International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art
e-ISSN:2548-0634
Volume: 10, Issue: 21, Kasım-Aralık / Kış / 2025
Cilt: 10, Sayı: 21, November-December / Winter / 2025

KEREM OPERASI İLE TÜRK MÜZİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİNİN METİNLERARASILIK KURAMI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ*

Tevfik Tunca ÜNDER**

Bekir Şahin BALOĞLU***

Özet

Cumhuriyet döneminde Türkiye'de gerçekleştirilen kültürel reformların en dikkat çekici yönlerinden biri, müzik alanında gerçekleştirilen devrimdir. Atatürk'ün öncülüğünde başlatılan Türk Müzik Devrimi'nin ilk ve öncelikli sanatı olarak opera, modernleşme sürecinin simgesel bir aracı hâline gelmiştir. 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Ankara ziyaretine ithafen Adnan Saygun tarafından bestelenen *Özsoy* operası, Türkiye'de bestelenen ilk ulusal opera olarak bu dönüşümün başlangıç noktasını oluşturur. Ardından *Taşbebek* ve *Bayönder* operalarıyla birlikte Türk bestecilerinin sahnede görünürlüğü artmış, bu sanat dalı Cumhuriyet ideallerinin sanatsal bir temsiline dönüşmüştür.

1946'da sahnelenen *Yunus Emre Oratoryosu*'ndan sonra Saygun'un ilk büyük opera eseri olan *Kerem* (1953), hem müzikal hem de tematik açıdan Türk müziği ile Batı formunun kaynaşmasının simgesi olmuştur. Bu makale, *Kerem Operası*'nın yapısında yer alan Türk müziği unsurlarını metinlerarasılık kuramı çerçevesinde incelemekte ve eseri, dönemin sosyo-politik yapısı içinde konumlandırarak Türk Müzik Devrimi'nin yeni ulus kimliği inşasındaki işlevini tartışmaktadır. Saygun'un yerel makam dizilerini modern armoniyle bütünleştiren yaklaşımı, Anadolu'ya özgü müzikal renkleri evrensel bir estetik anlayışla buluşturur. Böylece opera hem sanatsal hem de ideolojik anlamda Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm projesinin en güçlü taşıyıcılarından biri hâline gelir. Araştırma, Kerem Operası'nın yalnızca bir müzik eseri değil, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin sanatsal temsili olduğunu ortaya koymaktadır. Eserin mistik aşk anlatımı ile "yeni insan" idealini buluşturan yapısı, sanatın ulusal kimlik inşasındaki rolünü somut biçimde göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, Kerem Operası, Türk Müzik Devrimi, Cumhuriyet Dönemi, Metinlerarasılık.

AN INTERTEXTUAL ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE OPERA KEREM AND TURKISH MUSIC

Abstract

One of the most striking aspects of the cultural reforms carried out in Turkey during the Republican era is the revolution implemented in the field of music. Opera, as the first and foremost art form of the Turkish Music Revolution initiated under Atatürk's leadership, became a symbolic instrument

* *Bu çalışma Tevfik Tunca Ünder'in doktora tezinden üretilmiştir.*

** *Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, e-posta: tunca.under@gmail.com ORCID: 0000-0003-1157-9145*

*** *Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzik Toplulukları Anasanat Dalı, bbaloglu@yildiz.edu.tr ORCID: 0000-0002-3189-0371*

Başvuru tarihi / Submitted date: 03.11.2025 Kabul tarihi / Accepted date: 28.12.2025

of the modernization process. The opera *Özsoy which* composed by Adnan Saygun in 1934 in dedication to the visit of the Iranian Shah Reza Pahlavi to Ankara, constitutes the starting point of this transformation as the first national opera composed in Turkey. Subsequently, with the operas *Taşbebek* and *Bayönder*, the visibility of Turkish composers on the stage increased, and this art form evolved into an artistic representation of Republican ideals.

After the staging of the *Yunus Emre Oratorio* in 1946, Saygun's first major operatic work, *Kerem* (1953), became a symbol of the fusion of Turkish music and Western form, both musically and thematically. This article examines the elements of Turkish music embedded in the structure of the opera *Kerem* within the framework of intertextuality theory and discusses the work's function in the construction of a new national identity during the Turkish Music Revolution by situating it within the socio-political context of its period. Saygun's approach of integrating local modal scales with modern harmony brings together musical colors unique to Anatolia with a universal aesthetic sensibility. Thus, opera becomes one of the most powerful carriers of the Republic's cultural transformation project, both artistically and ideologically. The study demonstrates that the opera *Kerem* is not merely a musical work, but also an artistic representation of Republican ideology. The work's structure, which brings together a mystical love narrative with the ideal of the "new individual," concretely demonstrates the role of art in the construction of national identity.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, *Kerem* Opera, Turkish Music Revolution, Republican Era, Intertextuality.

Giriş

Cumhuriyet döneminde Türkiye'de gerçekleştirilen kültürel reformların en dikkat çekici alanlarından biri müzik olmuştur. Yeni kurulan ulus-devletin hedeflediği modernleşme anlayışı, yalnızca siyasal ve toplumsal alanlarda değil, sanatın tüm kollarında da kendini göstermiştir. Bu süreçte müzik hem eğitim hem de temsil aracı olarak, toplumsal dönüşümün simgesel bir gücü hâline gelmiştir. Türkçe olarak sahnelenmesi plânlanan operalar da bu dönüşümün estetik boyutunu yansıtarak, Cumhuriyet'in ideallerini halka sanat yoluyla aktarma işlevi üstlenmiştir.

Cumhuriyet'in erken döneminde yönetsel kadro için, tarih ile efsane arasında köprü kurarak ulusal kimliği güçlendirecek sembollerin inşası önemli bir meseleydi. Bu bağlamda "Musiki İnkılabı", ulusal varlığa dayalı çoksesli bir müzik kültürünü inşa etmeyi amaçlamış; "ulusal opera" fikri ise bu kültürel projenin tamamlayıcı bir halkası olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, Cumhuriyet aydını için yalnızca bir estetik yönelim değil, aynı zamanda bir medeniyet meselesi olarak da görülmüştür (Turan, 2018).

O'Connell (2022), ulus-devletin kuruluş döneminde müzik tarzları arasında yapılan ayrımların, modern yorumcuların Ahmed Adnan Saygun'un "yeni bir toplum için yeni bir sanat" düşüncesine yaklaşımlarını yansıttığını belirtir. Ulusçuluk ideolojisinin biçimlendirdiği kültürel alanlarda yer alan sembolik ögelerin her biri, toplumsal değişimi yönlendirme potansiyeline sahiptir. Sanat, edebiyat ve müzik ise bu dönüşümün en etkili araçları olarak öne çıkar (Gellner, 2006).

Bu kültürel ve sanatsal dönüşümün merkezinde yer alan figürlerden biri olan Ahmed Adnan Saygun, Cumhuriyet'in müzik politikalarının en belirgin temsilcilerindendir. "Bir sanat, toprağına bağlı kalmadıkça ve insani bir karakter taşımadıkça evrensel olamaz" (Oral, 1973, s. 3) sözleriyle sanat anlayışını özetleyen Saygun, yerel kaynaklardan beslenen ama evrensele açılan bir müzik dili oluşturmayı amaçlamıştır. "Her türlü arayışın ve denemenin sanatta ilerlemeyi sağlayacağına inanırım" (Saygun, 1987) diyerek yenilikçi yaklaşımını da ortaya koyar.

