşüncesi ile dil devrimi bulunmaktadır (Balkılıç, 2009: 148). Dönemin reformcularına göre halk şarkıları temiz bir Türkçe'nin örnekleri olmalıydılar. Bu nedenle de derlenen şarkıların sözleri olduğu gibi kabul edilmez, homojen ve pürüzsüz bir Türkçe için tekrar gözden geçirilir. Bu noktada da ortaya çıkan probleme yönelik olarak Stokes (1998: 60), dil reformunun basit bir yer değiştirme olmaktan çok, dil yerine diller yarattığını söylemektedir. Nitekim insanların ağızından kelimeleri çekip almak mümkün değildir.

Müzikte yenilenme çabaları içinde en sert müdahalelerden biri de, bir dönem radyo yayınlarında, yozlaşmış olduğu iddia edilen 'alaturka' müziğin yasaklanmasıdır. Bu yaklaşımın temelinde, radyonun bu yayınlarla kültür ve müzik terbiyesini yozlaştırdığı düşüncesinin bulunduğuna değinen Sağlam (2009: 104), sonuç olarak dönemin İçişleri Bakanlığının bir kararıyla, 2 Kasım 1934'ten 6 Eylül 1936'ya kadar bu yayınların yasaklandığını belirtmektedir. Ancak Refiğ (2012: 15-16), Cumhuriyet döneminde yenilenme yolunda bu adımlar atılırken, devrimci yaklaşımın daha sonra ortaya çıkan bazı olumsuz yanlarının da olduğunu belirtmektedir. Örneğin, Darülelhan İstanbul Belediye Konservatuarı haline getirilirken, burada geleneksel Türk müziği eğitiminin yasaklanması da yaşanan olumsuzluklardandır. Nitekim bundan sonraki süreçte bu tür yasaklar nedeniyle, geleneğe bağlı Türk müzikçileriyle, Cumhuriyet devletinin desteklediği, çok sesli çalışmalar yapan Türk müzikçileri arasında bugüne kadar süregelen bir uçurum ortaya çıkmıştır.

2. 3. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Bu bölümde, ‘ulusalcılık’ ve ‘müzik’ temelinde yapılmış bilimsel araştırmalardan söz edilerek, bu çalışmalardan edinilen bilgiler özetlenmiş, konu hakkında veri tabanı oluşturulmuştur.

Yöre (2010), Ahmed Adnan Saygun’un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği’nde ulusalcılık görüş ve yönlerini araştırdığı çalışmasında, Saygun’un yarattığı eserlerin ve diğer çalışmalarının çoğunluğuna görüşlerini yansıttığını, 19. yüzyıl Romantik dönem ulusalcılığını benimsediğini ve bu anlayışla 20. Yüzyıl çağdaş müziği içinde yer aldığını ifade etmektedir. Saygun’un ulusalcılık ideolojisinin ise ulusalcılık kuramı ile karşılaştırıldığında, Saygun’un Doğu ulusalcılığı kapsamında, içinde siyasi ve toplumsal ulusalcılığının da olduğu kültür ulusalcılığına bağlı olduğunun düşünülebileceğini belirtir.

Öztürkmen, Arzu. (1998), *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik* adlı çalışmasında folklor kavramından ‘milliyetçilik’ ideolojisi temelinde söz etmekte, Osmanlı’nın son döneminden Cumhuriyete folklor üzerine çalışmalar ve bu kavramın ele alınışına değinmektedir.

Açıksöz (2009), ulus-devlet anlayışı temelinde yapılan Cumhuriyet Türkiye’sinde yeni müzik anlayışı ve müzik eğitimi politikalarına değindiği çalışmasında, ulus-devlet anlayışı çerçevesinde ‘ulusçuluk’ düşüncesinin güncel müzik eğitime etkilerinden söz etmektedir.

Gilbert, Henry F. (1917), *Folk-Music in Art-Music-A Discussion and a Theory* adlı çalışmasında halk müziğinin sanat müziğine yansıyan tematik altyapısını, tanınmış bestecilerin halk müziğinden esinlenerek verdikleri eserlerden örnekler vererek açıklar ve halk müziğinin sanat müziği üzerinde kaçınılmaz ve açık bir etkisinin olduğunu ifade eder.

Turan ve Komşuoğlu (2007) çalışmalarında Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Batılılaşma sürecinde opera sanatının ele alınışı ve bu süreçte Batı/Avrupa müziği temelindeki yenilenme çabalarına değinirler. Bu doğrultuda, Osmanlı’da başlayan opera kurma girişimlerinin Batı ile ilişki kurma isteği temelinde oluşu, Cumhuriyet döneminde ise bu girişimlerin yeni kurulan ‘Batılı’ devlet için bir simge oluşturma isteği halini alması bağlamında bir kıyasla tarihsel bir bakış ortaya koyarlar.

Erol (2011) *Music and the Nation in Greek and Turkish Contexts (19th – early 20th c.): A paradigm of cultural transfers* adlı çalışmasında, kültürler arası etkileşim temelinde ele aldığı ‘müzik’ ve ‘ulus’ kavramlarını Türk ve Yunan örneklerinde değerlendirmiş, müziğin ‘ulusalcı’ yaklaşım ve politikaların merkezine yerleştiği Yunanistan ve Türkiye’de yaşanan süreci, transfer, değişim ve etkileşim gibi kavramlarla, karşılaştırmalı bir bakışla açıklamıştır.

Yıldız, Burcu (2013), *Music Politics in the Process of Founding Turkish Nationalism* adlı çalışmasında, ulus-devlet inşası sürecinde kültür politikalarına paralel biçimde uygulanan müzik politikalarına değinmektedir. Bu doğrultuda Yıldız ilk olarak uluslaşma sürecinde Batılılaşma etkisi ile gelişen ‘sentez’ temelli müziksel estetik idealinden, ardından da halk şarkılarının derlenmesi sürecinde uygulanan ‘Türkleştirme’ ve ‘arındırma’ çabalarından söz eder.

Grew (1921), *National Music And The Folk-Song* adlı çalışmasında ‘ulusalcılık’ kavramı içinde müzik ile ilgili iki farklı bakışa açısına değinir ve ulusalcı ve anti-ulusalcı bu yaklaşımların belli noktalarda doğru ve yanlış tarafları olduğunu ifade eder. Bu doğrultuda ulus şekillendikçe müziğin de şekillendiğini, aynı biçimde tıpkı ulus gibi müziğinde ‘ulusal’ karakteristikleri olduğunu vurgular.

Bohlman (2011), *Music, Nationalism, And The Making Of The New Europe* adlı kitabında 20. yüzyıl sonları ve 21. yüzyılın ilk yılları komünizm sonrası Avrupa’ında ‘ulusalcılığı’ şekillendiren en önemli güçlerden biri olarak ‘müzik’ten söz eder. ‘Ulusal’ ve ‘ulusalcı’ müziğin ayrımına da değindiği bu çalışmasında Bohlman, Avrupa’nın yeniden şekillenişinde müzik ve ulusalcığın kesiştiği noktalara ışık tutar.

Balkılıç (2009), *Cumhuriyet, Halk ve Müzik – Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952* adlı kitabında erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarından bahseder ve ‘uluslaşma’ çabaları temelinde özellikle halk müziğine yönelik arındırma ve yeniden keşfetme girişimlere değinir. Bu süreçte izlenen müzik politikalarının ise derinlemesine bir analize değil, dönemin milliyetçi-halkçı ideolojisine dayanması nedeniyle de baştan problemli olduğunu savunur.

Finkelstein (1995), *Besteci ve Ulus* adlı kitabında, 18. yüzyıl sonlarından bugüne geniş bir süreci toplumsal gelişmelerin ve unsurların müziğe etkisi temelinde

değerlendirir. Pek çok tanınmış besteciyi ve eserlerini ele alarak ‘ulusal’ unsurların müziğe yansımasını inceler ve siyasi - toplumsal gelişmelerin etkilerini açıklar.

BÖLÜM 3

YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve verilerin çözümlenmesi yer almaktadır.

3. 1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak Doküman İncelemesi, Görüşme teknikleri ve içerik analizi ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir. Nitel araştırmanın temel özellikleri; doğal ortama duyarlılık, araştırmacının katılımcı rolü, bütüncül yaklaşım, algıların ortaya konması, araştırma deseninde esneklik, tümevarımcı analiz ve nitel veri sağlamasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 39-41). Nitel araştırma yöntemleri içinde yer alan Doküman İncelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanıldığında “verinin çeşitlendirilmesi” amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde arttıracaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 187-188). İçerik analizinde ise temel amaç, verileri açıklayabilecek kavramlara ulaşmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 227). Görüşme, Stewart ve Cash (1985: 7) tarafından “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” olarak tanımlanmıştır (aktaran: Yıldırım ve Şimşek, 2006: 119).

Yukarıda bahsedilen yöntemler çerçevesinde son dönem bestecilerinden Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* adlı opera eseri ulusalcılık açısından incelenmiş, bu doğrultuda konuyla ilişkili kaynaklar taranmış ve değerlendirilmiştir. Yine bu paralelde, nitel modelde yarı yapılandırılmış görüşme formu üç uzman gözetiminde hazırlanmış, toplanan veriler çözümlenmiş ve kodlanmıştır.

3. 2. Çalışma Grubu

Araştırmaya temel olacak verilerin toplanması için *Aşk-ı Memnu* adlı operada rol almış olan Ankara, Antalya ve Mersin operalarından sözleşmeli ve kadrolu olmak üzere 14 sanatçının yanı sıra, eserin bestecisi, libretto yazarı, rejisörü, orkestra ve koro şefi olmak üzere toplam 19 kişi ile görüşülmüştür.

3. 3. Verilerin Toplanması

Öncelikle doküman incelemesi yoluyla çalışmaya temel teşkil edecek verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak bu konuda daha önce yapılan çalışmalar araştırılarak ulaşılabilen kaynaklar incelenmiş, daha sonra da yine çalışmaya zemin hazırlamak amacıyla, kuramsal çerçeveyi oluşturacak olan kavramlarla ilgili kaynaklar taranarak gerekli veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, çalışmaya temel olan *Aşk-ı Memnu* eseri ile ilgili verilerin toplanması amacıyla, eserle ilgili müziksel unsurlar incelenerek veriler toplanmıştır.

Aynı hedef doğrultusunda veri toplamak amacıyla, Ankara, Antalya ve Mersin operalarında ulaşılabilen ve gönüllü olan sanatçı ve şefler ile görüşülmüştür. Görüşmelerden önce kişilere çalışmanın amacı ve verilerin nasıl kullanılacağı açıklanmıştır. Görüşmeler için yarı-yapılandırılmış sorularla görüşme formu oluşturulmuş, sanatçılara 3, libretto yazarına 3, rejisör'e 5, koro şefi ve orkestra şefine 4, besteciye ise 6 soru yöneltmiştir. Görüşmeler ses kaydı alınarak gerçekleştirilmiş, daha sonra bu kayıtlarının analiz edilmesi ile verilere ulaşılmıştır.

3. 4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışma ile ilgili kaynaklardan toplanan bilgiler, alt problemler çerçevesinde, ayrı başlıklar altında değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Elde edilen nitel veriler, alt problemler çerçevesinde doküman ve içerik analizi teknikleriyle çözümlenmiş, kodlanmış ve yorumlanmıştır. Doküman veya literatür analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. İçerik analizi metodunda ise birbirine benzeyen veriler belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilir ve bunlar anlaşılır biçimde düzenlenir ve

yorumlanır. Yine bu doğrultuda içerik analizi sürecinde veriler arasında yer alan anlamlı bölümler isimlendirilerek kodlama yapılır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 227).

Görüşmecilerin görüşleri, önceden hazırlanan yarı-yapılandırılmış sorular doğrultusunda ses kaydı ile alınmıştır. Görüşmelerden elde edilen veriler de araştırmanın amacına uygun olarak çözümlenerek kodlanmıştır.

BÖLÜM 4

BULGULAR

Bu bölümde, belirlenen alt problemler çerçevesinde analiz edilen veriler, araştırmanın amacı doğrultusunda ulusalcılık kavramı açısından irdelenmiş, bu çerçevede sunulmuş ve yorumlanmıştır.

4. 1. Görüşmelerden Türkiye’de Çoksesli Müziğe İlişkin Elde Edilen Bulgular

Görüşmelerde yöneltilen sorulara verilen cevaplar analiz edildiğinde elde edilen kavramlar öncelikle verilen tabloda sıralanmış ardından da alt problemler çerçevesinde öne çıkan kavramlar açıklanmıştır. Araştırmaya dâhil olan bireyler harf ve numaralarla şu şekilde kodlanmıştır. Sanatçılar: S1, S2, S3, S4, S5, S6, S7, S8, S9, S10, S11, S12, S13, S14. Orkestra şefi: Ş1. Koro şefi: Ş2. Rejisör: R1. Besteci: SA.

Tablo – 1: Görüşmelerde Türkiye’de ulusalcı çoksesli müziğe ilişkin öne çıkan kavramlar

Kodlar	Kavramlar
S1	Halk motifleri, Adnan Saygun, Selman Ada
S2	Türk Beşleri, Adnan Saygun, Selman Ada, Taklit, Halk müziği
S3	Zorlama, Türk Beşleri, Topluma yayılmadı
S4	Topluma yayılmadı, Türk Beşleri, Selman Ada
S5	Adnan Saygun, Halk ezgileri, Sentez
S6	Farklı kültüre ait
S7	Cumhuriyet dönemi, Selman Ada, Makamsallık, Yunus Emre Oratoryosu, sentez
S8	Adnan Saygun, Türk Beşleri, Ulusal ezgiler, kopya
S9	Adnan Saygun, Selman Ada, Türk motifleri, Taklit
S10	Selman Ada, Türk Beşleri, Karmaşa, ulusal

S11	Türk Beşleri, Ulusalçı, Selman Ada, Halk müziği
S12	Selman Ada, Türk Beşleri, Ulusal
S13	Kendi müziğimiz
S14	Makamsal, Ulusal müzik, Türk Beşleri, Yunus Emre Oratoryosu, Adnan Saygun
Ş1	Türk Beşleri, ilk kuşak besteciler, Ulusalçılık
Ş2	Özümsenme, Ulusal
R1	Ulusal, Yöresel
SA	Evrensel

4. 1. 1. Sanatçılarla Yapılan Görüşmeler

Aşk-ı Memnu'da rol alan sanatçılara yöneltilen “Türkiye’de ulusalçı çoksesli müzik hakkında düşünceleriniz nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde aşağıda belirtilen yorumlara ulaşılmıştır. Görüşülen 14 sanatçıdan 10’u bu soruya verdikleri cevaplarda “makamsallık/Anadolu motifleri”, 12’si “Türk Beşleri/ilk kuşak besteciler”, 6’sı ise “taklit/zorlama” gibi kavramlara değinmişlerdir. Bu doğrultuda Makamsallık/Anadolu motifleri, Türk Beşleri/ilk kuşak besteciler ve taklit/zorlama adlı kavram kategorileri oluşturulmuştur ve bu kategoriler sanatçıların yorumları paralelinde açıklanmıştır.

