

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Ahmed Adnan Saygun

Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü

YKY

Emre Aracı

2.
baskı

AHMED ADNAN SAYGUN

Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü

Emre Aracı Edinburgh Üniversitesi Müzik Fakültesi'nden lisans ve doktora dereceleri aldı. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Avrupalı müzik geleneği üzerine yoğunlaştığı çalışmalarını Cambridge Üniversitesi Skilliter Osmanlı Araştırmaları Merkezi'nde sürdürdü. Osmanlı devri ve çağdaş Türkiye'nin müzik kimliğini ele aldığı makaleleri *Andante*, *Cumhuriyet Dergi*, *Toplumsal Tarih*, *Milliyet Sanat*, *The Court Historian*, *Cornucopia*, *International Piano* ve *The Musical Times* gibi yerli ve yabancı kaynaklarda yayımlandı. *Osmanlı Sarayı'ndan Avrupa Müziği* (Kalan, 2000), *Savaş ve Barış: Kırım 1853-56* (Kalan, 2002), *Boğaziçi Mehtapları'nda Sultan Portreleri* (Kalan, 2004), *Invitation to the Seraglio* (Warner Calssics, 2004) ve *İstanbul'dan Londra'ya* (Kalan, 2005) CD albümlerini kaydetti. Yapı Kredi Yayınları'ndan *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü* (2001) ve *Donizetti Paşa - Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu* (2006) kitapları çıkan Emre Aracı'nın, *Hanedandan bir ressam Abdülmecid Efendi* (2004) kitabında da 'Beethoven tutkunu bir halife' başlıklı makalesi yayımlandı. Çalışmalarını Çarmıklı ailesi ve Nurol Holding'in desteği ile sürdürmektedir.

*Emre Aracı'nın
YKY'deki kitapları:*

Ahmed Adnan Saygun (2001)
Donizetti Paşa (2006)

EMRE ARACI

AHMED ADNAN SAYGUN

Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü



Yapı Kredi Yayınları

Anneme, babama, anneanneme

ve Lucy'ye

Yapı Kredi Yayınları - 1532
Sanat - 74

Ahmed Adnan Saygun - Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü / Emre Aracı

Kitap Editörü: Ahsen Erdoğan
Düzeltili: Fahri Güllüoğlu

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Grafik Uygulama: Banu Çimen

Baskı: Üç-Er Ofset
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar / İstanbul

1. Baskı: İstanbul, Eylül, 2001
(Eylül 2001 tarihinde 20x24 cm boyutlarında kuşe olarak
978-975-08-0228-4 ISBN numarasıyla yayımlanmıştır.)
2. Baskı: İstanbul, Mart 2007
ISBN 978-975-08-1197-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1999
Sertifika No: 1206-34-003513

Arşivler: Gülper-Halit Refiğ, Sadun Tanju, Mehmet Aşçıoğlu, Emre Aracı,
Bilkent Üniversitesi Adnan Saygun Müzesi Arşivi
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Arşivi
Bütün yayın hakları saklıdır.

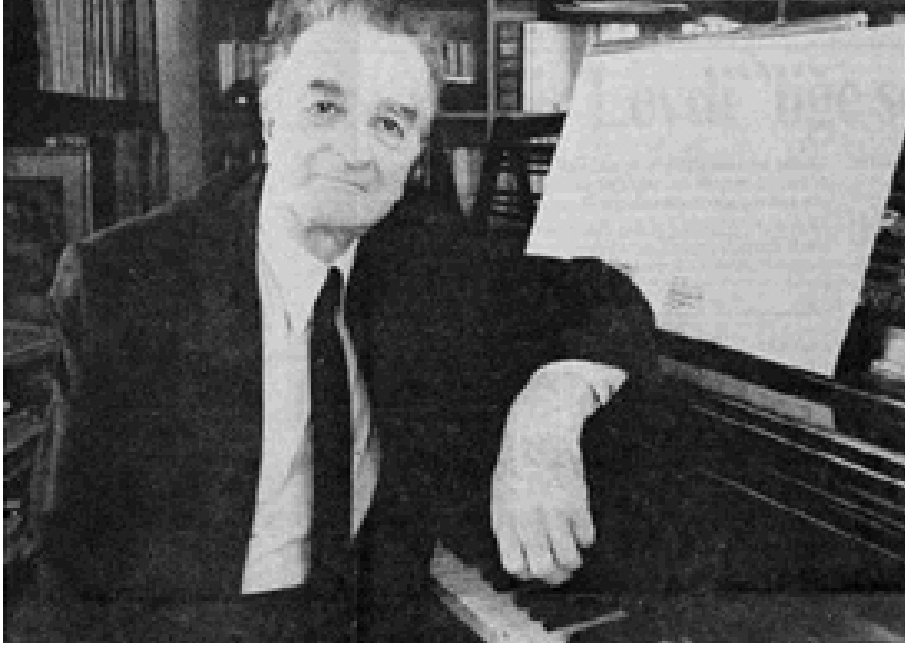
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.yapikrediyayinlari.com>
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://yky.estore.com.tr>
<http://alisveris.yapikredi.com.tr>
<http://www.yapikredi.com.tr>



*“Büyük sanatçı baktığı şeyleri asla oldukları gibi görmez.
Gördüğü takdirde sanatçı olmaktan çıkar.”*

Oscar Wilde



İçindekiler

Adnan Saygun 100 yaşında • 11

Adnan Saygun ve Kitap için Birkaç Söz • 13

Önsöz ve Teşekkür • 15

Giriş • 23

1. İzmir’de Müzikle Dolu Geçen Çocukluk (1907-1928) • 37

2. Paris’te Bilinçli ve Olgun Bir Öğrenci (1928-1931) • 57

3. Genç Cumhuriyet’in Genç Müzik Adamı (1931-1946) • 75

4. Zor Yıllar (1935-1946) • 97

5. Yunus Emre: Farklı Geleneklerin Sentezi • 131

6. Yurtdışına Açılış (1946-1958) • 157

7. Yaylı Çalgılar Kuartetleri • 185

8. Zor Yıllar, Yine (1958-1980) • 203

9. İlk İki Senfoni ve Piyano Konçertoları • 223

10. Son Yıllar (1980-1991) • 243

Katalog • 265

Bibliyografya • 287

Dizin • 293

Adnan Saygun 100 yaşında

Bu kitabın ikinci baskısı talihli bir şekilde Adnan Saygun'un doğumunun 100. yıl dönümüne denk düşüyor. Esasında bu tür yıldönümleri bes-tecileri hatırlamamız açısından suni bir silkinme süreci oluştursa da kitabın ilk baskısının gerçekleştiği 2001 yılından günümüze Saygun'un eserlerine karşı bilhassa yurt dışından olmak üzere ciddi yaklaşımlar olduğunu tesbit etmek sevindirici. Bunların başında şüphesiz Saygun'un temel eserlerinin sistematik bir şekilde kayıtlarının gerçekleştiriliyor olması büyük önem taşıyor.

Bilkent Üniversitesi'nin kendi orkestra ve kayıt imkânlarıyla gerçekleştirdiği CD'ler, Ari Rasilainen'in Rheinland-Pfalz Devlet Filarmoni Orkestrası ile komple senfonileri ve Danel dördlüsünün yaylı çalgılar kuartetlerinin tamamını kaydetmiş olmaları; bunlara ilaveten çeşitli sanatçıların şahsi girişimleriyle ortaya çıkardıkları oda müziği ve solo enstrüman kayıtları da bu geçen altı sene zarfında göze çarpan ciddi gelişmeler arasında. Bu kayıtların uluslararası kataloglara da girmiş olması Saygun'un hep özlemini çektiği evrensel olabilme yolunda kalıcılığa ulaşması açısından büyük bir kazanç.

Yeni baskısı vesilesiyle eser listesi ve kayıt kataloğu gözden geçirilerek güncelleştirilen bu kitabın sadece doğumunun 100. yılında değil her zaman Ahmed Adnan Saygun'un hatırasına sahip çıkan samimi sanatsever ve bilinçli araştırmacılara faydalı olmağa devam etmesini temenni ederim.

Emre Aracı
Ocak 2007

Adnan Saygun ve Kitap için Birkaç Söz

Adnan Saygun. Bir Polonyalının Chopin'in, bir Macarın Liszt ve Bartók'un, bir Almanın Bach, Beethoven ve Schumann'ın adlarını duyduğunda hissettiği övüncün aynısını hissetme fırsatını bize veren büyük bestecimiz! Dünya kültürüne bir armağanımız olan bu "abide"miz yaşamı boyunca ölümsüz eserler yarattı ve bizlere keşfetmeye doyamayacağı-mız bir hazine bıraktı.

Kendisini müziğe bir aziz gibi, hiçbir karşılık beklemeden adanmış bu büyük bestecimiz günün her anında örneği az görülmüş bir üretkenlikle, kesintisiz ve dikkati dağılmaksızın çalışırdı. Emre Aracı, doktora tezini hazırlarken ziyaret edip Saygun hakkında bilgilerimden yararlanmak istediğini söyleyince büyük mutluluk duydum. O'nun bir sanatçı olarak büyüklüğünü, bestelerini dinleyerek, yorumlayarak ve onu şahsen tanıyarak anlamak fırsatını bulduğum için, Saygun hakkında söyleyeceklerim vardı.

Rahmetli dedem matematik profesörü Kerim Erim, 41-42 senelerinde verdiği bir konferansını şu sözlerle bitirmiş: "Size matematiğin rolünü anlatmağa çalıştım. Bunu yaparak matematik sevgisinin artmasına yardım etmiş olursam bahtiyarım. Çünkü sevgi ve iman en mühim iki mesnettir." Sevgi ve inancı içinde taşıyan Saygun da her fırsatta öğrencilerine bu erdemleri aşıladı. Bugün Türkiye'nin önde gelen müzisyenleri olan öğrencileri O'nun övgüleri karşısında bile şımaramaz, O'nun çizdiği yolda vakit kaybetmemek kaygısıyla hiç durmadan çalışmaya çabalarlardı! Saygun için şöhret tutkusu, kendini gösterme hevesi sanki başka bir gezegene ait kavramlardı. Bu boş düşüncelerin ziyaretine uğramış kişiler Saygun'un nezdinde iyice küçülürlerdi, mahcubiyetleri bile onları kurtaramazdı.

Gözlerinde beliren müstekî ifadeyi nasıl unutamadıysam, Beethoven'ın dörtlüsüne veya Goethe'nin bir cümlesine duyduğu hayranlığı belirten görkemli coşkuyu da unutamıyorum. Saygun'un hocam olarak bana verdiği olağanüstü eğitimin yanı sıra, kurduğumuz kişisel bağların beni ister istemez yönlendirdiği seçiciliğe sahip olma ayrıcalığı için ne kadar şükretsem azdır. Saygun'la olan ilişkim benim mesleğimdeki en

büyük şansımı oluşturdu. Bir müzisyenin elde edebileceği en büyük şans, attığı her adımda onu aydınlığa yönelten, ona kuvvet ve ilerisi için şevk veren bir hocasının olmasıdır. Üstün yetenekli çocukların yurtdışında yetiştirilmeleri ile ilgili kanun kapsamında, çocuk yaşta, Paris’e gönderilmeden önce iki yıl Ankara’da Adnan Saygun ve Mithat Fenmen tarafından yetiştirilmek üzere özel eğitime alındım. İşte o günlerde bu dev müzik adamı tüm müzik yaşamıma yön vermeye başladı. İki yıl boyunca Saygun’un çizdiği yolda çalışma şansını elde etmişim. Bu öyle bir hazırlık oldu ki Paris’e gittiğimde neredeyse öğrenci değil de hocalık yapacak duruma gelmişim. Onun eserlerini çaldığım Amerika, Japonya ve Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde bana eşlik eden orkestraların müzisyenleri, müzik otoriteleri, dinleyiciler bu olağanüstü değeri keşfetmenin mutluluğunu benimle paylaştılar. Saygun’un müzik dünyası, koskocaman müzik evreniyle “alışveriş” yapabilecek zenginlikteydi. Bu ilişkiyi çocuk olarak izlerken, devasa bir gücün beni de o evrene çağırdığını ve o yolda ilerlemenin kaçınılmaz olduğunu hissetmişim. Saygun tanıdığım günden son nefesine kadar inanılmaz bir güçle sürekli çalıştı ve müzik dünyasına görkemli eserler bıraktı. O çalışırken sanki başka bir dünyaya giderdi ve dönüşünde bize tercümanlık yapardı, oralardan getirdiği hazineyi bize aktarırdı ve çalışmanın engebeli yollarını aşmamız için bize ışık tutardı.

Emre Aracı gibi değerli bir sanatçının Saygun ve onun eserleri üzerine yaptığı bu çalışma, kültür ortamımızda büyük bir eksikliği gidermektedir. Ölümünün onuncu yılında, titiz ve uzun süreli araştırmaların sonunda ortaya çıkan bu güzel kitap, Saygun’u çeşitli açılardan bütün kuşaklara, özellikle genç kuşaklara başarıyla tanıtıyor. Aracı Saygun’da keşfettiği değerleri okuruna coşkuyla iletiyor, keşfettiği ayrıntıları duyarlı sanatçı kişiliğinin incelikleriyle birleştirerek ortaya seriyor.

*Gülsin Onay
Newcastle, Temmuz 2001*

Önsöz ve Teşekkür

Adnan Saygun ile maalesef hiçbir zaman tanışma imkânına sahip olmadım. Onun hayatını ve eserlerini Edinburgh Üniversitesi’nde doktora tezi konusu olarak seçmem ise tamamen bir tesadüf sonucu olmuştur. Üniversite son sınıfta lisans öğrencisi iken “Bartók ve Saygun” konulu kısa bir disertasyon yazmaya karar vermişim. O zamanlar bu konu üzerinde danışmanım Profesör Nigel Osborne’la beraber çalışmıştık. Konu için materyal toplamak amacıyla 1993 senesinin Aralık ayında İstanbul’da bulunduğum sırada Saygun’un Ulus’taki evine, merhum Nilüfer Saygun ile görüşmeye gitmişim. İşte bu ziyaret bugün karşınıza kitap olarak çıkan çalışmanın ilk tohumlarının atıldığı an olmuştur. Nilüfer hanım son derece nazik bir şekilde beni kabul ederek bana elinden geldiğince yardım etmiş, kendisinin ve eşinin hayatı ile ilgili pek çok bilgi vermişti. Ancak bu ziyaretin en heyecanlı ânı, Nilüfer hanımın sıkı sıkı koruduğu bir anahtarla küçük bir odanın kapısını açarak beni içeriye sokması oldu. Burası Adnan Saygun’un çalışma odası idi. Piyanosu, çalışma masası, kitapları, bazı şahsi eşyaları ve eserlerinin el yazmaları hep bu odada onun bıraktığı gibi durmaktaydı. Daha sonra Nilüfer hanım bana rafların bir tanesinden kalın ciltli bir notayı almamı söyledi. Ben de bu arzusunu derhal yerine getirdim. Kalın cildi elime alıp, kapağını açtığımda karşıma son derece heyecan verici bir eser çıkmıştı: *Yunus Emre* oratoryosunun orijinal el yazması partiyonu. Saygun’un ölümünün üzerinden üç sene geçmiş olmasına rağmen orada öylece duruyordu nota. Bu mütevazı çalışma odasında bir süre kaldım; müziğe böylesine emek vermiş, çalışkan bir insanın geriye bırakmış olduğu manevi hazine karşısında söyleyecek söz bulamıyordum. Odada sanki onun varlığı hissediliyor gibiydi. Zaten Nilüfer Saygun’un arzusu da eşinin hatırasını en iyi şekilde korumak ve gelecek nesillere aktarmaktı.

Edinburgh’a döndüğüm zaman hep Saygun’u ve Ulus’taki o mütevazı apartıman dairesine yapmış olduğum ziyareti düşündüm. Nilüfer hanımın arzusunu yerine getirmek ne kadar iyi olacaktı. Lisans derece-

mi aldıktan sonra doktora düzeyinde araştırma yapmaya karar verdiğim zaman, Adnan Saygun'un hayatıyla ilgili bir çalışma yapmak istediğimi Edinburgh Üniversitesi'ne bildirdim. Her ne kadar İngiltere'de popüler anlamda duyulmamış olsa da, adı *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*'a geçmiş olan bir besteci hakkında orijinal bir çalışma yapma teklifimi müzik fakültesi kurulu kabul etti. Ancak aşılması gereken bir engel daha vardı: Maddi destek verecek bir sponsor bulmak. Bilinmeyen bir Türk bestecisinin hayatı hakkında İskoçya'da araştırma yapacak olan bir Türk'e kim burs verirdi? Bu engel, dostum ve piyano öğrencim Lady Lucinda Mackay ve aile vakfı Inchcape Foundation'ın maddi desteği sayesinde ortadan kalktı. Lady Mackay ve Inchcape Vakfı Başkanı Lord Inchcape'e bu vesile ile teşekkür etmek isterim. Ne kadar ironik bir durum ki Adnan Saygun'un hayatı ile ilgili bir çalışmanın sponsorluğunu İskoçlar üstlenmiş oldu.

Adnan Saygun'un hayatı ve eserleri konusunda dört sene boyunca araştırma yaptım. Bu sırada hiç beklenmedik bağlantılar aracılığıyla tanıştığım pek çok insan bana yardımcı oldu. En ilginç rastlantı, Edinburgh'da idare etmekte olduğum öğrenci orkestrasında çalan bir Fransız öğrencinin annesinin, Saygun'un Paris'teki en yakın dostlarından Madam Henriette Guilloux'yu tanıdığını keşfetmem oldu. Arkadaşım Ines Bravo'nun annesi Eliane Hubard, büyük bir nezaketle, doksan yaşına yaklaşmış olan Henriette Guilloux'dan Adnan Saygun'un ona senelerce yazdığı ve önemli bilgiler içeren bazı mektupların fotokopilerini alarak bana verdi. Bu mektupları Hubard'dan Paris'teki Notre-Dames Kilisesi'nde aldığım anda duyduğum sevinç, araştırmamın değişik zamanlarında yaşayacağım mutlulukların ilki oldu diyebilirim. Aynı şekilde Gülsin Onay da çok sevdiği ve saydığı hocasının, kendisine yazmış olduğu mektupları benimle paylaşma inceliğini gösterdi. Halit ve Gülper Refiğ bana Saygun ile olan anılarını anlattılar. Sadun Tanju, çok az araştırmacı yazarın göstereceği inceliği göstererek, şahsi araştırmalarını başka bir kaynaktan yayımlamadan önce benim incelememe ve kullanımına açtı. Saygun'un son yıllarına doğru onunla uzun söyleşiler yapmış ve bunları dosyalar halinde saklamış olan Sadun Tanju'ya bu nazik yardımlarından ötürü gerçekten müteşekkirim.

Ulus'taki dairede çalışmalarına başladıktan kısa bir süre sonra Saygun'un bütün arşivi Ankara'da Bilkent Üniversitesi'nde Ahmed Adnan Saygun Müzik Eğitim ve Araştırma Merkezi adı altında kurulan müzeye taşındı. Araştırmalarımın geri kalan kısmını kısıtlı imkânlarla rağmen bu merkezde sürdürdüm. Bu imkânları sağlayan Prof. Dr. İhsan Doğramacı ve Prof. Ersin Onay'a teşekkür ederim. Arada sırada gelerek merkezin

binasında şahsına ayrılmış dairede kalan Nilüfer hanım ile de bolca sohbet etme fırsatımız oldu. Arşivdeki çalışmalarım sırasında göstermiş olduğu yardımlardan dolayı Yelda Duyguluer'e de müteşekkirim.

Saygun'un yaşadığı ülke yerine Edinburgh gibi uzak bir yerde onunla ilgili araştırma yapmak fikri ilk bakışta biraz garip gelebilir. Hele böyle bir çalışmanın, onu tanıyan pek çok insan dururken onunla hiç karşılaşmamış birisi tarafından yapılması daha da şaşırtıcı olabilir. Gerçi Saygun ile tanışmamış olmamın bazı açılardan olaylara daha objektif bakabilme mi sağladığını söyleyebilirim. Ayrıca çalışmalarına başladıktan sonra bir anı defterinden, Saygun'un 1946 senesinde Edinburgh'u ve benim bağlı bulunduğum müzik fakültesini ziyaret ederek dönemin ünlü profesörü Sydney Newman ile tanıştığını öğrenmek, beni olduğu kadar fakültede bu konuyu ilk anda kabul eden öğretim üyelerini de şaşırttı. Dahası, Saygun'un bu ziyaretinde, geçtiğimiz sene vefat eden İngiliz besteci Sir Michael Tippett ile tanışmış olduğu ve dostluklarının ara ara mektuplaşmalarla on iki sene boyunca devam ettiği ortaya çıktı. Beni sevindiren bir başka olay da, bu çalışmamın ışığında, Saygun'un Tippett ile olan dostluğunun Meirion Bowen'in İngiliz bestecinin yaşamöyküsünü anlatan kitabının (*Sir Michael Tippett*, Robson Books, 1998) geçen yıl yayımlanan genişletilmiş ikinci baskısında yer almış olmasıdır.

The Life and Works of Ahmed Adnan Saygun başlığı altında hazırladığım bu tez 17 Temmuz 1998 tarihinde tamamlanmış, 24 Şubat 1999 tarihinde Saraybosna Üniversitesi'nden Profesör Faruk Sijaric'in sınav danışmanı olarak katıldığı iki kişilik kurulun önünde başarılı bir şekilde savunulmuştur. Tezin Türkçeye çevrilerek kitaba dönüştürülmesi ise yaklaşık on ay sürmüştür. Bir yandan yazarken diğer yandan da araştırmalarımın devam ettiğim için tezde yer almayan ve sonradan ortaya çıkan bazı biyografik bilgiler de bu vesileyle kitaba ilave edilmiştir. Ayrıca tezde dipnot halinde bulunan bazı anekdot ve açıklamalar, kitapta çoğu kez ana metne taşınmıştır. Orijinal kaynaklar ise dipnotlar şeklinde verilmeye devam etmiştir. Tezin orijinalindeki, Saygun'u veya Türk kültürünü fazla bilmeyen yabancı akademik çevrelere seslenen aydınlatıcı bilgiler, Türk okurların ihtiyaç duymayacakları düşünülerek kitaptan çıkartılmıştır.

Orijinal tez üç ana bölümden oluşmaktadır; birinci bölüm Saygun'un hayatını, ikinci bölüm eserlerinden bir kesiti ele alırken, son bölüm yapıtlarının kataloğudur. İlk iki ana bölüm ise sekiz kısma ayrılmıştır. Bu kitapta ise farklı bir format kullanılmış, hayatı ve eserleri içiçe alınmak suretiyle on bölümden oluşan biyografik bir akış sağlanmıştır. Katalog ise kitabın sonunda ek olarak verilmiştir.

Bu kitap, Saygun'un bütün hayatının derinlemesine ele alındığı bir kaynak olma iddiasını kesinlikle taşımamaktadır; zaten böylesine bir eseri hakkını vererek hazırlamak için dört sene yeterli bir süre değildir. Ayrıca daha derinlemesine bir çalışmanın başlaması için öncelikle Saygun'un Bilkent Üniversitesi Adnan Saygun Araştırma Merkezi'ndeki ve diğer dostlarına yazmış olduğu, dağınık şekilde çevrede bulunan mektuplarının düzenli bir şekilde kataloglanması gerekmektedir. Basılmış veya basılmamış bütün eserlerle ilgili bilgilerin benzeri bir yöntemle katalogda toplanması gerekmektedir. Gerçi bu kitabın sonundaki katalog, Saygun'un eserleri hakkında bugüne kadar hazırlananların içinde en detaylısıdır ancak doğal olarak, eksiksiz değildir. Bu kitabı yazmak-taki amacım, Saygun ile ilgilenecek yeni nesillere bir başlangıç noktası hazırlamaktır. İncancım odur ki; burada vermiş olduğum referansları ne kadar çok insan takip eder, bunların üzerine ne kadar çok yeni veriler, yorumlar katar ise, Saygun ve çağdaşlarının verdikleri emeğe o kadar çok sahip çıkılır, dahası, onların felsefesi anlaşılmaya başlar.

Kitapta Saygun'un hayatına geçilmeden önce Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziği geleneği üzerinde kısaca durulmuştur. Çünkü Saygun bu geleneğin etkisiyle Avrupa müziğine yönelmiştir. İzmir'deki çocukluğunun ardından gelen Paris yılları hakkında bilgi toplamak üzere Saygun'un Paris'teki okulu Schola Cantorum ziyaret edilmiş ve okulun kayıt defterlerinde önemli belgelere rastlanmıştır. Bunların tamamı burada verilmektedir. Sanatçının Ankara'ya dönüşünden sonraki bestecilik dönemine değinilirken, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik politikası da detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Bu dönemde Saygun'un besteciliğine etki eden en önemli unsur Atatürk ve onun müzik alanında vermiş olduğu direktifler oluşturduğu için, bu konu da geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Saygun'un en önemli eseri şüphesiz *Yunus Emre* oratoryosudur. Oratoryo onun kariyerinde bir dönüm noktası olmuş, bu kitapta da görüleceği gibi, hayatının sonuna kadar düşüncelerinden çıkmamıştır. Böyle olunca, kitapta bir bölümün tamamı Saygun'un bu yapıtına ayrılmıştır. *Yunus Emre* kadar detaylı olarak ele alınmasa da, kitapta incelenen diğer eserler arasında, *Özsoy*, *Taşbebek*, *Kerem* ve *Koroğlu* operaları, ilk dönem koro eserleri, çeşitli solo piyano parçaları, bir ve ikinci senfoniler, iki piyano konçertosu ve aralarında ilk iki yaylı çalgılar dörtlüsünün de bulunduğu çeşitli oda müziği yapıtları bulunmaktadır. Burada her eser tek tek analiz edilmemiş, ancak bestecinin değişik dönemlerinden seçilen örnek eserlerle tutarlı bir gelişim tablosu çizilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, kitapta listesi verilen mektupların dışında Saygun hakkında çıkan birçok makaleyi ve onun kendi makalelerini de tek tek

inceleme imkânı bulunmuştur.

Eserler ele alınırken müzik konusunda teknik bilgiye sahip olmayan okurlar göz önüne alınarak kitaptaki teknik dil tezdekine kıyasla mümkün olduğunca sadeleştirilmeye çalışılmış ise de yer yer teknik ifadelerle başvurmak doğal olarak kaçınılmaz olmuştur. Türkçede karşılığı olmayan ya da yabancı dilde kullanıldığı haliyle Türkçeye giren bazı müzik terimleri aynen, Türkçeleri konusunda dilbirliği olmayan terimler ise Türkçe anlamlarının yanında parantez içinde İngilizcedeki karşılıkları da verilerek kullanılmıştır. Terimlerin Türkçe karşılıklarını/anlamlarını bulmak konusunda çeşitli İngilizce-Türkçe sözlüklerin ve müzik sözlüklerinin yanı sıra Adnan Saygun'un hazırladığı müzik terimleri sözlüğünden de faydalanılmıştır.

Çeşitli dergi, makale, mektup, anı ve söyleşilerden yapılan alıntılarının dili, yazım kuralları ve anlatım biçimleri aynen aktarılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkçe anlatım ve yazım kurallarının henüz olgunlaşmamış olduğu göz önünde tutulursa, bugünün kurallarına uymayan biçim ve ifadelerin olması ya da aynı kelimenin bir metin içinde farklı şekillerde yazılması doğal karşılanabilecektir. Ancak bu çeşit referans metinlerinin dışında kalan bölümlerde yeni yazım kurallarına uyulmaya dikkat edilmiştir.

Kitabın içeriğinden de anlaşılacağı gibi Saygun'un müzik dili incelenirken çeşitli Türk musikisi makamları ile Batı müziği tonaliteleri ve kilise modları arasında bazı paralel bağlantılar kurulma yoluna gidilmiştir. Bunlar Saygun'un kendi görüşlerinden, vermiş olduğu ipuçlarından yola çıkarak ele alınmış ve dipnotlarda da referanslarla belirtilmiştir. Makam konusunu çevreleyen tartışmalar ve teoriler göz önüne alındığında böylesine karmaşık bir alana Saygun'un müziğini çekerek 'şurada şu makamı kullanmıştır' gibi kesin hükümlere varmak son derece tehlikeli olacağı gibi, yersiz bazı tartışmalara da sebebiyet verecektir. Türk musikisinin batı tampere sisteminde yer almayan hassas ara seslerini belirli makam dizilerinden çıkardığımız zaman veya bunları batı sistemine göre tekrar ayarladığımız takdirde bir makamın birden çok batı ses dizisine benzerlik gösterebileceği ortadadır. Dolayısıyla Saygun'un melodik dilinde kullandığı bazı diziler başka makamlara da yakınlık gösterebilir. Ancak bu kitabın ilgili kısımlarında makam benzerlikleri, demin de söylediğimiz gibi, Saygun'un kendi açıklamaları ve bu konuda daha önce yapılan çalışmalar esas alınmak suretiyle ortaya konmuştur.

Bu konuyu araştırmaya başladığım andan itibaren amacım Adnan Saygun gibi bestecilerin mevcudiyetlerini ve Türkiye'deki çağdaş müzik konusunu yurtdışındaki müzikolojik ve ilgili çevrelere duyurmak olmuş-

tur. Nitekim bunu da, katılmış olduğum çeşitli sempozyum ve yayımlanmış olduğum makalelerle bir derece olsun başardığımı düşünüyorum. 1996 senesinin Aralık ayında Cardiff'te katıldığım Royal Musical Association (Kraliyet Müzikoloji Birliği) sempozyumunda "Ahmed Adnan Saygun's *Yunus Emre*: an oratorio which captured the spirit of the music reforms in Turkey in the 1930's" (Ahmed Adnan Saygun'un *Yunus Emre*'si: 1930'larda Türkiye'de müzik alanında yapılan reformların ruhunu yakalamış bir oratoryo) başlıklı bir bildiri sunmuştum ve bu bildiri daha sonra, Saygun'un doğumunun doksanıncı yılında İngiliz *The Musical Times* dergisi tarafından yayımlanmıştı. Zaman darlığı ve İngiltere'de yaşıyor olmamdan dolayı Saygun'un bütün dostları ile görüşme imkânını bulamadım; beni lütfen bağışlasınlar. Ancak onlar da göreceklere ki bu kitap bir anı anlatısı veya Saygun'un hatırasına saygı sunmak için yazılmış bir metin değildir. Saygun'un hayatı hakkında bugüne kadar tam anlamıyla bir biyografi yayımlanmamış olduğundan dolayı da bir boşluğu dolduracağına inanıyorum.

Çalışmalarım sırasında ailem büyük destek verdi. Sanata ve yaratıcı olmaya ilgi duymamda çok emeği geçen, bu kitabın oluşum safhasında onlara okuduğum bölümleri bıkmadan usanmadan dinleyerek bana yardımcı olan annem Bilge Aracı, babam Fikret Aracı ve anneannem Behice Soran'a, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan ve benim için Amerikan kütüphanelerini tarayan ve Saygun hakkında çıkan makalelerin fotokopilerini yollayarak araştırmalarımın büyük katkıda bulunan ağabeyim Dr. Selim Aracı'ya gerçekten müteşekkirim. Bana gerçek bir yol gösterici olan ve manevi desteğini her an hissettiğim değerli hocam Yağız Tanlı ve çalışmalarım sırasında yardımlarını benden esirgemeyen sevgili dostlarım Profesör Geoffrey ve Rafaella Lewis'e de minnettarım. Edinburgh'da yaşadığım sürede bana evini açan, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen Lady Lucinda Mackay'a ve yukarıda halihazırda adlarını andığım pek çok kişiye tekrar teşekkür etmek istiyorum. Bunun dışında tezimi gözetimlerinde yazdığım Dr. Noel O'Regan ve Profesör David Kimbell'e ve yardımlarından dolayı Ganime Altun, Sıtkı Altuner, Meirion Bowen, Profesör Michel Denis, Ayhan Erman, Reinhard Flender, Profesör Gönül Gökdoğan, Ruşen Güneş, Gül Karaman, Dr. Nevin Kargı, merhum Lord Yehudi Menuhin, Safiye Özkan, Alev Plevne, Sırma Soran, Profesör Muammer Sun, Süheyla Şentürk, merhum Profesör Cengiz Tanç, Dr. Feza Tansuğ, merhum Sir Michael Tippett, Fatma Türe, Hasan Uçarsu, Erol Uras, Emre Yalçın, merhum Faruk Yener, Profesör Ahmet Yürür'e ve kitabın hazırlanmasında yardımları dokunan Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.'den Ayfer Tunç ve Ahsen Erdoğan'a

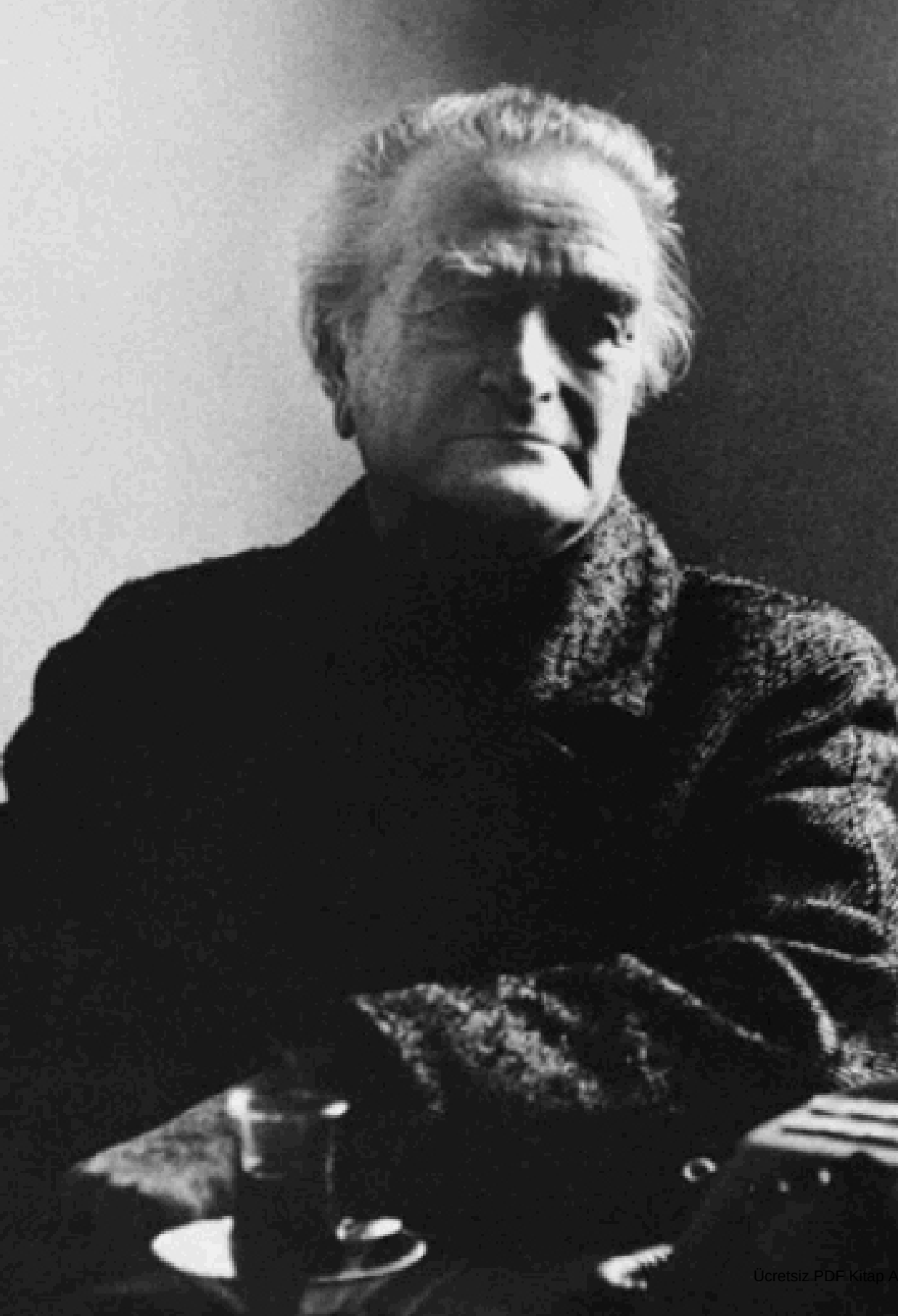
teşekkürü borç bilirim.

Bu kitabı Cambridgeshire'da, Sawston Hall malikânesindeki Uluslararası Türk Lisesi'nde ders verdiğim sıralarda, muazzam güzellikte bir ormana bakan bir çalışma odasında, doğayla iç içe bir ortamda yazdım. Bana gösterdikleri misafirperverlikten ve sağladıkları bu ortamdan dolayı okul sahipleri Dr. Sinan ve Dr. Arın Bayraktaroğlu'na ve bir araştırmacının yalnız dünyasına içtenlik, canlılık ve neşeleriyle giren, her zaman dostluk gösteren ve ruhumu ayakta tutan sevgili öğrencilerime teşekkür etmek isterim. Kitabın oluşumuna vesile olan merhum Nilüfer Saygun'un eseri bitmiş haliyle görmesini çok arzu ederdim, ama yine de onun büyük arzusunu gerçekleştirebilmiş olmaktan büyük mutluluk duyuyorum.

Emre Aracı
Sawston Hall, Cambridge,
10 Haziran 1999

Not: Orijinal önsözün tarihinden anlaşılacağı üzere bu kitap okurla iki sene sonra buluşuyor. Yayımlanışının, ay itibarıyla olmasa da yıl itibarıyla Saygun'un ölümünün onuncu yılına denk düşmesi kitaba başka bir anlam katıyor. Yapı Kredi Yayınları bu seriden çıkan kitapları iki CD'yle birlikte veriyor. Burada da bu format sürdürüldü. Ancak telif haklarından doğan bazı sorunlar yüzünden yeni eserler yerine halihazırdaki kayıtların kullanılmasına karar verildi. Saygun'un Gülsin Onay tarafından icra edilen 1. ve 2. piyano konçertoları ile Ruşen Güneş'in yorumladığı viyola konçertosunu içeren CD'ler, Türkiye'de bu kayıtlara zor ulaşıldığı için müzikseverler açısından iyi bir fırsat, Saygun'u hiç tanımayanlar için de iyi bir başlangıç olacaktır.

Emre Aracı
The Grand, Folkestone,
Ağustos 2001



Giriş

İngiliz *The Times* gazetesinin 15 Ocak 1991 tarihli baskısındaki ölüm haberleri sütununda verilen bir özgeçmiş şu cümle ile başlar: “Sibelius Finlandiya, De Falla İspanya ve Bartók Macaristan için ne ifade ediyorsa Türkiye için onu ifade eden, Türkiye’nin büyük ve yaşlı müzik adamı.” Bu yazı 6 Ocak 1991 tarihinde vefat eden Ahmed Adnan Saygun’un ardından yazılmıştır. Oysa daha ölümünden sekiz ay önce seksen iki yaşındaki Saygun’un öğrencisi Gülsin Onay’a yazdığı mektupta “Benim gibi kompozitörlerin hatırlanmayı beklemeye hakları yoktur. Ben bazılarının çağdaş dediği acaip modalara uyan bir insan değilim; Avrupa sanat muhitinden tamamıyla uzak bir yerde yaşıyorum; yazıları-
mın tanınıp beğenilmesi konusunda bu yaşıma kadar en küçük bir hareket ve teşebbüs yapmış değilim. Hatırlanırsam ancak hayret ederim”¹ demesi ne kadar ilginçtir. Saygun aynı mektupta şöyle devam eder: “Benim için sanat adamı hiçbir maddi endişeye hayatında yer ver-
meyen ve başkaları tarafından gelecek övgülü sözler ile kendini ‘vanité’
çukuru batağı içinde boğulmaya bırakmayan ve daima, gücü yettiğin-
ce, ‘iyi’yi, ‘güzel’i, ‘gerçeği’ arayan, ona ulaşmaya çalışarak ‘İnsan’ olma-
nın faziletini duymaya ve duyurmaya ömrünü veren kişidir. Ben bütün
hayatımda bu yolda yürüdüm. Bu söylediğim ‘ideal’e doğru bir iki eser
verebildi isem ne güzel...”² İşte hayatının gizeminin anahtarı olan bu
sözler birkaç satırla da olsa bizlere Adnan Saygun’un kişiliğini, felsefe-
sini, ömrünün son yıllarında içine düşmüş olduğu ruh halini, inandığı,
uğrunda çalıştığı ideali ve en önemlisi bestecilik vasıflarının yanı sıra
ne kadar derin ve ince düşüncelere sahip, içine dönük, kendi dünyasında
yaşayan bir filozof olduğunu göstermektedir. Bu satırlar aynı zaman-
da hayatı boyunca anlaşılamamanın sıkıntısını çekmiş ve artık yaşlı, çev-
resine kırgın ancak bildiği yolda yürümeye hâlâ kararlı, inatçı bir insanı
da ele vermektedir.

Saygun’u anlamak için mektubundaki satırların arasından onun sanat yaşamına yön vermiş bazı önemli temel unsurları belirten sözleri bulup çıkartmak ve bunları ele almak faydalı olacaktır. Nitekim “acaip moda-



Adnan Saygun İstanbul Ulus'taki evinde çalışırken.

lar”, “yazılarımın beğenilmesi konusunda teşebbüs yapmadım”, “vanité çukuru batağı”, “iyi’yi, güzel’i, gerçeği aramak” ve “İnsan olmak” ifadelerinin altında derin anlamlar yatmaktadır. Bu kitapta açıkça görüleceği gibi Saygun gerçekten de yirminci yüzyıl akımlarından, on iki ton, elektronik, veya bilgisayarlı müzik gibi sistem ve çalışmalardan kendisini uzak tutmuş bir bestecidir. Geleneklere bağlı bir müzisyen olarak karşımıza çıkan Saygun bu akımları açık bir dille eleştirmekten de geri kalmamıştır. Ancak onun felsefesine göre herkes serbesttir ve istediği yolda yürümekte hürdür, fakat haklı olarak kendisinin bu akımları takip etmek zorunda olmadığını hissetmiştir. Saygun hiçbir zaman eserlerini tanıtmak için uğraş vermediğini söylemektedir. Bunu söylediğinde seksen iki yaşında olduğu unutulmamalıdır; çünkü doğal olarak o da gençlik yıllarında eserlerini dünya repertuvarlarına sokmak için uğraşmıştır; görüleceği gibi, sadece *Yunus Emre* oratoryosunun Amerika Birleşik Devletleri’ndeki icrası için bile aralıklarla da olsa sekiz yıl çalışmıştır. Eserin 1947 senesinde Paris’teki icrası yine onun çabaları sonucunda gerçekleşmiştir. Saygun’un kendisine yurtdışında bir yayınevi bulmak için senelerce uğraşmış olduğu da unutulmamalıdır. Bunlar bir besteci için olağan faaliyetlerdir, ancak Saygun’un mektupta kastettiği, büyük olasılıkla,

ömrünü eserleri tanınsın, duyulsun diye kapı kapı dolaşmaya vakfetmemesi, aksine eserleri çalınsa da çalınmasa da beste yapmayı sürdürmüş olmasıdır. Zaten Saygun’un *vanité* olarak nitelendirdiği de, kendisinin her zaman uzak durduğu, böylesine boş amaçlar taşıyan bir hayat tarzı olsa gerektir.

“İyi’yi, güzel’i, gerçeği aramak” ve “İnsan olmak”. Saygun’un müziğinde bu felsefeleri bulmak için fazla uzaklara gitmek gerekmez; *Yunus Emre* ve *Kerem* gibi eserler bu düşünceleri kucaklayan ve diğer insanlara iletmeye çalışan örnek yapıtlardır. Zaten Saygun’un eserlerinde insanın her an bir keşif yolculuğuna çıkması söz konusudur. *Yunus Emre*, insanın ilahi tanrıyı ararken kendi öz benliğine ulaşmasının yolculuğunu anlatır. Bir halk efsanesinden uyarlanan *Kerem* de benzer bir yolculuğun ifadesidir. Orkestra müziğinde yer yer ilahiye benzeyen monofonik çizgiler de bu derin mistik felsefenin uzantısıdır şüphesiz. Behçet Kemal Çağlar’ın *Karanlıktan Aydınlığa* isimli şiirinden bestelenen *Eski Üslupta Kantat* ise, hem Saygun’un müzik formları açısından geçmişe bağlılığını göstermekte, hem de bir milletin çağdaşlaşma, aydınlığa ulaşma sürecini anlatmaktadır. Yetmiş üç yaşında bestelediği *Atatürk’e ve Anadolu’ya Destan* da insanlara bir şeyler gösterebilme, örnek olma arzusuyla kaleme alınmış bir yapıttır. Aslında o yolda gerçek anlamda ve ilk önce yürüten kişi, kendisinin de ifade ettiği gibi Saygun’dur. Dolayısıyla bu kitap, “İnsan olmaya” doğru çıkılan bir yolculuğun da hikâyesi olmanın yanı sıra Saygun’un hayat hikâyesidir de.

Adnan Saygun İzmir’de doğmuş, Paris’e gidinceye kadar da buradaki olanaklarla kendisini yetiştirmiştir. Kitaplara, eğitime meraklı ve aynı zamanda matematik öğretmenini olan babasının onun entelektüel gelişimine önemli katkısı olmuştur. Saygun her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu döneminde doğmuşsa da Cumhuriyet’i derhal benimsemiş, ilk oluşum yıllarının heyecanını ömür boyu hissetmiş ve sürekli olarak eserlerinde yaşatmıştır. Paris’te gittiği Schola Cantorum’daki eğitim sisteminden etkilenmiş, orada gördüğü yöntemleri yurda dönüşünde tayin edildiği Musiki Muallim Mektebi’nde zor şartlara rağmen uygulamaya çalışmıştır. İleride de görüleceği gibi Schola Cantorum ve bilhassa Vincent d’Indy, onun müzikal ifade dili üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Alman ekolüne, Wagner ve César Franck’e hayran olan Paris’teki hocası gibi Saygun da ciddi ve alay kaldırmaz bir bestecidir; doğal olarak müziği de ciddiyet ve ağırlığını her zaman korur. Bir Cemal Reşit Rey’in eserlerinde yer yer görülen nükteli ifade veya operet tarzı Saygun’un felsefesinden çok uzaktır. Nitekim Saygun’u, Mozart’ın *Rondo a la Turca*’sından kısa bir pasaj olarak *İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler*’e ekleyen Cemal Reşit Rey gibi neşeli ve şakacı bir eda içerisinde hiçbir zaman göremeyiz.

Saygun aynı zamanda milli duyguları güçlü bir bestecidir. Eserleri Türk toprağına, Türk halk ve makamsal müziğine kökten bağlıdır. Zaten bütün dramatik eserleri, konularını Türk efsanelerinden almalarının yanı sıra müzik dili açısından da bestecinin oluşturduğu kişisel sentezin, yani Anadolu'nun özünden çıkartılmış makamsal/armonik ifadenin içinde yoğunlaşmışlardır. Atatürk'e karşı duyduğu sevgi ve inanç ise Saygun'un yaratıcılığını derinden etkilemiştir. *Köroğlu* operasını onun anısına ithaf eden sanatçı, *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan* adlı epik koro eserinde Kurtuluş Savaşı'nı işlemiş, *Atatürk ve Musiki* başlıklı kitabında Ata'nın müzik devrimlerinin geçmişini ve geleceğini ele almıştır.

Saygun filozof ve besteci olmasının yanında bir eğitimci ve etnomüzikologdur. Etnomüzikoloji alanında yaptığı çalışmalarına 1936 senesinde Béla Bartók'u Türkiye'de ağırladıktan sonra daha da hız vermiş, Türkiye'yi seneler boyunca uluslararası etnomüzikoloji konferanslarında temsil ederek, bu konuda yurtdışındaki dergilere çeşitli makaleler yazmıştır. Okullarda okutulmak üzere müzik nazariyatı kitapları hazırlamış, bir süre de Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği yapmıştır.

1934 senesinde *Özsoy* operasının Ankara'da temsil edilmesinden sonra çeşitli çevrelerce “istenmeyen adam” ilan edilerek önce İstanbul'a yollanmış ve ardından, o yıllarda kurulmakta olan Ankara Devlet Konservatuvarı'nı yapılandırma çalışmalarından uzak tutulmuştur. 1942 senesinde bestelediği *Yunus Emre* oratoryosunu dört sene boyunca seslendirememiş, dostları Halil Bedi Yönetken ve Behçet Kemal Çağlar'ın girişimleri ile 1946'da ilk kez temsil edilen oratoryo büyük başarı kazanınca hem Ankara Devlet Konservatuvarı'na öğretmen olarak tayin edilmiş, hem de yurtdışından davetler almaya başlamıştır. Saygun'un bu yükseliş çizgisi *Yunus Emre*'nin 1958'de Birleşmiş Milletler'de Leopold Stokowski tarafından icra edilmesiyle doruğa ulaşmıştır. Aynı yıl Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı'nın sipariş ettiği ikinci yaylı çalgılar dörtlüsü, Washington D.C.'de Julliard Dörtlüsü tarafından çalınmış, birinci piyano konçertosu da Brüksel'de Édil Biret'in solist olarak katıldığı bir konserde Saygun'un yönetiminde seslendirilmiştir. Daha sonraki yıllarda bestecilik açısından olgunlaşmasına rağmen, unutulmuş olmak hissi ile derin bir karamsarlığa kapıldığı görülmektedir.

Saygun, Osmanlı İmparatorluğu'nda bilhassa on dokuzuncu yüzyılın başında etkisini göstermeye başlayan Batı müziği modasının bir uzantısı olarak sınırlı da olsa bazı okullarda verilmekte olan Avrupai müzik eğitiminden etkilenecek besteciliğe yönelmiştir. Saygun'un çocukluk yıllarının Osmanlı İmparatorluğu zamanında geçtiği ve ilk müzik eğitimini bu dönemde aldığı düşünülecek olursa, onun çocukluğunu incelemeye başlamadan önce Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziği geleneğine kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziği Geleneği

Mehter müziğinin Avrupa askeri bandoları ve bilhassa Haydn, Mozart, Beethoven gibi klasik dönem bestecilerinin üzerindeki etkisi dünya müzikoloji çevrelerince de kısmen araştırılmış ve kabul edilmiş bir gerçektir. Hatta bu konuda İngiliz müzikolog Henry George Farmer şöyle der: “[Avrupa'daki] askeri bandolara kuvvetli bir ivme kazandıran faktörlerin başında yeniçeri müziği ve Fransız ihtilalinin aşırı derecede askeri ve sosyal coşkuluğu gelir. Ancak savaş alanında Doğu etkisi yeni bir olay değildir. Ortaçağda Müslümanların etkisini görmüştük. Rönesans zamanında Macarların Türklerden aldıkları davullara imrenen Fransızlar bunları kullanarak Batı dünyasına *timballes* olarak tanıtmışlardır [...] Bildiğimiz anlamda obua bandoları da Doğu'dan alınmadır ve on sekizinci yüzyılda Türklerden aldığımız tuğlar da büyük rağbet görmüştür.”³ Bu etki on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların ciddi orkestra müziğine sıçramakta gecikmemiştir. Hatta bugün bile Batı'da senfoni orkestralarının vurmali çalgılar bölümü bazen “Turkish section”, yani Türk bölümü olarak nitelendirilmektedir. *A la Turca* denilen ve Berlioz'un bir zamanlar “ritmin renklendirilmesi” olarak tanımladığı mehter müziği unsurlarını yansıtan pek çok örneğe Batı müziği repertuarında rastlamak mümkündür; Haydn'ın *Askeri Senfoni*'si, Mozart'ın *Rondo a la Turca*'sı ve *Saray'dan Kız Kaçırma* operası, Beethoven'ın dokuzuncu senfonisi ve *Atina Harabeleri* bu alanda verilebilecek önemli örneklerdir.

Türk müziğinin Avrupa müziğine etkisi Batı'da bu kadar açık bir şekilde bilinirken, Avrupa müziğinin –her ne kadar ilk başta saray çevrelerinde sınırlı kalmış ise de– on dokuzuncu yüzyılda Türk müzik dünyası üzerinde yapmış olduğu etki konusunda ne Batı'da ne de Türkiye'de fazla bilgi birikimi olduğunu söylemek mümkündür. Hatta Donald Hoffman 1965 senesinde Türk çağdaş müziği üzerine yazmış olduğu bir yazısında “Türkler on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıl Avrupa müziğini mehter veya yeniçeri bandoları ile etkilemelerine rağmen, kendileri Avrupa müziğinden yirminci yüzyılın başına kadar etkilenmemiştir” demektedir.⁴ Hoffman, Osmanlı'nın Avrupai modelde bir konservatuvar ve milli bir müzik ekolü oluşturamamış olması açısından bu düşüncesinde haklıdır ama Avrupa müziğinin Osmanlı topraklarına girmesi yirminci yüzyıldan çok öncelere dayanmaktadır. Nitekim çoğu kaynakta, on altıncı yüzyılda Fransa kralı I. François'nın Kanuni Sultan Süleyman'a yardımlarından dolayı teşekkür amacı ile bir grup müzisyen yolladığı, bunu dinleyen Padişah'ın da ruhu okşayan bu müziğin ordunun katı disiplini üzerinde olumsuz bir etkiye yol açacağından endişe ederek, müzisyenleri apar topar ülkelerine geri yolladığı yazılıdır.⁵ Georges Sandys'in 1610 senesinde başka bir olayla ilgili olarak dile getirdiği şu nükteli gözlem de, Batı müziğinin Osmanlı sarayına çok

önceleri gelmiş olmasının iyi bir kanıtıdır: “Bir zamanlar Grand Signior İtalyan müziği dinlemesi konusunda ikna edilmişti, ancak aptal müzisyenler (ki beyinleri sadece parmaklarının ucunda bulunmaktadır) aletlerini akord etmekle o kadar münasebetsiz bir şekilde zaman harcadılar ki, o da gerisinin aynı olacağını düşünerek durmalarını söyledi.”⁶ Tarihte Osmanlı sarayına Batı’dan yollanan pek çok hediye arasında müzik aletlerinin de bulunduğu bilinmektedir; nitekim 1599 yılında Thomas Dallam adında bir İngiliz org yapımcısı Kraliçe I. Elizabeth’in emri üzerine bizzat inşa etmiş olduğu ve kendi kendine de çalabilen mekanik bir orgu İstanbul’a getirip Topkapı Sarayı’nda monte ederek, Padişah III. Mehmed’in huzurunda çalmıştır.⁷ Hatta I. Elizabeth’in arşivinde bulunan 31 Ocak 1599 tarihli bir resmi yazışma belgesinde bu org kastedilerek, “İşte muazzam ve ilginç bir hediye gidiyor Yüce Türk’e; bu hiç şüphesiz uzun zamanlar konuşulacak ve başta Almanya olmak üzere diğer ülkelerde skandal yaratacak” ifadesinin kullanılmış olması dikkat çekicidir.⁸

Batı’yla musiki alanında kurulan bu ilk ilişkilerin önemli, ancak yüzeysel olduğunu kabul etmek yanlış olmaz. Avrupa müziğinin saraya ciddi şekilde girmeye başladığı dönemi görmek için ise on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına bakmak gerekir. 1826 senesinde yeniçeri ocağını ortadan kaldıran Sultan II. Mahmud, bu ocağa bağlı mehterhaneyi de kapatmış ve yerine imparatorluk ordusuna Avrupai stilde yeni bando-lar yetiştirecek olan Muzika-yı Humayun’u kurdurmuştur. Gerçi III. Selim’in ıslahatları zamanında Nizam-ı Cedid ile beraber bir boru takımı kurulmuştur, ancak gerçek anlamda bandonun oluşması II. Mahmud devrinde olmuştur. Muzika-yı Humayun’un başına meşhur İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti’nin ağabeyi Giuseppe’nin getirilmesi ile reform hareketi daha da kuvvet kazanmıştır. Tarihte Donizetti Paşa olarak bilinen ve bir zamanlar Napoleon’un ordusunda dahi görev yapmış olan bu bando müzisyeninin kısa zamanda verimli bir çalışma sergilediğini, zamanın Batılı seyyahlarının anılarından da anlamaktayız⁹. Nitekim o yıllarda İstanbul’da bulunan İngiliz deniz subayı Sir Adolphus Slade Boğaziçi sahillerinde bandoyu duyduktan sonra anılarına şu satırları yazmıştır:

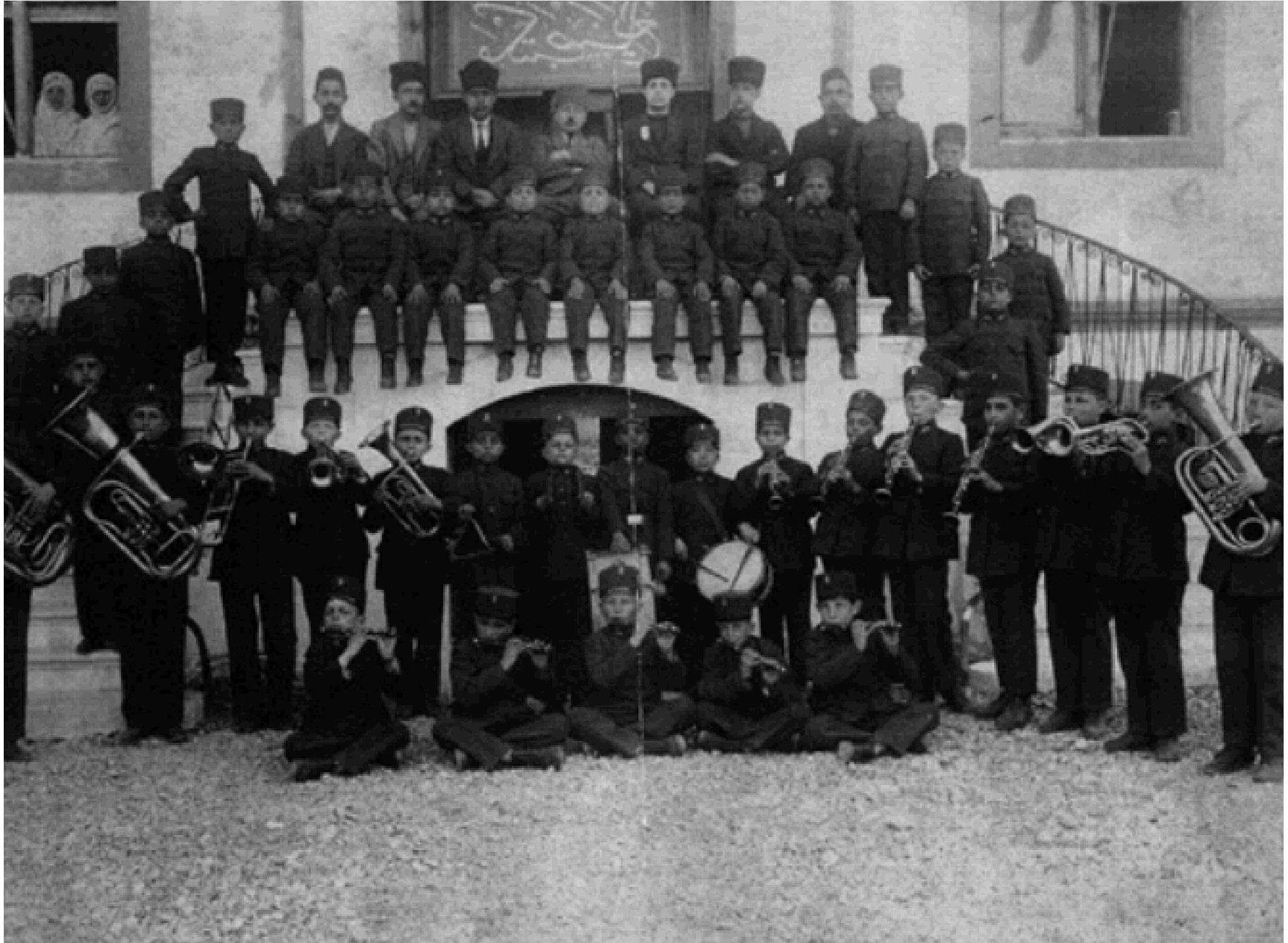
“Tatlılarımız sırasında bizi neşelendiren Yunanlı kayıkçıların şarkıları, yerini bir askeri bando sesine bıraktı. Bu benim için Boğaziçi sahillerinde beklenmedik bir sürpriz oldu. Rossini’nin müziğini Hocaları Signor Donizetti’nin başarısını gösterecek bir şekilde çalıyorlardı. Ayağa kalktık ve bandonun çalmakta olduğu saray rıhtımına indik. Çalanların gençliği beni şaşırttı; [...] bunların Enderun’dan olduklarını ve Padişah’ı eğlendirmekle görevlendirildiklerini duymak beni daha da şaşırttı. Donizetti’nin bana söylediğine göre, öğrenmekteki başarıları İtalya için bile dikkatleri çekecek derecede imiş ve bu da Türkler’in ne derece tabii olarak müziğe kabiliyetli olduklarının bir göstergesidir.”¹⁰

Donizetti’nin görevleri arasında bandoyu yetiştirmenin yanı sıra saray mensuplarına müzik dersleri vermek de bulunmaktaydı. Kendisi ayrıca hizmetinde bulunduğu iki padişah (Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid) için marşlar bestelemiştir. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, İstanbul’un Avrupa müziğinin icra edilişindeki kalite açısından hiç de küçümsenmeyecek bir merkez haline geldiği dikkat çekmektedir. Hatta Liszt ve Vieuxtemps gibi dönemin virtüöz bestecileri dahi Osmanlı başkentini, ziyaret ettikleri müzik merkezleri arasına katmışlardır. Nitekim Franz Liszt 1847 senesinde bir ay boyunca kaldığı İstanbul’da Sultan Abdülmecid’in huzurunda ve saray dışında konserler vermiştir.¹¹ Liszt, Donizetti’nin *Mecidiye Marşı*’nın temaları üzerine bestelediği ve *Grand Marche Paraphrase* adını verdiği solo piyano parçası ile de nişan ve para ödülü almıştır. Avrupa’da, Osmanlı sultanları için eserler besteleyen meşhur besteciler arasında Gaetano Donizetti ve Rossini’nin de bulunduğunu belirtmek gerekir. O sıralar Avrupa basınında çıkan haberlerden de İstanbul’da Avrupa müziğine ilginin artmakta olduğuna dair ipuçları elde ediyoruz. Nitekim Londra’daki *The Musical Gazette* dergisine İstanbul’dan yollanmış bir mektupta şöyle denilmektedir: “Burada Avrupa müziğine ilgi son zamanlarda büyük artış kaydetti. Sultan’ın haremünde sadece hanımlardan oluşan mükemmel bir orkestra bulunmaktadır. Bu hanımlardan bir tanesi özellikle kemanda çok başarılı bir icracıdır; hatta stili aşırı derecede Teresa Milanollo’yu andırmaktadır. Piyano bulunmayan haremelerin sayısı artık pek az olup, Türk hanımları ise mükemmel icracılardır. Sultan [Abdülmecid] Tophane’de bir tiyatro binası inşa ettirmek arzusunda olduğunu ifade etmiştir.”¹² Mektupta sözü edilen Dolmabahçe Saray Tiyatrosu 1858 senesinde açılmış, ancak açılışından sekiz sene sonra bir yangında içi tamamen harap olmuş, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki imar çalışmaları sırasında da ortadan kaldırılmıştır.¹³

İstanbul’da tercih edilen Avrupa müziği çoğunlukla İtalyan operası şeklindedir. Nitekim Donizetti gibi bir İtalyan’ın müzik işlerinden sorumlu yüksek bir konuma getirilmesinde bunun etkisi büyüktür. Hatta Donizetti, Signor Dolci’ye 1846 senesinin Ocak ayında İstanbul’dan yazdığı bir mektupta, öğrencilerine öğretmek için “Lise’de sahnelenen kısa operetlere ait” partiyonları istediğini belirtmiştir: “Türk öğrencilerimin İtalyanca şarkı söyleyebildiklerini belki oğlum size anlatmıştır.



Giuseppe Donizetti Paşa.



Sultan bazı operetler görmek istiyordu.”¹⁴ Nitekim İstanbul’da, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu açılmadan önce Naum kardeşlerin Pera’daki tiyatrolarında 1830’lu yıllardan beri opera temsilleri verilmekteydi. Metin And’ın verdiği bilgiye göre Rossini, Bellini, Verdi ve Donizetti’nin çoğu popüler operaları İstanbul’da oynanmıştır.¹⁵ 1856 senesinde Luigi Arditi adında bir İtalyan besteci ve orkestra şefi, Madrid ve Torino’da direktörlük yapma imkânı varken, Naum’ların tiyatrosuna bir sezon için çalışmaya gelmiştir. Amerikalı eşi Virginia’nın İstanbul’dan annesine yazdığı bir mektup, bizlere İstanbul’daki ve saraydaki müzik faaliyetleri hakkında epeyce bilgi vermektedir:

“En sonunda opera binasına vardık ve bizi emperzaryo Naum kardeşlerin yanına götürdüler. [...] Ermeni Naum kardeşler Luigi’ye son derece yakından bağlandılar bile. Burada zamanımızı rahat geçirebilmemiz için ellerinden geleni yapıyorlar; ancak korkunç gürültülü bir grup İtalyanın arasındayız, ki Luigi isteklerini yerine getirmese her türlü rezaleti çıkarabilecek güçleri var. Kaldığımız yer tiyatroya oldukça yakın, ancak ben gidip gelirken köşeden biri çıkıp bize ateş edecek diye korkudan titriyorum, çünkü tiyatrodaki kana susamış dostlarımızı öfkeliendirdiğimiz takdirde başımıza böyle bir olayın gelebileceği birkaç defa ima edilmişti [...] Temsiller esnasında, bizim Amerika’daki adetlerimizin aksine, sigara içmeye izin var ve harem kadınlarının kafeslerinin arkasından mahcup bir şekilde etrafı gözetlemeleri komiğime gidiyor [...] Buradaki opera kumpanyası genelde çok iyi ve *prima donna*, ki aralarında Donatelli ve Murio Celli gibi isimler var, hepsi son derece popüler. Celli, Padişah’ın huzurunda söylemek üzere seçildi. Temsillere katılma oranı genellikle yüksek [...] Padişah Abdülmecid’in kendisi ve şürekası binanın civarında bir cinayet işlendiğini duyduğundan beri opera temsillerine katılmıyor. Majesteleri kan döküleceğinden korktuğu için sanatçıların opera eserlerinden bölümleri sarayında seslendirmelerini tercih ediyor. Geçenlerde Padişah, Luigi ve orkestrasını çağırttı ve hepimiz kararlaştırılan saatte sarayda buluştuk [...] Arditi fesi ile çok şıktı ve kendisinden birkaç keman solosu çalması ve tekrarlaması istendi. Sultan o derece memnun kaldı ki tercümanını yollayarak onun Padişah hazretlerini Türk usulü ile selamlamasını buyurdu. Bu son derece teferruatlı bir olay.”¹⁶

Bu tip anekdotlardan İstanbul’daki veya saraydaki opera temsillerinin müzikalitesi hakkında fazla bilgi edinmemiz mümkün değildir. Ancak Virginia Arditi bizlere Celli ve Donatelli gibi önemli isimlerden bahsetmektedir. Mesela 1848 senesinde İstanbul’a gelen Henri Vieuxtemps sarayda *La Sonnambula* operasından bir perde seyretmiş, fakat orkestrayı beğenmemiştir.¹⁷ Zaten burada önemli olan husus, opera temsillerinin düzeyinden çok, Osmanlı sultanlarının bu sanata ilgi duymuş

ve onu desteklemiş olmalarıdır. Nitekim Batı müziğini sevmeyen diye bilinen Sultan Abdülaziz,¹⁸ birçok Avrupalı prens ilgisiz kalırken Wagner’in Bayreuth opera binası projesine maddi yardımda bulunmuştur.¹⁹ On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa müziği alanında yeterince eğitim almış olan Osmanlı hanedan mensuplarının da beste yapmakta olduğunu görmekteyiz. Bu eserlerin çoğunun marş, vals, polka veya polka-mazurka tarzı popüler dans formlarında parçalar olduğu dikkat çekmektedir. Sultan Abdülaziz’in İtalya’da F. Lucca yayınevi tarafından basılmış *Invitation à la Valse*, *La Gondole Barcarolle* ve *La Harpe Caprice*²⁰ gibi eserleri bulunmaktadır. Sultan V. Murad ise amcasına kıyasla çok daha yetkin bir besteci olduğunu, geride bıraktığı, piyano için bestelenmiş yüzlerce sayfa tutan dans parçalarıyla ispat etmektedir.

Böylesi opera temsilleri gerçekleşmesine ve Avrupa müziği bestekârı sultanlar olmasına rağmen, Rusya’da veya diğer Doğu Avrupa ülkelerinde aynı dönemlerde ortaya çıkan milli müzik akımı gibi bir akım Osmanlı Devleti’nde doğmamıştır. Bunun nedeni, Osmanlı’da Hristiyan azınlıkların dışında Batılı anlamda burjuvanın var olmamasında aranabilir. Nitekim Hristiyanlığa mensup kişiler opera temsilleri düzenlemiş, hatta yerel anlamda ilk denemeleri ilk Türk opereti sayılan *Arif’in Hilesi*’nin bestecisi Dikran Çuhacıyan gibi bazı gayrimüslim sanatçılar vermişlerdir.²¹ 19. Yüzyılın ikinci yarısında *Galata ve Pera* başlıklı kitabında azınlıkların Avrupai eğlencelerini yazan Nur Akın, dönemin eski gazetelerine dayanarak yaptığı araştırmalarında şu sonuca varmıştır: “Avrupa’ya özgü yaşam biçimini tümüyle kabul edip uygulayan Pera sakinleri Batı müziğine de ayrı bir ilgi duymaktaydılar. Dans ve şan derslerine, müzik aletlerini çalmaya ilgi epey yaygındı. Örneğin 19 Şubat 1851 tarihli *J[ournal de] C[onstantinople]*’da, Toskanya’da çok sayıda filarmoni grubunu yönettiğini belirten bir müzik öğretmeni, amatörler nefesli sazlar konusunda ders vermek istediğini ilan etmektedir. Yine aynı yıl Milano Konservatuvarı’nın eski öğrencilerinden biri, evinde ya da evlerde piyano ve şan dersleri verdiğini duyurmaktadır.”²² Diğer tarafta tebaanın Türk kesimi değil Avrupa müziği dinlemek, okuma-yazmaya, eğitim ve kültür konularına dahi uzaktan yakından ilgi duymamaktadır. Zaten Avrupa müziği modası azınlıklar dışındaki Türkler arasında sadece zengin, üst düzey, saray çevresinde yaşayan aileler tarafından benimsenmiştir. Bu durum 1880’lerde kimsesiz çocukların gittiği Sana-yi Mektepleri gibi mesleki eğitim veren okulların açılmasıyla değişmeye başlamış ise de gerçek anlamda bir milli müzik politikasına Cumhuriyet döneminden sonra geçilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı müziğinin gelişme sürecinin bir diğer ilginç yönü de, Batı müziği adına yapılan faaliyetlerin uzun seneler İtalyan operasının hâkimiyetinde kalmasıdır; İtalyan operası diğer Avrupa merkezlerinde etkisini kaybetmeye başladıktan sonra dahi

Osmanlı başkentinde hükmünü sürdürmüştür. Diğer bir farklılık ise düzenli orkestra konserlerinin 1918'lere kadar başlamamasıdır. Nitekim bu dönemde Saffet bey [Atabinen] ve Zeki beyin [Üngör] idaresindeki saray orkestrası, repertuvarına Beethoven ve Haydn gibi bestecilerin senfonilerini de almaya başlamıştır. Hatta Zeki bey Mendelssohn'un keman konçertosunu seslendirir. Bir Alman orkestrasının Kızılay yararına Türkiye'ye gelerek konser vermesi üzerine Muzika-yı Humayun orkestrası da 1918 senesinde Kızılhaç yararına konser vermek üzere Orta Avrupa'ya turneye gider. Bu konserlerde Wagner'in *Meistersingers* operası uvertürünün yanı sıra Beethoven'ın *Eroica* senfonisi seslendirilir.²³ Konser verilen merkezler arasında Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Peşte ve Sofya şehirleri bulunmaktadır. Gazimihal'in "Şeflik rutininden mahrumluk, teori ve pratik tecrübesizlik bakımlarından bazı tenkidlere uğranılmış olmasına rağmen, sempatiyle karşılanan konserlerin bütünüyle başarısız geçtiği iddia edilemez"²⁴ şeklinde anlattığı konserler, yirminci yüzyılın ilk yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa müziğinin ulaşmış olduğu seviyeyi göstermeleri açısından büyük öneme sahiptir. Nitekim orkestra bu konserlerinden sonra İstanbul'da Union Française'de düzenli konserler vermeye başlamıştır.

Notlar

- 1 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Mayıs 1990
- 2 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Mayıs 1990
- 3 Henry George Farmer: *Military Music*, s. 35 (Daha fazla bilgi için bkz. Henry George Farmer: 'Turkish influence in military music', *Handel's Kettledrums*, s. 41-46 ve Karl Signell: 'Mozart and the Mehter', *Consort*, no: 24, 1967, s. 310-323)
- 4 Donald S. Hoffman: 'An introduction to Music in Modern Turkey', *Consort*, no: 22, 1965, s. 54
- 5 Rauf Yekta: *Türk Musikisi*, s. 116 (Rauf Yekta bu hikâyeyi hocası Zekâi Dede'den duymuş, önce inanmamış, sonra Olivier Aubert'in *Historie de la Musique Ancienne et Moderne* (Paris, 1827) kitabında görtünce doğru olduğuna kanaat getirmiştir. (Daha fazla bilgi için bkz. Bülent Aksoy: *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*, s. 27-28))
- 6 Samuel Purchas, *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrims, containing a history of the world in sea voyages and land travels by Englishmen and others*, Cilt. 8, Böl. 8
- 7 Dallam anılarında orgu şöyle tasvir eder: "İlk önce saat 22'yi vurdu, sonra on altı tane çan çalmaya başladı ve dört sesli bir şarkı çaldılar. Bu bittikten sonra ikinci katın köşelerinde duran iki heykel ellerinde tuttukları gülmüş trompetleri başlarının üzerine kaldırarak boru sesi çıkardılar. Sonra müzik durdu ve org beş sesli bir şarkıyı iki defa çaldı", (Fanny Davis: *The Palace of Topkapı*, s. 163-164; Daha fazla bilgi için bkz. Stanley Mayes: *An organ for the Sultan*)
- 8 Stanley Mayes, *An organ for the Sultan*, s. 19
- 9 Donizetti Paşa hakkında daha geniş bilgi için bkz: Emre Aracı: *Donizetti Paşa, Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, YKY, 2006
- 10 Sir Adolphus Slade, *Records of Travels in Turkey, Greece etc, and of a cruise in the Black Sea with Captain Pasha in the years 1829, 1830 and 1831*, s. 135
- 11 Liszt İstanbul'a 8 Haziran 1847 tarihinde gelmiştir. O sıralarda Listmann adında başka bir piyanist, isminin son hecesini düşürerek gerçek Liszt'in adıyla şehirde konserler vermektedir. Bu yüzden gerçek Liszt'in ülkeye girişinde şüpheyle karşılanarak tutuklandığı söylenir. Sahte Liszt padişahın madalya almayı dahi başarmıştır. Ancak sahtekârlığı ortaya çıktıktan sonra gerçek virtüozdan özür

diler. Liszt'in İstanbul konserleri için Paris'teki meşhur piyano yapımcısı Erard'dan bir piyano sipariş edilmiş, daha sonra bu piyano M. Baldagci adında birisine satılmıştır. Liszt'in 18 Haziran 1847 tarihinde Büyükdere'deki Franchini salonunda verdiği konser programında Chopin'in bir mazurkasını ve dönemin *Norma* ve *Lucia de Lamemoor* gibi popüler operalarından fantezi parçalar çaldığı anlaşılmaktadır. (Daha fazla bilgi için bkz. Emre Aracı, 'Franz Liszt'in İstanbul Macerası', *Toplumsal Tarih*, Haziran 1997, sayı 42, s. 33-35)

- 1235 *The Musical Gazette*, 30 Ağustos 1856, s. 379
- 13 Nur Akın'ın verdiği bilgiye göre "10 Kasım 1858'de *J[ournal de] C[onstantinople]* padişahın Dolmabahçe Sarayı'nın arkasındaki alana yaptırdığı tiyatronun tamamen bittiğini, ilk kez aydınlatılan salonda M. Séchan'ın yarattığı görkemi, zevk, sanat ve lüks birlikteliğini olabildiğince övmektedir [...] Yine tiyatroyla ilgili 13 Nisan 1859 tarihli diğer bir haberde, genç Müslümanlardan bir şarkıcı ve bale grubunun oluşturulmaya çalışıldığı yazılmaktadır. Ancak ne yazık ki 23 Ağustos 1866 tarihli *L[a] T[urquie]*'de Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun iki gün önce tamamen yandığı, sadece mobilyaların bir kısmıyla, içinde bulunan zengin kostümlerin kurtarılabildiği duyurulmaktadır." (Nur Akın, *19. Yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Pera*, s. 18)
- 14 Donizetti'nin mektubunda bahsettiği eserler şunlardır: *La prova dell'accademia finale, Il piccolo Compositore di Musica, Il piccolo virtuosi ambulanti, Il Giovedì-grasso, Un buon cuore scusa molti difetti* (Bkz. Bülent Aksoy: *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*, s. 214)
- 15 Metin And: *Türkiye'de İtalyan sahnesi ve İtalyan sahnesinde Türkiye*, s. 7
- 16 Emre Aracı, 'Luigi Arditi ve Türk Kasidesi'nin Çözülen Esranı', *Toplumsal Tarih*, Eylül 1998.
- 17 Metin And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi ve İtalyan Sahnesinde Türkiye*, s. 28
- 18 Sevgil, Abdülaziz için "kardeşi Abdülmecit gibi Avrupalılaşıma hareketlerine ilgi göstermemişti, tamamiyle alaturka bir hayat yaşıyordu; eski geleneklerden kolay ayrılmıyan geniş halk topluluğu Abdülmecit sarayında ve bazı vezirlerin konak ve yalılarında görülen ve bol para harcamakla bir sayılan şatafatlı alafangalaktan hoşlanmıyordu. [...] Padişah olur olmaz kızlar fanfarını, kızlar orkestrasını ve bale heyetini kaldırmıştı; bununla yetinmeyerek erkekler orkestrasını da ihmal etmiş, bu değerli sanat birliğinin sönük bir hale gelmesine sebep olmuştur; öte yandan operet ve opera çalışmaları tamamiyle durmuştur" demektedir. (Refik Ahmet Sevgil, *Saray Tiyatrosu*, s. 46, 49)
- 19 Newman'a göre Wagner, Puselli'ye kendi milletinden olanların Bayreuth projesine yardım edecek kadar yüksek seviyede olmadıklarını, dar görüşlü olduklarını, ancak projenin bir gün Rus, Amerikan ve diğer yardımlar sonucu gerçekleşeceğini söylemiştir. Oysa 3000 thaler'lik bağışta bulunan Osmanlı sultanının adını dahi ağzına almamıştır. (Ernest Newman: *The life of Richard Wagner*, Cilt IV, s. 351)
- 20 Suha Umur, 'Abdül Aziz, Beyoğlu ve Naum Tiyatrosu', Milli Saraylar, 1993, s.74.
- 21 Metin And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi ve İtalyan Sahnesinde Türkiye*, s. 28.
- 22 Nur Akın, *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera*, s.73, 75.
- 23 Mahmud Ragıp Kösemihal (Gazimihal): *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*, s. 136.
- 24 Mahmud Ragıp Kösemihal (Gazimihal): *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*, s. 138.

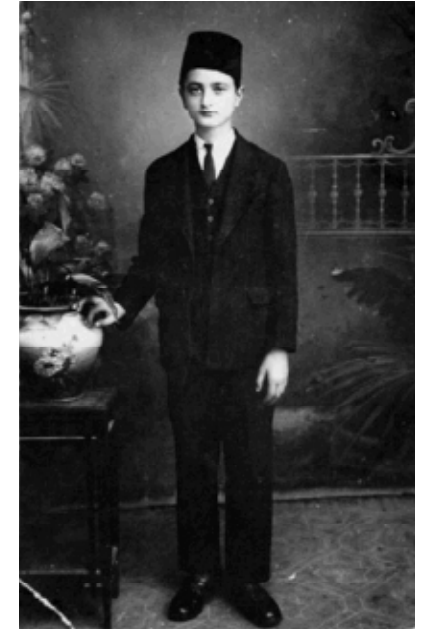


I İzmir’de Müzikle Dolu Geçen Çocukluk (1907-1928)

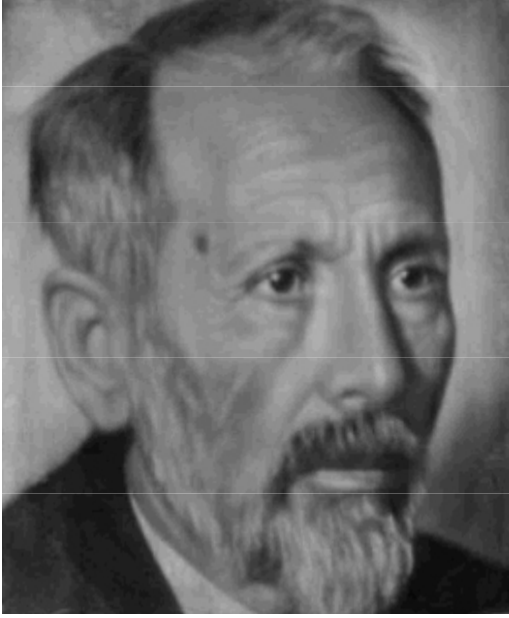
Ahmed Adnan [Saygun], Sultan II. Abdülhamid’in padişahlığının son günlerine girdiği, II. Meşrutiyet’in ilan edilmesine ise iki buçuk aylık zamanın kaldığı bir dönemde, 7 Eylül 1907’de İzmir’de dünyaya geldi.¹ Adnan’ın babası Mehmed Celaleddin bey (1872-1954), Nevşehirli büyük bir aileye mensup olan bir matematik öğretmeni idi. Aile bir zamanlar orduya cephane sağladığı için Fişekçizadeler olarak da biliniyordu.² Saygun, aile tarihçesine kısaca değinirken bunun sebebini şöyle açıklar:

“Dedemin dedesi Fişekçi Mehmet, Osmanlı ordusuna fişek yaparmış. Nevşehir’de ismi verilen küçük bir camisi vardır. Onun oğlu İbrahim Bey, Nevşehir’den Edirne’ye gitmiş, belediye reisi anlamına gelen çarşıbaşı olmuş. Onun oğlu olan, yani dedemi hatırlıyorum. Hoca Ahmet Efendi’ydi, sakallı ve yaşlı bir zat idi. Babamın yanına İzmir’e gelmiş. Cumaovası’nda bağ yapmış. İzmir’de vefat etti.”³

Ailenin bir başka özelliği de ilmiye, yani din bilimi konusunda önemli şahıslar çıkartmış olmasıydı.⁴ Nitekim Mehmed Celaleddin de, geleneklere uyularak, bir medrese hocası olan babası Hoca Ahmed Efendi gibi medresede yetiştirilmişti. Saygun’a göre babası “müsbet ilimlere önem veren, aydınlık kafalı, herkeste saygı uyandıran bir kişiliğe sahiptir.”⁵ Bu vasıflarının yanı sıra Mehmed Celaleddin son derece açık fikirli, karar-



Ahmed Adnan’ın İzmir’de çocukluk yıllarında çekilmiş fotoğrafı.



Ahmed Adnan Saygun’un babası
Mehmed Celeleddin Bey.

lı, liberal düşünceye değer veren, bağnazlığa karşı duran, yenilikçi bir insan olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bunun en açık örneğini, daha medrese yıllarında, bir matematik dersinde tahtada artı-eksi gibi işaretleri görüp, “Bu istavrozları buraya koyuyorsunuz!” diyerek çocukları azarlayan bir hoca ile girdiği tartışmada, “Biz istavrozu artı zannediyorduk, siz artıyı istavroz yaptınız” şeklinde verdiği cevapta görmekteyiz.⁶ Mehmed Celeleddin yenilikçi fikirleri öyle benimsemiştir ki, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra medrese hocalarının geleneksel kıyafetleri olan sarık ve cübbeden de kendisini arındırmıştır. Yine Saygun’a göre babası “bir medreseli olduğu halde, içinde yaşadığı topluma bilginin ve kültürün ışığını getirmeye

çalışan, enerjik ve inatçı bir insandır.”⁷

Öğrencileri tarafından Celal Hoca diye bilinen Mehmed Celeleddin aynı zamanda İzmir’deki İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin üyesiydi. Ama belki de İzmir’e yapmış olduğu en büyük katkı bu şehirde bir Milli Kütüphane kurulmasını sağlamak olmuştur. Biraz sonra da değinileceği gibi, Saygun’un entelektüel gelişiminde babasının idaresi altında bulunan Milli Kütüphane çok önemli bir rol oynamıştır. Kamil Dursun *İzmir Hatıraları* adlı anılarında İzmir’deki Milli Kütüphane’den şöyle bahseder:

“Beyler Sokağında Salepçizadelerin vakıf evinde bir Milli Kütüphane tesis olmuştu. Mütevazı bir şekilde kurulan bu kütüphanenin tesisinde elveyim müdürlüğünde bulunan Celal Efendi’nin de hizmeti geçmiştir. Bilahare Milli Kütüphane şimdiki yerinde ve mükemmel suretle inşa olunmuş ve bunun daimi masraflarını karşılamak üzere Elhamra sineması vücuda getirilmiştir ki, burası hem mükemmel bir sinema ve aynı zamanda çok müzeyyen kışlık bir tiyatro vazifesi görmektedir. Kütüphaneye de her gün muayyen saatlerde müteala erbabına açık bulunmaktadır.”⁸

Dursun’un da izah ettiği gibi kütüphane, sinemadan elde edilen gelirlerle ayakta durmaktaydı. Ayrıca sinemanın jeneratöründen sağlanan elektrik de çevreye satılıyordu. Celal Hoca kütüphanenin kuruluşu için en çok çalışanlar arasındaydı; örneğin 1912 yılında Salepçioğulları’na



Milli Kütüphane’nin şeref panosunda Mehmed
Celeleddin’in fotoğrafı da yer almaktadır.
(En üstte, soldan ikinci.)

başvurup konaklarının selamlık kısmını kütüphaneye tahsis etmelerini o sağlamış ve iki sene zarfında kütüphaneye dört bin adet kitap toplanmıştı. Bu arada konağın harem kısmında da Şehir Kulübü adı altında İttihat ve Terakki derneği faaliyet gösteriyordu. Hatta dernek bir ara kütüphaneyi de kendi bünyesine almak için girişimde bulunmuş, ancak Celal Hoca kendisi de İttihatçı olmasına rağmen bunu, “kütüphane herkese açıktır” gerekçesiyle engellemişti.⁹

Mehmed Celeleddin 1903 senesinde Konya’nın Doğanbey kasabasından bir aileye mensup olan Zeynep Seniha hanım (1887-1925) ile İzmir’de evlenir. Seniha hanım ile Celal beyin aralarında on beş yaş vardır. Nebile ismini verdikleri bir kız çocukları dünyaya gelir; Nebile (1905-1968) daha sonra Yar soyadını alacaktır. Ablasından iki yıl sonra dünyaya gelen Ahmed Adnan’a da aile geleneklerine bağlı kalınarak Celal beyin babasının ismi verilir. Bu sıralarda Celal bey İzmir Sanayi Mektebi’nde ders vermektedir. Ailece 1. Karantina’da, Cerrah Mehmed Efendi Sokak, 22 numarada, bir zamanlar İzmir Hamalbaşısının konağının selamlık kısmı olan kırk metre-karelik iki odalı bir yerde oturmaktadırlar.¹⁰ Burası Halil Rıfat Paşa sem-



Adnan Saygun’un babası Mehmed Celeleddin Bey’in kuruluşunda önyak olduğu İzmir’deki Milli Kütüphane’nin iç ve dış mekânlarının bugünkü görünümü.



Adnan Saygun’un annesi
Zeyneb Seniha hanım.

tinin 197. sokağındaki 40 numaralı evdir. 1970 senesinde Belediye tarafından müze haline dönüştürülmek istenildiyse de bir türlü sonuç alınamamıştır. 1987 senesinde, sekseninci yaş günü kutlamaları çerçevesinde sokağa bestecinin adı verilir, ancak Saygun’un çocukluğunun geçtiği bu ev önce bir çoban tarafından işgal edilir, daha sonra yerine modern bir bina inşa ettirilmek üzere yıktırılır.¹¹ Bugün sadece Saygun’un anılarında bulabildiğimiz tasvirlerden o küçük evdeki hayatları konusunda biraz da olsa fikir edinme imkânımız vardır:

“Halil Rıfat’ta küçük bir evdi. İki odalı evin arka odasında doğdum. Odanın önünde sofa vardı. Yüklük ve sedir konmuştu. Sofanın altından girilen küçük bir mutfakımız vardı. Ufacık bir yerdin hepsi. Bahçe kapısından içeri girince avuç içi kadar bir bahçe. Bir

kayısı, bir de Frenk elması ağacı. O kadar.”¹²

Bir başka kaynakta ise şöyle diyor Saygun:

“Sanayi Mektebi’nin arkasındaki bağdadi yapılı bir evde otururduk. Evin üst tarafı dağlıktı. Bugün daha yukarılara isabet eden mahalleye Hatay deniyor. Biz çocuklar taşocağında oynardık. Mahallemizde zengin fakir, okumuş okumamış ayrımı yoktu, birarada yaşanırdı.”¹³

Saygun oturdukları mahalle hakkında da detaylı bilgiler vermiştir:

“Üstümüzdeki sokakta Süleyman Efendi’nin kızı Makbule’yi (hakim oldu) ve kardeşi Nevzat’ı (bankacı) hatırlıyorum. Priştinalı Mustafa vardı. Bahçe içinde bir konakta oturlardı. İzmir’in Hamalbaşısı yaptırmış. Bizim ev onun selamlığı imiş. Bu konakta Vali Sefa Bey otururdu. Priştinalılardan Ramiz ve Raşit isimli çok zengin iki kardeş bu konağı aldı. Hemen onun yanındaki, Askeri Hastane’nin hamamına bakan Kasım Ağa’nın eviydi. Yanında berber Sabri Efendi. Az ileride müzikçi İsmail Zühdü. Beride Doktor Tahsin Bey.”¹⁴

Celal beyin kitaplara düşkünlüğünün ve mesleğinin öğretmenlik oluşunun, kendi çocuklarının eğitimi üzerinde büyük etkisi olduğu şüphesizdir. Nitekim Adnan Saygun dört yaşındayken eski yazıyı yazmayı ve okumayı öğrenir. Evde bir karatahtaları vardır ve babası hem kendisine hem de ablasına hocalık eder.¹⁵ Bu yaklaşımın bir uzantısını da Celal beyin aydın görüşü sayesinde Adnan’ın mahalle mektebi yerine, o zamanlar İzmir’de çağdaş eğitim veren İttihad ve Terakki Nümûne Sultanisi’ne yollanmasında görmekteyiz.¹⁶ Saygun’un İzmir gibi bir şehirde



Mehmed Celeleddin ve ailesi: Ayaktakiler:
A. Saygun, ablası Nebile hanımın eşi, Nebile hanım.
Otururlar: A. Saygun’un babası Mehmed Celeleddin
Bey, annesi Zeyneb Seniha hanım.



Ahmed Adnan ablası Nebile ve babası Mehmed
Celeleddin Bey ile birlikte.

doğmuş olması da şüphesiz onun istikbalini önemli bir şekilde etkilemiştir. Eğer çocukluk yıllarını veya delikanlılık çağını ülkenin başka bir şehrinde veya ücra bir köyünde geçirmiş olsaydı, hayattan beklentileri son derece farklı olabilirdi. İzmir, Osmanlı İmparatorluğu’nun ikinci büyük şehriydi ve bugün de olduğu gibi Ege’de ticaret açısından önemli bir limandı. Azınlıkların yoğun olduğu bir kentti; öyle ki İstanbul’dan bile daha kozmopolit bir yapıya sahipti. “Şark’ın Paris’i” olarak da bilinen bu şehir kalabalık bir Rum azınlığa sahipti. Hristiyan cemaatin genişliği, Batı ile yoğun ticari ilişkiler ve kuvvetli kültürel bağlar anlamına gelmekteydi. O dönemde moda olan kent Paris’ti ama İzmir de Batı’dan gelen pek çok eğlence grupları tarafından sık sık ziyaret ediliyordu. İstanbul’a uğrayan grupların çoğu, turnelerine İzmir’i de katmaktaydılar. İzmir’in on dokuzuncu yüzyıldaki müzik hayatına ışık tutan belgelerin önemli bir kısmı ise bu dönemde şehri ziyaret etmiş olan bazı yabancı seyyahların günlüklerinde ve kendi edebiyatımızdan, Halit Ziya’nın *Kırk Yıl* isimli anılarında bulunabilir. Örneğin Fransız müzikolog Louis Albert Bourga-



İzmir Limanı, 1900’lerin başı.

ult-Ducodray, şehri 1874 senesinde ziyaret ettiği zaman şu saptamayı yapmıştır:

“Fransa’da iken bir gün gelip, laternacılara birçok bahşişler vermeğe zorunluluk duyacağımı, veba gibi kaçtığım bu müzik aygıtının arkasından, saatlerce sokak sokak dolaşacağımı, hiçbir zaman aklıma getirmemiş-tim. Laternalar, doğu illerinin hemen tümünde bulunur ise de özellikle İzmir kenti, bunların en çok bulunduğu bir yerdir. Aslında İzmir, musiki-si bol bir kent olup, halkı da eğlenceye son derece eğilimlidir.”¹⁷

Esasında Avrupa müziğinin İzmir üzerindeki etkisi sadece laternalar ile de sınırlı değildir. Saygun’un bırakmış olduğu bazı notlar arasında verilen bilgidен anlaşıldığına göre İzmir’de Café de Paris, Concordia gibi tanınmış cafe’lerde akşam belirli bir saatten sonra ciddi klasik müzik icra edilmektedir:

“Küçük yaşlarımda babamın yanında gittiğim bu kazinolarda dikkati-mi çekmiş olan birşey de yemek saatlerinde valsler, opera pot-pourri’le-ri ilh... gibi hafif eserler çalan bu topluluklar belli bir saatten itibaren (zannedersen gece 10.00) Beethoven trioları, Mozart keman ve piyano sonatları, ilh... gibi ciddi eserler çalarlar, her eserin bir numerosu olup bu numero piyanonun yanında görülecek bir yere konur ve her masada mev-cud katalogdan herkes eserlerin ne olduğunu öğrenirdi. Ben bunu 1929 yılında Paris’te bulunduğum sırada Chatelet’deki Café Dreher’de de gör-düm.”¹⁸

İzmir’de düzenli olarak orkestra konserleri de verilmekteydi, hatta



1900’lerin başında İzmir’de Türk mahallesi (solda) ve Rum mahallesi.

bu konuda İzmir neredeyse İstanbul’dan bile daha ileride sayılabilirdi.¹⁹ 1895 senesinde Fransız bir demiryolu mühendisi Sporting Klüp’te bir orkestra kurmuş ve bu grup bir süre Beethoven, Mozart ve Haydn gibi bestecilerin senfonilerini seslendirmişti.²⁰ 1894 senesinde açılan Sporting Klüp Tiyatrosu’nun gayet süslü döşemesi vardı, kapasitesi de altı yüz kişiyi alacak kadardı. Ayrıca orada gerçekleşen bazı opera temsillerinin sahne dekorlarının İtalya’dan özellikle getirildiği bilinmektedir.²¹ Saygun’un kendi tasvirinde Türkiye’de İzmir Tiyatrosu gibi bir tiyatro daha yoktur: büyük bir salonu, kat kat locaları vardır ve truplar hep yurtdışın-dan gelmektedir; kendisinin dünya görüşünü bu tiyatro oluşturmuştur.²² Aynı şekilde Halit Ziya Uşaklıgil de *Kırk Yıl*’da İzmir’deki opera ve operet temsillerinin yoğunluğu ve çeşitliliğinden bahsetmektedir:

“O zamanlar İzmir’de bütün bir yaz mevsimini kapsayan bir tiyatro yaşantısı vardı. Kentin az çok elverişli olan iki salonunda ya bir Fransız ya bir Rum operet kumpanyası, ya da –daha sık olarak– bir İtalyan operet topluluğu oyunlar verirdi [...] Burada İtalyan operalarından İzmir’de oynanması mümkün olanları, Bellini Donizetti ve Verdi’nin hemen bütün yaşayan operalarını görüp tanımak ve hele Fransız operetleriyle pek yakından ilgilenmek mümkün oldu.”²³

Saygun’a göre, *Madame Butterfly* operası dahi 1904 senesindeki Mila-no prömiyerinin ardından ertesi yıl İzmir’de temsil edilmiştir.²⁴ Bütün bunlar Saygun’un çocukluğunun geçtiği dönemlerde İzmir’de önemli ölçüde Batı müziği kültürünün olduğunu açıkça göstermektedir.

