

Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılığa İlişkin Kodları*

Seyit Yöre**

Z. Seçkin Gökbudak***

Özet

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sistemi, Ziya Gökalp ve Atatürk'ün düşünceleri çerçevesinde, ulus-devlet temeline bağlı ulusalcı bir modernleşmeden oluşmuş, bu sistem Türkiye'deki kültürel ve müziksel yaratımı etkilemiş ve böylece, besteciler ulusal müzik malzemeleri ile uluslararası çoksesli müzik tekniklerini birleştirilerek devlet sistemine uygun bir ulusalcı çoksesli müzik yaratmışlardır. Türk çağdaş müziği olarak da anılan bu yeni müziğin ilk kuşak bestecilerinden biri de Ahmed Adnan Saygun'dur. O, müzik eserlerinin yanında, söylemleriyle de müzikte ulusalcılığın vurgulamış ve diğer bestecilerin içinde öne çıkmıştır. Bugüne kadar Saygun ve eserleri hakkında araştırmalar olmasına rağmen, onun ulusalcılık yaklaşımları hakkında doğrudan herhangi bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu çalışmada, Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılığa ilişkin kodları etnomüzikoloji disiplini ve nitel araştırma modelinde literatür ve içerik analizi teknikleriyle araştırılmış, sonuç olarak ortaya çıkan on iki kod Saygun'un görüşleriyle tanımlanarak, yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Ahmed Adnan Saygun, Ulusalcılık, Çoksesli Müzik, Türk Çoksesli Müziği, Kodlar.

* Bu makale, birinci yazarın doktora tezinden oluşturulmuştur. Bk. Yöre, Seyit (2010).

** Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı - Konya / Türkiye
seyityore@yahoo.com

*** Prof. Dr., Konya Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, GSEB Müzik Öğretmenliği AB Dalı - Konya / Ankara
sgokbudak@selcuk.edu.tr

Giriş

Araştırmanın temel figürü olan Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Osmanlı'nın son dönemlerinde doğup, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundaki yenilik hareketlerinin içinde yaşamış ve yenileşmeye doğrudan katkıda bulunmuş kişilerden biridir. Saygun, hayatındaki olaylardan, aldığı eğitimlerden ve ileriki yıllarda tanışacağı Atatürk'ten ve dönemin siyasi ideolojisinden de etkilenecek kendi ideolojisini oluşturmuş, bestecilik, eğitimcilik ve etnomüzikologluk çerçevesinde sürdürdüğü meslekî hayatını da bu doğrultuda yürütmüştür. Onun ulusalcılık ideolojisi, geçmişin inkâr edilmeden geleceğe gidilmesi, yapılan her çalışmada geçmişten, çoksesli müzikte ise öz kaynak olan halk kültürü ve müziğinden yararlanılması ve yapılan her işin samimiyetle içselleştirilmesi üzerine kuruludur (Yöre 2010: 1).

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

Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcı düşünce ve uygulamalarının dayanağı hayatını çevreleyen bazı durumlardan kaynaklanır. Besteciliğindeki üç ayrı dönemin dışında, hayatını ve çalışmalarını etkilemiş olan beş ayrı dönem tespit edilmiştir: O, Osmanlı (1907-1920), Paris (1928-1931), Atatürk dönemindeki Cumhuriyet (1920-1938), Atatürk sonrasındaki Cumhuriyet (1938-1991), Türkiye'nin popüler kültüre geçişi (1980-1991) gibi beş ayrı dönemde yaşamış ve tüm çalışmalarını bu süreçteki değişimler içinde yapmıştır. Saygun'un, ulusalcılık ideolojisinden ilk defa 1930'lu yıllarda dönemin siyasi şartlarına da uygun olarak söz etmeye başladığı, yazdıklarından ve söylemlerinden bu ideolojiyi hayatındaki değişik dönemlere rağmen –her ne kadar bunu üçüncü dönem eserlerine yerel müzik malzemeleri açısından yansıtmasa da- ölene kadar sürdürdüğü anlaşılmaktadır (Yöre 2010: 2-3).

Saygun'un, yazılı çalışmalarında ve söylemlerinde müzikle özdeşleştirdiği *gelenek*, *milliyet*, *ulus rengi* gibi ulusalcılığa vurgu yapan kavramlar üzerinde çok durduğu görülür. Kendisi bu kavramları sadece Türkiye'deki çoksesli müzik için değil, uluslararası çoksesli müzik çerçevesinde bir ulusalcılık anlayışı için de kullanır.

Hakkında en fazla çalışma yapılan Türk müzikçi olması, Saygun'un Türk çoksesli müziği'nde bir simge ve döneminin kültür ideolojisi içinde siyasi bir figür olduğunun göstergesidir (Yöre 2010: 6). Ancak onunla ilgili çalışmalar çoğunlukla eserlerinin analizine yöneliktir, düşüncelerini içeren veya irdeleyenlerin sayısı çok azdır. (bk. Alapınar 1993, Woodard 1999, Aracı 2007). Oysa Saygun'un görüşlerinin ve çalışmalarının özellikle ulusalcılık bağlamında bilimsel olarak irdelenmesi zorunludur.

Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada, ulusalcı yaklaşımda bir besteci, eğitimci ve etnomüzikolog olan Ahmed Adnan Saygun'un görüşleri ve çalışmaları çerçevesinde çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcılığı nasıl belirttiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, "Saygun'un görüşleri ve çalışmaları çerçevesinde çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcılığa ilişkin kodları nelerdir?" problemi araştırılmıştır.

Kuramsal Çerçeve

Ulusalcılık

Çoksesli müzikte ve Saygun'daki ulusalcılık boyutunun temellendirilmesi gereğinden yola çıkılarak ilk olarak, ulusalcılık kavramının ne olduğunun uluslararası çerçevede kuramsal olarak ortaya konulması, araştırma konusunun çerçevesini genişletecektir. Kökenleri 16. yüzyıla dayanan, daha sonra yayılarak 19. yüzyıl dünyasını bir akım olarak etkileyen ve 20. yüzyılın ikinci yarısında da atılım yapan, çeşitli kavramsal ve kuramsal yaklaşımlara göre tanımlanıp sınıflanan, ancak, evrensel bir tanıma ulaşamayan ulusalcılık kavramının sözlük anlamı, "Maddi ve manevi açılardan millet ve ülkesinin çıkarlarını her şeyin üstünde tutma anlayışı" olarak tanımlansa da, Mehmet Kaplan (1915-1986) ulusalcılığı "sadece bir ideoloji değil, bir yaşayış ve bir duyuş tarzı" olarak yorumlar (www.tdkterim.gov.tr/).