S5, Cumhuriyetin ilk yıllarında sanatçılarla birlikte oluşturulan bir kültür-sanat politikasından bahseder ve bu doğrultuda atılan adımları “ulusal ezgilerimizi çok seslendirip, bu iş dünya’da nasıl yapılıyorsa öyle yapmak” şeklindeki sözleri ile ifade eder. S14, bu anlamda örnek olarak Adnan Saygun’un *Yunus Emre Oratoryosu*’nu verir ve “bizi en iyi ifade edebilen, bizim müziğimizi en iyi ifade edebilen...” şeklinde tanımlar. S1 ise ulusalçı müzik dendiği zaman bugüne kadar çoğunlukla halk motifleri üzerinde durulduğunu, bu motiflerden yola çıkılarak eserler üretildiğini vurgulamaktadır. S11 “ulusalçı müzik yapabilmek için bizim mutlaka Anadolu kültüründen gelen sesleri kullanmamız gerekiyor” şeklindeki sözleri ile ulusalçı çok sesli müzik kavramı içinde yerel materyallerin önemini vurgulamıştır. Yine ilk kuşak besteciler ile başlayan ulusalçı çoksesli müzik olgusu

içerisinde makamların ya da makamsal öğelerin kullanılmasına ilişkin S7, *Yunus Emre Oratoryosu*'ndan bahseder ve içerisinde makamların olduğunu “Birebir kâğıt üzerinde görmesiniz de duyuyorsunuz onları...” sözleri ile belirtir. S14 ise “Aslında makamsal ve kendimizden olan o tınılar beni daha çok yoğunlaştıran unsurlar” diyerek ulusalcı çok sesli müzik içerisinde bu tür unsurların varlığını vurgular.

Halk motiflerine dayanan çalışmaların odağında ise ilk kuşak bestecilerden ve Türk beşlerinden bahsedilmektedir. S2, ulusalcı çok sesli müziği “Türk Beşleri ile başlayan, daha sonra bir takım başka bestecilerin de üzerinde çalıştığı, cumhuriyetten bu yana değerlendirilmesi gereken geniş bir süreç” olarak değerlendirir. Ancak ulusalcılık bağlamında, Türk Beşleri'nin ortaya koyduğu bir şeyler olduğunu fakat bunların çoğunu gerçekçi bulmadığını belirtir. S9 bu konuda en bilinen ve en çok üzerinde durulması gereken besteci olarak Adnan Saygun'dan bahsetmektedir. S9'a göre Saygun, “halkla da en iyi biçimde bütünleşen” bestecidir. S11 ise Türk Beşleri ve ilk kuşak bestecilerini “yakın zaman Türk bestecilerine göre daha anlaşılabilir, daha ulusalcı” olarak nitelerken, bu görüşün aksine S2, son zamanlarda bu çalışmaların “daha açık daha anlaşılır” hale geldiğini belirtir.

S3 ise, Türk Beşleri ile gelişmeye başladığı belirtilen ulusalcı çoksesli müzik kavramının aslında topluma monte edilmeye çalışıldığını ve “zorlama” olduğunu, o dönemin koşulları içinde her ne kadar iyimser çabalar da olsa, o dönem bestecileri'nin değişen dünyaya ayak uydurma çabası ile eserler verdiğini, bunun da başarılı olamadığını belirtmektedir. Belirtilen bu başarısızlığın sonucu olarak, yapılan görüşmelerde de bazı kişilerin o dönem eserlerini, taklit etme, zorlama, kopyalama, karmaşıklık ve anlaşılmazlık gibi kavramlarla değerlendirdiği görülmektedir. S1 ulusalcı olma çabası ile bazı bestecilerin halk ezgilerini “ters-düz ederek” kullandığını, ilk kuşak bestecilerin çoğunlukla bu ezgiler içinde sabit kalmış gibi görüldüğünü belirtmektedir. S8 ise bu süreçte mutlaka ulusalcı bir müzik anlayışının oluştuğunu ancak çoğunlukla “kopya” çekildiğini düşündüğünü söylemektedir. Ulusalcı çoksesli müzik bağlamında “bu topraklarda yetişme”nin etkisiyle ister istemez eserlerde ulusal renklerin var olacağından bahseden S9 bu renklerin Batılılaşma düşüncesi ile çok seslendirilmesi çabasının “taklitçilik”e gittiğini belirtir. S10 ise Cumhuriyet döneminden itibaren çoğu bestecinin Batı müziği içinde çağdaş müzikten etkilendiklerini, armonilerinin de bu yönde

oluşturduğunu ve bunun da “Batı’ya mı yoksa Türkiye’ye mi yakın karmaşası” oluşturduğunu belirtmektedir. Sonuçta çoğu yerde bu durum “anlaşılmazlık”a gidiyordu.

Görüşmelerde sanatçılara yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserinde rol aldınız mı? Ulusalçı müzik bağlamında düşünceleriniz nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ise aşağıda belirtilen yorumlara ulaşılmıştır. Görüşülen 14 sanatçıdan 10’u “taklit/zorlama/zorluk”, 7’si ise “makamsallık/Anadolu motifleri”, gibi kavramlara değinmişlerdir. Bu doğrultuda taklit/zorlama/zorluk ve makamsallık/Anadolu motifleri adlı kavram kategorileri oluşturulmuştur ve bu kategoriler sanatçıların düşünceleri çerçevesinde açıklanmıştır.

S2, diğer bestecilerle kıyaslandığında Selman Ada’nın “müziğinde akıcılık, anlaşılabilirlik” olduğunu, Cumhuriyetten bugüne diğer bazı bestecilerde ise “zor yazmak” gibi bir eğilimin görüldüğünü belirtmektedir. Eserlerde zorluk ve anlaşılabilirlik derecesinin eserin müziksel değeri ile ilişkilendirildiğinden bahseden S2, bunun doğru ve makul olmadığını, Türkiye’de operalarda Türk eserlerden çoğunlukla zor olduğu için kaçıldığını belirtmektedir. *Aşk-ı Memnu*’dan daha önceki bazı Türk eserlerde rol aldığını belirten S3 ise bu eserlerde o dönemin popüler Batılı opera eserlerinden çok fazla “esinlenmeler” gördüğünü, bunun da o eserin özgünlüğünü bozduğunu söylemektedir. S9 ise Türk bestecilerin opera yazma girişimlerinde karşılaştığı zorluğu, opera sanatının “bize ait olmayışı”na bağlamaktadır ve şu örneği verir: “düşünün ki ülkemize yurtdışından biri geliyor ve Türk halk müziği üzerinde beste yapmaya çalışıyor. [...] Ne kadar yapmaya çalışsan da zor. O toprakta dünyaya gelmemişsin”. S10 da pek çok bestecimizin opera girişimlerinde bir “zorlama”nın olduğunu ve Batı ile Türkiye arasında kalmış, “zorlama” olarak nitelediği eserleri “biz değiliz bu” diyerek ifade etmektedir. S11 ise Selman Ada’da görülen var olan materyalleri kullanmanın içindeki özgünlüğün aksine “pek çok yakın dönem Türk bestecilerin eserlerinde bugününün tabiri ile çakma bir müzik olduğunu” iddia eder ve şunları söyler: “[...] ve bu sefer yaptığım işten mutlu olmamaya başlıyorum. Zoraki bir şey yapıyormuşuz, adı Türk bestecisi, Türk eseri olsun diye yapıyormuşuz gibi geliyor. Yani eserin illa Türk bir hikâyeden ya da Türk bir konudan çıkmasına gerek yok. Çünkü Selman Ada’nın *Mavi Nokta*’sının

alakası yoktu ne Türklükle, ne milliyetçilikle, ne Anadolu'yla, hiç bir şeyle. Tamamen evrenle ilgili, atomlarla ilgiliydi ama yine o müzikte de aksak ritimler, makamsal şeyler vardı. Onda da mesela reji değil librettoyu ayırın, müzik yine ulusalcıydı ama libretto farklı idi". S12 ise Türk bestecilerin yerel malzemeleri her zaman bilinçli olarak kullandığını ancak Selman Ada'da bu anlamda farklılık olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: "Selman Ada eserlerini çalışırken daha kısa sürede çıkardığımızı söyleyebilirim. Diğer eserlerde ise bizim içimizde, ruh halimizde olmayan karmaşık bir melodik yapı olduğu için biraz zamanımızı alıyordu. Sonuç olarak ise hep bizden olması hissini veriyordu ama".

4. 1. 2. Orkestra Şefi ile Yapılan Görüşmeler

Görüşmede Ş1'e yöneltilen "Cumhuriyetin ilk yıllarından bugüne Türkiye'de çok sesli müziğin geldiği noktaya ilişkin görüşleriniz nelerdir? Yine bu çerçevede Türkiye'de ulusalcı çoksesli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?" şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde 'ulusalcılık' ve 'Türk Beşleri/ilk kuşak besteciler' şeklinde kavram kategorileri oluşturulmuş, bu kategoriler görüşmeden elde edilen yorumlar çerçevesinde açıklanmıştır.

Ş1, geçtiğimiz yüzyılda Adnan Saygun ve Türk Beşleri dâhil olmak üzere çok sesli müzikte ulusalcılık noktasında gereken çizginin yakalanamadığını, bestecilerin buna biraz yaklaşmış daha sonra çağlarının Avrupa müziğini yapmak istediklerini belirtmektedir. Bu durumu da bestecilerin "bir yandan ulusal bir besteci olarak, bir yandan da çağının bir bestecisi olarak" varlık göstermek istemelerine bağlamaktadır. Ancak bu dengenin gerektiği gibi kurulamadığını belirten Ş1 bu durumu "ne Saygun'un bir senfonisini alıp bağrımıza bastık işte gerçek bir Türk eseri diye, ne de uluslararası camiaya hitap ettiği bir eseri alıp bununla gurur duyuyoruz diyebildik" sözleri ile ifade etmektedir. Ş1'e göre bu durum bundan sonraki kuşaklarda da devam etmiştir.

Ş1'e yöneltilen "Cumhuriyet'ten bugüne Türk bestecileri içinde Selman Ada'yı nasıl değerlendirirsiniz? Diğer bestecilerimiz ile kıyasladığınızda, Türkiye'de ulusal çok sesli müzik açısından Selman Ada hangi noktadadır?" şeklindeki soruya

verilen cevaplar analiz edildiğinde ise ulusalcılık, makamsallık/Anadolu motifleri, özgünlük ve soyutlama gibi kavram kategorileri oluşturulmuştur.

Ş1 Selman Ada'yı “bütün bestecilerin olması gerektiği gibi kendi kaynaklarından beslenen bir besteci” olarak değerlendirir ve Selman Ada'nın eğer ulusal çizgide ulaşmak istediği bir hedef varsa ona ulaşmış olduğunu belirtir. Ancak burada sadece *Aşk-ı Memnu* temelinde değerlendirildiğinde, “kullandığı malzemeyi seçişi ve o malzemeyi Halit Ziya'nın romanına uygulayışı bakımından çizginin ulusal bir çizgi olduğu söylenebilir ama aynı dönemde eser yazan diğer Türk bestecileri ile karşılaştığımızda çizgi ulusalcı bir besteci çizgisi değil” demektir. Yukarıda değinildiği gibi geçtiğimiz süreç içerisinde ulusalcı çok sesli müzik açısından gereken çizginin yakalanamadığını belirten Ş1, Selman Ada'nın burada önceki bestecilerden daha iyi bir noktada durduğunu, “bütün hocaları reddederek kendi çizgisini yaratmaya” çalıştığını söylemektedir. Bu anlamda Selman Ada'nın Türk Beşlerinden, ikinci, üçüncü kuşaktan da ayrılan bir boyutu, kendi kendini yetiştiren bir yanı olduğuna değinen Ş1, opera besteciliğinin farklı partitürlerle tanışmasını sağladığını, böylece de en efektif malzemelerin neler olduğunu ve diğer bestecilerin bunları nasıl kullandıklarını gördüğünü belirtmektedir.

Selman Ada'nın “melodik, armonik ve makamsal malzemelerden” çok iyi faydalandığını, daha da önemlisi çok iyi bir soyutlama düzeyi getirdiğini belirten Ş1 buna yönelik şunları ifade etmektedir: “Daha önceki Türk bestecilerinde karşılaşmadığımız bir düzeyde bir soyutlama becerisi var. Makamı olduğu gibi kullanıp gözümüze sokmuyor. Onu, öyle getiriyor, öyle armonilerle üst üste koyuyor ki, çok soyutlanmış bir şey ama siz orada Kürdi'yi duyuyorsunuz. Ama bunu makamsal müzik yazmak istediği için yapmıyor, eserde o havayı yaratmak istediği için yapıyor”.

Ş1'e yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserini yönettiniz mi? Sizce bu eserler müziksel, görsel ve metinsel açıdan ulusal denebilecek öğeler taşımakta mıdır? Bu eser/eserleri ulusalcılık/ulusal müzik açısından nasıl değerlendirirsiniz?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ise makamsallık/Anadolu motifleri ve beğenilme gibi kavram kategorileri oluşturulmuştur.

Cumhuriyet döneminden itibaren bestecilerin değişen ortama ve güncel müziğe ayak uydurmaya çalıştığını belirten Ş1, bu yaklaşım içinde bestecilerin her zaman “ulusal kaynaklar”dan beslendiğini ancak bunun her zaman “ulusalcı olma” anlamına gelmediğini ifade etmektedir. Bu noktada eserler elbette ulusal anlamda müziksel ya da görsel unsurlar içerebilir ama ulusalcı olma anlamında ancak bestecinin eğilimi ve hedefi anlamlıdır.

Ş1’in değindiği bir başka nokta ise diğer bestecilerin eserlerinin topluma ne kadar yansıdığıdır. Her ne kadar benzer malzemeler kullanılsa da, bestecinin malzemeleri tanınması, onları doğru biçimde işlemesi ve özgün olabilmesi eseri beğenilir ve kabul edilir yapmaktadır. Bu hususta Ş1 şu ifadeyi kullanır: “Bugün baktığımızda konservatuvar öğrencilerinin Türk eseri repertuarlarında ya *Aşk-ı Memnu* ya da *Ali Baba*’yı³ görürsünüz. Kimsenin ben başka bir besteciden bir şey seçtiğini duymadım”.

4. 1. 3. Koro Şefi ile Yapılan Görüşmeler

Görüşmede koro şefi Ş2’ye yöneltilen “Cumhuriyetin ilk yıllarından bugüne Türkiye’de çok sesli müziğin geldiği noktaya ilişkin görüşleriniz nelerdir? Yine bu çerçevede Türkiye’de ulusalcı çoksusli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘özümsemme’ ve ‘ulusal’ şeklinde kavram kategorileri oluşturulmuş, bu kategoriler görüşmeden elde edilen yorumlar çerçevesinde açıklanmıştır.