Saygun'un gelenek anlayışı, yeniyi dışlamadan, onu dönüştürerek ilerleyen evrimsel bir sürece dayanır. Anadolu'nun modal ve makamsal ezgilerini Batı müziği armonisiyle yeniden yorumlaması bu yaklaşımın en açık göstergesidir. Bestecinin *Kerem Operası*'nda, Hüseynî makamının yanı sıra Karcığar ve Nikrîz gibi makam renklerini de kullanması, yerel müzik yapılarının modern bir estetik bağlamda ele alınabileceğini kanıtlar. Saygun, makamı bir "renk" olarak değerlendirir ve *Kerem*'de bazen tam dizi yerine o makamın karakterini yansıtan küçük motifler kullanır. Bu yönüyle, Kürdî üçlüsü, Hicaz ve Hüzzam dörtlüsü, Nikrîz beşlisi gibi yapılar hem çalgısal hem de vokal partilerde motifsel biçimde işlenmiştir.

Saygun'un eserlerinde modal açıklamaları tercih etmesi, melodik örgünün yalnızca geleneksel makam teorisiyle sınırlandırılamayacağını, bunun araştırmacılara farklı bir analiz perspektifi kazandırdığını gösterir. Bu bağlamda onun yapıtları, hem Batı müziğinin çok sesli yapısıyla hem de Anadolu'nun melodik geleneğiyle ilişki kurarak, Türk müzikolojisinin gelişimi açısından temel bir kaynak niteliği taşır. Halk şiiri üslubunda yazılmış librettosu ve Anadolu ezgilerini içeren müziksel dokusuyla *Kerem Operası*, Türkiye'nin müzik kültürü tarihi bakımından önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi müzik reformlarının temsilcisi olarak Ahmed Adnan Saygun'un *Kerem Operası* örneğinde, müzik ile ulusal kimlik inşası arasındaki ilişkinin metinlerarasılık kuramı üzerinden incelenmesini amaçlamaktadır.

1. Ahmed Adnan Saygun'un Hayatı ve Müzikal Görüşleri

Ahmed Adnan Saygun, 1907 yılında İzmir'de "Celal Hoca" olarak tanınan Mehmed Celaleddin Bey ile Zeynep Seniha Hanım'ın ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Küçük, 2007). Babasının Mevlevi tarikatına mensup olması nedeniyle, küçük yaşlardan itibaren tasavvuf musikisine ilgi duymuştur. Ablası Nebile ile birlikte, yerel tekkedeki şeyhlerden ud dersleri almış ve mandolin çalmayı öğrenmiştir. On iki yaşına geldiğinde, Mildan Niyazi Bey'den aldığı nazariyat dersleri sayesinde alaturka müziğin makam yapıları ve usulleriyle tanışmıştır.

Saygun'un Paris'teki Schola Cantorum'da öğrenciyken babasına yazdığı bir mektup, yaşamını şekillendiren idealine dair önemli ipuçları sunar. Saygun'un arzusu, sağlam bir eğitim temeline dayanarak kendi kültürel mirasını evrenselleştirmekti. Bu görüşünü şöyle ifade etmiştir: "…Burada Alman disiplininin geleneksel ruhunu tam anlamıyla kavrayarak sağlam bir temel edinmeyi, bu temel üzerine ezgilerimizi yeniden inşa ederek ulaşmak istediğim yere ulaşmayı umuyorum." (Özünal, 2008).

Saygun, "Yalan–Sanat Konuşmaları" adlı deneme kitabında Türk müzik devrimi, çok sesli Türk müziği ve Atatürk'ün müzikle ilişkisi üzerine düşüncelerini ayrıntılı biçimde dile getirir: "Ferdîlikten mahallîliğe; mahallîlikten millî şuur›a. İşte ne garip bir şey: buradan hareketle hayatın diğer tezahürlerine de geçilebiliyor. Cemiyetlerin kanunlarına, inkılâpları hazırlayan baskılara kadar… Hayat sanki kırk odalı bir handır; ancak tek bir kapıdan girilebiliyor." (Yöre, 2009'dan akt.; Saygun, 1945).

Dönemin bireycilik anlayışını da şu sözlerle eleştirir: "Yirminci asır: aşırı benlik çağı. Bu asır her şeyi temelinden sarsmak istiyor. Sanatkârların gözünü her şeyi yıkma arzusu körleştirince ne mahallîlik kalıyor ne o ne bu. Sanki yeni nesil, 'itmam' için değil, 'iptal' için yaşıyor." (Yöre, 2009'dan akt.; Saygun, 1945).

Hz. İsa'ya atfedilen "Yıkmaya değil, tamamlamaya geldim" sözlerinden ilham alan Saygun, müzikte tarihsel temellere dayalı bir devamlılığın, geleceğe uzanan köprüler kurmak açısından zorunlu olduğunu savunur.

Saygun'a göre, Atatürk güzel sanatların toplumu dönüştürücü gücünü anlamıştı; ancak bu vizyon gerek onun döneminde gerekse sonrasında tam anlamıyla anlaşılamamış ve uygulanamamıştır. En çetin eleştirilerini müziği sadece eğlence olarak gören yetkililere yöneltir. Atatürk›ün liderliğinde dahi bu dönüşüm tamamlanamamışsa, bugün bu süreci tamamlamak daha da zor görünmektedir. Yine de umudun kaybedilmemesi gerektiğini vurgular: "Türkiye yalnızca Ankara, İstanbul ve İzmir'den mi ibaret? Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılında Türk bestecileri orkestra programlarında neredeyse hiç yer almadı. Opera evlerimizin tutumu da bundan farklı değil. Ne yazık ki Kültür Bakanlığı bu konuda halkın kültürel gelişimini destekleyecek adımları atamamıştır." (Saygun, 1987).

Ahmed Adnan Saygun, Türk bestecilerin eserlerinin ve halkın kültürel mirasının gerektiği gibi değerlendirilmediğini, özellikle kültür politikalarının uygulama aşamasında bu eksikliklerin ciddi boyutlara ulaştığını belirtir.

2. Kerem Operasının Konusu ve Librettonun Özellikleri

Kerem Operası, üç perde ve sekiz sahneden oluşan büyük opera (grand opera) formunda bestelenmiştir. Orkestra partisyonları ile koro ve solistlerin piyano eşlikli kısımları Haziran 1952'de tamamlanmış, aynı yılın Ekim ayında provalar başlamıştır. Librettosu Prof. Dr. Salahattin Batu tarafından nazım şeklinde yazılmış olan bu eser, bestecisi Adnan Saygun'un yönetiminde, 22 Mart 1953 Pazar akşamı Ankara Büyük Tiyatro'da ilk kez sahnelenmiştir.

Anadolu'nun dört bir yanında yüzyıllardır anlatılan Kerem ile Aslı hikâyesi, bu eserde dünyevi bir aşktan ilahi bir aşka dönüştürülmüştür. Dolayısıyla, Türkiye'nin ilk büyük opera örneği olan Kerem'de halk anlatısının ayrıntılarından ziyade, üç aşamalı mistik bir aşk anlatımı sergilenmektedir. Operada da üç doruk noktası mevcuttur; ancak üçüncü doruk noktası halk anlatısından tamamen farklıdır: Kerem'in Aslı'ya duyduğu aşk, Aslı'nın Kerem'den uzaklaşması ve sonunda Kerem'in ilahi aşkı simgeleyen Aslı uğruna yok oluşu (Altar, 1982).