Anderson (2007: 51), tarihsel geçmişine bakılacak olunursa ulusalcılığın ortaya çıkışını 16. yüzyıla kadar götürmüş ve ortaya çıkış nedenini de insanların daha önce sıkıca bağlı oldukları inançlarını yitirmelerine, bu nedenle birbirlerine bağlanacak yeni arayışlara girmeleriyle ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda, ulusalcılık ideolojisi Althusser'in ideolojilerin bilimin dolduramadığı yerleri doldurduğuna ilişkin görüşüne uymaktadır (Güngör 2001: 222). Anderson (2007: 51), insanların arayışları sonucu ortaya çıkan buluşların ve buna bağlı olarak iktisadi değişimin ve kapitalizmin de etkisiyle ulusalcılığın geliştiğini öne sürmüştür. Ulusalcılık hakkında sonradan oluşan kuramlara ve sınıflamalara bakıldığında, ulusalcılık hakkında evrensel bir tanım oluşmamış, birbirine benzer veya farklı kuramsal çalışmalar

yapılmıştır. Örneğin Calhoun, (1987: 123), çok yönlü ulusalcılığın çoğunlukla 'birlik ilişkilerine' ve 'farklı kültürel geleneklere' bağlı olduğunu söyler (akt. Değirmenci 2006: 51). Guibernau (1997: 88) ise ulusalcılığın, "bir toprağa, ortak dile, ideallere, değerlere ve geleneklere bağlanma duygusu"nu ve "bir grubun onu diğerlerinden 'farklı' kılan semboller (bayrak, belirli bir şarkı, bir müzik parçası veya tasarım) ile özdeşleşmesi"ni kapsadığını söyler (akt. Hülür ve Akça 2007: 315).

Chatterjee (1996: 13-15), ulusalcılığın Doğu ve Batı olmak üzere iki tipe olduğunu öne sürerek, her iki tipe de ulusal kültürün gelişimiyle belirlenen ortak standartların varlığını vurgular. Ulusalcılığın birinci tipi Batı Avrupa'da ortaya çıkan Batı tipi, ikincisi ise Doğu Avrupa, Asya, Afrika ve Latin Amerika'da da var olan Doğu tipi ulusalcılıktır. Plamenatz'a göre her iki tip ulusalcılık da bir siyasi olgudan çok bir kültürel olgudur. Ancak Doğu tipi ulusalcılık, Batı Avrupa'nın gelişmiş uluslarının koyduğu evrensel ölçütlere göre şekillenmiş, ulusu dönüştürmek için kültürel yeniden donatım çabası olmuştur. Doğu ulusalcılığındaki arayış, hem ilerleme (modernleşme) hem de kendi ulusal özelliklerini koruyan bir kültürün yeniden ortaya çıkışı şeklinde olmuştur. Doğu ulusalcılığının çelişkili yönü ise -Türkiye'de de sık sık görülen- hem Batı tarafından konulan modern ulusalcılık ölçütlerini uygularken hem de onu 'sözde' reddetmektir. Bu yüzden Chatterjee, Doğu tipi ulusalcılığı tedirgin ve dengesiz bulmaktadır.

Oran (1997: 33-43), sınıflandırmalarının ulusalcılığı karmaşıklaştırdığını söyler ve ulusalcılığın üçlü yapısını şöyle ortaya koyar: Birincisi "bir duygu olarak milliyetçilik"tir ve insanın üyesi olduğu ulusa derin bağlılık duygusunu tanımlar. İkincisi "bir ideoloji olarak milliyetçilik"tir ve kısaca bireyin toplumsal sadakati yoluyla aynı toplumsal ideolojiye tutunması ve buna yönelik davranmasıdır. Üçüncüsü ise "bir toplumsal hareket olarak milliyetçilik"tir ve bu da ulusalcı duygu ve ideolojinin bir noktada buluşup ulusalcı bir ideoloji tarafından yönlendirilmesi şeklindedir ki bu tür ulusalcılık ilk iki ulusalcılık şeklini içine alır.

Görüldüğü üzere, ulusalcılığa ilişkin çeşitli kuramlar ve sınıflandırmalar olmasına rağmen, ulusalcılık kavramı genellikle farklı kavramlarla birlikte kullanıldığı ve sosyal bilimler bağlamında sürekli tartışıldığı için tanımlar ve sınıflandırmalar bir uluslararası standarda erişememiştir. Anderson'un (2007) dediği gibi, belki de ulus ve ulusalcılık hayalî olduğu için sadece kavramsal olarak sürekli bir devinim halindedir. Yine de ulusalcılığa ilişkin bahsedilen kuram ve sınıflandırmalardan sonuçta toplumsal, kültürel ve siyasi olmak üzere üç tip ulusalcılığa ulaşılır (Smith 1998: 177).

Ulusalculuğun uygulanması konusuna bakıldığında Smith (1998), bunun çeşitli sanatlar aracılığıyla ortaya çıkacağını söylerken McCrone (1998: 55), eğer ulusal bir sanat ortaya çıkmasaydı insanların kültürünün parçalarından onu keşfetmenin sanatçılara düşeceğini (Aydın 2000: 79) söylemiştir. Yani Smith ve McCrone'ın kültürel çerçevede yaklaştığı ulusalculuğun uygulanmasının sanatçılar aracılığıyla olacağı ve dolayısıyla sanatsal yapıtlarda yeniden üretim olarak ortaya çıkacağıdır ki bu yüzyıllardır uygulanmaktadır. Bunların dışında ulusalculuk zaten bir söylem olarak kalacaktır.

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

Avrupa'da Ulusalculuk ve Ulusalculu Çoksesli Müzik

"Ulus, uluslaşma ve ulus devlet, tarihsel gelişim süreci içinde, insanın doğallıktan toplumsallığa gelişi ile orantılı olarak iradi ve etkin katılımı ile oluşturulmuş toplumsal siyasal yapılanma ve örgütlenmelerdir" (Sağ ve Aslan 2001: 182) şeklinde bir tanıma gidilse de ulus en küçük üyelerinin bile diğerlerini tanımadan sadece zihninde toplamlarını hayal ettiği hayalî bir siyasal topluluktur. Her ne kadar hayalî olarak değerlendirilse de ulusalculuk düşüncesinin asıl ortaya çıkışı 18. yüzyıldaki Sanayi Devrimi'nin ekonomik temelleri biçimlendirmesi ve 1789 yılındaki Fransız Devrimi'nin özellikle siyasal düşünce ve kurumları kökünden sarsan değişimlere yol açmasıyla olmuştur (Güler 2007: 12).

18. yüzyıldaki değişimlerle gelişen ulusalculuk hareketi, özellikle Orta Avrupa ve Rusya'da belirgin olarak kültürel unsurlara yansımıştır. Modernleşen tüm kültürel unsurlarda ulusalculu anlayış etkili olmuş, özellikle 19. yüzyılda ulusalculu temele dayanan -ve daha çok edebiyat ve müziğe yansıyan- sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu ulusalculu sanat anlayışı, Batı Avrupa dışındaki -Doğu Avrupa ülkeleri, Rusya, Japonya ve Türkiye gibi- ulusların çoksesli müziksel gelişimlerinde de kendini belirgin olarak gösterir. Ulusalculu akımın sanatsal yansımaları, geçmişe dayanan yerel, geleneksel ve bunların toplamında ulusal

unsurları ileri/çağdaş tekniklerle birleştirme şeklinde ortaya çıkar. Ulusalçı sanat anlayışı, özellikle 19. yüzyılda müzikte de kendi ifadesini bulmuştur.