Öncelikle çok sesli müziğin Avrupa kökenli bir kavram olduğuna dikkat çeken Ş2, farklı bir kültürün ürünü olan bu kavramın Türkiye’ye yansımada doğal olarak “zorluklar ve anlaşılabilirlikler” olduğunu ifade etmektedir. Bu durumun yanı sıra Türkiye’de çok sesliliğin ve opera sanatının ilk kuşak bestecileri ile başlayan gelişiminin de çok kısa bir süre olduğunu, dolayısıyla “önemli ölçüde bir özümsemme” bekleminin de doğru olmayacağını belirtmektedir. Bu sürecin parçası olan bestecilerin ise her ne kadar Avrupa kökenli bir sanat formu ile uğraşsalar, bunun eğitimini alsalar da, kullandıkları malzemelerin “çoğu zaman kendi içlerinden” olduğuna değinmektedir. Ş2’nin ifade ettiği üzere bu besteciler burada

³ *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1989).

doğmuş, burada büyümüşlerdir. Doğal olarak da içlerinde bu “ulusal” materyalleri taşımaktadırlar.

Ş2’ye yöneltilen “Cumhuriyet’ten bugüne Türk bestecileri içinde Selman Ada’yı nasıl değerlendirirsiniz? Diğer bestecilerimiz ile kıyasladığımızda, Türkiye’de ulusal çok sesli müzik açısından Selman Ada hangi noktadadır?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘ulusal’ ve ‘özgün’ şeklinde kavram kategorileri oluşturulmuştur.

Selman Ada’nın “bu toprakların bir insanı” olduğunu, anlattığı şey ve anlatış biçiminin bunu yansıttığını belirten Ş2, bestecinin müziğinde de elbette “bu toprakların unsurlarını” kullandığını söylemektedir. Ancak Ş2, “bu toprakların unsurları” gibi bir genel olgunun içinde Selman Ada’nın, anlatış biçimiyle, bu unsurlara yaklaşımı ve onları kullanışıyla farklı bir noktada olduğunu ifade eder ve yaptığı işlerle önemli bir noktaya ulaşmış “özgün” bir besteci olduğunu belirtir.

Ş2’ye yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserinde görev aldınız mı? Sizce bu eserler müziksel, görsel ve metinsel açıdan ulusal denebilecek öğeler taşımakta mıdır? Bu eser/eserleri ulusalcılık/ulusal müzik açısından nasıl değerlendirirsiniz?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘ulusal’ ve ‘zorluk/karışıklık’ şeklinde kavram kategorileri oluşturulmuştur.

Ş2, bütün bu coğrafyanın insanları gibi bestecilerin de ister istemez “bize ait” denebilecek malzemeleri taşıdığını, yine Selman Ada gibi diğer bestecilerin de bu malzemelerden faydalandığını belirtmektedir. Ancak özellikle daha önceki kuşak bestecilerde bu malzemeleri kullanmada ya da çok seslilik ile kullanmada bir takım zorluklar ve karmaşıklıkların da görüldüğünü belirten Ş2, çok sesliliğin yeterince özümsemeden bu malzemeler ile birleştirilmeye çalışılmasının bu tür olumsuzlukları beraberinde getirdiğini ifade etmektedir. Örnek olarak Hasan Niyazi Tura’nın *Şehitler Oratoryosu* adlı eserinden bahseden Ş2 şunları aktarmaktadır: “Yine bize ait bir konu diyebiliriz. Müziği de tanıdığımız unsurlar taşıyor. Burada Hasan Niyazi Tura’nın, Yalçın Tura’nın eserlerini inceleyip, neleri yapmaması gerektiğini anladığını söyleyebilirim. Çünkü Yalçın Tura’nın eserlerinde teknik açıdan da zorlayıcı olan, hatta makul olmayan pek çok şey Hasan Niyazi’de yok. Muhtemelen bunları incelemiş ve üzerinde durmuştur”.

4. 1. 4. Rejisör ile Yapılan Görüşmeler

Görüşmede *Aşk-ı Memnu*'nun rejisörü R1'e yöneltilen "Cumhuriyetin ilk yıllarından bugüne Türkiye'de çok sesli müziğin geldiği noktaya ilişkin görüşleriniz nelerdir? Yine bu çerçevede Türkiye'de ulusalcı çoksesli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?" şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde 'ulusal/yöresel' adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur ve görüşme ile paralel olarak aşağıda açıklanmıştır.

Bir eserin "uluslararası" olabilmesi, bu platformda değer kazanabilmesi için öncelikle "ulusal" olabilmesi gerektiğini ifade eden R1, bu bağlamda bestecilerin de tüm sanatçılar gibi "öncelikle yakın çevrelerinden başlayarak, yaşadıkları kent, ülke ve giderek gezip gördükleri her yer ve yöreden" etkilendiklerini belirtmektedir. Dolayısıyla bu durum "bu sosyal ortam ve insan ilişkilerinin sentezi olarak" bestecilerin eserlerine yansımaktadır. R1 aynı durumun Türkiye'de de geçerli olduğunu, bestecilerimizin bu güne kadar "kıvanç duyulması gereken" eserler verdiklerini ifade etmektedir.

R1'e yöneltilen "Cumhuriyet'ten bugüne Türk bestecileri içinde Selman Ada'yı nasıl değerlendirirsiniz? Diğer bestecilerimiz ile kıyasladığınızda, Türkiye'de "ulusal" çok sesli müzik açısından Selman Ada hangi noktadadır?" şeklindeki soruya verilen cevap analiz edildiğinde "ulusal" adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur. R1 Selman Ada'yı sadece Türkiye'de değil dünya'da da sayılı bestecilerden biri olarak değerlendirmekte, "Ulusal kavramların uluslararası anlatılabilmesi çok önemlidir" diyerek Selman Ada'nın bunu çok iyi yapanlardan biri olduğunu ifade etmektedir.

R1'ye yöneltilen "*Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserini sahnelediniz mi? Sizce bu eserler müziksel, görsel ve metinsel açıdan ulusal denebilecek öğeler taşımakta mıdır? Bu eser/eserleri ulusalcılık/ulusal müzik açısından nasıl değerlendirirsiniz?" şeklindeki soruya verilen cevap analiz edildiğinde 'ulusal' ve 'sentez' adlı kavram kategorileri oluşturulmuştur.

Daha önce *Midas'ın Kulakları* (Ferit Tüzün), *Aşk ve Barış* (Çetin Işıkoğlu) ve yine Selman Ada'nın *Ali Baba ve 40* gibi eserleri sahnelediğini belirten R1, ulusal(cı) operanın sadece "makamsal ya da yöresel ezgilerden yararlanmak ya da o halkın alışageldiği duyuma hitap etmek" demek olmadığını söylemektedir. "Estetik

duyumların ve olabildiğince özgün olmanın getirdiği başka başka görüşlerin tadına varmak ve onu aktarabilme”nin de ulusal(cı) olmanın içinde olması gerektiğini ifade eden R1, Nevit Kodallı'nın *Van Gogh* operasının da, Selman Ada'nın *Ali Baba*'sının da ulusal(cı) operalar olduğunun altını çizmektedir. Burada dikkat çekilen farklılık ise bahsedilen bu operaların konuları bakımından ulusallık ile ilişkili olamamalarıdır. Yine de bu eserler Türk bestecilerin elinden çıkmış olmaları ve “ulusal olma” unsurları içerdikleri için “ulusal” olarak değerlendirilmişlerdir. Bu noktada *Aşk-ı Memnu*'da ise farklı bir güzelliğin bulunduğunu, Selman Ada'nın burada “makamsallık” ile “evrenselliği” çok iyi harmanladığını belirtmektedir.

4. 1. 5. Besteci ile Yapılan Görüşmeler

Görüşmede besteci SA'ya yöneltilen “Türkiye’de ulusalcı çoksesli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘evrensel’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur.

SA, ulusalcı çok sesli müziğin “müzikografik açıdan ülkeler ve diller üzerinden ulus-devlet algısıyla yapılan bir tasnif” olabileceğini ancak hiçbir bestecinin ulusalcı olmak adına beste yapmayacağını ifade etmektedir. Besteci açısından “ulusalcı” diye bir tasnifin de olamayacağını belirten SA bu doğrultuda “Müzik evrenseldir. Evrensel dili sanatsal açıdan evrensel boyutta kullanabilen, işleyen besteci evrensel bir değerdir” demektedir. Ulusal boyutun ise ancak farklı milletlerin müzikografik ve kronolojik tasnifinde yer alacağını ifade eder. SA yine bu paralelde şunları söylemektedir: “Besteci, ulusallığı varılması gereken bir hedef olarak düşünmez, düşünürse yerel kalır ve birçok örnekte olduğu gibi evrensel olamaz ama araç olarak kullanabilir. Asıl amaç evrensel müzik eseri yaratmaktır”. Bu doğrultuda yine SA'nın bir başka açıklamasında kullandığı şu ifadeler dikkat çekmektedir: “Müzikte yaptığım şey dramı tamamen desteklemek oldu. Dünya’ya klasik bir Türk operası kazandırmayı amaçladım. Aryaları, düetleri akılda kalan, Türk ve yabancı opera severlerin mırıldanabileceği, her zaman konservatuvarlarda, konserlerde ve şan resitallerinde her ülkede seslendirilecek olan” (Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2003: 17). SA'nın görüşmedeki ve önceki söylemleri arasında farklar olduğu görülmektedir ki görüşmede evrenselliği, *Aşk-ı Memnu*

eserinin tanıtımında ise Türk operası kavramlarını kullanması ikilem olarak ortaya çıkar.

SA'ya yöneltilen “Eserlerinizde ulusal müzik malzemeleri kullanıyor musunuz? Kullanıyorsanız bu malzemeler nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘etnik’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur. Bu soruya yönelik olarak SA, eserlerinde ulusal hiçbir şey kullanmadığını ancak bu coğrafyanın “aksak tartılar”, “makamlar” gibi “etnik” pek çok imkânını değerlendirdiğini ifade etmiş, bu coğrafyayı “Kamçatka’dan Avusturya’ya” diyerek tanımlamıştır.

SA'ya yöneltilen “Opera bestelerken konunun ulusal olup olmaması konusunda seçici misiniz? Yine bu doğrultuda eserleriniz için Libretto konusunu siz mi belirliyorsunuz veya önceden yazılmış librettoları mı besteliyorsunuz?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘evrensel’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur.

Besteci olarak ulusalcılığı hedeflemenin yanlış olacağını, tarihte böyle denemelerde bulunan bestecilerin ise başarısız olduklarını belirten SA, bu paralelde konunun da evrensel olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu doğrultuda konuyu her zaman Tarık Günersel ile birlikte seçtiklerini ifade eden SA, seçilen konuyu daha sonra birlikte librettolaştırdıklarını belirtmektedir.

SA'ya yöneltilen “Çağdaş müzikte birçok akım ve teknik olmasına rağmen dünyada ve Türkiye’de halen ulusalcı müzik ve operalar bestelenmekte midir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘evrensel’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur.

Ciddi bir bestecinin ulusalcı bir şey bestelemeyeceğini ifade eden SA, ancak yazdığı eserin ulusal unsurlar içerebileceğini, içermesinin de gerektiğini söylemektedir. Ulusalcılığın ise sonradan yapılan bir değerlendirme, bir müzikografik tasnif olduğunu vurgular. Operanın 20. yüzyılda “dodekafonik dilin kısır döngüsü”ne girmiş olduğunu belirten SA, *Ali Baba & 40* operası ile “melodiye dönüş” akımını başlattığını, burada kullandığı dilin “tonal” ya da “atonal” olmayıp “modal” olduğunu ifade eder. Modal müziğin imkânlarının dünyada yeterince işlenmemiş olduğuna değinen SA, bu durumun “bu coğrafyanın müzikal gereçlerine hâkim olan bir besteci için” büyük bir hazine olduğunu belirtir. Bu paralelde kendisinin ulusalcı bir yaklaşımı olmadığını “Ulusalcı müzik diye bir şey benim

dünyamda yoktur” diyerek ifade eden SA, bu yaklaşımın “Fransız ihtilalinden sonra bestecileri milliyetine göre ayırmak üzere yapılan bir tasnif”ten ibaret olduğunu belirtir.

Bir diğer açıklamasında ise SA şunları aktarır: “Genç bestecilerin çok kayda değer melodiler üretmelerini, çok iyi armonilerle süslemelerini, memleketimizin makam, usul ve armonilerini öğrenerek kullanmalarını öneririm. Bu memlekette kullanılan malzemeyi hiçe saymamaları, tarihle bütünleşmeleri ve barışmalarını öneririm. Çünkü Türk operasının altın çağı henüz başlamaktadır” (Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2003: 31). SA’nın yukarıdaki iki söyleminde de yine ikilem içinde olduğu görülmektedir ki kendisi sürekli evrensel vurgusu yapmasına rağmen ulusalcı bir söylem içinde de olmaktadır.

SA’ya yöneltilen “Fransa’da eğitim görmeniz ve yaşamınız ulusalcılık açısından besteciliğinize etki etmiş midir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘evrensel’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur. SA Fransa’da yaşamış ve eğitim almış olmasının ulusalcılık açısından değil evrensellik açısından verimli olduğunu ancak bunun “ana dili unutmadan, etnik kültürü iyi öğrenip anlayarak ve Türkiye’de yaşayarak” önem kazandığını ifade etmektedir. Bu doğrultuda SA bir diğer açıklamasında şu sözlere yer vermiştir: “Dünya klasik Batı müziğine genel olarak baktığımızda çağdaş besteci ve ekollerin farkındayım [...] Yani o müziği bilmiyor ve yazamaz değilim. Ama oradan yola devam etmenin hiç uygun olmayacağını düşünüyorum çünkü bu ülkenin dünyaya söyleyeceği daha çok şey var. Elimizdeki ses hazinesi inanılmaz. Sadece türküler açısından değil kullanılan gereçler açısından da” (Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2003: 24). Besteci, görüşmedeki evrensel vurgusunun yanı sıra ulusal müzik malzemelerini kullanmaktan bahsetmektedir.

4. 2. Görüşmelerden Aşk-ı Memnu Adlı Opera Eserine İlişkin Elde Edilen Bulgular

Görüşmelerde yöneltilen sorulara verilen cevaplar analiz edildiğinde elde edilen kavramlar öncelikle verilen tabloda sıralanmış ardından da alt problemler çerçevesinde öne çıkan kavramlar açıklanmıştır. Araştırmaya dâhil olan bireyler harf

ve numaralarla şu şekilde kodlanmıştır. Sanatçılar: S1, S2, S3, S4, S5, S6, S7, S8, S9, S10, S11, S12, S13, S14. Orkestra şefi: Ş1. Koro şefi: Ş2. Rejisör: R1. Librettist: TG . Besteci: SA.