3. Kerem Operasının Müzikal Özellikleri ve Metinlerarasılık Kuramı Üzerinden İncelenmesi

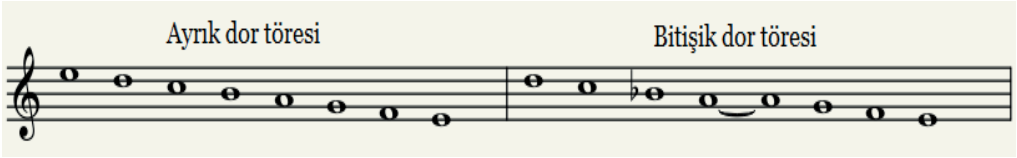
Sembolik anlamlar içeren bu eserde, Kerem'in karşılıklı değil, içsel konuşma niteliğindeki tiradları öne çıkar. Bu sebeple sahne hareketliliği oldukça sınırlıdır; yer yer eser, oratoryo niteliğine bürünür. Bu durum özellikle Kerem ile anne-babasının iç dünyasını yansıtan Terzetto (üçlü) bölümünde belirgindir.

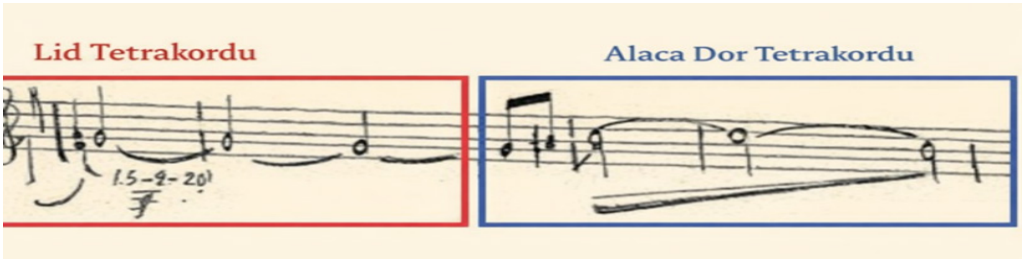
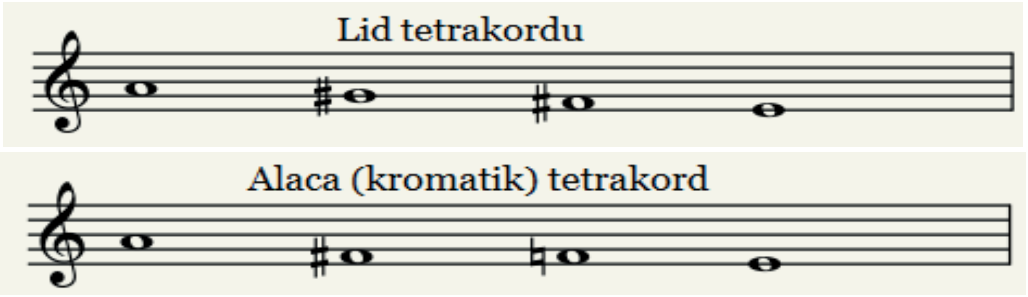
Eserin en gerçekçi müzikal bölümleri, Terzetto öncesinde ve üçüncü perdenin ilk sahnesinde, Kerem'in sahneye çıkışına kadar geçen sürede görülür. Duygusal geçişlere göre müzik daha soyut bir yapıya bürünür. Ancak eserin tamamında mod (makam) karakteri baskındır; bu da eserin Anadolu'ya özgü koku, renk ve karakterini yansıtır.

Üçüncü perdenin ilk sahnesindeki Kerem'in aryası, dört aşamalı bir gelişim gösterir ve ilahi okuyuşlara (psalmodie) benzer. Ancak geniş melodik çizgilerle yazılmıştır ve zaman zaman psalmodik yapıyı, vurmalı çalgıların ritmik ritornelleri ile keser.

Kerem'deki vokal çizgiler zaman zaman konuşma ezgisine (resitatif) yaklaşsa da uzun melodik hatlara da dönüşür. Koro, önemli bir rol oynar; tek sesli başlayan koro zaman zaman dört ya da sekiz sese bölünür. Ayrıca eser, Doryen, Frigyen ve Eolyan gibi eski modal yapıları ile Segâh, Hicaz ve Nikriz gibi geleneksel Türk makamlarını bir araya getirir (Altar, 1982).

Saygun, ezgisel yapıyı oluşturan dizileri 'töre' olarak tanımlamış ve bu yapıların iki ayrı dörtlünün (tetrakord) birleşmesiyle meydana geldiğini belirtmiştir. Ayrık konumdaki iki dörtlüden sekiz ses oluştuğunu, fakat bitişik iki dörtlünün yedi seste kalması nedeniyle, tekrar sekiz sese tamamlama gereksiniminden söz konusu dizilerin, dörtlü ve beşlilerin üst üste bindirilmesi yoluyla dönüştürüldüğünü ifade etmiştir:

[...] miladi dönemin başlangıcından beri bu musikinin çehre değiştirdiğini biliyoruz: özünde inici mod'ları, çıkıcı olarak; dörtlü olan yapıları dörtlüler ve beşliler birleşimine dönüşerek [...] Farabî, İbni Sina ve Safiyuddin bu geleneği sürdürdüler [...] Bize gelince, biz bu modal dizilere inici karakterlerini vererek ve dörtlüler ve beşliler geleneğini reddederek, bu yüzyıllardan beri sürüp gelen gelenekten vazgeçtik (Saygun, 2009, s. 10).

Görsel 1: Saygun'un Belirttiği Ayrık ve Bitişik Töreler (Saygun, 1966, s. 251)

Koç makalesinde, Saygun'un bu yaklaşımıyla Anadolu müziğinin modal karakterine özellikle vurgu yapmış; Kerem operasının açılışındaki ilk ezgiyi de bu anlayış doğrultusunda kurgulamış olduğunu söylemiştir. Eserin Prelude bölümünde modal nitelikte sunulan başlangıç ezgisi, iki tetrakordun üst üste getirilmesiyle elde edilmiş ve bestecinin, başlangıçta Lid tetrakordu olarak adlandırdığı inici ses dizisini (la–sol♯–fa♯–mi), yönünü tersine çevirerek çıkıcı biçimde (mi–fa♯–sol♯–la) notaya almış olduğunu eklemiştir. Bunu izleyen ikinci tetrakord ise yine aralık yapısı ters çevrilmiş ve la sesi üzerinde çıkıcı olarak kurgulanmış Alaca (kromatik) tetrakorddur (la–si♯–do♯–re) ve bu yapılandırmanın, Saygun'un modal düşünceyi Batı müziği yazım teknikleriyle yeniden yorumlama anlayışını açık biçimde ortaya koymuş olduğuna işaret ettiğini belirtmiştir (Koç, 2023).