Ahmed Adnan müzisyen bir aileye mensup değildi; annesi de babası



Smyrne (İzmir) Tiyatrosu, 1910’lar. Bu tiyatro 1922 yılında çıkan büyük yangında yok oldu.

da herhangi bir müzik aleti çalmıyorlardı. Ancak bundan müziği sevmedikleri veya ilgisiz oldukları anlamı çıkartılmamalıdır. Nitekim Celal bey geleneksel Türk musikisinden ve bilhassa Saygun’un eserlerinde etkisi görülen Sufi, yani tasavvuf musikisinden çok hoşlanmaktaydı. Bunu Saygun’un kendisi de şu şekilde açıklamaktadır:

“Babam güzel sanatlara düşkün bir şahsiyetti. Zaten mensup bulunduğu tarikat ki o zamanlar herkes bir tarikata bağlı idi, Mevlevi olduğu için bilhassa musiki ile ilgilenirdi.”²⁵

Celal beyin ilgisi o derece ileri olmalıydı ki tekkedeki şeyhlerden bir tanesinden kızı Nebile’ye ud dersi vermesini rica etti. Hafta sonları da İzmir’in pek çok tanınmış müzisyenini Milli Kütüphane’de bir araya getirerek beraber pro-

va yapmalarını sağlıyordu.²⁶ Küçük Adnan da kızkardeşini takip ederek kısa zamanda ud derslerine başladı:

“Ben çok küçüklüğümde onun [Nebile’nin] uduna musallat olur, kuralar durur, akordunu bozar ve bir sürü de azarlanırdım. Babam da, ablam da baktılar bu iş böyle olmayacak, Adnan’a bir hoca gerek. Yakınlarımızdan bir Şeyh Cemal bey vardı. Nebile’ye ud dersi verirdi. Benim başımı da ona bağladılar [...] Sonra Şeyh Nurettin Efendi bir hayli ders verdi. Adeta iyi ud çalar bir genç olmuştum. Onbeş yaşındayken Udi Ziya bey ilk ciddi derslere başladı. Melden Zade Niyazi beyden de nazariyat dersleri almaya başlayarak alaturka makamları, ritimleri ondan öğrendim.”²⁷

Adnan’ın Batı müziği ile ilk tanışması, evinin yakınlarında bulunan İzmir Sanayi Mektebi’nin bandosunun okul bahçesinde verdiği konserlere düzenli olarak gitmesiyle olmuştur. Midhat Paşa tarafından kurulan bu okullarda çeşitli el sanatlarında, daha doğrusu zanaatlarda eğitim verilmektedir; İzmir dışında İmparatorluğun Konya, Üsküp, Bursa ve Selanik olmak üzere dört ayrı şehrinde de Sanayi Mektepleri bulunmaktadır. Her okulun da Muzika-yı Humayun üyeleri tarafından oluşturulmuş bandoları vardır.²⁸ Bu kitabın giriş kısmında da belirtildiği gibi, Avrupa tarzı bando repertuarı on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı askeri yapılanmasında önemli bir yer tutmaktadır. Adnan, bahsedilen konserlerde büyük olasılıkla bazı Osmanlı saray bestecilerinin marşlarının yanı sıra dönemin operalarından alınma enstrümantal bölümler ile polka-mazurka ve vals türünde popü-

ler parçalar dinlemiş olmalıdır. Ancak Adnan’da Avrupa müziği alanında esas etkiyi Gazimihal’in “küçük bir konservatuvar” diye tasvir ettiği İttihad ve Terakki Nümûne Sultanisi’nde İsmail Zühdü beyden aldığı müzik dersleri oluşturmuştur demek yanlış olmaz. Nitekim Saygun’un eğitiminde büyük önemi olan bu okulu Gazimihal şöyle anlatmaktadır:

“Zühdü Bey (1877-1924) ilk esaslı mekteb tedrisatını İttihad Terakki Mektebi’nde yapmıştır. Çalışma tarzı tafsile değer: bu mekteb Hadika-i Maarif mektebinin devamı idi. Orada da muallim bulunan Celal Beyin [Adnan Saygun’un babası] ısrarı üzerine Müdür Enver Bey musiki dersinin tesisi teklifine, olmaz diyememişti. 1329’da [1913] İsmail Zühdü vazifeye çağrıldı. Mekteb 10 sınıflık eski idadilerdendi [...] 7 sene kadar sürdü: üç derecede musiki kurları vardı: 1) birinci kurda yalnız nota öğreniliyordu; 2) ikincide biraz okumağa başlayanlar bulunuyordu; 3) üçüncü kurda ise 3 ve 4 ses ile ilk bakışta nota okumak mevzu bahisti. İmtihanda tahtaya nota yazılır ve talebe bu notayı sesle ilk görüşte okumağa mecbur tutulurdu. Hususi bir musiki sınıfı ve porteli bir siyah tahtası vardı. Bu tahtaya 3 veya 4 kısımlı birşey yazar, talebe derhal okurdu; temrinlerin çoğunu o anda besteleyip yazardı. Musiki kurlarından başka bir de seçme talebeden mürekkep koro heyeti teşkil etmişti ki haftada 2 saat toplanırdı. Eserlere geçilirdi [...] Mektebin ayrıca bir orkestrası vardı ki haftada birkaç saat çalışırdı: hatta İzmir’de, Manisa’da konserler bile verdi. Saz, nota, tel, hoca parası gibi bütün masrafları mekteb temin ediyordu.”²⁹

Gazimihal’in ifadesinden okulda o dönemin imkânları dahilinde ciddi bir müzik eğitimi verildiği anlaşılıyor. Nitekim Saygun’un, Gustav Holst’un Londra’da bir zamanlar ders verdiği meşhur St. Paul Kız Okulu’nu 1946 senesinde ziyaret ettikten sonra anı defterine yazdıklarından da İttihad ve Terakki’deki müzik eğitiminden fazlasıyla etkilenmiş olduğu ortaya çıkıyor:

“70 kadar kız talebe Haendel’in *Messiah*’ından *Allelujah*’yı deşifre etti ve daha bazı parçalar okudu. Hiç fena değil. Sonra beraberce musiki sınıflarını gezdik. Burası musikiye pek ehemmiyet veren bir lise imiş. Bana İttihad ve Terakki’yi hatırlattı. Otuz yıl önce biz de çok güzel başlamışız. Fakat hamleyi destekliyen yoktu.”³⁰

Bu okulu, Saygun’un idealist ve hümanist felsefesinin yanı sıra ülkesi-



İzmir Kordonu’nda atlı tramvay.

ni en iyi şekilde temsil etme arzusunun, yani diğer insanlara örnek olma isteğinin tohumlarının ilk atıldığı yer olarak kabul etmek yanlış olmaz. Nitekim Saygun bu okulun imkânları dahilinde izcilik koluna katılmış ve kendisinin de anlattığı gibi, disiplin, kuvvetli karakter gibi vasıflarını burada geliştirme imkânına sahip olmuştur:

“Birinci dünya savaşı yılları, galiba yıl 1916 veya 1917. İzmir’de İttihad ve Terakki Nümune Sultanisi’nde öğrenciyim. Bir gün beden terbiyesi hocam Ali Hayri (ki Ateşoğlu Ali Hayri adıyla bir de elişleri kitapçığı bastırmıştı) benim de keşşaf olarak ayrıldığımı söyledi. Keşşaf, yani izci... O tarihten başlayarak ben de haki renkteki resmi elbisemi giyip başıma da kabalak dediğimiz başlığı geçirerek çalışmalara katıldım. İzcilğim sanıyorum mütarekenin son yıllarına veya Yunanlıların İzmir’i işgaline kadar sürdü. Benim izcilğim de böylece sona erdi. Şimdi yıl 1985; demek ki aradan yetmiş yıl kadar zaman akıp gitmiş... O iki, üç yıllık izcilğimden aceba bende bir şeyler kaldı mı diye düşünüyorum. Hocamız bizleri zaman zaman dağlara, kırlara götürür, doğa ile başbaşa yaşamının tadını almamızın, doğa koşullarına uyum sağlamamızın, kendi işimizi kendimiz yaparak güçlü ve kendine güvenir insanlar olarak yetişmemizin, iyi, yardıma koştan, temiz ruhlu Türk gençleri olarak gelişmemizin imkânlarını sağlamaya gayret ederdi. Bunlar ve bunlar gibi daha nice iyi şeyler, benim anlayışıma göre, izci ruhunu oluşturan öğelerdir. Fakat benim için en önemli nokta, izciliğin, beden sağlığının yanı sıra sağlam bir ruh yapısını, sağlam bir karakteri, doğru bildiğinden ne bahasına olursa olsun şaşmayan ve mensubu bulunduğu topluma ve en geniş anlamda insanlığa faydalı olmayı ülkü edinmiş insanlar kazandırmayı düşünebilmesi ve çalışmalarını bu ereğe doğru sürdürmesidir; zira izci, belli bir izi sürdüren değil, yeni yeni çıkışları açan insandır. Her Türk gencinin ruhunda kim bilir ne geniş, ne engin bilim, sanat güçleri keşfedilmeyi ve geliştirilmeyi bekliyen bir haldedir. Onları keşfedecek ve geliştirecek olan o gencin kendisidir. İşte bunun için Türkiye izciliğinin ilk zamanlarında kullanılmış olan ‘keşşaf’, yani keşfeden, yol açan deyiimi ne kadar anlamlıdır. Bilimde, sanatta değerli eserleriyle hem Türklüğe, hem dünyaya büyük hizmetlerde bulunmak, bir bilim, bir fen kitabında adı geçen yabancı adların yanı sıra Türk bilgilerinin adlarını bulmak, dünya ölçüsündeki büyük sanat adamları, büyük filozoflar yetiştirmiş olmanın zevkini tatmak ne güzel... İşte o zaman Türk ulusu beden ve ruh sağlığıyla de gelişmiş olarak Büyük Atatürk’ün istediği ‘çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne’ çıkmış olur.”³¹

İttihad ve Terakki Mektebi’nde geçirdiği yıllarda Adnan sadece İsmail Zühdü’nün korosunda söylemekle kalmaz, ondan piyano dersleri de almaya başlar. İsmail Zühdü, Celal beyin dostudur; Gazimihal’in de yukarıda belirttiği gibi İttihad ve Terakki Mektebi’ne öğretmen olarak atanmasını zaten Celal bey sağlamıştır (Celal beyin müziğe olan ilgisi böylece bir daha

açıka ortaya çıkmaktadır). Adnan’ın çocukken ilgiyle dinlediği Sanayi Mektebi bandosunun şefliğini de İsmail Zühdü yapmaktadır ve bir akşam küçük Adnan’ın müzik kabiliyetini imtihan etmek için Celal beylere gelir. Adnan bu görüşmede bir marş söyler ve Adnan’ın söyleyişini çok beğenen İsmail Zühdü de okulun marangozhanesine yaptırttığı tahta nota değerlerini çocuğa hediye olarak yollatır.³² Adnan Saygun için Zühdü kıymetli bir öğretmen olup, yeni Türk musikisinin de ilk şuurulu terbiyecisidir; hatta çocukluk anılarının ilk önemli şahsiyetidir:

“Mahalleli onu çalgıcı İsmail Efendi diye tanırdı. Bizim evin cadde tarafındaki Sanayi Mektebi eskiden İslahhane imiş. Midhat Paşa kurdurmuş. Kimsesiz yoksul çocuklar hem eğitilir, hem de marangozluk, demircilik, ayakkabıcılık gibi meslekler öğretilerek hayata hazırlanmış. İsmail Zühdü oranın yetiştirmelerindendi. 93 Harbinde Rumeli Aydos’tan göç etmiş bir ailenin yetim kalmış çocuğu imiş. Sanayi mektebinde hem kunduracılık öğreniyor, hem de mektebin bandosunda yer alıyor.”³³

Saygun hayatı boyunca, yazdığı makalelerde Zühdü’den her zaman büyük övgü ve saygı ile bahsetmiştir. Nitekim 1948 senesinde yazdığı bir yazıda çağdaş İzmir’deki müzik hayatını eleştirirken, geçmişte Zühdü’nün başarılarını da şu şekilde özetlemektedir:

“Yeni Türk musikisi yolunda çalışanlardan biri, bir ağustos günü gözlerini dünyaya kapamıştı. Aradan tam on dokuz yıl geçti. Zaten hayatta iken sayılı insanlar tarafından bilinmek kendisine nasipti. [...] İsmail Zühdü’den bahsedeceğim. Onun kompozitör olarak Türk musikisine ve muallim olarak Türk gençliğine yaptığı hizmetleri anlatacağım. Kırk beş yıl önceki İzmir bugünkünden çok başka bir manzara arz ediyordu. İyi bir konser dinlemek, bir opera seyretmek bugün İzmir’de mümkün değildir. Sanata bağlı olanların sayısı belki de beşi onu geçmez. Halbuki o tarihlerde bütün bunların mümkün olduğunu ve musiki kültürü üzerinde daha müsbet çalışmalar yapıldığını görüyoruz. İzmir’in Sanayi Mektebi bandosuna da biz yetiştik. İsmail Zühdü’nün sinirli bir halde elini kolunu sallayışı bizi heyecandan heyecana sürükledi. Teneke sazların çıkardığı dolgun seslerin İzmir gençliğinde musiki zevkinin temelini teşkil ettiğini söylemek mübalağa olmaz. İsmail Zühdü türlü türlü eserlerin yanında kendi bestelediği marşları, şarkıları da bu bandoda çaldırırdı. [...] İsmail Zühdü’nün basılmış eseri yok gibidir. Halbuki çok ve çeşitli yazmıştır. Mesela senfonileri, sonatları, piyano parçaları, yarım kalmış veya şekil değiştirmiş bir operası, senfonik poemleri, liedleri ve mektep şarkıları vardır [...] O belki büyük bir kompozitör değildi, veya inkişaf muhitini bulamamıştı. Fakat yeni Türk musikisinin ilk özlü örneklerini vermiş ve kendinden sonra gelenlere yol göstermiş olmak şerefi onundur.”³⁴

İsmail Zühdü’nün yapıtları arasında Abdülhak Hamid’in *Tezer*’inden



Lisenin son sınıfında okul arkadaşlarıyla birlikte çıktıkları “nebatat tatbikatı” sırasında çekilen fotoğraf, 1922. Ahmed Adnan en önde, ortada.

esinlenerek aynı isimde bestelediği piyano ve orkestra eseri, *Hamidiye*, *Selanik* ve *Edirne* marşları da sayılabilir.³⁵

Adnan’ın rahat bir çocukluk geçirdiği söylenemez; tam aksine yaşamının o dönemi savaş ve zorluk yıllarına denk gelmiştir. İlk önce Balkan Savaşları (1912-13) ve İzmir’e yerleştirilen mültecilerin hazine halleri, daha sonra Birinci Dünya Savaşı ve ardından İzmir’in Yunanlılar tarafından işgali Adnan’ın çocukluk anılarını şüphesiz etkilemiştir. Hatta Yunan istilasının döneminde babası bir süre Milli Kütüphane’nin adından ‘milli’ kelimesini çıkartmamakta direttiği için hapsedilmiştir.³⁶ Psikolojik sıkıntıların yanı sıra fiziki şartlar açısından da zor günler geçirmektedirler:

“Evimizin arkasındaki taş ocağının sırasında fırın vardı. Sabah çıkan ekmeklerden alabilmek için gece yarısı üçte kuyruğa girip saatlerce beklerdik. Ben küçük olduğum için beni hep arkaya iterlerdi. Birgün ne yapıp yapıp sıranın en önüne geldim. Sabah fırıncı ekmekleri küreğiyle çekerken, küreğin sapı şiddetle burnuma çarptı. Kendimi kaybettim. Ayıldığımda elim yüzüm kanlar içindeydi. Ekmeklerimi koltuğuma sıkıştırıp eve yolladılar.”³⁷

Bütün bu olumsuz etkenlere rağmen Adnan, müzik eğitimine devam eder. Bu arada İzmir’in işgali döneminde okulu kapatılmıştır, Adnan ancak kurtuluştan sonra babasının 70 kuruşa satın aldığı piyano ile evde müzik çalışmalarına devam edebilir. Bu sıralarda Café de Paris’de piyano

çalan Monsieur Rosati’den de piyano dersleri almaya başlar. Evde kızkardeşiyle beraber anne ve babasına konserler vermektedir:

“1922 yılında rahmetli babam almış, bu küçük eve piyanoyu sığdırmıştık. En kıymetli hazinemdir. İlk zamanlarda evde sürekli piyano çalıyorum, ablam keman çalıyor, galiba bir komşu bezmiş, bir gün evimizi taşıladı. Ama her şeye rağmen babam ile annem iki evlatlarını dinlerken büyük haz duyarlardı. Yıllarca ablamla birlikte bu küçük evin içinde ne konserler, resitaller verdik.”³⁸

İzmir’in işgaliyle birlikte İsmail Zühdü de bu şehirden ayrılıp Kurtuluş Savaşı mücadelesine katılır ve Adnan’ı kendi hocası Macar Tefvik beye teslim eder. Asıl adı Alessandro Voltan olan Tefvik bey (1846?-1941) Macar kökenli bir aristokrat aileye mensuptur. Annesi Kontes Allegri, babası Osmanlı ordusunda görevli bir subay olan İzzet beydir. Çocukluğu Venedik ve Viyana’da, Wagner ve Liszt gibi müzisyenlerin sık sık ziyaret ettiği bir ortamda geçmiştir. Voltan daha sonra istikbalin Romanya kraliçesi Prenses Carmen Sylva’nın da müzik öğretmenliğini yapmış, ancak 1876 senesinde Osmanlı Rus savaşının patlak vermesi üzerine Nobar Paşa’nın aracılığıyla II. Abdülhamid’in sarayına piyano öğretmeni olmuş ve daha sonra İzmir’e yerleşmiştir.³⁹ Adnan düzenli olarak Tefvik beyin Kokaryalı’daki (Güzelyalı) evine piyano derslerine gitmeye başlar. Piyano derslerinin dışında, hocası ile beraber, Beethoven senfonilerinin iki piyano için düzenlemelerini de çalmaktadırlar. Bir cuma öğleden sonra Adnan ile arkadaşı Fikri [Çiçekoglu] Tefvik beyin evine Mozart keman sonatları çalmak üzere giderler. Yıllar sonra Çiçekoglu, Tefvik beyi andığı bir yazısında o evi ve ortamı anlatacaktır:

“Ev o vakitki Kokaryalı’da deniz kıyısındaydı; vapur iskelesinden çıkınca sağa sapılır ve tramvay yolu sona erdikten sonra biraz daha yürüyerek varılırdı. Evin önü ağaçlıktı; demir parmaklıklarla çevrilmişti. Hemen her zaman bozuk bir kaç otomobil, adeta birbirinin içine girmiş iskeletler halinde kapının önünde yığılmış dururdu. Ev İzmir’de pek tutunmuş olan sakız biçimi denen evlerin yapısı gibi toprak seviyesinden beş altı basamak bir merdivenle çıktıktan sonra tek kat üstüne yapılmıştı. Mermer basamaklı merdivenden sonra evin iç kapısına varılırdı. [...] Hemen girince sağ kolda Tefvik Bey’in çalışma odası. Odada iki piyano vardı. Biri sağda akaju renkte bir konser piyanosuydu. Öbürü de kapının karşısında siyah düz bir piyano idi. Odada birkaç koltuk, sandalye, nota etajeri, kutusu içinde bir keman ve tek tük birkaç fotoğraf. [...] Tefvik Bey her defasında kapıyı kendi açardı. Evde kendisinden başka bir insanın bulunduğu delalet edecek bir ses duyulmazdı. Biz geldikten biraz sonra odadan yavaşça çıkar ve elinde bir kahve tepsisiyle dönerdi. Tefvik Bey tıknaz kısa boyluydu, renkli çehresiyle kanlı canlı bir adamdı. Cildi daima yağlı bir krem sürülmüş gibi parlardı. Göz kapakları şişti. Koyu kırmızı bir toprak gibi burnu ve altı

üstü şiş gözleriyle ilk bakışta insanda bir alkolik tesiri bırakırdı. Halbuki alkol kullanmazdı. O yaşına kadar dökülmeyen saçlarıyla bıyıklarını boyardı. Çok defa vaktinde yenilenmeyen ve günü geçen boyanın rengi yeşile çalardı. Sesinin tonu vücut yapısına nispetle inceydi. Şivesi yabancı olduğunu belli ederdi. ‘S’ harflerini telaffuz ederken ‘ş’ gibi duyulurdu. Bazan meramını anlatmakta zorluk çekerse sözü hemen Fransızca’ya çevirirdi. Aylardır Adnan Saygun ile birlikte çalıştıklarımızı birçok Cumalar şaşmaz bir intizamla Tefik Bey’e dinletmiştik. Adnan’ı daha eskiden tanıyor ve onun musikideki istidadını takdir ediyordu. [...] Tefik Bey’le Adnan çok defa iki piyanoda klasik eserler çalarlar, Beethoven’ın uvertür ve senfonilerini sık sık tekrarlarlardı.”⁴⁰

Adnan; İsmail Zühdü, Rosati ve Macar Tefik Bey’in yanı sıra kısa bir dönem Hüseyin Saadettin [Arel]’den de armoni dersleri alır, ancak memnun kalmadığı için üç ay sonra dersleri bırakır.⁴¹ Esasında bu dönemde müzik teorisi alanında edindiği bilgiler daha çok kendi okuduğu kitaplardan ve yaptığı Türkçe çevirilerdendir. Etrafta bulabildiği kaynaklar arasında 1925-26 senelerinde Albert Keim’in *Wagner’in Hayatı ve Eserleri* başlıklı kitabını, Ernst Friedrich Richter’in kontrpuan (*Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*; 1872) ve Salomon Jadassohn’un armoni ve kontrpuan kitaplarını (*Lehrbuch der Harmonie*; 1883 ve *Lehrbuch der Kontrapunkts*; 1884) ve *La Grande Encyclopedie*’deki bütün müzik maddelerini Türkçe’ye tercüme eder.⁴² Bu konulardaki kitapları tercüme edişinin sebebi, içinde çok küçük yaşta doğan bestecilik merakının bir yansımasıdır şüphesiz. Nitekim Saygun kendisi hakkında İngilizce olarak yazdığı bir yazıda bu durumu şöyle izah etmektedir:

“Müzik ile yapmış olduğum ilk tanışmada şuurlu olarak kompozisyon sanatına ilgi duymuş olmalıyım. Bu yaratıcılık hissi daha yüzeye çıkmaya başladığında bana yardımcı olabilecek bir öğretmen aradım. Ancak bütün aramalarım boşa çıktı; o zamanlar o şehirde bana değil kompozisyon, armoni dahi öğretecek bir müzisyen yoktu. Tek başıma çalışmaktan başka çare olmadığını anlayanca kendi kendime bulabildiğim kaynaklardan armoni ve kontrpuan çalışmaya başladım.”⁴³

Saygun’un kendisini besteci olarak kabul ettiğini gösteren en eski belgelerden biri 1922 senesine ait, kendi el yazısı ile yazmış olduğu bir şarkı notasıdır; kapağında Fransızca olarak “*Marche des oiseaux pour piano par A. Adnan, Op.4, 30 Sept 1922*” (Ahmed Adnan tarafından piyano için bestelenmiş olan opus 4 *Kuşların Marşı*, 30 Eylül 1922) yazılıdır.⁴⁴ Ancak burada dikkate değer olan, esere opus 4 numarası verilmiş olmasıdır; yani 15 yaşına geldiğinde Adnan kendisini ciddi bir şekilde besteci olarak görmektedir. Hatta aynı eserin üzerine yazılmış olan şu cümle bunun daha da bariz bir kanıtıdır: “Les autres morceaux du même auter: *Bruit! qu’est-ce qu’il vent dire?* (Op.1), *Danse d’aidin* (Op.2), *Serenade plesante* (Op.3)”



Ahmed Adnan 19-20 yaşlarında. Elinde ilk senfonisinin partisiyonu var.

Burada adı geçen eserler bestecinin diğer yapıtları olarak gösterilmektedir. Bu belgelerden çıkan sonuca göre Saygun’un ilk eserleri büyük olasılıkla Zühdü’nün korosunda duyup etkilendiği popüler, Fransızca sözlü şarkı türündedir. Verilen tarih İzmir’in kurtuluşundan 12 gün sonrasdır ve Adnan’a tam bu dönemlerde bir piyano alındığı bilinmektedir. Dinlemiş olduğu marş repertuarının etkilerini Op. 1 eserinde görmekteyiz. Bunlar tabii ki çocukluk dönemi eserleridir ve Saygun daha sonra hiçbirini resmi opus listesine dahil etmemiştir. Ancak şu da eklenmelidir ki, bu eserler Saygun’un o yaşta ciddi şekilde Batı tarzı armoni bilgisini genişlettiğini göstermesi açısından büyük öneme sahiptir. Ayrıca çocukluk dönemi eserleri bunlarla sınırlı değildir: birkaç yıl sonra Adnan, Batı müziğinin daha ciddi formları ile denemeler yapmaya başlar, bir Re majör senfoni (1927/28) ve tamamlanmamış bir yaylı çalgılar dördlüsü besteler.⁴⁵ O sürece kendisi şöyle değinir:

“Yirminci yüzyıl müziği hakkında hiç bir bilgim yoktu. Aynı zamanda daha ciddi müzik formlarını da –senfoni, sonat, quartet gibi– ihmal etmiyordum.”⁴⁶

Hatta Gazimihal bile Adnan’ın senfonik müziğe olan ilgisini hocası Macar Tefik ile beraber yapmış olduğu iki piyano çalışmaları ile senfoni deşifrelerine bağlamaktadır.⁴⁷

Adnan’ın akıllı besteciliktedir ama eğitimini tamamladıktan sonra babasından gelen baskılardan dolayı kendisine uygun çeşitli işler aramaya başlar. İzmir şartlarında bir insanın müzisyen olarak hayatını kazanması, Celal bey gibi aydın fikirli bir insan için bile kabul edilmesi zor bir düşüncedir; oğlunun profesyonel müzisyen olmasını istemez ve hatta 1946 senesine gelindiğinde bile bundan yakınmakta olduğunu görürüz.⁴⁸

Su şirketi, postane gibi yerlerde çalıştıktan ve ara sıra Milli Kütüphane’deki sessiz filmlere piyanoda eşlik ettikten sonra Adnan’a babası bir kırtasiye dükkânı kurmaya karar verir. Bu olayı kendisi şöyle anlatmaktadır:

“Bir yıl sonra ben 15-20 çeşit iş yapmışım. Her girdiğim yerden ayrılıyorum. Bana nota satan bir dükkân açması için babama rica ettim. Babamın arkadaşları benden umdu kesmişler, yazık artık bu çocuktan hayır gelmez diyorlar. Babam

üniversiteye girmem için ısrar ediyor. Gitmem diyorum. Nota ve kitap satmak için direniyorum. Babam çaresiz. Sonunda İzmir’de Beyler Sokak’ında bir dükkân açtık. Ben, nota almak isteyenler dinlemek, denemek isterler, piyano da çalmak gerek diye piyanomu da dükkâna getirdim. Artık kendi dünyama kavuşmuştum. Sabah 7’de geldiğim dükkânda gece yarısına kadar piyano çalardım. Gelenlere de ne isterlerse yok derdim. Kalkmazdım bile piyanodan. İşte ilk kompozisyonlarımı ben o günlerde yaptım. Dükkân 1924’te açıldı ve 1925’te iflas ederek kapandı.”⁴⁹

Adnan’ın bu dönemlerdeki diğer müzik faaliyetleri arasında İzmir’de Tefik Türk tarafından kurulan Musiki Yurdu adlı amatör müzik derneğindeki üyeliği de sayılabilir. Dernek bünyesinde, gazetelere ilan verilerek toparlanan çeşitli müzisyenlerle bir orkestra oluşturulmuştur. Fikri Çiçekoglu’nun verdiği bilgiye göre Ahmed Adnan bu grupta piyano ve armonium çalmaktadır. Toplam 14 gençten oluşan bu grup, Milli Kütüphane’deki sinemanın trio’sunda çalan Guido Partel isimindeki bir zatı şef olarak seçer. Ancak Partel’in ehli olmadığı bir işi üzerine alması ve görevinde direktmesi grubun dağılmasına sebep olur. Fikri Çiçekoglu’nun anlattıklarına bakılırsa, Musiki Yurdu’nun repertuarını “İtalyan operaları ile fanteziler dolduruyordu. Tavan Arrangements’ları gibi büyük orkestra partiyonlarının içinden bir türlü çıkılamıyordu; buna karşı koyan birkaç kişi vardı: Ahmed Adnan haklı olarak itiraz edenlerin başında idi; hatta böyle teşekküllere koşmak ve karışmak için içinde yanan ateşe rağmen çok defalar darılarak, incinerek haftanın belli iki toplantısına da gelmediği olurdu.”⁵⁰ Grup her şeye rağmen İzmir’de 1925 ve 1926 senelerinde birkaç konser vermeyi başarır, ancak gazetelerde çıkan kritiklerden bunların pek de başarılı temsiller olmadıkları anlaşılmaktadır:

“Musiki ne kadar çok anlaşılır ne kadar çok hissedilirse o nispette iyi çalınabilir; amatörlerimizin bir kısmı ise duyarak çalmaktan ziyade ders tekrar eder gibi bir halde idiler; ders ve tederrüs hususunda da bir hayli ihmalkârlıkların mevcudiyeti basit bir dikkatle mahsustu; egzersiz itibarıyla henüz topallamakta olan gençlerimize biraz itina ile çalışmalarını reca etmek pek de lüzumsuz bir tavsiye değildir.”⁵¹

Nihayet en son bir provada Beethoven’ın *Egmont* uvertürünü çok ağır bir tempo ile çalarlarken Adnan “*Egmont*’u *Marche Funèbre*’e benzettik. [...] Musiki Yurdu’nu bu akşam *Egmont* ile gömdük” diyerek dernekten ayrılır.⁵²

Adnan’ın ilk kez ciddi olarak müzik kariyerine yönelmesi ise 1924 senesinde İzmir’de İstiklâl ve Şehit Fethibey İlkokulları’nda müzik öğretmenliğine başlaması ile olur.⁵³ Cumhuriyet ilan edileli bir sene olmuş ve yeni hükümetin modern müzik politikası çerçevesinde Ankara’da müzik öğretmenlerinin yetiştirileceği uzman bir okul, Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Okul müzik reformlarını yeni kitlelere öğretip yayacak



Ahmed Adnan’ın ilk senfonisinin kapağındaki Osmanlıca elyazısı: ‘Birinci Senfoni, Re Majör, 1. Teşrinievvel 1927-26 Nisan 1928, Ahmed Adnan Fişenkeçi’

adaylar için önemli bir merkez haline gelmiştir. Ülkede öğretmen açığı olduğu için dışarıdan bilgi seviyesi yüksek adaylara imtihanla sertifika imkânı sağlanmaktadır. Adnan da bu fırsatı kaçırmaz ve 1925 senesinde imtihana girer:

“Bu devirde öğretmen kıtlığı vardı. Her taraf seferber edilmişti. Tabii Ankara’da bir Musiki Muallim Mektebi açılmış, faaliyete geçmiş, Atatürk’ün gözü önünde geliyordu. Batı müziğinde bilgili olanlara oldukça sıkı bir imtihanla öğretmen ehliyetnamesi veriliyordu. Ben de gidip imtihana girdim. Oturup piyano çaldım, beğendiler. Kompozisyon ve armoni sorularına da yeterli cevaplar alınca kendi kompozisyon çalışmalarım olup olmadığını sordular. Çalmağa başlayınca biraz şaşırır gibi oldular. Bu defa ille Ankara’da bizimle kal diye ısrar ettiler, ama ben kendimi İzmir Lisesi’ne musiki hocası olarak tayin ettirmeye muvaffak oldum.”⁵⁴

1925 senesinde müzik reformları çerçevesinde Türk hükümeti genç ve kabiliyetli müzisyenleri imtihanla Avrupa’nın önemli konservatuvarlarına, saygın müzisyenlerle çalışmak üzere göndermeye karar verir. Bu burslarla yurtdışına yollanan adaylar, yurda dönüşlerinde devlet müzik okullarında ders vermek suretiyle, öğrenmiş olduklarını yeni nesillere aktaracaklardır. O seneki imtihanı kazanarak gidenler arasında Halil Bedi [Yönetken], Ulvi Cemal [Erkin] de vardır. Adnan o imtihana girmek istemişse de annesinin ani vefatından dolayı bu fırsatı kaçırmaz. Üç sene sonra aynı imtihan tekrar ilan edildiği zaman Adnan bu kez fırsatı kaçırmaz ve girdiği sınavı kazanır; *Cumhuriyet* gazetesinden babasının kestiği başarı haberini de evdeki sarkaçlı saatin içine koyarlar.⁵⁵ Ahmed Adnan böylece Kasım 1928’de, üç sene boyunca Paris’te okumak üzere *Theophile Gautier* gemisinde ikinci mevki-de İstanbul’dan Fransa’ya doğru yola çıkar.⁵⁶

Özetleyecek olursak, Adnan [Saygun] toplumun büyük bir kısmının okuma yazma bilmediği Osmanlı İmparatorluğu’nda, ekonomik durumun kötü olmasına karşın entelektüel düşünceye değer verilen bir aile ortamında doğmuş olmanın artılarını yaşadı. Modern bir okulda ciddi bir müzik eğitimi almasını sağlayan ve ona bir piyano alıp, ilk başta karşı çıksalar dahi müzisyenlik mesleğini destekleyen ailesidir.⁵⁷ Görmüş olduğumuz gibi her ne kadar kısıtlı da olsa İzmir’in müzik hayatı onun ilk karakter oluşumuna önemli derecede katkıda bulunmuş, ancak ileriki yazım stilini etkileyecek nitelikler Paris’teki eğitimi sonucu ortaya çıkmıştır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin yapılanmakta olan musiki reformu da 1931’de yurda dönüşünden sonra Ahmed Adnan’ın müzik diline etkin bir biçimde yön verecektir.

Notlar

- 1 Bugün kısmen Bilkent Üniversitesi Adnan Saygun Müzik Eğitim ve Araştırma Merkezi Arşivi’nde (BÜSA) bulunan ve kısmen, dostları tarafından muhafaza edilen mektuplarının ve yayımlanmamış bazı notlarının dışında Adnan Saygun geriye tek bir otobiyografik eser bırakmamıştır. Dolayısıyla hayatı ile ilgili en önemli kaynaklar bu mektup ve notların dışında dostlarının onun hakkında çeşitli dergilerde yayımlattıkları anı şeklindeki yazılardır. Saygun hakkında en aydınlatıcı bilgiler Sadun Tanju’nun bestecinin ölümünden sonra *Gösteri* dergisinde yayımladığı on yedi sayfalık monografi-de yer alır. Tanju ‘Adnan Saygun Anlatıyor’ başlıklı bu uzun yazıyı bir biyografi yazmak üzere Saygun’la yaptığı sohbetlerde topladığı materyalle hazırlamıştır. Saygun hayat hikâyesini elyazısıyla uzun bölümler halinde yazarak Tanju’ya vermiştir. Tanju’nun bu yazısında yayımlanmadığı bazı bilgiler daha sonra kendisi tarafından benim incelememe sunulmuştur. Sadun Tanju *Adnan Saygun* adlı kitabının ‘Cadı Kazanı’ başlıklı bölümünde de Adnan Saygun’a yer vermiştir. Saygun ile bir çalışmada Gülper Refiğ tarafından yapılmıştır. Refiğ, Saygun’un makalelerini ve kendisinin onun hakkında yazmış olduğu kısa bir biyografiyi *Ahmed Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi* adlı kitapta yayımlamıştır. Bunu *Özsoy* operası hakkında hazırladığı CD’li kitap *Atatürk ve Adnan Saygun* takip etmiştir. Saygun hakkında belki de en önemli kaynak, doğumunun sekseninci yılında hayatı ve eserleri hakkında İzmir’de yapılan bir sempozyumda okunan bildirilerin Tuğrul Göğüş tarafından bir araya getirilmesinden oluşan *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (ASSB) adlı kitapçıktır. Bu kitapçıkta Fehmettin Özgüç’ün *Ahmed Adnan Saygun*, Ferruh Senan’ın *Ahmed Adnan Saygun’un Ataları ve Mehmed Celal Saygun*, Üner Birkan’ın *Saygun ve İzmir* ve Denis-Armand Canal’ın *Ahmed Adnan Saygun Paris’te* başlıklı bildirileri biyografik açıdan önem taşımaktadır. Ancak burada da yer yer bazı bildirilerde referans eksikliği nedeniyle anı tarzına dönüldüğü hissedilmektedir. Bunun dışında Saygun hakkında ilk biyografik bilgilerin önce dostu Mahmud Ragıp Gazimihal’in, sonra da Fikri Çiçekoglu’nun düzenli gazete makalelerinde de yer aldığı görülmektedir. Gültekin Oransay’ın *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar* isimli referans kitabı, Evrin İlyasoğlu’nun *Yirmibeş Türk Bestecisi* (genişletilmiş ikinci baskı: *Çağdaş Türk Bestecileri*) adlı çalışması ve Faruk Yener’in *Müzik Kılavuzu*’nda da Saygun’un biyografisi ve eserlerine yer verilmiştir. Bu kitapta biyografik bölümler hazırlanırken yukarıda adı geçen kaynakların dışında bu kitabın bibliyografyasında adı verilen diğer çeşitli makalelerden de yararlanılmıştır.
- 2 Zaten Saygun bir süre Fişenki soyadını kullanmıştır; bkz. sayfa 36.
- 3 Yaşar Aksoy, ‘Hemşehrimiz Saygun’u sevgiyle anacağız’, *Yeni Asır*, 13 Ocak 1991, s. 17.
- 4 Ferruh Senan, ‘Ahmed Adnan Saygun’un Ataları ve Mehmed Celal Saygun’, s. 41.
- 5 Sadun Tanju, ‘Adnan Saygun anlatıyor’, *Gösteri*, Mart 1991, s. 76.
- 6 Fehmettin Özgüç, ‘Ahmed Adnan Saygun’, ASSB, s. 17.
- 7 Sadun Tanju, *agm*, s. 76.
- 8 M. Kamil Dursun, *İzmir Hatıraları*, s. 76.
- 9 Ferruh Senan, *agm*, s. 42.
- 10 Fehmettin Özgüç, *agm*.
- 11 Bugün BÜSA’da korunan, Saygun’un kesmiş olduğu ‘Saygısızlık!’ başlıklı bir gazete kupürüne göre: “İzmir Belediye Başkanı İhsan Alyanak tarafından, kapısına İzmir’in yetiştirdiği büyük bestecimiz A. Adnan Saygun 7 Eylül 1907 tarihinde bu evde doğdu yazılı bir plaket konularak korunmak istenen ev, daha sonra ilgilenilmediği için mezbelelik haline geldi. Uzun süre bakımsız kalan evde ünlü kompozitöre ait eşyalar tahrip oldu ve sokağa atıldı. Ardından Adnan Saygun’un doğduğu eve bir çöban sahip çıktı, koyunlarını barındırmağa başladı.”
- 12 Yaşar Aksoy, *agm*.
- 13 Sadun Tanju, *agm*, s. 77.
- 14 Yaşar Aksoy, *agm*.
- 15 Saygun’un bu konudaki ifadesi şöyledir: “Hiç mübalağa etmiyorum, dört yaşındayken eski yazıyı yazar ve okurdum. Evde bir karatahtamız vardı. Babam bana ve ablama hocalık ederdi.” Sadun Tanju, *agm*, s. 77.
- 16 Gazimihal, Saygun’un gittiği okul hakkında verdiği bilgide “Beş yaşında mektebe başlayarak, Hadikai Sübyan Mektebi’ni 2 yılda bitirdikten sonra 10 yıl süren İttihad ve Terakki Nümune Mektebi’ne geçti” demektir. (Mahmud Ragıp Kösemihaloğlu [Gazimihal], ‘Ahmed Adnan’, *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1935, sayı 10, s. 6.)
- 17 Önder Kütahyalı, ‘İzmir’de Evrensel Müzik’, s. 85.
- 18 İstanbul, 11 Aralık 1986 tarihli ‘Muhterem Efendim’ hitabıyla yazılmış bir mektup. (BÜSA)
- 19 Saygun bu konuda şu bilgiyi verir: “Hocam Tevfik beyin bana anlattığına göre kendisinin İzmir’e geldiği 1311–1895 tarihinde bu şehirde 45–50 kişilik bir orkestra varmış. Hatta bu orkestra eşliğinde konser de vermiş. Tabii Rum’lar, Levantin’lerin filan musiki hayatları ile ilgili. Türkler, malum, tekke içi, dışı musikiler ile vakit geçirirler imiş.” (İstanbul, 11 Aralık 1986 tarihli mektup.)
- 20 Önder Kütahyalı, *agm*, s. 85.
- 21 Metin And, *Türkiye’de İtalyan Sahnesi*, s. 57.
- 22 Yaşar Aksoy, *agm*. (Saygun ayrıca şöyle der: “İzmir’de Türkler tekke ve çalgılı kahvelerde malum

- müzikleriyle uğraşırken gayr-ı müslim dediğimiz zümrenin sanat ile ilgileri devam ediyor olmalı ki benim yetiştiğim tarihlerde bile Birinci Kordon'da Pasaport iskelesinden o zaman Punta dediğimiz, Alsancağa doğru gidişte belki Atatürk abidesinden evvel bir yerde İzmir Tiyatrosu vardı: kat kat locaları, orkestra için sahne önünde oldukça geniş çukuru, çok büyük olmiyan fakat zarif sahnesiyle İzmir Tiyatrosu... Buraya dış memleketlerden opera, operet, tiyatro toplulukları gelirdi. Comedie Française'in geldiğini işitmiştim. O sırada okulda talebe idim. Birinci harpten önce çok gelirlermiş"; İstanbul, 11 Aralık 1986 tarihli mektup.)
- 23 Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 238.
- 24 11 Aralık 1986 tarihli mektup.
- 25 Haluk C. Tanju, 'Ahmet Adnan Saygun ve Batı musikisi', *Bakış*, Ocak 1987, s. 25.
- 26 Bu konuda Saygun şöyle demektedir: "Celal Hoca diye tanınan babam 1919 veya 1920 yıllarında Beyler sokağındaki Milli Kütüphane binasında İzmir'in tanınmış musikicilerini kütüphanenin tatil günlerinde bir araya getirir ve eski Türk eserlerinin iyi bir surette icrasını sağlamaya çalışır. Bu toplantılara, İstanbul'dan İzmir'e gelmiş olan Udi ve bestekâr Selanikli Ahmed Bey de katıldı. [...] O tarihte çalışılan besteler büyük kartonlara yazılarak oradan okunurdu. Belki Milli Kütüphanenin bir yerinde bunlar duruyordu." 11 Aralık 1986 tarihli mektup.
- 27 Haluk C. Tanju, *agm*.
- 28 Mahmud Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*, s. 230-235.
- 29 Mahmud Ragıp Gazimihal, 'İzmir'in Musiki İstikbali - II', *Musiki Dergisi*, No. 5, 15 Eylül 1931, s. 12.
- 30 Adnan Saygun'un 1946 senesinde İngiltere gezisinde tuttuğu anı defteri. (BÜSA)
- 31 Adnan Saygun'un 1985 senesinde (kesin tarih yok) daktilo etmiş olduğu bir yazı. (BÜSA)
- 32 Fehamettin Özgüç, *agm*, s. 18. Bu marşın sözleri şöyledir: Yüz sene var ki Rumeli derti, / Ordumuzun bağrını deldi, / Marş! Marş! Haydi arkadaş, / Göğsünü ger, Balkanları aş! (Sadun Tanju, *Eski Dostlar*, s. 155.)
- 33 Sadun Tanju, *agm*, s. 77.
- 34 Adnan Saygun, 'Kompozitör İsmail Zühdü', *Ulus*, 8 Ağustos 1948.
- 35 İsmail Zühdü hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ferit Hilmi Artek, 'İsmail Zühtü Kuşçuoğlu', *Ankara Filarmoni Dergisi*, Ocak-Kasım 1971, sayı: 54-64 (10 fasikül); Gültekin Oransay, *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, s. 17.
- 36 Ferruh Senan, *agm*, s. 42.
- 37 Gülper Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun - Özsoy Operası*, s. 17.
- 38 Yaşar Aksoy, *agm*.
- 39 Mahmud Ragıp Gazimihal, 'İzmir'in Musiki İstikbali - I', *Musiki Dergisi*, sayı: 4, Haziran 1931, s. 20; Tevfik Bey hakkında daha fazla bilgi için bkz. Gültekin Oransay, *Batı Tekniğiyle yazan 60 Türk Bağdar*, s. 11; Fikri Çiçekçoğlu, 'Tevfik Bey'e ait bir hatıra', *Akşam*, Eylül 1941.
- 40 Fikri Çiçekçoğlu, 'Tevfik Bey'e Ait Bir Hatıra', *Akşam*, Eylül 1941.
- 41 Mahmud Ragıp, Adnan'ın Saadetin Bey'den aldığı dersleri kastederek "yedili akordan ileriye geçmemişti" demektedir. (Mahmud Ragıp Gazimihal, 'İzmir'in Musiki İstikbali - II', *Musiki Dergisi*, No. 5, 15 Eylül 1931, s. 13.)
- 42 Adnan Atalay, 'Saygun'un Eserleri', *AŞSB*, s. 38.
- 43 Bestecinin İngilizce olarak kendisi hakkında yazmış olduğu kısa bir not. (BÜSA)
- 44 Notaların orijinalleri BÜSA'dadır.
- 45 Notaların orijinalleri BÜSA'dadır.
- 46 Bestecinin İngilizce olarak kendisi hakkında yazmış olduğu kısa bir not. (BÜSA)
- 47 Mahmud Ragıp Gazimihal, 'İzmir'in Musiki İstikbali - II', *Musiki Dergisi*, Sayı 5, 15 Eylül 1931, s. 13.
- 48 Fikri Çiçekçoğlu, 'Adnan Saygun'a Ait Hatıralar', *Ankara Filarmoni Dergisi*.
- 49 Gülper Refiğ, *age*, s. 21.
- 50 Fikri Çiçekçoğlu, 'İzmir'in Son Yıllarındaki Müzik Yaşayışında İzmir Gençliği ve Birkaç Hatıra', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Haziran 1935, s. 12.
- 51 *agm*.
- 52 *agm*.
- 53 Fehamettin Özgüç, *agm*, s. 19.
- 54 Haluk C. Tanju, *agm*.
- 55 Saat ve gazete yazısı BÜSA'dadır.
- 56 Bu seyahatin basılı yolcu listesi BÜSA'dadır.
- 57 Saygun bu konuda şöyle demektedir: "Babam nasıl bir adamdı? Bize Fransızca için özel hocalar tuttu. Kardeşime Maltalı bir hocadan keman daha sonra ud, bana piyano dersleri aldırılmıştır. Bizim müzikle meşgul olmamızı istedi. Müziğin meslek olabileceğini pek kabul etmiyordu; daha sonra anladı." (Yaşar Aksoy, *agm*.)

II

Paris'te Bilinçli ve Olgun Bir Öğrenci

(1928-1931)

Yirmi bir yaşındaki Ahmed Adnan, Paris'e ulaştığı zaman Fransa büyük bestecilerinin bir kısmını geçen on sene zarfında kaybetmişti; Debussy, Saint-Saëns, Satie ve Fauré birbiri ardına ölmüştü. Bu kayıplar Paris sanat çevrelerini belki sarımsı, ancak müzik dünyasındaki yaratıcılık kesinlikle doyum noktasına ulaşmış değildi. Nitekim Ravel'in *Bohème*'su aynı sene sansasyonel bir konserde ilk defa icra edilmişti, Diaghilev'in son siparişi *Oedipus Rex*'i tamamlayan Stravinski ise verimliliğini hâlâ sürdürmekteydi. Elizabeth Sprague Coolidge'in ona sipariş ettiği *Apollon Musagete* balesinin dünya prömiyeri de yine aynı yıl yapılmıştı. Ne kadar ilginçtir ki aynı dernek tam otuz sene sonra Saygun'a da bir yaylı çalgılar kuarteti sipariş edecektir. Paris'in bohem havası, Picasso'nun ve Fransız ressamlarının eserlerinin sergilendiği galeriler, konserler ve caf  lerdeki entelektüel tartişma ortamı, şüphesiz İzmir'den gelen genç Adnan için göz kamaştırıcı bir tecrübe olmuştu.

Adnan'ın eğitim almak için Paris'i seçmiş olmasına iki sebep düşünülebilir: Birincisi çok iyi Fransızca bilmesidir. Zaten daha önce gördüğümüz gibi ilk bestelerinin sözleri Fransızcadır; İttihad ve Terakki Lisesi'nde Fransızca öğrenmiş ve ayrıca Madame Bonnal isimli bir Fransız öğretmenden özel ders almıştır.¹ İkinci olarak, Paris o yıllarda bugün de olduğu gibi önemli bir sanat merkezidir. Yalnızca Türk sanatçı adayları değil, birçok Amerikalı da kendilerine Avrupa'da merkez olarak Paris'i seçmiştir. Örneğin George Gershwin, Adnan [Saygun] ile aynı yıl içinde Paris'e Stravinski ve Ravel ile çalışmak üzere gelmiş, ancak her ikisi de Amerikalı besteciyi   ğrenci olarak kabul etmemişlerdir. Aaron Copland da 1920'lerde Nadia Boulanger'nin   ğrencisi olmuştur. Ancak ş   da belirtilmelidir ki bu dönemde Türkiye'den yurtdişına yollanan öğrencilerin hepsi Fransa'ya gitmemişlerdir; Berlin, Viyana ve Prag, devlet bursları ile



Paris'te Opera Meydanı 1930'lar.

gidilen diğer merkezler arasındadır. Örneğin Halil Bedi Prag'a ve Nurullah Şevket [Taşkiran] Berlin'e yollanmıştır. Ama Adnan Paris'teki tek Türk öğrenci değildir: Ulvi Cemal [Erkin] Ecole Normale de Musique'de Nadia Boulanger ile çalışmaktadır, Ekrem Zeki [Ün] Jacques Thibaud'un öğrencisidir ve Mahmud Ragıp [Gazimihal] Schola Cantorum'da derslere girmektedir. Cemal Reşit [Rey] ise bu sıralarda çoktan Türkiye'ye dönmüştür. Esasında Türk grubunda sadece müzisyenler değil, ressam, yazar ve diğer akademisyenler de vardır.

Paris'teki diğer yardımcı insanlar arasında özellikle Adnan için önemli olan aile Borrel'lerdir. Schola Cantorum'da ders vermekte olan Fransız müzisyen Eugène Borrel (1876-1962) ve müzisyen eşi Madame Borrel Adnan'a evlerini açmışlar ve bizzat sahip çıkmışlardır. Daha da önemlisi Eugène Borrel Türkçe bilmektedir, çünkü çocukluğu, babası bir süre Osmanlı İmparatorluğu zamanında Fransız Postalarının müdürlüğünü yaptığı için, İzmir'de geçmiştir. Yani Eugène Borrel Adnan'ın doğduğu İzmir'i çok iyi bilmektedir. Hatta Fransız müzikoloji dergisi *Revue de Musicologie*'de Türk müziği ile alakalı bir seri makale yayımlamıştır.² Karı koca Borreller Adnan'ın Paris'teki ilk öğretmenleri olurlar ve dahası Eugène Borrel, Adnan'a, kompozisyon dersleri alabilmek için, o sıralarda Schola Cantorum'un başında bulunan Vincent d'Indy'ye bir mektup yazmasını söyler. Türk hükümeti Adnan'a burs vermiştir, ancak okuyacağı okulu seçmek kendisine ait bir karardır. Borrel'in sözünü dinleyerek Adnan, d'Indy'ye bir mektup yazar. Daha sonra dostu Henri Guilloux'ya

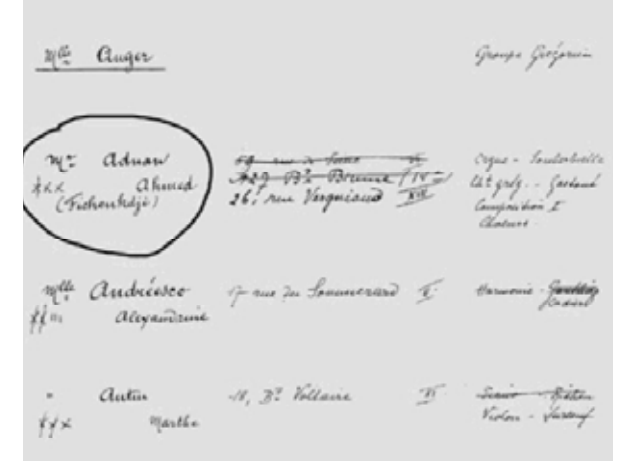
1964 senesinde yazmış olduğu bir mektupta o günleri şöyle hatırlayacaktır:

“1928 senesinde Maitre Borrel'in tavsiyesi ile, direk olarak Maitre d'Indy'e bir mektup yazdım. Bu mektupta kendisine Paris'te eğitimi tamamlamam için Türk Hükümeti tarafından verilmiş çok kısa bir zamanımın olduğunu (en fazla üç sene) söyledim. Bana zamanı kısıtlı olmayan diğer öğrencileri gibi kompozisyon derslerini düzenli olarak takip edemeyeceğimi söyledim. Ben ise bana derslere katılabilme iznini vermesi için dua ettim. Bunu takiben bir armoni imtihanına girdikten sonra Hoca [d'Indy] kursuna öğrenci olarak (gözlemci olarak değil) yazılmam için, aynı zamanda kontrpuan derslerine de katılmam şartı ile, gerekli izni verdi. Kendisi bizzat beni Paul Le Flem'in dersine yolladı ve böylece Hoca'nın talebesi olmuş oldum.”³

Yabancı bir öğrenci için Paris'te hayat hiç de kolay değildir: Adnan önce Rue de Seine 59 numara adresindeki bir otele yerleşir ve buradan Boulevard Brune 127 numaraya taşınır.⁴ Bu adresler Schola Cantorum'un o dönemdeki kayıt defterine işlenmiştir. Kayıtlara işlenen bir başka önemli bilgi de Adnan'ın Paris'te Fişenkçi soyadını kullandığıdır. Nitekim aile geçmişi göz önüne alındığında bu gayet doğal bir seçenektir. Hatta 1934 senesinde soyadı kanunu çıktığında aile Fişekçi soyadını almak istemişse de, “meslek soyadları olmaz” gerekçesiyle nüfus idaresi buna karşı çıkar.⁵ Saygun'un Paris'teki öğrencilik yıllarının kısıtlı imkânlar içinde ve zor şartlar altında geçtiği görülmektedir; besteci o dönemde en yakın arkadaşı Mahmud Ragıp [Gazimihal] ile birlikte çektikleri sıkıntıları şöyle anlatır:

“O talebe, ben talebe. Bir otelde otururuz. Derslerimize gitmediğimiz zamanlar benim odamda yazar, çizer, okuruz. Para az, lokantaya ayda bir mi gidilir nedir? Çayımızı kaynatır, ekmeğimizi, keçi peynirimizi yeriz. Çalışmaktan yorulduğumuz bir ara kimbilir hangi değer değmez bir konu üzerinde tartışmaya gireriz. Yan odadan duvar vurulur, gecenin ikisi mi olmuş, üçü mü? Böylece aylarımız geçmişti.”⁶

Adnan daha sonra Mademoiselle Alquié'nin Rue Verguiaud 26 numaradaki evine kiracı olarak taşınır. Paris'teki hayat tarzına ışık tutan anılardan biri de Suut Kemal Yetkin'e aittir:



Ahmed Adnan'ın soyadı Schola Cantorum'daki kayıt defterlerinde Fişenkçi (Fichenkdji) olarak yer almıştı.



Ünlü Fransız besteci ve müzik hocası Vincent d'Indy, 1922.

“Paris’de 1928 ders dönemindeydi sanırım, Parc Montsouris yakınlarındaki bir pansiyonda oturan Adnan’ı yakın dostum Osman Horasanlı ile birlikte görmeğe gitmiştik. Bir süre güncel konuşmalardan sonra Adnan, piyanosunun başına geçti ve bize çok sevdiği Debussy’den, Ravel’den bir şeyler çaldı. Sonra da kendisinden üç lied ekledi. Bu küçük parçalar beni o kadar etkiledi ki heyecanla cebimden bir kâğıt çıkardım ve okuması için ona verdim. Aruz vezniyle yazılmış olan şiiri okuyan Adnan ‘Gerçekten güzel, pek sevdim’ gibi, beni sevindirici bir sözden sonra ben hemen ‘Bunu bestelemek ister misin?’ deyiverdim. ‘Hem de

zevkle, bir ay kadar beklemen gerekecek’ yanıtını verdi. [...] Bir ay sonra Adnan’a uğradığımızda hemen sordum ‘Bitirdin mi?’. Başıyla evet der gibi, piyanosunun başına geçti ve alaca karanlıkta beliren parıltılarıyla birlikte, giderek uzaklaşan, fısıltıya benzer bir müzik odayı doldurmaya başladı. 15 dakika kadar süren ve beni büyüleyen parça bitince, coşku ile Adnan’ı kucaklayıp öptüm. Sanırım Osman da duygulanmıştı. O zaman, heyecandan olsa gerek, Adnan’a ‘şiiri niçin mırıldanmadın?’ demesini unuttum. Bir süre sonra Adnan’ın şiirimi bestelediğini, sadece bir *improvisation* yaptığını kendisinden öğrenince, onun bu muzipliğine kızmayı bile becerememiştim, sanat fantezisi deyip geçmiştim. Ama o melodilerin uçup gittiğine hâlâ üzülürüm.”⁷

Adnan [Saygun] Schola Cantorum’un kurucuları: Charles Bordes (1863-1909), Alexandre Guilmont (1837-1911) ve Vincent d’Indy.

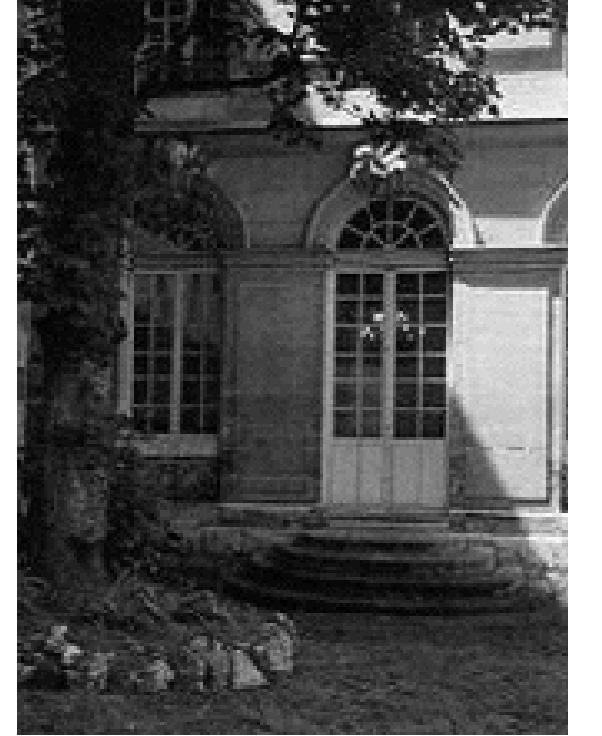


Schola Cantorum’un kurucuları: Charles Bordes (1863-1909), Alexandre Guilmont (1837-1911) ve Vincent d’Indy.

rum’a Vincent d’Indy’nin öğrencisi olarak geldiği zaman, müziğe yeni başlamış, tecrübesiz bir kişi değildir; bilakis giriş imtihanlarını başarılı bir şekilde geçmiş, İzmir’de tercüme etmiş olduğu müzik teorisi kitaplarından armoni ve kontrpuan konularında yeteri derecede bilgi edinmiştir.⁸ Hatta bir senfoni, tamamlanmamış bir yaylı çalgılar kuarteti ve en geleneksel formlarda eserler bestelemiştir. Ancak Saygun’un özgün müzik dilinin esas belirleyici unsurları İzmir’de almış olduğu eğitimden çok, aşağıda da örneklerle gösterileceği gibi, Schola Cantorum’da öğrenci olarak bulunmasından kaynaklanmaktadır. Paris’te eğitim görmüş ve yaşamış olmasına rağmen özellikle olgunluk dönemi yapıtlarında dikkati çeken Alman müziği çizgisindeki sürekli organik gelişimin tohumlarının, Schola Cantorum’da atıldığı düşünülebilir. Schola Cantorum, César Franck ve Vincent d’Indy’nin idealleri doğrultusunda, müzik sanatının Palestrina polifonisinden, Johann Sebastian Bach füglerinden ve Beethoven formlarından öğrenildiği, geleneklerin ağır bastığı ciddi bir eğitim kurumudur. Schola Cantorum ile Paris Konservatuarı arasında da amansız bir çekişme bulunmaktadır. D’Indy’nin de bir süre öğrenci olduğu Paris Konservatuarı’nın Cherubini’den sonraki halini Rollo Myers şöyle anlatmaktadır:

“... şan ve operaya ağırlık verilen, müzik tarihi ve teorisi bilgisinin ya da genel müzisyenlik eğitiminin verilmediği, sadece icracı yetiştirilen bir kurumdu. Burada dersler mümkün olduğunca çok ödül alabilmek prensibine göre kurulmuştu.”⁹

Schola Cantorum’da ise Vincent d’Indy’nin direktifleri doğrultusunda, Alman ekolüne bağlı, son derece ağır ve detaylı bir eğitim verilmekteydi. Nitekim özellikle Franck ve Duparc’tan etkilenen d’Indy, Alman ekolü ve eğitim sistemine aşırı ilgi duyan bir besteci idi. 1873 senesinde Alman krallıklarını gezmiş, Weimar’da Liszt ile tanışmış, Bayreuth’da Wagner ile buluşmuş, dönemin çağdaş Alman müziği ve eğitim sistemleri hakkında fazlasıyla bilgi edinme imkânına sahip olmuş-



Paris Schola Cantorum’un giriş kapısı.

tu.¹⁰ D'Indy'nin bir özelliği de geleneklere aşırı derecede sahip çıkarak geçmişe derinden bir saygı ile bağlı olmasıydı. Nitekim farklı konularda d'Indy'ye karşı eleştirilerini esirgemeyen Saint-Saëns bile, ona geleneklere bağlılık konusunda tam destek vermişti: “Sanat hürriyet yuvasıdır, ancak hürriyet bugün edebiyat ve sanatta moda haline gelen anarşi demek değildir”¹¹ diyen Saint-Saëns sözlerine şöyle devam eder: “Bay [d'Indy] geleneğe saygı konusunu savunmakta çok haklıdır. Geleneklere bağlı olmayan sanat köksüz bir ağaca benzer. Her ne pahasına olursa olsun sırf orijinallik peşinde koşanları eleştirmekte de çok haklıdır.”¹²

Bu aşırı gelenekçilik Schola Cantorum'da o derece kuvvetli olmalıdır ki, bir zamanlar okulda öğrenci olarak bulunan Edgar Varèse gibi istikbalin önemli bir *avant-garde* bestecisi, d'Indy'nin yaklaşımını çok baskıcı bulduğu için ayrılmak zorunda kalmıştır.¹³ Hatta bu konuda, “Vincent d'Indy hepimizin birer küçük d'Indy olmasını isterdi, ancak bence bir tane fazlası ile yeterdi” diyerek eleştirilerini de sürdürmüştür.¹⁴ Romain Rolland, Schola Cantorum'u “penceresi açık alanlara değil, kapalı bir avluya bakan” bir okul olarak tasvir ederken, Debussy de bir tür “müzik lisesi”ne benzetir.¹⁵ “D'Indy benim büyük eserleri derinliğine anlamamı ve hissetmemi sağladı”¹⁶ diyen Saygun ise Schola Cantorum'da maruz kaldığı bu gelenekçi tavırdan pek de şikâyetçi olmasa gerekir. Nitekim Türkiye'ye dönüşünde yazdığı makalelerde geleneklere bağlılığın önemini vurgulaması, bu hususa daha da açıklık kazandırmıştır. “Ben benden evvelkileri iptal değil, ancak itmam için geldim” sözünü örnek olarak veren Saygun şöyle der:

“İptal değil, itmam. Baltalama değil, tamamlama. Bu, oğulun ana ve ata ile, ağacın kökle; insanın toprakla bağlarını belirtiyor ve anlıyoruz ki baş ne kadar yükselse ayak yerededir ve temelsiz bina kurulmıyacaktır.”¹⁷

Bu sözden açıkça anlaşılacağı gibi, Saygun'a göre de ilerleme ancak geçmiş ile bağlar koparılmadığı takdirde sağlanabilecektir. Bu, hayatının sonuna kadar inandığı bir düşüncedir. Nitekim yetmiş üç yaşındayken dostu Henriette Guilloux'ya yazdığı bir mektupta söyledikleri Saint-Saëns'in yukarıda verilen sözlerine benzerlik göstermesi açısından çok ilginçtir:

“Teknoloji açısından insanoğlunun kaydettiği ilerleme gerçekten muazzam. [...] ...tabii sanat açısından aynı şeyleri söylemek imkânsız.”¹⁸

Adnan'ın Schola Cantorum'u Paris'te başka herhangi bir eğitim merkezine tercih etmesinin sebebi de okulun bu ciddi, disiplinli ve geleneklere bağlı felsefesi olmalıdır. Nitekim Mahmud Ragıp, “[Ahmed Adnan] Schola Cantorum'u diğer Paris hususi konservatuarlarına üstün bularak muallimlerine bağlandı” demektedir.¹⁹

Vincent d'Indy'nin yazdığı dört ciltlik *Cours de Composition Musicale* isimli kompozisyon metodunu gözden geçirmek, Ahmed Adnan'ın d'Indy'den aldığı dersler hakkında fikir edinmek açısından önemli bir

başlangıç noktası teşkil edecektir. D'Indy kitabın daha giriş kısmında, bir bestecinin kendi özgün eserini yazmadan önce müzik tarihindeki eserleri çok iyi bilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. D'Indy şöyle der:

“Bu eserin amacı, yaratıcı sanatçı unvanını almak isteyen öğrenciye müzik formlarının teorik açıdan yapılarını gösterdikten sonra, kronolojik olarak büyük müzisyenlerin önemli eserlerini inceleyerek uygulamaya koymak suretiyle anlatmaktır.”²⁰

Kurs, programına müzik tarihindeki çok geniş bir dönemi almaktadır; üçüncü yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar gelişen Monodik dönemden sonra Polifonik, Barok, Klasik ve Romantik dönemler, Rönesans Moteti, Barok Füg ve Klasik Sonat gibi bölüm başlıkları altında tek tek ele alınmaktadır. D'Indy'nin verdiği örnekler arasında da Palestrina motetlerinin, Johann Sebastian Bach füg ve envansyonları ile Beethoven sonatlarının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Her eser analiz edildikten sonra tonal bağlantılar şema ve diyagramlar ile gösterilmekte, motifler belirli bir sınıflandırılmaya tabi tutularak karşılaştırmalı bir şekilde incelenmektedir. Saygun'un kendi öğretim metodu içerisinde geliştirmiş olduğu “şemalar çizerek anlatma sistemi”, büyük olasılıkla Schola Cantorum eğitiminin onun üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır.

Schola Cantorum'da normal bir eğitim süresinin yedi ile on sene arasında değiştiği ve Ahmed Adnan'ın burada sadece üç sene bulunduğu dikkate alındığında, onun bütün kursu takip etmiş olduğunu düşünmek yanlış olacaktır. Ancak bu üç senelik eğitimin dahi Saygun'un müzik diline bazı etkileri olduğu şüphesizdir. Bu etki alanları aşağıdaki başlıklara bölünebilir:

1. Dini müzik; Rönesans polifonisi ve Barok kontrpuan tekniği
2. Gregoryen ezgilerinden yola çıkılarak ulaşılan modal üslup
3. César Franck'ın eserlerinde bulunan *cyclique* yazı anlayışı
4. Halk müziği

Schola Cantorum, kökeninde, Hristiyan dini müziğini araştırmak, ortaya çıkartmak ve yaymak amacı ile kurulmuş bir merkezdir. 6 Haziran 1894'te yapılan bir toplantıda buraya ilk olarak *La Société de Propagande pour la Divulgation de Chefs-d'Oeuvres Religieuses* (Önemli Dini Eserleri Tanıtma ve Yayımlama Derneği) adı verilmiştir.²¹ Derneğin oluşumu için açılan yardım kampanyası bile dini bir hayır kurumunun kampanyası gibi yürütülmüş ve merkez olarak, Rue Saint-Jacques'ta bir zamanlar İngiliz Benedictine rahibelerinin oturduğu bir bina seçilmiştir. Gerçi 1928 senesine gelindiğinde okul Vincent d'Indy'nin idaresinde farklı bir şekil almış olsa da, onun da aşırı dine bağlı oluşundan dolayı Hristiyan misyoner atmosferini büyük olasılıkla kaybetmemiştir. Nitekim Saint-Saëns, d'Indy'yi bu aşırı dindarlığı yüzünden sert bir dille eleştirmekten kaçınmaz: “Bay d'Indy bizlere yükseklik korkusu hissettirecek kadar yukarı-



Schola Cantorum'un iki ayda bir yayımlanan *Les Tablettes de la Schola* adlı dergisinin kapağı, Haziran-Temmuz 1930.

lara tırmadıkça tırmanıyor ve sanat ile dini inancı aynı düzeye yerleştiriyor. Dahası sanatçıdan 'inanç, ümit ve hayırseverlik' gibi üç tane dini vasfa sahip olmasını bekliyor – üstelik sadece sanata inanç değil, Tanrı'ya da inanç bekliyor! Ancak şunu belirtmek isteriz ki bu inançtan mahrum olan Perugini ve Berlioz önemsiz besteciler değildiler, yazmış oldukları dini eserler açısından bile.”²² Schola Cantorum'da öğrenciler Palestrina'nın polifonik eserleri üzerinde çalışmalarının yanı sıra okulda sık sık verilen konserlerde o dönem müziğini de dinleme imkânına sahiptiler. Andrew Thomson'un bildirdiğine göre “verilen bu konserler Schola'nın amaçlarını açıkça göstermektedir: Gregoryen geleneklerine geri dönüş ve Palestrina üslubuna sahip çıkarak çağdaş bir şekilde dini müzik yaratmak.”²³

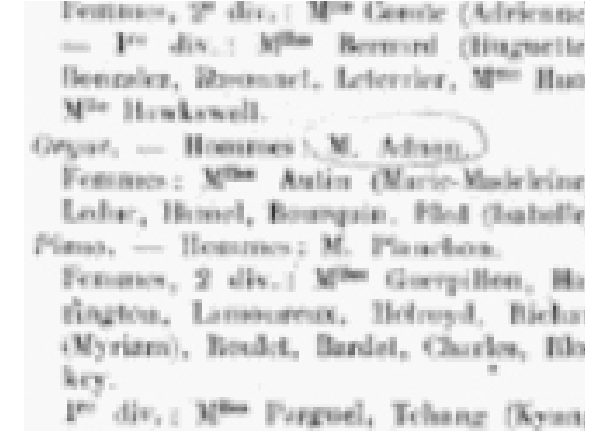
Ahmed Adnan'ın bu geleneğin içerisine ne derece çekilmiş olduğu, yukarıda da bahsedildiği gibi, d'Indy'nin ona kursa yazılmadan

önce kontrpuan dersleri almayı şart koşmuş olmasından da açıkça görülmektedir. Nitekim Schola Cantorum'da Albert Roussel'den sonra kontrpuan öğretmenliğine getirilen Paul Le Flem (1881-?) Ahmed Adnan'a bu konuda ders vermiştir. Bugün Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Eğitim ve Araştırma Merkezi'nde (BÜSA) bulunan Schola Cantorum materyallerine bakıldığında çoğunun Le Flem tarafından kontrol edilmiş, on altıncı yüzyıla ait polifonik üslupta egzersizler olduğu dikkat çekmektedir. Bu ödevler son derece özenle hazırlanmış olup, aynı zamanda çok az sayıda hata içermektedir. Bundan, Ahmed Adnan'ın konuları çok iyi kavradığı anlaşılmaktadır. Zaten Le Flem, Saygun'a vermiş olduğu bir referansta “sadece kursumun en parlak öğrencisi olarak kalmamış, kompozisyon dalında da kendisini kuvvetli stil ve tekniği ile kanıtlamıştır” ifadesini kullanmıştır.²⁴ BÜSA'da bulunan diğer eskizler arasında füg, kanon ve envansyon gibi Barok formlarında egzersizler yapıldığı, Beethoven'ın çeşitli piyano parçalarının orkestrasyonlarının da

hazırlanmış görülmektedir. Saygun'un yurda dönüşünde yazdığı ilk eserler arasında yer alan Op. 2 piyano suitinin Preludio, Canzone, Ostinato, Canone ve Tema con Variazioni gibi başlıkları ve bunların tam bir Barok üslup içerisinde işlenmiş olduğu göz önüne alınırsa Schola Cantorum'un etkilerinin ilk aşamada ortaya çıktığı görülebilir. Nitekim onun Musiki Muallim Mektebi'ne kontrpuan öğretmenini olarak atanması da yine Schola Cantorum'da bu ders üzerinde yoğunlaşmış olmasından dolayı olmalıdır.

Adnan Saygun'un müziğinin genel bir karakteristiği, Türk makamlarına dayalı olarak, ancak Avrupa kilise modlarından da etkilenilerek, modal bir anlayışa göre kaleme alınmış olmasıdır. Kendisi modal müzik konusunda hem makaleler yayımlamış, hem de 1966 ve 1974 senelerinde iki sempozyum düzenlemiştir. Saygun'un bu derece ilgisini çeken modal müzik konusunun da ona Schola Cantorum'da aşıldığı görülmektedir. Hristiyan dini müziğine önem verilen Schola Cantorum'da eski kilise modları da detaylı bir şekilde incelenmekteydi. Hatta d'Indy'nin metoduyla Gregoryen ezgilerinin analizleri bulunduğu görülmektedir. Ancak daha da önemlisi Adnan burada Amedée Gastué'den (1873-1943) Gregoryen ezgileri konusunda ders almıştır. Gastué, kilise modları üzerine değerli çalışmaları olan, Papa X. Pius tarafından Vatikan arşivlerindeki müzik eserlerinin kataloglanması ile görevlendirilmiş bir müzisyendir. Kendisi aynı zamanda Gregoryen ezgisinin eski Yunan kökenli yerine Doğu kökenli olduğunu savunan ilk müzikologlardandır ve eserlerinde de modal müziği serbestçe kullanmıştır.²⁵ “Yunanlıların Anadolu musikisinden istifade ve bu musikiye aid makamları (mode) *Phrygisti* adı altında toplayarak kendi milli sistemlerine idhal ettikleri malumdur” diyen Saygun'un ise bu görüşlerden etkilenmiş olduğu açıkça ortadadır.²⁶

Saygun'un bilhassa orta ve geç dönem eserlerinin bir özelliği de bölümlerarası tematik ve motifsel bağlar yoluyla bir parça içerisinde mantıksal bütünlük içermesidir. *Cyclique* prensip olarak tanımlanabilecek olan bu uygulamayı Franck ilk olarak Beethoven'ın bazı eserlerinde fark edip kendisi de kullanarak bir akım haline dönüştürmüş, Franck hayranı d'Indy de bundan yoğun bir şekilde etkilenmiştir.²⁷ Hatta etkileşim



Ahmed Adnan'ın Schola Cantorum'daki org derslerinden “iyi” derecesi aldığını gösteren belge. Haziran-Temmuz 1930 tarihli *Les Tablettes de la Schola*'nın 83. sayfası.

Örnek 2.1



o derecedir ki, d'Indy bu uygulamayı öğrencilerine aşılama bile onları *cyclique* ve *anti-cyclique* olarak iki gruba ayırmış ve bu durum, fiziksel olarak şiddete yol açmamakla beraber çoğu zaman bölünmelere ve gruplararası tartışmalara neden olmuştur.²⁸ Saygun'un kendisi *cyclique* prensibi Schola Cantorum'da görmüş ve benimsemiş olmalıdır. Hatta Op. 34 birinci piyano konçertosu hakkında yazmış olduğu bir yazıda eserin tematik bağlarını kastederek, "Benim yazım César Franck'ın *cyclique* yazı anlayışından da çok farklıdır" demektedir. Her ne kadar farklı da olsa, söz ettiği kavram yine de bölümlerin tematik bağlarla birbirlerine bağlanmasıdır (yani *cyclique* prensip) ve Saygun Franck'tan bahsetmektedir. İleriki bölümlerde Saygun'un yaylı çalgılar kuartetlerine ve senfonik eserlerine bakıldığında bu kavramın müziğindeki yeri ve önemi daha da açık bir şekilde görülecektir.

İlginç olan bir durum da, Schola Cantorum ortamının bir taraftan Saygun'a Avrupa müziğinin kapılarını açarken, diğer taraftan onda kendi ülkesinin müziğine karşı bir ilgi doğmasına sebep olmasıdır. Büyük olasılıkla ülkesinden uzaklarda olmanın verdiği bir özlemle Ahmed Adnan, Paris'te kendi ülkesinin müziğine yönelerek, Op. 1 sıralamasını verdiği, resmi listesindeki ilk eseri *Divertimento*'yu besteler. İşte bu eser onun özleminin bir kanıtıdır; nitekim *Divertimento*'nun orijinal adının *Diversissement Oriental*²⁹ olduğu ve Borrel'in yapıtı "Anadolu temaları üzerine bir parça"³⁰ olarak nitelendirdiği düşünülürse, bu gerçek daha da açıklık kazanmaktadır. İzmir'de bestelenmiş olan Fransızca sözlü şarkılar veya tamamen Avrupa müziği temaları içeren Re majör senfoni gibi eserler ile kıyasla bu durum ilginç bir tezat teşkil etmektedir. Burada önemli olan Schola Cantorum gibi katı ve disiplinli bir okulun Ahmed Adnan'ı bu arayışlarında engellememiş, bilakis onu bu yönde desteklemiş olmasıdır. Unutulmamalıdır ki, Vincent d'Indy de her ne kadar Alman müziğinin hayranı olsa, sonuçta milliyetçi bir Fransızdır ve en önemli eseri *Symphonie sur un chant montagnard français* adını taşımaktadır. Bu senfoni d'Indy'nin Cevennes'de duyduğu bir Fransız dağ şarkısını tema olarak içermektedir. Aynı şekilde Paul Le Flem de pek çok koro eserinde kendi memleketinin müziğini, yani Breton halk şarkılarını kullanmıştır. İlk eserlerinde Brittany bölgesinin doğal yapısı hüznü bir şekilde kendisini belli eder ve bu özellikler *Aucassin et Nicolette* (1908) ve *Le rossignol de St Malo*'da (1938) da devam eder.³¹ Paris yıllarında Ahmed Adnan üzerinde önemli derecede etkisi olan Eugène Borrel ise daha önce de söylendiği gibi Türk müziği konusunda araştırmalar yapmış ve bulgularını Fransız müzikoloji dergilerinde yayımlamış bir kişidir. Çağdaş Türk müziğinin istikbalinin halk müziğinde yattığını görmüş ve bu konuda büyük olasılıkla Ahmed Adnan'a da telkinlerde bulunmuş olmalıdır. Nitekim bir yazısında Borrel şöyle der: "En evvel, Türkiye haricindeki



Tarihi ve künyesi belli olmayan bu fotoğraf büyük olasılıkla Saygun'un İzmir'de ders verdiği okulda çekilmiş. Saygun ikinci sırada solda.

memleketlerde umumiyetle acem ve arap musıkisile karıştırılan türk musıkisi, kendi hakiki yerine konulacak; sonra genç türk musiki eserlerinin hazırlanmasına yarayacak tam manasile milli mevat hazırlanacaktır.”³² Bütün bu etkenler dışında, ileride Türk müzikolojisine büyük katkıları olacak olan Mahmud Ragıp'ın [Gazimihal] da Adnan [Saygun] ile aynı zamanda Paris'te bulunduğu unutulmamalıdır. Nitekim o sıralarda Mahmud Ragıp'ın Fransız dergilerinde Türk müziği üzerine makaleleri de yayımlanmaktadır.³³

Türkiye'de Müslüman bir aile içerisinde büyümüş olan Ahmed Adnan'ın Schola Cantorum'un aşırı katolik misyoner havasından pek de rahatsız olmadığı görülmektedir. Nitekim BÜSA'da bulunan Paris materyalleri arasında on altıncı yüzyıl polifonik üslubunda kaleme alınmış olan bir motet özellikle dikkat çekicidir (bkz. örnek 2.1). Bu eser Fatiha Suresi'nin notaya dökülmüş halidir; yani Ahmed Adnan normalde İncil'den alınması gereken bir metin yerine kendisine Kuran'dan bir metin, hem de en kutsal sureyi seçmiştir. Bu doğal olarak hassas bir durumdur, ancak Saygun'un amacı burada hiçbir şekilde dine saygısızlık değil, bilakis Schola Cantorum eğitiminden yola çıkarak kendi kültürü ile bir sentez oluşturma arzusunun ileri gelmiş olmasıdır. Zaten babası gibi o da dini reforma açık fikirle bakan bir insandır ve bunun en büyük örneğini de

Yunus Emre oratoryosu ile kalıcı bir şekilde ortaya koymuştur. Gerçi motetin üzerinde Paris'te bestelenmiş olduğuna dair herhangi bir ifade bulunmamaktadır, ancak yazı stili ve kullanılan kâğıt diğer Schola Cantorum materyalleri ile benzerlikler göstermektedir. Yazım stilinde de Fransızca'nın etkileri göze çarpmaktadır; örneğin 57 ve 58'inci ölçülerdeki “mağdu-bu” kelimesi fonetik olarak “magdoubou” şeklinde, yani Fransızca telaffuzu ile yazılmıştır (Bkz. örnek. 2.1). Unutulmamalıdır ki, alfabe devrimi 1928 senesinin Kasım ayında, yani Adnan [Saygun] Paris'e gittikten sonra yapılmıştır.

Motet; melodik çizgileri, kullanılan anahtarları ve ritmik değerleri açısından kâğıt üzerinde her ne kadar on altıncı yüzyıl polifonisi gibi gözüksede de esasen bu devrin müziğine uymayan özellikler taşımaktadır. Örneğin 42. ölçüde mi - rebemol notalarının yan yana gelmesinden oluşan, daha çok Doğu makamlarını andıran artmış ikili aralığı, bu dönemin müziği ile bağdaşmaz. Aynı şekilde 10. ölçüdeki yedili akorun kuvvetli vuruşa getirilmesi ve 60. ölçüden sonra hissedilmeye başlanan aşırı kromatizm de bu dönem müziği ile alakasız olarak, daha çok romantik dönem müziğini yansıtır gibidir. Ancak burada önemli olan, Saygun'un, kendi kültürü ile Avrupa müziği formlarını bağdaştırma arzusunun belki de ilk örneğini vermiş olmasıdır. Schola Cantorum gibi dini müziğe önem veren bir okulda bu çeşit bir senteze varmak hiç de şaşırtıcı olmasa gerektir. Hatta Schola Cantorum'un dini yönü Saygun'un sanatını en önemli faktörlerden bir tanesidir demek, onun en büyük eserinin bir oratoryo olduğu düşünüldüğünde, hiç de haksız bir iddia olmayacaktır.

Adnan'ın dini müzik eğitimini tamamlayan son faktör ise Schola Cantorum'da org dersleri almış ve koroya katılmış olmasıdır. Schola Cantorum'un kayıt defterlerine bakıldığında onun Edouard Souberbielle'den org dersleri aldığı ve koroda söylediği görülmektedir.³⁴ Org çalmasıyla ilgili ilginç bir anısı vardır; ev sahibesi Mademoiselle Alquie'nin taşradaki ailesini beraberce ziyaret ettikleri bir haftasonu köyde bir müzisyen olduğunu öğrenen köy papazı, Adnan'dan bir cenaze töreninde kilisedeki orgu çalıp çalamayacağını sorar. Adnan kendisinin Hristiyan olmadığını papazın bilip bilmediğini ve bunun bir problem yaratıp yaratmayacağını öğrenmek ister. Papaz bunu törene geleceklerin bilmesinin gerekli olmadığını söyleyerek Adnan'dan orgu çalmasını rica eder ve böylece bir Müslüman Türk müzisyen Hristiyanların cenaze töreninde org çalar.³⁵ Saygun'un hangi seviyede org çaldığını bu çeşit anekdotlardan öğrenmemize imkân yoktur; ancak Schola Cantorum'un resmi bülteni olan *Tablettes de la Schola*'da 1930'daki sene sonu imtihanlarında org için aldığı not *assez-bien* (iyi), seviyesini de *Cours du premier degre* olarak geçmektedir.³⁶ Şu anki Schola Cantorum müdürü Michel Denis'e göre bu seviye o dönem için pek de ileri sayılamaz.³⁷ Nitekim Saygun her ne kadar piyanoyu

kompozisyon yaparken veya ders gösterirken kullanmış ve Paris'teyken Madame Eugène Borrel'den piyano tekniği ve pedagojisi dersleri almış ise de bu enstrümanda solist olarak bir Ulvi Cemal Erkin veya Cemal Reşit Rey kadar yetkin değildir. Gerçi İzmir'de ve Paris'te kaldığı süre içerisinde halka açık konserlerde sayılıbas çalmıştır; hatta bunlardan bir tanesi 1929 senesinde Müzikoloji Derneği'nde Fransız müzikolog André Gretry'nin anısına düzenlenen bir konserdir ve *Journal Debat* dergisinde bununla ilgili bir eleştiri çıkmıştır.³⁸

Ahmed Adnan'ın Paris'te kaldığı süre içerisinde birçok konsere katılma ve önemli prömiyerlerde bulunma şansı olur. Kendisi de, “Kendi memleketim olan İzmir'de bulabildiğim ilkel plaklardan sonra hayatımda ilk defa Paris'te büyük bir orkestrayı, canlı olarak şefi ve müzisyenleri ile gözümün önünde çalarlarken dinleme imkânım olmuştu”³⁹ derken, ortamdaki duyduğu hoşnutluğu dile getirmektedir. Stravinski'nin *Symphony of Psalms*'ının bestecinin yönetiminde gerçekleşen Paris prömiyerinde bulunur. Paris'te izlediği bir diğer prömiyer de Varèse'in *Intégrales*'idir. 23 Nisan 1929'da gerçekleşen bu konsere Adnan öğretmeni Eugène Borrel ile gider ve konserde Borrel Adnan'ı hem Varèse, hem de besteci Albert Roussel ile tanıştırır.⁴⁰ Adnan bu dönemde Paris'te yaşayan diğer önemli müzisyenlerden Charles-Marie Widor ile de dostluk kurar.

Ahmed Adnan Fransa'dan ayrılmadan önce öğretmeni Eugène Borrel'in tavsiyesi üzerine Op. 1 *Divertimento*'sunu o sıralarda Paris'te, Fransız sömürgelerinden oluşan Büyük Koloniler Sergisi kapsamında düzenlenen bir beste yarışmasına yollar.⁴¹ Seçici kurul yollanan yüz seksen iki eserden on iki tanesini seçecektir ve bunlar Colonne Orkestrası tarafından, Gabriel Pierné'nin idaresinde seslendirileceklerdir. Ancak Adnan bursu bittiği için, sonuçlar açıklanmadan önce Türkiye'ye döner. Daha sonra Ankara'da eline ulaşan bir mektuptan *Divertimento*'nun ödül kazandığını öğrenir; şef Gabriel Pierné ve yarışma jüri başkanı Henri Defosse Adnan'ı bir mülâkata çağırmaktadırlar. Adnan seyahati için gerekli olan iki yüz elli lirayı Maarif Vekaleti'nden bulmaya çalışır ise de sonuç alamaz. Böylece ne Defosse ne de Pierné ile görüşebilir. Sadun Tanju'nun bildirdiğine göre *Divertimento*'nun prömiyerinde de bulunamaz ve hayatının en verimli safhasında böyle önemli bir buluşma fırsatı kaçırmış olur.⁴² Ne var ki *Divertimento*'nun Paris'te seslendirildiğine dair elimizde belge yoktur; nitekim Rakım Çalapala, “O zaman Adnan İstanbul'a dönmüş bulunuyordu. Partileri göndermesi lazımdı. Gönderemediği için sergide çalınamadı. Fakat sonradan Varşova'da, Rusya'da, Belçika'da çalındı. Hatta Polonyalılar bir nüshasını satın aldılar” demektedir.⁴³

Bu noktada, doğu temaları ile süslü olan *Divertimento* ile Koloniler Sergisi'nin egzotik karakteri arasında bir bağlantı kurmamak imkânsızdır. *La Revue Musicale* dergisinin muhabirine göre bu sergi, Fransa'nın

denizası kolonilerinin Fransız kültürüne olan katkılarını göstermek amacıyla düzenlenmiştir. Bu olayı kutlamak için Paris'teki Colonne, Lamoureux ve Pasedeloup gibi bütün orkestralar eklektik eserleri –Ravel'in *Chansons Madecasses* veya Debussy'nin *Pagodes*'u gibi– programlarına alacaklardır. Serginin bir diğer özelliği de Fransa'yı kolonilerine “medeniyeti getiren, daha rafine bir sanat yolunu gösteren ülke” şeklinde tanımlamasıdır.⁴⁴ Türkiye'nin Fransız kolonileriyle bir ilgisi olmamasına karşın Fransa'ya gelmiş bir Türk öğrencinin Fransız eğitimi alarak kendi kültürünü yorumlamaya çalışması ve iki farklı kültürü *Divertimento* gibi bir eserde dengeye oturtabilmesi, jüri heyetinin ilgisi çekmiş olabilir.

Divertimento başta saksofondan işitilen makamsal ve ilahi tarzında bir temanın varyasyon şeklinde geliştirilmesi prensibi üzerine kurulmuş tek bölümlük bir eserdir (bkz. örnek 2.2). Bu özelliklerinden dolayı da Schola Cantorum eğitiminin bütün karakteristiklerini sergiler. Modalite, yani makamsallık, ilahi tarzında dini müziği andıran bir çizgi üzerinde ilerleme ve ayrıca varyasyon, yani birbirine bağlı temaların geliştirilmesi, yukarıda da detaylı bir şekilde gösterildiği gibi Schola Cantorum'da üzerinde durulan en önemli hususlardır. Saygun'un esere Op. 1 numarasını vermesi de onu ilk ciddi yapıtı olarak kabul etmesinden dolayıdır. Eserin orkestrasyonunda darbukanın kullanılmış olması, Saygun'un daha ilk eserinden başlayarak ülkesinin müzik geleneklerine ne derece önem verdiğini göstermektedir. Nitekim bu konuda şöyle der:

Örnek 2.2

“Müzik hayatımın başlangıcından beri ülkemizin müziği beni etkilemiştir. Hatta bunun daha şuurulu olarak ilk defa ortaya çıkışına Op. 1



numaralı eserim örnek gösterilebilir.”⁴⁵

Görüldüğü gibi, Paris'te aldığı dersler Saygun'un müzik eğitiminin ve gelişiminin önemli birer parçası olmuştur. Eugène Borrel, Mahmud Ragıp'a yazmış olduğu bir mektupta Adnan'ın Paris'teki eğitimini şöyle özetlemektedir:

“Adnan burada bir yığın ciddi bilgiler edindi; hadsiz hesapsız musiki dinledi, iyi füg yazıyor; kompozisyon alanında bütün faydalı örneklerle

bütün senfonik musikiyi en ince teferrüatına kadar gözden geçirdi; İtalyan şifreli basso'sını realize etmeyi ve orkestra partiyonunu piyanoda ihtisar etmeyi öğrendi. Schola'da elde ettiği hayli org bilgisi de vardır. Zevcem kendisine piyano teknik ve pedagojisi hakkında fevkalade ve müteferri yollar gösterdi. Nihayet, son zamanlarda Anadolu temleri üzerine bir orkestra parçası yazdı ki iyi genişletilmiş, ince bir şekilde orkestra edilmiş ve içinde fevkalade fikirler bulunan bir yazıdır. Ciddiyetle çalışmakta devam ettiği takdirde Adnan'ın dikkati çekecek eserler meydana getirmesi pek mümkündür.”⁴⁶

Adnan da yurda dönüşünde Schola Cantorum'lu olmanın farkını Mahmud Ragıp'ın şu sözlerine bakılacak olursa epey hissetmiş olmalıdır:

“Ahmet Adnan'a gelince, o biçareye “plancı” diye ad takılmasının sebebi Schola Cantorum'lu olmasıdır.”⁴⁷

Notlar

- 1 Denis-Armand Canal, 'Ahmed Adnan Saygun Paris'te', *ASSB*, s.28.
- 2 Eugène Borrel, 'La musique turque', *Revue de Musicologie*, cilt III (1922), 149-61; cilt IV (1923), 26-32, 60-70 .
- 3 Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 1 Mayıs 1964.
- 4 Schola Cantorum'un kayıt defteri, Professeurs et Éléves 1928-29.
- 5 Ferruh Senan, *agm*, s. 41.
- 6 Adnan Saygun, 'Can kardeşim Mahmut', *Türk Folklor Araştırmaları*, cilt 7, sayı 152, s. 2559.
- 7 Suut Kemal Yetkin, *Meydan*, Mart 1980, s. 37; BÜSA.
- 8 Bkz, s. 43
- 9 Rollo Myers, *Modern French Music*, s. 26-27
- 10 Robert Orledge, 'Vincent d'Indy', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cilt 9, s. 221.
- 11 Camille Saint-Saëns, *agm.*, s. 2.
- 12 Camille Saint-Saëns, 'The Ideas of M. Vincent d'Indy', *Outspoken Essays on Music*, s. 6.
- 13 Louise Varèse, *Varèse, a looking-glass diary*, s. 32.
- 14 *age*.
- 15 Louise Varèse, *age*.
- 16 Denis-Armand Canal, *agm*, s. 28.
- 17 Ahmed Adnan Saygun, 'Düşüp kalkmalar geçer, yol değişmez', *Şadırvan*, 17 Haziran 1949, sayı: 12, s. 4.
- 18 Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 4 Haziran 1980.
- 19 Mahmud Ragıp Gazimihal, 'Ahmed Adnan', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Haziran 1935, s. 6.
- 20 Norman Demuth, *Vincent d'Indy Champion of Classicism*, s. 23.
- 21 Laurence Davies, *César Franck and His Circle*, s. 285-6.
- 22 Camille Saint-Saens, *agm.*, s. 2.
- 23 Andrew Thomson, *Vincent d'Indy and His World*, s. 117
- 24 Paul Le Flem'in Adnan Saygun için yazdığı referans, 1964, BÜSA.
- 25 David Hiley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cilt: 7, s. 182.
- 26 Saygun tarafından daktilo edilmiş Türk müziği üzerine bir makale, s. 2 (BÜSA).
- 27 Norman Demuth, *Vincent d'Indy Champion of Classicism*, s. 32.
- 28 Norman Demuth, *age.*, s. 34-35.
- 29 BÜSA'daki orijinal partiyonun kapağında yer alan Divertissement Oriental yazısının üzeri çizilmiş ve sonradan 'Divertimento par Ahmet Adnan' yazılmıştır.
- 30 Mahmud Ragıp Gazimihal, 'Ahmed Adnan', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Haziran 1935, s. 6.

- 31 Anne Giradot, 'Paul Le Flem', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cilt 10, s. 608.
- 32 Eugène Borrel, 'Türk müzikolojisi hakkında', *Musiki*, 15 Eylül 1931, no. 5, s. 2.
- 33 Fransız müzikoloji dergilerinde bu sıralarda Mahmud Ragıp'ın Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinden yola çıkarak hazırladığı Türkiye'de organ tarihçesi konulu makaleleri yayımlanmaktadır; bkz. Raghib (Mahmoud), 'Descriptions donnés par quelques anciens auters turcs', *Revue de Musicologie*; vol. 10, 1929, s. 94-104, vol. 11, 1930, s. 260-264.
- 34 Schola Cantorum'un kayıt defteri, *Professeurs et Éléves* 1928-29.
- 35 Denis-Armand Canal, *agm*, s. 29.
- 36 *Les Tablettes de la Schola Bulletin Mensuel*, Haziran-Temmuz 1930.
- 37 Schola Cantorum müdürü Michel Denis ile Paris'te 9 Mayıs 1998'de yapılan görüşme.
- 38 Fehamettin Özgüç, *agm*, s. 19.
- 39 Bestecinin kendisi hakkında İngilizce olarak yazmış olduğu kısa bir not, BÜSA.
- 40 Denis-Armand Canal, *agm*, s. 29.
- 41 Sadun Tanju, *agm*, s. 78.
- 42 Sadun Tanju, *agm*, s. 78.
- 43 Rakım Çalapala, 'Yunus Emre Oratoryosu', *Yıldız*, 1 Ağustos 1946, s. 4.
- 44 G.A. 'Musiques et Spectacles a l'Exposition Coloniale', *La Revue Musicale*, Kasım 1931, sayı: 120, s. 346-47.
- 45 Saygun tarafından İngilizce olarak daktilo edilmiş kısa biyografi, BÜSA.
- 46 Mahmud Ragıp Gazimihal, 'Ahmed Adnan', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Haziran 1935, s. 6.
- 47 Mahmud Ragıp [Gazimihal], 'Bestekârlarımızın düşünceleri', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Eylül 1934, s. 11.



III Genç Cumhuriyet'in Genç Müzik Adamı (1931-1946)

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü takiben Cumhuriyet döneminde başlayan reform hareketleri kapsamında yer alan müzik politikası belki de yaptırımını en güç, ileride çağdaş ve geleneksel Türk müziği gibi gruplaşmalara sebep teşkil edecek bir devrim hareketi olarak kabul edilebilir. Kıyafet, dil, hukuk ve diğer sosyal alanlara etki eden yenilikler müzik alanında da Batı modellerinin örnek alınması prensibi doğrultusunda gelişmiştir. Aslında müzik reformunun temel felsefesinin, diğer alanlarda olduğu gibi, Ziya Gökalp'in ortaya koyduğu görüşlerden yola çıkılarak belirlendiği görülmektedir. Buna göre amaç, Gökalp'in "hastata musiki" sözleri ile tanımladığı, "bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza eden, diğer cihette armoniden hâlâ mahrum" bulunan "Şark musikisi'nin yerine milli değerlerin çağdaş metodlarla işlendiği" yeni bir müzik dili oluşturmaktır.¹ Gökalp Şark musikisi sözünden, Farabi tarafından Yunan müziğinden Araplara taşınan ve daha sonra da Osmanlı sarayına giren müzik türünü kastetmektedir; ona göre bu müzik halk seviyesine inmemiş ve sadece belirli bir elit kesim tarafından benimsenmiştir, ki dolayısıyla hiçbir milli değer taşımamaktadır.² Bu düşünce Gökalp'in şu ifadesinden de açıkça hissedilmektedir:

"Bugün işte şu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta, hem de gayr-ı milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın [milli kültür], garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından [birleşmesinden] doğacaktır. Halk musikimiz bize pek çok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz."³

İşte Gökalp'in bu fikirleri Cumhuriyet dönemi çağdaş müzik devriminin temel prensiplerini oluşturmuştur.

Mustafa Kemal'in de Ziya Gökalp'in bu görüşlerinden çok etkilendiği, müzik reformları konusunda söylediği sözlerden açıkça anlaşılmaktadır:

“Osmanlı musıkisi Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük inkılâpları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musıki lazımdır ve bu musıki, özünü halk musıkisinden alan çok sesli bir musıki olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur.”⁴

1 Kasım 1934'te Türkiye Büyük Millet Meclisi kürsüsünden yaptığı bir konuşmasında da öyle demektedir:

“Arkadaşlar güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Ancak burada en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musıkisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musıki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, son musıki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal musıkisi yükselebilir, evrensel musıkide yerini alabilir.”⁵

Yukarıdaki alıntıların da gösterdiği gibi, cumhuriyetin ilk yıllarında müzik devrimi alanında tartışılan birinci madde tek sesli Türk müziğinin çoksesli bir ortama taşınmasıdır. Bu yeni musikinin özü de Osmanlı kültürü yerine Anadolu'daki halk kültüründe aranıp bulunacaktır. İşte Paris'ten 1931 senesinde yirmi dört yaşında dönen Ahmed Adnan kendisini böyle bir tartışma ortamının içerisinde bulmuş ve kısa sürede o da devrimin bir parçası olmuştur. Ancak, tartışmanın tarafları bir an önce yenilik yapılması gerektiğinin bilincinde olmalarına karşın bu yeniliğin nasıl yapılacağına dair şaşkınlık içerisindeydiler. Örneğin bazı toplantılarda fikir belirtenler arasında, tek sesli müziğin ülkede tamamen yasaklanması gerektiğini savunanlar bile bulunmaktadır. Nitekim Atatürk'ün yukarıda kısmen verilen Türkiye Büyük Millet Meclisi konuşmasının ardından alınan bir kararla, 2 Kasım 1934'te radyo programlarında tek sesli alaturka müzik yayınının yapılması yasaklanır ve bu karar yaklaşık bir buçuk sene yürürlükte kalır.⁶ Tek sesli-çoksesli tartışması o derece büyüktür ki, Selahattin Batu'nun *Yunus Emre* oratoryosunun 1946 senesindeki prömiyeri hakkında yazdığı bir yazıda kullandığı dil bu krizin ne büyük boyutlara ulaştığını gözler önüne sermektedir:

“Orada, sanat ve musıki meseleleriyle uğraşanlar da uğraşmayanlar da bir kere daha, tek sesli, iptidai şark musıkisinin yeni musıkimize nasıl yenildiğini gördüler.”⁷



Atatürk'ün kurduğu Musiki Muallim Mektebi'nin ilk hoca kadrosu. Soldan: Ekrem Zeki [Ün], Cezmi [Ersöz], Ahmed Adnan [Saygun], Necdet Remzi (Atak), Ulvi Cemal [Erkin].

Aslında farklı fikirler arasında yaşanan bu soğuk savaş Türkiye'deki müzik gelişimini olumsuz yönde etkilemekle kalmamış, Atatürk'ün yerleştirmek istediği prensiplerin de son derece yanlış anlaşıldığını ortaya çıkartmıştır. Nitekim Vasfi Rıza Zobu, Atatürk'ün bu hususta kendisine söylediklerini anılarında şu şekilde aktarmaktadır:

“Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan ne güzel bir eser. Ben zevkle dinledim. Sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her ne ise. Mesela Ruslar ne yapmışlarsa. Biz de Türk Musıkisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. ‘Türk’ün namelerini kaldırıp atalım da sadece Batı milletlerinin hazırda musıkisini alıp kendimize maledelim. Yalnız onları dinleyelim’ demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum.”⁸

Oransay bu anı için “Vasfi Rıza Zobu'nun yakışsız bir savı” başlığı altında “Atatürk'ün gerçekleştirmek istediği küğ devrimine karşı olanla-

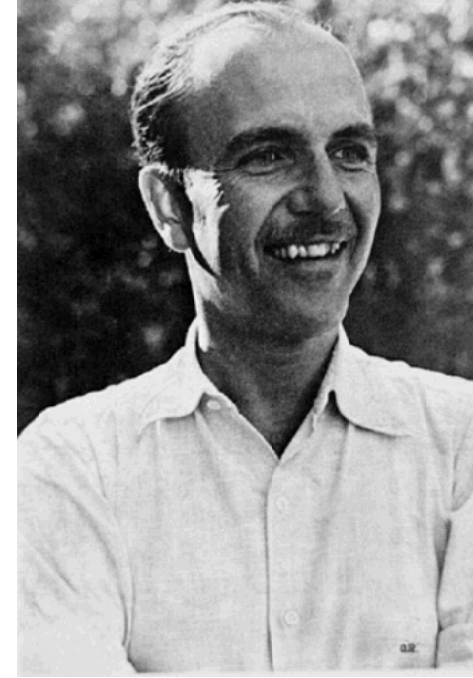
rı pek sevindiren ve sık-sık yeniden yayınlanan belge” tabirini kullanmıştır.⁹ Doğru veya yanlış, bu karşılıklı çatışmalar bizlere Türkiye’deki müzik dünyası içerisinde yaşanan gerginlik ve problemlerin şiddetini açıkça göstermektedir.

Adnan Saygun işte böyle bir müzik ortamının içerisinde yaratıcı olabilmek için uğraş verdi. Doğal olarak, hayatı ve eserleri bu mücadeleden çok etkilendi. Yurda dönüşünde kontrpuan öğretmeni olarak ilk atandığı eğitim kurumu Musiki Muallim Mektebi’ydi; burası, bir önceki bölümde de değinildiği gibi, müzik devrimlerini yurt düzeyinde yaymak amacıyla kurulan ilk kurumdur. Bu okul Osmanlı döneminde Muzikayı Humayun olarak bilinen ve padişahlığın kaldırılmasından sonra Halife Abdülmecid Efendi’ye bağlanarak Makam-ı Hilafet Muzikası adını alan orkestranın Ankara’ya getirilmesi ile oluşturulmuştu.¹⁰ Orkestra 11 Mart 1924’te Beethoven’ın 5. senfonisinin de dahil olduğu bir program ile Ankara Yeni Sinema’da ilk konserini verdi; 2 Nisan’da ikinci konserini verdiğinde Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanmış ve adı Riyaseti Cümhur Musiki Hey’eti’ne dönüştürülmüştü. 1 Kasım 1924 senesinde Cebeci’de eski bir otel binasında 6 öğrenci ile resmen eğitime geçen Musiki Muallim Mektebi’nin müdürü, orkestranın şefliğini yapan Zeki [Üngör] bey idi; öğretmenler de yine bu orkestradan seçilmişlerdi.¹¹

Musiki Muallim Mektebi’ni Avrupa’daki konservatuvarlarla karşılaştırmak doğru olmaz. 1930’lu yıllara gelindiğinde konservatuvara ihtiyaç duyulmuş ve bir süre sonra Musiki Muallim Mektebi konservatuvara dönüştürülmüş ise de, okulun ilk yıllarında ilk ve orta okullara müzik öğretmeni yetiştirmek üzere ders verilmiştir. Zaten o dönemdeki yokluklar içerisinde bundan daha fazlasını beklemenin doğru olmayacağı düşünülebilir. *Musiki Muallim Mektebi Mecmuası*’nda Adnan Arif’in yazdığı bir makalede, okulda ders gören öğretmen adayları hakkında şu bilgi verilmektedir:

“...ilk ve orta mekteplerde çocuklara iyi bir musiki terbiyesi verebilecek şekilde yetişmektedirler: idarelerine bırakılacak sınıfları sakın ve neşeli bir hava içinde kullanabilecek kadar çocuk ruhiyatına ve tedris usullerine vakıftırlar; mektep şarkılarını sazları ile temiz bir şekilde öğretebilirler. Ecnebi şarkılarını Türkçe’ye adapte etmek, herhangi bir ses için transpozisyonlar yapabilmek, veya iki üç sesli küçük besteler meydana getirebilmek gibi işlerde fazlasıyla iktidarlardır.”¹²

Okulda eğitim güçlüğüle verilmektedir; ders gereçleri bir yana, eğitim için uygun mekân dahi yoktur. Cebeci’de üç kerpiç ev kullanılmakta olup bunlardan ortadaki okul, sağdaki Zeki Bey’in evi, soldaki de kızlar yatakhanesidir. Cebeci’deki Hatipçayı kenarında bulunan eski bir tekke de erkekler yatakhanesi işlevini görmektedir. O senelerde okulda ders vermekte olan Cevad Memduh [Altar] geçirdikleri zor günleri hatırlarken şöyle demektedir:



Cemal Reşit Rey



Ulvi Cemal Erkin

“Geceleri okulun erkekler yatakhanesine gidebilmek bir macera idi [...] okulu dış dünyaya bağlayan taşıt aracı olarak da dört at, bir merkep, köhne bir payton, bir de yük arabası vardı. Bunlardan yük arabası, yalnız şehirden erzak taşımakla kalmazdı; Cebeci çayırının dizi aşan çamuru yüzünden öğrenciler bu araba ile, onar onar yatakhaneye taşınırdı. Bu arada hayvanların en sevimlisi olan merkebin hizmeti önemliydi. Cebeci çayırının havasından, otundan yalnız yaz ayları faydalanan bu çilekeş merkebin görevlerinden biri de çamurlu gecelerde mektepten tekkeye nöbetçi öğretmeni taşımaktı. Boz harmanıyeye sarılmış on yolcusuyla tekkeye doğrulan arabanın ya önünde, ya ardında hep bu merkep yürür ve sırtındaki eli fenerli öğretmeni düşürmeden taşımaya son derece gayret ederdi.”¹³

Yurtdışına devlet bursu ile yollanmış genç müzisyenler birer birer Türkiye’ye dönerler ve Musiki Muallim Mektebi’ne öğretmen olarak atanırlar. Paris’te eğitim alan Ekrem Zeki [Ün] ve Ulvi Cemal [Erkin] 1930 senesinde ders vermeye başlar; Ahmed Adnan’ın yanı sıra Leipzig’de eğitim görmekte olan Ferhunde Remzi [Erkin] ve Necdet Remzi [Atak] de yurda dönüşlerinde Musiki Muallim Mektebi’nde öğretmenliğe atanırlar. Bu kadroya daha sonra Halil Bedi [Yönetken], Nurullah Şevket [Taşkiran] ve Necil Kâzım [Akses] de katılır; Afet [İnan] ise okulda tarih dersleri vermektedir.

Adnan beyin kısa sürede öğrencileri ile iyi bir iletişim kurduğu, ancak derslerinde her zaman ciddiyetini ve disiplinini koruduğu, birkaç öğrencisinin anlattıklarından açıkça anlaşılmaktadır. Nitekim bu yıllarda öğrencisi olan Hasan Toraganlı bize şu bilgileri vermektedir:

“Adnan Saygun M[usiki] M[uallim] M[ektebi]’nde öğretmenliğe başladığı 1931 yılında 24 yaşında bir delikanlı idi. Öğrencilerle kendisi arasında kısa sürede öğretmen-öğrenci ilişkilerinin yanı sıra ağabey-kardeş yakınlığı doğmuştu. Adnan Hoca müzik imlası dersinde, öğrencilere yazdıracağı parçaları oldukça zor yapıtlardan seçerdi. İmlanın yazılması bittikten sonra, o an gelen bir ilhamla porteye dört sesli güzel bir koro parçası yazardı. Bizim, ilk seslendirmede parçayı yanlışsız olarak deşifre etmemiz Hoca’yı çok memnun ederdi. Söyleyişi birkaç kez yineletirdi. Daha sonra biz beşinci sınıfa geçtiğimiz 1934 yılında kontrpuan dersinde Adnan Saygun ile yine bir araya geldik. Kontrpuan ardından kompozisyon okutulmadığından MMM için lüks bir dersti.”¹⁴

Avrupa’nın önemli konservatuvarlarından farklı ekollerin temsilcileri olarak çıkıp, öğretmen yetiştirmek için kurulan bu kuruma gelen gençlerin bir arada çalışmalarının pek de kolay gerçekleşmemiş olabileceği düşünülebilir. Nitekim Adnan Bey’in kontrpuan derslerini ileri seviyede yürütmesi yüzünden öğrencilerinin büyük bir kısmının başarısız olması, müdür Zeki bey ile aralarında bir anlaşmazlığın doğmasına sebep olur. Bu hadise biraz sonra değinilecek başka sorunlarla da birleşince, Ahmed Adnan’ın Musiki Muallim Mektebi’nden uzaklaştırılmasına kadar giden yol açıılır. Nitekim Toraganlı’ya göre “Saygun Hoca kontrpuan dersinde işi ciddi tutmuş, zaten zor olan bu dersten sınıfın büyük çoğunluğu başarısız duruma düşmüştü. Müdür Zeki Üngör’le aralarının açılmasında, başka nedenler yanında bu durumun da etken olduğu bilinmektedir.”¹⁵

Cumhuriyet döneminin ilk operaları: Özsoy ve Taşbebek

Mustafa Kemal, devrimlerini halka tanıtırken yaptığı gibi, yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin başarılarını dış dünyaya göstermek için de bizzat çeşitli mizansenler hazırlardı. Örneğin 1926 senesinde Türkiye’yi tanıtmak için düzenlenen seyyar sergiye mekân olan Karadeniz vapuru, 7 Haziran–5 Eylül tarihleri arasında İskandinav ülkeleri de dahil olmak üzere Avrupa’nın çoğu sahil şehirlerini dolaşmış ve geziye katılan Riyaseti Cümhur Orkestrası da her durak noktasında konserler vermişti.¹⁶ Burada amaçlanan, Türkiye Cumhuriyeti’nin Batı sanatlarına ne kadar önem verdiğini ve bunu milli politikası olarak benimsediğini Avrupa’ya göstermekti. Bu davranışın bir başka örneğini, 1934 senesinde İran şahının Türkiye’ye yapmış olduğu resmi ziyaret için düzenlenen kutlamalar-

da da görmekteyiz. Bu son derece hassas, diplomatik ve politik ziyareti vesile eden Mustafa Kemal yeni ideallerle gelişmekte olan Türk gençliğinin başarısını sergilemek üzere bir opera siparişi vermeye karar verir. Siparişin bir senfoni veya orkestra eseri değil de bir opera oluşuna, Gökalp’in Türkçülüğün Esasları’nda opera sanatını “Avrupa müziğini doğuran en üstün sanat dalı” olarak nitelendirdiği ve Atatürk’ün onun görüşlerinden çok etkilendiği göz önüne alınırsa, şaşırılmamak gerekir.¹⁷ Mustafa Kemal de opera sanatını ulaşılabilecek sanat dallarının en üstünü olarak görmüş ve bu türde bir eserin yazılmasını arzu etmiştir. Cumhuriyet döneminin ilk opera siparişi de yeni Türk müziğine şekil vermesi beklenen besteciler arasından yirmi yedi yaşındaki Ahmed Adnan’a verilir. Adnan’ın ifadesiyle bu olay onun için öyle bir mucizedir ki, hayatına yeni bir yön vermesi bir yana, sonuçları bakımından Türk sanat hayatına yeni ufuklar açacaktır.¹⁸

Sipariş sonucu ortaya çıkan ve Ahmed Adnan’ın hayatına yeni bir yön veren bu eser *Özsoy* operasıdır. Mustafa Kemal’in bizzat ortaya koyduğu plan üzerine librettoyu İranlı şair Firdevsi’nin *Şehname*’sine dayanarak Münir Hayri [Egeli] yazar. Opera politik bir ortamda temsil edilmek üzere sipariş edildiği için doğal olarak işlenen konu da politik mesajlar içermektedir. Nitekim 1980 senesinde Saygun eseri tekrar elden geçirdiğinde operanın amacını ve konusunu şöyle anlatacaktır:

“Anlaşıldığına göre Atatürk İran Şahı’nın ziyaretinden azami ölçüde faydalanmak ve Türkiye ile İran arasındaki siyasi münasebetleri müsbet bir yolda geliştirme esbabını hazırlamak istiyordu. Türkiye hakkında Şah da müsbet bir kanaat uyanmasına elbette ki Türk ordusu, yeni yeni yapılmakta olan fabrikalar, okullar, *ill...* yardımcı olurdu. Ancak bütün bunlar, az çok farklı da olsa İran’da da vardı. Bu itibarla Şah için yeni ve şaşırtıcı şeyler olamazdı. Ayrıca Şah bütün bunlar karşısında kıskançlık duymasa bile ‘neutre’ kalabilirdi. Halbuki, Atatürk, anladığıma göre, İran Şahının gönlünü elde etmek istiyor ve bunun için İranlılarda olan bir efsaneye dayanmak istiyordu. İşte bu maksatla ‘Feridun Efsanesi’ üzerinde durmuş ve efsanedeki Tur’dan –ki efsanede Türklerin Şahıdır– Türklerin ve İraç’tan –ki İran’ın hâkimidir– Türklerin ve İranlıların türediği tefsirine dayanarak konunun işlenmesini istemişti. Eserin ikinci ve üçüncü perdeleri türlü vak’alarla günümüze kadar gelir. Ahriman’ın gazabına uğrayan fakat Tanrılarca ebedi hayata mazhar kılınmış bulunan Tur ve İraç, yani Türkler ve İranlılar yüzyıllar boyunca birbirlerinden uzak kalmışlardır. Fakat sonunda her iki millet, başlarına geçen Tur ve İraç sayesinde birbirlerine kavuşurlar. Eserin, tekrar efsane havasını getiren son sahnesinde Feridun ve ötekiler hep sahnede hazır; ancak Tur ile İraç yoktur. Feridun sorar: ‘Tur ile İraç’ı göremiyorum. Nerededirler?’ Buna ‘Ozan’ Halkevindeki locasında İran Şahı ile birlikte temsili seyreden Ata-

türk'ü işaret ederek şöyle der: 'İşte Tur, (İran Şahını işaret ederek) İşte İraç. Her Türk bir Tur, her İranlı bir İraç'tır'. Türkçe'yi azeri şivesiyle çok iyi bilen Şahın bu sözler üzerine Atatürk'e sarılıp 'Kardeşim' diye ağladığını, temsilden sonra bana heyecanla anlattıklarını çok iyi hatırlıyorum."¹⁹

Saygun'un da yukarıda değindiği gibi *Özsoy*'un librettosu, aralarında benzerlikler bulunan Türk ve İran mitolojilerine dayanılarak hazırlanmıştır. Bu mitolojiye göre insanlığın doğuşundan sonra dünya üzerine Dahhak adı verilen bir karanlık çöker. İran yorumunda Gave, Türk yorumunda ise Bozkurt diye adlandırılan bir kahraman bu karanlık ile mücadele eder ve böylece insanlığı aydınlığa kavuşturmayı başarır.²⁰ Aydınlığa kavuşan insanlar da kendilerine lider olarak Feridun adlı bir hakan seçerler. Feridun'un Tur, İraç ve Selm adında üç oğlu olur; bunlardan Tur, Turanileri, İraç, İranlıları, Selm ise Avrupalıları temsil etmektedir. Operada Selm çıkartılmış ve önce de belirtildiği gibi Türk-İran ilişkilerinden dolayı ikiz kardeş olarak gösterilen diğer iki karakter üzerinde durulmuştur. Üç perde halinde yazılan *Özsoy*'da birinci perde bir ozanın, Feridun'un ülkesinin tasvirini yaptığı monolog ile başlar:

Ey beni dinleyenler, ey karşımdaki erler,
Tanır mısınız beni?... bana öz Ozan derler.
Benim sesim haykırır, fakat sazım ağlamaz.
Gönlüm doğruyu duyar, boşa umut bağlamaz.
Ben ne puta tutgunum, ne de yara vurgunum,
Ne bir sevgi bilirim, ne didara vurgunum.
Ne koşmaya inanır, ne bir süs ararım.
Ne bir sevgili tanır, ne de bir yarı sorarım.
Elimde destanıyla yalnız hakka bakarım.
Doğruyu anlatırım, gönüllere akarım.
Gönlü açık olanlar beni elbet severler.
Tanıdınız mı beni?... bana öz Ozan derler.²¹

Bir tapınak sahnesi olan ikinci tablonun konusu ise Feridun'un çocuklarının tohumudur. Ancak bu mutlu, coşku dolu an zulüm tanrısı Ahri-man'ın gelişi ile bozulur; Gazimihal'in sözlerine bakılacak olursa "saadeti dehşete boğan iblisçe tavırlarıyla, ürkütüp ürperten sırtkan naralarıyla çıkagelmıştır. İki kardeşin birleşmesine de hep o habis engellik edecektir zaten".²² İkinci perde açıldığında ise güncel ortama dönülmüştür; Tur bir Anadolu kasabasında öğretmendir. Librettoda bu noktada artık genç Türkiye Cumhuriyeti ve Anadolu'nun kalkınışı ele alınmaktadır ve temsilde üç tane de halk dansına yer verilir. Üçüncü perdede ise "günün sosyal yenileşmelerini telmih eden başkaca hoş tertip, karşılama ve inandırıcı

cı iyi duyguların sahnecikleri yer alır."²³ Nitekim *Özsoy*'un prömiyerinde Ayşim rolünde sahneye çıkan Semiha Berksoy'un anılarına baktığımızda operanın öyküsünün ne kadar büyük ölçüde devrin güncel konularına taşındığını görebiliyoruz: "Ayşim rolünde önce bir Anadolu kızı ve sonra da modern Türkiye'yi temsilen modern giysiler içinde bulunan ben, operanın finalinde 'Bugün 23 Temmuz 1924, Lozan muahadesi imzalanıyor ve memleket kurtuluyor' diye bağırıyor, sonra sevinçli bir şarkı okuyordum."²⁴ Bütün bu tasvirlerden operanın daha çok birinci perdesinin mitolojik açıdan kuvvetli olduğu anlaşılmaktadır. Zaten Saygun da 1980 senesinde elindeki eskizlere bakarak eseri yeni baştan yazdığı zaman üç perdelik yerine tek perdelik, mitolojik unsurların ön plana alındığı ve devrin güncel konularının çıkartıldığı bir *Özsoy* yaratmıştır:

"Temsilden sonra bu yazım dolapta yıllar yılı, tam kırk altı yıl kaldıktan sonra bu defa Atatürk'ün yüzüncü yıl dönemi münasebetiyle Ankara Devlet Operası'na temsil edilmek istenince eski kâğıtlara baktığımda bir kısmın kaybolduğunu gördüm. Onları hatırlayarak yazdım."²⁵

Gazimihal'in verdiği bilgiye bakılacak olursa Saygun *Özsoy*'u 1980 yılından çok önce de tekrar gözden geçirmiş, tam bir opera şekline sokmaya çalışmış ve adını *Feridun* olarak değiştirmiştir. Ancak 1980 senesindeki revizyondan sonra opera tekrar *Özsoy* adını almıştır.²⁶

Mustafa Kemal, devrimlerini inanılmaz süratle yerine getiren bir insandır; *Özsoy*'un yazılıp hazırlanması için de bir aydan az bir zamanı yeterli görmüştür. Zamanın kısıtlı oluşu ve temsilde rol alacak yetişkin elemanın yokluğu, şüphesiz operanın yazılışını büyük ölçüde etkilemiştir; bu durum Saygun'un sözlerinden de açıkça anlaşılmaktadır:

"Birinci perdedeki solistler üç olmak gerekir iken ancak iki solistle yetinmek zarureti (Nimet Vahid Hanım²⁷ ile Merhum Nurullah Taşkıran ki hem Hakan, hem Ahri-man rollerini oynamıştır), koronun nota bilmeyen talebeden meydana gelmesi ve solistlerin 'çok kolay' ve kendi itiyadlarına uygun yazılar istemeleri gibi pek çok şey çalışmamda bana etken olmuştur. Eserin kopyası (partilerin çıkarılması) dahi büyük bir mesele idi. Gece herkes ayrıldıktan sonra Halkevi kütüphanesinde sabaha kadar koroları hazırlar, orkestra yazısını yazar ve etrafımdaki beş koriste, ki Cumhurbaşkanlığı armoni'sinden gelen subay dostlar idiler, sayfa sayfa verirdim."²⁸

Özsoy'un hazırlık provalarını olumsuz yönde etkileyen bir diğer problem de Adnan beyin Musiki Muallim Mektebi müdürü Zeki bey [Üngör] ile arasının açık oluşudur. Temsil için Riyaseti Cümhur orkestrası kullanılacaktır, ancak Zeki bey orkestranın diğer konserlerini öne sürmüş, Saygun'un deyişiyle "başlamadan biten acayip provaları" yarım saat ile sınırlandırmıştır.²⁹ Bunun üzerine Cemal Reşit'in İstanbul'da kurmuş olduğu yaylı çalgılar orkestrası Ankara'ya davet edilerek Cumhurbaşkanlığı Armoni



Adnan Saygun Ankara'da kurduğu ilk karma koruyu çalıştırırken, 1934.

