

Neue Kunstmusik für die moderne Türkei

Die kultur- und gesellschaftspolitische nationale und internationale Bedeutung der Sinfonien von Ahmed Adnan Saygun als eine Ausprägung des Kulturtransfers der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik

Deniz Demirci

Neue Kunstmusik für die moderne Türkei

Die kultur- und gesellschaftspolitische nationale und internationale Bedeutung der Sinfonien von Ahmed Adnan Saygun als eine Ausprägung des Kulturtransfers der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik

Deniz Demirci



Diese Lizenz erlaubt es, den Inhalt zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich aufzuführen unter folgenden Bedingungen: Der Name der Autor*innen/Rechteinhaber*innen muss genannt werden. Dieser Inhalt darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden. Der Inhalt darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert veröffentlicht werden.

Neue Kunstmusik für die moderne Türkei

Die kultur- und gesellschaftspolitische nationale und internationale Bedeutung der Sinfonien von Ahmed Adnan Saygun als eine Ausprägung des Kulturtransfers der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften

der Goethe-Universität zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Deniz Demirci

aus Şereflikoçhisar, Türkei

2022

(Einreichungsjahr)

2023

(Erscheinungsjahr)

1. Gutachterin: Prof. 'in Dr. Melanie Wald-Fuhrmann

2. Gutachter: Prof. Dr. Ralf Martin Jäger

Tag der mündlichen Prüfung: 20.4.2023

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	7
I. DIE KULTUR- UND MUSIKPOLITIK IN DER TÜRKEI ATATÜRKS	26
1. Die Entwicklung der türkischen Musik bis zur spätoomanischen Zeit	26
2. Der Kemalismus und seine Bedeutung für die Musikentwicklung in der Türkei	44
3. ‚Milli Kültür‘: Atatürks Politik der Nationalkultur und der musikalische Nationalismus	48
3.1. Philosophisch-soziologische Grundlagen der Politik von Atatürk	49
3.2. Die Umsetzung der ‚Milli Kültür‘ und die Auswirkungen des ‚Kulturkampfes‘ auf die Musikentwicklung in der jungen türkischen Republik	69
3.3. Politische Maßnahmen zur Verbreitung der ‚Milli Kültür‘	84
3.3.1. Musik in den Volkshäusern	88
3.3.2. Die Gründung des ersten staatlichen Konservatoriums	91
3.3.3. Orchester	94
3.3.4. Konzertsäle	99
3.3.5. Opernhäuser	100
3.3.6. Volksmusikforschung	106
3.3.7. Radio	113
4. Vergleich des Nationalismus, der Nationalmusik und nationalistischen Kulturpolitik der Türkei anderen Ländern	119
4.1. Europa	120
4.1.1. Die europäische Nationaloper	121
4.1.2. Volkslied	122
4.1.3. Nationale Sinfonie bzw. sinfonische Dichtung	124
4.1.4. Nationale Kammermusik	127
4.2. Russland	130
4.3. Ungarn	138
4.4. Bulgarien	142

4.5. Japan	148
II. ATATÜRKS BEAUFTRAGTE FÜR DIE SCHAFFUNG EINER ZEITGENÖSSISCHEN TÜRKISCHEN KUNSTMUSIK: DIE ,TÜRKISCHEN FÜNF‘	157
1. Die ‚Türkischen Fünf‘	157
1. 1. Cemal Reşit Rey (1904–1985)	160
1. 2. Hasan Ferid Alnar (1906–1978)	163
1. 3. Ulvi Cemal Erkin (1906–1972)	169
1. 4. Necil Kâzım Akses (1908–1999)	172
III. SAYGUN: LEBEN, WERKE UND ANSICHTEN	183
1. Sayguns Biografie	183
2. Sayguns musikalisches Schaffen	187
3. Sayguns Volksmusikforschung	190
4. Sayguns Philosophie über die Kunst, den Künstler und das Kunstwerk	208
5. Sayguns kompositorische Umsetzung der Idee türkischer Nationalmusik: Individualität und Lokalkolorit (‚Couleur locale‘)	222
5.1. Orientalistische ‚Couleur locale‘ in der westlichen Musik: Eine Orientierung für die türkischen Komponisten der Republik	228
5.2. Zur Entstehung einer Nationaloper	233
5.3. <i>Öz Soy</i> : Die erste Oper der neuen Republik Türkei	236
5.4. <i>Taş Bebek</i> : Auftragswerk der türkischen Regierung	251
6. Entstehung der Werke Sayguns und Beschreibung seines Kompositionsstils	257
6.1. Charakterisierung des Kompositionsstils von Saygun	258
6.2. Liedkompositionen	263
6.3. Oratorium	266
6.4. Opern	278
6.4.1. <i>Kerem</i>	278
6.4.2. <i>Köroğlu</i>	288
6.4.3. <i>Gilgameş</i>	294

6.5. Ballettkompositionen	307
6.6. Streichquartette	310
6.7. Zusammenfassung der wesentlichen Aspekte des Kompositionsstils von Saygun	315
IV. SAYGUNS SINFONIEN ALS MODELLE EINER ZEITGENÖSSISCHEN TÜRKISCHEN KUNSTMUSIK	322
1. Erste Sinfonie	323
1.1. Entstehung	323
1.2. Analyse	326
1.2.1. Erster Satz: Allegro	326
1.2.2. Zweiter Satz: Adagio	340
1.2.3. Dritter Satz: Allegretto	348
1.2.4. Vierter Satz: Allegro assai	352
2. Zweite Sinfonie	358
2.1. Entstehung	358
2.2. Analyse	359
2.2.1. Erster Satz: Allegro vivo	359
2.2.2. Zweiter Satz: Calmo con passione	365
2.2.3. Dritter Satz: Moderato	373
2.2.4. Vierter Satz: Allegro	381
3. Dritte Sinfonie	389
3.1. Entstehung	389
3.2. Analyse	393
3.2.1. Erster Satz: Lento	393
3.2.2. Zweiter Satz: Sostenuto	398
3.2.3. Dritter Satz: Scherzo	402
3.2.4. Vierter Satz: Commodo	406
4. Vierte Sinfonie	412
4.1. Entstehung	412
4.2. Analyse	417
4.2.1. Erster Satz: Deciso	417

4.2.2. Zweiter Satz: Poco Largo	429
4.2.3. Dritter Satz: Con anima e molto deciso	432
5. Fünfte Sinfonie	438
5.1. Entstehung	438
5.2. Analyse	441
5.2.1. Erster Satz: Moderato	441
5.2.2. Zweiter Satz: Vivo	448
5.2.3. Dritter Satz: Tranquillo	453
5.2.4. Vierter Satz: Allegro	455
6. Zusammenfassung und Einordnung der Analyse der Sinfonien von Saygun	459
 FAZIT DER ARBEIT	478
 LITERATUR	492
 ANHANG	518
1. Sayguns Manuskripte	518
2. „Atatürk’ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri“	525
3. Werkverzeichnis von Saygun	538
4. Notizen aus eigener Handschrift über seine Sinfonien von Saygun	550
4.1. Übersetzung von Sayguns handschriftlichen Notizen zu seinen Sinfonien	558
5. Übersetzung des Interviews von Faruk Güvenç mit Ahmed Adnan Sayguns: „Der neue Weg ist es, polyphon ...“	562
6. Originalnoten des Werkes <i>Yine bir Gülnihâl aldı bu gönlümü</i> von Hammamizade İsmail Dede Efendi	567
6.1. Originalnoten des Werkes <i>Bestenigâr Peşrev</i> von Hammamizade İsmail Dede Efendi	568
7. Originalnoten des Türkü <i>Mavilim</i> aus Çorum und aus Ankara	569
7.1. Originalnoten des Türkü <i>Mavilim</i> in der Bearbeitung von Saygun für Bariton und Klavier (erste Strophe)	572

EINLEITUNG

Gut hundert Jahre nach Gründung der türkischen Republik verfügt das europäisch-asiatische Land auf den ersten Blick über ein internationales Niveau in der klassischen Musik in ihren Genres. Bekannte türkische Musiker gastieren auf den renommierten Bühnen der Welt, und es kann gesagt werden, dass Werke türkischer Komponisten Bestandteil der zeitgenössischen Musik und – wenngleich vermutlich weniger bekannt – außerhalb der Türkei sind. Wie ist es zu dieser Entwicklung gekommen? In der vorliegenden Arbeit wird der Beitrag und die Rolle des türkischen Komponisten Ahmed Adnan Saygun (1907–1991) im Zusammenhang mit den musikalischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen in der türkischen Republik untersucht. Saygun, der als einer der sogenannten ‚Türkischen Fünf‘, eine national orientierte Gruppe türkischer Komponisten,¹ gilt, hatte entscheidenden Anteil an der Herausbildung einer an der europäisch orientierten modernen türkischen Kunstmusik im Gefolge der Kulturpolitik von Mustafa Kemal Atatürk, dem ersten Präsidenten der türkischen Republik. Durch Vergleiche mit der musikalischen Entwicklung ausgewählter Länder soll untersucht werden, welche ausländischen Einflüsse die Entwicklung der türkischen Musik im 20. Jahrhundert mitgeprägt haben. Des Weiteren soll herausgearbeitet werden, welche unterschiedlichen Formen der Entwicklung der Musikpädagogik und -rezeption der neuen zuständigen Organisationen, Institutionen und Rundfunkanstalten in welcher Form Saygun in seinen Vorstellungen und seinem Wirken beeinflusst haben. Im Rahmen dieser Arbeit – der ersten wissenschaftlichen, monografischen Auseinandersetzung mit Saygun außerhalb der Türkei – wurden Original-Dokumente in den entsprechenden Archiven eingesehen und zum Teil erstmalig auf Deutsch übersetzt. Die Manuskripte von Saygun geben einen Aufschluss darüber, wie er über seine Tätigkeit als Komponist hinaus auch als Künstler, Dichter, Pädagoge und Philosoph die Entwicklung der modernen Türkei entscheidend beeinflusst hat.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die fünf Sinfonien, die Saygun zwischen 1953 und 1984 schrieb. Dabei werden diese unter dem Gesichtspunkt analysiert, welchen Einfluss der politische und gesellschaftliche Kontext der neuen türkischen Republik auf den kompositorischen Gehalt, Form und Stilistik dieser Sinfonien hat. Darüber hinaus soll erforscht werden, inwieweit mit diesen Werken eine dem Westen ebenbürtige türkische

¹ Aydın, 2002, S. 16.

Kunstmusik geschaffen wurde. Untersucht werden sollen Sayguns Auseinandersetzung mit der westeuropäischen Kunstmusik, sein Kunstanspruch, wie er noch zu spezifizierende Elemente der klassisch-romantischen Sinfonik aufnahm, wie er Themen, Motive und Rhythmen aus dem ‚großen Schatz‘ der türkischen Volksmelodien² integrierte und wie er westeuropäische Skalen mit Makam-Skalen verband. Dabei wird diskutiert, ob und wie Saygun eine eigene musikalische Sprache kreierte, die wegweisend für die neuen türkischen Komponisten war und damit für die Musikentwicklung in der Türkei und weltweit.

Die bisherige Forschung zu Sayguns Leben und Werk stammt überwiegend von türkischen Musikwissenschaftlern. Folgende Schwerpunkte lassen sich dabei unterscheiden, die in den in dieser Arbeit zu behandelnden fünf Themenbereichen zugeordnet wurden:

- Allgemeine Geschichte insbesondere der Kultur- und Sozialpolitik und der religiös-philosophischen Grundlagen der türkischen Musik:

In den 1920er-Jahren stützten sich die politischen Akteure, die die Republik Türkei gründeten, zur Rechtfertigung der republikanischen Ideologie auf die kulturellen, soziologischen und philosophischen Grundlagen des von dem türkischen Soziologen Ziya Gökalp (1876–1924) entwickelten ‚Turkismus-Prinzipien‘.³ In mehreren Arbeiten beschreibt der türkische Musikwissenschaftler Gültekin Oransay die Ansichten von Gökalp und die Entstehung der jungen türkischen Republik in Form von Zeitungsnachrichten und -berichten u.a. auch über das Verbot, türkische Musik im Radio auszustrahlen, und erwähnte hierbei aus seiner Sicht zwei wichtige Erinnerungen von Saygun über Atatürk.⁴ Oransay hat darüber hinaus das Tonsystem der türkischen Kunstmusik systematisch dargestellt,⁵ die Grundlagen der türkischen Kunstmusik in Zusammenhang mit Kunst, Wissenschaft und des Gewerbes in der osmanischen Zeit und ihrer Geschichte dargelegt und beklagt in diesem Zusammenhang, dass die Theorie der türkischen Kunstmusik insbesondere von den abendländischen Forschern unterschätzt würde.⁶

² Vgl. Yavuz, 2013, S. 13.

³ Siehe Gökalp, 2015.

⁴ Oransay, 1985; Oransay, 1986, S. 197–208; Oransay, 1957, S. 250–264.

⁵ Oransay, 1957, S. 250–264.

⁶ Oransay, 1964.

Der türkische Musikwissenschaftler Erdoğan Okyay dokumentiert im Jahr 2009 die Entstehung und die Geschichte des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten, das als ein Symbol für Atatürks ‚musikalische Revolution‘ und ‚Verwestlichung‘ gilt.⁷ Im Jahr 2013 erschien Okyays Buch über das Staatskonservatorium von Ankara, das eine institutionelle Umsetzung der Musikpolitik Atatürks war; das Ansinnen von Okyay besteht darin, das kulturelle Erbe der Atatürk-Zeit zu bewahren und weiter auszubauen.⁸ Aussagen zu diesem Themenkomplex finden sich ferner in Veröffentlichungen der nachfolgenden Autoren. Auch Saygun selbst hat sich neben diversen Artikeln und Interviews in einer Monographie ausführlich mit den Grundlagen der Politik von Atatürk auseinandergesetzt.⁹ Die zum Teil sehr unterschiedlichen Publikationen von Gökalp, Oransay und Okyay sind weniger wissenschaftlich orientiert, sondern entstanden aus der Absicht einer Rechtfertigung bzw. einer Replik auf die Schriften, die sich gegen die Politik von Atatürk richteten.

Außerhalb der Türkei haben vor allem deutsche Autoren am Rande ihrer musikethnologischen bzw. -wissenschaftlichen Arbeiten auf die kulturellen, soziologischen und philosophischen Grundlagen der türkischen Musik hingewiesen und sich zum Teil kritisch mit der Atatürk-Zeit auseinandergesetzt: Die Standardwerke von Kurt und Ursula Reinhard¹⁰ sowie die entsprechenden Fachartikel von Ursula Reinhard, Ralf Martin Jäger¹¹ und Martin Greve¹² bilden ebenfalls eine wichtige Grundlage zum Verständnis der Folgen der Musikpolitik auf die Entwicklung der türkischen Kunst- und Volksmusik vor Beginn bzw. in den ersten Jahrzehnten der jungen türkischen Republik – sowohl innerhalb als auch außerhalb der Türkei. Dabei werden insgesamt die Schriften von Saygun, sein Leben und Werk und seine musikethnologischen Forschungen und sein Wirken systematisiert.

⁷ Okyay, 2009.

⁸ Okyay, 2013, s. insb. S. 386.

⁹ Saygun, *Atatürk ve Musiki. O'nunla Birlikte, O'ndan Sonra*, Ankara 1982.

¹⁰ Kurt und Ursula Reinhard, *Musik der Türkei. Band 1 / 2*, Wilhelmshaven 1984; Kurt Reinhard, 1973, S. 20–48; Kurt Reinhard, 1989, Sp. 953–968.

¹¹ Ursula Reinhard, Ralf-Martin Jäger, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022 sowie Jäger, Ralf Martin, „Janitscharenmusik“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=mgg15525>, abgerufen am 5.7.2022.

¹² Greve, 2003; Greve, 1997; Greve, 1995.

- Türkische Musikpolitik von Atatürk und Nationalmusik:

Zu allgemeinen Fragen der Nationalmusik können die Analysen zur Musik im 19. Jahrhundert von Carl Dahlhaus als eine Grundlage für die Beschäftigung mit der Entwicklung einer Nationalmusik auch in Bezug auf außereuropäische Staaten herangezogen werden.

Neben der Diskussion um eine ‚Couleur locale im Sinne des deutschen Musikwissenschaftlers Heinz Becker¹³ bleibt aber die Untersuchung zur Musikpolitik und -entwicklung in der jungen türkischen Republik in diesem Zusammenhang auch von türkischen Musikwissenschaftlerinnen und -schafflern vielfach unbestimmt – insbesondere in Zusammenhang mit den Entwicklungen der Nationalmusik und dem Einfluss der Musikpolitik in anderen Ländern wie Bulgarien, Japan, Russland und Ungarn und im Wechselspiel mit der westeuropäischen Entwicklung.

Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang neben den bereits genannten Schriften von Oransay auch die Reporte von Paul Hindemith¹⁴ als Zeugnis der Musikpolitik in der frühen türkischen Republik: Diese Reporte beinhalten Analysen, Bestandsaufnahmen und Vorschläge sowie Einblicke in die damalige musikalisch-didaktische Praxis sowie Bewertungen der vorgenommenen Entscheidungen der Musikpolitik von Atatürk. Diese Arbeit ist jedoch nicht wissenschaftlich intendiert und enthält zum Teil sehr persönliche Ansichten des deutschen Komponisten.

Die ägyptische Musikwissenschaftlerin Samha El-Kholy benennt Kriterien einer modernen orientalische Komposition, die westliche Techniken benutzt, die die Entwicklung einer zeitgenössischen nationalen bzw. östlichen Musik aufzeigen.¹⁵

Die Dissertation vom deutschen Musikwissenschaftler Patrick Bartsch¹⁶ befasst sich neben einem Abriss über die Musikgeschichte in der Türkei mit der Musikpolitik von Atatürk, die er als ‚Musikrevolution‘ bezeichnet, wobei der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Rundfunkpolitik und ihrer Rezeption liegt. Bartsch analysiert die Musikprogramme mit den Anteilen der jeweiligen Musikrichtungen von Radiozeitschriften mit Hinweisen auf die Debatten zwischen Vertretern der türkischen Volks- bzw. Kunstmusik und den Vertretern der europäisch orientierten neuen türkischen

¹³ Becker (Hrsg.), 1976.

¹⁴ Hindemith, 1935 / 1936 / 1937 / 2013.

¹⁵ El-Kholy, 1969, S. 1–7.

¹⁶ Bartsch, 2011.

Musik. Jedoch ist diese Analyse nur bedingt auswertbar, da die Hintergründe der jeweiligen Entscheidungen über das Musikprogramm nur bedingt durch die Analyse der Rundfunkzeitschriften erklärt werden können wie auch die Kriterien der Auswahl des Rundfunkprogrammes, sodass unklar bleibt, wie die Rundfunkpolitik die Verbreitung von türkischer zeitgenössischer Musik beeinflusst hat und vor allem, wie groß dieser Einfluss war bzw. ist.

Okyay beschäftigt sich ebenfalls mit zwei Spezialthemen der Musikpolitik in der türkischen Republik. In seinem Artikel zur Schulmusikerziehung¹⁷ in der Türkei benennt er Fakten, Beispiele und Probleme und postuliert, dass die Schulmusikerziehung die melodischen Gestaltelemente der türkischen Volksmusik aufnehmen sollte, die dann in einer zweiten Arbeit¹⁸ von ihm untersucht werden. Diese beiden interdisziplinären Arbeiten versuchen erziehungswissenschaftliche, philosophisch-mystische und musikethnologischen Fragen zu verknüpfen, ohne jedoch genauer auf die unmittelbare türkische Kultur- und Schulpolitik einzugehen.

Der in Deutschland lebende türkische Komponist Tahsin İncirci gibt eine kurze und übersichtliche Einführung der Kunst- und Volksmusik der Türkei, deren Geschichte und Grundlagen sowie über die moderne Kunstmusik in der Türkei mit Hinweisen zur türkischen politischen Musik wie auch zur Unterhaltungsmusik mit dem Ziel, diese Musik außerhalb der Türkei bekannt zu machen, da diese „im internationalen Konzert der Völker ihre unverwechselbare Stimme und ihren musikalischen Reiz hat.“¹⁹ Dabei befasst er sich auch mit der politischen Entwicklung in der Türkei, dem Kapitalismus, benennt innertürkische Konflikte zwischen sogenannten ‚Bewahrem‘ und ‚Modernisierern‘ und wie diese sich auch auf die Musikkultur auswirken und behandelt dabei auch die Einflüsse der türkischen auf die europäische Musik und umgekehrt.²⁰ Allerdings bleiben die gesellschafts- und kulturpolitischen Ausführungen recht allgemein und haben nur wenig Bezug zum Leben und Werk von Saygun, der auch nur kurz erwähnt wird im Zusammenhang mit den ‚Türkischen Fünf‘.²¹

¹⁷ Okyay, 1973 / 74, S. 5–39.

¹⁸ Okyay, 1975.

¹⁹ İncirci, 1981, S. 7.

²⁰ Ebd., S. 4 f.

²¹ Ebd., S. 59.

- Die ‚Türkischen Fünf‘:

Aussagen über Sayguns Biografie und Werke finden sich in Veröffentlichungen von Autoren, die sich mit den ‚Türkischen Fünf‘ beschäftigt haben. Der türkische Musikwissenschaftler Yılmaz Aydın veröffentlichte im Jahr 2002 eine Grundlagenarbeit über die ‚Türkischen Fünf‘, da es nach seiner Aussage bislang keine Forschungsliteratur insbesondere zur Analyse ihrer Werke gab.²² Aydın arbeitet dabei die Wechselbeziehungen zwischen der Musikentwicklung in der Türkei und Europa heraus. Diese Arbeit umfasst einen geschichtlichen und biografischen Abriss mit Werkverzeichnis, während die Analysen auf ausgewählte Werke der ‚Türkischen Fünf‘ beschränkt sind. Dabei untersucht Aydın Sayguns erstes Klavierkonzert und sein zweites Streichquartett. Jedoch wird aus den Analysen nicht deutlich, warum gerade diese Werke gewählt wurden, auch fehlt eine Zusammenfassung oder Einordnung der Analyse der einzelnen Werke. In seiner Zusammenfassung über die Bedeutung der ‚Türkischen Fünf‘ gibt es auch einen Versuch, die ‚Türkischen Fünf‘ hinsichtlich der Verwendung von türkischer Volksmusik, der Instrumentation, der Tonsysteme der türkischen Kunstmusik und der ‚zeitgenössischen Schreibtechniken‘ einzuordnen mit dem Ergebnis, dass bis auf die Verwendung elektronischer Mittel und der ‚Zwölftonmusik‘ die ‚gängigen Techniken des 20. Jahrhunderts‘ verwendet wurden.²³ Begleitet wird diese Zusammenfassung von einer Erörterung darüber, wer welche Gattungen geschrieben hat. Aydın stellt ferner fest, dass die Verwendung modalen Techniken aus der türkischen Kunstmusik auf eine ‚abstrakte Weise‘ von den ‚Türkischen Fünf‘ eingesetzt wurde und spricht von einem „Prozess der Loslösung vom alten Musikstil über die ‚heimatlose‘ Aneignung des Fremden bis hin zur Gewinnung eines eigenen, neuen Musikstils. Ferner ist bemerkenswert, dass alle fünf Komponisten den gemäßigten Tendenzen europäischer Musik zuneigen“.²⁴ Diese Aussagen bleiben daher etwas allgemein und unbestimmt, sodass in dieser Arbeit insbesondere anhand der Sinfonien von Saygun auch diese Aussagen überprüft werden sollen.

Akdemirs Standardwerk²⁵ über die neue türkische Musik ist eine historiografische Untersuchung der Musikentwicklung in der Türkei und zugleich eine Analyse von

²² Aydın, 2002.

²³ Ebd., S. 181.

²⁴ Ebd., S. 183.

²⁵ Akdemir, 1991.

Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor der ‚Türkischen Fünf‘ sowie weiterer türkischer Komponisten des 20. Jahrhunderts. Dabei untersucht Akdemir, wie aus der Tradition der Einstimmigkeit die von ihm ausgewählten Werke mit welchen Methoden mehrstimmig komponiert wurden, wie diese Werke harmonisch einzuordnen sind und wie hoch der Anteil an Elementen der türkischen Volksmusik in diesen Kompositionen ist – insbesondere aus der Tradition der türkischen Kunstmusik heraus. Bei Sayguns Vokalwerken kommt Akdemir zum Ergebnis, dass Saygun nicht den Weg von Bartók eingeschlagen habe und somit die Erwartungen in der Türkei enttäusche, wobei offen bleibt, auf welche und wessen Erwartungen sich Akdemir beruft. Akdemir erwähnt hierbei, dass in den Werken von Saygun ‚mangelnde Einfachheit‘ und ‚mangelnde Volknähe‘ zu finden seien, und bescheinigt ihm eine „Radikalisierung mittels des Gebrauchs vorgefundener musikalischer Techniken“.²⁶ Die Analysen von Akdemir bestehen durch die Benennung der Elemente der türkischen Kunst- und Volksmusik. Jedoch ist kritisch anzumerken, dass er – vereinfacht gesagt – alle Bestandteile der von ihm analysierten Kompositionen, die nicht auf Elemente der türkischen Kunst- und Volksmusik zurückzuführen sind, als Elemente der westlichen Musik benennt und damit diese Werke so analysiert, als würde man einen Chorsatz von Reger daraufhin untersuchen, was an barocken Bestandteilen vorzufinden sei, und alle anderen Elemente dann als spätromantisch einordnen. Die Frage nach dem Ergebnis der Zielstellung der ‚Türkischen Fünf‘, die türkische Musik weiterzuentwickeln und auch international verständlich zu machen, bleibt daher offen und kennzeichnet Akdemirs letztlich kritische Sicht auf die Entwicklung der neuen Musik in der Türkei bzw. seinen Blickwinkel – möglicherweise mehr als Komponist denn als Musikwissenschaftler – auf das Postulat der ‚Versöhnung‘ der Musiker der modernen mehrstimmigen Musik mit denen der traditionellen türkischen Kunstmusik. Andererseits konnte diese Versöhnung, so Akdemir, vom Komponisten İlerici erfüllt werden, der die Tonsysteme der türkischen Kunstmusik in eine Beziehung zur westeuropäischen Harmonielehre zu setzen versuchte.²⁷ Hier zeigt sich die nicht wertfreie Betrachtungsweise der türkischen Musik und ihrer Entwicklung, deren Ursachen und Konsequenzen in dieser Arbeit aufgegriffen werden.

²⁶ Ebd., S. 129.

²⁷ Vgl. ebd., S. 405; vgl. auch İlerici, 1970; s.a. Fußnote 49.

- Biografie von Saygun:

Detaillierte Arbeiten zum Leben von Saygun verfassten unter anderem die türkischen Musikwissenschaftler Erdoğan Okyay,²⁸ Gülper Refiğ,²⁹ Kemal Küçük,³⁰ Dinçer Yıldız,³¹ Olcay Kolçak³² und Emre Aracı.³³ Diese Biographien haben überwiegend Dokumentationscharakter, wobei Okyay am umfassendsten Leben und Werk von Saygun darstellt. Refiğ hat Zeitungsartikel, Berichte und Schriften von Saygun aus unterschiedlichen Zeiten zusammengestellt, um einen Einblick in Sayguns umfassende Gedankenwelt zu geben. Ferner befasste sich Refiğ mit den Hintergründen der Entstehung von Sayguns Oper *Öz Soy*, die von Atatürk in Auftrag gegeben wurde,³⁴ mit der Absicht, den Prozess der Entstehung dieser Oper zu dokumentieren mit Hinweisen zur Biografie von Saygun sowie einem Interview von ihr mit Saygun, um herauszuarbeiten, welche historische Bedeutung diese Oper auch in der Auseinandersetzung von Saygun mit dem Sufismus hat. Aracı hat hingegen Briefe und Schriften Sayguns untersucht, Studenten von Saygun interviewt und auch anhand der Quellen aus Archiven dazu beitragen, die biografische Lücke über Sayguns Leben zu schließen. Dabei untersuchte Aracı abschnittsweise, aber nicht umfassend, einige Werke Sayguns.³⁵ Wiewohl in der Biographie von Saygun auch auf seine ethnomusikalischen Forschungen eingegangen wird, fehlt in der Literatur eine Analyse seiner Ergebnisse, die er in Handschriften, Artikeln und Hochschulschriften veröffentlicht hat, sodass insbesondere für die Analyse seiner Sinfonien auf den Beitrag Sayguns zur Erforschung der türkischen Volksmusik eingegangen werden soll.

- Musikwissenschaftliche Analyse von Werken von Saygun:

Aracı³⁶ hat Sayguns erste und zweite Sinfonie und das Oratorium *Yunus Emre* analysiert. Diese Analysen beinhalten überwiegend eine formalanalytische Betrachtung, bei der einige Aspekte wie z.B. die Gliederungen der Sinfoniesätze oder die Bestimmung von

²⁸ Okyay, 2012.

²⁹ Gülper Refiğ, 1991.

³⁰ Küçük, 2007.

³¹ Yıldız, 2007.

³² Kolçak, 2005.

³³ Aracı, 2007.

³⁴ Refiğ, 2012.

³⁵ Aracı, 2007, S. 18.

³⁶ Ebd.

Tonsystemen diskutiert werden. Dieses gilt gleichermaßen für Bülent Yüksels Dissertation über Sayguns erste Sinfonie.³⁷

Die türkische Musikwissenschaftlerin Esin Ulu hat in ihrer Dissertation³⁸ eine vergleichende Studie über zwei zeitgenössische Oratorien durchgeführt: *Yunus Emre* von Saygun und *A Child of Our Time* des englischen Komponisten Michael Tippett (1905–1998), den Saygun während seiner London-Reise traf.³⁹ In dieser Arbeit wurden diese zwei Oratorien getrennt nach textlichen, kulturellen und musikalischen Aspekten untersucht und versucht, diese Aspekte miteinander zu vergleichen, um daraus abzuleiten, wie zwei Komponisten verschiedener Kulturen und Regionen, die mit ausländischen kulturellen und sozialen Ressourcen unterstützt wurden, sich in einem ähnlichen humanistischen Weltbild und gemeinsamen musikalischen Werten im Umfeld von Angst und Zerstörung begegnen, das durch den Zweiten Weltkrieg geschaffen wurde.⁴⁰ Darüber hinaus werden die Tendenzen beider Komponisten, musikalische Elemente außerhalb der westlichen Musikkultur einzubinden, sowie die in den Werken angewendeten Methoden, stilistische Ansätze und deren Auswirkungen auf die dramatische Entwicklung beider Oratorien untersucht.⁴¹ Ulu leitet aus ihrer vergleichenden Analyse eine Gemeinsamkeit der künstlerischen Ansätze von Saygun und Tippett als Komponisten des 20. Jahrhunderts ab, die sie symbolhaft als den ‚interkulturellen traditionellen Humanismus‘ in der Musik bezeichnet.⁴² Ulu sieht diese Gemeinsamkeit darin, dass für beide Komponisten „die Vergangenheit im Verhältnis zu ihrem Beitrag zur Schaffung des Neuen von Bedeutung ist, nicht nur, weil es die Vergangenheit ist“.⁴³ Ulu gibt hiermit eine Einschätzung darüber ab, dass beide Komponisten sich in ihren Werken mit tradierten Kompositionstechniken in einer Art und Weise auseinandersetzen, dass im Ergebnis etwas Neues entstand, was zumindest einen internationalen Vergleich ermögliche.⁴⁴ Diese Art der künstlerischen Auseinandersetzung, so Ulu, liege im ‚traditionalistischen Kunstverständnis‘ des französischen Komponisten und Musiktheoretikers, Vincent d’Indys (1851–1931), begründet, der einen wichtigen Einfluss in der Kompositionsausbildung von Saygun und

³⁷ Yüksel, 2006.

³⁸ Ulu, 2014.

³⁹ Ebd., S. 7.

⁴⁰ Ebd., S. 10.

⁴¹ Ebd., S. 10.

⁴² Ebd., S. 8.

⁴³ Ebd., Im Original: „Geçmiş yeninin yaratılmasına katkısı oranında anlamlıdır, yoksa salt geçmiş olduğu için değil.“

⁴⁴ Ebd., S. 9.

Tippett hatte und eine entscheidende Rolle in der Herangehensweise der Komponisten an die Musik und die Kompositionskunst spielte.⁴⁵ Auch hier sollen unabhängig der Frage nach dem methodischen Vorgehen einer solchen vergleichenden Werkanalyse diese Einschätzungen im Rahmen der Ausführungen über die Werke von Saygun und der Analyse seiner Sinfonien überprüft werden.

Der türkische Kulturjournalist Şefik Kahramankaptan verfasste eine Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Saygun mit einer Aufnahme der Erinnerungen von Saygun zur Entstehung, Vorbereitung und Aufführung der Oper *Öz Soy* mit einem Fokus auf den dramaturgischen Inhalt und die Inszenierung, ohne dabei musikalische Analysen einzubeziehen.⁴⁶

Der türkische Musikwissenschaftler und Violinist Selim Giray hat die Violinwerke Sayguns analysiert.⁴⁷ Dabei besteht Girays Absicht darin, Hinweise für die Probenarbeit und zur praktischen Anwendung zu geben. Giray stellt fest, dass Sayguns Werke unzureichend analysiert wurden und beklagt ihre zu geringe historische Diskussion und Einordnung.⁴⁸ Die Arbeit kann zum besseren Verständnis der Violinwerke von Saygun beitragen, auch wenn eine Zusammenfassung der Analyseergebnisse fehlt.

Der türkische Musiker und Musikwissenschaftler Özgür Elgün hat über Sayguns Sonate für Violoncello und Klavier op. 12 eine Dissertation geschrieben. Elgüns Ziel ist es, im Ergebnis seiner Analyse eine Theorie der polyphonen türkischen Musik zu begründen, wobei der Bezug zu İlerici⁴⁹ jedoch fehlt. Dabei enthält Elgüns Arbeit eine Aufstellung der Hauptwerke der ‚Türkischen Fünf‘ sowie eine Biografie zu Saygun. Dabei bieten Elgüns Tabellen zu den türkischen Vorzeichen, den Tonsystemen sowie der Bestimmung der Tetrachorde in der Cello-Sonate eine Orientierung und können zum Verständnis der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik beitragen, wenngleich eine Zusammenfassung der Analyseergebnisse wünschenswert gewesen wäre.

Hayrettin Akdemir hat – wie oben bereits ausgeführt – den Liederzyklus *Çoban Armağanı* analysiert.⁵⁰ Olcay Kolçak hat eine Arbeit über die Werke von Saygun geschrieben, jedoch eher im Sinne einer kurzen Werkbesprechung denn -analyse.⁵¹

⁴⁵ Ebd.; vgl. auch Moseler, 2002, S. 256 f.

⁴⁶ Kahramankaptan, 2005.

⁴⁷ Giray, 2002.

⁴⁸ Ebd., S. XI.

⁴⁹ Elgün, 2002; zu İlerici s. Ausführungen zu Akdemir, Fußnote 27.

⁵⁰ Akdemir, 1991.

⁵¹ Kolçak, 2005.

Eine Analyse der ersten Sinfonie von Saygun ist Gegenstand einer Masterarbeit des türkischen Musikwissenschaftlers und Dirigenten Bülent Yüksel, die jedoch zu sehr versucht, das Werk zum Teil sehr kleinteilig zu analysieren und auf bestimmte Makame festzulegen, was nicht immer nachvollziehbar ist, um dann jedoch in der Zusammenfassung der Analyseergebnisse neben einer knappen Aufzählung der von Saygun verwendeten Mittel von einer ‚Universalisierung der türkischen Nationalmusik‘ im Sinne von Atatürk zu sprechen, ohne dass der Bezug zur Analyse deutlich wird geschweige denn der Begriff erläutert wird.⁵² In einer kürzlich erschienenen Monographie beschäftigt sich Yüksel mit Sayguns Oper *Gilgameş*. Neben einer Biographie über Saygun vergleicht Yüksel die Herkunft der Legende mit dem Libretto und analysiert die Oper.⁵³ Dabei zeigt er auf, welche Makame, pentatonische Skalen und Tetrachorde Saygun nutzt, geht auf die Intervalle und Akkordschichtungen ein und benennt Themen und Motive mit Vergleich zu Wagners Technik des Leitmotivs, ohne dass die thematisch-motivische Bearbeitung vertiefend dargestellt wird wie auch die rhythmischen Elemente bei Yüksel nicht im Vordergrund stehen. Diese Arbeit stellt jedoch eine umfassende Beschäftigung mit der Oper Sayguns dar, die bislang noch nicht aufgeführt wurde und könnte dazu beitragen, dass das Interesse an der Geschichte des Epos und der Art und Weise der Bearbeitung durch Saygun befördert werden könnte.

Außerhalb der Türkei finden sich nur wenige Forschungsarbeiten zu Sayguns Werke, wenn man davon absieht, dass Aracı im Jahr 1998 seine Dissertation⁵⁴ über Sayguns Leben und Werk auf Englisch verfasst hat, und dass es unterschiedliche Artikel zu Aufnahmen der Werke von Saygun gibt, insbesondere zu seinen fünf Sinfonien von der amerikanischen Pianistin und Diplommusiklehrerin, Kathryn Woodard (Sinfonien 1-2)⁵⁵ und des deutschen Musikwissenschaftlers Habakuk Traber (Sinfonien 3–5)⁵⁶ in den Beiheften der entsprechenden Aufnahmen durch die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz: Woodard hat sich im Rahmen ihrer Dissertation mit der Nationalmusik in der Türkei und den Solowerken für Klavier von Saygun aus dem Blickwinkel des Nationalen in der Musik befasst, mit der Einschätzung, dass diese Werke von Saygun auch international verständlich gemacht wurden.⁵⁷ Als Forschungsmethode hat sie neben der

⁵² Yüksel, 2006, S. 115.

⁵³ Yüksel, 2021.

⁵⁴ Aracı, 1999, <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7680>, abgerufen am 5.7.2022. Diese Dissertation wurde 2007 überarbeitet und in türkischer Sprache verlegt, siehe Aracı, 2007.

⁵⁵ Woodard, 2002, S. 3–6.

⁵⁶ Traber, 2004, S. 4–7 und Traber, 2005, S. 7 f.

⁵⁷ Woodard, 1993, S. 92.

Analyse Interviews von türkischen Musikwissenschaftlern und Studenten von Saygun im Jahr 1998 gewählt, um hieraus Aussagen zur Rolle Sayguns, seinen Absichten seiner Kompositionen und der Einordnung seiner Werke im Zusammenhang mit der Musikpolitik der jungen türkischen Republik unter Atatürk abzuleiten. Dabei stellt sie fest, dass die durch politische Reformen eingeleitete Musikentwicklung der jungen türkischen Republik in aber auch außerhalb der Türkei am Ende des 20. Jahrhunderts wenig beachtet werde. Woodards Analyse der Klavierwerke von Saygun bleibt jedoch ohne eine Zusammenstellung von typischen Kompositionstechniken, die den Bezug zu den von ihr aus den Interviews abgeleiteten allgemeinen Aussagen zur Musik- und Gesellschaftspolitik und dem Kulturtransfer zeigen bzw. genauer die Entwicklung in der Türkei mit denen anderer Länder vergleichen. Da auch nicht deutlich wird, wie viele Interviews sie geführt hat und wie sie methodisch vorgegangen ist, bleibt die relativ kurze Dissertation an einigen Stellen oberflächlich. In diesem Zusammenhang verbleibt der Forschungsstand der Analyse von Sayguns Werke durch Woodard bei der Aussage des von ihr interviewten türkischen Musikwissenschaftler, Ertuğrul Bayraktar, dass keiner die Größe des Komponisten Saygun erklären könne.⁵⁸

Anhand dieser Ausführungen und insbesondere der Einschätzung von Bayraktar stellt sich die Frage, wie der Forschungsstand über Saygun und insbesondere zu seiner Werkanalyse einzuordnen ist. Im Bilkent Saygun Merkezi, dem Saygun-Archiv, an der Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, der Universität von Ankara, finden sich Dokumente des Komponisten, allerdings gibt es leider keine systematische Erfassung der Rezeption seiner Werke, der Kritiken und der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen. Somit fehlt es an einer umfassenden Darstellung des Zusammenhangs der Musikpolitik Atatürks in Verbindung mit den entstandenen Werken insbesondere denen von Saygun. Auch Werkanalysen bzw. –besprechungen sind nur rudimentär vorhanden. Demzufolge sind folgende Forschungslücken zu benennen:

1. Wie genau ist das Verhältnis von Regierungsaufträgen und der Umsetzung durch Komponisten in der türkischen Republik im Vergleich zu anderen Ländern? Welche Auswirkungen sind hier auf das Leben und Werk von Saygun festzustellen?

⁵⁸ Ebd., S. 90.

2. Welchen Einfluss hat die türkische Musikgeschichte insbesondere die Musikpolitik von Atatürk einer neuen türkischen Nationalmusik auf die zeitgenössische türkische Kunstmusik allgemein und auf die Kompositionen von Saygun im Speziellen? Welchen Einfluss hat dabei die Musikethnologie?
3. Welchen Einfluss hat die gesellschaftspolitische Diskussion – Säkularisierung – auf die Entwicklung von Kompositionen in der Türkei? Wie wirken sich die Diskussionen um die Musikpolitik Atatürks auf das kompositorische Schaffen aus? Wie versucht Saygun, die verschiedenen Ansichten von Befürwortern der Einführung der westeuropäischen Musik in der Türkei und den Gegnern und Bewahrern der türkischen Kunstmusik miteinander zu harmonisieren insbesondere mit seinen Kompositionen? Welche Rolle spielt Saygun in diesem Zusammenhang für andere zeitgenössische türkische Komponisten?
4. Welchen Einfluss haben Musikerziehung und Organisation des Musiklebens unter Berücksichtigung der Institutionen, Rundfunkanstalten und der Musikindustrie allgemein auf die türkischen Kompositionen und umgekehrt und speziell auf das Leben und Werk von Saygun?
5. Welchen Einfluss haben die ‚Türkischen Fünf‘ im Vergleich zu anderen nationalen Komponistengruppen auf die Entwicklung einer zeitgenössischen türkischen Kunstmusik im 20. Jahrhundert und inwieweit haben sie Sayguns Wirken beeinflusst bzw. wie war sein Einfluss auf die anderen Komponisten?
6. Welchen Einfluss haben allgemeine religiös-philosophische Anschauungen – Sufismus – bzw. Sayguns musikästhetische Ansichten auf seine Kompositionen?
7. Wie wirken sich diese Fragestellungen konkret auf das sinfonische Schaffen von Saygun aus: Welches sind wiederkehrende Merkmale – nicht nur in Bezug auf seinen Kompositionsstil? Wie ordnen sich diese Merkmale in die Kompositionspraktiken von Komponisten der europäischen Klassik und Moderne ein?

Mögen einzelne dieser Fragestellungen bereits beantwortet sein, fehlt es an einer geschlossenen Darstellung, die jedoch aufgrund der Interdisziplinarität und der umfassenden Fragestellungen auf Basis der bisherigen Forschungsergebnisse keine abgeschlossene sein kann. Denn ein interdisziplinärer Ansatz bedarf methodisch einer gründlichen Recherche und einer Begründung von geeigneten Referenzen und

wissenschaftlichen Erkenntnissen oder Theorien bzw. Annahmen, um dann aus dem jeweiligen methodischen Blickwinkel heraus zu versuchen, überprüfbare Thesen über die so gewonnenen Erkenntnisse zu formulieren, ohne dabei der Gefahr zu erliegen, im Allgemeinen und Ungefährlichen zu verbleiben.

Eine mögliche Herangehensweise wäre der Blickwinkel der vergleichenden Musikwissenschaft und eine Analyse der Werke Sayguns an der Schnittstelle zwischen der Ethnologie und der Musikwissenschaft sowie transkultureller Prozesse. Jedoch wird zu zeigen sein, dass die Werkentstehung von Saygun nicht allein musikethnologisch zu erklären ist, wiewohl Saygun selbst auf diesem Fachgebiet geforscht hat.

In dieser Arbeit wurde der Ansatz der historischen Musikwissenschaft gewählt unter Berücksichtigung der Interdisziplinarität zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen insbesondere die der Türkei, zur Musikethnologie im Bereich der türkischen Volksliedforschung und dem Versuch, musikalische Parameter zu formulieren, die die Werke von Saygun und seinen Kompositionsstil erklären und einordnen lassen im Sinne der Definition von Nicole Schwindt-Gross, nach der die Musikwissenschaft das Ziel habe, „musikalische Erscheinungsformen sowie die Zusammenhänge, in denen sie stehen, zu erkennen und den gegenüber bereits bestehender Erkenntnis gewonnenen Erkenntnisfortschritt in sprachlicher Form zu äußern.“⁵⁹

Diese Arbeit soll daher die musikwissenschaftliche Analyse der Sinfonien Sayguns in Bezug zum kulturpolitischen und sozialgeschichtlichen Kontext setzen. Es soll dabei herausgearbeitet werden, welche Rolle die Musik für die nationale Kulturpolitik der jungen türkischen Republik unter dem Begründer der Republik, Atatürk, spielte. Dabei wird ein Vergleich gezogen, wie sich der Nationalismus in der Musik im 19. Jahrhundert in einigen ausgewählten Ländern zeigte, und zwar unter Berücksichtigung folgender Fragen: Wo gab es ähnliche politische Prozesse in der Türkei, wo gab es Unterschiede, wie waren die Ergebnisse der Musikentwicklung im historischen Kontext? Ferner soll dabei vertiefend der Frage nachgegangen werden, ob philosophische Vorstellungen und musikwissenschaftliche Theorien, die in Zusammenhang mit westlicher Musik stehen, wie zum Beispiel die Theorie der romantischen Musikästhetik, einen Einfluss auf die Musikentwicklung in der Türkei haben und ob diese die Umsetzungsprozesse der Musikreformen von Atatürk mit ihren Schwierigkeiten und den sie in der Türkei begleiteten Diskussionen erklären bzw. bei der Werkanalyse von Werken von Saygun

⁵⁹ Schwindt-Gross, ⁸2014, S. 12.

herangezogen werden könnten. Dabei wird zur Darstellung des Zusammenhangs zwischen der Musikentwicklung in der Türkei und der Musikpolitik der Ansatz von Frank Hentzschel gewählt, der darin besteht, zu zeigen, „dass bestimmte, vielleicht gerade von den kurzzeitigen Wandlungen abstrahierte, aber vom kulturellen, politischen und sozialen Umfeld abhängige Strukturen die Musikgeschichtsschreibung wesentlich determinierten.“⁶⁰ Um darzustellen, welche politischen und anderen Einflüsse die Musikentwicklung in der Türkei im 20. Jahrhundert und insbesondere das Schaffen von Saygun prägten, wird eine Auswahl von relevanten Aspekten getroffen, die sich aus Quellen, der Literatur, der Werkanalysen und aus Diskursanalysen ergibt, ohne dass ein Anspruch auf Vollständigkeit und Vertiefung aller Aspekte erfüllt werden kann.⁶¹

Methodisch nutzt diese Arbeit daher überwiegend die Analyse und Einordnung der unterschiedlichen Quellen und setzt sie in Beziehung zur wissenschaftlichen Literatur, versucht, die unterschiedlichen Musikentwicklungen historisch zu rekonstruieren, vergleicht und wertet die türkischen und internationalen Quellen aus und berührt die Bereiche der Politik- und Geschichtswissenschaften sowie der Soziologie und Philosophie. Im Rahmen der musikwissenschaftlichen Analysen werden die vorher herausgearbeiteten musikhistorischen, -vergleichenden wie auch -ethnologischen Determinanten berücksichtigt. Dabei treten im Verlauf dieser Arbeit einige Themen mehrfach auf bzw. werden insbesondere einige zentrale Aussagen Sayguns an verschiedenen Stellen aufgegriffen. Zum einen dienen diese Wiederholungen dazu, die verschiedenen Themen zu verbinden, zum anderen haben einige der Aussagen Sayguns mehrere Deutungsmöglichkeiten.

Für die Analyse der fünf Sinfonien von Saygun werden nicht nur die westeuropäischen Harmonie- und Formenlehre wie auch musiktheoretische Grundlagen der türkischen Kunst- und Volksmusik berücksichtigt, sondern auch zum Teil unterschiedliche Systematiken, Modelle und ästhetische Musiktheorien herangezogen. Diese Berücksichtigung und dieses Heranziehen dient insbesondere dazu, einige wesentliche Aussagen und Aufnahmen von Interviews zu Sayguns Werken und insbesondere zu seinen Sinfonien zu substantiieren, zu überprüfen, zu diskutieren und vor allem in den Gesamtzusammenhang der Musikpolitik Atatürks und der sich daraus ergebenden Entwicklung der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik einzuordnen. Dabei

⁶⁰ Hentzschel, 2006, S. 15.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 16 f.

werden die unterschiedlichen Äußerungen Sayguns selbst zu seinen Sinfonien als Ausgangspunkt der Analyse herangezogen wie auch andere Aussagen Sayguns in einen Zusammenhang mit seinen Werken in Beziehung gesetzt und diskutiert werden.

Zur Einführung wird im ersten Kapitel dieser Arbeit die Musikpolitik von Atatürk untersucht unter Berücksichtigung eines historischen Abrisses zur Musikentwicklung im türkischen Raum bis zum Ende des osmanischen Reiches. Die Bedeutung, die Atatürk der Musik als nationenbildendes Element beimisst, die eingeleiteten Maßnahmen, die Reaktionen und Auseinandersetzungen in der jungen türkischen Republik auf diese Maßnahmen, sollen anschließend mit der Entwicklung des Nationalismus anderer Länder verglichen werden, um zu diskutieren, ob und welche Musikpolitik zur Entstehung von welchen musikalischen Werken führte und wie die damit beabsichtigten (national-) gesellschaftspolitischen Ziele erreicht wurden. Diese Analysen sind eng mit Ausführungen Sayguns verknüpft.

Im zweiten Kapitel wird untersucht, wie die erste Komponistengeneration der jungen türkischen Republik, die von Atatürk besonders gefördert wurde, die musikpolitischen Ziele Atatürks umgesetzt hat. Dabei beschränkt sich die Arbeit hauptsächlich auf die ‚Türkischen Fünf‘, deren Biographien und Werke einzeln und vergleichend dargestellt werden.

Im dritten Kapitel über Sayguns Leben und Werk soll herausgearbeitet werden, welche unterschiedlichen Einflüsse Saygun für seine Arbeit genutzt und welche philosophischen Vorstellungen er selbst entwickelt hat und in welchem Verhältnis diese zur Musikpolitik Atatürks und der gesellschaftlichen Entwicklung stehen. Dieser Aspekt soll insbesondere im Rahmen des Operschaffens von Saygun illustriert werden, zumal Saygun als Begründer der modernen türkischen Oper bezeichnet werden kann. Ein Schwerpunkt dieser Arbeit geht der Frage nach, wie Sayguns musikalisches Schaffen nach 1945 noch durch die Musikpolitik von Atatürk beeinflusst wurde, ohne näher auf die gesellschaftspolitischen Veränderungen nach dem Tod von Atatürk (1938), der Zeit des Zweiten Weltkriegs und danach eingehen zu können, zumal es in der Forschungsliteratur keine Hinweise auf Einflüsse türkischer Regierungspolitik nach 1945 auf die Werkentstehung von Saygun gibt außer dem Hinweis zum Nachfolger von Atatürk, İsmet İnönü, dem Saygun sein Oratorium *Yunus Emre* widmete.⁶²

⁶² Kolçak, 2005, S. 121.

Das Werk von Saygun ist verglichen mit anderen Komponisten überschaubar. Er hat sich jedoch mit fast allen musikalischen Formen und Gattungen der westeuropäischen Musik auseinandergesetzt. In dieser Arbeit bildet die Analyse seiner fünf Sinfonien einen Schwerpunkt. Dabei sollen die wesentlichen Merkmale des kompositorischen Stils Sayguns im vierten Kapitel herausgearbeitet und in Beziehung zu den Ergebnissen der Ausführungen der ersten drei Kapitel gesetzt werden.

Dabei wird nicht nur zu diskutieren sein, inwieweit die Musikpolitik Atatürks eine Öffnung zur europäischen Musik bewirkt hat, sondern auch, wie die Ergebnisse dieser – wenngleich gewollten oder angeordneten – Öffnung des musikalischen Schaffens Sayguns einzuordnen sind und ob diese für die weitere Entwicklung der Musik in wie auch außerhalb der Türkei richtungsweisend waren im Sinne eines Beitrags zur Weiterentwicklung der weltweiten zeitgenössischen Musik.

Neben der Verwendung von einigen wenigen bekannten deutschen Abkürzungen sind die männlichen Begriffe ausgehend von der türkischen Sprache geschlechtsneutral zu verstehen. Türkische Wörter und Namen werden, auch wenn sie im Deutschen benutzt werden, in der türkischen Schreibweise verfasst. Die Arbeit weist eine große Anzahl an Zitaten auf, die an die moderne Schreibweise angeglichen wurden. Abgesehen vom jeweiligen Gehalt von Zitaten insbesondere von Saygun und Atatürk selbst besteht ein Teil der Zitate aus prosaischen oder normativen Aussagen oder aus Metaphern. Dabei sollen diese das Herausarbeiten unterschiedlicher Bedeutungsschichten und das Verständnis für die im jeweiligen Kontext vorgetragenen Ideen erleichtern.⁶³ Es wurde daher bewusst an verschiedenen Stellen auf eine Wiedergabe in eigenen Worten verzichtet, zumal einige der hervorgehobenen Begriffe von den Autoren nicht immer definiert wurden. Zitate aus türkischsprachigen Quellen wurden im Fließtext übersetzt und in der Fußnote im Original angegeben. Dabei ist anzumerken, dass Metaphern, die in der türkischen Sprache und auch in der türkischen Musikwissenschaft häufig verwendet werden, in der deutschen Sprache schwierig zu übersetzen sind, sodass nicht immer eine wörtliche Übersetzung sinnvoll war. Dem Leser wird möglicherweise auffallen, dass die türkische Musikwissenschaft zum Teil über essayistische Ausführungen eine andere Herangehensweise wählt als den Ansatz einer analytischen Betrachtung von Quellen und Notenmaterial – vergleichbar mit dem Vorschlag von Janz mit Bezug zu Lehmann, wenn letzterer von einem ‚Resonanzraum‘ spricht als Dialogform, und ‚mitschwingende

⁶³ Vgl. Hentzschel, 2006, S. 18 f.

Assoziationen‘, ‚Konnotationen‘ und ‚Metaphern‘ erwähnt, um ‚Bedeutungshorizonte auszuleuchten‘.⁶⁴ Dieser Ansatz wiederum, der insbesondere die motivische Arbeit von Saygun erklären soll, sei nach Keym grundsätzlich in der Musikwissenschaft bislang ‚kaum systematisch untersucht‘ bzw. vernachlässige andere ‚musikalische Parameter‘ unter Bezugnahme auf Hinrichsen.⁶⁵ Hier galt es, möglichst ausgewogen beide unterschiedlichen Herangehensweisen miteinander insbesondere unter Berücksichtigung der Werke und Schriften von Saygun in Beziehung zu setzen und hierdurch möglichst zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Dabei werden bestimmte Begriffe in dieser Arbeit benutzt, deren Verwendung in der deutschen Musikwissenschaft durchaus kontrovers diskutiert werden kann. Hierzu zählen insbesondere der in der türkischen Musikwissenschaft auf Deutsch übersetzte Begriff ‚universelle Musik‘ auch in der Gleichsetzung bzw. Ausprägung von ‚universalistischer Musik‘ bzw. ‚universalistischer Komponist‘ neben dem ‚Universalismus‘ sowie die Begriffe ‚abstrakte Musik‘, ‚musikalische Entwicklung‘, ‚musikalische Sprache‘, ‚Nationalmusik‘ bzw. ‚Nationalkultur‘ und der Begriff des ‚Kulturkampfes‘ in Verbindung mit ‚Musikrevolution‘, die entsprechend des verwendeten Kontextes eingeführt werden und als Konstruktionspraktiken von Identifikationsversuchen angesehen werden können. Bestimmte türkische Begriffe oder auch indirekte Zitate werden mit einem Anführungsstrich hervorgehoben. Die Wahl der Darstellung von bestimmten Zusammenhängen oder auch Kategorisierungen in Form von Tabellen soll – ohne den Lesefluss zu stören – eine Orientierung insbesondere der unterschiedlichen Aspekte der türkischen Musik geben. Die Literatur wird in der Regel in Kurzform notiert. Unter Berücksichtigung von Sayguns Systematik von pentatonischen Skalen bzw. Skalen aus Tri- und Tetrachorden werden die sich ergebenden Kirchentonarten mit ihrer griechischen Bezeichnung verwendet, wenn nicht explizit von ‚lateinischen Kirchentonarten‘ gesprochen wird. Die Notennamen im Text wurden kursiv kenntlich gemacht. Einige wenige Notenbeispiele aus den Sinfonien von Saygun wurden nicht neu gesetzt, vielmehr wurden die Manuskripte Sayguns herangezogen, um auf die Kalligrafie des Komponisten hinzuweisen. Diese sowie die Abschriften der Notenbeispiele erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Senior Repertoire & Product Managers, Arnt Christoph Nitschke, des Verlages Peermusic Classical GmbH Hamburg für die Verwendung aller Notenbeispiele

⁶⁴ Janz, 2015, S. 29 mit Verweis auf Luhmann, ⁵2008, S. 27 ff.

⁶⁵ Keym, 2015, S. 2 mit Verweis auf Hinrichsen, 1994.

der dort erschienenen Werke Sayguns. Dabei ist zu beachten, dass Saygun die transponierenden Instrumente nicht immer klingend notiert. Die unterschiedlichen Abbildungen in dieser Arbeit sollen eine Vorstellung von bestimmten Themen und kulturellen Besonderheiten vermitteln und haben zum Teil auch Dokumentationscharakter mit freundlicher Genehmigung des türkischen Dozenten und Dirigenten Işın Metin, der im Saygun-Archiv Dekan der Fakultät für Musik und Darstellende Kunst der Bilkent-Universität war.

I. DIE KULTUR- UND MUSIKPOLITIK IN DER TÜRKEI ATATÜRKS

Zum Verständnis der Musik Sayguns sind Ausführungen über die geschichtliche Entwicklung der türkischen Musik und dabei insbesondere des kulturpolitischen Kontextes der jungen türkischen Nation in der Ära Atatürks erforderlich. Daher soll in diesem ersten Kapitel auf die Entwicklung der türkischen Musik und deren Beziehung zur europäischen Musik eingegangen werden. Beleuchtet wird diese Entwicklung insbesondere in der Zeit des Niedergangs des osmanischen Reiches und der Gründung der Türkischen Republik, ehe ausführlich auf Atatürks Kulturpolitik und die Rolle der Musik und ihres westeuropäischen Vorbilds dabei eingegangen wird.

1. Die Entwicklung der türkischen Musik bis zur spätosmanischen Zeit

Die Darstellungen in der Forschungsliteratur zur Geschichte der türkischen Musik sind nicht einheitlich bzw. beleuchten unterschiedliche Bereiche. Aydın führt aus, dass die Türken als zentralasiatisches Volk vor der Bekehrung zum Islam schamanistisch waren, dass in ihren Ritualen Trommeln dominierten, und es bereits vor 2500 Jahren türkische Militärkapellen (‘Tuğ-Kapellen’) als Vorläufer der Janitscharenmusik, die in der türkischen Literatur ‘Mehterhane’ benannt wird, gab.⁶⁶ Jäger wiederum führt ca. 1300 Jahre alte Quellen an, nach denen die Existenz von türkischer Militärmusik schriftlich überliefert sei.⁶⁷ Demirci verweist auf die Existenz einer Kunstmusik während der Herrschaft der Seldschuken ab dem 11. Jahrhundert, auf ihre besondere Klangfarbe, den Instrumenten, ihren reichhaltigen Makamen und auf die Tradition der Ausbildung von Komponisten.⁶⁸ Die musikwissenschaftliche Erforschung der türkischen Kunstmusik begann nach Kurt und Ursula Reinhard vor ca. 1100 Jahren durch den Philosophen und Musiker al-Farabî (870–950), dem im 11. Jahrhundert Ibn Sina (ca. 980–1037) und im 13. Jahrhundert Safieddîn folgte.⁶⁹ Greve führt aus, dass die Musiktheorie des Osmanischen Reiches ihren Ursprung im 9. Jahrhundert als ‘Vermischung griechischer

⁶⁶ Aydın, 2002, S. 4, der von Mehter-Kapelle bzw. Mehter-Musik spricht. Es gibt mehrere Schreibweisen bzw. Bezeichnungen, in dieser Arbeit wird die türkische Schreibweise ‘Mehterhane’, die Okay verwendet, benutzt, s. Okay, 2009, S. 38.

⁶⁷ Jäger, ‘Janitscharenmusik. I. Terminus, 1. Geschichte der mehterhâne bis 1826’, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=mgg15525>, abgerufen am 5.7.2022.

⁶⁸ Demirci, 2011, S. 87.

⁶⁹ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 21; s.a. Ursula Reinhard, ‘I. Historische Abriß’, in: *Reinhard et al.*, ‘Türkei’, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

und arabischer Ansätze‘ in einer arabisch-persischen Tradition hatte.⁷⁰ Bartsch vermutet in seiner Dissertation im Rahmen seines Überblicks über die Forschungsliteratur zur türkischen Musik und ihrer Geschichte,⁷¹ dass die Entstehung der osmanischen Kunstmusik 800 Jahre zurück liege.⁷² Ursula Reinhard wiederum datiert eine eigenständige türkische Kunstmusik in das 13. Jahrhundert unter Berufung auf das „Zeremoniell des Ordens der ‚Tanzenden Derwische‘ Mevlevi, das von dem Mystiker Celâleddin Rumî (1207–1273) aus Konya erarbeitet wurde“.⁷³ Jäger präzisiert im Rahmen eines Aufsatzes zu den Problemen und Aufgaben bei der Erforschung der türkischen Musik, dass der Quellenbestand der türkischen Kunstmusik ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich umfangreicher sei als der der benachbarten Musikkulturen des Vorderen Orients, wobei er in diesem Zusammenhang auf die mangelnde Sichtung und Dokumentation der türkischen Kunstmusik hinwies.⁷⁴

Neben diesen zeitlichen Diskrepanzen tauchen Fragen nach der Bezeichnung auf: was ist eine osmanische Kunstmusik, wie unterscheidet sie sich von der türkischen Kunstmusik und steht in welcher Beziehung zur europäischen Musik?

Ursula Reinhard unterscheidet dabei zwischen der religiösen Musik (islamisch-sunnitisch, Musik der Sufi und Musik der Alevi/Bektaşî)⁷⁵ und der Militärmusik⁷⁶ und weist auf das Besondere der Militärmusik unter Berufung auf den Reiseschriftsteller Evliya Çelebi (1611–1682) hin:

„Ihre Musik soll so laut gewesen sein, dass Himmel und Erde ‚erbeben‘ und die Feinde in Panik gerieten. Nachts ertönten in den Feldlagern dumpfe Trommelschläge, unterbrochen von Rufen ‚Allah ist groß‘. Dadurch sollen die Wachsoldaten am Einschlafen gehindert werden. Noch heute sind die Türken bewegt, wenn bei bestimmten politischen Ereignissen die mehter-Kapelle in voller Besetzung in ihren alten Kostümen spielt.“⁷⁷

⁷⁰ Greve, 1995, S. 111 f.

⁷¹ Bartsch, 2011, S. 25–28.

⁷² Ebd., S. 31.

⁷³ Ursula Reinhard, „VI. Kunstmusik in osmanischer Zeit. 6. Musikgeschichte“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁴ Jäger, 2006, S. 103.

⁷⁵ Ursula Reinhard, „V. Religiöse Musik“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁶ Ursula Reinhard, „IV. Militärmusik in osmanischer Zeit“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁷ Ursula Reinhard, „IV. Militärmusik in osmanischer Zeit. 2. Musikleben“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Saygun nimmt diese Tradition in der Verwendung von Schlagzeuginstrumenten in seinen Werken auf, wie im dritten und vierten Kapitel zu zeigen sein wird.

Oransay folgend, der die Ursprünge der türkischen Kunstmusik vor über 50 Jahren als Forschungsgegenstand untersuchte,⁷⁸ unterteilt Bartsch die (osmanische) Kunstmusik (,divan müziği‘) in Militärmusik (,mehter müziği‘), religiöse Musik (,dinî müzik‘) und Kammermusik (,fasıl‘). Sofern die türkische Militärmusik als Kunstmusik vor der osmanischen Zeit angesehen würde, gibt es keine Quellen oder Literaturhinweise auf eine türkische, religiöse oder kammermusikalische Kunstmusik. Jedoch, so Bartsch, bestehe die osmanische Kunstmusik – jedoch nicht nur – aus türkischer Musik.⁷⁹ Greve bemerkt, dass die türkische Kunstmusik in Zeitraster einzuteilen ähnlich schwer wie es auch für die westeuropäische Musikgeschichte sei, da die Quellen laut Greve eine ‚Sozialgeschichte‘ nahelegten.⁸⁰ Elemente der Kunstmusik sind nach Kurt und Ursula Reinhard unter Berufung auf Oransay Einstimmigkeit,⁸¹ teilweise Heterophonie,⁸² Rhythmik,⁸³ Notation,⁸⁴ Instrumentation mit der Aufteilung der Rhythmus-, Blas- und Saiteninstrumente,⁸⁵ sowie die Kategorien der Tonsysteme,⁸⁶ melodischer Linien, ihrer Typen und Makame.⁸⁷

Ursula Reinhard geht darüber hinaus auf die festen (trk.: peşrev, saz semaî) und improvisierten (trk.: taksim) Formen ein.⁸⁸ Oransay führt aus, dass die Kunstmusik in der osmanischen Gesellschaft als Wissenschaft verankert war und verweist auf die enge Beziehung zur Mathematik (u.a. der Zahlenmystik) und Astronomie.⁸⁹

İncirci benennt nachfolgend die Grundlagen der türkischen Kunstmusik:

- die tonale Struktur mit einer Übersicht über die Makame, die sowohl als Tonleitern wie auch als Melodiemodelle definiert und auf deren Aufbau mit ihrem ‚durak‘ (dt.: Hauptton), dem ‚güçlü‘ (dt.: kräftiger Ton) , dem ‚yeden‘ (dt.:

⁷⁸ Oransay, 1964, S. 26.

⁷⁹ Bartsch, 2011, S. 31.

⁸⁰ Greve, 1995, S. 16.

⁸¹ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 47.

⁸² Ebd., S. 48, ebenso S. 191.

⁸³ Ebd., S. 63 ff.

⁸⁴ Ebd., S. 67 ff.

⁸⁵ Ebd., S. 75 ff.

⁸⁶ Ebd., S. 49 ff.

⁸⁷ Ebd., S. 58 ff.

⁸⁸ Ursula Reinhard, „VI. Kunstmusik in osmanischer Zeit. 4. Formen“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁸⁹ Oransay, 1964, S. 14 ff.

Leitton) und dem ‚Amsa Karar‘ (dt.: hängender Schluss) hinweist.⁹⁰ Folgende Gruppen von Makamen unterscheidet İncirci, die in der nachfolgenden Tabelle 1 dargestellt werden:

Tabelle 1: Übersicht über die Gliederung der Makame⁹¹

Makame als Tonleitern	Makame als Melodiemodelle
1. Basit makamlar (dt.: einfache Makame, Anzahl: 13). 2. Göçürülmüş makamlar (dt.: Transpositionen der ‚basit makamlar‘, Anzahl: 15). 3. Birleşik makamlar (dt.: zusammengesetzte Makame, werden in acht Gruppen unterteilt).	1. Aufsteigender melodischer Gang von Quarte oder Quinter unter dem ‚durak‘. 2. Herabsteigend aus dem Tonraum der Oktave über dem ‚durak‘. 3. Kombination aus 1. und 2., wobei aus dem Tonraum des ‚güçlü‘ angefangen wird.

- Darbietungsformen und Musiziermanieren: İncirci unterscheidet hierbei folgende Formen und Manieren, die in der Tabelle 2 dargestellt werden:

Tabelle 2: Übersicht über Darbietungsformen und Musiziermanieren der türkischen Kunstmusik⁹²

Darbietungsformen	Musiziermanieren
1. ‚Fasil‘ (dt.: „Abschnitt“, Aufführungszyklus) ⁹³	1. ‚Piyasa Tavrı‘ als Musiziermanier auf Plätzen
2. ‚Şarkılar Programı‘ (dt.: Liederprogramm)	2. Radio-Manier
3. ‚Saz Eserleri‘ (dt.: „Instrumentalstücke“, reines Instrumentalprogramm)	3. Religiöse Musik a. in den Moscheen (‚Ezan‘, ‚Salâ‘, ‚Tesbih‘, ‚Temcid‘, ‚Tekbîr‘, ‚Salât-ü Selâm‘, ‚İlâhi‘, ‚Sügûl‘ und ‚Mevlid‘) b. in den Ordenshäusern (‚Tekke/Tasavvuf‘ als Mischung von religiöser Philosophie und musikalischem Lyrismus geprägt hauptsächlich vom Orden der ‚Mevlevi‘ und Gedichten seines Gründers, Celâleddin-i-Rum-î, genannt Mevlana, mit den Formen ‚Naât‘ und ‚Ayîn‘)
4. ‚Oyun Havaları‘ (dt.: Tanzweisen)	4. Janitscharenmusik (‚Mehter‘)

⁹⁰ İncirci, 1981, S. 10 ff.

⁹¹ Ebd., S. 12 ff.

⁹² Ebd., S. 25 ff.

⁹³ Siehe Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 237.

- Die Instrumente der türkischen Kunstmusik in der nachfolgenden Tabelle 3 wurden so gebaut, dass auf ihnen die Komma-Töne intoniert werden konnten:

Tabelle 3: Übersicht über die Instrumente der türkischen Kunstmusik⁹⁴

Streichinstrumente	Zupfinstrumente	Blasinstrumente	Schlaginstrumente
Keman (Geige), Kemençe (Kniegeige), Rebâb (Streichlaute), Sinekemân (türkische Viola d'amore), Yaylı Tanbur (gestrichene Langhalslaute mit vielen Bündeln), Violensel (Cello)	Ud (Kurzhalblaute), Tanbur (gezupfte Langhalslaute), Kânun (Zither), Lavta (europäische Laute)	Ney (offene Längsflöte, schräg gehalten), Nisfiye (kleine Ney, eine Oktave höher), Girift (kleine Ney mit wenigen Grifflöchern), Klârnet (Klarinette), Zurna (Oboe) ⁹⁵	Kudüm (stehende Doppelpauke, gespielt mit Holzschlägen), Def (Tamburin), Darbuka, Deblek (beides: Bechertrommel), Davul (große Trommel), Çömlek (stehende Darbuka), Zilli Maşa (Schellenzange), Kaşık (Holzlöffel), Şakşak (türkische Kastagnetten), Nakkâre (kelines Paukenpaar), Santur (türkisches Hackbrett mit 24 Tönen)

- Rhythmisch-metrische Taktstruktur mit den Grundarten ‚basit‘ (dt.: einfache Taktarte), ‚birleşik‘ (dt.: zusammengesetzte Taktarte) und ‚aksak‘ (dt.: hinkende Taktarte), wobei diese ebenfalls wie die Makame kombiniert werden können.⁹⁶ Zu den ‚basit‘ gehört u.a. auch der durch die Janitscharenmusik häufig genutzte Rhythmus ‚düyek‘ in der ‚Mehter‘-Musik, der meistens im Viervierteltakt steht mit der Folge: Achtel-Viertel-Achtel-Viertel-Viertel und ein Merkmal der ‚allaturca‘-Musik angesehen werden kann.⁹⁷
- Formen der traditionellen türkischen Kunstmusik: Diese können wie folgt nach İncirci in der nachfolgenden Tabelle 4 dargestellt werden:

⁹⁴ Ebd., S. 15 ff.

⁹⁵ Ebd; dieses Instrument ordnet İncirci der Volksmusik zu (S. 53), siehe hierzu u.a. Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 79.

⁹⁶ İncirci, 1981, S. 14 f. Kurt und Ursula Reinhard erwähnen darüber hinaus 40 rhythmische Muster der türkischen Kunstmusik, s. Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 205 ff.

⁹⁷ Demirci, 2011, S. 68; ebenso Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 174 bzw. Salgar, 2017, S. 221.

Tabelle 4: Übersicht über die musikalischen Formen der türkischen Kunstmusik

Vokale Gattungen ⁹⁸	Instrumentalgattungen ⁹⁹
<ol style="list-style-type: none"> 1. Kâr: älteste, weitausladende Gesangsform. 2. Beste: gebunden an vierzeilige Gedichtverse. 3. Semaî: Gesangsform, die an bestimmten rhythmischen Muster gebunden sind in der Reimform der Gattung ‚beste‘. 4. Şarkı (dt.: Lied): verbreiteste vokale Form in Reimform. 5. Gazel: improvisierte Gesangsform, meistens zwischen den Strophen des ‚şarkı‘. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Peşrev: eine Art Ouvertüre, meistens vierteilig mit 28 Schlägen. 2. Saz Semaîsi: die instrumentale Form des Semaî, überwiegend im langsamen Tempo (‚Aksak‘, dt.: hinkend). 3. Taksim: improvisierte Instrumentalform, die vor einem feststehenden Musikstück gespielt wird. Es gibt vier Arten von Taksim: Baş Taksim (dt.: Haupt-Taksim), Ara Taksim (dt.: Zwischen-Taksim), Ulama Taksim (verbindender Taksim), Karşılıklı Taksim (Wechsel-Taksim). 4. Methal: ähnelt dem Taksim, hat festen Takt, wird nur auf einem Instrument gespielt. 5. Tasvir: freie Instrumentalform für den Ausdruck von Gefühlen. 6. Aranağme (dt.: Zwischenspiel): kürzere, komponierte Ensemble-Stücke zu einem Lied. 7. Oyun Havaları (dt.: Tanzweisen): Instrumentalformen, die in Zusammenhang mit Tänzen entstanden, man unterscheidet: Çiftetelli (dt.: Auf zwei Saiten), Zeybek (Männertanz im ‚Ağır Aksak‘ (dt.: langsam hinkend)-Takt), Longa (dt.: lange Note, Darbietungsmusik), Sırto (dt.: die Füße schiebend), Horon (charakteristischer schneller Volkstanz am östlichen Schwarzmeer im ungeraden Rhythmus), Bar (Tanz aus der Region von Erzurum mit Begleitmusik), Köçekçe (dt.: ein als Frau gekleideter Tänzer, meistens auf Hochzeiten, meistens im 9/8-Takt) und Karşılama (dt.: Empfang, Instrumentalstück, das beim Empfang der Braut gespielt wird).

Ausführungen zur türkischen Kunstmusik finden sich in den Schriften und im Werk von Saygun wieder, da sich Saygun nicht nur mit der Musiktheorie der türkischen Kunstmusik und den sozialgeschichtlichen Fragestellungen mit den von Oransay angeführten Themen auseinandersetzte, sondern auch die Forschungsergebnisse der türkischen Volksmusik berücksichtigte.¹⁰⁰ Dieser Umstand wirft die Frage auf, wie sich die türkische Kunst- von der Volksmusik unterscheidet.

Ursula Reinhard sieht die Grenzen zwischen der türkischen Volks- und Kunstmusik als fließend an und ordnet die Militärmusik und einen Teil der religiösen Musik eher der

⁹⁸ İncirci, 1981, S. 18 f.

⁹⁹ Ebd., S. 20–25.

¹⁰⁰ Siehe z.B. Saygun, 1976; Saygın, 1937; Saygun, 1940.

Volksmusik zu, wobei beide durch die osmanischen Kunstmusik verbunden seien.¹⁰¹ Sie sieht eine besondere Blütezeit der türkischen Musik ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wobei sie einen großen kulturellen Aufschwung mit dem Wirken von Sultan Selim III. (1760–1808) in Verbindung bringt.¹⁰²

Aydın führt aus, dass im 18. Jahrhundert die Einflussnahme der europäischen Kunstmusik begann, wodurch Komponisten der traditionell-osmanischen Kunstmusik ihren Bedeutungsverlust befürchteten.¹⁰³ Er verweist auf die „sogenannte ‚Alaturka-alafranga‘-Debatte zwischen den Anhängern der klassischen türkischen Kunstmusik und denen eines westlich orientierten mehrstimmigen und demzufolge internationalen Stils“.¹⁰⁴ Er arbeitet diverse Bruchlinien heraus, die er wie folgt benennt:

- die Diskussion um die Mono- bzw. Polyphonie,
- den ‚Krieg der Stimmungssysteme‘ der traditionellen türkischen Musikstile,¹⁰⁵
- das unterschiedliche Verständnis von ‚traditioneller türkischer Musik‘ ausgeprägt durch die Musik der einfachen Gesellschaftsschichten (Land) im Gegensatz zur Rezeption der osmanischen Oberschicht (Stadt),¹⁰⁶
- die klassische türkische Kunstmusik, die untrennbar mit den Volkweisen als neue Nationalmusik die traditionelle osmanische Kunstmusik ‚bekämpft‘,¹⁰⁷
- die ‚Spaltung zwischen einem Nationaldiskurs und einer hauptsächlich linksliberal orientierten Weltanschauung‘ bzw. zwischen ‚Tradition und Internationalem, Nationalem und Moderne‘¹⁰⁸ sowie dem ‚Streit‘, ob die Volkweisen als ‚Material der Bearbeitung‘ dienen oder nur ‚oberflächlich‘ genutzt würden mit dem Versuch, diese zu ‚verkaufen‘.¹⁰⁹

Die letzten beiden Bruchlinien werden später noch aufgegriffen im Rahmen der Ausführungen zu den Diskussionen um die Musikreformen in der frührepublikanischen

¹⁰¹ Ursula Reinhard, „II. Einführung“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Aydın, 2013, S. 29.

¹⁰⁴ Ebd., S. 29.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 30.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd., S. 31.

Zeit. Festzustellen ist anhand dieser Ausführungen von Aydın, dass die Geschichte der Entwicklung der türkischen Musik offenbar seit mindestens 300 Jahren mit Konflikten und zum Teil ‚polemischen Debatten‘ einhergehe.¹¹⁰

Okyay wiederum ist der Auffassung, dass es bis in das 19. Jahrhundert hinein kaum Berührungen zwischen der türkischen Volksmusik und der klassisch-türkischen Kunstmusik gegeben habe.¹¹¹ Letztere sei „wesentlicher Bestandteil der islamistisch-vorderorientalischen Musikkultur“.¹¹² Dagegen ist Kurt Reinhard der Auffassung, dass bereits im 18. Jahrhundert die Kunstmusik volkstümliche Elemente aufnahm und führt den seinerzeit berühmten Komponisten Eyyübî Bekir Ağa (etwa 1685–1759) als Beispiel an.¹¹³ Eine Ausprägung sei die Janitscharenmusik als eine Verschmelzung zu einer ‚eigenartigen Einheit‘ der „Gepflogenheiten der klassischen Kunstmusik mit den vorislamisch-türkischen, ja sogar zentralasiatisch-schamanistischen Elementen“,¹¹⁴ die sich nach Okyay aufgrund ihres ‚choreografisch-tänzerischen Charakters‘ „als ein weiteres Bindeglied zwischen der streng klassischen Kunstmusik und der Volksmusik“ anböte.¹¹⁵ Nach Okyay wurden im 18. Jahrhundert einzelne Elemente der Volksmusik durch die Kunstmusik übernommen, die dann populärer wurden, um sich im 19. Jahrhundert nach der Übernahme anderer Stilelemente der abendländischen Musik von ihrem traditionellen Stil ‚weit‘ zu entfernen.¹¹⁶ Hierdurch entwickelte sich die einstige türkisch-klassische Kunstmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts „zu einer ‚volkstümlich-städtischen Kunstmusik‘ weiter“ und werde heute nur noch als äußerst beliebte „allgemein-türkische Unterhaltungsmusik“ angesehen, „während die streng klassischen Kunstmusikwerke der früheren Jahrhunderte immer mehr in Vergessenheit geraten“.¹¹⁷ Mit dem Jahr 1828¹¹⁸ vollziehe sich nach Okyay der „Einzug und [die] Befestigung [sic] in der Türkei“ der abendländischen Musik als „dritte[r] Pol des türkischen Musizierens“,¹¹⁹ dem dann im 20. Jahrhundert – wiederum beeinflusst auch durch die türkische Volksmusik – die ‚zeitgenössische türkische Kunstmusik‘ folgte, die zwar die

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Okyay, 1973 / 74, S. 8.

¹¹² Ebd., ebenso Oransay, 1957, S. 250–264.

¹¹³ Kurt Reinhard, 1973, S. 21 sowie S. 30 f.

¹¹⁴ Okyay, 1973 / 74, S. 8.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Okyay, 1973 / 74, S. 6.

¹¹⁷ Ebd., S. 6 f.

¹¹⁸ Ebd., S. 9.

¹¹⁹ Ebd., S. 7.

Volksmusik als ‚Rohstoff‘ benutzte ohne eine wirkliche „Durchdringung ihrer Werke mit den Bauelementen der Volksmusik“ aufzuzeigen.¹²⁰

Saygun und Akdemir datieren die Entwicklung einer türkischen (osmanischen) Kunstmusik erst ab dem 18. Jahrhundert in Zusammenhang mit dem beginnenden Austausch mit Europa in der sogenannten ‚Tulpenzeit‘ mit dem Komponisten Hamamîzade İsmail Dede Efendi (1778–1846),¹²¹ der nach Ursula Reinhard „sieben neue Makame und unter westlichem Einfluss sogar einige Walzer (vals) [schuf], die aber stilistisch bis auf das Metrum türkische klassische Musik darstellen.“¹²²

Die Forschung zur Entwicklung der türkischen Musik ist allein aufgrund der schon erwähnten unterschiedlichen zeitlichen Abfolgen nicht einheitlich, was sich in den unterschiedlichen Begriffsbestimmungen und -verwendungen zeigt. Über die schon erwähnten Begriffe hinaus werden die türkischen Bezeichnungen ‚sanat müziği‘ (dt.: Kunstmusik) und ‚klasik müziği‘ (dt.: klassische Musik) mit bzw. ohne Verweis auf das Adjektiv ‚türkisch‘ verwendet. Der deutsche Musikwissenschaftler Karl Gustav Fellerer ist gar der Auffassung, dass in den außereuropäischen Kulturen, die in der europäischen Musik gegebene Unterscheidung von Volks- und Kunstmusik, nicht anwendbar sei.¹²³ Saygun geht auf diese unterschiedlichen Begrifflichkeiten ein und fragt sich, warum man – abgesehen von den schon erwähnten Begriffen – von orientalischer, byzantinischer Musik, der Divan-, Enderûnmusik¹²⁴ oder gar ‚alla turca-Musik‘ spricht.¹²⁵ Es gebe doch, so Saygun, weder in der Literatur, Architektur oder Malerei derartige Probleme, die die Menschen zu diesen vielen Diskussionen in Zeitungen, Zeitschriften oder in Gesprächen im Laufe der vielen Jahre bewegt habe.¹²⁶ Saygun vermutet, dass diese verschiedenen

¹²⁰ Ebd., S. 19.

¹²¹ Saygun, ²1987, S. 69; Akdemir, 1991, S. 11.

¹²² Ursula Reinhard, „VI. Die Kunstmusik in osmanischer Zeit. 6. Musikgeschichte“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022; s.a. Kolçak, 2005, S. 66 f.

¹²³ Fellerer, 1973, S. 9.

¹²⁴ Der Begriff „Enderûn“ geht zurück auf eine im Schloß Enderun untergebrachte Ausbildungsstätte, die auf eine frühere, von Sultan Murad I. (1359–1389) gegründete Schule zurückging (vgl. Kurt Reinhard, 1973, S. 24). Saygun nimmt hier möglicherweise Bezug auf das osmanische Ausbildungs- und Rekrutierungssystem für die christlichen Untertanen ab dem frühen 17. Jahrhundert, die ausgewählt und in der islamischen und osmanischen Kultur unterrichtet wurden, als Sänger („Hânendeler“; dt.: türkische alla turca- Sänger), Musiker und Dichter um dann in verschiedenen Positionen als persönlich dem Sultans zu dienen neben anderen besonderen Dienern, wie Friseuren und Hamam-Masseur; dabei wurde Wert auf verschiedene Künste gelegt und viele wertvolle Künstler wurden dort großgezogen (vgl. İnalçık, ⁶³2019, S. 209).

¹²⁵ Saygun, ²1987, S. 16.

¹²⁶ Ebd.

Namen ‚Demütigungen und Verachtung‘ wiedergeben, dass diese Musik, die aus Byzanz oder aus den Palästen der Sultane komme, ‚nichts mit den Türken zu tun haben sollte‘.¹²⁷ Okyay schreibt hierzu: „Der türkische Beitrag zu der überregionalen islamistisch-orientalischen Kunstmusik ist von nichttürkischen Musikwissenschaftlern bis heute kaum umrissen und entsprechend seiner Bedeutung behandelt worden“.¹²⁸ Kurt Reinhard unterstreicht diese Behauptung, indem er die Schwierigkeit beschreibt, den türkischen Anteil der vorderorientalischen Musik zu bestimmen, da „die Chronisten und Gelehrten in ihren Schriften das Persische und das Arabische“ bevorzugten.¹²⁹

Den musikwissenschaftlichen Forschern, die die unterschiedlichen Begriffe nutzen, soll an dieser Stelle diese Vermutung von Saygun nicht unterstellt werden, wenngleich es interessant wäre, genauer zu untersuchen, wie diese unterschiedlichen Begriffe entstanden und verstanden wurden und wie sie künftig genutzt werden sollten. In Anlehnung an Okyay sollen die Begrifflichkeiten der türkischen (traditionellen bzw. zeitgenössischen) Kunstmusik in Abgrenzung zur westeuropäischen (klassischen) Musik und der türkischen Volksmusik verwendet werden.

Überwiegende Einigkeit in der Literatur besteht darin, dass der Einfluss der westeuropäischen Musik auf die türkische traditionelle Kunstmusik offenbar zu einer ‚beliebten‘ Unterhaltungsmusik führte, während erstere die türkische zeitgenössische Kunstmusik zwar (positiv) beeinflusste, welche jedoch nach Okyay beim Volk ‚keinen Gefallen‘ fand¹³⁰ bzw. sich noch nicht zu einer nationalen Musikkultur entwickelt habe.¹³¹ Einigkeit besteht des Weiteren auch darin, dass die türkische Volksmusik offenbar sowohl die türkische traditionelle als auch zeitgenössische Kunstmusik beeinflusst hat.¹³² Hier stellt sich die Frage, wann die türkische Volksmusik entstanden ist und vor allem aus welchen Merkmalen sie besteht und wie sie sich eigenständig entwickelt hat.¹³³

Zur Entstehung der türkischen Volksmusik finden sich keine eindeutigen Forschungsergebnisse.¹³⁴ Da fast alle der genannten Autoren darauf verweisen, dass die

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Okyay, 1973 / 74, S. 32, vgl. auch Saygun, ²1987, S. 16 und Kurt Reinhard, 1973, S. 18 und Oransay, 1957, S. 250–264.

¹²⁹ Kurt Reinhard, 1973, S. 18.

¹³⁰ Okyay, 1973 / 74, S. 7 und S. 19.

¹³¹ Ebd., S. 30.

¹³² Siehe u. a. Kurt Reinhard, 1973, S. 21 sowie S. 30 f. bzw. Okyay, 1973 / 74, S. 6 f.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Okyay, 1975, ebenso Kurt Reinhard, 1951, S. 83 bzw. Kurt Reinhard, 1968, S. 7 f.

türkische Kunstmusik auf Melodien der türkischen Volksmusik zurückgreift, kann vermutet werden, dass die mündlich überlieferten Volksmelodien vor der Entwicklung einer Kunstmusik entstanden sind und dass es anfangs unter Rückgriff auf die Musik im Altertum noch keine klaren Unterscheidungen hierzu gab. Akdemir gliedert die türkische Volksmusik nach ihren tänzerischen Merkmalen mit den entsprechenden Bewegungen des Sängers, der folkloristischen Kleidung und in der Instrumentation.¹³⁵ Kurt und Ursula Reinhard kategorisieren darüber hinaus diese Musik in rhythmisch freie und gebundene Melodik,¹³⁶ betrachten näher die Volksdichtung¹³⁷ und die einzelnen Liedgattungen mit ihrem Wort-Ton-Verhältnis.¹³⁸ Ursula Reinhard führt darüber hinaus aus, dass die „ağıtlar“ (dt.: Klagelieder) auf Tetrachorden aufbauen, und zeigt regionale Unterschiede auf.¹³⁹ Kurt Reinhard meint, dass die Volksmusik bis in das 19. Jahrhundert von einer ‚Akkulturation‘ noch frei geblieben sei,¹⁴⁰ deren ‚Reflexion‘ sich erst im 20. Jahrhundert intensivierte, während diese in Bezug auf die klassische Musik bereits im 19. Jahrhundert begann.¹⁴¹

İncirci verweist auf den Begriff der anatolischen Volksmusik, „denn die sogenannte türkische Volksmusik, wie sie sich heute entwickelt hat, weist viele Einflüsse von kurdischer, armenischer, persischer, arabischer usw. Volksmusik auf, auch wenn die Türken zweifelsohne ihre eigene Volksmusik mitgebracht hatten.“¹⁴² Inhalt der Volksmusik seien die Themen der Kriege, der Arbeit, des Marktgeschehens sowie der Volksfeste der türkischen Bevölkerung unter osmanischer Herrschaft.¹⁴³ Somit unterscheidet sich diese Form der Musik von der türkischen Kunstmusik, die „fast nur von Liebe und idyllischer Schönheit, dem Wohlleben der Oberschicht“ handle.¹⁴⁴ Ferner unterscheidet İncirci die Volksmusik des Dorfes und der Stadt, weist auf den Einfluss der Volksdichtung hin, zumeist in der Kombination von mit Gefühlen einhergehender Geschichtsschreibung des Volkes, auf die Rolle der Volkssänger („Aşık“) und die

¹³⁵ Akdemir, 1991, S. 12.

¹³⁶ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 16 ff.

¹³⁷ Ebd., S. 23 ff.

¹³⁸ Ebd., S. 29 ff.

¹³⁹ Ursula Reinhard, „III. Volksmusik. 3. Weitere Formen“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁴⁰ Kurt Reinhard, 1973, S. 32.

¹⁴¹ Ebd., S. 41.

¹⁴² İncirci, 1981, S. 36.

¹⁴³ Ebd., S. 38.

¹⁴⁴ Ebd.

Bedeutung der Volkstänze.¹⁴⁵ Die musikalische Struktur der Volksmusik gliedert İncirci wie folgt, die in der nachfolgenden Tabelle 5 dargestellt wird:

Tabelle 5: Musikalische Struktur der türkischen Volksmusik nach İncirci¹⁴⁶

Melodisch-tonaler Aufbau	Rhythmische Struktur	Formen (Hauptprinzipien)
Überwiegend Verwendung des Makam Hüseyinî.	Überwiegend kleine Taktarten, die sich regional unterscheiden: <ul style="list-style-type: none"> • ‚Zeybek‘ (Westanatolien), • ‚Horon‘ (Östliches Schwarzmeer), • ‚Halay‘ (Mitte-, Süd-, Südostanatolien) • ‚Ağır Aksak‘ • verschiedene Aksak usüller (dt.: hinkende Taktarten, d.h., asymmetrische Taktarten) • ‚Yürük Semaî‘ (Anatolien) 	<ul style="list-style-type: none"> • ‚uzun hava‘ (dt.: Lange Weise)¹⁴⁷ in der Ausprägung von ‚Kerem‘, ‚Destan‘, ‚Ağıt‘, ‚Bozlak‘, ‚Aydos‘, ‚Türkmeni‘ u.a.m. • ‚kırık hava‘ (dt.: gebrochene, bewegte Weise) in der Ausprägung von ‚Mâni‘, ‚Hoyrat‘, ‚Koşma‘, ‚Semaî‘, ‚Destan‘, ‚Varsağı‘

İncirci übersetzt ‚hava‘ einmal mit ‚Gesang‘,¹⁴⁸ an anderer Stelle mit ‚Weise‘.¹⁴⁹ Okyay übersetzt ‚hava‘ mit Melodie bzw. Weise und führt an, dass ‚hava‘ auch Luft, Wetter, Atmosphäre im Sinne des englischen Wortes ‚air‘ bedeute.¹⁵⁰ Saygun selbst beschreibt ‚uzun hava‘ als eine Melodie, die ohne Takt im ‚rubato-parlando-Stil‘ aber dennoch nach einem melodischen Schema gesungen werde,¹⁵¹ während er der ‚kırık hava‘ die gegenteiligen Eigenschaften der ‚uzun hava‘ zuschreibt.¹⁵² Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird zu zeigen sein, in welcher Art und Weise Saygun neben Volksmusikmelodien auf Volksmusikrhythmen zurückgreift wie auch auf die Farbe der Volksmusikinstrumente, die nach İncirci in der nachfolgenden Tabelle 6 dargestellt werden.

Die Ausführungen von İncirci zur türkischen Volksmusik lassen sich aufgrund der knappen Darstellung und der Gliederung mit denen zur türkischen Kunstmusik vergleichen, um auch Gemeinsamkeiten in den verwendeten Tonarten, Rhythmen und

¹⁴⁵ Ebd., S. 38 ff.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ İncirci übersetzt ‚hava‘ an dieser Stelle mit Gesang, während er es etwas später mit Weise übersetzt, Okyay übersetzt ‚hava‘ mit Melodie bzw. Weise, und führt an, dass ‚hava‘ auch Luft, Wetter, Atmosphäre wie das englische Wort ‚air‘ bedeute, s. Okyay, 1975, S. 106.

¹⁴⁸ İncirci, 1981, S. 46.

¹⁴⁹ Ebd., S. 48.

¹⁵⁰ Okyay, 1975, S. 106.

¹⁵¹ Saygun, Ahmet Adnan, *Türk Müzik Folklorunda Kullanılan Terimler* (dt.: Begriffe aus der türkischen Musikfolklore), Autograf, TR-Absc, S. 27.

¹⁵² Ebd., S. 17.

Instrumenten sowie Unterschiede in den Formen sowie in der musikalischen Darbietungspraxis festzustellen.

Tabelle 6: Instrumente der türkischen Volksmusik¹⁵³

Streichinstrumente	Zupfinstrumente	Blasinstrumente	Schlaginstrumente
İklığ (ähnelt dem späteren Streichinstrument Kemeñçe), Keman (Geige), Kemeñçe (Kniegeige)	Kopuz, alle Saz-Arten (dt.: Langhalslaute) Ud (Kurz Halslaute), Tanbura (gezupfte Langhalslaute), Cümbüş (eine Art Banjo)	Ney (offene Längsflöte, schräg gehalten), Klarnet (Klarinette), Zurna (Oboe), Kaval (ähnelt der Blockflöte ohne Mundstück), Dilli Düdük (wie Kaval mit Mundstück), Çifte (Doppelblockflöte)	Def (Tamburin), Darbuka, Deblek (beides: Bechertrommel), Davul (große Trommel), Parmak, Zilli (beides: Handschellen), Çalpara (eine Art Schellenzange), Kaşık (Holzlöffel), Şakşak (türkische Kastagnetten)

Aufgrund der schon erwähnten Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen der türkischen Volks- und Kunstmusik und der Einordnung der Militär- bzw. Janitscharenmusik als Kunstmusik oder als „Bindeglied zwischen der Volks- und Kunstmusik“,¹⁵⁴ kann auch die Beziehung zwischen der westeuropäischen und türkischen Musik nicht nur auf die türkische Kunstmusik beschränkt bleiben. Somit kann konstatiert werden, dass bis zum spätoomanischen Reich eine Entwicklung der türkischen Musik eingesetzt hatte, die sich auch in den sich gegenseitig befruchtenden Beziehungen zur europäischen Musik zeigte.

Die Beziehungen zwischen der türkischen und westeuropäischen Musik sind dabei zunächst vom Interesse der europäischen Komponisten an der Janitscharenmusik geprägt, was Jäger in seinem Grundlagenartikel darstellt¹⁵⁵ und von Okyay¹⁵⁶ und Aydın¹⁵⁷ auch ausgeführt wird. Demirci führt aus, dass die Musik der ‚Mehterane‘ von den europäischen Musikkreisen als die einzige Musikkultur der Türken über viele Jahrhunderte angesehen wurde, weil die osmanischen Armeen lange Zeit in Europa kämpften.¹⁵⁸ Aksoy nennt das

¹⁵³ İncirci, 1981, S. 49 ff.

¹⁵⁴ Ursula Reinhard, „III. Volksmusik. 3. Weitere Formen“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁵⁵ Jäger, „Janitscharenmusik. III. Janitscharenmusik in Europa“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=mgg15525>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁵⁶ Okyay, 1973 / 74, S. 8.

¹⁵⁷ Aydın, 2002, S. 1.

¹⁵⁸ Demirci, 2011, S. 87.

Jahr 1826, in dem die westliche Musik in die osmanische Gesellschaft eingeführt wurde.¹⁵⁹

Nach einer Zeit der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Blüte begann im 19. Jahrhundert der Niedergang des Osmanischen Reiches; der Bedarf an Reformen und Innovationen wurde immer offensichtlicher, sodass mit dem Begriff ‚Tanzimat‘ (dt.: Neuordnung) eine neue Periode der Modernisierung, Reformen und Erneuerung des Osmanischen Reiches von 1839–1871 mit der öffentlichen Lesung des Erlasses des Reformedikts ‚Hatt-ı Şerifi‘ auf dem Gülhane-Platz am 3. November 1839 begann.¹⁶⁰ Unter den verschiedenen Reformbewegungen während des Tanzimats wurden moderne Schulen und ein neues Gerichtswesen eingeführt, das sich nicht mehr am islamischen sondern am europäisch-laizistischen Recht orientierte.¹⁶¹ In dieser Zeit gab es Spannungen auch im Bereich der Musik und der Musikerziehung bis zur Gründung der türkischen Volksrepublik.¹⁶²

Mit dem Beginn des Tanzimats wurde die europäische Musik in die osmanische Gesellschaft eingeführt. Die durch die gesellschaftlichen Veränderungsprozesse des Tanzimats ausgelösten Spannungen übertrugen sich auch auf die Musikentwicklung und sorgten nach Aksoy für Konflikte unter den Musikern: Abgesehen vom Spannungsfeld der osmanischen und türkischen Kultur und dem der türkischen Volks- und Kunstmusik entwickelte sich eine Diskussion zur Frage der Europäisierung der türkischen Musik.¹⁶³ Jedoch verbreitete sich die westeuropäische Musik nur in einem begrenzten Umfeld, konnte sich aber aufgrund ihrer vermuteten steigenden gesellschaftlichen Relevanz in Istanbul allmählich behaupten.¹⁶⁴ Trotz der Unterstützung der westeuropäischen Musik pflegte der Sultanspalast weiterhin die traditionelle Kunstmusik.¹⁶⁵ Aber die westliche Musik, so die Einschätzung von Aksoy, hatte nicht das Potenzial, eine fünfhundertjährige Tradition der traditionellen osmanischen Kunstmusik zu verdrängen, wiewohl sich seit dem 19. Jahrhundert immer mehr westliche Musiker im osmanischen Reich niederließen.¹⁶⁶ Aksoy bezeichnet diese Spannungen und das Nebeneinander von

¹⁵⁹ Aksoy, ²2015, S. 211.

¹⁶⁰ Saner (Hrsg.), ³⁰2015, S. 83–84.

¹⁶¹ Feyzioğlu, ²1995, S. 27.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Aksoy, ²2015, S. 211.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd.

westlicher Musik und traditioneller Kunstmusik mit der Suche nach einem Gleichgewicht zwischen den beiden Musikrichtungen als ‚Dualität‘.¹⁶⁷

Akdemir führt aus, dass im Zuge der Modernisierung im osmanischen Reich Militärkapellen nach europäischem Muster gegründet wurden.¹⁶⁸ Dabei wurden in der Regierungszeit von Sultan Mahmut II. die Janitscharen mit ihren Kapellen nach über 500 Jahren im Jahr 1826 aufgelöst, deren Musik sowohl Elemente der türkischen Kunst- und Volksmusik als auch Elemente der Volksmusik des asiatischen Raums, die mit westeuropäischer Kunstmusik verbunden wurden, enthielten.¹⁶⁹ Erst 1914 wurde die Janitscharenmusik wiederbelebt als ein Versuch, die Musik im untergehenden osmanischen Reich als eigene moderne Kultur zu entwickeln und dabei die westlichen Vorbilder nicht zu kopieren, sondern die eigene Kultur zu erhalten und zu pflegen.¹⁷⁰

Im Jahr 1828 gründete der italienische Komponist und Kapellmeister, Giuseppe Donizetti, der ältere Bruder von Gaetano Donizetti, die ‚Muzika-i Humayun‘ (dt.: Militärkapelle) nach europäischem Muster am Hofe des Sultans Mahmud II., der ihn mit dem Titel ‚Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakârı‘ (dt.: Oberster Meister der Musikkapellen des Osmanischen Reiches) versah, und gliederte dieser Kapelle einer Musikschule an.¹⁷¹ Akdemir stellt dabei fest, dass im 19. Jahrhundert versucht wurde, Volksmelodien in der europäischen klassischen Manier zu harmonisieren, wenngleich diese Entwicklung nicht staatlich gelenkt wurde und die Komponisten dieser Zeit, Dikran Çuhaçyan (1837–1898),¹⁷² Macar Tefvik Bey (1850–1941), Saffett Atabinen (1858–1939) und Edgar Manas (1875–1964), die sich vermutlich als erste türkische Komponisten zu Studien in Europa aufhielten, sowie Mehmet Ali Bey (1830–1890) und Zeki Üngör (1880–1958), der die Melodie zur heutigen türkischen Nationalhymne schrieb, nicht die Bekanntheit erlangten wie die Komponisten in der republikanischen Zeit.¹⁷³ Ursula Reinhard führt aus, dass diese Kompositionen in europäischer Notenschrift gedruckt wurde.¹⁷⁴ Eine ausführliche Darstellung über die Einflüsse der westlichen Musik

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Akdemir, 1991, S. 12.

¹⁶⁹ Ebd., S. 12 f., ebenso Okyay, 1973 / 74, S. 8.

¹⁷⁰ Akdemir, 1991, S. 27.

¹⁷¹ Ebd., S. 13, s.a. Okyay, 2009, S. 39.

¹⁷² Akdemir verweist auf unterschiedliche Angaben seines Geburtsjahres, das auch 1840 gewesen sein könnte; s. Akdemir 1991, S. 26.

¹⁷³ Akdemir 1991, S. 20–27.

¹⁷⁴ Ursula Reinhard, „VII. Musikleben. 2. Musikleben im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022; ebenso Okyay, 1973 / 74, S. 11.

auf die osmanische Musik und Gesellschaft ab dem Jahr 1826 gibt auch der türkische Soziologe, Wirtschafts- und Musikwissenschaftler, Selçuk Alimdar, im Rahmen seiner Dissertation mit einer Sammlung von Fotos, Tabellen, Notenbeispielen und Übersichten.¹⁷⁵ In diesem Zusammenhang sei auf die Ausarbeitung von Rauf Yekta verwiesen, der 1922 in einem französischen Artikel Geschichte und Grundlagen der türkischen Kunstmusik in Abgrenzung zur orientalistisch-arabischen darstellt und insbesondere neben melodischen und rhythmischen Aspekten auf Makame und den Möglichkeiten deren Harmonisierung eingeht.¹⁷⁶

Saygun selbst hat sich mit dieser Entwicklung der türkischen Kunstmusik am Beispiel des osmanischen Komponisten Zekâi Dede (1824–1899) auseinandergesetzt,¹⁷⁷ da dieser türkische Melodien im europäischen Stil vertonte¹⁷⁸ bzw. unter Nutzung türkischer Tonsysteme ‚etliche Elemente europäischer Musik‘ benutzte.¹⁷⁹ Auch die Kammermusik reformierte sich laut Bartsch und genoss als Unterhaltungsmusik insbesondere in den Kasinos und Cafés von Istanbul ‚hohe Beliebtheit‘.¹⁸⁰ Dieser Stil soll wohl Atatürk, laut Saygun, gefallen haben, der auch außerhalb der Türkei (Thessaloniki, Sofia) die neuen Traditionen von Walzer, Polka und Operette mochte.¹⁸¹

Anhand dieser Ausführungen kann die These, dass erst Atatürk der klassischen Musik in der Türkei den Weg geebnet habe, widerlegt werden. Okayay führt aus, dass nach 1828 mit der von Donizetti eingerichteten Hof- bzw. Militär- bzw. Blaskapelle ein Streichorchester und ein Opernstudio errichtet wurden, später kamen dann Operettengruppen hinzu.¹⁸² Neben Mehmet Ali Bey soll auch Necip Paşa (1815–1883) den „Durchbruch zur völligen Dur-Moll-Harmonik vollzogen“ haben.¹⁸³ Mit der europäischen Notenschrift fanden die europäischen Musikinstrumente eine schnelle Verbreitung.¹⁸⁴ Des Weiteren wurde mit *Arif'in Hilesi* (dt.: Arifs Trick) im Jahr 1874 die erste türkischsprachige Oper des armenischen Komponisten Dikran Çuhaçyan geschaffen.¹⁸⁵ Ursula Reinhard erläutert, dass unter Sultan Selim III. (1761–1808)

¹⁷⁵ Alimdar, 2016; s. insb. S. 44.

¹⁷⁶ Yekta, 1922.

¹⁷⁷ Saygun, ²1987, S. 19.

¹⁷⁸ Ebd., S. 12 f.

¹⁷⁹ Akdemir, 1991, S. 18 f.

¹⁸⁰ Bartsch, 2011, S. 34 f.

¹⁸¹ Saygun, ²1987, S. 15; ebenso Oransay, ²1985, S. 22.

¹⁸² Okayay, 1973 / 74, S. 10.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Aracı, ²2007, S. 33.

„westliche Operntruppen erstmals an seinem Hof auftraten“ und dass die erste, von Armeniern geschaffene türkischsprachige Oper in einem von diesen geleiteten Theater im Stadtteil Hasköy in Istanbul aufgeführt wurde. Außerdem wurde im Jahr 1867 in Istanbul das Theater Tiyatro-i Osmani gegründet, in dem türkischsprachige Singspiele sowie im weiteren Verlauf (weitere) Opern- und Operetten aufgeführt wurden.¹⁸⁶

Okyay stellt hingegen fest, dass Guisepppe Donizetti und sein Nachfolger Callisio Guatelli für die italienischen Einflüsse sorgten, dass sich aber das türkische Geistesleben und damit auch die Musik zunehmend an Frankreich orientierten; ferner gewann das Schulfach ‚Musik‘ an Bedeutung, womit nach Okyay durch die Musik eine selbstbewusster werdende Stärkung des Nationalbewusstseins erreicht wurde.¹⁸⁷ Des weiteren wurden in der vorrepublikanischen Zeit zum einen das Symphonische Orchester in Istanbul und auch das erste Konservatorium im Jahr 1916 gegründet. Auch wurde die moderne Schule ‚İttihat ve Terakki Mektebi‘ in Izmir gegründet, die als Zeichen einer nationalen Bewusstseinswerdung diente, die auf Ziya Gökalp zurückgeht, der u.a. ein Befürworter der westlich-klassischen Harmonisierungen türkischer Volksmelodien war.¹⁸⁸ Erwähnenswert ist hierbei auch, dass 1917 das ‚Dâr-ül elhan‘ (dt.: Haus der Melodien) in Istanbul als Vorläufer des städtischen Konservatoriums gegründet wurde.¹⁸⁹ In diesem Gebäude wurde bis 1917 nur türkische traditionelle Kunstmusik unterrichtet.¹⁹⁰ Auch die spätere Zusammenarbeit von Komponisten, die als die ‚Türkischen Fünf‘ bezeichnet werden, hat in der von Kurt Reinhard bezeichneten ‚Dreiergruppe‘ – Suphi Ezgi (1869–1962), Rauf Yekta (1871–1935) und Hüseyin Sâdettin Arel (1880–1955) – mit ihrer internationalen Wirkung auf die türkische Kunstmusik einen Vorläufer.¹⁹¹ Kurt Reinhard führt hierbei die Bemühungen zur Harmonisierung der türkischen Musik an.¹⁹² Demgegenüber findet er keine Belege, dass die türkische Kunstmusik durch die Europäisierung beeinflusst wäre, wiewohl er Veränderungen der türkischen Kunstmusik feststellt.¹⁹³ Kurt Reinhard benennt hierbei die Vergrößerungen ihrer Formen, die an die

¹⁸⁶ Ursula Reinhard, „VII. Musikleben. 2. Musikleben im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022; ebenso Akdemir, 1991, S. 24.

¹⁸⁷ Okyay, 1973 / 74, S. 11.

¹⁸⁸ Akdemir, 1991, S. 27 f.

¹⁸⁹ Okyay, 2013, S. 30 f.; ebenso Bartsch, 2011, S. 43.

¹⁹⁰ Okyay, 2013, S. 30 f.

¹⁹¹ Kurt Reinhard, 1973, S. 41 f.

¹⁹² Ebd., S. 45.

¹⁹³ Ebd., S. 24 f.

europäische Musik angepassten neue Rhythmusgruppen, die selbst „für türkische Hörer nicht mehr überschaubar“ waren und vor allem die Notation, die die Improvisationskraft dieser Musik einenge.¹⁹⁴ Kurt Reinhard sieht im 19. Jahrhundert eine Veränderung der türkischen Kunstmusik, die immer stärker zwischen „Wiedergaben immer mehr erstarrter Kompositionen und freien Improvisationsmöglichkeiten“ unterscheidet, wobei er die Auffassung vertritt, dass diese Wandlungen in der Türkei „sehr viel früher“ vollzogen wurden als in anderen Ländern des Vorderen Orients.¹⁹⁵ Schließlich ist zu erwähnen, dass die republikanische Regierung der Türkei nicht erstmalig die Idee hatte, Experten aus dem Ausland für die türkische Musikentwicklung anzufordern, da es nach der türkischen Musikwissenschaftlerin Elif Damla Yavuz eine „fortschrittliche Methode“ des Osmanischen Reiches war, ausländische Experten für die Begutachtungen und Regelungen der Musikentwicklung einzuladen.¹⁹⁶

Wenn über die Neuerungen der Kultur- und Musikpolitik von Atatürk gesprochen wird, sollte daher nicht vergessen werden, dass bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts im Osmanischen Reich neben der türkischen Kunstmusik sowohl die türkische Volksmusik als auch die westeuropäische Musik existierten, und zwar auch mit den entsprechenden Institutionen.¹⁹⁷

Ohne weder die Entwicklung der türkischen Musik bis zum 19. Jahrhundert hier vertiefend darstellen und diskutieren zu können und ohne den nachfolgenden Ausführungen vorgreifen zu wollen, lässt sich die Vermutung aufstellen, dass diese sehr unterschiedlichen Erfahrungen der musikalischen Entwicklung der türkischen Musik im spätosmanischen Reich dazu geführt haben, dass Atatürk möglicherweise schon vor seiner Regierungszeit daraus Schlüsse gezogen haben könnte, wie es gelänge, dass sich eine türkische Nationalkultur gesellschaftlich entwickeln bzw. wie die gesamte (türkische) Gesellschaft daran teilhaben könnte. Dabei galt es, zunächst die herrschende Stimmung im spätosmanischen Reich, insbesondere in Istanbul, zu überwinden. Diese schildert und kritisiert Saygun, dass den Osmanen das „Intellektuelle“ und den anatolischen Türken das „Rauhe“ zugeordnet wurde.¹⁹⁸

Das ausgehende osmanische Reich war ein Vielvölkerstaat, in dem im 19. Jahrhundert der Wunsch nach Unabhängigkeit der einzelnen Völker immer stärker wurde,

¹⁹⁴ Ebd., S. 24.

¹⁹⁵ Ebd., S. 26.

¹⁹⁶ Yavuz, 2013, S. 8.

¹⁹⁷ Oransay, 1986, S. 197.

¹⁹⁸ Saygun, ²1987, S. 33.

auf die das Sultanat nur reagieren konnte.¹⁹⁹ Einer ‚Revolution‘ von jungen überwiegend türkischen Aktivisten konnte es 1908 kaum etwas entgegensetzen.²⁰⁰ Nach dem Ersten Weltkrieg besetzten ab November 1918 die Siegermächte einen Großteil des Osmanischen Reiches, welches auf alle Forderungen der Siegermächte einging und innenpolitisch unter noch stärkerem Druck stand – insbesondere durch die Jungtürken, die eine Art Gegenregierung bildeten und sich sehr stark für den Frieden einsetzten.²⁰¹ Die führende Rolle spielte dabei der türkische General Mustafa Kemal Pascha mit der nach ihm benannten ‚kemalistischen Bewegung‘; sein Handeln in diesen Zeiten des Übergangs wurde als so bedeutsam angesehen, dass das türkische Parlament ihm 1934, elf Jahre nach der Gründung der türkischen Republik am 29. Oktober 1923, den Beinamen *Atatürk* (dt.: ‚Vater der Türken‘) verlieh.²⁰²

2. Der Kemalismus und seine Bedeutung für die Musikentwicklung in der Türkei

Der Kemalismus ist ein politisch-ideologisches System, das aus gesellschaftlichen Beziehungen und Praktiken besteht.²⁰³ Die sechs Prinzipien (Pfeile) des Kemalismus mit ihren tiefgreifenden Auswirkungen bis zur heutigen gesellschaftspolitischen Situation in der Türkei sind: Volkssouveränität, Laizismus, Populismus, Revolutionismus, Nationalismus und Etatismus.²⁰⁴ Der Kemalismus gehört nach dem türkischen Universitätsprofessor für Jura und Schriftsteller, İsmet Giritli (1924–2007), zu den ‚pragmatischen‘ und ‚demokratischen Ideologien‘. Er beruhe einerseits auf Vernunft und Wissenschaft, andererseits basiere er auf dem Prinzip der nationalen Souveränität und sehe die Schaffung einer demokratisch-pluralistischen Gesellschaft vor.²⁰⁵

Atatürks Verdienst war es nach Giritli, die Demokratie, das Fundament des unabhängigen Staates mit seinem kulturellen Reichtum, zu stärken, die tradierten Mentalitäten von ihren Wurzeln an zu entfernen und auf einer ethischen Grundlage Politik und Verwaltung so zu reformieren, dass die türkische Nation das Niveau der modernen Zivilisation erreichen sollte; diese Reformen sollten sich nicht an der Denkweise der

¹⁹⁹ Saner (Hrsg.), ³⁰2015, S. 145.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd., S. 221 ff.

²⁰² Feyzioğlu, ²1995, S. 309–334 und 350.

²⁰³ Giritli, ²1995, S. 288.

²⁰⁴ Çelik, ⁹2019, S. 75; in diesem Handbuch finden sich weiterführende Artikel zum Thema ‚Kemalismus‘.

²⁰⁵ Giritli, ²1995, S. 284.

letzten Jahrhunderte, sondern an der dynamischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts orientieren, für die Giritli den Begriff der ‚kreativen Zeit‘ einführt, der die Grundlage des Atatürk-Pluralismus bildet.²⁰⁶ Die wichtigsten Reformen bestanden in der Abschaffung der höchsten islamischen Ämter und des Kalifats, der Schließung der religiösen Schulen und Gerichte, der Einführung des gregorianischen Kalenders mit der Einteilung des Tages in Stunden, der Einführung europäischer Rechtsverordnungen, des lateinischen Alphabets sowie von Zahlzeichen, metrischen Maßen und Gewichten, der Pflicht zum Tragen eines Familiennamens, der Sprachreformen durch die Ersetzung arabisch-persischer Wörter und deren Anteile an der Grammatik durch rein türkische sowie der Einführung einer nationalen Kultur- und Musikpolitik.²⁰⁷

Laut der Musikwissenschaftlerin Gülper Refiğ wurden die wichtigsten und ‚produktivsten‘ Kulturveränderungen in der Atatürk-Zeit im Bereich der Musik realisiert.²⁰⁸ Atatürk wollte eine Musik, die die Modernisierung der Gesellschaft der neuen Republik beförderte. Atatürk zufolge waren, abgesehen davon, dass für ihn nach Kolçak ein Leben ohne Musik undenkbar sei, die verschiedenen Musikgattungen wichtig.²⁰⁹ Atatürk sah die Zukunft der zeitgenössischen türkischen Musik in Anatolien und wünschte sich als Reaktion auf die jahrhundertelange einstimmige Tradition ohne Notation, dass Werke von ‚kleinen Formen‘ durch Werke von ‚großen Formen‘ ersetzt würden.²¹⁰ Mit den kleinen Formen seien nach Kolçak verschiedene Liedgattungen und die monophonen Stücke der türkischen Kunstmusik, mit den großen Formen Sinfonien und Opern gemeint.

Refiğ nimmt Bezug auf die nach der Gründung der Republik vorhandenen musikalischen Institutionen in der Türkei in Istanbul: ‚Muzıka-i Humayun‘ und ‚Dâr-ül elhan‘.²¹¹ Zwar attestiert sie, dass in der spätosmanischen Zeit ‚westliche Noten‘ und Musik in das Land gelangten, jedoch richtete sich diese Musik nur an den Palast und seine Umgebung; die häufigste Art vorrepublikanischer polyphoner Musikwerke waren Militärmärchen.²¹² Zwar versuchte das Publikum, das nur einen kleinen Teil der damaligen Gesellschaft ausmachte, polyphone Musik zu erkennen und zu verstehen,

²⁰⁶ Ebd., S. 298.

²⁰⁷ Greve, 1995, S. 62 f.

²⁰⁸ Refiğ, ²2012, S. 6.

²⁰⁹ Kolçak, 2005, S. 80.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Refiğ, ²2012, S. 8.

²¹² Ebd., S. 6.

jedoch hatten diese Initiativen keinen nachhaltigen gesellschaftlichen Effekt.²¹³ Kolçak meint hierbei, dass die westeuropäische Musik überwiegend in den Sultanspalästen zu hören war bzw. in der Militärmusik vorkam und daher kaum Verbreitung in der osmanischen Bevölkerung hatte. Nach Akdemir gibt es keine ausreichenden Belege dafür, dass diese Musik – außer den Operetten – erfolgreich gewesen wäre und verweist darauf, dass in der heutigen Türkei die vor 1923 entstandenen und die zugleich westlich geprägten Werke kaum aufgeführt würden.²¹⁴

Atatürk wollte nach Kolçak, dass die anatolische Musik in ‚modernen und universalen Dimensionen‘ verarbeitet wird, die die ‚tiefen Gedanken und Werte‘, die ‚subtilen Gefühle‘, den ‚inneren Reichtum‘ und damit letztlich die gesamte Kultur des türkischen Volkes einschließen. Hierbei bleibt unklar, ob Kolçak bzw. Atatürk mit ‚universalen Dimensionen‘ die Schaffung einer Musik, die sich in der gesamten Welt verbreitet, meint oder darunter Kriterien an eine türkische zeitgenössische Kunstmusik versteht, die den Kriterien der westeuropäischen Musik entsprechen, ohne dass hier ein Bezug zu einer bestimmten musikalischen Ästhetik vorgenommen wird. Der Begriff der ‚universalen Dimension‘ kann aber vermutlich auch bedeuten, dass Atatürk davon überzeugt war, dass eine bestimmte Form der Musik in alle Bereiche einer Gesellschaft eindringen könnte und somit eine funktionelle Aufgabe erfülle.

Die Vorstellung einer ‚universalen Dimension‘ von Atatürk nimmt Saygun mit dem Begriff einer ‚universellen Musik‘ auf.²¹⁵ Atatürk schickte Saygun und die anderen Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘ in den 1920er-Jahren zur Ausbildung in das Ausland, um sie als ‚Pioniere der türkischen Musikrevolution‘ auf die Gesellschaft ‚einwirken‘ zu lassen.²¹⁶ Mit der neuen Kulturpolitik von Atatürk fand eine Reform der türkischen Musik statt, die als ‚musikalische Revolution‘ bezeichnet wird.²¹⁷ Das Ziel dieser Politik war es, den osmanischen Einfluss auf die Musikentwicklung zu reduzieren und eine neue türkische Musik ‚westlichen Stils‘ zu erfinden.²¹⁸ Unter Berücksichtigung der Vorstellungen von Gökalp wollte Atatürk dafür die einheimische Volksmusik mit Prinzipien der westlichen klassischen Musik – vor allem die Mehrstimmigkeit bzw. Harmonisierung – verbinden und so eine neue Musikrichtung schaffen.²¹⁹ Atatürk selbst

²¹³ Kolçak, 2005, S. 80.

²¹⁴ Akdemir, 1991, S. 25.

²¹⁵ Saygun, ²1987, S. 49.

²¹⁶ Kolçak, 2005, S. 80.

²¹⁷ Saygun, ²1987, S. 42.

²¹⁸ Ebd., S. 48 f.

²¹⁹ Refiğ, ²2012, S. 11.

formulierte in diesem Zusammenhang das Dilemma der monophonen traditionellen Musik und der polyphonen Musik im westlichen Stil anlässlich eines Besuches eines ägyptischen Sängers namens Müniret-ül Mehdiye 1928 in Sarayburnu: „Diese orientalische Musik, diese einfache Musik reicht nicht mehr aus, um den gegenseitigen Geist und das Gefühl der Türken zu befriedigen.“²²⁰ Obwohl Atatürk selbst die türkische Kunstmusik mochte, glaubte er, dass laut Refiğ türkische Musik nur mit großen sinfonischen Orchesterwerken für die Welt geöffnet werden könne und habe diesen Weg entsprechend gefördert.²²¹

Obwohl es diese Bestrebungen in der osmanischen Zeit gegeben hat, wurde am 2. November 1934 die türkische Kunstmusik verboten.²²² Allerdings oder gerade aus diesem Grund behaupten Kütükçü und Yarman, dass die Musikreformen nicht die erwartete Akzeptanz beim Volk gefunden hatten,²²³ da die türkische Kunstmusik immer noch im Bewusstsein und in der musikalischen Praxis der Bevölkerung verankert gewesen sei.²²⁴ Jedoch bleibt bei Yarman und Kütükçü unklar, auf welcher Grundlage sie zu diesen Einschätzungen kommen. Wurden die Reformen per se nicht vom Volk akzeptiert oder nur, weil es Verbote osmanischer Traditionen gab? Wie wurde die Akzeptanz gemessen? Die entsprechenden Hinweise auf das Festhalten an oder die Verteidigung von Traditionen können verschiedene Ursachen haben. Atatürk wies während seiner Regierungszeit wiederholt auf die gesellschaftspolitische Bedeutung der Kunst hin und förderte ihre Entwicklung.²²⁵ In den ersten 15 Jahren der neuen Republik ließ er nach Başkan in der bildenden Kunst ‚revolutionäre Arbeiten‘ entstehen:²²⁶ „Abhängig vom Entwicklungsgrad unserer Nation und dank des Vertrauens in unseren Zivilisationsgrad sollte es möglich sein, unsere Fähigkeiten weiter zu entwickeln und eine nationale Kultur auszubilden“, sagte Atatürk in einer Rede vom 22. Januar 1923 in der Stadt Bursa, um die gesellschaftspolitische Bedeutung der Kultur zu betonen.²²⁷ Er lenkte persönlich die

²²⁰ Ebd., S. 11. Im Original: „Artık bu şark musıkısı, bu basit musiki, Türkün çok münkesif ruh ve hissiyatını tatmine kafi gelmez.“

²²¹ Ebd., S. 11.

²²² Ozan Yarman, „Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme“, *Ozan Yarman*, http://www.ozanyarman.com/files/ataturk_ve_musiki.pdf, abgerufen am 25.03.22, S. 1.

²²³ Kütükçü, 2012, S. 44.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Seyfi Başkan „Cumhuriyet Döneminde Sanat“, *Tarihistan*, <http://www.tarihistan.org/cumhuriyet-doneminde-sanat-yazan-yrd-doc-dr-seyfi-baskan/14851/>, abgerufen am 5.7.2022.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Saygun, ²1987, S. 36. Im Original: „Milletimizin inkişâfı-ı dehâsı ve bu sayede lâıyk olduđu meretebe-i medeniyette irtikaası bittabi âli meslekler yetiştirmekle ve millî harsimizi ilâ kabildir.“

Arbeiten im Bereich der bildenden Kunst und zeichnete die erfolgreichen Künstler für ihre Werke aus.²²⁸ Er antwortete anlässlich eines Besuches am 14. Oktober 1924 in der Schule ‚İzmir Kız Öğretmen Okulu‘ in Izmir auf die Frage „Braucht man die Musik in seinem Leben?“: „Das Leben ist Musik. Die unmusikalischen Kreaturen dürfen sich nicht als Mensch bezeichnen [...] Ein Leben ohne Musik ist ja ohnehin nicht möglich.“²²⁹ Solchen Äußerungen Atatürks ist zu entnehmen, dass er sich mit dem Verhältnis zwischen der Musik und dem Menschen einerseits und der Musik und der Gesellschaft andererseits intensiv auseinandergesetzt und dabei Überzeugen und Auffassungen entwickelt hat, die sich in seiner Kulturpolitik niederschlugen.

3. ‚Milli Kültür‘: Atatürks Politik der Nationalkultur und der musikalische Nationalismus

Der Begriff ‚Milli Kültür‘ (dt.: Nationalkultur) kann mit dem Wort ‚Nationalkultur‘ nur unzureichend übersetzt werden, da im Wort ‚milli‘ die Attribute ‚eigen‘, ‚traditionell‘, ‚zu den Ursprüngen‘ stecken sowie auch das Attribut ‚religiös‘ bzw. in den nachfolgenden Begriffen enthalten ist: ‚millet (dt.: Religionsgemeinschaft, aus dem Arabischen und im Osmanischen Reich benutzt), ‚milli mücadele‘ (dt.: Kampf der Gläubigen gegen die Ungläubigen als Bezeichnung für den Befreiungskampf von 1919–1922) sowie ‚misak-i milli‘ als Bezeichnung für ein breites Bündnis, das Atatürk schloss, welches die gesamte osmanische Gesellschaft einschließlich der nichtmuslimischen Minderheiten umfasste.²³⁰ Unter Beachtung der europäischen Musikentwicklung war es das Ziel der ‚Milli Kültür‘, Elemente der nationalen bzw. regionalen traditionellen Musik aufzugreifen und mit westlichen kompositorischen Standards zu verbinden, um eine moderne Nationalmusik zu schaffen.

Sayguns Werke sind der Versuch, dieser neuen Kulturpolitik kompositorisch zu entsprechen und somit einen Beitrag eines Kulturtransfers zu leisten, der aber in den türkischen Musiktraditionen tief verwurzelt sein sollte. Die Analyse der Sinfonien von Saygun kann daher nicht losgelöst von der politischen Entwicklung in der türkischen

²²⁸ „Reformlar ve Atılımlar Güzel Sanatlar“, *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti*, <http://www.ataturk.net/cumh/gsanat.html>, abgerufen am 5.7.2022.

²²⁹ Oransay, ²1985, S. 24. Im Original: „Hayatta musiki lâzım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alâkası olmayın mahlûkat insan değildirler [...] Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz.“; ebenso Saygun, ²1987, S. 5.

²³⁰ Greve, 1995, S. 58.

Republik erfolgen. Daher wird im Folgenden die Dichotomie bestehend aus einer Besinnung auf die eigenen kulturellen Ursprünge und dem Anspruch der Modernisierung, einer Öffnung an die westliche Musikentwicklung herauszuarbeiten sein. Diese Dichotomie wird vom Komponisten selbst in seinen unterschiedlichen Veröffentlichungen erörtert. In Vorwort seines Buches mit dem Titel ‚Atatürk ve Musiki: O’nunla Birlikte ve O’ndan sonra‘ (dt.: Atatürk und die Musik: Zusammen mit ihm und nach ihm) hält Saygun die Kernpunkte der Reden und des Wirkens von Atatürk anlässlich des Gedenkens an dessen 100. Geburtstag fest.²³¹ Saygun verweist dabei auf die Verdienste Atatürks in Bezug auf die bildenden Künste und die Musik, weist ihm eine wichtige Rolle in der Entwicklung einer modernen und zivilisierten Türkei in der Welt zu und plädiert dafür, dessen Reden und Wirken als Ganzes zu betrachten und seine Ansichten vollständig zu erfassen.²³²

Im weiteren Verlauf dieses Abschnitts soll daher die Entstehung und Bedeutung einer neuen türkischen Nationalkultur erläutert werden, da im Sinne der Ausführungen von Saygun die Politik Atatürks ohne die entsprechenden philosophisch-soziologischen Grundlagen schwer zu verstehen ist.

3.1. Philosophisch-soziologische Grundlagen der Politik von Atatürk

Der an dem Prinzip des Staatssäkularismus orientierte kemalistische Nationalismus ist eine ‚assimilationistische‘ politische Ideologie, die sich gegen die aus dem Islam entstandenen und umfassenden Traditionen wendet und dabei versucht, aus der ‚ethnischen Heterogenität‘ eine ‚kulturelle Homogenität‘ anzustreben.²³³ Was bedeutet aber dieser vom türkischen Soziologen Mesut Yeğen eingeführte Kulturbegriff? Der Soziologe und Schriftsteller Ziya Gökalp (1876–1927) benutzt die Wörter ‚harmonische, natürliche gewachsene Gesamtheit materieller und geistiger Werte einer Nation‘, die eine eigene Identität hervorgebracht haben und sich von denen anderer Nationen unterscheiden und definiert damit den Begriff der Nationalkultur.²³⁴ Die nationalen kulturellen Werte sind nach Gökalp: Kunst (Musik, Literatur, Malerei, Bildhauerei, usw.), Geschichte, Sprache, Religion, Philosophie, Grundlagenwissenschaften (Mathematik,

²³¹ Saygun, ²1987, S. 4.

²³² Ebd.

²³³ Yeğen, ⁹2019, S. 56.

²³⁴ Gökalp, ²2015, S. 46.

Physik, Chemie, Biologie), Sozialwissenschaften (Recht, Wirtschaft, Soziologie, etc.), Technologie und Architektur.²³⁵ Gleichzeitig behaupten die Soziologen, insbesondere Emile Durkheim (1858–1917) und der von ihm beeinflusste und für die Konzeption des Kemalismus zentrale Ziya Gökalp, der auch auf die philosophischen Grundlagen von Immanuel Kant (1724–1804) und Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) zurückgreift,²³⁶ dass die Kultur wie die ‚Seele der Nation‘ sei und der ‚Gehalt einer Kultur‘ nicht durch den ‚Willen des Einzelnen‘ durch ‚Methoden‘ entstanden und nicht ‚künstlich‘, sondern ‚natürlich‘ seien.²³⁷

Diese Idee geht zurück auf den Prozess der modernen Begriffsbildung von Kultur und Zivilisation, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist, und im Deutschen mit ‚Kultur‘, im Französischen und im Englischen mit ‚civilisation‘ bezeichnet wird.²³⁸ Neu an dieser Begriffsbildung ist die „komplexe Zusammenfassung in einem Begriff von der Gesamtheit des menschlichen Wirkens, der kultivierten Natur, des kultivierten Menschen einschließlich auch der Kulturprodukte sowie seine Dynamik in Bezug auf die Verbindung von Geschichte mit Fortschritt.“²³⁹ Damit erhält der Begriff ‚Kultur‘ einen Wert und ist positiv besetzt.²⁴⁰ Während zunächst beide Begriffe synonym benutzt wurden, führten die beiden Weltkriege im 20. Jahrhundert dazu, dass der Begriff ‚Zivilisation‘ im Gegensatz zum Begriff ‚Kultur‘ auch mit negativen Aspekten besetzt wurde.²⁴¹

In Frankreich ist insbesondere Rousseau für den Begriff der ‚Kultur‘ begriffsbestimmend, der in der Erziehung eine wichtige Voraussetzung für einen kultivierten Geist (‚esprits cultivés‘) sieht. François-Marie Arouet Voltaire (1694–1778) ergänzt den Begriff durch ein dynamisches Element, und zwar das Wirken, das ‚Früchte‘ trägt.²⁴² Dennoch konnte sich in Frankreich dieser Begriff nicht so durchsetzen wie der positiv besetzte Begriff der ‚civilisation‘ bzw. wie der Begriff ‚Kultur‘ in Deutschland, der zum geschichts-philosophischen Bewegungsbegriff ausgeweitet wurde und eng mit der Idee der menschlichen Leistung in Verbindung gebracht wurde.²⁴³ Doch der Begriff

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Bartsch, 2011, S. 38.

²³⁷ Gökalp, 2015, S. 47.

²³⁸ Fisch, 1992, S. 680.

²³⁹ Ebd., S. 680.

²⁴⁰ Ebd., S. 681.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd., S. 705.

²⁴³ Ebd., S. 706 f.

blieb nicht nur bei der menschlichen individuellen Leistung, sondern weitete sich auf die Leistung eines Kollektivs, eines Volkes und der Menschheit aus. Begriffsbildend in Deutschland waren Samuel von Pufendorf (1632–1694), Karl Franz von Irwing (1728–1801), Johann Christoph Adelung (1732–1806), Daniel Jenisch (1762–1804) und Johann Gottfried Herder (1744–1803), wobei letzterer mit seinen zum Teil noch in der Gegenwart diskutierten Auffassungen letztlich auf unterschiedliche Kulturen unterschiedlicher Völker hinwies, sodass sich daraus die Begriffe ‚Nationalkultur‘ bzw. ‚Kulturnationalismus‘ bildeten.²⁴⁴

Der Nationalismus in Deutschland, verbunden mit dem Begriff der ‚Kultur‘, entwickelte sich später als in Frankreich, der durch den Begriff der ‚civilisation‘ durch Honoré Gabriel de Riqueti, comte de Mirabeau (1749–1791) geprägt wurde.²⁴⁵ Carl Gustav Carus‘ (1789–1869) Kulturbegriff umfasst dabei die subjektive (Anlage, Kraft, Fertigkeit, Macht, Zustände und Verhältnisse) und objektive (materielle Produkte, Sitten, Gebräuche, Gesetze, Gewerbe usw.) Kultur.²⁴⁶

Der moderne Zivilisationsbegriff wurde in England und den USA bereits 1797 durch die Verbindung zum politischen Leben als Gegenpol zur Regierung vor allem durch Thomas Paine (1737–1809) geprägt.²⁴⁷ Trotz des Ausspruchs von Kant, dass die Menschheit durch Kunst und Wissenschaft zivilisiert sei, konnte sich dieser moderne Zivilisationsbegriff in Deutschland kaum durchsetzen.²⁴⁸ Auch Alexander von Humboldt (1769–1859) stellt, ähnlich wie Kant, der Kultur und der Zivilisation die Bildung als sittliches Streben gegenüber.²⁴⁹

Gökalp rezipierte die bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende deutsche Unterscheidung zwischen ‚hars‘ (dt.: Kultur) und ‚medeniyet‘ (dt.: Zivilisation) und wandte sie auf die türkische Situation an.²⁵⁰ Gökalp weist seiner Unterscheidung zwischen Kultur und Zivilisation eine ‚große Bedeutung‘ zu.²⁵¹ Zivilisation betrachtet er als konstituiert und künstlich, Kultur hingegen als etwas von ‚selbst Gewordenes‘ und ‚Natürliches‘.²⁵² Gökalp definiert zwar den Inhalt und die Werte von Kultur, geht aber

²⁴⁴ Ebd., S. 712.

²⁴⁵ Ebd., S. 719.

²⁴⁶ Ebd., S. 713.

²⁴⁷ Ebd., S. 722.

²⁴⁸ Ebd., S. 723.

²⁴⁹ Ebd., S. 728.

²⁵⁰ Bartsch, 2011, S. 39.

²⁵¹ Gökalp, 2015, S. 47.

²⁵² Ebd.

nicht näher auf die Entwicklung der Kultur ein und somit auf die Entwicklung der von ihm benannten wissenschaftlichen Disziplinen, die sich möglicherweise der Attribute ‚natürlich‘ bzw. ‚künstlich‘ entziehen. Er gibt als Beispiel die Entwicklung einer Sprache, die er als ‚natürlich‘ beschreibt und somit keinen Gegensatz von Kultur zur Natur im Gegensatz zu Kant oder Rousseau sieht.²⁵³ Eher kann sein Ansatz im Rahmen der von Dahlhaus beschriebenen Auseinandersetzung zwischen Ludwig Feuerbach (1804–1872) und Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) eingeordnet werden.²⁵⁴ Die Rolle der Zivilisation wies Gökalp dabei den osmanischen Eliten zu, die der Kultur den türkischen Bauernvölkern, die sich auch durch die zwei sehr unterschiedlichen Arten von Musik unterscheiden.²⁵⁵ Mit Zivilisation meint Gökalp das Produkt der arabisch-persischen Zivilisation, die byzantinische Zivilisation, die Gökalp als Idealvorstellung kritisiert²⁵⁶ wie Feuerbach sich gegen Hegels Idealismus wandte.²⁵⁷ Die Zivilisation beeinflusse nur den ‚Wandel von Ost nach West‘, daher sagt Gökalp der türkischen Kultur voraus, dass sie immer in ‚anderen Gebieten‘ bleiben werde.²⁵⁸ Gökalps Vorstellungen können mit dem Ansatz von Feuerbach in Beziehung gesetzt werden, der nach Dahlhaus den Besitz- und Transformationsgedanken von Kunst in der Philosophie vertritt, in dem Metaphysik ‚bewahrt, aber transformiert‘ und sozusagen dem Menschen zurückgegeben werde.²⁵⁹ Gökalp wendet sich daher von der Vorstellung einer zivilisatorischen Elite ab, in der offenbar eine solche Transformation und damit Weiterentwicklung nicht (mehr) stattfindet und spricht von einem Wesenskern, den er als Kultur bezeichnet und der einen direkten Bezug zum Menschen bzw. zur türkischen Bevölkerung hat. Darüber hinaus ist dieser Wesenskern, die Kultur, geprägt von einem Wandlungsprozess, den er als natürlich bezeichnet und damit die allgemeine Vorstellung des Transformationsprozesses von Feuerbach konkretisiert.

Jedoch birgt die Einordnung der Vorstellungen von Gökalp Schwierigkeiten, da er nicht die Vorstellung einer idealen Zivilisation per se angreift, sondern die osmanische Zivilisation als nicht natürlich bezeichnet, da sie sich nicht nach der westlichen Zivilisation orientiere bzw. Gökalp in der westlichen Zivilisation das Ideal sieht sowie als Soziologe nicht in erster Linie den metaphysischen Gehalt von Zivilisation und Kultur

²⁵³ Ebd.
²⁵⁴ Dahlhaus, ³1994, S. 26.
²⁵⁵ Gökalp, ²2015, S. 49.
²⁵⁶ Ebd.
²⁵⁷ Dahlhaus, ³1994, S. 26.
²⁵⁸ Gökalp, ²2015, S. 49.
²⁵⁹ Vgl. Dahlhaus, ³1994, S. 26 f.

herausarbeitet, sondern an der gesellschaftlichen Transformation per se interessiert ist. Dennoch kann durch diesen Versuch einer Einordnung festgestellt werden, dass Gökalp den Kulturbegriff in Bezug auf die Entwicklung einer Nationalkultur neu geprägt hat, möglicherweise als Ableitung und Konkretisierung philosophischer Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, die sich kritisch mit Religion und Idealismus auseinandergesetzt haben, und diesen – im Sinne Feuerbachs mit den Worten Dahlhaus formuliert – „in die Empirie der lebhaften Existenz des Menschen zurückholen wollte.“²⁶⁰

Gökalps Philosophie der Musik kann mit folgendem Auszug aus dem Buch ‚Türkçülüğün Esasları‘ (dt.: Grundlagen des Türkismus) zusammengefasst werden:

„Heute sind wir mit drei Arten von Musik konfrontiert: die orientalische Musik, die westliche Musik und die Volksmusik. Welches davon ist eine krankhafte Musik und nicht national? Wir haben gesehen, dass die orientalische Musik sowohl krank als auch nicht national ist. Die Volksmusik repräsentiert unsere Kultur, die westliche Musik ist die Musik unserer neuen Zivilisation, beide Musiken sollten uns nicht fremd sein. Daher ist unsere nationale Musik eine Verschmelzung von Volksmusik und westlicher Musik. Unsere Volksmusik bietet uns ein reiches Erbe an Melodien. Indem wir sie sammeln und mit westlichen Musikern harmonisieren, werden wir sowohl eine nationale als auch eine europäische Musik haben.“²⁶¹

Gökalp argumentiert, dass die osmanische Musik aus der byzantinischen übertragen worden sei, wohingegen die türkische vom Volk stamme; im Gegensatz zur osmanischen Musik existiere in der türkischen Musik keine Nachahmung.²⁶² Gökalp zufolge spiegele die Volksmusik die türkische Kultur wider; die Aufgabe sei es daher, die Volksmusik mithilfe der Musik der westlichen Zivilisation weiterzuentwickeln und zu modernisieren.²⁶³ Gökalp versteht den Kulturbegriff offenbar nicht nur mit dem Attribut ‚natürlich‘, sondern meint: „Die türkische Musik besteht aus rudimentären, unregelmäßigen Melodien, die nicht den Regeln der Wissenschaft entsprechen, und aufrichtigen Melodien, die vom Herzen der Türken kommen.“²⁶⁴ Gökalp greift möglicherweise die Vorstellungen von Herder, Rousseau und Jean-Baptiste Dubos (auch

²⁶⁰ Ebd., S. 26.

²⁶¹ Gökalp, 2015, S. 161. Im Original: „Bugün işte şu üç musikinin karşısındaız: Şark musikisi, Garp musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayr-ı millî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Garb musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle Garb musikisinin imtizâcından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garb musikisi usulüne armonize edersek, hem millî, hem de Avrupaî bir musikiye mâlik oluruz.“

²⁶² Gökalp, 2015, S. 49.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd., S. 49. Im Original: „Türk musikisi kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türkün bağrından kopan samimi nağmelerden ibarettir.“

Abbé Dubos genannt, 1670–1742) auf, die im Gegensatz zur pythagoreisch-platonischen Idee, Musik beruhe auf Zahlenverhältnissen, den Ursprung der Musik in der Sprache sahen, woraus sich Melodie, Monodie und Affekte ergeben.²⁶⁵

Die Schriften über die Musik von Gökalp, allen voran das Kapitel über Nationalmusik, wurden nach dem Soziologe Güneş Ayas als ein politisches Programm betrachtet.²⁶⁶ Gökalp propagiert eine Synthese des türkischen Nationalismus mit dem ‚islamischen Universalismus‘ und der westlichen Zivilisation; zum Aufbau einer nationalen Musik, so behauptet Gökalp weiter, müsse die von vielen anderen Kulturen beeinflusste klassische osmanische Musik beseitigt werden, da sie, wie er schreibt, ‚krankhaft‘ sei, weil sie sich vom Volk entfremdet habe.²⁶⁷ Die der Zivilisation zugewandten Intellektuellen müssten ‚zurück zum Volk gehen‘, um sich an der Kultur des Volkes zu bilden und die Volksmusik mit der Musik der westlichen Kultur zu ‚harmonisieren‘; nur die Musik dieser Synthese könne die Werte der neuen Republik reflektieren.²⁶⁸ Laut Gökalp könne die türkische Nationalmusik nur als ‚Synthese‘ der türkischen Volksmusik mit den ‚musikalischen Techniken der westlichen Zivilisation‘ bestehen, die der türkischen nicht fremd sein sollten.²⁶⁹ Gökalp stellt mit dieser Synthese eine Verbindung von Kultur und Zivilisation her und prägt in dieser Weise den Begriff der Nationalkultur.

Das Ideal seiner Musikreform ist die Musikreform, die Atatürk schaffen will, die Grundidee einer (neuen) nationalen türkischen Musik. Atatürk, der sich nach Ayas die nationalistischen politischen Ideen Gökalps zu eigen gemacht hatte, war auch bezüglich der Musik von Gökalps Ideen beeinflusst, ergriff dann Maßnahmen, um dessen Ideale umzusetzen, in dem die neue Musik alle sozialen Schichten der Türkei umfassen sollte, sie widerspiegeln und daher als modern betrachtet werden sollte.²⁷⁰ Diese Vorstellung Atatürks kann mit der Auffassung von Herder und Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) verglichen werden, wonach nach Dahlhaus die (absolute) Musik durch ihre ‚ästhetische Kontemplation‘, dadurch, dass sie sich über ‚Worte und Gebärden erhebe‘, eine ‚wichtige Bedeutung für die Bildung der Menschheit‘ habe.²⁷¹ Folgt man diesem Vergleich, ist allerdings anzumerken, dass es Atatürk nicht allein um die Bildung der

²⁶⁵ Vgl. Dahlhaus, ³1994, S. 52.

²⁶⁶ Ayas, 2014, S. 97.

²⁶⁷ Gökalp, ²2015, S. 161.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ayas, 2014, S. 99.

²⁷¹ Vgl. Dahlhaus, ³1994, S. 82 ff.

Menschheit ging, sondern um einen gesellschaftlichen Transformationsprozess, in dem, anders als in der romantischen Musikästhetik mit ihrer Unterscheidung von ‚absoluter Musik‘ als reine Instrumentalmusik von der Programmmusik,²⁷² alle Ausprägungen der (westlichen) Musik diesen Prozess unterstützen sollten.

Ayas analysiert in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Gökalp unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen der Türkei zu Europa. Gökalps Grundannahme seiner Ideen, so Ayas, gründen auf ‚westlichen orientalistischen Ansätzen‘ und der ‚eurozentrischen ethno-musikwissenschaftlichen Disziplin‘ und der Idee, dass ‚gesellschaftliche Stagnation‘ auf ‚Kontaktarmut zum Westen‘, während ‚gesellschaftliche Veränderungen‘ auf die ‚Herstellung des Kontaktes zum Westen‘ zurückzuführen seien.²⁷³ Dabei deckt Ayas vermeintlich Schwächen in Gökalps musikalischem Wissen in Bezug auf seine Aussagen zu den Vierteltönen in der griechischen Musik auf, die Gökalp als ‚künstlich‘ bezeichnet.²⁷⁴ Hindemith hat interessanterweise im Rahmen seines ersten Berichtes zum Aufbau des türkischen Musiklebens im letzten Kapitel ‚Gestaltung der türkischen Kunstmusik‘ Bezug auf die – wie er formulierte – ‚arabischen Tonleitern‘ genommen mit ihren Teiltönen und damit auch auf deren Charakteristik, die nicht ‚zukunftsträchtig‘ seien.²⁷⁵ Somit meinte Gökalp möglicherweise nicht die griechische Musik als Vorläuferin der westlichen Musik, wie Ayas mutmaßt, sondern das von Hindemith und später auch von Saygun angesprochene Problem der Unvereinbarkeit von Teiltönen mit der modernen Instrumentation. Auch Hindemith empfiehlt die Hinwendung zur türkischen Volksmusik als Ausweg, die er als ‚frisch‘ und ‚unverbraucht‘ und als ‚Grundlage für die kompositorische Arbeit‘ ansieht.²⁷⁶ Die Diskussion der Soziologen über Natürlichkeit bzw. Künstlichkeit der türkischen Volks- bzw. Kunstmusik berührt einen wesentlichen Aspekt der Mutmaßungen über die Rezeption des temperierten bzw. teiltönigen Stimmungssystems in der türkischen Bevölkerung und ordnet sich in der grundsätzlichen Diskussion um Stimmungssysteme ein. Aber geht es in Bezug auf die Bedeutung der Musik in der türkischen Republik hauptsächlich um Stimmungssysteme?

²⁷² Vgl. Ebd., S. 40.

²⁷³ Ayas, 2014, S. 97.

²⁷⁴ Ebd., S. 98.

²⁷⁵ Hindemith, 1935 / 2013, S. 73.

²⁷⁶ Ebd.

Nach Ayas ist das Thema die osmanische Musik, die Gökalp als rückständig bezeichnet und die nicht Bestandteil der nationalen Identität der Türkei sei.²⁷⁷ Des weiteren erlaube offensichtlich nur die ‚westliche Technik‘, aus türkischen Texten und Melodien Kompositionen hervorzubringen.²⁷⁸ Somit gilt nach Ayas die Hinwendung zur westlichen Kompositionstechnik als eine neue Nationalkultur und führe gleichzeitig zu einem Konflikt mit der osmanischen Zivilisation.²⁷⁹

Unabhängig von der Kritik an Gökalp ist Ayas der Auffassung, dass der Kemalismus das Türkentum im Einklang mit der westlichen Identität neu definiere, um Lehren aus der Vergangenheit zu ziehen, wonach es weder einen ‚westlichen Kolonialismus des türkischen Orientalismus‘ noch eine ‚Herausforderung des Westens durch den türkischen Orientalismus‘ geben sollte.²⁸⁰ Nach Ayas bezeichnete Atatürk die osmanischen Lieder und deren Bearbeitungen einerseits als ‚fremd‘, andererseits definiere er die Bearbeitung türkischer Volkslieder mit westlicher Kompositionstechnik als Nationalmusik.²⁸¹ Ayas schildert, wie die osmanische Musik seiner Meinung nach an den Rand gedrängt wurde und wie die, wie er formuliert, ‚bäuerliche Volksmusik‘ mit der westlichen Musik ‚synthetisiert‘ wurde und somit letztere Teil der neuen Nationalmusik wurde, einer Nationalmusik, die nach Ayas ihre ‚östliche Identität‘ ‚abstrahiert‘ habe.²⁸² Die in diesem Rahmen zum Ausdruck gebrachte musikalische Sichtweise ist, so fasst Ayas diese Entwicklung zusammen, offenbar eine ‚Synthese westlicher, orientalistischer, antiosmanischer und türkischer Ansichten‘, die in der letzten Periode des Osmanischen Reiches auf dem Gebiet der Musik entstand.²⁸³

Ayas schlussfolgert nun, dass Atatürk auf der Grundlage des Zivilisationsbegriffes, den ersterer als ‚Westismus‘ bezeichnet, den ‚Türkismus‘ zu einer Nationalkultur modernisieren wollte, was, auf die Musik übertragen, bedeutete, dass diese im Einklang mit dem ‚Westismus‘ erst ihre Identität erhält.²⁸⁴ Somit kann festgehalten werden, dass Atatürks Ansichten und die Diskussion um eine neue Nationalkultur auf die Musik bezogen offenbar eine Wertung impliziert, da die türkische Volksdichtung und -musik – abgesehen von der Ab- und Entwertung der osmanischen Musik – nach Ayas eine so

²⁷⁷ Ayas, 2014, S. 94.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., S. 70.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd., S. 94.

starke Kraft habe,²⁸⁵ dass ihre Bearbeitung mit westlicher Musik nicht nur nicht identitätsmindernd sei, sondern im Gegenteil erst zur nationalen Identität führe. Gleichzeitig kann aus dieser Betrachtungsweise von Atatürk, die Ayas diskutiert, gefolgert werden, dass diese neue Nationalmusik gerade durch den Bestandteil der westlichen Kompositionstechnik an ‚Universalität‘ gewinnen und als ein Teil der neuen Identität der türkischen Gesellschaft umfassen sollte. Greve weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die westlichen Ideen – insbesondere die Ideale der Französischen Revolution – im osmanischen Reich auch von Muslimen diskutiert wurden und somit im Orient als erste europäische Ideen wirksam wurden, weil sie nicht-christlich waren.²⁸⁶ Auch die Vorstellung einer ‚absoluten Musik‘ sei nach Dahlhaus eine säkulare Idee, die das Kunstgefühl der Romantik prägte,²⁸⁷ ein „Ideenkomplex, in dem die Vorstellungen von Naturklang, reiner Materie, Instrumentalität, mathematisches Kalkül, und L’art-pour-l’art-Distanz zu Gefühlen und Affekten miteinander verwachsen“.²⁸⁸ Dahlhaus erwähnt hierbei die Unterscheidung zwischen ‚Mechanik‘, dem ‚Handwerksgeist‘ und der ‚Magie‘, der ‚metaphysischen Bedeutsamkeit‘, die er als ‚prekäre Dialektik‘ bezeichnet.²⁸⁹ Die Vorstellung der Begründung einer neuen türkischen Kunstmusik kann als eine solche Dialektik von westlicher Kompositionstechnik als Mechanik und dem besonderen Wesen der türkischen Volks- und Kunstmusik als Vorstellung der metaphysischen Bedeutsamkeit angesehen werden.

Auch durch Äußerungen von Saygun kann dieser dialektische Gedanke Dahlhaus auf die türkische Musik übertragen werden, wobei Saygun über diese Dialektik hinausgeht. Saygun schreibt der türkischen Volksmusik insbesondere in der Verbindung zu den Volkstänzen eine symbolische, mythologische, magische, mystische, zeremonielle und rituelle Bedeutung zu.²⁹⁰ Ferner bezeichnet er die Volkslieder mit ihren – so Saygun – über 1 000 unterschiedlichen melodisch-rhythmisch-modalen Formen als ‚leuchtende Fresken im Labyrinth der menschlichen Geschichte‘, als Ausdruck der menschlichen Seele, als einen ‚trésor sonore‘ (dt.: klingenden Schatz), als eine Basis für die menschliche Verständigung, der ‚amour fraternel‘ und damit der Humanität.²⁹¹ Saygun betont die Ausdrucksstärke der türkischen Volksmusik, in der die ‚Probleme‘, ‚Hoffnungen‘ und

285 Ebd.

286 Greve, 1995, S. 59.

287 Dahlhaus, ³1994, S. 141.

288 Ebd., S. 147 f.

289 Vgl., ebd., S. 148.

290 Saygun, 1950, S. 10.

291 Saygun, 1949a, S. 32.

„Bestrebungen der Menschheit“ sich in „einfacher Weise“ widerfänden.²⁹² Dabei verweist er auf die Bedeutung der Existenz von Volksliedern für die Arbeit sowohl für den Soziologen, wie für den Komponisten, wobei letztere sich stärker mit der menschlichen Seele im Volksmusikgut auseinandersetzen sollten.²⁹³ Neben einer möglichen Rechtfertigung für die entsprechenden Ausführungen von Gökalp zum Wesen der türkischen Volksmusik weist Saygun damit auf ihre metaphysische Dimension hin, die ein Komponist seiner Meinung nach verinnerlichen sollte.

Sofern man der These von Dahlhaus der „prekären Dialektik“ zwischen Mechanik und Metaphysik in der Musik folgt, geht Saygun mit einem Beispiel über diesen Zustand hinaus, möglicherweise auch in Form einer Lösung. Saygun beschreibt, wie Elemente der Janitscharenmusik von europäischen Komponisten aufgegriffen wurden und sieht bei Beethoven dieses Aufgreifen in seiner neunten Sinfonie als einen bewussten Akt, um damit eine Atmosphäre des Heldentums zu schaffen.²⁹⁴ Hierbei betont Saygun den Stellenwert der Melodie zu den Worten von Friedrich Schillers „Ode an die Freude“, die er als „schlicht“ und „schön“ bezeichnet, die „aus dem Herzen der gesamten Menschheit“ komme, die nach „Brüderlichkeit dürste“.²⁹⁵ Darüber hinaus benutzt Saygun in Bezug auf die Musik von Beethoven den Begriff der „nonverbalen Musik“ und sieht in verschiedenen Werken Beethovens die Verwendung von Volksmelodien, die Saygun in einer Metapher als ein „Schweben im reinen Himmel des Friedens“ beschreibt.²⁹⁶ Diese Auffassung Sayguns und die Beschreibung dessen, was man als die metaphysische Komponente der Volksmusik ansehen kann und die Rolle des Volkes, des Regierenden und des Künstlers beschreibt Saygun wie folgt:

„Ja, der Geist des Volkes. Der reine und reine Geist, der sich in ein paar Sprüchen und ein paar Melodien einer ganzen Nation widerspiegelt, die mit derselben Haltung gegen ihre Brüste stößt und von diesem Weg vom Herzen zu den Herzen fließt. Es reicht dem Künstler nicht aus, diesen heiligen Krieg zu singen, um sein Ohr an die Brust Anatoliens zu lehnen, der Nation, die diesen Krieg geführt hat. Der Mann der Kunst muss sich in diesem heiligen Ganzen auflösen und dieses Mal wieder schreien und die Hoffnungen und Bestrebungen dieses Ganzen spüren [...] alles [spüren], vielleicht vor diesem Ganzen. Genau wie Mustafa Kemal, der die große Gesellschaft erschütterte, indem er in seiner eigenen Seele hörte, welche großen Durchbrüche auf welche großen Durchbrüche gerichtet sein könnten, unter dem Blick, dass wir müde und verängstigt von der anatolischen Bewegung waren!“²⁹⁷

²⁹² Saygun, 1987, S. 28 f.

²⁹³ Saygun, 1949a, S. 32.

²⁹⁴ Vgl. Kolçak, 2005, S. 67.

²⁹⁵ Saygun, ²1987, S. 29.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 29 f. Im Original: „Evet, halk ruhu [...] Aynı duruşlarla göğüsleri çarpan bütün bir milletin bir kaç deyişe, bir kaç nağmeye yansıyan ve o yoldan gönüllerden gönüllere akıp giden saf ve temiz ruh. Şı

Somit sieht Saygun in der thematischen Grundlage der Volks- oder Janitscharenmusik neben der Mechanik die metaphysische Ebene, die er aber auch ihrer polyphonen Bearbeitung zuschreibt. Gleichzeitig sieht Saygun im Sinne Gökalps Vorstellung einer ‚natürlichen Kunst‘ eine den Menschen angeborene Tendenz zur Polyphonie.

„Woher kam diese Idee zu den Menschen dieser Zeit? Die Antwort auf die Frage werden wir in der Volksmusik wiederfinden. Wir alle wissen, dass anatolische Saz-Spieler in Volksliedern oft ein paar Saiten aneinanderstoßen. Das Argun, das aus zwei nebeneinander gebundenen Pfeifen besteht, wird immer noch in Anatolien gespielt. Auf dem Doppelbattinstrument der Zurna, die in Artvin [eine Provinz in Anatolien] geblasen wird, werden gleichzeitig zwei Klänge erzeugt. Beweise dafür, dass diese polyphone Tendenz dem Menschen angeboren ist. In der Tat, wenn wir unseren Blick wieder auf die Hethiter, die alten Bewohner Anatoliens, richten, stoßen wir auf die gleichen Tendenzen [...] Argun in den Händen unserer Dorfbewohner ist ein Erbe der Ureinwohner Anatoliens. Reliefs und Skulpturen der Hethiter zeigen uns dies.“²⁹⁸

Saygun sieht daher wie Gökalp die Entfernung von Anatolien zum Westen als unproblematisch im Gegensatz der Entfernung Anatoliens zur Metropole Istanbul²⁹⁹ und demzufolge den Konflikt zwischen der monophonen Musiktradition und der polyphonen Musik, die er auch in seiner Region als ein ägyptisches Vermächtnis schildert.³⁰⁰

So sehr mit diesen Klassifizierungen versucht werden kann, die Beziehungen zwischen der Türkei und der westlichen Welt über die Jahrhunderte bis in unsere Zeit zu erklären und somit in der Rückschau auf die Frage nach einer neuen Nationalkultur und auf ihre Wirkung einzugehen, erscheinen diese Ausführungen von Ayas nicht geeignet, um daraus das von Hindemith und Saygun angesprochene Dilemma einer modernen türkischen Musikkultur zu lösen. Allerdings zeigen die Ausführungen von Ayas auf, welche Diskussionen es auch noch aktuell zum Thema der Entwicklung einer türkischen

halde, beşerî, evrensel bir nitelik taşıyan bu „kudsî cidâl“ i, bu kutsal savaşı terennüm edecek sanat adamının, o savaşı vermiş olan milletin, Anadolu'nun göğsüne kulağını dayaması bile yetmez. Sanat adamının kendisini bütün benliği ile o kutsal bütünde eriterek yeniden ve bu kez, o bütünün umutlarını, özlemlerini [...] her şeyini, belki o bütünden de önce sezerek haykırması gerekir. Tıpkı, Anadolu hareketinin ilk zamanlarındaki bezmiştik, ürkmüşlük görünümünün altında örtülü ve durgunlaşmış ruhun ne büyük atımlara yöneltilebileceğini kendi ruhunda duyarak kos koca toplumu sarsan Mustafa Kemal'in yaptığı gibi! [...]“

²⁹⁸ Kolçak, 2005, S. 65 f. Im Original: „Tek sesli musikiden çok sesli sanata doğru gidiş hiç şüphesiz ses dünyasının en büyük inkıplarından biri olmuştur. Şimdi “Bu fikir o devir insanlarına nereden gelmiştir?” sorusunun cevabını yine halkın değişlerinde bulacağız. Anadolu sazcularının türkülerde ekseriye birkaç tele beraber dokunduklarını hepimiz biliriz. Yan yana bağlanmış iki düdükten ibaret olan Argun hala Anadolu'da yaşıyor. Bir Artvinlinin şişirdiği tulumun ucuna bağlı çifte zurnadan aynı zamanda iki ses çıkar. Bu çok seslilik eğiliminin insanda doğuştan bulunduğu kanıtlar. Gerçekten gözlerimizi gerilere çevirsek Anadolu'nun eski sakinleri olan Hititlerde de aynı eğilimlere rastlarız [...] Köylülerimizin elindeki Argun bize Anadolu'nun ilk insanlarından kalan bir mirastır. Hititlerden kalan kabartmalar, heykeller bize bunu gösteriyor.“

²⁹⁹ Ebd., S. 68.

³⁰⁰ Ebd., S. 66.

Nationalkultur gibt und wie sie sich auf die Musikentwicklung auswirken unabhängig der oft nicht klar definierten Begrifflichkeiten.

Zu den Begrifflichkeiten von Musik in der türkischen Musikwissenschaft ist anzumerken, dass möglicherweise unterschiedliche Begriffe die gleiche oder ähnliche Bedeutung haben könnten. Wenn Ayas von ‚Westismus‘ spricht oder ‚westlicher Musik‘, könnte damit die Musik gemeint sein, die Atatürk mit dem Begriff ‚universelle Musik‘ schaffen möchte unabhängig davon, dass beide von einer Verknüpfung von türkischer Volksmusik mit westlichen Kompositionstechniken sprechen. Die Verwendung von unterschiedlichen Begriffen dient offenbar nicht der wissenschaftlichen Verständigkeit unterschiedlicher Sachverhalte, sondern möglicherweise der Positionierung. Der Prozess der Verwendung türkischer Volksmusik mit westlichen Kompositionstechniken wird von Gegnern der Musikreformen von Atatürk offenbar nicht als Nationalkultur angesehen. Abgesehen von dieser vordergründigen Debatte erweckt die Verwendung der Begrifflichkeiten in der türkischen Musikwissenschaft einer ‚universellen‘ oder ‚westlichen‘ Musik Assoziationen zum Begriff der ‚absoluten Musik‘ im Rahmen der Diskussion über die romantische Musikästhetik im 19. Jahrhundert in Europa.³⁰¹ Inwieweit Gökalp, Ayas, Atatürk oder Saygun auf die unterschiedlichen Veröffentlichungen vor allem deutscher und französischer Philosophen, Schriftsteller, Musikwissenschaftler und Komponisten Bezug nehmen im Rahmen der Entstehung des Kemalismus, kann an dieser Stelle nicht eindeutig belegt werden. Allerdings ist zu vermuten, dass die unterschiedlichen Vorstellungen über die Bedeutung von Musik in Europa im 19. Jahrhundert auch in der Türkei im Rahmen des mit dem Tanzimat beginnenden stärkeren Austauschs mit der europäischen insbesondere der französischen Kultur bekannt gewesen sein dürften. Daher soll nachfolgend auf einige Parallelen verwiesen werden, die die Entwicklung der türkischen Musik im Rahmen der ‚Milli Kültür‘ möglicherweise auch mit westeuropäischen ästhetischen Vorstellungen, insbesondere der klassisch-romantischen Musikästhetik, teilweise erklären könnte.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) gilt nach Dahlhaus als Begründer der romantischen Musikästhetik, der ein sogenanntes hermeneutisches Modell entwickelt hat, in dem er die absolute Musik von der programmatischen, charakteristischen und empfindungsreichen Instrumentalmusik unterscheidet.³⁰² Dabei wird ‚absolute Musik‘ als

³⁰¹ Dahlhaus, ³1994, S. 8.

³⁰² Ebd., S. 47.

die Musik verstanden, die ‚begriffs-, objekt- und zwecklos, rein und ungetrübt‘ sei,³⁰³ bei der die Gefühle umgedeutet werden, wobei Dahlhaus hier den Begriff der ‚abstrakten Musik‘ verwendet.³⁰⁴ Nach Dahlhaus geht der Begriff auf Richard Wagner (1813–1883) zurück, wobei dieser im Gegensatz zu Eduard Hanslick (1825–1904) den Begriff ‚defizitär‘ gebrauche und nur dann als ‚vollkommen‘ verstanden werden könne, wenn Bewegung, Text und Musik in Form eines Gesamtkunstwerkes zusammenk men.³⁰⁵ Dahlhaus bezeichnet dieses Modell von Hoffmann als eine „selbständige Theorie der Instrumentalmusik“ im Gegensatz zur „unselbständigen, am Modell der Vokalmusik orientierte[n] Verteidigung der Instrumentalmusik auf die Formeln und Topoi der Affektenlehre und der Gef hls sthetik.“³⁰⁶ In diesem Zusammenhang führt Dahlhaus einen Disput an, der in Frankreich als ‚querelle des anciens et des modernes‘ im 17. Jahrhundert geführt wurde.³⁰⁷ Demnach sahen nach Dahlhaus Herder, Rousseau und Abb  Dubos den Ursprung der Musik in der Sprache, der Melodie, der Monodie, der Oper und in den Affekten, während Jean-Philippe Rameau (1683–1764) die pythagoreisch-platonische Idee vertritt, wonach Musik auf Zahlenverhältnisse, harmonische Proportionen, der auf der Naturtonreihe fundiert und von der Polyphonie geprägt ist, die vor allem in der Kirchenmusik mit Andacht verbunden war.³⁰⁸

Wie die Ausführungen zu Gökalp bereits gezeigt haben, ist eine Zuordnung im Streit zwischen den Anhängern und Gegnern der Einführung der westeuropäischen Musik nicht direkt mit der ‚querelle des anciens et des modernes‘ zu vergleichen. Als sogenannte ‚anciens‘ könnten zwar die Anhänger der osmanischen, monophonen Musiktradition bezeichnet werden, die die Volksmusik als Grundlage für eher ‚lineares‘ denn homophones Komponieren nutzten, die das Charakteristische in der Musik abbilden wollten³⁰⁹ abgesehen von der Besonderheit und der Diskussion um die Tradition der Interpretation und deren Notation der türkischen Kunstmusik.³¹⁰ Gleichwohl gibt es auch bei den Anhängern der türkischen traditionellen Kunstmusik die Vorstellung, durch Beibehaltung der Kommateilung,³¹¹ durch Permutationsverfahren à la Webern³¹² oder

303 Ebd., S. 13.
304 Ebd., S. 12.
305 Ebd., S. 24 f.
306 Ebd., S. 12.
307 Ebd., S. 50 f.
308 Ebd., S. 52.
309 Akdemir, 1991, S. 368 f.
310 Ebd., S. 371 f.
311 Ebd., S. 372 und 384.
312 Ebd., S. 373.

durch Taktbau, Form³¹³ und einer Mehrstimmigkeit in Verbindung z.B. mit der Harmonielehre von İlerici ein System in Form eines zentralen Makam zu erschaffen und von dieser „alle musikalischen Erscheinungsweisen abzuleiten“,³¹⁴ was dem Gedanken einer absoluten Musik nahekam insbesondere im von Dahlhaus benannten Paradoxon von Hanslick, dass die musikalische Form die musikalische Idee und damit den Geist in der Musik ausmache.³¹⁵ Die Vertreter der ‚modernes‘ sind diejenigen, die der Bedeutung von Melodien und Musik im Sinne von Rousseau anhängen, die die Natürlichkeit mit Kunst gleichsetzen, zugleich aber die Bearbeitung dieser gefühlsbetonten türkischen Volksmusik in einer Art und Weise vorschlagen, dass durch die Bearbeitung eine ‚universelle Musik‘, die modern und gesellschaftsprägend entstehen soll, eine Musik, die offenbar eine Funktion hat, Orientierung und Identität geben soll.

Eine Analogie des türkischen ‚Kulturkampfes‘ kann auch zu den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattgefundenen ‚Parteienkämpfe‘ zwischen sogenannten ‚Neudeutschen‘ und ‚Konservativen‘ in Deutschland gezogen werden, in dem in Bezug auf eine neue deutsche Nationalmusik die ‚Neudeutschen‘ nach Keym den Wert der Musik im seelischen Ausdruck sahen, während die ‚Konservativen‘ die Vorstellung eines ‚universalistischen Musikbegriffs‘ äußerten und hierbei im musikalischen Thema den Inhalt sahen und die thematische Arbeit als einen technischen Vorgang betrachteten.³¹⁶

Nach dem türkischen Musiker und Autor Koral Çalgan nahm Atatürk den Begriff der ‚universellen Musik‘ wie folgt auf:

„Atatürk hatte einen realistischen Blick auf den Westen, betrachtete die Verwestlichung nicht als Nachahmung und zeigte die moderne Zivilisation des Westens als Hauptziel seiner Nation. Atatürks Ziel war es, universelle Musik bekannt zu machen und unsere eigene nationale Musik innerhalb dieser Musik zu schaffen. In jenen Jahren waren neben der Musik unsere Schriftsteller, Dichter, die sich aus Anatolien den Städten vorstellten, und die Maler, die die einzigartige Schönheit Anatoliens auf ihren Leinwänden widerspiegeln, Werke, die alle Künstler mit großer Hingabe annahmen.“³¹⁷

³¹³ Ebd., S. 384.

³¹⁴ Ebd., S. 387.

³¹⁵ Vgl. Dahlhaus, ³1994, S. 111 f.

³¹⁶ Keym, 2015, S. 92f. und 99f., s.a. Hinrichsen, 2015, S. 12.

³¹⁷ Çalgan, 1991b, S. 122. Im Original: „Atatürk, Batı konusunda en gerçekçi tanıyı koymuş, Batılaşmayı bir öykünme olarak düşünmemiş, Batının çağdaş uygarlığını ulusuna ana hedef olarak göstermişti. Atatürk'ün hedefi, evrensel müziği halka sevdirmek, o müzik içinde kendi ulusal müziğimizi yaratmaktı. O yıllar müziğin yanı sıra, yazarlarımızın, şairimizin, Anadolu'yu kentliye tanıtmaları, ressamların Anadolu'nun o eşsiz güzellikteki kendi rengini tuvallerine yansıtmaları tüm sanatçıların büyük bir özveriyle sarıldıkları işlerdi.“

Während ‚absolute Musik‘ ein Begriff der romantischen Musikästhetik ist, könnte die Verwendung von ‚universeller Musik‘ im Sinne Atatürks als Begriff der türkischen Musikpolitik verstanden werden. Offenbar sieht er die vorhandene nationale Musik als nicht universell an, da sie in der ganzen Welt noch nicht verstanden würde. Die Transformation der vorhandenen Musik, die er in Anatolien sieht, soll nun mit Mitteln erreicht werden, die zu einer ‚universellen Musik‘ führen. In diesem Zusammenhang wird dieser Begriff im weiteren Verlauf verwendet. Er kennzeichnet auch die Notwendigkeit der Modernisierung, die die von Atatürk geschätzten Musiker, Schriftsteller und Maler aus Anatolien motivierten, sich einer ‚universellen Kunst‘ zu widmen.

Saygun konkretisiert diese Vorstellung von Atatürk, indem er in einem Vortrag zum 50. Jahrestag der Gründung der Republik auf Gökalp Bezug nimmt und ausführt, dass die Türken in den ersten Jahren der jungen türkischen Republik in der osmanischen Tradition verhaftet waren, obgleich die Ausrichtung auf das Türkische bereits in der spätoomanischen Zeit begann, in der nach Saygun Gökalp als erster die Grundzüge einer neuen Musikpolitik geschaffen habe, die in der Konzentration auf der türkischen Volksmusik bestünden.³¹⁸ Saygun, der an dieser Stelle wie Ayas mögliche Fehler in Äußerungen von Gökalp über die Volksmusik erwähnt, konstatiert die Tatsache, dass mit der Gründung der türkischen Republik die osmanische Zeit endete und somit die Bürger des ehemaligen osmanischen Reiches türkische Bürger wurden.³¹⁹ Damit wird auch durch diese Rede Sayguns deutlich, dass aufgrund der gesellschaftspolitischen Veränderungen in der jungen türkischen Republik die Fragen einer Etablierung einer Nationalkultur im Widerstreit mit gewohnten Traditionen stand.

Die Diskussion der (türkischen) Soziologen zur Nationalkultur von Atatürk berührt somit die Frage, wie der Kulturtransfer in der Gesellschaft wirkt. Das Thema führt offenbar zur Frage nach der Identität der Nationalkultur und zu tiefergehenden Meinungsunterschieden in der türkischen Gesellschaft. Ohne Zweifel sind Politiker diejenigen, die für ihre Gesellschaften wegweisend agieren und deren Schicksal bestimmen. Jedoch ist es das Volk, das die Ideologien weiterentwickelt und weiterbelebt.

Atatürk selbst ist der Auffassung, dass die Nation aus einer Gesellschaft bestehe, die von Menschen aus derselben Kultur geschaffen wurde.³²⁰ Offenbar hat Atatürk der

³¹⁸ Saygun, 1974, S. 142.

³¹⁹ Ebd., S. 143.

³²⁰ „Atatürk'e Göre Milli Kültür Nedir?“, *Türkçe Bilgi*, <https://www.turkcebilgi.com/ataturk-e-gore-milli-kultur-nedir>, abgerufen am 25.3.22.

Nationalkultur eine für den Aufbau eines modernen Staates wichtige Aufgabe zugewiesen, möglicherweise diese auch als eine der wichtigsten Grundlagen angesehen, wenn er sich wie folgt äußert: „In der Verwaltung und zum Schutz der türkischen Nation sind nationale Einheit, nationales Gefühl und nationale Kultur heilig, die wir auf höchster Ebene begehren“.³²¹ Atatürk benutzte den Begriff der ‚Milli Kültür‘ in vielen Interviews und Reden, wie zum Beispiel in seiner Rede während des dritten Jahres der Großen Nationalversammlung am 1. März 1922:

„Meine Herren, es gibt keinen Zweifel, dass eine zivilisierte und zeitgenössische soziale Gemeinschaft nicht so sehr mit der Wissenschaft und Kultur zufrieden sein wird. Sicherlich können sich die Meister auf dem Weg der Wissenschaft und Kultur nicht mit einer zivilisierten und zeitgenössischen sozialen Gemeinschaft zufriedengeben. Es ist möglich, dass die Entwicklung der Intelligenz unserer Nation und damit das Erreichen der entsprechenden Zivilisationsstufe natürlich die Elemente zur Erfüllung der Aufgaben und zur Verherrlichung unserer nationalen Kultur erhöht.“³²²

Saygun nimmt hierauf Bezug und stellt Jahre später fest, dass zum Beispiel die seiner Ansicht nach populäre Radio- und die spätere Fernsehberichterstattung nicht darauf ausgerichtet waren, das Verständnis für diese Art der gesellschaftlichen Entwicklung zu fördern. Allgemein stellt er fest, dass es in einer Gesellschaft Ausrichtungen und Tendenzen gebe, die dazu führten, dass die gesellschaftliche Entwicklung gelingen könne oder nicht. Er führt hierzu aus:

„In dieser Hinsicht sollte die Anleitung nicht von oben kommen, wie in den aktiven kommunistischen Staaten, ausgelöst durch Bağırov [Mir Cafer Bağırov, 1. Sekretär der Kommunistischen Partei Aserbaidschans], denn sie berücksichtigen nicht die Fantasie und alle Arten von persönlichen Neigungen, sodass man damit aufhören sollte, Themen zu installieren, weil dadurch alle in einer Gesellschaft betroffen sind und somit das ganze Land.“³²³

³²¹ Akın, 1974, S. 26. Im Original: „Türk milletinin idaresinde ve korunmasında millî birlik, millî duygu, millî kültür, en yüksekte göz diktiğimiz idealdir.“

³²² „Türkiye Büyük Millet Meclisi I. Dönem, 3. Yasama Yılı Açılış Konuşmaları“, *TBMM*, https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/1d3yy.htm, abgerufen am 25.3.22. Im Original: „Efendiler, medeni ve çağdaş bir sosyal topluluğun bilim ve kültür yolunda yalnız bu kadarla yetinemeyeceği şüphesizdir. Ulusumuzun zekâsının gelişmesi ve böylece uygun olan medeniyet düzeyine ulaşması, doğal olarak yüce görevleri yürütecek elemanları yetiştirmekle ve millî kültürümüzü yüceltmekle mümkündür.“

³²³ Saygun, *Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri*, Autograf, TR-Abse, S. 1–2. Im Original: „Zira bu yönlendirme ve telkinler, doğru veya yanlış olmalarına göre, bir toplumu yüceltir veya çökertir, ezer. Bu itibarla, toplum üzerinde doğrudan doğruya etken olacak bu gibi kuruluşların yollarını çizirken Bağırov ve tasavvur olunabileceğinde üstünde sorumluluk yüklü konu üzerinde her türlü kişisel eğilimlerden uzaklaşarak büyük bir ciddiyetle durmaları gerekir; zira söz konusu olan bütün bir toplum, bütün bir memleket.“ Eine Kopie dieses Manuskriptes ist dieser Arbeit als Anhang 1 beigefügt.

Dieses Zitat findet sich auch in einem Konferenzmanuskript eines von Saygun am 25. April 1985 in Ankara gehaltenen Vortrags.³²⁴ Dort erläutert Saygun, wie seiner Meinung nach die Kultur eine Gesellschaft lenken könne. In diesem Zusammenhang betonte er, dass die Notwendigkeit, die Verantwortung zu übernehmen, in den Bereich der (Musik-)Erziehung falle. Nach Saygun sollten Musikwissenschaftler ihre eigenen Vorstellungen über die Musik und ihre Reformen entwickeln. Hierbei gehe es nicht um eine Übernahme aus einer anderen Kultur. Saygun formuliert die Bedeutung von Kultur wie folgt:

„Die Tatsache, dass sich die Kultur in Gesellschaft und Person ständig weiterentwickelt, ist ihr Hauptmerkmal. Jedoch, da sie von den sozialen Bedingungen wie auch von der einzelnen Persönlichkeit wie auch von großen und kleinen Gemeinschaften geprägt ist und somit Veränderungen erzeugt, die eng mit der Geschichte verbunden sind, weist sie einen viel langsameren Verlauf auf als diejenige, die den Weg der Beobachtung, des Wissens und dem Verstand folgt, weil der Blick der ersteren nach hinten und der letzteren nach vorne gerichtet ist. Der rückwärtsgewandte Blick ist der erste Schritt, erforderlich ist aber der zweite Schritt, der Blick nach vorn, der der primären Kulturrevolution fehlt, sodass diese der Entwicklung nicht leicht folgen kann, wodurch dieser Zustand auch zu Konflikten zwischen Menschen führt.“³²⁵

Zunächst benutzt Saygun bewusst den Begriff ‚Kültür Evrimi‘, der mit Kulturevolution oder besser mit Kulturentwicklung übersetzt werden kann. Saygun, der einen Artikel im Jahr 1945 mit dem Titel ‚Hamle Mecburiyeti‘ (dt.: Die neue Verpflichtung zur Entwicklung) geschrieben hat, äußert darin ausführlich seine Gedanken zur Kulturentwicklung wie folgt:

„Der Winter hat Schnee und kalte Tage, Äste und Zweige sind kochentrocken, alles ähnelt einem komplizierten Rätsel, wenn die warmen Tage kommen. Die Wurzeln nutzen das Konzept des festen Landes, und der Stamm trägt Lebenswasser. Die zunächst trockensten Zweige und Knospen schwellen an; Knospe, Blume und Blatt jagen einander. Jetzt ist es Zeit für die wiedergrünende Landschaft. Bäume feiern Frühling, Leben. Dies ist eine Bewegung (Durchbruch), eine Entwicklung. Und der warme Tag entwickelt die Bewegung. An einem heißen Sommertag können wir die bunten Früchte sehen, die sich zwischen den Blättern verstecken. Der zweite Frühling öffnet die Tür des kalten Landbaums, die hellen Farben der Frucht öffnen sich, bis die Blätter auf den Boden sich wie in einem Traum ergießen. Aber es gibt keinen Tod hier [...] im nächsten Frühjahr, wird die Zukunft bewegt und den Kern der Frucht einläuten; dies wird eine neue Essenz des Lebens sein. Diese Entwicklung ist eine Verpflichtung.“³²⁶

³²⁴ Saygun, 1991, S. 75–90.

³²⁵ Saygun, *Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri*, Autograf, TR-Abse, S. 3. Im Original: „Kültürün toplumda ve kişide devamlı bir evrim halinde bulunması onun başlıca özelliğini teşkil eder. Ancak, geçmişe sıkı bağlı kalmış büyük, küçük toplumlarda veya kişilerde sosyal şartların gerektirdiği değişiklikler, bir başka deyimle kültür evrimi müşahade, tefekkür, akıl yolundan yürüyenlere göre çok daha ağır bir seyir gösterir. Zira birincilerin bakışları gerilere, ikincilerininki ise ileriye doğrudur. Bu yüzden, birinciler kültür evrimini kolaylıkla takip edemezler. Bu hal de kişiler arasında çatışmalara yol açar.“

³²⁶ Saygun, 1945, S. 30 f. Im Original: „Kışın karlı ve soğuk günlerinde karışık bir muammayı andıran kupkuru bir dal ve budak yığını, ılık günün davetine koşuyor. Kökler, katı toprağı kavramış sömürüyorlar, ve göğde, hayat suyunu dallara ulaştırıyor. Birgün önceki kuru dal ve budak şişiyor; tomurcuk, çiçek ve yaprak birbirini kovalıyor. Artık top yeşilliklerin zamanı gelmiştir. Ağaçlar, Baharı, Hayat'ı kutlayolar.“

‚Hamle‘ (dt.: Entwicklung) ist laut Saygun das Leben selbst. Es betont, dass der Tod dort eintreten wird, wo keine Bewegung (mehr) ist. „Die Kunst in allen Aspekten im Rahmen der Bestimmung dieses Gesetzes ist die klassische Schule. Die ‚polyphone Schule‘ oder die ‚Romantische Schule‘ ist nichts anderes als der von den Menschen gegebene Name einer Bewegung, um ihre Schüler zu entwickeln.“³²⁷ Das Zitat belegt, dass für Saygun Kunst das Suchen nach einer Bewegung und Entwicklung, die aus Veränderungen besteht, die zyklisch wiederkehrend sein können, bedeutet. Gleichzeitig wird durch diese Auffassung deutlich, dass es für Saygun nicht erforderlich ist, eine Geschichte der türkischen Kunstmusik zu konstruieren, um daraus eine Entwicklung einer zeitgenössischen Kunstmusik abzuleiten oder sie zu befördern. Dieser Idee, die hinter dem Begriff ‚hamle‘ steht, kann mit der Konzeption der ‚travail thématique‘ des 19. Jahrhunderts in Frankreich verglichen werden. Nach dem französischen Musikwissenschaftler Marc Rigaudière beschreibt der Begriff zunächst die technische Entwicklung von Themen bzw. Motiven mit dem Ideal der thematischen Einheit.³²⁸ Zum anderen sollte dieser Begriff nach Rigaudière auch die musikästhetische Vorstellung einer ‚Substanz‘ der Komposition enthalten, die im Rahmen der thematischen Arbeit das „Prinzip der Verwandlung und des Wachstums“ beinhaltet.³²⁹ Nach Groote habe Vincent d’Indy die Vorstellung einer ‚Substanz‘ in Anlehnung an die Vorstellung eines Leitmotivs (‚motif conducteur‘) mit dem ‚thème racine‘ bzw. einer ‚embryon mélodique‘ beschrieben und damit bewusst organisch-biologische Bilder verwendet.³³⁰ Ferner wird die motivisch-thematische Arbeit, die ‚travail thématique‘ mit den Begriffen ‚développement‘, ‚combinaisons‘ und ‚entrelacement‘ beschrieben.³³¹ Beide Vorstellungen finden sich in den Schriften Sayguns wieder bzw. es wird zu zeigen sein, wie genau diese Begriffe der französischen Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts in den Werken von Saygun umgesetzt wurden.

Bu, bir hamle, hayat hamlesidir. Ve ılık gün hamleyi geliştiriyor; sıcak bir yaz gününde yapraklar arasına gizlenmiş parlak renkli meyveye erişiyoruz. İkinci Baharın soğuk ülkelere açılan kapusunda ağaç, solgun yapraklarını dökerken yerde çürüyen meyvenin parlak rengi artık bir hayâldir. Fakat burada ölüm yok. Gelecek Bahar, gelecek hamleyi müjdeliyecek, ve o meyvenin çekirdeği, yeni bir hayatın özü olacaktır. Hamle bir mecburiyettir.“

³²⁷ Ebd., S. 31. Im Original: „Her cephesiyle sanat da bu kanunun hükmü altındadır ve „Klasik Mektep“, „Polifonik Mektep“ veya „Romantik Mektep“, gelişen hamlelere insan oğlunun verdiği adlardan başka bir şey değildir.“

³²⁸ Rigaudière, 2015, S. 110.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Groote, 2015, S. 132 und 150.

³³¹ Ebd., S. 131.

Des Weiteren analysiert Saygun das Problem einer Übertragung der Kultur bezogen auf eine Gesellschaft. Er spricht an dieser Stelle von Konflikten zwischen den Menschen, wobei das türkische Verb ‚çatışmak‘, das Saygun benutzt, auch mit ‚kämpfen‘ übersetzt werden kann. Sayguns Einschätzung, die osmanische Kultur sei rückwärtsgewandt, wiewohl auch von ihm als revolutionär bezeichnet, führt offenbar nicht nur zu Kulturkonflikten oder zum Kulturstreit, wie er mit dem französischen Wort ‚querelle‘ bezeichnet wurde, sondern eines ‚Kültür Çatışması‘ (dt.: Kulturkampf). Wiewohl Saygun diesen Begriff nicht in dieser Zusammensetzung sondern eher implizit benutzt und die Konflikte oder die Kämpfe beschreibt, wird hier und im weiteren Verlauf auch in Abgrenzung zu den ‚querelle des anciens et modernes‘ der Begriff des Kulturkampfes zwischen den Anhängern der osmanischen Musiktradition und den Vertretern der Nationalkultur, wie Atatürk sie definiert und eingeführt hat, gewählt, um zum einen auf den gesellschaftspolitischen Einfluss von Atatürk auf die Musikentwicklung in der jungen türkischen Republik zu verweisen sowie zum anderen auf die Bemühungen derjenigen, die dagegen opponierten. Dieser Begriff steht ferner für den Umstand, dass eine (kulturelle) Veränderung in der Gesellschaft zu Konflikten zwischen Tradition und Moderne führen kann, die weit über einen Streit, über eine ‚querelle‘, hinausgehen. Diejenigen, so Saygun, die Atatürks Worte für ‚heimtückische Zwecke‘ interpretieren, sollten nicht die Gelegenheit erhalten, die türkische Gesellschaft zu ‚vergiften‘.³³² Saygun verwendet hier den Begriff ‚zehirlemele‘ (dt.: vergiften) offenbar bewusst. Abgesehen vom Problem, dass in der jungen türkischen Republik Teile der Gesellschaft die Reformen Atatürks ablehnten, meint Saygun offenbar diejenigen Äußerungen von Kritikern der Reformen Atatürks, die sich nicht mit Argumenten auseinandersetzen, sondern die Atatürks Ansichten nicht korrekt wiedergeben. Diese Art der Diffamierung sieht Saygun als eine Gefahr für die türkische Gesellschaft. Auf einer Konferenz in Ankara des Bildungsministeriums zum 50. Jahrestag der Gründung der türkischen Republik sprach Saygun davon, dass die Geister der Osmanen und der Türken, die gegenüber dem Alten loyal waren, sich offenbar auf einen Krieg vorbereiteten gegen diejenigen, die Sehnsucht nach dem Neuen hatten und konstatiert, dass dieser Krieg noch andauere.³³³ Auch anhand dieser Rede von Saygun wird deutlich, wie stark er die Reformen von Atatürk befürwortet und wie pointiert er Stellung zu den Gegnern auch der

³³² Saygun, ²1987, S. 4.