Tablo - 2: Görüşmelerde Aşk-ı Memnu operasına ilişkin öne çıkan kavramlar

Kodlar	Kavramlar
S1	Özgün, Makamsal, Anlaşılır, Düzgün prozodi
S2	Bize Ait, Makamsal, Yöresel ezgiler, Ulusal, Türk enstrümanları
S3	Ulusal, Makamsal, Özgün, Sentez, Anlaşılır
S4	Özgün, Makamsal, Ulusal Renkler, Düzgün prozodi, Türk enstrümanları
S5	Anadolu ezgileri, Türk enstrümanları
S6	Türküler, Ulusal Kültür, Prozodi
S7	Sentez, Ulusal müzik, Düzgün prozodi
S8	Özgün, Ulusalıcı, Halk ezgileri
S9	Türk müziği motifleri, Türk enstrümanları, Türk kültürü, Sentez
S10	Anlaşılır, Ulusal ezgiler, Türk müziği/Halk müziği eserleri, Makamsallık, Ulusalıcı
S11	Ulusalıcı, Türk motifleri, Özgün, Makamsallık
S12	Makamsal öğeler, Makamlar, Türk kültürü
S13	Türk müziği/Sanat müziği, Ulusal, Türk müziği/Halk müziği eserleri, Özgün
S14	Ulusal ezgiler, Folklorel kültür
Ş1	Müziksel öğeler, Ulusal/Ulusalıcı, Özgünlük
Ş2	Ulusal, Kültürel
R1	Türk Operası
TG	Ulusal/Yerel
SA	Yerel, Evrensel

4. 2. 1. Sanatçılar ile Yapılan Görüşmeler

Görüşmelerde sanatçılara yöneltilen “Rol almış olduğunuz *Aşk-ı Memnu* operasının ulusalçı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Öyle ise bunu sağlayan unsurlar nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ise aşağıda belirtilen yorumlara ulaşılmıştır. Görüşülen 14 sanatçıdan 14’ü “makamsallık/Anadolu motifleri”, 11’i “ulusal/ulusalçı”, 6’sı ise “özgünlük” gibi kavramlara değinmişlerdir. Bu doğrultuda Makamsallık/Anadolu motifleri, ulusal/ulusalçı ve özgünlük adlı kavram kategorileri oluşturulmuştur ve bu kategoriler sanatçıların yorumları paralelinde açıklanmıştır.

S1 Selman Ada’nın *Aşk-ı Memnu* dâhil her eserinde makamsal öğelerden yararlandığını ve makamsal öğeleri çok doğru işlediğini belirtir. Selman Ada’nın müzikal altyapısının çok iyi olduğunu ifade eden S2, bestecinin makamsallığı kullanıp, eserde bir takım “Türk çalgıları”na da yer verdiğini söylemektedir. Ancak S2’ye göre bestecinin makamsallığı kullanışı kısıtlıdır. Tamamen makamsal değildir çünkü “yazım sistemi öyle değil”dir. S3 de *Aşk-ı Memnu* ile beraber Selman Ada’nın diğer bütün eserlerinin makamsallığı içerdiğini “Müzikal olarak da biraz sanat müziği formlarını kullanır bana göre” sözleri ile belirtir. Bunun “güzel ve olması gereken bir sentez” olduğunu söyleyen S3, eserin ulusal müzik açısından da makul olduğunu, insanlara daha da ulaştığını ve “kendi müziğimizle çok sesli öğeleri birleştirme”nin iyi bir sonuç aldığını vurgular. Yine S3’e göre Selman Ada’nın eserleri ve özellikle de *Aşk-ı Memnu* “ilk çabalara kıyasla daha insanlara ulaşan ve bilinçli bir sentez” olmuştur. S6 ise *Aşk-ı Memnu*’da ulusal kültüre ilişkin öğelerin mutlaka bulunduğunu, ister istemez “türkülerden” etkilenildiğini söylemektedir. S13, *Aşk-ı Memnu*’nun içinde “Türk müziği” barındırdığını, Selman Ada’nın kendi notalarını, aryaalarını yazarken bazı yerlerde o döneme ait *Gülnihal*, *Havada Bulut Yok*, *Göksu* gibi ‘sanat müziği’ eserlerine de yer verdiğini belirtmektedir. Yine S13’e göre makamsal öğelerin yanı sıra eserde “alafranga” aryaalar da vardır. Bunlar “alaturka ve depresif” bir karakter olarak tanımladığı Nihal’in ve Behlül’ün aryaalarıdır. S9, *Aşk-ı Memnu*’da Kanun, Bendir gibi Türk müziği enstrümanlarının da kullanıldığını, o dönemin ve kültürün tasviri için bunun önemli olduğunu ve bu doğrultuda melodik yapıda “Türk müziği motifleri”nin dikkat çektiğini

belirtmektedir. S10 ise opera da makamsal müzik kullanmanın çok zor olduğunu, opera sanatçılarının bu yönde bir eğitim almadığını, dolayısıyla makamsal bir müziği yorumlamalarının da zor olduğunu belirtmektedir. Ancak burada Selman Ada, “makamsal müziği çok seslendirerek” kullanmıştır. S5, *Aşk-ı Memnu*'nun müzikleri ile ilgili şunları söylemektedir: “*Aşk-ı Memnu*'nun müziklerine baktığınızda bu toprakların sesini duyarsınız. Enstrümanlarda, çok seslendirilmesinde bunu yakalarsınız”.

Aşk-ı Memnu'da en dikkat çekici durumlardan biri olarak ‘Mlle. de Courton’ karakterinin bir aryasından söz eden S9 şunları söylemektedir: “Benim oynadığım karakter için çok güzel bir Fransızca sözlü şarkısı var [...] Sözler Fransızca ama melodi tamamen Türk müziği melodisi. Selman hoca burada müziği kadın yabancı diye Klasik Batı Müziği de yapabilirdi. Ama bunu ortaya çıkartmak istemiş. Kadın gelmiş, burada yaşamış ve benimsemiş, Türk kültürünü benimsemiş”. Aynı arya ile ilgili olarak S13’de ezginin “bizden” olduğunu, bunun bestecinin bir yaklaşımı olduğunu ve bir tezat oluşturulmak istendiğini söylemektedir.

Aşk-ı Memnu'nun makamsal öğeler içermesi ve yöresel ezgilerden beslenmesinin yanı sıra konusuna da değinen S2 “sonuçta konu bizim konumuz, işte Halit Ziya Uşaklıgil...” diyerek eseri “tamamen ulusal” olarak nitelendirmektedir. Ancak eserin uluslararası boyutunun da olduğunu belirtmektedir. Aynı paralelde S13’de, uyarlandığı roman temelinde eserin “ulusalcı” olduğunu söylemektedir. S3 ise bestecinin İstanbul’da büyümesinin ve çocukluğunda İstanbul dokusunu yaşamış olmasının müziğine yansıdığını söylemektedir. Doğal olarak besteci içinde büyüdüğü ve yaşadığı ortamın malzemelerini özümseyecek ve kullanacaktır. S6 ve S9 da bu coğrafyada yaşayan biri olarak bestecinin doğal olarak ulusal unsurlardan etkilendiğini ve eserlerinde de bunun görüldüğünü söylemektedirler. Ancak S9, Selman Ada’yı diğer Türk bestecilerle kıyaslamasının da çok zor olduğunu ve Selman Ada’yı “daha ulusal” bulduğunu belirtir ve bunu Selman Ada’nın müzik yapma biçimine bağlar. Yine S4 de Selman Ada’nın Türk müziği enstrümanları ile “ulusal renkler” duyurduğunu belirtir. S8’e göre ise *Aşk-ı Memnu*'da, “kendi müziğimizden çıkmış bir takım ezgiler” ile öne çıkan bir ulusal yapı vardır. S11 Selman Ada’nın makamsal yazıma oldukça hâkim olduğunu belirtir ve Selman Ada’yı yakın zamandaki “ulusalcı müziği yapan tek kişi” olarak niteler. S12, *Aşk-ı Memnu*'da

kostümlerin de müzik yapısına, kültürel yapıya, dönemin yapısına göre uyarlandığını, özellikle Selman Ada eserlerinde “bizden olma” hissiyatını duyduğunu söylemektedir ve Selman Ada’nın eserlerinde “Kültürel, dini, bütün yönleri” duyurduğunu belirtir.

Selman Ada’nın kendi tarzını oluşturduğunu belirten S1, bir yerde birkaç ölçüsünü duyup “bu, Selman Ada’dır” denilebileceğini, Ada’nın “kendi motifini, karakterini yaratmış, armonisini makamsal’a ama Selman Ada’ca makamsal’a dönüştürebilen” bir besteci olduğunu söylemektedir. S3 de Selman Ada’nın eserlerinde makamsallığın içinde “kendi özgün yapısı”nın olduğunu ve Selman Ada’yı diğer bestecilere göre daha “özgün” bulduğunu belirtir. Aynı şekilde S4 de Selman Ada’nın özgün bir yapısı olduğunu, bunun içinde de rahatlıkla “makamsal öğeler ve bize ait ezgiler” duyulabileceğini belirtmektedir. S13, Selman Ada’nın *Aşk-ı Memnu*’da o dönemin sanat müziğinden bazı parçalar da kullandığını ancak onları da “kendi dokunuşlarıyla” yoğurduğunu vurgulamaktadır. S8 ve S11 ise Selman Ada’da önceki bestecilerden farklı bir yaratıcılık olduğunu, özellikle Cumhuriyet dönemi olmak üzere önceki bestecilerin eserlerinde görülen karmaşıklığın ve arada kalmışlığın yerine Selman Ada’da daha anlaşılır, özgün bir müzik olduğunu söylemektedirler.

Yukarıda *Aşk-ı Memnu* ile ilgili, belirli kavram kategorileri altında sanatçıların değindiği unsurların yanı sıra, görüşmelerde bazı sanatçıların dikkat çektiği bir başka unsur olarak ‘prozodi’ kavramı görülmektedir. S1 ve S4, *Aşk-ı Memnu*’nun prozodi açısından çok düzgün olduğunu, bu anlamda her hangi bir hatanın bulunamayacağını söylemektedirler. Yine S7 de, genelde Türk bestecilerin eserlerinde prozodi yanlışlarının bulunduğunu, Selman Ada’nın ise buna izin vermediğini belirtir ve eseri bu açıdan “bir prozodi harikası” olarak tanımlar. S6 de bu anlamda bestecilerin genelde Türkçe’nin elverişliliği ile ilgili problemler yaşadığını ancak *Aşk-ı Memnu*’da böyle bir sorun görülmediğini söylemektedir.

Yine görüşmelerde değinilen bir diğer kavram olarak ‘sentez’ kavramı dikkat çekmektedir. Bazı sanatçıların ifadelerinde yer alan bu kavram ile ilgili görüşler, eserin yerel müzik ile Batı müziğinin bir sentezi olduğu yönündedir. Bu anlamda S9, “Selman Ada Türk müziğini de, Klasik Batı Müziğini de bilen bir insan olarak ikisinin sentezini güzel yapıyor” şeklinde bir ifade kullanırken, S7 ise *Aşk-ı Memnu*

ile ilgili şunları söylemektedir: “Batı armonileri ile ulusal müziğin çok güzel bir karması. Bu şekilde yurt dışında da çok ilgi görüyor”. S3 de “kendi müziğimizle” çok sesli öğeleri birleştirmenin güzel bir sonuç yarattığını, bunun bilinçli ve güzel bir “sentez” olduğunu belirtmektedir.

4. 2. 2. Orkestra Şefi ile Yapılan Görüşme

Ş1’e yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusalçı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ise müziksel öğeler, ulusal/ulusalçı ve özgünlük gibi kavram kategorileri oluşturulmuştur.

Selman Ada’nın, Halit Ziya’nın romanının geçtiği tarihi ve o tarihin dokusunu, o tarihteki müziği iyi bildiğini ifade eden Ş1, bestecinin bu çerçevede yerel müzik unsurlarını çok iyi kullandığını belirtmektedir. Eserde “makamsal” unsurlar bulunduğunu da belirten Ş1 şunları ifade eder: “*Aşk-ı Memnu* Hüseyini ile örülü bir eserdir. Ve bu Anadolu’da da en yaygın makamlardandır. Doğal olarak da siz bu çizgide, Hüseyini çizgisinde bir şey yazdığınızda ister istemez “bu Anadolu kokuyor” diyorsunuz”. Ancak yine Ş1, bestecinin makamı olduğu gibi kullanmadığını, farklı şekillerde, farklı armonilerle o makamı duyurduğunu “eserde hiçbir yerde gerçekten makamsal müzik duyulmuyor çünkü bu aslında makamsal bir müzik değildir” sözleri ile ifade eder. Temel düzeyde makam bilgisi olan ya da işitme becerisi yüksek birinin ise bunun rahatlıkla farkına varabileceğini söyler.

Eserin ezgisel yapısının yanı sıra dikkat çekici bir ritmik yapısının da bulunduğunu ifade eden Ş1, “Mevlevi müziğinden beslenen” bir ritmik yapı ile “kudüm”ün kullanıldığını, hatta zaman zaman bazı recitatiflerde ve geçiş müziklerinde çok katmanlı olarak kullanılmış bir kudüm anlayışı olduğunu belirtir. Burada ulusal olma anlamında Kudüm gibi bir enstrümanın kullanılmasının yanı sıra, ritmik bakımdan “usul” olarak ifade ettiği “Devr-i Raksani, Devr-i Turan” gibi yapılarında var olduğundan bahseden Ş1, yine bunların da geleneksel müzikte kullanıldığı biçimi ile değil, farklı biçimlerde, soyutlanmış şekilde duyulduğunu belirtir. *Aşk-ı Memnu*’da konunun geçtiği dönemin müziğinin de çok etkili olduğunu

belirten Ş1, eserde tamamen dönemin ruhu ve dönemin müziğinin bulunduğunu, bunun da eserin sanki ulusalcı bir esermiş gibi tınlamasına neden olduğunu söyler ve bunda bestecinin kullandığı malzemeleri dönemin müzikal malzemelerinden, o mozaikten seçmesinden kaynaklandığını ekler. Ş1, en temelde ise Selman Ada'nın aslında “ulusalcı” olmadığını, sadece “kendi toprağının malzemelerinden” faydalandığını ifade etmektedir.

Yine de ‘ulusalcı’ olma anlamında *Aşk-ı Memnu*'nun “ulusalcı değil, ulusal kaynaklardan beslenen” bir eser olduğunun altını çizen Ş1, Selman Ada'nın *Ali Baba & 40* eserini örnek vererek, bu eserin Avrupa'da da tuttuğunu ifade eder. Çünkü Ali Baba “çağın ya da her şeyin çok dışında, dönemleri ve çağları aşan” bir hikâyedir. *Aşk-ı Memnu*'nun ise Avrupa'da tutmayacağını çünkü “bize ait” olduğunu, sonuçta Halit Ziya'nın romanının geçtiği bir yer, bir dönem olduğunu ifade etmektedir. Ş1 eserin içinde “Selman Ada'nın en çok ortaya çıktığı yer” olarak Matmazel'in (Mlle. de Courton) ariasından söz etmektedir. Burada dikkati çeken husus ise karakterin ‘Fransız’, ariasının ‘Fransızca’ olmasıdır. Müziğe bakıldığında ise bir Avrupa müziği değil, bizi yansıtan bir müzik söz konusudur. Bu anlamda yine bir diğer karakter ‘Beşir’den bahseden Ş1, Beşir'in Habeş’li bir hizmetçi olduğunu, ariasında Habeş modlarının duyulabileceğini, ancak burada aslında “İstanbul’a gelmiş bir Habeşli”nin müziği olduğunu belirtir. Yani yabancı kökenli bu iki karakterin müziğinde de ulusal öğelere dayanan unsurlardan, en azından bunların etkilerinden söz edilebilir.