Sanayi Devriminin etkisiyle Avrupa ülkeleri ve Avrupa dışı ülkeler birbirine yaklaşmış, Romantizm akımının etkisiyle, “ulusların geçmişine ait kalıntılar” (bk. Selanik 1996: 186), ‘ulusal kültür’ ve onun bir ögesi olan ‘ulusal[cı] müzik’ olarak ortaya çıkmıştır (bk. Finkelstein 1995: 18, Jdanov 1996: 49-58). Ulusalçılık anlayışı ortaya çıkmadan önce de Avrupalı besteciler, kendilerinin ve ülkelerinin müzik stillerini yaratırken, aslında her dönemde büyük ölçüde uluslarının halk müziklerinden yararlanmışlardır. Günümüzde çok tanınan Avrupalı ünlü besteciler, çoksesli müzik eserlerini halk müziği temaları üzerine kurmuşlardır. Bu durum aslında çoksesli müziğin gelişim yıllarında bile bir doğal veya gizli ulusalçılığın varlığını gösterir (bk. Say 2006: 432-453, Selanik 1996: 186, Yöre 2000: 37-43).

Müzikbilimci Alfred Einstein’a göre, 19. yüzyıl Romantik bestecilerinin halklara duyduğu yakınlık, toprağa geri dönme akımı, yüzeysel kibarlıktan, nesnelere köklerine doğru inme dürtüsü gibi sanatın ‘klasik dönem’de göz ardı edilmiş yanı ulusal[cı] müziğin gelişmesine yol açmıştır (Say 2006: 433). Özetle, Batı Avrupa’da yaklaşık 10. yüzyıldan itibaren ortaya çıkıp yayılan çoksesli müziğin, 19. yüzyıldan itibaren doğrudan ulusalçı yaklaşımlarla değişen yapısı ve bunun sonucunda oluşan ulusal çoksesli müziğe ilişkin tanımlamalar şöyledir:

Etnomüzikolog Bohlman (2004), ulusal müzikle ulusalçı müziği birbirinden ayırmakta ve ulusal müziği bir ulusun yerel/geleneksel müzikleri olarak tanımlarken, ulusalçı müziği ise, burada bahsedilen ulusalçılık anlayışı çerçevesinde, çeşitli ulusların kendi yerel/geleneksel müzik unsurlarıyla çoksesli müzik yaratmaları olarak tanımlar. Yani ulusal müzik gereçleri ve ezgilerinin çoksesli müzik teknikleriyle birleştirilmesi sonucu yaratılan sanat müziği bir ulusalçı müziktir.

Türkiye’de Ulusalçılık ve Ulusalçı Çoksesli Müzik

İmparatorluktan ulus devlete geçiş süreci içerisinde Osmanlı ideolojisinden -ya da yönetim biçiminden- vazgeçilmiş ve imparatorluğun dağılmasına karşı bir tepki olarak milliyetçilik ortaya çıkmıştır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu ideolojisi milliyetçilikti. Devlet, bu oluşum içinde ulusunun sınırlarını çizebildi. Ulusun etnik birlikten kaynaklanan bir türdeşliği ifade ettiği varsayılarak bunun aynı ağzı konuşma yoluyla somutlaştırılması öngörüldü (Keyder 1999).

Ancak, Türkiye’deki ulusalçılık belirli bir ırka dayandırılarak, yaşanan ülke, yurt milliyetçiliği olarak düşünülmüş ve bu doğrultuda uluslaşma

süreci oluşturulmuştur. Türkiye'nin uluslaşma sürecinin kültürel bağlamda yansımaları olarak, yeni, modern, çağdaş Türkiye Cumhuriyeti, ulusal kültür çerçevesinde belirlenmiştir. Yani her türlü çağdaşlaşma çalışmasının ulusal kültür unsurları temelinde olması benimsenmiştir (Yöre 2010: 26)

“Cumhuriyet dönemi düşünce akımlarının şekillenmesinde, özellikle belli bir kesim üzerinde Gökalp'in etkisi olmuştur [...]. Gökalp, ulusal kültürü ‘bir milletin dinî, ahlakî, hukukî, aklî, estetik, lisânî, iktisâdî ve fennî hayatlarının âhenkli bir bütünü’ (Gökalp, 1972: 30) olarak tanımlamakta [...] ulusal kültürün kaynağını halkta ve halkın ürettiği değerlerde bulmaktadır” (Ercan 2001: 118).

Atatürk ise 1 Kasım 1932'de TBMM'nin dördüncü dönem, ikinci yasama yılını açış konuşmasında, “Millî kültürün her çağda açılarak yükselmesini, Türk Cumhuriyeti'nin temel dileği olarak temin edeceğiz” (TBMM Zabıt Ceridesi 10, 1932: 2) ve 29 Ekim 1933'teki onuncu Yıl Nutkunda, *Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız* diyerek millî kültüre birçok defa vurgu yapmıştır.

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

Araştırmalardan da görüldüğü üzere, Türkiye'nin ulusalcı yeni kültür anlayışı, temelde Atatürk'ün belirlediği gibi, ulusal kültüre dayalı bir çağdaşlaşma veya ulusalcı çağdaş bir kültür olarak hedeflenmiştir. Atatürk'ün yapmış olduğu inkılapların temeli de bu hedefe dayalıdır (Yöre 2010: 27). Bu ulusalcı çağdaşlaşma hedefi, Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren kültür ve sanat politikalarını da etkilemiştir (Bek 2008: 119).

Bu bağlamda, Türkiye'de hem ulusalcı hem de Avrupa temelli uluslararası bir müzik oluşturmaya ilişkin ilk fikirler, yani Türk çoksesli müziğinin oluşum hatları, Ziya Gökalp'in 1924'te yayınlanan *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabındaki “Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizâcından doğacaktır (...) İşte Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî mûsikîlarımıza [bestecilerimize] aittir” (Gökalp 2006: 124) söylemiyle, Atatürk'ün 1934'te Büyük Millet Meclisi'ni açış konuşmasındaki “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeğe yeltenilen mûsikî, yüz ağarta-

çak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, birgün önce genel son mûsîkî kurallarına göre işlemek gerekir, ancak, bu güzeyde Türk ulusal mûsîkîsi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir” (TBMM Zabıt Ceridesi 25, 1934: 4) söylemiyle belirlenmiştir.

Böylece, Türkiye’deki müzik yaşamı, Ziya Gökalp ve Atatürk’ün görüşleri ve bunlara bağlı olarak yapılan *mûsîkî inkulâbı* çerçevesinde -her ne kadar yeterince içselleştirilmese de- Doğu-Batı sentezi olarak şekillenmiş ve ortaya çoksesli *millî mûsîkî*nin çıkması amaçlanmıştır.

“Bu ortam içinde Darü'l-Elhân’ın genç mûsîkî öğretmenlerinden Cemal Reşid Rey, 1925 yılında halk türkülerini çokseslendirme denemelerine girişerek bu yolun öncüsü olarak sıvıldı. [...] Bu yolun ilk denemeleri yurt dışında seslendirilmeye başlamış, ilk olarak Cemal Reşid Rey’in çokseslendirilmiş *Dört Anadolu Türküsü*, 16 Ocak 1927 günü, Paris’te Albert Wolff yönetimindeki Pasedeloup Orkestrası ve Kedrof vokal üçlüsü tarafından seslendirilmiştir. Bunu takip eden birkaç yıl içerisinde, özellikle Cemal Reşid Rey’in gayretleriyle, Paris, yeni Türk mûsîkîsinin dünyaya açılışında bir kapı olmuştur. Cemal Reşid Rey’in orkestra eserlerinin birçoğunun ilk seslendirilişi buradadır [...]. Adnan Saygun’un ilk orkestra eseri olan *Op. 1 Divertimento* da ilk olarak 1931 yılında, öğrenciliğinin sona erdiği [sırada] Paris’te seslendirilmiştir” (Refiğ 1997: 9-10).

