

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

AHMED ADNAN SAYGUN’UN ÇOKSESİLİ
MÜZİKTE/TÜRK ÇOKSESİLİ MÜZİĞİ’NDE
ULUSALCILIK GÖRÜŞ VE YÖNLERİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Seyit YÖRE

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK

KONYA-2010



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

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.

Seyit YÖRE



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



DOKTORA TEZİ KABUL FORMU

Seyit YÖRE tarafından hazırlanan “Ahmed Adnan Saygun’un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği’nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışma 29/01/2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK
Prof. Dr. Ömer ÜRE
Yrd. Doç. Dr. Nurtuğ BARIŞERİ
Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL
Yrd. Doç. Dr. Özer KUTLUK

Başkan
Üye
Üye
Üye
Üye

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Ahmed Adnan Saygun, besteci, eğitimci ve etnomüzikolog olarak yaptığı çalışmalarıyla Türk müzik kültürüne ulusal ve uluslararası boyutlarda katkılarda bulunmuştur. O'nunla ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında, bunların çoğunlukla O'nun bestelerinin analizine ve değerlendirilmesine dayandığı görülür. Ancak, Saygun'un bir araştırmacı ve düşünce adamı yönü de vardır. O'nun küçük yaşlarından itibaren müziği araştırarak öğrendiği ve zamanla kendisine bir düşüncel perspektif çizdiği ve bu perspektifin hayatındaki birçok durumdan yola çıkarak ulusalcı bir ideoloji içinde yer aldığı, bu ideolojisini de içselleştirdiği görülür. Saygun, içselleştirdiği ulusalcılık düşüncelerini sadece eserlerine yansıtmamış, bunları bazen açıkça bazen de betimleyerek dile getirmiştir. Saygun'la ilgili bibliyografya incelendiğinde, Türk çoksesli müziği bestecileri arasında en çok O'nun üzerine çalışma yapılmasına rağmen, Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık düşünceleri üzerine bütünsel bir çalışma olmadığı görülmüş, bu da konuyla ilgili bir bilimsel çalışmanın gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu gereklilikten yola çıkılarak, bu doktora tezinde Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'ndeki ulusalcılık görüş ve yönleri ortaya çıkarılarak, müzikoloji disiplini içinde bir bilimsel perspektifte değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Doktora çalışmalarımın başlangıcından bu tezin bitimine kadarki süreçte desteklerinden dolayı danışmanım Sayın Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK'a, görüşleriyle yönlendiren tez izleme kurulu üyeleri Sayın Prof. Dr. Ömer ÜRE ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Nurtuğ BARIŞERİ'ye, araştırma yöntemi konusundaki destekleri ve dostluğu için Sayın Yrd. Doç. Dr. Şahin KESİCİ'ye, kaynak paylaşımı, eleştirileri ve dostluğu için Sayın Prof. Dr. Feza TANSUĞ'a, üniversite hayatım boyunca destekleyen ve yönlendiren öğretmenlerim Sayın Prof. Ertuğrul BAYRATARKATAL ve Prof. İlhan BARAN'a, tezlerini paylaşan arkadaşlarıma, önerileriyle destekleyen dostlarım Nart Bedin ATALAY ve Zafer KURTASLAN'a ve aileme teşekkür eder ve bu çalışmanın daha sonra yapılabilecek çalışmalara örnek olması ve müzikbilim ve müzik eğitimi alanına katkıda bulunmasını dilerim.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Seyit YÖRE	Numarası: 074117011002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Öğretmenliği	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin Adı		Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi	

ÖZET

Bu araştırma, müzikolojik bağlamda, ulusalcılık kavramının müzikle olan tarihsel ve kültürel ilişkisinin bir sanatçı bireyin görüşlerine ve çalışmalarına yansımalarının Saygun örneğinde değerlendirilmesinden oluşur. Araştırmada, ulusalcılık kavramı ve bu kavramın Avrupa ve Türkiye'deki çoksesli müzikle ilişkisi kuramsal olarak tanımlanmış, ulusalcılık ideolojisinin ve çoksesli müzikte ulusalcılığın Saygun'un düşüncelerine, çalışmalarına ve diğer yönlerine yansımaları değerlendirilmiştir.

Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılığı nasıl ifade ettiği ve tüm çalışmalarına yansıtıp yansıtmadığı, müzikte ulusalcılığı hangi kodlarla ifade ettiği, çoksesli müzikte ulusalcılık görüşlerinin Avrupa'daki ve Türkiye'deki ulusalcılık ideolojiyle ilişkisi ve siyasi yönü ve Saygun'un görüşleri ve çalışmaları hakkındaki görüşler belirlenerek değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Ortaya çıkan bulguların probleme, alt problemlere cevap verdiği ve sayıltılarla örtüştüğü görülmüş. Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılık görüş ve yönlerinin bilinçsel ve bilinçdışı olarak ikiye ayrıldığı, temelde ideolojik bir ulusalcı olduğu, ulusalcılık görüşlerinin belirli kavramlarla kodlandığı ve çeşitli yönleri olduğu, ancak kendi ideolojisine uymayan teknikleri yok saymasının eleştirilecek yönü olduğu ve görüşleriyle eserlerinin zaman zaman uyuşmadığı belirlenmiştir.



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Seyit YÖRE	Numarası: 074117011002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Öğretmenliği	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin İngilizce Adı		Evaluation of Ahmed Adnan Saygun's Nationalism Ideas and Directions on Polyphonic Music/Turkish Polyphonic Music	

SUMMARY

This musicological study comprises the evaluation of the relation between the concept of nationalism and music, under the framework of historical and cultural processes, by its reflection to a composer's ideas and works. In this study, the theoretical framework is set by exposing the effects of the concept of nationalism on the polyphonic music in Europe and Turkey; then the effects of the nationalistic ideology and nationalism in polyphonic music on the ideas, works and other aspects of Saygun is evaluated.

These problems was researched how Saygun expressed the concept of nationalism in polyphonic music/ Turkish polyphonic music; whether or not he reflected the concept of nationalism on all of his works; What were the codes that he used to express this ideas. In addition, the relation between his nationalism ideas to the nationalistic ideology of Europe and Turkey, his political ideas, and other's opinion on his ideas and his works were investigated.

It is shown that findings explain the problems, the sub-problems, as well as they vindicate the hypotheses. His nationalistic ideas and directions in polyphonic music/Turkish polyphonic music is divided into two substances as conscious and subconscious: He was an ideological nationalist, his nationalism ideas are encoded by the concepts, his rejection of contemporary musical techniques is criticized, and it is also shown that not all of his works correspond to his nationalism ideals.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	ii
Tez Kabul Formu	iii
Önsöz ve Teşekkür.....	iv
Özet.....	v
Summary	vi
İçindekiler	vii
Kısaltmalar ve Simgeler.....	x
Örnek Notalar Listesi.....	xi
BÖLÜM 1-GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	6
1.2. Amaç.....	7
1.3. Önem.....	7
1.4. Varsayımlar (Sayıltılar)	8
1.5. Sınırlılıklar	8
1.6. Tanımlar.....	8
BÖLÜM 2-ULUSALCILIK, AVRUPA’DA VE TÜRKİYE’DE ULUSALCILIK VE ÇOKSESİLİ MÜZİK	15
2.1. Ulusalcılık.....	15
2.2. Avrupa’da Ulusalcılık ve Ulusal Çoksesli Müzik	20
2.3. Türkiye’de Ulusalcılık ve Ulusal Çoksesli Müzik.....	25
2.3.1. Türkiye’de Ulusal Çoksesli Müzik Yaratımında Atatürk ve Gökalp’in Görüşleri	28
2.3.2. Çoksesli Müziğin Türkiye’deki Eğitsel/Kurumsal Süreci	33
2.2.3. Ulusal Çoksesli Müzik Yaratma Süreci ve Türk Mûsıkî İnkılâbı/Devrimi	38
2.3.4. İlk Ulusal Çoksesli Müzik/Türk Çoksesli Müziği Bestecileri	44
BÖLÜM 3-İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	45
BÖLÜM 4-YÖNTEM.....	48
4.1. Araştırma Modeli	48
4.2. Evren ve Örneklem	49

4.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Değerlendirilmesi	49
4.4. Geçerlik ve Güvenirlik.....	50
BÖLÜM 5-BULGULAR VE YORUMLAR.....	50
5.1. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılığa ve Bunun Gereklerine İlişkin Temel Görüşleri	51
5.2. Saygun'un Çoksesli Müzik/Türk Çoksesli Müziği Eğitimine İlişkin Görüşlerinde Ulusalcılık Özellikleri	52
5.3. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüşlerinin Kodları ve Bu Kodların Anlamları	53
5.4. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Bağlamında Eserlerinde Kullandığı Müziksel Malzemeler	61
5.5. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Bağlamında Eserlerinde Kullandığı Müziksel Malzemelere İlişkin Görüşleri...	66
5.6. Saygun'un Bestecilik Dışındaki Çalışmalarında Ulusalcılık Yönleri	67
5.7. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılığa İlişkin Görüş ve Yönlerinin Oluşmasındaki Durumlar	68
5.8. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüşlerinin Siyasi Yönü.....	72
5.9. Saygun'un Çoksesli Müzikte Ulusalcı Olmayan Bestecilere Karşı Eleştirileri	73
5.10. Saygun'un Çoksesli Müzikte Ulusalcılık Görüşlerinin Avrupa ve Türkiye'deki Ulusal Müzik İdeolojisi İle İlişkisi	74
5.11. Saygun'un Eserleri, Ulusalcı Müzik Görüş ve Yönleri Hakkındaki Görüşler	75
BÖLÜM 6-SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	77
6.1. Sonuçlar	77
6.2. Tartışma	81
6.3. Öneriler	83
KAYNAKÇA.....	85
EKLER.....	96
Ek 1. Ahmed Adnan Saygun'un Özgeçmişi	97
Ek 2. Uluslararası Ahmed Adnan Saygun Bibliyografyası	99

Ek 3. Uluslararası Ahmed Adnan Saygun Diskografyası.....	119
Özgeçmiş	129

KISALTMALAR VE SİMGELER

ADK: Ankara Devlet Konservatuvarı.

Bkz.: Bakınız.

Çoğ.: Çoğul.

MMM: Mûsıkî Muallim Mektebi.

t.y.: Tarih yok.

vb.: Ve benzeri.

ÖRNEK NOTALAR LİSTESİ

Örnek Nota 1.....	61
Örnek Nota 2.....	62
Örnek Nota 3.....	62
Örnek Nota 4.....	63
Örnek Nota 5.....	63
Örnek Nota 6.....	63

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Osmanlı'nın son dönemlerinde doğup, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundaki yenilik hareketlerinin içinde yaşamış ve doğrudan katkıda bulunmuş kişilerden biri de besteci, eğitimci ve etnomüzikolog Ahmed Adnan Saygun'dur.

Saygun hayatındaki olaylardan, aldığı eğitimlerden ve ileriki yıllarda tanışacağı Atatürk'ten ve dönemin siyasi ideolojisinden de etkilenecek kendi ideolojisini oluşturmuş ve tüm çalışmalarını da bu doğrultuda yürütmüştür. O'nun ulusalcı bir temele dayanan ideolojisi, geçmişin inkâr edilmeden geleceğe gidilmesine, yapılan her çalışmada geçmişten yararlanılmasına, çoksesli müzikte ise öz kaynak olan halk kültürü ve müziğinden yararlanılmasına ve yapılan her işin samimiyetle içselleştirilmesine dayanır. Bu bağlamda, O'nun ideolojisinin yansımaları şöyle ortaya çıkar:

‘Saygun’un sanatsal kariyeri ile düşünsel [ideolojik] etkinliği uluslaşma, modernleşme, Atatürkçülük, resmî ideoloji, devletin kültür politikaları vb. toplumsal güç ve/veya fikirsel itkilerden bağımsız düşünülemez. Nitekim, Saygun’un Türk geleneksel kültürünün unsurlarından da faydalanan bestecilik üslûbu, bu geleneğin yoğun bir çaba sonucunda yakından tanınmasını da zorunlu kılar. Benzer bir şekilde erken Cumhuriyet Türkiye’sindeki [1923-1950] birçok düşünsel hareket de, modernleşme ve kalkınma yanında, Türk kimliğinin araştırılıp tanınmasına ayrıcalıklı bir konum olmuştur” (Aydın, 2004: 21).

“Çocukluğu ve ilk gençliği savaş, işgal ve kurtuluş yıllarının İzmir’inde geçen, o yılların yılgınlıkları ve coşkuları içinde çırpınan, Cumhuriyet Türkiye’sinin ilk öğretmenleri arasına katılan, 1928’de devletçe Paris’e gönderilen, Avrupa’nın bu sanat merkezinde o çağın tanınmış öğretmenlerinden müzik kuramı ve bestecilik öğrenen, yurda döndüğü 1931 yılından bugünlere [1990] kadar [...] bir çaba ve inançla, Atatürk’ün başlattığı ulusal müzik sanatımızdaki çağdaşlaşma hareketinin ilk yaratıcı ve uygulayıcıları arasına giren Saygun giderek çağdaş-evrensel Türk sanat müziğinin simgesi ve odak noktası [...] olmuştur. Paris’te öğrenimdeyken bestelediği ilk eserinden [Op. 1 Divertimento] [...] müzik sanatının hemen her türünde operadan

destana, senfoniden konçertoya, oda müziğine ses ve koro eserlerinden okul şarkılarına, marşlara kadar uzanan çeşitlilikte eserler bestelemiştir” (Okyay, 1991: 15-16).

Saygun’un ilk eseri ve Türk müzik devrimi’nin de ilk eserlerinden biri olan *Op. 1 Divertimento*, 1931’de Paris’teki bir yarışmada ödül kazanmış, Varşova ve Paris’te seslendirilerek, (Cemal Reşid Rey’in iki eserinden sonra) yurt dışında seslendirilen üçüncü Türk eseri olmuştur.

“Fransızların *Divertimento*’yla ilgilenmeleri Saygun’a göre, eserinin, doğrudan öykünmediği geleneksel Türk müziklerine ilişkin çeşitli öğelere sahip olmasıyla ilgilidir. [...] Henüz üslûpsal bir arayış içerisinde olduğunu düşünebileceğimiz Saygun, bu ilk ve önemli deneyiminin sonuçlarını, ileride daha kesin bir bestecilik anlayışına dönüştürecekti. 1930’lu yıllar boyunca hem çeşitli halk türkülerinin ezgilerini hem de kendi tematik fikirlerini kullandığı kompozisyonlar yaptı” (Aydın, 2004: 32).

Besteci, 1946 yılında seslendirilen *Op. 26 Yunus Emre Oratoryosu* ile ulusal ve uluslararası düzeyde daha geniş bir yer edinmiştir. *Yunus Emre Oratoryosu*, yurt içinde ve dışında en çok seslendirilen Türk oratoryosu olarak öne çıkmaktadır. “*Yunus Emre Oratoryosu* ile Saygun’un ilk bestecilik dönemi son bulur. [...] 1947’de bestelediği *Op. 27 Birinci Yaylı Çalgılar Kuarteti*’yle başlayan ikinci bestecilik dönemi ise, Türk Halk Müziği’yle beraber Türk Klasik [Sanat] Müziği’nden gelen unsurların da kullanılması ve gittikçe yoğunlaşan bir kontrapuntik bir örgüyle belirginleşir. [...] 1957’de yazdığı *Op. 35 İkinci Yaylı Çalgılar Kuarteti*’yle ise Saygun daha evrimleşmiş bir anlatıma yöneldi. Bu eseriyle başlayan süreci, Saygun’un üçüncü ve son bestecilik dönemi olarak değerlendirmek mümkündür” (Aydın, 2004: 49-51).

Saygun’un yukarıda bahsedilen müzik tekniği açısından yaratıcılık dönemlerinin dışında, hayatındaki birçok durumu ve çalışmalarını etkilemiş olan beş ayrı dönemden bahsedilebilir: Saygun, Osmanlı, Paris, Atatürk dönemindeki Cumhuriyet, Atatürk sonrasındaki Cumhuriyet, Türkiye’nin popüler kültüre geçişi gibi beş ayrı dönemde yaşamış ve bu dönemlerdeki değişimler içinde tüm çalışmalarını yapmıştır. Tüm bu değişik dönemlere rağmen, Saygun’un 1930’lu yıllarda ilk defa sözetmeye başladığı ulusalcılık ideolojisini –her ne kadar üçüncü

dönem eserlerine çok yansıtmasa da- ölene kadar koruduğu yazdıklarından ve söylemlerinden anlaşılmaktadır.

Saygun, yukarıda belirtildiği gibi bir besteci olarak çok çeşitli formlarda ve fazla sayıda eser üretmişken, daha öncesinde kendisi de öğrenmek amaçlı müzik kuramsal çalışmalara başlamış, böylece araştırmacı yönü de ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, E. F. Richter'in Fransızca kitabından 1923 yılında çevirdiği *Armoni ve Kontrapunkt* ilk çalışmasıdır. Bu çalışma dışında 1924-1941 yılları arasında çevirdiği altı çalışma daha bulunmaktadır. Saygun'un, düşüncelerini ve yaptığı müziksel çalışmalarını 1934'ten itibaren çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı görülür. Saygun'un sanat, müzik ve özellikle çoksesli müzik konularındaki ulusalcı düşüncelerini, felsefi/betimsel olarak ortaya koyduğu esas çalışması, 1943'te Ulus Gazetesi'nde yayımladığı yazılardan derleyip 1945'te yayımladığı *Yalan (Sanat Konuşmaları)* adlı kitabıdır.

Müziğine yansıttığı Anadolu ve Türk halk kültürü ve müziği ile ilgili etnomüzikolojik çalışmalarına da yine 1930'lu yıllardan itibaren başladığı görülür (Bkz. Ek 2.). "İşte Saygun, bu halk verilerini, besteciliğin yanında, '*insanı ve toplumu tanımak*' için de kullanmak gerektiğini, yâni bugünkü çağdaş etnomüzikolojinin geldiği noktayı daha o yıllarda (1930'lu yıllar) işaret etmişti" (Duygulu, 2004: 73).

"Saygun, yazılarında ve konuşmalarında 'gelenek, milliyet ve müzik' gibi [...] kavramlara öncelik verir, çağdaş bir düşünceyle bu kavramlara nasıl yaklaşılması gerektiği konusuna önemle eğilirdi" (Çalgan, 1991: 20).

Saygun, "Yurdun İstanbul dışındaki geniş topluluğuna yabancı olan tek sesli geleneksel müzik yerine çoksesli çağdaş bir Türk müziğinin, bütün millete benimsetilebilmesi için önce halk şarkılarımızdaki yapısal karakterin saptanması gerektiği düşüncesiyle" (Bilgen, 1991: 38), Anadolu'da halk müziği araştırmaları ve derlemeleri yapmıştır. Saygun'un en büyük isteği, "[...] çoksesli Türk müziğinin, tıpkı Çek, İtalyan, Alman, Fransız, İsveç ve Norveç gibi millî müzikleri gibi yaratılıp topluma benimsetilmesi idi. [...] İşte çoksesli müziği halka tanıtmak anlayışı genellikle paylaşıldığı içindir ki, Saygun da çağdaş bir Türk bestecisi olarak yapıtlarında Türk halk [müziği] temalarına, onların ritmik özelliklerine geniş yer vermiş"tir (Bilgen, 1991: 40-41).

“Saygun’un halk kültürüne yakınlığı çocukluk ve ilk gençlik çağlarına uzanır. ‘*Halk kültürünün üzerine bina edilecek bir ulusal kültür ve bunun evrensel açılımı*’ fikri, onu dâimâ heyecanlandırmıştır. Okuduğu okul (İttihat Terakkî Mektebi) ile aile çevresi bu fikirlerin gelişmesinde etkin rol oynamıştır. Halk kültürü ürünlerine ve bilhassa halk müziğine sempatik bakma, dönemin düşünce ortamında da kabul gören bir eğilimdir. 1928 yılında Paris’e gittiğinde hocalarının da bu yönde düşünen insanlar olduğunu gören Saygun, artık çağdaş dünyada da benimsenen bu fikirleri iyice içselleştirecek, yurda döndüğünde (1931) bu alandaki görüşlerini çeşitli biçimlerde dile getirecektir. Bu görüşlerin bilimsel temelini ise, ‘*her ulusun kendi değerlerine sahip çıkması*’ fikrinden hareket eden *Folklor* disiplinine bağlayacaktır” (Duygulu, 2004: 71).

Saygun, ölümünden birkaç ay önce, 10 Kasım 1990 Atatürk’ü anma töreninde kendi dönemindeki müzikle ilgili gidişatı eleştirip, kendi müzik anlayışını yansıtarak şöyle demiştir: *Kültürün millî oluşunu sağlayan unsurlar nelerdir? Gelenekler, görenekler, âdetlerimiz mi? Güzel sanatlarda ortaya konan eserlerimiz mi? Türküler, ağıtlar, deyişler, destanlarımız mı? Elbette bütün bunlar ve daha başkaları. Ve asıl bütün bunların meydana getirdiği sentez...* (Tanç, 1991: 50). Bu görüş, O’nun her zamanki ideolojisini yansıtan ulusal kültür öğelerinin birleşiminden oluşan bir modern sentez yaklaşımıdır.

Bu örnekler, Saygun’un Anadolu halkıyla ve onun yarattığı müzikle bütünleştiğini gösterir. Nitekim besteci, Ergican Saydam’ın Ankara Filarmoni Dergisi [1973, Sayı 86] için kendisiyle yaptığı bir konuşmada, halkın ruhunu anlamak ve onu yansıtmak amacıyla, Anadolu’yu sürekli dolaştığını, köylerde yaşadığını, böylece halk müziğimizi ayrıntılarıyla incelediğini söyler; ‘*Halkın ruhuna nüfuz edebilmek için, onun psikolojisini anlamam için ve dolayısıyla kendimi anlayabilmem için, kendi problemlerimi anlayabilmem için, insanı, köyümüzü, Anadolu’yu anlamam lazım geldiği kanaatine vardım ve devamlı dolaştım, köylerde yaşadım. Bu beni modal çalışmaya götürdü ve benim yazılarımın temelinde [...] inşa unsuru işte budur. Yani Anadolu...* (Aktaran: Kütahyalı, 1987: 12-13; Kütahyalı, 2004: 100).

“Doğu-Batı sentezinin en güçlü örneklerini vererek evrenselleşen Saygun [...] bu üretkenliğini Ege Üniversitesi’nce 7-8 Aralık 1987 tarihinde düzenlenen Ahmed

Adnan Saygun Semineri'nde [...] şöyle dile getiriyordu": *Ben sadece çalıştım, başka bir şey yapmadım. Her çalışan gibi, ben de çalıştığım nisbette başarılı oldum. Daha çok çalışsaydım belki daha çok başarılı olurdum, bilmiyorum. Bu kadar yapabildim. Üstelik, bomboş bir sahaydı memleketimiz, her şey Atatürk yolunda olsun, ilim yolunda olsun istedim. Bir kişi bir yere kadar yapabilir. Ama benden sonraki kuşakların, genç kuşakların yapacakları çok işler var. Onlar, bizlerden bu işi daha ileriye götürecekler, her sahada daha ileriye gidecekler...* (Aktaran: Çalgan, 1991: 32).

Saygun'un yaratıcılığına ilişkin düşüncelerini bilinçaltında¹ tinsel olarak içselleştirdiği görülür ve bu da O'nun bestecilik yaşamını belirleyen bir özelliktir: "Öğretmeni Amédée Gastoué'nin Gregoryen ezgilerinin Yunan kökenli değil, Doğu kökenli olduğunu savunuşu, Saygun üzerinde büyük bir etki uyandırmış, gözlerinin önünde çocukluğunda dinlediği Yunus Emre ve Mevlevî ilâhileri canlanmıştır. Günün birinde ruhunun derinliklerinde çakan bir şimşek gibi beliriveren ışık dolu bir güç, O'nu *Fatiha* sûresini dört sesli bir motet olarak bestelemeye yönlendirir. Bu karşı konulmaz tinsel güç, Bergson'un² deyişiyle *intuition*³ (sezgi), Saygun'u ölene dek peşinden sürükleyecek, bestecilik yaşamına yön ve renk verecek ve 1942 yılında büyük bir ürünle, *Yunus Emre Oratoryosu*'yla taçlandırılacaktır" (Yıldız, 2007: 46).

"Saygun'un kişiliğinde sanatçı, bilgin ve filozof özellikleri birlik içinde kaynaşmıştır. O, aynı zamanda hem büyük bir kompozitor, hem önemli bir etnomüzikolog, hem de derin bir düşündürdür. Yarattığı bütün kompozisyonlarda [ve diğer çalışmalarında] bu üç özellik birbirine kopuksuz ve organik örgülerle bağlıdır. Kimliğindeki üçlü birlik, günümüzde çok ender rastlanan bir durum olduğu için Saygun'un felsefesi 'modern' denilen çağın hiçbir düşünce kalıbı ve hiçbir katı doktrini içine sokulamaz. O, ancak 'yaşam', 'insan' ve 'sanat' kavramları

¹ Bilinçaltı veya bilinçdışı kavramları, psikanalitik alanda Freud'un *topografik kuramına* göre, 'bireyin kendi çabası olmadan bilince çağrılanmayan, farkına varılamayan saklı bir ruhsal bölme' olarak tanımlanır. Bkz. S. Freud (1999). Jung'a (2001: 94) göre, "Bilinçaltı, bilincin döl yatağıdır; bilinç burada yenilenmiş bileşim olanaklarını elde eder". Bilinçaltı, anılar, öznel katkılar, coşkun etkiler ve ataklar gibi karanlık/tanımlanamayan unsurlardan oluşur (2001: 104-105).

² Henri-Louis Bergson (1859-1941), insani ve tinsel değerlerin önemini vurgulayan Fransız filozoftur.

³ Bergson (1959: 34) seziyi (sezgiyi), bilinç, temas ve mekandaşıktan ibaret bilgi olarak tanımlarken, Jung (2001: 95) da, sezgiyi bilinci oluşturan unsurlardan biri olarak sayar (2001: 80; 104), ancak, sezgiyi "bilinçaltına dönük bir algılama" olarak tanımlar ve sezginin anlaşılabilir [metafizik] bir durum olduğunu söyler.

bütünselliği ve tarihsel gelişim süreçleri içinde ele alınınca anlaşılabilir” (Yıldız, 2007: 89).

Saygun’la ilgili yukarıda yer alan tüm söylemler ve çalışmalarına dâir diğer görüşler, Saygun’un ulusalcı yaklaşımlarını ve bunun alt yapısındaki felsefeyi bir ölçüde ortaya koymaktadır. Cumhuriyet’in ilk kuşak bestecileri arasında farklı bir yeri olmasında bu yaklaşımlar önemlidir. O, sadece eserleriyle değil, söylemleriyle de ön plana çıkmıştır. Türk Beşleri grubu içinde nitelenen Ahmed Adnan Saygun, gerek etnomüzikolog gerek öğretmen ve gerekse besteci olarak özellikle ulusalcılık ideolojisi ile ön planda Türk çoksesli müziğinde bir simge olmuştur. Ancak, Saygun’un ulusalcılık anlayışı sadece Türkiye’deki çoksesli müziği değil, aynı zamanda dünyadaki çoksesli müzik çerçevesini kapsar.

Saygun bibliyografyası incelendiğinde (Bkz. Ek 2), kendi çalışmaları hariç, kendisi ve eserleri hakkında en fazla çalışma yapılan Türk besteci olması da Saygun’un Türk çoksesli müziği’nde bir simge ve döneminin kültür ideolojisi içinde siyasî bir figür olduğunu gösterir.

Saygun üzerine yapılmış olan çalışmalar çoğunlukla onun eserlerinin analizine yönelik olmuş, ancak düşünceleri üzerine pek çalışma yapılmamıştır. Bu durum, Saygun’un düşüncelerinin ve çalışmalarının irdelenmesi bağlamında bilimsel bir çalışmanın gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, bu araştırma, ulusalcılık kavramından yola çıkılarak Ahmed Adnan Saygun’un genelde çoksesli müziğe, özelde ise Türk çoksesli müziği’ne ilişkin ulusalcılık görüş ve yönlerinin müzikolojik bağlamda ortaya konulup, bütünsel olarak değerlendirilmesine ilişkindir.

Bu bağlamda, ilk olarak aşağıda araştırma çerçevesi sunulmuştur:

1.1. Problem

Ahmed Adnan Saygun’un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği’nde ulusalcılık görüş ve yönlerinin genelden özele bütüncül bir çerçevede belirlenmesidir. Bu bağlamda, aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Saygun’un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği’nde ulusalcılığa ve bunun gereklerine ilişkin temel görüşleri nelerdir?

2. Saygun’un çoksesli müzik eğitime ilişkin görüşlerinde ulusalcılık özellikleri nelerdir?

3.Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılık görüşlerinin kodları ve bu kodların anlamları nelerdir?

4. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık bağlamında eserlerinde kullandığı müziksel malzemeler nelerdir?

5. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık bağlamında eserlerinde kullandığı müziksel malzemelere ilişkin görüşleri nelerdir?

6. Saygun'un bestecilik dışındaki çalışmalarında ulusalcılık yönleri görülmekte midir?

7. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılığa ilişkin görüşlerinin ve yönlerinin oluşmasındaki durumlar nelerdir?

8. Saygun'un çoksesli müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde ulusalcı görüşlerinin siyasi yönü var mıdır?

9. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcı olmayan bestecilere karşı eleştirileri nelerdir?

10. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık görüşlerinin Avrupa ve Türkiye'deki ulusal müzik ideolojisi ile ilişkisi var mıdır?

11. Saygun'un eserleri, ulusalcı müzik görüşleri ve yönleri hakkındaki görüşler nelerdir?

1.2. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı; Ahmed Adnan Saygun'un genelde çoksesli müziğe, özelde ise Türk Çoksesli Müziği'ne ilişkin ulusalcılık görüş ve yönleri hakkında veriler elde edilmesi ve bu verilerle Türk müzik eğitime ve müzikbilim alanına katkıda bulunulmasıdır.

1.3. Önem

Müziksel çalışmalar, diğer bilim dallarının tersine, genelde tüm müzik alanını kapsamaktadır. Bu özellik de, müziğin akademik çerçevesinde bulunan müzik eğitimi/öğretimi, müzikbilim gibi alanlarda eğitim alan ve eğitim veren herkesi ve her şeyi kapsar. Müzik alanındaki herhangi bir problemin çözümü, müziğin tüm akademik alanlarında kullanılacak bilgiyi ortaya koyabilmektedir. Ortaya konan

bilgiler/çalışmalar ise eğitim/öğretim yoluyla tüm müzik alanına aktarılır. Bu bağlamda, araştırma, konunun ilk defa bütünsel olarak irdelenmesi ve konu ile ilgili yeni araştırmalara yol gösterebilecek bir kaynak olabilmesi bakımından önemli görülmüştür.

1.4. Varsayımlar (Sayıtlar)

a) Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılık görüş ve yönlerinin hayatındaki bazı olaylarla, eğitimiyle, kendi eserleriyle, Avrupa ve Türkiye'deki ulusal çoksesli müzik ideolojisiyle ilişkili olduğu,

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

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

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma, konu ile ilgili ulaşılabilen, taranan kaynaklarla ve elde edilen verilerle sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Bölüm 2'de kuramsal olarak verilen ulusalcılık kavramı dışında, çalışmaya temel olan diğer kültürel ve müziksel kavramlar da aşağıda kuramsal veya kavramsal olarak tanımlanmıştır:

İlk başta *gelenek* kavramına bakılacak olunursa, gelenek kelimesi Büyük Türkçe Sözlük'te "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar" ve "Sözlü ve yazılı olmak üzere iki bölüme ayrılan ve bir toplumda kuşaktan kuşağa geçen kültür kalıtları, alışkanlıklar, bilgiler, töreler, davranışlar" (<http://www.tdkterim.gov.tr/bts>) olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel kavramı ise, geleneğe ait olma anlamındadır. Gelenek kavramı, sözlük anlamı dışında sosyal bilimlerde içerisinde farklı yaklaşımlarla da irdelenmiştir: "Zaman üstü bilgelik olarak gelenek, bir kurumlaşmış otorite olarak gelenek, adet, örf ve görenek anlamında gelenek ve geçmişten gelen bir fikri araç olarak

yararlanma anlamında gelenek”tir. (Armağan, 1998: 64). Bunlardan sonuncusu olan geleneğin bir fikri araç olması, geçmişin sanatsal ve kültürel çalışmalarda sürdürülmesi anlamındadır.

Sözlük anlamları dışında, modernleşme, çağdaşlaşma ve Batılılaşma kavramları sosyal bilimler içerisinde farklı yaklaşımlara göre kimi zaman birbirinin aynı gibi kimi zaman da birbirinin farklı kavramlar olarak açıklanmaktadır. Bu üç kavram burada farklı yaklaşımlara göre açıklanmıştır:

‘Modern’ ve ‘modernleşme’ kavramları çok çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Modern kelimesinin sözlük anlamı ‘çağa uygun, çağcıl, asri, çağdaş’; modernleşme kelimesinin sözlük anlamı ise ‘çağdaşlaşma’ olarak verilmektedir (Bkz. <http://tdkterim.gov.tr>). Raymond Williams ise, “modern’in geleneğin ıslah edilmiş şekli olduğuna değinir” (Armağan, 1998: 15).

Modernleşme kelimesinin etimolojisi, onun daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilir: Modernleşmenin türetildiği *modern* kelimesi, içinde yaşanılan zamana ait veya uygun anlamına gelmektedir. Modern, Latince *modernus*’tan, *modernus* ise “hemen şimdi” anlamına gelen *mododan* türetilmiştir. Bu anlamlara göre denilebilir ki modern toplum, yeni toplum, şimdiki toplum veya günümüz toplumu demektir” (Abaden-Unat, 1990: 6; Aktaran: Okumuş, 2007: 5).

“Modernleşme, 18. yüzyıldan itibaren öncelikle Batı’da meydana gelen, düşünsel, bilimsel, teknolojik alanlarda ve bunlara bağlı olarak da ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel açıdan toplumda köklü yapısal değişmelerin genel adıdır. Başta Batı Avrupa olmak üzere, daha sonra da tüm Avrupa’da 17., 18. ve 19. yüzyıllardaki belirli özellikler taşıyan kapsamlı bir sosyal değişmeyi ifade eder, yani modernleşme belli bir zaman ve mekanda belirli nitelikleri olan bir sosyal değişme biçimidir” (Yaka, 2000?: 2).

Aslında modern kavramından yola çıkarak, bir ideolojik uygulama olarak modernleşme ve modernlik kavramlarına ilişkin çeşitli yaklaşımlar ortaya konmuştur:

“Modern’in bir türevi olan modernleşme kavramı, genellikle az gelişmiş ülkelerin, ekonomik toplumsal, siyasal ve kültürel bakımdan, sanayileşmiş ülkeler modelini temel alan bir değişme göstermeleri anlamında kullanılmaktadır” (Tolan,

1991: 277). İngiliz sosyolog Antony Giddens, modernizmin bir uzantısı olarak modern olma veya moderlik kavramlarını, insan tutumları, ekonomik ve siyasi olarak üç şekilde belirleyerek, geçmişe değil geleceğe yönelik bir yaşam anlayışı olarak belirler: “İlk olarak modernlik, modern toplumu ve endüstriyel uygarlığı aynı anda anlatan, temsili bir kavramdır. Daha ayrıntılı olarak baktığımızda bu kavram, (1) dünyaya karşı belirli yerleşik tutumları, insanın müdahalesiyle şekil almaya açık bir dünya fikrini; (2) ekonomik kurumların karmaşık bir birleşimini, özellikle endüstriyel üretim ve pazar ekonomisini; (3) ulus-devlet ve kitle demokrasisi dahil olmak üzere, belirli siyasal kurumları göstermektedir. Büyük ölçüde bu niteliklerin bir sonucu olarak modernlik, daha önce herhangi bir toplum tipine göre çok daha dinamik bir yapıya sahiptir. Kendinden önceki kültürlerden farklı olarak geçmişte yaşamaktan çok, gelecekte yaşayan bir toplum, daha teknik bir deyimle, bir kurumlar bütünüdür” (Giddens ve Pierson, 2001: 83).

Çağdaşlaşma’nın sözlük anlamı “çağdaşlaşmak işi, çağcılılaşma, modernleşme, asrileşme, muasırlaşma, modernizasyon” ve “geri kalmış toplumların ekonomi, bilim, ekin, toplumsal düzenleniş... alanlarında günümüz bilim ve uygulayımının olanak verdiği en gelişkin aşamaya gelme çaba ve özlemlerini anlatan geniş kapsamlı toplumsal akım” olarak verilmektedir. (Bkz. <http://tdkterim.gov.tr>).

“Çağdaşlaşma bir model olarak ortaya konduğunda aynı zamanda bir ideolojidir. Toplum ve insana ilişkin sorunlara ilişkin bir yaklaşım yöntemidir [...] Çağdaşlaşma bir değişim sürecidir. Çağdaşlaşmayı birkaç cümle ile tanımlamanın hiç de kolay olmadığı belirtilmelidir. Çağdaşlaşmayı tanımlamaya çalışırken çoğu zaman buna bir ‘süreç’ olarak yaklaşılmaktadır ve bu sürecin farklı görünüm biçimleri ‘tasvir’ edilerek bir sonuca varmaya çalışılmaktadır. Bu durum Batılı ya da Doğulu olmakla ya da olmamakla değil, çağdaşlaşmanın çok boyutluluğundan kaynaklanmaktadır. Black, çağdaşlaşma kavramını ‘son yüzyılların bilgi patlamasının sonucunda çağlık bir yenileşme sürecinin aldığı dinamik biçim’ olarak tanımlamaktadır. Yazar yine kavramı tanımlamak amacıyla ‘tarih boyunca gelişmiş kurumların insanın bilgisindeki görülmemiş artışı yansıtan ve hızla değişen işlevlere uyarlanma’ sürecini çağdaşlaşma olarak nitelemektedir [...] Modernleşme ‘geleneksel toplumdan modern toplum tipine doğru evrilen bir toplumsal değişim süreci’ olarak tanımlanırken modernleşmenin toplumun derinliklerine etki etme

özelliğine dikkat çekilmektedir. Bu açıdan çağdaşlaşma toplumun, evrensel yasalara bağlı bir biçimde ‘birbirini izleyen ve sonrakinin öncekine oranla daha üstün olduğu aşamalı bir evrim niteliğinde’ anlaşılmakta ve temelinde bir ‘ilerleme fikri’ni barındırmaktadır” (Doğan, 1999: 105-107).

Batılılaşma, sözlük anlamına göre “Kimi az gelişmiş ülkelerde, Batı Avrupa toplumlarında oluşan tüze, siyasa, eğitim, uygulam... kurumlarının alınarak o toplumlardakine benzer bir toplum yaşamı oluşturulması, o toplumlara bu yolla yetişilebileceğine inanılması akımı” olarak ifade edilmektedir (Bkz. <http://tdkterim.gov.tr>).

“Batılılaşma, bir toplumun hayatında bilim ve tekniğe dayalı bir düzenin kurulması, insan haklarının temeli olarak hürriyet ve eşitlik ilkelerinin alınması, gerek bireysel gerek sosyal hayatta karşılaşılan problemlerin bilimsel yoldan çözümü demektir” (Ergün, 1990: 453).

Berkes’e (1975: 296) göre “çağdaşlaşmanın yolu Batılılaşmadan geçer. Batılılaşma, Batı uygarlığının ekonomik prensiplerine göre değil, geri kalmışlığın zorladığı toplumsal kalkınma prensiplerine göre olabilir. Ancak bu sınırlar içinde devrimsel değişme amacına dönük bir Batılılaşmadan söz edilebilir. Batılılaşma ilkesi, ulusçuluk ilkesiyle ve toplumsal devrimcilik yoluyla bağdaştırılmalıdır”

Aslında modernleşme olayının Avrupa’da 18. Yüzyılda başlamış olması sonucu, Avrupa dışı ülkeler modernleşmeyi Batılılaşmaya bağlamışlardır.

Dolayısıyla modernleşme, çağdaşlaşma ve Batılılaşma kimi zaman farklı anlamlarda kullanılsa da ortak olarak değişimi, yeniliği ifade etmektedir.