Selman Ada'nın gerekli malzemeleri iyi tanıyan ve pratik müzisyenlik tarafı olan bir besteci olduğunu, bunları doğru hikâye'ye uygulayınca da ortaya “çok özgün” bir şey çıktığını ifade eden Ş1, bu anlamda Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu*'sunu da, *Ali Baba*'yı da Grand (Büyük) Türk opera sınıfına koyduğunu belirtmektedir. *Aşk-ı Memnu*'nun ise aslında tamamen özgün müzik olmadığını, içinde dönemin bilinen geleneksel eserlerinden bazılarının da bulunduğunu ancak hiçbirinin gerçek halinde olmadığını, bestecinin onları da işleyip “Selman Ada seviyesine” çıkardığını ifade eder. Ş1'in söz ettiği bu eserleri ise Selman Ada şu şekilde açıklar: “Her şey orijinal olmasına rağmen eserde üç tane alıntı eser var. Biri herkesin çok iyi bildiği *Havada Bulut Yok*, diğeri de bir İstanbul türküsü olan

Gidelim Göksuya ve bir de Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin rast makamındaki *Yine Bir Gölünihal*'i (Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2003: 22).

Bu noktada *Aşk-ı Memnu*'nun ulusalcı bir eser olup olmaması bağlamında “evrensellik” kavramına da değinen Ş1, eserin evrensel olarak da değerlendirilemeyeceğini, yazılmış tek bir eserin evrensel olamayacağını, ancak müziği yazmanın, dinlemenin evrensel olduğunu söyler ve şunları aktarır: “Burada yazılan müzik Japonya’da işler diye bir şey yok. Makamsal müziği mesela Fransız anlamak zorunda değildir. Biz de Japonların Hirajoshi makamını anlamak zorunda değiliz”. Yine bu paralelde *Aşk-ı Memnu*'da sıkça duyulduğunu belirttiği ‘Hüseyni’ makamına değinen Ş1, bu makamın Arvo Pärt’in bir eserinde de geçtiğini, ancak bu durumun o eseri Türk eseri yapmayacağını ifade eder.

4. 2. 3. Koro şefi ile Yapılan Görüşme

Ş2’ye yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘ulusal’ ve ‘kültürel’ şeklinde kavram kategorileri oluşturulmuştur.

Aşk- Memnu'yu “çok sesli müzik yolculuğumuzun en önemli eserlerinden biri” olarak tanımlayan Ş2, *Aşk-ı Memnu*'da çok sesliliğin dışında, “bizden bir çokseslilik” denebilecek unsurların bulunduğunu belirtmektedir. Bu noktada Ş2, Selman Ada'nın anlatış biçiminin yanı sıra, *Aşk-ı Memnu*'nun konusunun da çok önemli olduğunu, çünkü “bize ait” olduğunu ifade etmektedir. Ancak *Aşk-ı Memnu*'yu müzik açısından sadece “makamsal” ya da “bize ait” diye değerlendirmenin çok da doğru olmayacağından söz eden Ş2, Matmazel'in aryasını önceki görüşülen bireylerden daha farklı ele alarak örnek olarak gösterir. Buna göre Matmazel'in Fransızca sözlü aryasının müziğinin Kuzey Afrika kökenli olabileceğini de ifade eden Ş2, buna temel olarak Fransa ile Kuzey Afrika ülkeleri arasındaki kültürel etkileşimlerden ve Selman Ada'nın da Fransa da eğitim almış bir besteci olarak bu durumdan etkilenip bunu yansıtmak istemiş olabileceğinden söz etmektedir.

4. 2. 4. Rejisör ile Yapılan Görüşme

MG'ye yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki soruya verilen cevap analiz edildiğinde ‘Türk operası’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur. Bu paralelde MG, kişisel zevk ve duyum açısından değerlendirdiğinde *Aşk-ı Memnu*’yu “tam bir Türk operası” olarak gördüğünü ifade etmektedir. Bu görüşünü ise temelde konunun dayandığı romanın yazarının, eserin bestecisinin ve librettist’in Türk oluşlarına da dayandırmaktadır.

MG'ye yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasını sahneleme sürecinde esere sizin yaklaşımınız nasıldı? Ulusal diyebileceğiniz herhangi bir unsuru sahneye taşımak ya da eserde ki bu tür öğeleri ön plana çıkarmak gibi bir düşünceniz oldu mu?” şeklindeki soruya verilen cevap analiz edildiğinde “orijinal” ve “Türk Operası” adlı kavram kategorileri oluşturulmuştur. Bu doğrultuda MG, tercihinin bu tür eserleri “hep orijinal mekânlarında ve zamanlarında geçirmek” olduğunu, Osmanlı’nın son zamanlarına ait olan *Aşk-ı Memnu*’yu da “mekân ve zaman’a sadık” kalarak tam bir “Türk operası” olarak sahnelediğini belirtmektedir. Bu noktada eserin sahnelenişine yönelik olarak ise “zaten ulusaldı, uluslararasıydı” şeklinde bir değerlendirmede bulunmaktadır

4. 2. 5. Librettist ile Yapılan Görüşme

Görüşmede librettist T. G'ye yöneltilen “Eserin hazırlanış sürecinde, libretto hazırlığında yaklaşımınız nasıl idi? Ulusal temelde bir iş çıkartmak, ulusal malzemeleri kullanmak gibi bir düşünceniz oldu mu?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘kültürel’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuş, görüşmeden elde edilen yorumlar paralelinde açıklanmıştır.

Aşk-ı Memnu’yu ilk olarak 1999 yılında bir öneri üzerine romandan sahneye piyes olarak uyarladığını belirten TG, Selman Ada’yı oyuna davet ettiğini, Selman Ada’nın da beğendiğini ve daha sonra bu eser üzerinde çalışmaya başladıklarını ifade etmektedir. Eserin opera olarak bestelenmesi sürecinde ise roman’da da, piyeste de olmayan unsurların eklendiğini belirten TG, örnek olarak Adnan bey ile Bihter’in

nikâhını verir ve Selman Ada'nın operada "imam nikahı"nı işlemek istediğini aktarır. Yine bu hususta bir başka açıklamasında da TG şunları ifade etmiştir: "Kültürün bir parçası olduğu için –ve de müzik imkânlarını dikkate alarak- Adnan Bey ile Bihter'in nikâh sahnesini yazdık. İmam bariton" (Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2003: 18).

Bu konunun operada işlenmesi fikrine yönelik olarak ise TG şunları ifade etmektedir: "İslamiyet bu toplumun kültürünün bir parçasıdır. Nasıl Batı operalarında Hıristiyanlık unsurları varsa, İslam unsurları da bizim operamızda olabilir, olmalı". Yine operada hikâyenin akışı içinde mevsim geçişlerini vurgulamak için "boza" ve "dondurma" satışını önerdiğini belirten TG, böylece hem mevsim farklılıklarını vermiş, hem de "kültürel" bir unsur eklemiş olduklarını ifade etmektedir.

TG'ye yöneltilen "Selman Ada'nın müziği ile ilgili tercihlerini biliyorsunuz. Bilinçli bir tercih midir yazdığı müzik? Fransa'da yaşamış orada eğitim almış birisi olarak bu durumdan bir besteci olarak etkilenmiş midir?" şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde 'ulusal/yerel müzik' adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur.

Aşk-ı Memnu'da önemli noktalardan biri olarak Matmazel'in aryasından bahseden TG, Fransızca sözlü bu arya için Selman Ada'nın önce bir Fransız 'chanson'u yazmak istediğini fakat daha sonra bundan vazgeçerek "Bunu ağıdalı, Osmanlıca bir arya yapmak istiyorum" dediğini aktarmaktadır. TG, burada Selman Ada'nın Osmanlıca'dan kastının müzik olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır: "Çünkü Matmazel Adnan bey'e öyle âşık ki, onun kültürünü öyle benimsemiş ki o musiki'de söylüyor". Burada Selman Ada'nın bir karakter için oluşturduğu müziğe "kültür" kavramı temelinde yaklaşmış olması da eserin 'ulusal materyaller'den beslenmesi olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşımın, bestecinin 'bilinçli' bir tercihi olduğuna değinen TG, ilk olarak *Ali Baba* üzerinde çalıştıkları sıralarda Selman Ada'nın "İtri opera yazsaydı nasıl yazardı?" diye düşündüğünü ve "Yaşanmamış bir 200 yıl var, ben o 200 yıl'ı ilk operamla kapatmak istiyorum" dediğini aktarmaktadır. Eser ortaya çıktığında ise Osmanlı'nın en geniş olduğu dönemdeki coğrafyadan müzikler görüldüğünü belirten TG, bunun planlanmış bir şey olmadığını, ancak eserin çok kültürlülüğü denebileceğini ifade etmektedir. Yine TG, Selman Ada'nın bu eserde, Cumhuriyet döneminde dışlanmış olduğunu belirttiği "saray musıkisi" ile "Anadolu

müziği denilebilecek türküler”i dışlayıcı olmayan bir yaklaşımla ele aldığını ifade eder ve örnek olarak Abdullah karakterinin “Gel de söyleme şimdi Selman efendinin Nihavend şarkısını!” repliği ile “Nihavend Arya”ya girişini verir.

TG’ye yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘ulusal/yerel’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur.

Konuya paralel olarak “ulusal kültür”e dayalı imam nikâhı, dondurmacı, bozacı gibi unsurların *Aşk-ı Memnu*’da var olduğundan bahseden TG, Selman Ada’nın yine bu doğrultuda müziksel unsurları kullandığını ifade etmektedir. Yukarıda değinildiği gibi Selman Ada, Osmanlı’ya dayanan geniş bir coğrafyaya ait materyalleri kullanmış, bunları kendince işlemiştir. Buna yönelik olarak TG, şunları belirtir: “Orada Dede Efendi’ye bir selam var, Yine Bir Gülnihal. Ondan sonra Burası Muş’tur var. Bunlar o zenginliklere, kökenlere birer selam niteliğinde”. Yine Selman Ada’nın bir eseri *Mavi Nokta*’yı örnek olarak gösteren TG, o eserde “insanlığın yolculuğu, evrenin yolculuğu konu olduğu için bir yerde New York, caz havası yakalanabiliyor, ‘Keops’un aryasında Arap müziğine selam var, karanlık gezegende Nazi trajedisine gönderme yaparak marş gibi bir şey var” diyerek *Aşk-ı Memnu*’nun aksine daha çeşitli bir müzik anlayışı olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla Selman Ada’nın belirli bir döneme ve mekâna ait bir eser olan *Aşk-ı Memnu*’yu, bu bağlamda o mekânın/coğrafyanın müziği ile işlemek istemiş olduğu düşünülebilir.

4. 2. 6. Besteci ile Yapılan Görüşme

SA’ya yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* eserinizde müzik, metin ve görsel açıdan ulusal malzemeler var mıdır, nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘yerel’ adlı kavram kategorisi oluşturulmuştur. SA burada eserin müzikal açıdan incelenmesi ile en doğru kararın verilebileceğini belirtmiş, esere bakışını ise şöyle ifade etmiştir: “İstanbul’un renkleri temel ilham kaynağım olmuştur diyebilirim bir İstanbullu olarak”.

Ancak SA bir başka kaynaktaki açıklamalarında bu eserde özellikle “Türk müziği” unsurlarına yer verdiğine değinmektedir: “Türk müziğinin ilhamı bu eserin tüm dokusuna sinmiştir. Bildiğiniz gibi Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte Osmanlı saray musikisi yasaklanmıştı, aynı müzik Cumhuriyet döneminde Türk sanat musikisi başlığı ile anılır hale gelmiştir ve halk müziği önemsenmiştir. Ben de Türk müziğini halk müziği kadar önemsedim. Özünde Türk müziğini temel alan bir eserdir bu. Eski divan edebiyatında yer alan aruz vezni kalıplarının kullanıldığı sözlü müzik ve tekke müziğinin yanı sıra Türk sanat müziği ritim, kalıp ve makamlarını iyi bilmek bana daha bütüncül bir altyapı kurgulama imkânı verdi” (Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2003: 22). SA yine bu doğrultuda ulusal unsurlara yer vermiş olduğunu bir başka örnekte şu şekilde ifade eder: “Mesela Adnan bey diğer karakterlerden daha yaşlıdır. Bu nedenle onu müzikal olarak nostaljik İstanbul renk ve tınıları ile örneğin ud sesleri ile çevreledim” (Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2003: 23).

Konusu itibarıyla da *Aşk-ı Memnu*’nun ulusal bir roman olmadığını, bir “roman” olduğunu söyleyen SA, eserin temasının evrensel olması nedeniyle bestelemiş olduğunu belirtmektedir. Romanın gerek konu gerekse işleyiş açısından evrensel olduğunun altını çizen SA, ancak Halit Ziya’nın Türk olması nedeni ile ulusal denebileceğini ifade eder.

SA bir başka açıklamasında ise eserle ilgili şunları ifade etmektedir. “Bu karakterlerin hepsi Tanzimat’tan kalma. Yani o ruhu taşıyorlar. Batılı, Avrupalı değiller, hepsi alaturka tipler. Örneğin Mlle. de Courton karakteri adamakıllı alaturkalaşmış bir kişilik. Sadece metinsel olarak değil müzikal olarak da bu karakterin gerçeğini izah etmek açısından besteci olarak en ağıdalı Osmanlı sanat musikisini ona yazmayı tercih ettim, ama bunu Fransızca yazdım” (Mersin Devlet Opera ve Balesi, 2003: 23).

4. 3. Eserin Müziksel Analizinden Elde Edilen Bulgular

Eser müziksel unsurlar bakımından ‘ezgisel’, ‘ritmik’ ve ‘biçimsel’ olmak üzere üç başlık altında incelenmiş, bu unsurlar içerisinde “ulusal” denebilecek nitelikte materyaller bulunup bulunmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

4. 3. 1. Ezgisel Yapıdan Elde Edilen Bulgular

Eserin ezgi çizgisi baştan sona incelendiğinde toplamda 3107 ölçü değerlendirilmiştir. Bu şekilde bütün eser (3107 ölçü) içerisinde ‘makamsal’ ve ‘makam dışı’ unsurlar tespit edilerek, ölçü sayısı bazında bir bütün değerlendirmesi yapılmıştır. Bu doğrultuda yapılan analizde, ‘makam’ ve ‘makam çekirdeği⁴’ denilebilecek unsurların bulunduğu toplam 1687 ölçü, ‘makam dışı’ denilebilecek yapıda ise toplam 1420 ölçü sayılmıştır. Bu şekilde tespit edilen toplam ölçü sayıları eserin bütününe oranlandığında, makamsallık içeren ölçülerin eserin %54,3’sini, makam dışı denebilecek ölçülerin ise eserin %45,7’ini oluşturduğu görülmüştür.