Saygun’un da içinde bulunduğu ilk kuşak Türk çoksesli müziği bestecileri, istemli veya istemsiz olarak hem Gökalp’in hem de Atatürk’ün ulusalcı müzik tanımına uygun eserler ortaya koymuşlardır.

Saygun (1945: 39) “Bir millet hâlinde taazzuv etmek [davranmak] ve milliyet mevzuu üzerinde düşünmek mecburiyetini duyan on dokuzuncu asır insanların sanatlarında da bu ruh hâletinin yankılarını aramak tabiidir” diyerek, Avrupa’daki ulusalcı müzik ideolojisini ve “Mûsîkîde Türk ruhunu evrensel düzeydeki duygu ve düşünceler ile aksettiriniz de, hangi yoldan, hangi sistemle olursa olsun. [Bu] Atatürk’ün bize yıllarca önce işaret ettiği yolun aynıdır” (1985a: 40) diyerek de, Türkiye’deki ulusalcı müzik ideolojisini desteklemiştir.

Yukarıda araştırma konusuna temel olarak verilen kuramsal ve tarihsel bilgiler, Saygun’un dayandığı çoksesli müzikte ulusalcılık/ulusalcı çoksesli müzik olgusunun çerçevesini belirler.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırma, müziği kültürel bağlamda inceleyen etnomüzikoloji çerçevesinde nitel araştırma modeline dayalı, betimsel düzende, durum saptamaya

yönelik olarak literatür ve içerik analiziyle yapılmıştır. Literatür analizi, konuyla ilgili taranan literatürün analiz edilerek, araştırma konusuyla doğrudan ilgili literatürü ortaya koymak olarak tanımlanabilir. İçerik analizi metodu ise, kısaca, yazılı veya sözlü bir metni analiz edip, kodlara (rakamlara veya kelimelere) dönüştürmek ve bu kodların üzerinden yoruma gitmek, diğer bir deyişle kodları tekrar söze dönüştürmek anlamındadır. Bir başka deyişle de metinsel veya sözlü çalışmaları sistematik olarak özetlemektir (bk. Yıldırım ve Şimşek 2004). Kodlar, göstergebilimde gösterenleri ve müzikoloji alanında çeşitli müziklerin sosyo-kültürel özelliklerini belirtmek için de kullanılır (bk. Tagg 2000).

Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Araştırmada verilerin toplanmasında öncelikle araştırmaya temel teşkil etmesi için ilgili literatür taranmış, araştırmada veri toplama aracı olarak belgesel/literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Yapılan literatür analizi ile araştırma konusu hakkında seçilen literatür, içerik analiziyle değerlendirilmiş, ortaya çıkan verilerle konuyla ilgili objektif bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, bu araştırmaya esas olan literatürden Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık söylemlerinde sıklıkla vurguladığı ve eserlerinin bütününde kullandığı malzemelerden ortaya çıkan kavramların olduğu belirlenmiş, bu kavramların Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık ideolojisinin bütüncül çerçevesini oluşturduğu görülmüştür. Bu bağlamda, ulaşılan verilerden ortaya çıkan kavramlar, araştırmanın problemine ilişkin birer kod olarak belirlenmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Yapılan araştırmada, Saygun'un çoksesli müzikte / Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılığa ilişkin kullandığı *milliyet, kök, gelenek, öz, halk, halk türküsü, mahalli renk, Anadolu, hamle, makam, diyatonik ve pentatonik mod* olmak üzere on iki kod belirlenmiş ve bu kodlar Saygun'un görüşleriyle tanımlanarak, yorumlanmıştır. Ayrıca, belirlenen kodlardan *milliyet, kök, gelenek, öz, halk, halk türküsü, mahalli renk, Anadolu, hamle* Saygun'un ulusalcılığa ilişkin kültürel kodları, *makam, diyatonik ve pentatonik mod* ise Saygun'un ulusalcılığa ilişkin müziksel kodları olarak iki şekilde sınıflanmıştır:

Milliyet: Saygun, doğrudan kullandığı *mahalli renk* ve araştırmanın birinci kodu olan *milliyet* kavramlarıyla Avrupa'da 19. yüzyılda ortaya çıkan çoksesli müzikte ulusalcı akımları örnek gösterip kendi ulusalcılık ideolojisini desteklemiş, diğer taraftan, müzikte bestecinin kişisel damgasının ise *şahsiyet rengi* dediği ulusalcı bir anlayışla olabileceğini vurgulamıştır: "Milliyet şuurunun beşiği olan Halk'ın duyularını inceliyen Rus Beşler'i, Macar melodi-

lerinden ilham toplayan Liszt, Alman efsanelerinin menbâlarına inerek *Nibelung* operalarını vücuda getiren Wagner, Norveç'in soğuk ve buzlu ikliminin havasını mûsikisinde aksettiren Grieg hep bu elli yılın adamlarıdır" (Saygun 1945: 39). "Sonra yirminci asra doğru milliyet şuurunun gelişmeye başlaması sanat adamlarında izler bırakmış ve önce *milliyet rengi* hâlinde eserlere akseden yeni duyuş, gitgide *şahsiyet rengi* hâlinde belirmeğe başlamıştır" (Saygun 1945: 24). "İşte son asrın sanat adamları, *Halk*'a bunun için gidiyor: ve kötü anlaşılan *Milliyet* mefhumu, sanat eserlerini, bir *yerli malı sergisi* haline getiriyor" (Saygun 1945: 50).

Kök: Saygun, araştırmanın ikinci kodu olan *kök* kavramını çok defa kullanarak, sanat/müzik eserlerinin geleneksiz, köksüz, temelsiz olamayacağını ve geçmişin bilinmesi gerektiğini şöyle vurgulamıştır: "Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir. Yağmur yağar, güneş açar ve kendini rüzgâra veren yaprakların arasından, günün birinde renk renk bir meyve belirir. Bu meyve, ne ağaç ne de topraktır. Fakat hayatını, kendi için nefes alan yapraklara, kendi için toprağa dalan köklere ve ona özü eriştiren gövdeye borçludur" (1945: 24). "Ağaç, kökünü toprağa saldı, gövdesini dört bucağın yeline verdi. Yakan güneşe kavuran soğuğa dayandı. Onun mükâfatı, meyvesidir. Bırakınız meyvesini versin, o toprağa düşecektir" diyen Saygun (1945: 8), sanat/müzik eserlerinin kendi ulusal köküne bağlı olmasını vurgulamıştır.