Batıcılığın bir başka kavramı da Oksidentalizm’dir. “[...] Oksidentalizm, Batı’ya özgü anlamındaki *Occidental* kelimesinden gelmektedir ve Doğu’nun Batı’ya (Avrupa-ABD) bakışını ifade etmektedir. Aslında kavram daha çok Doğu’luların Batı’ya yönelik olumsuz bakışını ifade etmek için kullanılmıştır. Oksidentalizm kavramını, 1992 yılında yazdığı *Mukaddime fi ilmi-l’İstiğrâb (Oksidentalizm İlmine Giriş)* adlı kitapla Kahire Üniversitesi felsefe profesörü Hasan Hanefi’nin ortaya çıkardığı bilinmektedir. Ancak bu kavram, Ian Buruma and Avishai Margalit’in 2004 yılında yayımlanan *Occidentalism: the West in the Eyes of its Enemies (Oksidentalizm: Düşmanlarının Gözlerinde Batı)* adlı kitabıyla öne çıkmıştır” (Yöre, 2008: 15).

Aslında yukarıda tanımlanan tüm kavramların temelini oluşturan *ideoloji* (Fr. Idéologie) kavramı da bu çalışmadaki temel kavramlarından biridir ve birkaç anlamda ifade edilmiştir: İdeoloji kavramı, Büyük Türkçe Sözlük'te “Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü” (<http://www.tdkterim.gov.tr/bts>) olarak tanımlanırken, kavramın “18. Yüzyıldaki yaratıcısı Destutt de Tracy'ye göre ideoloji, ‘ideler bilimi’ dir. Toplumsal bir sınıfı yönlendiren inançlar ve fikirler bütünü olarak günümüzde tanımlanmaktadır. İdeolojinin arkasında yatan asıl amaç, fikirlerle toplumu değiştirmek ve devamını sağlamaktır. İdeolojiler, soyut düşüncenin toplumsal konulara uygulandığı ve sonrasında da o toplumun siyaseti haline gelen sistemlerdir” (Eser, 2009: 3). İdeolojiyi bilimle karşıt olarak değerlendiren Althusser'e göre ideoloji, bilimin tarih öncesidir ve bilimin dolduramadığı yerleri dolduran basmakalıp kavramdır (Güngör, 2001: 222). İdeoloji kavramı, yaratıcısı olan Traccy'den Marx'a kadar olan dönemde; düşüncelerin araştırılması bilimi olarak ele alınırken, Marx'dan itibaren yeni bir anlam kazanmaya başlamıştır. Marx'a göre; ideoloji, görünüşte mantıklı olan, fakat gerçekte, bir toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını haklılaştırmaya yarayan düşünce sistemidir. Karl Mannheim'e göre; ideoloji, tarihin belirli bir anında bir sosyal sınıfın çıkarlarının az çok aldatici olarak evrenselleştirilmesidir (Kızılcılık Ve Erjem, 1992; Aktaran: Yapıcı, 2004: 2).

Bu araştırmaya temel olan yukarıdaki sosyo-kültürel kavramların dışında, müziksel kavramlarda aşağıda tanımlanmıştır:

Oransay (1983: 1517), “En dar anlamıyla *çokseslilik*, belirli bir güzellik anlayışına göre aralarında uyum bulunan iki ya da daha çok değişik ezginin birlikte tınlamasıdır” diyerek çoksesliliği tanımlarken, bir başka anlatımla çoksesli müzik, farklı insan sesleri veya çalgıların, armoni, kontrpuan gibi belirli kurallar çerçevesinde, döneminin estetik ve teknik özelliklerine göre aynı anda tınlamasıdır. Çoksesli müzik, homofonik ve polifonik olarak iki şekilde ortaya çıkar. Yapısal olarak çokseslilik türü içinde bestelenen monofonik eserler de çoksesli olarak değerlendirilir.

Ulusal çoksesli müzik ise, bir ülkenin yerel⁴ ve/veya geleneksel müzik öğeleriyle, uluslararası çoksesli müzik tekniklerinin birleştirilerek, ulusalcılık ideolojisi temelinde bestelenen çoksesli müzik olarak tanımlanabilir.

Mod kelimesinin ise, Latince *modus* kelimesinden gelmektedir ve *tarz, yol, biçim* gibi anlamları vardır. Müzikte bir ses grubunun ‘eşit veya eşit olmayan’ aralıklarla aralarında belirli sayısal oranlar kurularak bir araya getirilmesidir. Modu oluşturan en önemli unsur sesler arasındaki sayısal oranlardır. Modu oluşturan seslerin bazıları ‘durucu’ bazıları ‘yürüyücü’ özelliktedir. Mod'un durucu ve yürüyücü sesleri, aralıkların oranlarına göre belirlenebildiği gibi, modun müzik eserindeki kullanımına göre de değişebilir. Modun önceden belirlenmiş ‘bitiş’ (eksen) sesi olabildiği gibi, müzik eserindeki kullanımına göre de değişebilir (Haz. Yöre, 2005; Aktaran: Say, 2005/2: 489’ten mülhem). Modlar, Antik Yunan’dan başlayarak günümüze kadar ki süreçte çoksesli müziğin melodik malzemesini oluşturur. Modlar, zaman içindeki oluşum, gelişim veya değişimlerine göre doğal ve yapay modlar olarak sınıflandırılmıştır (Bkz. Persichetti, 1961 ve Dallin, 1974). Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Bizans Müziği ve İlahi Yaratma Sanatının Tarihi) adlı çalışmasında, İlkçağ Yunan ve Bizans modu olan sekiz adet *Echos*’u (Çoğ. *Echoi*) incelemiş ve *Echos*’ları ‘birbirleriyle ilişkili *ezgisel kalıp*’ olarak tanımlayarak, bestecilerin bu kalıplara sadece ilahilerin sözlerini oturtmak ve bu kalıpları birbirine bağlamakla görevli olduğunu belirtmiştir (1961: 55).

Bir başka konu ise, makam/mod gibi ezgi kalıplarının oluşumunu sağlayan olgu, seslerin durucuculuk ve yürüyücülük özellikleri olmasına rağmen, bu konu üzerine yeterince çalışma yapılmadığı ve bu konunun belki de ilk defa besteci ve kuramcı Kemal İlerici’nin *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* (1970) ve *İş Halinde Üçlü Sistem Armoni* (1974) adlı kitaplarında ortaya konduğu görülmüştür.

Pentatonik ise, beş anlamındaki Latince ‘penta’ kelimesiyle, ses anlamındaki ‘tone’ kelimesinin birleşiminden müziksel bir kavram olarak beş sesli modları ifade

⁴ Yerel kavramı, coğrafi olarak “Bir yere, bir bölgeye ilişkin olan ve “Belirli bir yer ile ilgili olan” (<http://www.tdkterim.gov.tr/bts>) anlamındadır.

eder. Başlıca Asya ve Uzak Doğu geleneksel müziklerinde kullanılan Pentatonik diziler, aynı zamanda çoksesli müzikte de melodik malzeme olarak kullanılır.

Makam kavramı, sözlük anlamında Arapça *mevki*, *kat*, *yer* şeklinde ifade edilir. Orta ve Yakın Doğu müzik kültürlerinin melodik malzemesini oluşturan eşit aralıklı olmayan bir tür moddur. Makam kavramının müziksel bağlamda birçok tanımı bulunmaktadır, bu konuda sistematik çalışanlardan Oransay, makam kavramının müzikte sekiz farklı anlamda kullanıldığını tespit etmiş ve kısaca *ezgisel çağır* [kalıp] (Ed. Durmaz ve Daloğlu, 1990: 56-58) olarak tanımlamıştır. Oransay'ın bir başka tanımına göre makam, “Belirli bir ya da birkaç aşıt [dizi] üzerinde belirli bir gidiş (seyir)”dir (Uz, 1964: 43). Uz ise makamı, “Bir takım şart-ı mahsus tahtında mazbut olub silsile-i esvât-ı mûsikiyenin bir kısmı mahdudunda icra edilen nagâmât-ı muayeneye yani bazı özel şartlara bağlı olarak müzik sesleri zincirinin belli bir kısmında icra edilen belli nağmeler” (Uz, 1964: 43) olarak tanımlamıştır. Makam konusunda halen çalışan Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın tanım önerisine göre makam; “Belirli çekim sesleri etrafında, bu sesin çoğunlukla üst ve alt üçlü sınırları içinde, çıkıcı ya da inici adım ve atlamalarla şekillenmiş ‘ezgi çekirdekleri’nin, belirli bir ‘rota’ [seyir] dahilinde, birbirine eklenme tarzıdır. Tanım, bu yönüyle, geleneksel edvarların makam tariflerinde yer verilen ‘ezgi kalıbı’ şeklindeki açıklamalarla örtüşmektedir” (Öztürk, 2006: 231).

Tanım ve analizlerden yola çıkılarak bakıldığında makam sisteminde makama özgü sesler arasındaki sayısal ilişkiler ve seyir adı verilen hareket karakteri makamsallığı belirler. Bir başka şekilde makam, “kendine özgü belirli seslerden oluşan bir dizinin durucu ve yürüyücü sesler çevresinde seyir yaparak ezgisel makam çekirdekleri oluşturma durumu” (Yöre, 2005'ten mülhem) olarak tanımlanabilir.

Makam çekirdeği ise, “Bir makamı oluşturan veya çağrıştıran ezgi motifleri”dir (Yöre, 2005: 4).

Doğrudan Saygun'la ilgili bölümlere geçilmeden önce, Bölüm 2'de, Saygun'un ulusalcılık ideolojisini ve çoksesli müzikte ulusalcılık görüşlerini oluşturan, ulusalcılık kavramı ve çoksesli müzikte ulusalcılığın Avrupa ve Türkiye bağlamındaki süreci incelenerek araştırmada ele alınan konunun kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur.

BÖLÜM 2

ULUSALCILIK VE ULUSAL ÇOKSESİL MÜZİK

2.1. Ulusalcılık

Çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ve Saygun'daki ulusalcılık boyutunun temellendirilmesi gereğinden yola çıkılarak ilk olarak, ulusalcılık kavramının ne olduğunun uluslararası çerçevede kuramsal olarak ortaya konulması, araştırma konusunun çerçevesini genişletecektir.

Bu bağlamda, kökenleri 16. Yüzyıla dayanan, daha sonra yayılarak 19. Yüzyıl dünyasını bir akım olarak derinden etkileyen ve 20. Yüzyılın ikinci yarısında da atılım yapan, çeşitli kavramsal ve kuramsal yaklaşımlara göre tanımlanıp sınıflanan, ancak, evrensel bir tanıma ulaşamayan ulusalcılık kavramının sözlük anlamı, “Maddi ve manevi açılardan millet ve ülkesinin çıkarlarını her şeyin üstünde tutma anlayışı” olarak tanımlansa da, Mehmet Kaplan (1915-1986) ulusalcılığı ‘*sadece bir ideoloji değil, bir yaşayış ve bir duyuş tarzı*’ olarak yorumlar (www.tdkterim.gov.tr/). Cambridge Dictionary’e göre ulusalcılık ise, “kendi ulusuna duyulan büyük bir sevgi” ve “ülke veya ulusun için siyasi bağımsızlık elde etmek isteği ve girişimi” olarak siyasi bir şekilde tanımlanır (<http://dictionary.cambridge.org/>).

Calhoun (1987: 123), Ulusalcılık teorisi hakkında evrensel bir tek tanımın olmadığını, aksine, çok yönlü ulusalcılıkların özellikleri yüksek olarak ‘birlik ilişkilerine’ ve ‘farklı kültürel geleneklere’ bağlı olduğunu belirtmiştir (Aktaran: Değirmenci, 2006: 51). Guibernau’ya göre (1997: 88) ulusalcılık, “bir toprağa, ortak dile, ideallere, değerlere ve geleneklere bağlanma duygusu”nu ve “bir grubun onu diğerlerinden ‘farklı’ kılan semboller (bayrak, belirli bir şarkı, bir müzik parçası veya tasarım) ile özdeşleşmesi”ni kapsar (Aktaran: Hülür ve Akça, 2007: 315).

“Biçimsel olarak milliyetçilik dünyanın birbirinden farklı milletlere bölünmüş olduğunu varsaymaktadır. Bu milletlerin her biri özgün tarihsel sürekliliğe, dile ve kadere sahiptir. Milletlerin geçmişte derin köklere sahip oldukları düşünülmüştür. Millet siyasal ve toplumsal gücün kaynağıdır. Bu işlevini ise ancak devlet şeklinde örgütlendiği zaman ifa edebilir. Millet olma olgusu aynı zamanda belli sınırları bulunan bir toprağa sahip olma durumu ile özdeşleştirilmiştir. Her milletin kendi

içinde dayanışmasını sağlayacak geleneklere, folklora, adetlere ve sembollere sahip oldukları kanıtlanmaya çalışılmıştır” (Çancı, 2008: 240).

Ulusalçılıkla ilgili tanımsal yaklaşımların ardından ulusalçılığın tarihsel geçmişine bakılacak olunursa, ulusalçılığın kökenlerini araştırmış olan Anderson (2007: 51), ulusalçılığın ortaya çıkışını 16. Yüzyıla kadar götürmüş ve ulusalçılığın ortaya çıkış nedenini de insanların daha önce sıkıca bağlı oldukları inançlarını yitirmelerine, bu nedenle birbirlerine bağlanacak yeni arayışlara girmelerine bağlamıştır. İnsanların bu arayışları sonucu ortaya çıkan buluşların ve buna bağlı olarak iktisadi değişimin ve kapitalizmin de etkisiyle birlikte ulusalçılığın geliştiğini öne sürmüştür.

Anderson’a (2007: 51) göre, insanların daha önce bağlı olup kaybettikleri ve ulusalçılığa bağlandıkları üç temel bağlamdaki inançlardan birincisi, kutsal yazı dillerinin, ontolojik gerçeğe ulaşmadaki yeri; ikincisi, toplumların ilahi nedenlerle - krallık gibi- yüksek merkezlerin altında birleşmesi ve üçüncüsü ise, insanların kökenlerini eşit olarak gören kozmoloji ve tarihin ayırt edilmez zaman anlayışıydı. Sayılan bu üç neden, ulusalçılık ideolojisi öncesinde insanların varoluşlarına bir anlam katarak, onlara bir kurtuluş yolu sunmuştu ki, bu düşünce Althusser’in ideolojilerin, bilimin dolduramadığı yerleri doldurduğuna ilişkin görüşüne uymaktadır.

Bu bağlamda bakıldığında, dünyadaki ideolojilerden biri olan ulusalçılık, Anderson’a (2007: 51) göre, iktisadi değişimin ve iletişimin hızla gelişiminin etkisiyle kozmoloji ve tarihin ayrılması sonucu, insanların kardeşlik, iktidar ve zamanı anlamlı şekilde birbirine bağlama isteği olarak ortaya çıkmıştır. Ulusal bilincin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığına ilişkin bilgilere bakıldığında, Anderson (2007: 52-54), 1500’lü yıllarda matbaacılığın hızla yayılması, tüm Avrupa’da uluslararası yayınevlerinin kurulması ve kapitalizmin halk dillerinin yaygınlaşmasına yaptığı etkiler nedeniyle ulusal bilincin ortaya çıktığını belirtmiş, ulusal bilincin kapitalist yayıncılıkla yayılmasını ise, ikisi doğrudan olmak üzere üç dışsal etkene bağlamıştır. Bu bağlamda bu etkenlerden birincisi ve en az önemlisi Latince’nin kendi içindeki değişimi; ikincisi, kendi başarısı büyük ölçüde kapitalist yayıncılık sonucu olan Reform’un etkisi ve üçüncüsü ise, yayın dillerinin sabitlik kazanması

sonucu aralarında oluşan statü farklılaşmaları ve teknoloji ve dilsel çeşitlilik arasındaki bilinçsiz süreçlerdir.

Ulusalculuğun kökeni ve içeriğine ilişkin bilgilerin dışında, ulusalculuk ideolojisi günümüze kadar kuramsal olarak sınıflanmaya ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Bunlardan bazılarına bakılacak olunursa, *The Sociology of Nationalism (Ulusalculuğun Sosyolojisi)* adlı kitabında David McCrone ulusalculuk teorisi hakkında iki temel görüşü vurgular. Birincisi, modernist, ikincisi ise modernist bakışın eleştirisidir. Modernist bakış açısına göre, ulusalculuk ve ulus devletler, endüstrileşme ve modernleşme süreçlerinin tarihsel üretimidir. Bir diğer deyişle, onlar geleneksel toplumlardan endüstriyel veya moderne geçişin sonucudur. İkinci bakış açısına göre ise, ulusalculuğun içine insan gruplarına özgü efsanevi ve simgesel bir mekanizma yerleştirildi. (Aydın, 2000: 57).

Nationalist Thought and the Colonial World (Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası) adlı çalışmasında Chatterjee, ulusalculuğa ilişkin özellikleri ve problemleri kuramsal olarak tartışır. Chatterjee, Plamenatz'ın çalışmasını örnek vererek ulusalculuğun Doğu ve Batı olmak üzere iki tipte olduğunu öner sürer.⁵ Ulusalculuğun her iki tipinde de, ulusal kültürün gelişimiyle belirlenen ortak standartların varlığı söz konusudur. Ulusalculuğun birinci tipi Batı Avrupa'da ortaya çıkan Batı tipi, ikincisi ise Doğu Avrupa, Asya, Afrika ve Latin Amerika'da da varolan Doğu tipi ulusalculuktur. Plamenatz'a göre her iki tip ulusalculuk da bir siyasi olgudan çok bir kültürel olgudur. Ancak, Doğu tipi ulusalculuk, Batı Avrupa'nın gelişmiş uluslarının koyduğu evrensel ölçütlere göre şekillenmiş, ulusu dönüştürmek için kültürel yeniden donatım çabası olmuştur. Doğu ulusalculuğundaki arayış, hem ilerleme (modernleşme) hem de kendi ulusal özelliklerini koruyan bir kültürün yeniden ortaya çıkışı şeklinde olmuştur. Doğu ulusalculuğunun çelişkili yönü ise, -Türkiye'de de sık sık görülen- hem Batı tarafından konulan modern ulusalculuk ölçütlerini uygularken hem de onu sözde reddetmektir. Bu yüzden Chatterjee, Doğu tipi ulusalculuğu tedirgin ve dengesiz bulmaktadır (Chatterjee, 1996: 13-15).

Calhoun ise ulusalculuğu üç farklı boyutta değerlendirmiş, birincisi "bir söylem olarak milliyetçilik"tir ki buna göre "dünyanın her yerinde insanları, özlemlerini ulus

⁵ Diğer Doğu ve Batı ulusalculukları hakkında bkz. Smith (1998).

ve ulusal kimlik bağlamında düşünmeye [...] götüren kültürel anlayışın ve retoriğin⁶ üretimiyle belli ortam ve geleneklerdeki milliyetçi dil ve düşünce türlerinin üretimi”dir. İkinci boyutu, “bir proje olarak milliyetçiliktir”tir ki, buna göre, “insanların ulus olarak algıladıkları toplulukların çıkarlarını [...] varolan bir devlete daha fazla katılarak ya da ulusal özerklik, bağımsızlık [...] yoluyla ilerletmeye çalıştıkları, toplumsal hareketler ve devlet politikaları”dır. Üçüncü boyutu ise, “bir değerlendirme biçimi olarak milliyetçilik”tir; “Yani bir ulusun üstünlüğünü savunan siyasi ve kültürel ideolojiler”dir ki “bunlar genellikle akımlarla ve devlet politikasıyla özdeşleştirilir (Calhoun, 2009: 7-8). Burada üçüncü boyuttaki ulusalcılık, yani kendi ulusal özelliklerini üstün görme anlayışı *ethnosentrizm* (ethnocentrism) olarak adlandırılır.

Carlton Hayes’e (1931) göre ulusalcılığın bir başka sınıflandırma şekli insani, liberal (serbest), geleneksel, radikal (köktenci) daha sonra ekonomik ve integral (tamamlayıcı) ulusalcılık şeklindedir (Smith, 1998: 16).

Oran (1997), Hayes’inkine benzer olarak insancıl, totaliter [bütüncül], kültürel ve entegral [bütünün parçası] olmak üzere dört şekilde vererek, bu sınıflandırmaların ulusalcılığı karmaşıktırdığını söyler ve ulusalcılığın üçlü yapısını şöyle ortaya koyar: Birincisi, “bir duygu olarak milliyetçilik”tir ve insanın üyesi olduğu ulusa derin bağlılık duygusunu tanımlar. İkincisi, “bir ideoloji olarak milliyetçilik”tir ve kısaca bireyin toplumsal sadakati yoluyla aynı toplumsal ideolojiye tutunması ve buna yönelik davranmasıdır. Üçüncüsü ise, “bir toplumsal hareket olarak milliyetçiliktir” ve bu da ulusalcı duygu ve ideolojinin bir noktada buluşup ulusalcı bir ideoloji tarafından yönlendirilmesi şeklindedir ki bu tür ulusalcılık ilk iki ulusalcılık şeklini içine alır (Oran, 1997: 33-43).

Görüldüğü üzere ulusalcılığa ilişkin çeşitli kuramlar, sınıflandırmalar ve eleştiriler olmasına rağmen, hepsi de evrensel bir standarta erişememiş ve halen tartışılabilir bir pozisyonadadır.⁷ Evrensel tanım yapılamamasının nedenlerinden biri de her zaman bir başka kavramla ilişkilendirilmesi ve bu çerçevede tanımlanmaya

⁶ Retorik kavramı, güzel söz söyleme sanatı ve sözbilimi anlamlarında kullanılır.

⁷ Ulusalcılığa ilişkin teorilerle ilgili bkz. Umut Özkırımlı (2000). *Theories of Nationalism*. London: Macmillan Pres. Ltd.

çalışılmış olmasıdır. Yine de, ulusalcılığa ilişkin bugüne kadar yapılan kuram ve sınıflandırmalardan, sonuçta, toplumsal, kültürel ve siyasi olmak üzere üç tip ulusalcılığa ulaşılır (Bkz. Smith, 1998: 177).

Ulusalcılığın uygulanması konusundaki görüşlerden Smith'e (2002: 270-272) göre, ulusal varlığın sürekliliği, bir süreç olarak içsel devinimlerle kendini yeniden üretebilmeye, yeniden üretilebilirlik niteliğine sahip etnik bir öze (tarihsel geçmiş), etnik bürokratik siyasal bir yapılanmaya, tarihsel ve duygusal niteliklerle bağlanan bir 'anavatan'a ve mitsel nitelikli kahramanlara ve çağlara gereksinim duyar. Bu açıdan bir ulusun kendini yeniden üretmesi müzik, mimari, edebiyat, folklor vs. araçlarla olur (Hülür ve Akça, 2007: 318).

Smith, ulusalcılığın uygulanma biçiminin çeşitli sanatlar aracılığıyla ortaya çıkacağını söylerken, McCrone da (1998: 55), eğer ulusal bir sanat ortaya çıkmasaydı, o zaman onu insanların kültürünün parçalarından keşfetmenin sanatçıların rolü olacağını (Aydın, 2000: 79) söylemiştir. Yani Smith ve McCrone'ın kültürel çerçevede yaklaştığı ulusalcılığın uygulanmasının sanatçılar aracılığıyla olacağı ve dolayısıyla sanatsal yapıtlarda yeniden üretim olarak ortaya çıkacağıdır. Bunların dışında ulusalcılık zaten bir söylem olarak kalacaktır.

Her ne kadar bu araştırmanın temel amacı olmasa da, ulusalcılık kuramlarına ilişkin yukarıdaki bilgiler dışında, kavrama yönelik eleştirel yaklaşımlara da yer vermek gerekir. Anderson, milliyetçilik üzerine çalışan kuramcıların üç konuda şaşırdıklarını ve hatta kızdıklarını belirtir: "1. Ulusların tarihçilerin gözündeki nesnel modernliği karşısında milliyetçilerin gözünde sahip oldukları öznel kadimlik. 2. Sosyo-kültürel bir kavram olarak milliyetin biçimsel evrenselliği [...] herkes bir milliyete sahip olabilir, olmalıdır ve olacaktır düşüncesi. 3. Milliyetçiliklerin, siyasal güçleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan felsefi sefaletleri, hatta tutarsızlıkları" (Anderson, 2007: 19). Bu üç madde bütünsel bağlamda değerlendirildiğinde, milliyetçilerin ulusa ve ulusların tarihine öznel olarak yaklaştığı, -her ne kadar evrensel tanımı yapılamasa da- milliyet kavramının evrensel olarak aynı bakış açısıyla dayatıldığı ve siyasal açıdan da milliyetçiliğin tutarsız bir şekilde süregeldiği görülür.

Ulusalcılığın, tarihindeki birçok konu gibi taklit edilerek kapitalizm yoluyla sömürülebilir bir ideolojiye dönüştüğünü belirten Anderson (2007: 54-61), anlayışlı

bir milliyetçilik araştırmacısı Tom Naim'in bile "milliyetçilik modern kalkınma tarihinin patolojidir; tıpkı bireylerdeki nevroz gibi o da kaçınılmazdır. Köklerini [...] dünyanın büyük bir kısmına dayatılan çaresizliğin ikilemlerinde bulur ve tıpkı nevroz gibi o da asli bir muğlaklıkla yüklüdür, içinde dementia'ya [bunaklığa] benzer bir ağırlaşma eğilimi barındırır ve tedavisi büyük ölçüde imkansızdır" (2007: 19-20) görüşünü örnek vererek destekler. Anderson'un örneklendirdiği Naim'in görüşüne göre milliyetçilik, patolojik, nevrotik, tutarsız bir olgudur ve insanlara çeşitli amaçlarla dayatılan sonu gelmeyecek bir olgudur.

İngilizce her ikisi de *Nationalism* şeklinde olmasına rağmen, ancak Türkçe'de sadece çeviriye göre değil, anlayışa göre de kullanılan *ulusalcılık* ve *milliyetçilik* kavramlarının kullanımı arasında fark vardır ki bu da kavramların kendisi gibi kullanımıyla ilgili bir problem oluşturur. Bazı görüşlere göre, Türkçe milliyetçilik kavramı daha çok ırka dayalı bir yaklaşımı vurgularken, ulusalcılık kavramı ise daha çok siyasi bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, araştırmanın ana konusunun daha çok siyasi bir boyutta olması ve metin içinde daha çok ulusalcılık kavramının kullanılması nedeniyle, bu çalışmada doğrudan alıntılar dışında ulusalcılık kavramı kullanılmıştır. Bu çalışmadaki ulusalcılık çerçevesi ise, Batı ve modernleşmeye çalışan Doğu ulusalcılığı ile siyasi ve toplumsal ulusalcılığı da kapsayan kültürel ulusalcılık kapsamında değerlendirilebilir.

2.2. Avrupa'da Ulusalcılık ve Ulusal Çoksesli Müzik

"Ulus, uluslaşma ve ulus devlet tarihsel gelişim süreci içinde, insanın doğallıktan toplumsallığa gelişi ile orantılı olarak iradi ve etkin katılımı ile oluşturulmuş toplumsal siyasal yapılanma ve örgütlenmelerdir" (Sağ ve Aslan, 2001: 182) şeklinde bir tanıma gidilse de, Anderson' a (2007: 20) göre ulus, en küçük üyelerinin bile diğerlerini tanımadan sadece zihninde toplamalarını hayal ettiği hayali bir siyasal topluluktur. Ernest Renan da, *Ancak, bir ulusun özü tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmuş olmasıdır* (Aktaran: Anderson, 2007: 20) diyerek, Anderson gibi, ulusu hayali olarak değerlendirmiştir.

İmparatorluktan ulus-devlet anlayışına geçen her ülkenin kendi kültürel unsurlarını birbirinden ayırmasının temelinde ulusalcılık anlayışı olduğu ve bu anlayışın 14. Yüzyılda Avrupa ülkelerinin ulusal sınırlarını çizmeye başlamasıyla ortaya çıktığı görülür. Ancak, “Avrupa’nın siyâsi târihinde ulusçu düşünce ve oluşumlar kapitalist ve endüstriyel dönüşüm temelinde geçerlilik kazanmıştır. Kapitalist dünya düzeninin işlevsel bir parçası olan ulus devlet, Avrupa’da teknik ve ekonomik devrimi yaşanması sonucunda ortaya çıkmış ve endüstriyel kapitalizmin yayılma seyrine bağlı olarak dünyanın diğer ülkelerine yayılma eğilimi göstermiştir” (Hülür ve Akça, 2007: 315).

“18. yüzyılda oluşan Sanayi Devrimi, değişimin ekonomik temellerini biçimlendirirken, 1789’da gerçekleşen Fransız Devrimi, özellikle de siyasal düşünce ve kurumları kökünden sarsan değişimlere yol açmıştır” (Güler, t.y.: 12).

Avrupa’daki Romantik [dönem] ulusalcılığın genel halk ve halkbilim çalışmalarının çerçevesi, tüm toplumlar politik ve kültürel tarihlerinde birlikte doğrusal bir gelişim modeli izlemiş gibi, tüm ülkelerde halkın ortaya çıkışı için geniş kapsamlı bir açıklama sunma eğilimi gösterir (Calhoun, 1987: 123; Aktaran: Değirmenci, 2006: 51).

18. Yüzyıldan itibaren oluşan ulusalcılık hareketi, özellikle Orta Avrupa ve Rusya’da belirgin olarak kültürel unsurlara yansımıştır. Modernleşen kültürel unsurlarda ulusalcı anlayış etkili olmuş, özellikle 19. Yüzyılda ulusalcı temele dayanan -ve daha çok edebiyat ve müziğe yansıyan- sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu ulusalcı sanat anlayışı Batı Avrupa dışındaki ulusların çoksesli müziksel gelişimlerinde de kendini belirgin olarak gösterir. Ulusalcı akımın sanatsal yansımaları, geçmişe dayanan yerel, geleneksel ve bunların toplamında ulusal unsurları ileri/çağdaş tekniklerle birleştirme şeklinde ortaya çıkar. Sonraları bir sanat akımı olan ulusalcılık olgusu, müzikte de kendi ifadesini bulmuştur.

Batı Avrupa’da 10. yüzyıldan itibaren Orta Çağ’da başlayan müzikte çokseslilik olgusu, (Bkz. Say, 2006: 78; Selanik, 1996: 49), başta İtalyan olmak üzere Fransız ve Alman egemenliğinde gelişerek, ancak 19. Yüzyılda Batı Avrupa dışına yayılmıştır. Avrupa ülkeleri, 14. yüzyıldan itibaren ulusal devletlere bölünmeye başlamış (Bkz. Say, 2006: 95), bu ülkeler -Alman müziği, Fransız müziği gibi- kendi müziksel stillerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Avrupalı besteciler,

kendilerinin ve ülkelerinin müzik stillerini yaratırken, büyük ölçüde uluslarının halk müziklerinden yararlanmışlardır. Günümüzde çok tanınan Avrupalı ünlü besteciler, çoksesli müzik eserlerini halk müziği temaları üzerine kurmuşlardır. Bu durum aslında çoksesli müziğin gelişim yıllarında bile bir tür ulusalcılık yaklaşımının varlığını gösterir (Bkz. Say, 2006: 432-453; Selanik, 1996: 186; Yöre, 2000: 37-43).

“19. Yüzyıl, tüm Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin uyandığı çağdır. 19. Yüzyıla kadar müziği gerçek anlamıyla İtalyan, Fransız ve Alman okulları temsil ediyordu. Oysa bu yüzyılda gelişen düşünsel ve siyasal akımlar, hemen tüm ülkelerde ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve ulusalcılık kültür/sanat alanında yankısını bulmuştur” (Say, 2006: 432).

19. yüzyılda sanayi devriminin etkisiyle Avrupa ülkeleri ve Avrupa dışı ülkeler birbirine yaklaşmış, Romantizm akımının etkisiyle de, “ulusların geçmişine ait kalıntılar” (Selanik 1996: 186), ‘ulusal kültür’ ve onun bir ögesi olan ‘ulusal müzik’ olarak ortaya çıkmıştır (Bkz. Finkelstein, 1995: 18; Jdanov, 1996: 49-58; Kaygısız, 1999: 242-245).

Müzikbilimci Alfred Einstein’a göre, 19. Yüzyıl Romantik bestecilerinin halklara duyduğu yakınlık, toprağa geri dönme akımı, yüzeysel kibarlıktan, nesnelerin köklerine doğru inme dürtüsü, sanatın ‘klasik dönem’de göz ardı edilmiş yanının yâni ulusal müziğin gelişmesine yol açmıştır (Aktaran: Finkelstein, 1995: 20-21; Say, 2006: 433). “19. Yüzyılın ortalarından itibaren halk müziği ulusal müziği yaratmada önemli bir kaynak oldu. Başlangıçtaki bireysel çabalar bir akıma dönüştü” (Kaygısız, 1999: 243).

Özetle, Batı Avrupa’da yaklaşık 10. Yüzyıldan itibaren ortaya çıkıp yayılan çoksesli müziğin, 19. yüzyıldan itibaren doğrudan ulusalcı yaklaşımlarla değişen yapısı ve bunun sonucunda oluşan ulusal çoksesli müziğe ilişkin tanımlamalar şöyledir:

Finkelstein (1995: 20), “Beste yaparken halk müziğinden yararlanmak, yüzeysel bir duygu gösterisi midir, yoksa müziği iliklerine kadar ulusal bir özelliklerle dolduran bir şey mi? Şayet böyle ise bu arzulanan bir şey midir? Her tür ‘ulusal’ müzik, gerçekten de ‘evrensel’, büyük müziğe karşıt olan bir taşralılık mıdır? Halk müziğinden yararlanmak demek, yalnızca var olan bir halk şarkısını alıntılarmaktan mı ibarettir, yoksa [çoksesli] müziğin gelişmesinde, içinde halk (folk) müziğinin

canlı özünü yaratıcı bir tohum hücresi olarak taşıyan daha derin, daha yaratıcı bir yaklaşımı mı ifade eder? Bir ulusun halk müziği varolan geleneksel biçimlere bağlı kalabilir mi, yoksa ondan yararlanmak, yeni müziksel biçimlere mi esin verir?” diyerek, çoksesli müzikte ulusalcılığı ve bunun için halk müziğinin kullanımını sorgulamış ve ulusal çoksesli müziği şöyle tanımlamıştır: “Ulusal müzik, bir ulusa özgü olup da öbür uluslar için anlaşılabilir olan bir dilden, yan yana getirilmiş bir ses sisteminden oluşmaz. Özünde, ilerleme uğrunda girdiği mücadeleler içinde halk tarafından ve her ulusun yaşayan kültür tarihinin ve sanat hazinesinin bir parçası haline gelmiş, halka sıkı bağlarla bağlı olan besteciler tarafından yaratılan müzik yapıtlarından, folk şarkılarından, danslarından, büyük ölçekli bestelerden oluşur” (Finkelstein, 1996: 86).

Siyasetiyle Rus kültürüne yön vermiş olan eski Sovyetler Birliği Kültür Bakanı A. A. Jdanov da (1996: 57), “İster Rus müziği olsun ister Sovyetler Birliği’ndeki diğer halkların müziği olsun, ulusal [çoksesli] müziğin gelişerek çiçek açmasının sanatta enternasyonalizmin azaldığını gösterdiğini düşünenler büyük bir yanılgı içindedirler. Enternasyonalist sanat, ulusal sanatın gerilemesi ve sönükleşmesinden kaynaklanmaz [...] İşte bu yüzden müzik alanındaki enternasyonalizmimiz ve diğer halkların yaratıcı zekâsına duyduğumuz saygı, ulusal müziğin gerilemesi, yabancı biçimlerin körü körüne kopya edilmesi ve müzikteki bütün ulusal özelliklerin yok edilmesi temelinde değil, diğer uluslarla paylaşacağımız ulusal müzik kültürümüzün geliştirilmesi ve zenginleştirilmesi temelinde yükselmektedir” diyerek ulusal çoksesli müziğin çerçevesini belirlemiştir.

Tanımlardan da görüldüğü üzere kısaca ‘ulusal çoksesli müzik’, her ulusun kendi geleneksel müzik malzemelerinin, önce Batı Avrupa -ve zamanla uluslararası- çoksesli müzik teknikleriyle birleştirildiği bir anlayışa veya varsayıma sahiptir.

“Aslında çoksesli müziğin 19. Yüzyıldan itibaren Batı Avrupa dışına taşması ve Doğu⁸ [Orient] ülkelerinin modernleşme/Batılılaşma çerçevesi etrafında çoksesli

⁸ Temelde ‘Ortadoğu’ kavramının, ‘Şark’ (Doğu) ve ‘Yakındoğu’ (Near East) kavramları gibi Batı merkezli ve sübjektif bir kavramlaştırmanın ürünü olarak ortaya çıktığı ve kullanım sahasına girdiği söylenebilir. Bu ikili ayırım Romalılarda ‘Doğu’ [Orient] ve ‘Batı’ [Oksident] şeklini almıştır. Bilindiği gibi Roma İmparatorluğu’nun iki merkezi vardı. İmparatorluğun batıdaki merkezi Roma, doğudaki merkezi de Constantinopolis [Constantinople] idi. İmparatorluğun doğu kısmına ‘Bizans İmparatorluğu’ adı daha sonra verilmiş bir ad olup, önceleri Doğu Roma İmparatorluğu şeklinde

müzik yaratma çabaları *Oksidentalizmin* müzikteki çıkış noktası olarak görülebilir [...] Yâni, Batı çoksesli müziğinin teknikleriyle, ülkelerin kendi geleneksel müzik unsurlarının birleştirilmesi yoluyla Doğu-Batı sentezi yaratılmasıdır. Olumlu anlamda bakıldığında, Oksidentalizm, sanatta/müzikte Batı Avrupa dışı ülkelerin, Batılılaşma veya modernleşme çabaları içinde değerlendirilebilir [...] Müzikte modernleşme isteği, çoksesli müziğe ve bunu yüzyıllar öncesinden yapan Batı Avrupa'ya dayandırılır” (Yöre, 2008: 15).

Ulusal çoksesli müzik bir akıma dönüştükten sonra, çeşitli ülkeler ve besteciler çoksesli müzikte ulusalcılık okulu çerçevesinde tanımlanmışlardır. Müzik eleştirmeni Sidney Finkelstein (1995: 20), “Vaughan Williams ve [Jean] Sibelius’un yanı sıra, Çekoslovakya’dan Leos Janáček, Macaristan’dan Belá Bartók, ABD’den Roy Harris, Aaron Copland, George Gershwin ve Virgil Thomson, İspanya’dan Manuel de Falla, Sovyetler Birliği’nden Sergey Prokofyev ve Aram Hacıaturyan, Brezilya’dan Heitor Villa-Lobos ve Meksika’dan Carlos Chavez bu tür müziği besteleyen müzikçilerdir. ABD yurttaşlığını benimseyen İsviçre doğumlu Ernst Bloch, bestelerinin çoğunda, Yahudi ulusal duygularını dile getirmeye çaba göstermiştir” diyerek eserlerinde halk müziğinden yararlanan veya ulusal çoksesli müzik akımı içinde yer alan bazı bestecileri belirlemiş ve “Bu bestecilerin yapıtları, çağımızın müzik yaşamında sağlam bir yer kazanmışlardır ve ulusal karakterleri bu yapıtların evrensel olarak kabul görmesine hiçbir engel oluşturmamıştır” diyerek de çoksesli müzikte ulusal malzemelerin kullanılarak da evrensel olabileceğini savunmuştur.

Müzikolog Mahmud Ragıp Gazimihal (2006: 26-27), Millî/Ulusal çoksesli müziğin Avrupa’daki başlangıcını, Fransız besteciler Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) ve Paul Dupin’e (1865-1949) dayandırmış ve ulusal bestecilik stillerini/okullarını şöyle değerlendirmiştir: “Genç Millî Mekteplerin halk şarkıları yolundan geldiklerini söylemeye artık lüzum kalmamıştır sanırız. Her Genç Millî Mektebin bu yolda yazılmış yüzlerce Sonat, Konçerto, Senfoni ve Operalardan veya basit tabakalara mahsus –fakat ilmî- eserlerden mürekkep [oluşan] repertuvarları vardır. Modern mûsikî kültürüne sahip her fert, bu bestelerin ‘mahallî

anıliyordu (Dursun, 2003: 1-2). Roma İmparatorluğu’ndaki bu Doğu ve Batı ayrımının dinsel nedeni de vardır ki, Bizans/Doğu Roma Ortodoks iken, Batı Roma ise Katolik’tir.

renk (couleur locale) hususiyetlerini tefrikte [ayırmakta] kat'iyen güçlük çekmez: Tavırları, vezinleri, hattâ çok defâ tâli [ikincil] gamları bile husûsidir. 'Millî Beste Mektepleri', işte bu nevi husûsi renk sahibi eserlerin vücûda getirildiği 'mecmu'lardır [bütünlerdir]. Halk şarkısından doğan Millî Mektepler, yalnız Rus ve Çek'ler gibi genç sayılan milletlere münhasır [özü] kalmamış"tır (Gazimihal, 2006: 26).

