

**T.C.**  
**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AHMED ADNAN SAYGUN VE NECİL KÂZIM**  
**AKSES'İN TAŞBEBEK VE BAYÖNDER**  
**OPERALARININ MODERN ULUS KURGUSU**  
**BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

**Tevfik Tunca ÜNDER**

**2501190694**

**TEZ DANIŞMANI**

**Doç. Dr. Bilen IŞIKTAŞ**

**İSTANBUL – 2022**

## ÖZ

### AHMED ADNAN SAYGUN VE NECİL KÂZIM AKSES'İN TAŞBEBEK VE BAYÖNDER OPERALARININ MODERN ULUS KURGUSU BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Tevfik Tunca ÜNDER

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaya konan opera eserleriyle müzikte ve sosyal hayatta hedeflenen modern ulus kurgusuna ulaşma ideali biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Genç Cumhuriyet'in, yetiştirme çabasında olduğu Batı müziği sanatçıları ve yeni kurulmakta olan kültür-sanat kurumları bu ideale varma noktasında birer basamak olarak kullanılmıştır. Bu tezde 1934 senesinde Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümü şerefine sipariş edilen Taşbebek ve Bayönder operalarının işleniş biçimi ve içeriğiyle hedeflenen yeni rejimin ideallerinin müzikal değişime olan katkısı ve etkisinin araştırılması amaçlanmaktadır. Genç Cumhuriyet'in müzikal devrim hareketinin içinde yer alan ve verdikleri eserlerle bu devrime katkıda bulunan Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses bu tezde gerek eserleri, gerekse müzik devrimine ilişkin ortaya koydukları fikirler yönünden incelenmiştir. Ayrıca, müzik devrimini hazırlayan unsurlar, Atatürk'ün bu konuda yaklaşımı ve stratejisinin ne yönde olduğu araştırılmış, çeşitli perspektiflerden bu müzikal devrim hareketinin başarılı olup olmadığı, neleri değiştirip değiştiremediği, bu hareket esnasında hangi enstrümanların ne şekilde kullanıldığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Modern ulus kurgusu ve onunla bağlantılı olarak özellikle Taşbebek Operası'nda işlenen “yeni ve mükemmel bir nesil yaratma” fikrinin sanatsal açıdan bu operayla ortaya konarak dönüşümün nasıl olması gerektiğine vurgu yapılmıştır.

Genç Cumhuriyet müzik sahasında ilerlemeyi sağlamak adına ilk olarak Ankara'da kurulmuş ve faaliyete geçmiş olan Musiki Muallim Mektebi eliyle müzikte başarılı olabilecek yetenekli gençleri seçmiş ve onları Avrupa'nın önde gelen konservatuvarlarına eğitim almaları için burslu olarak göndermiştir. Yurda döndükleri zaman da onlara Batı müziği alanında eser verebilmeleri için olanakları sunmuş ve

sonrasında Ankara’da bir devlet konservatuvarı kurma çalışmalarını başlatarak arzulanan hedefe varma yolunda ciddi adımlar atmıştır. Bu doğrultuda, Türk çoksesli müziğinin, Türk halk müziği ve kültürünü temel alarak modern ulus kurgusuna etki edecek biçimde şekillenmesi sağlanmış ve hedeflenen sosyal değişimin kıvılcımları müzik yoluyla yakılmak istenmiştir. Bu çalışmada, Ahmed Adnan Saygun'un Taşbebek ve Necil Kâzım Akses'in Bayönder Operalarının modern ulus kurgusu oluşturulma aşamasında, müzik devrimi yoluyla toplumda yaratılmak istenen değişikliğe etkisi ve katkısı bütüncül bir çerçevede incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Saygun, Akses, Modern ulus kurgusu, Taşbebek Operası, Bayönder Operası

## **ABSTRACT**

### **THE RESEARCH ON AHMED ADNAN SAYGUN'S TASBEBEK OPERA AND NECİL KÂZIM AKSES'S BAYÖNDER OPERA IN THE CONTEXT OF MODERN NATION DESIGN**

**Tevfik Tunca ÜNDER**

In the first years of the Turkish Republic, the government was tried to reach the aim of modern nation design in music and social life by using the opera compositions. The young republic brought up the new musical artists, the conservatory and planned their existence as a steppingstone to attain their target.

This thesis purpose to search the impact and contribution of the new regime's ideals in musical changement by ordering two opera's named Taşbebek and Bayönder for celebrating the 15<sup>th</sup> anniversary of Atatürk's arrival to Ankara. Ahmed Adnan Saygun and Necil Kâzım Akses who was in the middle of this revolutionary changement in young republic's music development also searched in with their compositions and their ideas of musical reform. Furthermore, tried to reveal the components that prepared the musical reform, how was the approaches and strategies of Atatürk's lead this subject, was this musical reform movement succeed or not in different perspectives, what was changed or not changed after this movement, how and which instruments used in this musical reform movement. The idea of create a new perfect generation for the modern nation design especially described in Taşbebek opera and it has shown how it should be this transformation.

First of all young republic has chosen the talented young musicians by making exam in Music Teacher's School in Ankara and sent those chosen young musicians to Europe's best conservatories for education with scholarship. And provided them opportunities to create new compositions and started the establismment works of new conservatory in Ankara to reach the aim of desired target. Turkish polyphonic music based of Turkish folk music and own culture combination and in the direction of this

musical reform, the aimed social changement and modern nation design kindled by the power of music. In this work, in the phase of the modern nation design, the effect and the contribution of Ahmed Adnan Saygun's Taşbebek Opera and Necil Kâzım Akses Bayönder Opera's disclosed in holistic perspective.

**Keywords:** Saygun, Akses, Modern nation design, Taşbebek Opera, Bayönder Opera



## ÖNSÖZ

Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses eserleriyle Türk müzik kültürüne katkılarda bulunmuşlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurtdışına devlet bursuyla bestecilik eğitimi almaya gönderilmiş, ardından yurda dönerek Türk Çoksesli müzik sahasında eserlerini vermişlerdir. Her iki bestecimiz hakkında ve Türk Çoksesli müzik devrimiyle ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında, bunların çoğunlukla onların bestelerinin analiziyle ilintili olduğu görülür. Oysa bu bestecilerimiz o dönemdeki eserlerini Atatürk'ün hedeflediği yolda Türk Çoksesli müzik sahasında yaşanan atılım ve onun sağladığı imkânlarla modern ulusun oluşturulması fikrine destek vermek niyetiyle gerçekleştirmişlerdir. Müzik devrimine ve aynı zamanda rejimin hedeflediği sosyal değişime katkı sağlamak adına bu eserlerin ortaya konması bir başka inceleme ve araştırma sahasını doğurmuştur. Buradan yola çıkarak, bu çalışmada modern ulus kurgusu bağlamında Cumhuriyet döneminin ilk operalarından olan Taşbebek ve Bayönder incelenmiş, Türk Çoksesli müziğinin oluşturulma çabası adına atılmış adımlar ve ortaya konan fikirler tartışılarak, müzikoloji disiplini içinde bilimsel yönden değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Yüksek lisans çalışmamın başından tamamlanana kadar geçen süre zarfında, desteklerinden ötürü danışmanım Sayın Doç. Dr. Bilen Işıktaş'a, tez jürimde yer alan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Namık Sinan Turan ve Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak'a, Opera Lisans eğitimimde yıllarca beni sabırla çalıştıran ve yetiştiren hocam merhum Bariton Sedat Öztoprak'a, benimle bütün tecrübelerini samimiyetle paylaşan sevgili hocam merhum Bariton Hüsametdin Ünder'e, bende çok emeği olan sevgili hocam Mezzosoprano Yüksel Örses'e, sevgili hocalarım Gökçen Koray'a, Murat Göksu'ya, Dr. Öğretim Üyesi Çiçek Kanter'e, Nurser Ugan'a, Nazan Akın'a, Soprano Rita Susovsky'e üzerimdeki emeklerinden ötürü teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, tez çalışmalarım esnasında sabrı ve desteğinden ötürü sevgili eşim Burcu Dereli Ünder'e ve beni yetiştiren canım annem Sevinç Ünder'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

TEVFİK TUNCA ÜNDER

İSTANBUL, 2022

# İÇİNDEKİLER

*Sayfa*

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| <b><u>ÖZ</u></b> .....                  | iii |
| <b><u>ABSTRACT</u></b> .....            | v   |
| <b><u>ÖNSÖZ</u></b> .....               | vii |
| <b><u>KISALTMALAR LİSTESİ</u></b> ..... | x   |
| <b><u>GİRİŞ</u></b> .....               | 1   |
| <u>Problem</u> .....                    | 5   |
| <u>Amaç</u> .....                       | 5   |
| <u>Yöntem</u> .....                     | 5   |

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **OSMANLI'DA OPERA/EGELİ, SAYGUN VE AKSES'İN YAŞAM VE FİKİRLERİ**

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Osmanlı'da Opera.....                                  | 7  |
| 1.2. Münir Hayri Egeli'nin Yaşamı.....                      | 9  |
| 1.3. Ahmed Adnan Saygun'un Yaşamı ve Müzikal Fikirleri..... | 13 |
| 1.4. Necil Kâzım Akses Yaşamı ve Müzikal Fikirleri .....    | 25 |

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **TAŞBEBEK OPERASI VE BAYÖNDER OPERASI**

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Taşbebek Operası Librettosu, Konusu ve Yazılış Amacı.....              | 29 |
| 2.2. Bayönder Operası Librettosu, Konusu ve Yazılış Amacı .....             | 32 |
| 2.3. Bayönder Operasının Konusu ve Atatürk'ün Mirası .....                  | 34 |
| 2.4. Taşbebek ve Bayönder Operaları'yla İlgili Basında Çıkan Haberler ..... | 36 |

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **ATATÜRK VE MÜZİK DEVRİMİ**

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| 3.1. Atatürk ve Müzik Devrimi .....           | 38 |
| 3.2. Alaturka Yasağı .....                    | 47 |
| 3.3. Müzik Eğitimi Alanındaki Atılımlar ..... | 50 |

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| 3.4. <u>Dönemin Diğer Ulusal Opera Ekolleri</u> ..... | 53 |
|-------------------------------------------------------|----|

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| <b><u>SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER</u></b> ..... | 57 |
|-----------------------------------------------|----|

|                              |    |
|------------------------------|----|
| <b><u>KAYNAKÇA</u></b> ..... | 62 |
|------------------------------|----|



## KISALTMALAR LİSTESİ

|              |                                                            |
|--------------|------------------------------------------------------------|
| <b>CHP</b>   | : Cumhuriyet Halk Partisi                                  |
| <b>CSO</b>   | : Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası                      |
| <b>SACEM</b> | : Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique |
| <b>TRT</b>   | : Türkiye Radyo Televizyonu                                |



## GİRİŞ

Literatürde bugüne kadar Taşbebek Operası ile ilgili yazılmış az sayıda tez bulunmaktadır. Bu tezlerde Taşbebek Operası dramaturjik açıdan değerlendirilmiştir. Bayönder Operası'yla ilgili ise bir teze rastlanmamıştır. Bu durum Ahmed Adnan Saygun'un ve Necil Kâzım Akses'in düşünceleri ve bu iki operanın modern ulus kurgusu bağlamında incelenmesi hususunda bilimsel bir araştırmanın zorunlu olduğunu ortaya koymuştur. Bu araştırma Taşbebek ve Bayönder Operaları'nın, Genç Cumhuriyet'in öne çıkarmayı istediği değerlerini, topluma aşlamak niyetiyle opera sanatının gücünü kullanarak simgesel bir anlatımı tercih etmesinin nedenlerini ve sonuçlarını araştırmayı hedeflemiştir. Tezimde Ahmed Adnan Saygun'un fikirlerine Necil Kâzım Akses'inkilerden daha çok yer vermemin nedeni; literatürde Saygun'un müzik devrimi ve onun sosyal hayata yansması üzerine daha çok yazın birikimine rastlanılmasından ötürüdür. Akses ise besteciliğinin yanı sıra sanat kurumlarının yöneticiliğinde bulunmuş ve Saygun kadar müzik devrimi üzerine görüşlerini bildiren yazılar yazmaya yönelmemiştir.

27 Aralık 1934 akşamı Ankara Halkevi'nde Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümü şerefine üç opera bestelenmek için sipariş verilmiştir. Bunlar Ülkü Yolu, Bayönder ve Taşbebek Operaları'dır. Özsoy Operası'nın İran Şahı'nın ziyareti şerefine gösteriminden sonra, Cumhuriyet tarihinin ilk operaları olması plânlanan bu operalar üç genç besteciye kısıtlı bir zaman çerçevesinde bestelemeleri için teslim edilmiştir. Üç operanın da librettosunu Münir Hayri Egeli yazmış. Atatürk bizzat her operanın konusunun şekillenmesi için yardımlarda bulunmuş ve libretto yazımı esnasında çokça düzeltmeleri kendi el yazısıyla taslak metinler üzerinde yapmıştır. Ulvi Cemal Erkin'den bestelemesi istenilen Ülkü Yolu adlı eser yazılmamıştır. Taşbebek Operası Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenmiş, Bayönder Operası ise Necil Kâzım Akses tarafından bestelenmiştir. Librettoların konusu ve yazılış biçimi incelendiğinde Genç Cumhuriyet'in filizlenme aşamasında, modern ulus kurgusunun şekillenmesine yardım edecek biçimde dimağlarda oluşması istenen devrim nüvelerinin aktarıldığı görülmüştür.

Bayönder Türk Destanı adlı eserde Atatürk'ün manevi kimliği ve önderliği konusu işlenmiş. Halkıyla arasındaki bağın sağlamlığı ve bu bağın gelecekte halkının içinde bulunabileceği her türlü zorluğu aşması konusunda ona destek vereceği vurgulanmıştır. Taşbebek Lirik Fantezi adlı eserde ise yeni ve çağdaş Türk gencinin 'mükemmel' insan olma yolunda beklenen dönüşümünü işleyerek, yeni nesil yaratma fikrini ortaya koymaya çalışmış ve modern ulus kurgusu bağlamında manevi yönden bu ülküyü besleyerek zihinlerde canlandırmıştır.

Bütün bunlar göz önüne alındığında ilk defa Türkçe olarak seslendirilmesi düşünülen operaların, yurdumuzda getirilmek istenen müzikal değişim ve dönüşümün ve güzel sanatların öne çıkarılacak milletin bilincinde de varılmak istenen ülküsel değişimin tetikleyicisi olması hedeflenmiştir. Atatürk, Sofya'da askeri ataşe iken izlediği Sofya Operasındaki temsillerden etkilenmiş, onların bu İtalyan operalarını kendi dillerinde söylediklerini gözlemlemiş ve bunun Türkiye'de aynı biçimde tatbik edilebilmesi için yol açmak istemiştir. 13 Mart 1932 tarihinde Akşam gazetesinde yer alan habere göre dönemin Dışişleri Bakanı Tefik Rüşti Bey şerefine Sofya Operası'nda bir temsil tertip edilmiştir. (Akşam Gazetesi, 1932: 1) Bu da gösteriyor ki, Millî Opera hamlesi yapılmadan önce Cumhuriyet yönetiminin ileri gelenlerinden Sofya'ya ziyarette bulunulmuş ve opera temsilleri yerinde gözlemlenmiştir.

Tabii Türkiye'de müzikal ve tiyatral alanda böylesi ilk kez denenecek bir çalışma için imkânlar oldukça kısıtlıdır. Ne tam anlamıyla bir opera orkestrası, ne koro ne de solistler yeterlidir. Ancak, genç besteciler Avrupa konservatuvarlarında aldıkları eğitimlerini tamamlamış ve Türkiye'ye dönmüşlerdir. Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses eserleri tamamlamak için bu kısıtlı sürede var güçleriyle çalışmışlar; Saygun bir perdelik Taşbebek'i tamamlamış, Akses ise Bayönder'in ilk üç tablosunu sahnelenmeye hazır edebilmiştir. Provalar sırasında türlü aksaklıklar yaşanmış fakat istenilen sonuç öyle ya da böyle başarıyla elde edilmiştir. Atatürk ve izleyenler eserlerin sahnelenmesinden ve yeni bir sanatın eksiklerine rağmen vücut bulmasından memnun olmuşlardır. Bu eserlerin sahnelenmesinin ardından ülkede müzik devriminin gereksinimleri olan orkestralar, konservatuvar, tiyatro ve benzeri kurumların oluşturulması yolunda ilk adımlar atılmış. Bir yandan bu çalışmalar yürütülürken de müzik devriminin mahiyetini ortaya koyan çokça toplantılar ve kongreler düzenlenmiş.

İstenilen, halk müziği ve Batı müziği temelli müzik devrimi ülküsüne doğru daha emin adımlar atılmıştır. Cumhuriyet döneminde millî müzik inşası üzerine yazdığı makalesinde Işıktaş; bilim, sanat ve ahlâk alanında evrenselliği yakalamaya çalışan Cumhuriyet Türkiye kurucuları ve ideologlarının Türkleşmek, Laikleşmek, Çağdaşlaşmak olarak sıralanabilecek nosyonlarını geleneksel toplum yapısına uygulamak için formülize ettiklerinden söz eder (Işıktaş, 2017).

Bu müzikal devrimin nasıl olacağını 20'li ve 30'lu yıllarda Atatürk birçok konuşmasında bizatihi ifade etmiştir. Diğer yandan müzikal devrimle ilgili ortaya koyduğu düşünceleri ünlü Türk düşünür Ziya Gökalp'in bu konudaki düşünceleriyle paralellik taşımıştır. Bu konudaki paralellikten İnalçık da söz etmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında Gökalp'in kültür hayatında önemli bir iz bıraktığını ve ona şekil verdiğini söyler. Ayrıca, onun fikirlerini özümseyen bilim ve sanat adamlarının, geleneksel halk kültürünü, halk edebiyatını, halk musikisini araştırmış ve milli varlığın temellerini bu yönde görmüşlerdir (İnalçık, 2007: 185).

Müzik devrimi ile onun en önemli unsuru olan operanın nasıl ulus inşası için kullanıldığıyla ilgili Turan'da yazılarında görüşlerini aktarmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kurmay heyeti için tarihle efsaneler arasında milleti biraraya getirecek bir semboller inşası mevzubahis olduğunu ve 'Musiki İnkılabı' ulusal varlığa dayalı çoksesli bir müziğin oluşturulmasını hedef alırken ulusal opera meselesinin de bunun bir halkası olarak görüldüğünü ve bu durumun Cumhuriyet aydını için aynı anda bir medeniyet meselesi olarak kabul edildiğinden söz eder (Turan, 2018). O'Connell'da konuyla ilgili bir yazısında ulus devletin kuruluş sürecinde müzik tarzları arasında yapılan sınıflandırmanın, modern yorumcuları Adnan Saygun'un "yeni bir toplum için yeni bir sanat" fikrine bakış açılarını gösterdiğini belirtmiştir (O'Connell, 2022: 85-86).

Ernest Gellner'in milliyetçilik çalışmalarında ulus ve ulusçulukla ilgili siyasi ve kültürel noktaları şu şekilde özetler: Ulusçuluk önceden var olan, tarihsel mirasın getirdiği çok sayıdaki kültürün içinden bir seçim yapar ve onları çoğunlukla tamamen dönüştürür bu süreçte tabii ki bu kültürel zenginlikten yararlanır. Örneğin yaşamayan diller yeniden canlandırılır, gelenek icat edilir, oldukça hayali, eskiye ait olduğu düşünülen bir takım saf özellikler meydana gelir. Bununla birlikte sosyal bilimlerde

karşımıza çıkan kavramsal çerçevede “icat edilmiş gelenekler”, görece yeni bir tarihsel yenilik olan ulusla, onunla ilintili olan milliyetçilik, ulus-devlet, ulusal semboller ve tarihler, vb. fenomenlerle yakından alakalıdır. Tarihsel geçmişle süreklilik oluşturma girişimleri burada önemlidir (Hobsbawm, 2006: 2). Bütün bunların üzerinde düşünülerek bir toplumsal mühendislik uygulaması olduğu söylenmelidir. Modern ulus bağlamında sanat ve kültür açısından ortaya çıkan değişim/kırılma müzik dünyasında gayet belirgin şekilde görülebiliyordu. Ulusçuluğun kullandığı kültürel parçalar arasında toplumsal değişimi şekillendiren imgelerin her birinin kendi özgül dinamikleri vardır. Bunların başında da sanatın birçok koluyla birlikte şiir, edebiyat ve müzik ilk sırada sayılabilir (Gellner, 2006: 138). Müziğin sembolleştirilerek toplumsal dönüşüm sağlamak amacıyla kullanılmasıyla ilgili makalesinde Işıktaş şunları söylemektedir: “Kültürel ve siyasi biçimcilerce hem tarihsel hem de sosyolojik anlamda imgelemin yüksek düzeyde soyutlanmasıyla müzik sembolleştirilmiş ve toplumsal hareketlilik sağlayıcı konuma getirilmiştir” (Işıktaş, 2017: 48).

Bununla birlikte Güneş Ayas’ın vurguladığı bir noktanın altı önemle çizilmelidir. Özel olarak bir müzik reformuna girişilmemiş olsaydı bile Cumhuriyet devrimlerinin dolaylı etkisi Türk müziği serüveninde zaten köklü bir dönüşüm gerçekleşmesine neden olacaktı. Hayatın her alanında, sosyal ve kültürel kurumlar dönüşüme uğrarken bunlarla çok yakından ilişkili olan Osmanlı müzik geleneğinin değişmeden kalması elbette ki mümkün değildir (Ayas, 2020: 113).

Batı müziği eğitimi veren konservatuvarın kuruluşu ve ardından opera, tiyatro ve bale eğitiminin de başlatılmasının ardından, alaturka müziğe de bu süreçte radyolarda yayın yasağının getirilmesi, müzik devriminin bütün ayaklarının kurulurken Osmanlı’dan günümüze ulaşan alaturka veya şimdiki literatürde Osmanlı/Türk müziğinin bu dönemde toplumun dönüşümüne katkı sağlamayacağı düşünülmüş ve bu yola başvurulmuştur. Özel hayatında alaturka müzikten keyif alan ve meclisinden eksik etmeyen Atatürk’ün, müzik devriminin başarıya ulaşması ve yeni neslin Batı müziğine aşina olmasını sağlama niyetiyle bu yasağı getirdiği yakın çevresi tarafından çokça beyan edilmiştir.

## **Problem**

Ahmed Adnan Saygun'un Taşbebek ve Necil Kâzım Akses'in Bayönder Operalarının modern ulus kurgusu oluşturulma aşamasında, müzik devrimi yoluyla toplumda yaratılmak istenen değişikliğe etkisi ve desteğinin geniş bir perspektifte belirlenmesidir. Bu bağlamda, aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği ilk Türk Operaları, Batı müziği eserleri ve modern ulus kurgusu bağlamında müzik devrimi ile ilgili görüşleri nelerdir?
2. Ahmed Adnan Saygun'un Atatürk ve Müzik devrimi konusunda görüşleri nelerdir?
3. Ahmed Adnan Saygun'un Türk Çoksesli müziği ile ilgili atılımlarla ilgili görüşleri nelerdir?
4. Necil Kâzım Akses'in Atatürk ve müzik devrimi konusunda görüşleri nelerdir?
5. Genç Cumhuriyet'in müzikal devrimin uygulama biçimi nasıldı?
6. Müzik devrimi halkı kapsayıcı olmuş mudur?

## **Amaç**

Bu araştırmanın temel amacı; Ahmed Adnan Saygun'un Taşbebek ve Necil Kâzım Akses'in Bayönder operalarının modern ulus kurgusu tasarlanırken, opera sanatı ve müzik devrimi aracılığıyla sağlanan yeni sanat ve toplum ülküsü ile bağlantılı bilgiler elde edilmesi ve bu bilgiler ışığında Türk müzikbilim ve müzik eğitimi alanına katkıda bulunulmasıdır.

## **Yöntem**

Belirgin bir hedefe ilişkin sonuçların ortaya sürülmeye çalışıldığı durum çalışmaları; nicel ya da nitel metotlarla işlenen, birey, kurum, grup ya da ortam gibi durumlara has yapılan çalışmalardır (Aktaran: M. Mazlum, A. Mazlum, 2017: 11, Yıldırım ve Şimşek, 2011: 77). Durum çalışması araştırmacı kişinin bir kişi, grup, örgüt ya da ortamla ilintili çoklu veri toplama metotlarını kullanarak ulaştığı verileri derinlemesine incelediği araştırma desenidir (M. Mazlum, A. Mazlum, 2017: 10-11).

