

AŞK-I MEMNU OPERASINDA ULUSALCIĞA İLİŞKİN UNSURLAR (*)

Hilmi YAZICI (**)

Z. Seçkin GÖKBUDAK (***)

Öz

Selman Ada, uluslararası opera repertuarına eserler kazandırmış bir Türk besteci olarak Türkiye’de çağdaş sanat yaşamı adına önemli bir isimdir. Ada’nın Fransa’da eğitim görmüş olması O’na uluslararası sanat ortamını daha iyi tanıma imkânı sunmuş, ‘ulusal müzik’ materyallerini tanıması da müziğine farklı renkler katarak ‘sentez’ yapabildiğini sağlamıştır denilebilir. Bu anlamda Ada’nın eserlerinin incelenmesi Cumhuriyetin ilk yıllarından bugüne kadar gelinen noktanın tespiti için oldukça önemlidir. Bu noktada, güncel bir eser olması bakımından da Selman Ada’nın Aşk-ı Memnu operasının ‘ulusalcılık’ ideolojisinin sanata etkileri bağlamında değerlendirilmesi, böyle bir çalışmada önemli bir gereklilik olarak ön plana çıkmaktadır. Nitekim Cumhuriyetin ilanı ile kültürel alanda yapılan çalışmalar ve yeniliklerde büyük ölçüde etkili olan siyasetin, sanat eserleri üzerinde o dönemin baskın ideolojisi ‘ulusalcılık’ temelinde kendini açıkça gösterdiği ve ilk dönem opera eserleri incelendiğinde bu ideolojinin etkisinin açıkça görüldüğü söylenebilir. Bu bağlamda, Aşk-ı Memnu operasının bu ideoloji kapsamında değerlendirilmesi de güncel sanat ortamına yönelik sanat-siyaset ilişkisi temelinde bir çıkarım yapabilece olanağı da sunacaktır. Bu düşünceden yola çıkarak bu çalışmada Selman Ada’nın Aşk-ı Memnu operası ‘ulusalcılık’ açısından bilimsel bakış açısıyla irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Opera, Ulusalcılık, Ulusal Müzik, Aşk-ı Memnu

Nationalist Materials of the Aşk-ı Memnu Opera

Abstract

Selman Ada is an important name on behalf of modern art in Turkey as a composer bringing works in international opera repertory. The fact that Ada was trained in France gave him an opportunity to recognize international art better, and it may be asserted that knowing “traditional music” materials led him to form a synthesis by involving different colours into his music. In this context, the examination of Ada’s works is so important to define the point arrived at from the first years of Turkish Republic. So, the investigation of “nationalism” ideology of Selman Ada’s Aşk-ı Memnu (Forbidden Love) as to the effects on art as a contemporary work comes front as a significant must. As a result, it may be said that political efforts effective in cultural field and novelties reveal themselves clearly as “nationalism”, the dominant ideology of that period over the works of art, and when the works in this period assessed, the effect of this ideology can clearly be seen. So, the evaluation of the opera, Aşk-ı Memnu in terms of this ideology will also present an opportunity to understand the association between art and policy related to contemporary arts. By looking at the topic from this point, Selman Ada’s opera, Aşk-ı Memnu, has been tried to be assessed scientifically as to “nationalism”.

Keywords: Opera, Nationalism, Nationalist Music, Aşk-ı Memnu.

*) Bu makale birinci yazarın doktora tezinden oluşturulmuştur.

**) Dr. Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, (e-posta: yzchlm@hotmail.com).

***) Prof. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü, (e-posta: sgokbudak@yahoo.com).

Giriş

Ait olduğu toplumsal ve kültürel bağlam içinde, kendine özgü bir estetik ve anlam dünyasına sahip olan müzik, her ne kadar yaygın şekilde ‘evrensel’ olarak tanımlansa da, müzikbilimcilerin de ortaya koydukları gibi aslında tümüyle kültürel bir unsurdur. Daha da temelde, müzik için önemli yaklaşımlardan biri de etnomüzikologların dünya müzik kültürlerini farklı “ekolojik ortamlar”a ve hatta canlıların “hayata uyarlanış tarzları”na benzetmeleridir (Öztürk, 2009, s. 2). Yine bu yönde kültürel izlerin ya da farklılıkların müzikte de bulunduğunu Ersoy (2007, s.4), “Her müzik türü kendi bağlamında üretilir ve tüketilir. Müziğin türü ne olursa olsun, her müzikte onu diğerlerine göre farklı kılan değerler dizgesi vardır” sözleriyle açıklar.

Bu düşünceden yola çıkarak, her kültür yapısı içinde o kültürün özelliklerini taşıyan, ait olduğu toplumun beğenilerine göre şekillenen bir müzik yapısının var olduğundan söz edilebilir. Dolayısıyla, belirli bir kültürün içinde ele alınacak müziğin, türü ne olursa olsun, benzer özellikler taşıyacağı görülecektir. Ancak müziğin yansıttığı kültürel unsurların da üzerinde, belirli bir kültürün içinde oluşan, başlı başına bir anlatım biçimi olan, farklı müzik biçimleri de vardır. Burada, hem çok yaygın olması, hem de bu çalışmaya temel olması bakımından ‘opera’ sanatı ele alınabilir. Nitekim opera sanatı, içerisinde ortaya çıktığı ve şekillendiği kültürün bir parçası, dolayısıyla da o kültürün sahibi olan toplumun ulusal sanat biçimidir (Yazıcı, 2015, s. 3).