Görsel 2: Lid ve Alaca Tetrakordlarının Eserde Kullanımı (Ölçü 1-6)

Görsel 3: Saygun'un Kullandığı Tekrakordlar (Saygun, 1966, s. 248)

Saygun, makamsal ögeleri Batı müziği çalgılarıyla ve armonisiyle harmanlaması nedeniyle zaman zaman eleştirilere maruz kalır. Saygun'un tüm bu eleştirilere verdiği yanıt eserlerindeki müzik dilini anlamamızı kolaylaştıracaktır: […] Ben yazmak ihtiyacında olan bir insanım. Benim için makam denilen şey bir renktir sadece; elbet de ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değildim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçıverirdi. Madem ki, makam benim için sadece bir renk, bir araç; serbestçe kullanırım, böylelikle bütün çalgılar, piyano, orkestra elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim (Çalgan ve Başman, 1991, s.32).

Julia Kristeva'nın ortaya attığı ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (reecriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar (Aktulum, 2000).

Metinlerarasılığın açık biçimlerinden biri olan alıntının yanı sıra, gizli alıntı (aşırma) ve daha örtük bir ilişki biçimi olarak anıştırma (*allusion*), edebî ve müziksel anlatılarda sıklıkla başvurulan gönderme stratejileri arasında yer alır. Anıştırma, doğrudan bir metin parçasını devralmak yerine, başka bir yapıtın, motifin, karakterin ya da kültürel imgenin dolaylı biçimde çağrıştırılması yoluyla işler. Roland Barthes'ın metni "alıntıların dokuması" olarak tanımlayan yaklaşımı (Barthes, 1977) ve Julia Kristeva'nın metni başka metinlere açık bir anlam uzamı olarak kavramsallaştırması (Kristeva, 1980), bu örtük göndermelerin metinsel anlam üretimindeki belirleyici rolünü vurgular. Bu bağlamda anıştırma, metinlerarası ilişkinin okuyucu ya da dinleyicinin belleği ve kültürel birikimi üzerinden etkinleştiği bir algı alanı yaratır.

Graham Allen'ın belirttiği gibi, anıştırmanın anlamı, metinler arasındaki yankıyı fark edebilen okur için ortaya çıkar; dolayısıyla bu ilişki türü, alıntıdan farklı olarak, açık bir kaynak gösteriminden ziyade sezgisel ve çağrışımsal bir tanıma dayanır (Allen, 2000). Metinlerarasılığın bu tür örtük biçimleri, anlamın tek yönlü değil, diyalojik bir süreç içinde kurulmasını sağlar.

Bu çerçevede yansılama, bir metnin başka bir metinle biçimsel, tematik ya da üslupsal düzeyde ilişki kurarak yeniden üretilmesi olarak tanımlanabilir. Kubilay Aktulum'un vurguladığı üzere, yansılama yalnızca taklit değil, kaynak metindeki öğelerin seçilerek dönüştürüldüğü bir yeniden yapılandırma sürecini içerir (Aktulum, 2000). Bu dönüşüm kimi zaman alaycı ya da eleştirel bir yönelim kazanarak parodiye, kimi zaman ise nötr bir üslup aktarımı biçiminde pastişe evrilir.

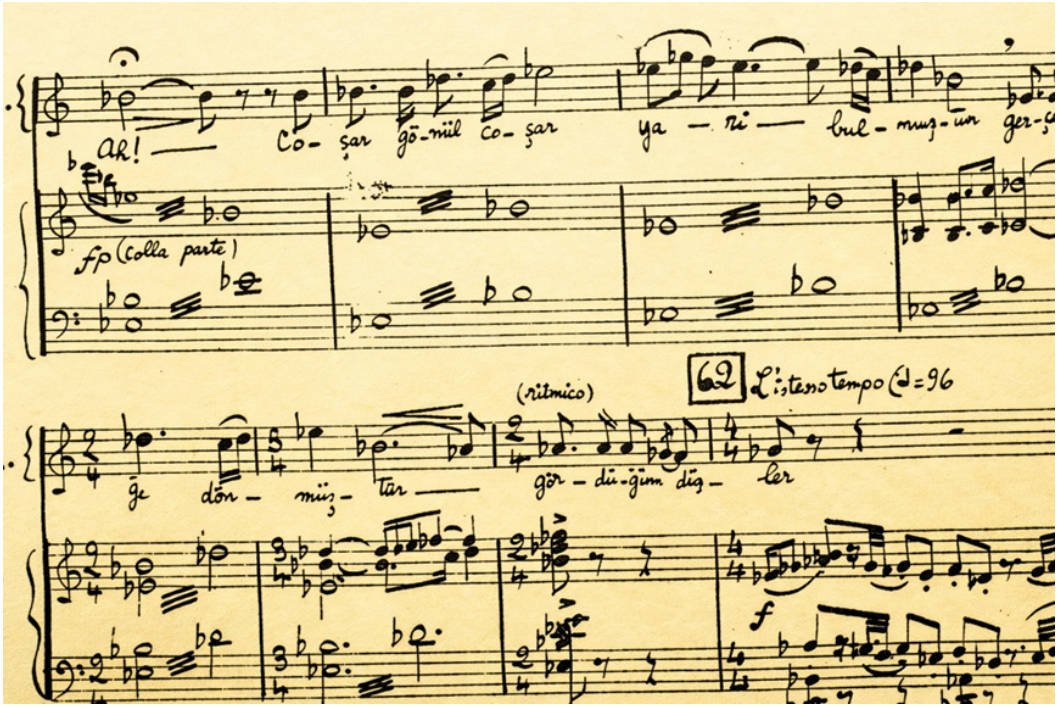
Gérard Genette'in "yönü değiştirilmiş yeniden yazım" olarak tanımladığı parodi, kaynak metnin tanınabilirliğini korurken onun anlamını yeni bir bağlamda kaydırır; bu kaydırma ironik, eleştirel ya da mizahi bir tonla gerçekleşebilir (Genette, 1997). Buna karşılık, Fredric Jameson'ın "parodinin boşaltılmış biçimi" olarak nitelediği pastiş, eleştirel bir mesafe gözetmeksizin, belirli bir üslubun ya da estetik yaklaşımın yeniden kullanımına dayanır (Jameson, 1985). Her iki durumda da üslubun görünmez bir iz olarak yeni metne sızması, metinlerarası ilişkinin kurulmasını mümkün kılar (Allen, 2000).

Metinlerarasılığın yalnızca yazınsal düzlemde değil, müzikte de bir karşılığı bulunmaktadır. **Metinlerarasılık (intertextuality)** metinsel düzeyde nasıl farklı söylemlerin iç içe geçmesiyle anlam üretiyorsa, **müziklerarasılık (intermusicality)** da bir müzik yapıtının başka müzik gelenekleri, üslupları, modal sistemleri ve tarihsel belleğiyle kurduğu ilişki üzerinden işleyen bir anlam üretim alanıdır. Bu bağlamda **Örtük** Metinlerarasılık, müzik dilinde "örtük müziklerarasılık" olarak da düşünülebilir: Açık alıntı yapılmayan, fakat bir başka müzik kültürünün izlerinin sezdirildiği, çağrıştırıldığı, dinleyicinin kültürel belleğini harekete geçiren göndermesel ilişkilerdir.

Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi, müzik alanında da metinlerarasılık, bu alanda uğraş veren bestecilerin, söz yazarlarının her dönemde benimsedikleri yapısal özelliklerden birisi olmuştur. Margarita Calma-Tafalla ilk kez müziklerarasılıktan da söz etmiştir (Aktulum, 2017).