Bu doğrultuda, Cumhuriyet döneminin ilk operalarından olan Taşbebek ve Bayönder operalarının modern ulus kurgusu bağlamında Türk çoksesli müzik devrimine katkıları ve etkileri, bütünden özele gidilerek değerdendirilmiştir. Bunun için, öncelikle bu iki opera ve müzik devrimi adına yapılmış olan hamlelerden yola çıkarak, bazı sorular sorulmuş, sorulan sorular sayesinde de, Taşbebek ve Bayönder operalarının Türk Çoksesli müzik devrimine katkıları ve etkileri ortaya konulmuştur.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### OSMANLI'DA OPERA/EGELİ, SAYGUN VE AKSES'İN YAŞAM VE FİKİRLERİ

#### 1.1. Osmanlı'da Opera

Cumhuriyet dönemindeki ilk yerli operalardan önce, Osmanlı döneminde gerek gayrimüslimlerin eliyle kurulan tiyatro sahnelerinde, gerekse sarayda inşa edilen tiyatro salonlarında opera gösterileri belli aralıklarla sahnelenmiştir. Türk topraklarına Batı tiyatrosunun girmesinde III. Selim, II. Mahmud ve Abdülmecit gibi yenilikçi padişahların payı büyüktür. Gerek kendi saraylarındaki, gerek saray dışındaki tiyatroları fermanlar vererek, maddi olarak destekleyerek yüreklendirmişlerdir. Gaetano Mele'ye, amfi tiyatrolarının yöneticilerine, hokkabaz Bosco'ya, Naum Tiyatrosu'na fermanla tiyatro işletme imtiyazı veya tekeli vererek yabancılara güvence sağlamalarıyla Türk toprakları yabancılar için bir cazibe merkezi olmaya başlamıştır. Padişah saray kadınlarının bile opera dinlemesine olanak sağlamış; Londra'da yayınlanan The Times gazetesinin 17 Şubat 1843 tarihli sayısında Valide Sultan Sarayı'nda İtalyan opera sanatçılarının Belisario operasını oynadıkları, harem kadınlarının ellerindeki Türkçe taşbasması özetten operayı izledikleri, böylece hareme ilk kez erkek oyuncuların girmiş olduğu belirtilmiştir.

Gene The Times gazetesinin 8 Ocak 1839 tarihli sayısındaki bir haberde iki Fransız mimarının Beyoğlu'nda yapmakta oldukları tiyatro bitinceye kadar At Meydanı'nda 1600 kişilik geçici bir tiyatro yapıldığını, fiyatların 10 franktan 50 franka yükselmesine karşın temsillerin dolu geçtiğini, Sultan'ın bu tiyatroya sık sık geldiğini, Odessa'dan gelen bir opera topluluğunun temsiller verdiğini, topluluğun Milanolu primadonnasının iyi Türkçe bildiğini, Müslüman ailelerin evlerine yaldızlı bir tahtirevan içinde giderek şarkı dersleri verdiğini yazmıştır. Gerek sarayın ilgisi, gerek 1839 sonrası tiyatro binalarının sayısının artmasıyla İstanbul ve İzmir Avrupa'nın sanat merkezleri arasına girmişti. İtalya, Fransa, Almanya, Viyana ve Kafkasya'da tiyatro,

opera ve bale toplulukları gelip temsiller vermiştir. Zaman zaman üç değişik tiyatrodaki aynı gecede üç opera birden oynandığı olmuştur (And, 1970: 72-73).

Naum Tiyatrosu 1844 senesinin Aralık ayında faaliyete geçmiş. Naum'un getirdiği İtalyan sanatçıların oynadığı ilk eser Lucrezia Borgia olmuştur (Sevengil, 2015: 107). Avrupa'daki "Kraliyet" sıfatını taşıyan tiyatrolar havasında padişahı da kendisine hami kabul eden Naum Tiyatrosu ipek ilânın tam tepesinde göze çarpan Sultan Abdülmecid tuğrası ile birlikte bundan böyle resmen bir saltanat operası havasına bürünmüştür. Nitekim son yıllarında tiyatro, İstanbul'da artan diğer yeni sahnelerle beraber, adını "Theatre Imperial Naum" (Naum İmparatorluk Tiyatrosu) olarak değiştirerek, payitahtın imparatorluk tiyatrosu olduğuna daha da resmiyet getirmiştir (Aracı, 2010: 151). Yabancı opera gruplarının Naum Tiyatrosundaki faaliyetlerinin yanı sıra İbrahim Şinasi Bey'in Şair Evlenmesi adlı komedisi de 1858 yılında Naum Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 1870'li yıllarda alaturka müzik unsurları içeren ilk Türkçe operetler sahnelenmeye başlanmıştır. Dikran Çuhacıyan ve Alexandre Alboretto tarafından bestelenen Arif'in Hilesi ilk Türkçe komik opera olmuştur. Bu eser, 9 Aralık 1872 tarihinde Osmanlı Tiyatrosu'nda ilk defa seyirciyle buluşmuştur (Alimdar, 2016: 488-490). Sultan Abdülmecid, operaya gösterdiği ilgi ve sevgisinin neticesinde Dolmabahçe Sarayı'nın karşısına özel bir tiyatro binası inşa ettirmiştir. Ocak 1859'da açılışı gerçekleşen Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu, bugünkü stadyumun yerindeydi. Bu tiyatronun parterden başka üst üste üç sıra locaları vardı. Padişaha ayrılmış loca hemen sahnenin yanı başındaydı. Salon üç yüz kişi alabilecek kapasiteydi. Bu tiyatronun bir diğer özelliği 1848 yılından beri enstrüman ve şan dersleri alan Türk sanatçılar da bu tiyatrodaki çalışmalarda görev almışlardır (Sevengil, 2015: 424-426). Saltanatı boyunca Sultan Abdülaziz misafirlerini Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu'na götürerek orada opera izletmiştir. Cuma selamlığı gibi zorunlu haller haricinde dışarıda görünür olmayı sevmeyen Sultan Abdülhamid ise Alman İmparatoru Wilhelm'in İstanbul'a geleceği yıl Yıldız Sarayı'nın içine Kalfa Vasilaki'nin oğlu Yanko'ya bir tiyatro yaptırmıştır. Yıldız Saray Tiyatrosu'nda opera temsillerine ramazan ayları dışında yılın diğer zamanlarında hep yer verilmiş ve sarayın kadınları da cuma günleri kente gelen yabancılar ve elçiler için verilen gösteriler dışındaki gösterilere katılmışlardır. Konularında kuşku uyandıran operalar sansüre tabi

tutulmuştur. Bu sansürden tiyatronun içinde bir portresi bulunan ünlü İtalyan besteci Giuseppe Verdi'nin eserleri de etkilenmiştir. Maskeli Balo ve Don Carlo operaları içinde ölüm ya da kralı devirme gibi temalar barındırdığı için oynatılmamıştır. Sultan Abdülhamid uzun iktidarı boyunca müziği bir sanat olmaktan çok bir eğlence aracı olarak görmüştür. Opera ve müzik konusunda bir tutkusunun bulunduğu görülmektedir. Sultan Abdülhamid'in müzikle ilgili bazı görüşlerini Kızı Ayşe Sultan'ın anıları ve doktoruyla yaptığı bir görüşmede söylediği sözlerden anlamak mümkündür. Bir defasında kızı Ayşe Sultan'a, alaturka müzik hoştur ama sürekli üzüntü verir, alafranga farklıdır, mutluluk verir demiştir. Ayrıca doktoruyla yaptığı görüşmede operayı sevdiğini ve Tepebaşı'nda temsiller veren Operet Kumpanyası'nı merak ettiğini söylemiştir (Turan, 2012).

Çeşitli kaynak ve yayınlarda rastlanılması mümkün olan bu geçmişe dair sahne faaliyetleri, Osmanlı'nın son döneminde opera sanatının var olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ancak, İstanbul ve İzmir gibi önemli ve büyük kentlerde daha ziyade gayrimüslim ya da üst tabakada bulunan halk kesimlerine yönelik bir faaliyette olan bu kurumlar, padişahın desteğiyle ayakta kalabilmiş ve destek göremedikleri zamanlarda varlıkları son bulmuştur. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise ulus inşası için kullanılmış olan 'Millî Opera'yı var etme çabasında bu operaların libretto yazarı olarak ilk sırada Münir Hayri Egeli yer almıştır.

## **1.2. Münir Hayri Egeli'nin Yaşamı**

İstanbul'da dünyaya gelen Münir Hayri Egeli'nin doğum tarihi 1899'dur. Annesi, Hasan Ali Yücel ile kardeş çocuğu olan Fatma Seniye Hanım, babası Alemdar Mustafa Paşa sülalesinden Rusçuklu Mehmet Hayri Bey'dir. Nüfus kayıtlarında ismi Ahmet Münir Egeli olarak geçse de o, Münir Hayri Egeli olarak tanınmıştır. Darülmuallim'den (Erkek Öğretmen Okulu) mezun olmuş ve 1917-1918 senesinde Darüşşafaka'da tarih ve resim (el işi) öğretmeni olarak görev yapmıştır. Mercan Sultanisinde öğretmenlik yaparken kendi deyimiyle “anormal çocuklara mektep açmak” amacıyla “kendi adına” Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde marazı ruhiyat (Psikopatoloji) (1922) okumuştur. Fransızca, İngilizce, Almanca ve Rusça lisanlarını iyi, İtalyanca, Arapça ve Farsça lisanlarını anlayacak derecede bilen Münir Hayri

Egeli'nin yurda dönüş tarihi tam olarak bilinmese de 1923 senesinde Matbuat ve İstihbarat Müdüriyetinde memur olarak çalıştığı anlaşılmaktadır. 1923-1925 yılları arasında Trabzon Lisesinde Fransızca muallimliği görevinde bulunmuştur. Atatürk'ün bir yurt seyahati sırasında Trabzon'a gelmesiyle Trabzon valisi Cemal Bey'in isteğiyle Atatürk'ün şahsî rehberliğini yapmakla görevlendirilmiştir. Atatürk, sorduğu sorularla eğitimci olduğunu öğrendiği Egeli'yi Ankara Tayyare Cemiyeti'nin Türk Hava Mecmuasında müdürlüğe tayin ettirmiştir.

Atatürk'ün 1930'ların başında Münir Hayri Egeli'yi sinema eğitimi alması için Berlin Neubabelsberg ve Rusya'ya gönderdiği iddia edilmektedir. Bu yıllar, ülkenin her açıdan atılım yaptığı bir dönemdir. Halkevleri 1932'de kurulmuş, ekonomik kalkınmanın yanı sıra sinema, tiyatro, müzik, folklor ve plastik sanatlar alanında da önemli çalışmalar başlatılmıştır. Atatürk, bu kültür atılımı çerçevesinde ulusal opera ve bale sanatının doğuşuna büyük önem vermiştir. Ayrıca Türk opera ve balesi fikir ve projelerini, cumhuriyet rejiminin halka benimsetilmesinde araç olarak görmüştür. Egeli de Ankara Halkevi bünyesinde 1932-1934 yılları arasında yaptığı tiyatro ve opera çalışmaları ile bu dönemde tanınır hale gelmiştir. Ankara Halkevinde sahnelenen Sel, O ve Biz operetlerini yazmıştır. 1933 yılında CHP Halkevleri umumî reisörlüğüne tayin edilmiştir. 1933'te kurulması planlanan Millî Temsil Akademisi için Avusturya, Almanya, Çekoslovakya, Macaristan, İtalya ve Yunanistan'a tiyatro konusunda iki ay süren inceleme gezisine gönderilmiştir. Milliyet Gazetesi'nin 11 Ağustos 1933 tarihli haberine göre Eğitim Bakanlığı'nca temsil akademisinin teşkilatlanması hakkında yürütülen bir projeyi dünyanın bu alanda tanınmış otoriteleriyle görüşmek ve diğer ülkelerdeki buna benzer kurumları incelemek amacıyla yola çıktığını ve Berlin, Prag, Viyana, Peşte, Milano, Roma, Atina'da kalarak ilgili kurumlardan gerekli bilgileri edindiğini ifade etmiştir (Milliyet Gazetesi, 1933: 1). Sonrasında Egeli'nin Milli Temsil Akademisi ile kuruluş aşamasında ilişkisi kesilmiştir. Temsil Akademisi çatısı altında Tiyatro Bölümünün kurulmasıyla tiyatro alanında sanatçıların yetiştirilmesi sağlanmıştır. Tiyatronun kendine özgü uygun bir tarzda eğitiminin gerekliliği konusunda Münir Hayri Egeli'nin Atatürk üzerinde etkisi olmuştur. Böylece Ankara Konservatuvarı ile başlayan kurumsal yapının doğduğu bilinmektedir. 15 Kasım 1934 tarihli Akşam Gazetesi haberinde Ankara'daki Karmen operası hazırlıkları'ndan

bahsedilmiş ve Münir Hayri Egeli'nin kısa süre içerisinde İstanbul'a giderek temsil için artistleri temin edeceği ve sonrasında başka operaların da oynanacağı ifade edilmiştir (Akşam Gazetesi, 1934: 1). Kurun Gazetesi'nin 2 Aralık 1934 tarihli haberine göre ise, Rejisör Münir Hayri Egeli'nin sahneleyeceği Karmen operası için hazırlıkların bitmiş olduğu, Çekoslovakya'dan bale çalışmalarına destek için gelen Matmazel Loret'in İstanbul Halkevi konferans salonunda danslarından bir kaçını sergilediği aktarılmıştır. Haberin ayrıntısında Münir Hayri Egeli, “Türkiye’de opera sahnelemek için gereken elemanlar, istendiğinden ve umulduğundan çok vardır” demiş ve kompozitörler, solistler, koro, orkestra, bale, teknik elemanlar ve sahneyle ilgili etraflıca bilgi vermiştir. Demecinin bir yerinde “Kompozitör olarak yetişmiş olan arkadaşlarımız Adnan, Ulvi Cemal, Necil Kâzım sırasıyla 'Taşbebek', 'Bir Ülkü Yolu', 'Bayönder'in müziklerini ortaya koymuşlardır” diye bu konuda da bilgi vermiştir (Kurun Gazetesi, 1934: 1-9). Egeli, 1934 yılında ise İran Şahının Türkiye ziyaretinde sahnelenen Özsoy Operası'nın librettosunu yazmıştır. Operanın müziğini Ahmed Adnan Saygun bestelemiştir. Üç perdelik Özsoy Operası'nın konusu, bizzat Atatürk tarafından belirlenmiştir.

Opera, 19 Haziran 1934 tarihinde İran Şahı ve Atatürk’ün huzurunda Ankara Halkevinde sahnelenmiştir. Opera, bu ilk temsilin ardından Ankara’da takdir toplamış, derin duyguları uyandıran bir hadise olarak görülmüş ve devam eden günlerde iki kez daha sahnelenmiştir. Opera alanında bu ilk girişimin ardından Taş Bebek, Bayönder ve Bir Ülkü Yolu adlı operaların librettosunu yazmıştır. Operalardan Taş Bebek, Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın şefi Adnan Bey tarafından; Bayönder operası da Prag ve Viyana konservatuvarlarından mezun Necil Kâzım Bey tarafından bestelenmiştir. Münir Hayri Egeli, Özsoy ve Bayönder adlı operaların yazım sürecinde Atatürk ile yüz yüze görüşme imkânı bulmuştur. Atatürk’ün isteği üzerine kaleme alınan piyesin konusu ve olay örgüsünün nasıl kurulacağı da Egeli’ye Atatürk tarafından sipariş edilmiştir. Atatürk, piyesin kahramanı olan Bayönder’in kendi şahsında sembolleşmesini istemiştir. Yine Bayönder operasının metinleri Atatürk tarafından düzeltilmiştir. Münir Hayri, Atatürk’ün piyesteki yoğun etkisini “Ben vasıtayım eser onundur.” sözleriyle dile getirmiştir (Egeli, 1934: 3). Bu eserle birlikte, halk arasında yeni bir tarih algısı oluşturulup ulus ve Türklük bilincinin yaygınlaştırılması

hedeflenmiştir. Bir fırtınalı günde eşini kaybeden Bayönder, bütün varlığını milletine armağan eder ve idealini de gençliğe emanet ederek ebediyete kavuşur. Bu eser, ulusun tarihini destansı ifadelerle sahneleme arayışını ortaya koymaktadır. Bir Ülkü Yolu'nun ise konusu aşk olsa da eserde karşımıza çıkan ok atma yarışmasında sayıları altı adet olan oklarla Atatürk ilkeleri sembolleştirilmiştir.

Münir Hayri Egeli, ayrıca kaynağını Anadolu halk masalları, efsane ve mitolojiden alan birçok masal derlemiş ve bunları Bu Toprağın Öz Masalları (1935) adıyla kaleme almıştır. Milli Kütüphane kataloğuna göre; 1939-1940-1941 yıllarında 19 adet ucuz polisiye romanı İngilizceden çevirmiştir. Ankara Halkevinin yayını "Ülkü" dergisinde tespit edildiği kadarı ile tiyatro, kukla tiyatrosu, dil sergisi, devrim müzesi, sinema ve eğitim başlıklı 7 adet makalesi yayımlanmıştır. Egeli'nin 1938'de yönetmenliğini yaptığı Doğan Çavuş adlı film yarım kalmıştır. 1940'lı yıllarda Yardım Sevenler Cemiyeti, Şeker Sanayi için kısa tanıtım filmleri çekmiştir. Büyük bir çoğunluğu 1950'li yılların başında tarihi film furyasında çekilen 7 filmin yönetmenliğini yapmıştır. Bu filmler içinde Cem Sultan (1951), bazı kısımları Pakistan'da çekilen Nilgün (1954), Ayhan Işık'ın ilk filmi Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan (1952) ve Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk (1953) vardır. Bu kurmaca filmlerin dışında Atatürk'ün hayatını anlatan "Atatürk Sevgisi" (1954) belgesel filmini hazırlamıştır. Atatürk'ün yaşam öyküsünü anlatma iddiasıyla yapılan film, bu yönüyle ilk olma özelliğine sahiptir. Arşiv görüntülerinden derlenen belgesel, Atatürk'ün hayatına odaklanmıştır, ancak belirli bir tema çerçevesinde derin bir arşiv araştırması sonucu hazırlanmamış, arşiv görüntülerinin rastgele birleştirilmesiyle oluşmuştur. Egeli'nin melodram türünde Söz Müdafaa'nındır (1952) adlı eseri, Sarı Zeybek (1953) ve Safiye Sultan (1955) (La Sultana Safiye, Türk-İtalyan ortak yapım) adlı filmleri de vardır. Üç öyküden oluşan 1961 yapımı Kolsuz Bebek, Egeli'nin son filmi olmuştur. Münir Hayri Egeli, 1970 yılında hayata veda etmiştir. Mezarı Zincirlikuyu'da bulunmaktadır (Egeli, 2021).

Egeli'ye yurt çapında ün kazandıran Özsoy Operası'nın müziğini besteleyen Ahmed Adnan Saygun, bu operanın sahnelenmesinin ardından yine Egeli'yle ortak çalışmalara imza atmıştır. Bu eserlerin ortaya çıkmasında itici güç her defasında

Egeli'nin ta kendisi olmuştur ve Saygun'u bu zor koşullara rağmen başarılı olacağına ikna etmiştir (<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/munir-hayri-egeli-1899-1970/>).

### **1.3. Ahmed Adnan Saygun'un Yaşamı ve Müzikal Fikirleri**

Ahmed Adnan Saygun, 1907 yılında İzmir'de Celal Hoca diye tanınan Mehmed Celeleddin Bey ve Zeynep Seniha Hanım'ın ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Mehmed Celeleddin Bey Nevşehirli, annesi Zeynep Seniha Hanım ise Konyalı bir aileye mensuptur. Babası Celeleddin Bey eğitime Nevşehir'de başlamış ardından İzmir'e gelerek eğitimini burada tamamlamıştır. Saygun doğduğu yıllarda babası İzmir Sanayi Mektebi'nde matematik öğretmenliği yapmaktadır. Celal Hoca, pozitif bilimlere önem veren, liberal görüşleriyle tanınan 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile beraber sarığını çıkarmış bir hocadır. Celal Hoca'nın dinde reformist görüşleri aksettirdiği "Diyanet Açısından Atatürk İnkılapları" ve "İlmihal" ile matematik alanında, "Riyaziyatta Sıfırın Kıymeti ve Ehemmiyeti" adlı üç kitabı vardır. Ayrıca, İzmir Millî Kütüphanesi'nin kurulması çalışmalarında bulunmuştur (Küçük, 2007: 10).

Babası Mevlevi tarikatından olduğu için tasavvuf müziğine ilgi duymaktadır. Ablası Nebile ile birlikte tekke'deki şeyhlerin birinden ud dersleri alırlar. Ayrıca mandolin çalmayı da öğrenir. Mıdhan Niyazi Bey'den aldığı teori derslerinin ardından 12 yaşına geldiğinde alaturka makam ve ritimleri öğrenmiştir. O sene "Maderle Peder oldu bahane / Sevk etti kaza beni cihane" adlı ilk şarkısını besteler (Kolçak, 2005: 14). İttihat ve Terakki İdadisi'nde eğitime başlayan Ahmed Adnan, burada Fransızca ve İngilizce öğrenir. Burada bestecilik hayatına başlangıcında onun için büyük bir şans olarak karşısına çıkan İsmail Zühtü Bey'den solfej dersleri almaya başlar ve onun yönettiği koroya katılır. Aynı okulda öğretmen olan Rosati'den piyano dersleri alır. Diğer yandan ise babasının Millî Kütüphane'nin ihtiyaçlarını gidermek için açtığı Millî Sinema da gişede bilet satar ve sessiz filmlere piyano doğaçlamalarıyla eşlik eder. İzmir işgalinden sonra Millî Kütüphane kapatılır. İsmail Zühtü Bey, Kurtuluş Savaşı'na katılmak için şehirden ayrılmadan, kendisi Macar Tevfik Bey'e emanet eder. Tevfik Bey'le çalışmaları sayesinde piyano tekniğini iyice ilerletir. Birlikte Beethoven'ın senfonilerini dört el piyanoda çalarlar.

Sonrasında o sıralarda İzmir'e yerleşen Saadettin Arel'den iki ay kadar armoni dersleri alır. Bu dersler onu tatmin etmez. Bunun üzerinde İstanbul'dan Richter'in "Armoni ve Kontrapunkt" kitabını getirtip Türkçe'ye çevirerek kendi kendine teorik bilgisini geliştirir (Yıldız, 2007: 43-44).

Yunan işgalinin İzmir'in üzerine karabasan gibi çöktüğü günlerde, tabelasında ki ' Millî ' adını kaldırmak isteyen Yunanlılara direnen Celal Hoca tutuklanır. Genel Vali Steryadis, ' Millî ' adı kalkmazsa bütün kitaplara el konulacağını bildirir, bunun üzerine 'Millî' adı kaldırılıp tabelaya 'Şehir Kütüphanesi' yazılır. İzmir kurtulduğunda 15 yaşında olan Saygun, kütüphanenin adının tekrar 'Millî' yazılı tabelayla değiştirilişine yardımcı olduğunu hep hatırlar (Aktaran: Küçük, 2007, Yazan: Senan, Ahmed Adnan Semineri Bildirileri, 1987).

Saygun çocukluğundaki güzel anıların yanında, Balkan Savaşı ve ardından gelen diğer savaşların sıkıntılı günlerini hiç unutmuyacaktı. 15 yaşında liseden mezun olur. Sonrasında, postane ve su işlerinde memurluktan, aktarlığa kadar birçok işe girip çıkar. Ardından babası onun isteği üzerine kitap ve nota satılan bir dükkân açar. Dükkânın arka odasına piyanosunu yerleştiren Saygun, burada sabahdan akşamın geç saatlerine kadar kendini müziğe verir. "Gelenlere ne isterlerse yok derdim. Kalkmazdım bile piyanodan." diye o günleri anlatan Saygun'un dükkânı bir yıl içinde iflas ettiği için kapanır.

1924 yılında ilkokul öğretmenliğine başlar. 1926'da ise Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde sınava girer. Sınav bitiminde Ankara'da kalması için Zeki Üngör'ün ısrarlarına rağmen, İzmir'e tayinini ister ve İzmir Lisesi'nde müzik öğretmenliğine atanır. Öğretmenliği sırasında, 31 ciltlik "La Grande Encyclopedie "deki bütün müzik terimlerini, diğer taraftan da Albert Keim'ın " Wagner'in Hayatı ve Eserleri" başlıklı kitabını Türkçeye çevirir. Schubert'in Si Minör Bitmemiş Senfoni'sinin çalgı dağılımını kullanarak bir senfoni bestelemeyi de dener (Refiğ, 1997: 21-22).