Bu aşamada, sözü geçen ‘ulusal’ kavramını, opera sanatının içinde ortaya çıktığı topluma ait oluşunu vurgulamasından ziyade, modernleşme sonrası güç kazanan ve hem siyasi hem de kültürel anlamda Dünya’yı belki de yeniden şekillendiren ‘ulusalcılık’ ideolojisinin temel taşı olarak ele almak gerekecektir. Nitekim bu çalışmaya temel kazandıran asıl düşünce ‘ulusalcılığın’ siyasi temeli ile kültürel alanda etkili oluşuna yönelik bir değerlendirme yapabilmektir. Bu bağlamda öncelikle kısaca ‘ulusalcılık’ ve ‘ulusal müzik’ kavramlarından söz edilmiş, daha sonra da ‘ulusalcılık’ ideolojisi çerçevesinde şekillenen unsurların güncel müzik alanında etkilerini tespit edebilmek açısından *Aşk-ı Memnu* operası ele alınmıştır. Bu temelde, esere yönelik olarak ‘görüşme’ ve ‘müziksel analiz’ yöntemleri ile toplanan veriler değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada ele alınacak temel problem, güncel bir eser olan *Aşk-ı Memnu* operasının, ‘ulusalcılık’ ideolojisi bağlamında ‘ulusal’ unsurları ne ölçüde barındırdığını tespit edebilmek, bu bağlamda da eseri ‘ulusalcılık’ ideolojisinin güncel görünümü açısından irdeleyebilmektir.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak Doküman incelemesi, Görüşme yöntemleri ve içerik analizi ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yöntemleri içinde yer alan Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içe-

ren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 187-188). İçerik analizinde ise temel amaç, verileri açıklayabilecek kavramlara ulaşmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 227). Görüşme, Stewart ve Cash tarafından “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” olarak tanımlanmıştır (Stewart ve Cash’ten aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 119).

Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Çalışmada, doküman incelemesi yoluyla çalışmaya temel teşkil edecek verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak bu konuda daha önce yapılan çalışmalar araştırılarak ulaşılabilen kaynaklar incelenmiş, daha sonra da yine çalışmaya zemin hazırlamak amacıyla, kuramsal çerçeveyi oluşturacak olan kavramlarla ilgili kaynaklar taranarak gerekli veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Aynı hedef doğrultusunda veri toplamak amacıyla, Ankara, Antalya ve Mersin operalarında ulaşılabilen ve gönüllü olan sanatçı ve şefler ile görüşülmüştür. Görüşmelerden önce kişilere çalışmanın amacı ve verilerin nasıl kullanılacağı açıklanmıştır. Görüşmeler için yarı-yapılandırılmış sorularla görüşme formu oluşturulmuş (bkz: Yazıcı, 2015, s. 77), sanatçılara 3, libretto yazarına 3, rejisör’e 5, koro şefi ve orkestra şefine 4, besteciye ise 6 soru yöneltilmiştir. Görüşmeler ses kaydı alınarak gerçekleştirilmiş, daha sonra bu kayıtların analiz edilmesi ile verilere ulaşılmıştır. Yine bu doğrultuda *Aşk-ı Memnu* operası müziksel analiz yoluyla değerlendirilmiş, amaca yönelik tespit edilen unsurlar yorumlanmıştır.

Kuramsal Çerçeve

Ulusalçılık ve Ulusal Müzik

Üzerine birçok kuram olsa ve ortak bir anlama ulaşamasa da Guibernau (1997, s. 88) ulusalcılığı, “bir toprağa, ortak dile, ideallere, değerlere ve geleneklere bağlanma duygusu” ve “bir grubun onu diğerlerinden ‘farklı’ kılan semboller (bayrak, belirli bir şarkı, bir müzik parçası veya tasarım) ile özdeşleşmesi” olarak tanımlamıştır (Akt. Hülür ve Akça 2007: 315).

Smith (1998) ulusalcılığın uygulanma biçiminin çeşitli sanatlar aracılığıyla ortaya çıkacağını, McCrone (1998) da eğer ulusal bir sanat ortaya çıkmasaydı, o zaman onu insanların kültürünün parçalarından keşfetmenin sanatçıların rolü olacağını söylemiştir (Akt. Aydın, 2000, s. 79). Yöre’ye (2010, s. 19) göre Smith ve McCrone’nun yaklaşımları kültürel çerçevede bir ulusalcılıktır ve bunun da uygulanarak somutlaşmasının sanatçıların aracılığıyla sanat yapıtlarında ortaya çıkacağıdır ki bunların dışında ulusalcılık zaten bir söylem olarak kalacaktır. Bu durumda ulusalcılığın ancak sanatlar aracılığı ile gerçek biçimini aldığı, sanat eserlerinin bu anlamda düşünsel içerikler taşıdığı görülecektir.

Bu düşünce temelinde Finkelstein, müzik de dâhil güzel sanatların hepsinde, her insan betiminin toplumsal bir algı dayanağı¹ bulunduğunu belirtir ve şunları aktarır: “Feoda-

1) Algı dayanağı: Bir eylem, inanç ya da düşüncenin altında yatan, bunlara yön ve anlam vererek denetçi ve sınırlayıcı görevi yapan değerler ve anlamlar dizgesi (URL 1).

lizm karşıtı, demokrat duyguların Avrupa'yı baştan aşağı etkisi altına almakta olduğu bir çağda, Beethoven'ın Egmont için yazdığı o coşkun müziğin, feodal mutlakiyetçiliğe karşı kendi zamanındaki mücadeleyi çağrıştırdığı bir sır değildi" (Finkelstein, 1995, s. 28). Dolayısıyla toplumun içinden geçtiği sosyal ve politik süreçler mutlaka sanatlar aracılığı ile ifade edilecektir. Finkelstein'in bu örneğinden de anlaşılacağı üzere toplumun duyguları bir anlamda sanatlar aracılığı ile ortaya çıkacaktır ki ulusalcılık da bunlardan biridir.