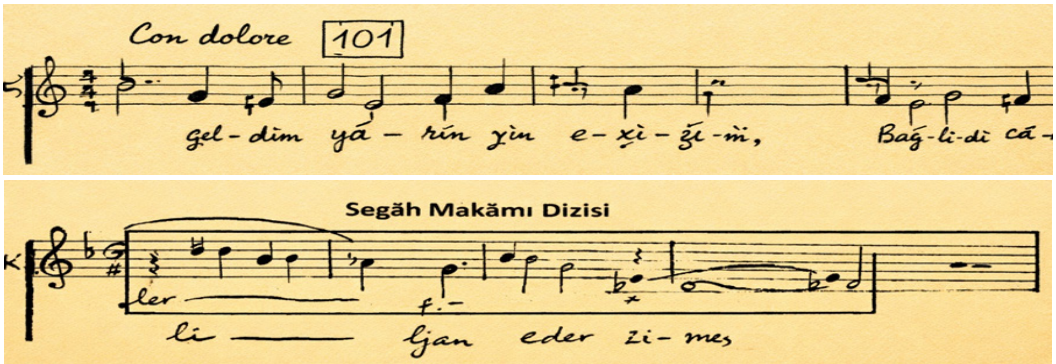
Müziklerarasılık, bir müzik eserinin anlamını derinleştirebilir, farklı müzikal gelenekler arasında köprüler kurabilir, dinleyicinin müzikal bilgisini harekete geçirebilir ve yaratıcı bir diyalog ortamı sağlayabilir der Tuğer. Besteciler, bu teknikleri bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde kullanarak eserlerine çok katmanlı bir yapı ve zenginlik kattıklarını ve müziklerarasılığın yalnızca bestecinin niyetiyle sınırlı olmadığını; dinleyicinin kültürel belleği ve müzikal donanımı da bu ilişkilerin anlam kazanmasında belirleyici olduğunu vurgular. Buna örnek olarak da Wagner'in eserlerindeki Leitmotiv teknikleri ya da Mahler'in halk şarkısı alıntıları, alımlayıcının hafızasında farklı çağrışımlar yaratabileceğini söyler. Bu bağlamda, alıntı ya da göndermenin, dinleyicinin tanıma kapasitesi ile işlevsel hâle geleceğini yani müziklerarasılığın, sadece üretim aşamasında değil, alımlama sürecinde de gerçekleştiğini vurgular. Müziklerarasılık teknikleri tarih boyunca varlığını korusa da, farklı dönemlerde farklı anlamlar taşımıştır der ve müziksel tarih dönemlerine göre müziklerarasılığın örneklerini aktarır: - Rönesans / Barok: Model alma ve kontrafaktür, pedagojik bir teknik veya dini/toplumsal işlevlerle öne çıkar. - Klasik Dönem: Stil pastişleri ve varyasyonlar, saygı ve yaratıcı taklit bağlamında meşru kabul edilir. - Romantizm: Alıntı ve göndermeler çoğu kez ideolojik, milli veya bireysel ifade aracı olur (ör. Chopin'in Polonezleri, milli kimlik söylemi). - 20. yüzyıl Modernizm: Parodi ve kolaj, modernist eleştiri ve ironi işlevi üstlenir (ör. Stravinsky, Berio). - Postmodern Dönem: Pastiş, eklektizm ve remiks teknikleri, estetik çeşitliliğin bir göstergesi hâline gelir. Tuğer bu farklılıkların, müziklerarasılığın yalnızca teknik değil, tarihsel bağlama göre değişen bir anlam üretim biçimi olduğunu gösterdiğini söyler (Tuğer,2025).

Operanın I. Perdesinde Kerem'in Aslı'yı ilk gördüğü sahnede Uşşak benzeri tetrakord ve melizmatik uzun hava üslubunun kullanımı metinlerarasılık yöntemlerinden modal anıştırma ve üslupsal pastişe örnektir. Uşşak dizisi ve seyir kuralları birebir uygulanmamıştır bu durum doğrudan alıntının olmadığını gösterir. Minör–majör ikili ardışıklıkları, yarım perde inişli süslemeli kadanslar, uzun hava stiline özgü melizmatik vokal davranış, dinleyicide Anadolu uzun havası belleğini harekete geçirmektedir. Bu durum, metinlerarasılıkta anıştırmanın tanımıyla birebir örtüşür. Kaynak metin, yalnızca tanıyan özne için anlam üretir; açıkça gösterilmez. Armonik bağlamda ise dörtlü armoni, paralel akor plânlaması, tonal merkezin bilinçli olarak belirsizleştirilmesi, Türk müziği üslubunun

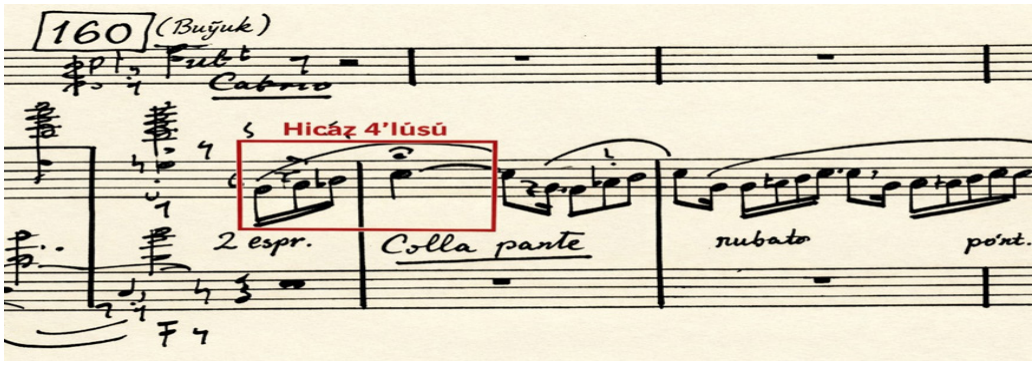
taklit edilmesi değil, onun modernist bir dille yeniden yazılmasıdır. Bu nedenle burada parodi değil, açık biçimde pastiş söz konusudur.

Görsel 4: Prova No.61 Ölçü 6 ve Prova No.62 Ölçü 1 Arası

Birinci perdenin ikinci sahnesinde Kerem'in Aslı'yla ilk karşılaştıkları yere gelip seslendirdiği sol# eksenli ezgide, üzüntüyü simgeleyen Hüzzâm dörtlüsü duyulur. Saygun partisyonun üzerine "con dolore" (acıyla) diye not düşmüştür. Aslı'dan ayrılmanın acısını yaşayan Kerem'in ezgisi, Anadolu insanının yaktığı ağıtları andırmaktadır.

Ezginin devamında re# ve do# seslerinin gelmesiyle, Segâh dizisi renginde karara varılır.