1928 yılında Atatürk'ün isteği üzerine hükümet yetenekli gençleri Avrupa'daki konservatuvarlara göndermek için bir yasa çıkarmıştır. Ankara'da açılan sınavı kazanan Saygun, üç yıllık bir bursla Paris'e gönderilir. Paris'te ilk önce Ecole Normale

de Musique'e girer, burada ünlü besteci ve şef Nadia Boulanger'in öğrencisi olur. Buradaki eğitim müfredatı onun bildiği birçok konuyu baştan alan uzun bir eğitimidir. Bu nedenle arkadaşı Mahmut Ragıp Gazimihal'in tavsiyesi ve Eugene Borrel'in araya girmesiyle Schola Cantorum'a kaydolar. Schola Cantorum'da Ravel-Debussy çizgisinden çok farklı Cesar Franck'ı kendisine tek model alan Vincent D'indy'nin sıkı yönetimi altında yoğun bir polifoni, armoni ve form bilgisi dersleri verilmektedir. Cesar Franck, Beethoven geleneğinin Fransız müziğinde devamı niteliğindedir. Derslerde Palestrina, J. S. Bach ve Beethoven'ın eserleri titizlikle analiz edilir ve öğrencilerden de benzer stillerde eserler vermeleri istenirdi.

Saygun; Schola Cantorum'da öğretmenlerinden Rönesans polifonisi ve Barok kontrpuanı, Cesar Frank'ın eserlerindeki döngüsel kompozisyon anlayışını, Gregoryen ezgilerinin modal biçimini, Halk müziğini doku ve formu derinlemesine öğrenmiştir. Gregoryen ezgilerinin modal biçim ve Halk müziği çalışmaları onu ileride Folklor araştırmaları ve Halk müzikbilim çalışmaları yapmaya taşıyacaktı (Yıldız, 2007: 47). Schola Cantorum'da kontrpuan eğitimi ve yarışma armonileri konusunda eğitim gördüğü Eugene Borrel'in babası Fransız Posta Servisi'ndeki görevi nedeniyle gençliğinde İzmir'de bulunmuş ve Saygun'un ailesiyle ahabalık etmişti. Borrel'in Türk müziği üzerine görüşleri Saygun'u etkilemişti. Borrel'e göre; Armoni meselesinde Avrupa'yı taklitten kaçınılmalıdır. Çünkü ikisinin armonik yapısı tamamen farklıdır. Sorunu çözmek ancak kontrpuanlı armoniyle olacaktır. Schola Cantorum'da aldığı eğitimin üzerine modal bilgisini güçlendiren Saygun, bu bilgiler ışığında Yunus Emre ve sonrası yapıtlarının temelini oluşturacaktır (Küçük, 2007: 30). 1931 yılında yurda dönen Saygun, Musiki Muallim Mektebi'ne kontrpuan öğretmeni olarak atanır. Türkiye'ye dönmeden önce Op. 1 Divertimento eseriyle bir kompozisyon yarışmasına katılmış, sonuç açıklanmadan dönmüştür. Eser seçilir ve aynı yıl Paris'te seslendirilir. Saygun'a göre eserinin seçilmesindeki temel faktör eserde Türk müziğine ilişkin çeşitli öğelerin bulunmasıdır (Aydın, 2000: 32).

Musiki Muallim Mektebi'nde öğrenciler kompozisyon dersi almamaktadır. İlk ve orta mektep derecesindeki öğrenciler için bir şarkı ya da türküyü iki ya da en fazla üç sesli düzenleyebilecekleri bir eğitim almaktadırlar. O nedenle son sınıfta aldıkları

kontrpuan dersleri onlara ağır gelmektedir. Eğitimin niteliği konusunda hassas olan Saygun bu dönemde öğrencileri ikmale bırakmakta ve titiz bir tutum sergilemektedir.

Her yıl mezun olan öğrenciler hızlı eğitim kalkınmasını sağlamak adına yurdun dört bir yanındaki okullara tayin edilmektedir. Bu durum, okulun müdürü Osman Zeki Bey ile aralarında bir gerilime yol açmıştır. Bu çatışmanın sonucu olarak kontrpuan dersi kaldırılmış ve Saygun'un ortaokul müzik öğretmeni olarak Muş'a tayini çıkartılmıştır (Küçük, 2007: 44-45).

O günlerde Atatürk İran Şahı'nın Türkiye'ye gelişi nedeniyle bir opera sahneye konulmasını istemekte ve İran ile Türk halkının kardeşliğini konu alacak olan eserin librettosunun konusunu Münir Hayri Egeli'ye yazması için vermektedir. Bunun üzerine librettouy tamamlayan Egeli, besteci arayışına geçmiştir. Saygun 1932 yılından bu yana Halkevleri'nde fahri müzik müşavirliği ve koro şefliği yapmaktadır. Ankara Halkevi'nde oyunlar sahneye koyan Egeli, yine Halkevleri'nin yöneticisi olan Necip Ali'yi ikna ederek Saygun'la Necip Ali'yi bir araya getirir ve Necip Ali'nin bütün vasıta lar seferber edilecek sözünü de alarak Saygun 27 gün içerisinde bu operayı bestelemeyi kabul etmiş ve besteleme işine başlamıştır. Fakat bu yaklaşık bir ay süren operanın hazırlık aşaması her bakımdan çok zorlu bir süreçtir. Zeki Bey öncelikle Riyaset-i C umhur Orkestrasını vermek istemez. Sonra, veririm ama günde yarım saat prova şartıyla diye kural koyar. Diğer taraftan koro ve solistlerle ilgili sıkıntılar yaşanmaktadır. Ayrıca Halkevi'nin bir odasına piyanosu taşıtan ve orada yatıp kalkıp gece gündüz çalışan Saygun, o dönem Ankara'da İran Şahı'nı misafir edecek en uygun yerin Halkevi'nin üst katı olduğu kararına varıldığından, bir de sürekli tadilat gürültüsüne maruz kalmıştır. Sahne provaları sürerken Atatürk müzik kültürüne güvendiği Rus elçisi Özbek asıllı Karahan'ı provaları izlemeye göndermiştir. Ertesi gün daha geniş bir grupla gelen elçinin ziyaretinin sonrasında, Atatürk bir gün provaya teşrif eder ve locasından ayrılmadan önce "Bravo, devam edin" diye seslenir. Bu bütün ekip üzerinde çok olumlu bir tesir bırakmıştır. Aynı gece Saygun Çankaya Köşkü'ne davet edilir. Burada Atatürk'le sohbet etme imkânı elde etmiştir. Ardından o gece orada bulunan Zeki Bey'den orkestrayı oraya davet etmesini isteyen Atatürk, Saygun'un orkestrayı idare etmesini istemiştir. Fakat gece orkestra sanatçılarına ulaşamadığını söyleyen Zeki Bey'e Atatürk bu kişilerin adresleri nasıl bilinmiyor diye çıkışır,

ardından bu bir 'İnkılap hareketidir'. Bunu anlamayanlara içimizde yer yok der ve Zeki Bey ve orkestranın görevlerine son verir. Aslında işin başından beri durumun farkında olan Atatürk bu kararıyla bu müzikal reformda ne kadar ciddi olduğunu ve Saygun'un karşılaştığı engellemelerin de farkında olduğunu yansıtmıştır. İstanbul'daki Yaylı Sazlar Orkestrası Atatürk'ün emri ile Ankara'ya getirtilmiştir. Ve orkestrasının idaresi de Saygun'a bırakılmıştır. Bu orkestrada Mesud Cemil, Muhittin Sadak, Ali Sezai gibi solist sanatçılar da vardır. Saygun, çalışmalar sırasında koro için yazdığı parçaları söyletemeyeceğini anlamış, koro için yazdığı bölümleri salt söze bırakmış, bundan dolayı yapıt Konuşmalı Opera (Singspiel) tarzına dönüşmüştür. 19 Haziran 1934'te temsilin ilk gösterimi yapılmıştır. Temsil zamanının koşulları içinde çok başarılı geçmiş, temsilin ardından Atatürk ve Şah, Türk – İran Dostluk anlaşmasını imzalamışlardır (Küçük, 2007: 46-53). Millî operanın yaratılma sürecinde Özsoy ilk adım olmuştur. Türklerin Orta Asya'dan başlayan ve Anadolu'da yeni bir devlet kurmalarında uzanan tarihsel süreci ele alan Özsoy, Türk – İran halklarının kardeşliğini anlatmaktaydı. Saygun'a göre iki nedenden ötürü bu operanın bestelenmesi istenmiştir. Birincisi, iki ülke arasında sağlam bir dostluk kurulmasının istenmesi. İkincisi ise Atatürk konuğuna İran'da olmayan yeni bir şey sunmak istemiştir. Türk tarih tezinin resmî düzlemde şekillendiği bir aşamada yazılan librettonun içeriği dönemin ruhunu da yansıtmıştır. Türklerin anayurdunun Mezopotamya değil, Orta Asya olduğu ve Türklerin buradan dünyanın farklı yerlerine dağılarak yeni uygarlıklar yarattığı iddiasına açık bir gönderme yapılmıştır (Turan, 2018).

1934 yılının yazında Saygun, Atatürk'ün müzik devrimi düşüncelerini derinlemesine düşünmüş ve bu reforma katkı sağlamak için çalışmalar yapmıştır. Halk Müziği üzerine bir rapor hazırlayıp, onu sunmak için Yalova'ya davetli olarak Atatürk'ün köşküne kendisiyle görüşmeye gitmiştir. Raporda, Türk halk müziğinde rastlanan 'pentatonik' sistemin Asya Türklerinde, Macar ve Fin halk müziklerinde, Amerikan Kızılderililerin müziğinde de bulunduğunu açıkladığı görüşlerini Atatürk çok ilgi çekici bulmuş ve Türk Tarih Kurumu'nun bu raporla ilgilenmesini emretmiştir. Görüşme sırasında Saygun, Ankara'da bir Halk Bilim Merkezi kurulmasının da yararlarından kendisine bahsetmiştir (Küçük, 2007: 56-57).

Özsoy'un sahnelenmesi ve amacına ulaşmasının ardından Saygun, Atatürk'ün emriyle Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın şefliğine getirilmiştir. Yeni görevine başlayan Saygun'a bir opera daha sipariş edilmiştir. Mustafa Kemal'in Ankara'ya gelişinin 15.yıl dönümünde konularının özellikle kendisi tarafından belirlendiği birer perdelik 3 opera genç kuşak bestecilere yazdırılmak istenmiştir. 3 operanın da librettoları Özsoy'da olduğu gibi Münir Hayri Egeli tarafından yazılmıştır. Bunlar Ülkü Yolu, Bayönder ve Taşbebek'tir. Ülkü Yolu Ulvi Cemal'e, Bayönder Necil Kâzım'a, Taşbebek ise Ahmed Adnan'a verilmiştir. Mustafa Kemal bizzat librettoları incelemiş ve üzerlerinde değişiklikler yapmıştır. Üç eser de soyut manada Cumhuriyet devrimlerini yansıtmaktadır. "Türk Destanı" olarak tanımlanan Bayönder Mustafa Kemal'i, "Lirik Fantezi" olarak tanımlanan Taşbebek yeni bir nesil yetiştirmeyi, Ülkü Yolu ise devrimlerin amaçlarını konu edinmiştir (Aracı, 2001: 75).

27 Aralık 1934 gecesı Ankara Halkevi binasında Mustafa Kemal'in huzurunda Taşbebek Operası ve Bayönder Operası'nın ilk üç tablosu, Saygun'un şefliğindeki Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın eşliğinde sahnelenmiştir. Ulvi Cemal ise Ülkü Yolu'nu zamanın kısıtlı olmasından dolayı bestelemeyi reddetmiştir. Mustafa Kemal sonuçtan çok memnun olmuş ve Taşbebek Operası gecenin müzik bakımından en beğenilen parçası olarak görülmüştür (Aracı, 2001: 76).

Eseri o gece 39 derece ateşle yöneten Saygun, temsil sonrası bir sandalyeye yığılıp kalmıştır. Sonrasında İstanbul'a giden ve orta kulak ameliyatları geçiren Saygun, orkestradan bu dönemde uzak kalmış ve Ankara'ya hasta yatağında eşliksiz kadın korusu için bestelediği Op.47 numaralı eserle dönmüştür. Saygun yaz tatili öncesi korosunu hazırlar ve Çankaya Köşkü'nde Atatürk'e "Duyuşlar" adlı yapıtını dinletmek isteğini söyleyerek Hasan Rıza'ya (Soyak) yapıtı bırakır. Birkaç gün sonra Hasan Rıza Bey Saygun'u arayarak Atatürk'ün çok memnun kaldığını ve eseri dinlemek istediği söylemiştir. Saygun çok sevinmiş ve Musiki Muallim Mektebi öğrencilerini çalıştırmış, Köşk'ten gelecek olan haberi beklemektedir. Saygun, bekleyiş uzayınca Hasan Rıza Bey'i aramış ancak Atatürk'ün bir yurtiçi gezisi için hazırlık yaptığını bu nedenle kendilerini Eylül'de dinleyebileceği ve koro üyelerinin ve kendisinin tatile çıkabilecekleri yanıtını almıştır. Fakat kısa süre sonra Atatürk kendisini aratmış. Hatta etrafına Adnan iyileşmiş ve bana ithafen bir eser yazmış. Bu gece size bu eseri

dinleteceğim diye söz vermiştir. Hasan Rıza Bey'e inanarak İstanbul'a dönen Saygun, Eylül'ü beklemektedir. Başyaver Celal Bey Riyaset-i Cumhur Orkestrası Sekreteri Sırrı Bey'den Saygun'un İstanbul'da olduğunu duyunca kulaklarına inanmamıştır. Bu olaydan sonra Atatürk onu bir daha hiç aramamıştır.

Kısa bir süre sonra okuldaki görevinden uzaklaştırılmış ve yeni bakan Saffet Arıkan tarafından Milli Eğitim emrine alınmıştır. 1936 yılı Eylül'ünde, Halkevi'ni temsilen Millî Eğitim Bakanlığının görevlendirmesiyle katılan Necil Kazım Akses'le beraber Moskova ve Leningrad'a giden Saygun, orada sanat – müzik etkinliklerini yerinde izleme fırsatını bulmuştur. Ankara'ya dönüşünde Halkevlerindeki görevine de son verildiğini öğrenir. Parti Genel Sekreteri'nin çıktığı gezi sırasında yerine vekâlet eden Saffet Arıkan onu bu görevinden azletmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı Yüksek Öğrenim Genel Müdürü Cevat Dursunoğlu kendisine; en iyisi İstanbul'a gitmesini, Vali Muhittin Bey'in (Üstündağ), konservatuvarda ona iş vereceğini söylemiştir (Küçük, 2007: 63-64). 1936–1939 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı, eski adıyla Dârülelhan'da kompozisyon dersleri vermiştir. Halkevlerinin davetlisi olarak 2 Kasım 1936'da Türkiye'ye gelen Bela Bartok'u, Adnan Saygun karşılamış ve Belediye Konservatuarındaki halk müziği koleksiyonu üzerinde çalışmak üzere arşive gitmişlerdir. Bartok, buradaki halk müziği ve plak arşivini çok ilginç bulmuştur. Ancak, türkülerin yerinde derlenirken aynı anda notaya alınması gerekmektedir, burada bu prensip göz ardı edilmiş diyerek koleksiyonu bir yönden de eleştirmiştir. Adana, Mersin, Tarsus ve Osmaniye yöresine gezi yapmışlar ve burada kışı geçirmek için yayladan inen göçebeler arasında çalışmışlardır. Yolculukları sırasında 93 ezgi kaydetmişler, Bartok bu ezgileri Macar ezgileriyle karşılaştırdığında dördünün tam anlamıyla aynı olduğunu, 6 ezginin çeşitlemeler olduğunu, 11'inin ise Macar ezgilerinin belli tipleriyle aynı biçimde olduğunu tespit etmiştir (Aracı, 2001: 87-88).

Saygun, 1939 senesinde Halkevleri müzik müfettişliğine getirilmiş, kurumun müzik çalışmaları üzerine kendisinden bir rapor istenmiştir. 1940 senesinde kitap olarak bu çalışma Halkevlerinde Musiki adıyla yayınlanmıştır. Halkevleri müfettişliği görevini yürütürken diğer yandan da Kavaklıdere Şarapları sahibi Cenap And tarafından destek gören, Ses ve Tel Birliği adı altında bir koro ve oda müziği topluluğu kurmuştur (Yıldız, 2007: 70).

Ses ve Tel Birliği'nin amacını Saygun, hem batılı bestecilerin koro müziğini tanıtmak, hem de halk türkülerini çokseslendirerek halkın dikkatini konuya çekmek olduğunu söylemiştir (Aracı, 2001: 93). 1942 yılının Eylül ayında başlamış olduğu Yunus Emre Oratoryosu'nun bestesini 4,5 ayda bitirmiştir. Bu eseri ortaya koyabilmek için Halkevleri müfettişliği sırasında çıktığı yurt gezilerinde Yunus Emre'nin Anadolu'da izini sürmüş, Sabahattin Eyüboğlu'nun Trabzon'daki aile evinde Eyüboğlu'nun annesi ve ninesinden 1 ay boyunca Yunus Emre ilahilerini dinlemiştir (Küçük, 2007: 114-115). Ayrıca, Yunus Emre Divanı'nı kitaplaştıran yazar arkadaşı Burhan Toprak'la bir araya gelerek düşüncelerini paylaşmış ve çocukluğunda İzmir sokaklarında dervişlerden dinlediği ilahilerin etkisiyle başlayan yolculuğunda onu bambaşka bir mecraya taşıyacak, dünya çapında tanınan bir besteci olmasını sağlayacak eseri ortaya koymuştur. Ne var ki, eserin ilk sahneleniş i 1946 senesinde olabilmektedir.

25 Mayıs 1946 gecesi Dil-Tarih-Coğrafya Fakóltesi'nin salonunda İsmet İnönü ve ailesinin de katılımıyla eserin ilk icrası gerçekleşir. Kısa bir süre önce Riyaset-i Cümhur Orkestrası Şefi Praetorius öldüğünden, orkestrayı Saygun yönetmiştir. Ayrıca eser radyodan bütün Türkiye'ye canlı olarak yayınlanmıştır. Anadolu halkını etkileyen eser, Saygun'un yüzlerce övgü dolu mektup almasına ve hatta evine köylerden insanların gelip hediyeler getirip, kendisine teşekkür etmelerine sebebiyet vermiştir. 1947 yılında Yunus Emre Oratoryosu Fransızca olarak Paris'te kendi şefliğuinde sahnelenmiştir (Küçük, 2007: 119-120). Muhafazakâr aydınlar ise oratoryoyu eleştirirken hep “kilise havası”ndan söz etmişlerdir. Nihad Sami Banarlı, “Yunus'un Türkçesi” başlıklı yazısında Oratoryo'da iki farklı musikinin yanyana durduğunu, eserin büyük bir kısmının “belki güzel, fakat kilise musikisini andıran, gamlı, hatta karanlık bir ifade” taşıdığını, Yunus ilâhilerinin bu karanlığın içinde yer yer gözleri ve gönülleri aydınlatan ışıklar gibi yanıp söndüğünü söyler. Eser hakkında en ağır eleştiri ise Ekrem Karadeniz'den gelmiştir. Yeni Sabah gazetesinde yayınlanan “Radyoda Yunus Emre Oratoryosu” başlıklı yazısında, “Yunus Emre'yi olduğu gibi tanıyan bir tek ferdin bile onun hakiki hüviyetini taşımayan bu eseri beğendiği zannetmiyoruz” demiştir. Saygun, bu eleştirileri 1947 yılında Radyo dergisine verdiği mülakatta şöyle cevaplandırmıştır: “Bu insanlar Yunus Emre Oratoryosu'nun niçin yazıldığını

anlayamayan ve eserdeki mânâyı sezemeyen kimselerdir. Bu gibi kimselere sanat adamının edebiyat tarihçisi olmadığını ve eserin de Yunus'un hayatını, şiirlerini incelemekten çok, Yunus adıyla sembolleşen insanın karşısındaki meselelerin meselesini aramaktan ibaret bulunduğunu söylemek lâzım geliyor”. (Ayvazoğlu, 2014: 78-80)

1948-50 yılları arasında Kerem Operası'nı bestelemiştir. Kerem Operası 1953'te Ankara Operası'nda sahnelenmiştir. 1953 yılında oda orkestrası için yazılan I. Senfoni'yi bestelemiştir. 1957'de I. Piyoano Konçertosu'nu, 1958'de ise II. Senfoni'yi bestelemiştir. Saygun, 1950'li yıllar sonrası bestelediği eserlerin çoğunluğunun seslendirilmesini kendi şefliği ya da öğrencilerinin solistliğinde Fransa, Belçika ya da Amerika'da gerçekleştirmiştir. Saygun bu dönemde eserlerinin yayın hakkını New York'taki Southern Music Publishing Co., Hamburg'daki Peer Musikverlag ve SACEM'e vermiştir. 25 Kasım 1958'te Yunus Emre Oratoryosu şef Leopold Stokowski yönetiminde New York'da İngilizce olarak seslendirilmiştir. 28 Kasım 1958'te ise Op. 35 II. Yaylı Çalgılar Kuartet'i ise Julliard Quartet tarafından New York'ta seslendirilmiştir. Saygun, 1960 yılında Op. 39 III. Senfoni'yi bestelemiştir. Bu eserin sahnelenmesi 1963'te Bakü'de kendi yönetiminde gerçekleşmiştir. Yine bu dönemde Rus Melodia firması bu eseri LP olarak kayıtlarını yapmıştır. 1964 ile 1967 yılları arasında Aksak Ritimler Üzerine 10 Etüd ve On İki Prelüd eserlerini bestelemiştir. 1968 yılında bestelemiş olduğu Op. 44 Keman Konçertosu Şef Lessing yönetiminde Suna Kan'ın solistliğiyle CSO tarafından seslendirilmiştir. Yine Lessing yönetiminde CSO Ankara'da 1970 yılında Op. 30 II. Senfoni'yi seslendirilmiş, 1971 yılında da Op. 49 Dictum adlı eseri yine CSO tarafından seslendirilmiştir (Yıldız, 2007: 72-76).

Saygun 1972 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki görevinden emekli olmuş ve aynı yıl İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliğine başlamıştır. Yine 1973 yılında bestelemiş olduğu üç perdelik Köroğlu Operası I. Uluslararası Müzik Festivali'nde şef Niyazi Tagizade yönetiminde sahneye konmuştur (Aracı, 2001: 176-177). Saygun yaşamının son yıllarında bestelediği Köroğlu Operası, Ayin Raksı, Viyola Konçertosu, Oda Konçertosu, II. Piyoano Konçertosu, Atatürk ve Anadolu'ya Destan, V. Senfoni, Orkestra için Çeşitlemeler ve Viyolonsel Konçertosu gibi eserlerini besteleniş döneminden sonra birkaç yıl içinde sahnelenmesine şahit

olmuştur. Yalnız en büyük eseri olarak nitelediği Gılgamış Operası ve Bir Kumru Masalı Balesi bugüne dek hiç sahnelenmemiştir (Yıldız, 2007: 77).

Saygun; Yalan-Sanat Konuşmaları adlı çeşitli yazılarından derlenen kitabında, Türk müzik devrimi, Türk çoksesli müziği ve Atatürk'ün müzikle olan ilişkisine dair çeşitli fikirlerini açıklamıştır. "Ferdiyetten mahalli renge; mahalli renkten milliyet şuuru. Tuhaftır; buradan başlayarak da hayatın başka tezahürlerine gitmek ve cemiyetleri idare eden kânunlara, ihtilâllere hazırlayan tazyiklere ulaşmak mümkün oluyor. Sanki hayat, kırk odalı bir handır ve oraya bir tek kapıdan girilir" (Aktaran: Yöre, 2009, Yazan: Saygun, 1945: 51). Herkesin aynı şekilde dünyaya geldiğine ve türlü türlü aşamalardan geçip başkalaştığına ve devrimin sonucu olarak bir yerlere ulaştığı kanısını vurguluyor Saygun. Ama kimi besteci ferdiyette takılı kalıyor, kimi ise mahalli rengi milliyet şuuruyla birleştirip müziğini dünyaya sunuyor. Bir yerdeki kültürü özümsemeden de bir başka aşamaya geçmek mümkün olmuyor. "Aşırı 'ben'e giden yirminci asır. Bu asır her şeyi temelinden sarsmak istiyor. Yıkarak, her şeyi yıkmak hırsı sanat adamlarının gözlerini bürüdüktan sonra ne mahalli renk, ne şu, ne bu. Sanki yeni devrin adamları "itmam" değil, "ibtâl" için yaşıyorlar" (Aktaran: Yöre, 2009, Yazan: Saygun, 1945: 33). Kendinden öncekini tamamlama ve bu surette ilerleme Saygun'un amacının özeti bu. Ne var ki, çoğu geçmişteki temeli umursamadan onu yıkarak yeniyi doğurabileceğini düşünüyor ve bunu eserlerinde uyguluyor. Hz. İsa'nın "Ben kendimden öncekini itmam için geldim, ibdâl için değil" sözünden esinlenerek bunu besteciliğe ve müzikal yolculuğundaki yerini tarife yönelen Saygun, geçmişte temelleri atılmış olan müziğin geleceğe köprü olacağını ve ancak onunla birlikte ileriye daha bütüncül eserler bırakılabileceğini savunuyor.