³³³ Saygun, 1974, S. 144.

‚Milli K lt r‘ nimmt und warum somit insbesondere durch die Verwendung der Wörter ‚Gift‘ und ‚Krieg‘ der Begriff ‚Kulturkampf‘ gewählt wurde:

„Die Türkei ist in eine Ära der Umbrüche eingetreten, die seinerzeit [mit dem Beginn der Republik] eingeschlagen wurden. Atatürk wies in allem, was er sagte, auf diesen Umbruch hin und drückte seinen intensiven Wunsch aus, in jedem Aspekt unseres Landes ein zeitgemäßes Niveau zu erreichen, verbunden sogar mit seiner Ungeduld in dieser Hinsicht. Aber jeder Umbruch wird einen Krieg mit sich bringen. Dieser Krieg findet statt zwischen denen, die sich nicht von den vergangenen Jahren, ihren Gewohnheiten und der Harmonie und der Zufriedenheit trennen konnten, und denen, die auf das Neue zusegelten. Ist das eine ‚rückwärtsgewandte Sehnsucht‘ nach der Vergangenheit, dass wir jeden Tag Männer sehen, die Fez, Turban und weite Shalwar tragen. Aber diese ‚vergangene Sehnsucht‘ wird von jenen vorgebracht, die die Bildung und Kultur eines Landes als Gefühl der Nationalität verwalten, und was passiert, wenn Praktiken auf diese Weise umgesetzt werden? Ohne Zweifel hört die Bewegung nicht wieder auf; denn die Veränderung ist eine Verpflichtung; und diese Verpflichtung ist eine Verpflichtung der türkischen Gesellschaft, die seit mindestens hundert Jahren erodiert und sich nach einer neuen und besseren Welt, einem besseren Leben, sehnt. Niemand kann verhindern, dass dieser Weg zur ckf hrt. Gleichzeitig führen die späten Generationen, die darauf warten, zu einer neuen Weltanschauung zu gelangen, dazu, dass sie durch die gewundenen, verwirrten Wege sanft zum Ziel gelangen. Diejenigen, die ihre Augen auf neue Horizonte gerichtet haben, sind sich bewusst, dass sie diesen Krieg irgendwie gewinnen werden.“³³⁴

Darüber hinaus zeigt das nachfolgende Zitat von Akdemir das Ausmaß des ‚Kulturkampfes‘ in der türkischen musikwissenschaftlichen Diskussion, den er am Beispiel der Auseinandersetzungen um das Wirken des Komponisten  lerici festmacht:

„Wenn  lerici von zwei Seiten angegriffen wurde, von den Komponisten moderner mehrstimmiger Musik in der Türkei ebenso wie von den Musikern traditioneller türkischer Kunstmusik, dann gibt sich daran auch zu erkennen, dass  lerici wohl als einziger das Wagnis auf sich genommen hatte, die beiden Richtungen zu versöhnen, verständlicherweise um den Preis ihrer Reduktion. Mit der Spaltung wollte er sich nicht zufriedengeben.“³³⁵

Auffallend sind die hier exemplarisch auf engem Raum auftretenden Begriffe des ‚Wagnis‘, zwei sich offenbar unversöhnlich gegenüberstehenden ‚Richtungen‘ zu einer

³³⁴ Saygun, 1985, S. 9. Im Original: „Türkiye bu g n yeni bir atılım ađına girmi bulunmaktadır. Atatürk de bütün dedikleri ve yaptıklarıyla bize bu atılımı işaret etmiş ve yurdumuzun her yönüyle ađda bir düzeye ulamasındaki Őiddetli arzusunu, hattâ bu husustaki sabırsızlıđını dile getirmiştir. Ama her atılım, tabiatıyla bir savaşı da beraberinde getirecektir. Bu savaş mâzinin, geçmiş devirlerini hasretinden, alışkanlıklarından ve mevcut ile yetinmenin dimađlara verdiđi uyuluktan kendini kurtaramayanlar ile, yeni ufaklara dođru yelken açmış olanlar arasındaki savaştır. Bu ‚geriye dönüş hasreti‘ midir ki karşımıza her gün fesli, kavuklu, Őalvarlı adamlar çıkarmaktadır. Ama bu ‚geçmişi  zleme‘ bir memleketin eđitimini, kültürünü yönetenlerce bir milliyet anlayışı olarak ileri sürülür ve bu yolda uygulamalara geçilecek olursa ne olur? Hamle hiç Őüphesiz, gene durmaz; zira, hamle bir mecburiyettir; ve bu mecburiyet, en az iyi yüz yıldır iten içe kaynayan ve yeni ve daha iyi dünyanın, bir hayatın hasretini çeken Türk toplumunun empoze ettiđi bir mecburiyettir. Bu hamlenin sürüp gitmesinin kimse önüne geçemez. Olsa olsa, yeni bir dünya g r une dođru yönlendirmeyi bekliyen geç uakların hedefe dolambaçlı, apraık yollardan el yordamıyla yürümeleri sonucunu verir. Gözlerini yeni ufuklara evirmi olanlara gelince, onlar bu savaı g n n birinde nasıl olsa kazanacaklarının idrakı iindedirler.“

³³⁵ Akdemir, 1991, S. 405.

Verständigung oder gar „Versöhnung“ zu bewegen, die Formulierung einer ‚Spaltung‘, eines ‚Angriffs‘, der hier nicht der gegenseitige Angriff dieser ‚Richtungen‘ bezeichnet, sondern den Angriff auf denjenigen, der vermitteln möchte sowie die Formulierung eines ‚Preises‘, den der Vermittler bereit war zu zahlen, der aber aufgrund des Scheiterns der Vermittlung eigentlich als Opfer eines Kampfes bezeichnet werden kann und aus der ‚Reduktion‘ bestehe, welche das hier erwähnte Harmoniesystem von İlerici meint, in dem die überlieferten Makame vereinheitlicht wurden.³³⁶ Diese Begriffe im Rahmen einer musikwissenschaftlichen Abhandlung sind ungewöhnlich, sodass die hier geschilderten Auseinandersetzungen zwischen den beiden Vertretern unterschiedlicher musikalischer Auffassungen über die neue türkische Nationalmusik auch aus diesem Grund sprachlich mit dem Begriff des ‚Kulturkampfes‘ im weiteren Verlauf bezeichnet werden sollen. Anhand dieses Begriffs sollen nun die Auswirkungen dieser Auseinandersetzungen auf die Musikentwicklung im Rahmen der Einführung der ‚Milli Kültür‘ und die Position von Saygun dargestellt werden.

3.2. Die Umsetzung der ‚Milli Kültür‘ und die Auswirkungen des ‚Kulturkampfes‘ auf die Musikentwicklung in der jungen türkischen Republik

Im Folgenden soll der eingeführte Begriff ‚Kulturkampf‘ unter Bezugnahme auf einige historische Quellen weiter erläutert werden. Zum Gegensatz zwischen dem von Gökalp bezeichneten osmanischen und türkischen Leben und der sich daraus ergebenden Problematik der offenbar nicht einfachen Zusammenführung beider Gesellschaftsschichten, die er als ‚seltsame Situation‘ bezeichnet, führt er aus:

„Ist der Grund für diese seltsame Situation, dass unser Land einzigartig ist? Warum gibt es so viele Beispiele in diesem Land dafür, dass das türkische und das osmanische Leben so entgegengesetzt sind? Warum ist alles in der türkischen Kultur gut, alles in der osmanischen schlecht? Da die Kultur der osmanischen Musik Volkslieder in den Bereich des Imperialismus verworfen hat, die für das Leben schädlich und zu kosmopolitisch waren (und so ihre nationalen Spezifikationen verloren), sah diese [die Kultur der osmanischen Musik] das nationale Interesse, das über die Klasseninteressen gehoben wurde [...]“³³⁷

³³⁶ Ebd., S. 387 ff.

³³⁷ Gökalp, 2015, S. 53. Im Original: „Yalnız memleketimize mahsus olan bu garip vaziyetin sebebi nedir? Niçin bu ülkede yaşayan enmûzeç (örnek), Türk enmûzeci ile Osmanlı enmûzeci birbirine bu kadar zıttır? Niçin Türk enmûzecinin her şeyi güzel, Osmanlı enmûzecinin her şeyi çirkindir? Çünkü Osmanlı enmûzeci Türkün harsına ve hayatına muzır (zararlı) olan emperyalizm sahasına atıldı kozmopolit oldu (ulusal özelliklerini yitirdi), sınıf menfaatini milli menfaatin fevkinde (üstünde) gördü [...]“

So wurde im erweiterten Osmanischen Reich die Verwaltung in der Weise geregelt, dass es zwei getrennte gesellschaftliche Gruppen gab: Die kosmopolitische osmanische herrschende Klasse und die türkische Klasse.³³⁸ Diese zwei Klassen standen sich ablehnend, gar feindlich gegenüber: Die osmanische Klasse sah sich als herrschende Nation, die die Kultur der von ihnen dominierten Türken nicht anerkannte.³³⁹ Laut Gökalp waren die Türken für die Osmanen ‚Esel‘.³⁴⁰ Er schildert eine Situation, in der ein Beamter zu den türkischen Dorfbewohnern kam.³⁴¹ Diese flohen und riefen: ‚Die Osmanen kommen‘.³⁴² Saygun legt in diesem Zusammenhang in seinen Erinnerungen offen, dass sich in der spätosmanischen Zeit alle Schüler nach dem Unterricht versammeln mussten und ‚Padişahım çok yaşa!‘ (dt.: Es lebe mein Sultan) rufen mussten sowie die Erinnerung daran, dass auf die Frage, was man sei, ‚Ich bin Osmane‘ geantwortet wurde, da die Antwort ‚Ich bin Türke‘ als eine Schande angesehen wurde.³⁴³ Der Ursprung der Feindschaft zwischen den Anhängern der osmanischen Herrschaft, die Saygun mit ‚alter Türkei‘, und der jungen türkischen Republik, die Saygun als ‚neue Türkei‘ bezeichnet,³⁴⁴ liegt in der langen Geschichte der Türkei begründet.

Demgegenüber setzen sich in der Zeit Atatürks Komponisten und Musikwissenschaftler dafür ein, dass die osmanische Musik erhalten und polyphon gestaltet werden sollte. Die These von der ‚erstarrten türkischen Musik‘, die Gökalp und auch der türkische Ethnologe, Rauf Yekta (1871–1935) nach Akdemir teilte, wurde vom Musikschriftsteller und –forscher, Halil Bedi Yönetken (1899–1968) kritisiert.³⁴⁵ Yönetken war der Auffassung, dass die türkische Musik insbesondere aufgrund der Volksmusik über eine ‚internationale Qualität‘ verfüge, so Akdemir.³⁴⁶ Akdemir verweist hierbei auf Hüseyin Sâdettin Arel (1880–1955). Dessen Werke und Aufsätze führten ab 1930 zu einer musikpolitischen Diskussion von Verfechtern der türkischen Kunstmusik.³⁴⁷ Diese bestand darin, dass sie nach Bartsch ‚im Gegensatz zu der offiziellen Musikideologie zu beweisen [versuchten], dass die osmanische Musik türkisch

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd., S. 54.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Saygun, 1974, S. 143.

³⁴⁴ Ebd., S. 144.

³⁴⁵ Adkemir, 1991, S. 52.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd., S. 53.

und somit Teil des nationalen Erbes sei“.³⁴⁸ Bartsch sieht darüber hinaus in der in dieser Zeit gegründeten Zeitschrift *Nota* eine Opposition gegen die herrschende Musikpolitik.³⁴⁹ Kritik gab es auch an der Musikerziehung, die nicht mehr die türkische monophone Volksmusik bzw. die Diwanmusik berücksichtigen sollte, sowie an den als wenig national empfundenen Radioprogrammen.³⁵⁰

In dieser zum Teil heftig geführten Diskussion bezieht Saygun einen integrierenden Standpunkt:

„Die Theorie unserer Welt besagt nach Kopernikus, dass sich die Planeten um die Sonne drehen. Mit ihm hat die Menschheit zu einer neuen Weltanschauung durch die Wissenschaft gefunden und ihr Kulturgut erweitert: Dennoch haben die Menschen, die rückwärts gewandt schauen, viele Jahre bzw. Jahrhunderte diese neue Theorie zurückgewiesen. Doch der Blick könnte nach hinten sein, denn der Buchdruck ist in unserem Land erst viele Jahre später erfunden worden. Somit ist heute die Entwicklung unseres Land ähnlich der Entwicklung der Musik.“³⁵¹

Zur Musik äußert er sich im Rahmen einer Konferenz zum 50. Jahrestag der türkischen Republik wie folgt:

„Ich werde mich nicht mit dem ural-altäischen Zeitalter der Türken befassen. Ich möchte jedoch auf einen Punkt hinweisen: Es besteht kein Zweifel daran, dass es ein kollektives Verständnis von Musik gibt, ob religiös oder nicht religiös, als Voraussetzung für die sozialen Bedingungen in diesen Epochen [...] Es wäre daher nicht verkehrt zu behaupten, dass die türkische Volksmusik eine Qualität hat, die das Klangmaterial zusammenbringt, das die Türken aus der Heimat der Vorfahren mitgebracht und in diesen Ländern gefunden haben.“³⁵²

Um die Kultur einer Gruppe bzw. einer Nation zu entwickeln, braucht es nach Saygun einen ‚Blick zurück‘ auf die Geschichte und Tradition, aber auch einen ‚Blick nach vorn‘, um zu wissen, wie sich die Tradition in der Zukunft weiterentwickeln kann. Konflikte und Kämpfe können nach Saygun dann entstehen, weil manche Menschen an der Tradition festhalten wollen, während andere für eine Weiterentwicklung sind. Unter Berufung auf Gökâlþ äußert sich Saygun wie folgt:

³⁴⁸ Bartsch, 2011, S. 53.

³⁴⁹ Ebd., S. 246.

³⁵⁰ Vgl. Kapitel I, 3.3.7.

³⁵¹ Refiğ, 1991, S. 78. Im Original: „Mesela batıda Copernicus’un ortaya atmış olduğu ‘dünyamızın ve gezegenlerin güneş etrafında dönmeleri’ nazariyesi ki ilim yoluyla insanlığı yeni bir dünya görüşüne yöneltmiş ve kültür hazinesini genişletmişti: bakışları geriye doğru olanlarca yıllar yılı reddolunmuştur. Gene böyle, bakışları geriye doğru olanlarca matbaa yurdumuza icadından nice yıl sonra girebilmiştir. Bu gün, memleketimizde, iş musiki konusunda içinde bulunduğumuz durum bunlardan farklı değildir.“

³⁵² Saygun, 1974, S. 138 f. Im Original: „Türklerin Ural-Altay çağları üzerinde uzun uzun duracak değilim. Yalnız, bir noktayı belirtmekte fayda görüyorum: o çağlardaki toplumsal koşulların gereği olarak ister din içi, ister din dışı olsun, ancak kollektif bir musiki anlayışının mevcut olabileceği şüphesizdir [...] Bu aramalar sonunda ifade edebiliyoruz, ki Anadolu halk musikisindeki değişik bazı türleri, doğrudan doğruya, ilk atalarımızın anayurtlarına bağlamak kaabil oluyor.“

„Große Veränderungen sind keine Dinge, die an einem Tag im Handumdrehen erledigt werden müssen. Von der monophonen Musik im Westen bis zur majestätischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts wurde sie in fünfhundert Jahren erreicht. Aber die Abstände der Änderungen danach werden kürzer, weil sich die Veränderungen in der Gesellschaft beschleunigt haben. Die Hauptsache ist, dass die Revolution nicht nur den Kopf, sondern auch die Seele erreicht. Die Türken in der konstitutionellen Ära sind immer noch Osmanen. Weder in ihrer Politik noch in ihrer Wirtschaft [...] sind sie nicht vom Osmanischen Reich getrennt. Gleichzeitig beginnt auch im Osmanischen Reich die Ausrichtung auf das Türkische gerade in dieser konstitutionellen Ära. In dieser Zeit ist Ziya Gökalp die erste Person, die die Richtung der Musik im Bereich der Ideen bestimmen möchte. Er sagte – wenn auch etwas falsch –, wir sollten uns auf unsere türkische Volksmusik konzentrieren.“³⁵³

Dabei benutzt Saygun Bilder aus der Natur, um aufzuzeigen, dass die Weiterentwicklung ein Prozess ist, der in den Wurzeln der Traditionen schon angelegt sei. Die Erben des Osmanischen Reiches sollen sich nach Saygun zu spät mit den westlichen Innovationen auseinandergesetzt haben, und die Regierung der Türkei habe jedes Zeitgefühl verloren – dies gelte auch für die Musikentwicklung. Atatürk verkürzt mit seiner Reforminitiative den Abstand zum Westen. In diesem Sinne ist nach Saygun die Musik ein unschätzbare Werkzeug für die Modernisierung der türkischen Gesellschaft.

Aydın zitiert Saygun nach Refiğ: „Ich bin nicht gekommen, um vor mir Vorhandenes abzuschaffen, sondern zu vervollständigen“,³⁵⁴ womit Saygun auf ein entsprechendes Zitat in der Bibel wie dem Koran hinweist, wie Aydın vermerkt.³⁵⁵ Nach Aydın sei mit diesem Ausspruch Sayguns die Weiterführung der türkischen Kunstmusik mit modernen Stilmitteln gemeint, während gleichzeitig versucht werde, sich auf eine Versöhnung mit der türkischen Kunstmusik zu beziehen.³⁵⁶ Refiğ führt hierzu aus, dass dieses Zitat aber über das Thema der türkischen Musik hinausgehe und globaler gemeint sein dürfte, da Saygun ausführt, dass die Entwicklung der Musik von Beethoven nicht ohne Haydn und Mozart denkbar wäre – mit dem Nebenaspekt der steigenden Bedeutung eines Lokalkolorits.³⁵⁷ Saygun wählt offensichtlich einen sowohl im Islam wie im Christentum bekannten Vers, um möglicherweise das Verbindende in seinem Schaffen zu betonen.

³⁵³ Ebd., S. 138 f. Im Original: „Büyük değişiklikler bir günde, göz açıp kapayıncaya kadar yapılabilecek şeyler değildir. Batıda tek sesli musikiden on altıncı yüzyılın o haşmetli polifonisine tam beş yüz yılda varılmıştır. Ama ondan sonraki değişmelerin mesafeleri gittikçe kısalmış; zira toplumdaki değişiklikler de daha bir hızlanmış. Asıl mesele, devrimin sadece kafada değil, ruhlarda da yapılmasıdır. Meşrutiyet çağındaki Türkler hala Osmanlılardır. Siyasetlerinde de, ekonomi konuşmalarında da... Osmanlılıktan ayrılmış değildirler. Bununla beraber Osmanlılık içinde de olsa, Türklüğe yöneliş, özellikle gene bu Meşrutiyet çağında başlar. Bu çağda, musikinin yönünü fikir alanında çizmek isteyen ilk kişi Ziya Gökalp'tir. O, biraz yanlış yoldan da olsa, Türk halk musikimiz üzerine eğilmemiz gerektiğini belirtmişti.“, vgl. auch Kapitel I, 3.1.

³⁵⁴ Refiğ, 1991, S. 38. Im Original: „Ben, benden evvelkileri iptal değil, ancak itmam için geldim.“

³⁵⁵ Yiğit Aydın, 2013, S. 31 mit Verweis auf den Koran (Sure „Al İmram“, 50. Vers) mit Bezug zur Bibel (Matthäus 5; 17).

³⁵⁶ Yiğit Aydın, 2013, S. 30.

³⁵⁷ Refiğ, 1991, S. 38; zum Thema Lokalkolorit bzw. „Couleur locale“, vgl. Kapitel III, 5.1.

Allerdings kann zusätzlich zur Interpretation von Aydın und Refiğ Sayguns Zitat auch als Weiterentwicklung der Musik über die Traditionen und den Lokalkolorit hinaus als Suche nach einer ‚universellen‘, möglicherweise auch ‚absoluten Musik‘ verstanden werden, die in Sayguns Verständnis etwa von Beethoven bereits komponiert wurde.³⁵⁸

Im zehnten Jahr seiner Amtszeit sagt Atatürk in einer Rede: „[...] Wir werden unsere nationale Kultur modernisieren und sehen sie als oberste Stufe der Zivilisation an.“³⁵⁹ Saygun stellt aufgrund dieser Rede von Atatürk die Frage, was dieser als ‚nationale Kultur‘ verstehe, was Atatürks nationaler Kulturbegriff bedeute und wie Atatürk die bisherigen Kulturtraditionen abschaffen möchte. Atatürk führt am 24. April 1920 vor dem Parlament in Ankara in seiner Rede hierzu aus:

„Nationen können ihre Unabhängigkeit nicht aufgeben und hatten Prinzipien angenommen, die eine Basis für unsere Heimat sind. Unsere Nation hat einen großen Reichtum, lernt aber von der Welt nur sehr zurückhaltend, sodass wir nur wenig vorangekommen sind in unseren Bemühungen um den allgemeinen Fortschritt; wir sind sehr zurück.“³⁶⁰

Dieser Ansatz von Atatürk ist somit zukunftsorientiert, wobei er die Nationalkultur als Grundlage für den Fortschritt sieht und diese als staatliche Angelegenheit in der neu gegründeten Türkei beimisst. In einer weiteren Rede in Konya vor jungen Menschen am 20. März 1923 sagt er: „Lassen Sie uns alle Arten von Wissenschaft, Entdeckungen und Fortschritt der Welt nutzen, aber vergessen wir nicht, dass es unsere Verpflichtung ist, die wahre Grundlage aus uns selbst ziehen müssen.“³⁶¹

Atatürks verknüpft somit den Begriff ‚Nationalkultur‘ eng mit seinem Fortschrittsziel und beschreibt einen Prozess, in dem sich die Gesellschaft auf bestimmte Werte bezieht. In einem Interview, das Atatürk im Jahr 1930 dem österreichischen Journalisten Emil Ludwig gab und das Saygun in seinem Buch ‚Atatürk ve Musiki: O’nunla Birlikte O’ndan

³⁵⁸ Saygın, 1945, S. 45 f.

³⁵⁹ Saygun, *Atatürk’ ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri*, Autograf, TR-Abse, S. 5. Im Original: „[...] Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız.“ Eine Kopie dieses Manuskriptes ist dieser Arbeit als Anhang 2 beigelegt. Quelle des Original-Zitats von Atatürk vom 23.10.1933: „On. Yıl Nutku“, *T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı*, <https://www.ktb.gov.tr/TR-96294/10-yil-nutku.html#:~:text=Bundaki%20muvaffakiyeti%20T%C3%BCrk%20milletinin%20ve,en%20meden%C3%AE%20memleketleri%20seviyesine%20%C3%A7%C4%B1karaca%C4%9F%C4%B1z.,> abgerufen am 5.7.2022.

³⁶⁰ Ebd., S. 6. Im Original: „Millet istiklâlinden vazgeçmiyor ve geçmiyecek esası kabi edilmişti. Ancak, bu şart-ı esâsıyı daha mahfuz ve muhterem tanımak üzere memleketimizin derece-i imarı, milletimizin serveti, umumiyetle seviye-i fikriyemiz nazar-ı dikkate alınınca ve bütün dünyadaki terakkîyat ile bunu mukayese edince, itiraf etmek mecburiyetindeyiz ki bir az değil, çok geriyiz.“

³⁶¹ Ebd., S. 6. Im Original: „Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyatından, terakkîyatından istif de edelim, lâkin unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz.“

Sonra‘ aufgreift,³⁶² ging es ebenfalls um die Bedeutung der Musik für das türkische Reformprojekt:

„Ich [Atatürk] habe bei Montesquieu gelesen, dass man ohne Rücksicht auf die Musikalität des Volkes keine Erneuerung machen kann. Das ist sehr wahr. Deshalb pflege ich sie.

Ich [Ludwig] sprach von der Fremdheit der orientalischen Musik für unser Ohr und dass sie die einzige Kunst des Ostens sei, die wir nicht begreifen.

Er [Atatürk] lehnte ab, dass das türkisch sei: Alles byzantinisches Zeug! Unsere echten Gesänge kann man nur noch in der Steppe bei den Hirten hören.

[Ludwig] Lassen sie sich nicht weiterbilden?

[Atatürk] Wie lange hat die Musik des Abendlandes gebraucht, um auf ihre Höhe zu kommen?

[Ludwig] Etwa vier Jahrhunderte.

[Atatürk] So lange haben wir nicht Zeit. Deshalb führen wir bei uns die Musik des Westens ein.“³⁶³

Saygun erläutert, dass Atatürk mit ‚byzantinischer Musik‘ die Musik meinte, die insbesondere in Istanbul im 17. und 18. Jahrhundert einen großen Aufschwung erlebte, um ab Mitte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung zu verlieren.³⁶⁴

In der Zeit, in der Atatürk dieses Interview gab, fand in Zeitungen und Zeitschriften eine kontroverse Debatte zwischen den Anhängern dieser alten Musik, für die die Begriffe ‚orientalische Musik‘, ‚byzantinische Musik‘, ‚Diwan-Musik‘, ‚Hofmusik‘ bestimmend waren, und den Unterstützern von der neuen Entwicklung einer zeitgenössischen türkischen Kunstmusik.

Atatürk stellte in diesem Zusammenhang fest, dass die nationale Kultur nicht auf dem Bisherigen beharren könne, insbesondere, wenn man die gesellschaftliche Entwicklung z.B. in Istanbul und Umgebung einerseits und in Anatolien andererseits betrachte. Atatürk sah die traditionelle nationale türkische Musik vor allem in den Melodien aus Anatolien repräsentiert. Atatürk gründete ein wissenschaftliches Komitee mit der Aufgabe, die Volksmusik der anatolischen Dörfer aufzunehmen und zu veröffentlichen und dazu diese Dörfer aufzusuchen.³⁶⁵

Wie die Reformen Atatürks mit der Nationalkultur und dem Prozess der Verwestlichung verbunden sind und welche Schwierigkeiten zu überwinden waren, illustriert die nachstehende Karikatur aus dem Jahr 1935 in Form eines Posters gezeichnet von Sedat Nuri. Es handelt sich dabei um einen Cartoon, der in der Zeitschrift ‚Yedigün‘ im Jahr 1934 veröffentlicht wurde³⁶⁶ und als Abbildung 1 dargestellt wird. In dieser

³⁶² Ludwig, 1930, S. 1 f. und 4; siehe auch Saygun, ²1987, S. 9.

³⁶³ Ludwig, S. 4/Sp. 3.

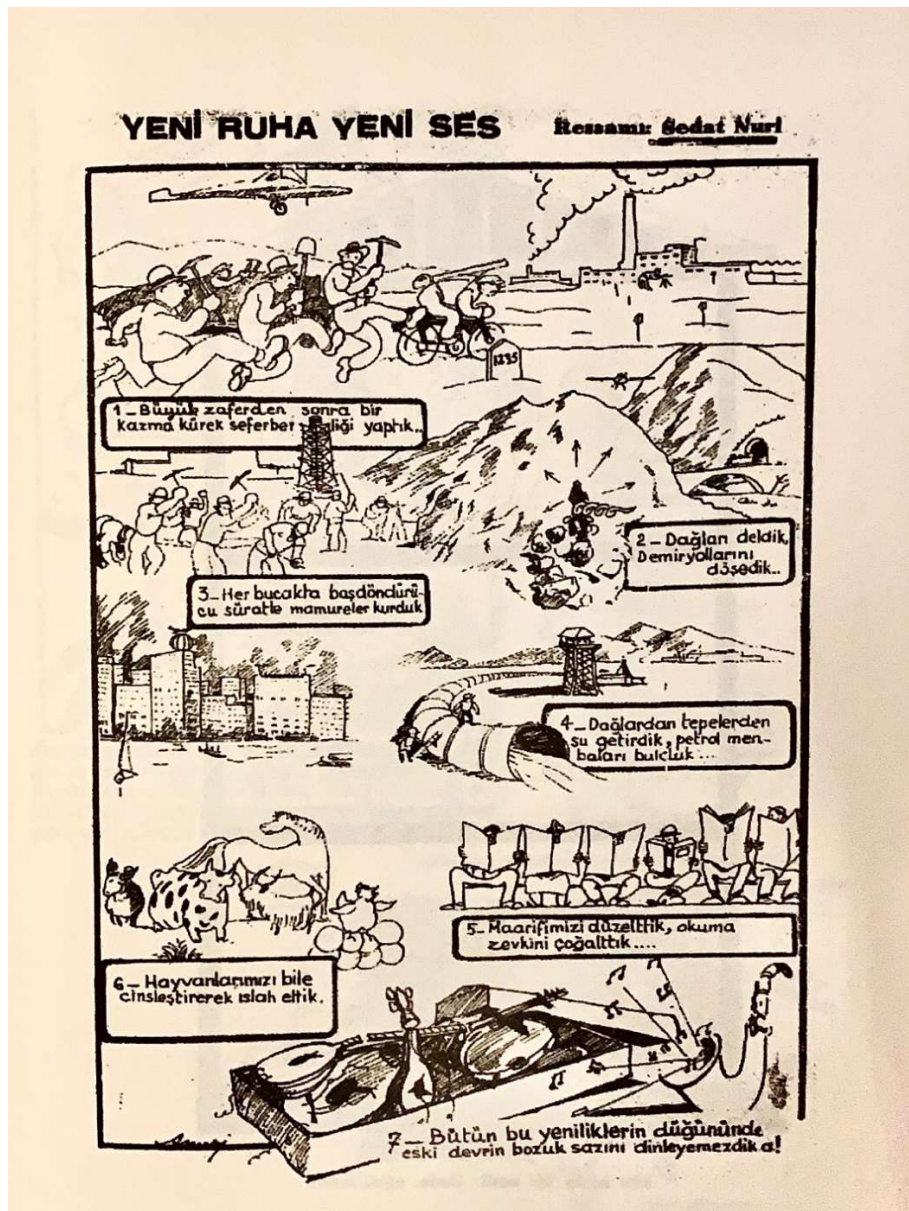
³⁶⁴ Saygun, ²1987, S. 9.

³⁶⁵ Ebd., S. 8.

³⁶⁶ Ayas, 2014, S. 271.

Karikatur wird die Modernisierung der türkischen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg in wesentlichen Bereichen dargestellt. Interessant ist dabei, dass explizit das Interesse an der Literatur und indirekt die Entwicklung der neuen Musikrichtung mit erwähnt werden, wobei es hier eher darum geht, dass die neue Entwicklung so verstanden wird, dass man die traditionellen Instrumente nicht mehr nutzt und sie durch moderne ersetzt. Ebenso ist die Einführung der Notation in der türkischen Musik in der Karikatur beim Saxophon zu erkennen, während sie bei der Saz und den anderen türkischen Instrumenten fehlt.

Abbildung 1: „Der neuen Seele neuer Klang“ von Sedat Nuri İleri.³⁶⁷



In dieser Karikatur werden die Ausführungen zum Begriff ‚Kültür Çatışması‘ (dt.: Kulturkampf) veranschaulicht. Offenbar wurde die Modernisierung von einigen Menschen so verstanden, dass die bisherige Musiktradition fehlerhaft sei. Die einzelnen türkischen Unterschriften zu den Bildern können wie folgt übersetzt werden:

1. „Nach dem großen Sieg begann die Kampagne der Grabschaukeln.“
2. „Wir gruben Tunnel durch die Berge und verlegten Schienen für die Eisenbahn.“
3. „In jedem Stadtviertel errichteten wir blitzschnell Hochhäuser.“
4. „Wir holten Wasser aus den Bergen und Hügeln und entdeckten Ölquellen.“
5. „Wir modernisierten unsere Toilettenanlagen und verbreiteten Lesefreuden.“
6. „Auch unsere Tierzucht haben wir verbessert.“
7. „Bei der Hochzeitsfeier aller dieser Erneuerungen durften wir doch nicht die defekten Instrumente der alten Zeit anhören, aah!“

Für Ayas stehen die Instrumente Tambur, Kemençe und Ud für die Vergangenheit. Sie seien nicht mehr geeignet, die Reformen voranzubringen, die aus den neuen Fabriken, Eisenbahnen und Schulen bestehen und für Fortschritt, Entwicklung und zeitgenössische Zivilisation stehen.³⁶⁸ Das würde allerdings bedeuten, dass zum einen türkische bzw. arabische traditionelle Musikinstrumente für eine Tradition stünden, die Reformen nicht ermöglichen und somit dysfunktional zum Fortschritt wären. Andererseits gewinnen nun gerade diese traditionellen Instrumente als Symbole eine mögliche politische Bedeutung, da sie als Opposition aufgefasst werden könnten von denjenigen, die den Reformen nicht zustimmten, sei es, dass die Reformen zu schnell oder nicht in die gewünschte Richtung gehen. Interessant ist, dass im Text zur Karikatur eben nicht die Idee vermittelt wird, dass die Musikrevolution die gesellschaftlichen Reformen positiv unterstütze, sondern möglicherweise von einer Zerstörung der alten Instrumente spricht. Diese könnte auch darin bestehen, dass das Spielen auf diesen Instrumenten mit der wohltemperierten Stimmung als Defekt aufgefasst werden könnte und somit als Verlust gerade bei Feierlichkeiten wie einer Hochzeit empfunden wird. Reformen würden somit als gesellschaftlich zerstörerischer Prozess angesehen, die defekten Instrumente als Nebenwirkung einer Modernisierung der Gesellschaft. Der Titel mit der Wiederholung

³⁶⁸ Ebd.

des Neuen ist offenbar ironisch gemeint. Somit gibt es scheinbar keinen Ausweg in der Weise, dass gesellschaftliche Reformen und die Beibehaltung von Traditionen in Einklang gebracht werden könnten, indem zum Beispiel moderne und traditionelle Instrumente gleichberechtigt und als gleichwertig gezeichnet würden, was sich offenbar auf dem Gebiet der Musikreformen besonders deutlich offenbarte.

Diese Entwicklung könnte erklären, dass sich nach den Notizen von Saygun Atatürk in der zweiten Hälfte des Jahres 1934 intensiv mit der Musik auseinandersetzte.³⁶⁹ Saygun wurde zu einem Treffen in Çankaya eingeladen, bei dem über Musikpolitik gesprochen wurde.³⁷⁰ Auf einem dieser Treffen ersetzte Atatürk die vielen arabisch-persischen Wörter des Liedes ‚Bade-i vuslat içilsin kâse-i fağfurdan‘ (dt.: Ich trinke Wein aus einem Porzellanglas in der Hoffnung, meinen Schatz wiederzusehen)³⁷¹ durch türkische Wörter, die Kazım Özalp Pasa dann aufschrieb.³⁷² Diesen neuen Text gab Atatürk dann Saygun und forderte ihn auf, das Lied neu zu komponieren.³⁷³ Saygun kam diesem Wunsch nach und komponierte ein Lied mit Klavierbegleitung. Atatürks Begeisterung über Sayguns neues Arrangement soll deutlich geworden sein als Saygun das Lied mehrmals spielte – schließlich sagte Atatürk zu seinen Gästen: „Meine Herren, die alte Lyrik war osmanisch und gehörte zum osmanischen Gut. Diese neue Lyrik ist türkisch, und dies ist die türkische Musik. Eine neue Gesellschaft, eine neue Kunst.“³⁷⁴

Anfang Oktober 1934 wurde Saygun erneut zu einem Treffen zu musikalischen in Çankaya eingeladen. Er wurde gebeten, den anwesenden Gästen das Verhältnis von pentatonischer zur anatolischen und zur türkischen Musik im Allgemeinen mit Hilfe des Klaviers und Gesangs zu erläutern.³⁷⁵ In Bezug auf strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur osmanischen Musik äußerte sich Atatürk wie folgt:

„Die osmanische Musik ist nicht kräftig genug, um die großen Reformen der türkischen Republik zu artikulieren. Wir brauchen eine neue Musik, und diese wird eine mehrstimmige Musik sein, die ihr Wesen in der Volksmusik findet. Was die Tradition betrifft: Glaubt ihr tatsächlich, dass die anatolischen Bauern die osmanische Musik hören? Oder gehört haben? Nein. Sie haben nicht diese Tradition.“³⁷⁶

³⁶⁹ Saygun, ²1987, S. 43.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Tanju, 1991, S. 82.

³⁷² Ebd., S. 44.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Saygun, ²1987, S. 44. Im Original: „Efendiler! o sözler Osmanlıcadır ve onun musıkisi Osmanlı musıkisidir. Bu sözler Türkçedir ve bu musiki Türk musıkisidir. Yeni sosyete, yeni sanat!“

³⁷⁵ Ebd., S. 48.

³⁷⁶ Ebd. Im Original: „Osmanlı musıkisi Türkiye Cumhuriyetindeki büyük inkılâpları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lâzımdır ve bu musiki, özünü halk musıkisinden alan çok

Atatürk sprach mit seinem Hinweis auf die soziale Trennung des historischen musikalischen Repertoires in der Türkei einen wichtigen Punkt an, der im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch zur Sprache kommen wird. Denn auch im Zusammenhang mit der eingeführten Musikreform stellt sich die Frage, ob die neue klassische Musik denn für das türkische Volk zur Tradition werden konnte.

Nur kurze Zeit nach dem oben erwähnten Treffen später, am 1. November 1934, brachte Atatürk bei seiner historischen Eröffnungsrede aus Anlass des zehnjährigen Bestehens des türkischen Parlamentes seine Ansichten über Musik noch deutlicher zum Ausdruck, in dem er in dieser richtungsweisenden Rede auf die progressiven Schritte seiner Politik und die Priorität der Förderung der türkischen Musik hinwies bzw. Ziel- und Aufgabenstellung formulierte und dieses wie folgt begründete:

„Freunde, ich weiß, ihr seid euch dessen bewusst und bemüht euch sehr darum, dass die Jugend unserer Nation in allen künstlerischen Bereichen Fortschritte macht. Dieses geschieht bereits. Was jedoch meines Erachtens diesbezüglich eiligst und vorrangig zu fördern wäre, ist die türkische Musik. Der für die neuen Veränderungen einer Nation geltende Maßstab müsste auch für die Musik bedeuten, Wandlungen anzunehmen und zu verstehen. Diese Musik, die eifrig zu hören, aufzutroyiert wird, ist nicht die unsrige. Deshalb ist sie weit davon entfernt, uns Ehre zu machen. Dies müssen wir klar wissen. Es ist notwendig, nationale Gefühle, erzählende Gedanken, hohe Volkslieder und Sagen zu sammeln, und sie, lieber heute als morgen, nach dem letzten Stand der allgemeinen Musikregeln, zu bearbeiten. Nur so kann sich türkische nationale Musik emporheben und in der internationalen Musik einen Stellenwert für sich beanspruchen. Es ist wünschenswert, und ich wünsche es auch, dass sich das Kulturministerium diesbezüglich besonders bemühen wird und die Öffentlichkeit ihm bei dieser Aufgabe entgegenkommt.“³⁷⁷

Atatürk betont in seiner auch von Saygun in seinem Buch aufgenommenen Rede,³⁷⁸ dass die Musik einer Nation sowohl ihren Charakter zum Ausdruck bringe als auch künstlerisch bedeutsam sein müsse. Denn sie stehe zugleich in einem Wettbewerb mit der Musik anderer Nationen. Damit hat Atatürk weitere Hinweise zu seinen Vorstellungen über eine ‚universelle‘ Musik gegeben. In der Tat betont er seine Vorliebe für die polyphone westliche Musik. Wenn Atatürk auch keine spezifische Art von Musik als

sesli bir musiki olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin İtiyadı yoktur.“

³⁷⁷ Akdemir, 1991, S. 28 f., sowie Greve, 1995, S. 65 in deutschen Übersetzungen (von Akdemir die ersten beiden Sätze, von Greve die restliche Passage), zitiert nach: Altar, 1945, S. 4; vgl. auch Saygun, ²1987, S. 49. Im Original: „Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal musiki yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.“

³⁷⁸ Saygun, ²1987, S. 49.

einer anderen überlegen ansah, wollte er doch, dass die türkischen Melodien mit den von ihm bezeichneten ‚allgemeinen Musikregeln‘ harmonisiert werden. Daraus kann geschlossen werden, dass mit ‚universell‘ und ‚allgemeine Musikregeln‘ die westeuropäischen polyphonen Kompositionstechniken gemeint sind und dass diese Begrifflichkeiten auch die türkische Musikwissenschaft mitgeprägt haben. Vor diesem Hintergrund kann Atatürks Eröffnungsrede im Parlament 1934 bei den in den darauffolgenden Jahren unternommenen musikpolitischen Maßnahmen als wirksam bezeichnet werden.

Atatürk hatte im Zusammenhang mit seiner Musikpolitik möglicherweise vor Augen, dass die Versuche der Einbeziehung der italienischen Kultur im osmanischen Reich keine nachhaltigen Ergebnisse in der Musikentwicklung erzielten. Die kulturelle Brücke, die Atatürk nach Frankreich und Deutschland schlug, sollte sich auch durch die Hinzuziehung von ausländischen Experten zeigen: Über 123 Experten seien laut der türkischen Musikwissenschaftlerin Elif Damla Yavuz in den Jahren 1924–1960 in die Türkei gekommen.³⁷⁹ Im Jahr 1927 soll nach Yavuz der Pianist Wilhelm Kempff nach einem Konzert in Ankara mit Atatürk über dessen Musikreformen gesprochen haben und über den Plan, den damaligen Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler, nach einem Experten zu befragen.³⁸⁰ Bevor die Wahl 1935 auf den deutschen Komponisten, Paul Hindemith (1895–1963), fiel, ist zu erwähnen, dass sich (erst) ab 1932 deutschstämmige Experten in der Türkei im Zuge der Reformen an der Universität Istanbul insbesondere durch die im Jahr 1932 gegründete Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaftler im Ausland unter der Führung des Mediziners Philipp Schwartz engagierten.³⁸¹

Cevat Dursunoğlu, der in den Jahren 1934–1935 als Inspektor für Studenten in Berlin arbeitete, bekam vom Nationalen türkischen Bildungsministerium den Auftrag, eine Experten-Forschung durchzuführen, um die zeitgenössischen Musikreformen zu beschleunigen.³⁸² Infolge von Dursunoğlus Bemühungen und aufgrund der Empfehlungen Wilhelm Furtwänglers wurde Hindemith im März 1935 nach Ankara eingeladen. Zu diesem Zweck wurde in Berlin mit Hindemith ein Vertrag abgeschlossen, der seine Arbeit am 6. April 1935 in Ankara aufnahm.³⁸³

³⁷⁹ Yavuz, 2013, S. 8.

³⁸⁰ Ebd., S. 10.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd., S. 8.

³⁸³ Ebd., S. 8 ff.

Hindemith hat als zuständiger Berater des Bildungsministeriums für den Aufbau des staatlichen Konservatoriums in der Türkei während seiner Tätigkeit drei Berichte verfasst.³⁸⁴ In seinem ersten Bericht ging er 1935 der Notwendigkeit der Gründung eines staatlichen Konservatoriums in der Türkei nach.³⁸⁵ In jedem Abschnitt des Berichts wird die aktuelle Situation beschrieben, indem die zu treffenden Vorkehrungen detailliert aufgeführt werden.³⁸⁶ Der erste Bericht enthält die Abschnitte: A. Orchester, B. Musikhochschule, C. Öffentliches Musikleben, D. Izmir-Istanbul und E. Gestaltung der türkischen Kunstmusik.³⁸⁷ Dieser Bericht besteht aus Beschreibungen der jeweiligen Einrichtungen mit Empfehlungen.

Im zweiten Bericht aus dem Jahr 1936 nimmt Hindemith die Themen vom ersten Bericht auf und äußert seine Auffassung und Vorschläge über die Arbeiten des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten und die Erneuerung der Orchesterinstrumente.³⁸⁸

Neben der Fortschreibung der Entwicklung des Orchesters gibt Hindemith im dritten Bericht aus dem Jahr 1937 Vorschläge zur Erforschung der Volksmusik, zur Einrichtung eines Schallplattenarchivs, zur Notwendigkeit von Chorgründungen und zur Weiterentwicklung der Musikschulen sowie deren Stellenwert für die allgemeine Musikentwicklung der türkischen Gesellschaft. Ferner analysiert er zwei kammermusikalische Werke des Komponisten Necil Kâzım Akses, einem Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘, und äußert sich zum Stand der türkischen Kompositionen.³⁸⁹

Wenn in Bezug auf die Musikentwicklung in der Türkei über die in den Jahren 1935–1937 drei jeweils jährlich erschienenen Berichte von Hindemith über seinen Anteil an den Musikreformen von Atatürk gesprochen wird, sollte zum einen nicht vergessen werden, dass die entscheidenden Reformen vor allem im Jahr 1924 mit der Vereinheitlichung des Bildungssystems und des Lehrplanes ohne ausländischen Expertenrat vollzogen wurden,³⁹⁰ zumal Atatürk (auch) in Bezug auf die Musikentwicklung feststellte, dass Expertenratschläge im Osmanischen Reich wegen

³⁸⁴ Okyay, S. 131.

³⁸⁵ Ebd., S. 99 f.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Kahramankaptan, 2013, S. 74; ebenso Hindemith, 1935 / 2013, S. 25.

³⁸⁸ Ebd., S. 83 ff.

³⁸⁹ Ebd., S. 25.

³⁸⁹ Ebd., S. 167 ff.

³⁹⁰ Vgl. Kapitel I, 3.3., Tabelle 7, insb. die Verweise auf die Zeilen zum Jahr 1924.

eines uneinheitlichen Bildungssystems wenig wirksam waren.³⁹¹ Ferner konstatiert Yavuz, dass die meisten Ratschläge in den Berichten von Hindemith nicht oder nicht sofort verwirklicht wurden.³⁹² Im weiteren Verlauf wird auf die Berichte von Hindemith unter unterschiedlichen Gesichtspunkten noch einzugehen sein, da diese Berichte neben musikwissenschaftlichen, -pädagogischen, wirtschaftlichen und organisatorischen Aussagen zumindest ausschnitthaft Zeugnis über die Musikentwicklung am Ende der Ära von Atatürk geben. Darüber soll der Versuch unternommen werden, aus diesen Berichten Hinweise auf den Einfluss der Musikpolitik auf die Vorstellungen und das Schaffen von Saygun abzuleiten bzw. diese mit den Ausführungen von Saygun selbst zu vergleichen.

An dieser Stelle bleibt festzustellen, dass bereits vor der Rede von Atatürk vom 1. November 1934 und in einer Tradition der Kulturpolitik des späten osmanischen Reiches ausländische und zunehmend deutsche Komponisten, Dirigenten und Pädagogen sowohl als Experten als auch als praktizierende Musiker angefragt wurden.

Der türkische Musikforscher Bülent Aksoy hat aus Atatürks Rede von 1934 vier Schlüsse gezogen: Atatürk habe mit den Worten, diese „Musik, die eifrig zu hören, aufoktroziert wird, ist nicht die unsrige“ auf Gökalp verwiesen.³⁹³ Mit seiner Konzeptualisierung der Volksmusik und westlichen Musik habe Atatürk im Sinne Gökalps eine Vorgabe gemacht, nach der die Menschen abhängig ihres Musikgeschmackes diese als ‚progressiv‘ oder ‚rückständig‘ einordneten, womit Atatürk nach Aksoy ‚staatliche Interventionen‘ der ‚Musikgestaltungen‘ angekündigt habe.³⁹⁴ Es bleibt an dieser Stelle unklar, welche Analysen Aksoy vorgenommen hat, um festzustellen, wie ‚die Menschen‘ auf welche Form der Musik reagierten und welche genauen ‚staatlichen Interventionen‘ Aksoy meint und welche Bedeutung er diesen beimisst. Akdemir bestätigt die Einschätzung von Aksoy mit dem Hinweis, dass diese Interventionen, die Akdemir als ‚Hervorhebung der Musik‘ bezeichnet, für einen ‚Staatenlenker‘, wie Akdemir Atatürk betitelt, ungewöhnlich seien und zeige, wie sehr Atatürk von Gökalps Philosophie ‚beeindruckt‘ gewesen sei; jedoch beurteilte Akdemir diese eher unbestimmten Vorschläge Atatürks als eine eher positive Ausprägung einer Kulturpolitik, da sie Orientierung biete für Neuerungen in der türkischen Musik, die von Atatürks Nachfolgern, so Akdemir, jedoch kaum mehr weiterverfolgt wurden.³⁹⁵

³⁹¹ Yavuz, 2013, S. 8.

³⁹² Ebd., S. 17.

³⁹³ Aksoy, 2015, S. 174.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Akdemir, 1991, S. 29.

Kritisch wurde das von Atatürk verhängte Verbot der türkischen Kunstmusik gesehen, was allerdings von ihm selbst als ein Missverständnis bezeichnet wurde.³⁹⁶ Die offensichtliche Dominanz dieser Auseinandersetzung offenbar zu Lasten der Bemühungen um die Förderung der Volksmusikforschung beschäftigte Atatürk selbst. Der türkische Theater- und Kinokünstler, Vasfi Rıza Zobu, berichtet in seinen Erinnerungen, dass Atatürk sich ihm gegenüber wie folgt äußerte:

„Leider werden meine Worte missverstanden. Was für ein schönes Stück, das du hörst [sie hören ein türkisches Volkslied]. Ich [Atatürk] höre es sehr gern und Du [Vasfi Rıza Zobu] auch. Aber ist es einem Europäer möglich, dieses Lied zu hören, so dass es ihm Vergnügen bereitet? Ich meine aber auch, dass es notwendig ist, den türkischen Kompositionen zuzuhören: Mit ihrer Technik, ihrer Inspiration und ihrer Instrumentation. Zum Beispiel, wie die Russen es gemacht haben. Wir wollen die türkische Musik auch zu einer internationalen Kunst bringen. Ich habe aber nicht gesagt: ‚Wir sollen die türkischen Melodien wegmachen und nur die vorhandene Musik der westlichen Nationen für unsere eigene Musik nutzen. Nur diese sollen sie hören.‘ Leider wurden meine Worte missverstanden, verschrien, sodass ich darüber nicht mehr reden könnte.“³⁹⁷

Die Befürworter der Musikreformen argumentieren, dass Atatürks Reden falsch interpretiert wurden. Sie stützen sich dabei auf Atatürks Vorliebe für die türkische Kunstmusik. Dennoch hielt Atatürk strenge Verbote zugunsten der Einführung westlicher Musik für notwendig.³⁹⁸ Neben seiner Vorliebe für türkische Kunst- und Volksmusik und für das eigene Ensemble, dem „Cumhurbaşkanlığı“ (dt.: Ensemble des Staatspräsidenten) wurde auch in der türkischen Republik die Tradition der Aufführungen türkischer Kunstmusik weiter gepflegt,³⁹⁹ zwar nicht mehr in den sogenannten Kaffeehäusern, sondern in Einrichtungen, die sich nun ‚gazino‘, nannten, sogenannten Clubs mit Livemusik, und es kam hierbei auch zu Neugründungen von Ensembles für türkische Kunstmusik.⁴⁰⁰

Der türkische Schriftsteller Murat Belge vertritt die entgegengesetzte Meinung. Auch wenn er Atatürk einräumt, dass er als Privatperson diese Musik schätzte, habe Atatürk diese Musik aufgrund seiner gesellschaftlichen Ziele nicht weiter gefördert. Außerdem

³⁹⁶ Vgl. Aracı, 2007, S. 77 und Refiğ, 2012, S. 12.

³⁹⁷ Aracı, 2007, S. 77. Im Original: „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 bestecilerini 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 Musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. ‘Türk’ün namelerini kaldırıp atalım da sadece Batı milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize maledelim. Yalnız onları dinleyelim’ demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum.“

³⁹⁸ Vgl. Refiğ, 2012, S. 12.

³⁹⁹ Greve, 1995, S. 92. Allerdings übersetzt Greve „gazino“ etwas missverständlich als Teehaus.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 97.

hätte Atatürk, wenn es etwaige Missverständnisse zu Musikverböten gab, diese leicht aufheben können, wenn er nur gewollt hätte.⁴⁰¹

Aufgrund der bis heute vorliegenden Forschung kann anhand der unterschiedlichen Darstellungen nicht vollständig von einem Verbot der türkischen Kunstmusik gesprochen werden, wie auch der Nachweis fehlt, dass diese in der Zeit von Atatürk in keinster Weise gefördert wurde. Es kann jedoch der Schluss gezogen werden, dass die türkische traditionelle Kunstmusik und das Festhalten an dieser als nicht zweckmäßige Maßnahme zur Erreichung des Ziels der Weiterentwicklung der Musik und der Ausrichtung der Musikpolitik an einer modernen und nationalen ‚Milli Kültür‘ angesehen wurde. In jedem Fall kann aufgrund der vorgestellten Ausführungen festgehalten werden, dass die Rede von Atatürk vom 1. November 1934 erhebliche Auswirkungen auf die Musikpolitik und die Bemühungen um die Verbreitung westlicher Musik in der Türkei in den nachfolgenden Jahren hatte. Dabei kann diese Rede und die weitere Entwicklung der Musikpolitik Atatürks nicht ohne Rückgriff auf seine früheren Aussagen verstanden werden. Atatürk hat in seiner Rede vom 1. November 1934 wie auch schon in seiner Rede vom 20. März 1922 sehr deutlich das Thema der Nationalkultur betont.⁴⁰² Laut Saygun benutzt Atatürk den Begriff ‚asil temel‘, der hier auch im Sinne von Gökalp als ‚natürliche Grundlage‘ übersetzt und verstanden werden kann.⁴⁰³ Die Nationalkultur habe ihre natürliche Grundlage in der türkischen Musik, die in den Türken selber liege, insbesondere in Anatolien.⁴⁰⁴ Saygun interpretiert Atatürk dahingehend, dass sich die Komponisten auf die Suche nach der ‚Türk ruhunu‘ (dt.: türkische Seele) begeben sollten, ein Begriff, den Saygun verwendet, der das ‚Nationale‘ erklären sollte. Saygun sieht in dieser Suche das Ziel, den von Atatürk vorgegebenen Weg der ‚Formung einer zeitgenössischen Zivilisation‘ zu ‚beschreiten‘.⁴⁰⁵

Die Grundlagen der Politik von Atatürk sind weit über die türkische Gesellschaft hinaus entwickelt und diskutiert worden. Daher wird im nächsten Abschnitt nicht nur auf die einzelnen Umsetzungsschritte der ‚Milli Kültür‘ einzugehen sein, sondern auch auf die Frage, wie die einzelnen philosophisch-soziologisch vorbereiteten Maßnahmen innerhalb einer deutlich kürzeren Zeit als innerhalb des Zeitraums, den Europa für seine

⁴⁰¹ Belge et al., 1980, S. 99.

⁴⁰² Saygun, *Atatürk' ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri*, Autograf, TR-Abse, S. 5 f.; vgl. auch Kapitel I., 3.1., insb. Fußnote 359.

⁴⁰³ Ebd., S. 9.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

Modernisierung zur Verfügung hatte, erfolgte. Dabei soll anschließend als Vergleich die Entwicklung in ausgewählten Ländern erfolgen, die, ähnlich der Türkei, ihren Prozess der Modernisierung mit der Entwicklung einer nationalen Kultur bzw. einem stärkeren Nationalbewusstsein suchten.

3.3. Politische Maßnahmen zur Verbreitung der ‚Milli Kültür‘

In der nachfolgenden Tabelle 7 sind die Maßnahmen der ‚Milli Kültür‘ chronologisch dargestellt, um anschließend auf einige der einzelnen Themen näher einzugehen.

Tabelle 7: Übersicht über die Maßnahmen zur Verbreitung der ‚Milli Kültür‘⁴⁰⁶

Jahr	Maßnahme
1924	‚Tevhid-i-Tedrisat Kanunu‘ (dt.: Gesetz zur Vereinheitlichung des Unterrichtswesens): Gründung einer dreigliedrigen, einheitlichen Staatsschule mit Musik als Pflichtfach. ⁴⁰⁷
1924	Umorganisation des Istanbuler Konservatoriums nach europäischem Muster ⁴⁰⁸ und Gründung der Schule für Musiklehrer in Ankara ‚Musiki Muallim Mektebi‘ (dt.: Schule für Musiklehrer): ⁴⁰⁹ Ausbildung der Musiklehrer sowie der Musiker für das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten, das aus Istanbul nach Ankara gezogen ist und mit der Musikkapelle des Staatspräsidenten, dem späteren Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten aus Istanbul neuorganisiert wurde. ⁴¹⁰
1924	Zehn Komponisten werden von der türkischen Regierung zum Musikstudium nach Europa geschickt; vier davon bilden später die ‚Türkischen Fünf‘; anschließend ab ca. 1928 ⁴¹¹ beginnt das kompositorische Schaffen.
1925	Verbot der Derwischorden und damit der Derwischmusik.
1926	‚İstanbul Belediye Konservatuarı‘ (dt.: Gründung des Stadtkonservatoriums von Istanbul), in dem die westliche Musikerziehung (Umstellung von der Diwanmusik) erfolgte. Dieses Konservatorium hatte im 1917 gegründeten ‚Dâr-ül elhan‘ (dt.: Haus der Melodien) bereits seinen Vorläufer. ⁴¹²

⁴⁰⁶ Bartsch, 2011, S. 43–60 in der ganzen Tabelle 7, sofern nicht anders angegeben.

⁴⁰⁷ Okyay, 1973 / 74, S. 14.

⁴⁰⁸ Akdemir, 1991, S. 29.

⁴⁰⁹ Jäger, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 2. Musikpädagogische Institute“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴¹⁰ Akdemir, 1991, S. 40.

⁴¹¹ Greve datiert dieses Ereignis nach Oransay auf das Jahr 1925 als Ergebnis eines Wettbewerbs, s. Greve, 1995, S. 64; s.a. Oransay, 1983, S. 1530.

⁴¹² Nach Akdemir wurde es spätestens 1916 gegründet, der es mit „Haus der Klänge“ übersetzt, vgl. Akdemir, 1991, S. 37. Nach Jäger änderte das Istanbuler Konservatorium mehrfach seinen Namen, folgte erst 1927 westlichen Vorbildern und hieß ‚İstanbul Belediyesi Dârü'l Elhan‘ (1923–1927), ‚İstanbul Konservatuarı‘ (1927–1944), ‚İstanbul Belediyesi Konservatuarı‘ (1944–1955), ‚Belediye Konservatuarı‘ (1955–1986), danach wurde es als ‚İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı‘ der Universität Istanbul angegliedert; in: Jäger, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 1. Konservatorien“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022; s.a. Greve 1995, S. 89, der die Bezeichnung ‚İstanbul Belediye Konservatuarı‘ in der Zeit von 1927–1943 angibt. Auf der

Jahr	Maßnahme
1926	Beginn mit der Erforschung der türkischen Volksmusik und Sammlung durch türkische Musikethnologen durch die Reise von Béla Bartók in die Türkei; Bartóks Sammlung diente als Grundstein für das Volksmusikarchiv, das anschließend im Staatskonservatorium von Ankara institutionalisiert wurde.
1927	Verbot des Unterrichts der monophonen Musik (auch der türkischen Volks- und Kunstmusik) an allen öffentlichen und privaten Schulen. ⁴¹³
1927	Im Mai 1927 geht Radio Istanbul und im November 1927 Radio Ankara auf Sendung; Gründung von diversen Musikensembles.
1932	Gründung der ‚Halkevleri‘ (dt. Volkshäuser) bis 1951.
1933	Der Direktor der Berliner Musikhochschule, Fritz Stein, wird um „Ratschläge für die Ausarbeitung eines Aufbauplanes für eine staatliche Musikhochschule“ gebeten, der dafür Paul Hindemith vorschlug. ⁴¹⁴
1934	Aufführung von zwei Opern türkischer Komponisten in Ankara: <i>Taş Bebek</i> (dt.: Das steinerne Baby) von Saygun und <i>Bayönder</i> von Kâzım Akses. ⁴¹⁵
1934	1. November: Grundsatzrede von Atatürk zur Eröffnung des türkischen Parlaments zur Rolle der Musik, dem Sammeln von türkischen Volksliedern und der Bearbeitung dieser nach neuesten musikalischen Methoden. ⁴¹⁶
1934	3. November: Verbot der Ausstrahlung von türkischer Kunst- und Volksmusik, wird nach anderthalb Jahren wieder zurückgenommen. ⁴¹⁷
1934	Erster Musik-Kongress der republikanischen Ära in Ankara ⁴¹⁸
1935	Beauftragung von Paul Hindemith, Vorschläge für das türkische Musikleben zu erarbeiten. ⁴¹⁹
1935	1. November: Rede Atatürks zur Parlamentseröffnung mit ähnlicher Intention zur Musikpolitik wie am 1. November 1934.
1936	Gründung der Nationalen Musik- und Schauspielakademie in Ankara. ⁴²⁰
1936	Umsetzung des Berichtes von Paul Hindemith

Webseite des Konservatoriums wird mit Datum vom 5.2.1944 eine Umbenennung in ‚İstanbul Belediye Konservatuvarı‘ angegeben, wobei der bisherige Name nicht erwähnt wird; in: ‚Konservatuvarımız. Tarihçe‘, *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı*, <https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/> tarihce, abgerufen am 5.7.2022. Okyay schreibt, dass seit Mitte der 1930er-Jahre das ‚Dar-ül elhan‘ der Stadt Istanbul angegliedert war und den Namen ‚İstanbul Belediye Konservatuvarı‘ erhielt; vgl. Okyay, 2013, S. 32.

⁴¹³ Allerdings schreibt Okyay, dass die Kunstmusik bereits von Anfang an nicht Bestandteil der Musikerziehung war bzw. nur bis 1927 verboten wurde; s. Okyay, 1973 / 74, S. 15.

⁴¹⁴ Akdemir, 1991, S. 31.

⁴¹⁵ Ebd., S. 39.

⁴¹⁶ Ebd., S. 28.

⁴¹⁷ Aracı, 2007, S. 76. Bartsch gibt 15 Monaten an mit Verweis auf Kocabaşoğlu, s. Bartsch, 2011, S. 47.

⁴¹⁸ Halıcı, 2009, S. 5 f.

⁴¹⁹ Akdemir, 1991, S. 30; s.a. Yavuz, 2013, S. 10.

⁴²⁰ Ebd., S. 30 f., ab 1938 Umwandlung in ‚Staatliches Konservatorium Ankara‘.

Jahr	Maßnahme
1936	Gründung des Ankaraner Staatskonservatoriums; ⁴²¹ Aufbau der Opern- und Schauspielabteilung durch Carl Ebert.
1938	Regierung İnönü sieht neben der türkischen Volks- auch die Diwanmusik als Grundlage für die Erschaffung der türkischen Nationalmusik.
1938	Trennung der Musiklehrer-Abteilung aus dem Ankaraner Konservatorium gemäß den Empfehlungen von Hindemith und Angliederung an das ‚Gazi Terbiye Enstitüsü‘ (dt.: Gazi-Institut für Pädagogik) mit der Berufung von Zuckmayer. ⁴²²
1944	Gründung des Sinfonieorchesters in İstanbul. ⁴²³
1948	Gründung der Oper in Ankara. ⁴²⁴

Die Tabelle, die der Orientierung dienen soll, erhebt nicht den Anspruch einer geschlossenen historischen Darstellung, zumal es zum Teil leichte Differenzen in der Literatur zu einigen Daten und Bezeichnungen gibt. Darüberhinaus gibt es unterschiedliche Ausführungen über die Dauer der ‚Milli Kültür‘. Nach Bartsch endet die ‚staatlich forcierte Musikrevolution‘ bzw. die staatliche Förderung der ‚Milli Kültür‘ durch Regierungswechsel im Jahr 1950 von der von Atatürk gegründeten ‚Cumhuriyet Halk Partisi‘ (CHP) zur ‚Demokrat Parti‘ (DP).⁴²⁵ Jedoch erwähnt Akdemir weitere Gründungen von Institutionen nach 1950: das staatliche Konservatorium in Izmir (1958),⁴²⁶ ein weiteres Opernhaus mit Ballet in Istanbul, die ‚İstanbul Devlet Opera ve Balesi‘ (1959),⁴²⁷ ein weiteres Konservatorium in Istanbul, das ‚İstanbul Devlet

⁴²¹ Nach Jäger bereits 1934 gegründet und 1982 der ‚Hacettepe Üniversitesi‘ in Ankara angegliedert; in: Jäger, ‚IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 1. Konservatorien‘, in: *Reinhard et al.*, ‚Türkei‘, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴²² Akdemir, 1991, S. 40 f.; nach Bartsch 1937, nach Jäger ebenfalls 1937, der es ‚Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü‘ bezeichnet, in: Jäger, ‚IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 1. Konservatorien‘, in: *Reinhard et al.*, ‚Türkei‘, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022; Greve datiert dieses Ereignis auf 1938, schreibt aber von der Entstehung des staatlichen Konservatoriums Ankara, s. Greve 1995, S. 65. Nach İlyasoğlu heisst das Institut heute ‚Gazi Eğitim Enstitüsü‘, s. İlyasoğlu, 2007, S. 40; vgl. auch Kapitel I, 3.3.2., Fußnote 462.

⁴²³ Akdemir, 1991, S. 40; nach Jäger 1942, der auf den Unterschied zwischen dem zunächst städtischen Sinfonieorchester und späteren Staatssinfonieorchester gegründeten Ensemble hinweist, das 1972 dem türkischen Kultusministerium unterstellt sei; in: Jäger, ‚IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 4. Ensembles. c. Orchester‘, in: *Reinhard et al.*, ‚Türkei‘, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴²⁴ Akdemir, 1991., S. 38; nach Jäger 1939; in: Jäger, ‚IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 4. Ensembles. a. Oper und Ballett‘, in: *Reinhard et al.*, ‚Türkei‘, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴²⁵ Bartsch, 2011, S. 56.

⁴²⁶ Akdemir, 1991, S. 38; Nach Jäger bereits 1954 mit dem Namen ‚Müzik Okulu‘ (dt.: Musikschule), ab 1958 mit dem Namen ‚İzmir Devlet Konservatuvarı‘, ab 1982 der ‚9 Eylül Üniversitesi‘ in Izmir angegliedert; in: Jäger, ‚IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 1. Konservatorien‘, in: *Reinhard et al.*, ‚Türkei‘, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴²⁷ Akdemir, 1991, S. 38 f.; Jäger legen dar, dass die Bestrebungen, in Istanbul eine Oper zu etablieren, erst um 1950 begannen, 1960 der geregelte Opernbetrieb aufgenommen wurde und erst im Jahr 1969 die Staatsoper etabliert wurde; ‚ferner entstand 1990 in der Stadt Mersin (nahe Adana) ein kleineres

Konservatuvarı‘ (1971)⁴²⁸ sowie ein⁴²⁹ weiteres Sinfonieorchester in Izmir (1975).⁴³⁰ Ferner führt Akdemir die Gründung von weiteren Lehrerausbildungsstätten in Istanbul (1969) und Izmir (1973) nach den Plänen von Hindemith an.⁴³¹ Auch wurden aufgrund von unterschiedlichen Essays in der Musikzeitschrift *Opus* in den 1950er-Jahren Forderungen nach einer Vermehrung von Musikinstitutionen, einer Stärkung der politisch-nationalen Ziele in den Bildungsanstalten, einer Lehrerausbildung in der Türkei anstatt im Ausland sowie nach staatlicher Förderung zur Produktion von Schallplatten, Instrumenten und Notenmaterialien laut, was 1967 zur Einberufung eines kulturellen Beirats führte und schließlich im Jahr 1971 zur Gründung eines Kultusministeriums.⁴³²

Somit kann festgestellt werden, dass die Musikpolitik Atatürks trotz unterschiedlicher politischer Konstellationen nach 1951 zumindest weiterwirkte, unabhängig der Fragestellung, welche nach 1950 verantwortlichen Politiker musikpolitische Äußerungen bzw. Maßnahmen getätigt bzw. eingeleitet haben.

In den folgenden Abschnitten sollen einige der in der Tabelle 7 erwähnten Institutionen genauer dargestellt werden, die für die Entstehung von Werken türkischer Komponisten wichtig waren und damit zur Musikentwicklung der jungen türkischen Republik beitrugen.

Opern- und Ballettensemble, das ebenfalls den Namen einer Staatsoper führt“; in: Jäger, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 4. Ensembles. a. Oper und Ballett“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴²⁸ Akdemir, 1991, S. 38; nach Jäger gehört das ‚İstanbul Devlet Konservatuvarı‘ ab 1992 der ‚Mimar Sinan Üniversitesi‘ an und weit auf die Gründung eines ersten Konservatoriums in Istanbul 1976 hin, das sich schwerpunktmäßig mit traditioneller türkischer Musik beschäftigt, und 1981 der dortigen Technischen Universität angeschlossen wurde, auf das nach diesem Prinzip im Jahr 1984 in İzmir an der Ege Üniversitesi entstandene ‚Devlet Türk Müziği Konservatuvarı‘ sowie auf weitere Konservatorien in Gaziantep (ab 1988), in Eskişehir (1989), in Balcalı bei Adana (1989) sowie ab 1986 auf eine Fakultät für Musik und darstellende Künste in der privaten ‚Bilkent Üniversitesi‘ in Ankara; in: Jäger, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 1. Konservatorien“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴²⁹ Jäger verweist auf ein weiteres kleineres Sinfonieorchester hin, das im Jahr 1992 in Adana gegründet wurde; in: Jäger, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 4. Ensembles. a. Oper und Ballett“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴³⁰ Akdemir, 1991, S. 40.

⁴³¹ Akdemir, 1991, S. 40 f.; nach Jäger auch in den Städten sowie in Bursa (1981), Konya (1987), Trabzon (1988), Malatya (1989), Erzurum (1992), Burdur (1993), Bolu (1994) und Van (1994), in: Jäger, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 2. Musikpädagogische Institute“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁴³² Akdemir, 1991, S. 45 f.

3.3.1. Musik in den Volkshäusern

Die Volkshäuser nahmen ab ihrer Gründung am 27. Februar 1932 bis zu ihrer Schließung durch die Demokratische Partei ab 1950 einen wichtigen Platz in der Gesellschaft und in Sayguns Leben ein.⁴³³ Diese Einrichtung war eine wichtige zentrale Stelle für die Verbreitung von Atatürks Reformen, des Säkularismus und Republikanismus im ganzen Land. Die Volkshäuser in den türkischen Großstädten und die Volksräume in den Dörfern waren mit der umfassenden künstlerischen Erziehung beauftragt und eng verbunden mit den Bereichen Sport, Musik, Literatur, sowie Geschichte, wobei auch die Bereiche der Volksmusik eingebunden waren. Darüber hinaus führten diese Volkshäuser umfangreiche öffentliche Bildungsstudien durch.⁴³⁴

Hindemith notierte in seinem zweiten Report zum Aufbau des türkischen Musiklebens, dass die zu dieser Zeit bereits gegründeten Volkshäuser Defizite in der Volksmusikerziehung aufwiesen.⁴³⁵ Er schlug einen ‚planmäßigen Aufbau‘ der musikpädagogischen Arbeit vor.⁴³⁶ Dabei sollte der ‚Laie‘ zum ‚aktiv Musizierenden‘,⁴³⁷ zum ‚gebildeten Hörer‘⁴³⁸ durch systematische Proben in den vorhandenen oder zu gründenden Chören und Orchestern werden bzw. mit Konzertbesuchen und Vorträgen unter Einbeziehung von ‚Grammofonen‘ und ‚Lichtbildapparaten‘ erzogen werden. Hindemith empfahl, dass erst nach einer gewissen Zeit der musikpädagogischen Wirkungen der Volkshäuser Konservatorien gegründet werden sollten, was aber wegen der von Yavuz als ungeduldig charakterisierten Politik der Türkei bereits zum 1. November 1936 erfolgte.⁴³⁹

Saygun fungierte in dieser Zeit als Berater auf dem Gebiet der Musik, während Uraufführungen einiger seiner Werke, darunter die Opern *Öz Soy* und *Taş Bebek*, innerhalb der Volkshäuser realisiert werden konnten. Saygun wurde 1936 von seiner Beratungsarbeit entlassen, dessen Aufgabe Hindemith übernahm.⁴⁴⁰ Saygun erwähnt einen Besuch von Hindemith im Jahr 1936, der nach Saygun aus einer sehr kurze Visitation bestand, und bezieht sich auf Ausführungen von Hindemith zu den

⁴³³ Aracı, 2007, S. 102.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Hindemith, 1936 / 2013, S. 146.

⁴³⁶ Ebd., S. 147.

⁴³⁷ Ebd., S. 148.

⁴³⁸ Ebd., S. 152.

⁴³⁹ Yavuz, 2013, S. 16; vgl. auch Hindemith, 1937 / 2013, S. 191.

⁴⁴⁰ Tanju, 1991, S. 81 f.

Volkshäusern; Saygun, der den Bericht seinerzeit nicht einsehen konnte, meinte später dazu, dass er die Mängel Hindemiths zur Arbeit in den Volkshäusern nicht teilen würde.⁴⁴¹ Im Jahr 1939 wurde Saygun zum Musikinspektor der Volkshäuser ernannt mit der Aufgabe, einen Bericht über das Musikstudium in diesen Einrichtungen anzufertigen. Dieser von Nafi Atuf Kansu, einem türkischen Politiker und Pädagogen, angeforderte Bericht wurde 1940 unter dem Titel ‚Halkevlerinde Musiki‘ (dt.: Musik für Volkshäuser) veröffentlicht.⁴⁴² Im Vorwort zu diesem Buch erläutert Kansu das Hauptprinzip von Volkshäusern im Bereich der Musik wie folgt:

„Während wir unsere Volkslieder, die als reiches Reservoir in den Tiefen der nationalen Seele leben, für zukünftige Komponisten sammeln und bewahren, die sie mit der westlichen Technik aufführen werden, werden ihre Ohren und Geschmäcker der polyphonen Musik zugewandt, während die neue türkische Musik verkörpert wird, um sie [polyphone Musik] einerseits mit ihnen vertraut zu machen und sie [Volkslieder] zu bewahren, und um die Menschen dazu zu bringen, westliche Werke zu hören, indem sie viele Gelegenheiten nutzen.“⁴⁴³

Die Kernpunkte der Arbeit in den Volkshäusern im Musikbereich waren danach:

1. Die Sammlung und Aufbewahrung der türkischen Volkslieder.
2. Förderung der neuen türkischen Musik auf der einen Seite in Zusammenhang mit der Weiterentwicklung der Hörgewohnheit insbesondere durch die Einführung der westeuropäischen (polyphonen) Musik.
3. Präsentation der westlichen Musik in der Öffentlichkeit.⁴⁴⁴

In den Volkshäusern wurde versucht, den Musikstil zu bestimmen, indem die Künstler, die mit der Methode und Technik der westeuropäischen Musik ausgestattet sind, versuchen sollten, türkische Werke zu schaffen, die die türkische Volksmusik aufgreifen.⁴⁴⁵ Die Jahrestage dieser Einrichtungen wurden mit Konzerten zeitgenössischer türkischer Komponisten gefeiert.⁴⁴⁶ Im Jahr 1950 gab es etwa 500

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Vgl. Saygun, 1940.

⁴⁴³ Kansu, 1940, S. 6. Im Original: „Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazne olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işliyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun için de bir çok fırsatlardan istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek.“

⁴⁴⁴ Vgl. Saygun, 1940.

⁴⁴⁵ Saygun, 1940, S. 5.

⁴⁴⁶ Ebd.

Volkshäuser und 4 000 Volksräume. Im Vorwort zu seinem Buch ‚Halkevlerinde Musikî‘ stellt Saygun fest:

„Die musikalische Ausbildung der Menschen bleibt ein Rätsel, das gelöst werden muss. Um diese [musikalische Ausbildung] wirksam zu erreichen, ist es notwendig, die Wege der Länder zu untersuchen, die sich vor uns auf dasselbe Thema konzentriert haben. Ich tat dies und verlor damit die neuen Ideen, die mir meine jahrelange Erfahrung gegeben hatte. In meinem Buch, das eine landesweite künstlerische und musikalische Ausbildung umfasst, sind wir zu einem Punkt gekommen, den ich keinen Moment ignoriert habe, nämlich „maximale Aufmerksamkeit darauf, die Eigenschaften des Türken nicht zu verlieren, während ich die Wege der musikalischen Ausbildung beschreite“. Dies ist sehr wichtig. Die Schritte, die unternommen wurden, um dieses Problem nicht zu lösen, sind ungenau und die Anstrengungen sind verschwendet.“⁴⁴⁷

Das Buch ist in zehn Kapitel unterteilt und befasst sich u.a. mit der Chor- und Orchesterarbeit, Harmonielehre, Komposition sowie mit Volksfesten, türkischer Poetik und Theater und den modernen Techniken (Grammophon, Radio, Kino) und wurde in der allgemeinen Musikausbildung verwendet. Saygun, der die Notwendigkeit verteidigt, Volkslieder und Instrumente in der allgemeinen Musikausbildung einzusetzen und die Gewohnheiten der Menschen zu berücksichtigen, erklärt, dass Volkschöre eingerichtet werden sollten, und argumentiert, dass diese Aktivitäten eine wichtige Rolle in der Musikausbildung spielen.⁴⁴⁸ Saygun, der auch die Wahrnehmung der Künstler und derjenigen, die sich für die allgemeine Musikausbildung interessieren, stellt in diesem Zusammenhang fest:

„Unabhängig davon, wie wir die musikalische Ausbildung des Landes anstreben, gibt es zwei Gruppen, die natürlich sind und für uns obligatorisch, um von ihnen zu profitieren, das sind die Komponisten und Künstler. Wir werden uns an den Komponisten wenden, um ein Chorrepertoire zu erstellen. Wir werden uns bei ausgebildeten Chören bewerben, um der Öffentlichkeit eine Chorausbildung zu geben. Um Musik vorzustellen, ist es notwendig, die Werke zu übertragen und bei den Komponisten zu bestellen. Um Beispiele für musikalische Repräsentation und Ausbildung zu gewinnen, ist es obligatorisch, Künstler um Hilfe zu bitten. Diese Beispiele können auf jeden Bereich der Studie ausgedehnt werden. In diesem Fall ist es notwendig, von diesen beiden Gruppen zu profitieren, sich häufig gleichzeitig mit ihnen in Verbindung zu setzen, um ihre Arbeit zu erleichtern und ihnen zu helfen, sich selbst zu trainieren.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Saygun, 1940, S. 9. Im Original: „Halkın musikî terbiyesi, halledilmesi lâzım bir muamma halinde duruyor. Bu bahiste söyliyebilmek için, bizden önce aynı mesele üstünde durmuş memleketlerin gittikleri yolları gözden geçirmek gerektir. Ben bunu yaptım, ve yıllarca süren tecrübelerimin bana vermiş oldukları yeni fikirleri bunlarla mezcedtim. Memleket çapında bir sanat ve musikî terbiyesini istihdaf eden kitabımda gözden bir an uzak tutmadığım bir nokta vardık ki, o da ‚Musikî terbiyesi yollarını çizerken, Türk’ün hususiyetlerinin kaybolmamasına azamî dikkat’dir. Bu çok mühimdir. Bu hususa riayet etmeden atılan adımlar isabetsiz ve emekler hebadır.“

⁴⁴⁸ Kutluk, 2009, S. 64.

⁴⁴⁹ Saygun, 1940. S. 75. Im Original: „Memleketin musikî terbiyesi için hangi yoldan gidilirse gidilsin her an kendilerinden istifademiz tabii ve mecburî olan iki zümre vardır ki bunlar kompazitörler ve icra san’atkârlarıdır. Bir koro repertuarı meydana getirmek için kompozitöre başvuracağız. Halka Koro terbiyesi vermek için yetişmiş korolara müracaat edeceğiz. Musikîli temsil için kompozitörlere eserler havale ve sipariş etmek lâzımdır. Musikîli temsil örnekleri ve terbiyesi verebilmek için san’atkârlardan yardım

Aus diesen Ausführungen wird deutlich, dass es Parallelen zwischen Sayguns Vorschlägen seiner Arbeit ‚Halkevlerinde Musikî‘ und den Vorschlägen von Hindemith gibt. In seinen Berichten lieferte Hindemith auch Vorschläge zur Musikausbildung und ‚Massenerziehung‘ an Schulen und erklärte, dass das Wichtigste in der Schulmusikausbildung die Wiedergabe eines Volksliedes mit einem ‚entsprechenden Grammophon‘ sei, ohne welches keine ‚reguläre Schulausbildung‘ möglich wäre.⁴⁵⁰ Saygun hat mit seiner Arbeit ‚Halkevlerinde Musikî‘ bewusst oder unbewusst Vorstellungen von Hindemith aufgenommen und systematisiert, sodass sie auch in der Praxis genutzt werden konnten. Dabei zielte auch sein Bestreben darauf ab, die Musikausbildung nicht nur für den professionellen Bereich zu beschränken, sondern im Sinne von Atatürk die türkische Gesellschaft dabei einzubeziehen.

3.3.2. Die Gründung des ersten staatlichen Konservatoriums

Atatürk hatte im Jahr 1934 Saygun beauftragt, eine neue Oper zu schreiben. Die in kurzer Zeit komponierte Oper *Taş Bebek* wurde in der Nacht zum 25. Dezember 1934 im Volkshaus in Ankara uraufgeführt.⁴⁵¹ Obwohl Saygun an diesem Abend krank war, dirigierte er das Orchester selbst. Nach der Uraufführung ging Saygun nach Istanbul und wurde zweimal an seinem Ohr operiert.⁴⁵² Unter dem Vorwand der Vernachlässigung seiner Tätigkeit wurde er kurz darauf aus dem Sinfonieorchester des Staatspräsidenten und danach aus der Schule der Musiklehrer entlassen.⁴⁵³ Somit wurde er in der Phase der Gründung des staatlichen Konservatoriums in Ankara nicht berücksichtigt. Während sich Saygun in Istanbul aufhielt, wurde die Arbeit für die Gründung des Konservatoriums fortgesetzt. Saygun vertrat die Idee der ‚kulturellen Nationalität‘, während die Gründer des Konservatoriums das Konzept der ‚universellen Musik‘ unterstützten.⁴⁵⁴ Interessanterweise deckten sich Sayguns Ideen mit den Vorstellungen von Hindemith zur Gestaltung der türkischen Kunstmusik aus dem Jahr 1935, die „nur durch tiefstes

istemek mecburiyeti vardır. Bu misaller çalışmanın her sahasına teşmil olunabilir. Şu halde, kendileriyle sık sık temas mecburiyeti olan bu iki zümreden âzamî istifade, aynı zamanda onların çalışmalarını teshil ve kendilerini yetiştirmelerine yardım etmek gerektir.“

⁴⁵⁰ Kutluk, 2009, S. 64.

⁴⁵¹ Refiğ, 2012, S. 12.

⁴⁵² Aracı, 2007, S. 92.

⁴⁵³ Ebd., S. 93.

⁴⁵⁴ Ebd.

Versenken in die Urkräfte musikalischer Gestaltung, die sich im [türkischen] Volkslied kundtun“, gewonnen werden könne.⁴⁵⁵

Durch den Anstoß Atatürks mit seiner Rede vom 1. November 1934 bezüglich der bildenden Kunst und Musik wurde im selben Jahr zum ersten Mal in der republikanischen Periode ein Musikkongress am 26. November 1934 in Ankara veranstaltet.⁴⁵⁶ Gemäß Halıcı wurde zu diesem Kongress mit dem damaligen Bildungsminister Abiden Özmen als Kongresspräsidenten Hindemith als Berater für die Gründung eines Konservatoriums einberufen.⁴⁵⁷ Hindemith weigerte sich zwar einer festen Berufung als Vollzeittätigkeit nachzukommen, kam jedoch in regelmäßigen Abständen als Berater in die Türkei und sah die Möglichkeit, das türkische Musikleben durch die deutsche Musikkultur zu prägen, und zwar durch den Aufbau eines Orchesters, der Gründung einer Musikschule sowie der Organisation des öffentlichen Musiklebens mit Berücksichtigung des Rundfunks.⁴⁵⁸

Ernst Praetorius und der von Hasan Ali Yücel aufgrund der Empfehlung von Hindemith in die Türkei eingeladene Carl Ebert haben viele Jahre in der Türkei gelebt und hatten eine wichtige Rolle bei der Gründung des staatlichen Konservatoriums.⁴⁵⁹ Im Jahr 1936 wurde Ferit Alnar als zweiter Dirigent berufen zur Entlastung für den deutschen Chefdirigenten Praetorius, der das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten leitete und dadurch mehr Zeit für die studentische Ausbildung im Fach Dirigieren am Konservatorium bekam.⁴⁶⁰

Im Einklang mit Hindemiths Vorschlägen, so Refiğ, wurde das im Jahr 1924 im Bezirk Cebeci in Ankara gegründete ‚Musiki Muallim Mektebi‘ (dt.: Musiklehrerschule) 1936 in das staatliche Konservatorium in Ankara überführt.⁴⁶¹ Die Abteilung für Musiklehrerausbildung wurde 1938–1939 an die Gazi-Musikhochschule verlagert.⁴⁶² Das Gesetz zur Gründung des staatlichen Konservatoriums wurde durch den damaligen Minister für Bildung, Hasan Âli Yücel, am 20. Mai 1940 erlassen.⁴⁶³ Das Ziel des Konservatoriums, das aus zwei Hauptabteilungen, Musik und darstellende Kunst, bestand, lautete, die Kultur und Kunst von Musik, Theater, Oper und Ballett in der Türkei

⁴⁵⁵ Hindemith, 1935 / 2013, S. 79.

⁴⁵⁶ Halıcı, 2009, S. 5 f.

⁴⁵⁷ Ebd, S. 6.

⁴⁵⁸ Kahramankaptan, 2013, S. 52; ebenso Hindemith, 1935 / 2013, S. 14 ff.

⁴⁵⁹ Okyay, 2013, S. 103 ff.

⁴⁶⁰ Okyay, 2009, S. 85 f.

⁴⁶¹ Refiğ, 2012, S. 14.

⁴⁶² Greve 1995, S. 65, vgl. Kapitel I., 3.3., Tabelle 7, das Jahr 1938, insb. Fußnote 422.

⁴⁶³ Halıcı, 2009, S. 12.

zu entwickeln, und die ‚begabten‘ Schüler in diesen Bereichen zu fördern.⁴⁶⁴ Yücel beschreibt dieses Ziel im Rahmen einer Rede auf dem Abschlussfest der ersten Absolventen des Konservatoriums vom 3. Juli 1941 wie folgt:

„Ich möchte Sie [die Absolventen] besonders darum bitten, nicht außer Acht zu lassen, dass in einer Zeit, in der die Menschen einen der grässlichsten Kriege führen, in der die Brandschwaden des Krieges unsere Himmel umfassen, unser Engagement mit Theater und Musik als ein historisches Zeugnis erachtet werden soll, wie wir einen großen Wert auf die bildende Kunst legen. Wir betrachten die darstellenden Künste wie Musik und Theater als eine Frage der Zivilisation. Aus diesem Grund dürfen wir die Entwicklung dieser Künste nicht beenden; im Gegenteil treiben wir die Verbesserung dieser Künste voran in einer Zeit, in der wir für die Verteidigung unseres geliebten Landes in allen Ebenen alles tun. Eine neue Phase des türkischen Humanismus, von der wir glauben, dass die gesamte Menschheit eines Tages wie wir das staatliche Konservatorium verwirklichen wird, wird aus Ihren [die Absolventen] Herzen geboren [...]. Der Dichter muss nicht von uns sein, der Komponist kann von einer anderen Nation abstammen. Aber wir sind diejenigen, die diese Worte und Klänge verstehen und erleben. Für uns sind die im Staatlichen Konservatorium entstandenen Werke und Opern türkisch und national. Der Dichter und der Komponist, der von uns sein wird, wird nur auf diese Weise wachsen.“⁴⁶⁵

Dieses Zitat gibt einen Eindruck davon, dass Yücel im Rahmen seiner Arbeit der Gründung und dem Aufbau des staatlichen Konservatoriums die humanistischen Vorstellungen von Gökalp und Atatürk aufgriff. An dieser Stelle ist erkennbar, wie stringent die Musikpolitik in ihrer Zielsetzung offenbar in kurzer Zeit umgesetzt wurde. Das neue Konservatorium sollte als türkisches Konservatorium international ausgerichtet sein und damit in erster Linie als eine Inspirationsquelle für die praktizierenden künstlerischen Einrichtungen in der Türkei dienen. Dieses Ziel von Yücel kann als erreicht angesehen werden: Die Sinfonieorchester, Staatstheater und Opern sind schließlich aus dieser Institution heraus entstanden.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 12 f.

⁴⁶⁵ Ulskan, 2010, S. 343. Im Original: „Gözden uzak tutulmamasını bilhassa istirham ederim ki, insanlığın en müthiş savaşlarından birini yaptığı böyle bir devirde ve harp yangınının dumanları göklerimizde vurduğu böyle bir zamanda, tiyatro temsilleri ile operayla meşgul olmamız, güzel sanat davasına nasıl ciddi bir mana verdiğimiz tarihe geçecek kadar kuvvetli burhanı telakki edilmelidir. Biz tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. Onun içindir ki, aziz memleketimizin her vaziyette müdafaası için, her türlü fedakarlığı yapmakla uğraştığımız şu anlarda, sanatın bu şubesindeki inkişafına da onu durdurmak değil, bilakis yürüyüşüne hız vererek devam ediyoruz. Bir gün bizim gibi bütün insanlığın idrak edeceğine inanmış bulunduğumuz Türk Hümanizmasının yepyeni bir safhası, Devlet Konservatuvarı'nın bağrından doğmaktadır [...]. Müellif bizden olmayabilir, bestekar başka milletten olabilir. Fakat o sözleri ve sesler anlayan ve canlandıran biziz. Onun için, Devlet Konservatuvarının temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir, Türk'tür ve millidir. Bizden olacak müellif ve bestekar da ancak bu yolda yetişecektir.“

3.3.3. Orchester

Wie bereits erwähnt, können die ‚Mehterhane‘ als Vorläufer der Orchester nicht nur in der Türkei angesehen werden.⁴⁶⁶ Die sogenannte Janitscharenmusik wurde unter freiem Himmel aufgeführt unter Verwendung von Blas- und Schlaginstrumente und diente als Symbol für Staat und Macht mit den (staatlichen) Aufgaben der Gestaltung von Zeremonien, Zeitansagen, Ermutigung zum Krieg und Siegesfeiern.⁴⁶⁷ In der Herrschaftszeit des osmanischen Sultans Mahmut II. (1785–1839) wurde, wie bereits ausgeführt,⁴⁶⁸ das ‚Muzıka-i Humayun‘ als eine westliche Militärkapelle im Jahre 1826 gegründet, die die ‚Mehterhane‘ ablösen sollte⁴⁶⁹ und hierfür Donizetti verpflichtete, ab 1828 in Istanbul eine Militärkapelle nach westlichem Vorbild zu gründen, zu leiten und das Orchester grundsätzlich zu reorganisieren.⁴⁷⁰ Dieses erste Ensemble ist die Grundlage des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten. Atatürk holte 1924 das ‚Muzıka-i Humayun-Palastorchester‘ von Istanbul nach Ankara.⁴⁷¹ Dieses Orchester bildete die Grundlage des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten in Ankara, das 1932 den Namen ‚Riyaseti Cumhur Musıki Heyeti‘ erhielt. Die Gründung dieses Orchesters war Atatürks erste musikpolitische Leistung. Danach – noch im Jahr 1924 – wurde in Ankara die ‚Musıki Muallim Mektebi‘ (dt.: Schule der Musiklehrer) mit Hilfe von Mitarbeitern der Muzıka-i Humayun gegründet.⁴⁷² In dieser Schule wurde sowohl die türkische als auch die westliche Musik gelehrt.⁴⁷³ Osman Zeki wurde als Leiter für die beiden Einrichtungen einberufen.⁴⁷⁴

Acht Tage nach der Abschaffung des Kalifats gab am 11. März 1924 das ‚Riyaseti Cumhur Musıki Heyeti‘ (dt.: musikalische Delegation des Staatspräsidenten) unter der Leitung des türkischen Komponisten, Osman Zeki Üngör, sein erstes Konzert unter der Schirmherrschaft und Anwesenheit von Atatürk mit seiner Ehefrau. Im Publikum

⁴⁶⁶ Vgl. Kapitel I., 1.

⁴⁶⁷ Demirci, 2011, S. 4.

⁴⁶⁸ Vgl. Kapitel I., 1., insb. die Fußnoten 154–159.

⁴⁶⁹ Refiğ, 2012, S. 8.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd., S. 10.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

befanden sich nach Okyay weitere ‚staatliche Würdenträger‘.⁴⁷⁵ Das Konzert fand im ‚Milli Sinema‘ (dt.: Nationalkino) statt.⁴⁷⁶

Das Orchester begann das Konzert mit ‚Cumhuriyet Marşı‘ (dt.: Hymne der Republik) von Üngör selbst, die nicht zu verwechseln ist mit der türkischen Nationalhymne, dessen Melodie ebenfalls von Üngör stammt. In der Tabelle 8 sind die Werke des Konzertes abgebildet.⁴⁷⁷

Tabelle 8: Konzertprogramm vom 11. März 1924

Nr.	Werk	Komponist
1.	Hymne der Republik	Zeki Üngör
2.	5. Sinfonie	Ludwig van Beethoven
3.	Ouvertüre zur Oper <i>Oberon</i>	Carl Maria von Weber
4.	Capriccio espagnol	Nikolai Rimsky-Korsakow
5.	L’Arlésienne Suite No. 2	Georges Bizet

Das zweite Konzert fand nur wenige Wochen später, am 2. April 1924, ebenfalls in Ankara im ‚Milli Sinema‘ statt.⁴⁷⁸ Nach Okyay fand dieses Konzert ein großes Interesse bei den Einwohnern von Ankara und den ausländischen Diplomaten, die in Ankara arbeiteten.⁴⁷⁹ Das Programm dieses zweiten Konzertes ist in Tabelle 9 abgebildet.⁴⁸⁰

Tabelle 9: Konzertprogramm vom 2. April 1924

Nr.	Werk	Komponist
1.	Rákóczi-Marsch	Hector Berlioz
2.	Sinfonie G-Dur ⁴⁸¹	Joseph Haydn
3.	Hebriden-Ouvertüre	Felix Mendelssohn-Bartholdy
4.	Polowetzer Tänze aus der Oper <i>Fürst Igor</i>	Alexander Porfirjewitsch Borodin
5.	Peer Gynt-Suite	Edvard Grieg

⁴⁷⁵ Okyay, 2009, S. 64.

⁴⁷⁶ Ebd., s.a. Küçük, 2007, S. 42, der jedoch das Kino mit ‚Yeni Sinema‘ bezeichnet und darauf verweist, dass der Name ‚später‘ in ‚Milli Sinema‘ geändert wurde.

⁴⁷⁷ Ebd., s.a. Okyay, 2009, S. 64.

⁴⁷⁸ Okyay, 2009, S. 64.

⁴⁷⁹ Okyay, 2009, S. 64.

⁴⁸⁰ Küçük, 2007, S. 42, s.a. Okyay, 2009, S. 64.

⁴⁸¹ Küçük, 2007, S. 42; aus dem Buch geht nicht hervor bzw. auch nach eigenen Recherchen lässt sich nicht ermitteln, welche G-Dur-Sinfonie aufgeführt wurde, vermutlich die sog. ‚Militärsinfonie‘ (Nr. 100) oder auch die Sinfonie mit dem Paukenschlag (Nr. 94).

Beide Programme sind ähnlich aufgebaut: nach einem repräsentativen Einleitungsstück steht jeweils ein bekanntes sinfonisches Werk der Wiener Klassik im Mittelpunkt, an das sich in Europa fest im Repertoire verankerte Beispiele kleinerer Orchester-Gattungen, wie etwa Ouvertüre und Opersuite, anschließen. Auffällig ist neben einem großen Anteil an Werken mit musikalischem Lokalkolorit aus Ungarn, Spanien, Schottland, Norwegen sowie dem Orientalismus in den *Polowetzer Tänzen* die Wahl einer Hymne zu Beginn der Konzerte. Am 2.4.1924 erklang eine ungarische Hymne, die wie die Hymne von Üngör als ungarisches Nationallied bezeichnet werden kann und von Berlioz orchestriert wurde. Diese Wahl könnte möglicherweise als Hinweis auf die Entwicklung des ungarischen Nationalismus im 19. Jahrhundert und der Gründung der ungarischen Republik im Jahr 1918 verstanden werden und eine Gemeinsamkeit mit dem türkischen Nationalismus aufzeigen.⁴⁸² Auch bei diesem Konzert war Atatürk anwesend und wünschte nach dem Konzert die Wiederholung von Solveigs Lieds aus der *Peer Gynt Suite*.⁴⁸³

Okyay schätzt die Wirkung dieser beiden Konzerten ohne nähere Begründungen so ein, dass das Orchester unter der Leitung von Üngör gezeigt habe, dass es für die Hauptstadt der neuen Republik ‚geeignet‘ wäre.⁴⁸⁴ Regelmäßige Auftritte des Orchesters auch bei offiziellen Zeremonien führten nach Okyay dazu, dass das Interesse an der Musik bei Soldaten, staatlichen Würdenträgern und den Einwohnern von Ankara geweckt bzw. gesteigert wurde.⁴⁸⁵ Üngör war nach Okyay ein Befürworter der westlichen Musik aufgrund seiner Studien und seiner Ausbildung in Paris.⁴⁸⁶ Als Komponist zeigte er sich nach Okyay ‚kompromisslos‘, da seine Hymnen und Schullieder eine vollständige Nachahmung der westlichen Musik aufweisen.⁴⁸⁷ Okyay beschreibt ferner, dass die türkischen Komponisten, die noch keine sinfonische Musik geschrieben hatten, an die westliche Musik herangeführt werden sollten und dass das Orchester für die Aufführung der sinfonischen Werke der westlichen Musik verantwortlich war.⁴⁸⁸

Anhand dieser Ausführungen zu den ersten beiden Konzerten unter der Leitung von Üngör wird deutlich und von Okyay bestätigt, wie früh das Bestreben war, in der Hauptstadt Ankara die westliche Musik zu verbreiten, um damit die musikpolitischen

482 Vgl. Kapitel I., 4.3.
 483 Okyay, 2009, S. 64.
 484 Ebd.
 485 Ebd., S. 65.
 486 Ebd., S. 66.
 487 Ebd.
 488 Ebd.

Vorstellungen der jungen türkischen Republik umzusetzen.⁴⁸⁹ Das Orchester unter der Leitung von Üngör war nach Okyay zu dieser Zeit eine Institution des Präsidialamtes, das seinen Namen von dieser höchsten Staatsautorität erhielt.⁴⁹⁰

Hindemith analysierte im Jahr 1935 den Zustand des Orchesters und kam zu einem anderen Ergebnis. Er beschreibt zwar das Potenzial der ‚besonderen musikalischen Begabungen‘ der türkischen Musiker, meinte jedoch, dass es ihnen aber an den technischen Grundlagen fehle und der Dirigent keine ‚überragenden Leistungen‘ erbringe.⁴⁹¹ Hindemith unterbreitete Vorschläge, die dann auch überwiegend umgesetzt wurden: die Einsetzung des deutschen Kapellmeisters Praetorius führte dazu, dass Hindemith in seinem zweiten Bericht eine deutlich positivere Begutachtung abgab als in seinem ersten Bericht.⁴⁹² In seinem zweiten Bericht kritisierte er allerdings die Häufigkeit der wöchentlichen Konzerte in Ankara, die zu wenig Abwechslung erzeugten und beim Publikum nach kurzer Zeit zum Überdross führten.⁴⁹³ Ferner beobachtete Hindemith Konflikte innerhalb des Orchesters aufgrund der Mischung zwischen türkischen und europäischen Musikern, die dann in seinem dritten Bericht weiter ausgeführt wurden, wenngleich er sich dort noch positiver über die Orchesterqualität äußerte als in den vorangegangenen Berichten.⁴⁹⁴

Die Hindemith-Reporte, beauftragt als Ratgeber an die Politik zur Steuerung der musikalischen Entwicklung in der Türkei, sind auch ein Zeugnis dieser Entwicklung. Es ist zu vermuten, dass es wenige Vorgaben von Seiten der Regierung gab, dass Hindemith insbesondere in Bezug auf die Entwicklung des Orchesters europäische Standards einführen wollte, ohne die Tradition türkischer Dirigenten der seit 1828 bestehenden Vorgängerorchester zu berücksichtigen, was die Konflikte im Orchester erklären könnte. Das soll an einem Beispiel verdeutlicht werden. Die nicht zufällig hier erwähnten Konzertprogramme der ersten Sinfoniekonzerte der jungen türkischen Republik ähneln nur zum Teil der über zehn Jahre später aufgestellten Empfehlungen von Hindemith für öffentliche Sinfoniekonzerte, die denen westeuropäischer, wenn nicht sogar deutscher Konzertsäle entsprechen.⁴⁹⁵ Die türkischen Kapellmeister hatten aber offenbar beabsichtigt, auf die Traditionen der Sinfoniekonzerte in der (spät)osmanischen Zeit

⁴⁸⁹ Ebd., S. 64.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 65.

⁴⁹¹ Hindemith, 1935 / 2013, S. 26.

⁴⁹² Hindemith, 1936 / 2013, S. 94.

⁴⁹³ Ebd., S. 97.

⁴⁹⁴ Hindemith, 1937 / 2013, S. 168.

⁴⁹⁵ Hindemith, 1935 / 2013, S. 12 f.

zurückzugreifen, und zwar mit einem leichten Schwerpunkt auf Märsche und einer Mischung aus anspruchsvoller und unterhaltsamer klassischer Musik, darunter Werke mit Lokalkolorit, unter Berücksichtigung des einen oder anderen Werkes türkischer Komponisten. So sehr daher die Bemühungen von Hindemith für die musikalische Entwicklung der türkischen Musik wichtig waren, so wäre es wünschenswert gewesen, wenn diese stärker auf diese vorhandenen Traditionen eingegangen wären, was möglicherweise den ‚Kulturkampf‘ gemildert und die Akzeptanz von Musikern und Publikum erhöht hätte. Gleichwohl hat Hindemith in seinen Berichten aufgezeigt, dass er über Kenntnisse der türkischen Musikentwicklung verfügte⁴⁹⁶ und neben anderen Vorschlägen der Einbeziehung der musikalischen türkischen Traditionen insbesondere die Absicht hatte, dass angehende türkische Berufsmusiker nicht nach Europa geschickt werden, sondern im Land eine möglichst gleichwertige Ausbildung unter Berücksichtigung der türkischen Musikentwicklung erhalten sollten.⁴⁹⁷

Nach dem Tod von Praetorius im Jahr 1946 wurde Hasan Ferit Alnar der erste türkische Dirigent des CSO.⁴⁹⁸ Die Entscheidung geht auch auf die Förderung von Atatürk zurück, der sich über ihn wie folgt äußerte: „Er ist ein junger Mann, der sehr bedeutsam und damit förderwürdig ist, also haben wir auch einen [türkischen] Dirigenten.“⁴⁹⁹ Alnar beschreibt seine Beziehung zum CSO in seinen eigenen Memoiren wie folgt:

„1936 wurde ich nach Ankara eingeladen und zum 2. Dirigenten des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten ernannt. Als der Chefdirigent Praetorius acht Monate nach meiner Ankunft krank wurde, bat mich der Bildungsminister Saffet Arıkan, die wöchentlichen Konzerte zu leiten. Sobald ich am Sonntagnachmittag zum Konzert ging, reagierte das Publikum, das sich sehr freute, von einem türkischen Dirigenten geführt zu werden, mit heftigem Applaus. Ich verbeugte mich und dankte; aber der Applaus hielt so lange an, dass ich das Konzert erst beginnen konnte, nachdem ich neun Mal dafür gedankt hatte. Ich halte die Tränen kaum zurück, als ich mich an einen der glücklichsten Tage meines Lebens erinnere.“⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Ebd., S. 49 ff.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 41.

⁴⁹⁸ Okay, 2009, S. 88.

⁴⁹⁹ Ebd. Im Original: „Çok alâka ve himayeye değer bir genç, demek bizde orkestra şefi de yetişti.“

⁵⁰⁰ Ebd., S. 88 f. Im Original: „1936’da Ankara’ya davet edilerek Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın 2. Şefliğine atandım. Geldiğimden sekiz ay sonra 1. Şef Praetorius hastalanınca, o zamanki Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, haftalık konserleri benim yönetmemi istedi. Pazar günü öğleden sonra konsere çıktığım anda, bir Türk şefin idare etmesine çok sevinen dinleyiciler yoğun bir alkış başladı. Döndüm ve teşekkür ettim; fakat alkışlar o kadar uzun sürdü ki, ancak dokuz defa teşekkür ettikten sonra konsere başlayabildim. Hayatımın bu en mutlu günlerinden birini hatırladıkça gözyaşlarımı zor tutarım.“

Dieses Zitat zeigt, dass Alnar in Ankara offenbar sehr angesehen war und dass mit seiner Berufung nach dem Tod von Praetorius und, acht Jahre nach Atatürks Tod, einer der Vorschläge von Hindemith Umsetzung fand.

Bis 1945 gab es in Istanbul keine Oper oder Sinfonieorchester.⁵⁰¹ Das von Cemal Resit Rey 1945 gegründete Istanbul Stadtorchester ist der Nachfolger des ‚Muzıka-i Humayuns‘, dessen Name in ‚Makam-ı Hilafet Mızıkası‘ geändert wurde.⁵⁰² Cemal Reşit Rey gründete 1934 unter dem Namen ‚Stringed Reeds‘ ein Orchester, das sich aus Studenten von Konservatorien und Amateurmusikern zusammensetzte.⁵⁰³ Nach einer langen Zeit der Arbeit wurden ein paar Konzerte pro Monat unter der Leitung von Rey aufgeführt. ‚Stringed Reeds‘ wurde 1945–1946 unter Beteiligung der Streicher und der Unterstützung des damaligen Staatspräsidenten, İsmet İnönü, in ein Sinfonieorchester umgewandelt.⁵⁰⁴ Das Istanbul Stadtorchester wurde 1972 dem Kulturministerium unterstellt und nahm dann den Namen ‚İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası‘ (dt.: Staatliches Sinfonieorchester von Istanbul) an. Viele türkische Komponisten konnten zum ersten Mal ihre Werke mit diesem Orchester aufführen.⁵⁰⁵ Zudem übernahm das Orchester viele Auftritte in Radio- und Fernsehprogrammen. Es gab viele Konzerte im Ausland, um die türkische Kultur und Kunst zu präsentieren, während es zugleich die Türkei auf vielen Festivals im Ausland vertrat.⁵⁰⁶

3.3.4. Konzertsäle

Das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten gab seit 1924 Konzerte in unterschiedlichen Sälen diverser Institutionen und Organisationen in Ankara.⁵⁰⁷ Als ein wichtiger Konzertsaal insbesondere zu Beginn der Gründung der türkischen Republik war der Saal in Ankara im ‚Milli Sinema‘, der im vorigen Abschnitt bereits erwähnt wurde.⁵⁰⁸ Aus dem ersten Bericht Hindemiths ist zu entnehmen, dass darüber hinaus die örtlichen Volkshäuser als Konzertsäle der damaligen Zeit genutzt wurden, da Hindemith dringend

⁵⁰¹ Aydın, 2011, S. 27.

⁵⁰² „Orkestra Tarihiçesi“, *IDSÖ*, <http://www.idso.gov.tr/kategori/2088-orkestra-tarihcesi>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵⁰³ Aydın, 2011, S. 27.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ „Orkestra Tarihiçesi“, *IDSÖ*, <http://www.idso.gov.tr/kategori/2088-orkestra-tarihcesi>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Okyay, 2009, S. 114.

⁵⁰⁸ Ebd., s.a. Kapitel I., 3.3.3.

einen Neubau und einen großen Saal empfahl, der auch für politische und sportliche Veranstaltungen genutzt werden könnte.⁵⁰⁹ Somit fällt dieser Bericht in die Periode der Konzertsaalentwurfsplanung.⁵¹⁰

Ein neuer Konzertsaal, ‚Devlet Konser Salonu‘ (dt.: Staatlicher Konzertsaal) für das CSO wurde am 29. Oktober 1961, trotz diverser Baumängel, mit einem Konzert des Orchesters eröffnet; diese Mängel wurden schrittweise behoben.⁵¹¹ Bis Ende 2020 ist dieser Konzertsaal die Heimat des CSO geblieben.⁵¹² Für den Bau eines neuen Konzertsaals wurde 1993 ein Wettbewerb ausgeschrieben, der Spatenstich erfolgte 1997, die Grundsteinlegung 1999, das Eröffnungskonzert fand am 3. Dezember 2020 statt.⁵¹³ Während dieses Konzertes sowie zwei weiterer Konzerte an den Folgetagen erklangen auch Werke zeitgenössischer türkischer Komponisten, darunter die Ouvertüre zur Oper *Öz Soy* von Saygun.⁵¹⁴ Der Konzertsaal besteht aus einer großen Halle mit 2 023 Plätzen und steht mit anderen Gebäuden auf einem Platz, auf dem sich die ‚Blaue Halle‘ mit 500 Plätzen, der historische CSO-Saal mit 600 Plätzen, Restaurants, Museen und Freiluftbereichen befinden, und der als Treffpunkt von Kultur- und Kunstliebhabern geplant wurde; an diesem Standort hat das CSO auch eine neue Akademie für Studenten des Musikkonservatoriums etabliert.⁵¹⁵ Daraus kann geschlossen werden, dass die Errichtung von repräsentativen Konzertsälen nicht im Zentrum der Musikreformen der jungen türkischen Republik stand, jedoch in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung gewonnen hat.

3.3.5. Opernhäuser

Wie für Konzerte wurden die Volkshäuser zunächst auch für Opern- und Ballettaufführungen genutzt.⁵¹⁶ Nach dem Besuch von Bizets *Carmen* in Sofia in Bulgarien betonte Atatürk, die Notwendigkeit für die türkische Bevölkerung, die

⁵⁰⁹ Hindemith, 1935 / 2013, S. 63 f.

⁵¹⁰ Kahramankaptan, 2013, S. 108.

⁵¹¹ Okay, 2009, S. 116.

⁵¹² Ebd., s.a. Serhan Bali, „Tarihçe. 2020 / Müzik Yeni Evinde“, CSO, <http://cso.gov.tr/tarihce/>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵¹³ „CSO’nun yeni binası 4 gün sonra açılıyor“, *Sabah*, <https://www.sabah.com.tr/ankara-baskent/2020/11/30/csonun-yeni-binasi-4-gun-sonra-aciliyor>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ „CSO Akdemi“, CSO, <http://cso.gov.tr/cso-akademi/>, abgerufen am 25.3.22.

⁵¹⁶ Hindemith, 1935 / 2013, S. 56 f.

westliche Zivilisation kennenzulernen.⁵¹⁷ Nur 15 Jahre nach diesem Ereignis, 1928, wurden die Pläne für ein großes und modernes Opernhaus in Ankara erarbeitet.⁵¹⁸ Das Opernhaus, das Atatürk plante, konnte aus Geldmangel jedoch nicht erbaut werden. Somit wurde die erste von Atatürk beauftragte Oper *Öz Soy* am 19. Juni 1934 im ‚Halkevi‘ in Ankara uraufgeführt.⁵¹⁹ Hindemith mahnte in seinem ersten Bericht im Jahr 1935 eindringlich, dass für eine Opernaufführung ein anderer Raum gefunden werden müsse, da der Raum des Volkshauses ‚völlig unbrauchbar‘ sei:

„Außer der Beleuchtung entspricht kein Teil der Anlage auch nur den einfachsten Forderungen, die an eine Theaterbühne gestellt werden müssen. Die Vorderbühne ist zu klein und zu niedrig. Weder seitlich noch hinten ist Raum zur Vorbereitung von Aufritten. Hinter- und Seitenbühne fehlen, Magazine und Werkstätten sind ganz ungenügend, Orchester zu klein.“⁵²⁰

Zur Lösung dieses Problems schlug Hindemith einen günstigen Vergrößerungsbau vor. Die Pläne hierzu entwarf der Architekt Hami Uybadın unter Hinzufügung eines neuen Dekors und einer technischen Ausrüstung, von Requisiten und Kleidern, die in der Türkei günstig angefertigt werden konnten. Hierdurch sollten auch die bisherigen Erfahrungen leerer Bühnen verhindert werden.⁵²¹

Die türkische Architekturdozentin Elvan Altan Ergut beschrieb wie Hindemith das Problem, dass in den Volkshäusern der Platz für Opernaufführungen nicht ausreichten, und dass für einen modernen Staat ein Funktionshaus erforderlich sei.⁵²² Ein wichtiger Diskussionspunkt der früheren republikanischen Periode war nach Ergut in diesem Zusammenhang, warum nicht inländische, sondern nur ausländische Architekten mit der Planung und Bau öffentlicher Gebäude beauftragt werden.⁵²³ Im Jahr 1933 gab es einen nationalen Wettbewerb in Ankara für ein Ausstellungs- und Opernhaus, den der türkische Architekt, Şevki Balmumcu, gewann.⁵²⁴

Im Jahr 1948 wurde das Ausstellungshaus unter dem Namen ‚Grand Theater‘ vom deutschen Architekten, Paul Bonatz, unter dem damaligen Premierminister, İsmet İnönü, zum ersten Opernhaus der Türkei umgebaut.⁵²⁵ Es ist auch gegenwärtig das einzige Opernhaus in Ankara mit Inszenierungen. Zugleich fungiert es als Staatstheater von

⁵¹⁷ Kahramankaptan, 2008, S. 33 f.

⁵¹⁸ Ebd., S. 34.

⁵¹⁹ Aracı, 2007, S. 268.

⁵²⁰ Hindemith, 1935 / 2013, S. 56.

⁵²¹ Ebd., S. 56 f.

⁵²² Ergut, 2008, S. 17.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd., S. 20.

⁵²⁵ Kahramankaptan, 2008, S. 34 und 38 f.

Ankara, bei deren Aufführung von Theaterwerken der Orchestergraben vor der Bühne geschlossen wird und als Vorbühne dient.⁵²⁶

Das vom damaligen Istanbuler Abgeordneten, Süreyya İlmen, 1927 erbaute und gegenwärtige Süreyya-Opernhaus befindet sich in der Bahariye Straße im Istanbuler Stadtteil Kadıköy.⁵²⁷ Der Bühnenabschnitt wurde zwischen 1932 und 1933 gebaut, aber die technische Ausstattung, die Hinterbühne, die Künstlerräume und weitere Räume, die für die darstellenden Künste erforderlich waren, konnten seinerzeit nicht fertiggestellt werden.⁵²⁸ Die Operaufführungen, die sich İlmen in den 1920er-Jahren vorstellte, sollten erst ab 2007 erfolgen.⁵²⁹ Der Orchestergraben wurde erst 80 Jahre⁵³⁰ nach dem Opernbau erweitert, wobei Bühnenausstattung, Beleuchtungs- und Tontechnik neu hergestellt wurden.⁵³¹ Alle dekorativen Elemente wurden überarbeitet und gereinigt. Sessel, Teppiche und Kronleuchter wurden nach Maß gefertigt.⁵³²

Dieses historische Gebäude wurde laut einer Publikation des Bürgeramtes von Kadıköy zur Geschichte dieses Opernhauses mit der Aufführung des Oratoriums *Yunus Emre* zur Erinnerung an Saygun, vermutlich im Nachgang seines 100. Geburtstages, unter der Leitung des Dirigenten Rengim Gökmen, mit Solisten, dem Chor und Ballettorchester der Istanbuler Staatsoper am 27. Oktober 2007 eröffnet.⁵³³ Damit erhielt der Stadtteil Kadıköy mit diesem Gebäude eine kulturelle Identität, welches für das Kunstleben der gesamten Stadt Istanbul sehr wichtig geworden ist.⁵³⁴

Als weltweit viertgrößtes Kunstzentrum wurde am 12. April 1969 das ‚İstanbul Kültür Sarayı‘ (dt.: Istanbuler Kulturpalast) eröffnet, um die Werke der Staatsoper und des Staatsballetts und des Staatstheaters aufzuführen.⁵³⁵ Aufgrund eines Brandes im Jahr 1970 war es bis 1978 geschlossen und wurde dann mit dem Namen ‚Atatürk Kültür Merkezi‘ (AKM, dt.: Atatürk Kulturzentrum) eröffnet.⁵³⁶ Da das bis in die 2000er Jahre dienende Gebäude in vielerlei Hinsicht unbrauchbar wurde, wurden verschiedene Lösungen gesucht. Am 6. November 2017 stellte Präsident Recep Tayyip

⁵²⁶ Ergut, 2008, S. 14 und 16 f. und Kahramankaptan, 2008, S. 39.

⁵²⁷ Gürsel und Katoğlu, 2007, S. 28.

⁵²⁸ Ebd., S. 33.

⁵²⁹ Ebd., S. 35 und 53.

⁵³⁰ Ebd., S. 53.

⁵³¹ Ebd., S. 41.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Ebd., S. 53.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ „Tarihçe“, AKM, <https://akmistambul.gov.tr/tr/tarihce>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵³⁶ Ebd.

Erdoğan der Öffentlichkeit das Projekt des Atatürk-Kulturzentrums vor, das in Taksim wieder aufgebaut und am 29. Oktober 2021 eröffnet wurde.⁵³⁷ Der Opernsaal, der im neuen AKM Großer Saal genannt wird, hat eine Foyerfläche von rund 4 500 Quadratmetern, einen Saal für 2 040 Besuchern und einen Theatersaal für 781 Personen.⁵³⁸ Der Graben auf der Bühne des Saals ist für ein großes Orchester mit 118 Personen ausgerichtet. Im AKM befinden sich vier Untergeschosse mit einer Gesamtfläche von 48 705 Quadratmetern: eine Bühne, Werkstatt- und Lagerbereiche, Backstage-Räume, Foyerbereiche, Solisten-, Ballett- und Orchesterstudiosäle sowie Probenräume, Aufnahmestudio, Kunstgalerien, Ausstellungshallen sowie ein Café und Verkaufsräume.⁵³⁹ Anlässlich der vom Präsidenten Erdoğan vorgenommenen Eröffnung des AKM zum 98. Jahrestag der türkischen Republik wurde die von ihm beauftragte Oper *Sinan* des türkischen Komponisten und Schülers Saygun, Hasan Uçarsu, in türkischer Sprache uraufgeführt.⁵⁴⁰ Fecir Alptekin, Chefberater des Präsidenten, äußerte sich anlässlich dieses Ereignisses wie folgt: „Nach der Bestellung der Oper Özsoy, die Atatürk Adnan Saygun aufgetragen hat, ist es das erste Mal, dass ein Präsident wieder eine Oper bestellt.“⁵⁴¹ Das Libretto der Oper wurde vom türkischen Schriftsteller und Komponisten, Bertan Rona, verfasst, inspiriert vom Drehbuch *Koca Sinan* des türkischen Regisseurs, Halit Refiğs. Die Handlung der Oper weist Bezüge zur Geschichte der Türkei sowie zum Entstehungsprozess von Bauwerken und insbesondere von Moscheen im 15. Jahrhundert des Architekten Mimar Sinan auf, der am 29. Mai 1490 in Kayseri in der Türkei geboren wurde.⁵⁴² Die Süleymaniye-Moschee in Istanbul (1550–1557)⁵⁴³ gilt als seine ‚Gesellenarbeit‘⁵⁴⁴ und die Selimiye-Moschee in Edirne (1567–1574)⁵⁴⁵ als sein ‚Meisterwerk‘.⁵⁴⁶ Alptekin erklärte, dass sich *Sinan* vor dem Hintergrund der Freundschaft von Suleiman dem Prächtigen und dem Architekten Sinan mit den

⁵³⁷ Ebd., „Atatürk Kültür Merkezi açıldı“, *TRT HABER*, <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/ataturk-kultur-merkezi-acildi-621559.html>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ „Sinan Opera“, *Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü*, <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/Sayfalar/workdetail.aspx?EserKodu=2468>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵⁴¹ „Sinan Opera. Medya Yansımaları. AKM’de ‚İstanbul Silüetinin Mimarı‘ Anlatılacak“, *Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü*, <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/Sayfalar/workdetail.aspx?EserKodu=2468>, abgerufen am 5.7.2022. Im Original: „Atatürk’ün Adnan Saygun’a verdiği Özsoy Operası siparişinden sonra ilk kez bir Cumhurbaşkanı, yeniden opera siparişinde bulundu.“

⁵⁴² Sariünal, 2021, S. 11.

⁵⁴³ Ebd., S. 35 und S. 43.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 31.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 52 und S. 57.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 51.

osmanischen Siegen, der Tradition eines großen Staates, spirituellen Werten und der Entwicklung in der heutigen Zeit befasse.⁵⁴⁷ Uçarsu wies darauf hin, dass die Oper auch die Gerüchte über Sinan und seine Kunst während des Baus der Süleymaniye-Moschee thematisiere, und dass einige Bürger böswillige Petitionen über Mimar Sinan an Sultan Süleyman schrieben, was zu Problemen beim Bau der Moschee führte. Uçarsu sagte hierzu:

„Mittelmäßige, begrenzte Menschen versuchen immer vergeblich, die gewaltigen Sinne der erhabenen Geister, ihre Bemühungen, die die Tore des Unsichtbaren aufzwingen, auf ihren seichten Grund zu lenken. Obwohl sie im ersten Moment auf Hindernisse und Schwierigkeiten stießen, war Sinan derjenige, der all diese Hindernisse und Schwierigkeiten mit der einzigen Kraft, die er in seinem Wissen und seiner Kunst hatte, überwinden konnte.“⁵⁴⁸

Uçarsu erinnert daran, dass der iranische Shah Rıza Pahlavi Adnan Saygun aufgrund seines Besuchs in der Türkei mit der Komposition von *Öz Soy*, der ersten türkischen Oper, betraut hatte, und sagte:

„Ich denke, dass diese Auftragskomposition dieser historischen Eröffnung einen Beitrag zur Bewegung, Begeisterung und Atem unserer Musikkunst und unserem Musikverständnis am Beginn des 21. Jahrhunderts leisten wird. Genau aus diesem Grund habe ich diese sehr ehrenvolle und anspruchsvolle Aufgabe angenommen, die so viel Kraft und Verantwortung erfordert. Diese intellektuelle Entschlossenheit betrachte ich als das Signal des Prozesses, in dem die türkische Oper noch einmal mit kräftigem Rütteln in Richtung brandneuer Musik schwingen wird und auch viele schöne Werke, die seit Jahren auf ihre Aufführung warten, mit einem Nationalbewusstsein wieder erfassen wird. Die Eröffnung des neuen AKM mit einem neuen türkischen Stück und einem urheberrechtlich geschützten Werk ist ein Zeichen des Vertrauens in die Stimme und Komposition dieses Landes im 21. Jahrhundert.“⁵⁴⁹

Uçarsu sieht sich somit in der Tradition von Saygun und sieht in der Eröffnung des AKM eine Kontinuität der Musikentwicklung Atatürks und Saygun in der Türkei.

⁵⁴⁷ „Sinan Opera. Medya Yansımaları. AKM’de ‘İstanbul Silüetinin Mimarı’ Anlatılacak“, *Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü*, <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/Sayfalar/workdetail.aspx?EserKodu=2468>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵⁴⁸ Ebd. Im Original: „Vasat, sınırlı kişiler, yüce ruhların engin duyularını, gaybın kapılarını zorlayan gayretlerini her zaman kendi sığ zeminlerine çekmek için nafile yere çırpınıp dururlar. Her ne kadar ilk anda engeller, zorluklar çıkarsalar da zaten tüm bu engellerin, zorlukların üstesinden ellerindeki tek güç olan ilimleri ve sanatlarıyla gelebildikleri için Sinanlar Sinan olmuştur.“

⁵⁴⁹ Ebd. Im Original: „Aradan geçen 85 yıl içinde Cumhurbaşkanlığı makamı katında bu toprakların besteciliğine duyulan güvenin nişanesi olarak böylesine anlamlı, tarihi açılışa uygun yeni bir eser bestelenmesi öngörüsünün 21. yüzyılın başında müzik sanatımıza ve müziğe bakımımıza yeni bir hamle, şevk ve soluk getireceğini düşünmekteyim. İşte tam da bu nedenle bu çok onurlu ve bir o kadar da güç ve sorumluluk isteyen vazifeyi kabul ettim. Bu fikri kararlığı özellikle Türk operasının ve besteciliğinin bir kez daha güçlü bir silkinişle, kendine has yepyeni müziklere doğru kanatlanacağı ve ayrıca yıllardır seslendirilmeyi bekleyen nice güzel eserin de yeniden milli bir şuurla ele alınacağı sürecin işaret fişegi olarak değerlendiriyorum. Yeni AKM’nin yeni bir Türk eseriyle telif bir eserle açılması bu toprakların sesine ve besteciliğine güvenin 21. yüzyıldaki işaretidir.“

Tabelle 10: Ausgewählte Opernhäuser, Konzertsäle und Orchester der republikanischen Ära der Türkei bis in die Gegenwart

Ort	Bauwerk	Baujahr	Sitzplätze	Orchester
Adana	Konzertsaal des Bürgeramtes von Adana	1958	525	Staatliches Sinfonieorchester Çukurova (1988)
Ankara	Opernhaus	1948	700	Ballett und Orchester (1924)
	Konzertsaal für das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten	1961 / 2020	800 / 2023	Sinfonieorchester des Staatspräsidenten (1924)
Antalya	Atatürk Kültür Merkezi – Aspendos Salonu	1991	797	Antalya Devlet Senfoni Orkestrası (1995)
	Antalya Haşim İşçan Kültür Merkezi	2006	1083	Antalya Devlet Opera ve Balesi (dt. Staatsoper und Ballett) (1999)
Istanbul	Süreyya Oper	1927	570	Ballett und Orchester (1970)
	Atatürk Kulturzentrum	1978/ 2021	ab 2021: 2040	Ballett und Orchester (1970), ‚Devlet Senfoni Orkestrası‘ (dt.: Staatssinfonieorchester) (1972)
	Cemal Reşit Rey Konzertsaal	1989	862	CRR Istanbuler Sinfonieorchester (1995)
Izmir	Staatsoper und Ballettbühne ‚Elhamra‘	1980	394	Ballett und Orchester (1982)
Mersin	Mersin Kulturzentrum	1946	638	Ballett und Orchester (1990)

Anhand der vorstehenden Tabelle 10, die nur eine Auswahl der in der Türkei bekannten Opernhäuser und Konzertsäle darstellt, soll illustriert werden, dass die Vorschläge von Paul Hindemith in den Jahren nach der Herrschaft und unabhängig der jeweiligen türkischen Regierungen umgesetzt wurden. Die Besonderheit der Republikzeit bestand darin, dass diese Entwicklung deutlich systematischer erfolgte als in der osmanischen Zeit. Hier können Parallelen zur geschichtlichen Entwicklung von Opernhäusern in der nachfeudalen Herrschaft in Westeuropa festgestellt werden. Außerdem sind auch Fragen danach zu stellen, welche Entwicklung als besonders bedeutend angesehen werden kann: Ist das ab dem 19. Jahrhundert zunehmende Nationalbewusstsein oder die Ausrichtung auf die Bedürfnisse des Volkes bedeutender? Oder auch Fragen zur gesellschaftlichen Entwicklung in den Bereichen Bildung und Musikerziehung?

Im Ergebnis der ausgeführten Passagen zur Entwicklung der Musikentwicklung in der türkischen Republik ist erkennbar, dass Atatürk alle drei Aspekte im Blick hatte und systematisch die für die Institutionalisierung erforderlichen Grundlagen von der Schulbildung angefangen bis zu den Musikschulen und Volkshäusern berücksichtigte. Gleichzeitig bildete aber auch die eigene Volksmusikforschung einen wesentlichen Schwerpunkt der musikpolitischen Maßnahmen der jungen türkischen Republik.

3.3.6. Volksmusikforschung

Das unter der Leitung von Atatürk mit der Erforschung der Volksmusik befasste Bildungsministerium beorderte im Jahr 1924 Saygun über Sayguns Freund, Yusuf Ziya Demircioğlu,⁵⁵⁰ Präsident des Istanbuler Bezirkskonservatoriums, nach Istanbul, um sich mit der bislang nur sporadisch durchgeführten Forschung zur Volksmusik auseinanderzusetzen und darüber einen Bericht zu schreiben.⁵⁵¹ Unter der Leitung des türkischen Musikwissenschaftlers und Komponisten Rauf Yekta, der in dieser Zeit Musiklehrer im ‚Dâr-ül elhan‘ in Istanbul war, wurde nach Refiğ mit der türkischen Volksmusikforschung begonnen.⁵⁵² Dabei attestiert Refiğ den damaligen Musikschullehrern ‚mangelhafte Musikkenntnisse‘, während sie neben Yekta insbesondere Cemal Reşit Rey aufgrund seines Musikstudiums in Paris als ‚Pionier‘ bezeichnet, da er Volkslieder sammelte und diese mehrstimmig bearbeitete.⁵⁵³ Ziel der Volksmusikforschung war es somit auch, dass die Komponisten, die im Westen ausgebildet wurden, die türkische Volksmusik bearbeiten sollten, um so nach den Vorstellungen von Atatürk eine neue Nationalmusik zu schaffen.⁵⁵⁴ Hierbei wurde von den Komponisten erwartet, dass sie die ‚Wesensmerkmale‘ der türkischen Volksmusik ermitteln sollten, diese als Kompositionsvorlage für türkische aber auch europäische Komponisten fixieren, wie es Yekta versuchte, und diese auf ein ‚modernes Niveau‘ erheben sollten.⁵⁵⁵ Kurt Reinhard ist jedoch der Auffassung, dass sich in der Umsetzung dieser Idee die Besonderheiten und Merkmale der türkischen Musik aufgelöst hätten.⁵⁵⁶ Allerdings erwähnt Kurt Reinhard in seinen Schriften dabei nicht die Ergebnisse der

⁵⁵⁰ Tanju gibt im Gegensatz zu Saygun den Nachnamen ‚Demircioğlu‘ mit ‚Demirci‘ an, 2012, S. 64.

⁵⁵¹ Saygun, ²1987, S. 56.

⁵⁵² Refiğ, ²2012, S. 11.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Vgl. Kapitel I., 3.2., insb. das Zitat der Rede Atatürks vom 1. November 1934.

⁵⁵⁵ Kurt Reinhard, 1973, S. 44 f.; siehe auch Yekta, 1922.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 45.

Volksmusikforschung der ersten Jahre der jungen türkischen Republik, sondern sieht die Bemühungen von Yekta eher in der ‚Wiedererstarkung der türkischen Kunstmusik‘ begründet.⁵⁵⁷ Abgesehen von der Schwierigkeit, dass im Rahmen der Volksliedersammlung ab 1924 auch die Folgen der Sprachrevolution zu berücksichtigen sind, damit die zu sammelnden Lieder rein türkisch sind,⁵⁵⁸ ist offenbar das Thema der Volksmusikforschung nicht isoliert von der Gesamtentwicklung der Musikpolitik der jungen türkischen Republik zu betrachten, zumal es auf die Bemühungen in der osmanischen Zeit und auf eine Verbindung zur Tradition der türkischen Kunstmusik und der bereits geschilderten Diskussion der Harmonisierung der türkischen Kunstmusik zurückgreift.

In diesem Zusammenhang sei auf die Ausführungen von Cinuçen Tanrıkorur (1938–2000) zur Bedeutung des für die türkische Kunstmusik ‚wichtigen‘ Vertreter, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778–1846) und seiner Werke verwiesen.⁵⁵⁹ Tanrıkorur war ein türkischer Komponist des 20. Jahrhunderts, der aus der Schule von Buhûrîzâde Mustafa İtrî und Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi stammte, und zugleich war er ein Virtuose auf der Ud, Musikwissenschaftler sowie ‚Kulturvertreter‘.⁵⁶⁰ In den heutigen Schulmusikbüchern wird sein Werk *Yine bir Gülnihal aldı bu gönlümü* (dt.: Wieder nahm Gülnihal mein Herz) hervorgehoben,⁵⁶¹ dessen Beginn im nachfolgenden Notenbeispiel 1 dargestellt wird.

Notenbeispiel 1: Beginn von *Yine bir Gülnihal aldı bu gönlümü* (dt.: Wieder nahm Gülnihal mein Herz) von Hammamizade İsmail Dede Efendi⁵⁶²



Nach Tanrıkorur entstand das Werk, als sich Efendi mit den Werken der in der Türkei wirkenden italienischen Musikern in der Zeit der Herrschaft von Sultan Mahmut II.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 44.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Tanrıkorur, 2001, S. 112.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 5 und 434.

⁵⁶¹ Ebd., S. 112.

⁵⁶² „Yine bir Gülnihal aldı bu gönlümü“, *Şarkılar Notalar Türk Sanat Müziği*, <https://sarkilarnotalar.blogspot.com/2011/03/yine-bir-gulnihal-ald-bu-gonlumu.html>, abgerufen am 5.7.2022. Das vollständige Werk befindet sich im Anhang 6.

beschäftigte.⁵⁶³ Es lässt sich als ein ‚leichtes‘ Werk im Walzer-Rhythmus und in Anlehnung an das westliche Tonsystem einordnen. Obwohl Efendi den Makam Rast notiert, kann das Lied harmonisch in G-Dur bzw. e-Moll aufgefasst werden.

Das nachfolgende Notenbeispiel 2 soll im Folgenden mit dem ersten verglichen werden. Es trägt den Titel *Bestenigâr Peşrev*. Peşrev ist ein „Eröffnungsstück einer bestimmten Reihenfolge, eine Art Ouvvertüre“, das Wort bedeutet nach İncirci ‚Anführer eines Zuges‘.⁵⁶⁴

Notenbeispiel 2: Beginn von *Bestenigâr Peşrev* (dt.: Ouvvertüre im Makam Bestenigâr) von Hammamizade İsmail Dede Efendi⁵⁶⁵



Bestenigâr ist der Name des entsprechenden Makam. Es ist eine von Efendis komplizierten und mehrschichtigen Arbeiten, die sich in seinem melodisch-wiegenden Charakter und in seiner Komplexität insbesondere aufgrund der rhythmischen Gestaltung im ‚Devr-i Kebir‘-Großtakt vom Lied *Yine bir Gülnihal aldı bu gönümü* abhebt und im traditionellen Stil der türkischen Kunstmusik komponiert wurde wie die meisten Werke von Efendi. Die Entstehung des Liedes *Yine bir Gülnihal aldı bu gönümü* soll den Schritt der Verwestlichung bereits in der osmanischen Zeit illustrieren und in diesem Zusammenhang aufzeigen, dass eine Bestimmung, um welches Volkslied es sich bei beiden Beispielen handelte, im Rahmen der beginnenden Volksmusikforschung nicht möglich war und auch heute noch größere Schwierigkeiten bereitet ebenso wie die Erfassung aller Werke von Efendi bzw. anderer Komponisten der türkischen Kunstmusik.⁵⁶⁶

Tanrıkorur zollt der Leistung Efendis, der über 300 Werke komponierte und hohes Ansehen zu seiner Zeit genoss, in seinem Buch *Biraz da Müzik* (dt.: Ein bisschen Musik) Respekt und kommentierte sein Schaffen als ‚nicht schlecht‘, aber ‚charakterlos‘, entsprechend der Zeit seiner Entstehung – eine Musik, die dem ‚Westen nacheifere‘.⁵⁶⁷

⁵⁶³ Ebd., s.a.: Ursula Reinhard, „VI. Kunstmusik in osmanischer Zeit. 6. Musikgeschichte“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

⁵⁶⁴ İncirci, 1981, S. 20.

⁵⁶⁵ „Nota Arşivi“, *Neyzenim*, <https://www.neyzenim.com/notalar/bestenigarpesrev.gif>, abgerufen am 5.7.2022. Das vollständige Werk befindet sich im Anhang 6. 1.

⁵⁶⁶ Vgl. hierzu Jäger, 2006, S. 112.

⁵⁶⁷ Tanrıkorur, 2001, S. 112.

Möglicherweise, so Tanrıkorurs Kritik, habe der Komponist das Lied als ‚Verspottung‘ des mittlerweile ‚geschmacklos gewordenen Spiels‘ geschrieben.⁵⁶⁸ Tanrıkorur sieht im Wirken von Efendi bereits den westlichen Inbegriff eines ‚unpersönlichen Werkes‘, was den Wert des Komponisten auf diese Weise verringere.⁵⁶⁹ Damit sieht Tanrıkorur diese Musik offenbar als nicht vereinbar mit der türkischen Musik, sondern als eine Abwertung der türkischen Kunstmusik. Gleichzeitig zieht Tanrıkorur Cemal Reşit Rey, einer der ‚Türkischen Fünf‘, in der Fortsetzung seines Artikels zu Efendi im Rahmen eines Wertevergleichs zwischen ‚Alt‘ und ‚Neu‘ heran, in dem die Erhöhung von Rey als Künstler erfolgt, nachdem u.a. ein Konzertsaal nach ihm und nicht nach Efendi benannt wurde.⁵⁷⁰

Ausgehend von Tanrıkorurs Ausführungen kann belegt werden, dass Bezeichnungen wie ‚Charakterlosigkeit‘ und ‚Affektiertheit‘ zur Beschreibung der Menschen bzw. ihrer Werke in der osmanischen Zeit verwendet wurden. Dieser Vergleich von alter und neuer Musik ist darüber hinaus ein Beleg für eine Art des ‚Kulturkampfes‘ um das Werturteil, was ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Musik sei. Es kann daher vermutet werden, dass aufgrund dieser gesellschaftlichen Gegebenheiten das Interesse gering war, der türkischen Musik des 19. Jahrhunderts und ihrer Entwicklung etwas abzugewinnen und somit auch die eigene Volksmusik noch besser zu erforschen, die anscheinend für die Verwendung einerseits als monodische Kunstmusik sowie andererseits als Vorlage für Werke im westlichen Stil als Vorlage dienen sollte. Offenbar verhinderte diese Auseinandersetzung eine gemeinsame Verständigung auf den Wert der türkischen Volksmusik, sei es im Sinne von Rousseau und seinen Vorstellungen zum Ursprung der Musik⁵⁷¹ oder im Sinne von Schopenhauer, wonach die Bearbeitung der Volksmusik allein deswegen erfolgen sollte, um zum ‚metaphysischen Wesen der Musik‘ vorzudringen.⁵⁷²

Daher könnte ausgehend von den Ausführungen von Tanrıkorur der Schluss gezogen werden, dass die türkischen Bürger der neuen Republik die zeitgenössische türkische Kunstmusik nicht verinnerlichten, da sie offenbar die ihnen bekannten Volksmelodien möglicherweise nicht wiedererkannten im Gegensatz zu den Bearbeitungen in der

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd.

⁵⁷¹ Vgl. Dahlhaus, ³1994, S. 52.

⁵⁷² Vgl. ebd., S. 76.

Tradition der türkischen Kunstmusik. Nun ist, wie schon ausgeführt, die Einführung der westlichen klassischen Musik in der türkischen Republik von Atatürk angeordnet worden. Die Charakterisierung von Tanrıkorur, dass die Musik der Komponisten dieser Zeit ‚charakterlos‘ sei, kann nicht bestätigt werden. Denn in den neukomponierten Werken haben die Komponisten anatolische Melodien, Skalen und Lieder eigenständig gesetzt. Eine eindeutige Aussage zur Rezeption der Wiedererkennung türkischer Volksmusik und damit Aussagen zum musikalischen ‚Charakter‘ in zeitgenössischen Werken türkischer Komponisten ist daher schwierig zu begründen.

Die ‚Verwestlichung‘ führte jedoch unabhängig dieser Bemühungen, die türkische Volksmusikforschung zu fördern und für eine neue türkische zeitgenössische Kunstmusik zu nutzen, offensichtlich zur Verletzung der Identität, zur Nachahmung und Unterschätzung des eigenen künstlerischen Selbstwerts. Eine Polarisierung der Gesellschaft war schließlich das Resultat der ‚Verwestlichung‘, die darin mündete, dass eine permanente Auseinandersetzung über die Frage nach der Art und Weise der Bearbeitung der türkischen Volksmusik bzw. nach dem Einfluss der westeuropäischen Musik in der Türkei ausgelöst wurde. Nach der erwähnten Rede von Atatürk vom 1. November 1934⁵⁷³ berief das Bildungsministerium einen Kongress mit den Komponisten Rey, Altar, Alnar, Akses, Erkin, Yönetken, Taşkıran und Cezmi ein.⁵⁷⁴ Der Bildungsminister Abidin Özmen hielt eine kurze Eröffnungsrede. Atatürk, der telefonisch aus Çankaya zugeschaltet wurde, stellte den anwesenden Musiker die Frage: „Wie machen wir die Musikrevolution?“⁵⁷⁵ Während des Kongresses wurde der Bildungsminister häufig von Atatürk ans Telefon gerufen, um sich zu informieren. Atatürk fragte ihn, wie es mit der Musikreform vorangehe. Die Komponisten reagierten darauf bestürzt. Sie begriffen, dass sie den Auftrag bekommen hatten, auf der Stelle die Musikrevolution durchzuführen. Einer von ihnen schlug daher vor, die einstimmige Musik im Lande zu verbieten.⁵⁷⁶

Cemal Reşit Rey erhob als erster Widerspruch dagegen: „Denn angenommen, der Schäfer hat das Bedürfnis zu singen, während er seine Herde weidet. Dann muss er ins Dorf gehen, einen zweiten Hirten finden, damit er die zweite Stimme singt. Endlich

⁵⁷³ Vgl. Kapitel I., 3.2.

⁵⁷⁴ Refiğ, 2012, S. 13.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 13. Im Original: „Musiki inkılabı ne yoldadır diye soruyor?“

⁵⁷⁶ Ebd.

schmilzt dieser Gedanke.⁵⁷⁷ Reys Argumentation war, dass es nicht vorstellbar sei, dass ein Hirte, der seine Volkslieder singt und sich mit seinen Schafen weit entfernt von seinem Dorf befinde, diese verlässt, um einen zweiten Hirten zu finden, sodass ein solches Verbot nicht zum Ziel führt, dass mehrstimmig gesungen würde. Dieser Einspruch wurde allerdings ignoriert, und die türkische Musik wurde auf Befehl des Innenministeriums im Rundfunk am 2. November 1934 verboten. Die Revolution, die in vier Stunden erfolgte, hatte keinen Erfolg. Das Volk begann, stattdessen arabische und indische Radiosender zu hören. Nach anderthalb Jahren wurde das Verbot notgedrungen wieder aufgehoben.⁵⁷⁸ Die türkische Republik hatte es eilig mit der Revolution. Es zeigte sich allerdings, dass sich eine neue Kultur nicht so schnell schaffen und stabilisieren ließ. Nach Aracı führte die Diskussion, wie die türkische Volksmusik zu bearbeiten sei, auf Fragen nach der Ein- oder Mehrstimmigkeit von Musik und führte auch aufgrund des Missverständnisses über Atatürks Äußerungen,⁵⁷⁹ die zu zeitweisen Verboten der türkischen Kunstmusik führten, zu Konfrontationen und Spannungen und damit zu Problemen in der Musikwelt der Türkei.⁵⁸⁰

Da Yekta, Rey und Saygun zu den Komponisten zählten, die der westeuropäischen Musik positiv gegenüberstanden, könnte es sein, dass sie bei der Erfüllung des Auftrags des Bildungsministeriums auf Schwierigkeiten stießen unabhängig davon, wie konkret der Auftrag und die Ausstattung für die Umsetzung eines solchen Forschungsprojektes war sowie der Frage nach den von Jäger bezeichneten „komplexen und tiefgreifenden Wandlungsprozessen türkischer Volksmusik“.⁵⁸¹ Hindemith schlug in diesem Zusammenhang in seinem ersten Bericht für den Aufbau des türkischen Musiklebens vor, dass zur Ausarbeitung eines Volksmusikbuches die türkische Regierung „einen auf diesem Gebiete bewanderten Fachmann aus Europa“ berufen sollte, unter dessen Führung die einheimischen Komponisten an der Ausarbeitung zu wirken haben.⁵⁸² Die Berufung von Béla Bartók schien Hindemith jedoch nicht positiv zu sehen, da er in seinem dritten Bericht sowohl die aufnahmetechnischen Methoden bzw. dessen Vorschläge als

⁵⁷⁷ Ebd. Im Original: „Bir çoban faraza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip, bir ikinci çoban bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?” Nihayet bu tasavvur eriyip gitti.“

⁵⁷⁸ Aracı, 2007, S. 76; vgl. zur Zeitangabe der Dauer des Verbots Kapitel I., 3.3., Fußnote 417.

⁵⁷⁹ Vgl. Kapitel I., 3.2.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 78.

⁵⁸¹ Jäger, 2006, S. 117.

⁵⁸² Hindemith, 1935 / 2013, S. 79.

„unzureichend“ bzw. als „erweiterungs- und verbesserungsbedürftig“ beurteilte.⁵⁸³ Hindemith plädierte neben der Erfassung und Systematisierung der Volksmusik auch für die Errichtung eines Plattenarchivs und die Hinzuziehung eines anderen in Aufnahmefragen erfahrenen Spezialisten als Bartók.⁵⁸⁴

Jäger führt in diesem Zusammenhang unter Würdigung des Einsatzes von Forschern der türkischen Musik wesentliche Probleme der Volksmusikforschung an, die bis heute nicht gelöst seien und unterbreitet entsprechende Vorschläge eines Neuanfangs der türkischen Musikforschung.⁵⁸⁵ In einem Zentralarchiv, entsprechend personell und finanziell ausgestattet, sollten die vielfältigen Dokumente erfasst und ausgewertet werden, um seiner Meinung nach

„[...] der nationalen und internationalen Forschung neue Impulse zu geben, dass in der historischen Erforschung türkischer Musik ein tiefgreifender Neuanfang zu erwarten ist. Erst dann wird es möglich sein, eine seriöse, umfassende und detaillierte ‚Geschichte der türkischen Musik‘ zu schreiben.“⁵⁸⁶

Im Jahr 1960 fasste Saygun die aktuelle Volksmusikforschung wie folgt zusammen: bis 1945 wurden in den Archiven des Staatskonservatoriums von Ankara 4 925 Volksmelodien gesammelt, im Jahr 1960 waren es 8 870; darüber hinaus hat Saygun darüber hinaus allein 2 830 Volksmelodien in seinem Privatarchiv erfasst.⁵⁸⁷ Ferner stellte Saygun eine Liste mit fünf Sammlungen von Mahmud Ragip Gazimahâl, Metin And und ihm selber zusammen und erwähnte die Sammlung der Volksmusik der Nationalbibliothek von Ankara.⁵⁸⁸ Dabei stellte Saygun – fast 50 Jahre früher – wie Jäger die mangelnde Ausstattung der Volksmusikforschung fest.⁵⁸⁹

Die Ausführungen von Hindemith einerseits und Jäger andererseits zeigen, welche zentrale Rolle die türkische Volksmusikforschung für die Musikentwicklung in der Türkei insbesondere im 20. Jahrhundert spielte. Ferner konnte gezeigt werden, dass diese Forschung sowohl gefördert wie auch behindert wurde durch die Musikpolitik und dem ‚Kulturkampf‘, der durch Geschmacksfragen mit geprägt wurde insbesondere in Form einer engen Verknüpfung von Volks- und Kunstmusik. Andererseits kann festgestellt

⁵⁸³ Hindemith, 1937 / 2013, S. 178.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 179.

⁵⁸⁵ Jäger, 2006, S. 113.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 118.

⁵⁸⁷ Saygun, 1960, S. 67.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 67 f.

⁵⁸⁹ Ebd.

werden, dass die türkische Volksmusikforschung trotz der Musikrevolution sowohl aufgrund der eingesetzten Experten als auch aufgrund des Interesses der ‚Türkischen Fünf‘ in den frühen Jahren der türkischen Republik an Entwicklung gewonnen hat und sich so bis in die Gegenwart zu einem wichtigen Bestandteil der türkischen Musikkultur etablieren konnte. Ein Aspekt im Rahmen des von Jäger vorgeschlagenen Neuansatzes könnte daher sein, neben seinen Vorschlägen auch die Forschungsmethoden und -ergebnisse der ‚Türkischen Fünf‘ bzw. von Saygun zu berücksichtigen.

Neben den bereits erwähnten musikpolitischen Maßnahmen und der Gründung von Institutionen zeigte sich die Modernisierung der Kommunikationsmöglichkeiten auch in der Entstehung und Entwicklung von Radioprogrammen verbunden mit der Frage, inwieweit die türkische Regierung hier im Sinne ihrer musikpolitischen Ansichten Einfluss genommen hat und, wenn ja, mit welchen Ergebnissen.

3.3.7. Radio

Die Modernisierung der jungen Republik vollzog sich nicht nur in der Entwicklung von Schallplatten, sondern auch im Aufbau von Radiosendern. Atatürk nutzte für seine Reformen auch das Radioprogramm von Radio Istanbul, welches am 6. Mai 1927 in der Türkei seine erste Sendung ausstrahlte.⁵⁹⁰ Laut Tamer Kütükçü, Wissenschaftler für türkische Sprache und Literatur mit Interesse an der türkischen Musik, nahm die Politik starken Einfluss auf das Radioprogramm in Form von Vorgaben für musikalische Formate wie auch im Rahmen von Verboten, um mit diesem politischen Willen den Weg zur Entwicklung einer neuen Nationalmusik zu ebnet.⁵⁹¹

In seiner Dissertation untersucht Bartsch die Frage, wie die türkische Regierung mit welchem Ergebnis Einfluss auf das neue Medium Radio nahm.⁵⁹² Als im Mai 1927 Radio Istanbul und im November 1927 Radio Ankara auf Sendung gingen, wurde täglich zwischen drei bis sechs Stunden gesendet,⁵⁹³ wobei der Anteil türkischer Musik zur westlichen Musik nach Bartsch zunächst ein Viertel betrug, später dann ausgeglichen war.⁵⁹⁴ Die weiteren Analysen von Bartsch betreffen jedoch überwiegend die Jahre ab 1940 und geben Auskunft über die möglicherweise schon vorher eingesetzten

⁵⁹⁰ Kütükçü, 2012, S. 27.

⁵⁹¹ Ebd., S. 45.

⁵⁹² Bartsch, 2011, S. 60.

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 230 bzw. 238.

Gründungen von Ensembles mit festangestellten bzw. freischaffenden Musikern, deren Anzahl zwischen 250–300 Personen schwankt.⁵⁹⁵ Die nachfolgende Tabelle 11 gibt einen Überblick über die Gründung der unterschiedlichen Ensembles bzw. Institutionen. Der Aufbau dieser Ensembles zeigt eine planmäßige Etablierung des professionellen musikalischen Vortrags im neuen Medium des Rundfunks.

Tabelle 11: Entstehung von Ensembles bzw. Institutionen für das Musikprogramm der ersten türkischen Radioanstalt

Jahr	Institutionen für das Musikprogramm
1942	Einrichtung einer Rundfunkmusikschule zur Ausbildung der Musiker, die in den nachfolgenden Ensembles live im Studio spielten ⁵⁹⁶
(1938)	Gründung eines Rundfunksinfonieorchesters (trk.: Radyo Senfoni Orkestrasi) ⁵⁹⁷
(1938)	Gründung eines Rundfunkkammerorchesters (trk.: Radyo Salon Orkestrasi) ⁵⁹⁸
(1938)	Gründung eines Rundfunktanzorchester (trk.: Radyo Dans Orkestrasi) bestehend aus dem Rundfunktangoorchester (trk.: Radyo Tango Orkestrasi) und dem Rundfunkjazzorchester (trk.: Radyo Caz Orkestrasi) ⁵⁹⁹
(1938)	Gründung eines Rundfunkchors (trk.: Radyo Koru) ⁶⁰⁰
(1938)	Einrichtung eines <i>fasıl</i> -Ensemble (trk.: Radyo Fasil Heyeti) bestehend aus neun Personen (Sänger, Streicher und Bläser) ⁶⁰¹
1945	Gründung eines Kammerchors (vierstimmig) (trk.: dört sesli koro) ⁶⁰²
1945	Einrichtung eines Mandolinensembles (trk.: Mandolinat Takımı) ⁶⁰³

Das Rundfunksinfonieorchester bestand nur aus Mitgliedern des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten und umfasste zwischen 45 und 64 Personen; montags und donnerstags wurden Konzerte unter der Leitung von Praetorius gesendet, während Konzerte samstags inklusive Opern um 15:30 Uhr aus dem Konzertsaal des Staatskonservatoriums

⁵⁹⁵ Ebd., S. 95 ff., ebenso S. 246.

⁵⁹⁶ Ebd. S. 97 f.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 110; das Orchester setzte sich nach Bartsch aus Musikern des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten (CSO) zusammen (vgl. Kapitel I., 3.3.3.), ein genaues Datum gibt Bartsch nicht, aufgrund der Ausführungen über die Musiksendungen mit klassischer Musik kann davon ausgegangen werden, dass zunächst Liveaufnahmen mit dem CSO erfolgten und dass erst mit dem Umzug in das Rundfunkhaus Ankara 1938 Räume für Orchester zur Verfügung standen, in dem entweder das CSO oder das dann schon gegründete Rundfunksinfonieorchester Musik für Radiosendungen einspielten. Ab 1940 gibt es nach Bartsch Hinweise auf eine Organisationsstruktur, die auch Aufnahmen des Rundfunksinfonieorchesters belegen.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 112; Bartsch benennt kein Datum, aus seinen Ausführungen (vgl. S. 109) ist davon auszugehen, dass vor 1945 dieses Ensemble bereits gegründet war und vermutlich ab 1938 aufgrund der erstmalig zur Verfügung stehenden Aufnahmeräume; vgl. auch vorherige Fußnote.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 115; zur Datumsangabe s. vorherige Fußnote.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 116; zur Datumsangabe s. vorherige Fußnote.

⁶⁰¹ Ebd., S. 119; zur Datumsangabe s. vorheriger Fußnote.

⁶⁰² Ebd., S. 117; zur Datumsangabe vgl. S. 109.

⁶⁰³ Ebd., S. 118; zur Datumsangabe vgl. S. 109.

übertragen wurden. Außerdem wurden auch Kammermusiken kleinerer Musikensembles gesendet.⁶⁰⁴

Das Rundfunkkammerorchester bestand aus 18 Musikern aus dem genannten Orchester und spielte viermal in der Woche ein westliches Unterhaltungsprogramm. Der Rundfunkchor war ein Chor für Volksmusik zu dem ein Ensemble für klassische türkische Musik gehörte, das Diwanmusik und harmonisierte Volkslieder aufführte sowie ins Türkische übersetzte westliche Chormusik interpretierte.⁶⁰⁵

Inwieweit die Türkei innovativer war als andere Länder mit einem vergleichbaren musikpolitischen Ansatz, bleibt bei Bartsch offen mit Ausnahme seiner Ausführungen zur Sendereichweite, die aufgrund der kostspieligen Anschaffungen eines Empfangsgerätes wegen des begrenzten Empfangs rund um Istanbul und Ankara im Vergleich zu anderen Ländern kaum ausgeprägt war: Es gab z.B. 1948 in der Türkei nur vier Empfangsgeräte pro 1000 Personen, in Deutschland vergleichsweise 170.⁶⁰⁶ Nach Bartsch wurden nach der Rede Atatürks zur Parlamentseröffnung am 1. November 1935, in der letzterer vom Rundfunk forderte, dass dieser die nationale Kultur mehr fördern sollte, mehr Kunst- und Kulturprogramme ausgestrahlt.⁶⁰⁷

Hindemith schlug in seinem ersten Bericht zum Aufbau der türkischen Musikkultur vor, die Leitung der Rundfunkmusikabteilung einem erfahrenen Musiker mit Kenntnissen der Sendetechnik zu betrauen, der darüber hinaus „seine Arbeit in die musikalische Erziehungsarbeit des Staates einzubauen versteht.“⁶⁰⁸ Hindemith greift das Thema in seinen Berichten der Jahre 1936 bzw. 1937 nicht mehr auf, offenbar wurden seine Vorschläge nicht umgesetzt.

Noch vor Beginn der Amtszeit des Nachfolgers von Atatürk, İnönü, der die Diwanmusik auch als Teil der türkischen Nationalmusik sah, wurde bereits ab Februar 1936 mehr Volks- und Diwanmusik ausgestrahlt.⁶⁰⁹ Während in diesen Jahren offenbar das Rundfunkprogramm nicht den Volksgeschmack nach Kaffeehaus- bzw. Kasinomusik bzw. arabischer Musik traf,⁶¹⁰ zeigte eine Hörerumfrage im Jahr 1948 nach Bartsch offenbar eine Unbeliebtheit der westlichen Musik.⁶¹¹

⁶⁰⁴ Ebd., S. 110 f.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 116 f.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 78.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 61.

⁶⁰⁸ Hindemith, 1935 / 2013, S. 64.

⁶⁰⁹ Bartsch, 2011, S. 47.

⁶¹⁰ Ebd., S. 52.

⁶¹¹ Ebd., S. 220 ff.

Bartsch zieht daraus den Schluss, dass offenbar die gedachte Wirkung des Rundfunks im Rahmen eines Erziehungsauftrages nur sehr gering war, die Musikreform zu fördern.⁶¹² Diese Schlussfolgerung ist problematisch. Zum einen ist die Hörerschaft keinesfalls die türkische Bevölkerung, sondern besteht nur aus wenigen Bürgern, die sich die kostspielige Anschaffung eines Empfangsgerätes leisten konnte und in den Großstädten Istanbul bzw. Ankara bzw. in deren Umgebung wohnte. Es ist daher nicht auszuschließen, dass sich diese Radiobesitzer von einer damals teuren Anschaffung möglicherweise mehr Unterhaltung oder auch anderen Nutzen versprachen, als den nach musikalischer Bildung. Insbesondere kann nicht ausgeschlossen werden, dass ein Teil derjenigen, die die kostenfreien Konzerte in den Großstädten besuchten, möglicherweise auch Radiohörer waren. Somit kann allenfalls bedingt aus der Hörerumfrage oder früheren Rückmeldungen von Hörern auf die Wirkung der Musikreformen geschlossen werden. Bartsch sieht im Übrigen einen Widerspruch im Verbot der türkischen Volks- und Diwanmusik mit dem Postulat Atatürks, diese Musik als Basis der türkischen Nationalmusik zu begründen⁶¹³. Hierbei wird jedoch außer Acht gelassen, dass es um die Frage geht, ob ein öffentlich geförderter Rundfunk seinen Schwerpunkt in die Unterhaltungs- oder in die Kunstmusik legen sollte oder in beide Musiken entsprechend einem vorher bestimmten Verhältnis. Trotz der gründlichen Analysen der Radiozeitschriften und der Darlegung der Organisationsstrukturen des türkischen Rundfunks bleiben die entscheidenden Fragen nach der letztlich Wirkung des Rundfunks auf die Entwicklung der Musikreformen offen. Bartsch selbst vermutet, dass die Förderung des kostenlosen Musikunterrichts und der kostenlosen Konzerte mit Sinfonien den Erziehungsauftrag besser erfüllt hätten als der Rundfunk – mit Verweis auf Saygun – und geht hierbei auf das Buch *Halkevlerinde Musikî* von Saygun aus dem Jahr 1940 ein.⁶¹⁴ Da Bartsch aber in diesem Zusammenhang Sayguns Auffassung des „Vorbildcharakters von Radio Ankara in der Musikerziehung“⁶¹⁵ erwähnt und die Bedeutung des Radiosenders für die Musikerziehung insbesondere in den Volkshäusern hervorhebt, wird unabhängig der Diskussionen um Rundfunkpolitik und Medienrezeption deutlich, dass der Rundfunk für die Musikreformen als eine Maßnahme angesehen und genutzt wurde. Bartsch erwähnt dabei jedoch nicht, dass Saygun in den Jahren 1941–

⁶¹² Ebd., S. 52.

⁶¹³ Ebd., S. 55.

⁶¹⁴ Ebd., S. 254.

⁶¹⁵ Bartsch, 2011, S. 255.

1945 die stärkste Konzentration auf die türkische Volksmusik beobachtete und es das erste Mal gewesen wäre, dass Volkstänze und Musik zu dieser Zeit ‚eine nationale Anbetung‘ erführen.⁶¹⁶ Die Radiosendung ‚Halkevleri Folklor Saati‘ (dt.: Zeit der Folklore der Volkshäuser), so Saygun, habe hierzu großartige Dienste geleistet.⁶¹⁷ Somit wird deutlich, dass eine Diskussion um die türkische Musik in einem neuen Medium erfolgte und somit auch die Umsetzung der ‚Milli Kültür‘ durch Berichte in Zeitungen und Zeitschriften über das neue Rundfunkprogramm gefördert wurde. Dabei sollte auch die Professionalisierung aufgrund des Aufbaus von Ensembles und festangestellten Musikern der türkischen Rundfunkanstalt nicht außer Acht gelassen werden.

Die Ausführungen zu den diversen Maßnahmen zur Umsetzung der ‚Milli Kültür‘ zeigen auf, dass diese innerhalb einer kurzen Zeit auf unterschiedlichen Ebenen die Musikentwicklung der türkischen Republik nicht nur geprägt, sondern auch bestimmt haben. Dabei erscheinen die Hindemith-Reporte eher als eine Bestandsaufnahme verbunden mit Vorschlägen für eine sinnvolle Weiterentwicklung. Die Überschrift der Reporte ‚Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens‘⁶¹⁸ ist daher problematisch, da sie suggeriert, dass es seinerzeit kein Musikleben gab, das es erst aufzubauen galt. Zudem ist Yavuz der Auffassung, dass die ‚eiligen‘ Musikreformen Atatürks in Verbindung mit den anspruchsvollen Zielen und Vorschlägen Hindemiths und dem ‚Glauben an eine Eigendynamik‘ nicht in diesem Umfang erreichbar und umsetzbar gewesen wären, zudem viele Pläne von Hindemith nicht umgesetzt oder nicht in der von ihm gewünschten Frist erledigt wurden oder nicht die erwünschten Ergebnisse zeigten.⁶¹⁹ Gleichwohl konstatiert Yavuz, dass die Hindemith-Reporte Auswirkungen auf die Begabtenförderung und die Bedeutung des staatlichen Konservatoriums in Ankara als die ‚Wirbelsäule der türkischen klassischen Musik‘ gehabt hätten.⁶²⁰

Der deutsche Musikwissenschaftler Wolfgang Martin Stroh⁶²¹ setzt sich kritisch mit den Hindemith-Reporten auseinander. Er sieht Hindemith zum einen als Vertreter des Dritten Reiches⁶²² und gleichzeitig als Vertreter des ‚sozialistischen Realismus‘,⁶²³

⁶¹⁶ Saygun, 1974, S. 149.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Hindemith, 1935 / 1936 / 1937 / 2013.

⁶¹⁹ Yavuz, 2013, S. 18.

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ Wolfgang Martin Stroh, ‚Paul Hindemith. Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. 1935‘, <https://www.musik-for.uni-oldenburg.de/publikationen/Hindemiths%20Vorschlaege.pdf>, abgerufen am 5.7.2022.

⁶²² Ebd., S. 1.

⁶²³ Ebd., S. 3.

dessen ‚Anhänger‘ die Komponisten, so Stroh, „aufs Land geschickt“ hätten.⁶²⁴ Stroh ist der Auffassung, dass Hindemith das spezifisch „Türkische“ in seinen Vorschlägen nicht benannt habe und kritisiert Hindemiths Aussagen als „Idealbild eines Musiklebens im Dienste musikalischer Volksbildung“.⁶²⁵ Zum einen sieht Stroh Hindemiths Idealbild der musikalischen Volksbildung als ein Wunschenken des deutschen Komponisten und zugleich als eines der Nationalsozialisten.⁶²⁶ Gleichzeitig sieht er die Musikerziehung in der Türkei als unzureichend an aufgrund der fehlenden Musiklehrer und der hohen Analphabetenquote.⁶²⁷ Hindemiths Vorstellung von der Weiterentwicklung der türkischen Kunstmusik sieht Stroh im Gegensatz zu den Musikreformen von Atatürk als widersprüchlich aber letztlich durch das „seit den 1970er Jahren extrem erfolgreiche türkische Genre und von Stroh bezeichnete ‚Arabesk‘“⁶²⁸ und der ‚Populärmusik‘ (‚Anadolu Rock‘, ‚Özgün Müzik‘, ‚Arabesk‘) erfüllt.⁶²⁹ Stroh bezieht sich auf aktuelle Entwicklungen und setzt diese mit den Vorschlägen Hindemiths in Verbindung, die er an einigen Stellen auch aus heutigem Blickwinkel bewertet. Dabei trennt Stroh nicht zwischen der Beurteilung der Vorschläge von Hindemith und ihren Wirkungen geschweige denn, dass er herausarbeitet, welche Vorschläge von Hindemith politisch umgesetzt wurden und welche nicht. Jedoch kann diese Ausarbeitung unter Bezugnahme der Hindemith-Reporten und der Beschreibung der aktuellen Situation der Volksmusikerziehung zur aktuellen Diskussion um die Weiterentwicklung der Volksmusikerziehung in der heutigen Türkei beitragen und sozusagen in der Nachfolge der Hindemith-Reporte eine aktuelle Bestandsaufnahme darstellen, die jedoch nicht von der türkischen Regierung beauftragt wurde. Wenn man die Einschätzungen von Yavuz und Stroh miteinander vergleicht, kann daraus der Schluss gezogen werden, dass die heutige Türkei in der Professionalisierung der Kunstmusik ein Niveau erreicht hat, um im internationalen Vergleich mithalten zu können, dass aber in der Musikerziehung erhebliche Defizite festzustellen sind, die möglicherweise auch in Zusammenhang mit der Abschaffung der Volkshäuser stehen könnten.

Die Verbindung dieser beiden Einschätzungen ausgehend von den Hindemith-Reporten wäre möglicherweise für die weitere Entwicklung der Musikentwicklung in der

⁶²⁴ Ebd., S. 9.

⁶²⁵ Ebd., S. 1.

⁶²⁶ Ebd., S. 22.

⁶²⁷ Ebd., S. 17.

⁶²⁸ Ebd., S. 5.

⁶²⁹ Ebd., S. 22 f.

Türkei zielführend. Diese Synthese kann Saygun zugeschrieben werden, der vor fast 50 Jahren in einem Interview anlässlich des 50. Jahrestages der türkischen Republik im Jahr 1973 betonte, wie wichtig es war, Atatürks Reformen weiterzuführen, insbesondere seine Förderung der Künstler, ihre Studien in Europa durchzuführen.⁶³⁰ Saygun stellt in diesem Interview aber auch fest, dass die türkische moderne Kunstmusik in den vergangenen Jahrzehnten weder im In- noch im Ausland an Bedeutung gewonnen hätte.⁶³¹ Er kritisiert die Regierungen nach 1950 und schlägt in diesem Interview vor:

„Es ist notwendig, ein Kulturprogramm auf Atatürks Linie ohne Zeitdruck zu etablieren, dieses Programm sollte mit Koordination und Kooperation aller Institutionen umgesetzt werden. Die Konservatorien, Orchester, Opern, die mit TRT [Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, dt.: Türkische Radio- und Fernsehgesellschaft], dem nationalen Bildungsministerium, und dem Kulturministerium verbunden sind, müssen den Weg finden. Es gibt keine andere Hoffnung als diese.“⁶³²

Somit zeigt sich, dass sich Saygun neben seinem kompositorischen Schaffen auch mit den gesellschaftspolitischen Folgen der Musikreformen, der Volksmusikforschung sowie der Volksmusikerziehung, die er die Musikausbildung von Menschen bezeichnet, auseinandersetzte mit dem Ziel der Weiterentwicklung einer eigenständigen türkischen Musikkultur, einer ‚Milli Kültür‘, die sich international mit ihren nationalen Besonderheiten einordnen lässt. Somit steht Saygun nicht nur als Komponist für die Umsetzung der Reformen von Atatürk, sondern fordert zugleich ihre Kontinuität ein.

4. Nationalismus, nationalistische Musik- und Kulturpolitik in anderen Ländern

In den bisherigen Abschnitten konnte herausgearbeitet werden, dass die Musikpolitik Atatürks mit dem Begriff der ‚Milli Kültür‘ auf der Grundlage der Ideen von Gökalp zum Aufbau einer türkischen Zivilisation beitragen sollte. Die Ausrichtung auf Europa hinsichtlich des Vorzugs der klassischen Musik sowie die bisher dargestellten Bezüge zu den kulturphilosophischen Diskussionen in der Türkei wie in Europa sollen nun unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung eines Nationalbewusstseins im 19. Jahrhundert in ausgewählten Ländern betrachtet werden. Diese Entwicklung verlief zum Teil sehr

⁶³⁰ Güvenç, 1982, S. 66.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Ebd., S. 66. Im Original: „Hiç vakit geçirmeden Atatürkçü çizgide bir kültür programının tespiti, bu programın bütün kurumlarının koordinasyonu ve işbirliği ile uygulanmaya konuşması gereklidir. TRT, Milli Eğitim, Kültür Bakanlığı'na bağlı konservatuarlar, orkestralar, operalar gidilecek yolu saptamak ve o yoldan şaşmaksızın yürümek zorundadırlar; bunun dışında hiçbir umut yoktur.“

unterschiedlich. Gesellschaftspolitisch gesehen vollzog sich ein Paradigmenwechsel von Feudalherrschaften hin zu Herrschaftsformen, die stärker vom Bürgertum geprägt waren.⁶³³ Während das Bürgertum sich in Europa im 19. Jahrhundert auch über die Musik durch unterschiedliche Revolten und Reformen über nationale Rückbesinnung definierte, musste sich das Bürgertum in der Türkei nach Aydın in kürzester Zeit mit der Frage nach dem Gehalt des ‚Nationalen‘ in Zusammenhang mit einer neuen Herrschaftsform auseinandersetzen.⁶³⁴ Aydın sieht im europäischen Weg eine ‚Reinigung‘ vom ausländischen Kulturdruck und der Entstehung von ‚nationalen Schulen‘ und benennt Skandinavien, Spanien, Tschechei, Ungarn, Russland und Polen als Beispiele.⁶³⁵ Nach einer allgemeinen Übersicht über die Entstehung des ‚Nationalen‘ im 19. Jahrhundert in Europa, d.h., überwiegend in Westeuropa, soll anhand ausgewählter Länder untersucht werden, welchen Einfluss die jeweilige Kulturpolitik auf die Entwicklung einer nationalen Musik hatte. Als Länder wurden einerseits Russland, Ungarn und Bulgarien ausgewählt, in denen die Volksmusik und deren Erforschung eine wichtige Rolle spielten. Am Beispiel Japan soll andererseits gezeigt werden, wie eine andere außereuropäische Kultur sich mit der europäischen Tradition auseinandersetzte und welche Parallelen und Unterschiede es zur Kulturpolitik und deren Umsetzung in der türkischen Republik unter Atatürk gab.

4.1. Europa

Für die gesellschaftspolitische Entwicklung in Europa war nach Dahlhaus die sogenannte ‚Volksgeisthypothese‘ von Hegel und Herder ‚bedeutsam‘, die sich aber nur wenig auf die Musik ausgewirkt hätte.⁶³⁶ „Die Entstehung einer Nationalmusik erscheint fast immer als Ausdruck eines politisch motivierten Bedürfnisses, das eher in Zeiten der erstrebten, verweigerten oder gefährdeten als der erreichten oder gefestigten nationalen Selbständigkeit hervortritt.“⁶³⁷ Den Rückgriff auf die ‚Folklore‘, mit der man der Musik eine ‚artifizielle Prägung‘ geben wollte, sieht Dahlhaus als nicht gelungen an: Die Volksmusik sei weniger national als regional und sozial bestimmt und begrenzt, während

⁶³³ Aydın, 2011, S. 24.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Dahlhaus, 1980, S. 32.

⁶³⁷ Ebd., S. 31.

das Repertoire der ‚fahrenden Spielleute‘ international ‚zusammengestückt‘ sei.⁶³⁸ Dahlhaus misst auch folkloristischen Zitaten etwa in Opern auch nicht die Relevanz bei, um einen authentischen Nationalstil an diesen festzumachen, und zeigt darüber hinaus auf, dass es schwierig sei, die ‚nationale Substanz‘ eines musikalischen Stils mit ‚greifbaren Kriterien‘ zu definieren.⁶³⁹

Dahlhaus stellt fest, dass es an ‚musikalischer Substantialität‘ keinen Unterschied z.B. zwischen Lully (Frankreich) und Glinka (Spanien) gebe, wobei interessanterweise Glinka als Russe und weniger als Spanier angesehen wurde, sodass die Herkunft des Komponisten für das ‚Maß musikalisch-nationaler ‚Authentizität‘ ‘ gleichgültig wäre.⁶⁴⁰ Ebenso könne von einer deutsch-nationalen Musik bei Bach, Haydn oder Weber keine Rede sein.⁶⁴¹ Ganz gleich, wie Komponisten unabhängig ihrer Herkunft zwischen den nationalen Stilen oder Manieren wechselten, könne es laut Dahlhaus keine Musik geben, die von einem ‚Nationalcharakter‘ durchdrungen wäre.⁶⁴² „Dieselbe Hymnenmelodie kann in Preußen einen ‚charakteristisch preußischen‘ und in England einen ‚charakteristisch englischen‘ Ton haben.“⁶⁴³ Allerdings bildete sich nach Dahlhaus mit der französischen Revolution die Idee der Volksbildung auch in der Musik heraus insbesondere in Form des Chorwesens, von Nationalfesten, der Entstehung von Musikschulen⁶⁴⁴ und des Konzerts als zentrales Medium eines ‚emanzipierten Bürgertums‘ bzw. eines Bildungsbürgertums.⁶⁴⁵

4.1.1. Die europäische Nationaloper

Das Bedürfnis im 19. Jahrhundert nach einer Verbindung von Nationaldichtung mit einer -musik⁶⁴⁶ wurde zwar von verschiedenen Komponisten aufgegriffen (z.B. Wagner, Verdi, Mozart), der ‚ungetrübte Nationalstil‘ z.B. in Webers *Freischütz* sollte nach Dahlhaus musikalisch aber nicht dem ‚Universalen‘ untergeordnet werden.⁶⁴⁷ Verdis Opern – insbesondere seine Opernchöre – wurden in Italien als musikalische Symbole des

⁶³⁸ Ebd.
⁶³⁹ Ebd.
⁶⁴⁰ Ebd., S. 32.
⁶⁴¹ Ebd.
⁶⁴² Ebd., S. 33.
⁶⁴³ Ebd., S. 34.
⁶⁴⁴ Ebd., S. 39.
⁶⁴⁵ Ebd., S. 40.
⁶⁴⁶ Ebd., S. 27.
⁶⁴⁷ Ebd., S. 31.

‚Risorgimentos‘ empfunden.⁶⁴⁸ Davon ausgehend fragt Dahlhaus, ob die Idee einer Nationaloper ein ‚musikalischer Substanz- oder ein politischer und sozialpsychologischer Funktionsbegriff‘ sein könne, da es schwierig erscheine, allein Glinkas *Iwan Sussanin* und Smetanas *Verkaufte Braut* miteinander zu vergleichen geschweige denn, daraus Kriterien für die Definition einer Nationaloper zu gewinnen.⁶⁴⁹ Unter Bezugnahme auf Mussorgskijs *Boris Godunow*, Janáceks *Jenufa*, Erkels *Bánk Bán* sowie Moniuszkos *Halka* bestehe die Nationaloper nach Dahlhaus aus einer äußeren und inneren Handlung: Erstere kennzeichne sich durch eine ‚Identifikationsfigur für ein unterdrücktes Volk‘, das diese Unterdrückung öffentlich beklagt, sowie einer ‚dekorativen Fassade‘ aus nationalen Elementen, zu denen auch Volkslieder und –tänze gehören.⁶⁵⁰ Die ‚innere Handlung‘ wiederum weise nach Dahlhaus einen ‚ästhetischen Rang‘ auf, der mehr als ein „bloßes Dokument des Willens zur Nationaloper“ sei, und die „avanciertesten Mittel der musikalischen Moderne geradezu erzwang.“⁶⁵¹ Hier stellt sich nun die Frage, wo genau das ‚Nationale‘ in der von Dahlhaus bezeichneten ‚inneren Handlung‘ besteht und ob es eine nationale Musikästhetik gibt. Da die romantische Musikästhetik wie im letzten Kapitel ausgeführt auf der Suche nach einer ‚absoluten Musik‘ und nicht nach einer ‚nationalen Musik‘ ist, würde sich das ‚Nationale‘ einer Oper in der ‚äußeren Handlung‘ beschränken. Wagners Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes beginne nach Dahlhaus mit der der ‚absoluten Instrumentalmusik‘ als Zwischenstufe zum Musikdrama.⁶⁵² Somit könnten hieraus allgemeine Kriterien für die musikalische Qualität einer Oper durch die Trennung von ‚äußerer‘ und ‚innerer Handlung‘ gewonnen werden und zugleich eine Zuordnung der Oper zu einer Nation aufgrund von Merkmalen der ‚äußeren Handlung‘ erfolgen. Somit könnten die nach Dahlhaus abgeleiteten Kriterien zur Beurteilung, ob die Opern türkischer Komponisten und im Besonderen die von Saygun als Nationalopern eingeordnet werden können – so die These in dieser Arbeit –, herangezogen werden.

4.1.2. Volkslied

Dahlhaus führt für das europäische Liedschaffen unter Berufung auf Kant und den deutschen Komponisten und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)

⁶⁴⁸ Ebd., S. 170.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 180.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 187.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Dahlhaus, ³1994, S. 32.

aus, dass die Komposition eines Volksliedes ‚höchste Kunst‘ sei und eine ‚Verleugnung der Kunst‘ jedoch nicht deren ‚Unwissenheit‘ darstelle.⁶⁵³ Reichardt konkretisiert hierbei nach Dahlhaus Kants Vorstellung, dass vollendete Kunst ‚sich verberge und als Natur erscheine‘.⁶⁵⁴ Diese Vorstellung ähnelt der von Gökalp und Atatürk in Bezug auf deren Einschätzung der Bedeutung der türkischen Volksmusik.⁶⁵⁵

Im 19. Jahrhundert entstand im Bürgertum Europas ein ‚Volkslied-Enthusiasmus,‘⁶⁵⁶ der sich zum Nationalismus ‚verhärtete‘, wonach ‚die Nation die wesentliche und seelisch prägende sei und dass man darum der Nation – und nicht der Klasse, der Konfession oder der Dynastie – in politischen Konfliktsituationen die primäre Loyalität schulde.‘⁶⁵⁷ Auch diese Gattung erlaube es nach Dahlhaus nicht, von einem Nationalstil zu sprechen, da Volkslieder seiner Ansicht nach ‚internationale Züge‘ tragen bzw. sich eher anhand der Sprache oder Regionen oder Berufsstände ordnen lassen.⁶⁵⁸ Oder anders formuliert: Dahlhaus kennzeichnet das ‚Bildungsbürgertum‘ als ‚Trägerschicht der musikalischen Romantik‘ und weist darauf hin, dass das 19. Jahrhundert nicht nur durch ein ‚Nationalbewusstsein‘ durch ‚Folklorismus‘ oder in der Suche nach der ‚eigenen Volksmusik‘ und dem ‚Verlangen nach musikalischen Ausdruck der nationalen Identität‘ widerspiegele, sondern auch im Überschreiten von Grenzen kennzeichnend sei: im Überschreiten von Grenzen zur klassischen Formenlehre, von geschichtlichen Grenzen zur ‚älteren Musik‘ wie auch ‚ethnisch-geographischen‘ Grenzen zur ‚orientalischen Musik‘.⁶⁵⁹

Dahlhaus unterscheidet nach Fischer einen normativen und einen deskriptiven Volksliedbegriff.⁶⁶⁰ Während der normative Begriff mit den nach Fischer ‚typisch romantischen Wertvorstellungen‘ verknüpft sei, würde der deskriptive Begriff von der ‚positivistischen Forschung‘ ‚funktional‘ verwendet.⁶⁶¹ Fischer verweist hierbei auf die Vertreter der wissenschaftlichen Volksliedforschung, John Meier und Hans Naumann, die im Volkslied keine ‚schöpferischen Kräfte‘ sahen, weder die eines ‚Volksgeistes‘ noch die einer ‚Volksseele‘.⁶⁶²

⁶⁵³ Dahlhaus, 1980, S. 90.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Vgl. Kapitel I, 3.1. und 3.2.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 91.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Ebd.

⁶⁵⁹ Dahlhaus, 1980, S. 21.

⁶⁶⁰ Fischer, 1986, S. 47.

⁶⁶¹ Ebd., S. 47.

⁶⁶² Ebd., S. 49.

Aufgrund dieser Ausführungen zum Volkslied können bei der Untersuchung des türkischen Volksliedes Kriterien ausgearbeitet werden, wonach diese Gattung ‚hohe Kunst‘ sei und in der das ‚Natürliche‘ zu finden sei. Darüber hinaus können die Besonderheiten und Charakteristika dargelegt werden, die es erlauben, trotz der internationalen Einflüsse auf das ‚Türkische‘ zu schließen und damit einen Bezug zum Nationalen unter Berücksichtigung gesellschaftspolitischen Aspekte herzustellen. Dabei geht es weniger um die Frage nach der Geschichte des (türkischen) Volksliedes, sondern um den geschichtlichen Prozess, der türkischen Volksmusik eine gesellschaftspolitische Rolle in der neuen türkischen Republik zuzuschreiben. Mag die politische Absicht auch in der Türkei, die Volksmusik und deren Erforschung zu fördern, in der Förderung einer bürgerlichen nationalen Identität und eines Bildungsbürgertums liegen und damit die politische Umsetzung des normativen Volksliedbegriffs darstellen, so können davon unabhängig die Forschungsergebnisse über Wesen und Gehalt der türkischen Volksmusik im Sinne des deskriptiven Volksliedbegriffs beschrieben werden und die Bedeutung, die diese in der neuen türkischen zeitgenössischen Musik einnimmt.

4.1.3. Nationale Sinfonie bzw. sinfonische Dichtung

Als Beispiel für eine Nationalsinfonie führt Dahlhaus die *Sinfonie fantastique* von Hector Berlioz an und bringt sie in den ‚politisch-kulturellen Zusammenhang‘ der versuchten Revolution von 1830, dem Entstehungsjahr dieser Sinfonie.⁶⁶³ Aber zeigt dieses Beispiel nicht gleichzeitig, dass es in Bezug auf diese musikalische Gattung noch schwieriger ist, von einem Nationalstil zu sprechen als bei einer Nationaloper oder einem Volkslied? Stellt nicht dieser ‚politisch-kulturelle‘ Zusammenhang einen nach Hanslick ‚außermusikalischen Bestimmungsgrund‘ dar, der eben nicht den Inhalt als Form, als musikalische Idee, als Geist der Musik ausmache?⁶⁶⁴ Wie ordnen sich Smetanas *Mein Vaterland* und *Moldau* oder entsprechende Werke skandinavischer Komponisten in einen Nationalstil ein – vor allem vor dem Hintergrund des Anspruchs, den Beethoven an das sinfonische Schaffen gesetzt hat? Diese Frage stellt sich insbesondere, wenn man bedenkt, dass die ‚Renaissance der Sinfonie‘ um bzw. ab 1870 nach Dahlhaus eher ‚überraschend‘ denn als Konsequenz einer musikalischen Entwicklung zu deuten sei.⁶⁶⁵

⁶⁶³ Dahlhaus, 1980, S. 16.

⁶⁶⁴ Vgl. Dahlhaus, ³1994, S. 111 f.

⁶⁶⁵ Dahlhaus, 1980, S. 197.

Nach Steinbeck war das Entstehen nationaler Sinfonien eine Antwort auf das sinfonische Schaffen deutscher Komponisten im 19. Jahrhundert.⁶⁶⁶ Unter Berufung auf Dahlhaus benennt er methodische Schwierigkeiten, Kriterien für eine nationale Sinfonie aufzustellen und wählt den Weg der Analyse sogenannter „nationaler Musik“⁶⁶⁷ in Russland, Tschechien und Frankreich mit Ausführungen zur deutschen Sinfonik und Hinweisen zur Sinfonik in den USA und anderen europäischen Ländern, u.a. Skandinavien und England. Dabei bleiben die Kriterien für das „Nationale“ unklar zugunsten Kompositionsprinzipen, die Steinbeck mit Komponisten anderer Länder vergleicht. Bei Tschaikowsky sieht er aufgrund ‚neuer formaler und konzeptioneller Impulse‘, ‚assoziative Satzstruktur‘, ‚rhapsodische Anlage zur programmatischen Abbildhaftigkeit‘ Parallelen zu Mahler, Brahms und Bruckner.⁶⁶⁸ Bei Dvořák benennt Steinbeck ‚rhapsodische Reihung thematischer Einheiten‘ sowie eine ‚motivische Verzahnung‘ von Themen sowie den ‚folkloristisch-tschechischen Ton‘ in Sätzen mit Tanzcharakter.⁶⁶⁹ Steinbeck verweist auf die Gründung der ‚Société Nationale de Musique‘ 1871 in Frankreich, die die Arbeit der 1828 gegründeten ‚Société des Concerts du Conservatoire‘ fortsetzte, um eine neue französische Sinfonik auf der Grundlage des Vorbilds des sinfonischen Schaffens von Beethoven zu fördern.⁶⁷⁰ Doch konnte weder der Gegensatz zur deutschen Sinfonik durchgehalten werden aufgrund der Einflüsse von Liszt und Wagner auf die französische Konzertprogramme,⁶⁷¹ noch entstanden außer im Bereich der Kammermusik kaum französische Sinfonien nach Berlioz.⁶⁷² Stattdessen führt Steinbeck eine Diskussion über die Verwendung von Volksmelodien, deren ‚Vitalität‘ und ‚musikalische Kraft‘, der ‚Ausgangspunkt‘ der Entwicklung von Sinfonien sein sollte.⁶⁷³ Gleichzeitig benennt Steinbeck eine in dieser Zeit wieder ‚auflebende Exotismusdebatte‘, die eben gerade nicht allein die französische Volksmusik als Grundlage des sinfonischen Schaffens sah, sondern die Besonderheiten jedweder Volksmusik mit Ausnahme der deutschen Ausprägungen.⁶⁷⁴ Die ‚Société Nationale de Musique‘ war darüber hinaus keine homogene Gruppe.⁶⁷⁵ Neben Vincent d’Indy zählt

⁶⁶⁶ Steinbeck, 2002, S. 241.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 239.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 275.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 295 f.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 307 f.