"Sonuçta, ulusalcı sanat akımları, dıştan gelen kültürel baskıları kırmaya ve kendi kültürel varlıklarını ön plana çıkarmaya eğilim göstermişlerdir. 19. Yüzyıl bir yönüyle Rus, Çek, İspanyol, İngiliz, Polonya'lı, Norveç'li, Danimarka'lı, Macar, Finlandiya'lı vb. bestecilerin ulusal kimlikleriyle [çoksesli] müzik dünyasına katıldıkları bir çağdır" (Say, 2006: 433).

McCrone (1998: 55), Chopin, Liszt, Dvorak, Bartok, Elgar, Verdi, Wagner, Grieg ve Sibelius örneklerinde olduğu gibi birçok sanatçının ulusal kültürle eş anlamlı olduğunu (Aktaran: Aydın, 2000b: 79) söylemiştir.

Her ne kadar halk müziğinin asıl ulusal bir bağlam içinde kullanımı 19. yüzyılda Romantik dönem içinde ortaya çıkmış olsa da, halk müziği, Avrupa çoksesli müzik kültürünün başlangıcından beri bir malzeme olarak kullanılmıştır (Bkz. Yöre, 2000). Dolayısıyla, yukarıda bilgilerde de görüldüğü üzere 18. Yüzyıldan itibaren oluşan ulus-devlet anlayışı ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kültürde ve müzikte geçmişe bağlılık yâni ulusalcılık bir ideoloji olmadan önce de, çoksesli müziğin temel malzemeleri yine halk müziği kaynağına dayanıyordu. Ancak burada vurgulanması gereken nokta, çoksesli müziğin ulusalcı bir temelde olmasında, herhangi bir bestecinin çoksesli yaratılarında yerel müzik malzemelerini amaçsızca kullanılmasından çok, bir ulusalcı ideolojik temelde kullanımı ve bunu da eserinde yansıtması müzikte ulusal çoksesli müziği belirleyebilir.

2.3. Türkiye'de Ulusalcılık ve Ulusal Çoksesli Müzik

İmparatorluktan ulus devlete geçiş süreci içerisinde Osmanlı ideolojisinden [ya da yönetim biçiminden] vazgeçilmiş ve imparatorluğun dağılmasına karşı bir tepki olarak milliyetçilik ortaya çıkmıştır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisini milliyetçilik oluşturmaktaydı. Bu oluşum içinde devlet ulusunun

sınırlarını çizebildi. Ulusun etnik birlikten kaynaklanan bir türdeşliği ifade ettiği varsayılarak bunun aynı ağız konuşma yoluyla somutlaştırılması öngörüldü (Keyder, 1999; Aktaran: İçli, 2002: 248). Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti, bir temel ırka bağlı ulus-devlet sistemi çerçevesinde kurulmuş, yaşanan ülke, yurt milliyetçiliği olarak düşünülmüş bu doğrultuda uluslaşma süreci oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sisteme göre, ulusal bir çerçevede çağdaşlaşma amacı güdülür ve kültürel gelişimin de ulusal bir çerçevede devam ettirilmesi amaçlanır.

Tanör'e (1997: 67) göre, bir başka ifade ile Türkiye'de Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasının ardından gerçekleştirilen Türk Devrimlerine daha doğrusu, geniş anlamda Türkiye Cumhuriyeti ulus-devletine bakıldığında ortada hem az çok kendiliğinden bir uluslaşma hem de yukarıdan bir uluslaştırma bulunmaktadır (Aktaran: Güldiken, 2006: 161).

Türkiye'deki ulus-devlet düşüncesinin, Avrupa'dan uzun süre sonra ve Fransız İhtilali etkisiyle, Atatürk ve Ziya Gökalp'in öngörülleri ile ortaya çıktığı görülür. Bu durum da, Tanör'ün 'yukarıdan uluslaştırma' görüşüyle örtüşür. "Cumhuriyet dönemi düşünce akımlarının şekillenmesinde, özellikle belli bir kesim üzerinde Gökalp'in etkisi olmuştur [...] Ona göre ulusal kültür, *"bir milletin dinî, ahlakî, hukûkî, aklî, estetik, lisânî, iktisâdî ve fennî hayatlarının âhenkli bir bütünü"* (Gökalp, 1972: 30) olarak tanımlamaktadır [...] Gökalp, ulusal kültürün kaynağını halkta ve halkın ürettiği değerlerde bulmaktadır" (Ercan, 2001: 118).

"Atatürk *'Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür'* derken anlaşılması gereken, çağdaş uygarlığa ulaşmada hareket noktası olarak toplumsal dinamizmin temelini kültüre dayandırmasıdır. 'O halde kültür, insani bir tavır olarak okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden mâna çıkarmak, intibah almak, düşünmek, zekâyı terbiye etmektir. Anlaşılmalıdır ki kültür insana özgüdür. İnsanın mutluluğu ve toplumun refahı için en kısa zamanda uygarlık dünyasında yerimizi almalıyız. Dış dünyaya gözümüzü kapayıp kendimizi soyutlayamayız' demektedir [...] Atatürk, böylece Türkiye'nin çağdaşlaşma hedefini göstermiş olmaktadır" (Ercan, 2001: 125).

Atatürk, 1 Kasım 1932'de TBMM'nin dördüncü dönem, ikinci yasama yılını açış konuşmasında, *"Millî kültürün her çığırda açılarak yükselmesini, Türk Cumhuriyeti'nin temel dileği olarak temin edeceğiz"* (TBMM Zabıt Ceridesi 10,

1932: 2) ve 29 Ekim 1933'teki Onuncu Yıl Nutkunda, *Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız* (Aktaran: Saygun, t.y.: 36) diyerek millî/ulusal kültüre birçok defa vurgu yapmıştır.

“Atatürk, geleneksel kültürden çağdaş kültüre, inkılâpçı atılımlarla geçilebileceği görüşündeydi. Geleneksel kültür unsurlarının yerini, yenilerinin alacağını kabul ediyordu, örneğin, devletin geleneksel yönetim biçimi olan saltanat ve hilafet yerine, Cumhuriyet geçmiştir, ikili kültür ve ikili eğitim yerine de, bir tek eğitim yani millî eğitim egemen olmuştur. Böylece, geleneksel kültürün eskimiş unsurları koparılarak yeni unsurlar getirilmiştir” (Kaynar, 1986).

Deren'e (2002: 382-427) göre, “Kemalist proje büyük ölçüde Ziya Gökalp'i takip etmiştir. Ziya Gökalp muasırlaşmayı uluslaşma içinde düşünmüş, bu manada tam anlamıyla sentezci bir yaklaşım sergilemiştir. Kemalist projenin hedefi de kuramsal altyapısı bakımından tamamen milliyetçi [ulusalcı] bir Batılılaşmadır”

“Uygarlıkta, uygarlığı oluşturan hususlarda, bir yandan uluslararası tırmanışların gerisinde kalmamaya çalışırken, öte yandan da kendimize özgü kültürümüze ve geleneklerimize sadakatle bağlı kalmamız gerektiği düşüncesi böyle bir tezle temellenmektedir” (Sayılı, 1990).

“Cumhuriyetin kuruluş yıllarında açıkça görülür ki, Türk devleti bir öncü ulusçu devlet geliştirdi, bu da modernleşecek ve aydınlanacak bir toplumu işaret eder. Temelde, devlet kültürün formunu etkin olarak üretti, yeniden üretti ve yaydı. Bu ‘modern yaşam tarzının’ bir görünümünün tasarımı için araç oldu” (Çolak, 2003: 1).

Yapılan araştırmalardan da görüldüğü üzere, Türkiye'nin ulusal veya ulusalcı kültür anlayışı, temelde Atatürk'ün belirlediği gibi, ulusal kültüre dayalı bir çağdaşlaşma veya çağdaş ulusal kültür olarak görülmektedir. Atatürk'ün yapmış olduğu inkılapların temeli de yine ulusal/millî kültüre dayalıdır.

“Sözü edilen ‘ulusal bilinç/kimlik’ oluşturma çabaları, Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren ‘çağdaşlaşmanın’ ön koşullarından biri olarak görülen kültür – sanat politikalarını da etkilemiştir” (Bek, 2008: 119).

Bu inkılaplardan biri de sonucunda ortaya çoksesli ‘millî mûsikî’nin çıkması beklenen ‘mûsikî inkılâbı’dır. Osmanlı’da Tanzimat’la başlayan Batılılaşma sürecinde müzik alanında Batı’ya yönelme gerçekleşmiştir. Cumhuriyet’le birlikte

Türkiye’deki tüm müzik yaşamı da belirsiz, tutarsız bir Doğu ve Batı sentezi gibi ortaya çıkmıştır.

2.3.1. Türkiye’de Ulusal Çoksesli Müzik Yaratımında Atatürk ve Gökâlp’in Görüşleri

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş şekli hakkında farklı ideolojilere sahip birçok aydın söz sahibi olmuştur (Bkz. Ercan, 2001: 113-132). Ancak düşüncelerinin en çok etkili olduğu görülen kişi son dönem Osmanlı aydını, siyasetçi ve bir sosyolog olan Ziya Gökâlp’tir (1876-1924). Gökâlp’in müzik ile ilgili bazı tespitleri ve düşünceleri üzerinde çok durulmuş ve günümüze kadar tartışılmıştır.

Gökâlp, *Hars ve Medeniyet* adlı çalışmasında , “[...] önceleri Türk zevkini bozmaya çalışan yalnız İran mûsikîsi iken, şimdi bir de ona Fransız zevki katıldı. Millî mûsikîmizin rakibi önce Acem mûsikîsi iken, şimdi bir de Fransız mûsikîsi ortaya çıktı. Kısacası yeniden taklitçiliğe, medeniyetçiliğe başladık” (2007: 10-11) diyerek Şark ve Osmanlı Sanat Müziği’ni millî mûsikî olarak kabul etmiş ve Tanzimat dönemindeki Batılılaşmaya karşı çıkararak Avrupa mûsikîsini yadsımış ve hatta taklit olarak görmüştür. Öte yandan aynı Gökâlp, ilk olarak 1923’te yayımlanan *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında ‘Millî Musıkî’ başlığı altında ise, “Bugün işte şu üç mûsikînin karşısındayız: Şark mûsikîsi, Garp mûsikîsi, halk mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark mûsikîsinin hem hasta hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın [kültürümüzün], Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizâcından [kaynaşmasından] doğacaktır. Halk mûsikîmiz bize birçok melodi vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsikîsi usulünce ‘armonize’ edersek, hem millî, hem de Avrupai bir mûsikîye malik oluruz [...] İşte Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî mûsikârlarımıza aittir” (2006: 124) ve “Millî mûsikîmizi yüceltmek için de bir taraftan Avrupa’nın tekniklerini öğrenmek, diğer yandan dağlarda ve köylerde söylenen halk türkülerinin seslerini toplamak gereklidir. Ancak bu sayede Avrupa medeniyeti içinde [...] Türk mûsikîsi yapabiliriz” (2007: 14) diyerek, Şark/Osmanlı Sanat Mûsikîsini millî olarak görmeyip, millî

olarak gördüğü Türk halk müziği'nin derlenerek, daha önce reddettiği Avrupa müziği'nin armonisiyle birleştirilmesini ve Cumhuriyet'in yeni müziğinin yaratılmasını önermiştir. Böylece yeni, modern, hem Avrupalı hem de millî bir müzik ortaya çıkacağını öngörmüştür ki O'nun bu öngörülerini Cumhuriyet dönemindeki inkılapların oluşumunda çok etkili olmuş ve Atatürk'ün görüşleriyle birleştirilerek uygulanmıştır.

Gökalp'ten etkilendiği düşünülen Atatürk de, Gökalp'in görüşlerinin daha ötesine geçerek, daha ilerici bir bakış açısıyla yeni millî müziğin çerçevesini belirlemiştir. Öte yandan, Aydın'a (2000b: 90) göre, müziğin ruhsal yanını vurgulayan Mustafa Kemal ile Ziya Gökalp'in bakış açısı arasında çok belirgin bir fark vardır. Mustafa Kemal için müzik doğrudan insan ruhuyla ilişkiye sahipken, Ziya Gökalp'in düşüncesine göre, müzik reformu, bir çağdaş toplumun müziğinin çoksesli olması örneğinde oldu gibi, [Türkiye'nin] modernizasyon projesi için sadece teknik bir gereklilik olarak görünür.

Müzik ve insan, müzik ve toplum konularına daha Cumhurbaşkanı olmadan önce değinmiş olan Atatürk'ün görüşleri ise, 1924'ten başlayarak bu konudaki uygulamalara ölçüt olmuştur. Türk toplumunun çağdaşlaşması için gerçekleştirdiği inkılâp zinciriyle önemli atılımlarda bulunmuş ve en zor devrim olarak belirttiği müzikte de köklü değişikliklere yönelmiştir (Gedikli, 1989: 93). Atatürk'ün gerek TBMM'de gerekse bazı ortamlarda belirttiği müzikle ilgili görüşleri, Gökalp'in görüşleriyle birlikte Türkiye'nin müzik politikasını belirlemiştir.

“Müzik devrimi teriminin bizzat Atatürk tarafından kullanıldığını belirterek başlamakta yarar var: Yine bir gün çevresindekilerle sohbet ederken en zor devrimin hangisi olduğunu soran ve tatmin edici bir yanıt alamayınca kendi sorusunu kendi yanıtlayan Başöğretmen şöyle demişti” (Akaş, 1998: 120): *En güç devrim müzik devrimidir. Çünkü müzik devrimi, şahsa önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir âleme yönelmeyi gerektirir... Çok zor ama, yapılacaktır* (Irmak, 1978: 17; Aktaran: Akaş, 1998: 120).

“Atatürk, Türk milletini çağdaş uygarlık seviyesine çıkarmak için yenilikler yapmıştır. Bu yeniliklerin sadece devlet idaresinde ve sosyal hayatta yapılması yetmiyordu. Ata, kültür konularında da çağdaş uygarlık seviyesine ulaşılmasını istiyordu. Müzik de kültür konularından biriydi. Batı'nın müzik bilgi ve tekniğinden

yararlanarak Türk Müziğini uluslararası düzeye çıkarmak Atatürk'ün müzik konusundaki çalışmalarının amacını teşkil ediyordu. Bu amaçla, o zamana kadar memlekette pek fazla yayılmamış ve öğrenilmemiş olan Batı Müziği'ne daha çok önem vermiştir. Kazım Özalp'a '*Bizler alaturka müziğe alışmışız ama yeni nesiller alafranga müziğe çalışmalıdırlar*' ve Falih Rıfkı Atay'a '*Çocuklarımızın ve gelecek nesillerin musikisi garp medeniyetinin musikisidir*' demiştir"tir (Tan, 2000: 32). Atatürk bu görüşleri ışığında Avrupâi sanat kurumlarının oluşmasını sağlamıştır.

Atatürk, müzik ile ilgili düşüncelerini gerek Büyük Millet Meclisi'nde gerek yolculuklarında gerekse özel toplantılarda ortaya koymuştur. O'nun görüşlerinin bazıları resmî arşivlerde bazıları ise yakınında bulunmuş ve O'nunla birlikte çalışmış kişilerin hâtıralarında yer almıştır (Bkz. Oransay, 1985).

"İstanbul'un Sarayburnu Parkı'ndaki gazinoda 9/10 Ağustos 1928 gecesini eğlenilirken Atatürk [...] yazdığı notları [...] Bolu sayısları [milletvekilisi] Falih Rıfkı Atay'a vererek okutmuştu. Notların son üç paragrafında küğ [müzik] sorunumuza ilk kez değinmektedir '*Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki mûsikî heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniret'ül Mehdiye Hanım sanatkarlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu mûsikî, bu basit mûsikî Türk'ün çok münkeşif [keşfedilmiş] ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medenî dünyanın musikisi de işitildi...*' (Oransay, 1985: 24). Kendisi geleneksel Türk mûsikîsinden hoşlanmakla birlikte, Türk mûsikîsinin dünyaya açılmasının ancak büyük senfonik orkestra eserleriyle olacağına inanmıştı ve bu yolu teşvik etmekteydi (Refiğ, 1997: 9).

Gazeteci/yazar Emil Ludvig'e (1881-1948) 1930'da verdiği röportajda da, millî müzikle ilgili düşüncelerini belirtmiştir. Atatürk'ün müzik konusundaki fikirleri temel olarak Gökalp ve Fransız filozof Montesquieu'nun (1689-1755) fikirlerinden etkilenererek veya ilham alarak oluşturduğu birçok kaynakta belirlenmiştir.

Alman yazar Emil Ludwig, *Vossische Zeitung* muhabiri olarak 21-24 Mart 1930'da Atatürk'le görüşti; Ludwig'in yayınladığı yazının Türkçe çevirisi *Ayın Tarihi*'nde (1930, Sayı: 73, s. 6049-6055) yayınlandı. Bu yazıda, Atatürk'ün küğ [müzik] devrimine de değinilmiştir: "Gâzi hazretleri, Montesquieu'nun, '*Bir milletin mûsikîcilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz*' sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için mûsikîciliğe pek çok itina göstermekte

olduğumu görüyorsunuz” demiştir (Oransay, 1985: 32). 1 Kasım 1934 tarihinde TBMM’yi açış nutkunda Montesquieu’nün görüşüne yakın şu cümleyi söylemiştir: “Bir milletin yeni değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir” (Tan, 2000: 31).

Atatürk, özel toplantılardaki müzik hakkındaki söylemleri dışında, millî mûsikî ile ilgili düşüncelerini, -Gökalp’ten on yıl sonra- 1 Kasım 1934 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin açılış konuşmasında resmî olarak belirlemiştir: *“Arkadaşlar ! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeğe yeltenilen mûsikî, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan; , yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, birgün önce genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerekir, ancak, bu güzeyde Türk ulusal mûsikîsi yükselebilir, evrensel mûsikî de yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince önem vermesini, kamunun da ona yardımcı olmasını dilerim” (TBMM Zabıt Ceridesi 25, 1934: 4).*

Atatürk’ün yukarıdaki konuşmasında yer alan aşağıdaki cümle, ‘Türk ulusal çokslesli müziği’nin çerçevesini belirlemiştir: *“Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, birgün önce genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerekir, ancak, bu güzeyde Türk ulusal mûsikîsi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir”.*

Atatürk, 1 Kasım 1935 tarihli TBMM’yi açış konuşmasında da yine müzik konusuna değinmiştir: *“Kültür sınavımızı yeni ve modern esaslara göre teşkilatlandırmaya durmadan devam ediyoruz [...] Ulusal mûsikîmizi, modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir” (TBMM Zabıt Ceridesi 6, 1935: 3).*

Gökalp doğrudan halk ezgilerini armonize edip çoksleslendirmekten sözederken, Atatürk daha ileri aşamaya gelerek geleneksel müzik unsurlarını genel müzik kurallarıyla birleştirerek hem ulusal hem de evrensel/uluslararası bir müzik yaratılacağından bahsetmiştir.

Saygun, Atatürk'le olan bir hâtırasını şöyle anlatıyor: “[...] 1934 yılının özellikle ikinci yarısı Atatürk'ün mûsikî konusundaki düşüncülerinin gittikçe yoğunlaştığı bir dönem olmuştu. Bu münasebetle mûsikî konusunu ele alacağı toplantılarda, beni de Çankaya'ya davet eder olmuştu. 1934 Ekim ayında bir akşam saat on sularında Çankaya'ya davet olundum. [...] Önünde bâzı kitaplarda olan Atatürk, bir şarkının oldukça Arapça-Farsça karışımı sözlerini sâde Türkçe'ye çeviriyor, Kâzım [Özalp] Paşa da yazıyordu. Çevirme işi tamam olduktan sonra, Atatürk bu sözleri bana verdi ve bestelememi istedi. İsteğini yerine getirdim ve piyano da kendime eşlik ederek bestemi söyledim [...] Nihâyet, masadaki kalabalık dâvetlilerine dönerek şunları söyledi: ‘Efendiler! O sözler Osmanlıcadır ve onun mûsikîsi, Osmanlı mûsikîsidir. Bu sözler Türkçedir ve bu mûsikî, Türk mûsikîsidir. Yeni sosyete, yeni sanat!’ (Saygun, t.y.: 43-44).

“[...] Ata'nın çağdaş uygarlık seviyesine ulaşılırken izlediği yol, Batı'nın aynen taklidi değil, Batı'nın bilim ve tekniğinin millî öze uygulanmasıdır. Çankaya köşkünün İncesaz Takımının başkanı Hafız Yaşar Okur'a ‘Biz garbinkini hürmetle dinlediğimiz gibi, bizim mûsikîmiz de bütün dünyada hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır’ derken kastedtiği bu düşünceydi. Mesut Cemil Tel de aynı konuda Atatürk'ün şu sözlerini naklediyor: ‘Biz çok defa bu mûsikînin tam haysiyetini bulamıyoruz. İşte dinlediğimiz hakiki Türk Mûsikîsidir ve şüphesiz yüksek bir medeniyetin mûsikîsidir. Bu mûsikîyi bütün dünyanın anlaması lazımdır. Fakat onu bütün dünyaya anlatabilmek için milletçe, bugünkü medenî dünyanın seviyesine yükselmemiz lâzımdır’ (Tan, 2000: 33).

Cemâl Reşid Rey ve arkadaşları, “1925'te İzmir'den Mudanya'ya geçerken Reşid Paşa gemisinde Atatürk ve konuklarına yemek müziği yapmak üzere Cesar Frank'ın *Kentet*'ini çalmaya başlamışlardır. Daha baştaki ‘giriş’ bölümü bitmeden Atatürk konuklarıyla sohbete dalar” (Paçacı, 1999: 25). Bu durumu Cemâl Reşid Rey şöyle açıklamıştır: “.... Konserimizi kısa kesmenin münâsip olduğunu hissettik. Batı klasik müziğine karşı alâkasının olmadığını o gün anladım. İşte bu sebeptendir ki, çoksesli müziğin memlekete girmesi hususundaki gayretleri, kendisine olan hayranlığımı büsbütün artırdı” (Aktaran: Paçacı, 1999: 25).

Necil Kazım Akses'e göre, Atatürk, gençliğinin hâtıralarına dayanan Alaturka mûsikîyi tekrarlamaktan hoşlanıyor, zamanın çerçevesinde büyük kıymet taşımış

olan (ve bizim belki yanlış isimlendirdiğimiz) klasik Türk mûsıkîni, târihi mûsıkîyi de seviyordu. Ancak bir inkılâpçı büyük adam olarak, muasır medeniyetin ileri tekniği içinde ve zamanın duyuşlarını ifade edebilecek, beynelmilel değere hâiz, beynelmilel mûsıkî tekniğiyle bestelenmiş, bununla beraber milletin millî duygu ve karakterini ifâde eden ileri bir mûsıkîye inanıyordu. İşte bu mûsıkîyi, ele aldığı inkılâbın hudutları içinde görüyor, ona göre çalışıyordu (Aktaran: Kıvanç, 1958: 3).

Atatürk'ün müzik devriminin temel ilkelerini Selmi Andak (2002: 369) şu şekilde açıklamıştır;

1. Evrensel, çağdaş ve çoksesli müzik anlayışına yönelmek,
2. Türk ulusunun derin ve engin müzik kaynaklarını, özellikle Anadolu folklor hazinesini, uygar ve ileri müzik yaratımları ve biçimleri içinde geliştirmek,
3. Geleneksel ve Klasik Türk müziğinin değişmez değerlerini korurken, kötüleşen, eskidikçe ve piyasaya sürüldükçe yozlaşan örneklerini tutucu davranışlarla devam ettirmemek,
4. Müzikte evrensel, çağdaş ve uygar kuralları ve biçimleri uygularken, ne Doğu ne de Batı özentiliğine düşmeden, özgün ve yeni beste yaratımlarına yönelmek,
5. Ulusal anlamda Türk Müziği'ne, çokseslilik, armonizasyon, tüm müzik bilimi ve gerekli eğitimden geçmiş yorumculuk gücüyle ulaşmak (Aktaran: Tunçdemir, 2007).

Özetle, 'çoksesli millî mûsıkî' veya 'Türk ulusal mûsıkîsi' yukarıdaki görüşler çerçevesinde değerlendirildiğinde hem Ziya Gökalp'in öngördüğü gibi 'halk ezgilerinin armonilenmesi' şeklinde hem de Atatürk'ün öngördüğü gibi 'Türk geleneksel müzik unsurlarının ve ezgilerinin son müzik kurallarına göre işlenmesi' şeklinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Ulusal çoksesli müziğe ilişkin olarak ortaya konan aynı dönemdeki diğer kişilerin düşünceleri de Gökalp ve Atatürk'ün öngörleriyle örtüşmektedir.

2.3.2. Türkiye'de Çoksesli Müziğin Eğitsel/Kurumsal Süreci

Türkiye'de ulusal çoksesli müzik yaratımına geçilmeden önce çoksesli müziğin eğitiminin verilmesine ve yayılımının sağlanmasına yönelik olarak eğitsel

ve kurumsal çalışmalar yapılmıştır. “Türkiye Cumhuriyeti kurulurken, müziğin kitlelere çağdaşlığı getirmedeki gücü haklı olarak önemsenmiş ve bir dizi atılımlar yapılmıştır. Konservatuvarların kurulmasına, senfoni orkestrası, opera, bale gibi kurumların oluşturulmasına ağırlık verilmiş, bunun için hem yabancı uzmanlardan, hem de eldeki yaşlı-genç yerli müzikçilerden yararlanma yoluna gidilmiştir” (Selçuk, 1983: 1476).

Bu çalışmaların yapılmasında Atatürk’ün belirleyiciliği etkili olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti’nin 1923’te kuruluşundan itibaren, Atatürk’ün belirlediği inkılâplar hızla gerçekleştirilmeye başlamış, Atatürk, müziğe ilk olarak, 1 Mart 1923’te TBMM’nin dördüncü toplanma yılı açılış nutkunda değinmiştir: “*Amelî* [eylemsel] ve *şâmil* [her konuyu kapsayan] *bir maarif* [eğitim] için *hududu vatanın merâkiz-i mühimmesinde* [önemli merkezlerinde] *asrî* [çağdaş] *kütüphâneler, nebatat* [bitki] ve *hayvanat bahçeleri, konservatuarlar, dârülmescâîler* [atölyeler], *müzeler* ve *sanayi-i nefise meşherleri* [güzel sanatlar sergileri] *lâzım olduğu gibi bilhassa şimdiki teşkilât-ı mülkiyyeye nisbetle kaza merkezlerine* [yerel bölünmeye göre ilçe merkezlerine] *kadar bütün memleketin matbaalarla techizi* [donatılması] *icâpetmektedir*” (TBMM Zabıt Ceridesi 28, 1923: 11; Saygun, t.y.: 18).

“*O’nun daha o tarihte, yâni memleketin düşman istilâsından kurtuluşunun üstünden ancak altı, yedi ay gibi kısa bir zaman geçtiği, sülhun [barışın] bile imzalanmadığı günlerde ‘maarif’ sorunları üzerinde dururken güzel sanatlardan, türlü kültür kuruluşlarından ve konservatuarlardan bahsetmesi kendisinin, Türklüğün ilerdeki yolunu bu alanlarda şekillendirmiş bulunmasını mümkün kılan geniş bir fikrî hazırlığı olduğunu kanıtlaması bakımından çok önemlidir*” (Saygun, t.y.: 18).

Çoksesli müzik yaratımına yönelik olan ‘millî mûsıkî’nin oluşumundan önce, çoksesli müzik alanında oluşan eğitim ve seslendirme kurumları, Osmanlı’dan kalan müzik kurumlarının yenileştirilmesi ve yeni kurumlar açılması şeklindedir. Müzik eğitim ve seslendirme kurumlarına önem verilmesi, Atatürk’ün ‘çoksesli millî mûsıkî’nin eğitim yoluyla yayılacağı düşüncesinden dolayıdır.

Atatürk, bütün bu yeniliklerin ve müzik kurumlarının amacını *Halkın da mûsıkî ihtiyacını düşünmek gerekir. Halkın mûsıkî zevkinin gelişmesi için bu*

mûsikîye [Batı mûsikîsine] *alışması ve bu mûsikîden hoşlanması için, köklü bir mûsikî eğitime ihtiyaç vardır* (Aktaran: Ataman, 1991: 2) diyerek açıklamıştır.

“Atatürk, mûsikîde inkılâbın okullardan başlaması gerektiğine inanmıştı. O, beynelmilel mûsikîye esas teşkil etmekle beraber, millî karakterini muhafaza edecek bir mûsikî istiyor ve böyle bir mûsikî terbiyesinin de okullarda verileceğini düşünüyordu. İşte bu düşünce, Cumhuriyetin kuruluşundan kısa zaman sonra, Mûsikî Muallim Mektebi’nin doğmasına imkân verdi” (Kıvanç, 1958: 3).

Bütün iyi niyetli çabalara rağmen, “Cumhuriyet Türkiye’nde tüm kurumlar değiştirilirken, müzik alanındaki değişiklikler de kökleri çok eskilere dayanan bir geleneğin yön değiştirmesi ve Mûsikî İnkılâbı ile doğal değişim sürecinin birdenbire hızlandırılmaya alışılması anlamına gelmekteydi” (Altınay, 2004: 19).

Çoksesli müziğin Türkiye’ye uzanan kurumsal temelleri, 19. Yüzyılda Osmanlı’da, öncelikle III. Selim ve sonrasında II. Mahmud’un yenilikçi/Batılılaşma hareketleri sonucunda, temelde Muzikâ-i Hümayun adlı müzik kurumunun kurulmasıyla (1826-1831) oluşmuştur (Bkz. Pakalın, 1993: 588-591; Sevengil, 1962: 4-5).

“1922’de pâdişahlığın kaldırılması ile, Muzikâ-i Hümayun’un adı da ‘Makâm-ı Hilâfet Mızıkası’na dönüşmüştü” (Kütahyalı, 1981: 104). “[...] Bando, orkestra ve fasıl heyetinden oluşan Muzikâ-i Hümayun, 1924 yılında Ankara’ya taşınmış ve Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti adıyla Millî Savunma Bakanlığı’na bağlanmıştır” (Selanik, 1996: 293). “Orkestra, 1933’te bandodan ve Millî Savunma Bakanlığı’ndan ayrılarak, Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlandı [...] ‘Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası’ adını aldı. Kurumun işleyişi ile ilgili yasa ise 1958’de çıktı ve orkestra bu yasayla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adını aldı” (Kütahyalı, 1981: 104).

“1917 yılında İstanbul’da kurulan [...] ve halka açık ilk resmi müzik eğitim kurumu olan Dar’ül Elhan (Nağmeler Evi), [...] 1923’te Batı Müziği bölümüyle yeniden açılmış, [...] 1926’da İstanbul Konservatuvarına dönüştürülmüş” ve 1926-1986 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı olarak faaliyetini sürdürmüştür (Say, 2005: 146 ve 2006: 513). Bu kurum, “1986’da YÖK kapsamına alınarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı’na dönüştürülmüştür” (Uçan, 2005: 197). Bugün İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nın temeli olan İstanbul Şehir Bandosu ve sonra İstanbul Şehir Orkestrası da (1944-45) İstanbul Belediye

Konservatuvarı bünyesinde oluşmuştur (Bkz. Say, 2005: 148-149). 1931-32’de İstanbul’a gelen Viyana Müzik Akademisi Direktörü Joseph Marx, İstanbul Konservatuvarı’nın kuruluş, yönetim ve öğretimi için raporlar hazırlamıştır (Tongur, 1973: 12; Aktaran: Paçacı, 1999: 19).

“[...] 1924’te yürürlüğe giren *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* ile [...] ‘müzik dersi’ müfredat programlarında yer” aldı (Say, 2006: 513). “Ortaokul, lise ve öğretmen okullarına müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1924’te Ankara’da Mûsîkî Muallim Mektebi [MMM] kuruldu. [...] 1937-38’de [...] Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü’nde açılan ‘müzik şubesine’ aktarıldı ve böylece Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü’ne dönüştürüldü. [...] 1980’de adı Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü, 1982’de Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü oldu” (Uçan, 2005: 197-198).

1925 yılından 1940’lı yıllara kadar “sanatçı ve öğretmen yetiştirmek üzere yarışma sınavlarıyla devletçe” Avrupa’nın çeşitli ülkelerine gençler gönderildi (Say, 2006: 514). Avrupa’ya gönderilen bu kişiler, Cumhuriyet’in birinci, ikinci ve üçüncü kuşak bestecileri, seslendiricileri ve öğretmenlerini oluştururlar. 1928’de ise çoksesli müziğe ilişkin temel kuram kitapları yayınlanmaya başlanmıştır. Bu kitaplar ilk Türk bestecilerinin yabancı dilden çevirdikleri veya orijinal olarak yazdıkları müzik eğitimi ve müzik kuramı kitaplarıdır.

“1 Kasım 1934’te Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisinin açılışında verdiği söylevden [...] 25 gün sonra 26 Kasım 1934’te Millî Eğitim Bakanının başkanlığında [...] alınan temel kararlar; bütün okullarda etkin bir çoksesli müzik uygulamasına yönelmesi, halk katlarında opera, operet, konser, radyo ve plaklar aracılığıyla yeni beğenin yaygınlaştırılması, bestecilerin ve usta çalgıcıların yetiştirilmesi ve devletçe korunmasıdır” (Say, 2006: 513-514).

Atatürk’ün söylevi ve bunu takiben ilgili kurumların/kurulların çalışmaları sonucu, “a) İlmî esaslar dâhilinde millî mûsîkîyi işlemek, yükseltmek, yaymak; b) Sahne sanatlarının her kolunda gerekli elemanları yetiştirmek ve c) Müzik öğretmeni yetiştirmek” amaçları ile 1934’te Millî Mûsîkî ve Temsil Akademisi Teşkilat Kânunu oluşturuldu. “Ancak bu akademinin kuruluşu gerçekleştirilemedi. [...] ‘Akademi’ yerine ‘konservatuvar’ düşüncesi yeğlendi ve 1936’da Mûsîkî Muallim Mektebi’ne bağlı olarak Türkiye Mûsîkî ve Tiyatro Akademisi adıyla kurulan okul, 1939-40’ta

çıkarılan yasayla Ankara Devlet Konservatuvarı [ADK] adını aldı” (Sözer, 1986: 39-40; Uçan, 2005: 197). Konservatuvarın kuruluşu sırasında, “1935’te Paul Hindemith [...] Prof. Lohmann, Preuss ve Dr. Ernst Praetorius Ankara’ya getirilir (Paçacı, 1999: 19). Böylece, Türkiye’deki ilk müzik eğitimi ile müzik ve sahne sanatları kurumlarının kuruluş ve işleyiş süreçleri, 1935’ten itibaren Hindemith ve Carl Ebert’in yazdığı ayrıntılı raporlar⁹ sayesinde oluşmuş ve devam etmiştir. 1982 yılına kadar Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı olarak eğitim veren ADK, aynı yıldan itibaren Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı olarak varlığını sürdürmektedir.

Her ikisinde Atatürk’ün öngörleriyle kurulmuş olan ve 1932-1951 yılları arasında faaliyetler sürdüren Halkevleri (Bkz. Karaömerlioğlu, 1998) ile 1936-1954 yılları arasında faaliyetler sürdüren Köy Enstitüleri (Bkz. Gökçora, 2007), hem genel çoksesli müziğin hem de ulusal çoksesli müziğin gelişimine ve yayılımına katkıda bulunmuştur (Bkz. Saygun, 1940).

“Bugünden bakıldığında, Cumhuriyetin zihinsel kalkınmasında sanata ayrı bir önem verilmiş olmasının sonuçları net bir şekilde görülebilmektedir. Resim, müzik, heykel [güzel sanatlar] dallarında modern ve Batılı düşünen sanatçı yetiştirerek, bu üretimler yoluyla halka yeni beğeniler kazandırmak amacıyla konservatuvar ve akademiler kurulmuş, yurt dışından uzman ve eğitimciler getirilmiş, yetiştirilmek üzere dışarıya [yurt dışına] öğrenciler gönderilmiştir. Hızla girilip, coşkulu ve görece olumlu sonuçların alındığı bu kültürel seferberlik pek çok alanla ilişkilendirilmiş, pek çok kurum ve girişimle desteklenmiştir” (Paçacı, 1999: 20).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılan bu kurumsal çalışmalar ilk örnek olmuş ve benzeri kurumlar Türkiye’nin çeşitli illerinde de (nitelikli veya niteliksiz şekillerde) yayılarak devam etmiştir.

⁹ Bkz. Paul Hindemith (1983). *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*. (Çeviren: Gültekin Oransay). İzmir: Küğ Yayını ve Şaduman Halıcı (2009). *Ankara Devlet Konservatuvarı’nın Kuruluşu: Carl Ebert’in Raporları*. Ankara: T.C. Başbakanlık AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

2.3.3. Ulusal Çoksesli Müzik Yaratma Süreci ve Türk Mûsikî İnkılâbı/Devrimi

İnkılâp kelimesi, Türkçe Sözlük'te “Bir durumdan başka bir duruma geçiş, dönüşüm”; devrim kelimesi ise, “Belli bir alanda hızlı, köklü ve nitelikli değişiklik” (<http://tdk.org.tr>) olarak ifâde edilmiştir. Bu bağlamda, Türk mûsikî inkılâbı ve ortaya çıkacak yeni ulusal müziğin oluşum durumunun, aslında devrim kelimesine daha uygun olduğu ve Atatürk'ün de ‘devrim’ kelimesini kullandığı görülür. Dolayısıyla, devrim kelimesinin asıl anlamı ile Atatürk'ün öngördükleri daha çok örtüşür.

Yeni kurulan bir Cumhuriyette her şeyin yeni olabilmesi için, Osmanlı'dan gelen kültürel olguların hızlı, köklü ve nitelikli olarak değişmesiyle mümkün olacağı düşünülür. Bu değişimin esası, ulusal kültür temelinde Batılılaşma/modernleşme/çağdaşlaşma/reform/yenilik düşünceleridir. Dolayısıyla Türk inkılâplarının ve dolayısıyla mûsikî inkılâbının temeli Türk kültürüne dayalı bir değişim ve yeniliktir. Mûsikî inkılâbı'ndan kastedilen en temel konu ise, geçmişten gelen Türk geleneksel müziklerinin geliştirilmesi dışında, ancak bunların da kullanımıyla uluslararası tekniklerde oluşturulacak bir yeni müzik türüdür.

“1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti Aydınlanma Felsefesi ve Fransız ilkelerinden yola çıkmıştır ve geliştirdiği kültür ve eğitim politikaları doğal olarak ‘ulusalcı’ (Say, 2006: 513) olmuştur.

Türk Millî Mücadelesinin ve İnkılâbı'nın önderi Atatürk, döneminin pek çok aydını gibi Osmanlı toplumunun sorunları ile ilgilenmiştir (Mardin, 1983: 85; Aktaran: Bolat, 2005: 156). Bunun sonucunda Doğu-Batı ayrımını kafasında yapabilmiştir. O öğrencilik yıllarında Fransız İnkılâbı hakkında bilgiler edinmeye başlamış ve Fransızca öğrenmesi sayesinde de Fransız İnkılâbı'nın düşünce akımlarını öğrenmiştir. Millî mücadele ile başlayan tarihi dönemeç, M. Kemal Atatürk'ü çökmekte olan Osmanlı Devleti'nin yerine, milli değerlere ve çağdaş ilkelere dayanan yeni bir millet devleti kurulması gerektiğini düşünmeye sevk etmiştir (Turan, 1999: 3; Aktaran: Bolat, 2005: 156).

Atatürk, Türk İnkılâbı'nın kaynağının Türk insanı olduğunu ifade eder. Bu İnkılâp, Türk Toplumunun siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik değer yargılarının

ürünü olduğu kadar evrensel değerleri de kapsar (Altuğ, 1996: 437; Aktaran: Bolat, 2005: 157).

Almanya'nın Ankara Büyükelçisi Rudolf Nadolny'nin Atatürk devrimlerinin özüne yönelik bir değerlendirmesine göre "Atatürk devrimleri'nin özü, yenilik getirilen her maddî ve mânevî değer için aynıdır ve devrimlerin gerçekleştirildiği yaşamsal, sanatsal, düşünsel ve eğitimsel alanlar açısından farklılık aranmaz. Bu öz şapka devriminde ne ise mûsikî devriminde de odur" (Sağlam, 2009: 100).

"Türkiye Cumhuriyeti siyasi bir meşruluk formülü olan ulus-devletin temsil ettiği birlik esası üzerine kurulur. Aslını söylemek gerekirse devlet önce kurulduğu ve buna bir ulus arandığı için devlet-ulus kavramlaştırması daha uygundur. Ulusal bir müzik için önerilen 'medeniyet' zaten belirlendiği için, geriye Batının çoksesliliğini ulusun kültürel unsurları ile birleştirmek, yani hars ile medeniyetin sentezini yapmak" (Erol, 2001: 63-64) kalmıştı.