Yapılan bu inceleme sonucunda tespit edilen ‘makamsal’ unsurlar ise rastlanma yoğunlukları sırasıyla şunlardır:

Tablo – 3: Müziksel yapıda tespit edilen makam/makam çekirdekleri

Sıra	Makam/makam çekirdeği
1	Nihâvend
2	Hicaz
3	Rast
4	Segâh
5	Kürdî
6	Karciğar
7	Kürdîlihiczâkâr
8	Hicazkâr
9	Hüzzam
10	Nikriz
11	Hüseynî
12	Şehnaz
13	Bûselik
14	Nişâbur

⁴ Makam Çekirdeği: Bir makamı oluşturan veya çağrıştıran ezgi motifleridir (Yöre, 2010, s:14).

15	Sûz(i)nâk
16	Zirgüleli Hicaz

Eserin ezgisel analizi sonucunda elde edilen veriler değerlendirildiğinde her ne kadar nicel olarak baskın bir makamsallık ile karşılaşılmamış olsa da, analiz sürecinde değerlendirilen özellikle özgün aryalar, düetler ve doğrudan alınarak işlenen bazı geleneksel müzik örneklerinin esere makamsal bir kimlik kazandırdığı görülmüştür. Yani nicel olarak ortaya çıkan makam/makam çekirdeğinin yanı sıra tınısal olarak da eserde ‘ulusal müzik’ olgusu hissedilebilmektedir ki bu yukarıdaki görüşmecilerin söylemleriyle de örtüşmektedir.

4. 3. 2. Ritmik Yapıdan Elde Edilen Bulgular

Eserin ritmik yapısı baştan sona incelendiğinde toplamda 3107 ölçü değerlendirilmiştir. Bu şekilde bütün eser incelenerek kullanılan ritimsel unsurlar saptanmış, bunlardan ‘ulusal müzik’ içerisinde olanlar tespit edilerek, ölçü sayısı bazında bir bütün değerlendirmesi yapılmıştır. Bu doğrultuda, ‘ulusal müzik’ ritmik yapısında olan 359 ölçü, olmayan ise 2748 ölçü sayılmıştır. Bu şekilde tespit edilen toplam ölçü sayıları eserin bütününe oranlandığında, ‘ulusal müzik’ ritmik yapısında olan ölçülerin eserin %11,56’sını, olmayan ölçülerin ise eserin %88,44’ünü oluşturduğu görülmüştür.

Yapılan bu inceleme sonucunda tespit edilen ritmik unsurlar ise kullanılma yoğunlukları sırasıyla şunlardır:

Tablo – 4: Ritmik yapıda tespit edilen unsurlar

Sıra	Ritim biçimleri
1	4/4
2	3/4
3	6/8
4	9/8
5	5/8
6	12/8

7	10/8
8	7/8
9	7/4
10	9/4
11	2/4
12	6/4
13	2/2

Bu noktada dikkat çeken önemli bir unsur ise uluslararası formda olan ritim kalıplarının da eser içerisinde kimi zaman ulusal müziğin ritmik vuruşlarıyla kullanılmış olmasıdır. Eserde karakterlerden Mlle. de Courton'un *Je t'aime Adnan!* adlı ariasında besteci bu tür vuruşlara yer vermiş, ariyanın başında da ritmik yapıya yönelik olarak 'Düyek' terimini kullanarak, "Türk müziğinde Düyek usulü" açıklaması ile bu usulün vuruşlarına yönelik bir de örneğe yer vermiştir.

Mais je t'ai-me Ad - nan! je t'ai - me sans es - poir!

Nota 1. Ritim Örneği "*Je t'aime Adnan!*"

Yine ritimsel analizde, eserin bazı parçalarında herhangi bir şekilde belirtilmiş olmasa da Türk geleneksel müziği biçiminde vuruşlar bulunduğu görülmektedir. Bu şekilde bir örnek ise karakterlerden Adnan Bey'in *Maskeler Aryası*'nda dikkat çekmektedir.

Bir ar - zu çö - lü bu. Has - ret-ten i - ba - re - tim

Nota 2. Ritim Örneği "*Maskeler Aryası*"

Ezgi yapısıyla 'Kürdi' makamında olan bu ariyanın, ritmik olarak da bu şekilde geleneksel/ulusal müziğin ritmik vuruş biçimleri ile işlenmesi ariyaya ulusal

bir nitelik kazandırmıştır denilebilir. Yine ezgisel yapıda olduğu gibi nicel olarak ulusal müzik ritimleri baskın olmasa da, makamsallıkla birleşen ritmik yapının tınısal olarak eseri bir ulusal müzik çerçevesinde algılanmasına yol açmaktadır ki bu da yine yukarıdaki görüşmeci söylemleriyle örtüşmektedir.

4. 3. 3. Biçimsel Yapıdan Elde Edilen Bulgular

Biçimsel olarak incelendiğinde operanın iki perdeden, ayrıca birinci perdenin 4, ikinci perdenin ise 5 sahneden oluştuğu görülmektedir. Bütün eser incelenerek her sahnenin içeriğini oluşturan sözlü ve sözsüz eserler form açısından değerlendirilmiş, kullanılan ‘ulusal müzik’ formları tespit edilmiştir. Bu doğrultuda yapılan incelemede eserin tamamında toplam 44 eser ele alınmıştır. Yapılan bu inceleme sonucunda opera içerisinde tespit edilen form türleri ve özgün eserler ise şunlardır:

Tablo – 5: Eserde kullanılan form türleri ile özgün eserler ve sayıları

Sıra	Form türleri	Sayısı
1	Recitativo	17
2	Arya	14
3	Ensemble	2
4	Düet	1
5	Duo	1
6	Double Duo	1
7	Trio	1
8	Quintette	1
9	Intermezzo	1
10	Vals	1
11	Segâh Evlenme Ayini	1
12	Rast semai, Yine Bir Gülnihal	1
13	Yemen Türküsü, Havada Bulut Yok	1
14	Gidelim Göksuya	1

Görüldüğü üzere eserde uluslararası bir opera eserinde olması beklenildiği gibi, çoğunlukla Batı/Avrupa müziği kaynaklı form türleri bulunmaktadır. Ancak yine bu türler içerisinde de kimi kullanımlar bestecinin isimlendirmesi ile ulusal müziksel nitelik kazanmışlardır. Buna bir örnek olarak ‘Firdevs’ karakterinin *Kanto/Danslı Arya*’sı gösterilebilir. Besteci bu aryayı ‘kanto’ olarak isimlendirmiş olmasına rağmen form açısından bilinen haliyle 9/8’lik vuruşlarla bir ‘kanto’ gibi bestelememiş, 12/8’lik ritim kalıbı kullanmıştır.

Eserde dikkati çeken en önemli noktalardan biri de bestecinin doğrudan alıntı yaparak kullanmış olduğu ulusal müzik eseri örnekleridir. Eserde hikâyenin akışına uygun olarak çoğu zaman “koro” tarafından seslendirilen bu örnekler, *Yine Bir Gülnihal*, *Havada Bulut Yok* ve *Gidelim Göksuya* adlı eserlerdir. Ancak bu üç eser tamamen alıntılanmış olsalar da, geleneksel yöntemlerle değil, bestecinin kendi yorumu ile kullanılmışlardır. Burada üç eser de besteci tarafından çok seslendirilerek orkestra ve koro’ya uyarlanmış, bir anlamda ‘ulusal’dan uluslararası alana taşınmıştır.

Yine eserde bu ulusal müzik örneklerinin yanı sıra bir de özgün makamsal bir eser dikkat çekmektedir. Birinci perdenin ilk sahnesinde yer alan bu eser ‘segâh’ makamı çerçevesinde yazılmıştır ve *Segâh Evlenme Ayini* şeklinde isim almıştır. Bestecinin burada olduğu gibi özgün bir eserde doğrudan bir makam adını kullanması da yine eserin içinde ulusal unsurların açık şekilde yer bulmasına bir örnek teşkil etmektedir. Ancak yine burada da tam anlamıyla geleneksel bir makam kullanımından ziyade bestecinin çok seslendirerek işlediği bir makam kullanımından söz etmek gerekir.

BÖLÜM 5

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5. 1. Sonuç

Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinin ulusalcılık açısından incelenmesine yönelik bu çalışmada, belirlenen problem ve alt problemler doğrultusunda yapılan görüşmeler ve eserin müziksel analizi yoluyla elde edilen verilerden şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Türkiye'deki müzik ortamı 'ulusalcı müzik' bağlamında değerlendirildiğinde, çoğunlukla 'sentez' fikri ile şekillenen ancak uygulamalardaki pek çok yanlışla ortaya çıkan problemler eserlerin bulunduğu görülmektedir. Bu çerçevede, özellikle Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının etkisi ile ortaya çıkan 'sentez' fikrinin ilk etapta bir anlamda 'zorlama' olduğu, bu şekilde verilen eserlerinde bu baskıyı yansıttığı ortaya çıkmaktadır. Bu etki altında ilk dönem bestecilerinin de ne tam anlamıyla 'Batılı' ne de tamamen 'ulusal' eserler verebildiği, eserlerinin bu karmaşayı yansıttığı ifade edilebilir. Ancak yine bu süreçte, Batı/Avrupa müziği tekniği bestelenmiş olan ve halk motiflerine dayanan Ahmed Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu* gibi başarılı eserlerinde verildiği görülmektedir.

Güncel sanat ortamına yönelik değerlendirmeler paralelinde de Selman Ada'nın da kendi kaynaklarını kullanan bir besteci olduğu görülmektedir. Bu noktada öne çıkan unsur ise Ada'nın bu malzemeleri daha soyutlanmış, daha anlaşılır biçimde kullanarak diğer bestecilerden ayrılmış olmasıdır. Bu anlamda, görüşmelerde de ifade edildiği üzere Ada'nın da eserlerinde ilk dönem besteciler gibi yerel malzemeler kullanarak bir sentez uygulamış olduğu, ulaştığı özgün çizgi ile de kendi anlatım biçimini oluşturmuş bir besteci olduğu görülmektedir.

Selman Ada'nın bu yaklaşım ile ortaya çıkardığı bir eser olarak *Aşk-ı Memnu* adlı operasının da görüşmeciler yorumlarından ve tınısal özelliklerden dolayı büyük ölçüde 'ulusal' müzik unsurlarını barındırdığı dolayısıyla da 'ulusalcı' denilebilecek bir nitelikte olduğu saptanmıştır. Eserin ezgisel yapısına yönelik değerlendirmelerde "makamsallık", "halk motifleri", "Türk müziği", "ulusal ezgiler" gibi kavramların sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda, belirtilen bu unsurların esere "ulusal

bir renk” kazandırdığı, bestecinin ‘ulusal’ ezgileri çoksesli hale getirerek “bizden” bir çokseslilik oluşturduğu görülmektedir. Ortaya konan bu ulusal nitelikteki çok sesliliğin özgün yanının ise güç kazanmış olduğu, bestecinin “kendince” bir yaklaşımla makamsallığı kullandığı önem kazanan bir unsur olarak görülmektedir. Burada bestecinin “kendi kaynaklarından” beslenerek, ezgisel, armonik ve makamsal malzemelerden iyi şekilde faydalandığı, ancak asıl amacının makamsal bir eser yaratmak değil bu havayı oluşturabilmek olduğu ifade edilmelidir.

Eserin müziksel açıdan analizi bağlamında da ezgisel yapıda ‘ulusal’ denilebilecek nitelikte müzik malzemeleri tespit edilmiştir. Ezgi çizgisinde ‘makam/makam çekirdeği’ unsurlarının bulunduğu, ancak yine bu unsurların çokseslilik çerçevesinde işlendiği görülmüştür. Ezgi çizgisinin incelenmesi ile tespit edilen bu unsurların yanı sıra bestecinin eser içerisinde *Segâh Evlenme Ayini* örneğinde olduğu gibi makamsallıkla şekillenmiş ve doğrudan makam adı almış bir eser kullanması da dikkat çekmektedir ve ‘ulusalcı müzik’ paralelinde bir yaklaşım olarak görülmektedir.

Eserin ritmik yapısı değerlendirildiğinde de yine eser içerisinde ‘ulusal’ nitelikte müziksel unsurların varlığı hem görüşmelerden hem de ritmik yapıdan elde edilen veriler doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Görüşmelerde değinilen bir husus olarak ritmik yapıya yönelik “Mevlevi müziğinden beslenen” şeklindeki değerlendirme eserin ritmik açıdan ‘ulusal’ nitelikteki içeriğine yöneliktir. Bu doğrultuda, ritmik unsurlar içerisinde “Devr-i Raksani”, “Devr-i Turan” gibi ‘usul’lerin kullanıldığı görülmektedir ki bu usuller Geleneksel Türk Müziği içinde yer almaları bağlamında açıkça ‘ulusal müzik’ malzemeleridir.

Yine ritmik yapıda ulusal müziğe ait bazı ritim kalıplarının eserde yer aldığı görülmüştür. 5/8’lik, 7/8’lik, 9/8’lik gibi bu ritim kalıplarının yanı sıra, ritmik anlamda ‘ulusal müzik’ duyumunu oluşturacak biçimde kimi uluslararası ritim kalıplarının da ulusal biçimde işlendiği görülmüştür. Bestecinin eserde kimi parçaların başında ‘Düyek’, ‘Oynak’ gibi ritim ve tempo’ya yönelik ifadelerle yer vermiş olması da ‘ulusal müzik’ malzemelerinin kullanılmış olduğunu göstermektedir.

Eserin ‘ulusal müzik’ çerçevesinde değerlendirilmesi anlamında en önemli etkiyi sağlayan unsurlardan bir diğeri de doğrudan alıntılanan ‘Geleneksel Türk

Müziği' eseri örneklerinin ve özgün makamsal bazı parçaların eserde kullanılmış olmasıdır. Bu alıntılar hem eserin hikâye akışı açısından hem de 'ulusal müzik' unsurlarının duyulması bakımından esere 'ulusalcı' bir biçim kazandırmıştır. Nitekim bu örnekler 'Türk Sanat Müziği' ve 'Türk Halk Müziği' gibi tamamıyla 'ulusal' türlerden edinilmiştir. Bestecinin bu 'ulusal müzik' örneklerine yer vermesi ise 'ulusalcı çoksesli müziği' duyurma düşüncesi etrafında değerlendirilebilir.

Eserin 'ulusalcı' biçimine yönelik önemli hususlardan bazıları da eserde Geleneksel Türk Müziği çalgılarının kullanılmış olması ve hikâyenin akışında 'ulusal kültür'ün bir parçası olarak göze çarpan bazı unsurlar ve karakterlerdir. Eserde 'kanun', 'kudüm' gibi çalgıların kullanılması ile eserin 'ulusalcı' bir yapıya kavuştuğu söylenebilir. Yine eserde yer alan 'İmam', 'Bozacı' ve 'Dondurmacı' gibi karakterler 'ulusal kültür'e ait unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Bu anlamda da eserin 'ulusal' malzemeleri açık şekilde barındırdığı görülmektedir. Eserde ulusal müzik unsurları kullanıldığı ve hikâyenin İstanbul'da geçmesi itibariyle de Osmanlı Müziği renklerinin yansıtıldığı yönündeki görüşler de eserin ulusalcı yöndeki durumunu doğrulamaktadır.