⁶⁷¹ Ebd., S. 308 f.

⁶⁷² Ebd., S. 312.

⁶⁷³ Ebd., S. 311.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd.

Steinbeck César Franck, Camille Saint-Saens, Ernest Chausson, Édouard Lalo, Charles Marie Widor, Paul Dukas, Georges Bizet, Gabriel Fauré und Claude Debussy zu ihren einflussreichsten Mitgliedern.⁶⁷⁶ Steinbeck benennt dabei Francks ‚forme cyclique‘, die ihren Ursprung in Berlioz ‚idée fixe‘ habe, der aber auch in der ‚Leitmotiv-Technik‘ von Wagner⁶⁷⁷ sowie in Debussys ‚radikaler aber konsequenter Haltung‘ der Auflösung tradierter Mittel des kompositorischen Satzes und des ‚obsoleten Formgedankens‘ zu finden wäre.⁶⁷⁸

Auch in Deutschland wurde nach Keym in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Diskussion über das Nationale in der Musik geführt.⁶⁷⁹ Aufgrund des Einflusses der ‚Konservativen‘ wurden aber nach Keym weder die Herkunft des Komponisten berücksichtigt noch ‚national konnotierte Stilmittel‘ bzw. eine ‚national-folkloristische Färbung der Musik‘ – die Keym nicht weiter beschreibt – nicht nur nicht eingesetzt, sondern aufgrund des ‚universalistischen Musibegriffs‘ eher kritisiert.⁶⁸⁰ Nach Keym schien aber das Hauptproblem neben der Gleichsetzung von ‚universalistisch‘ mit einer Dominanz deutscher Komponisten⁶⁸¹ darin begründet zu sein, dass zuwenige Musikkritiker bereit waren, „das neuartige Verhältnis von thematischer Struktur und klanglicher Wirkung [...] als einen eigenen Weg positiv anzuerkennen“, bezogen beispielsweise auf die Orchestermusik der national-russischen Schule um Milij Balakirew oder im Rahmen einer suggestiven Wirkung folkloristischer Tanzmotive durch Rhythmik und Dynamik in *Sadko* von Rimsky-Korsakow.⁶⁸² Es wurde seinerzeit nach Keym angezweifelt, dass Komponisten eine motivisch-thematische Arbeit von folkloristischen Themen gelänge, auch wenn diese Kunstbeherrschung Dvořák zugestanden wurde⁶⁸³ oder wenn russischen Komponisten eine musikalische Weiterentwicklung auf der Grundlage von Kirchentönen bzw. mit der Kontrapunkttechnik attestiert wurde, die in der damaligen Diskussion in Deutschland nicht mehr verfolgt würde.⁶⁸⁴ Diese Sichtweise mag erklären, warum in Deutschland trotz national(istisch)er Tendenzen im 19. Jahrhundert die thematische Bearbeitung deutscher Volksmusik kaum erfolgte.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 318.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Ebd.; vgl. auch Groote 2015, Keym 2015, S. 7 und Rigaudière 2015.

⁶⁷⁹ Keym, 2015, S. 99.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 99 f.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Ebd., S. 103.

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 104.

Gleichwohl bietet auch diese Diskussion in Deutschland keine Anhaltspunkte für die Aufstellung von Kriterien für eine bestimmte nationale Sinfonik abgesehen von (negativen) Werturteilen über Werke mit einem Lokalkolorit bzw. über Komponisten, die die motivisch-thematische Arbeit anhand ihres nationalen Volksliedgutes – oder auch das anderer Länder – vornahmen.

Diese Diskussion aber auch die Ausführungen zu den Begriffen ‚Romantik‘, ‚Universalität‘, ‚Stildualismus‘ sowie ab 1870 ‚Programm Musik‘ führen somit eher weiter weg von einer Herleitung von Kriterien einer nationalen sinfonischen Dichtung. Dennoch stellt sich die Frage, inwieweit diese Diskussionen in Europa die Entwicklung in der Türkei und speziell Saygun selbst beeinflusst haben. Die sinfonische Entwicklung kennzeichnete sich nach den Ausführungen von Steinbeck bzw. insbesondere nach Dahlhaus zum Ende des 19. Jahrhunderts durch die Technik der Motivtransformation „und des Knüpfens immer wieder anderer Motivbeziehungen“,⁶⁸⁵ des Aufhebens der ‚Formtradition‘ zugunsten der Dichotomie von ‚Bewahrung‘ und ‚Umwandlung‘⁶⁸⁶ sowie durch den Rückgriff auf Beethoven in der Darstellung der musikalischen Formen weg von der ‚statischen Einteilung‘ hin zur ‚Prozessentwicklung‘, die darin bestehen kann, dass ein musikalischer Abschnitt in der Sonatenform durch diesen ‚Entwicklungsprozess der Motivtransformation‘ nicht mehr Exposition, aber auch noch nicht Durchführung sei.⁶⁸⁷ Saygun, der sich u.a. auf Beethoven beruft und in Frankreich bei Vincent d’Indy studiert hat, wird den geschichtlichen Epochengedanken ebenso verwerfen,⁶⁸⁸ um dafür den Gedanken eines musikalischen Prozesses im Sinne eines Strukturalismus als Formidee in seinen Werken aufzugreifen auf der Grundlage türkisch-nationaler Elemente, wie noch zu zeigen sein wird.

4.1.4. Nationale Kammermusik

Die Entwicklung einer Nationalmusik erscheint nach Dahlhaus bei der Kammermusik offenbar nicht nur nicht Eingang gefunden zu haben, sondern gehe einher mit ihrem ‚geschichtlichen Verlöschen‘, deren ‚Restauration‘ im 20. Jahrhundert, zu denen auch Werke von Saygun gehören, von Dahlhaus als ‚seltsam‘ bezeichnet wird.⁶⁸⁹ Dahlhaus ist

⁶⁸⁵ Dahlhaus, 1980, S. 203.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 13.

⁶⁸⁸ Saygin, 1945, S. 31.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 23.

der Auffassung, dass es sich beim Streichquartett um einen ‚musikalischen Reflex einer humanistisch-aristokratischen Kultur‘ der ‚Konversation‘ handele,⁶⁹⁰ die sich das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts in Form einer ‚geselligen Kultur‘ zu eigen machte und dem ‚Freiheitsgedanken‘ der Bildung nahekam.⁶⁹¹

Steinbeck sieht allerdings in Fortsetzung seiner Ausführungen zur nationalen Sinfonik in Frankreich anstelle von Sinfonien das Entstehen zahlreicher kammermusikalischer Werke.⁶⁹² Zwar trügen viele dieser Werke den Zusatz ‚symphonique‘, sollten möglicherweise auch eine neue Art der sinfonischen Gattung bilden,⁶⁹³ ohne dass Steinbeck erläutert, worin das Nationale der französischen Kammermusik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bestand.

Dahlhaus Ausführungen zur Kammermusik und insbesondere zur Gattung der Streichquartette können auf die Streichquartette von Saygun übertragen werden. Saygun bemüht sich bei dieser Gattung um das Verständnis jedes einzelnen der vier Musiker für den Kontext des getragenen Zusammenwirkens der Stimmen und nimmt den Gedanken der ‚musikalischen Gelehrsamkeit‘ auf.⁶⁹⁴ Saygun wird dieses Prinzip auf sein sinfonisches Schaffen übertragen, das abschnittsweise kammermusikalische Elemente aufweist.

Auch wenn die Ausführungen von Steinbeck und Dahlhaus keine Kriterien für eine nationale Kammermusik enthalten, wird in Ergänzungen der Ausführungen zur Gattung der Sinfonie gerade an der Gattung des Streichquartetts deutlich, dass diese im Fokus ihrer gesellschaftlichen Rolle erklärt werden könnte: einerseits im Rahmen der geschichtlich-aristokratischen Bedeutung und andererseits als Ausdruck eines bürgerlichen Freiheits- und Bildungsbegriffs. Die türkische Kunstmusik selbst kann überwiegend als Kammermusik, als ‚ince saz‘ (dt.: feine Instrumentalmusik), bezeichnet werden, die in der osmanischen Tradition am Hofe des Sultans begründet lag aber auch in den Caféhäusern von Istanbul erklang.⁶⁹⁵ Wenn man der Kammermusik der zeitgenössischen türkischen Musik die Absicht unterstellt, abgesehen vom Freiheitsgedanken einen Beitrag zur ‚musikalischen Gelehrsamkeit‘ eines türkischen Bildungsbürgertums zu leisten, kann dieses als ‚Restauration‘ im Sinne von Dahlhaus als

⁶⁹⁰ Dahlhaus, 1980, S. 216.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Steinbeck, 2002, S. 312.

⁶⁹³ Ebd., S. 313.

⁶⁹⁴ Dahlhaus, 1980, S. 216.

⁶⁹⁵ Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 169 ff.

‚seltsam‘ bezeichnet werden, stellt aber aus türkischer Sicht eine neue musikalische Ausdrucksform einer traditionellen Gattung dar. Denn im Gegensatz zur europäischen Kammermusik vollzieht sich das ‚Neue‘ in der türkischen zeitgenössischen Kammermusik in der Wahl europäischer Instrumente im temperierten Stimmungssystem. Somit erscheint es schwierig, ausgehend von der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts Kriterien einer ‚Nationalmusik‘ zu definieren und diese auf die türkische Musik zu übertragen. Für das musikalische Schaffen im ausgehenden 19. Jahrhundert, das Saygun beeinflusst haben wird, gehören nach Dahlhaus ‚Exotismus‘, ‚Historismus‘, ‚Nationalismus‘ und ‚Folklorismus‘.⁶⁹⁶ Beispielsweise zeige eine Annäherung an modale Klangvorstellungen⁶⁹⁷ oder auch der Rückgriff auf das Bach’sche Fugenschaffen die Idee, dass sich Expressivität und Polyphonie in der westeuropäischen klassischen Musik des 19. Jahrhunderts nicht ausschließen müssten.⁶⁹⁸ Saygun wird diese Vorstellungen aufgreifen und nicht in den Grenzen einer türkischen Nationalmusik verharren, sondern ebenfalls Grenzen überwinden, wie noch zu zeigen wird.

Die Ausführungen von Dahlhaus zeigen somit einen Entwicklungsprozess einzelner Länder auf, sich unter Berücksichtigung auch des von ihm bezeichneten ‚Nationalismus‘ über tradierte Grenzen hinaus nicht nur mit musikalischen Formen auseinanderzusetzen, sondern auch mit philosophisch-ästhetischen Betrachtungen über die Musik, deren Form und Inhalt. Daher stellt sich die Frage, ob die türkische Musikentwicklung durch Atatürk Parallelen der Musikentwicklung anderer Länder aufweist oder ob es Länder gibt, die für Atatürk als Vorbild dienen. In diesem Kontext soll nachfolgend die Musikentwicklung in ausgewählten Ländern dahingehend untersucht werden, wie die Komponisten mit ihren Werken das Nationalbewusstsein stärken wollten, inwieweit dieses politisch gefördert wurde, welche Rolle dabei die Volksmusik spielte und welchen Einfluss die Idee der ‚Moderne‘ und der Einfluss der westeuropäischen Musik spielte, die sich insbesondere in Frankreich, Deutschland, Niederlande, Österreich, Italien, England und Spanien über Jahrhunderte etablierte. Für die Idee des Nationalismus in der Musik sollen zunächst exemplarisch die Länder Russland, Ungarn und Bulgarien untersucht werden, da in diesen Ländern zum Teil gesellschaftspolitische sowie auch künstlerische Parallelen zur Musikentwicklung in der Türkei zu beobachten sind, wobei auch in diesen Ländern die westeuropäische Musiktradition über Jahrhunderte Komponisten beeinflusste. Dabei ist

⁶⁹⁶ Dahlhaus, 1980, S. 21.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 25.

⁶⁹⁸ Ebd. S. 26.

bei der Betrachtung von Russland zu berücksichtigen, dass es wie die Türkei nicht nur geographisch überwiegend in Asien liegt und somit wie Bulgarien kulturell sehr unterschiedlich geprägt wurde. Als rein außereuropäisches Land wurde exemplarisch Japan ausgewählt, da es sich fast zeitgleich wie die Türkei den europäischen Einflüssen ab dem 19. Jahrhundert öffnete. Bei der ausschnitthaften Betrachtung der Musikentwicklung dieser ausgewählten Länder im Vergleich zur Musikentwicklung in der Türkei sollen auch die Entstehung unterschiedlicher musikalischer Gattungen und die Etablierung von Institutionen, die für die Musikentwicklung eines Landes erforderlich waren, mitberücksichtigt werden.

4.2. Russland

Abgesehen von der Entwicklung der geistlichen Chormusik seit dem 10. Jahrhundert⁶⁹⁹ hat sich ähnlich wie in der Türkei in der osmanischen Zeit bis zum 17. Jahrhundert keine professionelle weltliche Kunstmusiktradition in Russland herausgebildet.⁷⁰⁰ Die Begegnungen mit der europäischen Musikkultur blieben zufällig und hatten – trotz einer Orgelschenkung durch die englische Königin Elizabeth im Jahr 1586 wie seinerzeit für die Türkei – keinen Einfluss auf die Entwicklung einer eigenen Kunstmusik.⁷⁰¹ Erst mit der Romanov-Dynastie ab 1613 gibt es eine erste Zunahme an Kontakten mit Westeuropa, die Gründung von Theatern und die Entwicklung von mehrstimmigen geistlichen Liedern bei einer weiterhin strengen kirchlichen Verfolgung von weltlichen Musikgruppen.⁷⁰² Mit der Regentschaft von Zar Peter I. (1689–1725) beginnt im Rahmen der von ihm angestrebten forcierten Europäisierung Russlands eine Rezeption der westlichen Musik mit dem Schwerpunkt der Militärmusik.⁷⁰³ Ab dem 18. Jahrhundert entwickelte sich mit dem Zeitalter der Aufklärung eine auch institutionelle weltliche professionelle Musikkultur mit der Musikerziehung, der Gründung von Orchestern, der Errichtung von Theatern und Opernhäuser einschließlich der Opernmusik mit

⁶⁹⁹ Seroff, ³1987, S. 10.

⁷⁰⁰ Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 1. Vor 1600“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 2. Das 17. Jahrhundert“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁰³ Chodorkovskaja, Art. „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 3. Das Musikleben unter Peter dem Großen (1689-1725)“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 25.3.2022.

überwiegend namhaften italienischen und französischen Künstlern – eine Entwicklung, die zunächst nur dem Adel vorbehalten war.⁷⁰⁴ Als erste russische Oper gilt aufgrund des Librettos von Aleksandr Petrovič Sumarokov (1717–1777) *Cefal i Prokris* in der Vertonung des seinerzeitigen italienischen Petersburger Hofkomponisten, Francesco Domenico Araja (Araia) (1709 bis ca. 1770) und eröffnete eine Periode des Opernschaffens im von Chodorkovskaja bezeichneten ‚volkstümlichen-schlichten Stil‘ im ‚Geiste eines russischen Patriotismus‘ mit Motiven russischer Märchen und Texte russischer Volkslieder, die im Jahr 1797 von Zar Pavel I. (1797–1801) durch seine Verbannung beendet wurde.⁷⁰⁵

Abgesehen von der dreijährigen Existenz eines von Peter I. eingerichteten öffentlichen Theaters in Moskau im Jahr 1702 führte erneut ein Regierungserlass im Jahr 1756 – hier der der Zarin Elizaveta Petrovna (1741–1762) – zur Gründung eines öffentlichen russischen Theaters in St. Petersburg; es dauerte aber etwa 20 Jahre, bis es zu einem öffentlichen Musikleben außerhalb des Hofes kam und zu weiteren Theatergründungen etwa in Moskau im Jahr 1776 führte und somit zu einem öffentlichen Opern- und Konzertleben.⁷⁰⁶

War bereits die Musikentwicklung durch Zar Peter I. utilitaristisch geprägt, so wurde die Förderung der russischen komischen Oper von Ekaterina II. (1762–1796) aus ideologischen Gründen unterstützt, um unter Verwendung von russischen Volksliedern mit folkloristischem Brauchtum und einer Vorliebe für die ‚Couleur locale‘ „dem westlichen Vorwurf der Barbarei durch die Demonstration autochthoner Kulturtraditionen zu begegnen.“⁷⁰⁷

Nach einer Krise der russischen Oper vollzog sich nach dem Napoleonfeldzug und dem Dekabristenaufstand (1825) die Wiederaufnahme der Idee einer Nationaloper, dem

⁷⁰⁴ Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 4. Das höfische Musikleben der nachpetrinischen Zeit“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁰⁵ Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 4. Das höfische Musikleben der nachpetrinischen Zeit. c. Höfische Oper. γ. Russische Oper“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁰⁶ Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 5. Formen von Oper und Konzert außerhalb des Hofes“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁰⁷ Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 6. Musikalische Gattungen. a. Die russische komische Oper“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.2.2020.

Bau von weiteren Theatern und einem verstärkten westeuropäischen Einfluss.⁷⁰⁸ Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Russland eine Nationalmusik u.a. in Form der Nationaloper *Ein Leben für den Zaren* von Michail Iwanowitsch Glinka (1804–1857)⁷⁰⁹ oder *Fürst Igor* von Alexander Porfirjewitsch Borodin (1833–1887),⁷¹⁰ bei denen auf Stoffe der Geschichte des russischen Volkes zurückgegriffen wurde mit gleichzeitiger Symbolkraft für die Gegenwart.⁷¹¹ Die Komponisten Mili Balakirew (1837–1910), Alexander Borodin, César Cui (1835–1918), Modest Mussorgksy (1839–1881) und Nikolai Rimski-Korsakow (1844–1908) bildeten in dieser Zeit eine besondere Gruppe russischer Komponisten, die sogenannten ‚Novatoren‘ bzw. die ‚Russischen Fünf‘ oder ‚Petersburger Fünf‘ oder auch das ‚Mächtige Häuflein‘.⁷¹² Sie schlossen sich 1862 in St. Petersburg zusammen. Ihr Ziel war die Förderung der nationalrussischen Musik in der Nachfolge von Michail Glinka in Form von Opern, Liedern und Instrumentalmusik.⁷¹³

Im Vergleich zur türkischen Musikentwicklung hatte sich diese Gruppe nicht mit ‚Kulturkämpfen‘ auseinanderzusetzen. Interessanterweise gab es parallel zu dieser Gruppe die Komponisten wie Anton Grigorjewitsch Rubinstein (1829–1894) und Peter Tschaikowsky (1840–1893), die den westlichen Stil trotz ihrer patriotischen Gesinnung aufnahmen und so der russischen Musik zu einer weiteren Entwicklung verhalfen. Tschaikowskys Werke wie die *Festouvertüre über die dänische Nationalhymne* (op. 15), *Festouvertüre 1812* (op. 49), die russische Hymne *Gott, erhalte den Zaren*, eine Festkantate zur Eröffnung des Polytechnischen Museums im Jahr 1872, der *Slawische Marsch* (op. 31) sowie andere Auftragswerke wie u.a. die vier letzten Bühnenwerke (*Dornröschen*, *Pique Dame*, *Nussknacker* und *Jolanta*) haben Tschaikowsky als

⁷⁰⁸ Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁰⁹ Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution. 1. Bühnenwerke, Repertoire und Ästhetik. c. Zur Entstehung der russischen Nationaloper“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷¹⁰ Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution. 1. Bühnenwerke, Repertoire und Ästhetik. d. Die Oper nach Glinka“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷¹¹ Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution. 1. Bühnenwerke, Repertoire und Ästhetik. c. Zur Entstehung der russischen Nationaloper“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Repenning, 2016, S. 19–21.

Staatskomponisten gekennzeichnet, der sich auch als solcher verstanden hat.⁷¹⁴ Seine Nähe zum Zarenhof wird auch durch die Beauftragung belegt, für die Krönungsfeierlichkeiten für Alexander III. am 15. Mai 1883 eine Festkantate zu komponieren.⁷¹⁵ Darüber hinaus wurde er in das Direktorium der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft im Februar 1885 gewählt.⁷¹⁶ Tschaikowsky sah sich als russischer Komponist, der am Beispiel westeuropäischer Vorbilder lernte.⁷¹⁷

Zum Ende des 19. Jahrhunderts gleichen sich diese Unterschiede zum einen durch die Arbeit von Rimsky-Korsakov wieder aus, der ein Harmonielehrbuch mit einem ästhetischen Konzept einer komplexen, theoretisch begründbaren Harmonik 1884/85 erarbeitet hat, in dem Elemente der Folklore mit einer nach Redepenning ‚farbenprächtigen Instrumentation‘ systematisiert wurden; dieses wurde der Ausgangspunkt für die Komponisten Russlands.⁷¹⁸ Zum anderen hat Rubinstein einen pädagogischen Ansatz zur Musiker- und Komponistenausbildung entworfen, die bereits im Kindesalter beginnt und allgemeinbildende Fächer einschließt und bis in die Gegenwart ein Modell für alle Konservatorien wurde.⁷¹⁹

Obwohl die Gruppe der türkischen Komponisten um Saygun an die ‚Russischen Fünf‘ erinnert, besteht diese Ähnlichkeit primär nur zahlenmäßig.⁷²⁰ Die einzige Parallele zwischen den ‚Russischen Fünf‘ und den Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘, besteht darin, dass beide Gruppen die jeweilige Volksmusik als Quelle ihrer mehrstimmigen Kompositionen nutzten.⁷²¹ Dennoch waren die ‚Türkischen Fünf‘ weder so organisiert wie die ‚Russischen Fünf‘ noch waren sie miteinander gut befreundet. Daher sollte man die ‚Türkischen Fünf‘ genauer als die erste Generation von Komponisten der neuen türkischen Republik bezeichnen.⁷²²

Der Unterschied beider Gruppen wird am Wirken von Tschaikowsky deutlich, der sich zumindest in der Anfangszeit bewusst außerhalb der ‚Russischen Fünf‘ einordnete.⁷²³ Hintergrund ist zunächst ein akademischer Streit, wonach ab 1860

⁷¹⁴ Ebd. S. 87–93.

⁷¹⁵ Ebd., S. 92.

⁷¹⁶ Ebd., S. 94.

⁷¹⁷ Ebd., S. 21.

⁷¹⁸ Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution. 3. Musikausbildung, c. Das Petersburger Konservatorium“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Okyay, 2012, S.79 ff.; vgl. auch Kapitel II, 1.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Ebd.

russische Komponisten aufgebehrten, dass für ihr Kompositionsexamen eine Kantate auf einem klassischen westeuropäischen Text verlangt wurde.⁷²⁴ Gefördert vom Kunstkritiker Vladimir Stassow gehörten die ‚Russischen Fünf‘ zur ‚Russischen Schule‘, während Tschaikowsky auch wegen seiner akademischen Ausbildung als ‚Westler‘ bezeichnet wurde.⁷²⁵ Im Gegensatz zu den ‚Türkischen Fünf‘ wollten sich die ‚Russischen Fünf‘ bewusst von Westeuropa abkehren und sich auf das ‚Russische‘ konzentrieren, was nach Redepenning noch zu definieren wäre.⁷²⁶ Tschaikowsky wiederum blickte als ‚Könner‘ auf die Gruppe der ‚Amateure‘ herab.⁷²⁷ In seinen Briefen differenzierte Tschaikowsky allerdings und setzte sich mit der Musik von Rimsky-Korsakow und Mussorgsky auseinander.⁷²⁸ Letzterer bezeichnete nach Seroff die Musik von Tschaikowsky als ‚Religion der reinen Klangsönheit‘ und kritisierte, dass dieser dem Publikumsgeschmack nachgäbe.⁷²⁹ Tschaikowsky wiederum kritisierte Mussorgskys Anspruch einer ‚wahrhaftigen‘ Musik in Anlehnung an die Aussage von Tolstoi in seiner Schrift ‚Was ist Kunst?‘⁷³⁰, wonach die ‚Wahrheit‘ auf einer ‚Täuschung‘ aufbaue.⁷³¹ Somit können Parallelen zum Leben und Schaffen von Saygun gezogen werden, da auch beide im Ausland (Tschaikowsky in Leipzig) studiert und an den jeweiligen renommierten Konservatorien ihrer Länder gewirkt haben.

Zusätzlich zu den skizzierten Unterschieden der türkischen und russischen Komponisten sind die politische Situation in beiden Ländern und die ästhetisch-philosophischen Diskussionen ebenfalls unterschiedlich. Die russische Musikentwicklung umfasste einen längeren Zeitraum, die politische Situation wurde durch Veränderungen schon in der Zarenzeit geprägt sowie besonders stark mit der Oktoberrevolution nach 1917. Somit bleibt das Verbindende die Tatsache, dass russische und türkische Komponisten ihre Volksmelodien und -mythen aufgenommen und diese mit einer an der westlichen klassischen Kompositionsform orientierenden Technik integriert haben.

Die Entwicklung der Musik nach der Oktoberrevolution im Jahr 1917 in der Sowjetunion ist politisch stärker vorgegeben als in der Zarenzeit, wengleich das

⁷²⁴ Redepenning, 2016, S. 19.

⁷²⁵ Ebd., S. 21.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Seroff, ³1987, S. 163.

⁷²⁸ Ebd., S. 163 f.

⁷²⁹ Ebd., S. 164.

⁷³⁰ Ebd., S. 161.

⁷³¹ Ebd., S. 164.

Aufrechterhalten des Vorhandenen und die Entwicklung der Musiker und Komponisten im Vordergrund standen bzw. die Kulturpolitik erst Ende der 1920er-Jahre einsetzte.⁷³² Im Gegensatz zur türkischen Musikpolitik verbot der damalige Herrscher der Sowjetunion, Josef Stalin, im Jahr 1948 die Musik von Debussy und Ravel sowie jegliche Aufführungen und Forschungen zur religiösen Musik und auch einen wesentlichen Teil der russischen und westlichen Klassik, die als reaktionär klassifiziert wurden.⁷³³ Stattdessen soll an Sinfonien Tschaikowsky sowie an die ‚humanistische Tradition der Beethovenschen Symphonik‘ angelehnt an den Idealen der Französischen Revolution angeknüpft werden im Sinne eines ‚sowjetischen Symphonismus‘.⁷³⁴ Im Rahmen der Musikpolitik unter Lenin und Stalin sollten die musikalischen Gattungen auf die Sinfonie als musikalische Leitkultur verpflichtet werden, wozu auf Tagungen im Jahr 1935 und 1948 die ‚kulturpolitischen Dimensionen der symphonischen Form‘ erörtert wurden.⁷³⁵ Dabei sollte die ‚objektive Formgebung‘ eines ‚emotionalen Inhalts‘ weichen, um eine politische Ästhetik in der Musik zu erzeugen zwecks Verbreitung des ‚revolutionären Optimismus‘.⁷³⁶ Abgesehen von den Schwierigkeiten der Festlegung von Kriterien einer solchen Ästhetik lag der Schwerpunkt weniger in einer neuen Nationalpolitik, sondern in der Etablierung der kommunistischen Ideologie auf dem Gebiet der damaligen Sowjetunion. Diese Entwicklung führte zu Auseinandersetzungen zwischen sowjetischen Komponisten und der kommunistischen Führung.⁷³⁷

Somit gibt es Parallelen und Unterschiede in der Entwicklung der russischen und türkischen Musik im Versuch der Schaffung einer Nationalmusik sowie im Wirken der speziellen Gruppen der ‚Russischen Fünf‘ unter Berücksichtigung von Tschaikowsky und der ‚Türkischen Fünf‘ in der Etablierung einer neuen Tradition.

Einerseits hatte Russland deutlich mehr Zeit in seiner Entwicklung als die Türkei, da die Aktivitäten der ‚Russischen Fünf‘ in einer Zeit begannen, in der es in Europa Veränderungen in der Musikentwicklung gab. Die türkische Musikentwicklung konnte

⁷³² Lobanova, „B. Kunstmusik. III. Von der Oktoberrevolution bis in die 1990er-Jahre. 1. 1918-1932. a. Die ›neue Kulturpolitik‹ und das ›neue Repertoire‹“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷³³ Lobanova, „B. Kunstmusik. III. Von der Oktoberrevolution bis in die 1990er-Jahre. 2. Von 1932 bis zur Tauwetter-Periode“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷³⁴ Hüppe, 2002, S. 212.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Ebd., S. 212 f.

⁷³⁷ Ebd., S. 213.

sich erst entfalten, als einige nach Çalğan bezeichnete ‚talentierte junge Leute‘,⁷³⁸ die 1925 ins Ausland geschickt wurden, in ihre Heimatländer zurückkehrten, und die Gruppe der fünf türkischen Komponisten bildeten, die als die Gründer der neuen türkischen Musik angesehen werden können.⁷³⁹ In seinem Buch *Die Geschichte der Türkei* führt der Musikpädagoge und -schriftsteller Ahmet Say aus, dass die ‚Türkischen Fünf‘, die in europäischen Ländern ausgebildet wurden, Komponisten auf dem Niveau der internationalen Musik seien.⁷⁴⁰ Nach Say ist die Bezeichnung ‚Türkische Fünf‘ auf den Musikpädagogen und Komponisten Halil Bedii Yönetken zurückzuführen, der den Begriff der ‚Türkischen Fünf‘ für die ersten Berufskomponisten der Türkei prägte.⁷⁴¹ Diese ‚talentierten‘ Künstler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts geboren wurden, wurden von Atatürk selbst unterstützt.⁷⁴² Die ‚Türkischen Fünf‘ waren nach Çalğan die erste Generation, die zeigen sollte, was eine Nation, die den ersten ‚nationalen Befreiungskrieg‘ des 20. Jahrhunderts geführt habe, vor den Nationen der Welt im Bereich Kultur und Kunst leisten könne.⁷⁴³ Sie arbeiteten jedoch im Gegensatz zu den ‚Russischen Fünf‘ nicht zusammen.⁷⁴⁴

Cemal Reşit Rey, das älteste Mitglied der ‚Türkischen Fünf‘, hat immer seine Ablehnung gegenüber dieser Bezeichnung geäußert. Diese Benennung, die von den türkischen Musikhistorikern übernommen wurde, wird von anderen Komponisten nicht geteilt.⁷⁴⁵ Wie auch immer die Bezeichnung empfunden wurde, ist die Entstehung der ‚Russischen Fünf‘ dagegen eine Initiative der Komponisten und keine politische. Sayguns Ansichten über die ‚Türkischen Fünf‘ lautet wie folgt:

„Dieses Wort wurde das erste Mal im Jahr 1939 vom verstorbenen Halil Bedi Yönetken verwendet, dann gab es Beamte in der Rundfunkanstalt von Ankara, Cemal, Ulvi, Necil, ich, Halil und vielleicht Mesut Cemil unterhielten sich. Diese können sich nicht erinnern, wie es zu diesem Namen kam. Halil meinte, wie man die ‚Russischen Fünf‘ bezeichnet, so stehen die ‚Türkischen Fünf‘ für den neuen Musikweg (Cemal, Ulvi, Necil, Ferit und ich). Wir können auch die ‚Türkischen Fünf‘ sagen‘, sagte er. Auch Cemal sagte ‚Fünfer! Fünfer! Warum nicht. Wir sind auch ‚Türkische Fünf‘. [...] Ob diese Beschreibung richtig ist oder nicht: Von Allah kamen wir auf die Welt in den Jahren zwischen 1904 und 1908. Bevor wir etwas voneinander wussten, haben wir damit begonnen zu arbeiten, und wir haben die erste Generation der zeitgenössischen Kompositionen geschaffen. In diesem Sinne stimmt es! Fünf, türkische Fünf. Aber das sind nur unsere Geburtsjahre, die Bezeichnung bedeutet nichts anderes als die Affinität zwischen dem

⁷³⁸ Çalğan, 1991a, S. 11.

⁷³⁹ Aydın, 2011, S. 23.

⁷⁴⁰ Say, 1997, S. 517.

⁷⁴¹ Say, 1997, S. 517.

⁷⁴² Çalğan, 1991a, S. 11.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Akdemir, 1991, S. 50.

⁷⁴⁵ Rey, 2007, S. 9.

Beginn unseres Lebens. Und obwohl wir alle aus einem Land kommen und ein ähnliches Verständnis von Kunst (ich [Saygun] – Ulvi und vielleicht Cemal) haben, haben wir uns im Laufe der Zeit sehr weit voneinander entfernt. Wenn wir es so nehmen, bedeutet der Begriff Fünf nichts.“⁷⁴⁶

Wenn Saygun der Auffassung ist, dass der Begriff für ‚nichts‘ stehe, dann ist damit sicherlich der Bezug zur Bezeichnung der ‚Russischen Fünf‘ gemeint. Yönetken war möglicherweise der Auffassung, dass die Bezeichnung, die er mit ‚unpersönlich‘ kennzeichnet, für die Aufgabe stand, dass diese Komponisten türkische Volksmusik mit den westlichen Kompositionstechniken verbinden sollten, dass sie Berufskomponisten sein sollten und einen kulturpolitischen Auftrag hatten. Wenn Saygun auf die Eigenständigkeit der Komponisten verweist, dann kann auch dieses Merkmal eine besondere Kennzeichnung dieser Gruppe sein, sodass noch näher darauf einzugehen sein wird, wie die einzelnen Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘ die Vorstellungen von Atatürk erfüllt haben.⁷⁴⁷

Die nationale Musikentwicklung in Russland bis 1917 ist im Gegensatz zur Türkei ab 1922 überwiegend nicht politisch motiviert. Gleichwohl suchen Komponisten beider Länder zeitlich versetzt nach dem ‚Nationalen‘ in der Kunst, verstehen sich als ‚nationale‘ Komponisten, die ihre Kompositionen ebenfalls als ‚national‘ bezeichnen. Die kommunistische Musikpolitik in der Sowjetunion ab 1917 beabsichtigte, mit einer ästhetischen Vorgabe direkt auf die Musikästhetik einzuwirken. Trotz der musikpolitischen Zielstellung der neuen türkischen Kunstmusik überließ Atatürk den türkischen Komponisten die Etablierung einer darauf abgestimmten Musikästhetik. In diesem Zusammenhang bleibt festzuhalten, dass in beiden Ländern der Reichtum der Volksmusik der unterschiedlichen Völker und ethnischen Gruppen – wenn nicht unterdrückt – in unterschiedlicher Form Grundlage des kompositorischen Schaffens

⁷⁴⁶ Aracı, 2007, S. 109. Im Original: „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. İşi böyle alınca Beşler tabirinin bir manası kalmıyor.“

⁷⁴⁷ Vgl. Kapitel II., 1.

dieser Generationen bildete und darüber hinaus reichhaltig aber nur teilweise vollständig erforscht und dokumentiert wurde.

4.3. Ungarn

In den Ausführungen zu Russland wurde die Volksmusikforschung nicht näher dargelegt, gleichwohl russische Volkslieder für die russischen Komponisten auch im 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielten. Béla Bartók (1881–1945) verweist auf Igor Strawinsky (1882–1971), der insbesondere im *Sacre du printemps* Volksmelodien genutzt habe, die er – Strawinsky – als Imitation in Form von Zwei- oder Dreitaktmotiven einsetze, die Bartók wiederum als charakteristisch für die russische Musik mit Bezügen zur ungarischen Blasmusik ansieht – wobei Bartók diese auch in arabischen Volkstänzen vorzufinden weiß.⁷⁴⁸ Wie an dieser Einführung zu diesem Abschnitt erkennbar wird, ist die Musikentwicklung in Ungarn eng mit den Vertretern der ungarischen Nationalmusik, Béla Bartók und Zoltan Kodály (1882–1967), verknüpft. Für beide ist eine intensive Auseinandersetzung mit den Volksmusiktraditionen charakteristisch, was sich in den volksmusikalischen Studien beider zeigt: Bereits mit 24 Jahren reiste Bartók mit Kodály im Jahr 1905 durch Ungarn, um Volksmusik zu erforschen.⁷⁴⁹ Bartók sammelte und erforschte mit ‚großer Leidenschaft‘ auch rumänische und slowakische Volkslieder, reiste nach Nordafrika und veröffentlichte diverse Schriften überwiegend zur ungarischen Volksmusik.⁷⁵⁰

Die Entdeckung des ungarischen Volksmelodiengutes begann im frühen 19. Jahrhundert eines seinerzeit bekannten Geigentrios, das ‚Verbunkos-Trios‘ genannt wurde.⁷⁵¹ Der ungarische Komponist und Musikwissenschaftler Zoltán Gárdonyi (1906–1986) führt weiter aus, dass sich ab 1820 ein ungarisches Selbstbewusstsein in der Instrumentalmusik sowie ab 1837 mit der Eröffnung des Ungarischen Nationaltheaters in Pest⁷⁵² mit ungarischen Singspielen, Opern sowie Kunstliedern etablierte; diese

⁷⁴⁸ Bartók, 1972, S. 158 f.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 23.

⁷⁵⁰ Vgl. Bartók, 1972.

⁷⁵¹ Gárdonyi und Szerző, „III. Von 1526 bis 1700. V. Das 19. Jahrhundert. 1. Von 1820 bis 1850“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁵² Heute: Budapest. Die Einheitsgemeinde Budapest entstand 1873 durch die Zusammenlegung der zuvor selbstständigen Städte Buda, Óbuda, beide westlich der Donau, und Pest östlich der Donau; vgl. Benyovszky und Falvy, „Budapest. A. Stadtgeschichte. I. Historischer Abriss“, in: *MGG-Online*,

Kunstlieder wurden seit 1843 regelmäßig im Pester Nationaltheater aufgeführt.⁷⁵³ Nach Gárdonyi drückte sich das ungarische nationale Selbstbewusstsein vor der Revolution von 1848 in der Instrumentalmusik mit dem Rákóczi-Marsch und im Csárdás aus.⁷⁵⁴ Dabei wurde der ungarische Nationaltanz ‚Csárdás‘ wie der auch als ungarisches Nationallied bekannte Rákóczi-Marsch von verschiedenen nichtungarischen Komponisten bearbeitet.⁷⁵⁵

Interessanterweise führte die nach der Revolution von 1848 einbrechende Epoche politischer Unterdrückung durch den Habsburgischen Kaiserstaat zu einer Reifung des national-volkstümlichen ungarischen Musikstils.⁷⁵⁶ 1853 wurde von den Orchestermitgliedern des Nationaltheaters von Pest das Philharmonische Orchester gegründet, das 1856 die *Hungaria* von Franz Liszt (1811–1886) uraufführte.⁷⁵⁷ Als bedeutende ungarische Oper mit volkstümlichen Elementen kann *Bánk Bán* von Ferenc Erkel (1810–1893) genannt werden, die 1861 in Pest uraufgeführt wurde.⁷⁵⁸

Auch das Interesse an der musikwissenschaftlichen Dokumentation des ungarischen Volksliedes begann 1832 mit einem Klassifikationsversuch von János Udvardy Cserna und wurde dann von Gábor Mátray und 1858/1859 von Gusztáv Szénfy ebenfalls systematisch weiterverfolgt.⁷⁵⁹

Im Jahr 1875 wurde die Musikakademie in Budapest unter der Präsidentschaft von Franz Liszt eröffnet, der die Sektion ‚Ungarisches Volkslied‘ einrichtete.⁷⁶⁰ 1875 wurde auch das Volkstheater in Budapest eröffnet, das nach Gárdonyi ‚zur Heimat der wiederaufblühenden Volksstücke wurde.‘⁷⁶¹

Ende des 19. Jahrhunderts entstand eine neue Musikergeneration, die nach der ungarischen Musikwissenschaftlerin Éva Pintér und dem Musikkritiker Hartmut Lück aus der deutsch-romantischen Schule stammte – die Autoren verweisen hier auf Brahms und Reger – und nach einer ‚Vereinigung der sinfonischen Tradition‘ mit dem ungarischen

<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15194&v=2.0&rs=id-d8a27046-bdf2-baa7-864d-2f29d2f11386&q=budapest>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁵³ Gárdonyi und Szerző, „III. Von 1526 bis 1700. V. Das 19. Jahrhundert. 2. Von 1850 bis 1900“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Ebd.

⁷⁵⁹ Ebd.

⁷⁶⁰ Ebd.

⁷⁶¹ Ebd.

„Idiom der Werbungs- und sogen. [sogenannten] Zigeunermusik“ strebte.⁷⁶² Zwar wurden Béla Bartók, Zoltan Kodály und Ernst von Dohnányi (1877–1960) nicht als die ‚Ungarischen Drei‘ bezeichnet, waren aber nach Pintér und Lück ‚besondere Talente‘ aus der Kompositionsklasse von Hans Kößler.⁷⁶³ Insbesondere Bartók und Kodály wandten sich gegen den einseitigen deutschen Einfluss und untersuchten die Ursprünge der ungarischen Musik durch Forschungsreisen ab 1905 und ebneten den Weg zur neuen ungarischen Tonkunst, in der das ungarische Volkslied eine dominierende Rolle spielen sollte.⁷⁶⁴

Allerdings gab es auch in Ungarn wie in der Türkei gegen diese weitgehende und revolutionäre Erneuerung der ungarischen Musik Widerstände aus den Richtungen der deutschen romantischen Tradition wie auch aus Reihen der Nationalisten.⁷⁶⁵

Somit ergeben sich zur Musikentwicklung zur Türkei Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Die Erforschung unbekannter bzw. nicht notierter Volksmelodien sowie das Interesse, diese mit Methoden der westlichen Musik weiter zu bearbeiten, ist beiden Ländern gemeinsam. Die Anlehnung an westeuropäische Schulen (bei Ungarn aus Deutschland und bei der Türkei mehr aus Frankreich) sowie der Aufbau von Musikakademien, Musiktheatern, der Entwicklung von Opern, sind ebenfalls beiden Ländern gleich wie auch die entsprechenden Widerstände aus zwei Richtungen: den Vertretern der westlichen Musik einerseits, denen die Entwicklung nicht schnell genug voranging bzw. sich nicht weit genug von der Musiktradition entfernte sowie von den Nationalisten bzw. Konservativen andererseits, die an eben dieser nationalen Musiktradition festhalten wollten.

Der große Unterschied besteht in der politischen Situation beider Länder: Während in der Türkei diese Entwicklung eigentlich nur durch den politischen Auftrag durch Atatürk überhaupt erst möglich war, war die Musikentwicklung in Ungarn eher antizyklisch zur politischen Entwicklung des sozialistischen Regimes bis 1989 zu beobachten bzw. folgten entsprechende Unterstützungen staatlicherseits erst in der Folge der Musikentwicklung.

⁷⁶² Pintér und Lück, „III. Von 1526 bis 1700. VI. Das 20. Jahrhundert. 1. Bis zum Zweiten Weltkrieg“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Ebd.

Ein kleinerer aber bedeutender Unterschied zur Türkei besteht in der Systematisierung der Volksmusikforschung in Ungarn und der sich daraus von Bartók abgeleiteten drei Thesen für eine neue ungarische Kunstmusik, die er im Jahr 1932 sogar als ‚zeitgenössische ungarische höhere Kunstmusik‘ bezeichnete.⁷⁶⁶

Die erste These gilt der sogenannten ‚Zigeunermusik‘, die u.a. von Liszt mit ungarischer Volksmusik gleichgesetzt wurde oder sogar als deren Ursprung galt.⁷⁶⁷ Bartók war der Auffassung, dass die ungarische Volksmusik aus der vor allem gesungenen Bauernmusik bestand, die von den Sinti und Roma lediglich vorgetragen wurde bzw. dass deren Vortrag, der dann in der klassischen Musik adaptiert wurde, der ungarisch-volkstümlichen Kunstmusik entspringe und stufte die ungarische Bauernmusik aufgrund ihrer ‚klassischen, prägnanten Einfachheit des Ausdrucks‘, ihrer ‚Objektivität der Gestaltung, die niemals ermüdet‘, als wertvoller denn die volkstümliche Kunstmusik ein.⁷⁶⁸ Somit zeigt sich hier in der Diskussion um den Ursprung der Volksmusik wie auch in der Einschätzung der unterhaltsamen Kunstmusik eine Parallele zur türkischen Musikentwicklung in der Frage, ob die türkische Volksmusik der arabischen Musik entsprang oder letztere türkische Elemente aufnahm.

Eine zweite These geht auf die Frage des Nationalismus in der ungarischen Musik ein. Bartók stellte fest, dass ungarische Volksmusik an ihrer Pentatonik, ihrer absteigenden fallenden Melodiestructur und je nach Gattung am sogenannten Rubato- oder Parlando-Stil einerseits sowie andererseits am Tempo-Giusto-Stil⁷⁶⁹ zu charakterisieren sei. Diese Eigenschaften stellte er dann im Ergebnis seiner Forschungsreisen durch andere Länder in Form von identischen Charakteristika in den Melodien in Algerien, in der Ukraine, im Irak, Iran und Rumänien, im asiatischen Raum sowie bei den ‚Osmanli-Türken‘ und den Bulgaren ebenfalls fest.⁷⁷⁰ Unter Bezugnahme auf den Beginn der ungarischen Volksmusikforschung im 19. Jahrhundert unterstellte Bartók hier zwar ein ‚Erwachen eines gewissen nationalen Gefühls‘,⁷⁷¹ vermutete aber, dass ‚alle Volksmusik der Erdkugel im Grunde genommen auf eine geringe Zahl [sic:an] Urformen, Urtypen, Urstilarten zurückzuführen ist, wenn genügendes Material und genügendes Studium desselben vorliegen wird.‘⁷⁷² Angemerkt sei an dieser Stelle, dass

⁷⁶⁶ Bartók, 1972, S. 41.

⁷⁶⁷ Ebd., S. 36.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 37.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 24.

⁷⁷⁰ Bartók, 1972, S. 45 ff.

⁷⁷¹ Ebd., S. 117.

⁷⁷² Ebd., S. 121.

der ungarische Volksmusikforscher Bálint Sárosi (geb. 1925) Bartóks Aussagen dahingehend korrigierte, dass es neben pentatonischen auch eine Gruppe von diatonischen ungarischen Volksmelodien gebe.⁷⁷³ Sárosi vermutet ferner, dass die ‚Urschicht der ungarischen Volksmusik‘ vor dem 9. Jahrhundert entstanden sei, als „die Ungarn jahrhundertlang in einer politischen Gemeinschaft mit Völkern alttürkischer Kultur im Grenzgebiet von Europa und Asien“ lebten.⁷⁷⁴ Auch wenn diese neuen Forschungsergebnisse zur Zeit von Saygun noch nicht bekannt sein dürften, kann doch vermutet werden, dass die Suche nach den Ursprüngen der türkischen Volksmusik nicht nur eine historische Dimension aufweist, sondern auch im Sinne von Dahlhaus aufgrund ihrer Verbreitung ‚internationale Züge‘ trägt⁷⁷⁵ und unter Berücksichtigung der motivischen Perspektive zur Idee einer musikalischen ‚Urzelle‘⁷⁷⁶ als Ausgangspunkt des Musikschaffens führen könnte. Es wird in der Analyse der Sinfonien von Saygun zu zeigen sein, inwiefern dieser Gedanken sich in Sayguns Werk widerspiegelt.

Die Vorstellung einer musikalischen ‚Urzelle‘ führt zur dritten These von Bartók, die eher einen Vorschlag für Komponisten darstellt und sich mit dem von Hindemith deckt, „die Kunstmusik mit Elementen einer frischen, durch das Schaffen der letzten Jahrhunderte nicht beeinflussten Bauernmusik zu beleben“,⁷⁷⁷ mit folgender Zielstellung: „Volksmusik kann für die Musik eines Landes nur dann Inspirationsquell sein, wenn die Transplantation ihres Motivmaterials das Werk eines schöpferischen Ingeniums ist.“⁷⁷⁸ Wie schon gezeigt und noch zu zeigen sein wird, deckt sich auch diese Vorstellung mit der von Saygun bzw. kann als eines seiner zentralen Kompositionsmerkmale insbesondere für seine Sinfonien angesehen werden.

4.4. Bulgarien

Wenn die zweite These, die sich aus den Ausführungen von Bartók ergeben, betrachtet wird, stellt sich die Frage nach der Authentizität der (Volks-)Musik eines Landes. Deniza Popova hat sich ausführlich mit der Frage der bulgarischen Musik und dem staatlichen

⁷⁷³ Sárosi, „III. Von 1526 bis 1700. VII. Volksmusik. 2. Vokalmusik. b. Strophische Melodien“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Dahlhaus, 1980, S. 91.

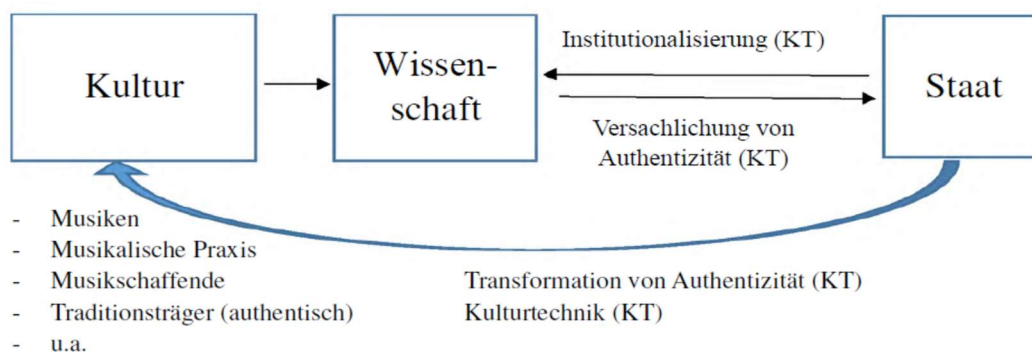
⁷⁷⁶ Vgl. Staubli, 2013.

⁷⁷⁷ Bartók, 1972, S. 24.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 162.

Einfluss auf diese beschäftigt. Sie versteht hierbei das Konzept ‚Authentizität der Musik‘ als Gattungsbezeichnung für die traditionelle Form des funktionalen Musizierens der Dorfbevölkerung,⁷⁷⁹ die „durch die Zusammenhänge und Merkmalsbündelung von sozialen Zwecken, ästhetischen Ideen und stilistischen musikalischen Mitteln determiniert“⁷⁸⁰ sei. Diese ‚Authentizität der Musik‘ umfasst damit Themen der Veränderungen im Lebenskreis und in der Festtagskultur⁷⁸¹ und bemühe sich um die Beförderung sozialer Beziehungen.⁷⁸² Diese Musiken verwiesen „sowohl auf das Identifikationsbewusstsein einzelner Personen und Gruppen als auch auf die kulturpolitische Anwendung musikalischer Tradition innerhalb des Nationalstaats.“⁷⁸³ Popova führt aus, dass das staatliche Interesse an ‚Authentizität‘ zeitlich mit der Entstehung des bulgarischen Nationalstaates im Jahr 1878 einherging und darin bestand, sich von seinen Nachbarn zu emanzipieren und zu behaupten. Dies geschah in Form der Unterstützung von Institutionen, die sich der Erforschung und Definition der „authentischen bulgarischen Kultur“ annehmen sollten.⁷⁸⁴ „Die seit dem [sic: seitdem] stattfindenden gesellschaftspolitischen Veränderungen hatten wiederum Auswirkungen auf die Existenzformen musikalischer Praxis und deren Transformationen.“⁷⁸⁵ Popova konstruiert hierzu ein Modell des ‚Kulturtechnischen Transformationsprozesses‘⁷⁸⁶, das in der nachfolgenden Abbildung 2 dargestellt wird.

Abbildung 2: Kulturtechnischer Transformationsprozess (KT) nach Popova⁷⁸⁷



⁷⁷⁹ Popova, 2013, S. 15.
⁷⁸⁰ Ebd., S. 434.
⁷⁸¹ Ebd., S. 435.
⁷⁸² Ebd., S. 436.
⁷⁸³ Ebd., S. 453.
⁷⁸⁴ Ebd., S. 15.
⁷⁸⁵ Ebd.
⁷⁸⁶ Ebd., S. 16.
⁷⁸⁷ Ebd.

Nach diesem Modell nimmt der Staat Einfluss auf die Kultur durch bestimmte Ideologien bzw. Überzeugungen, indem er wissenschaftliche Institutionen gründet und diese unterstützt. Die Wissenschaft stellt das kulturtechnische Instrumentarium (z.B. Sammeln von Material und Übertragung aus der Kultur in Archive) dem Staat zur Verfügung, wodurch der Staat über weitere kulturexterne Institutionen direkten Einfluss auf die Existenz und die Transformation der Kultur ausüben könne. Mit ‚Kulturtechniken‘ meint Popova ein Zusammenspiel und eine gegenseitige Beeinflussung, die zwischen Kultur, Staat und Wirtschaft stattfindet.⁷⁸⁸

Wenngleich sich Bulgarien etwa 45 Jahre vor der Türkei diesem Transformationsprozess öffnete, haben in beiden Ländern nach der jahrhundertelangen osmanischen Fremdherrschaft die neuzeitlichen gesellschaftlichen Veränderungen relativ spät begonnen.⁷⁸⁹ Offenbar hat Atatürk – der Opern schätzte und die Entwicklung in Bulgarien beobachtete⁷⁹⁰ – nach diesem Modell seinen Transformationsprozess ähnlich gestalten wollen und gestaltet, wobei ihm noch der Einfluss auf die Gesellschaft wichtig war, d.h., die Transformation im neu entstehenden türkischen (Bildungs-)Bürgertum auf der Grundlage einer sogenannten ‚authentischen Musik‘.

Popova hat im Rahmen einer Feldforschung, die an die Forschungen von Bartók und Saygun erinnert, zwölf Merkmale einer ‚authentischen Musik‘ extrahiert, die sie als ‚musikfolkloristische Dialektologie‘ bezeichnet, die in der Tabelle 12 dargestellt werden.

Tabelle 12: Zwölf Merkmale für ‚authentische Musik‘⁷⁹¹

Nr.	Merkmale
1.	Bräuche und Rituale
2.	Liedgattungen
3.	Volksmusikinstrumente
4.	Volkstänze und Spiele
5.	Metrorhythmen
6.	Struktur und Form (mit dem Unterpunkt 6.a. Poetische Musik)
7.	Klangmilieu
8.	Stimmgebung – Klangfarbenskalen
9.	Melodische Stereotypen, charakteristische Modi, Ambitus, Kadenzen, Intonationen
10.	Ornamentik
11.	Textinhalte
12.	Sprachliche Dialekte

⁷⁸⁸ Ebd.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 432.

⁷⁹⁰ Akbulut, 2013, S. 143.

⁷⁹¹ Popova, 2013, S. 266.

Anscheinend gelingt Popova damit eine Systematisierung von ‚authentischer‘ nationaler Volksmusik, die über die Überlegungen von Dahlhaus⁷⁹² hinausgeht und den Begriff der ‚hohen Kunst‘ von Volksliedern konkretisieren könnte. Gleichwohl stimmt Popova Dahlhaus‘ Kritik an der Nationalstaatsfolklore indirekt zu, indem sie sowohl auf die religiösen als auch kulturellen Vermischungen der bulgarischen Musik hinweist u.a. auch auf die Übernahme von Liedern aus anderen Religionen und Ländern, wie u.a. auch aus der Türkei.⁷⁹³ In diesem Zusammenhang zitiert sie Bartók:

„Wenn für die nähere oder ferne Zukunft ein Überleben der Volksmusik erhofft werden darf (eine ziemlich zweifelhafte Aussicht angesichts des rapiden Eindringens höherer Kulturen in die entferntesten Weltgegenden), dann ist offensichtlich die künstliche Errichtung von chinesischen Mauern für die Trennung eines Volkes vom anderen für die Entwicklung der Volksmusik sehr ungünstig. Eine vollkommene Absperrung gegen fremde Einflüsse bedeutet Niedergang; gut assimilierte fremde Anregungen bieten Bereicherungsmöglichkeiten.“⁷⁹⁴

Durch das Konzept einer ‚authentischen Musik‘ erscheint aber das von Dahlhaus aufgeworfene methodische und begriffliche Problem lösbar zu sein und kann daher im Folgenden auch für die türkische Musik genutzt werden.

Außerdem können auch Ergebnisse der Feldforschung von Popova auf die türkische Musik übertragen werden, z.B. die Tanzform des Horon,⁷⁹⁵ die Metrorhythmen,⁷⁹⁶ oder tetra- und pentatonische Skalen,⁷⁹⁷ wengleich Popova bedauert, dass die Erforschung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen bulgarischer und türkischer Volksmusik kein Schwerpunkt musikwissenschaftlicher Arbeiten sei, „obwohl hier zahlreiche gemeinsame Parameter offensichtlich scheinen.“⁷⁹⁸

Wie in der Türkei gibt es in Bulgarien erst am Ende des 19. Jahrhunderts Komponisten, die auf klassische Weise Musik komponieren, dabei durch Verschmelzung von Elementen der bulgarischen Volksmusik mit der ‚westlichen Kulturform‘ ihre „ethnische Identität in ihren Kompositionen hörbar werden zu lassen“.⁷⁹⁹ Darüber hinaus befassten sich diese Komponisten mit ethnologischen Fragen und leisteten wichtige Beiträge zur musiktheoretischen Analyse von Volksliedern,⁸⁰⁰ um somit nach Popova die

⁷⁹² Vgl. Kapitel I, 4.1.2.

⁷⁹³ Ebd., S. 267.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 447; s.a. Bartók, 1972, S. 127.

⁷⁹⁵ Popova, 2013, S. 271.

⁷⁹⁶ Ebd., S. 272.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 278.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 447.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 346.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 347.

„authentische“ bulgarische Musik als Mittel zur Transformation, zur weiteren Reproduktion und Distribution zu nutzen.⁸⁰¹ Popova führt hierzu aus:

„Beispielsweise ist für die Entstehung von bulgarischer ernster Musik die Vermischung verschiedener musikalischer Parameter ausschlaggebend, obwohl sie hauptsächlich unter dem Deckmantel des individuellen künstlerischen Schaffensprozesses von Werken in abendländischer Tradition abgehandelt werden.“⁸⁰²

Damit wird deutlich, dass – wie in der Türkei – der Komponist eines solchen Transformationsprozesses sinnvollerweise über musikwissenschaftliche wie auch pädagogische Kenntnisse verfügen sollte, damit der „Prozess der Umwandlung von Volksmusik in neuzeitige Kunstformen“⁸⁰³ überhaupt gelingen kann.

Ähnlich wie in der Türkei fand in Bulgarien – ohne hier weiter auf die Besonderheiten der bulgarischen Musikentwicklung eingehen zu können – eine Einbindung von Institutionen vom Kindergarten über die Schule und Musikschulen hin zu Theatern, Opernhäuser und Theatern mit Festivals statt, wenngleich insbesondere in der Zeit des Sozialismus der ‚ideologische Funktionszusammenhang‘ im Vordergrund stand, um Bulgarien als sozialistischen Nationalstaat zu repräsentieren.⁸⁰⁴ Ein Ergebnis dieses Transformationsprozesses sind die seit 1965 durchgeführten Volksmusikfestivals, die Popova als ‚Musizierwettspiele‘ um ‚Authentizität‘ besonders hervorhebt.⁸⁰⁵

Im Vergleich zur Entwicklung in der Türkei ist festzustellen, dass Parallelen in der Entwicklung der Kunstmusik zu identifizieren sind. Allerdings sind die Unterschiede beachtenswert: Zum einen erscheint die Erfassung des bulgarischen Volksliedes systematischer vorangegangen zu sein als in der Türkei. Zum anderen scheint sich der zunehmende politische Einfluss seit 1944 in Bulgarien nach Popova mit der Zeit als eher einschränkend auf die Entwicklung einer Kunstmusik mit Rückgriff auf die Volksmelodien und der Weiterentwicklung der Musik im Land ausgewirkt zu haben.⁸⁰⁶ Demgegenüber war der politische Einfluss in der Türkei ab spätestens 1950 rückläufig, sodass sich dort die Musikentwicklung freier als in Bulgarien gestalten konnte. Zu beobachten ist ferner, dass sich der Austausch mit den westlichen Ländern in der Türkei anders als in Bulgarien vollzog, da dieser zu Beginn der türkischen Republik stark

⁸⁰¹ Ebd., S. 447.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Ebd.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 360 f.

⁸⁰⁵ Ebd., S. 392.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 229 ff. und S. 443 ff.

gefördert wurde und sich institutionalisierte, während er in Bulgarien trotz ähnlicher Förderungen ab 1878 eher sporadisch blieb und sich so entwickelte, dass man eher ausländische Dirigenten einbezog als die eigenen Talente noch stärker zu fördern.⁸⁰⁷ Die Gattungen der Sinfonie und das Operschaffen treten ebenfalls hinter der Entwicklung in der Türkei zurück. Die gesellschaftlichen Einflüsse scheinen in Bulgarien allerdings in Bezug auf institutionalisierte Festivals der ‚authentischen Musik‘ stärker gelungen zu sein als in der Türkei, und zwar aufgrund der Tatsache, dass die bulgarische Volksmusik gesondert gefördert wurde.⁸⁰⁸ Die gesellschaftspolitischen Prozesse der Transformation könnten – so eine These – mit der Förderung ‚authentischer Musik‘ besser gelingen als durch die Förderung der westeuropäischen Kunstmusik. Diese These ist aber möglicherweise tautologisch, da Popova ausführte, dass der soziale Aspekt der ‚authentischen Musik‘ im Vordergrund stünde. Neben diesem sozialen Aspekt, den Atatürk nicht leugnete, hatte er darüber hinaus das Verständnis, dass klassische Musik zur Entwicklung einer Gesellschaft beitragen könne. Popova selbst räumt daher ein, dass sich die Entwicklung der ‚authentischen Musik‘ in Bulgarien zum einen nur schwerlich von ‚World Music‘ abgrenzen ließe – vor allem in der Globalisierung bzw. im kapitalistischen Distributionssystem⁸⁰⁹ – und sich zum anderen gegen die Tendenzen einer ‚sauberen‘ nationalen Kultur zu wenden habe, und zwar bei zunehmender Nationalisierung innerhalb der Globalisierung als „déjà-vu der Nationalbewegungen im 19. Jahrhundert in Europa.“⁸¹⁰ Demzufolge, so kann Popova interpretiert werden, würde die ‚authentische Musik‘ in der Globalisierung ihre soziale Aufgabe nicht mehr erfüllen, sondern würde von den aufstrebenden politischen nationalen Kräften missbraucht. Interessanterweise gelangt Popova zu dem Schluss, dass ‚authentische Musik‘ dazu beitragen könnte, dass das einseitig dominierte Machtgefälle von westlichen Standards zunehmend an Komplexität gewinnen könne.⁸¹¹ Mit dieser positiven Betrachtungsweise kommt sie vermutlich Atatürks Auffassungen sehr nahe, der sich möglicherweise eine solche Entwicklung als Ergebnis der Förderung der ‚Milli Kültür‘ versprach. Hierbei kann eine Verbindung der Perspektive Popovas zur Auffassung von Saygun gezogen werden, der mit seinem kompositorischen Schaffen auch einen Beitrag zur weiteren Entwicklung der sogenannten westlichen Standards leisten wollte. Offen bleibt jedoch

⁸⁰⁷ Ebd., S. 345 ff.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 229 ff. und 451.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 460.

⁸¹⁰ Ebd., S. 461.

⁸¹¹ Ebd.

am Beispiel Bulgariens der Aspekt der Modernisierung einer Gesellschaft, die auch mit Mitteln der Kulturpolitik gefördert wurde – Atatürk verfolgte hingegen diesen Aspekt. Der Kulturtransformationsprozess allein war also nur ein Bestandteil von Atatürks Politik.

Ein politischer Kulturtransformationsprozess ist im 19. Jahrhundert in Japan zu beobachten. Daher soll im Folgenden am Beispiel der Modernisierung in Japan untersucht werden, welche Beziehung zwischen einer gesellschaftlichen Modernisierung und einem – wie auch immer politisch gewollten – Kulturtransfer bestehen kann.

4.5. Japan

Saygun selbst hat sich mit der Frage beschäftigt, wie in Japan der Staat zur Modernisierung unter Berücksichtigung der nationalen Identität beitrug. „Es wird gesagt, dass sich die Japaner die westliche Zivilisation zu Eigen gemacht haben, ohne dafür ihre eigenen Traditionen und ihre eigene nationale Kultur geopfert zu haben.“⁸¹² Saygun kann diesem Gedanken nicht folgen.⁸¹³ Er schreibt diese Meinung denjenigen zu, die nur ihre eigene musikalische Tradition für ‚national‘ halten, wodurch die musikalische Entwicklung seiner Meinung nach ‚in einer Sackgasse‘ ende.⁸¹⁴

Saygun bezieht sich hierbei auf die Mitte des 19. Jahrhunderts vollzogene Öffnung Japans mit der ‚Meiji-Restauration‘.⁸¹⁵ Mit den vom eidgenössischen Musikwissenschaftler Andreas Gutzwiller genannten ‚Meiji-Reformen‘, die er auch als eine ‚Kulturrevolution‘ in der Zeit der Herrschaft des 122. Tennō (dt.: Kaiser) von Japan (1867–1912) bezeichnet, öffnete sich Japan ab 1868 plötzlich und ‚mit allem Nachdruck‘ dem Westen und der westlichen Kultur.⁸¹⁶ Im Gegensatz zur Türkei ging nach Gutzwiller die Öffnung der westlichen Musik einher mit der offiziellen und ‚vollständigen Nichteinmischung‘ in die Entwicklung der japanischen Musik, um damit ‚Neues aufzubauen, nicht, Altes zu zerstören‘.⁸¹⁷ Gutzwiller beschreibt ein ‚Vakuum‘ in der japanischen Musik, das in der Meiji-Zeit so empfunden wurde und durch die ‚westliche

⁸¹² Saygun, *Atatürk, Milli Kültür ve Musiki*, Autograf, TR-Absc, S. 4. Im Original: „Deniyor ki, Japonlar kendi geleneklerinden ve kendi milli kültürlerinden hiçbir fedakârlıkta bulunmadan batı uygarlığını benimsemişlerdir.“

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Ebd.

⁸¹⁵ Mamiko, 1996, S. 165.

⁸¹⁶ Gutzwiller, 1996, S. 64.

⁸¹⁷ Ebd.

Musik‘ aufgefüllt werden sollte.⁸¹⁸ Gutzwiller kommt daher zum Schluss: „Deswegen war es, um das Neue durchzusetzen, gar nicht nötig, das Alte durch Verbote zu unterdrücken; es genügte, das Neue zu fördern, und das Alte, falls es überhaupt vorhanden war, zum Absterben zu bringen.“⁸¹⁹

Offenbar kam Saygun mit seiner Aussage zur Kulturpolitik Japans zu demselben Ergebnis wie Gutzwiller. Saygun führt in diesem Zusammenhang die in der Meiji-Zeit vollzogene Öffnung der Wissenschaft und Technologie zum Westen an, wie diese in der Türkei über 50 Jahre später ebenfalls erfolgte.⁸²⁰ Er sieht ferner in der Kultur Japans und der Türkei ‚verwandte Elemente‘.⁸²¹ Saygun sieht in den Meiji-Reformen eine ‚erfolgreiche revolutionäre Bewegung‘, zählt dabei die Entstehung moderner Opernhäuser, Konzerthäuser, das Vorhandensein internationaler Musiker mit Hochschulabschluss, die sich dem Wettbewerb in der Gesellschaft stellen, auf.⁸²² Obwohl die Türkei schon rein geografisch näher an der westlichen Welt als Japan liege, habe, so Saygun, eine derartige Entwicklung in seinem Heimatland erst später eingesetzt. Nun begannen die ersten ‚Musikfortschritte‘ in der Türkei, wie bereits ausgeführt, im Jahr 1826 mit der Gründung von Militärkapellen und nichtmilitärischer Orchester.⁸²³ Japan öffnete sich der westlichen Musik erst um 1850, d.h. später als die Türkei, eröffnete dafür aber bereits im Jahr 1886 das erste Musikkonservatorium und somit deutlich früher als in der Türkei.⁸²⁴ Direkt nach der feierlichen Gründung des neuen Musikinstitutes in Japan hat der japanische Kultusminister einen Bericht verfasst, den Saygun auf Türkisch übersetzt und auf diesen verweist. In diesem Bericht heißt es unter anderem:

„Die japanische Volksmusik blieb seit Jahrhunderten der unwissenden Klasse in der Gesellschaft vorbehalten. Diese Musik diente weder den Geistes- noch den Naturwissenschaften und stellte selbst keine Kultur dar. Es wurde in den Behörden nicht gesehen, dass die Musik eine moralische Herrschaft erzeugen kann und der Gesellschaft neben einem moralischen auch einen physischen Nutzen bringen kann. Alle Kinder, die in die Schule gehen, erwarten, diese Art von Musik zu lernen; auch weigerten sie sich, anspruchsvolle Musik zu hören, diese Musik findet nicht im Geringsten Interessierte. Solange unsere Schulen weiterhin wenig Nutzen in der musikalischen Entwicklung in diesem Land sehen, können sich – unabhängig davon, wie gut diese Schulen sind – keine Auswirkungen auf die Bildung der Gemeinschaft ergeben.“⁸²⁵

⁸¹⁸ Ebd.

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Saygun, *Atatürk, Milli Kültür ve Musiki*, Autograf, TR-Absc, S. 4.

⁸²¹ Ebd.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd.; vgl. auch Kapitel I., 1.

⁸²⁴ Ebd.; vgl. auch Tabelle 7 in Kapitel I, 3.3.

⁸²⁵ Ebd., S. 5. Im Original: „Japon halk musikisi yüzyıllar boyunca toplumun en cahil sınıfı içinde kalmıştır. Bu musiki moral ve fizik bir kültüre hizmet etmiyor. Makamları ile tamamiyle ahlak bozucu ve toplumun moral ve fizik yararına aykırı bir hava içinde bulunuyordu. Ne yazık ki, okula gitmeyenler de

Unter Berücksichtigung dieses Berichtes soll die japanische Musikreform mit den Reformen der türkischen Musik verglichen werden. Die musikalische Entwicklung in Japan wurde in der Meiji-Zeit neben der Beschäftigung von Intellektuellen mit der europäischen Musik nach Mamiko durch eine grundlegende Änderung des Schulsystems ab 1872 systematisch beeinflusst.⁸²⁶ 1880 wurde das staatliche Institut für Musikforschung gegründet, um folgenden Aufgaben nachzugehen:

1. Neukompositionen unter Miteinbeziehung von Elementen östlicher und westlicher Musik.
2. Heranbildung von Musikern.
3. Einführung eines Musikunterrichts an allen Schulen des Landes.⁸²⁷

Dieser Prozess gestaltete sich aber nach Mamiko als schwierig, da den Befürwortern einer ‚Verschmelzung von östlicher und europäischer Musik‘ Kritiker gegenüberstanden, die die Berücksichtigung des Melodiegutes „der zahlreichen, im Herzen der Japaner verwurzelten Volkslieder“ forderten.⁸²⁸

Als um so erstaunlicher schildert Mamiko den ‚großen Zuspruch‘, den ab 1876 regelmäßige Konzerte und Opern westeuropäischer Künstler in Japan hatten.⁸²⁹ Erwähnenswert ist auch die von der japanischen Regierung geförderte Militärmusik und die politische Instrumentalisierung der Militärkapellen nach europäischem Vorbild.⁸³⁰ Im Jahr 1905 wurde die erste japanische Oper eines japanischen Komponisten, Kitamura Sueharu (1872–1931), aufgeführt.⁸³¹

Dennoch gelang es laut Mamiko offenbar nicht, die Verschmelzung östlicher und westeuropäischer Musik zu erreichen,⁸³² sodass ab etwa 1912 die Operette als musikalische Gattung Einzug in das japanische Kulturprogramm hielt, die wegen ihrer

dâhil, bütün çocuklar bu tür bir musikiyi öğrenmektedirler; iyi musikiyi dinlemeyi reddedip de bu musikiye kulak vermeyi yeğen bulanların da sayısı az değildir. Böyle bir musiki etkisini sürdürdüğü müddetçe okullar bu memlekete az fayda sağlar ve yine, ne kadar iyi olursa olsun, eğitimin cemiyet üzerine hiç bir etkisi olamaz.“

⁸²⁶ Mamiko, 1996, S. 162.

⁸²⁷ Ebd., S. 162.

⁸²⁸ Ebd., S. 163.

⁸²⁹ Ebd., S. 166 f.

⁸³⁰ Ebd., S. 165.

⁸³¹ Ebd., S. 167.

⁸³² Ebd., S. 170.

leichteren Verständlichkeit zu einer „Verbreitung in einer breiten Bevölkerungsschicht beigetragen“ sollte.⁸³³

Der Entwicklungsvergleich zwischen der türkischen mit der japanischen Musik könnte daher mit folgenden Thesen beschrieben werden:

1. Die Entwicklung in Japan war schneller bzw. erfolgreicher als in der Türkei.
2. Im Gegensatz zur Türkei gab es keine Kräfte, die die Musikentwicklung konterkarierten, also keinen ‚Kulturkampf‘.

Neben den oben genannten Ausführungen unterscheiden sich beide Länder darin, dass Japan eigene Fabriken für den Instrumentenbau gründete,⁸³⁴ welches für die erste These spräche. Gleichwohl gibt es Beschreibungen der Musikentwicklung in Japan, die hinsichtlich Dauer und Erfolg nicht zu einem klaren Ergebnis gelangen. Die Musikvermittlung der traditionellen Musik in Japan wird z.B. neben der neuen Didaktik einer standardisierten Musikerziehung⁸³⁵ weiterhin (privat) mündlich,⁸³⁶ lebenslang und – fast im Gegensatz zur europäischen Auffassung – parallel weitergeführt.⁸³⁷ Wie in der Türkei begaben sich Komponisten nach Europa zum Studieren, jedoch wurden die Resultate der Kompositionen in Japan kaum gewürdigt oder erreichten nicht internationales Niveau.⁸³⁸ Die Gründung von Gruppen, die der Gruppe der ‚Türkischen Fünf‘ ähneln, erfolgte trotz des früheren Beginns der Modernisierung in Japan erst nach dem Zweiten Weltkrieg im Jahr 1949 mit der ‚Jikken kobo‘ (dt.: Experimentier-Werkstatt). Diese ‚Jikken kobo‘ bestand ‚aus einer kleinen Gruppe von 14 Musikern, bildenden Künstlern, Interpreten, Dichtern, Konstrukteuren‘.⁸³⁹ Außerdem gab es noch die ‚Gruppe der Drei‘ im Jahr 1953, die nach der Musikwissenschaftlerin Judith Ann Herd anscheinend mehr Interesse an der Verbreitung ihrer Popularität hatten als an Musikreformen.⁸⁴⁰ Auch die Idee einer ‚Couleur locale‘ entwickelte sich zwar kurz vor und nach dem Ersten Weltkrieg,⁸⁴¹ entfaltete sich aber erst nach dem Zweiten

⁸³³ Ebd., S. 174.

⁸³⁴ Herd, 1996, S. 220 (1897 die Klavier- und Orgelfabrik Yamaha).

⁸³⁵ Ebd., S. 219.

⁸³⁶ Akeo, 1996, S. 185.

⁸³⁷ Gutzwiller, 1996, S. 66.

⁸³⁸ Herd, 1996, S. 220.

⁸³⁹ Ebd., S. 232.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 229.

⁸⁴¹ Ebd., S. 222 f.

Weltkrieg⁸⁴² – insbesondere durch die jüngere Komponistengeneration der „neuen japanischen Avantgarde.“⁸⁴³ Mamiko verweist in diesem Zusammenhang auf einen japanischen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1912, indem beklagt wird, dass es keinen einzigen japanischen Komponisten gebe, der eine Oper komponieren könne, dass somit Opern zu importieren wären und dass das Verständnis für ‚Kulturverschmelzung‘ noch nicht ausgereift sei.⁸⁴⁴

Der japanische Musikwissenschaftler Okada Akeo ist der Auffassung, dass die Modernisierung und der westliche Einfluss in Japan nicht in erster Linie mit der europäischen klassischen Musik, sondern mit der Unterhaltungsmusik bzw. später mit der Rock/Pop-Musik verbunden sei und es nicht die klassische Musik, sondern die Unterhaltungsmusik sei, der die traditionelle japanische Musik gegenüberstehe.⁸⁴⁵ Dahinter vermutet er den Streit der politischen Lager der Liberalen und Nationalisten in Japan um die Vormachtstellung, sodass die europäische klassische Musik als „einzige politisch neutrale, d.h. über alle Parteien erhabene Musik zu sein“ scheint.⁸⁴⁶ Gleichzeitig beschreibt er Aversionen der japanischen Bevölkerung gegenüber der europäischen klassischen Musik, die aufgrund der beiden gewaltsamen Öffnungen des Landes 1853 und 1945 als „Kultur des Eindringlings“ wahrgenommen wurde.⁸⁴⁷

In der Türkei wurde hingegen Modernisierung eher mit der europäischen klassischen Musik gleichgesetzt,⁸⁴⁸ sodass sich der ‚Kulturkampf‘ gegen diese richtete und es deutlich schwieriger war, den Stellenwert eines ‚Neutrums‘ wie in Japan zu erreichen. Hierbei könnten auch die unterschiedlichen religiösen Grundlagen einen Einfluss haben, wonach die europäische klassische Musik in Japan möglicherweise weniger als christliche Musik oder aufgrund der weiteren Vermittlung traditioneller Musik als weniger bedrohlich für den Buddhismus angesehen wurde als in der Türkei für den Islam insbesondere aufgrund der kriegerischen Auseinandersetzungen von Christen und Muslimen. Allerdings sei hier einschränkend auf die These von Greve verwiesen, wonach spätestens mit der Französischen Revolution von 1789 die klassische europäische Musik nicht mehr mit

⁸⁴² Ebd., S. 231.

⁸⁴³ Ebd., S. 239.

⁸⁴⁴ Mamiko, 1996, S. 170 f.

⁸⁴⁵ Akeo, 1996, S. 183 f.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 184.

⁸⁴⁷ Ebd., S. 188.

⁸⁴⁸ Vgl. die Ausführungen unter Kapitel I., 2.

christlicher Musik gleichgesetzt wurde und somit für den Buddhismus wie auch für den Islam keine ‚Bedrohung‘ darstellte.⁸⁴⁹

Die Entwicklung in Japan ist ferner gekennzeichnet durch eine nicht stringente Entwicklung. Als Beispiel hierfür soll die Entwicklung in Okinawa, den südwestlichen Ryukyu-Inseln, angeführt werden: „Während Modernisierung auf den japanischen Hauptinseln identisch war mit Verwestlichung, bedeutete sie in Okinawa Angleichung an Japan“⁸⁵⁰ und zeigt Tendenzen der kulturellen Repression traditioneller Musik mit dem Ziel der nationalen Modernisierung in Japan auf.⁸⁵¹

Im Übrigen können die Jahre 1930–1945 in Japan mit dem Begriff des ‚Musikalischen Nationalismus‘⁸⁵² durchaus als ‚Kulturkampf‘ bezeichnet werden. Im Gegensatz zur Politik Atatürks ist damit eine Abkehr der westlichen Musik praktisch auf allen Ebenen hin zu einem ‚nationalen Kompositionsstils‘⁸⁵³ gemeint. Damit kann in der Entwicklung der japanischen Musik nach Herd von einem Rückschritt zum Ende des Zweiten Weltkrieges gesprochen werden.⁸⁵⁴ Ebenfalls konstatiert Gutzwiller keine Entwicklung der japanischen traditionellen Musik, obwohl sie nicht verboten wurde.⁸⁵⁵ Akeo ist gar der Auffassung, dass die japanische traditionelle Musik aus soziologischer Sicht nicht mehr „den Stellenwert von traditioneller Musik“ habe, da sie ‚außerordentlich schwach‘ in Konzerthäusern, in den Schulen sowie im Radio vertreten sei.⁸⁵⁶ Diese Rolle habe nun die europäische klassische Musik übernommen, in der „in der Rezeptionsweise des Japaners viele Elemente der traditionell-japanischen Musikanschauung“ überleben würden.⁸⁵⁷ In Bezug auf die Bewahrung der japanischen traditionellen Musik kommt der deutsche Musikwissenschaftler Peter Ackermann darüber hinaus zur Bewertung, dass seit 1867 die ‚rasche‘ und ‚spontane‘ Einführung der ‚abendländischen Werte‘ in Japan einherging mit der Einführung von ‚Ausdrucksformen‘, die nicht in der japanischen traditionellen Musik ‚integrierbar‘ seien.⁸⁵⁸ Damit wurde die japanische traditionelle Musik aufgrund des auf „westlichen Vorbildern entsprechende[n] Erziehungssystem

⁸⁴⁹ Greve, 1995, S. 59; vgl. Kapitel I., 3.1.

⁸⁵⁰ Thompson, 1996, S. 252.

⁸⁵¹ Ebd., S. 247.

⁸⁵² Herd, 1996, S. 225.

⁸⁵³ Ebd., S. 224.

⁸⁵⁴ Ebd., S. 226.

⁸⁵⁵ Gutzwiller, 1996, S. 67.

⁸⁵⁶ Akeo, 1996, S. 179.

⁸⁵⁷ Ebd.

⁸⁵⁸ Ackermann, 1984, S. 111.

bewusst und systematisch zurückgedrängt“.⁸⁵⁹ Die Einschätzung derjenigen, die nach Saygun behaupteten, die Modernisierung Japans habe keine ‚Opfer‘ der nationalen Kultur erfordert, kann durch diese Ausführungen widerlegt werden. Darüber hinaus erscheint die Musikentwicklung in der Türkei durch die ‚Türkischen Fünf‘ schneller und erfolgreicher vollzogen zu sein als in Japan. Oder anders formuliert: auch die Behauptung, dass die japanische Musikentwicklung schneller oder erfolgreicher verlief als die der Türkei, kann nicht belegt werden. Herd beschreibt die japanische Musikentwicklung wie folgt:

„Fast hundert Jahre hat es gedauert, bis die Methoden westlicher Musik den Japanern so geläufig geworden sind, dass viele Elemente traditioneller Musik und ihre ästhetischen Prinzipien auch in der neuen Musik weiterleben, wo sie sich harmonisch mit Genres westlicher Herkunft vereinen.“⁸⁶⁰

Somit ergibt sich kein klares und eindeutiges Bild der Entwicklung der japanischen Musik und vor allem ihrer Bedeutung für die vollzogene Modernisierung von Wirtschaft und Gesellschaft und kann damit nur bedingt mit der türkischen Entwicklung verglichen werden. Wenn man aber voraussetzt, dass Atatürk sich intensiv mit der japanischen gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierung befasst hat, so hat er möglicherweise versucht, die Ideen der Meiji-Politik zu übertragen, um die Entwicklung der klassischen Musik möglicherweise schneller und erfolgreicher zu fördern. Diese Annahme könnte dadurch gestützt werden, dass Atatürk möglicherweise die Gefahren eines Politikwechsels früh erkannt habe, was seine Verbote traditioneller türkischer Musik in einem anderen Licht erscheinen lassen könnte. Dass mit dem Tod von Atatürk die Reformbewegungen in der Türkei zum Erliegen kamen, während in Japan nach 1945 eine diametral gegenläufige Entwicklung einsetzte, ist möglicherweise auch das Resultat der Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges und nur bedingt ein Resultat der jeweiligen Kultur- und Bildungspolitik.

Folgende Schlussfolgerungen lassen sich aus diesem Ländervergleichen ziehen:

1. Die musikalische Entwicklung eines Landes kann durch die Kulturpolitik beeinflusst bzw. gefördert, aber nicht auf Dauer gesteuert werden.
2. Modernisierung in der Musik und die Erforschung des nationalen Volksliedergutes im Sinne einer ‚authentischen Musik‘ nach Popova ist nicht

⁸⁵⁹ Ebd.

⁸⁶⁰ Herd, 1996, S. 240.

nur kein Widerspruch, sondern kann Quelle für eine Weiterentwicklung der Musik darstellen.

3. Der Einfluss der Musikpolitik oder einer ganz bestimmten Musikpolitik auf die gesamtgesellschaftliche Entwicklung eines Landes kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht eindeutig festgestellt, wenngleich auch nicht widerlegt werden.
4. Die musikalische Entwicklung eines Landes kann auf der Grundlage des Modells ‚Kulturtechnischer Transformationsprozess‘ von Popova durch folgende Merkmale beobachtet und beschrieben werden: Zum einen als Ergebnis einer fördernden Musikpolitik in den Bereichen von Volks- und Kunstmusik verbunden mit einer allgemeinen Musikerziehung und Schaffung einer Infrastruktur (z.B. Verbreitung, Instrumentenbau, Notendruck). Dabei gilt es, sowohl die nationalen Besonderheiten (z.B. Volksmusikforschung) einerseits als auch den internationalen Austausch andererseits zu berücksichtigen mit dem Ziel, Inländer zu fördern.
5. Das Ergebnis einer erfolgreichen Musikpolitik bzw. -entwicklung kann möglicherweise daraus abgeleitet werden, ob die (geförderten) Inländer als Komponisten, Musiker, Intendanten den Anspruch erfüllen, Werke unterschiedlicher Gattungen zu schaffen, bei denen die eigene kulturelle Identität in Verbindung mit der Rezeption ihrer Werke im In- und Ausland erkennbar ist, etwa im Sinne einer ‚absoluten Musik‘ oder der Vorstellung von Gökalp und Atatürk von einer ‚universellen Musik‘.⁸⁶¹ Dabei gilt hier nicht der Umkehrschluss, da dieses Ergebnis sich auch erst zum Teil stark zeitversetzt einstellen könnte.

Der Vergleich der unterschiedlichen Prozesse der Musikentwicklung in den Ländern Russland, Ungarn, Bulgarien und Japan mit dem der Türkei in Verbindung mit der westeuropäischen Musikentwicklung kann demnach die Frage, ob die Türkei dank der Musikreformen von Atatürk sich besser oder schneller reformierte als andere Länder, nicht eindeutig beantworten. Wichtiger wäre die Frage, für wie innovativ die musikalische Entwicklung eines Landes angesehen werden kann unter der Maßgabe, über einen Lokalkolorit hinausgehende Hinwendung und Einbindung der nationalen

⁸⁶¹ Vgl. Kapitel I, 3.1.

Volksmusik. Darüber hinaus kann anhand der bisherigen Ausführungen die These aufgestellt werden, dass die Musikentwicklung eines Landes auch vom Umfang und von der Qualität der musikalischen Schul- und Erwachsenenbildung, eigenständiger Musikkonservatorien und musikrelevanter Institutionen (Opern- und Konzerthäuser, Orchester, Ballett, Chöre), vom gezielten Einsatz von Radioprogrammen, von der Förderung eines Notendrucks sowie eigener Instrumentenfabriken und vom kulturpolitischen Eingewirken auf diese Einrichtungen abhängig ist. Sofern die Kulturpolitik eines Landes diese Förderbemühungen reduziert oder nur teil- oder zeitweise betreibt, könnte – so der Umkehrschluss – das Ergebnis eine reduzierte Wirkung der Musikentwicklung sein.

Eine reduzierte staatliche Musikförderung mag möglicherweise die Kreativität von Komponisten nicht unbedingt beeinträchtigen, kann aber dazu führen, dass deren Werke im eigenen Land und damit auch weltweit trotz ihrer außergewöhnlichen Einsatzbereitschaft auf verschiedenen Ebenen nicht aufgeführt werden (können). Saygun ist daher in diesem Zusammenhang auch ein Beispiel, wie er trotz dieser zum Teil komplexen Entwicklungen zu seiner Zeit nach Lösungen suchte, um die Musikentwicklung in der Türkei zu fördern. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie die westlichen Kompositionstechniken in Verbindung mit dem Reichtum der türkischen Musik eingesetzt werden können, um eine neue türkische moderne Kunstmusik zu schaffen. In diesem Zusammenhang spricht Aydın von einer neuen ‚müzik dili‘ (dt.: Musiksprache).⁸⁶² Dieser in der türkischen Musikwissenschaft häufig benutzte Begriff wird eng mit der Musikentwicklung in der türkischen Republik verknüpft und steht für das neue nationale Bewusstsein, dem Wandel der Musikkultur, dem Rückgriff auf Volksmelodien und –rhythmen als Inspiration für neue Werke in Verbindung mit der Orientierung an ‚westlichen Dimensionen‘ der Musikwerke und letztlich für die neue türkische ‚Schule‘, die eng mit der Bezeichnung der ‚Türkischen Fünf‘ verbunden wird.⁸⁶³

⁸⁶² Aydın, 2011, S. 9.

⁸⁶³ Ebd.

II. ATATÜRKS BEAUFTRAGTE FÜR DIE SCHAFFUNG EINER ZEITGENÖSSISCHEN TÜRKISCHEN KUNSTMUSIK: DIE ‚TÜRKISCHEN FÜNF‘

Wie wurde die Musikpolitik von Atatürk von der neuen Generation der türkischen Komponisten umgesetzt? Offenbar bestand der Ansatz Atatürks darin, Komponisten zu finden, die bereit waren, im Ausland zu studieren, die westliche Musik zu adaptieren und in der Türkei eine zeitgenössische Kunstmusik zu etablieren. Wie auch zu zeigen sein wird, wurden von ihm diese Komponisten auch beauftragt, bestimmte Werke zu verfassen, sodass auch von den Beauftragten Atatürks gesprochen werden kann. An erster Stelle sei hier Saygun erwähnt, der in der Zeit des Sultanats des Osmanischen Reiches kurz vor der zweiten Verfassungsreform geboren wurde. Seine Jugend fiel in die Zeit des Ersten Weltkriegs und der darauffolgenden politischen Umwälzungen in der Türkei, die mit dem Namen Atatürks verbunden sind. Saygun gehörte zu einer Generation von Musikern, Pädagogen und Komponisten, die dank der Reformpolitik von Atatürk in ihrem künstlerischen und pädagogischen Wirken von der Regierung des neuen türkischen Staates unterstützt wurden. Besonders mit vier anderen Komponisten war Saygun als einer der bereits erwähnten ‚Türkischen Fünf‘ besonders einflussreich auf die Entwicklung der neuen Musikpolitik von Atatürk. Seine Biografie soll daher im Kontext der politischen Entwicklung in der Türkei einerseits wie auch im Kontext der ‚Türkischen Fünf‘ dargestellt werden.

1. Die ‚Türkischen Fünf‘

Im Jahr 1925 wurde nach Çalgan der erste Wettbewerb in der Türkei für Komponisten organisiert, um sie bei erfolgreichem Bestehen als Staatskünstler und Lehrer im Ausland ausbilden zu lassen.⁸⁶⁴ Für diesen ersten Austausch, der darauf abzielte, die türkische Musik auf das Niveau der westlichen Kunstmusik zu heben, bewarben sich erfolgreich folgende Komponisten:⁸⁶⁵ Cemal Reşit Rey (1904–1985), Hasan Ferid Alnar (1906–1978), Ulvi Cemal Erkin (1906–1972), Ahmed Adnan Saygun (1907–1991) und Necil Kâzım Akses (1908–1999). Sie wurden später als ‚Türkische Fünf‘ bezeichnet.⁸⁶⁶ Das

⁸⁶⁴ Çalgan, 1991a, S. 11.

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ Vgl. Aydın, 2002, S. 16; s.a. Kapitel I., 4.2. zur Namensgebung im Vergleich zu den ‚Russischen Fünf‘

gemeinsame Ziel dieser Komponisten war es, die Techniken der westlichen Musik mit Elementen der klassischen türkischen Musik und der türkischen Volksmusik zu kombinieren und in diesem Zuge neue Kompositionen zu kreieren.⁸⁶⁷ Somit – so die Idee – sollte die neue Musik der neuen Nation auf einem soliden Fundament gebaut werden. Alle diese Komponisten sind in den frühen 1900er-Jahren geboren.⁸⁶⁸ Alle sind in unterschiedlichen Familien, Kulturen und sozialen Umgebungen aufgewachsen. Sie sind in einer Periode geboren, in der das osmanische Reich noch unter dem Sultanat regiert wurde.⁸⁶⁹ Nach der Ausrufung der Republik und mit der Schließung von religiösen Schulen ist die moderne türkische klassische Musik in westlicher Art durch die Beiträge dieser Komponisten entstanden.⁸⁷⁰ Nachdem diese Komponisten in Europa ausgebildet worden und in die Türkei zurückgekehrt waren, bearbeiteten sie die türkische Volksmusik in ihren neuen Werken auf eine neuartige Weise.⁸⁷¹ Dabei nahmen sie nach Aydın Russland und Ungarn sowie speziell Manuel de Falla als Vertreter von Spanien, Bedřich Smetana von Tschechien oder Jean Sibelius von Finnland als Modell, um das nationale Bewusstsein zu wecken.⁸⁷²

Weitere Komponisten, die zum Musikleben der neuen türkischen Republik durch die Anwendung der modernen Techniken des Westens einen zentralen Beitrag geleistet haben, werden nach Aydın⁸⁷³ in drei den ‚Türkischen Fünf‘ folgenden ‚Generationen‘ der türkischen zeitgenössischen Musik eingeteilt, welche in der Tabelle 13 dargestellt werden. Dabei ist erkennbar, dass der Begriff ‚Generation‘ für die Einteilung nicht ganz zutreffend ist, da sich die Komponisten der sogenannten ersten Generation nur wenig vom Alter von den Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘ unterscheiden. Zwar kann die zweite und dritte Generation vom Alter her nachvollziehbar sein, bleibt die Einteilung unklar in Bezug darauf, welcher Komponist sich in welcher Art und Weise auf welche der ‚Türkischen Fünf‘ beruft. Offensichtlich ist aber die Anzahl an Komponisten, die Aydın angibt, von der Menge als hoch anzusehen. Gleichzeitig kann aus dem Versuch Aydın, eine Systematisierung der Wirkung der ‚Türkischen Fünf‘ abgeleitet werden, dass das Wirken der ‚Türkischen Fünf‘ unter Berücksichtigung weiterer Komponisten der sogenannten ersten Generation Anstoß gegeben haben könnte für das Interesse, in der

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Okay, 2012, S. 79.

⁸⁶⁹ Aydın, 2002, S. 16.

⁸⁷⁰ Ebd.

⁸⁷¹ Ebd.

⁸⁷² Vgl. Aydın, 2011, S. 9.

⁸⁷³ Aydın, 2002, S. 16.

türkischen Republik als Komponist professionell an der Musikentwicklung mitzuarbeiten.

Tabelle 13: Die nachfolgenden Generationen ‚Türkischen Fünf‘⁸⁷⁴

1. Generation	2. Generation	3. Generation
Ekrem Zeki Ün (1910–1987) Kemal İleri (1910–1986) Bülent Tarcan (1914–1991) Mithat Fenmen (1916–1982)	Bülent Arel (1919–1991) Sabahattin Kalender (1919–2012) Nedim Oytam (1919–2008) İlhan Usmanbaş (*1921) Ertuğrul Oğuz Fırat (1923–2014) Nevit Kodallı (1924–2009) Necdet Levent (1924–2017) İlhan Mimaroglu (1926–2012) Ferit Tüzün (1929–1977) Muammer Sun (1932–2021) Cenan Akın (1932–2006) Kemal Sünder (1933–2004) Cengiz Tanç (1932–1997) İlhan Baran (1934–2016) Ali Doğan Sinangil (*1934) Yalçın Tura (*1934) Kemal Çağlar (1938–1996) Çetin Işıközlü (*1939) Sayram Akdil (*1940) Okan Demiriş (1942–2010) Ahmet Yürür (*1943) Turgut Aldemir (*1943) Necati Gedikli (*1944) Sarper Özhan (*1944) İstemihan Taviloğlu (1945–2006) Ali Darmar (*1946)	Turgay Erdener (*1957) Betin Güneş (*1957) Mehmet Aktuğ (1959–2009) Kamran İnce (*1960) Perihan Önder-Ridder (*1960) Nihan Atlıg Atay (*1960) Sıdika Özdil (*1960) Server Acim (*1961) Aydın Esen (*1966) Hasan Uçarsu (*1965) Semih Korucu (*1965) Mehmet Nemutlu (*1966) Ali Özkan Manav (*1967) Fazıl Say (*1970)

Da die Gruppe der ‚Türkischen Fünf‘ nach Aussagen von Saygun nur punktuell zusammengearbeitet hat,⁸⁷⁵ soll stellvertretend für dieses zunehmende Engagement von Komponisten Leben und Werk jedes einzelnen Komponisten angesprochen werden unter Berücksichtigung der Fragestellung, wie sie den Auftrag Atatürks jeweils individuell verstanden und umgesetzt haben.

⁸⁷⁴ Aydın, 2002, S. 17.

⁸⁷⁵ Aracı, ²2007, S. 109; vgl. auch Kapitel I, 4.2.

1.1. Cemal Reşit Rey (1904–1985)

Der älteste der ‚Türkischen Fünf‘ ist Cemal Reşit Rey.⁸⁷⁶ Geboren wurde er 1904 in Jerusalem. Sein Vater war Schriftsteller und Diplomat im Osmanischen Reich.⁸⁷⁷ Cemal Rey nahm seinen ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter und komponierte als Achtjähriger einen Walzer.⁸⁷⁸ Im Jahr 1913 zog er nach Paris aufgrund der unterschiedlichen Tätigkeiten seines Vaters und erhielt Klavierunterricht bei der nach Altar berühmten Musiklehrerin, Marguerite Long.⁸⁷⁹ Aydın schildert, dass Rey, der in das Lycée Buffon in Paris ging, dem bekannten Komponisten Gabriel Fauré, dem Direktor des Pariser Konservatoriums, vorgestellt wurde, auf dessen Vermittlung er Unterricht im Klavierspiel und in der Musiktheorie bei Marguerite Long erhielt.⁸⁸⁰ Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zog die Familie Rey 1914 nach Genf um. Sein Studium hat Rey sowohl am Collège St. Antoine als auch am Genfer Konservatorium fortgesetzt. Aufgrund der Tätigkeit seines Vaters als Diplomat ist die Familie Rey 1919 nach Istanbul gezogen.⁸⁸¹ Rey ging 1919 nunmehr allein nach Paris, um dort seine Musikausbildung fortzusetzen.⁸⁸² Er begann, dort mit Marguerite Long zusammen zu arbeiten.⁸⁸³ Seine musikalische Erziehung absolvierte er schließlich am Pariser Konservatorium. Zudem besuchte er bei Fauré Seminare zur Musikästhetik und bei Henri Defosse zur Orchesterleitung.⁸⁸⁴

1923 zog er wieder zurück in die Türkei.⁸⁸⁵ Obwohl er im Westen eine erfolgreiche Karriere hätte beginnen können, ging er nach dem Ausruf der Republik nach Istanbul, initiierte die Gründung der klassischen Musik in der Türkei⁸⁸⁶ und gab im ‚Dâr-ül elhan‘ Klavier- und Kompositionsunterricht.⁸⁸⁷ 1926 gründete er im Rahmen seiner Konzerttätigkeit einen Konservatoriumschor mit Klavierbegleitung.⁸⁸⁸ Im Jahr 1934 wurde auf seine Initiative eine Gruppe von Streichern gegründet, die 1945–1946 durch

⁸⁷⁶ Aydın, 2011, S. 25.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 25.

⁸⁷⁸ İlyasoğlu, 2007, S. 23.

⁸⁷⁹ Altar 2001, S. 213.

⁸⁸⁰ Aydın, 2011, S. 26.

⁸⁸¹ İlyasoğlu, 2007, S. 23.

⁸⁸² Aydın, 2011, S. 26.

⁸⁸³ Ebd.

⁸⁸⁴ Ebd.

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ İlyasoğlu, 2007, S. 23.

⁸⁸⁷ „Hakkımızda. Cemal Reşit Rey“, *CRR. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Cemal Reşit Rey Konser Salonu*, <https://crrkonsersalonu.ibb.istanbul/home/sitepage/17?CRRLang=tr-TR>, abgerufen am 5.7.2022.

⁸⁸⁸ İlyasoğlu, 1989, S. 14.

Blasinstrumente zu einem Sinfonieorchester ergänzt und zur Grundlage des heutigen İDS (‚İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası‘, dt.: Staatliches Sinfonieorchester Istanbul) wurde.⁸⁸⁹ Mit Unterstützung des türkischen Präsidenten, İsmet İnönü, wurde dieses Sinfonieorchester 1945 gegründet, das bis 1968 unter dem Namen ‚İstanbul Şehir Orkestrası‘ (dt.: Städtisches Orchester Istanbul) jede Woche regelmäßig Konzerte gab.⁸⁹⁰ Dieses Orchester wurde 1972 zum İDSO ungenannt und entwickelte sich für die Einwohner von Istanbul zu einer wichtigen Kunst- und Kulturinstitution.⁸⁹¹ Ein weiterer wichtiger Beitrag von Rey zum Kulturleben bestand in der Gründung der ‚İstanbul Filarmoni Derneği‘ (dt.: Philharmonischer Verein İstanbul).⁸⁹² Durch die Aktivitäten dieses Verein, der 1946 seine Tätigkeit aufnahm, kamen renommierte Solisten wie Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Wilhelm Kempff, Walter Gieseking, Samson François, David Oistrach und Yehudi Menuin in die Türkei und wurden mit ihnen Orchesterkonzerte organisiert, bei denen auch Werke von Rey aufgeführt wurden. Durch diese Konzerte erlangte Rey auch in anderen Ländern Bekanntheit.⁸⁹³

Reys kompositorisches Schaffen kann in vier Zeitperioden unterteilt werden: In seiner Studien- und Nachstudienzeit von 1915 bis 1926 schuf er Werke, die in der Regel mit französischen Titeln versehen wurden.⁸⁹⁴ Laut dem Musikwissenschaftler Cevat Memduh Altar kann man diese als Periode des ‚tonalen Gedankens‘ bezeichnen.⁸⁹⁵ Einige Beispiele dieser Zeit sind: *Je me demande* (für Stimme und Klavier, 1919), *Yann Marek* (1920), *Sultan Cem* (1922–1923), *Nocturne* (für Stimme und Klavier, 1925).⁸⁹⁶

Zwischen 1925 und 1926 interessierte sich Rey intensiv für türkische Volks- und Kunstmusik. Mit seinem Werk *12 Anadolu Türküsü* (dt.: 12 anatolische Türkü für Gesang und Klavier) beginnt die zweite Periode des Komponisten. Altar definiert diese zweite Periode, in der Rey hauptsächlich volksmusikalische Motive verwendet, als seine ‚ethno-folkloristische Formations- und Entwicklungszeit‘.⁸⁹⁷ Diese umfasst die Werke *Türk Sahneleri* (vier Volkstänze für das Orchester, 1927–1928), *Bebek Efsanesi* (Sinfonische

⁸⁸⁹ İlyasoğlu, 2007, S. 23.

⁸⁹⁰ Aydın, 2011, S. 27 f.

⁸⁹¹ Ali, 1996, S. 53 und 69.

⁸⁹² Ebd., S. 57.

⁸⁹³ Ebd., S. 57; ebenso Aydın, 2011, S. 33.

⁸⁹⁴ Aydın, 2011, S. 32.

⁸⁹⁵ Ebd.; vgl. auch Altar, 2001, S. 213.

⁸⁹⁶ İlyasoğlu, 1997, S. 306.

⁸⁹⁷ Altar, 2001, S. 295.

Dichtung, 1928), *Güneş Manzaraları* (Impressionen für das Orchester, 1930–1931), *Karagöz* (Sinfonische Dichtung, 1930–1931).⁸⁹⁸

Die Werke der dritten Periode von 1931–1950 beinhalten nach Aydın eine ‚mystische Atmosphäre‘, wie z.B. *Enstantaneler* (Sinfonische Impressionen, 1931), *Hatıradan İbarett Kalan Şehirde Gezintiler* (sieben Stücke für das Klavier, 1940–1941) und *1. Senfoni* (Sinfonie, 1941).⁸⁹⁹ Ab 1932 begann Rey Operetten und Revuen zu komponieren. Sein vier Jahre älterer Bruder, Ekrem Reşit Rey, schrieb die Libretti.⁹⁰⁰ Mit den von Ekrem Reşit Rey übersetzten Werke schuf Rey nach Aydın ‚Innovationen‘ und ‚Veränderungen im kulturellen Leben‘ von Istanbul mit dem Ziel, dass das Publikum diese polyphone Musik leichter annehmen sollte.⁹⁰¹ Ebenfalls nach Aydın war ein Ergebnis der Zusammenarbeit der Rey-Brüder, dass die entstandenen Werke ‚farbig‘ und ‚leicht rezipierbar‘ gewesen wären mit einer ‚reichhaltigen Instrumentation‘, einer Inszenierung mit einer ‚Fülle von Dekor und Kostümen‘ sowie mit Liedern, die ‚im Gedächtnis‘ blieben und die jeder mitsingen könnte.⁹⁰² Das Publikum, das auch aus Arbeitern bestand, interessierte sich nicht nur für die Operetten und Revuen, die Rey als einziger Komponist der ‚Türkischen Fünf‘ komponierte, sondern auch für Opern und Sinfoniekonzerte.⁹⁰³ Die Operetten und Revuen wie *Üç Saat* (1932), *Lüküs Hayat* (1933), *Adalar* (1934), *Deli Dolu* (1934), *Caz Saz* (1935), *Maskara* (1936), *Hava Civa* (1937) und *Alabanda* (1941) sind aus der Kooperation beider Brüder hervorgegangen, wobei *Lüküs Hayat Opereti* (1933) am bekanntesten zu sein scheint.⁹⁰⁴ Die Verbundenheit mit der Musikpolitik Atatürks zeigt sich somit unabhängig der Operetten in der Hymne *Onuncu Yıl Marşı*, die Rey zum zehnten Jahrestag der Ausrufung der Republik im Jahr 1933 komponierte.⁹⁰⁵

Mit seinen Werken nach 1950 beginnt die vierte und letzte Periode seines kompositorischen Wirkens. Inspiriert von der modalen türkischen Musik und der Sufi-Philosophie schrieb Rey in dieser Phase elegische sinfonische Dichtungen, wie z.B. *Çağrılış* (1950) und *Fatih* (1953). Die türkische Musikforscherin Evin İlyasoğlu konstatierte, dass Rey in seinen Werken der Melodielinie und der funktionalen Harmonie

⁸⁹⁸ İlyasoğlu, 1997, S. 309 und 313.

⁸⁹⁹ Aydın, 2011, S. 33.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 30.

⁹⁰¹ Ebd.

⁹⁰² Ebd.

⁹⁰³ Ebd.

⁹⁰⁴ Ebd.

⁹⁰⁵ İlyasoğlu, 2007, S. 25.

eine große Bedeutung beigemessen habe.⁹⁰⁶ 1981 wurde ihm der Titel des ‚Staatskünstlers‘ verliehen.⁹⁰⁷ Bis zu seinem Tod am 7. Oktober 1985 unterrichtete Rey Komposition am Konservatorium der Mimar Sinan-Universität in Istanbul.⁹⁰⁸

Tabelle 14: Hauptwerke von Rey⁹⁰⁹

Oper	Operette/ Revue/ Musical ⁹¹⁰	Konzerte	Orchesterwerke
<i>Sultan Cem</i> (1923) <i>Zeybek</i> (1926) <i>Köyde Bir</i> (1929) <i>Facia</i> (1929) <i>Çelebi</i> (Libretto 1942-45, Orchestrierung 1973)	<i>Üç Saat</i> (1932) <i>Lüküs Hayat</i> (1933) <i>Deli Dolu</i> (1934) <i>Caz Saz</i> (1935) <i>Maskara</i> (1936) <i>Hava-Cıva</i> (1937) <i>Adalar</i> (Revue, 1934) <i>La Fontaine Baba</i> (Kindermusical, 1936) <i>Alabanda</i> (Revue, 1941) <i>Aldırma</i> (Revue, 1942)	<i>1. Piyano Konçertosu</i> (dt.: Klavierkonzert, 1932–33) <i>2. Piyano Konçertosu</i> (1946–47) <i>Konçertant Parçalar</i> (Konzertstücke für Cello und Orchester, 1955) <i>Bir İstanbul Türküsü</i> <i>Üzerine Çeşitlemeler/ Kâtibim</i> (für Klavier und Orchester, 1961–62) <i>Senfonik Konçerto</i> (für zwei Streichorchester, 1963)	<i>Bebek Efsanesi</i> (Sinfonische Dichtung, 1928) <i>Çağrılış</i> (Sinfonische Dichtung, 1950) <i>1. Senfoni</i> (dt.: Sinfonie, 1941), <i>2. Senfoni</i> (1969) <i>Fatih</i> (Sinfonische Dichtung, 1953) <i>Sazların Sohbeti</i> (für Kammerorchester, 1957)

1.2. Hasan Ferid Alnar (1906–1978)

Ferid Alnar ist 1906 in Istanbul geboren als Kind einer musikalisch gebildeten Familie.⁹¹¹ Seine Mutter spielte Kanun und sein Vater Ud; so erhielt Alnar bereits als Kind Zugang zur türkischen Kunstmusik.⁹¹² Seine Mutter hatte früh seine Neigung zum Kanun in seiner Kindheit bemerkt und ließ ihn auf diesem Instrument unterrichten.⁹¹³ Alnar galt als bester Kanun-Künstler von Istanbul, obwohl er erst zwölf Jahre alt war.⁹¹⁴ In seinen jungen Jahren bekam er Privatunterricht bei Saadettin Arel in Harmonielehre, bei Edgar Manas in Kontrapunkt und Fuge, sodass sich seine Kompositionsfähigkeiten in polyphoner Musik verbesserten.⁹¹⁵ Seine erste Komposition hatte er bereits mit 13 Jahren geschrieben. Es handelt sich um eine Longa, ein instrumentales Stück der türkischen

⁹⁰⁶ Ebd., S. 24.

⁹⁰⁷ Ebd., S. 25.

⁹⁰⁸ Ebd.

⁹⁰⁹ Aydın, 2011, S. 51–55.

⁹¹⁰ Nachfolgend Operette, wenn nicht anders gekennzeichnet.

⁹¹¹ Akdemir, 1991, S. 56.

⁹¹² Aydın, 2011, S. 57.

⁹¹³ Ebd.

⁹¹⁴ Ebd., S. 56.

⁹¹⁵ İlyasoğlu, 2007, S. 33; ebenso Akdemir, 1991, S. 57.

Kunstmusik im Makam Tahirbuselik.⁹¹⁶ Mit 16 Jahren entstand seine erste traditionell-türkische, einstimmige Operette.⁹¹⁷ Während er auf das Istanbuler Gymnasium ging, trat er spät abends im ‚Dâruttâlim-i Musiki‘ (dt.: Haus des Musikunterrichts) auf. In den Jahren 1926–1927 ging er nach Berlin für Schallplattenaufnahmen mit der Deutschen Polydor. Alnar lernte während dieser Reisen den Direktor der Berliner Hochschule und Komponisten, Franz Schreker, kennen.⁹¹⁸ Als Alnar bemerkte, dass seine polyphonen Kompositionen die Aufmerksamkeit Schrekers weckten, beendete er umgehend sein Architekturstudium an der Istanbuler Akademie ohne Abschluss.⁹¹⁹ Dank eines Stipendiums des türkischen Ministeriums für Nationale Bildung zog er 1927 nach Wien. An der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst wurde er dann Student von Joseph Marx in Kompositionslehre, lernte das Fach Dirigieren bei Oswald Kabasta und schloss 1932 das Studium in beiden Fächern ab.⁹²⁰

Als Alnar im Jahr 1932 in die Türkei zurückkehrte, wirkte er im heutigen ‚İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı‘ als Lehrer für Musikgeschichte und als Dirigent für das Stadttheater.⁹²¹ Im Jahr 1936 wurde er als Assistenzdirigent beim Orchester des Staatspräsidenten eingestellt und zog nach Ankara.⁹²² Zur gleichen Zeit unterrichtete Alnar Harmonielehre und Klavierbegleitung am Staatskonservatorium in Ankara.⁹²³ Alnar übernahm mit dem Tod des Dirigenten Ernst Praetorius 1946 seine Stelle.⁹²⁴ Zwischen 1952 und 1955 hielt er sich drei Jahre in Wien als Gastdirigent unterschiedlicher Orchester auf.⁹²⁵ Im Jahr 1964 kehrte er nach Ankara zurück und leitete als Generaldirektor die Staatsoper und das Ballett.⁹²⁶ Gelegentlich dirigierte er darüber hinaus das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten.⁹²⁷

Alnar interessierte sich weiterhin für die türkische Kunstmusik und setzte Elemente der türkischen Volksmusik in seinem Orchesterwerken *Prelüd ve İki Dans* (dt.: Präludium und zwei Tänze, 1935) ein.⁹²⁸ Es ist sein Werk aus seiner Istanbuler Zeit, das Alnar

⁹¹⁶ Aydın, 2011, S. 57.

⁹¹⁷ Akdemir, 1991, S. 57.

⁹¹⁸ Aydın, 2011, S. 57; ebenso Aydın, 2002, S. 53 f.; ebenso Greve, 1995, S. 252.

⁹¹⁹ İlyasoğlu, 2007, S. 33.

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Aydın, 2011, S. 59.

⁹²² İlyasoğlu, 2007, S. 33, s.a. Aydın, 2002, S. 55.

⁹²³ İlyasoğlu, 2007, S. 33.

⁹²⁴ Aydın, 2011, S. 59.

⁹²⁵ Ebd.

⁹²⁶ Ebd., S. 59 f.

⁹²⁷ Ebd.

⁹²⁸ Ebd., S. 61.

international bekannt machte: In jeder Konzertprogrammnotiz zu diesem Werk wird angegeben, dass es das meistgespielte zeitgenössische türkische Musikstück im Ausland ist.⁹²⁹ Diese Werke wurden im April 1935 von den Wiener Sinfonikern unter der Leitung von Oswald Kabasta uraufgeführt. In diesem Konzert wurden auch Werke von Cemal Reşit Rey gespielt.⁹³⁰ Über dieses Ereignis berichtet Alnar:

„Ich wurde 1935 zusammen mit Cemal Reşit Rey nach Wien zur Aufführung des Präludiums und der zwei Tänze eingeladen. Nach dem erfolgreichen Konzert mit den Wiener Sinfonikern unter Oswald Kabasta hat die Universal Edition vorgeschlagen, das Werk zu drucken. Jetzt verstand ich und war meinem Kompositionslehrer, Professor Joseph I. Marx, dankbar, als er mir vor Beginn des Kurses sagte: ‚Sie studieren, um ein internationaler Komponist zu werden, gehen Sie diesen Weg vorsichtig, damit Sie nicht unter dem Einfluss der westlichen Musikstile bleiben‘.“⁹³¹

Dieses Konzert erregte in Wien Aufsehen, die anfänglich zu positiven Kritiken mit dem Titel ‚Türkische Musiker in Wien‘ oder ‚Moderne türkische Musik‘ führten.⁹³² Allerdings gab es auch Kritiken mit der Einschätzung, dass die moderne türkische Musik von zwei unterschiedlichen Schulen, der Wiener Schule und der Französischen Schule beeinflusst werde.⁹³³ Die Orchestrierung bei Alnar zeigt nach Aydın nahezu impressionistische Merkmale in Bezug auf die Form und eine harmonische Struktur.⁹³⁴ Ein weiteres Werk des Komponisten ist sein *Viyolonsel Konçertosu* (dt.: Cellokonzert). Es wurde erstmals 1943 in Ankara unter der Leitung von Alnar und dem Solisten, David Zirkin, gespielt.⁹³⁵ Alnar war nach Akdemir innerhalb der ‚Türkischen Fünf‘ der türkischen Kunstmusik am meisten verbunden.⁹³⁶ Nach Aydın dominieren die Makame Alnars Musik, die er nicht im Original sondern in einer ‚abstrakten Form‘ benutze.⁹³⁷ Alnar interessierte sich sowohl für traditionelle Kunst- als auch für die Volksmusik und nahm in einigen seiner Werke die charakteristischen Melodien und Rhythmen sowie Instrumente der türkischen Volksmusik auf.⁹³⁸ Ferner würden die Melodien in seinen Kompositionen eine große

⁹²⁹ Okyay, 1999, S. 56 und 58.

⁹³⁰ Aydın, 2011, S. 61.

⁹³¹ Ebd., S. 61; ebenso Okyay, 1999, S. 52 f. Im Original: „1935’de Cemal Reşit Rey ile beraber Viyana’ya davet edildim. Prelüd ve İki Dans’ın, profesörüm Oswald Kabasta yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası tarafından başarıyla seslendirilmesinden sonra, Universal Edition eserin notalarını basmayı önerdi. O anda kompozisyon öğretmenim Profesör Joseph Marx’a ne kadar minnettar olduğumu anladım. Zira bana derslere başlamadan önce ‚Siz ulusal bir besteci olmak için eğitim göreceksiniz, bu yolda ilerlerken batı müziği stillerinin etkisi altında kalmamaya dikkat etmelisiniz‘ dedi.“

⁹³² Aydın, 2002, S. 58.

⁹³³ Ebd.

⁹³⁴ Ebd.

⁹³⁵ İlyasoğlu, 2007, S. 34.

⁹³⁶ Akdemir, 1991, S. 183.

⁹³⁷ Aydın, 2011, S. 60.

⁹³⁸ Ebd., S. 61.

Rolle spielen, zumal er türkische Musik und europäische ‚Musikregeln‘ in seinen Werken kombiniere.⁹³⁹ In seinem Werk *Kanun Konçertosu* (dt.: Konzert für Kanun und Streichorchester) nahm schließlich ein traditionelles Instrument, das Kanun, den Solo-Platz im westlichen Streichorchester ein.⁹⁴⁰

Laut Akdemir können die Kompositionen von Alnar nicht als Verbindung europäischer und türkischer Stile aufgefasst werden: Bei einigen Kompositionen scheinen die verschiedenen Stile zu verschwimmen, andere können vielleicht als bewusste Widersprüche, als „Tendenz nach bewusster Desintegration mehrerer musikalischer Ebenen“ betrachtet werden.⁹⁴¹ Somit stellen Alnars Werke keine Verschmelzung dieser Stile dar, sodass Akdemir Alnars Kompositionsstil weder als ‚Zielkonflikt‘ noch als ‚Mischung von Stilen‘ interpretiert: „Das Eigene verblieb also im Bereiche des Instrumentatorischen und damit bei der angedeuteten Kompositorischen [sic] Haltung des eher Akzessorischen“.⁹⁴² Akdemir sieht bei Alnar die Verwendung einer ‚wechselhaften Harmonik und Klanglichkeit‘, der europäischen Rhythmik und eine enge Bindung an die höfische Musik mit Quarten als konstitutives Element von Melodie und Harmonik.⁹⁴³ Für Akdemir ist nicht messbar, ob Alnar nicht in der Lage war, den europäischen mit dem türkischen Stil zu verschmelzen oder bewusst die Desintegration der musikalischen Ebenen suchte.⁹⁴⁴

Anhand der Darstellungen insbesondere von Aydın und Akdemir ergibt sich keine eindeutige Einordnung der Werke von Alnar. Aydın führt leider nicht näher aus, was genau impressionistische Merkmale bzw. Form oder Harmonie seien und wie diese sich in Alnars Werken wiederfinden abgesehen von der ‚abstrakten‘ Verwendung von Makamen oder der Spezifikation der europäischen Musikregeln. Akdemir verweist eher kritisch denn beschreibend auf die Verwendung einer ‚Couleur locale‘ und somit auf das Fehlen von charakteristischen Elementen der türkischen Kunstmusik und bleibt auch hier in den verwendeten Begrifflichkeiten vage. Insbesondere der kritischen Bewertung von Akdemir steht der internationale Erfolg mit der Kennzeichnung einer türkischen zeitgenössischen Musik und damit deren Eigenständigkeit gegenüber. Möglicherweise könnte eine Synthese lauten, dass das Wirken von Alnar darin bestand, mehr als nur einen

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ İlyasoğlu, 2007, S. 34.

⁹⁴¹ Akdemir, 1991, S. 185.

⁹⁴² Ebd., S. 57.

⁹⁴³ Ebd., S. 365.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 185 f.

Weg zur Weiterentwicklung der türkischen zeitgenössischen Musik zu beschreiten und dabei auf unterschiedliche Art insbesondere auch Elemente der türkischen Kunstmusik einzusetzen.

Exkurs: Über das *Kanun Konçertosu* von Alnar

Alnars prominentestes Werk ist seine zwischen 1944–1951 entstandene Komposition des Konzertes für Kanun, Streichorchester, das viel Aufmerksamkeit erzielte.⁹⁴⁵ Die Uraufführung des Werkes erfolgte am 23. September 1951 durch das Radio-Sinfonieorchester Wien im Wiener Rundfunk mit Alnar als Solist.⁹⁴⁶ Anschließend änderte Alnar den dritten Satz, sodass die Komposition 1958 ihre endgültige Form annahm.⁹⁴⁷ Von der traditionellen türkischen Musik beeinflusst, harmonisierte das Werk die Klänge der Volksmusik und wurde nach der westlichen Tradition komponiert. Akdemir ist der Auffassung, dass „sich [das Werk] von der Faktur her ganz in die Tendenz einer Assimilierung an die europäische Tradition einpasste.“⁹⁴⁸ Somit kann es als Dokument für die Suche einer Musikentwicklung in der jüngeren republikanischen Zeit angesehen werden. Dadurch, dass Alnar bereits Kanun spielte, konnte er dieses Instrument in Aufführungen in westlichen Ländern besser bekannt machen. Das Thema des ersten Satzes des Werkes könnte vom Werk *Rast Peşrevi* des Ney-Spielers Giriftzen Asım Bey inspiriert worden sein, da es im Namen den Makam Rast trägt, während Peşrev eine feste Form einer Instrumentalgattung der türkischen Kunstmusik darstellt.⁹⁴⁹ Nach der Kadenz, einer Kanun-Improvisation, endet der Satz mit der Wiederholung des Hauptthemas.⁹⁵⁰ Der zweite Satz setzt den Dialog zwischen dem Kanun und den Streichinstrumenten unter dem Makam Saba fort. Im letzten Satz, der bewegt ist, wird das Hauptthema von Kanun und den Streichinstrumenten zusammen bearbeitet und endet mit dem Rast Peşrev-Thema des ersten Satzes.⁹⁵¹

Im Online-Magazin ‚Müzik Söyleşileri‘ äußerte sich der Kanun-Virtuose Ruhi Ayangil über das *Kanun Konçertosu* seines Lehrers Alnar und über die Diskriminierung, die die türkische Musikrevolution seiner Meinung nach in der Türkei auslöste und auch

⁹⁴⁵ Aydın, 2011, S. 60.

⁹⁴⁶ Ebd., S. 81.

⁹⁴⁷ Ebd.

⁹⁴⁸ Akdemir, 1991, S. 57.

⁹⁴⁹ Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 109.

⁹⁵⁰ Aydın, 2011, S. 81.

⁹⁵¹ Ebd.

ihn betraf.⁹⁵² Ayangil meint in einem Interview mit dem türkischen Musikjournalisten, Serhan Yedig, dass er in den Augen der westlichen Musiker ‚reaktionär‘ und in den Augen der von ihm bezeichneten türkischen ‚Musikfront‘ als ‚unverbesserlicher Westler‘ angesehen werde, weshalb er sich als ‚Opfer eines kulturellen Genozids‘ versteht.⁹⁵³ Eigentlich wollte er, Ayangil, bei Rey als Musiker mit türkisch-osmanischem Hintergrund die westliche Musik studieren. Rey schickte ihn zu Alnar, den er als den ‚talentiertesten‘ Musiker innerhalb der ‚Türkischen Fünf‘ ansah, mit den Worten, dass es in der Musik keinen ‚westlichen‘ oder ‚östlichen Stil‘ gebe. Nach Ayangil wurden nur zufällig die Noten des *Kanun Konçertosu* gefunden, die Alnar niemandem gab, da er der Auffassung war, dass niemand außer ihm dieses Werk spielen könnte.⁹⁵⁴ Wiewohl das Werk einen Platz im Repertoire erhielt, blieb es nach Ayangil ohne Auswirkungen in Bezug auf die Bedeutung des Kanuns:

„Denn die Traditionalisten sind nicht neugierig über konventionelle Instrumente, und die Komponisten der türkischen Musik hingegen bewerteten die Innovation als Abweichung. Daher konnte sich das Kanun in Bezug auf Repertoire und Virtuosität nicht so weit entwickeln, wie es [das Kanun] es verdient hätte.“⁹⁵⁵

Dieses Interview aus dem Jahr 2005 verdeutlicht das Problem, dass Musiker, die die traditionellen türkischen Instrumente beherrschten, in der Zeit von Atatürk offenbar kaum Möglichkeiten der Teilhabe an der Entwicklung einer zeitgenössischen türkischen Musik hatten. Die Äußerungen von Ayangil weisen ferner darauf hin, dass Musiker, die versuchten, Tradition und Moderne zu verbinden, in diesen Zeiten sich in einem kulturell-gesellschaftlichen Abseits oder als Opfer der Auseinandersetzungen der Verfechter des ‚Kulturkampfes‘ sahen. Somit zeigt sich an diesem Beispiel, welchen Einfluss die politische Entwicklung in der Türkei auf die Musikentwicklung ausübte, was an den Begrifflichkeiten, die hier Ayangil benutzt, besonders deutlich wird, die eher nach einem Krieg mit Opfern erinnert als an eine produktive Auseinandersetzung, die in einer Modernisierung der Musik resultieren sollte.

⁹⁵² Yedig, Serhan, „Ruhi Ayangil/Konservatuarlar derhal kapatılsın“, in: *Müzik Söyleşileri*, <http://muziksoylesileri.net/besteciler/turk-besteciler/konservatuarlar-derhal-kapatilsin/>, abgerufen am 5.7.2022.

⁹⁵³ Ebd.

⁹⁵⁴ Ebd.

⁹⁵⁵ Ebd. Im Original: „Çünkü klasikçiler geleneksel çalgıları merak etmiyor, Türk Müziği bestecileri ise yeniliğe ‚sapma‘ diyordu. Dolayısıyla kanun repertuar ve virtüözite açısından hak ettiği kadar serpilip gelişemedi.“

Auch wenn die Diskrepanz zwischen der Rezeption des *Kanun Konçertosu* von Alnar und den Ausführungen von Akdemir hier nicht aufgelöst werden kann, scheint sie sich durch die Aussagen von Ayangil sogar noch zuzuspitzen im Rahmen der Beurteilung der Wirkungen der Musikpolitik und deren Umsetzung durch die Vertreter der ‚Türkischen Fünf‘. Auch wäre zu untersuchen, ob sich Alnar in Bezug auf die Weitergabe seiner Kunst sowie gegebenenfalls hinsichtlich der Fortsetzung von Kompositionen im Stil des Kanun-Konzertes selbst zurücknahm und hier einen anderen Weg hätte gehen können, um diese Diskrepanz aufzulösen. Diese Fragestellung hat Saygun aus nachvollziehbaren Gründen auch beschäftigt, sodass im Rahmen der Ausführungen zu seinem Leben und seinen Werken darauf zurückzukommen sein wird.

Tabelle 15: Hauptwerke von Alnar⁹⁵⁶

Konzerte	Orchesterwerke
<i>Türk Suiti</i> (für großes Orchester, 1930) ⁹⁵⁷ <i>İstanbul Suiti</i> (für großes Orchester, 1937–1938)	<i>Viyolonsel Konçertosu</i> (1943) <i>Kanun Konçertosu</i> (für Kanun und Streichorchester, 1944–1951; revidierte Fassung von 1958).

1.3. Ulvi Cemal Erkin (1906–1972)

Erkin wurde 1906 in Istanbul geboren. Als Sohn einer Istanbuler Musikerfamilie bekam er seinen ersten Klavierunterricht von seiner Mutter.⁹⁵⁸ Danach wurde er vom französischen Pianisten Mercenier unterwiesen, bevor er Unterricht bei den Klavierlehrern von Istanbul, Adinolfi und Ulvi Cemal, erhielt, durch die er in kurzer Zeit ‚große Fortschritte‘ erzielte und seine ‚musikalischen Begabungen bewies‘.⁹⁵⁹ In der Zwischenzeit schloss er die weiterführende Schule ab und ging in das ‚Galatasaray Lisesi‘ (dt.: Galatasaray Gymnasium). Eine der wichtigsten Errungenschaften dieser Schule ist es, der europäischen Musik einen hohen Stellenwert beizumessen.⁹⁶⁰

Er bestand die Prüfung des Nationalen Ministeriums für Bildung und wurde 1925 mit einem Stipendium nach Paris auf das Konservatorium und die Musikhochschule (‚École

⁹⁵⁶ Aydın, 2011, S. 86 ff.

⁹⁵⁷ Aydın, 2011, S. 86. Allerdings gibt Aydın hier auf Seite 60 das Jahr 1928 an bzw. in Aydın 2002, S. 86 gibt er das Jahr 1936 an, wobei er auf Seite 57 das ebenfalls wie in seinem 2011 erschienen Werk das Jahr 1928 angibt.

⁹⁵⁸ Ebd., S. 90.

⁹⁵⁹ Ebd.

⁹⁶⁰ Ebd.

Normale de Musique‘) geschickt.⁹⁶¹ An dieser Hochschule hat er bei Jean Batalla, Isidor Philipp und Camile Decreus Klavier, bei Jean Gallon Harmonie- und bei seinem Bruder, Noël Gallon, Kontrapunktlehre studiert und bekam bei Jean Gallon und Nadia Boulanger Kompositionsunterricht.⁹⁶² 1930 kehrte er in seine Heimat zurück und lehrte an der ‚Musiki Muallim Mektebi‘ in Ankara Klavier und Komposition.⁹⁶³ Erkin wurde nach der Eröffnung des Staatskonservatoriums in Ankara im Jahr 1936 Mitglied des Lehrkörpers und Leiter der Abteilung für Klavier.⁹⁶⁴ Von 1949 bis 1951 leitete er das Staatskonservatorium in Ankara.⁹⁶⁵ Er war eine Zeit lang auch Chefdirigent des Opernorchesters in Ankara und unterrichtete 25 Jahre lang am ‚Gazi Eđitim Enstitüsü‘ (dt.: Gazi-Bildungsinstitut) Klavier. Bis zu seinem Tod im Jahr 1972 unterrichtete er das Fach Klavier am staatlichen Konservatorium in Ankara.⁹⁶⁶ Erkin, der in seinen Werken – wie die anderen Mitglieder der ‚Türkischen Fünf‘ – Volksmusikmelodien bearbeitete, ging 1937 und 1938 auf zwei Studienreisen.⁹⁶⁷

Auch in seinen Werken orientiert sich Erkin an der türkischen Kunstmusik. Es ist eines der charakteristischen Merkmale des Kompositionsstils der ‚Türkischen Fünf‘, dass die Elemente der Volksmusik von den Komponisten recherchiert und verwendet wurden. Er verband melodische, rhythmische und harmonische Elemente der türkischen Volksmusik mit den Techniken der westeuropäischen Musik, was zu den Meinungen zu seinen frühen Werken führte, dass er von der Spätromantik und dem Impressionismus beeinflusst sei.⁹⁶⁸ Der Musiker und Schriftsteller Önder Kütahyalı ist der Auffassung, dass man in Erkins frühen Werken insbesondere den Impressionismus von Debussy und Ravel erkennen würde, auch wenn Aydın Kütahyalı's Einschätzung (vermutlich versehentlich) für alle Werke von Erkin anführt.⁹⁶⁹ Kütahyalı und Aydın beschreiben Erkins Werke als ‚sinnlich‘ insbesondere aufgrund des ‚Timbre der Orchestrierung‘, wobei sie auch gelegentliche ‚harte Effekte‘ feststellen.⁹⁷⁰ Erkin schuf eine breite Palette von ‚Köçekçe-Musiken‘.⁹⁷¹ *Köçekçeler* ist nach Aydın eines seiner ‚beliebtesten‘ Werke,

⁹⁶¹ Aydın, 2011, S. 86 ff.

⁹⁶² Ebd.; ebenso Aydın, 2002, S. 90.

⁹⁶³ Aydın, 2002, S. 91; ebenso Aydın, 2011, S. 91.

⁹⁶⁴ İlyasođlu, 2007, S. 39.

⁹⁶⁵ Ebd.

⁹⁶⁶ Ebd., S. 40.

⁹⁶⁷ Vgl. Kapitel III, 3.

⁹⁶⁸ Aydın, 2002, S. 93; ebenso Çalgan, 1991b, S. 112.

⁹⁶⁹ Kütahyalı, 1981, S. 107; Aydın, 2011, S. 93 und Aydın, 2002, S. 93.

⁹⁷⁰ Kütahyalı, 1981, S. 112; ebenso Aydın, 2011, S. 94.

⁹⁷¹ Ebd., wobei letzterer ‚köçekçe‘ notiert.

das 1943 als Tanzrhapsodie für Orchester entstand.⁹⁷² Der Komponist stellt darin einige Beispiele der Verwendung der Makame Karcıgar, Gerdaniye und Hicaz vor, die an Orten gespielt werden, wo ‚Köçekler‘ (dt.: Tanzknaben, als Frau verkleidete Tänzer), männliche Hochzeits- und Beschneidungszeremonientänzer, zusammen zu Davul und Zurna tanzten. Diese Tänze, die aus der Zeit des osmanischen Reiches entstammten, in der Frauen das Tanzen untersagt war, sind meist im 9/8-Takt im Aksak-Rhythmus, dem sogenannten ‚hinkenden‘ Rhythmus, komponiert.⁹⁷³ *Köçekçeler* ist für großes Orchester komponiert. Akdemir versteht dieses Werk als europäisch geprägt, obwohl Erkin die gesungenen oder gespielten beweglichen Melodien dieser Tänze auf eigene Art integrierte.⁹⁷⁴

Im Jahr 1932 heiratete Erkin die türkische Pianistin Ferhunde Atak, die neben ihrer Tätigkeit als Klavierlehrerin mit Erkin im In- und Ausland Konzerte gab, bei denen sie oft Werke ihres Gatten spielte, um diese bekannt zu machen.⁹⁷⁵ Ihr ‚interessantestes‘ Konzert fand, so Aydın, am 18. Oktober 1943 in Berlin mitten in der Zeit des Zweiten Weltkriegs und der Luftangriffe statt: Das Städtische Orchester Berlin unter der Leitung des deutschen Dirigenten Fritz Zaun führte das sinfonische Gedicht *Ankara Kalesi* (dt.: Das Schloss in Ankara) von Akses, das *Piyano Konçertosu* (dt.: Klavierkonzert) von Erkin, und Beethovens siebte Sinfonie auf.⁹⁷⁶ Nach dem Konzert gratulierte der bekannte deutsche Pianist, Wilhelm Kempff, und die deutsche Presse veröffentlichte lobende Kritiken und Kommentare über den türkischen Künstler – Erkin erhielt im selben Jahr für sein Klavierkonzert den Förderpreis ‚Sanat ve Sanatçıya Teşvik Ödülü‘ (dt.: Preis für die Kunst- und Künstlerförderung) von der CHP in der Türkei.⁹⁷⁷ Gemäß den Einschätzungen von Akdemir waren sich die Kritiker nicht einig über die Bedeutung und die Stilmerkmale von Erkin:

„Empfand ein Kritiker, der Deutsche Siegfried Walter Müller, die Kombination von rhythmischer Lebendigkeit und melodischer Monotonie in den frühen Werken Erkins als ausgesprochen orientalisches, so hob ein anderer Kritiker [...] Yönetken, das Neue und Epochemachende [...] [der] ersten Symphonie besonders hervor: Sahen manche auswärtige Kritiker einen Fortschritt der neuen türkischen Musik in ihrem großen Maß an Integration der Folklore, so betonte der türkische Kritiker gerade das, was das musikalische Bewusstsein der damaligen Hörer transzendierte und was in neue Regionen vorzustößen versuchte.“⁹⁷⁸

⁹⁷² Aydın, 2011, S. 99 und Aydın, 2002, S. 99.

⁹⁷³ Aydın, 2002, S. 99; ebenso Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 79 und 100.

⁹⁷⁴ Akdemir, 1991, S. 58.

⁹⁷⁵ Aydın, 2002, S. 91.

⁹⁷⁶ Ebd., ebenso Aydın, 2011, S. 92; vgl. auch Kapitel II., 1.4., Fußnote 1004.

⁹⁷⁷ Ebd.

⁹⁷⁸ Akdemir, 1991, 58 f.

Akdemir beschreibt die Verwendung von traditionellen türkischen Rhythmen, von ‚Zentralklängen‘, der ‚Zufälligkeit der Akkordprogressionen‘ und der ‚Verharrung in subalternen europäischen Strukturen‘ bei Erkin.⁹⁷⁹ Akdemir sieht darin einen Konflikt, den die ‚Türkischen Fünf‘ lösten, indem sie sich auf sich selbst besannen, auf das ‚Eigene‘.⁹⁸⁰ İlyasoğlu sieht Erkins Schaffen in einem anderen Blickwinkel. Unabhängig von den schon erwähnten spätromantischen und impressionistischen Einflüssen entspringe in den Werken Erkins eine ‚einfache Begeisterung‘ für türkische Volkstänze, für die ‚mysteriöse Atmosphäre‘ der Makam-Musik, in der Erkin großen Wert auf rhythmische Eigenschaften lege, insbesondere für den Aksak-Rhythmus, sowie für die ‚sorgfältige‘ Verwendung der türkischen Volks- und Kunstmusik.⁹⁸¹

Tabelle 16: Hauptwerke von Erkin⁹⁸²

Konzerte	Orchesterwerke	Ballett
<i>Piyano Konçertosu</i> (1942) <i>Senfoni Konçertant</i> (für Klavier und Orchester, 1966)	<i>Köçekçeler</i> (Tanzrhapsodie für Orchester, 1943) <i>1. Senfoni</i> (1944–1946) <i>2. Senfoni</i> (1948–1951) <i>Sinfonietta</i> (für Streichorchester, 1951–1959)	<i>Keloğlan</i> (Ballett, 1950)

Erkin war ein produktiver Komponist, der außer Opern in nahezu allen Gattungen Werke schuf. In den Werken seiner letzten Phase befasste er sich mit neuen Musiktechniken und hat es nach İlyasoğlu geschafft, alle zeitgenössischen musikalischen Techniken einzusetzen.⁹⁸³ Er ist auch der einzige türkische Komponist, dessen gesamte Werke zu Lebzeiten aufgenommen wurden.⁹⁸⁴

1.4. Necil Kâzım Akses (1908–1999)

İlyasoğlu definiert Akses als das jüngste und ‚innovativste‘ Mitglied der ‚Türkischen Fünf‘.⁹⁸⁵ Akses, 1908 in Istanbul als Sohn einer Istanbuler Familie von Musikliebhabern geboren, begann in der Grundschule mit dem Geigen- und einem kurzzeitigen

⁹⁷⁹ Ebd., S. 364 f.

⁹⁸⁰ Ebd., S. 59.

⁹⁸¹ İlyasoğlu, 2007, S. 40.

⁹⁸² Aydın, 2011, S. 116 f.

⁹⁸³ İlyasoğlu, 2007, S. 40.

⁹⁸⁴ Ebd.

⁹⁸⁵ İlyasoğlu, 2007, S. 61.

Klavierunterricht.⁹⁸⁶ Als Akse den türkischen Komponisten, Musiker und Hochschuldozenten Mesut Cemil Tel traf, der seine Ausbildung in Deutschland abgeschlossen hatte, änderte er seine Meinung über die Instrumentenauswahl: Er begann Cellounterricht zu nehmen. Tel gab Akse sowohl Cello- als auch Gehörbildungsunterricht.⁹⁸⁷ Dabei fiel ihm Akse Kompositionsbegabung auf.⁹⁸⁸ Nach einer Weile setzte Akse seine Arbeit mit dem Cellisten Sezai Asal fort, einem Schüler von Joseph Marx, der gerade aus Wien zurückgekehrt war. Auch dieser bemerkte Akse's Interesse am Komponieren.⁹⁸⁹ Akse beschloss, dem Vorschlag von Tel zu folgen und Komposition zu studieren. Akse wurde während seines Gymnasiumbesuches von Cemal Reşit Rey in Harmonielehre unterrichtet. Wie sein Lehrer Asal entschied sich Akse, seine Musikausbildung bei Joseph Marx fortzusetzen. 1926 ging er nach Wien mit eigenen finanziellen Ressourcen und schrieb sich in der Universität für Musik und darstellenden Kunst in Wien ein. Hier war er Schüler von Walther Kleinecke und studierte Cello, bei Joseph Marx lernte er Komposition, Fuge und Kontrapunkt.⁹⁹⁰ 1927 erhielt er von der türkischen Regierung ein Stipendium und setzte sein Studium fort.⁹⁹¹ Während er in Wien seine Seminare besuchte, war er zugleich ein Schüler von Joseph Suk am Prager Staatskonservatorium. Außerdem hat er bei Alois Hába mikrotonale Musik studiert.⁹⁹² Akse lässt sich 1934 als Lehrer und Leiter an die ‚Musiki Muallim Mektebi‘ in Ankara versetzen, die, wie schon ausgeführt, im Jahr 1924 zur Musiklehrerausbildung gegründet wurde.⁹⁹³ Akse wurde 1935 vom Erziehungsministerium beauftragt, mit Hindemith zu kooperieren. Er nahm 1936 an der Forschungsreise über die Folklore in Osmaniye, einer Region in der Nähe von Adana, mit Bartók, Saygun und Erkin teil.⁹⁹⁴ Im gleichen Jahr wurde er als Kompositionslehrer an das staatliche Konservatorium von Ankara berufen. Er wurde dort 1948 Verwaltungsleiter und 1949 Generaldirektor für bildende Künste.⁹⁹⁵ Im Jahr 1954 wurde er Kulturattaché in Bern und von 1955–1957 in Bonn. In den Jahren 1958–1960 sowie erneut ab 1971 wurde er Generaldirektor der

986 Aydın, 2002, S. 148.

987 Ebd.

988 Ebd., S. 149.

989 Ebd., S. 148.

990 Ebd., S. 149 f.

991 İlyasoğlu, 2007, S. 59.

992 Aydın, 2011, S. 116 f.

993 İlyasoğlu, 2007, S. 59.

994 Ebd.; vgl. Kapitel III, 3.

995 İlyasoğlu, 2007, S. 60.

Staatsoper und des -ballets in Ankara.⁹⁹⁶ Im Jahr 1972 ging er auf eigenen Wunsch in den Ruhestand.⁹⁹⁷ Danach war er bis zu seinem Tod am 16. Februar 1999 als Kompositionslehrer weiterhin am Staatskonservatorium in Ankara tätig.⁹⁹⁸

Nach Aydın lassen sich drei Schaffensphasen von Akses unterscheiden, wobei er die Studienzeit von 1929–1934 als erste Phase beschreibt, in der Akses auf der Suche nach seinem eigenen Stil gewesen sei.⁹⁹⁹

Gleich nach seiner Rückkehr in die Türkei, nach seinem Auslandsstudium, begann die zweite Phase, die Aydın bis 1975 datiert, in der sich der eigene Stil Akses‘ in seinen sinfonischen Werken herauskristallisierte.¹⁰⁰⁰ Das Charakteristische dieser Werke besteht darin, dass sie bezüglich der melodischen Aspekte auf türkischen Makamen basieren, aber bezüglich der harmonischen Aspekte, wie der Komponist betonte, atonal komponiert seien.¹⁰⁰¹ Akses komponierte in dieser Zeit die Oper *Bayönder*, die anlässlich einer Aufführung am 27. Dezember 1934 im Volkshaus von Ankara in Anwesenheit von Atatürk zum 15. Jahrestag der Ankunft Atatürks in Ankara in Auftrag gegeben wurde.¹⁰⁰² In seinen Werken nach 1934 blieb er – wie andere Komponisten – unter dem Einfluss der türkischen Kunst- und Volksmusik. Allerdings werden bei ihm die Melodien nicht unmittelbar harmonisiert, sondern sind nach İlyasoğlu durch ‚Stilisierung‘ angewandt.¹⁰⁰³

Akses‘ Werk *Ankara Kalesi* (dt.: Das Schloss in Ankara, 1942), dessen erste Skizzen er während seines Militärdienstes (1938–1939) angefertigt hatte, wurde in der Türkei unter der Leitung von Ernst Praetorius am 22. Oktober 1942 vom Sinfonieorchester des Staatspräsidenten im Rundfunk Ankara uraufgeführt und zum ersten Mal im Ausland unter der Leitung von Fritz Zaun vom Städtischen Orchester Berlin im bereits erwähnten Konzert vom 18. Oktober 1943 in Berlin aufgeführt.¹⁰⁰⁴ Aydın beschreibt *Ankara Kalesi* als Programmmusik, die „als Thema den Befreiungskrieg, Reformen der Republik und den nationalen Aufstieg der Türkei“ behandle.¹⁰⁰⁵ Nach Aydın sieht der türkische Musikkritiker Faruk Güvenç das Werk auf einem ‚höheren Niveau‘ als andere

⁹⁹⁶ Ebd.

⁹⁹⁷ Ebd.

⁹⁹⁸ Aydın, 2002, S. 153.

⁹⁹⁹ Ebd., S. 154.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

¹⁰⁰¹ Aydın, 2002, S. 154; ebenso İlyasoğlu, 2007, S. 60.

¹⁰⁰² Aydın, 2011, S. 150 (hier ist das Datum mit dem 27.11.1934 versehentlich falsch angegeben) und Aydın, 2002, S. 151; vgl. auch Kapitel III, 5.4.

¹⁰⁰³ İlyasoğlu, 2007, S. 60.

¹⁰⁰⁴ Aydın, 2011, S. 154; vgl. Kapitel II., 1.3., Fußnote 976.

¹⁰⁰⁵ Aydın, 2002, S. 156.

zeitgenössische türkische Werke.¹⁰⁰⁶ *Ankara Kalesi* wurde von der ‚Polydor Deutsche Grammophon‘ aufgenommen, der Wiener Verlag ‚Universal Edition‘ gab daraufhin die Noten des Werkes heraus.¹⁰⁰⁷ Zwischen 1945–1946 komponierte Akses sein dreisätziges Werk *1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (dt.: 1. Streichquartett).¹⁰⁰⁸ Das Werk *Ballad* (1947), geschrieben für großes Orchester, enthält zwei Themen, von denen eines auf Elementen der türkischen Volksmusik und das andere auf Elementen der türkischen Kunstmusik basiert.¹⁰⁰⁹

Als Komponist konzentrierte er sich in dieser Phase hauptsächlich auf Instrumentalwerke und später auf Bühnenwerke. Chorstücke nehmen weniger Platz ein.¹⁰¹⁰ Seine wichtigen Werke, etwa *1. Senfoni* (1966) und *Keman Konçertosu* (dt.: Konzert für Violine und Orchester, 1969), schuf er aufeinanderfolgend.¹⁰¹¹ Aydın greift das Violinkonzert von Akses besonders heraus, dessen Uraufführung am 5. Mai 1972 mit der türkischen Violonistin Suna Kann unter der Leitung von Lessing vom Sinfonieorchester des Staatspräsidenten in Ankara stattfand und das u.a. auch am 31. August 2000 in Hannover aufgeführt wurde und auf positive Resonanz stieß:

„Wie klingt ein türkisches Violinkonzert? [...] Kann es türkische Kunstmusik für ein importiertes Instrumentarium und von Westeuropa übernommene bürgerliche Konzertformen überhaupt geben? [...] Das [...] Werk entwirft ein großartiges Panorama ausdrucksstarker, farbiger, stets von der Violine dominierter Klanglandschaften, gegipfelt von zwei anspruchsvollen Kadenzen. Die rundum gelungene Aufnahme entführt in eine faszinierende, von klassischer türkischer Kunstmusik und Volksrhythmen eingefärbte Welt.“¹⁰¹²

Diese Kritik zeigt, dass offenbar im Jahr 2000 die Kenntnisse über den Stand der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik im Ausland möglicherweise noch nicht ausgeprägt waren, obwohl Grimmel einräumt, dass die Türkei nicht das einzige Land sei, bei dem sich in Zeiten der Globalisierung solche Fragen stellten.¹⁰¹³ Aydın wiederum sieht eine konzeptionelle Nähe des Werkes in der Nachfolge der Konzerte von Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Reger, Berg, Strawinsky, Prokofiev, Myaskovsky, Walton und

¹⁰⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁰⁷ Ebd.; ebenso Aydın, ²⁰¹¹, S. 154.

¹⁰⁰⁸ Ebd. und ebd., S. 157.

¹⁰⁰⁹ Ebd.

¹⁰¹⁰ Aydın, ²⁰¹¹, S. 153.

¹⁰¹¹ İlyasoğlu, 2007, S. 64.

¹⁰¹² Grimmel, 2001, S. 48; ebenso Aydın, 2002, S. 164 f.

¹⁰¹³ Grimmel, 2001, S. 48.

Barber und somit in einen musikalischen Gesamtzusammenhang unabhängig der ‚vorhandenen Nationalfarben‘.¹⁰¹⁴

Mit dem Werk *Bir Divandan Gazel* (dt.: Ein diwanisches Gedicht, 1976) für Tenor-Solo und Orchester begann die dritte Phase des Schaffens von Akses, die sich nach Aydın durch eine ‚aleatorische Schreibweise‘, die Verwendung von Makamen in ‚abstrakter‘ Bearbeitung, das Erreichen einer ‚athematischen Form‘ mit einer ‚amodalen Technik‘ kennzeichne.¹⁰¹⁵ Ferner definiere Akses nach Aydın das ‚Harmonische‘ als ‚amodal‘: „Man kann nicht sagen, dass das Verständnis *amodal* eigentlich nicht in der Bedeutung *modal* ist. Man geht von einem bestimmten Makam aus, aber so, dass man diesem Makam nicht die Herrschaft überlässt.“¹⁰¹⁶ Ein weiteres Beispiel für die ‚Amodalität‘ ist nach Aydın das *Orkestra Konçertosu* von Akses, das 1976–1977 entstanden ist, über das sich Akses wie folgt äußert:

„Dieses Stück bedeutet nicht, dass es nicht modal ist. Ich habe das Konzert nicht in einem bestimmten Modus geschrieben, aber ich begann mit der Idee des Modus, ich arbeitete mit einem abstrakten Makam-Verständnis. Tatsächlich bedeutet amodal nicht tonartenlos, sondern bedeutet, der Dominanz einer einzelnen Tonalität beraubt zu werden.“¹⁰¹⁷

Neben der ‚Amodalität‘ sind Kütahyalı und Aydın der Auffassung, dass Akses in seinen Werken auch das Mittel der ‚Atonalität‘ einsetze.¹⁰¹⁸ Dabei definiere Akses nach Aydın ‚Atonalität‘ wie ‚Amodalität‘ als nicht tonartenlos, sondern als Befreiung von einem einzigen Ton.¹⁰¹⁹ Zwar zeigte sich Akses nach Akdemir für die Schönbergsche Atonalität offen, war jedoch der Auffassung, dass diese nicht die Eigenart der türkischen Musik wiedergeben könne.¹⁰²⁰ Ebenfalls nach Kütahyalı ist zwar Akses im Gegensatz zu den türkischen Komponisten Arel und İlhan Usmanbaş (geb. 1921) kein Vertreter der Zwölftonmusik, zeichnet sich jedoch als der Komponist innerhalb der ‚Türkischen Fünf‘ aus, der den Entwicklungen der westeuropäischen zeitgenössischen Musik am stärksten zugeneigt war.¹⁰²¹

¹⁰¹⁴ Aydın, 2002, S. 164.

¹⁰¹⁵ Ebd., S. 154.

¹⁰¹⁶ Aydın, 2011, S. 153. Im Original: „Amodal anlayış aslında modal değildir anlamına gelmez. Atonal demek tonsuz demek değildir, tek bir tonalitenin egemenliğinden arınmış demektir.“

¹⁰¹⁷ Aydın, 2011, S. 160 f. Im Original: „Bu eser modal değil anlamına gelmez. Belli bir mod’da, belli bir makamda yazmadım konçertoyu, ama mod düşüncesinden yola çıktım, soyut makam anlayışı içinde çalıştım. Nitekim a-modal demek tonsuz demek değildir, tek bir tonalitenin egemenliğinden sıyrılmış olmak demektir.“

¹⁰¹⁸ Aydın, 2002, S. 154.

¹⁰¹⁹ Ebd.

¹⁰²⁰ Akdemir, 1991, S. 187 f.

¹⁰²¹ Kütahyalı, 1981, S. 107.

Das Chorwerk *50. Yıl Marşımız* (dt.: Unser 50. Jahresmarsch) wurde 1973 von Akses komponiert und im ganzen Land verbreitet.¹⁰²² Im Jahr 1977 vollendete er das Werk *Viyola Konçertosu* (dt.: Konzert für Viola und Orchester). Das Werk ist in der Sonatenform komponiert.¹⁰²³ Im Jahr 1978 entstand seine 2. *Senfoni*, im Jahr 1980 die 3. *Senfoni*.¹⁰²⁴ Im Jahr 1981, zum 100. Jahrestag von Atatürks Geburt, vollendete er das sinfonische Gedicht *Barış için Savaş* (dt.: Krieg für den Frieden) und erhielt für diese Komposition den Atatürk- Kunstpreis.¹⁰²⁵ In den Jahren 1983–1984 schrieb er seine 4. *Senfoni*, die eigentlich ein Konzert für Violoncello solo und Orchester ist.¹⁰²⁶ Im Jahr 1988 vollendete er seine 5. *Senfoni* mit der Bezeichnung ‚Atatürk Diyor ki‘ (dt.: Atatürk sagt), bei der ein Solo-Tenor und Chor einbezogen sind.¹⁰²⁷ Der Komponist hatte dann zwar entschieden, keine weiteren Werke mehr zu schreiben, allerdings schuf er 1990 sein 4. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (dt.: 4. Streichquartett). Im Jahr 1992 konnte Akses lediglich den ersten Teil seiner 6. *Senfoni* mit dem Beinamen ‚Ölümsüz Kahramanlar‘ (dt.: Unsterbliche Helden) für Bariton, Chor und großes Orchester abschließen.¹⁰²⁸ Akses starb am 16. Februar 1999.

So wie man Alnar an seiner Mischung von Quint- und Quartmixturen in Verbindung mit Dreiklangsbildungen erkennt, sei dieses Stilmittel, so Akdemir, auch bei Akes zu erkennen, wobei Akdemir letzterem eine Anpassung an das europäische 19. Jahrhundert attestiert mit einer sehr eingeschränkten Nutzung der türkischen Volksmusik z.B. bei instrumentalen Zwischenspielen.¹⁰²⁹ Akdemir sieht Akses eher als Komponist mit einem „vertikal einfachen Stil ohne allzuviel ineinander verschlungene Linien“,¹⁰³⁰ und formuliert wie folgt:

„Trotz der geringen Umwandlung landeseigener Elemente erscheinen diese in seinem Werk doch verschleiert und nicht dominant; eine dunkle Harmonik und manchmal auch die Orchestration werden von den türkischen Kritikern als eine Verhüllung des Territorialen und als eine ‚deutsche‘ Atmosphäre betrachtet. Die immer traditionelle formale Grundlage der Werke von Akses tritt wegen gelegentlich westlich scheinender (und vielleicht tatsächlich dorthier stammender) ‚Verdüsterungen‘ und mancher Experimente wie der ‚Zufallsharmonien‘ beispielsweise in seinem Konzert für Orchester (1952) hervor.“¹⁰³¹

1022 Aydın, 2011, S. 175.

1023 Ebd., S. 161 und 176.

1024 Ebd.

1025 Ebd., S. 176.

1026 Ebd.

1027 Aydın, 2002, S. 163.

1028 Ebd.

1029 Akdemir, 1991, S. 365.

1030 Ebd., S. 62.

1031 Ebd.

Akdemir geht nicht näher auf die recht ungenauen Begrifflichkeiten wie beispielsweise der ‚Verschleierung‘, der ‚dunklen Harmonik‘ oder der ‚Verhüllung des Territorialen‘ ein. Was Akses als ‚amodal‘ bezeichnet, führt bei Akdemir offenbar zur Bewertung, Akses würde experimentieren mit dem Ergebnis von ‚Zufallsharmonien‘.

Aydın führt aus, dass Akses seine Werke in großen Dimensionen, in ‚üppiger Orchestration‘ und in einem ‚komplizierten Stil‘ geschaffen habe.¹⁰³² Dabei hebt Aydın den ‚einzigartigen Orchestrierungsstil‘ von Akses hervor, der sich abgesehen von einer großen Orchesterbesetzung in der Zusammenstellung unterschiedlicher Klangfarben und im Einsatz von Kinderchören bzw. gemischten Chören kennzeichne.¹⁰³³ Aydın erwähnt hierbei die Einschätzung des türkischen Komponisten Nejat Başgömezler, dass sich die ‚Figuren‘, Klänge und Formen in den Werken von Akses im Rahmen einer ‚farbigen Konzeption‘ befänden.¹⁰³⁴ Vermutlich wählt Aydın diese etwas ungewöhnliche Beschreibung und Charakterisierung des Musikstils von Akses, um das, was Aydın als den ‚eigenen Stil‘ von Akses benennt,¹⁰³⁵ hervorzuheben und möglicherweise keinen Vergleich zu Orchesterwerken mit Chor europäischer Komponisten der Spätromantik zu ziehen, zumal Aydın bei Akses eine Kombination einer ‚neuen Romantik‘ mit der ‚Türkischen Musik‘ sieht.¹⁰³⁶

Allerdings bleiben auch diese Zuschreibungen unklar, da Aydın weder erläutert, was er unter einer ‚neuen Romantik‘ versteht, während er die Verwendung von Elementen der türkischen Volks- und Kunstmusik genauer beschreibt. Dabei wäre es in der Tat interessant, der Frage nachzugehen, ob Akses eine neue türkische Romantik schaffen wollte, indem er die Vorstellungen der romantischen Musikästhetik nutzte. Aydın sieht in Akses sinfonischem Schaffen einen Kampf um sinfonische Formen und konstatiert einen Abstand zwischen der westlichen und der türkischen Musik, den es aufzuholen gelte, was aber in der kurzen Zeit noch nicht gelang.¹⁰³⁷

Akses war der jüngste der ‚Türkischen Fünf‘, der jedoch trotz dieser etwas oberflächlich wirkenden Einschätzungen von Akdemir und im Rahmen der zum Teil differenzierten Einschätzungen von Aydın, die moderne türkische Musik geprägt hatte. Er trug mit seinen Werken zur Etablierung der polyphonen Musik in der Türkei bei – so wie die anderen

¹⁰³² Aydın, 2002, S. 153.

¹⁰³³ Aydın, 2011, S. 153.

¹⁰³⁴ Aydın, 2002, S. 154.

¹⁰³⁵ Ebd.

¹⁰³⁶ Ebd.

¹⁰³⁷ Ebd., S. 163.

Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘ mit ihrem musikalischen Schaffen. In seinen Jugendwerken nutzte er vorrangig Volksmelodien, um sich in seinen späteren Werken ganz der türkischen Kunstmusik zuzuwenden.

Tabelle 17: Hauptwerke von Akses¹⁰³⁸

Konzerte	Orchesterwerke	Oper
<i>Çiftetelli</i> (Sinfonischer Tanz für Orchester, 1934) <i>Ankara Kalesi</i> (Sinfonische Dichtung, 1942) 1. <i>Senfoni</i> (1966) <i>Itri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo</i> (für großes Orchester, 1970) <i>Senfonik Destan</i> für Sopran, Chor und Orchester, 1973) 2. <i>Senfoni</i> (1978) 3. <i>Senfoni</i> (1980) 4. <i>Senfoni</i> (1983–1984) 5. <i>Senfoni</i> (1988)	<i>Keman Konçertosu</i> (für Violine und Orchester, 1969) <i>Orkestra Konçertosu</i> (1976–1977) <i>Viyola Konçertosu</i> (für Viola und Orchester, 1977)	<i>Bayönder</i> (1934)

In der nachfolgenden Tabelle 18 werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den ‚Türkischen Fünf‘ zusammengefasst. Diese Übersicht und die Ausführungen zu den ‚Türkischen Fünf‘ zeigen, dass bei allen Unterschieden die Auseinandersetzung und teilweise die Erschließung der gesamten traditionellen türkischen Musik eine große Rolle in ihrem Schaffen gespielt hat. Die Politik Atatürks, die Entstehung von Orchestern, Opernhäusern und Konservatorien nach europäischem Vorbild, haben im letzten Jahrhundert nach Ursula Reinhard Komponisten hervorgebracht, die in einem überwiegend ‚abendländischen Stil‘ schreiben, „häufig unter dem Einfluss der Impressionisten und Bartóks“. ¹⁰³⁹ Die ‚Türkischen Fünf‘ suchten eine „Verbindung zwischen melodisch-rhythmischen Elementen der türkischen Musik und der europäischen Formgestalt, Harmonik und Instrumentation“. ¹⁰⁴⁰ Somit gelten sie als die bedeutendsten Vertreter und Vorreiter der nationalen türkischen Schule, die Tradition und Moderne miteinander verbinden und dabei die türkische Volks- und Kunstmusik nicht als ihren Ausgangspunkt ansahen, sondern zur Forschung, Bewahrung und Weiterentwicklung beitrugen, und zwar nicht nur für ihr Land, sondern in einer Art und Weise, dass diese neue türkische Kunstmusik weltweit rezipiert werden konnte.

¹⁰³⁸ Aydın, 2011, S. 175 ff.

¹⁰³⁹ Ursula Reinhard, „VIII. Westlich-moderne Kunstmusik“, in: Reinhard et al., „Türkei“, in: MGG-Online, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁰⁴⁰ Ebd.

Tabelle 18: Gemeinsamkeiten und Unterschiede der ‚Türkischen Fünf‘

Merkmale	Rey	Erkin	Saygun	Alnar	Akses
Studium	Paris			Wien	Wien/Prag
Einfluss	Französisch (Debussy, Ravel)			Westliche Formen und Harmonik	
Schaffensphase 1	Ablegen der türkischen Wurzeln, Hinwendung zur westlichen Musik, Suche nach dem eigenen Stil				
Schaffensphase 2	Interesse an der türkisch-traditionellen Volksmusik, Rhythmen und Instrumenten, Verknüpfung mit zeitgenössischen Musikregeln				
Schaffensphase 3/ Besonderheiten	Stärkere Orientierung an Makamen, die überwiegend in abstrakter Form eingesetzt werden				
	Modale Elemente	Nutzung von Volksmelodien und Rhythmen	Erfindung neuer modaler Skalen (3–5-tönig); Verwendung antiker/anatolischer Makame	Verwendung originaler Makame (nicht abstrakt)	Harmonischer Bau ist amodal
Alle Gattungen	Nein	Nein	Ja	Nein	Nein
Darunter: Opern	Ja	Nein	Ja	Nein	Ja, dazu Operetten und Revues
Sinfonien	Ja	Ja	Ja	Nein	Ja
Rolle im Musikleben in der Türkei außerhalb der Komposition	Pianist, Dirigent, Lehrer, Staatskünstler	Pianist, Lehrer, Staatskünstler, Dirigent	Musikwissenschaftler, Musikethnologe, -pädagoge, Folklorist, Lehrer, Schriftsteller, Staatskünstler, Dirigent	Kanun-Spieler, Dirigent, Lehrer	Lehrer/Leiter an Kunst- und Kultureinrichtungen, Staatskünstler

Wie jedoch die schon bei Alnar erwähnten in- und ausländischen Rezensionen bzw. die Diskussionen insbesondere von türkischen Musikwissenschaftlern zeigen, differieren die Einschätzungen über die Bedeutung und den Beitrag der ‚Türkischen Fünf‘ zur Entwicklung der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik. Auch wenn sich insbesondere Akdemir um eine musikwissenschaftliche Analyse bemüht, scheinen die Fragen einer Dominanz einer Kultur (hier: westeuropäische Musiktradition) bzw. das Verdrängen der eigenen Kultur (hier: türkische Volks- und Kunstmusik) sowie die gesellschaftspolitischen Themen um die Musikpolitik mehr im Vordergrund zu stehen als die Frage nach Form und Gehalt¹⁰⁴¹ der einzelnen Werke und vor allem der Beschäftigung mit den jeweiligen Themen, die möglicherweise nicht in der gesamten Welt als bekannt vorausgesetzt werden können. Somit kann zusammenfassend gesagt werden, dass der

¹⁰⁴¹ Zu den Begriffen vgl. z.B. Eggebrecht, 1991, S. 476 f.

Begriff ‚Türkische Fünf‘ für den Beginn einer politisch motivierten Modernisierung der türkischen Musik steht. Auch wenn sich die fünf Komponisten als eigenständige Komponisten sahen und sich weniger als Gruppe empfanden, gibt es zwei Gemeinsamkeiten, die die türkische Volksmusikforschung und Form und Gehalt ihrer Auffassung einer neuen türkischen Kunstmusik betreffen und durch die folgenden Zitate von İlyasoğlu wie folgt zusammengefasst werden:

„Die Zusammenstellung von Volksmelodien durch die erste Generation [der türkischen Komponisten in der neuen türkischen Republik], ihre Übertragung auf Noten, ihre Analyse und Bewertung war eine wichtige Ressource. Dieser Anfang ist eine Erweiterung des Trends zur Erfassung nationalen Ressourcen, der sich Ende des 19. Jahrhunderts in vielen europäischen Ländern abzeichnete. Türkische Volksmelodien und der modale Charakter unserer traditionellen Musik, ihre Struktur mit hinkenden Rhythmen, sind nicht nur für unsere Komponisten von Interesse, sondern auch für Musiker in weiten Teilen der Welt.“¹⁰⁴²

İlyasoğlu würdigt den Stellenwert der Volksmusikforschung durch die ‚Türkischen Fünf‘ nicht nur als Grundlage einer zeitgenössischen türkischen Kunstmusik, sondern auch in der weltweiten Verbreitung der Kultur der türkischen Volksmusik.¹⁰⁴³ Des weiteren charakterisiert er den musikalischen Beitrag der ‚Türkischen Fünf‘ wie folgt:

„Die erste Arbeit der ersten Generation [der türkischen Komponisten in der neuen türkischen Republik] bestand darin, ein System zu erreichen, das sich europäischen Musikstilen durch polyphone Melodien und Rhythmen monophoner türkischer Volksmusik sowie durch die Maqam-Struktur und die mystische Atmosphäre klassischer türkischer Musik nähert. Es ist zu sehen, dass dieses Material immer weniger verwendet wird und immer weniger Zitate aus Volksliedern gemacht werden. Wie in der letzten Periode oder Reifeperiode fast jedes Komponisten taucht in späteren Kompositionen eine spontane Art von Musik auf. Es hat sich eine unverwechselbare Musik gebildet, die die Farben der Volksmelodien und das Geheimnis der modalen Produktion durch Abstraktion zeigt.“¹⁰⁴⁴

Ohne auf die Begrifflichkeit der ‚absoluten Musik‘ und der romantischen Musikästhetik an dieser Stelle einzugehen, können die Bezeichnungen ‚modale Produktion durch Abstraktion‘ der ‚mystischen Atmosphäre‘ und der ‚Farben der Volksmelodien‘ als die

¹⁰⁴² İlyasoğlu, 1989, S. 12. Im Original: „İlk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya aktarılması, incelenip değerlendirilmesi önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupa'nın birçok ülkesinde ondokuzuncu yüzyıl sonu ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme akımının bir uzantısıdır bu başlangıç. Türk halk ezgileri ve geleneksel müziğimizin modal karakteri, aksak ritimler içindeki yapısı yalnız bizim bestecilerimizi değil, giderek dünyanın uzak köşelerindeki müzisyenleri de ilgilendirmektedir.“

¹⁰⁴³ İlyasoğlu, 1989, S. 12.

¹⁰⁴⁴ Ebd. Im Original: „İlk kuşağın başlangıç çalışmaları, tek sesli yapıdaki Türk halk müziğinin ezgi ve ritimlerini aynı zamanda klasik Türk müziğinin makam yapısını ve mistik havasını doğrudan çokseslendirerek Avrupa müzik biçimlerine yaklaşan bir sistem elde etmek olmuştur. Giderek bu malzemenin azalarak kullanıldığı, halk ezgilerinden daha az alıntılar yapıldığı görülür. Hemen her bestecinin son dönem veya olgunluk dönemi çalışmalarında olduğu gibi, daha sonraki kuşakların bestelerinde de kendiliğinden doğan bir müzik türü ortaya çıkmaktadır. Halk ezgilerinin renklerini, makamsal yapının gizemini soyutlama yolu ile sergileyen, kendine özgü bir müzik oluşmaya başlamıştır.“

Merkmale angesehen werden, mit denen eine Ästhetik der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik beschrieben werden könnte.

Das Selbstverständnis der hier erwähnten fünf Komponisten war wie schon ausgeführt allerdings unterschiedlich wie auch ihre Art und Weise, türkische zeitgenössische Kunstmusik zu komponieren.¹⁰⁴⁵ Auch die Konkretisierung des Begriffs ‚spontane Musik‘ und ‚Reifegrad‘ sowie des von Aydın bezeichneten ‚eigenen neuen Musikstils‘ der ‚Türkischen Fünf‘¹⁰⁴⁶ könnte somit aus Sicht der fünf Komponisten unterschiedlich ausfallen. Daher erscheint es sinnvoll, aus musikwissenschaftlicher Sicht Form und Gehalt der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik aus der Analyse der einzelnen Komponisten zu konkretisieren. Somit ist es naheliegend, Leben und Werk von Saygun vertiefend zu betrachten, um insbesondere aus dem musikwissenschaftlichen Blickwinkel heraus seinen Beitrag zur zeitgenössischen türkischen Kunstmusik aber auch zur zeitgenössischen Musik des 20. Jahrhunderts insgesamt herauszuarbeiten.

¹⁰⁴⁵ Vgl. auch Say, 1997, S. 518.

¹⁰⁴⁶ Aydın, 2002, S. 183.

III. SAYGUN: LEBEN, WERKE UND ANSICHTEN

1. Sayguns Biografie

In diesem Abschnitt soll im Rahmen einer kurzen biografischen Darstellung Ahmed Adnan Sayguns Einfluss, der als der bekannteste Komponist der ‚Türkischen Fünf‘ bezeichnet wird,¹⁰⁴⁷ auf die Entwicklung einer, im westlichen Sinne, klassischen türkischen Musik herausgearbeitet werden.

Saygun wurde am 7. September 1907 in Izmir als Sohn des Mathematiklehrers Mehmed Celaledin und seiner Frau Zeynep Seniha geboren.¹⁰⁴⁸ Mit dem Gesetz vom 28. Juni 1934 wurde ab 1. Januar 1935 jeder türkische Staatsbürger verpflichtet, einen Nachnamen zu verwenden.¹⁰⁴⁹ Die Behörden verweigerten Sayguns Vater, Mehmed Celal, den Nachnamen ‚Fişenççi‘ (dt.: Kanonier) anzunehmen, der diesen Namen aufgrund der Tätigkeiten seiner Vorfahren als Kanoniere während des Osmanischen Reiches vorschlug.¹⁰⁵⁰ Saygun hatte den Nachnamen ‚Fişenççi‘ in seiner Studienzeit in Paris verwendet.¹⁰⁵¹ Daraufhin wählte Mehmed Celal den Nachnamen ‚Saygın‘ (dt.: Ansehen, hier in der Bedeutung einer zahlenmäßigen Abschätzung), weil er Mathematiklehrer war und sich für Zahlen interessierte.¹⁰⁵² Da dieser Name bereits vergeben war, wählte Ahmed Adnan seinen Nachnamen ‚Saygun‘ (dt.: respektvoll), indem er den Buchstaben ‚ı‘ durch ein ‚u‘ ersetzte.¹⁰⁵³ In einigen Quellen wird sein Name mit ‚Saygın‘ notiert, zum Teil von Saygun selbst.¹⁰⁵⁴

Saygun fiel schon in der Grundschule mit seiner Neigung zur Musik auf.¹⁰⁵⁵ 1918 hat er sich in Izmir im ‚İttihat ve Terakki Lisesi‘, einem Gymnasium, eingeschrieben und trat dem von seinem Musiklehrer, İsmail Zühtü Kuşçuoğlu, gegründeten Chor bei.¹⁰⁵⁶ Mit 13 Jahren begann er auf Verlangen seines Lehrers Unterricht bei einem italienischen Klavierlehrer, einem gewissen Rosatti, zu nehmen.¹⁰⁵⁷ Im Jahr 1922 erhielt er Unterricht

¹⁰⁴⁷ Aydın, 2002, S. 118.

¹⁰⁴⁸ Yıldız, 2007, S. 41.

¹⁰⁴⁹ Aracı, 2007, S. 91.

¹⁰⁵⁰ Ebd.

¹⁰⁵¹ Ebd.

¹⁰⁵² Ebd.

¹⁰⁵³ Ebd.

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 91 f.

¹⁰⁵⁵ Tanju, 2012, S. 13.

¹⁰⁵⁶ Aydın, 2011, S. 119.

¹⁰⁵⁷ Ebd.

in Klavier und Harmonielehre vom italienischen Komponisten und Klavierlehrer Alessandro Voltan, der in der Türkei Macar Tevfik genannt wurde.¹⁰⁵⁸ Ein Jahr darauf nahm Saygun für kurze Zeit Unterricht in Harmonielehre bei Hüseyin Sadettin Arel.¹⁰⁵⁹ Der türkische Komponist Zeki Üngör, der 1922 die Melodie der türkischen Nationalhymne komponiert hatte und erster Leiter der 1924 durch ihn mitbegründeten ‚Musiki Muallim Mektebi‘ war, ernannte Saygun im Jahr 1926 zum Musiklehrer des Gymnasiums in Izmir, das heute den Namen von Atatürk im Titel trägt.¹⁰⁶⁰ Im Jahr 1928 bestand Saygun die Prüfung des türkischen Ministeriums für Bildung und wurde von diesem als Stipendiat nach Paris geschickt.¹⁰⁶¹ An der dortigen Schola Cantorum wurde er von Vincent d’Indy im Fach Komposition, von Eugène Borrel in Harmonie- und Kontrapunktlehre, von Paul le Flem ebenfalls in der Kontrapunktlehre, von Amédée Gastoué in Gregorianik und von Edouard Souberbielle im Orgelspiel unterwiesen.¹⁰⁶²

Im Jahr 1930 komponierte Saygun in Paris sein erstes Werk *Divertimento*.¹⁰⁶³ Ein Jahr später kehrte er in seine Heimat zurück und wurde zunächst in der Istanbuler ‚Musiki Muallim Mektebi‘¹⁰⁶⁴ und dann im Istanbuler Konservatorium Lehrer für Musiktheorie und Kontrapunkt.¹⁰⁶⁵ Im selben Jahr reiste er mit Béla Bartók nach Anatolien, um die dortigen Volksmelodien zu erforschen.¹⁰⁶⁶ Im Ergebnis dieser gemeinsamen Reise stellten beide viele Volksmelodien zusammen und schrieben diese bislang nur mündlich weitergegebenen Melodien auf.¹⁰⁶⁷

Zu Ehren des persischen Schahs Mohammad Reza Pahlevi, der vom seit 1923 als Staatspräsident regierenden Mustafa Kemal Atatürk zu einem Besuch in die Türkei eingeladen worden war, erhielt Saygun den Auftrag, eine Oper zu komponieren. Innerhalb eines Monats schuf Saygun die Oper *Öz Soy* (op. 9) nach einem Libretto des türkischen Schriftstellers, Filmemachers und Bildhauers Münir Hayri Egeli (1903–1970), die als erste türkische Oper bezeichnet wird.¹⁰⁶⁸ Saygun thematisierte in seinen

¹⁰⁵⁸ Ebd.

¹⁰⁵⁹ Ebd.

¹⁰⁶⁰ Tanju, 2012, S. 23.

¹⁰⁶¹ Refiğ, 1991, S. 2; vgl. auch Kapitel II., 1. sowie Çalgan, 1991a, S. 11, der von einem Wettbewerb (ab dem Jahr 1925) spricht.

¹⁰⁶² Denis-Armand Canal, „Ahmed Adnan Saygun Paris’te (1928–1931)“, in: *Müziklopedi*, <http://www.muziklopedi.org/?/Kitap/34>, abgerufen am 25.3.2022.

¹⁰⁶³ Refiğ, 2012, S. 12.

¹⁰⁶⁴ Aracı, 2007, S. 80.

¹⁰⁶⁵ Yıldız, 2007, S. 68.

¹⁰⁶⁶ Refiğ, 2012, S. 27; vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel II. zu Erkin (1.3.) und Akses (1.4.) sowie Kapitel III., 3.

¹⁰⁶⁷ Refiğ, 2012, S. 27; weitere Ausführungen s. Kapitel III., 3.

¹⁰⁶⁸ Ebd., S. 26 f.

darauffolgenden Opern, Oratorien und Bühnenkantaten hauptsächlich das Leiden der Menschen, die auf der Suche nach der Wahrheit sind.

Im Jahr 1939 wurde Saygun zum Musikberater der CHP und zum Inspektor der Volkshäuser.¹⁰⁶⁹ Dank seiner Tätigkeit fand er die Möglichkeit, in verschiedene Regionen des Landes zu reisen und lokale Rhythmus- und Melodiestructuren der türkischen Volksmusik weiter zu erforschen.¹⁰⁷⁰

Im Jahr 1940 gründete Saygun nach Say mit Freunden in Ankara den Verein ‚Ses ve Tel Birliđi‘ (dt.: Verband für Stimme und Saite), mit der Aufgabe der Verbreitung polyphoner Musiktechniken durch die Organisation von Konzerten.¹⁰⁷¹ Nach Aracı gründete Saygun mit einigen seiner ehemaligen Schülern der ‚Halkevleri Mektebi‘ (dt.: Volksschule) den Chor ‚Türk Müzik Birliđi‘ (dt.: Verband für türkische Musik), der vom ‚Ses ve Tel Birliđi‘ unterstützt wurde.¹⁰⁷² Einer der Förderer vom ‚Ses ve Tel Birliđi‘ war der türkische Bauingenieur Cenap And, der Eigentümer der Weinberge von Kavaklıdere in der Nähe von Ankara war.¹⁰⁷³ Saygun erklärt die Aufgabe vom ‚Ses ve Tel Birliđi‘ nach Aracı wie folgt:

„Unsere Aufgabe ist es, die Werke westlicher Komponisten für den Chor vorzustellen und basierend auf unserer Volksmusik einige Volkslieder für den Chor polyphon zu komponieren. Auf diese Weise wollten wir die Aufmerksamkeit der Menschen auf das Thema lenken und ihnen eine polyphone Musikausbildung ermöglichen.“¹⁰⁷⁴

Zur gleichen Zeit war Saygun im Vorstand des Gremiums für Bildung und Moral des Bildungsministeriums und der TRT. Im Jahr 1946 wurde er Lehrer für Komposition am Staatskonservatorium von Ankara.¹⁰⁷⁵ Außerhalb der Landesgrenzen erlangte Saygun 1947 mit der Aufführung seines Oratoriums *Yunus Emre* durch das Lamoureux Orchester in der Salle Pleyel in Paris erste Bekanntheit.¹⁰⁷⁶

Aufgrund seiner Leistungen erhielt Saygun verschiedene nationale und internationale Auszeichnungen, darunter 1948 den İnönü-Preis.¹⁰⁷⁷ Er wurde 1949 vom französischen

¹⁰⁶⁹ Yıldız, 2007, S. 70.

¹⁰⁷⁰ Ebd.; siehe auch Kapitel III., 3.

¹⁰⁷¹ Say, 1985, S. 1110.

¹⁰⁷² Aracı, 2007, S. 111.

¹⁰⁷³ Ebd.

¹⁰⁷⁴ Ebd., S. 112. Im Original: „Aracımız 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.“

¹⁰⁷⁵ Yıldız, 2007, S. 72; ebenso Bartsch, 2011, S. 24.

¹⁰⁷⁶ Aracı, 2007, S. 164.

¹⁰⁷⁷ Kolçak, 2005, S. 35.

Bildungsministerium mit dem ‚Ordre des Palmes Académiques‘ ausgezeichnet und 1950 mit der Medaille der Officier d’académie der französischen Regierung.¹⁰⁷⁸ Im Jahr 1955 erhielt er den Friedrich-Schiller-Preis der Bundesrepublik Deutschland¹⁰⁷⁹ und 1958 die Auszeichnung der italienischen Regierung ‚Ordine della Stella della Solidarietà Italiana‘.¹⁰⁸⁰ Im selben Jahr wurde er mit der Jean Sibelius-Kompositionsmedaille des ‚Harriet Cohen International Music Awards‘, 1974 mit der Bedřich-Smetana-Medaille und 1978 mit der Leoš-Janáček-Medaille der tschechoslowakischen Regierung ausgezeichnet.¹⁰⁸¹ Im Jahr 1971 führte die türkische Regierung die Ehrung verdienter Komponisten als Staatskünstler ein; Saygun sowie die ‚Türkischen Fünf‘ erhielten diese besondere Auszeichnung als erste.¹⁰⁸² Im Jahr darauf, als Saygun 65 Jahre alt war, zog er sich von seiner Lehrtätigkeit am Staatskonservatorium Ankara zurück. Er unterrichtete aufgrund seines Titels als Staatskünstler weiterhin am Staatskonservatorium in Ankara und in Istanbul, wohin er 1972 umzog.¹⁰⁸³ Im Jahr 1981 wurde er dann mit dem Béla-Bartók-Diplom der ungarischen Regierung und 1986 mit dem Pro-Culture-Hungarica-Preis des Bartók-Gedenkkomitees ausgezeichnet.¹⁰⁸⁴ Den Atatürk-Kunstpreis erhielt er 1981, vier Jahre darauf wurde ihm als erster Komponist der Titel ‚Profesör‘ (dt.: Professor) verliehen.¹⁰⁸⁵ Im Jahr 1990 wurde er schließlich mit der Ehrenmedaille in Gold der 1973 gegründeten Stiftung ‚Sevda-Cenap And Müzik Vakfı‘ (dt.: Sevda-Cenap And Musikstiftung) ausgezeichnet.¹⁰⁸⁶ Saygun erhielt diese Auszeichnung nach Okyay für seine Vorreiterrolle als Komponist, Pädagoge und Musikwissenschaftler im Einklang mit der Verwirklichung, Weiterentwicklung und Institutionalisierung der ‚Musikrevolution‘, die einen wichtigen Platz in Atatürks Reformen einnahm, und für die Vermittlung herausragender Werke einer ‚zeitgenössisch-universellen polyphonen türkischen Musik‘.¹⁰⁸⁷ Die 1973 gegründete Stiftung des bereits erwähnten Förderers Cenap And trägt auch den Namen seiner ersten Ehefrau, Sevda And, die 1958 bei einem Verkehrsunfall starb, wobei die Stiftungsgründung von Ands zweiter Ehefrau unterstützt wurde, die die Tochter des Bildungsministers der ersten Regierung der Demokratischen

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. 34.

¹⁰⁷⁹ Ebd.

¹⁰⁸⁰ Ebd.

¹⁰⁸¹ Ebd.

¹⁰⁸² Ebd., S. 42.

¹⁰⁸³ Ebd., S. 30.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 34.

¹⁰⁸⁵ Ebd., S. 30 und 35; ebenso Aracı, ²2007, S. 255.

¹⁰⁸⁶ Okyay, ²2012, S. 10.

¹⁰⁸⁷ Ebd.

Partei (DP), Avni Başman, war.¹⁰⁸⁸ Die Stiftung geht auf die Gründung des ‚Ses ve Tel Birliđi‘ zurück.¹⁰⁸⁹ Der Hauptzweck der ‚Sevda-Cenap And Müzik Vakfi‘ ist die Förderung, Aufnahme und Entwicklung universeller polyphoner Musik.¹⁰⁹⁰ Sie ist eine der einflussreichsten Vereinigungen für polyphone Musik in Ankara und Veranstalter des ‚Uluslararası Ankara Müzik Festivali'nin‘ (dt.: Internationales Musikfestival Ankara) und Ausprägung der von Atatürks durchgeführten ‚Revolution der Musik- und Kulturpolitik‘ in den Gründungsjahren der türkischen Republik.¹⁰⁹¹ Aus gesundheitlichen Gründen konnte Saygun jedoch nicht an dieser Feierlichkeit teilnehmen.¹⁰⁹²

Seinen nach Refiđ bezeichneten ‚letzten Wunsch‘ von Saygun, eine Sinfonie über Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, einem der bekanntesten persischsprachigen Dichter des Mittelalters, auch Rumi genannt, konnte Saygun nicht verwirklichen, wie die Verfasserin dieser Arbeit von Refiđ, die mit Saygun befreundet war, in einem Gespräch im Jahr 2015 in Refiđs Haus in Istanbul erfuhr.¹⁰⁹³ Saygun erlag am 6. Januar 1991 in Istanbul einem Krebsleiden.¹⁰⁹⁴

Zusammenfassend kann Saygun als ein Pionier der mehrstimmigen Musik, als Musikethnologe und -pädagoge, als ein Eckpfeiler des türkischen Musiklebens des 20. Jahrhunderts angesehen werden.

2. Sayguns musikalisches Schaffen

Saygun komponierte 77 Werke mit eigener Opusnummerierung. Er hat aber weitere 13 Kompositionen hinterlassen, die in der nachfolgenden Tabelle ohne Opuszahl aufgeführt sind. Bei sechs Kompositionen ist das Datum der Entstehung nicht bekannt. Darüber hinaus veröffentlichte er musikethnologische, -theoretische, -ästhetische und essayistische Werke und gab Liedersammlungen und schulische Lehrwerke heraus.

¹⁰⁸⁸ Uđur Gürses, ‚Yaşam. Bir Ankara bađları hikayesi‘, *Ekonomi Alla Turca / Uđur Gürses*, <https://ugurses.net/tag/cenap-and/>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁰⁸⁹ ‚Misyon‘, *Sevda-Cenap And Müzik Vakfi*, <https://www.andmuzikvakfi.com/misyon46.html>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁰⁹⁰ Ebd.

¹⁰⁹¹ Ebd.

¹⁰⁹² Kolçak, 2005, S. 35.

¹⁰⁹³ Ebenso Refiđ, 2012, S. 48.

¹⁰⁹⁴ Yıldız, 2007, S. 79.

Sayguns Schaffen lässt sich sowohl nach Aydın¹⁰⁹⁵ wie auch nach dem türkischen Dirigenten und Schüler von Saygun, Hikmet Şimşek, in drei Perioden unterteilen.¹⁰⁹⁶

Die erste Periode beginnt 1930 mit dem *Divertimento* (op. 1) und endet kurz vor der Entstehung seines Oratoriums *Yunus Emre* (op. 26), das 1946 uraufgeführt wurde. Im *Divertimento* sieht Şimşek Saygun, der ‚sich selbst sucht‘.¹⁰⁹⁷ Şimşek, charakterisiert diese Phase des Werkschaffens als eine Phase von ‚volksmusikalischen Adaptionen‘.¹⁰⁹⁸ In dieser ersten Phase suche Saygun nach ‚fruchtbarer Erde‘, auf der heute ein ‚großer Baum‘ stehe; mit dieser Verwendung von Naturmetaphern skizziert Şimşek möglicherweise Sayguns ästhetische Vorstellung eines Kunstwerkes.¹⁰⁹⁹

Die zweite Periode umfasst das Oratorium *Yunus Emre* (op. 26), das, nach Şimşek, wie ein ‚Vulkan mit einer unterirdischen Explosion‘ wirke.¹¹⁰⁰ Die Dichtung von Yunus Emre stehe für die menschlichen Emotionen des ‚Humanismus des 14. Jahrhunderts‘ in der Sprache der jungen türkischen Republik.¹¹⁰¹ Diese ‚Musikwelt‘ Sayguns werde erweitert durch seine Oper *Kerem* (op. 28).¹¹⁰²

Die dritte Periode beginnt nach Şimşek mit der *I. Senfoni* (op. 29).¹¹⁰³ In dieser Sinfonie habe Saygun, so Şimşek, seinen eigenen kompositorischen Stil, den letzterer als ‚ana örgüsü‘ (dt: Hauptlinie) bezeichnet und die Sinfonieliteratur der türkischen Republik mit seinen weiteren vier Sinfonien geprägt.¹¹⁰⁴ Das folgende Zitat von Şimşek weist dabei auf die internationale Bedeutung Sayguns hin: „Das große Interesse an seinen drei [ersten] Sinfonien und anderen Werken, die ich im Ausland aufgeführt habe, war der konkreteste Beweis für diese Prägung in der universellen Bewertung.“¹¹⁰⁵ Offensichtlich ordnet Şimşek Saygun als ‚universellen‘ Komponisten ein, der über das eigene Land mit seiner Musik einen Beitrag geleistet hat, der zum einen gekennzeichnet ist durch einen unverwechselbaren Kompositionsstil und der zum anderen auch international rezipiert wurde.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Aydın, 2002, S. 124 ff.