"Sahte ve taklit." Sanat bu iki şeyden ne kadar uzakta bulunuyor. Ölü malzemeyi başkalarına bırakıp hayatın içine girmek tek yol değil midir?" (Aktaran: Yöre, 2009, Yazan: Saygun, 1945: 54). Sanatçının özgün eser ortaya koymasının yolu olarak hayatın içine girmeyi görüyor Saygun. Ölü malzemenin elbet birileri tarafından kullanılmak istenebileceğini fakat bu kişinin sanatçı olmayacağını, olmaması gerektiğini vurguluyor. "İmdi, fedakârlık ancak "araç" ta yapılabilir; "amaç" ta ise asla! Musikide de amaç, Türk ruhunu evrensel bir düzeyde yansıtan eserler ile bu yüksek ülküye doğru ilerlemektir. Bu konuda başarıya ulaşmak için "araç" ile ilgili

fedakârlıklar yapılmasından da çekinilmez; tıpkı Rauf Yekta'nın yapmış olduğu gibi" (Saygun, 1987: 72). Saygun, araçtan kastı özü iletirken kullanılan bize yabancı olan sazlar, ses dizileri vb. yapılardır. Bunları dünyaya özümüzü onların da anlayabilmesini kolaylaştıracak bir dilde anlatmanın bir mahsuru yoktur onun görüşünde. Batı müziği de geçirdiği evrimsel süreçte çok başkalaşımalar yaşamış ve değişmiştir. Özünde sesini duyurmak isteyen söyleyecek sözü varsa her biçimde sözünü en iyi kalitede duyurabilir. Aşırı konservatif bakış açısı Saygun'un deyimiyle "Gordion düğümü"ne yapışıp kalır ve ilerleyemez. Özünü yansıtmak isteyen araçta değişiklik yapsa da amacına ulaşmak için ilerlemeyi sürdürecektir. "Bu ilk kuşağın önünde bir gordium düğümü vardı. Onlar, "bu kördüğüm çözülmedikçe bir yere varılmaz" diyenleri bir yana ittiler ve bir hamlede düğümü parçaladılar. Bunu da onlar Atatürk'ün Türk milletine olan güvenine ve "Anadolu mucizesi"nin ruhlara verdiği engin heyecana borçludurlar" (Saygun, 1987: 73). Saygun'a göre Atatürk'ün gösterdiği yolun doğruluğu yadsınamaz bir gerçektir. Anadolu'nun kalbinden alınan yapıtların modern bir biçimde düzenlenip diğer yandan da özünü koruyarak aktarmak ve bu yeniden yapılanmanın ve dünyaya açılma fikrinin gönüllerde yarattığı heyecan her şeyi gerçekleştirebilmeye duyulan bu coşkun inanç geleceğe umutla bakan o genç neslin bestecilerini bambaşka bir havaya sokmuştu. Bu nedenle de yapıtları hem özünü korudu, hem de dünyaya açıldı. "Yurt içinde, Gordium'un düğümüne bir ucundan yapışıp da "onu nasıl çözerim" diye "istihâre"ye yatmış olanların tepkileri de elbette büyük oldu. "Türk musikisi elden gidiyor" dediler. Onlar "millî" oluşu, sadece segâh, nim hicaz gibi perdelerin kullanılıp kullanılmadığında arayanlardı; "araç"ı "amaç" yapanlardı" (Saygun, 1987: 74). Saygun'a göre aracı amaç yapanlar geleneğe körü körüne yapışanlardı. Ve onların ilerlemesi, dünyaya açılması mümkün değildi. Bu düğümü çözen ve özünü dünyaya açanlara da en amansız tepkiyi onlar veriyorlardı. Tıpkı Atatürk'ün bir dost meclisinde verdiği şiiri piyanoda bestelemesini istediği Saygun'un eserinin Batılı üslupta olduğu için bu genç bizim müziğimizi bilmez Paşam diyen zamanın İçişleri Bakanı Şükrü Kaya gibi. Fakat Atatürk "Saygun'a dönüp buyurun anlatın" der. Bunun ardından Saygun makam özellikleriyle besteyi açıkladıktan sonra. Atatürk dönüp bakana "Beyefendi! Türk gencine itimad etmek lazımdır" der. Saygun'a göre Atatürk'ten aldıkları destekle başladıkları bu yolda, ondan sonra bu reforma sıkı sıkı bağlanan sadece sınırlı sayıda insan kalmıştır. Ve bu ilerlemenin önü kesilmiştir. "1932 yılından

bu yana bilmiyorum kaç yazı yazmışım, kaç rapor vermişim ciddi bir folklorik çalışma yapılsın bu memlekette diye. Çünkü bir milletin gerçek kültürünü halkın kültüründe bulacağız. Kompozitör de olsak, ilim adamı da olsak, yapılacak şey budur" (Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri, 1987: 52). Saygun, yaşamının son döneminde sayısız büyük eser yazdıktan sonra dahi hala halk kültürünün araştırılmasına ve gerçek kültürün halk kültüründe saklı olduğuna inancını ve bu ülküsünün Atatürk'ün gösterdiği yol olduğunun da etkisiyle, bu ülkünün peşini bırakmamıştır. Atatürk ile 1934 senesi yazında Yalova'da yaptıkları görüşmede, ona Halkbilimleri Araştırma Merkezi kurulması teklifini iletmişti. O da buna sıcak bakmış ama her zaman olduğu gibi araya başka şeyler girip, bu proje gerçekleşmemiştir. Kendimizi tanıyamazsak, özümüzü yansıtamayacak ve gerektiği gibi yapıtlarımızı oluşturamayacağız. "Atatürk'ün bu yoldaki telkinlerini, Türk eğitim ve öğretimini yönetenler, hattâ O'nun hayatta bulunduğu günlerden günümüze değin, ne dereceye kadar kavrayabildiler. Onlar, güzel sanatlardan özellikle musikiyi bir eğlence aracı gibi veya nihayet boş zamanları değerlendirme aracı gibi görmekten, ne yazık ki öteye geçemediler" (Saygun, 1987: 32).

Saygun, Atatürk'ün güzel sanatlar ve onun toplumu dönüştürmedeki görevini çok iyi bildiğini ama bu vizyonun O yaşarken de, sonrasında da gerektiği gibi anlaşılıp, uygulanamadığını söylemektedir. Söylenmesi en zor olan ama söylenmesi gereken de, onu hala kültürün en büyük parçası olarak ciddi bir bakış açısıyla değil de eğlence aracı olarak değerlendiren yöneticilerdir. Bu değişim ve dönüşüm Atatürk'ün önderliğinde bile yarım kaldıysa, günümüzde yarım kalanı tamamlamak çok zor görünmektedir. Ama yine de çıkmadık candan umut kesilmez. "Türkiye sadece Ankara, İstanbul ve İzmir'den mi ibarettir? Atatürk'ün yüzüncü yıl dönümünde orkestralar programlarında Türk kompozitörlerine hemen hemen hiç yer vermemişlerdir. Operalarımızın tutumu da bundan farklı değildir. Ne yazık ki, Kültür Bakanlığı bu konular üzerine, özellikle geniş kütlenin kültür gelişimi bakımından eğilmemiştir" (Saygun, 1987: 84-85). Saygun, Kültür Bakanlığı'nın kültür politikalarının uygulama aşamasında Türk bestecilerinin eserleri ve halk kültürüne verilmeyen değere dikkat çekiyor. Bu düşünceleri elbette tecrübelerine ve gözlemlerine dayanıyor. Günümüzde de kültür sanat kurumlarında değişen bir şey yok. Ne var ki, Saygun ve diğer önemli

kompozisyon öğretmenlerinin öğrencileri eser vermeyi sürdürmekte, zaman zaman da olsa yeni ve dikkat çekici milli eserlerle karşılaşmaktayız.

#### **1.4. Necil Kâzım Akses Yaşamı ve Müzikal Fikirleri**

Necil Kâzım İkinci Meşrutiyet'in ilân edildiği yıl olan 1908'de İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Mehmet Kâzım Bey, Harbiye Nezareti'nde (bugünkü Savunma Bakanlığı) posta müdürü olarak görev yapmaktadır. Annesi ve teyzeleri İstanbul'un farklı liselerinde öğretmenlik ve müdürlük yapmaktadırlar. Darülmuallimât'ta (Kız öğretmen okulu) müdür olan Hatice teyzesinin lojmanına kalmaya gittiği vakitlerde, okulda piyano dersleri veren Melek Hanım'ın derslerine katılmıştır. Daha sonra İstanbul Lisesi'nde müdür olan teyzesinin okuluna gittiği vakitlerde ise keman öğretmeni Kevser Hanım'dan keman dersleri almıştır. Necil Kâzım, 1914'te ilkokul kısmına başladığı İstanbul Lisesi'ni 1926'da tamamlamıştır. 16 yaşında sessiz sinemada çalan orkestradaki enstrümanlardan viyolonsel sesinden çok etkilenerek, viyolonsel öğrenmeye karar vermiştir. Ailesinin uzaktan akrabaları, Berlin'de viyolonsel eğitimi almış olan Mesut Cemil Tel'den viyolonsel dersleri almaya başlamıştır.

O dönem Mesut Cemil Bebek'te, Necil Kâzım ise Kandilli'de oturmaktadır. Her derse viyolonseli ile beraber kürek çekerek kayıkla gelip gitmiş ve 1 sene kadar Mesut Cemil'le eğitimini sürdürmüştür. 1924 senesinde Viyana'da okuduktan sonra yurda dönen ve Dârülelhan'da öğretmenliğe başlayan Seyfettin Asal ve Sezai Asal'dan haberdar olan Necil Kâzım, Mesut Cemil'den müsaade isteyerek çalışmalarına Sezai Asal'la devam etmiştir. Çalışmalar esnasında kompozisyona olan yeteneğini fark eden öğretmeni sayesinde, Lise ikinci sınıfta eğitimini sürdürürken, Dârülelhân'ın sınavlarına katılmış ve Cemal Reşit Rey'in kompozisyon sınıfına kabul edilmiştir. 1926 yılının Haziran ayında liseyi bitirdiğinde, Avrupa'da kompozisyon okumak kararını ailesine açıklamıştır. Ardından ailesinin de desteğini gören Akses, Viyana Müzik Akademisi'ne gitmiş ve Joseph Marx'ın sınıfına kabul olarak, eğitimine başlamıştır. İlk yıl maddi yönden biraz sıkıntı çekmiş, ikinci yılında devletin bursunu

kazanması sebebiyle maddi yönden rahatlamıştır. Akses Viyana'da kaldığı yıllarda çevresinde sevilen biri olmuştur. Keman sanatçısı Semih Argeşo Viyana'da öğrenciliği sırasında kiralamak için gittiği pansiyonun sahibinden şöyle bir söz işitmiştir: "Burada Necil Kâzım adlı harika bir insan oturdu. Türk olduğun için sana pansiyonumu veririm." Akses, Viyana'da doktorası sırasında çeyrek ve altıda bir tonlar üzerinde çalışmalar yapan Alois Haba'nın öğrencisi olmak üzere ayrılarak Prag Konservatuvarı'na gitmiştir. Türk müziğindeki makam yapısıyla benzeştiğini düşünmüştür ve bu teknikle kendi birikimlerini birleştirerek yeni bir yol bulabileceğine inanmıştır. Necil Kâzım Akses, 1929'da Piyano için Prelüd ve Fügler, 1930'da Allegro Feroce, 1932'de Şiir ve Bir Yaz Hatırası, 1933'de mezzosoprano ve yaylı kuarteti için Üç Poem, tek perdelik Mete Operası, Flüt-Piyano Sonatı, Çiftetelli adlı senfonik dansı bestelemiştir. Bunların içerisinde Şiir, Bir Yaz Hatırası ve Çiftetelli Prag'da seslendirilmiştir (Kolçak, 2006: 11-18).

1934 yılında Prag Konservatuvarı'nı tamamlayan Akses, İstanbul'a dönmüştür. 1934 yılında yurda döner dönmez kendisinden Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümü kutlamalarında oynanmak üzere "Bayönder" adlı operayı bestelemesi istenmiştir. Bu görevi yerine getirdikten sonra, Ankara Musiki Muallim Mektebi'ndeki öğretmenlik görevine başlamıştır. Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş çalışmalarında da bulunan Akses, bu kurumun kuruluşu için Almanya'dan getirilen besteci Paul Hindemith'in yardımcılığı görevini üstlenmiştir. Necil Kâzım Akses, Konservatuvar Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Devlet Operası Genel Müdürlüğü, Bern Kültür Ataşeliği, Bonn Kültür Ataşeliği gibi türlü yöneticilik görevlerinde de bulunmuştur. I. Senfonisini 1966'da, VI. Senfonisini ise 1992'de bestelemiştir. Keman Konçertosu 1969'da, İtri'nin Nevâ-Kâr'ı üzerine büyük orkestra için Scherzo 1969'da, Bir Divan'dan Gazel 1976'da, Viyola Konçertosu 1977'de, II. Senfoni 1978, III. Senfoni 1980, İdil adlı Viyolonsel ve Orkestra için eseri 1981'de, IV. Senfoni 1984'te, V. Senfoni – Atatürk Diyor ki 1988'de, VI. Senfoni 1992'de Akses tarafından bestelenmiştir (Başgömezler, 1993: 19-20).

Akses 1934'te Türkiye'de döndükten sonra yaşadıklarını şöyle anlatmıştır:

"Ben döner dönmez Münir Hayri Egeli yapıştı yakama. 27 Aralık'ta (1934) Atatürk'ün Ankara'ya gelişi kutlanacak onun için üç tane birer perdelik opera yapılacak. Bu bana söylendiğinde Ağustos ayı. Eylül, Ekim, Kasım, Aralık üç buçuk ayda yazılacak, çalışılacak oynanacak bu imkânsız. Üç kişiye ısmarlanmış. Benimkinin librettosu hazır. Afet Hanım vasıtasıyla Atatürk'ten geçmiş. Atatürk bazı kelimeleri değiştirmiş. Adı Bayönder operanın. Adnan'ınki de Taşbebek. Ulvi Cemal'e de verilmiş, verilmek üzere ama o reddetti, yazmadı. Bunun üzerine bu işlerle meşgul olan Halkevleri başkanı var, mebus, İzmir süikastinin müddeiumumisi (savcı) "otuz kişiyi astırdım onu da astırırım." diyor Ulvi için. Ben ve Adnan yazdık. Nasıl yazdık; Eskiden bir bina vardı. Orkestra binası yıkıldı o. Konservatuvarın bir tarafında (Cebeci'de) o tahta binada biz oturduk Adnan bir odada, ben bir odada yazdık. Provalar başladı. Çok kişi ilgileniyordu. Provalara geliyorlardı. Bu kişiler de hepsi bakan. Maliye Bakanı, bilmem ne bakanı, hepsi geliyorlardı. Atatürk'ün dediği şuydu; "Bu memlekette opera oynamalı. Türkçe oynamalı, ecnebi operalar oynamalı. Nasıl ben ateşemiliterken (askeri ateşe) Sofya'da operaya gittiğim vakit İtalyan operası oynuyor Latin kökenli ama dil Slav kökenli Bulgarca. Türkçe niye olmasın? "Dediği doğru bunun bir ilmi vardır. Prozodi ilmiyle kısmen yani yüzde doksan yapıyor bu iş. Ben bunların hepsini provalar esnasında bakanlara anlattım. Derken oynandı (27 Aralık 1934) Giresun milletvekili Hakkı Tarık Us ki benim soyadımı verendir. Lise edebiyat hocamdı, beni çok severdi. Geldi "Atatürk seni çağırıyor dedi. Ben yirmi altı yaşındayım o vakit. Başladım mı titremeye? Aldı götürdü beni. Halkevinin o kendi locasının önündeki taşlıktaydı Atatürk. Ben elini öpmek istedim ve öptüm. O öptürmezmiş, çekermiş elini. Bana öptürdü. Aldılar etrafımızı bakanlar. "Nasıl buldun" dedi bana Atatürk. Ne diyeceğim? İyi buldum, kötü buldum. Elimden geleni yapmaya çalıştım paşam dedim. Atıldılar hemen "Zaten prozodi ilmi" kimler? Yağcılar hepsi birbirlerinin sözünü keserek konuşmaya çalışıyorlar. Atatürk durdu, durdu, durdu, "Siz susun" diye gürledi. "Söyle Necil" dedi "Akses" yok o vakit. Ben de söyledim, anlattım işte böyle." (Aktaran: Başeğmezler, 1993: 29-30).

1950 yılında İstanbul Filarmoni Dergisi'nde Millî Müziğimiz üzerine Akses'in yazmış olduğu yazı çok dikkat çekicidir. Bu yazıda Türk müzik okulunun gelişimi ve dünya pazarlarına nasıl açılabilmesiyle ilgili görüşlerini dile getiren Akses, dikkatlice bir durum değerlendirmesi yapmıştır. Ayrıca Türk müzik okulunun dünyada tanınabilir hale gelebilmesiyle ilgili neler yapılabileceğini açıklamıştır. Bu yazısında yer verdiği hususları şöyle açıklamıştır:

"Son yıllarda yayınlanan musiki kitaplarının "Millî Musiki Okulları" bölümünde 20.yüzyılın ilk yarısında doğmuş ve gelişmiş olan "Türk Musiki Okulu"na daha yer ayrılmamıştır. Bunun sebebini bir hamlede, tarihe mâledeceklerin devirlerini kapamış olmaları şartında aramamak icap eder. Musiki bilginleri ve tarihçileri devirlerin sanat muhasebesini yaparken millî okulların tenkit ve tespitinde, bugüne kadar, bu okulların hayatta olan ve olmayan bütün bestecileri üzerinde durmuşlar, eserlerinin teknik ve estetik değerleri etrafında incelemeler yaparak sanat dünyasına getirdikleri yenilikleri açıklamışlardır. Bu yeniliklerin esası, her başka memleket sanatkârının memleketi, toprağı ve havasının hususiyetlerini eserlerinden stillendirerek sanat akışlarına yeni istikamet vermiş olmasındandır. Millî sanat hamleleri, kendi muhitlerini sosyal bünyeleri içinde beslenip olgunlaştıktan sonra millî sınırlar dışına çıkacak yolları bulurlarsa, ancak o zaman tarihe mâl olabilme imkânını sağlayabilirler. Bu merhaleyi de aşan millî okullar

yeni yeni sanat devirlerinin kapılarını açarlar. Bunun için ilk önce millî okulları temsil eden eserlerin her yerde sık sık icra edilmek fırsatını bulmaları lâzımdır. Millî sanat eserleri yabancı iklimlere, yabancı iklimlerin renk ve kokularını götürmek suretiyle kendilerini değerlendirebilirler. Buna paralel olarak, eserlerin anlaşılmasına yardım maksadıyla muhtelif yabancı dillerde yazılacak her türlü broşürler ve kitaplar sanatın yayılmasını kolaylaştırır. Milletlerarası olabilmek için millî varlık şarttır. Bugün muhtelif tesadüflere dayanarak memleket içinde ve dışında tanınmış bestecilerimizin eserleri, genel olarak ilhamlarını, memleket nabzında atan halk musikisinden ve eski Türk sanat musikisinden almış ve zamanımızın milletlerarası ifade tekniği ile dillenenek yeni bir Türk musikisinin örneklerini teşkil etmiştir. Millî varlık içinde sanat kıymetlerini milletlerarası varlık haline getirebilmek birtakım şartlara bağlı olduğuna göre, bu şartlara uyulup uyulmadığını incelersek, onlardan sistemli bir şekilde hiçbir zaman faydalanamamış olduğumuzu görürüz. Türk eserlerinin memleket içinde gelişmesinden sonra, onların cihan pazarlarına ihraç edilmesi lazımdır. Milletlerarası sanat teşkilatı ile daima teması icap ettiren böyle bir çalışma için memleket içinde ayrıca teşkilatlanmaya ihtiyaç vardır. Bu gibi çalışmaların en başında, eserlerin basılması gelir ki, bunu sağlayacak teknik imkânlara hiçbir zaman sahip olamadık. Yabancıların teknik vasıtalarından istifade etmek fırsatını da elde edemedik. Aynı maksat için, programlaşarak, radyomuz vasıtası ile dünyaya tanıtmaya mecburiyet duymamız icap eden yeni musikimiz, hiç olmazsa, bu teknik imkândan faydalandırmak yollarının aranması lâzımdır. Yeni Türk musikisini tanıtmak maksadıyla yabancı dillerde yayınlanmış, yabancıların yazdıkları eserler vardır. Bunlara ilâveten ve başta gelmek üzere bizim yayınlayacağımız yabancı dillerdeki eserlerin, millî kültür varlığımızın dünya ölçüsünde tanınmasına büyük yardımcı dokunacaktır. Sanata ve sanatkâra imkânlar verildiği nispette büyük başarılar sağlanması mümkün olur. Muvaffak olan millî sanat ebedileştikçe, millî varlık ve millet ebedileşir. O vakit, gelecek yıllarda yayınlanacak musiki kitaplarındaki millî okullar bölümünün sayfalarını hep beraber okuyalım" (Aktaran: Kolçak, 2006: 91-93).

Necil Kâzım Akses, Türkiye'nin ilk klâsik müzik bestecilerinden ve

Cumhuriyet döneminde yurtdışına bestecilik eğitimi almaya giden ilk sanatçılarımızdan biri olduğundan döneme birebir şahitliği, dönemin ruhunu bizlere aktarmak adına oldukça değerlidir. Bayönder Operası'nı besteleme aşamasında yaşadıklarını ve sonrasında Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluş çalışmalarında edindiği tecrübeleri aktarması müzik devriminin yol haritasının ve hikâyesinin karanlıkta kalan yanlarını aydınlatmakta katkı sağlamıştır. Besteciliğinin yanında, devlet kurumlarında yöneticilik görevleri de üstlenen Akses, müzik devriminin gelişimine birçok açıdan katkı sağlamış ve Türk Çoksesli Müziği'nin ileriye gitmesi adına fikirlerini ortaya koyarak bu konuda sorumluluk da almış bir sanatçımızdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TAŞBEBEK OPERASI VE BAYÖNDER OPERASI

#### 2.1. Taşbebek Operası Librettosu, Konusu ve Yazılış Amacı

Ahmed Adnan Saygun'un, Münir Hayri Egeli'nin 1 perde olarak yazdığı librettosundan besteleyerek ortaya koyduğu Taşbebek Operası (Lirik Fantezi) (op.13), Atatürk'ün, Kurtuluş Savaşı nedeniyle Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümünde, 27 Aralık 1934 günü gecesi Halkevi sahnesinde, Atatürk'ün huzurunda sahneye konmuştur. Özsoy operasının librettosunun hazırlanmasında olduğu gibi, Taşbebek operasının konusu ve librettosunun yazılmasıyla ilgili ön çalışmalar da, Atatürk'ün yakın himayesinde ve direktifleri altında gerçekleştirilmiştir. 1 perdelik Taşbebek lirik fantezisinin konusu;

Bebek imal edip satarak ün salmış olan bir usta, bir gün, bebeklerinden birini, bir güzel kız biçiminde yapar ve güzelliğin simgesi olarak ortaya çıkardığı bu Taşbebek'i, canlandırmayı da başarır. Kız, yaşamaya başlar başlamaz, ustaya sevdalanır ve ona: Derhal buradan gidelim! der. Ustanın, beraber kaçma ve ortadan kaybolma fikrine aklı yatar ve hazırlanmak için oradan ayrılır. Bu defa içeriye çırak gelir; ama kız bu çırağa da, kurularak harekete geçen oyuncak bir bebek davranışıyla sevdalanır ve çırakla birlikte gider. Usta içeriye girip de kızı göremeyince, çok şaşırır ve hizmetinde olan kalfa kadına dert yazar. Kadın da ona: "Sen yanlış yoldan gittin, senin görevin insan yaratmak değildi, ancak Tanrı insanı yaratarak, ruhen zenginleştirebilir!" der. İşte o anda Taşbebek'i taşıyarak çırak oraya gelir; bebek ölmek üzeredir; nedeni ruhunun ve gönlünün olmamasıdır ve yaşamını yitirir (Altar, 1982: 247).