Gelenek: Saygun, araştırmanın üçüncü kodu olan *gelenek* kavramını ulusal geçmiş olarak nitelendirmiştir: "Binlerce yılın maddî ve manevî türlü alanlarındaki birikiminin insan dimağında şekillenip, her toplumun sosyal yapısına, hayat şartlarına, inançlarına, özlemlerine göre bir hüviyet kazanarak kuşaktan kuşağa sürüp gitmesi keyfiyetir ki gelenek dediğimiz olayın vücut bulmasına imkân verir. Bir başka deyimle, zamanın akışı içinde dâima var oluş, zamanın sürekliliği içinde kuşaktan kuşağa geçiş, aktarılış, geleneğin hayat sebebidir [...] Dünya üzerine dağılmış olan çeşitli toplumların kendi acılarını, sevinçlerini, iştihaklarını dile getirdikleri mûsikileri vardır. Bunların pek çoğu, her toplumun kendisine uygun gelen sesler üzerine kurduğu tek sesli mûsikilerdir. Şu halde bu toplumlarda, bir *tek sesli mûsikî geleneği vardır* diyebiliriz [...] Bu gelenek birçok yerde seyrini sürdürüp giderken, Avrupa ülkelerinde yeni bir akımın ilk kumıldanışları oldu [...] Böylece *tek seslilik geleneği* yerini, onuncu yüzyılda, belki halk mûsikilerindeki basit çokseslilik imkânlarının değerlendirilmesi yoluyla ilk tohumları atılan ve beşyüz yıl boyunca serpilip gelişen yeni bir geleneğe bıraktı" (Saygun 1985b: 3-6) diyerek, bir geleneğin zaman içinde değişerek yeni bir gelenek ortaya çıkardığını, bunun müzikteki yansımalarının da tek seslilikten çoksesliliğe geçiş olduğunu, çokseslilik geleneğinin de önceki geleneklere bağlı olarak oluştuğunu ve geliştğini vurgulamıştır. Yani Saygun,

bir müzik geleneğinin yapısının değişerek devam ettiğini, dolayısıyla bir yeni gelenek olarak çoksesli müziğin de yine geçmişe ulusal kaynaklara bağlı olarak süregeldiğini belirtmiştir.

Öz: Araştırmanın dördüncü kodu olan *öz*, Saygun için ulusalcı çoksesli müziğin temel yaratım özü olan halk kültürü ve özellikle halk müziğidir: “Halk türkülerinin böyle [çoksesli] eserlere girişi, Beethoven’ın, bir yandan ferdiyetin hükümranlığını kurarken, öte yandan da, sanatın öz kaynağı ile daha yakından temasa gelmek şuuruna sahip olduğunu göstermiyor mu?” (1945: 46) diyerek, aslında felsefedeki öz ve biçimden söz etmiştir: “Biçim ve öz ancak birlikte varolabilirler, biçimsiz öz olamayacağı gibi özsüz biçim de olamaz. Bu bağımlılıkta içerik (öz) temel, biçim ikincildir. Çünkü belirleyici olan özdür, özün çelişkileri onu geliştirirler, gelişen öz de yeni değişimlerine göre biçimini etkiler ve değiştirir. Biçim, öz tarafından meydana getirilmekle beraber yaratıcısıyla karşılıklı etki ilişkisi içinde bulunur...” (Hançerlioğlu 1979). Çoksesli müziğin özünün halk müziği olduğunu savunan Saygun, bir ulusal kaynak olarak halk müziği özü olmadan çoksesli müziğin biçimlenemeyeceğini belirtmiştir.

Halk: Saygun, ulusalcı çoksesli müziğin özü olarak gördüğü halk kültürünü, araştırmanın beşinci kodu olan *halk* kavramını kullanarak vurgulamıştır: “O asra [18. yüzyıla] gelinceye kadar halkın mûsikîsi ve oyunu, sanata çok şey vermişti. Çok seslilik onun [halkın] hediyesi değil midir? Senfoni’nin kökü halka dayanmıyor mu? Nihâyet, Sahné’nin bir halk malı olduğunu kabul etmemek mümkün müdür? [...] Bundan dolayı her devirde mûsikîciler kaynağa koşmuşlar ve beğendikleri halk malzemesini almışlardır” (Saygun1945: 44). “Bilhassa yirminci asırdan itibaren halk türkülerinin –hususî [özel] bir maksatla- eserlerde tema olarak kullanıldığını yahut temlerin halk türkülerine benzetildiği görülür” diyen Saygun (1945: 39-40), 18. ve 20. yüzyıldan verdiği örneklerle çoksesli müzikte halk kültürünün önemini vurgulamıştır.

Halk Türküsü: Saygun, çoksesli müziğin özü olarak gördüğü halk müziğini, bu defa araştırmanın altıncı kodu olan *halk türküsü/ezgisi* kavramını kullanarak vurgulamıştır: “Müzik, her dönemde halk ezgilerinden yararlanmıştır. On altıncı yüzyılda Luther halk ezgilerini, yeni mezhebinin duâları hâline getirmişti. Yine o yüzyılda Palestrina, *Mabzunum, çünkü sevgilimi kaybettim* diye başlayan bir halk ezgisinden bir kilise eseri çıkarmıştı. Beethoven’ın kuartetlerinin birinde Rus teması vardır” diyen Saygun (1945: 40), bestecilerin her dönemde halk müziğini kullandığını örnekendirip kendi ulusalcı düşüncelerini Avrupa müzik tarihi örnekleriyle desteklemiştir.

Saygun, “İbtidâi inanışları ortadan kaldırsak ne Musa, ne İsâ kalır. Türkü dediğimiz şey olmasaydı bugünün sanatına erişebilir miydik?” (1945: 27), “Polifonik Mektep’in Kontrapunt yazısına karşı Armoni çıkarken, kökü halk türküleri olan Madrigal, sanat eseri kılığına giren oyun havalarına Suite’e, Sonate’ye ve Senfoni’ye yolu açıyor, Opera’yı, Senfonik poem’i hazırlıyor” (1945: 33) diyerek, çoksesli müziğin tüm formlarının türküden oluştuğunu, bestecilerin, türküleri herhangi bir malzeme olarak kullandığını türkünün her daim ulusal çoksesli müziğin ana malzemesi olduğunu ve olması gerektiğini belirtiyor.

Mahâlli Renk: Saygun, her ulusun çoksesli müzikteki ulusal rengini belli etmesini ve sanatçının bireysel stiline oluşabilmesini araştırmanın yedinci kodu olan *mahâlli renk* kavramıyla vurgulamıştır: Saygun (1945: 47), “Beethoven’in ‘bir melodi için birçok armoni bulmak mümkün oluyor; fakat bunların ancak bir tanesi melodinin karakterine uyabiliyor...’ cümlesiyle, “İşte, ‘Mahallî renk’e sanatın kapılarını açan, bu cümledir” diyerek, çoksesli müzikte yerel olan halk kaynağından *mahâlli renk* olarak yararlanılmasını ve “Madem ki ferdiyetçilik, Beethoven’da ilk kuvvetli ifadesini bulmuş ve madem ki, mahâlli renk, gene onda şuuruna kavuşmuştur; ... öyle ise bu iki şey arasında bir münasebeti kabul etmek; hattâ, mahâlli renk, ferdiyetçi duyuşun tabî neticelerinden biridir” (1945: 48) diyerek de, sanatçının özgün olmasının yolunun yine yerel/ulusal kaynakları kullanması yoluyla olacağını savunmuştur.