¹⁰⁹⁶ Şimşek, 1986, S. 4.

¹⁰⁹⁷ Ebd.

¹⁰⁹⁸ Ebd.

¹⁰⁹⁹ Ebd., vgl. Kapitel III., 4. mit dem Originalzitat aus: Saygın, 1945, S. 24.

¹¹⁰⁰ Ebd., S. 4.

¹¹⁰¹ Ebd.

¹¹⁰² Ebd.

¹¹⁰³ Ebd.

¹¹⁰⁴ Ebd.

¹¹⁰⁵ Ebd. Im Original: „Onun dış ülkelerde yönettiğim 3 senfonisinin ve başka eserlerinin görmüş olduğu büyük ilgi bu damganın üniversal değerlendirmeye en somut kanıt olmuştur benim için.“

Somit können die Ausführungen von Şimşek als Beleg für die Musikpolitik in der jungen türkischen Republik angesehen werden, die türkische Musik nicht nur im eigenen Land zu modernisieren, sondern diese auch im Ausland als ‚universelle Musik‘ im Sinne von Atatürk bekannt zu machen. Es wird daher anhand der Sinfonien von Saygun zu zeigen sein, ob bzw. wie sich Saygun selbst diesen beiden Zielen verpflichtet fühlte.

Saygun hat nicht nur komponiert, sondern auch Bücher und Artikel über eine Vielzahl grundlegender musikalischer Themen sowie über die Kunst geschrieben und sich der Musikpädagogik verpflichtet gesehen. Sein Werk *İnci'nin Kitabı* (dt.: İncis Buch, op. 10, Orchesterfassung 1944) aus dem Jahr 1934¹¹⁰⁶ sieht Aracı pädagogisch motiviert und vergleicht es mit Bartóks *Mikrokosmos*.¹¹⁰⁷ Dazu sei angemerkt, dass Bartóks *Mikrokosmos* aus kurzen pädagogischen Stücken von ungarischen und slowakischen Tänzen besteht, die in einer starken Modaltradition in unterschiedlichen Modi eingebettet sind; diese modale Struktur und der Pentatonismus dominieren nach Aracı auch das gesamte Album von Sayguns *İnci'nin Kitabı*.¹¹⁰⁸ Saygun verfasste ein Musikbuch sowohl für Schüler als auch für Studenten des Konservatoriums und schrieb Bücher über grundlegende Themen in der Musik sowie über verschiedene ethnomusikologische Fragestellungen, wie seine Abhandlung ‚Türk Halk Mûsikîsinde Pentatonism‘ oder auch sein Werk ‚Karacaoğlan‘.¹¹⁰⁹

Saygun wird in der Literatur und insbesondere nach Aydın nicht nur als ein produktiver Komponist, sondern auch als Pädagoge, Schriftsteller, Forscher, Folklorist und Ethnomusikologe gewürdigt.¹¹¹⁰ Saygun ist darüber hinaus auch ein Wissenschaftler, der sein umfassendes Wissen wie auch seine Musik zur Aufklärung und Förderung der türkischen Bevölkerung auf vielfältige Weise eingesetzt hat. Damit unterscheidet sich Saygun von den anderen ‚Türkischen Fünf‘, die weder ein Oratorium komponiert noch zu verschiedenen Themen Artikel und Bücher veröffentlicht haben.¹¹¹¹

In Bezug auf die drei Perioden des kompositorischen Schaffens von Saygun soll im Folgenden untersucht werden, welchen Einfluss drei zentrale Themen auf seine Werke haben. Hierbei sei als erstes sein Beitrag zur Erforschung der türkischen Volksmusik genannt. Zweitens hat sich Saygun mit gesellschaftsphilosophischen Fragen der Kunst

¹¹⁰⁶ Aracı, 2007, S. 268 f.

¹¹⁰⁷ Aracı, 2007, S. 124.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 124 f.; vgl. auch Kapitel III., 6.1.

¹¹⁰⁹ Das Werkverzeichnis von Ahmed Adnan Saygun ist als Anhang 3 dieser Arbeit beigelegt.

¹¹¹⁰ Vgl. Aydın, 2002, S. 118.

¹¹¹¹ Vgl. Aracı, 2007, S. 266–285; s.a. Anhang 3.

befasst. Ein drittes Thema ist seine Beschäftigung mit der türkischen Nationaloper und damit nach dem Einfluss, den die Musikpolitik von Atatürk auf das Werkschaffen von Saygun hatte. Erst durch diese vertiefenden Ausführungen in Zusammenhang mit den bisherigen Darlegungen kann eine allgemeine Vorstellung seiner Werke erfolgen, der sich die Analyse seiner Sinfonien unter diesen drei Fragestellungen anschließt.

3. Sayguns Volksmusikforschung

Nach dem türkischen Journalisten Sadun Tanju, der Gespräche mit Saygun für eine Veröffentlichung aufnahm,¹¹¹² hat Saygun einen im Jahr 1924 vom Bildungsministerium beauftragten Bericht über die Volksmusikforschung Ende 1936 eingereicht.¹¹¹³ Dieser wurde erst 1976 in englischer Sprache veröffentlicht.¹¹¹⁴ Grundlage des Berichtes ist die systematische Beschreibung der türkischen Volksmusik auf der Grundlage einer Forschungsreise im Jahr 1936 mit Béla Bartók.

Saygun berichtet, dass er im Rahmen seines Auftrags mit dem türkischen Musikwissenschaftler und Volksmusikforscher, Mahmut Ragıp Gazimihâl, den er in Paris im Rahmen ihrer gemeinsamen Musikstudien kennenlernte, über Pentatonik sprach¹¹¹⁵ und sich dabei mit ihm über den ‚wahren Charakter‘ der anatolischen Volksmusik austauschte.¹¹¹⁶ In diesem Zusammenhang stießen beide auf eine Monographie des ungarischen Musikwissenschaftlers Bence Szabolci in ungarischer Sprache mit einer Weltkarte der traditionellen Musik, die die anatolische Halbinsel als arabisch-persische Region auswies.¹¹¹⁷ Gazimihâl und Saygun, die kein Ungarisch verstanden, entschieden sich, Szabolci zu schreiben, um ihn darauf hinzuweisen, dass Anatolien zwischen Asien auf der einen Seite und Ungarn auf der anderen Seite eingebunden sei¹¹¹⁸ und um darauf hinzuweisen, dass die anatolische Volksmusik eine pentatonische Struktur habe.¹¹¹⁹ Als Anlage zu diesem Brief fügten sie einen Artikel mit dem Titel ‚Türk Halk Müziklerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi‘ (dt.: Die Frage der

¹¹¹² Tanju, 2012.

¹¹¹³ Tanju, 1991, S. 84; ebenso Küçük, 2007, S. 110.

¹¹¹⁴ Tanju, 1991, S. 84.

¹¹¹⁵ Ebd., S. 82.

¹¹¹⁶ Saygun, 1951, S. 5.

¹¹¹⁷ Ebd.

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ Tanju, 1991, S. 82.

Klangmerkmale der türkischen Volksmusik) von Gazimihâl bei.¹¹²⁰ Sabolcsi zeigte den Brief Béla Bartók,¹¹²¹ der nach einigen Wochen direkt Saygun und Gazimihâl in einem Antwortschreiben sein Interesse für dieses Thema bekundete.¹¹²² Bartók teilte mit, dass er bis dato der Auffassung war, dass die türkische Musik durch die arabisch-persische Musik aufgrund der Artikel von Rauf Yekta über Makame in der türkische Kunstmusik beeinflusst wurde und dass die pentatonische Struktur für ihn eine neue Information darstelle, sodass er, Bartók, den Vorschlag unterbreite, Forschungen in der Türkei vorzunehmen,¹¹²³ um die ungarische mit der türkischen Volksmusik zu vergleichen.¹¹²⁴ Saygun überlegte, wie er Bartók, der für diese Forschungsreise nur die Fahrtkosten erstattet haben wollte,¹¹²⁵ einladen könnte. Saygun wandte sich an den ungarischen Türkologen für Sprachgeschichte in Ankara, László Rásonyi, der auf Atatürks Wunsch den Lehrstuhl für Hungarologie begründete.¹¹²⁶ Nach Sayguns Erinnerungen traf Rásonyi in seinem Urlaub in Ungarn Bartók und sprach ihn an, ob er als Experte in die Türkei kommen möge.¹¹²⁷ Da das Bildungsministerium nicht an einer Beauftragung von Bartók interessiert war, vermutlich aufgrund der Beauftragung von Hindemith, hielt Saygun Rücksprache mit dem Leiter des Volkshauses in Ankara, Ferit Celal, der Bartók offiziell einlud.¹¹²⁸ Das Programm sah Bartók für drei Vorlesungen und zwei Konzerte vor und dass er bei seiner Forschungsreise unterstützt werde und dabei mit jungen türkischen Komponisten zusammenarbeiten sollte.¹¹²⁹

Saygun hat in seinem Artikel ‚Folklor Çalışmalarımız‘ (dt.: Unsere Arbeit über die Folklore) im Rahmen seiner Recherchen zur Geschichte des staatlichen Konservatoriums von Istanbul vermerkt, dass er in Bartók einen bedeutsamen Unterstützer für die türkische Volksmusikforschung sah.¹¹³⁰ Für Saygun war die Teilnahme an dieser Forschungsreise wichtig, da er dadurch Einblicke in die musikethnologische Forschung gewann.¹¹³¹ Als

¹¹²⁰ Aracı, 2007, S. 103.

¹¹²¹ Tanju, 1991, S. 82.

¹¹²² Saygun, 1951, S. 5.

¹¹²³ Tanju, 1991, S. 82.

¹¹²⁴ Aracı, 2007, 103.

¹¹²⁵ Saygun, 1951, S. 5.

¹¹²⁶ Tanju, 1991, S. 82.

¹¹²⁷ Ebd.

¹¹²⁸ Ebd.

¹¹²⁹ Ebd.

¹¹³⁰ Refiğ, 1991, S. 26.

¹¹³¹ Küçük, 2007, S. 110, ebenso Bartók, 1972, S. 111.

Begleiter von Saygun waren Akses und Erkin vom staatlichen Konservatorium in Ankara als Beobachter an dieser Feldforschung vorgesehen.¹¹³²

Abbildung 3: Beteiligte der Forschungsreise zur türkischen Volksmusik 1936



Anmerkung: Cevad Memduh Altar, Hasan Ferit Alnar, Béla Bartók, Halil Bedî Yönetken, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Tamburacı Osman Pehlivan (vorne sitzend) während der Forschungen zur türkischen Volksmusik, 1936 (von links nach rechts)¹¹³³

Bartók blieb drei Wochen lang in der Türkei.¹¹³⁴ Er kam am 2. November 1936 nach Istanbul.¹¹³⁵ Mit Saygun forschten sie dann in den Archiven des Konservatoriums in Istanbul, wobei sie Vergleiche mit der bulgarischen und ungarischen Volksmusik herausarbeiteten.¹¹³⁶ Saygun zeigte Bartók die 100 Aufzeichnungen der Folklorestudien von Yusuf Ziya Demirci von 1924–1929.¹¹³⁷ Trotz dieser Erkenntnisse erläuterte Bartók nach Saygun seine Auffassung, dass die weitere Forschung möglichst durch Aufnahmen in den Regionen der Türkei erfolgen sollte, in denen die Volksmusik so authentisch wie möglich praktiziert werde.¹¹³⁸

¹¹³² Refiğ, 1991, S. 26; vgl. auch Kapitel II., 1.3. (Erkin) und 1.4. (Akses).

¹¹³³ Saygun, 1976, S. 423.

¹¹³⁴ Kolçak, 2005, S. 23.

¹¹³⁵ Saygun, 1976, S. 411.

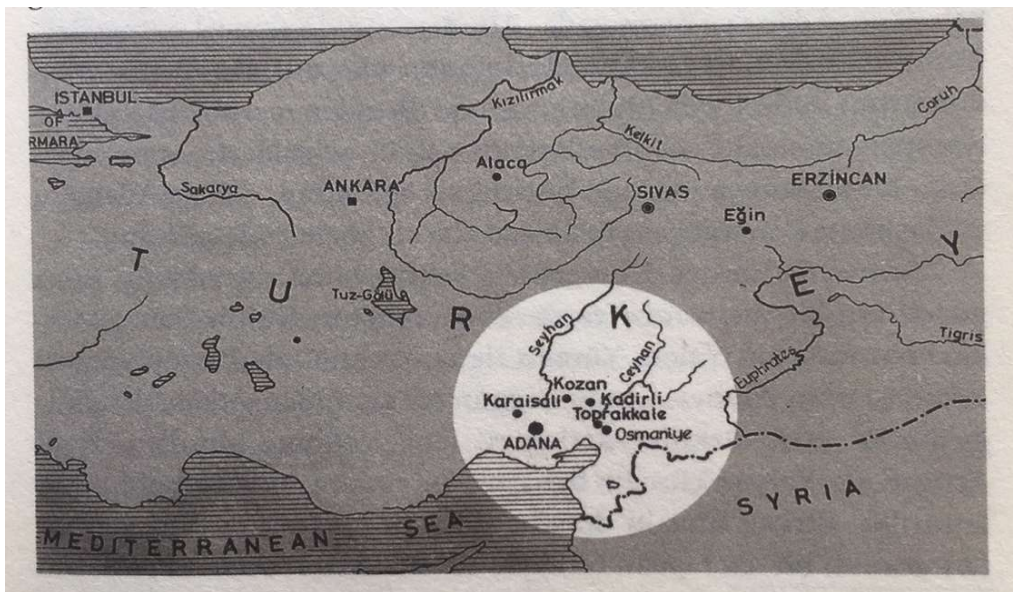
¹¹³⁶ Ebd.

¹¹³⁷ Tanju, 1991, S. 83.

¹¹³⁸ Saygun, 1976, S. 411.

Am 4. November 1936 begaben sich Saygun und Bartók nach Ankara, wo Bartók zwischen dem 5.–11. November drei Vorlesungen über die Volksmusikforschung im Volkshaus in Ankara hielt und zwei Konzerte am 7. und 17. November gab.¹¹³⁹

Abbildung 4: Karte der Orte der Forschungsreise, in denen Bartók Melodien zusammengestellt hat¹¹⁴⁰



Bartók wurde in Ankara im Haus des türkischen Archäologen und Linguisten Hâmit Zübeyir untergebracht, der ein Freund von Saygun, Rásonyi und Celal war.¹¹⁴¹ Saygun äußerte sich dazu wie folgt: „In Hâmit Zübeyirs Haus haben wir [Saygun und Bartók] drei Tage gemeinsam gearbeitet. Zu dieser Zeit war der Tambur-Spieler Osman sehr bekannt, und wir hörten ihm zu. Bartók ist der Auffassung, dass Osmans Musik weit weg ist von der Volksmusik.“¹¹⁴² Dieses Beispiel zeigt, dass zu dieser Zeit Saygun und andere türkische Volksmusikforscher auf solche Einschätzungen eines Experten in der Volksmusikforschung offenbar angewiesen waren. Es war geplant, dass – vermutlich nach den Vorlesungen und dem ersten Konzert von Bartók in Ankara – Bartók und Saygun mit Akses und Erkin in der Region von Çorum-Alacahöyük und Çukurova¹¹⁴³ erste Aufnahmen vornehmen wollten.¹¹⁴⁴

¹¹³⁹ Ebd., S. 412.

¹¹⁴⁰ Sipos, 2009, S. 33.

¹¹⁴¹ Saygun 1976, S. 412.

¹¹⁴² Tanju, 2012, S. 64. Im Original: „Hâmit Zübeyir’in evinde, üçümüz çalışmalar yapıyoruz. O sıralar Tamburacı Osman hayli şöhretli, onu dinlettik, çalıp söylediklerini halk musikisinden uzak buldu.“

¹¹⁴³ Tanju, 1991, S. 83.

¹¹⁴⁴ Saygun, 1976, S. 412.

Abbildung 5: Bartók beim Volk der Kumar während der Forschungsreisen, in der Nähe von Toprakkale, 24. November 1936¹¹⁴⁵



Aber da Bartók plötzlich erkrankte, konnten sie ihre geplanten Forschung in dieser Region nicht an den Tagen vom 12.–16. November, sondern vermutlich nur am 15. oder 16. November, möglicherweise auch am 17. November, durchführen. Diese Vermutung basiert auf den Datierungen und Ortsangaben der gesammelten Volkslieder, wonach sie Aufnahmen in Ankara sowie in der Region von Çorum-Alacahöyük und Sivas vorgenommen hatten.¹¹⁴⁶ Somit ist die Darstellung in der türkischen Literatur zu ergänzen, in der zwar ausgeführt wird, dass die geplante Forschungsreise in die Region Çorum-Alacahöyük wegen der Erkrankung von Bartók nicht stattfand und sie stattdessen in Ankara Aufnahmen gemacht hätten, aber nicht, dass sie – zu einem späteren Zeitpunkt als geplant, also zwischen dem 15.–17.11.1936 – auch in den Regionen Çorum-Alacahöyük und Sivas Volkslieder aufzeichneten.¹¹⁴⁷ Am 18. November 1936¹¹⁴⁸ reisten Bartók, Saygun, Akses und Erkin zehn Tage lang¹¹⁴⁹ in die Regionen der Städte Adana,

¹¹⁴⁵ Saygun, 1976, S. 427.

¹¹⁴⁶ Ebd.; siehe Aksoy (Hrsg.), 2017, Çorum-Alacahöyük: S. 97, 99, 148, 157, 166, Ankara: S. 123, 125, 149, 151, 155 f. und Sivas: S. 121, 158.

¹¹⁴⁷ Vgl. Aracı, 2007, S. 104, Kolçak, 2005, S. 23, Tanju, 2012, S. 64 f.

¹¹⁴⁸ Vgl. Aracı, 2007, S. 104, Kolçak, 2005, S. 23, Tanju, 2012, S. 64 f.

¹¹⁴⁹ Kolçak, 2005, S. 23.

Tarsus, Mersin und Osmaniye, um die ‚Yürükler‘ (dt.: Wandernde, Nomaden) zu treffen, die zu dieser Zeit aus der Hochebene kamen, um dort den Winter zu verbringen.¹¹⁵⁰ Saygun, der die Forschungsarbeit mit Bartók als sehr hilf- und lehrreich empfand,¹¹⁵¹ sagte in Erinnerung an diese Forschungsreise mit einem speziellen großen Aufnahmegerät, einem Edison Fonograf.¹¹⁵²

„Die Dorfbewohner wunderten sich über das Aufnahmegerät [...]. Sie fragten sich, was Bartók und wir hier in der Gegend machen. Wir befriedigten ihre Neugier, ich sagte, Bartók ist wie wir in der Türkei aus Zentralasien gekommen, wir sind auf diese Seite gegangen, und sie gingen auf die andere Seite. Ich habe einen kleinen Trick benutzt, damit sie uns glaubten. Ich sagte leise zu Bartók: ‚Ich werde jetzt mit dir sprechen, und du musst viele Ausdrücke in der ungarischen Sprache verwenden‘. Bartók beginnt zu sprechen, was ihm im Moment einfiel: PAMUK [dt.: Baumwolle] – TARLA [dt.: Feld] – BALTA [dt.: Axt] – TEVE (deve) [trk.: deve, dt.: Kamel] – BIÇKA(bıçak) [trk.: bıçak, dt.: Messer] – ARPA [dt.: Gerste] – KİÇİ (küçük) [trk.: küçük, dt.: das Kleine] – KEŞKE (keçi) [trk.: keçi, dt.: Ziege] – VAN (var) [trk.: var, dt.: es gibt] – ALMA(elma) [trk.: elma, dt.: Apfel] [...]. Die Dorfbewohner sind davon überzeugt, dass wir Türken sind und beginnen, türkische Lieder zu singen.“¹¹⁵³

Auch äußerte sich Bartók in Bezug auf die kulturellen Überzeugungen und über das Engagement der türkischen Komponisten, die mit auf der Forschungsreise waren:

„Die drei waren in Europa erzogen worden: Necil Kâzım Bey hat in Deutschland studiert, er spricht Deutsch, er glaubt an die deutsche Kultur; Ahmed Adnan Saygun Bey wurde in Frankreich ausgebildet, spricht Französisch und ist der französischen Kultur verbunden. Diese Situation machte es uns schwer, uns zu verstehen.“¹¹⁵⁴

Bartók erwähnt hier Erkin nicht explizit, der wie Saygun in Frankreich studiert hat. Es geht Bartók möglicherweise dabei nicht um ein Sprachproblem, sondern um verschiedene kulturelle Überzeugungen insbesondere in der damaligen Entwicklung der französischen und deutschen Musik. Während die drei türkischen Komponisten mit Bartók auf der Feldforschungsreise waren, versuchte Bartók, Akses und Saygun in ihrer dadurch entsprechenden Unterschiedlichkeit und Emphase zu verstehen.¹¹⁵⁵

¹¹⁵⁰ Saygun, 1976, S. 412.

¹¹⁵¹ Saygun, 1976, S. 413.

¹¹⁵² Ebd., S. 412.

¹¹⁵³ Tanju, 2012, S. 65 f. Im Original: „Köylüler makineden ürküyorlar [...]. Köylüler ille de Bartók’un buralarda ne işi olduğunu merak ediyorlar. Meraklarını gidermek için diller döküyoruz. ‚O da bizim gibi Türk, Orta Asya’dan gelirken biz bu taraflara gelmişiz, bunlar öbür tarafa gitmiş‘ diyor, buna inandırmak için de masum hilelere başvuruyoruz. Bartók’a yavaşça ‚ben şimdi size hitap edeceğim, siz de Macarcadaki Türkçe kelimeleri bolca kullanarak cümleler yapın‘ diyorum. O da başlıyor PAMUK – TARLA – ÇOK – BALTA – TEVE (deve) – BIÇKA (bıçak) – ARPA – KİÇİ (küçük) – KEŞKE(keçi) – VAN(var) – ALMA(elma) gibi o anda aklına geliveren kelimeleri sıralamaya [...]. Böylece köylüleri onun da Türk olduğuna inandırıyoruz, bize türküler söylemeye başlıyorlar.“

¹¹⁵⁴ Aksoy (Hrsg.), 2017, S. 238.

¹¹⁵⁵ Ebd., S. 238.

Bartók äußerte sich im Gegensatz zu Saygun nicht so positiv über die Reise abgesehen von den erwähnten Sprachproblemen auch aufgrund der aus seiner Sicht unkonkreten oder auch widersprüchlichen Auskünfte der Dorfbewohner und führte ferner Zeitmangel, Beschwerlichkeiten der Reise an und stellte des Weiteren fest:

„Da alle meine vergeblichen Versuche [,dass die Dorfbewohner gemeinsam mehrstimmig singen] so vollständig fehlschlügen, müsste das bedeuten, dass das Chorsingen bei den Bewohnern dieses Landes unbekannt sei. Aber [...] diese Annahme muss mit Vorsicht aufgenommen werden. Es ist fast undenkbar, dass Türken niemals zusammen singen und niemals einen – wenn auch nur einstimmigen – Chor bilden. Der größte Fehlschlag war es, dass wir keine Frauen zum Singen bringen konnten.“¹¹⁵⁶

Dieses Zitat belegt die Schwierigkeiten der Volksmusikforschung und berührt das Thema der Mehrstimmigkeit der türkischen Volksmusik. Kurt und Ursula Reinhard, die mehrstimmiges Singen einzelner Sänger oder gar eines Chores nicht in der Tradition der türkischen Volksmusik sehen, sondern nur einstimmigen Gesang auch im Chor,¹¹⁵⁷ beschreiben mehrstimmiges Musizieren dahingehend, dass der Sänger von Schlag- oder Blas- oder – jedoch nur in der Schwarzmeerregion – von Streichinstrumenten begleitet wird.¹¹⁵⁸ Sie konkretisieren dabei den Begriff der Mehrstimmigkeit in der türkischen Volksmusik mit Ausführungen zur Bedeutung und der Verwendung des Borduns und den Bezeichnungen ‚Heterophonie‘ sowie ‚eingblendeten Zweiklängen‘.¹¹⁵⁹ In seinem Artikel ‚Türk Müziğinin İnkişaf Yolu‘ (dt.: Der Weg der Entwicklung der türkischen Musik) schreibt Saygun zu diesem Thema:

„Unsere Musik ist monophon. Unsere Bevölkerung ist an diesen Klang gewöhnt. In der westlichen Musik begann der Übergang vom Einzelton zur ‚Polyphonie‘ vor zehn Jahrhunderten, und erst fünf Jahrhunderte später konnten die perfektesten Beispiele angeführt werden. Es ist unmöglich, diesen sehr vokalen Stil, der den eigenen Sinnen des Westens entspricht, auf unsere Volkslieder anzuwenden. Obwohl es einen Unterschied im Charakter zwischen einem deutschen Volkslied und einem französischen oder italienischen Volkslied gibt, –insbesondere in Bezug auf die Anwendung von Harmonien–, gibt es viele Gemeinsamkeiten. Eine Beziehung zwischen einem deutschen oder einem italienischen Lied und unseren Volksliedern zu finden, ist jedoch keine sinnvolle Annahme. Man würde daher Zeit mit unnötigen Dingen verbringen, ein Harmonisierungssystem von Liedern, die diesem zugrunde liegt, auf unsere Volkslieder anzuwenden.“¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁶ Bartók, 1972, S. 112.

¹¹⁵⁷ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 43.

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 61 ff.

¹¹⁵⁹ Ebd.

¹¹⁶⁰ Saygun, 1936b, S. 422. Im Original: „Bizim musikimiz tek seslidir. Halkımızı çok sese alıştıracamız. Garpta, tek sestem ‚polyphonie‘ ye geçmiye bundan on asır önce başlanmış, ve ancak beş asır sonra en mükemmel örnekler verilebilmiştir. Garplıların kendi duyularına uyan bu çok ses tarzını alıp bizim türkülerimize tatbik etmek imkânsızdır. Bir alman halk türküsü ile bir fransız veya İtalyan türküsü arasında karakter farkı olmakla beraber, –bilhassa armoni tatbiki bakımından–, müşterek noktaları pek çoktur. Halbuki bir alman veya İtalyan türküsü ile bizim türkülerimiz arasında bir yakınlık bulmak Kabil

Ferner führt Saygun in einem Rückblick fast fünfzig Jahre später aus:

„Verschiedene Gesellschaften auf der ganzen Welt haben Musik, in der sie ihre Wünsche oder ihren Schmerz zum Ausdruck bringen. Viele davon haben eine monophone Musik, die jede Gesellschaft auf den Klängen aufbaut, die am besten zu ihr passen. In diesen Gesellschaften kann man also sagen, dass es eine ‚monophone Musiktradition‘ gibt. In der türkischen Volksmusik gibt es eine ‚monophone Tradition‘, insbesondere in der osmanischen Musik, die in Istanbul und einigen Städten aufgeführt wurde. Die gleiche Tradition gab es in der Musik der Gesellschaften, die in den Ländern lebten, die wir genannt haben. Während diese Tradition vielerorts fortgesetzt wurde, war sie die erste Bewegung eines neuen Trends in europäischen Ländern. Diese Bewegung, die vage begonnen hat, hat mit der Zeit sowohl in der religiösen als auch in der nicht-religiösen Musik an Macht gewonnen und den Weg für einen neuen Durchbruch geebnet. So wurde die ‚monophone Tradition‘ im zehnten Jahrhundert durch eine neue Tradition ersetzt, möglicherweise durch die Bewertung einfacher polyphoner Möglichkeiten in der Volksmusik, die fünfhundert Jahren lang gepflegt wurde. Im 16. Jahrhundert entstand die großartige polyphone Mehrstimmigkeit.“¹¹⁶¹

Saygun bezeichnet die türkische Volksmusik als ‚monophon‘, wenngleich er im Sinne von Kurt und Ursula Reinhard von einer ‚polyphonen Tendenz‘ des Menschen spricht.¹¹⁶² Somit differenziert Saygun zwischen den (natürlichen) Gegebenheiten der türkischen Volksmusik und der polyphonen Bearbeitung derselben. Saygun ist offenbar der Auffassung, dass die polyphone Bearbeitung der türkischen Volksmusik im westlichen Stil nicht für die Bearbeitung der türkischen Volksmusik geeignet wäre. Diese Differenzierung unterstreicht die vorherigen Ausführungen, dass Saygun im Sinne von Dahlhaus in der türkischen Volksmusik die ‚metaphysische Bedeutsamkeit‘ sieht und in der polyphonen Bearbeitung den ‚Handwerksgeist‘.¹¹⁶³ Dabei erscheint für Saygun die Suche von Bartók nach der Mehrstimmigkeit in der Volksmusik als nicht vorrangig bedeutsam bzw. lässt er selbst offen, wo er den Unterschied zwischen der Charakterisierung der Volksmusik als ‚monophon‘ und der ‚polyphonen Tendenz‘ der türkischen Volksmusik festmacht.

değildir. Böyle olunca onların kendi bünyelerinden çıkarmış oldukları bir armonileme sistemini türkülerimize tatbik etmek abestle uğraşmak olur.“

¹¹⁶¹ Saygun, 1985, S. 5. Im Original: „Dünya üzerine dağılmış olan çeşitli toplumların kendi acılarını sevinçlerini iştiyaklarını dile getirdikleri musikileri vardır. Bunların pek çoğu her toplumun kendisine uygun gelen sesler üzerine kurduğu tek sesli musikilerdir. Şu halde bu toplumlarda bir ‚tek sesli musiki geleneği vardır‘ diyebiliriz. Türk halk musikisinde de, özellikle İstanbul’da ve bazı şehirlerde işlenmiş olan Osmanlı çağı musikisinde de ‚tek seslilik geleneği‘ vardır. Aynı gelenek Avrupa dediğimiz topraklarda yaşamış toplumların musikilerinde de vardı. Bu gelenek bir çok yerde seyrini sürdürüp giderken Avrupa ülkelerinde yeni bir akımın ilk kıvıldanışları oldu. Belli belirsiz başlamış olan bu kıvıldanış zamanla hem din musikisinde, hem din dışı musikide güç kazanarak yeni bir atılımın yolunu açtı. Böylece ‚tek seslilik geleneği‘ yerini, onuncu yüzyılda, belki halk musikilerindeki basit çok seslilik imkânlarının değerlendirilmesi yoluyla ilk tohumları atılan ve beşyüz yıl boyunca serpilip gelişen yeni bir geleneğe bıraktı. On altıncı yüz yılda artık muhteşem bir çok seslilik âleti yaratılmış bulunuyordu.“

¹¹⁶² Vgl. Kolçak, 2005, S. 65 f.; s.a. Kapitel I, 3.1., mit dem Zitat von Saygun, ²1987, S. 29.

¹¹⁶³ Dahlhaus, ³1994., S. 148; vgl. auch Kapitel I, 3.1.

Offensichtlich sind aber nach Jäger bis heute keine weiteren Forschungsergebnisse in der Form systematisiert worden, dass die von Bartók aufgeworfene Vermutung weiterhin nicht ausreichend widerlegt oder bestätigt werden kann.¹¹⁶⁴

Trotz dieser von Bartók geschilderten Schwierigkeiten auf dieser Forschungsreise zeigte sich Bartók letztlich zufrieden mit der dort vorgenommenen Sammlung der Volkslieder, zumal er Ähnlichkeiten zwischen der ungarischen und türkischen Volksmusik feststellte – mit zum Teil denselben Melodien.¹¹⁶⁵ Bartók schreibt über den Gesang eines Kriegsepos eines alten Mannes, Bekir, in Osmaniye: „Ich traute meinen Ohren nicht. Das war doch die Variante einer alten ungarischen Weise! Außer mir vor Freude, machte ich gleich zwei Aufnahmen von dem Lied des alten Bekir.“¹¹⁶⁶ Bartók war der Auffassung, dass von den neunzig gesammelten Liedern etwa zwanzig ungarische Melodiebildungen aufwiesen und beschreibt Gemeinsamkeiten und Unterschiede türkischer und ungarischer Volkslieder. Dabei ist er der Auffassung, dass die türkischen Melodien „reicher an Motivverzierungen [sind und] vielfach von der ungarischen abweichen und nicht pentatonisch, sondern dorisch orientiert sind.“¹¹⁶⁷ In einem Bericht über die Forschungsreise mit Bartók an das Istanbuler Staatskonservatorium schreibt Saygun zu diesem Thema etwas genauer:

„Wir konnten während unserer Reise 93 Melodien aufnehmen. Der Meister verglich diese mit ungarischen Melodien. Er erzählte mir begeistert, dass vier der Melodien genau die gleichen waren wie die der ungarischen Volkslieder. Sechs Melodien waren Variationen; 11 von ihnen hatten dieselbe Struktur wie bestimmte ungarische Lieder.“¹¹⁶⁸

Saygun beschreibt dabei auch die Persönlichkeit von Bartók, der sich für ‚alles‘ interessierte, sich wunderte, Fragen stellte und sofort Vergleiche zog:

„Wie oft sind wir in Adana hinter Pferdewagen gelaufen, die mit Bauernmustern bedeckt sind. Er interessierte sich nicht nur für diese Muster, sondern auch dafür, wie das Halfter an Pferden befestigt war und welche Rasseln darauf waren. Es hat also Spaß gemacht, von einem Wagen zum anderen zu laufen.“¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁴ Vgl. Kapitel I., 3.3.6. insb. das Zitat von Rey nach Refiğ, ²2012, S. 13 sowie Jäger, 2006, S. 113.

¹¹⁶⁵ Bartók, 1972, S. 113.

¹¹⁶⁶ Ebd., S. 107.

¹¹⁶⁷ Ebd., S. 113.

¹¹⁶⁸ Saygun, 1976, S. 139 f., ebenso Aracı, ²2007, S. 106. Im Original: „Yolculuğumuz sırasında 93 ezgi kaydedebildik. Usta bunlarla Macar ezgilerini karşılaştırdı. Bana çoşkuyla ezgilerden dördünün Macar halk ezgileriyle tıpatıp aynı olduğunu söyledi. 6 ezgi çeşitlemelerdi; 11'i de belli Macar tipleriyle aynı yapıdaydı.“

¹¹⁶⁹ Küçük, 2007, S. 110. Im Original: „Adana'da kaç defa köylü desenleri ile kaplı arabaların arkasından koştuk. Yanlış bu desenlere değil, atlara nasıl yular takıldığına, onların üzerindeki çingiraklara da çok ilgi gösteriyordu. Böylece bir arabadan öbürüne koşmak eğlenceliydi.“

Sie arbeiteten mit den Nomaden, die aus dem Hochland kamen, um den Winter in Osmaniye zu verbringen; während Bartók die gehörten Melodien notierte, schrieb Saygun die Liedtexte phonetisch auf und notierte die Melodien, um einen Vergleich anzustellen und die Ergebnisse der Liedersammlung detailliert aufzubereiten.¹¹⁷⁰

Nach der Forschungsreise tauschten Saygun und Bartók ihre Berichte aus, um daraus eine gemeinsame Publikation vorzunehmen.¹¹⁷¹ Aufgrund der Bedrohung durch die Nationalsozialisten konnte die geplante Veröffentlichung nicht realisiert werden, da Bartók in die USA emigrierte,¹¹⁷² nachdem er versuchte, mit einem Antrag an das Ministerium für Bildung mit Unterstützung von Saygun, mit einem Arbeitsauftrag in die Türkei emigrieren zu können. Er erhielt jedoch keine Antwort auf sein Schreiben.¹¹⁷³ Saygun bedauerte es, dass er Bartók nicht weiter helfen konnte, um mit ihm weiter an der türkischen Volksmusikforschung zu arbeiten, da, so Saygun, ein ‚ausländischer Musiker‘ diesem Wunsch Bartóks im Weg stand.¹¹⁷⁴ Mit dem ausländischen Musiker war vermutlich Paul Hindemith gemeint.

Laut Küçük bestand der Inhalt des im Jahr 1936 beim türkischen Bildungsministerium eingereichten Berichts darin, dass Bartók Vorschläge zur Einrichtung und Organisation eines Archivs zur wissenschaftlichen Sammlung der türkischen Volksmusik unterbreitete, wobei unklar ist, wie umfassend dieser Bericht war.¹¹⁷⁵ Saygun teilte in seinem Artikel ‚Folklor Çalışmalarımız‘ mit, dass er im Bericht an das Bildungsministerium ausgeführt habe, wie die Volksmusikstudien durchgeführt werden sollten mit der Notwendigkeit, eine Gesellschaft oder ein Institut für Folklore und Ethnographie zu gründen auf der Grundlage seiner Abhandlung, die er unter dem Titel ‚Türk Halk Mûsikîsinde Pentatonism‘ veröffentlichte.¹¹⁷⁶ Küçük führt ferner aus, dass der Vorschlag von Bartók und Saygun, eine Organisation für die Volksmusikforschung zu gründen, nicht weiterverfolgt wurde, da Hindemith in seinem Bericht auf die technischen Unzulänglichkeiten der vorhandenen Aufnahmeinstrumente verwies, sodass die Voraussetzungen für ein ‚fortschrittliches‘ Volksmusikarchiv, das für Komponisten und Experten auf diesem Gebiet in Ankara eingerichtet werden könnte, nicht

¹¹⁷⁰ Aracı, 2007, S. 105; ebenso Saygun, 1951, S. 6.

¹¹⁷¹ Saygun, 1951, S. 9.

¹¹⁷² Ebd.

¹¹⁷³ Ebd.

¹¹⁷⁴ Ebd.

¹¹⁷⁵ Küçük, 2007, S. 111.

¹¹⁷⁶ Refiğ, 2012, S. 26.

beständen.¹¹⁷⁷ Saygun ist mit Hindemiths Kritik an der Aufnahmequalität der im Jahr 1936 entstandenen Aufnahmen nicht einverstanden.¹¹⁷⁸ Hindemiths Vorschlag für ein Aufnahmegerät sei unpraktisch, da der Volksmusikforscher ein handliches Gerät brauche; vielmehr sei für die Volksmusikforschung nicht die Qualität der Aufnahme entscheidend, sondern die sich daraus ergebene Notation und Systematisierung.¹¹⁷⁹

In der Öffentlichkeit gab es bis 1976 nur zwei Veröffentlichungen von Bartók und Saygun zu ihrer Forschungsreise.¹¹⁸⁰ Eine war die auf Ungarisch (1937), Englisch und Deutsch (1953) veröffentlichte und bereits erwähnte Vorlesung von Bartók im ungarischen Rundfunk.¹¹⁸¹ Die andere war ein auf Englisch erschienener Artikel im Jahr 1951 von Saygun.¹¹⁸² Bartók habe bis vor seinem Tod laut dem amerikanischen Komponisten, Musikpädagogen und –wissenschaftler Halsey Stevens die Studienergebnisse seiner Forschungsreise mit Saygun im Jahr 1936 für eine Veröffentlichung zusammengetragen, die aber erst 1975/76 in zwei Versionen erfolgte: eine wurde vom amerikanischen Ethnomusikwissenschaftler Benjamin Suchoff bearbeitet und bildet einen Teil der ‚New York Bartók Archivstudien‘ der Musikwissenschaft; die andere wurde von Saygun bearbeitet und ist von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht.¹¹⁸³

Saygun hat in seiner Veröffentlichung¹¹⁸⁴ in englischer Sprache den Bericht von Bartók, den Suchoff herausgab,¹¹⁸⁵ seiner – Sayguns – Veröffentlichung vorangestellt. Dabei verfügte Saygun über die Manuskripte von Bartók, die in seiner Veröffentlichung in der Handschrift von Bartók abgedruckt sind.¹¹⁸⁶ Aksoy hat die von Suchoff in englischer Sprache veröffentlichte Volksmusikstudie von Bartók 1991 in türkischer Sprache mit dem Titel ‚Asya’dan Türk Halk Musikisi: Béla Bartók‘ (dt.: Türkische Volksmusik aus Kleinasien: Béla Bartók) veröffentlicht und die dort vorgenommene Klassifizierung der Volkslieder mit einer musikalischen archäologischen Ausgrabung verglichen.¹¹⁸⁷ Ferner veröffentlichte Aksoy Bartóks Artikel und Briefe zu diesem Thema

¹¹⁷⁷ Küçük, 2007, S. 111.

¹¹⁷⁸ Refiğ, 1991, S. 27.

¹¹⁷⁹ Ebd.

¹¹⁸⁰ Stevens, 1977, S. 342.

¹¹⁸¹ Vgl. Szabolcsi (Hrsg.), 1972, S. 206.

¹¹⁸² Saygun, 1951, S. 5–9; ebenso Stevens, 1977, S. 342.

¹¹⁸³ Stevens, 1977, S. 342.

¹¹⁸⁴ Vgl. Saygun, 1976.

¹¹⁸⁵ Vgl. Bartók, 1976. Dieses Buch enthält ein Nachwort von Kurt Reinhard.

¹¹⁸⁶ Saygun 1976, S. 9.

¹¹⁸⁷ Vgl. Aksoy (Hrsg.), 2017.

sowie die Aufzeichnungen der drei Vorlesungen, die Bartók in Ankara hielt.¹¹⁸⁸ Küçük erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Bartók im Jahr 1940 eine kritische Ausgabe seiner Manuskripte in der Musikbibliothek der Universität von Kolumbien eingereicht hatte.¹¹⁸⁹ Nach Küçük wandte sich Suhoff vor der Veröffentlichung an Saygun, um ihn zu bitten, lediglich seine Erinnerungen an die Forschungsreise mit Bartók zu schreiben, ohne aber Bartóks Ausführungen zu ergänzen. Saygun antwortete: „Das war für mich in der Vergangenheit inakzeptabel und ist es auch heute.“¹¹⁹⁰ Saygun erläutert nach Aracı die Entstehung seiner eigenen Publikation wie folgt:

„Suhoff sagte, er würde das Buch selbst drucken und den Verkauf meines Buches in Ländern wie England, Frankreich und Amerika verhindern. Mein Redakteur sagte: ‚Sie [Suhoff] möchten es verkaufen oder nicht; ich werde dieses Buch drucken.‘ So habe ich das Buch fertiggestellt.“¹¹⁹¹

Diese Ausführungen zeigen die diversen Schwierigkeiten in der Volksmusikforschung in der Türkei, die durch politische und wirtschaftliche Interessen geprägt waren. Saygun hat in der Zusammenarbeit mit Bartók mit seiner Veröffentlichung im Jahr 1976 eine Systematik der türkischen Volksmusik vorgelegt.

Nach Aksoy bewertet Kurt Reinhard das Ergebnis der Forschungsreise von Bartók und Saygun im Jahr 1936 wie folgt: „Die ‚Modellstudie‘, die Bartók im Rahmen der ethnomusikologischen Feldforschung in kurzer Zeit vorgelegt hat, ist zweifellos ein wichtiger Meilenstein in der Entwicklung der türkischen Musikfolklore.“¹¹⁹² Kurt Reinhard bezeichnet Saygun als einen ‚erfahrenen musikalischen Volksmusikforscher‘ und führt dafür mehrere Belege an: Saygun habe Texte und Noten, die Bartók aufgenommen hat, vollständig erfasst, er habe genau die akribischen Fragen und Beobachtungen von Bartók festgehalten, er habe den Sängern und Sazspielern in ihrer ‚natürlichen Umgebung‘ zugehört, er habe das Forschungsgebiet, die Adana-Ebene, gezielt ausgewählt, da dort die ‚Yürükler‘ wohnten, die zu dieser Zeit ihre jahrtausendalte Kultur noch nicht verloren hätten, er habe Frauen zum Singen ermutigt und das Ziel

¹¹⁸⁸ Aksoy (Hrsg.), 2017, S. 322.

¹¹⁸⁹ Küçük, 2007, S. 110.

¹¹⁹⁰ Ebd., Im Original: „Bunu eskiden de kabul etmezdim, şimdi de etmiyorum.“

¹¹⁹¹ Aracı, 2007, S. 106. Im Original: „Bunun üzerine Suhoff 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.“

¹¹⁹² Aksoy (Hrsg.), 2017, S. 231. Im Original: „Bartók’un Türkiye’de kısa bir süre içinde etnomüzikolojik alan araştırması çerçevesinde ortaya koyduğu ‚model çalışma‘, hiç şüphesiz, Türk musiki folklorunun gelişmesinde önemi tartışılmayacak bir kilometre taşıdır.“

erreicht, ein möglichst vollständiges Bild der seinerzeit aktuellen Volksmusik zu erhalten.¹¹⁹³

Trotz dieser Einschätzungen lieferte diese Studie der Zusammenstellung von türkischen Volksliedern, die auf wenige Orte beschränkt war und nur zehn Tage dauerte, zwar nicht die erwarteten Ergebnisse in Bezug auf die Frage nach Pentatonik und der Ähnlichkeit von ungarischen Melodien in der türkischen Volksmusik, führte jedoch auch nach Kolçak zu einem wichtigen Impuls in der weiteren musikethnologischen Erforschung der türkischen Volksmusik: Nach seiner Reise mit Bartók erforschte Saygun neben seiner Lehrtätigkeit am Istanbuler Konservatorium 1937 am östlichen Schwarzen Meer die traditionelle Musik in den Regionen Rize, Artvin und Kars und¹¹⁹⁴ veröffentlichte die Ergebnisse 1937, 1938 und 1952.

In seinem 1937 erschienenen Buch *Rize, Artvin, Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Malûma*‘ (dt.: Grundlegendes Wissen über Lieder, Saz und Tänze der Menschen in Rize, Artvin und Kars) hebt Saygun dank der Erfahrungen mit Bartók bei seinen Forschungen die Unterschiede im Timbre und Ausdruck zwischen diesen drei Regionen hervor.¹¹⁹⁵ Die Melodien, die die Rize-Horonen begleiteten, konnte Saygun nur anhand von Schallplatten aus den Sammlungen des Istanbuler Konservatoriums zusammenstellen.¹¹⁹⁶

Im Jahr 1938 veröffentlichte er ein Buch mit dem Titel *Halk Türküleri. Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon* (dt.: Türkische Volksmusik. Sieben Schwarzmeervolkslieder und ein Horon).¹¹⁹⁷ Das Buch enthält sieben von Saygun in Noten festgehaltene Lieder sowie einen Horon.¹¹⁹⁸ Der Inhalt der Lieder handelt von der Liebe, der Familie, der Landschaft und der Schifffahrt auf dem Schwarzen Meer. Es handelt sich hierbei um eine Zusammenstellung von 14 veröffentlichten Broschüren der Jahre 1924 bis 1931 durch das Istanbuler Konservatorium.¹¹⁹⁹ Dabei schildert Saygun die Vorgehensweise seiner Studien in drei Phasen als ein Beispiel für das ‚Erbe der ethnomusikalischen Arbeit‘, die in dieser Form noch nicht erfolgte.¹²⁰⁰

¹¹⁹³ Ebd., S. 231 f.

¹¹⁹⁴ Kolçak, 2005, S. 24.

¹¹⁹⁵ Ebd., S. 23 f.; vgl. Saygın, 1937.

¹¹⁹⁶ Ebd.

¹¹⁹⁷ Kolçak, 2005, S. 24; vgl. Saygın, 1938.

¹¹⁹⁸ Kolçak, 2005, S. 24.

¹¹⁹⁹ Saygın, 1938, S. III.

¹²⁰⁰ Ebd., S. III–VII.

In der ersten Phase glich er verschiedene Volkslieder in unterschiedlichen Teilen des Landes je nach ihrer Veröffentlichung miteinander ab und korrigierte diese, indem er mit Volksmusikern aus den jeweiligen Regionen korrespondierte.¹²⁰¹

Die zweite Phase bestand in einer Reise in die einzelnen Regionen, um Irrtümer und Abweichungen abzugleichen und die Volkslieder selbst anzuhören und aufzuschreiben. Dabei unterteilte Saygun diese Arbeit in die ‚Phonographenerkennung‘ und in das direkte Aufschreiben der Volkslieder.¹²⁰²

In der dritten Phase wurden die Volkslieder auf einer Schallplattenaufnahme und in Notenschrift in verschiedenen Heften im Konservatoriumsarchiv zur Aufbewahrung hinterlegt.¹²⁰³ Vorher lud Saygun Volksmusiker, die für ihre Sazkunst oder ihren Gesang bekannt waren, zu Aufnahmen nach Istanbul ein, um die daraus produzierten Schallplatten zum Verkauf zu bringen.¹²⁰⁴ Beim Verfassen der Volkslieder recherchierte Saygun zugleich im Archiv des Konservatoriums, indem vier Akten über Volkslieder von einer nicht näher bezeichneten Person bereits angelegt wurden.¹²⁰⁵

Saygun erwähnt hierbei, dass er versucht habe, bei der Notation von Volksliedern in jeder Hinsicht ‚größte Sorgfalt walten zu lassen‘ und betont seine akribische Arbeit, in der er Klangfeinheiten mit speziellen Vorzeichen notierte, um auch die jeweiligen Teil- bzw. Kommatöne wiederzugeben.¹²⁰⁶ Saygun beschreibt in diesem Zusammenhang anhand eines Beispiels seine Vorgehensweise, in dem er feststellt, dass sich die Volkslieder meistens in einer bestimmten Tonlage, in der Regel auf dem Grundton *a*¹, befinden und dass so gut wie keine Transpositionen erfolgten.¹²⁰⁷ Auffällig sind die häufigen Taktwechsel in den von Saygun gesammelten Liedern, die er in seinen Werken einsetzen wird. Saygun habe nach Yıldız Ergebnisse der Volksmusikforschung in seiner *Sonatina* für Klavier (op. 15, 1937) eingearbeitet, in der er Volksmelodien und -rhythmen mit den Mitteln der westeuropäischen Kunstmusik bearbeitete.¹²⁰⁸

Das dritte Buch, ‚Karacaoğlan. Yeni Bilgiler – Bir Rivayet – Melodiler‘ (dt.: Karacaoğlan. Neue Informationen – Eine Legende – Melodien), aus dem Jahr 1952 ist eine Biographie über den türkischen Volksdichter und Aşık, der, 1606 geboren, seine

1201 Ebd., S. VI.

1202 Ebd.

1203 Ebd.

1204 Ebd.

1205 Ebd.

1206 Ebd., S. VI f.

1207 Ebd., S. VII.

1208 Yıldız, 2007, S. 69.

Heimat verlassen musste und 1680 starb und die Saygun aus Karacaoğlans Dichtungen über seine eigene Geschichte entnahm.¹²⁰⁹ Dabei unterscheidet Saygun zwischen dem ‚hakykî Karacaoğlan‘ (dt.: rechtschaffenden Karacaoğlan) und dem ‚menkabevî Karacaoğlan‘ (dt.: heiligen Karacaoğlan), um aufzuzeigen, wie in Anatolien Volksdichter als Heilige verehrt wurden.¹²¹⁰ Saygun hat in diesem Buch ausführlich Karacaoğlans Gedichte und Melodien analysiert und in elf Volksliedtypen eingruppiert¹²¹¹ und zeigt auf, dass die Melodien auf absteigenden pentatonischen Skalen beruhen unter Verwendung von Tri- und Tetrachorden.¹²¹² Dieses Buch wurde 1952 veröffentlicht, vermutlich vom Verein ‚Ses ve Tel Birliđi‘.¹²¹³

Im Folgenden soll anhand eines traditionellen türkischen Volksliedes *Mavilim* mit einem Text über die Lebensfreude exemplarisch die musikethnologische Arbeit von Bartók und Saygun und dessen Bearbeitungen mit Mitteln der westeuropäischen Musik veranschaulicht werden. In diesem Volkslied wird die Geschichte eines jungen Bauernmädchens erzählt, das mit einem alten Mann verlobt wird und von ihrer Dorfhochzeit handelt.¹²¹⁴ Bartók und Saygun haben von diesem traditionellen Volkslied nach ihrer Datierung vermutlich am 16. November 1936 zwei Aufnahmen gemacht, die von Frauen aus Ankara und Çorum-Alacahöyük gesungen wurden¹²¹⁵ und als Notenbeispiel 3 abgebildet sind. Im Lied mit Nummerierung 48a ist die Notation einer Aufnahme einer jungen Frau aus Çorum zu sehen. Die Fassung mit der Nummerierung 48b zeigt eine Interpretation einer 62-jährigen Frau aus Ankara. Während die jüngere Frau im engen Ambitus einer großen Sexten bleibt, führt die ältere Sängerin mit reichhaltigen Verzierungen, die wohl die Freude ausdrücken sollen, den Ambitus in die Oktave und nutzt mit *fis*¹, *h*¹, *cis*²/*des*² und *es*² mehr Halbtöne als in der nach g-Moll bzw. nach der lateinischen Kirchentonart g-dorisch klingenden Skala der Nummer 48a notiert. Das Notenbeispiel 4 besteht aus dem ersten Teil einer Bearbeitung von Saygun für Bariton und Klavier seiner *On Türkü* (dt.: Zehn Türkischen Volkslieder, op. 41, 1968). ‚Mavilim‘ ist das achte Lied des Liederzyklus und wurde von Saygun nach Kolçak mit ‚zeitgenössischer westlicher Technik‘ auf der Grundlage der Prinzipien der

¹²⁰⁹ Saygun, 1952.

¹²¹⁰ Ebd., S. 28.

¹²¹¹ Ebd., S. 31.

¹²¹² Ebd., S. 35.

¹²¹³ Vgl. Saygun, 1952, S. 1. Auf der Titelseite ist einer Abkürzung ‚STB‘, die für den Vereinsnamen steht. In der Veröffentlichung finden sich keine Angaben zum Verleger.

¹²¹⁴ Kolçak, 2005, S. 113 f.

¹²¹⁵ Aksoy (Hrsg.), 2017, S. 44.

‚musikalischen Revolution‘ von Atatürk geschaffen,¹²¹⁶ um eine ‚lyrische pastorale Interpretation‘ des Volksliedes zu erzeugen.¹²¹⁷

Notenbeispiel 3: *Mavilim* (dt.: Mein Blau), ein türkisches Volkslied, aus Çorum (48a), T. 1–10, und aus Ankara (48b), T. 27–33¹²¹⁸

48a. ♩ = 91

Stimme

7

S.

48b. ♩ = 92

Notenbeispiel 4: *Mavilim* in der Bearbeitung von Saygun für Bariton und Klavier, T. 6–11¹²¹⁹

6

Bariton

Ma-vi-lim tas-bas-in-da, Ma-vi-lim tas-bas-in-da, In-ci-li fes-bas-in-da

6

Klavier

9

Bar

Ma - vi - lim, In - ci - li fes - bas - in - da - Ma - vi - lim;

9

Kl.

¹²¹⁶ Kolçak, 2005, S. 113.

¹²¹⁷ Ebd., S. 114.

¹²¹⁸ Kolçak, 2005, S. 147 ff.; die Lieder sind vollständig im Anhang 7 abgebildet.

¹²¹⁹ Der erste Teil des Liedes ist im Anhang 7.1. abgebildet.

Saygun reduziert den Melodieambitus auf eine Quinte und entscheidet sich für die reine Molltonart, wobei als Spannungston das *b* ab und an (Takt 18 und 20) im Bariton als Tritonus zum Grundton des *e* erscheint. Die Klavierbegleitung ist überwiegend modal mit einigen Dur- und Mollakkorden und zeigt in Takt 20 eine harmonische Wendung, wenn am Ende der ersten Strophe der C-Dur-Septakkord nicht nach F-Dur führt, sondern über einen verminderten Dreiklang auf *b^l*, der auch als Fis-Dur gehört werden kann, über den Einklang über das *es* in Takt 21, der auch als *dis* gehört werden kann und somit als H-Dur als Dominante, zu e-Moll führt, das mit kleiner Septime in Takt 22 erklingt. Die Klavierbegleitung deutet die reichhaltigen Verzierungen des während der Forschungsreise niedergeschriebenen Frauengesangs aus Ankara mit Halbtönen an, die aber für denjenigen, der das Original nicht kennt, wohl kaum assoziierbar sind. Die Vertonung erinnert eher an das Prinzip einer ‚Couleur locale‘, besonders die Einleitung des Klaviers, und zeigt hier beispielhaft die mögliche Intention von Saygun, die Kompatibilität türkischer Volkslieder, die selbst einen Reichtum an Variationen aufweisen, mit westeuropäischer Musik zu verbinden.

Saygun hat in seinem Buch *Töresel Musiki*, das er als sein Opus 40 bezeichnet und nach seiner 3. Sinfonie verfasst hat, im Jahr 1967 aus den Ergebnissen seiner musikethnologischen Forschungen eine Systematik aus den unterschiedlichen Strukturen türkischer Volksmelodien entwickelt. Er unterscheidet:

- sechs verschiedene dreitönige Melodiemodelle im Oktalsystem,
- fünf verschiedene viertönige Melodiemodelle im Oktalsystem,
- pentatonische Melodiemodelle, die er in fünf anhemitonische und zwei diatonische unterteilt, wobei die diatonischen pentatonischen Modelle aus jeweils zwei Trichorden zusammengesetzt sind,
- 22 verschiedene Reihen bestehend aus von zwei verbundenen Tetrachorden, die drei Skalen (dorisch, phrygisch und lydisch) des griechischen Tonsystems zugeordnet werden und nicht mit den gleichnamigen (lateinischen) Kirchentonarten zu verwechseln sind.

Dabei führt Saygun mindestens ein oder auch mehrere Melodiebeispiele zu jedem der 40 Melodiemodelle an, wobei er darüber hinaus musikalische Charakterbezeichnungen (angoscioso, calmo, gracioso u.a.m.) den einzelnen Melodiemodellen bzw. den -

beispielen beifügt.¹²²⁰ Es hat den Anschein, dass Saygun methodisch die türkischen Volkslieder auf ihre Ursprünge untersuchte und einen Zusammenhang mit dem griechischen Tonsystem entweder feststellte oder eine Verbindung hierzu schuf. Darüber hinaus fügte er möglicherweise ausgehend von den Texten türkischer Volkslieder, den Melodiebeispielen die dort dargestellten unterschiedlichen Gefühle und Ereignisse bei. Dabei haben alle 40 Melodiemodelle einen ‚durak‘ (dt.: Hauptton), der nicht immer der Grundton sein muss. Einige Melodiemodelle verfügen über einen ‚güçlü‘ (dt.: kräftiger Ton). Saygun systematisiert somit offensichtlich den Melodieaufbau der türkischen Volksmusik. Die 150 Melodiebeispiele sind – ähnlich wie die Melodieführung des Liedes ‚Mavilim‘ von Saygun¹²²¹ – keine Zitate, sondern möglicherweise eine Adaption türkischer Musik. 61 Melodiebeispiele sind direkt den 40 Melodiemodellen zugeordnet, die restlichen 89 Musikbeispiele sind Kombinationen von Melodiemodellen, wobei Saygun hier auf eine Bezeichnung dieser Kombinationen verzichtet. Möglicherweise könnte diese Art der Adaption die Grundlage für eine polyphone Bearbeitung der türkischen Volksmusik sein. Allerdings könnte es sich bei diesen unbezeichneten Melodiebeispielen auch um musikalische Einfälle Sayguns handeln und aufzeigen, wie Melodien aus der türkischen Volksmusik von der Kunstmusik aufgenommen würden.

Der englische Ethnomusiko- und Anthropologe Martin Stokes nimmt Bezug auf die Ausführungen von Hindemith, der in seinem ersten Bericht bezüglich der türkischen Volksmusik¹²²² beklagt, dass die türkischen Komponisten weder über die „musikalischen Fähigkeiten noch [über die] Bedürfnisse großer Teile ihres Volkes Bescheid“ wüssten.¹²²³ Entsprechend regt Hindemith an, dass die türkischen Komponisten „in der musikalischen Arbeit mit Nichtmusikern erfahren [sollen], was für eine Rolle die Musik und der Komponist im Leben des Volkes spielen und in Zukunft spielen können“.¹²²⁴ Demzufolge sei nach Stokes die Antwort, wie die Türkei ihre Musik entwickeln soll, nicht einfach zu beantworten. Stokes ist der Meinung, dass sich Hindemiths Gedanken auf die Musikreformen von Atatürk beziehen, die den musikalischen Vorstellungen der Öffentlichkeit entgegengesetzt waren: „Das ist nur die Aufnahme, Archivierung, Kompilation [der Volksmusik], und schließlich wie bei den ‚Russischen Fünf‘ eine enge

¹²²⁰ Siehe Saygun, 1967.

¹²²¹ Vgl. Notenbeispiel 4.

¹²²² Eryılmaz (Hrsg.), ³2012, S. 68.

¹²²³ Ebd.

¹²²⁴ Hindemith, 1935 / 2013, S. 77.

Synthese auf dem Weg in Richtung westliche Kompositionstechniken.“¹²²⁵ Trotz der Differenzen zwischen den Darstellungen von Hindemith und Stokes und denen von Bartók und Saygun, gibt es eine große Übereinstimmung in der Annahme über die Relevanz der türkischen Volksmusik als Ausgangspunkt für die Erneuerung einer zeitgenössischen türkischen Kunstmusik. Jedoch sind die Meinungen von Hindemith und Stokes dadurch geprägt, dass diese Musik von der türkischen Bevölkerung rezipiert werden sollte, die Musik solle „allen Türken zum Herzen sprechen“.¹²²⁶ Nun war es aber der politische Wille von Atatürk, die Türkei nach westlichem Vorbild zu modernisieren. Außerdem wurden Musikreformen bereits mit der Tanzimat-Ära eingeführt, welche offenbar nicht in erster Linie auf die von Stokes und Hindemith angesprochenen Bedürfnisse des türkischen Volkes ausgerichtet waren, die es zu entwickeln galt.

Festzuhalten bleibt, dass Saygun einerseits einen entscheidenden Beitrag zur Erforschung der türkischen Volksmusik geleistet hat, in seinem kompositorischen Schaffen Elemente der Volksmusik einbezieht und eine Systematik entwickelt hat, die möglicherweise die von Stokes und Hindemith aufgeworfenen Fragen beantworten könnte. Die Frage danach, ob Saygun seine Werke nach den Bedürfnissen des türkischen Volkes ausgerichtet hat, führt zur grundsätzlichen Frage, welche Vorstellungen Saygun zum Kunstwerk hat und wie er sich bei dessen Entstehung an diesen Bedürfnissen orientiert hat oder zumindest orientieren wollte.

4. Sayguns Philosophie über die Kunst, den Künstler und das Kunstwerk

Während Sayguns Rolle als Pädagoge, Volksmusikforscher und Komponist dargestellt wurde, gibt es eine Vielzahl von schriftlichen und mündlichen Ausführungen von Saygun selbst über seine musikästhetischen Vorstellungen. Diese lassen sich von seinen philosophischen Vorstellungen über die Kunst, den Künstler und das Kunstwerk ableiten. Abgesehen vom Inhalt seiner ästhetischen Vorstellungen gibt es mehrere Fragestellungen, die im Folgenden berücksichtigt werden: wie sehr sind die ästhetischen Vorstellungen Sayguns geprägt von den Vorstellungen von Gökalp aus dem Bereich der Gesellschaftswissenschaften? Welchen Einfluss hatten die musikpolitischen

¹²²⁵ Eryılmaz (Hrsg.), ³2012, S. 68. Im Original: „Bu, kaydetmekten, arşiv amaçlı derlemelerden ve sonuçta Rus “Beşlisi” çizgisine yakın bir senteze doğru giden Batılı beste tekniklerinden oluşuyordu. Batılı âlimlerin davet edilmesi, Türklerin Batı’nın bilimsel ve teknolojik üstünlüğüne olan inançlarının sembolik bir ifadesiydi.” vgl. auch Hindemith, 1935 / 2013, S. 78 f.

¹²²⁶ Hindemith, 1935 / 2013, S. 79.

Vorstellungen von Atatürk auf Sayguns Ästhetik? Wie sehr ist seine Ästhetik vom Sufismus geprägt? Wie sehr ist seine Ästhetik von der romantischen Musikästhetik sowie den ästhetischen Vorstellungen Westeuropas bzw. anderer Länder des frühen 20. Jahrhunderts geprägt?

Für das Verständnis von Atatürks Musikreformen und Sayguns darauf bezugnehmenden kompositorischen Stil ist das Verhältnis von (musikalischer) Tradition und Innovation entscheidend. Saygun ist nach Ulu ein traditionsbewusster Komponist und kein ‚radikaler Erneuerer‘, ‚Erfinder‘ oder ‚experimenteller Komponist‘.¹²²⁷ Seine ‚müzik dili‘ (dt.: Musiksprache) bediene sich der Tradition und Werte, in dem vorhandene Formen und ‚diller‘ (dt.: Sprachen) ausreichen, um seinen ‚musikalischen Diskurs zu formen‘.¹²²⁸ Saygun ist nach Ulu der Auffassung, dass es genug Möglichkeiten gebe, damit das, was existiert, mit vorhandenen musikalischen Mitteln ausgedrückt werden könne auch ohne neue musikalische Formen oder einer ‚neuen Umgebung‘ oder ‚neuer Systeme‘.¹²²⁹ Offenbar meint Ulu mit ‚neue Systeme‘ möglicherweise zeitgenössische Musiktechniken, wie die Zwölftontechnik oder serielle Musik. Darüber hinaus sei es ein Zwang, an einer solchen Suche nach dem ‚Neuen‘ teilzunehmen, und das Ergebnis eines dem 20. Jahrhunderts eigenen ‚kranken Individualismus‘, wie Ulu Sayguns Vorstellung wiedergibt.¹²³⁰ Diese Art von Innovation, die im Sinne einer Einzigartigkeit die Bindungen an die Tradition zu trennen versuche und diese leugne, sei, so Saygun nach Ulu, nichts anderes als ‚Entwurzelung‘.¹²³¹

Die Ausführungen von Ulu zufolge lehnt Saygun einen engefassten Innovationsbegriff, der Traditionen ausschließt, ab. Sayguns Kritik an bestimmte zeitgenössische Musiktechniken ist die Folge eines Individualismus, der nicht mehr natürlich oder gesund sei. Auch diese Auffassung kann aber nicht als eine allgemeine Gesellschaftskritik des Individualismus interpretiert werden. Die Kennzeichnung, Saygun sei ein Traditionalist und kein ‚radikaler Erneuerer‘, könnte daher möglicherweise nicht ganz treffend sein. Saygun lehnt lediglich musikalische Innovationen ab, die keinen Bezug zu Traditionen haben, wie er einen Individualismus ablehnt, der seinen Bezug zur Gemeinschaft verloren hat. Sayguns Vorstellungen von Kunst und Gesellschaft entspringen mit dem Begriff der ‚Entwurzelung‘ offenbar aus

¹²²⁷ Ulu, 2014, S. 98.

¹²²⁸ Ebd.

¹²²⁹ Ebd.

¹²³⁰ Ebd.

¹²³¹ Ebd.

dem von Gökalp begründeten Kulturbegriff, dessen Gehalt ‚natürlich‘ sei.¹²³² Saygun erklärt seine Auffassung wie folgt:

„Das neunzehnte Jahrhundert war der Beginn einer einzigartigen Krankheit [...]. In dieser Zeit ist ‚Kunst für die Kunst‘ in aller Munde, und der Künstler zweifelt daran, ob seine Verbindungen zu seiner Heimat gekappt sind. Danach hinterließ die Entwicklung des Nationalitätsbewusstseins im 20. Jahrhundert Spuren bei den Künstlern, und die neue Wahrnehmung, die sich in den Werken in Form der ‚Nationalfarben‘ widerspiegelte, begann allmählich als ‚Farbe der Persönlichkeit‘ zu erscheinen. Letztere löst dann erstere ab. Kunstschaffende, die nach neuen Wegen suchen, versuchen unbekannte Schreibstile zu erfinden, Systeme überlappen sich und all dies hilft, die Geburtswehen dieser ‚Persönlichkeitspatienten‘ zu lindern. Aber was wird geboren und wer sind diese Menschen? Die Alchemisten des Mittelalters scheinen in den Künstlern des 20. Jahrhunderts lebendig zu sein. Ich frage mich, ist das nicht Ausdruck der ‚Komplexität von Werten und Überzeugungen‘ im Bereich der Klänge [...].“¹²³³

Saygun äußert eine Kritik, die als Kritik an der romantischen Musikästhetik verstanden werden könnte, wenn er diese als ‚Krankheit‘ des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Wenn er auf den Begriff ‚L’art pour l’art‘ eingeht, meint er möglicherweise die mit dieser Kunstauffassung im 19. Jahrhundert verbundene Distanz zu Gefühlen und Affekten¹²³⁴ und damit den Verlust einer Natürlichkeit, einer Tradition, einer Verbundenheit mit dem Land, aus dem der Künstler stammt. Nach Saygun schuf aber der Nationalismus im 19. Jahrhundert offenbar keine nachhaltige Wirkung, da sich das, was Saygun als ‚Nationalfarbe‘ bezeichnet – was auch als ‚Couleur locale‘ benannt werden kann – nur eine Zwischenstufe darstellte oder nur einen Übergang, der mit dem Erreichen eines persönlichen Stils sogar ersetzt wurde. Eine Richtung der zeitgenössischen Musik bezeichnet Saygun mit dem Begriff ‚unbekannte Schreibstile‘, die anstatt innovativ zu sein auf mittelalterliche Skalen und damit möglicherweise auf die Idee eines ‚Naturklangs‘ zurückgreift.¹²³⁵ Saygun verweist hier mit dem Begriff ‚Komplexität von Werten und Überzeugungen‘ auf ein Problem, das eine Assoziation an die von Dahlhaus beschriebene

¹²³² Gökalp, 2015, S. 47, s.a. Kapitel I.3.1.

¹²³³ Saygın, 1945, S. 23 f. Im Original: „On dokuzuncu asır, benzersizlik hastalığının başladığı devirdir [...]. Bu devirde ‚sanat için sanat‘ sözü dillerde dolaşır ve sanat adamı, sanki bu toprakla bağlarını kopardığını [sic: kopardığında] vehmeder. Sonra, yirminci asra doğru milliyet şuurunun gelişmeye başlaması sanat adamlarında izler bırakmış, ve önce ‚milliyet rengi‘ halinde eserlere akseden yeni duyuş, gitgide, ‚şahsiyet rengi‘ halinde belirmeğe başlamıştır. Artık ‚tesir‘ lere vedâ ediliyor. Yepyeni yollar aramağa çıkan sanat adamları, bilinmedik yazı üsulleri icadına çalışıyorlar, sistemler birbirini koğalıyor ve bütün bunlar, ‚şahsiyet hastaları‘ nın doğum ağrılarını dindirmeye yarıyor. Fakat doğan nedir ve bu adamlar kimdir? Yirminci asır sanatkarlarında orta çağ’ın simyacıları yaşıyor gibidir. Aceba bu da ‚kıymetler ve inanışlar hercümerci‘ nin sesler âlemindeki ifadesi değil midir [...].“

¹²³⁴ Vgl. Dahlhaus, 1994, S. 148.

¹²³⁵ Ebd.

„[...] prekäre Dialektik zwischen einer Mechanik, die den Geist der Musik in sich einschließt und ihn [...] durch Pedanterie gefangen hält, und einem Enthusiasmus, der zwar das ‚Wunder der Tonkunst‘ erfasst, aber [...] durch Mangel an Handwerksgeist daran gehindert wird, produktiv zu werden.“¹²³⁶

erwecken könnte. Abgesehen davon, dass Saygun nicht vom ‚Wunder der Tonkunst‘ spricht, stellt er an dieser Stelle weniger die Frage nach der Produktivität, sondern offenbar nach dem Selbstverständnis des Künstlers. Nun müsste der Hinweis, dass Komponisten Musiktraditionen aus dem Mittelalter aufnehmen, eigentlich positiv von Saygun bewertet werden. Saygun sieht vermutlich diesen Rückgriff als künstlich an, da die Künstler des 20. Jahrhunderts – abgesehen von ihrer Nationalität – die romantische Musikästhetik als eine Tradition vorfinden, die er als das ‚musikalische Erbe‘ bezeichnet.¹²³⁷ Offenbar richtet sich Sayguns Kritik aber nicht oder nicht nur an die zeitgenössischen Komponisten in Westeuropa, sondern an die türkischen Komponisten, die einerseits an der türkischen Kunstmusik festhalten wollen und gleichzeitig „neue Schreibstile entwickeln wollen, wie beispielsweise der türkische Komponist İlhan Usmanbaş (geb. 1921) das von Anton Webern abgeleitete ‚Permutationsverfahren‘“.¹²³⁸ Saygun wendet sich offenbar gegen eine solche Innovation, die er als ‚Entwurzelung‘ bezeichnet.¹²³⁹ Ihm zufolge sind die Künstler selbst mit früheren kulturellen Werten für das menschliche Erbe eng miteinander verbunden.¹²⁴⁰ Das Kunstwerk kann seiner Meinung nach nur im Verhältnis zur Tradition geschaffen werden:

„Ein Kunstwerk ist die Wurzel in der Erde für die Frucht eines Baumes. Wenn der Regen kommt, bringen Wind und Sonne eines Tages eine farbige sich öffnende Frucht aus sich selbst hervor. Diese Frucht ist das, was der Baum, was die Erde ist.“¹²⁴¹

¹²³⁶ Ebd., S. 149.

¹²³⁷ Saygin, 1945, S. 25.

¹²³⁸ Akdemir, 1991, S. 377.

¹²³⁹ Saygin, 1945, S. 24.

¹²⁴⁰ Ebd.

¹²⁴¹ Ebd., S. 24. Im Original: „Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir. Yağmur yağar, güneş açar ve kendini rüzgâra veren yaprakların arasından günün birinde renk renk bir meyve belirir. Bu meyve ne ağaç ne topraktır.“ Ebenso Yöre (Hrsg.), 2009. In diesem Buch finden sich neun Aufsätze von Ahmed Adnan Saygun, neun davon sind im Jahr 1943 (Mai, Juni und Juli) in der Zeitung ‚Ulus‘ (dt.: Nation) veröffentlicht worden, zwei weitere 1945 mit dem Titel ‚Ses‘ (dt.: Stimme) und ‚Uyku‘ (dt.: Schlaf). Gülper Refiğ hat 1991 in ihrem Buch *Ahmed Adnan Saygun ve Geçmişten Günümüze Türk Musikisi* (dt.: Ahmed Adnan Saygun und die türkische Musik der Vergangenheit zur Gegenwart) ebenfalls die neun Artikel von Saygun aus dem Jahr 1943 veröffentlicht im Auftrag des Kulturministeriums Ankara, damit die Ideen von Saygun einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten.

Anhand dieser Aussage wird Sayguns Lebensphilosophie verdeutlicht, die sich aus den Dichtungen von Yunus Emre und den sufistischen Vorstellungen ableitet. Es gibt nach Saygun keine Kunst ohne ‚Wurzel‘.¹²⁴²

Aus diesen Ausführungen von Saygun sind Rückschlüsse auf sein Leben und seine Kunst möglich. Sayguns Leben und Kunst fußen auf dem Prinzip der Kontinuität, der Evolution und der organischen Entwicklung. Als Komponist, Musikethnologe und Anhänger der Musikreformen von Atatürk sieht er in der türkischen Volksmusik die Wurzeln der Kunst.¹²⁴³ Nach Saygun ist der Tod Vorbote eines neuen Anfangs.

„Der Mensch wird geboren, wächst, wird Kinder haben und stirbt. Das Kind, der Regen, ist die Frucht der Bewegung der Symbole, und kein Ort ist prädestiniert für den Tod. Kunst umfasst somit alle Aspekte gemäß den Bestimmungen dieses Gesetzes.“¹²⁴⁴

Sayguns Kunstbegriff ist umfassend und könnte im Sinne von Dahlhaus mit Wagners Auffassung verglichen werden, wonach die Musik als „Abbild des Willens ist, das innere ‚An-sich‘ der Naturerscheinungen, die diese fühlbar macht.“¹²⁴⁵ Saygun geht aber einen Schritt weiter und sieht nicht nur ‚Naturerscheinungen‘ in der Musik abgebildet, sondern sieht die Naturgesetze als Grundlage für die Kunst, die der Beginn von allem sei, wo es Bewegung und keinen Tod gibt. Diese konkretisierte Vorstellung der Unendlichkeit erinnert an die von Dahlhaus ausgeführten Vorstellungen von Hegel und Hoffmann.¹²⁴⁶ Dabei gelte, so Saygun, diese Art der ‚Bewegung‘ in der Natur auch für die Kunst, da sich diese ‚Bewegungen‘ in der von ihm bezeichneten ‚klassischen Schule‘, der ‚Schule der Polyphonie‘ oder in der ‚romantischen Schule‘ wiederfinden.¹²⁴⁷ Diese ‚Bewegungen‘ haben nach Saygun darüber hinaus in unterschiedlichen Zeiten eine ‚neue Musikordnung‘ geschaffen, die er mit einem Beispiel illustriert: Kirchenmusik und Volkstänze verwendeten nach Saygun in einfacher Weise die entsprechenden Vorlagen aus den mündlichen Überlieferungen und seien die Quelle einer ‚neuen Musikordnung‘, die die von Saygun besonders hervorgehobenen Komponisten Josquin, Palestrina und Victoria im Ergebnis von fünfhundert Jahren dieser ‚Bewegung einer Musikentwicklung‘

¹²⁴² Ebd., S. 30 f., das Zitat befindet sich in Kapitel I., 3.1., s. Fußnote 325.

¹²⁴³ Ebd.

¹²⁴⁴ Ebd., S. 36. Im Original: „İnsan doğar, büyür, evlât sahibi olur ve ölür. Çocuk da, yağmur da, meyve de Hamle'nin timsalleridir ve hamle olmayan yerde ölüm mukadderdir. Her cepheyle sanat da bu kanunun hükmü altındadır.“

¹²⁴⁵ Dahlhaus, ³1994, S. 135.

¹²⁴⁶ Ebd., S. 97.

¹²⁴⁷ Ebd., S. 31.

geschaffen hätten.¹²⁴⁸ Saygun erläutert seinen Begriff der ‚Bewegung einer Musikentwicklung‘ in seinem Artikel ‚Tesir‘ (dt.: Einfluss) wie folgt:

„Was bleibt vom Anfang des Glaubens, wenn wir auf Moses zurückblicken, was bleibt von Jesus, was bleibt von dem, was wir Volkslieder nennen und worauf die heutige Kunst zugreifen kann? Dies ist eine allgemeine Vision. Aber ohne Haydn wäre Beethoven nicht denkbar, ohne Mozart folgt kein Beethoven? Hier hat sich die Individualität der Herrschaft von Kunst und Musik etabliert, bevor sie in der Welt gekommen war, hat dem Lokalkolorit die Tür geöffnet, und wenn sie das tut, was könnte sie uns über die Entwicklung in einem Jahrhundert erzählen?“¹²⁴⁹

Saygun formuliert eine Dichotomie von Tradition und Moderne. Die Moderne sollte vorausblicken, aber gleichzeitig auch auf die Tradition zurückgreifen. Dabei sieht Saygun weniger den Nationalismus als Ursache für die musikalische Entwicklung in einem Land, sondern die Individualität des Künstlers, der lediglich einen ‚Lokalkolorit‘ nutzt, um auf seine Herkunft zu verweisen. Auch hier wird Tradition in der Musik bei Saygun mit den (türkischen) Volksliedern gleichgesetzt. Anhand dieser Zitate wird deutlich, wie Saygun auch seine eigene Philosophie im Laufe seines Lebens verändert und weiterentwickelt hat. Darüber hinaus sieht er sein Wirken in eben dieser Dichotomie von Tradition und Moderne: „Ich bin gekommen, nicht um zu zerstören, sondern um zu vervollständigen.“¹²⁵⁰ Dieser Satz aus dem Sufismus bedeutet, das Vorhandene zusammenzuführen mit der Vorstellung eines Weges, den der Mensch auf diese Weise beschreitet, und dessen Bedeutung über die im ersten Kapitel herausgearbeiteten philosophisch-ästhetischen Grundlagen der Musikpolitik Atatürks offenbar hinausgeht. Saygun ist somit sowohl beispielgebender Komponist, der eine Veränderung in der musikalischen Entwicklung in seinem Land betrieb, als auch Vertreter seiner eigenen Philosophie.

Saygun schreibt in einem Artikel in der Zeitung ‚Ulus‘ am 8. August 1948 über seinen Musiklehrer, İsmail Zühtü Kuşçuoğlu (1877–1924), einem Chorleiter, Komponisten und Musiklehrer, der als erster türkischer Komponist die Sonatenform und die Orchestersinfonie im westlichen Stil verwendete:

¹²⁴⁸ Ebd., S. 32.

¹²⁴⁹ Saygun, 1945, S. 27. Im Original: „İbtidâi inanışları ortadan kaldırsak ne Musa, ne İsa kalır. Türkü dediğimiz şey olmasaydı bugünün sanatına erişebilir miydik? Bu umumî bir görüştür. Fakat Haydn ve Mozart olmadan Beethoven’ı düşünmek mümkün müdür? O Beethoven ki ses sanatında ferdiyetin saltanatını kurmuş ve musikîye ‚mahalli renk‘ in kapularını açmıştır, eğer bir asır önce dünyaya gelseydi bize böyle şeylerden bahsedebilecek miydi?“

¹²⁵⁰ Ebd., S. 25. Im Original: „Ben benden evvelkileri ibtâl değil, ancak itmam için geldim.“

„Zum Beispiel hat er [Kuşçuoğlu] Sinfonien, Sonaten, Klavierstücke, eine unvollendete Oper, sinfonische Gedichte und Schullieder geschrieben [...]. Er war kein Komponist, oder er konnte sich in der damaligen Zeit und Umwelt nicht entwickeln, aber es war ihm eine Ehre, die ersten fundamentalen Beispiele der neuen türkischen Musik zu geben und diejenigen zu führen, die nach ihm kamen.“¹²⁵¹

Dieses Zitat weist darauf hin, dass Saygun bereits vor seinem Auslandsstudium mit der westlichen Musik konfrontiert und von dieser beeinflusst wurde. Gleichzeitig wird an diesen Aussagen deutlich, dass musikförderndes Umfeld notwendig ist, damit der einzelne Künstler sich entwickeln kann. Kunst bedeutet in einem anderen von Saygun verwendeten Bild, welches an das Höhlengleichnis von Platon erinnert, mit einer Taschenlampe – eine Art Assistenz – dem Menschen die Zukunft und den Sinn des Lebens in einem magischen Spiegel zu reflektieren, Kunst sei eine Manifestation des Lebens, sie betrachte die Bedingungen des Lebens, das nach Saygun eine Abfolge von Bewegungen sei, mit Verständnis und erfordere eine Änderung des Ausdrucks als besonderes Stilmittel.¹²⁵²

Neben der Dichotomie von Tradition und Moderne sieht Küçük in der Kompositionsweise von Saygun einen Dualismus zwischen Rationalität und Metaphysik.¹²⁵³ Saygun, so Küçük, suche nach dem ‚Verborgenen‘ bzw. der ‚Essenz‘ und ‚Bedeutung‘.¹²⁵⁴ Saygun möchte, so Küçük, mit Musik vermitteln.¹²⁵⁵ Um dieses Ziel zu erreichen, würde Saygun das musikalische Material wie ein Wissenschaftler untersuchen, klassifizieren, vergleichen und wieder zusammensetzen: „Die Solidität einer neuen musikalischen Idee, die sie hervorbringen wird, hängt nur von der Suche und Untersuchung der Wurzel ab, die sich im Laufe der Zeit entwickelt hat.“¹²⁵⁶ Während Küçük mit ‚Solidität‘ die wissenschaftliche Betrachtung des musikalischen Materials beschreibt und Saygun bei dieser Arbeit durch den französischen Rationalismus geprägt sieht, erkennt er das metaphysische Moment bei Saygun in der ‚esoterischen Essenz‘ seiner Musik, die Küçük insbesondere in seinen Opern und seinem Oratorium feststellt und diesen Kompositionsstil mit ‚abstrakter Struktur der Musik zu konkreten

¹²⁵¹ Aracı, 2007, S. 47. Im Original: „Mesela senfonileri, sonatları, piyano parçaları, yarım kalmış veya şekil değiştirmiş bir operası, sefonik 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.“

¹²⁵² Yöre, 2009, S. 9.

¹²⁵³ Küçük, 2009, S. 42.

¹²⁵⁴ Ebd.

¹²⁵⁵ Ebd.

¹²⁵⁶ Ebd., S. 42.

Erzählungen‘ kennzeichnet.¹²⁵⁷ Dabei sei Saygun, so Küçük, bei seiner Suche nach der metaphysischen Essenz nicht nur von seinem sufistischen Glauben beeinflusst, sondern auch von den Studien religiöser Werke in der Schola Cantorum in Paris wie auch von der ‚mystischen Zärtlichkeit‘ des spanischen Renaissance-Komponisten Tomás Luis de Victoria und der ‚Renaissance-Philosophie‘ insbesondere des französischen Philosophen Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592) geprägt.¹²⁵⁸ Küçük unterscheidet dabei die philosophische Auffassung Sayguns von seinem Kompositionsstil. Saygun habe skeptisch einer musikalischen Idee gegenübergestanden und sie erst dann als ‚Schönheit‘ definiert, wenn mit ‚großer Sorgfalt‘ ein ‚ausgewogenes und bedeutungsvolles Ganzes‘ erreicht werde.¹²⁵⁹ Somit zeigen die Ausführungen von Küçük die offenbar sehr umfangreiche Auseinandersetzung von Saygun mit musikalischer Ästhetik. Sayguns analytisches Verständnis von der Arbeit an einem musikalischen Werk geht offensichtlich einher mit der Frage nach der Bedeutung, die hinter einer musikalischen Idee steckt, deren Wurzeln im Verborgenen liegen könnten. Diese Bedeutung ist offenbar religiös oder philosophisch geprägt, wie auch die Wahl der musikalischen Parameter, die Saygun für seine Kompositionen nutzt, in eine metaphysische Beziehung gesetzt werden, sozusagen als Ausdrucksmittel für das, was Küçük als ‚Essenz‘ bezeichnet. Interessanterweise setzt Küçük in seinen Ausführungen über die musikalische Ästhetik von Saygun keine Beziehung zur Musikpolitik von Atatürk geschweige denn zur Frage nach der Polyphonie in der türkischen Musik insbesondere bei Saygun. Küçük erwähnt zwar die Kurzfristigkeit der Aufträge von Atatürk mit den Opern *Öz Soy* und *Taş Bebek*, sieht aber Saygun als eigenständigen Komponisten, der selbst sein größter Kritiker sei.¹²⁶⁰ Sayguns Werke folgen, so Küçük, einer ‚ästhetischen Strukturierung‘ der stetigen ‚Selbstverbesserung.‘¹²⁶¹ Der Wert der Werke Sayguns, so Küçük, würde daher unabhängig der philosophischen Vorstellungen oder auch der Lebensereignisse Sayguns oder gar des Publikumsgeschmacks oder der Frage nach der Häufigkeit von Werkaufführungen Sayguns zu bewerten sein.¹²⁶²

Die Fragestellung der Polyphonie in den Werken von Saygun untersuchte Faruk Güvenç im Rahmen einer Bilanz zur Geschichte der polyphonen Musik in der Türkei im

¹²⁵⁷ Ebd.

¹²⁵⁸ Ebd., S. 42 f.

¹²⁵⁹ Ebd., S. 43.

¹²⁶⁰ Ebd.

¹²⁶¹ Ebd.

¹²⁶² Ebd.

20. Jahrhundert: Was wurde in fünfzig Jahren getan, was konnte nicht erreicht werden? Güvenç ging am 28. Dezember 1982 zum Haus des Künstlers Ulus Mahallesi, um zusammen mit dem von beiden geschätzten Komponisten Saygun in Form eines Interviews eine Bestandsaufnahme über den Stand der polyphonen Musik in der Türkei vorzunehmen, mit der Güvenç auch die Ergebnisse der Bemühungen der Komponisten der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik erforschen wollte.¹²⁶³

In diesem Interview ging Saygun auf die Entwicklung der monophonen türkischen Kunstmusik ein, die er viele Jahrhunderte vor ihrem Höhepunkt im 18. Jahrhundert ausmacht. Nach einer Phase der fehlenden Weiterentwicklung dieser Musik erfolgte mit Beginn des 20. Jahrhunderts u.a. mit Rauf Yekta der Umbruch hin zu einer polyphonen Musik basierend auf zwölf Makamen in der wohltemperierten Stimmung,¹²⁶⁴ bevor 1925 Atatürk die jungen türkischen Komponisten in das Ausland schickte, die dann ab 1930 zurückkehrten, um ohne Anleitung und ohne ein musikalisches Erbe, so Saygun, zu arbeiten begannen.¹²⁶⁵ Diese fehlende Orientierung machte Saygun an der Frage der Anzahl an Makamen der türkischen Kunstmusik, die mit 24, 28 oder 30 seiner Ansicht nach angegeben werde, an der Wahl der (westlichen) Instrumente und damit der wohltemperierten Stimmung bzw. dem Verzicht auf Komma- und Vierteltöne fest. In diesem Interview teilt Saygun mit, dass er sich bewusst dazu entschieden habe, den Makam lediglich als ‚renk‘ (dt.: Farbe), als ‚araç‘ (dt.: Werkzeug) zu nutzen, während er die türkische Volksmusik analysierte, um sie im ‚Netz‘ einer ‚evrensel‘ (dt.: universellen) Kompositionstechnik einzubinden.¹²⁶⁶

Zunächst ist der Verweis von Saygun auf Yekta kurz zu erläutern. Rauf Yekta hat zwar im Rahmen seinem Grundlagenwerk über die türkische Musik vier konsonante Tetrachorde benannt, die in der wohltemperierten Stimmung dem Dur-Moll-System entsprechen.¹²⁶⁷ Diese Aussage ist aber im Zusammenhang mit den Grundproblemen bei der Harmonisierung türkischer Kunstmusik zu betrachten.¹²⁶⁸ Yekta spricht davon, dass die Makame sich auf der Grundlage der griechischen Modi entwickelt hätten.¹²⁶⁹ Ferner gab es seiner Ansicht nach bis 1922 keine Kenntnisse über unterschiedliche orientalische Musiktheorien, sodass er vermutlich als erster Musikwissenschaftler die Grundlagen der

¹²⁶³ Güvenç, 1982, S. 65 f., s. Anhang 5.

¹²⁶⁴ Ebd., S. 65.

¹²⁶⁵ Ebd., S. 66.

¹²⁶⁶ Ebd.

¹²⁶⁷ Yekta, 1922, S. 2991.

¹²⁶⁸ Vgl. Jäger, 2006, S. 54.

¹²⁶⁹ Yekta, 1922, S. 2595.

türkischen Kunstmusik herausarbeitete.¹²⁷⁰ Dabei sieht Yekta die Zukunft der türkischen Musik zum Einen in der Dur-Moll-Harmonisierung¹²⁷¹, zum Anderen in einer Bearbeitungsform von Makamen, die die nicht ‚heilig‘ bewahren bzw. bei denen die Intervalle nicht ‚barock-temperiert‘ zu verstehen seien.¹²⁷² Dabei kritisiert Yekta die Harmonisierungsversuche von Bourgault-Ducoudray, weil sich die tetrachordische Struktur nicht mit der Dur-Moll-Tonalität vertrage, sodass eine solche Bearbeitung ohne die ‚Dur/Moll-Brille‘ erfolgen sollte, wobei er auf seine 30 Walzer verweist, die er auf der Grundlage von 30 verschiedenen Modi, die den 30 türkischen Makamen nachempfunden sind, schuf.¹²⁷³ Yekta schlägt daher vor, die europäische Polyphonie mit den nötigen Veränderungen anzuwenden und damit die Grenzen, die die westliche und östliche Musik trennen, zu überwinden.¹²⁷⁴ Dazu sollte eine eigene orientalische Musiktheorie etabliert werden, die vom Reichtum der Töne profitiert und eine moderne Harmonie schafft aus dem Reichtum der orientalischen Musik, in der sie über Jahrhunderte konserviert wurde.¹²⁷⁵

Wenn Saygun Yekta aufgreift, dann nicht in Bezug auf dessen Berechnungssysteme der Kommatöne und der Grundlagen der türkischen Kunstmusik und auch nicht in Bezug auf Stimmungssysteme oder Fragen der Harmonisierung, sondern um die Form, traditionelle Skalen, die von der griechischen Musik offenbar ausgehen, unter Kenntnisse der westeuropäischen Formen-, Harmonie- und Kontrapunktlehre in einer neuartigen Weise zu bearbeiten. Interessant ist an dieser Stelle, dass Saygun bewusst nur von sich spricht, was darauf hindeutet, dass es zu diesen Fragen offenbar keine Abstimmungen mit den anderen Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘ gab, wenngleich er darauf hinweist, dass sich alle fünf Komponisten unabhängig voneinander dazu entschieden haben, polyphone Musik im wohltemperierten Stimmungssystem zu komponieren.¹²⁷⁶

Offensichtlich ging es Saygun bei dieser Aussage aber nicht um die Frage der Zusammenarbeit der ‚Türkischen Fünf‘, sondern um eine Definition von ‚Demokratie‘ in der Musik, mit der er die verschiedenen Arten der polyphonen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts in der Türkei bezeichnet.¹²⁷⁷

¹²⁷⁰ Ebd., S. 2975f.

¹²⁷¹ Ebd., S. 2984.

¹²⁷² Ebd.

¹²⁷³ Ebd., S. 3064.

¹²⁷⁴ Ebd., S. 2984.

¹²⁷⁵ Ebd., S. 3012.

¹²⁷⁶ Güvenç, 1982, S. 65 f., s. Anhang 5.

¹²⁷⁷ Ebd.

In diesem Interview wird Saygun dann gefragt, was bei diesem ‚Streben nach universeller Musik‘ denn das ‚spezifisch Türkische‘ sei.¹²⁷⁸ Ohne Hindemith mit seinen Empfehlungen für eine zeitgenössische türkische Kunstmusik zu erwähnen, betont Saygun zunächst, dass er kein ‚lokaler‘, sondern ein ‚universeller Künstler‘ sei, der die ‚Menschheit‘ mit seinen Werken ‚beeinflussen‘ möchte,¹²⁷⁹ wobei Saygun offenlässt, in welcher Form diese Beeinflussung erfolgt. Saygun berichtet dann, dass der Dirigent Stokowski oder auch die Musiker des Juillard Quartetts im Rahmen der Proben seiner Werke Effekte von Ravel oder Schönberg wiederfanden, ihm aber gleichzeitig attestierten, dass diese Effekte dem Stil Sayguns zuzuordnen seien und somit seine Werke eigenständig seien.¹²⁸⁰ In Bezug auf das ‚Türkische‘, das in Sayguns Musik zu hören sei, antwortet Saygun, dass das Publikum beim zweiten oder dritten Hören dieses ‚Türkische‘ bemerken werde und diese Musik dann als türkische Kunstmusik akzeptieren würde.¹²⁸¹ Offenbar ist die Rezeption im westlichen Ausland von Sayguns Werken geprägt von Vergleichen mit Werken westlicher Komponisten, was ihn nach seiner Vorstellung als ‚universellen Komponisten‘ kennzeichnet, da die ‚Menschheit‘ seine Werke verstehen würde. Allerdings sieht Saygun das ‚Universelle‘ gerade darin, dabei die eigenen Wurzeln, das ‚Türkische‘ in seiner Musik einzubinden oder anders formuliert, dass er als Grundlage seiner Kompositionstechnik Elemente der türkischen Musik nutzt, sei es als Farbe im Sinne einer ‚Magie‘ mit ‚metaphysischer Bedeutsamkeit‘ wie Dahlhaus formuliert.¹²⁸² Möglicherweise bezieht sich Saygun hier auf die Begrifflichkeiten des ‚quid pro quo von Mechanik und Magie‘ der romantischen Musikästhetik von Hoffmann, Poe, Mallarmé und Valéry,¹²⁸³ jedoch bezogen und konkretisiert auf die türkische Musik als Grundlage für die Vorstellung einer ‚absoluten Musik‘. Für Saygun ist eine Komposition ohne diesen Bezug nicht vorstellbar, was sich schon aus seiner Ablehnung einer ‚L’art pour l’art‘ erklärt.¹²⁸⁴

Am 3. April 1947 hielt Saygun eine Vorlesung in Paris über die unterschiedlichen Aspekte der türkischen Musik.¹²⁸⁵ Neben einem geschichtlichen Abriss ab der Zeit der Hethiter über die Kultur der Griechen, Christen, Moslems, Seldschuken bis zu den

1278 Ebd.
1279 Ebd.
1280 Ebd.
1281 Ebd.
1282 Dahlhaus, ³1994, S. 148.
1283 Ebd.
1284 Saygin, 1945, S 23 f.
1285 Saygun, 1948.

Osmanen referierte Saygun über die pentatonischen Leitern, die er in unterschiedlichen Kulturen vorfindet und als ‚geheimnisvollen Schlüssel im Labyrinth der Prähistorie‘ sieht.¹²⁸⁶ Ferner beschreibt er die unterschiedlichen Einteilungen der Oktave und die sich daraus ergebenden Modi.¹²⁸⁷ Im zweiten Teil seiner Vorlesung geht er darauf ein, wie türkische Komponisten einerseits und wie Bach und Beethoven andererseits pentatonische Vorlagen bearbeiteten und kommt auf die Frage zurück, auf welche Grundlagen ein Komponist seiner Meinung nach zurückgreifen sollte:¹²⁸⁸

„Je pense que l’homme, pour servir l’humanité, doit se refaire, se recréer. Or, l’étude de l’âme collective, l’assimilation, en soi, de tout ce qui la concerne, s’impose à tout homme qui se propose ce but. Je pense qu’afin d’atteindre les sommets ensoleillés de la sérénité et de la sincérité, l’homme, l’artiste, doit se recréer en purifiant son âme dans l’immense source de l’âme collective. L’unique chemin qui conduit à l’idéal humain doit être celui-ci.“¹²⁸⁹

Diese Aussage Sayguns belegt das Streben nach einem Ideal in der Musik, das als ‚absolute‘ oder ‚universelle‘ Musik bezeichnet werden kann, wobei Saygun einen Hinweis gibt, wie dieses Ideal erreichbar wäre: sowohl im Studium der ‚kollektiven Seele‘ wie auch in der ‚Reinigung‘ der ‚individuellen Seele‘. Das Ideal der musikalischen Idee beschreibt Saygun mit der Metapher eines Baumes. Setzt Hanslick vereinfacht gesagt musikalische Idee mit ihrer Form als Ausdruck des Geistes gleich,¹²⁹⁰ so misst Saygun der musikalischen Idee, dem Geist, offenbar eine weitere Bedeutung zu, die dem einer ‚verborgenen Wurzel‘ entspricht und möglicherweise die eigentlich treibende Kraft ausmacht, wonach die ‚Frucht‘ bzw. das musikalische Werk, als das Sicht- bzw. Hörbare, möglicherweise als eine bestimmte musikalische Form, demnach in diesem Bedeutungszusammenhang lediglich ein Ergebnis dieser besonderen Kraft wäre.

Güvenç geht in seinem Interview mit Saygun nach der Einordnung der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik der Frage nach, wie diese insbesondere aufgrund der Tatsache, dass Saygun sowohl in der Türkei wie im Ausland sehr anerkannt sei, verbreitet sei. Diese Verbreitung schätzt Saygun als völlig unzureichend ein und wertet

¹²⁸⁶ Ebd., S. 3 ff.

¹²⁸⁷ Ebd., S. 7 f.

¹²⁸⁸ Ebd., S. 8 f.

¹²⁸⁹ Ebd., S. 10 f. Deutsche Übersetzung: „Ich denke, der Mensch muss sich, um der Menschheit zu dienen, neu erschaffen, sich neu erschaffen. Das Studium der kollektiven Seele, die Assimilation an sich, von allem, was sie betrifft, ist jedoch von jedem Menschen erforderlich, der sich dieses Ziel setzt. Ich glaube, um die sonnigen Höhen der Gelassenheit und Aufrichtigkeit zu erreichen, muss der Mensch, der Künstler, sich selbst neu erschaffen, indem er seine Seele in der unermesslichen Quelle der kollektiven Seele reinigt. Der einzige Weg, der zum menschlichen Ideal führt, muss dieser sein.“

¹²⁹⁰ Vgl. Dahlhaus, ³1994, S. 111 f. sowie Kapitel I., 4.1.3.

es als Zufall, wenn Werke türkischer Komponisten in der Türkei (ur-)aufgeführt würden.¹²⁹¹ Ebenso beklagt Saygun das nicht planmäßige Vorgehen von Institutionen und Vereinen, die die Musikentwicklung fördern sollten, jedoch auch in Bezug auf das Radioprogramm die kulturelle Aufbauarbeit im Ergebnis nur erschwerten und äußert sich wie folgt:

„In unserer Musikkultur gab es Abweichungen von dem Weg, den Atatürk aufzeigte, und anstatt den Geschmack unseres Volkes positiv zu beeinflussen, wurden degenerierende Verhaltensweisen angenommen und haben zu unnötigen Kämpfen der Monophonie mit der Polyphonie geführt. Könnte es keinen Ausweg aus diesem Chaos geben?“¹²⁹²

Saygun sieht demnach nicht Defizite in der Qualität der Kompositionen der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik als verantwortlich für ihre geringe Verbreitung, sondern in Abgrenzung zu Hindemith den ‚Kulturkampf‘. Saygun plädiert schließlich für ein Kulturprogramm im Sinne Atatürks ohne Zeitdruck, das durch Koordination und Kooperation aller Institutionen, Konservatorien, Orchester, Oper, Radio und dem nationalen Bildungs- und Kulturministerium, umgesetzt werden sollte. Dabei hebt er die Bedeutung einer Musikerziehung hervor, die in der Grundschule und in den Familien beginnt und im ganzen Land etabliert sein sollte.¹²⁹³ Offenbar geht es Saygun vermutlich weniger um die Frage, ob Kompositionstechniken im Ausland oder in der Türkei erlernt werden, sondern eher um die Situation, dass die Musikerziehung in der modernen Türkei nicht ausreichend wäre und damit die Grundlage fehlte, die sich in westlichen Ländern über Jahrhunderte entwickelte. Hatte möglicherweise Atatürk zu viel gefördert und gefordert, haben sich seine Nachfolger offenbar immer mehr aus dieser gesellschaftlichen Aufgabe zurückgezogen. Anstatt diesen Rückzug in der Musikpolitik zu beklagen, zeigt Saygun in diesem Interview auf, wie die Kulturpolitik der nächsten Jahre und Jahrzehnte aussehen könnte. Vor diesem Hintergrund kann dieses Interview als ein Bericht mit Empfehlungen an die türkische Kulturpolitik in Ergänzung der seinerzeitigen beauftragten Berichte durch Hindemith gewertet werden – zumal sich trotz der beschriebenen Unterschiede in der Bewertung der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik Übereinstimmungen mit den Empfehlungen Hindemiths zeigen.

¹²⁹¹ Güvenç, 1982, S. 66.

¹²⁹² Ebd., S. 66. Im Original: „Müzik kültürümüzde Atatürk’ün gösterdiği yoldan sapmalar olmuş, halkımızın zevkini olumlu yönde etkilemek yerine yozlaştırıcı davranışlar içine düşülmüş, gereksiz yere tekses-çökses kavgalarına girilmiş. Acaba bu kargaşanın içinde bir çıkış yolu bulunamaz mı?“

¹²⁹³ Ebd., S. 66.

Zum Ende von Sayguns Schaffenszeit könnte dieses Interview mit den Worten des Komponisten als Einordnung dafür dienen, wie stark er sich einer ‚Selbstkolonisierung‘¹²⁹⁴ unterworfen, wie stark er sich in den Dienst der modernen Türkei, als Erfüllungsgehilfe von Atatürk, gesehen bzw. wo er seine Eigenständigkeit gesucht und gefunden haben könnte. Deutlich wird dabei, dass Saygun trotz der von seinen Hörern empfundenen Anklänge an bekannte Komponisten seiner Zeit am Terminus der ‚türkischen Kunstmusik‘ festhielt und seine Kompositionstechniken unter Bezugnahme der türkischen Volksmusik erläuterte.

Zur Frage der Bedeutung Sayguns sowie der anderen Komponisten der ‚Türkischen Fünf‘ im Ausland zieht Saygun eine negative Bilanz. Saygun sieht es nicht als Versäumnis an, dass sich die ‚Türkischen Fünf‘ zu wenig über die Musikentwicklung ausgetauscht hätten. Im Vergleich zur Musikentwicklung anderer Länder kann hier die Vermutung geäußert werden, dass ein Bedürfnis nach einer richtungsweisenden Politik in der Türkei bestand, während etwa in Russland der Austausch der ‚Russischen Fünf‘ ohne den politischen Einfluss intensiver erschien.

Es drängt sich der Eindruck auf, dass es aufgrund der in den beiden ersten Kapiteln beschriebenen Entwicklungen einer besonderen Kraftanstrengung bedurfte, damit die Werke der ‚Türkischen Fünf‘ bzw. die von Saygun innerhalb des Wirkens zeitgenössischer Komponisten im 20. Jahrhundert Beachtung finden. Die bewusste Hinwendung zu den eigenen Wurzeln und der mögliche Stolz auf die eigene Musikentwicklung führte einerseits offenbar zu einer stärkeren Betonung des ‚Türkischen‘ in der Musik und damit zur Etablierung einer türkischen Musikästhetik, die über die Konkretisierung der romantischen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts als Nationalmusik hinausgeht. Andererseits und gerade aufgrund des Rückgriffs auf das 19. Jahrhundert scheint dieser Aspekt im 20. Jahrhundert nicht mehr relevant zu sein, zumal das ‚Nationale‘ in der Musik möglicherweise als nicht mehr erstrebenswert angesehen wurde. Die internen Auseinandersetzungen um den ‚richtigen‘ Weg in der Musikentwicklung in der Türkei hinderten zwar die ‚Türkischen Fünf‘ nicht daran, sich eigenständig mit ihren Werken weiterzuentwickeln, führten offenbar jedoch nicht zu einer von ihnen erhofften Akzeptanz und Wertschätzung ihrer Werke.

Nun stellen sich im Ergebnis der Äußerungen von Saygun folgende Fragen: Wo in den Werken von Saygun finden sich Ansätze, die die musikästhetischen Überlegungen

¹²⁹⁴ Vgl. Hindemith, 1935 / 2013, S. 74.

einer neuen türkischen Nationalmusik belegen? Wie hat Saygun die musikpolitischen Vorstellungen Atatürks umgesetzt? Wo endet die Bearbeitung eines Staatsauftrags, wo entsteht das ‚Eigene‘, das ‚Universelle‘?

Somit soll anhand der Analyse der fünf Sinfonien von Saygun herausgearbeitet werden, inwieweit in diesen die Elemente der türkischen Musik dominieren oder inwieweit diese als Auftragswerke für eine neue klassische Musik in der Türkei angesehen werden können. Auch ist die Frage, ob die aufgezeichnete Entwicklung der Musikentwicklung in der Türkei anhand der Sinfonien nachgebildet werden kann oder inwieweit sich das kompositorische Schaffen Sayguns und sein Streben nach einem Ideal nach und nach von der gesellschaftspolitischen Entwicklung abgekoppelt hat und trotz seiner Charakterisierung als ‚türkische Kunstmusik‘ zur Bereicherung der ‚universellen klassischen Musik‘ entwickelt hat. Zunächst soll die Frage nach dem ‚Türkischen‘ in der Musik Sayguns vertieft werden unter Hinzuziehung bereits vorhandener Bearbeitungsstile von Volksmusiken oder entsprechendem Lokalkolorit.

5. Sayguns kompositorische Umsetzung der Idee türkischer Nationalmusik:

Individualität und Lokalkolorit (‚Couleur locale‘)

Für die Art und Weise, wie im Zuge der Musikreformen von Atatürk eine neue, nationale türkische Musik geschaffen werden sollte, ist ein Element der westlichen Kompositionsgeschichte des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts, das sogenannte musikalische Lokalkolorit, hervorzuheben. Hierzu äußert sich Saygun wie folgt:

„Im 18. Jahrhundert fand das Oratorium mit Bach und Händel seine Vollkommenheit; die Oper blühte in den Händen von Gluck und Mozart, und die ‚Suite‘, die aus der öffentlichen Quelle stammte, wurde zur Wiege des Lebens in den Händen von Haydn und Mozart. Bis zu dieser Zeit haben die Musik und das Schauspiel der Menschen viel an Kunst gegeben. Ist Polyphonie nicht ihr Geschenk? Ist die Sinfonie nicht im Volk verwurzelt? Kann man schließlich nicht akzeptieren, dass die Bühne ein öffentliches Gut ist? Kunst ist schließlich eine Lebensmanifestation und Musik die Manifestation des Lebens im Bereich der Klänge; es ist natürlich, dass dies so ist. Deshalb eilten Musiker in jeder Zeit zur Quelle und nahmen die Volksmusik, die sie mochten.“¹²⁹⁵

¹²⁹⁵ Saygun, 1945, S. 44. Im Original: „On sekizinci asırda oratorio, Bach ve Haendel’de kemalini buldu; opera, Gluck ve Mozart’ın elinde gelişti ve halk kaynağından süzülen ‚suite‘, Haydn ve Mozart’ın elinde, hayat hamlesinin beşiği haline geldi. O asra gelinceye halkın musikîs ve oyunu, sanata çok şey vermişti. Çok seslilik onun hediyesi değil midir? Senfoni’nin kökü halka dayanıyor mu? Nihayet, Sahne’nin bir halk malı olduğunu kabul etmemek mümkün müdür? Mademki sanat bir hayat tezahurusdur ve müikî, hayatın sesler âleminde tecellisidir; bunun böyle olması tabiidir. Bundan dolayı her devirde musikîciler kaynağa koşmuşlar ve beğendikleri halk mâlzemesini almışlardır.“

In seinen philosophischen Überlegungen unter dem Titel ‚Ferdıyetçılık ve Mahallî Renk‘ (dt.: Individualismus und Lokalkolorit) sieht Saygun das ‚Natürliche‘ in der Kunst in der westlichen Polyphonie und nicht allein in der Volksmusik begründet, wobei letztere als ‚natürliche‘ Quelle in der polyphonen Bearbeitung in der Kunstmusik seiner Meinung erhalten bleibe.¹²⁹⁶ In der oben zitierten Analogie interpretiert er diese Polyphonie als ein Geschenk des Volkes. Saygun betont, dass Kunst das Leben selbst sei und dass ihre Ursprünge aus dem Volk kommen. Saygun äußert sich hierzu wie folgt:

„Jeder weiß, dass Beethoven sich mit schottischen, irischen und walisischen Liedern befasst hat. Abgesehen von all diesen lassen wir die russischen Einflüsse in einem seiner Quartette beiseite, um zu erfahren, dass eine der Melodien in der Siebten Sinfonie vermutlich von einem kroatischen Volkslied stammt; diese Gedanken erfolgen aufgrund des Wissens, dass er in einem seiner Trios [1297] kroatische Volkslieder verwendet hat. Zeigt die Aufnahme von Volksliedern in solchen Werken nicht, dass Beethoven einerseits die Souveränität der Individualität zu etablieren versucht und andererseits das Bewusstsein hat, enger mit dem Wesen der Kunst in Kontakt zu kommen? Am wichtigsten ist jedoch sein Satz: ‚Es ist möglich, viele Harmonien für eine Melodie zu finden; aber nur eine von ihnen kann dem Charakter der Melodie entsprechen.‘ Es ist dieser Satz, der die Türen der Kunst zum ‚Lokalkolorit‘ öffnet. Dieser Satz ist ein Licht aus den Tiefen aus einhundertdreißig Jahren für die heutigen Kunstmenschen, die nach den verschiedenen Richtungen des neunzehnten Jahrhunderts in der Pattsituation der Nationalität und der ‚Selbst‘-Kunst des 20. Jahrhunderts umherwandern. Wir verstehen, dass Beethoven die Notwendigkeit verspürte, Volksthemen, unabhängig vom Eigentum der Nation, in seinem eigenen Stil zu bearbeiten.“¹²⁹⁸

Saygun ist offenbar der Ansicht, dass Beethoven, obwohl er ein populäres Thema verwendete, dieses in angemessener Weise bearbeitet habe. Dieses ist für Saygun ein Lokalkolorit in der Kunst. Darüber hinaus zeigt dieses Zitat Sayguns musikgeschichtliche Einschätzung und seinen musikästhetischen Anspruch. Musikhistorisch sieht er nicht nur den Nationalismus in der Musik im 19. Jahrhundert oder die Musikrichtungen im 20. Jahrhundert als wegweisend, sondern meint, dass beide Richtungen sich in Bezug aufeinander neutralisieren und benutzt das Bild des Herumwanderns, was offenbar kein

¹²⁹⁶ Ebd., S. 44.

¹²⁹⁷ Vermutlich meint Saygun den zweiten Satz, Allegretto, des Klaviertrios Es-Dur op. 70/2 von Ludwig van Beethoven, siehe Kolneder (Hrsg.), 1968, S. 50.

¹²⁹⁸ Saygun, 1945, S. 46 f. Im Original: „Beethoven’ın iskoç, ırlanda ve gal havalarıyle uğraştığını herkes bilir. Bütün bunlardan başka, kuartetlerinden birindeki rus temini bir tarafa bırakalım, bilfarz Yedinci Senfoni’indeki melodilerden birinin de hırvat halk türküsü olduğunu öğrenmek; triolarından birinde hırvat halk türküleri kullandığını bilmek ne kadar düşündürücüdür. Halk türkülerinin böyle eserlere girişi, Beethoven’ın, bir yandan ferdiyetin hükümranlığını kurarken, öte yandan da, sanatın öz kaynağı ile daha yakından temasa gelmek şuuruna sahip olduğunu göstermiyor mu? Fakat en mühimi şu cümlesidir: “Bir melodi için birçok armoni bulmak mümkün oluyor; fakat bunların ancak bir tanesi melodinin karakterine uyabiliyor. İşte ‚Mahalli renk‘ e sanatın kapularını açan, bu cümledir. Bu cümle on dokuzuncu asrın türlü cereyanlarından sonra, yirminci asrın milliyet bezirgâni ve ‚ben‘ ci sanat çıkmazlarında dolaşan bugünün sanat adamlarına, yüz otuz yılın derinliklerinden gelen bir ışıktır. Anlıyoruz ki Beethoven, hangi milletin malı olursa olsun, bir halk temini ele aldığı zaman, onu kendisine uygun bir hava içinde vermek lüzumunu hissetmiştir.“

Ziel kennt. Sayguns Anspruch daraus ist es, im Sinne Beethovens mit der Musik auf die Gesellschaft einzuwirken unter Nutzung von Volksmusik, die nicht zwingend aus dem Land des Komponisten stammen müsse, geschweige denn als Besitz zu betrachten wäre. Um diesen Gedanken zu vertiefen ist zunächst die Frage, was Saygun mit ‚Lokalkolorit‘ meint, und wie dieser Begriff geprägt ist, zu klären.

Der Begriff ‚Lokalkolorit‘ hat seine Ursprünge in der französischen Musik nach der Französischen Revolution und wird unter dem Begriff der ‚Couleur locale‘ ab 1820 vor allem im Bereich von Opernwerken genutzt.¹²⁹⁹ In Anlehnung an Rousseau führt Becker aus, dass das musikalische Schaffen nicht mehr von den immer starrer werdenden Gewohnheiten der höfischen Musik geprägt wurde, sondern Ausdruck einer Suche nach ‚Natur‘ und ‚Volk‘ oder einer ‚naturegebenen Humanität‘ war.¹³⁰⁰ Nach Becker wurde die Charakterdarstellung wichtiger als die Affektausdeutung.¹³⁰¹ Damit rückten erstens der Ort des Geschehens, Bräuche oder ‚religiöse Besonderheiten‘ sowie Gewohnheiten und Bekleidungen stärker in das Interesse der Opernkomponisten.¹³⁰² Zweitens gewann die szenische Darstellung an Relevanz.¹³⁰³ Drittens wirkte sich die mit der Bezeichnung ‚Lokalkolorit‘ einhergehende Entwicklung auch im Einsatz eines größeren Orchesters aus.¹³⁰⁴ Komponisten nutzen Nationalmelodien bzw. setzen ‚landestypische Instrumente‘ ein, die sie zum Teil auf Reisen kennenlernten.¹³⁰⁵ Becker erwähnt schließlich, dass Volkstänze Eingang in das Musiktheater fanden.¹³⁰⁶

Zwar werde nach Becker das ‚Lokalkolorit‘ durch das Schaffen von Richard Wagner zugunsten des ‚Werkkolorits‘ (wieder) zurückgedrängt,¹³⁰⁷ sodass Becker daraus den Schluss zieht, dass der Einsatz der ‚Couleur locale‘ zeitlich begrenzt erfolgte und für Opern im 19. Jahrhundert eine dominierende Stil­kategorie sei.¹³⁰⁸

Doch auch in anderen Gattungen – Lied, Charakterstücke für Klavier, sinfonische Dichtungen, Sinfonien und Kammermusik – werden solche Elemente einer lokalen musikalischen Charakteristik verwendet und sind besonders auch für die verschiedenen

¹²⁹⁹ Becker (Hrsg.), 1976, S. 23–27.

¹³⁰⁰ Ebd., S. 28.

¹³⁰¹ Ebd., S. 31.

¹³⁰² Ebd., S. 23, Becker zitiert hier u.a. Reicha, 1833, den er als Rejcha bezeichnet und das Werk mit 1835 angibt.

¹³⁰³ Ebd., S. 32.

¹³⁰⁴ Ebd., S. 31.

¹³⁰⁵ Ebd., S. 35.

¹³⁰⁶ Ebd., S. 37.

¹³⁰⁷ Ebd., S. 42.

¹³⁰⁸ Becker (Hrsg.), 1976, S. 45.

nationalmusikalischen Strömungen etwa in Russland, Böhmen oder Skandinavien von Bedeutung. Der schweizerische Musikwissenschaftler Michael Matter stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass mit Niels Gade nicht nur ein ‚nordischer Ton‘ insbesondere seine erste Sinfonie (1842) präge, der weit über die ‚Couleur locale‘ hinausgehe und eine neue ‚Qualität der Volkstümlichkeit‘ eines ‚nationalen Idioms‘ aufweise, sondern auch den Weg zu einem sinfonischem Schaffen mit Bezug auf nationale Identitäten, vornehmlich in den slawischen Ländern, ebnete.¹³⁰⁹ Dabei stützt sich Matter auf eine ‚auffällige Verwendung‘ des Bardenchores“,¹³¹⁰ ‚plagale Kadenz“, ‚Verzicht auf chromatische Erweiterungen‘, ‚tonale Schwebe zwischen Dur und Moll‘¹³¹¹ und einem ‚parataktischen liedhaften Muster‘,¹³¹² wobei nicht immer deutlich wird, woher diese Liedmodelle ihren Ursprung haben. Gleichwohl analysiert Matter, dass Gade solche (nordischen) Volkslieder offenbar an den Beginn seines sinfonischen Schaffens setzt und er ihn damit als Vorreiter für andere Komponisten wie Tschaikowsky, Glasunow, Sibelius, Dvořák u.a. sieht.¹³¹³ In seiner Buchbesprechung relativiert der dänische Musikwissenschaftler Michael Fjeldsøe die von Matter aufgestellten Thesen sowohl hinsichtlich der kulturellen Identität und Bedeutung eines ‚nordischen Tons‘ wie auch in Bezug auf die Wirkungen auf die europäische und außereuropäische Musikentwicklung insbesondere durch den von Matter konstruierten Zusammenhang zwischen Ästhetik (‚Originalität‘), Politik (‚Nationalität‘) und Kultur (‚Das Nordische‘).¹³¹⁴ Interessant dabei ist der durch diese Aufarbeitung und Strukturierung gewonnene Gedanke von Matter:

„Das hohe Maß an literarischer Prägung und die Rolle des Kulturtransfers lassen den ‚nordischen Ton‘ von der Struktur und dem Spektrum her am ehesten mit dem musikalischen Orientalismus vergleichen, obwohl dort wiederum ein außereuropäisches Ideenpanorama auf das zu eng gewordene Korsett der abendländischen Traditionen prallt. So verbirgt sich hinter jedem Ton ein eigener Diskurs, der über die gesamt-kulturellen Kontexte mitbestimmt wird.“¹³¹⁵

Hinsichtlich der musikalischen Entwicklung gibt es zwar keinen direkten Weg zum Schaffen von Saygun, da sich im 19. Jahrhundert „die Praxis des originalen Zitats

¹³⁰⁹ Matter, 2015, S. 9.

¹³¹⁰ Ebd., S. 209.

¹³¹¹ Ebd., S. 211.

¹³¹² Ebd., S. 213.

¹³¹³ Ebd., S. 202.

¹³¹⁴ Fjeldsøe, 2017, S. 30.

¹³¹⁵ Matter, 2015, S. 216.

zunehmend verloren zu haben“ scheint, und zwar „zugunsten der bloßen Stilisierung“.¹³¹⁶ Dennoch knüpfte die Entwicklung des musikalischen Schaffens (nicht nur) in der Türkei im 20. Jahrhundert an Traditionen des 19. Jahrhunderts an, sodass die ‚Couleur locale‘ zumindest vorübergehend wieder an Bedeutung gewann – möglicherweise im Sinne eines ‚Kulturtechnischen Transformationsprozess‘ politisch motiviert.¹³¹⁷ Dieser Auffassung ist Saygun, indem er schreibt:

„Es ist offensichtlich, nach den seelischen Stimmungen des Nationaldenkens in den Künsten der Menschen des 19. Jahrhunderts zu suchen, die sich verpflichtet fühlen, den Zustand der Nationalität zu bewundern und über die Frage der Nationalität nachzudenken. Diese findet man sichtbar in Manifestationen zwischen 1850 und 1900. Die russischen ‚Fünf‘ analysierten die musikalischen Wahrnehmungen ihres Volkes, Liszt sammelte seine Inspirationen aus den ungarischen Melodien, die Nibelungen-Opern von Richard Wagner gehen auf die Ursprünge deutscher Legenden zurück, Griegs Musik wird beeinflusst von Norwegens Kälte, der Luft und dem eisigen Klima als einige Beispiele für diese Künstler in diesen 50 Jahren. In jeder Zeit gibt es solche Entwicklungen, deren Geschwindigkeit vom jeweiligen Volk abhängt. Aber dieses Mal wendet sich der Künstler von religiösen Auseinandersetzungen ab und gibt dem Volk sein Ohr mit einem Gefühl bewusster oder unbewusster Nationalität. So wurden bisher unbekannte Farben gesehen und Gerüche im Bereich der Klänge gehört.“¹³¹⁸

Saygun beschreibt die gesellschaftspolitischen Veränderungen im 19. Jahrhundert, die Änderung des Selbstverständnisses und die Rolle der Künstler. Diese waren nicht mehr (nur) der Kirchenmusik oder der höfischen Musik verpflichtet, sondern sahen sich als Vertreter des Volkes. Interessant ist hierbei und wird zunächst nicht von Saygun erwähnt, dass diese Künstler offenbar keinen direkten Auftrag hatten, sondern sich mit ihrer Kompositionstechnik an ‚nationalen Gefühlen‘ orientieren bzw. diese mit ihren Werken zum Ausdruck bringen wollen. Hierzu schreibt er vertiefend:

„Die Kunstwerke hatten damals auch schon eine nationale Farbe. Aber wir werden es mehr ‚inneres Wesen‘ oder ‚innere Farbe‘ nennen. Der Farbunterschied in den Werken des deutschen Baches, des französischen Couperin und des italienischen Vivaldi, Menschen derselben Epoche und mit derselben Technik, beruht auf den Besonderheiten ihres ‚inneren Wesens‘.“¹³¹⁹

¹³¹⁶ Becker (Hrsg.), 1976, S. 37.

¹³¹⁷ Vgl. Popova, 2013, S. 16, s.a. Kapitel I., 4.4.

¹³¹⁸ Saygun, 1945, S. 39. Im Original: „Bir milliyet halinde taazzuv etmek ve milliyet mevzuu üzerinde düşünmek mecburiyetini duyan on dokuzuncu asır insanların sanatlarında da bu ruh haletinin yankılarını aramak tabiidir. 1850 ile 1900 arasındaki elli yıl bunun tezahurlarıyla doludur. Milliyet şuurunun beşiği olan Halk’ın duyularını inceliyen rus ‚beşler‘ i, macar melodilerinden ilham toplayan List, alman efsanelerinin menbâlarına inerek Nieblung operalarını vücuda getiren Wagner, Norveç’in soğuk ve buzlu ikliminin havasını musikîsinde aksettiren Grieg hep bu elli yılın adamlarıdır. Gerçi her devirde hamleler, hızlarını Halk’ten almışlardır. Fakat bu defaki ötekilerden ayrılıyor. Bu, bâzı san’at adamlarını din kavgalarına sürükleyecek kadar büyük bir ayrılıktır, ve kompozitör bu defa- şuurulu veya şuursuz milliyet duygusuyla Halk’a kulağını vermiştir. Böylece sesler âleminde, o zamana kadar bilinmiyen renkler görülmeye ve kokular duyulmaya başladı.“

¹³¹⁹ Ebd., S. 41. Im Original: „Sanat eserlerinde daha önce de milli bir renk vardı. Fakat biz buna daha ziyade ‚iç oluşu‘ veya ‚iç rengi‘ diyeceğiz. Aynı devrin insanları olan ve aynı tekniği kullanan Alman Bach,

Saygun beschreibt mit dem Begriff des ‚inneren Wesens‘ von Kompositionen, das an seine Vorstellung von der ‚individuellen Seele‘ erinnert,¹³²⁰ wie sich Form und Ausdruck in der Barockzeit von den Werken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Diese Beschreibung erinnert an die Vorstellung von Dahlhaus von einem ‚Hintergrund‘ eines musikalischen Werkes, das aus ‚Merkmale‘ besteht, die zum ‚ästhetischen Wesen‘ des Werkes gehören.¹³²¹ Das ‚innere Wesen‘ sieht Saygun in der türkischen Volksmusik. Daraus schließt er für die Musikentwicklung in der Türkei: „Die letzten achtzig Jahre haben uns eine ‚nationale Farbe‘ geschenkt, die vom Lokalkolorit getrennt ist.“¹³²² Saygun benutzt im weiteren Verlauf den Begriff ‚Lokalkolorit‘, den es für die moderne türkische Musik erst noch zu finden gelte, und fährt fort:

„In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist dieser Zustand eher eine ‚Bereicherung der Farbpalette‘, ein Aufbruch ins Freie und in die Natur. Als sich jedoch das Nationalitätsbewusstsein festsetzte, begann sich das Baby namens Folklore zu entwickeln, und infolgedessen wanderten Musiker mit ihren Notizheften in der Hand und Fonografen auf dem Rücken von Dorf zu Dorf und sammelten Volkslieder. Besonders seit dem 20. Jahrhundert ist zu sehen, dass in den Themen der eigenen Werke Volkslieder verwendet wurden – für einen besonderen Zweck – oder dass diese den Volksliedern ähneln. Kunst hat in jeder Zeit von Volksliedern profitiert.“¹³²³

Saygun führt im weiteren Verlauf seines Artikels aus, dass auch schon in früheren Zeiten Komponisten Volkslieder als Quelle nutzten, ohne dass hier von einem ‚Lokalkolorit‘ oder einem Ausdruck von nationalen Gefühlen gesprochen werden könne. Diese Differenzierung ist ihm offenbar wichtig, um die Neuerungen in der Musikentwicklung herauszuarbeiten. Saygun leitet seine Verwendung des Begriffs ‚Lokalkolorit‘ nicht nur musikgeschichtlich ab, sondern formuliert auch Anforderungen an die Erarbeitung eines Lokalkolorits. Das führt dann zur Frage, welche Schlüsse sich daraus für die Entwicklung einer zeitgenössischen türkischen Kunstmusik ergeben.

Fransız Couperin ve italyan Vivaldi'nin eserlerindeki renk ayrılığı ‚iç oluşları‘ ndaki hususiyetlerden gelmektedir.“

¹³²⁰ Saygun, 1948, S. 10f., s.a. Kapitel III, 4.

¹³²¹ Dahlhaus, 1970, S. 64.

¹³²² Ebd., Im Original: „Son seksen yıl bize, mahallî renkten ayrı bir ‚milliyet rengi‘ hediye etti.“

¹³²³ Saygun, 1945, S. 39 f. Im Original: „On dokuzuncu asrın ikinci yarısında bu hal daha ziyade ‚renk paletini zenginleştirme‘, açık havaya, tabiata çıkma gibidir. Fakat milliyet şuuru köklendikçe Folklor denen bebek gelişmeye başlamış ve bunun neticesinde musikîciler, önce koltuklarında defterler, daha sonra sırtlarında fonograflar, köy köy dolaşmaya ve türkü devşirmeye koyulmuşlardır. Bilhassa yirminci asırdan itibaren halk türkülerinin - husisî bir maksastla- eserlerde tema olarak kullanıldığını, yahut temlerin halk türkülerine benzetildiği görülür. Her devirde sanat, halk türkülerinden faydalanmıştır.“

5.1. Orientalistische ‚Couleur locale‘ in der westlichen Musik: Eine Orientierung für die türkischen Komponisten der Republik?

Eine genaue Definition und Strukturierung des Begriffs ‚Couleur locale‘ erweist sich schwierig, da es verschiedene Bezeichnungen neben dem französischen Begriff gibt: ‚Nationalstile‘¹³²⁴ oder ‚Lokalkolorit‘¹³²⁵ als Synonyme sowie ‚Orientalismen‘¹³²⁶ oder ‚italianità‘¹³²⁷ bzw. ‚stile all‘ ongarese‘¹³²⁸ als regionale bzw. ‚Bauernmusik‘ oder ‚Volksmusik der Stadt‘¹³²⁹ als gesellschaftsbezogene Ausprägung.

Was ist aber mit diesen Begriffen gemeint und insbesondere mit dem Begriff der ‚Couleur locale‘ und welcher Zusammenhang besteht mit dem zu klärenden Begriffsinhalt in Bezug auf die Entwicklung der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik? Grundsätzlich lässt sich nach Mahling, der auf Wiora und Leich verweist, folgende Unterscheidung des (orientalischen) ‚Couleur locale‘ treffen:

1. Übernahme aus der Volksmusik¹³³⁰ bzw. ‚unmissverständlicher Lokalkolorit‘,¹³³¹ im Folgenden ‚konkrete Couleur locale‘ genannt,
2. Entwurf einer ‚musikalisch-lokalen Fantasielandschaft‘¹³³² bzw. ‚schwer lokalisierbarer Lokalkolorit‘¹³³³, im Folgenden ‚fiktive Couleur locale‘.

Leich sieht neben der Verwendung von Volksliedern das ‚Unmissverständliche‘ in der für den Zuhörer ‚absichtsvollen Erzeugung‘ eines bestimmten Lokalkolorits, der wie die Seguidilla aus Bizets Oper *Carmen* lokalisiert werden kann.¹³³⁴ Mahling, der sich mit ‚fiktiven Nationalstilen‘ in der Oper des 19. Jahrhunderts befasst, sieht einen solchen ‚fiktiven Nationalstil‘ als gegeben an, wenn dieser außerhalb einer musikalischen Tradition eines bestimmten Landes oder einer Region liege und verweist hier auf den dem ‚fiktiven Nationalstil‘ entsprechenden Begriff einer ‚musikalisch-lokalen

¹³²⁴ Mahling, 1976, S. 47.

¹³²⁵ Leich, 1976, S. 315.

¹³²⁶ Wolff, 1976, S. 317.

¹³²⁷ Lippmann, 1976, S. 229.

¹³²⁸ Mahling, 1976, S. 47.

¹³²⁹ Ebd.

¹³³⁰ Ebd., S. 48.

¹³³¹ Leich, 1976, S. 319.

¹³³² Mahling, 1976, S. 48.

¹³³³ Leich, 1976, S. 319.

¹³³⁴ Ebd.

Fantasielandschaft‘ von Wiora,¹³³⁵ der mit dem von Leich verwendeten Begriff des ‚schwer lokalisierenden Lokalkolorit‘ in Verbindung gebracht werden kann, mit dem die Verwendung von Bordunen, bestimmten melodischen, harmonischen und rhythmischen Elementen und einer Instrumentierung gemeint ist, die dazu führe, dass „eine farbliche Qualität [...] ohrenscheinlich [ist], ohne dass es gelingen will, sie einer bestimmten Örtlichkeit zuzuordnen.“¹³³⁶

Kann man der ‚konkreten Couleur locale‘ Volkslieder zuordnen, erscheint es problematisch, wenn ein Anderthalbtonschritt als ‚fiktive Couleur locale‘ mit einem ‚Orientalismus‘ verbunden wird. Außerdem argumentieren Leich und Mahling mit der Wahrnehmung einer ‚(fiktiven) Couleur locale‘ durch den Hörer, ohne genauer auf Hörertypen geschweige denn auf die damit verbundenen methodischen Schwierigkeiten einzugehen. Mahling, der vermutlich diese Schwierigkeiten des Begriffs ‚fiktive Couleur locale‘ sieht, konkretisiert den damit einhergehenden Begriff der ‚fantasievollen Vorstellungen von Nationalstilen‘ wie folgt:

1. Ruf des Muezzins bzw. Gebetschor der Gläubigen
2. Lied der Heimat bzw. Erinnerungslied
3. Nationaltanz
4. Tempelmusik.¹³³⁷

Bei dieser Unterteilung handelt es sich allerdings mehr um die Frage, wie diverse Vorstellungen vom Orient von Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts verarbeitet wurden, die eher „in der eigenen, europäischen Tradition“ befangen waren und über „mangelnde Kenntnisse der Musik“ derjenigen Länder, „in die die Handlungen der Opern verlegt wurden“,¹³³⁸ verfügten mit dem Ergebnis von ‚stereotypischen‘ und ‚fantasievollen Vorstellungen von Nationalstilen‘.¹³³⁹ In Bezug auf die musikalischen Stilmittel kann die (orientalische) ‚Couleur locale‘ folgende Merkmale aufweisen:

¹³³⁵ Mahling, 1976, S. 48.

¹³³⁶ Leich, 1976, S. 320.

¹³³⁷ Mahling, 1976, S. 52 f.

¹³³⁸ Ebd., S. 52.

¹³³⁹ Ebd.

1. Melodie: z.B. Umspielen eines Zentraltones¹³⁴⁰
2. Verwendung besonderer Intervallen: z.B. übermäßige Sekunde, Quarte¹³⁴¹
3. Tonart, Skalen: z.B. Wechsel von Dur und Moll¹³⁴²
4. Harmonik¹³⁴³
5. Form¹³⁴⁴
6. (Spezielle) Rhythmen¹³⁴⁵
7. Aufführungstechniken: z.B. Gesangstechniken¹³⁴⁶
8. Spezielle Mittel wie Bordun, Ostinato¹³⁴⁷
9. Instrumentation¹³⁴⁸

Hinzugefügt könnten im Bereich von Oper, Ballett wie auch Theater oder Film musikalisch-dramaturgische Merkmale der entsprechenden Inszenierung durch spezielle Kostüme oder Landschaften.

Mahling führt die Auffassung von Hanslick an, dass die musikalischen Mittel der westeuropäischen Kunstmusik begrenzt seien oder sich in ‚klischeehaften Wendungen‘ erschöpfen würden und damit verschiedene Nationalstile kaum unterscheidbar wären und somit die Wiedererkennung und Lokalisierung einer ‚Couleur locale‘ kontextabhängig sei.¹³⁴⁹ Hanslick führt nach Wolff als zweites Argument gegen die Verwendung von ‚konkreter Couleur locale‘ in der Oper die Schwierigkeit an, dass ein (westeuropäischer) Komponist vor der Verwendung einer bestimmten (außereuropäischen) Nationalfarbe erst ethnographische Studien absolvieren müsse.¹³⁵⁰ Wolff verweist in diesem Zusammenhang am Beispiel von Félicien David (1810–1876) darauf, dass es aus seiner Sicht schwierig sei, die Herkunft z.B. von Melodien aus der Zeit der Pharaonen nachzuprüfen und somit der Frage nachzugehen, ob David diese gekannt und genutzt habe.¹³⁵¹ Daher spricht Wolff von einer ‚allgemeinen Stimmung‘ oder noch unbestimmter mit Berufung auf Théophile Gautier, von einer ‚pensée generale‘ in seiner Oper *Le*

¹³⁴⁰ Ebd., S. 53.

¹³⁴¹ Ebd.

¹³⁴² Ebd.

¹³⁴³ Lippmann, 1976, S. 229.

¹³⁴⁴ Ebd.

¹³⁴⁵ Ebd., S. 230.

¹³⁴⁶ Ebd., S. 229.

¹³⁴⁷ Mahling, 1976, S. 53.

¹³⁴⁸ Ebd.

¹³⁴⁹ Ebd.

¹³⁵⁰ Wolff, 1976, S. 384, der hier Hanslick, 1888, S. 85–91, zitiert.

¹³⁵¹ Ebd., S. 373 f.

*Désert*¹³⁵² verbunden mit der Fragestellung, ob es überhaupt möglich oder ethisch legitim sei, eine arabische Melodie zu kadenzieren oder Orientalismen in die westeuropäische Musik einzuschmelzen.¹³⁵³

Ein weiteres Problem beschreibt Lippmann bei der aus seiner Sicht auf den ersten Blick einfacheren Ausgangssituation italienischer Opern italienischer Komponisten im 19. Jahrhundert. Er fragt:

„Was ist das unverwechselbar Italienische in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, wodurch wird bewirkt, dass wir beim unvorbereiteten Hören eines auch nur kleinen Teiles einer italienischen Oper dieses Säkulum fast immer sofort wissen: das ist italienische – und nicht französische, nicht deutsche – Oper?“¹³⁵⁴

Trotz der noch nicht vollzogenen politischen Einheit Italiens im Betrachtungszeitraum von Lippmann (1820–1860) – aber möglicherweise in Vorgriff auf dieselbe – treten nicht etwa die Besonderheiten einzelner kulturell zum Teil sehr unterschiedlichen Regionen Italiens zu Tage,¹³⁵⁵ sondern die Bemühungen um eine sogenannte ‚Isorhythmik‘ mit folgender Problematik: Die Komponisten

„ließen fallen, was sie auf diesem Weg störte. Die Gefahren dieser rhythmischen Haltung – Mangel an Variabilität, oft eine gewisse Leierigkeit, falsche Textbetonungen – nahmen sie in Kauf zu den positiven Eigenschaften: starke affektive Eindringlichkeit, Popularität.“¹³⁵⁶

Es kann auch aufgrund des geschilderten Einflusses Italiens auf die türkische Musik im 19. Jahrhundert vermutet werden, dass sowohl Atatürk als auch Saygun mit dieser Entwicklung vertraut waren. Dennoch war ihnen die Orientierung an Frankreich offenbar vielversprechender als an Italien. Wolff ist in diesem Zusammenhang der Auffassung, dass Frankreichs Interesse am Orient in der Literatur, im Theater und der Oper mit Beginn des 19. Jahrhundert zunahm.¹³⁵⁷ Neben der Besetzung von Ägypten durch Napoleon (1798–1802)¹³⁵⁸ erwähnt Wolff, dass es „außer religiösen, dichterischen und wissenschaftlichen Anlässen immer wieder auch politische Ereignisse [waren], welche

¹³⁵² Ebd., S. 373 f.; vgl. auch Gautier (Hrsg.), 1858.

¹³⁵³ Ebd., S. 378.

¹³⁵⁴ Lippmann, 1976, S. 229.

¹³⁵⁵ Ebd.

¹³⁵⁶ Ebd., S. 250.

¹³⁵⁷ Wolff, 1976, S. 371.

¹³⁵⁸ Ebd.

die Beschäftigung mit dem Orient neu entfachten – so der Aufstand der Griechen gegen die Herrschaft der Türken 1821.“¹³⁵⁹

Mahling führt unter Berufung auf Diethelm Balke und Victor Hugo aus, dass sich gerade Frankreich aus philologischen, historischen, wirtschaftlichen, geo- und bildungspolitischen Gründen mit dem Orient auf unterschiedlichen Ebenen beschäftigt habe und somit „gerade in der französischen Oper die Neigung zum Orient auch musikalisch ihren Niederschlag findet.“¹³⁶⁰

Musikalisch gesehen scheint Frankreich sich aber auch weiterentwickelt zu haben: hielt noch der oben erwähnte Félicien David trotz Orientalismen an der europäischen Musiksprache fest, konstatierte Wolff bei Debussy eine ‚Umgestaltung‘ sowohl von Klang, Harmonik und der gesamten Melodiebildung nach orientalischen Vorbildern.¹³⁶¹ Möglicherweise kam aus dieser Entwicklung die Idee von Atatürk, Saygun zu bitten, in der Oper *Öz Soy* eine persische ‚Couleur locale‘ zu nutzen.

Die Ausführungen zur ‚Couleur locale‘ können dahingehend zusammengefasst werden, dass in der Literatur offenbar Unterschiede zur tradierten westeuropäischen Kompositionsweise herausgearbeitet werden, die auf bestimmte regionale oder nationale Ursprünge hinweisen. Jedoch bleibt das Verhältnis von ‚Couleur locale‘ zum Musikwerk als Ganzes unklar: Ist erstere bestimmend oder taucht sie nur auf wie ein Zitat? Dabei sei hier an die Auffassung von Akdemir verwiesen, der die Werke der ‚Türkischen Fünf‘ nach ihrem Anteil an türkischer Kunstmusik zu analysieren versuchte. Auch in Bezug auf das ‚Nationale‘ in der Musik kann der Begriff nicht weiterhelfen, da, wie ausgeführt, die ‚Couleur locale‘ nicht zwangsläufig das Nationalgefühl des Volkes, aus dem der Komponist stammt, wiedergeben muss, abgesehen von der Verwendung der ‚Couleur locale‘ für eine bestimmte Nation, der der Komponist nicht angehört und der Frage, ob er vor der Verwendung einer ‚Couleur locale‘ musikethnologische Studien betrieben haben sollte. Möglicherweise dient aber der Begriff der ‚Couleur locale‘ als eine Art Brücke zur Annäherung an Musikwerke, die eben nicht auf der westeuropäischen Harmonie- und Kontrapunktlehre aufgebaut sind und damit den Versuch darstellen können, einen Beitrag zur Musikentwicklung in einem Land zu leisten, damit dieser auch möglicherweise weltweit rezipiert werden kann. In diesem Zusammenhang könnte durch eine entsprechende Konkretisierung des Begriffs ‚Couleur locale‘ Kriterien für nationale

¹³⁵⁹ Ebd., S. 372.

¹³⁶⁰ Mahling, 1976, S. 49 f. unter Berufung auf Balke, 1965, S. 846 und Hugo, 1859, Préface S. 3 f.

¹³⁶¹ Wolff, 1976, S. 378.

Musikwerke hieraus gewonnen werden. Dabei kann aus der Auflistung der neun musikalischen Merkmale von Mahling mit der Ergänzung von kontextbezogenen Elementen (wie Kostüme oder Bühnenbilder) der Schluss gezogen werden, dass die Verwendung des Begriffs ‚Couleur locale‘ mit einer detaillierten Beschreibung der genauen Inhalte von musikalischen Stilmitteln und kontextbezogenen Elementen einhergehen sollte, um das ‚Nationale‘ einer bestimmten Gattung herauszuarbeiten. Ob und wie eine mögliche Orientierung an einer solchen Beschreibung von nationalen musikalischen Stilmitteln und kontextbezogenen Elementen mit dem Begriff der ‚Couleur locale‘ auf Charakteristika in Werken der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik insbesondere in den Werken von Saygun festzustellen sind, soll im Folgenden anhand der Entstehung einer türkischen Nationaloper untersucht werden auch im Zusammenhang mit der Fragestellung, auf welcher Grundlage und unter Nutzung welcher Vorbilder die Nationaloper entstanden ist.

5.2. Zur Entstehung einer Nationaloper

Atatürk war der Auffassung, dass zur Erreichung des Ziels der Etablierung einer Nationaloper zur Festigung des türkischen Nationalbewusstseins die Existenz von professionellen Orchestern und Opernhäusern notwendig sei und verwies dabei auf die seiner Meinung nach positive Entwicklung im Nachbarland Bulgarien:

„Heute verstehen wir besser, warum wir die Balkankriege verloren haben. Schauen Sie, Şakir [türkischer Abgeordneter im bulgarischen Parlament und Freund von Atatürk], die bulgarische Nation, die wir als Hirten ansehen, haben Künstler, Orchester und Oper.“¹³⁶²

Die Idee, dass die Musik ein Mittel ist, um Kriege zu gewinnen, lag auch in der Adaption westlicher Musik in Japan während der Meiji-Restauration zugrunde.¹³⁶³

Zur Bedeutung einer Nationaloper äußerte sich der türkische Musikhistoriker Cevat Memduh Altar im Rahmen eines Vortrags auf dem ersten Opern- und Ballettkongress vom 16.–18. Mai 1989 in Istanbul: „Musik, Kunst und das Interesse an der Oper begründen unsere Republik und sind Zeugnisse unserer Zeit“.¹³⁶⁴ Altar verwies auf

¹³⁶² Akbulut, 2013, S. 143. Im Original: „Balkan savaşında neden yenildiğimizi bugün daha iyi anladım. Bak Şakir, bizim çoban millet gördüğümüz Bulgarların, sanatçıları, orkestrası, operası varmış.“

¹³⁶³ Vgl. Kapitel I., 4.5.

¹³⁶⁴ Akbulut, 2013, S. 144, vgl. das Original: Cevat Memduh Altar, „I. Oper ve Bale Kongresi“, *Cevat Memduh Altar*, <http://cevadmemduhaltar.com/1-opera-ve-bale-kongresi-konusmasi.html>, abgerufen am

Atatürks großes Interesse an der Oper und berichtete mit ‚Freude‘, wie er bei einem Essen mit Atatürk einen ‚fast wissenschaftlichen Diskurs‘ führen konnte.¹³⁶⁵ In diesem Zusammenhang erwähnt Altan die Frage des damaligen Kulturministers, Saffet Arıkan, in Zusammenhang mit der Gründung der Nationalen Musik- und Schauspielakademie in Ankara an Carl Ebert im Jahr 1936, ob ein Jahr ausreichend wäre, um eine Oper mit einem türkischen Libretto zu komponieren.¹³⁶⁶ Eberts Antwort, der einen Zeitraum von fünf Jahren angab, wurde Atatürk dann mitgeteilt.¹³⁶⁷ Akbulut, der über den Vortrag von Altan des ersten Opern- und Ballettkongresses berichtete, führt aus, dass sich, ungeachtet der Einschätzung von Ebert über den zeitlichen Vorlauf einer ersten türkischen Nationaloper, Atatürks Anerkennung der Oper *Öz Soy* darin äußerte, dass Atatürk diese erste türkische Oper als einen Akt der Revolution bezeichnete.¹³⁶⁸ Akbulut folgert aus diesen Ausführungen, dass Atatürk nicht nur Gefallen an der Oper hatte, sondern diese als einen Beitrag der Kunst für die Diplomatie ansah.¹³⁶⁹ Ferner war, so Akbulut, Atatürk daran interessiert, mit der Präsentation einer Oper mit einem Thema aus der östlichen Kultur seine Gastfreundschaft einem Staatsmann zu erweisen, der einem islamischen Land vorsteht, mit dem Ziel, eine moderne türkische Republik zu präsentieren.¹³⁷⁰

Um die Idee einer nationalen Oper umzusetzen, hatte Atatürk einige Jahre vor der Empfehlung von Carl Ebert und nach der Aufführung der Oper *Öz Soy* Münir Hayri Egeli als Librettisten mit drei weiteren Opern beauftragt: *Bir Ülkü Yolu* (dt.: Weg der Ideale), *Bay Önder* (dt.: Herr Führer) und *Taş Bebek* (dt.: Das steinerne Baby).¹³⁷¹ Für die erste Oper beauftragte Atatürk Erkin, für die zweite Akses und für die dritte Saygun. Die einaktige Oper *Taş Bebek* wurde am 27. Dezember 1934 im Volkshaus Ankara zum Jahrestag des Regierungsantritts Atatürks uraufgeführt.¹³⁷² Der Wissenschafts- und Kulturwissenschaftler Metin And, der mit Saygun im Musikverein, ‚Ses ve Tel Birliği‘ (dt.: Verband für Stimme und Saite) in den 1950er Jahren zusammenarbeitete,¹³⁷³

5.7.2022; ein kurzer Artikel über den Kongress mit der Angabe, dass dieser in Istanbul stattfand: vgl. N. N. „Tartışmalar bitmeli“, in: *Milliyet*, 18.5.1989, S. 10.

¹³⁶⁵ Akbulut, 2013, S. 144.

¹³⁶⁶ Ebd.

¹³⁶⁷ Ebd.

¹³⁶⁸ Ebd.

¹³⁶⁹ Ebd.

¹³⁷⁰ Ebd.

¹³⁷¹ And, 2003, S. 203. (And hat für seine Arbeit die Originaldokumente zu diesem Vorgang inklusive der handschriftlichen Notizen Atatürks ausgewertet, die in der Akte Münir Hayri Egeli in der Nationalbibliothek von Ankara aufbewahrt werden.)

¹³⁷² Ebd.

¹³⁷³ Ebd., S. 205 f., vgl. auch Kapitel III., 1.

erwähnte in diesem Zusammenhang, wie viel Zeit sich Atatürk nahm, um die Entstehung türkischer Nationalopern zu unterstützen:

„Atatürk prüfte mit großer Sorgfalt, als wäre er ein Dramaturg, und notierte handschriftlich seine Vorschläge zur Änderung und verfolgte die Verwirklichung der Veränderungen mit abermaligen Lesen und seiner Anwesenheit bei den Proben.“¹³⁷⁴

Aus den Berichten von Hindemith ist nicht zu entnehmen, wie genau er diese ersten vier türkischen Opern gekannt hat. Sein Urteil über die ersten türkischen Nationalopern lautet im Jahr 1935: „Es ist versucht worden, eine türkische Oper zu schreiben [...]“¹³⁷⁵ Wie Carl Ebert plädierte Hindemith auch für ein ‚langsameres Arbeiten‘:

„Einen Weg, zu dessen Bewältigung Europa hunderte von Jahren benötigte, kann die Türkei selbst bei Anspannung aller Begabungen und mit Ausnutzung aller Vorteile, die Erfahrung und fortschrittlichere Arbeitsmethoden heute bieten, nicht in wenigen Monaten zurücklegen. [...] Warum also soll ein Erzeugnis künstlerischer Arbeit, das längere Zeit zum Ausreifen benötigt, und für das in der Türkei die Herstellungsbedingungen noch lange nicht so günstig sind wie auf anderen Gebieten, unüberlegt und in kurzer Frist herausgeschleudert werden? Der türkische Komponist muss sich darüber klar sein, dass sich vielleicht im ersten freudigen Anlauf Stücke bilden lassen, die den Zuhörer aufhorchen machen und zur Hoffnung auf eine sofortige Lösung des Problems berechtigen. Sofern er aber überhaupt ernsthaft arbeitet, wird er erst im Verlaufe seines Schaffens die Schwierigkeiten ganz erkennen und bei allem Fleiß und Talent wird er kaum eher als nach mehreren Jahren bemerkenswerte nationaltürkische Kompositionen schreiben können. Die öffentlichen Stellen dürfen in dieser Periode der Versuche und des langsamen Wachstums nicht auf die Vorführung repräsentativer Musik dringen. Die Entscheidung darüber, was von Komponisten erwartet werden kann, darf nur ein erfahrener Fachmann treffen.“¹³⁷⁶

Mit diesen Empfehlungen nimmt Hindemith möglicherweise Bezug auf die erfolgten Beauftragungen von Atatürk, unter großem Zeitdruck Opern und andere Werke zu repräsentativen Zwecken komponieren zu lassen. Hindemith verweist in diesem Zusammenhang auch auf die für Opernaufführungen nicht ausreichend vorhandenen räumlichen und technischen Anforderungen, abgesehen davon, dass das vorhandene Orchester sowie türkische Solisten, Chorsänger und Tänzer seiner Meinung nach für Opernaufführungen nicht ausreichend ausgebildet oder nicht in ausreichender Zahl vorhanden wären, sodass er allein aus diesen Gründen einen zeitlichen Vorlauf von mehreren Jahren sieht, bevor Opern aufgeführt werden könnten.¹³⁷⁷ Atatürk, so kann aus dem Vortrag von Altar auf dem ersten Opern- und Ballettkongress geschlossen werden,

¹³⁷⁴ Ebd., S. 202. Im Original: „Atatürk bir dramaturg gibi bu metinleri büyük bir dikkatle inceliyor, el yazısıyla metin üzerinde değişiklik önerileri getiriyor, bu değişikliklerin gerçekleşmesini, oyunu yeniden okuyarak ve provalarda hazır bulunarak denetliyordu.“

¹³⁷⁵ Hindemith, 1935 / 2013, S. 75.

¹³⁷⁶ Ebd., S. 76.

¹³⁷⁷ Ebd., S. 56–58.

sieht im Vergleich mit Bulgarien einen Nachholbedarf an repräsentativen Opernhäusern, der von Hindemith entsprechend konkretisiert wird mit Ausnahme der Funktion eines ‚erfahrenen Fachmanns‘, der über die Erwartungen, was von Komponisten verlangt werden könne, entscheiden sollte. Wer sollte dieser Fachmann sein? Was sind seine Qualifikationen, welche Kompetenzen sollte er erhalten? Wie sollte der Fachmann eine türkische Nationaloper befördern? Zwar befasst sich Hindemith mit den politischen und organisatorischen Fragen der Gattung Oper und ihrer Aufführung, jedoch nur ansatzweise mit ästhetischen Fragestellungen, die sich lediglich in der Aufforderung, dass türkische Komponisten sich mit türkischer Volksmusik befassen sollten, konkretisieren.¹³⁷⁸ And verweist darauf, dass Atatürk neben der ideologischen Bedeutung von Musik auch eine ästhetische Musikvorstellung mit dem ‚Aufgreifen der Quellen der Volkskunst‘ formuliert.¹³⁷⁹ Nach And betonte Atatürk, innerhalb der ‚Universalität‘ eines Kunstwerks von der Volkskunst zu profitieren und von den Künstlern mit den kompetentesten und am weitesten entwickelten Techniken verarbeitet zu werden.¹³⁸⁰ Somit bezieht sich der Widerspruch von Hindemith und Atatürk abgesehen von der unterschiedlichen Einschätzung über die Dauer der Entstehung einer türkischen Nationaloper offenbar nicht auf die ästhetische Musikvorstellung einer Oper, sondern auf die Bewertung dessen, ob die ersten türkischen Nationaloper die Qualität der ‚Universalität‘ erfüllen.

Anhand der frühen Opern *Öz Soy* und *Taş Bebek* von Saygun soll ausgeführt werden, wie die türkische Nationaloper im Jahr 1934 entstanden ist und welche musikästhetischen Vorstellungen umgesetzt wurden.

5.3. *Öz Soy*: Die erste Oper der neuen Republik Türkei

Öz Soy (dt.: ureigener Volksstamm, op. 9) besteht aus drei Akten und zwölf Bildern. Der Titel wird in verschiedenen Quellen zusammengeschrieben, Saygun selbst bevorzugte offenbar jedoch eine getrennte Schreibweise wie aus der Partitur zu entnehmen ist. Die Handlung der Oper spielt in Zentralasien und greift Legenden aus Volksliedern auf.¹³⁸¹ Atatürk selbst hat das Thema der Oper festgelegt und beauftragte Saygun mit der Komposition einer szenischen Oper anlässlich des Staatsbesuches des persischen¹³⁸²

¹³⁷⁸ Ebd., S. 77.

¹³⁷⁹ And, 2003, S. 201.

¹³⁸⁰ Ebd., S. 201 f.

¹³⁸¹ Kolçak, 2005, S. 85.

¹³⁸² In der türkischen Musikwissenschaft wird statt ‚persisch‘ ‚iranisch‘ verwendet.

Schahs, Reza Pahlevi,¹³⁸³ im Jahr 1934. Atatürk wollte Freundschaftsbeziehungen mit seinen Nachbarländern, dem Balkan, den arabischen Ländern und Iran, aufbauen.¹³⁸⁴ Die diesbezüglich unternommenen Schritte haben kurzfristig positive Ergebnisse geliefert.¹³⁸⁵ Der Schah seinerseits wollte die Revolutionen von Atatürk genau studieren und besuchte zusammen mit Atatürk die türkischen Städte Eskişehir, Afyon, Balıkesir, Izmir, Çanakkale und Istanbul.¹³⁸⁶

Atatürk beauftragte Saygun mit einer Oper. Refiğ führt als Grund dafür Atatürks Überzeugung an, dass die Gattung der Oper eine historische Bedeutung und die ‚allerhöchste‘ aller Kunstformen sei.¹³⁸⁷ Laut Aracı geht diese Überzeugung Atatürks auf Gökalp zurück, der die Kunst der Oper in seinem Buch mit dem Titel ‚Türkçülüğün Esasları‘ (dt.: Grundlagen des Türkismus) als „den höchsten Kunstzweig, den die europäische Musik hervorgebracht hat“¹³⁸⁸ bezeichnete. Zugleich knüpfte Atatürk damit auch an die Geschichte der Oper als Mittel zur Herrschaftsrepräsentation an: Herrschaftsgeburtstage, -antritte und -jubiläen sowie Staatsbesuche wurden das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch und zu Teilen auch noch im 19. Jahrhundert durch eigens dafür in Auftrag gegebene Opern gefeiert, in deren Themen überwiegend aus der griechischen Tragödie sich zumeist auch der Anlass wiederfand.¹³⁸⁹ Refiğ erwähnt in diesem Zusammenhang, dass die Bestellung dieser Oper, die sie als erstes Vorbild eines Werkes der ‚Musikrevolution‘ in der Geschichte der türkischen Republik ansieht, an Saygun ging, von dem man erwartete, er würde die türkische Musik formen.¹³⁹⁰ Atatürk sorgte nach Refiğ dafür, dass das Libretto vom persischen Dichter Firdausi inspiriert wurde und dass Saygun die Oper, die aus drei Akten und zwölf Bildern besteht, innerhalb von zwei Monaten komponierte und inszenierte.¹³⁹¹ Aracı gibt den Zeitraum der Entstehung der Oper mit den Monaten Mai bis Juni 1934 an.¹³⁹² Saygun schilderte, dass er nur 27 Tage für diese Arbeit Zeit hatte.¹³⁹³ Vermutlich lagen die 27 Tage in den Monaten Mai und Juni 1934, sodass nach Sayguns Angaben der Beginn der Arbeit an

1383 And, 2003, S. 201.

1384 Ebd.

1385 Ebd.

1386 Ebd.

1387 Refiğ, 2012, S. 53.

1388 Aracı, 2007, S. 81. Im Original: „Avrupa müziğini doğruran en üstün sanat dalı.“

1389 Walter, 1997, S. 252 ff.

1390 Refiğ, 2012, S. 53 f.

1391 Ebd., S. 54.

1392 Aracı, 2007, S. 268.

1393 Saygun, 2005, S. 25 f.

dieser Oper der 23. Mai 1934 gewesen sein könnte und er somit weniger als einen Monat Zeit hatte. Da die Oper in einem politischen Zusammenhang aufgeführt werden sollte, enthält sie nach Aracı auch politische Botschaften, da im Rahmen der Feierlichkeiten während des Besuchs des Schahs von Iran in der Türkei im Jahr 1934 gezeigt werden sollte, wie sehr die türkische Republik den westlichen Künsten Bedeutung beimaß und sie in ihrer nationalen Politik integrierte.¹³⁹⁴ Atatürk hatte offenbar die Vorstellung, dass das Libretto auf Grundlage einer persischen Dichtung eine Ehrerbietung dem Schah gegenüber als ein Symbol der Hoffnung von guten und friedlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern sein sollte.¹³⁹⁵

Am Abend des 19. Juni 1934 wurde *Öz Soy* in Anwesenheit des Schahs und von Atatürk im Volkshaus in Ankara uraufgeführt. Die Partitur von *Öz Soy*, die nach dieser einzigen Aufführung in den Archiven lagerte, wurde von Saygun 1981 anlässlich des 100. Geburtstags von Atatürk überarbeitet und an der Staatsoper Ankara aufgeführt. Aus Anlass des 75. Jahrestages der Republik Türkei gab es am 13. Oktober 1998 im Konzertsaal ‚Cemal Reşit Rey‘ in Istanbul eine weitere Aufführung.¹³⁹⁶

Die Uraufführung der Oper wurde von Saygun selbst einstudiert, der das Streichorchester des Konservatoriums von Istanbul dirigierte.¹³⁹⁷ Die Tanzchoreografie leiteten Selma und Azade Selim Sırrı, Halil Bedî Yönetken und Mediha Adnan leiteten den Chor, der sich aus der Mädchenschule und der Mittelschule für Mädchen sowie Institutsstudenten aus Ankara zusammensetzte.¹³⁹⁸ Die Protagonisten der Oper sind Ozan (Sprecher), Feridun (Bass, gleichzeitig Sprecher), Ahriman (Bass-Bariton), Baş Şaman (Sprecher), Birinci Bey (dt.: 1. Herr, Sprecher), İkinci Bey (dt.: 2. Herr, Sprecher), Asker (dt.: Soldat, Sprecher), Haberci (dt.: Bote, Tenor, Sprecher), Hatun (dt.: Frau, Sopran), Aysım (Sopran) sowie als Komparsen sieben Engel.¹³⁹⁹

Das Thema von *Öz Soy* entstammt einer Legende aus dem epischen Werk *Schahnameh* (dt.: Schahname) von Firdausi. Es ist ein sehr bekanntes Epos, das auf alten persischen Legenden basiert und als Mythologie die türkisch-persische Geschichte vereint. Laut Cevat Memduh Altar wurde in dieser Oper darauf geachtet, die Beziehung zwischen türkischen und iranischen Nationen als Grundlage für das Ideal zweier Brüder

¹³⁹⁴ Aracı, 2007, S. 80.

¹³⁹⁵ Kolçak, 2005, S. 85 f.

¹³⁹⁶ Refiğ, 2012, S. 54.

¹³⁹⁷ Altar, 2001, S. 222 f.

¹³⁹⁸ Ebd.

¹³⁹⁹ Ebd.

zu betrachten. Nach der Mythologie beginnt ein Konflikt zwischen Dunkelheit und Licht, nachdem Menschen auf der Erde erschienen sind. Der Tag, an dem die Menschheit von der Dunkelheit gefangen genommen wird, ist Thema von *Schahnameh*. Firdausi personalisiert die Dunkelheit, die die Menschheit umgibt, in seinem Werk mit dem Namen ‚Dahnâk‘.¹⁴⁰⁰ Der Held von *Öz Soy*, der auf Persisch ‚Gâve‘ und auf Türkisch ‚Bozkurt‘ heißt, stürzt Dahnâk, dessen Verdunklung seit Jahrhunderten andauerte, und macht dem Licht Platz.¹⁴⁰¹ Die Menschen, die das Licht wiedererlangen, wählen als ihren neuen Herrscher Feridun. Laut dieser Legende hat Feridun drei Söhne: Tur, İraç¹⁴⁰² und Selm,¹⁴⁰³ einen dritten Sohn, der die anderen Europäer vertritt, der aber in *Öz Soy* nicht in Erscheinung tritt. Feridun teilt die Erde in drei Teile unter seinen drei Söhnen auf. Tur erhält Turkmenistan, Turan¹⁴⁰⁴ und China, İraç bekommt Iran und Selm Byzanz und den ‚Westen‘.¹⁴⁰⁵ Für die Oper *Öz Soy* übernahm der Librettist den Teil der Mythologie, der sich auf die Geburt von Tur und İraç bezieht, und schuf in Kombination mit historischen Fakten ein Libretto, das nach Altar die Kraft eines Ideals enthalten sollte, und zwar die Bruderschaft von Tur und İraç, die für die türkische und iranische Nation stehen sollte.¹⁴⁰⁶

Öz Soy beginnt mit einer Ouvertüre, die nach Refiğ den Stil Wagner aufgreife.¹⁴⁰⁷ Eine genauere Analyse erfolgte von Refiğ nicht. Nach einem c-Moll Akkord im ersten Takt der Ouvertüre folgt, begleitet von einem Bordun in den Bässen auf dem *c* und *C*, ein f-Moll-Sext-Akkord, dem eine chromatisch aufsteigende Melodielinie folgt, die harmonisiert wird mit Akkorden, die zwischen Es-Dur und h-Moll mit verminderten Akkorden und enharmonischen Verwechslungen in Takt 6 in einen des-Moll-Klang münden, dem sich in Takt 7 ein Ces-Dur-Klang anschließt. Die Takte 6–12 (im 6/8-Takt) der Ouvertüre von *Öz Soy* erinnern an die Takte 33–53 (im 9/8-Takt bzw. von Takt 33–37 im Duktus eines 9/8-Taktes) der Ouvertüre von *Lohengrin*. Der Übergang von Takt 5 zu 6 sowie von Takt 52 zu 53 erinnert an den Beginn von Wagners *Tristan und Isolde*, in

¹⁴⁰⁰ Ebd., S. 221.

¹⁴⁰¹ Ebd.

¹⁴⁰² Refiğs Schreibweise lautet ‚İraç‘, vgl. Refiğ, 2012, S. 57; Kolçak notiert ‚İraç‘, vgl. Kolçak, 2005, S. 86; And schreibt ‚İreç‘, vgl. And, 2003, S. 205. ‚İraç‘ wird von Aracı, 2007, S. 81, Gazimihâl, 1957, S. 371 und Küçük, 2007, S. 53 verwendet, in dieser Schreibweise notiert auch Saygun in seinem Manuskript; vgl. Saygun, 2005, S. 28, und wird in dieser Arbeit entsprechend verwendet.

¹⁴⁰³ Ebd.

¹⁴⁰⁴ Turan bedeutet hier die Bezeichnung für das ursprüngliche Siedlungsgebiet der Türken in Mittelasien mit einer pantürkischen Nebenbedeutung als ‚Roter Apfel‘ symbolisierten Staat, in dem alle Türken der Welt im Turanismus vereint sein sollen, siehe Gökalp, 2015, 42 ff.

¹⁴⁰⁵ And, 2003, S. 203.

¹⁴⁰⁶ Altar, 2001, S. 221 f.

¹⁴⁰⁷ Vgl. Refiğ, 2012, S. 54 f.

dem der sogenannte ‚Tristan‘-Akkord, ein verminderter Akkord mit großer Septime, hier auf *h* aufbauend, mit Weiterführung zum E-Dur-Septakkord, vergleichbar mit den Takten 2-3 im 6/8-Takt der Ouvertüre zu *Tristan und Isolde*, bei Saygun in Takt 6 nach des-Moll mit Sixte ajoutée bzw. in Takt 53 nach As-Dur-Septakkord weitergeführt wird. In den Takten 36–42, die zunächst an eine Choralvertonung aus dem 16. Jahrhundert erinnern, kann der Übergang zu Takt 43 als eine Andeutung des Beginns von Wagners Oper *Tannhäuser* empfunden werden. Nach dem Ende der Ouvertüre auf einem C-Dur-Akkord im Pianissimo intonieren die Hörner drei Akkorde im Duktus des ‚dreimaligen Akkords‘ des ersten Auftritts des zweiten Aufzugs von Mozarts *Zauberflöte*, wobei Saygun zunächst einen Ges-Dur, danach einen es-Moll-Septakkord und schließlich einen as-Moll-Nonakkord benutzt, um nach Des-Dur zu gelangen, dem sich ein Es-Dur-Akkord anschließt und zu einem gesprochenen Rezitativ des Ozan ansetzt, der von Harfenklängen unterbrochen wird. Auch wenn diese Vergleiche aufgrund der relativ kurzen Ouvertüre von *Öz Soy*, die mit ‚Largo‘ überschrieben ist, keine eindeutigen Zitate sind, liegen den hier genannten Opern von Wagner und Mozart mystische Inhalte, Liebesdramen wie auch Moral- und Tugendvorstellungen zugrunde, wie sie auch in Sayguns Oper *Öz Soy* thematisiert werden. Der erste Akt der Oper *Öz Soy* beginnt mit einem Monolog von Ozan begleitet von einer Harfe, in dem Feridun sein Land darstellt.¹⁴⁰⁸ Ozan nannte man nach Kurt und Ursula Reinhard die Epensänger

„[...] aus Zentralasien, die schon in vorislamischer Zeit mehr oder weniger weite Gebiete durchreist haben, um ihre Epen zu Gehör zu bringen. Der in der Türkei bekannte Epen-Typ in der Mischung aus gesprochenen Prosateilen und eingestreuten Liedern soll [...] in Iran und im arabischen Spanien begegnen.“¹⁴⁰⁹

Ursula und Kurt Reinhard schildern die Tradition der Epensänger und bezeichnen das Volksepos als ‚vollendetes Kunstwerk‘, da sich ‚dramatische Szenen (gesprochene Prosateile)‘ mit ‚lyrischen Ruhepunkten‘ sowie ‚Betrachtungen (die Lieder)‘ abwechseln.¹⁴¹⁰ In den Versen des Ozan wird nach Refiğ der Übergang vom ‚alten Glauben‘ der asiatischen Türken, dem Schamanismus, zur ‚rechten Religion (Gott und Gerechtigkeit)‘ betont, und im letzten Viertel gibt es nach Refiğ einen Hinweis auf Yunus

¹⁴⁰⁸ Saygun, *Öz Soy. Bir perdelik Efsane*, op. 9, hrsg. von Devlet Opera ve Balesi Kütüphanesi, Ankara, vermutlich 1980, da kein Datum vorhanden, mit Verweis auf das Datum der Partitur der Überarbeitung von *Öz Soy* vom 30.9.1980, siehe Kahramankaptan, 2005, S. 31.

¹⁴⁰⁹ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 116.

¹⁴¹⁰ Ebd., S. 117.

Emre, dem ‚Führer der Weltanschauung‘ der Sufi-Philosophie, um die Ansichten von Atatürk über Religion, Staat und Nation wiederzugeben.¹⁴¹¹ Hierbei gehen die Verse des Ozan nach Refiğ darauf ein, dass die ‚Ressourcen‘ des neuen Staates weder im Westen noch im Osten, sondern in der eigenen Geschichte zu finden seien auf der Basis des Glaubens und der Heimat als die beiden Hauptelemente der neuen Nation, und dass die Idee des Fortschritts der Gesellschaft mit den Ressourcen zum Ausdruck gebracht werden solle, die diese für die Modernisierung verwendet in der Art und Weise, dass die Modernisierung nicht losgelöst von der Vergangenheit ist, sondern in ihrer realistischen Auseinandersetzung erfolgen sollte.¹⁴¹² In der Oper sagt Ozan in diesem Zusammenhang folgende Verse:

„Die Geschichte sagt uns,
Dass unsere Zivilisationen mit den kurzen Schädeln von den Flüssen kommt,
Quelle der Stämme
Dieser Volksstamm, kam aus Asien, überall verstreut
Dieses ist der Aufstieg der Geschichte, der Anfang wurde gemacht
Europa, Anatolien, Iran, und Orta Yayla [dt.: Mittelhochebene] traten in die Zivilisation ein
Meinst du nicht, wenn die Zeit endet, hört ihre Entwicklung auf?
Denke nicht, dass die Zeit aufhören wird, stehen bleibt oder zurückkehrt, glaube an die
Zukunft.“¹⁴¹³

Die Figur Feridun, der die verstreuten türkischen Stämme zusammengeführt hat, steht hier für niemand anderen als Atatürk selbst, der das Osmanische Reich mit einer neuen Nation vereinte.¹⁴¹⁴ Feridun ist nach Gönen in der persischen Mythologie ein Held, der der Menschheit wieder das Licht bringen will.¹⁴¹⁵ Gleichzeitig hält er Reden, die die Menschen bei ihrer Arbeit Orientierung geben sollen und führt sie in die Freiheit.¹⁴¹⁶

Die Abenteuer der Brüder Tur und İraç, die das Thema von *Öz Soy* bestimmen, stammen aus Erzählungen aus Anatolien. Ahriman ist in der persischen Mythologie nach Gönen der ‚Teufel‘, der im ‚Untergrund‘ lebt, der ‚Gott der Dunkelheit‘, der Erde und des ‚Bösen‘.¹⁴¹⁷ Ahriman ist sehr wütend, weil er nicht zu einem Kinderfest eingeladen ist, und, obwohl er seinen Schmerz lindern will, indem er den Kindern Schaden zufügt,

¹⁴¹¹ Refiğ, 2012, S. 55; ebenso And, 2003, S. 203 f, sowie Kolçak, 2005, S. 88.

¹⁴¹² Refiğ, 2012, S. 56.

¹⁴¹³ Ebd., S. 56. Im Original: „Tarih diyor ki bize / Uygarlıklar ırmağı brakisefal soyda buldu, özlü kanağı / Bu soy, Asya’dan çıktı, dört bir yanda dağıldı / Bu tarih yükselişin, başlangıcı sayıldı / Avrupa, Anadolu, İran, ve ortayayla uygarlığa girdi/ Bakın, bu büyük soyla zaman durur mu? / Sakın zaman durur sanma, duran düşer / ilerden başkasına inanma.“

¹⁴¹⁴ Ebd., S. 57; ebenso And, 2003, S. 204.

¹⁴¹⁵ Gönen, 2008, S. 126.

¹⁴¹⁶ Ebd.

¹⁴¹⁷ Ebd., S. 125.

reicht seine Stärke nicht aus, um die sieben Engel zu besiegen.¹⁴¹⁸ Da sich die Kinder viermal an den Händen halten, wird Ahrimans Macht zerstört, und die Erde wird mit Licht erfüllt.¹⁴¹⁹ In Ahrimans Zorn und Bosheit sieht And einen Bezug zum Fluch der bösen Fee im Märchen von Dornröschen.¹⁴²⁰ Der Gebetschor im ersten Akt von *Öz Soy* und die Melodien in der Gebetsszene basieren nach Gazimihâl auf anatolischen Motiven¹⁴²¹ und sind vierstimmig gesetzt. Wie schon in der Ouvertüre kann in der Verwendung von Gebetschören ein Vergleich zu Opern von Wagner, zum Beispiel in *Tannhäuser*, gezogen werden. Allerdings sind die vierstimmigen Chöre bei Saygun abgesehen vom ersten, der eher modal eine türkische Volksmelodie begleitet, in der Tradition von Bach oder Mendelssohn-Bartholdy gesetzt.

Der zweite Akt ähnelt im Formaufbau dem ersten Akt.¹⁴²² Dieser wurde aufgrund des nahenden Aufführungstermins und aufgrund von Schwierigkeiten in der Probenorganisation direkt beim Einstudieren schriftlich fixiert.¹⁴²³ Im zweiten Akt gibt es einen aktuellen Bezug zur Gründung der türkischen Republik. Zunächst träumt Ozan, dass er sich in den Ruinen von Persopolis befindet: Dort treffen sich Tur und İraç dreimal: Das erste Mal in der Antike, der ersten Zivilisation, das zweite Mal als Vertreter der alten osmanischen Zivilisation, das dritte Mal in der islamischen Zivilisation – in der türkischen und der persischen Zivilisation.¹⁴²⁴ Im Jahr 1918 hatten Tur und İraç nach And jedoch keine ‚guten Tage‘.¹⁴²⁵ Damit ist vermutlich gemeint, dass die Türkei und Iran nicht nur im ersten Weltkrieg verfeindet waren, sondern auch noch nach dem Ende des ersten Weltkriegs ihre Konflikte zunächst noch nicht beendeten.¹⁴²⁶ Danach stellt das nächste Bühnenbild ein anatolisches Dorf dar, in dem die Bewohner drei Volkstänze aufführen, um den Sieg Feriduns über Ahriman zu feiern.¹⁴²⁷ Köse Ağa möchte seine schöne Tochter Aysım mit einer Mitgift verkaufen. Aysım liebt Mehmed, den Sohn des Dorflehrers.¹⁴²⁸ Als Köse Ağa das erfährt, verflucht er Mehmed, und Mehmed, der den Fluch nicht erträgt, schlägt Köse Ağa ins Gesicht. Aysım ist sehr traurig.¹⁴²⁹ Mehmed

¹⁴¹⁸ Ebd., S. 126.

¹⁴¹⁹ Ebd.

¹⁴²⁰ And, 2003, S. 205.

¹⁴²¹ Gazimihâl, 1957, S. 370.

¹⁴²² Ebd.

¹⁴²³ Ebd.

¹⁴²⁴ And, 2003, S. 205.

¹⁴²⁵ Ebd.

¹⁴²⁶ Ghani, 2000, S. 17.

¹⁴²⁷ Gazimihâl, 1957, S. 373.

¹⁴²⁸ And, 2003, S. 205.

¹⁴²⁹ Ebd.

erzählt seinem Vater von seiner Traurigkeit, sein Vater tröstet und ermutigt ihn. Zu dieser Zeit kommt ein alter Derwisch mit dem Namen Ahriman. Er erfährt, dass Mehmeds Vater Tur ist. Tur wird wütend auf Ahriman und schlägt ihm ins Gesicht. Die Dorfbewohner sind wütend auf Tur, weil er einen alten Gast schlägt, dem man traditionell mit Toleranz und Gastfreundschaft zu begegnen habe.¹⁴³⁰ Der Derwischcharakter in der Oper hat einen wichtigen Platz in der türkischen Kultur spätestens seit dem 13. Jahrhundert durch den Mystiker Celâleddin Rumî.¹⁴³¹ Im Rahmen dieser Auseinandersetzung tritt ein Offizier auf und berichtet, dass ein Kommandeur beschlossen hat, sein Heimatland zu retten. Jeder solle ihm folgen. Als der Name des Kommandanten bekannt ist, werden die Bärte von Tur und İraç weiß, und sie werden nach Refiğ wie Mustafa Kemal Atatürk als Kommandant in die Schlacht ziehen.¹⁴³² An dieser Stelle endet der zweite Akt.

Im dritten Akt tritt Aysım in einer modernen Kleidung auf und repräsentiert nach Kolçak die neue türkische Republik.¹⁴³³ Nach And wird auf die Unterzeichnung des Friedensvertrages von Lausanne vom 24. Juli 1923 verwiesen, der jedoch nicht die Beziehungen zum Iran regelt.¹⁴³⁴ Die Handlung des dritten Aktes spielt wieder im anatolischen Dorf, und wie zu Beginn des zweiten Aktes sind die Dorfbewohner glücklich.¹⁴³⁵ Nur Aysım ist traurig, weil ihr Vater gegen die Heirat mit Mehmed ist. Der jugendliche Tur wurde zum Krieger und dann zum Hüter und mietete das Haus von Köse Ağa. Tur rät Köse Ağa, ihre Tochter studieren zu lassen.¹⁴³⁶ Mehmed bittet Aysım vergeblich, ihm zu verzeihen.¹⁴³⁷ In der nächsten Szene wird das Dorf zehn Jahre später gezeigt: Stoffe werden in der neuen Fabrik im Dorf hergestellt.¹⁴³⁸ Nach And steht diese Szene für die neue Türkei.¹⁴³⁹ Im Dorf wird ein Denkmal für das zehnjährige Jubiläum der Fabrik errichtet. Köse Ağa versucht auch, dem Land nützlich zu sein. Er ist jedoch traurig, dass seine Tochter Aysım nicht verheiratet ist. Mehmed kehrt als Errichter des Denkmals in die Stadt zurück. Erst jetzt verzeiht Aysım ihm.¹⁴⁴⁰ Nach And soll es an

¹⁴³⁰ Ebd.

¹⁴³¹ Ursula Reinhard, „VI. Kunstmusik in osmanischer Zeit. 6. Musikgeschichte“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022; vgl. auch Kapitel I.1.

¹⁴³² Refiğ, 2012, S. 43.

¹⁴³³ Kolçak, 2005, S. 87.

¹⁴³⁴ And, 2003, S. 205.

¹⁴³⁵ Ebd.

¹⁴³⁶ Ebd.

¹⁴³⁷ Ebd.

¹⁴³⁸ Ebd.

¹⁴³⁹ Ebd.

¹⁴⁴⁰ Ebd.

dieser Stelle der Oper Hinweise darauf geben, dass Atatürk mit seinen Reformen (auch) das Ziel einer Versöhnung von Konflikten der Vergangenheit, hier dargestellt am Konflikt der Personen Aysim mit Mehmed, verfolgte.¹⁴⁴¹ Tur sucht seinen Bruder İraç, kämpft mit Ahriman, und gewinnt den Kampf. Ihre Vorfahren kommen vom Himmel herab und feiern diesen glücklichen Tag.¹⁴⁴² Das versöhnlich-didaktische Ende der Oper lässt sich auf Opernvorbilder, insbesondere auf solche mit einer ‚Couleur locale‘, beziehen, beispielsweise auf Mozarts *Zauberflöte* oder *Entführung aus dem Serail*, wo es am Ende ein Türke ist, der ein Vorbild an Toleranz und Vergebung darstellt.¹⁴⁴³ Darüber hinaus zeigt sich anhand der Handlung, dass aktuelle geschichtliche Ereignisse nicht nur in die mystische Erzählung integriert werden, sondern dass sie offensichtlich auch einen Einfluss auf die persönlichen Beziehungen haben. Die Politik Atatürks, so offenbar die Botschaft, schaffe nicht nur Frieden, sondern auch Modernisierung und Wohlstand mit einer positiven Auswirkung auf die Liebesbeziehung. Diese kann die Konflikte, die aufgrund traditioneller erstarrter Handlungen entstehen und unlösbar erscheinen, auflösen. Auch werden Bildungschancen für Frauen thematisiert neben der Suche nach Gerechtigkeit und Toleranz, die auch in der modernen Türkei offensichtlich eine Rolle spielen soll.

In der letzten Szene der Oper sprechen Feridun, Hatun, die Mutter von Tur und İraç, die ihre Söhne vor Ahriman zu beschützen versuchte,¹⁴⁴⁴ und die anderen Männer in einem Tempel zwischen den Bergen. Nach dem Gespräch fragt Feridun: „Ja, aber ich kann Tur und İraç nicht sehen. Wo sind sie?“¹⁴⁴⁵ Diese Frage, die bereits zu Beginn der Oper gestellt wurde, richtet sich am Ende der Oper an Atatürk und den persischen Schah, die Seite an Seite in der ersten Reihe saßen, und wird wie folgt beantwortet: „Hier ist Tur [...] Jeder Türke ist ein Tur und jeder Perser ist ein İraç.“¹⁴⁴⁶

Atatürk war hierbei nach Kolçak aufgeregt und umarmte und ergriff die Hände des persischen Schahs.¹⁴⁴⁷ Laut Saygun wollte Atatürk mit gerade auch mit diesem Ende der Oper Iran näherkommen.¹⁴⁴⁸ Atatürk als Initiator dieser Oper wollte die Freundschaft beider Nationen fördern, die jahrelang gegeneinander gekämpft hatten.

¹⁴⁴¹ Ebd.

¹⁴⁴² And, 2003, S. 205.

¹⁴⁴³ Demirci, 2011, S. 74.

¹⁴⁴⁴ Gönen, 2008, S. 126.

¹⁴⁴⁵ Kolçak, 2005, S. 86. Im Original: „Peki, ama ben Tur ve İraç’ı göremiyorum. Neredeler?“

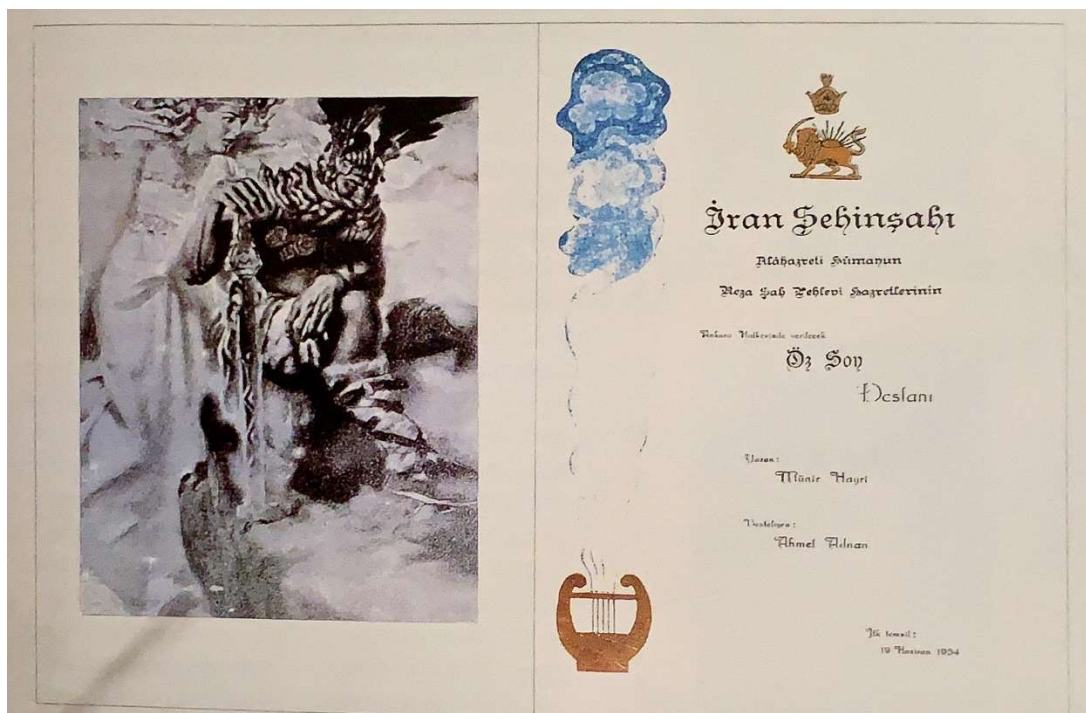
¹⁴⁴⁶ Ebd. Im Original: „İşte Tur İşte İraç [...] Her Türk bir Tur, her İranlı ise bir İraç’tır.“

¹⁴⁴⁷ Ebd., S. 86.

¹⁴⁴⁸ Ebd.

In der Oper wird zudem eine Fahne mit Symbolen der spiritueller Werte beider Länder gezeigt. Feridun lädt Tur und İraç ein, sich unter der türkischen Fahne zu vereinen mit den Symbolen des Mutes in der Farbe Rot und der Reinheit in der Farbe Weiß.¹⁴⁴⁹ Einige dieser Symbole sind auf dem Deckblatt des Programmheftes der Oper der Abbildung 6 ersichtlich.