5. 2. Tartışma

Buraya kadar değinilen görüşme ve analiz sonuçları genel olarak değerlendirildiğinde, *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinin 'ulusal müzik' ve 'ulusal kültür' unsurlarını geniş ölçüde barındırdığı tespit edilmiştir. Elbette bu tespit ile birlikte eserin 'ulusalcı' bir eser olup olmadığı konusunda daha titiz bir yorum yapılması da gerekmektedir. Nitekim 'ulusalcılık' kavramının başlı başına ideolojik yapısıyla ele alınması bu tür bir analiz ile ulaşılması hedeflenen asıl sonucun yanlış yorumlanmasına da neden olabilir. İdeolojik tanımı ve içeriği bağlamında çoğunlukla dünya siyasi yaşantısının bir ürünü ve parçası olan bu kavram, böyle bir çalışmada sadece kültürel alana etkisi bağlamında değerlendirilmelidir. Bu doğrultuda, temelini siyasi yaşamdan alarak dünyada etkinlik kazanan bu ideolojinin bu çalışmaya temel olan alt yapısını 'kültürel ulusalcılık' olarak değerlendirerek sınırlamak yerinde olacaktır.

Bu yaklaşımla *Aşk-ı Memnu* adlı opera eseri müziksel yapısı ve içeriği açısından ‘ulusal’ malzemeleri taşıyan ‘uluslararası çoksesli’ bir eser olarak değerlendirilebilir. Yine de bu değerlendirmenin yanı sıra besteci ile yapılan görüşmelerde alınan yanıtlar ile bestecinin daha önce *Aşk-ı Memnu* adlı operası ile ilgili yaptığı açıklamaların karşılaştırılarak değerlendirilmesi önemlidir. Görüşmelerde besteci her ne kadar “ulusal hiçbir şey” kullanmadığını ifade etmiş olsa da *Aşk-ı Memnu* ile ilgili yaptığı diğer açıklamalarda, “Türk müziğinin ilhamı bu eserin tüm dokusuna sinmiştir” şeklindeki ifadesi dikkat çekmektedir. Bu noktada bestecinin ‘ulusal bir şey’ kullanma düşüncesine karşı ifadesi “bu coğrafyanın etnik pek çok imkânını değerlendirmek” şeklindedir. Açıklamalarında Türk Sanat Müziğini Türk Halk Müziği kadar önemseydiğini ifade eden besteci, *Aşk-ı Memnu* adlı operasının “özünde Türk müziğini temel aldığını” belirtmiştir. Buna karşılık görüşmelerdeki “Ulusal müzik diye bir şey benim dünyamda yoktur” şeklindeki ifadesi de bir tartışma unsuru olarak değerlendirilebilir. Yine bestecinin görüşmelerde *Aşk-ı Memnu*’ya yönelik verdiği yanıtlara pek de uygun sayılamayacak “Müzikte yaptığım şey dramı tamamen desteklemek oldu. Dünya’ya klasik bir Türk operası kazandırmayı amaçladım” şeklindeki bir başka ifadesinde de bir ‘Türk operası’ yaratmanın aslında önem kazanan bir tutum olarak değerlendirilebileceği açıktır.

Bestecinin buradaki yaklaşımı yukarıda değinildiği gibi ‘ulusalcılık’ kavramının siyasi değil kültürel yönü ile ele alınmalıdır. Nitekim yine görüşmelerden yola çıkarak bestecinin asıl tutumunun ‘ulusalcılık’ ideolojisinin siyasi yönünden uzak kalmak düşüncesi olduğu ifade edilebilir. Bu düşünceye yönelik, bestecinin “Ciddi bir besteci ulusal bir şey bestelemes. Yazdığı eser ulusal unsurlar içerebilir. Bence içermelidir de” şeklindeki ifadesi önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda bestecinin de *Aşk-ı Memnu* adlı operası bağlamında kültürel anlamda ‘ulusalcı’ bir tutum sergilediği söylenebilir.

Aşk-ı Memnu adlı opera özelinde Cumhuriyet tarihi içinde opera sanatının gelişimi açısından da genel bir çıkarım yapmak gerekirse yine açıkça görülecektir ki ilk dönem ‘ulusalcı opera’ denemelerine hâkim olan ‘siyasi ulusalılık’ düşüncesi bugünün sanatsal ortamında siyasi temelinden sıyrılarak ‘kültürel ulusalılık’ haline gelmiştir. Nitekim ilk dönem opera eserleri ile açıkça hedeflenen ‘ulus olma’

düşüncesine yönelik ideolojik etki, bugünün siyasi ortamının belki de bu ideolojiyi terk etme eğilimi neticesinde kültürel alanda sınırlanmış ve siyasi yanını büyük ölçüde kaybetmiştir.

5. 3. Öneriler

Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* adlı operasının ulusalcılık ideolojisi açısından değerlendirilmesi esasına dayanan bu çalışmanın, benzer çalışmalara bir örnek teşkil edeceği düşünülebilir. Bu temelde, bu alanda yapılacak diğer çalışmalar Türkiye'de çoksesli müziğin durumuna yönelik daha fazla veri elde edilmesini ve bu alanda mevcut kaynak eksikliğinin giderilmesini sağlayacaktır.

Bu düşünce çerçevesinde, farklı kuşaklardan bestecilerin eserlerinin incelenmesi ve birbirleri ile kıyaslanmaları erken Cumhuriyet döneminden bu yana bestecilerin kullandıkları müzik malzemeleri, etkilendikleri akımlar ve besteleme teknikleri hususunda geniş ölçüde bilgi sağlayacaktır. Ulaşılan bu bilgiler yoluyla daha iyi tanınacak olan çoksesli müzik ortamı da çağdaş bestecilerin çalışmalarına ışık tutacak, Türkiye'de çoksesli müziğin daha ileriye taşınabilmesine katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

- Açıksöz, Fulya. (23-25 Eylül 2009). *Türkiye’de “Ulus-Devlet” Modeli ve Müzik Üzerine Etkileri* (Bildiri). 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. Samsun.
- Altar, C. Memduh. (2000). *Opera Tarihi* (1. Basım). Cilt 1. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aguiar, Gonzalo. (2003). *The National Opera: A Migrant Genre of Imperial Expansion I*, Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia, 12: 1, 83-94.
- Anderson, Benedict. (2011). *Hayali Cemaatler* (6. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydın, Yiğit (2000). *Repercussions of Nationalist Thought on Music during the Early Republican Period in Turkey*. Master Thesis, The Middle East Technical University, Ankara.
- Balkılıç, Özgür. (2009) *Cumhuriyet, Halk ve Müzik – Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bohlman, Philip V. (2011). *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe* (2. Baskı). New York: Routledge.
- Calhoun, Craig. (2012). *Milliyetçilik* (3. Baskı). (Çeviren: Bilgen Sütçüoğlu). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chengbei, Xu. (2003). *Peking opera* (Çeviri: Chen Gengtao). China intercontinental press.
- De Koven, Reginald. (1909). *Nationalism in Music*. The North American Review, Vol. 189. No. 640. 386-396.
- Demiralp, Oğuz. (2007). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce. 3.cilt Modernleşme ve Batıcılık* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durak, Nuran Savaşkan. (2004). *Non-Muslim Minorities And Turkish National Identity: A Research Through Armenian And Greek Literary Works*. Doktora Tezi. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Ergun, Doğan. (2006). *100 soruda Sosyoloji el kitabı*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Erol, Merih. (2011). *Music and the Nation in Greek and Turkish Contexts (19th – early 20th c.): A paradigm of cultural transfers*, Zeitschrift für Balkanologie, Bd. 47, Nr. 2. 165-175.

Ersoy, İlhan. (14-16 Aralık 2007). *Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simges Olarak “Bağlama”* (Bildiri). Uluslararası “Halk Müziğinde Çalgılar” Sempozyumu. Kocaeli.

Everett, William A. (2002). *National Opera in Croatia and Finland, 1846–1899*. The Opera Quarterly, Vol. 18, No 2. 183-200.

Everett, William A. (2004). *Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatia and Czech Lands*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 35, No 1. 63-69.

Finkelstein, Sidney. (1995). *Besteci ve Ulus – Müzikte Halk Mirası*, (Çev: M. Halim Spatar). İstanbul: Pencere Yayınları.

Fowkes, Ben. (2002). *Ethnicity and Ethnic Conflict in the Post-Communist World*. Wiltshire: Palgrave.

Gellner, Ernest. (1964), *Thought and Change*, London: Weidenfeld & Nicolson,

Gellner, Ernest. (1994). *Encounters with Nationalism*. Massachusetts: Blackwell Publishing.

Georgeon, François. (2006). *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gezgin, Mehmet Fikret. (1988). *Cemaat Cemiyet Ayırımı ve Ferdinand Tönnies*. Sosyoloji Konferansları Dergisi, sayı 22, 183-201.

Gilbert, Henry F. (1917). *Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory*. The Musical Quarterly, Vol. 3, No. 4. 577-601.

Goethe, J. W. Von, (1998), *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans in Sämtliche Werke*, Band 11. 1.2. ed. K. Richter, Munich, Carl Hanser Verlag, pp. 129–282.

Grew, Sydney. (1921). *National Music and the Folk-Song*. The Musical Quarterly 7, No. 2. 172-185.

Kedourie, Elie. (1961). *Nationalism*. London: Hutchinson University Library, Hutchinson & Co.

Kızılcılık, Sezgin ve Erjem, Yaşar. (1992). *Açıklamalı Sosyoloji Terimler Sözlüğü*. Konya: Günay Ofset.

Küçüköncü, Yılmaz. (7-10 Nisan 2004). *Türkiye’de Genel Müzik Kültürüne Etkileri Bakımından Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi Ve Müzik Öğretmenleri* (Bildiri). 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu. Isparta.

Lewis, Bernard. (1968). *The Emergence Of Modern Turkey* (2. Baskı), London: Oxford University Press.

Levi-Strauss, Claude. (1995). *İrk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.

Lourie, Arthur. ve Pring, S. W. (1932). *The Russian School*. The Musical Quarterly, Vol. 18, No. 4. 519-529.

Menglin, zhao ve Jiqing, Yan. (1996). *Peking Opera Painted Faces* (3. Baskı). Pekin: Morning Glory Publishers.

Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları (2003). *Aşk-ı Memnu*. Sayı 143. Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları, Mersin.

Mimaroğlu, İ. (1999). *Müzik Tarihi* (6. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.

Özcan, Ceylan. (2008). *Oliver Stone’s World Trade Center as a Representation of the Collective Trauma of 9/11*. Edebiyat Fakültesi Dergisi. Journal of Faculty of Letters. Vol. 25 No 2. 205-221.

Özkırmı, Umut. (2008). *Milliyetçilik ve Türkiye-Avrupa birliği ilişkileri*, İstanbul: Tesev Yayınları.

Özkişi, Zeynep Gülçin. (2007). *20. Yüzyılda Opera; 20. Yüzyıl Modernizminin Operaya Etkileri Ve Modernist / Postmodernist Estetik Bağlamında Opera*, Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztürk, Okan Murat. (23-25 Eylül 2009). *Türkiye’de müzik olgusunun “müzik” olarak anlaşılmasında ve eğitim alanındaki önyargıların aşılmasında bütüncül yaklaşım gerekliliği üzerine tespit ve öneriler* (Bildiri). 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. Samsun.

Perin, Cevdet. (1987). *Atatürk Kültür Devrimi*. İstanbul: Anka Ofset.

Price, Curtis A. (1984). *Henry Purcell and the London stage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Refiğ, Gülper. (2012). *Özsoy Operası – Atatürk ve Saygun*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

- Rey, Cemâl Reşit (2007). *Cemâl Reşit Rey 'Orkestra' Yazıları*. (1. Baskı). (Editör: Panayot Abacı), İstanbul: Pencere Yayınları.
- Ringmar, Erik. (1998). *Nationalism: The Idiocy of Intimacy*. The British Journal of Sociology, Vol. 49, No. 4. 534-549.
- Sadoğlu, Hüseyin. (2009). *Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları*. http://www.obarsiv.com/pdf/huseyinsadoglu_nb.pdf. Erişim Tarihi: 12.04.2014.
- Sağlam, Atilla. (2009). *Türk Müsiki/Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.
- Say, Ahmet (2006). *Müzik Tarihi*. (6. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seaman, Gerald. (1961). *The National Element in Early Russian Opera, 1779-1800*. Music & Letters, Vol. 42, No. 3. 252-262.
- Shaw, Stanford. (1976). *History Of The Ottoman Empire And Modern Turkey, Volume I: Empire Of The Gazis: The Rise And Decline Of The Ottoman Empire, 1280-1808*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Anthony D. (1999). *Milli Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, Anthony D. (1999). *Myths And Memories Of The Nation*. Newyork: Oxford University Press.
- Smith, Anthony D. (2008). *The Cultural Foundations of Nations-Hierarchy, Covenant, and Republic*. Blackwell Publishing.
- Stokes, Martin. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (Çeviren: Hale Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, Martin. (2010). *The Republic of Love - Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Şen, Furkan. (2008). *Türk Siyasal Kültüründe Millet Algısı Ve Milliyetçilik*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dalı, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı.
- Şenel, Alâeddin. (1982). *İlkel Topluluktan Uygur Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Tekelioğlu, Orhan (1999). Türk Müsiki İnkılabının İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması. *Toplumbilim* (Müzik Özel Sayısı), 9, 15-23.

Tekelioğlu, Orhan. (2001). *Modernizing reforms and the Turkish music in the 1930s*. Turkish Studies, Vol:2, no:1. 93-108.

Tönnies, Ferdinand. (2001). *Community and Civil Society* (Editör: Jose Harris). Cambridge: Cambridge University Press.

Tunçay, Çađlar. (2009). *Atatürk Döneminde Müzik Alanında Yapılan Çalışmalar*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri Ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü. İzmir.

Turan, Namık Sinan ve Komşuoğlu, Ayşegül. (2007). *From Empire To The Republic: The Western Music Tradition And The Perception Of Opera*. International Journal of Turcologia. Vol. II. No 3. 5-29.

Tüter, Mustafa. (2009). *Amerika'daki Milliyetçilik: Amerikan Misyondan Beyaz Ulusalçılığa*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ulusoy, Ezgi. (2009). *Ulusalçılık: The Recent Resurgence Of Left Nationalism In Turkey* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya. (1976). *Millet ve Tarih Şuur*. İstanbul: Dergâh Yayınları

Woolf, Stuart. (1996). *Nationalism In Europe-1815 To The Present*. London: Routledge.

Yang, Hon-Lun. (2005). *The Making of a National Musical Icon: Xian Xinghai and His Yellow River Cantata*. (Editör: Annie J. Randall). *Music, Power, And Politics*. New York: Routledge, 87-111.

Yavuz, Hilmi. (1996). *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Boyut yayıncılık.

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Yıldız, Burcu. (2013). *Music Politics In The Process Of Founding Turkish Nationalism*. Scottish Journal of Arts. Sciences and Scientific Studies, Vol 11-1. 3-10.