Muzikası ile birleştirilir ve böylece bir orkestra oluşturulur. Aynı şekilde koronun oluşturulmasında da güçlükler yaşanmaktadır; Musiki Muallim Mektebi korosu kullanılamayınca İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nden öğrenciler bulunur, ki bazıları nota dahi okumayı bilmemektedirler. Hatta eserde yer alan dua korosu koristler tarafından zor bulunduğu için Adnan bey bunun yerine Op.3 *Ağtlar*'ından birinin orkestra düzenlemesini yaparak onu çaldırmak zorunda kalır.³⁰

Bütün bu zor şartlara rağmen *Özsoy*'un bestecinin idaresindeki prömiyeri, Mustafa Kemal ve İran Şehinşahi Reza Pehlevi'nin huzurlarında, Ankara Halkevi'nde 19 Haziran 1934 gecesi gerçekleşir. Bunu iki halk temsili takip eder, ancak Gazimihal'in de verdiği bilgidir bu temsiller sırasında bazı problemler yaşandığı ve bu yüzden Adnan beyin çeşitli eleştirilere maruz kaldığı anlaşılmaktadır:

“İkinci ve üçüncü temsiller pek üst üste geldiği için (ayrıca provaların da esasen gayet kısa bir zamana sıkıştırılması yüzünden) yorgunluk neticesi sonlarda bazı pürüzler oldu. Bu münasebetle çıkan bazı gazete yazıları yetkili kalem işi değillerdi. Müspet kanaat serdetmek isteyen kalemlerin ifadelerinde bile tuhaf ve indî bazı yazılarda da “yazdırılma” zannını uyandıracak surette garip ağız birlikleri görülür! Halbuki, musiki herhangi bir taraflırlığa ilticaya ihtiyacı olmayacak derecede güzel ve samimi idi.”³¹

Nitekim Cevat [Dursunoğlu] *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*'nda *Özsoy*'u kastederek “Halkevi'nde birtakım ‘dillitanté’lerin oynattıkları opera taslağı bizim için acı bir ders olmuştu” demektedir. Mustafa Kemal sonuçtan memnun kalmıştır, ancak onun da “*Özsoy* güzel... Güzel ama... onun bütün kıymeti bugün içindi. Bir daha oynanamaz” dediği söylenmektedir.³² Ancak bu eleştiri eserin temsilindeki bazı aksaklıklar değil, büyük olasılıkla güncel içeriği kastedilerek yapılmış olmalıdır. Nitekim Saygun da bunu fark etmiş olmalıdır ki, 1980 senesinde operayı yeniden hazırladığında, biraz önce de bahsedildiği gibi o devre ait olayları öyküden çıkartmıştır.

Aslında Saygun'un kendisi de *Özsoy* operasındaki problemlerin farkındadır ve yapıtını seneler sonra “musikili sahne eseri olarak ilk ciddi deneme” şeklinde tasvir edecektir.³³ Nitekim üç perde olarak yazıldığı şekliyle *Özsoy*, normal bir operada bulunmayacak kadar fazla diyalog ve tiyatrovari sahneler içermektedir. Saygun bunun sebebini şöyle açıklamaktadır:

“Elimdeki imkânlar, daha doğrusu imkânsızlıklar, zamanın son derecede kısıtlı olması, *ilh...* yazının üslubuna hâkim olmuştur.”³⁴

Bu bilginin ışığında *Özsoy*'u bir opera olarak tanımlamak yanlış olacaktır; burada “musikili sahne eseri” ve “deneme” nitelemelerinin altını önemle çizmek gerekir. Bestecinin de kabul ettiği gibi, ilk *Özsoy*'u müzikli bir tiyatro eseri olarak kabul etmek daha doğru olacaktır. Ancak yapıtın, Cumhuriyet müzik devrimleri doğrultusunda yaratılmaya çalışılan sentezin ilk örneği olmasından dolayı büyük bir tarihi öneme sahip olduğu da unutulmamalıdır.

İlk *Özsoy*'un notaları bugün elimizde olmadığına göre eserin müzik dili açısından fazla bir yorum yapmak mümkün değildir. Fakat Gazimihal'in kitabında verdiği bilgiye bakılacak olursa, *Özsoy*'da, Ahmed Adnan'ın o dönemde eserlerini etkilemiş olan pentatonik yapının ağır bastığı anlaşılmaktadır:

“Birinci perdenin yakarış korosu, dua sahnesindeki musiki, şenliklere ait yerler Anadolu motiflerine dayanır. İkinci perdenin büyük bir kısmında da böyledir. Her iki perdenin prelüdları serbest bir düşünceyle yazılmışlardır. Eserin kalan kısımlarında (vaktin darlığı yüzünden ve solistlerin öğrenmelerini kolaylaştırmak maksadıyla) tonal yazı tercih olunmuştur. [...] Toprak kokan ritm ve temalar; Orta Asya rengini konunun alakasıyla mütenasip bir ölçüde çizgilendiren pentatonik unsurları; anlayışla hazırlanmış dekorlar, bütün bunlar pek kısa bir zamanda yetiştirilmiş olmasına rağmen, belli ki samimi bir kaygılanışla yürütülmüşlerdi.”³⁵

Bu ilk temsil için koroyu Halil Bedi [Yönetken] ve Adnan Bey'in ilk karısı Mediha Adnan [Boler] hazırlamış, dans ve koreografiyi Selim Sırının [Tarcan] kızları düzenlemiştir.³⁶ Saygun'a göre, Cumhuriyet devrin-

de ve Atatürk'ün telkinleriyle Türk operasına doğru ilk adım işte böyle atılmıştır:

“Benim yazmış olduğum eser, güzel sanatlar konusu üzerindeki düşüncelerini esasen yıllarca önce dile getirmiş olan Atatürk'te belki fikirlerin billurlaşmasına imkân hazırlamıştır. En güç koşullar altında, ama büyük bir heyecanla gerçekleştirilmiş olan bu ilk sahne tecrübemin, bu itibarla, gönlümde ayrı bir yeri vardır.”³⁷

Özsoy'un temsilinden sonra Ahmed Adnan'a Mustafa Kemal'in Yalova'daki yazlık evinde kendisini kabul edeceği bildirilir. Operayı hazırlama sürecinde sağlığının bozulmasına ve maddi durumunun kötü olmasına rağmen Adnan bey, yakın çevresinden borç alarak Mustafa Kemal ile görüşmek üzere İstanbul'a gider. Bu buluşmanın öyküsünü Saygun'dan dinleyen Sadun Tanju anıyı şöyle aktarmaktadır:

“Yalova'da Çınarlı kahvede çağrılmayı beklediği saatlerde karnı çok acıktığı halde, cebindeki paranın İstanbul'a dönüşe yetip yetmeyeceğini bilemediğinden simit bile almaktan çekinmiştir. Öğle saatinde bir görevli gelip Saygun'u Yalova'daki köşke götürür. Alt katta geniş bir salona girerler. Soldaki köşede Gazi, Salih Bozok'la sohbet etmektedirler. [...] Hep beraber kalkılır terasa çıkılır. Orada dört kişilik bir masa kurulmuştur, ama sadece Gazi'ye servis yapılır. Vaktin hayli geç olması nedeniyle, diğerlerinin mutlaka yemeklerini yemiş bulundukları düşünülmüş olmalıdır. Masada Gazi'nin soluna Salih Bozok, sağına Adnan Saygun otururlar. Gazi şiş köfte, domatesli pilav ve kompostodan ibaret yemeğini yerken (Saygun karnı aç olduğu için bu menüyü hiç unutmamıştır) bir yandan da Saygun'un Türk musıkisi hakkındaki raporunu dikkatle dinlemektedir.”³⁸

Ahmed Adnan'ın Mustafa Kemal'e okuduğu rapor Türk müziğinin pentatonik yapısı hakkında olup 1936 senesinde tekrardan ele alınarak *Türk Halk Musıkisinde Pentatonism* başlığı ile yayımlanmıştır. Rapora bakıldığında Adnan beyin o dönemdeki politik düşüncelerden ve bilhassa geliştirilmekte olan Güneş-Dil ve Türk tarihi teorilerinden fazlasıyla etkilendiği anlaşılmaktadır. Raporda şöyle denilmektedir:

- 1- Pentatonism beşeriyetin musıki yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle irki bir hususiyeti vardır.
- 2- Pentatonism: Türk'ün musıkideki damgasıdır.
- 3- Pentatonism nerede varsa:
 - (a) Orada oturanlar Türk'türler;
 - (b) Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır.
- 4- Pentatonismın ana yurdu Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır.
- 5- Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.

6- Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, anayurttan çok uzakta bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkânlarını bize verecektir.³⁹

Ahmed Adnan ve Mahmud Ragıp'ın pentatonizmle ilgili bu çalışmaları,⁴⁰ bir sonraki bölümde de görüleceği gibi, Macar besteci Béla Bartók'un dahi dikkatini çekmiş ve 1936 senesinde Türkiye'ye gelmesine sebep olan faktörler arasında yer almıştır. Ancak Bülent Aksoy'un da belirttiği gibi Bartók haklı olarak pentatonizmin “Türk'ün musıkideki damgası” olduğu iddiasını sorgulamış ve şöyle demiştir:

“Şimdi bu sorunlardan biriyle karşı karşıya gelmiş bulunuyoruz. Bu Türk üslubu ne ölçüde yaygındır? Hangi Türk ırkınca yahut hangi ırklarca biliniyor? Sonra Çin pentatonizmi ile eski Türk pentatonizmi arasındaki ilişki nedir? İkincisi birinciden mi çıkmıştır, yoksa Çin musıkisi birkaç bin yıl Türk musıkisinden mi etkilenmiştir?”⁴¹

Nitekim Saygun da bu teoriyi ortaya koyarken bazı hatalara düştüğünü ileriki yıllarda kabul etmiş ve bu konuda bir açıklama yapma gereğini hissetmiştir:

“O tarihlerde Pentatonizm'in, dünyanın muhtelif yerlerinde bulunmasına rağmen asıl kaynağının Orta Asya olduğunu ve oradan dünyaya yayıldığını düşünüyordum. Hatta bu düşünce ile bir de harita hazırlamıştım. Bugünkü düşüncem böyle değildir. [...] Görüldüğü üzere bu risale iyi niyetle hazırlanmış, fakat yazarının konuya tam egemen olmadığı çağlarda kaleme alınmıştır.”⁴²

Bir başka kaynakta da şöyle demektedir:

“Elimde bir cihaz yoktu, işe amatörce koyulduk [...] bu sebepten bazı hatalara da düşmüş oldum. [...] Hata dediğim de şu: Pentatoniye ben bir tip olarak aldım, ama Asya'da da pentatonik tipler var. Türklerin asıl yurdu olan bütün bu Orta Asya havzasında pentatonik tipler var. Anadolu ve hatta başka yerlerde de var: İrlanda, İskoçya vs. [...] İşte hatam, tecrübesizliğim pentatoniye bir tek tip olarak düşünmem ve 'nerede pentatonizm bulunuyorsa Türkler de orada herhalde var, ya da tesir etmiştir' dedim.”⁴³

Ahmed Adnan Ankara'ya dönüşünde Mustafa Kemal'in direktifi ile Riyaseti Cümhur Orkestrası'nın aydınlığına (orkestra şefliğine) getirilir. Özsoy'un temsili sırasında anlaşmazlığa düştüğü Zeki bey [Üngör] ise görevden alınmıştır. Gerçi Adnan bey asil olarak değil vekilen bu konuma getirilmiştir. Dönemin maarif vekili Abidin Özmen kendisine bunun sebebini şöyle açıklar:

“Adnan Bey, Gazi Hazretleri Riyaset-i Cümhur Orkestrası şefliğine sizi tayin etmemi emir buyurdular. Fakat (Maarif erkânından bazısını kastederek) bazı arkadaşlar sizi asil değil de vekil olarak iş başına getirmem

için ısrar ettiler. Genç diyorlar, tecrübesiz diyorlar, bir eser yazmakla insan sanatkar olmaz diyorlar.”⁴⁴

Her şeye rağmen orkestra, yeni şefi ile ilk konserini 23 Kasım 1934 günü verir; programda Gluck'un *Alceste* uvertürü, Haydn'ın *Askeri Senfoni* 'si, Grieg'in *Peer Gynt* süiti ve Liszt'in *Prelüdlere* adlı senfonik poemi yer almaktadır.⁴⁵ Abdülhalik Cemil “Yeni bir şef bu orkestranın hakiki varlığını ortaya koydu. Herkes tarafından beğenilen bu varlık, musiki salonunda bütün fikirlerde bir birlikle takdir edildi. Artık temiz bir musiki işitiyorduk. [...] Bütün bunları orkestranın yüksek değerine ve yeni şefin verdiği yeni ruha borçluyuz. Bu kadar kısa bir zamanda görülen değişikliği en musiki anlamaz kimsenin bile fark etmemesine imkân yoktur. Yeni şefin uzun seneler ulusumuza muvaffakiyetli hizmetler yapmasını candan diler ve kendisine tebriklerimizi sunarız” diye bildirir.⁴⁶ Oysa Ahmed Adnan bu görevinde sadece birkaç ay kalabilecek, bozulan sağlığı yüzünden gittiği İstanbul'dan dönmeden önce bu görevinden, sonra da Musiki Muallim Mektebi'ndeki öğretmenlik görevinden alınacaktır. Nitekim bu devrelerde Musiki Muallim Mektebi'nde geçen tatsız bir olayı şöyle anlatır:

“Bir gün sınıfa girdiğimde, bir piyano tamircisinin sınıftaki piyanoyu akord etmekle meşgul olduğunu gördüm ve, bu gibi hallerde öteki öğretmenler de dahil olmak üzere her yapılageldiği üzere, öğrencilerimi ders saatinde boş kalan öğretmenler odasına aldım ve oradaki piyanodan faydalanarak dersimi yaptım. Ders saati sona erdiği ve öğrencilerim odayı terke hazırlandıkları sırada kapı açıldı ve odaya okulun müdürü geldi. Müesseseye iki ay kadar önce gelmiş ve vazifeye başladığı anlardan itibaren bana karşı her halde türlü tesirler altında oldukça soğuk davranmış olan bu zat beni ‘öğrencilerimi sınıftan başka bir yere götürmekle mektebin disiplinini bozmak’la itham etti. Ben de ‘ders yapmakla suç işlediğimi zannetmemiştim. Böyle düşünüyorlarsa bir daha yapmam. Ancak, dersimde piyanoya ihtiyacım olduğu cihetle, sınıftaki piyanodan istifade etmek mümkün olmayınca dersimi de yapamama vaziyetiyle karşılaşacağım. Bunu da arz ederim’ dedim. Müdür bey bu sözlerim üzerine ‘siz bana itiraz ediyorsunuz. Bu itirazınızı hakaret telakki ediyorum’ diyerek çıktı gitti. Aradan üç hafta kadar bir zaman geçti. Bir gün devrin Güzel Sanatlar Umum Müdürü bana telefon ederek Milli Eğitim Bakanının [Saffet Arıkan] okulda konserden evvel benimle konuşmak istediğini bildirdi. O zamanlar orkestra konserleri okulda verilirdi. O sıralarda halk musikisi üzerinde önemle durulmakta olup bu konudaki bir iki toplantıya ben de katılmıştım; bazı fikirlerimi de bu vesile ile ileri sürmüştüm. Umum müdüre ‘mevzu acaba halk musikisi midir? Yanıma bazı yazılarımı alayım mı?’ dedim. ‘Öyle zannediyorum’ cevabını alınca ben de hazırlanarak ve konu ile ilgili bazı yazılarımı ve vesikaları yanıma ala-

rak gününde okula gittim. Bir az sonra Vekil beyin beni müdüriyyet odasında beklediğini öğrenince oraya gittim. İçeriye girdiğim zaman Vekil beyin ‘müdür bey’ ile birlikte ayakta durmakta olduklarını gördüm. Ben içeri girince, Vekil bey, ki Atatürk'ün sofrasında beni bir kaç defa görmüş idi, müdür beye hitaben ‘Bu mu?’ dedi. Son derece istihfakâr bir hali vardı. ‘Müdür beyden’ tasdik cevabını alınca şu konuşma cereyan etti:

— Sen musiki hocası mısın?

Evet.

Geçen gün müdür bey efendi ile aranızda bir hadise cereyan etmiş. Şunu iyi biliniz ki sizin burada yegâne vazifeniz müdür bey efendinin evamirine harfi harfine bila itiraz itaat etmekten ibarettir. Sen kim oluyorsun da itiraz ediyorsun?

Halk musikisi konusuna göre hazırlanmış ve büyük bir sevinç ile bu davete icabet etmiştim. Büyük bir hiddetle söylenmiş olan bu sözler beni dondurdu.”⁴⁷

Ancak daha bu hadiseler cereyan etmeden kendisine yeni bir opera siparişi edilir; Mustafa Kemal'in Ankara'ya gelişinin seneyi devriyesini kutlamak üzere konuları bilhassa onun tarafından belirlenmiş olan birer perdelik üç opera genç kuşak bestecilerine yazdırılacaktır. Bunlar *Ülkü Yolu*, *Bayönder* ve *Taşbebek*'tir. *Ülkü Yolu* Ulvi Cemal'e, *Bayönder* Necil Kâzım'a ve *Taşbebek* Ahmed Adnan'a verilir. Kasım ayı sonlarına doğru bildirilen siparişin, Mustafa Kemal'in Ankara'ya geliş tarihi olan 27 Aralık gecesi temsil edilmek üzere tamamlanması gerekmektedir. *Özsoy*'da olduğu gibi bu operanın bestelenmesinde de zaman darlığı söz konusudur; unutulmamalıdır ki bu sırada Ahmed Adnan bir yandan orkestra şefliği ve bir yandan da Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenlik yapmaktadır.

Her üç operanın da librettoları, *Özsoy* operasının gibi, Münir Hayri [Egeli] tarafından yazılmıştır. Mustafa Kemal de librettoları incelemiş ve hatta üzerlerinde değişiklikler yapmıştır. Nitekim Necil Kâzım Akses'in sakladığı *Bayönder* librettosunda Mustafa Kemal'in el yazısıyla düzeltmeler bulunmaktadır.⁴⁸ Üç eser de alegorik olarak Cumhuriyet devrimlerini yansıtır; “Türk destanı” olarak tanımlanan *Bayönder* Mustafa Kemal'i, “Lirik fantezi” olarak tanımlanan *Taşbebek* yeni bir nesil yetiştirmeyi, *Ülkü Yolu* ise devrimlerin amaçlarını işlemektedir. *Taşbebek*'in öyküsü kısaca şöyledir: Taşbebekler yapan bir usta bir bebeğe kalp koymayı unuttur. Operanın temsilinden sonra *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisinde imzasız çıkan bir yazıdan eserin konusunu daha detaylı olarak öğrenmekteyiz:

“Eski çağlar içinde bir Akman usta varmış, canlı bebek yaparmış.

Bu usta bir gün örneklik bir kadın yapmak istemiş. Özenmiş, bir kız yapmış: Kumabanu... Ancak, bebeği canlandırırken yüreğini yerine takmağı unutmuş. Bebek yüreksiz bir kız olarak canlanınca hemen ustasına âşık olduğunu söylemiş. Ancak araya giren aptal çırak Varışlı'ya de bir makine gibi aynı şeyi söylemeden edememiş, birlikte kaçmışlar... Usta anlıyor ki yeniden insan yapılamaz, belki insanların arasına karışılarak Ülkü yolu bulunabilir.”

Burada sanki, devrimlerin ruhunu tam anlamıyla kavrayamayan, şekilcilik ve taklide bağlı bir gençliğin yetişmesi durumunda başımıza gelebilecek akıbete gönderme yapılıyor gibidir. *Özsoy*'da sahneleme ve sanatçı ile ilgili yaşanan sorunlar *Taşbebek*'te de aynen yaşanmıştır. Saygun bunu şöyle anlatır:

“Asıl mesele solistler idi. İstanbul'dan bir bariton geleceği, keza İstanbul'da benim Taşbebek rolü için düşündüğüm *coloratur* soprano-nun bulunduğu söylenmiş, ben de yazıma ona göre başlamıştım. Ama, bariton yerine bir tenorun, *coloratur* yerine daha ziyade hafif bir *kamma sangenin*'in gelmesi beni şaşırttı. Üstelik yazacağım yazının solistler ile ilgili bir çok sebepten dolayı bana bir çok sorun çıkaracağını hemen gördüm. Bariton için yazmağa başladığım rolü yüksek baritona, o da pek kolay bir hava içerisinde, geçirmem; keza Taşbebek rolünde ihtiyatlı hareket etmem gerekti. Esasen elimdeki libretto beni hiç bir surette tatmin etmiş değildi.”⁴⁹

Bu sebepten olsa gerek ki eserde arya olmayışı, “içinde tek bir arya fırsatı bile verilmiş olmamasına rağmen [...] bestekâr bütün vaziyetleri ve diyalogları çok iyi karşılamıştır” diyen *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisi eleştirmeninin de dikkatini çekmiştir.⁵⁰ Ayrıca Saygun'un *Taşbebek*'in bir sahnesi için bestelemiş olduğu *Sihir Raksı*, “ballet imkânsızlığı yüzünden yerine Ankara Halkevi çocuklarının yapmalarına müsaide basit bir parça” ile değiştirilmiş, Op. 13 *Sihir Raksı* bugünkü haliyle 1936 senesinde İstanbul'da tamamlanmıştır.⁵¹

Taşbebek 27 Aralık 1934 gecesi Ahmed Adnan'ın idaresindeki Riyaseti Cümhur Orkestrası'nın eşliğinde Mustafa Kemal'in huzurunda Ankara Halkevi binasında temsil edilir. Varışlı rolünde Nurullah Şevket, Taşbebek rolünde ise Celile Enis oynarlar. Necil Kâzım *Bayönder*'in ancak bir kısmını yetiştirebilmiş,⁵² Ulvi Cemal ise *Ülkü Yolu*'nu zaman darlığından besteleyememiştir. Anadolu Ajansı'nın ertesi gün çıkan haberinden *Taşbebek*'in beğenildiği anlaşılmaktadır: “Ahmed Adnan'ın müziklediği *Taşbebek* bu gecenin müzik bakımından en beğenilen parçasını teşkil etmiştir. Genç kompozitörün bu muvaffakiyeti ayrıca övülmüştür.”⁵³ Mustafa Kemal de sonuçtan memnundur, ancak yoğun tempodan dolayı sağlığı iyice bozulan Ahmed Adnan temsil gecesine hasta hasta katılmıştır:

“*Taşbebek* temsil edildiği ve orkestrayı idare ettiğim zaman 39 derece

ateşle yanmakta idim. Temsilden sonra bitkin bir halde Halkevi'nin sonraları bir ara nikâh salonu olan salonuna [kendimi] attım. Bütün orkestra üyeleri, koro üyeleri, solistler orada idiler. Kısa bir zaman sonra salona merhum Necip Ali Küçüka yanında on onbeş kişi ile geldi ve ortada durdu. Ben de yanına gittim. Bana söylediği, yüksek sesle söylediği, herkes tarafından duyulup dinlenen sözler aynen şöyledir: ‘Gazi Hazretleri tarafından bana tevdi edilmiş olan vazife[yi] ifaya geldim. Gazi Hazretleri sizi kendi adlarına alnınızdan öpmemi emir buyurdular’ dedi ve alnımdan öptü. Sonra: “Gazi Hazretleri sizin yazmış olduğunuz eserin haleti ruhiyeleri üzerinde bilhassa müessir olduğunu size söylememi emir buyurdular. Sizi tebrik ediyorlar ve geçmiş olsun diyorlar” [dedi].”⁵⁴

Saygun *Taşbebek*'in ilk ve son temsilinden yaklaşık kırk beş sene sonra operayı tekrar ele almış, librettonun yukarıdaki alıntılardan beğenmediğini öğrendiğimiz bölümlerini, Münir Hayri ile mutabık kaldıkları üzere, Münir Hayri'nin vefatından sonra bizzat yazarak değiştirmiştir:

“Böylece operanın Usta-Taşbebek konuşmalarının başladığı yere kadar olan kısmı ilk yazıma uygun, ondan sonraki kısmı ise sadece ilk düşünceme, tasarladığım ve o zaman gerçekleştiremediğim, ilk musiki fikirlerine uygun olarak yazılmış ve geliştirilmiştir.”⁵⁵ Saygun'un beğenmediği libretto 1934 temsilinden sonra kritiklerin de dikkatini çekmiştir: “Münir Hayri'nin sahne için yazdığı her parçada tek bir akış formülü esastır ki, doğrusunu söylemek lazım gelirse artık gelecek yazılarına girmemesini bekleriz.”⁵⁶

28 Haziran 1934 senesinde çıkartılan bir kanunla 1 Ocak 1935 tarihinden itibaren her Türk vatandaşının soyadı kullanma mecburiyeti doğar.⁵⁷ Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi Mehmed Celal, Osmanlı İmparatorluğu sırasında atalarının fişek ikmalî işi ile uğraşmaları yüzünden “Fişenkçi” soyadını almak isterse de Ferruh Senan'ın verdiği bilgiye göre yetkililer “meslekle alâkalı soyad olmaz” gerekçesini ileri sürerek kabul etmezler.⁵⁸ Gerçi pek çok insanın meslek soyadına sahip olduğu düşünülürse bu şaşırtıcıdır. Ayrıca Ahmed Adnan Paris'te hep “Fişenkçi” soyadını kullanmıştır. Bunun üzerine Mehmed Celal matematik öğretmeni olduğu için ve sayılara olan merakından dolayı “Saygın” soyadını almaya karar verir. Yine Senan'ın ifadesine göre aynı anda Ahmed Adnan da Ankara'da “Saygın” soyadını almak için başvurur, ancak kendisine bu soyadın İzmir'de alındığı ve yasalara göre başkasının almasının, akraba olmasına rağmen, imkânı olmadığı söylenir.⁵⁹ Sonuç olarak Ahmed Adnan, “Saygın” kelimesindeki “ı” harfini “u” yaparak “Saygun” şeklinde kendisine soyadı olarak seçer. Gerçi buna rağmen bu devrelerde uzun bir süre pek çok kaynakta adı Ahmed Adnan Saygın olarak geçmeye devam etmiştir.⁶⁰ Besteci de adını “Saygın” olarak imzalamayı sürdürmüştür.

Özsoy ve Taşbebek'in yaratım aşamasında yaşadığı zor koşullardan sonra Saygun artık iyice yorgun düşmüştür. Temsil gecesi ateşli halde orkestrayı idare etmesinden sonra orta ve iç kulak iltihabı geçirerek İstanbul'a ameliyat olmaya gider. Burada beş ay kalarak iki defa ağır bir kulak tozu ameliyatı geçirir. Atatürk ve İsmet İnönü Saygun'un hastalığıyla yakından ilgilenmiş, kendi doktorlarını devreye sokmuşlardır; Saygun bu konuyla ilgili olarak şöyle der:

“İnönü hususi doktorları Bay Vahdettin Bekir'i göndermek ve gerek Atatürk gerek İnönü devamlı olarak sıhhatimi sormak suretiyle naçiz şahsıma karşı teveccühlerini tekrar gösterdiler. Ankara'da bir buçuk aydan fazla bir zaman yattıktan sonra gene bu iki büyük adamın arzuları üzerine ve Sıhhiye vekili merhum Refik Saydam'ın tensibi ile İstanbul'a gönderildim.”⁶¹

Bu sırada Ankara'daki mesuliyetlerinden ve orkestra provalarından zorunlu olarak uzak kalır. Nitekim 1935 yılının Mayıs ayında çıkan bir haberde şöyle denilmektedir:

“Geçirdiği küçük operasyon münasebetile İstanbul'da tedavide bulunan Ankara R.C.F: Orkestrası aydamı Ahmed Adnan, hâlâ vazifesi başına dönmemiştir. Fakat bünyeye tamamiyle afiyette bulunup *Cumhuriyet* gazetesinin açtığı musiki eserleri müsabakasının jürisine iştirak ettiğini memnuniyetle gazetelerden öğreniyoruz. Ahmed Adnan, orkestradaki arkadaşlarınca sabırsızlıkla beklenmektedir.”⁶²

Oysa Saygun'un yokluğunda aleyhine bazı gelişmeler olmuştur. Zaten Saygun da orkestraya şef vekili tayin edildiğinden beri, bilhassa Maarif Vekaleti'ndeki bazı kişilerin kendisinin Zeki Üngör'ün yerini haksız şekilde aldığını düşündüklerini hissetmektedir:

“Ben onların nazarında, haksız olarak değerli bir insanın yerini gaspetmiş, ne olursa olsun hizaya getirilmesi gereken bir insandım. Şef vekilliğim sırasında bu düşünceme hak verdirecek pek çok olay ile karşılaştım, fakat sabrettim.”⁶³

1935 Haziranı'nda İstanbul'dan döndüğünde durum çok farklıdır daha da can sıkıcı bir boyut kazanmıştır; Saygun Ankara'da artık “istenmeyen adam” olduğunu hissetmektedir. İçine düştüğü bu durumu sene-ler sonra “Türk musiki gelişiminin belli bir devresini aydınlatması bakımından arşivlerde saklanmaları'nı sağlamak için” yazdığı *Bakanlık emrine niçin ve nasıl alındım* başlıklı raporda şöyle izah edecektir:

“Atatürk'ün gösterdiği yolda ve bilhassa o Büyük Adam'ın teveccühüne mazhar olmanın saadeti ve heyecanı içinde besteci, orkestra şefi, öğretmen ve musiki halkiyatçısı olarak çalışırken hasta düşüp beş aydan fazla bir zaman çalışmalarımın ve çalışma muhitimden ayrı kaldıktan sonra tekrar görevime başlamak üzere 1935 yılı Haziran'ında Ankara'ya döndüğüm zaman, henüz Devlet Konservatuarına inkılabetmemiş olan

Musiki Muallim Mektebi'nde ve Milli Eğitim Bakanlığı'nda, Hasan Âli Yücel, Talim ve Terbiye Dairesi reisi İhsan Bey ve Zat İşleri müdürü Rasim Bey merhumlar, Halil Vedat Fıratlı ve, galiba, Bay Avni Başman ile bilhassa Sayın Bay Kadri Yörükoğlu gibi bazı beni sevenler müstesna olmak üzere diğer bazı erkânca ve Musiki Muallim Mektebi'ndeki bazı meslekdaşlarımca istenmiyen adam haline gelmiş olduğumu hayretle müşahade ettim. Bunun sebebini anlamakta da güçlük çekmedim: genç yaşında ortaya koymuş olduğum eserler ile Büyük Atatürk'ün ve İnönü'nün teveccühlerini kazanmış olmam meslek rekabetlerini aşırı derecede tahrik etmiş ve daha önce geçmiş olan olaylar yüzünden sempatilerini esasen kaybetmiş olduğum bazı Milli Eğitim Bakanlığı erkânı bu tahriklerin kolaylıkla etkisi altında kalmışlardı. Bunun neticesinde bana karşı Atatürk'ün göstermiş olduğu ilgiye bir şükran nişanesi olmak üzere besteleyip, kendi muvafakatleri üzerine, kendilerine ithaf ettiğim üç kısımlık bir koro eserimi, Atatürk'ün bilhassa dinleme arzularına rağmen, bin bir yoldan gidilerek berteraf etmek imkânı sağlandı. Ayrıca bana, Ekim ayına kadar Musiki Muallim Mektebi'ne ve ‘ışar-ı ahire kadar’ orkestraya uğramamaklığım Milli Eğitim Bakanlığı ilgililerince tebliğ olundu.”⁶⁴

Kısacası yirmi sekiz yaşındaki Adnan Saygun hayatının en verimli çağında, etrafındaki politik gruplaşmalar tarafından Ankara'da müzik devrimi alanında cereyan eden gelişmelerin dışına itilmeye çalışılmaktadır. Bu dönemde Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluş çalışmaları, Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'ndeki “Ulusal musikiymizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl [1935] daha çok emek verilecektir”⁶⁵ sözleri üzerine daha da hız kazanmış ve Alman besteci Paul Hindemith bu konuda danışman olarak Ankara'ya davet edilmiştir. Bir sonraki bölümde de göreceğimiz gibi Hindemith'in Ankara'ya gelişi Saygun'un Ankara'dan ayrılması ile sonuçlanacaktır.

Notlar

1 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 139.

2 “Şarkta havasa [yüksek tabakaya] mahsus olmak üzere bir dümtak musikisi vardır. Farabi bu musiki fennini Bizans'tan alarak Arapça'ya nakletti. Bu musiki Arabin, Acemin, Türk'ün havas sınıfına girmekle beraber halkın derin tabakalarına inemedi. Yalnız havas tabakasına münhasır kaldı. Bundan dolayıdır ki Müslüman milletler mimaride olduğu kadar bu şark musikisinde de orijinal bir şahsiyet gösteremediler. Türk'ün halk tabakası eski aksa-yı şark medeniyetinde ibda ettiği melodileri devam ettirerek milli bir halk musikisi vücuda getirdi.” (age, s. 53).

3 age, 139-140

4 Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, s. 48.

5 age, s. 49.

6 Bu karar Vedat Nedim'in [Tör] desteğiyle dönemin içişleri bakanı Şükrü Kaya'nın emri ile alınmıştır; bu konuda Anadolu Ajansı'nın 3 Kasım 1934 tarihli duyurusu aynen şöyledir: “Dahiliye

- Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisi'nde Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşadlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garb tekniğiyle bestelenmiş, motifleri milli musiki parçalarımızın, garb tekniğine vâkıf san'atkârlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir." (Gültekin Oransay, *Atatürk ile küğ*, s. 49.)
- 7 Selahattin Batu, 'Bir Sanat Başarısı', *Ankara*, 26 Mayıs 1946.
- 8 Nail Tan, 'Atatürk ve Türk Halk Müziği', *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, s. 88.
- 9 Gültekin Oransay, *age*, s. 105.
- 10 Gültekin Oransay, *age*, s. 109.
- 11 Daha fazla bilgi için bkz. Gültekin Oransay, *age*, s. 109.
- 12 Adnan Arif, 'Mektebimizin Umumi Programı', *Musiki Muallim Mektebi Mecmuası*, Cilt 1, 1 Nisan 1934, s. 7.
- 13 Cevad Memduh Altar, 'Otuzdokuz Yıl Önce', *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*, s. 22.
- 14 Hasan Toraganlı, 'Adnan Saygun Musiki Muallim Mektebinde', *Orkestra*, Şubat 1991, sayı: 210, s. 45-46.
- 15 Hasan Toraganlı, *agm*.
- 16 Bkz. Mahmud Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Musikaları Tarihi*, s. 139.
- 17 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 139.
- 18 Adnan Saygun, 'Özsoy', *Kültür ve Sanat*, sayı: 2, 2 Ekim 1973, s. 97.
- 19 Adnan Saygun'un 1980 senesinde tekrar kaleme aldığı *Özsoy* operasının partiyonuna yazdığı hatıra, 30 Eylül 1980 (BÜSA).
- 20 Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, cilt IV, s. 309.
- 21 Mahmud Ragıp Gazimihal, *55 Opera*, s. 371-2.
- 22 *age*, s. 373.
- 23 *age*, s. 377.
- 24 Füsün Özbilgen, 'İlk Türk operası *Özsoy*, 47 yıl önce bugün temsil edilmişti', *Cumhuriyet*, 19 Haziran 1981.
- 25 *Özsoy* partiyonu, 30 Eylül 1980.
- 26 Mahmud Ragıp Gazimihal, *age*, s. 377.
- 27 Nimet Vahit Hanım (1902-), Osman Hamdi Bey'in torunlarından olup Cemal Reşit Rey'in kuzinidir. 1951 senesinde Mobil şirketinin genel müdürü ile evlenerek Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiştir. (Daha fazla bilgi için bkz. Evin İlyasoğlu, *Cemal Reşit Rey - Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*, s. 50-51; Gültekin Oransay, *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız*, s. 125)
- 28 *Özsoy* partiyonu, 30 Eylül 1980.
- 29 Adnan Saygun, 'Özsoy', *Kültür ve Sanat*, sayı: 2, 2 Ekim 1973, s. 98.
- 30 *Özsoy* partiyonu, 30 Eylül 1980.
- 31 Mahmud Ragıp Gazimihal, *55 Opera*, s. 370.
- 32 Emre Yalçın, 'Özsoy Operası', *Toplumsal Tarih*, sayı: 24, s. 41
- 33 *Özsoy* partiyonu, 30 Eylül 1980.
- 34 *Özsoy* partiyonu, 30 Eylül 1980.
- 35 Mahmud Ragıp Gazimihal, *55 Opera*, s. 370.
- 36 Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, cilt IV, s. 310-311.
- 37 Adnan Saygun, 'Özsoy', *Kültür ve Sanat*, sayı: 2, 2 Ekim 1973, s. 99.
- 38 Sadun Tanju, 'Adnan Saygun Anlatıyor', *Gösteri*, s. 80.
- 39 Ahmed Adnan, *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, s. 6.
- 40 Gazimihal bu konuda şöyle demektedir: "İtiraf edeyim ki bu mes'ele ile ilgili eski yazılarımda Amerika ve Afrika'da rasgelenen pentatoniklerin de Asya'dan gelen tesirlerle ilgisini kabul etmediğim halde bugün inanıyorum. Pentatoniğin Asya'dan garbe ve öteki kıt'alara doğru nasıl yayılmış olduğunu tarihten önceki göçlerle izaha imkân bulunduğu gibi, bir takım geçişlerin de sonraki çağlara -mesela Hunların Avrupa'ya geçiş asırlarına- düşmüş olması mümkündür." (Mahmud Ragıp Kösemihal [Gazimihal], *Türk Halk Musikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*, s. 3; bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Béla Bartók [çev. Bülent Aksoy], *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, s. 10-11: çevirenin önsözü.)
- 41 *age*.

- 42 Adnan Saygun, 'Türk Halk Musiki'sinde Pentatonizm broşürü üzerine', *Orkestra*, Aralık 1986, s. 3.
- 43 Erman Aslanoğlu, 'Ahmet Adnan Saygun'la Halk Müziği Üzerine Bir Söyleşi', *Türk Folkloru*, sayı: 90, Ocak 1987, s. 12-13.
- 44 Adnan Saygun'un *Bakanlık emrine niçin ve nasıl alındım* başlıklı daktilo ile yazdığı yayımlanmamış raporu, s. 2, (tarihsiz), BÜSA.
- 45 Abdülhalik Cemil, 'Yeni bir şef', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, sayı 4 ve 5, 1935, s. 2.
- 46 *agm*.
- 47 Saygun'un bakanlık raporu, s. 4-5, (tarihsiz), BÜSA.
- 48 Bkz. Evin İlyasoğlu, *Necil Kâzım Akse: Minyatürden Destana Yolculuk*, s. 66-67.
- 49 *Taşbebek* partiyonu, 21 Ocak 1981.
- 50 'Ankara'nın Ulusal Opera Gecesi', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, No. 6, s. 13.
- 51 Adnan Saygun'un kendi el yazısıyla bazı orkestra eserlerinin dökümü, s. 1 BÜSA.
- 52 *Müzik ve Sanat Hareketleri* eleştirmeninin bildirdiğine göre: "*Bayönder*'den maalesef uzun uzadı bahsedemeyeceğiz; çünkü yalnız baş tarafının besteleri yetiştirilebilip gösterilmiştir." (Ankara'nın Ulusal Opera Gecesi', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, No. 6, s. 13.)
- 53 *agm*.
- 54 Adnan Saygun'un 1981 senesinde tekrar kaleme aldığı *Taşbebek* operasının partiyonuna yazdığı hatıra, 21 Ocak 1981.
- 55 *Taşbebek* partiyonu, 21 Ocak 1981.
- 56 'Ankara'nın Ulusal Opera Gecesi', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, no. 6, s. 13.
- 57 Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, s. 289.
- 58 Ferruh Senan, 'Ahmed Adnan Saygun'un Ataları ve Mehmed Celal Saygın', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 41.
- 59 *agm*.
- 60 Nitekim 1942 senesinde bile *Ülkü* dergisinde çıkan makalelerinde adı Ahmed Adnan Saygın olarak geçmektedir.
- 61 Saygun'un bakanlık raporu, s. 3.
- 62 'Ahmet Adnan', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, no. 9, Mayıs 1935.
- 63 Saygun'un bakanlık raporu, s. 2.
- 64 Saygun'un bakanlık raporu, s. 4.
- 65 Refik Ahmet Sevengil, 'Devlet Konervatuvarının kısa tarihi', *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*, (Haz. Gültekin Oransay), s. 9.



Béla Bartók ve Adnan Saygun Osmaniye’de, 1936.

IV Zor Yıllar (1935-1946)

Hindemith ve Ankara Devlet Konservatuvarı’nın Kuruluşu

Musiki Muallim Mektebi’nin konservatuvara dönüştürülmesi düşüncesi 1930’lu yılların başından beri gündemdedir. Nitekim Halkevlerinin çağrısı üzerine Ahmed Adnan’ın da dahil olduğu bir heyet bu konuyu tartışmak üzere düzenli olarak toplantılara başlar. 1933 senesinde Maarif Vekili Hikmet beyin [Bayur] başkanlığında yapılan uzmanlar toplantısında, ki bu toplantıya Ahmed Adnan’ın yanı sıra Zeki [Üngör], Ulvi Cemal [Erkin] ve Ekrem Zeki [Ün] beyler de katılmışlardır, okulun Milli Musiki ve Temsil Akademisi adı altında tekrar düzenlenmesi kararı alınır. Karar, Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde 25 Haziran 1934 günü kabul edilen 2541 sayılı kanun maddesi ile yasalaşır. Buna göre yeni düzenlenen akademinin amaçları şunlardır:¹

- (a) Memlekette bilimsel esaslara göre Milli Musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak.
- (b) Sahne temsiline her dalında yeterli elemanlar yetiştirmek.
- (c) Musiki öğretmeni yetiştirmek.

Ancak Cevad Memduh Altar’ın verdiği bilgiye göre Atatürk “bu yasa-yı yürürlüğe koydurmadı. Çünkü bu yasa sadece bir kişi tarafından hazırlanmıştı. Atatürk metni incelemiş ve yetersiz bulmuştu”.² Her ne kadar yürürlüğe konmamış olsa da bu çeşit kararların 1936 senesinde Hindemith’in gelişiyle açılan Devlet Konservatuvarı’nın oluşum sürecinde atılan ilk adımlar olduğu ve Adnan Saygun’un da uzaklaştırılmadan önce bu gelişmelerin içinde yer aldığı ortadadır. Türkiye’de meslek okullarının ve yüksek okulların kurulmasını düzenlemek için Batılı uzmanlara



Musiki Muallim Mektebi. (Fotoğraf YKY tarafından yayınlanan Ankara Ankara adlı kitaptan alınmıştır.)

başvurulması fikri ilk kez Cumhuriyet döneminde ortaya çıkmamıştır. Bu kitabın giriş kısmında da açıklandığı gibi, Osmanlı İmparatorluğu zamanında müzik alanında yapılan reformlar kapsamında da başta Giuseppe Donizetti olmak üzere pek çok yabancı müzisyen Türkiye'ye gelmiştir. Cumhuriyet döneminde de aynı düşüncenin devam ettiğini görmekteyiz; ancak buradaki durum, sanki Avrupa'ya yollanan genç kuşak yeterince başarıya ulaşamadığı için böyle bir yola gidildiği izlenimini doğurur gibidir. Nitekim, Hindemith'in Türkiye'ye gelmesi için girişimlerde bulunan zamanın Berlin öğrenci müfettişi Cevat bey [Dursunoğlu] daha önceki bölümde de değinildiği üzere *Özsoy*'u "acı bir ders" olarak tasvir etmiş ve şöyle demiştir:

"Bu duruma bir çare bulmak için her şeyden önce musiki ve tiyatro sanatlarının kaynağına el atmak ve ilk iş olarak kelimenin tam anlamıyla bir konservatuar kurmak gerekiyordu. Fakat bu işi kendi gücümüzle başaramıyacaktık. Batıdan bir musiki otoritesi getirerek bu işi onun yetkili eline vermek tek çıkar yoldu."³

Cevat bey bu musiki otoritesini bulabilmek için zamanın meşhur orkestra şefi Wilhelm Furtwängler ile irtibat kurar. Furtwängler de kendisine Hindemith'i tavsiye eder. Cevat bey uzun süre Hindemith'i arar, bulduktan sonra da onu Türkiye'ye gelmeye razı eder. Hindemith, dostu Willy Strecker'a bu konuyla ilgili yazdığı mektupta Türkiye'yi kastederek,

"Yakın bir süre sonra oraya bir bakınmaya gideceğim [...] orada devamlı kalmayı arzu etmem, ancak birkaç ay için neden olmasın?" demektedir.⁴ Hindemith kendi tabiriyle "Türk müziğini ayakları üzerinde durdurabilmek amacı ile"⁵ 6 Nisan 1935 günü trenle Ankara'ya varır. Kendisini istasyonda karşılayan kişi ise Cevad Memduh'dur [Altar].⁶ Ziyaret Musiki Muallim Mektebi'ni ve Riyaseti Cümhur Orkestrası'nı teftiş ile başlar. Hindemith orkestrayı "fazla gürültülü ve entonasyonu bozuk" bulur, ancak "doğru dürist çalışıldığı zaman ne şekil sonuçlar alınacağını göstermekte" kararlıdır.⁷ Orkestrayla bir konser verdikten ve Maarif Vekâleti'ne dört ayrı rapor yazdıktan sonra yeni konservatuvara ve orkestraya eleman bulmak için Almanya'ya döner. Altar raporların içeriğini şöyle açıklamaktadır:

"Hindemith, dört raporun ilkinde, Ankara'da bir Devlet Konservatuarının nasıl kurulması gerektiğini açıklıyordu. İkincisinde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın nasıl ıslah edilebileceği konusunu ele alıyordu. Üçüncü raporda, orkestra enstrümanlarının yenilenmesi zorunluluğuna değiniyordu. Dördüncü raporda da Türkiye'de müzik sanatının yurt sathına yönelik gelişim çabasının nasıl değerlendirilmesi gerekeceği üstündeki görüş ve önerilerini açıklıyordu".⁸

Hindemith'in tavsiyesi üzerine Ankara'ya başka Alman müzisyenler de gelir. Bu kişiler arasında Eduard Zuckmayer ve Riyaseti Cümhur Orkestrası'nın başına şef olarak getirilen Ernst Praetorius gibi önemli isimler de bulunmaktadır. Bu kadroya ileride İngiltere'deki Glynebourne Opera Festivali'ni kuracak olan meşhur tiyatro ve opera rejisörü Carl Ebert de katılır. Musiki Muallim Mektebi'nin yetenekli öğrencileri arasından sınavla bir seçim yapıldıktan sonra –seçici kurulda okul müdürü Rauf Yener, Hindemith, Zuckmayer, Praetorius ve Necil Kâzım [Akses] yer almaktadır– yeni konservatuvarda eğitim 1 Kasım 1936'da başlar. Ancak ilk sınav 6 Mayıs'ta yapıldığı için konservatuarın kuruluş tarihi 6 Mayıs 1936 kabul edilir.¹⁰ Saygun ise bütün bu gelişmelerin dışında bırakılmıştır; kendisine karşı olan direnişin Hindemith'i de etkisi altına aldığı ve kendisinin Ankara'dan yollanması yolundaki talimatın Alman besteci tarafından verildiği inancındadır:

"Sonradan öğrendim ve kendi gözlerimle de okudum: Devlet Konservatuarını kurmak üzere Türkiye'ye davet edilmiş olup ilk defa benim hastalığım sırasında memleketimize gelmiş olan Hindemith, Milli Eğitim Bakanlığı'na, hiç tanımadığı ben Adnan Saygun hakkında bir rapor vermiş ve 'Devlet konservatuarının kurulmasına çalışıldığı bu günlerde, bestekâr olarak da, öğretmen olarak da hiç bir değeri olmayan bu adamın yalnız okuldan değil, Ankara'dan da uzaklaştırılması şarttır' yazmış. Bu dileği hemen gerçekleşmemişti; zira kurulduğu tarihten beri (1932) Halkevlerinin fahri olarak musıkî müşavirliğini yapmakta ve, gene fahri olarak, Ankara Halkevi'nde bir koro yönetmekte idim. Bakanlık emrine

alınmam üzerine merhum Nafi Atuf Kansu ve Bay Ferid Celal Güven (o sırada Ankara Halkevi başkanı idi) bana otuz lira bir ücret sağladılar ve çalışmalarına devam imkân verdiler. Fakat bir kaç ay sonra davet edildiğim bir sanat festivali münasebetiyle Ankara'dan ayrılıp bir müddet sonra döndüğümde teessürle öğrendim, ki o sırada hastalanarak tedavi için Avrupa'ya gitmiş olan C.H.P. Genel Sekreteri'ne kısa bir zaman vekâlet etmiş olan Milli Eğitim Bakanı benim Halkevleri'ndeki vazifeme de niha yet vermiş ve 'arzu ederse İstanbul konservatuarına gitsin, Vali Muhiddin beyle konuştum; Ankara'da katiyen kalamıyacağını bilsin' demiş. Bu[nu] bana zamanın Güzel Sanatlar Müdürü Sayın Cevat Dursunoğlu bizzat söylediler. Böylece Ankara'dan ayrılarak İstanbul'a gittim. Ne acıdır ki, bana karşı duyulan kin, Devlet konservatuarı tarihçesini yazarlar tarafından, veya yazılmasına mâlzime vermiş olanlar tarafından, iştirâk ettiğim bir çok işlerde adımın tamamıyla çıkarılmasına kadar, her yerde aksini buldu.”¹¹

Hindemith'in eşi Gertrud'un o sıralarda Ankara'dan yazmış olduğu bir mektupta da şu ilginç satırlar bulunmaktadır:

“İlk günler orkestrada çıkan direniş ve isyan yüzünden bayağı zordu. Birbiri ardına hunharca emirler daktilo ettim. Şansımıza bakanın kendisi de Paul'un emirlerini destekledi ve elebaşı görevinden azledildi. Şimdi o kişiye tekrardan iş bulundu ve herkes huzurlu.”¹²

Gertrud Hindemith her ne kadar mektubunda isim vermemiş ise de, şartlar göz önüne alındığında burada Adnan Saygun'dan bahsetmiş olma olasılığı çok yüksektir. Nitekim “1935 yılı Ekim ayında Ankara'ya döndüğüm zaman orkestraya bir Alman şef tayin edilmiş bulunuyordu. Orkestraya uğramamaklığım hususu da bana yeniden ve sıkı sıkı tenbih edildi” diyen Saygun bu sırada orkestradaki şeflik görevinden de alınmış bulunmaktadır.¹³

Böylece 1936 senesinde Adnan Saygun Ankara'dan uzaklaştırılarak, kendisine emredildiği üzere İstanbul'a gider. Burada Cemal Reşit'in faal bir şekilde çalıştığı Belediye Konservatuarı'nda, eski adıyla Darü-llehan'da kompozisyon dersleri vermeye başlar. Bu görevinde 1939 senesine kadar, toplam üç sene kalacaktır. Ankara'da kendisine karşı alınan tavır, eserlerinin konser programlarından çıkartılmış olması dolayısıyla da dikkat çeker. Mahmud Ragıp 1936 senesinde halkevi konserlerinin ardından yazdığı bir yazıda şöyle demektedir:

“Ahmed Adnan'ın orkestrasyondaki ince elenmiş ve köklü bilgisinin, ve üstün, canlı, kanlı ve renkli orkestra müziklerinin öteden beri hayranlarındanım. Bunlardan bir ikisinin programda yer almaması büyük bir eksiklikti.”¹⁴

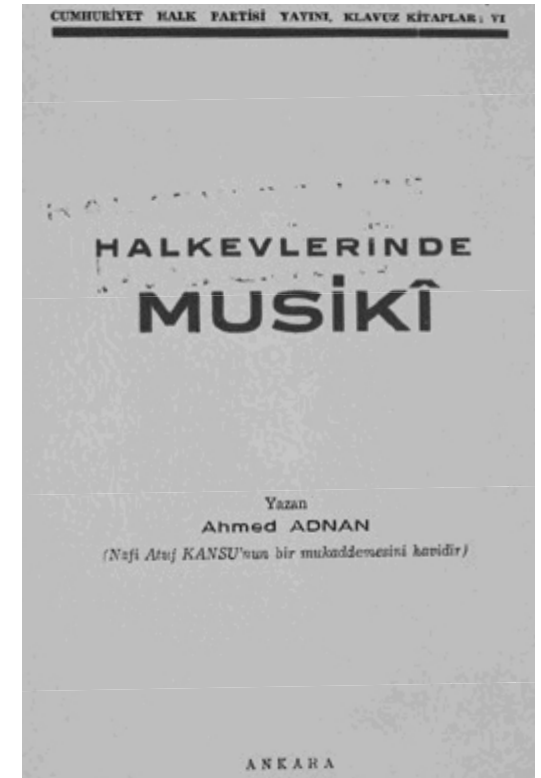
Atatürk'ün, kendisine ve müziğine büyük ilgi gösterdiği ve orkestra şefliğine atadığı Saygun'un, Atatürk hâlâ hayattayken bu şekilde Anka-

ra'dan uzaklaştırılmış olması düşündürücüdür. Saygun'un, kitabın ilerideki bölümlerinde de görüleceği gibi, zor beğenen, sıkı eleştiren ve beğenmediğini açıkça söyleyen bir karaktere sahip olduğu dikkat çekmektedir. Onun bu tavrı kendisine pek çok düşman edinmiş olmasına sebep gösterilebilir. Nitekim Suut Kemal Yetkin'e göre Saygun'a karşıları tarafından “dünyanın en geçimsiz adamı” denilmektedir.¹⁵ Gültekin Oransay bu hadiselerden yaklaşık otuz beş sene sonra, 1969 yılında yayımladığı *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız* başlıklı kitabında Saygun'dan şöyle söz etmektedir:

“Orkestra yönetimine teknik hazırlığı olmadığı, üstelik aşırı sinirli ve sert çıkışlı olduğu için 1934'te Zeki Üngör yerine getirildiği CSO yönetkenliğinde başarı gösteremediği ve birkaç ay sonra ayrıldığı gibi 1947'den başlayarak birkaç yıl kendi bağdalarını çalıştırıp yönetmesi sonucu CSO ile arasına giren soğukluk dolayısıyla bu işi de sürdürememiştir. M[usiki] M[uallim] M[ektebi] öğretmenliğinden uzaklaştırılıp geçimini CHP Halkevleri Bürosu'nda çalışarak sağladığı yıllarda Ankara Halkevi'nde bir koro kurup çalıştırmaya ve Ses ve Tel Birliği adına dinletiler vermeye savaşmış, fakat başarı kazanamadığından tez günde bırakmak zorunda kalmıştır.”¹⁶

Akademik nitelikleri olan böyle bir kitaptaki Saygun hakkında yazılmış bir yazının bütünü bundan ibaret olması, yazının bir kızgınlık sonucu kaleme alındığını düşündürtebilir. Ama aynı kaynakta Oransay, Necil Kâzım Akses için de, “Birçok resimlerde piyano çalıyormuş gibi poz vermiş ise de piyanoda tek sesli bir ezgiyi bile çalamamaktadır” demektedir.¹⁷ Görüldüğü gibi bestecilerle müzisyenler arasında yaşanmış olan sürtüşmeler son derece acımasız ve kırıncı boyutlara ulaşmıştır.

1937 senesinin Ocak ayında Türkiye'ye yaptığı son ziyaretinde Hindemith girişimlerinin başarıya ulaşması memnundur; Zuckmayer başarılı bir şekilde çalışmalarını sürdürmektedir, Praetorius da orkestradan kısa bir süre içerisinde çok iyi sonuçlar almıştır.¹⁸ Şu da belirtilmelidir ki, yeni bir konserva-



tuvar kurulması aşamasının yaşandığı sıralarda Türkiye'yi ziyaret eden tek önemli müzisyen Hindemith değildir; 1936 senesinde Rusya da iyi niyet gösterisi olarak aralarında David Oistrakh, Lev Oborin ve Dimitri Şostakoviç'in de bulunduğu bir grup müzisyen yollamıştır. Şostakoviç anılarında "Türkiye'nin musiki hayatı embriyonik safhada" der ve şöyle devam eder:

"...çalmak için delegasyonun notaya ihtiyacı oldu –zannedersen Beethoven'in bir eseri idi– ancak Ankara'da hiç bir yerde bulunamadı."¹⁹

Bu anekdot aynı zamanda Saygun ve jenerasyonunun çektiği güçlükleri daha da yakından görmemizi sağlamaktadır. Aynı yıl Saygun da Necil Kâzım Akses ile beraber kırk kişilik bir Türk delegasyonu ile Rusya'ya ziyaret etmiştir. Onunla Odesa'ya doğru aynı gemide ve heyette seyahat eden Rakım Çalapala yolculuğu anlatırken Saygun'un kişiliği hakkında ipuçları verir:

"Bindiğimiz *Jan Rudzutak* adlı geminin salonunda bir piyano vardı. Onu ilk defa bu piyanoda dinledim. Uzun boylu, nahif, beyaz yüzlü, siyah saçlı, her bakımdan ince bir adamdır. Yavaş sesle konuşur. Gürültüden, patırtıdan, şatafattan hoşlanmaz. Fazla pohpohlanırsa kaçır."²⁰

27 Şubat 1932 tarihindeki kuruluşlarından, 1950 senesinde Demokrat Parti tarafından kapatılışlarına kadar Halkevleri Saygun'un hayatında önemli bir yer tutmuştur. Halkevleri; Atatürk reformlarının, laiklik ve cumhuriyetçilik fikirlerinin ülke sathına yayılmasında önemli bir merkez zinciri durumunda olmuştur. Türkiye'nin büyük şehirlerinde Halkevi, köylerinde ise Halkodası adı altında faaliyet gösteren bu merkezlerde güzel sanatlar, spor, müzik, edebiyat, tarih, köycülük ve folklor alanlarını da içine alan, geniş kapsamlı, halkı eğitici çalışmalar yapılmıştır. Halkevlerinin dikkati çeken en önemli özelliği, oluşturulmaya çalışılan çağdaş müzik ekolünün Türkiye çapında yaygınlaştırılmasında etken birer hami durumunda olmalarıdır. Kuruluş yıldönümleri hemen hemen her sene çağdaş bestecilerin eserlerinin yer aldığı konserlerle kutlanmakta, pek çok Halkevinde düzenli konserler verilmektedir.

1950 senesine gelindiğinde ülke çapında yaklaşık 500 Halkevi ve 4000 Halkodasının bulunduğunu görüyoruz.²¹ Saygun Halkevlerine müzik dalında danışmanlık yapmış, *Özsoy* ve *Taşbebek*'in de aralarında yer aldığı bazı eserlerinin ilk seslendirilişi Halkevleri bünyesinde gerçekleşmiştir. Ne var ki 1936 senesinde yukarıda bahsedilen sebeplerden dolayı danışmanlık görevinden uzaklaştırılmış, ama 1939 senesinde Halkevleri müzik müfettişliğine getirilmiş, hatta kurumun müzik çalışmaları üzerine kendisinden bir de rapor istenmiştir. Nafi Atuf Kansu tarafından istenen bu çalışma daha sonra 1940 senesinde kitap olarak *Halkevlerinde Musiki* başlığı altında yayımlanmıştır.²² Halkevlerinin Saygun açısından bir diğer önemi de Bartók'u Türkiye'ye davet eden örgüt olmasıdır; Saygun, Anka-

ra ile olan sorunları yüzünden Bartók'un Türkiye ziyaretini Halkevleri kanalıyla gerçekleştirir.

Béla Bartók'un Türkiye Ziyareti

1935 senesinde Saygun ve Gazimihal, Macar müzikolog Bence Szabolci'nin yayımlamış olduğu bir makalede verilen haritada Anadolu'nun Arap ve İran etnolojisi altında gösterildiğini fark ederler.²³ Bunun üzerine Macar müzikoloğa durumun böyle olmadığını göstermek için Gazimihal'in, başlığı *Türk Halk Müziklerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi* olan, yayımlanmış makalesini yollarlar. Yazı, Türk müziğinin sadece Arap müziğinin etkisi altında olduğunu zanneden Bartók'un ilgisini çeker; hatta makalede Türk halk müziğindeki pentatonik yapı hakkında verilen bilgiler ve örnekler onu Macar halk müziği ile Türk halk müziği arasındaki olası bağlantıları düşünmeye sevkeder. Bartók, o sıralarda Ankara Üniversitesi Hungaroloji kürsüsünde bulunan profesör László Rásonyi'ye yazdığı bir mektupta şunları dile getirir:

"Macar halk musikisiyle Türk halk musikisi arasındaki ilişkiler hakkında gerçekten hiçbir şey bilmiyoruz; benim dinlediğim eski Türk musikisi köken bakımından hep Araplarınkine daha yakın bir musikiydi. Mahmud Ragıp asıl Türk musikisinde birçok pentatonik ezgi olduğu sonucuna varmış; bu ezgilerin bazılarını da Budapeşte'de bulunan birine göndermiş, ama gönderdiği malzeme o kadar azdı ki, bundan herhangi bir sonuç çıkaramazdık."²⁴

Bartók bu sırada Hindemith'in Türk hükümetinin davetlisi olarak Ankara'da bulunduğu haberdardır ve onunla hiçbir şekilde ihtilaflı bir duruma düşmek istememektedir:

"Hindemith'in bir Musiki konservatuvarı kurmak üzere Türk hükümetince yakın bir geçmişte Ankara'ya davet edildiğini biliyorum. Hindemith'le çok dostça ilişkilerim



Béla Bartók

vardır, kendisine çok da saygı duyarım; bu bakımdan, onun işine karışmak istediğim anlamına gelebilecek en ufak bir sözden bile ne pahasına olursa olsun sakınmamız gerekir. Ama böyle bir şey olması için ortada hiçbir neden yok; o konservatuarların kuruluşuyla ilgili tavsiyelerde bulunur, ben de sadece, onun alanına girmeyen halk ezgisi derlemeleri konusundaki tavsiyelerimi bildiririm.”²⁵

Bartók Halkevlerinin davetlisi olarak 2 Kasım 1936 günü trenle İstanbul’a varır. İkinci sınıf bir yataklı vagon bileti ve mütevazı bir otelde yer ayırtılmasını istemiştir; eğer bir Türk ailenin yanında kalma imkânı varsa, bunu tercih edecektir.²⁶ Vardığı gün Adnan Saygun ve Bartók belediye konservatuarındaki halk müziği koleksiyonu üzerinde çalışmak üzere arşive giderler. Burada His Master’s Voice ve Columbia şirketlerine yaptırtılmış altmış beş adet çift taraflı plak kaydı bulunmaktadır; Macaristan’da kendi arşivlerinde bulunan dört plak kaydı ile karşılaştırdığında bu durum Bartók’u çok etkiler.²⁷ Saygun arşive yapılan ziyareti şöyle anlatır:

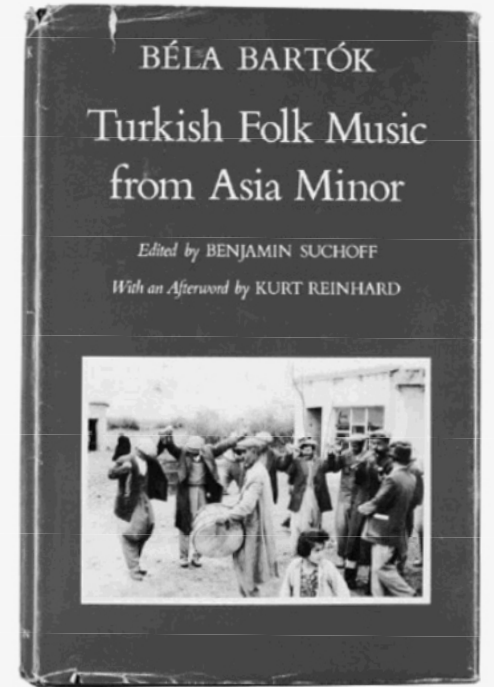
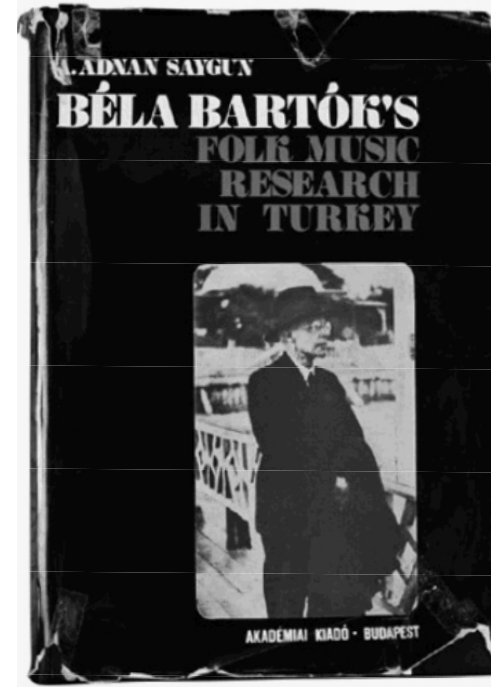
“Halk müziği derlemesi ile kendisine Türkiye’de bir eşi daha olmadığını söylediğimiz plak derlemesini çok ilginç buldu. Birkaç türkümüzü not aldı. Dahası, Karadeniz halk müziğinde çok sık kullanılan, daha sonra batı dünyasına ‘Bulgar ritmi’ diye tanıttığı 7’li ritmi bu plaklarda tanıdı.”²⁸

Ancak Bartók koleksiyonu eleştirmekten de geri kalmaz; ona göre türkülerin otantik mahallerinde derlenmesi ve aynı anda notalar halinde yazılması gerekmektedir ama arşiv bu prensipte düzenlenmemiştir. İki gün sonra Saygun ve Bartók Ankara’ya doğru yola çıkarlar. 5–11 Kasım tarihleri arasında Bartók burada üç konferans, halka açık bir konser ve Macar Büyükelçisi’nin evinde özel bir resital verir. İlginç olarak konferansların ilki Fransızca, ikincisi Almanca ve üçüncüsü de Macarca’dır; konularını Saygun şöyle anlatır:

“Konuşmaların ilki Macar halk müziğinin özellikleri ile bunun Türkiye’nin kuzeyinde yaşayan halkın müziğiyle ilgisi üzerineydi. İkinci konuşmasında usta halk ezgilerinin neden derlenmesi gerektiği, bunların bilim adamları, tarihçiler, bestecilere yararlarını uzun uzun ve büyük bir yetkiyle anlattı. Türü yaratıcı düşüncelerle halk müziğine dayanarak yapılan bu tür bir bestenin önemi ile yasallığını vurguladı. Üçüncü konuşmasında Bartók bilimsel bir çalışmanın gereklerine uygun halk müziği derleme yöntemleri ile bu derlemelerde yapılması gereken incelemeler üzerinde durdu.”²⁹

Bu konferansların metinleri daha sonra Halkevi Ar şubesi tarafından 1937 senesinde yayımlanır.³⁰

Çorum’a düzenlenen ilk gezi, Bartók’un rahatsızlanması üzerine iptal edilmek zorunda kalır. Konservatuvardan Erkin ve Akses’in de gözlemci olarak katıldıkları grup ancak 18 Kasım gecesi Adana’ya doğru



yola çıkabilir.³¹ Adana, Tarsus ve Mersin’den sonra ziyaretin esas önemli durağı olan Osmaniye’ye gelinir. Burada, kışı geçirmek için yaylalardan inmiş olan göçebelerin arasında çalışırlar. Saygun Bartók’a hem tercümanlık yapmakta hem de dinlediği türkülerini notaya dökmesinde yardımcı olmaktadır; Bartók duyduğu melodileri nota olarak yazarken, Saygun da Bartók’un Türkçe telaffuzlarını çıkartabilsin diye kelimeleri fonetik olarak yazar. Saygun, kelime yazma işi bittiğinde hâlâ zamanı kalmış ise karşılaştırma yapmak üzere melodiyi notaya döker ve bu arada türkü ile ilgili detaylı künyeyi de hazırlar.³² Bütün bu melodiler ve onların çeşitlemeleri Bartók’un 1917 senesinden beri kullanmadığı eski bir Edison fonograf makinesi ile silindirlere kaydedilir. Bu kayıt cihazı o kadar verimli olmasa da, diğer cihazlar elektrik ve ağır akülere ihtiyaç doğurduğu için, tercih edilir. Başka bir güçlük ise bazı köylülerin, bilhassa kadınların, kendi lisanlarını bilmeyen yabancı birinin önünde şarkı söylemeye razı olmamalarından kaynaklanmaktadır. Bartók ziyaretinin başından beri Macarca ve Türkçede bulunan ortak kelimelerin bir listesini çıkartmakta ve Saygun’a bu hususta danışmaktadır. Sonuçta Saygun, Bartók’u bazı çekingen köylülere, Macarların da Türk olduğunu ancak asırlardır ayrı yaşadıkları için Türkçeyi farklı konuştuklarını ileri sürerek takdim etmeye karar verir. Bunu kanıtlamak için kullandıkları cümle ise iki dilde aynı olan kelimelerden çıkartılmıştır. Macarca’daki “pamuk tarlon sok arpa”,

“alma”, “teve”, “sator”, “balta”, “csizma”, “kicsi kecske van”ın Türkçe karşılıklarının “pamuk tarlasında çok arpa”, “elma”, “deve”, “çadır”, “balta”, “çizme”, “küçük keçi var” olduğu söylenir.³³

Bartók her şeye rağmen ziyaretinden memnundur; merak ettiği hususta yeterince veri toplamış, Türk halk müziği ile Macar halk müziği arasındaki benzerliklere, hatta aynı melodilere rastlamıştır. Ziyareti hakkında sonradan İngilizce olarak yayımlanan bir raporda şöyle demektedir:

“Kulaklarıma inanamıyordum, duyduğum türkü aynen eski bir Macar melodisinin çeşitlemesine benziyordu. Büyük bir mutluluk içerisinde Bekir’in şarkısını iki silindire kaydettim.”³⁴

Saygun’un notlarından da aynı sonuçlar çıkmaktadır:

“Yolculuğumuz sırasında 93 ezgi kaydedebildik. Usta bunlarla Macar ezgilerini karşılaştırdı. Bana coşkuyla ezgilerden dördünün Macar halk ezgileriyle tıpatıp aynı olduğunu söyledi. 6 ezgi çeşitlemelerdi; 11’i de belli Macar tipleriyle aynı yapıdaydı.”³⁵

Bartók Türkiye gezisindeki bulgularını yayımlamak istemişse de bir türlü yayınevi bulamamıştır, maalesef buna ömrü de yetişmemiştir. Bu çalışması ancak 1976 senesinde iki ayrı kitap olarak çıkar. Bunlardan ilki, Saygun’un kendi notlarını da ekleyerek hazırladığı ve Macaristan Kiadó Akademisi tarafından yayımlanan *Béla Bartók’s Folk Music Research* adlı kitaptır. İkincisi ise Benjamin Suchoff tarafından hazırlanan ve Saygun’un görmediği bazı materyalleri de içeren *Turkish Folk Music from Asia Minor* başlıklı kitaptır.³⁶ İki kitabın o kadar sene aradan sonra aynı anda ayrı ayrı ülkelerde çıkmasının sebebi Saygun ile Suchoff arasında yaşanan anlaşmazlıktır. Bartók’un ölümünden sonra avukatı kitabı Saygun’la işbirliği yaparak basmak isterse de daha sonra vazgeçer. Ardından New York Bartók Arşivi’nin müdürü Benjamin Suchoff Saygun ile irtibat kurar; ancak ondan kitaba sadece anılarını yazmasını, başka hiçbir ekleme yapmamasını ister. Buna Saygun “eskiden de kabul etmezdim böyle bir şeyi, şimdi de etmiyorum, lüzumu yok” diyerek şiddetle karşı çıkar. Kendisi olayı şöyle anlatır:

“Bunun üzerine Suchoff kitabı kendisinin basacağını ve benim kitabımın İngiltere, Fransa ve Amerika gibi ülkelerde satışını engelliyeceğini söyledi. Editörüm ‘sen ister sattır, ister sattırma; ben bu kitabı basacağım’ dedi. Bu suretle ben kitabı tamamladım.”³⁷

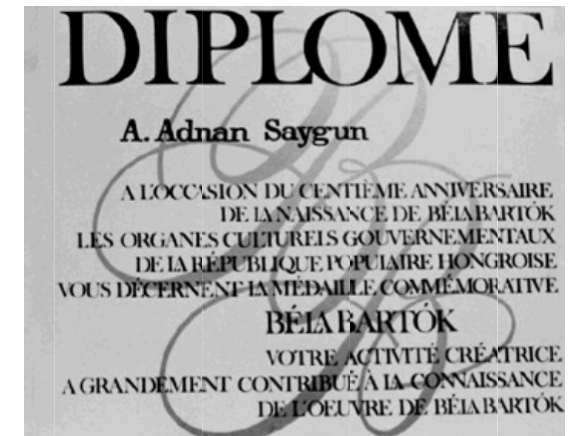
Bartók, Macaristan’a dönüşünden sonra da Saygun’la irtibatını sürdürür *ve Türk Halkının Müzik Eğitimi* başlıklı bir rapor hazırlar.³⁸ Bu rapor Hindemith tarafından da görülür, ancak Alman besteci ülkenin içinde bulunduğu durumu ileri sürerek raporu uygulanabilir nitelikte bulmaz.³⁹ İlginç olan, Hindemith’in de milli bir müzik ekolü oluşturulurken Bartók gibi halk müziğini başlangıç noktası olarak almasıdır. “...besteciler kendi insanların müziğini dinlemek için ülkenin çeşitli yörelerine yollanmalı

ve orada aylarca kalmalıdır [...]. ancak bu dinledikleri müziğe karşı olan aşinalıkları arttığı takdirde kabiliyetlerini doğru bir yolda gösterebileceklerdir”⁴⁰ der Hindemith. Esas üzücü nokta, Bartók gibi değerli bir müzisyenin İkinci Dünya Savaşı patlamak üzereyken Türkiye’ye gelmeyi aklından geçirmiş olması ancak Hindemith ile fazla meşgul olan otoritelerin buna kulak vermemeleridir. Zaten Bartók bu konuda bir tek Adnan Saygun ile yazmış, o sıralarda Ankara’da “istenmeyen adam” olan Saygun da doğal olarak bir sonuç alamamıştır. Saygun Bartók’un delil niteliğinde olan bu mektubunu Maarif Vekâleti’ne iletmış, ancak sonradan mektup kaybolmuştur.⁴¹ Saygun bu olayı *The Musical Quarterly* dergisine yazmış olduğu bir makalede şöyle anlatır:

“1937 senesinde Bartók beni Budapeşte’de beklemekteydi, ancak maalesef politik durum her gün daha kötüye gitmekteydi. Benim kendi endişelerim vardı, onun kendi. Bir gün kendisinden daktilo ile yazılmış bir mektup aldım – çok şaşırdım, ondan el yazısı ile mektup almaya alışıkтым. *Anschluss*’tan sonraydı. Bartók bana Viyana Naziler tarafından işgal edildiği için yayınevi ile artık irtibat kuramaz olduğunu söylüyordu. Diğer taraftan artık Macaristan’da yaşayamayacağını görmüştü. Kendisi için Türkiye’de daimi bir iş bulup bulamayacağını soruyordu. Kendisinin gerçekten ilgisini çeken Türk halk müziği üzerinde beraberce çalışabilirdik. Azıcık bir maaş ona yeterli olacaktı. Ancak maalesef onun için hiç bir şey ayarlayamadım. Türkiye’de müzik eğitimini düzenlemekle meşgul olan yabancı bir müzisyen [ki Saygun burada büyük olasılıkla Hindemith’i kastetmektedir] buna engel oldu.”⁴²

Hindemith’in bu olayda Bartók’un önünü bizzat kesmeye çalıştığını düşünmek yanlış olacaktır; Saygun’un kastettiği, büyük olasılıkla, Hindemith’in çalışmaları ile fazlasıyla meşgul olan Maarif Vekâleti’nin konuya ilgi göstermemesidir. O sırada bakan değişmiştir ve yerine atanan kişi Saygun’a daha sıcak baktığı için Bartók’u getirtebilmek ümidi tekrardan canlanan Saygun Macar besteciye bir mektup yazar. 19 Mart 1939 tarihli mektupta şöyle yazılmaktadır:

“Maarif Vekili istifa ettiğinden beri durumun benim lehime geliştiğini hissediyorum. Yeni bakan benim hiç de yabancım değil; Cevad’ın yerine gelen, sizin de tanıştığınız yeni müdür bir



Bartók’un eserlerinin tanıtımı için gösterdiği çabadan dolayı Macaristan hükümetinin Adnan Saygun’a verdiği diploma.

dost. Geçenlerde Ankara'dayken benden kendisine müzik işlerinde yardımcı olmamı istedi. Böylelikle sizin için bir şeyler yapmaya çalışacağım. Türkiye'ye yerleşmeniz için elimden geleni yapacağım ve bunu başarabilirsem çok mutlu olacağım.”⁴³

Ancak maalesef Saygun her ne kadar çalışır ise de bu arzusu bir türlü gerçekleşmez; Bartók ise çoktan Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş, Türkiye için de önemli bir fırsat kaçırılmıştır.

Yunus Emre'ye Doğru

Bartók ile çalışmış olmak Saygun'un kariyeri ve besteciliği açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. Nitekim devamlı “Usta” diye hitap ettiği Bartók'un Türkiye'den ayrılmasından sonra, aynı yıl halk müziği araştırmaları yapmak üzere Karadeniz bölgesine gider ve bulgularını iki kitapta toplar; bunlar *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları Hakkında Bazı Malumat* ve *Halk Türküleri: Yedi Türkü ve Bir Horon*'dur. Kendisinin de söylediği gibi, Maarif Vekilliği'ne dostu olan bir müdürün atanmış olması, Saygun'un şahsına ve müziğine karşı Ankara'da yürütülen protestonun 1939 senesine gelindiğinde yavaş yavaş zayıfladığının göstergesidir. Nitekim aynı yıl Halkevlerinin yedinci kuruluş yıldönümü münasebetiyle düzenlenen Modern Türk Musiki Festivali kapsamında 19 Şubat gecesi verilen konserde Riyaseti Cümhur Orkestrası, *Taşbebek*'in temsilinde çıkartılmak zorunda kalınan *Sihir Raksı*'nı çalar. Beş sene sonra bu kez orkestrayı Saygun yönetmektedir. Bu, beş çağdaş Türk bestecisinin ilk defa aynı programda bir araya getirilmesi açısından önemli bir konserdir; Saygun'un *Taşbebek*'inin dışında Cemal Reşit'in *Karagöz* senfonik süiti, Hasan Ferid'in orkestra süiti, Necil Kâzım'ın da *Çiftetelli*'si yorumlanır ve sanatçılar kendi bestelerinin çalınış sırasında orkestrayı kendileri idare ederler. Ulvi Cemal de piyano ve orkestra için “konsertino”sunu Hasan Ferid'in idaresinde seslendirir. Konser radyodan canlı olarak yayınlanır. Rus Beşleri'nden esinlenerek yakıştırılan Türk Beşleri tabiri de bu konserden sonra kullanılmaya başlar. Yaşar Nabi'ye göre, “Derhal zihnimizde Rusların meşhur beşleriyle bir tedai yapan ve önlerinde aynı parlak sanat istikbalini tahayyül etmemize hiçbir mani bulunmayan bestekârlarımızın üzerinde sayabileceğimiz kadar mahdut bizi teessüre sevketmemelidir. On beş yıl içinde hiç yoktan bu ayarda beş bestekâr ortaya çıkarmış olan millet güzel sanatlara karşı ırki istidadiyle ve her yeni ve güzel yola süratle intibak kabiliyetiyle haklı olarak öğünebilir”.⁴⁴ Aslında Türk Beşleri yakıştırmaları, Cumhuriyet müzik politikasına hizmet açısından amaçları bir, ancak yazdıkları eserler açısından büyük farklılıklar gösteren bir grup için yapılmıştır. Görüldüğü gibi Saygun zaten uzun süredir dışlanan

bir kişidir ve bu konserden sonra dahi Ankara Devlet Konservatuarı'na alınmaz. Ancak Halkevleri kendisine müfettişlik teklif etmiş, o da Türkiye'yi gezip görmesine imkân verecek olan bu işi hemen kabul etmiştir. Saygun'un Türk Beşleri konusundaki görüşleri şöyledir:

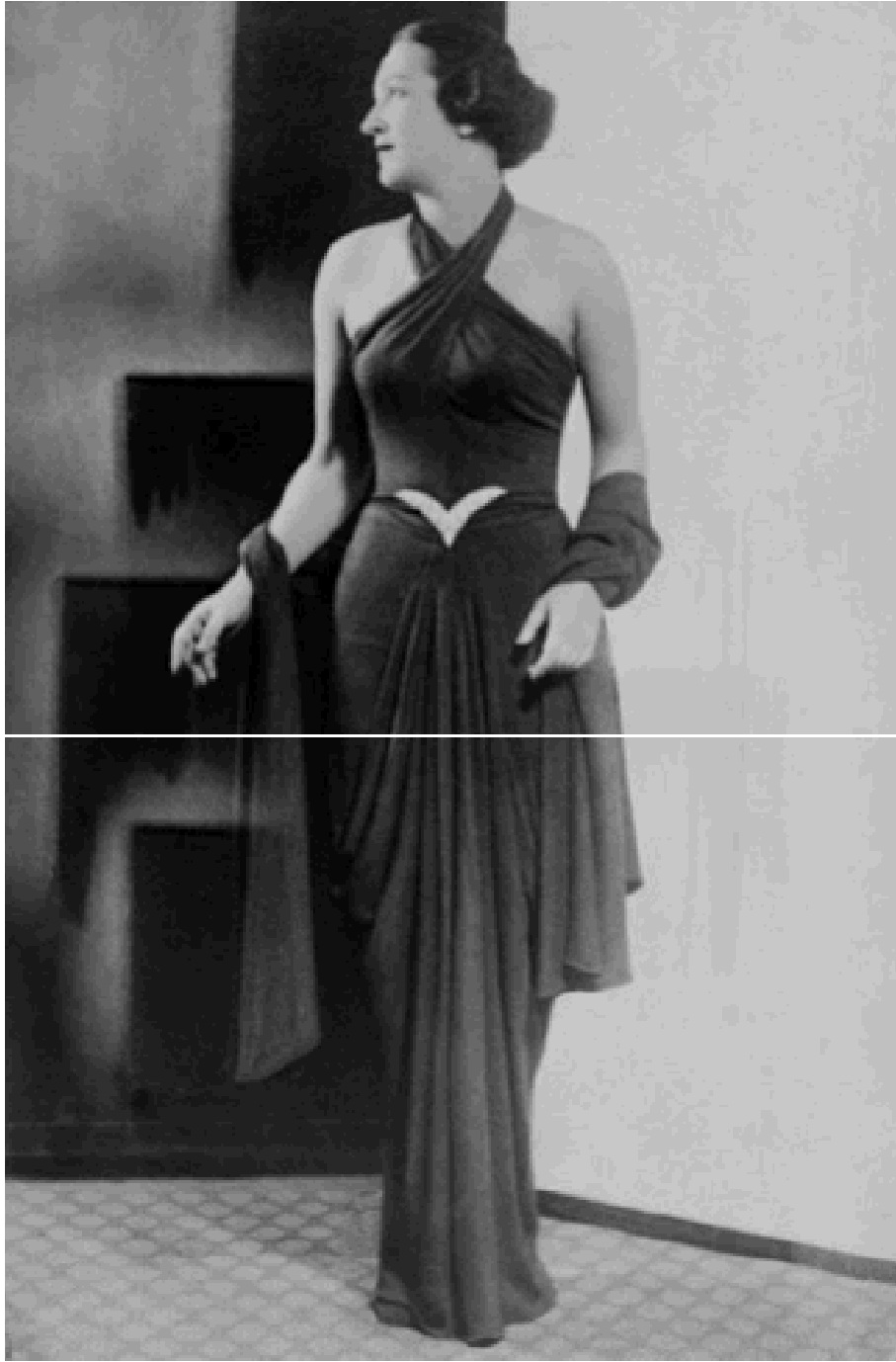
“Bu söz ilk defa 1939 yılında merhum Halil Bedi Yönetken tarafından kullanılmıştır. Bir gün Ankara Radyoevi'nde o zaman orada görevli olan, Cemal, Ulvi, Necil, ben, Halil ve belki Mesut Cemil sohbet ediyorduk. Söz nasıl geldi hatırlamıyorum. Halil ‘Siz de Rus Beşleri gibi, yeni musiki yolunda beş kişisiniz (Cemal, Ulvi, Necil, Ferit ve ben). Size de Türk Beşleri demek lazım’ dedi. Hatta Cemal ‘Beşler! Beşler! Neden olmasın. Biz de Türk Beşleriyiz’ dedi. [...] Bu nitelemenin doğru olup olmadığına gelince: Vallahi biz 1904 ile 1908 yıllarında dünyaya gelmişiz. Birbirimizden biraz önce, biraz sonra eser vermeye başlamışız ve çağdaş kompozisyonda ilk kuşağı oluşturmuşuz. Konuyu böyle alırsak doğru! Beşler, Türk Beşleri. Ama bu sadece doğum yıllarımız, çalışma hayatımızın başlaması arasındaki yakınlıktan başka bir şey ifade etmez. Hepimiz kendimize göre bir yerden yola çıktık ve bidayette aramızda (özellikle ben – Ulvi ve belki Cemal) bir sanat anlayışı yakınlığı olmuş olsa bile zamanla birbirimizden çok uzak yerlere düşmüşüz. İş böyle alınca Beşler tabirinin bir manası kalmıyor.”⁴⁵

1939 senesinin bir başka önemi de, Saygun'un uzun bir aradan sonra Paris'te Op. 1 olarak bestelemiş olduğu *Divertimento*'sunun Türkiye'de ilk defa seslendirilmesidir. Bu konserin dinleyicileri arasında, Saygun'un gelecekte ikinci evliliğini yapacağı Macar asıllı Irene Szalai de bulunmaktadır. Saygun Paris'ten dönünce, 1932 senesinde kendisine *Özsoy*'un provalarında yardımcı olan piyanist Mediha [Boler] hanım ile evlenmiş,⁴⁶ ancak bu evlilik daha sonra bozulmuştur. Irene ise savaş sırasında Macaristan'dan ayrılan bir müzik grubunun üyesi olarak Türkiye'de bulunmaktadır. Kendisi Türkiye'ye gelişini şöyle anlatır:

“Biz 1936'da bir grup Macar müzisyen kız, savaştan korkarak memleketimizden kaçtık, bir orkestra kurup Avrupa'da iş imkânları aradık. (Hepimiz Peşte'de Müzik Akademisi, konservatuar mezunu kızlardık. Klasik müzik çalıp operalardan ve operetlerden sevilmiş aryaları söylüyorduk). Türkiye'ye de bu orkestramızla gelmiştik.”⁴⁷

Irene, Saygun'un *Divertimento*'sunun seslendirildiği konsere klasik müzik dinlemek için gitmiş, ancak programda bir Türk bestecisinin eseri olduğunu duyunca ilk önce bunun alaturka bir eser olduğunu zannederek hayal kırıklığına uğramış, ama yapıtı dinledikten sonra çok beğenmiştir.⁴⁸ Bu sırada Saygun da onu dinlemek için Karpiç'e gitmektedir. Irene hanım Karpiç'e ait anılarını da şöyle aktarır:

“Ben şantözdüm. İstanbul'da Tokatlıyan'da, Büyükada'da ve Ankara'da Karpiç'te çalışıyorduk. Benim Karpiç'te söylediğim sıralarda Adnan



Irene (Nilüfer) Saygun.

da gelip gidip beni dinliyordu. Ve bir de yakın arkadaşı vardı yanında, şair Ahmet Muhip Dıranas. Ben bir otelde kalıyordum, Adnan'ın kiraladığı bir ev vardı ama eşya filan yoktu içinde, yalnız kitap ve plaklar vardı. Her gün öğleden sonra beni alırdı. Karpiç'in patiserisinde oturup konuştuk. Benim çok az Fransızcam Adnan'ın da biraz Macarcası vardı. Yanımızda hep sözlük taşıdık birbirimizi anlamak için.”⁴⁹

Saygun'un bu dönem bestelerine bakıldığında, orkestra eşliğinde solo bariton için 1939 Ekimi'nde Ankara'da bestelenmiş Op. 16 *Masal* isimli bir eser göze çarpmaktadır. Ahmet Muhip Dıranas'ın bir şiiri üzerine yazılmış olan bu şarkının orijinal partiyonunun üzerinde “İren'ime ithaf, 22 Aralık 1939” yazılıdır.⁵⁰ Adnan Saygun ile Irene Szalai o sene evlenirler ve ardından Irene, Nilüfer ismini alır.

Saygun Halkevleri müfettişliği görevini yürütmenin yanı sıra Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nden bazı eski öğrencilerini bir araya getirerek Türk Müzik Birliği Korusu adında bir koro oluşturur. Ses ve Tel Birliği olarak da bilinen bu grup Kavaklıdere Şarpları'nın sahibi Cenap And tarafından da desteklenmektedir. Ayrıca And'ların evinde düzenli olarak oda müziği konserleri verilmektedir. Koro ilk konserini Saygun'un idaresinde 8 Nisan 1940 tarihinde Ankara'da verir; programda Lassus ve Vittoria gibi Rönesans bestecilerinin yanı sıra Saygun'un kendi besteleri olan, Op. 7 *Çoban Armağanı* koleksiyonundan *Sille*, *Bebek* ve *Karadeniz* gibi çoksesli Anadolu halk türkülleri de yer almaktadır.⁵¹ Saygun yıllar son-



Nilüfer Saygun'un ailesi. Soldan: Ablası, babası, annesi, Nilüfer (Irene), erkek kardeşi ve 1985'teki ölümüne kadar Saygun'larla birlikte Türkiye'de yaşayan kız kardeşi Böji; Budapeşte.



Nilüfer ve Adnan Saygun evlendikleri gün.

ra Ses ve Tel Birliği'ni anlatırken şöyle der:

“O zaman bir çok şeyler yaptık. Amacımız Batılı bestecilerin koro için yazmış oldukları eserleri tanıtmak ve bizim halk müziğimizden yola çıkarak, bazı halk türkülerini koro için çok sesli hale getirmek. Bu suretle halkın dikkatini konuya çekmek, çok sesli müzik terbiyesini kazandırmak istedik.”⁵²

Esasında Saygun'un halkın eğitimi felsefesi bu dönemdeki diğer eserlerinde de hissedilmektedir; Behçet Kemal Çağlar'ın *Karanlıktan Aydınlığa* adlı şiirinin sözlerine bestelediği Op. 19 *Eski Üslupta Kantat* konu olarak yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlık istikbalini ele alması açısından buna örnek olarak gösterilebilir. Arya, resitatif ve koral bölümleriyle tipik bir barok yapıda ele alınmış olan kantatın 23 Şubat 1941'deki konserde seslendirilişinin ardından Saygun'un orkestra için yazdığı Sivas Düz Halayı çalınmış ve Anadolu'dan gelen halk dansı ekipleri tarafından dans edilmiştir. Çağlar'ın tasviri ile

Saygun “halkın rehbersiz ve ümitsiz anlarındaki ıstırabını içinden çıkmış bir öncünün irşadiyle bütün aradıklarını tekrar kendi bulmakla duyduğu şevki, Anadolu'nun içine kapanık, derin ve durgun, uğultulu ve engin edasını bünyesine sindirmiş olarak aksettirebilmişti. Halkın sanatı ve halk için sanat, halktan kopan ve halkı dile getiren sanat, o gün elele vermişlerdi”.⁵³

Bu yıllar maddi açıdan da Saygun için zor dönemlerdir; hatta bir mektubunda Nilüfer Hanım'a yazmış olduğu şu satırlar bunu açıkça göstermektedir:

“Bu akşam da Nebil'ler yemeğe çağırdılar. Öğleyin de Behçet Kemal ile yedik... Ne yapalım. Türk-



Evlenme cüzdanları.



Nilüfer ve Adnan Saygun evliliklerinin ilk günlerinde.

çe'de 'Kimsesiz/Garip kuşun yuvasını Allah yapar derler'. Benim de parasız olduğumu bilmiş gibi herkes yemeğe çağırıyor.”⁵⁴

Saygun 1939-1943 seneleri arasında Op. 17 *Bir Orman Masalı* adında bir bale yazmıştır. Ormandaki çeşitli halleri tasvir eden ve altı sahneden oluşan eser, sırasıyla ormanda hayat, korku, su, akşam, gece ve mehtap konularını işler. Bale, Eminönü Halkevi Bedii Raks Elemanları tarafından Ankara Halkevinde 1944 senesinin 21 ve 22 Şubat gecelerinde “yoksullarımıza yardım işlerine tahsis edilmek üzere” temsil edilir.⁵⁵ Riyaseti Cümhur Orkestrası'nı Praetorius idare eder. Balerinleri ise Rus ihtilalinden kaçarak Türkiye'ye yerleşmiş olan K. Arzamanova eğitmiştir. Ninette de Valois'nın henüz Türkiye'ye gelmemiş olduğu düşünülürse *Bir Orman Masalı*'nı Türkiye'deki ilk bale denemelerinden saymak yanlış olmaz.⁵⁶ İki ay sonra eser İstanbul'daki Tepebaşı tiyatrosunda sahnelendiği zaman seyirciler arasında bulunan Selim Nüzhet Gerçek şu gözlemi yapar:

“Bu balenin bestesinin güzel bir hususiyeti var. Ahmet Adnan Saygun eserini yazarken, her halde yalnız çocuğu istihdaf eden bir beste düşünmemiş. Hatta bilakis, bestesini galiba olgun insanlara çocukluklarını hatırlatmak düşüncesiyle yazmış.”⁵⁷

Aynı programda Saygun'un orkestrasyonunu yaptığı *İnci'nin Kitabı* da bale olarak sahnelenir.

Bütün bu mücadele içinde geçen devir sonunda Saygun 1942 senesinde “sanat hayatının en büyük tecrübelerinden biri” olarak nitelendirdiği,

belki de gelmiş geçmiş en önemli eseri olan *Yunus Emre* oratoryosunu altı aydan az bir süre içerisinde besteler. Halkevleri müfettişi olarak gezip gördüğü Anadolu ona bu eserinde ilham kaynağı olmuş ve Yunus Emre'nin hümanist felsefesi ve şiirlerinin onun üzerindeki etkisi ortaya serilmiştir. Böylesine önemli bir eser için bu kitapta başlıbaşına bir bölüm uygun görüldüğünden oratoryo burada detaylı bir şekilde analiz edilmeyecektir, bir sonraki bölümde ele alınacaktır. Ancak bestelendiği yıl olan 1942'den prömiyerinin gerçekleştiği 1946'ya kadar yaşanan bazı hadiseleri burada ele almakta fayda var. *Yunus Emre* gibi bir eserin dört sene gecikmeli olarak icra edilmesi Saygun'un 1935 senesinden beri maruz kaldığı protestonun bir sonucu olsa gerektir. Nitekim Halil Bedi Yönetken oratoryoyu temsil ettirebilmek için dönemin maarif vekili Hasan Âli Yücel'in ilgisini çekmeye çalışır ise de bunda başarılı olamaz. Yönetken, bakanın konservatuvarı ziyaret edeceği bir gün, daha önceden hazırlattığı oratoryodan üç koralı, korosuna onun önünde söyletmeyi başarır. Aynı anda salonun bir köşesinde bulunan Saygun ise olayı şöyle hatırlayacaktır:

“Halil Bedi bir yolunu bulup bakanı konser salonuna getirdi ve hazırladığı iki parçayı koroya söyletti. Çocuklar da iyi söylediler. İkinci parça sona erince Hasan Âli'nin şöyle söylediğini duyduk: ‘Halil, sen şimdi çekil! (Bir çocuğa işaret ederek) Şimdi sen şeflik yap ve bu parçaların birini söylet’. Ondan ikinci ve üçüncü çocuklarla hep aynı şey! Bu beni istihfaf, istiskal idi. Halil'de şaşkınlık, geride bir yerde olan bende ise sadece acı bir gülümseme... Nihayet Sayın Bakan Halil'e hitabetti: ‘Benden ne istiyorsun?’. Bakanın bu hareketine şaşırılmış ve üzgün; ‘Bu eseri icra etmek için orkestraya ve konservatuara emir ver-



Başbakanlıkta çoksesli müzik konusunun tartışıldığı toplantılardan biri (tarih belli değil). Soldan: Rahmi Apak, F. Köprülü, K. Ünal (Ulus gazetesi), Adnan Saygun, Dr. Ragıp Tüzün, C. Kerim İnce, Nâfi Atuf Kansu, İsmet İnönü.

seniz’. Ve cevap koskoca bir hiç. Bakan kalktı, yürüdü, gitti.”⁵⁸

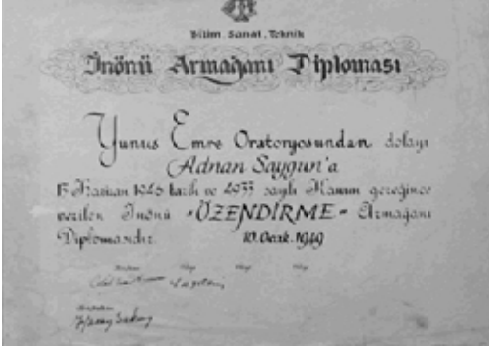
Halil Bedi de anılarında bu konuya değinerek, “Rahmetli Hasan Âli Yücel’in Bakanlığı zamanında Ahmed [Adnan] Saygun’un bestelediği *Yunus Emre* oratoryosunun 5, 10 ve 13 numaralı korallerini ilk defa konservatuar öğrenci korosuna söyleterek eserin tanınmasına yardım ettim” demektedir.⁵⁹ Saygun 1943 senesinde de oratoryoyu CHP’nin açtığı bir kompozisyon yarışmasına sokar ve Erkin’in piyano, Alnar’ın viyolonsel konçertosu ile eser 9/2’lik derecesi ile birinciliği ve 3000 lira-lık ödülü paylaşır.

1946 senesine gelindiğinde *Yunus Emre*’nin temsili için gerekli emri veren kişi İsmet İnönü’dür; ancak oratoryonun mevcudiyetinden onu Behçet Kemal Çağlar haberdar etmiştir. O sıralarda milletvekili olan Çağlar, Türkiye Büyük Millet Meclisi’ndeki bir konuşmasında, “Kendimizi yurt dışında tanıtmak için sanat sesimizi dünyaya duyurmalıyız. Sanatkârlarımız var. Eser var; himmet yok. Ahmed Adnan Saygun’dan bahsetmek istiyorum. Bestecilerimizin en değerlisinden. Üç yıldan beri dolabında hazır bekliyen muazzam bir eseri var. Bu eser yabancı üstadların takdirini celbetmiş mühim bir eserdir. *Yunus Emre* oratoryosundan söz açmak istiyorum. Bu eser himmet bekliyor. Sesimizi, sanat sesimizi yurt dışına duyurabilecek değerinde bir eser”⁶⁰ der ve böylece bir oratoryonun temsili konusu belki de Cumhuriyet tarihinde ilk defa meclise taşınmış olur. İnönü konuyu Hasan Âli Yücel ve o sıralar Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü’ne getirilmiş olan Halil Vedat Fıratlı ile görüşür. Fikri Çiçekoglu’ndan öğrendiğimize göre İnönü, Yücel’e oratoryo hakkında görüşlerini sorduğunda “Bakan, ‘Evet, değerlidir’ diyor ve ilave ediyor: ‘Fakat mistiktir’. İnönü’nün cevabı şu oluyor: ‘Bu kendi karakteri, kendi şahsiyeti. Bunun eserine aksetmesi mümkündür. Fakat bu takdirde ne sanatkâr ne de eseri orijinal olmaktan bir şey kaybetmezler. *Yunus Emre*’yi hazırlayın da dinleyelim.’”⁶¹

İnönü’nün emirleri doğrultusunda *Yunus Emre* oratoryosunun prömi-



Yunus Emre oratoryosunun ilk temsilinin afişi.



yeri Ankara Üniversitesi'nin Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde 25 Mayıs 1946 Pazar günü gerçekleşir. İnönü bir yurt seyahatine çıkacağı için son prova temsile dönüştürülmüştür. Saygun'un idaresindeki prömiyere Opera ve Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi Birleşik Korosu ve Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası eşliğinde solist olarak Muazzaz Ünal (soprano), Necdet Demir (alto),

Aydın Gün (tenor) ve Hilmi Girginkoç (bas) katılırlar. Temsil Saygun için tam anlamıyla bir zafer olur; oratoryo o derece beğenilmiştir ki gazetelere verilen ilanlara bakıldığında 'gösterilen büyük istek üzerine' 4 ve 7 Haziran tarihlerinde tekrarlanır. "Değerli bestecimiz, Adnan Saygun Yunus'u sevmekte ve bestesine konu yapmak için onu seçmede başarısının ilk sebebini bulmuş sayılabilir. [...] Yunus'u bir kere daha takdis, onu söyletmiye muvaffak olduğu için sanatkar Adnan'ı takdir ederim" diyen Hasan Âli Yücel de sonuçtan memnun kalmış olmalıdır.⁶² Ama sonuçtan memnun kalmayanlar da vardır; radyo yayını ile İstanbul'dan eseri dinleyen Cemal Reşit, Haluk Tarcan'ın ifadesine göre *Yunus Emre*'yi kastederek, "Quelle Horreur! Maaile, sabahlara kadar kustuk!" der.⁶³ Ancak *Yunus Emre* oratoryosu gerçekten geniş yankılar uyandırır. Saygun'u en çok sevindiren şey, şehirde yaşayan insanlar dışında köylerinde radyodan dinleyen köylülerden de mesajlar almasıdır. Bununla ilgili bir anısını şöyle anlatır: "Konserlerden on beş gün sonra bir gün evimin kapısı çalındı. Baktım birkaç köylü. İçeri aldım. Büyük bir saygıyla bana bakıyorlardı. 'Buyurun hoşgeldiniz' dedim, yer gösterdim. İçlerinden yaşlıca olanı söze başladı: '*Yunus Emre*'yi siz radyoda iki defa verdiniz. Köyde halkodasında bizim bir radyomuz var. Orada köy halkı, kadın erkek hepimiz dinledik. Allah senden razı olsun deyip elini öpmek için buraya geldik'. Elinde, gazete kâğıdına sarılı paketi de bana uzattı. 'Bunu da bacın sana armağan gönderdi' dedi. Paketten bacımın benim için ördüğü bir çift yün çorap çıktı. Bugüne kadar aldığım hediyelerin en değerlisidir."⁶⁴

Sadece bu olay bile *Yunus Emre* oratoryosunun ülke çapında ne derece etki bıraktığının kanıtı sayılabilir. Saygun'un kendi sözleriyle "Benim adım dertli dolap, suyum akar yalap yalap" ilahisiyle başlayan çile, yıllar sonra *Yunus Emre* oratoryosuna dönüşecek ve 'Aşk gelicek cümle eksikler biter' mısraında noktalacaktır".