Yine bu doğrultuda Alman düşünür ve tarihçi Johann Gottfried Herder de 'ulus' ve 'şarkı'nın kesişmesine büyük bir dikkat göstermiştir. Çok sayıda yayınında ulusal farklılıkların yanı sıra müziksel farklılıklara da değinen Herder, şarkıların ulusal farklılıkları dile getirme potansiyeline yönelik iki de kitap yazmıştır. Herder *Stimmen der Völker in Liedern* ve *Volkslieder* adlı eserlerinde, insanların gerçek seslerinin, şarkılarında duyulabileceğini ifade etmektedir (Bohlman, 2011, s. 28) ki böylece Herder de ulusalcı olgunun müzikteki ifadesini vurgulamıştır. Müzik bilinçli ulusal hareketlerin doğuşundan çok önce, aslında modern ulusların doğuşuyla birlikte ulusal bir özellik kazanmış yani ulusların halk kültüründen yararlanmıştı (Finkelstein, 1995, s. 22) Yani 'ulusalcılık' anlayışı ortaya çıkmadan önce de besteciler mensup oldukları ulusların halk müziklerinden yararlanmakta, halk müziği temaları üzerine çoksesli eserler oluşturmaktaydılar. Bu durum ise aslında çoksesli müziğin gelişim yıllarında bile bir doğal veya gizli ulusalcılığın varlığını gösterir (Yöre ve Gökbudak, 2012, s. 270).

Özellikle Aydınlanma sonrası uluslaşma sürecinde ise modern ulus - devlet'in, çağdaş ulusalcılık teorisini Benedict Anderson'un "seslerin uyumu" dediği şeyi somutlaştırarak, yurttaşları birlikte şarkı söylediğinde en güçlü halini aldığı görülür (Bohlman, 2011, s. 23).

Nihayetinde 19. yüzyıl sonuna kadar ulusal şarkı ve ulusalcı müzik kavramları bütün bu tür yaklaşımlarla Avrupa'da sık rastlanır bir fenomen haline gelmiştir. Bu süreçte yeni bağımsızlık kazanan uluslar, kimlikleri en az modern öncesi Avrupa'ya kadar uzananlar kadar, ulusal repertuarlar ve müzik tarzları ortaya sürerler. En önemlisi, eski imparatorluklara karşı, ulusluklarını gösterme isteğindeki etnik, dilsel ve dini gruplar müziğin onlara sağladığı güçlü semboller bütününe farkına varmışlardır. 20. yüzyıl başlarken de ulusal müzikleri toparlayan yeni Avrupa ulusalcılığı hızla şekillenmeye başlar (Bohlman, 2011, s. 40).

Ancak bu süreçte bestecilerin ulusalcılık ideolojisinden etkilenmeleri ve eserlerinde bu etkiyi yansıtmaları temelinde bir takım sorunlar ortaya çıktığından söz edilebilir ki Dvořák'ın maruz kaldığı 'kabullenilmeme' tehlikesi buna bir örnektir. Burada ortaya çıkan problem basitçe, Dvořák'ın anlatım biçiminde yerel malzemelere yer vermesi olarak görünmektedir. Buna yönelik olarak Bohlman (2011, s. 10), Dvořák'ın 'Çekce' bir şeyler söyleme arzusu yüzünden kınanmaya mahkûm edildiğini, bu tehlike ile de tarihsel bir unutuluştan ancak destekçileri sayesinde kendini kurtardığını ifade eder.

‘Ulusal’ müzik etrafında ‘ulusalci’ etkilerle şekillenen önemli parçalardan biri de doğrudan bir müzik ve sahne sanatları formu olarak operadır ve ulusalcılık ideolojisi temelinde ortaya çıkan kültürel alandaki hareketlerle birlikte ‘ulusalci opera’ olarak öne çıkmıştır. Ulusalci opera kavramına yönelik bir tanım yapmak ise zordur. Bu bağlamda ulusalci opera’nın içsel müziksel özelliklere mi yoksa dış şartlara ve etkilere mi dayandığı sorusu önem kazanmaktadır. Carl Dahlhaus’a göre “ulusalci opera 19. yüzyılın karakteristik (ve karakteristik olarak karışık) fikirlerinden biriydi. O ancak ülkeden ülkeye değişen ön koşullar göz önüne alındığında anlaşılır olacaktır” (Dahlhaus’tan aktaran Everett, 2002, s. 184). Ancak, bir ulusal ait dil, konular ve müziksel malzemeler ile çoksesli müzik tekniğinin opera formunda birleştirilmesi sonucu ulusalci bir opera eseri oluşabileceği de var olan örneklerden görülebilmektedir.

Bu paralelde Slav Avrupa’da pek çok ulus’un 19. yüzyıl boyunca ulusal kurumlar olan operalar kurduklarını ifade eden Everett (2002, s. 183), Rusya’da Mikhail Glinka’nın *Zhizn’za Tsarya* ile bu tür için bir model oluşturduğunu ve bu girişimin sırasıyla Modest Mussorgsky’nin *Boris Godunov* ve Peter Ilyich Tchaikovsky’nin *Evgeny Onegin* adlı operaları ile devam ettirildiğini belirtir. Bu sürecin önemli isimlerinden biri olarak Tchaikovsky, bir “Batıcı” olarak Mussorgsky’nin zıttıydı. Bu noktada Tchaikovsky’nin düşüncesi Batılı teknik ve metodlarla ulusal vasıfları geliştirmektir. Rusya’da bu hareketle ortaya çıkan önemli isimler ise ‘Rus Beşleri’ olarak anılan Cesar Cui, Aleksandr Borodin, Mily Balakirev, Modest Mussorgsky ve Nikolay Rimsky-Korsakov idi ve bu topluluk Rus müziğini İtalyan operası, Alman liedleri ve Batı Avrupa’nın diğer formlarının yoğun etkisinden kurtararak, gerçek ulusalci müziği kurmak amacıyla 1860’larda bir araya gelmişti (Lourie ve Pring, 1938, s. 519-520).