Yöre, Seyit. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Görüş Ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*. Doktora tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

URL 1: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/208976/The-Five>

URL 2: <http://www.tdk.gov.tr>

EKLER

EK 1**Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Adlı Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesine Yönelik Araştırmada Kullanılan Sanatçı Görüşme Formu**

Tarih: **Saat (Başlangıç/Bitiş):** **Görüşmeci:** Hilmi Yazıcı

GİRİŞ

Merhaba, adım Hilmi Yazıcı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/Müzik Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisiyim. Çağdaş Türk bestecilerinden Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* operasının 'ulusalcılık' açısından incelenmesi üzerine bir araştırma yapıyorum. Bu anlamda eserin ne tür ulusal öğeler taşıdığını ve hangi boyutlarda ulusalcı bir eser olarak değerlendirilebileceğini anlamak için görüşlerinizi almak istiyorum. Katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyorum.

Görüşmemize geçmeden önce, görüşme sürecinde söyleyeceklerinizin tümünün gizli olduğunu ve görüşmede konuşulanları yalnızca benim ve araştırma içindeki bazı araştırmacıların bileceğini belirtmek isterim. Ne diğer öğretim elemanları ne de yöneticiler konuşulanları hiçbir şekilde duymayacak ve okumayacaklardır. Ayrıca araştırma sonucunu yazarken raporda isimleriniz kesinlikle yer almayacak, bunun yerine isimleriniz şifrelenecek ya da takma isimler kullanılacaktır.

Görüşmemize başlamadan önce sormak istediğiniz soru ya da belirtmek istediğiniz herhangi bir düşünceniz var mı?

Konuşmalarımızın kaydedilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz? Görüşme sonunda kalmasını istemediğiniz bazı bilgileri söylebiliriz.

Görüşmeye devam etmek istiyor musunuz?

Görüşmemizin yaklaşık bir saat süreceğini tahmin ediyorum. İzin verirseniz sorulara başlamak istiyorum.

SANATÇI GÖRÜŞME FORMU SORULARI

1. Türkiye’de ulusalcı çoksesli müzik hakkında düşünceleriniz nelerdir?
2. Rol almış olduğunuz *Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Düşünüyorsanız bunu sağlayan unsurlar sizce nelerdir?
3. *Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserinde rol aldınız mı? Ulusalcı müzik bağlamında düşünceleriniz nelerdir?

EK 2**Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu adlı Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesine Yönelik Araştırmada Kullanılan Orkestra Şefi Görüşme Formu**

Tarih: **Saat (Başlangıç/Bitiş):** **Görüşmeci:** Hilmi Yazıcı

GİRİŞ

Merhaba, adım Hilmi Yazıcı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/Müzik Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı'nda Öğretim Görevlisiyim. Çağdaş Türk bestecilerinden Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* operasının 'ulusalcılık' açısından incelenmesi üzerine bir araştırma yapıyorum. Bu anlamda eserin ne tür ulusal öğeler taşıdığını ve hangi boyutlarda ulusalcı bir eser olarak değerlendirilebileceğini anlamak için görüşlerinizi almak istiyorum. Katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyorum.

Görüşmemize geçmeden önce, görüşme sürecinde söyleyeceklerinizin tümünün gizli olduğunu ve görüşmede konuşulanları yalnızca benim ve araştırma içindeki bazı araştırmacıların bileceğini belirtmek isterim. Ne diğer öğretim elemanları ne de yöneticiler konuşulanları hiçbir şekilde duymayacak ve okumayacaklardır. Ayrıca araştırma sonucunu yazarken raporda isimleriniz kesinlikle yer almayacak, bunun yerine isimleriniz şifrelenecek ya da takma isimler kullanılacaktır.

Görüşmemize başlamadan önce sormak istediğiniz soru ya da belirtmek istediğiniz herhangi bir düşünceniz var mı?

Konuşmalarımızın kaydedilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz? Görüşme sonunda kalmasını istemediğiniz bazı bilgileri silebiliriz.

Görüşmeye devam etmek istiyor musunuz?

Görüşmemizin yaklaşık bir saat süreceğini tahmin ediyorum. İzin verirseniz sorulara başlamak istiyorum.

ORKESTRA ŞEFİ GÖRÜŞME FORMU SORULARI

1. Cumhuriyetin ilk yıllarından bugüne Türkiye’de çok sesli müziğın geldiği noktaya ilişkin görüşleriniz nelerdir? Yine bu çerçevede Türkiye’de ulusalcı çoksesli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?
2. Cumhuriyet’ten bugüne Türk bestecileri içinde Selman Ada’yı nasıl değerlendirirsiniz? Diğer bestecilerimiz ile kıyasladığınızda, Türkiye’de “ulusal” çok sesli müzik açısından Selman Ada hangi noktadadır?
3. *Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserini sahnelediniz mi? Sizce bu eserler müziksel, görsel ve metinsel açıdan ulusal denebilecek öğeler taşımakta mıdır? Bu eser/eserleri ulusalcılık/ulusal müzik açısından nasıl değerlendirirsiniz?
4. *Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? En basit anlamıyla bile olsa besteci Aşk-ı Memnu eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?

EK 3**Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Adlı Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesine Yönelik Araştırmada Kullanılan Koro Şefi Görüşme Formu**

Tarih: **Saat (Başlangıç/Bitiş):** **Görüşmeci:** Hilmi Yazıcı

GİRİŞ

Merhaba, adım Hilmi Yazıcı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/Müzik Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı'nda Öğretim Görevlisiyim. Çağdaş Türk bestecilerinden Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* operasının 'ulusalcılık' açısından incelenmesi üzerine bir araştırma yapıyorum. Bu anlamda eserin ne tür ulusal öğeler taşıdığını ve hangi boyutlarda ulusalcı bir eser olarak değerlendirilebileceğini anlamak için görüşlerinizi almak istiyorum. Katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyorum.

Görüşmemize geçmeden önce, görüşme sürecinde söyleyeceklerinizin tümünün gizli olduğunu ve görüşmede konuşulanları yalnızca benim ve araştırma içindeki bazı araştırmacıların bileceğini belirtmek isterim. Ne diğer öğretim elemanları ne de yöneticiler konuşulanları hiçbir şekilde duymayacak ve okumayacaklardır. Ayrıca araştırma sonucunu yazarken raporda isimleriniz kesinlikle yer almayacak, bunun yerine isimleriniz şifrelenecek ya da takma isimler kullanılacaktır.

Görüşmemize başlamadan önce sormak istediğiniz soru ya da belirtmek istediğiniz herhangi bir düşünceniz var mı?

Konuşmalarımızın kaydedilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz? Görüşme sonunda kalmasını istemediğiniz bazı bilgileri silebiliriz.

Görüşmeye devam etmek istiyor musunuz?

Görüşmemizin yaklaşık bir saat süreceğini tahmin ediyorum. İzin verirseniz sorulara başlamak istiyorum.

KORO ŞEFİ GÖRÜŞME FORMU SORULARI

1. Cumhuriyetin ilk yıllarından bugüne Türkiye’de çok sesli müziğin geldiği noktaya ilişkin görüşleriniz nelerdir? Yine bu çerçevede Türkiye’de ulusalcı çoksesli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?
2. Cumhuriyet’ten bugüne Türk bestecileri içinde Selman Ada’yı nasıl değerlendirirsiniz? Diğer bestecilerimiz ile kıyasladığınızda, Türkiye’de “ulusal” çok sesli müzik açısından Selman Ada hangi noktadadır?
3. *Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserini sahnelediniz mi? Sizce bu eserler müziksel, görsel ve metinsel açıdan ulusal denebilecek öğeler taşımakta mıdır? Bu eser/eserleri ulusalcılık/ulusal müzik açısından nasıl değerlendirirsiniz?
4. *Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? En basit anlamıyla bile olsa besteci Aşk-ı Memnu eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?

EK 4**Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Adlı Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesine Yönelik Araştırmada Kullanılan Rejisör Görüşme Formu**

Tarih: **Saat (Başlangıç/Bitiş):** **Görüşmeci:** Hilmi Yazıcı

GİRİŞ

Merhaba, adım Hilmi Yazıcı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/Müzik Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisiyim. Çağdaş Türk bestecilerinden Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* operasının 'ulusalcılık' açısından incelenmesi üzerine bir araştırma yapıyorum. Bu anlamda eserin ne tür ulusal öğeler taşıdığını ve hangi boyutlarda ulusalcı bir eser olarak değerlendirilebileceğini anlamak için görüşlerinizi almak istiyorum. Katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyorum.

Görüşmemize başlamadan önce sormak istediğiniz soru ya da belirtmek istediğiniz herhangi bir düşünceniz var mı?

Konuşmalarımızın kaydedilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz? Görüşme sonunda kalmasını istemediğiniz bazı bilgileri silebiliriz.

Görüşmeye devam etmek istiyor musunuz?

Görüşmemizin yaklaşık bir saat süreceğini tahmin ediyorum. İzin verirseniz sorulara başlamak istiyorum.

REJİSÖR GÖRÜŞME FORMU SORULARI

1. Cumhuriyetin ilk yıllarından bugüne Türkiye’de çok sesli müziğin geldiği noktaya ilişkin görüşleriniz nelerdir? Yine bu çerçevede Türkiye’de ulusalcı çoksesli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?
2. Cumhuriyet’ten bugüne Türk bestecileri içinde Selman Ada’yı nasıl değerlendirirsiniz? Diğer bestecilerimiz ile kıyasladığımızda, Türkiye’de “ulusal” çok sesli müzik açısından Selman Ada hangi noktadadır?
3. *Aşk-ı Memnu* operasından önce başka bir Türk bestecinin eserini sahnelediniz mi? Sizce bu eserler müziksel, görsel ve metinsel açıdan ulusal denebilecek öğeler taşımakta mıdır? Bu eser/eserleri ulusalcılık/ulusal müzik açısından nasıl değerlendirirsiniz?
4. *Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? En basit anlamıyla bile olsa besteci Aşk-ı Memnu eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?
5. *Aşk-ı Memnu* operasını sahneleme sürecinde esere sizin yaklaşımınız nasıldı? “Ulusal” diyebileceğiniz herhangi bir unsuru sahneye taşımak ya da eserde ki bu tür öğeleri ön plana çıkarmak gibi bir düşünceniz oldu mu?

EK 5**Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Adlı Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesine Yönelik Araştırmada Kullanılan Libretist Görüşme Formu**

Tarih: **Saat (Başlangıç/Bitiş):** **Görüşmeci:** Hilmi Yazıcı

GİRİŞ

Merhaba, adım Hilmi Yazıcı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/Müzik Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı'nda Öğretim Görevlisiyim. Çağdaş Türk bestecilerinden Selman Ada'nın *Aşk-ı Memnu* operasının 'ulusalcılık' açısından incelenmesi üzerine bir araştırma yapıyorum. Bu anlamda eserin ne tür ulusal öğeler taşıdığını ve hangi boyutlarda ulusalcı bir eser olarak değerlendirilebileceğini anlamak için görüşlerinizi almak istiyorum. Katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyorum.

Görüşmemize başlamadan önce sormak istediğiniz soru ya da belirtmek istediğiniz herhangi bir düşünceniz var mı?

Konuşmalarımızın kaydedilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz? Görüşme sonunda kalmasını istemediğiniz bazı bilgileri silebiliriz.

Görüşmeye devam etmek istiyor musunuz?

Görüşmemizin yaklaşık bir saat süreceğini tahmin ediyorum. İzin verirseniz sorulara başlamak istiyorum.

LİBRETTİST GÖRÜŞME FORMU SORULARI

1. Eserin hazırlanış sürecinde, libretto hazırlığında yaklaşımınız nasıl idi? Ulusal temelde bir iş çıkartmak, ulusal malzemeleri kullanmak gibi bir düşünceniz oldu mu?
2. Selman Ada'nın müziği ile ilgili tercihlerini biliyorsunuz. Bilinçli bir tercih midir yazdığı müzik? Fransa'da yaşamış orada eğitim almış birisi olarak bu durumdan bir besteci olarak etkilenmiş midir?
3. *Aşk-ı Memnu* operasının ulusalcı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?

EK 6**Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Adlı Operasının Ulusalcılık Açısından İncelenmesine Yönelik Araştırmada Kullanılan Besteci Görüşme Formu**

Tarih: **Saat (Başlangıç/Bitiş):** **Görüşmeci:** Hilmi Yazıcı

GİRİŞ

Merhaba, adım Hilmi Yazıcı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/Müzik Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisiyim. *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinizin 'ulusalcılık' açısından incelenmesi üzerine bir araştırma yapıyorum. Bu anlamda eserin ne tür ulusal öğeler taşıdığını ve hangi boyutlarda ulusalcı bir eser olarak değerlendirilebileceğini anlamak için görüşlerinizi almak istiyorum. Katkılarınız için şimdiden teşekkür ediyorum.

Görüşmemize başlamadan önce sormak istediğiniz soru ya da belirtmek istediğiniz herhangi bir düşünceniz var mı?

Konuşmalarımızın kaydedilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz? Görüşme sonunda kalmasını istemediğiniz bazı bilgileri silebiliriz.

Görüşmeye devam etmek istiyor musunuz?

Görüşmemizin yaklaşık bir saat süreceğini tahmin ediyorum. İzin verirseniz sorulara başlamak istiyorum.

BESTECİ GÖRÜŞME FORMU SORULARI

1. Türkiye’de ulusalcı çoksesli müzik hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?
2. Eserlerinizde ulusal müzik malzemeleri kullanıyor musunuz? Kullanıyorsanız bu malzemeler nelerdir?
3. Opera bestelerken konunun ulusal olup olmaması konusunda seçici misiniz? Yine bu doğrultuda eserleriniz için Libretto konusunu siz mi belirliyorsunuz veya önceden yazılmış librettoları mı besteliyorsunuz?
4. Çağdaş müzikte birçok akım ve teknik olmasına rağmen dünyada ve Türkiye’de halen ulusalcı müzik ve operalar bestelenmekte midir?
5. *Aşk-ı Memnu* eserinizde müzik, metin ve görsel açıdan ulusal malzemeler var mıdır, nelerdir?
6. Fransa’da eğitim görmeniz ve yaşamınız ulusalcılık açısından besteciliğinize etki etmiş midir?



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Adı Soyadı:	Hilmi Yazıcı	İmza:	
Doğum Yeri:	Ankara		
Doğum Tarihi:	12.10.1981		
Medeni Durumu:	Evli		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Atatürk ilkokulu		Afyon	1987 - 1992
Ortaöğretim	Şemsettin Karahisari Ortaokulu		Afyon	1992 - 1995
Lise	Afyon Lisesi			1995 - 1998
Lisans	S. Ü. Devlet Konservatuvarı	Opera	Konya	2001 - 2006
Yüksek Lisans	S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü	Müzik/Şan	Konya	2006 - 2009

Becerileri:	
İlgi Alanları:	
İş Deneyimi:	Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat dalı
Aldığı Ödüller:	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	
Tel:	0 555 458 39 14
Adres	Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Selçuklu/Konya