"Kemalist iktidarın 'kimlik ve aidiyet' oluşturma sürecinde müzik alanına özel bir anlam atfetmesi ve bu alanı 'inkılâbın' konusu haline getirmesinin ardında yeni bir ulus-devlet inşasında ona 'millî', 'türdeş' ve aynı zamanda da medenî bir tını verecek bir arayış söz konusu olmuştur" (Üstel, 1994: 52; Aktaran: Gökalp, 1997: 33).

"Kemalist devrimlerinin yönü Batı'ya dönüktür. Hedef ise Batı yüksek medeniyetini yakalamak, o medeniyetle kaynaşmak, hatta Batı medeniyetini aşmaktır. Türk mûsikî devriminde bu temel hedefe bağlı olarak, Batı müzik ekiniyle kaynaşmak üzere öncelikli çalışma alanı olarak Batı tarzı müzik eğitimi seçilmiştir" (Sağlam, 2009: 101).

"Görünen o ki, 1924-1929 arasındaki dönem, hem Kemalist rejimin konsolidasyon yıllarına, hem de kültürel sisteme Batıcı Kemalist esasları yerleştirmek için gerçekleştirilen ideolojik çabalara karşılık gelmektedir. Bu çerçevede aşağıda sıralanan, müzik alanında 1930'lardan başlayarak, devlet tarafından bir dizi birbiriyle bağlantılı kültür politikası uygulamaya konmuştur:

1. Çoksesli müziğin resmî eğitimi, Batıdaki benzer eğitim kurumlarını model alan konservatuvarlarda başlar. Bu iş için öğretmenler yurt dışından getirilirken, yetenekli öğrenciler de eğitim için yurt dışına gönderilir,

2. Hem çoksesli müziğin hem de standartlaştırılmış tek sesli halk ezgilerinin icrâ edildiği halkevlerinde ücretsiz müzik dersleri verilmeye başlanır,

3. Hem halk, hem de yeni oluşan siyâsi elit için düzenlenen Devlet balolarında dans müziği olarak çoksesli vals, tango ve benzeri parçalar çalınır,

4. Okul müfredâtında ise, biraz da olanaksızlıklardan, enstrüman çalmayı öğretmekten çok, Batı müzik târihi ve bestecilerinin yaşamı anlatılmaya başlanır,

5. Orkestralar yurdun her köşesinde ücretsiz halk konserleri vermeye başlar. Bu konserlerde ‘klasik müziğin’ nispeten hafif, tanınmış ve neşeli örnekleri programa alınır” (Tekelioğlu, 1999: 17).

Atılan bütün adımlara, Gökalp ve Atatürk’ün tariflerine rağmen, “İlk kuşak Türk bestecileri, çokseslilik konusunda Batı’nın geçtiği yollardan ve aşamalardan geçmeden, beşyüz yıllık bir gecikmeyle kendilerini 20. yüzyıl müzik akımlarının içinde bulmuşlardı. Bunun için büyük bir sürece gereksinim vardı. Uygar ülkelerin yüzyıllar boyu elde ettikleri deneyim ve birikimi Türk sanatçıları olarak bir yerde yakalayabilmek kolay iş değildi. Nasıl bir müzik yaratıcılığı konusunun gündeme gelmesi ve heyecanla tartışılması, bu gecikmişliğin doğal sayılabilecek sonuçlarıydı. Târihe mâl olmuş Divan müziğinden mi yararlanılacaktı, Batı’ya öykünerek, Batılılar gibi yazma özentisi içinde mi olunacaktı, yoksa, 19. Yüzyıl ile 20. Yüzyıl başlarında yer alan ulusal bestecilerin yaptığı gibi halk müziğinin zengin kaynaklarından mı yararlanılacaktı? Tüm bu soruların yanıtlarını, ortaya çıkan yapıların içeriğinde bulmak olasıydı” (Çalgan, 1991: 26).

Mûsikî devrimi sürecini yaşamış olan Cemâl Reşit Rey (1963: 12’den 2007: 17), “*Mânevî devrimler, maddî devrimlerden çok daha zordur. Bâhusus, müzik, doğrudan doğruya duyguya hitap ettiğine göre, bu sahada geceyi gündüz yapmak hiç de kolay değildir. Nitekim tam olamadı, fakat yapılanlardan bir kısmı da kaldı [...]* Bu da gösteriyor ki, bu nevi devrimler kısa zamanda olamaz. Bunu bilmekle beraber, bu yolda ‘devrim işâretini’ verebilmek büyük ve cesurâne bir harekettir! İşte Ata’nın büyüklüğü ve önderliği buradadır” diyerek bu sürecin zor ve uzun olacağını eleştirel bir bağlamda vurgularken, ancak Atatürk’ün bunu bilerek mûsikî devrimini başlatmasını da takdir etmiş ve mûsikî devriminin başlangıç sürecini şöyle anlatmıştır: “*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 Cemâl Erkin, Nurullah Şevket Taşkiran, Cezmi [Erinç] ve ben) Ankara’da kongreye davet etmişti. [...] Maarif Vekili, sevimli şivesiyle bizlere; ‘Ey hadi bakalım, mûsikî inkılâbı yapacağımız, bunu nasıl yapacağız?’ demesi üzerine, kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı, dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra, Abidin Özmen heyecanla bizlere: ‘Paşa Çankaya’dan birkaçtır telefon ettiriyor. Mûsikî inkılâbı ne yoldadır diye soruyor’ dedi. Biz, büsbütün şakına döndük. Ne gibi karar alınacağını, bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet, hatırlamadığım birisi, ‘memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesini teklif etti!’ Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki; ‘Bir çoban, faraza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?’. Nihayet bu tasavvur eriyip gitti. Bundan sonra, kongre dağıldı. Encümenler kuruldu ve pek yerinde kararlar alındı. Ezcümle, Güzel Sanatların müstakil bir Umum Müdürlük haline getirilmesi, Mûsikî Muallim Mektebi’nde, müzik pedagoji şubesi, Devlet Müzik ve Tiyatro Akademisi kurulması gibi...” (Rey, 1963: 12’den 2007: 19).

“O halde, millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizâcından [kaynaşmasından] doğacaktır” diyen Ziya Gökalp gibi, Atatürk de Cumhuriyet Türkiye’si’nin yeni mûsikî kültürünün halk mûsikîsinden kaynaklanması gerektiğini düşünmekte, bu yoldaki çalışmaları teşvik etmekteydi” (Refiğ, 1997: 9). Bu bağlamda, önce Darü’l-Elhân’da Rauf Yekta Bey başkanlığında Türk müziği Tesbit ve Tasnif Heyeti ile Darü’l-Elhân’ın Müdürü Yusuf Ziya (Demirci) Bey’in öncülüğünde de Anadolu’dan halk müziği derleme çalışmaları başlamıştır (Bkz. Paçacı, 1999: 16-17).

*“Bu ortam içinde Darü’l-Elhân’ın genç mûsikî öğretmenlerinden Cemal Reşid Rey, 1925 yılında halk türkülerini çokseslendirme denemelerine girişerek bu yolun öncüsü olarak sivrildi. [...] Bu yolun ilk denemeleri yurt dışında seslendirilmeye başlamış, ilk olarak Cemal Reşid Rey’in çokseslendirilmiş *Dört Anadolu Türküsü*, 16 Ocak 1927 günü, Paris’te Albert Wolff yönetimindeki Pasdeloup Orkestrası ve Kedrof vokal üçlüsü tarafından seslendirilmiştir. Bunu takip eden birkaç yıl içerisinde, özellikle Cemal Reşid Rey’in gayretleriyle, Paris, yeni Türk mûsikîsinin*

dünyaya açılışında bir kapı olmuştur. Cemal Reşid Rey'in orkestra eserlerinin birçoğunun ilk seslendirilişi buradadır [...] Adnan Saygun'un ilk orkestra eseri olan *Op. 1 Divertimento*'da ilk olarak 1931 yılında, öğrenciliğinin sona erdiği [sırada] Paris'te seslendirilmişti" (Refiğ, 1997: 9-10).

1934'te Osman Zeki Üngör'ün emekli olması üzerine Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (CSO) şefliğine getirilen Saygun'a iki opera bestelemesi için Atatürk tarafından fikir verilmiş, bunun sonucunda librettoları Münir Hayri Egeli tarafından yazılan ve Saygun tarafından bestelenen Özsoy ve Taşbebek operaları ortaya çıkmıştır. "Bu ilk operaların bizzat Atatürk tarafından telkin ve teşvik edilmeleri, yeni devletin, millî kültür ve mûsikî siyaseti bakımından önemle üzerinde durulması gereken davranışlardır" (Refiğ, 1997: 10).

"Atatürk'ün Türk mûsikîsinde kastettiği hakiki inkılâp tahakkuk etmiştir, tahakkuk ettiği içindir ki, Türk bestekârları ve Türk mûsikîşinasları beynelmilel ölçüde tanınmışlar, başarıları bütün dünya milletleri tarafından alkışlanmıştır" (İpekçi, 1958: 3).

Yukarıda da örnekleri verilen ve Türk bestecileri tarafından millî mûsikî kapsamında yaratılan eserlerde, sadece melodide değil, armonide de bir millîlik uygulamasından söz edilebilir. Çünkü, Türk çoksesli müziği bestecileri eserlerinin ana melodilerinde yatay olarak kullandıkları makam seslerini, dikey olarak da kullanarak farklı bir armoni anlayışı içine girmişlerdir. Hatta, bir millî armoni yaratma çabası, kuramsal olarak ilk defa Kemal İlerici tarafından yapılmış, İlerici 1950'li yıllardan başlayarak zaten var olan dörtlü armoni sisteminin makamlara uygunluğunu ispatlamaya çalışmış ve bu kuramını 1970'te yayınlanan *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* adlı kitabında ortaya koymuştur. İlerici'nin dörtlü armoni kuramı, kendisinden özel ders alan üçüncü kuşak Türk bestecilerinden itibaren kullanılmaya başlanmış, hatta bu kuramı doğrudan en fazla uygulayanların başında -hocası Saygun'dan daha ulusalcı olan- Prof. Muammer Sun (1932), Necdet Levent (1923) ve de Prof. Ertuğrul Bayraktar (1951) gelmektedir. Ancak, dörtlü armoni kuramı, Türk millî mûsikîsi'nin kurucuları ve zaten kendi bestecilik stillerini de oluşturmuş olan Türk Beşleri tarafından biraz da kıskançlıkla benimsenmemiştir: Sun, *Ulvi* [C. Erkin] ve *Necil* [K. Akses] *Bey'in Kemal* [İlerici] *Bey'e karşı oldukları biliniyordu; fakat Adnan* [Saygun] *Bey karşı olduğunu söylemiyordu* [...] Ayrıca,

Türk Beşleri'nin her biri çağdaş Türk mûsikîsi'nin kurucusu olması iddiasındaydı. Türk mûsikîsi armoni sistemini kendileri dışında bir başka adamın bulması düşüncesi etkiliyordu gibi geliyor bana (Aktaran: Ergur ve Aydın, 2004: 147) diyerek, İlerici'nin dörtlü armoni kuramını, Türk Beşleri'nin neden benimsemediğini yorumlamıştır.

1930'lu yıllardan başlayan yeni ulusal çoksesli müzik yaratma çabaları Atatürk'ün ölümüne kadar bir heyecan içinde devam etmiştir. Millî mûsikî yaratma çalışmaları sırasında, bu çalışmada üzerinde durulmamış olan pek çok fikir çatışmaları da gerçekleşmiştir. Atatürk'ün ölümünden çok partili sisteme geçiş arasında ulusal çoksesli müzik çalışmaları bir ölçüde yine devlet tarafından desteklenmiş, ancak bundan sonra besteciler yaratımlarını kendi şartları, anlayış ve çabaları doğrultusunda yapmışlar, müzik kurumları ise kendi çerçevelerinde süregelmiştir. Bu bağlamda, Oransay (1983: 1520-1524), Türkiye'de mûsikî devrimi sürecini üç evrede incelemiştir: Birinci evre (1924-1934), Atatürk'ün Türk ulusal mûsikîsi konusundaki görüşleriyle, Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen aylarda, ulusal mûsikî konusunun bir devlet politikası olması ve bu konuda ilk uygulamaların yapılması; ikinci evre (1935-1950), ulusal mûsikînin geliştirilmesi ve Avrupaî müzik kurumlarının oluşturulması amacıyla Avrupa'dan uzmanlar getirilmesi ve Avrupa'da eğitim almış ancak, fazla deneyimi olmayan Türk müzikçilerden yabancı uzmanların gözetiminde yararlanılması ve üçüncü evre (1950'den günümüze) ise, 1950'den itibaren siyasi iktidarın değişimiyle mûsikî devriminin devlet politikası olmaktan çıkarılması ve çoksesli müziğin sadece bir Batılı ülke görünümü vermek üzere popüler anlamda kullanılması şeklindedir.

Oransay'ın bahsettiği, mûsikî devriminden vazgeçilen üçüncü evre dışında, özetle, “[...] Türk mûsikî devrimi'yle Türk ulusal kimliğinin açıkça algılandığı uluslararası bir mûsikî türünün üretimi önemli kazanç olarak değerlendirilmelidir. Söz konusu müzik türünün adı ‘*Çağdaş Türk Mûsikîsi/Müziği*’dir. Bu türün biçem (üslup) özelliği çoksesli bir yapıya sahip oluşuna bağlı olarak armonik ve polifonik teknikleri içermesi, ulusal tek sesli mûsikînin birçok özelliğinin kullanımına yer verilmesi, dönemin etkin 20. Yy. müzik akımlarının veri tabanından beslenmiş olmasıyla tek sesli ‘Türk mûsikîsi’ yapısından tamamen ayrıldığı söylenebilir” (Sağlam, 2009: 25). Bu durum, Saygun'un da ifâde ettiği gibi, geçmiş müzik

geleneğinden, içinde mutlaka geçmişi de barındıran yeni bir müzik geleneğine geçiş olarak görülebilir. Ancak, Hindemith'in önerdiği ve bununla ilgili Halkevleri gibi kurumlar olduğu halde, gerek genel olarak çoksesli müzik gerekse Türk çoksesli müziği yeterince halk tabanına yayılamamıştır.

2.3.4. İlk Ulusal Çoksesli Müzik/Türk Çoksesli Müziği Bestecileri

Atatürk ve Ziya Gökalp'in görüşleri çerçevesinde ulusalcı bir temele dayandırılan Mûsikî Inkılâbı gerçekleştirilirken, bu doğrultudaki eserlerin yâni Türkiye'nin yeni ulusal müziğinin yaratılması gerekmekte idi. Bu da, Avrupa'da bestecilik eğitimi alan Türkiye'nin ilk kuşak bestecilerinin göreviydi. Bu bestecilerin bazıları küçüklüğünde doğrudan Geleneksel Türk Müziği'nin içinde yer almış, bazıları ise bunu sonradan öğrenmişti. Dolayısıyla hepsi Avrupa'da eğitim almasına rağmen yönelimleri ve müziksel alt yapıları farklıydı. Ama artık bir devlet politikası olarak öncelikle ortak bir amaç için hareket etmeleri gerekiyordu. Bu bağlamda, ilk kuşak Türk bestecilerden kimisi kendi müziksel alt yapısı itibariyle, kimisi de Atatürk ve Ziya Gökalp'in öngörülleri çerçevesinde eserlerini oluşturmuşlardır. Stil ve teknik olarak birbirinden farklı olan bu bestecilerin ulusal çoksesli müzik alanındaki yaratılarını belirleyen tek ortak özellikleri, Türk geleneksel müziği ezgilerini ve malzemelerini kendi anlayış ve altyapıları içinde kullanmış olmalarıdır.

H. Bedii Yönetken'in 'Türk Beşleri' ve C. Memduh Altar'ın 'Öncüler' olarak adlandırdığı bestecilerin kimi Atatürk'ün öngörülleri bağlamında, kimi kendi ideolojileri bağlamında, kimi çocukluğundan gelen geleneksel müzik alt yapısı itibariyle, kimi de özgünlük açısından geleneksel müzik malzemeleriyle eserlerini yaratmışlardır. Ancak yaygın adıyla Türk Beşleri kendilerine bu adın verilmesini pek kabullenmemişlerdir.

Cemâl Reşid Rey, kendisi ile ilgili yapılan bir görüşmede '*bizim çıkış noktalarımız farklı*' diyerek, bu [Türk Beşleri] nitelemenin 'tamamen yanlış' olduğunu söylemiştir. Ahmed Adnan Saygun da, *Biz 1904 ile 1908 yıllarında dünyaya gelmişiz. Birbirimizden biraz önce, biraz sonra eser vermeye başlamışız ve çağdaş kompozisyonda ilk kuşağı oluşturmuşuz. Konuyu böyle alırsak doğru! Beşler, Türk Beşleri, Ama bu doğum yıllarımız ve çalışma hayatımız arasındaki yakınlıktan*

başka bir şey ifade etmez. Hepimiz kendimizde göre bir yerden yola çıktık ve bidâyette [başlangıçta] aramızda (özellikle ben, Ulvi ve Cemâl) bir sanat anlayışı yakınlığı olmuş olsa bile, zamanla birbirimizden çok uzak yerlere düşmüşüz. İşi böyle alınca Beşler tabirinin bir manâsı kalmıyor. Cemâl, ‘ulusal bir ekolle hiç ilgilenmediğini’ söylemiş. Halk türkülerinden yola çıkmak eğer ulusal olmaya yetse bizler de bir okul oluşturmuş olurduk demıştır (Aktaran: Alapınar, 1993: 6-7).

Saygun’un da belirttiği gibi, Türk Beşleri nitelemesi, Rus Beşleri’nde olduğu gibi bilinçli olarak yapılan ortak sanat anlayışlarından değil, sadece aynı kuşak bestecileri olmalarından dolayıdır. Türk Beşleri kadar büyük boyutlu eserler yapmış olsalar veya olmasalar da, onlardan önce ve onlardan sonra doğup, Cumhuriyet’in ilk çoksesli müzik yapısını, eserlerini ve eğitimini birlikte oluşturan birçok besteci bulunmaktadır. Gerek bir arada gerekse ayrı ayrı Türkiye’de çoksesli müzik yaratımı, tüm bu besteciler ve eğitimciler tarafından sağlanmıştır.

Cumhuriyet’in ilk kuşak çoksesli müzik bestecileri doğum yıllarına göre şöyle sayılabilir: Seyfeddin Asal (1901-1955), Sâdi Karsel (1902-?), Fehmi Ege (1903-1978), Fuad Koray (1903-1996), Cemâl Reşid Rey (1904-1985), Ulvi Cemâl Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kâzım Akses (1908-1999), Necip Celâl Andel (1908-1957), İbrahim Özgür (1908-1959), Nuri Sami Koral (1908-1996), Ferit Hilmi Atrek (1908-2006), Raşit Abed (1910-1968), Cezmi Erinç (1910-1992), Ahmed Samim Bilgen (1910-2005), Kemal İlerici (1910-1986), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Faik Canselen (1911-2009).

Çalışmanın buraya kadarki kısmında araştırma konusuna temel olacak kuramsal bilgiler verilmiş ve Saygun’un dayandığı çoksesli müzikte ulusalcılık /ulusal çoksesli müzik olgusunun çerçevesi belirlenmiştir.

BÖLÜM 3

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, doğrudan Saygun ve eserleri hakkında yapılmış bilimsel araştırmalardan edinilen bilgiler özetlenerek, konu hakkında veri tabanı oluşturulmuştur.

Woodard (1999), Türkiye’de ulusal müzik ve Saygun’un solo piyano eserleri üzerine yaptığı araştırmada; Saygun’un ulusal ve politik bir figür olduğunu, onun bestecilik yaklaşımının 20. Yüzyıldaki çeşitli bestecilerle örtüştüğünü ve bu bağlamda ülkesinin müzikleriyle Batı klasik müziğini birleştirdiğini belirtmiş ve incelediği piyano eserlerinin melodik ve ritmik yapısının Geleneksel Türk Müziği malzemelerine dayalı olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Giray (2001), Saygun’un keman ve piyano eserleri üzerine yaptığı araştırmada; incelediği eserlerin makamsal, modal, ritmik ve folklorik malzemelere dayandığını ortaya çıkarmış, bu malzemeleri geleneksel şekilleriyle karşılaştırmıştır. Böylece, bu incelemede de, Saygun’un geleneksel/yerel müzik malzemelerini kendi anlayışı içinde kullandığı ortaya çıkmıştır.

Ahıskal (2002), Saygun’un Op. 36 *Keman Partitası* üzerine yaptığı analizde; Saygun’un kullandığı modal ve ritmik malzemelerin Türk halk ve sanat müziğine dayandığını ortaya çıkarıp, Türkiye gibi Saygun’un da Doğu ve Batı geleneklerinin buluşma noktası olduğunu vurgulamıştır.

Elgün (2002), Saygun’un Op. 12 *Çello ve Piyano Sonatı* üzerine yaptığı araştırmada; incelenen eserin Saygun’un ilk eserlerinden olduğunu, bestelendiği dönemdeki sosyal ve politik etkilerden dolayı geleneksel Türk müziği malzemelerinden yararlandığını belirtmiştir.

Güvençer (2006) de, Saygun’un Op. 12 *Çello ve Piyano Sonatı* üzerine yaptığı analizde; incelenen eserin melodik yapısının modal ve makamsal malzemelere dayandığını ve Saygun’un Anadolu kültürüne dayalı bir müzik dili olduğunu belirtmiştir.

Ulu (2003), Saygun’un *Yunus Emre ve Tippet’in Zamanımızın Çocuğu Oratoryoları* üzerine yaptığı geniş çalışmada; Saygun’un yine modal ve makamsal malzemeleri bir arada kullandığını ve onun yeni arayışlara girmeyen geleneksel stillere bağlı bir besteci olduğunu ortaya koymuştur.

Tongur (2004), Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu üzerine yaptığı incelemelerde; Saygun’un Türk müziği makam dizileriyle, pentatonik, tonal ve modal dizileri bir arada kullanımından, Türk sanat ve halk müziklerinden çağdaş tınılara ulaşan bir bütünsellik içerdiğinden bahseder.

Yüksel (2006), Saygun'un *1. Senfonisini* çeşitli müziksel yönlerden incelediği çalışmada; eserde modal ve makamsal malzemelerin bir arada kullanıldığını belirlemiş ve buradan yola çıkarak Saygun'un bu eseriyle de ulusal müziği evrensel bir anlatımla birleştirdiğini vurgulamıştır.

Kürkçüoğlu (2006), Saygun'un *Kerem Operası* üzerine yaptığı çalışmada; eserde modal ve makamsal müzik öğelerinin, halk müziği formlarının ve ezgilerinin kullanımına ve bu yapıların Anadolu etkisini verdiğine dikkat çekmiş, bu eserin de Saygun'un müzik dilini yansıttığını vurgulamıştır.

Esen (2003), Saygun'un *Aksak Tartılar Üzerine On Etüd* adlı piyano eserlerini incelediği çalışmada; modal, makamsal, aksak tartımlı geleneksel müzik malzemelerinin ve buna bağlı olarak vurgulanan Türk karakterinin varlığından bahseder.

Gülbey (2005), Saygun'un *İkinci Yaylı Çalgılar Kuarteti* üzerine yaptığı çalışmada; bestecinin modal, makamsal yapıların iç içe kullanıldığını, Anadolu ve Türk müziğinin kendi öğelerini çoksesli bir fikir olarak yansıttığını belirtmiştir.

Aydın (2000a), Saygun'un birinci, üçüncü ve beşinci senfonilerini incelediği geniş çalışmada; bestecinin bu eserlerinde modal ve makamsal yapıları ve bu yapılarla vurguladığı geleneksel Türk kültürünü daha soyut bir şekilde kullandığından bahseder. Saygun, bu eserlerinde Türk müzik kültürüne dayalı kökeni açıkça vurgulamamış, makamsallığı daha bireysel bir ifâdeyle soyutlamıştır.

Gönen (2008), Saygun'un operalarını incelediği çalışmada; bestecinin Türk müziği kültürüne özgü motiflerden yararlanarak, bunları opera tekniğine uyguladığından bahsederek, yine Saygun'un ulusalcı yaklaşımına vurgu yapmıştır.

Alapınar (1993), Saygun üzerine yaptığı çalışmada; "kendi öz müziğimizin temel öğelerini evrensel bir gözle bakarak kaynaştıran [...] kökleri Anadolu toprağında, ancak bununla birlikte gözleri dünyaya dönüktür" diyerek Saygun'u betimlemiştir.

Aracı (2007), Saygun'un hayatı üzerine yaptığı geniş çalışmada; Saygun'un yerel millî kültürü evrensel boyutlara ulaştırmayı amaçlayan mistik bir besteci olduğunu belirtir.

Akdemir (1991), Saygun'un Türk Beşleri grubunun en modern ve yaratıcı bestecisi olduğunu, geleceğe yönelerek kendine özgü bir stilde yazdığını,

melodilerinin dağınık olmasına rağmen, makamsallığı kullandığını vurgular (Bkz. Aydın, 2003: 123).

Kıran (2005), Saygun'u genel olarak incelediği çalışmasında; Saygun'un oluşturulmak istenen Türk çoksesli müziğine çeşitli yönleriyle büyük katkısı olduğunu, onun eserlerinin Türkiye'deki müzik sanatının gelişimine örnek olabileceğini belirtmiştir.

Yukarıdaki çalışmaların hepsinde görüldüğü gibi Saygun'un eserlerinde modal ve makamsal müzik malzemelerini, Anadolu halk müziği ezgi ve malzemelerini bir arada kullandığı, bu kullanımların ise Anadolu ve Türk müzik kültürüne dayalı ulusal bir müzik anlayışının uzantısı olduğu ortaya çıkar. Makamsal ve modal yapıyı bir arada melodik ve armonik bağlamda çağdaş bir anlayış içinde erittiği görülür. Bu bağlamda, Saygun'un, müzik yaratma anlayışının yerelden ulusala, ulusaldan evrensele dayandığı söylenebilir.

BÖLÜM 4

YÖNTEM

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

4.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı, betimsel düzende, durum saptamaya yönelik olarak “durum/örnekolay tarama modeli” ve bu modelde yer alan “bütüncül tek durum deseni” ile gerçekleştirilmiştir.

Örnekolay tarama modelleri, evrendeki belli bir ünitenin (birey, aile, okul, dernek vb. nin), derinliğine ve genişliğine, kendisini ve çevresi ile olan ilişkilerini belirleyerek, o ünite hakkında bir yargıya varmayı amaçlayan tarama düzenlemeleridir. Bunlara ‘monografi’ çalışmaları da denir (Tütengil, 1975: 78; Aktaran: Karasar, 2002: 86).

“Tarama modellerinde amaçların ifade edilişi genellikle soru cümleleri ile olur. Bunlar: Ne idi? Nedir?, Ne ile ilgilidir? ve Nelerden oluşmaktadır gibi sorulardır” (Karasar, 2002: 77). “Var olan kaynak ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya

belgesel/literatür tarama denir. Belgesel/literatür taraması, araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olur” (Karasar, 2002, 183).

Bütüncül tek durum deseninin kullanılma durumları şöyledir: “Eğer ortada iyi formüle edilmiş bir kuram varsa, bunun teyit edilmesi veya çürütülmesi amacıyla, [...] genel standartlara pek uymayan aşırı, aykırı veya kendine özgü durumların çalışılmasında, [...] daha önce hiç kimsenin çalışmadığı veya ulaşamadığı durumlar, bütüncül tek durum deseni kullanılarak çalışılabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2004: 214).

Bu doğrultuda, ilk kuşak Türk çoksesli müziği bestecilerinden Ahmed Adnan Saygun’un çoksesli müzikte ulusalcılık düşünceleri, bütünden özele gidilerek değerlendirilmiştir. Bunun için, öncelikle Saygun’un yazılı eserleri ve Saygun’la ilgili yazılan kaynaklardan hareketle, çeşitli sorular oluşturulmuş, oluşturulan sorular yoluyla da, Saygun’un çoksesli müzikte ulusalcılık düşünceleri ve yönleri ortaya konulmuştur.

4.2. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Değerlendirilmesi

Araştırmada verilerin toplanmasında öncelikle araştırmaya temel teşkil etmesi için ilgili literatür taranmış, araştırmada veri toplama aracı olarak belgesel/literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırma ile ilgili bilgi ve belgeler incelenerek değerlendirilmiş, bu çerçeveden hareketle Ahmed Adnan Saygun’un çoksesli müzikte ulusalcılık görüşleri hakkında objektif bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda incelenen belgeler;

- a)** Ahmed Adnan Saygun’un eserleri (kitaplar, makaleler, bildiriler),
- b)** Ahmed Adnan Saygun hakkında yazılanlardan (kitaplar, makaleler, bildiriler, tezler) oluşmaktadır.

İlgili kaynaklardan toplanan bilgiler, çalışmanın alt problemleri çerçevesinde, ayrı başlıklar altında değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Alt problemler literatür ve içerik analizi teknikleriyle çözümlenmiş, kodlanmış ve yorumlanmıştır.

Döküman veya literatür analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. İçerik analizi metodu ise

kısaca, yazılı veya sözlü bir metni analiz edip, kodlara (rakamlara veya kelimelere) dönüştürmek ve bu kodların üzerinden yoruma gitmek, diğer bir deyişle kodları tekrar söze dönüştürmek olarak da tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2004). Bir başka deyişle de metinsel veya sözlü çalışmaları sistematik olarak özetlemektir.

Kodlamanın hangi ayrıntı düzeyinde yapılması gerektiği ise, araştırmanın amacına ve konusuna göre değişebilmektedir. Üç tür kodlama yapılabilmektedir: i) Daha önceden belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama; ii) verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama; ve iii) genel bir çerçeve içinde yapılan kodlama (Yıldırım ve Şimşek, 2000; Aktaran: Acar ve Sey). Bu çalışmada, ikinci yaklaşım benimsenmiştir.

4.3. Geçerlik ve Güvenirlik

Araştırmada “geçerlilik için amaçlar ve araçlar arasında uygunluk olmalıdır. Diğer araştırmalarda olduğu gibi, içerik analizi araştırmalarında da görünüş, yordama, yapı ve kriter geçerliliğinden söz edilebilir. Eğer araştırma betimsel bir amaçla yapılıyorsa, görünüş geçerliliği yeterli görülebilir” (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 81).

“İçerik analizi tekniğinin güvenilirliği ise özellikle kodlama işlemine bağlıdır. Kategorilerin belirlenmesi ve açık seçik olarak tanımlanması en önemli aşamadır. Bu yapıldığı sürece, analizin güvenilirliği ve nesnelliği artmış olacaktır” (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 80).

BÖLÜM 5

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırmanın amacı ve analiz edilen literatür doğrultusunda, Saygun’un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği’nde ulusalcılık görüş ve yönlerine ilişkin bulgular belirlenen 11 alt problem çerçevesinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

5.1. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılığa ve Bunun Gereklerine İlişkin Temel Görüşleri

Saygun'un çoksesli müzikte ulusalçılığa ilişkin en belirgin temel görüşleri incelendiğinde, halk kültürü ve halk müziği köklerine bağlı, kullanılan halk kaynaklarının renginin yansıtılacağı, eski gelenekten yeni geleneğe geçiş olan bir çokseslilikten bahsettiği görülür. Saygun'un bu görüşleri hem Avrupa hem de Türk çoksesli müziği için geçerlidir ve görüşleri şöyle özetlenebilir: *"Tek seslilik geleneği" yerini, onuncu yüzyılda, belki halk mûsikîlerindeki basit çokseslilik imkânlarının değerlendirilmesi yoluyla gelişen [...] yeni bir geleneğe bıraktı. Her devirde ve her yerde sanat, hamle hızını daima halk kaynağından almıştır". "Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir". "[...] Mahallî renk, ferdiyetçi duyusun tabî neticelerinden biridir". "Ferdiyetten, mahallî renge; mahallî renkten milliyet şuuruna..."*.

Saygun, çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalçılığın gereği olarak da kökünün yerel ve ulusal kaynaklara dayanmasını öngörüyor. Yerel ve ulusal kaynaklar ise her ülkenin kendine ait sanata yansıyabilecek kültürel kaynaklarıdır. Bu bağlamda, Türk bestecisi Türk halk kaynaklarına, Fransız bestecisi Fransız halk kaynaklarına dayanarak çoksesli müzik üretmelidir.

Bu bağlamda, Saygun, *Yalnız, kompozitör, türküyü tamamen duymuş [hissetmiş], onu doğuran muhidi tanımış, o muhitin insanları gibi düşünmüş, acı ve neşelerine iştirak etmiş olmalıdır. İşte bilhassa bu noktada ısrar ediyorum ki, bir kompozitörün milli mûsikînin ilk basamaklarına basabilmesi için, muhitini tamamen tetkik etmiş, anlamış, kendinde duymuş, hülâsa 'kendini kavramış' olması lazımdır* (Saygun, 1934: 3; Aktaran: Aracı, 2007: 121) diyerek ulusal müzik yapan bestecinin ulusal kaynakları ve halk kültürünü yakından inceleyerek bunu hissetmesi gerektiğini, ancak bunun sonucunda gerçek ulusal bir müzik yapabileceğini vurgulamıştır.

5.2. Saygun'un Çoksesli Müzik/Türk Çoksesli Müziği Eğitimine İlişkin Görüşlerinde Ulusalçılık Özellikleri

Saygun, besteci ve etnomüzikolog olmasının dışında, Türkiye'nin ilk müzik eğitimcilerinden biridir. Bu bağlamda yıllarca Halkevleri'nden Mûsıkî Muallim Mektebi'ne ve Devlet Konservatuvarlarına kadar birçok okulun kuruluşunda yer almış ve çoksesli müzik eğitimi vermiş ve ayrıca buna yönelik çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Türkiye'nin yeni millî mûsıkîsinin yayılması için çaba göstermiştir. Saygun, çoksesli müzik eğitime yönelik de çeşitli görüşler ortaya koymuştur: *“Halkın musiki terbiyesi, halledilmesi lazım bir muamma halinde duruyor. Bu bahiste söz söyleyebilmek için, bizden önce aynı mesele üstünde durmuş memleketlerin gittikleri yolları gözden geçirmek gerekir. Ben bunu yaptım ve yıllarca süren tecrübelerimin bana vermiş oldukları yeni fikirleri bunlarla mezcettim. Memleket çapında bir sanat ve mûsıkî terbiyesini istihdaf eden kitabımda gözden bir an uzak tutmadığım bir nokta vardır ki, o da ‘Musiki terbiyesi’ yollarını çizerken, Türk’ün hususiyetlerinin kaybolmamasına azami dikkat’dir. Bu çok mühimdir. Bu hususa riayet etmeden atılan adımlar isabetsiz ve emekler hebadır”* (Saygun, 1940: 9). Saygun, çoksesli müzik eğitiminde de *“Türk’ün hususiyetlerinin kaybolmaması”* diyerek, yine ulusalçı bir yaklaşıma vurgu yapmıştır. Ayrıca çoksesli müzik eğitimini on ayrı başlıkta ele almış ve yine burada da *“Halk koroları, Halk sazlarının kullanımı, saz şairlerinden ve oyunlarından istifade, halk bayramları”* (Saygun, 1940: 9-15) gibi başlıklarla halk kültürüne vurgu yapmış, bu başlıkları da şöyle açmıştır: Halk korolarında, *“birlikte türküler, vatani şarkılar söylemek, solfej öğrenmeden birkaç sesli teganni, tedricen [azar azar] solfej öğrenerek daha ilmi yoldan yürümek”* (Saygun, 1940: 14). *“Halkın mûsıkî terbiyesi yolunda, bizzat halkın türkülerini, sazlarını ele alarak bir kelime ile ‘O’nun itiyatlarına hitap ederek yürümek en doğru yoldur. [...] Millî karakter kaybolmadan halka verilecek toplu ve çoksesli mûsıkî terbiyesinde en mühim bir âmil olacaktır”* (Saygun, 1940: 23-24). Çoksesli müzik eğitiminde ‘millîlikten’ bahseden Saygun, tutucu bir ‘milliyetçiliğe’ ve ‘gelenekçiliğe’ de karşı çıkar: *Eğitimde bir o yana bir bu yana yalpaladık ve yüzyılımızın ikinci yarısında bir boşluğun içine düşüverdik. Bizden giderek uzaklaşan maziye takılıp kalanlar, bunu milliyetçilik sanıp yol kesenler... Onlar ‘gelenek’*

derler, ‘milliyet’ derler ve kendi düşüncelerine aykırı düşünenlere en ağır suçlamaları revâ görürler, bugün başlarına bir kavuk geçirip, sırtlarında şalvarla dolaşmıyorlar ama o kavuk da, şalvar da iç dünyalarından bize yansımakta... (Aktaran: Tanç, 1991: 51).

5.3. Saygun’un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği’nde Ulusalcılık Görüşlerinin Kodları ve Bu Kodların Anlamları

Saygun’la ilgili literatür taranıp ve analiz edildiğinde O’nun çoksesli müzikte ulusalcılığı sürekli belirli kavramlar çerçevesinde ifade ettiği görülmüş, içerik analizi sonucu ulaşılan bu kavramlar O’nun çoksesli müzikte ulusalcılık kodları olarak değerlendirilip, tanımlanmıştır:

a) Milliyet: *“Bir millet hâlinde taazzuv etmek [davranmak] ve milliyet mevzuu [konusu] üzerinde düşünmek mecburiyetini duyan on dokuzuncu asır insanların sanatlarında da bu ruh hâletinin [hâlinin] yankılarını aramak tabîdir”* (1945: 39), *“Sonra yirminci asra doğru milliyet şuurunun gelişmeye başlaması sanat adamlarında izler bırakmış, ve önce ‘milliyet rengi’ hâlinde eserlere akseden yeni duyuş, gitgide ‘şahsiyet rengi’ hâlinde belirmeğe başlamıştır”* (1945: 24), *“İşte son asrın sanat adamları, ‘Halk’a bunun için gidiyor: ve kötü anlaşılan ‘Milliyet’ mefhumu, sanat eserlerini, bir ‘yerli malı sergisi’ haline getiriyor”* (1945: 50) diyen Saygun, ‘mahalli renk’ ve ‘milliyetçilik’ kavramlarını doğrudan kullanıp, Avrupa’da 19. Yüzyılda ortaya çıkan çoksesli müzikte ulusal akımlarını örnek göstererek kendi ulusalcılık ideolojisini destekliyor. Diğer taraftan, ‘şahsiyet rengi’ ile müzikte bestecinin kişisel damgasının ulusalcı bir anlayışla vurulacağını vurguluyor.

Saygun (1945: 41), *“Sanat eserlerinde daha önce de millî bir renk vardı. Fakat biz buna daha ziyâde ‘içi oluşu’ veya ‘iç rengi’ diyeceğiz. Aynı devrin insanları olan ve aynı tekniği kullanan Alman Bach, Fransız Couperin ve İtalyan Vivaldi’nin eserlerindeki renk ayrılığı iç oluşları’ndaki husûsiyetlerden [özellikler] gelmektedir”* diyerek, 19. Yüzyıldan önceki dönemlerde de çoksesli müzikte dolaylı bir ulusalcılık olduğunu, bu durumun bestecilerin kendi ulusal kimliklerinden dolaylı olarak eserlerine yansıdığını belirtiyor.

b) Kök: “Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir. Yağmur yağar, güneş açar ve kendini rüzgâra veren yaprakların arasından, günün birinde renk renk bir meyve belirir. Bu meyve, ne ağaç ne de topraktır. Fakat hayatını, kendi için nefes alan yapraklara, kendi için toprağa dalan köklere ve ona özü eriştiren gövdeye borçludur” (1945: 24) diyen Saygun, köklere yâni geçmişe olan bağlılığını, “Ben benden öncekileri ibtâl [yıkma] için değil, ancak itmam [tamamlama] için geldim [...] “İbtal değil, itmam. Bu, oğlun ana ve atayla, ağacın kökle, insanın toprakla bağlarını belirtiyor; ve anlıyoruz ki baş ne kadar yükselse ayak yerdedir ve temelsiz bir bina kurulamayacaktır [...] Fakat ‘itmam’ın şartı evveli bilmek değil midir? Bilmek, benimsemek ve... yürümek” (1945: 25-26) diyerek, sanat/müzik eserlerinin geleneksiz, köksüz, temelsiz olamayacağını ve geçmişin bilinmesinin gerektiğini vurgulamıştır.