İlk Dönem Eserlerine Genel Bakış:

Saygun'un, Paris'ten dönüşünden *Yunus Emre* oratoryosunun icrasına kadar geçen zaman zarfında bestelediği eserlere genel anlamda bakıldığında dikkati çeken en önemli unsur, bestecinin, etrafında gelişmekte olan politik olaylardan fazlasıyla etkilenmiş olduğudur. Daha önceki bölümde ayrıntılı olarak anlatılan ve bizzat Atatürk tarafından sipariş edilen *Özsoy* ve *Taşbebek* operaları bir tarafa, ki her iki operanın konularının da rejim ile yakından alakalı olduğu unutulmamalıdır, Saygun'un bu devrede yazdığı eserler arasında pedagojik nitelikli yapıtlar ve koro için çoksesli hale getirilmiş halk türkülleri çoğunluğu teşkil etmektedir. Müzik reformlarını ülke sathına yaymak amacıyla, toplu halde şarkı söyletmek yoluyla halkı eğitmeyi hedefleyen Cumhuriyet rejimi yetiştirmiş olduğu genç bestecilerden de bu amaç doğrultusunda repertuar oluşturmalarını beklemiştir. Dönemin Maarif Vekili'nin bazı müzisyenlere ve de Ahmed Adnan'a yollamış olduğu 28 Ekim 1934 tarihli mektup bunun en açık göstergesidir:

"Mekteplerimizin musiki derslerinde talebeye söylenen şarkıların bir kısmının ne beste ne de güfte itibarile terbiyevi bir kıymet ifade etmediklerini ve musiki muallimlerinden bir çoğunun bestekârlık sahasında kendilerini salâhiyetli sayarak şarkılar bestelediklerini ve bunları talebelerine öğrettiklerini yaptığım teftişlerde gördüm. Bu halin, meydana getirmek için çalıştığımız garp tekniğine uygun modern Türk musikisi ve talebeye vermek istediğimiz musiki terbiyesi için ne kadar zararlı olduğu izaha muhtaç bir keyfiyet değildir. Talebeye milli, vatani, hissi ve bedii bir terbiye vermekte ve bu terbiyeyi inkişaf ettirmekte ve başlı başına bir musiki terbiyesi vermekte mühim bir amil olan mektep şarkılarının bu gayeyi temin etmekle beraber modern Türk musikisinin haki ki zevkini yaratacak bir kıymet taşıması da büyük bir ehemmiyetle göz önünde bulundurulacak bir esastır. Devletçe fedakârlıklar yapılarak ecnebi memleketlerde yetiştirilmiş olan genç musiki muallimlerinin bu sahada kendilerinden beklenen hizmeti büyük bir dikkat ve itina ile yapacaklarına şüphe yoktur."⁶⁵

O yıllarda halk şarkılarının çokseslileştirilmesi akımı sadece Türkiye gündeminde tartışılan bir konu değildir; bilakis bu çeşit çalışmalar Doğu Avrupa'da Bartók ve Kodaly gibi önemli bestecilerin repertuarları içerisinde de geniş bir yer tutmaktadır. Hatta Kodaly halk türkülerinin armonize edilmesinin sebebini "daha geniş kitlelerin, türkülerini yakından tanımlarını sağlamak" olarak açıklamış ve bu uygulamayı, köyden şehire gelirken ezgilere içlerinde rahat nefes alabilecekleri uygun birer kıyafet giydirmeye benzetmiştir.⁶⁶ Uygun kıyafetten kastı, şüphesiz, ezgilerin karakteristiğine uygun, onların bünyesinden çıkmış armoniler olmalıdır. 1930'lu yılların Türkiye'si'nde de Osmanlı kültüründen kendini soyutla-

arak yüzünü Anadolu'ya dönen genç Cumhuriyet idaresi için, halkın musiki eğitimi yolunda halk türkülerinin toplanarak özgün eserlerde kullanılması prensibi ağırlık kazanmıştır. Nitekim Saygun bu konu üzerinde yazmış olduğu makalelerden birinde şöyle demektedir:

“Parti'mizin, Halkevleri'nin musiki çalışmalarında intihab ettiği yol malumdur; çok sesli musikiye mümkün olduğu kadar yer vermek ve böylece ses terbiye ve itiyadının kökleşmesine çalışmak; bunun yanında halk sanatına bilhassa ehemmiyet vererek halkın kendi sanatıyla kendi[ni] terbiye etme yollarını aramak.”⁶⁷

Saygun Halkevleri adına yaptığı Anadolu gezilerinde halkın toplu halde şarkı söyleyemediğini gözlemlemiş ve dengeli müzik eğitiminde koroların büyük önemi olduğunun altını çizerek bu konuda partiye rapor vermişti.⁶⁸ Yazısının devamından bu projenin Cumhuriyet Halk Partisi tarafından bizzat desteklendiği açıkça anlaşılmaktadır:

“Bundan sonra şu nokta bilhassa göz önüne alınmıştır ki çok ses terbiyesi yolunda yürünürken Türk'ün musiki karakteri kat'iyen kaybolmasın, bozulmasın. Şu halde bir taraftan garbin kıymetli eserlerinden gayeye göre seçmeler yaparken, diğer taraftan da Türk zevk ve itiyadlarını akis temadi etdirebilecek olan “Halk türkülleri çalışmaları” ve Türk kompozitörlerinin orijinal eserlerini ele almak lazımdı. Terbiyede en çok ve en çabuk müessir olacak vasıta da ses ve koro olarak müteala ve kabul olundu. Bunun üzerinde Parti umumiyetle memleket kompozitörlerine hitab ederek koro ve ses eserleri istedi. Kabul olunan eserler kısa bir zaman sonra kitaba ve plaklara intikal ederek bütün Halkevleri'nin ve bütün memleketin malı olacaktır.”⁶⁹

Bütün bu sebepler göz önüne alındığında Saygun'un ilk dönem eserleri arasında bulunan Op. 7 *Çoban Armağanı*, Op. 18 *Dağlardan Ovalardan*, Op. 22 *Bir Tutam Kekik*, *Gençliğe Şarkılar* ve halkın kolay söyleyebileceği şekilde yazılmış olan *Beş Yakarış*⁷⁰ gibi, eşliksiz koro için çok seslendirilmiş halk türkülleri albümlerinin yoğunluğuna şaşırmamak gerekir. Bunun dışında orkestra eşliğinde Op. 5 *Kızıltırnak* ve Op. 6 *Manastır* türkülleri de bulunmaktadır, ki Manastır Türküsü Atatürk'ün en sevdiği türküler arasındadır.⁷¹ Saygun'un bu eserleri hazırlarken Bartók ve Kodaly'nin prensiplerini takip etmek niyetinde olduğu, “Garplıların kendi duyularına uyan bu çok ses tarzını alıp bizim türkülerimize tatbik etmek imkânsızdır. [...] Türkülerimiz ancak kendi bünyelerinden çıkacak bir armoni ile hususiyetlerini kaybetmezler” demesinden anlaşılmaktadır.⁷² Nitekim *Çoban Armağanı* albümünün birinci parçası olan *Sille*⁷³ türküsüne yakından baktığımızda Saygun'un demler (drone) oluşturmak yoluyla türküyeye uygun bir armonik yapı hazırladığını görmekteyiz. Burada kullanılan dem Si bemol, Fa ve Do notaları üzerine kurulmuştur (bkz. örnek 4.1). Bu çeşit demler oluşturmak halk türkülerinin armonilenmesinde yaygın

bir uygulama olup, Bartók ve Kodaly'nin müziğinde de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Paralel kromatik dördütlü ve beşlilerin kullanımı da türkünün otantik yapısından çıkartılmış olmalıdır (bkz. örnek 4.2). Nitekim Saygun bu uygulama çerçevesinde albümün diğer parçalarında da aynı uyumluluğunu sürdürmektedir; örneğin *Kevenk Yolu*'nda dem olarak Si, Fa diyez ve Do diyez notaları kullanılırken (bkz. örnek 4.3), *Bebek* başlıklı üçüncü türküde Sol notası baştan sona kadar pedal olarak kullanılmıştır.

Ülkesinin halk müziği Adnan Saygun'un bestecilik hayatında her zaman ön planda yer alan bir unsur olmuştur. Çoksesleştirilmiş türkülerin dışında, bu dönemin oda müziği ve solo piyano eserleri de fazlasıyla halk müziği karakteristiği sergilemektedir. Bestecinin Paris'ten dönüşünün hemen ardından bu konuda kaleme aldığı *Kompozitörün çalışmasına dair* başlıklı yazısı onun bestecilik açısından ilk görüşlerini yansıttığından dolayı büyük önem taşımaktadır. Saygun bu yazısında şöyle demektedir:

Örnek 4.1



Örnek 4.2



Örnek 4.3



“Yalnız, kompozitör, türküyü tamamen duymuş, onu doğuran muhidi tanımış, o muhitin insanları gibi düşünmüş, acı ve neşelerine iştirak etmiş olmalıdır. İşte bilhassa bu noktada ısrar ediyorum ki, bir kompozitörün milli musikin ilk basamaklarına basabilmesi için, muhitini tamamen tetkik etmiş, anlamış kendinde duymuş, hülasa ‘kendini kavramış’ olması lazımdır. [...] Sonra, Türk musikisi bir kaç ritimle bir iki makamdan ibaret değildir demek lazım. Kendimize daima dıştan bakıyoruz. Ritim, makam gibi satırlardan içe nüfuz edelim.”⁷⁴

Saygun burada her ne kadar “içe nüfuz edelim” diyor ve *Yunus Emre*’ye bu felsefeyle ulaşıyor ise de, o dönemdeki enstrümental eserlerinin genellikle bu anlayıştan uzak olduğu görülmektedir. Bunun başta gelen sebebi, kullanılan halk müziği materyalinin daha çok ham bir şekilde eserlerinde yer almasıdır. Nitekim Op. 15 piyano için sonatinin son bölümü, Karadeniz bölgesinden bir *Horon*’dur; Op. 25 *Anadolu’dan* başlıklı piyano albümü ise benzer şekilde zeybek ve halay gibi halk dansları içermektedir. Op. 12 viyolonsel ve Op. 20 keman sonatlarında da halk danslarının özellikleri açıkça görülmektedir. Op. 24 orkestra *Halay*’ına ise halk ekipleri konser sırasında eşlik etmişlerdir. Ancak şu da belirtilmelidir ki armonize edilmiş halk türkülerinin durumu çok farklıdır; bunlar eğitim için hazırlanmış materyaller olup, bilhassa sade ve türkülerin açıkça anlaşılabilirliği bir dille ele alınmışlardır.

Batı eğitimi almış ve aynı zamanda ülkesinin halk müziğine ilgi duyan bir besteci olarak Saygun’un, ilk yıllarını kendisine uygun bir üslup arayışı içerisinde geçirmiş olması çok doğaldır. Bu arayış ve onun doğurduğu çabalar belki de en çok Op. 15 piyano için sonatinde açık bir şekilde hissedilmektedir. *Yunus Emre* oratoryosu Doğu ile Batı arasındaki hassas dengenin başarıyla kurulduğu bir eser olarak Saygun’u ne derece memnun etmiş ise, sonatina da bu sentezin başarıyla oluşmadığı bir eser olarak ileriki yıllarında onu o derece hayal kırıklığına uğratmıştır demek yanlış olmaz. Bestecinin, 1958 senesinde İngiliz besteci Michael Tippett’a eserin Southern Music tarafından basılmış bir kopyasını hediye ettiğinde nota kapağının üzerine “Emin olunuz ki artık böyle berbat müzik yazmıyorum” diye yazmış olduğu dikkat çekmektedir.⁷⁵ Zaten sonatina 1957 senesinde Amerika Birleşik Devletleri’nde yayımlanmasından sonra Kuzey Amerika’daki müzik çevrelerinde de katı bir eleştiriye maruz kalmıştır. *Canadian Musical Journal* eseri “yakın doğulu bir bestecinin kendine ait olmayan Avrupa üslubu içerisinde çabalaması”⁷⁶ olarak nitelendirirken, *Musical America* dergisi de “yeni olan her şey gibi ilk görüşte garip ve çirkin, ancak itici bir çekiciliği var”⁷⁷ demiştir.

Saygun, Paris’ten dönüşünden sonatinayı bestelemeye başladığı 1937 senesine kadar geçen zaman içerisinde piyano için sadece iki eser yazmıştır; bunlar opus 2 suit ve opus 10 *İnci’nin Kitabı*’dır. Her iki

eser de kısa parçalardan oluşan albümler şeklinde planlanmıştır. Diğer bir deyişle Saygun, hüzün sonat gibi daha ciddi ve geniş bir kalıp kullanarak piyano için bir eser yazmamıştır. Sonatina da birbirinden bağımsız kopuk parçalardan oluşması açısından bir sonattan çok, ondan önce gelen iki piyano eserine benzerlik göstermektedir. Bu durum eserin bölümler arasındaki yapı ve stil farklarından fazlasıyla hissedilmektedir; birinci bölüm yer yer Debussy'yi andıran empresyonistik bir havada ele alınmış, son bölüm ise Karadeniz bölgesinden bir horon olarak bestelenmiştir. Gerçi Saygun'un oluşturmaya çalıştığı stil farkından doğan uyumlu sentez onun müzik ifadesinin en kuvvetli boyutlarından biridir, ancak sonatinada bu alanda henüz ortak bir kesişim noktasına ulaşılmadığı hissedilmektedir. Sonatina daha çok bir geçiş dönemi eseridir; karışık fikirler beklenmedik şekilde karşımıza çıkmaktadır. Nitekim birinci bölüm pentatonik dizinin üzerine kurulu gayet sade bir üç ses akorlu (*triadic*) motif ile açılır (bkz. örnek 4.4). Tek bir çizgide gelişmesi Türk müziğinin monofonik ve pentatonik özelliğinden kaynaklanıyor olmalıdır. Bunu takip eden bölümlerde müzik yer yer iki sesli bir Barok envansyonu, yer yer de paralel beşli akor zincirleri ile Debussy üslubunu andırır. Burada kullanılan yedili ve dokuzlu akorların oluşturduğu huzursuzluk ise esere ilginç bir tedirginlik katar. Ancak birinci bölüm fragmanlar halinde art arda sıralanan fikirler şeklindedir; yani gerçekten mantıksal bir yapı teşhis etmek güçtür. Fikirler yeterince gelişmeden bölüm prematüre bir şekilde sona erer.

Örnek 4.4



Sonatinanın üçüncü bölümü, Saygun'un ilk defa bu derece bariz bir şekilde halk dansını canlandırdığı erken enstrümantal bölümlerden olsa gerekir. Zaten bölüm başlığı olan Horon'dan da bu açıkça anlaşılmaktadır. Bu dans bölümü bestecinin, Bartók'un ziyaretinin hemen ardından Karadeniz bölgesine yapmış olduğu bir etnomüzikoloji gezisinin ürünüdür. Nitekim Saygun bu geziden sonra yazdığı *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları* başlıklı kitabında kullandığı aksak ölçüler ve Horon dansı hakkında detaylı bilgiler vermektedir:

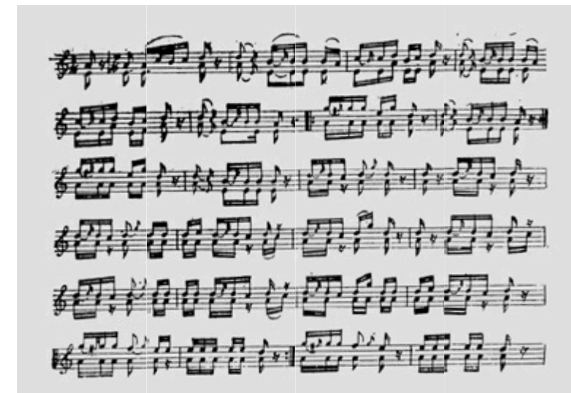
“Horona iştirak edenler el ele tutuşurlar. Eller omuzlardan yukarı tutulur. Bazan hemen halka teşkil olunur. Fakat ekseriya yarım daire veya hattı müstakim üzerine durularak oyuna başlanır ve oyun esnasında daire meydana gelir. Rize horonlarına refakat eden alet kemençedir.

Kemençe kısa motifleri tekrar eder durur. Ritm, vurgulayıcı bir alet mevcut olmadığı ve raks gayet çabuk ritimlerle icra edildiği cihetle gayet seydirdir [akıcı]. Filhakika, belki dünyanın en canlı raksları Karadeniz horonlarıdır. Raks esnasında bütün vücut hiç durmaksızın titretilir.”⁷⁸

Saygun'un sonatinasında yazdığı horon bu kitabında verdiği horon örneğiyle de büyük benzerlik göstermektedir (bkz. örnek 4.5 ve 4.6).⁷⁹ Her iki örneğe baktığımızda 7/16'lık ölçünün 2/16 + 2/16 + 3/16, 2/6 + 3/16 + 2/16 ya da 3/16 + 2/16 + 2/16 şekillerinde bölündüğünü görmekteyiz. Orijinal dansta Saygun tarafından verilen kromatik apojatürler de açık bir şekilde sonatinanın armonik yapısına geçmiştir. Aynı ifade dem efektleri için de kullanılabilir ki sonatinada uzun pedal noktaları ve beşli aralıklar sayesinde aynı etki yaratılmıştır. Bunun yanı sıra Saygun'un horonu tasvir ederken sözünü ettiği kısa motiflerin tekrar tekrar işitilmesi de sonatinanın son bölümündeki ritmik ostinatolar tarafından canlandırılmıştır. Yabancı bir eleştirmenin sonatinanın ilk bölümünden “çalışkan bir Türk'ün İngilizcesi gibi” şeklinde söz ederken son bölümde “bestecinin kendi milli kişiliğinin ortaya çıktığını” söylemesi, belki biraz aşırı da olsa yerinde kullanılmış bir kıyaslamadır.⁸⁰ Sonatina, Saygun'un eseri ithaf ettiği piyanist Ömer Refik Yaltkaya tarafından 1938 senesinin başlarında Galatasaray Lisesi'nde verilen bir konserde seslendirilmiştir.⁸¹

Saygun'un 1935 senesinin baharında İstanbul'da geçirdiği orta kulak ameliyatlarının ardından bestelediği ve Paris'teki öğretmeni Madame Eugène Borrel'e ithaf ettiği *İnci'nin Kitabı* ise sonatinadan çok daha başarılı bir eser olarak kabul edilebilir. Yedi kısa parçadan oluşan albüm, Saygun'un dostu Profesör Veli Saltık'ın kızı İnci için yazılmıştır.⁸² Eser Debussy'nin *Children's Corner* adlı eseri gibi, bir çocuğun hayatındaki çeşitli görüntüleri o çocuğun gözünden anlatır; yedi parçanın bölüm başlıkları şöyledir: İnci, Afacan Kedi, Masal, Kocaman Bebek, Oyun, Ninni ve Rüya.

Örnek 4.5



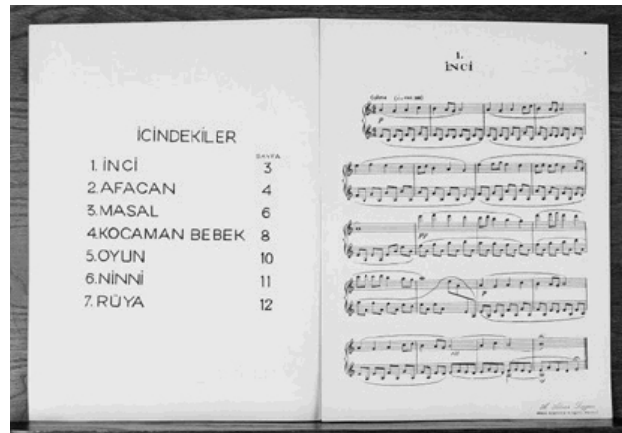
Örnek 4.6



Albümün, çocuklara yönelik kolay parçalardan oluşması dolayısıyla,⁸³ Bartók'un *For Children* ve *Mikrokosmos*'unu –ondan çok daha küçük çapta olmasına karşın– hatırlattığı söylenebilir. Bartók'un pedagojik eserleri gibi, *İnci'nin Kitabı* da halk temsilleri düşünülerek kaleme alınmış olmalıdır. Nitekim Saygun 1944 senesinde eseri orkestra için düzenlemiş ve hatta eser 16 Aralık 1948 tarihinde İngiltere'de City of Birmingham Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Bale olarak da sahnelenen *İnci'nin Kitabı*'nın 1952 senesinde, bestelenişinden yaklaşık yirmi yıl sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nde Southern Music Yayınevi tarafından basılarak dağıtılmasının ardından bu ülkedeki piyano öğretmenleri tarafından da ilgiyle karşılandığı görülmektedir. Hatta Mrs. Albritton adında bir Amerikalı piyano öğretmeni Saygun'a İnci'nin kişiliğini öğrenmek için bir mektup bile yazmıştır.⁸⁴ Yayımlanışından bir yıl sonra *Piano Quarterly Newsletter* tarafından genç piyanistler için yayımlanan en iyi parçalar arasında yer alması, *İnci'nin Kitabı*'nın elde ettiği başarının bir göstergesidir.⁸⁵ *Notes* dergisi de “çocuklar için uygun ve aynı zamanda müzikalitesi yüksek bir eser” tabirini kullanmıştır.⁸⁶ *İnci'nin Kitabı*'nın 1977 senesinde iki gitar aranjmanı olarak yayımlanması da eserin popülaritesini göstermektedir.

Pentatonik dil, modal yazı ve Barok tekniklerin kullanımı açısından *İnci'nin Kitabı* Saygun'un ilk döneminin bütün özelliklerini açıkça yansıtmaktadır; halk müziği

unsurları henüz pek belirgin değildir. İşte bu alanda Saygun en çok Bartók'a yakınlık göstermektedir; Halsey Stevens'in de gözlemlediği gibi Bartók'un kısa pedagojik eserleri kuvvetli bir modal geleneğe gömülüdür ve “bu koleksiyonda [Mikrokosmos] Macar ve Slovak halk dansları majör modundayken,



daha pek çokları Aeolian, Dorian ve Mixolydian modlarında, iki pentatonik, bir Phrygian, bir Lydian ve çeşitli karışık modlarda bulunmaktadır.”⁸⁷ *İnci'nin Kitabı*'nda da görüldüğü gibi modal yazı ve pentatonizm bütün albüme hâkim durumdadır. Birinci bölüm, açılıştan işitilen La pedalı ile Aeolian modundadır (bkz. örnek 4.9), ikinci bölüm ise Do-Re-Mi-Sol-La notaları ile pentatonik dizi üzerine kurulmuştur. Üçüncü bölüm ise uzun hava stilinde La-Si-Do notaları etrafına kurulmuştur (bkz. örnek 4.8).

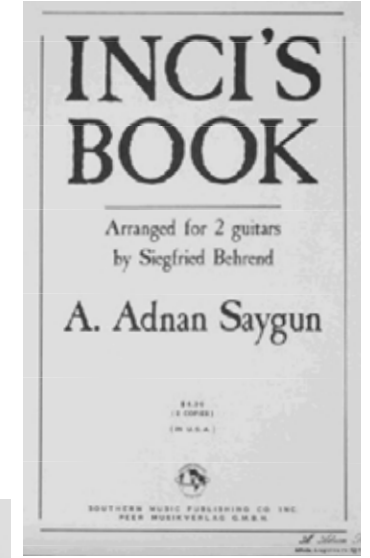
Örnek 4.7



Örnek 4.8



Albüm içerisinde diminisyon, imitasyon ve enversyon gibi Barok yazım tekniklerinin sıkça kullanıldığı dikkat çekmektedir. Nitekim ikinci parçanın açılışında iki sesin birbirine karşı imitatif şekilde ve ritmik diminisyon kullanılarak yazıldığı ve daha sonra yer değiştirdiği görülmektedir (bkz. örnek 4.9). Ninni'de tekrar tekrar işitilen ve dört sestem oluşan direngen bas (*ground bass*) da diğer Barok unsurlar arasında sayılabilir (bkz. örnek 4.10). Pedagojik unsurun eserin yazımını büyük ölçüde etkilediği fark edilmektedir. Örneğin besteci çoğu bölümde özellikle iki ses kullanarak dokuyu ince



tutmaya çalışmaktadır; yine albümün üç bölümünde sol el sol anahtarında yazılmış, tekrarlar sayesinde parça yeni başlayanlar için daha kolay anlaşılır kılınmıştır. Eserlerin uzunluğu yarım dakika ile iki dakika arasında değişmekte ve her birinin çekici bölüm başlıkları bulunmaktadır.

Örnek 4.9



Bir önceki bölümde de gördüğümüz gibi pentatonizm konusu Saygun'u ve çevresindekileri Cumhuriyet'in ilk yıllarında fazlasıyla meşgul etmiştir. Bu konunun politik düşüncelerle ne ölçüde ilişkilendirildiğini de yine bu bölümde görmüştük. O sıralarda "Pentatonizm Türk'ün musıkideki damgasıdır"⁸⁸ diyen Saygun içinse kendi müziğinde pentatonik unsurları kullanmak kaçınılmazdı. Nitekim Op. 4 iki klarinet için *Sezişler*, bu düşüncenin metodik olarak uygulandığı erken dönem eserlerinin başında gelmektedir. Sonatina ve *İnci'nin Kitabı*'nda olduğu gibi Op. 12 viyolonsel sonatında da pentatonik unsurlarla karşılaşılacaktır (bkz. örnek 4.11). Beş minyatür bölümden oluşan *Sezişler*'de tam-ton, pentatonik ve kromatik diziler birbiri ardına karşımıza çıkmaktadır. Bu düşüncelerin hiçbiri tam anlamıyla yerine oturtulmaksızın emprovize bir şekilde kullanılmaktadır. Tonal merkez veya kesin bir tempo hissetmek ise imkânsızdır. İkinci bölüm triton ile başlarken, beşinci bölüm oyun havasına benzer, neşeli bir tema içermektedir (bkz. örnek 4.12). Bu farklılıklar da sonatinada olduğu gibi bir arayışın veya, eserin adından hareket edersek, sezmeye çalışmanın ifadesi olsa gerekir. Esasında eserin ilk adı *İki Monodi*'dir. Mahmud Ragıp'ı da Anadolu müziğinin pentatonik tabiatı üzerine araştırma yapmaya iten, bu parça olmuştur. *Varlık* dergisindeki 15 Aralık 1933 tarihli bir yazısında şöyle der Mahmud Ragıp:

"Ahmed Adnan bir gün bana *İki Monodi*'sini piyanoda çalıyordu. Musiki Muallim Mektebi'nin bir salonunda idik. [...] Sanatkâr, nefaseti nisbetinde nevi şahsına münhasır olan eserinin bir noktasını tekrar çaldı ve dedi ki: 'Hususi tenkitlerime göre burası Anadolu'da arasına rastgelen ve tarihin en eski devirlerinden kalma pentatonik bünyeli orijinal bir temdir; bizzat dinlemiştim...'. Bu sözler üzerine şaşalıyarak arkadaşın

gerek kanaatlerini ve gerek eserini bir kere daha dikkatle dinlemek ihtiyacını duydum; çünkü gerek bu pentatonik tem ve eserin öz nağmesi olan sol-la-do-la motifi, şarki Anadolu'da bulduğumdan bahsettiğim gam ile motifin notası notasına aynı idi."⁸⁹

Görüldüğü gibi Saygun'un besteciliğinin ilk dönemi ülkesinin halk müziğinden çok etkilenmiştir. Gerçi bu, bestecinin her dönemi için söz konusudur, ancak ilk dönemdeki etkileşim halk türkülerinin armonizasyonu, enstrümantal eserlerdeki belirgin halk müziği unsurları şeklinde kendisini göstermektedir.

Örnek 4.10



Örnek 4.11



Örnek 4.12



Notlar

- 1 Refik Ahmet Sevgil, 'Devlet Konservatuvarının kısa tarihi' *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*, (Haz. Gültekin Oransay), s. 8.
- 2 Cevad Memduh Altar, 'Paul Hindemith ile karşılaşmam', *Cevad Memduh Altar'a Armağan* (Haz. Erdoğan Okyay), s. 73.
- 3 Cevat Dursunoğlu, 'İki anı: Musiki devrimimizde iki merhale', *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*, (Haz. Gültekin Oransay), s. 19.
- 4 Geoffrey Skelton, *Hindemith*, s. 126.
- 5 Geoffrey Skelton, *age*, s. 128.
- 6 Cevad Memduh Altar'ın Hindemith ile olan anıları için bkz. Cevad Memduh Altar, *agm*, s. 60-82.
- 7 Geoffrey Skelton, *age*, s. 129.
- 8 Cevad Memduh Altar, *agm*, s. 64-65.
- 9 Praetorius hakkında Cevad Memduh şöyle demektedir: "Dr. Praetorius Ankara'ya gelir gelmez işe dört elle sarıldı. Çok kısa sürede Türkçe'yi öğrendi [...] orkestranın maddi manevi herşeyini yeniledi. O zamana kadar orkestra adeta bir konservatuar gibiydi ve kendine lüzumlu elemanları arayıp bulur ve onları yetiştirirdi. Ama bir süre sonra Devlet Konservatuvarı orkestraya kaynak oldu ve bu müesseseden yetişen elemanlarla güçlendirilen orkestra herşeyi ile üstün bir sanat müessesesi olma niteliğini kazandı." (Cevad Memduh Altar, *agm*, s. 67-68)
- 10 Refik Ahmet Sevgil, 'Devlet Konservatuvarının kısa tarihi', *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*, (Haz.: Gültekin Oransay) s. 9.
- 11 Adnan Saygun'un *Bakanlık emrine niçin ve nasıl alındım* başlıklı raporu, s. 6.
- 12 Geoffrey Skelton, *a.g.e.*, s. 132.
- 13 Saygun'un bakanlık raporu, s. 4.
- 14 Mahmud Ragıp Kösemihal [Gazimihal], *Varlık*, sayı: 65, 15 Mart 1936, s. 266.
- 15 Suut Kemal Yetkin, 'Adnan'a oynanan oyunun ilk perdesi', *Meydan*, Mart 1980, s. 37.
- 16 Gültekin Oransay, *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız*, s. 149-150.
- 17 Gültekin Oransay, *age*, s. 12.
- 18 Geoffrey Skelton, *age*, s. 135.
- 19 Dimitri Şostakoviç, *Testimony*, s. 113.
- 20 Rakım Çalapala, 'Yunus Emre', *Yıldız*, 1 Ağustos 1946.
- 21 Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, s. 383.
- 22 Kitabın giriş kısmında Kansu şöyle demektedir: "İstanbul Konservatuvarı kompozisyon profesörü iken şimdi Halkevleri müfettişi bulunan Ahmed Adnan'dan halk terbiyesi gibi çetin bir mevzu üzerinde çalışan Halkevlerinde müzik çalışmalarında yol gösterecek bir eser istemiştin. Garp müziğini tanıdığı kadar sık sık medeniyet içinde dolaşarak halk müziği ile de yakından temas ve bunu tetkik imkânlarını bulmuş olan genç sanatkar, bana bu kitabı hazırlayıp verdi." (Ahmed Adnan [Saygun], *Halkevlerinde Musiki*, s. 5.)
- 23 Adnan Saygun, 'Bartók in Turkey', *The Musical Quarterly*, No 37 (1951), s. 5.
- 24 Béla Bartók'tan László Rásonyi'ye mektup, 18 Aralık 1935 (Béla Bartók [çev. Bülent Aksoy], *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, s. 255 [ekler kısmı].)
- 25 *age*, s. 254.
- 26 *age*, s. 255.
- 27 Béla Bartók, 'Folk Song Collecting in Turkey', *Bela Bartók Essays*, s. 138.
- 28 Béla Bartók'un Anadolu gezisi üzerine İstanbul Konservatuvarına A. Adnan Saygun tarafından verilen inceleme; Ahmet Yürür'ün notlarından.
- 29 *agm*.
- 30 Metinlerin tekrar baskısı için bkz. Béla Bartók (çev. Bülent Aksoy), *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, s. 263-289.
- 31 Adnan Saygun: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, s. 412.
- 32 Adnan Saygun, 'Bartók in Turkey', *The Musical Quarterly*, No 37 (1951), s. 6.
- 33 Adnan Saygun, 'Bartók in Turkey', *The Musical Quarterly*, No 37 (1951), s. 9.
- 34 Béla Bartók: 'Folk Song Collecting in Turkey', s. 139-140.
- 35 Béla Bartók'un Anadolu gezisi üzerine İstanbul Konservatuvarı'na A. Adnan Saygun tarafından verilen inceleme.
- 36 Suchoff'un tercümesi 1991 senesinde Bülent Aksoy tarafından Türkçeye tercüme edilmiş ve Pan Yayınevi'nce *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* başlığı ile yayımlanmıştır.
- 37 Erman Aslanoğlu, 'Ahmed Adnan Saygun'la Halk Müziği Üzerine Bir Söyleşi', *Türk Folkloru*, sayı: 90, Ocak 1987, s. 14.
- 38 Raporun Türkçe tercümesi için bkz. Béla Bartók (çev. Bülent Aksoy), *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, s. 249-252 (ekler kısmı)
- 39 Geoffrey Skelton, *age*, s. 137.
- 40 Geoffrey Skelton, *age*, s. 136.
- 41 Saygun, Bartók'un Türkiye'ye gelmek arzusunda olduğuna ispat olarak kendisinin Macar besteciye yazdığı ve Macaristan'daki Bartók Arşivi'nde bulunan 19 Mart 1939 tarihli mektubu göstermektedir (Adnan Saygun: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, s. 416-417.).
- 42 Adnan Saygun: 'Bartók in Turkey', *The Musical Quarterly*, No 37 (1951), s. 9.
- 43 Adnan Saygun: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, s. 417.
- 44 Koral Çalgan, *Ulvi Cemal'e Armağan*, s. 57.
- 45 Hazar Alapınar, 'Türk Beşleri Üzerine', *Orkestra*, Eylül 1988, sayı 176, s. 48-49.
- 46 Bu hususta Ahmet Samim Bilgen şöyle demektedir: "Saygun'la benim ilk tanışmam 1932 yılında İstanbul'da Gülhane parkına girerken soldaki, eski saray eklentilerinden Alay Köşkü adıyla anılan geniş binada onun öncülüğünde kurulan Opera Cemiyeti'nin açılışını izleyen konserde olmuştur. Bu konsere o sırada konservatuardan tanıdığımız ve kendisiyle evlenmek üzere olduğu ilk eşi piyanist Mediha Hanım ve sonraki yıllarda Praetorius yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı orkestrasında görev alan çelist Şeref Yenen ile birlikte bir Beethoven triosu çalarak katılmağa hazırlanmakta idik ki Mediha Hanım kısa süre önce Paris'ten dönmüş olan 25 yaşındaki sözlüsü Ahmed Adnan Beyle bizi tanıştırdı." (Ahmet Samim Bilgen: 'Büyük Saygun'un Ardından', *A. Adnan Saygun'a Armağan*, s. 36-37.)
- 47 Evin İlyasoğlu, *Müziğin Kanatlarında Söyleşiler*, s. 82.
- 48 Nilüfer Saygun ile söyleşi, Eylül 1996.
- 49 Evin İlyasoğlu, *age*, s. 82.
- 50 BÜSA.
- 51 N. F. Kısakürek, 'Ahmed Adnan', BÜSA.
- 52 Erman Aslanoğlu, *agm*, s. 14.
- 53 Behçet Kemal Çağlar, 'Halk Sanatının Zaferi', *Yücel*, Mart 1941, s. 73.
- 54 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Ankara, 4 Haziran 1944.
- 55 CHP Eminönü Halkevi'nin 31. 1. 1944 tarihli davetiyesi, BÜSA.
- 56 İngiliz Royal Ballet'nin başında bulunan Ninette de Valois, Carl Ebert'in girişimleri ile 1947 senesinde Türkiye'ye gelmiş ve İstanbul Yeşilköy'de bir bale okulu kurmuştu.
- 57 Selim Nüzhet Gerçek, 'İnci'nin Kitabı – Bir Orman Masalı', *Akşam*, 20 Mayıs 1944.
- 58 Sadun Tanju'nun notları, s. 90.
- 59 Halil Bedi Yönetken, 'Anılar', *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*, Haz.: Gültekin Oransay, s. 26.
- 60 Fikri Çiçekoğlu, 'At var meydan yok', *Ankara Filarmoni Dergisi*, 1950, s. 2.
- 61 *agm*.
- 62 Hasan Âli Yücel, *Yunus Emre*, s. 10-11.
- 63 Haluk Tarcan: 'Cemal Bey Hocamız', *Orkestra*, Ekim 1996, s. 25.
- 64 Sadun Tanju'nun notları, s. 90-91.
- 65 Maarif Vekili'nden Riyaseti Cümhur Filarmonik Orkestrası Şef Muavin Vekili Adnan Bey'e yazılan mektup, 28 Ekim 1934; "Sanatkarın kültürünü artırmak ve görüşünü genişletmek maksadıyla türkülerden istifade etmesi tabiidir" diyen Ahmed Adnan'ın bu ifadesinden halk müziği armonizasyonu uygulamasından ne derece etkilendiği görülmektedir. (Ahmed Adnan: "Kompozitörün çalışmasına dair", *Musiki Muallim Mektebi Mecmuası*, Nisan 1934, s. 3.)
- 66 László Eösz: *Zoltan Kodaly His Life and Work*, s. 132.
- 67 Ahmed Adnan [Saygun], 'Musiki terbiyesine dair', *Ülkü*, Temmuz 1940, cilt XVI, sayı: 89, s. 453.
- 68 Hatta bu konuda raporunda Saygun şöyle demektedir: "Aynı hislerle mütehasıs olan, aynı şeylerden zevk alan ve aynı muhit ve hava içinde yaşayan insanların muhakkak surette müştereken zevk aldıkları türküler bulunması pek tabiidir. Halkevlerinin bu hususta vazifesi işte bu insanları hep beraber teganniye sevkettir. Şu nokta bilhassa dikkati çalıptır ki Türk, müşterek teganniden fazla zevk almıyor. Filhakika gerek Anadolu'da köylüler arasında, hatta gerek şehirlerde ve mektep gençleri arasında müşterek teganni yerine münferit teganni hakimdir. Biri bir Türkü

söyler, diğerleri dinlerler; bu türküye iltihak edenler bulunsa bile onların ekseriya bozuk teganni ettikleri gözükür. [...] Bu vakıtlar Türk'ün musiki kulağının zayıf olmasını isbat etmekten ziyade müşterek teganni terbiyesi almamış bulunduğunu gösterirler.” (Ahmed Adnan [Saygun], *Halkevlerinde Musiki*, s. 13.)

- 69 Ahmed Adnan [Saygun], ‘Musiki terbiyesine dair’, *Ülkü*, Temmuz 1940, cilt XVI, sayı: 89, s. 453.
- 70 Mahmut Ragıp [Gazimihal]: ‘Ahmed Adnan’, *Musik ve Sanat Hareketleri*, sayı: 10, s. 7.
- 71 Saygun’un bildirdiğine göre: “Atatürk’ün çocukluğunda ve ilk gençlik çağlarında duyup öğrenmiş olduğu türküler veya türküsü kısa parçaların onun bilinç altına yerleşmiş en değerli musiki hazineleri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bunların bazısını büyük coşkunlukla söyledi: ‘Bilal oğlan’ veya kendisinin yakınında değil iken öğrencilerimden, sonra da bizzat kendisinden yazdığım ‘Manastır türküsü’ gibi.” (Adnan Saygun: *Atatürk ve Musiki*, s. 11.)
- 72 Adnan Saygun: ‘Türk Musikisinin İnkişaf Yolu’, *Ülkü*, Ağustos 1936, s. 422.
- 73 Mahmud Ragıp’a göre Saygun bu türküyü askerliğini yapmakta olduğu sırada notaya geçirmiştir. (Bkz. Mahmut Ragıp [Gazimihal]: ‘Ahmed Adnan’, s. 7.)
- 74 Ahmed Adnan: ‘Kompozitörün çalışmasına dair’, *Musiki Muallim Mektebi Mecmuası*, Nisan 1934, s. 3.
- 75 Notayı Sir Michael Tippett’in dostu Meirion Bowen Emre Aracı’ya iletmıştır. [Soyez sûr que je ne fais plus d’aussi misérable musique.]
- 76 ‘New Music’, *Canadian Musical Journal*, 1958, s. 61.
- 77 R.K: ‘Piano Sonatina by Saygun’, *Musical America*, 1958, s. 28.
- 78 Adnan Saygun: *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları*, s. 11.
- 79 Ancak Saygun elinde plak kaydı olmadığı için kitabında Rize horonundan örnek veremediğini, onun yerine İstanbul konservatuvarı derlemeleri arasında bulunan bir Maçka Horon Havası’nın transkripsiyonunu verdiğini bildirmektedir. Dolayısıyla sontatinadaki horon Maçka havasına benzerlik göstermektedir. (Adnan Saygun: *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları*, p. 13.)
- 80 ‘New Music’, *Canadian Musical Journal*, 1958, p. 61.
- 81 Gültekin Oransay, *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız*, s. 41.
- 82 Adnan Saygun tarafından Mrs. Allbritton adında bir Amerikalı’ya yazılmış olan mektup, 30 Aralık 1953, BÜSA.
- 83 Eastern New Mexico Üniversitesi’nin yayımladığı *The Piano Teachers’ Newsletter İnci’nin Kitabı*’nı zorluk derecesine göre sırasıyla şu başlıklar altında toplamıştır: (1) Early Advanced, (2) Intermediate, (3) Late intermediate, (4) Intermediate, (5) Intermediate, (6) Easy, (7) Early intermediate. (The Piano Teachers’ Newsletter, Eastern New Mexico University, Aralık 1956, Cilt III, sayı 4, s. 2-3.)
- 84 Mektup BÜSA’dadır.
- 85 *Piano Quarterly Newsletter*, Bahar 1953; BÜSA.
- 86 Violet. E. Lowens: *Notes*, Eylül 1952, s. 659.
- 87 Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*, s. 115.
- 88 Ahmed Adnan: *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, s. 6.
- 89 Koral Çalgan, *Ulvi Cemal Erkin’e Armağan*, s. 41-42.

V

Yunus Emre: Farklı Geleneklerin Sentezi

Besteleniş Süreci

Adnan Saygun, eserleri arasında belki de en fazla *Yunus Emre* oratoryosuyla Doğu ve Batı kültürleri arasında bir sentez oluşturmuş ve kısıtlı da olsa Türk toplumunun her kesimine hitap etmeyi başaramıştı. Saygun'un *Kerem ve Köroğlu* operalarının librettolarını yazan Selahattin Batu oratoryoyu yirmi beş senelik Türk devrim tarihinin en muazzam sanat başarısı olarak nitelendirirken, Yunus Emre ve tasavvuf felsefesi üzerindeki çalışmalarıyla bilinen Annemarie Schimmel prömiyerden sonra, "Modern müzik ile dervişlerin tekkelerinde söyledikleri ilahileri hünerli bir şekilde bir arada işleyen bu eserin büyüsunün etkisinden hiç kimsenin kurtulmasına imkân yoktur" demişti.² *Yunus Emre*'nin Saygun'un hayatında bir dönüm noktası teşkil ettiğini daha önce de belirtmiştik; eser 25 Mayıs 1946'da gerçekleşen prömiyerden sonra Saygun'un ününü ülke çapında milli besteci olarak yaymakla kalmamış, aynı zamanda Türkiye'de çağdaş klasik batı müziği kalıpları içerisinde bestelenmiş yapıtlar arasında basında en fazla yankı uyandıranı olmuştu. Adnan Saygun isminin uluslararası çevrelerde ciddi anlamda ilk defa duyulması da yine *Yunus Emre* oratoryosu sayesinde gerçekleşmiştir denilebilir.

Çoğu kaynakta 1946 olarak gösterilmesine rağmen Saygun *Yunus Emre*'yi bestelemeye 1942 yazının sonlarına doğru başlamış ve beş aydan az bir süre içerisinde tamamlamıştı. Kendisi o sıralarda bir Anadolu gezisindeydi ve sözlerinden de anlaşılacağı gibi uzun zamandır aradığı ilhamı ancak o zaman yakalayabilmişti:

"İlk defa 1933 senesinde Yunus Emre'nin bazı şiirlerini bestelemeye çalıştım. Fakat yaptıklarımı beğenmedim. 1939 yılında bir deneme daha yaptım, yine beğenmedim. Nihayet 1942 haziranında C.H.P. adına bir yurt gezisine çıkmıştım. Trende Yunus Divanını okurken bende bir ora-

toryo yapmak fikri uyandı. Bu amaçla seçtiğim bazı şiirlerin müzik eskizlerini yaptım. Ağustos sonlarına doğru Ankara'ya döndüğüm zaman, yolda hazırladığım bu eskizleri orkestrasyon şekline soktum. Fakat beğenmeyip yırttım. Bir türlü o havayı, Yunus Emre'nin yarattığı o sihirli havayı bulamıyordum. Fakat ümidim kırılmamıştı. Aynı senenin eylülünde tekrar çalışmaya koyuldum. Dört buçuk aylık sıkı bir çalışma sonunda 1943 yılının ocak ayında eseri bitirdim.”³

Saygun her ne kadar bazı eskizleri yırttığını söylüyor ise de oratoryo tamamen yepyeni fikirlerle dolu değildir; bilakis eski eserlerinden bazı bölümler de kullanılmıştır. Örneğin eşliksiz üç kadın sesi için 1935 senesinde yazmış olduğu *Duyuşlar*'ın üçüncü bölümü oratoryodaki 10 numaralı koralde kullanılmış ve genişletilmiştir.⁴ Bu bir besteci için doğal bir süreçtir; nitekim biraz sonra eserin tematik yapısını incelediğimizde buna benzer başka örneklerin de olduğunu göreceğiz.

Adnan Saygun, Yunus Emre'nin şiirlerinden oratoryo çıkarmak fikrinin bir tren yolculuğunda aklına geldiğini söylemektedir. Aslında oratoryo kavramı bir süredir bestecinin zihnini meşgul etmektedir; çünkü çok kısa bir zaman önce, yine oratoryo tarzına yakın olan bir başka eser, bir kantat bestelemiştir. Eserin adı Op. 19 *Eski Üslupta Kantat*'tır. Saygun, Behçet Kemal Çağlar'ın *Karanlıktan Aydınlığa* başlıklı şiirini tipik bir Barok kantat üslubunda işleyen bu yapıtını 1941 senesinde bitirmiş ve aynı yıl 23 Şubat'ta Ankara Halkevi'nde seslendirmiştir. Çağlar, şiirinde Osmanlı İmparatorluğu'nun karanlık enkazından Cumhuriyet dönemine parlak bir geçişi anlatmaktadır. Saygun ise bu felsefeyi çoksesli müziğinin diliyle vurgulamıştır: Eser; koro, arya, koral ve klavsen eşlikli resitatifleri ile tam Bach ve Handel stillerinin karışımında bulunabilecek Barok bir yapıdadır. Kantatın armonik ve melodik dilleri de bu kalıba uymaktadır.

Eski Üslupta Kantat bireysel olmaktan daha çok, egzersiz niteliğinde bir eserdir; sanki besteci burada kendi düşüncelerini bir başka kişisel eserde ortaya koymadan önce bir model seçerek, o modele sadık kalmıştır. Donald Hoffman'ın 1965 senesinde verdiği bilgiye göre Saygun, bu eseri tecrübe kazanmış olmak için yazdığını ona söylemiştir ve bir zaman sonra onu resmi eser listesinden çıkartırsa Hoffman buna şaşırmayacaktır.⁵ Oysa Saygun *Eski Üslupta Kantat*'ı opus listesinde tutmaya devam etmiştir. Burada önemli olan, kantatın müzik dilinin özgünlüğünü tartışmaktan çok, onun *Yunus Emre*'nin oluşum sürecine ciddi şekilde ışık tutmuş olduğunu görebilmektir. Nitekim biraz sonra da değinileceği gibi iki eser arasında müzik dili açısından olmasa da yapı açısından büyük benzerlikler vardır.

Saygun'un Yunus Emre'ye karşı olan ilgisi 1930'lu yılların da öncesine, çocukluğuna kadar uzanmaktadır. Küçüklüğünde onun ilahilerini söy-

leyerek okula gitmiş ve taş baskılardan onun şiirlerini –anlayabildiği kadarıyla– okumaya çalışmıştır.⁶ Her ne kadar o yaşta Yunus'un derin felsefesini kavrayamamış olsa da, etkilenmemiş olması imkânsızdır. Onu Paris yıllarında da Yunus Emre'yle ilgilenirken görmekteyiz; büyük olasılıkla, aynı Türk aydın topluluğu içerisinde birlikte bulunduğu Burhan [Toprak] ile bu konuları tartışmışlardır. Nitekim Burhan [Toprak] daha sonraları yayımladığı Yunus Emre şiir kitabının bir kopyasını Saygun'a hediye etmiş ve içerisine bestecinin bir gün bir yapıtında Yunus Emre'nin şiirlerini müzik diliyle işlemesini temenni ettiğini yazmıştır.⁷ Toprak aynı zamanda oratoryonun doğuşuna ilk tanık olan kişiler arasındadır; Saygun eseri bestelenme aşamasındayken ona gösterir ve bundan Nilüfer hanıma bir mektubunda bahseder:

“Burhan ile bir defa buluştum Yunus ile çok alakadar oldu. Bir tanıdığım, benim de biraz tanıdığım bir eve gittik ve çaldık”.⁸

Aynı dönemlerde bir başka mektuptan da Saygun'un oratoryoyu henüz bitirmediği ve üzerinde çalışmalarına devam ederken de sürekli seyahat ettiği anlaşılmaktadır.⁹

Saygun'a göre Yunus Emre “insan problemlerini ortaya koymuş, onların üzerine eğilmiş ve o yolda şiirler yazmış büyük bir insan, bir şair, bir filozoftur.”¹⁰ 1940'lı yıllara gelindiğinde besteci Yunus Emre'yi bu düşüncelerle benimsemektedir. Unutulmamalıdır ki *Yunus Emre* oratoryosu II. Dünya Savaşı yıllarında bestelenmiştir; Türkiye savaş çemberinin dışında kalmayı başarmışsa da çatışmanın ülkeye sığramaması diye bir garanti yoktur. Savaşın etkileri gıdaya konan karne, pahalılık ve kıtlıkta kendini göstermektedir. Saygun oratoryo üzerinde çalıştığı günlerde İstanbul'dan yazdığı bir mektupta, içinde bulunduğu ortamı şöyle özetlemektedir:

“Ben hamdolsun iyiyim. Tabii geldiğimden beri karın ağrısı çektiğimi söylememe lüzum yok. Bu her seyahatte böyledir. Şimdi de ekmek bulamıyoruz. Lokantalarda ekmek bulunmasını yasak ettiler. Fırınlardan almak da benim için mümkün değil. Çünkü Ankara karnesi artık burada geçmiyor. Bundan başka, şeker de yok. Bu sabah kahve altı için Tünel'deki Mandra'ya gittik. İsterseniz bal ile süt verebiliriz dediler. Yani şeker yerine bal.. Üstelik hayat da son derece pahalı. Mesela ıskara et 80-90, balık 90-120, pilav 30, sebze 40-50 kuruş. Hulâsa oturulacak, durulacak gibi değil. Ne yapalım? Daha harp filân yok iken bu böyle. Bir de o olsa bu hal neye varır bilmem. Şekeri gizli olarak üç liraya satıyorlarmış. [...] Ben *Yunus Emre*'ye devam ediyorum. Bir Halkevinden ötekine geziyorum.”¹¹

Bu savaş havası içerisinde Saygun, Yunus Emre'nin Anadolu'da savaş ortamında ortaya koyduğu ve insanlara aktardığı hümanist felsefeye kendisini çok yakın hissetmektedir. Talât Halman'a göre Yunus Emre “insanlık sevgisini ve yeryüzü birliği anlayışını Moğolların yaptığı akın-

ları ve üst üste kaç haçlı seferinin allak-bullak ettiği bir bölgede, İslam-Hıristiyan düşmanlıkları ve İslâmiyet içinde korkunç mezhep kavgaları sürüp giderken dile getirmişti. Yıkıntı, kan ve öç çağında Yunus insanlar arasında kardeşliğin ve yeryüzünde barışın, birleşmenin, dayanışmanın değerlerini belirtiyordu”.¹² Etrafında savaş rüzgârları esen Saygun da bu büyük korolu eserinde sanki Yunus Emre’nin dilini kullanarak insanlara bütün değerlerin hızla kaybolmakta olduğu bir ortamda dostluk, barış, sevgi ve kardeşlik çağrıları yapmayı amaçlıyor gibidir.

Saygun Yunus Emre’nin şiirlerini 1933 senesinden beri bir şekilde değerlendirmeyi amaçladığını belirtmektedir ve bunu dokuz sene sonra başarmıştır. Bu dokuz senelik zaman zarfında felsefî görüşü olgunlaşan Saygun, o yıllarda Anadolu’da Cumhuriyet Halk Partisi Halkevleri müfettişi olarak yaptığı geziler sonucunda pek çok özgün ilahi ve halk türküsü toplamış ve bu konuya daha hâkim duruma gelmiştir. Yunus’u yakından tanıyabilmek için köyleri dolaşmış, derlemeler yapmış, onun şiir ve ilahilerini söyleyen insanlarla konuşmuş¹³ ve hatta mezarını aramaya koyulmuştur.¹⁴ Aslında o sıralarda Yunus Emre’yi düşünen tek sanat adamı Saygun değildir; Yunus Emre’nin şiirleri ve felsefesi, Osmanlı kültüründen kendini soyutlamaya çalışarak yüzünü Anadolu’nun kültür mirasına dönen devrim ruhuna da çok uymaktadır. Müziği olduğu gibi Türk dilini de Arapça ve Farsça’nın etkisinden temizlemeye çalışan devrim düşüncesi, Yunus Emre’nin kullandığı temiz Türkçede aradığı hedefi bulmuştur. Bunun en açık ifadesini dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel’in *Yunus Emre* oratoryosu kitapçığına yazdığı şu sözlerde bulmaktayız:

“[Yunus Emre] Türkçe düşünmüş, türkçe duymuş ve türkçe düşündürüp duyurmuştur. Burada türkçe derken, yalnız Türk dilini anlamamalı; demek istediğim onun su katılmamış Türk olarak düşünmüş ve duymuş, düşündürüp duyurmuş olduğudur.”¹⁵

Devrimlere içten bağlı olan Saygun’un böyle bir düşünce ortamı içerisinde kendisini Yunus Emre’ye daha da yakın hissetmiş olması ve bu uğurda büyük bir eser ortaya çıkarmayı arzu etmesi, şartlar göze alındığında çok doğal ve kaçınılmaz gözükmektedir.

Metin

Saygun’un, Yunus Emre’nin şiirlerini kullanarak şarkı, *lied* gibi kısa parçaları bestelerken yaşadığı sorunlar biraz da şiirler arasında tematik bağlantı, düşünce akışı bulamamasından kaynaklanmaktadır. Elinde bulunan Dîvan’da birbiriyle ilgisiz şiirler arka arkaya alfabetik sıraya göre verilmiştir ve bu yüzden besteci ne yapacağını bilemez; kendi tabiriyle yaptığı her şey onu ümitsizliğe sevkedecek kadar boş bir çalışma-

dan ibaret kalır.¹⁶ Bu durum, o tren seyahatinde Yunus’un şiirlerinden seçmeler yaparak onun insan tarafını ortaya çıkartmaya karar verinceye kadar sürer:

“Bunu düşündüm ve divanı bu defa bu düşünce ile okumaya başladım, ve bana uyan şiirleri işaret ettim. [...] Sonra geldim onları nasıl sıraya koyabilirim, ne yapabilirim. Gene görmüyorum. Bulunmuyor kolay kolay. Fakat bu arada, mesela Yunus’un isyanı var. Allah’a isyan, münacat dedikleri şu şiiri. Hani şu: Ya ilahi gel sual et sen bana, bu dürrur anda cevabım uçsana diye başlayan şiir. Ondan sonra ızdıraplarını anlatan şiirler, varışını ve Vusali anlatan şiirler. Bunlar bana bir fikir verdi. Böyle en acı realiteyi ortaya koyan ve büyük bir ustalikle ortaya koyan, realist katı şiirlerinden başlayıp; hayat problemini, ölüm problemini, mukadderat problemini, Tanrı problemini ele alan şiirlerinden başlayıp bu Vusale erişti anlatan bir şeyler yapabiliyordum fikri bana o zaman geldi işte. Ve şiirleri bu defa bu türlü bir sıralamaya tabi tutmaya çalıştım. Biliyorsunuz şiirleri oldukça uzundur. Bunlardan da ayırmalar yapmak gerektiğini anladım ve neticede bazı şiirlerinden bir kıta, bazı şiirlerinden iki kıta bazı şiirlerindeki mısraların yerlerini değiştirmek ve bir kısmını bırakmak suretiyle yeni bir tertip. Bazılarından bir mısra almak suretiyle veya bunları terkip etmek suretiyle bir nevi libretto gibi bir şey hazırladım. Ondan sonra da çalışmaya başladım bunun üzerinde.”¹⁷

Saygun’un uyguladığı bu yöntem, Brahms’ın *Ein Deutsches Requiem*’in metnini ortaya çıkarırken kullandığı yöntemle çok benzetilmektedir. Alman besteci de metinleri İncil’den seçerken belli bir sıraya bağlı kalmamış, bilakis bunları kendi fikirlerini yansıtmak şeklinde belirlemişti.¹⁸ Saygun da oratoryosunda kullandığı Yunus Emre şiirlerini, şahsi görüşlerini ortaya koyacak doğrultuda serbestçe seçmiştir.

Sonuç olarak Saygun’un oratoryoda vardığı anafikir bir mistiğin ilahi sevgiyi ararken çıktığı, zorluk, sıkıntı ve imtihan dolu yolculuktur. Zuckmayer bunu “mistik evölüsyon olarak tanımlamaktadır.”¹⁹ Talât Halman’a göre bu yolculuğun üç safhası vardır: ruhun arınması, aydınlanma ve ilahi güç ile birleşme.²⁰ Saygun’un oratoryosu da üç bölümden oluşmakta olup, bu programatik planı izlemektedir. Bir mistiğin yolcululuğu ölüm gerçeğinin ve hayatın fâni olduğunun kabul edilmesi ile başlar. Yunus Emre şiirlerinin pek çok yerinde ölüm, mezar, mezarlık ve tabut gibi semboller işlenmektedir ve Saygun da oratoryosunun açılışında, daha doğrusu birinci bölümünün tamamında, bu çeşit karamsar şiirleri ve mısraları kullanmayı tercih etmiştir. Nitekim oratoryo “Teferrüç eyleyi vardım sabahın sinleri gördüm, karışmış kara toprağa şu nazik tenleri gördüm” (no. 1) mısraları ile açılmaktadır. Bunu takip eden resitatifte “Yalancı dünyaya konup göçenler, ne söylerler, ne bir haber verirler; üzerinde türlü otlar bitenler, ne söylerler ne bir haber verirler” (no. 2) ve sonraki alto aryada

ise “Ağlamaktır benim işim ağla gözüüm şimden geru” (no.3) mısraları kullanılmıştır.

Yukarıda Saygun’un Yunus Emre’nin münaccat şiirlerini örnek göstererek bahsettiği gibi, mistik, gelişiminin belirli bir aşamasında yaratıcısını şiddetli bir dille eleştirmeye başlar. Annemarie Schimmel’e göre böyle durumlarda “her türlü saygı ve terbiyeli davranış kaybolur ve bu bağımsızlık hissi onlara Tanrı’ya diledikleri şekilde, kendileri üzerinde hiçbir yasaklama hissetmeden hitap etme duygusu verir.”²¹ Oratoryoda ikinci bölüm bu duygular içerisinde açılır: “Neyledüm, nettüm sana ey Padişah. Geçmedimi, intikamın, öldürüp, çürüdüp, gözüme toprak doldurup. Bir avuç toprağa bunca kıl-u kaal” (II. bölüm, no. 6) mısraları bunu açıkça sergilemektedir. Yunus aynı zamanda şaşkındır; bu isyan onun benliği de tamamen sarsmıştır: “Yaktın beni yandırdın, noldun hey gönül noldun, alemde usandırdın, noldun hey gönül noldun” (no. 7). Oratoryoda bu karamsar düşünceler ön plana çıkarıldıktan sonra, yavaş yavaş olumlu düşünceye dönülerek aydınlanma safhasına gelinir. Bu noktada, şu mısralarda sakinleşen Yunus yavaş yavaş gerçeği bulma aşamasına yaklaşmaktadır: “Gel gönül seninle Dost’a gidelim Dost, Yad olma bilişelim Dost’a gidelim Dost” (no. 8); “Ya Rabbi dilerim aşkın ver şevkin ver, Fazlından umarım aşkın ver şevkin ver. Mest eyle Sen beni bilmiyem ben beni, Ta bula can Seni aşkın ver şevkin ver” (no. 10). Saygun, oratoryosunun üçüncü ve son bölümünde ise tamamen Yunus Emre’nin ilahi aşk şiirlerini kullanır ve bölüm meşhur “Aşk gelicek cümle eksikler biter” mısra ile açılır. Bu zor, yorucu yolculuk nihayet şahsın yaratıcıya kavuşması ile son beyitteki “Ecel geldi vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu, Kimdür ki içmedin kaldı, Allah sana sundum elim” mısraları ile sona erer. Bu, fiziksel bir ölümden ziyade, bütün kötülüklerden arınmış olarak yeniden doğuşu sembolize etmektedir. Oratoryoda ele alınan ruhi gelişim, yalnız bir dünya içerisindeki karamsar düşüncelerden sıyrılarak daha iyimser ve coşkulu bir ortama doğru sürüklenmeyi yansıtmaktadır. Bu açıdan bakıldığında *Yunus Emre* ve *Eski Üslupta Kantat* arasında bazı benzerlikler görülmektedir; her iki yapıtta da karanlıktan aydınlığa yolculuk söz konusudur. *Yunus Emre*’de bu konu mistik felsefe açısından, *Eski Üslupta Kantat*’ta ise devrin politik olayları açısından ele alınmıştır.

Tamamen Yunus Emre’nin şiirlerine bağlı kalmak, oratoryodaki resitatiflerin yazılması safhasına gelindiğinde Saygun için ortaya çözülmesi gereken bir sorun çıkartmıştı; şiir formu, düzyazı gerektiren resitatif için uygun değildi ve Saygun da eserin spiritüel yapısını bozmamak için bu kısımların sözlerini kendisi yazmak istemiyordu.²² Çözümü, Anadolu’daki uzun hava tipini ele alarak ortaya yeni bir çeşit resitatif çıkarmakta buldu. Böylece hem Yunus Emre’nin şiirlerini kullanmaya devam edebilecek hem de ortaya özgün bir sentez çıkarmış olacaktı. Bu konuya biraz

sonra daha detaylı olarak değinilecektir.

Oratoryo bugün İngilizce, Fransızca, Almanca ve Macarca olmak üzere dört dile tercüme edilmiştir.²³ Yabancı dillere tercüme yapılmasının nedeni, Ankara’daki prömiyerin başarısından sonra eserin yurtdışında Türkiye’yi temsilen icra edilmesinin mümkün olabileceği düşüncesidir. Nitekim *Yunus Emre* hakkında çıkan çoğu eleştiri, bu eserin ilk fırsatta yurtdışında da temsilinin gerekliliğini belirtmektedir. Oratoryonun İngilizce tercümesi, bizzat Saygun’un arzusu üzerine, o sıralarda Ankara’da British Council için çalışan Willert Beale tarafından yapılmıştır. Bunu Beale’in şu sözlerinden anlamaktayız:

“Benim bu tercüme, daha doğrusu çeviriyi yapmama sebep olan ilham kaynağı Adnan Saygun’un İngilizce lisanında da söylenebilir uygun bir metin istemesi oldu: –bu belki de tam anlamıyla kelimesi kelimesine bir tercüme olmadı, ancak burada özgün hece ve kafiye yapısına bağlı kalmaya çalıştım ve umarım eserin maneviyatını da yansıtmayı başardım.”²⁴

Talât Halman’a göre bu tercüme biraz biçimsiz ve eski tarzda olup, sözdizimi de sık sık lüzumsuz yere değiştirilmiştir.²⁵ Diğer Yunus Emre tercüme ile kıyaslandığında durum böyle olabilir ama Beale’in tercümesi Saygun’un prozodisiyle uyumlu biçimde düzenlenmiştir. Eserin Fransızca ve Almanca tercüme de prozodiyi uyumludur. Fransızca tercüme 1947 senesinde Saygun’un hocası Eugène Borrel, Almanca tercüme ise o sıralarda İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda çalışan Max Meinecke tarafından yapılmıştır.

Yapı

Saygun’un Yunus Emre gibi bir mistik şairin hayatını konu alarak bunu bir oratoryo kalıbında işlemesi son derece önemli mesajlar içermektedir. Kendisi o ana kadar iki opera yazmıştır ve düşünülecek olursa, Yunus Emre gibi bir filozofun hayatından da çok uygun bir opera librettosu veya herhangi başka bir korolu eser yaratma olasılığı vardır. Ancak Saygun eserini oratoryo olarak yazmıştır ve bu da doğal olarak dini açıdan bazı problemleri beraberinde getirmiştir. Oratoryo, her ne kadar dindışı örnekleri mevcut olsa da Hristiyanlık temalarının dramatik bir biçimde işlendiği müzik türüdür. Yunus Emre gibi, şiirleri İslam felsefesi içerisinde değerlendirilen bir şairi Hristiyanlığın müzik kalıbı içerisinde işlemek doğal olarak ihtilaflı bir durumdur. Saygun’un bu konuda görüşleri ise açıktır; ona göre oratoryo zaten İslam dininde de mevcuttur ve bu konuda kimse tedirginlik duymamalıdır:

“Oratoryo biliyorsunuz Hristiyan diye düşünülen birşeydir. Halbuki oratoryo batıda yazıldığı tarihlerden çok önceki tarihlerde bizde mevcut-

tu; ama adı oratoryo değildi. Mesela mevlid. Mevlid esasında bir oratoryodur. Anlamıyla eğer müzikal bir bakımdan bir terim söylemek gerekirse oratoryo diyebiliriz mevlid için. Resitatifleriyle, korosuyla, aryalariyle her şeyi ile bir oratoryodur.”²⁶

Bu görüşe ister katılalım ister katılmayalım, Saygun kendisine bir çıkış yolu bulmuştur. Burada onun düşüncesinde kavramların sembollerden çok daha önemli olduğu görülmektedir; oratoryo ile mevlid arasında tabii ki pek çok fark vardır, ama bu bir sentez oluşturmaya engel teşkil etmez. Nitekim Saygun da eserine mevlid adını vermemiştir, çünkü bunun gerçek anlamda bir mevlid olmadığını kendisi de kabul etmektedir:

“[Yunus Emre] mevlid değil bambaşka birşey, oratoryo tabirini onun için kullandım ve biliyorsunuz oratoryo dini noktadan hareket etmiş olmakla beraber, gayri dini sahaya da çıkmıştır.”²⁷

Sonuçta Saygun şahsi düşüncesi doğrultusunda iki din arasında ortak bir nokta bulabilmiştir. Burada konu olarak Yunus Emre’nin seçilmesi de Saygun’un savını güçlendirmektedir; Yunus’un şiirleri o kadar evrenseldir ki sonuç olarak hangi ortamda işlenirse işlensin mesajını ve özünü kaybetmez. Hasan Âli Yücel’in de dediği gibi “Allah diye bağırıp coşan, ağzı köpüklenmiş tekke dervişlerinden frenk diyarında tahsillerini yapmış monden insanlara kadar bu sesi bir vesile ile duyup işitmiş olan her cins adam Yunus’a bağlanmıştır.”²⁸

Yukarıda Saygun oratoryo kalıbının gayri dini sahaya çıkmış olduğunu söylese de *Yunus Emre* oratoryosunun dini bir hava taşıdığı kuşkusuzdur. Saygun’un hocası Eugène Borrel bile oratoryonun metni için “St. John dahi onaylardı” demiştir.²⁹ Yunus Emre’nin şiirleri zaten dini törenlerde ilahiler olarak söylenmektedir. Esasında Saygun’u dinler arası sentez yapmaya, daha doğrusu bu hassas konuları açık ve kendinden emin bir şekilde çekinmeden değerlendirebilmeye iten sebepler ortadadır. Öncelikle babasının medresede yetişmiş radikal ve yenilikçi bir hoca olduğu unutulmamalıdır. Celal bey yeni fikirlere ve reforma o kadar açıktır ki *Diyanet Açısından Atatürk İnkılapları* başlığıyla yazdığı kitapta Atatürk’ün din reformlarını büyük bir inançla savunmuştur. Aynı şekilde ezan Türkçeye çevrildiği zamanki tepki hareketlerine karşı fikirlerini de gazetelerde açıkça dile getirmiştir. *Anadolu Gazetesi*’nin 8 Şubat 1933 tarihli sayısında Milli Kütüphane Müdürü Celal imzalı çıkan bir yazıda Saygun’un babası şunları söylemektedir:

“Efendim, cereyan eden irticai vakalar cidden teessüfe layıktır. [...] Çünkü halk, hocalar da dahil olduğu halde cahil ve zavallıdır. [...] Ezan, halkı camie davet kamet te hazırol kumandası vermekten ibarettir. Bunların Arap’ça veya Türk’çe olması hatta mevzubahs bile olmamalı. Ve halk bunda hiç te tereddüt etmemelidir. Bunun için mes’elenin mahiye-

tini bilmeleri ve lüzumsuz yere can sıkacak hareketlerde bulunmamaları hususu kendilerine münasip bir lisanla bildirilmelidir.”³⁰

Saygun bu düşünce yapısının var olduğu bir aile ortamında yetişmiş ve oratoryosundan da anlaşılacağı gibi kendisi de bu görüşleri benimsemiştir. Bu noktada Saygun’un Paris’te Schola Cantorum gibi bir okulda okuduğunun da altı çizilmelidir. Bu kitabın birinci bölümünde genişçe değinildiği üzere Schola Cantorum aslında Hristiyan koro müziğini araştırmak için kurulmuş olan bir eğitim kurumuydu. Yirmi bir yaşında buraya öğrenci olarak gelen Ahmed Adnan, derste öğrendiği on altıncı yüzyıl polifonik kilise müziğinden çok etkilenmiş ve hatta öğrencilik yıllarında Fatiha Suresi’ni bile dört sesli motet tarzında bestelemiştir.

Yunus Emre’yi yazarken Saygun’un müzik tarihinden herhangi bir oratoryoyu kendine örnek alıp almadığını bilemiyoruz. Ancak görünen şudur ki bu kalıp içerisinde bulunan değişik stillerdeki birçok eserin karışımı Saygun’un oratoryosunun oluşum sürecini etkilemiştir. Kavram olarak oratoryoyu tanımlamak son derece güçtür; İngiliz müzikolog Winton Dean’e göre oratoryo konusunu inceleyen tarihçi kendisini bir tür estetik körebe oyunu içerisinde bulur. Operalardan dini ayinlere kadar bütün oratoryolarda dramatik, öğretici, anlatıcı, düşündürücü, eğlendirici, dini ya da komedi türünde, *ascetic* (dünyevi hazlardan feragat edilmesini öngören) veya erotik, birbirine zıt pek çok konu işlenmiştir.³¹ Bu listeye bakıldığında *Yunus Emre*’de dünyevi hazlardan feragat edildiği bir mistik yolculuğun öğretici ve düşündürücü biçimde ele alındığı görülmektedir. Eserde yapı ve müzik dili açısından J. S. Bach ve Handel’in farklı stillerinin ortak bir sentezini görmekteyiz. Örneğin; plan olarak üç bölüme ayrılan oratoryo, Handel’in oratoryolarında sık sık görülen üç bölümlü yapıyla benzerlik göstermektedir. Handel bu plana göre önce serim ile başlar; burada konunun takdimi için gerekli dramatik ortam yaratılır. Bunu takip eden bölümde ahlâki dersler verilir. Son bölüm ise, verilen nasihat ve derslerin doğruluğunun kabul edilmesi ile bu düşüncelere teslim olunmayı ifade eder.³² Saygun’un oratoryosunda bunlar mistik yolculuğun üç safhası olarak belirlenmiştir; mistik, bu aşamalarda bazı dersler alır ve sonunda kendisini ilahi aşka teslim eder. Ancak müzik dili açısından Saygun’un, Handel’in “içgüdüsel, dışa dönük, gerçekçi”³³ vasıflarına kıyasla Bach’ın “sistemli, içine kapanık ve ütöpik”³⁴ vasıflarına daha yakın olduğu hissedilmektedir. Diğer taraftan Saygun kullandığı Barok yapıyı da kendi isteğine göre şekillendirmektedir. Tablo 1’de gösterildiği gibi birinci ve ikinci bölümler beşer parça ile dengeye oturtulmuşlardır; halbuki üçüncü bölüm iki parçadan ibaret olup, on ikinci parça orkestra girişi, ara bölümleri ve neredeyse yirmi dakika süren uzunluğuyla senfonik boyutlardadır. Saygun burada eserin yapısının genel dengesini bozmuştur. Buna ihtiyaç duymasının birinci sebebi, mistik yolculuğun bu nokta-

Tablo 1

I. Bölüm		Tonal merkezler
1	Koro ve orkestra	Re
2	Resitatif: Tenor solo, timpani ve yaylılar	Sol
3	Arya: Alto solo, obua, English horn ve org veya yaylılar	Do
4	Arya: Bas solo, koro ve orkestra	Fa diyez
5	Koral: Koro ve orkestra	Sol diyez
II. Bölüm		
6	Arya: Bas solo ve orkestra	Fa
7	Solistler, koro ve orkestra	Re
8	Arios: Soprano solo, koro ve orkestra	Sol—La
9	Resitatif: Tenor solo ve orkestra	Fa diyez
10	Koral: Koro ve orkestra	Do diyez
Ara bölüm		
11	Resitatif: Bas solo ve yaylılar	Sol diyez
III. Bölüm		
12	Soloistler, koro ve orkestra	Fa diyez — Mi bemol
13	Koral: Koro ve orkestra	Do — Do maj.

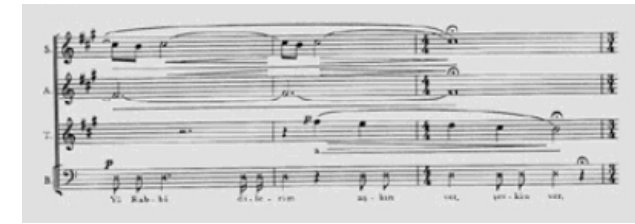
da en önemli safhasına girmiş olmasıdır: Dost’a vasıl olan Yunus ilahi aşk ile artık son nefesini vermek üzeredir.

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi Saygun *Yunus Emre*’yi aya, koro ve resitatiflerden oluşan bir bütün olarak tasarlamıştır. 1947 Paris prömiyerinden sonra *Daily Mail* gazetesinin muhabiri oratoryoyu “birbiriyle alâkasız, peşpeşe gelen aya ve koro parçaları”³⁵ olarak tanımlamışsa da Saygun oratoryosunda bunların her birinin farklı işlevi olduğunu gayet iyi bildiğini göstermektedir. Örneğin, birinci ve ikinci bölümlerin sonunda yer alan koralleri ele alacak olursak, Saygun’un bu noktada Bach’ın oratoryo ve kantatlarında da bulunan Luteran koral stiline çok yakın olduğunu görürüz. Luteran koralinin özelliği ayinlerde halkın da koroya katılabilmesi için melodik yapının sade tutulmasına dayalıdır. Dikkat edilecek olursa *Yunus Emre*’deki korallerde de sade, ilahi türü melodik çizgilerle bu hususa bağlı kalınmıştır. Saygun için halkın katılması diye bir olay söz konusu değildir, ancak bu uygulama onun koral yapıya bağlı kaldığını göstermektedir. Parçanın dikey homofonik akorlardan kurulu dokusu ve her cümleinin sonundaki fermatalar da yine korallerde bulunan özelliklerdir (bkz. örnek 5.1).

Örnek 5.1



Örnek 5.2



Müzik Dili

Yunus Emre’nin Paris prömiyerine katılan Nadia Boulanger Adnan Saygun’un, Doğu geleneğine ve Batı eğitim ve terbiyesine sahip bir müzisyenin karşısına çıkan meseleleri Avrupalı dinleyicilerin dikkatine sunduğunu belirtmiş, bestecinin de bu problemlerin çözülmesi açısından aranması gereken unsurların bilincinde olduğunu ve bunu bulmakta gecikmeyeceğini eklemiştir.³⁶ Boulanger’nin bu diplomatik açıklamasından, *Yunus Emre* oratoryosunda bazı problemlerin hâlâ çözülmemiş olduğu ve bunların da bilhassa Türk müziğinin Batı müziği kalıpları içerisinde işlenirken yaşanan zorluklardan kaynaklandığını düşündüğü anlaşılmaktadır. Aslında bu husus Saygun’un da *Yunus Emre*’yi ortaya çıkarırken üzerinde en çok düşündüğü konulardan biridir; amaç, geleneksel Türk melodilerini kullanırken suni bir kolaj yapmamaktır. Oysa oratoryoya Saygun’un tabiriyle “hücum edenler” çoğunlukla olaya bu cepheden bakmışlardır.³⁷ Buna Ekrem Karadeniz’in “Musıkimize hizmet etmek istiyorsak ona kendi değerini verelim. Garp tekniği ile Türk musıkisi olmaz ve ilerleyemez” başlığı altında çıkan bir yazısı örnek verilebilir:

“Yunus Emre’yi olduğu gibi tanıyan bir tek ferden bile onun hakiki hüviyetini taşımayan bu eseri beğendiğini zannetmiyoruz. Garp musıkisi üzerinde çalışan Adnan Saygun ismindeki bu bestekâr Yunus Emre’yi tanıyamamış ve muhakkak bir kilise papazı gibi tahayyul etmiştir... Türk musıkisi bizim değerli bir sanat abidemizdir. Onu garbın armoni boyaları

ile süslemek onu mahvetmek demektir. Buna karşı da bizim susmamamız gerekir".³⁸

Saygun'un yapıtlarında Türk musikisini "garbın armoni boyaları ile süsleme" arzusunun olmadığı şu sözlerinden ortaya çıkıyor:

"Bir türküyü garp tekniğine göre armonize etmek mahalli renk bezirgânlığı yapmak demektir. Bir sanatkâr bulunduğu cemiyet içinde bir sosyolog gibi çalışarak onun felsefesini, duyuş tarzını, dert ve meselelerini, an'anelerini çok iyi kavramalı, bunu kendi sanat süzgecinden geçirmelidir."³⁹

Saygun'un *Yunus Emre*'de yapmaya çalıştığı da, halk türkülerini ve ilahileri sanat süzgecinden geçirerek ortaya bir sentez çıkarmaktır ve bu konuda kendi görüşünün ille de doğru olduğuna dair hiçbir iddiası yoktur; o sonuçta ortaya kişisel bir sanat eseri çıkartmıştır:

"[*Yunus Emre*] başarılı oldu olmadı benim gücüm bu kadardı, fazlasını yapamadım demektir, yapamıyacaktım herhalde, işte bu kadarını yapabiliyordum."⁴⁰

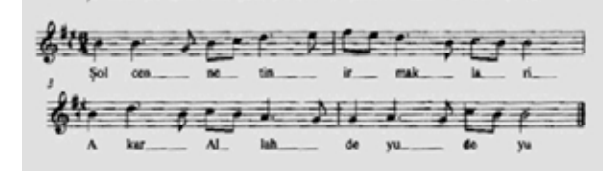
Yunus Emre oratoryosuna melodik yapı açısından bakıldığında üç çeşit yazım stiline rastlanmaktadır:

- 1) değiştirilerek adapte edilmiş veya sadeleştirilmiş özgün halk türkülleri veya ilahiler.
- 2) halk türkülleri veya ilahilerin karakteristiklerinden etkilenecek bes-tecinin kendisinin yarattığı özgün melodiler.
- 3) halk türkülleri veya ilahilerin etkisinin görülmediği melodiler.

Özgün halk türkülleri ve ilahiler oratoryoda üç parçada kullanılmıştır; bunlar sırasıyla birinci bölümün sonunda yer alan koral (no. 5), ikinci bölümdeki Arioso (no. 8) ve üçüncü bölümdeki, bütün solistlerin, koro ve orkestranın bir araya geldiği senfonik parçadır (no. 12). Birinci bölümün son koralinde Yunus Emre'nin *Dolap niçin inlersin, efendim hu mevlam hu* diye başlayan meşhur ilahisi kullanılmıştır. Bu aynı zamanda oratoryoda özgün sözleriyle kullanılan tek ilahidir. Bir diğer bilinen ilahi de üçüncü bölümde yer alan *Şol cennetin ırmakları* ilahisidir, ancak oratoryoda "Aşkın aldı benden beni, bana seni gerek seni" şeklinde farklı sözler kullanılmıştır (bkz. örnek 5.3). *Şol cennetin ırmakları* belki de Yunus Emre'ye atfolunan en meşhur ilahidir. Saygun bunu İzmir'de çocukluğunda dilencilerden duymuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda okula yeni başlayan çocukların söyledikleri ilahilerden biridir bu. Bu ilahi oratoryoda üçüncü bölümün tamamını dengede tutmaktadır ve bundan sonra da bu kitapta ilahi aşk teması olarak nitelendirilecektir (bkz. örnek 5.4). Kullanılan diğer ilahi ikinci bölümdeki sekiz numaralı arioso parçasına temel teşkil etmektedir. Saygun'un verdiği bilgiye göre bu ilahi aynı zamanda halk türküsü olarak da bilinmektedir.⁴¹ Saygun oratoryoda ilahinin "Gel gönül seninle dostla gidelim" mısraını kullanmıştır (bkz. örnek 5.5). Böy-

lelikle besteci özgün ilahileri oratoryosunun üç bölümüne de dengeli bir şekilde dağıtmıştır.

Örnek 5.3



Örnek 5.4



Örnek 5.5



Yunus Emre'ye atfolunan çoğu ilahinin hem basılı olarak, hem de halk arasında pek çok farklı versiyonu bulunmaktadır. Saygun'un kaynak olarak hangi versiyonu kullandığı bilinmemekle beraber, bunları büyük olasılıkla dinleyip notaya geçirmiş olduğu düşünülebilir. Örnek olarak, bir karşılaştırma yapabilmek amacıyla Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan *Yunus Emre İlahileri Güldesi*'nde verilen *Şol Cennetin Irmakları*

ilahisine baktığımız zaman, oratoryoda Saygun'un yapmış olduğu değişiklikleri daha açık olarak görebilmekteyiz. *Yunus Emre*'deki ilahi, görüldüğü gibi geniş aralıklardan kaçınılarak bitişik dizi üzerine oturtulmak suretiyle daha sadeleştirilmiştir (bkz. örnek 5.3 ve 5.4). Bu sadelik parça içerisinde gelişen imitatif yazıya da çok uygundur. Ancak her iki versiyon yan yana konulduğu zaman birbirleriyle olan benzerlikleri ortadadır, yani besteci orijinal ilahiye sadık kalmıştır. Saygun ilahiyi oratoryonun en dramatik noktasına etkileyici bir şekilde yerleştirmiştir; orkestra ve koronun ulaştığı kuvvetli doruk noktasının hemen ardından önce viyolonsel ve kontrabasların *pianissimo* girişiyle duyulan ilahi aşk teması, baslardan başlayarak koro ve orkestrada imitatif bir üslupta gelişir. Franklin Zimmerman *Yunus Emre*'nin New York prömiyerinden sonra yazdığı eleştiride oratoryodaki bu ilahinin hem yapı açısından, hem de ilahi aşk teması ilk önce kontrabas ve viyolonsellerde duyulduğu için Beethoven'ın dokuzuncu senfonisindeki *Ode to joy* temasına benzerliğine dikkat çekmiştir.⁴² Her ne kadar bu uygulamanın besteci tarafından bilinçli olarak yapıp yapılmadığını bilemesek de benzerlik gerçekten de son derece aşikârdır (bkz. örnek 5.6).

Örnek 5.6



Makamlar, Tonal Merkezler ve Tematik Bağlar

Adnan Saygun Faruk Güvenç ile yaptığı bir sohbette makam konusu açıldığında şöyle demişti:

“Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem makam benim için sadece bir renk, bir araç öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski müziğimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel potanın içine oturtmuş olabilirim.”⁴³

Bu ifadeden çıkan sonuçta Saygun'un *Yunus Emre*'deki makam anlayışının kendi diline uygun bir sentez çıkartmaktan ibaret olduğu görülmektedir. Besteci Türk musıkisi makamlarından ve Schola Cantorum'da

eğitimi gördüğü kilise modlarından etkilenecek ortaya kişisel bir modal lisan çıkartmıştır. Belki *New York Herald Tribune*'un müzik eleştirmeni Edmund Pendleton'a “Kulak zarlarını egzotik oryantalizm ile titreştirmeyi bekleyen meraklılar için *Yunus Emre* bir hayalkırıklığı olabilir” dedikten de eserdeki bu kişisellikler.⁴⁴ *Yunus Emre*'ye etki eden Türk musıkisi makamları oratoryoda yüzeysel bir taklit yerine daha derin bir anlamda eserin armonik yapısının temel taşlarını oluşturmaktadır; onlar artık makam değil Saygun açısından kendi bireysel ifade dilinin bir parçasıdır. Ancak buna rağmen pek çok Türk musıkisi araştırmacısı Saygun'u oratoryosunda Türk makamlarını yanlış kullandığı için suçlamıştır. Halbuki Saygun'un zaten makamları olduğu gibi kullanma arzusu yoktur. Örneğin Saadettin Arel oratoryoyu dinledikten sonra ona “Adnan bey, siz Bestenigâr, Evc, Segâh gibi makamlarımızı kullanmışsınız, ama o makamlardaki nim hicaz, ırak gibi perdeler yok” dediğinde, Saygun'un yanıtı şu olur: “Evet bu küçük perdeler yok, amma buna rağmen siz saydığınız makamların izlemini alabildiniz. Çünkü çok seslilikte makamları ben birer renk olarak düşünüyorum ve makamı da, usul'ü de çok sesliliği veya tek sesliliği de ben sadece bir ifade vasıtası olarak görüyorum.”⁴⁵ Bu olay ona çok dokunmuş olmalıdır ki Saygun *Atatürk ve Musiki* başlıklı kitabında da bu konuşmadan bahseder:

“Demek ki dedim, onun için mesele, köylüsünden kentlisine, cahilinden aydınına, müslümandan müslüman olmayanına kadar insan'a, insan gönlüne seslenmek bir şey ifade etmiyor. İlla segâh perdesi. [...] İşte araç ve amaç şaşkınlığı, işte Gordium'un kördüğümüne yapışıp kalma budur.”⁴⁶

Saygun'un, çeşitli Türk musıkisi makamlarından belirli ton dizilerini alıp oratoryosunda işlediğini görmekteyiz. Bu ton dizilerini eski Yunan modları açısından da tanımlamak mümkündür. Zaten Saygun da Anadolu müziğinin eski Yunan modları ile bağlantılı olduğunu düşünmektedir.⁴⁷ Örneğin üçüncü bölümün on ikinci parçasında yer alan ilahi aşk teması segâh makamını andırmakta olup, burada takip edilen ton sırası Frik moduyla benzerlik göstermektedir (bkz. örnek 5.7). Ancak burada tonal merkez Fa diyez olarak belirlenmiştir. Aynı şekilde birinci bölümü kapatan koral, segâh makamını andırmakta ve yine Frik modunun ton dizisini ihtiva etmektedir (bkz. örnek 5.1). Esasında Saygun, oratoryosundaki parçalararası bağı bütün esere hâkim olan bu modal müzik diliyle sağlamaktadır; herhangi bir ilahi ile bağlantısı olmayan parçalarda bile bu makamsal karakter hissedilmektedir. Birinci bölümde yer alan dört numaralı bas aryası buna güzel bir örnektir. Saygun'un sekiz ölçülük açılış cümlesi herhangi bir ilahiye dayalı değildir, ancak makamsal niteliği son derece belirlidir (bkz. örnek 5.8). Burada Saygun bestenigâr makamından esinlenmiştir; esasında kullanılan tema Rauf Yekta'nın *Türk Musıkisi* kita-

bında bu makam için verdiği örnek ile de büyük benzerlik göstermektedir (bkz. örnek 5.9). Modal yazı oratoryodaki armonik dilin de temelini oluşturmaktadır; birinci bölümün sonundaki koralde olduğu gibi besteci temanın notalarını birbiri üzerine yığmak yoluyla armonik bir eşlik oluşturmuştur (bkz. örnek 5.1). *Yunus Emre*'de modal bir dil kullanılmışsa da eser yine de belirli tonal eksenler üzerine oturtulmuştur (bkz. tablo 1). Bu olay Saygun'un yine geleneksel kalıplardan etkilendiğinin bir göstergesidir. Aslında ilk üç parçaya bakıldığında tonal planın kadans bağlantılı (Re-Sol-Do) olarak düzenlendiği de göze çarpmaktadır.

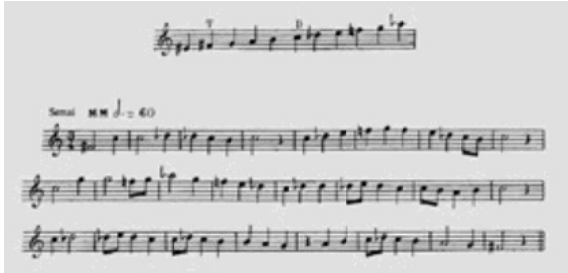
Örnek 5.7



Örnek 5.8



Örnek 5.9



Rauf Yekta'nın
Türk Musikisi
adlı kitabından
alınmıştır (Pan
Yayıncılık, 1986).

Örnek 5.10



Parçalar arasında görülen tematik bağlar sayesinde Saygun oratoryosuna bir tür iç bütünlük kazandırmıştır. Bu unsur en ufak aralığın bilinçli olarak tekrar tekrar oratoryonun değişik parçalarında kullanılması ve bir ilahinin başka parçalarda da ortaya çıkması şeklinde sağlanmaktadır. Örneğin ilahi aşk teması oratoryoda sadece üçüncü bölümde kullanılmamıştır; 7 numaralı solistler ve koro parçasına baktığımızda, Saygun'un figür 46'da bu ilahiyi kısa bir geçiş içerisinde de kullandığını görmekteyiz. İlk önce solo viyolonsellerde duyulan ilahi, solistler tarafından imitatif bir üslup içerisinde derhal ele alınır (bkz. örnek 5.11). Burada ilahi aşka kavuşmayı sembolize eden tema, Tanrı'ya isyan eden çaresiz Yunus'a hâlâ ümit olduğunu haber verir gibidir. Aynı şekilde bu ilahi ile beşinci parçadaki koral arasında da yapı açısından benzerlikler olduğu dikkat çekmektedir. Ufak aralıkların tekrarlanması hususuna ise oratoryoda sık sık kullanılan artmış dörtlü / eksilmiş beşli (triton) aralığı örnek verilebilir. Biraz sonra yazılı örneklerle de gösterileceği gibi Saygun bu aralığa has o dengesiz, bir türlü çözülemeyen niteliklerden oratoryoda tasvir edilen karamsar ruh halini yansıtmak konusunda faydalanmıştır. Ancak daha da önemli tematik bağlar, Saygun'un makam dizilerinden çıkardığı tetrakord ve pentakordların sistematik bir şekilde oratoryonun farklı parçalarında kullanılışında hissedilmektedir. Bestecinin eserlerine genel olarak bakıldığında, senfoni, kuartet ve konçertolarında birbiriyle bağlantılı iki tür motifi sık sık kullandığı görülmektedir: bunlar La-Si-Do-Re-Mi bemol notaları üzerine kurulan Karacığar beşlisi ve Si-Do-Re-Mi bemol notaları üzerine kurulan Hüzzam dörtlüsüdür (bkz. örnek 5.12).⁴⁸ Saygun oratoryosunda bu beşli ve dörtlüyü değişik tonalitelere transpoze etmek suretiyle bir, iki, on bir ve on ikinci parçalarda temel motif olarak kullanmaktadır (bkz. örnek 5.13.1). Görüldüğü gibi birinci parçanın ilk ölçüsü Karacığar beşlisi üzerine kurulmuştur, ki bu sonra bütün parçayı sarar (bkz. örnek 5.13.2-3). Bu aynı şekilde iki ve on ikinci parçalar için de geçerlidir. On birinci parça ise Hüzzam dörtlüsü üzerine kurulmuştur (bkz. örnek 5.13.4).

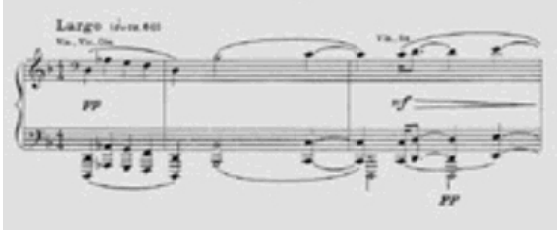
Örnek 5.11



Örnek 5.12



Örnek 5.13.1



Örnek 5.13.2



Örnek 5.13.3



Örnek 5.13.4



Orkestrasyon ve Koronun Kullanılışı

Yunus Emre yapı olarak her ne kadar Barok oratoryoyu andırsa da orkestrasyon açısından çok daha ileri bir müzik dönemine aittir. Nitekim Saygun'un kullandığı büyük orkestra da Barok'tan ziyade Romantik dönemin orkestrasıdır. Besteci eserinde ayrıca tasavvuf müziği ile özdeşleştirilen ney ve kudüm gibi aletleri seçmeli olarak kullanmıştır. Aslında Saygun geleneksel müzik aletleri ile Batı müziği aletlerini birbirine karıştırmayı sevmeyen bir bestecidir; 1961 senesinde Tahran'da katıldığı bir halk müziği kongresinde Nilüfer hanıma yazdığı bir mektuptan bu eğilimi açıkça anlaşılmaktadır:

“Burası öylesine bir Şark ki anlatılamaz. Musıkide yenilik diye utları, santurları Avrupa sazlarıyla birleştiriyorlar ve anladığıma göre Hükümetleri de böyle şeyleri tutuyor.”⁴⁹

Zaten Yunus Emre'de kullanılan ney ve kudüm de sadece dört numaralı arya içerisinde flüt ve tam-tam'a alternatif olarak gösterilmiş-

tir. Herhangi bir temsilde bu aletlerin kullanıldığına dair elimizde bilgi yoktur. Saygun'un oratoryoda orkestrayı kullanışı bir parçadan diğerine değişiklik göstermektedir; bestecinin resitatif ve arialarda daha ince bir orkestrasyon tercih ettiği göze çarpmaktadır. Örneğin sekiz numaralı Arioso'da soprano solosunu saran obua ve korangle sololarının sıcak tınları bir Bach kantatındaki benzer ariaları çağrıştırır gibidir. Ancak bu, üçüncü bölümdeki senfonik parçada görülen yoğun orkestrasyonla karşılaştırıldığında büyük tezat oluşturmaktadır: burada yazı bakır nefeslilerin kuvvetli vurguları ile Romantik dönem müziğine yaklaşmaktadır.

Saygun'un mistik yolculuğu üç bölümde tasvir eden, şiirlerden seçilmiş metni eserin müzik diliyle de desteklenmektedir. Başka bir deyişle besteci, kullandığı makam ve motiflerle, metinde geçen kelimelerin anlamlarını kendi müziğinde yansıtmayı amaçlamıştır. Örneğin oratoryonun açılış kısmına bakacak olursak, Saygun'un burada “Teferrüç eyleyü vardım sabahın sinleri gördüm” mısraını kullanırken orkestranın daha karanlık tınlarını, yani viyola, viyolonsel ve kontrabasların pes perdelerden tremololarını tercih ettiğini görürüz. Dahası bunu takiben sekiz ölçü içerisinde diğer aletlerin de katılımıyla yoğunlaşan doku, yavaş yavaş yüksek perdelere geçiş ve artan dinamik seviye sayesinde bu açılış gerçekten güneşin doğuşunu simgeler gibidir. Biraz önce de değinildiği gibi umutsuzluğu ve ölümü anlatan bu kısımda Saygun inatla triton aralığını devamlı surette kullanmaktadır. Hatta eserin açılışında duyulan ilk aralık tritondur. Esasında birinci bölümde beş parçadan üçü –bir, iki ve dört numaralar– bu aralık ile açılmaktadır (bkz. örnek 5.14.a,b,c). Saygun'un triton aralığını rahatsız edici olarak nitelendirdiğine dair verilebilecek en bariz örnek ise karşımıza iki ve üçüncü bölüm arasındaki bas resitatifinde çıkmaktadır; burada metinde geçen ‘şeytan’ kelimesinin heceleri için Saygun Do ve Fa diyez notalarını kullanmıştır, ki bu artmış dörtlü aralıktır (bkz. örnek 5.14). Bir diğer durum da Saygun'un birinci bölümdeki bütün parçaları beşli ve oktav gibi yalın aralıklarla bitirmesidir. Bu da esasında müzik dili açısından bir tür karara ulaşamamışlık hissi verir (bkz. örnek 5.15). Oysa buna kıyasla aradığını bulan Yunus'un tasvir edildiği üçüncü bölümde her iki parça da kendinden emin majör akoru ile sona ermektedir (bkz. örnek 5.16.1-2). Bu hususta Halil Bedi Yönetken ilginç bir tespitte bulunmuştur:

“Bir saattan fazla bir müddet zarfında, binlerce ölçü ve sonsuz derecede zengin ve yeni sonoriteler, bir çok tonaliteler içinde dolaştıktan sonra (Do-mi-sol) akoruna dönüş, bana uzun bir hayat devresinden sonra asla dönüşün çok manalı bir senbolü ve ifadesi gibi geldi.”⁵⁰

Yukarıda verilen örneklerden, Saygun'un oratoryosunu oluştururken müziğin sembolik niteliklerine çok önem verdiği ortaya çıkmaktadır.

Örnek 5.14



Örnek 5.15



Örnek 5.16.1



Örnek 5.16.2



Oratoryodaki koro yazımının da eserin duygusal evrimini yansıtacak şekilde düzenlenmiş olduğu hissedilmektedir. Nitekim bölümler arasında büyük farklar bulunmaktadır: Kendisini yalnız hisseden Yunus'un ele alındığı ikinci bölüm sadece bas solosu ile başlarken (No. 6), son bölümde yaradana kavuşan Yunus anlatılırken bütün koro kullanılmıştır. Oratoryoda ayrıca erkek seslerine ve bilhassa tenor sesine daha çok önem verildiği dikkat çekmektedir. Eserin tamamında soprano ve altoya birer solo ariya verilirken (no. 8 ve 3) tenorun üç ve basın iki solosu vardır. Durum bütün koronun katıldığı kısımlarda da aynıdır; erkek sesleri daha çok ön plana çıkartılmıştır. Bunun sebebi, büyük olasılıkla, Yunus Emre'nin şahsının oratoryoya konu olarak alınması ve sözü edilen ilahilerin derviş ayinlerinde geleneksel olarak erkekler tarafından söylenmesidir. Zaten Saygun'un bu geleneği takip ettiği, koroda baslara verilen konuşmalı kısımlardan da hissedilmektedir.

Yunus Emre'deki koro stili Saygun'un yine Barok dönemi kaynak olarak aldığını göstermektedir. Besteci bir Handel oratoryosunda görülen hem polifonik hem de homofonik dokuyu birbiriyle sarmaşık olarak yan yana kullanmaktadır. Bazı koro girişleri birer füg ekspozisyonu gibi görünse de bunlar kısa zamanda serbest kontrpuan hatlarına dönüşmektedir. Bunu bilhassa yedinci parçada, figür 40'ta açık bir şekilde görmekteyiz: altoda Re sesiyle başlayan tema (*subject*), tenorda dominant La ile cevaplandırılır. Bunu alto ve sopranonun girişleri takip eder (bkz. örnek 5.17). Oysa bu tam anlamıyla bir füg değildir ve kısa zamanda çözülür. Bu tip epizotlar biraz önce de değindiğimiz modal yapı içerisinde varlıkları hissedilen tonal özellikleri de bir daha gözler önüne sermektedir. Bu füg epizodu solistlerde polifonik bir yazım stili ile gelişirken, Saygun aynı anda koroya "Noldun hey gönül" mısraının vurgulandığı homofonik blok akorlar koymuştur (bkz. örnek 5.18). Buna benzer bir uygulama üçüncü bölümde de görülmektedir: ilahi aşk teması viyolonsel ve kontrabaslarda duyulduktan sonra imitatif üslupta koro ve solistlere dağılır. Figür 87'ye gelindiğinde koronun blok akorları üzerine Saygun solistlere polifonik stilde hatlar vermiştir (bkz. örnek 5.19).

Örnek 5.17



Örnek 5.18

Örnek 5.19

Resitatifler

Daha önce Saygun'un oratoryodaki resitatifleri uzun hava stilini esas alarak yarattığını söylemiştik. Bu konuda bestecinin ifadesi gayet açıktır:

“Yunus'un şiirleri arasından seçince batıdaki resitatif stiline en uygun olan uzun hava tipini ele aldım. Uzun hava tipi; mesela bilirsiniz Bozkırlarda konuşma esastır. Fakat müzikal bir konuşma, bir nevi resite etmek gibi oluyor ve onlar geniş ses uzatmalarına da imkân verirler. İşte bu düşünce ile resitatifi bu bizim Anadolu'nun uzun hava tarzında düşündüm.”⁵¹

Saygun 1936 senesinde ülkenin kuzey doğusuna yaptığı bir derleme gezisinden sonra topladığı malzemeleri ve gözlemlerini bir kitap halinde *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü ve Halk Oyunları* adı altında bir kitapta toplamış ve yayımlamıştı. Bu kitapta besteci uzun hava tipine dair, topladığı materyalleri de kullanarak, çeşitli örnekler vermişti. *Yunus Emre*'deki resitatifleri planlarken de bu kitabı referans olarak aldığı görülmektedir. Saygun'un verdiği bilgiye göre, “uzun havalar bu muntıkada [Kars] davul ve zurnanın refakatiyle teganni olunur. Türküye başlamadan evvel zurna, davulun refakatiyle bir melodi çalar. Bu melodi uzun hava melodisinin aynı gibidir. Melodi nihayete gelince teganni uzun havaya başlar. Teganni esnasında zurna çalmaz.... Davul resitatif şeklinde okunan kısımlarda hafif bir sesle tremolo yapar. Davulcu iki eliyle alete vurmak suretiyle bu tremoloyu elde eder. Uza-yan seslere gelindiği vakit davul ekseriya üç zamanlı bir ritmi kuvvetle vurur ve bu minval üzere devam olunur”⁵² Saygun bu tasvire uygun olarak kitabında *Garip* ve *Çukurova* isimli iki örnek vermektedir. Aslında bu tasvir oratoryodaki resitatiflere de çok uygundur ve bu iki parçayla doğrudan bağlantıları bulunmaktadır. (Bkz. örnek 5.20 ve 6.21).

Örnek 5.20

Örnek 5.21



Solo tenor, timpani ve yaylılar için yazılmış iki numaralı resitatife baktığımızda Saygun'un, yukarıda izahını verdiği geleneği sıkı bir şekilde takip ettiğini görmekteyiz. Orkestrasyon açısından timpani davulu, yaylılar ise, ilginçtir, zurnayı temsil etmektedir. *Çukurova*'da olduğu gibi, açılışta zurnayı temsil eden dört ölçülük cümle hiçbir surette tenor ile aynı anda duyulmamaktadır (bkz. örnek 5.22). İki parça arasındaki bağlantı en fazla ritmik açıdan hissedilmektedir; *Çukurova* ve bilhassa *Garip*'te görülen sekizlik + iki on altılık ritmik kalıp resitatifte de aynen kullanılmıştır. Bunun yanında Saygun'un sözünü ettiği tremololar ise yaylılar ve timpaniye verilmiştir. Tenor da aynı uzun hava melodisi gibi bir sese odaklaşıp, onun etrafında basamaklarla dönmektedir (bkz. örnek 5.21). İkinci bölümdeki dokuz numaralı resitatif ise *Garip* uzun havasıyla sadece ritmik değil aynı zamanda tematik bağlantılar içindedir (bkz. örnek 5.21 alt dizek ve 5.23). Burada Saygun orijinal melodideki artmış ikili aralığını ikili majöre değiştirmiştir, ancak iki örnek arasında açık bir benzerlik görülmektedir. Birinci resitatife kıyasla burada eşlik daha renkli olup trillerle süslenmiştir.

Örnek 5.22



Örnek 5.23



Yunus Emre evrensel bir eser olarak meydana çıkmış ve bu özelliğini de günümüze kadar korumuştur. Her ne kadar bir kesim tarafından tepki ile karşılanmışsa da bu yapıt, aralarında Leopold Stokowski'nin de bulunduğu birçok değerli sanat adamının ilgisini çekmiş ve onları düşünmeye sevketmiştir. Hasan Âli Yücel'in de söylediği gibi, "*Yunus Emre* oratoryosu ne bir mersiye, ne bir medhiye, ne alaturka, ne alafranga; yalnız ve yalnız Yunus'un ölümsüz şahsında içli, duygulu Türk ruhunun, hayat memmat dediğimiz muamma karşısındaki arama cethidir".⁵³

Notlar

- 1 Selahattin Batu: 'Bir Sanat Başarısı', *Ankara*, 26 Mayıs 1946.
- 2 Annemarie Schimmel: 'Yunus Emre', *Yunus Emre and His Mystical Poetry*, s. 59.
- 3 Cihat Özhan: 'Yunus Emre Oratoryosu', *Amaç*, 22 Haziran 1946.
- 4 *Duyuşlar*'ın partiyonu BÜSA'dadır; daha fazla bilgi için kataloğa bakınız.
- 5 Donald S. Hoffman: 'An introduction to music in modern Turkey', *Consort*, sayı 22, 1965, s. 59.
- 6 Ergican Saydam: 'Adnan Saygunla konuşma', *Ankara Filarmoni Dergisi*, Eylül 1973, s. 2.
- 7 Bu cildin imzalı kopyası BÜSA'dadır.
- 8 Nilüfer Saygun'a mektup, Bursa, 9 Kasım 1942.
- 9 Nilüfer Saygun'a mektup, İstanbul, 6 Kasım 1942.
- 10 Ergican Saydam, *age*
- 11 Nilüfer Saygun'a mektup, İstanbul, 6 Kasım 1942.
- 12 Talât S. Halman: 'Yunus Emre'nin Hümanizması', *Yunus Emre (Makalelerden Seçmeler)*, s. 168.
- 13 Ergican Saydam, *age*.

- 14 İstanbul Aksaray'da CHP parti başkanı Ali Gürün Saygun'dan bahsederken bir anısını şöyle anlatır: "Yahu buraya bir arkadaşınız gelmişti. Çok perişan oldu zavallı. Yunus Emre'nin peşine düşmüş. Oradan oraya gezdi durdu. Mezarını mı arıyormuş nedir? Bu uğurda Ankara'ya bile dönmeği unutmuş, adeta kendinden geçmişti." (Cihat Özhan: 'Yunus Emre Oratoryosu', *agm.*)
- 15 Hasan Âli Yücel, *Yunus Emre*, s. 10.
- 16 Ergican Saydam, *agm.*
- 17 *agm.*
- 18 Michael Musgrave: *Brahms - A German Requiem*, s. 19.
- 19 E. Zuckmayer: 'Yunus Emre Oratorio'su Münasebetiyle', *Yunus Emre*, s. 29.
- 20 Talât S. Halman, *age*, s. 8.
- 21 Annemarie Schimmel, *agm*, s. 69-70.
- 22 Ergican Saydam, *agm*, s. 3.
- 23 Saygun oratoryonun Macarca tercümesinden Henri Guilloux'ya 18 Aralık 1972'de yazmış olduğu mektupta bahsetmektedir.
- 24 Beale'in 26 Mayıs 1949'da Ankara Radyosunda yayınlanan konuşmasının İngilizce metni, BÜSA.
- 25 Talât S. Halman, 'On Yunus Emre translations', *Yunus Emre and His Mystical Poetry*, s. 131.
- 26 Ergican Saydam, *agm*, s. 3.
- 27 Ergican Saydam, *agm*, s. 3.
- 28 Hasan Âli Yücel, *age*, s. 10.
- 29 Eugène Borrel, 'Premieres Audition', *La Revue Musicale de France*, Mayıs 1947.
- 30 Mehmed Celal, 'Türkçe Ezan', *Anadolu*, 8 Şubat 1933.
- 31 Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, s. 3.
- 32 Ian Kemp, *Tippett the composer and his music*, s. 157.
- 33 Winton Dean, *age*, s. 49.
- 34 *age*.
- 35 B.J.C. 'Paris hears a Turkish oratorio', *The Daily Mail*, 15 Nisan 1947.
- 36 Bkz. Fikri Çiçekoğlu, 'Adnan Saygun'un Yunus Emre oratoryosu Paris'te', *Akşam*, 8 Haziran 1947.
- 37 Sadun Tanju'nun notları, s. 98.
- 38 Ekrem Karadeniz 'Radyoda Yunus Emre Oratoryosu', *Yeni Sabah*, 7 Temmuz 1946.
- 39 Sinan Korle, 'Büyük bestekâr Adnan Saygun dün geldi', *Vatan*, 9 Mayıs 1947.
- 40 Ergican Saydam, *agm*, s. 4.
- 41 *agm.*
- 42 Franklin B. Zimmerman, *The Musical Quarterly*, Ocak 1959, s. 94.
- 43 Sayram Akdil, 'Besteci Ahmed Adnan Saygun', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 27.
- 44 Edmund J. Pendleton 'Music in Paris', *York Herald Tribune*, 15 Nisan 1947.
- 45 Sadun Tanju'nun Emre Aracı'ya verdiği notlar, s. 97.
- 46 Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, s. 75.
- 47 Bkz. Adnan Saygun, 'Authenticity in Folk music', *International Folk Music Journal*, s. 8.
- 48 Sayram Akdil, 'Besteci Ahmed Adnan Saygun', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 27.
- 49 Nilüfer Saygun'a mektup, Tahran 8 Nisan 1961.
- 50 Halil Bedi Yönetken, 'Batı Müziğinde Oratorio ve Yunus Emre Oratoriosu', *Yunus Emre*, s. 26.
- 51 Ergican Saydam, *agm*, s. 3.
- 52 Adnan Saygun, *Rise, Artvin ve Kars Havalisi Türkü ve Halk Oyunları*, s. 60-61.
- 53 Hasan Âli Yücel, *Yunus Emre*, s. 11.