Abbildung 6: Deckblatt des Programmhefts vom 19. Juni 1934 von *Öz Soy*¹⁴⁵⁰



Aufgrund der Informationen aus dem Libretto sowie den Fotos in den Monografien von And,¹⁴⁵¹ Gazimihâl,¹⁴⁵² und Refiğ¹⁴⁵³ über *Öz Soy* kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die wichtigsten Symbole der Mythologie und der türkischen Kultur einerseits sowie der persischen Kultur andererseits gezeigt werden: Tur steht für die türkischen Symbole: die Farben Rot und Türkis mit den weißen Farben für den Halbmond und den Stern, welche für die Symbole der türkischen Fahne stehen. Es werden nach And alle wichtigen Elemente der persischen Kultur in der Figur des İraç genannt: Löwe, Sonne und die grüne Farbe. Somit weisen die Kinder von Hakan nach And auf die gemeinsamen

¹⁴⁴⁹ Refiğ, 2012, S. 58.

¹⁴⁵⁰ And, 2003, S. 201.

¹⁴⁵¹ Ebd., S. 203 ff.

¹⁴⁵² Gazimihâl, 1957, S. 374 ff.

¹⁴⁵³ Refiğ, 2012, S. 54 ff.

Merkmale der Türkei und Iran hin, auf die Symbole ihrer Flaggen.¹⁴⁵⁴ In der alttürkischen Mythologie des Tengrismus spielt der Begriff ‚Kök‘ (dt.: Wurzel) eine wichtige Rolle und wird mit der Farbe blau bzw. himmelblau und damit mit dem Himmel und mit Gott verbunden.¹⁴⁵⁵ Nach dem französischen Orientalisten und Türkologen Jean-Paul Roux hat die Symbolik der Farben durch den Einfluss der Chinesen eine wichtige Rolle in der türkischen Welt gespielt.¹⁴⁵⁶ Ebenso beschrieb Roux das türkische Volk als das auserwählte Volk des Himmels, das in einer sehr engen Beziehung mit dem Wolf stand, diesen als ein heiliges Tier ansah und ihn mit ‚Kök böri‘ (dt.: blauer Wolf) bezeichnete.¹⁴⁵⁷ Gökalp verweist auf die Bedeutung der türkischen mythologischen Kultur und beklagt, dass diese in den letzten Jahrhunderten nicht gepflegt wurde.¹⁴⁵⁸ Nach Gökalp ist der Mond das nationale Symbol der Männer, die Sonne das Symbol der Frauen.¹⁴⁵⁹ Somit beziehen sich die Worte von Feridun sagt am Ende von *Öz Soy* auf diese Symbole:

„O du reiner Junge,
Lass deinen Namen Tur sein
Ihre glückverheißende Farbe ist blau, ihre Muse ist der Mond
Lass deinen Kameraden ein Wolf sein
Du, mein liebes Kind
Lass deinen Namen İraç sein
Lass das Licht aus dem Grün kommen, lass die Sonne mit dir scheinen
Lass deinen Kameraden ein Löwe sein
Und sie beide umarmen Weiß, die Farbe des Mutes, der Männlichkeit, die Farbe des Goldes und der Reinheit.“¹⁴⁶⁰

Atatürk äußerte sich nach der Premiere zur (tagesaktuellen) politischen Bedeutung der Oper: „Frieden im Land, Frieden in der Welt“ – das Friedensprinzip als Grundlage der türkischen Revolution und der türkischen Außenpolitik.¹⁴⁶¹ Atatürk hat nach Aracı *Öz Soy* sehr geschätzt, aber wegen des konkreten politischen Anlasses und der tagespolitischen Botschaft, die dieses Werk enthält, sagte er: „*Öz Soy* ist nett, aber [...] sein Wert bestand im heutigen Anlass. Die Oper braucht nicht mehr gespielt zu

¹⁴⁵⁴ And, 2003, S. 204.

¹⁴⁵⁵ Roux, 2015, S. 86.

¹⁴⁵⁶ Ebd.

¹⁴⁵⁷ Ebd.

¹⁴⁵⁸ Gökalp, 2015, S. 73.

¹⁴⁵⁹ Ebd., S. 127.

¹⁴⁶⁰ Ebd., S. 204. Im Original: „Sen ey nurtopu çocuk, / Senin adın Tur olsun, / Kutlu rengin mavi, esin ay / Yoldaşın kurt olsun / Sen ey sevgili çocuk / Senin adın İraç olsun / Nurun yeşilden çıkşın, güneş seninle parlarsın / Yoldaşın arslan olsun / Ve her ikiniz de, cesaretin, erliğin rengi olan, al ile paklığın rengi, beyaza sarılın.“

¹⁴⁶¹ Gönlübol, 1995, S. 269. Im Original: „Yurtta sulh, cihanda sulh.“

werden.“¹⁴⁶² Nichtsdestotrotz oder gerade wegen ihrer politischen Bedeutung ist *Öz Soy* von Saygun die erste Oper in der republikanischen Geschichte der Türkei.

Kemal Küçük betrachtet *Öz Soy* als ein politisches Instrument der Republik und sieht den Platz der Oper in der Geschichte als Initiative strategischer Freundschaften, die sich mit dem Nachbarn Iran bewusst entwickeln sollte und dessen Struktur oder auch dessen Zweck utilitaristisch oder als musikalische Notwendigkeit benannt werden könne.¹⁴⁶³ Küçük sieht in *Öz Soy* daher nicht die erste türkische Oper, sehr wohl aber den ‚harç‘ (dt.: Mörtel) für die türkische Oper, als ‚musikalisches Drama‘.¹⁴⁶⁴ Gazimihâl erwähnt darüber hinaus die Verwendung von pentatonischen Elementen in der Oper, um die ‚Farbe Zentralasiens‘ wiederzugeben.¹⁴⁶⁵

Refiğ sieht in Sayguns Musik keine ‚komplexe Harmonisierung‘ der Volksmusik, sondern eine modale Bearbeitung.¹⁴⁶⁶ Sie hebt die ‚intensive Tiefe‘ und den ‚starken musikalischen Ausdruck‘ hervor, der ihrer Meinung nach bei Wagner vorherrsche.¹⁴⁶⁷ Refiğ ist der Auffassung, dass Sayguns *Öz Soy* in der Tradition von Wagner stehe und führt hierzu folgendes aus:¹⁴⁶⁸

„Saygun hat dem Ausdruck des Dramas mit Musik eine neue Dimension verliehen, die die Grundlage der romantischen Bewegung des [19.] Jahrhunderts bildet und Wagner an seinen letzten Punkt gebracht hat, und nutzt den Feinsinn des Orients und hat die Musik auf einen neuen Höhepunkt gebracht mit einer Entwicklung von neuen Klängen und Farben von dem Punkt aus, den Wagner hinterlassen hat.“¹⁴⁶⁹

Eine Begründung für dieses Fazit lässt Refiğ offen. Offensichtlich kann aber aus diesem Zitat geschlossen werden, dass die romantische Musikästhetik insbesondere mit der Auffassung von Wagner, der die ‚absolute Musik‘ durch das Musikdrama erfüllt sieht,¹⁴⁷⁰ sozusagen als ‚göttliche Musik‘,¹⁴⁷¹ Grundlage für die Schaffung einer türkischen Nationaloper im Sinne Atatürks und in der Umsetzung durch Saygun gewesen sein

¹⁴⁶² Aracı, ²2007, S. 85. Im Original: „*Özsoy* güzel... Güzel ama... onun bütün kıymeti bugün içindi. Bir daha oynanamaz.“

¹⁴⁶³ Küçük, 2007, S. 53.

¹⁴⁶⁴ Ebd.

¹⁴⁶⁵ Gazimihâl, 1957, S. 370.

¹⁴⁶⁶ Refiğ, ²2012, S. 54.

¹⁴⁶⁷ Ebd.

¹⁴⁶⁸ Ebd.

¹⁴⁶⁹ Ebd., S. 55. Im Original: „Saygun yeni bir boyut katarak, Doğunun duyarlılığını getirmiş, müziği Wagner’in bıraktığı noktadan, yeni sesler ve renklerle geliştirerek, adeta yeni bir doruğa taşımıştır.“

¹⁴⁷⁰ Dahlhaus, ³1994, S. 24.

¹⁴⁷¹ Ebd., S. 32.

könnte. Den Bezug zu Wagners Vorstellung einer ‚Ästhetisierung des Politischen‘¹⁴⁷² benennt Refiğ ebensowenig wie sie auch nicht den Stellenwert des politischen im Vergleich zum ästhetischen Gehalt der Oper diskutiert insbesondere unter dem Aspekt, dass die Entstehung und Rezeption den Schluss nahelegen, dass der ästhetische Gehalt hinter dem politischen sich einordnen musste. Metin And ist der Auffassung, dass der erste Akt der ‚schönste‘ Teil von *Öz Soy* sei, dass der zweite und dritte Akt ziemlich kompliziert und die Handlung nicht fließend seien.¹⁴⁷³

Als *Öz Soy* anlässlich des hundertjährigen Geburtstags von Atatürk in der Staatsoper von Ankara am 3. Februar 1982¹⁴⁷⁴ aufgeführt werden sollte, schrieb Saygun 1980 anhand seiner Skizzen aus dem Jahr 1934 diese als Einakter um, strich dabei die übergreifenden und tagesaktuellen politischen Themen und konzentrierte sich auf die mythologischen Elemente.¹⁴⁷⁵ Saygun änderte zunächst den Operntitel in *Feridun*, kehrte aber dann wieder zum Titel *Öz Soy* zurück.¹⁴⁷⁶ Die ursprüngliche Partitur ist verloren, allerdings befindet sich die überarbeitete Version von 1981 im Saygun-Archiv.¹⁴⁷⁷

Küçük berichtet, dass in Zusammenhang mit der Aufführung von *Öz Soy* am 3. Februar 1982 Saygun auf das Wort der ‚Beauftragung‘ dieser Oper aus dem Jahr 1934 durch Atatürk sehr sensibel reagiert habe.¹⁴⁷⁸ Mit einem gewissen Unmut, so Küçük, habe Saygun mitgeteilt, dass er weder für *Öz Soy* noch für *Taş Bebek* Geld bekam und dass diese ‚Beauftragungen‘ eigentlich Befehle waren; Saygun betonte dabei, dass er es im Jahr 1982 als seine Pflicht als Komponist ansah, diesen Sachverhalt entsprechend darzulegen.¹⁴⁷⁹

Diese ausführliche Darstellung dieser Oper sollte auf vier Aspekte hinweisen. Zum einen wird an dieser Oper deutlich, wie hoch der Einfluss von Atatürk auf die Werkentstehung war. Dabei sei an dieser Stelle erwähnt, dass Saygun mit 27 Tagen für die Komposition und Einstudierung sowie die für eine Operaufführung nötige organisatorischen Vorbereitungen äußerst wenig Zeit zur Verfügung hatte. And beschreibt, dass in kürzester Zeit Solisten gefunden werden mussten, dass Musiker aus dem Sinfonieorchester des Staatspräsidenten mit dem Streichorchester des Istanbuler

¹⁴⁷² Vgl. Hüppe, 2002, S. 208.

¹⁴⁷³ And, 2003, S. 205.

¹⁴⁷⁴ Aracı, 2007, S. 268.

¹⁴⁷⁵ Aracı, 2007, S. 81.

¹⁴⁷⁶ Kolçak, 2005, S. 87.

¹⁴⁷⁷ Aracı, 2007, S. 268.

¹⁴⁷⁸ Küçük, 2007, S. 47.

¹⁴⁷⁹ Ebd.

Konservatoriums zusammengefügt wurde, der Chor aus ‚talentierten Schülern‘ aus unterschiedlichen Schulen zusammengestellt wurde und für Tanz und Choreographie Personen gefunden werden mussten, die ‚Erfahrung auf diesem Gebiet‘ hatten.¹⁴⁸⁰ Darüber hinaus konnte er nur begrenzt mit dem Orchester proben, es standen auch nicht ausreichend ausgebildete Sängerinnen und Sänger zur Verfügung – ein Ballettensemble gab es auch nicht, wobei Saygun in diesem Zusammenhang explizit darauf hinwies, dass es weder ein Hotel noch ein Restaurant gab,¹⁴⁸¹ um offenbar auf die gesamte prekäre Situation hinzuweisen, sich bei diesem Großprojekt auch noch um die Versorgung der an der Oper Beteiligten kümmern zu müssen. Saygun hat sich daher für eine tonale musikalische Bearbeitung entschieden und einen Großteil der Verse durch Sprecher vortragen lassen – überwiegend mit musikalischer Begleitung, insbesondere durch die Harfe.¹⁴⁸²

Zweitens konnte ausgeführt werden, mit welchen musikalischen Mitteln Saygun die gehaltvollen Dichtungen von Feridun vertonte.

Drittens sollte dargestellt werden, wie *Öz Soy* die Entwicklung der türkischen Nationaloper begründen oder initiieren sollte.

Viertens waren für Saygun anscheinend nicht die Opern aus Italien und Frankreich Vorbild für *Öz Soy*, sondern offenbar Wagner mit der Nibelungen- bzw. Gralslegende. Saygun hatte möglicherweise den Anspruch, nicht nur die musikästhetischen Vorstellungen der Spätromantik mit dem Vorbild Wagner zu kopieren, sondern an Wagner anzuknüpfen und als eigenständiger Komponist unabhängig der Beauftragung Atatürks eine neue Ausrichtung der Oper über das türkische Opernleben hinaus einzuleiten. Das Besondere an *Öz Soy* ist ein türkisch-mythologisches Musikdrama mit türkischen Volksmelodien und –tänzen als türkischer Lokalkolorit mit einer westeuropäischen Harmonisierung, in dem geschichtliche Ereignisse und aktuelle politische Themen in die Handlung integriert werden.

Damit stellt sich die Frage, ob die bislang vorgestellten Kriterien für eine begründete Klassifizierung von *Öz Soy* als Nationaloper ausreichen. In Anlehnung an Dahlhaus stellen die handelnden Personen Identifikationsprojektionsflächen für das türkische und persische Volk dar: Themen der Unterdrückung, des Drangs nach Freiheit und Frieden sind in der Oper ausführlich behandelt. Der ästhetische Wert der Oper mag

¹⁴⁸⁰ And, 2003, S. 206.

¹⁴⁸¹ Saygun, 2005, S. 25 f.

¹⁴⁸² Ebd. 25 f.

unterschiedlich eingeschätzt werden, sollte aber mehr sein als eine ‚reine Willensbekundung‘ im Sinne von Dahlhaus.¹⁴⁸³ Auch die von Popova formulierten zwölf Merkmale für ‚authentische Musik‘ treffen auf diese Oper zu mit Ausnahme der Nutzung von echten Volksmusikinstrumenten, wobei Saygun versuchte, deren Klänge entsprechend zu imitieren.¹⁴⁸⁴ Auch die Merkmale von Mahling und Leich können als erfüllt angesehen werden.¹⁴⁸⁵ Somit kann *Öz Soy* als Nationaloper bezeichnet werden. Während Hindemith im Jahr 1935 die ersten türkischen Opern als ‚nicht zufriedenstellend‘ bewertete,¹⁴⁸⁶ zeigt auch die erwähnte Einschätzung von Küçük Zweifel an der Qualität der Oper. Aus diesen sehr unterschiedlichen Einschätzungen ergibt sich die grundsätzliche Schwierigkeit der musikästhetischen Einordnung einer Nationaloper. Diese Diskussion wird zunächst überlagert vom kulturpolitischen Auftrag und der beabsichtigten außenpolitischen Wirkung. Die Überarbeitung der Oper im Jahr 1980 lässt den Schluss zu, dass Saygun den musikalischen und mythologischen Gehalt von *Öz Soy* hervorheben wollte. Die Herausnahme der Texte zu den geschichtlichen Ereignissen des Jahres 1934 zeigt zumindest den Anspruch Sayguns, an die Tradition der Wagnerschen Musikästhetik anknüpfen zu wollen.

Zusammenfassend stellt sich anhand von *Öz Soy* die Frage, ob sich über die Kriterien für Nationalopern von Dahlhaus, Popova und Mahling hinaus noch weitere oder spezielle Merkmale für die Charakterisierung türkischer Nationalopern ableiten lassen. Eine zweite Frage betrifft den Stellenwert des ‚Nationalen‘ in den Werken von Saygun und damit auch die Frage, wie in den Werken von Saygun oder auch generell in der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik das ‚Nationale‘ definiert werden kann. Auf diese Fragen soll im Folgenden in Bezug auf die Kompositionen von Saygun vertiefend eingegangen werden. Dabei wird auch zu besprechen sein, wie, neben dem kulturpolitischen Einfluss, die Elemente der türkischen Volksmusik in Verbindung mit Elementen der westeuropäischen sowie der türkischen Kunstmusik zu betrachten und zu kategorisieren sind und wie das Schaffen von Saygun im Rahmen der türkischen Musikentwicklung einzuordnen ist.

¹⁴⁸³ Dahlhaus ³1994, S. 187; vgl. Kapitel I., 4.1.1.

¹⁴⁸⁴ Popova, 2013, S. 266; vgl. Kapitel I., 4.4., Tabelle 12.

¹⁴⁸⁵ Mahling, 1976, S. 47; Leich, 1976, S. 319; vgl. Kapitel III, 5.1.

¹⁴⁸⁶ Hindemith, 1935 / 2013, S. 74.

5.4. *Taş Bebek*: Auftragswerk der türkischen Regierung

*Taş Bebek*¹⁴⁸⁷ (dt.: Das steinerne Baby, op. 11) ist ebenfalls in kurzer Zeit¹⁴⁸⁸ und nur wenig später als *Öz Soy* als eine ‚lyrisch-phantasievolle‘ einaktige Oper als Auftragswerk der türkischen Regierung zum 15. Jahrestag von Atatürks Ankunft in Ankara entstanden und in Anwesenheit von Atatürk am 27. Dezember 1934¹⁴⁸⁹ im Volkshaus von Ankara uraufgeführt worden.¹⁴⁹⁰ Bei dieser Aufführung sollten auch die Opern *Bayönder* (dt.: Herr Führer) von Akses *Ülkü Yolu* (dt.: Der ideale Weg) von Erkin uraufgeführt werden.¹⁴⁹¹ Jedoch konnte aufgrund der kurzen Probenzeit *Bayönder* nur teilweise und *Ülkü Yolu* überhaupt nicht aufgeführt werden, da Erkin aus Zeitgründen die Oper nicht fertig stellen konnte.¹⁴⁹² Die Rollenverteilung von *Taş Bebek* ist wie folgt: Varişli (Bass), Taşbebek (Soprano), Usta (Tenor), Ellik burun (dt.: Vorarbeiter, Alto), Cüce (dt.: Zwerg, Tenor), Ballett und ‚mini miniler‘ (dt.: drei Babys).¹⁴⁹³ Dirigent war Saygun, die Chorleitung übernahm Halil Bedî Yönetken.¹⁴⁹⁴ Wie bei *Öz Soy* wirkte sich der Mangel an Opernsängern in einer eher kleineren Anzahl an Rollen aus. Sayguns äußerte sich hierzu wie folgt:

„Das Hauptproblem waren die Solisten. Es wurde gesagt, dass es einen professionellen Baritonsänger in Istanbul gibt, sowie eine klangfarbenvolle Sängerin, die ich für die Rolle von Taşbebek in Istanbul in Betracht gezogen habe, und ich habe den Sommer entsprechend zu arbeiten begonnen. Aber ich war überrascht, dass es einen Tenor anstelle eines Baritons und eine Sängerin mit einer dünnen Stimme anstelle einer vollen Farbe gab. Außerdem habe ich sofort gesehen, dass die Arien, die ich schreiben wollte, aus vielen Gründen, die mit der Arbeit von Solisten zusammenhängen, viele Probleme bereiten werden. Ich musste daher die Arien, die ich angefangen habe, für Bariton auf hohen Bariton umschreiben, in Gesänge in einer sehr lockeren Stimmung; ich musste auch die Rolle von Taşbebek vorsichtig behandeln. Eigentlich hat mich das Libretto in meiner Hand in keiner Weise befriedigt.“¹⁴⁹⁵

¹⁴⁸⁷ Küçük, 2007, S. 60 notiert den Opernnamen in zwei Worten, während der Name der Kinderpuppe in einem Wort geschrieben wird. Beide Schreibweisen werden in dieser Arbeit übernommen.

¹⁴⁸⁸ Aracı, 2007, S. 89.

¹⁴⁸⁹ Altar, 2001, S. 224.

¹⁴⁹⁰ Kolçak, 2005, S. 94.

¹⁴⁹¹ Aracı, 2007, S. 89.

¹⁴⁹² Ebd., S. 90.

¹⁴⁹³ Gönen, 2008, S. 143 f.; Gönen führt an, dass ‚mini miniler‘ drei Babys sind, wahrscheinlich drei weitere Puppen oder auch Zwerge. Gönen führt darüber hinaus noch ‚Figuranten‘ an, die sie mit ‚Schmetterlingsjungfrauen‘ angibt.

¹⁴⁹⁴ Altar, 2001, S. 224.

¹⁴⁹⁵ Aracı, 2007, S. 90. Im Original: „Asıl mesele solistler idi. İstanbul’da bir bariton geleceği, keza İstanbul’da benim Taşbebek rolü için düşündüğüm *coloratur* sonranın bulunduğu söylenmiş, ben de yazına ona göre başlamıştım. Ama bariton yerine bir tenorun, *coloratur* yerine daha ziyade hafif bir *kamma sangenin*’in gelmesi beni şaşırttı. Üstelik yazacağım yazının solistler işe 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.“

Laut Gazimihâl ist das Thema der Oper einem alten Märchen entnommen.¹⁴⁹⁶ Die Oper *Taş Bebek* handelt vom Puppenmeister Usta, der den idealen Menschen herstellen möchte, jedoch vergisst, ein Herz in seine lebendige Babypuppe einzubauen.¹⁴⁹⁷ Diese Puppe, die Taşbebek heisst und die auch Kumabanu genannt wird, steht nach Gönen für den neuen Menschen in der türkischen Republik, verliebt sich in seinen Meister, und, anstatt ihm treu zu bleiben, verliebt sich auch in Varişli, dem Lehrling des Meisters, und flieht mit ihm, während der Meister abwesend ist.¹⁴⁹⁸ Als Usta dem Vorarbeiter, Ellik burun, davon erzählt, sagt Letzterer: „Ihr seid auf dem falschen Weg. Eure Aufgabe ist es nicht, Menschen zu erschaffen, sondern den von Gott geschaffenen Menschen geistlich zu bereichern.“¹⁴⁹⁹ Die Rolle des Vorarbeiters bestand darin, Usta davon abzuhalten, lebendige Puppen herzustellen und stattdessen nach der Wahrheit zu forschen.¹⁵⁰⁰ Während der Meister intensiv nachdenkt, kehrt der Lehrling mit der Steinpuppe im Arm zurück. Taşbebek stirbt, weil ihm Seele und Herz fehlen.¹⁵⁰¹ Usta erkennt im Sterben von Taşbebek, dass nur Allah und nicht sein Diener den Menschen Seele verleihen könne.¹⁵⁰²

Thema, Libretto und die Probenarbeiten von *Taş Bebek* wurden nach Kolçak unter Atatürks strenger Aufmerksamkeit und Anleitung abgeschlossen.¹⁵⁰³ Atatürk untersuchte die Libretti – auch der anderen beiden beauftragten Opern – und nahm sogar Änderungen daran vor.¹⁵⁰⁴ Atatürks Vorstellung war, die Gesellschaft und die Menschheit mit einer ‚frischen‘ Seele und einem ‚liebevollem‘ Herzen zu erneuern.¹⁵⁰⁵

Im Magazin ‚Müzik ve Sanat Hareketleri‘ (dt.: Musik- und Kunstbewegungen) nahm nach Aracı ein Kritiker Bezug zum Fehlen von Arien im Werk, in dem er die Komposition positiv würdigte.¹⁵⁰⁶ Nach der Aufführung der Oper wird Saygun von Necip Ali Küçüka, einem Vertrauten von Atatürk, gebeten, letzteren auf die Stirn zu küssen und richtet folgende Worte von Atatürk an Saygun aus: „Seine Heiligkeit Gazi [Atatürk] hat mir befohlen, Ihnen zu sagen, dass die Arbeit, die Sie geschrieben haben, seine Seele berührte.“

¹⁴⁹⁶ Gazimihâl, 1957, S. 377.

¹⁴⁹⁷ Gönen, 2008, S. 154.

¹⁴⁹⁸ Ebd., S. 155.

¹⁴⁹⁹ Kolçak, 2005, S. 95. Im Original: „Yanlış yoldasın. Senin için insan yaratmak değil, ancak Tanrının yarattığı insanı, ruhen zenginleştirmektir.“

¹⁵⁰⁰ Gönen, 2008, S. 155.

¹⁵⁰¹ Kolçak, 2005, S. 95.

¹⁵⁰² Gönen, 2008, S. 155.

¹⁵⁰³ Kolçak, 2005, S. 95.

¹⁵⁰⁴ Aracı, 2007, S. 89.

¹⁵⁰⁵ Kolçak, 2005, S. 95.

¹⁵⁰⁶ Aracı, 2007, S. 90.

Er gratuliert Ihnen und wünscht Ihnen baldige Genesung.“¹⁵⁰⁷ Saygun erinnert sich an diese Situation, an seine anschließende fünfmonatige Genesung einer Mittel- und Innenohrentzündung mit zwei schweren Operationen sowie seinen Überlegungen, wie mit dieser Oper die ‚Seelen‘ und ‚Herzen‘ der türkischen Jugend noch besser erreicht werden könnten.¹⁵⁰⁸

Laut Aracı spiegeln neben *Taş Bebek* auch die anderen beiden von Atatürk beauftragten Opern allegorisch die Reformen der Republik wider: *Bayönder* handelt direkt vom Wirken von Atatürk und wurde als ‚türkisches Epos‘ oder auch als ‚lyrische Fantasie‘ bezeichnet, *Ülkü Yolu* befasst sich mit den Zielen der Reformen und *Taş Bebek* zielt darauf ab, eine neue Generation zu erziehen.¹⁵⁰⁹

Die musikalische Struktur von *Taş Bebek* basiert auf Motiven, die mit ausgewählten Instrumenten die handelnden Personen begleiten.¹⁵¹⁰ Der Charakter von Usta wird nach Gönen mit ‚komplexen Melodien‘ in den Streichern wiedergegeben.¹⁵¹¹ Im Lento begleiten die Flöte, Oboe, Klarinette und das Horn die Texte von Varişli.¹⁵¹² Gönen sieht in den Rezitativen eine Verstärkung der Charakterdarstellung durch die Motive¹⁵¹³ und führt aus, dass laut Saygun in der Oper durch die Rezitative die Notwendigkeit, den ‚perfekten Bürger‘ der neuen Republik zu schaffen, hervorgehoben wurde.¹⁵¹⁴ Hierzu nutzt Saygun nach Gönen ‚süße‘ Klarinettensoli als Begleitung zu den Rezitativen¹⁵¹⁵ sowie die Flöte und Pauke für bestimmte Märchenmotive¹⁵¹⁶ und einen nach Gönen ‚begeisterungsfähigen Ausdruck‘ insbesondere in der Verwendung von Flöten, Klarinetten und Streichern.¹⁵¹⁷ Die Oper ist im modalen Stil gehalten mit einer kurzen Ouvertüre.¹⁵¹⁸ Da *Taş Bebek* nach Gönen eine ‚allegorische Oper‘ sei, würden die ‚abstrakten Konzepte‘, die nicht der Realität entsprächen, sowohl durch Worte als auch durch Musik zwischen den Szenen konkret erklärt, beispielsweise durch den Einsatz des Chors der Zwerge und Schmetterlinge, der in Schuhen auf die Bühne kam.¹⁵¹⁹

¹⁵⁰⁷ Ebd., S. 91. Im Original: „Gazi Hazretleri sizin yazmış olduğunuz eserin halet-i ruhiyeleri üzerinde bilhassa müesir olduğunu size söylememi emir buyurdular. Sizi tebrik ediyorlar ve geçmiş olsun diyorlar.“

¹⁵⁰⁸ Ebd.

¹⁵⁰⁹ Ebd., S. 89.

¹⁵¹⁰ Gönen, 2008, S. 159.

¹⁵¹¹ Ebd., S. 160.

¹⁵¹² Ebd.

¹⁵¹³ Ebd., S. 159.

¹⁵¹⁴ Ebd.

¹⁵¹⁵ Ebd.

¹⁵¹⁶ Ebd., S. 156.

¹⁵¹⁷ Ebd., S. 159.

¹⁵¹⁸ Ebd.

¹⁵¹⁹ Ebd., S. 157.

Aus den wenigen Ausführungen zum musikalischen Gehalt der Oper kann geschlossen werden, dass Saygun weniger Harmonien in *Taş Bebek* als in *Öz Soy* einsetzt. Gazimhâl sieht im Gegensatz zur ‚dramatischen Atmosphäre‘ von *Öz Soy* in *Taş Bebek* einen eleganten, fließenden und unterhaltsamen Stil.¹⁵²⁰ Das Orchester habe ‚intime Passagen‘, das Motiv der Puppe Taşbebek sei pentatonisch, die Passagen des ‚Schmetterlingschores‘ seien ‚witzig‘ auch in den lyrischen Passagen.¹⁵²¹ Aussagen zur Verwendung von Volksmelodien und deren Bearbeitungen fehlen in der vorliegenden Literatur zu dieser Oper.

Ungefähr fünfundvierzig Jahre nach der ersten und letzten Aufführung von *Taş Bebek* überdachte Saygun auch diese Oper und änderte die Teile des Librettos, die er mit dem Librettisten, Münir Hayri Egeli, vor seinem Tod 1970 besprochen hatte, und notierte nach Aracı in der Partitur von *Taş Bebek* vom 21. Januar 1981 folgende Sätze:

„Somit entspricht der Teil der Oper bis zum Beginn der Usta-Taşbebek-Gespräche der Erstfassung, und der Teil danach wurde gemäß meiner ersten Gedanken, den ersten musikalischen Ideen, die ich entworfen, geschrieben und entwickelt hatte, die seinerzeit nicht realisiert werden konnten, notiert.“¹⁵²²

Die Probleme mit der Inszenierung, der Probenorganisation und der Arbeit mit den Künstlern waren auch in der Vorbereitung der Uraufführung von *Taş Bebek* festzustellen.¹⁵²³ Im Gegensatz zur Oper *Öz Soy* gibt Saygun selbst Zeugnis darüber ab, dass er seine Oper *Taş Bebek* im Jahr 1934 als eine Oper ansieht, die nicht überarbeitet werden musste aufgrund eines politischen Anlasses oder bestimmter aktueller Bezüge, die in der ersten Fassung von *Öz Soy* enthalten waren, sondern aufgrund seines eigenen Anspruchs, den er seinerzeit aufgrund der von ihm geschilderten schlechten Rahmenbedingungen nicht realisieren konnte. Aufgrund der Tatsache, dass die Partitur der ersten Fassung von *Taş Bebek*¹⁵²⁴ wie auch die von *Öz Soy*¹⁵²⁵ nicht mehr existieren, ist ein detaillierter Vergleich der beiden Fassungen von *Taş Bebek* nicht möglich.

Nach Aracı fand sich folgende positive Einschätzung der Oper von Saygun in einer Mitteilung der türkischen Nachrichtenagentur Anadolu vom 28. Dezember 1934: „*Taş*

¹⁵²⁰ Gazimhâl, 1957, S. 377.

¹⁵²¹ Ebd., S. 379.

¹⁵²² Aracı, ²2007, S. 91. Im Original: „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.“

¹⁵²³ Ebd., S. 90.

¹⁵²⁴ Ebd., S. 269.

¹⁵²⁵ Ebd., S. 268.

Bebek, geleitet von Ahmed Adnan, bildete das musikalisch beliebteste Stück dieser Nacht. Dieser Erfolg des jungen Komponisten wurde ebenfalls gelobt.¹⁵²⁶ Laut Gazimihâl basiert der Erfolg von *Taş Bebek* auf dem Wunsch, eine türkische Nationaloper zu begründen im Sinne von Atatürk.¹⁵²⁷ Atatürk gab Anweisungen, ein Konservatorium einzurichten, um die durch die im Zuge der Opernproduktion festgestellten Defizite auszugleichen.¹⁵²⁸ Somit können Sayguns erste Opern zeitlich vor den Empfehlungen von Hindemith auch als Anstoß für musikpolitische Maßnahmen zur Verbesserung der Qualität von Opernaufführungen angesehen werden. Deutlich wird auch, dass Saygun hinsichtlich der Diskussion um die musikästhetische Qualität einer Nationaloper bzw. einer Oper auch durch spätere Überarbeitungen darauf hinweist, wie eingeschränkt er sich durch die vorhandenen Gegebenheiten sah und dass somit das Urteil von Hindemith, der in den frühen Werken der ‚Türkischen Fünf‘ noch keine ‚zufriedenstellende Lösung‘ für einen ‚national-türkischen Kompositionsstil‘ sah,¹⁵²⁹ als möglicherweise nicht gerechtfertigt bewertet werden kann, auch wenn beide aus ganz unterschiedlicher Perspektive die Auffassung vertraten, dass die Erarbeitung einer Nationaloper mehr Zeit beanspruche als insbesondere im Jahr 1934 die Musikpolitik den Komponisten eingeräumt hatte und offenbar auf die Hinweise Sayguns und die Vorschläge von Hindemith keine erkennbare Unterstützung für die Weiterentwicklung gegeben hat.

Gleichwohl übersieht Hindemith im Gegensatz zu Saygun möglicherweise die musikpolitischen Absichten der Opernentstehung. Walter unterscheidet dabei zwischen der Rolle einer ‚politischen Oper‘, mit der politisches Gedankengut verbreitet werden solle, und den Auswirkungen der Politik auf die Oper.¹⁵³⁰ Walter gibt Beispiele nationalpolitischer Opern aus der Zeit der französischen Revolution¹⁵³¹ bzw. spricht von einer ‚Propaganda‘ in der Oper.¹⁵³² Anhand der Oper *Fernand Cortez* des italienischen Komponisten Gaspare Spontini (1774–1851) zeigt Walter auf, dass mit der Uraufführung in Paris 1809 Napoléon und sein Innenminister Fouché die öffentliche Meinung in Paris zugunsten einer Intervention Napoléons in Spanien beeinflussen wollten.¹⁵³³ Dabei sieht

¹⁵²⁶ Aracı, 2007, S. 90. Im Original: „Ahmed Adnan’ın müziklediği Taşbebek bu gecenin müzik bakımından en beğenilen parçasını teşkil etmiştir. Genç kompozitörün bu muvaffakiyeti ayrıca övülmüştür.“

¹⁵²⁷ Gazimihâl, 1957, S. 377.

¹⁵²⁸ Ebd.

¹⁵²⁹ Hindemith, 1935 / 2013, S. 74.

¹⁵³⁰ Walter, 1997, S. 254.

¹⁵³¹ Ebd., S. 255 ff.

¹⁵³² Ebd., S. 259.

¹⁵³³ Ebd., S. 259 f.

Walter die musikalische Gestaltung von Nationalopern gekennzeichnet durch ‚Triumphmärsche‘ und ‚Nationalhymnen‘ und schreibt hierzu:

„Der vergleichsweise einfache Orchestersatz, die einfache Harmonik und die strukturell auf Dreiklangstönen beruhende Melodik der Singstimme sollen so etwas wie heroisch-nationale Größe evozieren (der Bezug zur Marschmusik der französischen Revolution als Zeichen nationaler Gloire ist unüberhörbar).“¹⁵³⁴

Walter ist der Auffassung, dass aufgrund von neueren Erkenntnissen in der Opernforschung die herrschende Auffassung, die Oper im 19. Jahrhundert sei ein ‚überzeitliches Kunstwerk‘ weder im 19. Jahrhundert uneingeschränkt gelte, noch die Integration von tagespolitischen Inhalten in einer Oper diese nicht mehr als Kunstwerk kennzeichne.¹⁵³⁵ Dabei sieht Walter in Verdi und Wagner auch den Politiker im Künstler, bei Verdi sogar noch mit der Ausstattung von politischen Mandaten.¹⁵³⁶ Die Vorstellung der Oper als ‚autonomes Kunstwerk‘, das einem ‚Regulativ der Lebenswirklichkeit‘ weichen solle, beschreibt Walter wie folgt: „Diese Kunst beanspruchte aber einen Rang, der sie der Alltäglichkeit und damit auch der Tagespolitik enthob. Der Künstler konnte damit – wie Wagner – nur als Künstler Politiker sein, d.h., die Politik als Teil der Kunst auffassen.“¹⁵³⁷

Die frühen Opern von Saygun können somit als Auftragswerke einer ‚nationalpolitischen Oper‘ bezeichnet werden. Saygun steht damit in einer Reihe von Komponisten der höfischen Operngattung mit dem Zweck der ‚Prachtenfaltung‘ am Hofe seit dem 17. Jahrhundert,¹⁵³⁸ darunter auch Mozart mit *La clemenza di Tito*,¹⁵³⁹ sowie Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Henry Lemoine,¹⁵⁴⁰ François-Joseph Gossec,¹⁵⁴¹ Henry Montan Berton,¹⁵⁴² aber auch Berlioz (*Les Troyens*), Meyerbeer (*Hugenotten*), Rossini (*Wilhelm Tell*) oder Verdi.¹⁵⁴³ Anhand der Ausführungen zu den Originalwerken Sayguns aus dem Jahr 1934 und den Überarbeitungen Jahrzehnte später kann der Schluss gezogen werden, dass Saygun abgesehen von den geschilderten künstlerischen Einschränkungen und des Zeitdrucks den politischen und ästhetischen Gehalt nicht

¹⁵³⁴ Ebd., S. 270.
¹⁵³⁵ Ebd., S. 254.
¹⁵³⁶ Ebd., S. 273 ff.
¹⁵³⁷ Ebd., S. 275.
¹⁵³⁸ Ebd., S. 252.
¹⁵³⁹ Ebd., S. 254.
¹⁵⁴⁰ Ebd., S. 255.
¹⁵⁴¹ Ebd., S. 256 f.
¹⁵⁴² Ebd., S. 258.
¹⁵⁴³ Ebd., S. 266 ff.

getrennt ansah und somit als Komponist einen Opernstil für eine nationalpolitische Oper begründet hat. Dafür spricht auch, dass Saygun in der Überarbeitung beider früherer Opernwerke die musikpolitischen Vorstellungen von Atatürk in das Kunstwerk integriert hat. Dabei ist zu beachten, dass Atatürk nicht nur auf den politischen Gehalt dieser Opern, sondern auch mit der Forderung nach westlicher Harmonisierung Einfluss auf die Musikästhetik genommen hat. Damit stellt sich zurecht die Frage nach der Abhängigkeit des Künstlers von der Musikpolitik seines Landes und der von Hindemith bezeichneten ‚sklavischen Abhängigkeit vom Ausland‘ des (türkischen) Komponisten im Sinne einer ‚Selbstkolonisierung‘.¹⁵⁴⁴

Aufgrund dieser besonderen durch die Musikpolitik Atatürks geprägten Ausgangssituation für die Komponisten der jungen türkischen Republik soll daher im Folgenden näher auf die Werkentstehung von Saygun dahingehend eingegangen werden, wie diese durch Abhängigkeiten geprägt war und inwieweit der Komponist seine Autonomie entwickeln konnte. Dabei soll diese Fragestellung auch anhand von Äußerungen von Saygun selbst zu seinen Werken behandelt werden.

6. Entstehung der Werke Sayguns und Beschreibung seines Kompositionsstils

Zeitlich nur wenige Monate nach den Aufführungen der ersten türkischen Opern gibt Hindemith in seinen bereits erwähnten Reporten Ratschläge für die türkischen Komponisten. Zunächst konstatiert er mit Bedauern, dass die osmanische Kunstmusik in der modernen Zeit nicht entwicklungsfähig sei.¹⁵⁴⁵ Seine Einschätzung über die kompositorische Qualität türkischer Komponisten fällt im Jahr 1935 vernichtend aus; allenfalls sieht er Parallelen zur Arbeitsweise russischer Komponisten.¹⁵⁴⁶

Nun griff Saygun offensichtlich Vorschläge von Hindemith auf, zunächst die eigene Volksmusik zu erforschen und zu sammeln, sich ein der Volkserziehung dienendes Musiksammelwerk erarbeiten und dieses mit anderen Mitteln so zu bearbeiten, dass die Werke allgemein verständlich werden und allen Türken ‚zum Herzen sprechen‘.¹⁵⁴⁷ Dabei bezeichnet der türkische Komponist Bülent Tarcan (1914–1991), nach Akdemir,

¹⁵⁴⁴ Hindemith, 1935 / 2013, S. 74; vgl. auch Kapitel III., 4.

¹⁵⁴⁴ Ebd., S. 75.

¹⁵⁴⁵ Hindemith, 1935 / 2013, S. 73; ebenso seine Ausführungen im 3. Bericht von 1937 / 2013, S. 186 ff.

¹⁵⁴⁶ Ebd., S. 75.

¹⁵⁴⁷ Ebd., S. 79.

Saygun als ‚harten Arbeiter‘, dem nur schwer etwas gefiele, woraus Akdemir folgerte, dass Saygun viel Wert auf Wohlklang, Vermeidung harmonischer Divergenzen und scharfer Brüche gelegt habe.¹⁵⁴⁸ Wie noch auszuführen sein wird, nutzt Saygun somit Elemente der ‚universellen Musiksprache‘, wie Hindemith empfahl: „Sich an dem gesunden Empfinden des musikliebenden Volkes erziehen und das Volk aus dem Nährboden seiner eigenen Musik zum Verständnis einer wahren Kunstmusik hinauswachsen lassen.“¹⁵⁴⁹ Es sei hierbei angemerkt, dass Hindemith offenbar versuchte, innerhalb seiner Ratschläge Metaphern zu benutzen, die möglicherweise Saygun angesprochen haben könnten bzw. in seinen Ausführungen auf eine andere Weise wiederzufinden sind. Mit dem Bild des kleinen Korns, das in die Erde eingepflanzt wird und viele Früchte erbringt, können sich unterschiedliche Religionen identifizieren – (auch) in der christlichen Vorstellung stirbt das Korn, bevor es Frucht hervorbringt.¹⁵⁵⁰ Offenbar griff Saygun im Rahmen seiner sufistischen Auffassung vom Tod als Beginn von Leben diese Metapher im Zusammenhang mit seiner Vorstellung vom Lebenszyklus auf.¹⁵⁵¹ Es stellt sich die Frage, wie diese Auffassung von Saygun in seinen Werken durch welche musikalische Mittel zum Ausdruck kommt. Nach allgemeinen Aussagen zu seinem Kompositionsstil sollen vor der Analyse seiner Sinfonien seine anderen Gattungen betrachtet werden, um hieraus Kompositionsprinzipien abzuleiten.

6.1. Charakterisierung des Kompositionsstils von Saygun

Aus den vorstehenden Darlegungen und insbesondere aus den Ausführungen der ägyptischen Musikwissenschaftlerin Samha El-Kholy sollen im Folgenden Elemente für eine Analyse der Werke von Saygun herausgearbeitet werden. Dabei gelingt es El-Kholy, eine Systematik zu entwickeln, wie eine moderne orientalische Komposition beschaffen sein kann, die westliche Techniken benutzt, um eine neue, moderne, nationale bzw. ‚östliche Musiksprache‘¹⁵⁵² zu entwickeln. Hierbei kann von einer Systematisierung gleichfalls in zeitlicher Abfolge bzw. als Entwicklungslinie gesprochen werden, die in der Tabelle 19 dargestellt wird.¹⁵⁵³ In dieser Systematik fehlen vermeintlich die

¹⁵⁴⁸ Akdemir, 1991, S. 105.

¹⁵⁴⁹ Hindemith, 1937 / 2013, S. 187.

¹⁵⁵⁰ Vgl. Die Bibel, Evangelium des Johannes, 24, 12.

¹⁵⁵¹ Vgl. Kapitel III., 4.

¹⁵⁵² El-Kholy, 1969, S. 1.

¹⁵⁵³ Ebd.; vgl. auch Kapitel III., 6.5.

Verwendung von nationalen Tonsystemen und typischen Instrumenten sowie die Verwendung regionaler musikalischer Formen. Diese Elemente sind jedoch in jeder der sechs Elemente enthalten. Diese Strukturierung von El-Kholy findet sich in einem Zeitungsartikel vom 27. Februar 1969, den sie kurz nach einer Aufführung von Sayguns Werken, vermutlich am 22. Februar 1969, in Kairo mit dem Cairo Symphony Orchestra, das Saygun selbst geleitet hatte, schrieb.¹⁵⁵⁴

Tabelle 19: Elemente einer orientalischen modernen Komposition nach El-Kholy

Nr.	Elemente einer orientalischen modernen Komposition
1.	Verwendung folkloristischer Lieder mit Klavier- bzw. Instrumental- bzw. Orchesterbegleitung ¹⁵⁵⁵
2.	Mehrstimmige Sätze von folkloristischen Melodien z.B. für Chöre (Chorsätze)
3.	Entwicklung von Oratorien und Opern basierend auf einem literarischen, religiösen oder orientalischen Thema unter Verwendung des Lokalkolorits
4.	Verwendung von türkischen Rhythmen (z.B: Aksak) in der Instrumentalmusik
5.	Verwendung von türkischen Folklore- oder Kunst-Melodien in musikalisch international bekannten Zusammenhängen
6.	Weiterentwicklung der musikalischen Kompositionstechnik mit nur noch punktuellen Bezügen zur nationalkulturellen Tradition zu einer allgemeinen bzw. internationalen Tonsprache

Das Konzert fand vermutlich in der Khedivial-Oper in Karo statt, die im Jahr 1971 mit dem gesamten Archiv ausbrannte.¹⁵⁵⁶ Die Solisten des Konzertes waren der berühmte türkische Violin-Virtuose Suna Kan und der Bassist Ayhan Baran. Das Programm bestand aus der Orchesterfassung der Klavierstücke (op. 10) mit dem Titel *İnci'nin Kitabı* (dt.: İncis Buch) von Saygun, seinem *Keman Konçertosu* (dt.: Violinkonzert, op. 44), *On Türkü* (dt.: Zehn Volkslieder, op. 41) und dem Oratorium *Yunus Emre* (op. 26).¹⁵⁵⁷ In Bezug auf die Aufführung von *On Türkü* ist anzumerken, dass Saygun zehn türkische Lieder komponierte, indem er traditionelle Volksmelodien mit zeitgenössischer westlicher Technik nach den Vorstellungen von Atatürk bearbeitete.¹⁵⁵⁸ Im Jahr 1943 stellte Saygun drei türkische Lieder für Gesang und Klavier fertig, 1968 fügte er weitere

¹⁵⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵⁵ Vgl. Kapitel III., 3.

¹⁵⁵⁶ Vgl. hierzu die Antwort des Cairo Symphony Orchestra vom 28. Januar 2021 aufgrund einer Anfrage der Autorin vom Vortag in Bezug auf Informationen zu diesem Konzert: „Dear Deniz, Thank you for your email. Unfortunately, the old Khedivial Opera was burned down in 1971, with all its archives. And the new Cairo Opera House was opened in 1988, so we only have records of recent history. We regret not being able to help you with this matter. Kind regards, CSO Team.“

¹⁵⁵⁷ El-Kholy, 1969, S. 1.

¹⁵⁵⁸ Vgl. Kapitel III., 3.

sieben Lieder hinzu. Im Februar 1969 reiste der Komponist, der die Lieder für Orchester umgeschrieben hat, erstmals nach Kairo, wo die Uraufführung stattfand.¹⁵⁵⁹ Aufgrund der Informationen von El-Kholy ist anzunehmen, dass bei diesem Konzert nur sieben – und vermutlich die späteren – Lieder aufgeführt wurden.

In El-Kholys Artikel wird auch auf die Biografie von Saygun eingegangen, darunter die Zusammenarbeit von Saygun mit Bartók. Laut El-Kholy entwickelte Saygun seinen Standpunkt zur Volksmusik aufgrund seiner Begegnung mit Bartók, bearbeitete das Gebiet der folkloristischen Musik mit den ‚Methoden der Musikwissenschaft‘ – ohne, dass El-Kholy diese genauer erläutert – und bezog sich auf Atatürk und seiner Politik der westlichen Orientierung mit dem Ziel, mit der Musik die lokalen und nationalen Bindungen in der Türkei zu schaffen.¹⁵⁶⁰

El-Kholy spricht auch darüber, dass die ‚Türkischen Fünf‘ die Stimme ihres eigenen Landes in der Welt ‚verkünden‘. Sie vergleicht sie mit den ‚Russischen Fünf‘.¹⁵⁶¹ El-Kholy zeigt auf, dass die ‚erste nationale Musikschule‘ in der Türkei beispielgebend für den Nahen Osten, zum Beispiel den Iran, gewesen sei.¹⁵⁶²

El-Kholy hatte die Gelegenheit, durch dieses Konzert in Berührung mit dieser neuen Musik zu kommen und analysierte dieses Konzert anhand der Fragestellung, wie die moderne türkische Musik in der klassischen Musik mit Sayguns Kompositionen voranschritt.¹⁵⁶³ Es war nach El-Kholy ein ‚erfolgreiches‘ Konzert unter der Leitung von Saygun, dem Orchester in Kairo, das ein ‚gehaltvolles und schwieriges Programm‘ spielte. Mit der neuen modernen türkischen Musik haben, so El-Kholy, die arabischen Zuhörer die Möglichkeit bekommen, sich in diesem Konzert mit Werken von Saygun auseinanderzusetzen.¹⁵⁶⁴

Es soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, El-Kholys Systematik direkt auf die in diesem Konzert von Saygun erklangenen Werke anzuwenden. Das Opus 10, das Saygun 1935 in Istanbul schrieb und seiner Lehrerin in Paris, Madame Eugène Borrel, gewidmet ist, ist *İnci'nin Kitabı*.¹⁵⁶⁵ Das Werk, bestehend aus sieben kurzen Stücken für Klavier, ist für die Tochter von Professor Veli Saltık, die İnci hieß, geschrieben. Wie Schumanns *Kinderszenen*, Debussys *Children's Corner* oder Bartóks

¹⁵⁵⁹ Kolçak, 2005, S. 114.

¹⁵⁶⁰ El-Kholy, 1969, S. 2 f.

¹⁵⁶¹ Ebd.

¹⁵⁶² Ebd.

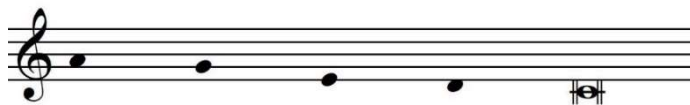
¹⁵⁶³ Ebd., S. 7.

¹⁵⁶⁴ Ebd.

¹⁵⁶⁵ Aracı, 2007, S. 123.

Für Kinder und *Mikrokosmos*¹⁵⁶⁶ beschreibt Sayguns in Opus 10 aus den Augen eines Kindes eine Vielzahl von Bildern mit folgenden Titeln: Perle, Lustige Katze, Märchen, Große Puppe, Spiel, Wiegenlied und Traum.¹⁵⁶⁷ Aracı beschreibt die pentatonische und modale Tonalität als auch ‚Barocktechniken‘ in diesem Werk.¹⁵⁶⁸ Laut Aracı sieht Stevens Bartóks kurze pädagogische Werke in eine ‚starke Modaltradition eingebettet‘ und ‚in dieser Sammlung [Mikrokosmos] sind ungarische und slowakische Volkstänze im Hauptmodus, hauptsächlich im äolischen, dorischen und mixolydischen Modus, zwei pentatonische, ein phrygischer, ein lydischer. Und dabei in verschiedenen gemischten Modi.“¹⁵⁶⁹ Wie in *İnci'nin Kitabı* zu sehen ist, dominieren nach Aracı modales Schreiben und Pentatonismus das gesamte Album. Der erste Teil steht im äolischen Modus der lateinischen Kirchentonart,¹⁵⁷⁰ der zweite Teil basiert auf der pentatonischen Skala, die Saygun als ‚Pentaton Ezgiler, Anhemiton Pentaton‘ (dt.: pentatonische Melodien, anhemitonische Melodien) bezeichnet.¹⁵⁷¹

Notenbeispiel 5: Pentaton Ezgiler, Anhemiton Pentaton¹⁵⁷²



Der dritte Teil weist im Wesentlichen die Töne *a*, *h* und *c*¹ auf unter Nutzung eines einer ‚uzun hava‘ nachempfundenen Melodieverlaufs.¹⁵⁷³ Die Elemente der Volksmusik sind aus Sicht von Aracı offenbar nicht eindeutig.¹⁵⁷⁴ Ferner findet es Aracı bemerkenswert, dass häufig barocke Kompositionstechniken wie Verkleinerung, Nachahmung und Inversion verwendet würden.¹⁵⁷⁵ Zu Beginn des zweiten Stücks *Afacan Kedi (Playful Kitten)* seien beide Stimmen nachahmend und mit rhythmischer Verkleinerung gemeinsam und dann miteinander vertauscht gesetzt.¹⁵⁷⁶ Im sechsten Stück *Ninni* (dt:

¹⁵⁶⁶ Vgl. Ebd., s.a. Kapitel III., 2.

¹⁵⁶⁷ Aracı, 2007, S. 123.

¹⁵⁶⁸ Ebd., S. 124.

¹⁵⁶⁹ Aracı, 2007, S. 124 f. Im Original: „bu koleksiyonda [Mikrokosmos] Macar ve Slovak halk dansları majör modundayken, daha çok Aeolian, Dorien ve Mixolydian modlarında, iki pentatonik, bir Phrygian, bir Lydian ve çeşitli karışık modlarda bulunmaktadır.“ Hierbei sind die lateinischen Kirchentonarten gemeint.

¹⁵⁷⁰ Aracı, 2007, S. 126.

¹⁵⁷¹ Saygun, 1967, S. 9.

¹⁵⁷² Ebd., S. 9.

¹⁵⁷³ Aracı, 2007, S. 125.

¹⁵⁷⁴ Ebd., S. 124.

¹⁵⁷⁵ Ebd.

¹⁵⁷⁶ Ebd., S. 125.

Wiegenlied) sieht Aracı einen barocken Bassverlauf in der sich wiederholenden und aus vier Tönen bestehenden Bassfigur.¹⁵⁷⁷ Saygun, so Aracı, verwende in den meisten Stücken nur zwei Stimmen und spricht von einer ‚ausgedünnten Komposition‘, um das Klavierspielen für Anfänger insbesondere mit einer leichten Melodieführung in der linken Hand möglicherweise einfach zu gestalten.¹⁵⁷⁸ Diese Beschreibungen und der Vergleich mit Bartók zeigen anhand dieses frühen und offenbar musikalisch überwiegend auf zwei Stimmen konzentrierten Werkes, dessen einzelne Teile nicht länger als zwei Minuten dauern, wie Saygun an vorhandene Werke anknüpft. Dabei erscheint aufgrund der Beschreibungen *İnci'nin Kitabı* Schumanns *Kinderszenen* als Bezug naheliegender als Bartóks *Mikrokosmos*. Wie Schumann nutzt Saygun keine bekannten Volksmelodien, wiewohl er an die Pentatonik Bartóks anknüpft. Allerdings unterscheidet sich Saygun von Schumann dahingehend, barocke Kompositionstechniken mit pentatonischen Melodien zu verbinden. Dadurch entsteht eben nicht ein Bicinium, in dem der Terzklang überwiegt, sondern ganz unterschiedliche zweistimmige Intervalle, bei denen allenfalls die Quint- und Oktavklänge leicht überwiegen.

Das Thema der Pentatonik beschäftigte Saygun und die anderen Komponisten in den frühen Jahren der Republik und wurde so weit wie möglich mit politischen Überlegungen in Verbindung gebracht.¹⁵⁷⁹ Saygun bezeichnete die Verwendung der Pentatonik als ‚Markenzeichen des Türkischen‘ in der Musik.¹⁵⁸⁰ Neben *İnci'nin Kitabı* bezeichnet Aracı die früheste Periode von Sayguns Kompositionsschaffen mit Sayguns aus fünf kurzen Stücken bestehenden Werk *Sezişler* (dt.: Empfindungen) (op. 4) für zwei Klarinetten als ‚methodisch‘,¹⁵⁸¹ womit vermutlich gemeint ist, dass sich Saygun mit unterschiedlichen Kompositionstechniken allgemein und in dieser Phase mit pentatonischen Reihen auseinandersetzte. Auch die *Sonatina* (für Klavier solo) op. 15 aus dem Jahr 1937 und die *Viyolonsel Sonatı* (dt.: Sonate für Cello und Klavier) op. 12 enthalten ebenfalls pentatonische Elemente. *İnci'nin Kitabı* wurde 1944 für das Orchester arrangiert¹⁵⁸² und 1948 vom City of Birmingham Symphony Orchestra in England uraufgeführt.¹⁵⁸³ Somit können zum Einen die von El-Kholy entwickelten Kriterien in den vorgestellten Werken wiedergefunden werden. Darüber hinaus ist zum Anderen

¹⁵⁷⁷ Ebd.

¹⁵⁷⁸ Ebd., S. 125 f.

¹⁵⁷⁹ Ebd., S. 126.

¹⁵⁸⁰ Ebd., ebenso Saygun, 1936a, S. 6.

¹⁵⁸¹ Aracı, 2007, S. 126

¹⁵⁸² Ebd.

¹⁵⁸³ Ebd., S. 124.

Sayguns Absicht deutlich zu erkennen, das Publikum in wie auch außerhalb der Türkei am musikalischen Entwicklungsprozess teilhaben zu lassen und somit eine gesellschaftspädagogische Absicht mit seinen Werken zu begründen, welche aus dem Auftrag von Atatürk abgeleitet werden kann. Im Folgenden sollen daher einzelne Gattungen der Werke von Saygun näher beleuchtet werden und in Zusammenhang mit der Systematik von El-Kholy und der Art und Weise der Umsetzung der Musikpolitik von Atatürk besprochen werden.

6.2. Liedkompositionen

In seinem ersten Bericht für den Aufbau des türkischen Musiklebens zeigte sich Hindemith entsetzt darüber, dass er 1935 in verschiedenen Schulen Ankaras europäische Volkslieder hörte und plädierte für eine Hinwendung zur türkischen Volksmusik mit der Begründung, dass der Wert eines Volksliedes

„in den Empfindungen, die durch volkliche, landschaftliche und zeitliche Beziehungen im Sänger erweckt werden [...] Für den Komponisten entsteht die unerhört wichtige Aufgabe, das Material so zu fassen, dass es den erweiterten Bedürfnissen des Chorgesanges und des Klassenunterrichts entspricht und doch seine Gestalt so bewahrt, dass es zum Herzen der Singenden spricht.“¹⁵⁸⁴

Nach der Systematik von El-Kholy entsprechen die von ihr erwähnten sieben folkloristischen Lieder von Saygun (aus op. 41), die im Konzert in Kairo im Februar 1969 erklangen, den Aussagen von Hindemith und lassen sich dem ersten Element der Saygun'schen Kompositionstechniken zuordnen.¹⁵⁸⁵ Die Lieder weisen nach El-Kholy eine türkische Melodie mit einer polyphonen Begleitung auf.¹⁵⁸⁶ Die erste Aufführung in der Türkei mit dem Bassisten Ayhan Baran und dem Sinfonieorchester des Staatspräsidenten unter der Leitung von Hikmet Şimşek fand 1970 in Ankara statt.¹⁵⁸⁷

In seinem Werk *On Türkü* (dt: Zehn Volkslieder mit Klavierbegleitung, op. 41, 1968) bedient sich Saygun der Volksliedgattung der ‚türkü‘, deren Dichtart nach Kurt und Ursula Reinhard meist unbekannt ist und bevorzugt für Liebeslieder, Erzählungen alltäglicher Ereignisse sowie Kampfhandlungen verwendet wurde.¹⁵⁸⁸ In den ‚türkü‘ ist

¹⁵⁸⁴ Hindemith, 1935 / 2013, S. 59.

¹⁵⁸⁵ Vgl. Kapitel III., 3. und 6.1.

¹⁵⁸⁶ El-Kholy, 1969, S. 6.

¹⁵⁸⁷ Hindemith, 1935 / 2013, S. 59.

¹⁵⁸⁸ Kurt und Ursula Reinhard, Bd. 2, 1984, S. 25.

der musikalische Anteil nach Kurt und Ursula Reinhard besonders groß mit Einschüben von sinnfreien Silben wie z.B. „bey“ oder „aman“,

„[...] um melodischen Erweiterungen gerecht werden zu können. Darum verwundert es nicht, dass der Begriff *türkü* zur Bezeichnung von Volksliedern im Allgemeinen verwendet werden konnte, besonders wenn man diese gegenüber den Kunstliedern abgrenzen will, für die sich in diesem Falle die spezielle Bezeichnung *şarki* als Sammelbegriff eingebürgert hat.“¹⁵⁸⁹

Wie bereits ausgeführt¹⁵⁹⁰ nimmt Saygun bewusst nicht Melodien von Kunstliedern, sondern von mit Bartók gemeinsam festgehaltenen Volksliedern, zu dessen Vertonung Saygun überwiegend Akkorde mit Quart- und Quintschichtungen einsetzt. Dabei nutzt er Sekund- und Septimklänge, Oktavauf- bzw. -abgänge im Bass sowie Tremoli in den Liedern Nr. 6, 7 und 10. Saygun vermeidet in allen Liedern eine eindeutige Dur-Moll-Tonalität und verwendet Rhythmen aus der türkischen Volksmusik insbesondere in den Vor- und Zwischenspielen. Im Rahmen der Begleitung der Melodien nutzt er diese Rhythmen zurückhaltend oder deutet sie an, vermutlich, um die Aufmerksamkeit auf den Gesang nicht zu stören. Die Begleitung der einzelnen Liedstrophen wird dabei unterschiedlich stark variiert. Zusammenfassend kann somit nicht von einer ‚westlichen Bearbeitung‘ von türkischen Melodien gesprochen werden, sondern von der von El-Kholy formulierten ‚Weiterentwicklung der musikalischen Kompositionstechnik mit nur noch punktuellen Bezügen zur nationalkulturellen Tradition zu einer allgemeinen bzw. internationalen Tonsprache.‘¹⁵⁹¹

Der Liederzyklus *Çoban Armağanı* (op. 7) mit Volksliedbearbeitungen entstand aus der Zeit um 1940 für vier- bis siebenstimmigen Chor mit teilweise zusätzlichem Sologesang, wobei der Notendruck erst 1961 erfolgte.¹⁵⁹² Akdemir analysiert ausführlich das erste der sechs Lieder und setzt den Zyklus in Beziehung mit Sayguns Orchestergesängen *Marsal* (dt.: Ein Märchen, op. 16, Nr. 1) und *Geçen Dakikalarım* (dt.: Meine vergangenen Augenblicke, op. 21, Nr. 1). Akdemir legt zum Einen dar, welche Melodien und Texte aus den jeweiligen türkischen Volksliedern Saygun verwendet wurden. Zum Zweiten arbeitet Akdemir die Merkmale der türkischen Kunstmusik heraus, die Saygun verwendet hat, insbesondere die Verwendung von Makamen und rhythmische Dispositionen. Drittens bemüht sich Akdemir um eine harmonische Einordnung im

¹⁵⁸⁹ Ebd.

¹⁵⁹⁰ Vgl. Kapitel III., 3.

¹⁵⁹¹ El-Kholy, 1969, S. 6.

¹⁵⁹² Akdemir, 1991, S. 86.

Spannungsfeld von Struktur und Prozess, die mit der Einordnung von Dahlhaus vergleichbar ist.¹⁵⁹³ Dabei versucht Akdemir herauszuarbeiten, wie Saygun einerseits Quarten und Quinten und die Diatonik als bestimmende Merkmale nutzt und ob und wie Saygun eine Verbindung der Makam-Tonalität und der ‚westeuropäischen Harmoniedisposition‘ herstellt.¹⁵⁹⁴ Diese Verbindung bezeichnet Akdemir als ‚hierarchische Harmonik‘¹⁵⁹⁵ unter Verweis auf Wolfgang Rihm, der die Nutzung von Dreiklängen noch nicht als Beweis für Tonalität ansieht. Akdemir ist der Auffassung, dass Saygun ausgehend von der Ganztonskala als geschlossenem System die Verwendung von Leittönen bewusst vornimmt und damit, im Gegensatz zur Auffassung von Rihm und Dahlhaus, nicht nur ‚Überformungen‘ oder ‚sekundäre Strukturen‘ mit der Tonalität erzeugt, sondern zu einer ‚offenen Tonalität‘ gelange und somit seine Werke sehr wohl tonal zu verstehen seien.¹⁵⁹⁶ Akdemir vergleicht hier Passagen der von ihm betrachteten Werke von Saygun mit Werken von Beethoven und Brahms in der Verwendung von Bordunen bzw. der Schichtung zweier Quinten,¹⁵⁹⁷ weshalb Akdemir eine harmonische Nähe von Sayguns Liedern zu Hindemith, Bartók und Strawinsky feststellt.¹⁵⁹⁸ Die Liedform eines Solo-Alts mit Männerchor im dritten Lied *Bebek* des Liederzyklus *Çoban Armağanı* vergleicht Akdemir mit der *Alt-Rhapsodie* von Brahms und der *Weihe der Nacht* von Max Reger.¹⁵⁹⁹ Abgesehen davon, dass diese Art der Analyse auch auf *On Türkü* übertragen werden könnte, vermutet Akdemir, dass Saygun insbesondere mit den Orchesterliedern eine Musik für den Konzertsaal schaffen wollte, die er als ‚türkische Rhapsodie‘ bezeichnet, ohne auf diese Gattung näher einzugehen.¹⁶⁰⁰ Dabei böte es sich an, der Frage nachzugehen, ob Saygun an die Gattung der Rhapsodie eines Franz Liszt anknüpfen wollte, wie auch der Frage, was das ‚türkische‘ an dieser Rhapsodie sein könnte. Akdemirs Bemühungen einer Analyse und Einordnung zeigt, dass diese möglicherweise nicht alle Fragen klären kann, wenn man Sayguns Werke streng nach Elementen der türkischen Volks- bzw. Kunstmusik sowie der westeuropäischen klassischen bzw. zeitgenössischen Musik in Verbindung mit dem Tonalitätssystem der orientalischen Kunst- und westeuropäischen Harmonie- und Kontrapunktlehre analysiert.

¹⁵⁹³ Ebd., S. 86–129, hier: S. 126 und 128.

¹⁵⁹⁴ Ebd., S. 127.

¹⁵⁹⁵ Ebd.

¹⁵⁹⁶ Ebd., S. 128.

¹⁵⁹⁷ Ebd., S. 95 ff.

¹⁵⁹⁸ Ebd., S. 106.

¹⁵⁹⁹ Ebd., S. 112.

¹⁶⁰⁰ Ebd., S. 128.

Die von Akdemir angesprochene Quart- bzw. Quintschichtung findet man zudem in vielen Werken europäischer Komponisten, z.B. in Bachs Fuge aus Nr. 22 des ersten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* oder in Schumanns *Träumerei*, weshalb sie harmonisch mehrdeutig verstanden werden kann. Es ist daher zu vermuten, dass Saygun die Werke der oben genannten deutschen, ungarischen und russischen Komponisten gekannt haben wird und damit auch die Auseinandersetzung insbesondere in der Spätromantik um die Frage der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität. Sowie Saygun davon spricht, Makame als Farbe zu benutzen,¹⁶⁰¹ könnte er auch das westeuropäische Harmoniesystem und insbesondere Merkmale wie die Quart- und Quintschichtungen als Farbe benutzen. Offensichtlich vertonte Saygun türkische Volksmelodien unter Hinzuziehung tradierter Techniken, jedoch könnte in der Art und Weise, wie er diese Techniken einsetzt, das Attribut ‚türkisch‘ wie auch ‚neuartig‘ verwendet werden. Insofern ist der Verweis von Akdemir auf Werke anderer Komponisten hilfreich, um die Frage zu klären, wie konkret das ‚Türkische‘ wie auch das ‚Neue‘ sowohl in diesen als auch in anderen Werken Sayguns beschrieben werden könnte. Es kann daher auch in Bezug auf die von Akdemir verwendete Bezeichnung einer ‚türkischen Rhapsodie‘ vermutet werden, dass Saygun an diese Kompositionsform anknüpfen wollte, um Neues zu schaffen, wie er an die Tradition des Opernschaffens an Wagner anknüpfen wollte. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle die Vielseitigkeit der Kompositionen von Saygun, denen das türkische Volkslied zugrunde liegt. Diese Vielseitigkeit bleibt auch in anderen Gattungen vielfach Ausgangspunkt seines Schaffens insbesondere in den Gattungen des Oratoriums, der Oper und des Balletts.

6.3. Oratorium

Die Entwicklung von Oratorien als besondere Gattung ist nach Saygun nicht nur aus der christlichen Tradition heraus zu betrachten, sondern hat ihre Ursprünge in der bereits erwähnten¹⁶⁰² religiösen Musik des osmanischen Reiches:¹⁶⁰³

„Das Oratorium stand uns jedoch lange bevor es im Westen geschrieben wurde zur Verfügung. Aber sein Name war nicht Oratorium. Zum Beispiel Mevlid. Mevlid ist im Wesentlichen ein

¹⁶⁰¹ Aracı, 2007, S. 144; vgl. auch Güvenç, 1982, S. 66.

¹⁶⁰² İncirci, 1981, S. 28 ff.; vgl. Kapitel I., 1.

¹⁶⁰³ Küçük, 2007, S. 119.

Oratorium. Wenn wir einen Begriff aus der musikalischer Sicht sagen wollen, können wir Oratorium anstelle Mevlid sagen. Es ist ein Oratorium mit Rezitativen, Chören und Arien.“¹⁶⁰⁴

İncirci beschreibt ‚Mevlid‘ als ein „religiöses Epos über das Leben Mohammeds, verfasst von Süleyman Çelebi, einem Imam und religiösen Dichter des 15. Jahrhunderts,¹⁶⁰⁵ in zweizeilig gereimter Gedichtform, die von vielen Komponisten vertont wurde, ausgeschmückt mit İlâhis.“¹⁶⁰⁶ ‚İlâhi‘ ist der am meisten verbreitetste religiöse Gesang sowohl bei den Schiiten wie Sunniten in der Form eines ‚Şarkı‘.¹⁶⁰⁷

Yunus Emre gehört zu den wichtigsten Werken von Saygun und besteht aus drei Teilen für Orchester, Chor und Solisten. Das Werk enthält Verse des türkischen Philosophen und islamischen Mystikers Yunus Emre. In den Versen des Mystikers geht es um die sufistische Moral des Kampfes gegen Selbstsucht, Eitelkeit, Ehrgeiz und Unglaube zugunsten von Reinigung, Erleuchtung und Vereinigung.¹⁶⁰⁸ Die Verse von Yunus Emre und die traditionellen mystischen Hymnen waren nach Aracı in der türkischen Bevölkerung bekannt.¹⁶⁰⁹ Saygun begann im Juni 1942 mit der Arbeit am Oratorium und vollendete seine Arbeit im Januar 1943, wobei in der Zwischenzeit andere Auftragswerke entstanden.¹⁶¹⁰ Laut Tanju war der damalige Präsident der türkischen Republik, İsmet İnönü, an diesem Werk und seiner Uraufführung interessiert, ohne dass Tanju die Auftragsituation näher beschreibt.¹⁶¹¹ Die Uraufführung fand am 25. Mai 1946 in Ankara, im ‚Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi‘, dem großen Saal der Philosophischen Fakultät der Universität von Ankara, mit dem CSO unter der Leitung von Saygun nach Aracı statt, die ersten Aufführungen außerhalb der Türkei fanden am 29. März¹⁶¹² und am 1. April 1947 in Paris unter der Leitung von Saygun und am 25. November 1958 in New York unter der Leitung von Leopold Stokowski statt; nach Aracı ist das Werk Sayguns

¹⁶⁰⁴ Ebd., S. 119. Im Original: „Halbuki oratoryo Batı’da yazıldığı tarihlerden çok önceki tarihlerde bizde mevcuttu. Ama adı oratoryo değildi. Mesela mevlid. Mevlid esasında bir oratoryodur. Anlamı ile eğer müzikal bir bakımdan bir terim söylemek gerekirse oratoryo diyebiliriz mevlid için. Resitatifleriyle, korosuyla, aryalariyla her şeyi ile bir oratoryodur.“

¹⁶⁰⁵ Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 25 und 127, der die Schreibweise ‚mevlüt‘ benutzt.

¹⁶⁰⁶ İncirci, 1981, S. 30.

¹⁶⁰⁷ Ebd., S. 29.

¹⁶⁰⁸ Aracı, 2017, S. 9.

¹⁶⁰⁹ Ebd.

¹⁶¹⁰ Kolçak, 2005, S. 120.

¹⁶¹¹ Tanju, 1991, S. 89.

¹⁶¹² Max Meinecke notiert den 30. März 1947 für die erste Aufführung in Paris und notiert den 31. Mai 1953 für eine weitere Aufführung im Taksim Konzertsaal der Universität Istanbul, vgl. Saygun, 1955, S. 6.

Mutter, Zeynep Seniha, und dem amerikanischen Dirigenten Leopold Stokowski gewidmet.¹⁶¹³

Laut Aracı gab Saygun an, dass er die Gedichte von Yunus Emre bereits seit 1933 bearbeiten wollte, wobei er mit dem Ergebnis seiner Vertonungen nicht zufrieden gewesen wäre.¹⁶¹⁴ Innerhalb von neun Jahren sammelte Saygun im Rahmen seiner Reisen als Inspektor der Volkshäuser in Anatolien viele authentische Hymnen und Volkslieder.¹⁶¹⁵ Um diese kennenzulernen, reiste er durch Dörfer, sprach mit den Bewohnern, die auch Gedichte und Hymnen mit Texten von Yunus Emre sangen.¹⁶¹⁶ Demnach kam nach Aracı Saygun erst während dieser Reise auf die Idee, ein Oratorium zu komponieren.¹⁶¹⁷ Er habe, so Aracı, Musikskizzen von einigen Gedichten gemacht, die er für diesen Zweck ausgewählt hatte.¹⁶¹⁸ Als Saygun Ende August 1942 nach Ankara zurückkehrte, orchestrierte er diese Skizzen, war jedoch oft nicht zufrieden und suchte nach der ‚magischen Luft‘ von Yunus Emre.¹⁶¹⁹ Dafür suchte er auch das Grab des Dichters auf.¹⁶²⁰

Aracı hebt die ‚erfolgreiche Synthese‘ dieses Werkes zwischen der östlichen und westlichen Kultur hervor und den Erfolg von Saygun, fast alle Teile der türkischen Gesellschaft anzusprechen.¹⁶²¹ Das Werk handelt von einer mystischen Reise in drei Teilen: im ersten Teil fürchtet Yunus Emre den Tod, der zweite beschreibt die Liebe als Ersatz zur Todesangst, der dritte die Annahme des Todes aufgrund der ‚wahren Liebe‘ als Lebenssinn im mystischen Sinn.¹⁶²² Das Werk hat 13 Stücke, die sich auf fünf im ersten, sechs im zweiten und zwei im dritten Teil aufgliedern. Drei Choräle (Nr. 5, 10 und 13) wechseln sich mit Stücken mit Chor und Orchester (Nr. 1), Chor, Soli und Orchester (Nr. 7 und 12), vom Orchester begleiteten Rezitativen (Nr. 2, 9 und 11), Solo-Arien mit Orchester (Nr. 3 mit solistischen Passagen in den Oboen, und Nr. 6) sowie Arien mit Chor (Nr. 4 und 8) ab. Bis auf die Nr. 12 beginnen alle anderen Stücke auf einem Grundton, dessen Quinte fast immer ein Tritonus ist. Tetrachorde und Makame sind ebenso

¹⁶¹³ Aracı, ²2007, S. 272; vgl. auch Saygun 1955, S. 6, wonach es nach der Uraufführung noch sieben Wiederholungen gegeben haben soll.

¹⁶¹⁴ Aracı, ²2007, S. 132.

¹⁶¹⁵ Ebd., S. 134; vgl. auch Kapitel III., 3. Sowie Kapitel I., 3.3.6.

¹⁶¹⁶ Ebd.

¹⁶¹⁷ Ebd., S. 132.

¹⁶¹⁸ Ebd.

¹⁶¹⁹ Ebd.

¹⁶²⁰ Ebd., S. 134.

¹⁶²¹ Ebd., S. 131.

¹⁶²² Aracı, 2017, S. 10.

kennzeichnend wie sehr häufige Taktwechsel. Saygun hat in seiner handschriftlichen Partitur alle Texte auch auf Englisch, sowie in einigen Stücken zusätzlich auf Französisch sowie die Choräle zusätzlich auf Deutsch notiert.

Aracı stellt eine Klassifikation der von Saygun genutzten Melodien auf, die in der Tabelle 20 dargestellt wird.

Tabelle 20: Klassifikation der Herkunft der von Saygun genutzten Melodien in *Yunus Emre* nach Aracı¹⁶²³

Nr.	Herkunft der Melodien in <i>Yunus Emre</i>
1.	Ursprüngliche Volkslieder oder Hymnen, angepasst oder vereinfacht durch Modifikation
2.	Vom Komponisten selbst geschaffene Originalmelodien, beeinflusst von den Eigenschaften von Volksliedern oder Hymnen
3.	Melodien ohne den Einfluss von Volksliedern oder Hymnen

Laut Aracı versucht Saygun, mit *Yunus Emre* eine ‚Synthese‘ zu schaffen, die darin bestehe, aus Volksliedern und Hymnen eine ‚Kunst‘ zu gewinnen, ohne Anspruch darauf, dass seine Methode ‚richtig‘ sei, denn Saygun produziere ein ‚persönliches Kunstwerk‘.¹⁶²⁴ Aus diesen Ausführungen wird deutlich, wie Saygun türkische Volksmelodien nutzt und wie sehr er von der Individualität des Künstlers und des autonomen Kunstwerks überzeugt ist.

Anders als Aracı sieht Ulu die Herkunft der von Saygun verwendeten Melodien und Hymnen neben direkten Zitaten im Stile der ‚Sufi-Musik‘ sowie der Volksmusik.¹⁶²⁵ Ulu beschreibt den Einsatz der musikalischen Mittel im Oratorium in Zusammenhang mit den Versen des Dichters.

Im ersten Stück des Oratoriums beschreiben die Verse die Gefühle des Menschen im Angesicht des Todes, der eine „notwendige Trennung vom Leben und ein Gefühl des Verschwindens“ sei.¹⁶²⁶ Der Chor, der in Form eines traditionellen Oratoriums die Gemeinschaft symbolisiere, bringe in diesem Stück Yunus’ komplexe Gefühle über den Tod zum Ausdruck.¹⁶²⁷ Das in Chorgruppen symbolisierte Phänomen ‚Tod‘ werde vom ganzen Chor wiederholt und auf diese Weise verallgemeinert, wobei das ‚gemeinsame

¹⁶²³ Aracı, 2007, S. 142.

¹⁶²⁴ Ebd., S. 142.

¹⁶²⁵ Ulu, 2014, S. 123.

¹⁶²⁶ Ebd., S. 46.

¹⁶²⁷ Ebd.

Schicksal‘ der gesamten Menschheit betont werde.¹⁶²⁸ Die Todesangst und die verzweifelten Kämpfe eines Menschen, der weit von der Sufi-Philosophie entfernt ist, spiegeln sich in verschiedenen Intervallen und Motiven in der ‚Leitmotivfunktion‘ wider.¹⁶²⁹ Das auffälligste musikalische Mittel, das Tod, Dunkelheit, Abwesenheit und das „Gefühl der Ungewissheit zwischen Leben und Tod“ erzeuge, ist das Tritonus-Intervall, das Saygun sowohl als verminderte Quinte wie übermäßige Quarte verwende, um nach Ulu ‚dunkle Stimmungen‘ zu beschreiben.¹⁶³⁰ Ulu führt aus, wie Saygun von der dorisch- pentatonischen (lateinischen) Reihe abweiche, den Makam Hüzûm als Farbe einsetze und dabei immer wieder Pausen einfüge, die ‚Friedhofsruhe‘ und ‚Totenstille‘ darstellen sollen und ‚Todesangst‘ erzeugen.¹⁶³¹

Diese motivische Gestaltung der Todesangst werde im zweiten Stück, einem Rezitativ, verstärkt, in dem dort auf die ‚falsche Welt‘ Bezug genommen werde.¹⁶³² Saygun greife dabei auf ‚garip‘ (dt.: Befremdlichkeit) und ‚Çukurova‘ (Name einer türkischen Stadt) beides Typen von ‚uzun hava‘ zurück, wobei Ulu in der Gestaltung der Melodien wie auch in der Verwendung von freien Rhythmen Analogien zur Tradition westeuropäischer Rezitative sieht.¹⁶³³ In diesem Zusammenhang setze Saygun nach Ulu die Makame Karacığar und Hüseyinî, die besonders häufig in der türkischen Volksmusik verwendet würden, als ‚Farben‘ ein.¹⁶³⁴

Das dritte Stück ist eine Arie, die das Todesthema dahingehend behandelt, dass jedes Lebewesen sterben müsse, ohne dass es ein Entrinnen gebe.¹⁶³⁵ Yunus Emre beschreibt seine Hilflosigkeit gegenüber dem Tod und wie er sich seinem Schicksal unterwerfe.¹⁶³⁶ Mit Alt-Solo, Oboe, Englischhorn, Orgel und Streicher besetzt, ist diese Arie neben dem achten Stück eines von zwei Stücken, die für eine weibliche Solostimme komponiert wurde. Nach Ulu verstoße die Wiedergabe von Hymnen Texte durch eine Frauenstimme gegen die sufistische Tradition.¹⁶³⁷ Die Einbeziehung von Frauenstimmen in zwei Solostücken von Saygun möge nach Ulu auf die Idee zurückzuführen sein, an den Form- und Stilmerkmalen der traditionellen westeuropäischen Oratorienart

1628 Ebd.
 1629 Ebd.
 1630 Ebd., S. 46 f.
 1631 Ebd., S. 47.
 1632 Ebd., S. 49.
 1633 Ebd.
 1634 Ebd.
 1635 Ebd., S. 50.
 1636 Ebd.
 1637 Ulu, 2014, S. 50.

festzuhalten.¹⁶³⁸ Darüber hinaus vermutet Ulu, dass die Identifikation mit Frauen in den Gedichten von Yunus Emre den Einsatz von Frauenstimmen durch Saygun erklären könnte.¹⁶³⁹

Nach Ulu symbolisiert im vierten Stück die Nachtigall die Seele des Menschen, die nach seinem Tod zu Gott fliege.¹⁶⁴⁰ Dabei setze Saygun verminderte Quinten bzw. übermäßige Quartan in einem von Ulu bezeichneten ‚modalen Verlauf‘.¹⁶⁴¹ Dieses Stück basiert auf dem Makam Bestenigâr. Nach Ulu habe Saygun selbst gesagt, dass dieses Stück die ‚göttliche Sprache‘ darstelle und die Frage des Bass-Solos ‚Warum weinst du, Nachtigall?‘ beantworte, die auf zwei musikalisch getrennte Ebenen gestellt und beantwortet werde: einerseits vom Bass und der Soloflöte, andererseits vom Chor, bei dem der Tenor schweigt und die Sopran- und Altstimme in einem ‚melismatischen Stil‘ verwendet werden.¹⁶⁴² Dabei vertont Saygun jede Silbe mit 11-20 Tönen, um nach Ulu den Schmerz im Herzen Yunus Emre zu verdeutlichen, der sich in den weinenden und seufzenden Nachtigallgesang verliebt.¹⁶⁴³

Das fünfte Stück des Oratoriums ist für Chor und Orchester komponiert. Dabei werden hier sowie in den anderen Chorstücken insgesamt drei Choräle verwendet, die am Ende des jeweiligen Chorstückes stehen.¹⁶⁴⁴ Nach Ulu habe Saygun die Choralmelodien in seiner Kindheit von ‚Derwisch-Bettlern‘ gehört und im Oratorium durch ‚Vereinfachung‘ verwendet.¹⁶⁴⁵ Aus diesem Grund sind nach Ulu dieser wie auch die anderen Choräle im Oratorium das einzige musikalische Zitat, bei dem sowohl der Originaltext als auch die Originalmelodie im Werk verwendet werden.¹⁶⁴⁶ Wie in vielen Chorälen von Johann Sebastian Bach ist auch diese Choralmelodie nach Ulu in einem homophonen Satz den Strophen des Liedes entsprechend in zwei Abschnitte gegliedert, und am Ende jeder Zeile steht eine Fermate.¹⁶⁴⁷ Die Verwendung der Originalhymne als Choralmelodie und die Platzierung auf einer sehr einfachen harmonischen Struktur, die aus den Tönen des Makam Hüzûzâm gebildet wurde, zeigt nach Ulu, dass der Komponist darauf abzielte, ein ‚natürliches Polyphoniemuster‘ zu erzeugen, das den ‚Modaleffekt

1638 Ebd.
1639 Ebd.
1640 Ebd., S. 50 ff.
1641 Ebd., S. 50.
1642 Ebd., S. 51 f.
1643 Ebd.
1644 Ebd., S. 54.
1645 Ebd.
1646 Ebd.
1647 Ebd.

nicht beeinträchtigt¹⁶⁴⁸. Der Choral bildet aufgrund seiner ‚sequenziellen Struktur‘ einen Kontrast zu den modalen Tonleitern aufgrund der Nutzung des Tritonus und der Chromatik.¹⁶⁴⁹

Ähnlich wie das erste beginnt das sechste Stück von *Yunus Emre* mit einem Eingangsschor, dem ein Bass-Solo unter Verwendung des gesamten Orchesters folgt. Es dominiert auch hier aufgrund des Themas der Todesangst nach Ulu das Tritonus-Motiv mit einer überwiegend ‚dunklen‘ Orchestrierung durch die Streicher.¹⁶⁵⁰ Im Bass-Solo wird nach Ulu der Mensch als ‚schwach‘, ‚unwissend‘ und ‚machtlos‘ dargestellt, der Gott um Hilfe ‚anflehnt‘.¹⁶⁵¹

Im siebten Stück des Oratoriums für Solisten, Chor und Orchester verwendet Saygun nach Ulu eine Ostinatofigur bestehend aus einem Tritonus in den Bässen als eine Form der ‚Vertiefung‘ des Themas der Todesangst.¹⁶⁵² Allerdings beginnt die Ostinatofigur mit einer kleinen Sexten, der sich zwei abwärtsgehende Halbtöne anschließen, sodass man auch von einer von zwei Halbtönen umrahmten Quintenfigur sprechen kann. Die Ostinatofigur erweitert sich ab dem 11. Takt in eine abwärtsgehende Reihe, die mit einem *b* beginnend mit dem *d* endet und somit als d-Moll-Tonleiter, die ebenfalls die Spannung eines Tritonus durch das *b* und das *e* enthält, gehört werden kann.¹⁶⁵³ Auch wenn die nach je drei Takten einsetzenden Solostimmen im Quintabstand den Beginn einer Fuge andeuten, wechseln sich mit drei verschiedenen Themen Fugati-Einsätze in den Solostimmen ab, die zunächst durch homophone Rufe des Chores begleitet werden, um im weiteren Verlauf in kurzen Abschnitten bearbeitet zu werden, ohne dass eine Ausarbeitung im Sinne einer Fuge erfolgt.¹⁶⁵⁴ Ulu verweist auf den Tonartenwechsel von äolisch zu phrygisch ab Takt 43 und auf eine ‚dramatische Intensität‘, die durch die Solisten nach und nach gesteigert und durch die Beteiligung des Chores im 62. Takt verstärkt werde.¹⁶⁵⁵ Ulu sieht den Höhepunkt des Stücks in den Takten 73-76 in einem H-Dur-Klang, der das ‚Eintreffen des Göttlichen Liebethemas‘ vorbereite, das mit einer kurzen Passage im Rezitativstil unter Nutzung der ‚Farbe‘ des Makam Segâh angekündigt

¹⁶⁴⁸ Ebd.

¹⁶⁴⁹ Ebd.

¹⁶⁵⁰ Ebd., S. 57.

¹⁶⁵¹ Ebd., S. 58.

¹⁶⁵² Ebd., S. 60.

¹⁶⁵³ Ebd.

¹⁶⁵⁴ Vgl. Ulu, 2014, S. 60.

¹⁶⁵⁵ Ebd., S. 60.

werde.¹⁶⁵⁶ Das Stück endet mit einer kurzen Coda auf der absteigenden chromatischen Bassstimme, nachdem der erste Teil (Takt 1-42) wiederholt wird.¹⁶⁵⁷

Im achten Stück des Oratoriums für Sopran-Solo, Chor und Orchester wählt Saygun die ‚Farbe‘ des in der Melodiestructur angedeuteten Makam Uşşak in Anlehnung an die anatolische Tradition bei gleichzeitiger Verwendung der aus der türkischen Volksmusik entnommenen ‚dem tutma- Ostinatofigur‘.¹⁶⁵⁸ Nach Sayguns eigener Definition besteht diese Ostinatofigur aus einer Hauptmelodie, zu der ein zweiter Ton zu hören ist, der durch Halbtöne verrückt wird.¹⁶⁵⁹ Diese Figur wird nach Ulu meistens mit den Instrumenten Zurna, Ney, Kaval oder Kemeñçe aufgeführt.¹⁶⁶⁰ Auch die Tremoli der Tamburin-Instrumente seien für diese Figur charakteristisch.¹⁶⁶¹

Das neunte Stück für Tenor-Solo und Orchester ist ein Rezitativ in der Melodiegestaltung einer ‚uzun hava‘ mit dem Typ ‚garip‘. Im Mittelteil mit der Bezeichnung ‚Poco più lento‘ wird der andere Typus der ‚uzun hava‘, die ‚Çukurova‘, verwendet.¹⁶⁶² Der Grund, warum Saygun das ‚Recitativo accompagnato‘ anstelle des ‚Recitativo secco‘ gewählt hat, liegt nach Ulu darin, dass es in Bezug auf die instrumentale Begleitmusik neben seiner strukturellen Ähnlichkeit mit der ‚uzun hava‘ das geeignetere Rezitativ sei, die Gedichte von Yunus Emre zu vertonen.¹⁶⁶³

Das zehnte Stück für Chor und Orchester beginnt dreistimmig in den Sopran-, Alt- und Tenorstimmen, denen sich der Bass mit einer ‚rhythmischen Sprechstimme‘ mit einem Thema anschließt, das auch im zwölften Stück nach Ulu auftaucht.¹⁶⁶⁴

Das elfte Stück am Ende des zweiten Teils des Oratoriums ist ein rezitativischer Zwischenteil für Bass-Solo und Streichinstrumente. Dieses Rezitativ, das nach Ulu mehr ‚introvertiert‘, ‚würdevoll‘ und ‚göttlich‘ sei, weise einen anderen Charakter auf als die beiden anderen Rezitative, auch wenn auch dieses Stück im Stil einer ‚uzun hava‘ geschrieben wurde.¹⁶⁶⁵ Es bleibt unklar, worin genau nach Ulu der andere Charakter besteht, vermutlich und nach Durchsicht der Partitur und des Textes im Fehlen der

¹⁶⁵⁶ Ebd.

¹⁶⁵⁷ Ebd., S. 60.

¹⁶⁵⁸ Ebd., S. 62.

¹⁶⁵⁹ Saygun, *Türk Müzik Folklorunda Kullanılan Terimler* (dt.: Begriffe aus der türkischen Musikfolklore), Autograf, TR-Absc, S. 9. Im Original: „Bir ya da iki perde ile pedal tutma, çalgıda esas ezgi çalınırken işittirilen ve deman eden ikinci bir ses. Dem tutma da denilir.“

¹⁶⁶⁰ Ebd.

¹⁶⁶¹ Ebd.

¹⁶⁶² Ulu, 2014, S. 63.

¹⁶⁶³ Ebd., S. 135.

¹⁶⁶⁴ Ebd., S. 65.

¹⁶⁶⁵ Ebd., S. 66.

Darstellung einer Todesangst. Somit kann auch hier der Rückgriff Sayguns auf die türkische Volksmusik darin gesehen werden, dass die Tradition der ‚uzun hava‘ in der affektbetonten Vertonung von religiösen wie auch weltlichen Texten bestehe, dass sie nach Kurt und Ursula Reinhard die größte Bedeutung vor den Tanzweisen in der türkischen Volksmusik habe¹⁶⁶⁶ abgesehen von ihrer Bedeutung in der türkischen Kunstmusik.¹⁶⁶⁷ Somit nutzt Saygun diese bekannte Melodieform, um mystische Texte mit dem Inhalt des Todes und des ‚Göttlichen‘ zu vertonen.

Das zwölfte Stück für Chor und Orchester behandelt nach Ulu den auf der Philosophie von Yunus Emre basierenden Licht- und Liebesbegriff, der seine Wurzeln in der ‚Sufi-Kultur‘ habe und in der Liebe zwischen Gott, dem Schöpfer, und dem Menschen bestehe.¹⁶⁶⁸ Das Stück beginne nach Ulu ‚schwungvoll‘ mit einer orchestralen Einführung mit einem Tritonusmotiv in ‚chromatischer Mehrdeutigkeit‘.¹⁶⁶⁹ Das kurze Instrumentalzwischenspiel in ‚pentatonischer Struktur‘, entwickelt einen Höhepunkt zum Tenoreinsatz, der mit Worten über die Liebe mit einer freien Melodie einsetzt.¹⁶⁷⁰ Die Vertonung der Liebe besteht nach Ulu in einem durch die musikalische Begleitung hervorgerufenen ‚Trunkenheitsgefühl‘ mit ‚verirrten Motiven‘, die auf ‚Pentaton-Skalen schweben‘.¹⁶⁷¹ Diese Entwicklung, die nach Ulu den Zustand der Ekstase im Sinne eines Zustands der göttlichen Liebe vorbereitet, wird durch das Sopran-Solo nach dem Tenor-Solo fortgesetzt.¹⁶⁷² Die anfängliche pentatonische Struktur des Stücks entfaltet sich allmählich zu siebenstimmigen Modalskalen und wird mit einem kurzen Übergang mit dem Alt-Solo verbunden (T. 94–106).¹⁶⁷³ Im Alt-Solo, das aufgrund des melodischen Stils und seiner sich im Begleittext bewegenden Figuren dem Tenor-Solo ähnelt, werden verschiedene Symbole für die Liebe und die faszinierende Schönheit der göttlichen Liebe verwendet unter Begleitung monophoner Cello- und Kontrabassstimmen im Makam Segâh (T. 107–126).¹⁶⁷⁴

Das letzte Stück für Chor und Orchester besteht aus einem Choral in einer homophonen Struktur in einer nach Ulu ‚ruhigen Atmosphäre‘ im natürlichen c-Moll, um

¹⁶⁶⁶ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 17 ff.
¹⁶⁶⁷ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 125.
¹⁶⁶⁸ Ulu, 2014, S. 66.
¹⁶⁶⁹ Ebd., S. 67.
¹⁶⁷⁰ Ebd., S. 70.
¹⁶⁷¹ Ebd., S. 71.
¹⁶⁷² Ebd.
¹⁶⁷³ Ebd.
¹⁶⁷⁴ Ebd., S. 71 f.

in den letzten vier Takten in C-Dur zu enden, was Ulu als ‚göttliche Erleuchtung‘ des Yunus Emre durch Umschalten der Moll- in die Durterz bezeichnet und ‚die Integration mit Gott‘ symbolisiere auch durch Arpeggien in der Harfe.¹⁶⁷⁵

Saygun entwickelt nach Ulu eine Methode, Mystik und Volksmusik in seinen Werken zu verwenden im Einklang mit Bartóks Methode unter Verweis auf einen Artikel im Magazin ‚Melos‘ aus dem Jahr 1920.¹⁶⁷⁶ Bartók beschreibt darin die Art und Weise, wie Volksmusik in einem Kunstwerk verarbeitet werden kann. Die Melodien der von Bartók benannten ‚Bauernmusik‘ bewegen sich wie bereits in Kapitel I. ausgeführt auf der ‚pentatonischen Leiterbildung‘ mit Quartsprüngen.¹⁶⁷⁷ Bartók sieht in der Harmonisierung solcher Melodien mehr Möglichkeiten als bei kadenziellen Melodien.¹⁶⁷⁸ Septim- und Quartakkorde hätten die gleiche Bedeutung wie Terz- und Quintakkorde ohne, dass diese sich auflösen müssten.¹⁶⁷⁹ Bartók beschreibt ferner die Verwendung von Imitationen von Volksmelodien mit Verweis auf Strawinsky.¹⁶⁸⁰ Bartók benennt die Bearbeitung von Volksmelodien in Zwei- oder Dreitaktmotiven, die er auch ‚ostinate Primitivmotive‘ nennt, die wiederholt eingesetzt würden.¹⁶⁸¹ Ferner spricht er von einer ‚eigentümlichen Atmosphäre‘, in der Verwendung von Volksmelodien, wenn diese weder im Original noch in der Bearbeitung wiedergegeben würden.¹⁶⁸² Dabei weist Bartók darauf hin, dass diese Form von ‚Transplantation‘ des Motivmaterials einen ‚schöpferischen Ingenium‘ benötige, damit diese Art der ‚Assimilation‘ von Volksmusik in der Kunstmusik gelinge.¹⁶⁸³ Somit kommt Ulu zum Ergebnis, dass sich diese Ansätze der Verarbeitung von Volksmelodien von Bartók Anwendung im Oratorium *Yunus Emre* fänden.¹⁶⁸⁴

Ein Werk, das einer westlichen Gattungstradition folgt, jedoch auf einem regionalen Stoff und unter Einbeziehung regionaler musikalischer Traditionen beruht, fällt in El-Kholys dritte Kategorie. In ihrem Artikel würdigt sie die ‚universelle Reichweite‘ der Musik von *Yunus Emre* und die Einbeziehung einer ‚anspruchsvollen‘ türkischen Musik

¹⁶⁷⁵ Ebd., S. 78.

¹⁶⁷⁶ Ulu, 2014, S. 123. Ulu gibt allerdings den Artikel mit der Jahreszahl 1931 an.

¹⁶⁷⁷ Bartók, 1972, S. 157 f.; vgl. auch Kapitel I., 4.3. dieser Arbeit.

¹⁶⁷⁸ Ebd.

¹⁶⁷⁹ Ebd., S. 157 f.

¹⁶⁸⁰ Ebd., S. 158.

¹⁶⁸¹ Ebd., S. 159.

¹⁶⁸² Ebd.

¹⁶⁸³ Ebd., S. 162 f.

¹⁶⁸⁴ Ulu, 2014, S. 123.

mit ‚religiösem Geist‘.¹⁶⁸⁵ Die Rezitative werden nur mit einer Ney, einer türkischen Flöte, gespielt und geben türkische Volksmelodien wieder, z.B. *Dertli Dolap* (dt.: Der schmerzende Holzschrank)¹⁶⁸⁶ im Tonsystem des Makam Segâh.¹⁶⁸⁷ Dabei wird der Begriff ‚dolap‘ als Metapher benutzt für einen aufgrund von Feuchtigkeit schwer gewordenen Baum, aus dem ein Schrank hergestellt wurde. Somit wird an diesem Beispiel deutlich, wie Saygun Aspekte seiner Lebensphilosophie durch fantasievolle Metaphern in seine Kompositionen und insbesondere in sein Oratorium eingebaut hat. Darüber hinaus zeigt das Werk nach Aracı einen Bezug zu seiner Zeit, indem Saygun mit der Vertonung der Verse über die Liebe, die Toleranz und den Frieden dem Zweiten Weltkrieg etwas entgegengesetzt habe.¹⁶⁸⁸ Aracı, der auf die Würdigung des amerikanischen Kritikers Franklin B. Zimmermann, der 1958 die New Yorker Premiere des Oratoriums hörte und dem Werk Erhabenheit und Seelengröße attestiert, erwähnt hierbei, dass Saygun

„ein Gleichgewicht zwischen seiner Verwendung originärer türkischer Melodien und ihrer Behandlung in der westlichen Tonsprache [schafft], ohne sie zu einer Art oberflächlicher Collage verkommen zu lassen. Die Art und Weise, in der er dieses Gleichgewicht erreichte, bestand darin, jede exakte Reproduktion von Material der Volksmusik zu vermeiden; stattdessen schuf er seine eigene melodische Linie, die deren Eigentümlichkeiten widerspiegelt.“¹⁶⁸⁹

Sowohl Küçük¹⁶⁹⁰ wie auch Tanju¹⁶⁹¹ verweisen darauf, dass *Yunus Emre* sowohl den islamischen Klerus wie das aufgeklärte Bürgertum auch aus dieser Form der Verwendung von türkischen Melodien angesprochen haben. El-Kholy hebt die Gesänge des Oratoriums als die ‚besten Stücke‘ des bereits erwähnten Konzerts in Kairo hervor, weil es Saygun hier gelungen sei, ‚universelle und lokale‘ Musik in dieser Arbeit ‚sehr gut‘ zu kombinieren. In ihrem Artikel spricht sie dann vom besonderen Ausdruck der türkischen Volksmelodie im Sinne des Lokalkolorits verbunden mit einer Bearbeitung in westeuropäischer Tradition, was insbesondere in der Oper *Kerem* zu bemerken sei.¹⁶⁹² Somit kann festgestellt werden, dass nicht nur das Erschaffen eigener melodischer Linien

¹⁶⁸⁵ El-Kholy, 1969, S. 3.

¹⁶⁸⁶ Kolçak, 2005, S. 152.

¹⁶⁸⁷ Ulu, 2014, S. 54; El-Kholy ist der Auffassung, dass das Lied ist im Tonsystem Makam Nikriz komponiert sei, siehe El-Kholy, 1969, S. 3.

¹⁶⁸⁸ Aracı, 2017, S. 10.

¹⁶⁸⁹ Ebd.

¹⁶⁹⁰ Küçük, 2007, S. 119.

¹⁶⁹¹ Tanju, 2012, S. 86.

¹⁶⁹² El-Kholy, 1969, S. 5 f.

den Eindruck der ‚Erhabenheit‘ und ‚Seelengröße‘¹⁶⁹³ auszulösen vermochte, sondern die besondere eigenständige Art der Bearbeitung, auf die in der Analyse seiner Sinfonien zurückzukommen sein wird.

Das Besondere an Sayguns Oratorium besteht auch darin, dass nach den Worten des türkischen Bildungsministers, Hasan Ali Yücel, *Yunus Emre* seit fast sieben Jahrhunderten verehrt und geliebt wurde, da Emre den türkischen Geist einer mystischen Gläubigkeit auszudrücken vermochte.¹⁶⁹⁴ Die Menschen in Anatolien, die von den türkischen Ereignissen ‚aufgeregt‘ waren, fanden nach Yücel in der Zeit der politischen Reformen durch Atatürk in ihren Hymnen das schützende Gefühl ‚unfehlbarer Gerechtigkeit‘ in den Versen, als sie ‚verzweifelt‘ waren; sie suchten nach dem ‚engsten, loyalen Freundesherz‘ in seiner Stimme, die in der ‚Ewigkeit sang‘; das Volk liebte Yunus Emre und verehrte ihn als ‚Seelenretter‘.¹⁶⁹⁵ „Die Gedichte, der Klang in der Stimme ist eine Essenz, die in das Wort eingefügt wird. Er [Yunus Emre] dachte Türkisch, hörte Türkisch und brachte uns Türken zum Nachdenken.“¹⁶⁹⁶, so äußerte sich Yücel im Programmheft vom 25. Mai 1946, als das Oratorium zum ersten Mal aufgeführt wurde. In der Türkei war *Yunus Emre* zugleich das erste Oratorium überhaupt.¹⁶⁹⁷ Es ist kein Zufall, dass Saygun diesen türkischen Dichter wählte. Saygun sagte in einem Interview: „Jedes Kunstwerk ist das Produkt einer Suche, einer neuen Forschung...“¹⁶⁹⁸ Einem solchen Dichter, dessen Sprache als ‚schön‘, ‚einfach‘ und aus direkten Aussagen bestehend charakterisiert wird, sollte ein mystisches klassisches Stück gewidmet werden, das Spuren in der Musik hinterlässt und sich bei seiner Rezeption in der Türkei integrierend wirkt.¹⁶⁹⁹

In einem Interview im Jahr 1973 fragt der türkische Musikjournalistin Zeynep Oral Saygun, warum er die Rechte an seinem Oratorium nicht in der Türkei sondern in den USA verkauft habe und vertieft an diesem Werk das schwierige Thema des Urheberrechts in der Türkei.¹⁷⁰⁰ Saygun widerspricht und spricht von einem Gerücht, da er keine Rechte verkauft habe.¹⁷⁰¹ Saygun habe lediglich den Druck des Werkes in den USA vornehmen

¹⁶⁹³ Ebd., S. 6.

¹⁶⁹⁴ Saygun, 1955, S. 32; vgl. Kapitel III., 6.3.

¹⁶⁹⁵ Yücel, 1946, S. 9.

¹⁶⁹⁶ Ebd. Im Original: „Yunusun şiirleri, sese bürünmüş söz, söze sokulmuş bir özdür. Türkçe düşünmüş, türkçe duymuş ve türkçe düşündürüp duyurmuştur.“

¹⁶⁹⁷ Yönetken, 1946, S. 20.

¹⁶⁹⁸ Muratçay, 1974, S. 3.

¹⁶⁹⁹ Saygun, 1955, S. 33.

¹⁷⁰⁰ Oral, 1973, S. 4.

¹⁷⁰¹ Ebd.

lassen, da es in der Türkei keinen Notendruckverlag gibt und fragt Oral, ob es denn besser gewesen wäre, das Werk nicht durch einen Notendruck bekannt zu machen.¹⁷⁰² Saygun schlägt vor, dass zur besseren Verbreitung der Werke insbesondere der (türkischen) Komponisten die Einrichtung eines weltweit anerkannten türkischen Notendruckverlages vorgesehen werden sollte.¹⁷⁰³ Dieses Interview zeigt einerseits auf, dass in der Öffentlichkeit nicht nur der Wert dieses insbesondere in den USA anerkannten Werkes besprochen wurde, sondern Themen, die durch die Musikpolitik der Türkei offensichtlich noch nicht zufriedenstellend gelöst wurden. Somit ist der Vorschlag von Saygun nicht nur für Komponisten aus der Türkei naheliegend, sondern möglicherweise für alle Komponisten, um ihre Werke zu verbreiten, insbesondere, wenn diese – wie Sayguns *Yunus Emre* – eine positive Resonanz erlangen.

6.4. Opern

Während im fünften Abschnitt dieses Kapitels bereits die Entstehung der Gattung Oper in der jungen türkischen Republik dargestellt wurde und dabei der Begriff einer ‚nationalpolitischen Oper‘ benutzt wurde, sollen im Folgenden die drei weiteren Opern von Saygun angesprochen werden. In diesem Zusammenhang soll untersucht werden, was genau zur Entstehung der Werke führte, in welcher Beziehung diese zur Musikpolitik von Atatürk stehen, ob sie als ‚Nationalopern‘ bezeichnet werden können und in welcher Art und Weise diese Opern an die Tradition westeuropäischen Operschaffens insbesondere an Wagner anknüpfen und wie Sayguns Kompositionsstil beschrieben werden kann in Anbetracht seines Anspruchs eines individuellen Künstlers.

6.4.1. *Kerem*

Kerem (op. 28), bestehend aus drei Akten und acht Szenen, ist die erste große dramatische türkische Oper von Saygun, inspiriert von der in der türkischen Bevölkerung seit über vier Jahrhunderten berühmten Volkslegende über Kerem und Aslı.¹⁷⁰⁴ Das Libretto stammt vom türkischer Tierarzt, Akademiker, Politiker, Literaturwissenschaftler und

¹⁷⁰² Ebd.

¹⁷⁰³ Ebd.

¹⁷⁰⁴ Aracı, 2007, S. 167.

Dichter Selahattin Batu (1905–1973).¹⁷⁰⁵ *Kerem* wurde am 22. März 1953 im Staatstheater von Ankara uraufgeführt.¹⁷⁰⁶ Nach Küçük unterstützte der seinerzeitige Minister für Nationale Bildung, Tevlik İleri, die Uraufführung, ohne dass die genaue Art und Weise der Unterstützung näher beschrieben wird, und war bei den Proben anwesend und beobachtete die Arbeit sehr aufmerksam.¹⁷⁰⁷ Der erste Akt der Oper wurde bereits am 2. April 1948 zur Eröffnung des Staatstheaters aufgeführt.¹⁷⁰⁸ Nach Tanju war der damalige türkische Präsident, İsmet İnönü, wie schon am Oratorium *Yunus Emre* an *Kerem* interessiert, ohne dass Tanju die Auftragssituation näher beschreibt und nur darauf verweist und die Ausführung von Küçük bestätigt, dass die gesamte Oper durch die Unterstützung von Tevlik İleri aufgeführt wurde.¹⁷⁰⁹ Ab 1944 begann Saygun mit den Entwürfen zu dieser Oper und vollendete diese 1952. Beide Aufführungen wurden von Saygun selbst dirigiert.¹⁷¹⁰ Die wichtigsten Rollen in der Oper sind: Aslı (Sopran), Kerem (Tenor), Hanım Sultan (dt.: Frau vom Sultan, Kontraalt), Hakan (dt.: Sultan, Bass), Subaşı (dt.: osmanischer Gouverneur, Bariton), İhtiyar (dt.: Alter Mann, Bass), Yolcu (dt.: Reisender, Tenor), İkinci Hakan (dt.: Zweiter Sultan, Bariton), Vezir (dt.: Wesir, Bass) und Aşıklar (dt.: Volkssänger). Bei beiden Aufführungen spielte das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten. Das Opernballett und der Opernchor wirkten mit.¹⁷¹¹ *Beliebt in Anatolien*, handelt die Legende von der Geschichte einer unglücklichen, verbotenen Liebesbeziehung zwischen dem Sohn eines muslimischen Dorfbewohners und der Tochter eines christlichen Mönchs. Die Legende endet tragisch: Der Mönch, der über zerstörerische Zauberkräfte verfügt, will die Heirat verhindern und verzaubert die Knöpfe des Hochzeitskleides seiner Tochter. Als Kerem in der Hochzeitsnacht dieses öffnen will, schließen sie sich immer wieder und verbrennen Kerem, sodass auch das Haar seiner Geliebten von den Flammen erfasst wird und sich beide in ihrer Asche vereinen.¹⁷¹² Saygun nahm Änderungen an der Legende vor: die Hauptfigur, Kerem, ist nach Aracı auf der Suche nach der göttlichen und nicht nach der irdischen Liebe, nach ‚absoluter Wahrheit‘ durch ‚Reinigung der Seele‘ und

¹⁷⁰⁵ Ebd.

¹⁷⁰⁶ Ebd.

¹⁷⁰⁷ Küçük, 2007, S. 133.

¹⁷⁰⁸ Aracı, 2007; vgl. auch Kahramankaptan, 2008, S. 34 und 38 f., s. Kapitel I., 3.3.5.

¹⁷⁰⁹ Tanju, 1991, S. 89.

¹⁷¹⁰ N. N., „Kerem. A lyrical drama in three acts and eight tableaux“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns Oper Kerem*, Ankara Devlet Operası, 22.3.1953, S. 8.

¹⁷¹¹ Ebd., ebenso Kolçak, 2005, S. 89 f.

¹⁷¹² Aracı, 2007, S. 168.

„Selbsterforschung“.¹⁷¹³ Diese mystische Geschichte ist aus dem Sufismus abgeleitet, der auch in *Yunus Emre* eine zentrale Rolle spielt.¹⁷¹⁴ Laut Aracı soll Saygun selbst *Kerem* als eine inszenierte Version des Oratoriums bezeichnet haben.¹⁷¹⁵ Kerem ist wie Faust, wie Ferhat ile Şirin vom Epiker Firdausi, und wie Ödipus eine tragische Figur und erinnert in Verbindung mit Aslı an *Romeo und Julia* von Shakespeare oder auch an viele andere Werke der Schauspiel- und Opernliteratur mit einem tragischen mythischen Liebestod, wie zum Beispiel auch in Opern von Richard Wagner.

„Kerem ist der stärkste Träger im Kampf gegen das Schicksal, und seit Platon im Laufe der Jahrhunderte ist der Glaube entstanden, dass es möglich sei, Gott nur über die Ebene der Liebe zu erreichen, aber die türkisch-islamischen Denker sind mit Gott verbunden durch das Sein, in einer Gottesbeziehung, durch den Glauben, dass Liebe und Hoffnung verwirklicht werden können, und Kerem ist das Produkt dieser Sufi-Philosophie.“¹⁷¹⁶

Kerem ist der Sohn von Hakan, eines osmanischen Sultans. Kerem strebt in seinem Leben nach der ‚wahren Liebe‘, indem er alle Schwierigkeiten erträgt. Er ist ein starker, dominanter Charakter. Er leidet jedoch an psychischen Qualen, da er Aslı nicht finden kann. Aus Verzweiflung begibt er sich auf die Suche nach der ‚Wahrheit‘, glaubt an den Derwisch und an die göttliche Liebe und findet schließlich Aslı sowie die ‚wahre, göttliche‘ Liebe.¹⁷¹⁷

Die Oper, die mit traditionellen Kostümen inszeniert ist, spielt in einem typisch anatolischen Dorf¹⁷¹⁸ und konzentriert sich auf Kerem und steht daher nicht in der Tradition von Opern, die in ihrem Namen beide Liebende enthalten, wie beispielsweise *Tristan und Isolde*, *Dido und Aeneas*, *Orpheus und Eurydike* oder *Pélleas und Mélisande*, was nicht nur im Operntitel, der nur aus *Kerem* besteht, offensichtlich wird.¹⁷¹⁹ Im Libretto der Oper von Saygun ist Aslı die Tochter eines Wesirs. Im ersten Akt wird diese wegen ihrer Schönheit bewundert. Zufällig sieht Kerem, der sich hinter einem Baum versteckt, das Spiegelbild von Aslı im Wasser eines Sees und verliebt sich in sie. Kerems Vater, der Sultan, kann der Heirat aber nicht zustimmen, da der Wesir seine Heimat

¹⁷¹³ Aracı, 1999, <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7680>, abgerufen am 5.7.2022, S. 70.

¹⁷¹⁴ Ebd.

¹⁷¹⁵ Ebd.

¹⁷¹⁶ Gönen, 2008, S.196. Im Original: „Kader ile savaşta en güçlü dayanağı sevgidir Kerem’in. Çağlar boyunca Eflatun’dan beri, Tanrı katına ulaşması ancak sevgi yolu ile mümkün olacağı inancı birbirini izledi. Türk İslam düşünürleri de varlıkla Allah ilişkisi, O’na kavuşma, O’nda yok olma istek ve ideallerini sevgi yolu ile gerçekleştirilebileceğine inanmışlardır. Kerem de bu tasavvuf felsefesinin ürünüdür.“

¹⁷¹⁷ Ebd., S. 202.

¹⁷¹⁸ Aracı, 2007, S. 167.

¹⁷¹⁹ Ebd., S. 168.

verraten hat und kurz darauf mit seiner Tochter flüchtet, um seiner Gefangennahme zuvorzukommen. Die Frau des Sultans versucht vergeblich, ihren Ehemann umzustimmen, da sie in ihrer Jugend den Wesir mit seiner Frau besuchte. Bei diesem Besuch gab ein alter Mann beiden Frauen einen Apfel, den sie teilten und aßen und dabei einander vereinbarten, dass, wenn sie ein Mädchen und Jungen gebären, diese einander heiraten sollten. Kerem begibt sich mit seiner Saz auf die Suche nach Aslı auf eine weite Reise.

In der ersten Szene des zweiten Akts träumt Kerem am Fuße eines Brunnens auf dem Gipfel eines Berges von Aslı, die zu ihm spricht, ihn aber nicht erreicht. In einer anderen Szene gibt ein alter Mann Kerem ein Glas Wein und verheißt ihm, dass er Aslı bekäme, wenn er den Wein trinke. In einer dritten Szene schläft Kerem auf einem Friedhof ein und hört, wie eine Karawane, ein Lied singend, ihm verheißt, dass seine Tortur bald ein Ende haben werde.

Im dritten Akt ist Kerem in einem anderen Land und hört davon, dass der Herrscher dieses Landes jedem, der sein Rätsel löst, einen Wunsch erfüllt. Kerem löst das Rätsel, das von zwei Apfelhälften handelt. Kerems Wunsch ist die wahre Liebe. Der alte Mann aus seinem Traum gibt ihm ein Glas, das Kerem trinkt. Einer der Gäste steht auf und umarmt Kerem. Es ist der Vater von Aslı. Er sagt dem Herrscher, dass die beiden Äpfel vereint sind. Während die Leute voller Freude sind, ruft Aslıs Stimme von weit her. Kerem macht sich auf den Weg, um Aslı in Begleitung eines ‚friedlichen‘ Liebeschors zu treffen.¹⁷²⁰ Aracı zitiert in diesem Zusammenhang Gazimihâl, der Kerem als Repräsentanten eines Mannes interpretiert, der auf der Suche nach der absoluten Wahrheit sei und dabei seine wahre Liebe ‚trinken‘ müsse, um nach einem Leidensweg mit Rückschlägen alles ‚Sterbliche abzuwaschen‘.¹⁷²¹ Diese Interpretation unterstreicht die Einschätzung, dass *Kerem* sufistischen Vorstellungen folgt, um Wahrheit und damit Frieden zu thematisieren. Mit den Symbolen Wasser, Feuer und Erde werden außerdem Elemente der schamanischen Kultur und des Sufismus miteinander verbunden.¹⁷²² Somit weist diese Oper nach Aracı große Ähnlichkeiten mit dem Oratorium *Yunus Emre* auf,

¹⁷²⁰ Eine exakte Inhaltsangabe ist in der Literatur nicht zu finden, die Zusammenstellung erfolgte aufgrund der Darstellungen von: Kolçak, 2005, S. 89 f, Gönen, 2008, S. 187 ff., S. 204 ff., und S. 211 und Yönetken, 2008, S. 9 f.

¹⁷²¹ Aracı, 2007, S. 168, ebenso Gazimihâl, 1957, S. 382.

¹⁷²² Gönen, 2008, S. 211.

da *Kerem* die Stufen des Spirituellen widerspiegeln, die ein junger Mann während seiner mystischen Reise in drei Akten durchläuft.¹⁷²³

Abbildung 7: Deckblatt des Programmheftes von *Kerem*¹⁷²⁴



Gazimihâl vertieft diese Auffassung von Aracı, indem ersterer ausführt, dass die Bühnenbewegung in diesem mystischen Drama auf ein Minimum reduziert wurde.¹⁷²⁵ Deshalb weist das Werk einen Oratoriencharakter auf.¹⁷²⁶ Saygun beschrieb *Kerem* als eine bearbeitete Version von *Yunus Emre* für die Bühne mit dem Thema einer sich langsam durch ‚dornige und schmerzhaftes Straßen‘ hinziehende Suche nach der ‚wahren Liebe‘.¹⁷²⁷

¹⁷²³ Aracı, 2007, S. 168.

¹⁷²⁴ N. N., „Kerem. A lyrical drama in three acts and eight tableaux“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns Oper Kerem*, Ankara Devlet Operası, 22.3.1953, Titelseite.

¹⁷²⁵ Gazimihâl, 1957, S. 383.

¹⁷²⁶ Ebd., S. 383.

¹⁷²⁷ Aracı, 2007, S. 168.

Abbildung 8: Gruppe junger Frauen in traditionellen Kleidern, 3. Akt, 1. Szene¹⁷²⁸



Saygun sah sich mit der Kritik konfrontiert, er habe ein so bekanntes Volksmärchen wie *Kerem* modifiziert.¹⁷²⁹ Er war jedoch der Auffassung, dass jeder aus der Oper für sich ein Fazit ziehen könne, denn selbst, wenn das Publikum die mystische Dimension des Werkes nicht erfassen könne, werde es die mystische Dimension als eine Geschichte wahrnehmen.¹⁷³⁰ Der Komponist, so Saygun, sei kein Literaturhistoriker oder ein bescheidener Folklorist und habe das Recht zu schaffen, wie er wolle und intendiere; seine Werke könnten nur anhand der künstlerischen Mittel betrachtet werden.¹⁷³¹ Saygun selbst erklärte hierzu:

„Zwischen 1948 und 1952 setzte ich meine Arbeit an dem von Kerem und Aslı inspirierten Libretto fort. Dies ist ein lyrisches Drama mit drei Akten. Nach Yunus Emre begann ich über dieses Problem nachzudenken. Während eines Gesprächs mit meinem Freund Selâhattin Batı im Jahr 1944 erfuhr ich, dass das Thema auch für ihn von Interesse war, und er schrieb sogar ein Stück mit Kerem und Aslı. Er gab mir das Stück. Ich las. Er sah das Thema nicht so wie ich, er blieb der im Volk bekannten Geschichte treu. Als ich ihm meinen Standpunkt erläuterte, erklärte er sich bereit, ein Libretto für mich zu schreiben. Der Name meiner Arbeit ist nur Kerem. Nach meinem ersten Studium konnte ich meine Hand lange Zeit nicht berühren, bis 1948 [...]. Die Eröffnung des Opernhauses von Ankara fand 1948 statt. Der Generaldirektor der Schönen Künste war Halil Vedat Fıratlı. Bonatz [ein Architekt] hatte das ehemalige Ausstellungshaus in eine Oper verwandelt. Wir haben ein Eröffnungsprogramm organisiert mit Werken zeitgenössischer Komponisten. An diesem Tag war auch *Kerems* erster Akt vertreten.“¹⁷³²

¹⁷²⁸ N. N., „Kerem. A lyrical drama in three acts and eight tableaux“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns Oper Kerem*, Ankara Devlet Operası, 22.3.1953, S. 20.

¹⁷²⁹ Aracı, 2007, S. 168 f.

¹⁷³⁰ Ebd.

¹⁷³¹ Ebd.

¹⁷³² Tanju, 1991, S 88 f. Im Original: „1948 ile 1952 yılları arasında Kerem ile Aslı'dan esinlenerek hazırlamış libretto üzerine çalışmalarımı sürdürdüm. Bu üç perdelik lirik bir dramdır. Yunus Emre'den sonra bu konu üzerinde düşünmeye başlamıştım. 1944 yılında dostum Selâhattin Batı ile bir sohbet

Offenbar wollte Saygun mit seiner Bearbeitung der ursprünglichen Legende Mythologie mit Sufismus verbinden, Feindbilder vermeiden und den Gedanken des Friedens und der Suche nach der Wahrheit herausarbeiten. Dabei war er möglicherweise von der Vorstellung getragen, die Oper könne die Gesellschaft positiv beeinflussen. Mit *Kerem* hat Saygun nach Kolçak aufgrund der vielen Reaktionen einen ‚außerordentlichen Erfolg‘ bei der ‚Schaffung einer Musiksprache‘ erzielt, die den Eigenschaften des Türkischen nicht widerspreche.¹⁷³³ Der türkische Musikwissenschaftler Halil Bedî Yönetken urteilte über das Werk wie folgt:

„Adnan Saygun hat die originelle Musik kreiert, die in Ton, Rhythmus, Form und Ästhetik von der türkischen Volksmusik inspiriert ist, die er sehr gut kennt, mit ihrem Parlando-Stil der uzun hava und den mystischen Volksmelodien. Passend zum Ausdruck des Librettos wird das Thema in lokalen Farben in einer ganz persönlichen subjektiven Sprache erzählt. Adnan Saygun definierte ‚Kerem‘ als ‚lyrisch-mystisches Drama‘, betonte das symphonische Element und die häufige Verwendung von Chören an unterschiedlichen Orten; ‚Kerem‘ hat einen großen architektonischen Charakter sowohl vokal als auch instrumental. Das Thema ist gewählt aus den bekannten Volkslegenden mit der passenden Musik, den Farben des Landes, den Tänzen und deren Melodien, und diese Werke werden durch den lokalen und nationalen Charakter getragen. ‚Kerem‘ ist die erste echte türkische Nationaloper in der Weltmusikgeschichte, und Ahmed Adnan Saygun ist ein Komponist eines solchen ehrenwerten Werks. Wir müssen ihm für das einzigartige Erreichen des unvergleichlich großen Erfolgs unendlich dankbar sein.“¹⁷³⁴

Diese positive Einschätzung, die Kolçak teilt, begründet er damit, dass Saygun alle Melodien des Werks mit ‚persönlicher Inspiration‘ aus der türkischen Volksmusik und ihrem Stil schuf und seine ‚musikalische Sprache‘ hierbei ausgereift erscheine.¹⁷³⁵ Darüber hinaus würdigt Gazimihâl, der *Kerem* als erste ‚echte‘ türkische Oper ansieht.¹⁷³⁶

sirasında, konunun onun da ilgisini çektiğini, hatta Kerem ile Aslı isimli bir piyes de yazdığını öğrendim. Piyesi bana verdi. Okudum. Konu'ya benim gibi bakmıyordu, halk arasındaki hikâyeye sadık kalmıştı. Ona kendi görüşümü anlatınca, benim için bir libretto yazmayı kabul etti. Benim eserimin adı sadece Kerem'dir. İlk çalışmalarımın sonra uzun bir süre el sürmek imkânım olmadı, tâ 1948 yılına kadar [...]. Ankara Operası'nın açılışı 1948'de yapıldı. Güzel San'atlar Genel Müdürü Halil Vedat Fıratlı idi. Bonatz, evvelce sergi evi olarak yapılmış binayı operaya dönüştürmüştü. Bir açılış programı düzenledik. Çağdaş kompozitörlerden eserler çalındı. Kerem'in ilk sahnesi de o gün temsil edildi.“

¹⁷³³ Kolçak, 2005, S. 91.

¹⁷³⁴ Yönetken, 2008, S. 10 f. Im Original: „Ahmed Adnan Saygun, çok iyi tanıdığı Türk hak müziğinin bünyesinden, uzun havaların parlando üslubundan, mistik halk ezgilerinden, hülâsa, ton, ritim, form ve estetik bakımından Türk halk müziğinden mülhem orijinal bir müzik yaratmıştır. Opera livresinin ifadesine uyarak, konuyu, yerine göre, mahalli renklerle, yerine göre, tamamen şahsi, subjektif bir dille terennüm etmiştir. Adnan Saygun, ‚Lirik-mistik dram‘ olarak vasıflandırdığı ‚Kerem‘inde, senfonik unsura önem vermiş, koroları bol, birçok yerde bölümlü olarak kullanmıştır; bunlar ‚Kerem‘e hem vokal hem enstrümantal yönlerden büyük bir mimari karakter sağlamıştır. Gerek halk masallarından seçilmiş konusu, gerek bu konuya uygun müziği, memleket renkleri, oyunları, ezgileriyle eser yerli ve milli bir karakter taşımaktadır. ‚Kerem‘ dünya müzik tarihinde ilk milli Türk operasıdır ve Ahmed Adnan Saygun böyle şerefli bir eserin sahibi, bestecisidir. Onu, bu eşsiz mazhariyetinden ve büyük başarısından dolayı ne kadar tebrik etsek azdır.“, s.a. Kolçak, 2005, S. 91.

¹⁷³⁵ Kolçak, 2005, S. 91.

¹⁷³⁶ Gazimihâl, 1957, S. 381.

Dabei nutze Saygun neben den Leitmotiven für einzelne Charaktere auch das Terzett, um Stimmungen verschiedener Charaktere miteinander zu verbinden, wie beim Terzett von Kerem, seinem Vater und seiner Mutter in der zweiten Szene im ersten Akt.¹⁷³⁷ Gazimihâl benutzt hierbei den Begriff der ‚realistischen Musik‘ im Gegensatz zur ‚abstrakten Atmosphäre‘ der Musik an anderen Stellen der Oper, wobei er die gesamte Oper als modale Komposition bezeichnet, in der die Musik ‚Luft‘, ‚Farben‘ und ‚Gerüche‘ transportiere.¹⁷³⁸ Gazimihâl beschreibt die ‚realistische Musik‘ als Ausdruck der Einschränkung einer ‚romantischen Atmosphäre‘.¹⁷³⁹ Die ‚abstrakte Atmosphäre‘ sieht er insbesondere in der dritten Szene des zweiten Aktes, in dem das Orchester, das eine Karawane darstellt, sich langsam nähert und dann weiterzieht in Form von regelmäßigen Schlägen der Trommeln, die allmählich das gesamte Orchester in einer ‚fließenden Harmonie-Atmosphäre‘ erfassen begleitet von einem einstimmigen Karawanenchor.¹⁷⁴⁰ Die Arie des Kerem, die auf dieser Hintergrundmusik rhythmisch frei erklingt und eher den Charakter eines ‚Rezitativo accompagnato‘ hat, sei eine Psalmodie, die Gazimihâl an die Praxis frühester musikalischer Ausdrucksformen erinnere.¹⁷⁴¹ Die Psalmodie nähere sich auf diese Weise den ‚Klagen Anatoliens‘.¹⁷⁴² Gazimihâl vertieft dabei nicht, mit welchen Mitteln die von ihm verwendeten Begriffe, wie die einer ‚realistischen Musik‘ im Gegensatz zur ‚abstrakten Atmosphäre‘, konkretisiert werden und wie diese von ihm beschriebene Wahrnehmung sich daraus ableitet. Möglicherweise könnte damit gemeint sein, dass Saygun musikalisch versucht, die Ebenen der Legende zu unterscheiden: dort, wo die Dialoge aufgrund geschichtlicher Fakten oder aufgrund von Handlungen und Absichten einen Realitätsbezug haben könnten, nutzt Saygun einen anderen Stil als in den Passagen, in denen die mythischen Bestandteile der Legende zum Ausdruck kommen sollen. Offenbar bedient sich Saygun zur Darstellung mythischer Elemente bewusst überwiegend der Einstimmigkeit, der Nutzung der entsprechenden Volksmelodien und rhythmischer Elemente, die an die Musikpraxis der Schamanen erinnern, während die ‚realistische Musik‘ in der Übernahme der Musikpraxis der ‚Aşık‘ (dt.: Volksänger) in Verbindung mit modaler mehrstimmiger Bearbeitung bestehen könnte. Diese Vermutung

¹⁷³⁷ Ebd., S. 383.

¹⁷³⁸ Ebd.

¹⁷³⁹ Ebd.

¹⁷⁴⁰ Ebd.

¹⁷⁴¹ Ebd., S. 384.

¹⁷⁴² Ebd.

kann auch durch Ausführungen von Aracı im Rahmen des Vergleichs von Sayguns Opern an anderer Stelle gestützt werden.¹⁷⁴³

Gazimihâl stellt die zentrale Frage, welche Elemente in *Kerem* diese zu einer türkischen Nationaloper machen würde. Er sah diverse Probleme, um das ‚Türkische‘ in Bezug auf Aussprache und Ausdruck herauszuarbeiten. Demnach, so Gazimihâl, habe Saygun in seinen Arbeiten stets auf das Verständnis des Wortes und seiner Bedeutung geachtet und sich mit der Ausdeutung des Wortes auf die Musik unter diesem Aspekt befasst.¹⁷⁴⁴ Infolgedessen verwendet Saygun Rhythmen, die er für den Versrhythmus als erforderlich ansieht analog eines ‚Rezitativo accompagnato‘ mit überwiegenden Moll-Akkorden, in denen zusätzlich Sekunden, Quarten, Sexten oder Septimen enthalten seien.¹⁷⁴⁵ Verse, die Saygun als rhythmisch nicht gebunden ansah, vertonte er demnach rhythmisch frei in Form eines meistens auf einem sich wiederholenden Ton bestehenden ‚Rezitativo secco‘, das mit Bordunklängen, die überwiegend aus einem Moll-Akkord mit Sekunde, Quarte, Sexte und Septime bestehen, mehrstimmig ausgesetzt werde.¹⁷⁴⁶

Gazimihâl sieht dieses Kompositionsprinzip auch in den Opernchören von *Kerem*, in denen Saygun ‚einfachere‘ Rhythmuskombinationen als in den Orchesterpassagen verwende.¹⁷⁴⁷ Darüber hinaus bestehen die Chöre kontrapunktisch in einer in der Regel vier- oder auch achtstimmigen kanonartigen Verarbeitung nachempfundener Themen türkischer Volksmelodien und haben eine ‚wichtige Bedeutung‘ in der Oper.¹⁷⁴⁸

Laut Gazimihâl nutzt Saygun in *Kerem* die griechisch-modalen Tonarten, wie dorisch, phrygisch und äolisch neben der Nutzung von Makamen wie Segâh, Hicaz und Nikrîz.¹⁷⁴⁹ Gazimihâl sieht in *Kerem* ferner Bezüge zu anderen früheren Werken von Saygun. Offenbar habe Saygun das Haupt- und Seitenthema aus seinem Orchesterwerk *Divertimento* (op. 1) wieder aufgenommen aber in anderer Form polyphon bearbeitet.¹⁷⁵⁰ Bei zweistimmigen Passagen in *Kerem* sieht Gazimihâl eine Weiterentwicklung der polyphonen Bearbeitung aus Sayguns Werk *Sezişler* (op. 4).¹⁷⁵¹ Rhythmisch freie Passagen sieht Gazimihâl bereits in der Passage zum ersten Thema im ersten Teil der

¹⁷⁴³ Aracı, 2007, S. 211 f.

¹⁷⁴⁴ Gazimihâl, 1957, S. 384.

¹⁷⁴⁵ Ebd.

¹⁷⁴⁶ Ebd.

¹⁷⁴⁷ Ebd., S. 385.

¹⁷⁴⁸ Ebd.

¹⁷⁴⁹ Ebd.

¹⁷⁵⁰ Ebd., S. 385 f.

¹⁷⁵¹ Ebd., S. 387.

Klavier- und Cellosonate (op. 12) im Makam Bestenigâr, die er auch in seinem Oratorium *Yunus Emre* verwendet.¹⁷⁵² Die Grundlagen der rhythmischen und polyphonen Gestaltung von *Kerem* sieht Gazimihâl in Sayguns erstem Streichquartett (op. 27).¹⁷⁵³ Somit kommt Gazimihâl zum Ergebnis einer Weiterentwicklung und Fortsetzung in der kompositorischen Arbeit von Saygun in Bezug auf die Nutzung von Rhythmen, Tonarten und Melodien und deren polyphonen Bearbeitungen.¹⁷⁵⁴ Darüber hinaus sieht Gazimihâl in den aus seiner Sicht ‚präziseren Linien‘ in *Kerem* auch einen neuen musikalischen Ausdruck von Sayguns ‚mystischen Naturvorstellungen‘ verbunden mit seiner ‚metaphysischen Intuition‘,¹⁷⁵⁵ womit die vorherigen Überlegungen, inwieweit Saygun analog zur Entwicklung einer romantischen Musikästhetik auf der Suche nach einer türkischen Musikästhetik, gestützt werden können.

Nach Gazimihâl und Aracı würden sich die Gattungen Oper und Oratorium bei Saygun nicht grundlegend unterscheiden. Daraus könnte geschlossen werden, dass Saygun Kompositionsvorstellungen der musikalischen Rhetorik aus der Barockzeit, möglicherweise mit Bezug auf Johann Sebastian Bach, Parallelen aufweisen. Dabei greift Saygun offensichtlich auf musikalische Traditionen in seiner Region zurück, die zeitlich weiter zurückreichen als die Anfänge der einstimmigen Kirchenmusik in Europa, um insbesondere die Zeitlosigkeit von Legenden musikalisch darzustellen.

Obwohl *Öz Soy* als erste türkische Oper gilt, bezeichnete Saygun nach Gönen seine ersten beiden Opern lediglich als „Grundlage für die türkische Oper“.¹⁷⁵⁶ *Kerem* sei die ‚durchkomponierte symphonisch-dramatische Großform‘, die das in ‚symphonischer Form‘ als ‚Ganzes komponierte dramatische Werk‘ erfasse.¹⁷⁵⁷ Somit ist *Kerem* auch die erste national-türkische Oper. *Kerem* ist nach Gönen keine Aneinanderreihung von Szenen, sondern zeichne sich von Anfang bis Ende durch eine ‚Kontinuität‘ und ‚Integrität‘ aus und sei somit ein wesentlicher Bestandteil der ‚musikalischen Revolution‘, eine moderne türkische Nationaloper zu begründen.¹⁷⁵⁸

Somit wird durch diese Ausführungen nicht nur die These bestätigt, dass *Kerem* über Merkmale verfügt, die diese Oper als eine türkische Nationaloper kennzeichnen und somit in der Tradition von musikalischen Werken zur gesellschaftlichen Modernisierung

¹⁷⁵² Ebd.
¹⁷⁵³ Ebd., S. 387 f.
¹⁷⁵⁴ Ebd., S. 388.
¹⁷⁵⁵ Ebd.
¹⁷⁵⁶ Gönen, 2008, S. 197.
¹⁷⁵⁷ Ebd.
¹⁷⁵⁸ Ebd.

der Türkei steht, sondern dass darüber hinaus Saygun mit *Kerem* musikästhetische Vorstellungen ausdrückt, die zwar nationale Bestandteile, jedoch auch Analogien zur westeuropäischen Tradition nicht nur von Nationalopern, sondern auch von vergleichbaren musikästhetischen Vorstellungen aufweisen. Es ist in diesem Zusammenhang kein Widerspruch, dass Saygun offenbar deutlicher als in seinen vorangegangenen Werken auf die Autonomie des Künstlers hinweist und darauf bei seinen späteren Opern noch größeren Wert legen wird.

6.4.2. *Köroğlu*

Die Oper *Köroğlu* (op. 52) schrieb Saygun nach *Kerem*.¹⁷⁵⁹ Die Oper wurde 1971 im Auftrag der ‚Yapı ve Kredi Bankası‘ (dt: Bau- und Kreditbank) komponiert.¹⁷⁶⁰ Dieser Auftrag wurde durch den Politiker, Manager und Mitarbeiter dieser Bank für kulturelle und künstlerische Angelegenheiten, Vedat Nedim Tör, einem Anhänger des Kemalismus und Freund von Saygun, vermittelt.¹⁷⁶¹ Das Libretto der dreiaktigen Oper mit acht Szenen stammt wie schon bei *Kerem* von Selahattin Batu.¹⁷⁶² Die Weltpremiere von *Köroğlu* fand am 25. Juni 1973 im Rahmen des ersten Internationalen Musikfestivals von Istanbul im ‚Açıkhava Tiyatrosu‘ (dt.: Open-Air-Theater) statt, bei dem neben *Aida* von Giuseppe Verdi und *Die Entführung aus dem Serail* von Wolfgang Amadeus Mozart auch *Herzog Blaubarts Burg* von Béla Bartók aufgeführt wurden.¹⁷⁶³ Wie bei *Kerem* stammt das Thema von *Köroğlu* aus einem anatolischen Epos.¹⁷⁶⁴ Saygun widmete diese Oper Atatürks ‚geliebter (heiliger) Seele‘ als eine weitere türkische Nationaloper.¹⁷⁶⁵ Das Epos ist über Anatolien hinaus auch in Aserbaidschan und im Iran bekannt.¹⁷⁶⁶ Die Widmung und besondere Kennzeichnung als türkisches Werk sowie der Bezug zu den Nachbarländern zeigt die Kontinuität Sayguns, nach *Öz Soy* mit einer weiteren Oper die Botschaft von Frieden, Freund- und Bruderschaft fortzusetzen mit der Besonderheit, dass sich neben der staatlichen Kulturförderung auch eine privatwirtschaftliche Organisation in der Türkei bereit erklärt hat, die Kultur sowie hier speziell ein Opernfestival zu fördern.

¹⁷⁵⁹ Kolçak, 2005, S. 93.
¹⁷⁶⁰ Ebd., S. 93 f.
¹⁷⁶¹ Aracı, 2007, S. 211.
¹⁷⁶² Altar, 2001, S. 234.
¹⁷⁶³ Ebd.
¹⁷⁶⁴ Ebd.
¹⁷⁶⁵ Ebd.
¹⁷⁶⁶ Aracı, 2007, S. 212.

Die Verteilung der Rollen der Oper ist wie folgt: Köroğlu (Bass), Ana (Mezzosopran), Seyis (Bass), Günayım (Sopran), Bey (Bariton), Beyoğlu (Tenor), Kızıroğlu (Tenor), Hirte (Tenor), Erster Leutnant (Bariton), Zweiter Leutnant (Bariton), Älteste und Bauern.¹⁷⁶⁷ Köroğlu (dt.: Sohn eines Blinden) ist ein ‚gütiger‘ Held, dessen Abenteuer in fast allen türkischen Stämmen der Regionen von Rumelien bis Zentralasien mündlich verbreitet wurden.¹⁷⁶⁸ Köroğlu verkörpert nach Altar die Philosophie einer auf den Tugenden des Mutes und der Tapferkeit bestehenden Moral, um sich den Herrschern, die das (türkische) Volk unterdrücken, zu widersetzen.¹⁷⁶⁹ Er verteilte das, was er im Kampf für die Freiheit erbeutete, an die Armen.¹⁷⁷⁰

Die Oper beginnt, so fasst Altar die Handlung zusammen, mit einem Versuch eines Überfalls eines anatolischen Dorfes in der Region Çamlıbel in der Provinz Adana, in dem Köroğlu wohnt, der sich mutig dem Versuch der Entführung seiner Verlobten Günayım durch Beyoğlu (dt.: Sohn des Herrschers) widersetzt.¹⁷⁷¹ Der von der Inkompetenz seines Sohnes Beyoğlu erzürnte Herrscher, der in der Oper ‚Bey‘ genannt wird, bestellt daraufhin Köroğlus Vater, einen Pferdezüchter, in seinen Palast ein und zwingt ihn, die Geschichte des Fohlens Kırat zu erzählen, das laut einer Legende Unglück über die Herrscherfamilie bringen soll und nicht gezähmt werden kann.¹⁷⁷² Als Köroğlus Vater Kırat mühelos zähmt, lässt Bey ihn blenden und wirft ihn mit Kırat aus seinem Palast. Bey überfällt weiter die Dörfer in Anatolien, versucht, den Widerstand der Dorfbewohner niederzuschlagen und lässt Günayım diesmal erfolgreich entführen. Köroğlu rebelliert gegen die Katastrophe, die er, sein Vater, seine Verlobte und seine Mitbewohner erlitten haben, und widersetzt sich den Grausamkeiten, unter denen die Menschen leiden.¹⁷⁷³ Sein Vater bittet Köroğlu, auf Kırat, einem Schimmel, der auf magische Weise Flügel bekommt, aufzupassen und ihn zu rächen.¹⁷⁷⁴ Köroğlu führt daraufhin mutig die ‚härtesten‘ Kämpfe und zögert nicht, Opfer zu bringen und zu erdulden, um sein Ideal von Liebe, Freundschaft und Brüderlichkeit zu verwirklichen, um schließlich die Herrscher zu vertreiben und die mutige und standhafte Günayım zu befreien.¹⁷⁷⁵ Wie in

¹⁷⁶⁷ Kolçak, 2005, S. 92.

¹⁷⁶⁸ Altar, 2001, S. 234.

¹⁷⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁷⁰ Ebd.

¹⁷⁷¹ Ebd., S. 234 ff.

¹⁷⁷² Ebd.

¹⁷⁷³ Ebd.

¹⁷⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁷⁵ Ebd.

vielen türkischen Legenden steht in *Köroğlu* die Pferdefigur für eine mythologische, lokale wie auch historische Bedeutung.¹⁷⁷⁶ Ein Nebenthema dieser Oper berührt die soziale Situation der handelnden Personen des Epos insbesondere die Frage der Heirat als sozialen Akt: welche Aussichten hat ein Bauernmädchen, wird es mit einem reichen, einem mächtigen oder einem alten Mann verheiratet, welche Bedeutung haben Liebesgefühle und welche Rechte hat die Frau? Es könnte daher sein, dass dieses Nebenthema für die Modernisierung der türkischen Gesellschaft und die Stärkung der Frauenrechte eine wichtige Rolle gespielt haben könnte, um zu zeigen, dass die aktuelle Gesellschaftspolitik der Atatürkzeit sich bewusst von den tradierten und offenbar als ungerecht empfundenen Zuständen der Vergangenheit positiv abhebt.

Laut Kolçak hat Saygun diese Legende und die Charaktere der handelnden Personen musikalisch auf ‚perfekteste Weise‘ reflektiert.¹⁷⁷⁷ Saygun verwende eine ‚impressionistische Sprache‘.¹⁷⁷⁸ Türkische Volksmelodien werden dabei nicht ‚enthüllt‘ mit Ausnahme in der letzten Szene, in der das mit der Oper gleichnamige türkische Volkslied ‚Köroğlu‘ erklingt.¹⁷⁷⁹ Wie in *Kerem* verwendet Saygun nach Aracı anatolische Volksmusikmelodien und war besonders von der Kunst der Aşık (dt.: Volkssänger) beeinflusst.¹⁷⁸⁰ Noch heute wird der Makam Hüseyinî, mit dem die Aşık die Legende erzählen, auch als ‚Köroğlu-Makam‘ bezeichnet.¹⁷⁸¹

Wie schon in *Kerem* arbeitet Saygun nach Gönen mit einer engen Verknüpfung der Texte mit musikalischen Mitteln.¹⁷⁸² Während die Bläser auf langen Tönen Ostinatoklänge intonieren, haben die Streicher nach Gönen ‚tonalitätsbestimmende‘ Passagen.¹⁷⁸³ Was Gönen mit ‚tonalitätsbestimmend‘ meint, bleibt unklar, da das Rezitativ, dessen Töne sich zwischen e-Moll, C-Dur und g-Moll bewegen, nicht eindeutig einem Makam zugeordnet werden kann, und die unterschiedlich großen und abwärtsgehenden raschen Sprünge in den Violinen zum einen die Melodietöne des Rezitativs aufnehmen, wobei zum anderen neben den d^2 und des^2 sowie dem as auch andere Töne kurz mit erklingen. Gönen zeigt an einer Stelle in der Oper auf, wie sich zu den Worten „Ich habe eine Taube gejagt ...“ das Tempo beschleunige und unter

¹⁷⁷⁶

Ebd.

¹⁷⁷⁷

Kolçak, 2005, S. 93.

¹⁷⁷⁸

Ebd.

¹⁷⁷⁹

Ebd.

¹⁷⁸⁰

Aracı, 2007, S. 211 f.

¹⁷⁸¹

Ebd.

¹⁷⁸²

Gönen, 2008, S. 252.

¹⁷⁸³

Ebd., S. 252 in Verbindung mit dem Notenbeispiel auf S. 323 f.

Beteiligung von Flöte, Posaune, Harfe und allen Streichern offenbar ein Taubenflug dargestellt würde.¹⁷⁸⁴ Darauf heißt es in der Oper: „Kirat fliegt in den Himmel, überquert die Berge, rennt so, wenn man rennt“. Diese Passage vertont Saygun mit hohen Tönen im Bariton. Bei den Worten „Nicht im Wasser versinken, nicht ertrinken, sich nicht vor dem Kirat verneigen“ werde nach Gönen die hier beschriebene ‚strenge und selbstbewusste Haltung‘ mit Streichern und Blasinstrumenten wiedergegeben.¹⁷⁸⁵ Das Thema ‚Liebe‘ wird nach Gönen mit einer Melodie intoniert, die an eine ‚uzun hava‘ erinnere, die Pauken würden mit ihren leisen Rhythmen nach Gönen die ‚Wörter zum Vorschein bringen.“¹⁷⁸⁶ Dazu würden die Gefühle von Beyoğlu nach Gönen durch den Einsatz von Klarinetten, Pauken und Fagotten dargestellt, die seine Melodie begleiten, die sich nur auf zwei Töne verteilt.¹⁷⁸⁷ Ferner sieht Gönen ‚melodramatische Muster‘ des Operngenres in *Köroğlu*.¹⁷⁸⁸ Das Gefühl des Schmerzes werde durch Klarinetten, der ‚Geigenmärsche‘ und gelegentliche Übergänge durch das Horn erzeugt.¹⁷⁸⁹ Ein weiteres Thema ist die Rebellion gegen die Unterdrücker, die Kızıroğlu, Köroğlu und die von ihnen ermächtigten Dorfbewohner nach dem zweiten Akt entfachen. Neben dem Tempo ‚a vivo‘ weisen die Holzbläser und die Streicher zwischen den Texten chromatisch aufwärtsgehende Skalen auf, die nach Gönen die Spannung in der Musik ‚sicherstellen‘.¹⁷⁹⁰ Nach Gönen wird musikalisch sowohl der Kampf gegen die Unterdrücker durch Blech-, Holzbläser und Schlagzeug zum Teil im doppelten Forte wie auch der ‚Spott‘ ihnen gegenüber durch den Einsatz von Klarinetten, Oboen, Hörnern und Streichern dargestellt.¹⁷⁹¹ Gönen ist der Auffassung, dass die philosophische Hauptidee von *Köroğlu*, die in der ‚göttlichen Liebe‘ bestehe, einerseits in der zweiten Szene im dritten Akt mit einem Viola-Solo dargestellt werde, das mit den Worten „Mein Herz schlägt auf meiner Brust...“ auf ein Violin-Solo übergehe.¹⁷⁹² Andererseits erklingen Flöten, Oboen, Klarinetten und Streicher zu den Worten „Das Grün ist in unseren Bäumen...“.¹⁷⁹³ Offenbar nutzt Saygun verschiedene Formen der Orchestrierung, um sich dem Thema der ‚göttlichen Liebe‘ zu nähern.

1784 Ebd., S. 252.

1785 Ebd.

1786 Ebd., S. 254 in Verbindung mit dem Notenbeispiel auf S. 325 f.

1787 Ebd.

1788 Ebd.

1789 Ebd., S. 255.

1790 Ebd., S. 256 in Verbindung mit dem Notenbeispiel auf S. 327 f.

1791 Ebd., S. 256.

1792 Ebd.

1793 Ebd.

Nach Gönen nutze Saygun zu früheren Werken volksmusikalische Elemente nicht mehr ‚konkret‘ sondern ‚abstrakt‘, was nicht als Abkehr von den volksmusikalischen Wurzeln angesehen werden sollte.¹⁷⁹⁴ In *Köroğlu* werden Themen der anatolischen Volksmusik verwendet, der ‚Harmandalı-Tanz‘ und der Makam Hüseyinî für die Liebe.¹⁷⁹⁵ Der ‚Harmandalı-Tanz‘ ist ein zeybekischer Tanz, der in der Ägäis aufgeführt werde, langsam beginne und durch starkes Schwingen der Arme und Sprünge begleitet werde.¹⁷⁹⁶ Saygun äußerte sich zu seiner Oper nach Altar wie folgt:

„Meine Begeisterung und mein dominierender Hauptgedanke gilt Menschen, die eine Welt des Friedens schaffen wollen, frei von Schmerz und Grausamkeit, vergessen von allem Bösen und nur beleuchtet von der Sonne, der Liebe und der Brüderlichkeit. Alles sammelte und formte sich um diese Idee. Hat die Öffentlichkeit nicht den folgenden Gedanken in *Köroğlu* verschiedenen Eigenschaften geäußert? Tatsächlich bedeutet ‚Bolu Beyi‘ [dt.: Herrscher der Stadt Bolu] oder ‚bey‘ oder ‚han‘, was in den Volkserzählungen als Bezeichnung für Unterdrückung und Ungerechtigkeit verwendet wird; ist *Köroğlu* nicht ein Symbol der Rebellion gegen Grausamkeit, Ungerechtigkeit und aller Arten von Übel? Die Sehnsucht nach dem Licht, der Glaube an das Licht, der Glaube an die Liebe und die Brüderlichkeit sind jedoch wesentlich im Kampf gegen die Dunkelheit, die in der Persönlichkeit des ‚bey‘ verkörpert ist. Wie kann Erfolg erzielt werden, wenn die Herzen nicht mit dem Licht dieser Liebe und der Begeisterung dieser Sehnsucht erfüllt sind? ...*Köroğlu*s Pferd ist ein Pferd von mythischer Schöpfung und Stärke, Kırat. *Çamlıbel*, dessen Name je nach Land mehr oder weniger unterschiedlich genannt wird,... ist das Land des Lichts und der großen Liebe, in dem Frieden und Ruhe herrschen. Kırat ist die Kraft des Glaubens, die nur diejenigen, die sich nach dem Licht sehnen, diejenigen, die mit dem Feuer der tiefen Liebe brennen, nach *Çamlıbel*, dem Land des Friedens, bringen. *Köroğlu*s Verlobte, die wir nach der Überlieferung *Günayım* nannten, ist der Samen, der neues Leben ankündigt, das Wasser, das in die Äste dringt. Sie selbst ist das Schöne, das Gute, die Liebe. Das Thema der Oper wurde mit diesem Verständnis bearbeitet und vorbereitet. Aufgrund dieses Verständnisses widme ich meine Arbeit auch Atatürks Erinnerung an den Heiligen.“¹⁷⁹⁷

Anhand der bewusst hier wiedergegebenen Wiederholungen von Idealvorstellungen kann gezeigt werden, dass Saygun ähnliche ästhetische Vorstellungen zumindest in dieser Oper

¹⁷⁹⁴ Ebd., S. 258.

¹⁷⁹⁵ Ebd., S. 259.

¹⁷⁹⁶ Ebd.

¹⁷⁹⁷ Altar, 2001, S. 235. Im Original: „İnsanların acıdan, zulümden uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu ve ancak sevgi ve kardeşlik güneşinin aydınlattığı bir huzur âlemine kavuşmalarına duyduğum iştihak, konuyu işleyişim sırasında bana hâkim olan ana düşünce idi. Her şey bu fikir etrafında toplandı ve şekillendi. Halk da *Köroğlu*’nun türlü ,kol’larında şu düşünceyi dile getirmiş değil miydi? Gerçekten, halk rivayetlerinde ‚Bolu Beyi‘ veya daha başka adlarla anılan ‚bey‘ veya ‚han‘, zulmün adaletsizliğine; 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 iştihakıyla 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, sükûnun hüküm sürdüğü ışık ve engin sevgi ülkesidir. Kırat, ancak ışığa hasret duyanları, engin sevginin ateşiyle yananları, *Çamlıbel*’e, huzur ülkesine ulaştırın iman gücüdür. *Köroğlu*’nun, bir rivayetten alarak *Günayım* adını verdiğimiz nişanlısına gelince, o, yeni hayatların müjdecisi olan tohumdur, dallara yürüyen sudur. Güzelin, iyinin, sevginin kendisidir. Operanın konusu İşte bu anlayışla işlenmiş ve hazırlanmıştır. Yine bu anlayıştan dolayıdır ki, eserimi, Atatürk’ün Aziz hatırasına ithaf ediyorum.“

äußerte wie sie bei Hegel und den Vertretern der romantischen Musikästhetik zu finden sind. Zentral ist wie in *Kerem* die Gleichsetzung von Licht für das ‚Gute‘ und die Dunkelheit für das ‚Böse‘, welches auch in Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* thematisiert wird. Die Verbindung zwischen Tugend und Leidenschaft, die Idealisierung einer antolischen Landschaft und der Verweis auf den Kreislauf der Natur gehen auf sufistische Vorstellungen zurück. Die Vorstellung des Friedens ist verbunden mit einer als brüderlich bezeichneten Freundschaft nicht nur zwischen früher verfeindeten Menschen, sondern auch zwischen sich in der Vergangenheit verfeindeten Kriegsparteien und speziell zwischen der Türkei und ihren Nachbarvölkern. Wiewohl aus heutiger Sicht diese Worte Sayguns selbst zu seiner Zeit als rückwärtsgewandt oder als klischeehaft oder als zu idealistisch kritisch betrachtet werden können und im Gegensatz zur Modernisierung der türkischen Gesellschaft stehen könnten, ist diese Form des idealistischen Nationalismus nicht verbunden mit expansionistischen Vorstellungen, sondern zeigt mit dem Verweis auf die Natur einen Weg einer Gesellschaft, die auf Frieden, Liebe und Tugenden begründet ist im Rahmen von freundschaftlichen Beziehungen zu den Nachbarländern. Damit beabsichtigt Saygun offensichtlich mit seinem Verweis auf und seiner Widmung an Atatürk, mit Operwerken einen positiven Einfluss auf die türkische Gesellschaft auszuüben. Auch wenn *Köroğlu* seit 1973 nicht mehr inszeniert wurde,¹⁷⁹⁸ verbindet Saygun in *Köroğlu* stärker noch als bei *Kerem* die Erfüllung musikpolitischer Ziele Atatürks Jahrzehnte nach dessen Regierungszeit mit eigenen ästhetischen Vorstellungen. In einem Interview aus dem Jahr 1973 beschreibt Saygun, dass *Köroğlu* ein dem türkischen Volk bekannter Held sei, der gegen ‚Grausamkeit‘ und ‚Ungerechtigkeit‘ kämpfte.¹⁷⁹⁹ ‚Çamlıbel‘ ist die Bezeichnung eines Landes, das ‚Frieden‘, ‚Brüderlichkeit‘, ‚Freundschaft‘ und ‚Ruhe‘ repräsentiere.¹⁸⁰⁰ Dabei erwähnt Saygun die Bedeutung des ‚legendären Pferdes‘, das den Menschen in Çamlıbel die Kraft gibt, damit Frieden, Brüderlichkeit und Ruhe einkehren.¹⁸⁰¹ Saygun erwähnt explizit, dass er in Atatürk die Verkörperung von *Köroğlu* sieht, der die Türkei zu einem Land des Friedens gemacht habe und er ihm daher diese Oper gewidmet habe.¹⁸⁰²

¹⁷⁹⁸ Kolçak, 2005, S. 92 f.

¹⁷⁹⁹ Oral, 1973, S. 3 f.

¹⁸⁰⁰ Ebd.

¹⁸⁰¹ Ebd.

¹⁸⁰² Ebd.

6.4.3. *Gilgameş*

Während *Kerem* und *Köroğlu* als Auftragskompositionen angesehen werden können, ist die letzte von Saygun komponierte Oper ohne erkennbaren Auftrag entstanden. Saygun hat das berühmte *Gilgameş*-Epos, das aus der sumerisch-babylonischen Mythologie stammt, in eine dreiaktige Oper mit einem nach Altar neuen Verständnis verarbeitet und der internationalen Bühnenliteratur ein neues Genre verliehen.¹⁸⁰³ Das Werk (op. 65), das er in einem ‚ballettartigen Charakter‘ ab 1962 zu schreiben begann,¹⁸⁰⁴ blieb aufgrund anderer Werke über einen längeren Zeitraum unvollendet, und der Komponist nahm sein Werk erst 1979 zur finalen Bearbeitung wieder auf,¹⁸⁰⁵ um die Oper 1983 fertig zu stellen.¹⁸⁰⁶

Die Verteilung der Rollen im Drama *Gilgameş* sind neben Ballett, Chor und Orchester in der nachfolgenden Tabelle 21 dargestellt.

Tabelle 21: Rollenverteilung von *Gilgameş*¹⁸⁰⁷

Tänzer	Sänger	Sprecher
Gilgameş	Ninsun (Alt)	İrnina
Enkidu	İştar (dramatische Sopran)	B. düşünce simgesi
Humbaba	Antum (Alt)	C. düşünce simgesi
Braut und Bräutigam	Siduri (Ballerina)	
Gazelle	İştar-Mädchen (Sopran)	
Tochter eines İştars	Geschichtenerzähler (Tenor)	
Schlange	Schamane (Bariton)	
	Anu (Bass)	
	Enlil (Tenor)	
	Ut-Napiştim (Bariton)	
	A. düşünce simgesi (dt.: Gedankensymbol, Bariton)	
	D. düşünce simgesi (Tenor)	

Die Rollen ‚düşünce simgesi‘ (dt.: Gedankensymbol) sind Nebenrollen und symbolisieren die ‚inneren Klänge‘ und das innere Befinden *Gilgameş*, seine unterschiedlichen Gedanken und Vorstellungen, die zum Teil gesungen und zum Teil gesprochen werden.¹⁸⁰⁸

¹⁸⁰³ Altar, 2001, S. 239.

¹⁸⁰⁴ Aracı, ²2007, S. 283. Altar gibt das Jahr 1964 an, siehe Altar, 2001, S. 239.

¹⁸⁰⁵ Kolçak, 2005, S. 95.

¹⁸⁰⁶ Aracı, ²2007, S. 283.

¹⁸⁰⁷ Altar, 2001, S. 239.

¹⁸⁰⁸ Gönen, 2008, S. 288.

Altar sieht im Libretto dieser Oper eine Vertiefung der philosophische Vorstellungen, die Saygun und sein Librettist Selahattin Batu in *Köroğlu* entwickelt hatten.¹⁸⁰⁹ Tatsächlich legte Saygun nach Altar Wert darauf, die Philosophie des Weisen und Helden des Epos, Ut-Napištim, zu idealisieren, und nimmt gleichzeitig die Idee auf, dass Köroğlus Liebe zu Günayım und das legendäre Kirat-Motiv Symbole göttlicher Liebe und Freiheit bedeuten.¹⁸¹⁰ Allerdings kann diese Aussage von Altar auch auf die Oper *Kerem* mit der Figur von Aslı angewandt werden, da auch hier das Thema der göttlichen Liebe symbolisiert durch das Feuer sowie das Ideal einer ewigen Vereinigung behandelt wird, welches eine mystische Vorstellung des Unendlichen darstelle und von Altar in Bezug auf *Köroğlu* und *Gilgameş* auch so benannt wird.¹⁸¹¹ Kolçak weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Saygun sehr intensiv am Libretto mitgearbeitet habe.¹⁸¹²

Das Epos gilt als das älteste bekannte literarische Epos der Weltgeschichte.¹⁸¹³ Die ältesten Textzeugnisse in Keilschrift auf Tontafeln stammen aus der Zeit vor 2000 v. Chr.¹⁸¹⁴ Die Gilgameş-Texte hatten eine große räumliche Verbreitung und sind in vier Sprachen bezeugt: Sumerisch, Akkadisch, Hethitisch und Hurritisch.¹⁸¹⁵ Gönen verweist auf unterschiedliche Tafeln, die auf unterschiedliche Versionen hinweisen in der Zeit bis 700 v. Chr. Gilgameş wird vermutlich um ca. 3000 v. Chr. gelebt und nach Unsterblichkeit und Wissen gestrebt haben.¹⁸¹⁶ Eines der wichtigsten Ereignisse der Gilgameş-Legende handelt von der Sintflut, die auch in den heiligen Büchern des Judentums, Christentums und Islam zu finden ist.¹⁸¹⁷ Die Geschichte vom ‚Kraut der Unsterblichkeit‘ erinnert an den weisen ‚Lokman Hekim‘, einer sagemuwobenen Gestalt der türkisch-islamischen Welt.¹⁸¹⁸ Nach Sallaberger ging es aber in der mesopotamischen Mythologie nicht um die Unsterblichkeit, sondern um die ‚Unabänderlichkeit des Todes‘.¹⁸¹⁹ Die Gilgameş-Legende soll dazu dienen, den Tod als Schickal anzunehmen.¹⁸²⁰ Nach dem Tod kann der Mensch aufgrund seiner Taten möglicherweise

¹⁸⁰⁹ Altar, 2001, S. 241.

¹⁸¹⁰ Ebd.

¹⁸¹¹ Altar, 2001, S. 241.

¹⁸¹² Kolçak, 2005, S. 95 f.

¹⁸¹³ Sallaberger, 2013, S. 7.

¹⁸¹⁴ Ebd.

¹⁸¹⁵ Ebd., S. 22 f.

¹⁸¹⁶ Gönen, 2008, S. 280.

¹⁸¹⁷ Ebd.

¹⁸¹⁸ Ebd.

¹⁸¹⁹ Sallaberger, 2013, S. 114 f.

¹⁸²⁰ Ebd.

im Gedächtnis der Menschheit und mit seinem Namen, der für die Existenz stehe, für seine Nachfahren bleiben.¹⁸²¹

Es ist zu vermuten, dass Saygun sich im Rahmen seiner ethnomusikalischen Forschungen und auf der Suche nach Themen für ein ballett-, oratorium- bzw. opernähnliches Kunstwerk dieses Epos gezielt ausgewählt haben mag. Das Epos ist darüber hinaus nicht auf eine Religion festgelegt. Es ist in der anatolischen Kultur offenbar verankert und kann zur Weltliteratur gezählt werden. Große Teile des Gilgamesch-Epos hat der Wiener Komponist, Alfred Uhl, in Form eines Oratoriums vertont, das Anfang 1957 unter dem Titel *Gilgamesch. Oratorisches Musikdrama* im Wiener Musikverein uraufgeführt wurde.¹⁸²² Dem böhmischen Komponisten Bohuslav Martinů diente es 1958 als Grundlage für *The Epic of Gilgamesh*, einer oratorienähnlichen Kantate.¹⁸²³ Es ist zu vermuten, dass Saygun beide Werke kannte.

Die Handlung der Oper geht von Gilgameš, einem Halbgott, aus, der seine Macht auf Kosten des Leidens der Menschen erhält.¹⁸²⁴ Das Volk, dessen Herrscher und Unterdrücker er ist, bittet die Götter, ein Wesen zu schaffen, das Gilgameš gleichkommt und stark genug ist, um gegen ihn zu kämpfen.¹⁸²⁵ Daraufhin erschaffen die Götter Enkidu, ein Symbol der Güte.¹⁸²⁶ Gilgameš und Enkidu treffen aufeinander, können aber den Kampf nicht gewinnen, denn es ist die Ordnung der Götter, dass beide in Frieden zusammenleben.¹⁸²⁷ Gilgameš und Enkidu werden vom Gott Šamaš gesandt, um die Göttin Īrmina zu retten, die Symbol für Liebe, Frieden und Ruhe ist und wegen des Neides der Göttin Īštar, Symbol für falsche Liebe und Groll, in den dunklen Zedernwäldern in einen Schlaf versetzt wurde.¹⁸²⁸ Gilgameš und Enkidu töten Humbaba, den Hüter der pechschwarzen Wälder, und befreien Īrmina.¹⁸²⁹ Īštar hegt einen Groll gegen Gilgameš und Enkidu, weil sie Īrmina gerettet haben, verliebt sich jedoch in Gilgameš und bietet ihm an, ein Liebesleben mit ihr zu führen.¹⁸³⁰ Gilgameš lehnt ihr Angebot ab. Er beleidigt Īštar, die verrückt wird.¹⁸³¹ Ihr Vater geht zu Anu, dem Gott der Götter, und ihre Mutter zur

1821 Ebd.
1822 Rauchberger, 1957.
1823 Halbreich, 2007, S. 454–457.
1824 Altar, 2001, S. 239.
1825 Ebd., S. 239 f.
1826 Ebd.
1827 Ebd., S. 240.
1828 Ebd.
1829 Ebd.
1830 Altar, 2001, S. 240.
1831 Ebd.

Göttin Antum.¹⁸³² Sie bitten die Götter, ihnen für Ištar's Rache an Gilgameš den Himmelsstier zu schicken.¹⁸³³ Die Götter lehnen Ištar's Bitte zunächst ab, weil sie eine schreckliche Katastrophe befürchten, wenn dem Stier Schaden zugefügt werde.¹⁸³⁴ Ištar widersetzt sich mit aller Kraft und nimmt schließlich den Stier und steigt auf die Erde hinab, doch Gilgameš und Enkidu gelingt es, den Stier zu töten.¹⁸³⁵ Angesichts dieser Situation beginnt Ištar, ihre Traurigkeit in Hass zu verwandeln.¹⁸³⁶ Als die Götter diese Klage hören, eilen sie zu Ištar und beschließen, diejenigen zu bestrafen, die diese schlimme Tat, den Himmelsstier getötet zu haben, verursacht haben.¹⁸³⁷ Sie verschonen jedoch Gilgameš und töten Enkidu.¹⁸³⁸ Enkidu's Tod schockiert Gilgameš, der bis dahin noch nicht an den Tod gedacht hatte.¹⁸³⁹ Gilgameš ist nun der Erste, der den Tod fürchtet und beginnt über Tod und Leben nachzudenken.¹⁸⁴⁰ Er will jedoch das ewige Leben.¹⁸⁴¹ Nur Ut-Napištim (dt.: „Ich habe mein Leben gefunden“ und wird auch „Überaus Weiser, Sohn des Ubar-Tutu“ genannt), wird ihm das Geheimnis davon verraten können.¹⁸⁴² Gilgameš macht sich auf die Suche nach ihm.¹⁸⁴³ Er erreicht den magischen Garten aus dem dunklen Land kommend und trifft auf Siduri, einer Schutzgöttin, die ihm ein Getränk anbietet und ihm sagt, dass das, was er sich unter dem ewigen Leben vorstellt, falsch sei, dann aber dennoch Gilgameš zum besseren Verständnis ihrer Worte den Weg zu Ut-Napištim verrät.¹⁸⁴⁴ Gilgameš kommt bei Ut-Napištim an, der ihm sagt, dass nur Noah nach der Sintflut das ewige Leben erhielt, jeder andere werde zu ewiger Einsamkeit verurteilt mit dem Schmerz, sich von allen Wesen und den Dingen zu lösen.¹⁸⁴⁵ Ut-Napištim sagte zu ihm: „Das ewige Leben wird erreicht, indem der Geist der Güte, Schönheit und des Friedens von Person zu Person, von Generation zu Generation weitergegeben wird!“¹⁸⁴⁶ Aus Mitgefühl gibt er Gilgameš ein Talisman-Kraut, das dauerhafte Jugend und ein echtes Leben bietet, und sagt: „Oh, wenn du dieses Kraut

1832 Ebd.

1833 Ebd.

1834 Ebd.

1835 Ebd.

1836 Ebd.

1837 Ebd.

1838 Ebd.

1839 Ebd.

1840 Ebd.

1841 Ebd.

1842 Ebd.

1843 Ebd.

1844 Ebd.

1845 Altar, 2001, S. 241.

1846 Ebd.

beschützen könntest!”¹⁸⁴⁷ Aber in einem sorglosen Moment von Gilgames̄ frisst eine Schlange das Kraut, und die Schlange erlangt ewiges Leben.¹⁸⁴⁸ Die Oper schließt mit den Worten des Ut-Napištim zur verbliebenen Aussicht für Gilgames̄: „Frieden und Liebe auf dem Weg des Guten, des Schönen, der Wahrheit zu erlangen, um das ewige Leben in den Seelen der Generationen zu erreichen!“¹⁸⁴⁹

Gilgames̄ behandelt nach Gönen das Thema der Todesangst auf philosophische Weise¹⁸⁵⁰ in Form von philosophischen Sätzen des Erzählers.¹⁸⁵¹ Saygun nimmt den Charakter eines Epos auf, indem er nach Gönen in *Gilgames̄* breiten Raum für unterschiedliche Sprecher lässt.¹⁸⁵² Die Oper beginnt mit einer Ouvertüre im bewegten Rhythmus und soll nach Gönen ‚enthusiastische Begeisterung‘ auslösen.¹⁸⁵³ Flöte, Trommel und Harfe begleiten die Sprecher. Gegen Ende des Rezitativs tritt der Chor auf, das Tempo verlangsamt sich.¹⁸⁵⁴ Die Verwendung von Piccoloflöte, Horn, Posaune und Xylophon soll Gebet und Flehen ausdrücken.¹⁸⁵⁵ An anderen Stellen verbinden Streicher die Musik mit den Texten der Sprecher.¹⁸⁵⁶ Drei Geschichtenerzähler sind als Sprecher in der gesamten Oper präsent, verbinden die Szenen miteinander und werden von Gönen als Unterstützung für den Zuschauer bezeichnet, die ihm die epischen, philosophisch gestalteten Motive und die Charaktere näher bringen sollen.¹⁸⁵⁷ Das erste Motiv des Zwischenteils des zweiten Aktes spielen Flöte, Glockenspiel und Harfe. In diesem Teil wird auch die Klarinette mit zwischenzeitlichem ‚freiem Spiel‘ zu den Rezitativen eingesetzt.¹⁸⁵⁸ In dem Moment, in dem İstars Name im Rezitativ zu hören ist, setzen die Streicher mit einem Crescendo ein.¹⁸⁵⁹ Das Motiv der Todesangst von Gilgames̄ wird von den Sprechern in philosophisch intensiven Sätzen ausgedrückt.¹⁸⁶⁰ Es gibt eine Einführungsmusik, die die Stimmung von Gilgames̄ widerspiegeln soll und den Tod von Humbaba und Enkidu in dreißig Takten bis zur ersten Szene des dritten Aktes darstellt.¹⁸⁶¹

1847 Ebd.
1848 Ebd.
1849 Ebd.
1850 Gönen, 2008, S. 292.
1851 Ebd.
1852 Ebd., S. 291.
1853 Ebd.
1854 Ebd.
1855 Ebd.
1856 Ebd.
1857 Ebd., S. 292.
1858 Ebd.
1859 Gönen, 2008, S. 292.
1860 Ebd.
1861 Ebd.

In diesen Passagen nutzt Saygun zur musikalischen Gestaltung der Rezitative Horn, Harfe und Trommel.¹⁸⁶² Neben der Todesangst wird der Tod durch die Verwendung eines Motives thematisiert, das abwechselnd von Flöte, Oboe, Klarinette, Trommel und Harfe intoniert und an einigen Stellen wie zur Verstärkung durch Streicher mit einem Crescendo begleitet wird.¹⁸⁶³ Auf den Worten „Entweder Götter, gnadenlose Götter...“ beruhigt sich die Musik.¹⁸⁶⁴ Das Besondere an der Oper sind die unterschiedlichen ‚düşünce simgesi‘, die sinngemäß Gedankenträume, innere Stimmen von Gilgames, darstellen, die von je zwei verschiedenen, auf der Bühne regungslosen Sprechern bzw. Sängern vorgebracht und von allen Instrumenten musikalisch begleitet werden, wobei die Streicher im Vordergrund stehen, und das Thema Angst und Tod nach Gönen dabei dominiert und sich nach und nach in ein ‚Thema der Unsterblichkeit‘ wandle, das von Flöte, Oboe, Fagott, Klarinette, Horn, Posaune und Schlagzeug gespielt wird.¹⁸⁶⁵ Um das Motiv weiter zu stärken, setzt Saygun nach Gönen den Chor mit den Worten „Ich will nicht sterben, leben ...“ ein.¹⁸⁶⁶ Saygun nutzt nach Gönen auch ‚erotische Motive‘ im Rahmen der nicht erfüllten Liebe von İřtar zu Gilgames mit Hilfe eines Rubatos im Orchester, während nur Streicher und Glockenspiel der Musik eine Richtung geben.¹⁸⁶⁷ Gilgames Ironie und Spott İřtar gegenüber wird durch den Chor dargestellt, während der Haß von İřtar sich nach Gönen in einer ‚angespannten Atmosphäre‘ durch den Einsatz von Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott ausdrücke, dem sich wiederum Chorgesang anschließe.¹⁸⁶⁸ Groll und Wut von İřtar wird anschließend als sich aus dem Haß ergebene Gefühle durch Fagott, Horn, Pauke, Klarinette und den Einsatz von Streichern dargestellt, wiewohl Gönen betont, dass die Musik ‚unterdrückt‘ und ruhig wirke, bis ein sehr langsames Crescendo einsetze und musikalisch die Gefühle von Haß und Wut den Groll dominieren.¹⁸⁶⁹ Am Ende der Oper, nachdem Gilgames das Kraut des Lebens an die Schlange verloren hat, werde das Motiv des nunmehr in der Zukunft liegenden eigenen menschlichen Todes in den Streichern und mit einer Klarinette, die aus der Ferne erklingt, eingeführt.¹⁸⁷⁰ Dazu erzeugen nach Gönen gelegentliche Einwürfe der Holzbläser eine ‚mystische Atmosphäre‘. Das Thema Tod

1862 Ebd., S. 293.

1863 Ebd.

1864 Ebd.

1865 Ebd. in Verbindung mit den Musikbeispielen auf S. 329 ff.

1866 Ebd., S. 294.

1867 Ebd., S. 295.

1868 Ebd.

1869 Gönen, 2008, S. 295.

1870 Ebd., S. 296.

wird mit den Worten „Echter menschlicher Gilgamesh hat Leben gefunden...“ eingeleitet, und Schlaginstrumente, insbesondere die Pauken, stehen hier im Vordergrund.¹⁸⁷¹ Im letzten Motiv wird der Chor mit den Worten „Frieden ist so schön, Frieden ist so schön“ hinzugefügt mit einem Crescendo und zwischenzeitlichen ‚Friedens- und Liebesmotiven‘ durch Arpeggien der Harfe.¹⁸⁷²

Gönen geht in ihrer Analyse wie schon bei *Köroğlu* offenbar überwiegend auf die Instrumentierung ein, mit der die verschiedenen Charaktere und die von Saygun offensichtlich sehr ausdifferenzierten Gefühle dargestellt werden. Unerwähnt bleibt beispielsweise, dass sich das Motiv der Todesangst von Gilgamesh in den Celli mit einer Melodielinie, die an eine ‚uzun hava‘ erinnert, über zwei Oktaven mit Septimsprüngen sowie Halb- und Ganztonschritten erstreckt.¹⁸⁷³ Eine Zuordnung zu einem Makam oder einer bestimmten Tonleiter ist nicht möglich, da Saygun neun verschiedene Töne innerhalb einer Oktave nutzt. Dem schließt sich ein melodischer Aufgang der ersten Violine an, der mit dem *fis*¹ beginnt und mit dem *g*² endet und trotz des Schlusstons und des zwischenzeitlichen *his*¹ einerseits als eine Melodie in fis-Moll gehört werden kann, andererseits aber aufgrund des zwischenzeitlich länger ausgehaltenen *d*² mit dem Schlusston ebenso eine Zusammensetzung von Tetrachorden bildet.¹⁸⁷⁴ Wie schon beim Violoncello nutzt Saygun auch hier neun verschiedene Töne innerhalb einer Oktave, sodass die Halbtöne überwiegen. Das Motiv für die ‚Untersterblichkeit‘ wiederum gliedert sich in zwei gleichzeitig erklingende gegensätzliche Melodiebewegungen auf: Zu einem Ostinatobass auf dem *f*, der nur ganz selten durch ein *A* oder ein *e* abgelöst wird, weisen die Streicher, Flöten und Oboen eine abwärtsgehende Skala auf, während die Klarinetten und Fagotte eine aufwärtsgehende Skala spielen. Beide Skalen sind jeweils zweistimmig in Sechszehntelnoten gesetzt, weisen aber aufgrund der Zusammensetzung von je zwei aufeinanderfolgenden Halb- und Anderthalbtönen keine Zuordnung zu einem Makam oder einer anderen Skala auf. Die Zweistimmigkeit der aufwärtsgehenden Skala besteht überwiegend aus Terzen, während es bei der abwärtsgehenden Skala überwiegend Quinten sind.¹⁸⁷⁵ Nur anhand dieser beiden von Gönen angegebenen Notenbeispiele, die dort nicht näher analysiert werden, soll gezeigt werden, dass sich eine Analyse der Oper *Gilgamesh* nicht nur mit der Frage, wie die Rezitative instrumentiert werden, sondern auch

¹⁸⁷¹ Ebd., S. 297.

¹⁸⁷² Ebd.

¹⁸⁷³ Ebd., s. Notenbeispiel auf S. 329 f.

¹⁸⁷⁴ Gönen, 2008, s. Notenbeispiel auf S. 329 f.

¹⁸⁷⁵ Siehe Gönen, 2008, Notenbeispiel auf S. 331 f.

mit der Motivgestaltung befassen und dabei unterscheiden sollte zwischen den einzelnen Motiven im Gesang, Chor und in den Instrumenten sowie in deren Zusammenspiel, um genauer zu beschreiben, wie Saygun die einzelnen Charaktere, Gefühle und philosophischen Vorstellungen musikalisch behandelt und wie diese sich unterscheiden.

Yüksel hebt die Klangatmosphäre in *Gilgameş* hervor, die in enger Beziehung zum Text sei und diese unterstütze.¹⁸⁷⁶ Im Vergleich zu westeuropäischen Opern fällt auf, dass die Helden Gilgameş und Enkidu nach Yüksel als ‚stumme Figuren‘ fiktionalisiert würden und der Ereignisablauf in den Gedanken der Helden, durch den Geschichtenerzähler und den Chor transportiert würden.¹⁸⁷⁷ Nach Yüksel nutzt Saygun überwiegend reine Quartan und kleine Terzen sowohl in der ‚Vertikale‘ als grundlegendes Material einer motivischen Bearbeitung wie auch in der ‚Horizontalen‘ als ‚kumulative Cluster‘, als ‚Polychord‘, die mit der Kombination von C-Dur und Fis-Dur Yüksel an den ‚Petruschka-Akkord‘ von Strawinsky erinnert.¹⁸⁷⁸ Gleichzeitig räumt Yüksel ein, dass ein ‚einzigartiges, ausdrucksstarkes‘ harmonisches Verständnis darin bestünde, dass tonale Akkorde außerhalb ihrer Funktionalität durch freies Übereinanderlegen von Klängen verschiedener Skalen neue gewonne Akkorde erzeugen.¹⁸⁷⁹ Yüksel sieht Sayguns Melodielinien auf ‚verschiedenen Modellen‘, in ‚Makam-Farben‘ und auf der Grundlage von pentatonischen wie auch ‚oktatonischen Tonleitern‘ mit Vorzug der dorischen¹⁸⁸⁰ Tonleiter begründet, die kontrapunktisch verarbeitet würden und bezeichnet die motivisch-thematische Arbeit Sayguns als ein ‚Gewebe‘ und ein ‚Zusammenschmelzen‘ von Skalen und Melodien.¹⁸⁸¹ Yüksel spricht dabei auch von Leitmotiven, die Saygun nutzt, und gibt als Beispiel das ‚Enkidu-Motiv‘, das aus einer pastoralen Melodie bestehe.¹⁸⁸² Auf den ersten Blick könnte die Analyse von Yüksel die von Gönen ergänzen, da Gönen die Instrumentation weniger ausführlich behandelt, während Yüksel die motivische Bearbeitung mit den dadurch entstehenden Klängen stärker herausarbeitet. Gleichwohl geht Yüksel nur bedingt auf die Chromatik in der motivischen Bearbeitung, sodass abgesehen von der Nutzung von pentatonischen Skalen und Skalen aus Tetrachorden, die Besonderheit der neuntönigen Oktavskala in *Gilgameş* nicht näher betrachtet wird. Neben

¹⁸⁷⁶ Yüksel, 2021, S. 221.

¹⁸⁷⁷ Ebd.

¹⁸⁷⁸ Ebd.

¹⁸⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁸⁰ Vermutlich ist hier die griechische Skala gemeint, die ‚Dor ailesi‘ und somit die phrygische lateinische Kirchentonart, vgl. Saygun 1967, S. 13–17.

¹⁸⁸¹ Ebd.

¹⁸⁸² Ebd.

dem Versuch durch die Kennzeichnung von ‚Leitmotiven‘ und spezifischen Akkorden, ohne dass der ‚Tristan-Akkord‘ hier bemüht wird, stattdessen der ‚Petruschka-Akkord‘, und der Terminus eines ‚Gilgameş-Akkords‘ offenbar bewusst nicht verwendet wird, wird zwar ein Vergleich zu Wagner indiziert, ohne dass aber die Frage nach dem Anknüpfen Sayguns an Wagner und wie Saygun Wagners Vorstellungen für die Weiterentwicklung einer türkischen Nationaloper adaptierte oder weiterentwickelte und welche Weiterentwicklung damit für die Gattung der Oper generell sich ergab, vertieft wird.

Kolçak bezeichnet *Gilgameş* weder als eine Oper noch als eigenständiges Ballett und sieht in diesem Bühnenwerk etwas Besonderes, das sich von fast jedem Genre in der musikalischen Bühnenliteratur unterscheidet.¹⁸⁸³ Altar beschreibt *Gilgameş* als einen Beitrag der verschiedenen Bereiche der Kunst und Musik und benutzt den Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ im Sinne von Richard Wagner und gibt diesem die Bedeutung als eine ‚Kombination von Künsten‘.¹⁸⁸⁴ Saygun verwendet in *Gilgameş* neben Ballett, Sologesang und Chor nach Kolçak eine ‚geradlinige Sprache‘, Mimik und einen ‚pädagogischen Dichter‘, der von einer Person und manchmal vom Chor dargestellt wird zur Vermittlung von sogenannten ‚lehrreichen Versen‘.¹⁸⁸⁵

Refiğ sieht wie Kolçak in *Gilgameş* wie auch in Sayguns anderen Opern einen Bezug zu den Opern von Wagner und erläutert dieses aufgrund der ihrer Meinung nach in Sayguns Opern vorherrschenden Beschäftigung mit dem Thema des Todes.¹⁸⁸⁶ Aber der Tod, so Refiğ, sei kein Ende, sondern ein Anfang, die Rückkehr des Menschen zu seinem ‚Original‘.¹⁸⁸⁷ Damit würde Saygun, so Refiğ, eine Antwort auf Wagner geben, eine Antwort, die außerhalb der europäischen Auseinandersetzung mit Wagner erfolge, und die von Wagner eingeführte Kultur um eine ‚hellere‘, ‚friedlichere‘, ‚komplexere‘, ‚dunklere‘ und ‚schockierendere‘ Musik erweitere.¹⁸⁸⁸ Dabei sieht Refiğ Saygun als Komponisten mit ‚experimentellen Perioden‘ und sieht eine ‚logische Entwicklungslinie‘ mit ‚persönlichen Unterscheidungsmerkmalen‘, die seinen Stil widerspiegeln.¹⁸⁸⁹ Gönen stellt in diesem Zusammenhang eine ‚Rückentwicklung‘ in der Verwendung von türkischer Volks- und Kunstmusik von Saygun in seinen Spätwerken fest.¹⁸⁹⁰ Als Saygun

1883 Kolçak, 2005, S. 95.

1884 Altar, 2001, S. 239.

1885 Kolçak, 2005, S. 97.

1886 Gönen, 2008, S. 297.

1887 Ebd.

1888 Ebd.

1889 Gönen, 2008, S. 297.

1890 Ebd.

am 7. Januar 1991 starb, wurden sein Leben und sein Werk in vielen Magazinen gewürdigt. Ein Artikel des türkischen Kinodirektors, Halit Refiğ, handelt von Sayguns letzter Oper, *Gilgamiş*, Op. 65 (1970), die er mit Wagners *Parsifal* vergleicht. Es ist laut Refiğ seine wichtigste Arbeit.¹⁸⁹¹ Halit Refiğ räumt ein, dass eine Aufführung besondere Anforderungen an die Darsteller habe, allerdings vertritt er auch die Meinung, dass diese Aufführung kein Traum bleiben sollte.¹⁸⁹²

Diese Ausführungen von Gönen, Yüksel, Kolçak, Gülper und Halit Refiğ und der wertende Vergleich mit Wagner wird nicht näher begründet, zumal auch in Bezug auf die Oper *Gilgameş* entsprechende Analysen fehlen, um ihre Aussagen zu stützen. Auch ist es nicht hinreichend, allein mit der Thematik des Todes bei Wagner und Saygun eine solchen Vergleich zu begründen. Und selbst in Bezug auf die literarischen Vorlagen kann der Vergleich mit den Themen, die Wagner nahm, nur dahingehend beschrieben werden, dass Saygun sich insbesondere mit *Gilgameş* einer der ältesten Legenden der Menschheit gewidmet hat und auf Legenden und musikalische Traditionen zurückgreift, die weit früher liegen als der Rückgriff auf entsprechende Legenden bei Wagner. Die Vielzahl an Makamen und Rhythmen aus der türkischen Musik gibt dem Komponisten möglicherweise auch mehr Kombinationsmöglichkeiten als die Verwendung tradierter Tonarten und Rhythmen der westeuropäischen Kunstmusik. Vermutlich war es Halit Refiğs Anliegen, darauf hinzuweisen, dass Saygun als einer der ganz wenigen außereuropäischen Komponisten an die Operntadition von Wagner anknüpft. Daraus würde folgen, dass Saygun zum einen die Tradition einer türkischen Nationaloper begründet und zum Zweiten den Anschluss zur westeuropäischen Operntadition suchte. Dabei kann als dritter Aspekt in diesem Zusammenhang die These aufgestellt werden, dass Saygun die Grundlagen der westeuropäischen Operntadition möglicherweise in den Überlieferungen von Legenden aus über viertausend Jahren sieht. Viertens kann vermutet werden, dass Saygun die Grundlagen der ‚antik-griechischen Musiktheorie‘ als Ausgangspunkt für die westeuropäische Kunstmusik im Allgemeinen und damit für deren Weiterentwicklung u.a. auch im Bereich des Opernschaffens von Wagner im Speziellen¹⁸⁹³ in Beziehung setzt mit der deutlich älteren Musikpraxis im türkisch-persischen Raum.