Anadolu: Saygun, gerek kendisi gerekse diğer besteciler için bir çoksesli müzik kaynağı olarak araştırmanın sekizinci kodu olan *Anadolu* kavramını vurgulamış, bestelerinde ve etnomüzikolojik çalışmalarında önemli bir yer verdiği Anadolu’yu İlk Çağ’dan Türkiye’ye uzanan bir coğrafya olarak şöyle nitelendirmiştir: “Bundan iki bin beş yüz yıl önce Dorya Yunanlıları, mûskî hamlelerini Frikya ve Lidya makamları ile berkitmişlerdi” (1945: 32). “Biz, Dionizos’un çocuklarıyız ve onun perilerini, yaprakları ürperten rüzgarda seziyoruz [...] Biz Omiros’un [Homeros] çocuklarıyız ve onun kahramanlarını, oyulmuş kayaların dibinde seziyoruz” (1945: 55) ve “Kazınız, devirden devire koşacaksınız. Bugün Selçuk, yarın Bizans, öbür gün Frikya, Hitit, Bakır devri... İşte ses dünyası da, söz dünyası da, tıpkı böyle, dünün ve dünden evvelin yankılarını bize verecektir. Öyle ise *saf*, ancak sesin kendisidir. Üst tarafı, bütün dünyanın... âdetler, inanmalar, ananeler de bunu göstermiyor mu?” (1945: 14) diyerek, antik Anadolu kültürlerine vurgu yapmıştır. “O’na göre, özellikle Anadolu kültürü ele alındığında tek bir müzik kültürü yoktu. Birçok müzik kültürü ve gelenekleri birbirleri içinden doğmuş birbirlerini etkilemiş, birbirlerini izleyerek var olmuştu” (Ulu 2004).

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

Saygun (1948: 48), Bestecilerimiz anlamışlardır ki Anadolu'yu bütün ruhu ile içinde duymayan, bulmayan insan, yeni yolda adımlarını şaşırmağa mahkumdur. Yalnız şurası su götürmez ki, Türk bestecisi sesler âlemine yeni bir 'şeyler' getirmiştir (akt. Efe 1979: 14) diyerek, kendi dönemindeki Türk çoksesli müziği bestecilerinin Anadolu halk kaynaklarını eserlerine yansıtılmalarını takdir edip müzik dünyasına bir şeyler kattıklarını, ancak Anadolu kültürünü içtenlikle hissetmeyen bestecinin farklı yollara gireceğini vurgulamıştır.

Hamle: Müzikte geçmişe, öze bağlı olmayı belirten Saygun, yine köklere ve öze bağlı olarak yenilik yapılmasının gereğini de araştırmanın dokuzuncu kodu olan *hamle* kavramıyla vurgulamıştır: "Hamle mecburiyettir. [...] Hayat şartlarının, telâkkilerin değişmesi, sanatın da ifâde tarzının değişmesini gerektirir. Sanat bir hayat tezâhürüdür" (Saygun 1945: 31-34).

"Yeni hamle zamanı gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılda Glinka'yı, Korsakof'u ve hatta Liszt'i halk müziğine eğilmiş buluyoruz. Yıllar birbirini kovaladıkça benliğimizi daha iyi kavramak gereği duyuluyor ve bazı müzikçiler köy köy dolaşarak halk müziği ezgileri toplamaya başlıyorlar. Bartok ve Stravinski gibi besteciler bu işin öncüsü oldular ve halk temalarını kullandılar" ve "her devirde hamleler, hızlarını Halk'tan almışlardır" diyen Saygun (1945: 33, 39), çoksesli müzikte ilerlemenin halk kaynağına bağlı ulusalcılık temelindeki olması gerekliliğini savunmuştur.

Yukarıda Saygun'un düşünce yazılarında vurguladığı dokuz adet kültürel kodla birlikte, söylemlerinde belirtip eserlerinde de kullandığı müziksel malzemelere ilişkin üç adet müziksel kod bulunur:

Makam¹: Saygun, araştırmanın onuncu kodu olan *makam* kavramını şöyle tanımlamıştır: "Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden Batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Mademki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu Batının tempere on iki ton sistemi içinde serbest-

çe kullanırım [...] Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim (Güvenç 1982, akt. Akdil 1987: 27). Saygun, geleneksel Türk müziğinin bir malzemesi olan makamları orijinal yapısıyla değil, uluslararası sanat müziği ses sistemine uygun şekilde bir ulusal müzik malzemesi olarak kullandığını ifade ederek, makamı Türk çoksesli müziği'ndeki ulusalcılığa ilişkin bir malzeme olarak tanımlamıştır. Kütahyalı'ya göre, Saygun, müziğinde makamları/modları kullanırken Anadolu'nun antik çağına kadar uzanır (1991: 5). Türk müziği makamlarını ve antik dönemin modlarını eserlerinde birlikte kullanır ve böylece dünü ve bugünü aynı eserde birleştirir. Örneğin *1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde antik *Doryen* modu, son bölümde *Kürdi* ve *Hicaz* makamlarına dönüşür (Aydın 2003: 123). Saygun'un makam kullanımına ilişkin analizlere ve görüşlere rağmen, Saygun her zaman tam olarak makam dizilerini değil, makamı oluşturan makam çekirdeklerini² bir renk olarak kullanmıştır.

Mod³: Saygun temel olarak antik Anadolu'dan bugünün Anadolu'suna uzanan ve Antik Yunan'da oluşup günümüzde de uluslararası sanat müziği'nde kullanılan ve içinde makamlarında bulunduğu modları kendi anlayışı içerisinde, bir halk müziği malzemesi olarak kullanmış ve araştırmanın on birinci kodu olan mod kavramını kendine göre nitelendirmiştir: "Modal çalışma deyince bilhassa halk mûsikimizi düşünüyorum. Bizim halk mûsikimiz işte modal tabir ettiğimiz sistemin içinde mütalaa edilebilir [...] Bu beni modal çalışmaya götürdü ve benim yazılarımın temelinde, değerli değersiz, temelinde yatan unsur, inşa unsuru işte budur diyen Saygun (akt. Saydam 1973: 5-6), mod kullanımını Anadolu halk müziğine dayandırıp, bunu yansıtmak için belki de bilinçdişi/bilinçaltı olarak modları kullandığını belirtmiştir.