Taşbebek operasının 27 Aralık 1934 tarihli broşürünün ilk sayfası şu şekildedir:

Taşbebek

İlk Temsil 27 Aralık 1934

Lirik Fantezi

Yazan, sahneye koyan

Münir Hayri

Rol Bölümü

Varişli

Taşbebek

Usta

Ellik Barım

Cüce

Bale

Müzik

Ahmed Adnan

Bay Nurullah Şevket

Bayan Celile Enis

Bay Avni

Bayan Güzide

Bay Salahattin

Şef Bayan Hardinova

Bayan Vedide, Nadide

Vesamet, Safiye,

Saliha, Nurila,

Sabiha, Mürüvvet

Miniminiler:

Sevim, Hayrünnisa, Harika

Koro Şefi:

Halil Bedii

Musiki Muallim Mektebi Korusu

Orkestra Şefi :

A. Adnan

Riyaseti Cumhuriyet Orkestrası ve Badosu

Kostüm :

Perihan

Sahne :

Hami

Dekor :

Mahmut

Konduit :

Süleyman

(Altar, 1982: 248).

1 Kasım 1934'te Atatürk Türkiye Büyük Millet Meclisini açış konuşmasında musiki konusunda şunları söylemiştir:

"Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir" (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1961, cilt 1: 378).

Saygun, bu dönemi anlatırken Atatürk'ün meclisi açış konuşmasına atıfta bulunur. Ve onun bu konuşmada göstermiş olduğu görüş ve düşünme biçimini yorumlar. Saygun bu konuyla ilgili düşünceleri kendi kitabında şöyle açıklamaktadır: "Atatürk'ün bu konudaki ifadesi, nihayet, kesindir. Artık O, musiki konusundaki görüş ve düşüncülerinde "Osmanlılık" ile ilgisini kökünden kesmiş, halka yönelmiştir. "Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri" halkın musikisinde bulmak kabildir. Öyle ise, onları toplamak ve bir gün önce işlemek gerekir. Böylece halkın ruhundan, o ruhun özlemlerinden esinlenerek "genel son musiki kurallarına göre", yani çağdaş anlamda meydana getirilmiş eserler ile, yüzyıllar boyu kapalı bir çember içinde sıkışıp kalmış, Anadolu'ya bile mal olamayarak "yerel" bir hava içinde dumura uğramış, kurumuş bir musikiyi aşıp geçerek "Türk ulusal musikisi" yükselebilir, evrenselliğe ulaşabilir (Saygun, 1982: 49).

Saygun, Özsoy'un ardından yazdığı ve 27 Aralık 1934 günü akşamında Halkevi sahnesinde Atatürk'ün huzurunda sahnelenen Taşbebek operası sırasında kendisi için çok önemli olduğu hissettiği bazı yaşantıları kendi ifadeleriyle şöyle aktarmıştır:

"Atatürk'ün sanat alanındaki özlemlerini yıllar yılı beklemeye her halde tahammülü olmamalı idi. Ne olursa olsun, eser, daha çok eser yazılmalı, Türk gençleri aramalarıyla birlikte eserlerini de vakit geçirmeden vermeli idi. Bunun ilk denemesi 1934 yılının Haziran ayında benim yazmış olduğum sahne eseri Özsoy ile yapılmıştı. Bu atılım teşviğe değerdi. İşte Atatürk, TBMM'deki konuşmasının ardından, kendisinin Ankara'ya gelişinin yıldönümü olan 27 Aralık 1934'te temsil edilmek üzere eserler istedi. Bunlardan, Necil Kâzım Akses tarafından ilk üç sahnesi yazılmış olan Bayönder ile benim yazmış olduğum bir perdelik Taşbebek adlı operamı o tarihte gene Ankara Halkevinde, kendi huzurlarında yönetmek bana nasip oldu. Burada, bütün hayatım boyunca bana heyecan vermiş olan bir hatıramı anlatmaktan kendimi alıkoyamıyorum: Çalışmalar sırasında hastalanmışım. Temsil akşamı orkestrayı yönettiğimde de yüksek ateşim vardı.

Temsilden sonra Halkevinin yan salonuna bütün solistler, koristler ve orkestra üyeleriyle geçtim. Kısa bir süre sonra Halkevleri bürosu başkanı merhum Necip Ali Küçüka, yanında bazı kimseler ile birlikte geldi ve salonun ortasında durdu. Hasta ve bitkin bir halde olan ben de yanına gittim. Necip Ali Bey: "Atatürk'ün bana tevdi buyurdukları bir vazifeyi ifaya geldim." Dedikten sonra beni alnımdan öptü. Sonra: "Atatürk sizin yazmış olduğunuz Taşbebek operasının hâlet-i ruhiyeleri üzerinde bilhassa müessir olduğunu, sizi hararetle tebrik ettiklerini bildirmemi emir buyurdular. Size geçmiş olsun diyor ve bir an önce iyileşmeniz temennisinde bulunuyorlar" dedi. Son derece heyecanlanmışım. Hasta olduğum için yanlarına gidememiş idim. Fakat O, büyük bir nezaket göstermiş ve benim gönlümü bütün bir hayat süresince almıştı. Sonradan da beni İstanbul'a göndererek, orada hâzık ellerle ameliyatımı sağlamak suretiyle beni kendisine ayrıca minnettar bırakmıştı. Allah'ın en geniş rahmeti üzerine olsun!" (Saygun, 1982: 55-56).

## 2.2. Bayönder Operası Librettosu, Konusu ve Yazılış Amacı

Necil Kâzım Akses'in, 1 perdelik Bayönder operasının Türkiye prömiyeri, Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı için Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümü nedeniyle 27 Aralık 1934 günü akşamı, Ahmed Adnan Saygun'un yönetiminde Ankara Halkevi'nde yapılmıştır. Eserin librettosu hazırlanırken yapılan çalışmaları, Atatürk yakından izlemiş ve bu oyun için harcanan çabaları, uyarıcı düşünce ve görüşleriyle değerlendirek yardımlarını esirgememiştir. 1 perdelik Bayönder Türk Destanı'nın konusu:

Bir deli ozanın başlattığı sahne, bizi eski dönemlerde Bayönder'in otağında bay olduğu zamana götürür. Bayönder'in eşi Bayan İzgen, adam ifadesinin sembolüdür. Ne yazık ki İzgen bir kasırga gününde ölmek zorundadır. O fırtına da gerçekleşir. Dünyanın altını üstüne getiren bu kasırgada İzgen hayatını kaybederken göğsünde tuttuğu altın tası Bayönder'e verir. Aradan epey zaman geçer, Bayönder altın tasan su içer. Bayönder memleketine yararı dokunan işler yapar. Bir gün yurdun önde gelenleri toplanır, onlar için bir kutlama töreni düzenlenir. Törenin sonunda da bütün varlığını onlara pay eder. Altın tası da sonsuz ufuklara savurur.

Altın tas onun idealidir.

Bir gün Türk bunalırsa

Bu ufukların eteğinden bir tas su alırsa

Altın tasın içinden içmiş olacaktır.

Bayönder operasının 27 Aralık 1934 tarihli programının ilgili sayfası şu şekildedir:

**Program**

Bayönder

Türk Destanı

Yazan, Sahneye koyan

Münir Hayri

Müzik

Necil Kâzım

Necil Kâzım

(İlk üç tablosu oynanacak)

Rol bölümü

Bayönder

Bay Nurullah Şevket

İzgen

Bayan Celile Daniş

Ozan

Bay Mehmet Münir

Orkestra Şefi:

A. Adnan

Riyaseti Cumhur Orkestrası ve Badosu

Bale Şefi:

Bayan Hardinova

Bayan Vedide, Nadide,

Vesamet, Safiye, Sabiha

Nurila, Sabiha, Mürüvvet,

Hayrünnisa

Koro Şefi: Halil Bedii

Musiki Muallim Mektebi Korusu

Sahne: Hami

Kostüm: Bayan Perihan

Dekor: Cevdet Ziya

Kondüvit: Süleyman

(Egeli, 1934: 1-17).

### **2.3. Bayönder Operasının Konusu ve Atatürk'ün Mirası**

Bu operanın konusu üzerinde libretto yazarı Münir Hayri Egeli'ye Atatürk'ün bizatihi direktifler vererek yönlendirdiği belgelerle sabittir. Akses'in TRT'ye vermiş olduğu röportajında Atatürk'ün metin üzerinde yaptığı değişikliklerin kendisindeki nüshada halen bulunduğunu ve orada 'Sevinç' kelimesini 'Kıvanç', 'Begüm' kelimesini ise 'Bayan' olarak kendi el yazısıyla düzelttiğini söylemiştir. Bayönder Türk Destanı adı altında yazılmış olan bu operada, Bayönder'in oyunun sonunda bütün malını halkına dağıttığı anlatılmaktadır. Mazhar Leventoğlu'nun Atatürk'ün Vasiyeti adı altında yazdığı 1968 tarihli kitabında Ata'nın mirasının ne şekilde pay edildiği açıklanmıştır. Bu miras paylaşımında görülen odur ki, bu opera konusunda da bahsedilmiş olduğu gibi Atatürk varlığını halkına bırakmıştır.

Atatürk'ün sahip olduğu değerler şunlardı: 1) Çiftlikler, 2) Taşınmaz mallar (gayrimenkuller), 3) Hisse senetleri, 4) Paralar, 5) Taşınır mallar ve özel eşyası.

Atatürk'ün malvarlığının iki ana kaynağı, Hindistan'dan gönderilen para ile Mısır eski Hidiv'i Abbas Hilmi Paşa'nın C.H.P.'ye verdiği nakit miktardır. Çiftliklerin gelirleriyle Türkiye İş Bankası hisse senetlerinin gelirleri ve Bankadaki paraların faizi üçüncü kaynaktır. Atatürk'e özel idareler, belediyeler gibi kuruluşlar bazı taşınmaz mallar hediye etmişlerdir. Kendisinin aylıklarından, ödeneklerinden yaptığı özel birikimi (tasarrufu) da sonuncu kaynak olarak sayılabilir.

Çiftliklerin 1937'de Hazineye verilmesinden önce ve sonra Mustafa Kemal, özel idareler ve belediyeler gibi kuruluşların kendisine hediye ettikleri taşınmaz malları sahiplerine geri vermiştir. Böylece Atatürk'ün elinde malvarlığı olarak Çankaya'daki taşınır ve taşınmaz mallarla Türkiye İş Bankasında paralar ve hisse senetleri kalmıştı.

Atatürk, esasta, nesi var nesi yoksa Cumhuriyet Halk Partisine bırakmakta kararlıdır. Malvarlığının tümünü bu yolda terk ve vasiyet edecektir. Ama bu arada yakınları ile Türk Tarih ve Türk Dil Kurumlarına yardımlar yapılmasını da istemektedir. Yakınları olan kadınlarla kızların geçim sorumluluğunu üzerine almıştır, bu duygularla doludur. Türk Tarih Kurumu ile Türk Dil Kurumu giderlerini kendisi karşılamaktadır. Bu kurumların giderlerini, son yıllarında alabildiğine kendisini verdiği tarih ve dil davalarından ötürü karşılamaktadır. Kendisince, bu çok önem verdiği davalara ilişkin çalışmalar sonuçlanmış değildir. Mal varlığının büyük kesimi Cumhuriyet Halk Partisi'nindir. Elbette malvarlığında salt kendi birikiminin payı da vardır. Malvarlığında kendi birikiminin oranı ve miktarı ne olursa olsun, Mustafa Kemal yakınlarına ve iki kuruma yardım yapılmasını da kesinlikle istemektedir. Çiftlikler, Hazineye verilmekle partisi bir beklenen değerler topluluğundan yoksun kılınmıştır, şimdi de vasiyeti ile partisine bazı yükümler yükleyecektir, böylece fazla haksızlık yapmak ihtimalinin kaygısı kendisinde egemendir. Cumhuriyet Halk Partisine vasiyetnamesiyle yüklediği yükümlere bir çare, bir kaynak bulmak çabasıdır. Kendisince, bu kaynak da bulunmuştur. Hisse senetleri nemalandırılacaktır. Böylelikle yakınlarına ve kurumlara verilecek paralar, nemadan ödenecektir. Zaten bıraktıkları değerler içinde kendisinin bir oranda payı vardır, üstelik yapılmasını dilediği yardımlar, bıraktıklarının gelirlerinden verilecektir.

Atatürk, vasiyetnamesiyle, öldüğü gündeki tüm malvarlığını Cumhuriyet Halk Partisine bırakmaktadır. Cumhuriyet Halk Partisi'ne Mustafa Kemal'in bıraktığı malvarlığının tümü şunlardır: 1) Çankaya'daki taşınmaz mallar, 2) Çankaya'daki taşınır mallar, 3) Paralar, 4) Hisse senetleri.

Çankaya'daki taşınmaz mallarla taşınır malların tarihsel değerleri büyük olduğundan bunların kendisine terk ve vasiyet ile Cumhuriyet Halk Partisi, gerçekten madde alanında bir yönelmeden yararlanacak değildir. Cumhuriyet Halk Partisi'ne bırakılan Mustafa Kemal'in Çankaya'daki ilk köşkü ile özel ve kişisel eşyalarının ne satılmaları, ne gelirlendirmeleri söz konusu olabilir.

Paralar ile hisse senetlerine gelince, bunlar gelirlendirilecek, her yılki gelir yarı yarıya Türk Tarih Kurumu ile Türk Dil Kurumu'na paylaşılacaktır. Yalnız bu bölüşme

yapılmadan yıllık gelirden, Mustafa Kemal'in yakınları olan altı kadın ve kıza bağlanan aylıklar ödenecektir. Böylece, madde alanında, vasiyet uyarınca Cumhuriyet Halk Partisinin eline geçecek hiçbir değer kalmamaktadır. Mustafa Kemal'in altı yakınına verilmesini istediği aylıklar, yalnız yaşadıkları sürece ödeneceğinden ve mirasçılara geçemeyeceğinden, bunların yaşamları sonunda, paralar ile hisse senetleri gelirlerinden bir çıkarma yapılmaksızın, tümü kurumlara verilecektir (Leventoğlu, 1968: 135-141).

## **2.4. Taşbebek ve Bayönder Operaları'yla İlgili Basında Çıkan Haberler**

Taşbebek ve Bayönder Operaları'nın sahnelenmesinin öncesinde ve sonrasında Türk basınında çeşitli gazetelerde konuyla ilgili haberler ve köşe yazıları yayınlanmıştır. Temsillerin gösteriminden bir ay kadar önce 'Opera için hazırlık' başlıklı bir haber 20 Kasım 1934 tarihli Akşam gazetesinin 1. ve 4. sayfalarında yer bulmuştur. Haberin içeriğinde; operada oynayacak olan sanatçıların konservatuvarda bir seçici heyet tarafından imtihana tabi tutulduğu yazılmıştır. Haberin devamında, Taşbebek Operası'nı Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın yeni şefi Ahmed Adnan Bey'in bestelemiş olduğu ve Bayönder Operası'nın ise Viyana ve Prag Konservatuvarları'ndan mezun Necil Kâzım tarafından bestelendiği ifade edilmiş ve temsillerin Ankara'da gösteriminden sonra İstanbul'da da oynanacağından bahsedilmiştir (Akşam Gazetesi, 1934: 1-4). 27 Aralık 1934 tarihli Kurun gazetesinin 1. ve 10. sayfasında yayınlanmış olan bir diğer haberde ise; 'Ankara en kıvançlı bir gününü yaşıyor' başlığı atılmıştır. Haberin içeriğinde, saat 21:00'de Halkevi'nde Denizli sayılvı Bay Necip Ali'nin söylevinden sonra temsilin verilecek olduğunu ve şimdiye kadar yapılan provalarda çok başarılı neticeler alındığından söz edilmiştir. Temsil denemelerini Sovyet elçisinin izleyerek çok beğendiği vurgulanmış, yurttan en güç müzik işi olan opera sanatının gerçekleşecek olmasının çok önemli olduğu eklenmiş, gerek Bayönder'in gerekse Taşbebek'in yazılış tarzının yeni dilin müziğe tatbikinin en güzel örneği olduğu belirtilmiştir (Kurun Gazetesi, 1934: 1-10). 30 Aralık 1934 tarihli Ulus gazetesinin üçüncü sayfasında 'Yarı Siyasal' başlıklı köşesinde yazar Burhan Belge, Bayönder – Taşbebek başlıklı bir yazı kaleme almıştır. Yazar, yazısında opera temsillerinin bizde

henüz layıkıyla yapılabilmesi mümkün değildir görüşüyle yazıyı açmıştır. İki genç kompozitörün ve temsildeki sanatçıların bu işi hocalık ve diğer işlerle meşgul olduklarından sürdürebilmelerinin mümkün olamayacağını söyleyerek yazısına devam etmiştir. Bu sürekliliğin olmamasının da memlekette emeklerin boşa gitmesine ve müzik davasının ortada yapayalnız bırakılmasına yol açacağına vurgu yapmıştır. Kendi klasik devremizi yaratmadan, moderne kaçmanın anlamsız olduğunu ve Anadolu'dan edinilecek ulusal motiflerin müzikte uygulanmasının gerekliliğini ifade etmiştir. Temsillerin yeterince hazırlıktan yoksun olduğunu sözlerine eklemiş, müzik ve sanat kurumlarının bir an önce açılarak sanatçı yetiştirmenin lâzım geldiğini belirtmiştir. Yazısının son kısmında ise bir buçuk ayda iki opera yazmak garabetine düşmeye gerek yoktu, çocuklara şarkı söylemenin öğretilmesi sağlanmalı ve müzikal ilerlemenin bilgi ve metotlar baz alınarak sürdürülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Yazısının genelinde karamsar bir tutum izleyen Belge, aceleyle yapılan bu opera atılımının başarılı olmadığını ve ileride başarılı olabilmesi için daha hazırlıklı ve donanımlı olmanın gerekliliği olduğu görüşünü okurlarına sunmuştur (Belge, 1934: 3).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ATATÜRK VE MÜZİK DEVRİMİ

#### 3.1. Atatürk ve Müzik Devrimi

Atatürk'ün müzik devrimi yapmayı hedeflerken özünde nasıl bir devrim yapmak istediğini anlatan Akses'in aktardığı bir anı bu konunun özünü yansıtmaktadır. Bu anıyı Akses şöyle aktarmaktadır:

"Atatürk istiyor ki Türk eserleri, orkestra eserleri meydana çıksın. Bu memleketin havasının, toprağının bestecileri olsun. Çoksesli musiki, çoksesli musiki. Bunun sevdasında. Onu dinleyen işgüzarlar var. Bunlardan bir tanesi de Dr. Talay. Kızı da Feyha Talay'dı (1923-68) viyolonsel çalardı. Kapıyor Atatürk'ün bu laflarını derhal gidiyor İstanbul'a. Tatyos efendinin Hüseyini peşrevi ile saz semaisini alıyor. O zaman çoksesli müziği çok iyi bilen, Roma konservatuvarını bitirmiş Manas efendi var. İstanbul'da Dârülelhan'da hoca ona gidiyor bizimki bunu orkestra ettiriyor. Çokseslendiriyor bunları ona ve dönüyor Ankara'ya. Halil Onayman çalıştırıyor orkestraya bunları. Sonra Atatürk'e gidiyor "Efendim emrederseniz orkestra, çoksesli musikimiz falan diyor. Atatürk "memnun olurum" diyor, toplanılıyor. Ruşen Eşref bütün şairler falan herkes var işte. O vakit Praetorius da gelsin" diyor. Hindemith de gelsin. Hindemith yok o sırada. Biz de yokuz İstanbul'dayım ben. Adnan da yok. Hasan Ferit gidiyor. Praetorius da gidiyor. Orkestra geliyor, hepsinin elini sıkıyor Atatürk. Bunu bana anlatan Ferit Alnar. Kaynak o ben yokum. Bir ara cigara veriyor Ferit'e Atatürk. Solunda oturuyor. Sağında Praetorius var. "Kullanmam paşam, teşekkür ederim" diyor Ferit. Atatürk "Enayi" diyor. Çünkü alınır mış. Adet. Teşekkür ederim der içilmez saklanırmış. Ferit ne bilsin zavallı. Ferit anlattı kendi "Bana enayi dedi" diye. Orkestra alıyor bunları, O da leblebisini yiyerek rakıları diyor. Bu işler bitiyor. Tatyos efendinin saz semaisi ile inkılap yapıyor. İnkılap. Türk musikisinde, çokseslilikte inkılap yapıyor. Adamların anlayışına bak. Atatürk gidiyor hepsinin ellerini sıkıyor, teşekkür ediyor. "İkramda bulunun" diyor. Ondan sonra oturuyor yerine "Ne dersin Yakup?" diyor, Yakup Kadri'ye. "Ne dersin Ruşen?" diyor. Hepsi fikir beyan ediyorlar. "Ne dersin Praetorius?" "Ne dersin Ferit?" bu böyle gidiyor. Sonunda Atatürk kalkıyor ayağa, vuruyor yumruğu masaya "Bu bir irticadır!" diyor. Tatyos Efendiyle Müzik İnkılabı olduğu için. Adamın istediği ne, bunlar ne anlıyor çokseslilikten. Bu olay Atatürk hastalığı nedeniyle İstanbul'a yerleşmeden kısa bir süre evvel oldu" (Aktaran: Başeğmezler, 1993: 30–31).

20. yüzyılın ilk yarısında ulus devletler niye müzikte ulusalın peşine düşmüşlerdir? Bu yüzyılın ilk yarısı ulus devletlerin bağımsızlıklarını ilân ettikleri ve kendi kimlikleriyle varlıklarını dünyaya kanıtlamaya çalıştıkları bir dönemdir. Bu dönemde güzel sanatlar ön plâna çıkmış ve ulusun millî kimliğini yansıtan millî kültürünün parçası olan efsaneler, destanlar, edebi eserler sembollerle sahne

sanatlarının içinde yer bularak, toplumda arzu edilen değişim ve dönüşümün sağlanmasına ön ayak olacak biçimde tasarlanmış ve sunulmuşlardır.

Mustafa Kemal 1913 yılında Sofya'ya askeri ataşe olarak atandığının ilk günlerinde, Sofya Operası'nda Verdi'nin Aida Operası sahnelenmektedir. Temsile milletvekili Şakir Bey sayesinde bir bilet bulabilen Mustafa Kemal, şık bir smokinle operanın gala temsiline katılmıştır. İlk perde bitip on beş dakika ara verildiğinde, Çar Ferdinand'ın kral locasında kendisini beklediği haber verilir. Çar Ferdinand, artistleri nasıl buldunuz diye kendisine sorar. O da cevaben sadece olağanüstü ekselansları diyebilmiştir. Temsil gecesini Splendid Palas'ta gecenin geç saatlerinde kaldıkları sırada Şakir Bey'in odasına giderek düşünmeden edemediği bir konuyu açar. Şakir Bey'in yüzüne dikkatlice bakarak: "Şakir, kim ne derse desin, şimdi Balkan Harbi'nde yenilişimizin sebebini daha iyi anlıyorum. Ben bu adamları çoban diye bilirdim. Hâlbuki baksana operaları bile var. Operada oynayacak sahne sanatçıları, müzisyenleri, dekoratörleri, hepsi yetmişmiş. Opera binası dahi yapmışlar" (Deliorman, 2009: 55-58) Atatürk böylesine zor geliştirilebilecek bir organizasyonun bu kadar kısa sürede bu kadar iyi şekilde temin ve tatbik edilebildiğine şaşmıştır. Bu yaşadıklarını Türkiye'nin ulusal müzik devrimi ve millî opera hamlesini plânlama aşamalarında göz önünde bulundurmuş olması kuvvetle muhtemeldir.

Atatürk'ün müzikteki devrim hareketiyle ne denli ilgili olduğunun bir diğer kanıtı Bayönder Operası'nın librettosunda kendisinin yaptığı değişikliklerde görmek mümkündür. Bununla ilgili detayları Akses bir röportajında anlatmıştır. Kendisine Münir Hayri Egeli tarafından gelen librettonun üzerindeki bazı kelimelerin düzeltilmelerinde Atatürk'ün kendi el yazısıyla Sevinç kelimesini Kıvanç'a çevirdiğini, Begüm kelimesini Bayan'a çevirdiğini söylemiş. Atatürk'ün üzerinde düzeltmeler yaptığı librettonun hala kendisinde bulunduğunu da eklemiştir. Ayrıca o dönemlerde bir dil probleminde söz etmektedir Akses programda. Batı tekniğiyle Türkçe söylenmez diyenler olmuştur. Atatürk bu konuda onlara; "Ben Sofya'dayken İtalyan operalarını Bulgarca dinledim. Bulgarca ile italyanca'nın kökenleri aynı değil, onlar yaptılarsa biz neden yapmayalım?" demiştir (Necil Kazım Akses – Devlet Sanatçıları Programı – TRT Belgeseli).