VI

Yurtdışına Açılış

(1946-1958)

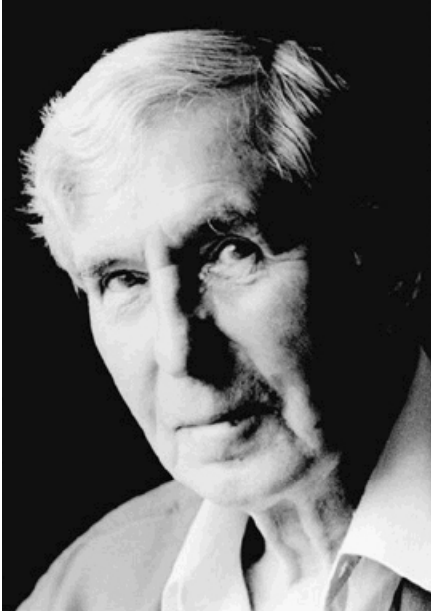
İngiltere'deki Temaslar

Saygun, *Yunus Emre* oratoryosunun başarılı prömiyerinden sonra, onu senelerdir görmezden gelen kimi bürokrat ve idarecilerin dikkatlerini yeniden üzerine çekmekle kalmaz, Ankara'da bulunan bazı yabancı diplomatların da kendisine ve sanatına ilgi duymalarını sağlar. Sonuç olarak devam etmekte olan Halkevleri müşavir ve müfettişliği görevinin yanı sıra, kuruluşunda dahi yer almasına izin verilmeyen Ankara Devlet Konservatuarı'na 1946 senesinde resmen kompozisyon öğretmeni olarak atanır.¹ Bunun yanında yurtdışından da bazı davetler alır; bunlardan ilki British Council aracılığıyla İngiltere'den gelir. Bu gezinin amacı Saygun'u çağdaş İngiliz müzik dünyasına tanıtmak, buradaki eğitim ve öğretim kurumlarını görmesini sağlamak ve dolayısıyla iki ülke arasındaki kültürel bağları kuvvetlendirmektir.²

Saygun, savaşın izlerinin tazeliğini koruduğu ve pek çok tüketim maddesinin hâlâ karneye tabi tutulduğu Londra'ya 19 Ekim 1946 günü varır. Eşi Nilüfer hanıma buradan yazılan ilk mektup bu canlı tarihin en açık ifadesidir:

“Yanımda kâğıt getirmemiştim. Otelden ancak bir tek bu kâğıdı verdiler. Burada hiç bir şey bulunmuyormuş. Yarın biraz kâğıt bulmaya çalışacağım. [...] Lazar Levy'e ancak yarın yazacağım çünkü kâğıt yok.”³

İşin düşündürücü tarafı, kâğıdın bile zor bulunduğu Londra'da sanatsal faaliyetlerin kesintisiz olarak devam etmesi ve bir Türk müzisyenin büyük masraflarla misafir edilmesidir. Nitekim British Council yetkilileri Saygun için bir ay boyunca düzenli ve dengeli bir program hazırlamışlardır; bu süre zarfında Türk besteci konserlere götürülecek, İngiliz meslektaşlarına tanıtılacak, okul ve kursları inceleyecek, halk müziği uzmanları



Michael Tippett.

ile bir araya gelecek ve bir konferans verecektir. Gezi sadece Londra ile sınırlı değildir; Saygun İskoçya ve Galler bölgesini de içine alan kapsamlı bir Britanya turu için davet edilmiştir.

Saygun'un Londra'daki ilk etkinliği, Covent Garden'da İtalyan şef Victor de Sabata'nın idaresinde gerçekleşen bir konsere gitmek olur. Program Brahms'ın birinci senfonisi, Sibelius'un *En Saga'sı* ve Elgar'ın *Enigma Varyasyonları*'ndan oluşmaktadır. Ancak anı defterine yazdığı notlar Adnan beyin konserden hiç memnun kalmadığını gösterirken, onun orkestra şefleri ve orkestradan beklediği tınılar hakkındaki görüşlerini de aktarmaktadır:

“Sabata fazla İtalyandı. Mübalağalı hareketleri ile orkestradan elde ettiği şeyler çok zaman tezat teşkil ediyordu. Aktör şefler hiç bir zaman hoşuma gitmedi.

Orkestra da iyi değildi. Trompet ve trombonların f[orte]'lerde sesi çatlatmaları sinirleri bozuyor. Obua'nın garip bir çalışması var. İhtizaz [vibrato] yapmak hastalığına tutulmuş. Bu merakla ilk defa Sir Thomas Beecham kapılmış. Öyle ki obua çalmağa başladığı zaman öteki sazlardan tamamıyla ayrılıyor ve lüzumundan fazla dikkati üzerine çekiyor, vahdet bozuluyor. Buna kornaların ve öteki bakır sazların tesiri de ilave olununca orkestradan iyi bir intiba almak tabi mümkün olmaz.”⁴

Saygun ziyaretinin ikinci gününde Grosvenor Square'de verilen bir öğle yemeği sırasında iki önemli İngiliz besteciye tanıştılır. Her iki besteci de sonradan şövalyelik payesi ile onurlandırılarak çağdaş İngiliz müzik tarihinde saygın bir konuma gelecek olan Arthur Bliss (1891-1975) ve Michael Tippett'tir (1805- 1998). Saygun'la Tippett arasında burada başlayan dostluk, yazışmalarla on iki sene kadar sürecektir. *A Child of Our Time* oratoryosu ile bir anda üne kavuşan Tippett geleneklere karşı tavırlarıyla Saygun'un dikkatini çekmiş; Bliss ise Saygun'a ve eserlerine daha fazla ilgi göstermiştir:

“Bliss çok mütevazı ve kibar; Tippett samimi, biraz coşkun tabiatlı olduğu ve adetlere fazla kıymet vermediği görülüyor. Yemekte türlü şeylerden konuşuldu. Bliss'in benim sanat temayüllerimi öğrenmek arzusunda olduğu, sorduğu suallerden belli oluyordu. Tippett'ten ise biraz uzak düşmüştüm. Mamafih beni idare etmekte olduğu koroyu dinlemek üzere saat beşte Schott mağazasına davet etmeği ihmal etmedi.”⁵

Bu sıralarda Tippett, Morley College'daki müzik bölümünün başında bulunmaktadır ve burada amatörlerden oluşturduğu koroyu dinlemesi için Saygun'u davet etmiştir. Hatta Saygun'un bu prova esnasında Tippett'in korosuna katıldığı anlaşılmaktadır:

“6.30'da takriben yüz kişilik bir koro çalışmalara başladı. Bu koronun azası muhtelif faaliyetlere koşanlar gibi hep gündüz mağazalarda, yazıhanelerde veya fabrikalarda çalışan insanlar imiş ve kolejin bulunduğu yer de fakirlerin mahalleleri imiş. Koristlerin üstü başı hakikaten fevkalade değil. Tippett bana da bas partisi verdi ve çalışmaya başladık. Eserler şunlardı: Purcell *Ode to St Cecilia*, Britten *Rejoice the Lamb*. Bu eserleri söyleyenler amatörlerdir. Konserlere bir kısım profesyonel korist de iştirak edermiş. Fakat bu haliyle de koro oldukça güzeldi. Ben kendimin biraz daha titiz olacağını sanıyorum.”⁶

Saygun Londra'da kaldığı günlerde Kraliyet Müzik Koleji'ni gezer ve müdürü Sir George Dyson ile tanışır. Bir başka ziyaret de Gustav Holst'un bir zamanlar ders verdiği City'deki St. Paul Kız Okulu'na düzenlenir; birinci bölümde de belirtildiği gibi, burası besteciye İzmir'de gittiği İttihat ve Terakki Lisesi'ndeki çocukluk yıllarını hatırlatır. Purcell'in Westminster Abbey'deki mezarı da ziyaret edilen yerler arasındadır. Saygun'a çok heyecan veren bu ziyaret hakkında anı defterine şunlar yazılmıştır: “Purcell adını yerde kilisenin döşemesinde görmek ve çiğnediğimiz şu ismin, ayağımızın altında yatan büyük adama aid olduğunu düşünmek...”⁷

Saygun'un Londra'dan sonra uğradığı şehir Manchester olur. Burada Hallé Orkestrası'nın provalarına katılır, canlı, nazik ve konuşkan bulunduğu orkestra şefi Barbirolli ile tanışır. Barbirolli ile “onun bilmediği, bir eserini görmediği bir kompozitör, bir “x” ile ne konuşulabilirse onu konuşurlar.”⁸ Saygun'un ifadesinin altında derin imalar yatmaktadır; nitekim tanıştığı insanların Türkiye hakkında bilgisiz oluşları onu üzmüş ve hayal kırıklığına uğratmıştır:

“Memleketimiz hakkında kimsenin bilgi sahibi olmadığını daima ve acı acı müşahede ediyorum. İngiltere gibi bir memleketin, yalnız bir cephesini bildiğim British Council gibi bir müessese ihdas edip dünyanın her tarafından tanınmış insanları davet etmesi ve böylece mümkün olduğu kadar İngiliz propagandası yapmağa çalışması ve bu uğurda avuç dolusu para sarfetmesi ne kadar dikkate değer. Buna mukabil biz eli kolu bağlı duruyoruz. Türkiye'yi sadece tütünü ile tanıtmak bilmem kâfi mi?”⁹

Saygun Manchester'dan sonra Galler bölgesine geçer; burada halk müziği örneklerini dinledikten sonra gezisinin son durağı olan İskoçya'nın Edinburgh şehrine varır. Burada Edinburgh Üniversitesi'nin müzik fakültesini ziyaret eder ve Profesör Sidney Newman ile tanışır. Üniversitenin tarihi müzik enstrümanları koleksiyonunda bir Türk halk

müziği enstrümanı olan üç telli curayı görmekten de büyük mutluluk duyar.¹⁰ Saygun İngiltere'den ayrılmadan önce 15 Kasım 1946 Cuma günü British Council himayesinde *Turkish Music: Past and Present* (Geçmişten Geleceğe Türk Müziği) başlıklı bir konferans verir ve kendisinin keman (Op. 20) ve viyolonsel (Op. 12) sonatları seslendirilir.

Saygun'un İngiltere ziyareti sırasında tuttuğu anı defteri, bize onun bu ülkede katıldığı etkinliklerin ve kurduğu ilişkilerin yanı sıra kişiliği hakkında da bazı ipuçları vermesi açısından büyük önem taşımaktadır. Günlükten edindiğimiz bilgilere göre, besteci resim sanatına çok meraklıdır, İngiltere'de fırsat buldukça galerileri gezmiştir ve sevdiği ressamların yapıtlarının kimi zaman kendi karakterinin bazı özelliklerini yansıttığını düşünmektedir:

“Sabahleyin National Gallery'ye Trevor Russell-Cobb [Saygun'u gezdirmekle görevlendirilen British Council yetkilisi] ile birlikte gittik. Birkaç Rembrandt, Rubens var. Onlardan başka tanınmış resamlara aid pek çok tablo var. Rembrandt'ı neden sevdiğimi kendi kendime de izah edemiyorum. Belki de bunun için hiç bir esasa dayanmıyorum. Russell-Cobb hayatıyeti dolayısıyla Rubens'i tercih ediyor. Halbuki ben her şeyde biraz daha sakini arıyorum. Russell-Cobb 'sobriété' [ağırbaşlılık] diye bana takılıyor. Bu kelimeyi dikkati çekecek kadar kullanmışım olmalı.”¹¹

Bir başka yerde de Saygun Cobb için “canlı ve neşeli bir çocuk. Benim durgun halim ona pek tesir etmiyor” demektedir.¹² *Yunus Emre* oratoryosunda ortaya çıkan o derin hümanist felsefe Londra galerilerini gezerken de Saygun'un aklının bir köşesinde; Rubens'ten açılan söz bu felsefeye dek uzanır:

“Buraya gelmeden önce dünyanın yeni bir havaya ihtiyacı olduğunu sanıyordum. İnsanları kardeşliğe, huzura götürecek bir hava. Bunu da en iyi musiki başarabilirdi. Halbuki *public* ya itiyadlarının esiridir: bu takdirde muhakeme işlemez; veya eğlence arıyor. Muhakkak olan şu ki, güzel gayelerimiz birer hayal-i ham olarak kalmağa mahkûm. İmandan mahrumuz: iyiye, güzele, kardeşliğe, ruhumuzu yıkamak gerektiğine imandan.”¹³

Burada, Saygun'un sanat merakının onu Avrupa'nın pek çok galeri ve müzelerine götürdüğünü de belirtmek gerekir; örneğin 1948 Eylülü'nde Basel'de Holbein'in eserlerini görmekten duyduğu memnuniyeti Nilüfer hanıma şöyle anlatır:

“Müzede gördüğüm kısımlarda bilhassa Holbein'ler çok hoşuma gitti. Orta boyda bir desen reproduksiyonunu aldım. 'Nereye asacağız?' deme. Yerini de düşündüm: çalışma ve oturma odaları arasındaki kapının üstüne çok iyi olacak.”¹⁴

Tippett ile Mektuplaşmalar ve Yunus Emre'nin Paris Prömiyeri

Londra'dan ayrıldıktan sonra Saygun, *Yunus Emre* oratoryosunu Paris'te temsil ettirmenin yollarını araştırmak üzere Fransa'ya geçer. Burada ona İstanbul'dan gelen Nilüfer hanım da katılır. Saygun'un oratoryoyu yurtdışında ilk olarak Paris'te tanıtmak istemiş olması gayet doğaldır; sonuçta burası öğrenim gördüğü ve dostlarının bulunduğu bir şehirdir. Fransız piyanist Lazar Levy'nin bir zamanlar Ankara'da konser verdiğini ve hususi olarak Saygun'un evine gidip *Yunus Emre*'yi dinledikten sonra eseri Radio France'daki dostlarına tavsiye edeceğini söylediğini anımsayan Saygun Paris'e gelişinde derhal Levy'yi bulur ve radyoevine gider.¹⁵ Ancak müzik bölümünün başında bulunan Henry Barraud onu haftalarca bekletir. Bu bekleyiş daha da uzayıp da Saygun eserini geri almak üzere radyoya gittiğinde ona oratoryonun temsil için kabul edildiği haberi verilir. Saygun sevinmiştir, ancak kendisinden koro, orkestra ve solistler için ayrı ayrı materyalleri hazırlatıp, oratoryoyu Fransızcaya tercüme etmesi beklenmektedir:

“Bu da usta kopistlere ihtiyaç gösteren ve çok para isteyen bir iş. Haydi kopistleri bulduk diyelim, para işini nasıl halledeceğiz? Zaten Paris'teki ikâmetim uzadıkça uzamış, günlük asgari ihtiyaçlarımı bile karşılayamıyorum; ucuz otellerde kalıp, sandöviçle karnımı doyuruyorum. Bir yandan da bütün bu olumsuz şartları aşmak umudumu hâlâ canlı tutmak istiyor, her kapıya başvuruyorum. Paris Radyosu gibi çok önemli bir kurumun eserimi kabul edip bunun icrası için büyük masrafları göze almış olması, hiç kimsenin elinden tutmadığı benim için ne büyük bir başarı. Eğer gerekli materyali zamanında teslim edemezsem, bu sadece benim için değil, memleketimin sanatı için de kaçırılmış bir fırsattı. Bu düşüncelerle bütün kapıları çalmaya başladım.”¹⁶

Paris'te kaldığı süre içerisinde Saygun bir yandan da Michael Tippett ile irtibatını sürdürmüş ve iki besteci sık aralıklarla mektuplaşmışlardır. İki aylık süre zarfında Fransızca olarak yapılmış olan bu yazışmalar sekiz adet mektup ve bir kartpostalıdan ibarettir. İki besteci arasındaki yazışma 1948, 1955 ve 1959 senelerinde de aralıklarla devam etmiş ve bu tarihten sonra tamamen kesilmiştir.¹⁷ Ne yazık ki bugün sadece Tippett'in mektupları mevcuttur; çünkü son derece sistematik ve düzenli çalışan Saygun bu mektupları saklamıştır, Tippett ise maalesef Saygun'un hiçbir mektubunu tutmamıştır.¹⁸ Her ne kadar tek yanlı olsalar da bu mektuplardan anlaşıldığına göre Saygun Fransa'da bulunduğu sırada Tippett için de temaslarda bulunmaya söz vermiştir. Bu sıralarda Tippett'in senfonisinin 18 Aralık'ta Paris'te seslendirilmesi söz konusudur. Tippett de konseri dinlemek üzere Paris'e gelmeyi ve bu vesile ile Saygun'u tekrar görebilmeyi arzu etmektedir. Saygun'a aynı zamanda Belçika radyosun-



Paris'te yayımlanan *Le Guide Du Concert* dergisi, Adnan Saygun'un 1 Nisan 1947'de Salle Pleyel konser salonunda yönettiği *Yunus Emre* Oratoryosu'nu böyle kapak yapmıştı.

da çalışan Paul Collaer ile görüşmesini tavsiye eder ve ilk mektubunun sonuna şu satırları ekler: “Buraya [İngiltere’ye] yapmış olduğunuz ziyaret beni çok duygulandırdı sevgili dostum”.¹⁹

Üç gün sonra Saygun’a tekrar bir mektup yazan Tippett, bu sefer BBC’nin klasik müzik yayınlarını düzenleyen üçüncü kanalı ile *Yunus Emre* oratoryosu hakkında görüştüğünü bildirir ve Saygun’dan, Paris’te kaldığı otelde kendisine de bir oda ayırtmasını rica eder.²⁰ Ancak bir sonraki mektubun bildirdiğine göre Tippett’in konseri iptal olmuş ve Paris’e gitmekten vazgeçmiştir. Bu sırada Tippett kendi oratoryosu *A Child of Our Time*’ı idare etmek üzere Belçika’ya davet edilmiştir. Saygun da provaları dinlemek üzere Tippett ile Brüksel’de buluşur:

“Radyoya gittim, Tippett’i buldum. Buradaki orkestra şefi beni de yemeğe davet etti. Öğleden sonra Tippett’in çalışmasında bulundum.”²¹

Saygun Tippett aracılığıyla Paul Collaer ile de görüşmüştür. Collaer Saygun’a o sene içerisinde bestecinin sadece *İnci’nin Kitabı* adlı eserini programa alabileceklerini söyler, ancak Saygun bir sonraki yıldan itibaren Belçika radyosunun programlarına düzenli olarak girmeyi ümit etmektedir.²²

Bu arada Tippett Londra’ya geri dönmüş, hem Saygun ile mektuplaşmaya devam etmiş hem de Türk dostunun eserlerini İngiltere’de yayımlatabilmek için kendi yayıncısı Schott firması ile görüşmüştür. Saygun’a bu haberi şu şekilde verir:

“Schott oratoryonun [*Yunus Emre*] partiyonunu görmek istiyor. Eseri düşünüyorlar. Eğer Schott oratoryoyu basmaya karar verirse, Türkiye’deki Eğitim Bakanlığı bu konuda her hangi bir şey yapabilir mi? Türkiye’de eseri satın alacak bir [kurum] olması riski azaltacaktır. [...] Bu muazzam eserin [Paris’teki] temsil tarihini öğrenmek istiyorum.”²³

İki besteci birbirlerinin eserlerini kendi ülkelerinde icra ettirmek için girişimlerde bulunmaya söz vermiştir. Tippett Saygun’un oratoryosunu Londra’da temsil ettirebilmek için kendi korosu ile bir konser yapmayı bile aklına koymuş ve bu düşüncesini Saygun’a açıklamıştır:

“Paris’te müziğimle ilgilendiğiniz için size teşekkür etmek istiyorum.

Bay Ronald Monmal Satie [...] hakkında bir konferans vermek üzere Londra’ya davet edilmişti. Bana sizin Paris’te en çok aranan kişi olduğunuzu söyledi. [...] Sizin oratoryonuzu gelecek sene, mart veya mayıs 1948’de, Londra’daki bir konserimde idare edip edemeyeceğimi düşünüyorum. Hatırlarsanız masraflar konusunda konuşmuştuk; benimle Londra’da yaşayan Türkler arasında irtibat kurabilir misiniz? Burada yaşayan Türkler sizi davet ettirebilir.”²⁴

Tippett bu vesileyle Saygun’a Paris’teki temasları bittikten sonra Londra’ya gelmesini tavsiye eder:

“Türkiye’ye gitmeden önce birkaç günlüğüne Londra’ya gelirsiniz, böylece hem ben, hem de Schott [yayınevi] ile görüşmüş olursunuz. Benimle kalabilirsiniz.”²⁵

Paris’e dönüşünde Saygun’u bekleyen güçlüklerin başında, yukarıda da bahsedildiği gibi, oratoryosunun yazım masraflarını karşılayacak maddi bir kaynak bulabilmek gelmektedir. Eserin sözlerinin Fransızca tercümesini, çocukluğunu Türkiye’de geçirmiş olan ve iyi Türkçe bilen eski öğretmen Eugène Borrel üzerine almıştır. Saygun da ilk olarak büyükelçi Numan Menemencioglu’ndan yardım ister. Ancak büyükelçi konuyu İsmet İnönü’ye aktaracağını bildirirse de pek bir yardımda bulunamaz. Saygun bu sefer Cumhuriyet Halk Partisi’ndeki arkadaşlarına yardım için mektup yazar, ancak yine sonuç alamaz.²⁶ Artık bu olay Türkiye’de basına da yansımıştır ve Saygun ülkesine dönmeye karar verir.²⁷ Ancak bu sırada başkonsolos Halil Ali Ramazanoğlu, Saygun’a gerekli olan fonu bulmayı başarır ve konserin gerçekleşmesi güvence altına alınmış olur. Saygun bu olayı seneler sonra dostları Henri ve Henriette Guilloux’ya yazdığı mektupta şöyle hatırlayacaktır:

“1946-47’de karşıma yığılan zorlukları aşmak için göstermiş olduğum insan üstü enerjiyi hatırlarsınız. Türk büyükelçisinin bana karşı göstermiş olduğu ilgisizlik ve Bay Barraud’nun aşağılayıcı tavırları ile mücadele etmek zorunda kaldım. Paris’te yaşamak için hiç param yoktu. Bana mücadelelerimde yardım eden tek sözügeçer Türk, geçenlerde Ankara’da vefat eden başkonsolosumuz oldu. Onun girişimleri sayesinde halk konseri için gerekli kaynak bulundu.”²⁸

Bu hususta Saygun’la görüşen Sadun Tanju’nun saptaması da şöyle olmuştur:

“Başkonsolos Halil Ali Bey’in ayağa kalkıp, bürosundaki konsolosluk kasasını açarak ‘Ne gerekiyorsa buradan al, kopistlerle konuş, ücretlerini öde, kendi yaşama paranı da düşünme, iş bu noktaya gelmişken hiç bir yere gidemezsin Adnan Bey’ demesi hayatı boyunca unutamayacağı bir mutluluk sahnesidir. Saygun’un şaşkınlıkla ve büyük bir memnunlukla ‘Çok teşekkür ederim, ama ben sonra bu kadar borcu nasıl öderim?’ sözlerini de tamamlamaya fırsat vermeden şöyle karşılar: ‘Asıl bu millet ve

devlet sana olan borcunu nasıl ödeyeceğini düşünsün. Sen bize medeni alemde bunca prestij kazandıracaksın ve ben devletin buradaki bir görevlisi olarak sana destek olmayacağım’.”²⁹

Başkonsolosun girişimleri sayesinde gerekli para Milli Eğitim Bakanlığı’nca sağlanır.

Maddi kaynağın bulunmasından sonra 29 Mart 1947 Cumartesi günü oratoryonun bestecinin idaresindeki radyo orkestra ve korusu tarafından gerçekleştirilen temsili Fransız Radyosu’ndan canlı olarak yayınlanır. Solistler ise operadan Lucienne Joulie ve Charles Paul, Opéra Comique’ten Ivonne Melchoir ve radyo ses sanatçılarından Planel’dir.³⁰ Maalesef halk saati ve frekansı duyurulmasına rağmen bu yayın Türkiye’den işitilemez.³¹ Tippett de Cornwall’da radyosunun başında yayını dinlemeye çalışmış, ancak radyosunun zayıf olmasından dolayı yayını dinleyemediğini Saygun’a bildirmiştir.³² Büyükelçi Numan Menemencioğlu’nun himayesinde gerçekleşen halk konseri ise 1 Nisan 1947 gecesi Paris’in meşhur konser salonlarından Salle Pleyel’de yine bestecinin idaresinde verilir. Bu konsere Lamoureux orkestrası ve Saint-Eustache korusu ile operadan solistler katılırlar, ki bunlar Jacqueline Cellier (soprano), Ivonne Melchoir (alto), Joseph Peyron (tenor) ve Henri Medus’tur (bas). Eugène Borrel’in yazısına bakılırsa konser zor şartlarda ve yetersiz sayıda prova ile gerçekleşmiştir; ancak buna rağmen “bütün solistler büyük konserlerle radyo yayınlarına girip çıkmış sanatkârlardı. Lamoureux orkestrası dikkati çekecek değerliydi; Saint Eustache korosuna gelince, önceden kestirilmeyen engeller yüzünden bu güç eseri bir tek prova ile başarmak kudretini gösterdi”.³³ Saygun ise provalardan pek memnun kalmamış olsa gerekir ki, Michael Tippett’e Paris orkestralarının disiplinsiz tavırlarından, orkestra elemanlarının provalar esnasında gazete okumalarından yakınmış ve İngiliz besteciye onlarla hiçbir konser anlaşmasına girmemesi konusunda uyarmıştır.³⁴ Yunus Emre’nin Paris’te gerçekleşen temsili Saygun’un kariyeri açısından önemli bir adım olmuştur; bir sene önce Ankara’daki prömiyerdan sonra ününü Türkiye geneline yayan eser bu sefer onun Avrupa’nın müzik çevrelerince tanınmasını sağlamıştır. Çeşitli gazetelerde, kimi olumlu kimi olumsuz yazılar çıkar; ancak genel intiba olumludur. Bir tarafta Gerard Michel isimli bir eleştirmen oratoryoyu Berlioz, Beethoven, Franck ve Puccini kokteylinde Türk folkloru ihtiva etmeyen, beceriksiz bir orkestrasyon ve tamamen etnik izlerin altında kaybolan Avrupalı bir armonizasyona benzettirirken,³⁵ diğer tarafta Marc Pincherle isimli bir başka eleştirmen milli hususiyetleri bakımından olduğu kadar, evrensel vasıfları için de çalınması ve tanıtılması değer bir eser olarak nitelendirmektedir.³⁶ Haftalık *Le Guide de Concert* dergisi sadece Saygun’un resmini kapak yapmakla kalmaz, onunla uzunca da bir söyleşi yayımlar.³⁷ Saygun 3 Nisan tarihinde Debussy

salonunda Türk müziği üzerine bir de konferans³⁸ verdikten sonra Tippett’in daveti üzerine Londra’ya ikinci bir ziyaret yapar ve sonra eşiyile beraber Türkiye’ye döner.

8 Mayıs 1947 günü yolcuları arasında Reşat Nuri Güntekin ve Adnan Adıvar’ın da bulunduğu “Ege” vapuru ile İstanbul’a varan Saygun rıhtımda üniversiteli gençler tarafından tam bir coşku içerisinde karşılanır. Esasında Saygun’un başarısı, oratoryosunu Paris’te yönetmenin yanı sıra, yirmi dört senelik mazisi olan Türkiye Cumhuriyeti’nin, Batı kültürü ve sanatlarını Atatürk ilkeleri doğrultusunda ne derece benimsediğinin Batı topraklarında ispat edilmesi açısından da büyük önem taşımaktadır. Nitekim bu heyecanın altında yatan hisler Şevket Rado’nun Paris prömiyeri ardından yazdığı şu sözlerde daha da açık hissedilmektedir:

“Adnan Saygun’un Paris’teki muvaffakiyeti, bir Türk sanatkârının muvaffakiyeti olmaktan çıkmış, görüldüğü gibi milletimizin sanat sahasında bir başarısı mahiyetini alıvermiştir. [...] Bir millet için, hele bizim gibi Avrupa topluluğunda mukadder yerini almaya çalışan genç bir millet için kendimizi sanatkârlarımızla tanıtmaktan başka yol yoktur.”³⁹

Yunus Emre oratoryosunun bu derece başarı sağlamasının nedeni olarak, eserin, Türk kültürünü Avrupa kültürüyle bağdaştırmak yoluyla ortaya bir sentez çıkarmayı amaçlayan Atatürk’ün müzik reformlarının ruhuna çok yakın olması gösterilebilir. Nitekim Türkiye’yi Avrupa kültür dünyasının içerisinde görmek isteyen Ankara’daki bazı yabancı diplomat ve akademisyenler de aynı şekilde düşünen Türk meslektaşları gibi, oratoryonun yurtdışında temsillerini sağlamak için girişimde bulunurlar. Örneğin Saygun’un Op. 27 yaylı çalgılar kuartetini ithaf ettiği Amerikan Büyükelçisi Edwin C. Wilson oratoryoyu mikrofilme çekertmek ve Amerika’da basılmasını sağlamak için çaba sarfeder. O sıralarda Ankara Üniversitesi’nde ders vermekte olan Carroll Pratt, Amerika’daki Worcester County Musical Association’ın başkanı Harry Coley’e eseri icra edemeyeceklerini öğrenmek üzere mektup yazar.⁴⁰ Yazdığı mektuptan Pratt’ın Yunus Emre’yi Amerika’da temsil ettirmek için daha önce de girişimde bulunduğu anlaşılmaktadır; orkestra şefi Koussevitsky’nin eseri idare etmesi gündeme gelse de proje gerçekleşmez. Harry Coley’in verdiği cevaba göre 1948 senesindeki festival kapsamında Worcester Festival korusu Eugène Ormandy yönetimindeki Philadelphia orkestrasıyla birlikte eseri seslendirmeyi planlamaktadır.⁴¹ Ancak bu proje de Pratt’ın çözemediği bir sebepten dolayı gerçekleşmez. Saygun da hocası Borrel’dan Edgar Varèse’in oratoryoyu orkestra yerine org eşliğinde New York’ta temsil ettirmek arzusunda olduğunun haberini alır, ancak bu konser de olmaz.⁴²

1947 senesinde İngiltere ile Türkiye arasında ortak bir müzik festivali oluşturulmaya karar verilir. Türk-İngiliz Müzik Festivali adı ile başla-

yan bu projenin amacı iki ülke arasındaki müzik bağlarını geliştirmektir. 1948 senesinde Ankara’da çeşitli konserler idare eden İngiliz orkestra şefi George Weldon ülkesine döndükten sonra yazdığı bir makalede şöyle demektedir:

“Belki İngiltere’ye olan mesafesinden olsa gerek insanlar Türkiye’nin ne kadar kısa bir zaman içerisinde Batı müziği alanında gelişmeler kaydettiğini sık sık gözden kaçırmaktalar.”⁴³

Saygun bu festivale dostu Tippett’in de davet edilmesi için gerekli otoritelere başvurur. Tippett bu yardımından dolayı Saygun’a şu satırları yazacaktır:

“Gelecek baharda Ankara’ya davet edilmemiz için benim ve Sir Malcolm Sargent’in adlarını British Council’e teklif etmeniz beni çok mutlu etti. Ümid ederim ki Londra’daki British Council benim için bir sorun çıkartmaz. Ben hâlâ resmi bir insan değilim. [...] Not: sevgili dostum beni henüz tanımıyorsunuz. Beni Ankara’ya teklif etme davetinizi duyunca çok heyecanlandım. Ancak kendimi tutmaya ve fazla heyecanlanmamaya çalışıyorum. Kendimi ancak bu şekilde bu negatif dünyaya karşı koruyabiliyorum. Dostluğunuza ve davetinize karşı ne kadar hassas olduğumu görüyor musunuz?”⁴⁴

Tippett’in endişeleri maalesef yerindedir. British Council onun Ankara’ya yollanmasına karşı çıkmıştır, ancak Saygun tekrar devreye girmiş ve Tippett’in Türk hükümeti kanalıyla davet edilmesi için uğraşmıştır. Saygun’un girişimleri sonucunda hükümet Tippett’i davet eder. Buna Tippett şu şekilde cevap verir:

“British Council’den Ankara’ya yollanmayacağıma dair haber almak beni gerçekten şaşırttı. Gelecek Nisan bir koro ile İngiliz müziği üzerinde çalışmak üzere Türk hükümeti beni davet etti. Ev sahiplerime faydalı olabilmek bana çok büyük mutluluk verecektir. [...] Zihnimi dinlendireceğim bu Türkiye ziyaretini sabırsızlıkla bekliyorum.”⁴⁵

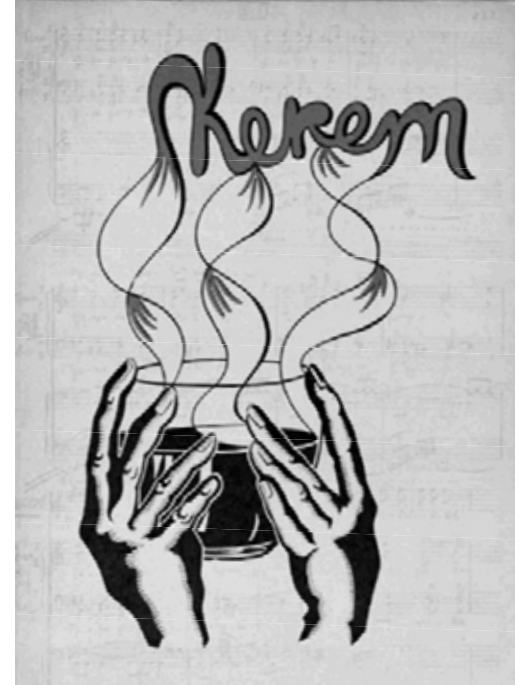
Saygun 1947 sonbaharında İngiltere’ye ikinci bir seyahat yapar. Uluslararası Halk Müziği Konseyi’nin (International Folk Music Council) açılış toplantısında Türkiye’yi temsilen davetlidir. Bu konsey uluslararası halk müziği ve halk dansları araştırmalarını yaygınlaştırmak amacıyla İngiliz besteci Vaughan Williams’ın başkanlığında toplanmıştır. Saygun da idari komiteye üye seçilir ve komisyon kendisinden halk müziğinin toplanması ve notaya geçirilmesi konusunda bir rapor ister.⁴⁶ Nilüfer hanıma Londra’dan yazdığı bir mektupta “Tippett’e telefon ettim ve Londra’da olmadığını öğrenince bir az canım sıkıldı. Fakat şimdi otele gelince döndüğünü ve beni aradığını öğrendim. Bir az sonra arayacağım”⁴⁷ diyen Saygun bu ziyaretinde de Tippett ile buluşur; iki besteci oratoryolarının birbirlerinin ülkelerinde icra edilme olasılıklarını tartışırlarsa da bir sonuca varamazlar. Zaten Tippett’in Ankara’ya yapacağı ziyaret gerçekleşmemiş-

tir. Saygun ve Tippett 1958 senesine kadar bir daha görüşmeyecek, bu tarihten sonra ise irtibatları tamamen kopacaktır.

Kerem Operası

Yunus Emre oratoryosunun Paris’teki başarılı prömiyerinden sonra Saygun uluslararası platformlarda ilk defa ciddi anlamda sesini duyurmuş olur. Yurtdışında yapmış olduğu temaslar ve Uluslararası Halk Müziği Konseyi gibi önemli bir örgüte üye seçilmek de kariyeri için bir dönüm noktası teşkil eder. Profesyonel hayatta besteci olarak edindiği bu olumlu tecrübelerin verdiği kuvvet, onun, sanki Schola Cantorum’daki eğitiminden beri ihmal etmekte olduğu senfoni, kuartet ve konçerto gibi önemli müzik formlarında eser yazmaya yetkin bir konuma geldiğini hissetmesini sağlar. Nitekim Avrupa’dan döner dönmez 1947 yazında bir yaylı çalgılar dördlüsü yazmaya başlar ve aynı senenin eylül ayında eseri tamamlar. Bunu üç saatten fazla süren *Kerem* operası, piyano konçertosu ve iki senfoni takip eder. Esasında Saygun’un 1948 ve 1953 seneleri arasında zamanının çoğu *Kerem* operasını bestelemekle geçer; bu yüzden 1950 senesinde başlamış olduğu piyano konçertosu 1958 senesine kadar tamamlanamaz. *Kerem*’in, üç perde ve sekiz sahneden oluşan büyük boyutları göz önüne alınırsa, Saygun’un önceki tek perdeli *Özsoy* ve *Taşbebek* operalarına kıyasla romantik opera anlayışına daha yakın bir yapıt olduğu çıkarılabilir. Gazimihal *Kerem*’i “büyük çapta ilk milli Türk operası” olarak kabul etmenin yanlış olmayacağını söyler.⁴⁸

Kerem’in milli opera olarak kabul edilmesinin sebeplerinden en önemlileri, şüphesiz Selahattin Batu tarafından yazılan librettosunun meşhur halk hikâyesi Kerem ile Aslı’dan esinlenerek oluşturulmuş ve modal üslup içerisinde gelişen müzik dilinin Anadolu halk türkülerinden etkilenecek yazılmış olmasıdır. Geleneksel kostümlerle sahnelenen operanın konusu tipik bir Anadolu köyünde geçer. Pek çok varyasyonu olan hikâyenin halk arasında en çok bilinen şekli, Kerem ile Aslı



arasındaki yasak aşk üzerine kurulmuştur.⁴⁹ Aslı Hristiyan bir rahibin kızıdır ve babası tarafından Kerem'den uzaklaştırılır. Kerem de sevgilisini elinde sazı ile diyar diyar dolaşarak aramaya koyulur. Nihayet rahip Aslı'yı Kerem'e verir, ancak kızının üzerine düğmeleri açılmayan sihirli bir gelinlik giydirmiştir. Buna çıldıran Kerem ağzından çıkan alevlerle yanar yok olur. Aslı da onunla aynı akıbeti paylaşır. Saygun'un operasındaki ana tema ise halk arasında bilinen hikâyeninkinden çok farklıdır; burada dünyevi aşktan çok, mistik bir hava içerisinde Kerem'in ilahi aşkı arayışı ön plana çıkartılmıştır. Bu yüzden opera daha çok Kerem'in etrafına odaklanmıştır ve eserin adının 'Kerem ile Aslı' yerine sadece 'Kerem' olmasının sebebi de bu olmalıdır. Gazimihal'in de dediği gibi, "Kerem mutlak gerçeğe varmak isteyen ve bu arada düşüp kalkmaları, sendelemeleriyle çilesini doldurmak, nihayet fani olan her şeyden yılanmak ve kurtulmak için gerçek aşkın dolusunu içmek zorunda olan insanı temsil eder."⁵⁰ *Kerem* operası genç bir adamın mistik yolculuk sırasında geçirdiği ruhi gelişimin aşamalarını üç perdede yansıtmayı açısından *Yunus Emre* oratoryosu ile büyük benzerlikler göstermektedir. Saygun'un kendisi de operayı oratoryosunun sahnelenmiş bir şekline benzetmiş ve şöyle demiştir: "Bana göre Kerem, Yunus Emre dramının sahne için düzenlenmiş bir şekli gibiydi: dikenli, çileli yollardan ağır ağır gerçek aşka yönelmek."⁵¹ Gazimihal'e göre ise "şahsiyetler ancak temsili bir mahiyet arzetmeleri neticesi Kerem ile bunlar arasındaki konuşmalar daha ziyade Kerem'in kendi kendisiyle konuşması karakterini taşımaktadır. Böylece bu mistik dramda sahne hareketi asgari hadde indirilmiştir. Bu yüzden eser zaman zaman bir oratoryo karakteri gösterir."⁵²

Saygun *Kerem*'in birinci perdesini bir sene içerisinde tamamlar ve birinci sahne 2 Nisan 1948 gecesi Devlet Tiyatrosu binasının açılışı münasebetiyle Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses'in de senfonik eserlerinin yer aldığı bir program içerisinde temsil edilir. Bu temsilde Aslı rolünde Ayhan Alnar, Kerem rolünde ise Aydın Gün çıkar; Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nı Saygun yönetmektedir.⁵³ Operanın geri kalan kısmını Saygun ancak dört sene sonra, yorucu ve sıkıntılarla dolu bir çalışmanın ardından bitirebilir. *Kerem* operasının üç perde-lik son şeklini ise yine Ankara Operası'nda 22 Mart 1953 gecesi Aydın Gün sahneye koyar. Kerem rolünde değişmeli olarak Aydın Gün, Nihat Kızıltan, Aslı rolünde ise Belkıs Aran, Ayhan Aydan ve Leyla Gencer oynamaktadırlar. *Yunus Emre*'de olduğu gibi *Kerem* hakkında da prömiyerden sonra basında geniş ölçüde yazılar çıkmıştır, ancak hepsi operayı övücü nitelikte değildir. Bir kesim böylesine tanınmış bir halk hikâyesinin değiştirilmesinden duyduğu memnuniyetsizliği dile getirir. Saygun'un savunması ise operadan herkesin kendisine göre bir sonuç çıkartacağı

doğrultusundadır; yani eserin mistik boyutunu seyirci kavrayamasa bile onu bir hikâye olarak algılayacaktır:

"Kompozitör bir edebiyat tarihçisi veya bir folklor mütehasısı değildir ve öylesine çalışamaz. Kompozitör istediği gibi, duyduğu gibi yaratma hakkını haizdir; eserleri de ancak sanat ölçüleriyle mütalaa edilebilir."⁵⁴

Ancak bazı kritikler operayı şu örnekteki gibi ağır ve alaycı sözlerle eleştirirler:

"Yani oraya gelen halk işlemeli urbaları seyredecek, ışıklarla oyalanacak, musikiye kulağı yatkinsa bir şeyler sezinlemeye çalışacak. Buna da bin şükür deyip paltosunu giyip evin yolunu tutacak. Ya mistik manaları anlayan, inanan o ermiş kişiler, bu işe inananlar? Adnan Bey Kerem'i zaten halk için değil, o ulu mistikler için yazmış. Ama bu kişiler önceden ermiş olduklarına göre onlara da bu operanın bir faydası yok."⁵⁵

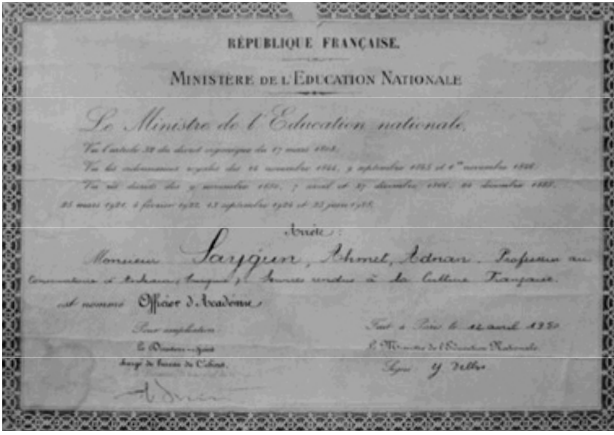
Kerem operasının *Yunus Emre*'nin halk arasında kazandığı başarıyı yakalayamadığı bir gerçektir. Eserin ilk büyük opera olmasını övenler dahi mistik konusunu ağır, müzik dilini cansız ve fazla uzun bulmuşlardır.⁵⁶ Ancak bu yorumları yapanlar operanın artık halk edebiyatından çıktığını ve Saygun'un bir yaratısı haline dönüştüğünü görmemezlikten geliyor gibidirler. Acaba Saygun, bir sanatçı olarak, halk anlasın diye daha basit bir dil mi kullanmalıdır, yoksa halkın seviyesini yukarı çekmek için mi uğraş vermelidir?

Bu sırada Saygun'un eserlerinin yurtdışındaki temsilleri de devam etmektedir; 1936 senesinde bestelemiş olduğu Op. 12 viyolonsel ve piyano için sonatı 4 Şubat 1948'de École Normale de Musique'teki bir konserde Pierre Codée ve Jacqueline Brisson tarafından seslendirilir. Birmingham Şehir Orkestrası ise 16 Aralık 1948'de bestecinin dört sene önce orkestrasyonunu yaptığı *İnci'nin Kitabı*'nı orkestra şefi George Weldon'ın idaresinde icra eder. Seyirciler arasında bulunan Muhiddin Dizdärer adlı bir Türk bankacı Saygun'a bu konserin program kitapçığını yollamış ve üzerine "Birmingham'daki mutlu bir Türk zaferinin unutulmaz bir hatırası" yazmıştır.⁵⁷ Ancak *Birmingham Mail*'de çıkan kritik son derece küçümseyici bir dille kaleme alınmıştır; yazara göre böyle bir eserin programa alınmış olması sadece George Weldon'ın Türkiye'ye yapmış olduğu ziyarete karşılık bir nezaket gösterisi olarak kabul edilmelidir.⁵⁸

ABD'ye Yapılan İlk Yolculuk ve Leopold Stokowski ile Buluşma

1950 senesinin yazında Saygun, Amerikan hükümetinin daveti üzerine Nilüfer hanım ile beraber Washington, New York, Boston ve Chicago'da temaslarda bulunmak üzere Türkiye'den ayrılır.⁵⁹ Uluslararası Halk Müziği Konseyi'nin o seneki toplantısı Bloomington'daki Indiana

Üniversitesi'nde yapılacaktır. Bu yolculuk, *Yunus Emre* oratoryosunun 1958 senesinde New York'ta gerçekleşen temsili için atılan ilk tohum olması açısından çok önem taşımaktadır. Atlantik'te uzun bir deniz yolculuğundan sonra New York'a 27 Haziran sabahı varan Saygun'lar derhal Washington'a geçerler. Adnan Bey burada kongre kütüphanesi müdürü Mr. Emmrich ve müzik bölümü sorumlusu Mr. Lichtenwanger ile tanışır, kütüphanedeki halk müziği koleksiyonunu inceler. Washington'da ünlü Amerikalı müzikolog Charles Seeger ve besteci eşi ile bir araya gelir. Daha sonra Tanglewood'a geçer ve burada gençlerle yapılan orkestra ve orkestra şefliği çalışmalarını izler, Amerikalı besteci Aaron Copland ile tanışır. Ayrıca Boston Senfoni Orkestrası'nın verdiği bir konsere



Adnan Saygun'un 1950'de Fransa Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Officier d'Academie'ye kabul ediliş belgesi.

katılır.⁶⁰ Indiana Üniversitesi'nde gerçekleşen konferansta Saygun 'gerçek halk musikisinin vasıfları' hakkında bir tebliğ sunar ve Çorum'un Alacahöyük köyünde derlediği kayıtlardan örnekler dinletir. Bu tebliğ daha sonra konseyin yayın organı *International Folk Music Journal*'da yayımlanır.⁶¹ Saygun Amerika ziyaretinde ünlü orkestra şefi Leopold Stokowski ile de tanışma imkânını bulur; bu tanışmanın hikâ-

yesini seneler sonra Sadun Tanju'ya şöyle anlatacaktır:

"O sırada [New York'ta] kültür ateşesi ve talebe müfettişi Cezmi Berk-tin. Onunla konuşurken, geçen sene konservatuara bakanlıktan gelen bir mektuptan bahsettim. Mektup, ünlü Amerikalı orkestra şefi Leopold Stokowski'den geliyordu ve Türk kompozitörlerin eserlerini görmek istediğini bildiriyordu. Kendisine bazı eserler gönderilmiş, fakat Stokowski'den ses seda çıkmamıştı. Ben göndermemiştim. Acaba Amerika'da bulun-mamdan bilistifade kendisiyle görüşebilir ve yanımda bulundurduğum eserlerimi gösterebilir miydim? Cezmi Bey güldü. 'O mektup bizim aracılığımızla gönderilmişti, hayli de geç cevap verildi' dedi. Mamafih Cezmi Bey'de Stokowski'nin adresi vardı, hemen bir mektup yazacağını söyledi. Sevindim. Leopold Stokowski'ye karşı büyük bir hayranlık ve saygı bes-liyordum. Filadelfiya orkestrasını kurmuş ve uzun yıllar yönetmiş büyük bir müzik adamıydı. Aradan birkaç gün geçti. Cezmi telefonda hayli heyecanlı 'cevap geldi' müjdesini verdi. Hemen koşup mektubu aldım. Sto-

kowski 'Saygun'la tanışmaktan çok memnun olurum' diyor ve büyük bir nezaket göstererek, randevu yerini ve saatini benim tesbit etmemi istiyor. O sırada yazlıktaki evindeymiş, benim kendisini ziyaret etmem zahmetli olabilirmiş. Cezmi'ye 'ne münasebet, münasip olan benim ona gitmem-dir' dedim, kararlaştırılan günde de ziyaretine gittim. İki katlı çok güzel döşenmiş bir sayfiye evi. Beni salona aldılar. Biraz sonra da Stokowski merdivenden indi, beni sıcak bir ilgiyle karşıladı. Kongre çalışmalarından konuştuk. Müzik, kompozitörler, halk musikisi çalışmaları ve bu arada içilen çaylar filan, derken baktım saat su gibi akmış; ziyarete öğledenson-ra iki otuz'da gelmişim, akşamın yedi'si olmuş. Her kalkmak isteyişim-de kolumdan tutup biraz daha kalın diyor, yeni konular açıyor. Fakat ben bir türlü yanımda getirdiğim eserlerden söz edemiyorum. Çanta da öyle yanımda duruyor. Nihayet 'sizi çok yordum, nezaketinizi daha fazla suistimal etmeyeyim' dedim, o da benimle beraber kalktı, sizi istasyona kadar geçireyim dedi. Ve tam o sırada 'oratoryonuzu burada çaldırmak istiyorum, ne dersiniz' diye sordu. 'Benim için ancak büyük bir şeref olur' dedim. O devam etti 'O halde size iki koronun adreslerini vereyim. Biri New York'ta, diğeri New Jersey'dedir, hangisinin zamanı müsaitse onun-la işbirliği yaparız' dedi. 'Eserimi göstereyim size, burada yanımda şimdi' dedim, gülerek 'gerek yok, zamanı gelince isterim sizden' cevabını verdi. Şaşırdım kaldım. Stokowski gibi bir üstad benim oratoryomu nereden bile-bilirdi ki? Fransız gazetelerini mi okumuştur? Plaktan mı dinlemişti? İçi-me büyük bir sevinç doldu. Böylece ayrıldık. Aradan 7-8 hafta geçti. Adre-sini verdiği koro şefleriyle temas sağlamak, görüşmek filan hayli zaman aldı. Bu arada Stokowski de orkestrasını kurmağa çalışırken sendika ile ihtilafa düşmüş, orkestra dağılmış. Tekrar görüştüğümüzde çok üzgündü. 'Maalesef başka zamana kaldı' dedi. Sizin anlayacağınız bir fırsat daha kaç-tı. Memlekete döndüm."⁶²

Bu sıralarda Tanglewood'da tanıştığı, New York'taki Schola Cantorum korosunun şefi Hugh Ross da Saygun'a oratoryoyu bir konserde idare etmek istediğini belirtir. Hatta Aralık 1950 başlarında Birleşmiş Milletler'in kuruluş yıldönümü dolayısıyla Metropolitan Operası'nda düzenlenecek konsere eserin bazı bölümlerini dahil etmeyi düşünürlerse de Saygun oratoryodan fragmanlar seslendirilmesine karşı çıkar. Bunun üzerine *Kerem*'den koro ve solistlerden oluşan yarım saatlik bir bölüm sunulmasına karar verilir. Ancak konser programının Sir Thomas Beecham'ın idaresindeki bir İngiliz orkestrasına verilmesi sonucu bu proje de gerçekleşmez.

Saygun Amerika'da bulunduğu sıralarda eski dostu Caroll Pratt'ı Princeton Üniversitesi'nde ziyaret eder ve ileride *Yunus Emre*'nin New York temsilinde çok yardımcı dokunacak olan, Indiana Üniversitesi'nde tanıştığı New York Folklör Derneği'nin başkanı Moritz Jagendorf ile dostluk

kurar. Bunun dışında Amerika'nın Sesi radyosunda Türk müziği hakkında bir konuşma yapar ve Metropolitan Operası'nın dergisine "Türkiye'de opera" konulu bir makale yazar.⁶³ Ancak Saygun'un bu ziyaretinin bestecilik kariyerindeki en önemli sonucu, bestecinin Southern Music firması ile anlaşarak eserlerini Amerika'da basıp dağıtacak bir yayınevi bulmuş olmasıdır. Aslında Saygun 1946 senesinden beri Batı'da bir yayınevi aramaktadır; herkes ondan nota istemekte, o da hep aynı dertlerle karşılaşmaktadır. 1946'da İngiltere'ye yapmış olduğu ziyarette Boosey & Hawkes, Auguner ve Schott firmaları ile irtibat kurmuş, ancak bir sonuç alamamıştır. Peters Edition ise onun için "çocukluğundan beri bildiği için hissi bir arzu" dur.⁶⁴

1950'li senelerde Türkiye'de de bazı değişiklikler olmaktadır; Cumhuriyet Halk Partisi seçimleri kaybetmiştir ve artık iktidarda Demokrat Parti bulunmaktadır. Saygun'un uzun zamandır müfettişlik görevini yürütmekte olduğu Halkevleri de bu dönemde kapatılır. Doğal olarak bu durum onu çok üzmüştür:

"Ne kütüphane kaldı, ne de diğer şeyler. Halbuki orada, Atatürk'ün kurduğu o kutsal yuvada, gençlik ne güzel çalışıyor ve çeşitli alanlarda yurda ne kadar faydalı hizmetler yapıyordu. Halkevleri kapatılınca, artık sadece konservatuardaki hocalığım kaldı. Çok üzgündüm ve düşündüklerimi etrafımdakilere hiç çekinmeden söylüyordum. Derken, sanki yeni iktidarın yapacağı başka işler yokmuş gibi, tutup ezanı gene Arapçaya çevirdiler. Ezan sadece ibadete davettir, bu davetin Türkçe olmasını Atatürk düşünmüş ve istemişti. Şimdi onu yeniden Arapçaya döndürenler, sanki kurana ve dine dönüşü sağlıyorlarmış gibi, gerçeği saptıran bir tutumu benimsiyorlardı ve bu bence Atatürk'ün inkılaplarına karşı çıkışın bir provası idi."⁶⁵

Nitekim hükümet değişikliği Cumhuriyet'in ilk senelerinden beri gelişen müzik politikasını da etkilemekte gecikmez; 1 Haziran 1951'de yürürlüğe giren İstanbul Belediyesi Konservatuarı talimatnamesine göre Batı müziği ve Türk musıkisi olmak üzere iki ayrı bölüm açılmasına karar verilir.⁶⁶ Saygun ve çağdaşlarını bu durum son derece rahatsız etmiştir; "Türk musıkisi tedris edeceğiz diye ut, kanun vesaire dersleri vermek demek, bir buçuk asırlık sanatımızın seyrine ait tarihi vakayı inkâr etmek ve binnetice irticai bir harekette bulunmak demektir"⁶⁷ diyen Saygun bu akıma sert bir dille karşı çıkar. Düşündürücü olan, o dönemki milli eğitim bakanı Tefik İleri'nin Saygun'a Ankara Devlet Konservatuarı'nın müdürlüğünü teklif etmesidir. Ancak Saygun böyle bir görevi devraldığı takdirde beste çalışmalarının aksayacağını öne sürerek teklifi geri çevirir. İleri'nin Saygun'a ve eserlerine karşı ilgisi *Kerem* operasının 1953 senesindeki prömiyerini desteklemesi ile de göze çarpar.⁶⁸ Bu noktada Saygun'un Halkevleri'nin kapatılmasıyla ilgili görüşlerini dile getir-

diği *Atatürk ve Musiki* kitabından şu satırları gözden geçirmek yerinde olacaktır:

"Bununla ne kaybettik? Memleket insanları arasında hoşgörüyü bu kurumlar aracılığı ile sağlamak mümkün olabilecek iken bu imkânı sırtımızı döndük ve türlü alanlardaki çalışmalarıyla Türk gençliğinin daha çok aydınlığa kavuşmasının önüne geçtik. Musikiye gelince, çağdaş bir anlamda seve seve çalışan ve çevrelerindeki insanların bu yoldaki eğitimlerine büyük katkıda bulunan kuruluşları dağıtmakla kalmaz 'şarklı kafasını sürdüren' insanlara meydanı bırakmak, hele onları himaye eder bir durum içine girmekle Atatürk'ün göstermiş olduğu 'çıkış yolu'ndan sap-tık... Bu ülkeye hizmet etme umuduyla kurulmuş olan sonraki benzer kurumlar halkevlerinin yerini asla tutamamış 'halkevi heyecanı'nı asla getirememiştir. Bu işi en iyi çözüme ulaştırmak 1945 ve 1950 dönemleri iktidarlarına düşerdi. Onlar da bunu, ne yazık ki, yapamadılar ve bu 'gaflet' Türk insanının, Türk kültürünün lehine olmadı. Sonradan Halkevi adıyla meydana çıkmış olan kurumların ise adlarından başka hiç bir şeylerinin eski Halkevleri ile ilgisi olmadı."⁶⁹

Saygun ancak *Kerem* operasının tamamlanmasından ve temsilinden sonra diğer eserlerine ve yeni yapıtlar bestelemeye dönebilir. Ancak operanın yazılması ve sahnelenmesi sırasında yaşadığı yorucu tempo onu epeyce yıpratmıştır. Nitekim dostu Henri Guillaux'ya yazdığı bir mektuptan içinde bulunduğu bu olumsuz ruh hali açıkça anlaşılmaktadır:

"Paris'te iken sağlık durumumu biliyordun. Dün gecedan beri ağrı içerisindeyim. Ülser olduğunu düşünüyorlar. Üzerime bir tür zihinsel yorgunluk çöktü ve geçen sene operamın sahneye konması sırasında vermiş olduğum mücadeleyi düşünürsek buna şaşırılmamak gerek."⁷⁰

Ancak Saygun çalışmakta kararlıdır ve mektubunda da şöyle der:

"Bütün bunlara rağmen doktorların benden istedikleri gibi boş boş koltukta oturmam. Onun yerine bir senfoni yazdım ve zannedersen gelecek sene şubat ayında Viyana'da seslendirilecek. Aklımda dolaşan diğer projeler arasında üç sene önce başlamış olduğum piyano konçertosunu tamamlamak, yeni bir orkestra eseri bestelemek ve bir trio yazmak var."

Saygun'un burada bahsettiği senfoni Viyana Tonkünstlerverein Orkestrası'nın şefi Franz Litschauer tarafından kendisine sipariş edilen Op. 29 birinci senfonidir ve eser 2 Mayıs 1954 tarihinde ilk defa Viyana'da seslendirilmiştir.⁷¹ Aynı yılın mayıs ayında da, Paris'teki *Centre de Documentation de Musique Internationale*'in (CDMI) festival komitesine yollamış olduğu Op. 27 yaylı çalgılar kuartetinin ilk elemeleri geçerek yüz yirmi sekiz eserden ilk on arasına girdiğinin haberini alır. Ancak bir tur daha seçim olacaktır ve Saygun kuartetinin seçilmesini beklememektedir, çünkü eser "elektronik veya dodekafonik" değildir.⁷² Ancak Say-

gun'un tahmini yanlış çıkar ve eser 23 Ekim 1954'te Paris'te seslendirilir. 1954 senesi Saygun için eserlerinin yurtdışında çalınmaya devam edilmesi açısından iyi bir sene olmuşsa da, 21 Mart'ta babasının vefatı onu bir hayli sarsmıştır.

1955 senesinin baharında Almanya'nın İstanbul'daki başkonsolosluğu Saygun'dan Schiller'in ölümünün 150. yılı anısına bir eser yazmasını ister. Solo viyolonsel için yazılacak olan bu eser İstanbul'daki konsoloslukta 100-120 kişinin davet edileceği bir anma merasimi sırasında seslendirilecek ve kaydedilecek ve Schiller'in İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanacak olan *Hile ve Sevgi* oyununun her temsilinden evvel çalınacaktır.⁷³ Op. 31 solo viyolonsel partitası olarak da bilinen bu yapıt 15 Nisan Cuma günü başkonsoloslukta Alman viyolonselci Martin Bochmann tarafından seslendirilir. O sıralarda İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda rejisörlük yapmakta olan Max Meinecke esere "Requiem" veya "Çello süiti" gibi başlıklar teklif ederse de Saygun esere "Friedrich Schiller Anısına Partita" adını verir ve onu, partitanın ilk temsilini yapan ve sonradan Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bir konserden dönerken trajik bir şekilde ölen Ankara Devlet Konservatuarı öğretmenlerinden Martin Bochmann'a ithaf eder.⁷⁴ Saygun bu eserinde Beethoven'ın dokuzuncu senfonisindeki *Neşe'ye Davet* temasını kullandığını belirtmektedir.⁷⁵ Meinecke ile Saygun'un işbirliği yaptıkları tek proje bu konser değildir; Alman direktör *Yunus Emre* oratoryosunun ülkesinde temsil edilmesini sağlamak için girişimlerde bulunur ve yapıtın Almanca tercümesini hazırlar. Ancak konser gerçekleşmez. Saygun'un bu dönemlerdeki diğer eserleri arasında 1957 senesinde tamamlayıp babasının anısına ithaf ettiği büyük orkestra için Op. 30 ikinci senfoni, Op. 33 keman ve piyano için *Demet* ve Ocak 1956'da tamamlanan Op. 32 Amerikan halk şarkıları üzerine balad da yer almaktadır.

Yunus Emre'nin New York Prömiyeri

Amerika Birleşik Devletleri bilhassa İkinci Dünya Savaşı sırasında ve bunun hemen sonrasında, sunduğu emniyet, ekonomik güvence ve hayat standartları dolayısıyla pek çok Avrupalı bilim adamı, yazar ve sanatçı için bir tür sığınak haline gelmiştir. Auden, Britten ve sonraları Michael Tippett da bu imtiyazlardan yararlananlar arasındadır ve hatta Tippett Amerika'yı "Shakespeare kültürünün modern bir uzantısı olarak" nitelendirmiştir.⁷⁶ Ellili yılların ortalarına doğru Adnan Saygun'un da bir Amerikan üniversitesinde profesörlüğe başvurarak bu ülkeye göç etmeyi düşündüğü açıkça görülmektedir. Dostu Moritz Jagendorf'a kendisine uygun bir iş bulup bulamayacağı konusunda mektup yazar.⁷⁷ Bir

yandan da *Yunus Emre* oratoryosunun beş sene sonra yine New York'ta, bu kez Kızıl Haç yararına Carnegie Hall'da verilecek bir konserde seslendirilmesi gündeme gelmiştir. Ancak bu ikinci olasılık da birincisi gibi olumsuzlukla sonuçlanacaktır:

"Aşağı yukarı beş yıl sonra, 1955'de Amerika'dan bir mektup aldım. *Yunus Emre*'yi Carnegie Hall'da icra etmek istiyorlar, orkestrayı da ben idare edeceğim. Stokowski kabul ederse onun yönetmesini tercih ederim dedim. Kabul etmiş, hazırlıklar yapıldı, konser tarihi olarak 25 Şubat 1955 günü tesbit edildi. Derken o günlerde bir mektup aldım, bazı sebeplerden dolayı konseri tehir etmek mecburiyetinde kaldık diyorlar, özür diliyorlar. Çok canım sıkıldı tabii. Hazırlıkları bu safhaya gelmiş bir konser nasıl bir sebeple yapılamıyor, öğrenmem mümkün olmadı."⁷⁸

Saygun konserin iptal edilmiş sebebini bilmediğini söylüyorsa da, Stokowski'nin ilk başta konseri para almadan yapacağını söyleyip sonradan yüksek bir rakam talep etmiş olmasının nedenlerden bir tanesi olduğu düşünülebilir.⁷⁹

Gerçi Saygun her ne kadar Jagendorf'a kendisi için bir iş araştırmasını istediğini söylediye de kısa süre içerisinde çelişkiye düşer; Amerika'nın sanat kalbi olarak gördüğü New York'a yakın olmak istemektedir ancak Jagendorf onun profesörlük için Bloomington veya Louisville'e başvurması gerektiğini söyler ve buraları Saygun'un eserlerini tanıtmaması açısından merkeze fazla uzak olacaktır.⁸⁰ Türkiye'de de kariyerinde yeni gelişmeler olmaktadır; Ankara'da 1956-57 opera sezonunun *Kerem* ile açılması ve eserin Nisan ayında Paris'te Théâtre Champs-Élysées'de sahneye konması teklif edilir. Diğer taraftan İtalyan hükümeti Saygun ile İtalyan bes-teci Malipiero arasında bir kültürel mübadele yapmayı planlamaktadır ve *Yunus Emre*'nin İtalya'da icrası söz konusudur. Milli Eğitim



Adnan Saygun'un *Yunus Emre*'nin Birleşmiş Milletler binasında seslendirilişi sırasında çekilmiş fotoğrafı, 1958.



Yunus Emre'nin birinci bölümü, Saygun'un elyazması.

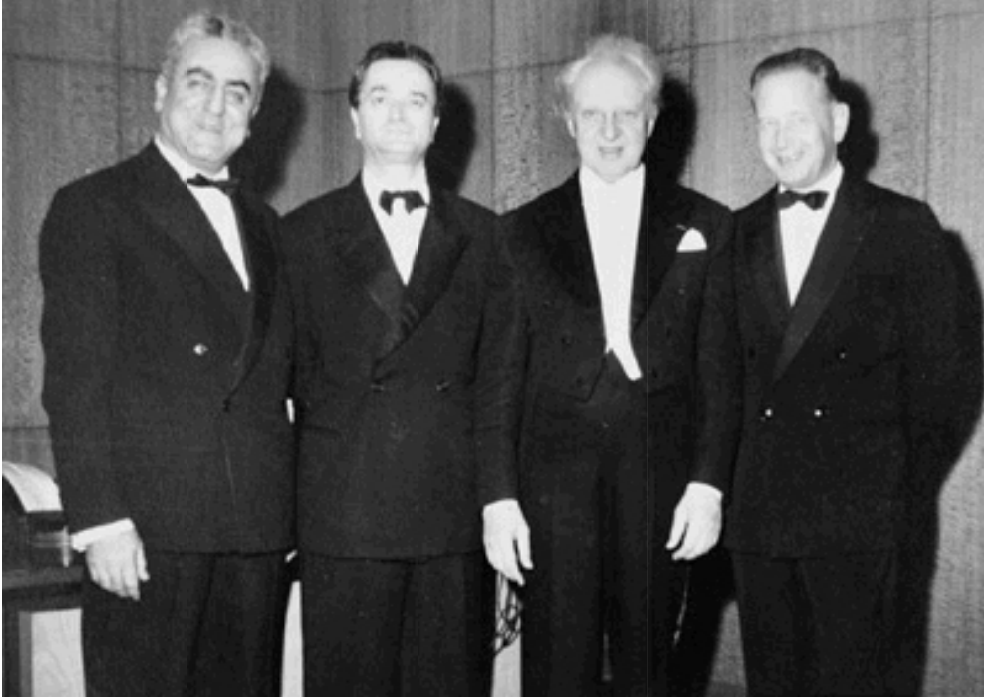
Bakanlığı ise yedi olan yurtdışındaki kültür ateşelerinin sayısını on yediye çıkarmaya karar vermiştir. Saygun da ataşelik pozisyonunu elde etmek için elinden ne gelirse yapmaya hazırdır.⁸¹ Jagendorf'a "Acaba bütün bunları bırakıp Indiana veya Louisville'e gitmek doğru olur mu?" diye soran Saygun sonuçta Amerika'ya gitmekten vazgeçer. Ancak yukarıda bahsedilen projelerin hiçbirisi gerçekleşmez. Üstelik yurtdışına açılmayı bu kadar çok arzu eden Saygun'un eserlerinin 1956 ve 1957 senelerinde de Avrupa'da seslendirilmediği görülmektedir.

Yukarıda bahsi geçen bütün olumsuzluklara rağmen 1958 senesini Saygun'un uluslararası kariyerinde besteci olarak en başarılı yılı kabul etmek yanlış olmaz. Bu sene içerisinde Harriet Cohen Vakfı tarafından verilen Jean Sibelius madalyasına layık görülür, Op. 34 piyano konçertosu Belçika'da seslendirilir, Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı'nın kendisinden sipariş ettiği ikinci yaylı çalgılar kuartetinin Washington'da Julliard Kuartet tarafından temsili gerçekleşir ve Stokowski sonunda Yunus Emre'nin New York'taki prömiyerini idare eder. Bir zamanlar *The Times* gazetesinin "eserleri çoğu Avrupa ekolüne meydan okuyan besteci"⁸² olarak tanımladığı Saygun 14 Mayıs 1958'deki madalya töreni için Londra'ya gelir. Madalyanın Saygun'a verilmesi yolunda verilen kararda Sibelius'un da payı vardır.⁸³ Londra'da bulunduğu sırada kaldığı Büyükelçilik rezidansında Saygun'un şerefine bir öğle yemeği verilir:

"Dün Sefir on beş-yirmi kişilik bir öğle yemeği verdi. Sofrada müzik kritikleri, müzisyenler, *ill...* vardı. Yemekten sonra benden kuartet ile çello sonatını çaldık. Senfoniye çalmak için çok uğraşıldı ise de, maalesef imkân hasıl olmadı. Şeritlerin Ankara'da yapılmış olan kopyaları da o kadar fena ki çalınamıyor. Dinleyenler güya pek memnun oldular. Bu arada bazı müzisyenler ile tanıştım. Herkes basılmış nota soruyor, hep aynı dertler ile karşılaşıyorum. Editörler dersin alâkalı değiller. Boosey'dekiler yemeğe bile gelmediler. Bugün öğle yemeğine Tippett gelecek ve sonra beraber bir orkestra provasına gideceğiz. Genç orkestra şefi, Tippett'in dostu imiş, beni ayrıca konsere de davet etti. Bugün kendisi ile tanışacağız. Bir şeyler yapmak arzusunda imiş. Bakalım..."⁸⁴

Böylece Saygun eski dostu Michael Tippett ile yaklaşık sekiz senelik bir aradan sonra tekrar buluşmuş olur. Tippett bu zaman içerisinde Sussex'teki Tidebrook malikânesine taşınmıştır. Gerçi iki besteci 1955 senesinde bir kere yazışmışlar, ancak Tippett bir türlü Türkiye'ye gidememiştir.

1955'te ilk mektubu yazan Saygun büyük olasılıkla Tippett'in o sene Covent Garden'da sahnelenen *The Midsummer Marriage* operasını tebrik etmek amacıyla kaleme almıştır bu mektubu. Tippett de Saygun'u *Kerem* operasından dolayı kutlar:



Yunus Emre oratoryosunun şef Stokowski yönetiminde The Symphony of the Air orkestrası tarafından New York'taki Birleşmiş Milletler binasında seslendirilişi sırasında çekilmiş fotoğraf, 1958. Soldan: Charles Habib Malik (Lübnan Dışişleri Bakanı), Adnan Saygun, Leopold Stokowski, Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri Dag Hammarskjöld.

“9 Haziran tarihli mektubunuz ve hediyeleriniz sonunda elime geçti. Operanızın iki sene önce temsil edildiğini duymak beni çok sevindirdi. Sizinle Türkiye’ye geldiğimde tekrar buluşmayı arzu ediyorum.”⁸⁵

Daha sonra Londra’da buluşan iki besteci yine Tippett’in olası Ankara seyahatini konuşurlar:

“Eğer Ankara’ya davet edilsem, oraya kadar yol masrafımı British Council ödeyecek. Bunu size bırakıyorum. Ancak bu fikir ülkenizdeki politik durumda iyi karşılanmazsa, sakın üstelemeyin. Bekleriz.”⁸⁶

Saygun bu buluşmada ayrıca Tippett’e notası Southern Music tarafından basılmış olan Op. 15 piyano sonatasının bir kopyasını imzalı olarak hediye eder. Tippett ise daha önceden Saygun’a birinci yaylı çalgılar kuartetinin partiyonunu Fransızca “Dostum Ahmed Adnan Saygun’a, İngiltere’deki kulübede geçen konuşmalarımızın ufak bir hatırası olarak” şeklinde imzalayarak hediye etmiştir.⁸⁷ Saygun aynı sene New York’a gittiğinde Tippett’e yardım amacıyla *A Child of Our Time* oratoryosunun Amerika prömiyeri için yetkililerle konuşmuştur. Tippett da Saygun’a bu yardımlarından dolayı teşekkür eder:

“Potsdam’da benimle ilgili olarak önemli kişilerle konuştuğunuz için

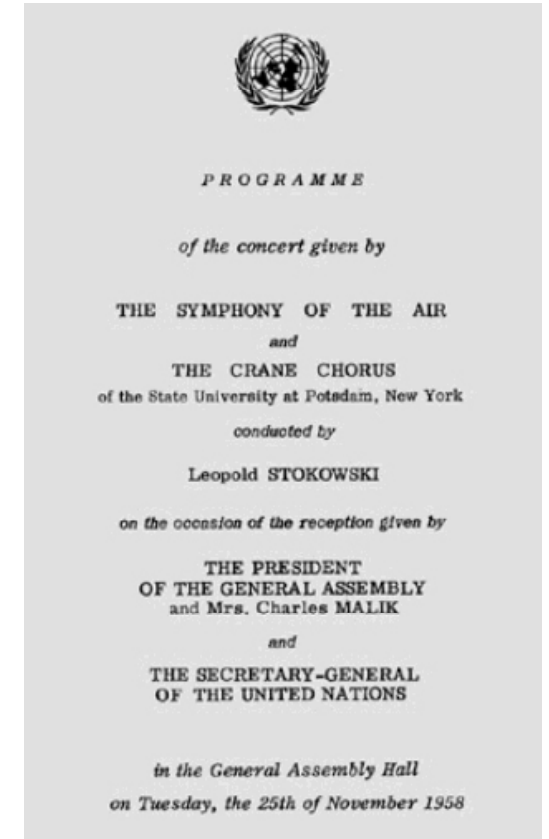
size müteşekkirim. Editörüm gerekli mektubu ve notaları yolladı. Ümid ederim oratoryomu orada çalarlar. Benim için Amerika’da [çalınması] çok iyi olur.”⁸⁸

Bu tarihten sonra iki bestecinin yazıştıklarına dair hiçbir belge bulunmamaktadır. Ne ilginçtir ki Tippett’in kariyeri altmışlı senelerde Amerika’da kazandığı popülariteden sonra daha da gelişecek, kendisine şövalyelik unvanı verilecek ve 1998 senesinde 93 yaşında öldüğünde İngiltere’nin 20. yüzyılda yaşamış en önemli bestecilerinden sayılacaktır. Sir Michael Tippett, Saygun ile Ankara’ya ziyaret projesini gerçekleştirememişse de 1987’de Türkiye’ye turistik bir gezi yapmış, ancak hâlâ hayatta olan dostu Saygun’u aramamıştır. Aslında bu ziyaret, bestecinin uzun senelerdir merak ettiği mistik Nemrut Dağı’na ve Van gölü civarına yaptığı maceralı bir ilham toplama ziyaretidir. Nitekim Tippett ileride eserlerinde kullanacağı bazı temaları bu seyahat süresince edindiği izlenimlerden yola çıkarak yazmıştır. Bunun en somut örneği de otobiyografisinde açıkça verilmiştir:

“Bölgede geçirdiğim son sabah, şafak vakti ezan sesiyle uyandım. Sesler bana üç değişik noktadan farklı zamanlarda ulaşmaktaydı. Hemen bu olayı hafızama aldım ve *New Year*’ın [Tippett’in son operası - 1991] ikinci perdesindeki ana ensemble’ı yazarken kullandım.”⁸⁹

Adnan ve Nilüfer Saygun Rockefeller Vakfı’nın davetlisi olarak 10 Eylül 1958 tarihinde İngiltere’nin Southampton limanından New York’a doğru gemiyle yola çıkarlar. Ziyaretin amacı Washington’daki Kongre Kütüphanesi’nde yapılacak olan Op. 35 ikinci yaylı çalgılar kuartetinin prömiyerine katılmaktır. Bu aşamada Yunus Emre oratoryosunun temsili söz konusu değildir; ama kısa bir süre sonra durum değişecektir. Saygun meşhur New York konserinin gelişme sürecini Sadun Tanju’ya şöyle anlatacaktır:

“O sıralar Birleşmiş Milletler daimi delegemiz Seyfullah Esin. Tam da Kıbrıs davası günleri. Birleşmiş Milletler Konsey başkanı



Yunus Emre’nin New York prömiyerinin programı.

Charles Malik ‘25 Kasım –Birleşmiş Milletler yıldönümü– için bir konser düzenleyelim diye düşünüyorum’ deyince, Seyfullah Bey ‘Yunus Emre oratoryosu icra olunabilir, kompozitör Adnan Saygun da burada’ cevabını veriyor. Malik’in ‘çok iyi olur’ dediğini bana nakledince, Seyfullah Bey’e Stokowski’den bahsettim, daha önceki olayları anlattım. ‘Kendisini bul, görüş bakalım, o idare ederse bize kaç mal olur, öğrenebiliriz’ dedi. Böylece onu arama fırsatı da doğmuş oldu. Stokowski çok iyi karşıladı. ‘Toscanini’nin orkestrası onun ölümünden sonra şefsiz kaldı, onu alabiliriz’ dedi. Böylece onu arama fırsatı da doğmuş oldu. Hemen telefona sarılarak koroyu temin etti. ‘Bu konseri yapacağım’ derken heyecanını görmek beni mutlandırıyordu. Notaları aldı. Ben seçeyim diye, tanıdığı solistleri bana gösterdi. Seçtim. Böyle bir hava içerisinde çalışmalarımızı hızla sürdürüyoruz. Fakat Seyfullah Bey endişeli. Endişesi şundan doğuyor: ‘Stokowski gibi bir orkestra şefine kim bilir nasıl bir ücret ödenecek?’ Onun yüksek meblağlar aldığı biliniyor. Diğer masraflar da o nisbette yüksek olacak tabii. Seyfullah Bey beni durmadan bu ücret meselesi için sıkıştırıyor. Nihayet üstada meseleyi açtım. Kırılmış bir ses tonuyla ‘Hiç bir şey ödemek gerekmez, ben bu eseri 1950’den beri yönetmek istiyorum’ dedi.’⁹⁰

Böylece Yunus Emre oratoryosu Birleşmiş Milletler binasının konsey salonunda 25 Kasım 1958 gecesı Leopold Stokowski’nin idaresindeki Symphony of the Air orkestrası ve Potsdam’daki New York Üniversitesi’nin Crane korusu tarafından seslendirilir. Solistler ise Janice Harsanyi (soprano), Carol Wolf (alto), James Wainer (tenor) ve Scott Gibson’dır (bas). Programın açılış parçası, Lübnan asıllı Amerikalı besteci Anis Fuleihan’ın *Invocation* adlı eseridir. Saygun için bu temsil, senelerdir uğraşını verdiği bir projenin gerçekleşmiş olması açısından büyük önem taşımaktadır.⁹¹ Temsilin Türkiye’ye politik açıdan da büyük prestij sağladığı Saygun’un şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

“Konser büyük başarı ile sona erdi. Alt katta yemeğe indik. Şeref masasında Malik, Genel Sekreter Dag Hammarskjöld, Fatin Rüştü (Zorlu), Seyfullah Esin, Stokowski, Selim Sarper, eşim ve ben vardık. [...] Seyfullah bey ertesi günü makamında beni büyük bir coşkuyla karşıladı: ‘Bize öyle büyük bir hizmet ettin ki Adnan’ diyerek anlattı; konser bütün delegeler üzerinde çok olumlu etki yapmış, bazı delegeler Yunus’tan melodiler mırıldanarak onu tebrike gelmişler. Birleşmiş Milletler’de alınan son karar bile, tahminlerin hilafına lehimize olmuş.”⁹²

Konser hakkında bir kritik yazan Franklin Zimmermann ise oratoryoda ne bir aşırı milliyetçilik, ne de eski ile yeni arasında bir sentez bulmuş, daha çok post-romantik müziğe bağlanabilecek evrensel bir dil sezmiştir; koro ve solistlerin etkileyici olduğunu ancak orkestranın standardının Toscanini’den bu yana çok düştüğünü gözlemlemiştir.⁹³ Bu temsilden

sonra oratoryo bir kere de Saygun’un idaresinde New York Üniversitesi’nin Potsdam’daki kampüsünde 14 Aralık tarihinde seslendirilir.

1946 ile 1958 yılları arasındaki on iki seneye Yunus Emre yılları demek yanlış olmayacaktır. Görüldüğü gibi bu süre içerisinde oratoryo Saygun’a Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kapılarını açmakla kalmamış, onun önce Fransız, sonra da Amerikan müzik çevrelerine takdimini sağlamıştır. Eserinin Stokowski gibi bir müzik otoritesi tarafından New York gibi bir sanat merkezinde idare edilmiş olmasını Saygun’un uluslararası kariyerinde ulaştığı doruk noktası olarak tanımlamak yanlış olmaz. Saygun bu dönemden sonra da Batı dünyası ile bağlantılarını sürdürmeye çalışacak ise de, bir daha hiçbir zaman 1958 senesinde geldiği konuma ulaşamayacak ve bu da onun verimliliğini etkilemeye de bilhassa hayatının son devrelerini derin bir yalnızlık ve üzüntü içinde geçirmesine neden olacaktır.

Notlar

- 1 Saygun bu konuda şöyle demektedir: “Ben Yunus Emre’nin ilk başarısından sonra, nihayet konservatuara dönmüştüm. Bu dönüş bir nevi ‘beni konservatuara artık alamamazlık edememekten’ dolayı oldu denebilir.” Sadun Tanju’nun notları, s. 128.
- 2 Bu gezi hakkında en aydınlatıcı bilgi Saygun’un tuttuğu bir anı defteridir. Henüz kataloglanmamış olan defter BÜSA’dadır. Bazı yayımlanmış bölümler için bkz. Emre Aracı, ‘Saygun ve Tippett’, *Orkestra*, Eylül 1996, s. 15-20; Emre Aracı, ‘Michael Tippett’ten Adnan Saygun’a Mektuplar’, *Toplumsal Tarih*, sayı: 53, s. 47-50.
- 3 Adnan Saygun’dan Nilüfer Saygun’a mektup, Londra, 20 Ekim 1946.
- 4 Saygun burada hangi orkestra olduğunu belirtmiyor. (Anı defteri, 20 Ekim 1946.)
- 5 Anı defteri, 21 Ekim 1946.
- 6 Anı defteri, 21 Ekim 1946.
- 7 Anı defteri, 25 Ekim 1946.
- 8 Anı defteri, 30 Ekim 1946.
- 9 Anı defteri, 30 Ekim 1946.
- 10 Anı defteri, 2 Kasım 1946.
- 11 Anı defteri, 23 Ekim 1946.
- 12 Anı defteri, 25 Ekim 1946.
- 13 Anı defteri, 25 Ekim 1946.
- 14 Adnan Saygun’dan Nilüfer Saygun’a mektup, Basel, 14 Eylül 1948.
- 15 Sadun Tanju, ‘Adnan Saygun Anlatıyor’, *Gösteri*, s. 86.
- 16 Sadun Tanju, *agm*, s. 87.
- 17 Michael Tippett’ten Adnan Saygun’a hitaben yazılmış, orijinali BÜSA’da olan toplam 17 mektup ve bir kartpostal bulunmaktadır. Burada kısmen verilen önceden yayımlanmış bölümler için bkz. Emre Aracı, ‘Michael Tippett’ten Adnan Saygun’a mektuplar’, *Toplumsal Tarih*, sayı: 53, s. 47-50.
- 18 Emre Aracı’nın Sir Michael Tippett ile 1996’nın Mart ayında bestecinin Chippenham’daki evinde yaptığı görüşme.
- 19 Michael Tippett’ten Adnan Saygun’a mektup, Oxted, 24 Kasım 1946.
- 20 Michael Tippett’ten Adnan Saygun’a mektup, Oxted, 27 Kasım 1946.
- 21 Adnan Saygun’dan Nilüfer Saygun’a mektup, Brüksel, 20 Ocak 1947.
- 22 Adnan Saygun’dan Nilüfer Saygun’a mektup, Brüksel, 23 Ocak 1947.
- 23 Michael Tippett’ten Adnan Saygun’a mektup, Oxted, 9 Şubat 1947.
- 24 Michael Tippett’ten Adnan Saygun’a mektup, Oxted, 27 Şubat 1947.

- 25 Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a mektup, Oxted, 27 Şubat 1947.
- 26 Sadun Tanju, *agm*, s. 87.
- 27 Rebia Tevfik Başokçu, *Bir San'atkarımızın Paris'te Karşılaştığı Acı Bir Vaziyet* başlıklı gazete yazısında şöyle demektedir: "Adnan Saygun fransızca tercümesine göre eserin kopyalarını yaptırmak için gereken parayı bulamaması yüzünden memleketimiz için en büyük bir kültür propagandası olacak bu konserlerden ve mütemadiyen Paris'in kültür muhitlerinde ve Sorbon'dan istenen konferanslardan vazgeçerek ilk vasıta ile memlekete dönmek için vapur ve uçaklarda yer aramak peşindedir. Adnan Saygun'un Paris müzik aleminde gördüğü rağbet ve davetler Unesko'nun müzik direktörlüğüne kadar yayılmış ve hayrete değecek bir alâka ile karşılanmıştır. Milletlerarası bir şöhrete doğru yürüyen böyle bir eserin tam ortaya konulacağı bir sırada zenginlerimizin birkaç elbise parası tutarındaki bir miktar yüzünden akim kalmasını Türklük için bir felaket telakki ederek hükümetimizin dikkatini çekmeği vicdani bir vazife biliyorum." (*Vatan*, 17 Ocak 1947)
- 28 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 12 Haziran 1955.
- 29 Sadun Tanju, *agm*, s. 87.
- 30 Fikri Çiçekoglu, 'Ahmet Adnan Saygun'un Avrupa'daki Muvaffakiyeti', *Akşam*, 27 Mart 1947, s.4.
- 31 Fikri Çiçekoglu bu hususta şunları bildirmektedir: "Ne yazık ki o saatte orta dalga üzerinde verilen oratoryonun bir tek notasını bile almak mümkün olmadı. Müzikle alâkalı bazı zevatın Paris radyosundan naklen Ankara radyosiyle yayınlanması hakkında salâhiyetli makamlar nezdinde yaptıkları müracaatlara de –biz de bu yolda müracaat edenler arasındayız– radyomuzda bu türlü teknik tertibatın bulunmadığı cevabı verildi. Bereket versin, bestecimizin oratoryosu Paris'te plaka alınmıştır; ve Ankara radyosuna gelmiştir. Bugünlerde neşredilmesini bekleyebiliriz." (Fikri Çiçekoglu, 'Değerli bestecimiz Adnan Saygun'la Bir Konuşma', *Akşam*, 10 Mayıs 1947, s.4.)
- 32 Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a mektup, Oxted, 7 Nisan 1947.
- 33 Fikri Çiçekoglu, 'E. Borrel'in Yunus Emre Oratoryosu Hakkındaki 'Tenkidi', *Akşam*, 4 Eylül 1947.
- 34 Sir Michael Tippett'ten Emre Aracı'ya Meirion Bowen kanalı ile yollanan mektup, 7 Temmuz 1995.
- 35 Fikri Çiçekoglu, 'Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu Paris'te - III', *Akşam*, 13 Haziran 1947.
- 36 Fikri Çiçekoglu, 'Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu Paris'te - IV', *Akşam*, 24 Haziran 1947.
- 37 Türkçe tercümesi için bkz. Fikri Çiçekoglu, 'Müzik', *Akşam*, 17 Nisan 1947.
- 38 Konferansın metni için bkz. Adnan Saygun, *Les divers aspects de la musiques Turques*, Milli Eğitim Bakanlığı, 1948.
- 39 Şevket Rado, 'Adnan Saygun'un Muvaffakiyeti Üzerine', *Akşam*, 10 Mayıs 1947.
- 40 Caroll Pratt'ten Mortimer Grave'e mektup, 27 Ocak 1949.
- 41 Harry Coley'den Caroll Pratt'e mektup, 18 Temmuz 1947.
- 42 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, 20 Temmuz 1947.
- 43 George Weldon, 'Music in Turkey', *Tempo*, 1951 yaz sayısı, s. 29.
- 44 Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a mektup, Oxted, 9 Temmuz 1947.
- 45 Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a mektup, Oxted, 2 Ağustos 1947.
- 46 Bu rapor daha sonra konseyin dergisinde yayımlanır; bkz. 'Le Recueil et la notation de la musique folklore', *International Folk Music Journal*, Vol. I, 1949.
- 47 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Londra, 22 Eylül 1947
- 48 Mahmud Ragıp Gazimihal, 55 *Opera*, s. 381.
- 49 Daha fazla bilgi için bkz. Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, Cilt 4, s. 314-322.
- 50 Mahmud Ragıp Gazimihal, *age*, s. 382.
- 51 Sadun Tanju'nun notları, s. 173.
- 52 Mahmud Ragıp Gazimihal, *age*, s. 383.
- 53 Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, Cilt 4, s. 314.
- 54 Suat Nazif Baydur, 'Kerem', Radyo, Mart 1948, sayı 75.
- 55 Can Yücel, 'Adnan Saygun ve Asılsız Aslı', *Son Havadis*, 25 Nisan 1953.
- 56 Bkz. Lütfi Ay, 'Kerem operası', *Ulus*, 24 Nisan 1953.
- 57 BÜSA
- 58 *The Birmingham Mail*, 17 Aralık 1948.
- 59 Bu yolculuk hakkında geniş bilgi Saygun'un 29 Ocak 1951 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı'na ve

- 17 Şubat 1951 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri Hükümeti'ne teşekkür niteliğinde yazmış olduğu raporlarda bulunmaktadır. Raporların birer sureti BÜSA'dadır.
- 60 17 Şubat 1951 tarihli Amerika Birleşik Devletleri Hükümeti'ne rapor, s. 2.
- 61 Bkz. Adnan Saygun, 'Authenticity in Folk Music', *International Folk Music Journal*, cilt. 3, 1951, s. 7-10.
- 62 Sadun Tanju'nun notları, s. 101-102.
- 63 Adnan Saygun, 'Turkish - a report on opera in Ankara', *Opera News*, 13 Kasım 1950, s. 10-11.
- 64 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Eylül 1986.
- 65 Sadun Tanju'nun notları, s. 101-102.
- 66 'Konservatuarda Alaturka', *Yedi Tepe*, 1 Mart 1952.
- 67 *agm*.
- 68 "Kerem, Tevfik İleri'nin yakın takibi ile ortaya çıktı. Sık sık provalara geldi. Hatta bakanlıktan ayrılacağını iyice yayıldığı, etrafındakilerin ondan uzaklaştığı günlerde bile, son provaları izlemek için sessizce gelir, salonun bir köşesinden çalışmalarını izlerdi." (Sadun Tanju'nun notları, s. 122.)
- 69 Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, s. 79.
- 70 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 22 Aralık 1953.
- 71 Op. 29 birinci senfoni hakkında daha geniş bilgi için bkz. s. 253-254.
- 72 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 7 Mayıs 1954.
- 73 Max Meinecke'den Adnan Saygun'a mektup, İstanbul, 30 Mart 1955.
- 74 Bochmann hakkında biyografik bilgi için bkz: Gültekin Oransay, *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız*, s. 41-42.
- 75 Adnan Saygun'dan Max Kaufmann'a mektup, İstanbul, 17 Ağustos 1955.
- 76 Meirion Bowen, *Michael Tippett*, s. 34.
- 77 Adnan Saygun'dan Moritz Jagendorf'a mektup, Ankara, 27 Aralık 1955.
- 78 Sadun Tanju'nun notları, s. 102.
- 79 Adnan Saygun'dan Moritz Jagendorf'a mektup, Ankara, 27 Aralık 1955.
- 80 Adnan Saygun'dan Moritz Jagendorf'a mektup, Ankara, 13 Şubat 1956.
- 81 Adnan Saygun'dan Moritz Jagendorf'a mektup, Ankara, 13 Şubat 1956.
- 82 *The Times* gazetesi, 3 Aralık 1956.
- 83 Bu konuda Saygun şöyle demektedir: "Dün mahud merasim oldu. Bir çok laftan sonra (galiba) altın bir madalya ile bir de taç gibi bir defne dalı aldık: işte hepsi bu kadar imiş. Bununla beraber bu madalya güya mühim imiş. Bir de madalyanın bana verilmesi hususu, ölümünden önce Sibeli-us ile birlikte kararlaştırılmış." (Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Londra, 15 Mayıs 1958.)
- 84 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Londra, 21 Mayıs 1958.
- 85 Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a mektup, Tidebrook Manor, 3 Eylül. 1955
- 86 Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a mektup, Tidebrook Manor, 9 Haziran 1958.
- 87 Notanın orijinali bugün BÜSA'dadır; FS477.
- 88 Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a mektup, Tidebrook Manor, 26 Nisan 1959.
- 89 Sir Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues*, s. 277.
- 90 Sadun Tanju'nun notları, s. 103.
- 91 Konserin plak kaydı BÜSA'dadır. Bir kopyası da British Library National Sound Archive'da mevcuttur, kayıt no.: RW 3967/8.
- 92 Sadun Tanju'nun notları, s. 103-104.
- 93 Franklin Zimmerman, 'New York: Turkish Music at UN', *The Musical Times*, Şubat 1959, s. 99.



Nilüfer ve Adnan Saygun, Ankara 1946.

VII Yaylı Çalgılar Kuartetleri

Giriş

Adnan Saygun diğer dallarda olduğu gibi oda müziği dalında da arkasında geniş bir repertuar bırakmıştır. Bu repertuara bakınca, bestecinin özellikle yaylı çalgılar kuarteti ortamına karşı özel bir ilgisinin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ne ilginçtir ki ilk çocukluk eserlerinden biri ve seksen dört yaşında üzerinde çalışmakta olduğu son eser tamamlanmamış yaylı çalgılar kuartetleridir. Çocukluğunda bestelenmiş olan kuartetin el yazması bugün BÜSA'da bulunmaktadır ve kapağında Fransızca olarak 'Quatuor: I' yazılıdır. Si minör tonalitesinde olan eser 17 sayfa ve toplam 146 ölçü uzunluğundadır.¹ Son kuartetin ise sadece ilk iki bölümü mevcuttur; bestecinin ömrü eseri tamamlamaya maalesef yetmemiştir. Nitekim dostu Henriette Guilloux'ya yazılmış olan son mektupta Saygun yeni ameliyat geçirdiğini, acı içerisinde olduğunu ve bunun çalışmasını güçleştirdiğini, ancak dördüncü kuartet üzerinde çalışmayı sürdürdüğünü bildirmektedir.²

Bu iki kuartetin dışında Saygun 1947 ile 1966 seneleri arasında, hemen hemen on senelik aralıklarla üç kuartet daha bestelemiştir ki bu eserler toplu halde bestecinin gelişen stiline ışık tutmaları açısından büyük öneme sahiptirler. Op. 27 birinci kuartet 1943 ile 1947 yılları arasında görülen dört senelik beste krizini sona erdirmiş, Op. 35 ikinci kuartet Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı tarafından sipariş edilmesi açısından uluslararası prestijine katkıda bulunmuştur. Her iki kuartet de daha sonra Southern Music yayınevinde yayımlanmıştır. 1966 senesinde bestelenen ve Nilüfer Saygun'a ithaf edilen Op. 43 üçüncü kuartet ise nota olarak basılmamış olmasına rağmen Southern Music kataloğunda görülmektedir.³ Eserin 1987 senesinde Rusya'da Kalinin Dörtlüsü tarafından icra edilmesinden önce seslendirilip seslendirilmediğine dair bir belge bulunamamıştır.⁴

Saygun'un kuartetlerine genel olarak baktığımızda dikkati çeken ilk özellik, bestecinin bu ortamda müzik dili açısından aşırı deneysel boyutlara ulaşmış olduğudur. Besteci, bazı yerlerde atonaliteye kadar giden cesur tonal denemeleri, kısa motiflerin organik gelişimini ve César Franck'tan alınan *cyclique* fikrinin genişletilerek kullanımını içeren deneysel unsurları sanki senfoni veya konçerto gibi daha geniş formlarda kullanmadan önce ilk olarak kuartet ortamında uygulamayı tercih ediyor gibidir. Nitekim kuartetlere sırayla bakıldığında bu konuda kaydettiği gelişim daha açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, ilk başlarda Saygun'u genellikle eleştiren ve bir süre Bedii Sevin adı altında yazılarını yayımlayan müzik eleştirmeni Faruk Güvenç dahi 1959 senesinde *Ulus* gazetesinde yazdığı bir yazıda ikinci kuartet hakkında şöyle der:

“Ben Adnan Saygun'un müziğini önemsiz saydığım ve sevmediğim için yeni kuartet hakkında söylenen güzel sözlerle de inanmadım; fakat geçen hafta kuartetin konserde yapılmış olan ses kayıtlarını dinleme fırsatını bulduk; o zaman anladım ki söylenenler, yazılanlar az bile. Adnan Saygun kuartet edebiyatında, hatta musiki tarihinde sağlam bir yer işgal edecek ilk eserini vermiş.”⁵

Op. 27 Birinci Yaylı Çalgılar Kuarteti

Saygun Op. 27 birinci yaylı çalgılar kuartetini 1947 senesinin Ağustos ve Eylül ayları arasında Ankara'da bestelemiştir. O sırada kendisi Avrupa'dan yeni dönmüş ve görünüşe göre, burada edindiği izlenimlerden ilham alarak eseri bestelemeye karar vermiştir. Nitekim bu ziyareti sırasında pek çok oda müziği konserine katılma imkânı olmuş ve hatta Michael Tippett ona birinci yaylı çalgılar kuartetinin basılmış notasını imzalı olarak hediye etmiştir.⁶ Eserin, çok yakın bir zamanda Avrupa'da icra edileceği düşünülmüş olduğu ise Henri Guilloux'ya yazılan şu mektuptan açıkça anlaşılmaktadır:

“Paris'te Chopin veya Gaveau salonunda bir oda müziği konseri düzenlemeği düşünüyorum. Programı şöyle ilan edebiliriz: 1) Keman sonatı, 2) Klarinet parçaları [büyük olasılıkla *Sezişler*] (veya şarkılar veya solo piyano parçaları), 3) Çello sonatı ve 4) Kuartet.”⁷

Ne var ki kuartetin Paris'te icrası bu mektubun yazılışından ancak yedi sene sonra, 1954'te gerçekleşebilmiştir. Sonat yapısındaki birinci, ABA yapısındaki ikinci, menüet ve trio yapısındaki üçüncü ve rondo olarak kurulan son bölüm, toplu halde dikkate alındığında Saygun'un kuartetinin klasik üslubu takip ettiği derhal ortaya çıkmaktadır. Saygun'un diğer kuartetlerinin de aynı plan çerçevesinde kurulduğu söylenebilir.

Nitekim dört kuartetin hepsi ağır giriş kısımlarını takiben *Allegro* bölümler ile başlamakta, muhakkak surette lirik ve halk danslarının özelliklerinin farklı açılardan ele alındığı enerjik bölümler içermektedir. Ayrıca ilk üç kuartetin son bölümleri rondo prensibinin değişik türevlerine dayanmaktadır. Ancak Op. 27 kuartetin en büyük özelliği, bu tür klasik bir planın ilk defa bilinçli olarak kullanılmasında yatmaktadır. Nitekim Saygun daha sonra aynı planı birinci senfonisinde de uygulayacak ve bu klasik üslup onun müzik ifadesinin en önemli unsurlarından biri haline gelecektir.

Yunus Emre'nin başarısının hemen ardından otuz dokuz yaşında böylesine geleneksel bir klasik yapıda ilk ciddi eserini vermiş olması, sanki artık oratoryosunun verdiği güven hissi ile Saygun'un kendisini bu alanda yetkin bir besteci sayıyor olmasından kaynaklanıyor gibidir. Bu açıdan birinci kuartet hayatında sadece bir dönüm noktası teşkil etmekle kalmamakta, *Yunus Emre*'den sonra yeni bir beste döneminin de başlangıcını belirlemektedir.

Daha önceki bölümlerde, Saygun'un özellikle Schola Cantorum'daki eğitimine bağlı olarak Gregoryen ezgilerine ve dolayısıyla modal müziğe ilgisi ve bu ilginin *Yunus Emre* oratoryosundaki yeri detaylı olarak ele alınmıştı. Birinci kuartet ise modal anlayışın belki de en sistematik şekilde uygulandığı eserlerden biridir. Saygun, Fransızca olarak yazmış olduğu kısa analiz notunda kuartetin bölümlerinde kullandığı modları sırasıyla Dorian, Mixolydian, Hypodorian ve Dorian olarak vermektedir.⁸ Ancak burada bir yanlış anlamayı önlemek açısından şu bilgi verilmelidir: Saygun'un daimi surette Dor töresi olarak tanımladığı makam, İngilizce kaynaklarda Phrygian, yani Frik töresi olarak verilen moddur. Aynı şekilde Saygun'un Frik töresi olarak tanımladığı makam da yine İngilizce kaynaklarda Dorian, yani Dor töresi olarak verilen moddur.⁹ Burada İngilizce terimlerden yola çıkılırsa Saygun'un kuartetinin bölümleri Phrygian, Mixolydian, Hypodorian ve Phrygian olarak yeniden verilebilir. Kuartette devamlı olarak açık (*key-signature*) kullanılmış olmasına rağmen, ki bu bestecinin geleneksel düşüncesini yansıtmaktadır, bunların herhangi bir tonalite belirlemek gibi bir işlevi bulunmamakta, sadece makamların tonal merkezlerini göstermektedir. Diğer bir deyişle birinci bölümde üç bemol bulunmasına rağmen burada müzik ne Mi bemol majör, ne de Do minör tonalitelerindedir; Frik modunda olup sol tonuna transpoze edilmiştir (bkz. örnek 7.1). Zaten sol tonu kuartetin genelinde önemli bir çekimsel güce sahiptir; her iki dış bölüm bu tonda başlayıp bu tonda bitmekte ve bütün kuartet Sol majör akoru ile noktalanmaktadır. Esasında sadece bu kapanış ölçüsünde Saygun diatonik bir akor kullanmıştır, ki bu da onun geleneklere hâlâ bağlı olduğunu göstermektedir.

Örnek 7.1



Birinci kuartette ilk defa sistematik olarak kullanılan bir diğer unsur da, *cyclique* prensibe bağlı olarak bölümlerin tematik bağlar yoluyla birbirlerine bağlanmasıdır. Daha önce Schola Cantorum’la ilgili bölümde anlatıldığı gibi, Saygun bir eser içerisinde mantıksal bütünlük oluşturmak amacıyla bölümler arasında tematik bağlar oluşturma düşüncesine Paris’te yönlendirilmişti. Her ne kadar *Yunus Emre*’de bölümler arasında tematik bağlara rastlansa da bu düşüncenin esas anlamda ilk defa sistemli bir şekilde uygulanması birinci kuartette olmuş ve diğer senfoni ve konçertolarda gelişmiştir. Nitekim bestecinin kendisi de kuartetten bahsederken bu düşüncesini şöyle tasvir eder:

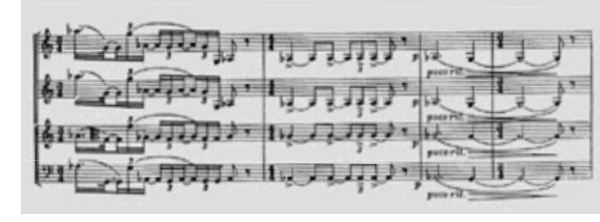
“Açılıştaki dört enstrüman tarafından ünison olarak çalınan ikili minör aralığı bütün eserin *idée génératrice*’idir. Bir başka deyişle bütün temalara bu motif doğum verir. Diğer taraftan eserdeki tematik gelişim bu *idée génératrice*’i hiç bir zaman kaybetmez.”¹⁰

Saygun’un *idée génératrice*, yani doğurgan fikir olarak belirlemiş olduğu ikili minör aralığı açılıştaki görülen sol ve la bemol notaları, yani Phrygian modunun ilk iki notasıdır. Gerçekten de bu *idée génératrice* kuartetin değişik noktalarında aynı şekilde, aynı tonlarda karşımıza çıkmaktadır; örneğin birinci bölümün yeniden seriminde (*recapitulation*) (figür 12) (bkz. örnek 7.2) ve sonunda, ikinci bölümün kromatik açılışında ve figür 23’ten üç ölçü önce (bkz. örnek 7.3), menüetin ikinci yarısında (bkz. örnek 7.4), son bölümün açılışında (bkz. örnek 7.5) ve aksak tartılarında (bkz. örnek 7.6) *idée génératrice* mevcuttur. Saygun’un *idée génératrice*’in aynı zamanda diğer temaların doğuşuna sebep verdiğini belirttiğine dikkat eder ve böylesine küçük bir aralığın herhangi bir temanın temelinde yatabileceğini göz önüne alırsak, bestecinin bu ifadesinden eserin yoğun kromatik diline gönderme yaptığı sonucuna varabiliriz.

Örnek 7.2



Örnek 7.3



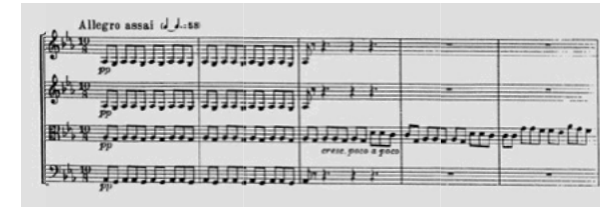
Örnek 7.4



Örnek 7.5



Örnek 7.6



Başta da söylendiği gibi kuartetin birinci bölümü sonat yapısındadır. İki tema grubunu (*subject group*) Saygun *l’idée A* ve *l’idée B* olarak belirlemiştir. A grubu ilk olarak figür 1’de başlayan serim kısmında, ikinci kemanda duyulur ki A grubu küçülmekte olan aralıkların etrafında dönen enerjik on altılıklardan oluşmaktadır (bkz. örnek 7.7). A’nın fragmanlarını taşıyan bir köprü bölümü (*bridge section*), ilk defa viyolonselde duyulan ve bestecinin tabiriyle birinciye kıyasla daha sakin olan ikinci tema grubuna bağlanır. İkinci tema (*second subject*) gerçekten de daha lirik bir karaktere sahiptir (bkz. örnek 7.8). *Reprise* figür 12’de başlar ve 14’teki kısa bir gelişim bölümünden (*development section*) sonra bölüm sona erer. Birinci bölümün böyle kuru, kısa bir analizinin çıkartılmasının sebebi, Saygun’un klasik anlayıştaki sonat prensibini ne denli yakından takip etme arzusunda olduğunu göstermektir. Bestecinin göstermiş olduğu titizlik klasisizm ruhu ile de uyum içerisinde.

Birinci kuartet kronolojik olarak *Yunus Emre* oratoryosu ve *Kerem* operası gibi büyük boyutlarda olan iki eser arasına düşmektedir. Her iki eserin de mistik felsefe ile ilgili olduğu düşünülürse, Saygun'un kuartetinin de dramatik bir eser olmamasına rağmen mistik ruha sahip olduğuna şaşırmamak gerekmektedir. Bu ruh bilhassa kuartetin ikinci bölümünde, derviş tekkesindeki bir zikri canlandırırçasına kaleme alınmış olan kısımda açıkça hissedilmektedir. Saygun *Yunus Emre*'de tasavvuf müziğini, seçmeli olarak kullandığı ney ile kudüm veya onların yerine flüt ile timpani sayesinde canlandırabilme imkânına sahip olmuştur. Sadece yaylı çalgılardan oluşan bir ortamda da onun yine aynı geleneğe uygun bir doku hazırladığını açıkça görmekteyiz. Walter Feldman *Music of the Ottoman Court* başlıklı kitabında zikir kavramını şöyle tasvir eder:

“Zikir birbirine farklı musiki kavramlarının bir araya gelmesinden oluşmaktadır, ki müezzinin eşiksiz olarak dini şiirler okuması bunlardan bir tanesidir. Bu camii chant'ında sesler metrik yapıda üç ana katmana ayrılmaktadır: en üstte müezzinin yüksek perdede solosu yer alır. Orta katmanda az sayıdaki bir derviş grubunun metrik ilahileri bulunmaktadır. En alt katmanda ise geri kalan dervişler tarafından ilahi isimler tekrar edilir. Bir yandan da metrik yapı daire, bendir, nakkare ve halile gibi çoğunluğu vurma çalgılardan oluşan aletler tarafından takviye edilmektedir. Zikirde metrik yapının yanı sıra polifoniye kaçan antifonal yapı da aynı anda mevcuttur.”¹¹

Örnek 7.7



Örnek 7.8



Saygun'un kuartetinde ikinci bölüm Feldman'ın tasvirine yakın bazı özellikler sergilemektedir. Bilhassa emprovize karakterdeki açılış teması Mixolydian modunda olup tam bir ilahi havasındadır. Zaten Saygun'un kendisi de bu temayı notlarında *mélopée*, yani monoton bir ezgi (*chant*) olarak tasvir etmiştir.¹² Birinci keman, ikinci keman ve viyolanın oluşturduğu üçlü katman da Feldman'ın tasvirindeki zikir havasına yakındır; hatta Saygun'un burada yaratmış olduğu kanonik epizotlar zikirdeki antifonal karaktere de yakınlık göstermektedir. Saygun bir yandan da normalde kudümün düm-tek vuruşlarında sağlanan usulü, yani metrik yapıyı, viyolonseldeki tiz ve pes *pizzicato*'lar arasında gidip gelen sekizlik vuruşlar aracılığıyla canlandırmaktadır (bkz. örnek 7.9). Herhangi bir ölçü çizgisinin olmayışı da (noktalı ölçü çizgileri prova amaçlı konmuş olmalıdır) bölümdeki emprovize düşüncüyü destekler durumdadır. Bir zikir töreninde kudümün ve diğer vurmali çalgıların yaptığı gibi, burada da viyolonsel'deki ritim bütün müzik parçasını bir arada tutmaktadır.