Pentatonik⁴ Mod: Araştırmanın on ikinci kodu olan *pentatonizm* kavramı, Saygun'un hayatında müziksel bir kavramdan çok siyasi bir kavram olmuşsa da, yine de eserlerinde Orta Asya Türklüğünü vurgulayan bir malzeme olarak kullandığı görülür. Saygun, "Pentatonizm: Türk'ün musikideki damgasıdır" (1934) dediği raporuyla Atatürk döneminin resmî ideolojisini desteklemiş ve 1936'da kitap olarak yayınladığı raporunda pentatonizmi özetle şöyle açıklamıştır: Pentatonizmin, insanlığın müzik gelişiminde her ırkta olmadığını, tamamen belirli bir ırka ait olduğunu, ırksal bakımdan Türk'ün müzikteki damgası olduğunu, pentatonizmin olduğu her yerde Türk olduğunu, çünkü Türklerin eski çağlarda pentatonizm bulunan yerlerde bir medeniyet kurarak etkilediklerini, Pentatonizmin ana yurdunun Türklerin anayurdu olan Orta Asya olduğunu ve yayılışının Türklerin yayılış yönleri olduğunu söyleyen Saygun (1936: 6), aslen Orta Asya ve Uzakdoğu'nun müzik malzemesi olan

pentatonik modları aslında bir siyasi çerçeve ile Türklüğü tanımlamaya çalışarak özellikle *İnci'nin Kitabı* olmak üzere bazı eserlerinde kullanmıştır

Sonuç ve Öneriler

Sonuçlar

“Saygun’un görüşleri ve çalışmaları çerçevesinde çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcılığa ilişkin kodları nelerdir?” Sorusundan yola çıkılarak yapılan araştırmada *milliyet, kök, gelenek, öz, halk, halk türküsü, mahâlli renk, Anadolu, hamle, makam, mod* ve *pentatonik mod* olmak üzere on iki adet kod tespit edilmiş, bu kodlar Saygun’un görüşleriyle nitelendirilerek, yorumlanmıştır. Kodlar değerlendirildiğinde, Saygun’un, *Anadolu* ve *makam* haricindeki diğer kodları hem dünyadaki hem de Türkiye’deki çoksesli müzikle, *Anadolu* ve *makam* kodlarını ise sadece kendisi açısından Türk çoksesli müziğiyle ilişkilendirdiği görülmüştür.

Böylece Saygun’un yukarıda sıralanan ve tanımlanan on iki adet kod etrafında çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcı görüşlerini ve çalışmalarını oluşturduğu görülür. Yani Saygun ulusalcı çoksesli müziğinin halk kültürü ve müziği köklerine dayalı öz rengini kaybetmeden, eski geleneklerden beslenerek ortaya çıkacak bir millî düşünce çerçevesinde yapılması ve ilerlemesi gerektiğini vurgulamıştır. Bunu yapmak için de kendisi besteci olarak geleneksel Türk müziğine dayalı olarak makamları, Antik Anadolu’dan bugüne uzanan modları ve Orta Asya’ya dayalı pentatonik modları kullanmıştır.

Saygun’un çoksesli müzikte ulusalcılıkla ilgili görüşlerinin, 19. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan ulusalcılık akımı ve Türkiye’de ortaya çıkan ulusalcı çoksesli müzik yaratma anlayışıyla doğru yönde olduğu görülür. Onun 19. yüzyıl Romantik dönem ulusalcılığını benimseyerek 20. yüzyıl çağdaş müziği içinde yer aldığı ortaya çıkar.

Saygun’un ulusalcılık ideolojisi, Bölüm 2’de verilen ulusalcılık kuramı ile karşılaştırıldığında, onun hem duygu hem de siyasi ve kültürel olarak çelişkili olan Doğu ulusalcılığını benimsediği düşünülebilir.

Bu araştırmadan yola çıkılarak, diğer Türk çoksesli müziği bestecilerinin veya dünyadaki aynı anlayıştaki bestecilerin görüşleri ve çalışmaları analiz edilip kodlanarak yeni araştırmalar yapılabilir. Böylece, yapılacak benzer çalışmaların sonucunda, Türkiye’de ve dünyada çoksesli müziğin durumu, geçmiş ve gelecek bestecilerin düşünceleri bağlamında değerlendirilerek, çoksesli müzik yaratımında belirli stiller, teknikler daha açık olarak belirlenebilir.

Açıklamalar

- ¹ “Makam kavramı, sözlük anlamında mevki, kat, yer şeklinde ifade edilir. Orta ve Yakın Doğu müzik kültürlerinin melodik malzemesini oluşturan eşit aralıklı olmayan bir tür moddur [...] Makam sisteminde makama özgü sesler arasındaki sayısal ilişkiler ve seyir adı verilen hareket karakteri makamsallığı belirler. Birçok tanımı olmasına rağmen, kısaca makam, kendine özgü belirli seslerden oluşan bir dizinin durucu ve yürüyücü sesler çevresinde seyir yaparak ezgisel makam çekirdekleri oluşturma durumudur” (Yöre 2010: 14).
- ² Makam çekirdeği, “Bir makamı oluşturan veya çağrıştıran ezgi motifleri” dir (Yöre 2005: 4).
- ³ Latince modus kelimesinden gelen mod kelimesi, tarz, yol, biçim gibi anlamları vardır. Müzikte bir ses grubunun aralarında belirli sayısal oranlar kurularak bir araya getirilmesidir. Modu oluşturan en önemli özellik, bazıları ‘durucu’ bazıları ise ‘yürüyücü’ olan seslerin arasındaki sayısal oranlardır (Yöre 2005). Modlar, Antik Yunan’dan günümüze kadar müziğin temel ezgisel malzemesini oluşturur.
- ⁴ Pentatonik, beş anlamındaki Latince *penta* kelimesiyle, ses anlamındaki *tone* kelimesinin birleşiminden müziksel bir kavram olarak *beş sesli* modları ifade eder. Çoğunlukla Asya ve Uzak Doğu geleneksel müziklerinde kullanılan Pentatonik modlar, aynı zamanda çoksesli müzikte de melodik malzeme olarak kullanılır (Yöre 2010: 11).

Kaynaklar

- Akdil, Sayram (1987). “Besteci Ahmed Adnan Saygun”. *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. İzmir: Filarmoni Derneği Yay. 25-27.
- Anderson, Benedict (2007). *Hayali Cemaatler. Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yay.
- Aracı, Emre (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Aydın, Yılmaz (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yay.
- Aydın, Yiğit (2000). Repercussions of Nationalist Thought on Music during the Early Rebuclican Period in Turkey. Master Thesis. Ankara: The Middle East Technical University.
- _____, (2004). “Ahmed Adnan Saygun’un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri”. *Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun*. Yayın Yönetmeni: Ayşe-gül Yaraman. İstanbul: Bağlam Yay. 21-67.
- Bek, Güler (2008). “Çağdas Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 17: 117-130.
- Bohlman, Philip V. (2004). *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Ed. Michael Bakan. California: ABC-CLIO, Inc.
- Calhoun, Craig (1987). *Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chatterjee, Partha (1996). *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*. Çev. Sami Oğuz. İstanbul: İletişim Yay.
- Çolak, Yılmaz (2003). “Nationalism and the State in Turkey: Drawing the Boundaries of ‘Turkish Culture’ in the 1930s”. *Studies in Ethnicity and Nationalism* 3 (1): 1-19.