Aynı doğrultuda Çek besteciler Bedrich Smetana ve Antonin Dvorak Çek kültürüne ait olmuş *Prodana Nevesta* ve *Rusalka* adlı operaları yaratmışlardır. Stanislav Moniuszko *Halka* adlı operasıyla Polonya için, Franz Erkel *Bánk bán* ile Macaristan için aynı şeyi yapmıştır. Bu eserlerin her biri 19. yüzyıl ulusalci operasından beklenen libretto, dil ve müzik yoluyla ulusal kimliğin tanıtılması idealini örneklemektedir (Everett, 2002, s. 183).

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

Buna örnek olarak Arjantin’de ulusalci operaya yönelik adımlar görülebilir. Ulusalci etkilerin sonucu olarak atılan adımlardan söz eden Aguilar, Buenos Aires gazetelerinin 27 Temmuz 1897 tarihinde fevkalade bir olayın meydana geldiğini, besteci Arturo Berutti’nin ulusal temaya sahip ilk operası olan *Pampa*’nın ilk kez sahnелendiğini aktarmalarından bahsetmektedir. Berutti o dönemde İtalya’dan Arjantin’e yeni dönmüştür ve

yeni operası için ulusal konular aramaktadır. Eduardo Gutierrez'in kendi romanına dayanan bir oyunundan, Juan Moreira'ya karar verir ve bir gazetede yayımlanan mektubuna göre, bestecinin bu konuyu seçmesinde iki faktör etkili olur: ulus'un yeni unsurlarını gösterme ihtiyacı ve verismo'nun ortaya çıkışı ile kırsal temaların kullanılmasının moda haline gelmesi (Aguilar, 2003, s. 89).

Avrupa'daki bu örneklerin yanında Uzakdoğu'da da örneklere rastlanır ki Çin Halk Cumhuriyeti'nin müzik geçmişinde müzik ve politik güç arasındaki yakın ilişkiyi ortaya koyan belki de en önemli eser olarak Xian Xinghai'nin *Yellow River Cantata* eseri (Sarı Nehirler Kantat'ı) dikkat çeker. Bu eserin metni, Japon işgaline karşı topraklarını savunmak üzere Çin halkına bir toplanma çağrısı niteliğinde vatansever ve ulusalcı bir metindir (Yang, 2005, s. 87).

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

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

Benzer şekilde Türkiye'de de uluslaşma sürecinin bu tür içeriklerle yönlendirildiği söylenebilir. Buna yönelik olarak Say, Türkiye Cumhuriyeti'nin, Aydınlanma Felsefesi ve Fransız ilkelerinden temelini alması nedeniyle doğal olarak geliştirdiği kültür ve eğitim politikalarının "ulusalcı" olduğunu ifade etmektedir (Say'dan aktaran Yöre, 2010, s.38).

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

Bu düşünce doğrultusunda, Batı müziği estetik değerleri temel alınarak halk şarkılarının değerlendirildiği bu dönemde, bazı halk şarkılarının notalarında da Batı müziği ifade biçimleri kullanılmaktaydı. (Balkılıç, 2009, s. 123). Bu süreçte ‘Türk’ olanın tespit edilmesi aşamasında dikkat çeken iddialardan bir diğeri de yine Orta Asya ile bağdaştırılan ‘pentatonik’liktir (Balkılıç, 2009, s. 120). Stokes da (1998, s. 84), müzik alanında neyin ‘Türk’ olduğu arayışında, en orijinal, en temel modal yapının pentatonik dizi olduğunun kabul edildiğini belirtir.

Halk ezgilerinin Batı müziği temelinde değerlendirilmesinin yanı sıra, bu şarkıların istenen biçime sokulması için müdahaleler yapıldığı da görülmektedir. Modern estetik kriterlere göre değerlendirilen halk şarkılarının, çağdaş melodik özellikler ve çokseslilik kadar anlaşılabilir ve lirik bir yapıya sahip olması da beklenir. Ayrıca dönemin halk şarkıları üzerine yapılan çalışmalarının temelinde de “öz Türk dilini yaratmak” düşüncesi ile dil devrimi bulunmaktadır (Balkılıç, 2009, s. 148). Dönemin reformcularına göre halk şarkıları temiz bir Türkçe’nin örnekleri olmalıydılar. Bu nedenle de derlenen şarkıların sözleri olduğu gibi kabul edilmez, homojen ve pürüzsüz bir Türkçe için tekrar gözden geçirilir.

Uluslaşma süreci çabalarının kültürel temelinde her zaman önemle üzerinde durulan ulusalci operaların bestelenmesinden söz etmek mümkündür. Bu bağlamda Türkiye’de de benzer çabalar ortaya konmuş, bizzat Atatürk’ün isteği hatta müdahaleleri ile yeni ‘ulusalci’ operalar bestelenmiştir. Bu operalar *Özsoy*, *Taşbebek* ve *Bayönder* operalarıdır. Bunlardan *Özsoy* operası bu yenilenme hareketi içinde sıradan bir gelişme ya da sadece sürecin bir parçası olmanın aksine, bir devlet adamının bizzat ilgilendiği ve ortaya çıkardığı bir sanat eseri olarak öne çıkmaktadır (Yazıcı, 2013: 99). *Taşbebek* ve *Bayönder* operalarının konuları da yine ‘ulusalci’ ideoloji paralelinde şekillenmiş, yeni devletin düşünsel temelini anlatır biçimde yazılmışlardır.