“[...] Haydn ve Mozart olmadan Beethoven’i düşünmek mümkün müdür? O Beethoven ki, ses sanatında ferdiyetin [bireyselliğin] saltanatını kurmuş ve mûsikîye mahallî [yerel] rengin kapılarını açmıştır [...]” (1945: 27) ve “Acabâ, onun kullandığı halk türkülerinde, melodinin ait olduğu milletin karakterini bulmak neden mümkün olmuyor ve tema kimin olursa olsun, eser gene Beethoven’ın damgasını taşıyor?” diyen Saygun, Beethoven’ın hem özgün bireysel stilini kurduğunu hem de yerel, geleneksel müzik unsurlarını kullandığını vurgulayarak kendisinin çoksesli müzik eserinde geleneğe bağlılık görüşlerini Avrupalı bestecilerle güçlendirmiştir.

Saygun’un (1945: 8), “Ağaç, kökünü toprağa saldı, gövdesini dört bucağın yeline verdi. Yakan güneşe kavuran soğuğa dayandı. Onun mükâfatı, meyvesidir. Bırakınız meyvesini versin, o toprağa düşecektir” diyerek betimlediği sözü, sanat/müzik eseri kendi ulusal köküne bağlı olduğu zaman, her türlü zorluğa rağmen daha güçlü olarak ortaya çıkacaktır diye yorumlanabilir.

Saygun (1945: 13), “[...] Orta Asya oradadır, eski Yunan oradadır, Hititler, Mısırlılar, çölün baygın havası oradadır. Masalların menşurundan [prizmasından] Hindistan’a, küçük fıkralardan Batı ellerine ulaşıyoruz” diyerek, Doğu’dan Batı’ya doğru yine sanat/müzik eserinin kendi köklerinden oluşturulduğunu vurguluyor.

Saygun (1945: 18), “İşte başak sapından çimon¹⁰ ve ağaç kabuğundan sipsi yapan çocuktan, ilk insana eriştik [...] Bir borunun yanına bir daha eklenir; bir üçüncü, bir dördüncü [...] Orgun mürekkep [oluşum] sistemine buradan ulaşmadık mı? Bir zamanlar kaplumbağanın kabuğuna tel gerdik ve orada, at kılı ile oyunlar yaptık” diyerek yine geçmişe, köklere dayanarak çalgıların geliştiğini vurguluyor.

c) Gelenek: Saygun (1985: 3-6), “Binlerce yılın maddî ve mânevî türlü alanlarındaki birikiminin insan dimağında şekillenip, her toplumun sosyal yapısına, hayat şartlarına, inançlarına, özlemlerine göre bir hüviyet kazanarak kuşaktan kuşağa sürüp gitmesi keyfiyetir ki gelenek dediğimiz olayın vücut bulmasına imkân verir. Bir başka deyimle, zamanın akışı içinde dâima var oluş, zamanın sürekliliği içinde kuşaktan kuşağa geçiş, aktarılış, geleneğin hayat sebebidir [...] Dünya üzerine dağılmış olan çeşitli toplumların kendi acılarını, sevinçlerini, iştiaklarını [özlemlerini] dile getirdikleri mûsikîleri vardır. Bunların pek çoğu, her toplumun kendisine uygun gelen sesler üzerine kurduğu tek sesli mûsikîlerdir. Şu halde bu toplumlarda, bir ‘tek sesli mûsikî geleneği vardır’ diyebiliriz [...] Bu gelenek birçok yerde seyrini sürdürüp giderken, Avrupa ülkelerinde yeni bir akımın ilk kımıldanışları oldu [...] Böylece ‘tek seslilik geleneği’ yerini, onuncu yüzyılda, belki halk mûsikîlerindeki basit çokseslilik imkânlarının değerlendirilmesi yoluyla ilk tohumları atılan ve beşyüz yıl boyunca serpilip gelişen yeni bir geleneğe bıraktı [...] Sözüünü ettiğimiz o topraklarda yaşamış olan toplumların mûsikîde gerçekleştirdikleri bu hamle ve meydana getirdikleri yeni gelenek, her konuda zaman içinde gerçekleşen yeni değerlendirmeler manzûmesinin, bir cüz-ü, bir parçası, mûsikîye yansıma şeklidir. Her hamle, eğer gerçek bir hamle ise, zamanla kendi geleneğini vücuda getirir; zira, aslında gelenek, sanatta ilk sezışlerden, arayışlardan en olgun çağına ulaşıncaya kadar geçirilen evrimler bütünüünün meydana getirdiği ifâde değişikliği, bir ‘üslûp’tur [...] Çokseslilik çağının öncesine ait bir Gregorie¹¹ melodisi ile on altıncı yüzyılda yaşamış Palestrina’nın eserlerini düşünelim. Biz den de sözleri [...] Karacoğlan’a ait fakat bu defa ses ve orkestra için çoksesli olarak düzenlenmiş

¹⁰ Çimon: Karadeniz bölgesinde (Rize) Çibu adı da verilen kamıştan yapılan bir Sipsi türü oan. nefesli çalgıdır.

¹¹ Papa Gregorious: 6. Yüzyılda Kilise müziğinin temellerini ve Avrupa müziğindeki ilk modları belirlemiş din adamı.

bozlağı göz önüne getirelim. Ayrıca sözleri Yunus Emre'ye ait bir ilâhînin dört ses ve karma koro ve orkestraya göre genişletilerek yazılmış şeklini düşünelim" diyerek, bir geleneğin zaman içinde değişerek yeni bir gelenek ortaya çıkardığını, bunun müzikteki yansımasının da tek seslilikten çoksesliliğe geçiş olduğunu vurgulamış, hem Avrupa'dan hem de kendi eserlerinden örnekler vererek, çokseslilik geleneğinin de önceki geleneklere bağlı olarak oluştuğunu ve geliştiğini vurgulamıştır. Yâni Saygun, çoksesli müzikteki her yeniliğin yine geçmişe bağlı olarak süreceleceğini belirtmiştir.

"Saygun'da *gelenek* anlayışı, yer yer birbiriyle zıtlaşan, yer yer de birbirlerini destekleyen kavram ikilisinin ilişkisinde belirir: *Süreklilik* (koruma) ve *hamle mecburiyeti* (tekâmül) [...] Bir gelenekten yenisine geçişte kopukluk değil süreklilik, red değil onaylama esastır" (Aydın, 2004: 46). Saygun'a göre, "Bir müzik geleneğini taşıyan kültürü sonlanması, onun oluşturduğu değerlerin yok olması anlamına gelmezdi. Tıpkı ölen bir tohumun yeni bir hayata vücut vermesi gibi, yeni bir kültüre ve yeni bir geleneğe kendi değerlerinden bir bölümünü aktararak, yeni bir bağlam içinde varlığını içkin olarak sürdürür diyebiliriz. Saygun'un gelenekçiliğinden söz etmiş olmakla birlikte yenilikçiliğini de ortaya koymuş oluyoruz. Onun amacı, geçmişte yer alan geleneklerin üstüne, onlardan beslenerek milli ruh çerçevesinde yeni bir geleneği başlatmaktır" (Ulu, 2004).

d) Öz: Saygun (1945: 31), "*Gelecek Bahar, gelecek hamleyi müjdeleyecek ve o meyvenin çekirdeği, yeni bir hayatın özü olacaktır*" diyerek sanatta/müzikte yeni bir gelişmenin geçmişin özüyle olacağını ve "*Halk türkülerinin böyle eserlere girişi, Beethoven'ın, bir yandan ferdiyetin hükümranlığını kurarken, öte yandan da, sanatın öz kaynağı ile daha yakından temasa gelmek şuuruna sahip olduğunu göstermiyor mu?*" (1945: 46) diyerek de, çoksesli müziğin öz kaynağının halk müziği olduğuna, yâni öz kavramına vurgu yapıyor. Saygun, aslında felsefedeki öz ve biçimden söz etmiştir: "*Biçim ve öz ancak birlikte varolabilirler, biçimsiz öz olamayacağı gibi özsüz biçim de olamaz. Bu bağımlılıkta içerik (öz) temel, biçim ikincildir. Çünkü belirleyici olan özdür, özün çelişkileri onu geliştirirler, gelişen öz de yeni değişimlerine göre biçimini etkiler ve değiştirir. Biçim, öz tarafından meydana getirilmekle beraber yaratıcısıyla karşılıklı etki ilişkisi içinde bulunur...*" (Hançerlioğlu, 1979).

e) Halk: “Milliyet şuurunun beşiği olan Halk’ın duyuşlarını inceleyen ‘Rus Beşleri’, Macar melodilerinden ilham toplayan Lizst, Alman efsanelerinin membâlarına [özüne] inerek Nieblung [Nibelungen] operalarını vücuda getiren Wagner, Norveç’in soğuk ve buzlu ikliminin havasını mûsikîsinde aksettiren Grieg, hep bu elli yılın adamlarıdır [...] ve kompozitör bu defa şuurlu [bilinçli] veya şuursuz [bilinçsiz] milliyet duygusuyla Halk’a kulağını vermiştir” (1945: 39) ve “[...] Bilhassa yirminci asırdan itibaren halk türkülerinin –husûsî [özel] bir maksatla- eserlerde tema olarak kullanıldığını yâhut [ya da] temlerin [temaların] halk türkülerine benzetildiği görülür” (1945: 40) diyen Saygun, 19. ve 20. Yüzyıl bestecilerini örnek vererek halk kavramıyla yâni halk kültürüne dayalı ulusalcılık olduğu vurgusu yaparak yine çoksesli müzikte ulusalcılık fikirlerini desteklemiştir.

Saygun (1945: 44), “O asra [18. yüzyıla] gelinceye kadar halkın mûsikîsi ve oyunu, sanata çok şey vermişti. Çok seslilik onun [halkın] hediyesi değil midir? Senfoni’nin kökü halka dayanmıyor mu? Nihâyet, Sahne’nin bir halk malı olduğunu kabul etmemek mümkün müdür? [...] Bundan dolayı her devirde mûsikîciler kaynağa koşmuşlar ve beğendikleri halk malzemesini almışlardır” diyerek, çoksesliliğin tarihsel ve yapısal özelliklerinin geniş bir çerçevede yine halka dayandığını vurgulamıştır.

Saygun (1948: 48) “Her devirde ve her yerde sanat, hamle hızını daima halk kaynağından almıştır. Bu bir tarih gerçeğidir. Yeni bir yolda gelişen mûsikîmizin de, aynı tarih ve hayat gerçeğine uymaması mümkün değildi. Artık yeni yolunda, emekleme devresinden kurtularak, kendi damgamızı taşıyan, özlü eserler vermiye başlamış bulunan bestecilerimizin, benliklerini kavrama yolunda şimdi çok şuurlu yürüdüklerini görüyoruz” diyerek, sanatın her dönemde halk kaynaklarıyla geliştiğini ve Türk çoksesli müziği bestecilerinin de halk kaynağına dayanarak beste yaptıklarını vurgulamıştır.

“[...] Fakat milliyet şuurı köklendikçe Folklor denen bebek gelişmeye başlamış ve bunun mûsikîciler, önce koltuklarında defterler, daha sonra sırtlarında fonoglarflar, köy köy dolaşmaya ve türkü devşirmeye [derlemeye] koyulmuşlar [çalışmışlar]dır” (1945: 40) diyen Saygun, folklor [halk bilimi] kavramını doğrudan kullanarak, ulusalcılık düşüncesiyle bestecilerin halk kültürünü ve halk ezgilerini

eserlerinde kullanmak için araştırmalar yaptığını, halk ezgilerini toplayıp eserlerinde kullandıklarını vurgulamış ve ulusalcılık ideolojisine vurgu yapmıştır.

f) Halk türküsü: Saygun, (1945: 40) “*Müzik, her dönemde halk ezgilerinden yararlanmıştır. On altıncı yüzyılda Luther halk ezgilerini, yeni mezhebinin duâları hâline getirmişti. Yine o yüzyılda Palestrina, ‘Mahzunum, çünkü sevgilimi kaybettim’ diye başlayan bir halk ezgisinden bir kilise eseri çıkarmıştı. Beethoven’ın kuartetlerinin birinde Rus teması vardır*” girer diyerek bestecilerin her dönemde halk müziğini kullandığını örnekendirip kendi ulusalcı düşüncelerini Avrupa müzik tarihi örnekleriyle destekliyor. “[...] *Bilhassa yirminci asırdan itibaren halk türkülerinin – husûsî bir maksatla- eserlerde tema olarak kullanıldığını yâhut temlerin [temaların] halk türkülerine benzetildiği görülür*” (1945: 40) diyen Saygun, 20. Yüzyıl bestecilerinin halk türkülerini tema olarak kullanmasını da ulusalcılığa dayandırarak yine çoksesli müzikte ulusalcılık fikirlerini desteklemiştir.

Saygun (1945: 27), “*İbtidâî inanışları ortadan kaldırsak ne Musa, ne İsâ kalır. Türkü dediğimiz şey olmasaydı bugünün sanatına erişebilir miydik?*”, “*Polifonik Mektep*”in “*Kontrapunt*” yazısına karşı “*Armoni*” çıkarken, kökü halk türkülerini olan “*Madrigal*”, sanat eseri kılıfına giren oyun havalarına “*Suite*”e, “*Sonate*”ye ve “*Senfoni*”ye yolu açıyor, *Opera*’yı, “*Senfonik poem*”i hazırlıyor” (1945: 33), “*Bach bir koral’i işlerken, türkünün milliyetini ve karakterini hiç düşünmemiş ve onu sadece bir tema gibi alarak istediği kalıba dökmüştür. Halbuki yeni cereyanın başlıca kaygısı türkünün milli rengini, karakterini olduğu gibi muhafaza etmektir*” (1945: 40) diyerek çoksesli müziğin tüm formlarının türküden oluştuğunu, bestecilerin, türkülerini herhangi bir malzeme olarak kullandığını ama 19. Yüzyılda türkünün yerel rengini vurgulayacak şekilde kullanıldığını belirterek türkünün her daim çoksesli müziğin ana malzemesi olduğunu ve olması gerektiğini belirtiyor.

g) Mahalli Renk: Saygun (1945: 47), Beethoven’ın “*Bir melodi için birçok armoni bulmak mümkün oluyor; fakat bunların ancak bir tanesi melodinin karakterine uyabiliyor...*” cümlesiyle, “*İşte, ‘Mahallî renk’e sanatın kapılarını açan, bu cümledir*” diyerek mahalli renk kavramıyla yerel olan halk kaynağından yararlanılmasını ve ezginin gerekliliğini ve “*Madem ki ferdiyetçilik, Beethoven’da ilk kuvvetli ifadesini bulmuş ve madem ki, mahallî renk, gene onda şuuruna kavuşmuştur; ... öyle ise bu iki şey arasında bir münasebeti kabûl etmek; hattâ,*

mahallî renk, ferdiyetçi duyuşun tabî neticelerinden biridir” (1945: 48) diyerek de sanatçının özgün olmasının yolunun yine yerel unsurları kullanmaktan geçtiğini Beethoven’a dayanarak yine vurgulamıştır. Saygun (1945: 48), “*Ferdiyetten, mahalli renge; mahallî renkten milliyet şuuruna...*” diyerek de asıl hedefini yâni yerel kaynaklardan ulusalcılığa ulaşılacağını belirtiyor.

h) Anadolu: Saygun’a göre Anadolu İlk Çağ’dan Türkiye’ye uzanan bir coğrafyadır. Anadolu, Saygun’un bestelerinde ve etnomüzikolojik çalışmalarında önemli bir yer tutar ve bunu kendisi de birçok defa dile getirmiştir: Saygun (1945: 32), “*Bundan iki bin beş yüz yıl önce Dorya Yunanlıları, mûsikî hamlelerini Frikyia [Frigya] ve Lidya makamları ile berkitmişlerdi [sağlamlaştırmışlardı]”, “Biz, Diyonizos’un¹² çocuklarıyız ve onun perilerini, yaprakları ürperten rüzgarda seziyoruz [...] Biz Omiros’un¹³ [Homeros] çocuklarıyız ve onun kahramanlarını, oyulmuş kayaların dibinde seziyoruz*” (Saygun, 1945: 55) ve “[...] *Kazınız, devirden devire koşacaksınız. Bugün Selçuk, yarın Bizans, öbür gün Frikyia, Hitit, Bakır devri... İşte ses dünyası da, söz dünyası da, tıpkı böyle, dünün ve dünden evvelin yankılarını bize verecektir. Öyle ise ‘saf’, ancak sesin kendisidir. Üst tarafı, bütün dünyanın... âdetler, inanmalar ananeler de bunu göstermiyor mu?*” (1945: 14) diyerek İlkçağ Anadolu kültürlerine vurgu yapmaktadır. “O’na göre, özellikle Anadolu kültürü ele alındığında tek bir müzik kültürü yoktu. Birçok müzik kültürü ve gelenekleri birbirleri içinden doğmuş birbirlerini etkilemiş, birbirlerini izleyerek var olmuştu” (Ulu, 2004).

“[...] *Halkın ruhuna nüfuz edebilmek için, onun psikolojisini anlamam için ve dolayısıyla kendimi anlayabilmem için, kendi problemlerimi anlayabilmem için, insanı, köyümüzü, Anadolu’yu anlamam lazım geldiği kanaatine vardım ve devamlı dolaştım, köylerde yaşadım.. Bu beni modal çalışmaya götürdü ve benim yazılarımın temelinde, değerli değersiz, temelinde yatan unsur, inşa unsuru işte budur. Yani Anadolu...*” (Aktaran: Saydam, 1973: 5-6) diyen Saygun, Türkiye sınırları içindeki Anadolu halk kültüründen etkilenişini ve ulusalcılığı işaret eden yerel modal malzemeyi kullanım nedenini vurgulamıştır.

¹² Diyonizos (Dionysos): Mitolojide on iki Olympos tanrısından biridir ve şarap tanrısıdır.

¹³ Homeros: İlkçağda Anadolu’da yaşamış *Ilyada* ve *Odyseia* Destanları ile tanınan İyonyalı ozandır.

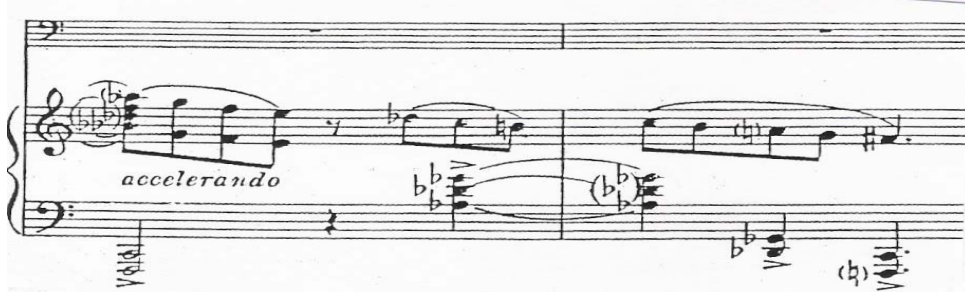
Saygun (1948: 48), “*Batının ses sanat tekniğini bütün sanat eserleri ile birlikte incelemiş; eski mûsıkî eserlerimizi ve nazariyatını içine tam mânası ile sindirmiş bulunan bestecilerimiz, gerçek olgunluğa erişmek için, bir ferdi, bir cüz’ü bulundukları kütle toprağından yuğruldukları Anadolu ile her bakımdan bir olmak gerektiğini anlamışlar ve bunu ülkü edinmişlerdir. Bestecilerimiz anlamışlardır ki Anadolu’yu bütün ruhu ile içinde duymıyan, bulmıyan insan, yeni yolda adımlarını şaşırmağa mahkumdur*”. “*Yalnız şurası su götürmez ki, Türk bestecisi sesler âlemine yeni bir ‘şeyler’ getirmiştir*” (Aktaran: Efe, 1979: 14) diyerek, kendi dönemindeki Türk çoksesli müziği bestecilerinin Anadolu halk kaynaklarını eserlerine yansıtma ve takdir edip müzik dünyasına birşeyler kattıklarını vurgularken, diğer taraftan da, Anadolu kültürünü içtenlikle hissetmeyen bestecinin farklı yollara gireceğini vurgulamıştır. Yâni Saygun, Türk çoksesli müziği eserlerinin mutlaka Anadolu’ya, halk’a dayanması gerektiğini vurgularken farklı müzik tekniklerini de reddetmiş oluyor.

1) Hamle: Saygun (1945: 31-34), “[...] *Hamle mecburiyettir. [...] Hayat şartlarının, telâkkîlerin [düşüncelerin] değişmesi, sanatın da ifâde tarzının değişmesini gerektirir. Sanat bir hayat tezâhürüdür [yansımasıdır]*”, “*Yeni hamle zamanı gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılda Glinka’yı, Korsakof’u ve hatta Liszt’i halk müziğine eğilmiş buluyoruz. Yıllar birbirini kovaladıkça benliğimizi daha iyi kavramak gereği duyuluyor ve bazı müzikçiler köy köy dolaşarak halk müziği ezgileri toplamaya başlıyorlar. Bartok ve Stravinski gibi besteciler bu işin öncüsü oldular ve halk temâlarını kullandılar*” (1945: 33) ve “[...] *her devirde hamleler, hızlarını Halk’tan almışlardır*” (1945: 39) diyerek müzikte ilerlemenin zorunlu olduğunu belirten Saygun, bu gelişimi bir şarta bağlayarak, çoksesli müzikte gelişimin halk kaynağına bağlı ulusalcılık temelindeki olması gerekliliğini savunmuştur.

“Hamle, yâni ilerleme zorunluluğu, köklerin reddini içermez, çünkü süreklilik de onun kadar zarurettir” (Aydın, 2004: 46).

Özetle, Saygun’un çoksesli müzikte ulusalcılık görüşlerini belirleyen kodlarının neler olduğu alt amacından yola çıkıldığında, Saygun’un yukarıda sıralanan ve tanımlanan dokuz adet kod etrafında çoksesli müzikte ulusalcı görüşlerini oluşturduğu görülür. Yâni Saygun, ulusal çoksesli müziğin halk kültürü ve müziği köklerine dayalı öz rengini kaybetmeden, eski geleneklerden beslenerek

Örnek Nota 2. Saygun, *Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı*, I. Bölüm 21-22. Ölçüler.



“[...] ‘bestenigâr makamı’ dizisi inici olarak görülüyor” (Güvençer, 2006: 53). “Sonuç olarak Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı’nın, Türk müziği’nde kullanılan makam dizilerini tüm esaslarıyla göstermemekle birlikte, bu makam dizilerini oluşturan [ve makam çekirdeği olarak da anılabilecek] ‘dörtlü’ ve ‘beşli’lerden (çeşnilerden) bazılarını barındırdığını söyleyebiliriz” (Güvençer, 2006: 62).

Örnek Nota 3. Saygun, *Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı* I. Bölüm piyano partisi.



Saygun’un *Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı* üzerine yapılan bir başka analizde de ilk bölümde piyano üzerinde Zengüle (Zirgüle) makamı seslerinin kullanıldığı görülür (Elgün, 2002: 43).

Woodard’ın Saygun’un *Op. 15 Piyano Sonatina*’sı üzerine yaptığı analizde ise, eserin II. Bölümünün 1-6. ölçüleri arasında *Bestenigâr*, *Nikriz* ve *Sabâ* makam çekirdekleri kullanılmıştır (Bkz. Woodard, 1999: 61).

“Bestecilik anlamında pentatonizm ve modalite meselelerine Saygun’un yaklaşımına iyi bir örnekte, onun ikinci piyano yapıtı olan, 1934 tarihli ‘*İnci’nin Kitabı*’ (op.10a) adlı albümüdür [...] Saygun’un erken dönem eserlerinden olan bu çalışma oldukça yalın ve klasik bir üslupla kaleme alınmıştır. Eserde halk müziği etkileri tüm yönleriyle belirgin olmamakla birlikte, içerdiği pentatonik ve modal

yapılanmalarla, halk müziği etkilerinin çeşitli boyutlarda yansıtıldığı söylenebilir. Bu yapılanmaya bir örnek olarak ‘İnci’ başlıklı bölüm gösterilebilir” (Altay, 2007: 3-4).

Örnek Nota 4. A. Adnan SAYGUN, *İnci’nin Kitabı*, Op. 10a – *İnci* [1.]

Colme (♩=106)

Piano

5

Aeolian

La Pentatonik

Örnek Nota 5. Saygun, *Op. 38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd*, 7. Etüd 1-2. Ölçüler.

Moderato (♩ - cca. 116)

4

p

Örnek Nota 6. Saygun, *Op. 45 Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd*, 7. Prelüd 1-4. Ölçüler

Moderato (♩.♩.♩. = 28) (♩. = 74)

3

f p

Saygun'un yukarıda Örnek Nota 5'te verilen etüdünde 6+5 ve 5+6 şeklinde 11'li aksak bir ritmik birleşim kullanıldığı, Örnek Nota 6'da verilen Prelüdüde ise 3 zamanlı basit ritmik kalıbı da aksatımlı olarak kullandığı görülür. Çoğaltılabilecek bu örnekler de, Saygun'un Anadolu halk müziği'nden yola çıkarak sık kullandığı aksatımlı ritmlere bir örnektir.

Yukarıdaki eser analizlerinde ve söylemlerde de görüldüğü üzere Saygun, ulusalcı görüşlerini eserlerindeki makamlar ve modlarla; özellikle halk müziğine dayalı aksatımlı ritimler ve formlarla ifade ediyor.

“Adnan Saygun'un müziğinde ezgi yapısıyla çokseslilik birbirinin ayrılmaz öğeleridir. Makama dayalı ezginin aralıklarının üst üste getirilmesinden armoni oluşur. Kontrpuan tekniğinin de büyük ustası olan Saygun, homofon ve polifon yazıyı dengeli bir biçimde, tınların etkilerini titizlik ve özenle seçerek kullanır. Yerel müziklerimizin inici ezgi yapısı, O'nun müziğinin karakteristik yönlerinden biridir. Aksak ölçülerimiz de müziğin anlatımı içinde, yeri geldikçe kullanılır. Pek çok makamı yapıtlarında kullanmış olan Saygun, özellikle ‘Karcıgar Beşlisi’ diye adlandırdığımız diziden çok etkilenmiş ya da bu diziyi anlatımının temel öğelerinden biri olarak benimsemiş görünüyor. Nota olarak söylemek gerekirse, inici Mibemol–Re–Do–Si–La seslerinden oluşan bu dizi, Saygun'un pek çok yapıtında, çeşitli perdelerden, çeşitli şekillerde, bazan bir veya bir kaç bölüme egemen olarak, bazan da bir anlığına karşımıza çıkar [...] ‘Yunus Emre Oratoryosu’nun daha ilk notaları bu dizi seslerinden oluşur. Biraz sonra gelen tenor solo için resitatif, ki bu uzun havadır, yine bu dizi seslerine dayanır. Bu dizinin en alt perdesi atılırsa, Hüzzam dörtlüsü olarak adlandırdığımız dört sesli dizi oluşur. Kederli bir hava taşıyan bu dizi de, bestecimizin müziğinde yaygındır. Çok belirgin bir örnek olarak, ‘Birinci Piyano Konçertosu’nun ilk bölümü gösterilebilir. Saygun, trikord adını verdiğimiz üç sestten oluşan dizileri, tetrakord adını verdiğimiz dört sestten oluşan dizileri ve bazan da beş sestten oluşan dizileri, bitişik veya ayrık, birleştirerek modal diziler elde eder. Örneğin ikinci senfoninin ilk iki ölçüsü, iki trikordun birleşmesinden elde edilen seslerle, yapıta bir giriş oluşturur. Bunun hemen ardından iki karcıgar beşli dizisinin bitişik kullanımından oluşan, bölümün ana teması gelir. Aynı senfoninin ikinci

bölümünde, aynı bitişik dizinin, bu kez başka perdelerden ve başka bir hava içinde kullanıldığı görülür” (Akdil, 1987: 27).

Kütahyalı’ya (2001: 112) göre, “Besteci, evrensel bir anlayışla yazdığı oratoryosunda [Yunus Emre], Yunus’a ve Anadolu’ya özgü gelenekleri koruyabilmek için yapıtında makamsal müziğe bağlı kaldı. Çeşitli yerlerde Bestenigâr, Segâh, Evc, Hüseyinî, Hicaz gibi makamlarımızı, özgün akışlarıyla kullandı. Ayrıca Anadolu’nun çok sevilen iki ilâhisini, kendi sanat anlayışına uyarlayarak yapıtına aldı”.

Woodard’a (2007) göre, “Anadolu'dan adlı eserinin üç bölümünde Saygun birbirinden çok farklı üç anlatım tarzı kullanmıştır. Batı estetiği, Doğu estetiğinde sınırlar kesindir. Saygun'un estetiği ise geleneksel armoni, halk müziği, disonans tekniği, halayları kucaklar, iç içe kullanır [...] Bu açıdan bakıldığında çağına göre çok ileri bir besteci. Kullandığı tekniği çağdaş besteciler ancak şimdilerde kullanmaya başladı”.

Kütahyalı’ya (1991) göre, Saygun, müziğinde makamları kullanırken Anadolu’nun antik çağına kadar uzanır. Türk müziği makamlarını ve antik dönemin modlarını eserlerinde birlikte kullanır ve böylece dünü ve bugünü aynı eserde birleştirir. Örneğin, *1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*’nde antik *Doryen* modu, son bölümde *Kürdî* ve *Hicaz* makamlarına dönüşür (Aktaran: Aydın, 2003: 123).

Saygun’un makam kullanımına ilişkin analizlere ve görüşlere rağmen, Saygun her zaman tam olarak makam dizilerini değil, makamı oluşturan makam çekirdeklerini bir renk olarak kullanmıştır. Dolayısıyla makam adı altındaki her unsur makamın tümünü kapsamayıp, kullanılan makama ait belirli çekirdekleri de kapsayabilmektedir.

Saygun’un -kendi çağdaşlarında da görüldüğü üzere- sadece eserlerinin melodisinde makam veya diğer modları kullanmamış, aynı zamanda, kullandığı makam ve modlardan oluşan armoni de oluşturmaya çalışmıştır: Saygun’a göre kontrpuan yazısı, makamların çağdaş müziğe olan katkısını artırır. Eğer makamı oluşturan seslerden bir kısmı armonik (dikey) olarak kullanılırsa, son derece çağdaş tınılar elde edilir (Kütahyalı, 1991: 5’den Aktaran: Aydın, 2003: 123).

Görüldüğü üzere, Saygun’un eserlerine ilişkin yapılan analiz sonuçlarında da ortaya çıkmıştır ki, Saygun, çoksesli müzikte ulusalcılık ideolojinin yansıması

olarak, İlkçağlardan bugüne uzanan süreç içindeki Doğu ve Batı dünyasına ait makamsal ve modal dizileri, ritmik kalıpları, formları ve makamlardan yarattığı armoniyi iç içe geçirerek, kimi zaman bilinçli¹⁵ kimi zamanda bilinçdışıyla Doğu ve Batı kültürlerinin estetiği içinde kullanmıştır.

5.5. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Bağlamında Eserlerinde Kullandığı Müziksel Malzemelere İlişkin Görüşleri

Saygun'un eserleri üzerinde yapılan analizlerde de görüldüğü üzere, Saygun temel olarak İlk Çağ'daki Anadolu'dan bugünün Anadolu'suna uzanan ve Antik Yunan'dan Avrupa Sanat Müziği'ne kadar kullanılan modları; Geleneksel Türk Müziği'nde kullanılan makamları, ritimleri ve ezgileri kullanmıştır. Saygun, eserlerinde kullandığı bazı müziksel malzemeleri şöyle açıklamıştır: [...] *ilk Opus 1 diye yazdığım yazımdan bu yana, deyim ki 1929'dur, o tarihten bu yama modal çalışma içindeyim ve hâlâ öyle. Ve modal çalışmaya doğru gittim. Daha ilk yazımı [bestemi] yazdığım anda, bu bir Divertimentoydu orkestra için o zaman Paris'te talebeydim, kompozisyonu bitirdikten sonra bir nokta üzerinde durdum [...]* Yâni *şimdiki anlayışım la söyleyeyim, bir modal hava içine girmişim [...]* Modal çalışma deyince bilhassa halk mûsıkîmizi düşünüyorum. Bizim halk mûsıkîmiz işte modal tabir ettiğimiz sistemin içinde mütalaa edilebilir [...] Bu beni modal çalışmaya götürdü ve benim yazılarımda temelinde, değerli değersiz, temelinde yatan unsur, inşa unsuru işte budur (Aktaran: Saydam: 1973: 5-6).

Saygun, makam konusunda ise, [...] *Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları onyedinci, onsekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimden altından kaçırırdı. Madem ki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tempere oniki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano, orkestra elimden altına gelir. Eğer halk*

¹⁵ Jung'a (2001: 70-71) göre, "Bilinç, çevreye dönük bir tür algılama ve yönelme organı gibidir. İşlevleri nedeniyle de beynin yarım küreleri arasında yer alır". Bilinçdışını oluşturan "ruhun geri kalan bölümü ise, beynin yarım kürelerinde değil, bambaşka [tanımlanamayan] yerlerde. [...] "Bilinçli olmak ise, içinde bulunduğu ilişkileri nedeniyle dış dünyayı algılamak ve onu tanımak demektir".

müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim. Ama böyle davranmazsam, dar bir çerçeve içinde tıkanıp kalmam kaçınılmaz olur (Güvenç, 1982; Aktaran: Akdil, 1987: 27).

Saygun'un az da olsa kullandığı bir başka melodik malzeme de pentatonik modlardır. Ancak, Saygun'un hayatında pentatonizmin müziksel bir kavramdan çok siyasi bir kavram olduğu ve *Pentatonism: Türk'ün musikideki damgasıdır* (1934) dediği raporuyla Atatürk döneminin resmî ideolojisini desteklediği görülür. Saygun, 1936'da kitap olarak yayınladığı raporunda pentatonizmi özetle şöyle açıklamıştır: İnsanlığın müzik gelişinde her ırkta olmadığını, tamamen belirli bir ırka ait olduğunu, ırksal bakımdan Türk'ün müzikteki damgası olduğunu, pentatonizmin olduğu her yerde Türk olduğunu, çünkü Türklerin eski çağlarda pentatonizm bulunan yerlerde bir medeniyet kurarak etkilediklerini, Pentatonizmin ana yurdunun Türklerin anayurdu olan Orta Asya olduğunu ve yayılışının Türklerin yayılış yönleri olduğunu (1936: 6) vurgulamış, hatta daha iddialı bir şekilde, "*Halbuki kanaatıma göre alaturka denilen musikin kökü de pentatoniktir. Yani alaturka musiki sistemi, pentatonismden çıkarılmış, ve kendi sahasında inkişaf ederek müstakil bir sistem haline gelmiştir. Böyle olunca, halk musikisini alaturka musiki sistemine göre izah etmek değil, alaturka musiki kökünün halk musiki sistemi ile alakasını göstermek daha doğru olur*" (1936: 9) diyerek de, Orta Doğu ve geleneksel Osmanlı sanat müziğinin malzemesi olan makamları da pentatonizme dayandırmış ve bazı türküler üzerine yaptığı analizlerle, bu türkülerdeki pentatonizmi kanıtlamaya çalışmıştır. Saygun, aslen Orta Asya ve Uzakdoğu'nun müzik malzemesi olan pentatonik modları aslında bir siyasi çerçeve ile Türklüğü tanımlamaya çalışarak bazı eserlerinde kullanmıştır.

Saygun, kullandığı makamsal ve modal malzemeleri orijinal şekliyle değil çoksesli yapıya adapte ederek sadece renk olarak düşünmüş, bu renklerle hem ulusal hem de uluslar arası bir çoksesli müzik yaratacağını vurgulamıştır.

5.6. Saygun'un Bestecilik Dışındaki Çalışmalarında Ulusalçılık Yönleri

Saygun, bestecilik çalışmaları dışında, eğitimci ve etnomüzikolog olarak çalışmış ve bu çalışmalarını kitap, makale veya bildiri olarak da yayınlamıştır.

Bestelerinin melodilerine yansıttığı ulusalcı anlayışın dışında, bestelerinin konuları da yine yerel, ulusal kaynaklardan oluşmaktadır. Bunlar, destanlar, halk masalları, ilâhiler, halk şiiri örnekleri şeklinde sayılabilir. Saygun'un yazılı çalışmaları incelendiğinde, eğitimle ilgili görüşlerinde halk kaynaklarının çoksesli olarak kullanılmasını böylelikle, halka kendi müziğiyle çoksesliliğin alıştırılmasını öngörmüş, kendi bestecilik malzemesi de olan modları öğretmek amacıyla 1967'de *Töresel Musıki* adlı kitabını yayımlamıştır. Diğer kitapları ise ilk Türkçe Avrupa müzik kuramı kaynaklarından olması bakımından, sadece genelgeçer kuramsal bilgiler içerir.

Özellikle söylemleri dışında, makale ve bildirilerindeki konulara bakıldığında ise müzikle birlikte *millî kültür, gelenek, milliyet, halk, halk türküleri, Yeni Türk Mûsikîsi, folklor, Anadolu, mod ve makam* gibi ulusalcılığa vurgu olan konuları işlediği görülür. Saygun'un ulusalcılık ideolojisini doğrudan ve betimsel olarak açıkladığı esas çalışması, 1945'te yayımlanan *Yalan (Sanat Konuşmaları)* adlı kitabıdır. *Atatürk ve Musıki* adlı kitabında da, Atatürk'ün milli kültür ve ulusal çoksesli müzikle ilgili görüşlerini yorumlayarak destekler.

Saygun'un 1925'ten itibaren başladığı Fransızca müzik kaynaklarını Türkçe'ye çevirme çalışmaları, 1950'li yıllarda yine ulusalcı bir yaklaşım içinde, uluslararası müzik terimlerini Türkçe'leştirme çalışmalarına dönüşmüş ve O'nun Türkçe müzik terimleri çalışması, 1954 yılında Türk Dil Kurumu'nca *Terim Anketleri Müzik* adı altında Saygun'un adı geçmeksizin yayımlanmıştır (İlhan, 1987: 44-45) Kısacası, Saygun, bestelerine yansıttığı ulusalcılık yönünü, yine çoksesli müzik temelindeki diğer çalışmalarına da büyük oranda yansıtmıştır.

5.7. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılığa İlişkin Görüş ve Yönlerinin Oluşmasındaki Durumlar

Saygun'un hayatında, çoksesli müzikte ulusalcılığa ilişkin görüşlerinin oluşmasındaki yönler şöyle sıralanabilir:

a) “Çocukluğunun İzmir'de savaş yıllarında geçmesi (1919-1923) ve bu dönemden etkilenerek ulusuna, Anadolu'ya ve daha ileride tanışacağı Atatürk'e olan bağlılığı” (Yöre, 2007): Adnan'ın rahat bir çocukluk geçirdiği söylenemez; tam

aksine yaşamının o dönemi savaş ve zorluk yıllarına denk gelmiştir. İlk önce Balkan Savaşları (1912-13) ve İzmir’e yerleştirilen mültecilerin hazin halleri, daha sonra Birinci Dünya Savaşı ve ardından İzmir’in Yunanlılar tarafından işgâli Adnan’ın çocukluk anılarını şüphesiz etkilemiştir. Hatta Yunan istilâsı döneminde babası bir süre Millî Kütüphâne’nin adından ‘millî’ çıkartmamaktarettiği için hapsedilmiştir (Aktaran: Aracı, 2007: 48). İşte Saygun’un, savaş yıllarında yaşadığı olaylar ulusçuluğa bağlılığı bağlamındaki yönlerinden biri olarak ortaya görülebilir.

b) Saygun’un, babasının Mevlevî tarikatına bağlı olması nedeniyle bulunduğu ortamlardaki Mevlevî/tasavvuf müziğinden etkilenmiş olabileceğidir ki, Saygun bunu *Babam güzel sanatlara düşkün bir şahsiyetti. Zaten mensup olduğu tarikat ki o zamanlar herkes bir tarikata mensup idi, Mevlevî olduğu için bilhassa mûsikî ile ilgilenirdi* (Tanju, 1987: 25; Aktaran: Aracı, 2007: 44) diyerek anlatmıştır. Gerek Mevlevî müziğinin tinsel yönü ile makamsal ve ritmik yapısının gerekse “Saygun’un küçük yaşlarında Geleneksel Türk Müziği ile tanışması ve ud çalıyor olması”ndan (1913?-1922) dolayı makamsal müziğin bilinçaltında yer ettiği (Yöre, 2007) düşünülebilir. Saygun, *Ben küçüklüğümde onun [Nebile’nin] uduna musallat olur, kurcalar durur, akordunu bozar ve bir sürü de azarlanırdım. Babam da, ablam da baktılar bu iş böyle olmayacak, Adnan’a bir hoca gerek. Yakınlarımızdan bir Şeyh Cemal Bey vardı. Nebile’ye ud dersi verirdi. Benim başımı da ona bağladılar [...]* *Sonra Şeyh Nurettin effendi bir hayli ders verdi. Adeta iyi ud çalar bir genç olmuştum. Onbeş yaşındayken Udi Ziya Bey ilk ciddi derslere başladı. Meldan Zade Niyazi Bey’den de nazariyat dersleri almaya başlayarak alaturka makamları, ritimleri ondan öğrendim* (Tanju, 1987: 25; Aktaran: Aracı, 2007: 44) diyerek makamsal müzik ve udla olan yönünü anlatmıştır.

c) “Paris’te Schola Cantorum’daki gelenekçilik düşüncesinin, dînî müzik eğitiminin (1928-1931) ve buna bağlı modal yapının etkisi” (Yöre, 2007): “[...] Saygun’un özgün müzik dilinin esas belirleyici unsurları, İzmir’de almış olduğu eğitimden çok, [...] Schola Cantorum’da öğrenci olarak bulunmasından kaynaklanmaktadır. Schola Cantorum, César Frank ve Vincent d’Indy’nin idealleri doğrultusunda, müzik sanatının Palestrina polifonisinden, Johann Sebastian Bach fûglerinden ve Beethoven formlarından öğrenildiği, geleneklerin ağır bastığı ciddi bir eğitim kurumudur” (Aracı, 2007: 61).