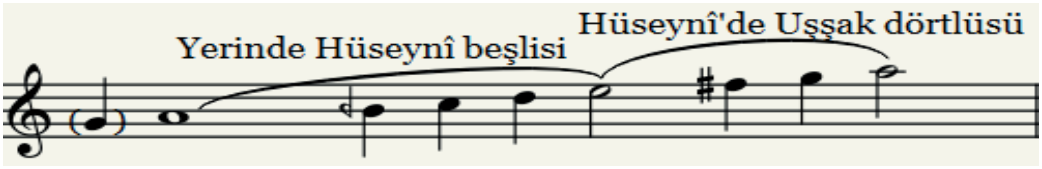


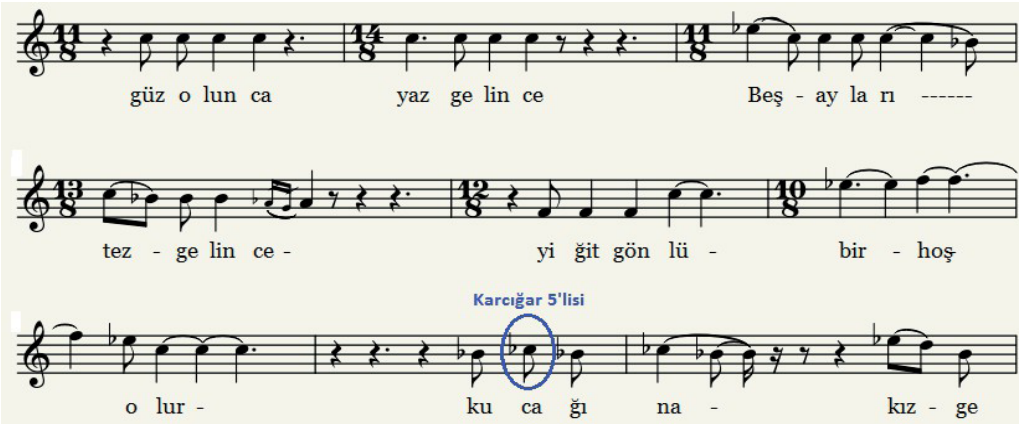
Görsel 5: Hüzzâm ve Segâh renkleri (Prova No. 100, ölçü 10 ile Prova No. 102, ölçü 7 Arası)



Görsel 6: Hicaz renkleri (Prova No. 160, ölçü 1 ile Prova No. 161, ölçü 17 arası

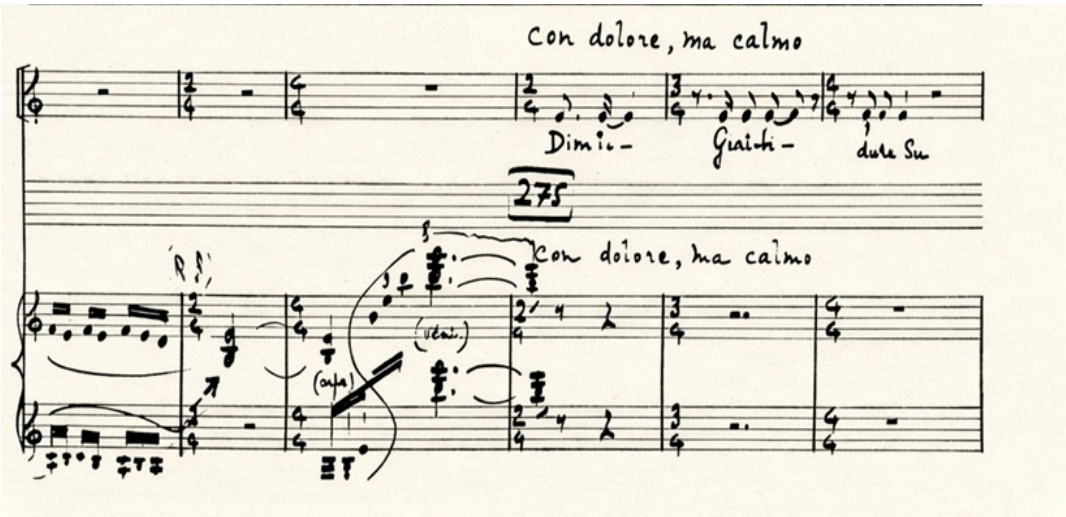
Birinci perdenin ikinci sahnesinde Hüzzam dörtlüsüyle başlayan ezgi gizli alıntıya yaklaşan bir anıştırmadır. Çünkü dörtlü net duyurulmuş ama bağlam modern biçimde aktarılmıştır. Bölgesel aralık davranışı anıştırmasıyla Halk müziğiyle tarihsel örtüşmeyi ön plâna koyar. Burada Saygun, türküyü alıntılamaz. Ama Kerem makamı belleğini çağırır. Bu nedenle kültürel ve müzikal bir bellek anıştırması söz konusudur.

Operanın ilk sahnesinde, Kerem'in sahneye girdikten sonra seslendirdiği ezgi eşliksiz uzun hava formunda ve fa Hüseynî dizisi rengindedir. Ezginin bitişindeki son cümlede, beşinci derecede olan do sesi yarım ses pesleştirilerek Karcığar beşlisi oluşturulmuş, dizinin üçüncü sesinde kalış yapılmıştır:

Görsel 7: Yerinde Hüseyni makamı dizisi



Görsel 8: Prova No. 19, ölçü 1-10

Kerem'in ağıt sahnesinde metinlerarasılık yöntemlerinden soyutlanmış folklorik anıştırma ve biçimsel dönüştürüm göze çarpmaktadır. Ağıt formuna ait inleme motifleri, yarım perde inişleri, pedal merkezli durağanlık korunmaktadır. Ancak; makam ve sabit seyir yoktur ve form serbesttir. Bu, Genette'nin bahsettiği anlamda bir dönüştürümdür. Kaynak metnin işlevi korunmuş ve biçimi değiştirilmiştir. Heterofonik doku kullanımı Anadolu toplu söyleme pratiğine doğrudan değil, yapısal olarak gönderme yapar. Burada açıkça; anıştırma ve dönüştürüm birlikte çalışmıştır.



Görsel 9: 3.perde I. Sahne No.274-275

Saygun, Yunus Emre Oratoryosu'nu ortaya koyduktan sonra başladığı Kerem Operası'nda gerek müzikal gerekse konunun işlenişi bakımından bazı nüveleri bu eserinde de Yunus Emre Oratoryosu'na benzer biçimde kullanmıştır. Kerem ile Aslı hikâyesinin son perdesinde Kerem'in dönüştüğü kişi artık tasavvuf yolunu tutmuş olandır. Burada efsaneyi dönüştürürken hedeflenen düşünsel ve ruhani boyutta yansıtılan şeyin etkisini yüceltmek ve eserin sosyal bağlamının içini doldurmaktır. Türkiye'de yapılmış olan ilk grand-opera formundaki eser olma özelliğini taşıyan "Kerem" aynı zamanda müzikal form olarak da içerisinde makamsal ögeleri sıklıkla barındırmasıyla Anadolu'nun ruhunu yansıtmayı hedeflemiştir.

Eserlerinde Türk müziğini bir amaç değil araç olarak kullandığını ifade eder, Saygun. Onun için eserini ortaya koyarken Anadolu'ya ait bir öykü ancak mahalli renkten yola çıkıp milliyet şuuruna yönelebiliyordu. Saygun, Folklor ve Sanat başlıklı yazısında, "musikiciye, fonografın yazdığı türküden önce, o türkünün sahibini duymak gerekir" der. Kendini aramakta olan sanat adamına, dolaplara sıralanmış ölü malzemenin ne verebileceğini sorar. Ona göre insan tek başına mevcut değildir ve kişi atalarından ayrı düşünülemez (Saygun,1945, s.53)

Sonuç

Kerem'in halk hikâyesinde yer alan yanarak yok oluş, aşık geleneği, kopuz ve bağlama tınısı ile gezgin âşık kimliği gibi motifler, açık bir kaynak belirtilmeksizin operada yeniden kullanılır. Bu kullanım doğrudan bir alıntı niteliği taşımaz; daha çok motifsel anıştırma kapsamında değerlendirilmelidir.