Gökalp'e göre Şark ve Garp müziği arasındaki asıl sorun, bu doğal olmayan çeyrek seslerin yarattığı olumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Gökalp'in bu görüşleri kitabında şöyle geçer;

"Şark musikisi de garp musikisi gibi eski Yunan musikisinden doğmuştu. Eski Yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmeyerek, bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri ilâve etmişler ve bu sonrakilere (çeyrek sesler) namını vermişlerdir. Çeyrek sesler tabîî değildi; sun'iydi. Bundan dolayıdır ki hiçbir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez. Binaenaleyh, Yunan musikisi gayri tabîî seslere istinat eden bir sun'i musiki idi" (Gökalp, 2012: 123).

Ziya Gökalp'in müzik hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığını Laika Karabey bir makalesinde şöyle dile getirir.

"İnsan ne kadar âlim olursa olsun bilmediği bahse karışınca hataya düşer. Ziya Gökalp'i Türk mütefekkeri olarak tanıyoruz. Fakat asla bir musiki üstadı olarak değil. Hâlbuki muhterem, bir kısmını bilmediği muhakkak olan musikiye dair başından sonuna kadar tetkiksiz ve hatalı bir takım iddialarda bulunuyor. Türk musikisi güya Farabi vasıtasıyla Bizans'tan alınmış, hakiki Türk musikisi halk melodilerinden ibaret imiş ve saire ve saire" (Karabey, 1954: 170).

Cumhuriyet döneminde gerçekleşen müzik devrimi kuşkusuz Atatürk'ün düşüncelerinden dayanmaktadır. Saygun (1987), müzik konusunda ileriye dönük gerçekleştirmek istediği şeyleri yansıttığı konuşmasını daha 1 Mart 1923'te T.B.M.M.'nin dördüncü toplanma yılı açış nutkunda dile getirmiş olduğunu ifade etmiştir: "Uygulamalı ve kapsayıcı bir eğitim için sınırı vatanın önemli çağdaş merkezleri kütüphaneler, botanik ve hayvanat bahçeleri, konservatuarlar, atölyeler, müzeler ve güzel sanatlar galerileri lâzım olduğu gibi bilhassa şimdiki kamu görevlileri sınıfına nispetle ilçe merkezlerine kadar bütün memleketin matbaalarla donatımı icap etmektedir." O'nun daha o tarihte, yani memleketin düşman istilâsından kurtuluşunun üstünden ancak altı, yedi ay gibi kısa bir zaman geçtiği, barışın bile imzalanmadığı günlerde eğitim 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 diye düşündüğünü ifade eden yazısında Atatürk'ün birçok şeyin plânlamasını ivedilikle yaptığını ifade etmiştir (Saygun, 1987: 18).

"Hayatta musiki lâzım mıdır?" Mustafa Kemal, bu soruyu 1925 yılında İzmir'i ziyareti sırasında Kız Öğretmen Okulu öğrencilerine sormuştur. Onların ne gibi cevaplar verdiklerini bilmiyoruz; fakat Mustafa Kemal'in cevabı elimizdedir. O'na göre: "Hayat musikidir. Musiki alâkası olmayan mahlûkat insan değildir. Musikisiz hayat zaten mevcut değildir" (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1961, cilt 1: 231).

Bu sözlerden anlaşılıyor ki, Mustafa Kemal "Musiki ve insan", "Musiki ve toplum" konularına çok daha önce eğilmiş, bu konularda belli görüşlere, kanaatlere varmış ve bu görüşlerini, kanaatlerini 1925 yılında dile getirmiştir. O, "musikisiz hayat"ı tasavvur dahi edememektedir. Ancak, O'nun musiki konusunda bazı ayrımlar yapmış olduğunu, aynı konuşmasının sonundaki cümleden anlıyoruz: "Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız, musikinin nev'i şayân-ı mutaleadır" (Atatürk'ün söylev ve demeçleri, 1961, cilt 1: 231).

Buna göre Mustafa Kemal, "hayatın ruhu ve her şeyi" olarak değerlendirdiği musikide bazı özellikler, bazı nitelikler arıyor olmalıdır. Saygun'un, Atatürk'ün sanat anlayışı üzerine söylediği sözler bütün bir sanatsal yaşamın ve yaratıların üzerine bina edildiği anlayışı ve O'nun hedeflediği yolun doğru yorumlanması gerektiği noktasını işaret etmekte ve O'nun kültürel politikalarını göz ardı ettiğimizde takdirde içinde bulunduğumuz kaosu bizi nasıl açmaza sürüklediğinin tarifini yapmaktadır.

Saygun, Atatürk'ün sanat ve müzik anlayışını tarif ederken evvela Millî kültürü tarifle sözlerine başlar: "Millî Kültür" dediğimiz meçhul üzerinde durmakta yarar vardır, beni belki bir az, hattâ çok yadırgarsınız, bu kelimeleri Atatürk birçok nutkunda ve demecinde kullanmıştır der. Bir ara unutulmaya yüz tutan bu kelimeler son zamanlarda gittikçe daha sık kullanılır olmuş olduğunu fakat yazılanları, söylenenleri ve millî kültür ile ilgili uygulamaları dikkatle incelediğimizde bu kelimelerin insandan insana anlam değişikliğine uğradığını ve en gencinden en yaşlısına kadar Türk toplumunun dimağ yapısının, dünya görüşünün ve davranışının bu değişik anlamlara

göre bir o yana, bir bu yana çekilerek ne olduğu bilinmez bir şekillenmeye doğru yönlendirildiğini görmemek mümkün değildir diye bir belirsizliğin ortamı teslim aldığına işaret eder. İnsanların ayrı ayrı bir kültür anlayışı olabileceğini, bunların nihayet kişinin kendini ilgilendiren bir konu olarak kaldıkları sürece toplumun yönlendirilmesinde elbette ki etkili olamayacağını söyler. Ama toplumun düşünce yapısının, dünya görüşünün, değerlendirme ölçütlerinin ve davranışlarının şekillenmesinde büyük ölçüde etken olur ve özellikle ilk okulda üniversite sonuna kadar, eğitim yoluyla, keza her eve rahatça girerek okul öncesinin en körpe dimağlarından, ileri yaşlılık çağına ulaşmış kadın-erkek, insanlara radyo ve televizyon aracılığıyla telkinlerde bulunacak kadar güçlü bir hale gelirse, yani kişinin kendi görüşü olmaktan çıkıp da topluma mal edilmeye çalışılırsa işte o zaman iş değişir diye o zaman işlerin başkaca ve önemli bir hal alacağına vurgu yapar; zira bu yönlendirme ve telkinler, doğru veya yanlış olmalarına göre, bir toplumu yüceltir veya çökertir, ezer diye aslında ne kadar da önemli bir noktaya varabileceğinin de altını çizer. Bu itibarla toplum üzerinde doğrudan doğruya etken olacak bu gibi kuruluşların yollarını çizerken bu ağır ve tasavvur olunabileceğinin de üstünde sorumluluk yüklü konu üzerinde her türlü kişisel eğilimlerden uzaklaşarak büyük bir ciddiyetle durmaları gerektiğini; zira söz konusu olan bütün bir toplum, bütün bir memleket tir diyerek konuyla ilgili hassasiyetlerini dile getirmiştir (Saygun,1985: 587-588).

Saygun, müzikte ve mimaride kendi ifadesiyle bu dar duygu çemberini yıkıp evrensel normlara erişmiş istisnai sanatçıların varlığından da bahsetmekte ve onlara çok büyük saygı duyduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

"İşte, geniş bir dünya görüşüne varamayarak kendisini dar bir duygu çemberi içine hapsedmiş ve Divan edebiyatının izinden yürümüş olan musiki, bu yüzden yerel bir sanat olarak gelişmiştir. Amma bu çemberi, aynı malzemeyi kullanmasına rağmen kırarak gerçekten evrensel ölçüde sanatçılarımız da hiç şüphesiz vardır. Bunların en başında büyük anıtlar yaratmış olan İtrî'yi anar ve adı ve eserleri önünde saygı ile eğilirim. Bu görüşleri aynı çağlarda gelişmiş olan mimarimiz için de söyleyebilir miyiz? Hiç şüphesiz ki hayır. Zira mimarlık sadece zevke ve içgüdüye dayanan bir sanat değildir. Orada her şeyden önce müspet ilim gelir. Daha doğrusu orada müspet ilim ile zevk eşdeğerde ve birlikte yürümesi gereken iki temel unsurdur. Bu da geniş bir bilgiyi, müşahedeyi ve tefekkürü gerektirir. İşte meselâ büyük Sinan'ın ortaya koyduğu camiler, medreseler, hamamlar, köprüler, hulâsa her şey bu yüzden basit ve yerel değil, büyük ve evrensel değerdedir" (Saygun, 1985: 591).

Atatürk millî kültür ile neyi kastediyordu? diye sorar Saygun ve bunun cevabını aramaya onun 20 Mart 1923'te Konya gençleriyle konuşması sırasında söylediği şu sözler ile başlayabiliriz, der: "Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyatından, terakkîyatından istifade edelim, lâkin unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz" (Saygun, 1985: 593).

Öyle ise asıl temel nedir? diye sorar ve Atatürk'ün pek çok sözünden benim çıkardığım anlam, Anadolu'nun ruhunu, sezişlerini, iştiraklerini kendi ruhumuzda duyabilmek, o ruhla bütünleşmek, bir olmaktır diye bu konudaki görüşünü açıkça ifade etmiştir. Yine Atatürk'ün daha 1919 yılının Ekim ayında Amasya'da söylediği şu sözler üzerinde ciddiyle durulması gerektiğini vurgular:

"Siyasî cîdâllerin çoğu bî-sûdedir. Fakat içtimâî mesai her vakit için müsmirdir. Bizim münevverler buna çalışmalı. Neden Anadolu'ya gelip uğraşmazlar? Memleketi gezmeli, milleti tanımalı, eksiği nedir görüp göstermeli. Milleti sevmek böyle olur. Yoksa lafla muhabbet fayda vermez" (Saygun, 1985: 592).

Yine Saygun, Atatürk'ün benzer görüşünü 20 Mart 1923'te Konya Türk Ocağında söylemiş olduğunu aktarır:

"Münevver (Aydın) sınıfla halkın zihniyet ve hedefi arasında tabîî bir intibak (uyum) olmak lâzım gelir. Yâni, sınıf-ı münevverin halka telkin edeceği mefkûreler (ülküler) halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalı. Münevverlerimiz içinde çok iyi düşünenler vardır. Fakat umûmiyyet (genellik) itibariyle şu hatamız da vardır ki, tedkîkat (araştırma) ve tettebbuatımıza (inceleme) zemin olarak alal kendi memleketimizi, kendi tarihimizi, kendi ananelerimizi, kendi hususiyetlerimizi- ekser (en çok) ve ihtiyaçlarımızı almayız. Münevverlerimiz belki bütün cîhamı tanır, bütün diğer milletleri tanır, lâkin kendimizi bilmeyiz" (Saygun, 1985: 593).

Saygun, Atatürk'ün bu sözlerini yorumlarken bu sözlerin ne kadar doğru ve ne kadar acı olduğuna dikkat çeker. Ömrünü İstanbul'da veya büyük şehirlerde geçirip de Anadolu'yu bilmeden, tanımadan millî kültürden söz etmek bazılarının ne kadar kolay geliyor diyerek özünü, halkını tanımadan onun hakkında fikir üretenleri eleştirir. Evet, asıl temel sözünden Türk insanının, Anadolu'nun ruhuyla bir olmak hangi alanda

olursa olsun bütün çalışmalarımızda o insanın nefesini her ân içimizde duymamız gerekir diyerek doğru yolun ulusal bütünlüğe giden yolda öze sahip çıkarak gerçekleştirilebileceğini ifade etmiştir.

Konuşmaları sırasında Atatürk'ün bazen halk, bazen Türk toplumunun büyük çoğunluğunun yaşadığı Anadolu dediği büyük kütle, gerçekte bize kendi benliğimizin, kişiliğimizin temel unsurlarını sunan ve aydın dediğimiz kişilere gidilecek yolda ışık tutan Türk Milleti olduğunu düşündüğünü ve Türk kültürünün bütün birikimleri, işlenmeği bekler halde, o ruhta olduğunu ve uygarlık yolunda ilerlemek için onların aydınlar tarafından keşfedilmesinin hasreti içinde olduğunu düşündüğünü söylemiştir. Osmanlılık devirlerinde özellikle İstanbul'da halktan, Anadolu'dan kopmuş olarak gelişmiş edebiyat ve musikinin Atatürk'ün düşüncesinde Türk'ün gerçek ve engin ruhunu bize vermekten uzaklaştığını belirtmiştir Saygun. 1930 yılında bir Alman gazeteci ile konuşması sırasında söylediği şu sözler de aynı yolda değil midir diye sorar: “Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir” (Saygun, 1985: 593).

Evet, İstanbul'daki Divan edebiyatına bağlanmış musikide değil, Anadolu'da, hep Anadolu'da diyerek müzik devriminin ana fikrinin bu olduğunu ve ne aranacaksa Anadolu'da aranması gerektiğini söylemiştir. Öyle ise Atatürk'ün millî kültürden söz ettiği her konuşmasında bizim, belli bir zümre içinde hapsolup kalmış İstanbul'u ve o anlayışın etkisindeki bazı yerlerimizi değil, Anadolu'yu düşünmemiz gerektiğini; zira adımlarımızı ileriye doğru yönlendirecek her şeyin ham malzemesi en saf halde orada, orada yaşayan insanların ruhunda olduğunu ifade etmiştir. Millî kültür sözcüklerini kendi dar anlayışlarına göre tefsir edenleri de sıcak yuvalardan çıkmaya, alıştıkları rahattan, dostlar çevresinden ayrılmaya, göğüslerini çilenin acı dolu rüzgârlarına açmaya, Anadolu'nun onlara sunacağı maddi ve manevi gıdanın buruk tadını içlerine sindirmek için Anadolu toprağına koşmaya davet etmiştir.

Saygun, Atatürk'ün millî kültür ile ilgili söylediği sözleri derleyip, onların Anadolu'nun ruhunda, Anadolu'da yaşayan Türk insanında olduğunu anlatması, kendisinin de bizzat içinde yer aldığı Türk müzik devriminin nereye yönelmesi gerektiğini ve Türk müziğinin yükselmesi noktasında nereye bakılması gerektiğinin altını çizmekte ve bu konuda yollara düşüp Anadolu'nun ruhunu ve nefesini hissetmek

adına kültürün yerinde yaşanıp, paylaşılıp eserlere yansıtılması gerektiği yönünde fikrini beyân etmektedir (Saygun, 1985: 594).

Cevad Memduh Altar'ın, Atatürk'ün müzik reformunu anlattığı yazısında Atatürk'ün müzikte yapmayı istediği değişimin temellerinden biri olan çok sesliliğe Rauf Yekta Bey'in de 1922 yılında Fransa'da yayınlanmış olan Lavignac'ın Müzik Ansiklopedisi'nde değindiğini işaret etmiştir. Altar şu sözleriyle bu konuyu aktarmıştır:

"Teksesli klasik musikimizin büyük bilgini rahmetli Rauf Yekta Bey'de (1871-1935), Fransa'da Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuar Sözlüğü)'de yayınlamış olduğu (1922) Türk musikisi ile ilgili yazısında, musikimizin çoksesliliğe dönüşmesi konusuna da eğilmiş ve bu alanda yaptığı deneylerde, 12 perdeye böldüğü kendine özgü bir dizi sistemini kullanmış olduğunu açıklamıştır. Bundan da anlaşılmaktadır ki, Rauf Yekta Bey gibi ünlü bir musiki bilginimiz de, ulusal müziğimizin çoksesliliğe dönüşmesinin artık zorunlu olduğu tezini, daha o tarihlerde ele almış görünmektedir" (Altar, 1985: 5).

Altar'ın Rauf Yekta Bey'in bu çalışmasından aldığı ifadelerini kendi bakış açısına göre yorumladığını görmekteyiz. Rauf Yekta Bey, bu kendine ait dizi sistemini ortaya koyarken Türk müziğinin de en kısa sürede çokseslendirilmesi gerekmektedir diye bir ifade kullanmamıştır.

Atatürk, 1 Kasım 1934 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi açış konuşmasında müzik konusunda şunları söylemiştir: "Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir" (Altar, 1977: 121) Cevad Memduh Altar aynı yazısında, Ziya Gökalp'in 1918'de kaleme aldığı görüşlerinin Atatürk'ün bu görüşlerine olan paralellğine şu sözlerle dikkat çekmiştir:

Ziya Gökalp, Ata'nın "müzikte değişimin, bir ulusun tümüyle yeni değişikliğine ölçü olacağı" prensibine paralel bir yorumu, kendine özgü yenilenme felsefesinde dile getirmiş ve Birinci Dünya Savaşındaki yenilginin acılı günlerinde ve Gazi Mustafa Kemal'in kurtuluş yolunda Samsun'a ayak basmasından bir yıl kadar önce (1918) şöyle demiştir:

"Her biri bağımsız ve mutlak bir varlığa sahip olan kurallar (kaideler), oturdukları yerlerde oturdukları gibi kalırlar ve bir gelecek yaratamazlar. Gelenek (anane) ise yaratma ve gelişme demektir. Çünkü gelenek, çeşitli anları birbirleriyle kaynaşmış bir geçmiş, hareket ettiren bir güç gibi, arkadan ileri doğru iten bir akıma sahiptir ki, sürekli olarak yeni gelişimler ve eğilimler doğurur. Gelenek, tek başına doğuran ve yaratan bir güç olmakla birlikte, kendisine aşılana yabancı yeniliklerde, damarlarındaki hayat suyundan feyiz alarak canlanır ve bayağı taklitte olduğu gibi çürüyüp düşmez" (Altar, 1985: 7).

Ziya Gökalp'in yukarıda verilen yorumundaki "yabancı yenilikler" kavramının özü, Ata'nın her şeyden önce önem verdiği eğitim öğretimin getireceği yeniliklerin kültüre ve sanata katkısı, sonra da uluslararası kültür ve sanat karşılaşmalarında, dıştan içe yansıyabilecek değişik türlerden yararlı etkenler anlamına gelmektedir ve sanat dünyamızda bu yoldan meydana gelmiş iki olağanüstü yenilenmenin ilki, 19. yüzyıl başlarında, tek boyutlu minyatür sanatının yerini almaya başlayan perspektifli yeni Türk resim sanatı, ikincisi ise tek sesli klasik Türk musikisi ile memleket folklor müziğinin doğrudan ya da dolaylı etkisi altında, ya da büsbütün serbest esinlenişlerle oluşan çoksesli ulusal Türk sanat-müziğidir" (Altar, 1985: 7).

1934 yılının Mayıs ayında Voks adlı Sovyet Dış Ülkelerle Kültürel İlişkiler Derneği'nin davetlisi olarak Osman Zeki ve Ekrem Zeki Bey'ler Moskova'ya bir dizi konser vermek ve yetkililerle toplantılar yapmak üzere davetli giderler. Hakimiyet-i Milliye gazetesinin bu seyahatle ilgili yayınlanan 17 ve 18 Mayıs 1934 tarihli haberlerinde Osman Zeki Bey; Sovyet Rusya'da gördüğü müzik seviyesinin çok yüksek olduğunu, müziğin burada birçok memleketlerde olduğu gibi belli bir elit zümreye ait kalmayıp büyük halk kitlesine mâl olmuş olduğunu ve bunun ayrıca bir güzellik olduğunu vurgulamıştır. Devletin kültür ve müzik sahasında hiçbir fedakârlıktan çekinmediğini ve belki de ekmeğinden evvel düşündüğünü söylemiştir. Moskova'nın birçok opera ve konser salonlarında tek bir iskemlenin bile boş kalmadığını, kendilerinin de izlemiş olduğu Stanislavsky Tiyatrosu'ndaki Çaykovski operasında mimik, tavırlar ve bütün aktörlüklerin fevkalade olduğunu, dram kısmının da müzik kadar ön plânda tutulduğunu ve önem verildiğini aktarmıştır. Osman Zeki Bey, bu seyahatte bir sonraki durakları olan Odesa'da dinleyicilere hitaben yaptığı

konusmasında: “Yeni musikimiz, dünkü musikinin yani alaturkanın devamı değildir. Yeni musikimizin garp tekniğine bağlı oluşunu garbı taklit hareketi gibi görmemelidir. Eski musikimiz tek sesli idi. Eski tek sesli musikiler, uluslararası teknik ile kültüre uygun yeni Türk musikisine geçirilmiştir”. (Hakimiyet-i Milliye Gazetesi, 1934: 5) Bu seyahatte gösteriyor ki; müzik devrimini ileriye taşımak amacıyla ileri gelen müzik adamları gerek kurumsal, gerekse müzikal teknik bakımdan üst düzey seviyede olan ülkelerle kurulan ilişkiler sayesinde Türkiye'deki müzik devrimi çalışmalarına katkı sağlamaya çalışmışlardır.

### 3.2. Alaturka Yasağı

Atatürk adım adım müzik devrimini derinleştirirken bazı yasaklamalar ve kısıtlamalarda bu devrimle bağlantılı olarak uygulanmıştır. Radyolarda uygulanan alaturka müzik yayın yasağı direkt olarak Ata'nın talimatıyla olmasa da onun bilgisi dâhilinde ve bu devrim hareketinin uygulamalarına binaen gerçekleşmiştir. Bu alaturka yayın yasağıyla ilgili çeşitli yaşanmışlıkların aktarıldığı yazınlar mevcuttur. Atatürk'ün 1927 ile 1938 yılları arasında uşaklığını yapan Cemal Granda bu konuyla ilgili yaşadığı bir olayı anılarında yazmıştır. Granda'nın hatıratında bahsettiği ilgili bölüm şöyledir:

"Atatürk'ün kendi beğeni ve isteklerini bile sırası gelince devrimler uğruna çiğneyerek radyolardan alaturka müziği kaldırması tepkilere yol açmış, alaturka sevenler bu hale çok üzüldüklerini, Türk müziği duyamamaktan kulaklarının paslandığını söylemekten bile çekinmemişlerdi. Bir gece Dolmabahçe Sarayında Yunus Nadi, Atatürk'e bu konuda yakınmalarını sıralayarak şöyle demişti: "Paşam ne olur alaturka şarkılardan bizi mahrum bırakmasınlar. Zevkimize, duygularımıza el atıldığı için çok üzülüyor ve inciniyoruz."

Atatürk bu sözlere şöyle karşılık vermişti: "Alaturka şarkılardan ben de hoşlanıyorum. Fakat unutmamak gerekir ki, devrim yapan bu nesil, bazı fedakârlıklara katlanmasını bilmelidir. Ancak millî türkülere yer verilmelidir." Radyolarda Klâsik Türk Müziği çalınması yasağı bir süre sürdü. Bir gece sofrada Atatürk, konuklar arasında bulunan bestekâr Sıtkı Beyin ud ve tamburunu, eşi Vasfiye Hanımın sesini

çoşarak dinledikten sonra: Sıtkı Beyefendi. "Gidip İstanbul ve Ankara radyolarında birer konser veriniz" dedi. Bu sözlerle Radyolardan kaldırılan Klâsik Türk Musikisi, yeniden konulmuş oluyordu (Aktaran: Oransay, Yazan: Granda, 1959: 81-82).