Saygun, *d'Indy benim büyük eserleri derinliğine anlamamı, hissetmemi sağladı* (Aktaran: Canal, 1987: 28) diyerek, hocası Vincent d'Indy'den ve Schola Cantorum'daki eğitimlerinden çok etkilendiğini açıkça belirtir. Geçmişe aşırı bir saygıyla bağlı olan d'Indy'i eleştiren, ancak ona geleneklere bağlılık konusunda tam destek veren Camille Saint-Saëns'ın *Bay [d'Indy] geleneğe saygı konusunu savunmakta çok haklıdır. Geleneklere bağlı olmayan sanat köksüz bir ağaca benzer. Her ne pahasına olursa olsun sırf orijinallik peşinde koşanları eleştirmekte de çok haklıdır* (Aracı, 2007: 62) sözleri, Saygun'un sözleriyle çok benzerlik taşır ki Saygun'un "*Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir*" ve "*Ben benden evvelkileri iptâl değil, ancak itmam için geldim*" (1945: 24-25) sözleri de, gerek d'Indy'den gerekse Saint-Saëns'dan doğrudan etkilendiğini göstermektedir.

Aracı (2004: 92), Saygun'un hocalarından Vincent d'Indy'nin Alman bestecilik ekolünü benimsemesine rağmen, bir Fransız milliyetçisi olduğunu, O'nun *Symphonie sur un chant montagnard français* (Bir Fransız Dağ Şarkısı Üzerine Senfoni) adlı eserini örnek vererek belirtirken, Paul Le Flem'in de pek çok halk şarkısını armonize ettiğini, dolayısıyla Schola Cantorum'un, Saygun'un millî müziğe olan ilgisini yükselttiğini belirtmiştir.

d) Saygun'un Atatürk'ün millî şuur ve millî kültür görüşlerinden etkilenmesi (1933): Saygun, *Atatürk ve Musiki* adlı kitabında şu satırlara yer veriyor: "*Türk toplumunun amacı bilimde, teknikte, güzel sanatlarda, hulusa her şeyde çağdaş bir düzeye ulaşmak ve kendi özelliklerini yansıtan, kendi damgasını taşıyan eserler ile insanlık ülküsüne en üst düzeyde katkıda bulunmaktır. Mûsikîde de amaç, Türk ruhunu evrensel bir düzeyde yansıtan eserler ile bu büyük ülkeye doğru ilerlemektir. Bunu da gerçekleştirmek ancak ve ancak, yaratıcı sanat adamının ortaya koyacağı bu nitelikteki eserler ile mümkün olur*" (Saygun, t.y.: 72). Saygun'un Atatürk'ten etkilenişi şu sözleriyle daha belirgin olarak ortaya çıkar: *1933 yılı idi. Atatürk'ü Büyük Nutuk'u söylerken Ankara'da radyodan dinledim. Güzel sanatlardan bahsediyordu. Bu benim yolumdu. Bana yol gösteriyordu. Hem dinliyor, hem ağlıyordum. Türklük ve millî şuur zirveye çıkmıştı. Cumhuriyet olmasa, 'Yunus Emre'yi, 'Kerem'i, 'Köroğlu'nu yazar mıydım? Belki yazardım. Ben, çok sesliliğe Cumhuriyet'ten önce yöneldim. Beni, bu yola getiren Türklük şuurunun uyanması ve kendi iç âlemimdir* (Aktaran: Refiğ, 1997: 24).

“O'nun Atatürk'e duyduğu içten sevgisi ve sarsılmaz bağlılığı [...] Atatürk'ün hem eylemini, hem fikirlerini yakından bilen, özümseyen, hem de Büyük Önder'in en ileri atılımları yaptığı yılların coşkusunu tüm benliği ile yaşayan, bu atılımlara katkılarda bulunmuş ve günümüzde de bulunmakta olan bir insanın bağlılığıdır. *Köroğlu Operası*'nı Atatürk'e adanmış olması, *Atatürk ve Musiki* adlı kitabı ve nihayet *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan* adlı dev yapıtı, O'ndaki Atatürk sevgisi ve bağlılığının somut göstergeleridir. Aslında Saygun tüm yapıtlarında, Atatürk'ün özlem duyduğu ‘Ulusal Türk Musikisi’ni dile getirmektedir” (Akdil, 1987: 26).

e) Saygun'un, 1936'da Belá Bartók ile derleme yapmak için Anadolu'yu gezmesi, halk müziği üzerine çalışmaları ve Bartók'un besteciliğinde halk müziği kullanımından etkilenmesi: Saygun (1936), *Bay Bartók'un müziğimizi incelemek üzere Türkiye'ye gelmesi, ülkemizin müzik yaşamı bakımında kuşkusuz son derece önemli bir olaydır. Bestecinin Türk halk müziğine olan ilgisinin, müzik yaşamımızda bir dönüm noktasını yaşadığımız şu sırada bizlere, daha yaşlı ve daha deneyimli bir bestecinin öğütlerinden yararlanma olanağı sağlamak, öte yandan da bu müziğin müzikoloji dünyasındaki var olan düşünceleri düzeltme olanağı vermek gibi iki katlı bir yarar sağlayacağını düşünürsek bu gezinin önemi daha çok anlaşılabilir* (Aktaran: Gökçen, 2008: 142) diyerek Bartók'un Türkiye'ye gelmesinin öneminden bahsetmiştir. Saygun (1936), *Bay Belá Bartók İstanbul'a 2 Kasım 1936'da vardı. İstanbul'a geldiği gün ve ertesi gün Konservartuvar arşivlerini incelemeye koyuldu. Hem halk mûsikîsi koleksiyonunu, hem de Türkiye'de başka eşi bulunmayan plak koleksiyonunu son derece ilginç buldu [...] Bay Bartók, 4 Kasım 1936 akşamı Ankara'ya gelmek üzere yola çıktı. 5 Kasım 11 Kasım arasında Ankara'da üç konferans ve bir de konser verdi [...] İkinci konferansında Üstat, halk ezgilerinin niçin derlenmesi gerektiğini ve bunların bilim adamlarına, tarihçilere, bestecilere faydalarını enine boyuna ve büyük bir otoriteyle anlattı ve birbirinden farklı yaratıcı fikirlerle ilgisi bakımından bu kompozisyon türünün önem ve meşruluğunun altını çizdi [...] 18 Kasım akşamı Adana'ya gitmek üzere yola çıktık. O kentte bazı kayıtlar yaptıktan sonra Tarsus'a ve Mersin'e geçtik [...], Mersin'den Adana'da durmadan, doğruca Osmaniye'ye geçtik. Gerektiği gibi çalışabileceğimiz bölge burası oldu* (Aktaran: Gökçen, 2008: 142) diyerek, Bartók'la İstanbul'daki, Ankara'daki ve Anadolu'daki çalışmalarından bahsetmiştir. Bartók'la birlikte yakın çalışmada

bulunan ve ondan bir şeyler öğrenen Saygun'un, en çok Bartók'un halk müziğinin çoksesli müzikte kullanımı konusundaki vurgulamasından etkilendiği görülebilir.

Saygun'un yukarıdaki maddelerde sayılan bilinçsel ve bilinçaltı yönleri, O'nun neden çoksesli müzikte ulusallık öğesini bu kadar savunduğunu açıklayabilir.

5.8. Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüşlerinin Siyasi Yönü

Saygun'un Atatürk'ten etkilenmesi, çeşitli kurumlarda bürokrat olarak çalışması dolayısıyla, siyâsi bir figür olarak Cumhuriyet'in kuruluş dönemi resmî ideolojisinin O'nun düşüncelerine etkisi: Saygun'un Atatürk'ün düşüncelerinden etkilenmesi dışında, yine Atatürk'ün ve bürokratlarının isteği üzerine beste yapması, dolayısıyla dönemin ideolojisine göre hareket ettiğini de gösterebilir. Woodard (2007), Saygun'un *Yunus Emre* ve *Özsoy* eserlerini örnek vererek eserlerinin devlet tarafından siyâsi amaçlar için kullanıldığını belirtiyor.

Aracı da (2007: 117), “Saygun'un Paris'ten dönüşünden *Yunus Emre Ortoryosunun* icrasına kadar geçen zaman zarfında bestelediği eserlere genel anlamda bakıldığında dikkati çeken en önemli unsur, bestecinin etrafında gelişmekte olan politik olaylardan fazlasıyla etkilenmiş olduğudur” diyerek, Saygun'un döneminin siyasi ideolojisinden etkilendiğini tesbit etmiş, ayrıca Saygun'un *Özsoy* ve *Taşbebek* operalarının konularının ve bu dönemde yazdığı eğitim amaçlı kitaplarının ve çokseslendirdiği türkülerin de dönemin rejimiyle ilgili olduğunu ve devlet tarafından yönlendirildiğini vurgulamıştır.

Saygun'un, 1939'da Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı, 1955'te Ankara'da kurulan Folklor Araştırmaları Kurumu'nun kurucu üyeliği, 1960-1965 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliği ve 1972-1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmış olması, besteciliğindeki gelişmelere rağmen O'nun resmî ideoloji çerçevesinde ulusalcılık düşüncelerini sürdürmesinde etkili olabilir.

Bunun aslında bir kanıtı da, Saygun'un Atatürk'e sunduğu pentatonizm raporuyla da ilişkilendirilebilir. Saygun, “*Pentatonizm beşeriyetin musiki yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir, tamamıyla ırki bir hususiyeti vardır. Pentatonizm Türk'ün mûsikîdeki damgasıdır. Pentatonizm nerede varsa, orada*

oturanlar Türklerdir. Türkler eski çağlarda oralarda bir medeniyet kurarak bu yerleri tesir altında bırakmışlardır. Pentatonizmin anayurdu, Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır" diyerek "özellikle 1930'larda, Türk kültürünü halk kültürü merkezinde yaratıp Osmanlı ve dolayısıyla Arap-İran etkisinden kurtarmak amacı güden dönemin ulusalcılık temelli kültür ve ideolojisinin bir uzantısı olarak pentatonizmi dikkate alır" (Ulu, 2004).

Saygun'un öğrencilerinden Muammer Sun, *Pentatonik müziğe merakı vardı; o da muhtemelen Atatürk'ün Güneş-Dil Teorisi'yle*¹⁶ *paralel bir şeydi [...]* Adnan Bey de buna paralel olarak 'Türk [halk] mûsikîsi aslında pentatoniktir; ve bu tür pentatoniğin olduğu yerlere Türkler gitmiştir' diye bir tez geliştirdi [...]. Onun bu yaklaşımı politik de olabilir, yâni o günleri, Atatürk'ü destekleyici bir tavır olabilir ve hatta Adnan Saygun'un o zamanki rejime hoş görüldüğü bir tek belki Kantat (Eski Üslûpta Kantat) söz konusu olabilir (Aktaran: Ergur ve Aydın, 2004: 148-149; 171) diyerek, Saygun'un pentatonizmle ilgili görüşlerinin ve bazı eserlerinin döneminin siyasi ideolojisiyle ilişkili olduğunu vurgularken; Ergur (2004: 171) ise, "[...] belki bir ideolojiyi temsil edip etmemek anlamında, yahut bir rejimin simgesi olmak, o rejimin gerektirdiği müziği bestelemek ya da bestelememek, ondan talep edileni yapmak ya da yapmamak anlamında düşünülebilir" diyerek, Saygun'un, kendi dönemindeki siyasi irade ve ideolojiye uygun davranmış olabileceğini vurguluyor ki, Saygun'un etrafındaki siyasi gruplaşmalar nedeniyle Türk müzik devriminin dışında bırakılmaya çalışılması da, O'nun ister istemez siyasi bir etki alanı içinde olabildiğini gösterir. Tüm bu düşünceler, Saygun'un ulusalcılık ideolojisindeki siyâsi yönünün olduğunu ortaya koyar.

5.9. Saygun'un Çoksesli Müzikte Ulusalçı Olmayan Bestecilere Karşı Eleştirileri

Saygun (1945: 23), "On dokuzuncu asır, benzersizlik hastalığının başladığı devirdir. Bu asırda, ufku genişlemiş sanatın, evvelâ, ferde âit zavallı ve hasta duyuların tercümanı derekesine [seviyesine] düştüğü görülür. 'Yalancı hassasiyet'

¹⁶ Güneş-Dil Teorisi, 1930'lu yıllarda Atatürk tarafından desteklenen ve geliştirilen, bütün dillerin Türkçe'den geldiğini savunan ve dilbilimciler tarafından kabul edilmediği için kısa sürede önemini kaybeden bir yaklaşımdır.

sanat adamlarına hâkim olmuştur. Uzun saçlı, solgun yüzlü, kocaman boyun bağlı ve periden ilham bekleyen insanların çağı gelmiştir. Bu devirde ‘sanat için sanat’ sözü dillerde dolaşır ve sanat adamı, sanki bu toprakla bağlarını kopardığında vehmeder [kuşkulanır] [...] Yepyeni yollar aramaya çıkan sanat adamları bilinmedik yazı usûlü icâdına çalışıyorlar, sitemler birbirini kovalıyor ve bütün bunlar, ‘şahsiyet hastaları’ nın doğum ağrılarını dindirmeye yarıyor. Fakat doğan nedir ve bu adamlar kimdir? Yirminci asır sanatkârlarında, Orta Çağ’ın simyacıları yaşıyor gibidir” diyerek, sanatçıların kendi topraklarından, halk kaynaklarından koparak, 19. Yüzyılda Romantik dönemde bireyselci müzik anlayışını benimsemelerini ve 20. Yüzyıl bestecilerinin de yeni teknik arayışlarını katı bir şekilde eleştiriyor. Yine Saygun (1945: 27-28), “Aşırı ‘ben’e giden yirminci asır. Bu asır her şeyi temelinden sarsmak istiyor ve bu yıkıcı ruh, sesler âleminde de yankısını buluyor. On dokuzuncu asrın ferdiyetçiliğinde filizlenen mahallî [yerel] renk ve ‘milliyet havası’, son kırk yılda ne değişiklikler geçirdi. Nihayet, yıkmak, her şeyi yıkmak hırsı sanat adamlarının gözlerini bürüdüktan sonra ne mahallî renk, ne şu, ne bu... Yalnız ‘şahsın damgası’, yalnız ‘ben’... Artık ‘tesir’den, bahsetmek günahıdır. Sanki yeni devrin adamları ‘itmam’ değil, ‘ibtâl’ için yaşıyorlar. Korkunç bir çöküş; korkunç bir inkâr; ve köksüzlük” diyerek de, 19. Yüzyıldaki ulusalcılığın bitişini ve 20. Yüzyılda devam etmeyişi, sanat adamlarının geçmişteki müziğin etkilerine bağlı olmayışlarını, bireyselci davranarak geçmişi yıkmak istediklerini vurgulayarak katı bir şekilde eleştiriyor ve aslında sadece kendi benimsediği çoksesli müzikte ulusalcılık ideolojisinin doğruluğunu savunuyor.

5.10. Saygun’un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği’nde Ulusalcılık Görüşlerinin Avrupa ve Türkiye’deki Ulusal Müzik İdeolojisi İle İlişkisi

19. Yüzyıl’da çoksesli müziğin Batı Avrupa dışına da yayılması sonucu ortaya çıkan ulusal müzik akımlarının, kendi ülkelerindeki yerel müzikleri kullanarak ilerlemeleri ve Türkiye’de de varolan ve halk müziği ile Avrupa müzik tekniklerinin birleştirilmesini öngören ulusal müzik anlayışının kendisinin de birçok defa vurguladığı gibi, Saygun’un ulusalcılık ideolojisiyle tamamen örtüştüğü görülüyor: Saygun’un “*Bir millet hâlinde taazzuv etmek [davranmak] ve milliyet mevzuu*

üzerinde düşünmek mecburiyetini duyan on dokuzuncu asır insanlarının sanatlarında da bu ruh hâletinin yankılarını aramak tabiidir” (1945: 39) diyerek, Avrupa’daki ulusal müzik ideolojisini ve “*Mûsikîde Türk ruhunu evrensel düzeydeki duygu ve düşünceler ile aksettiriniz de, hangi yoldan, hangi sistemle olursa olsun. [Bu] Atatürk’ün bize yıllarca önce işaret ettiği yolun aynıdır*” (1985: 40) diyerek de, Türkiye’deki ulusal müzik ideolojisini Atatürk’ü de örnek vererek desteklediği görülüyor.

5.11. Saygun’un Eserleri, Ulusal Müzik Görüş ve Yönleri Hakkındaki Görüşler

Saygun, kendi çalışmalarının dışında kendisi ve eserleri hakkında en çok çalışma yapılan Türk bestecisi olarak da öne çıkar. Bu çalışmaya ilişkin Bölüm 2’de, Saygun’la ilgili çalışmalardan ortaya çıkan bazı sonuçlara yer verilmişti, burada ise, daha somut bir şekilde Saygun üzerindeki düşüncelere yer verilmiştir:

“Saygun’un felsefesinde, ‘hayat hamlesi’nin bağrından çıktığı için ‘gelenek’ kavramı merkezi rol oynar. ‘zamanın akışı içinde dâima varoluş, zamanın sürekliliği içinde kuşaktan kuşağa geçiş, aktarılış, geleneğin hayat sebebidir’ diyor Saygun” (Yıldız, 2007: 95) ve geleneklere bağlılığını vurguluyor.

Kütahyalı’ya (1987: 12) göre, “Saygun’un modal çalışmasındaki önemli kaynaklardan biri, halk müziğimize. Bu müzik O’nun, özellikle ilk yıllarındaki yapıtlarını derinden etkiler. Burada önemli olan, Anadolu ruhunun yansıtılmasıdır; halk ezgisinin doğrudan kullanımı değildir. Ne var ki besteci, bazı türkülerimizi çok seslendirmiş, yapıtın içeriği gerektirdiği zaman, bazı ezgilerimizi de tema olarak kullanmıştır. Çünkü, söz konusu uygulama, halkımızın müzik kalkınması bakımından gereklidir ve ayrıca yapıta yeni bir renk katar, içeriğe inandırıcılık kazandırır”.

Akdil’e (1987: 26-27) göre, “Adnan Saygun, halk müziğimiz ile geleneksel müziğimizin temel öğelerini evrensel bir hamur içinde yoğurup, kaynaştırıp, en iyi bireşime varan bir bestecimizdir. Bu bireşimde Anadolu’nun, Türk’lüğün varlığı, şuraya buraya serpiştirilmiş temalarla, ritimlerle değil, bütün ruhu ve benliği ile sezilir, duyulur. [...] İlk yaratma döneminde, ezgisiyle, ritmiyle halk müziği

ögelerinin daha somut bir anlayışla ele alındığı görülür. Birinci olgunluk döneminden başlayarak Saygun halk müziği ögeleri ile birlikte, geleneksel müziğimizin ögelerini daha yoğun ve günümüze doğru, gittikçe soyutlaşan bir modal anlayışla ele alır. Bu, O'nu daha derin ve daha olgun bir anlatıma götürür. Soyutlaşmak, kökünden uzaklaşmak olarak düşünülmemelidir. Kanımca bu, sanatçının hep aynı şeyleri söylemekten sakınması, durmadan kendini yenilemesi ve daha çağdaş tanılara, daha olgun bir anlatıma yönelmesidir. Ama temel hep modaldır. Türk karakteri hep vardır”.

Tarcan’a (1983: 2) göre “Saygun, bu modal çalışmasında, bir sihirbaz gibi kullandığı çizgisel yazısıyla gayet ileri ve orijinal bir stilin içine girmiştir”.

Orkestra Şefi Rengim Gökmen’e göre ise, [Saygun] *kendi geleneksel kültürüne dikkatli bakınca [çağdaşları içinde] en bağlı; fakat o oranda da evrenselleşmiş bir dil kullanıyor. Orkestra tınlarını ve o bütün kontrapunktal geçişler içindeki tek tek ezgileri incelediğiniz zaman, orada Anadolu kültürünün, Türk kültürünün çekirdeklerini keşfetmemiz çok zor olmuyor kesinlikle* (Aktaran: Aydın, 2004: 117).

“1973 yılında Birinci İstanbul Festivali”nin açılışında seslendirilen *Köroğlu Operası*’nı yöneten Azerbaycanlı ünlü orkestra şefi Niyazi Takizade, o günlerde bir gazetede yayınlanan demecinde, [...] *Saygun bu eserini öylesine bir Türkiye ikliminde yazmıştır ki, operanın tümü, burcu burcu Anadolu kokmaktadır. Samimi olarak söylüyorum, Avrupa’nın pek çok ülkesinde Türklerdeki kadar iyi kompozitörler yoktur*” demiştir (Akdil, 1987: 27).

Kısaca, “Saygun için önemli olan ‘içe nüfuz etmek’ ve samimiyetle ‘kendini, özünü kavramaktır’. Onun, gerek bilimsel çalışmalarında, gerekse sanat yapıtlarında, ‘asıl mesele’ olarak tanımladığı ‘ikilik’ yaratılmasından kaçınarak, halk müziği ile çok sesli müziği ‘doğru bir şekilde sentezleme’ yoluna gittiği gözlemlenir. Halk müziği ruhunu, gerçek anlamda, yüksek sanat müziğiyle sentezleyebilmek, elbetteki başarılması güç, hatta kimileri tarafından da ‘kabul edilemez’ bir olgudur. Kimileri için ise, böyle bir çabaya girişmek bile başlı başına bir sorundur” (Altay, 2007: 1).

BÖLÜM 6

SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

6.1. Sonuçlar

Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde ulusalcılık görüşleri ve ulusalcı yönlerinin genelden özele, özelden genele bütüncül bir çerçevede belirlenmesi probleminden yola çıkılarak, alt problemler ve ilgili varsayımlar doğrultusunda ortaya konulan bu çalışmada, alt problemlere ait sonuçlar şöyle ortaya çıkmıştır:

1. Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılığa ve bunun gereklerine ilişkin temel görüşleri eski geleneğe bağlı olarak yeni geleneğe geçiş, halk kültürüne ve müziğine dayalı ancak halk kültürünün renginin yansıtılacağı bir ulusal çoksesli müzik çerçevesindedir. Dolayısıyla buradan yola çıkılarak, Saygun'a göre ulusal temelli Fransız veya Türk çoksesli müziği seslendirildiği zaman, ulusal renkten dolayı aradaki farkın algılanması gereklidir.

2. Saygun'un çoksesli müzik eğitimine ilişkin görüşlerinde ulusalcılık özellikleri ise, halkın kendi kaynaklarına dayalı bir çoksesli müzik öğretimidir. Yani halk türkülerinin çokseslendirilmesi ve halk çalgılarının kullanımıdır ki böylece millî karakter bozulmadan halka çoksesli müzik öğretilabilecektir.

3. Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılık görüşlerinin kodları ve bu kodların anlamlarına bakıldığında, Saygun'un ulusal çoksesli müzik kodları, *milliyet*, *kök*, *gelenek*, *öz*, *halk*, *halk türküsü*, *mahalli renk*, *Anadolu* ve *hamle* olarak ortaya çıkmıştır. *Anadolu* haricindeki diğer kodlar hem dünyadaki hem de Türkiye'deki çoksesli müzikle ilişkilendirilip, *Anadolu* ise sadece Türk çoksesli müziğiyle ilişkilendirilir. Saygun'a göre bu kodların anlamlarına kısaca bakıldığında ise, *milliyet*, çoksesli müzik eserlerinde 19. Yüzyıldan itibaren millî bir renk olduğu, bu millî rengin çoksesli müzik eserinin milliyetini (ulusunu) belirlediği ve bu millî rengin aynı zamanda bestecinin şahsiyet damgası olduğu anlamına gelir. *Kök*, sanat/müzik eserinin ortaya çıktığı ulusun köklerine bağlı olduğu ve olması gerektiği anlamında kullanılmıştır. *Gelenek*, eski müzik geleneklerinin zaman içinde yeni bir müzik geleneğine dönüşebileceği, dolayısıyla

tek sesli müzik geleneğinden çksesli müzik geleneğine geçildiği, ancak çksesli müzik geleneğinde yine tek sesli müzik malzemelerinin kullanıldığı ve kullanılması gerektiği anlamına gelir. *z*, çksesli müziğin temel kaynağı olan halk müziğidir ve çksesli müzikte bu *z* olmadan biçim olamaz. *z* aynı zamanda bestecinin bireysel stilini de belirler şeklinde anlamlandırılır. *Halk*, çksesli müziğin her şeyidir. Çksesli müziğin bütün yapısının, formlarının ortaya çıkışı halk kaynakları yoluyla olmuştur. Dolayısıyla çksesli müzik yaratımında kendi ulusunun halk kaynaklarının kullanımı esastır. Ancak, halk kaynaklarını kullanırken halkın arasında yaşayıp, o kaynakları *zmsemek* gereklidir şeklinde anlamlandırılır. Halka bağlı olarak *halk türküsü* de, çksesli müzikte her zaman kullanılmış, çksesli müziğin temel *zn* ve o ulusun kendisinden kaynaklı çksesli müziğini oluşturmuştur anlamına gelir. *Mahallî renk*, çksesli müzikte kullanılan halk müziği malzemelerinin ulusal ifadesi ve bestecinin bireysel stilinin sonucu anlamına gelir. Saygun'un *zelikle Türk çksesli müziği için bir kaynak olarak vurguladığı Anadolu*, bu coğrafyadaki halk kültürünün Türk çksesli müziği'nde kullanımını temsil eder. Ancak, Anadolu, İlk Çağ'dan Türkiye'ye uzanan geniş bir çerçevededir. Dolayısıyla, Antik Anadolu kültüründen, modlarından Türk halk müziği malzemelerine kadar uzanan müziksel kaynakların Türk çksesli müziği'nde kullanılması gerektiği anlamına gelir. *Hamle*, çksesli müziğin gelişmesi için gerekli bir olgudur, ancak, çksesli müzikte hamle yapılırken geçmiş inkar edilmeden, geçmişe ve halk kaynaklarına bağlı bir ilerleme sağlanması gereklidir anlamına gelir.

4. Saygun'un çksesli müzikte ulusalcılık bağlamında eserlerinde kullandığı müziksel malzemeler, eserleri üzerine yapılan analizlerden ve kendi söylemlerinden ortaya çıkar. Bu bağlamda, Saygun temel melodik malzeme olarak Antik Yunan ve Anadolu'ya ait modları, Ortadoğu ve Türk müziğinde kullanılan makamları, ve bir halk müziği anlayışı içinde pentatonik dizileri i içe geçirerek kimi zaman kendi söylemine uygun olarak ulusal renkte kimi zaman ise daha soyut bir şekilde kullanımıştır. Ritmik malzeme olarak da Türk müziği'nde kullanılan *zellikle de aksatımlı uslleri* kullandığı görülür.

5. Saygun'un çksesli müzikte ulusalcılık bağlamında eserlerinde kullandığı müziksel malzemelere ilişkin görüşlerine bakıldığında, Saygun'un modal anlayışı halk müziğidir. Halk müziğinde kullanılan ses dizilerini mod olarak görmüş ve

kullanmıştır. Makam'ı ise sadece bir renk olarak anlamlandırmış, makamları orijinali gibi değil sadece kendi ifadesi içinde kullandığını belirtmiştir. Pentatonik moda ilişkin sözleri ise Türk halk müziğine ilişkin bir siyasi söylem olarak, pentatonik olan her yerde Türklük olduğu şeklindedir. Dolayısıyla, Saygun eserlerinde pentatonik modları Türk halk müziği malzemesi anlayışıyla kullanmıştır.

6. Saygun'un bestecilik dışındaki çalışmalarında ulusalcılık yönleri ise, bestelerinin konularına yansıttığı halk kaynakları, yazdığı etnomüzikolojik makaleler ve sunduğu bildirilerdeki *millî kültür, gelenek, milliyet, halk, halk türküleri, Yeni Türk Mûsikîsi, folklor, Anadolu, mod ve makam* gibi ulusal kültürü yansıtan konular, müzik terimlerini Türkçeleştirme ve ulusal kaynaklara vurgu yapacak şekilde davranma şeklinde ortaya çıkar. çalışmalarında da ulusalcı yönünü ortaya koyduğu görülür.

7. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılığa ilişkin görüşlerinin oluşmasındaki durumlara bakıldığında, Saygun'un hayatının savaş yıllarında geçmesi, Anadolu'ya ve Atatürk'e olan bağlılığı, Saygun'un küçük yaşlarında ud çalıyor olması ve makamsal müzikten etkilenişi, Paris'te Schola Cantorum'daki gelenekçilik düşüncesinin, dini müzik eğitiminin ve buna bağlı modal yapının etkisi, Atatürk'ün millî şuur ve millî kültür görüşlerinden etkilenmesi, Bela Bartok ile Anadolu'yu gezmesi, Bartok'un müziğinden ve düşüncelerinden etkilenmesi ve bürokrat olarak döneminin devlet ideolojisini benimsemesi gibi burada anılan bilinçsel ve bilinçaltı yönleri Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık ideolojisini oluşturur.

8. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcı görüşlerinin siyasi yönü, Atatürk'ten etkilenmesi, çeşitli kurumlarda bürokrat olarak çalışması ve dolayısıyla, siyâsi bir figür olarak Cumhuriyet'in kuruluş dönemi resmî ideolojisini benimsemesi olarak ortaya çıkar. Saygunun siyasi bir ideolojiye göre davranışları, ister istemez eserlerine ve görüşlerine de yansımıştır.

9. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcı olmayan bestecilere karşı eleştirileri ise, kendi ulusalcı anlayışına uymayan, özellikle 20 Yüzyılda ulusal kaynağa dayanmadan yenilik yapan ve bireyselci davranan bestecilere ve anlayışlardır. Dolayısıyla, kendisi ulusalcılık dışında çoksesli müzikte yapılan yeni stil, teknik ve akımları bir anlamda taraflı bir biçimde reddedmiş, bu eleştirileri yaparken de, kendi

anlayışına uygun davranan 19. Yüzyıl ulusalcılık akımı bestecilerini örnek vererek, hem kendi ulusalcı anlayışını hem de onları desteklemiştir.

10. Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık görüşlerinin Avrupa'daki ve Türkiye'deki ulusal müzik ile ilişkisi, 19. Yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan ulusalcılık akımı ve Türkiye'de ortaya çıkan ulusal çoksesli müzik yaratma anlayışıyla doğru yöndedir. Çünkü, Avrupa'daki ulusalcılık ideolojisinin yönü her ulusun yerel kaynaklarına ve geçmişine dayalı bir çoksesli müzikti ki kimi ülkelerde bu anlayış siyasi bir etki içindeydi; Türkiye'deki ulusal çoksesli müzik ideolojisi de yine devlet tarafından yönlendirilen, halk müziği kaynaklarının Batı çoksesli müzik teknikleriyle birleştirilmesi yönündeydi. Dolayısıyla, Saygun'un kendi söylemlerinde de vurguladığı üzere, O'nun görüşleri Avrupa ve Türkiye'deki ulusal müzik ideolojisiyle uyuşmaktadır.

11. Saygun'un eserleri, ulusalcı müzik görüşleri ve yönleri hakkındaki görüşler, Saygun'un kendisi dışında O'nu yakından tanıyan, hayatını veya eserlerini inceleyen, uygulayan müzikçilerin görüşlerinden oluşur. Bu görüşlerde pek çok ortak nokta da yine Saygun'un düşünceleriyle örtüşür. Saygun hakkındaki görüşlerde, O'nun halk müziği kaynağı kullandığı, eserlerinde modal ve makamsal yapının olduğu, geleneklere bağlı olarak ilerlediği, bunları içinde hissederek yaptığı ve ulusal kaynaklarla uluslararası bir anlayış yarattığı ortaya çıkar.

12. Saygun'un “*kompozitör bu defa şuurlu [bilinçli] veya şuursuz [bilinçsiz] milliyet duygusuyla Halk'a kulağını vermiştir*” (1945: 39) şeklinde ifade ettiği gibi, kendisinin de ulusalcılık yönünü oluşturan *bilinç* ve *bilinçdışı* iki durumun ortaya çıktığı görülür ki, *bilinç* ve *bilinçaltı/dışı* kavramları Carl Gustav Jung'ın psikanalitik kuramıyla¹⁷ açıklanabilir. Bu bağlamda, Saygun'un ulusalcılığa ilişkin bilinçaltında yer alan etkilenmeleri çocukluğunun savaş yıllarında geçmesinden dolayı ulusuna ve Atatürk'e bağlılığı, çocukluğunda ud çalıyor olması ve babasının Mevlevi olması dolayısıyla Mevlevi ayinlerinin yâni makamsal müziğin etkisi, Paris'te aldığı dînî müzik eğitiminin ve gelenekçilik düşüncesinin etkisi gibi durumlarla ifade edilebilir. Saygun'un gerek çocukluğunda istem dışı dinlediği gerekse Paris'teki eğitimi sırasında ilgilendiği dînî ve modal müziklerin bilinçdışı etkisi onun ve eserlerinin

¹⁷ Bkz. Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş* (2001).

tinselliğini ortaya çıkaran durumlardır ki, bu da Bergson'un *sezgicilik*¹⁸ felsefesine bağlanabilir. O'nun ulusalcılığa ilişkin bilinçli yönelimleri ise, temelde Paris'teki eğitiminden sonra geldiği Türkiye'deki ulusal çoksesli müzik oluşturma ortamına bağlı olarak Atatürk'ün doğrudan Saygun'dan istekleri ve dönemin siyâsi ideolojisine katılma ve bu ideolojiye uygun eser yazma zorunluluğu, aynı ideolojiye uygun Türk halk müziğinin *pentatonik* olduğunu kanıtlama durumu, Türk ulusal çoksesli müziğinin kendine özgü rengini yansıtmaya yönelik çabalar ve Bartok'tan etkilenecek O'nun gibi halk malzemesine dayalı çoksesli müzik isteği olarak açıklanabilir.

Kısaca özetlemek gerekirse, Saygun'un bu çalışmada incelenen görüşlerini yarattığı eserlerin ve diğer çalışmalarının çoğunluğuna yansıttığı, O'nun sık sık vurguladığı üzere, 19. Yüzyıl Romantik dönem ulusalcılığını benimsediği ve bu anlayışla 20. Yüzyıl çağdaş müziği içinde yer aldığı görülür. Saygun'un ulusalcılık ideolojisi, Bölüm 2'de verilen ulusalcılık kuramı ile karşılaştırıldığında, Saygun'un Doğu ulusalcılığı kapsamında, içinde siyasi ve toplumsal ulusalcılığının da olduğu kültür ulusalcılığına bağlı olduğu düşünülebilir.

Bu bağlamda, tüm bu sonuçlarla birlikte Saygun'un ulusalcılık görüş ve yönlerinin varsayımlarla örtüştüğü görülür. Ancak, Saygun'un görüşlerinin tartışılabilir ve eleştirilebilir yanları vardır.

6.2. Tartışma

Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcı bakış açısıyla ilgili elde edilen bilgiler ışığında, Saygun'un kendi düşüncelerinden yola çıkarak, O'nu bir ideolojik ulusalcı çoksesli müzik bestecisi olarak anmak doğru olur. Ancak, Saygun'un ulusalcılığa vurgu yaparken, diğer yeni teknikleri eleştirmesi burada tartışılması gereken bir konu olabilir. Bu bağlamda, Saygun'un bu çalışmada incelenen tüm görüşleri değerlendirildiğinde, O'nun besteci bakış açısıyla, müzikolojik bakış açısının örtüşmediği görülebilir. Ancak kendisinin bu görüşlerini bilimsel bir bağlamda değerlendirmiş olması pek olası değildir.

¹⁸ Bkz. Henri Bergson, *Düşünce ve Devingen* (1959).

Bu çalışmada, Saygun'dan yapılan alıntılara bakıldığında; O'nun ulusallık kavramını sadece kendi veya Türk çoksesli müziği açısından değerlendirmede, dünyadaki diğer çağdaş müzik yaklaşımlarını da ulusallıktan kopuk oldukları için eleştirdiği görülür ki, bu durum müzikbilimsel bağlamda *nesnel* bir tavır olarak görülmeyebilir. Saygun'un müzikte ulusalcılık görüşünün, sadece bir bestecinin kendi anlayışı olduğu ve her bestecinin de kendi stilini, tekniğini, malzemelerini – kendi şartları içinde- seçmekte özgür olduğu düşünüldüğünde, Saygun'un ulusalcılığı benimsemeyen veya yeni teknikler ortaya koyan bestecilere karşı eleştirileri haksız olarak görülebilir.

Dünyadaki birçok sanatçının sanatla ilgili görüşler sunduğu görülür. Ancak bir sanatçının kendi sanatsal anlayışını, stilini ve tekniğini kullanarak başka sanat akımlarını eleştirmesinin de doğru bir yaklaşım olmadığı düşünülebilir. Dolayısıyla Saygun'un bazı görüşlerini ve yönelimlerini de eleştirel bir çerçevede değerlendirmek gerekir ki, kendisinin 1934'ten itibaren siyâsi bir yaklaşımla yoğun bir şekilde savunduğu *Türk Halk Musikisinde Pentatonism* konusununda da hata yaptığını belirterek 1986'da geri adım attığı görülür. Bu da, Saygun'un Atatürk'le olan ilişkilerinde dönemin ideolojisine göre hareket ettiğini, o dönemki yaşlarında belki heyecan içinde bu görüşleri savunduğunu gösterebilir.

Ayrıca, 1960'lardan itibaren yazdığı eserlerde makamsal yapıyı soyutladığı ve yeni arayışlara girdiği görülen bestecinin, 'ulusal renk' yaklaşımından uzaklaştığı ve yeni arayışlara girdiği görülür ki, Saygun'un bu durumunu Kütahyalı (1981: 114), "*İkinci Yaylı Dördül* ile başlayan üçüncü [bestecilik] aşamasında [...] makamsal öğeleri soyutlaştırmıştır. [...] Müzik, tonsuzluk ve elektronsal teknik dışında, çağdaşlaşmanın hemen bütün olgularını, özentili bir arayış içinde sergiler" diyerek açıklar. Aracı (2007: 121) da, Saygun'un *Türk mûsikîsi birkaç ritimle bir iki makamdan ibaret değildir demek lazım. Kendimize dıştan bakıyoruz. Ritm, makam gibi satırlardan içe nüfuz edelim* (1934: 3) sözüne karşılık, Saygun'un 'içe nüfuz etmek' anlayışının *Yunus Emre Oratoryosunda* görüldüğünü, ancak aynı dönemdeki çalgı eserlerinde görülmediğini ifade etmiştir.

Öte yandan, Saygun'un, kendi deyişiyle müzikte *hamlenin* olması gerektiğini söylemesi ve "*istediğini istediğin teknikle yazacaksın*" demesi, buna karşın, 20.

yüzyılda hamle/atılım/yenilik yapmış bestecileri eleştirmesi bir çelişkiye düştüğünü veya her ne kadar ulusalcılıkta tutarlı görünse de söylemleri ve uygulamalarının zamanla değişiklik gösterdiği düşünülebilir. Dolayısıyla, Saygun'un müzikte hamle yapma olgusunu sadece kendi ulusalcı sınırları içinde değerlendirmesi, kendisinin de bire bir yaşadığı müziksel yenilik gerçekleriyle çelişkili bir yaklaşım ve O'nun yenilik yapan ve kendi ideolojisine uymayan bestecileri eleştirmesi de bir haksızlık örneği olarak görülebilir. Çünkü, Schönberg gibi masa başı çalışma yapan, en azından müzikte yeni teknikler deneyen bestecilerin eserlerinin Saygun'unkilerden daha fazla seslendirildiği ve bilindiği unutulmamalıdır.