Ahmet Adnan Saygun'un modal dili, özellikle Hüseyni, Uşşak ve Hicaz çeşnilerinin Batı armonisiyle kaynaştırılması yoluyla Türk müzik kültürünün tarihsel modlarını örtük biçimde çağrıştırır. Bu yaklaşım ne doğrudan bir makam alıntısına ne de melodik bir kopyalamaya dayanır. Aksine, müzikal bellekte yer etmiş bir müzikal imgenin canlandırılması işlevi görür.

Bir besteciyi doğru tanımanın ve anlayabilmenin en iyi yolu o bestecinin kendi ifadelerine başvurmaktır. Saygun, eserleriyle yerelden ulusala, ulusaldan evrensele açılmayı amaç edinmiş, hep ileriye doğru atılan bir besteci olmuştur. Saygun bir yirminci yüzyıl bestecisidir ve "[…] ben her türlü aramanın, her türlü denemenin çok iyi bir şey olduğunu her zaman düşünmüşümdür […] (Saygun, 1987, s.75) diyerek yüzünü geleceğe döndüğünü söylemiştir.

Opera, Cumhuriyet'in erken dönem müzik devriminin ideolojik bağlamını da dolaylı biçimde işaret eder. Saygun'un folklorik malzemeyi modern opera formuna entegre etmesi, Mustafa Kemal Atatürk'ün millî musiki politikalarına örtük bir gönderme niteliği taşır. Bu gönderme doğrudan ifade edilmez; ancak eserin yapısal kurgusunda ve bestecinin müzikal dilinde politik modernleşme programının izleri sezilebilir.

Saygun'un kimi bölümlerde modal armoniyi kullanma biçimi, Avrupa'daki ulusal müzik akımlarını da çağrıştırır. Özellikle Béla Bartók'un modal dili ve ulusalcı bestecilik anlayışıyla kurulan bu estetik yakınlık, bir tür üslupsal anıştırma olarak okunabilir. Metinlerarasılık açısından bu ilişki, "yan metinlerarası" (*paratextual*) ya da "üst metinlerarası" (*metatextual*) düzeyde konumlandırılabilir.

Bu çalışma, Kerem operasında Türk müziği unsurlarının kullanımının yüzeysel bir folklor aktarımı ya da doğrudan alıntı pratiğiyle sınırlı olmadığını; aksine, çok katmanlı bir müziklerarasılık stratejisi üzerinden yapılandırıldığını ortaya koymuştur. İncelenen sahnelerde makam, dizi ve ritmik kalıplar, klasik Türk müziğinin normatif kurallarına bağlı kalınmaksızın; seyir davranışı, aralık karakteri, kadans hissi ve üslupsal bellek düzeyinde soyutlanarak modern operatik dile dönüştürülmüştür. Bu yönüyle eser, Türk müziği ile Batı müziği arasında bir eklektizm değil, bilinçli bir dönüştürüm ilişkisi kurar.

Kerem'in lirik sahnelerinde Uşşak ve Hüseynî çekirdeklerine dayanan melizmatik vokal çizgi, Anadolu uzun hava geleneğine açık bir referans sunmakla birlikte, hiçbir noktada birebir makamsal alıntıya dönüşmez. Burada Saygun'un yaklaşımı, Türk müziğinin tanıdık işitsel belleğini harekete geçiren bir modal anıştırma tekniği olarak değerlendirilmelidir. Bu anıştırma, Batı modernizmine özgü dörtlü armoniler, paralel akor hareketleri ve tonal merkez belirsizlikleriyle birleşerek hem yerel hem çağdaş bir anlatım alanı yaratır. Dolayısıyla makam, sabit bir sistem olmaktan çıkarak dramatik anlatının hizmetinde işleyen bir anlam taşıyıcısına dönüşür.

Kerem ve Aslı karakterleri arasında kurulan modal karşıtlık, müziklerarasılığın dramatik sembolizm üretme potansiyelini açık biçimde ortaya koyar. Kerem'in temalarında halk anlatısına yakın, melizmatik ve aşağıdan yukarıya genişleyen seyirler tercih edilirken; Aslı'nın temaları daha sınırlı aralıklar, az melizma ve Batı tonalitesine yakın bir yapı sergiler. Bu karşıtlık, yalnızca müzikal bir farklılık değil, karakterlerin kültürel ve duygusal konumlarının müzik aracılığıyla kodlanmasıdır. Bu bağlamda modal yapı, anlatıdaki "ben" ve "öteki" ayrımını görünür kılan semantik bir müziklerarası araç hâline gelir.

Ağıt sahnesinde ise Hicaz ve ağıt formlarına özgü müziksel imgeler, doğrudan alıntılanmaksızın, karakteristik aralık davranışları, tını renkleri ve ritmik düzensizlikler aracılığıyla yeniden üretilir. Bu sahnelerde kullanılan teknikler, metinlerarasılık kuramında imgesel anıştırma ve biçimsel dönüştürüm kavramlarıyla örtüşmektedir. Özellikle ağıt sahnesinde yarım perde inişler, durağan pedal merkezleri ve heterofonik doku, Anadolu ağıt geleneğinin işlevsel özünü korurken, modern operatik bağlamda yeni bir anlatı düzlemine taşınır.

Sonuç olarak Kerem operası, Türk müziği unsurlarını doğrudan alıntılayan bir "ulusalcı stil denemesi" olmaktan ziyade, farklı müzik kültürleri arasında kurulan bilinçli ve estetik bir diyalog alanı sunar. Adnan Saygun'un yaklaşımı, Julia Kristeva'nın tanımladığı anlamda, metinlerin birbirini dönüştürerek var olduğu bir ilişkiler ağını müzik alanına taşır; Gérard Genette'in kavramsallaştırdığı dönüştürücü ilişkiler ise eserin dramatik ve müzikal dokusunda somutlaşır. Bu yönüyle eser, Cumhuriyet dönemi Türk operasında müziklerarasılığın en gelişkin ve bilinçli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

AKTULUM, Kubilay. (2000). Metinlerarası İlişkiler, Ankara, Öteki Yayınevi.

AKTULUM, Kubilay. (2017). Müzik ve Metinlerarasılık, İstanbul, Çizgi Kitabevi.

ALLEN, G. (2000). Intertextuality. Routledge.

ALTAR, Cevad Memduh. (1982). Opera Tarihi IV, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

BAKTHIN, M**.** (1981). The dialogic imagination (M. Holquist, Ed.). University of Texas Press.

BARTHES, R. (1977). Image—Music—Text (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.

BAŞMAN, M., ÇALGAN, Koral ve diğerleri. (1991). Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

DUYGULU, Melih. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları, İstanbul, Pan Yayıncılık.

GELLNER, Ernest. (2006). Uluslar ve Ulusçuluk, Çev.: Büşra Ersanlı ve Günay Göksu Özdoğan, İstanbul, Hil Yayın.

GENETTE, G. Palimpsests. (1997). Literature in the Second Degree. Lincoln: University of Nebraska Press.

KOÇ, Y. (2023). Saygun'un Geleneğe Bakışı ve Kerem Operasında Kullanılan Anadolu Ezgileri, Konservatoryum, Cilt: 10, Sayı: 1.