¹⁸⁹¹ Halit Refiğ, 1991, S. 9.

¹⁸⁹² Ebd.

¹⁸⁹³ Eggebrecht, 1991, S. 15.

Saygun äußerte sich zu seiner Oper anlässlich seines 75. Geburtstages in einem Gespräch, das im Katalog zum 10-jährigen Jubiläum des Istanbul Musikfestivals abgedruckt wurde wie folgt:

„Unser Land ist seltsam. Einerseits wird über ‚Es gibt zeitgenössische türkische Musik – es gibt keine‘ diskutiert. Andererseits interessiert sich niemand für moderne Musik. Über unsere Opern und Orchesterwerke und solche... Ich habe fünf Opern geschrieben. Die erste davon war die erste Oper, die in der Türkei aufgeführt wurde. ‚Özsoy Opera‘, die ich 1934 auf Atatürks Wunsch hin komponiert habe, wurde erst 1984 in Erinnerung gerufen. Nach 50 Jahren wurde sie im 50. Jahr der Oper aufgeführt. Wiederum wurde ein Akt von ‚Taş Bebek‘, den ich auf Wunsch von Atatürk schrieb, seit 1934 nie mehr aufgeführt. ‚Kerem‘ war 1953 vertreten und wird dieses Jahr zum ersten Mal seitdem diskutiert. ‚Koroğlu‘ war 1973 vertreten und ruht seitdem. ‚Gilgames‘, das kein vollständiges lyrisches Drama ist, ist ein Werk, das eine Mischung aus Ballett, Sprache, Chor und Teiloper ist, die ich nach meinem Verständnis geschrieben habe. Es ist noch nie aufgeführt worden.“¹⁸⁹⁴

Trotz des Vergleichs von Halit Refiğ ging es Saygun offenbar nicht um eine Einordnung der unterschiedlichen Musiktraditionen, sondern um die Etablierung einer Operntradition in der Türkei. Der Rückgriff auf eine deutlich längere Tradition von Legenden und Musikpraktiken im türkischen Raum im Vergleich zum westeuropäischen Kulturraum sollte auch aufgrund der politischen Willenserklärung und der entsprechenden Staatsaufträge in der türkischen Gesellschaft positiv aufgenommen werden. Saygun beschreibt hier jedoch das Missverhältnis zwischen der offenbar vielfältigen Diskussionen um den Stellenwert der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik und des offensichtlichen Fehlens dieser Musik im Repertoire der türkischen Konzert- und Opernhäuser und beklagt diese Entwicklung. Es kann aus diesem Zitat auch abgeleitet werden, dass Saygun, der die Politik Atatürks unterstützt, die dadurch ausgelösten politischen Diskussionen dafür verantwortlich macht, dass anstatt über die Kunstform einer neuen türkischen Nationaloper zu debattieren über die Musikpolitik gestritten wurde offenbar zu Lasten von Aufführungen von Werken türkischer Komponisten.

Zusammenfassend kann in Bezug auf das Operschaffen von Saygun festgestellt werden, dass die in dieser Arbeit benannten Kriterien nicht nur auf diese Opern

¹⁸⁹⁴ Gönen, 2008, S. 285. Im Original: „Bizim memleketimiz gariptir. Bir tarafta ‚Çağdaş Türk Musikisi vardır- yoktur‘ tartışmaları yapılır. Bir taraftan da çağdaş musikiye kimse aldırış etmez. Bizim opera ve orkestralarımız filan... Benim beş operam var. Bunlardan birincisi ki Türkiye'nin ilk opera denemesi olmuştur. ‚Özsoy Operası‘ 1934'te Atatürk'ün isteğiyle yaptığım bu opera 1984'e kadar hiç hatırlanmamıştır. Aradan 50 yıl geçtikten sonra operanın 50. kuruluş yılında sahnelenmiştir. Yine Atatürk'ün arzusuyla yazdığım bir perdelik ‚Taş Bebek‘ 1934'ten bu yana hiç sahnelenmemiştir. ‚Kerem‘ 1953'te temsil edilmiş, o tarihten bu yana ilk kez bu yıl ele alınacak. ‚Koroğlu‘ 1973'te temsil edilmiştir, o tarihten bu yana uykuda. ‚Gilgames‘ ki tam lirik dram değildir tamamen kendi anlayışıma göre yazdığım bale, konuşma, koro, kısmen opera karışımı bir çalışma. O daha hiç ortaya çıkmamıştır.“

anzuwenden sind, sondern auch diese konkretisieren und daraus Kriterien für eine Nationaloper weiterentwickelt werden könnten. Es ist darüber hinaus auch denkbar, diese Kriterien auf das Oratorium zu übertragen und entsprechend kontextbezogen auf andere Kompositionen anzuwenden, um einerseits das ‚Nationale‘ als auch den ästhetischen Wert einer Komposition herauszuarbeiten.

Zur besseren Übersicht sollen die bisherigen Ergebnisse in den nachfolgenden Tabellen 22 und 23 zusammengeführt werden. In Bezug auf die Einordnung von Sayguns Opern (Tabelle 22) wurde zunächst festgestellt, dass seine ersten beiden Opern aus politischen Anlässen und somit zum Anlaß selbst entstanden und damit dem politischen Zweck vorrangig dienten. Die Überarbeitung dieser Opern und die anderen drei Opern wiederum entstanden möglicherweise nicht frei von gesellschaftspolitischen Überlegungen heraus, sind aber aus musikästhetischer Seite erarbeitet worden, sodass die Unterscheidung von Dahlhaus, dass die Nationaloper aus ästhetischer Sicht mehr als eine ‚Willensbekundung‘ zu sein habe, sinnvollerweise zu einer Unterscheidung zwischen einer nationalpolitischen Oper und einer Nationaloper führen könnte.¹⁸⁹⁵

Tabelle 22: Einordnung der Opern von Saygun

Nationalpolitische Oper	Nationaloper
Anlassbezogen, enthält Hinweise zum Zweck der Aufführung bzw. tagesaktuelle Informationen, ästhetischer Wert ordnet sich dem Anlass unter	Kontextbezogen, greift auf nationale Dichtungen bzw. Legenden zurück, ästhetischer Wert steht im Vordergrund
<i>Öz Soy, Taş Bebek</i>	Überarbeitungen von <i>Öz Soy</i> und <i>Taş Bebek</i> , <i>Kerem</i> , <i>Koroğlu</i> , <i>Gilgames</i>

Demnach wäre der ästhetische Stellenwert einer nationalpolitischen Oper dem Anlaß untergeordnet, während die Nationaloper trotz eines möglichen Anlasses ihren ästhetischen Wert entfaltet auch ohne Kenntnis des entsprechenden politischen Anlasses, wo es also keine tagesaktuellen Informationen gibt oder diese überarbeitet wurden und somit Raum geben für eine Inszenierung, die ihrerseits wiederum auf aktuelle politische Anlässe zurückgreifen könnte.

In der nachfolgenden Tabelle 23 werden die bisher erarbeitete Konkretisierung der Kriterien für eine Nationaloper bzw. ihres ästhetischen Wertes dargestellt.

¹⁸⁹⁵ Vgl. Abschnitt I., 4.1.1. sowie Dahlhaus, 1980, S. 170.

Tabelle 23: Kriterien für eine Nationaloper

Identifikation/äußere Handlung ¹⁸⁹⁶	Couleur locale/ authentische Musik/innere Handlung ¹⁸⁹⁷	Kompositionsstil/innere Handlung/ästhetischer Rang ¹⁸⁹⁸
<ul style="list-style-type: none"> • Identifikation: Wahl eines Helden für die Darstellung von Unterdrückung, Drang nach Freiheit und Frieden • Nationale Elemente: Textinhalte aus der nationalen Dichtung bzw. aus Legenden als Vorlage für das Libretto mit ev. Adaptionen, Bräuche/Rituale, Dialekte, (deskriptives) Volkslied, Tänze, Kostüme, Bühnendekoration 	<ul style="list-style-type: none"> • Melodie • Intervalle • Skalen • Harmonik • Form/Struktur • Liedgattungen • Rhythmen • Aufführungstechniken • Spezielle Mittel (Klangmilieu, Stimmgebung, Ornamentik, Instrumentation) 	<ul style="list-style-type: none"> • Verwendung/Bearbeitung folkloristischer Lieder (pentatonische Leiterbildung bzw. Imitationen von Volksmelodien, Transplantation des Motivmaterials, Nutzung von Originalmelodien oder als eigene Komposition bzw. Melodien ohne Herkunft aus der Volksmusik) • Mehrstimmige Sätze • Weiterentwicklung der musikalischen Kompositionstechnik • Verwendung rhythmischer Elemente

Dabei wurden nach der Systematik von Dahlhaus die Kriterien des ‚ästhetischen Wertes‘ neben der ‚Identifikationsprojektionsfläche‘¹⁸⁹⁹ in den Merkmalen der ‚Couleur locale‘,¹⁹⁰⁰ der ‚authentischen Musik‘¹⁹⁰¹ und des ‚Kompositionsstils‘¹⁹⁰² berücksichtigt. Anhand dieser Zusammenstellung sollte auch deutlich werden, dass die Verwendung einer ‚Couleur locale‘ allein kein ausreichendes Kriterium für eine Nationaloper ist, sondern erst die Art und Weise, wie die Merkmale der ‚authentischen Musik‘ bearbeitet werden. Es wäre darüber hinaus zu diskutieren, ob auch der prozessbezogene Aspekt eines Kulturtransfers im Sinne von Popova und Saygun¹⁹⁰³ Bestandteil einer Nationaloper sein sollte, der in den Opern Sayguns festgestellt werden konnte.

¹⁸⁹⁶ Vgl. Dahlhaus, 1980, S. 170, El-Kholy, 1969, S. 1, Popova, 2013, S. 266 sowie Kapitel I., 4.1.1., 4.1.2 und 4.4. Hinweis: Dahlhaus differenziert und gliedert Volkslieder und -tänze der äußeren Handlung (‚dekorative Fassade‘) zu, diese Unterteilung wird in dieser Tabelle nicht vorgenommen.

¹⁸⁹⁷ Vgl. Dahlhaus, 1980, S. 170, Mahling, 1976, S. 53, Popova, 2013, S. 266, Lippmann, 1976, S. 229 f., El-Kholy, 1969, S. 1 sowie Kapitel I., 4.1.1. und 4.4.

¹⁸⁹⁸ Vgl. Popova, 2013, S. 266, Dahlhaus, 1980, S. 170, El-Kholy, 1969, S. 1 sowie Kapitel I., 4.1.1., 4.3. sowie Kapitel III 5.1. und 6.3.

¹⁸⁹⁹ Vgl. Kapitel I., 4.1.1 sowie Dahlhaus, 1980, S. 170.

¹⁹⁰⁰ Vgl. Kapitel III.5.1. sowie Bartók, 1972, S. 157 f. und Aracı, 2007, S. 131.

¹⁹⁰¹ Vgl. Popova, 2013, S. 266, vgl. Kapitel I, 4.4.

¹⁹⁰² El-Kholy, 1969, S. 1.

¹⁹⁰³ Vgl. Vgl. Popova, 2013, S. 16, Saygun, 1945, S. 39, s.a. Kapitel I., 4.4. und 5.

6.5. Ballettkompositionen

Zwischen 1939 und 1943 schrieb Saygun ein Ballett mit dem Titel *Bir Orman Masalı* (dt.: Ein Waldmärchen, op. 17). Es besteht aus sechs Szenen. Die beiden ersten Szenen wurden zu Beginn der Jahre 1939 bis 1940 als eine Kindergeschichte, einem Waldmärchen, komponiert.¹⁹⁰⁴ Das Ballett wurde laut Sayguns eigenen handschriftlichen Notizen 1940 im Kino von Ankara im Bezirk Kızılay und auf der Bühne aufgeführt.¹⁹⁰⁵ Saygun äußerte sich wie folgt:

„Ich erinnere mich nicht, wessen Choreografie es war. Das Dekor stammte von Abidin Dino. Ich habe es geschafft. Es war sehr amateurhaft. Im Februar 1945¹⁹⁰⁶ gab es eine sehr gute Choreografie im Ankara Community Center.“¹⁹⁰⁷

Die Szenen drei bis sechs entstanden bis zum Jahr 1943. Das knapp halbstündige Ballett aus sechs Szenen hat die kindliche Seele zum Thema, die den Wald immer wieder mit neuem Leben erweckt, außerdem werden verschiedene Situationen im Wald dargestellt: Leben, Angst, Wasser, Abend, Nacht und Mondlicht. Die Instrumentation besteht aus Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Pauke, Schlaginstrumenten und Streicher. Die Szenen des Balletts sind:¹⁹⁰⁸

1. Prémambule – Einführung (Leben im Wald) – Vivo
2. Angst im Wald – Lento
3. Wasser im Wald – Allegro moderato
4. Abend im Wald – Lento
5. Nocturno – Ritus des Waldkobolds bei Nacht – Allegro
6. Ruhiger Wald und Mond – Calmo

Saygun hat sich an der Instrumentation von *İnci'nin Kitabı* (dt.: İncis Buch, op. 10) orientiert und schreibt in seinen Notizen:

„Dieses Werk ist am gleichen Tag entstanden wie das Ballett *Bir Orman Masalı*, das als erstes ernsthaftes Ballett beispielgebend für die Türkei sein sollte aufgrund einer Anfrage des

¹⁹⁰⁴ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 2.

¹⁹⁰⁵ Ebd.

¹⁹⁰⁶ Es handelt sich wohl eher um den 20. Februar 1944 laut Aracı (s. Aracı, ²⁰⁰⁷, S. 270). Der Grund dafür ist, dass die Orchestrierung von *İnci'nin Kitabı* (dt.: İncis Buch), op. 10, auch in das Programm aufgenommen wurde mit gleichem Datum (siehe Aracı, ²⁰⁰⁷, S. 269), vgl. Kapitel III., 6.1.

¹⁹⁰⁷ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Abs, S. 2. Im Original: „Koreografi kimindi hatırlamıyorum. Dekorlar Abidin Dino'nun idi. Ben idare etmiştim. Çok amatör bir şeydi. Sonra 1945 Şubatında oldukça iyi bir koreografi ile Ankara Halkevinde verildi.“

¹⁹⁰⁸ Aracı, ²⁰⁰⁷, S. 113.

Ministeriums für Bildung und des Landeskonservatoriums, welcher nachzukommen mein Bedürfnis war.“¹⁹⁰⁹

Das Ballett wurde zugunsten von Armut betroffener Menschen laut Aracı 1944 von einem Tanzverein mit dem Namen ‚Bedii Raks Elemanları‘ im Eminönü-Volkshaus in Ankara aufgeführt.¹⁹¹⁰ Das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten wurde von Praetorius geleitet. Die Tänzerinnen wurden von der russischen Tänzerin, K. Arzamanova, trainiert, die vor der russischen Revolution flüchtete und sich in der Türkei niederließ.¹⁹¹¹ Die Gründung eines Balletts in der Türkei geht laut Aracı auf Initiativen von Carl Ebert zurück.¹⁹¹² Die zu dieser Zeit nach Aracı berühmte Balletttänzerin, Ninette de Valois, wurde 1947 in die Türkei geholt und beauftragt, die Ballettschule in Istanbul aufzubauen.¹⁹¹³ Sayguns Ballett *Bir Orman Masalı* war nach Aracı die erste Ballettaufführung in der Türkei.¹⁹¹⁴ Im Rahmen dieser Uraufführung wurde Sayguns *İnci'nin Kitabı* in der Orchesterfassung aufgeführt. Saygun hat als erster der ‚Türkischen Fünf‘ ein Ballett geschrieben. Der Komponist Ulvi Cemal Erkin hat im Jahr 1931 zwar die Ballettmusik *Keloğlan* komponiert, aber die Orchestrierung und die erste Aufführung dieses Werkes über den in der Türkei bekannten Märchenhelden Keloğlan fand erst im Jahr 1950 ebenfalls in der Choreografie von Ninette de Valois statt.¹⁹¹⁵ Saygun selbst erinnert sich an die Produktion seines ersten Balletts wie folgt:

„Es gab eine russische Ballettlehrerin, die während der Regierungszeit des Zarismus im Volkshaus Eminönü in Istanbul für die Ballettausbildung zuständig war, Madame Arzumanova. Mit ihrer Choreografie wurde mein Ballett ‚Bir Orman Masalı‘ und das kleine Werk ‚İnci'nin Kitabı‘ erfolgreich auf die Bühne gebracht und das erste türkische Ballett geschaffen. In jenen Tagen wurde das ‚Sivas Halayı‘, das ich für Orchester schrieb, aufgeführt, und ein Sivas-Dorfbewohner namens Kahraman und seine Freunde tanzten den ‚Sivas Düz Halayı‘ zu meiner polyphonen Orchestermusik, ohne sich fremd zu fühlen. So zeigte sich, dass unsere Tänze auch mit polyphoner Musik aufgeführt werden können. Im ersten Akt meiner Oper namens Kerem gibt es einen Halay mit einer dörflichen Melodie, wie er in den Dörfern getanzt wird.“¹⁹¹⁶

¹⁹⁰⁹ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 1. Im Original: „Bu ve aynı gün dans edilmiş olan ‘Bir Orman Masalı’ Türkiye’de ilk ciddi ballet örneği olmuş, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuarında Bale öğrenimi konusuna bundan sonra eğilme gereğini duymuştur.“

¹⁹¹⁰ Aracı, 2007, S. 113.

¹⁹¹¹ Ebd.; der Vorname der Tänzerin wird von Aracı abgekürzt und konnte nicht ermittelt werden.

¹⁹¹² Ebd., S. 129.

¹⁹¹³ Ebd.

¹⁹¹⁴ Ebd., S. 113.

¹⁹¹⁵ Ö. İrem Danış „Türk Balesi'nde Folklor Unsurlarından Yararlanma“, *Dr. Himmet Biray Genç Folklorcular Köşesi*, <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=38&Sayfa=83>, abgerufen am 5.7.2022.

¹⁹¹⁶ Tanju, 1991, S. 84. Im Original: „İstanbul’da Eminönü Halkevi’nde Çarlık devrinde yetişmiş bir Rus bale hocası vardı. Madam Arzumanova. Onun kareografisi ile benim ‚Bir Orman Masalı‘ balem ve ‚İncinin Kitabı‘ adlı küçük eserim başarı ile sahneye kondu ve ilk Türk Balesi böylece meydana geldi. Yine o günlerde, orkestra için yazdığım Sivas Halayı’nı, Kahraman adlı bir Sivaslı köylü ve arkadaşları, benim

Sayguns Schilderung der Entstehung seines ersten Balletts gibt einen Hinweis auf die Kombination lokaler traditioneller Volkstänze der Bauern mit Elementen polyphoner Musik, womit er eine neue türkische Musik und das erste Beispiel für ein türkisches Ballett schuf. ‚Halay‘ ist eine traditionelle anatolische Tanzform, ein im Freien fast nur von Männern angeführter Reigentanz.¹⁹¹⁷

Sayguns zweites Ballett *Bir Kumru Masalı* (dt.: Turteltauben-Legende, op. 75), wurde 1990 als dreiteiliges Werk komponiert. Das Ballett ist eines von Sayguns neuesten Werken und basiert auf einer alten Volkslegende: Ein chinesischer Prinz beauftragt einen Schneider, ein Kleid zu nähen, um die Tochter des Sultans zu verführen; doch anstatt, dass sich die Tochter in den Prinzen verliebt, ist sie dem Schneider zugetan – es kommt zu einem Durcheinander. Der Prinz verwandelt den Schneider in eine Taube.¹⁹¹⁸ Das ebenso auf eine Volkslegende zurückgehende Thema von *Bir Kumru Masalı* ist im Vergleich zu *Bir Orman Masalı* stärker instrumentiert: drei Flöten, zwei Oboen, ein Englischhorn, zwei Klarinetten, eine Bassklarinetten, zwei Fagotte, ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Schlaginstrumente, Harfe, Streichinstrumente. In Sayguns letzten Sinfonien verwendet er diese Ballettorchestrierung in der Tradition der Ballettkompositionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Thorsten Kreissing, Gastchoreograf für die Weltpremiere dieses Balletts, schrieb über dieses Werk:

„Saygun repräsentiert Izmir, die eine lange Geschichte hat, Smyrna, die nicht nur ein wichtiges Markt- und Handelszentrum ist, in dem Waren und Produkte den Besitzer wechseln, sondern auch eine Stadt, in der Ideen, Lebensstile und Kulturen miteinander verschmelzen. Obwohl sie erst 1982 gegründet wurde, verweist die Staatsoper und das Ballett von Izmir auf die tief verwurzelte Theatertradition von Izmir, Smyrna.“¹⁹¹⁹

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, hat Saygun seine letzte Bühnenarbeit nicht nur der Stadt gewidmet, in der er aufwuchs, sondern entwickelte die von Atatürk begründete klassische Musikrevolution weiter, die mit dem in Izmir eröffneten Opern- und Balletthaus

çoksesli müziğimle orkestra şefliğimde hiç yadırgamadan ‚Sivas Düz Halayı‘ nı sahneye çıkıp oynadılar. Böylece, bizim oyunlarımızın çoksesli müzikle de oynayabileceğini göstermiş oluyordu. Kerem adlı operamın birinci sahnesinde köylü melodisiyle bir halay vardır, tıpkı köylüler gibi oynanır.“

¹⁹¹⁷ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 52 f.

¹⁹¹⁸ Kolçak, 2005, S. 137.

¹⁹¹⁹ Kreissing, 2007, S. 134. Im Original: „Saygun, köklü geçmişe sahip İzmir’i, Smyrna’yı, sadece malların ve ürünlerin el değiştirdiği önemli bir pazar ve ticaret merkezi olmakla kalmayıp düşüncelerin, yaşam biçimlerinin, kültürlerin de birbirleri içinde kaynaştığı bir anakent olarak temsil eder. 1982 gibi yakın bir tarihte kurulmasına karşın İzmir Devlet Opera ve Balesi İzmir’in, Smyrna’nın, köklü teatral geleneğine işaret eder.“

voranschritt und 1982 mit Sayguns Werk eröffnet wurde. Dazu zählt auch, dass nach Fenman mit dem Beitrag von Saygun der Grundstein dafür gelegt wurde, dass gegenwärtig türkische Staatsballettlehrer, Intendanten und Choreografen an türkischen Schulen unterrichten.¹⁹²⁰ In den türkischen Balletteinrichtungen arbeiten Choreografen mit türkischen Komponisten zusammen und versuchen, einen neuen Tanzstil zu entwickeln, indem sie türkische Volkstänze auf der klassischen Grundlage verwenden, mit der sie aufgewachsen sind.¹⁹²¹

Somit haben sich die Vorschläge von Ninette de Valois realisiert, die sie in ihrem Buch *Step by Step* aus dem Jahr 1977 formulierte und die für die heutige Situation des türkischen Balletts gelten:

„Wie ich erklärte, können sie ihre Ballettgemeinschaft und -tradition nicht nur mit Hilfe des Auslands aufbauen. Meiner Meinung nach erneuert sich das Nationaltheater oder Ballett nach der ersten Phase aufgrund seiner eigenen Möglichkeiten. Experten können von außen hinzugezogen werden, aber die kreative Kraft muss immer von innen kommen.“¹⁹²²

Sayguns Schaffen von Ballettkompositionen ist daher wie sein Opernschaffen eng mit der Vorstellung einer innern kreativen Kraft, den jeweiligen Institutionen und dem Aufbau einer türkischen Musikgeschichte in diesen Gattungen verbunden. Gleichzeitig schuf Saygun Werke von internationaler Beachtung auf der Grundlage türkischer Literatur und Legenden.

6.6. Streichquartette

Sayguns erstes kammermusikalisches Werk *Yaylı Çalgılar Kuarteti No. 1* (dt.: 1. Streichquartett, op. 27) entstand 1947 mit den Sätzen: Largo, Adagio, Allegretto und Grave. Die Uraufführung fand am 23. Oktober 1954 im Rahmen eines Festivals in der ‚École Normale de Musique‘ in Paris mit dem Quatuor Parrenin statt.¹⁹²³ Die erste Aufführung in der Türkei im ‚Cemal Reşit Rey Konser Salonu‘ in Istanbul zu Ehren

¹⁹²⁰ Fenmen, 1986, S. 65.

¹⁹²¹ Ebd.

¹⁹²² Ebd. Im Original: „Açıkladığım gibi bale topluluğunuzu ve geleneğinizi yalnız dış dünyanın yardımı ile kuramazsınız. Kanımca, ilk sindirimden sonra milli tiyatro veya bale, kendi olanakları ile kendini yeniler. Dışarıdan uzmanlar getirilebilir, fakat yaratıcı kuvvet daima içeriden gelmelidir.“

¹⁹²³ Aracı, 2007, S. 273.

Sayguns mit Nuri İyicigil und Zeynur Eregönül (Violine), Ani İnci (Viola) und İhsan Kartal (Cello) datiert vom 13. Oktober 1990.¹⁹²⁴

Dieses erste Quartett wurde nach dem Oratorium *Yunus Emre* (op. 26) komponiert und ging *Kerem* (op. 28) voraus. Da die beiden letzteren Werke mit der mystischen Philosophie zusammenhängen, ist es nicht verwunderlich, dass Kolçak das erste Quartett Sayguns als ein Quartett, das in einem ‚mystischen Geist‘ geschrieben sei, bezeichnet, ohne diese Zuschreibung näher zu konkretisieren.¹⁹²⁵ Der erste Teil des Quartetts ist laut Kolçak im ‚Makam-Stil‘ geschrieben und hat eine Sonatenstruktur.¹⁹²⁶ Nach Kolçak baut Saygun sein Werk erstmalig auf einem kleinen Motiv aus nur vier Tönen auf.¹⁹²⁷ Dieses Motiv werde im ersten Satz in rezitativer Form im ‚starkem‘ und ‚ausgereiftem‘ Tempo vorgestellt.¹⁹²⁸ Der zweite Satz sei der längste Teil des Werks und habe eine A-B-A-Form und ein rasches Tempo.¹⁹²⁹ Der dritte Satz ist ein Menuett mit Trio und einem anatolischen Tanz, einem Horon.¹⁹³⁰ Der letzte Satz des Quartetts ist ein Rondo. Das Quartett sei nach Kolçak im ‚klassischen Stil‘ geschrieben mit türkischen Volksmusikelementen (Makam, Horon sowie mit Aksak-Rhythmen und Taktwechsel).¹⁹³¹

Das *Yaylı Çalgılar Kuarteti No. 2* (op. 35) ist am 28. November 1958 in Washington mit dem Juilliard-Quartett uraufgeführt sowie am 14. Februar 1968 zum ersten Mal in der Türkei in Izmir mit dem Yücelen Dörtlüsü (dt.: Yücelen Quartett) aufgeführt worden.¹⁹³² Die Uraufführung soll laut Akdemir sehr erfolgreich gewesen sein.¹⁹³³ Aracı konnte bis 2005 keine Aufführung der letzten beiden Streichquartette Nr. 3 (op. 43) und Nr. 4 (op. 77), welches mit zwei Sätzen unvollendet blieb, feststellen, verweist aber auf entsprechende Aufnahmen.¹⁹³⁴ Kolçak erwähnt in diesem Zusammenhang die Streichquartett als ‚wichtige vorzeigbare Kompositionen‘ aus der Türkei, die türkischen Musikliebhabern so bald wie möglich vorgestellt werden sollten.¹⁹³⁵ Wie bei vielen

¹⁹²⁴ Kolçak, 2005, S. 104.

¹⁹²⁵ Ebd.

¹⁹²⁶ Ebd.

¹⁹²⁷ Ebd.

¹⁹²⁸ Ebd.

¹⁹²⁹ Ebd.

¹⁹³⁰ Ebd.

¹⁹³¹ Ebd.

¹⁹³² Aracı, 2007, S. 276.

¹⁹³³ Akdemir, 1991, S. 86.

¹⁹³⁴ Aracı, 2007, S. 278.

¹⁹³⁵ Kolçak, 2005, S. 104 und 106.

anderen Werken Sayguns wurden die Streichquartette überwiegend im Ausland aufgeführt, inzwischen auch die beiden letzten Quartette.¹⁹³⁶

Die anderen Quartette von Saygun wurden laut Aydın nach demselben ‚kompositorischen Plan‘ geschrieben, der Sayguns Quartette als ‚äußerst experimentell‘ und ‚innovativ‘ kennzeichnet.¹⁹³⁷ Aydın führt als Beispiel das zweite Quartett als einen Versuch an, sich mit der Atonalität von Schönberg auseinanderzusetzen.¹⁹³⁸ In seinen Quartetten nutze Saygun die ‚organische Entwicklung‘ von Kurzmotiven und erweitere César Franks Idee der zyklischen Bewegung und stehe in der Tradition der motivischen Bearbeitung von Beethoven.¹⁹³⁹

Im *Yaylı Çalgılar Kuarteti No. 3* (op. 43, 1966), so der Kritiker George Grella eines Konzertes in New York vom 19. Juli 2015, wechseln sich in den drei Sätzen ‚düstere, träge und energiegeladene Passagen‘ ab.¹⁹⁴⁰ Die langsame Musik sei ‚farbenfroh und anregend und entwickle mehr Aufregung und trüben Ausdruck, wobei die erste Geige mit energischen Aufwärtslinien die Oberfläche durchbreche.‘¹⁹⁴¹ Passagen wie diese und Sayguns Verwendung kurzer, aggressiver Phrasen und ausdrucksstarker Glissandi seien Bartók nachempfunden, wobei der Kritiker gleich betont, dass Saygun kein Nachahmer sei:

„So wie ein Komponist, der eine Fuge schreibt, Bach folgen kann, ohne ihn nachzuäffen, setzt Saygun Techniken ein, mit denen Bartók seinen eigenen Wert und seine eigenen Ideen zum Ausdruck gebracht hat. Das Gefühl ist sowohl modern als auch alt und befriedigend. Das Quartett hat eine gute Qualität mit einem nach innen gerichteten Ausdruck im zweiten Satz, der im energetischen Finale höchst vokalisiert klingt.“¹⁹⁴²

Der deutsche Philosoph und Komponist Michael Bastian Weiß verweist auf Sayguns übernommene ‚traditionelle‘ und ‚westliche Topoi‘ im dritten Streichquartett, während ihn das vierte Quartett am deutlichsten an die ‚Reinheit‘ des ersten Quartetts erinnere.¹⁹⁴³ Weiß verweist dabei auf den ‚grotesken, teils humorigen‘ Charakter des vierten Quartetts.¹⁹⁴⁴ Insgesamt, so Weiß, zeigen die vier Quartette eine ‚höchst fantasievolle

¹⁹³⁶ Bsp.: zum Streichquartett Nr. 3: Grella, 2015, sowie zum Streichquartett Nr. 4: Armbruster, 2011, S. 8.

¹⁹³⁷ Aydın, ²⁰¹¹, S. 136, der eine Analyse vorgenommen hat (vgl. S. 136–143) wie auch Araci, ²⁰⁰⁷, der die ersten beiden Streichquartette analysiert hat (vgl. S. 185–202.)

¹⁹³⁸ Aydın, ²⁰¹¹, S. 136.

¹⁹³⁹ Ebd.

¹⁹⁴⁰ Grella, 2015; hier: auf Deutsch aus dem Englischen übersetzt.

¹⁹⁴¹ Ebd.

¹⁹⁴² Ebd.

¹⁹⁴³ Weiß, 2006.

¹⁹⁴⁴ Ebd.

Persönlichkeit‘, die in allen Phasen auf demselben ‚hohen Niveau‘ komponiere und ‚Orientalismen‘ sowie ‚übermäßige Tonschritte‘ nur dosiert nutze. Weiß verweist dabei auf die Zeitspanne von über vierzig Jahren, die zwischen der Entstehung der Quartette liegen und sieht in allen vier Werken eine „gelungene Verbindung von Avantgarde, volksmusikalische Einflüsse unter Nutzung klassischer Formen“ in einer Rezension der Aufnahme aller vier Quartette aus dem Jahr 2004 durch das Quartuor Danel aus Brüssel.¹⁹⁴⁵

In diesen Zuschreibungen von Kolçak, Aydın, Grella und Weiß werden verschiedene Themen benannt. Zum Einen wird auf den Rückgriff der Gattungsart eingegangen und festgestellt, dass Saygun die traditionelle Form übernimmt. Es bleibt aber unklar, in welcher Funktion Saygun die Gattung Streichquartett einsetzt. Handelt es sich unter Bezugnahme auf Dahlhaus um einen „musikalischen Reflex einer humanistisch-aristokratischen Kultur der ‚Konversation‘“¹⁹⁴⁶, die sich das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts in Form einer ‚geselligen Kultur‘ zu eigen machte und dem Freiheitsgedanken der Bildung im Sinne einer ‚musikalischen Gelehrsamkeit‘ nahekam?¹⁹⁴⁷ Möglicherweise wollte Saygun das offenkundige Interesse Atatürks, in der türkischen Republik ein ‚türkisches Bildungsbürgertum‘ zu fördern, mit seinen Kompositionen unterstützen. Somit können die Aussagen zur Entwicklung der Streichquartette in Europa aus Sicht von Dahlhaus¹⁹⁴⁸ durch die Ausführungen von Kolçak, Aydın, Grella und Weiß bestätigt werden.

Das zweite Thema betrifft den Gehalt der Ergebnisse der musikalischen Analyse der Saygunschen Streichquartette. Wie schon bei anderen Werken festgestellt, bleibt dieser oft im Allgemeinen, dass Saygun türkische Volksmelodien und –rhythmen sowie Makame verwende und diese in den tradierten westeuropäischen Formen vierstimmig bearbeite. Die Frage, ob Saygun mit den Streichquartetten türkische Nationalmusik komponiert hat, bleibt offen, wie auch die Frage, welche Kriterien für die Bezeichnung einer nationalen Kammermusik kennzeichnend sein könnten.

Ein drittes Thema berührt die Musikästhetik der Streichquartette von Saygun. Sofern sie nach Kolçak ‚mystischen Charakter‘ aufweisen, könnten sie der sogenannten Programmmusik zugeordnet werden. Hierzu fehlen allerdings Hinweise auf

¹⁹⁴⁵ Ebd.

¹⁹⁴⁶ Dahlhaus, 1980, S. 216, vgl. auch Kapitel I, 4.1.4.

¹⁹⁴⁷ Ebd.

¹⁹⁴⁸ Ebd.

entsprechende Themen oder Legenden, die den Quartetten zugrunde liegen könnten. Der Verweis, dass das erste Streichquartett zwischen ‚mystischen Bühnenwerken‘ liege, bedeutet nicht zwangsläufig, dass es deren Inhalte wiedergebe. Ob und wie diese Werke an die Vorstellung der ‚absoluten Musik‘ der romantischen Musikästhetik anknüpfen, kann somit aufgrund der vorliegenden Literatur nicht geklärt werden. Der Hinweis von Grella in Bezug auf den ‚vokalisierten Klang‘ im zweiten Satz des dritten Streichquartetts von Saygun könnte auch darauf hinweisen, dass Saygun eine neue Form der Musik kreierte in der langjährigen Musiktradition in der Türkei von kleineren Ensembles in der Regel mit einem Sänger und somit zu einer Neuausrichtung der türkischen Kunstmusik beitragen wollte im Sinne von Kurt und Ursula Reinhard zur Praxis der türkischen instrumentellen Kunstmusik:

„Wir [...] dürfen annehmen, dass man auch [wie in anderen orientalischen Ländern] in der Türkei früher vielleicht einmal so musiziert hat, indem man einen bestimmten Melodietyp, gewissen Regeln folgend, immer reicher ausblühen lässt, ihn variiert und aus Neugewonnenem immer Weiteres entwickelt. [...] Motive werden von einem Satz in den anderen übernommen, man nutzt Steigerungseffekte, es bleibt aber eine geschlossene Form, und der sich so präsentierende Stil ähnelt in seiner andeutungsweisen Statik eher unseren barocken als den sogenannten klassischen Musikformen“.¹⁹⁴⁹

Kurt und Ursula Reinhard führen ferner aus, dass diese Gattung eine ‚Urmelodie‘ aufweise, die von den verschiedenen Instrumentalisten im Sinne von Improvisationen ausgeschmückt werde und sprechen dabei von einer ‚geregelten und geforderten Heterophonie‘.¹⁹⁵⁰ Somit kann vermutet werden, dass Saygun an diese Tradition der türkischen Kunstmusik anknüpft, wobei er die Heterophonie im Rahmen der Vierstimmigkeit und die Improvisation im Rahmen der festgelegten Motivbearbeitung der sogenannten ‚Urmelodie‘ vornimmt.

Das vierte Thema, das sich aus den Analysen von Sayguns Streichquartetten ergibt, ist die Frage nach der Innovation. Hier sind die Aussagen widersprüchlich. Zum einen lehnt Saygun für sich sowohl Schönbergs wie auch Francks Kompositionsprinzipien ab.¹⁹⁵¹ Zum anderen würde, selbst wenn Saygun sich mit beiden Komponisten auseinandergesetzt haben sollte in Zusammenhang mit seinen Streichquartetten, der Rückgriff auf beide kaum als innovativ bezeichnet werden können. Allenfalls kann wie in Bezug auf Sayguns Aussagen, an Wagner anzuknüpfen, das Besondere seiner

¹⁹⁴⁹ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, 109 f.

¹⁹⁵⁰ Ebd., S. 110.

¹⁹⁵¹ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 5, ebenso Aracı, 2007, S. 67.

Streichquartette darin gesehen werden, diese Gattungsart in der Türkei in seinem Sinne zu etablieren und zugleich auch außerhalb der Türkei einen Beitrag zur Weiterentwicklung dieser Gattung zu leisten. Darüber hinaus kann bereits jetzt die noch zu belegende These aufgestellt werden, dass in den sinfonischen Werken Sayguns kammermusikalische Passagen auftreten, die in ihrer Struktur an die seiner Streichquartette anknüpfen.

6.7. Zusammenfassung der wesentlichen Merkmale des Kompositionsstils von Saygun

Wenn an dieser Stelle der Versuch einer Zusammenstellung der wesentlichen Merkmale des Kompositionsstils von Saygun erfolgt, dann sollten unabhängig der noch ausstehenden Analyse seiner Sinfonien und möglicher Anknüpfungspunkte aus seinen Streichquartette zunächst einige wenige Hinweise zu einigen hier noch nicht behandelten Werken Sayguns und ihrer Rezeption gegeben werden.

Sayguns Klavierwerke bestehen aus einer Suite (op. 2), einer Sonatine (op. 15), dem Werk *Anadolu'dan* (dt.: Aus Antolien, op. 25, bestehend aus drei Volkstänzen), zwei Klavierkonzerten (op. 34 und 71), 35 Etüden (op. 38, 10 Etüden, op. 47, 15 Etüden und op. 58, 10 Etüden), *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd* (dt.: Zwölf Preludien mit einem hinkenden Rhythmus, op.45), einer Ballade (op. 56 für zwei Klaviere), einem Poem (op. 73 für drei Klaviere) und einer Sonate (op. 76) sowie aus dem bereits erwähnten Frühwerk *İnci'nin Kitabı* (dt.: İncis Buch, op. 10).¹⁹⁵²

Die kurze *Sonatina* (op. 15) von Saygun für Klavier besteht aus drei Sätzen. Zwar weist der erste Satz im Allegro die Sonatensatzform auf, das erste Thema beginnt einstimmig und weist eine modale Melodiestructur auf, während das Seitenthema aus vierstimmigen Akkorden in der rechten Hand mit Arpeggien in der linken Hand besteht. Der zweite Satz, Adagio con moto, beginnt mit einem Bass-Ostinato, das eine später einsetzende Melodie begleitet, die den Charakter einer ‚uzun hava‘ aufweist. Der Mittelteil ist mit ‚poco vivo‘ durch überwiegende einstimmige schnelle Passagen gekennzeichnet und wirkt im weiteren Verlauf wie eine Improvisation über das Eingangsthema des zweiten Satzes, bevor der Satz mit einer kurzen Reprise des Beginns endet. Der dritte Satz ist mit ‚Horon‘ überschrieben im Prestissimo und erinnert an eine Toccata auf der Grundlage dieser schnellen und sehr stark rhythmisch geprägten

¹⁹⁵² Vgl. Kapitel III., 2. und III., 6.1.

türkischen Tanzart. Die Aufführung dieser Sonatine am 10.10.1988 im Schauspielhaus in Berlin wurde positiv gewürdigt und mit „wirkungsvoll auf bestimmte Werke Strawinskys verweisend“¹⁹⁵³ sowie als „Verbindung von nationalen Elementen mit europäischen Traditionen“¹⁹⁵⁴ gekennzeichnet.

Das *Piyano Konçertosu* (dt.: Klavierkonzert, op. 34) besteht aus den Sätzen *Deciso*, *Andante con moto* und *Allegro assai* und entstand im Jahr 1958 nach sechsjähriger Bearbeitung.¹⁹⁵⁵ Nach Kolçak nutzte Saygun Elementen türkischer Volks- und Kunstmusik, die er mit ‚Formen westlicher Musik verschmolz‘.¹⁹⁵⁶ Nach Aracı wurde das Klavierkonzert anlässlich der Weltausstellung am 7. August 1958 in Brüssel mit dem Orchestre Colonne unter Leitung des Komponisten mit der türkischen Pianistin İdil Biret uraufgeführt.¹⁹⁵⁷ Es wurde zum ersten Mal in der Türkei am 27. November 1963 im Konzertsaal des Staatlichen Konservatoriums von Ankara vom Sinfonieorchester des Staatspräsidenten unter Leitung von Niyazi Tagizade und dem Pianisten Mithat Fenmen aufgeführt und aufgenommen.¹⁹⁵⁸ Nach Kolçak bestimmt im ersten Satz, der zugleich der längste Satz des Konzertes ist, ein bewegtes Streichermotiv, dem ein ruhiges Klaviersolo gegenüberstehe.¹⁹⁵⁹ Der zweite Satz in einem moderatem Tempo sei durch die wechselnde Instrumentierung charakterisiert, die vom Klavier-Solo unterstützt werde, das von Kolçak mit ‚ruhig‘ und ‚geheimnisvoll‘ beschrieben wird.¹⁹⁶⁰ Der dritte Satz, der der kürzeste Satz ist, beginnt mit einer schnellen, ‚lebendigen‘ und ‚energiegeladenen Musik‘.¹⁹⁶¹ Klavier und Orchester treten ‚gegeneinander an‘, bis sie einen ‚imposanten‘ Höhepunkt erreichen, der einer Hymne gleiche.¹⁹⁶² Abgesehen davon, dass auch zu diesem Konzert detailliertere Ausführungen erst eine Einordnung des Werkes erlauben, soll an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass der Kompositionsstils der vierten Sinfonie ähnelt, insbesondere im dort ebenfalls mit ‚Deciso‘ überschriebenen ersten Satz.

Das zweite *Piyano Konçertosu* (dt.: Klavierkonzert, op. 71) wurde am 27. Dezember 1985 fertiggestellt, wurde der Pianistin Gülsin Onay gewidmet und besteht aus den Sätzen

1953 Felber, 1988, S. 7.
1954 Müller, 1988.
1955 Kolçak, 2005, S. 101.
1956 Ebd.
1957 Aracı, 2007, S. 276.
1958 Kolçak, 2005, S. 101.
1959 Ebd.
1960 Ebd.
1961 Ebd.
1962 Ebd.

Moderato, Allegro, Lento, Animato.¹⁹⁶³ Kolçak bezeichnet das Werk als ‚introvertiert‘ sowie mit einem ‚dunkleren Ausdruck‘ als das erste Klavierkonzert, jedoch gleichzeitig als ‚zeitgenössisch‘ und ‚glanzvoll‘ im Charakter einer konzertanten Sinfonie.¹⁹⁶⁴ Der erste Satz, beginnt mit einem ruhigen Orchester-Klavier-Dialog, der sich zu einem ‚marschartigen Höhepunkt‘ entwickelt.¹⁹⁶⁵ Die romantische Atmosphäre, die mit den lebhaften Akkorden des Klaviers beginnt, endet mit der Verstärkung der Bassklänge im schnellen zweiten Satz.¹⁹⁶⁶ Der dritte Satz, der mit einem ‚schweren und stolzen‘ Klang beginnt, endet mit ‚breiten‘ und ‚nachdenklichen Interpretationen‘ von Orchester und Klavier.¹⁹⁶⁷ Der vierte Satz ist ein ‚zeitgenössisches Finale‘, das ‚reich‘ an Rhythmus und Klangfarbe ist.¹⁹⁶⁸ Der immer stärker werdende ‚majestätische‘ Marsch wird von ‚schimmernden‘ Klavierpassagen ‚geschmückt‘, um nach einer Beruhigung mit ‚großer Gewalt‘ zu enden.¹⁹⁶⁹ Auch an dieser Stelle sei auf eine nähere Analyse der Kompositionstechniken Sayguns verwiesen im Rahmen der mit diesem Konzert vergleichbaren fünften Sinfonie, ohne dass dieser Vergleich eine detaillierte Analyse dieser Werke ersetzen kann.

Ein weiteres Werk Sayguns ist *Atatürk ve Anadolu'ya Destan* (dt.: Atatürk und das Epos von Anatolien, op. 67) für Sopran, Alt, Tenor und Bass für Orchester und vierstimmigen gemischten Chor, das 1981 entstand und 1982 in Ankara uraufgeführt wurde.¹⁹⁷⁰ Das Werk spiegele nach Kolçak die ‚große Liebe‘ bzw. den Respekt wider, die bzw. den Saygun für Atatürk und seine Prinzipien empfand.¹⁹⁷¹ Die Worte dieses Epos wurden vom Komponisten selbst geschrieben und beinhalten das Thema des Aufbruchs des Landes aus seinen ‚dunklen Tagen‘ hin zum ‚Licht‘ und seiner Unabhängigkeit, wozu es bislang keine vergleichbaren Dichtungen gab, wenngleich Saygun auf die Dichotomie von Dunkelheit und Licht aus den Legenden zurückgriff.¹⁹⁷² Dabei zitierte Saygun einige Worte Atatürks während des Unabhängigkeitskrieges sowie aus späteren Reden und Erklärungen.¹⁹⁷³ Aufgrund des Themas und der Besetzung kann dieses Werk als Oper

¹⁹⁶³ Ebd., S. 102.

¹⁹⁶⁴ Ebd. Kolçak, 2005, S. 102.

¹⁹⁶⁵ Ebd.

¹⁹⁶⁶ Ebd.

¹⁹⁶⁷ Ebd.

¹⁹⁶⁸ Ebd.

¹⁹⁶⁹ Ebd.

¹⁹⁷⁰ Ebd., S. 117.

¹⁹⁷¹ Ebd.

¹⁹⁷² Ebd.

¹⁹⁷³ Ebd.

oder Oratorium eingeordnet werden und folgt grundsätzlich den dort beschriebenen Kompositionsprinzipien Sayguns verbunden mit der Begründung einer neuzeitlichen Legende.

Ähnlich lautete die Zuschreibung einer Schallplattenaufnahme aus dem Jahr 1977 der türkischen Volkslieder (op. 41) von Saygun, die zum einen ein wenig an Mussorgski *Boris Gudonow* erinnere¹⁹⁷⁴ sowie „Liebe und Einfühlsamkeit im Umgang mit dem folkloristischen Bestand“¹⁹⁷⁵ zeigen würde.

Das Cellokonzert (op. 74) von Saygun erklang am 17.10.1993 im Rahmen des europäischen Musikfestes in München als Deutsche Erstaufführung fast zwei Jahre nach dem Tod von Saygun. In diesem Konzert, das der Musik der Türkei gewidmet war, erklangen außerdem *Köçekçeler* und das Konzert für Klavier und Orchester von Erkin und die Ballettsuite *Çesmebaşı* von Ferit Tüzün. Für den Kritiker des Münchener Merkurs verließen Erkin und Tüzün die ‚tonale Basis‘ kaum, während Saygun mit der Tonalität ‚experimentierte‘: „Wehmut, Trauer, Kummer – das alles spricht aus Sayguns Opus. Immer wieder steigert sich das Orchester zu wuchtigen Ausbrüchen, um dann der Klage des Solo-Instruments Platz zu machen“.¹⁹⁷⁶ Ein anderer Kritiker dieser Zeitung formulierte wie folgt:

„Diese Komponisten [Erkin, Saygun und Tüzün] leisteten wohl für ihre Heimat, was einst Smetana und Dvořák für Böhmen erfüllten: sie suchen nach einer Symbiose ihrer stark vorderasiatisch geprägten Volksmusik und der abendländischen Symphonik. Und sie knüpfen dabei nicht an Zeitgenossen wie Schönberg oder Hindemith an, sondern primär an Klassiker und Romantiker, in der Sonatenform, im Satzbau, in der Harmonik; zuweilen schielen sie auch schon zu den neuesten Moden. Thematik und Rhythmik, die Tanzmelodien und das Lyrisch-Besinnliche, in dem man Öde, Weite und Melancholie der anatolischen Hochebene zu spüren vermeint [...]“¹⁹⁷⁷

Sayguns Violinkonzert wurde am 2. März 1971 in Augsburg ebenfalls zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt. In der Kritik in der Augsburger Allgemeinen Zeitung wird Saygun als ein ‚feinsinniger Musiker und Eklektiker‘ bezeichnet, der in der Tradition des französischen Impressionismus und Bartók stehend ein ‚verfeinertes Gefühl für klangliche und instrumentale Werte an der Grenze von tönendem Ausdruck und Stille‘ aufweise und ‚das Beste aus eigenem gewann‘.¹⁹⁷⁸

¹⁹⁷⁴ Herbort, 1977.

¹⁹⁷⁵ M. G. K., 1977.

¹⁹⁷⁶ Thiel, 1993.

¹⁹⁷⁷ K. A., 1993. Trotz Anfragen war es nicht möglich, den Autor zu identifizieren.

¹⁹⁷⁸ Ganzer, 1971.

„Ein rhapsodischer Zug beherrscht das interessante Werk, das trotz scheinbar zerfließender Formen im ganzen gebündelt und rhythmisch straff wirkt, vor allem in der orchestralen Untermalung, deren Instrumentation an beste europäische Vorbilder erinnert. Inwieweit in der Gestaltung der Solostimmen folkloristische Erinnerungen sublimiert sind, vermag der westliche Hörer kaum auszumachen; es genügt die Feststellung, dass die der Sologeige zugeschriebene Melodik den zeitgenössischen Hörer mehr und mehr in ihren Bann zieht, vor allem in einem auf zartestem Klanggrund sich entfaltenden Adagio, dessen melancholische Aussage wie ein Traum von Glück anmutet. Bartók schrieb ähnliche Musik in den langsamen Sätzen seiner Instrumentalkonzerte, wenn über flirrenden Begleitungen der Streicher der Solist in Bereiche vordringt, die begrifflicher Fixierung sich versagen.“¹⁹⁷⁹

Die in diesen Kritiken vorgenommene Zuschreibungen von Sayguns Werken aus der Früh- wie auch aus der Spätzeit erinnern an die Aussagen von Küçük und bestätigen den Versuch von Saygun, bereits mit seinen ersten Kompositionen eine Art von ‚Essenz‘ herauszuarbeiten, die offenbar auch für nichttürkische Kritiker so wahrgenommen wird. Dabei ist interessant, dass das ‚Folkloristische‘ betont wird oder sogar als thematische Klammer für Konzerte mit türkischer Musik genutzt wird. Gleichzeitig wird aber auch mitgeteilt, dass eine exakte Zuordnung wohl nicht nur dem nichttürkischen Zuhörer nicht möglich erscheine.

Die ägyptische Musikwissenschaftlerin El-Kholy sagt über Saygun Werke aus, dass diese außerhalb der Türkei Wirkung entfalteten: So wurde Sayguns Oratorium *Yunus Emre* in Amerika unter dem Dirigenten Leopold Stokowski aufgeführt, Sayguns große Oper *Kerem* fand in der Sowjetunion ihre Aufführung und schließlich wurde ein Klavierkonzert beim Internationalen Wettbewerb in Belgien gespielt.¹⁹⁸⁰ El-Kholy erwähnt darüber hinaus die bis dahin komponierten drei der fünf Sinfonien sowie Sonaten für Klavier, Cello und Violine.¹⁹⁸¹

In einem Gespräch am 30. Mai 2006 von Gönen mit dem türkischen Komponisten und Studenten von Saygun, Özkan Manav, erläuterte dieser, dass Pentatonik, modale Elemente, volksmusikalische Elemente und Mystik in der Zeit von Saygun weniger ausgeprägt waren im Vergleich zu Cluster und ‚sich überschneidenden Linien‘. Manav äußert seine allgemeine Meinung zu den Werken des Komponisten wie folgt:

„In seinen neuesten Werken ist eine Klangstruktur zu sehen, die sich miteinander verflechten, wobei sich verflochtene Linien wie ein sich ständig verändernder Fluss verhalten. Es gibt mehrere bis zu zwölfstimmige Abschnitte. Insbesondere in der Orchestermusik hat sich, obwohl ihre Quelle

¹⁹⁷⁹ Ebd.

¹⁹⁸⁰ El-Kholy, 1969, S. 3. Die Aufführung vom Oratorium *Yunus Emre* fand am 25.11.1958 in New York statt. Das von El-Kholy möglicherweise erwähnte 1. Klavierkonzert op. 34 fand am 7.8.1958 in Brüssel als Uraufführung statt mit dem Colonne-Orchester unter der Leitung des Komponisten mit der bekannten türkischen Pianistin İdil Biret, s. Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 5.

¹⁹⁸¹ El-Kholy, 1969, S. 3.

immer noch das Verständnis der Modalmusik ist eine Musiksprache entwickelt, die komplexere und fortgeschrittenere Abstraktionen umfassen. In Bezug auf den Rhythmus werden die melodischen Strukturen durch die gestaffelten Rhythmen verbunden, d.h. die Rhythmen, die unregelmäßig sind, unterteilen auch durch Synkopen (die ungewöhnliche Verwendung von Betonungen) den Fluss der Musik, insbesondere in schweren narrativen Episoden. Es ist möglich, diese Beispiele in Bezug auf den Rhythmus im Buch ‚Töresel Solfej‘ [*Töresel Musiki*, dt.:Traditionelle Musik] nachzuvollziehen. Es entstehen Klangtexturen, die mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten fließen und sich von Zeit zu Zeit ändern. Darüber hinaus werden Abschnitte, die sich in homogenen, regelmäßigeren Rhythmen weiterentwickeln, auch in schnelle Abschnitte überführt. In den schnellen Teilen der sinfonischen Musik stoßen wir in den letzten Sätzen im Allgemeinen auf einen ausgeprägteren dynamischen rhythmischen Fluss.“¹⁹⁸²

Dieses Zitat gibt eine knappe Zusammenfassung der Arbeitsweise von Saygun wieder, die gekennzeichnet ist durch die Befassung mit der türkischen Volksmusik, deren Erforschung und seiner Art und Weise der Bearbeitung derselben. Auffallend auch hier ist die Betonung der unterschiedlichen Rollen des Rhythmus bei Saygun, abgeleitet von der Bedeutung des Rhythmus in der türkischen Volksmusik. Schließlich zeigt Manov auf, welche komplexen Strukturen Sayguns Werke aufweisen sowie die unterschiedlichen Beziehungen innerhalb des Werkes und deren ‚Verflechtungen‘.¹⁹⁸³

Somit kann durch diese hier vorgenommene Übersicht über die Werke von Saygun folgendes zusammengefasst werden: Saygun wurde nicht nur von Atatürk gefördert und beauftragt. Saygun sah sich Zeit seines Lebens als Staatskomponist und den Vorstellungen von Atatürk verbunden. Dabei spielte die besondere Erforschung der türkischen Volksmusik und die musikästhetische Auseinandersetzung eine wichtige Rolle. Die Ausführungen zu den Opern Sayguns haben zu einer Aufstellung von typischen Merkmalen geführt, die grundsätzlich auf alle Werke Sayguns übertragbar sein können, auch wenn sich insbesondere der Kontext eines Instrumentalwerkes nicht in der Weise erschließen wird wie der einer Oper oder eines Oratoriums. Daher soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, anhand Sayguns Sinfonien in Fortsetzung der Ausführungen über seine Streichquartette und Konzerte nicht nur die kompositorischen Mittel Sayguns herauszuarbeiten, sondern Merkmale einer ‚absoluten

¹⁹⁸² Gönen, 2008, S. 298. Im Original: „En son eserlerinde ise iç içe geçen hatlar sürekli dönüşmekte olan bir akış üzerine yerleşen, birbirini kesen dört partili bir ses dokusu görülür. Oniki sesin üst üste tınladığı birkaç ölçülür kesitler vardır. Özellikle orkestra müziklerinde, beslendiği kaynak yine modal müzik anlayışı olmasına rağmen, aradan çıkan daha karmaşık daha ileri düzeyde soyutlamalar içeren müzik diline doğru evrimleştiği görülür. Ritmik açıdan sendeli ritimleri yani müziğin akışı içinde düzensiz bölünmeler üzerine yerleşen ritimler, senkoplar (vurguların alışılmışın dışında kullanılması) birbirine bağlayan, ezgisel yapılar kendini duyurur, bu özellikle ağır anlatımlı bölümlerde ortaya çıkar. ‚Töresel Solfej‘ kitabında da ritmik açıdan bu örnekleri görmek mümkündür. Eş ritimli olmayan farklı hızlarda akan, akış hızları zaman zaman değişen ses dokuları ortaya çıkar. Bunun yanı sıra hızlı bölümlerde çok daha homojen, daha düzenli ritimler üzerinde ilerleyen kesitler de görülür. Sinfonik müziklerinin hızlı bölümlerinde, genel olarak son bölümlerinde daha belirgin bir dinamik ritmik akışla karşılaşırız.“

¹⁹⁸³ Ebd.

Musik‘ bzw. einer ‚universalen Musik‘ zu bestimmen und eine Verbindung zu einem thematischen Kontext herzustellen, inwieweit Sayguns Sinfonien durch die Mystik der türkischen Volksmusik und entsprechende Themen geprägt sind und mit welchen Mitteln die Bearbeitung der Elementen der türkischen Volks- und Kunstmusik erfolgte.

IV. SAYGUNS SINFONIEN ALS MODELLE EINER ZEITGENÖSSISCHEN TÜRKISCHEN KUNSTMUSIK

Im Rahmen der Analyse der fünf Sinfonien von Saygun sollen die bisherigen Informationen zur Musikentwicklung der Türkei, zur Forschung der türkischen Volksmusik, zur Musikästhetik und zu den bisher herausgearbeiteten Merkmalen des Kompositionsstils von Saygun unter Berücksichtigung von Vergleichen mit westeuropäischen Kompositionsstilen berücksichtigt werden. Anhand von einigen ausgewählten Passagen seiner Sinfonien, die zum Teil detailliert analysiert werden, sollen Kompositionsprinzipien, die aus der Literatur Saygun zugeschrieben werden, überprüft, konkretisiert und strukturiert sowie möglicherweise noch nicht beschriebene Techniken identifiziert werden. Dabei steht im Zentrum dieser Analyse die Frage, ob die Sinfonien als ‚absolute Musik‘ oder ‚universelle Musik‘ bezeichnet werden können bzw. aufgrund welcher Kriterien und inwieweit Sayguns Sinfonien durch die Mystik und Mythik der türkischen Volksmusik mit ihren Legenden geprägt sind in Zusammenhang mit der Fragestellung, wie genau die Bearbeitung der Volksmusik per se aber auch die Einbeziehung in die sogenannte türkische zeitgenössische Kunstmusik erfolgte. In Anlehnung an Dahlhaus Ausführungen zu Zielstellungen einer musikalischen Analyse soll diese als ‚Demonstrations- oder Beweisstück‘¹⁹⁸⁴ für die Theorie fungieren, die sich auf der Äußerung Sayguns, das Verbindende in der Musik zu suchen,¹⁹⁸⁵ stützt. Das Verbindende besteht, so die These, im Rahmen der Umsetzung von Atatürks Musikpolitik in der Verschmelzung türkischer Volks- mit westeuropäischer Kunstmusik, in der Verbindung osmanischer mit zeitgenössischer Kunstmusik, in der Etablierung einer Musikästhetik, die orientalische und westeuropäische Anschauungen berücksichtigt, in der Verbindung der französischen Musikentwicklung insbesondere ab 1871 mit der deutschen und russischen Sinfonik bzw. im Anknüpfen an die Weiterentwicklung der Gattung der Sinfonie und in der Verbindung von ‚absoluter Musik‘ und ‚Programm Musik‘. Neben der These des ‚Verbindens‘ gilt es, im Rahmen der Analyse der thematisch-motivischen Arbeit Sayguns zu ergründen, inwieweit die Suche nach einer

¹⁹⁸⁴ Dahlhaus, 1970, S. 17 f.

¹⁹⁸⁵ Refiğ, 1991, S. 38, vgl. Kapitel I., 3.2.

„Urmelodie“,¹⁹⁸⁶ einer „Urschicht“¹⁹⁸⁷ oder eines „Urmotivs“ bzw. einer „Keimzelle“¹⁹⁸⁸ als das „Hintergründige“¹⁹⁸⁹ der Werke Sayguns bezeichnet werden kann und inwieweit das „Vordergründige“,¹⁹⁹⁰ die Form und Art und Weise der Bearbeitung gerade auf der Grundlage der Nutzung von Elementen der türkischen Volksmusik, insbesondere der Makame und Rhythmen, neue kompositorische Klangmöglichkeiten erzeugt mit dem Ergebnis von Polyphonie, -rhythmik, und -harmonik im Ergebnis polymotivischer Kombinationen. Dabei wird unweigerlich der Formgedanke zu diskutieren sein und der Stellenwert, der in Sayguns Sinfonien zum Ausdruck gelangt. Letztlich wird der Frage nachzugehen sein, wie Sayguns Sinfonien rezeptiert wurden, um anhand der Analyse die These zu prüfen, ob und wie intensiv die Beschäftigung in und außerhalb der Türkei mit Sayguns Sinfonien erfolgte und damit auf die Frage einzugehen, welche Wirkung auf die Entwicklung der türkischen Gesellschaft durch die Umsetzung der Musikpolitik Atatürks erzielt werden konnte bzw. wie sich in Sayguns Sinfonien das Spannungsverhältnis, Saygun als Erfüllungsgehilfe dieser Musikpolitik einerseits sowie als eigenständiger „universeller“ Komponist andererseits, widerspiegelt.

1. Erste Sinfonie

1.1. Entstehung

Sayguns erste Sinfonie (op. 29) ist für Kammerorchester und viersätzig: Allegro, Adagio, Allegretto, Allegro assai. Die Gesamtdauer beträgt ca. 25 Minuten.¹⁹⁹¹ Saygun hat das Werk im Jahr 1953 fertiggestellt.¹⁹⁹² Er widmete diese Sinfonie dem österreichischen Dirigenten Franz Litschauer, der Saygun mit dieser Arbeit beauftragte.¹⁹⁹³ Somit erfolgte der Impuls für diese Komposition nicht unmittelbar aus der türkischen Kulturpolitik heraus, sondern aus dem Zentrum der westeuropäischen klassischen Musik. Saygun hatte sich allerdings bereits im Jahr 1928 mit der Form einer Sinfonie auseinandergesetzt und ein dreisätziges Werk in D-Dur für Kammerorchester komponiert, das jedoch nicht

¹⁹⁸⁶ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, 109 f.; vgl. Kapitel III., 6.6.

¹⁹⁸⁷ Sárosi, „III. Von 1526 bis 1700. VII. Volksmusik. 2. Vokalmusik. b. Strophische Melodien“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022; vgl. Kapitel I., 4.3.

¹⁹⁸⁸ Staubli, 2013; s.a. Kapitel IV., 2.2.4.

¹⁹⁸⁹ Dahlhaus, 1970, S. 64.

¹⁹⁹⁰ Ebd.

¹⁹⁹¹ Aracı, 2007, S. 274.

¹⁹⁹² Kolçak, 2005, S. 97.

¹⁹⁹³ Aracı, 2007, S. 274.

veröffentlicht wurde.¹⁹⁹⁴ Die Uraufführung der ersten Sinfonie fand am 2. Mai 1954 mit dem Tonkünstlerverein unter der Leitung von Franz Litschauer im Wiener Rundfunkhaus statt.¹⁹⁹⁵ Am 27. November 1954 wurde das Werk erstmalig in der Türkei mit dem Sinfonieorchester des Staatspräsidenten ebenfalls unter der Leitung von Franz Litschauer aufgeführt.¹⁹⁹⁶ Es ist eines der am häufigsten gespielten türkischen Werke in Europa in den 1960er Jahren,¹⁹⁹⁷ das u.a. am 27. Januar 1967 in Ankara ebenfalls mit dem CSO unter der Leitung von Hikmet Şimşek neben der Ouvertüre von *Fidelio* und dem fünften Klavierkonzert von Beethoven aufgeführt wurde.¹⁹⁹⁸ Am 31. Mai 1986 fand eine Aufführung der ersten Sinfonie Sayguns in der ‚Church of St. Thomas the Martyr‘ in Newcastle mit der Northern Sinfonia unter der Leitung von David Haslam im Rahmen des Festivals ‚Greek and Turk‘ als Abschlusswerk neben Werken von Louis Spohr (*Notturmo*, op. 34), Nikolaos Skalkottas (*Five Greek Dances for strings and Octet*) und Sylvia Sutton (*Five Turkish duets for two violins*) statt.¹⁹⁹⁹ Die Sinfonie wurde 1988 von der Northern Sinfonia unter der Leitung von Howard Griffiths aufgenommen.²⁰⁰⁰ Zum 100. Geburtstag von Saygun wurde seine erste Sinfonie mit seinem ersten Klavierkonzert (op. 34) und der Orchesterfassung von *İnci'nin Kitabı* (dt.: *İncis Buch*, op. 10) im Wiener Konzerthaus mit den Wiener Symphonikern unter der Leitung von Rengim Gökmen und der Solistin Gülsin Onay am 6. Juni 2007 aufgeführt.²⁰⁰¹ Saygun wird dabei als Komponist geehrt, der es verstand, „die nationalen Musikwerte in eine internationale mehrstimmige Musik zu verwandeln.“²⁰⁰² Die erste Sinfonie habe einen „pastoralen, bewegten, ja sogar spaßhaften Charakter“.²⁰⁰³

Die Uraufführung von Sayguns erster Sinfonie fand im Rahmen einer Konzertreihe mit anderen Uraufführungen in Wien statt. Am 2. Mai 1954 wurde neben der ersten Sinfonie von Saygun die *Suite symphonique* von Ernest Bloch uraufgeführt neben dem Konzert Es-Dur für zwei Klaviere und Orchester von Mozart.²⁰⁰⁴ So berichtete die Wiener ‚Arbeiter Zeitung‘ – neben einem Verriss zu Bloch –, dass die erste Sinfonie von Saygun

1994 Ebd., S. 266.

1995 Aracı, 2007, S. 274.

1996 Kolçak, 2005, S. 98.

1997 Ebd.

1998 Oransay, 1967.

1999 Arts Council of Great Britain and Northern Arts, 1986.

2000 Ebd.

2001 Häusler-Altınok, 2007.

2002 Ebd.

2003 Ebd.

2004 F. S., 1954, S. 5/Sp. 4.

durch „eigenartige aphoristische Melodik und exotisch gefärbten, obwohl manchmal etwas diffusen Klang“ fesseln würde.²⁰⁰⁵

Der türkische Musikjournalist Fikret Çiçekoğlu schrieb Saygun nach der Uraufführung der ersten Sinfonie einen Artikel mit der Überschrift ‚A. Adnan Saygun’un iki eseri Avrupa’da alâka topluyor. Senfoni ve Oratoryo‘ (dt.: Europäisches Interesse an zwei Hauptwerken von A. Adnan Saygun. Sinfonie und Oratorium), der in der Zeitung ‚Vatan‘ am 27. September 1954 veröffentlicht wurde.²⁰⁰⁶ Çiçekoğlu führt darin aus, dass das Wiener ‚Radio 1‘ nach der Übertragung der ersten Sinfonie darüber berichtete, dass dieses Werk das Interesse in Europa wecken könne: Nach dieser anfänglichen Wiedergabe des Wiener Radios wurde Sayguns erste Sinfonie noch zweimal ausgestrahlt.²⁰⁰⁷ In der Ankündigung zur Ausstrahlung vom 27. Mai 1954 um 11 Uhr im zweiten Programm des Österreichischen Rundfunks heißt es: „Am meisten überrascht in dieser Sinfonie der impressionistische Charakter des Werkes, der durch leitende Figuren, sei es der Bläser, sei es der Streicher, noch verstärkt wird. Das ganze Werk hat etwas Rhapsodisches an sich.“²⁰⁰⁸

Fikret Çiçekoğlu erinnert sich daran, dass er vor dem Konzert Saygun um einen Kommentar zu dessen Sinfonie gebeten hatte, auch wenn letzterer vielleicht Sorge hätte, dass diese nicht nur positiv bewertet werden könnte.²⁰⁰⁹ Çiçekoğlu ist jedoch der Auffassung, dass Saygun mit seinen Werken – trotz möglicher Kritik an diesen – eine ‚Nachricht an die Welt‘ gebe.²⁰¹⁰ Daher kann aus dieser Rezeption geschlossen werden, dass letztlich das Werk von Saygun eine positive Resonanz erzeugte.

Çiçekoğlu fragte Saygun, ob er die Radioübertragung seiner ersten Sinfonie am 2. Mai 1954 verfolgen konnte, was dieser bedauerte, da es ihm unmöglich war. Allerdings bekam er laut Çiçekoğlu eine Aufnahme von Radio Wien nach der Uraufführung zugeschickt.²⁰¹¹ Obwohl diese nicht besonders gut war, sei es Saygun möglich gewesen, eine Idee von dieser Aufführung zu bekommen.²⁰¹² Saygun lobte vorsichtig Franz Litschauers kenntnisreiche und aufschlussreiche Aufführung und die positive Zusammenarbeit mit einem nichttürkischen Dirigenten bei der Bearbeitung einer solchen

²⁰⁰⁵ Ebd.

²⁰⁰⁶ Çiçekoğlu, 1954, S. 5/Sp. 4–5.

²⁰⁰⁷ Ebd.

²⁰⁰⁸ N. N., „A. Adnan Saygun: Symphonie“, in: *Radio Österreich*, 3/21, 1954, S. 10/Sp. 1.

²⁰⁰⁹ Çiçekoğlu, 1954, S. 5/Sp. 4–5.

²⁰¹⁰ Ebd.

²⁰¹¹ Ebd.

²⁰¹² Ebd.

Musik, von der Komponist und Dirigent profitieren würden.²⁰¹³

Die Orchestrierung der ersten Sinfonie ist wie folgt: eine Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner und Streicher.²⁰¹⁴ Nach Kolçak ist die Sinfonie ein ‚einzigartiges Werk‘, wengleich in ihrer Form, Orchestrierung und ihrer melodischen Symmetrie mit der Kammer-sinfonie in D-Dur aus dem Jahr 1928 vergleichbar.²⁰¹⁵ Kolçak vermutet aufgrund der ‚klassischen Form‘ und der Orchestrierung der ersten Sinfonie die Absicht Saygun, an die Wiener Klassik anzuknüpfen,²⁰¹⁶ ohne jedoch zu differenzieren oder entsprechende Vergleiche z.B. mit spätromantischen Sinfonien zu ziehen bzw. den Begriff ‚klassische Form‘ zu erläutern.

Saygun hatte nach Kolçak gesundheitliche Probleme während des Schreibens dieser Sinfonie.²⁰¹⁷ Aber er empfand ein Gefühl von Optimismus bei dieser Arbeit.²⁰¹⁸ Kolçak begründet dieses damit, dass *Yunus Emre, Kerem* und das erste Streichquartett mystische Werke für ein schweres und dunkles Musikensemble‘ seien, während diese Sinfonie eine ‚warme, idyllische und fröhliche Atmosphäre‘ zeige.²⁰¹⁹

1.2. Analyse

1.2.1. Erster Satz: Allegro

Der erste Satz ‚Allegro‘ folgt der traditionellen Sonatensatzform mit Exposition (T. 1–75), Durchführung (T. 76–161), Reprise (T. 162–211) und Coda (T. 212–221). Saygun geht in seinen Notizen nur auf die Satzform ein.²⁰²⁰ Anstatt eines Orchestertuttis mit einem harmonisch begleiteten Thema beginnt das Werk mit einer einstimmigen Fanfare der Hörner in d-Moll. In der Exposition wird die Polyphonie ausgehend von der Einstimmigkeit mit Rückgriff auf türkische Tonsysteme und Melodieformen entwickelt. Das erste einstimmige Thema A (T. 1–13) besteht aus zwei Motiven. Das erste Motiv a₁ (T. 1–4), das zuerst von beiden Hörnern gespielt wird, ist pentatonisch und besteht aus einfachen Viertelnoten und punktierten halben Noten.

²⁰¹³ Ebd.

²⁰¹⁴ Aracı, 2007, S. 274.

²⁰¹⁵ Kolçak, 2005, S. 98.

²⁰¹⁶ Ebd.

²⁰¹⁷ Ebd.

²⁰¹⁸ Ebd.

²⁰¹⁹ Ebd.

²⁰²⁰ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 3.

Notenbeispiel 6: Motiv a₁, T. 1–5

Es werden vier Töne einer pentatonischen Tonleiter verwendet (c^2 , d^2 , e^2 und a^1 bzw. klingendes f^1 , g^1 , a^1 , und d^1) mit Ausnahme des g^1 bzw. des klingenden c^1 . Saygun hat in seinem Buch *Töresel Musiki*, eine solche pentatonische Skala aufgeführt und mit ‚Pentaton Ezgiler, Anhemiton Pentaton‘ (dt.: pentatonische Melodien, anhemitonische Melodien) bezeichnet,²⁰²¹ auch wenn der zweite Takt einen gebrochenen d-Moll-Dreiklang enthält. Die Betonungszeichen und die rhythmische Abfolge der Töne entsprechen auch nicht klassischen Motiven, sondern weisen auf die Besonderheit von Saygun hin, charakteristische Motive zu entwickeln. Das Motiv a₁ wirkt wie eine Anfangsfanfane. Mag es dem ‚westlichen‘ Ohr wie ein Jagdruf daherkommen, könnte es im Kontext türkischer Hörgewohnheiten an Militärmusik erinnern, an einen Ruf zum Kampf oder Aufbruch im Duktus einer Eröffnung, möglicherweise auch im Sinne einer neuen Nachricht an die Welt.

Im Vergleich zum Motiv a₁ besteht das Motiv a₂ aus Triolen und chromatischen Intervallen und wirkt lebhaft. Auch das Timbre ist ein anderes, da das Motiv von den Violinen vorgetragen wird.

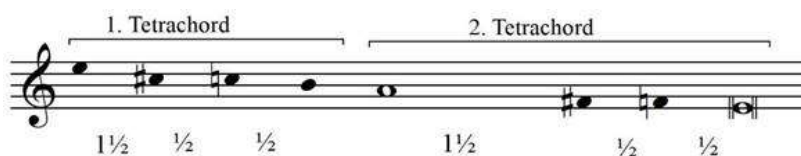
Notenbeispiel 7: Motiv a₂, T. 5–6

Das Motiv a₂ nimmt den tiefsten Ton vom Motiv a₁ auf. Jedoch verweist der wiederkehrende Halbtonschritt d^1 - es^1 nicht auf die Tonart d-Moll, sondern auf eine türkische Reihe, wie auch die rhythmische Gestaltung des Motivs a₂ dem sogenannten ‚hinkenden Rhythmus‘ der türkischen Volksmusik nachempfunden ist. Das Motiv ist auf der ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘ ‘-Reihe (dt.: chromatisch-dorisch-getrennt) aufgebaut, die Saygun neben der ‚Alaca Dor ‚Bitişik‘ terkibi‘-Reihe (dt: chromatisch-dorisch-verbunden)

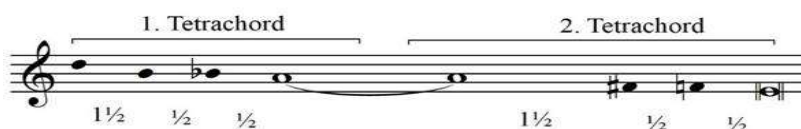
²⁰²¹ Saygun, 1967, S. 9.

ebenfalls in seinem Buch *Töresel Musıki* anführt, wobei die Bezeichnung ‚dorisch‘ den griechischen Modus angibt und der lateinischen Kirchentonart ‚phrygisch‘ entspricht. Das Wort ‚terkibi‘ (dt.: verbunden) weist darauf hin, dass ein gemeinsamer Ton beide Tetrachorde dieser Reihe miteinander verbindet.

Notenbeispiel 8: ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe²⁰²²



Notenbeispiel 9: ‚Alaca Dor ‚Bitişik‘ terkibi‘ -Reihe²⁰²³



Notenbeispiel 10: ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe in der Bearbeitung des Motivs a₂, T. 7



Die ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe findet sich in Takt 7 einstimmig in beiden Violinen, wobei die zweiten Violinen die Reihe durch zwei Pausen eingerahmt intonieren, während die ersten Violinen diese im Zusammenhang mit der weiteren Bearbeitung des Motivs a₂ erklingen lassen. Diese Reihe erklingt in Takt 11 ab der zweiten bis zu vorletzten Sechszehntel in der ersten Violine und gleichzeitig in den zweiten Violinen und tritt danach in den ersten Violinen noch einmal in den Takten 19, 22 und 23 einen Ton tiefer als in Takt 7 auf.

Notenbeispiel 11: ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe in der Bearbeitung des Motivs a₂, T. 11



2022 Saygun, 1967, S. 17.
2023 Ebd.

Im Gegensatz zur Dur-Moll-Tonalität der westlichen Musik weist diese Reihe eine besondere Charakteristik von türkischen Volksmelodien auf. Der Charakter dieses Motivs – ausgehend vom Signalcharakter des Horns – könnte den Eindruck des Vorangehens einer türkischen Kavallerie erwecken. Ob Saygun hier an die Rezeption der Janitscharenmusik in der klassischen Musik oder an die Geschichte, dem Jahr 1683, als die türkische Armee kurz vor Wien stand, anknüpfen wollte, kann nur vermutet werden. Die Eröffnung mit einer Fanfare und der Bearbeitung von türkischen Volksmusikelementen erscheint hier als Versuch, in die Stadt, deren Name mit der klassischen Musik besonders verbunden ist, das typisch Türkische in der Form westeuropäischer Musik zu präsentieren und damit im übertragenen Sinne möglicherweise einzuziehen. Dieser musikalische Einzugszug wäre dann nicht militärisch zu verstehen, sondern könnte angelehnt an die Legende der sogenannten ‚himmlischen Pferde‘ eine Einladung darstellen, Interesse an der Musikentwicklung in der Türkei zu nehmen und damit auch an ihren Traditionen und Legenden.²⁰²⁴

Während in den Takten 5 bis 8 abgesehen vom d^1 in der Viola, das wie ein Bordun wirkt, das Motiv in beiden Violinen einstimmig erklingt, wobei die zweite Violine einige Töne weniger spielt als die erste Violine, folgt die zweite Violine in den Takten 9 bis 11 nicht mehr dem Melodieverlauf der ersten Violine, um sich ab Takt 12 ihr wieder anzuschließen. Die Entwicklung des Motivs a_2 ist zu a_1 gegensätzlich: während a_1 laut, eindeutig und kurz ist, ist das Motiv a_2 sehr leise, umspielt die ersten Töne des ersten Tetrachords der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe, um sich immer wieder neu beginnend am Ende zu Takt 13 kurz und entschlossen mit einem b^2 im Fortissimo zu entwickeln. Damit zeigt sich bereits zu Beginn der ersten Sinfonie, dass offenbar der thematische Gedanke aufgrund der Dominanz von zwei gegensätzlichen Motiven in den Hintergrund rückt und möglicherweise nur noch formal benannt werden kann.

Ab dem Takt 13 setzen die Hörner wieder mit dem Motiv a_1 ein, das in Takt 17 nicht mehr auf dem g^1 endet, sondern auf dem c^2 . Nun erklingt erneut das Motiv a_2 in den Violinen beginnend nun aber auf dem c^1 . Ab Takt 24 erklingen beide Motive gemeinsam, werden unter Hinzuziehung der Fagotte, der Celli und Bässe sowie ab Takt 28 der Klarinetten und ab Takt 32 der Flöten und Oboen variiert. Das Orchestertutti führt mit einem Crescendo in Takt 37 zum ersten Höhenpunkt. Beide Motive werden rhythmisch variiert, sodass sich ab Takt 28 ein mehrstimmiges und polyrhythmisches Klanggeflecht

²⁰²⁴ Siehe u.a. Gökalp, 2015, S. 64 und S. 109.

ergibt. Der kurz erklingende Akkord zu Beginn des Taktes 37 ist funktionstheoretisch nicht bestimmbar und besteht aus fast allen Tönen der Tetrachorde. Es ist unklar, ob İlerici diese Form von ‚mehrtönigen Akkorden‘ in seinem 1963 veröffentlichten Harmoniesystem aufnahm, da die ‚mehrtönigen Akkorde‘ nach Akdemir zu den Charakteristiken und Besonderheiten der harmonischen Erfindungen von İlerici zählten.²⁰²⁵ Im Takt 37 erklingt einstimmig das zweite Thema B durch die Oboe.

Notenbeispiel 12: Thema B, T. 37–44.

Das Thema B besteht, wie das Motiv a₁ aus Takt 13, aus allen Tönen einer pentatonischen Tonleiter. Dieses Thema wird von der Oboe (T. 37–43) zur Klarinette (T. 43–48) und dann von der Klarinette dann zur Flöte (T. 48–55) geführt. Dieses Thema enthält zum einen Elemente des Motivs a₂ durch die Verwendung der Triolen. Zum anderen geben die langen Töne, die für das Motiv a₁ kennzeichnend waren und hier aus den Triolen kommen, dem Thema einen Effekt eines ‚uzun hava‘. Diese lange Melodie wird begleitet von den Streichern mit mehrstimmigen Klängen, die aber wie in Takt 37 keine Harmonien darstellen. Offenbar wollte Saygun hiermit einen Effekt erzeugen, als würde diese lange Melodie von einer Zurna, einem türkischen Doppelrohrblattinstrument der Volksmusik, gespielt.

Das in Takt 55 wiederholte Motiv b (T. 55–56) basiert auf dem Rhythmus von Pausen unterbrochener Triolen und leitet sich aufgrund der Verwendung der Triolen und des ‚hinkenden‘ Rhythmus von a₂ sowie melodisch in Takt 55 vom Thema B durch die Abfolge einer großen Sekunde mit Quinte (T. 37) bzw. mit kleiner Septime (T. 39) ab.

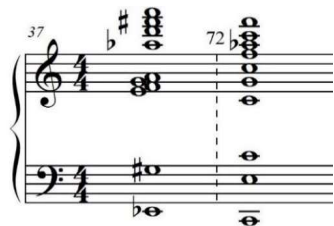
Notenbeispiel 13: Motiv b, T. 55–56

²⁰²⁵ Akdemir, 1991, S. 396.

Dieses Motiv wird nachfolgend variiert und führt in Takt 72 zu einem Höhepunkt. Diesem folgt eine aus Sechzehntelnoten bestehende Brücke, die wieder auf der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe aufgebaut ist. Der kurze Schlussakkord in Takt 72 ist ein ‚mehrtöniger Akkord‘ in der Bezeichnung von İlerici²⁰²⁶ wie in Takt 37.

Offenbar übernimmt Saygun nicht die Tradition klassischer Sinfonien in der Exposition, die durch zwei eher gegensätzliche Themen, die nacheinander kommen, gekennzeichnet ist. Saygun setzt Motive ein, die bereits in der Exposition miteinander in Beziehung stehen. Durch die Verwendung von mehrtönigen Akkorden ist auch eine harmonisch eindeutige Bestimmung nicht möglich. Dabei ist zu beachten, dass außer dem *Es* in den Bässen in Takt 37, das weitere sechs Takte gehalten wird, die ‚mehrtönigen Akkorde‘ in den Takten 37 und 72 nur kurz als Achteltöne erklingen und hier nur der besseren Lesbarkeit als ganze Noten dargestellt wurden.

Notenbeispiel 14: ‚Mehrtönige Akkorde‘ in den Takten 37 und 72



Ab Takt 76 beginnt die Durchführung. Diese wird zunächst dominiert durch das Motiv b, das mehrfach wiederholt erklingt. Das Horn wiederholt das Motiv a₁ (T. 79–81), das ab Takt 110 in den Bläsern als Fugato weitergeführt wird. Nach einem längerem Crescendo (T. 101–110), einem Orchestertutti im Fortissimo (T. 110–133) und Diminuendo (T. 133–138) endet die Motivwiederholung von a₁ in Takt 138. An dieser Stelle entsteht durch ein neues Motiv c auf in den Hörnern eine Zäsur.

Notenbeispiel 15: Motiv c (Takt 138) als Variation des Themas B, T. 138–144

Poco meno ($\text{♩} = \text{cca. } 88$)

138 *chiuso*

I Horn in F

p

I Hrn. F

143

Dieses neue Motiv leitet sich vom Thema B durch die Verwendung der Quinte, des

²⁰²⁶ Akdemir, 1991, S. 396.

triolischen Aufgangs und der übergebundenen längeren Noten ab. Oberhalb der Quinte setzt Saygun anstatt einer kleinen Terz einen Ganztonschritt ein sowie eine Quarte anstatt eines Ganztonschritts unterhalb der Quinte.

Mit der Reprise ab Takt 162 erklingt in den Bässen erneut das Motiv a_2 , wobei es im Takt 169 exakt dem Takt 5 entspricht und wieder auf dem d^1 in den Violinen beginnt, während es vorher auf dem E (T. 162) bzw. F (T. 166) erklang. Das Motiv a_1 , das während der Durchführung wiederholt erklang, taucht in der Reprise nicht wieder auf sondern erst in der Coda. In Takt 194 kehrt das Thema B zurück. Die Takte 184–204 sind durch eine polyphone und -rhythmische Struktur unter Beteiligung des gesamten Orchesters und einem Crescendo gekennzeichnet mit einem zweiten Höhepunkt in Takt 194. Ab Takt 204 geht das Thema B in den Bläsern in das Motiv b über. Der Abschnitt endet mit einer Coda, in der ab dem Takt 212 Variationen der Motive a_1 und a_2 im dreifachen Forte gemeinsam erklingen, wobei Saygun die Aufwärtsbewegung des Motivs a_2 nicht mehr einsetzt außer in Takt 219 in den Flöten, Oboen und Klarinetten.

Notenbeispiel 16: Coda, T. 212–215

The musical score for the Coda (measures 212-215) is presented for a woodwind section. It includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in B 1, Clarinet in B 2, Bassoon 1, Bassoon 2, and Horn in F II. The music is characterized by a polyphonic texture with prominent triplets and a forte (*fff*) dynamic. The notation shows various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Diese einzige und letzte Aufwärtsbewegung der Holzblasinstrumente in der Coda in Takt 219 erfolgt nicht mehr auf der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe, sondern aufgrund der Verwendung des as^2 einer nicht näher bestimmbar modalen Reihe ($c^2, d^2, f^2, g^2, as^2, c^3$), die aufgrund des in den Oboen verwendeten es^2 an die lydische lateinische Kirchentonart auf dem Grundton as^1 erinnert – die Saygun als ‚Hipolid‘ bezeichnet –²⁰²⁷ mit Zielton

²⁰²⁷ Saygun, 1967, S. 24.

des d^3 , dem die Quinte hinzugefügt ist (T. 220). Es folgen in den Bläsern ein F-Dur-Akkord, dem ein mehrtöniger Akkord auf dem B mit Beteiligung von Celli und Kontrabass folgt (T. 221), dem sich dann ein d-Moll-Akkord in den Bläsern anschließt (T. 222), um dann wieder über F-Dur und den mehrtönigen Akkord auf dem B (T. 223) nach D-Dur zu gelangen (ab T. 224), der dann mit den Streichern, die den Beginn des Motivs a_2 deutlich artikuliert den Bläserakkorden entgegensetzen, im letzten Takt kurz erklingt. Die Akkorde in den Bläsern entstehen durch eine Abspaltung des Motivs a_1 . Saygun fügt in der Coda somit durch die Abspaltung des Motivs a_2 die zu Beginn erklangene ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘-Reihe die durch die Abspaltung des Motivs a_1 entstandene harmonische Spannung zwischen F-Dur bzw. d-Moll, dem mehrtönigen Akkord auf dem B und D-Dur hinzu.

Notenbeispiel 17: Coda, T. 220–226

The musical score for the Coda (measures 220-226) is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flöte, Oboe 1, Oboe 2, Klarinette in B 1, Klarinette in B 2, Fagott 1, Fagott 2, Horn in F 1, Horn in F 2, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The woodwinds and brass play sustained chords and melodic lines, while the strings play a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The score is marked with *ff* and *simile*.

Betrachtet man die Basstimme im ersten Satz, fallen diverse Bezüge zur Barockmusik durch die besondere Hervorhebung der tiefen Basstöne auf, die zum Teil an Orgelpunkte insbesondere der Werke von Johann Sebastian Bach erinnern, jedoch aus fast allen Tönen der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘-Reihe aus Takt 7 bestehen mit Ausnahme vom *H: Es* (T. 37–42), *E* (T. 130–131 und in der Überleitung zur Reprise, T. 161–169 sowie T. 212–219), *g* und *G* (T. 60–64, 66–67, 208–211), *A* (T. 131–138), *b* bzw. *B* (T. 99–130, 185–190 und 212–219) sowie zum Ende des Satzes typische barocke Quintabwärtssprünge, die sich auf dem *B* und *Es* wiederholen (T. 212–219), die dann zum Schlußton des *D* führen. Allerdings setzt Saygun darüber hinaus markante Basstöne auch auf dem *des* bzw. *Des* (T. 24, T. 43–47 und 194 f.), dem *As* (T. 27–33) und dem *C* (T. 48–55, 69–72 und 196–204) ein. Berücksichtigt man die Verwendung des *f* in der Coda (T. 221 und 223) nutzt Saygun mit Ausnahme des Basstons *H* alle Töne der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘-Reihe aus Takt 7 (auf dem *d^l* beginnend) und aus Takt 19 (auf dem *c^l* beginnend). Es könnte sich bei dieser besonderen Verwendung von Basstönen um ein neues Modulationsprinzip handeln, das Saygun hier im ersten Satz seiner ersten Sinfonie nutzt, das allerdings den harmonischen

Regeln nicht folgt, sondern sich aus der motivischen Bearbeitung ergibt: die Motive, die anfangs auf einem bestimmten Ton beginnen, werden im weiteren Verlauf auch auf anderen Tönen wiederholt, unabhängig davon, dass sie variiert werden oder sich aufspalten.

Saygun nutzt offenbar Elemente der sinfonischen Kompositionstraditionen wie auch türkische Volksmelodien und -rhythmen, die er in eine neue Bearbeitungsform überführt und somit eine neue moderne klassische (türkische) Musik kreiert. Saygun nutzt polyphone und -rhythmische Strukturen, wie etwa schon bei seinem Oratorium *Yunus Emre* (op. 26) und dem ersten Streichquartett (op. 27).

Allerdings sieht Aracı in der ersten Sinfonie eine deutliche Veränderung in Sayguns Stil.²⁰²⁸ Während *Yunus Emre*, *Kerem* und das erste Streichquartett ‚eine tiefe und mystische Sprache‘ mit einem ‚tiefen mystischen Gedanken‘ enthalten, entsteht durch die spielerischen Soli der viel ‚wärmere, pastorale Klang‘ vor allem durch die Verwendung der Holzblasinstrumente in der ersten Sinfonie eine ‚fröhliche Atmosphäre‘.²⁰²⁹ Dieser ‚Optimismus‘ sei laut Aracı deutlich in der Eröffnung des Horn-Solos zu spüren. Diese Sinfonie, die mit einer Eröffnung wie eine Fanfare beginnt, verwandelt dasselbe Thema im letzten Satz in einen ‚glamourösen Tanz‘ auf modalen Skalen. Zum Beispiel erklinge im ersten Satz das zweite Thema²⁰³⁰ zuerst in der Oboe und dann in der Klarinette; mit Sayguns ‚improvisierter Geläufigkeit‘, den ‚punktieren Oktal- und Hexadezimal-Rhythmen‘ spiegele Saygun, laut Aracı, diese ‚idyllische Atmosphäre‘ deutlich wider.²⁰³¹

Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Paris teilt laut Aracı Saygun in einem Artikel seine Ansichten des Komponierens mit und schreibt:

„Nur der Komponist kann das Lied seiner Heimat vollständig hören und erkennen, wie die Menschen in seiner Heimat denken und Schmerz und Freude empfinden. Insbesondere an dieser Stelle bestehe ich darauf, dass ein Komponist, um die ersten Schritte der nationalen Musik zu tätigen, seine Heimat gründlich untersucht, sich selbst gehört und ‚selbstgefällig‘ gesprochen haben muss. [...] Dann besteht die türkische Musik nicht nur aus ein paar Rhythmen und den Makam, möchte ich sagen. Wir schauen uns immer von außen an. Lassen Sie uns die Elemente wie Rhythmus und Makam mit einem inneren Verständnis durchdringen.“²⁰³²

²⁰²⁸ Aracı, 2007, S. 225.

²⁰²⁹ Ebd., S. 226.

²⁰³⁰ Ebd., in dieser Arbeit wurde das von Aracı bezeichnete Thema als Thema b bezeichnet, vgl. Notenbeispiel 12.

²⁰³¹ Ebd., S. 225.

²⁰³² Ebd., S. 121. Im Original: „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 musikinin ilk basamaklarına basabilmesi için, muhitini tamamen tetkik etmiş, anlamış kendinde duymuş, hülasa ‚kendini kavramış‘ olması lazımdır.[...] Sonra, Türk

Das Zitat zeigt, dass Saygun sich Elemente der türkischen Rhythmik, Melodik und Tonsysteme bedient, jedoch Wert auf die Ausdrucksmöglichkeiten legt, sodass in seiner Bearbeitung dieser Elemente sowohl Formen genutzt wie auch neue Formen entstehen. Dabei sollte zunächst der Frage nachgegangen werden, wie Saygun die westeuropäischen Kompositionstechniken einsetzt. Im ersten Satz seiner ersten Sinfonie nutzt Saygun womöglich die unterschiedlichen Hörerwartungen, um sie nur teilweise zu erfüllen. Wie schon festgestellt, wird der Hörer, der eine Sinfonie der Wiener Klassik erwartet, zwar Elemente der klassisch-romantischen Kompositionstechniken wiederfinden, jedoch vergeblich nach harmonischen Mustern suchen. Das, was der Kritiker in der Arbeiterzeitung als ‚exotisch‘ bezeichnet und ‚diffuse Klänge‘ gehört haben will, sind möglicherweise die Ergebnisse der Anwendung der westeuropäischen Kompositionstechniken auf der Grundlage der türkischen Volksmusik mit ihrer Tradition ihrer Melodien, Skalen, Instrumentation, Rhythmik, aber auch ihrer Mythen und Geschichten. Die damit verbundene Anwendung und damit in Westeuropa bekannte Janitscharenmusik erscheint hier auch von Saygun berücksichtigt worden zu sein. Es wäre denkbar, dass Saygun in seinem Auftragswerk für die Stadt Wien an die in Westeuropa seinerzeit bekannte Rezeption türkischer Musik anknüpfen wollte. Dabei ist zu vermuten, dass es Saygun weniger um eine Art Retrospektive der türkischen Kunstmusik ging, sondern eher um ein Ankommen der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik in Europa – insbesondere in Wien bzw. in der Welt der traditionellen Kunstmusik, ein Ankommen einer modernen, demokratischen und friedvollen Türkei.

Saygun sagte in einem Gespräch mit dem türkischen Musikkritiker Faruk Güvencü über das Thema der Makame:

„Für mich ist das, was Makam genannt wird, nur eine Farbe; ich hätte die Makam benutzen können, wenn ich es gewollt hätte, aber dann könnte ich wegen der Vierteltöne keine westlichen Instrumente nutzen. Wenn die Makam nur eine Farbe ist, dann benutze ich es frei im westlichen wohltemperierten Zwölftonsystem. So kommen alle Instrumente nach dem Klavier unter meiner Hand. Wenn ich an unserer Volksmusik arbeite, wenn ich unsere alte Musik analysiere und verstehe, werde ich mit dieser Technik die Musik unserer Heimat gemacht haben, und ich könnte diese Musik [die Volksmusik] universell einschmelzen.“²⁰³³

musikisi birkaç ritimle bir iki makamdan ibaret değildir demek lazım. Kendimize daima dıştan bakıyoruz. Ritim, makam gibi satırlardan içe nüfuz edelim.“

²⁰³³ Aracı, 2007, S. 144. Im Original: „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 elimden 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 elimden altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışsam, eski müziğimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum,

Saygun nahm somit den Aufbau des Klaviers mit den zwölf Tasten für die entsprechenden Halbtöne einer Oktave als Grundlage für seine Komposition. Die Verwendung der Makame als ‚Farbe‘ – wie schon erwähnt – setzte das Erforschen und Studieren von Makamen der türkischen Volksmusik voraus. Saygun hat 1967 mit der Veröffentlichung seines bereits erwähnten Buches *Töresel Musiki* die Ergebnisse seiner Analyse und eine entsprechende Systematik von Bausteinen von Makamen insbesondere von Tetrachorden aufgestellt.²⁰³⁴ Aracı äußert in diesem Zusammenhang die Auffassung, dass der Kompositionsstil von Saygun zwar von seiner dreijährigen Ausbildung der Schola Cantorum in Paris beeinflusst wurde, attestiert Saygun jedoch eine eigene ‚Kompositionssprache‘, die Elemente von religiöser Musik, Polyphonie der Renaissance in Verbindung mit der barocken Kontrapunkttechnik, enthalte, aus einem Modalstil abgeleitet von gregorianischen Melodien bestehe, das ‚Verständnis‘ von César Francks Kompositionsstil in Bezug auf den Zyklus-Gedanken in seinen Werken aufnehme und Elemente der türkischen Volksmusik aufweise.²⁰³⁵

Diese Charakterisierung des Kompositionsstils von Saygun enthält jedoch einige Schwierigkeiten. Abgesehen von den jeweiligen Bezeichnungen und einer fehlenden Konkretisierung der Eigenheiten von religiöser Musik oder des Modalstils in Verbindung mit Aussagen von Saygun, der sich zu Unrecht in der Nachfolge von César Franck sieht,²⁰³⁶ bleiben diese vier Aspekte von Aracı vage. Zwar kann man in den Werken von Saygun Modalstil, Polyphonie, Kontrapunkt, Zyklus-Gedanken sowie Elemente der türkischen Volksmusik entdecken und diese beschreiben. Allerdings können diese Aspekte auch auf andere Komponisten zutreffen, ohne dass deutlich wird, wo genau die besondere Technik der Zusammensetzung von Themen bzw. der Entstehung und Bearbeitung Motiven sowie von Formen durch Saygun besteht. Anstatt von der traditionellen Kompositionstechnik auszugehen, sollte demnach auf die Elemente der Kompositionstechniken von Saygun direkt eingegangen werden, die sich in Verbindung zur Systematik von El-Kholy²⁰³⁷ von Saygun wie folgt zusammensetzen:

1. Einstimmigkeit der Themen bzw. der Motive oftmals verbunden mit einem

hem bu müziği evrensel potanın içine oturmuş olabilirim.“; vgl. auch Kapitel III., 6.2. bzw. Güvenç, 1982, S. 66.

²⁰³⁴ Saygun, 1967.

²⁰³⁵ Aracı, 2007, S. 63.

²⁰³⁶ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 5.

²⁰³⁷ El-Kholy, 1996, S. 1, vgl. Kapitel III., 6.1., Tabelle 19.

festen Ausgangston in Analogie zum Psalmton oder als Orgelpunkt aus der Tradition der türkischen Kunstmusik der tonalen Struktur mit ‚durak‘ (dt.: Hauptton), ‚güçlü‘ (dt.: kräftiger Ton), ‚yeden‘ (dt.: unterer Leitton) und ‚Amsa Karar‘ (dt.: hängender Schluss).²⁰³⁸

2. Motivische Kompositionstechnik von Melodien, die der türkischen Volksmusik entlehnt sind.²⁰³⁹
3. Freies harmonisches Verständnis: Tonsysteme aus der türkischen Kunstmusik, modale Skalen (Pentatonik, hier: Motiv a₁ und c) bzw. Serien, die aus Tetrachorden bestehen, die sich polymodal entwickeln (hier: Motiv a₂).²⁰⁴⁰
4. Nutzung der kontrapunktischen Kompositionstechnik mit polyphonen Klängen bzw. mehrtönigen Akkorden, die Dissonanzen enthalten.²⁰⁴¹
5. Prägnante und überwiegend hinkende Rhythmen, die ebenfalls aus der türkischen Volks- und Janitscharenmusik entlehnt sind und polyrhythmisch entwickelt werden.²⁰⁴²
6. Verwendung der Klangfarbe türkischer Kunst- und Volksinstrumente unter Berücksichtigung der motivischen Verwendung in der Tradition der Improvisation der türkischen Kunstmusik.

In der nachstehenden Tabelle 24 sollen die unter 6. beschriebene Klangfarbe konkretisiert werden im Rahmen einer Zusammenstellung der türkischen Instrumente, deren Entsprechung im westeuropäischen Orchester unter Berücksichtigung der türkischen Rhythmen und Funktionen. Zwar hat Saygun nicht explizit eine Übersicht über die Verwendung moderner Orchesterinstrumente, die das Timbre türkischer Volksinstrumente in Verbindung mit diesen Instrumenten eng verbundenen musikalischen Formen bzw. Rhythmen angefertigt. Auch in der überwiegend von türkischen Musikwissenschaftlern zu Saygun vorgenommenen Analysen und Erörterungen wird dieser Bezug nicht genauer analysiert, was daran liegen könnte, dass diese durch die Kenntnisse der Volksinstrumente augenfällig ist.

²⁰³⁸ İncirci, 1981, S. 10 und S. 13; vgl. die Ausführungen in Kapitel I., 1.

²⁰³⁹ Vgl. El Kohl, 1996, S. 1, insb. Nr. 1 und 5 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1.

²⁰⁴⁰ Vgl. ebd., insb. Nr. 2 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1. sowie dem Hinweis auf die Verwendung von nationalen Tonsystemen als ‚Farbe‘; vgl. Kapitel III., 6.2. bzw. Aracı, ²2007, S. 144 bzw. Güvenç, 1982, S. 66.

²⁰⁴¹ Vgl. ebd., insb. Nr. 2 und 6 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1.

²⁰⁴² Vgl. ebd., insb. Nr. 4 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1.

Tabelle 24: Funktionen der Orchesterinstrumente in Sayguns Sinfonien²⁰⁴³

Westliche Orchesterinstrumente	Korrespondenz zu türkischen Instrumenten	Den Instrumenten zuordenbare musikalische türkische Formen bzw. Rhythmen	Den Instrumenten zuordenbare Übernahme von Elementen aus der westeuropäischen Musik
Celesta, Xylophon, Harfe	Saz	Einstimmige Melodien aus ‚türkü‘: ‚uzun hava‘ und ‚kırık hava‘	Entwicklung von der Einstimmigkeit hin zur kontrapunktischen Bearbeitung, Verwendung von modalen Tonsystemen und Polyphonie; polyrhythmische Entwicklung
Oboe	Zurna, Gesang		
Horn	Ney, Zurna, Boru, Mehter-Instrumente		
Trompete	Boru		
Klarinette, Piccoloflöte, Fagott, Englischhorn	Gesang		
Flöte	Ney, Gesang		
Streicher	Kemençe, Ud, Yaylı tambur, Kabak Kemane	Horon, schnellere galoppierende bzw. hinkende Rhythmen und Taktwechsel mit wiederkehrenden Melodien im kleinen Ambitus	Ostinato
Bläser	Tulum, Zurna		
Schlagzeug	Davul		
Schlagzeug	Darbuka, Zil, Davul, Def bzw. Daf, Delbek	Typische türkische Rhythmen mit Taktwechsel	Nutzung unterschiedlicher Rhythmen, auch polyrhythmisch
Klavier, Streicher, Harfe	Kanun	Zum einen teilweise virtuose Soli zwischen Liedstrophen; zum anderen Begleitung	Überleitung bzw. als Begleitung

Allerdings soll anhand der Tabelle 24 der Versuch unternommen werden, sich diesem Bezug anzunähern. Dabei sollen die von Saygun verwendeten Instrumente den vom Klang vergleichbare türkischen Instrumenten einschließlich der Singstimme zugeordnet werden. Des weiteren verwendet Saygun bestimmte Formen der türkischen Volksmusik, die ebenfalls entsprechenden Instrumenten zugeordnet werden können. Auch der Bezug zu bestimmten Formen und Elementen der westeuropäischen klassischen Musik, die Saygun verwendet, kann einzelnen Instrumenten zugeordnet werden. Im weiteren Verlauf der Analyse soll neben der Zusammenstellung der Kompositionsmerkmale von Saygun die Zuordnung dieser Tabelle genutzt und weiter überprüft werden.

²⁰⁴³ Zu den Übersetzungen der türkischen Begriffe vgl. Kapitel I., 1., Tabelle 2.

1.2.2. Zweiter Satz: Adagio

Der zweite Satz ‚Adagio‘ folgt der Passacaglia-Form und hat eine modale Struktur. Er kann in drei Teile gegliedert werden (T. 1–32, T. 33–86 und T. 87–100), ist mit drei Erniedrigungszeichen notiert und wird vom Komponisten wie folgt beschrieben:

„A, das aus sich allmählich türmenden verschiedenen Linien zu einem Ostinato in den Bässen besteht, verbindet sich mit B, das die Klarinette über diesem Ostinato spielt und das mit einem langsamen Crescendo nach und nach sich im gesamten Orchester ausbreitet. An dessen Ende erinnert die Oboe an A. Danach tritt zu harten Schnitten der Streicher ein neues Element zuerst in den Flöten, dann in der Oboe in Erscheinung, und schließlich spielt das Horn dieses Thema, womit zu Teil C übergeleitet wird. Das Tempo beschleunigt sich allmählich und verwandelt sich in ein Molto vivo. Dieser Satz ist wie ein Tanz, der aus kanonischen Nachahmungen besteht. Der 2. Satz beruhigt sich dann, und das Adagio kehrt zurück. Unter den Zweiunddreißigstel-Linien der ersten Geigen spielen die zweiten Geigen A. Der Satz endet mit dem Anfangs-Ostinato mit dem Unisono der Violoncelli und Kontrabässe.“²⁰⁴⁴

Dabei begnügt sich das Orchester mit den Tönen der c-Moll –Tonleiter mit Ausnahme des Ostinatos der Bässe, das in regelmäßigen Abständen erklingt und einen neapolitanischen Einfluss bewirkt. Saygun nutzt die Passacaglia-Form aus der Zeit Monteverdis, wie aus der Definition von Kurt von Fischer deutlich wird:

[Die Passacaglia ist gekennzeichnet durch] „zahlreiche Ostinatobässe, die sich vielfach der Gestalt des diatonisch oder chromatisch fallenden Tetrachordbasses beim *Lamento* bedienen. Die Verbindung solcher Kurzostinati mit der Passacaglia-Reihe und mit dem Passacaglia-Ritornell erklärt sich aus dem von den späteren Theoretikern erwähnten ruhigen Charakter der Var. [Variation]-Passacaglia, die damit auch in einem gewissen Gegensatz zur Chaconne und zur alten span. [spanischen] Passacalle tritt. [...] Auch das mehrheitliche Moll der Passacaglia weist in diese Richtung.“²⁰⁴⁵

Der Satz beginnt einstimmig wie der erste Satz mit einem dreitaktigen Ostinato, womit zugleich von der klassischen sinfonischen Gestaltung abgewichen wird. Die Tonart des Satzes könnte mit c-Moll bestimmt werden. Doch das *des* im zweiten Takt könnte ebenso auf die ‚Dor dizisi ‚Ayrik‘ ‘-Reihe (dt.: dorisch-chromatisch getrennte) hinweisen bzw. auch auf f-Moll.

²⁰⁴⁴ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 3. Im Original: „İkinci Kısım: Basların Ostinato bir temi üzerinde muhtelif hatların yavaş yavaş üstü yığılması ile meydana gelen A ostinato üzerinde Klarinetin işittirdiği, giderek orkestraya bir crescendo 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 koronun 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.“

²⁰⁴⁵ Fischer, 1989, Sp. 871.

Notenbeispiel 18: Passacaglia-Thema in den Celli und Bässen, T. 1–3

Notenbeispiel 19: Dor dizisi ‚Ayrık’-Reihe²⁰⁴⁶

Hierbei handelt es sich um ein rhythmisches Ostinato. Obwohl die ersten drei Takte einstimmig sind, können sie aber auch zweistimmig gehört werden: Werden die jeweiligen Stimmen fokussiert, besteht die obere Stimme aus den ersten sechs Tönen der c-Moll-Tonleiter, während die untere Stimme aus Halbtonschritten mit einem Ganztonschritt besteht (*B, c, des, d, es*). Dass diese Stelle zweistimmig gehört werden kann, kann durch die Ausführungen von Saygun über die türkische Volksmusik, die über einem Bordun eine Melodie erklingen lässt, gestützt werden.²⁰⁴⁷

Darüber hinaus entstehen durch das Passacaglia-Thema Intervalle, die durch die sich bewegende Unterstimme eine Spannung erzeugen, wenn vom Wechsel von Quarte zu kleiner Terz einmal die Quinte in Takt eins auf der vierten Zählzeit sowie im dritten Takt die Intervalle sich auf eine große Sekunde bis zur Prime reduzieren. Offenbar stellen somit Takt eins und drei den Bezug zur barock-klassischen Kompositionstechnik dar, während der Takt zwei auf den Bezug zur türkischen Musik hinweisen könnte. Ab Takt 22 wechselt die rhythmische Struktur zwischen einem Lombarden und dem hinkenden Rhythmus der türkischen Musik. Was das ‚westliche Ohr‘ als lombardischen Rhythmus wahrnehmen könnte, ist ein für die ungarische Musik typischer Rhythmus,²⁰⁴⁸ der Ähnlichkeiten mit dem ‚düyek‘²⁰⁴⁹ in der türkischen Musik dem aufweist. In der Tat gibt Reinhard ein Beispiel für die Nutzung des ‚düyek‘ in der türkischen Kunstmusik mit dem Hinweis auf eine zweite Form, die Yekta ermittelt habe und weist auf verschiedene Rhythmen der Volksmusik hin, die sich in seiner Aufstellung der Kunstmusik auch

²⁰⁴⁶ Saygun, 1967, S. 13.

²⁰⁴⁷ Saygin, 1936b, S. 422, vgl. Kapitel III., 6.

²⁰⁴⁸ Vgl. Moser, S. 95 mit dem Musikbeispiel Bartók *Herzog Blaubarts Burg*, Ziffer 3.

²⁰⁴⁹ Vgl. Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 205, Yekta, 1922, S. 3029f.

wiederfinden, aber auch abweichen können,²⁰⁵⁰ ähnlich äußert sich Incirci.²⁰⁵¹ Dass Saygun (auch) Rhythmen der türkischen Kunstmusik nicht in Reinform übernimmt, wird an diesem Beispiel deutlich wie auch im weiteren Verlauf der Analyse zu zeigen sein wird. Dabei ist auf die Gewinnung von Rhythmen im Rahmen seiner Volksmusikforschung hingewiesen, insbesondere auf sein Werk ‚Töresel Müsiki‘, in dem Melodiemodelle abgebildet sind, die denen des Notenbeispiels 18 entsprechen.²⁰⁵² Das Passacaglia-Thema besteht aus einem gerade Rhythmus, der Besonderheit des ‚Düyek‘. Die Synkopierung ist hier sehr ausgeprägt und ist als besondere Stilisierung hervorzuheben. Möglicherweise beabsichtigt Saygun hier eine Verschmelzung des lombardischen Rhythmus mit dem angedeutete Düyek als Weiterentwicklung einer traditionellen symmetrischen Rhythmusfigur – im Gegensatz zu den überwiegend asymmetrischen türkischen Rhythmen. Darüberhinaus findet der ‚Düyek‘ eine Entsprechung zum sogenannten ‚ungarischen Trochäus‘, der für die ungarische Rhythmik (betont kurz-unbetont lang aufgrund der Sprachmelodie) nach Moser zentral sei, und sich vom antiken Trochäus (betont lang-unbetont kurz) unterscheidet am vom Moser aufgezeigten Beispiel des Beginns der Arie der Judith in *Herzog Blaubarts Burg* von Béla Bartók „Megyek, megyek“ (dt.: Ich komme), die im ersten Takt mit dem Passacaglia-Rhythmus von Saygun übereinstimmt.²⁰⁵³ Ob und wie Saygun ungarische Rhythmen einsetzt, um auf seine Freundschaft mit Bartók und auf dessen Kompositionsstil zu verweisen, kann hier nur vermutet werden.

Notenbeispiel 20: Das Thema A, T. 4–12

The image shows a musical score for Oboe, measures 4-12. The score is written in 4/4 time and features a Passacaglia theme. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked 'dolce, espressivo' and the dynamics are marked 'p'. The score consists of four staves, each labeled 'Ob.' (Oboe). The first staff starts at measure 4 and ends at measure 12. The second staff starts at measure 7 and ends at measure 12. The third staff starts at measure 9 and ends at measure 12. The fourth staff starts at measure 11 and ends at measure 12. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with frequent syncopation, typical of the 'Düyek' rhythm mentioned in the text.

²⁰⁵⁰ Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 205.

²⁰⁵¹ Incirci, 1981, S. 40.

²⁰⁵² Saygun, 1967, S. 7 (Notenbeispiel 15) und S. 11 (Notenbeispiel 24).

²⁰⁵³ Moser, S. 95 mit dem Musikbeispiel Bartók *Herzog Blaubarts Burg*, Ziffer 3.

Ab Takt 4 erklingt zum Bassostinato das Thema A zunächst in der Oboe wie von Saygun selbst beschrieben, um danach in der Klarinette ab Takt 7 und in den Flöten ab Takt 10. Ab Takt 15 spielen die Violinen zum ersten Mal eine zunächst abwärts- und ab Takt 16 aufwärtsgehende chromatische Skala unter Verwendung der ‚Alaca Dor ‚Bitişik‘ terkibi‘-Reihe in Zweiunddreißigstel, die in den ersten Violinen auf der ersten und in den zweiten Violinen auf der dritten Zählzeit in Takt 16 vom *g* zum *f^d* führt. Dabei setzten die zweiten Violinen ab Takt 15 zwei Viertel nach den ersten Violinen bis Takt 18 mit den gleichen Zweiunddreißigstelfiguren wie in den ersten Violinen versetzt ein. Auch wenn das Thema A einen Zusammenhang zur c-Moll-Tonart aufweist, ist aufgrund des Ostinatos und den Streicherskalen ab Takt 15 keine eindeutige tonale Einordnung des Satzes möglich.

Notenbeispiel 21: ‚Alaca Dor ‚Bitişik‘ terkibi‘-Reihe, T. 16²⁰⁵⁴

In Takt 16 spielen die Klarinetten eine Melodie, die sich pentatonisch-aufsteigend entwickelt, chromatische Elemente enthält und danach abwärts geht und sich über den Ambitus von fast zweieinhalb Oktaven erstreckt. Dieses Thema nennt Saygun seinen handschriftlichen Notizen ‚B‘. Hingegen bezeichnet Yüksel dieses Thema in seiner Arbeit ‚b‘ innerhalb von ‚A‘, das er mit der Fortsetzung des Basso ostinatos und der rhythmischen und melodischen ‚Ähnlichkeiten‘ von A begründet, sodass Yüksel von einer Weiterentwicklung von A anstatt von einem neuen Thema B spricht.²⁰⁵⁵ Jedoch zeigt die Struktur der Melodieführung der Klarinette einen Charakterunterschied beider Themen trotz ihrer scheinbaren Ähnlichkeit auf. Abgesehen davon, dass das Thema B einen um eine Oktave höheren Ambitus als A hat, kann B auch als eine ‚uzun hava‘ bezeichnet werden, zumal B deutlich mehr längere Töne und unterschiedliche rhythmische Figuren als A aufweist und zudem durch Zweiunddreißigstel-Figuren in den Violinen deutlich bewegter begleitet wird als A. Das Thema B wirkt sowohl von der

²⁰⁵⁴ Bei diesem Notenzitat ist vermutlich in der Partitur ein Fehler, der hier korrigiert wurde: die vorletzte Note im Takt 16 in den zweiten Violinen müsste ein *c*² sein vergleichbar mit der 15. Note im Takt 16 in den ersten Violinen. Das Auflösungszeichen, das hier vermutlich vergessen wurde, wurde hier eingefügt.

²⁰⁵⁵ Yüksel, 2006, S. 45, das Schema steht auf S. 40.

Gestaltung als auch von der Instrumentierung intensiver als A, als wolle Saygun hier dem nur noch sechstaktigen Thema mehr Ausdruckskraft verleihen und möglicherweise den Charakter der Improvisation der türkischen Kunstmusik aufgreifen.

Notenbeispiel 22: Das Thema B (Saygun) bzw. b (Yüksel), T. 16–21

In Takt 19 wiederholt die Oboe die Melodie der Klarinette aus Takt 16 unter der Begleitung von Zweiunddreißigstel-Triolen der Violinen. Durch die Weiterführung des Ostinatos und der unterschiedlichen Melodien entstehen Dissonanzen bzw. ‚mehrtönige Akkorde‘ wie in Takt 17 auf der ersten Zählzeit as , as^1 , g^1 , c^2 und des^3 und auf der dritten g , g^1 , as^1 , as^2 und b^1 gleichzeitig. Diese Form der Weiterführung der Melodie lässt sich als eine sich vertiefende Fortsetzung der Durchführung interpretieren, in der Saygun wieder das Mittel des Polyrhythmus nutzt, insbesondere in der Kombination des lombardischen Ostinatos mit den hinkenden Rhythmen. Diese Kombination nehmen ab Takt 22 die zweiten Violinen auf, gefolgt von den Violen.

Notenbeispiel 23: Hinkender Rhythmus in T. 23

Diese rhythmische Figur steigt bis Takt 26 auf das c^3 auf, um dann auf das es^1 in Takt 28 abzustiegen und stellt somit auch einen Kontrast zum Ostinato-Thema A dar.

Nach einem sich über zwölf Takte entwickelnden Crescendo geht mit einem kurzen Decrescendo ab Takt 27 der erste Satzabschnitt ab Takt 28 mit dem Einsatz der Oboe, die den ersten Teil des Themas A in einem expressiven Piano intoniert, zu Ende. Yüksel zufolge wäre A hiermit in seiner inneren Aufteilung nach einem A–B–A–Schema vollendet,²⁰⁵⁶ wenngleich Saygun selbst auf die Themenstruktur explizit und in einer

²⁰⁵⁶ Ebd., S. 40.

anderen Weise hingewiesen hat. Die Ausführungen von Yüksel zeigen jedoch, dass es in den unterschiedlichen Themen offenbar motivische Elemente gibt, die sich ähneln, auch wenn Saygun nur von einer ‚Verbindung‘ der Themen A und B spricht,²⁰⁵⁷ und dass erneut der motivische Gedanke den thematischen offenbar dominiert. Anstatt das Thema A jedoch zu vollenden, beginnt die Oboe in Takt 33 mit einem neuen Thema und einem rascheren Tempo ‚poco vivo‘. Auch nach den oben genannten Ausführungen kann das Thema A auch als eine Überleitung hin zum Thema C betrachtet werden, zumal in Takt 32 das Basso ostinato endet und ein neues Tempo und eine neue rhythmische und melodische Struktur einsetzen. Aus Sayguns Notizen heraus bleibt unklar, ob er dieses Thema C nennt, das dem Thema B folge, zumal er erst die Flöte und nicht die Oboe anführt, die ab Takt 37 das neue Thema, das hier mit C angegeben wird, spielt, wonach die Oboe (nochmals) und das Horn das neue Thema aufnehmen.²⁰⁵⁸ Wenn Saygun davon spricht, dass in den ‚Teil C‘ übergeleitet werde, bleibt unklar, ob er tatsächlich einen neuen Satzabschnitt zwischen den Takten 33 bis 86 damit meint oder letztlich anstatt ‚Teil‘ ‚Thema‘ meint. Letztlich können die Takte 29 bis 33 bzw. 33 bis 36 auch als Überleitung der beiden ersten Satzabschnitte angesehen werden. Somit kann aus diesen Ausführungen geschlossen werden, dass Saygun nicht in erster Linie die Aufteilung des Satzes in sich klar abgegrenzte Abschnitte vorgenommen hat, sondern dass sich diese Satzaufteilung aus der thematischen Arbeit heraus ergibt.

Notenbeispiel 24: Thema C, T. 33–35

Oboe 1

33

Poco vivo ♩ = 90

a tempo

a tempo

poco rit.

poco rit.

Der Kontrast von C zu A bzw. B ist deutlich. In einem kleinen Ambitus mit tänzerischem Charakter und auf kürzerem Raum kommt C flüchtig daher – wie eine Andeutung eines türkischen Tanzes, eines Horon;²⁰⁵⁹ das Thema C könnte man auch in zwei 7/8-Takte aufteilen. Während das Thema C mit einem freien und veränderlichen Tempo von der Oboe zur Flöte übergeht, erwidern die Streichinstrumente in Form eines Rezitativs charakteristische Motive. In Takt 43 nimmt die Oboe mit einem konstanten und lebendigen Tempo erneut das Thema C auf, das im jeweils ersten Taktteil von Takt 33 und

²⁰⁵⁷ Vgl. Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 3 bzw. das Zitat am Anfang dieses Abschnitts.

²⁰⁵⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁵⁹ Vgl. Kapitel IV., 1.2.1., s. Notenbeispiel 9.

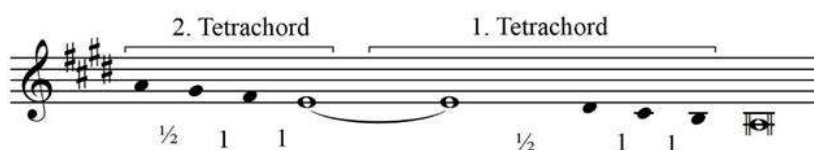
34 aus Tönen der G-Dur-Tonleiter (oberer Tetrachord) sowie im jeweils zweiten Takteil aus Tönen der Es-Dur-Tonleiter (unterer Tetrachord) besteht. Weder kann es als gesamtes Thema einer bestimmten Tonart zugeordnet werden noch einem Makam oder einer Zusammenstellung von zwei Tetrachorden aus Sayguns Systematik.²⁰⁶⁰ Saygun verwendet hiermit offenbar eine neue Kombination von Tetrachorden.

Ab Takt 43 ändern sich die Vorzeichen: Das Thema wird jetzt unter Verwendung von drei Erhöhungsvorzeichen in E-Dur bzw. von der Oboe und später in den Klarinetten (ab T. 49), der Flöte (ab T. 51) und der ersten Violine (ab T. 53) intoniert. Dazu – wie eine Art Kontrapunkt – erklingt ein diesem Thema ähnlicher Aufwärtsgang in den Celli ab Takt 45, im Englischhorn ab Takt 47, in den Violoncelli ab Takt 49 sowie in den zweiten Violinen ab Takt 51. Mit der Verwendung eines *Fisis* bzw. *fisis* statt *Fis* bzw. *fis* sowie *His* statt *H* weicht auch dieses Thema sowohl von der E-Dur-Tonleiter wie auch von den von Saygun systematisierten Reihen ab, die er als ‚Lid Ailesi, Lid‘-Reihe (dt.: lydische Familie, lydisch) und als ‚Lid Ailesi, Hipolid‘-Reihe (dt.: lydische Familie, hypolydisch) bezeichnet, leicht ab.²⁰⁶¹ Innerhalb weniger Takte zeigt Saygun, dass er verschiedene Skalen verwendet und vermischt.

Notenbeispiel 25: ‚Lid‘-Reihe²⁰⁶²



Notenbeispiel 26: ‚Hipolid‘-Reihe²⁰⁶³



Ab dem Takt 49 wird das Thema C kanonisch bearbeitet. Es entwickelt sich mit einem Crescendo und zusätzlichen Accelerando. In Takt 61 erreichen das Tempo und die durch das Thema C möglicherweise evozierte Fröhlichkeit ihren Höhepunkt.

Im Takt 68 wird diese Fröhlichkeit durch Auflösung des *fis*² nach *F*, die die Bässe spielen, unterbrochen. Mit eskalierenden Passagen, Dissonanzen und Tremoli breitet sich

²⁰⁶⁰ Saygun, 1967, S. 23.

²⁰⁶¹ Ebd., S. 24.

²⁰⁶² Ebd., S. 23.

²⁰⁶³ Ebd., S. 24.

eine immer heftiger werdende düstere Atmosphäre als Überleitung aus, um sich ab dem Takt 83 etwas zu entspannen.

Mit der Tempobezeichnung ‚Adagio‘ ab Takt 87 beginnt die Rückkehr zum Thema A. Zuerst wird A von den ersten Violinen als eine Begleitung mit Zweiunddreißigstel gespielt, anschließend erklingt in Takt 88 das Thema A in den zweiten Violinen. In Takt 92 spielen die Oboen diese Melodie wie zu Beginn des Satzes.

Wenngleich am Ende dieses Satzes das Passacaglia-Thema – jedoch erst ab Takt 98 und nicht ab Takt 87, wie zu erwarten wäre in Zusammenhang mit der Rückkehr des ersten Themas A, – noch einmal erklingt, ist es in den Takten 33–97 nicht vorhanden, also im überwiegenden Teil dieses Satzes. Saygun löst somit tradierte Strukturen auf: Der strenge Beginn mit der Dreiteiligkeit als Passacaglia mit einem einer ‚uzun hava‘ nachempfundenen Thema scheint in eine Liedform überzugehen. Jedoch geht die Wiederholung vom Thema A nach wenigen Takten in einen dritten und zum bisherigen Satzverlauf kontrastreichen Abschnitt über, um am Ende zwar nach A zurückzukehren, wobei auch hier A nur als eine Erinnerung in wenigen Takten erklingt. Somit kann auch nicht von einer Lied- oder reinen Bogenform gesprochen werden. Es entsteht der Eindruck, dass sich im Laufe des Satzes die Themen und Formen nach und nach auflösen, so als ob die Erinnerungen an die Themen verloren gingen. Dennoch schließt der Satz mit dem Anfangsthema, sodass letztlich eine angedeutete Bogenform erkennbar wird, mit der Saygun bereits in seiner ersten Sinfonie Anfang und Ende eines Satzes verbindet.

Ebenfalls treffen die am Ende der Analyse des ersten Satzes formulierten Elemente der Kompositionstechnik und die Klangfarben bestimmter türkischer Instrumente auch hier zu. Griff Saygun im ersten Satz möglicherweise auf Elemente der Janitscharenmusik zurück, nutzt er hier eine bekannte Gattung der türkischen Volksmusik, die ‚uzun hava‘ mit ihren ausdrucksstarken Melismen als Grundlage für die Erwartungshaltung eines zweiten Sinfoniesatzes in einer Liedform. Die Wahl einer Passacaglia als Formvorlage geht einher mit einem klagenden Charakter. Saygun nutzt diese Vorlage aus der westeuropäischen Musik, um diese mit einem modalen Charakter auf der Grundlage der von ihm systematisierten Tetrachorden zu füllen und somit eine Verbindung zwischen türkischer Volksmusik (‚uzun hava‘ als Liedform bzw. Lombarde als ‚düyek‘), westeuropäischer Musik (‚Passacaglia‘) und türkischer Kunstmusik (Tetrachorde der verschiedenen Reihen) herzustellen.

1.2.3. Dritter Satz: Allegretto

Der dritte Satz ist, wie der Komponist beschreibt,²⁰⁶⁴ ein Menuett, womit der Satz einer barocken Form folgt. Das Menuett (T. 1–35 und nach T. 68) umschließt das Trio (T. 36–68). Das Thema A steht in der lateinischen dorischen Tonart über dem Ton f^1 , die Saygun in seiner Systematisierung als ‚Frig dizisi ‚Ayrik‘ ‘-Reihe (dt.: getrennte phrygisch) bezeichnet²⁰⁶⁵ und wird zunächst von den Streichinstrumenten gespielt.

Notenbeispiel 27: Thema A, T. 1–8

Allegretto ♩ = 92

Violine I

VI. I

Es umfasst acht Takte und ist ein symmetrisches Thema. Obwohl im 3/4-Takt notiert, wirkt es ungerade, als würden sich 3/8- und 2/8-Schwerpunkte abwechseln. Somit kann das Thema aus der türkischen Volksmusik kommend charakterisiert werden. Das Thema wiederholt sich in den Holzbläsern ab Takt 9.

In Takt 16 erklingt ein asymmetrisches Thema B auftaktig in den Streichinstrumenten, das sich von den Bässen auf die Geigen ausweitet und bereits in den Takten 9–16 als Begleitung zum Thema A ankündigt.

Das Thema B besteht aus einer ab- bzw. aufwärtsgehenden C-Dur-Tonleiter mit kleiner Septime mit dominantischem Charakter und wirkt abgesehen als Begleitung des Themas A eher als eine Überleitung denn als Thema, zumal in Takt 26 acht Takte lang wieder das Thema A erklingt. Allerdings kann diese Passage auch anders gehört werden. Abgesehen davon, dass B unter Bezugnahme des Grundtons c^1 der ‚Bitişik Lid‘-Reihe (dt.: angrenzend lydisch, die der mixolydischen lateinischen Kirchentonart entspricht) nachempfunden ist, kann unter Bezug auf den Grundton f^1 des Menuetts als reine F-Dur-Tonleiter bzw. als ‚Bitişik Lid Hiposu‘-Reihe (dt.: angrenzend untere lydische Reihe, entspricht der ionischen Kirchentonart) interpretiert werden.²⁰⁶⁶ Andererseits kann die in Takt 21 aufwärtsgehende Skala mit dem Grundton a^2 gehört werden und nach der späteren

²⁰⁶⁴ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 3.

²⁰⁶⁵ Saygun, 1967, S. 18, vgl. Notenbeispiel 33.

²⁰⁶⁶ Saygun, 1967, S. 26.

Klassifikation von Saygun als ‚Bitişik Dor Hiposu‘ (dt.: angrenzende untere dorische Reihe, entspricht der phrygischen Kirchentonart) gedeutet werden.²⁰⁶⁷

Notenbeispiel 28: Thema B, T. 16–25

The musical score for Example 28 consists of three systems of staves. The first system (measures 16-19) includes Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The second system (measures 20-23) includes Violine I (VI. I), Violine II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Kontrabass (Kb.). The third system (measures 24-25) includes Violine I (VI. I), Violine II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Kontrabass (Kb.). Performance instructions include 'arco' and 'pizz.' (pizzicato). Dynamic markings include 'f' (forte).

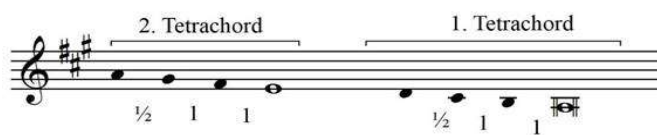
Notenbeispiel 29: ‚Bitişik Lid‘-Reihe²⁰⁶⁸

The musical notation for Example 29 shows two tetrachords on a single staff. The first tetrachord is labeled '1. Tetrachord' and the second is labeled '2. Tetrachord'. The notes are: G4, A4, B4, C5 for the first tetrachord, and D5, E5, F5, G5 for the second. Below the notes are rhythmic values: 1/2, 1, 1 for the first tetrachord, and 1/2, 1, 1 for the second. The key signature has two sharps (F# and C#).

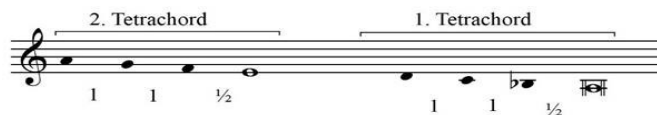
2067 Ebd., S. 16.

2068 Ebd., S. 26.

Notenbeispiel 30: ‚Bitişik Lid Hiposu‘-Reihe²⁰⁶⁹

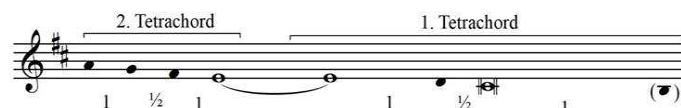


Notenbeispiel 31: ‚Bitişik Dor Hiposu‘-Reihe²⁰⁷⁰



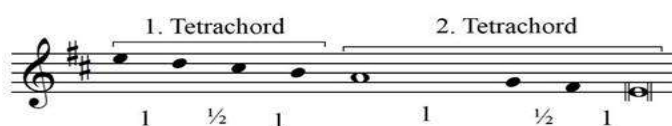
Der Einsatz in Takt 19 in den zweiten Violinen kann auch als eine Reihe, die mit d^l beginnt, gehört werden, die dann als ‚Gergin Hipofrig‘-Reihe (dt.: spannungsvoll hypophrygisch, entspricht der äolischen Kirchentonart) interpretiert werden kann.²⁰⁷¹

Notenbeispiel 32: ‚Gergin Hipofrig‘-Reihe²⁰⁷²



Die oben genannte Passage endet dann mit dem g^l , sodass auch die Reihe ‚Frig dizisi ‚Ayrik‘ ‘ (dt.: getrennt phrygisch, entspricht der dorischen lateinischen Kirchentonart) als Referenzreihe in Frage käme.²⁰⁷³

Notenbeispiel 33: ‚Frig dizisi ‚Ayrik‘ ‘-Reihe²⁰⁷⁴



Anscheinend nutzt Saygun das Thema B, um innerhalb weniger Takte durch die unterschiedlichen – angedeuteten – Reihen, die zunächst ein- und dann mehrstimmig sowie überwiegend mit- als nacheinander erklingen, einen – wenngleich kurzen – verdichteten polyphonen Eindruck zu erzeugen. Möglicherweise kann diese kurze Passage als Beispiel für eine Kompositionstechnik dienen, in denen traditionelle einstimmige Reihen miteinander kombiniert werden können und so zu einer Mehrstimmigkeit führen. Dabei ergeben sich zwischen Takt 19–23 drei- bis vierstimmige

2069 Ebd.
2070 Ebd.
2071 Ebd., S. 19.
2072 Ebd.
2073 Ebd., S. 18.
2074 Ebd.

Klänge auf der betonten Zählzeit, die mit Ausnahme eines g-Moll-Akkords in Takt 19 auf der dritten Zählzeit und eines geschichteten Quartklangs in Takt 20 ebenfalls auf der dritten Zählzeit, aus kombinierten Sekund- und Quartklängen bestehen. Eine Interpretation dieser Passage könnte darin bestehen, dass Saygun auf engem Raum bzw. in angedeuteter Weise türkische Volksmusikelemente miteinander verknüpft und auf eine eher spielerische Weise die Möglichkeiten einer Polyphonie ausgehend von der Tradition der türkischen Kunstmusik aufzeigen möchte.

Ab Takt 36 beginnt das Trio. Das Thema C (T. 38–39) besteht aus Triolen, die Vorschläge und Pausen mit Unterbrechungen enthalten, und nimmt das Motiv b des ersten Satzes²⁰⁷⁵ ab Takt 56 wieder auf, das einem galoppierendem Rhythmus nachempfunden zu sein scheint.

Notenbeispiel 34: Thema C, T. 38–39



In Takt 48 wiederholt sich das Thema C, das von der Oboe gespielt wird. Ab Takt 52 erfährt dieser Abschnitt eine kurze Entwicklung, indem insbesondere die Bässe an Bedeutung gewinnen mit einem kurzen Höhepunkt in Takt 56 erneut in Form eines mehrtönigen Akkords, der – wie schon in den ersten beiden Sätzen – sich aus den Tönen von zwei Tetrachorden zusammensetzt. Ab Takt 57 nimmt die Spannung schnell ab. Ab Takt 60 geht das Trio mit einem Ostinato auf dem *Des* in den Bässen zu Ende. Dabei erklingt in Takt 62 mit der gleichen Instrumentation der gleiche Klang mit einer Quinte und einer kleinen Sekunde wie schon in Takt 165 des ersten Satzes. Mit dem *Da capo al fine* am Ende des Taktes 68 entsteht schließlich eine vollständige Menuettform.

Dieser Satz, der an die Tradition der westeuropäischen Barockmusik anzuknüpfen scheint, kann aufgrund der Verwendung dieser Form in einer Sinfonie möglicherweise als besondere Referenz an die Wiener Klassik angesehen werden. In diesem kurzen Satz tauchen nur sehr flüchtig Einflüsse der türkischen Musik auf, insbesondere beim Einsatz der Blasinstrumente, dem tänzerischen Charakter und den entsprechenden Rhythmen, den Tonsystemen der türkischen Kunstmusik, die unterschiedlichen als Orgelpunkt bezeichneten Schwerpunkttöne in den Bässen sowie das kurze Ostinato.

²⁰⁷⁵ Vgl. Notenbeispiel 13 in Kapitel IV, 1.2.1.

1.2.4. Vierter Satz: Allegro assai

Saygun beschreibt den vierten Satz als ein Rondo in der Form eines von zwei Abschnitten B und C unterbrochenen dreifachen Ritornells A, wobei sich das zweite und dritte Ritornell vom ersten unterscheiden und eine Art Durchführung darstellen.²⁰⁷⁶ Der Satz ist fünfteilig: Ritornell A (T. 1–22), Zwischenteil B (T. 23–52), Ritornell A (T. 53–74), Zwischenteil C (T. 75–134) und Ritornell A (ab T. 135).

Das Thema A wird zunächst von den Bässen in einem 7/8-Takt eines ‚Horon‘ vorgestellt.

Notenbeispiel 35: Thema A, T. 1–4 (Violoncelli und Kontrabässe)

The musical notation shows three staves. The first staff is labeled 'Kontrabass' and contains measures 1-4 in 7/8 time, starting with a dynamic marking 'p'. The second staff is labeled 'Kb.' and contains measures 5-8 in 10/8 time. The third staff is labeled 'Kb.' and contains measures 9-10 in 9/8 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Der Horon als eine schnelle Tanzform aus der türkischen östlichen Schwarzmeerregion überwiegend in einem 7/8-Takt mit dem Charakteristikum eines hinkenden Rhythmus, der variabel sein kann, wird nach Kurt und Ursula Reinhard mit dem traditionellen Instrument der ‚Schwarzmeer-Kemençe‘ gespielt, die so benannt wird, damit man sie nicht mit der klassischen Kemençe verwechselt.²⁰⁷⁷ Dass anstatt einer Violine das Cello und Bässe einstimmig ohne andere Instrumente die ersten 11 Takte den Satz beginnen, entspricht somit auch nicht einer direkten Adaption von Elementen der türkischen Volksmusik, sondern zeigt auf, dass Saygun mit einer neuen Klangvorstellung von der traditionell-türkischen Horon-Spielweise abweicht. Ab Takt 5 wechselt Abschnitt A in einen 10/8-Takt und nach drei weiteren Takten wieder in einen 7/8-Takt, in Takt 9 in einen 9/8-Takt, um zwei weitere Takte danach wieder in den 10/8-Takt zurückzukehren. Auch dieser Satz beginnt einstimmig. Das Thema beginnt zunächst harmonisch in d-Moll, um sich aber bereits im zweiten Takt mit dem *as* und im dritten Takt mit dem *es* sowie ab dem vierten Takt mit einer Skala mit einem Tritonus zu vermischen. Dieses Thema

²⁰⁷⁶ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 3.

²⁰⁷⁷ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 84–86, vgl. auch Notenbeispiel 37 zu diesem Satz.

erinnert an das erste Thema A des dritten Satzes.²⁰⁷⁸ Die ersten fünf Töne der Skala, die mit *d* in Takt 5 beginnt, entsprechen auch unter Verweis auf die Ableitung von Yüksel²⁰⁷⁹ den ersten fünf Tönen des Makam Karcıgar ohne Komma, das wesentlich kleiner als ein Halbton ist. Dieser Makam ist bei İncirci als ‚einfacher Makam‘ aufgeführt.²⁰⁸⁰

Notenbeispiel 36: Makam Karcıgar



Nachfolgend soll anhand eines Beispiels aus der türkischen Volksmusik die Verwendung des Horon durch Saygun mit einem an den Makam Karcıgar angelehnten Melodieaufbau in diesem Satz dargestellt werden:

Notenbeispiel 37: Ein Beispiel für den Horon ‚Dağlar gibi Dalgaları‘²⁰⁸¹

$\text{♩} = 140$

1. Dağ-lar gi bi dal-ga-la-ri ben a-şa-rım, a-şa-rım. Ta-ka-mın i-çe-ri-sin-de

7
sa-ray gi-bi ya-sa-rım. Ta-ka-mın i-çe-ri-sin-de sa-ray gi-bi ya-sa-rım.

Abgesehen vom ungeraden Rhythmus fällt die dreifache Tonwiederholung in Vierteltönen auf. Der Themenbeginn bei Saygun mit drei Achteln mag zwar mehr an einen barocken Auftakt erinnern. Auch hier könnte es jedoch der Fall sein, dass Saygun mit den Hörgewohnheiten spielen wollte, indem er mit dem Rondo als Tanzsatz, dem 3/8-Auftakt und der Harmonik auf barocke Kompositionsmuster zurückgreift, um in der Folge Elemente der türkischen Musik hervortreten zu lassen. Was als Verfremdung verstanden werden könnte, kann hier als Entfremdung bezeichnet werden: Der Kern der türkischen Musik wird ummantelt durch westeuropäischen Kompositionsmuster. Gleichzeitig werden Elemente der türkischen Volks- (Tanzform) und Kunstmusik (Makam) dekontextualisiert.

²⁰⁷⁸ Vgl. Kapitel IV, 1.2.3., Notenbeispiel 27.

²⁰⁷⁹ Yüksel, 2006, S. 92.

²⁰⁸⁰ İncirci, 1981, S. 13. Dieser Makam ist als Nr. 11 abgebildet.

²⁰⁸¹ „Dağlar gibi Dalgaları“, Labbé, <http://www.labbe.de/liederbaum/druckversion.asp?drucken=1&themaId=4&titelId=184>, abgerufen am 5.7.2022.

Ab Takt 12 setzt das Orchester mit dem Ritornellthema ein und erzeugt so den Charakter des eigentlich anfangs zu erwartenden Tuttis. Dennoch bleibt der einstimmige Duktus des Beginns erhalten und wirkt penetrant trotz zunehmender Taktwechsel: ein 7/8-Takt in den T. 17–19, ein 9/8 Takt in Takt 20, ein 10/8-Takt in Takt 16 und 21 und ein 11/8-Takt in Takt 22 sowie innerhalb der Takte ein Wechsel der Schwerpunkte mit 2/8- bzw. 3/8-Phrasierungen. Diese asymmetrischen Rhythmen stellen nach Kurt und Ursula Reinhard eine ‚Stileigentümlichkeit‘ der türkischen Musik dar, auch wenn sie als balkanische Rhythmen bekannt sind.²⁰⁸² Saygun nutzt dieses Stilmittel jedoch nur beiläufig, um möglicherweise zu zeigen, dass rhythmische Verschiebungen, wie sie etwa bei Strawinsky oder Berlioz auftreten, aus der türkischen Tradition heraus mit westeuropäischen Kompositionstechniken in Einklang gebracht werden können.

In Takt 23 beginnt der Abschnitt B im 8/8-Takt mit einem kontrastierenden Staccato-Thema B1 (T. 23–26) mit Vorschlägen.

Notenbeispiel 38: Thema B1, T. 23–26

Meno mosso $\text{♩} = 80$

Klarinette in B 1

Klarinette in B 2

Klar. B 1

Klar. B 2

Ab Takt 27 bis Takt 35 spielen die Bläser quasi kontrapunktisch mit dem Tonmaterial des Themas A ein tetrachordisches Motiv, das keiner spezifischen Reihe zugeordnet werden kann, jedoch an türkische Makame erinnert. Taktwechsel und unterschiedliche Rhythmen münden in verdichtete Klangschichtungen des Orchesters ein und erinnern an die entsprechenden Stellen der vorangegangenen Sätze mit einem Crescendo, das in Takt 36 zu einem dreifachen Fortissimo führt.

In Takt 41 erklingt nach einer fünftaktigen Überleitung der Bässe ein zweites Thema B2 (Takte 41–42) in den Hörnern, das an die Anfangsfanfare des ersten Satzes, das Motiv

²⁰⁸² Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 67.

a₁, erinnert.²⁰⁸³ Wie schon in den vergangenen Sätzen erklingen alle Töne der Themen in Takt 48 gleichzeitig mit Ausnahme des Grundtons *d*¹, der den Satz bestimmt, bilden somit einen ‚mehrtönigen Akkord‘.

Notenbeispiel 39: Thema B2, T. 41–42



In Takt 55 beginnen die Bässe mit einer Ostinato-Figur, die an das Basso ostinato des zweiten Satzes²⁰⁸⁴ erinnert, jedoch hier nur verkürzt erklingt und in Takt 53 bereits eingeführt wird.

Notenbeispiel 40: Bass-Ostinato, ab T. 55



Ab dem Takt 57 beginnt eine Art Durchführung des A-Teils – laut Saygun mit einem von A etwas abgewandelten Thema,²⁰⁸⁵ das hier mit A1 bezeichnet wird. Auch in diesem Satz kann der Abschnitt mit der Wiederholung des Ritornells A aber auch mit dem Takt 53 angegeben werden, wengleich bereits ab Takt 48 eine Art Übergang des vorherigen Abschnitts zum Thema A1 in Takt 57 führt und sich somit eine strikte Trennung der Satzabschnitte der thematischen Bearbeitung unterzuordnen scheint. Das Thema A, das im 7/8-Takt steht, wird dahingehend verändert, dass es in Form von Triolen in einem 4/4-Takt erklingt.

Notenbeispiel 41: Thema A1, T. 57–60



Ab Takt 75 pausieren abrupt die Streichinstrumente bis Takt 86. Die Oboen spielen das

²⁰⁸³ Vgl. Kapitel IV, 1.2.1., Notenbeispiel 6.

²⁰⁸⁴ Vgl. Kapitel IV, 1.2.2., Notenbeispiel 18.

²⁰⁸⁵ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 3.

Thema C (T. 74–79), das aus langen Tönen und flüchtigen Triolen bzw. Quintolen besteht. Dieses Thema wird mehrfach wiederholt aufgenommen und dabei variiert. Ab Takt 84 begleiten die Streichinstrumente dieses Thema.

Notenbeispiel 42: Thema C, T. 74–79

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Oboe' and starts at measure 74. It begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) and a quintuplet of eighth notes (G, F, Eb, D, C). The bottom staff is labeled 'Ob.' and starts at measure 78. It begins with a quintuplet of eighth notes (G, F, Eb, D, C) and continues with a quarter note (Bb) and a half note (Ab).

Ab dem Takt 111 erklingt erneut ein Basso ostinato, das dem vorherigen ab Takt 55 ähnelt und im weiteren Verlauf zu einem dominanten Motiv über die anderen Motive weiterentwickelt wird. Ab dem Takt 129 verwandelt sich dieses Motiv langsam in das Thema A zurück. Diese Wandlungsphase, die eine erneute Überleitung darstellt, dauert sieben Takten bis schließlich Thema A in Takt 135 ertönt. Ohne Coda endet die Sinfonie wieder in einem Horn-Charakter.

Konnte mit der Analyse der ersten Sinfonie von Saygun gezeigt werden, wie Saygun musikalische Formen, Harmonien, Rhythmen und Themen bzw. deren motivische Bearbeitung unter Bezugnahme ihrer jeweiligen Quellen aus der türkischen Kunst- und Volksmusik bzw. der westeuropäischen Musik verwendet, soll nun diskutiert werden, wie die in der Literatur und Rezeption vorhandenen Charakterisierungen dieser Sinfonien einzuordnen sind. Hierbei fällt auf, dass Begrifflichkeiten wie ‚rhapsodisch‘, ‚aphoristisch‘, ‚exotisch‘ sowie ‚diffuser Klang‘ des Kritikers der Arbeiterzeitung,²⁰⁸⁶ offenbar eine subjektive Wirkung des Gehörten wiedergeben. Im Radioprogramm zu dieser Sinfonie wird diese Sinfonie dem Impressionismus zugeordnet, indem von ‚leitenden Figuren‘ gesprochen wird.²⁰⁸⁷

Über die bereits erwähnten vier Aspekte des Kompositionsstils Saygun als Ergebnis der Analyse dieser Sinfonie von Aracı,²⁰⁸⁸ die von Yüksel²⁰⁸⁹ bestätigt wurden, führt Woodard²⁰⁹⁰ in ihrem Artikel den Begriff des ‚neoklassizistischen Rahmens‘²⁰⁹¹ für die Sinfonie ein und spricht von einer musikalischen Synthese von türkischer und

²⁰⁸⁶ F. S., 1954, S. 5/Sp. 4.

²⁰⁸⁷ N. N., „A. Adnan Saygun: Symphonie“, in: *Radio Österreich*, 3/21, 1954, S. 10/Sp. 1.

²⁰⁸⁸ Aracı, 2007., vgl. Kapitel IV, 1.2.1.

²⁰⁸⁹ Yüksel, 2006.

²⁰⁹⁰ Woodard, 2002, S. 3–6.

²⁰⁹¹ Ebd., S. 5.

westeuropäischer Musik.²⁰⁹² Diese unterschiedlichen Zuschreibungen sollen das Werk einordnen, was aber anscheinend schwerfiel. Denn mit diesen Begriffen erschließt sich nur ungefähr die Besonderheit dieser Sinfonie und die Kompositionsweise Sayguns. Es stellt sich die Frage, ob Saygun mit seiner ersten Sinfonie eine Synthese beabsichtigte, eine impressionistische Sinfonie schreiben wollte oder einen Beitrag zur ‚universellen Musik‘ leisten wollte.

Anhand der Analyse der ersten Sinfonie konnte gezeigt werden, dass Saygun in jedem Satz jeweils ein spezielles Kernelement der türkischen Musik nutzt, das er polyphon und polyrhythmisch bearbeitet: Motive der Janitscharenmusik (erster Satz), Elemente der türkischen Kunstmusik (andeutungsweise im dritten Satz) sowie melodische (‚uzun hava‘ im zweiten Satz) und rhythmische (‚Horon‘ im vierten Satz) Modelle der türkischen Volksmusik. Dabei ist das Besondere, dass sich diese Sinfonie einer eindeutigen Charakterisierung offenbar entzieht. Wenn Sayguns kompositorischer Stil als pentatonisch bezeichnet wird,²⁰⁹³ wird übersehen, dass er chromatische und diatonische Skalen ebenso nutzt wie auch eigene Skalen konstruiert, ohne dass daraus eine serielle Kompositionstechnik entsteht. Die Nutzung des Tonmaterials einer von ihm verwendeten Skala erklingt an einigen Stellen als mehrtöniger Akkord, der dissonant empfunden wird, ohne dass das Werk atonal eingeordnet werden kann. Die Bearbeitungen von Motiven ausgehend von Leitmotiven erfolgt ebenfalls auf eine neue Art und Weise und unterscheidet sich somit von der Bearbeitung durch Beethoven, Wagner oder Franck. Die Nutzung der Rhythmen zeigt ebenfalls die Absicht, nicht nur eigene rhythmische Figuren zu schaffen, sondern gleichzeitig unterschiedliche Rhythmusfiguren miteinander zu kombinieren. Der Rückgriff auf tradierte Formen weist möglicherweise darauf hin, dass Saygun an die Tradition von Komponisten vergangener Jahrhunderte anknüpft. Dabei erscheint die Wahl der Form möglicherweise unter Verwendung des Begriffs des ‚Rahmens‘ von Woodard treffend beschrieben, jedoch bleibt fraglich, ob die Sinfonie der Neoklassik zuzuordnen wäre allein durch das Fehlen eines eindeutigen harmonischen Zusammenhangs im Sinne der westeuropäischen klassischen Musik. Vielmehr dienen musikalische Formen, Ton- und Rhythmussysteme sowie die erwähnten Elemente der türkischen Musik dazu, in der temperierten Stimmung etwas Neues zu schaffen und damit neue Bearbeitungsmöglichkeiten der türkischen Volksmusik aufzuzeigen. Saygun

²⁰⁹² Ebd.

²⁰⁹³ Araci, 2007, S. 227.

versucht sich weder darin, türkische Volksmelodien zu harmonisieren noch im Harmoniesystem der türkischen Kunstmusik zu komponieren, sondern nutzt unterschiedliche Skalen, die Vielfalt an türkischen Volksmelodien und unterschiedliche Rhythmen als Modell für seine Themen bzw. Motive. Dieses Modell sollte jedoch nicht als ein statischer Rahmen verstanden werden, sondern bildet die Basis für eine Vielzahl an Kombinationsmöglichkeiten des musikalisch-rhythmischen Materials über die unterschiedlichen Harmonie-, Melodie- und Rhythmussysteme hinaus. Sofern mit dem Begriff der ‚Synthese‘ dieses Bearbeitungsprinzip gemeint sein mag, mag es zutreffend sein. Möglicherweise ist die erste Sinfonie daher ein Versuch von Saygun, sowohl in Westeuropa wie auch in der Türkei die türkische Musiktradition in einer neuen Form zu präsentieren.

2. Zweite Sinfonie

2.1. Entstehung

Sayguns zweite Sinfonie (op. 30) für großes Orchester besteht aus vier Sätzen: Allegro vivo, Calmo, Moderato, Allegro. Die Aufführungsdauer beträgt ca. 29 Minuten.²⁰⁹⁴ Diese Sinfonie ist Sayguns Vater, Mehmed Celaledin Saygin, gewidmet.²⁰⁹⁵ Sie wurde in Ankara am 24. April 1970 durch das Sinfonieorchester des Staatspräsidenten unter der Leitung von Gotthold Ephraim Lessing uraufgeführt.²⁰⁹⁶ Saygun schrieb in seinen Notizen über diese Sinfonie: „Ich kann mich nicht erinnern, wo seine erste Aufführung war. Ich habe mit der Komposition dieser Sinfonie sofort nach op. 29 begonnen, aber ich habe sie erst [am 30. April 1957] wegen anderer Ereignisse vollendet.“²⁰⁹⁷ Laut Aracı hat Saygun umgehend mit der Komposition der zweiten Sinfonie begonnen, weil er den Wunsch hatte, ein Werk für großes Orchester zu schreiben im Gegensatz zu seiner ersten Sinfonie, bei der die Instrumentation begrenzt blieb.²⁰⁹⁸ Der türkische Musikkritiker Faruk Güvenç schrieb über die Uraufführung in der Zeitung ‚Milliyet‘ am 6. Mai 1970:

„Diese Sinfonie ist ein Werk, das überall auf der Welt mit Interesse aufgenommen, mit

²⁰⁹⁴ Kolçak, 2005, S. 99.

²⁰⁹⁵ Aracı, 2007, S. 275.

²⁰⁹⁶ Kolçak, 2005, S. 98.

²⁰⁹⁷ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Abasc, S. 4. Im Original: „İlk icrasının nerede olduğunu hatırlayamıyorum. Bu yazıya op.29 dan hemen sonra başladım fakat araya başka şeylerin girmesi yüzünden ancak yukarıdaki tarihte [30 Nisan 1957’de] tamamladım.“

²⁰⁹⁸ Aracı, 2007, S. 231.

Begeisterung gehört und von ganzem Herzen applaudiert wird. Der zweite Satz beginnt mit einer Hornmelodie, die wie aus anderen Welten erklingt, wenn der aufregende erste Satz, der sich aus einem einzigen rhythmischen Motiv entwickelt, zunächst wie Lava in sich aufkocht und dann in zornigen Flammen ausbricht, mit dem leidenschaftlichen, eindringlichen, menschlichen Geflecht der Streichinstrumente, und [zu Beginn des zweiten Satzes] im Hornsolo ausdehnt und die Ewigkeit mit der Nicht-Existenz verschmilzt. Der letzte Satz ist eine äußerst wirkungsvolle und dämonische Farbsinfonie, die einem den Atem raubt. Saygun ist ohne Zweifel ein großer Meister, der seine Materialien zu wählen und einzusetzen weiß, mit seiner zweiten Sinfonie eine effektvolle Etablierung und farbenprächtige Orchestrierung, ein aufrichtiges, überzeugendes und lebendiges Werk schafft. Nur den dritten Satz der Arbeit fand ich seltsam; eine neoklassische ‚Sicilienne‘, die an Ravels ‚Tombeau‘ erinnert und sich stilistisch von den anderen Sätzen unterscheidet. Wenn ich dem Komponisten anbiete, diese Sicilienne als eigenständiges Orchesterstück zu veröffentlichen und die Sinfonie auf drei Teile zu reduzieren, würde ich dann meine Grenzen überschreiten oder respektlos sein?“²⁰⁹⁹

Die Instrumentation der zweiten Sinfonie ist wie folgt: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Pauke, Schlagzeug, Streicher.²¹⁰⁰ Der größte Unterschied der zweiten zur ersten Sinfonie besteht in der Instrumentierung insbesondere die Verwendung einer Vielzahl von Schlaginstrumenten, die seitdem zu einem wichtigen Element der großformatigen Werke von Saygun geworden ist.²¹⁰¹ Somit ähnelt die Instrumentierung der zweiten Sinfonie derjenigen der romantischen Epoche. Obwohl sich die erste und die zweite Sinfonie hinsichtlich der Instrumentation unterscheiden, sind sie sich hinsichtlich der Struktur und des thematischen Materials ähnlich.²¹⁰²

2.2. Analyse

2.2.1. Erster Satz: Allegro vivo

Gemäß der Notizen von Saygun ist der erste Satz als Sonatenform komponiert mit der Exposition (T. 1–87), Durchführung (T. 88–219) und Reprise (T. 220–356).²¹⁰³ Saygun schrieb, dass er, wie in der ersten Sinfonie, die Idee des rhythmischen Ostinatos

²⁰⁹⁹ Güvenç, 1970. Im Original: „Dünyanın neresinde olursa olsun ilgi ile karşılanacak, heyecanla dinlenecek, candan alkışlanacak bir eser bu senfoni. Ritmik tek bir motiften gelişen, önce bir lâv gibi için için kaynayan, sonra kızgın alevleri dışarıya patlayan heyecanlı ilk bölüm bitince öteki dünyalardan gelir gibi tnlayan bir korno ezgisiyle ikinci bölüm başlıyor ve yaylı çalgıların ihtiraslı, ısrarlı, beşerî örgüsüyle yoğun bir zirveye ulaşan müzik, başladığı gibi, korno solosuyla sonsuzluğa, yokluğa doğru uzayıp eriyor. Son bölüm ise insanın nefesini kesen son derece etkili ve şeytanî bir renk senfonisi. Saygun, hiç şüphesiz malzemesini seçmesini ve kullanmasını iyi bilen bir büyük usta, ikinci senfoni etkili kuruluşuyla, renkli orkestralamasıyla samimî, inandırıcı ve yaşayan bir yapıt. Ben eserin yalnız üçüncü bölümünü yadırgadım; Ravel’in ‚tombeau‘unu hatırlatan ve üslûp yönünden diğer bölümlerden ayrılan neo-klâsik bir ‚sicilienne‘. Eğer besteciye bu sicilienne’yi bağımsız bir orkestra parçası olarak yayınlıyarak senfoniye üç bölüme indirmesini teklif edersem çizmeden yukarıya fazla mı çıkmış, saygısızlık mı etmiş olurum acaba?“

²¹⁰⁰ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 3.

²¹⁰¹ Aracı, ²⁰⁰⁷, S. 231.

²¹⁰² Ebd.

²¹⁰³ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 4.

aufgriff.²¹⁰⁴ Die ersten beiden Takte der Einleitung sind wie in der ersten Sinfonie fanfarenartig gestaltet; allerdings übernehmen die Holzbläser und Streicher die Fanfare und nicht die Hörner wie in der ersten Sinfonie. Diese Einleitung ist strukturgebend und wird sich später wiederholen. Sie erklingt freitonal, ist aber, wie in der ersten Sinfonie, auf der ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘ ‘-Reihe aufgebaut. Sie leitet in das Hauptthema über, das aufgrund des Einsatzes der Kontrabässe auf der letzten Achtel des zweiten Taktes scheinbar auftaktig ist, aber im weiteren Verlauf auf der Haupttaktzählzeit beinnt. Es erklingt ab dem dritten Takt in den Celli und Bässen und ist wie in der ersten Sinfonie einstimmig. Das Thema besteht aus gestoßenen (détaché) Achteln im kleinen Ambitus innerhalb von zehn Takten mit verschiedenen Taktwechseln in einem Umfang von insgesamt 54 Achteln.

Notenbeispiel 43: Hauptthema, T. 3–12



In Takt 22 erklingt in den Holzblasinstrumenten das Thema als aufsteigende Tonleiter.

Notenbeispiel 44: Variation des Hauptthemas, T. 22

Das Thema ist auf einer Skala gebaut, die abwechselnd aus Ganz- und Halbtönen besteht. Es wird dann ab Takt 13 eine Oktave höher mit leisen Bläserklängen wiederholt und steigt nach und nach auf. Der rhythmische Ablauf wird durch unterschiedlich lange Pausen unterbrochen.

2104 Ebd.

Ab Takt 41 wird das Thema durch geringe Veränderungen der Tonabstände zunächst in den Holzbläsern und ab Takt 44 in den Streichern mit Tonwiederholungen variiert.

Notenbeispiel 45: Weitere Variation des Hauptthemas in den Holzbläsern, T. 41

Ausgehend vom g^2 der Holzbläser und dem c in den Bässen, ergeben die Tonabstände der nachfolgenden Töne die exakte Wiedergabe der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe.²¹⁰⁵

Notenbeispiel 46: Weitere Variation des Hauptthemas in den Streichern, T. 44

44

Das zweite Thema, das Seitenthema, spielt die Posaune ab Takt 44. Im Gegensatz zum ersten Thema stützt sich das zweite Thema auf lange Notenwerte.

Notenbeispiel 47: Seitenthema, T. 44–47

²¹⁰⁵ Vgl. Kapitel IV., 1.2.1, Notenbeispiel 8.

Ab Takt 58 ringen Achtel- und Triolenfiguren um die Vorherrschaft der Struktur, die während der restlichen Exposition und Durchführung durch die triolische Bewegung, in der Reprise durch die Achtelbewegung bestimmt wird. Dabei nimmt das Horn in Takt 58 die Variation des Themas in der Oboe in Takt 41²¹⁰⁶ auf, sodass diese triolische Bewegung als Motiv a bezeichnet werden soll, das sich aus dem Hauptthema ableitet. In Takt 61 fügt sich dieser Bewegung ein Ostinato in der Pauke hinzu, das aus drei Achteltriolen besteht. Nach einer Tonwiederholung ist die dritte Achtel eine kleine Terz tiefer und soll als Motiv b bezeichnet werden, das sich ebenfalls aus dem Hauptthema ableiten lässt, in der eine zu b ähnliche Figur in den Takten 7–9 auftritt. Das Motiv wird in der Folge ein wenig variiert und geht durch Einfügung von Achtelpausen in einen hinkenden Rhythmus über. Zugleich spielen die Blechblasinstrumente Variationen des Seitenthemas.

In Takt 68 enden die Pauken, während ab Takt 71 die tiefen Streichinstrumente und Fagotte ein dem Motiv b verwandtes neues Ostinato im dreifachen Forte spielen, das als Motiv c benannt werden soll. Dieses ist aufgrund seiner Struktur beginnend mit einer betonten Viertelnote, dem sich eine um einen Halbton bzw. kleine Terz erniedrigte Achtelnoten mit –pause anschließt, mit dem Seitenthema entfernt verwandt bzw. lässt sich aus dem fünften Takt des Hauptthemas ableiten. Vier Takte später übernehmen die Flöten und Fagotte dieses Motiv in augmentierter Form, womit die Exposition beendet wird. In den Takten 70–82 wird zwar der triolische Rhythmus unterbrochen, gleichwohl bleibt der Eindruck bestehen, als pulsire dieser weiter. Die Exposition geht somit aufgrund dieser triolischen Struktur insbesondere durch die Pauke und durch die Bearbeitung der Motive in die Durchführung über.

Ab Takt 88 setzt die Pauke dem 3/4-Takt des Orchesters einen 4/4-Takt entgegen und verstärkt die Polymetrie. Währenddessen intonieren die Bässe die Einleitungsfanfare des Satzanfangs mit der doppelten Augmentation von Notenwerten und der oktavierten Verschiebung einiger Töne. Danach verwandelt sich diese Fanfarenstruktur in eine Ostinato-Bewegung. Ab Takt 93 nehmen die Celli Elemente des Hauptthemas im Pianissimo wieder auf, dem sich ab Takt 98 ein Fagott-Solo anschließt, das mit einem Auftakt beginnend aus einer Variation der Eingangsfanfare besteht, um mit einer Kombination von langen und kurzen Notenwerten Motive aus dem Hauptthema mit dem Duktus des Seitenthemas zu verbinden und als Motiv d bezeichnet werden soll. Dieses Motiv beginnt mit einem über fünf Viertel gehaltenen a^1 , ein für das Fagott sehr hoher

²¹⁰⁶ Vgl. Notenbeispiel 45.

Ton, um nach vier überwiegend in Halbtönen abwärtsgehenden in einen weiteren fünf Viertel langen Ton auf gestoßenen (*détaché*) Achtelnoten zu enden. Dieses Motiv d nehmen alle Streicher ab Takt 104 mit geringen Variationen, abgeleitet aus dem vorhandenen Themen- und Motivmaterial, auf.

Im Takt 112 wiederholt das Fagott das Hauptthema. Währenddessen spielen die Bässe die Umkehrung des Motivs c aus Takt 71. Die Durchführung wird somit durch die in der Exposition vorgestellten Motive mit ihren Bearbeitungen und der triolischen Struktur fortgesetzt. In den Takten 154 und 162 spielen die Blech- und Holzblasinstrumente das Seitenthema in augmentierten Notenwerten. In Takt 170 ändert sich das Tempo. Die teilweise gleichzeitige Triolen- und Achtelbewegung bildet in Form eines sich beschleunigenden Walzer eine Überleitung von der Durchführung zur Reprise, die mit einem Bezug zum Seitenthema in den Streichinstrumenten beginnt. Mit chromatischen Bewegungen und mit Crescendi, auf die Saygun oft zurückgreift, wenn er einen Abschnitt beendet, erreicht die Durchführung ihren Höhepunkt, dem sich im Takt 206 eine kurze Andeutung des Motivs c in einem Orchester-Unisono im dreifachen Forte anschließt.

In Takt 220 beginnt durch das Erklingen des Hauptthemas die Reprise. Das anfängliche Tempo und die Achtelbewegungen kehren zurück. Ab Takt 268 fügt sich die triolische Bewegung wieder der Achtelbewegung hinzu. In Takt 273 unterstützt die Pauke wieder die Polymetrie. In Takt 285 ist das Seitenthema erneut in den Blechinstrumenten in Form von augmentierten Intervallen zu hören. Das Motiv a aus Takt 58 in den Hörnern kehrt im Takt 302 noch einmal zurück. Ab dem Takt 307 vermischen sich Elemente des Seitenthemas mit dem Motiv c. In Takt 317 erklingt das Motiv c vollständig. Ab dem Takt 325 tritt das Hauptthema, beginnend mit dem Fagott, zum letzten Mal auf und bildet eine Art Coda. Der Satz endet mit der Eingangsfanfane.

Wie schon in der ersten Sinfonie bleibt auch der erste Satz der zweiten Sinfonie harmonisch nicht nach der westlichen Harmonik bestimmbar. Saygun nutzt erneut an markanten Stellen dissonante Klänge bzw. ‚mehrtönige Akkorde‘ im Sinne von İlerici²¹⁰⁷ mit dem Tonmaterial der ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘ ‘-Reihe, wobei insbesondere in der Exposition und Reprise diese Stellen eher selten sind (T. 42–50, 67, 88 sowie 252, 267, 285, 303, 314, 344 und 351), da diese noch stärker monophon aufgebaut sind als in der ersten Sinfonie. Dadurch kommt ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘ ‘-Reihe stärker zur Geltung.

²¹⁰⁷ Akdemir, 1991, S. 396.

Saygun nutzt ebenfalls wieder die Bezugstöne in den Bässen mit der Dominanz des *F* (Exposition und Reprise), wobei die Reprise zunächst mit dem *Es* beginnt (T. 220), um ab Takt 237 zum *f* zurückzukehren. Die Durchführung nutzt stärker das *E* bzw. *e* (Takte 158–192) und geht später zum *des* (ab T. 206) mit den ‚mehrtönigen Akkorden‘ (T. 104, 153, 158, 163, 169, 193, 201) über, die wie hier sehr oft Teilabschnitten beenden. Die Bassgrundtöne werden in diesem Satz wie in der ersten Sinfonie auch in Anlehnung an die Barocktechniken von Saygun verwendet, jedoch weniger prägnant als in der ersten Sinfonie, da auch klanglich die Fanfaren der Blechbläser stärker in den Vordergrund treten.

Schließlich ist der Satz geprägt von vielen Taktwechseln, was darauf hindeutet, dass die rhythmische Gestaltung in diesem Satz stärker von Saygun betont wurde als in der ersten Sinfonie, wobei die vorhandenen polyrhythmischen Stellen etwas weniger verwendet werden. Dafür nutzt Saygun die dynamischen Möglichkeiten weitaus stärker als in seiner ersten Sinfonie durch eine Vielzahl an Crescendi und Decrescendi.

In der Gesamtbetrachtung gewinnt dieser Satz durch die im Vergleich zur ersten Sinfonie jeweils reduziert bzw. verstärkt eingesetzten Stilmittel trotz der zwischenzeitlichen zum Teil ruhigen Passagen eine noch stärkere bewegende, lebendige (*vivo*), fließende, angetriebene, manchmal fast reißende Entwicklung, die mit dem französischen Wort ‚mouvement‘ für einen Satz treffend beschrieben werden kann. Es könnte sein, dass Saygun mit diesem Satz zeigen wollte, dass die Verwendung der Tetrachorde, Skalen und Rhythmen aus der türkischen Kunst- und Volksmusik in keinerlei Kontrast zu einer sinfonischen Inszenierung stehen, während gleichzeitig letztere bestimmender wird und dabei so gestaltet wird, dass die türkischen Elemente der Kunst- und Volksmusik in den Hintergrund treten insbesondere auch aufgrund der Entwicklung von Motiven aus den vorgestellten Themen. Mag auch in Bezug auf die ersten Sinfonie die Frage sich ergeben, inwieweit Saygun Elemente der türkischen Kunstmusik dekontextualisiert, so kann dieser Analyseversuch nicht bestätigt werden. Neben Hinweisen von Reinhard zur Nutzung von Makamen und Rhythmen in der türkischen Kunstmusik,²¹⁰⁸ hat auch Saygun selbst aufgrund der eigenen Volksmusikforschung Modelle von Rhythmen und Tonreihen aufgestellt, mit denen er eine moderne (türkische) Kunstmusik schaffen wollte.²¹⁰⁹ Es gibt keine Nachweise, dass Saygun die ihm bekannten

²¹⁰⁸ Vgl. Reinhard, 1984, Bd. II, S. 46f. (Rhythmen) und S. 29f. und 146 (Makame).

²¹⁰⁹ Vgl. u.a. Saygun, 1967.

Systematiken wie z.B. von Yekta²¹¹⁰ für seine Werke herangezogen hätte und diese in welcher Form auch immer verarbeitet oder dekontextualisiert hätte. Gleichwohl kann in der Beschreibung der jeweiligen musikalischen Begrifflichkeiten die Trennung von türkischer Kunst- und Volksmusik beachtet werden, aufgrund der Ausführungen zur Herangehensweise von Saygun kann die These, dass Saygun die wesentlichen Strukturen der türkischen Musik aus der Volksmusikforschung gewonnen und in unterschiedlicher Art und Weise bearbeitet hat, weiter aufrecht erhalten und für die weiteren Analysen herangezogen werden.

2.2.2. Zweiter Satz: Calmo con passione

Der zweite Satz ist wie der vorangegangene in der Sonatenform gesetzt mit Exposition (T. 1 bis ca. 32), Durchführung (T. ca. 33–82) und Reprise (T. 83–115). Saygun beschreibt, dass das Hornmotiv mit dem Streichermotiv die Exposition, die er als Teil A bezeichnet, als gegensätzliche Ideen bestimmen: während das Horn ‚ruhig‘ sei und sich wenig ändere, würden die Streicher ‚allmählich aufgeregter‘.²¹¹¹ Die Durchführung, beginnend mit einem ‚Angoscioso‘, das Saygun als Teil B bezeichnet, indem das Hornmotiv augmentiert werde, bestehe in einer Form ‚aufeinanderfolgender Linien‘, verbinde sich mit dem von Saygun bezeichneten Teil C, der von einem Fagottmotiv dominiert würde und verbinde sich mit der Reprise, die Saygun als Teil D bezeichnet mit dem Eingangsmotiv des Horns, das sich ‚linear kanonisch‘ im weiteren Verlauf entwickle.²¹¹² Der Satz ende, so Saygun, mit dem Eingangsmotiv des Horns in der ‚Calmo-Stimmung‘ mit einem ‚unruhigen Rhythmus‘ der Pauken.²¹¹³ Wie schon im zweiten Satz der ersten Sinfonie ist unklar, ob Saygun mit A bis D Satzabschnitte meint oder vielmehr – wie zu vermuten ist – die verschiedenen Themen, die wiederum für die Satzstruktur die Grundlage bilden.

Der Satz beginnt mit einem Klagelied. Während Saygun an seiner zweiten Sinfonie arbeitete, starb sein Vater. Es ist daher nicht überraschend, die Dominanz eines schweren und traurigen Ausdrucks in diesem Werk vorzufinden. Die Unisono-Streicher und die monophonen Phrasen des Horns verstärken die traurige Stimmung in der Sinfonie. Das

²¹¹⁰ Z.B. Yekta, 1922.

²¹¹¹ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 4.

²¹¹² Ebd.

²¹¹³ Ebd.

erste Motiv a, das das Horn spielt, besteht aus dem Tonmaterial des Hauptthemas des ersten Satzes, das Saygun nun in absteigender Form einsetzt.

Notenbeispiel 48: Motiv a, T. 1–4

Horn in F

molto espressivo

p *ppp*

Im vierten Takt reagieren die Streichinstrumente – mit Ausnahme der ersten Violinen, die erst in Takt 8 einsetzen, – auf das Klagemotiv des Horns, das mit einem Piano beginnend diminuierend in einem dreifachen Pianissimo endet. Das Motiv b beginnt im Forte, um ebenfalls in einem dreifachen Pianissimo zu enden.

Notenbeispiel 49: Motiv b, T. 4–7

Violine

Viola

Cello

f *ppp*

Diese Erwiderung steigt bei einer anderen rhythmischen Gestaltung mit demselben Tonmaterial von Motiv a ab, um dann wieder aufzusteigen. Die Vorschläge und Tonwiederholungen legen den Ursprung dieses Motivs auf eine türkisch-osmanische im Sinne einer ‚alla turca‘ oder ungarischen Melodie nahe. Im weiteren Verlauf agieren beide Motive miteinander bis Takt 33. Dabei erklingen nach und nach die noch nicht genutzten Töne der ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘ ‘-Reihe in längeren Notenwerten aufsteigend mit Ausnahme des Taktes 23, in dem die Klarinette diese Skala in Achteltriolen intoniert, was als Zusammenfassung dieses Abschnittes interpretiert werden kann.

Ab Takt 33 erklingt das Motiv c in den Streichinstrumenten zunächst in der zweiten Violine, das erneut auf den ersten drei Tönen der ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘ ‘ mit der absteigenden Bewegung aufbaut. Es unterscheidet sich von den Motiven a und b dadurch, dass es nach den ersten drei Tönen um eine Oktave nach unten springt.

Notenbeispiel 50: Motiv c, T. 33–34

Violine II

espr.

p

Danach setzt sich der erste Teil der Durchführung mit der Entwicklung der Motive b und c auf der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe fort und endet im Takt 48 mit einer abwärtsgehenden Skala in der ersten Violine, bei der bis auf das zweigestrichene As die ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe verwendet wird, während in den Klarinetten das Motiv c in einer Aufwärtsbewegung erklingt.

Notenbeispiel 51: Variation des Motiv c, T. 51

Musical score for Klarinette in B and Violine I, measures 50-51. The clarinet part shows a melodic line with a 'cresc. poco' marking. The violin part shows a descending scale.

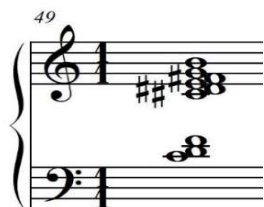
Im Takt 50 erklingt das Motiv c in der Oboe, das rhythmisch durch den Einsatz einer Sechszehntelsextole erweitert wird, zu der in den Flöten nach Wiederaufnahme von Motiv b eine der ‚Alaca Dor ‚Ayrık‘ ‘-Reihe ähnelnde mit einer Zweiunddreißigstelzehtole aufwärtsgehende Skala in einer Weise erklingt, als würde Motiv c eine Art Kontrapunkt zum Motiv b bilden.

Notenbeispiel 52: Variation des Motivs c, T. 50–53

Musical score for Flöte 1, Flöte 2, Oboe 1, Oboe 2, Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, and Ob. 2, measures 50-53. The score shows various woodwind parts with dynamic markings like 'p' and 'espr.'

Dazu erklingt im Takt 49 im Orchester ein ‚mehrtöniger Akkord‘ aus Halbtönen im Tritonus-Intervall von c^1 bis fis^1 bzw. von f^1 bis h^1 umfassen, die auf dreieinhalb Oktaven vom F bis zum e^3 verteilt werden.

Notenbeispiel 53: ‚Mehrtöniger Akkord‘, T. 49



Abgesehen von der durch die kleineren Notenwerte ausgelöste Beschleunigung der motivischen Gestaltung ab Takt 48, die den Satz bewegter macht, setzt Saygun die zunächst in der Exposition nacheinander vorgestellten Motive in Beziehung zueinander: aus der überwiegend einstimmigen Gestaltung der Exposition entwickelt sich eine Mehrstimmigkeit, die an eine barocke Fuge erinnern, ohne dass Saygun die strenge Fugenform aufnimmt: Zweistimmigkeit ab Takt 48 (Klarinetten) bzw. Takt 50 (Oboen und Flöten), Dreistimmigkeit ab Takt 53 (Oboen I, II und Violinen), Vierstimmigkeit ab Takt 55 (Oboen I, II, Klarinette I, Violinen), Fünfstimmigkeit durch den Einsatz des Horns in Takt 57 sowie Sechsstimmigkeit durch den Einsatz der Flöten in Takt 59.

In Takt 53 erinnert das Tremolo in den Streichern an die motivische Gestaltung des ersten Satzes. In Takt 60 erklingt Motiv c zunächst in den ersten Violinen, danach in den Flöten. Ab Takt 61 wird der Satz mit der Bezeichnung ‚Poco vivo‘ in seinem Grundtempo um gut ein Drittel schneller, um ab Takt 68 mit der Bezeichnung ‚Un poco più vivo‘ noch etwas schneller zu werden. In Takt 68 tritt Motiv b in einer modifizierten Form b' auf, indem ein Oktavsprung zu Beginn des Motivs erklingt – im Gegensatz zu Motiv c. Die erstmalig in Takt 52 eingeführte Sechszehntelquintole in der Oboe wird ab Takt 68 zunächst in den Streichern und im weiteren Verlauf auch in den Bläsern bis Takt 82 als bestimmende rhythmische Figur eingesetzt, wobei diese in den Streichern ohne Pause bis Takt 80 als eine Art Ostinato erklingt, das gleichzeitig den Charakter einer seriellen Gestaltung im Sinne einer repetitiven Skala aufweist, die zunächst aus fünf und später aus zehn Tönen besteht und als Motiv d bezeichnet werden soll. Diese Skalen ähneln wie die vorherigen der ‚Alaca Dor ‚Ayrik‘ ‘-Reihe. Genauer betrachtet fällt auf, dass nicht mehr die kleine Terz, die für die Motive a bis c kennzeichnend ist, sondern im Wechsel die verminderte und die reine Quarte als Basis für die Sechszehntelquintole eingesetzt wird.

Dabei wird die Sechszehntelfünftole zunächst im Intervall der verminderten Quarte eingeführt (Takte 68–70).

Notenbeispiel 54: Variation und polyphone Bearbeitung des Motivs d, T. 71

The image shows a musical score for six string parts: Violine I, Violine II, Viola I, Viola II, Cello I, and Cello II. The score is for measures 71-73. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The motif is a sixteenth-note scale with a diminished fourth interval. The strings play this motif in various parts, with some playing it together and others in different octaves. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

Ab Takt 71 erklingt das Motiv d dann als Sechszehntelfünftole im Intervall der reinen Quarte in den einzelnen Streichern zum Teil abwechselnd wie auch zusammen als aufwärtsgehende Skala, abgesehen vom jeweils vierten Ton des Motivs d, der die Aufwärtslinie unterbricht. Dabei wird die Figur zunächst in Takt 68 in den Celli beginnend auf dem *D*, dem sich in Takt 70 die Violen mit der Figur beginnend auf dem *c*¹ anschließen, während die Violinen in Takt 71 das Motiv d zunächst mit dem *h* und anschließend ab der dritten Zählzeit in Takt 71 mit dem *es*¹ intonieren. Dadurch entsteht eine Vierstimmigkeit in den Streichern sowie ein Fugato mit einer sich beschleunigenden Einsatzfolge aus zwei Takten, einem sowie einem halben Takt.

Ab Takt 75 wird die dritte Note der Figuren nicht mehr abwärtsgeführt, sondern in die Aufwärtsbewegung in Form einer kleinen Sekunde integriert, sodass beide Sechszehntelfiguren eine reine Aufwärtsbewegung von zehn Halb- und Ganztonschritten aufweisen und weiterhin zweistimmig erklingen und im weiteren Verlauf variiert werden. Dadurch entstehen verschiedene Skalen aus Halb- und Ganztonschritten, ohne dass sie einer ganz bestimmten Reihe oder Makam zugeordnet werden können. Beginnen diese Sechszehntelfünftolen zunächst im Pianissimo, werden sie mit einem Crescendo bis zum zweifachen Forte ab Takt 81 gesteigert.

In Takt 73 tritt Motiv b' in den Holzblasinstrumenten auf, dem sich ab Takt 75 Motiv c in den Violinen hinzufügt. Motiv b' wird in Takt 78 von den Trompeten im zweifachen Forte gespielt und gewinnt dadurch an Relevanz. Die Viertelbewegungen der Blechinstrumente in Takt 83 ähneln dem zweiten Thema, dem Seitenthema, des ersten

Satzes.²¹¹⁴ Zu diesen motivischen Ereignissen in allen Instrumentengruppen haben die Streicher auf fünf bzw. sechs unterschiedlichen Tönen gleichzeitig aufsteigende Skalen auf acht Zweiunddreißigsteltönen, die sich wie die Sechszehntelfünftolen wiederholen. Diese serielle Gestaltung ist auf dem Makam Evcara aufgebaut. Die Evcara-Reihe ist ein Makam, der sich aus zwei anderen Makamen zusammensetzt, die Müstear genannt werden: Einerseits aus dem Makam ‚Tam Müstear beşlisi‘, der im Umfang einer reinen (trk.: tam) Quinte (trk.: beşlisi) besteht, und andererseits dem ‚Eksik Müstear beşlisi‘, der aus dem Umfang einer verminderten (trk.: eksik) Quinte besteht.

Notenbeispiel 55: Aufwärtsbewegungen im Evcara-Makam, T. 83–86

The image shows a musical score for strings in Evcara Makam, measures 83-86. The score is for Violins I-IV and Violas I-II. Measures 83-86 show ascending scales for each instrument. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked 'fff' (fortissimo).

²¹¹⁴ Vgl. Kapitel IV., 2.2.1., Notenbeispiel 47.

Im Notenbeispiel 56 zum Vergleich zum Notenbeispiel 55 sind die mit Buchstaben bezeichneten Intervalle zwischen den einzelnen Stufen dargestellt, die von der Halb- und Ganzton-Skala der temperierten Tonleitern leicht abweichen.²¹¹⁵

Notenbeispiel 56: Evcara-Reihe²¹¹⁶



Somit zeigt Saygun gerade in der Durchführung dieses Satzes seine Art der motivischen Bearbeitung. Diese erfolgt polyphon unter Nutzung unterschiedlicher Makame. Dabei weicht Saygun von den tradierten Makamen in der Gestalt ab, sodass neue Skalen entstehen. Es bildet sich somit kein Fixpunkt im Satz oder in der Durchführung, sondern führt zu einer fließenden Gestaltung.

In Takt 94 kehrt das Motiv b' in seiner ursprünglichen Form als b aus dem vierten Takt ohne Oktavsprung zurück. Laut Saygun beginne die Entwicklung bei ‚poco meno‘ (T. 94) im Horn im Fortissimo und entwickle sich kanonisch in Form einer ‚hattî bir yazı‘ (dt.: Kalligrafie), die bereits ab Takt 68 ab ‚un poco piu vivo‘ beginne, linear weiter, bis Motiv a in Takt 96 wieder erreicht werde.²¹¹⁷ Das Horn wiederum beendet den Satz in der Stimmung ‚calmo‘ jedoch begleitet von den durch den Komponisten selbst bezeichneten ‚besorgten und geordneten‘ Rhythmen der Pauke.²¹¹⁸ Mit der Bezeichnung ‚Kalligrafie‘ nimmt Saygun möglicherweise Bezug auf die arabische Hat-Kunst der Entwicklung von gezeichneten Linien mit Bezug zum Islam.

Abbildung 8: Beispiel einer Kalligrafie²¹¹⁹



²¹¹⁵ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 1, S. 198.

²¹¹⁶ Salgar, 2017, S. 20.