Son sözler olarak, bu çalışmada düşünceleri/söylemleri çözümlenmeye çalışılan ve aynı zamanda etnomüzikolog olarak da anılan Ahmed Adnan Saygun'un, etnomüzikolojik çalışmalarına 1936'da başladığı görülmektedir ki, o yıllarda nesnel bir müzikbilimsel yaklaşım içinde olmadığı düşünülebilir. Dolayısıyla diğer bölümlerde farklı açılardan değerlendirilmiş olsa bile, Saygun'un bu çalışmada yer alan söylemleri bir bestecinin/sanat insanının sınırlı açıdan *özel* ve çeşitli yönlerden bağlandığı ideolojik görüşleri olarak değerlendirebilir.

6.3. Öneriler

Saygun'un özellikle ulusalcılık bağlamındaki müziksel düşünceleri üzerine yapılan bu çalışmadan yola çıkılarak, diğer Türk çoksesli müziği bestecilerinin veya dünyadaki aynı anlayıştaki bestecilerin görüşleri de bu çalışma örnek alınarak değerlendirilebilir. Böylece, yapılacak benzer çalışmaların sonucunda, Türkiye'de ve dünyada çoksesli müziğin durumu, geçmiş ve gelecek bestecilerin düşünceleri bağlamında değerlendirilerek, çoksesli müzik yaratımında belirli stiller, teknikler daha açık olarak belirlenebilir.

Geçmişteki Türk çoksesli müziği bestecilerinin eserleri ve düşüncelerinin incelenerek karşılaştırılması sonucu, eserleri ve düşünceleri arasındaki uyum ve uyumsuzluklar saptanabilir. Böylece, Türk bestecilerin eserlerinde neyi, niçin yaptıkları açıkça belirginleşebilir.

Ayrıca bilimin gereği olarak, yapılan çalışmaların irdelenmesi, incelenmesi sonucu, Dünya ve Türkiye üzerinde çoksesli müziğin geleceğe taşınma durumu değerlendirilebilir.

Türk çoksesli müziği bestecilerinin stillerinin belirlenmesiyle birlikte Dünya’da benzer stilde bestecilik yapan ülkelerin ve bestecilerin yaklaşımları karşılaştırılıp, benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkartılarak, bestecilik tekniklerinin daha belirginleştirilmesi sağlanabilir.

KAYNAKÇA

- Ahıskal, Mehmet Orhan (2002). *An Analysis of Partita for Violin Alone Op. 36 by Ahmed Adnan Saygun*. Doctoral Thesis, The Hartt School, University of Hartford.
- Akaş, Cem (1998). Yetmiş Yıl Sonra “Müzik Devrimi”. *Cogito*, 15, 119-131.
- Akdil, Sayram (1987). Besteci Ahmed Adnan Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 25-27.
- Alapınar, Çağdaş (1993). *Ahmet Adnan Saygun'dan Bir Kesit*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Altay, Gökçe (9-10 Mart 2007). Ahmed Adnan Saygun: Evrenselliğe Doğru Giden Yolda Piyano Yapıtları. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.
- Altınay, Reyhan (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*. İzmir: Balçova Kaymakamlığı.
- Anderson, Benedict (2007). *Hayali Cemaatler/Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri*. (4. Baskı). (Çeviren: İskender Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aracı, Emre (2004). Bartók, d'Indy, Schola Cantorum, Adnan Saygun'un Etkisinde Kaldığı Müzik Adamları ve Akımları. *Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun* (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 85-93.
- Aracı, Emre (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Armağan, Mustafa (1998). *Gelenek ve Modernlik Arasında*. (2. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ataman, Sadi Yaver (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aydın, Yılmaz (2003). *Türk Beşleri*. (1. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Aydın, Yiğit (2000a). *Ahmed Adnan Saygun'un Birinci, Üçüncü ve Beşinci Senfonilerinde Birinci Bölümlerin Bestecilik ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Aydın, Yiğit (2000b). *Repercussions of Nationalist Thought on Music during the Early Rebuclican Period in Turkey*. Master Thesis, The Middle East Tecnical University, Ankara.

Aydın, Yiğit (2004). Ahmed Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri. *Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun* (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 21-67.

Aydın, Yiğit (2004). Rengim Gökmen İle Söyleşi. *Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun* (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 105-126.

Bek, Güler (Mayıs 2008). Çagdas Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 117-130.

Bergson, Henri (1959). *Düşünce ve Devingen*. (1. Baskı). (Çeviren: Miraç Katircioğlu). İstanbul: Maarif Basımevi.

Berkes, Niyazi (1975). *Türk Düşününde Batı Sorunu*. Bilgi Yayınevi.

Bilgen, Ahmed Samim (1991). Büyük Saygun'un Ardından İdealist Bir Özlemin Öyküsü. *1990- Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan*. (1. Baskı). Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 35-47.

Bolat, Bengül S. (2005). Fransız İnkılabı'nın Türk Modernleşme Sürecine Etkileri. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6 (1), 149- 167.

Calhoun, Craig (2009). *Milliyetçilik*. (2. Baskı). (Çeviren: Bilgen Sütçüoğlu). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Canal, Denis-Armand (1987). Ahmed Adnan Saygun Paris'te (1928-1931). *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 28-30.

Chatterjee, Partha (1996). *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*. (1. Baskı). (Çeviren: Sami Oğuz). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çalgan, Koral (1991). Saygun Aynı Zamanda Bir Bilim Adamıydı. *1990- Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan*. (1. Baskı). Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 19-34.

Çancı, Haldun (Fall 2007-2008). Kuramsal Yaklaşımlar Çerçevesinde Milliyetçiliğin Niteliksel Sabitelerine Genel Bir Bakış. *Review of Social, Economic*

& *Business Studies*, 9/10, 233-246. <http://fbe.emu.edu.tr/journal/doc/9-10/12.pdf>, Erişim Tarihi: 27.10.2009.

Çolak, Yılmaz (2003). Nationalism and the State in Turkey: Drawing the Boundaries of 'Turkish Culture' in the 1930s. *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 3 (1), 1-19.

Dallin, Leon (1974). *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. Sacramento: California State University.

Değirmenci, Koray (Jun., 2006). On the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 37 (1), 47-65.

Demir, Ömer (1997). *Bilim Felsefesi*. Ankara: Vadi Yayınları.

Deren, Seçil (2002). Kültürel Batılılaşma. (Editör: Tanıl Bora). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, Cilt: 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 382-427.

Doğan, İlyas (1999). Tanzimat Sonrası Osmanlı Aydınlarında Çağdaşlaşma Sorunu ve Arayışlar. *Kamu Hukuku Arşivi (KHUKA) III* (2), 105-121. <http://www.dicle.edu.tr/dictur/suryayin/khuka/cmk.htm>, Erişim Tarihi: 20.01.2009.

Dursun, Davut (Kasım 2003). Ortadoğu Neresi? Sübjektif Bir Kavramın Anlam Çerçevesi ve Tarihi. *Stradigma Aylık Analiz ve Strateji E- Dergisi*, 10, 1-6. http://www.stradigma.com/turkce/kasim2003/11_2003_01.pdf, Erişim Tarihi: 20.01.2009.

Duygulu, Melih (2004). Ahmed Adnan Saygun'un Folklor ve Etnomüzikoloji Çalışmaları Üzerine. *Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun* (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 69.

Efe, Suat (1979). A Adnan Saygun'un Kişiliği ve Sanat Anlayışı. *Varlık*, (858), 14-15.

Elgün, Özgür (2002). *Ahmet Adnan Saygun's Sonata for Cello and Piano: A Recording and Analytical Overview*. Doctoral Thesis, Arizona State University.

Ercan, Recep (2001). Türkiye'de Ulusal Kültür Tartışmaları Bağlamında Çağdaş Uygarlık Sorunu. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 25 (1), 113-132.

Ergur, Ali ve Aydın, Yiğit (2004). Muammer Sun İle Söyleşi. *Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun* (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 141-189.

Ergün, Mustafa (1990). Türk Eğitiminin Batılılaşmasını Belirleyen Dinamikler. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, (17), 453-457.

Erol, Ayhan (2001). Müziksel Meşruluk ve Musiki İnkılabı. *Müzikoloji Derneği Simpozyum Bildirileri*, 59-66. İstanbul.

Esen, Özgür Mert (2003). *Ahmet Adnan Saygun'un 'Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd Op.38'in Tarihsel ve Yapısal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Eser, Oktay (2009). Rönesans Düşüncesinin İlk Kurbanı, Bir Çevirmen: Étienne Dolet - İdeolojik Çeviri Kararlarına Eleştirel Kuramın Işığında Öneriler. *Ç.N. Çevirmenin Notu Dergisi*, 10, 1-8.

http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/oktay_eser_ronesans_etienne_dolet.pdf, Erişim Tarihi: 04.01.2010.

Finkelstein, Sidney (1995). *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*. (1. Baskı). (Çeviren: Halim Spatar). İstanbul: Pencere Yayınları.

Finkelstein, Sidney (1996). *Müzik Neyi Anlatır*. (2. Baskı). (Çeviren: Halim Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Freud, Sigmund (1999). *Psikanalize Giriş Dersleri*. (3. Baskı). (Çeviren: Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.

Halıcı, Şaduman (2009). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Carl Ebert'in Raporları*. Ankara: T.C. Başbakanlık AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Hindemith, Paul (1983). Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler. (Çeviren: Gültekin Oransay). İzmir: Küğ Yayını.

Hülür, Himmet ve Akça, Gürsoy (2007). İmparatorluktan Cumhuriyete Siyasal Bütünlük ve Ulusalcılık Söylemi. *S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 22, 311-335.

İçli, Gönül (2002). Türk Modernleşme Sürecinin Günümüzdeki Yönelimi. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 26 (2), 245-254.

İpekçi, Abdi (20.10.1958). Söz Sırası... "Mûsikîmiz ve İnkılâp Meselesi Hakkında". *Milliyet Gazetesi*, 3.

http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/ZWgcjx_x1F_Gzpv0qsyUVdKvcw_x7F__x7F_, Erişim Tarihi: 26.10.2009.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (2006). *Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz*. (1. Baskı). (Çev. Mehmet Salih Ergen ve Ahmet Şahin Ak). İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Gedikli, Necati (1989). *Atatürk'ün Milli Müzik Anlayışının Son Altmış Yılda Uygulanışı*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Giddens, Anthony ve Pierson, Christopher (2001). *Modernliği Anlamlandırmak/Anthony Giddens'la Söyleşiler*. (1. Baskı). (Çeviren: S. Uyurkulak ve M. Sağlam). İstanbul: Alfa Yayınları.

Giray, Selim (2001). *A Violinist's Guide to the Music of Ahmed Adnan Saygun: A Biography of the Composer and a Discussion of His Violin Works with and Emphasis on the Suite for Violin and Piano*. Doctoral Thesis, The Florida State University School of Music.

Gökalp, Emre (1997). Alafranga, Alaturca, Millî, Beynelminel, Evrensel... "Tek Parti Döneminde Musiki İnkılabı". *Mürekkap Üç Aylık Teorik Politik Dergi*, 8, 30-40.

Gökalp, Ziya (2006). *Türkçülüğün Esasları*. (1. Baskı). Ankara: Elips Kitap.

Gökalp, Ziya (2007). *Hars ve Medeniyet*. (1. Baskı). Ankara: Elips Kitap.

Gökçen, M. İlhami (2008). *Türk Musikisine Katkılar (Seçmeler/Külliyat)*. (1. Baskı). Ankara: Ürün Yayınları.

Gökçora, İsmâîl Halûk (2007). Kulluktan Özgür Bireye: Üretken Eğitim ve Aydınlanma Yolunda Köy Enstitüleri, *Üniversite ve Toplum*, 7 (1). http://www.universite-toplum.org/pdf/pdf_UT_302.pdf, Erişim Tarihi: 14.11.2008.

Gülbey, Özge (2005). *Ahmet Adnan Saygun'un 2. Yaylı Çalgılar Kuvarteti'nin Modal Ve Formal Yapısı*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Güldiken, Nevzat (2006). Ulus, Ulus-Devlet ve Uluslaşma Kavramlarına İlişkin Tartışmalar ve Türkiye. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 7 (2), 157-168.

Güler, Ali (t.y.). Bir Çağdaşlaşma Modeli Olarak Atatürkçülük. http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/guler_01.pdf, Erişim Tarihi: 21.10.2009.

Güngör, Süleyman (2001). Althusser'de İdeoloji Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 221-231.

Güvençer, Rahşan (2006). *Ahmed Adnan Saygun'un Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Teknik Açından Ve Yorumu Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu*, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İlerici, Kemal (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İlerici, Kemal (1974). *İş Halinde Üçlü Sistem Armoni*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İlhan, Serap (1987). Ahmed Adnan Saygun ve Türkçe Musiki Terimleri. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 44-45.

Jdanov, Andrei A. (1996). *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*. (2. Baskı). (Çeviren: F. Berktaş. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2001). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. (4. Baskı). (Çeviren: Engin Büyükinıl). İstanbul: Say Yayınları.

Karasar, Niyazi (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kaygısız, Mehmet (1999). *Müzik Tarihi, Başlangıcından Bugüne Müziğin Evrimi*. (1. Baskı). İstanbul: Kaynak Yay.

Kaynar, Reşat (1986). Atatürk'ün Kültür ve Eğitim Anlayışı. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 6, (II), 579-583.

Kıvanç, Halit (14.11.1958). Atatürk ve Musiki. *Milliyet Gazetesi*, 3. http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/g_x0F_9Qd5qh_x1F_Rxv3Ub6IToFDA_x7F__x7F_, Erişim Tarihi: 26.09.2009.

Kıran, Sevi Sezgi (2005). *Ahmed Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Kürkçüoğlu, Seta (2006). *Ahmed Adnan Saygun ve Kerem Operası*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kütahyalı, Önder (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. (1. Baskı). Ankara.

Kütahyalı, Önder (1987). Ulusal ve Evrensel Yönleriyle Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). İzmir: İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, 12-14.

Kütahyalı, Önder (2001). *Kırk (+5) Yılın Ardından*. (3. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kütahyalı, Önder (2004). Saygun'un Yapıtlarında Modal Ya da Makamsal Etmen. *Biyografi 5 / Ahmed Adnan Saygun* (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 95-104.

Okumuş, Ejder (Mart, 2007). Modernleşme, Sekülerleşme ve Din. *Kamu Hukuku Arşivi*. 1-22. <http://www.akader.net/KHUKA/index.htm>, Erişim Tarihi: 15.12.2008

Okyay, Erdoğan (1991). Adnan Saygun'un Ardından. *1990- Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan*. (1. Baskı). Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 15-18.

Oran, Baskın (1997). *Az Gelişmiş Ülke Milliyetçiliği-Kara Afrika Modeli*. (3. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Oransay, Gültekin (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*. Ankara: Küğ Yayını.

Oransay, Gültekin (1983). Çoksesli Mûsikî. *CDTA*, 6. (Editör: Murat Belge, Mete Tunçay, Bülent Özukan). İstanbul: İletişim Yayınları, 1517-1530.

Oransay, Gültekin (1985). *Atatürk ile Küğ (Belgeler ve Veriler)*. İzmir: Küğ Yayını.

Öztürk, Okan Murat (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Paçacı, Gönül (1999). Cumhuriyetin Sesli Serüveni. *Cumhuriyetin Sesleri*. (Editör: Gönül Paçacı). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 10-29.

Pakalın, Mehmet Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. Cilt II. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Persichetti, Vincent (1961). *Twentieth-Century Harmony, Creative Aspects and Practice*. Newyork-London: W.W. Norton & Company.

Refiğ, Gülper (1997). *Atatürk ve Adnan Saygun, Özsoy Operası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş.

Rey, Cemâl Reşit (2007). *Cemâl Reşit Rey 'Orkestra' Yazıları*. (1. Baskı). (Editör: Panayot Abacı). İstanbul: Pencere Yayınları.

Say, Ahmet (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 2. (1. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 146-149; 489.

Say, Ahmet (2006). *Müzik Tarihi*. (6. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saydam, Ergican (1973). Adnan Saygunla Konuşma. *Filarmoni*, 9 (86), 2-9.

Saygın¹⁹, Ahmed Adnan (1945). *Yalan-Sanat Konuşmaları*. Ankara: Doğu Matbaası.

[Saygun], Ahmed Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*. İstanbul: Nümune Matbaası.

[Saygun], Ahmed Adnan (1940). *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: Receb Ulusoglu Basımevi.

Saygun, Ahmet Adnan (1948). Yeni Türk Musikisi. *Eser*, (2), 48.

Saygun, Ahmet Adnan (1985). Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri. *Orkestra*, (143), 27-41.

Saygun, A. Adnan (1985). Gelenek, Milliyet ve Musiki. *Orkestra*, (145), 2-10.

Saygun, Ahmet Adnan (1986). Atatürk, Millî Kültür ve Musiki. *Orkestra*, (158), 2-12.

Saygun, A. Adnan (t.y.). *Atatürk ve Musiki (O'nunla Birlikte O'ndan Sonra)*. (1.Baskı). Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Sayılı, Aydın (1990). Atatürk ve Millî Kültürümüz. *Erdem Dergisi*, 6 (17), 325-349.

Selanik, Cavidan (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık.

¹⁹ Saygın, Ahmed Adnan Saygun'un ilk ve asıl soyadıdır. Daha sonra kendi isteğiyle değiştirmiştir.

Selçuk, Timur (1983). Müzik Dünyamız. *CDTA*, 6. (Editör: Murat Belge, Mete Tunçay, Bülent Özukan). İstanbul: İletişim Yayınları, 1476-1481.

Sevengil, Refik A. (1962). *Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Smith, D. Anthony (1998). *Nationalism and Modernism*. London and Newyork: Routledge.

Sözer, Vural (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. (A-L). (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tan, Nail (2000). Atatürk ve Türk Halk Müziği. *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (Hazırlayan: Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanç, Cengiz (1991). Çağdaş Türk Kültürünün Sönmeyen Simgesi. *1990- Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan*. (1. Baskı). Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 49-53.

Tarcan, Bülent (1983). Adnan Saygun'un 'Atatürk'e ve Anadoluya Destan' İsimli Müzikli Epopesi. *Orkestra*, 74 (119), 2-9.

Tavşancıl, Ezel ve Aslan, Esra (2001). *Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

TBMM Arşivi, *TBMM Zabıt Ceridesi* (Cilt: 6, 10, 25, 28). http://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/ataturk.htm, Erişim Tarihi: 07.11.2008.

Tekelioğlu, Orhan (1999). Türk Musiki İnkılabının İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması. *Toplumbilim* (Müzik Özel Sayısı), 9, 15-23.

Tolan, Barlas (1991). *Toplum Bilimlerine Giriş*. Ankara: Adım Yayıncılık.

Tongur, Gülsüm İlkin (2004). “*Solist ve Orkestra İçin Süit*” ile A. Adnan Saygun'un “*Yunus Emre Oratoryosu*”nun İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tunçdemir, İlknur (2007). Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları, 16. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi, 5–7 Eylül, Gaziosmanpaşa Üniversitesi.

Uçan, Ali (2005). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. (3. Baskı). Ankara: Evrensel Müzikevi.

Ulu, Esin (2003). *Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi Çağdaş İki Oratoryo: A. Adnan Saygun'un Yunus Emre ve Michael Tippett'in Zamanımızın*

Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırmalı İncelemesi. Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ulu, Esin (17 Kasım 2004). Saygun ve Müzik Politikası. (Konferans Metni). *Osmanlı Bankası Araştırma Merkezi Etkinlikleri* (Müzik ve Politika Sohbetleri). http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_esinulu.html, Erişim Tarihi: 11.01.2009

Wellesz, Egon (1961). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. (Second Edition). Oxford: Oxford University Press.

Woodard, Kathryn (1999). *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*. Doctoral Thesis, University of Cincinnati.

Woodard, Kathryn (9-10 Mart 2007). The Reception of Saygun in the United States. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Yaka, Aydın (2000). Türkiye’de Modernleşme Süresi İle İlköğretim Ulusallaşma, Demokratikleşme ve Sanayileşmenin Önkoşulu Olarak İlköğretim. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8, 1-6. <http://egitimdergi.pamukkale.edu.tr/makale/say%C4%B118/18T%C3%9CRK%C4%B0YE.pdf>, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Yapıcı, Mehmet (2004). İdeoloji ve Eğitim. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 1-8. <http://www.insanbilimleri.com/ojs/index.php/uib/article/view/100>, Erişim Tarihi: 05.09.2009.

Yediğ, Serhan (20 Mart 2007). 10 bin kilometre geldi, Saygun'u anlattı. [Kathryn Woodard’la Söyleşi]. *Hürriyet*. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=6164281>, Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2004). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, Dinçer (2007). *Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun*. (1. Baskı). Ankara: Sun Yayınevi.

Yöre, Seyit (2000). Uluslararası Sanat Müziğinde Halk Müziğinin Etkisi. *Orkestra*, (310), 37-43.

Yöre, Seyit (2005). *Alnar'ın Piyano Yapıtlarında Melodik Çizgiye İlişkin Makam Kategorizasyonu*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yöre, Seyit (9-10 Mart 2007). “Yalan” ve Düşünceleriyle Saygun. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Yöre, Seyit (2008/12). Müzikçe Söyleşiler. *Selçuk Üniversitesi Kültür Sanat ve Spor Rehberi*, 14-15.

Yüksel, Bülent (2006). *Ahmed Adnan Saygun'un 1. Senfonisinin Modal/ Tonal ve Formal Yapısı*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Web Kaynakları

Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi, <http://www.bilkent.edu.tr/~mssf/turk/Adnan/>, Erişim Tarihi: 10.02.2008/2009.

<http://dictionary.cambridge.org/>

JSTOR (Trusted archives for scholarship), <http://www.jstor.org>, Erişim Tarihi: 10.02.2008/2009.

Milli Kütüphane Başkanlığı Cumhuriyet Dönemi Makaleler Bibliyografyası (1923-1999). <http://makale.mkutup.gov.tr/cgi-bin/WebObjects/CumMak>, Erişim Tarihi: 10.02.2008/2009.

Milli Kütüphane Başkanlığı Türkiye Makaleler Bibliyografyası (1995-). <http://makale.mkutup.gov.tr/cgi-bin/WebObjects/Makale>, Erişim Tarihi: 10.02.2008/2009.

PreQuest (Dissertations & Theses Database).

<http://proquest.umi.com/pqdweb?RQT=306&DBId=G647&cfc=1>, Erişim Tarihi: 10.02.2008/2009.

<http://www.tdkterim.gov.tr>,

EKLER

Ek 1.**AHMED ADNAN SAYGUN'UN ÖZGEÇMİŞİ²⁰**

Besteci, eğitimci ve etnomüzikolog olan Saygun, 1907'de İzmir'de doğmuş, ilk olarak kızkardeşinin de hocası olan Şeyh Cemal Efendi'den ve sonra Şeyh Nureddin Efendi'den ud dersleri, 1917'de İttihat ve Terakkî Numûne Sultanisi'nde İsmail Zühtü Bey'den de genel ve çoksesli müzik dersleri almaya başlamıştır. 1920 yılında Rosati'den ve 1922 yılında ise Macar Tefvîk Bey'den (Alessandro Voltan) piyano, Udî Ziya Bey'den ud, Meldanzâde (Mildan) Niyazi Bey'den Türk müziği nazariyatı ve 1923 yılında da Hüseyin Sadettin Arel'den armoni dersleri almıştır. Aynı yıllarda ilk çoksesli bestelerini yapmaya başlayan Saygun, 1924 yılından itibaren de kendi kendine müzik teorisi, piyano, armoni ve kontrpuan çalışmıştır.

1924'ten itibaren önce İzmir'deki ilkokullarda ve 1926'dan itibaren de İzmir Erkek Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapmış olan Saygun, 1928'de devletçe açılmış olan sınavı kazanarak, müzik eğitimi için Paris'e gönderilmiştir. Paris'te Schola Cantorum'da Vincent d'Indy ile kompozisyon, Eugene Borrel ile fûg, armoni, kontrpuan ve kompozisyon, Paul Le Flem ile kontrpuan, Amedee Gastoue ile 'chant Gregorien' (dini şarkı), Edward Souberbielle ile org çalışmıştır. Saygun, 1931 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nde kontrpuan ve armoni öğretmenliğine başlamış, 1934 yılında öğretmenlik ile birlikte Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'na şef olarak atanmıştır. Yine aynı tarihte İran Şahı'nın Ankara'yı ziyareti sebebiyle, Atatürk'ün isteği üzerine ve çok kısa sürede ilk Türk operası olan *Özsoy*'u bestelemiştir.

1936-39 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda öğretmenlik yapmış ve 1939 yılında Halkevleri Bürosu Sanat Müşaviri, Halkevleri Müfettişi olarak Ankara'ya dönmüş ve bu göreve de 1950 yılına kadar devam etmiştir. 1940 yılında Ses ve Tel Birliği'ni kurarak çoksesli müziği tanıtıcı konserler düzenleyen Saygun, aralarında Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Heyeti ile Türkiye

²⁰ Bu özgeçmiş, bu çalışmaya özgü özel olarak oluşturulmuş olup, Saygun'un geniş özgeçmiş için bkz. Emre Aracı (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Radyo ve Televizyon Kurumu da olmak üzere birçok kuruluştaki görev yapmıştır, yurt dışında da, 1946 yılından başlayarak bazı uluslararası kurumların yönetim kurulu üyeliklerinde bulunmuştur.

1946 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atanan Saygun, emekli olduğu 1972 yılına kadar bu göreve devam etmiştir. 1971 yılında Devlet Sanatçılığı Kanunu yürürlüğe girdikten sonra Devlet Sanatçısı ünvanı verilen ilk sanatçı olmuştur. 1973 yılında İstanbul'a, şimdi adını taşıyan caddedeki eve yerleşmiş ve hayatının son 17 yılının eserlerini bu apartmanda yaratmıştır. 1983 yılından itibaren, 1983 yılında kendi alanında ilk Profesörlük ünvanını alan Saygun, aynı yıldan itibaren Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ve Bilkent Üniversitesi MSSF'de kompozisyon ve etnomüzikoloji öğretmenliği yapmıştır. Sanatçı, 1991'de İstanbul'da vefat etmiştir.

1920'li yıllardan itibaren Fransızca müzik kitaplarından çeviriler yaparak başladığı araştırmalarına, 1930'lu yıllardan itibaren alan araştırması yapıp ve derlemeler yapıp, etnomüzikoloji alanında makaleler yayınlamak ve uluslararası müzikbilim kongrelerinde etnomüzikolojik bildiriler sunarak ve sonrasında da müzik teorisi ve solfej alanında kitaplar yayımlayarak devam etmiştir.

Saygun'un başlıca, *Özsoy*, *Taşbebek*, *Kerem* ve *Köroğlu* operaları, *Yunus Emre Oratoryosu*, *Bir Orman Masalı* ve *Gilgamiş* baleleri, olmak üzere Senfoniler, Konçertolar, oda müziği, solo çalgı, koro ve vokal eserleri olmak üzere çok sayıda form ve türde eser yazmıştır.²¹ Kompozisyon çalışmalarının dışındaki müzikle ilgili yayınlanmış kitapları, makaleleri ve bildirileri bu çalışmanın Ek 2'sinde sunulmuştur.

²¹ Saygun'un geniş eser listesi için bkz. Adnan Atalay (1987). Saygun'un Eserleri. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 37-40.

Ek. 2.

ULUSLARARASI AHMED ADNAN SAYGUN BİBLİYOGRAFYASI²²

International Ahmed Adnan Saygun Bibliography

Kitaplar (Books)

_____ (1992). Devlet Sanatçısı Profesör Ahmed Adnan Saygun (1907-1991). *Türk Halk Kültürü Araştırmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 119-126.

Akdemir, Hayrettin (1991). *Die Neue Turkische Musik: Dargestellt an Volksliedbearbeitungen Fur Mehrstimmigen Chor*. Berlin: Hitit.

Ali, Filiz (1994). *Dünyadan ve Türkiye'den Müzisyen Portreleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Aracı, Emre (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Aydın, Yılmaz (2002). *Die Werke der Türkischen Fünf im Lichte der musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der Türkei und Europa*. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Bd./Vol.221. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York– Oxford – Wien. PETER LANG Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Aydın, Yılmaz (2003). *Türk Beşleri*. (1. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Doğramacı, İhsan (2005). Atatürk Müzik Devrimi ve Ahmed Adnan Saygun. (Editör: Erdoğan Okyay). *İhsan Doğramacı ve Çağdaş Üniversite* (1. Baskı). Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 50.

Giray, Selim (2002). *Ahmed Adnan Saygun'un Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Giray, Selim (2003). *A Biography of the Turkish Composer Ahmed Adnan Saygun and a Discussion of His Violin Works*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Pres.

²² Bu bibliyografya, 2010 yılına kadar tamamlanmış veya yayımlanmış çalışmalarla sınırlıdır.

- Gökçen, M. İlhami (2008). *Türk Musikisine Katkıları (Seçmeler/Külliyat)*. Ankara: Ürün Yayınları.
- İlyasoğlu, Evin (1989). *Yirmibeş Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, Evin (1997). *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, Evin (2007). *71 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kahramankaptan, Şefik (2006). *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Kal, Nazmi (2001). Ahmet Adnan Saygun. *Atatürk'le Yaşadıklarını Anlattılar: Anı-Söyleşi*. 52-58. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Koçak, Olcay (2005). *Ahmet Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Kolektif. (2004). *Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun* (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Okyay, Erdoğan (1991). *1990-Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Onay, Gülsin. (2005). İhsan Doğramacı ve Adnan Saygun. (Editör: Erdoğan Okyay). *İhsan Doğramacı ve Çağdaş Üniversite* (1. Baskı). Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 55.
- Oransay, Gültekin (1954). Ahmed Adnan Saygun. (Editor: Eric Blom). *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume VII, 433-436.
- Oransay, Gültekin (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*. Ankara: Küğ Yayını.
- Refiğ, Gülper (1991). *Ahmet Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Refiğ, Gülper (1997). *Atatürk ve Adnan Saygun-Özsoy Operası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş.
- [Saygun] Ahmed Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*. İstanbul: Nümûne Matbaası.
- Saygın, Adnan (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları Hakkında Bazı Malumat*. İstanbul: Nümûne Matbaası.
- Saygın, Ahmed Adnan (1945). *Yalan-Sanat Konuşmaları*. Ankara: Doğu Matbaası.

Saygun, Ahmed Adnan (1937). *Halk Türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Folklor Külliyyatı.

[Saygun], Ahmed Adnan (1940). *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: Receb Ulusoglu Basımevi.

Saygun, Ahmed Adnan, Yönetken, Halil Bedi (1955). *Lise Müzik Kitabı: Sınıf: I, II, III*. (1.Baskı). İstanbul: Maarif Basımevi.

Saygun, Adnan (1962). *Musiki Temel Bilgisi*. Cilt I. (1.Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Saygun, Adnan (1964). *Musiki Temel Bilgisi*. Cilt II. (1.Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Saygun, Adnan (1966). *Musiki Temel Bilgisi*. Cilt III. (1.Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Saygun, Ahmed Adnan (1967). *Töresel Musiki: Okuma Kitabı*. (1.Baskı). Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Saygun, Adnan (1971). *Musiki Temel Bilgisi*. Cilt IV. (1.Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Saygun, Adnan (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. (edited by László Vikár). Budapest: Akadémiai Kiadó.

Saygun, A. Adnan (1981?). *Atatürk ve Musiki (O'nunla Birlikte O'ndan Sonra)*. (1.Baskı). Ankara: Sevdâ Cenap And Vakfı Yay.

İlyasoğlu, Evin (1989). *Yirmibeş Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Şarman, Kansu (2005). *Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yıldız, Dinçer (2007). *Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun*. (1. Baskı). Ankara: Sun Yayınevi.

Tezler (Thesises)

Akdemir, Kemal Hayrettin. (1990). *Die neue türkische Musik: Dargestellt An Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor*. Ph.D. Thesis, Musicology, Freie Universität, Berlin.

Aracı, Emre (1999). *The Life and Works of Ahmed Adnan Saygun*. PhD Thesis, The University of Edinburgh.

Aydın, Yılmaz (2002). *Die Werke der Türkischen Fünf im Lichte der musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der Türkei und Europa*. Doktorarbeit, Universität zu Köln.

Ahıskal, Mehmet Orhan (2002). *An Analysis of Partita for Violin Alone Op. 36 by Ahmed Adnan Saygun*. Doctoral Thesis, The Hartt School, University of Hartford.

Alapınar, Çağdaş (1993). *Ahmet Adnan Saygun'dan Bir Kesit*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Aydın, Yiğit (2000). *Ahmed Adnan Saygun'un Birinci, Üçüncü Ve Beşinci Senfonilerinde Birinci Bölümlerin Bestecilik Ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Baltacan, Mehmet (2006). *Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy Operasının İncelenmesi, Reji Çalışması ve Sahnelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Bilgenoğlu, Evren (2008). *A Guide For Undergraduate Level Students to Perform Music for Solo Viola, Viola And Piano, and Viola and Orchestra by Turkish Composers*. Doctoral Thesis, Florida State University College of Music.

Dinç, Ozan (2007). *Ahmet Adnan Saygun'un Op.20 Piyano ve Keman Sonatı'nın Ypruma Yönelik ve Teknik Zorluklar Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Elgün, Özgür (2002). *Ahmet Adnan Saygun's Sonata for Cello and Piano: A Recording and Analytical Overview*. Doctoral Thesis, Arizona State University.

Esen, Özgür Mert (2003). *Ahmet Adnan Saygun'un 'Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd Op.38'in Tarihsel Ve Yapısal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Giray, Selim (2001). *A Violinist's Guide to the Music of Ahmed Adnan Saygun: A Biography of the Composer and a Discussion of His Violin Works with and Emphasis on the Suite for Violin and Piano*. Doctoral Thesis, The Florida State University School of Music.

Gönen, Güzide Berran (2008). *Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmed Adnan Saygun Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Görgülü, Özlem (2006). *20. Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği'nde Viyola Repertuarı*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Gülbey, Özge (2005). *Ahmet Adnan Saygun'un 2. Yaylı Çalgılar Kuvarteti'nin Modal ve Formal Yapısı*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Güvençer, Rahşan (2006). *Ahmed Adnan Saygun'un Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Teknik Açısından Ve Yorumu Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu*. Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kıran, Sevi Sezgi (2005). *Ahmed Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Kürkçüoğlu, Seta (2006). *Ahmed Adnan Saygun ve Kerem Operası*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Önder, Ayşe (2000). *Ahmet Adnan Saygun'un Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü. (Ritm, Armoni, Kontrpuan, Makamsal Yapı ve Form Açısından İncelenmesi)*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ulu, Esin (2003). *Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi Çağdaş İki Oratoryo: A. Adnan Saygun'un Yunus Emre ve Michael Tippett'in Zamanımızın Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil Ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırmalı İncelemesi*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tongur, Gülsüm İlkim (2004) *“Solist ve Orkestra İçin Süit” ile A. Adnan Saygun'un “Yunus Emre Oratoryosu”nun İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Woodard, Kathryn (1999). *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*. Doctoral Thesis, University of Cincinnati.

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

Yüksel, Bülent (2006). *Ahmed Adnan Saygun'un I. Senfonisinin Modal / Tonal ve Formal Yapısı*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Makaleler (Articles)

_____ (1978). Adnan Saygun'un 70. Yıl Jübilei. *Sanat Dünyamız*, (13), 38-41.

_____ (1972). Ahmet Adnan Saygun. *Yeditepe*, (190), 12.

Altar, Cevat Memduh (1991). Prof. Ahmet Adnan Saygun'un Ardından. *Orkestra*, (210), 2-14.

Akdoğu, Onur (1984). Zorunlu Yanıt (H.Sedat Kocaoğlu'nun "A. Adnan Saygun ve Türk Müziği" Adlı Makalesi Üzerine. *Orkestra*, (134), 19-32.

Aracı, Emre (September, 1997). Reforming Zeal. *The Musical Times*, 138 (1855), 12-15. Musical Times Publications Ltd.

Aracı, Emre (Eylül 1996). Saygun ve Tippet. *Orkestra*, (273), 15-20.

Aracı, Emre (Ocak 1997). Adnan Saygun'u Hatırlarken. *Orkestra*, (277), 12-17.

Aracı, Emre (1998). Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a Mektuplar. *Toplumsal Tarih*, (53), 47-50.

Araz, Nezihe (1994). Adnan Saygun'u Dinliyorum. *Mustafa Kemal'in Ankarası*. (3. Baskı). 115-116. İstanbul: Dünya Yayınları.

Arseven, Veysel (01 Ağustos 1956). Adnan Saygun. *Yeditepe*, (112), 5-7.

Bartók, Béla–Saygun, Ahmet Adnan (1977). Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. *Türk Folklor Araştırmaları*, 333, 7965-7966.

Birkan, Üner (1991). Saygun ve İzmir. *Milliyet Sanat Dergisi*, (256), 7-8.

Cemalcılar, Ali (1992). Ahmet Adnan Saygun ve Yunus Emre Oratoryosu. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, (11), 179-189.

Çiçekoğlu, Fikri (27 Mart 1947). Ahmet Adnan Saygun'un Avrupa'daki Muvaffakiyeti. *Akşam [Gazetesi]*.

Çiçekoğlu, Fikri (Şubat 1950). Adnan Saygun'a Ait Hatıralar. *Filarmoni*, (15), 5-6.

Çiçekoğlu, Fikri (Temmuz 1954). Adnan Saygun'un Yaylı Sazlar Kuarteti. *Vatan [Gazetesi]*.

Efe, Suat (1979). A Adnan Saygun'un Kişiliği ve Sanat Anlayışı. *Varlık*, (858), 14-15.

[Gazimihal], Mahmud Ragıp (Haziran 1935). Ahmed Adnan. *Müzik ve Sanat Hareketleri*, (10), 6-8.

Güvenç, Faruk (1982). Adnan Saygun ile Söyleşi. *Gösteri*, (16), 65-66.

Hoffman, Donald S. (1962). A. A. Saygun'un Sanatı Üzerine Bazı Görüşler. *Yeni Musikî Mecmuası*, (168), 364-366.

İlhan, Serap (1984). Tekseslilik-Çokseslilik Tartışması Sempozyumlar Ardından [Dr. A. Adnan Saygun'un Görüşleri]. *Yeni Olgu*, 7-8, 50-51.

İlhan, Serap (1988). Saygun ile Türkçe Küğ Terimleri Üzerine Bir Söyleşi. *Küğsel Yapraklar*, Yedinci Bağlam "g" (1987-1988). Türk Küğ Belgeliği ve Alsancak Küğbilim Halkası. (Yayına Hazırlayan: Gültekin Oransay), 763-777.

İlyasoğlu, Evin (1991). Ahmet Adnan Saygun, Yeni Kuşaklara Uluslararası Müzik Ekollerine Işık Tutan Sanatçı. *Milliyet Sanat Dergisi*, (256), 3-6.

İlyasoğlu, Evin (1991). Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu. *Milliyet Sanat Dergisi*, (258), 20-21, 35.

Kısakürek, Necip F. (?). Ahmed Adnan. *[BÜSA]*.

Kinzer, Stephan (May 4, 1997). Classical Music Apolitical Not in Turkey. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1997/05/04/arts/classical-music-apolitical-not-in-turkey.html>, Erişim Tarihi: 18.12.2009.

Kocaoğlu, H. Sedat (1984). A. Adnan Saygun ve Türk Müziği (Sayın Onur Akdoğu'ya Yanıt). *Orkestra*, (131), 28-36.

Kütahyalı, Önder (1991). Saygun'u Anlamak. *Orkestra*, (211), 2-6.

Menemencioğlu, Muazzez. (01 Ocak 1960). Adnan Saygun Anlatıyor. *Varlık*, (517), 7.

Özgüç, Fehamettin (1965). A. Adnan Saygun. *Filârmoni*, (6), 11-12.

Özgüç, Fehamettin (1998). Ahmed Adnan Saygun. *Orkestra*, (289), 10-22.

Refiğ, Gülper (1991). Saygun ve Kerem. *Argos*, (40), 121-123.

Rado, Şevket (10 Mayıs 1947). Adnan Saygun'un Muvaffakiyeti Üzerine. *Akşam [Gazetesi]*.

Saydam, Ergican (1973). Adnan Saygun'la Konuşma [Yunus Emre Oratoryosu ve Türk Besteciliği Hakkında]. *Filarmoni*, (86), 2-9.

Saygın, Adnan (8 Ağustos 1943). Kompozitör İsmail Zühdü. *Ulus [Gazetesi]*.

[Saygun] Ahmed Adnan (Nisan 1934). Kompozitörün Çalışmasına Dair. *Mûsikî Muallim Mektebi Mecmuası*, ?, 3.

[Saygun] Ahmed Adnan (Mayıs 1935). Derebeyi Türküsü. *Mûzik ve Sanat Hareketleri*, (11), 5.