Görüldüğü üzere dünyada pek çok diğerkörnekte olduğu gibi Türkiye’de de ulusalçılığın uygulanışında sanatsal değerler ve müzik önemli rol oynamıştır. Uluslaşma sürecinde yeni devletin kültürel temelini oluşturulması girişimlerinin yanı sıra, yeni siyasi yapılanma açısından önemli görülen ‘Türklük’ algısının yerleştirilmesi çabasında da müzik önemli bir faktör olarak kullanılmıştır. Buna yönelik olarak Avrupa’da ve diğerkörnekte pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de çoksesli/çağdaş müzik alanında bir ulusal repertuvar oluşturma yoluyla yerel olanın uluslararası alanda duyurulması ve ulus kimliğinin tanıtılması hedeflenmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde, yukarıda kuramsal çerçevesi verilirip tanımlanan ulusalci müziğin *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserine yansımalarına yönelik bulgular yer almıştır.

Görüşmelerden Elde Edilen Bulgular

Aşk-ı Memnu adlı opera eserini yaratmış, sahnelemiş ve eserde rol almış kişiler, yapılan görüşmelerde yöneltilen çeşitli sorular çerçevesinde eseri ulusalci müzik açısından değerlendirmişlerdir:

Görüşmelerde sanatçılara yöneltilen “Rol almış olduğunuz *Aşk-ı Memnu* operasının ulusalçı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Öyle ise bunu sağlayan unsurlar nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde, görüşülen 14 sanatçıdan 14’ü “makamsallık/Anadolu motifleri”, 11’i “ulusal/ulusalçı”, 6’sı ise “özgünlük” gibi kavramlara değinmişlerdir. Bu doğrultuda *Aşk-ı Memnu* operası, Makamsallık/Anadolu motifleri, ulusal/ulusalçı ve özgünlük gibi kavramlar paralelinde değerlendirildiğinde, eserde rol alan sanatçıların çoğunlukla eserin ‘ulusal’ unsurlarına değindikleri ve eseri ‘ulusalçı’ bir çizgide buldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Bu paralelde sanatçılar çoğunlukla eserin “bize ait” denebilecek unsurlar içerdiğini belirtmişler ancak bu unsurların besteci tarafından farklı bir yaklaşımla işlenerek çoksesli müzik çerçevesinde duyurulduğunu söylemişlerdir. Bu noktada da bestecinin ‘özgün’ bir tarzla bu unsurları işlediğini, bu yanıyla Türkiye’deki pek çok diğer besteciden ayrılan bir anlatım biçimi olduğunu ifade etmişlerdir. Yine bu anlamda *Aşk-ı Memnu* operasının “ilk çabalara kıyasla daha insanlara ulaşan ve bilinçli bir sentez” olarak değerlendirilmesi de dikkat çeken ifadelerdendir.

Orkestra Şefine yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusalçı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki sorulara verilen cevaplar analiz edildiğinde ise “müziksel öğeler”, “ulusal/ulusalçı” ve “özgünlük” gibi kavramlar elde edilmiştir. Bu kavramlar paralelinde Orkestra şefinin esere yönelik düşünceleri değerlendirildiğinde, eserde ‘ulusal’ nitelikte müzik öğelerinin kullanıldığı vurgusu öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, eserde kullanılan malzemenin seçilişi ve esere uygulanışı bakımından ‘ulusalçı’ bir çizginin varlığından söz eden orkestra şefi, bestecinin bu süreçte kendi çizgisini yaratmaya çalışarak diğer bestecilerden ayrılan bir tarafının da olduğunu vurgulamaktadır. Ancak orkestra şefi en temelde de *Aşk-ı Memnu*’yu ‘ulusalçı’ olarak değil ‘ulusal kaynaklardan beslenen’ bir eser olarak değerlendirmenin daha doğru olacağını ifade etmektedir.

Aşk-ı Memnu’nun rejisörüne yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusalçı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki soruya verilen cevapları analiz edildiğinde ‘Türk operası’ adlı kavram öne çıkmaktadır. Bu paralelde rejisör, kişisel zevk ve duyum açısından değerlendirdiğinde *Aşk-ı Memnu*’yu “tam bir Türk operası” olarak gördüğünü ifade etmektedir. Bu görüşünü ise temelde konunun dayandığı romanın yazarının, eserin bestecisinin ve libretist’in Türk oluşlarına dayandırmaktadır.

Bu doğrultuda rejisör Selman Ada’yı sadece Türkiye’de değil dünyada da sayılı bestecilerden biri olarak değerlendirmekte, “Ulusal kavramların uluslararası anlatılabilmesi çok önemlidir” diyerek Selman Ada’nın bunu çok iyi yapanlardan biri olduğunu ifade etmektedir.

Koro Şefi’ne yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusalçı bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edil-

diğinde ‘ulusal’ ve ‘kültürel’ şeklinde kavramlar tespit edilmiştir. Bu bağlamda koro şefi, Selman Ada’nın “bu toprakların bir insanı” olduğunu, anlattığı şey ve anlatış biçiminin bunu yansıttığını ifade etmiş, bestecinin müziğinde de elbette “bu toprakların unsurlarını” kullandığını belirtmiştir. Ayrıca *Aşk- Memnu*’yu “çok sesli müzik yolculuğumuzun en önemli eserlerinden biri” olarak tanımlayan koro şefi, *Aşk-ı Memnu*’da çok sesliliğin dışında, “bizden bir çokseslilik” denebilecek unsurların bulunduğunu belirtmektedir.

Görüşmede libretist’e yöneltilen “Eserin hazırlanış sürecinde, libretto hazırlığında yaklaşımınız nasıl idi? Ulusal temelde bir iş çıkartmak, ulusal malzemeleri kullanmak gibi bir düşünceniz oldu mu?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘kültürel’ adlı kavram öne çıkmıştır. Bu paralelde, eserin opera olarak bestelenmesi sürecinde romanda da, piyeste de olmayan unsurların eklendiğini belirten libretist, örnek olarak Adnan bey ile Bihter’in nikâhını verir ve Selman Ada’nın operada “imam nikahı”nı işlemek istediğini aktarır. Bu konunun operada işlenmesi fikrine yönelik olarak ise libretist şunları ifade etmektedir: “İslamiyet bu toplumun kültürünün bir parçasıdır. Nasıl Batı operalarında Hıristiyanlık unsurları varsa, İslam unsurları da bizim operamızda olabilir, olmalı”. Yine operada hikâyenin akışı içinde mevsim geçişlerini vurgulamak için “boza” ve “dondurma” satışı önerdiğini belirten libretist, böylece hem mevsim farklılıklarını vermiş, hem de “kültürel” bir unsur eklemiş olduklarını ifade etmektedir.