Örnek 7.9



ABA yapısındaki ikinci bölüm dış kısımlardan farklı olan ve figür 19'daki viyolonsel solosu ile geçilen bir orta kısım içermektedir. Bu viyolonsel solosunun bir özelliği de içerisinde Si bemol - La - Sol - Fa diyez nota dizisinin, yani Hüzzam dörtlüsünün yer almasıdır (bkz. örnek 7.10). Saygun bu diziyi daha önce *Yunus Emre* ile ilgili bölümde de görüldüğü gibi sık sık kullanmaktadır. Hatta oratoryoda 2, 11 ve 12'inci bölümler bu motifin etrafında kurulmuş, birinci piyano konçertosunun da ana motifi Hüzzam dörtlüsünden oluşan bu inici dizi üzerine oluşturulmuştur. Böylece sadece bir eserin bölümleri arasında değil, eserler arasında da tematik bir bütünlüğe ulaşılmıştır. Dolayısıyla yoğunlukla Saygun'un eserlerinde görülen bu motife 'Saygun motifi' adını vermek yanlış olmaz. İlginç olan bir nokta da bu motifi Şostakoviç'in kendi isminin harfleri olan DSCH'in (İngilizce yazılışa göre Dimitri Shostakovich) çevresinde oluşturduğu motife benzerlik göstermesidir; ancak Şostakoviç'in DSCH monogramı transpoze edildiğinde La - Si bemol - Sol - Fa diyez olarak ortaya çıkmaktadır.

Kontrpuan yazımı açısından orta kısım dış kısımlara benzerlik gösterse de, tempo, tonal alanlar ve sonorite açısından ikisi arasında farklılıklar

bulunmaktadır. Dış bölümler için tonal merkez Fa notasıdır ve dizeğin pes kısımlarında yoğunlaşmaktadır. Görüldüğü gibi açık olarak altı bemol kullanılmıştır. Ancak Saygun orta kısma Fa notasına en uzak nota, yani Si bekar ile başlamakta ve bu sefer müzik dizeğin tiz kısımlarına doğru yoğunluk kazanmaktadır. *Adagio* olarak başlayan bölüm ise burada *Poco Vivo*'ya dönüşür; bir taraftan da aşırı kromatizm yüzünden herhangi bir tonal merkez hissi ortadan kalkmış ve atonal boyutlara ulaşılmıştır. Bu kısımda da ölçü çizgilerinin herhangi bir fonksiyonu bulunmamaktadır; bilakis viyolonselde de bu süslü kontrpuan yazısına katılmasıyla, vuruşları hissetmek neredeyse imkânsızlaşmıştır. Bu kısım Saygun'un Barok üslubun çeşitli teknik kalıplarını uyguladığını da açıkça göstermektedir; örneğin figür 20'de viyolonsel ve viyola ters kanon halinde iken kemanlar da kendi aralarında düz ve sonra da ters kanon halindedirler (bkz. örnek 7.11). Figür 21'de de aynı uygulamanın devam ettiğini görmekteyiz; ancak burada kanon halindeki ikinci keman ve viyolonsel yine kanon halindeki birinci keman ve viyolaya karşı beşli aralıklı ters kanon oluşturmuştur (bkz. örnek 7.12). Açılıştaki viyola ve birinci keman arasında olduğu gibi, ikinci bölümün dış kısımlarında da kanonlara rastlamaktayız. Saygun kuartetin son bölümünde de tonik-dominant girişleri ile bir fuge başlar ise de bu fuge kısa sürede çözülür. Böyle detaylı şekilde ele alınmış olan Barok teknikler, Beethoven ve Bartók'un kuartetlerinin de özünde bulunur ve şüphesiz Schola Cantorum eğitiminin Saygun'un üzerindeki etkisinin en açık kanıtıdır.

Örnek 7.10



Örnek 7.11



Örnek 7.12



Menüet ve trio ise kuartette daha önce görülen mistik ilahi müziğin yerini halk müziği unsurlarına bıraktığı bir bölüm olma özelliğini göstermektedir. Burada modal yapının yanı sıra pentatonik dizilere de sıklıkla rastlanmakta ve dolayısıyla hem bu açıdan hem halk müziğinin ham kullanımı açısından Saygun'un bir önceki dönem stiline daha çok yaklaşılmaktadır. Açılıştaki viyola ve viyolonselde görülen ve sonra da tekrarlanan beşli dem (*drone*) efektleri de bu görüşü desteklemektedir (bkz. örnek 7.13). Dört ölçülük simetrik cümle yapısı kullanılmamasından dolayı menüet kuartetin genel klasik üslubu ile de uyum içerisindedir. Menüetin ilk yarısında göze çarpan viyolonsel ve viyoladaki Fa-Do-Sol arpejine karşı kemanlarda işitilen Fa diyez – Do diyez – Sol diyez arpejinin hissettirdiği *bi-modalite* de daha önceki dönem stiline izlerini taşımaktadır (bkz. örnek 7.14). Nitekim 1930'lu yıllarda piyano için yazdığı halk danslarına dayalı bölümlerde ve eşliksiz korolar için armonize ettiği türkülerde de buna benzer bi-modalite örneklerine rastlamak mümkündür.

Örnek 7.13



Daha önce belirtildiği üzere final, birinci bölümdeki gibi ağır bir giriş kısmı ile başlamaktadır. Bu, *cyclique* düşüncenin kendisini en çok belli ettiği durumdur; finalde sadece *cyclique* motif birinci ölçüde ikilik değerinde karşımıza çıkmakla kalmaz, birinci bölümden başka temalar da belirir. Örneğin figür 31 ile birinci bölümdeki figür 5'ten sekiz ölçü öncesi benzerlikler göstermektedir (bkz. örnek 7.15). Dolayısıyla Saygun, finalinin ağır giriş kısmında birinci bölümü minyatür boyutunda canlandırıyor gibidir. Bunu takip eden *Allegro Assai* ise menüet ve trio'da hissedilen halk müziği karakteristiğinin devamı durumundadır. Burada Saygun aksak ölçüler üzerine geliştirdiği tematik malzemeyi kullanmaktadır. Bu durum bestecinin aksak ölçülerden esinlendiği, halk danslarına dayalı çoğu senfoni ve konçertosunun son bölümleri için aynıdır. Burada 10/8'lik vuruş 2/8+3/8+2/8+3/8 şeklinde açılmıştır ve *cyclique* motif, yani Sol-La bemol üzerine kurulmuş olması dikkat çekicidir (bkz. örnek 7.16). Halk müziği unsurları aksak ölçü ile sınırlı değildir; uzun pedallar ve figür 34-36 arasında ikili ve dokuzlu minörden oluşan dem etkileri bulunmaktadır (bkz. örnek 7.16). Vurmalı çalgı efektleri ikinci bölümde olduğu gibi burada da elde edilmeye çalışılmıştır. Burada besteci kudüm yerine bildiğimiz köy davulu etkisini

yaratmaya çalışmış, bunu da yine viyolonsele verdiği sekizlik ve on altılık inici arpejlerle gerçekleştirmiştir (bkz. örnek 7.16). Halk müziği etkisi bölüme o kadar hâkimdir ki bir ara geleneksel halk dansına benzer bir tema önce viyolonsele, sonra enstrümanlarda sırayla duyularak kısa bir füge dönüşür (bkz. örnek 7.17). Bir yandan bu çeşit halk müziği temalarının bütün açıklığıyla hissedildiği anlar, yani Saygun'un ilk dönem eserlerine yakınlaşma, diğer yandan da *cyclique* prensibe bağlılık, kuarteti bir tür geçiş dönemi eserine çevirmektedir.

Örnek 7.14



Örnek 7.15



Birinci kuartet 1940'lı yıllarda Ankara'da bulunan Amerika Birleşik Devletleri büyükelçisi Edwin C. Wilson'a ithaf edilmiştir. Eserin ilk temsili 23 Ekim 1954'te Centre de Documentation de Musique International Festivali kapsamında École Normale de Musique'in konser salonunda Fransız Parrenin Dörtlüsü tarafından gerçekleştirilmiştir. Saygun da provalara katılmak üzere Paris'e gitmiştir. Nilüfer hanıma yazdığı bir mektuptan ilk provadan hiç de memnun kalmadığı anlaşılmaktadır:

“Birinci provada pek üzuldüm. Adamlar bir iki çalıp ondan sonra eseri bir daha ellerine almamışlar. Dediklerine göre durmadan konserler verip turneye çıktıklarından dolayı vakitleri olmamış. Şimdi ikinci ve son provadan geliyorum. Epey çalışmışlar. Fena gitmiyor. Tabii bir çok şeyi düzeltmek lazım geldi. Ümid ederim ki oldukça iyi çalarlar.”¹³

Örnek 7.16



Örnek 7.17



Op. 35 İkinci Yaylı Çalgılar Kuarteti

Eğer Op. 27 numaralı birinci kuarteti Saygun'un ikinci dönem kompozisyon stiline geçişini temsil eden bir eser olarak kabul edersek, ikinci kuarteti de bu dönemin sonunda gelen en olgun yapıt ve hatta yeni bir dönemin habercisi olarak kabul etmemiz yanlış olmaz. Birinci kuartet

evrimsel niteliklere sahip iken ikinci kuartet açıkça devrimci ve yenilikçi özellikler sergilemektedir. Nitekim Washington'daki *Evening Star* gazetesinin müzik eleştirmeni Day Thorpe ikinci kuartetin Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleşen prömiyerinden sonra "kuvvetli, sürükleyici ve orijinal" olarak nitelendirdiği eser hakkında şunları söylemiştir:

"İçerisinde Bartók'un kanı var ve yıllardır duymadığımız son derece enerjik bir karşı temaya (*counter-subject*) sahip olan finaldeki füğ bitmeyen enerjisi ile Beethoven'ın Grosse Fugue'unu anımsatıyor."¹⁴

Türkiye'de de Faruk Güvenç "içine kapalı, mistik, hatta (bu tabirim için özür dilerim) uyuşuk Saygun gitmiş, kuartetin içine güneş doğmuş" sözlerini kullanmaktan çekinmemiştir.¹⁵ Saygun'un kendisinin de kuartetten memnun kaldığı, Henri Guilloux'ya yazdığı bir mektupta Eugène Borrel'i kastederek "umarım öğrencisi Üstad'ı hayal kırıklığına uğratmayacak" demesinden anlaşılmaktadır.¹⁶

Elyazması notadaki tarihe göre ikinci kuartet 10 Mart 1958'de Ankara'da tamamlanmıştır.¹⁷ Eser, Washington DC'deki Kongre Kütüphanesi'nden idare edilen Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı tarafından 750 dolar karşılığında sipariş edilmiştir.¹⁸ *Washington Daily News* gazetesinin bildirdiğine göre, Bartók ve Stravinsky gibi bestecilere eserler yazdıran Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı ilk kez Türkiye'den bir besteciye eser sipariş etmektedir.¹⁹ Ayrıca kuartetin ilk temsilinin Kongre Kütüphanesi'ndeki Coolidge salonunda verilmesi kararlaştırılmıştır. Böylesine prestijli bir siparişin Saygun'a verilmesinin arkasında yatan etkenin, Saygun'un Amerika'da edindiği dostlarının tavsiyeleri olduğu düşünülebilir. Nitekim *Yunus Emre*'nin ABD'deki temsili için çok uğraş veren ve oratoryonun Ankara'daki prömiyerinden de haberdar olan Profesör Carroll Pratt, ikinci kuartetin Washington'da gerçekleşen prömiyerinde de bulunmuş ve hatta konser hakkında çıkan yorumları Ankara'daki gazetelere yollamıştır.

İkinci kuartet, Saygun'un daha önce bestelemiş olduğu bütün yapıtlarından yapı, müzik dili ve de karakter açısından farklılıklar gösterir. Birinci kuartetinin bestelenmesi üzerinden on yıl geçmiş ve Saygun bu süre zarfında iki senfoni, piyano konçertosu ve *Kerem* operası gibi büyük boyutta eserler yazmıştır. Her ne kadar evrimsel yapıda olsa da birinci kuartette halk müziği ve mistik dini müzik unsurlarına rastlamak ve bunları bazı noktalarda takip etmek mümkündür. İkinci kuartet ise bu alanda büyük değişikliklere zemin olmuştur. Nitekim Güvenç bu konuda "Acaba Adnan Saygun'un yeni kuarteti bu bestecimizin sanat hayatında bir dönüm noktası mıdır, yoksa yeni bir merhale midir?" diye sorduktan sonra şöyle der:

"Aslında bizi birbirinden farklı sonuçlara götürecek olan bu iki sualin de müşterek bir yönü var: Adnan Saygun bir başka istikamete dönmüş de olsa, yürüdüğü yolda ileri bir adım atmış da olsa değişmiş demektir."²⁰

Gerçekten de ikinci kuartet Saygun'un eserleri arasında belki de en

deneysel olanıdır. Saygun'un üslubundaki değişiklik daha kuartetin ilk on ölçüsünde hissedilmektedir. Bu devreye kadar, Saygun'un eserlerinde hep bir tonal merkez mevcudiyeti –modal ve aşırı kromatik olmasına karşın– bulunmaktadır. Bölümler bu tonal merkezler etrafında dengelenmiş ve hatta zaman zaman bazı eserler, *Yunus Emre* ve birinci kuartette olduğu gibi, diatonik akorlarla sona ermiştir. Oysa ikinci kuartetin açılışında duyulan on ölçülük solo viyolanın partisine baktığımızda ilginç bir durumla karşı karşıya gelmekteyiz; burada müzik, on ölçü boyunca on iki tonu da dolaşmıştır (bkz. örnek 7.18). Kısaca Saygun kuartetine atonal bir dilde başlangıç yapmaktadır. Bu durum, önceki eserlerin aksine açık kullanılmamasından dolayı da dikkati çekmektedir. Böylesi bir başlangıç atonal dilde yazılmış herhangi bir kuartette bulunabilecek niteliktedir. Hatta Saygun sadece bu noktada herhangi bir tonal veya modal tanımlı engellemekle kalmamış, bunun yanında ritim ve ses seviyesinde değişiklik (*dynamics*) hissini tamamen ortadan kaldırmayı başarmıştır. Üç değişik zaman ölçüsü işareti, ölçüler arası senkop, *rubato* ve *accelerando poco* gibi zıt tempo direktifleri arasında kesin bir tempo hissi oluşturmamıza imkân yoktur. Buna sürekli *crescendo* ve *diminuendo* arasında gidip gelen *piano*'lar da eklenince bu belirsizlik daha da artmaktadır.

Kuartette üç bölüm atonal dilde başlamakta ise de eser tamamıyla atonal, yani on iki ton sistemi kullanılarak kaleme alınmış değildir (bkz. örnek 7.18 a-c). Saygun on iki ton sistemini metodik olarak kullanmak yerine, dramatik bir etki yaratmak için kullanmış gibidir. Nitekim kendisi zaten hayatı boyunca bu sisteme karşı çıkmış, zaman zaman kullanmayı denediği on iki tonun kendi üslubuna uygun olmayan bir dil olduğunu kabul etmiştir:

"Bu sistem kökü toprakta olan bir sistem değildir. Bu masa başında düşünülerek bulunmuş bir sistemdir. [...] Buna giden gençlerimiz de oluyor. Tabii bu bizden sonraki kuşak bu yola gidiyor. Bazıları gidiyor, bazıları gitmiyor. Tabii her arama serbestir. Biz kayıd altına alacak değiliz. Ama ben şahsen onları da denedim. 12 ton sistemini de denedim, gördüm ki bu bana hitab eden birşey değil. Bize ait birşey değil bu yapıyabancı birşey ve kökü olmayan birşey bence, ruhlarda kökü olmayan birşey. Yani fabrike edilen birşey bence onun için alâkadar olmadım."²¹

Nitekim ikinci kuartette de tonal merkez kavramı tamamen gözden uzak tutulmuş değildir, ancak birinci kuartetin aksine hissedilmesi daha zor bir duruma getirilmiştir. Dış bölümlerde fa diyez tonunun önemli bir merkezi görev üstlendiği, açılıştaki uzun viyolonsel çizgisinden ve figür 1'de birinci tema grubuna ulaşılmadan önce duyulan ve tekrarlanan on altılık notalardan hissedilmektedir. Son bölümdeki füğ de bu tondan başlamakta ve bütün kuartet yine bu tonda noktalanmaktadır. Bu açıdan, aslında ikinci kuartet de sol tonunda başlayıp biten birinci kuartete bir ölçüde benzerlik göstermektedir.

Örnek 7.18 (a)



Örnek 7.18 (b)



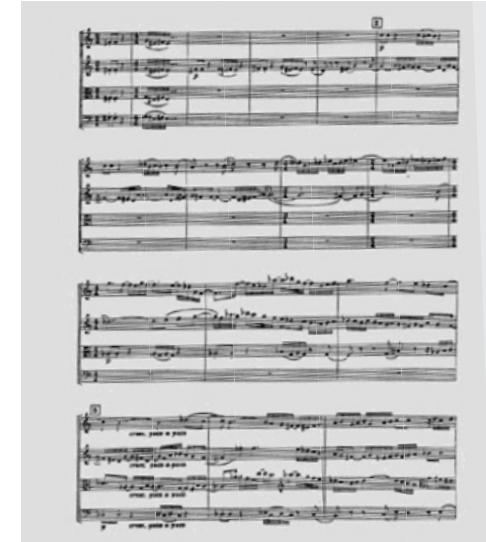
Örnek 7.18 (c)



Birinci kuartette Saygun'un Sol – La bemol gibi küçük bir motif etrafında bütün eseri ördüğünü görmüştük; buradaki en büyük özellik bu motifin değişmeden, özgün halinde kuartetin değişik noktalarında karşımıza çıkması idi. Birinci piyano konçertosunda ise Saygun *cyclique* anlayışta bir başka aşamaya gelmiştir; aynı motif bölümden bölüme geçerken değiştirilmiş, fakat bölümler içerisinde sabit bırakılmıştır. Oysa ikinci kuartette bu aşama

bir başka düzeye getirilmiş ve bütün kuartet boyunca ana motif sürekli bir değişim ve gelişime tabi tutulmuştur. Buna göre kuartette herhangi bir hatırdan kalır tema veya motif bulmak mümkün değildir ve gelişim süreklilik kazanmıştır. Bu açıdan da Bartók'un geç kuartetlerine benzerlik göstermektedir. Nitekim Halsey Stevens'a göre Bartók'un dördüncü kuarteti temasız bir kuartettir ve sadece motifler ve onların gelişimi mevcuttur.²² İkinci kuartette ilk duyulan motifsel fikir, solo viyola çizgisinde görüldüğü gibi bir ton çıkış ve yarım ton iniş (yani La bemol – Si bemol – La) ve bunun transpoze edilerek tekrarından (Re – Mi – Mi bemol kalıbı) oluşmaktadır (bkz. örnek 7.18). Bu fikir sadece birinci bölümde değil finalde de, bu kez transforme edilip buradaki füğün teması haline getirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. örnek 7.19). Aynı şekilde ikinci bölümün başlangıcında da bu aralıklardan oluşturulmuş olan bir küme işitilmektedir; bu defa sıralama La – Sol diyez – Sol'dür (bkz. örnek 7.18(a)). Açılıştan işitilen solo viyola çizgisinden elde edilen ikinci önemli tematik malzeme ise *Hüzze*am dörtlüsü, yani Saygun motifidir ki kuartetin değişik yerlerinde karşımıza çıkmaktadır. Gerçi Saygun bu motifi açılıştan her zamanki inici şekliyle kullanmamış, Si bemol – La – Re bemol – Do şeklinde işlemiştir.

Örnek 7.19



İkinci kuartetin yapı olarak da Saygun'un önceki eserlerinde görülen klasik disiplinden uzaklaşmış olduğu gözlenmektedir. Nitekim Güvenç bu konuda "kuartette form bakımından da periodik yazı şeklinden oldukça uzaklaşıldığını görüyoruz. Vaki Scherzo, üç kısımlı Lied formundadır ve son kısmı ağır bir çerçevenin içine oturtulmuştur ama tematik malzemenin kullanılış şeklinden ve varyasyon fikrinin hâkimiyetinden dolayı eserde bir fantazi havası mevcuttur" demektedir.²³ Gerçi böyle bir görüşü savunurken

kuartette yine de bazı klasik unsurların hâkimiyeti olduğunun altını çizmek gerekir. Birinci bölüm sonat yapısını andırır, ikinci bölüm geliştirilmiş üçlü yapıdır (*ternary*). Üçüncü bölüm de ABA, yani üçlü yapıdır. Yapıtta görülen bu sürekli motifsel gelişme ona ilginç bir bütünlük kazandırmış ve dolayısıyla sanki dört ayrı bölüm yerine tek bölümlü bir bütüne ulaşılmıştır. Kuartette motifsel gelişimin yanı sıra zaman zaman tekrar eden ritmik üniteler sayesinde de bölümlerarası bütünlüleyici bağlar kurulmuştur. Bunlardan (a) olarak işaretleyebileceğimiz ilk ünite, birinci bölümün seriminde (*exposition*) duyulan iki *fortissimo* on altılık ve bir sekizlikten oluşan ritmik gruptur (bkz. örnek 7.20). Diğeri ise, ki buna da (b) diyebiliriz, uzun bir trilin ardından altılama on altılıklardan ibaret kromatik inici diziden oluşmaktadır (bkz. örnek 7.21). (a) ünitesi, görüldüğü gibi, ikinci bölümde figür 7’de karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü bölümde de yedi on altılıktan oluşan ana ritmik fikrin (a) ile bağlantılı olduğunu görmekteyiz. Takip eden *pizzicato* bölümde aralara sıkıştırılmış olan *arco* çıkışlar bu ritim kalıbına bağlılık göstermektedir. (b) ünitesi ise birinci bölümde serimin sonlarına doğru duyulduktan sonra (figür 15’ten altı ölçü önce), ters haliyle ikinci bölümde (figür 3’ten üç ölçü önce) ve figür 10’dan üç ölçü sonra duyulmaktadır. Saygun (b) ünitesini son bölümde figür 11’den üç ölçü önce de kullanmaktadır.

Örnek 7.20



Örnek 7.21



Birinci kuartette Saygun’un imitatif hatları geleneksel Barok düşünceye sadık kalarak düzenlediğini, finalindeki fugal epizotlarda kullanmış olduğu tonik-dominant şeklindeki soru-cevap cümlelerinin sıralanmasında görmüştük. Halbuki ikinci kuartetin birinci bölümünde karşımıza farklı bir tablo çıkmaktadır; Saygun bilhassa bu çeşit tonik-dominant tarzındaki imitatif girişlerden kaçınmaktadır. Örneğin figür 5’te birinci kemanda işitilen ikinci tema do tonunda, buna cevap olarak viyolonsel, figür 6’da do bemol tonundan başlamaktadır (bkz. örnek 7.22). Benzer bir şekilde

finaldeki füğ ikinci kemanda fa diyez, birinci kemanda do, viyolada la bemol ve viyolonselde re bemol tonlarından başlamaktadır (bkz. örnek 7.23). Triton, özellikle *Yunus Emre*’de görüldüğü üzere, Saygun’un dramatik müzik ifadesinde önemli bir yere sahiptir. Ancak ikinci kuartette triton uzaklığında füğ cümlelerinin soru-cevap şeklinde yazılması bestecinin on sene önceki stilinden çok farklıdır. Ayrıca kuartet bazı yerlerde kromatik disonan nota kümeleri içermektedir ve bunlar birinci kuartette olduğu gibi konsonan akorlara dönüşmemekte, bir başka disonan akor tarafından takip edilmektedirler. Örneğin ikinci bölümün açılışında duyulan fa diyez, sol, sol diyez, la, si, do diyez kümesi yerini figür 1’den yedi ölçü sonra do, do diyez, re kümesine bırakmakta, figür 2’de mi bemol – fa – sol – fa diyez’e bırakmaktadır (bkz. örnek 7.18(a)).

Örnek 7.22



İkinci kuartette birinci kuartette olduğu gibi ham şekilde halk müziği ritimlerine de rastlamıyoruz. Saygun burada da 7/8, 9/8 ve 10/8’lik gibi aksak ölçüleri kullanmakta, ancak müzik devamlı bu vuruşlar içerisinde gidip geldiği için ve hem senkop kullanımı, hem de aksanların belli belirsiz dağılımları yüzünden de ortaya tanınabilir herhangi bir dans müziği kalıbı çıkmamaktadır. Ancak genel olarak eserde ritmik açıdan olağanüstü bir enerji hissedilmektedir; bilhassa finalde, figür 8 civarında bu his doruk noktasına tırmanmaktadır (bkz. örnek 7.23). Belki de kuartette Bartók ruhunun en fazla ön plana çıktığı nokta burasıdır. Bu değişim ve enerji ikinci kuartete Saygun’un mistik ifade ile kaleme almış olduğu eserlerden farklı, yepyeni bir ruh ve stil kazandırmaktadır. Geçmiş dönemin mistik üslubu da birinci bölümün son üç ölçüsündeki ilahiye benzer kısa cümle ile nokatlanmaktadır (bkz. örnek 7.24).

Örnek 7.23



Örnek 7.24



İkinci kuartetteki bu beklenmedik stil değişikliğinin eserin son derece prestijli bir uluslararası müzik vakfı tarafından sipariş edilmesiyle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Saygun'un kendisi de stilin çağın müzik dünyası ile uyumlu olmadığını farkındadır. Hatta her fırsatta müzik dünyasındaki gelişmelerden müzik adına duyduğu huzursuzluğu dile getirmiştir. Her ne kadar kendi yolunda yürümeye kararlı görünse de, Washington'da Kongre Kütüphanesi'nde dünyanın müzik uzmanları gözü önünde yapılacak bir prömiyere özel bir itina ve farklı bir üslup ile katılmaya çalıştığı dikkat çekmektedir.

İkinci kuartetin Julliard dörtlüsü tarafından Washington'daki icrası 28 Kasım 1958 gecesini gerçekleştirir.²⁴ Eser Edinburgh Festivali'nde de 7 Eylül 1959 tarihinde selendirilir. Türkiye prömiyeri ise 14 Şubat 1968'de İzmir'de Yücelen Dörtlüsü tarafından yapılmıştır.

Notlar

- 1 BÜSA'da bulunan elyazması kataloglanmamıştır.
- 2 Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 15 Temmuz 1990.
- 3 Bkz. katalog s. 260-261.
- 4 Bkz. s. 230.
- 5 Bedii Sevin, 'Ahmet Adnan Saygun'un yeni dörtlüsü', *Ulus*, Şubat 1959, BÜSA.
- 6 Bkz. s. 147.
- 7 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 29 Kasım 1947.
- 8 'Quator a cordes Op. 27' başlıklı Fransızca olarak daktilo edilmiş kısa not, BÜSA.
- 9 Bkz. Adnan Saygun, *Mustki Temel Bilgisi*, Cilt IV, s. 251.
- 10 'Quator a cordes Op. 27' başlıklı Fransızca olarak daktilo edilmiş kısa not, BÜSA.
- 11 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, s. 108.
- 12 'Quator a cordes Op. 27', BÜSA.
- 13 Nilüfer Saygun'a mektup, Paris, 22 Ekim 1954.
- 14 Day Thorpe, 'Quartet by Saygun Thrilling in Premiere', *The Evening Star*, 29 Kasım 1958.
- 15 Bedii Sevin, 'Saygun'daki değişiklik', *Ulus*, 26 Şubat 1959.
- 16 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 1 Mayıs 1966.
- 17 Elyazması bugün Washington DC'deki Kongre Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.
- 18 Vakfın idarecileri tarafından Saygun'a yollanan mektup BÜSA'da bulunmaktadır.
- 19 Milton Berliner, 'New Quartet Performed', *Washington Daily News*, 29 Kasım 1958.
- 20 Bedii Sevin, *agm*, 26 Şubat 1959.
- 21 Ergican Saydam, 'Adnan Saygun'la konuşma', *Ankara Filarmoni Dergisi*, Eylül 1973, s. 7.
- 22 Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, s. 186.
- 23 Bedii Sevin, *agm*, 26 Şubat 1959.
- 24 Programda ayrıca Mozart'ın KV 464 numaralı La majör kuarteti ve Dvorak'ın Do majör kuarteti seslendirilmiştir.

VIII

Zor Yıllar, Yine

(1958-1980)

Yalnızlık Yıllarının Başlangıcı

Amerika Birleşik Devletleri'nden dönüşünün ardından Saygun, Leopold Stokowski'den “Umarım iyisinizdir ve umarım en kısa sürede *Yunus Emre*'yi İstanbul'da idare etme zevkine kavuşurum” yazılı kısa bir not alır.¹ Bundan anlaşıldığına göre Stokowski *Yunus Emre* oratoryosunu İstanbul'da idare etmeyi gerçekten arzulamaktadır. Stokowski'nin hiçbir biyografisinde *Yunus Emre*'den bahsedilmemesine rağmen, eserin onun ruhunda derin bir iz bırakmış olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Saygun ona bir eser ithaf etmek istediğini söyleyince Stokowski bunun *Yunus Emre* olmasını ister. Bu olayı Saygun ileriki yıllarda şu şekilde kaleme alacaktır:

“Stokowski bana gerçekten büyük bir yakınlık göstermiş, Yunus'u büyük diyebileceğim heyecanla ele almış, ortaya çıkması için 1950'de ve



Adnan Saygun İzmir'e bakıyor. 1960'lar.

1955'te çok gayret etmiş, nihayet 1958'de yönetebilmişti. Kendisine karşı gerçekten şükran hisleriyle doluydum. Kendisine nasıl bir mukabelede bulunabileceğimi bilemiyordum. Nihayet aklıma gelen şu oldu: ona isterse, bir eserimi ithaf etmek. Bir gün New York'taki evinde buluşmuştuk. Dedim ki: 'Üstadım, sizin bana ve eserime karşı göstermiş olduğunuz büyük yakınlığı ömrümün sonuna kadar aziz bir hatıra olarak saklıyacağım. Size nasıl teşekkür edebilirim bilemiyorum? Acaba bir eserimi size ithaf etsem kabul eser misiniz?' Onun cevabı şöyle oldu: 'Bana bir eserini ithaf etmek isterseniz bu eser *Yunus Emre* olsun'. Bir an durdu ve sonra devam etti: 'Ben Katolik olarak dünyaya gelmişim. Bütün dinleri tetkik ettim. Amma aradığım ruhi huzuru Yunus Emre'nin sözlerinde ve sizin musikinizde buldum'. Son derece heyecanlanmıştım. Kalem elime aldım ve hâlâ onda duran partitur üzerine şunları yazdım: 'Annem Zeyneb Seniha'nın anısına yazdığım bu eseri Leopold Stokowski'ye ithaf ediyorum.'"²

Stokowski *Yunus Emre*'yi İstanbul'da idare etmek arzusunda olduğunu ilk olarak Birleşmiş Milletler'deki konserin ardından verilen yemekte, o zamanın dışişleri bakanı Fatin Rüştü'ye söylemiş, Bakan da "Sizin bu arzunuzu yerine getirmek bizim için şereftir" diye cevap vermiştir.³ "Başlangıçta bu işi herkes gibi ben de olup bitmiş sayıyordum" diyen Saygun sözlerine şöyle devam eder:

"Stokowski Türkiye'de konser vermek istediğini söylemiş, Dışişleri Bakanı da bizim için şereftir demişti. Ama iş gerçekleşme safhasına gelince bir tedirginliktir başladı. Yol parasını kim ödeyecek, hangi otelde kalacak, konserleri için ne isteyecek, bunun gibi yığınla soruyla beni sıkıştırıyorlar. Ben de mecburen kendisine soruyorum. Stokowski 'ben kimseden para filan istemedim, lütfen bu bahsi kapatınız' dedikten sonra, çok mütevazı bazı isteklerde bulunuyor; beni bir Türk evinde ağırlarlarsa memnun olurum diyor. Eserin Aya-sofya'da icra edilmesini, böylece dinler arası bir uzlaşma zemini yaratacağına inandığını söylüyor. Kendi masraflarını karşılayacağını belirtiyor. Bir de *Yunus Emre*'nin Türkçe sözler ile bir plağını yapma tasarısı var. Bunun teknik imkânını da üstleniyor; Deutsche Gramophon'u Türkiye'ye getirtmeyi düşünüyor. Yani kısacası kimseden birşey istemediği gibi, kendinden pek çok şey veriyor.



Leopold Stokowski

Üstad bana ve ülkeme karşı büyük bir lutufta bulunuyor."⁴

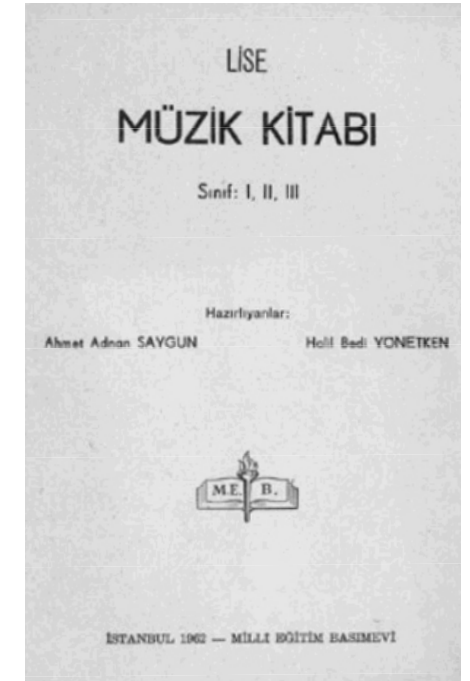
Saygun, Stokowski'nin oratoryoyu Aya Sofya'da seslendirmek istediğini belirtiyordu ama bu mekân büyük olasılıkla Stokowski'ye Saygun tarafından tavsiye edilmişti. Aya Sofya müzesinin *Yunus Emre* temsili için kullanılma fikrini ilk olarak 1940'lı yılların sonlarında Vedat Fıratlı ortaya atmış ve hatta Saygun, aralarında Fikri Çiçekçoğlu'nun da bulunduğu bir grup dostu ile akustik kontrolü yapmak üzere tarihi yapıyı ziyaret etmişti.⁵

Saygun, Stokowski'nin arzusunu Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü'ne bildirmiş, ancak Stokowski'nin arzu ettiği tarihlerde Türkiye'deki hiçbir koro veya orkestranın takviminin böyle bir temsili gerçekleştirmeye uygun olmadığını öğrenmiştir.⁶ Sonuçta Stokowski'nin *Yunus Emre*'yi Türkiye'de yönetme hayali hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Gelgelelim Saygun'a 1965 senesinde yazdığı kısa mesajdan bunu hâlâ istediğini anlıyoruz: "Her zaman İstanbul'a gelerek sizin o güzel müziğinizi idare etmeği arzuluyorum."⁷ Saygun ise bu konserin gerçekleşmemesinden dolayı üzgündür:

"Evet daima, hâlâ, hep... ümit etmek ve 1958'deki icrasından yedi yıl sonra da olsa gene ümit etmek ve nihayet... Bir hiç'e vardık. O öldü gitti. Ben de bugün, onun o temiz duygularını yansıtan bu sözleri acı ile hatırlıyorum."⁸

O yıllar Türkiye için bunalımlı yıllardır; 1960 yılında gerçekleşen askeri ihtilal sonucunda ülkede demokratik düzen geçici süreyle askıya alınmış ve başbakan Adnan Menderes idam edilmiştir. Batı dünyasındaki meslektaşları ile iletişim kurmaya çalışan Türk sanatçıların da bu olumsuz gelişmelerden etkilenmeleri kaçınılmazdır.

Askeri darbeden sonra Saygun ülke eğitimini tanzim etmek ile görevli Talim ve Terbiye Kurulu'na üye seçilir ve yaklaşık altı yıl kadar üyelikte kalır. Buradaki amaçlarının başında "ilkokuldan yukarıya kadar Türk çocuğunu ve Türk gencini, biz Türklerin neden geri kaldığımızı ciddiyetle ve büyük bir şuurla düşünmeğe yöneltecek ve kendilerine, ileride seçecekleri alanlarda büyük atılımlar yapmanın şevkini ve ihtirasını verecek bir eğitim ve öğretim yapılmasını sağlamak" gelmektedir.⁹ Saygun'un bir besteci kadar eğitimci olduğu da unutulmamalıdır. Bu alanda çeşitli çalışmaları



olmuştur; dört ciltlik *Mustki Nazariyatı* 1958 ile 1970 yılları arasında yayımlanmış, Halil Bedii Yönetken ile beraber *Lise Müzik Kitabı*'nı hazırlamış, *Toplu Solfej* ve *Töresel Musiki* kitaplarını da ses eğitimi için yazmıştır. Ayrıca *Mustki Davamız* başlığı ile *Ülkü* dergisinde yazmış olduğu bir dizi makalede gençliğin terbiyesinde musikinin yeri konularına da yakından eğilmiştir. “Çocuklarımız ne İtri’yi tanıdılar, ne Beethoven’i öğrendiler, ne de Anadolu’nun tertemiz sesinden haber aldılar. Sadece bir takım bayağı Avrupa havalarını, veya udlu, piyanolu ‘nevicat’ matahları bildiler. Ya müzik dersi? Evet: ‘do-sol, sol-do...’ sokakta birkaç çocuğun avaz avaz ‘do-sol’ diye bağırdığını duydunuzsa biliniz ki oradan bir musiki muallimi geçiyor” diyen Saygun’un Türkiye’nin müzik eğitimi hususunda fazla iyimser olmadığı görülmektedir. Üstelik bu görüşünün hayatının sonuna kadar değişmediği, bilhassa daha da karamsar bir havaya büründüğü mektuplarından da anlaşılmaktadır; nitekim Henriette Guilloux’ya seksen iki yaşında yazdığı bir mektupta Saygun şöyle demektedir: “Musiki hayatı konusunda bizde durum daha da berbat. Gençliğin eğitimi? Yazık! Her şey bitti. Hiç böyle gençlik gördün mü ki Amerikalı veya Avrupalı gibi, hepsi aptallar gibi sahte rüyalar içerisinde? Esasında dünya bu kadar karışık iken gençliğin deliliği veya aptallığını konuşmamamız gerekir. Acaba dünyamız iyi günler görececek mi?”¹⁰ Saygun, Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği yaptığı yıllarda İmam Hatip okullarının da yeniden yapılanması hususunda rapor komisyonunda görev aldığını ancak bu raporun heyetçe kabul edilmesine rağmen zamanın başbakanı tarafından politik sebeplerden dolayı yürürlüğe konmadığını bildirmektedir.¹¹ Görüldüğü gibi Saygun sadece müzik değil, ülkedeki genel eğitim sistemiyle de ilgilenmiştir.

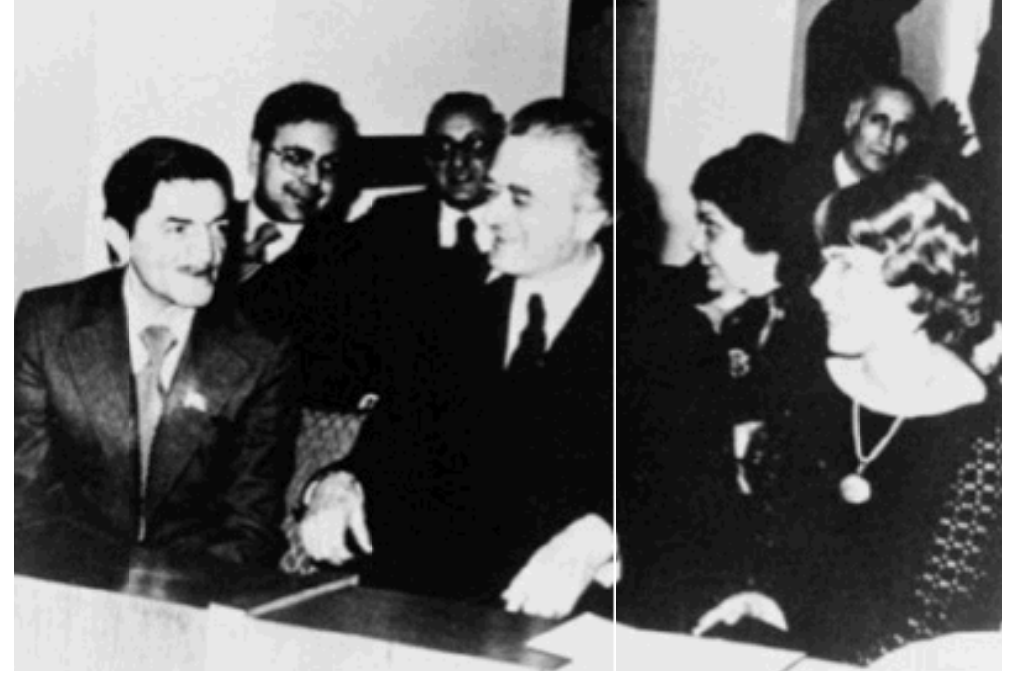
Saygun bir yandan da etnomüzikoloji alanındaki çalışmalarına devam etmektedir; Türk ve Macar müziği üzerine iki makalesi 1963 senesinde *Studia Musicologica* dergisinde yayımlanır.¹² 1961 Nisanı’nda ve 1967 Eylülü’nde İran’da toplanan uluslararası halk müziği konferanslarında Türkiye’yi temsil eden kişi yine Saygun’dur. 1965 senesinde Tunus’a yaptığı



bir seyahatte dahi onu etnik müzik konusunda araştırma yaparken görmekteyiz. Nitekim ziyaretinin en heyecan verici anısı orada bir derviş tekkesinde geçirdiği dakikalardır:

“Sabah buradaki bir tekkeye gittim ve dervişlerin ayinine katıldım. Yıllardan beri böyle

Adnan Saygun Bakü’deki konseri yönetiyor. Şubat 1963.



Azeri asıllı şef Niyazi Tağızade Saygun’un *Koroğlu* operasının İstanbul’daki temsili sırasında besteciyle sohbet ediyor, 1973.

bir toplantıyı görmemiştim. Dervişler önce uzun uzun türlü şeyler okuduktan sonra nihayet bütün kapılar ve pencereler kapandı. İçerisi gayet hafif bir şekilde sızan ışıklar ile ancak fark olunuyordu. Derken zikir başladı. Dervişler karşılıklı, fakat birbirine çok yakın iki sıra oldular. Ben de aralarına girdim ve iki saate yakın zikir devam etti. Benim için çok faydalı oldu; notlarımı sonra aldım. Şimdilik Tunus’ta en büyük istifadem bu oldu.”¹³

Bu arada, 29 Şubat 1960’ta *İnci’nin Kitabı* Kanada’daki Calgary Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilir. Ancak eserlerinin Kuzey Amerika’daki temsilleri açısından Saygun 1958 senesinde ulaştığı prestij düzeyine bir daha hiçbir zaman erişemez. Nitekim Kongre Kütüphanesi’ndeki Sergei Koussevitzky Vakfı’nın sipariş ettiği üçüncü senfoniden sonra Amerika’dan başka teklif almaz. 26 Şubat 1961’de tamamlanan Op. 39 üçüncü senfoninin prömiyerinin Amerika Birleşik Devletleri veya Türkiye yerine Şubat 1963’te Sovyetler Birliği’nde gerçekleşmiş olması ise ilginçtir. 1960 ihtilalinin ardından Türk bestecilerin Sovyetler Birliği ve Doğu bloku ülkeleriyle yakınlaştıkları gözden kaçmayan bir durumdur. Nitekim 1963 senesinde Saygun ve Erkin kendi eserlerini idare etmek üzere Rusya ve Azerbaycan’a davet edilirler.¹⁴ 18-19 Şubat tarihlerinde Bakü’de verdikleri konseri 27 Şubat akşamı Moskova’da büyük konser-

vatuvar salonunda verilen konser takip eder. Bu konserlerde Saygun'un ikinci ve üçüncü senfonilerinin yanı sıra piyano konçertosu da seslendirilir.¹⁵ Saygun'un aktardığına göre solist, Rijou adında genç bir Rus piyanistidir ve Moskova konseri esnasında piyano konçertosu ile üçüncü senfoninin birinci bölümü plağa alınır.¹⁶

Üçüncü senfoninin bir başka yurtdışı temsili de Belçika Radyosu'na gerçekleştirilmiş ve Saygun –dostu Henri Guilloux'ya yazmış olduğu mektuba bakılırsa– sonuçtan memnun kalmıştır. Aynı mektuptan anlaşıldığına göre karmaşık ritmik ünitelerin oluşturduğu güçlükler yüzünden Saygun bir ara *Scherzo* olan üçüncü bölümü konserden çıkartmayı düşünmüş, hatta bir ara konsere hiç gitmemeyi bile aklından geçirmiştir.¹⁷ Çeşitli yurtdışı temsillerine rağmen 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde Saygun'un Batı dünyasında uluslararası bir besteci olarak yer edinme umudunun yerini yavaş yavaş ümitsizliğe bıraktığını görmekteyiz; altmış yaşına yaklaşmakta olan Saygun'un bu dönemde yazdığı mektuplardan, bilhassa Fransa olmak üzere Batı dünyasından koptuğunu hissettiğini sezinliyoruz. “Ne acıklı ki Fransa ile artık hiç bir bağım kalmadı. Fransa her zaman Boulez ve Stockhausen veya Nono gibilerin müziğini tercih ediyor”¹⁸ diyen Saygun için kendi ülkesi Türkiye’de de takdir edilmediği düşüncesine kapılmış olmak daha da acı vericidir. Nitekim 1964 senesinde, tam açıklığa kavuşmamış bir sebepten dolayı Türk makamları tarafından Saygun’dan Paris’te okuyup mezun olduğuna dair resmi bir belge istenir. Saygun ise Henri Guilloux aracılığıyla hayatta kalan hocalarından Paul Le Flem’i bularak, ondan kendi namına bir referans almasını ve Schola Cantorum idaresinden kontrpuan imtihanını geçtiğine dair bir belge temin etmesini ister. Bu durum mektupta şöyle izah edilmektedir:

“Şimdi bir başka şey: bu yaşımda [Saygun bu mektubu yazdığında 57 yaşındadır] yapmış olduğum bütün şeylerden sonra müzik okumuş olduğumu ispat etmem gerekiyor: artık bu limit! [...] Bütün evraklarım (Bay ve Bayan Borrel’in ve Vincent d’Indy’nin vermiş oldukları sertifikalar)

Ankara’daki Milli Eğitim Bakanlığı’nda çıkan bir yangında yok olduğu için elimde ispat edecek hiç bir belge yok.”¹⁹

17 Nisan 1964 tarihli olup Schola Cantorum’un damgasını taşıyan ve Paul Le Flem tarafından imzalanan referans mektubu bugün BÜSA’dadır.²⁰

Saygun bu yıllarda eserle-

rinin Türkiye’de seslendirilmemesi konusunda da şikâyetçidir; gerçi bu şikâyeti hayatının her devresinde farklı farklı şekillerde dile getirmiştir. Bunda bir noktada haklılık payı olduğuna katılmamak imkânsızdır: nitekim 1947’de bestelemiş olduğu birinci yaylı çalgılar kuarteti 1953 senesinde Fransa’daki temsilinin ardından yirmi sene geçmiş olmasına rağmen henüz Türkiye’de seslendirilmemiş, Leopold Stokowski gibi bir orkestra şefi Yunus Emre’yi Türkiye’de yönetmeyi bir türlü başaramamıştır. Saygun’un, eserlerinin Türk orkestralarınca çalınmaması konusunda da şikâyetçi tavrını hep sürdürmüş olduğu görülmektedir. Bu konuda şöyle der:

“1967’ye gelinceye kadar vaktiyle şefliğini yaptığım orkestranın (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) konserlerine bir kez dahi davet edilmedim. Kendi eserim çalınırken bile sıraya girip biletimi aldım. Yıl 1967. Talebem Hikmet Şimşek bir eserimi programa almak istiyor ve kayaya çarpmış gibi müşkilata uğruyor. Nihayet eseri benim editörümünden getirtip çaldı. Beni de davet etti. Eşim Nilüfer’le gittik. Konser iyi geçti. Fuayede yanıma heyecanla Prof. Lessing (Orkestra şefi) geldi. İlk kez tanışıyoruz. ‘Eserinizi ilk kez dinliyorum, müsaade ederseniz ben de sizin eserlerinizi icra etmek isterim’ dedi. Lessing birkaç yıldır görevde olduğu halde benden haberi olmamış. Daha sonra pek çok eserimi çaldı. Böylece orkestra ile aramdaki buzlar çözülmüş oldu.”²¹

Ülkesinin çeşitli merkezlerinde opera ve konserler idare etmiş olan Almanyalı orkestra şefi Gotthold Ephraim Lessing, Türkiye’ye geldiği sıralarda Münih Devlet Müzik Yüksekokulu’nda profesörlük yapmaktadır. 1960 yılında Ankara Devlet Operası’nda Richard Strauss’un *Salome* temsilini sahneye koymuş, 1964-1969 yılları arasında da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın daimi şefi olmuştur.²² Lessing ile tanıştığı sıralarda Saygun Op. 44 keman konçertosu üzerinde çalışmaktadır. Yapıt 12 Temmuz 1967 tarihinde Ankara’da tamamlanmıştır. Lessing’in Saygun’un eserlerine karşı gösterdiği ilgiden olsa gerek, senelerce tem-



Saygun'un Paris'te okuyup mezun olduğuna dair Türk makamlarına sunduğu bu referans mektubu Paul Le Flem tarafından imzalanmış olup Schola Cantorum damgasını taşımaktadır.



İzmir İnciraltı, 1965. Adnan Saygun yeğenleriyle birlikte plajda eğleniyor.



Adnan Saygun ve Yehudi Menuhin karşılaştıkları bir toplantıda sohbet ediyorlar.

sil bekleyen diğer eserlerinin aksine keman konçertosu bestelenişinin ertesi yılında, 27 Aralık 1968 gecesi Suna Kan'ın solist olarak katıldığı bir konserde Ankara'da Alman orkestra şefinin idaresinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilir. Eseri "Saygun'un ikinci yaylı çalgılar dördlüsüyle girdiği yeni yol üzerinde attığı başarılı bir adım daha" ve "senfonik bir konçerto" şeklinde niteleyen Faruk Güvenç de yapıtın bu derece çabuk seslendirilmesinden dolayı duyduğu şaşkınlığı gizleyememiştir:

"Adnan Saygun keman konçertosunu geçen yıl tamamlamış. Şaşılacak şey; demek ki 1967'de yazılan bir eser 1968'de çalınabiliyormuş Türkiye'de [...] Bundan on yıl önce konser programlarında bir Türk eserine raslamak ekvator da penguene raslamak kadar inanılmaz bir şeydi."²³

İlginç olan, Saygun'un bu sıralarda Yehudi Menuhin ile halk müziği konusunda mektuplaşıyor oluşudur. Hatta onunla, keman konçertosunun bestelenişinden iki ay sonra Tahran'daki Uluslararası Halk Müziği Konseyi toplantısında karşılaşmıştır.²⁴ Yazışmalarında keman konçertosundan hiç bahsedilmemesine rağmen Saygun'un eserini Menuhin'e göstermeyi düşünmüş olması mümkündür. Menuhin ise Saygun'la tanışmaktan büyük memnuniyet duyduğunu belirtmiş, fakat beraber herhangi bir ortak müzik çalışmasına girmediklerini bildirmiştir.²⁵ Keman konçertosu 1971'in Mart ayında Almanya'nın Augsburg kentinde yine Suna Kan'ın solistliğinde seslendirilmiştir. Ancak Saygun'un, buradan yazmış olduğu mektupta provadan hiç de memnun kalmadığı, buna rağmen konserin

başarılı geçtiği anlaşılmaktadır:

"Aklıma yirmi küsur yıl önce önünden notamı aldığım İngiliz şef geldi. Bütün gün sinirli idim. Akşamüzeri Suna'yla buluştuğumuzda onun da sinirli olduğu belli idi. Neyse konser düşündüğümüz kadar kötü olmadı."²⁶

Saygun'un ikinci yaylı çalgılar kuarteti Türkiye'de ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'ndeki icrasının ardından on yıl gibi bir zaman sonra, 14 Şubat 1968 tarihinde İzmir'deki bir konserde Yücelen Dörtlüsü tarafından seslendirilir. Bestecinin diğer orkestra eserleri ve yazmakta olduğu yeni yapıtlar da Lessing'in ilgisi sayesinde icra edilir; nitekim ikinci senfoni bestelenişinden on üç yıl sonra, 24 Nisan 1970 tarihinde, aynı yıl bestelenen yaylı çalgılar orkestrası için *Dictum* ise 21 Nisan 1971'de Ankara'da seslendirilir. Lessing'in Saygun'un kariyerine olan katkısı sadece onun eserlerini seslendirmekle sınırlı değildir, Alman orkestra şefi Saygun'dan bir de yeni senfoni bestelemesini istemiştir. Saygun da, Op. 53 dördüncü senfoni olarak ortaya çıkan eserini yapıtın bitimini göremeden kanserden ölen Lessing'in anısına ithaf etmiştir. Dördüncü senfoninin ilk temsili Gürer Aykal'ın idaresindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından 10 Aralık 1976 tarihinde gerçekleşir.

Köroğlu: 'Zulme İsyanın Sembolü'

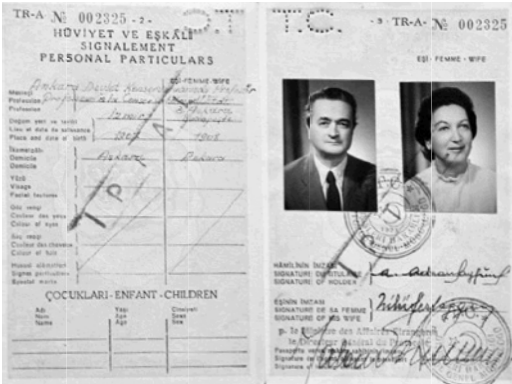
Saygun *Kerem*'in ardından, 1962 yılında, librettosunu da kendisinin yazdığı, koro, solistler ve bale grubunu içeren bir epik dram bestelemeye başlar. Bu eser, 1983 senesine kadar tamamlanmayıp bir kenarda bırakılan *Gulgameş*'tir. Dolayısıyla 1972 yılında planlarını yapmaya başladığı *Köroğlu* operası, araya giren *Gulgameş* de göz önüne alındığında *Kerem*'den sonra üçüncü büyük sahne eseridir. Opera, 1971 senesinde Yapı ve Kredi Bankası adına Vedat Nedim Tör'ün dostu Saygun'dan bir eser yazmasını rica etmesi üzerine ortaya çıkmıştır. Librettosu ise *Kerem*'in de librettosunu yazan Selahattin Batu tarafından kaleme alınmış, fakat Batu eserin sahnelenmesini göremeden vefat etmiştir.²⁷ Saygun bir sene zarfında üçüncü perdede ulaşmış, ama Amerikalı bir arp solistinden aldığı sipariş üzerine çalışmasına kısa bir süre ara vermek zorunda kalarak dört arp için üç prelüdü bestelemiştir.²⁸

Opera, Beyoğlu denilen zalim beyin oğlunun Günayım'ı kaçırmayı ve gelişen olayları ve sonuçta Günayım'ın Köroğlu tarafından kurtarılışını konu edinmektedir. *Köroğlu* operası yerel bir konuyu işlemesi açısından da Saygun'un diğer operalarına benzerlik göstermektedir. Saygun *Kerem*'de olduğu gibi burada da Anadolu halk müziği temalarını kullanmış ve bilhassa âşık geleneğinden etkilenmiştir. Hatta bugün bile, âşık-

ların efsaneyi anlatırken kullandıkları Hüseyini makamına Köroğlu makamı da denmektedir.²⁹ Adından da anlaşılacağı gibi operanın konusu on altıncı yüzyıl halk efsanesi kahramanı Köroğlu'nun hayatıdır. Efsane Türkiye dışında, İran ve başta Azerbaycan olmak üzere Türki Cumhuriyetler'de de bilinmektedir. Hatta Azerbaycanlı besteci Üzeyir Hacıbeyov'un (1885-1948) da 1936 senesinde yazmış olduğu *Kyor-oglu* başlıklı bir operası bulunmaktadır ve eser besteciye 1941 senesinde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Devlet Ödülü'nü kazandırmıştır.³⁰ *Köroğlu* efsanesi Polonyalı Alexandre Chodzko tarafından da *Specimens of the Popular Poetry of Persia as found in the Adventures and Improvisations of Kurroglu, the Bandit-Minstrel* adlı kitapta on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Avrupa'ya tanıtılmış ve bundan etkilenerek “*Köroğlu* benim gözümde her zaman çok güzel ve çok ilginç bir yapıt olmuştur” diyen George Sand, efsanenin 1853 senesinde yayımlanan Fransızca resimli baskısına önsöz yazmıştı.³¹ Bilindiği gibi Köroğlu bütün varyasyonlarında her zaman güçsüzün yanında kötüyü karşı savaşı ve ahlakı temsil eden bir kişiliktir. Saygun'un operasının ana fikri de Köroğlu'nun konusuna paralel olarak ‘zulme isyan’dır. “İnsanların acıdan, zulümden uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu ve ancak sevgi ve kardeşlik güneşinin aydınlattığı bir huzur alemine kavuşmalarına duyduğum iştiaak, konuyu işleyişim sırasında bana hâkim olan ana düşünceydi”³² diyen Saygun operanın gelişim sürecini şöyle anlatıyor:

“Her şey bu fikir etrafında toplandı ve şekillendi. Halk da Köroğlu'nun türlü kollarında şu düşünceyi getirmiş değil miydi? Gerçekten halk rivayetlerinde Bolu Beyi veya daha başka adlarla anılan bey veya han, zulmün, adaletsizliğin; buna karşılık Köroğlu, zulme, adaletsizliğe ve her türlü kötülüğe başkaldırmanın sembolü değil midir? Ancak, beyin kişiliğinde somutlaşan karanlık ile, savaşta ışığa hasret, ışığa iman, sevgiye, kardeşliğe iman şarttır. Yürekler bu sevginin nuru ile, bu hasretin

iştiaakıyla dolup taşmadıkça başarı nasıl gerçekleşsin? [...] Köroğlu'nun atı Kırat, efsanevi yaratılıştaki ve güçte bir attır. Adı, değişik memleketlere göre az çok farklı söylenen Çamlıbel... Huzurun ve sükunun hüküm sürdüğü ışıık ve engin sevgi ülkesidir. Kırat, ancak ışıığa hasret duyanları, engin sevginin ateşiyle yananları, Çamlıbel'e huzur ülkesine ulaştıran iman gücüdür. Köroğlu'nun bir rivayetten alarak Günayım adını verdiğimiz nişanlısı



Adnan Saygun'un 1973 tarihli pasaportu.

na gelince, o yeni hayatların müjdecisi olan tohumdur, dallara yürüten sudur. Güzelin, iyinin, sevginin kendisidir. Operanın konusu işte bu anlayışla işlenmiş ve hazırlanmıştır. Gene bu anlayıştan dolayıdır ki, eserimi Atatürk'ün aziz hatırasına ithaf ediyorum.”³³

Görüldüğü gibi, *Köroğlu* operası da Saygun'un diğer dramatik eserleri gibi mutluluğa ulaşmak çizgisini takip etmektedir. *Eski Üslupta Kantat, Yunus Emre* ve *Kerem*'in de aydınlığa ulaşmak, mutluluğu bulmak gibi konuları işledikleri unutulmamalıdır. Dolayısıyla Saygun 1970'lere geldiğinde dahi bu felsefesinden vazgeçmediğini göstermektedir. Eserin Atatürk'ün hatırasına ithaf edilmiş olması da Saygun'un Ata'nın “yüksek şahsına karşı giderek artan inancının ve yıpranmayan saygısının” bir göstergesi olarak görülebilir. Saygun Atatürk ile toplumun kurtarıcısı konumundaki Köroğlu arasında kurduğu benzerlik yüzünden eseri onun anısına ithaf etmiştir:

“Biliyorsunuz memleketimiz yanmış, yıkılmış, istilaya uğramış, birçok felaketler geçirmiştir. Atatürk, o ümitsiz halka imanı, dostluğu, kardeşliği vermiş ve memleketi Çamlıbel haline getirmiş olan insandır. Yani huzur ülkesi haline getirmiş insandır. Bu yüzden *Köroğlu*'nu Atatürk'e ithaf ettim. Bence Atatürk'ü sembolleştiren bir tiptir Köroğlu.”³⁴

Köroğlu operasının prömiyeri Birinci Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, 23 Haziran 1973 tarihinde Azeri orkestra şefi Niyazi Tağızade idaresindeki İstanbul Devlet Operası tarafından gerçekleşir. Aydın Gün'ün sahneye koyduğu operanın temsili 25 Haziran gecesi tekrarlanır. Köroğlu rolünde Ayhan Baran, Seyis rolünde Mustafa İtku, Günayım rolünde ise Leyla Demiriş yer almıştır.³⁵ Bir gece evvel düzenlenen açılış konserinde de *Yunus Emre* oratoryosunun seslendirildiği göz önüne alınırsa bu festivalin Saygun'a vermiş olduğu önem daha iyi anlaşılır. Ancak Saygun, operasının Açık Hava Tiyatrosu'nda temsil edilmiş olmasından hiç de memnun gözükmemektedir:

“O tarihte İstanbul Operası yanmış, kül olmuştu. Maksim Gazinosu'nda opera temsilleri yapılıyordu. Fakat *Köroğlu*'nu orada vermek imkânı yoktu. Festival Yönetimi Açık Hava Tiyatrosu'nu uygun bulmuş. Festival süresi içinde iki temsil düşünülmüştü. Öyle de oldu. Eserin dinleyiciler tarafından çok iyi karşılandığını söyleyebilirim. Ancak, Açık Hava Tiyatrosu'nun hemen üstünden geçen arabaların, arada Yeşilköy'den yola çıkmış veya oraya inişe geçmiş uçakların, aşağıdaki çalgılı gazinonun sesleri... Bunlara ilaveten temsilin açık havada yapılmış olması yüzünden kaybolan orkestra renkleri, ses derinlikleri... beni çok üzdü idi.”³⁶

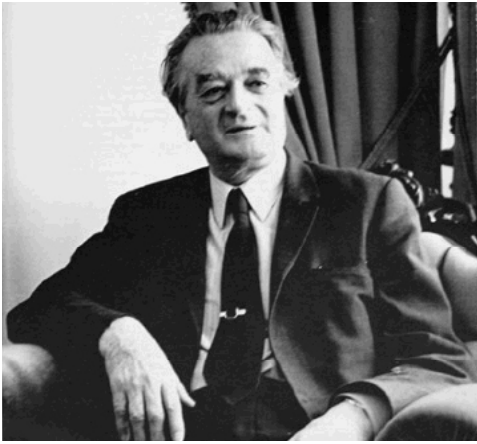
Geçirdiği yangının ardından tekrar inşa edilen İstanbul Kültür Sarayı, yani Atatürk Kültür Merkezi'nin 1977 senesindeki açılışında *Köroğlu*'nun sahnelenmesine karar verilir. Saygun ise eserin sahneye konuluşu sırasında hiçbir görevi üstlenmemeye karardır, ancak birkaç provaya katılıp sonuç-

tan hiç memnun kalmayınca projeye dahil olur.³⁷ Henri Guilloux'ya yazdığı mektuba yazdığı bir cümle onun karamsarlığını açıkça ortaya koyar:

“Boş yere gerçekleştirilmesi mümkün olmayanı gerçekleştirmeye çalışıyoruz.”³⁸

Saygun'un karamsarlığını giderek şiddetlendirecek başka faktörler de vardır; operayı idare etmek için 1973'te olduğu gibi Azeri şef Niyazi Tağızade davet edilmiş, beraber dört aylarını harcamışlar, dekor ve kostümler hazırlanmış, ancak operanın temsili bir türlü gerçekleşmemiştir. Saygun bu durumu şöyle açıklar:

“Niyazi geldi, çalışmalar başladı. Eseri gene Aydın Gün sahneye koyuyordu. Fakat o provaları nasıl anlatayım? Koronun çalışmaları, orkestranın çalışmaları için ayrı yerler vardı, büyük salon bu çalışmalarda kullanılmaz. Amma o salonda çalışma hemen hemen imkânsızdır, çünkü salonda oksijen kalmaz. Zavallı Niyazi biraz çalışıp bir çok durarak provaları sürdürüyor. Bir süre sonra sahne provaları da başladı. Dekorlar, kostümler hazır, amma açılışı yapmak bir türlü mümkün olmuyor. İlk çalışma günlerinden o günlere kadar dört aya yakın bir zaman geçti. Hep bir bekleyiş içindeyiz. Kimden ise bir ‘evet açılışı yapabilirsiniz’ sözünü bekliyoruz. Nihayet ses geldi ve bu bir kocaman



Hayır! oldu. İştittimize göre yangın hortumu daha yerine konmamış... Ve herşey kaldı, ayların emeği; kostümler, dekorlar uçtu gitti. Niyazi de o dört aylık titiz ve yorucu çalışmalarından sonra gözlerinde acı bir hüznle Bakü'ye uçtu... Ondan sonra bir daha, çok sevdiği Türkiye'ye gelmedi ve bir süre sonra ölüm haberini aldık.”³⁹

Devlet Sanatçısı

Adnan Saygun 1972 yılında altmış beş yaşını doldurduğu için Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğretmenlik görevinden emekliye ayrılır. Ancak 1971 senesinde yürürlüğe giren devlet sanatçısı kanunnamesine göre bu unvanı alan sanatçıların devlet kurumlarında ders vermeye devam hakları doğmuştur. Saygun 1971 senesinde devlet sanatçısı seçilen ilk sanatçı grubu arasında yer aldığı için emekliliğinde de ders verme hakkına sahip olmuş, yalnız Ankara'da değil de yeni taşındığı İstanbul'da-

ki Devlet Konservatuvarı'nda ders vermeye devam etmiştir.

Kendisini devlet sanatçılığına seçen komitede Saygun da yer almaktadı:

“Devlet sanatçıları tesbit edecek jüriye beni de dahil etmişlerdi. Hakkımda karar alacakları sırada dışarı çıktım. 20 dakika sonra çağırdılar, tebrik ettiler. Ben jüriye, eserlerimi, kitaplarımı makalelerimi, dışarıda aldığım kritikleri, kısacası hayatımla ilgili bütün dokümanı sunmuşum ve 20 dakika sonra beni devlet sanatçısı yaptıkları zaman şaşırdım. Demek bu kadar kısa bir zaman hepsini tetkike kâfi gelmişti.”⁴⁰

Emekliliğinden sonra Saygun'un en büyük amacı seyahat etmeyi bir kenara bırakarak, beste yapmaya ve halk müziği konusundaki araştırmalarına daha fazla ağırlık vermektir.⁴¹ Her ne kadar arzusu bu yönde olsa da yurtdışı seyahatleri devam etmiştir.

1972 Mayıs'ında Yunus Emre Budapeşte'de Macarca olarak seslendirilir ve Saygun eşi ile beraber temsile davet edilir.⁴² Oratoryonun Prag'da Çekçe seslendirilmesi de gündeme gelir. Ancak Saygun eserlerinin Fransa'da seslendirilmemesinden dolayı kırılgan ve üzgündür; Henri Guilloux'ya yazmış olduğu bir mektupta “Hayat değişmeden, olduğu gibi devam ediyor; eserlerim Avustralya ve Güney Afrika'da seslendiriliyor, ama Fransa'da değil” der.⁴³ Hayatının sonuna kadar “entelektüel ikinci vatani”⁴⁴ olarak değerlendirdiği Fransa'nın kendisine ve eserlerine göstermiş olduğu ilgisizlik onu büyük hayal kırıklığına uğratmıştır. Bir yandan da eserlerinin tanınması için uğraş vermektan artık yorgun düşmüş gibidir. 1975 senesinde Trieste'de jüri üyesi olarak katıldığı bir yarışmada Tony Aubain adında diğer bir jüri üyesi ona “Eserlerinizin Paris'te de bilinmesi gerekiyor” dediğinde Saygun'un cevabının “Acaba kendimi tanıtmak amacı ile bu kadar enerji sarfetmek için artık çok geç değil mi?” şeklinde olması bunun bir göstergesidir.⁴⁵

Bilhassa 1970 ve 80'li yıllarda dostları Guilloux'lara yazmış olduğu mektuplardan Saygun'un giderek daha şiddetli bir karamsarlığa büründüğü; bunun en başta gelen sebebinin de kendi ülkesindeki diğer meslektaşlarının da eserlerine değer vermemesi olduğu görülmektedir. Saygun, 1977 senesinde 70. doğum günü için düzenlenen bir dizi konserin müzik kurumları tarafından değil de müzikle ilgisi olmayan insanlar tarafından düzenlenmesini Henri Guilloux'ya örnek olarak göstermektedir.⁴⁶ Gülsin Onay'a yazdığı bir mektupta ise “Benim eserlerimi programa almak pek kötü bir şey değil; bazılarının düşündüğü gibi” der.⁴⁷ 1987 senesine





Adnan Saygun 70. doğumgünü dolayısıyla İstanbul'da düzenlenen kutlama töreninde konuşma yapıyor.

benim kompozisyonlarım, Rusya'da, hatta Avustralya'da çalınır da Fransa'da pek çalınmaz. Halbuki ben Fransız kültürüyle yetişmiş bir insanım diyebilirim. Ama benim söyleyecek sözüm yok buna. Neden böyledir diye soramam. Çünkü Türkiye'de de böyle. [...] Benim yazmış olduğum beş opera var. Bu beş operadan birincisi 1934 senesinde yazılmıştır. [...] 50. yıldönümü münasebetiyle çalındı. Bir defa ele alınmış ve bir iki temsil verilmiştir. Aynı seneler yazdığım ikincisi 1934 senesinden beri temsil edilmemiştir [...] Üçüncü olan *Kerem* operası 1953'de binbir müşkülle ortaya çıkarılmış, aradan geçen 33 senede ele alınmamıştır. Dördüncüsü *Koroğlu* ise.. iki defa kötü şartlar altında temsil edilmiştir. Beşincisi hiç ele alınmamıştır. Bu benim için böyle olduğu gibi, belki başka kompozitörler için de böyledir. Türkiye işte böyle... Bir kültür bakanı tasavvur ediniz ki 'ben kültürden anlamam, alâkadar da olmam bu mevzularla' desin. Bunu bana birçok insanın yanında söylemiştir. Ne bekleyebiliriz?"⁴⁸



70. doğumgünü kutlamasında ilk bestelediği senfoniye piyanoda seslendirirken.

gelindiğinde Saygun ve eserleri için İzmir'de düzenlenen ve daha sonra bildirileri kitapçık olarak yayımlanan seminer için ise on sene önceki etkinliklerle ilgili söylenenleri söylemek mümkün değildir. Müzik çevreleri bu seminere ilgi göstermişlerdir ama buradaki konuşmasında dahi Saygun eserlerine karşı ilgisizlikten dolayı duyduğu üzüntüyü dile getirmiştir:

"Mesela Almanya'da, Amerika'da veya başka memleketlerde benim kompozisyonlarım, Rusya'da, hatta Avustralya'da çalınır da Fransa'da pek çalınmaz. Halbuki ben Fransız kültürüyle yetişmiş bir insanım diyebilirim. Ama benim söyleyecek sözüm yok buna. Neden böyledir diye soramam. Çünkü Türkiye'de de böyle. [...] Benim yazmış olduğum beş opera var. Bu beş operadan birincisi 1934 senesinde yazılmıştır. [...] 50. yıldönümü münasebetiyle çalındı. Bir defa ele alınmış ve bir iki temsil edilmiştir. Aynı seneler yazdığım ikincisi 1934 senesinden beri temsil edilmemiştir [...] Üçüncü olan *Kerem* operası 1953'de binbir müşkülle ortaya çıkarılmış, aradan geçen 33 senede ele alınmamıştır. Dördüncüsü *Koroğlu* ise.. iki defa kötü şartlar altında temsil edilmiştir. Beşincisi hiç ele alınmamıştır. Bu benim için böyle olduğu gibi, belki başka kompozitörler için de böyledir. Türkiye işte böyle... Bir kültür bakanı tasavvur ediniz ki 'ben kültürden anlamam, alâkadar da olmam bu mevzularla' desin. Bunu bana birçok insanın yanında söylemiştir. Ne bekleyebiliriz?"⁴⁸

Bu görüşler sempozyumun hemen ardından Henriette Guiloux'ya yazılan mektupta da dile getirilmektedir: "Kendi ülkem de dahil, eserlerimin nadiren seslendirildiği bir gerçek. Üzücü fakat gerçek. Tek tesellim bugüne kadar ülkem halkı için dokunaklı eserler yazabilmiş olmak."⁴⁹

Saygun'un içinde bulunduğu karamsarlığın, biraz da, yetmiş yaşına geldiğinde hayatını arzu ettiği şekilde değerlendirememiş olduğu hissini duyması ile bağlantılı oldu-

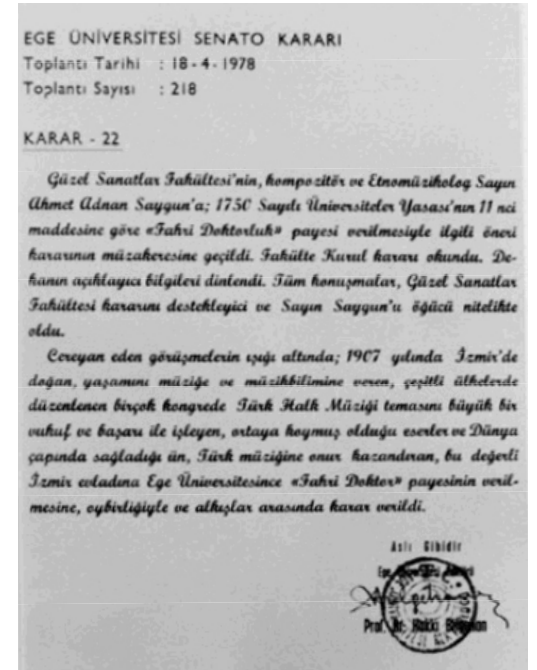
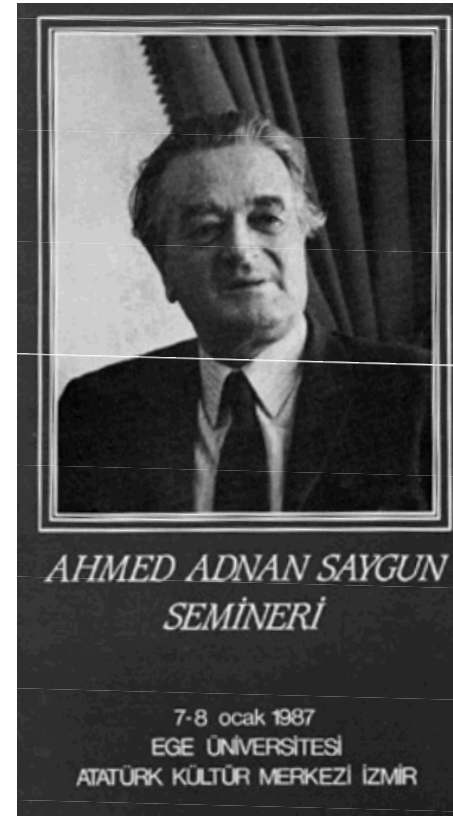
ğu görülmektedir. 1976'nın Aralık ayında yazılan bir yeni yıl tebriki şöyle başlar:

"Yeni yıl günü insanlar mutlu ve neşeliler; ben ise daha iyi bir şekilde değerlendirebilmeği arzu ettiğim günlerin bir daha geri gelmeyeceğinden dolayı üzgünüm."⁵⁰

Saygun kendi müzik stili ile çağın gerektirdikleri arasında büyük farklar olduğunu farkındadır. Ancak onun inancına göre etrafında uygulanmakta olan müzik akımları topluma yozlaşma getirmekten başka bir şey sağlamamaktadır:

"Müzik dünyası açısından içinde bulunulan durum beni yakından uzaktan alâkadar etmiyor. Namımıza yapılan ve sahtekârlıktan başka bir şey olmayan 'hazırlanmış müzik' veya 'bilgisayar müziği' vs. gibi gülünç ve gösterişli saçmalıklardan artık bıktım. Belki de bu tip mucizelerin değerinin farkına varmak için çok yaşlıyım. Belki de bu tip müzik yaratan insanlar on binlerce suçsuz insanın ölümüne sebep olan, bütün insanlığın korkusu atom bombasına uygun müzik yazıyorlar ve uzay çağının mantıksızlığına daha iyi cevap verebiliyorlar."⁵¹

Saygun burada hiçbir besteci ismi vermemesine rağmen hangi akımı kastettiği önceki mektuplarından gayet açık bir şekilde ortada-



Adnan Saygun'a Ege Üniversitesi tarafından verilen fahri doktorluk unvanı hakkındaki kararın belgesi.

dır; Boulez, Stockhausen ve Nono gibi bestecilerin deneysel çalışmalarını kastettiğini düşünmek yanlış olmaz. Nitekim 1971 senesinde Münih'te dinleyici olarak katıldığı BBC Senfoni Orkestrası'nın konserinde kendi eserini idare eden Boulez hakkında Nilüfer Saygun'a şu satırları yazmıştır:

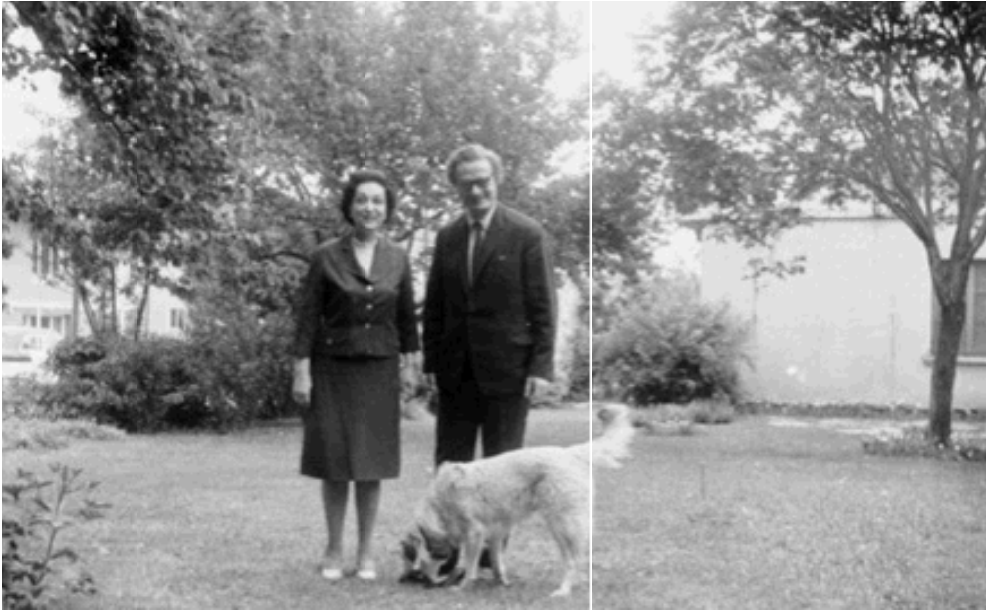
“Şef olarak fena değil, fakat eseri beş para etmez. Mandolin, gitar, vibrafon, arp, klarinet, yaylısaz, *ill.* için yazılmış, ikinci dakikadan itibaren bütün sürprizini kaybeden ve yarım saat kendini tekrarlayan monoton mu monoton bir eser. Neyse dayandık.”⁵²

1971 senesinde yazılan bu mektuptan Saygun'un gelişmekte olan modern akımlara ne kadar karşı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak kendi üslubunu çağa uydurmak gibi bir endişesi olmadığı da dikkatleri çekmektedir; fakat bir gerçeği göz önünde tutar:

“Yeni genç kuşak besteciler elektronik veya bilgisayar müziği üzerinde çalışıyorlar. İşte moda olan bu tür müzik. Benim ise onlardan sonra yazdığım her şey demode, ölü.”⁵³

Görüldüğü gibi kendisi de yazmış olduğu müziğin bulunduğu çağ ile alakalı olmadığının farkındadır. Ona göre insanları şaşırtmak için sanat yapılamaz:

“Bir tarihte bundan 7 - 8 sene evvel Paris'teydim [1965 veya 1966] Bir resim sergisine gittim; yani plastik sanatlar umumiyetle heykel ve resim. Heykel kısmında o zaman ne gördüm bilir misiniz? Bir otomobi-



Nilüfer ve Adnan Saygun köpekleri Lord ile beraber Ankara Bahçelievler'deki evlerinin önündeler. 1970'ler.



İzmir Basın Sitesi, 1966. Adnan Saygun, ablası Nebile Yar, ablasının arkadaşı Hikmet hanım, yeğenlerinin çocukları Demet ve Levent.

li prese etmiş, tanınmış bir heykeltıraş ve sandık haline getirmiş, her bir tarafından bir tarafı fırlamış, böyle onu oraya getirmiş bir sanat eseri olarak koymuş; hem iki taneydi. Nedir bunun değeri ilk defa bunu düşünmüş; eğer sanatta düşünmek büyük birşey olsaydı şimdiye kadar neler düşünülebilirdi değil mi? Müzikte bunun örneğini vereyim. Bir konçerto yazmıştı en son zamanlarda bir Alman kompozitörü. Sahnede orkestra ne çalışırsa çalışıyor, o sırada violonist, yani solistimiz sahne dışında kemanını, o esnada akord ediyor, mikrofonda bunlar salona aksettiriliyor. Kendisi papaz kıyafetine girmiş sahneye giriyor çıkıyor, oldu olmadı gel diye zorluyorlar, gene sahnede akordunu yapıyor, müzisyenlerin arasına karışıyor, bir şeyler yapıyor falan ondan sonra oldu keman konçertosu. Bunlar bizi şaşırtacak şeyler ise çok zavalıca şaşırtma vasıtaları oluyor. Bugün müzik maalesef buraya geldi; vasıtalar gaye haline geldi. Ama elektronik imkânlardan da pek âlâ istifade edilebilir, ama gaye olmamak şartıyla, gayemizi kaybetmemek şartıyla.”⁵⁴

Saygun'un bakış açısı, hayatının son otuz yılında modern çağın gereklerine ayak uydurmak yerine tek bir nota dahi yazmamayı tercih etmiş olan Finlandiyalı besteci Jean Sibelius'unkine benzetilebilir. Yalnız bir fark vardır; Sibelius böyle bir durum karşısında içine kapanmış ve eser vermemiştir, oysa Saygun'un her şeye rağmen eser bestelemeye devam ettiğini görmekteyiz. Hatta “durmadan, durmadan çalışıyorum, çünkü bu benim tek tesellim”⁵⁵ diyen Saygun için eser bestelemenin terapi gibi

bir özelliğe sahip olduğu dikkatimizi çekmektedir. 1975 senesinde Henri Guilloux'ya yazılan mektup emekliliğinden sonra da hızını kaybetmeyen bu çalışma temposunu gözler önüne serer:

“Görüyorum ki yalnız hayat bana çok uygun. [...] dördüncü senfoni-den sonra obua, klarinet ve piyano için bir trio [Op. 55], tenor solo ve erkekler korosu için *Ağutlar*'ın ikinci defterini [Op. 54], ve orkestra için bir *Ayin Raksı* [Op. 57] besteledim. Bir yandan da geleneksel Türk müziği üzerindeki çalışmalarına devam ediyorum ki, bu modal müzik hakkında hazırlamakta olduğum kitabın üçüncü cildini oluşturuyor. Bu kitap merhum hocamızın [Eugène Borrel] gerçekten çok ilgisini çekmişti.”⁵⁶

Bu dönemde Saygun'un bestelediği diğer bir eser ise viyolacı Ruşen Güneş'in kendisinden istemiş olduğu viyola konçertosudur. Eser 10 Şubat 1977'de tamamlanmış ve 28 Nisan 1978'de Ruşen Güneş'in solist olarak katıldığı bir konserde Ankara'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir.

1980'li yıllara yaklaşıldıkça Türkiye'de sağ-sol çatışmaları ve terör iyice tırmanışa geçmiş ve Saygun'un bu konuda duyduğu endişe mektuplarına da yansımıştır. Ancak 12 Eylül ihtilalinin ardından Saygun her zaman içtenlikle bağlı olduğu Atatürk için çalışmalarına daha da hız verecektir.

Notlar

- 1 Orijinalinde “I hope all is going well with you, and as soon as possible I hope I shall have the great musical experience of conducting your *Yunus Emre* in Istanbul” yazılıdır; 22 Aralık 1959, BÜSA.
- 2 Sadun Tanju'nun notları, s. 114-115.
- 3 Sadun Tanju'nun notları, s. 104.
- 4 *age*.
- 5 “Vedat Fıratlı'nın Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğünde bulunduğu yıllarda *Yunus Emre* oratoryosunun İstanbul'da [...] Aya Sofya müzesinin azametli dekoru içinde icrası fikrini ileri sürmüştü. Adnan Saygun İstanbul'a gelince yanına bir kaç dostunu aldı; Aya Sofya'ya gitti. O gün ben de bestecinin yanında idim. Müzede ses tecrübeleri yaptık. Çok uzayan bir aksi seda var.” (Fikri Çiçekoğlu: ‘Adnan Saygun’a Ait Hatıralar’, *Ankara Filarmoni Dergisi*, Şubat 1950, s. 5.)
- 6 Sadun Tanju'nun notları, s. 104.
- 7 “I am always hoping that I can go to Istanbul and conduct again your beautiful music”; 12 Ocak 1965, BÜSA.
- 8 Sadun Tanju'nun notları, s. 116.
- 9 Sadun Tanju'nun notları, s. 149.
- 10 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 25 Aralık 1989.
- 11 Bu konuda Saygun şöyle demektedir: “İmam Hatip okullarına gelince oraya ancak rüşdünü ispat etmiş gençlerin alınmasını ileri sürüyordum. Düşüncesi henüz gereği gibi teşekkül etmemiş kimselere böyle bir meslek empoze etmemek lazımdı. [...] Daha sonra Talim ve Terbiye'deki çalışmalarımız sırasında ben İmam Hatip okullarında yeni bir anlayışla program hazırlanmasını teklif ve düşüncelerimi izah ettim. Arkadaşlarım bir program hazırlama görevini bana verdiler. Ben iki arkadaşımı daha rica ettim. Böylece sayın Fatma Osman Yüksel, belki de Hasan Acar ile birlikte çalışmaya koyulduk. Onlar belki de benim aşırı sayılabilecek bazı fikirlerimi daha kabul edilebilir hale getirdiler. Neticede raporumuz heyetçe kabul edildi, ama ne yazık ki zamanın başbakanı

‘Hayır, Eski program kalsın!’ emrini vermiş.” (Sadun Tanju'nun notları, s. 155).

- 12 ‘La genèse de la Melodie’, *Studia Musicologica*, Vol III, 1963, s. 281-300 (Türkçe tercümesi için bkz. ‘Ezginin doğuşu’, *Folklor Dergisi* sayı 44) ve ‘Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques turque et hongroise’, *Studia Musicologica*, Vol V, 1963, s. 515-524.
- 13 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Tunus, 6 Aralık 1965.
- 14 ‘Adnan Saygun ve Erkin Rusya'da’, *Akşam*, 6 Mart 1963.
- 15 ‘Erkin ve Saygun takdir topladı’, *Ulus*, 16 Mart 1963.
- 16 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 1 Mayıs 1964.
- 17 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 6 Mart 1966.
- 18 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 30 Mart 1964.
- 19 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 30 Mart 1964.
- 20 Bu referans mektubunun bir sureti bana Mme Henriette Guilloux tarafından bestecinin diğer bazı mektupları ile birlikte iletilmiştir.
- 21 Sadun Tanju: ‘Adnan Saygun Anlatıyor’, *Gösteri*, s. 90.
- 22 Gültekin Oransay, *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız*, s. 120.
- 23 Faruk Güvenç, ‘Adnan Saygun ve Suna Kan’, *Ulus*, 29 Aralık 1968.
- 24 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Tahran, 7 Eylül 1967.
- 25 Lord Menuhin'den Emre Aracı'ya mektup, Londra, 31 Ekim 1996.
- 26 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Augsburg, 2 Mart 1971.
- 27 Saygun bu konuda şöyle demektedir: “İstanbul'a göç etmiş olan Selahaddin'i [Batu] zaman zaman Ankara'dan gelerek Kızıltoprak'taki evinde bulur, ona düşündüklerimi anlatır, tartışır sonra Ankara'ya dönerdim. Sonra o yazdığı kısımları bana gönderir ve böylece gündüz gece çalışırdım.” (Sadun Tanju'nun notları, s. 176.)
- 28 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 18 Aralık 1972.
- 29 Yıldırım Erdener: *The song contests of Turkish minstrels*, s. 79.
- 30 Yuriy Gabay, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. S. Sadie), cilt. 8, s. 39.
- 31 François Geogheon: ‘Une Passion Méconnue De George Sand: Köroğlu’, *Turcica*, s. 259-261; Türkçe tercümesi için bkz. Elif Akçetin (çev.), ‘George Sand'ın Köroğlu Tutkusu’, *Toplumsal Tarih*, sayı: 57, s. 4-10.
- 32 Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, cilt IV, s. 326.
- 33 Cevad Memduh Altar, *age*, s. 326-327.
- 34 ‘Adnan Saygun’, *Milliyet Sanat Dergisi*, 22 Haziran 1973, s. 3.
- 35 Cevad Memduh Altar, *age*, s. 327.
- 36 Sadun Tanju'nun notları, s. 177.
- 37 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, İstanbul, 31 Aralık 1977.
- 38 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, İstanbul, 31 Aralık 1977.
- 39 Sadun Tanju'nun notları, s. 178-179.
- 40 *agm*.
- 41 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 18 Aralık 1972.
- 42 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 18 Aralık 1972.
- 43 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 18 Aralık 1972.
- 44 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 7 Mayıs 1990.
- 45 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, İstanbul, 12 Aralık 1975.
- 46 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, İstanbul, 31 Aralık 1977.
- 47 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 15 Ocak 1989.
- 48 Haz. Tuğrul Göğüş, *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 51.
- 49 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 5 Nisan 1987.
- 50 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 14 Aralık 1976.
- 51 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 14 Aralık 1976.
- 52 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Marquarstein, 5 Mart 1971.
- 53 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 23 Nisan 1984.
- 54 Ergican Saydam, ‘Adnan Saygun'la Konuşma’, *Ankara Filarmoni Dergisi*, Eylül 1973, s. 9.
- 55 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 4 Haziran 1980.
- 56 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, İstanbul 12 Aralık 1975.



IX İlk İki Senfoni ve Piyano Konçertoları

Giriş

Saygun, delikanlılık çağında yazdığı ve sonradan resmi eserler listesine almadığı bir senfoni dışında 1953 senesine kadar senfoni formunda eser vermemiştir.¹ Bu gençlik senfonisi Saygun'un küçük yaştan beri senfoni formuna karşı duyduğu ilginin bir kanıtıdır. Daha önce de belirtildiği gibi Saygun, Schola Cantorum eğitiminden önce İzmir'de Macar Tevfik Bey ile beraber çalıştığı Mozart, Haydn ve Beethoven senfonilerinin iki piyano için aranjmanları sayesinde klasik senfoni alanında geniş bilgi edinme imkânına sahip olmuştu. Okul dışında okuduğu müzik teori kitaplarıyla da bu konudaki bilgisini geliştirmiş olduğu düşünülebilir. Bu dönemde eski bir gramofon kaydından Schubert'in sekizinci senfonisini dinlediği söylenmekte,² ayrıca bahriye bandosunun şefi Sabri beyin de ona 1927 senesinde bir Schubert senfonisinin partiyonunu hediye ettiği bilinmektedir.³ Dolayısıyla yirmi bir yaşındaki Ahmed Adnan'ın ilk senfonik denemesini armonik yapı ve orkestrasyon açısından Schubert üslubuna benzer bir geç-klasik anlayışla kaleme almış olması şaşırtıcı değildir. Nitekim çift tahta üflemeli çalgıların yanı sıra trombonların da dahil olduğu bakır üflemeli çalgıların kullanılmış olması dikkat çekicidir. İlk bölüm sonat yapısında olup, *Adagio* giriş kısmı ile açılan bir *Allegro*'dur. Daha lirik bir üslupta ele alınan ikinci bölüm ise üçlü yapı (*ternary*) yapısındadır. Bunu takip eden *Allegro con brio* ise bir rondodur. Parçada herhangi bir dans bölümü bulunmamaktadır. Melodik yapı açısından da Ahmed Adnan'ın dengeli klasik yapıya sadık kaldığı görülmektedir. Eser genç bir kalemden çıkmış olmasına rağmen 1920'li yıllarda İzmir'de genç bir bestecinin kendisini yetiştirmiş olduğunun canlı bir kanıtıdır.

Saygun'un bu gençlik senfonisinden sonra kırk altı yaşına kadar başka hiç senfoni yazmaması ve 1953 yılında yazdığı Op. 29 senfonisini taki-

ben büyük boyutlarda dört tane daha senfoni yazmış olması ilginçtir. Halit Refiğ'in bildirdiğine göre Saygun ölmeden önce Mevlânâ Celaleddin Rumi'nin *Mesnevi*'sini konu alan, korolu bir altıncı senfoni planlamaktadır. Ancak maalesef bestecinin ömrü bu projesini gerçekleştirmeye yetmemiştir.⁴ Bu durumda aklımıza ilginç bir soru gelebilir: Saygun, kendisini ilk başta bu derece etkileyen ve ileride bestelerinin önemli bir kısmını oluşturacak olan bu forma neden otuz seneye yakın bir zaman geri dönmemiştir? Bu sorunun yanıtını bulmaya çalışırken karşımıza ilginç bir tablo çıkmaktadır: Saygun'un Paris'ten dönüşünden itibaren bestelediği eserlerin çoğunluğu *Özsoy*, *Taşbebek*, *Eski Üslupta Kantat*, *Yunus Emre* ve *Kerem* gibi programatik yapıdaki korolu eserlerdir. Bu operalardan ikisinin librettosu daha önce de görüldüğü gibi bizzat Atatürk tarafından verilmiş, kantat Türk milletinin uygarlık mücadelesini ele almış, *Yunus Emre* ve *Kerem* ise Saygun'un mistisizme karşı ilgisini göstermişti. Cumhuriyet'in ilk yılları büyük çaplı kültürel kalkınma çabalarına sahne olmuş bir dönemdir. Nitekim mimaride bu durum kendini Sedad Hakkı Eldem'in eserleri gibi büyük hacimli etkileyici yapılarla, resimde Milli Mücadele'yi konu alan büyük tablolarla belli etmiştir. Müzikte ise bu etki ancak söz ve müziğin ortak ifadesinden yola çıkılarak hissedilebilecektir. Yetmiş dört yaşına gelmiş ve müzik dili o güne dek defalarca evrim geçirmiş olan Saygun, milli değerleri anlatan yapıtlar söz konusu olunca "söz ve müziğin ortak ifadesinden yola çıkarak anıtsal eserler yaratma düşüncesi"nden vazgeçmemektedir; *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan* bunun en iyi kanıtıdır. Atatürk'ün de aynı ilkeyi benimsediği, genç bestecilere senfonik eserler yerine operalar sipariş etmiş olmasından anlaşılabılır. Atatürk opera sanatını klasik müzik sanatlarının en üstünü olarak görmüş olmalıdır.

Bu veriler ışığında, Saygun'un Paris'ten dönüşünün ardından uzun bir zaman korolu eserler üzerine yoğunlaşmış olmasının devrimin ihtiyaçları doğrultusunda olduğu düşünülebilir. Öte yandan *Kerem*'in yedi yıl süren besteleniş süreci de bestecinin diğer formlarda eserler vermesini engelleyen faktörlerin başında gelmektedir. Nitekim 1951 senesinde bestelemeye başladığı birinci piyano konçertosunu tamamlayamadan, yedi sene boyunca beklemek zorunda kalmıştır.

Op. 29 Birinci Senfoni

Saygun'un uzun bir aradan sonra 1953 senesinde senfoni formuna tekrar ilgi duymasının bir diğer sebebi de Wiener Tonkünstlerverein Orkestrası'nın şefi Franz Litschauer'in kendisine bir senfoni sipariş etmesidir.⁵ Litschauer'in orkestrası bu sıralarda yakın Doğu'ya bir turne yapmayı

planlamaktadır ve ziyaret edilecek ülkeler arasında Türkiye de bulunmaktadır. Bu turne gerçekleşmez, ancak Saygun'a verilmiş olan senfoni siparişi de geri alınmaz. Saygun Op. 29 numarasını verdiği eserini Ankara'da 17 Ekim 1953 tarihinde dört aydan az bir zaman içerisinde tamamlar. Sayram Akdîl'in verdiği bilgiye göre besteci bu sürenin çoğunu eseri kâğıda dökmek yerine aklında taslaklar yaparak geçirir:

"Bir görüşmelerinde Mahmud Hoca'nın 'Ne var ne yok?' sorusuna Saygun Hoca cevap verir: 'Bir senfoni tasarlıyorum'. Beş on gün sonra yeniden görüşürler. Saygun yine 'Bir senfoni tasarlıyorum' der... İki, iki buçuk aylık bir süre içinde, belirli aralarla buluşup görüşmelerinde 'Ne var ne yok?' sorularına hep 'Bir senfoni tasarlıyorum' karşılığını alan Mahmut Hoca, bir gün yine aynı yanıt beklerken, Saygun 'Senfoniyi yazdım, bitirdim' der."⁶

Esasında bu durum Saygun'un genel çalışma tekniğini yansıtmaktadır; o da Bartók gibi yazacağı eseri uzun süre aklında planladıktan sonra bitmiş haliyle kâğıda dökmeyi tercih etmektedir. Nitekim bir gazetecinin 'eserlerinizi nasıl hazırlarsınız' sorusuna Saygun şöyle cevap verir:

"Uzun zaman mevzuu kafamda taşırım ve öldürmeye çalışırım. Bu arada pek az taslak yaparım. Nihayet ekseriya bitmiş bir halde doğrudan doğruya mürekkeple kâğıda geçiririm."⁷

Bu durum, onun eserlerinde diğer bestecilerin eserlerine kıyasla az sayıda skeç bulunmasından da anlaşılmaktadır.

Birinci senfoninin karakteristiği siparişi veren grubun niteliğinden doğal olarak çok etkilenmiştir. Litschauer'in grubu bir oda orkestrasıdır ve içerisinde bir flüt, çift tahta üflemeliler, iki korno ve yaylılar bulunmaktadır. Herhangi bir vurmali çalgı aleti, timpani de dahil olmak üzere bulunmamaktadır. Saygun'un partiyonuna bakıldığında da yalnızca orkestradaki kuvvetler için hazırlanmış olduğu görülmektedir. Oda orkestrası boyutları eserin klasik yapısında da etken olmuştur. Op. 29 birinci senfoni; yirmi beş dakikalık uzunluğu, formu, kullanılan çalgılar ve melodik simetri açısından Saygun'un gençlik çağı eseri Re Majör senfoniye benzerlik gösterse de ondan çok daha özgün bir eserdir. Nitekim senfoninin klasik formu takip ettiğini besteci kendi analitik notlarında da açıkça belirtmektedir:

"Birinci kısım sonat yapısındadır. [ikinci bölüm ABACA'dır] [...] Üçüncü kısım bir Menuetto'dur. Dördüncü kısım A-B-A-C-A yapısında bir Rondoyu hatırlatır."

Saygun senfoniye bestelerken bazı sağlık problemleri yaşar. Ancak yine de duraksamaz, beste yapmayı moral yükseltici bir faaliyet olarak gördüğü için çalışmalarına devam eder.⁸ Eserde de bu optimizm açıkça hissedilmektedir; açılıştaki solo kornolarda duyulan *fortissimo* ifade bunun en açık yansımasıdır (bkz. örnek 9.1). Arpej şekliyle bir fanfar gibi açılış-

ta duyulan bu kuvvetli dört ölçülük tema zafer dolu bir edayla senfoniye açmakta, aynı tema son bölümde aksak tartılar üzerinde şen bir dansa dönüşmektedir. Bu durum Saygun'un stilinde belirgin bir değişikliğin de habercisidir. *Yunus Emre*, *Kerem* ve birinci yaylı çalgılar kuarteti gibi eserlerde derin bir mistik düşünce ile yer yer ağır ve karanlık bir müzik dili kullanılırken, senfonide çok daha sıcak, pastoral ve bilhassa tahta nefeslilerin oynak soloları sayesinde nükteli bir hava yaratılmıştır. Örneğin birinci bölümde önce obuada duyulan, sonra klarinette işitilen ikinci tema (*second subject*); emprovize akıcılığı, noktalı sekizlik ve on altılık ritimleri ile bu pastoral havayı çok net olarak yansıtmaktadır (bkz. örnek 9.2). Benzer bir şekilde, ikinci bölümün orta kısmında önce flütte, sonra da yaylılarda oynak bir tema işitilir ki bu da eserin pastoral havasına katkıda bulunur (bkz. örnek 9.3). Bu açıdan senfoni açık havada çalınan geleneksel on sekizinci yüzyıl Viyana serenad ve divertimentolarına da benzerlik göstermektedir.

Örnek 9.1



Örnek 9.2



Örnek 9.3



Saygun'un üslubundaki bu ani değişikliğin nedeninin *Kerem*'in aldığı olumsuz kritikler olduğu bir dereceye kadar düşünülebilir. Opera 1953 Martı'nda Ankara'da sahnelendikten sonra özellikle ağır gelişen ve karanlık müzik dili açısından ağır eleştiriler toplamış, hatta eserin ilk büyük çaplı Türk operası olduğunu kabul edenler bile *Kerem*'i eleştirmekten geri kalmamışlardı. Örneğin Lütfi Ay *Ulus*'taki yazısında şöyle der:

"Uvertürün, eserin başlangıcı olmak itibarıyla, daha canlı ve partisyonun mahalli renklerini seyirciye önceden haber veren bir karakter taşıması temenni edilirdi. Sonra eser bütünüyle çok uzundur. Üç buçuk saat süren bir temsilin seyirci kadar dinleyici için de yoruculuğu dikkate alınarak, müziğin insicamını bozmadan yapılacak bazı çıkarmalar, *Kerem*'i profane seyirci ve dinleyici kitleleri için de çok daha cazip bir şekle sokmuş olacaktır."

Birinci senfonide aniden görülen ve yer yer de ilk dönemin pentatonik yazısını çağrıştıran parlak ve neşeli karakter sanki Saygun'un eleştirilere verdiği bir cevaptır. Nitekim açılıшта kornlarda işitilen Fa, Sol, La ve Re notaları pentatonik dizinin dört notasını oluşturmaktadır (bkz. örnek 9.1); figür 1'de Do notasının da eklenmesiyle bu dizi tamamlanır (bkz. örnek 9.4).

Örnek 9.4



Sonat yapısındaki birinci bölümde birinci tema grubu dört ölçülük korno solusunun ardından işitilen kromatik üçlemelerden oluşmaktadır, ki bu sonra birinci ve ikinci kemanlara da sirayet eder. İkinci tema figür 3'teki obua solosu ile başlar; Saygun burada zurna ile çalınan uzun hava temine benzer bir etki yaratmak istemiştir (bkz. örnek 9.2). İkinci tema artiküle ve *stacatto* olan birinci temaya kıyasla daha lirik bir hava içerisindedir. Gelişim bölümü figür 5'te nefeslilerde işitilen ritmik ostinato ile başlar ve figür 17'deki yeniden serim (*recapitulation*) ulaşılır. Bilhassa bu gelişim bölümünde imitativ girişlerle giderek yer yer artan ve azalan kalın bir polifonik doku oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Polifonik yazı, bilindiği gibi Saygun'un müzikal ifade dilin-

de önemli bir yere sahiptir; nitekim *Yunus Emre* ve birinci yaylı çalgılar kuarteti incelenirken bu unsurların varlığına sıkça rastlanılmıştır. Figür 11 ile 14 arasında görüldüğü gibi bağımsız yatay hatlar yer yer homofonik akorlar şeklinde düğümlenerek çözülmek suretiyle senfoniye aynı zamanda dramatik bir gerilim-çözülme karakteri de katmaktadır. Burada da *Yunus Emre* ve birinci kuartete benzer olarak bir notanın merkezi çekim noktası oluşturduğunu görmekteyiz, ki bu nota Re notasıdır. Açılıшта uzunca işitilen Re pedalından ve birinci bölümün sonunda duyulan Re majör akorundan, finalenin yine bu nota etrafında dönmesinden ve bütün eserin Re minör tonalitesini ifade eden bir akorla bitmesinden bu durum açıkça görülmektedir.

Saygun ikinci bölümü kendi sözlerinde şöyle tarif eder:

“İkinci kısım basların ostinato bir temi üzerinde muhtelif hatların yavaş yavaş üst üste yığılması ile meydana gelen A ostinato üzerinde Klarinetin işittirdiği, giderek orkestraya bir *crescendo* içinde yayılan B’ye bağlanır [(bkz. örnek 9.5)]. Bunun sonunda obua A fikrini hatırlatır ve yeni bir unsur yavaş yavaş, yaylıların sert kesişlerine rağmen önce flüt’te sonra obua’da belirir ve kornunun bu temi alması ile C bölümüne girilmiş olur. Tempo gittikçe süratlenir (Molto vivo)ya dönüşür. Bu bölüm kanonik imitation’lardan meydana gelmiş bir dans havasındadır. Bölüm sona doğru sakinleşir ve Adagio avdet eder. Birinci kemanların otuzikilik çizgileri altında ikinci kemanlar A fikrini hatırlatırlar ve sonda ostinato baştaki gibi viyolonsel ve kontrabas unissonosu ile yalnız olarak işitilerek bölümü sona erdirir.”

Diğer bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de dikkatleri çeken, nefesli çalgılara verilen önemdir. Saygun bölümün genel yapısını ABA-CA olarak vermesine rağmen, B bölümü aynı ritmik ostinatoyu taşıdığı için aynı zamanda A’nın bir parçası olarak da kabul edilebilir. Figür 4’te başlayan yeni bölüm ise dansvari bir havadadır ve bu da parçanın o ana kadarki bölümü için yeni bir unsurdur. (bkz. örnek 9.3) ve figür 10’da A’ya geri dönülür. Dolayısıyla bölüm üçlü yapı şekline daha uymaktadır. Bunu takip eden menüet ise birinci kuartetteki menüetle büyük benzerlikler göstermektedir. Örneğin üst yaylılar ile alt yaylılar arasındaki *pizzicato-arco* gruplaşması aynı şekilde birinci kuartette de karşımıza çıkmaktadır. Benzerlik o kadar fazladır ki senfonide birinci kemanların üçüncü ölçüsüyle kuartette birinci kemanın birinci ölçüsü tıpatıp aynıdır (bkz. örnek 9.6 ve 7.14). Saygun kuartette re, sol, fa’ya karşılık re diyez, sol diyez, fa diyez notalarını getirerek oluşturduğu çoktonlu (*politonal*) efekti burada melodideki do ve sol notalarına karşılık eşlikte *pizzicato* olarak do bemol, sol bemol notalarının getirmesi ile hissettirmektedir.