Saygın, Adnan (Ağustos 1936). Türk Musikisinin İnkışaf Yolu. *Ülkü*, 7 (42), 419-423.

Saygun, Ahmet Adnan–Boratav, Pertev N. (1938). Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat. *Ar*, (24), 13-15.

[Saygun], Ahmed Adnan (1939). Alacahöyük Derlemeleri Münasebetiyle. *Oluş Haftalık Edebiyat ve Fikir Mecmuası*, 2 (32).

Saygun, Ahmed Adnan (1940). Halk Musikileri. *Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası*, 11 (62).

Saygun, Ahmed Adnan (1940). Musiki Terbiyesine Dair. *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, 16 (89).

Saygun, Ahmed Adnan (1941a). Musiki Davamız. *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 1 (2).

Saygun, Ahmed Adnan (1941b). Musiki Davamız: Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer?. *A.G.D.*, 1 (6).

Saygun, Ahmed Adnan (1942c). Musiki Davamız: Gençliğin Terbiyesinde Musiki. *A.G.D.*, 1 (9).

Saygun, Ahmed Adnan (1942d). Musiki Davamız: Gençliğin Musiki Terbiyesi için Ne Yapmalıyız?" *A.G.D.*, 1 (11).

Saygun, Ahmed Adnan (1942e). Musiki Davamız: Musiki Terbiyesi ve Radyo Neşriyatı. *A.G.D.*, 2 (16).

Saygun, Ahmed Adnan (1942f). Musiki Davamız: Radyo'da Garp Musikisi. *A.G.D.*, 2 (20).

Saygun, Ahmed Adnan (1942). Anadolu Çağırıyor. *A.G.D.*, 1 (12).

- Saygun, Ahmed Adnan (1942). Musiki Hayatı: Radyo Musikisi Yayınları Hakkında. *A.G.D.*, 3 (26).
- Saygun, Ahmed Adnan (1943). Bitmez Tükenmez Anadolu. *A.G.D.*, 3 (26).
- Saygun, Ahmed Adnan (1943). Bir Folklor Enstitüsü Hakkında. *Ülkü (Yeni Seri)*, 4 (41).
- Saygun, Ahmed Adnan (1943). Musiki Davamızda Folklor Çalışmalarımız. *Millet İlim F.S.M.*, 1 (12).
- Saygun, Ahmet Adnan (1943). Folklor Çalışmalarımız. *Millet*, (12), 375-379.
- Saygun, Ahmet Adnan (1943). Metinlerin Tercümesi Meselesi. *Millet*, (16), 118-119.
- Saygun, Ahmed Adnan (1947). Türk Halk Musikisinde Pentatonizm. *Mûsikî Ansiklopedisi*, (1).
- Saygun, Ahmed Adnan (1948). Halkevlerinin Musiki Çalışmaları. *Ülkü (3. Seri)*, 2 (15), 9-10.
- Saygun, Ahmet Adnan (1948). Yeni Türk Musikisi. *Eser*, (2), 8.
- Saygun, A. Adnan (1949). Halk Müziğinin Derlenmesi. *Müzik Görüşleri*, (1), 3-4.
- Saygun, A. Adnan (1949). Milli Kültürümüzü Yaymanın Önemi. *Ülkü*, (34), 1-2.
- Saygun, A. Adnan (1949). Musikimiz Nereye Gidiyor: Hamle, Hayatın da Zaruretidir, Sanatın da. *Şadırvan*, 1 (1).
- Saygun, A. Adnan (1949). Musikimizde Olup Bitenler: Bir Varmış Bir Yokmuş. *A.G.M.*, 1 (5).
- Saygun, A. Adnan (1949). Yolumuzu Aydınlatacak Işık Nerede?. *A.G.M.*, 1, (8).
- Saygun, A. Adnan (1949a). Ağtlar ve Sembol – Ölüyü Yaşatan Sanat. *A.G.M.*, 1 (9).
- Saygun, A. Adnan (1949b). Düşüp Kalkmalar Geçer, Yol Değişmez. *A.G.M.*, 1 (9).
- Saygun, A. Adnan (1949). Sanatın Ana Kaynağı. *A.G.M.*, 1 (15).

Saygun Adnan, (13 Kasım 1950). Turkish Delight-a report of opera in Ankara. *Opera News*, 10-11.

Saygun, A. Adnan (1950). Anadolu Halk Oyunları ve Âyinî Karakterleri. *Müzik Görüşleri*, (4), 2-3.

Saygun, A. Adnan (1950). Anadolu Halk Oyunları ve Âyinî Karakterleri. *Müzik Görüşleri*, (5), 2.

Saygun, A. Adnan (1950). Halk Türkülerinin Notaya Alınması. *Müzik Görüşleri*, (8), 4-5.

Saygun, A. Adnan (1950). Halk Türkülerinin Notaya Alınması. *Müzik Görüşleri*, (9), 3-4.

Saygun, A. Adnan (January 1951). Bartok in Turkey. *The Musical Quarterly*, 37 (1), 5-9.

Saygun, Ahmed Adnan (1952). Eski Bir Dostun Otuzbeş Yılıni Kutluyoruz [Nurullah Şevket Taşkiran]. *Devlet Tiyatrosu*, 7-.

Saygun, Ahmed Adnan (1952). Karacaoğlan. *Türk Folklor Araştırmaları*, (33), 517.

Saygun, Adnan. (01-12 Haziran 1953). Yunus Emre Oratoryosu. *Vatan*, (4334-4340), 4.

Saygun, A. Adnan (1962). Can Kardeşim Mahmut İçin. *Türk Folklor Araştırmaları*, 7 (152).

Saygun, A. A. (1962). La Genèse de la Mélodie. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, (3), 281-300.

Saygun, A. Adnan (1964). The Classification of Pre-Modal Melodies. *Folklore and Folk Music Archivist*, 7 (1), 15-28.

Saygun, A. Adnan (1965). Anadolu Oyunları ve İnanç Özellikleri Üstüne. *Yakutiye*, (6).

Saygun, A. Adnan (1965). Musiki Davamız. *Opus Aylık Müzik Dergisi*. 2 (28).

Saygun, Ahmed Adnan (1973). Aşk Gelicek Cümle Eksikler Biter. *A.G.D.*, (154).

Saygun, Adnan (1973). Özsoy. *Kültür ve Sanat*, (2), 94-99.

Saygun, Ahmed Adnan (1973). Atatürk ve Cumhuriyet Devrinde Türk Operası'nda İlk Kımıldanış. *Kültür ve Sanat*, 1 (2).

Saygun, Ahmed Adnan (1974). Aydın Gün ile Ortak Çalışmalarım. *Orkestra*, 12 (114).

Saygun, Ahmed Adnan (1974). Halk Musikimizin Derlenmesi ve Notaya Geçirilmesi. *Folkloru Doğru*, (34).

Saygun, Adnan (1974). Kişisellikten Yerelliğe [Müzik Hakkında]. *Köken*, (2), 47-49.

Saygun, Ahmed Adnan (1975). Ortadoğu Töresel Musikisinde Musiki Anlatımının Temel İlkeleri. *Folkloru Doğru*, (38).

Saygun, Ahmed Adnan (1975). Anadolu Halk Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne. *A.G.D.*, (39).

Saygun, Ahmed Adnan (1975). Musiki ve Toplumsal Hayat. *A.G.D.*, (40).

Saygun, Ahmet Adnan (1976). Ezginin Doğuşu. *Folkloru Doğru*, (44), 3-22.

Saygun, Ahmet Adnan (1985). Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri. *Erdem (Atatürk Kültür Merkezi Dergisi)*, (3), 587-598.

Saygun, Ahmet Adnan (1985). Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri. *Orkestra*, 143, 27-41.

Saygun, A. Adnan (1985). Gelenek, Milliyet ve Musiki. *Orkestra*, (145), 2-10.

Saygun, Ahmet Adnan (1986). Tetrakordal Yapı ve "Mese"nin İşlevi. *Orkestra*, (151), 2-16.

Saygun, Ahmet Adnan (1986). Atatürk, Milli Kültür ve Musiki. *Orkestra*, (158), 2-12.

Saygun, Ahmet Adnan (1986). "Türk Halk Musikisinde Pentatonizm" Broşürü Üzerine. *Orkestra*, (160), 2-18.

Saygun, Ahmet Adnan ve Aslanoğlu, Erman (1987). Ahmet Adnan Saygun'la Halk Müziği Üzerine Bir Söyleşi. *Türk Folkloru*, (90), 12-15.

Saygun, A. Adnan (1990). Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bâzı Mâlûmat. *Folkloru Doğru*, (60), 277-333.

Saygun, Adnan (1991). İnsan ve Yunus Emre. *Milli Kültür (Özel Sayı)*, (80), 83-85.

Saygun, A. Adnan (1992). Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üzerine. Çeviren: Vedat Aydınoglu. *Folkloru Doğru*, (61), 195-199.

Sevin, Bedi [Faruk Güvenç] (Şubat 1959). Ahmet Adnan Saygun'un Yeni Dörtlüsü. *Ulus [Gazetesi]*.

Sevin, Bedi [Faruk Güvenç] (26 Şubat 1959). Saygun'daki Değişiklik. *Ulus [Gazetesi]*.

Sezgin, Özer (1991). Ahmet Adnan Saygun (1907-1991). *Orkestra*, (210), 26-40.

Sezgin, Özer (2001). Ölümünün 10. Yılında Ahmed Adnan Saygun'u Anmak. *Orkestra*, (318), 25-28.

Tarcan, Bülent (1983). Adnan Saygun'un "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" İsimli Müzikli Epopesi. *Orkestra*, (119), 2-9.

Tanju, Haluk C. (Ocak 1987). Ahmet Adnan Saygun ve Batı Musikisi. *Bakış*, ?, 25.

Tanju, Sadun. (1991). Adnan Saygun Anlatıyor (Ölümünden Birkaç Ay Önce Yapılan Söyleşi). *Hürriyet Gösteri*, 124, 76-92.

Tansuğ, Feza (1991). Ahmed Adnan Saygun: The Loss of a Pioneer. *Turkish Music Quarterly*, 4 (2), 9-12.

Tansuğ, Feza (2008). Ahmed Adnan Saygun Dosyası. *Andante*, 5 (32), 45-48; 68-70.

Toraganlı, Hasan (Şubat 1991). Adnan Saygun Mûsikî Muallim Mektebinde. *Orkestra*, (210), 41-49.

Toros, Taha (1991). Adnan Saygun'dan Anılar. *Tarih ve Toplum*, 87, 16-18.

Thorpe, Day (November 29, 1958). Quartet by Saygun Thrilling in Premiere. *The Evening Star*.

Woodard, Kathryn (2007). Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 27 (3), 552-562.

Woodard, Kathryn (Spring 2003). Western Music in Turkey from the Nineteenth Century to the Present. *New Music Connoisseur*, 11 (1), 25-.
<http://www.newmusicon.org/v11n1/v111turkey.html>, Erişim Tarihi: 18.12.2008.

Woodard, Kathryn (2008). Birleşmiş Milletler'de Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu. (İngilizce'den Türkçe'ye Çeviren: Feza Tansuğ) *Andante, (Ahmed Adnan Saygun Dosyası)*, 5 (32), 62-65.

Yedig, Serhan (April 20, 2007) American Musicologist and Pianist Kathryn Woodard Explained Saygun's Music in Bursa after Travelling Ten Thousand Kilometers. (Translation by Feza Tansug).

<http://kathrynwoodard.com/pictures/hurriyeteng.doc>, from original text

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=6164281&tarih=2007-03-20>

Erişim Tarihi: 15.12.2008.

Yeğınobalı, Nihal (Mart 1953). Kerem ve Adnan Saygun. *Yirminci Asır*, (35).

Yönetken, Halil Bedi (Mart 1999). Üç Modern Türk Bestekârı [Erkin, Ulvi Cemal/Saygun, Adnan/Akses, Necil Kâzım]. *Orkestra*, 38 (300) 53-57.

Yücel, Can (25 Nisan 1953). Adnan Saygun ve Asılsız Aslı. *Son Havadis [Gazetesi]*.

Bildiriler (Announcements)

Acim, Server (9-10 Mart 2007). Ahmed Adnan Saygun'un "Toplu Solfej-I" Kitabındaki Parçaların Müzik Eğitimi ve Estetik Açısından Analizi. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Agayeva, Süreyya (9-10 Mart 2007). Saygun'un Türkiye Dışında Yayınlanan Makale ve Bildirileri. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Akdil, Sayram (1987). Besteci Ahmed Adnan Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 25-27.

Altay, Gökçe (9-10 Mart 2007). Ahmed Adnan Saygun: Evrenselliğe Doğru Giden Yolda Piyano Yapıtları. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Antep, Ersin (9-10 Mart 2007). Saygun Ne İstedi ve Ne Dedi? *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Atalay, Adnan (1987). Saygun'un Eserleri. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 37-40.

Aydın, Yılmaz (9-10 Mart 2007). "Türk Beşleri" İçinde Saygun'un Yaratıcılığı ve Stil Özellikleri. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Aytepe, Çiğdem (9-10 Mart 2007). A. Adnan Saygun'un "Koro ve Orkestra" Yapıtları. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Bayraşa, A. Müfit (1987). Ahmed Adnan Saygun'un Ses ve Piyano İçin Yaratıları. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 31-33.

Birkan, Üner (1987). Saygun ve İzmir. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 22-24.

Canal, Denis-Armand (1987). Ahmed Adnan Saygun Paris'te (1928-1931). *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 28-30.

Değer, Atilla Çağdaş (9-10 Mart 2007). Ahmed Adnan Saygun'un Eşliksiz Koro Eserlerine Yönelik Bir Analitik Bakış. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Değirmenci, Tülin Zehra (9-10 Mart 2007). Saygun'un Anadolu Gezileri. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Ergur, Ali (9-10 Mart 2007). Toplumsal Dayanışma Fikrinin Adnan Saygun Müziğindeki İzdüşümleri. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Gedikli, Necati (1987). Müzik Araştırmacısı ve Folklorcu Olarak Ahmed Adnan Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 9-11.

Gedikli, Necati (9-10 Mart 2007). Saygun'un Yazı Tekniği Özellikleri *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Giray, Selim ve Giray, Necati (9-10 Mart 2007). Keman Yapıtları. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Göğüş, Tuğrul (1987). Devlet Senfoni Orkestralarının Dinleti Dağarları ve Ahmed Adnan Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 48-50.

Güneş, Ruşen (9-10 Mart 2007). A. A. Saygun Viyola Konçertosu Hayatımı Nasıl Kurtardı? *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

İlhan, Serap (1987). Ahmed Adnan Saygun ve Türkçe Musiki Terimleri. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 44-45.

İktu, Mesut (9-10 Mart 2007). Atatürk, Saygun ve İlk Ulusal Operalarımız Özsoy ve Kerem. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Klebe, Dorit (9-10 Mart 2007). Bolu Bey' A Comparison of the Performance of Ahmed Adnan Saygun's Composition with a Traditional Version. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Kuterdem, Levent (9-10 Mart 2007). Ahmed Adnan Saygun'un Op. 57 Ayin Raksı Adlı Orkestra Eserinin Bestecilik Teknikleri Açısından Çözümlemesi. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Kutluk, Fırat (1987). Saygun'un Müzik Eğitimi. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 46-47.

Kutluk, Fırat (9-10 Mart 2007). Saygun ve Halkevleri. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Kütahyalı, Önder (1987). Ulusal ve Evrensel Yönleriyle Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 12-14.

Kütahyalı, Önder (9-10 Mart 2007). Adnan Saygun'un Besteciliğini Güçlü Kılan Etmenler. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Onay, Gülsin (9-10 Mart 2007). Besteci ve Hocam Saygun. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

John O'Connell (9-10 Mart 2007). Modes of Comparison: Saygun, Pentatonicism and Ethnomusicology. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Özer, Yetkin (1987). Bartok'un Türk Halk Ezgileri Arastırmasına Saygun'un Katkıları. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 34-36.

Özgüç, Fehamettin (1987). Ahmed Adnan Saygun. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 17-21.

Özgüç, Müfide (9-10 Mart 2007). Saygun'un Şan Eserleri. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Özgüç, Naci (9-10 Mart 2007). Saygun Performanslarında Teknik Problemler ve Çözümlemesi Gereken Ögeler. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Özmen, Onur (9-10 Mart 2007). Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'na Genel Bir Bakış. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Refiğ, Gülper (9-10 Mart 2007). Bir Düşünce Adamı Olarak Adnan Saygun. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Sarı, Ayhan (9-10 Mart 2007). Saygun ve Müzik Terminolojisi. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Saygun, Ahmed Adnan (1949). Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique. *Journal of the International Folk Music Council*, 1, 27-33; Londra Conference.

Saygun, Ahmed Adnan (1950). Des Danses D'anatolie et de Leur Caractere Rituel. *Journal of the International Folk Music Council*, 2, 10-vi.

Saygun, Ahmed Adnan (1951). Authenticity in Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 3, 7-10.

Saygun, A. Adnan (1960). Ethnomusicologie turque. *Acta Musicologica*, 32, 2/3 67-68.

Saygun, A. Adnan (1963). Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques turque et hongroise. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 5, 515-524. Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók/Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961,

Saygun, Ahmed Adnan (1971). İnsan ve Yunus Emre. *Uluslararası Yunus Emre Semineri Bildirileri*, 6-8 Eylül. İstanbul: Akbank Yayınları, 232-240.

Saygun, Ahmed Adnan (2 Haziran-15 Temmuz 1973). Benim Anlayışıma Göre Köroğlu, *İstanbul Festivali*.

Saygun, Ahmed Adnan (1987). Ahmed Adnan Saygun'un Seminerin İlk Gününde Yaptığı Konuşma. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 15-16.

Saygun, Ahmed Adnan (1987). Ahmed Adnan Saygun'un Seminer Kapanış Konuşması. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 51-52.

Senan, Ferruh (1987). Ahmed Adnan Saygun'un Ataları ve Mehmed Celâl Saygın. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 41-43.

Sezgin, Özer (9-10 Mart 2007). Saygun'la Birlikte. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Tansuğ, Feza (9-10 Mart 2007a). *Doğumunun Yüziüncü Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun*. [Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu Kitapçığı]. Bursa: Nilüfer Belediyesi Yayını.

Tansuğ, Feza (9-10 Mart 2007b). Açılış Konuşması. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Tansuğ, Feza (9-10 Mart 2007c). Yurtdışında Saygun Dinlemek, Saygun'u Okumak. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Ulu, Esin (17 Kasım 2004). Saygun ve Müzik Politikası. (Konferans Metni). *Osmanlı Bankası Araştırma Merkezi Etkinlikleri* (Müzik ve Politika Sohbetleri). http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_esinulu.html, Erişim Tarihi: 11.01.2009.

Woodard, Kathryn (November 16-20, 2005). The Music of Ahmed Adnan Saygun and the Dilemma of Nationalism and Modernity in Turkey. *The 50th Annual Meeting Of The Society For Ethnomusicology Conference*, Atlanta, Georgia.

Woodard, Kathryn (9-10 Mart 2007a). The Reception of Saygun in the United States. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Yayla, Fatih (9-10 Mart 2007). Saygun'un Müzik Teorisi Eserleri. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Yöre, Seyit (9-10 Mart 2007). “Yalan” ve Düşünceleriyle Saygun. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Yurtseven, Gürsel (9-10 Mart 2007). Ahmed Adnan Saygun'un Türk Müzikolojisine Katkıları. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Yükselsin, İbrahim Yavuz (9-10 Mart 2007). Etnomüzikoloji Penceresinden Saygun. *Doğumunun 100. Yıldönümünde Ahmed Adnan Saygun IV. Müzikoloji Sempozyumu*, Nilüfer/Bursa.

Eleştiriler (Reviews):

Behrend, Louise (1996). Partita for Violin Alone by Ahmed Adnan Saygun. *Notes*, Second Series, Vol. 23, No. 2 (Dec., 1966), p. 339. Music Library Association.

Gergely, Jean (1978). Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey by Adnan A. Saygun. *Revue de Musicologie*, T. 64e, No. 2e, pp. 280-284. Société Française de Musicologie.

Johnson, Bret (Jul 2006). Saygun: Symphonies (complete); Violin Concerto; Suite for Orchestra. Performer Mirjam Tschopp (vln), Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz c. Ari Rasilainen. 3 CDs available separately: CPO 999 819-2 (Symphonies 1,2), 999 968-2 (Symphonies 3, 5), 777 043-2 (Symphony 4, Violin Concerto, Suite). *Tempo*, Jul 2006, Vol. 60 Issue 237, p 63-64, 2 p.

Krader, Barbara (1957). Quodlibet on American Folk Tunes ("The Fancy Blue Devil's Breakdown"). For 2 Pianos, 8 Hands by Ingolf Dahl; Humoresque for Piano Solo by Thomas B. Pitfield; Greek Miniatures, for Piano, Vols. 1-3 by Yannis Constantinidis; Anadolu'dan (From Anatolia), Op. 25, for Piano by A. Adnan Saygun. *Notes*, Second Series, Vol. 15, No. 1 (Dec., 1957), p. 152. Music Library Association.

Lampert, Vera (1976). Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey by A. Adnan Saygun; László Vikár Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 18, Fasc. 1/4, pp. 377- 379. Akadémiai Kiadó.

Lowens, Violet E. (1952). Inci'nin Kitabı by A. Adnan Saygun. *Notes*, Second Series, Vol. 9, No. 4 (Sep., 1952), p. 659. Music Library Association.

Newman, William S. (1958). *Sonatina for Piano, Op. 15* by A. Adnan Saygun etc. *Notes*, Second Series, Vol. 15, No. 4 (Sep., 1958), pp. 662-664. Music Library Association.

Obelkevich, Mary Rowen (1978). Reviews Of Records. Ulvi Cemal Erkin: Köçekçe; A. Adnan Saygun: Bes Halk Türküsü; Necil Kâzım Akses: Scherzo; Ferit Tuzun: Esintiler. Ayhan Baran, Bass. The Budapest Philharmonic Orchestra, Cond. Hikmet Şimşek. Qualiton Stereo. *The Musical Quarterly*, Vol. 64, No. 3 (Jul., 1978), pp. 418-422. Oxford University Pres.

Picken, Laurence (1979). Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey by A. Adnan Saygun; László Vikár. Turkish Folk Music from Asia Minor by Béla Bartók; Benjamin Suchoff. *Music & Letters*, Vol. 60, No. 1 (Jan., 1979), pp. 81-83. Oxford University Press.

Rickards, Guy (1997). Saygun: Piano Concertos - No.1, op.34; No.2, op.71. Gülsin Onay (pf), Hannover Radio SO c. Gürer Aykal. Koch Schwann 3-1350-2. *Tempo*, New Series, No. 199 (Jan., 1997), pp. 55-56. Cambridge University Press.

Seay, Albert (1965). Concerto for Clarinet with Chamber Ensemble (1962) by Alvin Etler Concertino; for Clarinet and String Orchestra by John Ritchie; Horon For B Flat Clarinet and Piano by A. Adnan Saygun. *Notes*, Second Series, Vol. 22, No. 2 (Winter, 1965 - Winter, 1966), pp. 968-969. Music Library Association.

Signell, Karl (1978). Turkish Folk Music from Asia Minor by Béla Bartók; Benjamin Suchoff Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey by A. Adnan Saygun; László Vikár Source: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 31, No. 2 (Summer, 1978), pp. 382 -384. University of California Press on behalf of the American Musicological Society.

Stevens, Halsey (1977). Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey by A. Adnan Saygun; László Vikár. Turkish Folk Music from Asia Minor by Béla Bartók; Benjamin Suchoff. *Notes*, Second Series, Vol. 34, No. 2 (Dec., 1977), pp. 342-344. Music Library Association.

Suppan, Wolfgang (1977). Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey by A. Adnan Saygun; László Vikár. Turkish Folk Music from Asia Minor by Béla Bartók; Benjamin Suchoff. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 22. Jahrg. (1977), p. 198. Deutsches Volksliedarchiv.

Wienandt, Elwyn A. (1971). Yunus Emre, Oratorio in 3 Parts, for Soloists, Mixed Chorus, and Large Orchestra by A. Adnan Saygun. *Notes*, Second Series, Vol. 27, No. 4 (Jun., 1971), p. 808. Music Library Association.

Ek 3.**ULUSLARARASI AHMED ADNAN SAYGUN DİSKOGRAFYASI²³****International Ahmed Adnan Saygun Discography****Senfoniler (Symphonies)***Ahmet Adnan Saygun: Symphony No. 1 / Concerto da Camera*

Ahmed Adnan Saygun (Composer), Howard Griffiths (Conductor), Northern Sinfonia of England (Orchestra), Audio CD (September 26, 2000), Label: Koch / Schwann Mundi 3-6746-2.

Ahmed Adnan Saygun: Symphonies 1 & 2

Ahmed Adnan Saygun (Composer), Ari Rasilainen (Conductor), Rheinland-Pfalz Staatsphilharmonie (Orchestra), Audio CD: 999 819-2 CD (August 1, 2002), Label: Cpo Records

A. Adnan Saygun: Senfoni No.3

Yöneten: Erol Erdinç

St.Petersburg Filarmoni Orkestrası.

Bilkent Üniversitesi Prodüksiyonu

BMP 0023

A. Adnan Saygun: Senfoni No.3, Op.39; Orkestra için Çeşitlemeler, Op.72

Orkestra: Bilkent Senfoni Orkestrası; Şef: Erol Erdinç; Kayıt: Bilkent Konser Salonu (Kasım 2000, Şubat 2001) 1 Audio CD - Etiket: BMP 0025.

²³ Bu diskografyada, Saygun'un eserlerinin yayımlandığı sadece kaset ve CD'ler verilmiştir. DAT ve Makara Band kayıtları için bkz. Ersin Antep (2005). *Türk Bestecileri Eser Kayıt Kaynakçası*. Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Ahmed Adnan Saygun: Symphonies 3 & 5

Ahmed Adnan Saygun (Composer), Ari Rasilainen (Conductor), Rheinland-Pfalz Staatsphilharmonie (Orchestra), Audio CD: 999 968-2 CD (June 15, 2004), Label: Cpo Records

Ahmed Adnan Saygun: Symphony No. 4; Violin Concerto; Suite Op. 14

Ahmed Adnan Saygun (Composer), Ari Rasilainen (Conductor), Rheinland-Pfalz Staatsphilharmonie (Orchestra), Mirjam Tschopp (Performer), Audio CD: 777 043-2 CD (June 21, 2005), Label: Cpo Records.

Konçertolar (Concertos)

Piyano Konçertosu, No.1 Op. 34

Solist: Igor Zhukov (Piyano)

State Symphony Orchestra of Cinematography

Yöneten: Niyazi Tagizade

MELODIA Mezhdunarodnya Kniga D-011581-11582

Ahmed Adnan Saygun: Piano Concerto No.1, Op. 34; Senfoni No.3, Op.39

Orkestra: St. Petersburg Filarmoni Orkestrası ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası; Şef: Erol Erdinç; Solist: Gülsin Onay (piyano); Kayıt: St. Petersburg (10.VI.2000), Prag (5.X.1987). Audio CD, Etiket: BMP 0023.

Saygun: Piano Concerto No.1 Op.34, Erkin: Symphonic Movement

Gülsin Onay (Piano)

Conductor: Gürer Aykal

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

Nonesuch 971417-1, Poland

Saygun: Piano Concerto No.1, Op. 34; Piano Concerto No.2, Op. 71

Ahmed Adnan Saygun (Composer), Gürer Aykal (Conductor), North German Radio Orchestra-Hannover (Orchestra), Gülsin Onay (Pianist), Audio CD (July 26, 1994), Label: Koch Schwann.

Ahmed Adnan Saygun: Piano Concerto No.1, Op. 34; Cello Concerto, Op. 74 (Live Recording), Conductor: Rodolfo Bonucci, Piano: Hande Dalkılıç, Cello: Arturo Bonucci. (15.II.2000, 4.IV.2000 Bilkent Concert Hall) Audio CD (2000), Production: BMP 0019.

Ahmed Adnan Saygun: Piano Concertos 1 & 2

Ahmed Adnan Saygun (Composer), Howard Griffiths (Conductor), Bilkent Symphony Orchestra (Orchestra), Gülsin Onay (Piano), Audio CD (October 28, 2008), Label: Cpo Records.

Saygun: Cello Concerto Op. 74; Viola Concerto Op. 59

Saygun (Composer), Griffiths (Conductor), Tschopp (Viola), Hugh (Cello), Bilkent Symphony Orchestra (Performer) Audio CD (January 29, 2008), Label: Cpo Records.

Ahmed Adnan Saygun: Viola Concerto, Op. 59

Rusen Günes (Viola), Gürer Aykal (Conductor)
London Philharmonic Orchestra,
Koch-Schwann Musica Mundi CD 311 002 H-CD
1989.

Oratoryo ve Opera (Oratorio and Opera)

Yunus Emre Oratoryosu

Conductor: Leopold Stokowski,
The Symphony of the Air The Crane Chorus of the State University at Potsdam, N.Y.
RW 3967, LP 0032951

Yunus Emre Oratoryosu

Conductor: Hikmet Şimşek

Budapeşte Senfoni Orkestrası

Macar Radyo ve Televizyon Korosu ve solistleri

Koro Şefi: Ferenc Zapszon

Label: Hungaroton SLPX 31077 - 78-LP

Yunus Emre Oratoryosu

Solistler: Müfide Özgüç (Soprano); Cemaliye Kıyıcı (Alto); Pekin Kırgız (Tenor);

Bülent Ateşoğlu (Bas).

Yöneten: Hikmet Şimşek

Ankara Devlet Opera ve Balesi Korosu ve Orkestrası

Prodüksiyon: Ankara Devlet Opera ve Balesi, A-91-0001-CD.

Ahmed Adnan Saygun: Yunus Emre

Orkestra: Bilkent Senfoni Orkestrası ve The Symphony of the Air; Şef: Rengim

Gökmen, Leopold Stokowsky; Koro şefi: Sunay Rashid Muratov, Solist: Ankara

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Korosu ve Crane Chorus of the State

University at Potsdam; Esin Talınlı (soprano), Şebnem Algın (mezzo soprano), Ömer

Yılmaz (tenor), Tuncay Kurtoğlu (bas); Kayıt: New York (25 Kasım 1958), Bilkent

Konser Salonu (21-23 Aralık 2003); 2 Audio CD, Production: BMP. No: BMP 0031

Saygun: Yunus Emre

Sandor Blazso (Performer), Ahmed Adnan Saygun (Composer), Hikmet Simsek

(Conductor), Budapest Symphony Orchestra (Orchestra), Andras Virag (Performer),

Ibolya Verebits (Performer), Gyorgy Korondy (Performer), Audio CD (March 14,

1995), Label: Hungaroton.

Özsoy Operası (Atatürk ve Adnan Saygun kitabının CD eki)

Yöneten: Orhan Tanrıku; Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestra, koro ve

solistleri. Audio CD (1997), Etiket: Boyut Müzik.

Orkestral Eserler (Orchestral Works)

Ahmed Adnan Saygun / Ulvi Cemâl Erkin

Conductor: Niyazi Tagizade

Moscow Symphony Orchestra of Cinematography

Melodia Mezhunarodnya Kniga D-011583-11584-LP

1963.

Ayangil, Introduction with Traditional Instruments

Saygun, *Variations on the Theme for Chorus*

Rey, *Variations on an old Istanbul folk song "Katibim"*

for piano and orchestra.

Hungarian State Symphony Orchestra and Chorus of the Ministry of Culture, Hikmet Şimşek (Conductor), Ayşegül Sarıca (Pianist); Audio CD (1991), Label: Hungaroton.

REY: Turkey / Scenes from Turkey / SAYGUN: 5 Songs for Mezzo-Soprano and Orchestra

Cemal Reşit Rey (Composer), Ahmed Adnan Saygun (Composer), The Budapest Symphony Orchestra, Hikmet Şimşek (Conductor), Işın Güyer (Mezzo-Soprano); Audio CD: HCD 31483-CD (1991), Label: Hungaroton.

Dört Türk Orkestra Eseri

Erkin / Saygun / Akses / Tüzün

Soloist: Ayhan Baran (Bass).

Conductor: Hikmet Şimşek

Budapest Philharmonic Orchestra

Hungaroton 31455-CD, 1991.

The Turkish Five Great Composers of Turkey

Ferit Alnar (Composer), Necil Kazim Akses (Composer), Ulvi Cemal Erkin (Composer), Cemal Resit Ret (Composer), Ahmed Adnan Saygun (Composer),

Hikmet Simsek (Conductor), The Moscow Radio & TV Symphony Orchestra
(Orchestra), Audio CD,
1993, Label: Raks Music. 97 13661(SD 05)-CD.

Muzika-yı Hümayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına (Kitap+CD)
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
Yöneten: Gürer Aykal
Etiket: Boyut Müzik, 1996.

**Yaylı Çalgılar İçin Oda Müziği Eserleri (Chamber Music Works for String
Intruments)**

String Quartets

Ahmed Adnan Saygun / Ulvi Cemâl Erkin
Anatolian String Quartet
'Chamber Music from Turkey, vol. 1
Label: Hungaraton HCD, 31521-CD
1992.

Concerto da Camera Op. 62
Ankara Oda Orkestrası
Yöneten: Gürer Aykal
Prodüksiyon: Sevda Cenap And Müzik Vakfı.

Ahmed Adnan Saygun: Complete String Quartets - Quatuor Danel
Ahmed Adnan Saygun (Composer), Quatuor Danel (Performer), Audio CD (March
21, 2006), Label: Cpo Records 999 923-2 CD.

Viyolonsel için Türk Partitaları/ Turkish Partitas for Violoncello
(Ahmet Adnan Saygun, Cengiz Tanç, İlhan Usmanbaş, Kamran İnce)
Şölen Dikener (Solist), Audio CD (2008), Firma: A.K. Müzik.

Piyano veya Org Eserleri (Piano or Organ Works)

Yeni Bir Deyiş

Leyla Pınar

Production Museum MMD Group, Brussels

Museum/MMD/SABAM 16 368, MMD 010/93-CD

1992.

Saygun / 12 Preludes On Aksak Rhythms / No. 1, Saygun / Inci's Book / No. 1

by Zeynep Ucbasaran

From the Album Scarlatti / Beethoven / Saygun / Bernstein / Muczynski, Audio CD

(July 26, 2005), Label: Eroica Classical JDT3223.

Türk Piyano Ezgileri/Turkish Piano Pieces (Ahmet Adnan Saygun, İlhan Baran,

İstemihan Taviloğlu, Ulvi Cemal Erkin)

Yeşim Gökalp (Piano), Audio CD (2006), Firma: A.K. Müzik.

Ahmed Adnan Saygun: Sonatina, Op. 15; 10 Etudes on Aksak Rhythms, Op. 38;

Sonata, Op. 76

Piano: Hande Dalkılıç, Audio CD (2007/2nd Edition),

Production: BMP 0014.

Bartok; Ahmed Adnan Saygun: Piano Works

Gülsin Onay (Artist), Audio CD (June 26, 2007), Label: Aulos Musikado/Premiere.

Ahmet Adnan Saygun: Piano Music

Saygun (Composer), Ucbasaran (Performer), Audio CD (April 29, 2008), Label:

Naxos.

Piyano Eşlikli Keman ve Çello Eserleri (Violin and Cello Works accompanied by Piano)

Masterpieces for Violin and Piano

Saim Akçıl (Violin), Wim Wijnbergen (Piano)

Universe Production LS29 LP

The Contemporary Voice of Turkish Music

Atila Aldemir (Violin), Şevki Karayel (Piano)

Dreyer Gaido Productions CD21026, Berlin 2003

Saygun'la Yüz Yüze/Face to Face with Saygun

Hande Ozyürek (Violin), Audio CD 2007.

Etiket: Kalan.

Kırsallardan Ezgiler

Saygun / Sun / Ginastera

Jülide Yalçın-Dittgen (Keman), Yeşim Gökarp (Piyano)

Proje ve Uygulama: Şefik Kahramankaptan

CD 2004

Yerelden Evrensele

Saygun / De Falla / Janacek / Harrison

Orhan Ahıskal (Keman), Ian Buckle (Piyano)

Proje ve Uygulama: Şefik Kahramankaptan

CD 2007

Bela Bartok, Ahmed Adnan Saygun: A European Encounter

Vogler (Violin), Nemtsov (Piano), Bartok (Composer), Saygun (Composer), Audio

CD (November 18, 2008), Label: Profil - G Haenssler.

Alla Turca

Saygun: Largo from Sonata for Cello And Piano

Ayşegül Kuş Durakoglu (Piano)

Justin Kagan (Cello)

Label: Musica Mundana Chamber Music Society, 2008?

Orkestra veya Pişano Eşlikli Ses Eserleri (Vocal Works accompanied by Piano or Orchestra)

Osmanlı'dan Türkiye'ye Anadolu'dan Şarkı ve Türküler

(Erkin, Saygun, Bilgen, Yalçın, Ada)

Solist: Attila Manizade (Bass)

Nurten Tezmen Kolçak (Piano)

Sofya Radyo Senfoni Orkestrası

Yöneten: Erol Erdinç, UP 92-001-CD.

Lieder Meiner Erde

Saygun / Sun / Atrek / Akses / Kodallı / Erkin / Rey

Ömer Temizel (tenor) , Vedat Kosal (piyano)

Coriolan Classic zwischen Orient Okzident Vol. 2-CD

Germany, 1993.

Vedat Kosal spielt Türkische Miniaturen

Vedat Kosal (Piano) Audio CD.

Phillip Verlag, Münih 1997.

Mesut İktu (Bariton)

Orkestra: Bilkent Senfoni Orkestrası ve Sofya Radyo Senfoni Orkestrası; Şef: Maciej

Niesiolowski, Russlan Raytscheff; Besteci: 7. A. A. Saygun (*Bir İncecik Yolum*

Gider), 8. A. A. Saygun (*Bozlak*); Kayıt: Sofya (15.X.1993), Bilkent Konser Salonu

(15.XII.1996, 11.IV.2000); Audio CD, Etiket: BMP 0021.

Anadolu Halk Türküleri

Necat Pınazoğlu (Bas) ve Nurten Tezmen Kolçak (Piyano)

Audio CD (1998), Etiket: Kalan.

Mustafa İktu (Bas-bariton)

Macar Senfoni Orkestrası

Şef: Hikmet Şimşek

CD-Kaset 297 (2004), Etiket: Kalan.

The Art of Turkish Songs

Rey / Saygun / Erkin / Usmanbaş / Akın / Kodallı / Akses / Sun

Mesut İktu (Bariton), Sergey Gavrilov (Piano)

Musical Treasures VMS: 129, Austria, 2004.

Üç Usta / Three Masters

İlhan Usmanbaş, A. Adnan Saygun, Cemâl Reşit Rey

Ece İdil (Soprano)

Audio CD (2007), Label: Kalan Müzik.

Tosca'dan Heybeli'ye

Erol Uras (Tenor), Mutlu Torun (Ud), Ruhi Ayangil (Kanun), Serdar Yalçın (Piyano)

Kaf Müzik.

Geçmişten Günümüze Ayhan Baran

Şef: Hikmet Şimşek

Radyo Orkestrası

TRT CD



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Seyit YÖRE			
Doğum Yeri:	Kayseri			
Doğum Tarihi:	14.03.1974			
Medeni Durumu:	Bekar			
Öğrenim Durumu				
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Şükrü Malaz İlkokulu	-	Kayseri	1985
Ortaöğretim	Fatih Ortaokulu	-	Boğazlıyan	1993
Lise	Fevzi Çakmak Lisesi	Genel Kültür	Kayseri	1996
Lisans	Hacettepe Üniversitesi	Müzikoloji Bölümü/ Etnomüzikoloji ve Folklor ABD.	Ankara	2001
Yüksek Lisans	Hacettepe Üniversitesi	Sosyal Bilimler Ens./Etnomüzikoloji ve Folklor ABD.	Ankara	2005
Becerileri:	Bestecilik, Seslendiricilik, Oyunculuk.			
İlgi Alanları:	Müzikoloji, Bestecilik, Opera, Tiyatro, Sinema, Edebiyat.			
İş Deneyimi:	Ankara Devlet Tiyatrosu, 2002-2004 HÜ Ankara Devlet Konservatuvarı Öğr. Gör., 2003-2004 OMÜ Eğitim Fak. GSEB Müzik Öğretmenliği ABD Öğr. Gör., 2004-2007 SÜ Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Öğr. Gör., 2007-devam ediyor.			
Aldığı Ödüller:	-			
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK Prof. İlhan BARAN Prof. M. Salih ERGAN			
Tel:	0 533 6435503			
E-Posta:	seyityore@yahoo.com			
Adres	Yazır Mah. Gümüştarak Sok. No. 23/20 Selçuklu/KONYA			