Libretist’e yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* operasının ulusal bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yapıyı oluşturan unsurlar sizce nelerdir? Besteci *Aşk-ı Memnu* eserinde ulusal unsurlar kullanmış mıdır?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘ulusal/yerel’ adlı kavramlar değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda ‘ulusal kültür’e dayalı imam nikâhı, dondurmacı, bozacı gibi unsurların *Aşk-ı Memnu*’da var olduğunu tekrar eden libretist, Selman Ada’nın müziksel unsurları da benzer şekilde kullandığını ifade etmiştir. Bu anlamda Selman Ada, Orta ve Yakın Doğu ile Anadolu ve Osmanlı’ya dayanan geniş bir coğrafyaya ait materyalleri kullanmış, bunları kendince işlemiştir.

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

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

Bu doğrultuda Ada, besteci olarak ulusalculuğu hedeflemenin yanlış olacağını, tarihte böyle denemelerde bulunan bestecilerin başarısız olduklarını ifade etmekte, seçilen konunun da evrensel olması gerektiğini belirtmektedir. *Aşk-ı Memnu*’nun da ulusal bir roman olmadığını, bir “roman” olduğunu söyleyen Ada, eserin temasının evrensel olması nedeniyle bu operayı bestelemiş olduğunu belirtmektedir.

Ada'ya yöneltilen “*Aşk-ı Memnu* eserinizde müzik, metin ve görsel açıdan ulusal malzemeler var mıdır, nelerdir?” şeklindeki soruya verilen cevaplar analiz edildiğinde ‘yerel’ adlı kavram öne çıkmıştır. Ada burada eserin müzikal açıdan incelenmesi ile en doğru kararın verilebileceğini belirtmiş, esere bakışını ise şöyle ifade etmiştir: “İstanbul’un renkleri temel ilham kaynağım olmuştur diyebilirim bir İstanbullu olarak”. Müzik unsurları açısından da kullandığı malzemeleri ‘ulusal’ olarak nitelediğini belirten Ada, bu malzemelerin ‘yerel’ malzemeler olduğunu, bunların kullanılması ile de asıl hedefin ‘evrensel’ bir eser yaratmak olması gerektiğini ifade eder.

Müziksel Analizden Elde Edilen Bulgular

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

Bu doğrultuda eserin ezgi çizgisi baştan sona incelendiğinde toplamda 3107 ölçü değerlendirilmiştir. Bu şekilde bütün eser (3107 ölçü) içerisinde ‘makamsal’ ve ‘makam dışı’ unsurlar tespit edilerek, ölçü sayısı bazında bir bütün değerlendirmesi yapılmıştır. Bu doğrultuda yapılan analizde, ‘makam’ ve ‘makam çekirdeği²⁾’ denilebilecek unsurların bulunduğu toplam 1687 ölçü, ‘makam dışı’ denilebilecek yapıda ise toplam 1420 ölçü sayılmıştır. Bu şekilde tespit edilen toplam ölçü sayıları eserin bütününe oranlandığında, makamsallık içeren ölçülerin eserin %54,3’sini, makam dışı denebilecek ölçülerin ise eserin %45,7’ini oluşturduğu görülmüştür.

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

Tablo: 1. Müziksel Yapıda Tespit Edilen Makam/Makam Çekirdekleri

Sıra	Makam/makam çekirdeği
1	Nihavend
2	Hicaz
3	Rast
4	Segâh
5	Kürdi
6	Karcığâr
7	Kürdîlihiczakâr
8	Hiczakâr
9	Hüzzam
10	Nikriz
11	Hüseyni
12	Şehnaz
13	Buselik
14	Nişabur
15	Suzinak
16	Zirgüleli Hicaz

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

Eserin ezgisel analizi sonucunda elde edilen veriler değerlendirildiğinde her ne kadar yüzdesel olarak baskın bir makamsallık ile karşılaşılmamış olsa da, analiz sürecinde değerlendirilen özellikle özgün arylar, düetler ve doğrudan alınarak işlenen bazı geleneksel müzik örneklerinin esere makamsal bir kimlik kazandırdığı görülmüştür.

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

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

Tablo: 2. Ritmik Yapıda Tespit Edilen Unsurlar

Sıra	Ritim biçimleri
1	4/4
2	3/4
3	6/8
4	9/8
5	5/8
6	12/8
7	10/8
8	7/8
9	7/4
10	9/4
11	2/4
12	6/4
13	2/2

Bu noktada dikkat çeken önemli bir unsur ise uluslararası formda olan ritim kalıplarının da eser içerisinde kimi zaman ulusal müziğin ritmik vuruşlarıyla kullanılmış olmasıdır. Eserde karakterlerden Mlle. de Courton’un *Je t’aime Adnan!* adlı aryasında besteci bu tür vuruşlara yer vermiş, aryanın başında da ritmik yapıya yönelik olarak ‘düyek’ tanımını yaparak, “Türk müziğinde düyek usulü” açıklaması ile bu usulün vuruşlarına yönelik bir de örneğe yer vermiştir.



Nota 1. Ritm Örneği “Je t'aime Adnan!”

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

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



Nota 2. Ritm Örneği “Maskeler Aryası”

Ezgi yapısıyla ‘Kürdi’ makamında olan bu ariyanın, ritmik olarak da bu şekilde geleneksel/ulusal müziğin ritmik vuruş biçimleri ile işlenmesi ariyaya ulusalcı bir nitelik kazandırmıştır denilebilir.