Örnek 9.5

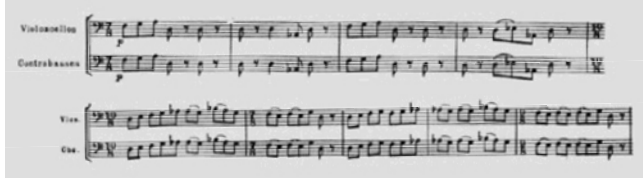


Örnek 9.6



Birinci kuartetteki finale benzer şekilde, burada da rondo yapısındaki final senfonideki folklorik unsurların en çok öne çıktığı bölüm olarak kabul edilebilir. Saygun kuartette olduğu gibi burada da aksak tartıları farklı bileşimlerde kullanmaktadır. Örneğin 7/8’lik vuruş 3/8+2/8+2/8 olarak açılırken, 10/8’lik vuruş 2/8+3/8+2/8+3/8 olarak, 9/8’lik vuruş ise 2/8+2/8+3/8+2/8 şeklinde açılmaktadır (bkz. örnek 9.7). Eserde Saygun’un *cyclique* anlayışa bağlı kaldığı da görülmektedir. Hatırlanacağı gibi birinci kuartette eseri birbirine bağlayan temel motif La–Si bemol notaları arasındaki yarım ton kaymalarıydı ve bunlar aynı tonda kuartetin farklı yerlerinde karşımıza çıkmaktaydı. Senfonide ise herhangi bir kesin motif yerine eserin değişik noktalarında beliren ritmik ostinato’lar yoluyla bir temel bağ çerçevesi oluşturulmuştur. Nitekim ağır bölümün açılışındaki çello ve baslarda işitilen ritmik ostinato (bkz. örnek 9.5), biraz değiştirilmiş olarak ve daha hızlı bir tempoda figür 5’te tekrar karşımıza çıkmaktadır (bkz. örnek 9.8). Benzer bir şekilde, birinci bölümün açılışında üçlemelerden oluşan ostinato ise (bkz. örnek 9.1) ağır bölümde figür 10’dan beş ölçü önce karşımıza çıkar. Bu ostinatonun varyasyonları da trio bölümünde görülür. Daha da önemlisi, dış bölümler arasında tematik bağ kuran benzer materyalin simetrik bir biçimde tekrar ifade edilmesidir. Birinci bölümde figür 5’te başlayan gelişim kısmının son bölümde figür 7’de de kısmen tekrarlanması, korno solusunun figür 9’da yer alması bunun en iyi örnekleridir.

Örnek 9.7



Örnek 9.8



Litschauer Saygun'un ifadesine göre senfoniden pek memnun kalmıştır. Saygun Viyana'da buluşmalarının ardından Nilüfer hanıma yazdığı bir mektupta şöyle der:

"Litschauer'e telefon ettim. Akşam üzeri buluştuk ve beraber yemek yedik. Senfoniyi pek sevmiş. Tamamiyle orijinal bir eser diyor. Kendisinde bir iki de kritik varmış. Sana göndermek istiyorum. Bu eseri Ankara'da her halde çaldırmak istiyor."¹⁰

Saygun'un bahsettiği kritikler senfoninin 2 Mayıs 1954 tarihinde Viyana'da Litschauer ve orkestrası tarafından seslendirildiği konsere aittir. Konser daha sonra 27 Mayıs ve 8 Haziran tarihlerinde Avusturya Radyosu tarafından iki defa yayımlanmış, ancak Türkiye'den dinlenememiştir.¹¹ İlginç olan bir durum da konser programında Saygun'un Türk olduğunun belirtilmemesidir.¹² Litschauer Saygun'un kendisine ithaf ettiği eserin Türkiye prömiyerini de arzu ettiği üzere Ankara'da 27 Kasım 1954'te idare etmiştir.

Op. 30 İkinci Senfoni

İkinci senfoninin hem basılmış notasında, hem de elyazmasında besteci tarafından Ankara – 30 Nisan 1957 tarihi konulmuş olmasına rağmen, Saygun dostu Henri Guilloux'ya yazdığı 12 Haziran 1955 tarihli mektupta bu senfoniden bahsederek "ikinci bir senfoni besteledim" demekte ve kullandığı enstrümanların sıralamasını vermektedir.¹³ Ancak bu senfoniyle ilgili analitik notlarında da "Op. 29'dan hemen sonra başladım fakat araya başka şeylerin girmesi yüzünden ancak yukarıdaki tarihte [30 Nisan 1957] tamamladım" demektedir. Görüldüğü gibi Saygun birinci senfonisini bitirir bitirmez yeni bir senfoniye başlamış, ancak bir önceki senfoninin aksine bu eseri hemen bitirememiştir. Otuz seneye yakın bir zaman senfoni formunda hiç eser vermedikten sonra Saygun'un iki senfoniye art arda yaz-

mış olması ilginç bir durumdur. Senfonilerin opus numaraları da 29 ve 30 olmak üzere peşpeşedir. Saygun'un bir anda yeni bir senfoniye daha başlamasının sebebi, birinci senfonide orkestralama açısından kısıtlı kalması, bu nedenle de daha geniş bir orkestra kullanmak arzusunun duyması olabilir. Nitekim kıyaslandıkları zaman iki senfoni arasındaki en büyük farkın orkestrasyon olduğu görülmektedir. Birinci senfoninin kısıtlı enstrüman sayısının aksine ikinci senfoninin özellikle vurmali çalgılar açısından çok daha geniş bir orkestralamayla yazıldığı dikkati çekmektedir. İkinci senfonide çift tahta nefeslilerin dışında dört korno, üç trompet, üç trombon, celesta ve ksilofonun yanı sıra on değişik vurmali çalgı kullanılmıştır. Nitekim Saygun'un bu zengin vurmali çalgılar grubu o dönemden itibaren yazdığı büyük çaptaki orkestra eserlerinin önemli bir unsuru haline gelmiş ve besteci bu aletleri düzenli olarak kullanmaya devam etmiştir.

İki senfoni orkestrasyon ve enstrüman seçimi açısından farklılıklar gösterse de yapı ve tematik materyalin dağılımı açısından birbirlerine benzer. Birinci senfonideki gibi burada da birinci bölüm sonat yapısındadır ve Saygun'un bildirdiğine göre "Birinci senfonide olduğu gibi bu senfoninin [birinci] bölümünün gelişiminde ritmik bir ostinatoya dayanma fikri vardır."¹⁴ İkinci bölüm de yine birinci senfonide olduğu gibi üçlü yapıdadır. Üçüncü bölüm ise klasik senfoni anlayışına uygun olarak dans bölümüdür, ancak burada birinci senfonideki menüet ve trio'nun yerine Saygun bir *sicillienne* ve trio yazmıştır. Son bölüm ise rondo yapısındadır ve burada A bölümü sürekli bir gelişim içerisindedir. Yirmi beşer dakikalık süreleri de iki senfoninin ortak özelliğidir. Daha da önemlisi, iki eser arasında hissedilir derecede güçlü tematik bağlar bulunmaktadır: Birinci senfoninin finalinde aksak tartılar üzerine kurulmuş olan tematik malzemenin ikinci senfoninin birinci bölümünde serim kısmında işitilen birinci temaya temel oluşturduğunu ve daha sonra da uzun bir ostinatoya dönüştüğünü görmekteyiz (bkz. örnek 9.9). Diğer bir tematik bağlantı ise birinci senfoninin açılış ve kapanışlarında işitilen korno temasına benzer bir temanın bu sefer ikinci senfonide ikinci tema grubunun başında trombonlara verilmiş olmasıdır (bkz. örnek 9.10 ve 9.1).

Örnek 9.9



Örnek 9.10



Saygun senfoninin ikinci bölümünü şöyle tarif eder:

“İkinci kısım: birinci Korno ile yaylıların birbirine zıt iki fikri (Korno gayet sakin ve hiç değişmez, unissono yaylılar gittikçe daha heyecanlı, sonda gene sakin korno motifi) A bölümünü meydana getirir. Angoscioso ile B bölümü başlar. Burada Korno motifi değişik bir tarzda ele alınmış ve genişletilmiştir. İkinci Kemanların ilk girişini yavaş yavaş başkaları takip eder. Devamlı ve üstüste hatlar halindeki bu kısım un poco piu vivo’da gene gelişim halinde devam eder ve Fagotlarda işitilen C’ye ve Poco piu mosso’da D’ye (*ff*) bağlanır. Bu gelişim Poco meno’da gene *ff* olarak Korno’nun ilk motifi Kanonik ve hattı bir yazı halinde (bir nevi) A’ya ulaştırır. Bu kısım Korno’nun kendi fikrini Calmo havası içinde, ama Timpani’nin endişeli ve muttarid ritmi üzerinde sona erer.”

İkinci senfoninin ağır bölümü birinci senfoninin ağır bölümüne kıyasla daha hüzünlü bir dilde kaleme alınmıştır; belki de bu ruhi değişiklik iki eser arasındaki farkların başında gelmektedir. Saygun ikinci senfoni üzerinde çalışırken babası Mehmed Celal bey vefat etmiş ve bu durum onu epeyce sarsmıştır.¹⁵ Babasının anısına ithaf ettiği bu senfonide ağır ve hüzünlü bir ifadenin hâkimiyetini görmek şaşırtıcı olmamalıdır. Nitekim ünison yaylılar ve kornonun ilahi tarzındaki monofonik cümleleri senfonideki kederli havaya daha da yoğunluk kazandırmaktadır (bkz. örnek 9.11). Figür 4’teki B kısmına geldiğimiz zaman ise tipik bir Saygun tarzı gelişim bölümü ile karşılaşırız. İlk başta işitilen Do-Si-La hücreğine bu noktada Sol diyez ve Fa diyez notaları da eklenir. İkinci kuartette de sık sık rastladığımız bu tür sürekli gelişim –temanın tekrarlanırken giderek yeni tonlar eklenerek geliştirilmesi– prensibi bilindiği gibi Saygun’un yazım stiline önemli bir unsurdur. Nitekim figür 8’de başlayan C, figür 10’da başlayan D bölümleri de aynı temanın daha da geliştirilmiş şeklini ihtiva etmektedir.

Örnek 9.11



Ağır bölümün açılışında işitilen Do-Si-La notaları üzerinde biraz daha ciddiyetle durmak gerekir. Çünkü bu notalar Hüzam tetrakordunun üç notasını içermektedir; daha önce de belirtildiği gibi Saygun bu motifi sık sık motto olarak kullanmıştır. Nitekim daha önce Saygun motifi olarak isimlendirdiğimiz Do-Si-La-Sol diyez dizisi figür 4’te birinci kemanlarda ilk defa tamamıyla işitilir (bkz. örnek 9.12). Besteci bu motifi eserlerinde genellikle iki türlü kullanmıştır: birinci kuartette ve *Yunus Emre*’de olduğu gibi anlık referanslarla bu motif çağrıştırılmış ya da ikinci senfonide ve birinci pişano konçertosundaki gibi eserin tematik yapısında temel unsur olarak kullanılmıştır.

Örnek 9.12



Organik bir şekilde gelişen ikinci bölümün ardından gelen ve Saygun’un “*Sicilienne*, daha ziyade bir *Forlane* karakterinde”¹⁶ olarak tanımladığı üçüncü bölüm ise belki de senfoninin en zayıf ve durağan bölümü olarak kabul edilebilir. Bu açıdan birinci senfoni ve özellikle birinci kuartetteki dans bölümlerine benzerlik gösterir. Dörder ölçülük tahmin edilebilir simetrik kalıplar içerisinde gelişen bölüm yer yer monoton bir havaya bürünür (bkz. örnek 9.13). Saygun’un kuartet ve önceki senfonisinde uygulamış olduğu formülü burada da aynen kullandığı görülmektedir. Melodi üst hatta yerleştirilerek obuaya verilmiştir. Buna, arpej şeklinde *pizzicato* yaylılar çoktonlu bir yapıda (Mi bemol majör ve Mi majör) eşlik etmektedir (bkz. örnek 9.13). Bu dans bölümü tek başına çok başarılı bir müzik eseri olarak görülebilirdi belki, ancak bu derece yenilikçi, ileriye dönük fikirleri içeren bir senfonide yer alması eserin dinamik yapısını yavaşlatmıştır.

Örnek 9.13



Senfoninin finali ise çok daha sofistike bir motifs-el-hücre-gelişim prensibine bağlı olması açısından –ki bu unsur ikinci kuartetin özünü teşkil edecektir– daha ileriye dönük bir dönemin habercisi olma özelliğine sahiptir. Bütün bölüm birinci ölçüde *divisi* viyolalarda işitilen kromatik beş notadan doğmaktadır (bkz. örnek 9.14).¹⁷ Saygun notlarında senfoninin dördüncü bölümünü özetlemektedir (bkz. sayfa 227, ikinci sütun). İkinci kuartette olduğu gibi burada da yer yer hissedilen aşırı kromatizmden dolayı müzik bazı anlarda atonal dile yakınlık göstermektedir.

Bu bölümdeki gelişim kısımlarında Saygun’un yine sıklıkla kullandığı bir başka tekniğe, imitatif girişlerle ve bunların fugal epizotlara dönüşümlerine tanık olmaktadır. Figür 11’den beş ölçü sonra temayı ana motive bağlı olan kısa bir fugal epizot bunun en bariz örneklerinden sayılabilir (bkz. örnek 9.15). İkinci kuartetteki gibi burada da geleneksel Türk halk müziği öğeleri hiç yok değildir, ancak belirgin olarak hissedilmeleri güçtür. Celesta’da işitilen uzun, tekrar eden melodi, uzun hava geleneğinden başka bir şey değildir. Ancak Saygun’un, birinci senfonisinde bu tip melodileri obua’ya verirken burada celesta’ya vermiş olması ilginçtir (bkz. örnek 9.16).

Örnek 9.14



Örnek 9.15



Örnek 9.16



İkinci senfoni bir geçiş dönemi eseridir. Klasik yapısı açısından birinci senfoniye ve birinci kuarteti takip eder. Özellikle finalde görüldüğü gibi, mahalli atonal unsurlara rağmen, modal dilde kaleme alınmıştır ve Fa tonu eserde bir merkezi çekim noktası haline gelmiştir. Daha önce Saygun’un benzer eserlerinde de görüldüğü gibi dış bölümler bu tonda başlayıp bitmekte, final dahi atonal unsurlarına rağmen fa minör akoru ile kapanmaktadır. İkinci senfoni bestelenişinden ancak

on üç sene sonra, 24 Nisan 1970 tarihinde Ankara’da, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından, Gotthold Ephraim Lessing’in idaresinde seslendirilmiştir.

Op. 34 Birinci Piyano Konçertosu

Saygun senfoni formunda olduğu gibi konçerto formunda da kırk yaşından önce eser vermemiştir. Bu dönemden ölümüne kadar geçen sürede ise iki tanesi piyano, diğerleri keman, viyola ve viyolonsel için olmak üzere toplam beş konçerto bestelemiştir. Eckhardt van der Hoo-gen’a göre bu gecikmenin sebebi, bestecinin ancak o devrede kendisini önemli formlarda eser verebilecek niteliğe ulaşmış olarak görmesidir.¹⁸ Dikkat edilmesi gereken bir nokta da Saygun’un bazı konçertolarını öğrencilerinin veya tanıdıklarının arzusu üzerine yazmış olmasıdır. Nitekim viyola konçertosu Ruşen Güneş, ikinci piyano konçertosu ise Gülsin Onay tarafından istenmiştir.

Oransay’ın kataloğunda¹⁹ birinci piyano konçertosunun besteleniş tarihi olarak 1952-58 seneleri verilse de, Saygun 1953 senesinde yazdığı bir mektupta eseri bestelemeye üç sene evvel, yani 1950’de başladığını söylemektedir.²⁰ İkinci senfoni gibi bu konçerto da *Kerem*’in bestelenme ve sahnelenme sürecinden dolayı uzun süre ihmal edilmiş, ancak 25 Eylül 1957’de Ankara’da tamamlanabilmiştir. Yapıt Saygun’un o döneme ait diğer eserlerinde de görülen, tek bir motifs-el unsurun bütün bölümlerde ortaya çıkarak esere mantıksal bir iç bütünlük kazandırma prensibine göre yaratılmıştır. Birinci yaylı çalgılar kuartetinde de Saygun’un buna benzer bir prensiple, eserin dört bölümünü La-Si bemol notalarından oluşan, *idée génératrice* adını verdiği doğurgan bir fikirle birbirine bağladığını görmüştük. Burada da benzer bir durum karşımıza çıkmaktadır; “Saygun motifi”nden oluşan ana tema eserin hemen açılışında işitilmekte (bkz. örnek 9.17) ve daha sonra bu temanın doğurduğu diğer temalar ikinci ve üçüncü bölümlerin ana temaları durumuna gelmektedir. Eserin ana motifinin inici eksende yarım-ton, ton, yarım-ton dizisi üzerinde kurulu ve daha önce “Saygun motifi” dediğimiz motif olduğu açıkça görülmektedir (bkz. sayfa 230, örnek 9.18).

İkinci bölümün dış bölüme kıyasla daha lirik ve sakin bir havada geliştiği dikkat çekmektedir. Son bölümün de rondo yapısında olması, Saygun’un eserlerini planlarken klasik yapıya ne kadar sadık kaldığını bir kez daha göstermektedir. Bu durum bestecinin eserlerinin yapısında görülmenin yanı sıra yazmış olduğu analitik notlardan da açıkça anlaşılmaktadır.

Örnek 9.17



Örnek 9.18



Konçertonun da modal bir ifade ile kaleme alındığı görülmektedir; ancak burada, diğer eserlerde de sıkça görüldüğü gibi, tonal bir merkez bulunmaktadır ki bu La tonudur. Nitekim la tonunun hâkimiyeti başta, yeniden serimde işitilen pedal noktalarında ve bölüm sonlarında açıkça hissedilmektedir. Dolayısıyla konçertonun son akorunun la majör akoru olması bir tesadüf değildir. Başka bir deyişle geleneğe bağlılık hâlâ mevcuttur. Hoogen'in Saygun'un piyano konçertolarını tasvir ederken “*avant-garde* olarak düşünülmemiş pek çok unsurla dolup taşan; form hürriyetine rağmen anlaşılabilir yapıda, en sıkı dokunmuş dokuda dahi tematik ve motifsel fikirleri transparan”²¹ olarak tanımlaması bundan dolayı olmalıdır. Zaten önceki bölümlerde de değinildiği üzere Saygun konçertosunu kastederek “benim eserimde *avant-garde* unsurlar bulunmamaktadır” demiştir.

Belçikalı müzik kritiği Jacques Stehman konçertoyu enerjisi, karakteri, dramatik aksanları ve müzikal ifadesi açısından sürükleyici bir eser olarak överken diğer taraftan da orkestrasyonunun yoğun oluşunu ve solo piyanoyu bastırmasını eleştirmiştir.²² Bunun sebebi, Saygun'un konçertosunun senfonik boyutlarıdır; besteci vurmali çalgıları ve bakır nefslileri yoğun bir şekilde kullanarak yer yer kalın bir orkestra dokusu oluşturmuştur. Ancak piyanonun orkestradaki vurmali çalgı efektleri karşısında geri kaldığını söylemek yanlış olur; bilakis eser piyanistik açıdan bilhassa dış bölümlerde yer yer aksanlarla dolu vurmali efektleri veren bir yapı içerisinde oluşturulmuştur. Bu yönden de Bartók'un piyano konçertolarıyla büyük benzerlik göstermektedir. Birinci senfoni gibi birinci piyano konçertosunun da ilk seslendirilmesi yurtdışında olmuştur. 7 Ağustos 1958 tarihinde Brüksel'deki Dünya Sergisi sırasında gerçekleşen konserde Colonne Orkestrası'nı bizzat Saygun'un kendisi idare ederken, solist olarak da İdil Biret yer almıştır. Saygun konserden sonra Guilloux'lara yazdığı bir mektupta konserin beğeniyi karşılandığını ve iyi eleştiriler aldığını bildirir.²³ Konçertonun Türkiye'deki ilk seslendirilmesi ise Ankara'da 27 Kasım 1963 tarihinde, Mithat Fenmen'in solist olarak katıldığı, Niyazi Tağızade idaresindeki

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından verilen konserle gerçekleşmiştir.

Op. 71 İkinci Piyano Konçertosu

Saygun ikinci piyano konçertosu üzerinde 1984 senesinin Aralık ayında çalışmaya başlar. Gülsin Onay'a bu sıralarda yazdığı bir mektupta şöyle der:

“Ben şu son bir iki gündür bir piyano konçertosu üzerinde çalışmaya başladım. İnşallah kısa bir zamanda sona erdiririm.”²⁴

Aynı mektupta verilen bilgiden Saygun'un bu sıralarda hiç de rahat günler yaşamadığı açıkça görülmektedir:

“Bin bir üzüntü içinde ne mektup yazmaya, ne çalışmaya kendimde güç bulabildim. Nilüfer'in ikinci ablasının ağır hastalığı bizleri çok sarstı. Budapeşte'de hastahanedeki. Devamlı telefonlar... Nilüfer kardeşi hastahanedeki çıktıktan sonra Macaristan'a gidecek. İnşallah daha gitmesine lüzum kalmaz. Bu üzüntülü konuyu bir tarafa bırakalım.”²⁵

İkinci piyano konçertosu böyle bunalımlı günlerde kaleme alınmaya başlamış, ancak Saygun'un huzurunu kaçırarak başka gelişmeler de olmuştur. Henriette Guilloux'a yazmış olduğu mektupta konçertoyu Almanya'da bir festivale yetiştirmek mecburiyetinde olduğunu bildirmektedir.²⁶ Fakat Gülsin Onay'a aynı tarihlerde yazılmış olan bir diğer mektuptan eseri konser tarihinden önce yetiştirip yetiştiremeyeceği konusunda edilen şüpheden duyduğu üzüntüyü dile getirmiştir:

“Piyano konçertosunu festivalde çalmayı Hikmet [Şimşek] ile birlikte düşünmüştünüz. Evet, gerçi ben bunun üzerinde çalışıyorum, fakat kesin bir şey söylemek kolay olmuyor. Hikmet de Munich orkestrası ile ‘şaka yapılamıyacağını’ söyledi, amma benimle ve eserimle şaka yapılamıyacağını galiba düşünmedi: zira ben çalınacak diye, eserimle bugüne kadar şaka yapmadım, yani eserimi hiç bir zaman hafife almadım, onun için de ‘yaparım, yetiştiririm’ diye konuşmadım ve ‘şaka’ sözünden sonra ‘vaz geçin bu işten’ dedim. Bunun üzerine Şubat başında duruma göre hareket etmeği teklif etti. Doğrusu üzüldüm. Ben tabii olarak çalışıyorum ve İnşallah istenilen zamana kadar tamamlarım. Eğer tamamlayabileceğimi görürsem ‘iki piyano olarak’ reduction'u sana kısım kısım gönderirim; zaten onu da ağır ağır yapmaya başladım. Bakalım herşey kısmet işi. İnşallah diyelim.”²⁷

Saygun konçertoyu bestelerken bir problemle daha karşılaşmıştır; mektubun devamında altını çizerek “benim *partition* kâğıdım hemen hemen kalmadı. Bu yüzden yazının aksamasını istemiyorum” demekte

ve 32 porte'lik iki yüz adet kâğıt istemektedir.²⁸ Bunu takip eden mektubunda ise esere ağır da olsa devam edebildiğini bildirmektedir:

“Ben konçertoya devam ediyorum. Araya bin bir iş karışıyor. Böyle de olsa imkân buldukça yazıyorum. İnşallah tamamlarım da sen de çalarsın. Frankfurt'ta çalabileceğinden bahsetmiştin. İnşallah iyi bir orkestra ve şefle bunu yaparsınız.”²⁹

Saygun konçertosunu 1985 yılında tamamlamayı başarmıştır. Eserin kesin bitiriliş tarihi 17 Aralık 1985'tir. Süreç içerisinde de tamamladığı bölümleri Gülsin Onay'a düzenli olarak yollamıştır. Örneğin ilk iki bölüm Gülsin Onay'ın eline geçmişken Saygun son bölüme başlamıştır. Bir mektubunda şöyle demektedir:

“Piyano konçertosunun üçüncü kısmının fotokopisini İnşallah yakında göndereceğim. İlk iki kısmın iyi olduğunu yazıyorsun, memnun oldum. Son kısım da inşallah öyledir.”³⁰

Bütün bu aceleye karşın ne yazık ki Almanya konserleri verilen tarihlerde gerçekleşmemiştir.

İkinci piyano konçertosu Saygun'un geç dönemine düşen bir eserdir ve bestecinin iç dünyasını diğer eserlerine göre daha çok yansıtır. Saygun Bernhard Ebert'e yazdığı bir mektupta bu konuyla ilgili olarak şunları söyler:

“İkinci piyano konçertomun birincisinden farklı olarak daha içe dönük duygu ve düşüncelerimi yansıttığını biliyorum. Bu eser üzerinde çalışırken içerisinde fazlasıyla kendimden olduğunu hissettim ve hatta bir ara yazmamaya karar verdim. Ancak beğenmiş olmanız, endişemi biraz olsun azalttı.”³¹

Genel olarak Saygun dışarıdan son derece kendinden emin görünse de, bu mektubundan onun da kendisinden şüpheye düştüğü olduğu anlar olduğu açıkça görülmektedir. Saygun ikinci piyano konçertosunun birincisinden farklı olduğunu söylemektedir ama iki eser –araya giren yirmi yedi seneye rağmen– orkestrasyon, piyanonun vurmali çalgı gibi kullanımı ve tematik bağlantılardan dolayı benzerlikler göstermektedir. Saygun birinci piyano konçertosunda geniş bir orkestra ve özellikle de geniş vurmali çalgılar grubu kullanmıştır. İkinci piyano konçertosunda da geniş, hatta birincisinden daha da geniş bir orkestra (üçlü nefesliler) ve on bir değişik vurmali çalgı aleti kullandığı görülmektedir. Birinci konçertoda olduğu gibi burada da piyano vurmali çalgılar grubuyla kıyasıya diyaloglara girmektedir; birinci bölümde figür 11 ve ikinci bölümde figür 4 buna örnek olarak gösterilebilir (bkz. örnek 9.19). Birinci bölümdeki figür 7 ve finaldeki figür 6'da görüldüğü gibi piyano tek başına da vurmali alet nitelikler sergilemektedir. Gerçi Saygun birinci bölümde sonradan bazı değişiklikler yapmıştır: “Konçertonun birinci kısmı için bir çok tereddüdüm vardı. Piyano yazı-

sını biraz hafiflettim. Bu, bir kaç *passage*'a aittir. Bundan başka tempolar konusunda çok ihmalci hareket edip hemen hemen bir şey yazmadığımı gördüm ve bunları ilave ettim.”³²

Örnek 9.19



Saygun'un, ikinci konçertosu için “içe dönük bir eser” ifadesini kullanmış olması biraz daha açıklama gerektiren bir durumdur. Bu kitabın değişik yerlerinde tekrarlandığı gibi Saygun Sufi mistik geleneklerine aşırı ilgi duyan bir bestecidir. Nitekim *Yunus Emre* ve *Kerem* bu felsefenin kuvvetli bir şekilde ön plana çıktığı eserlerdi. Orta dönem eserleri olan birinci senfoni, ikinci kuartet ve birinci piyano konçertosunda Saygun bu düşünceden uzak kalmış ise de ikinci piyano konçertosuyla ile kırk üç sene evvel müziğini önemli derecede etkilemiş olan mistik felsefeyi tekrar kucaklamıştır. Bilindiği gibi Sufi felsefesinde sevgi, affetmek ve insanın öz benliğine ulaşması önde gelen değerlerdir. İlerleyen yaşlarında Saygun'un da, kendisini giderek daha yalnız hisseden bir besteci olarak, bu düşünceye eskisine göre daha kuvvetli biçimde bağlanmış olduğu dikkati çeker. Henriette Guilloux'ya konçertoya başlamadan önce yazdığı bir mektup Saygun'un içinde bulunduğu ruhiyatı açıkça gözler önüne serer:

“Hiç bir zorluk karşısında geriye çekilme. Hiç bir zaman tereddüt etme. Şuurlu veya şuursuz, etrafımıza kurulu ve duygularımızı, kişiliğimizi, ruh ve hayatımızı yok etmek isteyen tuzaklardan kaçın. Bu eziyet içerisinde sükûneti ara. O sükûneti hayal etmek güzel bir duygu. Ben hep onu düşünüyorum. Ben bu asil ve rafine atmosferden çok, çok uzaktayım. Bütün ömrüm boyunca buna uzanmaya çalıştım. Ümit her zaman yardımına koşuyor. [...] Enerjimi toplamaya çalışmalı, yaşamaya ve hayatın değişikliklerini yansıtmaya devam etmeliyim.”³³

Bu düşünceler içerisinde ikinci piyano konçertosunu bestelemeye başlayan Saygun'un mistik felsefesi, eserin içerisinde sıklıkla rastlanan monofonik ve ilahi tarzı melodik yazım stiline de kendini belli etmektedir. Konçertonun açılışında işitilen ünison yaylılar mistik değerleri

olan birinci kuarteti anımsatır. Üç bölümün de aynı düşünceyi yansıttığı için mistik unsurun yüzeysel kalmadığı, eserin derin dokusuna fazlasıyla işlediği dikkat çekmektedir. İkinci bölümde açılıştan işitilen kor-nalarda ve finalde yer alan figür 13'teki yeniden serimde solo piyano çizgisinde de aynı ilahi tarzındaki tema ortaya çıkmaktadır (bkz. örnek 9.20).

Örnek 9.20



Konçertoda *Moderato*, *Lento* ve *Allegro* başlıklarını taşıyan üç bölüm ayrı ayrı bestelenmiş olmalarına rağmen eserde yine de tek parça bütünlüğü hâkimdir. Bölümlerarası bağlantılı tematik gelişim süreci bunun başlıca sebebidir. Ancak diğer piyano konçertosuna kıyasla burada kesin bir form takip etmek mümkün değildir. Birinci bölüm sonat yapısında olmadığı gibi, ikinci bölüm üçlü yapı, son bölüm de rondo değildir. Ancak Saygun burada Bartók'un üçüncü yaylı çalgılar kuartetinde kullandığı plana yakın bir yapı uygulamaktadır. Bütün eser üç bölümü ile beraber sonat formunu oluşturmaktadır. İlahi nitelikteki açılış temasının aynı tonal alanda finaldeki figür 11'de tekrarlanması sanki sonat formundaki yeniden serim bölümünü andırır gibidir. Eserdeki sürekli motivik gelişim ise geniş bir gelişim (*development*) kısmı gibidir. Saygun'un daha Op. 1 *Divertimento*'da gösterdiği "tematik materyalin sürekli gelişimine" ilgi, besteciyi doğal olarak bu noktaya getirmiştir. Nitekim ikinci piyano konçertosunun hemen ardından bestelediği Op. 72 orkestra için varyasyon bu düşüncenin en somut örneğidir. Saygun da bu eserini "basit bir varyasyon değil, belirli hücrelerin gelişimi" olarak tasvir etmiştir.³⁴

Notlar

- 1 Elyazması BÜSA'da bulunan bu senfoninin kapağında eski Türkçe harflerle 'Birinci Senfoni, Re majör 16 Ekim 1927 - 26 Nisan 1928, Ahmed Adnan Fişenkcı' yazılıdır.
- 2 Gülper Refiğ, *Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, s. 4.
- 3 Fehamettin Özgüç, 'Ahmed Adnan Saygun', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 19.
- 4 Halit Refiğ ile İstanbul'da, Mart 1995'te yapılan söyleşi; Saygun bu senfoniden Henriette Guilloux'ya da 29 Ekim 1987 tarihli mektubunda bahsetmektedir.
- 5 'Musiki', *Akıs*, 4 Aralık 1954.
- 6 Sayram Akdıl, 'Besteci Ahmed Adnan Saygun', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 26.
- 7 'Adnan Saygun neler anlatıyor', 22 Mayıs 1947 (BÜSA).
- 8 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 22 Aralık 1953.

- 9 Lütfi Ay, 'Kerem Operası' *Ulus*, 24 Nisan 1953.
- 10 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Viyana, 13 Ekim 1954.
- 11 Fikri Çiçekoglu, 'Senfoni ve Oratoryo', *Vatan*, 27 Eylül 1954.
- 12 'Musiki', *Akıs*, 4 December 1954.
- 13 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 12 Haziran 1955.
- 14 Saygun'un analitik notları; BÜSA.
- 15 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara 7 Mayıs 1954.
- 16 Saygun'un analitik notları; BÜSA.
- 17 Saygun'un analitik notları; BÜSA.
- 18 Eckhardt van der Hoogen'ın Saygun'un 1. ve 2. piyano konçertolarının CD kitapçığı'ndaki yazısı; Koch-Schwann, CD (3-1350-2 H1).
- 19 Gültekin Oransay: *Batı Tekniği ile Yazan 60 Bağdar*, s. 43.
- 20 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, Ankara, 22 Aralık 1953.
- 21 Eckhardt van der Hoogen'ın Saygun'un 1. ve 2. Piyano konçertolarının CD kitapçığı'ndaki yazısı; Koch-Schwann, CD (3-1350-2 H1).
- 22 Jacques Stehman, 'Le second concert de musique turque', *La Lanterne*, 11 Ağustos 1958; Türkçe tercümesi için bkz. Fikri Çiçekoglu: 'Brükselde Türk Müziği', *Vatan*, 2 Eylül 1958.
- 23 Adnan Saygun'dan Henri Guilloux'ya mektup, New York, 30 Ekim 1958.
- 24 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Aralık 1984.
- 25 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Aralık 1984.
- 26 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 26 Mart 1985.
- 27 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 14 Ocak 1985.
- 28 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 14 Ocak 1985.
- 29 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 12 Şubat 1985.
- 30 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 23 Kasım 1985.
- 31 Adnan Saygun'dan Bernhard Ebert'e mektup, İstanbul, 4 Nisan 1986.
- 32 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 19 Mayıs 1989.
- 33 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 12 Ocak 1984.
- 34 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 23 Nisan 1986.



X Son Yıllar (1980-1991)

Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan

12 Eylül 1980'deki askeri darbenin ardından, bir yıl sonra gerçekleşecek olan Atatürk'ün yüzüncü doğum yılı kutlamalarına hız verilir. 1981 yılının başında Saygun'un da dahil olduğu Atatürk devrini yaşamış bir grup sanatçı Ankara'ya davet edilir ve 5 Ocak'ta opera binasında yapılan bir törenle kendilerine Orgeneral Kenan Evren tarafından Atatürk Sanat Armağanı verilir. Törenin ertesi günü Evren tarafından kabul edilen grup arasında da yer alan Saygun burada çağdaş gençliğin Atatürk'ü algılayış şekliyle ilgili endişelerini dile getirirken şöyle der:

“Konuşmalar sırasında ben, Atatürk çağında gençliğin gerilikten bir an önce kurtulmak, ilimde, fende Güzel Sanatlarda atılım yapmak için yüreğinde yanan ateşin 1950'lerden sonra yavaş yavaş sönüp kül bağladığından söz ettim. Bu atılımların önderi olan Atatürk'ü bugünkü gençlik, ne denirse densin, tanımıyor, onu gerçek anlamıyla değerlendiremiyor, bunun sonucunda da doğan ülkü boşluğunu başka inanç ve ülküler dolduruyor.”¹

Saygun'un şuurunda her zaman var olan Atatürk'e karşı derin saygı ve bağlılık bu dönemde daha somut olarak dışavurulmuştur. Saygun sanki içindeki karamsarlığı ve üzüntüyü Atatürk düşüncesi uğruna kalıcı eserler vermek yoluyla bastırmaya, kendisini teselli etmeye çalışıyor gibidir. Nitekim bu düşüncenin ve haleti ruhiyenin uzantısı iki eserde somut şekilde ifade bulmaktadır; birincisi Atatürk'ün müzik devriminin geçmişinin ve geleceğinin ele alındığı *Atatürk ve Musiki* kitabı, diğeri de büyük orkestra, koro ve solistler için bestelenen *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan* isimli eserdir. “Bu yazımın [*Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan*] o tarihlerde TRT'nin bestecilere verdiği siparişler ile hiç bir ilgisi yoktur” diyen Say-

gun bu eserlerin hiçbir şekilde sipariş olmadığını, onları sadece kendisi istediği için kaleme aldığını altını çizmektedir.² Henriette Guilloux'ya yazılan bir mektupta ise büyük olasılıkla *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan*'ı kastederek "Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı münasebetiyle bir eser yazmayı kabul ettim" demektedir.³ Saygun "epik dram" olarak tasvir ettiği *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan*'ın oluşum sürecini şöyle anlatır:

"Bestecilik yolunda çalıştığım zaman bu acılı günlerden Kurtuluş gününe ulaşmayı musiki ile dile getirmeyi çok isterdim. Bunu babam da çok isterdi. Amma bu sırf orkestra için yazılmış senfoni veya senfonik poem gibi bir yazıyla olamazdı. Bana söz, Türk'ün bu acı serüvenini ve sonunda aydınlığa varışını anlatacak, onun heyecanını verecek, yaşatacak söz lazımdı. Çok aradım, bulamadım. Nâzım'ın [Hikmet] *Kurtuluş Savaşı Destanı* üzerinde durdum. Kendisini 1930'lu yıllarda tanımış ve en son 1963'te ölümünden kısa bir zaman önce Moskova'da görüşmüş olduğum Nâzım'ın bu eserini heyecanla ve zaman zaman gözlerim dolarak okumuştum. Amma bestelenecek metin ayrı bir şeydi. Nihayet, şairlik iddiam asla olmaksızın daha önce de bazı eserlerim için yaptığım gibi, yazacağım müziğin sözlerini kendim yazmaya karar verdim. Yazımda bir defa Akdeniz, bir defa da Marmara'dan başka hiç bir yöre ve şahıs adı kullanmadım, amma Anadolu'nun acısını, özlemlerini, umudunu, Mustafa Kemal'in Anadolu insanlarıyla gerçekleştirmeğe yöneldiği mucizeyi terennüm etmenin heyecanını ta 1922'deki [gibi] yaşamaya çalıştım. *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan* adlı solistler, koro ve orkestra için yazdığım eserim meydana çıktı."⁴

Saygun *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan*'ı 1980 yılında bestelemeye başlar; aynı yıl Haziran ayında Henriette Guilloux'ya yazdığı mektupta eserin son bölümünün tamamlanmakta olduğunu bildirmektedir.⁵ Ancak metni de Saygun'un yazdığı düşünülecek olursa tamamlanan



Saygun'un elyazısıyla
Atatürk'e ve Anadolu'ya
Destan'ın başlangıç bölümü.

kısım büyük olasılıkla sadece eserin sözleri olmalıdır. Nitekim görüleceği gibi destan 1982 senesine kadar tamamlanmamıştır. İki saate yakın uzunlukta ve on beş deyişten oluşan eser *Yunus Emre*'den de büyük boyutlardadır, ancak arya, resitatif ve korolu bölümleriyle yapı olarak oratoryoya benzerlik göstermektedir. Saygun'un mektuplarından anlaşıldığına göre destan zor şartlar altında bestelenmiştir; kendisi bu sırada katarak ameliyatı geçirmiş, felç geçiren Nilüfer hanımın kız kardeşi ise hastaneye yatırılmıştır. Bu durum Henriette Guilloux'ya şöyle izah edilir:

"Hastanede bütün ıstırapın içerisinde beste yapıyorum. [...] Bir aydır gece geç saatlere kadar çalışıyorum; bestelemek, provalar için gerekli olan piyano partisini hazırlamak, orkestra partilerini gözden geçirmek ve solistlerle prova yapmak beni çok yordu."⁶

Gülsin Onay'a yollanan bir başka mektupta da bu durumdan söz eder:

"Dertlerimiz aynı tarzda devam ediyor. Nilüfer'in kardeşi hastanede yatmaktadır. Son günlerde artık hastaneye gitme işini ikiye üçe indirdiğimizden dolayı bir az nefes alır gibiyiz. Neyse... Hastalıklardan bu kadar yeter. Son günlerde, nihayet... biraz çalışmaya başladım. Çalışmak o kadar güzel ve teselli verici bir şey ki."⁷

Ancak bütün bu yorgunluğa rağmen Saygun aynen *Özsoy*'u bestelediği zamanlardaki gibi Atatürk'e olan bütün inancıyla çalışmaya devam eder. Bu eseri yaratmaktaki amacını da şöyle anlatır:

"Bütün dileğim bu Destan'ın çalınması, plaklara alınıp yurt içine yayılması idi. Türk gencine Osmanlı'nın yirminci yüzyıla gelip düğümlemiş acılarını ve boynumuza uzatılan ipi nasıl paramparça ettiğimizi duyurmak ve gençliğin bu duygunun şuuruyla yeniden doğuşun ve yükselişin ufuklarına doğru kanat çırpmasına, atılımlar yapmasına katkıda bulunmak böyle mümkün olablilirdi. Maddi hiç bir isteğim yoktu. Bu yazım Türk vatanına benim, gücüm yettiğince, bir armağanım idi."⁸

Ancak Saygun bütün çabalarına rağmen eserini Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılında bitiremez. Destan 1982 senesinde tamamlandığı zaman ise bu sefer temsil ettirmekte güçlüklerle karşılaşır. Aslında bu, onun ve diğer Türk bestecilerinin ömür boyu vermek zorunda kaldıkları mücadeleden başka bir şey değildir. Ama Saygun bu durum karşısında yılmaz ve Orgeneral Evren'e durumu açıklayan bir mektup yazar. Bu hadiseyi Sadun Tanju'ya şu şekilde anlatmıştır:

"Önce ilgisizlik ve sonra güçlükler. Tıpkı yıllar önce *Yunus Emre* için Türkiye'ye hiç bir maddi karşılık beklemezsizin gelmek isteyen Stokowski'ye çıkarılmış olan güçlükler gibi: koro meşgul, orkestra meşgul, vakit meselesi, ilh... Nihayet Devlet Başkanımız Sayın Evren'e bir mektup yazdım, metni de beraber gönderdim. Bir süre sonra Kültür

Bakanlığı'nın ilgili sanat kurumuna eserin hazırlanması emrini öğrendim.”⁹

Saygun Destan'ın temsili gerçekleşmeden önce 1982'nin Aralık ayında Zoltán Kodaly'nin yüzüncü doğum yıldönümü münasebetiyle Budapeşte'deki Academia des Sciences'da düzenlenmiş olan bir kongreye katılmış ve *Diverses probabilités d'une échelle modale* konulu bir bildiri okumuştur.¹⁰

Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan'ın prömiyeri 27 Aralık 1982 tarihinde Ankara'da, Atatürk'ün şehre gelişinin altmış üçüncü yıldönümünde gerçekleşir. Konser olağan programın dışında gerçekleşmiştir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile İstanbul Devlet Opera ve Balesi Korosu tarafından verilen ve Gürer Aykal'ın yönettiği konsere solist olarak soprano Suna Korat, alto Işın Güyer, tenor Erol Uras ve bas Ayhan Baran katılır.



Adnan Saygun, İstanbul Ulus'taki evinde Sadun Tanju'ya İstiklal Marşı'nın eski bir bestesini çalıyor.

“Genci, yaşlısı... dinleyiciler ayakta.. ve çoğu heyecan içinde gözlerinden yaş boşanıyor”¹¹ diyen Saygun çok heyecanlanmıştır. Ancak konser hazırlıkları sırasında meydana gelen Nilüfer hanımın ani rahatsızlığı onu epey sarsmış ve ilk temsili kendisinin idare etmesi fikrinden bu nedenle vazgeçmiştir:

le vazgeçmiştir:

“İlk çalışmaları Gürer'e [Aykal] emanet etmiştim. Niyetim ilk *audition*'u kendimin yönetmesiydi, fakat Nilüfer'in rahatsızlığı beni çok üzdü. Eser de iki saat sürüyor. Kendimde kuvvet, arzu göremedim ve eseri tamamen Gürer'e bıraktım.”¹²

Konserin bitiminde devrin Kültür ve Turizm Bakanı İlhan Evliyaoğlu Saygun'a bir plaket verir. Konsere Orgeneral Evren'in de geleceği bildirilmiş ancak Devlet Başkanı yurtdışı seyahatinden yeni döndüğü için temsile katılamamıştır; Saygun'un bu durumdan fazlasıyla alınmış olduğu görülmektedir:

“Sayın Devlet Başkanımızın seyahatleri dolayısıyla çok yorgun oldukları ve bu yüzden gelemediklerini öğrendim. Bundan tabii bir şey olamazdı. Uzun bir yolculuktan elbette yorgun dönülürdü, amma... iki gün sonraki konseri şereflendirmemiş olmaları ve bir kaç gün sonra 'Klasik' Türk musikisi konserine gitmeleri beni çok sarstı. Kendi adıma değil, memleket adına. O karma karışık günlerde tesbih çeker gibi ağızdan düşürül-

meyen Atatürk'te sembolleşen 'yeniden doğuş' hamlesinin heyecanını vermek için yalnız Devlet Başkanı'nın değil, bu özlemi içinde duyan ilgililerin gelip bu Destan'ı dinlemesi bana onlar için bir görevdi gibi geliyordu.”¹³

Saygun bu durumla ilgili endişelerini yetkili makamlara iletmış ve sonuçta kendisi ve Orgeneral Evren arasında bir görüşme gerçekleşmiştir. Bu görüşmede Saygun'un Evren'e aktardıklarından, seksenli yıllarda dahi tek sesli-çoksesli tartışmasının ne derecede gündemde olduğu ve Saygun'un yetmiş dört yaşında bile görüşlerinden hiçbir şekilde taviz vermediği anlaşılmaktadır:

“Bana bazı konularda sorular sordular. Bunlardan biri tek sesli Osmanlı çağı musikimiz hakkında idi. Ben bu musikinin nihayet yirminci yüzyıla kadar çok büyük değerde eserlerin yaratılmasına temel teşkil ettiğini, ancak o tek sesli haliyle sürüp gitmesinin değişen toplum hayatı koşullarıyla mümkün olamaması yüzünden kurumaya yüz tuttuğunu, buna karşılık Türk halk musikisi ve Osmanlı çağı musikisi kaynağına dayanan çok sesli yeni bir musiki hamlesinin geliştiğini arzettim ve ilave ettim ki Konservatuarlar programında özellikle kompozitör olarak yetişenlere o musiki bütün genişliğiyle okutulmaktadır. Amma Devlet Konservatuarı gibi kurumlarda eski geleneği olduğu gibi sürdürmek insanlarımız arasında sadece ikilik yaratmaktan başka bir fayda sağlamaz. Acaba Sayın Devlet Başkanımız beni eski musikimizin düşmanı gibi [mi] görmüştü. Buna hiç inanmak istemedim.”¹⁴



Adnan Saygun ünlü Azeri besteci Arif Melikof ile birlikte, 1986.

*Türk Müziğinin Yaşlı Büyük Adamı*¹⁵

Saygun'un son devrelerine ulaştığımız bu noktada onun müziği ve kişiliği hakkında genel bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Önceki bölümlerde de eserlerini incelerken sık sık gördüğümüz üzere Saygun'un müziğinde her zaman sağlam bir materyal, ifade, derinlik ve felsefe mevcuttur; onun için yazdığı müzik kalıcı ve gerçekçi bir mesaj vermeli, gösteriştensez veya göz boyayıcılıktan uzak olmalıdır. Örneğin Darius Milhaud veya Frederick Delius'un müziğinde görü-

len yer yer aşırı abartılı duygusal ifadeler Saygun'un müziğinden çok uzaktır. Nitekim Saygun bir mektubunda Milhaud için "her zaman olduğu gibi göz boyacılığı. Dokundun mu boşluğundan, kofluğundan tın tın ötüyor"¹⁶ derken diğeri için de "Delius'u sevmek benim için mümkün olmuyor. Kocaman vasıtalar ile küçücük tesirler elde etmek; çok konuşmak ve az şey söylemek... F. David'den sonra on dokuzuncu asrın sonuna kadar sürüklenip gelmiş olan sahte duyulardan ise nefret ediyorum" demektedir.¹⁷

"Sahte duyular"... Saygun, müziğinde işte en çok bu sahtelikten kaçınmıştır; bunun antitezini de d'Indy doğrultusunda Alman ekolünden kendisine miras kalan organik bütünlük, birbiriyle bağlantılı mantıksal



Adnan Saygun, yeğeni Mehmet Aşçıoğlu'nun oğlu Levent Aşçıoğlu ile birlikte, 1984.

gelişim ve ciddiyeti yansıttığı eserlerinde vermiştir. Kendine çizdiği bu yolda çağın gerektirdikleri ne olursa olsun şaşmadan yürümüştür. Bir Stravinski gibi çağa göre kendini yenileyen, değiştiren bir besteci değildir Saygun. Örneğin ikinci piyano konçertosunun kapanışında duyulan ilahiyi andırır çizgi, esasında Op. 1 *Divertimento*'nun başında duyulan temanın devamı gibidir; yani Saygun'un müziği zaman zaman deneysel dönemlerden geçtiyse de hep Paris'te almış

olduğu eğitimin mantıksal bir gelişim çizgisini takip etmiştir; dolayısıyla bestecinin ilk eseriyle son eserine bakıldığında onca sene farka rağmen aynı kaleminden çıktıkları belirgindir. Zaten Saygun, Stravinski'nin eklektik dilini eleştirmekten geri kalmamıştır; 1953 senesinde Paris'te *Rake's Progress*'i izledikten sonra şu yorumu yapmış olması ilginçtir:

"Eser doğrusu çok kötü. Bu adamın son yazıları hakkında menfi kanaatim bununla daha da kuvvet kazandı. Fakat bir defa adı çıkmış. Artık ne yazarsa büyük bir şeymiş gibi bütün dünyaya yayılıyor, basılıyor oynanıyor. Çok fena kritikler aldığı halde dahi..."¹⁸

Saygun'un müziği sık sık Bartók'un müziğine benzetilir ve bu durum kendi deyişiyle onun için "hem talih, hem talihsizliktir"¹⁹. Talihsizlik, Saygun'un diğer bestecilere benzetilirken kendi benliğinin fikirlerinin, bireysel yazım stilinin kolayca gözardı edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalmasıdır. Talih ise onun Bartók'a duyduğu saygıdan kaynaklanıyor

olmalıdır. Saygun onun için "bütün gücünü evvela kendi toprağından köyünden, insanından aldığını ve insanlığa karşı duyduğu engin sevgiyle bunu yuğurduğunu söylemekte hata yoktur. Onun içindir, ki Bartók'un eserleri Macar ruhunu aksettiren milli eserler olduğu kadar, bütün insanlığın ruhuna hitabeden beşeri eserlerdir" der.²⁰ Aslında bu felsefe Saygun'un kendi besteciliği için de benimsediği ana prensiplerin başında gelir. Yerel milli kültürü işleyerek evrensel boyutlara ulaştırmak, Saygun'un şu ifadesinde de belirttiği gibi hayatını verdiği bir düşüncedir:

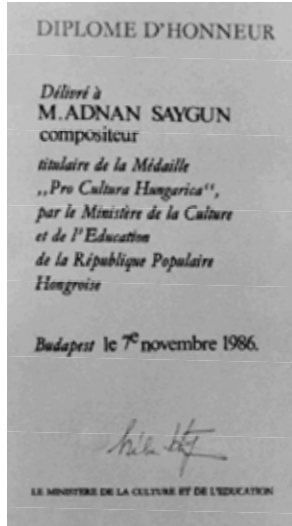
"Sanat adamı sadece bağlı bulunduğu topluluğun değil, o topluluğun ruhi sezisleri içinde bütün insanlığın duyusu ve sezislerini dile getirecek ve gelecek zamanlara aid hasretlerine bir öncü gibi koşacaktır. 'Gerçek sanat adamı' kökü toprağına bağlı, fakat dalları gelişe gelişe dünyaları kaplıyan ve meyvelerini, sadece kendine vücut vermiş olan topluluğa değil, bütün insanlığa sunan bir varlık, gerçek sanat eseri de, mahalli değil, beşeri vasfı olan bir eserdir."²¹

Saygun için "mistik bir bestecidir" demek yanlış olmaz. Bu tanımın pek çok gerekçesini bu kitabın çeşitli yerlerinde gördük. Paris'li yıllar ve *Yunus Emre* oratoryosuyla ilgili bölümlerde de anlatıldığı üzere, Saygun'un müziğindeki on altıncı yüzyıl polifonisini andıran çizgiler bu mistik düşüncenin bir uzantısı olsa gerektir. Nitekim Saygun çeşitli sohbetlerinde on altıncı yüzyıl bestecileri arasında en sevdiği kişi olarak İspanyol Vittoria'yı göstermiştir. Hatta kurduğu Ses ve Tel Birliği korosu ile onun çeşitli eserlerini seslendirmiştir. Vittoria onun için "içe dönüklük, aşırı hassasiyet, bir nevi mistik hassasiyet"i temsil eden bir bestecidir.²² Bartók'un sanatını tarif ederken kullandığı sözler gibi bu sözler de Saygun'un kendisini tasvir ediyor gibidir. Saygun gerçekten de dostlarına karşı çok sıcakkanlı, ancak tanımadığı çevrelerin içinde son derece içine dönük bir insandır. Hatta Evin İlyasoğlu bir yazısında "ne televizyon programlarına katıldı, ne de herhangi bir söyleşi çağrısına, 'Ben müziğimi anlatacağım da ne olacak, beni zamanla dinledikçe anlayacaklar' diyordu" der.²³ Saygun'un bir özelliği de aşırı titiz olmasıdır. Bu durum kendi el yazısıyla hazırladığı partiyon ve partilerinin temizlik ve düzeninden de açıkça görülmektedir. Onun mükemmeliyetçiliğine verilebilecek en güzel örnek 1949 senesinde *Sihir Raksı*'nın İstanbul Radyosu'ndaki stüdyo kaydı sırasında Faruk Yener'in gözlemlediği olaydır:

"Yayın saati gelmiş, ancak bu kısa eserin geniş vurma çalgılar yelpazesinde yer alan *gross-caisse*, büyük davulu çalacak üye bulunamamıştı. Cemal Bey 'Adnan'cığım' dedi 'istersen bu çalgının görevi kısa, çıkarabiliriz'. Adnan Bey'in yanıtını unutamam; 'Hayır, eseri sen yönet, ben *grosse-caisse*'i çalarım'. Öyle de yapıldı, Adnan Bey arkaya geçti, parti gereği tokmağı en çok altı yedi kez vurdu. Program bittiğinde yanına gidip



Saygun son senfonisi 5. senfoniye gözden geçiriyor.



1986'da Macaristan Kültür ve Eğitim Bakanlığı tarafından Adnan Saygun'a verilen onur diploması.

sordum; 'Efendim, bu kadar önemli miydi bu parti?'. Yanıtladı 'Efendim, bir eser ya eksiksiz olarak bütünüyle çalınır, ya da hiç çalınmaz. O çalgı oraya bir renk olarak konmuş benim tarafımdan. Tokmak üç vurulur, beş vurulur, ama imkân bulundukça sayısı neyse vurulur'."24

Buna benzer bir olaya da Fikri Çiçekoglu rastlamıştır:

"1946 yılı içerisinde Adnan Saygun İstanbul'a gelmişti. Piyanist Ömer Refik Yaltkaya'nın *İnci'nin Kitabı*'nı konser programına koyduğundan ve muvaffakiyetle çaldığından bahsettim. Adnan bu eserini bana vermediğini bir defa daha hatırladı; ve bu albümün tabii olan Papajorj'a kadar gitmemizi istedi. Mağazaya varınca, ilk işi *İnci'nin Kitabı*'ndan bir tane istemek oldu. Şimdi besteci albümün sayfelerini karıştırıyordu. Yedinci ve on birinci sayfelerin ikinci portelerinde unutulmuş iki bağ işaretini, hemen oracıkta stilosu ile, ilave etti... Şahsına aid çok işlerde ekseriyetle

ihmalci olan Adnan Saygun'un eserleri hakkında ne kadar titiz olduğunu anlatan küçük bir misal..."25

Saygun'un vasıfları arasında çalışkanlığı, kuvvetli hafızası ve mükemmeliyetçiliğine bağlı olarak zor beğenirliği de dikkatleri çekmektedir. Özellikle, gittiği konserler hakkında tuttuğu notlardan bu titizliği açıkça ortaya çıkmaktadır. Nitekim 1953 senesinde Charles Munch'u Paris'te dinledikten sonra "Bu adamı çok methederler ama ben pek fazla beğenmedim" demesi ve sözlerine şu şekilde devam etmesi bu ince eleyip sık dokuyan karakterinin bir yansıması olsa gerektir:

"Program'da Schumann'ın *Manfred* uvertürü, Brahms'ın birinci senfonisi, Darius Milhaud'nun yeni bir eseri ve Roussel'in *Bacchus et Ariane* baletinden ikinci süit vardı. Brahms pek iyi olmadı. Bu adama en uygun Roussel geliyor galiba. Orkestradan bir takım 'effekt'ler elde etmek yolunu buluyor. Eski eserler onun tabiatına pek uymuyor. Orkestra radyonun orkestrası idi. Maalesef Fransız orkestralarının en iyisi denilen bu teşekül de pek parlak değil."26

Saygun çoğunlukla eserlerini önce aklında planlar, sonradan kâğıda dökerdi. Onun bu kuvvetli hafızası kolay lisan öğrenmesinde de etken olmuştu. İngilizceyi ve Macarcayı kendi kendine öğrenmiş ve İngilizce mektuplarından anlaşıldığına göre de bu lisanda kısa zamanda iyi bir seviyeye ulaşmıştır. Gece geç saatlere kadar yorulmadan çalışır, beste yapmaktan haz duyar, hatta beste yaparak rahatlardı. "Sadece yazmak... zira bu benim için bir mecburiyettir" diyen Saygun beste yapmayı dertlerden uzaklaşmak ve dinlenmek için adeta kaçınılmaz bir zorunluluk olarak görmektedir.27 Onun gece geç saatlere kadar çalışması konusunda Aydın Gün şöyle der:

"Bir tarihte Adnan Bey ile Ulus Mahallesi'nde karşılıklı apartmanlarda oturuyorduk. Ne zaman o tarafa baksam onu masasının başına oturmuş, çalışırken görürdüm. Bu çalışmalar gece saat ikiye, üçe kadar sürerdi."28

Atatürk'e ve Anadolu'ya *Destan*'ı bestelemeye başlamadan önce Saygun yeni bir senfoniye başlamış ve 1980 senesinin sonuna doğru eseri bitirmek istemiş ise de beşinci senfoni adını alacak olan yapıt 1984 senesine kadar tamamlanamaz.29 Senfoni dört yıl Saygun'un masasında tek bir nota dahi yazılmadan bekledikten sonra 20 Eylül 1984 tarihinde biter.30 Ancak Saygun'un bu



Adnan Saygun, Nilüfer Saygun ve yeğenleri Mehmet Aşçıoğlu.



Adnan Saygun eşi Nilüfer hanım ve yeğeniyle Şile'de, 1986.

dönemlerde enerjisini iyice kaybetmeye başladığı ve moralinin giderek bozulduğu gözlemlenir. Nitekim bu sıralarda Gülsin Onay'a yazılan bir mektupta kullanılan şu ifade bu durumu daha net görmemizi sağlar:

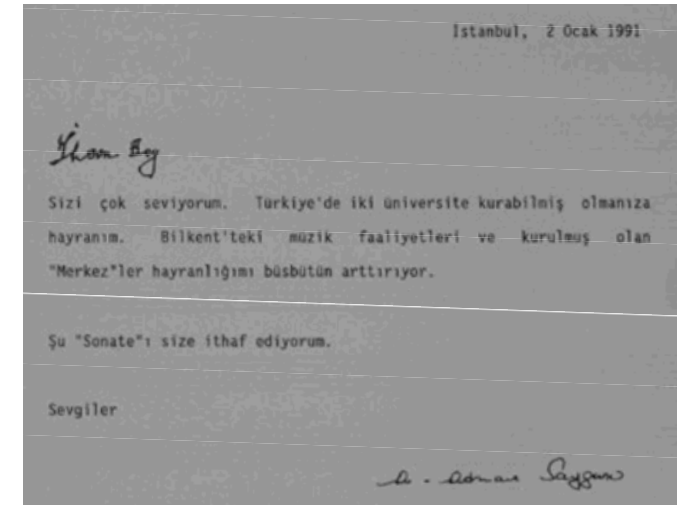
“Mektubunun arka sayfasındaki yüklü programı görüp okuyunca benim gibi bir köşede çile dolduran ‘fakir fukara’nın öyle sık sık olmasa bile ‘çok seyrek’ten bir az daha haber alabilmeleriyle yetinmeleri gerekeceğini anladım (!!)”.³¹

Saygun’un bu karamsarlığı ailesi içerisinde yaşanan hastalıklar, ilerleyen yaşı ve eserlerinin çalınmamasından dolayı duyduğu üzüntüler göz önüne alınırsa gayet doğaldır. Ama onu aşırı karamsar bir insan olarak görmek de yanlış olur; iç dünyasındaki sıkıntılar biraz da içinde bulunduğu şartların gereğidir. Nitekim kendisi de kötümserliğinin farkında olmalıdır ki şu açıklamayı yapmayı uygun görmüştür:

“Ben her sanat adamı gibi zannediyorum çok kötümserim, ama çok da iyimserim. Eğer sadece çok kötümser olsaydım çalışmazdım, o kötümserliğin yanında uzakta bir serap gibi gördüğüm şeyin peşinde koşan bir insan vaziyetindeyim. Sanat adamı, ilim adamı böyle olur. Herşeye rağmen çalışıyorum, birşeyler yapmaya gayret ediyorum, birşeyler vermeye çalışıyorum. İyi olur, kötü olur, ama bunu yapmaya çalışıyor sanat adamı... O halde bize düşen vazife çalışmak, gene çalışmak... Bu memleketi ayağa kaldırmak için elimizden gelen gayreti sarfetmeliyiz. Kötümser olmayacağız, hep iyiyi düşüneceğiz.”³²

17 Ocak 1986 gecesi beşinci senfoninin ilk temsili Hikmet Şimşek’in idaresindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından Ankara’da gerçekleştirilir. Beşinci senfonisinden sonra Saygun ikinci piyano konçertosunu yazmaya başlar (bu esere bir önceki bölümde detaylıca değinmiştik). Bu dönemde de bazı eserleri yurtdışında temsil edilir: *Yunus Emre* Almanca olarak Bremen’de Frankfurt Senfoni Orkestrası ile Hamburg’dan gelen bir koro tarafından yorumlanır.³³ 1986 senesinde de Op. 29 birinci senfoni İngiltere’de ilk defa Northern Sinfonia tarafından seslendirilir. İlginçtir, senfoninin icrası tamamen Saygun’dan bağımsız bir şekilde, Ronald Thorndycraft adındaki Northern Sinfonia orkestrası elemanının eserin Southern Music tarafından basılmış olan partiyonunu on beş sene evvel tesadüfen görmesiyle gerçekleşir. Thorndycraft senfoniyi ilk bulduğunda orkestraya çaldırmak istemişse de başarılı olamamış, ancak seneler sonra programa alırdabilmiştir.³⁴ Senfoninin çalındığı konser “Yunan ve Türk” başlıklı ilginç bir tema içermektedir. Konserde Saygun’un senfonisi dışında Skalkottas’ın eserleri ve Spohr’un nefesliler ve Türk vurmali çalgılar grubu için bestelemiş olduğu Op. 34 Notturmo’su seslendirilir. 1986 senesinin Kasım ayında ise *Yunus Emre* oratoryosunun profesyonel bir kaydı yapılması ciddi bir şekilde gündeme gelir. O zamana kadar Türkiye’de doğru dürüst kayıt yapma imkânı olmadığı için bu proje bir türlü gerçekleşmemiştir (1958’de Stokowski’nin idare ettiği Birleşmiş Milletler’deki temsilin Amerika’da yapılan ve birkaç kopyası bugün BÜSA’da bulunan kaydı hariç). 1986’daki kayıt için ise Macar Hungaraton firması ile anlaşılmıştır. Hikmet Şimşek’in idare ettiği ve Budapeşte Senfoni Orkestrası ile Macar Radyo Televizyon korosunun Almanca olarak seslendirdiği oratoryonun bu kaydı, eserin ticari anlamda ilk albümüdür.

Saygun’un seksenli yıllarda yurtdışında en çok Sovyet bloku ülkelerindeki ciddi müzik otoriteleri arasında itibar gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Birinci piyano konçertosu 1985 yılında 20-28 Eylül günleri arasında Varşova’da düzenlenen bir çağdaş müzik festivali kapsamında seslendirilir. Hat-



Adnan Saygun’un Bilkent Üniversitesi Rektörü İhsan Doğramacı’ya yazdığı 1991 tarihli mektup.



Adnan Saygun 23 Mayıs 1988'de üçüncü senfonisinin seslendirilişi vesilesiyle gittiği Leningrad Festivali sırasında Arif Melikof ve Nejat Eczacıbaşı ile birlikte.

ta *avant-garde* müziğe ayrılmış bir festivalde muhafazakâr nitelikleri olan eserinin beğenilmesi Saygun'u çok şaşırtır.³⁵ O sıralarda Türkiye'deki orkestraları da idare etmekte olan Rus şef Veronica Dudarova Moskova'da tamamen Saygun'un eserlerine ayrılacak bir konser organize etme konusundaki girişimlerinde başarılı olur. 6 Şubat 1986'da Çaykovski salonunda Dudarova'nın idaresinde gerçekleşen konserde keman konçertosu, dördüncü senfoni ve Op. 49

Dictum seslendirilir.³⁶ Dinleyiciler arasında bulunan Saygun konserden sonra Sovyet Besteciler Birliği'nde çağdaş müziğin sorunları üzerine bir konuşma yapar.³⁷ Sovyet yetkililer bazı eserlerini basmak konusunda Saygun'a yardım edeceklerini söylerler; Saygun'un Henriette Guilloux'ya bildirdiğine göre ilk olarak keman konçertosundan başlanacaktır.³⁸ Ancak bu proje de hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Saygun'un seksenli yılların sonlarına doğru Rusya ve diğer Sovyet cumhuriyetleri ile müzik münasebetleri o kadar artar ki bir mektubunda Henriette Guilloux'ya komünist olmadığını söylemek zorunluluğunu hisseder.³⁹

1987 senesinde Saygun tekrar Moskova'dadır; burada katıldığı bir müzikoloji konferansından sonra Kalinin Dörtlüsü tarafından Op. 43 üçüncü kuarteti çalınır. Bu konserin ardından besteci üçüncü senfonisini idare etmek üzere Bakü'ye geçer.⁴⁰ Bu seyahati sırasında Moskova ve Bakü'nün yanı sıra Semerkant, Taşkent ve Pendjikent'i ziyaret eder. Leningrad Festivali'nin direktöründen aldığı bir telgraftan 1988 Mayıs'ında gerçekleşecek olan festivale davet edildiğini ve üçüncü senfonisinin seslendirileceğini öğrenir.⁴¹ Aralarında Cage, Nono ve Berio gibi isimlerin de bulunduğu kırk üç farklı ülkeden bestecilerin katıldığı Leningrad Çağdaş Müzik Festivali belki de Saygun'un yer aldığı en saygın festivallerden biridir. Gerçi kendisini yirminci yüzyıl *avant-garde* müziğinden daima uzak tutan Saygun için bu festivale katılmak biraz da ironik bir durumdur. 23 Mayıs 1988'de üçüncü senfoni seslendirilir; "Leningrad Orkestrası çok iyi çaldı, çünkü zor bir eser. İkinci bölüm iyi bir müzik yorumu elde edebilmek açısından, üçüncü bölüm ise teknik açıdan zor" diyen Saygun sonuçtan memnun olmalıdır.⁴²

Saygun konservatuvarların üniversitelere bağlanmasından sonra 1985

yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nden İlhan Usmanbaş ve Cemal Reşit Rey ile beraber profesör seçilir. 1986 baharında ise Op. 72 *Orkestra İçin Çeşitlemeler*'e başlar. Dönemin Yüksek Öğretim Kurulu başkanı İhsan Doğramacı'ya ithaf ettiği eserini aynı yılın 17 Mayıs'ında tamamlar. Bu dönemde Saygun ile Doğramacı arasında büyük bir dostluk kurulmuştur. Bir mektubunda Saygun Doğramacı'ya "Memleketimizin gittikçe çoraklaşan sanat ve musiki toprağında sizin ellerinizle yeni bir ümid kaynağı fişkırmış oldu" demektedir.⁴³ Doğramacı yeni kurduğu Bilkent Üniversitesi'nde etnomüzikoloji bölümünü oluşturması ve bestecilik dersleri vermesi için Saygun'u Ankara'ya davet eder. Ancak Saygun'un ömrü buna yetmez. Doğramacı ise Saygun'un sanatına olan desteğini ölümünden sonra Bilkent Üniversitesi'nde bestecinin elyazmalarının ve kütüphanesinin yer aldığı bir araştırma merkezi oluşturmak suretiyle devam ettirir.

Saygun'un son dönem eserleri arasında Orkestra Çeşitlemeleri'nin yanı sıra Gülsin Onay'ın hocası Bernhard Ebert'in arzusu üzerine yazdığı üç piyano için *Poem* de bulunmaktadır. Hatta Saygun Ebert'e ilk olarak Op. 56 iki piyano için *Ballade*'ini yollamış ve Gülsin Onay'a yazdığı mektupta kendisinden benzer bir eser istenirse yazabileceğini belirtmiştir:

"*Ballade*'in yazısı eğer senin ve hocanın hoşunuza giderse o zaman belki istediği türde, yani üç veya dört piyano için bir şey yazarım. Orkestra eşliği muhtakak yok değil mi?"⁴⁴

Ancak *Ballade*'in besteleniş süreci Nilüfer hanımın rahatsızlığından dolayı olumsuz yönde etkilendir. Saygun bu konuda Gülsin Onay'a, "Ben üç piyano için yeni



Adnan Saygun'un BÜSA'daki müzede sergilenen çalgı koleksiyonu ve frakı

bir yazıya başladım, fakat istediğim gibi çalışmıyorum. Nilüfer teyzenin rahatsızlığı beni üzüyor. İnşallah yazıyı zamanında tamamlarım. İstenilen eser bir orkestra yazısı filan olsaydı daha kolaydı” der.⁴⁵ Eser 16 Kasım’da tamamlanır ve ertesi ay Hannover’de Hindemith ve diğer bazı Alman bestecilerinin eserlerinin çalındığı bir konserde seslendirilir.⁴⁶ Saygun’un bu son dönem besteleri arasında piyano müziğine fazla ağırlık vermesinin sebebi “Benim sevgili impresariom. Galiba benim eserlerimi sen tanıtacaksın. Vaktiyle Klara da Schumann’ın eserlerini tanıtmıştı”⁴⁷ dediği öğrencisi Gülsin Onay olsa gerektir. Nitekim Gülsin Onay hemen hemen her konserinde Saygun’un bir eserine yer vermektedir. Saygun ikinci piyano konçertosunu da ona ithaf etmiştir. Saygun’un bu dönem besteleri arasında 29 Kasım 1987 tarihinde tamamladığı Op. 74 viyolonsel konçertosu da sayılabilir.

Saygun’un Leningrad Festivali’ne katıldığı zaman yaşının seksen bir olduğu düşünülürse, bestecinin müziğine ve kariyerine ne çok önem verdiği anlaşılabilir. Ne yazık ki üç sene sonra ölümüyle sonuçlanacak sağlık problemleri de ilk sinyallerini bu festivalden dönerken verir. Saygun bu tarihten sonra Henriette Guilloux’ya yazacağı hemen her mektupta bozulan sağlığından söz edecektir:

“Leningrad’dan Moskova’ya dönerken sağlığında bir bozulma olduğumu hissettim. İstanbul’a gelir gelmez derhal doktorumu gördüm. Çok şükür önemli bir problem yokmuş.”⁴⁸

Aynı dönemde Gülsin Onay’a Bayramoğlu’ndaki yazlık evinden yazdığı bir mektupta da, “Ben sizlerden ayrıldıktan bir kaç gün sonra hastaneye yattım ve ameliyat oldum. Şimdi hamdolsun iyiyim. Burada okumak, lied’lerimi orkestra etmek ve yazmakta olduğum bir kitabın üzerinde çalışmak, daha doğrusu düşünmekle günlerim geçiyor” der.⁴⁹

Ancak Saygun bütün sağlık problemlerine rağmen her zamanki şevkiyle çalışmaya devam etmektedir. *Kumru Efsanesi* adında bir baleye başlar. Bale nin konusu bir halk

Ancak Saygun bütün sağlık problemlerine rağmen her zamanki şevkiyle çalışmaya devam etmektedir. *Kumru Efsanesi* adında bir baleye başlar. Bale nin konusu bir halk

Bestecinin BÜSA’daki müzede sergilenen piyanosu.



efsanesine dayanmaktadır: Cinler Şehzadesi padişahın kızını kandırmak için bir terziye sihirli bir gelinlik diktirtir, ama kız Cinler Şehzadesi yerine terziye âşık olunca Şehzade terziyi kumruya çevirir.⁵⁰ Saygun’un Henriette Guilloux’ya yazdığı bir mektuptan, bale üzerinde çalışırken kumruların çıkarttığı sesleri ayrıntılı olarak analiz ettiği ve bundan da müziği bestelerken yararlandığı anlaşılmaktadır. Besteci mektupta kuşların çıkardığı seslerin notasını vererek şöyle demektedir:

“Kumrular çok komik kuşlar, ötüşleri bir yerden diğerine değişiyor.”⁵¹

Maalesef Saygun’un sağlığı bale üzerinde çalışırken giderek daha da bozulur. Saygun, “Baleyi bitirebileceğimi zannetmiyorum. Zavallı kuş, cazip projeler bularak bir türlü hayata geçiremeyen zavallı Adnan. Çok çok üzgünüm” diyerek duyduğu üzüntünün boyutlarını dile getirir.⁵² Ancak bütün bu acısına rağmen baleyi 8 Mart 1990 tarihinde tamamlamayı başarır. Hatta ardından bir piyano sonatı yazar ve yeni bir yaylı çalgılar kuartetine başlar. Son mektuplarından birinde yer alan “Bu ağılanacak halimde bir de piyano sonatı yazdım. Belki hiç bir müzik değeri yok, ama üzerinde çalıştığım o çeyrek saatler beni biraz olsun rahatlatmış” sözleri, daha önce de belirttiğimiz “beste yapmanın Saygun için terapi anlamına geldiği” yorumunu pekiştirmektedir.⁵³

1990’lara gelindiğinde Saygun’un sağlığı iyiden iyiye bozulmuştur; yine bir mektubunda Gülsin Onay’a şu satırları yazar:

“Benim piyano parçalarımın fotokopisini, İstanbul’a gelince sana vermek üzere, hazırlamak istiyorum; bakalım olabilecek mi? Çünkü fizik tedavi görmek üzere Pazartesi günü Nilüfer’le birlikte Cerrahpaşa hastanesine yatacağız. Bu arada ben başımdan küçük de bir ameliyat geçirdim.”⁵⁴

Ne kadar ilginçtir ki bu dönemde bile aklında Stokowski ve Yunus Emre oratoryosu bulunmaktadır; Henriette Guilloux’ya “Stokowski’nin Yunus Emre yorumunu beğeniyorlar ve bunu disk olarak kaydetmeyi düşünüyorlar. [...] Otuz iki sene önce gerçekleşen bir konseri unutmamış olmaları ne kadar komik değil mi?” der.⁵⁵ Saygun haklıdır; çünkü oratoriyonun Hungaraton firmasından yayımlanan kaydı ile ilgili olarak Paris’te



Adnan Saygun’un öğrencisi, piyanist Gülsin Onay.

çıkan bir yazıda “Fransız müzikseverleri için bu diskteki koro ve orkestra dışında her şey yeni, çünkü kimse bu bestecinin adını bugüne kadar hiç duymamış” denilmektedir.⁵⁶ Saygun için bu durum Fransa’da ve dünyada unutulmuş olmasının acı bir göstergesidir; ancak kendisi böyle şeyleri hayatında çok görmüştür:

“Halbuki aynı eseri ben Türk hükûmetinin desteği olmaksızın 1946 yılında Paris radyosuna kabul ettirmiş ve orada 1947 Mart sonunda idare etmiş, aynı eseri bir kaç gün sonra Salle Pleyel’de Lamoureux orkestrasıyla yeniden vermişim ve bunların sonunda, bazısı uzun makaleler halinde, bazısı daha kısa olmak üzere tam otuz altı yazı gazetelerde ve dergilerde yer almış, hatta M. Pincherle ve daha onun gibi tanınmış *Musicien*’ler bu esere iki ayrı makale bile yazmışlardı! Her şey, arada geçen zaman içinde nasıl unutuldu gitti...”⁵⁷

Saygun 1990’da, daha önce 3. senfonisini yönetmiş olan Rus şef Feodor Glüşçenko’yu *Kerem* operasını da yönetmesi için Türkiye’ye davet eder, Glüşçenko da bu teklifi büyük bir mutlulukla karşılar.⁵⁸ Glüşçenko, yazdığı mektupta Saygun’dan *Kerem*’in notalarını göndermesini rica eder, ancak bestecinin iyice bozulan sağlığı bu mektuba yanıt vermesine engel olur. Saygun’un yakın dostu Halit Refiğ, onun adına Glüşçenko’ya mektup yazarak notaların en kısa zamanda gönderileceğini belirtir ve kendisi de bir eklemede bulunur:

“[Saygun] 3. Senfoninin Lenin-grad’da sizin yönetiminizde gerçekleşen yorumundan müthiş etkilendi. Onun kendi eserlerinin yorumlarını beğenmek konusunda ne kadar müşkülpesent olduğunu herkes bildiği için, sizin yorumunuza duyduğu hayranlık onu tanıyan herkesi sizin Türkiye’ye gelişiniz konusunda çok heyecanlandırdı.”⁵⁹

Ama ne yazık ki Saygun’un ömrü Glüşçenko’yu *Kerem*’i yönetirken görmeye yetmeyecektir.

Saygun’un rahatsızlığı, safra kesesi alınmış olmasına rağmen, kanallarında tekrar taş oluşmasından kaynaklanmaktadır. Gerçi ilk ameliyat-

ta taşlar başarıyla alınmış ve Saygun rahatlamıştır, ancak maalesef daha sonra durum pankreas kanserine dönüşmüştür. Son günlerinde yanından ayrılmayan Halit Refiğ, Saygun’un yaşamının son günlerinde dahi planlarını kurmakta olduğu eserler hakkında şu bilgiyi verir:

“Saygun Hoca iyice takatten düşmüş, kan kaybından çok kilo vermişti. Bütün rahatsızlıklarına rağmen yaratıcı gücü pırıl pırıldı. Bir araya geldiğimizde yeni tasarılarını anlatıyordu. 4. yaylı çalgılar kuarteti üzerinde çalışıyordu. Benim pek kuartet meraklısı olmadığımı, büyük senfonik eserlere düşkünlüğümü bildiğinden ‘birkaç kuartet birlikte dinleyelim, bakın size kuarteti sevdireceğim’ diyordu. Sonra bana pek heyecan veren 6. Senfoni tasarısında insan seslerini nasıl kullanacağını anlatıyordu. Bu senfoni onun için ‘insanlık bilincinin oluşumu’nu ifade edecekti. Mevlânâ ile ilgili sözleri kısmen Farsça kısmen Türkçe olan, korolu orkestralı başka bir müzik yapısı tasarlamaktaydı.”⁶⁰

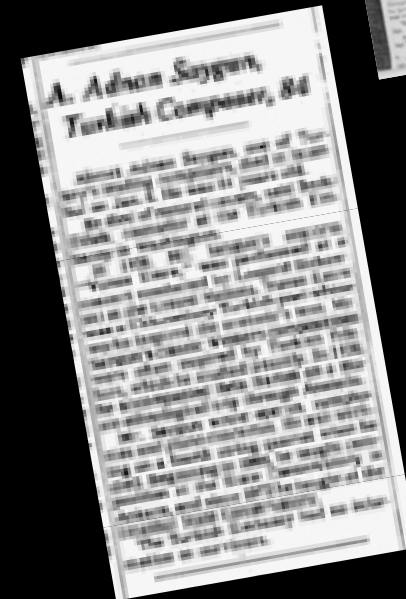
Saygun 1991’in ilk günlerine girildiğinde Florence Nightingale Hastanesi’ne kaldırılır; ortatoryodaki bir deyişle ifade edilirse: “artık ecel gelmiş, vade ermiş ve bu ömrün kadehi dolmuştur.” Halit Refiğ’e de son görüşmelerinden bir tanesinde Eflatun’un *Apologia*’sının son paragrafını söyler: “Artık ayrılmak zamanı geldi, yolumuza gidelim: Ben ölmeye, siz yaşamaya. Hangisi daha iyi? Bunu tanrıdan başka kimse bilemez.”⁶¹ Saygun’un durumunun ağırlaştığını öğrenen Gülsin Onay da ilk uçakla Almanya’dan hocasının yanına gelir:

“O’nun hasta, ağır hasta olduğunu duyunca Bonn’dan hemen yattığı hastaneye telefon açtım, Nilüfer teyze ağır hasta olduğunu ve telefona gelemeyeceğini söyledi ve durumu hakkında bilgi vermeye başladı, o anda hocam benimle konuştuğunu anlayınca telefonu istemiş ve birkaç dakika sonra verdiler. Sesi çok güçsüz geliyordu ve ‘Hiç iyi değilim, seni görsem iyi olur-



Yunus Emre oratoryosunun Aya Sofya’da temsili Saygun’un vefatından sadece dokuz gün sonra gerçekleşti. Cumhuriyet gazetesi haberi böyle verdi.

84 yaşında hayata veda eden Adnan Saygun’un 90. doğumgünü İngiliz *The Musical Times* dergisi tarafından böyle kutlandı.



Saygun'un ölümünden sonra basında çıkan yazılardan birkaçı. Dünyanın en büyük gazetelerinden *The New York Times*'de 16 Ocak 1991 tarihli baskısında Saygun'un ölüm haberini vermişti (sağda en altta).

du' dedi. Sesindeki tondan öyle bir paniğe kapıldım ki sadece bir çanta ile 10 dakika içinde doğru havaalanına hareket ettim. Hangi uçağın ne zaman kalktığını bilmiyordum ama gerekirse Paris, Moskova veya Roma üzerinden de olsa gidecektim. Şansıma (bir charter uçağı ile) İstanbul uçağına bindim ve gece 2'de hastaneye vardım [...] İçeri girdiğimde ağla-şan öğrencileri hocanın çok bitkin olduğunu, günlerdir konuşmadığını söylediler. Ben de telaşla onun odasına girdim. Beni görür görmez 'Ah bu saatte nasıl geldin?' diye sorunca herkes şaşkınlıkla hocanın canlandığını gördü. Ardından konserlerimi detaylarıyla sordu. Ben de her şeyi anlatıp, yeni basılan eskizlerinin de aşağıdaki taksideki çantamda olduğunu, ertesi sabah getireceğimi söyledim. Oradan saat 3'te ayrıldığımda perişan olmuştum çünkü anladım ki hocamın saatleri sayılı. Sabah 7'ye doğru dalmışım ve yeniden hastaneye öğleye doğru vardım. Anlaşılan beni bekliyordu ve hemen notaları gösterdim. Kelimenin tam anlamıyla can havliyle onları inceledi ve bir baskı hatası buldu, onu düzelttim ve elini tuttum. Birkaç dakika sonra gözlerini kapadı ve bir daha hiç açmadı. Doktorlar çıkmamı rica ettiler. Son nefesinde O'nun böylesine yakınında olmak benim için en huzurlu bir vedalaşmaydı ve neredeyse bu mutluluk onun kaybının acısını biraz olsun hafifletti."⁶²

Ahmed Adnan Saygun 6 Ocak 1991 Pazar akşamı saat altıyı on geçte dünyaya gözlerini yumdu. 11 Ocak Cuma günü Mimar Sinan Üniversitesi'nde ve Atatürk Kültür Merkezi'ndeki törenlerin ardından Dolmabahçe Camii'nde kılınan ikinci namazından sonra naaşı Zincirlikuyu mezarlığında toprağa verildi. Nilüfer hanım ise eşinden yaklaşık yedi buçuk sene sonra 3 Temmuz 1998 tarihinde İstanbul'da vefat etti. Adnan ve Nilüfer Saygun, 23 Haziran 1983'te karşılıklı olarak düzenledikleri vasiyetnamelerinde Türk Eğitim Vakfı'nı (TEV) mirasçı gösterdiler.

Yukarıda görüldüğü gibi Saygun son anına kadar çalışmasını sürdürmüş, o hasta halinde bile yeni basılmakta olan piyano eserinin düzeltmelerini yapmıştır. Ne ilginçtir ki en büyük arzularından biri olan *Yunus Emre* oratoryosunun Aya Sofya'da temsili ise vefatından sadece dokuz gün sonra, 15 Ocak 1991'de Hikmet Şimşek'in idaresinde gerçekleşmiştir.⁶³ O, bütün ömrü boyunca Atatürk ilkeleri doğrultusunda çoksesli müzik alanında kafa yormuş, eserler vermiştir. Çokseslilik onun inancında her musiki türünün gelişim sürecinde ulaşacağı kaçınılmaz bir noktadır. Anadolu'nun müziği ise ona çoksesli özgün bir müzik dili yaratılması amacıyla her zaman için bir başlangıç noktası teşkil etmiştir. Evrensellik, yerel kalmamak ise bestecilik felsefesinin temel dayanaklarının başında gelmektedir. Burada son sözü Saygun'un kendisine bırakmak yerinde olacaktır:

"Ben sadece çalıştım, başka bir şey yapmadım. Her çalışan gibi, ben de çalıştığım nisbette başarılı oldum. Daha çok çalışsaydım belki daha

çok başarılı olurdum, bilmiyorum. Bu kadar yapabildim. Üstelik bomboş bir sahaydı memleketimiz, her şey Atatürk yolunda olsun, ilim yolunda olsun istedim. Bir kişi bir yere kadar yapabilir. Ama benden sonraki kuşakların, genç kuşakların yapacakları çok işler var. Onlar, bizlerden bu işi daha ileriye götürecekler, her sahada daha ileriye gidecekler. Ben hiç olmazsa hayatımda bazı şeyler görme imkânını buldum ve sevindim."⁶⁴

Notlar

- 1 Sadun Tanju'nun notları, s. 195.
- 2 Sadun Tanju'nun notları, s. 197.
- 3 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 18 Nisan 1982.
- 4 Sadun Tanju'nun notları, s. 197.
- 5 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 4 Haziran 1980.
- 6 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 18 Nisan 1982.
- 7 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul 25 Aralık 1981.
- 8 Sadun Tanju'nun notları, s. 198.
- 9 Sadun Tanju'nun notları, s. 199.
- 10 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul 16 Ocak 1983.
- 11 Sadun Tanju'nun notları, s. 199-200.
- 12 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul 16 Ocak 1983.
- 13 Sadun Tanju'nun notları, s. 200-201.
- 14 Sadun Tanju'nun notları, s. 201-202.
- 15 "The grand old man of Turkish music"; ilk defa Bernhard Ebert'in kullandığı bu tabiri *The Times* gazetesi Saygun'un ölüm haberini bildirirken kullanmıştır; bkz. s. 7.
- 16 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, 21 Haziran 1953.
- 17 Saygun'un 1946 senesinde İngiltere'de tuttuğu anı defteri, BÜSA.
- 18 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, 24 Haziran 1953.
- 19 Adnan Saygun bu ifadeyi Gülsin Onay ile yaptığı bir konuşma sırasında çekilen video kaydında kullanmıştır.
- 20 Saygun'un kendi el yazısı ile Bartók'u anlattığı bir makale, BÜSA.
- 21 Saygun'un kendi el yazısı ile 'Halk ve Sanat musikileri arasındaki münasebetler' başlıklı konuşmasının metni, BÜSA.
- 22 Saygun'un kendi el yazısı ile 'Halk ve Sanat musikileri arasındaki münasebetler' başlıklı konuşmasının metni, BÜSA.
- 23 Evin İlyasoğlu, *Müziğin Kanatlarında*, s. 81.
- 24 Faruk Yener, 'Yurdumuzdan Bir Saygun geçti', *Milliyet*, 16 Ocak 1991.
- 25 Fikri Çiçeköğlu: 'Adnan Saygun'a Ait Hatıralar', *Ankara Filarmoni Dergisi*, Şubat 1950, s. 5.
- 26 Adnan Saygun'dan Nilüfer Saygun'a mektup, Paris, 21 Haziran 1953.
- 27 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Eylül 1986.
- 28 Osman Giritli'nin Aydın Gün ile 20 Ocak 1991 tarihli sohbeti, BÜSA.
- 29 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 27 Ağustos 1980.
- 30 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, 23 Nisan 1984.
- 31 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul 30 Nisan 1984.
- 32 Haz. Tuğrul Göğüş, *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 52.
- 33 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 14 Mayıs 1985.
- 34 Ronald Thorndycraft'tan Halit Refiğ'e mektup, 26 Eylül 1986.
- 35 Saygun Henriette Guilloux'ya konçertosunun avant-garde bir müzik festivalinde beğenilmesinden duyduğu şaşkınlığını dile getirmiştir; (Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 30 Ekim 1985)
- 36 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 23 Nisan 1986
- 37 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 23 Nisan 1986

- 38 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 23 Nisan 1986
- 39 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 29 Ekim 1987
- 40 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 27 Aralık 1987
- 41 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 27 Aralık 1987
- 42 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 23 Şubat 1988
- 43 Adnan Saygun'dan İhsan Doğramacı'ya mektup, İstanbul, 25 Aralık 1989, BÜSA
- 44 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 22 Mart 1986
- 45 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 3 Kasım 1986
- 46 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 5 Nisan 1987
- 47 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Eylül 1986
- 48 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 17 Temmuz 1988
- 49 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, Bayramoğlu, 5 Ağustos 1988
- 50 Balenin konusu Saygun'un kendi el yazısıyla BÜSA'da bulunmaktadır.
- 51 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 6 Ekim 1988
- 52 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 27 Mart 1989
- 53 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 7 Mayıs 1990
- 54 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 6 Ocak 1990
- 55 Adnan Saygun'dan Henriette Guilloux'ya mektup, İstanbul, 15 Temmuz 1990
- 56 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Mayıs 1990
- 57 Adnan Saygun'dan Gülsin Onay'a mektup, İstanbul, 7 Mayıs 1990
- 58 Glüşçenko'dan Saygun'a 19. 5. 1990 tarihli mektup. Gülper Refiğ arşivi.
- 59 Halit Refiğ'den Glüşçenko'ya 5 Haziran 1990 tarihli mektup.
- 60 Gülper Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun*, s. 44
- 61 *age*, s. 45
- 62 Gülsin Onay'dan Emre Aracı'ya mektup, [Newcastle upon Tyne, 17 Mayıs 1999]
- 63 Böyle bir konserin Aya Sofya'da verilmesi ise bazı kesimlerin huzurunu kaçırmıştır; nitekim Mehmet Terzi *Milli Gazete*'deki 15 Ocak 1991 tarihli yazısında "Bir yandan Müslümanların inançlarıyla alay edilirken diğer yandan da, camilerin işlevlerini değiştirme projesi tüm hızıyla sürüyor. İstanbul'un fethinin sembolü olan ve asırlarca cami olarak kullanılan Ayasofya, 100 kişilik orkestra, 200 kişilik koro, koltuklar ve sıralarla asıl kimliğinden uzaklaştırılarak bir kilise havasına büründürülecek" demektedir.
- 64 Adnan Saygun'un 1987 yılındaki hayatı ile ilgili seminerdeki açılış konuşması; Haz. Tuğrul Göğüş, *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, s. 16

Katalog

Bu katalog Saygun'un halihazırda Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Eğitim ve Araştırma Merkezi'nde bulunan elyazması eserleri gözden geçirilerek düzenlenmiştir. Bunun dışında Saygun'un eserleri hakkında çıkan diğer listeler de dikkate alınmıştır. Bu listelerin en eskisi Mahmud Ragıp Gazimihal'in 1935 senesinde 'Ahmed Adnan' başlığıyla yayımladığı kısa biyografik çalışmada verilmektedir (*Müzik ve Sanat Hareketleri*, sayı 10, s. 6). Burada Saygun'un on dört eserinin besteleniş ve ilk seslendirilme tarihleri belirtilmiştir. Bir başka önemli kaynak da, Gültekin Oransay'ın 1965 senesinde yayımlanan *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar* başlıklı kitabıdır. Burada Oransay'ın Gazimihal'in listesine sadık kaldığı ve buna yirmi eser daha eklediği görülmektedir. Bu kaynakta da eserlerin besteleniş ve ilk temsil tarihleri, yerine göre icra edenlerin isimleri verilmiştir. Oransay ayrıca *The Grove Dictionary of Music and Musicians* başlıklı İngilizce müzik sözlüğünün 1954 tarihli baskısındaki Saygun maddesini hazırlamıştır; sözlüğün 1980 tarihli baskısı ise Faruk Yener tarafından hazırlanmıştır. Bunun dışında Saygun'un kendisinin hazırladığı, Gülper Refiğ'in *Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Müsiki* adlı kitabında yer verdiği ve Adnan Atalay'ın *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*'nde geçen listelere bakılmıştır. Ancak en geniş bilginin, Saygun'un sistematik bir şekilde tarihlediği, üzerlerinde sürelerini, enstrüman ve tempolarını belirttiği elyazmalarından geldiğini vurgulamak gerekir.

Kısaltmalar:

AA: Adnan Atalay: 'Saygun'un Eserleri', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, 1987.

AS: Saygun'un bugüne kadar yayımlanmamış analitik notları.

BMP: Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Yapımcılık.

BÜSA: Ahmed Adnan Saygun Müzik Eğitim ve Araştırma Merkezi.

KAT: Peer Musikverlag Kataloğu, 1993/94.

EA: Emre Aracı (şahısımca hesaplanan süreler).

GO: Gültekin Oransay: *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, 1963.

GR: Gülper Refiğ: *Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Müsiki*, 1991.

İDSO: İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası.

MRG: Mahmud Ragıp [Gazimihal]: 'Ahmed Adnan', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1935.

CSO: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası.

SACEM: Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

Bu katalog kronolojik sırada ve aşağıda verilen kategorilere göre düzenlenmiştir:

1. Benim kendi katalog sıra numaram, eserin başlığı ve kısa tanıtı.
2. Eserin Saygun tarafından verilen opus numarası.
3. Besteleniş tarihi; köşeli parantez içerisinde kısaltma ile kaynak belirtilmemiş ise bu tarih Saygun'a aittir.
4. Eser sipariş üzerine yazılmış ise, siparişi veren kurum veya kişi.
5. Orkestrasyon.
6. İthaf.
7. Eserin süresi.

8. İlk temsili (Bazı eserlerde tesbiti yapılabilen ilk temsil).
9. Yazmanın nerede olduğu.
10. Edisyon; yayınlanmış eserlerin yayınevi detayları ve SACEM kayıt numaraları. (*): kontrat tarihlerini belirtir. (Bestecinin Türkiye dahilindeki telif ve yayın hakları Peer Musikverlag ile yapılan bir anlaşmaya göre Bilkent Üniversitesi'ne geçmiştir).
11. Mevcut ses kayıtları.
12. Notlar: Saygun'un bazı şahsi analitik notları veya eser hakkında ilave bilgiler.

Orkestrasyonda kullanılan kısaltmalar:
 Pikolo: Pik
 Flüt: Fl.
 Obua: Ob.
 Korangle: Korang.
 Klarinet: Kl.
 Basklarinet: BKl.
 Fagot: Fgt.
 Kontrafagot: KFgt.
 Tenor Saksofon: Tr Sax.
 Korno: Kor.
 Trompet: Tr.
 Trombon: Trb.
 Tuba: Tba.
 Timpani: Timp.
 Vurmalı çalgılar: Vrml.
 Arp: Arp
 Yaylılar: Yyl.

1 Re majör Senfoni

Opus —

Üç bölümlü oda orkestrası için
Besteleniş tarihi: 1928
 Yayınlanmamış

1. Adagio - Allegro
2. Adagio molto espressivo
3. Moderato - Allegro con brio

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 2Kor, 2Tr, 3Trb, Timp, Yyl.
Yazma: BÜSA.

Notlar: Yazmanın üzerinde eski Türkçe harflerle 16 Ekim 1927 – 26 Nisan 1928, Ahmed Adnan Fişenkçi – Birinci Senfoni yazılıdır.

2 Divertimento

Opus 1

Büyük orkestra için tek bölümlü
Besteleniş tarihi: 11 Aralık 1930 [MRG]
Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 1Tr Sax, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 2Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrml, Yyl.
Süresi: 10 dak. [EA]
İlk seslendirilişi: 1931, Paris, Sömürgeler Sergisi
Türkiye'de ilk seslendirilişi: 1939, Ankara, CSO, Ernst Praetorius idaresinde
Yazma: BÜSA.

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 7 Aralık 1950*; SACEM, 19 Mayıs 1964, 808,563

Notlar: Kapaktaki 'Divertissement Oriental' yazısı çizilmiş ve yerine 'Divertimento' yazılmıştır. "Başta saksofonun iştirdiği tema üzerine sonat yapısında çeşitlemeler." [AS]

3 Orkestra için üç yazı

Opus —

Besteleniş tarihi: 1. Mart 1931, Paris; 2. Eylül 1931, İzmir; 3. 1933, Ankara [MRG]
 Yayınlanmamış
Yazma: İlk iki parça bilinmiyor, üçüncüsü BÜSA'da

Notlar: Bu eserlere Saygun'un hiçbir listesinde rastlanamadı, sadece Gazimihal ve Oransay'ın listelerinde mevcut.

4 Ölüler

Opus —

Büyük orkestra ve koro için üç bölümlü süit. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun bir oyunu için bestelenmiştir.

Besteleniş tarihi: 1932 [MRG], Kadıköy [GO]
 Yayınlanmamış
Yazma: Bilinmiyor

Notlar: Bu esere Saygun'un hiçbir listesinde rastlanamadı, sadece Gazimihal ve Oransay'ın listelerinde mevcut

5 Suite

Opus 2

Piyano için beş parça
Besteleniş tarihi: 1931-1932

1. Preludio - Con anima (♩= 96-100)
2. Canzone - Moderato (♩= 80)
3. Ostinato - Grave (♩= 48)
4. Canone - Vivo (♩= 120-126)
5. Tema con Variazioni - Maestoso (♩= 54)

Süresi: 2'08", 3'45", 2'45", 1'30", 5'15"; toplam: 16'30"

Yazma: BÜSA

Edisyon: No. 5, *Tema con variazioni*, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1960; Southern Music / Peer Musikverlag, 27 Temmuz 1971*; SACEM, 10 Şubat 1971 - 1644751.

6 Ağtlar – I

Opus 3

Tenor solo ve eşliksiz erkek sesleri için (TTBB)

Besteleniş tarihi: 1932

- Grave (♩= cca.46)
 Con emozione (♩= cca.92)
 Lento (♩= cca. 56)

İthaf: Mehmed Celaleddin Saygın
Süresi: 2'40", 1'40", 3'30"

İlk seslendirilişi: 1 Nisan 1932, İstanbul Opera Cemiyeti, Saygun'un idaresinde [MRG]
Yazma: BÜSA.

Edisyon: "Grave" Cumhuriyet Halk Partisi Müsiki Neşriyatı / Papajoroiu tarafından Op. 3 No. 1 olarak yayınlanmış; Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 16 Kasım 1976*

Notlar: Saygun'un bildirdiğine göre albümün bir parçası *Özsoy*'un prömiyerinde söylenmiştir.

7 Sezişler

Opus 4

İki klarinet için beş kısa parça
Besteleniş tarihi: 1932-1933

1. Moderato (♩= 60)
2. (♩= 63)
3. (♩= 76)
4. Lento (♩= 48)
5. Andantino (♩= 54)

İthaf: Nebile Yar [bestecinin kız kardeşi]
Süresi: 1'00", 1'10", 0'40", 1'20", 1'20" [EA]
Yazma: Bilinmiyor
Edisyon: Southern Music / Peer Verlag, 1957; SACEM, 20 Aralık 1950-654,643
Notlar: Orijinal adı: İki Monodi [MRG]

8 Manastır Türküsü

Opus 5

Soprano, koro ve büyük orkestra için
Besteleniş tarihi: 1933
 Yayınlanmamış
Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 1Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrml, Yyl.
Süresi: 4'08" [EA]
Yazma: Bilinmiyor

9 Kızılırmak Türküsü

Opus 6

Soprano ve orkestra için.
Besteleniş tarihi: 1933
 Yayınlanmamış
Yazma: Bilinmiyor

10 Çoban Armağanı

Opus 7

Eşliksiz koro için beş geleneksel türkü
Besteleniş tarihi: 1933

1. Sille (a piacere)
2. Ak Koyun (♩= 60)
3. Bebek - Dolente (♩= 50)
4. Kara Deniz (♩= 54)
5. Kevenk yolu (♩= 126)
- [6. Altun Yüzük (1961 baskısı)]

Süresi: 3'05", 1'45", 2'45", 2'30", 1'25", [1'00"]
Yazma: BÜSA

Edisyon: Cumhuriyet Halk Partisi Müsiki Neşriyatı No. 1, Papajorjiu, İstanbul; Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1961, No. 24, Ankara.

Notlar: Yazmaya göre birinci parçanın orijinal adı *Zile Türküsü*. 1961 baskısında dördüncü parçaya verilen ad *Yavuz Geliyor*, beşincisine verilen ad ise *Eğin Türküsü*. Bu baskıda altıncı parça olarak *Altun Yüzük* ilave edilmiştir.

11 Quatuor Opus 8

Klarinet, tenor saksofon, timpani ve piyano
kuarteti
Besteleniş tarihi: 1933
Yayımlanmamış
Yazma: BÜSA. Skeç halinde, tamamlanmamış

12 Burlesque Opus —

Tek bölümlü piyano ve orkestra için
Besteleniş tarihi: 1933
Yayımlanmamış
Yazma: Bilinmiyor

13 İki motet Opus —

On altıncı yüzyıl stiline eşliksiz koro için
[GO]
Besteleniş tarihi: 1933
Yayımlanmamış
Yazma: Bilinmiyor

14 Beş Yakarış Opus —

“Koro için, müzik bilgisi olmayanların da
söyleyebileceği tarzda” [MGR]
Besteleniş tarihi: 1933
Yayımlanmamış
Yazma: Bilinmiyor

15 Kurtuluş Şarkısı 9 Eylül Opus —

Orkestra için
Besteleniş tarihi: 27 Aralık 1934, Ankara
Yayımlanmamış
Orkestrasyon: 1Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 3Kor, 2Tr,
3Trb, Tba, Timp, Vrml, Yyl.
Süresi: c. 3’20” [EA]
Yazma: BÜSA, eksik

16 Özsoy Opus 9

Üç perdelik opera. Feridun operası olarak
da bilinir. Libretto Münir Hayri [Egeli]’ye ait-
tir. Daha sonra ele alınarak tek perde haline
indirilmiştir.

Besteleniş tarihi: Mayıs-Haziran 1934 (reviz-
yon 1981)

Yayımlanmamış
Sipariş eden: Mustafa Kemal [Atatürk]
İlk temsili: 19 Haziran 1934, Ankara, bes-
tecinin idaresinde Ankara Halkevi’nde İran
Şehinşahi Rıza Pehlevi ve Mustafa Kemal’in
huzurlarında. Elden geçirilmiş haliyle tek per-
de olarak 3 Şubat 1982’de Ankara Devlet Ope-
rası tarafından.

Yazma: Orijinal yazma kayıp, ancak 1981
tarihli ikinci versiyon BÜSA’dadır.

Ses kaydı: 1982’deki Ankara Devlet Ope-
rası’nın temsil kaydı (Orhan Tanrıku [şef])
Boyut Yayınları’ndan Gülper Refiğ’in *Atatürk
ve Adnan Saygun – Özsoy Operası* kitabı ile birlik-
te CD formatında çıkmıştır.

Notlar: Yazmaya ilave olarak Saygun’un yaz-
mış olduğu bir hatıra bulunmaktadır; besteci
burada opera ve besteleniş süreci hakkında bil-
gi vermektedir.

17 İnci’nin Kitabı Opus 10

Piyano için yedi kısa parça. Veli Saltık’ın
kızı için yazılmıştır.
Besteleniş tarihi: 1934, İstanbul

1. İnci - Calme (♩= 106)
2. Afacan Kedi - Giocoso (♩= 112)
3. Masal - Misterioso (♩= 40)
4. Kocaman Bebek - Animato (♩= 116)
5. Oyun - Animato (♩= 69)
6. Ninni - Tranquillo (♩= 69)
7. Rüya - Calme (♩= 40)

İthaf: Madame Eugène Borrel, İstanbul, 6
Mart 1938

Süresi: 10’00” [KAT]

Yazma: BÜSA

Kayıt: Vedat Kosal (piyano), Phil. Lip Ver-
lag, Münih; Zeynep Üçbaşaran (piyano), Eroica
Classical Recordings JDT3223; Verda Erman
(piyano), EMI NDRSK-N. 323; *Rüya* ve *Masal*,
Leyla Pınar (org), Museum /MMD/SABAM 16
368, MMD 010/93-CD

Edisyon: Ses ve Tel Birliği Musiki Neşriyatı
/ Papajorjiu; Southern Music / Peer Musikver-
lag, 1952; iki gitar için: Southern Music / Peer
Musikverlag, 1977; yaylı çalgılar orkestrası için:
Emre Aracı, 2003

Bestecinin orkestra aranjmanı

Aranjman tarihi: 1944

Orkestrasyon:

1. 2Fl, Ob, Kl, Celesta, Yyl (div.)
2. Pik, Fl, Ob, Kl, 2Fgt, 2Tr, Trb, Timp, Yyl
3. 2Fl, Ob, Kl, 2Fgt, 2Kor, 2Tr, Trb, Üçgen,
Yyl (div)
4. Kl, Fgt, Kor, Tr, Trb, Timp, Yyl (div)
5. Fl, Fgt, 1.keman ve 2. keman
6. Ob, Kl, Kor, Yyl (div)
7. Fl, Ob, Kl, 2Fgt, Kor, Yyl

İlk seslendirilişi: 20 Şubat 1944, Ankara Hal-
kevi, Ernst Praetorius idaresinde

İlk yurtdışı seslendirilişi: 16 Aralık 1948, Geor-
ge Weldon idaresindeki City of Birmingham
Senfoni Orkestrası

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikver-
lag, 7 Aralık 1950*, kira; SACEM, 10 Ekim
1951 - 662,757

Notlar: K. Arzaman tarafından bale olarak
koreografisi yapılmıştır. İlk temsil bale şeklinde
gerçekleşmiştir. Temsiller Saygun’un idaresin-
de 17 ve 21 Mayıs 1944 tarihlerinde Eminönü
Halkevi’nde tekrar edilmiştir.

18 Taşbebek Opus 11

Tek perdelik opera; libretto Münir Hayri
[Egeli]’ye aittir.

Besteleniş tarihi: Kasım 1934 (1981 tarihinde
tekrar elden geçirilmiştir)

Yayımlanmamış

Sipariş eden: Mustafa Kemal [Atatürk]

İlk temsili: 27 Aralık 1934, Ankara, Say-
gun’un idaresinde Mustafa Kemal’in himayesin-
de, Ankara Halkevi’nde

Yazma: Orijinal yazma kayıp, ancak 1981’deki
ikinci versiyon BÜSA’dadır.

Notlar: Yazmaya ilave olarak Saygun’un yaz-
mış olduğu bir hatıra bulunmaktadır; besteci
burada opera ve besteleniş süreci hakkında bil-
gi vermektedir.

19 Duyuşlar Opus 42

Eşliksiz kadın korosu için; sözsüz

Besteleniş tarihi: 1935

Yayımlanmamış

İthaf: İsmet İnönü, (daha sonra üzeri çizilmiştir)

Süresi: 1’45”, 1’10”, 2’10”; toplam: 4’58” [EA]

Yazma: BÜSA

Notlar: Yazmada Op. 8’in üzeri çizilmiş, daha
sonra Op. 9 yazılmıştır. Saygun daha sonra Op. 42
numarası vermiştir. Üçüncü parça *Yunus Emre*’de-
ki 10 numaralı koral benzerlik göstermektedir.

20 Viyolonsel Sonatı Opus 12

Viyolonsel ve piyano için
Besteleniş tarihi: 1935-1936

1. Animato (♩= 116)
2. Largo (♩= 44)
3. Allegro assai (8/8=56 veya 3/8=140)

İthaf: David Zirkin’in anısına.

Süresi: 20’00” [KAT]

İlk seslendirilişi: 13 Aralık 1941, Ankara;
David Zirkin (viyolonsel), W. Schlöisinger (piya-
no)

İlk yurtdışı seslendirilişi: 4 Şubat 1948, Paris,
École Normale de Musique; Pierre Coddée
(piyano) Jacqueline Brisson (‘cello).

Yazma: Orijinali bilinmiyor. BÜSA’da başka
bir elyazması bulunmaktadır.

Edisyon: Southern Music / Peer Musikver-
lag, 1961; SACEM, 7 Ekim 1953-681,905

21 Sihir Rakısı Opus 13

Taşbebek operası için düşünülmüş, sonradan
tekrar elden geçirilmiş tek bölümlü dans parçası.