KRISTEVA, J. (1967). Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman. Critique, 239, 438–465.

KRISTEVA, J. (1980). Desire in language: A semiotic approach to literature and art. Columbia University Press.

KÜÇÜK, Kemal. (2007). Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun, İstanbul, Doğuş Yayınları.

JAMESON, F. (1985). "Postmodernism and Consumer Society." In Postmodern Culture, ed. Hal Foster.

O'CONNELL, J. MORGAN. (2022). Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup, Çev. Ömer İpek, Albaraka Yayınları.

ORAL, Z. (1973). Adnan Saygun. Milliyet Sanat Dergisi, 38, 3-4, Haziran.

ÖZKAN, İ. H. (2000). Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri. (6. bs). İstanbul: Ötüken Yayıncılık.

ÖZÜNAL, Mucize. (2008). Dar Köprünün Dervişi, (2. Baskı), İzmir, Tudem Yayınları.

SAYGUN, A. A. (1966). Musıki Temel Bilgisi Kitap IV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SAYGUN, Ahmed Adnan. (1945-2009). Yalan-Sanat Konuşmaları, Ankara. Yeniden Basım: Bağlam Yayıncılık, Der. Seyit Yöre.

SAYGUN, Ahmed Adnan. (1987). Atatürk ve Musiki, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

SAYGUN, Ahmed Adnan. (1987). Ahmed Adnan Saygun Bildirileri, İzmir Filarmoni Derneği Yayınları.

SAYGUN, A. A. (2009). Türk Musikisi (La Musique Turque), Çev: İlhami Gökçen, Folklor/ Edebiyat- Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, 15, 9-44.

TUĞER, F. Ç. (2025) "I.Viyana Klasikleri'nin Müziğindeki Türk Etkisinin Metinlerarasılık Kuramıyla İncelenmesi" Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Ulusal Tez Merkezi.

TURAN, Namık Sinan. (2018). "Erken Cumhuriyet Döneminde Ulusal Kimliğin Opera Sahnesinde İnşası – Özsoy", Ahenk Müzikoloji Dergisi, 2, 1-30.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Saygun'un Belirttiği Ayrık ve Bitişik Töreler (Saygun, 1966, s. 251)

SAYGUN, A. A. Musıki Temel Bilgisi Kitap IV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966.

Görsel 2: Lid ve Alaca Tetrakordlarının Eserde Kullanımı (Ölçü 1-6)

A.A. Saygun-Kerem Operası I. Perde Sahne I, Bölüm I. Kerem Operası Piyano-Şan-Koro Partitürü.

Görsel 3: Saygun'un Kullandığı Tekrakordlar (Saygun, 1966, s. 248)

SAYGUN, A. A. Musıki Temel Bilgisi Kitap IV. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966.

Görsel 4: Prova No.61 Ölçü 6 ve Prova No.62 Ölçü 1 Arası

A.A. Saygun-Kerem Operası I. Perde Sahne II, No. 61-62, Kerem Operası Piyano-Şan-Koro Partitürü.

Görsel 5: Hüzzâm ve Segâh renkleri (Prova No. 100, ölçü 10 ile Prova No. 102, ölçü 7 Arası)

A.A. Saygun-Kerem Operası I. Perde Sahne III, No. 101, Kerem Operası Piyano-Şan-Koro Partitürü.

Görsel 6: Hicaz renkleri (Prova No. 160, ölçü 1 ile Prova No. 161, ölçü 17 arası

A.A. Saygun-Kerem Operası I. Perde Sahne III, No.160 Kerem Operası Piyano-Şan-Koro Partitürü.

Görsel 7: Yerinde Hüseyni makamı dizisi

Özkan, İsmail Hakkı: Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usulleri, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2000.

Görsel 8: Prova No. 19, ölçü 1-10

A.A. Saygun-Kerem Operası I. Perde Sahne I, No.19 Kerem Operası Piyano-Şan-Koro Partitürü.

Görsel 9: 3.perde I. Sahne No.274-275

A.A. Saygun-Kerem Operası III. Perde Sahne I, No.274-275, Kerem Operası Piyano-Şan-Koro Partitürü.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose

The early decades of the Turkish Republic witnessed an extensive program of cultural transformation in which music was assigned a pivotal role as both a pedagogical and ideological instrument. Within this context, the Turkish Music Revolution, launched under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk, aimed to reform musical life by fusing the polyphonic conventions of Western art music with the melodic and modal resources of Anatolia. Opera, with its inherent combination of music, drama,

and visual expression, emerged as the emblematic art form of this modernization project. This study explores Adnan Saygun's *Kerem* Opera as a cultural text that embodies the intellectual and aesthetic ideals of the Republican era, with a focus on how it constructs a synthesis between local musical identity and universal artistic language through the method of intertextual analysis.

Research Problem

The central problem addressed in this study concerns how *Kerem* reflects the ideological and aesthetic dimensions of the Turkish Music Revolution while negotiating the tension between tradition and modernity. The research investigates the extent to which Saygun's compositional strategies drawing upon Turkish *makam* structures and Western polyphonic techniques serve as a manifestation of Republican cultural policy. Furthermore, it questions how the opera reinterprets the Anatolian legend of Kerem and Aslı to project the spiritual and national ideals of the early Republic.

Methodology

The study adopts an intertextual framework based on Julia Kristeva's theory of intertextuality, interpreting *Kerem* as a "rewriting" of both the folk tradition and the modernist discourse of nation-building. Through analytical and interpretive methods, the opera is examined in terms of its musical structure, libretto, and symbolic content. The analysis focuses on how Saygun reconfigures inherited melodic and modal materials derived from *makams* such as Hüseynî, Karcığar, and Nikrîz within a Western harmonic and orchestral context. Comparative references to Saygun's earlier works, particularly the *Yunus Emre Oratorio* (1946), are also made to trace the continuity of his ideological and musical approach.

Findings

The findings reveal that *Kerem* functions as a hybrid artistic creation uniting Turkish modal heritage with Western compositional forms. Saygun's treatment of *makam* materials such as the use of Kürdî, Hicaz, Hüzzam, and Segâh tetrachords demonstrates his flexible approach to traditional modes, employing them as expressive resources rather than rigid theoretical systems. The opera's libretto by Prof. Salahattin Batu reimagines the folk tale as an allegory of spiritual transcendence, reflecting both mystical symbolism and the humanistic ideals of Republican ideology. Structurally, the progression from monophonic to polyphonic choral writing symbolizes the transition from individual to collective identity, serving as a musical metaphor for national unity. Moreover, the study identifies that despite its artistic depth, *Kerem* like other early Republican operas faced challenges in public reception due to sociocultural and institutional limitations, such as the concentration of musical education in urban centers.

Conclusion

In conclusion, Kerem should be understood not as a "nationalist stylistic experiment" that directly quotes elements of Turkish music, but rather as a consciously constructed and aesthetically refined space of dialogue between different musical cultures. Adnan Saygun's approach transposes into the musical domain, in the sense defined by Julia Kristeva, a network of relations in which texts exist by transforming one another; the transformative relations conceptualized by Gérard Genette, in turn, are concretely embodied in the work's dramatic and musical fabric. From this perspective, the opera may be regarded as one of the most sophisticated and self-conscious examples of intermusicality in Republican-era Turkish opera.