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

Tablo: 3. Eserde Kullanılan Form Türleri İle Özgün Eserler Ve Sayıları

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

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

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

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

Sonuç ve Tartışma

Selman Ada’nın Aşk-ı Memnu operasının ulusalcılık açısından incelenmesine yönelik bu çalışmada, belirlenen problem doğrultusunda yapılan görüşmeler ve eserin müziksel analizi yoluyla elde edilen verilerden şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Yürütülen çalışma sonucunda Aşk-ı Memnu operasının büyük ölçüde ‘ulusal’ müzik unsurlarını barındırdığı dolayısıyla da ‘ulusalci’ denilebilecek bir nitelikte olduğu saptanmıştır. Bu tespit sürecinde, kullanılan yöntem paralelinde ilk olarak, yapılan görüşmeler ile elde edilen veriler değerlendirilip yorumlanmıştır. Böylelikle özellikle eserin ezgisel yapısına yönelik değerlendirmelerde “makamsallık”, “halk motifleri”, “Türk müziği”, “ulusal ezgiler” gibi kavramların sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Bu yönde yapılan yorumlarda, belirtilen bu unsurların esere “ulusal bir renk” kazandırdığı, bestecinin ‘ulusal’ ezgileri çoksesli hale getirerek “bizden” bir çokseslilik oluşturduğu şeklinde ifadeler ön plana çıkmıştır. Bu değerlendirmelerin yanı sıra, ortaya konan bu ulusal nitelikteki çok sesliliğin özgün yanının güç kazanmış olduğu, bestecinin “kendince” bir yaklaşımla makamsallığı kullandığı da vurgulanmıştır. Yine bazı değerlendirmelerde bestecinin “kendi kaynaklarından” beslenerek, ezgisel, armonik ve makamsal malzemelerden iyi şekilde faydalandığı, ancak asıl amacının makamsal bir eser yaratmak değil bu havayı oluşturma-bilmek olduğu da ifade edilmiştir.

Görüşmelerden elde edilen bu verilere paralel nitelikte, eserin müziksel açıdan analizi bağlamında ezgisel yapıda ‘ulusal’ denilebilecek nitelikte müzik malzemeleri tespit edilmiştir. Ezgi çizgisinde ‘makam/makam çekirdeği’ unsurlarının bulunduğu, ancak yine bu

unsurların çokseslilik içerisinde işlenerek kullanıldığı görülmüştür. Ezgi çizgisinin incelenmesi ile tespit edilen bu unsurların yanı sıra bestecinin eser içerisinde *Segâh Evlenme Ayini* örneğinde olduğu gibi makamsallıkla şekillenmiş ve doğrudan makam adı almış bir eser kullanması da dikkat çekmektedir ve ‘ulusalcı müzik’ çerçevesinde bir yaklaşım olarak görülmektedir.

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

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

Eserin ‘ulusal müzik’ çerçevesinde değerlendirilmesi anlamında en önemli etkiyi sağlayan unsurlardan bir diğeri de doğrudan alıntılanan ‘Geleneksel Türk Müziği’ örneklerinin ve özgün makamsal bazı parçaların eserde kullanılmış olmasıdır. Bu alıntılar hem eserin hikâye akışı açısından hem de ‘ulusal müzik’ unsurlarının duyulması bakımından esere ‘ulusalcı’ bir biçim kazandırmıştır. Nitekim bu örnekler ‘Türk Sanat Müziği’ ve ‘Türk Halk Müziği’ gibi tamamıyla ‘ulusal’ türlerden edinilmiştir. Eserde kullanılan bu ‘ulusal müzik’ örneklerine görüşmelerde de pek çok kişinin değindiği görülmüş, bestecinin bu eserlere yer vermesi çoğunlukla ‘ulusalcı çoksesli müziği’ duyurma düşüncesi olarak yorumlanmıştır.

Eserin ‘ulusalcı’ biçimine yönelik, özellikle görüşmelerde değinilen önemli hususlardan bazıları da eserde Geleneksel Türk Müziği çalgılarının kullanılmış olması ve hikâyenin akışında ‘ulusal kültür’ün bir parçası olarak göze çarpan bazı unsurlar ve karakterlerdir. Görüşülen kişiler eserde ‘kanun’, ‘kudüm’ gibi çalgıların kullanıldığını, bu durumda eseri ister istemez ‘ulusalcı’ bir yapıya kavuşturduğunu ifade etmişlerdir. Yine eserde yer alan ‘İmam’, ‘Bozacı’ ve ‘Dondurmacı’ gibi karakterler ‘ulusal kültür’e ait unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda da eserin ‘ulusal’ malzemeleri açık şekilde barındırdığı görülmektedir.

Buraya kadar değinilen görüşme ve analiz sonuçları genel olarak değerlendirildiğinde, *Aşk-ı Memnu* adlı opera eserinin ‘ulusal müzik’ ve ‘ulusal kültür’ unsurlarını geniş ölçüde barındırdığı tespit edilmiştir. Elbette bu tespit ile birlikte eserin ‘ulusalcı’ bir eser olup olmadığı konusunda daha titiz bir yorum yapılması da gerekmektedir. Nitekim ‘ulusalcılık’ kavramının başlı başına ideolojik yapısıyla ele alınması bu tür bir analiz ile ulaşılabilecek hedeflenen asıl sonucun yanlış yorumlanmasına da neden olabilir. İdeolojik tanımı ve içeriği bağlamında çoğunlukla dünya siyasi yaşantısının bir ürünü ve parçası olan bu kav-

ram, böyle bir çalışmada sadece kültürel alana etkisi bağlamında değerlendirilmelidir. Bu doğrultuda, temelini siyasi yaşamdan alarak dünyada etkinlik kazanan bu ideolojinin bu çalışmaya temel olan alt yapısını ‘kültürel ulusalcılık’ olarak değerlendirerek sınırlamak yerinde olacaktır.