Mesut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk gibi çağdaş ve Atatürk'e yakın olan sanatçıların bile iki yıla yakın süren alaturka yayın yasağı döneminde Türk müziği seslendirmelerine müsaade edilmemiştir. Cemil Bey radyoda viyolonselle klâsik batı müziği icra etmiş ve Münir Nurettin Selçuk ise caz ve tangolar söylemiş, şan konserleri vermiştir (Ayas, 2020: 98)

Bu yasaklamanın uygulamaya geçmesi Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te mecliste yaptığı konuşmasında, bugün dinletilen müzik yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır sözüdür. 1963 senesinde Ankara Devlet Konservatuarı'na gelen Vedat Nedim Tör'e Muammer Sun bu yasağın sebebini sorar. O dönem Basın-Yayın genel müdürü olduğunu söyleyen Tör, Atatürk'ün bu konuşmasını duyduktan sonra İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'ya gittiğini ve Paşa böyle diyorsa alaturka müziğin yasak edilmesini istiyordur, yaparsanız memnun olur dediğini ifade etmiştir. Bunun üzerine Kaya da yasağı hayata geçirmiştir (Canver, 2019: 44)

Onuncu Yıl Marşı ve Lüküs Hayat Operetinin bestecisi Cemal Reşit Rey de alaturka yasağı ve Cumhuriyet dönemi müzik devrimi ile ilgili yazdığı ve 11 Kasım 1963 günü Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan hatıralarında şunları aktarmaktadır:

"1926 Ağustos'unda Maarif Vekili (Eğitim Bakanı) Necati Bey bir Sanayi-i Nefise Encümeni (Güzel Sanatlar Kurulu) toplamıştı. Bu encüme beni de davet etti. İşte o encümende alınan kararlar mekteplerden Alaturka musiki tedrisatı (öğretimi) kaldırıldı. Böyle isabetli kararların yanında fazla cüretkâranelerinin (korkusuzca olan) de alınmasına ramak kaldığına şahit oldum. Bu encümenimizin reisi rahmetli Namık İsmail ve rahmetli Çallı İbrahim, Necati Bey'e bir dilekçe sundular. Bu dilekçede ressamların eserlerini teşhir edecek bir galeriden mahrum bulunduğu belirtiliyor ve hükümetten bu iş için bir mahal (yer) isteniyordu. İstenilen mahal neydi biliyor musunuz? Sultan Ahmet Camii ancak ilâve ediliyordu ki, camide yukarıdan gelen ışığın az oluşu resimlerin en iyi şerait (koşul) altında teşhirine mani idi. Bunun için kubbede delikler açılması teklif edilmişti. Necati Bey muvafakatini (olurunu) vermek üzere iken, rahmetli Mimar Kemalettin Bey'in pür hiddet yerinden kalkarak söylediği sözlerden sonra bu karardan vazgeçildi. Sanat inkılâplarında isabetli kararların alınmasının ne kadar zor olduğunu o gün unutulmaz şekilde anladım. İkinci hatıram radyolardan Alaturka müziğin kaldırılmasına aittir. Eski İstanbul Radyosu'nun Müdürü rahmetli İsmail İsa Bey bir gün ezilerek büzülerek bana geldi ve böyle bir kararın alındığını söyledikten sonra, bizim

Lüküs Hayat ve Deli Dolu operetlerinden iki parçanın bundan böyle radyoda çalınamayacağını bildirdi. Filhakika (gerçekten) bu plağı Vasfi Rıza doldurmuştu. Bir tanesinde gazel, diğerinde de zurna taklidi bir taksim vardı. Alaturka musiki yasağından bu şekilde zarardide [zarar görmüş] olacağımı hatır ve hayalimden geçiremezdim" (Aktaran: Oransay, Yazan: Rey, 1963: 78).

O dönemde yapılması plânlanan müzik devrimiyle ilgili yine Eğitim Bakanlığı önderliğinde bir kongre tertip edilmiş ve bu kongreye Cemal Reşit Rey'de davet edilmiştir. O kongre yaşadıklarını ve kongreden çıkan sonuçları yazısında Rey şu şekilde anlatmıştır:

"Atatürk'ün direktifi üzerine 1934'de Maarif Vekili (Eğitim Bakanı) Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevad Memduh Altar, Halil Bedî Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi ve benî) Ankara'da kongreye toplamıştı. Toplantı açılıp nazikâne nutukların teatisinden (alıp vermeleri) sonra, Maarif Vekili sevimli şivesiyle bizlere Ey, hadî bakalım, musiki İnkılâbı 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 bir kaçtır telefon ettiriyor. Musiki İnkılâbı ne yoldadır diye soruyor? dedi. Biz büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine zannediyorum 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. Kongre bilâhare (sonunda) encümenlere taksim olunarak bir rapora istinaden pek yerinde ve çok önemli kararlar aldı. Ezcümle (Başlıca) Güzel Sanatlar'ın müstakil bir Umum (Genel) Müdürlük haline getirilmesi, Musiki Muallim Mektebi'nde musiki pedagoji şubesi, Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi kurulması gibi" (Aktaran: Oransay, Yazan: Rey, 1963: 79).

2 Kasım 1934 ile 6 Eylül 1936 tarihleri arasında verilen emir ile devlet radyosunda çalınması yasaklanan alaturka müzik, müzik devriminin uygulanması esnasında halkın çoksesli müziğe aşına olmasını sağlamak ve istenen değişimin genç kitle etrafında hızla yayılmasına yardımcı olacağı düşüncesiyle gerçekleştirilmiştir. Acaba bu yasak, Türk çoksesli müziğinin tanınması ve yerleşmesine mi hizmet etmiş? Yahut halkı ondan daha çok uzaklaştırmaya mı sebep olmuştur? Bu soruların cevapları her ne kadar göreceli olsa da, halkın alaturka yasağına verdiği tepki çoksesli müziğe direnmesine ve ona alışamamasına neden olmuş olması muhtemeldir.

### 3.3. Müzik Eğitimi Alanındaki Atılımlar

Diğer taraftan Erdoğan Okyay, Ankara Devlet Konservatuvarı ile ilgili yazdığı kitabında, dönemin ünlü Alman piyanisti Wilhelm Kempff'in 1927'de konser vermek için Ankara'ya geldiğinde Atatürk'le müzik devrimi üzerine yaptıkları sohbeti İdil Biret'e 1982 yılında Almanya'daki evinde şu sözlerle aktarmıştır:

"Çankaya'da O'nun çalışma odasındayız. Atatürk konuşmasına, yapılan devrimleri anlatarak başlıyor. O'na göre klâsik müzik, devrimlerin kaynağını oluşturan Batı kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Çağdaşlaşmanın gereği olarak klâsik müziğin Türkiye'de yaygınlaşmasının önemine değiniyor. Kemal Paşa, müzikte devrim yapılmadığı takdirde, yapılan tüm diğer devrimlerin eksik kalacağından, kökleşemeyeceğinden endişe ediyor" (Okyay, 2013: 62).

Alman piyanist Kempff'in İdil Biret'e aktarmış olduğu bu anekdot, Atatürk'ün müzikal devrimi en üst seviyede bir yere oturttuğu ve onun yerleşmesinin diğer bütün devrimlerin destekleyicisi olduğunu vurguladığını görüyoruz ki; bu yaklaşım manevi yönden toplumun güçlendirilmesiyle diğer bütün meselelerin çözümünün daha kolay yol alabileceği düşüncesini taşımaktadır. Musiki Muallim Mektebi'nden başlayarak, Devlet Konservatuvarı, Devlet Opera ve Balesi, Devlet Tiyatroları hep bu devrimin ürünleridir. Güçlü sanat kurumları ve birikimli, iyi yetişmiş sanatçılarla birlikte, Atatürk'ün hep tarif ettiği Millî kültürün özünün birleşmesinden dünya çapında yüz ağartan eserlerin oluşması kaçınılmaz olmuştur. Ne var ki Saygun'un da yazılarında belirttiği gibi bu yüksek fikirler ve eylemler O'nun kaybından sonra yolundan sapmış ve Türk kültür politikalarına yeterince dâhil edilmemiştir.

1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda uygulanan öğretim müfredatı da Atatürk'ün işaret ettiği biçimde dünya standartlarını yakalayabilmek adına modern bir anlayışla tasarlanmıştır. Konservatuvarın bu yönünü Saygun bir yazısında şöyle ifade etmektedir:

"Onun hayatında Ankara'da kurulmuş olan Devlet Konservatuvarında bir yandan Batının ilim ve tekniği gençlere aktarılırken bir yandan da, özellikle yaratıcılık yolunda

yürüyecek olanlara Türk halk musikisi ile tarih içindeki Türk musikisi ciddi bir surette öğretilme yoluna gidilmiştir ve bu yol Atatürk'ün gösterdiği yoldur. Ama neyleyelim ki, O'nun aramızdan ayrılmasından sonra bu yoldan sapılması için gereken her şey ölçüsünü günden güne arttırarak günümüze kadar yapılagelmıştır" (Saygun, 1985: 597).

Yine, Ankara Konservatuvarı'nın ilk dönemlerindeki öğretim müfredatıyla ilgili bir başka açıklayıcı bilgiye Muammer Sun'un, Okyay'ın (2013) Ankara Devlet Konservatuvarıyla ilgili kitabı için yazdığı yazıda bulmak mümkündür. Muammer Sun, konservatuvar öğretim programının ayrıntılarını aktarmaktadır:

"1953 öğretim yılı başında yapılan giriş sınavını kazanarak ve bir yıl sınıf atlatılarak Konservatuvar Kompozisyon bölümüne kabul edildim. Ahmed Adnan Saygun'un öğrencisi olmuştum. İlhan Baran ve Cengiz Tanç, sınıf arkadaşlarım idi. İleri solfej, armoni, kontrpuan, füğ, çalgı bilgisi, orkestrasyon, müzikal analiz ve modal müzik konularında hocamız Saygun idi. Pişano derslerini, ilk yıllarda, Avusturya'dan gelen bir öğretmenle, son yıllarda da Mithat Fenmen'le yapıyorduk, Halk müziğini Muzaffer Sarısözen ile klasik Türk müziğini Ruşen Ferit Kam ile çalışıyorduk. Mahmut Ragıp Gazimihal müzik tarihi hocamızdı. Ben ayrıca, konservatuvar dışında da Kemal İlerici ile Türk müziği makamları ve armonisi konularında da çalışıyordum (İlhan Baran'ı ve Cengiz Tanç'ı da İlerici ile tanıştırdım. Tanç bir kaç çalışma sonra vazgeçti, Baran daha uzun süre devam etti). O tarihlerde, kompozisyon bölümünde eğitim 9 yıl idi (3 yıl lise, 4 yıl yüksek ve 2 yıl da ileri yüksek). Biz, ileri yüksek döneminde birinci yılı okuduktan sonra, Saygun'un da onayıyla, 'sınıf atlama sınavına' girdik ve üçümüz de, son sınıfı okumayarak, sınıf atlayarak Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nün ileri yüksek döneminden mezun olduk" (Aktaran: Okyay, Yazan: Sun, 2013: 219-220).

Atatürk'ün her vesile ile vurguladığı ve ana hatlarını çizdiği müzik devriminin ana fikrini 1923'te yayınlanmış olan Ziya Gökalp'in Türkçülüğün Esasları eserinde 4.başlık olarak geçen 'Millî Müzik' başlığında bulmamız mümkündür. Gökalp'in burada yazdığı fikirleriyle, Atatürk'ün müzik devrimine bakış açısını etkilediği açıkça görülmektedir. Gökalp, 'Millî Müzik' adı altında açıkladığı fikirlerinin bir yerinde şu sözleriyle bu etkileşimi ortaya koymuştur:

"Bugün, işte, şu üç müziğin karşısındayız. Doğu müziği, Batı müziği, Halk müziği... Acaba, bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu müziğinin hem hasta, hem de millî olmadığını gördük, halk müziği millî kültürümüzün, batı müziği de yeni medeniyetimizin müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî müziğimiz, memleketimizdeki Halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve batı müziği yöntemlerine

göre "armonize" edersek hem millî, hem de Avrupalı bir müziğe sahip oluruz. Bu görevi gerçekleştirecek olanlar arasında, Türk Ocakları'nın müzik toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün müzik alanındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup bundan ötesi millî müzikçilerimize aittir" (Gökalp, 2012: 124).

Gökalp, bu çıkarımlarını müzikal analizlere değil, kendi fikirlerine dayandırmaktadır. Bu nedenle bilimsel anlamda bu iki müzik tarzının bir araya gelip ortaya konacak olan müziğin bizim müziğimiz olabileceğini söylemek bilimsel olarak dayanaksızdır.

Atatürk'ün 1918 yılının 30 Haziranıyla - 28 Temmuz arasında, bulunduğu Karlsbad'da 6 deftere yazmış olduğu günlüklerden (bunları daha sonra 1931 yılında Afet İnan'a yayınlanmak üzere vermiştir) birinde yazdığı bir anısı ileride yapacağı müzik devrimine dair bir ipucunu yansıtmıştır. Bu müzik devriminin nasıl yapılacağıyla ilgili bir görüşüdür. Atatürk, yaşadığı olayı şu şekilde nakletmiştir:

"Bu gece Albay Emin Bey ile eşi hanımefendi tarafından Imperial Oteli'nde akşam yemeğine davet edildim. Akşam yemeği sırasında hep askerlikten söz ettik. Ben biraz Arıburnu ve Anafartalar'dan, biraz da Bitlis, Muş cephelerinden söz ettim. Hanımefendi asker kızı, asker eşi, asker kardeşi olduğundan bu anlattıklarımın tat alıyordu. Yemekten sonra oturduğumuz salon, dans salonunun bitişiğindeydi. Pek zarif, latif birkaç genç kadın smokinli erkeklerle dans ediyordu. İki salon arasındaki büyük camlı kapı köşede oturduğumuz koltuklardan bu yinelenen ve süregiden one-step'leri izlemeye pek uygundu. Ne güzel dedim. Dans etmeyi çok sevdiğimden ve askerî ataşelik zamanımda birinci valsçılardan sayıldığımdan söz ettim. Hanımefendi de kızlık yaşamında çok dans ettiğinden ve dans etmeyi sevdiğinden söz etti ve sonra ekledi. Bu yaşamın bizde yerleşmesi ne kerte güç. Dedim ki: Ben hep söylerim, burada da konu açılmışken bilginize sunayım; benim elime büyük yetki ve güç geçerse, ben toplumsal yaşayışımızda istenen devrimi bir anda bir çırpıda uygulayacağımı sanırım. Çünkü ben, kimileri gibi halkın düşüncelerini, okumuşların düşüncelerini yavaş yavaş benim tasarılarım yükseltisinde tasarlamaya ve düşünmeye alıştırmak yoluyla bu işin yapılacağını kabul etmiyorum ve böyle davranmaya karşı ruhum başkaldırıyor. Neden, ben bunca iyilik yükseköğrenim gördükten, uygar ve toplumsal yaşamı inceledikten ve özgürlüğün tadına varmak için yaşamımı ve zamanı sarf ettikten sonra, halkın düzeyine ineyim? Onları yükselttime çıkarayım, ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar. Bununla birlikte bu konuda incelenmeye değer kimi noktalar var. Bunları iyice kararlaştırmadan işe başlamak yanlış olur" (Aktaran: Oransay, 1985: 23-24).

Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümünü kutlamak amacıyla 27 Aralık 1934 akşamı Ankara Halkevi'nde Necil Kâzım Akses'in Bayönder Operası'nın ilk üç tablosu ile Ahmed Adnan Saygun'un Taşbebek Operası'nın bütünü oynanmıştır. Bu

temsillerin sahnelenmesinden üç gün sonra, Ulus gazetesinde Burhan Belge'nin Yarı-Siyasal adlı sütununda şu yazı yayınlanmıştır:

"Bayönder ile Taşbebek oyunlarının bu kez Ankara Halkevi sahnesinde oynanmaları şu bakımdan iyi olmuştur ki, bizde özgün opera gösterilerine ne kerteye dek olanak vardır, bunun tam bir yoklaması yapılmıştır. Ve anlaşılmıştır ki, bizde değil opera gibi gelişmiş bir gösteri türünün, şimdilik birkaç kişili ve sade parçaların bile, iyi bir hazırlık olmadıkça oynanmasına olanak yoktur. Düzey bizdeki gibi olunca ve yineliyoruz, dava ulusal bir müzik yaratmak olursa, o zaman kendi klâsik dönemimizi yaratmadan moderne kaçmak yanlış olur. Bu yanlış her iki oyunda da yapılmıştır. Müzikte de Anadolu'nun bütün ulusal motifleri ancak çobanların dağarcığında dolaşırken gene bestecilerimizin kalkıp da bize birtakım kişisel 'içlerine doğuverenler' dinletemezler. Biz de biliyoruz ki onlar Batı müzik okullarında buna göre hazırlanmadıkları gibi Batı'nın müziksel çevrelerinde modern tutmaya alışmışlardır. Bu böyledir ama Türkiye'de Türk müziği denince, halkın içine dalıp onun ağzıyla onun deyişlerini sezmekten ve her şeyi bu kaynaktan almaktan başka çıkar yol yoktur. Müzik davamızı kökünden kavramak için müzik akademisi, bale akademisi açmak, yönetmen yetiştirmek, türkülerini toplayıp çokseslendirmek ve arada şarkı akşamları ya da bale gösterileri sunmak ve müzik eğitimi yaymak için radyo ve seyahatler bakımından önlemler almak doğrudur. Bu bir devlet işidir. Bir süre sorundur. Bir buçuk ayda iki opera yazmak garipliğine düşmeye gerek yoktu. Fakat her Türk evine yüz şarkılık bir şarkı kitabı sokmak ve çocuklarımızı şarkı söyler bir hale getirmek daha ilk adımda gereken bir iştir. Bir iş ki, hazırlığı bir iki yılda yapılırsa, yüz şarkının yetişen çocuklara mal edilmesi ayrıca iki yıl sürer. Bir yandan da büyük müzik amaçlarına doğru ilerlememiz süredursun. Ama gene bilgi ile ve yöntemle" (Aktaran: Oransay, Yazan: Belge, 1934: 34).

### 3.4. Dönemin Diğer Ulusal Opera Ekolleri

19. yüzyılda ortaya çıkan ulusçuluk akımları dalga dalga yayılarak büyümüş ve 20. Yüzyıl ortalarına kadar ulus devletlerin de kurulması ve gelişmesi ile birçok Balkan ve Doğu Avrupa ülkesinde bir devlet politikası haline dönüşmüştür. Ulusçuluk kavramını politik yönden insanların zihninde ve yaşayışında sağlamlaştırmak adına da semboller sanat eserleri yoluyla insanlara sunularak değişim ve dönüşümün yolu açılmıştır. Bu değişimi sağlamak adına kullanılan en önde gelen sanat eserlerinden biri kuşkusuz operadır. Opera görsel ve işitsel unsurları bünyesinde bir arada bulundurduğundan ideolojik dönüşümü sağlamak adına kullanılmaya en elverişli sanat dalı olmuştur. İtalya'da Verdi'nin operalarıyla İtalyan bağımsızlık savaşı sırasında üstlendiği rol ve halkın Viva Verdi (Yaşa Verdi) sloganıyla kendi arasında oluşturduğu bir şifre niteliğindeki slogan, operanın ulusçuluğun yükselmesinde ne derece üst bir noktaya taşındığının göstergesi olmuştur. Öte yandan, Wagner operalarının Alman

mitolojik değerlerini operaya taşımasıyla Almanya’da üstlendiği bir diğer ulusçuluğu zirveye taşıyan rol Balkan ve Doğu Avrupa ülkelerine operanın dönüştürücü gücünün kullanılması noktasında bir yol haritası sunmuştur.

Çekoslavakya, Macaristan, Sovyet Rusya, Yugoslavya, Romanya, Bulgaristan, Yunanistan gibi irili ufaklı pek çok ülke operanın etkileyici tarafını kullanmış ve ortaya konan eserlerde ülkelerin halk edebiyatından, folklorundan ve efsanelerinden faydalanılmıştır. Çekoslavakya’nın önde gelen opera ve klâsik müzik bestecileri B. Smetana, A. Dvorak ve L. Janacek’tir. Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda (1918) Çekoslavakya adıyla bağımsızlığını elde etmiş eski Bohemya dünya çapında besteciler yetiştirmiş bir ülkedir. 1824 ile 1884 tarihleri arasında yaşamış olan Smetana, opera, oda müziği ve orkestra müziği türünde eserler vermiştir. Smetana daha çok senfonik şiir ve opera eserleri yazmış, bestelediği eserlere Çek halk müziğinden aldığı inceliği ve acıyı ustalıkla katmıştır. Bestecinin eserlerine R. Wagner’a has müzikli dram ve F. Liszt’te görülen senfonik anlatım gücünün yoğunluğunu yansıttığı görülmüştür. Satılmış Nişanlı dışındaki bütün eserleri bu iki usta bestecinin stiline yakın ağırbaşlılığı taşımaktadır. 1874 yılında sağır olmasından sonra, Dalibor ve Öpücük ve Sır adlı operalarını bestelemiştir. Müzikolog Hugo Riemann, Smetana’nın eserlerinde Çek halk müziği ve danslarını hiçbir zaman olduğu gibi kullanmadan ulusal bir Çek sanat müziği yaratmış ve bu ulusal müziği batı kültürüne katmış olduğunu söylemiştir. Bir diğer öne çıkan Çek bestecisi ise A. Dvorak’tır. 1841 ile 1904 tarihleri arasında yaşamış olan Dvorak, birçok opera bestelemiştir. 1876 yılından itibaren eserlerinde ulusallaşma ya da Slavlaşma çabası göze çarpmıştır. Dimitrij adlı operasıyla tanınmıştır. Dünya sahnelerinde en popüler olmuş olan operası 1901’de ilk kez sahnelenen Rusalka’dır. Yazmış olduğu onlarca opera bugüne kadar hiçbir yabancı sahnede sahnelenmemiştir. 1854 ile 1928 tarihleri arasında yaşamış bir diğer önemli Çek besteci ise L. Janacek’tir. Eserlerinde kendine has bir tür oluşturmada başarı sağlamıştır. Eserlerinde Kuzey Morava bölgesinin halk şarkılarından güç alan bir melodik yapı göze çarpmaktadır. (Altar, 1982: 58-67). Janacek folklor ve dil alanında çokça çalışma yapmış, ülkesinin halk şarkılarını ve danslarını incelemiştir. Fakat halk müziğinin melodilerini eserlerinde kullanmaktan geri durmuştur. Bu konuda Janacek fikrini şöyle dile getirmiştir: “Halk şarkılarının ruhundan bir şeyler almaya her

bestecinin hakkı vardır; fakat halk şarkısının ruhu içerisinde yaratan, yani ondan esinlenerek yazan bir başkasının eserinden bir şey almaya kimsenin hakkı yoktur. Bestecinin adının belirtilmemiş olması, hiç kimseye, ona el koyma hakkını vermez. Hâlihazırda halkımızdan yeterince alınmıştır”. Janacek son cümlesinde geçmişten gelen acılara parmak basmış, ulusal varoluş çabaları esnasında daha fazla talana tahammülleri olmadığını belirtmiştir (Şatır, 1998: 46-47). Macaristan’ın önde gelen opera ve klâsik müzik bestecileri ise B. Bartok ve Z. Kodaly’dır. 1881 ile 1945 tarihleri arasında yaşamış B. Bartok yalnız ulusal Macar kültürü bakımından değil, uluslararası nitelikte de sanat ve bilim alanında birçok eser vermiştir. Besteci, Türkiye’ye 1936 yılında gelerek Ahmed Adnan Saygun’la beraber halk müziği araştırmaları yapmış ve halk türkülerini derlemiştir. Macar folklorunun yanısıra Romanya ve Slovakya’nın da folklorunu incelemiş ve bu konuda ilmi çalışmalar yapmıştır. 1911 yılında tek perdelik Prens Mavi Sakal’ın Şatosu adlı operayı yazmıştır. Kodaly, müzikte halk kaynaklarından beslenen bir uygulamaya bağlı kalmış ve modernizmde her türlü aşırılıktan kaçınmıştır. Kodaly Çıkrık Odası ve Czinka Panna adlı iki opera yazmıştır (Altar, 1982: 79-86). C. A. Cui, A. Borodin, N. R. Korsakov, M. A. Balakirev, M. Mussorgsky rus beşleri olarak da tanınan Rus bestecileri halk kültüründen aldıkları Rus efsane ve masallarını eserlerinde kullanmışlardır. A. Borodin’in Prens Igor Operası, M. Mussorgsky’nin Boris Godunov Operası bu tarzda halk kültürünün yansıtıldığı ve ön plâna çıkarıldığı ilk operalardandır. Sovyet Rusya döneminde ise S. Prokofiev ve D. Schostakowitsch öne çıkan opera bestecileri olmuşlardır. Sovyet dönemi bestecileri 1920’li yıllarda ulusal geleneğe bağlı kalan eserler vermiş olsalar da, ardından bu tutumlarından uzaklaşmışlardır. Schostakowitsch 1927 ile 1935 yılları arasında verdiği eserlerde geleneğe sırt çevirmiş Batı Avrupa’nın serbest tonal kromatik ve poliritmik tekniğinden yararlanmıştır. Mzenskli Lady Macbeth Operası’nın 1934’deki Leningrad prömiyerinden sonra Prawda gazetesinde yayınlanan bir eleştiride burjuvalık, yıkıcılık, şekle ve gösterişe bağlılıkla suçlanmıştır.