Besteleniş tarihi: 1936, İstanbul

Lento (♩= 56)

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 1Sax
(alto), 2Kor, 3Tr, 3Trb, Vrml, Piyano, Yyl

Süresi: 6’30” [EA]

İlk seslendirilişi: 19 Şubat 1939, Ankara,
Saygun idaresinde CSO; Ankara Halkevi’nde
Modern Türk Musiki Festivali konserinde

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikver-
lag, 7 Aralık 1950*, kira; SACEM, 23 Ocak
1953 - 675,541

Ses kaydı: 1982 senesindeki *Özsoy* temsilinde kaydedilmiştir; Boyut Yayınları'nın *Özsoy* CD'sinde kaydı mevcuttur (bkz. no. 16)

Notlar: 1934 senesinde *Taşbebek* operasının ilk icrasında, zor bulunduğu için programdan çıkartılmıştır

22 Süit

Opus 14

Büyük orkestra için üç halk dansı
Besteleniş tarihi: 1937; Horon 1950'de

1. Meseli (Çorum Halayı)
2. Improvisation (Zeybek)
3. Horon

Orkestrasyon:

1. 2Fl, 3Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Arp, Yyl
2. 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 2Kor, Timp, Vrml, Arp, Yyl
3. 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Arp, Yyl

Süresi: 8'00" [KAT]

İlk seslendirilişi: 1951, Ankara; IV. Türk İngiliz Müzik Festivali'nde George Weldon idaresindeki CSO tarafından

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, kira; 7 Aralık 1950*

Kayıt: Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Ari Rasilainen (şef), CPO 777 043-2 CD (2005)

23 Sonatina

Opus 15

Piyano için
Besteleniş tarihi: 1937

1. Allegro (♩= 132)
2. Adagio con moto
3. Horon - Prestissimo

İthaf: Ömer Refik Yaltkaya

Süresi: 3'03", 3'50", 2'33" [EA]

İlk seslendirilişi: 1938 başında, Ömer Refik Yaltkaya, Galatasaray Lisesi'nde [GO]

Yazma: Orijinal yazma kayıp, ancak bazı skeçler BÜSA'da bulunmaktadır

Edisyon: Southern Music Peer Musikverlag, 1957

Kayıt: Gülsin Onay (piyano) / Preciosa Aulos PRE 66027 AUL; Hande Dalkılıç, BMP 0014; Yeşim Gökalp (piyano) A.K. Müzik Yapım, 408 601-2

Notlar: Saygun Michael Tippett'e 1958 senesinde hediye ettiği bir kopya üzerine Fransızca olarak "Soyez sûr que je ne fais plus d'aussi misérable musique [Emin olunuz ki artık böyle berbat müzik yazmıyorum]" yazmıştır.

24 Masal

Opus 16

Bariton ve orkestra için, Ahmet Muhip Dıranas'ın bir şiiri üzerine

Besteleniş tarihi: Ekim, 1939, Ankara

Largo (♩= 42)

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 2Tr, 3Trb, Vrml, Arp, Yyl.

İthaf: "İren'ime ithaf", 22 Aralık 1939 [Nilüfer Saygun]

Yazma: BÜSA

Edisyon: Saygun'un kendi hazırladığı piyano redüksiyonu Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1955

25 Bir Orman Masalı

Opus 17

Altı tablolu bale

Besteleniş tarihi: 1939-40, 1943 Haziran, Ankara

1. Prélude - Vivo (♩= 152)
2. Korku - Lento (♩= 80)
3. Su - Allegro moderato (♩= 96)
4. Gece - Lento (♩= 44)
5. Nocturno – Gece orman cinlerinin ayini - Allegro (♩= 144)
6. Sakin orman ve ay - Calmo (♩= 76)

Orkestrasyon: Fl, Ob, Kl, Fgt, Kor, Tr, Trb, Timp, Vrml, Yyl

Süresi: 27'00" [KAT]

İlk temsili: Bir ve ikinci bölümler Ankara'da 1940 senesinde; bütünüyle 20 Şubat 1944, Ankara Halkevi'nde, Ernst Praetorius idaresinde

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Verlag, 7 Aralık 1950*, kira; SACEM, 20 Aralık 1950 - 654,643

Notlar: *İnci'nin Kitabı*'nın bale olarak oynadığı temsilde beraber sahnelenmiştir. (Bkz. no. 17) "1939 sonu 1940 başında bir çocuk masalı gibi bestelenmiş olup, son parça 1943'te yazılmıştır. Birinci ve ikinci parçaları 1940 yılında Kızılay'daki Ankara sinemasında başka piyesler arasında icra olunmuş ve sahnede oynanmıştır. Koreografi kimindi hatırlamıyorum. Dekorlar Abidin Dino'nun idi. Ben idare etmiştim. Çok amatörcce bir şeydi. Sonra 1945 [1944] Şubatında oldukça iyi bir koreografi ile Ankara Halkevinde verildi". [AS]

26 Eski Üslupta Kantat

Opus 19

Behçet Kemal Çağlar'ın *Karanlıktan Aydınlığa* şiiri üzerine orkestra eşliğinde solistler (STB) ve koro (SATB) için kantat

Besteleniş tarihi: 1941

1. Koro - Moderato (♩= 60)
2. Resitatif
3. Arya - Sostenuto (♩= 46)
4. Korale
5. Arya - Energico (♩= 108)
6. Resitatif
7. Koro - Allegro (♩= 120)
8. Korale

Süresi: 3'25", 0'40", 5'30", 1'25", 2'30", 0'32", 2'08", 1'20"; toplam: 17'30" [EA]

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 1Tr, Timp, Yyl

İlk seslendirilişi: 23 Şubat 1941, Ankara Halkevi, Saygun idaresinde

Yazma: Yazmanın fotokopisi BÜSA'dadır

Edisyon: Piyano redüksiyonu, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1955; Southern Music / Peer Verlag, 31 Mayıs 1960*, kira

27 Keman Sonatı

Opus 20

Keman ve piyano için

Besteleniş tarihi: 20 Eylül 1941

1. Andante (♩= 69)
2. Molto vivo (7/16=66)
3. Largo (♩= 42)
4. Allegro (♩= 132)

İthaf: Eugène Borrel

Süresi: 4'15", 5'24", 4'38", [4'00"] Toplam: 28'07"

İlk seslendirilişi: 15 Kasım 1946, British Council Theatre, Londra; David Martin (keman), Gerald Gover (piyano)

Türkiye'de ilk seslendirilişi: 7 Mayıs 1950, Ankara; Ankara Devlet Konservatuvarı; Licco Amar (keman), Mithat Fenmen (piyano)

Yazma: İlk üç bölümün yazması BÜSA'dadır

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1965

28 Geçen Dakikalarım

Opus 21

Necip Fazıl Kısakürek'in şiiri üzerine bariton ve piyano için

Besteleniş tarihi: 1941

Moderato (♩= 60)

Yazma: Bilinmiyor

Edisyon: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1955; Op. 21 No. 1 olarak

Bestecinin orkestrasyonu

Aranjman tarihi: Mayıs 1941

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 2Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Yyl

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Verlag, kira, 31 Mayıs 1960*

29 Yunus Emre

Opus 26

Yunus Emre'nin şiirleri üzerine solistler (SATB), koro ve orkestra için üç bölümlük oratoryo

Besteleniş tarihi: 1942

1. Koro - Largo (♩= cca. 60)
2. Resitatif - Energico (♩= 84)
3. Arya - Dolente (♩= 69)
4. Arya - Angoscioso (♩= 54)
5. Korale (♩= 88)
6. Arya - Sostenuto (♩= cca. 72)
7. Agitato (♩= 152)
8. Arioso - Tranquillo (♩= 76)
9. Resitatif - Agitato (♩= 84)
10. Korale (♩= 60)
11. Resitatif - Con dolore (♩= 54)
12. Vivo (♩= 192)

13. Koral (♩= 42)

İthaf: Annesi Zeynep Seniha anısına ve Leopold Stokowski'ye

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrm, Arp, Org, Yyl

Süresi: 5'56", 2'13", 4'00", 5'26", 3'30", 5'33", 6'10", 3'06", 3'31", 2'55", 2'58", 16'30", 2'30"; toplam: 64'57"

İlk seslendirilişi: 25 Mayıs 1946, Ankara; Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi; CSO, Saygun idaresinde

İlk yurtdışı seslendirilişi: 29 Mart 1947, Paris Radyosu; 1 Nisan 1947; Salle Pleyel, Paris, bes-tecinin idaresinde; *Amerikan prömiyeri:* 25 Kasım 1958, New York, Birleşmiş Milletler, Leopold Stokowski idaresinde

Yazma: BÜSA

Edisyon: Piyano ve vokal redüksiyon, Southern Music / Peer Musikverlag, 1969; Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 7 Aralık 1950*; 5, 10 ve 13'üncü parçalar Southern Music / Peer Musikverlag, 1969

Ses kaydı: Ibolya Verebics (soprano), Éva Pánczél (alto), György Korondy (tenor), Sándor Blazsó (bas), Macar Radyo ve Televizyon Korosu, Budapeşte Senfoni Orkestrası / Hikmet Şimşek (Almanca), Hungaraton, HCD 31077; Müfide Özgüç (soprano), Cemaliye Kıyıcı (alto), Pekin Kırız (tenor), Bülent Ateşoğlu (bas), Ankara Devlet Opera Koro ve Orkestrası / Hikmet Şimşek (Türkçe), A - 91 - 0001; Stokowski'nin New York kaydı BÜSA'dadır; RW 3967. Bir kopyası Londra'da The National Sound Archive'da mevcuttur. Künye no: 1LP0032951 Esin Talınlı (soprano), Şebnem Algın (alto), Ömer Yılmaz (tenor), Tuncay Kurtoğlu (bas), Rengim Gökmen (şef), Bilkent Senfoni Orkestrası, Ankara Devlet Opera ve Balesi Korosu, Bilkent BMP 0031; 6 ve 11. arylar, Attila Manizade (bas), Erol Erdinç (şef), Sofya Radyo Senfoni Orkestrası, UPR Classics UP 92-001-CD; *Yalançı Dünyaya* ve *Bad Sabaya Sorsunlar*, Ömer Temizel (tenor), Vedat Kosal (piyano), Coriolan (Warner) B000024Z7F

30 Dağlardan Ovalardan Opus 18

Eşliksiz koro için halk türküsü armonizasyonları (SATB)

Besteleniş tarihi: 1943

1. Asker oldum piyade
2. Ayşem nerden geliyor
3. Kozanoğlu
4. Ay doğar Girasun'dan
5. Çaktım çaktım olmadı
6. Ağıt: Hem okudum hemi yazdım
7. Konya oyun havası
8. Evlerinin Önü
9. Havuz başının gülleri
10. İzmir Zeybeği

Süresi: 1'10", 1'00", 1'20", 2'00", 2'00", 2'00", 1'00", 1'00", 1'00", 2'00"; toplam: 14'30"

Yazma: BÜSA

Edisyon: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, No: 84, 1983; 10 Halk Türküsü adı altında

31 Bir Tutam Kekik Opus 22

Eşliksiz koro için (SATB) on halk türküsü [GO]

Besteleniş tarihi: 1943

1. Çanakkale Türküsü
 - ...
 10. *Kâtibim* üzerine varyasyonlar
- Süresi:* 1. 2'00", 10. 6'30" [EA]
- Yazma:* Birinci türkünün el yazması BÜSA'dadır.
- Edisyon:* No. 10, *Kâtibim* Varyasyonları, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları 1954; Op. 22, No. 10 olarak
- Kayıt:* No.10, Kültür Bakanlığı Çoksesli Korosu / Hikmet Şimşek, HCD 31523

Notlar: 2-9 arası türküllere ait hiçbir kayıt bulunamamıştır

32 Halay Opus 24

Orkestra için halk dansı

Besteleniş tarihi: 1942-1944 [AS]

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, BKl, 2Fgt, 2Kor, 2Tr, 3Trb, Timp, Vrm, Yyl

Süresi: 5'00" [KAT]

İlk seslendirilişi: 20 Şubat 1944, Ankara Halkevi, CSO, Ernst Preatorius idaresinde

Yazma: Fotokopisi BÜSA'dadır

Edisyon: Southern Music / Peer Musikver-

lag, kira, 7 Aralık 1950*

Notlar: Sivas Düz Halayı olarak da bilinir. "Bu halay ömürlerinde ilk defa bir orkestra gören Sivas Halkevi'ne bağlı köylüler tarafından başarıyla oynanmıştır (Kahraman ve arkadaşları). Halkevleri muhtelif konularda öncülük etme gayesini de taşırdı. Ballet çalışmaları ve temsilleri buna örnekti. Bu halay da çok sesli ve orkestraya düzenlenmiş bir halk oyununu ele almak ve köylüyü bu yoldan çok sesli musikiye yaklaştırmak imkânlarını araştırmak için yapılmış ve başarılı olmuş bir denemedir. Ne yazık ki sonraları bu denemelerin yeri boş kalmış, 1945'lerden bu yana bir soysuzlanmaya doğru gidilmiştir." [AS]

33 Dört Türkü Opus 23

Bariton ve piyano için

Besteleniş tarihi: 1945

1. Estergon Kalesi
2. Köroğlu
3. Harmandalı

Yazma: Fotokopisi BÜSA'dadır

Edisyon: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1955

Notlar: Saygun'un notlarında dört Türkü görünmesine rağmen üç adet olarak saptanmıştır.

Kayıt: Attila Manizade (bas), Erol Erdinç (şef), Sofya Radyo Senfoni Orkestrası, UPR Classics UP 92-001-CD

34 Anadolu'dan Opus 25

Piyano için üç halk dansı

Besteleniş tarihi: 1945

1. Meseli - Allegromante (♩= 126)
2. Zeybek - Sostenuto e pesante (♩= 63)
3. Halay - Con moto (♩= 84)

İthaf: Laurence Shaw Moore

Süresi: 2'10", 3'00", 5'00"; toplam: 10'10" [EA]

Yazma: Kısmen eksik skeçler BÜSA'dadır

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1957

Notlar: Skeçlerden bir tanesinin üzerinde Halay Op. 14 sıra numarası konulmuştur.

35 Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 1 Opus 27

Besteleniş tarihi: Eylül 1947

1. Largo - Allegretto moderato (♩= 92)
2. Adagio (♩= 84)
3. Allegretto (♩= 112)
4. Grave - Allegro (♩= 138)

İthaf: Amerikan Büyükelçisi Edwin C. Wilson

Süresi: 7'40", 7'50", 3'05", 6'40"; toplam: 25'05"

İlk seslendirilişi: 23 Ekim 1954, Paris, Centre de Documentation de Musique Festivali sırasında École Normale de Musique; Quatuor Parrenin

Türkiye'de ilk seslendirilişi: 13 Ekim 1990, İstanbul

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music, 1961; SACEM, 20 Aralık 1950, 654,643

Kayıt: The Anatolian Quartet, Hungaraton, HCD 31521 Quatuor Danel, CPO 999 923-2 CD (2005)

36 Kerem Opus 28

Üç perde, sekiz sahnelik opera; Selahattin Batu'nun librettosu üzerine

Besteleniş tarihi: 1937-1952

İlk temsili: 1. perde: 2 Nisan 1948, Ankara, Devlet Tiyatrosu'nun açılışı münasebetiyle; tamamı 22 Mart 1953, Ankara, Saygun idaresinde

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 31 Mayıs 1960*

Kayıt: *Dinle Garibi Duru Su* ariası Erol Uras (bas), Kaf Music 1.327.005 CD

37 Senfoni No: 1 Opus 29

Dört bölümlü, oda orkestrası için

Besteleniş tarihi: 17 Ekim 1953, Ankara

Sipariş eden: Franz Litschauer

1. Allegro (♩= 120)
2. Adagio (♩= 56)
3. Allegretto (♩= 92)
4. Allegro assai (♩= 112)

İthaf: Franz Litschauer

Süresi: 7'33", 7'18", 3'10", 6'05"; toplam: 24'06"

Orkestrasyon: 1Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 2Kor, Yyl

İlk seslendirilişi: 2 Mayıs 1954, Viyana Radyosu'nda, Franz Litschauer idaresindeki Tonkünstlerverein Orkestrası

Türkiye'de ilk seslendirilişi: 27 Kasım 1954, Ankara, Franz Litschauer idaresindeki CSO

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1967; SACEM, 18 Haziran 1954-689,012

Kayıt: Northern Sinfonia / Howard Griffiths, Koch Schwann 2000, SCH 367-462; Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Ari Rasilainen (şef) CPO 999 819-2 CD (2002)

Notlar: "Birinci kısım: sonat yapısındadır.

İkinci kısım, başların ostinato bir temı üzerinde muhtelif hatların yavaş yavaş üst üste yığılması ile meydana gelen A ostinato üzerinde Klarinetin iştirdiği, giderek Orkestraya bir *cresc.* içinde yayılan B'ye bağlanır. Bunun sonunda obua A fikrini hatırlatır ve yeni bir unsur yavaş yavaş, yaylıların sert kesişlerine rağmen önce flüt'te sonra ob[ua]da belirir ve kornonun bu temı alması ile C bölümüne girilmiş olur. Tempo gittikçe süratlenir (Molto vivo) ya dönüşür. Bu bölüm kanonik imitation'lardan meydana gelmiş bir Dans havasıdır. Bölüm sona doğru sakinleşir ve Adagio avdet eder. Birinci kemanların otuzikilik çizgileri altında ikinci kemanlar A fikrini hatırlatırlar ve sonda ostinato baştaki gibi viyolonsel ve kontrabas unissonosu ile yalnız olarak iştirilerek bölümü sona erdirir.

Üçüncü kısım: bir Menuetto'dur.

Dördüncü kısım: A-B-A-C-A yapısında bir Rondoyu hatırlatır. Yalnız ortadaki A baştakinden çok farklı bir yapıda bir gelişim havası içinde olup bu gelişimi C'de tabii bir sonuç olarak devam eder." [AS]

38 Viyolonsel İçin Partita Opus 31

Besteleniş tarihi: 5 Nisan 1955, Ankara

Sipariş eden: Max Meinecke, İstanbul Alman

Başkonsolosluğu adına

1. Lento (♩= 40)
2. Vivo
3. Adagio (♩= 44)
4. Allegretto (♩= 69)
5. Allegro moderato (♩= 108)

İthaf: Friedrich Schiller anısına

Süresi: 3'35", 1'35", 5'15", 2'00", 3'30"; toplam: 15'55"

İlk seslendirilişi: 19 Nisan 1955, İstanbul Alman Başkonsolosluğu; Martin Bochmann, Schiller'in ölümünün 150. yılı anısına düzenlenen konser

Yazma: Bestecinin imzaladığı başka elden bir yazma BÜSA'dadır

Edisyon: Southern Music, Peer Musikverlag, 1960; SACEM, 5 Ağustos 1955, 700,135

Kayıt: Melodia Gost 5289-80, Eldar Iskenderov

39 Üç Ballad Opus 32

Amerikan halk şarkılarından esinlenilmiş, bariton ve piyano için

Besteleniş tarihi: 14 Ocak 1956, Ankara

1. Şeytanın Rüyası
2. Altın Söğüt
3. Zenci Şarkısı

İlk seslendirilişi: Ocak 1958, Ankara, Cemil Sökmen (bariton), Dieter Brux (piyano)

Yazma: Ali Cemil'in yazması BÜSA'dadır

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 26 Ocak 1959*; SACEM, 5 Ağustos 1955, 700,135

40 Demet (Suite) Opus 33

Keman ve piyano için.

Besteleniş tarihi: 1956

1. Prelude
2. Horon
3. Zeybek
4. Kastamonian Dance

İthaf: Bay ve Bayan Guilloux

Süresi: 2'30", 3'40", 3'20", 2'30"; toplam: 12'00" [EA]

Yazma: Bilinmiyor

Edisyon: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No: 14, 1958; Southern Music / Peer Musikverlag 1964, Suite Op. 33 adı altında

Kayıt: Orhan Ahıskal (keman), Ian Buckle (piyano), yapımcı: Şefik Kahramankaptan; Jülide Yalçın-Dittgen (keman), Yeşim Gökalp (piyano), yapımcı: Şefik Kahramankaptan (2004); Atilla Aldemir (keman), Şevki Karayel (piyano), Dryer, Gaido CD21026; *Horon:* Saim Akçıl (keman), Wim Wijinbergen (piyano), Universe Production LS2

41 Senfoni No: 2 Opus 30

Büyük orkestra için

Besteleniş tarihi: 30 Nisan 1957, Ankara

1. Allegro vivo (♩= 144)
2. Calmo (♩= 36)
3. Moderato (♩= 56)
4. Allegro (♩= 112)

İthaf: Mehmed Celaleddin Saygın'ın anısına.

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 2Tr, 3Trb, Vırl, Yyl.

Süresi: 7'25", 7'15", 6'20", 5'25"; toplam: 26'25"

İlk seslendirilişi: 24 Nisan 1970, Ankara; Gott-hold Ephraim Lessing idaresindeki CSO

Kayıt: Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Ari Rasilainen (şef) CPO 999 819-2 CD (2002)

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1971; SACEM, 20 Ağustos 1958-731,237

Notlar: "Birinci kısım: sonat yapısındadır. Birinci senfonide olduğu gibi bu senfoninin bu bölümünün gelişiminde ritmik bir ostinatoya dayanma fikri vardır; yani bu düşünce yeniden ele alınmıştır.

İkinci kısım: birinci korno ile yaylıların birbirine zıt iki fikri (korno gayet sakin ve hiç değişmez, unissono yaylılar gittikçe daha heyecanlı) A bölümünü meydana getirir. Angoscioso ile B bölümü başlar. Burada kor-

no motifi değişik bir tarzda ele alınmış ve genişletilmiştir. İkinci kemanların ilk girişini yavaş yavaş başkaları takip eder. Devamlı ve üstüste hatlar halindeki bu kısım un poco piu vivo'da gene gelişim halinde devam eder ve fagotlarda iştirilen C'ye ve Poco piu mosso'da D'ye (*ff*) bağlanır. Bu gelişim Poco meno'da gene *ff* olarak korno'nun ilk motifi kanonik ve hatti bir yazı halinde (bir nevi) A'ya ulaştırır. Bu kısım korno'nun kendi fikrini Calmo havası içinde, ama timpaninin endişeli ritmi üzerinde sona erer.

Üçüncü kısım: bir Sicilienne, daha ziyade bir *Forlane* karakterindedir. Bir Trio'dan sonra başa dönülür ve böylece kısım sona erer. Ancak A ve B'den oluşan bu baş kısımda A melodisi aynı, yazısı farklıdır.

Dördüncü kısım: baştan sona (a) motifinin devamlı gelişimi üzerine kurulmuştur. Silofone'de iştirilen başka bir motif, bu divisi viyolalarda başlayıp giderek Orkestraya yayılan fikre bir kontrast yapar gibi yazı devamlı bir gelişim halindedir. Bu gelişim a fikrinin değişik bir şekline bağlanır. Önce kontrabaslarda duyulan bu değişik (a) Silofone'ye ve vurma sazlara geçer: [b] Kornonun duyurduğu bir kısa fikrin ve bu ritmin. gelişimi bir nevi B bölümünü meydana getirir. Bu bölüm daima gelişim halinde ikinci kemanlarda duyulan şu [c] fikre bağlanır ki (a)'nın gelişmiş şeklinden başka bir şey değildir. Bir fugato halinde gelişen ve buna eşlik eder gibi eski ritmiyle tahta nefeslilerde gelen (a) fikri devamlı gelişim havasını sürdürür ve yazıyı tamamlar." [AS]

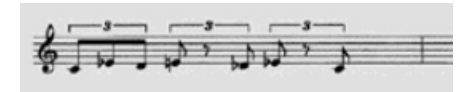
[a]



[b]



[c]



42 Piyano Konçertosu No: 1 Opus 34

Besteleniş tarihi: 1951-1957; 25 Ekim 1957, Ankara

1. Deciso (♩= 112)
2. Andante con moto (♩= 80)
3. Allegro assai (♩= cca.156)

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vml, Yl.

Süresi: 14'25", 6'58", 4'25"; toplam: 25'48"

İlk seslendirilişi: 7 Ağustos 1958 Brüksel, İdil Biret; Saygun idaresinde Colonne Orkestrası.

Türkiye'de ilk seslendirilişi: 27 Kasım 1963, Ankara; Mithat Fenmen; Niyazi Takigade idaresindeki CSO

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music, Peer Musikverlag, kira, 31 Mayıs 1960*.

Kayıt: Gülsin Onay (piyano), Rundfunkorchester Hannover / Güler Aykal, Koch Schwann 3-1350-2 H1; Bilkent Senfoni Orkestrası, Rodolfo Bonucci (şef), Hande Dalkılıç (piyano), BMP 0019, Basso Ev Konserleri serisinden (canlı kayıt); Igor Jikow (solist), Niyazi Tağızade (şef), Moskova 33 D-011582 [AS]; St. Petersburg Senfoni Orkestrası, Gülsin Onay (solist), Erol Erdinç (şef), (10 Haziran 2000 tarihli konser kaydı), BMP, 0023; Gülsin Onay (piyano), Güler Aykal (şef), Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Nonesuch 971417-1

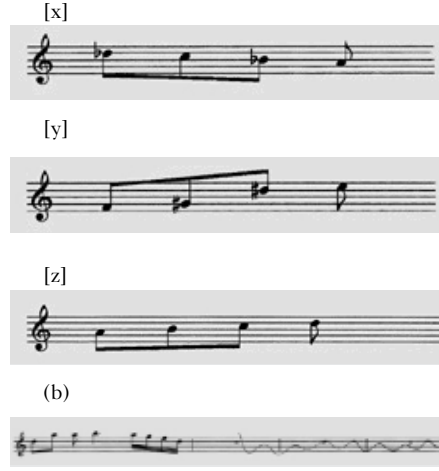
Notlar: "Bütün yazı ilk başta yaylılarda işitilen [x] motifi üzerine kurulmuştur. İkinci kısımda bu motif iki flüt ile iki fagotun girişleriyle şöylece meydana gelir: [y]. Üçüncü kısımda motif şu şekildedir: [z]. Görüldüğü üzere bütün yazıda hâkim olan bu fikirdir. Ancak benim çalışmam César Franck'ın Cyclic yazı anlayışından da çok farklıdır.

Birinci kısım: tam bir sonat yapısında değildir. (a) temi geliştirerek gene o motifi meydana getirdiği (b) temine bağlanır. Buna reexposition diyelim. Değişik bir tarzda gelen bu kısım (b) fikri olmaksızın bölümü sona erdirir. Bölüm baştan sona bir düşüncenin gelişmesi halindedir.

İkinci kısım: Orkestra ile piyanonun diyalogu halinde gelişen A, aynı motifi değişik bir yaşayışını gösteren B ve kısa bir diyalog halindeki A ile bir lied yapısı gösterir.

Üçüncü kısım: A-B-A (gelişim olarak) -

Coda gibi bir Rondo yapısındadır".



43 Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 2 Opus 35

Besteleniş tarihi: 10 Mart 1958, Ankara
Sipariş eden: Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı.

1. Cupo
2. Moderato
3. Animato
4. Grave - Animato

Süresi: 6'00", 6'00", 3'00", 4'30"; toplam: 19'30" [EA]

İlk seslendirilişi: 28 Kasım 1958, Washington D.C., Kongre Kütüphanesi'nde Juilliard Dörtlüsü

Türkiye'de ilk seslendirilişi: 14 Şubat 1968, İzmir; Yücelen Dörtlüsü

Yazma: Washington D.C.'deki Kongre Kütüphanesi'ndedir

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1961

Kayıt: Quatuor Danel, CPO 999 923-2 CD (2005)

44 Senfoni No: 3

Opus 39

Büyük orkestra için
Besteleniş tarihi: 1960 [GO]
Sipariş eden: Sergei Koussevitsky Vakfı
1. Lento (♩= 52)
2. Sostenuto (♩= 46)
3. Scherzo-Vivo (♩= 132)
4. Con moto (♩= 80)

İthaf: Sergei ve Natalie Koussevitsky anısına
Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vml, Yl

Süresi: 14'00", 12'00", 10'00", 5'00"; toplam: 41'00"

İlk seslendirilişi: 26 Şubat 1961, Ankara; [?]

İlk yurtdışı seslendirilişi: 1963, Bakü, bestecinin idaresinde

Yazma: Washington D.C.'deki Kongre Kütüphanesi'ndedir

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 5 Ekim 1961*; SACEM 19 Mart 1965, 834,347

Kayıt: İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Erol Erdinç (şef), (Prag'da verilen 5 Ekim 1987 tarihli konser kaydı), BMP, 0023; Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Ari Rasilainen (şef) CPO 999 968-2 CD (2004); Lento: State Symphony Orchestra of Cinematography, Niyazi Tagizade (şef), Melodia Mezhdunarodnaya Kniga D-011581-11582; Bilkent Senfoni Orkestrası, Erol Erdinç (şef), BMP 0025

Notlar: "Temel motifi kemanlar ile viyolaların unissino olarak işittirdikleri [x] ile başlayan ve birinci Allegro bölümünün ana temasını hazırlayan giriş oldukça uzun olup bütün yazıdaki değişik fikirleri ve havayı sezdirenen bir nitelikte olarak düşünülmüştür. Bu giriş, sonundaki büyük crescendo ile Allegro'ya bağlanır. Gelişim havası içinde süren yazı Meno mosso'da aynı fikirlerin gizli bir halde bulunduğu (b)'ye ulaşır. Değişik bir hava içinde gelen ana fikir "serim" - exposition'un sonlarında ritmik bir nitelik kazanır. Burada gelişim başlamıştır ve pp'dan ff'ya giden bir crescendo içindeki bu ısrarlı ritm yazıya hâkim olur. Birinci ve ikinci senfonilerde aradığım (gene birinci kısımlarda) ısrar düşüncesi burada tekrar ele alınmıştır. Bu gelişim, gelişim havasını kaybetmeksizin giriş'i hatırlatır. Allegro'nun (a) ile (b) kısımları arasındaki fikirler çok değişik bir halde belirirler ve tekrar o ısrarlı ritme döndürülür.

İkinci kısım: Dört ölçüklük bir giriş, bir bakı-

ma asıl temadan önce gelen... bir ritornello niteliğindedir. Lento ile A iç bölümü başlar. Kanonik bir yazı olan bu A iç bölümü geliştirerek ritornello'ya bağlanır. Burada küçük bir ara bölüm Poco vivo'da başlayan fugato'yu getirir, tekrar Sostenuto'ya erişir. Yazı şu yapıda oluyor demektir: Ritornello-A-Ritornello-B-Ritornello-Coda.

Üçüncü kısım: Bir Scherzo'dur. Yazı A-B-A-C-A-B-A yapısındadır.

Dördüncü kısım: Yavaş yavaş teşekkül eden bir tema üzerine oyunlar gibidir: bir nevi çeşitleme. Bu kısım A'yı meydana getirir. Burası üç esas fikirden oluşan B iç bölümüdür. Bu, temayı celesta ve arpanın işittirdiği A'ya bağlanır. A da değişik bir şekilde gelmiştir." [AS]



45 Keman İçin Partita

Opus 36

Besteleniş tarihi: 12 Aralık 1961, Ankara

1. Preludio - Sostenuto (♩= 50)
2. Scherzo - Vivo (♩= 138)
3. Tema con Variazioni - Lento (♩= 50)
4. Finale - Allegro (♩= 120)

Süresi: 6'10", 3'20", 10'30", 3'25"; toplam: 23'25"

İlk seslendirilişi: 1972, Budapeşte

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1964

46 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd Opus 38

Aksak tartılar üzerine ilk set

Besteleniş tarihi: 1964 [GO]

1. Vivo (2=56)
2. — (3=46)
3. Moderato (♩= 48)
4. Sostenuto (♩= 40)

5. Animato (♩ = 80)

6. Con anima (♩ = 63)

7. Moderato (♩ = cca.116)

8. Allegro (♩ = 120)

9. — (♩ = 46)

10. Allegro assai (3=42; ♩ = 42)

Süresi: 3'16", 1'55", 1'18", 3'56", 1'33", 3'45", 4'20", 3'10", 3'12", 3'15"; toplam: 29'40"

İlk seslendirilişi: 2 Mayıs 1968, Ankara; Ankara Devlet Konservatuarı, Kamuran Gündemir (piyano)

Yazma: BÜSA.

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1969

Kayıt: Hande Dalkılıç, BMP 0014; 1, 4, 7 ve 9. etüdler Gülsin Onay (piyano), Apparto-Schwann APO 86407-CD

47 Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 3 Opus 43

Besteleniş tarihi: 26 Aralık 1966, Ankara

1. Grave (♩ = 52) - Vivo (♩ = 104)

2. Agitato (♩ = 140)

3. Lento (♩ = 48)

4. Agitato (♩ = 144)

İthaf: Nilüfer Saygun

Süresi: 6'30", 7'50", 5'40", 5'25"; toplam: 25'25"

Yazma: BÜSA

Edisyon: Basılmamıştır; Southern Music / Peer Musikverlag; SACEM, 22 Haziran 1967, 915028.

Kayıt: Quatuor Danel, CPO 999 923-2 CD (2005)

48 Keman Konçertosu Opus 44

Besteleniş tarihi: 12 Temmuz 1967, Ankara

1. Moderato (♩ = 76)

2. Adagio (♩ = 72)

3. Allegro (♩ = 88)

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vml, Arp, Yyl.

Süresi: 14'25", 10'58", 5'53"; toplam: 31'16"

İlk seslendirilişi: 27 Aralık 1968, Ankara; Suna Kan, Gotthold Ephraim Lessing idaresindeki

CSO

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Verlag; orkestral material kira, 19 Mart 1969*

Kayıt: Mirjam Tschopp (keman), Ari Rasilainen (şef), Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 777 043-2 CD (2005)

Notlar: "Birinci kısım: devamlı bir gelişim havası içindedir. Bu kısımda iki ölçülük bir girişten sonra solo kemanın içtirdiği dörtlü ve eksik beşli çekirdekleri bütün yazıda çok değişik şekillere bölünerek hükümlerini yürütürler (a). Gelişim bir süre sonra şu (b) fikrine – ki (a) fikrinin yeni bir hüviyetinden başka bir şey değildir – bağlanır. Bu giderek bir orkestra tut-ti'sine ulaşır, ki bir bakıma sonat yapısının gelişim Durchführung'u niteliğindedir. Sonra kemanın da iştirakiyle devam eder ve solo kemanın kadansına bağlanır. Bu kadans Durchf.'un sonunu gösterir. Fakat burada (a) fikri değil sadece en baştaki iki ölçülük giriş hatırlatılmıştır. Ondan sonra keman solunun [?] trait'ler gene aynı (a) fikrinin yeni bir çehresini gösteren ve yazıyı sonuçlandıracak olan Pesante'ye bağlanır. Orkestra bunu daha ağır vurgularla tekrarlar ve kısım keman solunun uzun tuttuğu bir ses üzerinde (do) sona erer.

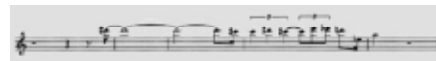
İkinci kısım: *pp* orkestra ile bir improvisation niteliğindeki solo keman arasındaki diyalog (A) gelişerek Vivo'da B'ye bağlanır. Sonda orkestranın A'nın yalnız girişi bu kısım sona erdirir. Gene devamlı gelişme bu bölüme niteliğini verir.

Üçüncü kısım: A-B-C-B-A gibi bir yapı. C iç bölümü gerçekte A'dır. Girişte Timpani'lerde işitilen a [x] ritmi burada yoktur. Orkestradaki a unsuru üzerine burada bir fugato ve onun gelişimi vardır. C'den sonra gelen B'de ise sadece a ritmi ve onun değişen şekli üzerinde solo kemanın içtirdiği yeni melodik unsur ile gelişim havası sürmektedir." [AS]

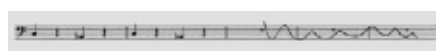
(a)



(b)



(a)[x]



49 Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd Opus 45

Aksak tartılar üzerine ikinci set

Besteleniş tarihi: 1967 [GR], [AA]

1. (♩ = 40)

2. Vivo (=150) (♩ = 32)

3. (♩ = 48) (=168)

4. (♩ = 36)

5. Pesante (♩ = 32)

6. Molto vivo (♩ = 80)

7. Moderato (♩ = 28) (♩ = 74)

8. (♩ = cca.22)

9. Presto (♩ = 68)

10. (♩ = 28) 1'40"

11. Allegro (♩ = 152) (♩ = 33)

12. Vivo (♩ = 60)

İthaf: İdil Biret

Süresi: 1'38", 1'20", 1'28", 1'20", 1'55", 1'06", 2'30", 1'45", 2'15", 1'00", 1'39"; toplam: 19'36"

Yazma: BÜSA'daki yazmanın besteciye ait olup olmadığı kesinlik kazanmamıştır

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1969

Kayıt: Gülsin Onay (piyano) / Preciosa Aulos PRE 66 027 AUL; (Koch-Schwann Aulos 3-1382-2-CD); Zeynep Üçbaşaran (piyano), Eroica Classical Recordings JDT3223

50 On Türkü Opus 41

Piyano eşlikli bas için on türkü

Besteleniş tarihi: 1968 [GR], [AA]

1. Sarı Boyvoda

2. Nazlı Osman

3. Arap Türküsü

4. Güvercin

5. Yine de Şahlanıyor

6. Bozlak

7. Eğlen Güzel

8. Mavilim

9. Bir incecik yolun gider

10. Hayvanat destanı

Yazma: Bilinmiyor

Edisyon: Ankara Devlet Konservatuarı Yayınları, No. 26, 1968

Kayıt: Ömer Temizel (tenor), Vedat Kosal

(piyano), Coriolan (Warner) B000024Z7F

Bestecinin orkestrasyonu

Aranjman tarihi: 6 Ekim 1968, (1,3,4,7 ve 8 numaralar)

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vml, Arp, Yyl

Yazma: BÜSA

Edisyon: Basılmamış (Kira; Peer Verlag, Germany [yedi türkü olarak])

Kayıt: 4, 5 (Köroğlu adı altında), 6, 8 ve 10, Ayhan Baran (bas), Budapeşte Filarmoni Orkestrası / Hikmet Şimşek, Hungaraton, HCD 31455; Attila Manizade (bas), Erol Erdinç (şef), Sofya Radyo Senfoni Orkestrası, UPR Classics UP 92-001-CD; Mustafa İktu (bas bariton), Hikmet Şimşek (şef), İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Kalan CD 297

51 Nefesli Çalgılar Beşlisi Opus 46

Flüt, obua, klarinet, fagot ve korno için

Besteleniş tarihi: 1968

Sipariş eden: Ankara Nefesli Çalgılar Beşlisi

1. Moderato (♩ = 66)

2. Lento (♩ = 46)

3. Deciso (♩ = 108)

Süresi: 7'30", 6'20", 5'08"; toplam: 18'58"

İlk seslendirilişi: 23 Ekim 1968, Ankara; Ankara Nefesli Çalgılar Beşlisi

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 19 Haziran 1969*

52 Deyiş (Dictum) Opus 49

Yaylı çalgılar orkestrası için

Besteleniş tarihi: 1970

Lento (♩ = 44)

Süresi: 16'26"

İlk seslendirilişi: 21 Nisan 1971, Ankara, Les-sing idaresindeki CSO

Yazma: BÜSA

Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 27 Temmuz 1971*; SACEM, 10 Şubat 1971, 1044750

53 Aksak Tartılar Üzerine On Beş Parça Opus 47

Aksak tartılar üzerine üçüncü set
Besteleniş tarihi: 1971, Ankara
 1. Moderato (♩ = 106, ♩♩ = 42)
 2. Calmo (♩ = 76)
 3. Commodo (♩♩ = 60)
 4. Con anima (♩♩ = 63)
 5. Commodo (♩♩ = 52)
 6. Tranquillo (♩ = 84)
 7. Animato (♩♩ = 58)
 8. Deciso (♩♩ = 54)
 9. Vivo (♩♩♩ = 54)
 10. Con dolore (♩ = 46)
 11. Calmo (♩ = 48, ♩ = 72)
 12. Molto vivo (♩♩♩♩ = 55)
 13. Con anima (♩ = 126)
 14. — (♩ = 60)
 15. Maestoso (w=36, ♩=72)

Süresi: 1’25”, 1’35”, 1’00”, 0’56”, 0’58”, 1’42”, 1’40”, 1’37”, 1’30”, 2’20”, 3’00”, 1’00”, 2’00”, 0’54”, 2’00”; toplam: 23’37”
Yazma: BÜSA
Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag

54 İki Arp İçin Üç Prelüd *Opus 50*

Besteleniş tarihi: 3 Nisan 1972 (no. 1), 24 Nisan 1972 (no. 2), 27 Ağustos 1973 (no. 3)
Sipariş eden: New York Harp Ensemble

 1. Moderato (♩ = 66)
 2. Calmo (♩ = 60)
 3. Con anima (♩ = 88)

Süresi: 5’15”, 1’35”, 3’32”; toplam: 10’22”
İlk seslendirilişi: İlk iki prelüd Ekim 1972 tarihinde Ankara’da; New York Harp Ensemble
İlk yurtdışı seslendirilişi: 2 Şubat 1973, Haughton College, ABD; New York Harp Ensemble
Yazma: BÜSA
Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, kira, 1 Eylül 1976*

Kayıt: The New York Harp Ensemble, Golden Crest MHS 3890 (ilk iki prelüd)
55 Köroğlu *Opus 52*

Selahattin Batu’nun librettosu üzerine *Köroğlu* destanından yola çıkılarak hazırlanmış üç per-

delik opera
Besteleniş tarihi: 1972-1973
İthaf: Atatürk’ün anısına
İlk temsili: 25 Haziran 1973, İstanbul Festivali, Niyazi Tağizade idaresinde
Yazma: BÜSA
Edisyon: Basılmamış; kira, Southern Music / Peer Musikverlag, 15 Mayıs 1973*

56 Senfoni No: 4 *Opus 53*

Besteleniş tarihi: 1974
Sipariş eden: Gotthold Ephraim Lessing

 1. Deciso (♩ = 88)
 2. Animate
 3. Poco largo
 4. Con anima e molto deciso

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrm, Arp, Yıl
İthaf: Gotthold Ephraim Lessing’in anısına
Süresi: 26’00” [KAT]
İlk seslendirilişi: 10 Aralık 1976, Ankara, Gürer Aykal idaresindeki CSO
Yazma: BÜSA
Edisyon: Basılmamış; kira, Southern Music / Peer Musikverlag, 12 Haziran 1975*
Kayıt: Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Ari Rasilainen (şef) CPO 777 043-2 CD (2005)

57 Ağtlar - II (Laments) *Opus 54*

Solo tenor ve eşliksiz erkek sesleri (TTBB) için
Besteleniş tarihi: 1974, İstanbul

1. Buio (♩ = 56)
 2. Inquieto (♩ = 44),
 3. Metso (♩ = 48)
 4. Nervoso (♩ = cca.92)
 5. Lugubre (♩ = cca.66)

Süresi: 2’50”, 2’00”, 3’15”, 1’35”, 3’15”; toplam: 12’55”
Yazma: Fotokopisi BÜSA’dadır
Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 12 Haziran 1975*

58 Trio *Opus 55*

Obua, klarinet ve piyano için.

Besteleniş tarihi: Ocak 1975, İstanbul

1. Grave (♩ = 46)
 2. Scherzando (♩ = 88)
 3. Moderato (♩ = 84)

Süresi: 6’52”, 3’55”, 4’28”; toplam: 15’15”
Yazma: BÜSA
Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 27 Nisan 1976*

59 Ballade *Opus 56*

İki piyano için
Besteleniş tarihi: 8 Nisan 1975, İstanbul

1. Grave (♩ = cca.40)
 2. Vivo (♩ = cca.116)

Süresi: 9’30”
Yazma: BÜSA

60 Ayın Raksı *Opus 57*

Tek bölümlü büyük orkestra için
Besteleniş tarihi: 18 Kasım 1975, İstanbul
 Con anima (♩ = 92)
Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrm, Arp, Yıl
Süresi: 9’48”
İlk seslendirilişi: 26 Mart 1977, Ankara, Hikmet Şimşek idaresindeki CSO
Yazma: BÜSA
Edisyon: Basılmamış, kira, Southern Music / Peer Musikverlag, 16 Kasım 1976*

Kayıt: Moskova Radyo ve Televizyon Senfoni Orkestrası / Hikmet Şimşek, Raks-9713661 (SD05).

61 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak *Opus 58*

Aksak tartılar üzerine dördüncü set
Besteleniş tarihi: 1976, İstanbul

1. Preciso (♩♩ = 64)
 2. Lento (♩ = 46)
 3. Animato (♩♩ = 46)
 4. Vivace (♩♩ = 80)
 5. Moderato (♩ = 106)
 6. Vivo (♩ = 192)
 7. Moderato (♩ = 60)
 8. Animato (♩ = 120)
 9. Andante (♩ = 66)
 10. Comodo (♩ = 76)
Süresi: 1’12”, 2’00”, 1’55”, 1’08”, 1’50”, 1’05”, 1’20”, 1’17”, 1’30”, 2’10”; toplam: 15’07”
Yazma: BÜSA
Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1987

62 Viyola Konçertosu *Opus 59*

Besteleniş tarihi: 10 Şubat 1977, İstanbul
Sipariş eden: Ruşen Güneş

1. Moderato
 2. Scherzando (♩ = cca.96)
 3. Lento (♩ = cca.50) - Allegro moderato (♩ = cca.104)

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrm, Arp, Yıl
Süresi: 13’30”, 4’20”, 6’02”, toplam: 24’52”
İlk seslendirilişi: 28 Nisan 1978, Ankara; Ruşen Güneş (viyola), Gürer Aykal idaresindeki CSO
Yazma: BÜSA
Edisyon: Sevdâ Cenap And Vakfı tarafından yazdırılmıştır, fakat kayıptır.
Kayıt: Ruşen Güneş (viyola) Londra Filarmoni Orkestrası / Gürer Aykal, Koch Schwann, 311002H1 (CD), 111002FA (LP).

63 İnsan Üzerine Deyişler - I *Opus 60*

Piyano eşliğinde soprano için beş parça; sözler besteciye ait.
 Yayınlanmamış
Besteleniş tarihi: 1977 [GR], [AA]

1. Ağıt - Con dolore
 2. Üç Kuş - Commode
 3. Dönsem - Moderato

4. Hasret - Moderato
5. Dilek - Allegro

Süresi: 7'49", 4'50", 1'58", 2'37", 2'45"; toplam: 19'40"

Yazma: BÜSA

Kayıt: 3. ve 5. parçalar: Mesut İktu (bariton), Sergey Gavrilov (piyano), Sevda ve Cenap And Vakfı, VMS 129

Bestecinin orkestrasyonu

Aranjman tarihi: 28 Ağustos 1984, İstanbul

Yayımlanmamış

Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Yyl, Arp, Yyl

İlk seslendirilişi: 17 Mayıs 1985, İstanbul; Işın Güyer (soprano), Erol Erdinç idaresindeki İDSO

Yazma: BÜSA

Kayıt: Işın Güyer (soprano), Budapeşte Senfoni Orkestrası / Hikmet Şimşek, Hungaraton HCD 31483.

64 İnsan Üzerine Değişler - II Opus 61

Piyano eşliğinde soprano için beş parça; sözler besteciye ait

Besteleniş tarihi: 1977, İstanbul

Yayımlanmamış

1. Arayış - Sostenuto (♩= cca.66)
2. Alan Kuşlar - Allegretto (♩= cca.108)
3. Enginler - Calmo (♩= cca.54) (♩= cca.72)
4. Taş - Moderato (♩= cca.48)
5. Özendiriş - Allegro (♩= cca.126)

Yazma: BÜSA (sadece üçüncü parça)

Bestecinin orkestrasyonu

Aranjman tarihi: 31 Ağustos 1987, İstanbul

Yayımlanmamış

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Yyl

Yazma: BÜSA

Notlar: Saygun'un listesine göre opus numaraları 63, 64, 66 ve 69 olmak üzere *İnsan Üzerine Değişler*'in dört tane daha serisi bulun-

maktadır. Atalay bunların tarihlerini sırasıyla 1983, 1978, 1978 ve 1984 olarak vermektedir. Ancak bunlara ait her hangi bir kayda ulaşılamamıştır

65 Ezgi Opus 48

Selahattin Batu'nun sözleri üzerine piyano eşlikli soprano için dört parça

Yayımlanmamış

Besteleniş tarihi: 7 Nisan 1977, İstanbul

1. Büyük Kuşlar
2. Deniz yaklaşırken - Moderato (♩= cca.60)
3. Adsız çiçek
4. Kimdir adınla andığım

Süresi: 3'00", 3'00". 1'00", 3'25"; Toplam: 10'25" [EA]

Yazma: BÜSA

Bestecinin orkestrasyonu

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, BKl, 2Fgt, 4Kor, 2Tr, 3Trb, Timp, Trgl, Celesta, Tam-Tam, Def, Arp, Yyl.

Yazma: BÜSA

66 Concerto da Camera Opus 62

Yaylı çalgılar orkestrası için

Besteleniş tarihi: 4 Mayıs 1978, İstanbul

Yayımlanmamış

1. Allegro (♩= cca.120)
2. Lento (♩= 68)
3. Animato (♩= cca.116)

Süresi: 5'50", 5'30", 4'50"; toplam: 16'10"

İlk seslendirilişi: 5 Temmuz 1979, İstanbul; Gürer Aykal idaresindeki Ankara Oda Orkestrası

Yazma: Fotokopisi BÜSA'dadır

Kayıt: Ankara Oda Orkestrası / Gürer Aykal (LP), ANK-1; Northern Sinfonia / Howard Griffiths, Koch Schwann 2000, SCH 367-462

67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan

Opus 67

Solistler (SATB), koro ve büyük orkestra için on beş deyişten oluşan kantat.

Besteleniş tarihi: 1981-1982

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 4Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrml, Yyl

İlk seslendirilişi: 29 Aralık 1982, Ankara; Gürer Aykal idaresindeki CSO ve İDOB korosu

Yazma: BÜSA

Edisyon: Yayımlanmamış; SACEM, 25 Ocak 1983

68 Gılgamesh Opus 65

Bestecinin kendi sözleri üzerine epik dram

Besteleniş tarihi: 1962-83

Yayımlanmamış

Sahnelenmemiş

Yazma: BÜSA

69 Üç Ezgi Opus 68

Dört arp için üç parça

Besteleniş tarihi: 1983

1. Con grazia (♩♩ = 46)
2. Maestoso (♩= cca.52)
3. Giocoso (♩= 68)

Yayımlanmamış

Süresi: 3'00", 3'00", 3'30"; toplam: 9'30" [EA]

Yazma: BÜSA

70 Senfoni No: 5 Opus 70

Besteleniş tarihi: 20 Eylül 1984, İstanbul

1. Moderato (♩= 69)
2. Vivo (♩= 108)
3. Tranquillo (♩= 60)
4. Allegro (♩= 104)

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrml, Yyl.

Süresi: 7'20", 4'20", 6'10", 5'25"; toplam: 23'10"

İlk seslendirilişi: 17 Ocak 1986, Ankara; Hikmet Şimşek idaresindeki CSO

Yazma: BÜSA

Edisyon: Basılmamış; kira, Southern Music / Peer Musikverlag

Kayıt: Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Ari Rasilainen (şef) CPO 999 968-2 CD (2004)

71 Piyano Konçertosu No: 2 Opus 71

Besteleniş tarihi: 27 Aralık 1985

1. Moderato (♩= cca.60)
2. Lento (♩= cca.52)
3. Animato (♩= 112)

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, BKl, 2Fgt, KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Arp, Yyl

İthaf: Gülsin Onay

Süresi: 10'45", 5'15", 7'30"; toplam: 23'30"

İlk seslendirilişi: 15 Aralık 1989, İzmir, Gülsin Onay (piyano); İZDSO

Yazma: BÜSA, 6.6.1989 tarihli piyano redüksiyonu Saygun tarafından yapılmıştır

Edisyon: Basılmamış; kira, Southern Music / Peer Musikverlag

Kayıt: Gülsin Onay (piyano), Rundfunkorchester Hannover / Gürer Aykal, Koch Schwann 3-1350-2 H1

72 Orkestra İçin Çeşitlemeler Opus 72

On bir varyasyon

Besteleniş tarihi: 17 Mayıs 1986, İstanbul

Theme - Largo (♩= 58)

1. Allegro ma non troppo (♩= 106)
2. Moderato (♩= 80)
3. Vivo (♩= 128)
4. Moderato (♩= 94)
5. Poco piu lento (♩= 60)
6. Moderato (♩= 69)
7. ———
8. Vivo (♩= 104)

9. Con passione (♩= 80)
10. ———
11. Poco piu mosso (♩= 86)

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrml, Yyl
İthaf: İhsan Doğramacı
Süresi: 13'30"
İlk seslendirilişi: 26 Aralık 1987, Ankara; Gürer Aykal idaresindeki CSO
Yazma: BÜSA
Edisyon: Basılmamış; kira, Southern Music / Peer Musikverlag
Kayıt: CSO / Gürer Aykal, (CD-kitapçık, Boyut ISBN 975-521-075-X); Bilkent Senfoni Orkestrası, Erol Erdinç (şef), BMP 0025

73 Üç Piyano İçin Poem *Opus 73*

Besteleniş tarihi: 16 Aralık 1986, İstanbul
Pesante (♩= cca.64)
Süresi: 13'14"
İlk seslendirilişi: 1987, Hannover
Yazma: BÜSA
Edisyon: Southern Music / Peer Verlag

74 Viyolonsel Konçertosu *Opus 74*

Besteleniş tarihi: 29 Kasım 1987, İstanbul

1. Moderato (♩= cca.76)
2. Largo (♩= 48)
3. Animato (♩= cca. 94)

Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, BKl, 2Fgt, KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Arp, Yyl
Süresi: 10'30", 6'48", 6'35"; toplam: 23'45"
İlk seslendirilişi: 8 Ekim 1993, İstanbul; Geringas (viyolonsel), Alexander Schwink idaresindeki İDSO
Yazma: BÜSA
Edisyon: Basılmamış; kira, Southern Music / Peer Musikverlag
Kayıt: Bilkent Senfoni Orkestrası, Rodolfo Bonicci (şef), Arturo Bonicci (viyolonsel), BMP, 0019, Basso Ev Konserleri serisinden (canlı kayıt)

75 Bir Kumru Masalı *Opus 75*

Üç perdelik bale
Besteleniş tarihi: 8 Mart 1990, İstanbul
Yayımlanmamış
Orkestrasyon: 3Fl, 2Ob, 1Korang, 2Kl, 1BKl, 2Fgt, 1KFgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Tba, Timp, Vrml, Arp, Yyl
Sahnelenmemiş
Yazma: BÜSA

76 Piyano Sonatı *Opus 76*

Besteleniş tarihi: 9 Mayıs 1990, İstanbul

1. Moderato (♩= cca.60)
2. Allegro (♩= 120) (♩♩= cca.48)
3. Lento (♩= 50)
4. Allegro (♩= 104)

Süresi: 5'46", 4'26", 4'45", 5'05"; toplam: 20'01"
Yazma: BÜSA
Edisyon: Southern Music / Peer Musikverlag, 1991
Kayıt: Hande Dalkılıç, BMP 0014

77 Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 4 *Opus 77*

İlk iki bölüm tamamlanmıştır
Besteleniş tarihi: 1991
Yayımlanmamış
1. Lento (♩= 50) - Allegro (♩= cca.96)
2. Animato (♩= 112)

Süresi: 7'30", 4'00" [EA]
Yazma: BÜSA
Kayıt: Quatuor Danel, CPO 999 923-2 CD (2005)

78 Horon *Opus —*

Klarinet ve piyano için, tek bölümlü
Besteleniş tarihi: Bilinmiyor

1. Molto vivo (♩♩ = 56)
Süresi: 2'20" [EA]
Yazma: Bilinmiyor
Edisyon: Southern Music, 1964

Yazma: BÜSA

79 Atatürk Marşı *Opus —*

Orkestra eşlikli koro için marş
Yayımlanmamış
Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 4Kor, 3Tr, 3Trb, Vrml, Yyl
Yazma: BÜSA

80 Halkevleri Marşı *Opus —*

Orkestra eşlikli koro için marş
Yayımlanmamış
(♩= 116)
Orkestrasyon: 2Fl, 2Ob, 2Kl, 2Fgt, 3Kor, 2Tr, 3Trb, Timp, Vrml, Yyl
Süresi: 1'10" [EA]
Yazma: BÜSA

81 İzci Marşı *Opus —*

Piyano eşlikli marş
Süresi: 1'30" [EA]

82 Quatuor : I *Opus —*

Bazı bölümleri eksik yaylı çalgılar kuarteti
Yayımlanmamış
Yazma: BÜSA

83 Gençliğe Şarkılar *Opus —*

1. Atatürk Marşı
2. And
3. Eğin Türküsü
4. Sille Türküsü
5. 9 Eylül

Edisyon: Nümûne Matbaası, 1939

84 Trio *Opus 37*

Korangle, bas klarinet ve arp için
Tranquillo (♩= 44)
Süresi: 4'19" [EA]
Yazma: BÜSA, skeç halinde

Bibliyografya

Kitap ve Makaleler

A. Adnan Saygun'a Armağan, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1990

AKDİL, Sayram, 'Besteci Ahmed Adnan Saygun', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (yayına hazırlayan: T. Göğüş), İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987, s. 25-27

AKSOY, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1994

ALTAR, Cevad Memduh, 'Otuzdokuz Yıl Önce', *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı* (yayına hazırlayan G. Oransay), Devlet Konservatuvarı, Ankara, 1966, s. 22-23

ALTAR, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, Cilt: I-IV, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul, 1989

AND, Metin, *Türkiye'de İtalyan sahnesi ve İtalyan sahnesinde Türkiye*, Metis Yayınları, İstanbul, 1989

ANTEP, Ersin, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu*, Sevdâ Cenap And Vakfı Yayınları, 2006

ANTOKOLETZ, Elliott, 'Middle-period string quartets', *The Bartók Companion* (yayına hazırlayan M. Gillies), Faber and Faber, Londra, 1993, s. 255-277

ARACI, Emre, 'Adnan Saygun'u Hatırlarken', *Orkestra*, Ocak 1997, s. 12-17

ARACI, Emre, *Donizetti Paşa - Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006

ARACI, Emre, 'Franz Liszt'in İstanbul Macerası', *Toplumsal Tarih*, Haziran 1997, s. 33-35

ARACI, Emre, 'Londra Crystal Palace'ta Abdülaziz şerefine verilen konser', *Toplumsal Tarih*, Ocak 1998, s. 29-35

ARACI, Emre, 'Michael Tippett'ten Adnan Saygun'a Mektuplar', *Toplumsal Tarih*, Mayıs 1998, s. 47-50

ARACI, Emre, 'Reforming Zeal', *The Musical Times*, Eylül 1997, s. 12-15

ARACI, Emre, 'Saygun ve Tippett', *Orkestra*, Eylül 1996, s. 15-20

ARDITI, Luigi, *My Reminiscences*, Mead and Company, New York, 1896

ARİF, Adnan, 'Mektebimizin Umumi Programı', *Mustaki Muallim Mektebi Mecmuası*, Cilt. 1, 1 Nisan 1934, s. 7-9

ARTEK, Ferit Hilmi, 'İsmail Zühtü Kuşçuoğlu', *Ankara Filarmoni Dergisi*, Ocak-Kasım 1971, sayı: 54-64

ATALAY, Adnan, 'Saygun'un Eserleri', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (yayına hazırlayan: T. Göğüş), İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987, s. 37-40

BACOLLA, A., *La Musique en Turquie et Quelques traits biographique sur Giuseppe Donizetti Paccha*, Constantinople, 1911

BARTÓK, Béla, 'Folk Song Collecting in Turkey' (1937), *Béla Bartók Essays* (yayına hazırlayan: B. Suchoff), Faber and Faber, Londra, 1976, s. 137-147

BARTÓK, Béla, 'On Music Education for The Turkish People' (1937), *Béla Bartók Essays* (yayına hazırlayan: B. Suchoff), Faber and Faber, Londra, 1976, s. 511-515

BARTÓK, Béla, 'Why and How Do We

Collect Folk Music' (1936), *Béla Bartók Essays* (yayına hazırlayan: B. Suchoff), Faber and Faber, Londra, 1976, s. 9-24

BAYDUR, Suat Nazif, 'Kerem', *Radyo*, No: 75, Mart 1948

BİRKAN, Üner, 'Saygun ve İzmir', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (yayına hazırlayan: T. Göğüş), İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987, s. 22-24

BERKES, Niyazi, *Turkish Nationalism and Western Civilization, Selected Essays of Ziya Gökalp*, Greenwood Press, Connecticut, 1981

BORREL, Eugène, 'La musique turque' *Revue de Musicologie*, iii (1922), 149-61, iv (1923), 26-32, 60-70

BORREL, Eugène, 'Premieres Audition', *La Revue Musicale de France*, Mayıs 1947

BOWEN, Meirion, *Michael Tippett*, Robson Books, Londra, 1982

ÇAĞLAR, Behçet Kemal, 'Halk Sanatının Zaferi', *Yücel*, Mart 1941, s. 3-5

ÇALGAN, Koral, *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*, And Vakfı, Ankara, 1991

CANAL, Denis-Armand, 'Ahmed Adnan Saygun Paris'te', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (yayına hazırlayan: T. Göğüş), İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987, s. 28-30

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'Adnan Saygun'a Ait Hatıralar', *Ankara Filarmoni Dergisi*, Şubat 1950, s. 5-6

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'İzmir'in Son Yıllarındaki Müzik Yaşayışında İzmir Gençliği ve Birkaç Hatıra', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Haziran 1935, s. 10-12

CEMİL, Ali, 'Yeni bir Şef', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, No. 1, 1934, s. 2

DAVIES, Laurence, *César Franck and His Circle*, Barrie and Jenkins, Londra, 1970

DAVIS, Fanny, *The Palace of Topkapı*, Scribner, New York, 1970

DAWOOD, N. J. trans., *The Koran*, Penguin, 1959

DEAN, Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford University Press, 1959

DEMÉNY, János (yayına hazırlayan), *Béla Bartók Letters*, Faber and Faber, Londra, 1971

DEMUTH, Norman, *Vincent d'Indy Champion of Classicism*, Rockliff Publishing Corporation Limited, Londra, 1951

DURSUNOĞLU, Cevat, 'İki Anı: Musiki Devrimimizde İki Merhale', *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı* (yayına hazırlayan: G. Oransay), Devlet Konservatuvarı, Ankara, 1966, s. 18-21

EÖSZE, László, *Zoltan Kodaly His Life and Work*, Collet's Holding Ltd., Londra, 1962

ERDENER, Yıldırım, *The song contests of Turkish Minstrels*, Garland, New York, 1995

ERGUR, Ali (editör), 'Ahmed Adnan Saygun', *Biyografiya*, sayı: 5, 2004

FARMER, Henry George, *Handel's Kettledrums*, Hinrichsen, Londra, 1950

FARMER, Henry George, *Military Music*, Parrish, Londra 1950

FELDMAN, Walter, *Music of The Ottoman Court*, Intercultural Music Studies, Berlin, 1996

G.A: 'Musique et Spectacles à l'Exposition Coloniale', *La Revue Musicale*, Kasım 1931, No:120, s. 346-347

GABAY, Yuriy, 'Uzeir Hadjibeyov' *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (yayına hazırlayan: S. Sadie), Cilt 8, s. 39-41

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], Mahmud Ragıp, *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1955

GAZİMİHAL [KÖSEMİHAL], Mahmud Ragıp, *Türk Halk Müstiklerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*, Nümüne Matbaası, İstanbul, 1936

GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp, 'Halkevleri Töreninde Müstiki', *Varlık*, No. 65, 15 Mart 1936, s. 266

GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp, *55 Opera*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957

[GAZİMİHAL], Mahmud Ragıp, 'Ahmed Adnan', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Haziran 1935, s. 6-8

[GAZİMİHAL], Mahmud Ragıp, 'Bestekârlarımızın Düşünceleri', *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Eylül 1934, s. 10-11

[GAZİMİHAL], Mahmud Ragıp, 'İzmir'in Musiki İstikbali', *Musiki Dergisi*, 1934, No.4, s. 20-22; No. 5, s. 11-13

GEORGEON, François, 'Une Passion Méconnue De George Sand: Köroğlu', *Turcico*, s. 259

GILLIES, Malcolm, *The Bartók Companion*, Faber and Faber, Londra, 1993

GIRADOT, Anne, 'Paul Le Flem', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (yayına hazırlayan: S. Sadie), Macmillan Publishers Limited, Londra, 1980, Cilt 10, s. 608-609

GİRAY, Selim, *Ahmed Adnan Saygun'un Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber*, Kültür Bakanlığı, 2002

GİRAY, Selim, *A Biography of the Turkish Composer Ahmed Adnan Saygun and a Discussion of His Violin Works*, Edwin Mellen Press, 2003

GÖĞÜŞ, Tuğrul (yayına hazırlayan), *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri*, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987

HALMAN, Talât S. (yayına hazırlayan), *Yunus Emre and His Mystical Poetry*, Indiana University Press, 1981

HALMAN, Talât, 'Yunus Emre's Humanism', *Yunus Emre and His Mystical Poetry*, Indiana University Press, 1981, s. 1-21

HILEY, David, 'Amédée Gastuë', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (yayına hazırlayan: S. Sadie), Macmillan Publishers Limited, Londra, 1980, Cilt 7, s. 182-183

HOFFMAN, Donald S., 'An introduction to Music in Modern Turkey', *Consort*, no: 22, 1965, s. 57-61

İLYASOĞLU, Evin, *Cemal Reşid Rey*, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 1997

İLYASOĞLU, Evin, *Yirmibeş Türk Bestecisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1989

İLYASOĞLU, Evin, *Necil Kâzım Akses*, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 1998

İLYASOĞLU, Evin, *Müziğin Kanatlarında Söyleşiler*, Pan, İstanbul, 1992

İLYASOĞLU, Evin, *Çağdaş Türk Bestecileri*, Pan, 2007

KAHRAMANKAPTAN, Şefik, *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*, Sevdâ Cenap And Vakfı Yayınları, 2006

KARPATI, János, 'The First Two Piano Concertos', *The Bartók Companion* (yayına hazırlayan: M. Gillies), Faber and Faber, Londra,

1993, s. 498-514

KEMP, Ian, *Michael Tippett - The Man and His Music*, Oxford University Press, 1987

KERMAN, Joseph, *The Beethoven Quartets*, Oxford University Press, 1978

KÜTAHYALI, Önder, 'İzmir'de Evrensel Müzik', s. 83-96

Le Guide du Concert, Paris, 21 Mart 1947

Les Tablettes de la Schola Bulletin Mensuel, Haziran-Temmuz 1930

LEWIS, Bernard, *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford University Press, 1968

LEWIS, Geoffrey, *Modern Turkey*, Praeger Publishers, 1974

MAYES, Stanley, *An organ for The Sultan*, Putnam, Londra, 1956

MUSGRAVE, Michael, *Brahms, A German Requiem*, Cambridge, 1996

MYERS, Rollo, *Modern French Music*, Da Capo Press, New York, 1984

NEWMAN, Ernest, *The life of Richard Wagner*, Casell, Londra, 1947

ORANSAY, Gültekin (yayına hazırlayan), *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*, Devlet Konservatuvarı, Ankara, 1966

ORANSAY, Gültekin, 'Ahmed Adnan Saygun', *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, (yayına hazırlayan: Eric Blom), 1954, Cilt VII, s. 435-436

ORANSAY, Gültekin, 'American Music Series Presented in Turkish Capital' *Musical America*, Temmuz 1951, s. 16

ORANSAY, Gültekin, *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Küğ Yayını, Ankara 1965

ORLEDGE, Robert, 'Vincent d'Indy', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (yayına hazırlayan: S. Sadie), Macmillan Publishers Limited, Londra, 1980, Cilt 9, s. 220-225

ÖZGÜÇ, Fehmettin, 'Ahmed Adnan Saygun', *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (yayına hazırlayan: Tuğrul Göğüş), İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987, s. 17-21

ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Müstikisi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötügen, İstanbul, 1984

PURCHAS, Samuel, *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrims, Contayning a History of The World in Sea Voyages and Land Travells by Eng-*

lishmen and Others, Londra, 1625, (tekrar basım: MacLehose, Glasgow, 19 Cilt, 1905)

RAUF YEKTA, *Türk Musikisi*, Çeviren: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986

REFİĞ, Gülper, A. *Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Müsıkisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1991

REFİĞ, Gülper, *Atatürk ve Adnan Saygun – Özsoy Operası*, Boyut Müzik, 1997 (CD ekli)

REINHARD, Kurt, ‘Turkey’, *The New Grove and Dictionary of Music and Musicians*, (yayına hazırlayan: S. Sadie), Cilt 19, s. 268-278

REYHANLI, Tülay, *İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul’da Hayat*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983

SADIE, Stanley (yayına hazırlayan), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Londra, 1980

SAINT-SAËNS, Camille, *Outspoken Essays on Music*, Greenwood Press, 1970

SAYDAM, Ergican, ‘Adnan Saygun’la konuşma’ *Ankara Filarmoni Dergisi*, Eylül 1973, s. 2-9

SAYGIN, Adnan, ‘Türk Musikisinin İnkişaf Yolu’, *Ülkü*, Ağustos 1936, s. 419-423

SAYGIN, Adnan, *Rize Artein ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, Nümüne Matbaası, İstanbul, 1937

SAYGUN, Adnan, ‘Authenticity in Folk Music’, *International Folk Music Journal*, Cilt III, 1951, s. 7-10

SAYGUN, Adnan, ‘Bartók in Turkey’, *Musical Quarterly*, No 37, 1951, s. 5-9

SAYGUN, Adnan, ‘Can Kardeşim Mahmut’, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Cilt 7, No. 152, s. 2659-2660

SAYGUN, Adnan, ‘La genèse de la Melodie’, *Studia Musicologica*, Cilt III, 1962, s. 281-300 (Türkçe çeviri: ‘Ezginin Doğuşu’ *Folklor Dergisi*, No: 44, s. 3-22)

SAYGUN, Adnan, ‘Le Recueil et la notation del la musique folklore’, *International Folk Music Journal*, Cilt I, 1949, s. 27-33

SAYGUN, Adnan, ‘Özsoy’, *Kültür ve Sanat*, No: 2, 2 Ekim 1973, s. 94-99

SAYGUN, Adnan, ‘Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques

turque et hongroise’, *Studia Musicologica*, Cilt V, 1963, s. 515-524

SAYGUN, Adnan, ‘The Classification of Pre-modal Melodies’, *Folk Music Archivist*, 1964, No. 1, s. 15-28

SAYGUN, Adnan, ‘Türk Halk Musikisinde Pentatonism Broşürü Üzerine’, *Orkestra*, Aralık 1986, s. 2-18

SAYGUN, Adnan, ‘Turkish Delight - a report of opera in Ankara’, *Opera News*, 13 Kasım 1950, s. 10-11

SAYGUN, Adnan, *Atatürk ve Musiki*, Sevdâ - Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara [1981]

SAYGUN, Adnan, *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey*, Akadémiai Kiadó, Budapeşte, 1976

SAYGUN, Adnan, *Les divers aspects de la musique Turque*, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 1948

SAYGUN, Adnan, *Musiki Temel Bilgisi*, Cilt I-IV, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, (I. 1971, II. 1962, III. 1964, IV. 1966)

[SAYGUN], Adnan, *Halkevlerinde Musiki*, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Ankara, 1940

[SAYGUN], Ahmed Adnan, ‘Derebeyi Türküsü’, *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Mayıs 1935, s. 5

[SAYGUN], Ahmed Adnan, ‘Kompozitörün çalışmasına dair’, *Musiki Muallim Mektebi Mecmuası*, Nisan 1934, s. 3

[SAYGUN], Ahmed Adnan, *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, Nümüne Matbaası, İstanbul, 1936

SCHIMMEL, Annemarie, ‘Yunus Emre’, *Yunus Emre and His Mystical Poetry* (yayına hazırlayan: T. Halman), Indiana University Press, 1981, s. 59-85

SENAN, Ferruh, ‘Ahmed Adnan Saygun’un Ataları ve Mehmed Celal Saygın’, *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri* (yayına hazırlayan: T. Göğüş), İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, İzmir, 1987, s. 41-43

SEVENGİL, Refik A., ‘Devlet Konservatuvarının Kısa Tarihi’, *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı* (yayına hazırlayan: G. Oransay), Devlet Konservatuvarı, Ankara, 1966, s. 6-17

SHOSTAKOVICH, Dmitri, *Testimony*, Faber and Faber, Londra, 1981

SIGNELL, Karl, ‘Mozart and The Mehter’, *Consort*, no: 24, 1967, s. 310-323

SKELTON, Geoffrey, *Paul Hindemith*, Gollancz, Londra, 1975

SLADE, Adolphus, *Records of Travels in Turkey, Greece etc, and of A Cruise in The Black Sea with Capitan Pasha in The Years 1829, 1830 and 1831*, Saunders and Otley, 1833

SOMFAI, Lászlo, ‘In His Compositional Workshop’, *The Bartók Companion* (yayına hazırlayan: M. Gillies), Faber and Faber, Londra, 1993, s. 30-50

STEVENS, Halsey, *The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford University Press, 1967

STOKES, Martin, *The Arabesk Debate*, Oxford University Press, 1992

SUCHOFF, Benjamin (yayına hazırlayan), *Béla Bartók Essays*, Faber and Faber, Londra, 1976

SUCHOFF, Benjamin, ‘Synthesis of East and West: Mikrokosmos’, *The Bartók Companion* (yayına hazırlayan: M. Gillies), Faber and Faber, Londra, 1993, s. 189-211

SUCHOFF, Benjamin, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton, 1976

TANJU, Haluk C., ‘Ahmet Adnan Saygun ve Batı Musikisi’, *Bakış*, Ocak 1987, s. 25

TANJU, Sadun, ‘Adnan Saygun Anlatıyor’, *Gösteri*, Mart 1991, s. 76-92

TANJU, Sadun, *Eski Dostlar*, İnkılâp, İstanbul, 1996

TARCAN, Haluk, ‘Cemal Bey Hocamız’, *Orkestra*, Ekim 1996, s. 15-26

THOMSON, Andrew, *Vincent D’Indy and His World*, Oxford University Press, 1996

TORAGANLI, Hasan, ‘Adnan Saygun Musiki Muallim Mektebinde’, *Orkestra*, Şubat 1991, No: 210, s. 41-49

UŞAKLIĞİL, Halid Ziya, *Kırk Yıl*, İnkılâp, İstanbul, 1987

UMUR, Suha, ‘Abdül Aziz, Beyoğlu ve Naum Tiyatrosu’, *Milli Saraylar*, 1993

ÜNGÖR, Etem, *Türk Marşları*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1966

VARESE, Louise, *Varèse A Looking-glass diary*, Eulenburg, Londra, 1975

WALSH, John R., ‘Yunus Emre: ‘A 14th Century Turkish Hymnodist’, *Yunus Emre and His Mystical Poetry* (yayına hazırlayan: T. Halman), Indiana University Press, 1981, s. 111-126

WEINSTOCK, Herbert, *Donizetti*, Methuen and Co Ltd., 1964

WELDON, George, ‘Music in Turkey’, *Tempo*, Summer 1951, s. 29-30

WILLIAMS, Adrian, *The Portrait of Liszt*, Oxford University Press, 1990

YALÇIN, Emre, ‘Özsoy Operası’ *Toplumsal Tarih*, Aralık 1995, s. 41-47

YÖNETKEN, Halil Bedi, ‘Anılar’, *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı* (yayına hazırlayan: G. Oransay), Devlet Konservatuvarı, Ankara, 1966, 24-27

YÖNETKEN, Halil Bedi, ‘Batı Müziğinde Oratorio ve “Yunus Emre” Oratoryosu’, *Yunus Emre* temsil programı, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1946, s. 18-26

ZIMMERMAN, Franklin B., [*Yunus Emre*] *The Musical Quarterly*, Ocak 1959, s. 91-95

ZIMMERMAN, Franklin, ‘New York: Turkish Music at The U.N.’, *The Musical Times*, Şubat 1959, s. 99

ZUCKMAYER, Ernst, ‘Yunus Emre Oratoriyosu’ Münasebetiyle’, *Yunus Emre* temsil programı, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1946, s. 27-32

Gazete Makaleleri

AKSOY, Yaşar, ‘Hemşehrimiz Saygun’u seviyle anacağız’, *Ege’de Zaman*, 13 Ocak 1991

AY, Lütfi, ‘Kerem Operası’, *Ulus*, 24 Nisan 1953

BATU, Selahattin : ‘Bir Sanat Başarısı’, *Ankara*, 26 Mayıs 1946

BERLINER, Milton, ‘New Quartet Performed’, *Washington Daily News*, 29 Kasım 1958

BOULANGER, Nadia, ‘Les Grands Concerts’, *Spectateur*, 15 Nisan 1947

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, ‘Adnan Saygun’un

Yaylı Sazlar Kuarteti', *Vatan*, Temmuz 1954

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'Ahmet Adnan Saygun'un Avrupa'daki Muvaffakiyeti', *Akşam*, 27 Mart 1947

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'Brükselde Türk Müziği', *Vatan*, 2 Eylül 1958

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'Büyük Bir Sanat Hadisesi', *Akşam*, 12 Haziran 1946

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'İsmail Zühdü'ye Dair', *Akşam*, 29 Mayıs 1948

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'Julliard Yaylı Sazlar Kuarteti', *Vatan*, 24 Eylül 1958

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'Senfoni ve Oratoryo', *Vatan*, 27 Eylül 1954

ÇİÇEKOĞLU, Fikri, 'Tevfik Bey'e Ait Bir Hattıra', *Akşam* [BÜSA]

KISAKÜREK, Necip F., 'Ahmed Adnan', [BÜSA]

MİMAROĞLU, İlhan : 'Türk-İngiliz Müzik Festivali', [BÜSA]

PENDLETON, Edmund J., 'Music in Paris', *The New York Herald Tribune*, 15 Nisan 1947

RADO, Şevket : 'Adnan Saygun'un Muvaffakiyeti Üzerine', *Akşam*, 10 Mayıs 1947

SAYGIN Adnan : 'Kompozitör İsmail Zühdü', *Ulus*, 8 Ağustos 1943

SEVİN, Bedi, [Faruk Güvenç] 'Ahmet Adnan Saygun'un Yeni Dörtlüsü', *Ulus*, Şubat 1959

SEVİN, Bedi, [Faruk Güvenç] 'Saygun'daki Değişiklik', *Ulus*, 26 Şubat 1959

THORPE, Day, 'Quartet by Saygun Thrilling in Premiere', *The Evening Star*, 29 Kasım 1958

YEĞİNOBALI, Nihal : 'Kerem ve Adnan Saygun', *Yirminci Asır*, Mart 1953, No: 35

YÜCEL, Can, 'Adnan Saygun ve Asılsız Ash', *Son Havadis*, 25 Nisan 1953

Dizin

- A Child of Our Time* (Tippett) 158, 162, 178
 Abdülaziz (Sultan) 33
 Abdülhak Hamid 47
 Abdülhalik Cemil 88, 95
 II. Abdülhamid 37, 49
 Abdülmecid (Sultan) 29
 Abdülmecid Efendi (Halife) 78
 Academia des Sciences 246
 Adivar, Adnan 165
 Ağtılar (A. A. Saygun) 84, 220
 Adnan Saygun Semineri 55, 95, 221, 240,
 263, 264, 265, 287, 288, 289, 290
 Akdil, Sayram 225, 240
 Akın, Nur 33, 35
 Akses, Necil Kâzım 79, 89, 94, 99, 101, 102,
 104
 Aksoy, Bülent 34, 35, 87, 95, 128, 129
Alceste uvertürü (Gluck) 88
Allelujah (Haendel) 45
 Alnar, Ayhan 168
 Alnar, Hasan Ferid 108, 115
 Altar, Cevad Memduh 78, 94, 97, 99, 128,
 182, 221, 287
altıncı senfoni (A. A. Saygun) 224
Amerikan halk şarkıları üzerine balad (A. A.
 Saygun) 174
Anadolu'dan (A. A. Saygun) 112, 121
 And, Cenap 111
 And, Metin 32, 35, 55
 Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl
 Kitabı 85, 94, 95, 128, 129
 Ankara Devlet Konservatuvarı 26, 93, 97,
 109, 157, 172, 174, 181, 214
 Ankara Devlet Operası 83, 209, 268
 Ankara Halkevi 84, 90, 99, 100, 101, 268,
 269, 270, 271, 273
Apollon Musagete (Stravinski) 57
Apologia 259
 Aran, Belkıs 168
 Arditi, Luigi 32
 Arditi, Virginia 32
 Arel, Saadettin 145
 Ankan, Saffet 88
Arif'in Hilesi (Dikran Çuhacıyan) 33
 Adnan Arif 78, 94
 Arzamanova, K. 113
Askeri Senfoni (Hayd) 27, 88
 Atak, Necdet Remzi 77, 79
 Atatürk Kültür Merkezi 213, 262
 Atatürk Sanat Armağanı 243
Atatürk ve Musiki (A. A. Saygun) 94, 173, 183
Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan (A. A. Saygun)
 25, 26, 224, 243, 244, 246, 251, 283
 Atatürk, Mustafa Kemal 76, 80, 81, 83, 84,
 85, 86, 87, 89, 90, 244, 268, 269
Atina Harabeleri (Beethoven) 27
 Aubain, Tony 215
Aucassin et Nicolette (Le Flem) 67
 Auden, W. H. 174
 Avrupa askeri bandoları 27

- Ay, Lütfi 227, 241
 Aydan, Ayhan 168
Ayin Raksı (A. A. Saygun) 220
 Aykal, Güler 211, 246, 276, 280, 281, 282, 283, 284
Bacchus et Ariane (Roussel) 251
 Bach, Johann Sebastian 61, 63
Bakanlık emrine niçin ve nasıl alındım (A. A. Saygun) 92, 95
 Baran, Ayhan 213, 246
 Barraud, Henry 161
 Bartók, Béla 26, 87, 95, 96, 103, 106, 128, 129, 130, 202, 287, 288, 290, 291
 Batu, Selahattin 76, 94, 167, 211, 273, 280, 282
Bayönder (N. K. Akses) 89, 90, 95
 BBC Senfoni Orkestrası 218
Bebek (A. A. Saygun) 80, 89, 90, 91, 92, 95, 102, 108, 112, 117, 119, 123
 Beecham, Thomas (Sir) 158, 171
 Beethoven, Ludwig van
 Beethoven, Ludwig van 1, 13, 27, 34, 42, 43, 49, 50, 53, 61, 63, 65, 78, 102, 129, 164, 174, 192, 196, 206, 223, 289
Béla Bartók's Folk Music Research (A. A. Saygun) 106, 128, 129, 290
 Belediye Konservatuarı 100
 Bellini, Vincenzo 32, 43
 Berio, Luciano 254
 Berksoy, Semiha 83
 Berklin, Cezmi 170
 Berlioz, Hector 64, 164
Beş Yakarış (A. A. Saygun) 118
beşinci senfoni (Beethoven) 251, 253
 Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Eğitim ve Araştırma Merkezi (BÜSA) 64, 68, 72, 73
Bir Orman Masalı (A. A. Saygun) 113, 129
Bir Tutam Kekik (A. A. Saygun) 118
 Biret, İdil 236
 Birinci Uluslararası İstanbul Festivali 213
birinci piyano konçertosu (A. A. Saygun) 224, 235, 236, 253
birinci senfoni (A. A. Saygun) 158, 173, 183, 187, 224, 225, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 239, 240, 251, 253
birinci yaylı çalgılar kuarteti (A. A. Saygun) 178, 186, 209, 226, 228
birinci yaylı çalgılar kuarteti (Tippett) 186
 Birleşmiş Milletler 26, 171, 176, 178, 180, 204, 253
Birmingham Mail 169, 183
 Birmingham Şehir Orkestrası 169
 Bliss, Arthur 158
 Bochmann, Martin 174
 Boler, Mediha (Adnan) 85, 109
Bolero (Ravel) 57
 Borrel, Eugène 58, 67, 70, 71, 72, 73, 123, 163, 164, 196, 220
 Boulanger, Nadia 57, 58
 Boulez, Pierre 208, 218
 Bourgault-Ducodray, Louis Albert 41
 Bozok, Salih 86
 Brahms, Johannes 158, 251
 Brisson, Jacqueline 169
 British Council 157, 159, 160, 166, 178
 Britten, Benjamin 159, 174
 Budapeşte Senfoni Orkestrası 253
 BÜSA 72, 73
 Cage, John 254
 Calgary Filarmoni Orkestrası 207
Canadian Musical Journal 121, 130
 Carnegie Hall 175
 Celile Enis 90
 Celli, Murio 32
 Cellier, Jaqueline 164
 Centre de Documentation de Musique International 173
 Centre de Documentation de Musique International Festivali 194
Chansons Madecasses (Ravel) 71
Children's Corner (Debussy) 123
 Chodzko, Alexandre 212
 City of Birmingham Senfoni Orkestrası 124
 Coley, Harry 165, 182
 Collaer, Paul 162
 Colonne Orkestrası 70, 236, 276
 Copland, Aaron 57, 170
 Cours de Composition Musicale 62
 Crane korosu 180
 CSO (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) 101
 Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası 83
 Cumhurbaşkanlığı Filarmon(k) Orkestrası 116, 168
 Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (CSO) 99, 209, 210, 211, 220, 235, 237, 246, 253, 265, 276
 Cumhuriyet Halk Partisi (C.H.P.) 118, 163, 172, 267, 290
 Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız 101, 128, 130
 Çağlar, Behçet Kemal 25, 26, 112, 115, 129, 271
 Çalapala, Rakım 70, 73, 102, 128
 Çiçekkoğlu, Fikri 49, 53, 55, 56, 115, 129, 182, 205, 220, 241, 250, 263
Çiftetelli (N. K. Akses) 108
Çoban Armağanı (A. A. Saygun) 112, 118
 Çuhacıyan, Dikran 33
Çukurova 153, 154
 d'Indy, Vincent 25, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 72, 208, 248, 288, 289, 291
Dağlardan Ovalardan (A. A. Saygun) 118
Daily Mail 140
 Dallam, Thomas 28, 34
 Darüelhan 100
 Day Thorpe 196, 202
Debat Journal 70
 Debussy, Claude 57, 60, 62, 71, 122, 123, 164
 Defosse, Henri 70
 Delius, Frederick 248
Demet (A. A. Saygun) 174
 Demir, Necdet 116
 Demiriş, Leyla 213
 Demokrat Parti 102, 172
 devlet sanatçılığı 215
 Dıranas, Ahmet Muhip 111
 Diaghilev, Sergey 57
Dictum (A. A. Saygun) 211, 254
Diverses probabilités d'une échelle modale (A. A. Saygun Bildirisi) 246
Divertimento (A. A. Saygun) 67, 70, 71, 73, 109, 226, 240, 248, 266
Diyanet Açısından Atatürk İnkıpları (Mehmed Cealeddin Saygun) 138
 Dizdärer, Muhiddin 169
 Doğramacı, İhsan 253, 255, 264
dokuzuncu senfoni (Beethoven) 27, 144, 174
 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu 29, 32, 35
 Donatelli 32
 Donizetti, Gaetano 28, 29
 Donizetti, Giuseppe (Paşa) 9, 29, 98
dördüncü senfoni (A. A. Saygun) 211, 220
dördüncü yaylı çalgılar kuarteti (A. A. Saygun) 259
 Dudarova, Veronica 254
 Duparc, Henri 61
 Dursun, Kâmil 38, 55
 Dursunoğlu, Cevat (bey) 85, 98, 100, 128
Duyuşlar (A. A. Saygun) 132
 Dyson, George 159
 Ebert, Bernhard 238, 241, 255, 263
 Ebert, Carl 99, 129
 École Normale de Musique 194
 Edinburgh Festivali 202
 Eflatun 259
 Egeli, Münir Hayri 81, 89, 91
Egmont (Beethoven) 53
Ein Deutsches Requiem (Brahms) 135
 Eldem, Sedat Hakkı 224

- Elgar, Sir Edward 158
 I. Elizabeth 28
 Elizabeth Sprague Coolidge Vakfı 26, 57, 177, 185, 196, 276
En Saga (Sibelius) 158
Enigma Varyasyonları (Elgar) 158
 Erkin, Ferhunde Remzi 77, 79
 Erkin, Ulvi Cemal 58, 70, 79, 130, 168, 288
Eroica (Beethoven) 34
 Esin, Seyfullah (bey) 180
Eski Üslupta Kantat (A. A. Saygun) 25, 112, 213, 224
Evening Star 196, 202, 292
 Evliyaoğlu, İlhan 246
 Evren, Kenan (orgeneral) 243, 245, 246, 247, 249, 262
 Falla, Manuel de 23
 Farabi 75, 93
 Farmer, Henry George 27
 Fauré, Gabriel 57
 Feldman, Walter 190, 191, 202
 Fenmen, Mithat 236, 271, 276
Feridun (A. A. Saygun) 83
 Fıratlı, Halil Vedat 93, 115, 205, 220
 Firdavsi 81
 Fişekçizadeler 37
 Fişenkeçi 91
For Children (Bartók) 124
 Franck, César 25, 61, 63, 65, 67, 72, 164, 186, 276, 288
 I. François 27
 Frankfurt Senfoni Orkestrası 253
Friedrich Schiller Anısına Partita (A. A. Saygun) 174
 Fuleihan, Anis 180
 Furtwängler, Wilhelm 98
 Garip 153, 154
 Gastué, Amedée 65
 Gazi Eğitim Enstitüsü 84
Gençliğe Şarkılar (A. A. Saygun) 118
 Gerçek, Selim Nüzhet 113, 129
 Gershwin, George 57
Gilgamesh (A. A. Saygun) 211
 Gibson, Scott 180
 Girginkoç, Hilmi 116
 Gluck, Christoph 88
 Gluşçenko, Feodor 258, 264
 Glynebourne Opera Festivali 99
Grand Marche Paraphrase (Liszt) 29
 Gretry, André 70
 Grieg, Edward 88
Grosse Fugue (Beethoven) 196
 Guilloux, Henri 58, 72, 163, 173, 182, 183, 186, 196, 202, 208, 214, 215, 220, 221, 230, 241
 Guilloux, Henriette 16, 62, 72, 163, 185, 202, 206, 216, 220, 221, 244, 245, 254, 256, 257, 263, 264
 Gün, Aydın 116, 168, 213, 214, 251, 263
 Güneş, Ruşen 220, 235
 Güntekin, Reşat Nuri 165
 Güven, Ferid Celal 100
 Güvenç, Faruk 186, 196, 199, 210, 221, 292
 Hacıbeyov, Üzeyir 212
 Haendel, Georg Friedrich 45
Halay (A. A. Saygun) 121
Halk Türküleri: Yedi Türkü ve Bir Horon (A. A. Saygun) 108
 Halkevleri 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 111, 114, 118, 128, 129, 157, 172, 173, 273, 285, 288
 Hallé Orkestrası 159
Hamidiye Marşı (İsmail Zühdü) 47
 Hamarskjöld, Dag 180
 Harriet Cohen Vakfı 177
 Harsanyi, Janice 180
 Haydn, Joseph 27, 34, 43, 88, 223
 Hayri, Münir bkz. Egeli
Hile ve Sevgi 174
 Hindemith, Gertrud 99, 100
 Hindemith, Paul 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 128, 256, 291
 Hoca Ahmed Efendi 37
 Hoffman, Donald 27, 34, 289
 Holbein, Hans 160
 Holst, Gustav 45
Horon (A. A. Saygun) 121, 122, 123, 130
Integrale (Varèse) 70
 International Folk Music Journal 170, 182, 183, 290
Invitation à la Valse (Sultan Abdülaziz) 33
Invocation (Anis Fuleihan) 180
 Irene 109, 110, 111
İki Monodi (A. A. Saygun) 126
iki piyano için Ballade (A. A. Saygun) 255
ikinci piyano konçertosu (A. A. Saygun) 235, 237, 238, 239, 240, 248, 253, 256
ikinci senfoni (A. A. Saygun) 174, 211, 231, 232, 233, 277
ikinci yaylı çalgılar kuarteti (A. A. Saygun) 177, 179, 211
 İleri, Tefik 172, 183
 İlyasoğlu, Evin 249, 263
 İnan, Afet 79
İnci'nin Kitabı (A. A. Saygun) 162, 169, 207, 250, 268, 271
 İnönü, İsmet 92, 114, 115, 163, 269
 İsmail Zühdü (Bey) 40, 45, 46, 47, 49, 50, 56
 İsmet Paşa Kız Enstitüsü 84
 İstanbul Belediyesi Konservatuarı 172
 İstanbul Devlet Konservatuarı 214
 İstanbul Devlet Opera ve Balesi Korosu 246
 İstanbul Devlet Operası 213
 İstanbul Kültür Sarayı 213
 İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları 174
İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler (C. R. Rey) 25
 İtku, Mustafa 213
 İttihat ve Terakki Cemiyeti 38
 İttihat ve Terakki Lisesi 57
 İttihat ve Terakki Mektebi 45
 İttihad ve Terakki Nümüne Sultanisi 40, 44, 46
 İzmir Hatıraları 38, 55
 İzmir Sanayi Mektebi 39, 44
 İzmir Tiyatrosu 43, 56
 Jadassohn, Solomon 50
 Jagendorf, Moritz 172, 175, 177, 183
 Joulie, Lucienne 164
 Julliard Dörtlüsü (Kuartet) 26, 202
 Kalinin Dörtlüsü 185, 254
 Kan, Suna 210, 221
 Kansu, Nafi Atuf 100, 102, 114, 128
 Kanuni Sultan Süleyman 27
Karadeniz (A. A. Saygun) 112
 Karadeniz, Ekrem 141
Karagöz (C. R. Rey) 108
Karanlıktan Aydınlığa (B. K. Çağlar) 25, 112, 271
 Keim, Albert 50
keman konçertosu (A. A. Saygun) 209, 210, 219, 254, 278
Kerem (A. A. Saygun) 18, 25, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 178, 182, 183, 190, 196, 211, 213, 216, 224, 226, 227, 235, 239, 241, 258, 273, 287, 291, 292
Kevenk Yolu (A. A. Saygun) 119
Kırk Yıl (H. Z. Uşaklıgil) 41, 43, 56
Kızılırmak (A. A. Saygun) 118
 Kızıltan, Nihat 168
 Kiadó Akademisi 106
 Kodaly, Zoltán 117, 118, 119, 129, 246, 288
 Koloniler Sergisi 70, 71
Kompozitörün çalışmasına dair (A. A. Saygun) 119, 129, 130
 Koussevitsky, Sergei 165
Koroğlu (A. A. Saygun) 18, 26, 207, 211, 212, 213, 216, 221, 273, 279, 280, 288
 Kumru Efsanesi 256
Kurtuluş Savaşı Destanı (A. A. Saygun) 244
Kuşların Marşı (A. A. Saygun) 50

Küçüka, Necip Ali 91

La Gondole Barcarolle (Sultan Abdülaziz) 33*La Grande Encyclopedie* 50*La Harpe Caprice* (Sultan Abdülaziz) 33*La Revue Musicale* 71, 73*La rossignol de St Malo* (Le Flem) 67

La Société de propagande pour la divulgation de chefs-d'oeuvres religieux 63

La Sonnambula 32

Lamoureux orkestrası 164, 258

Lassus 111

Le Flem, Paul 59, 64, 67, 72, 73, 208, 209, 288

Le guide de concert 164, 289*Lehrbuch der Harmonie* (S. Jadassohn) 50*Lehrbuch der Kontrapunkts* (S. Jadassohn) 50*Lehrbuch des einfachen und doppelten**Kontrapunkts* (E. F. Richter) 50

Leningrad Çağdaş Müzik Festivali 254

Leningrad Orkestrası 254

Lessing, Gotthold Ephraim 209, 211, 235, 275, 278, 279, 280

Levy, Lazar 157, 161

Lise Müzik Kitabı (A. A. Saygun) 206

Liszt, Franz 9, 13, 29, 34, 35, 49, 61, 88, 287, 291

Litschauer, Franz 173, 224, 225, 230, 274

Macar Tevfik Bey (Tevfik Bey) 50, 223

Madame Butterfly (Puccini) 43

Madame Eugène Borrel 70, 123

II. Mahmud 28, 29

Mahmud Ragıp (Gazimihal) 9, 35, 55, 56, 58, 59, 62, 68, 71, 72, 73, 87, 94, 100, 103, 126, 128, 130, 182, 265, 288

Makam-ı Hilafet Muzikası 78

Malik, Charles Habib 178, 180

Malipiero, Gian Francesco 177

Manastır (A. A. Saygun) 118, 130*Manfred uvertürü* (Schumann) 251*Marche des oiseaux* (A. A. Saygun) 50*Masal* (A. A. Saygun) 111, 123*Mecidiye Marşı* (Donizetti) 9, 29

Medus, Henri 164

III. Mehmed 28

Mehmed Celaleddin (Saygun, Bey, Celal Hoca, Celal Bey) 37, 38, 39, 41, 43, 46, 47, 52, 56, 232, 267, 275

Meinecke, Max 174, 183, 274

Meistersingers (Wagner) 34

Melchoir, Ivone 164

Mendelssohn, Felix 34

Menemencioglu, Numan 163, 164

Menuhin, Yehudi 210, 221

Mesnevi 224*Messiah* (Haendel) 45

Mesut Cemil 109

Mevlânâ Celaleddin Rumi 224

Michel, Gerard 164

Midhat Paşa 44, 47

Mikrokosmos, Bartók 124

Milano Konservatuvarı 33

Milhaud, Darius 248, 251

Milli Kütüphane 38, 39, 44, 48, 52, 53, 56

Milli Müsikiy ve Temsil Akademisi 97

Modern Türk Müsiki Festivali 108

Monsieur Rosati 48

Mozart, Wolfgang Amadeus 25, 27, 34, 42, 43, 49, 202, 223, 290

Munch, Charles 251

V. Murad 33

Müsiki Davamız (A. A. Saygun) 206

Müsiki Muallim Mektebi 25, 53, 65, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 88, 89, 93, 97, 98, 99, 111, 126, 287

Müsiki Muallim Mektebi Mecmuası 78*Müsiki Nazariyatı* (A. A. Saygun) 206

Music of the Ottoman Court 190, 202

Musical America 121, 130

Müzika-yı Humayun 28, 34, 44, 78

Münih Devlet Müzik Yüksekokulu 209

Müzik ve Sanat Hareketleri 72, 73, 89, 90, 95, 130, 265, 288, 290

Müzikoloji Derneği 70

Myers, Rollo 61, 72

Naum kardeşler 32

Nâzım (Hikmet) 244

Neşe'ye Davet 174*New Year* (Tippett) 179

New York Bartók Arşivi 106

Newman, Sidney 159

Nono, Luigi 208, 218, 254

Northern Sinfonia 253

Notes 124, 130*Notturmo* (Spohr) 253

Nurullah Şevket 90

Oborin, Lev 102

Ode to St Cecilia (Purcell) 159*Oedipus Rex* (Stravinski) 57

Oistrakh, David 102

Onay, Gülsin 14, 16, 21, 23, 34, 183, 215, 221, 235, 237, 238, 241, 245, 252, 255, 256, 257, 259, 263, 264, 270, 276, 278, 279, 283

Opera ve Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi Birleşik Korosu 116

Oransay, Gültekin 77, 94, 95, 101, 128, 129, 130, 183, 221, 235, 241, 265, 266, 287, 288, 289, 290, 291

Orkestra İçin Çeşitlemeler (Orkestra Çeşitlemeleri) 255*Orkestra İçin Varyasyon* 240

Ormandy, Eugène 165

Özmen, Abidin 87

Özsoy (A. A. Saygun) 18, 26, 55, 56, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 94, 98, 102, 109, 117, 167, 224, 245, 267, 268, 270, 289, 290, 291*Pagodes* (Debussy) 71

Paris Radyosu 161

Partel, Guido 53

Paul Hindemith 128

Paul, Charles 159, 162, 164

Peer Gynt (Grieg) 88

Pendleton, Edmund 145

Perugini 64

Peyron, Joseph 164

Philadelphia orkestrası 165

Piano Quarterly Newsletter 124, 130

Picasso, Pablo 57

Pierné, Gabriel 70

Pincherle, Marc 164

Piyano için sonatini (A. A. Saygun) 121

Planel 164

Poem (A. A. Saygun) 244, 255

Praetorius 99, 101, 113, 128

Pratt, Carroll 165, 171, 182, 196

Prelüdlar (Liszt) 88

Puccini, Giacomo 164

Purcell, Henry 159

Rado, Şevket 165, 182

Ramazanoğlu, Halil Ali 163

Rásonyi, László 103, 128

Ravel, Maurice 57, 60, 71

Refiş, Halit 224, 240, 258, 259, 263, 264

Rejoice the Lamb (Britten) 159

Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 160

Rey, Cemal Reşit 25, 70, 79, 94, 168, 255

Reza Pehlevi 84

Richter, Ernst Friedrich 50

Rijou 208

Riyaseti Cümhur Orkestrası 80, 83, 87, 90, 99, 108, 113

Riyaseti Cümhur Müsiki Hey'eti 78

Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları (A. A. Saygun) 122, 130, 290

Rockefeller Vakfı 179

Rolland, Romain 62

Rondo a la Turca (Mozart) 25, 27

Rossini, Gioacchino 28, 29, 32

Roussel, Albert 251

- Roussel, Albert 64, 70
 Rubens, Peter Paul 160
 Rüştü, Fatin *bkz.* Zorlu
- Sabata, Victor de 158
 Saffet (Atabinen) 34
 Saint-Eustache korusu 164
 Saint-Saëns, Camille 57, 62, 63, 72
 Salle Pleyel 162, 164
Salome (Strauss) 209
 Saltık, Veli 123
 Sanayi Mektebi bandosu 46, 47
 Sanayi Mektepleri 33
 Sand, George 212, 221
 Sandys, Georges 27
Saray'dan Kız Kaçırma (Mozart) 27
 Sargent, Malcolm (Sir) 166
 Sarper, Selim 180
 Satie, Erik 57
 Saygın, Ahmed Adnan 92, 95
 Saygun, Nilüfer (hanım) 15, 17, 112, 161, 169, 194, 230, 252, 262
 Schiller, Friedrich 174
 Schimmel, Annemarie 290
 Schola Cantorum 18, 25, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 167, 171, 187, 188, 192, 208, 209, 223
 Schubert, Franz 223
 Schumann, Klara da 256
 Schumann, Robert 251, 256
 Seeger, Charles 170
Selanik ve Edirne Marşı (İsmail Zühdü) 47
 III. Selim 28
 Sergei Koussevitzky Vakfı 207
 Ses ve Tel Birliği korusu 101, 111, 112, 249
 Sevin, Bedii 186, 202
Sezişler (A. A. Saygun) 126
 Sibelius, Jean 23, 158, 177, 183, 219
 Signor Dolci 29
Sihir Rakı (A. A. Saygun) 90, 108, 249, 269
Sille (A. A. Saygun) 112, 124
Sivas Düz Halayı (A. A. Saygun) 112
- Skalkottas, Nikos 253
 Slade, Adolphus (sir) 28, 34
 Souberbielle, Edouard 69
 Sovyet Besteciler Birliği 254
 Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Devlet Ödülü 212
Specimens of the Popular Poetry of Persia as found in the Adventures and Improvisations of Kurroğlu, the Bandit-Minstrel (Alexsandre Chodzko) 212
 Spohr 253
 Sporting Klüp Tiyatrosu 43
 St. Paul Kız Okulu 45
 Stehman, Jacques 236, 241
 Stevens, Halsey 124, 130, 199, 202
 Stockhausen, Karlheinz 208, 218
 Stokowski, Leopold 26, 169, 170, 171, 175, 177, 178, 180, 181, 203, 204, 205, 209, 245, 253, 257, 272
 Strauss, Richard 209
 Stravinski, Igor 57, 70, 248
Studia Musicologica 206, 221
 Suchoff, Benjamin 106, 128
Symphonie sur un chant montagnard français (d'Indy) 67
 Symphony of Psalms 70
 Symphony of the Air 178, 180
 Szabolci, Bence 103
 Szalai, Irene 109, 111
- Şehname (Firdevsi) 81
 Şimşek, Hikmet 209, 253, 262, 272, 279, 281, 282, 283
Şol Cennetin Irmakları 142
 Şostakoviç, Dimitri 102, 128, 191
- Tablettes de la Schola* 64, 65, 69, 73
 Tağizade, Niyazi 207, 213, 214, 236, 276, 280
 Talim ve Terbiye Kurulu 26
 Tanju, Sadun 70, 73, 86, 94, 129, 163, 170, 179, 181, 182, 18, 220, 221, 245, 246, 263
- Tarcan, Haluk 116
Taşbebek (A. A. Saygun) 80, 89, 90, 91, 92, 95, 102, 108, 117, 167, 224, 269, 270
 Taşkiran, Nurullah Şevket 58, 79, 83
Tezer (Abdülhak Hamid) 47
The Midsummer Marriage (Tippett) 177
The Musical Gazette 29, 35
The Musical Quarterly 107, 128, 129
 The Times 23, 177, 183
 Théâtre Champs-Élysées 175
 Theophile Gautier 54
 Thomson, Andrew 64, 72
 Thorndycraft, Ronald 253, 263
 Tippett, Michael 121, 258, 270, 286, 287, 288, 289
 Tonkünstlerverein Orkestrası 173, 224
 Topkapı Sarayı 28
Toplu Solfej (A. A. Saygun) 206
 Toprak, Burhan 133
 Toraganlı, Hasan 80, 94
 Toscanini, Arturo 180, 181
 Tör, Vedat Nedim 211
Töresel Müsiki (A. A. Saygun) 206
Turkish Folk Music from Asia Minor (B. Suchoff) 106
Turkish Music: Past and Present (A. A. Saygun konferansı) 160
 Türk Beşleri 108, 109, 129
Türk Halk Müsikisinde Pentatonism (A. A. Saygun) 133
Türk Halk Müziklerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi (R. Gazimihal) 103
Türk Halkının Müzik Eğitimi (Bartók) 106
Türk Müsikisi (Rauf Yekta) 141, 144, 145, 146
 Türk Müzik Birliği Korusu 111
 Türkçülüğün Esasları (Ziya Gökalp) 81, 93, 94
- Uluslararası Halk Müziği Konseyi 166, 167, 170, 210
 Union Française 34
- Uras, Erol 246, 273
 Usmanbaş, İlhan 255
 Uşaklıgil, Halit Ziya 43, 56
- üçüncü senfoni* (A. A. Saygun) 254
Ülkü Yolu (U. C. Erkin) 89, 90
 Ün, Ekrem Zeki 77, 79, 97
 Ünal, Muazzez 116
 Üngör, Zeki 34, 80, 92, 101
- Valois, Ninette de 113, 129
 van der Hoogen, Eckhardt 235, 241
 Varèse, Edgar 62, 70, 72, 165
 Verdi, Giuseppe 32
 Vieuxtemps, Henri 29, 32
 Vittoria 111, 249
viyola konçertosu (A. A. Saygun) 220
viyolonsel konçertosu (H. F. Alnar) 115
viyolonsel ve piyano için sonat (A. A. Saygun) 169
 Voltan, Alessandro 49
- Wagner'in Hayatı ve Eserleri* (Albert Keim) 50
 Wagner, Richard 25, 33, 34, 35, 49, 50, 61
 Wainer, James 180
Washington Daily News 196, 202
 Washington kongre kütüphanesi 170, 179
 Weldon, George 166, 169, 182
 Widor, Charles-Marie 70
 Williams, Vaughan 166
 Wilson, Edwin C. 194
 Worcester Festival korusu 165
- Yaltkaya, Ömer Refik 250
 Yar, Nebile 39, 41, 44
 Yaşar Nabi (Nayır) 108
 Yekta, Rauf 145, 146
 Yener, Faruk 249, 263
 Yener, Rauf 99
 Yetkin, Suut Kemal 101, 128
 Yönetken, Halil Bedi 26, 54, 79, 85, 109,

114, 129, 149, 156, 206, 291

Yunus Divanı 131

Yunus Emre (A. A. Saygun) 9, 15, 18, 20, 24,

25, 26, 69, 76, 108, 114, 115, 116, 117,

131, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140,

141, 142, 144, 145, 146, 148, 151, 153,

155, 157, 160, 161, 162, 164, 165, 167,

168, 169, 170, 171, 174, 175, 177, 179,

180, 181, 187, 188, 190, 191, 196, 197,

201, 203, 204, 205, 209, 213, 215, 224,

226, 228, 233, 239

Yunus Emre 114, 115, 121, 128, 129, 131,

132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,

141, 142, 143, 151, 155, 156

Yunus Emre İlahileri Güldestesi 143

Yunus Emre oratoryosu kitapçığı (H. Â. Yücel)

134

Yücel, Hasan Âli 93, 114, 115, 116, 129, 134,

138, 155, 156

Yücelen Dörtlüsü 202

Zeynep Seniha (hanım) 39

Zimmerman, Franklin 144, 156, 180

Ziya Gökalp 75, 76, 93, 94

Zobu, Vasfi Ziya 77

Zorlu, Fatin Rüştü 180, 204

Zuckmayer, Eduard 99, 101, 135, 156