Bu yaklaşımla *Aşk-ı Memnu* adlı opera eseri müziksel yapısı ve içeriği açısından ‘ulusal’ malzemeleri taşıyan ‘uluslararası çoksesli’ bir eser olarak değerlendirilebilir. Yine de bu değerlendirmenin yanı sıra besteci ile yapılan görüşmelerde alınan yanıtlar ile bestecinin daha önce *Aşk-ı Memnu* eseri ile ilgili yaptığı açıklamaların karşılaştırılarak değerlendirilmesi önemlidir. Görüşmelerde besteci her ne kadar “ulusal hiçbir şey” kullanmadığını ifade etmiş olsa da *Aşk-ı Memnu* eseri ile ilgili yaptığı diğer açıklamalarda “Türk müziğinin ilhamı bu eserin tüm dokusuna sinmiştir” şeklindeki ifadesi dikkat çekmektedir (Ülgen, 2012: 22). Bu noktada bestecinin ‘ulusal bir şey’ kullanma düşüncesine karşı ifadesi “bu coğrafyanın etnik pek çok imkânını değerlendirmek” şeklindedir. Açıklamalarında Türk müziğini Halk müziği kadar önemseydiğini ifade eden besteci, *Aşk-ı Memnu* eserinin “özünde Türk müziğini temel aldığı” belirtmiştir (Ülgen, 2012: 22). Buna karşılık görüşmelerdeki “Ulusalcı müzik diye bir şey benim dünyamda yoktur” şeklindeki ifadesi de bir tartışma unsuru olarak değerlendirilebilir. Yine bestecinin görüşmelerde *Aşk-ı Memnu*’ya yönelik verdiği yanıtlara pek de paralel sayılamayacak “Müzikte yaptığım şey dramı tamamen desteklemek oldu. Dünya’ya klasik bir Türk operası kazandırmayı amaçladım” (Ülgen, 2012: 17) şeklindeki bir başka ifadesinde de bir ‘Türk operası’ yaratmanın aslında önem kazanan bir tutum olarak değerlendirilebileceği açıktır.

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

Aşk-ı Memnu özelinde Cumhuriyet tarihi içinde opera sanatının gelişimi açısından da genel bir çıkarım yapmak gerekirse yine açıkça görülecektir ki ilk dönem ‘ulusalcı opera’ denemelerine hâkim olan ‘siyasi ulusalcılık’ düşüncesi bugünün sanatsal ortamında siyasi temelinden sıyrılarak ‘kültürel ulusalcılık’ haline gelmiştir. Nitekim ilk dönem opera eserleri ile açıkça hedeflenen ‘ulus olma’ düşüncesine yönelik ideolojik etki, bugünün siyasi ortamının belki de bu ideolojiyi terk etme eğilimi neticesinde kültürel alanda sınırlanmış ve siyasi yanını büyük ölçüde kaybetmiştir.

Kaynakça

- Aguilar, G. (2003). The national opera: A Migrant genre of imperial expansion 1, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, 12(1), 83-94.
- Aydın, Y. (2000). *Repercussions of nationalist thought on music during the early rebuclican period in turkey*. Unpublished Master Thesis, Ankara: The Middle East Technical University.

- Balkılıç, Ö. (2009) *Cumhuriyet, halk ve müzik – Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bohlman, P. V. (2011). *Focus: Music, nationalism, and the making of the new europe*. (2. Baskı). New York: Routledge.
- Erol, M. (2011). Music and the Nation in Greek and Turkish contexts (19th – early 20th c.): A paradigm of cultural transfers, *Zeitschrift für Balkanologie*, 47(2), p. 165-175.
- Ersoy, İ. (2007). *Türkiye’de uluslaşma sürecinde bir simge olarak “bağlama”* (Bildiri). Uluslararası “Halk Müziğinde Çalgılar” Sempozyumu. Kocaeli.
- Everett, W. A. (2002). National opera in Croatia and Finland, 1846–1899. *The Opera Quarterly*, Vol. 18(2), p.183-200.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve ulus – müzikte halk mirası*, (Çev. M. Halim Spatar). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Hülür, H., Akça, G. (2007). İmparatorluktan cumhuriyete siyasal bütünlük ve ulusalcılık söylemi. *SÜ Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 22. sayı, s. 311-335.
- Lourie, A., Pring, S. W. (1932). The Russian school. *The Musical Quarterly*, 18(4), s. 519-529.
- Öztürk, O. M. (2009). Türkiye’de müzik olgusunun “müzik” olarak anlaşılmasında ve eğitim alanındaki önyargıların aşılmasında bütüncül yaklaşım gerekliliği üzerine tespit ve öneriler (Bildiri). 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*. Samsun.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de arabesk olayı*. (Çev. Hale Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ülgen, A. (2012). Selman Ada ile Aşk-ı Memnu üzerine. (söyleşi). *Aşk-ı Memnu*. 143. Sayı Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları.
- Yang, H. (2005). The Making of a National musical icon: Xian Xinghai and his Yellow River Cantata. In Annie J. Randall. (Editör). *Music, Power, And Politics*. New York: Routledge, p. 87-111.
- Yazıcı, H. (2013) *Özsoy: The First Turkish opera that was desired by Ataturk* (Bildiri). International Conference on Social Sciences. Amsterdam.
- Yazıcı, H. (2015). *Selman Ada’nın Aşk-ı Memnu operasının ulusalcılık Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun’un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcılık görüş ve yönlerinin değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yöre, S., Gökbudak, Z. S. (2012). Ahmed Adnan Saygun’un çoksesli müzikte/Türk Çoksesli müziğinde ulusalcılığa ilişkin kodları. *Bilig*. 61. Sayı, s. 265-284.