Yugoslavya da 19. yüzyılda çok sayıda opera bestecisi yetiştirmiştir. Zagrebli besteci V. Lisinski, Ljubljanalı besteci D. Jenko, Sloven besteci J. Zupan, Sloven besteci V. Parma, Hırvat besteci J. Mandic gibi birçok opera bestecisi yetiştirmiş olan Yugoslavya ayrıca çoğu oynanmış 58 opera bestelemiş olan Hırvat Dora von

Pejacsevick adlı bir de kadın besteci yetiştirmiştir. Bulgaristan'da 1890 yılında ulusal kültürde uyanış hareketine başlanmış, yepyeni ve ulusal bir müziğin doğmasına besteci ve yazarlar öncülük etmişlerdir. Dünya çapında Bulgar müziğinin tanınmasını sağlayan önde gelen klâsik müzik ve opera bestecileri E. Manolov ve A. Badov'dur. Ayrıca Bulgaristan dünyaca ün kazanmış Boris Christoff, Nicolai Ghiaurov gibi opera sanatçıları da yetiştirmiştir. Yunanistan'da ulusal çoksesli müzik oluşturma çabaları bağımsızlıklarını kazandıkları 1824'ten sonra başlamıştır. Balkan ülkelerinin bütününde olduğu gibi, Yunanistan'da da çoksesli ulusal müzik oluşturma çalışmalarında Grek halk müziğinden yararlanılmıştır. Yunanistan'da bu dönemde yetişmiş önde gelen çoksesli müzik bestecileri Spira Samara, Napoleon Lambelett, Denis Lavrangas, Marios Warwoglis, Dimitri Mitropoulos çeşitli orkestra eserleri ve operalar bestelemişlerdir. Romanya da Georg Enescu, Marcel Mihalvici önde gelen çoksesli müzik bestecileridir. Mihalovici Karagöz adlı bir bale de bestelemiştir. Sabin Dragoiu da Napasta, Constantin Brancovan adlı operaları bestelemiştir (Altar, 1982: 87-96, 191-202). Görüldüğü üzere Balkanlar ve Doğu Avrupa'da ulusal uyanışların yansıması olarak opera sanatının imkânları kullanılarak özgürlük ve bağımsızlık fikirleri pekiştirilmiş, modern dünyaya opera sanatının gücüyle biz de varız demeye yönelik birçok ulus kendi öz kültürünün unsurlarını çoksesli müziğe adapte ederek eserler ortaya koymuşlardır.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyıl İstanbul Pera'da ve yine Osmanlı Sarayı'nda aktif olarak yer eden opera gösterileri ülkemiz topraklarındaki ilk opera sahnelenmelerine örnek teşkil etmiştir. Gerek Naum Efendi'nin Pera'daki tiyatrosu, gerekse Dolmabahçe ve sonrasında Yıldız Sarayı'na yaptırılmış olan saray tiyatroları opera gösterilerinin İstanbul'daki merkezleri olmuştur.

19. yüzyıl İstanbul'unda ağır aksak başlamış olan opera gösterileri, memleketimizde bu sanata olan ilgiyi ve görgüyü başlatması açısından oldukça önemlidir. Diğer yandan gayrimüslimlerin çabalarıyla belli bir zaman diliminde başarı göstermiş ve devamlılığını özellikle İtalya'dan gelen sanatçılar sayesinde sağlamış olan bu tiyatrolar; çok geçmeden varlıklarını yitirmişlerdir. Ardından opera sanatı Osmanlı Sarayı'nda İstanbul'daki yaşamına devam etmiş. Padişahlar kendilerine özel salonlar yaptırmış ve kendilerine hizmet eden çoğunlukla İtalya'dan gelmiş olan sanatçıları aylığa bağlayarak bu sanatın İstanbul'daki varlığını sürdürmüşlerdir. Ne var ki, bütün bunlar bir yerli opera geleneği oluşturmaya yetmemiştir. Yüzyılın sonları ve 20.yüzyıl başlarında kurulan Operet Kumpanyalarıyla ilk yerli operet grupları oluşmuş ve kendi dilimizde ilk sahne eserlerine örnekler verilmeye başlanmıştır. Bir müzik devrimi fikri Atatürk'ün önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından yeşermiştir. Bu konuda Atatürk'ün araştırmaları ve yetişmiş sanatçılarla temasları sonrasında, Türk müzik devriminin ana hatları belirlenmiştir.

Karlsbad'da 1918'de bir toplantı esnasında, eline imkân geçtiği takdirde bir çırpıda gerçekleştireceğini söylediği devrimi, Atatürk tam da söz verdiği gibi gerçekleştirmiştir. O konuşmasının sonunda "Bu konuda incelenmeye değer bazı noktalar var. Bunları iyice kararlaştırmadan işe başlamak yanlış olur" demiştir. İlk önce Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, sonrasında Riyaset-i Cumhur orkestrası ve 30'lı yıllara gelince de Konservatuvar kuruluşu çalışmalarına başlanmıştır. Tabii bu esnada Musiki Muallim Mektebi hocalarınca çok yetenekli bulunan öğrenciler yurtdışına en seçkin konservatuvarlara eğitim görmek için burslu olarak gönderilmiş, Türkiye'ye

döndüklerinde de onlara derhal önemli görevler verilerek Türk Müzik devrimine katkıları sağlanmıştır.

İşte bu sanatçılarımızın en önde gelenlerinden biri olan Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses, tezime konu olan Taşbebek ve Bayönder Operalarını bestelemişler ve ülkemizdeki ilk opera örneklerini ortaya koyanlar olmuşlardır. Tabii, burada üzerinde durulması gereken nokta bu operaların ortaya çıkmasını arzu eden iradedir. O da Atatürk'ten başkası değildir. Sofya'da askeri ataşe olarak görev yaptığı 1913-15 yılları arasında, Bulgar Operası'nda İtalyan operalarını Bulgarca olarak izlemiş ve bunun Türkiye'de de mümkün olabileceği kanaatine varmıştır.

Türkiye'de opera sanatının ortaya çıkabilmesi için gereken elementleri tek tek oluşturup, onları birleştirebilmek elbette zaman almıştır. Batı müziği eğitiminin sistemli bir biçimde uygulanabilmesi, ilgili eğitimlerin verildiği sırasıyla Musiki Muallim Mektebi ve Konservatuvarın kurulmasıyla mümkün olmuştur. Bu okullarda yetenekli gençleri yetiştirebilecek öğretmenler ise bir yandan Avrupa'ya giden Türk besteci, teorisyen ve icracılarla, bir yandan da Avrupa'dan Türkiye'ye davet edilen alanında en tecrübeli olan öğretmenlerle sağlanmıştır. 20 Kasım 1934 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nin baş köşesinde yazan Yunus Nadi bu konuya paralel olarak “Evrensel musikiye uymakta klâsik operaların yeri” adlı bir yazı yazmıştır. Yazısında Nadi; müzikte ilerlemiş olan ülkelerin yürüdüğü yoldan yürüyebilmek için dokuz on yıllık bir dönemin geçmesi gerektiğini, dokuz on yıl önce Necati Bey'in Bilgi Bakanlığı döneminde okullara yalnız evrensel müzik kurallarının konmuş olduğunu, bu süre içinde okullarda müzik eğitiminin batı normlarına uygun biçimde devam etmiş olduğunu ve aynı zamanda müzik okulları açılarak bu alanda kendi uzmanlarımızı da yetiştirmeye başladığımızı belirtmiştir. Nadi yazısının sonunda İstanbul'da bir opera heyetinin bir araya gelmiş olduğundan haberdar olduğunu ve evrensel müziğin klâsik eserlerini kendi dili ve müziğiyle oynamanın ilk başlangıç olarak pek iyi olacağını, bu eserlerin kültürlü yurttaşların öteden beri dinledikleri eserler olduğunu ayrıca eserleri hiç bilmeyenlerin ise gözleri önüne yepyeni bir âlem açmış olacaklarını, gerisinin ise dekor, ses ve saz, müziği uydurabilmek olacağını ve ilk başlangıcın böyle klâsik eserlerle olmasının ilerisini iyi getirmeye büyük faydası olabileceğini düşündüğünü ifade etmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 1934: 1).

1934 yılına, Özsoy Operası'na gelinene kadar, işte bu müzik devrimi adına yapılan atılımlar belli bir takvim dâhilinde işletilmiştir. 1934 yılında İran Şahı'nın ziyareti şerefine bir opera bestelenmesi fikri ortaya çıkınca, genç bestecilerimizden bu işi kotarabileceğinin düşünüldüğü henüz 27 yaşında, Paris'ten döneli 3 yıl olmuş, Ahmed Adnan bu iş için seçilmiştir. İnsanüstü bir çabayla, imkânsızlıklar içinde bu operayı bestelemeyi başaran ve o tarih için gerekeni yapan genç besteci Ahmed Adnan, Atatürk tarafından takdir edilmiş ve Riyaset-i Cumhur Orkestrasının Şefliğine tayin edilmiştir.

Ardından 27 Aralık 1934 tarihinde Ankara Halkevi'nde gerçekleştirilen Taşbebek Operası ve Bayönder Operası için operaların siparişi yine bu genç bestecilerimizden Ahmed Adnan ve Necil Kâzım'a verilmiştir. Ve bu operaların konuları modern ulus kurgusu bağlamında yapılmak istenen bütüncül devrimin ülküsünü yansıtmak için hem sosyal, hem sanatsal açıdan bir atılımı amaçlamıştır. Opera sanatıyla modern ulus için gereken mükemmel insan yaratma fikrini, Mustafa Kemal'i ve devrimlerin amaçlarını anlatmak istenmiştir. Neden opera böyle bir şey için seçilmiştir? Çünkü yeni nesil fikrini modern ulus kurgusu bağlamında ortaya koyabilmenin en iyi yolunun, Türkiye için yeni ve birçok şeyi değiştirebileceğine inanılan opera sanatıyla yapmak hem sosyal, hem de sanatsal açıdan bir çıkış açabilmek için biçilmiş kaftan olarak düşünülmüştür. Atatürk'ün müzik devrimini yine devrim niteliğinde bir sanatla aktarmak istemesi hem işitsel, hem de görsel elemanların kullanıldığı bu teatral, gelişkin sanatın yardımıyla çok daha iyi ve etkileyici olabilecektir.

Kutluk, ideolojik bir zemin hazırlamanın ya da politik bir mesaj iletmenin en yoğun olarak operada kendini gösterdiğini söyler. Eserlerde verilen üstü kapalı mesajların masal içinde ya da fantastik bir olay örgüsü dâhilinde işlendiği görülür diye ekler (Kutluk, 1997: 15). Taşbebek Operası ve Bayönder Operasının hazırlanış ve sunuş biçiminde de buna benzer bir yol izlenmiştir. Yine bu konuya bir yazısında eğilmiş olan Turan, topluma doktrin aşılama sürecinin bir sonucu olarak tiyatro ve müzik gibi dram ve lirik sanatların da siyasi hedefler doğrultusunda biçimlenmiş olduğundan söz eder. Ulus devlet inşasının karmaşık eylemlere ve bunları resmileştirmeye yönelik siyasi düzenlemelere dayalı olduğunu ve ulus oluşturulurken

kültür ve ona bağlı olan dil, folklor ve müziğin öncelikli meseleler haline geldiğini de ifade eder (Turan, 2018).

Gerek Cumhuriyet öncesi, gerekse Cumhuriyet sonrasında düşünürleri ve müzik adamları Millî Opera yaratma meselesinin ne kadar önemli olduğunu çeşitli yazılarında vurgulamışlardır. Bunlardan biri olan Necip Asım Yazıksız, Anadolu Halk şarkılarını ve türkülerini toplamak, bundan hareketle millî operalar yaratmak gerekmektedir görüşünü savunmuştur. Mahmut Ragıp Gazimihal ise Millî Opera yaratma meselesinin, Türk müziğinin herkesi birden kazanacak ilk kestirme yenilik yolu olduğunu yazılarında dile getirmiştir. Turan ve Işıktaş da, konuyu değerlendirdikleri yazılarında operanın, dönemin ruhuna uygun biçimde Batılılaşmanın araçlarından biri olarak görülmektedir görüşünü belirtmişlerdir (Turan-Işıktaş, 2015).

Berkes de bu konuya paralel olarak Ulus inşası noktasında Atatürk'ün düşünündeki sorunun, Türk halkının kendi tarihine yeni bir görüşle bakması gereğini görme sorunuydu ve Türk halkı bir yandan günün ileri kültür ve tekniği ile geliştirilirken, diğer yandan ona geçmişinin olumlu yanları gösterilerek yaşam birliği bilinci yaratılmak istenmiştir diyerek Ulus inşası noktasında Atatürk'ün düşünündeki stratejiyi ortaya koymaya çalışmıştır (Berkes, 1982: 28).

Atatürk, 1 Kasım 1934 günü Büyük Millet Meclisi'nin IV. toplanma yılını açış konuşmasında; "Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu sayede Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir." demiştir (Oransay, 1985: 26). Genç Cumhuriyetin modern ulus kurgusu bağlamında müzikal devrimin uygulama biçimi nasıldı? diye ortaya koymuş olduğum soruya aradığım ve akabinde sunduğum yanıt şöyledir:

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Çoksesli Batı Müziği ile Halk Müziğinin unsurları bir araya getirilerek bir yeni müzik ortaya koyma çabası olmuştur. Osmanlı saray müziğinin İran ve Arap müziğinden etkilenerek şekillendiği hatta Bizans'a dayanan modların bu müzikte yer bulduğu savı ortaya konmuş ve bu nedenle bu yeni müziğin

yükselmesi için çaba gösterilmiştir. Uygulama biçimine gelindiğinde ise ilk önce Osmanlı'nın II. Mahmud döneminde başlayan ve sonrasında ilerleyen Askeri Muzika ve Batı müziği orkestralarından gelen gelenek ve sanatçılardan faydalanılmış, bu orkestra Riyaset-i Cumhur Orkestrası'na çevrilmiş daha sonra ise Musiki Muallim Mektebi ve Konservatuvarın kuruluşuna uzanan süreçte gerek Avrupa'ya gidip dönen genç besteciler gerekse yeni eğitim kurumları vasıtasıyla yetişen sanatçılar eliyle bu modern ulus kurgusu bağlamında ele alınan müzik devriminin uygulanması mümkün olmuştur. Bu süreçte alaturka müzik geri plâna atılmış ve radyolarda bir süre yasaklanmıştır. Atatürk bu hususta yakın çevresine; bir devrimin gerçekleştirilmeye çalışıldığı sırada onu sekteye uğratabilecek durumlardan kaçınılması gerektiği babında bazı açıklamalarda bulunmuştur. Ne kadar başarı olup olmadığı tartışma konusu olan bu müzik devrimi hareketi, elbette bir yeni müziği doğurmuş, ama onun da ileriye dönük genişlemesi ve ilerlemesi ilk kuşak bestecilerle sınırlı kalmıştır. Çünkü ulusal müzik akımları zamanın da değişimiyle yerini başka akımlara bırakmış, çağdaş müzisyenler başka yollar aramaya yönelmiştir. Müzik devrimi halkı kapsayıcı olmuş mudur? diye ortaya koymuş olduğum soruya aradığım ve akabinde sunduğum yanıt ise şöyledir:

Müzik devrimi belli bölgelerde, belli imkânlar dâhilinde halkla bütünleşebilmiştir. Ankara, İstanbul ve İzmir ile sınırlı orkestra imkânları bu kentlerde Modern Ulus kurgusu bağlamında öne çıkan bu yeni müziğin sesini duyurmuş, radyonun da etkisiyle her ne kadar Anadolu'ya yayılmak istenilse de Çoksesli Türk Müziğinin halkı kapsayıcı olabilmesi ilk 20-30 yılda mümkün olamamıştır. Bunda elbette yeterli sayıda yerli besteci ve esere sahip olamamanın etkisi yadsınamaz. Zamanla besteci ve eser sayısı artsa da bu defa devrimin uygulama hızı ve irade zayıfladığından istenilen değişim tam anlamıyla sağlanamamıştır. Sabahattin Kalender'in Nasrettin Hoca Operası, Nevit Kodallı'nın Van Gogh Operası, Okan Demiriş'in IV. Murat ve Karyağdı Hatun Operaları, Ferit Tüzün'ün Midas'ın Kulakları Operası, Selman Ada'nın Ali Baba ve Kırk Haramiler, Aşk-ı Memnu Operaları gerektiği kadar opera sahnelerimizde yer bulamamış, genellikle tekrar sahnelenmemiş ve bu da yeni opera besteci ve bestelerinin gelmesinin önünü tıkamıştır.

## KAYNAKÇA

- Akses, Necil Kâzım: TRT Belgeseli, TV Yayını (Çevrimiçi), [youtube.com/watch?v=QESlo-RJxuc&t=1102s](https://youtube.com/watch?v=QESlo-RJxuc&t=1102s), 17 Eylül 2017.
- Akşam Gazetesi: “Opera için hazırlık” başlıklı haber, s.1 ve 4, 20 Kasım 1934.
- Akşam Gazetesi: “Ankara’da opera hazırlıkları” başlıklı haber, s.1, 15 Kasım 1934.
- Akşam Gazetesi: “Türk-Bulgar dostluğu” başlıklı haber, s.1, 13 Mart 1932.
- Alimdar, Selçuk: **Osmanlı’da Batı Müziği**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Altar, Cevad Memduh: **Opera Tarihi IV**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982
- Altar, Cevad Memduh: “Son Elli Yılın Müzik Reformlarına Toplu Bir Bakış”, Ankara, **Erdem Dergisi**, 1, 1985.
- Altar, Cevad Memduh: “Atatürk ve Müzik Sanatında Reform”, **Bilim ve Teknik Dergisi**, 121, 1977.
- And, Metin: **Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Aracı, Emre: **Naum Tiyatrosu 19.Yüzyıl İstanbul’unun İtalyan Operası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Aracı, Emre: **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Atatürk, Gazi Mustafa Kemal: **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri**, Ankara, Türk

İnkılap Tarihi Enstitüsü, cilt 1-2-3, 1961.

Ayas, Güneş:

**Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim,** İstanbul, İthaki Yayınları, 2020.

Aydın, Yiğit:

**Ahmed Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü ile Besteci ve Müzikolog Kimlikleri,** Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2000.

Ayvazoğlu, Beşir:

**“Yunus, Ne Hoş Demişsin” Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları,** İstanbul, Kapı Yayınları, 2014.

Belge, Burhan:

“Yarı Siyasal” Başlıklı Köşe Yazısı, Ulus Gazetesi, s.3, 30 Aralık 1934.

Başgömezler, Nejat:

**Necil Kâzım Akses'e Armağan,** Ankara, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1993.

Berkes, Niyazi:

**Türk Düşününde Batı Sorunu,** Ankara, Bilgi Yayınevi, 1975.

Berkes, Niyazi:

**Atatürk ve Devrimler,** İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982.

Canver, Mithat Canver:

**Türkiye’de 1934-1936 Yılları Arasında, Ankara ve İstanbul Radyoları’ndan Alaturka Musikisi’nin Yayınlarının Yasaklanması ve Türk Toplumunu Üzerindeki Etkileri,** Ankara, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Deliorman, Altan:

**Mustafa Kemal Balkanlarda,** İstanbul, Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım, 2009.

Egeli, Münir Hayri:

**Bayönder Türk Destanı,** Ankara, Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1934.

- Egeli, Münir Hayri: Münir Hayri Egeli Biyografi, (Çevrimiçi), <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/munir-hayri-egeli-1899-1970/>
- Gazimihal, Mahmut Ragıp: **55 Opera**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1957.
- Gellner, Ernest: **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev.: Büşra Ersanlı ve Günay Göksu Özdoğan, İstanbul, Hil Yayın, 2006.
- Gökalp, Ziya: **Kültür ve Medeniyet / Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak**, İstanbul, 1918., Yeniden Basım: Gençlik Kitabevi Yayınları, Konya, 2018.
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, 1923., Yeniden Basım: Gençlik Kitabevi Yayınları, Konya, 2012.
- Hakimiyet-i Milliye Gazetesi: “Moskova Musiki Seyahatinin İntibaları” başlıklı haber, s.5 – 5, 7 – 8 Mayıs 1934.
- Hobsbawm, Eric: “Gelenekleri İcat Etmek”, Ed. by. Eric Habsbawm ve Terence Ranger, **Geleneğin İcadı**, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.
- Işıктаş, Bilen: “Sentez Arayışlarıyla Geçen Tarihsel Bir Müzikolojik Tartışma: Cumhuriyet Döneminde Milli Müzik İnşası”, **JIIA Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art**, 2/2, 23-53, 2017.
- İnalcık, Halil: **Atatürk ve Demokratik Türkiye** (2.Baskı), İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2007.
- Karabey, Laika: “Muhterem Ziya Gökalp ve Musikimiz”, **Musiki Mecmuası**, 78, 1954.
- Kolçak, Olcay: **Biyografi; A. Adnan Saygun**, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2005.
- Kolçak, Olcay: **Biyografi; Necil Kâzım Akses**, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2006.

- Kurun Gazetesi “Ankara En Kıvançlı Bir Gününü Yaşıyor” Başlıklı Haber, s.1 ve 10, 27 Aralık 1934.
- Kurun Gazetesi “Karmen operası için hazırlıklar” Başlıklı Haber, s.1 ve 9, 2 Aralık 1934.
- Kutluk, Fırat: **Müzik ve Politika**, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 1997.
- Küçük, Kemal: **Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun**, İstanbul, Doğu Yayınları, 2007.
- Leventoğlu, Mazhar: **Atatürk'ün Vasiyeti**, İstanbul, Leventoğlu Yayınevi, 1968.
- Mazlum, M. M. – Mazlum, A. A.: “Sosyal Bilimlerde Araştırma Yönteminin Belirlenmesi”, **Route Educational and Social Science Journal**, 4, 2017.
- Milliyet Gazetesi “Milli Temsil Akademisi” Başlıklı Haber, s.1, 11 Ağustos 1933.
- Nadi, Yunus: “Evrensel musikiye uymakta klâsik operaların yeri” Başlıklı Köşe Yazısı, Cumhuriyet Gazetesi, s.1, 20 Kasım 1934.
- O'Connell, J.Morgan: **Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup**, Çev. Ömer İpek, Albaraka Yayınları, 2022.
- Okyay, Erdoğan: **Ahmed Adnan Saygun'a Armağan**, Ankara, Sevdâ-Cenap And Vakfı Müzik Yayınları, 1991.
- Okyay, Erdoğan: **Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)**, Ankara, Sevdâ-Cenap and Müzik Vakfı Yayınları, 2013.
- Oransay, Gültekin: **Atatürk ile Küğ**, İzmir, Küğ Yayını, 1985.
- Refiğ, Gülper: **Atatürk ve Adnan Saygun**, İstanbul, Boyut Yayınları, 1997.

- Saygun, Ahmed Adnan: **Atatürk ve Musiki**, Ankara, Seveda-Cenap and Müzik Vakfı Yayınları, 1987.
- Saygun, Ahmed Adnan: **Biyografya 5**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004.
- Saygun, Ahmed Adnan: “Atatürk’ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri”, **Erdem Dergisi**, 1/3, 587-598, 1985.
- Saygun, Ahmed Adnan: **Yalan-Sanat Konuşmaları**, Ankara, 1945, Yeniden Basım: Bağlam Yayıncılık, Der. Seyit Yöre, 2009.
- Saygun, Ahmed Adnan: **Ahmed Adnan Saygun Bildirileri**, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, 1987
- Sevengil, Refik Ahmed: **Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Alfa Yayınevi, 2015.
- Sevengil, Refik Ahmed: **Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Sevengil, Refik Ahmed: **Saray Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1962.
- Şatır, Sabri: **Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.
- Turan, Namık Sinan: “Erken Cumhuriyet Döneminde Ulusal Kimliğin Opera Sahnesinde İnşası – Özsoy”, **Ahenk Müzikoloji Dergisi**, 2, 1-30, 2018.
- Turan, Namık Sinan: “19. Yüzyılda İmparatorluk, Kolonyalizm ve Opera “Verdi’nin Aida’sı ve Mısır’ın Sergilenmesi”, **Sosyoloji Dergisi**, 119-142, 2017.
- Turan, Namık Sinan: Opera tutkunu bir sultan II. Abdülhamid, **Evrensel Kültür Dergisi**, 241, 27-31, 2012.
- Turan, Namık Sinan – Işıктаş, Bilen: “The Deadlock of Nation-state: The Problem of Nationalism of Music During the Early Republican

Era in Turkey”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, 3/2, 1085-1087, 2015.

Yıldırım, A. – Şimşek, H.:

**Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara, Seçkin Yayıncılık. 2011.

Yıldız, Dinçer:

**Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun**, Ankara, Sun Yayınevi, 2007.