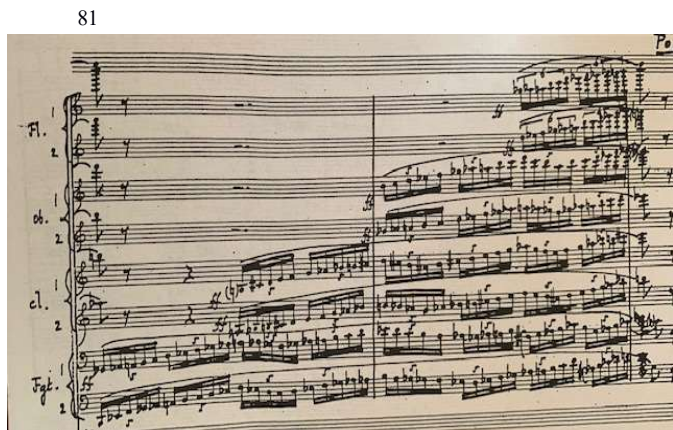
²¹¹⁷ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 4.

²¹¹⁸ Ebd.

²¹¹⁹ „Hat Sanatı“, *Bizim Gazete*, https://www.bizimgazete.bg/k%C3%BClt%C3%BCr-ve-sanat/hat-sanat%C4%B1-video#.XdHL_WZ7nIU, abgerufen am 5.7.2022.

In der Abbildung 9 ist allein anhand des Notentextes möglicherweise eine Art Kalligrafie erkennbar. Die Beziehung von Linien ist dabei strukturbildend, sowohl vertikal als auch horizontal.

Abbildung 9: Aufwärtsbewegungen der Bläser, T. 81–82



In Takt 96 erklingt nach längerer Abwesenheit das Motiv a. Dadurch wird der Gedanke einer Reprise erweckt, wenngleich Motiv b nicht vier Takte nach Motiv a, wie zu Beginn, sondern bereits zwei Takte vor Motiv a erklingt. Gleichzeitig betonen die Pauken einen Rhythmus, der wie ein Herzschlag im lombardischen Rhythmus mit einer Sechzehntel und punktierten Achtel, unterbrochen von einer Viertelpause, den fließenden Bewegungen ostinatohaft gegenübersteht. Dieser Rhythmus setzt sich bis zur Codetta ab Takt 114 fort. In den Takten 102, 107 und 115 erklingt erneut das Motiv a, das den Satz in Takt 115 im Pianissimo nach dem Stoppen des ‚Herzschlags‘ der Pauke, begleitet von einem Tremolo der Streichinstrumente in einem dreifachen Pianissimo, mit einer anschließenden Achtel- und Viertelpause, beendet.

Saygun greift in diesem Satz offenbar überwiegend auf Grundlagen der türkischen Kunstmusik zurück. Aufgrund seiner Notizen zu diesem Satz im Gegensatz zu allen anderen Sätzen seiner fünf Sinfonien kann vermutet werden, dass ihm gerade in diesem Satz eine Ausdrucksform wichtig war, die einerseits an die westeuropäische barocke Figurenlehre anknüpft. Obwohl er selbst diesem Satz die Sonatenform mit einer zweigeteilten Durchführung zugrunde legt, entsteht der Eindruck einer sich auflösenden Form, zumal der Lied- und Klagecharakter zu überwiegen scheint. Dafür spricht auch die sehr kurze Exposition bzw. die Vierteilung des Satzes durch Saygun selbst. Andererseits wird mit der motivischen Gestaltung, den wechselnden Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen sowie den schon bekannten Polymetren wie im ersten Satz eine

Bewegung in diesem Satz ausgelöst, die sich zum Satzende sowohl vom Tempo als auch von der Dynamik her stark reduziert, ver- und nachklingt. Auffallend ist in diesem Satz die Verwendung unterschiedlicher Notenwerte sowie die Einsatzfolge der Instrumente, die offenbar mathematischen Regeln folgt. Saygun schafft mit diesem Satz eine Trauermusik, die so interpretiert werden kann, als ob sie mystisch-religiöse Elemente der türkischen Kultur aufnehmen würde.

2.2.3. Dritter Satz: Moderato

Dieser Satz ist in der zusammengesetzten dreiteiligen Form, welche zunächst an die Menuett-Trio-Form barocker bzw. klassischer Sinfonien erinnert und sich in einen ersten Teil mit den Abschnitten A (T. 1–24) und B (T. 25–48), einen zweiten Teil (T. 48–82) sowie einen dritten Teil wiederum mit den Abschnitten A (T. 83–106) und B (T. 107–129) gliedert. Saygun selbst benennt das Satz als eine ‚Sicilienne‘ im ‚Charakter einer Forlane‘ und verweist darauf, dass nach einem Trio der Satz vor dem Ende noch einmal an den Anfang zurückkehre.²¹²⁰ Das Thema des Moderato, so Saygun, sei den Themen A und B des ersten Satzes nachempfunden.²¹²¹ Der Satz steht im Makam Kürdî, der der lateinischen phrygischen Kirchentonleiter entspricht.²¹²² Saygun hat in seinem Buch *Töresel Musiki* diese phrygische Kirchentonart als Ausgangspunkt für die Strukturierung verschiedener Beispiele unter dem Begriff ‚Dor ailesi‘ (dt.: dorische Familie) benutzt und diese als ‚Dor dizisi ‚Ayrık‘ ‘-Reihe bezeichnet.²¹²³

Der erste Teil des Satzes besteht aus zwei gleich großen Perioden A und B. A setzt sich in klassischer Form aus jeweils drei sich ähnelnden Motiven zusammen. Jedes dieser Motive, die viertaktig sind, wiederholt sich in Form eines Echos. Das erste Motiv a der ersten Periode intoniert die Oboe, nach vier Takten die Flöten.

Notenbeispiel 57: Motiv a, T. 1–4

Oboe

dolce

p

²¹²⁰ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 4.

²¹²¹ Ebd.

²¹²² Reinhard, Bd. 1, 1984, S. 200.

²¹²³ Saygun, 1937, S. 13, vgl. Kapitel IV, 1.2.2., Notenbeispiel 19.

Das Motiv a erinnert an das Thema des zweiten Satzes ‚Forlane‘ aus *Le Tombeau de Couperin* von Maurice Ravel.

Notenbeispiel 58: Thema der ‚Forlane‘ aus *Le Tombeau de Couperin*, T. 1–4



Interessanterweise wirkt das Motiv a bei Saygun durch Verzicht auf Verschiebung des punktierten Rhythmus und Synkopen leichter als bei Ravel. Auch harmonisch wirkt Sayguns Motiv stabil, während es bei Ravel als modulierend angesehen werden könnte. Allerdings wird das Motiv a in den Bässen von aufsteigenden gebrochenen Dreiklängen begleitet: im ersten Takt mit einem Quint-Oktavklang vom G beginnend, im zweiten Takt einem f-Moll-Akkord mit kleiner Septime, im dritten Takt einem E-Dur-Akkord mit kleiner Sekunde, im vierten Takt einem D-Dur-Akkord mit großer Sekunde, um im fünften Takt wieder zum gebrochenen Quint-Oktavklang vom G beginnenden zurückzukehren. Somit ist die Begleitung nicht nur harmonisch bewegter, sondern mit dem Thema harmonisch nicht in Verbindung zu bringen, während bei Ravel der Beginn seines Satzes durch die Melodielinie der Violine bestimmt wird, ohne dass diese durch die kurzen Einwürfe des Orchesters gestört wird. Das Motiv b erklingt ab Takt 9 ebenfalls zuerst in der Oboe, danach in den Flöten.

Notenbeispiel 59: Motiv b, T. 9–12



Dieses Motiv ist eine Variation von a. Ab Takt 17 wird das dritte Motiv c zunächst von den Holzblasinstrumenten gespielt. Dann endet die Periode, indem das Motiv c von den Oboen wiederholt wird. Während die Streicherbässe das Motiv a wie beschrieben begleiten, pausieren sie in den Takten 9–16, in denen die Blechbläser die Begleitung übernehmen mit dem Tonmaterial der Streicher, ohne dass die Klänge gebrochen werden.

Notenbeispiel 60: Motiv c, T. 17–20



Das Motiv c wird von den Streichern wie zu Motiv a und den Blechbläsern in ähnlicher Weise wie zu Motiv b begleitet. Die Bezeichnung ‚Motiv‘ für die viertaktige Passage kann diskutiert werden. Möglicherweise könnte Motiv a auch als das Hauptthema des Satzes bezeichnet werden, dass im weiteren Verlauf variiert wird und sich aus einzelnen motivischen Bestandteilen zusammensetzt. Da aber jedes der hier beschriebenen Motive a, b und c eine melodische und rhythmische Grundstruktur aufweisen, die innerhalb der vier Takte wiederholt wird, während das Thema bei Ravel melodisch sich nach einer raschen Aufwärtsbewegung abwärts entwickelt, kann bei Saygun anstelle eines thematischen Gedankens treffenderweise von einer motivischen Entwicklung gesprochen werden. Das Grundmotiv, das den Motiven a, b und c zugrunde liegt, ist im ersten Takt des Satzes bereits festgelegt und wird dann sowohl in den Takten 2–4 (Motiv a) wie auch in den Takten 10–12 (Motiv b) und 18–20 (Motiv c) leicht variiert, sodass auch von einer Motivvariation gesprochen werden kann.

Ab Takt 25 beginnt der Abschnitt B mit zwei Motiven, die miteinander in eine Art Streit geraten. Zuerst erklingt das Motiv d in den Violen und Bässen, das sich anscheinend zum vierten Takt beruhigt und auch als vierte Variation des Grundmotivs bezeichnet werden kann.

Notenbeispiel 61: Motiv d, T. 25–28

Ab Takt 27 antworten die Flöten und Oboen auf das Motiv d mit einem neuen mit einem neuen Motiv e, das sich rhythmisch vom Grundmotiv teilweise abgrenzt.

Notenbeispiel 62: Motiv e, Takte 27–28

Das Motiv e ist bewegter als Motiv d und durchbricht mit den Sechszehnteltriolen die Sechszehntelpunktierungen und sorgt mit ersteren für eine Beschleunigung der

motivischen Gestaltung. Gleichzeitig schränkt Saygun die Gestaltung des Motivs auf zwei Takte ein, denen zwei Takte Pause folgen, wonach das Motiv d erneut einstimmig in den Fagotten und Streichern erklingt, sodass das Motiv e als Ergänzung des Motivs d angesehen werden kann, zumal das Motiv d nach zwei Takten keine Pause, sondern jeweils ein zwei Takte gehaltenes *g* bzw. *G* in den Streichern hält, in denen Motiv e erklingt, sodass sich beide Motive überlappen.

Ab Takt 33 nehmen die Streich- und Holzblasinstrumente Motiv d variierend auf, das sich in einem Fugato vierstimmig entwickelt. Ab Takt 41 spielt die Oboe Motiv d in leicht abgewandelter Form *d'*. Nachdem in Takt 43 Motiv e wieder von den Flöten und Klarinetten und Motiv *d'* ab Takt 45 von allen Holzblasinstrumenten gespielt wird, tritt in Takt 47 das Ende von Motiv c auf, das an den zweiten Satz erinnert, bevor der Abschnitt B endet.

Der zweite Teil beginnt in Takt 49 mit den Pauken. In Takt 51 wird in den ersten Violinen ein neues Motiv f gespielt. Nach vier Takten erklingt in den zweiten Violinen dieses neue Motiv.

Notenbeispiel 63: Motiv f, T. 51–55

The image shows a musical score for measures 51-55. It consists of four staves: Violine I, Vlns. I div. (Violins I divided), Violine II, and Vlas. I div. (Violas I divided). The music is in 6/8 time. The first staff (Violine I) starts with a glissando (gliss.) and a forte (f) dynamic. The second staff (Vlns. I div.) also starts with a glissando and forte. The third staff (Violine II) starts with a forte dynamic. The fourth staff (Vlas. I div.) starts with a forte dynamic. The score includes markings for 'arco', 'gliss.', 'leggiere', and 'f'. The music features chromatic movement and large intervals.

Das Motiv f kann ebenfalls als Variation des Grundmotivs angesehen werden und fällt durch seinen größeren Ambitus auf, der durch die aus Motiv b genutzten Sext- bzw. Septimsprünge entsteht, die – wenn man sie oktaviert – wiederum als Terzsprünge bzw. als Sekundschritte angesehen werden können.

In Takt 59 erklingt ein chromatisches Motiv g in den Streichern, das zweitaktig ist und sich sequenzartig über drei Oktaven vom *b* zum *gis*³ chromatisch emporschwingt. Das Motiv g nimmt den Teil des Grundmotivs auf, das aus dem punktierten Rhythmus besteht. Saygun nutzt mit dem Motiv g eine chromatische Skala in ihrer Reinform. Ferner

überrascht der Aufstieg der Skala über fast drei Oktaven als kompositorisches Mittel, das Saygun ebenfalls an dieser Stelle neu einsetzt.

Notenbeispiel 64: Motiv g, Takte 59–60

The image shows a musical score for four string instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The score is for measures 59 and 60. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. Each instrument part begins with a 'cresc.' (crescendo) marking. The Violine I and II parts are in treble clef, while the Viola and Violoncello parts are in bass clef. The music consists of a complex, polyphonic texture with many dissonances, particularly in the first half of measure 60.

Das Motiv ist darüber hinaus vierstimmig angelegt und weist in der polyphonen Bearbeitung unabhängig der Chromatik Dissonanzen auf, da die vierstimmigen Klänge bis zur Mitte des Taktes 61 aus einer kleinen Terz, einer großen Sexten und großen Septime bestehen. Ab Takt 61 auf der vierten Zählzeit sind in den Violon und Violinen aufgrund einer kleinen Melodieänderung in der zweiten Violine Dur-Dreiklänge in der ersten Umkehrung zu hören, die chromatisch bis zum Takt 65 aufsteigen, während die Bässe zum Diskant weiterhin eine große Septime aufweisen, sodass ohne die ersten Violinen ein verminderter Dreiklang entsteht, was somit insgesamt zu einem verminderten Dreiklang mit großer Septime führt. Ab Takt 61 setzen die Holzbläser nacheinander mit einem chromatischen Aufgang in Sechszehntelquintolen ein, der sich mit dem Einsatz der ersten Oboe und der Flöten mit Sechszehntelstextolen bzw. –achtolen in Takt 64 zu einem Höhepunkt in Takt 65 beschleunigt, der durch die Einführung eines weiteren Motivs h in den Violinen sowie der Wiederaufnahme bereits vorhandener Motive durch ein Crescendo zum eigentlichen Höhepunkt mit einem c^4 in den Flöten in Takt 71 führt. Das Motiv h erinnert von der Form an die motivische Gestaltung des Grundmotivs, wird jedoch über eine Taktlänge hinaus nicht weitergeführt. Es weist einen hohen Ambitus auf, der auf der ersten Zählzeit wie ein Akzent wirkt und wird durch die achtfache Wiederholung in den kommenden Takten dadurch penetrant und dominant. Wie bereits das Motiv g kann es durch die dissonante polyphone Gestaltung in den Streichern harmonisch nicht eingeordnet werden.

Notenbeispiel 65: Motiv h, T. 65

The image shows a musical score for four string instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The score is in 6/8 time and begins at measure 65. Each instrument part starts with a dotted eighth note followed by a quarter note, then a dotted quarter note followed by an eighth note, and finally a quarter note. The notes are: Violine I (G4, A4, B4), Violine II (F4, G4, A4), Viola (E4, F4, G4), and Cello (C3, D3, E3). The tempo/mood marking 'cresc. sempre' is written below each staff.

Betrachtet man die Motive a bis h fällt auf, dass sie auf einer einfachen rhythmischen Struktur basieren, die auch bei den schnelleren Notenwerten der Motive e und g gewahrt bleibt: punktierte Achtel, Sechzehntel, Achtel, Viertel und Achtel. Mit dieser einfachen Struktur schafft Saygun acht verschiedene Motive, die für sich genommen einen eigenen Charakter aufweisen. Die Art und Weise der Bearbeitung der Motive und die polyphone und polyrhythmische Gestaltung wirkt gleichzeitig komplex und kann auch polyharmonisch bezeichnet werden, wenn man einzelne Stimmgruppen isoliert betrachtet. Abgesehen vom durchgehenden Rhythmus der Schlaginstrumente wechseln sich fanfarenartige Klänge der Blechblasinstrumente (T. 51–54, 57–61 sowie 67–71) mit aufwärtsgehenden schnellen Skalen (T. 50–51, 54–55 und 61–71) sowie Bearbeitungen des Motivs a (T. 66–67) bzw. h (T. 68) in den Holzblasinstrumenten ab.

Nach dem Höhepunkt in Takt 71 fällt plötzlich innerhalb von zwölf Takten der Klang in ein Pianissimo ab, die kurze polyphone und -rhythmische Passage beruhigt sich in den Anfangsrhythmus und in ein Unisono, das sich aus dem Motiv h entwickelt, und beendet den Übergang zum dritten Teil dieses Satzes.

Ab dem Takt 83 wiederholt sich der Satzbeginn mit den Abschnitten A und B in Form von Variationen in der Motivbegleitung insbesondere in den Streichern. Der Satz endet wie sein Beginn mit der Oboe, was den zyklischen Charakter auch dieses Satzes betont, auch wenn zuletzt das Motiv c erklingt.

Saygun bezeichnet den Satz als Forlane²¹²⁴ und greift auch nach Güvenç²¹²⁵ das Orchesterwerk ‚Le Tombeau de Couperin‘ von Maurice Ravel auf, das zur Erinnerung an einem im Ersten Weltkrieg gefallenen Kriegskameraden von Ravel entstanden ist. Dabei ist zu vermuten, dass es Saygun nicht nur um die Erinnerung an seinen Vater geht,

²¹²⁴ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 4.

²¹²⁵ Güvenç, 1970.

sondern dass nach Sayguns sufistischer Auffassung Leben und Sterben einen Zyklus bilden und darin stets Hoffnung für das Leben enthalten ist.²¹²⁶ Allerdings verdeckt die Bezeichnung ‚Forlane‘ den Höreindruck eines anatolischen Volkstanzes, ein Stilmittel, das Saygun bereits in seiner ersten Sinfonie nutzt. Hierbei orientiere sich Saygun nach Aracı an der Vorstellung des ‚cyclique‘ von César Frank und nutze diese türkische Tanzform nicht nur in seinen Sinfonien, sondern auch in seinen Streichquartetten,²¹²⁷ zumal Saygun selbst diesen Zyklusgedanken im Rahmen seines Kunstverständnisses als Prinzip der Regeneration in der Natur benennt.²¹²⁸ Saygun selbst war wie schon mehrfach dargelegt nicht mit dem Vergleich mit César Franck einverstanden, da er seine motivische Bearbeitung im Sinne der Bedeutung des Wortes ‚hamle‘ (dt.: Bewegung im Sinne von Entwicklung, Sprung, Vorstoß, Wucht) beschreibt.²¹²⁹ Saygun selbst äußert sich wie folgt: „Die Bewegung ist das Leben selbst; und genau wie die Wellen des Meeres muss nach einer Bewegung eine neue Bewegung kommen.“²¹³⁰ Der Tod wird nach Saygun als Vorbote eines neuen Anfangs interpretiert. Der Gedanke Sayguns, Kunst bedeute den Beginn von allem, wo es Bewegung und keinen Tod gibt,²¹³¹ zeigt sich gerade an diesem Satz, indem Saygun seine formulierten kunstphilosophischen Gedanken in eine Komposition umsetzt und damit offenbar im Gegensatz zur Einschätzung von Güvenç nach dem zweiten Satz diese Form und diesen musikalischen Ausdruck offenbar ganz bewusst gewählt hat.

An dieser Stelle stellt sich die Frage, warum die motivische Bearbeitung von Saygun nicht mit seinen Worten und in seinem Sinne in der musikwissenschaftlichen Literatur bislang beschrieben wurde. Dazu wäre es erforderlich, sich mit dem Gedanken der thematisch-motivischen Bearbeitung insbesondere in Sinfonien zu befassen, die nach Blumröder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diskutiert wurde.²¹³² Blumröder führt aus, dass sich Adler auf die Auffassung von Wagner beruft, der zwischen einem periodisch aufgebautem Thema und einem Motiv unterscheidet, welches einen ‚dramatisch-poetisch-psychologischen Inhaltmoment‘ aufweise und im Sinne des Wagnerschen Leitmotivgedanken eine aktive Rolle bei der Handlung eines Musikdramas

²¹²⁶ Siehe Saygun, 1945.

²¹²⁷ Aracı, 2007, S. 186.

²¹²⁸ Siehe Saygun, 1945.

²¹²⁹ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 5; vgl. Kapitel IV. 1.2.1.

²¹³⁰ Saygun, 1945, S. 31. Im Original: „Hamle hayatın kendisidir; ve tıpkı denizin dalgaları gibi bir hamlenin ardından bir yeni hamle gelmek gerektir.“

²¹³¹ Siehe Saygun, 1945, S. 31; vgl. Kapitel III., 4.

²¹³² Blumröder, 1996, S. 311.

übernimmt.²¹³³ Der ‚Befreiungsgedanke‘ von tradierten Kompositionsverfahren durch die motivische Arbeit findet sich nach Blumröder auch bei Schönberg und Webern auch in Zusammenhang mit der ‚Auflösung der Tonalität‘ und dem ‚Aufgeben jeglicher thematischer Arbeit‘.²¹³⁴ Blumröder führt an, wie Stein aus den Auffassungen von Schönberg und Webern zu folgender Schlussfolgerung gelangt: „Formale Geschlossenheit und Zusammenhang werden in erster Linie durch die motivische Arbeit erzielt. Nur ist jetzt weniger das rhythmische als das melodische Motiv von Bedeutung“.²¹³⁵ Wenngleich Saygun nicht die nach Stein ‚neuartige, formbildende Funktion einer Zwölftonreihe‘²¹³⁶ als Kompositionsprinzip nutzt, so kann die motivische Arbeit Saygun mit den einer formgebenden sowie musikalisch-dramatischen Funktion versehen werden. Zugleich hat Saygun dabei die rhythmische Bedeutung seiner motivischen Arbeit nicht unter die melodische eingereiht, sondern diese ist bei Saygun nicht voneinander zu trennen, da sie sich bedingt und in den Gegebenheiten der türkischen Volksmusik liegt, wenn möglicherweise die rhythmische Grundstruktur nicht sogar selbst die melodische Gestaltung nach sich zieht. Im Sinne der Einschätzung von Blumröder des nicht einheitlichen bzw. vielfältigen begriffsgeschichtlichen Hintergrunds von thematischer und motivischer Bearbeitung, der seiner Meinung nach nicht ausreichend beleuchtet und reflektiert wurde,²¹³⁷ erscheint es um so angebrachter, die thematisch-motivische Bearbeitung bei Saygun näher zu untersuchen und dabei durch Vergleiche mit den Bearbeitungsformen anderer Komponisten herauszuarbeiten, was das Neuartige an Sayguns Kompositionstechnik mit der Bezeichnung ‚hamle‘ darstellt.

Dieser dritte Satz seiner zweiten Sinfonie kann daher einerseits als Weiterentwicklung der Idee von Franck sowie auch der Kompositionsweise von Ravel angesehen werden, bei der nicht mehr vordergründig (türkische) Elemente der Volksmusik aufgenommen und bearbeitet werden. Dass sich aus der motivischen Bearbeitung musikalische Themen ableiten lassen können, zeigt, dass Saygun das musikalische Thema nicht aufgibt, auch wenn es nicht als Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit erscheint. Somit folgt Sayguns motivische Arbeit möglicherweise dem Leitmotivgedanken eines Musikdramas von Wagner sowie möglicherweise dem Befreiungsgedanken von Schönberg und Webern, den Saygun aber

²¹³³ Ebd., S. 312.

²¹³⁴ Ebd., S. 313.

²¹³⁵ Ebd., S. 313 nach Stein, 1924.

²¹³⁶ Ebd.

²¹³⁷ Ebd., S. 315.

nicht als Traditionsbruch adaptiert, da diesen beiden Gedanken in der Interpretation der musikästhetischen Vorstellung von Saygun die in der Volksmusik zugrunde liegende mystische Ausdruckskraft insbesondere zur Thematik des Todes innerhalb des Lebenszyklus zugrunde liegt.

2.2.4. Vierter Satz: Allegro

Saygun beschreibt diesen Satz als stetige Entwicklung eines Motivs a, das am Anfang ertöne, dem ein weiteres Motiv, das sich von der Celesta und den Violen gespielt wird, als Kontrast zum immer breiter werdenden Orchesterklang ständig weiter entwickle.²¹³⁸ Die Durchführung orientiere sich am ersten Motiv und entfalte sich wie ein Fugato.²¹³⁹ Dieser Satz ist auch der Sonatenform nachempfunden und besteht aus drei Teilen: Exposition (T. 1–62), Durchführung (T. 63–100) und Reprise (ab Takt 101). Das Motiv a weist in einem engen Ambitus aufgrund kleiner, von den Streichinstrumenten intonierter Intervalle in durchlaufenden Sechszehntel in einem Dreivierteltakt eine ständige Bewegung wie die eines ‚perpetuum mobile‘ auf und erinnert aufgrund seines chromatischen Charakters an den *Hummelflug* von Rimsky-Korsakov. Auch dieser Satz beginnt einstimmig.

Notenbeispiel 66: Motiv a, T. 1–4

Das Motiv a wird zunächst als Kanon weitergeführt: Nach vier Takten setzt die zweite Stimme wiederum in den Violen ein, nach vier Takten folgt die dritte Stimme in den Violinen, und auf diesem Wege fortsetzend wird dieser bis zum sechsten Einsatz auch jeweils in den Violinen vervollständigt und dünnt sich dann aus. Dabei schwingen sich

²¹³⁸ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 4 f.

²¹³⁹ Ebd., S. 5.

die Streicher mit dem Motiv a vom *f* kommend bis in den dreigestrichenen Oktavbereich hinauf. Das Motiv a besteht in seiner Grundstruktur aus den ersten sechs Sechszehnteln. Die ersten vier Takte des Satzes können wie schon im dritten Satz dieser Sinfonie ausgeführt als Thema bezeichnet werden, das sich durch Motivwiederholungen in kleinen Intervallabständen zusammensetzt und durch eine Aufwärtsbewegung gekennzeichnet ist. Durch den Einsatz der ersten Viola ab dem fünften Takt entsteht der Fugencharakter. Das Thema setzt einen Tritonus höher ein als im ersten Takt. Wenn man die Stimmführung in der zweiten Viola ab Takt 5 mit ‚Comes‘ bezeichnen möchte, ist dieser vom Motiv a abgeleitet mit einer Halbton-Abwärtsbewegung auf der zweiten Zählzeit. Das Thema mit dem Motiv a setzt dann in Takt 9 in den zweiten Violinen zum einen auf *fis*¹ und in Takt 13 auf *c*² ein. Die ersten Violinen setzen dann in Takt 16 auf *cis*² und bereits in Takt 17 auf *g*² ein, sodass bereits am Beginn dieses Fugatos eine Engführung sich andeutet. Der nun sechsstimmige Fugatotteil wird bis Takt 19 weitergeführt, danach setzen die zweiten Violinen, ab Takt 23 die ersten Violinen, ab Takt 27 bzw. ab Takt 28 jeweils die zweiten Violinen aus. Nach Einsätzen des Themas in den Violinen in den Takten 16 bzw. 17 folgt in Takt 21 nicht mehr das Fugenthema, sondern ein neues Motiv b.

Notenbeispiel 67: Motiv b, T. 21–26²¹⁴⁰

Die Celesta tritt mit dem Motiv b auf das zu diesem Zeitpunkt auf fünf Stimmen zurückgegangenen Fugato des aus dem Motiv a gebildeten Themas hinzu. Dieses neue Motiv b besteht hauptsächlich bei wechselnden Rhythmen aus einer Tonwiederholung und ist mit einem 3/2-Takt gegen den 3/4-Takt aller anderer Instrumente notiert. Das Motiv beginnt mit Vierteln und beschleunigt dann zu einer Sechszehntelfigur und kann an die Form einer ‚uzun hava‘ nachempfunden werden. Nach einer fünftaktigen Pause erklingt es ab Takt 31 erneut. Während in Takt 27 nach dem Verklingen der Celesta das Fugato sich dreistimmig in den Violinen reduziert, wird es nach Einsatz des Comes in den

²¹⁴⁰ Die Taktzahlen beziehen sich auf die gesamte Partitur, die mit Ausnahme der Celesta im 3/4-Takt notiert ist, sodass die hier abgebildeten drei Takte der Celesta im 3/2-Takt sechs Partiturtakte im 3/4-Takt ausmachen.

Bässen, Celli und Violen in dichter Abfolge in Takt 29 kurzzeitig sechsstimmig und in Takt 30 ohne Violen vierstimmig, bis ab Takt 31 vier Takte lang in allen vier Stimmen das aus dem Motiv a gebildete Fugenthema in den Intervallen einer kleinen bzw. großen Terz sowie im Quintklang vom *Cis* der tiefsten Bassstimme aufgenommen wird. In Takt 35 nehmen die Violen und zweiten Violinen zu den Celli das Fugenthema auf, während die Bässe acht Takte pausieren. Es folgen dann bis Takt 62 in den Streichern eine bis zu siebenstimmige Führung des Fugenthemas und des Comes in unterschiedlichen Variationen, wobei die ersten Violen einmal in den Takten 37–38 das Motiv b in Form eines Tremolos andeuten, das die Bässe ab Takt 43 übernehmen. Neue Elemente fügen sich einem durchgehenden ‚Gewebe‘ aus Motiv a ab dem Takt 39 hinzu: Die in den Klarinetten beginnenden Sechzehntel-Arpeggien können als Motiv c bezeichnet werden, auch wenn sie aus Motiv a abgeleitet werden und als motivische Bearbeitung – wie sie z.B. Beethoven vornimmt – angesehen werden können. Somit kann festgehalten werden, dass eine strenge Fugenform von Saygun einer Art polyphone motivisch-imitierende kanonische Invention weicht, die aus ausgewählten aber unterschiedlichen Varianten besteht: sowohl in der Motivimitation, in der Stimmführung, in der rhythmischen Gestaltung und in der Instrumentation.

Notenbeispiel 68: Motiv c, T. 39–44

The musical score for 'Motiv c, T. 39–44' is presented in three systems. The first system (measures 39-40) features two Clarinet parts in B1 and B2, both marked *pp*. The second system (measures 41-42) features two Clarinet parts in B1 and B2. The third system (measures 43-44) features two Clarinet parts in B1 and B2. The notation includes treble clefs, a 3/4 time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

Die Bezeichnung ‚Gewebe‘ als Form der motivischen Bearbeitung findet sich nach Stollberg bei Wagner²¹⁴¹ sowie bei Schenker nach Eybl,²¹⁴² wobei dem ‚Gewebe‘ nach Auffassung von Wagner und Schenker ein musikalischer ‚Keim‘ oder auch eine ‚Urlinie‘ zugrunde liegt und hier auf dramatische Weise entsprechende ‚Kräfte‘ wirken.²¹⁴³ Diese Vorstellung findet sich gerade in diesem Satz wieder, in dem das Motiv a als der ‚musikalische Keim‘ bezeichnet werden kann, aus dem Thema, Comes und kontrapunktisch wirkenden Nebenthemen in Form der Motive b und c unter Einsatz von ‚dramatischen Kräften‘ zu einem ‚Gewebe‘ führen. Eine Ausprägung einer solchen ‚dramatischen Kraft‘ sei am Beispiel des Motivs c beschreiben. Dieses beginnt als pentatonische Reihe, die im weiteren Verlauf nicht nur variiert wird, sodass eine eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Reihe aus der türkischen Volksmusik nicht möglich ist. Saygun ändert fast jedes Mal die Zusammensetzung von Halb-, Ganz- und Anderthalbtönen, wobei er auch große Terzen als Intervalle einsetzt. Das Motiv weist ferner die Aufwärtsbewegung des Motivs a auf. Zu dieser ‚dramatischen Kraft‘ gehört auch, dass ab dem gleichen Takt 39 ein weiteres Motiv d in der Pauke hervortritt, das aus acht Vierteln besteht und gegen den 3/4-Takt ebenfalls polymetrisch wirkt.

Notenbeispiel 69: Motiv d, T. 39–42



Wie das Motiv c aus dem Motiv a abgeleitet werden kann, kann das Motiv d aus b abgeleitet werden. In den folgenden Takten erklingen alle vier Motive sowie der Comes zweitweise gleichzeitig. Ab Takt 52 erklingt im Schlagzeug ein triolischer Ostinato-Rhythmus, der bereits im ersten Satz auftritt und aus drei Achteltriolen und einer Achtelnote mit -pause besteht und somit die Polymetrie eines geraden Rhythmus (3/2) gegen den ungeraden kanonischen Rhythmus verstärkt. Crescendi und die sich intensivierende Orchestrierung führen in Takt 63 zum Höhepunkt und Ende der Exposition bzw. Beginn der Durchführung.

In der Durchführung wird das Motiv a durch Motiv e in leicht veränderter Form ersetzt: Anstelle einer Tonwiederholung treten nun sich wiederholende kleine Terzen in

²¹⁴¹ Stollberg, S. 76.

²¹⁴² Eybl, 2015, S. 191.

²¹⁴³ Ebd.

jeweils zwei Triolengruppen auf, wobei die zweite Gruppe statt der mittleren Note eine Pause enthält. Zwei Takte später kommt Motiv c allerdings als Sechzehntelquintole hinzu. Ab Takt 71 kehrt Motiv b zurück, allerdings wieder als Ostinato, wird ferner vom Xylophon gespielt und rhythmisch wie in Takt 64 behandelt. Ab Takt 80 endet dieses Ostinato. Dazu spielen die Streicher nach Quint- und Quartgriffen ab Takt 75 Glissandi im Ambitus einer verminderten Quinte. In den Takten 83 und 92 erscheint ein neues Motiv, das aus sich beschleunigenden punktierten Rhythmen besteht. Ab Takt 80 setzt wieder ein Kanon aus Motiv a ein, nunmehr als enggeführtes Fugato, das kontrapunktisch, wie schon in Takt 21, Motiv b entgegentritt, hier jedoch nur einmal auftritt. Das kanonische Gewebe steigert sich ab Takt 86 als chromatische Tonleiter über zwei Oktaven zunächst aufwärts, dann abwärts, um ab Takt 92 durch eine Variation in Form einer Abspaltung von Motiv b in Kombination mit Motiv c in einer weiteren rhythmischen Variante dem Motiv e entnommend, den Schwerpunkt immer weiter weg vom 3/4-Takt hin zum 3/2-Takt zu verlagern.

In Takt 101 erklingt das Motiv a in der gesamten Streichergruppe in einer rhythmischen Variation: Triolische Achtel, statt der Sechzehntel, setzen nach vier Takten plötzlich aus – bis auf die Viola, die sich ab Takt 105 mit einem nunmehr dreitaktigen Kanon mit Motiv a in triolischen Achteln rhythmisch an Motiv e aus Takt 64 orientiert. Das Motiv a besteht hier aus drei Triolengruppen, von denen die zweite und dritte, statt der mittleren Triole, eine Pause hat. Die Polymetrie ist nunmehr einer doppelten Dreierfigur in Form der triolischen Gestaltung im 3/4-Takt gewichen. Hier kann daher der Beginn der Reprise angesehen werden, da sich das rhythmisch geänderte Motiv a kanonisch (nur) vierstimmig entwickelt, wobei die Einsätze alle drei Takte erfolgen. Ab Takt 116 erscheint Motiv a in seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt zum weiterlaufenden Kanongewebe in den Streichern und in den Holzblasinstrumenten, wobei ab Takt 121 die Fagotte dann mit Motiv a im triolischen Rhythmus einsetzen, bis ab Takt 127 Motiv a in allen Instrumenten wieder in seiner ursprünglichen Sechzehntelfigur erklingt. In den Takten 118 und 127 wird Motiv b wieder durch das Xylophon gespielt. Das Gewebe wird im weiteren Verlauf immer komplexer, da Saygun die diversen Motive miteinander mit Glissandi verschmelzt, die in Takt 75 auftauchten. In Takt 137 tauchen in den Fagotten das Motiv a in der Triolenform wieder auf. Ab dem Takt 141 intonieren die Pauken wieder Motiv e und leiten zum Höhepunkt in Takt 149 über. Von hier wird die abwärtsgehende chromatische Tonleiter in den Takt 151 geführt, indem die Pauke Motiv

c intoniert, während die Streicher Motiv a in der triolischen Form mit dem Motiv c verbinden, wobei jetzt Motiv c kanonisch aufsteigend so geführt wird, dass der Eindruck entsteht, dass Motiv a in der Ursprungsform wieder zurückkehren würde. Ab Takt 151, nach dem Höhepunkt, benutzt Saygun ein in den nachfolgenden Sinfonien häufigeres musikalisches Mittel: Die Pauke tritt deutlich hervor, als würde ein wichtiges Ereignis angekündigt. Dieses Mittel erinnert an die Janitscharenmusik. Während in späteren Werken eine enge Verbindung von Schlagzeug und Bläsern (Hörnern) besteht, geschieht in Takt 151 dieser prägnante Einsatz der Pauke parallel zu den Streichermotiven, denen sich die Holzbläser ab Takt 155 anschließen, während die Hörner erst in Takt 160 erklingen.

Wieder kommen die anderen Motive zum Motiv a – teils deutlich, teils angedeutet – hinzu und führen zum Höhepunkt des Satzes sowohl in der Tonhöhe mit einem *ces*⁴ wie auch in der Lautstärke in Takt 171 im zwei- bis dreifachen Forte. Nach einem Fortississimo-Tremolo fängt eine auf dem Motiv a aufgebaute Codetta an. Das in Takt 181 unverwartet klingende E-Dur verleiht den vier Takten eine befreiende Wirkung. Jedoch verschwindet dieser kurze Moment sofort wieder mit einem f-Moll-Akkord durch eine dramatische Aufwärts- (nur Bläser) und Abwärtsbewegung (nur Streicher) und führt zu einem modalen Ende der zweiten Sinfonie.

Diese detaillierte Beschreibung der motivischen Arbeit soll aufzeigen, wie Saygun in diesem kurzen Satz eine Vielzahl an kombinatorischen Motivbearbeitungen vornimmt mit dem Rückgriff auf die Tradition der Kontrapunktlehre, die er auf eigene Weise weiterentwickelt. Dabei nutzt Saygun auch unterschiedliche rhythmische Figuren bei zum Teil parallel unterschiedlichen Taktangaben sowie auch die unterschiedlichen Klangfarben im Orchester, um möglicherweise den großen Reichtum an Bearbeitungsmöglichkeiten von türkischer Volks- und Kunstmusik und westeuropäischer Musik aufzuzeigen ausgehend von einem Kernmotiv bzw. ‚Urmotiv‘. Die Vorstellung von Motiven, die als ein musikalischer Keim betrachtet werden können, findet sich beim deutschen Musiktheoretiker Heinrich Schenker wieder, der nach dem schweizerischen Musikwissenschaftler Raphael Staubli von einem ‚Ursatz‘, einer ‚Umlinie‘ und einer ‚Urzelle‘ ausging, die „die Werke der Dur-Moll tonalen Epoche zusammenhalten“.²¹⁴⁴ Ähnlich wie Saygun die sufistische Vorstellung einer Urwurzel aufgreift, greift Schenker

²¹⁴⁴ Staubli, 2013.

die Vorstellung Goethes einer ‚Urpflanze‘ auf.²¹⁴⁵ Die detaillierte Beschreibung der motivischen Arbeit sollte daher auch das dramatische Moment aufzeigen, das Saygun insbesondere in diesem Satz einsetzt und somit eine Ausprägung seiner musikästhetischen Vorstellung von ‚hamle‘ musikalische umsetzt. Dabei wahrt Saygun die – mehr oder weniger strenge – Bogenform und kommt wie in den vorangegangenen Sätzen am Ende eines Satzes wieder auf das Anfangsmotiv zurück. Es entsteht – auch hier kann Beethoven als Vergleich herangezogen werden – der Eindruck, dass trotz eines Satzendes eine nicht enden wollende musikalische Bewegung entstanden ist; ein Zyklus, der sich auch ohne die Musik weiter fortsetzen könnte möglicherweise als Andeutung des Unendlichen.

Somit finden sich in der zweiten Sinfonie von Saygun, die nach dem ersten Satz der ersten Sinfonie dargestellten Merkmale seiner Kompositionstechnik wieder. Die Besonderheit der zweiten Sinfonie kann darin gesehen werden, dass der von Atatürk politisch gewollte Kulturtransfer noch stärker zum Ausdruck kommt und gleichzeitig die Eigenständigkeit von Saygun hervortritt. Saygun orientiert sich nämlich an der Weiterentwicklung der westeuropäischen Musik auf der Basis der türkischen Kunstmusik. Für die Ohren der türkischen Bevölkerung könnten diese Elemente genauso erlebbar sein wie der Lokalkolorit bei Mozart, Verdi, Schostakowitsch oder Debussy für das deutsche, italienische, russische oder französische Publikum. Gleichzeitig kann diese Musik aber auch von allen Nationen verstanden werden. Zum einen bereichert Saygun das sinfonische Schaffen der klassischen Musik, zum anderen stärkt er die Kräfte in der Türkei, die die Rezeption der klassischen Musik als gesellschaftsbildend ansehen. Saygun selbst hat spätestens mit dieser Sinfonie den Kulturtransfer nicht nur verinnerlicht, sondern ist Beispiel, Modell und Motor dieses Prozesses – auch fast 20 Jahre nach Atatürks Tod.

Offen muss in dieser Arbeit die Frage bleiben, warum diese Sinfonie erst 13 Jahre nach ihrer Entstehung uraufgeführt wurde. Auch im Programmheft zur Uraufführung gibt der türkischer Musikwissenschaftler Gültekin Oransay keine Erläuterungen zur Entstehung, Form und den Charakteristika dieser Sinfonie, was ebenfalls erstaunt:

„Adnan Sayguns 2. Sinfonie, 1958 im Alter von 51 Jahren komponiert, steht in Bezug auf die Opuszahl zwischen seiner 1. Sinfonie (1953) und der Cellopartita, die er Schiller 1959 zu seinem 100. Geburtstag gewidmet hat. Es ist jedoch zeitgenössisch mit dem Klavierkonzert (op. 34), das

²¹⁴⁵ Ebd.

im Sommer 1958 von İdil Biret in Brüssel aufgeführt wurde, und dem 2. Streichquartett (op. 35), das im November desselben Jahres vom Julliard Quartett in Washington aufgeführt wurde.“²¹⁴⁶

Abgesehen von der Tatsache, dass Oransay keine Ausführungen zu den einzelnen Sätzen oder der Entstehung der zweiten Sinfonie vornimmt und abgesehen von der falschen Schreibweise des Juilliard-Quartetts und der Tatsache, dass Sayguns erstes Klavierkonzert mit der Pianistin Biret von ihm selbst am 7.8.1958 dirigiert wurde²¹⁴⁷ und Saygun seine Sinfonie im Jahr 1957 und nicht im Jahr 1958 vollendet hatte, irrt sich Oransay offenbar nicht nur um 100 Jahre in Bezug auf Schillers Geburtstag, sondern auch in Bezug auf den Anlass der Widmung von Sayguns Cellopartita (op. 31), die nach Aracı Saygun Friedrich Schiller zu seinem 150. Todestag gewidmet hat.²¹⁴⁸ Die Partita wurde in einem Konzert am 19.4.1955 – wiewohl drei Jahr später als Schillers 150. Todestag – in der deutschen Botschaft in Istanbul uraufgeführt.²¹⁴⁹ Es handelte sich um ein Auftragswerk des seinerzeitigen deutschen Regisseurs Max Meinecke, der im Istanbulener Staatstheater zu dieser Zeit Schillers *Kabale und Liebe* inszenierte.²¹⁵⁰ Meinecke, der verschiedene Projekte mit Saygun organisierte und die deutschen Texte im *Yunus Emre* Oratorium übersetzte, bat Saygun sehr kurzfristig, entweder ein Requiem zu komponieren oder eine Cellosuite für den deutschen Cellisten und zu dieser Zeit als Professor im Staatskonservatorium tätigen Martin Bochmann zu schreiben.²¹⁵¹ Dieses Werk, das das Thema von Schillers ‚Ode an die Freude‘ aus der neunten Sinfonie von Beethoven aufnimmt, wurde danach vor jeder Aufführung von *Kabale und Liebe* aufgeführt.²¹⁵² Der Hinweis von Oransay dient jedoch dazu, die Entstehung der zweiten Sinfonie von Saygun einzuordnen. Sayguns Beschäftigung mit Beethoven insbesondere in dieser Zeit könnte die Herleitung der Analyse hinsichtlich der motivischen Bearbeitungen somit stützen.

In seiner Kritik der Uraufführung der zweiten Sinfonie von Saygun nimmt Güvenç Bezug auf die Ausführungen von Oransay:

²¹⁴⁶ Oransay, 1968. Im Original: „Adnan Saygun’un ellibir yaşındayken, 1958’de yazdığı 2. Sinfonisi opus sayısı bakımından 1.Senfoni’si (1953) ile Schiller’im 1959’a rastlayan 100. doğum yıldönümü için yazdığı Viyolonsel Partitası arasında görünür. Oysa 1958 yazı Brüksel’de İdil Biret’çe seslendirilen Piyano Konçertosu (op. 34) ve gene o yılın Kasımı Washington’da Julliard Dördülü’nce çalınan 2. Yaylı Dördülü (op. 35) ile çağdaştır.“

²¹⁴⁷ Vgl. Kapitel III., 6.7.

²¹⁴⁸ Aracı, 2007, S. 174.

²¹⁴⁹ Ebd.

²¹⁵⁰ Ebd.

²¹⁵¹ Ebd.

²¹⁵² Ebd.

„So sehr wir Saygun für seine Sinfonie applaudieren, sollten wir Professor Lessing und dem Sinfonieorchester des Staatspräsidenten für ihren herausragenden Erfolg mit einem so schwierigen Stück applaudieren, denken Sie nicht, dass ich übertreibe, wenn ich sage, dass wir eine Statue für Professor Lessing errichten werden wegen seiner Verdienste um die türkische Musik. Übrigens möchte ich mit ein paar Sätzen auf die Programmnotizen des Orchesters eingehen; aber ich werde nicht über die komplizierte Sprache dieser Notizen erwähnen heute. [...] Eine andere Sache, auf die mich konzentrieren werde: die zweite Sinfonie von Adnan Saygun wird zum ersten Mal in der Türkei gespielt, und im Programmheft erzählen sie [die Programmheftherausgeber] ihrem Publikum in 23 Zeilen über die Fingalshöhle [Mendelssohn: Hebriden-Ouvertüre, op. 26], Rachmaninows Konzert [2. Klavierkonzert op. 18] in 33 Zeilen, Saygun in 7 Zeilen (7 Zeilen, die nichts aussagen). Das ist beschämend, ob es beabsichtigt ist oder nicht.“²¹⁵³

Güvenç kritisiert hier öffentlich, dass in einem Programmheft eines Konzertes in der Türkei mit einer Uraufführung eines türkischen Komponisten zwar alle anderen Werke sowie der englische Pianist, Peter Katin, mit entsprechenden Ausführungen erwähnt werden, jedoch diese weder zum Dirigenten, Gotthold Ephraim Lessing, noch zum Komponisten, Saygun, geschweige denn zur Entstehung und den Charakteristika der Uraufführung erfolgten. Es kann vermutet werden, dass Saygun, der mit dieser Sinfonie (erneut) Liebhaber der türkischen Volksmusik einerseits, Liebhaber der türkischen Kunstmusik andererseits sowie Liebhaber der westeuropäischen Musik sowie ein interessiertes Publikum an (türkischer) zeitgenössischer Musik anspricht, keine dieser Zielgruppen ausschließlich bedient. Möglicherweise ist dieses ein Grund, der auch aufgrund des ‚Kulturkampfes‘ und der veränderten politischen Rahmenbedingungen einer früheren Aufführung dieses Werkes im Wege standen bzw. selbst zum Zeitpunkt der Uraufführung einen Einfluss auf dieses offenbar mangelnde Interesse in der Türkei hatte.

3. Dritte Sinfonie

3.1. Entstehung

Sayguns dritte Sinfonie (op. 39), die er 1960 für großes Orchester komponierte, wurde von der Sergei Koussevitsky Foundation in Amerika in Auftrag gegeben. Gewidmet ist sie Sergei und Natalie Koussevitsky.²¹⁵⁴ Die Frage nach der Beziehung von Saygun zum

²¹⁵³ Güvenç, 1970. Im Original: „Saygun’u bu senfonisi için ne kadar alkışlıyorsak, profesör Lessing’in ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nı da böyle güç bir eserde elde ettikleri üstün başarı için o kadar alkışlamalıyız Türk müziğine ettiği hizmetlerden dolayı bir gün Lessing’in heykelini dikeceğiz dersem, mübalâğa ettiğimi sanmayın. Bu arada orkestranın program notlarına da bir iki cümleyle dokunmak isterim; ama bu notların çetrefil dilinden söz edecek değilim bugün. [...] Benim üstünde duracağım şey başka; Adnan Saygun’un ikinci senfonisi Türkiye’de ilk defa çalınıyor ve siz program broşüründe Fingal Mağrası’nı 23 satırla, Rahmaninof’un konçertosunu 33 satırla, Saygun’u 7 satırla (hem de hiçbir şey söylemeyen 7 satırla) anlatıyorsunuz dinleyicilerinize. İşte bu, kasıtlıysa da değilse de, ayıptır.“

²¹⁵⁴ Aracı, 2007, S. 276 f.

Künstlerpaar, dem das Werk gewidmet ist, kann hier nicht final beantwortet werden, da es hierzu in der Koussevitsky Foundation keine Quellen gibt.²¹⁵⁵ Der deutsche Musikwissenschaftler Habakuk Traber vermutet, dass der große Erfolg der Aufführung des Oratoriums *Yunus Emre* von Saygun im Jahr 1958 in New York zum Kompositionsauftrag der Koussevitsky Foundation geführt haben könnte.²¹⁵⁶ Dieser Umstand würde zur Vermutung führen, dass aufgrund der Freundschaft des englisch-amerikanischen Dirigenten Leopold Anthony Stokowski zu den Koussevitskys, Saygun, der mit Stokowski befreundet war und von diesem dabei unterstützt wurde, seine Werke in den USA bekannter zu machen, an dieses Auftragswerk gelangte. Allerdings gibt es keine Hinweise darauf, wie der Einfluss Stokowskis auf die Koussevitsky Foundation war, da er dort keine Ämter bekleidet hat.²¹⁵⁷ Eine andere Möglichkeit könnte darin bestehen, dass Saygun Kontakt zum amerikanischen Komponisten Aaron Copland aufnahm, den ersterer zu Beginn seiner ersten USA-Reise im Sommer 1950 in Tanglewood besuchte, wo Sergei Koussevitsky im Jahr 1936 neben Probenräumen ein Sommerfestival begründete.²¹⁵⁸ Copland hatte eine wichtige Funktion in der Koussevitsky Foundation und verfügte über viele Kontakte.²¹⁵⁹ Diese Darstellung findet sich auch bei Kolçak, der beschreibt, dass Saygun Kontakte in Washington, New York,

²¹⁵⁵ Hierzu wurde die Foundation am 4.4.2020 kontaktiert, die am 7.4.2020 antwortete: „I am aware of Saygun's commission from the Koussevitzky Foundation, of course, but I will not have any further information until I am able to again work from the Koussevitzky Foundation files and collection materials inside my office at the Library of Congress. Although the work was commissioned by the Foundation, it is possible that there was no particular relationship between the composer and the Foundation; however, many composers of that generation had developed some connection to Olga Koussevitzky or other members of the Foundation board of directors through time spent at Tanglewood, for instance, or the board members were simply acquainted with him from his international prominence in the 1950s. As for the dedication, each work commissioned by the Koussevitzky Foundation is required to bear the same inscription, to Serge and Natalie Koussevitzky. That dedication continues to be required of composers commissioned today. It does not reveal any particular connection, other than it is a sign that the work was commissioned by the Koussevitzky Foundation. I hope this information is helpful, even though it is not complete! Best wishes, Kate Rivers, Koussevitzky Foundation in the Library of Congress.“

²¹⁵⁶ Traber, 2004, S. 4.

²¹⁵⁷ Hierzu wurde die Foundation am 20.2.2021 nochmals kontaktiert, die am 22.2.2021 wie folgt antwortete: „Dear Deniz, I'm sorry to say that I have not been allowed back to work with the collection materials, so I have no further information. I can tell you that Stokowski never was a member of the Koussevitzky Foundation board and, therefore, was never part of the commission selection committee. There surely were some informal connections to Stokowski, but nothing official. I wish that I could be of more help! Best wishes, Kate“

²¹⁵⁸ Araci, 1999, S. 73 f.

²¹⁵⁹ Hierzu wurde die Foundation am 22.2.2021 abermals kontaktiert, die am 22.2.2021 wie folgt antwortete: „Dear Deniz, Copland definitely played a large role in the Koussevitzky Foundation, serving on the board for many years. Of course, so many of the board members and Tanglewood faculty members overlapped, and had great personal and professional connections. It definitely was common for commission recipients to have some connection to Tanglewood. I would not have any firm documentation at my disposal to prove that connection, but it is a reasonable guess. Best wishes, Kate“

Boston und Chicago pflegte und im Rahmen des International Folk Music Council an der Indiana University im Jahr 1950 Gelegenheit hatte, mit vielen bekannten Komponisten und Musikern zu sprechen, u.a. auch mit Leopold Stokowski.²¹⁶⁰ Saygun lernte den Komponisten Aaron Copland kennen, hielt einen Vortrag über die Eigenschaften türkischer bzw. ursprünglicher Volksmusik und präsentierte Aufnahmen von türkischen Volksliedern, die er im Dorf Çorum Alacahöyük gesammelt hatte.²¹⁶¹ Während Sayguns Besuch in Amerika gelang es ihm auch, einen Verlag zu finden, um seine Werke zu drucken und zu vertreiben; er unterschrieb bei Southern Music.²¹⁶²

Somit kann vermutet werden, dass es durch die unterschiedlichen Kontakte, durch die aktive Mitgestaltung eines internationalen Kongresses und insbesondere durch den Kontakt zu Copland zu einem Auftragswerk gekommen sein könnte in Verbindung mit der Bekanntheit, die Saygun in den USA mit seinem Oratorium *Yunus Emre* erlangt hatte. Dabei sei am Rande erwähnt, dass Copland nach Hüppe und Moseler als Initiator der ‚amerikanischen Musikästhetik‘ galt und zur ‚Konsolidierung des amerikanischen Stils‘ beitrug und dabei auf amerikanische Volkslieder zurückgriff, die mit den Begriffen ‚polytonaler Harmonik‘, ‚multiplen Rhythmen‘,²¹⁶³ Unisono-Passagen, Einsatz von Fanfaren und einer der Bogenform dienenden thematisch-motivischen Arbeit²¹⁶⁴ der Beschreibung von Sayguns Kompositionstechnik ähneln. Somit kann auch eine mögliche Unterstützung Sayguns durch Copland auf eine eventuelle ähnliche Auffassung musikalischer Gestaltungsprinzipien vermutet werden. Das Autograf Sayguns dritter Sinfonie befindet sich in der Library of Congress in Washington in der dieser Stiftung zugeordneten Manuskriptenabteilung.²¹⁶⁵

Die Sinfonie besteht aus den Sätzen Lento, Sostenuto, Scherzo-Vivo und Commodo. Die Orchester besteht aus drei Flöten, zwei Oboe, einem Englischhorn, zwei Klarinetten, einer Bassklarinetten, zwei Fagotten, einem Kontrafagott, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, einer Tuba, einer Pauke, Schlaginstrumenten, Celesta, Harfe und Streichinstrumenten. In der Holzbläsergruppe nutzt Saygun sowohl die Piccoloflöte als auch die Bassklarinetten, in den Streichern fünfsaitige Kontrabässe. In der umfangreichen Schlaginstrumentation findet sich auch die Darbuka.

²¹⁶⁰ Kolçak, 2005, S. 28.

²¹⁶¹ Ebd.

²¹⁶² Ebd.

²¹⁶³ Moseler, 2002, S. 181.

²¹⁶⁴ Ebd., S. 183.

²¹⁶⁵ N. N., „Adnan Saygun: 3. Senfoni, Op. 39“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns 3. Sinfonie*, Ankara, 4.–5.10.1968.

Diese Sinfonie ist mit ca. 41 Minuten länger als die erste (ca. 25 Minuten) und auch als die zweite (ca. 29 Minuten) Sinfonie.²¹⁶⁶ Weisen die ersten beiden Sinfonien deutliche Bezüge zu Formen des Barocks und der Klassik auf, mit denen sich Saygun auseinandersetzte, kennzeichnet sich die dritte Sinfonie auch dadurch aus, dass sich mit ihr neben der besonderen Instrumentation auch mit traditionellen türkischen Instrumenten der eigenständige Kompositionsstil Sayguns aus seinen ersten beiden Sinfonien fortsetzt. Dabei entstehen neue Formen der Sinfonik bei einem verstärkten Einsatz türkischer Volksmelodien als in den Vorgängersinfonien.

Zwischen der zweiten und dritten Sinfonie komponierte Saygun andere Werke: Partita für Violoncello (op. 31), drei Balladen für Gesang und Klavier (op. 32), *Demet* (dt.: Blumenstrauß) für Violine und Klavier (op. 33), sein erstes Klavierkonzert (op. 34), sein zweites Streichquartett (op. 35), eine Partita für Violine (op. 36), ein Trio für Oboe, Klarinette und Harfe (op. 37) sowie die zehn Etüden (op. 38). In diesen Werken entwickelte er einen neuen Stil unter Nutzung verschiedener Formen, was Aracı als eine neue Periode des kompositorischen Schaffens von Saygun bezeichnet, die er ab dem ersten (op. 27) bis zu seinem zweiten Streichquartett (op. 35), bestimmt.²¹⁶⁷ Saygun setzt in Anlehnung an sein zweites Streichquartett beispielsweise die Streicher in dieser dritten Sinfonie reichhaltiger ein und verwendet mit der Piccoloflöte und der Harfe eine erweiterte Instrumentation als in seinen früheren Sinfonien.

Die Uraufführung des Werkes fand nach Aracı, am 26. Februar 1961 in Ankara statt.²¹⁶⁸ Diese Information ist jedoch nicht korrekt. Saygun selbst hat dieses Datum als Fertigstellungsdatum seiner Sinfonie notiert.²¹⁶⁹ Zum ersten Mal und auch außerhalb der Türkei wurde die Symphonie 1963 in Baku unter Leitung des Komponisten selber aufgeführt.²¹⁷⁰ In dieser Zeit näherten sich Saygun und Erkin und auch einige andere türkische Komponisten der Sowjetunion und den östlichen Ländern an; zum Teil wurden diese türkischen Komponisten auch eingeladen, ihre Werke dort aufzuführen.²¹⁷¹ In dieser dritten Sinfonie, die eine modale Tonalität aufweist, fließen nach Aracı philosophische Gedanken und Lebensereignisse von Saygun mit ein, wie dieses bereits in der zweiten Sinfonie geschah, ohne dass Aracı einen entsprechenden Bezug herstellt, außer dem

²¹⁶⁶ Aracı, ²2007, S. 277.

²¹⁶⁷ Ebd., S. 195.

²¹⁶⁸ Ebd., S. 277.

²¹⁶⁹ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 6.

²¹⁷⁰ Kolçak, 2005, S. 99.

²¹⁷¹ Vgl. Aracı, ²2007, S. 207.

Hinweis, dass die vier Sätze, die miteinander verbunden sind, eine ‚reichhaltige orchestrale Erzählung‘ beinhalten.²¹⁷²

3.2. Analyse

3.2.1. Erster Satz: Lento

Saygun weist im ersten Satz auf eine sehr lange Einleitung mit einem grundlegenden Unisono-Motiv in den Violinen und Violen hin, das das Hauptmotiv des ‚Allegro‘ vorbereite.²¹⁷³ Diese Einleitung (T. 1–76) solle, so Saygun, unterschiedliche Ideen darstellen und eine ‚Ahnung der unterschiedlichen Ideen‘ erzeugen und prägend für die gesamte Sinfonie sein.²¹⁷⁴ Saygun beschreibt, wie er, der Sonatenhauptsatzform folgend, Exposition (T. 77–163), Durchführung (T. 164–253) und Reprise (ab T. 254) komponierte und dabei die zum Teil penetrant wirkende Rhythmik und damit die Idee der ‚Beharrlichkeit‘ seiner ersten beiden Sinfonien aufgriff.²¹⁷⁵

Der erste Satz beginnt mit drei- bis viertönigen Skalen, die aus einem Trichord aus zwei aufwärts gehenden Anderthalbtonschritten mit Quarte (T. 1–2), aus einem abwärtsgehenden Trichord bestehend aus einem Halb- und Ganztonschritt sowie einem aufwärtsgehenden Trichord bestehend aus einem Anderthalb- und einem Ganztonschritt (T. 6) und einer verminderten abwärtsgehenden Skala mit Halbton-Ganzton-Halbton-Schritten (T. 9–10) in den Streichern bestehen, die mit Ausnahme des aufwärtsgehenden Trichords im sechsten Takt²¹⁷⁶ freitonal und nicht eindeutig einer bestimmten Skala, weder pentatonisch, diatonisch noch chromatisch zuzuordnen sind.

Notenbeispiel 71: Hauptmotiv A, T. 1–10

Violine I und II

VI

²¹⁷² Ebd.

²¹⁷³ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 6.

²¹⁷⁴ Ebd.

²¹⁷⁵ Ebd.

²¹⁷⁶ Vgl. Saygun, 1967, S. 3, Beispiel d) der sechs verschiedenen dreitönigen Melodiemodelle A im Oktalsystem, vgl. Kapitel III., 3.

Auch gegen die Einordnung des Satzes als Sonatenform könnte auf den ersten Blick die Vielzahl der Motive sprechen. Allerdings könnten einige Motive als Haupt-, andere als Hilfsmotive betrachtet werden, sodass diese der Sonatenform entsprechend zugeordnet werden können. Das erste Hauptmotiv A dieses Satzes erklingt in den Streichinstrumenten und hat rezitativen Charakter. In dieser Hinsicht vergleicht Aksoy das Hauptmotiv mit der türkischen Volksliedform ‚uzun hava‘, das Saygun ‚modern‘ anhand des nachfolgenden Liedes bearbeitet, das ein Klagelied aufgrund der Trennung von einem geliebten Menschen ist.²¹⁷⁷

Notenbeispiel 72: Türkisches Volkslied als Beispiel für eine ‚uzun hava‘²¹⁷⁸

Yay-lam se-ni yay-la-ma-dım a-man kar i - ken, Off, _____

ag -la ma-dım da yav-ru pa-laz tor i - ken, _____

Şu-dün-ya-da ö-lüm-le ay-rı-lık var-i-ken, oy, oy, oy, oy.. _____

Dabei weisen die Takte 5–7 des Hauptmotivs Ähnlichkeiten zum hier abgebildeten türkischen Volkslied auf, nachdem Sayguns Melodie in großen Intervallen aufgestiegen ist. Der Höhepunkt des Hauptmotivs wird dann in kleinen Intervallen umspielt, danach bildet es eine Bogenform, indem die Melodie in kleinen und großen Intervallen absteigt. Im Vergleich zum Notenbeispiel 71 der ‚uzun hava‘ erscheint das Hauptmotiv A traurig, fast schwerfällig und verzichtet auf Ornamentik. Saygun wählt in Takt 39 auch die Flöte, die das Hauptmotiv A spielt, möglicherweise um eine Gesangsstimme oder ein türkisches Volksmusikinstrument (z.B. Zurna) anzudeuten. Auch wenn der Vergleich beider Notenbeispiele 70 und 71 von Aksoy nicht augenfällig erscheint oder auch zurückgewiesen werden kann, wird deutlich, dass Saygun keine spezielle Vorlage von türkischen Volksmelodien wählt geschweige denn ein ihm gesammeltes Lied. Auch die Bestimmung der Tetrachorde ist aufgrund der auftretenden Chromatik keinem bestimmten Makam zuzuordnen. Ohne auf diesen Vergleich einzugehen, beschreibt Kolçak den Charakter der Sinfonie wie folgt:

²¹⁷⁷ Aksoy, 2009, S. 147.

²¹⁷⁸ Ebd.

„In dieser viersätzigen Sinfonie werden philosophische Gedanken und Lebensereignisse auf dramatische Weise erzählt. [...] Der vierte Satz, die Zusammenfassung der Sinfonie, entwickelt sich in einem entspannten und ruhigen Tempo mit Variationen und endet im zeremoniellen Stil.“²¹⁷⁹

Kolçak sieht hier einen Bezug zur sufistischen Anschauung von Saygun und einen engen Zusammenhang zwischen den vier Sätzen,²¹⁸⁰ führt jedoch nicht genauer aus, was er unter den ‚Lebensereignissen‘ und der ‚dramatischen Erzählweise‘ versteht, vermutlich die Beschäftigung Sayguns mit dem Tod. Eine Verbindung zu den Aussagen von Aksoy und Kolçak erscheint schwierig. Es könnte jedoch sein, dass die Struktur des Hauptmotivs, möglicherweise angelehnt an die Form einer ‚uzun hava‘, von den bisherigen Motiven oder Themen abweicht, in dem der Ambitus, die Notenwerte, der Rhythmus und die Dynamik in wenigen Takten sich sehr stark abwechseln, was für eine gewisse ‚Dramatik‘ im Sinne von Kolçak spricht mit einem Fortissimoausbruch als Höhepunkt im fünften Tag auf dem Spitzenton.

Ab Takt 12 wiederholt sich das Hauptmotiv, wird ausgeweitet und ausgebaut unter Hinzunahme eines zweiten Motivs im punktierten Rhythmus in den Bässen ab Takt 15.

Notenbeispiel 73: Vorläufer des Hauptmotivs B, T. 15



Das ist der Vorläufer des zweiten Hauptmotivs B, das später in Takt 47 im Kontrafagott und -bass erklingt und als Klagemotiv wahrgenommen werden kann.

Notenbeispiel 74: Hauptmotiv B, T. 47 im Kontrafagott und -bass



Ab Takt 26 wiederholt sich das Hauptmotiv A in ausgedehnter Form, das ab Takt 35 rhythmisch bewegt durch die Flöten übernommen wird. Ab Takt 39 wechselt das Tempo von Lento zu Moderato. Das Hauptmotiv A erklingt in den Piccoloflöten und ist nun bewegter als in Takt 26. Auch aufgrund der hellen Klangfarbe der mit den Flöten einsetzenden Harfe und Celesta erhält das nun auch deutlich bewegtere Hauptmotiv A einen fast fröhlich-tänzerischen Charakter, der der traurig-dunklen Anfangsstimmung

²¹⁷⁹ Kolçak, 2005, S. 99. Im Original: „4 bölümlü bu senfonide felsefi düşünceler, yaşam olayları dramatik bir tarzda anlatılır. [...] Senfoninin özeti şeklindeki 4. bölüm rahat ve sakin bir tempoda varyasyonlarla gelişerek tören tarzında biter.“

²¹⁸⁰ Ebd.

gegenübersteht. Zwischen diesen unterschiedlichen Motiven und Klangfarben dominieren zeitweise die Blechbläser mit ihren schon aus den vorangegangenen Sinfonien bekannten Fanfarenklängen (T. 24–28). Ab Takt 39 setzen die Streicher mit einem Sechszehntelsextolenmotiv bis Takt 48 ein, das an den letzten Satz der zweiten Sinfonie und insbesondere das Fugato erinnert und die Hauptmotive A und B miteinander verbindet, quasi ‚verwebt‘. Ab Takt 44 fügen die Fagotte dem ‚Gewebe‘ ein Hilfsmotiv in parallelen Terzen hinzu.

Ab Takt 47 setzt das zweite Hauptmotiv B in den Bässen im Piano ein. In Takt 61 spielt das Horn ein neues Hilfsmotiv. Dieses aus Triolen zusammengesetzte Motiv ist ein Vorläufer des Hauptmotivs C, das in den Takten 69 und 77 erklingt. Ab Takt 69 verbinden sich in den Streichern gleichzeitig die Hauptmotive A und B, bevor ab Takt 77 die Exposition mit der Einführung des Hauptmotivs C beginnt.

Notenbeispiel 75: Hauptmotiv C, T. 69–70

Gleichzeitig spielen die Streichinstrumente ein Hilfsmotiv, eine Kombination der Hauptmotive A und B, das aus sich beschleunigenden Notenwerten abwärts gerichtet ist im Gegensatz zu A und B. In Takt 82 wird das Hilfsmotiv der Streicher aus Takt 77 vom Horn im Forte parallel zum erklingenden Hauptmotiv C aufgenommen.

Notenbeispiel 76: Hilfsmotiv, T. 69–70

Ab Takt 93 wird erneut zunächst in den Kontrabässen ein aus B abgeleitetes Motiv B' eingeführt, das eine rhythmische Ostinato-Form hat und bei der Strukturierung dieses Satzes eine aktive Rolle spielt. Dieses Motiv beginnt sich allmählich triolisch weiterzuentwickeln. Ab Takt 112 übernehmen die Trompeten die Triolenfigur sehr dominant und leiten den Abschnitt ‚Subito più vivo‘ ein, in dem die Bläser die triolische Ostinatofigur plötzlich in aufsteigender Form präsentieren: innerhalb von nur fünf Takten (T. 117–121) vom *f* zum *a⁴*. Ab Takt 123 beginnt der Abschnitt ‚Meno Mosso‘ mit dem

Hauptmotiv C, das der Evcara-Reihe²¹⁸¹ entspricht und zwischen den Flöten und dem Kontrafagott in einen Dialog tritt. Danach wird C von den Oboen (ab T. 137) und Fagotten (ab T. 142) bei sparsamer Begleitung weitergeführt, bevor ab Takt 145 nach und nach die restlichen Holzbläser aufsteigend einsetzen und ab Takt 152 wieder nach und nach absteigend und ritardierend den Übergang zu Takt 158 und den dann einsetzenden Streichern klanglich ausdünnend gestalten. In Takt 158 erklingt das Motiv B' noch einmal und wandelt sich ab Takt 163 wieder in ein rhythmisches Ostinato. So gestaltet Saygun den Aufbau der Durchführung, deren Klang fast ausschließlich von den Schlaginstrumenten bestimmt ist, mit nur kurzen Einwüfen abwechselnd der Streicher (T. 166–168 sowie T. 171–174), der Blech- (T. 169–170) sowie der Holzbläser (T. 170–171). In Takt 172 tritt die Darbuka hinzu und schafft eine 5/4-Takt Polymetrie gegen den vorherrschenden 4/4-Takt. Saygun nutzt mit der Darbuka ein traditionelles Instrument der türkischen Musik, ohne dass es allerdings den Orchesterklang entscheidend prägt. Melodien, Rhythmen, Makame und Instrumente der türkischen Musik werden somit von Saygun aufgenommen, ohne dass diese den Satz dominieren, sondern allenfalls Andeutungen, Effekte, besondere Klangfarben oder Gestaltungsprinzip für die Wahl der Motive und deren Bearbeitungen darstellen.

In den Posaunen (ab Takt 181) und Hörnern (ab Takt 186) ertönt ein aus breiten Notenwerten bestehendes Hilfsmotiv, das vom Hauptmotiv A abgeleitet wird. Ab Takt 192 unterstützen die Klarinetten die Rückkehr des Hauptmotivs A mit einem Hilfsmotiv, das an eine ‚uzun hava‘ erinnert. Unterdessen baut der Rest des Orchesters ein großes Crescendo mit unterschiedlichen Hilfsmotiven und Ostinati auf. In Takt 214 ist der Höhepunkt des Satzes erreicht, und die triolische Bewegung, die dem Hauptmotiv C eigen ist, beherrscht plötzlich das Gewebe bis Takt 234, in dem das Hauptmotiv C letztmalig durch das Englischhorn erklingt und im Diminuendo quasi erstirbt und nach einer kurzen Überleitung durch die Klarinetten in das anfängliche Lento zur Reprise überführt.

Bevor ab Takt 254 die Reprise einsetzt, erfolgt eine Einleitung im Anfangstempo. In den Takten 241 und 251 wird in den Hörnern ein altes Hilfsmotiv noch einmal intoniert, ehe erst nach zwei weiteren Takten Celli und Kontrabässe das Hauptmotiv A augmentierend anspielen. Ab Takt 254 beginnen die Streichinstrumente mit der Reprise. Die augmentierte Form von A, jedoch dieses Mal ohne Unterbrechung, wird noch einmal intoniert. Während das Hauptmotiv A mehrfach und in den Streichern in schnellerem

²¹⁸¹ Salgar, 2017, S. 20, vgl. Kapitel IV, 2.2.2., Notenbeispiel 56.

Tempo als zu Beginn erklingt, wird das Hauptmotiv B in Takt 260 vom Kontrafagott und -bass ebenfalls in augmentierter Form gespielt.

In Takt 272 tritt das Hauptmotiv B in den Bässen wieder in der Ursprungsform auf mit Begleitung des Horns und seinem triolischen Hilfsmotiv. Ab Takt 278 erfolgt eine kurze motivische Gestaltung der Streicher, die auf dem Makam Hicaz²¹⁸² aufgebaut ist. Im weiteren Verlauf verschmelzen sich die Haupt- und Hilfsthemen miteinander, als würde die Durchführung in die Reprise integriert. Ab dem Takt 323 beendet die Pauke mit einem rhythmischen Ostinato, das aus dem Thema B entstammt, den Satz.

Somit treten die Elemente der türkischen Musik in diesem Satz der dritten Sinfonie stärker hervor als in den vorangegangenen Sinfonien. Saygun löst zudem die strenge Sonatenform auf, indem er die unterschiedlichen Motive miteinander in Beziehung setzt und greift die schon vorgestellten und seine zuvor benutzten Kompositionstechniken auf. An einigen Stellen erklingen Haupt- und Hilfsmotiv gemeinsam, wobei durch die Instrumentation und die Dynamik das Hilfsmotiv an Bedeutung gewinnt, sodass kurze kontrapunktische Elemente in diesem Satz festgestellt werden können. Dabei nutzt Saygun noch stärker die unterschiedlichen Klangfarben der jeweiligen Instrumentengruppen bzw. einzelner Instrumente, sodass die gleichen Motive eine andere Wirkung auslösen, zumal sie auch selten exakt wiederholt werden. In diesem Satz nutzt Saygun ebenfalls stärker als in den vorangegangenen Sinfonien mehr dynamische Effekte, die in der Folge mehr Spannungsmomente auslösen, und kombiniert diese unterschiedlichen Faktoren miteinander: kurze Soli einzelner Instrumente, kammermusikalische Passagen und Orchestertutti wechseln sich ab, viele Taktwechsel und die (poly)rhythmischen Hervorhebungen sind impulsgebend, sodass dieser Satz begründet als facetten- und kontrastreich bezeichnet werden kann.

3.2.2. Zweiter Satz: Sostenuato

Saygun schreibt, dass dieser Satz mit einer viertaktigen Einleitung beginne, die einen Ritornell-Charakter aufweise, bevor mit Lento ein Thema A in kanonischer Form in Verbindung mit dem Ritornell beginne.²¹⁸³ Nach einem Fugato-Zwischenteil, der bei ‚Poco vivo‘ beginne, werde dann wieder das Sostenuato erreicht, bevor Thema B folgt;

²¹⁸² Vgl. Notenbeispiel 80 nachfolgend in Kapitel IV., 3.2.2.

²¹⁸³ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 7.

nach einem weiteren Ritornell beende die Coda den Satz.²¹⁸⁴ Somit kann man davon sprechen, dass dieser Satz in der Rondoform komponiert ist, was für einen zweiten Satz einer Sinfonie ungewöhnlich ist. Der Satz gliedert sich somit wie folgt: Ritornell (T. 1–4), erstes Fugato (T. 5–49), Ritornell (T. 50–58), zweites Fugato (T. 59–136), Ritornell (T. 136–144) und Coda (T. 145–159). Der Satz beginnt mehrstimmig mit einer viertaktigen Ouvertüre im an einem an es-Moll angelehnten Thema. In diesem Satz wird wie im zweiten Satz seiner ersten Sinfonie ein betonter Sechzehntel- bzw. punktierter Achtel-Rhythmus verwendet, der an den türkischen ‚düyek‘ der Janitscharenmusik erinnert und zugleich für die ungarische Musik typisch ist.²¹⁸⁵

Notenbeispiel 77: ‚Düyek‘- Rhythmus in den T. 2–3

The image shows a musical score for Flute 3 and Oboe 1, measures 2 and 3. The key signature is three flats (E-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. Dynamics include *ff* and *decresc.* (decrescendo). There are also markings for *3* (triplets) and *>* (accents).

Ab Takt 5 fangen das Cello und die Bässe an, das Thema A in Form einer Passacaglia als Basso ostinato zu spielen. Ab Takt 10 wird dem Basso ostinato ein dem Thema A leicht variiertes Thema A´ in den ersten Violinen hinzugefügt. Das Thema A´ kommt ab Takt 15 in den zweiten Violinen und ab Takt 20 in den Violen und in den Blasinstrumenten ab Takt 26 zum Einsatz. Saygun kombiniert offenbar ein Ostinato in den Bässen mit einem Fugato, ohne dass dieses der strengen Fugenform unterliegt.

Notenbeispiel 78: Thema A´, T. 17

The image shows a musical score for Violine 2, measure 17. The key signature is three flats (E-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line with a triplet of eighth notes and a double bar line.

Das Thema A´ enthält einen von Saygun ausgeschriebenen Doppelschlag (T. 17, 21 und 27). Saygun verbindet hier möglicherweise die barocke Ornamentik mit der Tradition der Verzierungen in der türkischen Musik. Ab Takt 45 beginnt ein melodischer Aufstieg in den Streichern und Bläsern gemeinsam vom *Es* bis *es*³ in Form einer kontrapunktischen Heterophonie. Das Fugato erinnert an das Motiv *g* im dritten Satz der zweiten Sinfonie.²¹⁸⁶ Während Saygun dort eine chromatische Skala nutzt, wählt er in dieser Sinfonie Tetrachorde in den Streichern des Makam Hicaz.

²¹⁸⁴ Ebd.
²¹⁸⁵ Vgl. Kapitel IV, 1.2.2.
²¹⁸⁶ Vgl. Kapitel IV, 2.2.3, Notenbeispiel 64.

Notenbeispiel 79: Fugato mit aufsteigender Melodielinie, T. 48–51

The musical score for measures 48-51 is written for five string instruments: Violine I, Violine II, Viola, Cello, and Kontrabass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a fugato with an ascending melodic line. The score includes triplets and a crescendo marking. The Violine I part starts with a rest in measure 48 and enters in measure 49. The other instruments enter in measure 48. The music concludes in measure 51 with a final chord.

Notenbeispiel 80: Tetrachord des Makam Hicaz

The musical notation for the tetrachord of Makam Hicaz is shown on a single staff. The notes are G4, A4, B4, and C5, which correspond to the notes G, A, B, and C in the treble clef. The notes are written as quarter notes.

Nach dem melodischen Aufstieg kehrt im Takt 50 das Ritornell zurück. Dieses Mal wiederholt die Pauke den punktierten ‚düyek‘- Rhythmus in Ostinato-Form. Dies schafft ein Herzschlageffekt und erinnert an die Janitscharenmusik oder an Rituale der Schamanen und wird, wie schon in den vorangegangenen Sinfonien, als Stilmittel eingesetzt, um einen neuen Abschnitt anzukündigen.

Mit dem Takt 59 beginnt die Überleitung, die mit ihrem Notenmaterial die Grundlage für ein chromatisches, aus A abgeleitetes Thema A'' bildet, welches ab Takt 69 mit einem zweiten aber deutlich längeren Fugato als das erste weiterentwickelt wird. Hierdurch entsteht ein fast improvisatorischer Charakter. Dabei wird A'', welches durch die Streicher, Holz- und Blechbläser wandert, nur sehr sparsam von den jeweils anderen Orchestergruppen begleitet. Erst ab Takt 97 setzt in den Violinen ein zum Thema A'' rhythmisch bewegtes Gegenthema, eine Art Kontrapunkt, ein, das an die Aufwärtsbewegung in Takt 45 erinnert.²¹⁸⁷ Nachdem A'' in Takt 114 letztmalig verklingt, führt diese Aufwärtsbewegung, die ab Takt 124 in den Holzbläsern dominiert und der sich ab Takt 132 die Streicher anschließen, zum letzten Mal in das Ritornell über. Durch unterschiedliche Strukturierungen dieser Aufwärtsbewegung in den einzelnen Stimmen

²¹⁸⁷ Vgl. Notenbeispiel 79.

und Stimmgruppen, die rhythmische Bearbeitung und die unterschiedlichen Notenwerte, die zum Teil gegensätzlich sind, wird der Charakter der Improvisation verstärkt. In dieser Passage tauchen in den Holzbläsern ab Takt 127 mit dem Motiv c aus dem vierten Satz der zweiten Sinfonie verwandte Passagen auf,²¹⁸⁸ wobei die auf- und abwärtsgehenden Sechszehntel aus Sechszehntelquint- und -sextolen bestehen. In Takt 137 wird mit dem Beginn des Ritornells der Höhepunkt mit einem dreifachen Fortissimo erreicht. Ab Takt 145 erklingt in den Bässen das Passacaglia-Thema A. Nach sechs weiteren Takten setzt der punktierte Rhythmus des Ritornells wieder ein, womit der Abschnitt mit dem ‚Herzschlagrhythmus‘ der Pauke endet.

Wie schon im ersten Satz nutzt Saygun die Elemente der türkischen Volksmusik nicht als Zitat, sondern als Klangfarbe, als Gestaltungsprinzip, als rhythmisches Grundelement bzw. baut diese in seinen Motiven mit ein. Die Bezeichnung einer ‚Couleur locale‘ wäre aber an dieser Stelle nicht treffend. Zwar können türkische Zuhörer diese Elemente der Volksmusik erkennen, jedoch ist zu vermuten, dass es ihnen auch nicht möglich sein dürfte, die Originalquellen zu bestimmen, geschweige denn, dass nicht-türkische Zuhörer solche Elemente in der Weise als ‚Couleur locale‘ erkennen, wie z.B. die Verwendung entsprechender Stellen in den Opern des 19. Jahrhunderts.²¹⁸⁹ Daher soll diese Kompositionstechnik im Folgenden als eine angedeutete, abstrakte Form der Verwendung türkischer Volksmusik bezeichnet werden, zumal sie gleichzeitig an die klangliche Struktur der spätromantischen Sinfonien anknüpft. Speziell dieser Satz erinnert an die Brahms'sche Ausdrucksform mit einem Wechsel von dunklen Klangfarben, die eine schwermütige Wirkung erzielen können, und hellen Klängen, sodass der schon öfter angesprochene Lebenszyklus, auf den sich Saygun beruft, mit dem Tod nicht endet. Möglicherweise möchte Saygun mit diesem Satz an Sergei und Natalie Koussevitsky erinnern – so wie Saygun schon in der zweiten Sinfonie an seinen Vater erinnern wollte bzw. sich mit dem Thema des Todes als Bestandteil der Lebenszyklusvorstellung auseinandersetzte. Das dreimalige Ansetzen der Fanfare kann als programmatisches Motiv für Tod und Trauer stehen, um danach in aufsteigender Form die Entwicklung des Lebens darzustellen. Ist dieses programmatische Motiv im ersten Teil noch durch die Fugenform strukturiert, entwickeln sich unter anderem durch die Verwendung der Piccoloflöten im zweiten Teil helle, lebendige Passagen, um im kurzen dritten Teil nur

²¹⁸⁸ Vgl. Kapitel IV, 2.2.4., Notenbeispiel 68.

²¹⁸⁹ Vgl. Kapitel III, 5.1.

noch als Hoffnungsschimmer im Englischhorn (T. 155–159) in Form einer angedeuteten ‚uzun hava‘ als kurzes Klagelied zu enden, bis der Satz im Pianissimo verklingt. Dazu nutzt Saygun unter Verwendung von Taktwechseln die diversen rhythmischen Elemente, die sich in ungarischen bzw. türkischen Volksliedern wiederfinden, um bei aller Schwermütigkeit in diesem Satz den Pulsschlag des Lebens weiterzuführen, wie es auch der Tradition der Schamanen entspricht.²¹⁹⁰ Zugleich zeigt die immer größere Formfreiheit, die Saygun trotz eindeutiger Bezüge zu klassischen Formen wählt, dass er der Tradition der Improvisation in der türkischen Musik einen gewissen Raum gibt. Diesen Ausführungen folgend würde auch dieser Satz Merkmale der philosophischen und ästhetischen Grundhaltung über das Leben von Saygun aufweisen.

3.2.3. Dritter Satz: Scherzo

Saygun gliedert diesen Satz in die Formteile A–B–A–C–A–B–A,²¹⁹¹ ohne weitere Hinweise zu diesem Satz zu geben. Der Charakter des Satzes entspricht einem ‚Horon‘. Saygun nutzt bereits in seinen vorangegangenen Sinfonien diese Form der Tänze, die zu einem klassischen Sinfoniecharakter passen. Im Scherzo bevorzugt Saygun auch den hinkenden Rhythmus, den er variabel gestaltet.

Notenbeispiel 81: Thema A, T. 1–12

The musical notation for Example 81, Thema A, measures 1-12, is presented in three staves. The first staff, labeled 'Violine II', shows measures 1-3 with a melodic line in 8/8 time. The second staff, labeled 'VI. II', shows measures 4-6 with a rhythmic pattern in 7/8 time. The third staff, also labeled 'VI. II', shows measures 7-12 with a rhythmic pattern in 6/8 time.

Wie bereits in der zweiten Sinfonie ausgeführt besteht der thematische Gedanke aus motivischen Grundelementen. Während die aufwärtsgehende Skala in Takt 3 zu 4 noch als ein Teil der ‚Dor dizisi ‚Ayrık‘ ‘-Reihe abgeleitet werden kann, kann die teilweise chromatische Abwärtsbewegung zum fünften Takt nicht mehr einer bestimmten Reihe

²¹⁹⁰ Vgl. Kapitel III., 6.4.1., Aracı, ²2007, S. 211 f., s.a. Kapitel IV., 4.2.1., Çoruhlu, ⁹2020, S. 144.

²¹⁹¹ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 7.

aus der türkischen Musik zugeordnet werden. Der thematische Gedanke, der sich gerade durch den Quartsprung im ersten Takt zu entfalten scheint, wird offensichtlich abrupt mit dem darauffolgenden Abwärtssprung einer kleinen Sexten im selben Takt gebremst, welches durch die Achtelpause im zweiten Takt verstärkt wird. Die auf- und abwärtsgehenden Skalen führen dann zu einer Tonwiederholung, die mehr Raum einnimmt als die vermeintliche Themenentfaltung. Damit drückt sich der Scherzcharakter gleich in den ersten Takten dieses Satzes aus, indem die Hörererwartung eines sich entwickelnden Themas möglicherweise getäuscht wird. Dieses Thema erinnert an atypische Horon-Themen wie an einem nachfolgenden Notenbeispiel 82 dargestellt wird.

Notenbeispiel 82: Maçka Oyun Havası (dt.: Tanzform Maçka)²¹⁹²

In seinem Buch *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat* (dt.: Grundlegendes Wissen über Lieder, Saz und Tänze der Menschen in Rize, Artvin und Kars)²¹⁹³ hat Saygun im Jahr 1937 diese Melodie und den Namen des Instrumentalisten der Kemençe, Rizeli Sadık, notiert. Dieses Beispiel stammt von einer Schallplatte aus den Sammlungen des Istanbul Konservatoriums.²¹⁹⁴ Die vielen Tonwiederholungen, der ungerade Rhythmus und die rhythmische Gestaltung des Volksliedes wird von Saygun mit seinem Thema A offenbar aufgegriffen.

²¹⁹² Saygun, 1937, S. 13.

²¹⁹³ Saygun, 1937.

²¹⁹⁴ Vgl. Kapitel III., 3.

Der Teil A (T. 1–64) beginnt einstimmig mit dem Thema A in den Streichinstrumenten und wird dann allmählich mehrstimmig, wenngleich nicht in strenger kanonischer Form. In diesem ersten Teil dominieren die Streicher; die Bläser kommen zurückhaltend später hinzu. Der Komponist setzt die Streichinstrumente wie eine Kemeñçe ein: Die letzte Note des Themas wird, typisch für dieses Instrument, durch die Achtelnoten ständig wiederholt. Die Kemeñçe ist ein den Geigen verwandtes Streichinstrument mit drei Saiten und wird mit einem Bogen gespielt.

Abbildung 11: Kemeñçe (dt.: Kniegeige)²¹⁹⁵



Ab Takt 65 beginnt eine Überleitung mit Motiven des Themas A. Die Trompeten leiten ab Takt 73 das Thema B ein, während die Streicher pausieren. Auch B ist aus dem Material von A geformt. Allerdings entsteht aufgrund des nicht mehr veränderten hinkenden Rhythmen mit stetigen Triolen der Eindruck von 6/8-Figuren.

Der Teil B (T. 86–125) beginnt unvermittelt mit dem Thema C, gleichzeitig wechselt Saygun in den 7/8-Takt. Dabei nutzt er erneut motivisch leicht verändert das bisher vorgestellte Themenmaterial bei ausgeglichener Instrumentierung.

Im Takt 126 beendet eine Überleitung den Teil C (T. 126–135), bevor Teil A in Takt 136 wieder einsetzt (T. 136–189), der in Form einer Variation abrupt durch den Einsatz der Pauke in Takt 178 endet. Eine kurze Überleitung führt zum Teil C (Takt 190–264), dem Mittelteil des Satzes. Zuerst spielt die Pauke über vier Takte einen ‚Zeybek‘-Rhythmus, danach schlägt die Darbuka acht Takte einen traditionellen Rhythmus, der als hinkender Rhythmus eine Ausprägung des ‚aksak‘ darstellt.²¹⁹⁶

Der Mittelteil beginnt mit mehreren Motiven, die aus den Themen A und B gebildet werden. Das erste Motiv besteht aus synkopierten Achteln in den Klarinetten, das als ein Vorbote der noch zu folgenden, dominanteren Motive gehört werden kann. Ab Takt 197

²¹⁹⁵ „Kemeñçe“, *iStock*, <https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraflar/kemence?license=rf&assettype=image&mediatype=potography&phrase=kemence&sort=mostpopular>, abgerufen am 5.7.2022.

²¹⁹⁶ Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 54 ff.

spielen die Flöten das Thema B. Ab dem Takt 202 entwickelt sich aufgrund der unterbrochenen und punktierten Bewegungen allmählich ein Marschrhythmus.

In Takt 215 spielt die Tuba das Thema C. Ab Takt 220 begleiten die Klarinetten die Tuba mit einem Hilfsmotiv. Die punktierten Rhythmen, die bei beiden Melodien entstehen, die Triolen und die Synkopen ab Takt 227, erinnern an Passagen von George Gershwin oder Leonard Bernstein bzw. an ein Jazz-Thema.

Notenbeispiel 83: Motivische Entwicklung aus den Themen A und B, T. 227–231



Dieses Motiv als eines von mehreren entwickelten Motiven zeigt die rhythmische Flexibilität, die Saygun in diesem Satz einsetzt. Während er unterschiedliche Rhythmen der türkischen Volksmusik nutzt und das Merkmal der Improvisation in der türkischen Kunstmusik einzubauen versucht, baut er zugleich eine Brücke zur Rhythmik und Gestaltung der Jazzmusik, die an dieser Stelle angedeutet wird.

In Takt 239 wird das erste Motiv vom Thema C mit einem Stretto ausgesetzt. Mit einem Crescendo wird dann in Takt 246 der Höhepunkt erreicht. Ab Takt 265 erklingt der Anfang des Scherzos gemäß einer da capo-Wiederholung (Teil A–B–A). Der Satz endet schließlich mit einer kurzen neuntaktigen Codetta.

Dieser Satz weist zum einen alle bereits vorgestellten Eigenschaften der Kompositionsweise von Saygun auf. Gleichzeitig ist dieser Satz ungewöhnlich. Die Nutzung der Chromatik und Struktur des Themas A erinnert wie schon der vierte Satz seiner zweiten Sinfonie an den *Hummelflug* von Rimsky-Korsakow. Gleichzeitig kann davon ausgegangen werden, dass Saygun dieses Motiv der Gruppe der gestrafften, melodisch meist kleinräumigen Melodien, der ‚kırık hava‘ entnommen hat. Vermutlich will Saygun in diesem Satz zeigen, dass die klassische westliche Sinfonie mit den Grundlagen der türkischen Musik verknüpft werden kann. Der Satz kann als Brücke verstanden werden: Hier der Bezug zur zeitgenössischen russischen Musik, dort der zur amerikanischen Musik, da vermutet werden kann, dass Sergei und Natalie Koussevitsky sowohl der russischen als auch der amerikanischen Musik verpflichtet waren. Die in diesem Satz besonders deutlich hervortretenden türkischen Instrumente werden in das

sinfonische Gewebe integriert, um vermutlich die Elemente der türkischen Volksmusik und die Vielfalt ihrer traditionellen Rhythmen bewusst in die westliche Kompositionstradition aufzunehmen und stilgebend zu sein. Letztlich überwiegt der scherzhafte Charakter des Satzes aufgrund seiner Leichtigkeit und Spielfreude mit überraschenden Wendungen.

3.2.4. Vierter Satz: Commodo

Saygun bezeichnet diesen Satz als ein ‚Spiel‘, in dem sich alle Beteiligten auf ein sich langsam bildendes Thema beziehen würden, als eine Art Variation des ersten Teil A, dem ein Mittelteil B folge, der aus drei grundlegenden Themen bestehe und sich dann wieder auf A zubewege, das dann mit Variationen von den Harfen und Celesta gespielt werde.²¹⁹⁷ Wie schon in den anderen Sinfonien überrascht dieser Satz – nunmehr am Schluss einer Sinfonie – durch seine Originalität. Der vierte Satz beginnt mit triolischen Rhythmus schlägen der Trommel, die an Ravels *Bolero* erinnern. In Takt 7 wird das Hauptthema A eingeführt. Dieses Thema besteht aus drei elementaren Motiven: Motiv a ab Takt 7 in den Bässen, Motiv b ab Takt 23 in den Posaunen und ab Takt 30 in den Trompeten sowie Motiv c ab Takt 28 in den Holzbläsern.

Notenbeispiel 84: Motiv a, T. 7



Der Satz ist mit vier Erniedrigungszeichen notiert, das Motiv a beginnt mit einem *B*, was auf eine dorische Skala der lateinischen Kirchentonart hinweisen könnte, aus deren Töne Motiv a mit Ausnahme des *As* besteht. Deutlich erkennbar ist die Aufteilung des Motivs a in zwei Tetrachorde (*B, c, des, es*) und (*es, f, g, b*), die der ‚Frig dizisi ‚Ayrık‘ ‘-Reihe mit Ausnahme des fehlenden *as* entsprechen.²¹⁹⁸ Das Motiv b, abgeleitet von Motiv a, ist dahingehend interessant, dass das zur Bestimmung einer ‚Frig dizisi ‚Ayrık‘ ‘-Reihe fehlenden *as* aus Motiv a nunmehr auftritt, wengleich es sich zum *a* bzw. *a'* auflöst.

²¹⁹⁷ Saygun, *Orkestra*, Autograf, TR-Absc, S. 7.

²¹⁹⁸ Vgl. Kapitel IV, 1.2.3., Notenbeispiel 33.

Notenbeispiel 85: Motiv b, T. 23–24



Somit wird das a bzw. a^1 und nicht der Grundton b bzw. b^1 zum Zielton des Motivs, das zugleich die scheinbar eindeutige Bestimmung der Skala auch klanglich in Frage stellt, was durch die anschließenden Pausen verstärkt wird.

Das Motiv c in den Holzblasinstrumenten ist triolisch und erinnert an den Trommelschlag der ersten Takte dieses Satzes. Auch hier bleibt der dorische Charakter bzw. der Bezug zur ‚Frig dizisi ‚Ayrik‘ ‘-Reihe bestehen, wenn das Motiv mit dem Grundton in c -Moll bzw. c -dorisch der lateinischen Kirchentonart empfunden wird insbesondere durch die mehrfachen Wiederholungen der Triole (a^3 , g^3 , f^3), die das g^3 umspielt. Dieses Motiv kann harmonisch aufgrund der in Takt 29 beginnenden Es-Dur-Skala, die dann teilweise chromatisch das g^3 erreicht, auch der Paralleltonart von c -Moll zugeordnet werden.

Notenbeispiel 86: Motiv c, T. 28



Die Melodie, die in Takt 51 erklingt, nimmt das Thema des Horon aus dem dritten Satz auf. Ab Takt 53 werden die vier Erniedrigungszeichen aufgelöst und in Takt 57 wird ein neues Thema B eingeführt, das mit einer Triole beginnt. Die Spannung zwischen dem c^1 und dem cis^2 bzw. cis^3 ist für dieses Thema kennzeichnend, als würde trotz der neuen Notierung das b -Moll nun in Form eines a -Moll weitergeführt werden. Der tänzerische Charakter kommt hier etwas ins Stocken, andeutungsweise sorgt der hinkende Rhythmus in den Triolen für ein Bremsen des bislang fließenden Charakters dieses Satzes. Auch die

Skala in Takt 61, die Halb-, Ganz- und Anderthalbtonschritte enthält, lässt sich nicht mehr eindeutig bestimmen.

Notenbeispiel 87: Thema B, T. 57–64

In den folgenden Takten wird auch dieses Thema B weiterentwickelt, bis sich die Violoncelli in Takt 75 und in den Fagotten ab Takt 79 thematisch in der Nähe des Themas A aus dem ersten Satz (T. 1–10) bewegen. Dieser Prozess des Wiederhalls überträgt sich dann ebenso auf die anderen Instrumente. Die Besonderheit dieser Passage besteht darin, dass Elemente des Swings mit den türkischen Rhythmen und Melodien in Einklang gebracht werden und wie schon im dritten Satz dieser Sinfonie an Bernsteins *West Side Story* erinnern.

In Takt 75 beginnen Harfe und Celesta mit Arpeggien, die von Saygun in seiner Handschrift besonders hervorgehoben werden und an die kalligraphischen Auffälligkeiten in anderen Sätzen erinnern.

Abbildung 12: Kalligrafie in T. 76–85

Die Durchführung wird zunächst durch den triolischen Grundrhythmus gestaltet, bis die Achteltriolen ab Takt 98 plötzlich von binären Achteln abgelöst werden. Ab Takt 103 kommen nach und nach die Achteltriolen zurück und bilden vermischt mit den binären Achteln eine polyrhythmische Stimmung. Mit einem für Saygun typischen Crescendo intensiviert sich die Orchestrierung allmählich. Zwischen den Takten 110 und 124 erreicht der Satz seinen Höhepunkt, um sich dann in aller Kürze sowohl von der Dynamik wie auch der Orchestrierung auszudünnen.

Zwar kehrt in Takt 130 das Thema A in der Celasta und Harfe zurück – ab hier wieder mit vier Erniedrigungszeichen –, allerdings äußerst leise und nur mit dem zweiten Motiv b in veränderter Form, die in dieser Veränderung den Beginn des altfranzösischen Weihnachtsliedes *Noël nouvelet* zitiert, nachdem es sich im ersten Teil erst nach und nach zu diesem Zitat entwickelt. In Takt 134 erklingen dann die im Thema A enthaltenen Motive a und c im Takt 135 in Verbindung mit der triolischen Begleitfigur der Trommel vom Satzanfang und der Unterstützung des Horns. In Takt 160 erklingt eine Variation des Themas B in den Streichinstrumenten. Nach ein paar Takten endet das Werk mit Triolen und Tremoli in Form eines kräftigen b-Moll-Akkords auf der tonal-modalen Achse, mit dem diese Sinfonie auch begann.

Notenbeispiel 89: Motiv b variiert, T. 130–131

Mit diesem Abschluss und der Verknüpfung mit einer traditionellen westeuropäischen Volksmelodie sieht sich möglicherweise Saygun in seiner philosophischen Auffassung bestätigt, wonach das Korn, das in die Erde fällt und erstirbt – wie in der christlichen Auffassung – zur Frucht des Lebens wird. Gerade diese Idee wird mit der altfranzösischen Melodie *Noël nouvelet* aufgegriffen.

Notenbeispiel 89: Anfang der Melodie *Noël nouvelet* ²¹⁹⁹



Die Verbindung dieser Melodie mit einem Text aus der Natur, die später in Deutschland vom deutschen Theologen und Kirchenlieddichter Jürgen Henkys aufgegriffen wird, erschien 1928 in England mit dem Text ‚Now the green blade riseth‘ von John Macleod Campbell Crum (1872–1958), einem anglikanischen Theologen und Liederdichter.²²⁰⁰ Saygun nutzt hier offenbar ein westeuropäisches Lokalkolorit in seiner Sinfonie. Der dorische Grundcharakter der lateinischen Kirchentonart dieses Satzes, die Entwicklung eines Motivs zum Zitat des Beginns eines französischen Liedes aus dem 15. Jahrhundert verbunden mit rhythmischen Elementen, die kaum noch einer bestimmten Nationalkultur zuzuordnen sind, und die abwechslungsreiche Orchestrierung erwecken den Eindruck eines Pilgerzugs des Lebens. Es wäre aber auch denkbar, dass Saygun auch aufgrund seiner philosophischen Überzeugungen gerade mit dieser Sinfonie und insbesondere mit dem Finale Brücken bauen wollte, indem nicht nur die türkische Volksmusik Grundlage für die Bearbeitung der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik darstellt, sondern die internationale Volksmusik und die unterschiedlichen Bearbeitungsformen.

Traber sieht in diesem Zusammenhang in der Verwendung des Ostinatos im vierten Satz dieser Sinfonie, dem Motiv a, nicht nur ein Mittel zur ‚Ekstase‘, sondern auch ein musikalisches Abbild des Verschemas der alten türkischen Dichtungen mit elf Silben.²²⁰¹ Dieses Ostinato bezeichnet Traber als ‚Urmotiv‘, das die gesamte Sinfonie bestimme und sowohl als aufsteigende Linie wie auch im Zusammenklang eine innere Spannung zu anderen monophonen Motiven bzw. Sequenzen als Gegensatz zu westlichen und östlichen Musiktraditionen bildet.²²⁰² Dabei bezeichnet Traber die von Saygun gewählte Sonatenform nicht als ‚Schema‘, sondern als ‚Idee des musikalischen Diskurses‘ mit dem Ziel einer ‚Synthese der neuen westeuropäischen mit der neuen östlichen Musik‘.²²⁰³

²¹⁹⁹ „Noël Nouvelet“, *Musicalion*, <https://www.musicalion.com/de/scores/noten/329/anonymus/21096/Noël-nouvelet>, abgerufen am 5.7.2022.

²²⁰⁰ Lieberknecht, 2001, S. 62.

²²⁰¹ Vgl. Traber, 2004, S. 5 f.

²²⁰² Vgl. Traber, 2004, S. 5 f.; vgl. auch Kapitel IV., 2.2.4.

²²⁰³ Ebd.

Die türkische Musikwissenschaftlerin und Pianistin Filiz Ali schreibt anlässlich einer Aufführung der dritten Sinfonie von Saygun am 23. und 24.10.1987 in Istanbul in der Zeitung Cumhuriyet vom 28.10.1987 folgende Rezension:

„Diese Sinfonie, die mit ihren beeindruckenden Schlaginstrumenten und Stimmen mit kupferner Blasfanfare manchmal die Anmut einer ‚Militärsinfonie‘ annimmt, verbirgt meiner Meinung nach die feine, meisterhafte Schnitzkunst, die in der prächtigen Außenhülle gelebt und dem Hörer widergespiegelt wird. Wir können auch sagen, dass Sayguns dritte Sinfonie ein eklektisches Stück ist. Farben, rhythmische Motive und Klangkombinationen, die an Strawinsky, Prokofiev, Kodály, sogar Debussy und Ravel erinnern, erscheinen und verschwinden wie auf einer Leinwand. Aber letzten Endes finden wir Sayguns einzigartige persönliche Sprache wieder. Aufgeführt von Erol Erdinç in den Konzerten des Staatliches Sinfonieorchesters Istanbul am 23. und 24. Oktober 1987, war das Stück gereift, da es einstudiert und zweimal auf Tournee gespielt wurde. Jetzt werden Sie sagen ‚das alte Lied hat wieder angefangen‘, aber wenn Sie Sayguns Sinfonie in der Akustik der Smetana-Halle in Prag gehört hätten, würden Sie die ‚unisono‘-Passagen von Streichern und kupfergeblasenen Fanfaren erleben, die wie eine Orgel erklingen, und Sie würde eine Gänsehaut an sich bemerken. Werden Sie nicht müde, wenn ich drei Schriftstücke über dasselbe Thema verfasse, wie eine festgefahrene Schallplatte. Ich möchte nur die Aufmerksamkeit der Beamten des Kulturministeriums auf sich ziehen und die Betroffenen davon überzeugen, dass wir türkische Musiker gute Musik machen können, wenn wir einen Konzertsaal mit schöner Akustik haben.“²²⁰⁴

Diese Rezension über eine Aufführung dieser Sinfonie ist ähnlich wie die Kritik von Güvenç offenbar mit der Absicht geschrieben, die Verantwortlichen für die Musikpolitik in der Türkei und die Organisatoren des Konzertbetriebes davon zu überzeugen, dass die Werke zeitgenössischer türkischer Komponisten häufiger gespielt werden sollten. Gleichzeitig wird in der Rezension indirekt Kritik an den türkischen Konzerthäusern geübt, die offenbar nicht die Qualität westeuropäischer Konzerthäuser aufweisen. Ali beschreibt darüber hinaus in ihrer Rezension die kompositorische Arbeit Sayguns und unterscheidet das ‚Äußere‘, die Form und die hervortretenden Motiven, und das ‚Innere‘, die Bearbeitung derselben. Wenn Ali von Militärmusik spricht, um im nächsten Satz den Eklektizismus in diesem Werk zu entdecken, deckt sich diese Einschätzung mit der von Trabers formulierten Synthese der zeitgenössischen westlichen und östlichen Musik.

²²⁰⁴ Ali, 1987, S. 5. Im Original: „Etkileyici vurma çalgılı ve bakır üfleme fanfarlı bölümleriyle yer yer bir ‚Senfoni Militer‘ havasına bürünen bu senfonide bana göre, dinleyiciye yansıyan görkemli dış kabuğun içinde yaşanan ince, usta işi oymacılık sanatı saklanıyor. Saygun’un üçüncü Senfonisi için eklektik bir eserdir diyebiliriz aynı zamanda. Stravinski’yi, Prokofiev’i, Kodály’i, hatta Debussy ve Ravel’i çağrıştıran renkler, ritmik motifler, ses bileşimleri tuval üzerinde görünüp kayboluyor. Ama son analizde karşımızda yine Saygun’un özgün kişisel dilini buluyoruz. İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nın 23 ve 24 Ekim 1987 konserlerinde Erol Erdinç yönetiminde yorumlanan eser, çok prova edildiğinden ve iki kez turnede çalındığından artık iyice olgunlaşmıştı. Şimdi ‚yine eski teraneye başladı‘ diyeceksiniz, ama Saygun Senfoni’yi Prag’daki Smetana Salonu’nun akustiğinde dinleseydiniz, yaylıların ‚unisono‘ pasajlarının ve bakır üfleme fanfarların org gibi tınladığına tanık olacak ve tüylerinizin ürperdiğini fark edecektiniz. Takılmış bir plak gibi üç yazıdır aynı konuya değinmemden sıkılmayın. Bütün istediğim, Kültür Bakanlığı yetkililerinin ilgisini çekebilmek ve güzel akustikli bir konser salonumuz olursa biz Türk müzisyenlerinin de güzel müzik yapabileceğine ilgilileri inandırmak.“

Somit zeigt Saygun mit der dritten Sinfonie, dass er unterschiedliche sinfonische Formen miteinander verknüpft, indem er Themen aus Motiven bildet, die schematisch den türkischen Volksmelodien sowohl melodisch als auch den Volksrhythmen entnommen sind. Der Grundcharakter des Satzes bleibt dabei in der türkischen Tradition verwurzelt: Die Idee der Volkstänze, die mit gesellschaftlichem Spiel²²⁰⁵ verbunden sind, kann man – in Anlehnung an Sayguns eigener Charakterisierung – als Ausgangspunkt sehen, von dem aus die unterschiedlichen Kombinationen bzw. motivisch-rhythmischen Bearbeitungen und deren Verknüpfungen möglich sind.

Die Nutzung von Makamen in temperierter Stimmung sowie von typischen Instrumenten und die Bezüge zwischen den Sätzen können somit den Schluss zulassen, dass hier Saygun Analogien zwischen den Traditionen seines Landes und der klassischen Musik nicht nur sucht, sondern aufgreift und weiterentwickelt und dabei eine eigene Formensprache entwickelt. Im Unterschied zu seinen ersten beiden Sinfonien kann diese Formensprache als Ausdrucksform von Gegensätzen in Form und Ausdruck (1. Satz), als neues Modell einer musikalischen Klage (2. Satz), als neues Modell eines Scherzos, das sich zwischen Tanz und Marsch bewegt (3. Satz), und einem Finale, das Poesie mit musikalischen Mitteln der drängenden Bewegung verbindet (4. Satz) angesehen werden. Im Sinne von Traber kann somit diese Sinfonie als Auftragswerk einer renommierten Stiftung einen Beitrag zum musikalischen Diskurs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts leisten.

4. Vierte Sinfonie

4.1. Entstehung

Die vierte Sinfonie (op. 53) ist im Jahr 1974 vollendet worden.²²⁰⁶ Sie ist dem 1975 verstorbenen Dirigenten Gotthold Ephraim Lessing gewidmet, der diese Sinfonie in Auftrag gegeben hat, und zu diesem Zeitpunkt neun Jahre lang das CSO leitete, in der er fast alle bekannten Werke türkischer Komponisten einspielte und diese im Rahmen von Radioübertragungen auch aufnahm wie u.a. auch die Klavier- und Violinkonzerte von Saygun sowie seine zweite und dritte Sinfonie.²²⁰⁷ Nach der Einschätzung von Güvenç

²²⁰⁵ Vgl. Kurt und Ursula Reinhard, 1984, Bd. 2, S. 95 ff.

²²⁰⁶ Kolçak, 2005, S. 100, s.a. Güvenç, 1976.

²²⁰⁷ Vgl. Güvenç, 1976.

wurden diese Werke durch Lessings Interpretationen geprägt.²²⁰⁸ Lessing, bereits schwer erkrankt, arbeitete an der Aufführung der vierten Sinfonie von Saygun, obwohl er zu dieser Zeit das Orchester nicht mehr leitete. Lessing reiste im April 1975 nach Ankara, um ein weiteres Konzert mit dem CSO zu geben. Offenbar wollte er dann auch die vierte Sinfonie uraufführen, was aber wegen seines Gesundheitszustandes nicht möglich war.²²⁰⁹ Er verständigte sich mit Saygun und dem Chefdirigenten auf die Uraufführung der vierten Sinfonie im November 1975 und kehrte in seine Heimat zurück.²²¹⁰ Am 6. Juli 1975 waren türkische Musikliebhaber von der Nachricht von Lessings Tod schockiert.²²¹¹

Saygun schrieb zu dieser Sinfonie keine näheren Erläuterungen, sondern notierte nur die Instrumentation, die Satzbezeichnung sowie Ort und Datum der Uraufführung: am 10. Dezember 1976 unter der Leitung von Gürer Aykal in Ankara mit dem CSO mit einer Dauer von ungefähr 26 Minuten.²²¹²

Die Instrumentation besteht aus drei Flöten, zwei Oboen, einem Englischhorn, zwei Klarinetten, einer Bassklarinette, zwei Fagotten, einem Kontrafagott, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagzeug, Celesta, Harfe und Streichinstrumenten.²²¹³ Aufgrund der Notation der Kontrabass-Stimme, die als tiefsten Ton das *C₁* aufweist, handelt es sich um fünfsaitige Instrumente. Diese Sinfonie besteht aus den drei Sätzen ‚Deciso‘, ‚Poco Largo‘ und ‚Con anima e molto deciso‘. Aracı ist allerdings der Auffassung, dass die Sinfonie vier Sätze habe, indem er den ersten Satz aufteilt in ‚Deciso‘, den er in Takt 152 als beendet sieht, um dann das folgende ‚Animato‘ ab Takt 153 bis 300 als eigenständigen Satz zu deklarieren.²²¹⁴ Das Programmheft der Aufführung dieser Sinfonie in Istanbul vom 12./13. März 1982 weist ebenfalls vier Sätze aus,²²¹⁵ wie auch Kolçak vier Sätze angibt.²²¹⁶ Abgesehen davon, dass Saygun in seiner Partitur eindeutig keine Trennung zwischen ‚Deciso‘, und ‚Animato‘ vornimmt, die Taktabschnitte weiterzählt, die Uraufführung vom 10. Dezember 1976 in Ankara das Werk mit drei Sätzen angibt,²²¹⁷ im Beiheft der Aufnahme aus dem Jahr 2004 ebenfalls

2208 Ebd.

2209 Ebd.

2210 Ebd.

2211 Ebd.

2212 Kolçak, 2005, S. 100.

2213 Aracı, 2007, S. 280.

2214 Ebd.

2215 Vgl. Programmheft zur Aufführung von Sayguns 4. Sinfonie, Atatürk Kültür Merkezi, Istanbul, 12./13.3.1982.

2216 Kolçak, 2005, S. 100.

2217 Vgl. Programmheft zur Aufführung von Sayguns 4. Sinfonie, Konser Salonu, Ankara, 10.12.1976.

das Werk als dreisätzig ausgewiesen ist,²²¹⁸ wird die Analyse des ersten Satzes zeigen, dass eine Aufspaltung in zwei Sätze nicht möglich ist aufgrund der motivischen Verknüpfungen und der Korrespondenz der Takte 1 und 299, des ersten und letzten Taktes dieses Satzes.²²¹⁹ Letztlich kann aufgrund der Angabe von Saygun in Takt 295 ‚Tempo primo‘ mit der Metrumangabe 88 für eine Viertel, die mit der Angabe von Takt 1 korrespondiert, der Beweis, dass es sich um einen Satz handelt, erbracht werden, da die Metrumangabe des angeblich zweiten Satzes ‚Animato‘, der als Teilabschnitt des ersten Satzes ab Takt 153 beginnt, mit 66 für eine punktierte Halbe von Saygun angegeben ist und somit nicht als Ausgangspunkt für die Bezeichnung ‚Tempo primo‘ angesehen werden kann.

Die vierte Sinfonie habe, so Güvenç wie alle Werke von Saygun eine modale Struktur und passe formal zu keinem der traditionellen Gattungsmuster; jeder Satz habe eine eigene Form; die Motive, die zu Beginn zu hören seien, entwickelten sich ständig weiter; die dadurch sich variierenden Motive verbinden einzelne Abschnitte in den Sätzen aber auch innerhalb der gesamten Sinfonie.²²²⁰

Zwischen der dritten Sinfonie aus dem Jahr 1960 und der vierten Sinfonie hat Saygun wie schon zwischen der zweiten und dritten Sinfonie unterschiedliche Werke verfasst, u.a. sein drittes Streichquartett (op. 43) und auch die Oper *Köroğlu* (op. 52) und nach Güvenç seinen Stil weiterentwickelt, in dem er in dieser letzten Schaffensperiode im ‚modalen Schreiben‘ zu einer ‚vollständigen Abstraktion‘ übergehe und dabei insbesondere mit der vierten Sinfonie mehr ‚klangliche Grenzen‘ überschritten zu haben als in anderen Sinfonien.²²²¹

Die Sinfonie beginnt mit einem Thema, das aufgrund seines neoklassischen Charakters an Prokofiev erinnert. Gleichwohl ist die Sinfonie nicht in einem neoklassischen Stil, sondern weist sowohl modale wie auch atonale Merkmale auf und ist in einem fortschreitenden Duktus komponiert. Sie weist die Besonderheit auf, dass sie mit Instrumenten besetzt wurde, die traditionelle Volksmusikmotive intonieren. Gelegentliche Makame wie Neveser und Hicazkâr, chromatische und andere Skalen sind anzutreffen. Diese Sequenzen werden stellenweise als Ganzes und manchmal zur Hälfte miteinander kombiniert. In Takt 18 entsprechen die abwärtsgehenden Sechzehntel in den

²²¹⁸ Saygun, Ahmed Adnan, *Symphonie 4, Violin Concerto, Suite*, Mirjam Tschopp, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Ari Rasilainen (Ltg.), cpo 777 043–2, 2005, CD.

²²¹⁹ Vgl. Notenbeispiel 99.

²²²⁰ Güvenç, 1976.

²²²¹ Ebd.

Streichern dem Makam Hicazkâr, wenn die Skala mit dem *gis*¹ beginnt im Makam Neveser, wenn man diese mit dem *cis*¹ beginnt. Aufgrund der Betonungen der Töne des a-Moll-Dreiklangs zu Beginn des Taktes ist diese Verwendung der Makame scheinbar eingebaut in einen harmonischen Zusammenhang, bei denen der Zusammenklang in den Streichern zu verminderten, Moll-Sext-, Sept- bzw. Septnonakkorden führt mit dem Ziel eines A-Dur-Septakkords.

Notenbeispiel 90: Kombination der Makame Neveser und Hicazkâr, T. 18

The image shows a musical score for four string instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time and spans two measures, 18 and 19. Measure 18 begins with a fermata over a whole note. The notes for each instrument are: Violine I (G4), Violine II (A4), Viola (C5), and Cello (A3). In measure 19, the instruments play a series of eighth notes. The notes for each instrument are: Violine I (A4, B4, C5, B4, A4), Violine II (G4, A4, B4, C5, B4, A4), Viola (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4), and Cello (G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3). The score includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and a fermata in measure 18.

Ohne der Analyse vorgreifen zu wollen soll dieses Beispiel zeigen, wie Saygun Elemente der türkischen und westeuropäischen Kunstmusik miteinander verbindet und damit neue Möglichkeiten der Klanggestaltung schafft, die nur teilweise harmonisch erklärbar bzw. von der türkischen Kunstmusik ableitbar sind. Allerdings ist hierbei einschränkend zu sagen, dass, abgesehen von den sehr kurzen Notenwerten, die Bläser ab Takt 15 fünf Takte lang einen übermäßigen Akkord mit kleiner Septime intonieren, der erst im Takt 18 vom Fortissimo in ein Pianissimo in Takt 19 zurückgeht. Somit entzieht sich auch diese Passage trotz ihrer Grundlagen in der Verwendung von Makamen und der sich aufgrund der Mehrstimmigkeit ergebenden Möglichkeit einer harmonischen Bestimmung von Akkorden einer eindeutigen Zuschreibung. Streng genommen kann auch nicht von einer Bearbeitung von Makamen mit westeuropäischen Techniken gesprochen werden, selbst wenn diese zur Analyse herangezogen werden können. Die Verwendung von Makamen im Rahmen der motivischen Entwicklung führt aufgrund ihrer polyphonen Bearbeitung zu einer Abfolge von ganz unterschiedlichen Akkorden, die nur an wenigen Stellen reinen Dur- oder Moll-Akkorden entsprechen. Lediglich die Bezugstöne – wie hier das *e*¹ oder *e*² sowie das *a* oder *a*¹ – geben einzelnen Passagen einen gewissen Rahmen oder auch eine (vorübergehende) Ordnung und stellen eine mögliche Verbindung zur westlichen bzw. östlichen Musik dar.

Notenbeispiel 91: Verminderte Skala bestehend aus zwei Tetrachorden der ‚Frig dizisi ‚Ayrık‘ ‘-Reihe²²²² in der ersten Klarinette, T. 82–83

Die im vorstehenden Notenbeispiel 91 abgebildete Skala enthält die Töne eines verminderten Akkords, besteht aus zwei Tetrachorden der ‚Frig dizisi ‚Ayrık‘ ‘-Reihe die jedoch nicht mit einem Ganz- sondern Halbton verbunden sind, und wird im weiteren Verlauf als verminderte Skala bezeichnet. Auch dieses Beispiel zeigt, dass die Verwendung einer Reihe der sogenannten östlichen oder türkischen Musik nur bedingt im Vordergrund steht.

Zwar beginnt ab Takt 82 ein neuer Abschnitt, in dem nur die o.g. Instrumente erklingen in Verbindung mit der Pauke mit dem *B* (T. 82 und 83 jeweils auf der ersten Zählzeit) und dem *f* (T. 82 auf der dritten Zählzeit) und den Streicherbässen mit einem *f* in Takt 82 auf der dritten Zählzeit, dennoch wird die o.g. Reihe in der ersten Klarinette begleitet, sodass es zu verminderten Klängen sowie zu Sekund- und Quartklängen kommt. Es hat an dieser Stelle den Anschein, dass im Rahmen einer motivischen Bearbeitung, die sich hier insbesondere im Fagott widerspiegelt, eine türkische Reihe eingebaut ist als Überleitung von einer Passage motivischer Bearbeitungen zur nächsten. Es könnte sich hierbei um eine Verbindung zwischen einer angedeuteten Improvisation der türkischen Kunstmusik wie auch zur Vorstellung eines musikalischen Einfalls der westeuropäischen Musik handeln.

Auf den ersten Satz der vierten Sinfonie in einem raschen Tempo folgt der zweite Satz in Form lebhafter Bewegungen unter der Nutzung der Passacaglia-Form. Das Passacaglia-Thema wiederholt sich während des gesamten Satzes, aber jedes Mal beginnt es mit einem anderen Ton und bringt neue Ausdrucksmöglichkeiten mit sich.²²²³ Der

²²²² Vgl. Saygun, 1967, S. 18, sowie Kapitel IV, 1.2.3., Notenbeispiel 33.
²²²³ Ebd.

dritte Satz beginnt zunächst sehr langsam. Dann entwickelt er sich zu einem Finale, das mit einem ‚Molto deciso‘ endet.²²²⁴

4.2. Analyse

4.2.1. Erster Satz: Deciso

Im ersten Satz herrscht eine freie Form mit engen motivischen Bezügen vor. Eine Gliederung ist zwar im Rahmen der Anlehnung an die Sonatenform möglich, führt aber zu unterschiedlichen Gewichten: Die Exposition wäre demnach sehr kurz (T. 1–25), der Durchführung (T. 26–81) folgt eine überproportional lange Reprise (T. 82–262), der sich eine Coda (T. 263–300), die länger als die Exposition wäre, anschließt. Eine andere Einteilung könnte in einer Entfaltung der Themen A und B (T. 1–81), die in zwei weiteren Abschnitten (T. 82–147 und T. 148–251) bearbeitet werden, bestehen, womit der Reprisengedanke ab Takt 152 vermutet werden könnte. Schließlich wäre es auch möglich, den Satz in zwei Teile zu gliedern (T. 1–151 und T. 152–300), da der nach einem viertaktigen Lento (T. 148–151) folgende Abschnitt mit ‚Animato‘ überschrieben ist. Zwar unterscheidet sich der musikalische Verlauf ab Takt 152 vom Satzanfang. Gleichwohl werden in beiden Abschnitten deutlich die jeweiligen Themen in Anlehnung an die Sonatenform bearbeitet. Folgt man der Gliederung gemäß der Sonatenform ergibt sich die Besonderheit, dass die Verkürzung der Exposition darauf hinweist, dass sich der Schwerpunkt des Satzes auf die sehr unterschiedliche motivisch-thematische Bearbeitung konzentriert, welche offenbar mit Eintritt der Reprise ab Takt 82 nicht abgeschlossen wird. Somit führt die Exposition mit ihrer thematischen Bearbeitung nicht zur Durchführung. Somit wird die Durchführung der in der Exposition nur kurzen thematischen Einführung und Bearbeitung in der Reprise offenbar nachgeholt bzw. erst entfaltet.

Auffallend in diesem Satz ist die sich häufige Änderung sowohl des Rhythmus als auch der Taktarten. Der Satz hat keine Vorzeichen. Dennoch erscheint der Ton *As*, insbesondere *as^l*, als erster und letzter Ton des Satzes als Bezugspunkt, während die Bläser ab dem ersten Takt dieses Satzes nach einer Achtelpause mit einer aufwärtsgehenden Skala auf dem *es^l*, *c^l* und dem *ges* beginnen, sodass das harmonische Ohr zwischen *As-Dur* und *es-Moll* einen Bezug herstellen könnte, der durch die

²²²⁴ Kolçak, 2005, S. 100.

entsprechend wiederkehrenden Basstöne verstärkt wird. Jedoch bleibt letztlich die Harmonie des Satzes unbestimmt. Die Themen des Satzes bestehen zumeist aus kurzen Motiven. Einige dieser Motive unterscheiden sich nicht klar voneinander. Sie sind einander verbunden bis zu ihren kleinsten Elementen, einige leiten sich sogar voneinander ab. Sie sind unterschiedlich lang und treten unterschiedlich häufig auf. Die Motive wiederholen sich nicht, sie verändern sich jedes Mal wie bereits in der zweiten und dritten Sinfonie gezeigt.

Das erste Thema A, das die Streichinstrumente in den ersten sieben Takten einstimmig intonieren, besteht aus vier Motiven a bis d und zwei aus b bzw. d abgeleiteten Motiven b1 bzw. d1.

Notenbeispiel 92: Thema A mit den Motiven a, b, b1, c, d, d1, T. 1–7

The musical score for Example 92 is presented in two systems. The first system (measures 1-3) features the Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass parts. The Violin parts are marked with *ff* and include the instruction "Sul G". Brackets above the staves identify motives a, b, and b1. The second system (measures 4-7) features the Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass parts. The Violin parts are marked with *ff* and include the instruction "Sul G". Brackets above the staves identify motives d and d1. The Viola part is marked with *ff* and includes the instruction "Sul G". The Cello and Contrabass parts are marked with *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Obwohl es das Hauptthema der Sinfonie ist, erklingt es aber nicht wieder in dieser Abfolge bzw. in dieser motivischen Zusammensetzung. Aus den Motiven, die in diesem Thema erklingen, leiten sich später andere Motiven ab. Die besonderen Vortragsbezeichnungen – insbesondere das Spielen auf nur einer Seite in den ersten beiden Takten – können darauf hindeuten, dass Saygun den Charakter der Kemeñçe erwecken möchte, obgleich die Themengestaltung offenbar nicht an eine Vorlage aus der türkischen Volksmusik erinnert. Eher kann ein Vergleich zu Werken russischer Komponisten gezogen werden, wie z.B. zum ersten Teil des Konzertes für Orchester von Witold Lutosławski aus dem Jahr 1954. Parallel zu dieser Themenentfaltung erklingen im ersten Takt des ersten Satzes von Sayguns vierter Sinfonie in den Bläsern aufwärtsgehende Skalen mit Ausnahme der Fagotte, die das Motiv a der Streicher intonieren, ohne danach weitere Motive des Themas A in den folgenden Takten zu spielen.

Notenbeispiel 93: Aufwärtsgehende Skalen, T. 1

The image displays a musical score for the first measure of the first movement of Saygun's Fourth Symphony. The score is arranged in a system with ten staves, each representing a different woodwind instrument. The instruments listed on the left are: Flöte 1, Flöte 2, Flöte 3, Oboe 1, Oboe 2, Englischhorn, Klarinette in B 1, Klarinette in B 2, Fagott 1, and Fagott 2. The first nine staves (Flutes, Oboes, English Horn, and Clarinets) play ascending scales starting from a common starting point, marked with a forte (*ff*) dynamic. The scales are marked with a '6' above the first six notes and a '7' above the seventh note, indicating fingerings. The two Bassoon staves (Fagott 1 and Fagott 2) play a specific motif, also marked with a forte (*ff*) dynamic. The time signature is 4/4, and the key signature has one flat (B-flat).

Die Holzblasinstrumente mit Sechzehntelsext- bzw. -septtolen begleiten dieses Thema in Form einer jeweils zweimal sich aufwärts gehenden verminderten Skala.²²²⁵ Diese weist zum einen eine Verwandtschaft zur ‚Frig dizisi ‚Ayrik‘ ‘-Reihe auf,²²²⁶ jedoch besteht eine größere Ähnlichkeit mit dem Makam Karcıġar, wobei die Tonschritte nach dem Anderthalbtonschritt vertauscht sind. Die von Saygun genutzte Skala hat die Besonderheit, dass sie neben der Verwendung eines Anderthalbtonschritts danach einen Ganzton aufweist, was in den Makamen nach Kurt und Ursula Reinhard nicht vorkommt, da grundsätzlich in Makamen die Anderthalbtonschritte durch Halbtonschritte eingebettet werden.²²²⁷ Es kann daher vermutet werden, dass Saygun mit der zweimal sich wiederholenden aufwärtsgehenden Linie einen neuen Makam schafft, indem er tradierte mit anderen möglichen Tetrachorden kombiniert.

Im Gegensatz zu den meist einstimmigen Anfängen seiner Sinfoniesätze beginnt Saygun mehrstimmig, indem er die aufwärtsgehende Skala zweimal dreistimmig in den Bläsern setzt. Dabei entstehen auf den ersten drei Viertelzählzeiten folgende Akkorde: Dominantseptakkord auf *as*, d-Moll und ein vermindertes Akkord auf *es*, der in Beziehung zum Anfangsakkord stehen könnte. Andererseits kann der verminderte Akkord enharmonisch als H-Dur-Septakkord gedeutet werden, da das Motiv *b* in den Streichern kurzzeitig der Tonart e-Moll zugeordnet werden kann.

Notenbeispiel 94: Dreistimmige Aufwärtslinie der Bläser, T. 1

I c verm. (2x) II d verm. (2x) III es verm. (2x) IV f-moll (2x) V als 'D-Dur' (2x) VI As-Dur (2x) VII d-Moll (2x) VIII c verm. (2x)

Betrachtet man nur die einzelnen Akkorde in den Bläsern, sind die ersten drei Akkorde (I-III) verminderte Akkorde, denen ein f-Moll-Akkord (IV) folgt. Der fünfte Akkord (V) kann enharmonisch als D-Dur-Akkord angesehen werden, dem As-Dur (VI) folgt, um mit dem d-Moll-Akkord (VII) zu enden, während die zweite Aufwärtslinie (mit I wiederbeginne) nach dem d-Moll-Akkord (VII) dann auf einem verminderten Akkord (VIII) endet, der zu Beginn der beiden Aufwärtslinien bereits zu hören war (I). Abgesehen von den verminderten Akkorden entsteht hier eine harmonische Spannung zwischen As-Dur und f-Moll sowie zwischen dem enharmonischen D-Dur und d-Moll. Saygun zeigt

²²²⁵ Vgl. Notenbeispiel 91.

²²²⁶ Vgl. Saygun, 1967, S. 18, sowie Kapitel IV, 1.2.3., Notenbeispiel 33.

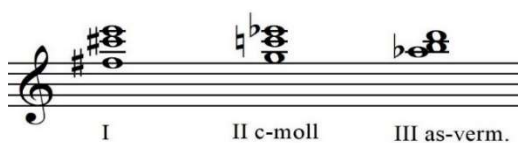
²²²⁷ Kurt und Ursula Reinhard, Bd. 1, 1984, S. 202.

somit am Anfang der Sinfonie eine polyphone Bearbeitung, die teilweise harmonisch auf Basis einer Skala erklärt werden kann, die der türkischen Kunstmusik entlehnt ist bzw. eine neue Skala als Kombination von Tetrachorden mit einem pentatonischen Trichord darstellt. Es kann in diesem Zusammenhang auch vermutet werden, dass Saygun eine neue Konstruktion der Sonatenform mit diesem Satz bewusst schaffen wollte.

In den Takten 10–19 erklingt in den Streichinstrumenten eine Melodie, die sich zweimal nacheinander durch unterschiedlich große Intervalle aus dem kleinen Oktavbereich in der ersten Violine bis zum g^3 emporschwingt, um danach in den eingestrichenen Oktavbereich zurückzugehen. Dadurch entsteht eine asymmetrische Bogenform. Saygun lässt die Streichinstrumente in allen Sinfonien oft solche Melodien spielen. Diese Melodien wiederholen sich zumeist nicht, da bei jedem entsprechenden Streichereinsatz eine andere Variation der ursprünglichen Melodie erklingt. Somit kann diese Melodie in den Takten 10–19 als eine Fortsetzung von A angesehen werden.

In Takt 19 unterbrechen die Querflöten das erste Thema mit einer schnellen Bewegung und lassen das zweite viertaktige Thema B anklingen, das aus einem Motiv b besteht, das sich aus drei abwärtsgehenden Halbtönen in den ersten beiden Flöten im Abstand einer kleinen Terz sowie aus drei aufwärtsgehenden Halbtönen in der dritten Flöte beginnend mit dem Abstand einer Quinte zur zweiten Flöte zusammensetzt. Ab Takt 20 erklingt das Motiv b in den Flöten dreimal hintereinander, ebenso im Takt 22, wobei nach dem ersten Mal das Motiv eine Oktave tiefer zweimal wiederholt wird. Dadurch entsteht eine sechsmalige Abfolge von folgenden Dreiklänge:

Notenbeispiel 95: Sechsmalige Abfolge von Dreiklängen in den Flöten, T. 20–23



Auch hier ist eine harmonische Bestimmung zwar möglich, ohne dass bei dieser ein innerer Zusammenhang zwischen den drei Akkorden besteht, wenn man von der Möglichkeit absieht bei enharmonischen Verwechslungen einen angedeuteten E-Dur-Septakkord (III) zu hören, der sich in einen angedeuteten A-Dur-Akkord mit großer Sexte (I) auflöst, dem ein angedeuteter H-Dur-Sept-Non-Akkord mit erhöhter Quinte (II) folgt. Eher könnte diese mehrfache Abfolge die Dominanz harmonischer tradierter Strukturen relativieren, in dem neben den Terzen auch andere Intervalle gleichberechtigt genutzt und

miteinander kombiniert werden als Ergebnis der polyphonen Stimmführung der einzelnen motivischen Bearbeitungen.

Im Gegensatz zum Thema A, das aus unterschiedlichen Motiven zusammengesetzt ist, besteht das Thema B aus Wiederholungen eines dreistimmigen Motivs, das auf die Dreistimmigkeit in den Bläsern im ersten Takt des Satzes zurückgreift.

Die Struktur des Themas B wird nunmehr nicht mehr durch das Motiv b, sondern durch ein neues Motiv c¹ gebildet, das dreistimmig erklingt und aus Triolen besteht, die von den Trompeten wiederholt werden; es erinnert an die anfänglichen Sechzehntelsextolen und hat eine Begleitungsqualität.

Notenbeispiel 96: Thema B in den Trompeten, T. 23–28 mit Motiv c¹

The musical score consists of three systems of staves for three trumpets (Trompete in C 1, 2, and 3).
 - **System 1 (Measures 23-24):** Labeled 'c1' with a bracket. Each staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth-note triplets. The first two staves are marked with a piano (*p*) dynamic.
 - **System 2 (Measures 25-26):** The time signature changes to 3/4. The music continues with eighth-note triplets. The first two staves are marked with a crescendo *cresc. poco a poco*.
 - **System 3 (Measures 27-28):** The time signature changes to 4/4. The music continues with eighth-note triplets. The first two staves are marked with a crescendo *cresc. poco a poco*.
 The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature remains one sharp (F#) throughout.

Tatsächlich stammt es aus dem dritten Motiv c des Themas A aus dem vierten Takt. Die sich dadurch ergebenden Akkorde bestehen in den Takten 23–26 aus einer großen Terz und

erhöhten Quarte, sowie aus verminderten, Dur- und Moll-Akkorden in den Takten 27–28 mit zwei Akkorden bestehend aus einer großen Sekunde und kleinen Terz in Takt 28 zu Beginn der letzten Sechszehnteltriolen. Dem E-Dur-Akkord auf der vierten Zählzeit in Takt 28 wird in den Holzbläsern ein Ces-Dur-Akkord hinzugefügt, während die Streicher einen A-Dur-Akkord intonieren. Wenn man den Ces-Dur-Akkord enharmonisch als H-Dur deutet, tauchen die drei bereits in den Takten 20–23²²²⁸ erklingenden Tonarten wieder auf, wobei sie in Takt 28 eindeutiger bestimmbar sind.

Ab Takt 25, in dem die eingeführten Motive miteinander kombiniert werden und die Orchestrierung vergrößert ist, beginnt ein Crescendo, das zugleich den Beginn der Durchführung markiert. Saygun greift in seinen Sinfonien öfter derartige Crescendi auf. Im Rahmen dieser Entwicklung intonieren die Streicher ab Takt 30 wieder eine eigenständige asymmetrische Melodie. In Takt 44 nimmt die Klarinette den melodischen Gedanken der Streicher aus Takt 30 auf. Diese ebenfalls asymmetrische Melodie der Klarinette enthält jedoch Sechszehnteltriolen im Gegensatz zu den Streichern mit ihren Achteltriolen. Dennoch wirkt diese Melodie sowohl in den Streichern als auch in der Klarinette wie ein angedeuteter ‚uzun hava‘. Im weiteren Verlauf der Durchführung entsteht mit der zunehmenden Orchestrierung wieder ein polyrhythmischer Klanggewebe.

Im Takt 70 endet das Crescendo und damit die Durchführung, in der die Bezugstöne des *as*, des *d^l* und des *es* in den Bässen aus Takt 1 über die Töne *D* (T. 26), *E* (T. 30), *C* (T. 36), *gis* (T. 46), *fis* (T. 51), *e* (T. 53) und *es* (T. 54) nach *D* (T. 56) und *B* (T. 66) zum *Ges* in Takt 70 wandern. Das Prinzip der Bezugstöne in den Bässen löst sich in der Folge nach und nach auf, taucht bis zum Satzende nur noch an einigen kurzen Stellen auf und prägt auch oder gerade auch im Weglassen dieser Bezugstöne den Charakter des Satzes der freien kontrapunktischen Gestaltung.

Ab Takt 70 taucht ein wiederkehrendes Merkmal des Übergangs zwischen zwei Abschnitten auf: Bläserfanfaren mit markanten Paukenschlägen im Fortissimo, die nach vier Takten dann leiser werdend von der einsetzenden Harfe begleitet werden. Offenbar zeigt sich in dieser Zusammenstellung, dass Saygun möglicherweise weniger das Kriegerische der Janitscharenmusik aufgreifen wollte, sondern vielmehr die Tradition der Schamanen und damit die Rituale, die Heilkraft, einen Schutzschild oder auch

²²²⁸ Vgl. Notenbeispiel 95.

Energiequellen erzeugen sollen.²²²⁹ Der türkische Professor für türkische Mythologie, Yaşar Çoruhlu, beschreibt dabei den Einsatz des Schlagzeugs als Element schamanistischer Zeremonien, das je nach rituellem Anlass laut oder leise eingesetzt werde.²²³⁰ Ab Takt 74 erklingen die Schlaginstrumente in unterschiedlichen Notenwerten und Rhythmen für eine kurze Zeit solistisch, danach setzen die Instrumente im Piano bzw. das Horn ab Takt 78 sogar im Pianissimo ein. Somit kann vermutet werden, dass Saygun bewusst und nicht nur an dieser Stelle eine Klangfarbe erzeugt, deren Ursprung in der Tradition der Schamanen liegen könnte. Diese Vermutung könnte auch durch die Wiederaufnahme des Motivs a ab Takt 82 (als Reprise) nach einer Fortissimo-Stelle gestützt werden, der sich ein Schlagzeugsolo inmitten eines leisen Orchesterklangs anschließt. Das Motiv a wird nunmehr in unterschiedlich langen Notenwerten bzw. durch unterschiedliche Rhythmen bearbeitet und führt zu einer Rückkehr des Hauptthemas in den folgenden Takten. Dem schließt sich wieder eine Durchführung als Kombination der eingeführten Motive und Überschäumen des Orchesters wie im ersten Teil an. Verstärkt wird dieser Klangeffekt ab Takt 116 durch ein neues Motiv in den Pauken, das als eine Abspaltung des Motivs, das das Thema B bildet, angesehen werden kann.

Notenbeispiel 97: Paukenmotiv in T. 116–117



Der Einsatz von Sechszehntelquintolen zunächst in den Streichern ab Takt 113 sowie ab Takt 115 in den Holzblasinstrumenten, die ab Takt 116 zu Sechzehntelsextolen wechseln, die seit dem ersten Takt die Hauptmotive begleiten, führt zu einer polyrhythmischen Passage, die ein konstruiertes Chaos darstellen könnte, das sich mit dem Beginn des Diminuendos ab Takt 132 wieder beruhigt.

Ab Takt 148 mit der Bezeichnung ‚Lento‘, erklingt wieder das dreistimmige Motiv c¹ aus Takt 19, allerdings in einem entsprechend langsameren Tempo. Ab Takt 153, der die Bezeichnung ‚Animato‘ trägt, erklingt dieses Motiv c¹ durch die entsprechenden Wiederholungen in seiner ursprünglichen Form, um danach durch geringe Veränderungen acht Mal unterschiedliche dreistimmige Akkorde zu erzeugen. Von Takt 148 bis 160 erklingen nur die Violinen und Violen im Pianissimo. Während die Takte 153–156 sowie

²²²⁹ Çoruhlu, 2020, S. 144.

²²³⁰ Ebd., S. 130.

auf den ersten beiden Zählzeiten in Takt 157 dem dreistimmigen Flötenmotiv der Takte 20–23 entsprechen, wird die Skalenführung in den einzelnen Streicherstimmen leicht verändert. Während ab Takt 157 auf der dritten Zählzeit bis Takt 158 bis zur dritten Zählzeit nach einem Quart-Septimakkord drei Dur-Akkorde folgen, wird auch dieses kurze harmonische Schema durch kleine Änderungen der Stimmführungen durchbrochen. Während in Takt 159 die ersten fünf Akkorde aus Quart-Septimintervallen bestehen, sind die nachfolgenden Akkorde bis auf zwei Quart-Sextakkorde und zwei Quart-Septakkorde unterschiedlich, um diese Passage mit einem verminderten Akkord zu Beginn des Taktes 161 abzuschließen.

Notenbeispiel 98: Dreistimmiges Motiv c¹ variiert, T. 157–160

The image shows a musical score for three string instruments: Violine I, Violine II, and Viola. The score is divided into two systems. The first system covers measures 157 to 160, and the second system covers measures 159 to 160. The first system has three staves: Violine I (treble clef), Violine II (treble clef), and Viola (treble clef). The second system has three staves: VI. I (treble clef), VI. II (treble clef), and Vla. (bass clef). The music consists of eighth-note patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals). Measure 157 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 159 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 160 starts with a bass clef and a key signature of one flat.

Diese Passage wirkt wie eine beginnende Energiequelle, die ab Takt 161 in einen 12/8-Takt mit einem punktierten Rhythmus führt. Durch das Motiv aus Takt 116²²³¹ und einer Variation des Motivs c¹ leitet die Viola zur Wiederaufnahme des Themas B in Takt 165 in den Flöten und in Takt 167 in den Klarinetten über, bevor ab Takt 169 die Celli und Kontrabässe dieses Motiv acht Mal einstimmig übernehmen. Dieses dreitönig abwärtsgehende Motiv wird ab Takt 178 in den Streichinstrumenten ohne Tonwiederholung übernommen, wobei es nun aus einem aufwärtsgehenden Halb- und Ganzton besteht. Ab Takt 181 erklingen in den unterschiedlichen Gruppen des Orchesters diverse Varianten der drei abwärtsgehenden Figuren. Die rhythmischen Figuren, die sich bislang durch ihre Unbeständigkeit auszeichnen, werden nun um hinkende Rhythmen

²²³¹ Vgl. Notenbeispiel 97.

ergänzt. Dieser Entwicklungsprozess vollzieht sich in einzelnen Wellen, die zum Teil durch kurze heftige Paukenschläge (T. 202–205, 215–216) unterbrochen werden. In Takt 252 erklingt wieder eine asymmetrische Bogenmelodie in den Streichern. Ab dem Takt 263 bereiten die Trompeten mit Triolen das Ende des Satzes vor, das auf das Motiv c¹ aus Takt 23 verweist, mit einem Crescendo, das in einem intensiven Tutti mündet.

In Takt 276 treten die Streichinstrumente aus dem Gewebe letztmalig mit einer asymmetrischen Bogenmelodie hervor. Der Höhepunkt, der in Takt 294 erreicht wird, markiert auch den Wechsel vom aus Sechszehnteln bestehenden hinkenden Rhythmus zu einem Rhythmus bestehend aus einer Sechszehntel, der eine punktierte Achtel folgt, der in der ungarischen Musik oder der Musik der Sinti und Roma üblich ist, und von Saygun auch in anderen Werken, z.B. im zweiten Satz der dritten Sinfonie, verwendet wird. Ab Takt 295 mit der Bezeichnung ‚Tempo primo‘, endet der erste Satz energisch mit dem aus prägnanten détaché-Achteltriolen und dem sie begleitenden Motiv c des Themas A besteht.

Dieser Satz enthält zum einen die schon analysierten Elemente aus den vorangegangenen Sinfonien. Zum anderen zeigt Saygun mit diesem Satz seine besondere Technik, kleine motivische Elemente entlehnt von Tonfolgen und Rhythmen aus der türkischen Volksmusik in unterschiedlicher Art und Weise bis zu ihrer Verfremdung zu variieren und zu kombinieren und dabei zwischen sehr bewegten und komplexen Passagen immer wieder einstimmige und ruhige Abschnitte einzufügen. Dabei kommen, abgesehen von den sich abwechselnden und zusammengesetzten Instrumentengruppen, einzelne Instrumente immer wieder zur Geltung, die möglicherweise in den Ohren der türkischen Bevölkerung an die typischen Volksinstrumente Assoziationen hervorrufen könnten. Die immer wieder auftretenden Fanfaren in den Blechbläsern, die prägnanten Passagen im Schlagzeug und die Bezugstöne in den Bässen geben gerade in bzw. nach den komplexen Passagen dem Satz eine Stabilität, ohne dass diese das Geschehen dominieren. Somit zeigt Saygun in diesem Satz seinen eigenen Kompositionsstil in der Art und Weise, wie er die türkischen Volksmelodien und -rhythmen miteinander verbindet, dass diese in der Gesamtstruktur des Satzes kaum noch erkennbar sind zugunsten einer dramatischen Entwicklung von musikalischen Ereignissen. Auch die Zyklusidee der vorhergehenden Sinfonien findet sich zwar in diesem Satz wieder, jedoch ist diese durch die Charakter- und Tempowechsel deutlich freier gestaltet und erscheint auf diese Weise sehr lebendig. Da auch dieser Sinfonie ein Gedenken an einen verstorbenen Menschen zugrunde liegt, mag es nicht abwegig erscheinen, dass sich auch

in diesem Satz für türkische Ohren bekannte Andeutungen von Ritualen befinden sowie die von Saygun geäußerte Auffassung vom Tod nicht als ein Abschluss, sondern als ein Teil eines Zyklus künstlerisch umgesetzt ist. Letztlich treten aber auch diese Versuche, Sayguns Musik zu deuten, aufgrund der fehlenden Vordergründigkeit in den Hintergrund eines auskomponierten Satzes, in dem der Komponist Motive und Rhythmen miteinander kombiniert und damit immer wieder neue Klangmöglichkeiten schafft. Auffallend ist in diesem Satz, wie sparsam Saygun mit dem Tonvorrat umgeht und welche Vielzahl an Ausprägungen mit dieser musikalischen Kombinatorik offenbar möglich erscheint, wie an dem folgenden Beispiel deutlich werden soll, das in Anbetracht der Kalligrafie des Komponisten auch optisch die Idee einer Bogenform einerseits wie auch die sich aus seiner Musik entfaltenden Energie andererseits darstellen könnte.

Notenbeispiel 99: T. 1 und T. 299 im Vergleich

The image displays a musical score for woodwinds, comparing measures 1 and 299. The score is arranged in two columns. The left column shows measures 1 through 6, and the right column shows measures 299 through 300. The instruments listed on the left are Flöte 1, Flöte 2, Flöte 3, Oboe 1, Oboe 2, Englischhorn, Klarinette in B 1, Klarinette in B 2, Fagott 1, and Fagott 2. The right column includes Flöte 1, Flöte 2, Flöte 3, Oboe 1, Oboe 2, Englischhorn, Klarinette in B 1, Klarinette in B 2, Fagott 1, and Fagott 2. The score features a variety of woodwind parts, with a prominent upward-sweeping scale in the woodwinds. The dynamics range from forte (ff) to fortissimo (fff), with a crescendo leading to fortissimo in the later measures. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Betrachtet man den ersten und vorletzten Takt des ersten Satzes, wird deutlich, dass die in schnellen Notenwerten, überwiegend Sechszehntelsechstolen, aufwärtsgehenden Skalen in den Holzbläsern für diesen Satz eine größere Bedeutung haben als eine reine Begleitung des Themas A. War schon im ersten Takt dieser Aufwärtsgang mindestens genauso präsent wie das Thema A, bleibt diese aufwärtsgehende Skala in verschiedenen Varianten – zum Teil auch abwärtsgehend – ein steter Begleiter der unterschiedlichen

Themen und Motive (T. 27, 34, 57, 61, 66–69, 82–83, 98, 101, 103, 115–122, 205–208, 258, 273–277). Diese aufwärtsgehende Skala wirkt wie eine Art Kontrapunkt zu den verschiedenen Themen und Motiven und verbindet darüber hinaus die unterschiedlichen Abschnitte dieses Satzes. Damit wird die Bedeutung eines einzelnen Motivs offenbar reduziert, auch wenn es in verschiedenen Ausprägungen im ganzen Satz wiederzufinden ist. Gleichzeitig wird die in früheren Sinfonien zu beobachtende lineare Entwicklung einzelner Themen und Motive immer stärker durch das gleichzeitige Auftreten von Motiven ersetzt, sodass neben Polyphonie und -rhythmik auch von einer polymotivischen Bearbeitung gesprochen werden kann, die insbesondere in den Passagen der Orchestertutti auftreten.

Ein Merkmal von Sayguns Werken lässt sich in der mittleren und späten Schaffensperiode festmachen: Der logische Aufbau innerhalb eines Werkes wird durch thematische und motivische Verknüpfungen zwischen den einzelnen Abschnitten und Sätzen hergestellt. Traber sieht hier eine Verbindung zur ‚Sehnsucht‘ eines Robert Schumanns nach einem ‚konzentrierten Musikdrama‘ oder in Worten von Traber „Tonfilm ohne Bilder“.²²³² Aus der Analyse dieses Satzes könnte geschlossen werden, dass Saygun sich möglicherweise an der Tradition der romantischen Sinfonien insbesondere eines Johannes Brahms orientiert mit dessen freier kontrapunktischer Stimmführung und dem motivischen Zusammenhang zwischen einzelnen Sätzen und deren ‚Tiefenschicht‘,²²³³ bzw. der ‚Panthematik‘,²²³⁴ die nach Urbanek als ‚Thematisierung des gesamten musikalischen Gefüges‘ bezeichnet wird, wodurch das „formkonstitutive Verhältnis von Teil und Ganzem ins Ungleichgewicht gerät und letztlich zu einer Vorherrschaft des Ganzen [...] führt.“²²³⁵ Polth führt hierzu an, dass Brahms ‚Motto-Themen‘ wähle, die aus Tönen ‚unterschiedlicher satztechnischer Kontexte‘ zusammengesetzt und als ‚Gestalt wahrnehmbar‘ seien durch „die Kontur, die einfache Rhythmik und Instrumentation“.²²³⁶ Jedoch ist die Art der Bearbeitung und das Inbeziehungsetzen von Motiven und Rhythmen, abgesehen von deren Ursprünge in der türkischen Volksmusik, in Sayguns bereits erwähnten philosophischen Anschauungen eingebettet und findet sich in anderen Sätzen seiner Sinfonien wieder.

²²³² Traber, 2004, S. 7.

²²³³ Hinrichsen, 2015, S. 18.

²²³⁴ Urbanek, 20015, S. 179.

²²³⁵ Ebd., S. 180.

²²³⁶ Polth, 2015, S. 220.

4.2.2. Zweiter Satz: Poco Largo

Im Vergleich zum überwiegend nicht-tonalen ersten Satz ist der zweite Satz eher modal angelehnt an eine Es-Tonalität. Dieser Satz folgt der Sonatenform mit Exposition (T. 1–24), Durchführung (T. 25–79) und Reprise (T. 80–127) und beginnt mit einer Passacaglia in den Celli und Bässen in Form eines achttaktigen Themas A, das wie ein Basso ostinato eingeführt wird. Es handelt sich jedoch um kein durchgängiges Ostinato, da es in der weiteren achttaktigen Abfolge bei jedem Durchlauf etwas variiert wird. Das Thema A weist Ähnlichkeiten zu den Passacaglien von Bach oder Buxtehude auf. Nach und nach reihen sich die anderen Stimmen der Streichinstrumente kanonisch ein.

Notenbeispiel 100: Ostinato-Thema A, T. 1–8



Ab Takt 9 tritt die zweite Stimme in der Viola mit dem zweiten Thema B auf: nach zwei Sechszehnteln und einer punktierten Viertel mit einem barocken Triller folgt danach wieder eine mit einer Achtel übergebundenen halben Note ebenfalls mit einem Triller, an die sich zwei Sechszehntel binden. Das Thema, das innerhalb der barocken Form an eine ‚uzun hava‘ erinnert, wird mit einem ‚düyek‘- Rhythmus beendet, was an den ersten Satz erinnert.

Notenbeispiel 101: Beginn des Themas B, T. 9–10

The image shows the musical notation for the Viola and Cello/Contrabass parts, measures 9 and 10. The Viola part starts with a dynamic marking of *p* (piano) and includes markings for *espr.* (espressivo) and *tr* (trill). The Cello/Contrabass part has a *cresc.* (crescendo) marking. The time signature is 3/4.

In Takt 17 kommt es zu einer kontrapunktischen Struktur mit dem Einsatz der zweiten Violinen. Diese ähnelt der Viola-Stimme aus Takt 9. In Takt 18 erklingt eine vierte Stimme in den ersten Violinen als eine Art Echo der zweiten Violinen.

In Takt 25 endet mit dem Aufgreifen des Ostinatos der Passacaglia in den Celli und Bässen bzw. in variiertes Form der Themen A und B in den Streicherstimmen die Exposition. Die Blasinstrumente begleiten die Streicher ab Takt 21 zuerst durch kleine Notenwerte. In den Takten 25–26 und im Takt 32 intonieren die ersten Violinen und die Violen das Triller- Motiv, das in Takt 9 auftritt, und variieren es im weiteren Verlauf.

Diese Variation kennzeichnet sich auch in der Verwendung von chromatischen Skalen in der zweiten Violine in Takt 27 und 28 sowie in den Bässen in den Takten 28 und 29. Dabei wird die in den Takten 27 erklingende chromatische Skala in Takt 33 in den ersten Violinen und Violon in schnellen Notenwerten begonnen, um dann in breiteren Notenwerten weitergeführt zu werden. In Takt 35 spielen die Bässe wieder den ‚düyek‘-Rhythmus. Die nach dem Triller immer schneller werdenden Notenwerte erklingen in immer kürzeren Abständen im ganzen Orchester.

Notenbeispiel 102: Variation der Themen A und B, T. 25–29

The musical score for measures 25-29 features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Cello/Kontrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first violin part includes a trill marked 'fp'. The second violin and bass parts play a chromatic scale, with 'cresc.' markings. The first violin part has a '3' indicating a triplet.

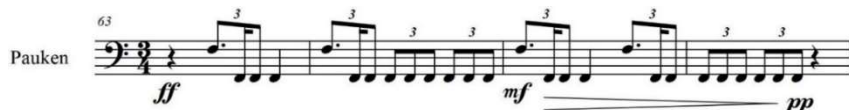
Notenbeispiel 103: Chromatische Skalen, Takte 32–33

The musical score for measures 32-33 features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Cello/Kontrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first violin part has a trill. The second violin and bass parts play a chromatic scale, with 'cresc.' markings. The first violin part has a '3' indicating a triplet.

Ab Takt 41 übernehmen die Holzblasinstrumente das Triller-Motiv aus Takt 9. Von nun an begleiten sie nicht nur die Streichinstrumente, sondern übernehmen zu diesen auch eine gleichberechtigte Rolle. Zugleich spielen die Celli ein neues Thema C. Das mit einer Triole beginnende Thema bewegt sich in der Tonart h-Moll. Nach vier Takten wiederholt es sich in b-Moll und tritt in Takt 69 dann wieder in h-Moll auf. Ab dem Takt 49 wird es durch die Beteiligung der Blechinstrumente und Pauke immer bewegter. Ab Takt 57 beginnt eine Art Stretto. Das Hauptmaterial dieses Strettos orientiert sich am Triller-Motiv aus Takt 9. In dieser Passage treten wieder auf- und abwärtsgehende Skalen auf mit Fanfarenklänge durch die Blechbläser, die schon aus anderen Sinfonien bekannt sind und an die sich kurze rhythmisch prägnante Schlagzeugsoli anschließen.

Im Takt 63 ertönt in der Pauke ein Hilfsmotiv, das bereits im ersten Satz in Takt 117 erklingt²²³⁷ und aus einem punktierten triolischen Rhythmus besteht.

Notenbeispiel 104: Paukenmotiv, T. 63–67



In Takt 69 überwiegt plötzlich ein tonales Zentrum. Die Melodie der Celli in h-Moll aus Takt 41 ebenfalls in h-Moll tritt durch Verzierungen intensiv hervor. Die Blechbläserwürfe und die gesamte Gestaltung der sich anschließenden Passage erinnern ein wenig an die *Sinfonie fantastique* von Hector Berlioz, wengleich Saygun wieder eine rasch wechselnde Klangfarbe in der Orchestrierung nutzt, indem er die Streicher sowie zeitweise die Holz- und Blechbläser abwechselnd dominant einsetzt.

Ab Takt 74 erfolgt über eine abwärtsgehende Tonleiter in es-Moll in den Bässen eine Überleitung zum Hauptthema und somit zu einer Reprise. In Takt 80 kehrt das Passacaglia-Thema in den Bässen und tiefen Holzblasinstrumenten zurück. Im Abstand von einer Viertel bzw. einem Takt scheint sich das Hauptthema kanonisch in den Violinen und Violen bzw. im Fagott weiterzubewegen, jedoch endet dieses Fugato bereits zwei Takte später. Die Streich- und Holzblasinstrumente gehen in Sechszehntelnoten weiter, steigern die Bewegtheit durch die sich wiederholenden Sechzehntel-Triolen wie im Takt 23 des ersten Satzes. In Takt 89 wiederholen die Blechblasinstrumente den Anfang des Hauptthemas A ebenfalls kanonisch wie das Fugato in den Takten 80 bis 82, allerdings nun über drei Takte und danach motivisch verändert in Viertelnotenwerten in großen Terz- bzw. kleinen Sextklängen in den Hörnern. In Takt 109 erklingt das Hauptthema A ein letztes Mal in den Celli und Bässen. In Takt 122 spielen die Holzblasinstrumente letztmalig auch das Triller-Motiv aus Takt 9. Der zweite Satz verklingt dann nach einer kurzen motivischen Bearbeitung des Hauptthemas A mit dem Thema C aus Takt 41 mit einem zweitaktigen es-Moll-Klang mit kleiner Sekunde und Quarte im Pianissimo.

Auffällig sind in diesem Satz das tonale Zentrum und die wiederkehrende Verwendung der Passacaglia-Form. Ansonsten bestimmen diesen Satz die kanonische motivische Bearbeitung von einstimmigen Melodien, die Zyklusgestaltung des Satzes und die Quintbezogenheit der Struktur von Tetrachorden. Dabei treten Terz- und Sextklänge in diesem Satz in den Vordergrund. Gleichzeitig nutzt Saygun Quart- und

²²³⁷ Vgl. Kapitel IV., 4.2.1., Notenbeispiel 97.

Quintklänge bzw. Klangschichtungen, als würde er die Vorstellungen des Harmoniesystems der türkischen Kunstmusik²²³⁸ von İlerici aufgreifen bzw. praktisch anwenden. Saygun erreicht damit möglicherweise einen besonderen Effekt: durch die sehr abstrakte und fast atonale, wenngleich assoziative Gestaltung des ersten Satzes, fallen die Elemente der westeuropäischen Klassik auf, die in den letzten Jahrhunderten zur Gewohnheit geworden sind. Gleichzeitig werden auch in diesem Satz die verschiedenen Hörgewohnheiten auf engem Raum miteinander verknüpft. Stärker als in den anderen Sinfonien verbindet Saygun in dieser Sinfonie kammermusikalische Passagen von Bläsern und Streichern miteinander, die seine Streichquartette erinnern. Mit diesem Konstruktionsprinzip des Kombinierens und Verbindens von Motiven, Rhythmen und Skalen schafft Saygun ein Gesamtwerk, ohne dass er aus seinen früheren Werken zitiert, auf der Grundlage seiner philosophisch-künstlerischen Idee, seiner Vorstellung vom Ideal einer ‚universellen Musik‘.

4.2.3. Dritter Satz: Con anima e molto deciso

Dieser Satz weist die Charakteristika einer komplexen dreiteiligen Bogenform auf (A: T. 1–51, B: T. 52–111, A: T. 112–138). Der erste Teil hat ein Thema und zwei Motive. Das erste Thema A erklingt in den Streichinstrumenten und besteht aus Triolen, die auf der verminderten Skala aufgebaut sind. Das Thema A, bestehend aus zwei Tetrachorden der ‚Frig dizisi Ayrik‘ ‘-Reihe, bewegt sich in Halb- und Ganztönen.²²³⁹ Abgesehen vom wiederholt einstimmigen Satzbeginn nehmen die zweiten Violinen das viertaktigen Thema auf dem Ton *as* auf, der als eine Art Hauptton im Sinne eines ‚durak‘ die gesamte Sinfonie dominiert.

Notenbeispiel 105: Thema A, T. 1–4

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violine II and the bottom staff is for VI. II. Both staves are in 4/4 time and feature a sequence of triplets. The Violine II staff starts with a first ending bracket (1) and a piano (pp) dynamic marking. The VI. II staff also features triplets. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes.

²²³⁸ Vgl. Akdemir, 1991, S. 390 bzw. S. 384–405.

²²³⁹ Saygun, 1967, S. 18, vgl. Kapitel IV, 1.2.3., Notenbeispiel 33.

In Takt 6 setzen die ersten Violinen mit dem Thema A ein, in Takt 7 die Violen in Form eines Fugatos. Auf die Bässe verzichtet Saygun interessanterweise bis zum Takt 23. Dafür spielen ab Takt 10 die Flöten dreistimmig das Thema A bis zum Takt 14 im Intervall einer kleinen Sexte und einer großen Septime, während dieser bewegte und zweimal (je in den Streichern und Flöten) dreistimmige erste Teil dieses Satzes mit einem D-Dur-Sextakkord endet. Es könnte sein, dass die Idee des ‚Horon‘-Tanzes hier abgebildet wird, der traditionell nach einer Einleitung in einem Wechsel von Frauen und Männern besteht, dem sich ein Einreihen und gemeinsames Tanzen in kleinen schnellen Schritten anschließt. Saygun hat diese Tanzform in seinem Buch *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat* (dt.: Grundlegendes Wissen über Lieder, Saz und Tänze der Menschen aus Rize, Artvin und Kars) beschrieben.²²⁴⁰ Die Idee, dass diese Tanzform schneller wird, hat Saygun bis Takt 26 aufgenommen, indem die Triolen in Sechszehntel und dann in Sechszehntelfünftolen übergehen. In Takt 14 erklingt das aus auf- und abwärtsgehenden Sechszehnteln bestehende Motiv a.

Notenbeispiel 106: Motiv a, T. 14

Auch dieses Motiv erscheint dreistimmig überwiegend in Sekundintervallen bzw. zweimal als H-Dur-Akkord auf der vierten und sechsten der sieben Sechzehntel des Motivs. In den nächsten zehn Takten wird dieses Motiv unter Hinzunahme der Flöten, Klarinetten und Fagotte weiterentwickelt. Dieser Charakter erinnert an Stravinskys *Sacre du printemps*. Der erste Höhepunkt wird durch ein Crescendo bis hin zu einem Fortissimo mit einer schon aus den ersten beiden Sätzen eingesetzten achstimmigen Aufwärtsbewegung eines dichten Klanggewebes im Takt 24 erreicht. Wie schon in seinen anderen Sätzen folgt einem solchen Höhepunkt, wie später auch nach Takt 88 und 108, der Einsatz des Schlagzeugs – hier mit einem zweiten Motiv b in Takt 24. Auch dieses Motiv besteht aus den sich wiederholenden und von Achteln unterbrochenen Sechszehnteln.

²²⁴⁰ Saygun, 1937, S. 12.

Notenbeispiel 107: Motiv b, T. 24

The image shows a musical score for four percussion instruments: Pauken (snare drum), Tamburin (tambourine), Tamtam (cymbal), and Gran cassa (große Trommel). The score is in 4/4 time and marked *ff* (fortissimo). The Pauken part consists of a single note on the first beat of each measure. The Tamburin part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Tamtam part has a similar rhythmic pattern. The Gran cassa part consists of a single note on the first beat of each measure.

In Takt 26 erscheint das Thema A in einer Sechszehntel-Version. In Takt 33 werden die Holzblasinstrumente zum ersten Mal für größere Intervalle eingesetzt. Jedoch bleiben diese unter der dichten Bewegung der Streichinstrumente verborgen, sie werden kaum gehört. Tatsächlich werden die größeren Intervalle das erste Mal in den Harfen und Streichinstrumente in Takt 36 deutlich. In Takt 40 beziehen sich die Flöten für einen Augenblick auf das Thema B des ersten Satzes der Sinfonie. Gleichzeitig nimmt das Schlagzeug Motiv b auf. In Takt 42 führt der Einsatz der Blechblasinstrumente zu einem Übergang hin zu einem neuen Abschnitt, indem diese im Fortissimo mit Sprüngen in größeren Intervallen, überwiegend reinen Quarten, sehr präsent sind. Ab dem Takt 49 erklingt ein Motiv wieder, das vom Thema A aus dem ersten Satz dieser Sinfonie bekannt ist und aus einer Quarte von vier aufeinanderfolgenden Quarten zusammengesetzten Fanfare besteht, die an die Anfangsmelodie einer damals bekannten Nachrichtensendung des türkischen Fernsehens erinnert.

In Takt 53 tritt ein neues Motiv c mit sehr großen Intervallen (große Septime und Oktave) – zum ersten Mal überwiegend – in den Bässen auf. Dass hier ein neuer Satzabschnitt beginnt, ist daran festzumachen, dass sowohl die Intervalle größer werden als auch die Notenwerte auf Achtelbewegungen ausgerichtet sind. Die Motive des Themas A des ersten Satzes begleiten das Motiv c.

Notenbeispiel 108: Motiv c, T. 53–54

The image shows a musical score for four instruments: Bassklarinette (bass clarinet), Fagott I und 2 (bassoon I and II), Kontrafagott (contrabassoon), and Cello Kontrabass (cello and double bass). The score is in 2/4 time and marked *ff* (fortissimo). The Bassklarinette part starts with a half note on the first beat of the first measure. The Fagott I und 2 part starts with a half note on the first beat of the first measure. The Kontrafagott part starts with a half note on the first beat of the first measure. The Cello Kontrabass part starts with a half note on the first beat of the first measure.

Diesem Gewebe fügt sich in Takt 80 das Motiv b und in Takt 85 das Thema A wieder hinzu. Ab dem Takt 89 überwiegt im Schlagzeug wieder Motiv b. Im Takt 112 kehrt das Thema A in den Fagotten zurück und vollendet die Bogenform. Die Sinfonie endet mit einer viertaktigen Codetta ab Takt 135. Diese Codetta besteht aus den Motiven des Themas A des ersten Teils und klingt wie die Codetta des ersten Satzes. Dabei ist insbesondere der vorletzte Takt fast identisch mit dem vorletzten Takt des ersten Satzes und endet somit auf dem Grundton As sowie einem as-Moll-Akkord, was den bereits ausgeführten zyklischen Gedanken von Sayguns Kompositionsweise bestätigt.

Der dritte Satz kann in seinem Ausdruck als ein Satz mit Freude und Bewegung empfunden werden, der auch durch viele Taktwechsel geprägt wird, die bei einem Horon üblich sind. Die einzelnen Streicher-, Bläser- und Schlagzeuggruppen sind zum Teil kammermusikalisch wie auch in Kombination und im Tutti in ständiger Bewegung wie schon in den anderen Sätzen dieser Sinfonie, was diesen ohnehin eher kurzen Satz noch kurzweiliger erscheinen lässt. Güvenç beschreibt diese Sinfonie und die von Saygun verwendeten kompositorischen Mittel wie folgt:

„Die 1974 fertiggestellte 4. Sinfonie hat wie alle Werke Sayguns eine modale Struktur, sie passt zu keinem der bestimmten musikalischen Muster. Wie immer stellt auch in der 4. Sinfonie jeder Satz eine Formation für sich dar. Die zu Beginn zu hörenden Themen entwickeln sich ständig weiter und atmen. Einige Motive stellen eine organische Verbindung zwischen den Sätzen her und bestimmen die Integrität der Komposition. Da der Komponist zu einer vollständigen Abstraktion in modaler Richtung ging, scheint er in diesem Werk mehr tonale Themen verwendet zu haben als in seinen anderen Sinfonien. Zwischen den beiden Außensätzen befindet sich eine ‚Passacaglia‘, die eine andere Struktur hat, die sich von der Tradition abhebt. Das Thema wird während des gesamten Satzes wiederholt, aber jeder [Satz] beginnt mit einem anderen Ton und bringt neue Ideen.“²²⁴¹

Güvenç hebt in diesem Zitat die Idee Sayguns einer organischen Entwicklung hervor, die sowohl innerhalb eines Satzes wie auch in der Verbindung der Sätze untereinander besteht, allein schon durch die Verwendung der Satzbezeichnung ‚Deciso‘ des ersten und dritten Satzes. Die Metapher des Atmens zeigt eine Vorstellung des Lebens, deren musikalische Darstellung Güvenç mit ‚abstrakt‘ bezeichnet. Auffallend in diesem Zitat

²²⁴¹ Güvenç, 1982. Im Original: „1974 yılında tamamlanmış olan 4. Senfoni Saygun’un bütün eserleri gibi modal yapıdadır, belli müzik kalıplarının hiç birine uymaz. Her zaman olduğu gibi 4. Senfonide de her bölüm kendi içinde bir oluşum gösterir. Başlangıçta duyulan temalar devamlı olarak gelişir, nefes alıp verir. Bazı motifler bölüm arasında organik bir bağ kurarlar ve kompozisyonun bütünlüğünü saptarlar. Besteci modal yönde tam bir soyutlamaya gittiği için bu eserinde diğer senfonilerinden daha fazla tonal temalar kullanmış gibi görünür. İki uç bölüm arasında bir ‚Passacaglia‘ yer almıştır, gelenekten iyice ayrılan değişik bir yapıdadır. Tema bütün bölüm boyunca tekrarlanır ama herkez [sic: herkes] bir başka tonda gelir, ve yeni düşünceler getirir.“

ist die leicht dichotomische Beschreibung von Güvenç der eigenständigen Satzformation in Verbindung mit der ‚Integrität der Komposition‘ wie auch von ‚Tonalität‘ und ‚Abstraktion‘, ‚Tradition‘ und Innovation auch in der Ausprägung von Wiederholung und Inventionen, und letztlich von ‚Struktur‘ und ‚Motiv/Thema/Idee‘. Neben den Übereinstimmungen der Einschätzungen von Güvenç mit der vorgenommenen Analyse ist die Einordnung, die Sinfonie habe eine modale Struktur, zu diskutieren. Die Verwendung von chromatischen Motiven und der Bezug zur Dur-Moll-Tonalität an einigen Stellen machen eine eindeutige Einordnung in ein bestimmtes System schwierig wie auch atonale oder serielle Passagen in der Sinfonie eine eindeutige Zuschreibung einer bestimmten zeitgenössischen Richtung nicht erlauben geschweige denn Sayguns Rückgriff auf tradierte Formen der Barockzeit. Entscheidend ist dabei Güvençs Beschreibung im letzten hier zitierten Satz, wonach die Bearbeitung einer musikalischen Idee, sei es ein Motiv oder Thema, selbst neue Ideen hervorbringe. Dabei wird es immer schwieriger, zwischen Motiv und Thema, Begleit-, Hilfs- oder Leitmotiv zu unterscheiden. Möglicherweise liegt aus Sayguns Sicht diesen nicht immer eindeutig zuzuschreibenden musikalischen Mitteln die Vielzahl an unterschiedlichen Melodie- und Rhythmusmodellen der türkischen Volksmusik zu Grunde, wenngleich Saygun über die dort vorhandenen Skalen und Rhythmen hinausgeht.

Traber sieht in dieser Sinfonie Schumanns „Sehnsucht nach einem konzentrierten Musikdrama ohne Worte“ erfüllt und betont die verschiedenen ‚Bewegungsformen‘ und ihre Gegensätze sowohl im Wechsel von Tutti und kammermusikalischen Passagen wie auch im „Zusammenspiel von Kantilenen und repetierenden Akkorden mit ihren Klanggegensätzen“ sowie dem Wechsel zwischen „größter Leichtigkeit gegen tiefes Lamento“.²²⁴² Die Verwendung von Fanfaren in dieser Sinfonie sieht Traber im Zusammenhang mit den ‚Aufbruchssignalen‘ für eine neue Tonsprache von Schönberg in dessen erster Kammer-sinfonie.²²⁴³ Traber betont ferner die Bedeutung der Verwendung von Skalen jenseits von Instrumentation und Lautstärke für das besondere ‚Kolorit‘ dieser Sinfonie und bestätigt die vorgenommene Analyse dahingehend, dass Saygun seine Skalen selbst kreierte, da diese nicht immer mit den überlieferten Makamen übereinstimmten, und attestiert Saygun, dass diese Verwendung der wechselnden Skalen „eine ähnliche Funktion wie die verschiedenen Tonartregionen in einem klassischen

²²⁴² Traber, 2005, S. 7.

²²⁴³ Vgl. ebd., S. 7.

Werk“ übernehmen.²²⁴⁴ Traber sieht diese Sinfonie als „gespieltes, erzähltes, getanztes Theater“ in der Tradition der russischen Schule bzw. „der klassischen und romantischen Tradition, auch ohne sich an die Details der Formgebung zu halten“, als „universalistisches Werk“.²²⁴⁵

Die letzte Einschätzung von Traber kann kontrovers diskutiert werden und zeigt zugleich die Schwierigkeit der Einordnung von Sayguns Werk bzw. der Frage, wie stark das subjektive Hörerlebnis bei der Analyse zu berücksichtigen ist. Ist das, was Traber beschreibt, das ‚ästhetische Wesen‘ nach Dahlhaus, was sich im ‚Hintergrund‘ eines Werkes befindet, in der ‚sekundären Schicht der Musik‘?²²⁴⁶ Oder handelt es sich um das ‚Vordergründige‘, das vom Publikum als solches wahrgenommen würde, das nach Dahlhaus in der ‚neuesten Musik‘ einen ‚ästhetischen Zwiespalt‘ darstellt in einem „Auseinanderklaffen in eine Struktur, die niemand ohne mühsame Analyse durchschaut, und eine akustische Fassade, die dennoch ihre Wirkung nicht verfehlt, charakteristisch und geradezu konstitutiv für sie ist.“²²⁴⁷ Auch in dieser Sinfonie können unterschiedliche Stellen an bereits vorhandene Werke oder Schulen erinnern. Doch weist gerade diese Sinfonie Besonderheiten auf, die eine Einordnung in eine bestimmte Tradition trotz scheinbaren Aufgreifens tradierter Formen als zu kurz gegriffen erscheinen lässt. Nun sprechen Güvenç und Traber jedoch mit unterschiedlichen Formulierungen von der Darstellung einer Handlung, die durch bestimmte Ereignisse, dem Atem und den organischen Verbindungen, gekennzeichnet wird und geben somit einen Hinweis auf die sufistische Anschauung Sayguns als Ausgangspunkt für die Auswahl von musikalischen Formen, Motiven und Rhythmen und deren Bearbeitungen.

Diese Sinfonie ist als einzige der fünf Sinfonien dreisätzig. Das könnte bedeuten, dass Saygun zeigt, dass er in Kenntnis der westeuropäischen barocken wie auch klassisch-romantischen Sinfonietradition frei mit den Formen umzugehen weiß. Allerdings könnte der Grund für einen fehlenden Satz in der schweren Erkrankung von Lessing liegen und dem Bemühen, dass dieser das ihm gewidmete Werk zu Lebzeiten aufführen möge. Wenn diese durch keine Aussagen Sayguns oder der Literatur zu belegende Vermutung zuträfe, könnte die Frage folgen, warum Saygun nicht später einen vierten Satz ergänzt hätte. Hier wäre dann vermutlich der Hinweis auf das Unvollendete als Vorstellung der

²²⁴⁴ Ebd., S. 8.

²²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 8.

²²⁴⁶ Dahlhaus 1970, S. 64; vgl. auch Saygin, 1945, S. 39, s. Kapitel III., 5.1.

²²⁴⁷ Ebd., S. 64 f.

Unendlichkeit eine Erklärung im Sinne der Saygunschen Auffassung. Dagegen spricht dass der dritte Satz bewusst mit der Verbindung zum ersten Satz über die Codetta vermutlich ein Schlusssatz sein und bleiben sollte und – ob nun unter Berücksichtigung von Lessings Erkrankung oder nicht – das Werk dreisätzig angelegt ist.

Darüber hinaus zeigt Saygun, dass die türkischen Rhythmen und Makame bzw. pentatonischen Reihen der türkischen Musik erweiterbar, kombinierbar und mit der von ihm gewählten Orchestrierung sowohl mit den Hörgewohnheiten der westeuropäischen Klassik als auch aufgrund der Elemente der türkischen Volksmusik von seinen Landsleuten wahrgenommen werden können. Diese Sinfonie kann daher, abgesehen von der Rezeption, als wegweisend für die Entwicklung einer türkischen zeitgenössischen Kunstmusik angesehen werden, da sie neue Möglichkeiten der musikalischen Ausdrucksweise eröffnet, die, im Gegensatz zu anderen Richtungen der zeitgenössischen Musik, sowohl eine Zuordnung zu tradierten als auch eine Einbindung von neuen Formen, Melodien, Skalen und Rhythmen zulassen und gleichzeitig als ‚universelle Musik‘ das sinfonische Schaffen im 20. Jahrhundert bereichert auf der Grundlage einer musikästhetischen Vorstellung, die einen Vergleich mit vorhandenen Ästhetiken und damit einen Austausch ermöglichen.

5. Fünfte Sinfonie

5.1. Entstehung

Wie schon zur vierten Sinfonie notiert Saygun zu seiner fünften Sinfonie (op. 70) nur die Instrumentation und vermerkt das Datum der Uraufführung: 17. Januar 1986 mit dem CSO unter der Leitung von Hikmet Şimşek in Ankara mit einer Dauer von ungefähr 23 Minuten.²²⁴⁸ Saygun selbst hat den 20. September 1984 als Fertigstellungstermin dieser Sinfonie angegeben.²²⁴⁹ Die Instrumentation besteht wie in der dritten und vierten Sinfonie aus drei Flöten, zwei Oboen, einem Englischhorn, zwei Klarinetten, einer Bassklarinetten, zwei Fagotten, einem Kontrafagott, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagzeug, Celesta, Harfe und Streichinstrumenten.²²⁵⁰ Diese Sinfonie besteht aus vier Sätzen: Allegro, Vivo, Tranquillo und Allegro. Sie gilt als

²²⁴⁸ Saygun, *Orchestra*, Autograf, TR-Absc, S. 4.

²²⁴⁹ Aracı, ²2007, S. 283.

²²⁵⁰ Vgl. auch Aracı, ²2007, S. 283, wobei er bei der dritten Sinfonie (S. 277) und fünften Sinfonie (S. 283) Celesta und Harfe sowie bei der vierten Sinfonie (S. 280) Celesta nicht aufführt, wobei diese Instrumente in der Partitur vorgesehen sind.

Sayguns ‚ausgereifteste‘ Sinfonie.²²⁵¹ Die musikalischen Themen der Sinfonie sind von klassischen Themen entfernt. Streng genommen handelt es sich nicht um musikalische Themen, sondern um Motive, die als ein musikalischer ‚Keim‘ betrachtet werden können,²²⁵² die in jedem Satz dieser Sinfonie auftreten, allerdings jedes Mal in unterschiedlicher Form.

Auch in dieser Sinfonie leiten sich die Motive voneinander ab und weisen den Einsatz von aufeinander abgestimmten rhythmischen und melodischen Bindungen auf, die die Integrität zwischen den Abschnitten und Sätzen sicherstellen. Die allgemeine Struktur dieser Sinfonie kann daher als ‚durchkomponierte Form‘ bezeichnet werden in Anlehnung an die Analyse der Oper *Kerem* von Gönen²²⁵³ sowie zur Oper *Gilgames* insbesondere von Altar.²²⁵⁴ Die fünfte Sinfonie von Saygun entstand im zeitlichen Zusammenhang der beiden Opern und weist losgelöst von der klassischen Formenlehre sowohl eine Reihung von Motiven auf, die mit Juxtaposition, als auch eine Überlagerung von Motiven, die mit Superposition bezeichnet werden kann. Der Begriff Juxtaposition aus der Anatomie wird hier in Verbindung mit der musikästhetischen Auffassung von Saygun bewusst gewählt wie auch der Begriff der Superposition Ereignisse der Physik bzw. Mathematik bezeichnet, bei denen durch Interferenzen bzw. linearkombinatorische Berechnungen neue Ergebnisse entstehen. Findet sich der Gedanke einer ‚durchkomponierten Form‘ bei Debussy,²²⁵⁵ Strawinsky und Wagner,²²⁵⁶ so erlaubt erst die Beschreibung der Art und Weise der motivischen Gestaltung eine Konkretisierung dieses Begriffs. Dabei ist auffallend, dass Sayguns Kompositionstechnik zwar mit ‚Individualisierung‘, aber eben nicht mit ‚Dissoziation‘ beschrieben werden kann im Sinne von Blumenröder. Dieser spricht von „Distanzierungen gegenüber tradierten Gattungskriterien“ des sinfonischen Schaffens im 20. Jahrhundert, um dann „neue kompositorische Kontexte und Strukturgesetze“ zu benennen, die er in Zusammenhang mit einer „Infragestellung und Problematisierung des Hergebrachten“ sieht.²²⁵⁷ Auf Saygun trifft letzteres aber insofern nicht zu, da er an einer Weiterentwicklung des ‚Hergebrachten‘ interessiert ist und diese mit ‚neuen kompositorischen Kontexten und Strukturgesetzen‘ erreichen möchte.

2251 Kolçak, 2005, S. 110.

2252 Vgl. Staubli, 2013; vgl. Kapitel IV., 2.2.4.

2253 Vgl. Gönen, 2008, S. 197 bzw. Kapitel III., 6.4.2.

2254 Vgl. Kapitel III., 6.4.3., u.a. Altar, 2001, S. 239.

2255 Vgl. Steinbeck 2002, S. 336–338.

2256 Vgl. die Ausführungen verschiedener Autoren im Kapitel III., 6.4.2. und 6.4.3.

2257 Blumenröder, 2002, S. 97.

Die Sinfonie beginnt nach einer Einleitung im Moderato mit einem Allegro mit schnellen Notenwerten und prägnanten Rhythmen. Die Bearbeitung der Motive führt durch den Einsatz von Synkopen zu zwischenzeitlichen Höhepunkten. Der zweite Satz gleicht einem lebhaften Scherzo. Er entwickelt sich wie eine Fuge, ohne dass Saygun diese auskomponiert. Der dritte Satz beginnt in ruhigem Tempo und endet nach einem lebhaften Verlauf sehr zurückhaltend. Der vierte Satz ist ein Finale in einem wiederum sehr raschen Tempo wie im ersten Satz.

Im Programmheft zur Uraufführung notiert auch Şimşek, dass die fünfte Sinfonie das ‚ausgereifteste‘ Beispiel für Sayguns Kreativität darstelle.²²⁵⁸ Der erste Satz weise einen ‚schweren‘ Beginn auf, werde durch die Synkopen verbunden, die das Merkmal der Saygun-Sprache und das Ergebnis der permanenten Bewegung bilden würden.²²⁵⁹ Der zweite Satz erwecke den Eindruck einer Entwicklung mit den gleichen Elementen auf der Grundlage des Scherzo-Charakters und eines Stils, der einem Fugato ähnelt.²²⁶⁰ Der dritte Satz zeichne sich durch eine ‚charakteristische Schwere‘ aus. Aber später gewinne er eine ‚komprimierte Bewegung‘, die Şimşek als eine ‚chemische Reaktion‘ bezeichnet, die sich in einem ‚Reagenzglas‘ beobachten lasse.²²⁶¹ Diese Metapher von Şimşek wirkt auf den ersten Blick merkwürdig. Allerdings sollte an die philosophischen Ausführungen von Saygun erinnert werden, der sich für die biologischen Prozesse der Natur und die ständigen Bewegungen und Veränderungen interessiert hat. Diese lassen sich in immer kleinere Bestandteile – Motive bzw. Zellen – aufgliedern und neu in Beziehung setzen. Ob allerdings diese sehr konkrete Vorstellung von Şimşek in der eher abstrakten Kompositionstechnik zu finden ist, ist fraglich, da Sayguns motivische Bearbeitung vielfältige Kombinationsmöglichkeiten aufzeigt, wie bereits in der Analyse der vorangegangenen Sinfonien herausgearbeitet wurde. Diese offene Form der Kompositionstechnik entzieht sich somit einer allzu genauen Festlegung bzw. -schreibung. Darüber hinaus öffnet sie die Tür für die Nutzung (nationaler) Melodien, Rhythmen und Skalen, die so bearbeitet werden, dass sie die Ebene einer ‚universellen Musiksprache‘ erreichen.

Der letzte Satz weise nach Şimşek alle Merkmale eines Finales auf. Die ‚episodenlange Vitalität‘ am Ende des Satzes sei eine große Überraschung, die sich in

²²⁵⁸ Şimşek, 1986, S. 4.

²²⁵⁹ Ebd.

²²⁶⁰ Ebd.

²²⁶¹ Ebd.

eine Ruhe verwandele, und die langen Töne des Englischhorns, die wie eine ‚Linie am Horizont verschwinden‘, deuten auf die Unendlichkeit hin.²²⁶² Diese Beschreibung erinnert an die Beschreibung von Güvenç zu einer ähnlichen Passage in der zweiten Sinfonie, die allerdings vom Horn gespielt wird.²²⁶³ Das große Merkmal der Arbeit sei wie in vielen Werken Sayguns, dass es rhythmische und melodische Verbindungen gebe, die zu einer ‚organischen Integrität‘ der Sätze führen; Şimşek ordnet den Motiven eigene Klangbilder zu.²²⁶⁴ Somit wäre unter Berücksichtigung dieser Hinweise von Şimşek zu untersuchen, wie diese von ihm bezeichnete ‚universelle Sprache‘ konkret in dieser Sinfonie festzustellen und zu beschreiben wäre.