- Değirmenci, Koray (2006). "On the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37 (1): 47-65.
- Efe, Suat (1979). "A. Adnan Saygun'un Kişiliği ve Sanat Anlayışı". *Varlık* 858: 14-15.
- Ercan, Recep (2001). "Türkiye'de Ulusal Kültür Tartışmaları Bağlamında Çağdaş Uygarlık Sorunu". *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* 25 (1): 113-132.
- Finkelstein, Sidney (1995). *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*. Çev. Halim Spatar. İstanbul: Pencere Yay.
- Guibernau, Montserrat (1997). *20. Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler*. Çev. Neşe Nur Domaniç. İstanbul: Sarmal Yay.
- Gökalp, Ziya (1972). *Türkçülüğün Esasları*. Haz. Mehmet Kaplan. İstanbul: Kültür Yay.
- _____, (2006). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Elips Kitap.
- Güler, Ali (2007). "Bir Çağdaşlaşma Modeli Olarak Atatürkçülük". http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/guler_01.pdf, Erişim Tarihi: 21.10.2009.
- Hançerlioğlu, Orhan (1979). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hülür, Himmet ve Gürsoy Akça (2007). "İmparatorluktan Cumhuriyete Siyasal Bütünlük ve Ulusalçılık Söylemi". *S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 22: 311-335.
- İçli, Gönül (2002). "Türk Modernleşme Sürecinin Günümüzdeki Yönelimi". *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* 26 (2): 245-254.
- İlhan, Serap (1987). "Ahmed Adnan Saygun ve Türkçe Musiki Terimleri". *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*. Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş. İzmir: Filarmoni Derneği Yay. 44-45.
- Jdanov, Andrei A. (1996). *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*. Çev. F. Berktaş. İstanbul: Kaynak Yay.
- Kaygısız, Mehmet (1999). *Müzik Tarihi, Başlangıcından Bugüne Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yay.
- Kaynar, Reşat (1986). "Atatürk'ün Kültür ve Eğitim Anlayışı". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* 6 (II): 579-583.
- Keyder, Çağlar (1999). "Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu". *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Ed: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Kütahyalı, Önder (1991). "Saygun'u Anlamak". *Orkestra* 211: 2-6.
- Oran, Baskın (1997). *Az Gelişmiş Ülke Milliyetçiliği. Kara Afrika Modeli*. Ankara: Bilgi Yay.
- Refiğ, Gülper (1997). *Atatürk ve Adnan Saygun, Özsoy Operası*. İstanbul: Boyut Yay.
- Say, Ahmet (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. C. 2. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yay. 146-149, 489.
- _____, (2006). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yay.
- Saydam, Ergican (1973). "Adnan Saygunla Konuşma". *Filarmoni* 9 (86): 2-9.
- Saygun, Ahmed Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*. İstanbul: Nümune Matbaası.

- _____, (1945). *Yalan-Sanat Konuşmaları*. Ankara: Doğu Matbaası.
- _____, (1948). “Yeni Türk Musikisi”. *Eser 2*: 48.
- _____, (1985a). “Atatürk’ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri”. *Orkestra* 143: 27-41.
- _____, (1985b). “Gelenek, Milliyet ve Müzik”. *Orkestra* 145: 2-10.
- _____, (1987). *Atatürk ve Müzik (O'nunla Birlikte O'ndan Sonra)*. Ankara: Sevdada Cenap And Müzik Vakfı Yay.
- Selamik, Cavidan (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yay.
- Smith, D. Anthony (1998). *Nationalism and Modernism*. London and Newyork: Routledge.
- Tagg, Philip (2000). “Musicology and the semiotics of popular music”. <http://tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf>, Erişim Tarihi: 30.04.2010.
- TBMM Arşivi, *TBMM Zabıt Ceridesi* (Cilt: 6, 10, 25, 28). http://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/ataturk.htm, Erişim Tarihi: 07.11.2008.
- Ulu, Esin (17 Kasım 2004). “Saygun ve Müzik Politikası”. (Konferans Metni). *Osmanlı Bankası Araştırma Merkezi Etkinlikleri* (Müzik ve Politika Sohbetleri). http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_esinulu.html, Erişim Tarihi: 11.01.2009
- Woodard, Kathryn (1999). *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*. Doctoral Thesis. USA: University of Cincinnati.
- Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek (2004). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yay.
- Yöre, Seyit (2005). Alnar’ın Piyano Yapıtlarında Melodik Çizgiye İlişkin Makam Kategorizasyonu. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- _____, (2010). Ahmed Adnan Saygun’un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği’nde Ulusalçılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Ahmed Adnan Saygun's Codes Relating to Nationalism in Polyphonic Music/Turkish Polyphonic Music*

Seyit Yöre**

Z. Seçkin Gökbudak***

Abstract

The Republic of Turkey was founded on a nation-state basis as a nationalist modernism within the framework of Ziya Gökalp and Atatürk's ideas. This understanding influenced cultural and musical creation in Turkey. The composers combined the materials of national music with international polyphonic music techniques, and they created a nationalist polyphonic music as a new kind of music in accordance with the state system. Ahmed Adnan Saygun is one of the first-generation composers of this new kind called Turkish contemporary music. He emphasized nationalism in music with his musical works as well as his ideas, and came to the fore among other composers.

Although a considerable amount of research has been done on Saygun and his works hitherto, there is yet no direct study on his nationalist ideas. This study investigates Saygun's codes relating to nationalism in polyphonic music/Turkish polyphonic music within the framework of the discipline of ethnomusicology and the qualitative research model involving document and content analysis techniques. The twelve codes, which have been identified as a result of this study, are defined and interpreted in the light of Saygun's ideas.

Keywords

Ahmed Adnan Saygun, Nationalism, Polyphonic music, Turkish polyphonic music, codes.

* This article has its source in the first author's doctoral dissertation. See Yöre, Seyit (2010).

** Assist. Prof. Dr., Selçuk University, Dilek Sabancı State Conservatory – Konya / Turkey
seyityore@yahoo.com

*** Prof. Dr., Konya University, Ahmet Keleşoğlu Education Faculty, Department of Fine Arts Education – Konya / Turkey
sgokbudak@selcuk.edu.tr

Коды национализма в полифонической музыке и турецкой полифонической музыке Ахмед Аднан Сайгуна*

Сейит Йоре**

З.Сечкин Гокбудак***

Аннотация

В рамках идей Зия Гокальпа и Ататюрка организационная система Турецкой Республики была сформирована посредством националистической модернизации на основе национального государства. Эта система повлияла на культурное и музыкальное творчество Турции, и таким образом композиторы путем объединения национальных музыкальных мотивов и методов международной полифонической музыки, создали националистическую полифоническую музыку согласно государственной системе страны. Ахмед Аднан Сайгун является одним из представителей первого поколения композиторов этой новой музыки, получившей название турецкой современной музыки. Вместе с музыкальными произведениями он подчеркивал национализм и словами, таким образом он выдвинулся вперед среди других композиторов. Хотя до сегодняшнего дня Сайгун и его произведения были достаточно изучены, исследования, непосредственно изучающего его национальный подход не было, и это выявило необходимость научного исследования этой проблемы. В этой работе коды национализма полифонической музыки и турецкой полифонической музыки Сайгуна исследованы в рамках дисциплины этномузыковедения и модели качественного исследования методом анализа литературы и содержания. В заключении интерпретированы определенные Сайгуном двенадцать кодов.

Ключевые Слова

Ахмед Аднан Сайгун, национализм, полифоническая музыка, турецкая полифоническая музыка, коды.

* Эта статья сформирована из докторской диссертации первого автора. См. Yöre, Seyit (2010).

** И.о.доц., док., Сельджукийский университет государственная консерватория Дилек Сабанджы – Конья / Турция
seyityore@yahoo.com

*** Проф., док., Конийский университет педагогический факультет имени Ахмета Келешоглу кафедра преподавания музыки - Конья / Турция
sgokbudak@selcuk.edu.tr