5.2. Analyse

5.2.1. Erster Satz: Moderato

Der Satz besteht aus einer Einleitung (Exposition: T. 1–39) und einem Hauptteil (Allegro, T. 40–181) mit einer Durchführung (T. 40–59) und Reprise, die bereits ab Takt 60 einsetzt. Gegen diese Gliederung kann jedoch eingewendet werden, dass innerhalb der Reprise ab Takt 80 die Wiederaufnahme der Durchführung durch die Bearbeitung der Motive erfolgt und ab Takt 148 erneut die Anfangsstimmung der Exposition allerdings im schnelleren Tempo aufgenommen wird, welches zugleich auch als Coda angesehen werden könnte. So könnte hier auch eine fünfteilige Gliederung in Anlehnung an die Rondoform (A–B–A–C–A) angenommen werden. Möglicherweise kombiniert Saygun beide Formen miteinander. Die Bezüge zur klassischen Sonatenform sind abseits dieser Proportionen, die an den ersten Satz seiner vierten Sinfonie erinnern, somit nicht eindeutig bestimmbar, da Saygun sich auf die motivisch-zyklische Bearbeitung konzentriert und einzelne motivische Elemente miteinander kombiniert.

Der Satz beginnt wie viele Sätze von Saygun leise, aber hier als einziger erster Satz seiner Sinfonien, und hat zwei Hauptcharaktere bzw. musikalische Keime. Das Motiv a in den ersten beiden Takten in den Hörnern in Verbindung mit den Basstönen im Kontrabass, Harfe und Pauke im dritten Takt kann auch als Hauptmotiv oder auch als musikalischer Keim, als ‚Urmotiv‘ im Sinne von Schenker, bezeichnet werden.²²⁶⁵

²²⁶² Ebd.; vgl. Kapitel III., 4.1., Dahlhaus³1994, S. 97.

²²⁶³ Vgl. Güvenç, 1970, s. Kapitel IV., 2.1., s.a. Kapitel III., 4.1., Dahlhaus³1994, S. 97.

²²⁶⁴ Ebd.

²²⁶⁵ Vgl. Kapitel IV., 2.2.4.

Notenbeispiel 109: Motiv a, T. 1–3 und Thema A, T. 5–9

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (top) includes Clarinet in B, Bassoon 1, Bassoon 2, and Contrabassoon. The brass section (middle) includes Horns in F 1-4, Trumpets in C 1-3, Trombones 1-3, and Tuba. The percussion section (bottom) includes Drums and Cymbals. The strings section (bottom) includes Harp and Double Bass. The score shows a sustained tone in measures 1-3, followed by a new theme in measures 5-9. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with crescendos and decrescendos. Performance instructions like pizz. and arco are present for the double bass.

Es besteht einerseits aus einem über mehrere Takte gehaltenen Ton. Anstatt eines Themas erklingen nun versetzt bis zum Einsatz des Themas A in Takt 5 die dort verwendeten Töne in den Hörnern, Klarinetten und Fagotten. Der Satz beginnt abgesehen vom Anfangston

des klingenden f^l im Horn nicht einstimmig, sondern entwickelt sich ab Takt 2 taktweise wie ein Fugato in den Bläsern mehrstimmig.

Andererseits besteht das Motiv a aus einer Quinte, die in der Abfolge des d bzw. D und G bzw. G^l im Kontrabass intoniert wird, der Harfe und des Schlagzeugs ab Takt 3. Das Thema A besteht ab Takt 5 in den Posaunen aus langen Notenwerten, die sich langsam mit der Tonfolge b , cis^l , d^l , f^l , ges^l und a^l aufwärtsbewegen. Anfänglich wird mit den markanten Basstönen der Eindruck der Tonart g-Moll erweckt. Durch die Melodieführung der anderen Instrumente entstehen jedoch oberhalb dieser Basslinie dissonante Klänge. Interessant ist, dass Saygun das Prinzip von İlerici der ‚mehrtönigen Akkorde‘ hier nur noch andeutet bzw. dass diese sich durch die Melodieführung ausgelösten Klänge mit einer Selbstverständlichkeit als Folge der mehrstimmigen motivischen Bearbeitung ablösen. Man kann hier von einer Dichotomie der kompositorischen Technik sprechen, da die westeuropäische harmonische Selbstverständlichkeit des Wechsels von Dominante-Tonika mit dem von İlerici aufgestellten Systematikversuch einer polyphonen türkischen Kunstmusik einhergeht. Dadurch wird eine andere Spannung erzeugt, die nicht mehr in der tonikalen Entspannung aufgelöst wird, sondern dadurch, dass die motivische Bearbeitung unabhängig von der ordnungsgebenden Bassfigur erfolgt, wenngleich diese motivische Bearbeitung in Takt 8 mit einem mehrtönigen Akkord als klangbestimmendes Moment innehält, als wäre hier die Tonika erreicht und die Rolle der Bassfigur erfüllt.

Der zweite Charakter des ersten Satzes soll als Motiv b bezeichnet werden, hat im Gegensatz zum Thema A einen dynamischen Charakter und besteht aus Sechzehnteln, Zweiunddreißigsteln und Sextolen.

Notenbeispiel 110: Motiv b, T. 10–11

The image shows a musical score for two flutes. The first staff is labeled 'Flöte 1' and the second 'Flöte 2'. Measure 10 is in 4/4 time, and measure 11 is in 2/4 time. Flute 1 plays a sixteenth-note melody in measure 10, while Flute 2 is silent. In measure 11, Flute 1 is silent and Flute 2 plays a sixteenth-note melody. Both parts are marked with a piano (p) dynamic.

Es gibt mehrere Motive, die diesen dynamischen Charakter aufzeigen, wie beispielsweise dissonante Arpeggien in Takt 10, Synkopen in Takt 37 sowie einem abwärtsgehenden Tetrachord in Takt 51. Während in der vierten Sinfonie die Motive überwiegend dreistimmig erklingen und dadurch unterschiedliche Akkorde erzeugen, wird das Motiv

b einstimmig eingeführt, um einen Takt später in den Flöten zunächst zweistimmig und dann in den Streichern dreistimmig zu erklingen. Die dadurch entstehenden Intervalle bzw. Akkorde zeigen wie in der vierten Sinfonie eine Dominanz von dissonanten Klängen insbesondere aufgrund von (überwiegend kleinen) Sekund- und (überwiegend großen) Septimintervallen.

In Takt 34 intoniert die Pauke ein Motiv c in Form von drei isolierten akzentuierten Achteln. Dieses Motiv bringt zwar den bisherigen musikalischen Fluss zur Unterbrechung, jedoch nicht zum Stoppen. Die erste Version dieses Motivs c kommt bereits in Takt 3 in der oben beschriebenen Abfolge der Töne *d* bzw. *D* und *G* bzw. *G*₁ in den Bässen. Saygun nutzt somit den typischen Quintfall als Ausgangspunkt für ein Motiv, das aus je zwei kleinen Terz- und kleinen Sextsprüngen und einer Quinte in Zweiunddreißigstel in Takt 10 besteht und entfernt an g-Moll und an die tetrachordisch aufgebaute ‚Alaca Dor ‚Bitişik‘ terkibi‘-Reihe²²⁶⁶ erinnert, die in der zweiten Flöte in Takt 11 exakt erklingt, während die erste Flöte das Motiv b aus Takt 10 auf der vorletzten Note verändert spielt. Diese kleinen Beispiele zeigen auf, wie Saygun den westeuropäischen harmonischen Grundgedanken mit den traditionellen Skalen der türkischen Kunstmusik verknüpft.

Am Ende der Exposition führt Saygun in Takt 37 ein neues Motiv d ein.

Notenbeispiel 111: Motiv d, T. 37

The image shows a musical score for Motif d in T. 37. It consists of five staves: Violine I, Violine II, Viola, Cello, and Kontrabass. The music is in 4/4 time and begins at measure 37. The Violine I and II parts play a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Viola, Cello, and Kontrabass parts play a similar melody in the lower register: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is Allegro.

Dieses Motiv in den Streichern enthält Bestandteile der Motive a und b, bevor sich ab Takt 39 mit dem Zeitmaß Allegro die Motive b (T. 39) und c (T. 40) in den Streichern abwechseln und ab Takt 43 auch in den Bläsern mit aufgenommen werden.

²²⁶⁶ Vgl. Kapitel IV, 1.2.1., Notenbeispiel 9.

In Takt 51 wird ein weiteres Motiv e eingeführt, das die Umkehrung des Themas A vom Satzbeginn aus Takt 5 in raschen Notenwerten aufnimmt.

Notenbeispiel 112: Motiv e, T. 51



Dieses Motiv wird zunächst in den Streichern, dann in den Bläsern in immer schnelleren Notenwerten sowie in ansteigender Dynamik aufgenommen, um sich ab Takt 57 in Verbindung mit einer Variation des Motivs a in den Posaunen mit den Motiven b und d zu vermischen.

Nach einem kurzen Diminuendo in Takt 66 erklingt ab Takt 67 eine Variation des Motivs a, entsprechend folgt Motiv b ab Takt 80. Formal mag auf den ersten Blick ab Takt 67 die Reprise einsetzen. Diese Charakterisierung der Satzform kann, wie schon in der vierten Sinfonie, diskutiert werden: Zum einen würde die Reprise nicht im Moderato, sondern im Allegro beginnen, zum anderen wären die Exposition im Moderato und die Durchführung im Allegro (T. 40–59) im Verhältnis zur Reprise deutlich kürzer. So wie die Elemente der türkischen Volksmusik in den Motiven angedeutet werden, werden die Fundamente der klassischen Sonatenform ebenso angedeutet, um weiter bearbeitet zu werden, sodass sich im weiteren Verlauf des Satzes sowohl die Bestandteile der Motive als auch die der klassischen Formenlehre zugunsten eines neuen Gestaltungsprinzips in Form von Kombinationen von Motiven in Verbindung mit den unterschiedlichen Klangfarben im Orchester immer mehr verlieren. Beispielsweise spielen die Streich- und Holzblasinstrumente lange und asymmetrische Melodien, die aus Elementen der Motive a und b stammen, wie zum Beispiel zwischen den Takten 99 bis 104, und wie ein Chorus wirkt, der an ein türkisches Volkslied im Stil einer ‚uzun hava‘ erinnert. Diese Melodien stehen im Zusammenhang zum einen mit den kadenziellen Melodien – wie nachfolgend am Notenbeispiel 113 illustriert –, die unter den damaligen französischen Komponisten gebräuchlich waren, und zum anderen mit der türkischen Volksliedgattung ‚uzun hava‘ insbesondere ab Takt 103 im Vergleich mit dem Notenbeispiel 114. Aufwärtsgehende Skalen wie im Notenbeispiel 113 mit einem in der Regel deutlich längeren Zielton kombiniert Saygun mit der ‚uzun hava‘ charakteristischen Art von Tonwiederholungen bzw. Melodieführung in einem engen Ambitus.

Notenbeispiel 113: Fantasie für Flöte von Philippe Gaubert, T. 8–13

Moderato, quasi Fantasia.

Flöte

Fl.

Fl.

Fl.

Notenbeispiel 114: Türkisches Volkslied als Beispiel für eine ‚uzun hava‘²²⁶⁷

$\text{♩} = 160$

Ko - zan - da - gi, _____ ça - tal - ma - tal, _____ e - fen - dim, a - man,

A - ra - sin - da _____ as - lan ya - tar. Bir yi - gi - de _____

bir _____ ge - lin ye - ter, _____ söy - len, a - man, a - man... _____

Am hier ausgewählte Notenbeispiel 115 des ersten Satzes der fünften Sinfonie wird aber auch deutlich, dass Saygun offensichtlich nur die Vorlage einer ‚uzun hava‘ nutzt, da er bereits im Takt 104 mit den Sechszehntel eine Beschleunigung vornimmt, um im Takt 105 mit Sechszehntelquint- und -sextolen einen Höhepunkt in Takt 106 auf der zweiten Zählzeit auf einem mehrtönigen Akkord bestehend aus neun der zwölf Halbtöne einer Oktave, zu erreichen. Auch die Einstimmigkeit einer ‚uzun hava‘ wird bereits vor dem Höhepunkt aufgehoben, sodass es zu einer dissonanten Mehrstimmigkeit kommt.

²²⁶⁷ Aksoy, 2009, S. 147.

Notenbeispiel 115: Orchesterale Melodieführung in Anlehnung an ‚uzun hava‘, T. 99–

104

The image shows a musical score for an orchestra, measures 99 to 104. The score is written for Flöte 1, Flöte 2, Flöte 3, Oboe 1, Oboe 2, Englischhorn, Klarinette in B 1, Klarinette in B 2, Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (f) dynamic and a melodic line that is primarily eighth-note based. The woodwinds and strings play in unison (Unis.). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Nach dem Höhepunkt in Takt 106 und einem Übergang setzt in Takt 109 eine Variation des Beginns des Themas A ein, das wie das Motiv e in schnellen Notenwerten jedoch aufsteigend in den Streichern zunächst einstimmig beginnt, um sich nach und nach in die Motive b (T. 111) und d (T. 112) zu verwandeln. Es folgt dann eine im Orchester komplexe Abfolge der verschiedenen Motive und Rhythmen mit einem Höhepunkt in den Takten 136–139, dem sich eine Beruhigung hin zur Wiederaufnahme der Anfangsstimmung des Satzes ab Takt 148 anschließt.

Neben der Nutzung der hier beschriebenen Vorlagen aus der türkischen Volksmusik mit den entsprechenden Rhythmen, die schon aus anderen Sinfonien bekannt sind, nutzt Saygun in diesem Satz als einziges originales türkisches Instrument ab Takt 139 die Darbuka wie schon in der dritten Sinfonie, möglicherweise für diesen Übergang vom Höhepunkt in die Wiederaufnahme des Motivs a ab Takt 148 in den Bläsern bzw. des Themas A ab Takt 151 in der Celesta. Wie auch schon in anderen Sinfonien markiert die

Schlagzeuggruppe die einzelnen Abschnitte des Satzes. Auch die zyklische Kompositionsweise ist wieder anzutreffen mit einem sich beruhigenden Ende des Satzes. Dabei fällt auf, dass im vorletzten Takt des Satzes (T. 180) in den Streichern die Töne des *e¹*, *b* und *gis* gleichzeitig im Pianissimo zu den klingenden Tönen des *es¹* sowie des *as* und *des* in den Hörnern erklingen, wobei das erste Horn das *as* in den letzten Takt überbindet, während alle anderen Instrumente eine Pause haben. Dieser Ton des ersten Horns wird darüber hinaus in den ersten Takt des zweiten Satzes übergebunden. Damit bekommt das Horn eine besondere Bedeutung sowohl in dieser wie auch schon in den anderen Sinfonien von Saygun. Wenn davon die Rede war, dass dieser Einsatz des Horns an die Janitscharenmusik erinnern könnte, entfällt hier die Signalwirkung des Horns als Fanfare, da es im Piano beginnt und in den zweiten Satz im dreifachen Pianissimo überleitet. Diese Verwendung des Horns könnte an die Tradition Bruckners anknüpfen mit dem Anspruch von Saygun, dieses Instrument in seinen unterschiedlichen Klangmöglichkeiten einzusetzen, es aus der ausschließlichen Verwendung aus der Militär- oder Jagdmusik herauszuheben und ihm die Bedeutung der Verbindung von zwei Sätzen zu geben verbunden mit der Zuschreibung von Güvenç aus der zweiten Sinfonie, als würde Saygun damit die Unendlichkeit andeuten wollen.²²⁶⁸

5.2.2. Zweiter Satz: Vivo

Der zweite Satz ist, entgegen der Erwartung einer klassischen Sinfonie, kein langsamer Satz, sondern bewegt sich in einem schnellen Scherzo-Charakter. Noch weniger als im ersten Satz ist ein Formprinzip erkennbar, obwohl einer Art Einleitung (T. 1–48) ein Mittelteil (T. 49–74) sowie ein dritter Teil (T. 75–122) folgen, die aber nur noch andeutungsweise die Anfangsmotive aufnehmen. Im Gegensatz zum ersten Satz wären zwar die drei Abschnitte ähnlich proportioniert. Was jedoch wie eine Fuge beginnt, löst sich, wie im ersten Satz, durch die motivische Bearbeitung immer mehr auf.

Der zweite Satz besteht wie der erste aus Motiven, die voneinander abstammen, in einem Zusammenhang stehen und nebeneinander wie auch übereinander erklingen und an die motivische Bearbeitung im Sinne einer Juxta- und Superposition erinnern.²²⁶⁹ Das erste viertaktige Motiv *a*, das zugleich das Hauptmotiv ist, besteht einerseits aus drei

²²⁶⁸ Vgl. Güvenç, 1970, s. Kapitel IV., 2.1., s.a. Kapitel III., 4.1., Dahlhaus³1994, S. 97.

²²⁶⁹ Vgl. Kapitel IV., 5.1.

aufwärtsgehenden klingenden kleinen Terzen – die dritte als Anderthalbtonschritt notiert – nach einer abwärtsgehenden verminderten Quarte, Ganzton und Quinte im ersten Takt. Diese Figur wird fast identisch im zweiten Takt wiederholt. Trotz der Intervalle kann aber dieses Motiv andererseits auch als eine Abwärtsbewegung von *as¹* bis *des¹* angesehen werden, die durch die leicht veränderte Wiederholung im zweiten Takt verstärkt wird.

Notenbeispiel 116: Hauptmotiv a, T. 1–4

Violine *pp*

The musical notation shows a single staff for Violine in 4/4 time, marked *pp* and *Con sord.*. The melody consists of four measures. Measure 1: quarter rest, eighth notes G4, A4, Bb4, C5 (triplet), quarter rest. Measure 2: eighth notes Bb4, A4, G4, F4 (triplet), quarter rest. Measure 3: eighth notes E4, D4, C4, B3 (triplet), quarter rest. Measure 4: eighth notes B3, A3, G3, F3 (triplet), quarter rest. The piece ends with a 3/4 time signature change.

Des weiteren besteht das Motiv a aus einer aufwärtsgehenden Skala nach einem großen Septimsprung im dritten Takt, die und der ebenfalls im vierten Takt fast identisch wiederholt werden unter Nutzung eines triolisch-gebrochenen Rhythmus, der an den bereits erwähnten Tanz ‚Horon‘ erinnert. Auch das Tonmaterial ist mit Ausnahme des *e¹* bzw. des *a¹*, die im dritten Takt in Form eines charakteristischen Halbtonschrittes hinzukommen, im ersten Takt bereits entfaltet, wobei das *f¹* ausgespart wird, sodass man davon sprechen kann, dass Saygun das Motiv a im ersten Takt bereits vorstellt, um es in den folgenden drei Takten zu bearbeiten, wodurch eine thematische Struktur entsteht. Im Gegensatz hierzu ist der Anfang des dritten Satzes der vierten Sinfonie zu nennen, wo eine ähnliche Notenfolge als Thema A erklingt. Dieses Thema A hat dort aufgrund seiner Auf- und Abwärtsbewegung eine in sich geschlossene Form, während hier das Motiv a insbesondere durch die Pausen in den ersten beiden Takten als zunächst offenbar geringfügig unterbrochen erscheint. Auch die Bearbeitung des Motivs a im dritten und vierten Takt zeigt trotz der wiederholten Aufwärtslinie aufgrund des Septimsprungs noch keine Richtung an, sodass sich Motiv a trotz rhythmischer Ähnlichkeiten vom Thema A aus dem dritten Satz der vierten Sinfonie unterscheidet. So zeigt sich, dass das Motiv a keine geschlossene thematische Struktur aufweist, sondern neben den Pausen aus den hier beschriebenen Abwärtssprüngen, bestehend aus großer Septime, vermindelter Quarte bzw. Quinte neben einem Ganztonschritt, und Aufwärtsbewegungen in Form von Anderthalbtonschritten (T. 1 und 2) bzw. einer Skala mit Halb-, Ganz- und Anderthalbtonschritten (T. 3 und 4) besteht. Harmonisch kann das Motiv a in den ersten beiden Takten sowohl nach Des-Dur, des-Moll (mit der enharmonischen Deutung des *e¹* als *fes¹*) wie auch als verminderten Dreiklang auf *des¹* gedeutet werden, während in den Takten 3 und 4 die von Saygun verwendeten Töne als des-vermindert, des-Moll wie aber

auch a-verniedrigt und a-Moll bestimmt werden könnten. Wenn man die acht von Saygun unterschiedlichen Töne des Motivs a aufsteigend sortiert – beispielsweise mit dem *des¹* beginnend–, ist erkennbar, dass eine solche Reihe aufgrund der Aufeinanderfolge von zwei Halbtönen (*es¹, e¹, f¹*) sowie die Einbettung eines Anderthalbtönenschritts von zwei Halbtönen (*as¹, a¹, c²*) auch keiner tradierten Reihe von zwei Tetrachorden entspricht, wenngleich wie bei der harmonischen Bestimmung der Eindruck einer solchen tradierten Reihe erweckt werden kann. Saygun schafft hier in der Wahl der Töne für das Motiv a offenbar eine neue Reihung von zwei Tetrachorden mit der Nutzung von fünf Halbton-, zwei Ganzton und einem Anderthalbtönenschritt. Das Motiv a wird – wie so oft am Satzbeginn – einstimmig vorgetragen und zunächst bis Takt 11 als Fugato in den Streichern weitergeführt, wobei der dritte Einsatz in der Viola bereits nach zwei Takten erfolgt und sich zum ersten Motiv fast invers verhält und nur noch drei- bzw. zweitaktig zu hören ist. Auch an dieser Stelle ist weder eine Dur-Moll-Tonalität noch ein Makam bestimmbar. Durch die Verbindung einer modalen tradierten Grundlage mit der Verwendung der unterschiedlichen Halbtönenschritte zeigt sich auch an dieser Stelle die ‚abstrakte‘ Kompositionsweise Sayguns ausgehend von türkischen Volksmelodien. Während das Horn zu Beginn des zweiten Satzes zum Motiv a noch fast drei Takte den aus dem ersten Satz übergebundenen Ton *as* mit einem Decrescendo intoniert, beginnen gleichzeitig mit dem ersten Takt die ersten Violinen die auch im ersten Satz dieser Sinfonie dominante Bewegung, die sich aus zunächst Achteltriolen zusammensetzt, die dann in ab Takt 9 in Sechzehntelnoten übergehen und so dem Satz den bewegten ‚lebhaften‘ Charakter geben. Bei sehr zurückhaltender Dynamik ergänzen ab Takt 7 ergänzen Flöten und Oboen, ab Takt 8 Trompeten, Triangel und Tamburin, ab Takt 9 die Fagotte die dreistimmige Bearbeitung des Motivs a in den Streichern.

Notenbeispiel 116: Inverses Hauptmotiv a, T. 7 und T. 10

The musical score for measures 7 and 10 features three staves: Violine I, Violine II, and Viola. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 7 begins with a dynamic marking of *pp*. The Violine I staff contains a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) followed by a quarter note (F), a quarter note (E), and a quarter note (D). The Violine II staff contains a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) followed by a quarter note (F), a quarter note (E), and a quarter note (D). The Viola staff contains a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) followed by a quarter note (F), a quarter note (E), and a quarter note (D). The Viola staff also includes the instruction 'Con sord.' and a dynamic marking of *pp*.

Musical score for Violine I, Violine II, Viola, and Cello, measures 10-14. The Cello part includes 'pizz.' and 'mf' markings.

In der Folge eines Fugatos werden neue Motive hinzugefügt, die aus dem triolischen Anfangsmotiv entwickelt sind. Ab dem Takt 30 ersetzt der Marsch-Charakter den Gigue-Charakter, der aus den Triolen erzeugt wird. Einige Motive, die im ersten Satz auftauchten, erklingen in modifizierter Form wieder.

Anhand der nachfolgenden Notenbeispiele soll dieser Vergleich illustriert werden. Offenbar übernimmt Saygun in den Takten 14, 32 und 44 dieses zweiten Satzes eine bestimmte Grundstruktur basierend auf dem ‚hinkenden‘ Rhythmus. Dabei weist die motivische Bearbeitung Unterschiede in der Stimmführung auf, die von der Einstimmigkeit abweichen kann, und, wie schon ausgeführt, auf diese Weise überwiegend dissonante Intervalle und Akkorde entstehen, die sich mit eher wenigen konsonanten Intervallen sowie Dur- bzw. Moll-Akkorden abwechseln ausgehend von einer Variation des Motivs d aus dem ersten Satz, das dem nachfolgenden Vergleich im Notenbeispiel 117 vorangestellt wird.

Notenbeispiel 117: Der Vergleich der Takte 14, 32 und 44 des zweiten Satzes mit dem Takt 40 des ersten Satzes

Musical score for Violine I, Violine II, Viola, Cello, and three Flöten (Flöte 1, 2, 3), measures 40 and 14. The Flöten parts include 'f' and 'p' markings.

Der nächste Vergleich zeigt die Übernahme einer für den ‚Horn‘ typischen Rhythmusfigur, die auch als ‚Urrhythmus‘ bezeichnet werden kann.

Notenbeispiel 118: Der Vergleich der Takte 70 f. und 74–76 des zweiten Satzes mit dem Takt 34–35 des ersten Satzes

In Takt 34 des ersten Satzes wurde der Bewegungsfluss durch die Pauke kurz gestoppt. Diese Bewegung wiederholt sich in den Takten 49 und 74 durch das Schlagzeug. Die schon in anderen Sinfonien genutzten ‚galoppierenden‘ Rhythmen tauchen auch hier wieder auf. Im Takt 74 wandelt sich dieses rhythmische Motiv in ein rhythmische Ostinato. Ab dem Takt 79 beginnt die Klarinette, die in diesem Satz häufiger die Motive spielt als in anderen Sinfonien, mit einer der kadenziellen Melodien, die an den ersten Satz erinnern, und entwickelt sich ebenfalls zu einem Ostinato. Wie schon in den anderen Sinfonien tauchen Fanfarenklänge in den Bläsern in Takt 109 auf und ähneln aufgrund der aufsteigenden Quartschichtungen dem Motiv aus Takt 43 des dritten Satz der vierten Sinfonie. Die Verwendung der Celesta erinnert an manchen Stellen an Klänge und Rhythmen aus Tschaikowskys *Nussknacker* oder auch *Romeo und Julia* von Prokofiev. Ein aus Achteln zusammengesetztes Motiv, welches ab Takt 104 öfter in den Schlagzeuginstrumenten erklingt und dessen Anfang und Ende durch Pausen umrahmt

wird, nehmen die Celli und Bässe auf. Der Satz endet mit einem *f* bzw. *F* in den Klarinetten, Fagotten, Pauken und Kontrabässen im dreifachen Pianissimo. Der zyklische Charakter ist zwar auch in diesem Satz gegeben, aber nicht mehr so offensichtlich wie in den anderen Sätzen bzw. Sinfonien. Saygun zeigt in diesem Satz kompositorische Freiheiten, wodurch sich Bezüge zu seinen anderen Sinfonien und damit zu türkischen Volksmelodien und -rhythmen wie auch zu westlichen Kompositionstraditionen nur noch andeutungsweise und fast beiläufig ergeben und offenbar nicht mehr als Ausgangspunkt der Komposition angesehen werden können.

5.2.3. Dritter Satz: Tranquillo

Der dritte Satz im langsamen Tempo hat einen lyrischen Charakter. Er weist drei ungleich portionierte Abschnitte auf. Der erste Teil (T. 1–70) besteht aus motivischen Bearbeitungen, die sich aus einer Einleitung entwickeln. Eine Art Reprise der Einleitung und Konzentration der motivischen Bearbeitung kennzeichnen den kurzen zweiten Teil (T. 71–89), dem sich als noch kürzerer dritter Teil (T. 90–105) eine Art Coda anschließt. Wenn man sich die Entwicklung ansieht, wie Saygun die Sonatenform nutzt, fällt auf, dass sie als formgebendes Prinzip offenbar immer mehr an Bedeutung verliert und auch nicht durch andere Formen klassischer Sinfonien ersetzt wird.

Wie viele Sätze der Sinfonien von Saygun beginnt der dritte Satz der fünften Sinfonie in den Klarinetten einstimmig mit einer Melodie, die sich wie das Hauptmotiv a des zweiten Satzes dieser Sinfonie weder funktionsharmonisch noch tetrachordisch eindeutig zuordnen lässt. Ebenso treten Tetrachorde auch im weiteren Verlauf dieses Satzes auf, ohne dass diese eindeutig im Sinne der Systematik von Saygun zu bestimmen sind. Ähnliche Melodieverläufe zur Anfangsmelodie finden sich in der Klarinette im Takt 47, im Englischhorn in Takt 72 und im Horn letztmalig in Takt 94. Ab Takt 9 kehren Motive, die in den vorangegangenen Sätzen erklangen, wieder.

Auch in diesem Satz gibt es wieder Bezüge zu bereits erklungenen Motiven aus vorangegangenen Sätzen, wie am nachfolgenden Notenbeispiel illustriert werden soll. Saygun beweist damit erneut, dass er in Kenntnis der westeuropäischen Harmonielehre und der insbesondere von ihm systematisierten Bestimmungen von Tetrachorden aus den türkischen Volksliedern neue Melodie- und Klangstrukturen schafft, die unterschiedlich gedeutet werden können.

Notenbeispiel 119: Die Ähnlichkeiten zwischen dem Takt 9 des dritten Satzes und dem Takt 40 des ersten Satzes²²⁷⁰



In diesem Satz erinnern auch die Sechzehntel- und Achteltriolen, die zum ersten Mal in Takt 11 auftauchen und sich wiederholen, an den ersten Satz. Ein sich daraus entwickelndes Motiv begleitet gelegentlich die Streichinstrumente, die in diesem Abschnitt mit langen Notenwerten erklingen. Die Streichinstrumente und die sie begleitenden Blasinstrumente vermischen sich zunehmend und wechseln dabei die Rollen in der Stimmführung. Eine Melodie, wie die kadenziale Melodie der Einleitung, erklingt in den Hörnern in Takt 90. In Takt 57, genau in der Satzmitte, erreicht die melodische Spannung ihren Höhepunkt mit erneut fanfarenartigen Trompetenklängen. Von diesem Punkt an beruhigt sich die Spannung durch den Eintritt von Schlagzeuginstrumenten und führt in Takt 71 zu einem mehrtönigen Akkord auf dem Grundton *Cis*. Dann erklingt eine Variation der Eingangsmelodie ebenfalls in der Klarinette.

Neben den Beziehungen einzelner Motive auch in diesem Satz zu den anderen Sätzen der fünften Sinfonie, taucht das rhythmische Kernmotiv aus den ersten beiden Sätzen dieser fünften Sinfonie in Takt 37 wieder auf.

Notenbeispiel 120: Die Ähnlichkeiten zwischen den Takten 37–39 des dritten Satzes mit dem Takt 34–35 des ersten Satzes der fünften Sinfonie²²⁷¹



Nach einer Episode, in der die langen und synkopierte Stimmen in den Streich- und Holzblasinstrumenten mit Begleitung in schnellen und langsamen Triolen erklingen, kehrt die Eingangsmelodie ein letztes Mal ab Takt 90 zurück, die dann mit einer reinen Quinte beginnt. Dieser Satz endet mit langen Notenwerten in den Streichinstrumenten.

Ebenso wie in den anderen Sätzen dieser fünften Sinfonie treten polyrhythmische Strukturen (z.B. T. 41–48), Verzierungen (z.B. T. 49) auf, die zum einen an barocke Ornamente bzw. Arabesken erinnern, zum anderen aber auch türkischen Volksmelodien in der Form einer ‚uzun hava‘ oder auch pentatonischen Melodiemodellen entlehnt sind

²²⁷⁰ Vgl. Kapitel IV, 5.2.2., Notenbeispiel 116 sowie den Takt 40 des ersten Satzes.

²²⁷¹ Vgl. Kapitel IV, 5.2.2., Notenbeispiel 118 sowie die Takte 34f. des ersten Satzes.

insbesondere in den Flöten (z.B. T. 42–45). Neben Celesta und Harfe verwendet Saygun außerdem erneut das Horn am Satzende fast solistisch (T. 90–100) wie bereits in seinen anderen Sinfonien. Insgesamt setzt er die unterschiedlichen Instrumente differenziert ein, die aber aufgrund der überwiegend zurückhaltenden Dynamik kaum hervortreten bzw. sich umgehend wieder zurückziehen, wodurch in diesem kurzen Satz viele bzw. ganz unterschiedliche Klangfarben erzeugt werden. Das ‚Tranquillo‘ erscheint daher nicht als Bezeichnung des Satzcharakters, sondern fast als Aufforderung, dass es trotz der Bewegtheit der Musik und Rhythmik bei einem ruhigen Duktus bleiben soll, so als würde sich die Natur im Frühjahr auf ihr Wachstum vorbereiten. Dabei wird der Zyklusgedanke von Saygun gewahrt, wobei am Ende das über vier Takte erklingende c^3 in den Violinen die viertaktige Anfangsmelodie der Klarinette nur noch andeutet. Somit zeigt sich auch hier der immer weiterentwickelte Abstraktionsgrad von Saygun.

5.2.4. Vierter Satz: Allegro

Auch dieser Satz ist dreiteilig (T. 1–60, 61–116, 117–149) und greift eine zyklische Idee auf: Nach einer (erneut) einstimmigen fanfarenartigen Einleitung fängt das erste Motiv a dieses Satzes mit den Intervallen des Motivs b des ersten Satzes der fünften Sinfonie aus Takt 10 an,²²⁷² wobei der triolische rhythmische Charakter des Hauptmotivs a des zweiten Satzes dieser Sinfonie²²⁷³ aufgenommen wird. Erkennbar ist aber im Gegensatz zu den vorherigen Sätzen der orchestrale Beginn des Satzes bzw. des Motivs. Die langen Töne (T. 2, 4–5), die nach diesem Motiv kommen, stammen vom Hauptmotiv a des ersten Taktes des ersten Satzes dieser Sinfonie ab.²²⁷⁴ Neben der bereits mehrfach auftauchenden triolischen Grundstruktur im ersten und dritten Takt nutzt Saygun wieder einen langen Ton im zweiten Takt, der die Bewegtheit unterbricht. In den Takten 4–6 wird die Chromatik der zweiten Achteltriole aus Takt 1 in augmentierter Form aufgenommen. Die im sechsten Takt aufsteigenden Tetrachorde bilden das Motiv b und erinnern an die absteigenden Tetrachorde, die zum ersten Mal in Takt 51 des ersten Satzes auftreten.²²⁷⁵ Dieses Motiv b beginnt mit den ersten vier Sechszehnteln mit einer Skala des ersten

²²⁷² Vgl. Kapitel IV., 5.1.1., Notenbeispiel 111.

²²⁷³ Vgl. Kapitel IV., 5.1.2., Notenbeispiel 116.

²²⁷⁴ Vgl. Kapitel IV, 5.2.1., Notenbeispiel 109.

²²⁷⁵ Vgl. Kapitel IV, 5.2.1., Notenbeispiel 112.

Tetrachords der verminderten Skala in Form von zwei Halbtönen, die einen Ganzton umrahmen.

Notenbeispiel 121: Motiv a, T. 1–6²²⁷⁶

Das zweite Fagott setzt nun mit einem Tetrachord ein, dem nach einem Halbtonschritt zwei Ganztöne folgen. Betrachtet man die vier Tetrachorde als eine Reihe, dann ist jeweils der dritte Tetrachord abweichend von den anderen. Das Motiv b entwickelt sich als Fugato in den Fagotten, um ab Takt 9 von den Klarinetten und ab Takt 10 von den Hörnern aufgenommen zu werden.

In Takt 11 erklingen abwärtsgehende Achtel-Staccati in den Querflöten als Variation des Motivs a und erinnern an das variierte Motiv b des ersten Satzes.²²⁷⁷ Die Figur der Sechszehnteltriolen, die in Takt 12 in den Streichern und Klarinetten auftreten und sich wiederholen, wurde bereits im dritten Satz verwendet.²²⁷⁸ Auch danach treten in modifizierter Form Motive auf, die bereits in den vorherigen Sätzen eingeführt wurden:

²²⁷⁶ Im hier abgebildeten Notenbeispiel wurden zur Vereinfachung nicht alle Stimmgruppen angegeben, die die hier abgebildeten Motive entsprechend unterstützen: Bassklarinette, Kontrafagott, Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuba und Schlagzeug.

²²⁷⁷ Vgl. 5. Sinfonie, Satz 1, T. 86 (hier aufsteigend); vgl. auch Kapitel IV, 5.2.1., Notenbeispiel 110.

²²⁷⁸ Vgl. 5. Sinfonie, Satz 3, T. 11 f., s.a. Kapitel IV., 5.2.3.

Motiv c ab Takt 23 in den Streichern als Kombination von Motiv a und b, eingeführt zunächst mit einem hinkenden Rhythmus,²²⁷⁹ Motiv d in Takt 33 in den Hörnern mit langen fanfarenartigen Intervallen²²⁸⁰ sowie das rhythmische Motiv e ab Takt 33 im Schlagzeug, das zunächst aus zwei Vierteltönen besteht, dem eine halbe Pause folgt, um ab Takt 36 diesen Grundrhythmus in beschleunigten Notenwerten, in Sechszehnteln, weiterzuführen und durch zwei weitere Rhythmusfiguren polyrhythmisch zu ergänzen.²²⁸¹ Diese Vergleiche können aber nur begrenzt diesen Satz erklären, da die Motivbearbeitung durch Saygun sehr detailliert und mit Variationen erfolgt sowohl in Bezug auf die vorangegangenen Sätze wie auch innerhalb des vierten Satzes selbst. Es ist zu vermuten, dass aufgrund der Komplexität der Satzkonstruktion, der polymotivischen und -rhythmischen Bearbeitung des Tonmaterials dieser Sinfonie Saygun absichtsvoll neue musikalische Gedanken bewusst nicht aufnimmt, um die eingeführten Themen und Motive im vierten Satz in einem anderen Zusammenhang darzustellen, sodass sich der Satzcharakter entsprechend ändert und letztlich als Klangergebnis von Kombinationen vorhandenen Motivmaterials beschrieben werden kann.

In Takt 45 erfolgt mit einem neuen pentatonischen Motiv f, das sich aus Motiv d dieses Satzes ableitet, der Höhepunkt der Sinfonie und wird, wie schon in den anderen Sinfonien auch, mit einem Crescendo eingeleitet: Während die Pauken die früheren Crescendi beenden, beteiligen sich diesmal die Pauken und die anderen Schlagzeuginstrumente ausgehend vom Motiv e an diesem Crescendo. Der Höhepunkt besteht abgesehen von der Intonation des Motivs f in Oktaven durch die Hörner aus überwiegend dissonanten Intervallen und in einer spannungsgeladenen Stimmung. Nach diesem Höhepunkt taucht ab Takt 61 das triolische Motiv a, das am Anfang dieses Satzes stand, im Fagott einstimmig auf, als ob es das Hauptmotiv des zweiten Abschnittes wäre und ein Fugato einleiten würde. Ab Takt 65 allerdings setzen taktweise neben den anderen Holzbläsern die anderen Stimmgruppen ein sowie die Harfe und das Schlagzeug mit Variationen der bisherigen Motive. Dabei werden die Motive in den Stimmgruppen getauscht, bis ab Takt 83 die Violinen das Motiv a variiert wieder aufnehmen und zunehmend mit Sechszehntelsechstolen des Motivs b den Orchesterklang bestimmen. Ab Takt 94 setzen dann wieder die anderen Instrumentengruppen mit entsprechenden

²²⁷⁹ Vgl. 5. Sinfonie, Satz 1, Takt 40 bzw. Satz 2 Takte 14, 32 und 44; s. Kapitel IV, 5.2.2., Notenbeispiel 117.

²²⁸⁰ Vgl. 5. Sinfonie, Satz 1, Takt 1, Motiv a, s. Kapitel IV., 5.2.1., Notenbeispiel 109.

²²⁸¹ Vgl. Kapitel IV, 5.2.2., Notenbeispiel 118.

Variationen der bisherigen Motive bestimmender ein. Mit Crescendi wird in den Takten 99 und 115 jeweils ein weiterer Höhepunkt erreicht. Neben der Polyrythmik haben die Violinen ab Takt 99 eine dem Horon ähnliche Ostinato-Figur. Ab Takt 117 führen die aufsteigenden Tetrachorde, das Motiv c, mit einem letzten Crescendo in das Finale. Mit einem etwas überraschenden sehr leisen h-Moll-Dreiklang endet der Satz und die Sinfonie mit langen Notenwerten in den Hörnern, womit dieser auch begonnen hat bzw. wie auch seine erste Sinfonie mit dem Horn beginnt und damit nicht nur den Zyklus dieses Satzes und dieser Sinfonie, sondern auch seines gesamten sinfonischen Schaffens darstellen könnte.

Während der dritte Satz dieser fünften Sinfonie allein schon durch die wechselreiche Orchestrierung, insbesondere in den Bläsern, gekennzeichnet ist, kommen die Klangfarben in diesem vierten Satz deutlicher zur Geltung. Dabei erinnern einige Passagen an die *Sinfonie fantastique*²²⁸² von Berlioz und an Dvořáks *Sinfonie aus der Neuen Welt*,²²⁸³ insbesondere aufgrund der Verwendung von Fanfaren (Takt 45–58). Es finden sich nunmehr nur noch punktuell wahrnehmbare Bezüge zur türkischen Volksmusik, die als ‚Couleur locale‘ bezeichnet werden können: Etwa rhythmische Figuren, vergleichbar auch mit dem galoppierende Rhythmus in der Ouvertüre von *Wilhelm Tell* von Rossini, Motive, die auf den Tetrachorden basieren, sowie die wenigen angedeuteten Passagen, die an eine ‚uzun hava‘ oder einen ‚Horon‘ erinnern. Durch seinen immer deutlicher hervortretenden Abstraktionsstil entsteht eine neue Klanggestaltung und begründet somit ein eigenständiges sinfonisches Gestaltungsprinzip von Saygun, der das sinfonische Schaffen nicht nur der Türkei mit seinen Sinfonien weiterentwickelt hat und dabei bewusst auf das vorhandene Repertoire einerseits und auf die Wurzeln der türkischen Volksmusik andererseits zurückgreift.

Wie schon in der vierten Sinfonie charakterisiert Traber die fünfte Sinfonie von Saygun wie folgt:

- Verdichteter ‚innerer Zusammenhang‘.
- ‚Stationen eines Dramas‘ verschiedener musikalischer Charaktere.
- Statt Themen werden auf der Grundlage von sich ähnelnden Motiven

²²⁸² Vgl. u.a. Steinbeck, 2002, S. 79 f. in Bezug auf Beschreibungsmerkmale dieser Sinfonie, die Ähnlichkeiten mit den hier dargelegten Ausführungen aufweisen.

²²⁸³ Vgl. u.a. Steinbeck, 2002, S. 303 in Bezug auf Beschreibungsmerkmale dieser Sinfonie, die Ähnlichkeiten mit den hier dargelegten Ausführungen aufweisen.

‚Klangszenen‘ bzw. ‚-formen konstruiert‘, die sich durch ihre ‚Bewegung‘ und ‚Eindringlichkeit‘ ‚hervorheben‘.

- Die ‚lyrische romantische Stimmung‘, insbesondere durch das Horn, mit dem Bild der Einsamkeit ‚kontrastiere‘ mit ‚Schlägen‘ (etwa in der Mitte des dritten Satzes), ‚Klangspiralen‘ und ‚-wogen‘. Der Einsatz von Marschrhythmen, der ein ‚Verweilen in der Stimmung‘ beendet, erinnert Traber an den *Sommernachtstraum* von Mendelssohn-Bartholdy und an den ‚tänzerischen Charakter‘ eine ‚danse macabre‘.
- Keine ‚Abmilderung von Gegensätzen‘, keine ‚Versöhnung‘, sondern ‚Profilierung‘.
- Fünfte Sinfonie als etwas ‚Grundsätzliches‘, ‚Elementares‘.²²⁸⁴

Traber sieht offenbar eine Entwicklung im sinfonischen Schaffen von Saygun, die nicht mehr mit Begriffen wie einer Synthese von östlicher und westlicher Musik ausreichend beschrieben werden kann. Insbesondere die fünfte Sinfonie kann eher als eine Synthese einer Verbindung von ‚absoluter Musik‘ im Sinne von Dahlhaus²²⁸⁵ und der sogenannten Programmmusik angesehen werden, um die Darstellung der dramatischen Wirkung gerade auch dieser Sinfonie von Traber aufzugreifen. Denn diese Wirkung besteht, neben den hier dargestellten Strukturprinzipien und der Weiterentwicklung der Gattungsform der Sinfonie, aus unterschiedlichen Ausdrucksformen, die modellhaft in den einzelnen Sätzen ausgestaltet werden. So sehr, wie schon in seinen anderen Werken bereits Vorhandenes bekannt erscheint, so schnell vollzieht sich der Wandel oder die Veränderung in eine andere Klanggestaltung. Dabei erscheint gerade in dieser Sinfonie der künstlerische Gestaltungsprozess zielgebend, in dem die hohe Anzahl an Kombinationen eines sehr begrenzten Materials von Motiven und Rhythmen und damit auch von Gestaltungs- und Formprinzipien im Vordergrund steht.

6. Zusammenfassung und Einordnung der Analyse der Sinfonien von Saygun

Eingehend auf den zu Beginn dieses Kapitels formulierten Untersuchungsgegenstands der Analyse der Sinfonien von Saygun konnte bereits am

²²⁸⁴ Vgl. Traber, 2004, S. 6 f.

²²⁸⁵ Vgl. Dahlhaus, ³1994, insb. S. 152 sowie Kapitel I., 3.1 und Kapitel III., 4.

Ende der Betrachtung des ersten Satzes der ersten Sinfonie herausgearbeitet werden,²²⁸⁶ dass die insbesondere im dritten Kapitel dieser Arbeit benannten Kompositionsmerkmale Sayguns auch in seinen Sinfonien anzutreffen sind. Die Analyse der fünf Sinfonien bestätigt die am Ende des ersten Satzes der ersten Sinfonie zusammengestellten Kompositionsprinzipien. Anhand der Tabelle 25 soll der Versuch unternommen werden, die Vorlagen der westeuropäischen klassischen Musik aufzuzeigen, die Saygun auf seine Weise in den fünf Sinfonien genutzt hat. Dabei ist zu beachten, dass zum einen die Kategorien der westeuropäischen klassischen Musik nicht vollständig bzw. nicht allgemeingültig dargestellt sind. Auch ist nicht immer erwiesen, ob der hier aufgestellte Zusammenhang aus Sicht von Saygun tatsächlich besteht. In dieser Tabelle wurden die sich aus der Analyse der Sinfonien ergebenden zum überwiegenden Teil wiederkehrenden Elemente zusammengestellt, um das Verbindende in der Musik von Saygun herauszuarbeiten: sowohl für die Ohren des westlichen Publikums wie auch für die Verfechter einer reinen türkischen Volks- bzw. Kunstmusik und auch für diejenigen, die eine Weiterentwicklung in der (türkischen) zeitgenössischen Musik einfordern.

Dabei zeigt die Tabelle 25 auf der Grundlage der Analyse, wie weit sich Saygun von der Charakterisierung als Staatskomponist entfernt hat. Keine der Sinfonien wurde von der türkischen Regierung beauftragt, wiewohl die Frage unbeantwortet bleibt, ob diese Werke auch ohne die frühere Förderung Sayguns und die Aufträge aus der Zeit von Atatürk entstanden wären. Es kann somit nicht von einer ‚Politisierung‘²²⁸⁷ der Sinfonie bei Saygun gesprochen werden, weder im Sinne einer ‚Propagandamusik‘,²²⁸⁸ mit der die türkische Gesellschaft Politikreformen begrüßen sollte, noch im Sinne einer ‚Ästhetisierung des Politischen‘ in der Bedeutung, die Hüppe Wagner, seinem Gesamtkunstwerk und dem Bau des Bayreuther Festspielhauses zumisst.²²⁸⁹ Allerdings kann der Begriff der ‚Ästhetisierung des Politischen‘ bei Saygun dahingehend verstanden werden, dass dieser aus dem allgemeinen musikpolitischen Auftrag Atatürks eine individuelle Musikästhetik kreiert, die Bezüge zu anderen Musikästhetiken aufweist.

²²⁸⁶ Vgl. Kapitel I., 1.2.1.

²²⁸⁷ Vgl. Hüppe, 2002, S. 207.

²²⁸⁸ Ebd., S. 208.

²²⁸⁹ Ebd.

Tabelle 25: Bearbeitung der Vorlagen aus der westeuropäischen Kunstmusik in den Sinfonien von Saygun

Musikalische Kategorie	Vorlagen aus der westeuropäischen Kunstmusik (allgemein)	Bearbeitung in den Sinfonien von Saygun	Fundstelle in den Sinfonien
1. Einstimmigkeit mit Bezugstönen	Psalmton bzw. Orgelpunkt	Übernahme von Haltetöne aus der türkischen Kunstmusik ²²⁹⁰	In allen Sinfonien und Sätze
2. Themen und Motive	Themen/Motive sind teils aus der Volksmusik (z.B. Mozart), teils ein Topos (z.B. Beethoven) oder musikalischer Einfall (z.B. Bach)	Themen/Motive stammen aus der türkischen Volksmusik ²²⁹¹	
3. Harmonisches Verständnis	Westliche Harmonielehre und Dur/Moll-Skalen	Modales, pentatonisches, chromatisches bzw. freies harmonisches Verständnis bzw. in Anlehnung İlericis Harmoniesystem der türkischen Kunstmusik, Verwendung von Skalen der türkischen Kunstmusik (zum Teil polytonal) ²²⁹²	
4. Kontrapunktische Kompositionstechnik / Polyphonie	Kontrapunktlehre mit Dissonanzen und Konsonanzen	Motivische Verknüpfungen (,Gewebe‘) mit mehrtönigen Akkorden in der Tradition der türkischen Kunstmusik ²²⁹³	
5. Rhythmik	Überwiegend strukturiert und einfach gehalten	Polyrhythmische Strukturen, hinkende Rhythmen, aus der Volksmusik abgeleitet sowie häufige Taktwechsel ²²⁹⁴	
6. Klangfarbe, Instrumentierung	Klassische Orchestereinteilung	westliche Orchesterbesetzung ergänzt um Klangfarben türkischer Volksmusikinstrumente, Wandern der Motive durch die verschiedenen Instrumente bzw. Gruppen und Aufnahme der Tradition der Improvisation aus der türkischen Kunstmusik	In allen Sinfonien und Sätze

²²⁹⁰ Vgl. İncirci, 1981, S. 10 und S. 13; vgl. die Ausführungen in Kapitel I., 1.

²²⁹¹ Vgl. El-Kholy 1996, S.1, insb. Nr. 1 und 5 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1.

²²⁹² Vgl. ebd., insb. Nr. 2 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1.sowie dem Hinweis auf die Verwendung von nationalen Tonsystemen als ‚Farbe‘, vgl. Güvenç, 1982, S. 66.

²²⁹³ Vgl. ebd., insb. Nr. 2 und 6 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1.

²²⁹⁴ Vgl. ebd., insb. Nr. 4 der Tabelle 19 aus Kapitel III., 6.1.

Musikalische Kategorie	Vorlagen aus der westeuropäischen Kunstmusik (allgemein)	Bearbeitung in den Sinfonien von Saygun	Fundstelle in den Sinfonien
7. Allgemeine Anlage der Sinfonie	Viersätzliche Grundform mit Eigenständigkeit jedes Satzes einer Sinfonie, teilweise zyklische Anlage mit Beziehungen zwischen den Sätzen	In der Regel viersätzlich (bis auf die 4. Sinfonie), Bogenform in den Sätzen sowie Beziehungen zwischen den Sätzen sowie auch zwischen den Sinfonien	
8. Spezielle musikalische Formen (als Vorlage für die Verwendung durch Saygun)	Passacaglia bzw. Liedform	Anknüpfung an Melodieführung und Tanzcharakter der ‚uzun hava‘ (eher klagender Charakter)	1 (2) ²²⁹⁵ , 4 (2), 5 (1,3)
	Menuett, Scherzo, Rondo, Fuge bzw. Fugato	Verwendung des Horon, Verwendungen von ‚kırık hava‘-Melodien (eher fröhlicher Charakter)	1 (3+4), 3(3), 4 (3), 5 (2)
	Marsch	Fanfaren insb. der Hörner in der Tradition der Janitscharenmusik	1 (1)
	Sonatenform mit Haupt- und Seitenthema	Kombination von Motiven, Bearbeitung der Motive, die der türkischen Volksmusik entlehnt sind, Soli-Tutti-Stellen	2 (1,2,4), 3 (1)
	Siciliana, Forlane, Rondo (sostenuto)	Motive bzw. Themen auf der Grundlage türkischer Volksmelodien, bewegte Motivbearbeitung (‚hamle‘) ²²⁹⁶	2 (3), 3 (2)
9. Lokalkolorit (‚Couleur locale‘)	Nutzung u.a. orientalischer Elemente (z.B. aus der Janitscharenmusik)	Nutzung von türkischen Volksliedern wie auch von westeuropäischen Topi (Melodien, Rhythmen, Formen)	3 (4)
10. Verzierungen	Barocke Ornamentik	Arabesken, entlehnt der türkischen Volksmusik	Insb. 4 (2) und 5 (3)
11. Zeitgenössische Elemente ²²⁹⁷	z.B. Zwölftonmusik, serielle Musik	Abstraktion von Motiven und Themen sowie Rhythmen, die der türkischen Volksmusik entlehnt sind	Überwiegend in den Sinfonien 3–5

Wenn in der Tabelle 25 in der dritten Kategorie das harmonische Verständnis der Sinfonien Sayguns beschrieben wird, ist anzumerken, dass Saygun modale bzw. pentatonische sowie chromatische Skalen, Skalen mit Tri- und vor allem Tetrachorden nutzt, dass aber diese Skalen nicht immer und in den späteren Sinfonien zum Teil nicht mehr (eindeutig) bestimmbar sind. Abgesehen davon, dass in der

²²⁹⁵ 1 (2) bedeutet: 1. Sinfonie, 2. Satz; d.h., die Zahl gibt die Sinfonie an, die Zahl in der Klammer den entsprechenden Satz dieser Sinfonie.

²²⁹⁶ Saygun, *Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri*, Autograf, TR-Abse, S. 3; vgl. Kapitel I., 3.1. und Kapitel IV., 2.2.3.

²²⁹⁷ S. auch Tabelle 26.

Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere in den Werken französischer und russischer Komponisten, ebenfalls Skalen, die von der Dur-Moll-Tonalität abweichen, verwendet werden, und somit die Abweichung von der Dur-Moll-Tonalität nicht mehr als Ausnahme, sondern eher als Regel erscheint, können harmonische Bestimmungen zwar bei Saygun vorgenommen werden, die aber überwiegend, wie der finale h-Moll-Akkord am Ende der fünften Sinfonie, keine Herleitung im Sinne einer harmonischen Charakteristik des westeuropäischen Harmoniesystems zulässt. Dazu gehört auch, dass Saygun Terzintervallen keinen Vorrang vor anderen Intervallen einräumt und in der Folge der unterschiedlichen Intervallschichtungen die Anzahl der dissonanten Klänge der der konsonanten übersteigt. Dabei setzen sich diese Klänge aus den Tönen einer von Saygun verwendeten Skala bzw. eines Motivs zusammen insbesondere als Folge der kontrapunktischen bzw. polyphonen Bearbeitung von Motiven.²²⁹⁸

Ein Ergebnis der Analyse lässt die These zu, dass Saygun die Klangfarbe, die sechste Kategorie in der Tabelle 25, offenbar als wichtiger erachtet als die Etablierung eines Harmoniesystems, das das westeuropäische mit dem der türkischen Kunstmusik verbindet. Sayguns Kompositionsprinzip, abgeleitet von seinen philosophisch-ästhetischen Anschauungen,²²⁹⁹ drückt sich im Rahmen der motivischen Bearbeitungen in der Orchestrierung aus: das Motiv, oftmals einstimmig eingeführt, erklingt in einzelnen Instrumenten, in unterschiedlichen Instrumentengruppen, teilweise über einige Takte kammermusikalisch gestaltet, und dabei in unterschiedlichen Kombinationen, die zu neuen Motiven abgeleitet aus dem eingeführten Motivmaterial sowie einem crescendo führenden Tutti führen, dem sich rhythmische, fast militärisch wirkende Schlagzeugschläge mit Fanfarenklängen in den Blechbläsern anschließen. Möglicherweise knüpft Saygun an das sinfonische Schaffen z.B. von Beethoven,²³⁰⁰ Brahms,²³⁰¹ Berlioz²³⁰² oder Strawinsky²³⁰³ an, wobei Saygun beispielsweise den Zyklusgedanken von Berlioz wie die französischen Komponisten im ausgehenden 19. Jahrhundert wie auch den Gedanken eines Leitmotivs im Sinne von Wagner²³⁰⁴ aufnimmt, der an Vorstellungen eines ‚Urmotivs‘

²²⁹⁸ Vgl. Tabelle 25, Punkt 4.

²²⁹⁹ Vgl. insb. Kapitel III., 4.

²³⁰⁰ Vgl. u.a. Kapitel I., 4.1.3., III.4., III., 6.6., IV., 2.2.4.

²³⁰¹ Vgl. Kapitel IV., 4.2.1.

²³⁰² Vgl. Kapitel IV., 1.2.4., 4.2.2. und 5.2.4.

²³⁰³ Vgl. Kapitel IV., 1.2.4., 3.2.4. und 5.1.

²³⁰⁴ Vgl. Kapitel IV., 5.1.

oder ‚Urzelle‘²³⁰⁵ anknüpft, und dieses Motiv im Sinne des Prinzips einer ‚Prozessentwicklung‘, die Dahlhaus bei Beethoven feststellt,²³⁰⁶ entwickelt auf der Grundlage Sayguns Vorstellung von ‚hamle‘ bzw. vom Lebenszyklus. Die motivisch-thematische Arbeit von Saygun kann mit dem von Eybl verwendeten Begriff des ‚Auskomponierens‘ mit Rückriff auf Schenker²³⁰⁷ anhand nachfolgender Kriterien beschrieben werden:

1. ‚Diastematik der melodischen und rhythmischen Motive‘²³⁰⁸ als Ergebnis einer Abstrahierung aus den Makamen der türkischen Kunstmusik, Melodien und Rhythmen der türkischen Volksmusik.
2. Motiv als ‚melodisches Grundgerüst für motivische Beziehungen‘ bzw. auf dem Prinzip eines ‚motivischen Zusammenhalts‘ fußend.²³⁰⁹
3. ‚Harmonische Komponente des Motivs‘:²³¹⁰ dieses Kriterium wäre bei Saygun mit ‚polytonaler Komponente‘ zu beschreiben, gleichwohl ohne eine ‚harmonische Einbettung‘ der Motive bzw. deren harmonische Bestimmung im Sinne einer tonalen Funktion.
4. Figuration kontrastiert mit der Thematik:²³¹¹ Saygun setzt der motivisch-thematischen Arbeit die Figuration für die Klangerweiterung ein, wobei diese weniger als Kontrast zur Thematik zu sehen ist, sondern sich aus dieser Arbeit ergibt.
5. Erweiterung der Motive:²³¹² Die Techniken der Erweiterung bzw. Reduzierung des Ambitus der Motive, der Aufteilung in kleinere Einheiten, Einschübe, Wiederholungen ganzer Motive oder nur von Motivabschnitten, Augmentation und Diminution werden von Saygun angewendet.
6. Motivwiederkehr und Motivautonomie: Wenn Schenker nach Eybl die motivisch-thematische Arbeit in Anlehnung an die Natur mit ‚Trieb der Fortpflanzung‘ bzw. in Anlehnung an die Politik mit ‚Herrschaft‘ des Motivs bezeichnet,²³¹³ kann mit diesem Merkmal auch die motivisch-

²³⁰⁵ Staubli, 2013.

²³⁰⁶ Vgl. Kapitel I., 3.1.

²³⁰⁷ Eybl, 2015, S. 188.

²³⁰⁸ Ebd., S. 192.

²³⁰⁹ Ebd., S. 192–194; vgl. auch Polth, 2015, S. 219 und 226.

²³¹⁰ Eybl, 2015, S. 194.

²³¹¹ Ebd.

²³¹² Ebd., S. 195 f.

²³¹³ Ebd., S. 196 f.

thematische Arbeit von Saygun beschrieben werden. Die Motive Sayguns zeigen auch ihre Autonomie gerade in der harmonischen Nichtbestimmbarkeit²³¹⁴ wie auch in den von Saygun eingesetzten Kombinationen sowohl im Rahmen der prozessualen, vertikalen Entwicklung des Satzes aus dem Motiv heraus wie auch im Rahmen der horizontal vorgenommenen Motivschichtungen.²³¹⁵

Nun lässt sich Saygun weder als ‚Gegner der Moderne‘, wie Eybl Schenker mit seinem Konzept der Urlinie und als Verfechter einer neuartigen analytischen Erfassung der Funktionsweise tonaler Musik beschreibt, noch als ‚Pionier der neuen Musik‘, der atonalen Musik wie Schönberg einordnen.²³¹⁶ Jedoch beschreibt Eybl, dass trotz dieser scheinbar gegensätzlichen Zielstellung Schenker und Schönberg in ihren Veröffentlichungen vor gut einhundert Jahren ähnliche Vorstellungen der kompositorischen Weiterentwicklung im 20. Jahrhundert der westeuropäischen Musik hatten in der Weise,

„dass (1) musikalischer Zusammenhang sich primär auf Tonhöhen bezieht, (2) Vertikale und Horizontale eng verbunden sind, (3) komplexe musikalische Strukturen sich aus nichts anderem als einfachen Keimzellen oder elementaren Bausteinen aufbauen und dass sich (4) die Fülle der musikalischen Zusammenhänge nicht unmittelbar hörend erschließt und es der Analyse bedarf, um sie vollends zu erfassen.“²³¹⁷

Damit beschreibt Eybl möglicherweise mit Ausnahme von (4) auch Aspekte der Kompositionstechnik von Saygun. Das erste Merkmal aus Tabelle 25 entspricht (1) und ‚Vertikale‘ dem hier verwendeten Begriff der Juxtaposition bzw. ‚Horizontale‘ dem der Superposition (2). Insbesondere sucht Schönberg nach Eybl

„eine Technik, die es erlaubte, Melodien wie Akkorde aus demselben Material herzustellen. Bereits bei der Zusammenstellung der Tafel von Tetrachorden zu den Klavierstücken, die später unter dem Titel *Suite für Klavier* op. 25 erschienen, setzte Schönberg zwischen die

²³¹⁴ Vgl. auch Polth, 2015, S. 215 f.

²³¹⁵ Vgl. auch Polth, 2015, S. 220 f.

²³¹⁶ Martin Eybl, „Urlinie und Zwölftonreihe als Zeitgenossinnen“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*“, 18/2, 2001, <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1141.aspx>, abgerufen am 5.7.2022, S. 1.

²³¹⁷ Ebd.

Tetrachorde Akkorde, die sich aus deren Elementen zusammensetzen.“²³¹⁸

Diese Beschreibung erinnert an die von Saygun aufgestellten und hier bereits mehrfach angesprochenen Systematik u.a. auch von Tetrachorden²³¹⁹ sowie an die von Saygun verwendeten ‚mehrtönigen Akkorde‘, die auch mit dem Prinzip von Schönberg in Verbindung gebracht werden können.

Neben der Vorstellung der (komplexen) Entwicklung (‚hamle‘) aus einer ‚Keimzelle‘ (3) hat die hier vorgenommene Analyse auch gezeigt, dass sich zwar die musikalischen Zusammenhänge bei Saygun durch eine Analyse dargelegt werden können, es aber hinsichtlich der rein akustischen Erfassung der Sinfonien von Saygun nicht unbedingt um den von Dahlhaus beschriebenen „ästhetischen Zwiespalt, das Auseinanderklaffen in eine Struktur, die niemand ohne mühsame Analyse durchschaut, und eine akustische Fassade, die dennoch ihre Wirkung nicht verfehlt“,²³²⁰ mit der möglicherweise die (auch) die Zwölftonmusik von Schönberg gemeint sein kann, handeln muss. Wenn Eybl nun den grundlegenden Unterschied zwischen Schönberg und Schenker damit beschreibt, dass „Schönberg die Ausdehnung eines Stückes als ein Nebeneinander von Bestandteilen, die additiv hinzutreten, auffasste, erklärte sie Schenker als ein Ineinander von Elementen, einem Prinzip der Insertion folgend“,²³²¹ kann zwar Sayguns Sinfonik insbesondere aufgrund der biologischen Assoziationen des Begriffs ‚Insertion‘ eher zu Schenkers Konzept eingeordnet werden, jedoch wurden in der Analyse auch eine Motivbearbeitung festgestellt, die mit ‚additiv‘ und einem ‚Nebeneinander von Bestandteilen‘ beschrieben werden kann.²³²² Die von Eybl bei Schenker festgestellten methodischen Mängel der Beschreibung der Voraussetzungen der ‚motivischen Identität‘ und der ‚Grenzen der motivischen Verwandlungen‘²³²³ wurden im Rahmen der Analyse der Sinfonien von Saygun dahingehend aufgenommen, dass sich zumindest die ‚Identität‘ des Motivs aus den musikästhetischen Vorstellungen

²³¹⁸ Ebd., S. 6, vgl. auch ebd., S. 7.

²³¹⁹ Vgl. Saygun, 1967.

²³²⁰ Dahlhaus, 1970, S. 65.

²³²¹ Martin Eybl, „Umlinie und Zwölftonreihe als Zeitgenossinnen“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktherapie*, 18/2, 2001, <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1141.aspx>, abgerufen am 5.7.2022, S. 1.

²³²² s. ebd.

²³²³ Eybl, 2015, S. 198.

Sayguns wie auch aus den Ergebnissen seiner Volksmusikforschung ableiten lässt.

Auf den ersten Blick scheint auch bei Saygun die Abgrenzung zwischen einer Motivverwandlung und einem neuen Motiv, das sich aus einem anderen ableitet, schwierig zu sein. Im Rahmen der Analyse konnte jedoch aufgezeigt werden, dass Saygun in den Grenzen des von ihm eingeführten Ton- und Rhythmusmaterials bleibt, das nach Polth aus dem ‚Unendlichen‘ komme, und die ‚Verwandlungen‘ durch Kombinationen im Rahmen der Diastematik – nach Polth ‚diskrete Tonhöhenklassen als ‚verwendbare Orte‘²³²⁴ – entstehen bzw. darauf zurückzuführen sind. Daher sollte neben der polyphonen motivischen Bearbeitung die Bedeutung, die Saygun der strukturgebenden Orchestrierung seiner motivisch-thematischen Arbeit beimisst,²³²⁵ sowie die Verwendung von unterschiedlichen Rhythmen, zum Teil polyrhythmisch,²³²⁶ – nach Polth in Form einer Metrik in Ausprägung von ‚Zeitpunktklassen‘²³²⁷ – nicht isoliert davon betrachtet werden. Saygun ‚erfindet‘ somit keine Themen und sucht nicht nach der ‚Originalität des Komponisten‘,²³²⁸ sondern konstruiert diese als Ausgangspunkt für seine motivisch-thematische Arbeit, die nach Keym in der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein ‚Standardkriterium‘, eine „unverzichtbare Voraussetzung für ein gelungenes symphonisches Werk“ sei.²³²⁹ Saygun nutzt die Motive strukturbildend im Sinne des von Polth formulierten Merkmals der ‚Teilmomente musikalischen Zusammenhangs‘.²³³⁰ Somit kommt der motivisch-thematischen Arbeit Sayguns die Funktion einer von Polth bezeichneten ‚narrativen Beschreibungsebene‘ oder auch ‚Motividentität‘²³³¹ und somit ‚Inszenierung‘,²³³² beispielhaft durch die Bedeutung der von Saygun verwendeten Basstöne²³³³ und der damit verbundenen Formgebung in den sinfonischen Sätzen von Saygun zu, die in Anlehnung an Polth mit ‚Strukturemen‘ treffend bezeichnet werden kann, die er als „diastematische Konstellationen, die einerseits keine vollständigen Strukturen bilden, andererseits aber Strukturen soweit ähneln, [...], dass sie mögliche strukturelle Einsatzorte

²³²⁴ Polth, 2015, S. 216.

²³²⁵ Vgl. auch Polth, 2015, S. 216.

²³²⁶ Vgl. Tabelle 25, Punkt 5.

²³²⁷ Polth, 2015, S. 216.

²³²⁸ Vgl. Keym, 2015, S. 107.

²³²⁹ Ebd., S. 106.

²³³⁰ Polth, 2015, S. 208.

²³³¹ Ebd., S. 214 f.

²³³² Ebd., S. 226.

²³³³ Vgl. auch Polth, 2015, S. 235.

erkennen lassen“, definiert.²³³⁴ Mit dem Begriff der ‚Strukturemen‘ lässt sich treffend beschreiben, wenn Saygun sich von den tradierten Sonatenformprinzipien zum einen befreit, um zum anderen Formelemente auf die hier beschriebene Weise nutzt und durch die motivisch-thematische Arbeit begründet werden.

Gleichzeitig zeigen (auch) die musikalischen Kategorien 7–11 der Tabelle 25 die intensive Auseinandersetzung mit tradierten Formen westeuropäischer Kunst- und türkischer Kunst- und Volksmusik. Gleichwohl befreit sich Saygun von Kompositionsschemata, die aufgrund der Satzbezeichnungen erwartbar wären, aufgrund seiner Formhinweise zu seinen Sinfonien und seinen Kategorisierungen von Tetrachorden und anderen musikwissenschaftlichen Sammlungen der Merkmale türkischer Volksmusik. In der Analyse der Sinfonien wurde der philosophische Hintergrund auch in Bezug auf die Formvorstellungen von Saygun als Grundlage seiner musikalischen Ideen herausgearbeitet, sodass davon gesprochen werden kann, dass Saygun das sinfonische Schaffen weiterentwickelt hat. Zwischen spätromantischer Kompositionsweise, der Zwölftonmusik oder zunehmend von tradierten musikalischen Grundlagen losgelösten Prinzipien verbindet Saygun Tonsysteme, Rhythmen und Motive miteinander und zeigt auf, dass mit geringem musikalischem Material ein neues Gesamtwerk zu erzeugen ist. Auch überwindet er den Gegensatz zwischen dem Formgedanken Hanslicks und der zur ‚absoluten Musik‘ gegenübergestellten ‚Programm Musik‘, indem Saygun literarische, religiöse, philosophische, historisch-politische oder mystische Vorstellungen aufnimmt und diese in seinen Sinfonien in der Form bearbeitet, dass er unter Nutzung der mathematischen Kombinatorik Motive miteinander in Verbindung setzt und die Idee des Lebenszyklus musikalisch abzubilden versucht. Diese Schlussfolgerung kann durch seine eigenen Notizen zu den Sinfonien sowie aus seinen Schriften gezogen werden im Sinne, wie z.B. Beethovens Sinfonien und Klaviersonaten bestimmte Themen oder Topoi zugeordnet werden.

Sayguns sinfonisches Schaffen hat somit nicht nur in Hinblick auf die Entwicklung der türkischen Musik im 20. Jahrhundert Relevanz, sondern auch für die Gattungsgeschichte der Sinfonie im 20. Jahrhundert, da er Aspekte aufgreift, die auch – in ähnlicher oder anderer Weise – in den Werken anderer Komponisten erscheinen. Neben den schon erwähnten deutschen Komponisten Wagner, Brahms

²³³⁴ Polth, 2015, S. 233.

und Beethoven, den französischen (u.a. Berlioz und Debussy),²³³⁵ russischen (u.a. Strawinsky, Prokofiev,²³³⁶ Schostakowitsch²³³⁷) wurden auch Bartók,²³³⁸ Dvořák²³³⁹ und auch amerikanische Komponisten (Bernstein und Copland)²³⁴⁰ angeführt, in deren sinfonischem Schaffen Vergleiche mit bestimmten Kompositionsmerkmalen in Sayguns Sinfonien gezogen werden konnten.

Im Vergleich mit den anderen Komponisten hat die Analyse der fünf Sinfonien von Saygun somit gezeigt, dass ihre Entstehung zwar aus einem politischen Programm heraus abgeleitet werden kann und diese in diesem Kontext zu verstehen sind. Jedoch würde es zu kurz gegriffen sein, Sayguns Werke unabhängig der von ihm geschaffenen musikalischen Ausdrucksformen in einen politischen Kontext stellen zu wollen, der weder rein national geprägt wäre, noch der einem Kulturverständnis der sogenannten ‚politischen Linken‘ in der Bezeichnung von Hüppe für eine Entwicklung der Sinfonie bestimmter Komponisten des 20. Jahrhunderts (u.a. Eisler, Dessau, Nono, Henze, Stockhausen) entspräche.²³⁴¹ Zwar kann angeführt werden, dass Henze nach Hüppe in seiner sechsten Sinfonie versucht, zeitgenössische wie zeitlose Folklore aufzunehmen und das Motto „vom Zitat zur Integration“ schuf,²³⁴² oder dass Schostakowitsch unter Berücksichtigung eines ‚Massenpublikums‘ sich (zum Teil kritisch) mit ‚ästhetisch-politischen‘ Positionen in seinen Sinfonien auseinandersetzte unter Nutzung von Parodietechniken und Elementen der russischen Volksmusik.²³⁴³ Abgesehen davon, ob sich diese Komponisten als Erfüllungsgehilfen kommunistischer Regime oder einer politischen Bewegung oder als deren Wegbereiter sahen, konnte in der Analyse der Sinfonien von Saygun herausgearbeitet werden, dass die These, dass Saygun die musikpolitischen ästhetischen national ausgerichteten Vorstellungen Atatürks oder auch seiner Nachfolger in seinen Sinfonien umgesetzt habe, nicht bestätigt werden kann. Zwar wurden in der Analyse die Elemente der türkischen Volksmusik benannt. Jedoch wurde abgesehen von den Vergleichen eingesetzter Kompositionstechniken

²³³⁵ Vgl. Kapitel IV., 3.2.4. und 5.1.

²³³⁶ Vgl. Kapitel IV., 3.2.4.

²³³⁷ Vgl. Kapitel IV., 2.2.4.

²³³⁸ Vgl. Kapitel IV., 1.2.2. und 4.2.1.

²³³⁹ Vgl. Kapitel IV., 5.2.4.

²³⁴⁰ Vgl. Kapitel IV., 3.

²³⁴¹ Hüppe, 2002, S. 208–212.

²³⁴² Ebd., S. 209.

²³⁴³ Ebd., S. 213 f.

mit denen anderer Komponisten herausgearbeitet, dass die Grundidee der Werke Sayguns und ihre Umsetzung in einer von ihm selbst entwickelten musikästhetischen Vorstellung liegt, die er aus den Vorstellungen von Gökalp und Atatürk für sich ableitet, die aber auch mit Aspekten der romantischen Musikästhetik und den insbesondere in Frankreich und Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts diskutierten Musikästhetiken verglichen werden kann, die bei Saygun dem Sufismus entsprechen. Die Hinwendung zu Mythen in der Romantik insbesondere bei Wagner findet bei Saygun in der Bezugnahme zu türkischen Legenden, die zum Teil über Tausenden von Jahren mündlich überliefert wurden, eine Entsprechung. Nun gibt es keine vordergründigen Hinweise, dass in seinen Sinfonien ganz bestimmte Mythen herangezogen wurden im Sinne einer Programmmusik. Da die im dritten Kapitel dieser Arbeit beschriebenen Kompositionstechniken in Sayguns Oratorium und Opern denen in seinen Sinfonien gleichen und die Entstehung dieser Werke zeitlich zusammenfallen, kann vermutet werden, dass die in den Mythen vorkommenden Themen der Frage nach einem erfüllten Leben, nach dem Tod und dem, was nach dem Tod kommt, hintergründig die thematische Grundlage von Sayguns Sinfonien sein könnte. Ähnlich wie mit dem Rückgriff auf Beethoven können darüber hinaus auch gesellschaftspolitische humanistische Grundprinzipien, ausgehend von der französischen Revolution über Gökalp im Kemalismus aufgenommen, bei Saygun begründet werden wie sie auch musikalisch Blumröder im sinfonischen Schaffen von Isang Yun zum Thema ‚Gerechtigkeit‘²³⁴⁴ oder Wolfgang Rihm zum Thema ‚Freiheit‘²³⁴⁵ beschreibt.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Saygun in Bezug auf die Anwendung der westeuropäischen Musiksprache und damit auch der damit verbundenen Musikästhetik rückwärtsgerichtet war oder ob er sich im sinfonischen Schaffen ab 1950 verorten lässt. In Bezug auf die musikwissenschaftliche Einordnung seiner Musik ist zunächst festzustellen, dass es Begrifflichkeiten und Konzepte aus einem überwiegend amerikanisch-europäischen Blickwinkel gibt, deren Anwendung auf Saygun geprüft werden müsste. Nun werden Begrifflichkeiten wie ‚Neue Musik‘, ‚Moderne Musik‘, ‚Zeitgenössische Musik‘ oder ‚Avantgarde‘ verwendet, ohne dass bis heute eine

²³⁴⁴ Blumröder, 2002, S. 294.

²³⁴⁵ Ebd., S. 303.

einheitliche Begriffsbestimmung erzielt werden konnte.²³⁴⁶ Auch wenn darüber hinaus Sayguns Positionen zur Eigenständigkeit seiner Werke und zur Ablehnung zu bestimmten Kompositionsprinzipien der ‚Moderne‘ bereits mehrfach ausgeführt wurde, wurden amodale und atonale Tendenzen in Sayguns späteren Werken erwähnt und diskutiert mit dem Ergebnis, dass diese Tendenzen Ergebnisse seiner motivischen Bearbeitungen sind und der Begriff der ‚offenen Tonalität‘ benutzt wurde. Beim Versuch einer Einordnung insbesondere von Sayguns späteren Werken bzw. Sinfonien könnten verschiedene Systematiken herangezogen werden. In der nachfolgenden Tabelle 26, die das Merkmal 11 aus der Tabelle 25 vertiefend darstellen soll, wurde der musikhistorische Ansatz von Danuser gewählt, um zu versuchen, die von ihm aufgestellten Kategorien mit den Analyseergebnissen der Sinfonien von Saygun in eine Beziehung zu setzen.

Tabelle 26: Einordnung Sayguns Werke in Kategorien der ‚Neuen Musik‘ nach Danuser²³⁴⁷

Kategorisierung nach Danuser	Einordnung der Werke Sayguns
1. Serielle Musik (z.B. atonale Harmonik der USA, Messiaen, Kagel, Schnebel, Stockhausen)	Technik der seriellen Musik von Saygun nicht angewandt, aber Idee der Auseinandersetzung mit „Material“ und „Gesellschaft“ bei Saygun.
2. Elektroakustische Musik	Trifft nicht zu.
3. Sprach- und Klangkompositionen (Xenakis, Penderecki, Ligeti)	Trifft nur bedingt zu Vorstellung der Tradition und der Natur von Klängen kann bei den Klangstrukturen („Gewebe“) bei Saygun festgestellt werden.
4. Musiktheater (z.B. Henze, Zimmermann, Cage) u.a. mit einem ‚posteriellen Stilpluralismus‘)	Trifft auf Sinfonien nicht zu, in Bezug auf Sayguns Opern wäre eine eingehendere Untersuchung erforderlich.
5. Neue Virtuosität	Trifft nicht zu
6. Entgrenzungen (mehr Spielraum für Interpret, andere Notationen)	Trifft nicht zu
7. Minimal- und Meditationsmusik/Performance	Trifft nicht zu
8. Postmoderne: neue Einfachheit, Ausdrucksmusik, Subjektivität (z.B. Riehm)	Es können einige Merkmale von Danuser auf Saygun zutreffen, die aber wie ‚abstrakte Moderne‘ vage bleiben.

²³⁴⁶ Vgl. Deutscher Musikrat, Podium Gegenwart (<https://www.podium-gegenwart.de/infos/basisinfos/was-ist-zeitgenoessische-musik>, abgerufen am 5.7.2022), Barthelmes (https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_11/was_ist_eigentlich_neue_musik.html, abgerufen am 5.7.2022), Fricke, 2018, Hilberg, 2019, Stoll, Schwarz, 2010, Blumröder, 2019, Danuser, MGG 2 „Neue Musik“, 1997 sowie entsprechende Artikel im „Lexikon Neue Musik“ von Hickel/Utz, 2016.
²³⁴⁷ Danuser, Hermann, „Neue Musik“, in: *MGG2-online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813>, 1997, abgerufen am 5.7.2022

Es zeigt sich bei diesem Versuch, dass sich eine Einordnung von Saygun in Bezug auf (westeuropäische) Merkmale von ‚Neuer Musik‘ als schwierig gestaltet. Auch Vergleiche mit Komponisten aus der Zeit von Saygun können nur bedingt zu Erkenntnissen über Merkmale zeitgenössischer Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führen. Ein Vergleich zum Beispiel mit Olivier Messiaen, der in dieser Arbeit bereits kurz angesprochen wurde, könnte vertieft werden, weist aber lediglich Parallelen in der Vorgehensweise beider Komponisten auf: Beschäftigung mit dem ‚Hintergründigen‘, den Wurzeln, modalen Skalen, der außereuropäischen Musik sowie Naturgeräuschen bei Messiaen auf einer religiösen Anschauung²³⁴⁸ sowie Erarbeitung eines Skalen- und Tonhöhenkonzepts. Ohne hier den Vergleich weiterführen zu können, gibt es aber Unterschiede insbesondere in der Adaption eigener (Saygun) versus fremder Kulturen (Messiaen) sowie in der musikalischen Abstraktion von Naturvorstellungen (Saygun) versus Naturklangnachbildungen (Messiaen)²³⁴⁹.

Möglicherweise führt die Vorstellung, die Entwicklung von Sayguns Muskschaffen, das in der Symbiose von türkischer Volksmusik, die mit sogenannten westeuropäischen Musiktechniken anfänglich begann, aus der westeuropäischen Perspektive zu betrachten, wie es in der Musikwissenschaft bis in dieses Jahrhundert hinein überwiegend erfolgte. Daher wäre die Frage, ob aufgrund der Globalisierung auch in der Musik und in der musikalischen Entwicklung unter Berücksichtigung der jeweiligen nationalen Besonderheiten nicht ein anderer oder erweiterter Blickwinkel auf die Musik nach 1950 bemüht werden. Daher wurde in dieser Arbeit die Systematik von Merkmalen orientalistisch-zeitgenössischer Musik der ägyptischen Musikologin El Kholy bewusst gewählt als eine frühe Ausprägung eines Blickwinkels, der sowohl die westeuropäische Musiktradition berücksichtigte wie auch die Besonderheiten der außereuropäischen Musik. Der deutsche Komponist und Musiktheoretiker Stefan Pohlitz, der sich mit der zeitgenössischen türkischen Musik befasst, beschreibt in diesem Zusammenhang drei Lösungsansätze für eine polyphone Bearbeitung von traditioneller türkischer Musik, darunter:²³⁵⁰

1. die Beibehaltung der Kommatöne und mikrotonale Harmonisierung bzw. ‚Mikropolyphonie‘ als neue Entwicklung ab 1950 (İlyasoğlu, Usmanbaş, Arel).

²³⁴⁸ Hiekel, 2016, S. 117 und S. 122.

²³⁴⁹ Hiekel, 2016, S. 431.

²³⁵⁰ Pohlitz, 2016, S. 595.

2. Makam-orientierte Harmonisierungsmodelle à la Melik Efendi,²³⁵¹ Rauf Yekta²³⁵² bzw. Kemal İlerici, Pohlit spricht hier von ‚Quartenharmonisierungen‘.
3. Synthetisierung der Elemente der türkischen Kunstmusik im Rahmen der Ergebnisse der Volksmusikforschung, die Pohlit mit ‚modaler Harmonik‘ bezeichnet, Saygun aber letztlich einen eigenen Stil attestiert mit der Bezeichnung ‚stilistisch freier Materialbehandlung‘, die er insbesondere für Sayguns Schüler aber auch für andere türkische Komponisten in den letzten Jahrzehnten wählt (z.B. Ucarşu, Yürür, Maral, Özdil u.a.).

Das Einbinden von Elementen der türkischen Volksmusik wird auch durch die Systematisierung von Pohlit wie auch aufgrund der hier vorgenommenen Analyse daher weniger als Zitat oder gar als national- und gesinnungspolitische Absicht Sayguns bezeichnet wie auch die Titulierung, Saygun hätte diese mit ‚westlichen Techniken‘ bearbeitet, nicht das Ergebnis der Analyse darstellt. Vielmehr kann das Einbinden der Elemente der türkischen Volksmusik als Integration der Vermittlung der philosophischen Ideen von Saygun, dem Glauben an die Natur und den Lebenszyklus, eingebettet in einen neoklassischen Kompositionsstil und verbunden mit dem Reichtum der Makame, der Rhythmen und der Idee der Improvisation aus der türkischen Musiktradition verstanden werden und in diesem Zusammenhang mit ‚Synthetisierung‘ oder ‚Dekontextualisierung‘ bezeichnet werden. Darüber hinaus gelingt es Saygun, den polyphonen Grundgedanken der westeuropäischen Musik neu auszurichten, die sich im Ergebnis nicht nur auf eine ‚modale Harmonik‘ beschränkt, sondern polyharmonisch, polytonal, polymotivisch und polyrhythmisch bezeichnet werden kann. Und hier zeigt sich, dass Saygun mit diesem Gedanken und seinem Schaffen nicht nur die These widerlegt, dass mit Beethoven oder Mahler das Ende der Gattung der Sinfonie erreicht wurde,²³⁵³ sondern musikästhetische Vorstellungen umsetzt wie auch andere Komponisten des 20. Jahrhunderts sich mit diesen auseinandergesetzt haben. Hier seien beispielhaft neben Messiaens *Turangalila-Sinfonie* und sein Orchesterwerk *Des canyons aux étoiles*, das von Blumröder als „Brücke von der irdischen Natur zur Unendlichkeit des Paradieses und der Sterne“

²³⁵¹ Vgl. Jäger, 2006.

²³⁵² Vgl. Yekta, 1922.

²³⁵³ Steinbeck, 2002, Bd. 3, 2, S. 92.

bezeichnet wird,²³⁵⁴ Michael Tippett erwähnt, dessen vierte Sinfonie nach Blumröder eine „programmsymphonische Vorstellung der Entwicklung von der Geburt bis zum Tod“ analog der sinfonischen Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe* von Franz Liszt darstelle.²³⁵⁵

Sayguns Sinfonien gehören weder in noch außerhalb der Türkei zum Repertoire. Auch finden sich in einschlägigen Publikationen oder Werkbesprechungen kaum Hinweise zu seinen Werken. Wenn Dahlhaus bei der Analyse der sinfonischen Dichtung *Mazeppa* von Franz Liszt von dessen ‚triftiger‘ Musikästhetik spricht, „durch die Liszts Formkonzeptionen ein Unrecht geschieht“,²³⁵⁶ und darüber hinaus eine nicht angemessene Rezeption der musikalischen Formen von Liszt im 19. Jahrhundert feststellt, so kann das von Dahlhaus bei Liszt aufgezeigte Rezeptionsproblem, das Festhalten an tradierten Formkonzeptionen einerseits wie auch die Reduzierung der Formbetrachtung auf die „bloße Funktion des Inhalts“ andererseits²³⁵⁷ auf Saygun übertragen werden im Sinne eines Nichtfesthaltens an den tradierten Formen der türkischen Kunstmusik wie auch die Reduzierung des Formgedankens auf die motivische Bearbeitung von Elementen der türkischen Kunstmusik in einer abstrakten Weise, die als Ergebnis, als sogenannte ‚Struktureme‘ zu neuen Themen und Formen führt. Dazu kann die Position derjenigen, die beide Auffassungen, Form und Inhalt, ablehnen, um sich anstatt tradierten neuen Kompositionsformen zu widmen, hinzugefügt werden. Saygun äußerte sich hierzu wie folgt:

„Diejenigen, die uns das präsentieren wollen, was wir Tradition im engeren Sinne nennen, haben nicht Recht. In der Tat liegen diejenigen falsch, die dazu neigen, unsere in unseren Herzen verwurzelten Traditionen, die wie verwurzelte Bäume sind, als gefrorene Schimmelpilze zu nehmen. Menschen kommen und gehen, aber Evolution im Leben, in den Seelen, geht in Richtung Ewigkeit. Auf diese ewige Weise wird Kunst nur in der Atmosphäre der Evolution geformt, und der Künstler wird seine Werke in dieser Atmosphäre schaffen.“²³⁵⁸

Zur Konkretisierung des Begriffs der ‚Atmosphäre‘ äußerte sich Saygun wie folgt:

²³⁵⁴ Blumröder, 2002, S. 281.

²³⁵⁵ Ebd., S. 257.

²³⁵⁶ Dahlhaus, 1970, S. 88.

²³⁵⁷ Ebd., S. 89.

²³⁵⁸ Çalgan, 1991c, S. 20 f. Im Original: „Gelenek dediğimiz şeyi katı bir anlam içinde bize sunmak isteyenler haklı değildirler. Gerçekten, toprağa kök salmış ağaçlar gibi gönüllerimize kök salmış olan geleneklerimizi donmuş kalıplar gibi alma eğiliminde olanlar ne kadar yanlış yoldadırlar. Çağlar gelir geçer, çağlarla beraber insanlar da gelir geçer, ama evrim, yaşayışta evrim, ruhlarda evrim sonsuzluğa doğru yürür gider. Bu sonsuzluk yolunda sanat ancak bu evrim havası içinde oluşacak, sanat adamı eserlerini bu hava içinde verecektir.“

„Ja, es wurden viele Werke geschaffen, aber welche Bedeutung haben sie für den türkischen Geist? Eine solche Frage führt uns zur Interpretation des Wortes ‚Milliyet‘. Wir sprechen über nationalen Geist, wir nennen nationale Kunst, wir verwenden häufig die Begriffe nationale Literatur, nationale Musik. Was meinen wir damit? Ist zum Beispiel ein Roman zu einem Thema in Anatolien geschrieben, mit den entsprechenden Dialekten, die in einem solchen Roman verwendet werden, ausreichend, um einem solchen Werk den nationalen Titel zu verleihen? Was ist mit den Volksmelodien oder Folklorekostümen, die bei der Schaffung eines Musikstücks verwendet werden, was ist mit Autoritäten, Verfahren der osmanischen Musik oder den Gerüchten über die Teilung der Musik [in Volks- und Kunstmusik]? Wenn eine Kuppel auf dem Dach eines Gebäudes platziert wird, erreicht sie dann mit der Architektur die Nationalität? Nein! ‚Milliyet‘ ist weder ein Thema noch ein Dialekt, noch eine Kuppel, noch eine Reihe von Autoritäten. Die Suche nach der Nationalität in ihnen ist nicht anders als der Mann, der seinen kostbaren Ring im dunklen Keller seines Hauses fallen ließ und ihn mitten auf der hellen Straße sucht [...]. Newton, Einstein, Kant, Descartes, Bergson, Giotto, Michelangelo, Rembrandt, Yunus Emre, Dante, Goethe, Palestrina, Bach, Beethoven könnte man in Betracht ziehen, die diese leidenschaftliche Sehnsucht hatten; alles, was dazu beiträgt, mit dem starken Schub des Feuers, das in den Seelen ‚erwacht‘, zum Ideal zu gelangen, ist nichts weiter als ein Mittel [...]. Der nationale Geist manifestiert sich in dieser Sehnsucht und durch diese Sehnsucht. Je mehr diese Sehnsucht darin besteht, in ein verborgenes, offenes, komplexes Rätsel der ‚menschlichen Seele‘ einzudringen, desto ‚menschlicher, universeller‘ erreicht er sie. Gleichzeitig repräsentiert ein Werk, das dieses Niveau erreicht hat, auch den nationalen Geist, bestimmt dessen Charakter und erlangt die Ehre, ‚national‘ zu sein. Mit anderen Worten, es ist wichtig, an den ‚universellen Geist‘ und an den ‚nationalen Geist‘ als Ganzes zu denken. Ansonsten sind die Dinge, die als Kunstwerke präsentiert werden, nicht mehr als ein lokales Experiment. Lassen Sie mich sofort hinzufügen, dass wir die Qualität der Menschheit und Universalität nicht mit Kosmopolitismus verwechseln sollten.“²³⁵⁹

Dieses Zitat wird bewusst erst an dieser Stelle zur Einordnung seiner Sinfonien in der Diskussion der Umsetzung der ‚Milli Kültür‘ diskutiert. Es wäre falsch, in diesem Zitat eine Abkehr Sayguns von der Musikpolitik Atatürks und seiner ‚Milli Kültür‘ zu sehen. Saygun versucht das ‚Nationale‘ bzw. das ‚Türkische‘ in der Musik und damit das Ziel der Musikpolitik aus Sicht der Komponisten zu definieren. Ohne auf das Thema, wie die

²³⁵⁹ Saygun, 1985, S. 7 f. Im Original: „Evet, bir çok eser meydana getirmiştir, ama bunların Türk ruhlarıyla alakaları nedir? Böyle bir soru bizi ‚Milliyet‘ sözünün yorumuna götürüyor. Milli ruhan bahsederiz, milli sanat deriz, milli edebiyat, milli musiki deyimlerini sık sık kullanırız. Bununla acaba neyi kastediyoruz? Mesela Anadolu’da geçen bir konu üzerine yazılmış bir roman, böyle bir romanda kullanılan diyalok denemeleri böyle bir esere milli sıfatının verilmesine yeter mi? Bir musiki parçasının meydana getirilişinde halk melodilerinden, hatta halk konularından faydalanılırsa, veya osmanlı devri musikisinin makamları, usulleri, hatta kaç bölündüğü hakkındaki rivayetlerin haal mechul bulunduğu perde taksimatı gibi unsurlarına dayanmak suretiyle ortaya konacak bir eder millilik vasfını kazanır mı? İnşa edilen bir binanın çatısına bir kubbe kondurulursa mimarlıkla milli’liğe erişilmiş mi olur? Hayır! Milliyet ne konudur, ne diyalektir, ne kubbedir, ne bir kaç makam usul ve perde taksimatıdır. Milliyeti bunların içinde aramak, değerli yüzüğünü evinin karanlık bodrumunda düşüren adamın onu, daha aydınlık diye, sokağın ortasında aramasından farksızdır [...]. Şayed, yaklaştıkça bir serab gibi daha uzaklarda beliren yeni aranırlar, yeni hayaller, yeni umutlar ve ufuklar hasreti olmasaydı, ne bir Copernic, Galile, Newton, Einstein; ne bir Kant, Descartes, Bergson; ne bir Giotto, Michelangelo, Rambrandt; ne de bir Yunus Emre, Dante. Goethe; ne bir Palestrina, Bach, Beethoven düşünülebilirdi. İşte aslolan bu hasret, bu iştiahtır, ‚varabilme‘nin ruhlarda uyandırdığı ateşin güçlü itişiyile ideale doğru koşmada yardımcı olacak her şey bir aracı, bir vasıttan başka bir şey değildir [...]. Milli ruh işte bu hasretle, bu özlemde bu ateşte kendini gösterir. Bu özlem ne kadar ‚insan ruhunun‘ gizli, açık bir karmaşık muammasına (bilmecesine) nüfuz etmeye yönelik ise, o kadar ‚beşeri, evrensel‘ bir düzeye erişmiş olur. İşte bu düzeye ulaşmış bir eser aynı zamanda milli ruhu ve seciyeyi (karakter, huy) de temsil eder ve ‚milli‘ olmak şerefini kazanır. Bir başka deyimle ‚evrensel ruh‘ ile ‚milli ruh‘u bir bütün olarak düşünmek zaruridir. Aksi halde, sanat eseri diye ortaya konacak şeyler mahalli, yerel bir takım denemeler olmaktan öteye bir değer taşımaz. Şunu da hemen ilaver edeyim ki, beşerilik, evrensellik vasfını kozmopolitik ile karıştırmamak gerekir.“

Musik auf die Gesellschaft einwirkt, hier einzugehen, beschreibt Saygun den Weg der Suche nach dem ‚Nationalen‘, das er als Sehnsucht nach der Lösung des Rätsels der ‚menschlichen Seele‘ beschreibt. Saygun definiert damit auch ein Qualitätsstandard eines musikalischen ‚universellen‘ Werkes, dessen Erreichen wiederum auf das Ergebnis von nationalen Bemühungen zurückzuführen ist, die Saygun an anderen Stellen auch in der Musikpolitik Atatürks hervorhebt.

Über die Diskussion um ‚Milli Kültür‘ hinaus zeigt dieses Zitat wie auch das nachfolgende Zitat die Nähe Sayguns zu musikästhetischen Fragestellungen der Romantik im Sinne einer ‚absoluten Musik‘, ohne dass sich Saygun direkt darauf beruft. Er umschreibt hierbei den Zusammenhang zwischen einer modernen Zivilisation im Spannungsfeld einer globalisierten Moderne, die er als ‚Trend aus aller Welt‘ bezeichnet, und dem Beitrag der Musik hierzu:

„Vom neunzehnten Jahrhundert bis zum Beginn des Jahres 1920 können wir uns nicht den Veränderungen in den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Turbulenzen unseres Landes in Bezug auf Ideen, Einstellungen und unserem sozialen Leben, den Reflexionen in Literatur, bildender Kunst sowie in allen Bereichen entziehen. Die Musik hat sich jedoch nur langsam verändert, da sie mehr als andere Künste an Gewohnheiten appelliert. Atatürks größter Wunsch ‚das Niveau der modernen Zivilisation in unserer Kultur zu erreichen‘, und es sogar zu übertreffen, drückt das Verständnis und den Wunsch aus, dass es [das Erreichen dieses Niveaus] sich in den Seelen und im Bewusstsein festsetzt, ein solcher Trend, ein Durchbruch, der unsere Gesellschaft von Herzen erfassen wird und schneller und lebendiger die Seelen durchdringen wird, hat jetzt begonnen. Worum es hier geht, ist nicht die Volksmusik, die der gemeinsame Schatz der Gesellschaft ist, sondern um den Umbruch und die Werke, die auf dem Weg der Kunst von den Menschen, die wir Künstler nennen, verwirklicht wurden, indem sie sich von der Anonymität entfernt haben, die das Hauptmerkmal der Volksmusik ist. Tatsächlich hat sich in unserem Land eine neue polyphone Musiktradition entwickelt, die sich von den jahrhundertealten Liebes- und Klageliedern, die sich mit den komplizierten Problemen der menschlichen Seele beschäftigt, befreit hat, die [Liebes- und Klagelieder] aber verbunden sind mit dem Aufblühen und der Entwicklung einer neuen polyphonen Musiktradition, aus der mehr als Hunderte von Werken auf diesem Weg entstanden.“²³⁶⁰

²³⁶⁰ Saygun, 1985, S. 7 f. Im Original: „On dokuzuncu yüzyıldan 1920 başlarına kadar memleketimizin geçirdiği siyasî, ekonomik ve sosyal çalkantıları, fikirlerde, davranışlarda ve sosyal hayatımızdaki değişiklikleri hatırlamak ve bunların her alanda olduğu kadar edebiyat, plastik sanatlardaki yansımalarını musikideki bu değişikliklerden tecrid edemeyiz. Ancak musiki, itiyadlara öteki sanatlardan daha fazla hitap etmesi yüzünden her zaman değişimde ağır bir seyir takibetmiştir. Öyle de olsa, Atatürk’ün en büyük dileği olan ‚kültürümüzde çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma’nın, hatta onu aşmanın idraki ve iştiağı ruhlarda ve şuurda yerleştikçe daha daha hızlı, daha daha canlı olarak toplumumuzu yürekten kavrayacak, ruhlara sinecek böyle bir akım, bir atılım artık başlamıştır. Burada söz konusu olan, toplumun müşterek hazinesi halk musikisi değil, sanat yolunda, halk musikilerinin başlıca karakteristiği olan anonimlikten uzaklaşarak, sanat adamı dediğimiz kişilerce gerçekleştirilmiş olan atılım ve ortaya konmuş olan eserlerdir. Gerçekten memleketimizde yakasını yüzyıllar boyu sürüp gelmiş olan aşk ve hicran şarkılarından kurtarıp İnsan’ın, insan ruhunun bütün çapraşık problemleri üzerine değilmiş yeni bir çok sesli musiki geleneği serpilip gelişmeye bağlamış ve bu yolda yüzleri aşan eserler meydana getirilmiş bulunmaktadır.“

Saygun beschreibt in diesem Zitat die Entwicklung der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik, die offenbar in einem scheinbar widersprüchlichen Zusammenhang mit der Tradition der Volksmusik steht. Zum einen sieht er die neue polyphone Musik als Abkehr von der Volksmusik, zum anderen sieht er die zeitgenössische türkische Kunstmusik verbunden mit der Volksmusik. Während nun die Volksmusik konkrete ‚komplizierte Probleme der menschlichen Seele‘ behandelt, soll eine neue Kunstmusik entstehen, die zwar losgelöst von den konkreten Lebenssituationen der Menschen erscheint, aber verbunden ist mit der Essenz der Volksmusik und die in abstrakter oder absoluter Form mit Mitteln der Kunst, hier der Polyphonie, neu entstehen soll. Um Sayguns Bedeutung und insbesondere die Einordnung seines sinfonischen Schaffens zu bestimmen, kann daher neben der musikästhetischen Dimension nicht nur – angelehnt an die Empfehlung von Dahlhaus – die Dimension einer geschichtsbewussten Musikpsychologie,²³⁶¹ sondern auch die Dimension einer geschichtsbewussten gesellschaftspolitischen Musikentwicklung berücksichtigt werden. Mit diesen beiden Dimensionen kann das ‚Hintergründige‘ wie auch das ‚Vordergründige‘²³⁶² in Sayguns Sinfonien als eine Einheit, als eine ‚musikalische Reflexion und Spiegel der Welt‘ – wie Blumröder das sinfonische Schaffen Strawinsky und anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts beschreibt –²³⁶³ und als Ausprägung einer und als Beitrag zur universellen absoluten zeitgenössischen Programmmusik aus der Türkei beschrieben werden.

²³⁶¹ Ebd., S. 88.

²³⁶² Dahlhaus, 1970, S. 64, vgl. Kapitel IV.

²³⁶³ Blumröder, 2002, S. 149.

FAZIT DER ARBEIT

In dieser Arbeit wurde das Schaffen des Komponisten Ahmed Adnan Saygun in Bezug auf die Entwicklung der türkischen Kunstmusik im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Musikreformen des ersten Staatspräsidenten der türkischen Republik, Mustafa Kemal Atatürk, in den Jahren 1924 bis 1938 analysiert. Dabei wurden neben der Analyse und Einordnung von Originalquellen und den entsprechenden musikhistorischen, -vergleichenden und -ethnologischen -wissenschaftlichen Veröffentlichungen unter Bezugnahme von ausgewählten Quellen insbesondere der Politik- und Geschichtswissenschaften, Soziologie und Philosophie Forschungslücken benannt,²³⁶⁴ deren Fragestellungen in Verbindung mit den Ergebnissen der Analysen der Literatur sowie der Werke Sayguns mit dem Schwerpunkt seiner Sinfonien in den einzelnen Kapiteln diskutiert wurden und hier zusammenfassend wiedergegeben wurden verbunden mit einem kritischen Hinweis zum methodischen Vorgehen und einem Ausblick.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde zunächst ein kurzer Überblick über die Entwicklung der türkischen Musik bis zur Gründung der türkischen Republik gegeben, um die musikpolitischen Veränderungen der türkischen Republik unter Atatürk einordnen zu können sowie um das Werk von Saygun ausgehend von diesen musikpolitischen Veränderungen zu analysieren. Dabei wurde herausgearbeitet, in welcher Form Atatürk und Saygun Traditionen der türkischen Volks- und Kunstmusik benennen und mit welcher Absicht sie auf- und auf sie zurückgreifen. Abgesehen davon, dass die türkische Volksmusik mündlich tradiert wurde, war spätestens ab 1924 die herrschende Auffassung der Vertreter der Musikpolitik Atatürks, dass die türkische Kunstmusik, die bereits vor 1924 durch den türkischen Soziologen Gökalp mit dem Osmanischen Reich in Verbindung gebracht wurde, keinen Platz in einer modernen Gesellschaft haben sollte. Es wurde herausgearbeitet, dass bereits im frühen 19. Jahrhundert die Europäisierung der türkischen Musik, aber auch die Auseinandersetzung mit vorhandenen Traditionen im Osmanischen Reich einsetzte, wie z.B. im Zusammenhang mit der Abschaffung der Janitscharenmusik, die ihrerseits europäische Komponisten beeinflusst hatte. Es konnte auch gezeigt werden, dass die türkische Volksmusik auch die türkische Kunstmusik beeinflusst hatte.²³⁶⁵

²³⁶⁴ Vgl. Einleitung dieser Arbeit und die Fragestellungen unter 1.–7., S. 18 f. dieser Arbeit.

²³⁶⁵ Vgl. Saygun, 1985, S. 5; s.a. Kapitel III., 3.

Ein weiterer Aspekt der Abwendung von der türkischen Kunstmusik lag in den fehlenden Institutionen der Musikerziehung bzw. der Tatsache, dass diese nicht systematisch im gesamten Osmanischen Reich eingerichtet wurden. Schließlich führte die Europäisierung der Musik dazu, dass ein Konflikt zwischen den Ton- und Stimmungssystemen der westeuropäischen und der türkischen Kunstmusik entstand, der dadurch aufgelöst wurde, dass das temperierte Stimmungssystem im Zuge der kemalistischen Musikreformen eingeführt wurde²³⁶⁶ und damit die türkische Kunstmusik – so sie denn von modernen Orchestern noch aufgeführt wurde – ihren Charakter verlor, der durch die Verwendung von Kommatönen gekennzeichnet ist.

Nun hätte die Entwicklung des gestiegenen Nationalbewusstseins im 19. Jahrhundert in vielen Staaten der Welt dazu führen können, dass sich damit auch die türkische Musik bereits zu diesem Zeitpunkt hätte weiterentwickeln können. Im Vergleich mit anderen Ländern zeigte sich jedoch, dass dieses im Gegensatz zu Japan oder Russland im Osmanischen Reich nicht eintrat. Im Gegenteil: Es hatte den Anschein, dass die türkische Kunstmusik der westeuropäischen (italienischen) Klassik weichen sollte mit der Berufung von Donizetti im Jahr 1828 an den osmanischen Istanbuler Hof. So dauerte es bis zur Ausrufung der türkischen Republik, um in wenigen Jahren mittels vieler staatlicher Gesetze und Verordnungen ein türkisches Nationalbewusstsein zu erzeugen. Dieses Nationalbewusstsein sollte, politisch gesehen, in kurzer Zeit die Grundlage für die Akzeptanz und Befürwortung der vielen Veränderungen bilden, um die Türkei zu einer modernen Republik umzuwandeln. Dabei spielte die Musikpolitik innerhalb der Förderung einer Nationalkultur eine große Rolle, die vom Staatspräsidenten Atatürk persönlich gesteuert wurde. Auch im Vergleich mit anderen Ländern konnte die These herausgearbeitet werden, dass gezielte musikpolitische Maßnahmen die musikalische Entwicklung eines Landes beeinflussen bzw. fördern aber nicht auf Dauer steuern kann. In Zusammenhang mit dem ‚Kulturtechnischen Transformationsprozess‘ von Popova konnten Kriterien einer der Musikentwicklung eines Landes, hier Bulgariens, förderlichen Kulturpolitik definiert werden, wobei die Frage, ob mit einem solchen Transformationsprozess die gesamtgesellschaftliche Modernisierung schneller oder auch effektiver erfolgt als ohne eine solche gezielte Musikpolitik, nicht abschließend geklärt werden kann. Abgesehen von der hier nicht erfolgten Untersuchung, welche Länder ihren Modernisierungsprozess ohne darauf ausgerichtete Musikpolitik und ohne eine

²³⁶⁶ Vgl. Araci, 2007, S. 76.

Musikentwicklung außerhalb einer solchen Musikpolitik mit welchen Ergebnissen gestalteten, gab es wie in Russland und Ungarn auch ohne den Umfang an staatlicher Förderung – wie in der Türkei insbesondere von 1924–1938 – Komponisten, die auf der Grundlage einer musikethnologischen Erforschung ihres nationalen Volksliedergutes zeitgenössische Kompositionen schufen und tradierte Gattungen weiterentwickelten, ohne dass deren Einfluss auf die jeweiligen gesamtgesellschaftlichen Modernisierungsprozesse festgestellt werden konnte.

Saygun selbst hat in seinen Veröffentlichungen die Musikpolitik Atatürks und den Modernisierungsprozess unterstützt. Unter Berufung auf den für den Kemalismus zentralen philosophisch-soziologischen Hintergrund von Gökalp entwickelte Saygun musikästhetische Fragestellungen, die denen der (westeuropäischen) Romantik im Sinne einer ‚absoluten Musik‘ nahekommen, ohne dass sich Saygun direkt darauf beruft. Darüber hinaus spricht Saygun von ‚Niveau‘ und ‚Qualität‘ einer Dichtung oder Komposition, die es jeweils zu erreichen gilt.²³⁶⁷ Dieses war ihm möglich, da er als einer der ersten Komponisten der türkischen Republik die Möglichkeit erhielt, im Ausland Komposition zu studieren.

Hiervon profitierten auch vier andere Komponisten, die von Atatürk im Rahmen von Stipendien gefördert wurden, wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit anhand der Gruppe der sogenannten ‚Türkischen Fünf‘ und insbesondere mit Fokus auf Sayguns biografische Stationen dargestellt wurde. Diese Komponisten wurden dann im Rahmen der modernen Musikentwicklung und der -pädagogik in der Türkei zu den Begründern einer neuen ‚Musiksprache‘. Wie von Atatürk gewünscht, befassten sie sich mit der türkischen Volksmusik – zum Teil auch als Musikethnologen mit ihrer Erfassung und Dokumentation – und versuchten, diese mit den Techniken der westeuropäischen Musik zu bearbeiten. Die Ergebnisse dieser Arbeit fanden zwar im In- und vor allem Ausland eine gewisse Resonanz und Anerkennung. Im weiteren Verlauf zeigte sich jedoch nach dem Tod von Atatürk, dass es keine einheitliche Linie in der Musikpolitik gab bzw. dass es im Rahmen des sogenannten Kulturkampfes zu Auseinandersetzungen zwischen den Verfechtern einer ‚reinen‘ türkischen Volks- bzw. Kunstmusik einerseits und den Anhängern einer ‚universellen‘, westeuropäisch geprägten modernen Kunstmusik basierend auf Elementen der Volksmusik kam. Saygun bezog auch hierzu einen klaren

²³⁶⁷ Çalgan, 1991c, S. 20 f.; vgl. Kapitel IV., 6.

Standpunkt und bezeichnete den ‚Kulturkampf‘ als einen ‚Krieg‘,²³⁶⁸ der seiner Meinung nach eine Verbreitung der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik in der Türkei und auch außerhalb behinderte wie auch eine dazu abgestimmte Musikerziehung und Etablierung einer entsprechenden Infrastruktur. Die Verwerfungen des sogenannten ‚Kulturkampfs‘ führten auch dazu, dass entgegen des Selbstverständnisses der ‚Türkischen Fünf‘ versucht wurde, diese als eine einheitliche Gruppe darzustellen, die aktiv die Musikpolitik beeinflusst hätte. Vielmehr handelte es sich um fünf sehr unterschiedliche Künstler, die – positiv gesprochen – fünf Wege aufzeigten, wie sich die türkische zeitgenössische Kunstmusik im 20. Jahrhundert entwickeln könnte, sodass in der Folge auch von den ‚Türkischen Fünf‘ als erste Generation gesprochen wurde, denen weitere folgten. Jedoch zeigte sich, dass diese fünf Wege nicht zu einer einheitlichen Entwicklung der türkischen Musik führten, zumindest nicht in der Art, wie sich die Entwicklung der russischen Musik durch die ‚Russischen Fünf‘ oder die Entwicklung der westeuropäischen Schulen – insbesondere in Frankreich und Deutschland – vollzog, wobei es auch in diesen Ländern zu Diskussionen um den ‚richtigen‘ Weg der jeweils zeitgenössischen Musik und zu unterschiedlichen Ausprägungen aufgrund der Individualität der Komponisten, die Saygun auch hervorhob, kam.

Akdemir zeigte in diesem Zusammenhang auf, dass die Diskussion um den ‚richtigen‘ Weg der Musikentwicklung der modernen Türkei zum einen darin bestand, ob und wie zeitgenössische Werke die ‚Möglichkeit zur improvisatorischen Ausfüllung‘ enthielten und damit türkische traditionelle Momente bei einer Aufführung integrierten, oder inwieweit diese die türkische Musiktradition so ‚getreu wie möglich‘ nachbildeten.²³⁶⁹ Damit wurde das erste Paradoxon der Musikentwicklung in der Türkei benannt: Wenn mit der westlichen Notierung und der exakten schriftlichen Fixierung eine Improvisation bzw. die mündliche Weitergabe von Melodien und Rhythmen in der zeitgenössischen türkischen Kunstmusik integriert werden sollte, wäre das Resultat keine Improvisation mehr.²³⁷⁰ Das zweite Paradoxon betraf die Art der Mehrstimmigkeit bzw. das entsprechende Stimmungssystem. Die türkische Kunstmusik mit ihrer Kommaeinteilung und den ‚Mikrointervallen‘ führt zu einer Harmonik, „die nicht ohne Weiteres funktional zu deuten ist, schon weil das Tongeschlecht der Akkorde oft

²³⁶⁸ Ebd., S. 9, vgl. auch Kapitel I., 3.2.

²³⁶⁹ Akdemir, 1991, S. 371 f.

²³⁷⁰ Ebd., S. 372.

unbestimmt bleibt“.²³⁷¹ Die türkische Musiktradition sollte jedoch unter der Verwendung des temperierten Stimmungssystems und der westeuropäischen Harmonie- und Kontrapunktlehre erkennbar bleiben, was in dieser Form nicht möglich war, da vor allem die Besonderheiten der türkischen Instrumente in der Verwendung der westeuropäischen Musiktechniken verschwinden. Auch die Verwendung der ‚Zwölftontechnik‘ kann – wie der Name schon sagt – ebenfalls keinen Weg für die Bearbeitung der traditionellen türkischen Musik mit ihren 24- bzw. 54-stufigen Skalen darstellen, wie auch Verfahren der Permutation bzw. serielle Kompositionstechniken (z.B. Webern) nur bedingt anwendbar seien.²³⁷² Die Lösung dieser Paradoxa schien das Harmoniesystem von İlerici zu sein, das Akdemir als ‚Regression‘ bezeichnete, da es versuche, anhand des westeuropäischen Harmoniesystems der Terz-Schichtung eine der türkischen Musiktradition entsprechende ‚Quart- bzw. Quintschichtung‘²³⁷³ und eine Verwendung ‚mehrtöniger Akkorde‘ zu etablieren.²³⁷⁴ Dieser Versuch wurde in der türkischen Musikwissenschaft stark kritisiert – sowohl von den Vertretern der zeitgenössischen türkischen als auch von den Vertretern der türkischen (traditionellen) Kunstmusik –, obwohl oder gerade weil dieses Harmoniesystem die Versöhnung beider Musikrichtungen zum Ziel hatte, allerdings zum Preis seiner Reduktion.²³⁷⁵ Die ‚Türkischen Fünf‘ und darunter Saygun haben sich mit diesen Ansätzen teilweise auch schon vor Erscheinen der Ausführungen über das Harmoniesystem von İlerici auseinandergesetzt, sodass auch in der Analyse der Sinfonien von Saygun die Merkmale dieses Harmoniesystems zu finden sind. Dennoch kann Akdemir selbst im Jahr 1991 kein Urteil zur Entwicklung der türkischen Musik abgeben, welches weit über das Wirken der ‚Türkischen Fünf‘ hinausgehen würde, weil zu wenige Werke türkischer zeitgenössischer Komponisten im Druck erschienen seien und es zu wenig Aufführungen, Rundfunkübertragungen oder Schallplatteneinspielungen gebe.²³⁷⁶ Auch können unterschiedliche Auffassungen und Einschätzungen des kontrovers diskutierten musikästhetischen Hintergrunds der ‚Türkischen Fünf‘ und insbesondere von Saygun auf den ‚Kulturkampf‘ zurückgeführt werden, da es in der überwiegend türkischen musikwissenschaftlichen Literatur hierzu kein klares Bild, sondern unterschiedliche

²³⁷¹ Ebd., S. 372 f.
²³⁷² Ebd., S. 377.
²³⁷³ Ebd., S. 390.
²³⁷⁴ Ebd., S. 396.
²³⁷⁵ Ebd., S. 405.
²³⁷⁶ Ebd., S. 84.

Einschätzungen zur türkischen zeitgenössischen Kunstmusik gibt. Somit wird die Schlussfolgerung in dieser Arbeit, dass die ‚Türkischen Fünf‘ den Beginn einer politisch motivierten Modernisierung der türkischen Musik darstellen auch in der aktuellen Diskussion nicht in der gesamten (türkischen) Musikwissenschaft geteilt. In Bezug auf die Musikästhetik der ‚Türkischen Fünf‘ konnte die etwas allgemeine Zuschreibung der ‚gemäßigten Tendenzen‘ ihrer Werke²³⁷⁷ mit ‚modaler Produktion‘, ‚Abstraktion‘ und ‚Farbe‘ der verwendeten Volksmelodien und –rhythmen, ‚mystischer Atmosphäre‘ etwas genauer konkretisiert werden, um letztlich auch auf die individuellen Unterschiede der ‚Türkischen Fünf‘ einzugehen bzw. diese etwas konkreteren Zuschreibungen im weiteren Verlauf dieser Arbeit anhand der Biografie und der Werke von Saygun weiter zu vertiefen.

Saygun ließ sich von Gökalps gesellschaftspolitischen Ansichten in Bezug auf seine Vorstellung einer kulturellen Entwicklung des türkischen Volkes inspirieren. Saygun stellte sich gemäß seiner eigenen Ausführungen offensichtlich motiviert in den Dienst des Staatspräsidenten Atatürk und nutzte dessen Förderung. Er reflektierte seine eigene Entwicklung in Bezug auf die Reporte von Paul Hindemith aus den Jahren 1935–1937. Dabei wurde die begründete These in dieser Arbeit aufgestellt, dass Saygun in späteren Ausführungen Hindemiths Vorschläge für die Weiterentwicklung der türkischen Musik aufgriff, weiterentwickelte und in der Öffentlichkeit darlegte. Saygun befasste sich gemeinsam mit Béla Bartók mit der Erforschung der türkischen Volksmusik und systematisierte diese in einem Kompendium, das er mit einer Opuszahl (40)²³⁷⁸ versah, und das einen Einblick in dem von Saygun festgestellten und so bezeichneten ‚Reichtum‘ der türkischen Musik gibt. Seine Lehrtätigkeit und seine Aufsätze und Bücher zeugen davon, dass Saygun ein sich seiner Traditionen nicht nur bewusster, sondern sich dazu bekennender Künstler, Wissenschaftler, Philosoph und Pädagoge war. Seine Äußerungen und sein kompositorisches Schaffen sind geprägt von der Idee der Entwicklung, die ihre Wurzeln in der Tradition hat und sich weiterentwickelt, die Saygun mit dem türkischen Begriff ‚hamle‘ beschreibt. Saygun, wiederum als wohl prominentester der ‚Türkischen Fünf‘, setzte sich, wie im dritten Kapitel dieser Arbeit gezeigt wurde, zum einen intensiv mit der türkischen Volks- und Kunstmusik auseinander und, lange vor dem Rat von Paul Hindemith, systematisierte die türkischen Volksmusik und betrieb hierzu

²³⁷⁷ Vgl. Aydın, 2002, S. 183.

²³⁷⁸ Vgl. Saygun, 1967.

Feldforschungen. Zum anderen war Saygun an der europäischen wie auch außereuropäischen Musik interessiert und arbeitete intensiv daran, einen eigenen Musikstil zu entwickeln. Die Grundlage seiner musikalischen Arbeit besteht aus traditionellen Kompositionsstudien und musikwissenschaftlichen und -ethnologischen Studien sowie aus lebensphilosophischen Ansichten, in denen sich auch sein Interesse an den Religionen, am Schamanentum und dem Islam zeigt.

Konnte in der romantischen Musikästhetik die Suche nach einer ‚absoluten Musik‘ auch ohne die Verknüpfung mit der Idee einer ‚absoluten Melodie‘ erfolgen, so sieht Saygun den metaphysischen Aspekt der Musikästhetik in der türkischen Volksmusik und kann damit die Diskussion um die Vorherrschaft von Form oder Melodie der romantischen Musikästhetik dahingehend auflösen, dass Melodie und Form in einer aus Sayguns Vorstellung von ‚hamle‘ sich entwickelnden Symbiose metaphysische Kräfte entfalten und das ‚Unendliche‘ darstellen sollten.²³⁷⁹

Auch wenn in dieser Arbeit die Analyse der fünf Sinfonien von Saygun den Fokus bildete, ist für das Verständnis der auch diesen Sinfonien zugrunde liegenden Vorstellungen von Saygun das bekannte Oratorium *Yunus Emre* ein passendes Beispiel für die musikalische Lösung der erwähnten Paradoxa, da es zugleich ein Beispiel für die Nationalkultur wie auch als universelles Werk angesehen werden kann: Saygun erläutert zunächst die polyphone Gestaltung türkischer Volkslieder, der ‚uzun hava‘ als Übergang von der Monophonie zur Polyphonie, als einen neuen Weg, der, so Saygun, bereits im späten 18. Jahrhundert begann und sich insbesondere am Anfang des 20. Jahrhunderts beschleunigte.²³⁸⁰

Das Besondere an Saygun, die erste türkische Nationaloper geschaffen zu haben, führte im Rahmen eines Exkurses über seine fünf Opern zur Frage, welche Kriterien es für eine Nationaloper gebe und ob Sayguns Opern danach als türkische Nationalopern aus musikwissenschaftlicher Sicht einzuordnen wären. Während die Frühwerke im Ergebnis dieser Erörterung als nationalpolitische Opern bezeichnet wurden, wurde anhand der überarbeiteten ersten beiden Opern bzw. seiner Spätwerke herausgearbeitet, dass nicht nur definierte Kriterien für Nationalopern auch im Vergleich mit Nationalopern anderer Länder für diese zutreffend sind, sondern es wurden besondere Stilmerkmale einer

²³⁷⁹ Vgl., Saygun, 1985, s.a. Kapitel IV., 6.

²³⁸⁰ Ebd., S. 7 f.

dramatischen Kompositionsweise herausgearbeitet, die auch in anderen Gattungen Sayguns zu finden sind.

Im vierten Kapitel ergab die Analyse der fünf Sinfonien die Verknüpfung von Tradition und Moderne, die Verbindung von türkischer Volks- und Kunstmusik, die Verbindung türkischer Musik mit westeuropäischer Musik und die Entwicklung einer eigenen ‚Musiksprache‘ Sayguns, die sich im Laufe der Zeit von den Anforderungen der Kulturpolitik Atatürks emanzipierte. Zwar sind einige Werke Sayguns in der Türkei sowie international bekannt und analysiert. Dieses kann jedoch nicht uneingeschränkt für seine fünf Sinfonien gelten. Bis heute gibt es außer einer Produktion der ‚classic production osnabrück‘ (cpo)²³⁸¹ keine Hinweise auf andere Aufnahmen, obwohl es Orchester und Aufnahmemöglichkeiten in der Türkei gibt, die Einspielungen der Sinfonien zuließen. Publikationen zu diesen Werken sind aktuell immer noch selten.

Im Rahmen der Analyse dieser Werke wurde herausgearbeitet, dass sich Saygun nicht nur eines ‚Lokalkolorits‘ bediente. Viele Elemente der türkischen Volksmusik, die Wahl der Themen, die Rhythmen, die Tonsysteme, die Instrumentation sowie Phasen der Einstimmigkeit verbindet Saygun insbesondere in der ersten Sinfonie noch sehr deutlich mit tradierten westeuropäischen Kompositionstechniken, um dann spätestens ab der dritten Sinfonie eine eigene ‚Musiksprache‘ zu entwickeln.

Die Analyse der Sinfonien erfolgte aber nicht nur auf musiktheoretischer Grundlage, sondern bezog gesellschaftspolitische Aspekte, musikethnologische Erkenntnisse sowie vergleichende Studien mit ein. Saygun erläuterte in seinen Schriften seine musikästhetischen Vorstellungen. Dabei spielte für ihn die Dichotomien von Mono- und Polyphonie einerseits und Tradition und Moderne sowie der Dualismus von Rationalität und Metaphysik eine wichtige große Rolle.²³⁸² Saygun sah dabei eine enge Beziehung zwischen der musikalischen Weiterentwicklung insbesondere im Kontext der Polyphonie und der gesellschaftlichen Entwicklung.

Im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit ergeben sich naturgemäß Grenzen bei der Interpretation von Analysen kompositorischer Werke unter Einbeziehung anderer Fachdisziplinen. Insbesondere die in dieser Arbeit herausgearbeiteten gesellschaftspolitischen Aspekte konnten nicht immer eindeutig in den Sinfonien von Saygun festgestellt werden. Allerdings ergeben sich solche Schwierigkeiten auch bei

²³⁸¹ Vgl. die Auflistung in der Literaturliste dieser Arbeit unter 1. 4. Aufnahmen.

²³⁸² Vgl. Saygun, 1985, S. 5; s.a. Kapitel III., 4.

Interpretationen von Sinfonien von Beethoven, Berlioz oder Schostakowitsch. Es ist aber durchaus angebracht, Sayguns (sinfonisches) Schaffen nicht nur als wesentliches Element der Weiterentwicklung einer türkischen zeitgenössischen Kunstmusik zu betrachten. Saygun belebte die Diskussion des 20. Jahrhunderts nach dem Ende tradierter Kompositionsgattungen, wie der Sonate, Etüde, Sinfonie, Oper, Oratorium oder auch dem Streichquartett. Insbesondere in der Analyse seiner Sinfonien ergibt sich im Ergebnis nicht nur die vereinfachte Vorstellung der Bearbeitung der türkischen Volksmusik mit westeuropäisch tradierten Kompositionstechniken, sondern eine darüber hinaus gehende kompositorische Bearbeitung von Motiven im Spannungsfeld von Mono- und Polyphonie unter Nutzung von traditionellen Elementen der türkischen Volks- und Kunstmusik sowie der – heute nicht mehr so bekannten – Militärmusik. Das Neue an dieser Kompositionstechnik besteht in der zum Teil gleichzeitigen Kombination von Motiven sowohl nach- wie auch übereinander, in der Entwicklung von Einstimmigkeit hin zu polyphoner, polytonaler und polyrhythmischer Struktur und einer Form des Dialogs einzelner Instrumente untereinander wie auch Instrumentengruppen in kurzen kammermusikalischen Passagen. Insbesondere durch Fanfaren in den Blechinstrumenten können dramatische Elemente in den Sinfonien ausgemacht werden, die an die Vorstellungen eines Richard Wagners anknüpfen. Klangfarben und die modalen Passagen können als Weiterentwicklung der musikalischen Vorstellungen der ‚Société Nationale de Musique‘ wie auch stark akzentuierte rhythmisch-narrative aber auch klangliche Passagen denen der russischen bzw. osteuropäischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts angesehen werden. Saygun selbst verwarf dabei den Epochengedanken im sinfonischen Schaffen wie auch den Formgedanken des Strukturalismus zugunsten der Vorstellung eines musikalischen Prozesses im Sinne seines Begriffs ‚hamle‘.²³⁸³ Dabei nutzt Saygun bewusst tradierte Formvorlagen, die er zum Teil, wie den ‚Horon‘ als Grundlage für die Weiterentwicklung des Scherzos, mit tradierten Vorlagen der türkischen Musik verbindet, um sie dann frei zu gestalten. Was dem ‚Sicht- und Hörbaren‘, dem ‚Vordergründigen‘²³⁸⁴ zugrunde liegen könnte, kann unter Bezug auf Schenker aber auch auf Bartók die Vorstellung einer sogenannten ‚musikalische Urzelle‘ sein, die im Rahmen einer ‚Transplantation‘²³⁸⁵ des aus einem solchen musikalischen ‚Keim‘ entwickelten Motivmaterials als das ‚Hintergründige‘, als die musikalische Idee oder auch der

²³⁸³ Vgl. insb. Kapitel I., 4.1.3.

²³⁸⁴ Dahlhaus, 1970, S. 64, vgl. Kapitel IV.

²³⁸⁵ Vgl. Bartók, 1972, S. 24; vgl. Kapitel I., 4.3.

musikalische ‚Geist‘ oder ‚Inhalt‘ bezeichnet werden kann.²³⁸⁶ Dabei kann diese Idee aus religiösen Vorstellungen wie auch aus Vorstellungen von unterschiedlichen Künstlern hergeleitet werden, die in einem solchen musikalischen Keim aus der Volksmusik eine Art ‚Nährboden‘ ansehen, aus dem das musikalische Werk entstehen könne.²³⁸⁷ Es konnte nicht nur in den fünf Sinfonien in dieser Arbeit gezeigt werden, in welcher Form Saygun die türkische Musiktradition aufgreift, wie konkret und abstrakt er Volksmelodien und –rhythmen nutzt und bearbeitet. Saygun verwebt und bereichert nach Okyay als eine türkische Künstlerpersönlichkeit diese Grundlagen der türkischen Musik mit einer ‚universellen Sprache‘ und den ‚modernen Ausdruckstechniken der Polyphonie‘.²³⁸⁸

„Ohne Atatürk wäre Saygun zweifellos nicht gewesen“,²³⁸⁹ schrieb Okyay. Im Jahr 1990 wurde Ahmed Adnan Saygun von der Sevdâ-Cenap And Foundation mit dem Ehrenpreis der Stiftung ausgezeichnet, um zu würdigen, wie er als Komponist, Pädagoge, Musikwissenschaftler und zeitgenössisch-universeller Polyphoniker die türkische Musikrevolution beförderte, die einen wichtigen Platz in den Atatürk-Reformen einnahm, und um seinen Beitrag zur Entwicklung der türkischen Musik und auch seine Persönlichkeit herauszustellen.²³⁹⁰

Saygun kann somit als ein Beispiel für die Musikentwicklung der neuen Türkei angesehen werden, der die mythischen Grundlagen, die mythischen Vorstellungen und die sich daraus entwickelte Volksmusik der türkischen Kultur mit einer modernen Bearbeitungstechnik verbindet, sich jedoch darüber hinaus nicht nur für die Kunst einsetzte, sondern neben der Volksmusikforschung auch für diejenigen Musiker und Komponisten in den Institutionen und Einrichtungen, in denen die Musik vermittelt wurde, die von Saygun unterrichtet wurden oder mit ihm zusammengearbeitet hatten.

Saygun sieht nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Demokratiebewegung in der Türkei gestärkt.²³⁹¹ Er datiert den Beginn der Entstehung einer zunehmenden Anzahl an Werken von Komponisten, die insbesondere in der Absicht entstanden sind, eine ‚moderne Kunstentwicklung‘ in der Türkei durch türkische Komponisten und Interpreten zu etablieren, auf das Jahr 1917.²³⁹² Möglicherweise wählte Saygun dieses Datum in Erinnerung an seinen Lehrer İsmail Zühtü Kuşçuoğlu, mit dem nach Sayguns Auffassung

²³⁸⁶ Vgl. Dahlhaus, 1970, S. 64; vgl. Kapitel IV.

²³⁸⁷ Vgl. Hindemith, 1935 / 2013, S. 73; u.a. auch Okyay, 1991, S. 17, s.a. Kapitel III., 6.

²³⁸⁸ Okyay, 1991, S. 17 f.

²³⁸⁹ Ebd., S. 17.

²³⁹⁰ Ebd., S. 13.

²³⁹¹ Saygun, 1974, S. 149.

²³⁹² Ebd.

die neue türkische Musik begann. Darüber hinaus war es Saygun eine wichtige Aufgabe, musikalisch begabte Kinder zu entdecken und sicherzustellen, dass sie auf dem Weg der Musik aufwachsen. So war es laut Saygun möglich, die Türkei mit neuen Talenten zu bereichern. Aktuell existiere eine jüngere Generation von Komponisten neben einer älteren sowie eine jüngere Generation von Künstlern, die auch außerhalb der Türkei bekannt seien.²³⁹³

Saygun nutzt den 50. Jahrestag der türkischen Republik im Jahr 1974 zu einer Bilanz und fragt: „Haben wir in diesen fünfzig Jahren immer weitere Fortschritte gemacht?“ und erinnerte dabei an einen Artikel, den er 1949 veröffentlichte,²³⁹⁴ und schrieb:

„Diejenigen, die sich nach dem Osmanischen Reich sehnten, begannen, ihre Macht zuerst auf einem hinterhältigen, dann offenen und öffentlichen Weg einzufordern, nachdem Atatürk uns verlassen hatte. Es ist, als würde der Kampf zwischen Dunkelheit und Licht von neuem beginnen. Aber wie immer bin ich optimistisch. In fünfzig Jahren haben wir so viele schöne Dinge auf unserem Gebiet getan, wir haben so hohe Gipfel erreicht ... und die Gesellschaft wird von Tag zu Tag noch bewusster, noch reifer. Mit der Inspiration von Atatürk haben wir in fünfzig Jahren einen langen Weg zurückgelegt, gibt es einen Weg zurück?“²³⁹⁵

Dieses Zitat zeigt abschließend, wie sich Saygun der Musikpolitik Atatürks verpflichtet fühlte und sein Schaffen auch als eine Umsetzung dieser Politik verstand. Ohne auf Hindemith einzugehen, ähnelt die Art und Weise der Bilanz von Saygun einem Report, der diesmal von einem türkischen Komponisten an seine Regierung gerichtet sein mag. Interessant ist, dass Saygun das Bild von Dunkelheit und Licht aus der türkischen Mythologie aufnimmt, das er in seinen Opern aufgegriffen hat. Dieser ‚Kampf‘, den er hier konkret beschreibt, ist für Saygun offenbar kein isoliert zu betrachtendes Phänomen, das nur auf die Musikpolitik bzw. die Reformen von Atatürk ausgerichtet ist, sondern auch eine Herausforderung für eine Gesellschaft darstellt, sich gegen die ‚Dunkelheit‘ zu wenden und für das ‚Licht‘ sich einzusetzen. Im Rahmen der Werkanalyse und insbesondere der Analyse von Sayguns Sinfonien konnte eine Verbindung hergestellt werden zwischen der Vorstellung einer ‚absoluten Musik‘ in Verbindung mit einer thematischen Vorstellung, die hier neben seiner Vorstellung des Lebenszyklus auch im

²³⁹³ Ebd.

²³⁹⁴ Saygun, 1949c.

²³⁹⁵ Saygun, 1974, S. 149, im Original: „Osmanlığa hasret çekenler, Atatürk’ün aramızdan ayrılıp gitmesinden sonra, önce sinsi, sonra açık, daha açık, daha da açık bir yolda güçlerini duyurmaya başladılar. Sanki karanlık ile aydınlık savaşı yeniden başlıyor gibidir. Ama ben, her zaman olduğu gibi, iyimserim. Elli yılda kendi alanımızda o kadar güzel şeyler yaptık, öyle yüce doruklara ulaştık, ki ... ve, toplum gün geçtikçe daha bilinçlenmekte, daha olgunlaşmakta. Atatürk’ün esiniyle elli yılda çok yol aldık, gayrı geri dönülür mü?“

Ringen von Dunkelheit und Licht besteht. Diese thematische Vorstellung wiederum kann auch in Anlehnung an die Vorstellung einer ‚poésie absolue‘ bzw ‚poésie pure‘ im Sinne von Mallarmé²³⁹⁶ als Bestandteil einer Kunst eingeordnet werden, die ein ‚Extrem‘ erreicht, indem „die Substanz der Welt dazu bestimmt sei, im Buch des Dichters aufzugehen“,²³⁹⁷ bei Saygun auch in der Musik des Komponisten. Die von Saygun aufgegriffene Themen in seinen Werken wie seine Kompositionstechniken stellen somit keine konkreten Themen einer Programmmusik wie auch keine Zitate von Volksmelodien oder Nutzung tradierter Skalen dar, sondern werden beide einem Abstraktionsprozess unterworfen, der nach Dahlhaus im Sinne von Hegel eine Vorstellung der romantischen Musikästhetik war, jedoch bei Saygun nicht in „fortschreitender Auflösung des Inhalts besteht“ und eben nicht in einem „Rückgang ins Innere und Formale“, sondern gerade in der Festigung seiner gesellschaftsphilosophischen Vorstellungen durch die Musik.²³⁹⁸

Diese aus den Schriften und Äußerungen von Saygun sowie den Analyseergebnissen abgeleiteten Aussagen zum Kunstverständnis und den Kompositionstechniken von Saygun wurden in Beziehung gesetzt mit der Rezeption der Werke von Saygun anhand der Quellenfunde, in denen sich Einschätzungen und Urteile über Sayguns Musik fanden, die diese in dieser Arbeit hergeleiteten Aussagen stützten. Aussagen, die nach den hier vorgenommenen Analysen als nicht zutreffend angesehen wurden, gingen interessanterweise oft einher mit lobenden Bewertungen über Saygun und seine Musik. Die Art und Weise der in der Rezeption zu beobachtende eher vorsichtige und zurückhaltende Art der Analyse von Sayguns Werken, die vielen lobenden Worte von türkischen Musikwissenschaftlern können als Ausdruck eines großen Respekt der Werke Sayguns aufgefasst werden. Außerhalb der Türkei hat Saygun durch seine Reisen und Uraufführungen eine Bekanntheit erlangt insbesondere mit seinem Oratoriums *Yunus Emre*. Hierzu sei angemerkt, dass eine Aufführung am 26. Mai 2017 im Konzerthaus von Berlin im Rahmen des 36. Deutschen Evangelischen Kirchentages stattfand, in der auch aufgrund der Erläuterungen das Publikum durch Emre Aracı persönlich Sayguns Vorstellung, mit seiner Musik auch das ‚Verbindende‘ herzustellen, betont wurde.²³⁹⁹ Die Auszeichnungen, die Saygun auch außerhalb der Türkei erhielt, die Beschäftigung von international bekannten Orchestern und Ensembles mit seinen Werken auch nach seinem

²³⁹⁶ Dahlhaus, ³1994, S. 151 f.

²³⁹⁷ Ebd., S. 152.

²³⁹⁸ Vgl. ebd.

²³⁹⁹ Aracı, 2017, S. 8 ff.

Tod sind ein Beleg für die Bekanntheit des Komponisten im Ausland, selbst wenn seine Werke bislang nicht in dem Umfang im Repertoire der namhaften internationalen Konzertsäle aufgenommen sind im Vergleich zu anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Auch wenn keine Kontinuität in der Kulturpolitik der Nachfolger von Atatürk zu erkennen ist, konnten in dieser Arbeit aktuelle Beispiele die Erfolge des Modernisierungsprozesses auch in der heutigen Zeit illustrieren: Neben der Eröffnung des neuen Gebäudes des Sinfonieorchesters des Staatspräsidenten am 3. und 4. Dezember 2020, dessen Spatenstich im Jahr 1997 begann und dessen Bau nach Anweisungen des türkischen Präsidenten, Recep Tayyip Erdoğan, erfolgte, bei der unter anderem die Tanzrhapsodie für Orchester, *Köçekçe*, von Erkin und die Ouvertüre zu Sayguns Oper *Öz Soy* aufgeführt wurden,²⁴⁰⁰ erfolgte der Neubau und die Eröffnung des Atatürk Kulturzentrums (AKM) im Rahmen eines Auftragswerks einer Oper, die an einen ehemaligen Studenten Sayguns ging.²⁴⁰¹ Ferner fanden im Rahmen des Zuckerfestes vom 19.–26. Mai 2020 klassische Konzerte in verschiedenen Städten der Türkei mit Werken der türkischen Kunstmusik von Hacı Arif Bey bis Dede Efendi mit dem in der Türkei berühmten Tenor Murat Karahan statt. Hierzu wurde u.a. das antike Theater von Hierapolis als ein Aufführungsort gewählt mit dem Staatsopern- und Ballettorchester von Antalya in Pamukkale.²⁴⁰² Bei dieser Aufführung handelte es sich um eine Initiative der türkischen Regierung. Dabei wurden in ein im Wesentlichen westliches Orchester auch die türkischen Instrumente Kanun und Tanbur integriert.²⁴⁰³ Diese Beispiele insbesondere im Aufgreifen der Idee einer türkischen Nationaloper weisen auf die Kontinuität der Entwicklung einer zeitgenössischen Musik in der Türkei auf der Grundlage der Musikpolitik von Atatürk und dem Wirken von Saygun hin.

In dieser Arbeit konnte somit nachgewiesen werden, dass sich die Charakteristika des sinfonischen Schaffens von Saygun, die Verbindung westlicher kompositorischer Elemente mit der türkischen Kunst- und Volksmusik, besser verstehen lassen, wenn

²⁴⁰⁰ „CSO'nun yeni binası 4 gün sonra açılıyor“, *Sabah*, <https://www.sabah.com.tr/ankara-baskent/2020/11/30/csonun-yeni-binasi-4-gun-sonra-aciliyor>, s.a. „Concert d'ouverture du Presidential Symphony Orchestra Concert Hall d'Ankara“, *Mezzo*, https://www.mezzo.tv/fr/Classique/Concert-d%27ouverture-du-Presidential-Symphony-Orchestra-Concert-Hall-d%27Ankara-7023?fbclid=IwAR2f-za1KNIKyYnkO1MPL_s0Co1bwukhonNGo4cLre1SJ1NCfCBuuUORwFE, abgerufen am 5.7.2022, vgl. auch Kapitel I., 3.3.4.

²⁴⁰¹ Vgl. Kapitel I., 3.3.5.

²⁴⁰² Vgl. „Evde Bayram Konserleri / Murat Karahan ve Antalya Devlet Opera Balesi Orkestrası TSM Konseri“, *Youtube*, <https://m.youtube.com/watch?v=4m6qjBabZZs>, abgerufen am 5.7.2022.

²⁴⁰³ Ebd.

Sayguns Werke als konkrete Umsetzung nicht nur der kultur- und gesellschaftspolitischen Ideale des Kemalismus sondern vor allem der von Saygun selbst entwickelten Musikästhetik interpretiert werden. Dabei sind Sayguns Begrifflichkeiten ein Ausgangspunkt, um auch in der (türkischen) Musikwissenschaft Kompositionsmerkmale und -prinzipien insbesondere der türkischen zeitgenössischen Kunstmusik noch genauer herauszuarbeiten, um anhand des bis heute erreichten Niveaus der Orchester und Ensembles diese Musik in der Öffentlichkeit nicht nur zu bestimmten Jahrestagen, Eröffnungen und Festivals noch stärker zugänglich zu machen.

Es wurde deutlich, dass ausgehend von politischen Vorgaben bzw. Impulsen die Entwicklung eines eigenen Stils bei Saygun zur Begründung einer türkischen zeitgenössischen Musik, die sich auf einer Ebene der zeitgenössischen Musik in der Welt befindet, keinen Widerspruch und keine ‚Selbstkolonisation‘ darstellt, sondern eher symbiotisch erfolgte. Möglicherweise erlaubt der Blickwinkel auf die außereuropäische Musik eine Weiterentwicklung der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung, damit diese noch stärker gleichberechtigt mit den sogenannten europäisch-amerikanischen Werken rezipiert werden und Sinfonien, Opern oder andere Gattungen oder auch andere Formen von Kompositionen trotz der vorhandenen Vielfalt kategorisiert und besser miteinander verglichen werden könnten. Gleichzeitig können anscheinend musikalische Werke Türen zu kulturpolitischen, -gesellschaftlichen und -philosophischen Entwicklungen öffnen, auch oder gerade wenn sie, wie die Werke und insbesondere die fünf Sinfonien von Saygun, daraus entstanden sind aus dem – wie Saygun selbst es mit dem Begriff ‚kendini kavramış‘ bezeichnet – ‚Durchdringen‘ der Geistesgeschichte der (türkischen) Volksmusik mit einem ‚inneren Verständnis‘ der (türkischen bzw. eigenen) Kultur.²⁴⁰⁴

²⁴⁰⁴ Vgl. Aracı, ²2007, S. 121, s.a. Kapitel IV., 1.2.1.

LITERATUR

1. Quellen

1.1. Gedruckte Textquellen

- F. S., „Kunst und Kultur. Zehn und einer“, in: *Arbeiter Zeitung*, 5.5.1954, S. 5/Sp. 4.
- N. N., „Kerem. A lyrical drama in three acts and eight tableaux“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns Oper Kerem*, Ankara Devlet Operası, 22.3.1953.
- N. N., „A. Adnan Saygun: Symphonie“, in: *Radio Österreich*, 3/21, 1954, S. 10/Sp. 1.
- N. N., „Adnan Saygun: 3. Senfoni, Op. 39“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns 3. Sinfonie*, Ankara, 4.–5.10.1968.
- Ali, Filiz, „İDSO, Adnan Saygun’un 3. Senfoni’sini Erol Erdinç yönetiminde yorumladı. Kendini geç ele veren senfoni“, in: *Cumhuriyet*, 28.10.1987, S. 5.
- Altar, Cevad Memduh, „Yeni Türk Müziğine Doğru“, in: *Radyo*, 4/37, 1.1.1945, S. 4.
- Arts Council of Great Britain and Northern Arts, „ ‚Contact Concerts‘ 1986. Greek and Turk“, in: *Programmheft zur Aufführung von Saygun, 1. Sinfonie*, Newcastle, 31.5.1986.
- Çiçekoğlu, Fikret, „A. Adnan Saygun’un iki eseri Avrupa’da alâka topluyor. Senfoni ve Oratoryo“, in: *Vatan*, 27.9.1954, S. 5/Sp. 4–5.
- El-Kholy, Samha, „Meeting with the Modern Turkish Music“, in: *Al-Gomhouriya*, 1969, S. 1–7.
- Gökalp, Ziya, *Türkleşmek-İslamlaşmak-Muasırlaşmak. 1918*, hrsg.von Mehmet Celal Atgün, Istanbul 2013.
- Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları. 1923*, hrsg.von Salim Çonoğlu, Istanbul 2015.
- Güvenç, Faruk, „Saygun’un İkinci Senfonisi“, in: *Milliyet*, 6.5.1970.
- Güvenç, Faruk, „Saygun, Dördüncü Senfoni“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns 4. Sinfonie*, Konzertsaal, Ankara, 10.12.1976.
- Güvenç, Faruk, „A. Saygun: 4. Senfoni“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns 4. Sinfonie*, Atatürk Kültür Merkezi, Istanbul, 12./13.3.1982.
- Häusler-Altınok, İnci, „Festkonzert zum 100. Geburtstag des Komponisten und Musikologen. A. Adnan Saygun“, in: *Programmheft zur Aufführung von Ahmed Adnan Sayguns Sinfonie Nr.1*, Wiener Konzerthaus, 6.6.2007.
- Hindemith, Paul, „Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. 1935“, in: *Paul Hindemith. Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. Die originalen Reporte 1935 / 1936 / 1937*, hrsg. Carsten Dürer, Düsseldorf 2013, S. 23–80.

Hindemith, Paul, „Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. 1936“, in: *Paul Hindemith. Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. Die originalen Reporte 1935 / 1936 / 1937*, hrsg. Carsten Dürer, Düsseldorf 2013, S. 81–164.

Hindemith, Paul, „Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. 1937“, in: *Paul Hindemith. Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. Die originalen Reporte 1935 / 1936 / 1937*, hrsg. von Carsten Dürer, Düsseldorf 2013, S. 165–198.

Kansu, Nafi Atuf, „Vorwort“, in: *Halkevlerinde Musiki*, hrsg. von [Saygun], Ahmed Adnan, Ankara 1940, S. 5 f.

Ludwig, Emil, „Besuch bei Mustafa Kemal“, in: *Neue Freie Presse*, 9.3.1930, S. 1 f. und 4.

Oral, Zeynep, „Adnan Saygun“, in: *Milliyet Sanat Dergisi*, Nr. 38, 22.6.1973, S. 3–4.

Oransay, Gültekin, „Ahmed Adnan Saygun“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns 1.Sinfonie*, 27.1.1967.

Oransay, Gültekin, „Saygun, 2. Sinfoni, op. 30“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns 2.Sinfonie*, 24.4.1968.

Programmheft zur Aufführung von Sayguns 4. Sinfonie, Konser Salonu, Ankara, 10.12.1976.

Programmheft zur Aufführung von Sayguns 4. Sinfonie, Atatürk Kültür Merkezi, Istanbul, 12./13.3.1982.

[Saygun], Ahmed Adnan, *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, Istanbul 1936a.

Saygın, Ahmed Adnan, „Türk Musikisinin İnkişaf Yolu“, in: *Ülkü*, 7/42, März 1936b, S. 419–423.

Saygın, Ahmed Adnan, *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, Istanbul 1937.

Saygın, Ahmed Adnan, *Halk Türküleri. Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon*, Istanbul 1938.

[Saygun], Ahmed Adnan, *Halkevlerinde Musiki*, Ankara 1940.

Saygın, Ahmed Adnan, *Yalan... Sanat Konuşmaları*, Ankara 1945.

Saygun, Ahmed Adnan, „Les divers aspects de la musique turque“, Ankara 1948, S. 1–11.

Saygun, Ahmed Adnan, „Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique“, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Nr. 1, 1949a, S. 27–33.

Saygun, Ahmed Adnan, „Sanatın Ana Kaynağı“, in: *Şadırvan*, 1/15, 8.7.1949b, S. 6–7.

Saygun, Ahmed Adnan, „Musikimizde Olup Bitenler: Bir Varmış Bir Yokmuş“, in: *Şadırvan*, 1/5, 1949c.

Saygun, Ahmed Adnan, „Des Danes D’anatolie et de Leur Caractère Rituel“, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Nr. 2, 1950, S. 10–14.

Saygun, Ahmed Adnan, „Bartók in Turkey“, in: *The Musical Quarterly*, 37/1, 1951, S. 5–9.

Saygun, Ahmed Adnan, *Karacaoğlan. Yeni Bilgiler – Bir Rivayet – Melodiler*, Ankara 1952.

Saygun, Ahmed Adnan, *Yunus Emre. Oratorium für Soli / Chor / Orchester und Orgel. Op. 26*, deutsche Übertragung von Max Meiningke, Istanbul 1955.

Saygun, Ahmed Adnan, „Ethnomusicologie turque“, in: *Acta Musicologica*, Bd. 32, 1960, S. 67 f.

Saygun, Ahmed Adnan, *Töresel Musiki*, Istanbul 1967.

Saygun, Ahmed Adnan, „Türk Musikisinin Gelişimi ve Elli Cumhuriyet Yılı“, in: *50. Yıl Konferansları*, hrsg. vom Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu (dt.: Ausschuss des Ministeriums für nationale Erziehung und Bildung), Ankara 1974, S. 138–149.

Saygun, Ahmed Adnan, *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey*, Budapest 1976.

Saygun, Ahmed Adnan, „Gelenek, Milliyet ve Musiki“, in: *Orkestra*, 14/145, 1985, S. 2–9.

Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk ve Musiki. O’nunla Birlikte O’ndan Sonra*, Ankara 1987.

Saygun, Ahmed Adnan, „Atatürk’ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri“, in: *A. Adnan Saygun ve Geçmi şten Geleceğe Türk Mûsikîsi*, hrsg. Gülper Refiğ, Ankara 1991, S. 75–90.

Saygun, Ahmed Adnan, „A. Adnan Saygun Atatürk’ün Özsoy Operasını Hazırlatış Öyküsünü Anlatıyor“, in: *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk Operası Özsoy’u Anlatıyor*, hrsg. von Şefik Kahramankaptan, Ankara 2005, S. 8–26.

Şimşek, Hikmet, „Prof. Ahmed Adnan Saygun ve 5. Senfonisi (op. 70)“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns 5. Sinfonie*, Ankara, 17.1.1986, S. 4.

Yönetken, Halil Bedî, „Batı Müziğinde Oratorio ve ‚Yunus Emre‘ Oratoryosu“ in: *Yunus Emre Soli, Koro ve Orkestra için Oratoryo*, Ankara 1946, S. 14–26.

Yücel, Hasan Ali, „Grußwort“ in: *Yunus Emre Soli, Koro ve Orkestra için Oratoryo*, Ankara 1946, S. 9–11.

1.2. Handschriftliche Textquellen

Saygun, Ahmed Adnan, *Orkestra* (dt.: Orchester), Autograf, TR-Absc, S. 1–8.

Saygun, Ahmet Adnan, *Türk Müziği* (dt.: Türkische Musik), Autograf, TR-Absc, S. 1–7.

Saygun, Ahmet Adnan, *Türk Müzik Folklorunda Kullanılan Terimler* (dt.: Begriffe aus der türkischen Musikfolklore), Autograf, TR-Absc, S. 1–30.

Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk, Milli Kültür ve Musiki* (dt.: Atatürk, nationale Kultur und Musik), Autograf, TR-Absc, S. 1–7.

Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri* (dt.: Atatürks Wertschätzung von Kunst und Musik und aktueller Kommentar), Autograf, TR-Absc, S. 1–13.

Saygun, Ahmed Adnan, *Toplum Değişiklikleri Karşısında Yakın Doğu Musikisi* (dt.: Musik aus dem Nahen Osten im Angesicht gesellschaftlicher Veränderungen), Autograf, TR-Absc, Cairo conference, S. 1–8.

Saygun, Ahmed Adnan, *Diverse Structural Probabilities of A Modal Scale*, Autograf, TR-Absc, S. 1–7.

1.3. Notenquellen

Saygun, Ahmed Adnan, *Symphony No. 1. For Small Orchestra*, op. 29, hrsg. vom Southern Music Publishing Co. Inc., New York, und Peer Musikverlag G.M.B.H., Hamburg, 1967, TR-Absc.

Saygun, Ahmed Adnan, *Sinfoni II*, op. 30, Autograf, 30.4.1957, Ankara, TR-Absc.

Saygun, Ahmed Adnan, *Symphony III*, op. 39, Autograf, 26.2.1961, Ankara, TR-Absc.

Saygun, Ahmed Adnan, *Senfoni IV*, op. 53, Autograf, 1974, TR-Absc.

Saygun, Ahmed Adnan, *Beşinci Senfoni*, op. 70, Autograf, 20.9.1984, Istanbul, TR-Absc.

Saygun, Ahmed Adnan, *Öz Soy. Bir perdelik Efsane*, op. 9, hrsg. von Devlet Opera ve Balesi Kütüphanesi, Ankara, vermutlich 1980.

1.4. Aufnahmen

Saygun, Ahmed Adnan, *Symphonies 1 & 2*, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Ari Rasilainen (Ltg.), cpo 999 819–2, 2002, CD.

Saygun, Ahmed Adnan, *Symphonie 4, Violin Concerto, Suite*, Mirjam Tschopp, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Ari Rasilainen (Ltg.), cpo 777 043–2, 2005, CD.

Saygun, Ahmed Adnan, *Symphonies 3 & 5*, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Ari Rasilainen (Ltğ.), cpo 999 968–2, 2004, CD.

Saygun, Ahmed Adnan, *Yunus Emre*, Esin Talınlı, Şebnem Algın, Ömer Yılmaz, Tuncay Kurtođlu, Sunay Rashid Muratov, Bilkent Senfoni Orkestrası, Ankara Devlet Opera ve Balesi, Genel Müdürlüğü Korosu, Rengim Gökmen (Ltğ.), TMB, 2003, CD.

Saygun, Ahmed Adnan, *zum 100. Geburtstag [1907–1991]*, Mirjam Tschopp, Gülsin Onay, Tim Hugh, Quatuor Danel, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Ari Rasilainen (Ltğ.), Bilkent Symphony Orchester, Howard Griffith (Ltğ.), cpo LC 07359, 2007, CD.

Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk Saygun ve Özsoy Operası. Ahmet Adnan Saygun (1907–1991) Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk Operası Özsoy’u Anlatıyor*, Ahmed Adnan Saygun (Sprecher), Sevda Cenap And Müzik Vakfı, 2005, CD, in: *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası. Ahmet Adnan Saygun (1907–1991) Kendi sesinden Atatürk ve İlk Türk Operası Özsoy’u Anlatıyor*, hrsg. von Şefik Kahramankaptan, Ankara 2005.

2. Forschungsliteratur

N. N., „Tartışmalar bitmeli“, in: *Milliyet*, 18.5.1989, S. 10.

Ackermann, Peter, „Japan“, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 9. Aussereuropäische Musik (Teil 1). Kapitel I: Der chinesische Kulturbereich*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1984, S. 110–145.

Akeo, Okada, „Europäische Klassik in Japan – eine düstere Diagnose“, in: *Musik in Japan*, München 1996, S. 179–197.

Akkaş, Salih, *Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923–2000)*, Ankara 2015.

Akbulut, Hüseyin, *Türkiye’nin Kültür ve Sanat Siyaseti*, Ankara 2013.

Akdemir, Hayrettin, *Die neue türkische Musik*, Berlin 1991.

Akın, Himmet, „Cumhuriyetimizin 50. yılında Atatürk devrimleri ve Türk milliyetçiliğine toplu bir bakış“, in: *50. Yıl Konferansları*, hrsg. vom Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu (dt.: Ausschuss des Ministeriums für nationale Erziehung und Bildung), Ankara 1974, S. 16–38.

Aksoy, Bülent (Hrsg.), *Anadolu’da Bartók’un İzinde. János Sipos*, Istanbul 2009.

Aksoy, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Istanbul 2015.

Aksoy, Bülent (Hrsg.), *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi. Béla Bartók*, Istanbul 2017.

Alge, Barbara, „Forschungsdatenmanagement in der Musikethnologie“, in: *Center for World Music – Studies in Music*, Bd. 3, hrsg. von Raimund Vogels und Michael Fuhr, Hildesheim 2019.

Ali, Filiz, *Cemal Reşit Rey’e Armağan*, Ankara 1996.

Alimdar, Selçuk, *Osmanlı’da Batı Müziği*, Istanbul 2016.

Altar, Cevat Memduh, *Opera Tarihi. Band. 4*, Istanbul 2001.

And, Metin, „Cumhuriyet’in İlk Opera Gösterimi ve Yapımcısı“, in: *Sanat Dünyamız*, 89/3, 2003, S. 201–206.

Aracı, Emre, *The life and works of Ahmed Adnan Saygun*, Diss. University of Edinburgh, 1999, <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7680>, abgerufen am 5.7.2022.

Aracı, Emre, *Ahmed Adnan Saygun. Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Istanbul 2007.

Aracı, Emre, „Ahmed Adnan Saygun und sein mystisches Oratorium *Yunus Emre*“, in: *Programmheft zur Aufführung von Sayguns Oratorium Yunus Emre*, Konzerthaus Berlin, 26.5.2017, S. 8–10.

Arel, Hüseyin Sâdettin, *Türk Musikisi Kimindir?*, Ankara 1988.

Armbruster, Richard, „NDR. Das neue Werk“, 24.5.2011, in: *Programmheft zur Aufführung von Werken von Márton Illés und György Ligeti*, Hamburg, 24.5.2011, S. 1–9, https://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/programmheft323.pdf, abgerufen am 5.7.2022.

Atalay, Adnan, „Saygun’un eserleri (Bağdalan, kitapları, makaleleri)“, in: *Ahmed Adnan Saygun Semineri. 7-8 ocak 1987*, hrsg. von Ege Üniveritesi, Izmir 1987, S. 14.

Ayas, Güneş, *Mûsiki İnkilâbı’nın Sosyolojisi. Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Istanbul 2014.

Aydın, Yılmaz, *Die Werke der Türkischen Fünf im Lichte der musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der Türkei und Europa*, Frankfurt am Main 2002.

Aydın, Yılmaz, *İkinci Kuşak Çağdaş Bestecilerimizden İki Örnek: İlhan Usmanbaş - Nevit Kodallı*, Ankara 2010.

Aydın, Yılmaz, *Türk Beşleri*, Ankara 2011.

Aydın, Yılmaz, „Zur Begründung zeitgenössischer türkischer Musik“, in: *Musik Texte - Zeitschrift für neue Musik*, 94, 2002, S. 15–18.

Aydın, Yiğit, „Ahmed Adnan Saygun’un Yaşamöyküsü ile Besteci ve Müzikolog Kimlikleri“, in: *Biyografya 5: Ahmed Adnan Saygun*, hrsg. Ayşe Yaraman, Istanbul 2004, S. 21–67.

- Aydın, Yiğit, „Bruchlinien“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 174/4, 2013, S. 29–31.
- Balke, Diethelm, „Orient und orientalische Literaturen“, in: *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*, Bd. II, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Berlin 2¹⁹⁶⁵, S. 816–869.
- Barckhan, Jascha (Hrsg.), *Die Symphonie. Individuelle Charakteristika einer musikalischen Gattung*, hrsg. von Jascha Barckhan, Berlin 2012 (Kompendium Junge Musikwissenschaft, 5).
- Bartók, Béla, „Autobiographie“, in: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 21–26.
- Bartók, Béla, „Neue Ergebnisse in der Volksmusikforschung in Ungarn“, in: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 35–42.
- Bartók, Béla, „Auf Volkslied-Forschungsfahrt in der Türkei“, in: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 106–113.
- Bartók, Béla, „Volksmusikforschung und Nationalismus“, in: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 117–123.
- Bartók, Béla, „Rassenreinheit in der Musik“, in: *Musiksprachen, Aufsätze, Vorträge*, Leipzig 1972, S. 124–127.
- Bartók, Béla, „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik“, in: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 155–163.
- Bartók, Béla, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton 1976.
- Bartsch, Patrick, *Musikpolitik im Kemalismus: Die Zeitschrift Radyo zwischen 1941 und 1949*, Diss. Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Bamberg, 2011.
- Becker, Heinz (Hrsg.), *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976.
- Belge, Murat; Berker, Ercüment; Oran, Aydın; Sun, Muammer; Tanrıkorur, Cinuçen; Yavuz, Hilmi und Yener, Faruk, *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*, Istanbul 1980.
- Benyovszky, Mária und Falvy, Zoltán, „Budapest. A. Stadtgeschichte. I. Historischer Abriss“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15194&v=2.0&rs=id-d8a27046-bdf2-baa7-864d-2f29d2f11386&q=budapest>, abgerufen am 5.7.2022.
- Betzwieser, Thomas, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Heidelberg 1993.

Betzwieser, Thomas und Stegemann, Michael „Exotismus“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15363&v=1.1&rs=mgg15363>, abgerufen am 18.4.2023.

Blumröder, Christoph von, „Thematische Arbeit, motivische Arbeit“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Terminologie der musikalischen Komposition*, Sonderband II, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1996.

Blumröder, Christoph von, „Dissoziation und Individualisierung“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3, 2, Laaber 2002, S. 93–150.

Blumröder, Christoph von, „Endstationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3, 2, Laaber 2002, S. 273–308.

Blumröder, Christoph von, „Das Ende der Neuen Musik“, in: *Die Musikforschung*, 72/3, 2019, S. 201-213.

Bulaç, Ali (Hrsg.), *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı* (dt.: Koran in der türkischen Übersetzung), Istanbul 1985.

Canal, Denis-Armand, „Ahmed Adnan Saygun Paris'te (1928–1931)“, in: *Müziklopedi*, <http://www.muziklopedi.org/?/Kitap/34>, abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, Elena und Dulat-Alejev, Vadim und Lobanova, Marina und Morgenstern, Ulrich und Redepenning, Dorothea und Savenko, Svetlana und SL und Syčenko, Borisovna Galina und Trojckij, Artemij und Wickström, David-Emil und Zemcovskij, Izalij und Ziegler, Susanne, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 1. Vor 1600“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 2. Das 17. Jahrhundert“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 3. Das Musikleben unter Peter dem Großen (1689-1725)“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 4. Das höfische Musikleben der nachpetrinischen Zeit“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-*

Online, [https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992 &v=4.0&rs=mgg15992](https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992), abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 4. Das höfische Musikleben der nachpetrinischen Zeit. c. Höfische Oper. γ. Russische Oper“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 5. Formen von Oper und Konzert außerhalb des Hofes“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Chodorkovskaja, „B. Kunstmusik. I. Von den Anfängen bis 1800. 6. Musikalische Gattungen. a. Die russische komische Oper“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Çalgan, Koral „Saygun Aynı Zamanda Bir Bilim Adamıydı“, in: *1990 - Altın Onur Ödülü Madalya Sahibi. A.Adnan Saygun'a Armağan*, hrsg. von Erdoğan Okyay, Ankara 1991, S. 19–34.

Çalgan, Koral, *Ulvi Cemal Erkin. Duyuşlar'dan Köçekçe'ye*, Ankara 1991a.

Çalgan, Koral, *Duyuşlar. Ulvi Cemal Erkin*, Ankara 1991b.

Çelik, Nur Betül, „Kemalizm: Hegomonik Bir Söylem“, in: *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2. Kemalizm*, Istanbul ⁹2019, S. 75–91.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Istanbul ⁹2020.

Dahlhaus, Carl, „Analyse und Werturteil“, in: *Musikpädagogik. Forschung und Lehre*, Bd. 8, Mainz 1970.

Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6).

Dahlhaus, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel ³1994.

Danuser, Hermann, „Neue Musik“, in: *MGG2-online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813>, 1997, abgerufen am 18.4.2023.

Demirci, Deniz, *W. A. Mozart'in Eserlerinde Mehter Müziği Etkisi*, Diss. Başkent Universität, Ankara, 2011.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Özel Yayını (Hrsg.), *60. yıl*, Ankara 2008.

Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991.

Elgün, Özgür, *Ahmed Adnan Saygun's Sonata for Cello and Piano: A Recording and Analytical Overview*, Diss. Arizona State University, 2002.

Ergut, Elvan Altan, „Sergievinden Operaya Erken Cumhuriyet Döneminde Modernleşme ve Mimarlık“, in: *60. yıl*, hrsg. vom Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Özel Yayını, Ankara 2008, S. 14–27.

Eryılmaz, Hale (Hrsg.), *Martin Stokes. Türkiye'de Arabesk Olayı*, Istanbul ³2012.

Eybl, Martin, „Der Urlinie entquellten Motiv und Melodie“. Zum Verhältnis von Auskomponierung und Motivik bei Heinrich Schenker“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 187–198.

Eybl, Marin, „Urlinie und Zwölftonreihe als Zeitgenossinnen“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktherapie*, 18/2, 2001, <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1141.aspx>, abgerufen am 5.7.2022, S. 1–13.

Felber, Gerald, „Von bemerkenswerter Individualität. Klavierabend Gülsin Onays im Schauspielhaus“, in: *Berliner Zeitung*, 11.10.1988, S. 7.

Fellerer, Karl Gustav, „Zum Geleit“, in: *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Robert Günther, Regensburg 1973 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 31), S. 9–13.

Fenmen, Beatrice, *Bale Tarihi*, Ankara 1986.

Feyzioğlu, Turhan, „Atatürk Yolu: Akılcı, Bilimci, Gerçekçi Yol“, in: *Atatürk yolu*, hrsg. von Turhan Feyzioğlu, Mustafa Aysan, Hamza Eroğlu, İsmet Giritli und Mehmet Gönlübol, Ankara ²1995, S. 1–65.

Feyzioğlu, Turhan, „Ana Çizgileriyle Atatürk'ün Hayatı ve Eseri (Kronoloji)“, in: *Atatürk yolu*, hrsg. von Turhan Feyzioğlu, Mustafa Aysan, Hamza Eroğlu, İsmet Giritli und Mehmet Gönlübol, Ankara ²1995, S. 301–359.

Fisch, Jörg, „Zivilisation, Kultur“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, hrsg. von Otto Brunner u.a., Stuttgart 1992, S. 679–774.

Fischer, Jörg, „Anmerkungen zu Carl Dahlhaus. ‚Die Musik der 19. Jahrhunderts‘“, in: *Jahrbuch für Volksmusikforschung*, Bd. 31, 1986, S. 46–50.

Fischer, Kurt von, „Passaglia“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel 1989, Sp. 868–877.

Fjeldsøe, Michael „Reviews. Michael Matter. Niels W. Gade und der ‚nordische Ton‘. Ein musikalischer Präzedenzfall“, in: *Danish Yearbook of Musicology*, 41/2, 2017, S. 28–31.

Ganzer, Karl, „Musikalischer Kosmopolit aus der Türkei. Werke von Adnan Saygun und Dvořák im VI. Augsburger Symphoniekonzert“, in: *Augsburger Allgemeine*, 3.3.1971, S. 5.

Gardner, Matthew und Springfield, Sara, *Musikwissenschaftliches Arbeiten*, Kassel 2014.

Gárdonyi, Zoltán und Király, Peter und Lück Hartmut und Pintér Éva und Papp, Ágnes und Sárosi, Bálint und Sas, Ágnes und Szendrei, Janka und Szerző, Katalin, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

Gárdonyi und Szerző, „III. Von 1526 bis 1700. V. Das 19. Jahrhundert. 1. Von 1820 bis 1850“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

Gárdonyi und Szerző, „III. Von 1526 bis 1700. V. Das 19. Jahrhundert. 2. Von 1850 bis 1900“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

Gautier, Théophile (Hrsg.), *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris 1958.

Gazimihâl, Mahmud Ragıp, *55 Opera*, Istanbul 1957.

Genfer Bibelgesellschaft (Hrsg.), *Bibel*, Schlachter-Version 2000, Bielefeld 2020.

Ghani, Cyrus, *Iran and the Rise of Reza Shah. From Qajar Collapse to Pahlavi Power*, London / New York 2000.

Giray, Selim, *Ahmed Adnan Saygun'un Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber*, Ankara 2002.

Giritli, İsmet, „Kemalizm İdeolojisi“, in: *Atatürk yolu*, hrsg. von Turhan Feyzioğlu, Mustafa Aysan, Hamza Eroğlu, İsmet Giritli, Mehmet Gönlübol, Ankara 1995, S. 279–298.

Gökalp, Ziya, *Türk Medeniyeti Tarihi. 1926*, in: *Ziya Gökalp. Türk Medeniyeti Tarihi*, hrsg. Oğuzhan Cengiz, Istanbul 2015.

Gönen, Güzide Berran, *Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmed Adnan Saygun'un Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi*, Diss. Universität Dokuz Eylül, Izmir 2008.

Gönlübol, Mehmet, „Atatürk'ün Dış Politikası: Amaçlar ve İlkeler“, in: *Atatürk yolu*, hrsg. von Turhan Feyzioğlu, Mustafa Aysan, Hamza Eroğlu, İsmet Giritli, Mehmet Gönlübol, Ankara 1995, S. 233–277.

Grella, George, „Saygun's distinctive voice highlights. Summergarden concert“, in: *New York Classical Review*, 20.7.2015, <https://newyorkclassicalreview.com/2015/07/sayguns-distinctive-voice-highlights-summergarden-concert/>, abgerufen am 5.7.2022.

- Greve, Martin, *Die Musik der imaginären Türkei*, Stuttgart 2003.
- Greve, Martin, *Musik aus der Türkei in Berlin. Alla Turca*, Berlin 1997.
- Greve, Martin, *Die Europäisierung Orientalischer Kunstmusik in der Türkei*, Frankfurt am Main 1995.
- Grimmel, Werner M., „Türkische Violine – Monumental im Konzert“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.7.2001, S. 48.
- Groote, Inga Mai, „„Fuyons! il va développer...“ Thematische Arbeit als Argument im französischen Musikdiskurs um 1900“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 129–150.
- Gutzwiller, Andreas, „Koexistenz oder Konfrontation: Über das Verhältnis japanischer zu westlicher Musik“, in: *Musik in Japan*, München 1996, S. 59–68.
- Gürsel, Ersen und Katoğlu, Murat, „Sinemadan Operaya Kadıköy Süreyya Binası“, in: *Kadıköy Belediyesi Süreyya Opera Binası*, hrsg. von Murat Katoğlu, Ersen Gürsel, Işık Aydemir, Istanbul 2007, S. 28–56.
- Güvenç, Faruk, „Adnan Saygun ‚Yeni hamle, çoksesliliğe geçmektir...‘“, in: *Hürriyet Gösteri Sanat / Edebiyat Dergisi*, 2/3, März 1982, S. 65 f.
- Halbreich, Harry, *Bohuslav Martinů – Werkverzeichnis und Biografie*, Mainz 2007.
- Halıcı, Şaduman, *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, Ankara 2009.
- Hanslick, Eduard, *Musikalisches Skizzenbuch. Der „Modernen Oper“ IV. Theil*, Berlin 1888.
- Hentzschel, Frank, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik Musigeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/Main 2006.
- Herbort, Heinz Josef, „Die neue Schallplatte. Hörenswert“, in: *Die Zeit*, 30.9.1977, S. 43, Sp. 5.
- Herd, Judith Ann, „Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde“, in: *Musik in Japan*, München 1996, S. 219–240.
- Hiekel, Jörn Peter, „Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven in der Musik seit 1945“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 116–134.
- Hiekel, Jörn Peter, „Natur“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 430–444.

Hinrichsen, Hans-Joachim, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994.

Hinrichsen, Hans-Joachim, „Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 9–27.

Hugo, Victor, *Odes et ballades. Les orientales. Odes et ballades*, Paris 1859.

Hüppe, Eberhard, „Symphonik und Politik“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3, 2, Laaber 2002, S. 207–253.

İlerici, Kemal, *Bestecilik Bakımdan Türk Müziği ve Armonisi*, Istanbul 1970.

İlyasoğlu, Evin, *Yirmibeş Tüürk Bestecisi. Twenty-Five Turkish Composers*, Istanbul 1989.

İlyasoğlu, Evin, *Cemal Reşit Rey. Müzikten İbarett Bir Dünyada Gezintiler*, Istanbul 1997.

İlyasoğlu, Evin, *71 Türk Bestecisi. 71 Turkish Composers*, Istanbul 2007.

İnalçık, Halil, *Devlet-i ‘Aliyye. Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar - I. Klasik Dönem (1302-1606): Siyasal, Kurumsal ve Ekonomik Gelişim*, Istanbul⁶³2019.

İncirci, Tahsin, *Musik der Türkei. Türk Müziği*, Berlin 1981.

Jäger, Ralf Martin, „Osmanische Musikkultur zwischen Orient und Okzident: Der Beginn der kompositorischen Auseinandersetzung mit Europa an der Schwelle zum 20. Jahrhundert“, in: *Musik verbindet uns. Festschrift für Marianne Bröcker. Veröffentlichungsreihe der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken*, hrsg. Heidi Christ, Neustadt a.d. Aisch Uffenheim 2006, S. 51-62.

Jäger, Ralf Martin, „Probleme bei der Erforschung türkischer Musik“, in: *20. Yıl Pan’a armağan*, hrsg. von Işık Tabar Gençer und Ferruh Gençer, Istanbul, 2006, S. 101–118.

Jäger, Ralf Martin, „Janitscharenmusik“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=mgg15525>, abgerufen am 5.7.2022.

Jäger, Ralf Martin „Janitscharenmusik. I. Terminus, 1. Geschichte der mehterhâne bis 1826“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=mgg15525>, abgerufen am 25.2.2022.

Jäger, Ralf Martin „Janitscharenmusik. III. Janitscharenmusik in Europa“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=mgg15525>, abgerufen am 5.7.2022.

Jäger, Ralf Martin „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 1. Konservatorien“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Jäger, Ralf Martin, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 2. Musikpädagogische Institute“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Jäger, Ralf Martin, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 4. Ensembles. a. Oper und Ballett“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Jäger, Ralf Martin, „IX. Ausbildungsstätten, Bibliotheken, Ensembles. 4. Ensembles. c. Orchester“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Janz, Tobias, „Motivisch-thematische Arbeit – ein Konzept musikalischer Praxis im Lichte der Genealogie der musikalischen Moderne“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 29-39.

K. A., „Naturromantik und Sonatenform. Europa Musicale: Orchester aus Belgien, Finnland und der Türkei“, in: *Bayerische Staatszeitung*, 22.10.1993.

Kahramankaptan, Şefik, *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) Kendi Sesinden Atatürk ve İlk Türk Operası Özsoy’u Anlatıyor*, Ankara 2005.

Kahramankaptan, Şefik, „Operaevi 60 Yaşında. Bu binayı seviyoruz ama projesi ihaleye hazır bekletilen ‚yenisi‘ istiyoruz...“, in: *60. yıl*, hrsg. vom Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Özel Yayını, Ankara 2008, S. 28–41.

Kahramankaptan, Şefik (Hrsg.), *Hindemith Raporları. 1935 / 1936 / 1937*, Ankara 2013.

Keym, Stefan (Hrsg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12).

Keym, Stefan, „Einführung“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 1–8.

Keym, Stefan, „Ausarbeitung vs. Erfindung oder: Thematische Arbeit als nationales Qualitätskriterium? Zum Symphonik-Diskurs in der Leipziger Musikpresse des ‚langen

19. Jahrhunderts““, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 83–107.

Kreissing, Thorsten, „İzmir ‚Bir Kumru Masalı‘. Çiçek Dürbünü“, in: *Ahmed Adnan Saygun; Bir Kumru Masalı*, 15.3./2007, S. 134.

Kolçak, Olcay, *Ahmed Adnan Saygun*, Istanbul 2005.

Kolneder, Walter (Hrsg.), *Carl Czerny. Erinnerungen aus meinem Leben*, Straßburg u. Baden-Baden 1968.

Küçük, Kemal, *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı. Adnan Saygun*, Istanbul 2007.

Küçük, Kemal, „Saygun’un Misticizmi ya da ‚Akılcı Metafizik‘“, in: *Programmheft zur Aufführung von Kerem von Ahmed Adnan Saygun Opera / 2 Perde*, Ankara, 11.4.2009, S. 42–45.

Kutluk, Fırat, „Saygun’un Eğitimciliği“, in: *Programmheft zur Premiere Ahmed Adnan Saygun Kerem Opera / 2 Perde*, Ankara, 11.4.2009, S. 63–65.

Kutluk, Fırat (Hrsg.), *İllüzyon. Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni*, Istanbul 2016.

Kütükçü, Tamer, *Radyoculuk Gelenğimiz ve Türk Musikisi*, Istanbul 2012.

Kütahyalı, Önder, *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara 1981.

Leich, Karl, „Lokalkolorit in F. Halévys ‚Guitarrero‘ (1841)“, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 315–321.

Lieberknecht, Ulrich, „98 Korn, das in die Erde“, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 2, hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Göttingen 2001, S. 62.

Lippmann, Friedrich, „Zur ‚italianità‘ der italienischen Oper im 19. Jahrhundert“, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 229–256.

Lobanova, „B. Kunstmusik. III. Von der Oktoberrevolution bis in die 1990er-Jahre. 1. 1918-1932. a. Die ›neue Kulturpolitik‹ und das ›neue Repertoire‹“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Lobanova, „B. Kunstmusik. III. Von der Oktoberrevolution bis in die 1990er-Jahre. 2. Von 1932 bis zur Tauwetter-Periode“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Luhmann, Niklas, *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, Wiesbaden 2008.

Mahling, Christoph-Hellmut, „Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts“, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 47–73.

Mamiko, Naka, „Die Oper kommt nach Japan“, in: *Musik in Japan*, München 1996, S. 159–178.

Matter, Michael, *Niels W. Gade und der ‚nordische Ton‘. Ein musikalischer Präzedenzfall*, Kassel 2015.

M. G. K., „Türkische Orchestermusik“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 224, 27.9.1977, S. B10.

Mimaroglu, İlhan Kemal, *Musiki Tarihi*, Ankara 1970.

Moseler, Günter, „Symphonischer Amerikanismus“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3, 2, Laaber 2002, S. 181–185.

Moseler, Günter, „Zwischen Globalisierung der Gattung und Transformation der Form“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3, 2, Laaber 2002, S. 254–272.

Moser, Roland, „Vom Umgang mit Tönen und Rhythmen. György Kurtágs ‘Virág az ember ...’“, in: *MusikTexte*, 150, 2016, <https://studylibde.com/doc/11837792/vom-umgang-mit-t%C3%B6nen-und-rhythmen>, abgerufen am 5.7.2022.

Muratçay, Zekai, „Adnan Saygun“, in: *Milliyet Sanat Dergisi*, 61, 4. Januar 1974, S. 3–7.

Müller, Hans-Peter, „Virtuose und poetische Klangspiele. Klavierabende mit Kemal Gejkić und Gülsin Onay im Schauspielhaus“, in: *Neues Deutschland*, 13.10.1988, S. 6/Sp. 2–4.

Okyay, Erdoğan, „Die Schulmusikerziehung in der Türkei. Ihre geschichtliche Entwicklung und ihr heutiger Zustand“, in: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients*, 12, 1973/74, S. 5–39.

Okyay, Erdoğan, *Melodische Gestaltelemente in den türkischen ‘kırık hava’*, Inaugural-Dissertation Freie Universität Berlin, 1975.

Okyay, Erdoğan, *1990 - Altın Onur Ödülü Madalya Sahibi. Adnan Saygun’a Armağan*, Ankara 1991.

Okyay, Erdoğan, *1998 Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Ferid Alnar’a Armağan*, Ankara 1999.

Okyay, Erdoğan, *Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan*, Ankara 2009.

Okyay, Erdoğan, *1990 Yılı Onur Ödülü Altın Madalya Sahibi Ahmed Adnan Saygun'a Armağan*, Ankara 2012.

Okyay, Erdoğan, *Ankara Devlet Konservatuarı (1936). Atatürk Müzik Devrimi'nin Simge Kurumu*, Ankara 2013.

Oransay, Gültekin, „Das Tonsystem der Türkei-türkischen Kunstmusik“, in: *Die Musikforschung*, 10/2, 1957, S. 250–264.

Oransay, Gültekin, *Die türkische Kunstmusik*, Ankara 1964.

Oransay, Gültekin, *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara 1965.

Oransay, Gültekin, „Çokseli Müzik“, in: *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, hrsg. von Murat Belge, Istanbul 1983, S. 1517–1730.

Oransay, Gültekin, *Atatürk ile Küğ. Belgeler ve Veriler*, Izmir 1985.

Oransay, Gültekin, „Music in the Republican Era“, in: *The Atatürk Legacy*, hrsg. von Günsel Renda und C. Max Kortepeter, New Jersey 1986, S. 197–208.

Pintér und Lück, „III. Von 1526 bis 1700. VI. Das 20. Jahrhundert. 1. Bis zum Zweiten Weltkrieg“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.

Pohlit, Stefan, „Türkei“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 594–596.

Polth, Michael, „Motivisch-thematische Arbeit und musikalischer Zusammenhang“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 199–240.

Popova, Deniza, *Authentizität, Medialität und Identität*, München/Berlin 2013 (Die Bulgarische Bibliothek, 18).

Rauchberger, Walter, „Musikalische Jugend“, Programmheft zur Aufführung von Gilgamesch von Alfred Uhl, Musikvereins-Saal Wien, 3.12.1957.

Redepenning, Dorethea, *Peter Tschaikowsky*, München 2016.

Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution. 1. Bühnenwerke, Repertoire und Ästhetik. c. Zur Entstehung der russischen Nationaloper“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution. 1. Bühnenwerke, Repertoire und Ästhetik. d. Die Oper nach Glinka“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Redepenning, „B. Kunstmusik. II. Von 1800 bis zur Oktoberrevolution. 3. Musikausbildung. c. Das Petersburger Konservatorium“, in: *Chodorkovskaja et al.*, „Russland“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15992&v=4.0&rs=mgg15992>, abgerufen am 5.7.2022.

Refiğ, Gülper, *Özsoy Operası. Bir perdelik efsane. Atatürk ve Adnan Saygun*, Istanbul 2012.

Refiğ, Gülper, *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi*, Ankara 1991.

Refiğ, Halit, „Saygun’un müziğini nasıl tanımalı?“, in: *Milliyet Sanat Dergisi*, 256, 15.1.1991, S. 9.

Reicha, Anton, *Art du Compositeur dramatique*, Paris 1833, in: *Internet Archive*, <https://archive.org/details/imslp-du-compositeur-dramatique-reicha-anton/mode/2up>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Kurt, „Bedeutung, Wesen und Erforschungsmöglichkeiten primitiver Musik“, in: *Sociologus Neue Folge*, 1/2, 1951, S. 81–96.

Reinhard, Kurt, *Einführung in die Musikethnologie*, Wolfenbüttel 1968.

Reinhard, Kurt, „Einleitung“, in: *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Robert Günther, Regensburg 1973 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 31), S. 17–19.

Reinhard, Kurt, „Die Türkei im 19. Jahrhundert“, in: *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Robert Günther, Regensburg 1973 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 31), S. 20–48.

Reinhard, Kurt und Ursula, *Musik der Türkei. Band 1: Die Kunstmusik*, Wilhelmshaven 1984.

Reinhard, Kurt und Ursula, *Musik der Türkei. Band 2: Die Volksmusik*, Wilhelmshaven 1984.

Reinhard, Kurt, „Türkische Musik“, in: *MGG*, hrsg. von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 13, Kassel 1989, Sp. 953–968.

Reinhard, Ursula und Jäger, Ralf Martin, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula „I. Historische Abriß“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula, „II. Einführung“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula, „III. Volksmusik. 3. Weitere Formen“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula „IV. Militärmusik in osmanischer Zeit“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula, „IV. Militärmusik in osmanischer Zeit. 2. Musikleben“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula „V. Religiöse Musik“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula, „VI. Kunstmusik in osmanischer Zeit. 4. Formen“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula, „VI. Kunstmusik in osmanischer Zeit. 6. Musikgeschichte“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula, „VII. Musikleben. 2. Musikleben im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Reinhard, Ursula, „VIII. Westlich-moderne Kunstmusik“, in: *Reinhard et al.*, „Türkei“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16177&v=1.1&rs=mgg16177>, abgerufen am 5.7.2022.

Rey, Cemal Reşit, *“Orkestra“ Yazıları*, Istanbul 2007.

Rigaudière, Marc, „Von der thematischen Arbeit zum ‘travail thématique’. Geschichte einer Akkulturation“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 109–127.

Roux, Jean-Paul, *Eski Türk Mitolojisi*, hrsg. von Musa Yaşar Sağlam, Ankara 2015.

- Sağlam, Atilla, *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Bursa 2009.
- Salgar, M.Fatih, *Türk Müziğinde Makamlar, Usüller ve Seyir Örnekleri*, İstanbul 2017.
- Sallaberger, Walther, *Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition*, München²2013.
- Saner, Yasemin (Hrsg.), *Erik Jan Zürcher. Moderleşen Türkiye 'nin Tarihi*, İstanbul³⁰2015.
- Sarıunal, Tuğba, *Mimar Sinan. Yaptığın işi gönlünde hissedersen, ırmaklar çağlar içinde. Sanat dehasının zirvesi*, İstanbul 2021.
- Sárosi, „III. Von 1526 bis 1700. VII. Volksmusik. 2. Vokalmusik. b. Strophische Melodien“, in: *Gárdonyi et al.*, „Ungarn“, in: *MGG-Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16184&v=1.3&rs=mgg16184>, abgerufen am 5.7.2022.
- Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Bd. 1, Ankara 1985.
- Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Bd. 2, Ankara 1985.
- Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Bd. 3, Ankara 1985.
- Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, Bd. 4, Ankara 1985.
- Say, Ahmet, „Saygun Ahmet Adnan“, in: *Müzik Ansiklopedisi*, Bd. 4, Ankara 1985, S. 1110–1112.
- Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Ankara³1997.
- Say, Ahmet, *Türkiye 'nin Müzik Atlası*, İstanbul 1998.
- Say, Ahmet, *Müzik Yazıları*, Ankara³2014.
- Schwindt-Gross, Nicole, *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel – Techniken – Aufgaben*, Kassel⁸2014.
- Serhan Yedig, „Ruhi Ayangil/Konservatuarlar derhal kapatılsın“, Müzik Söyleşileri, in: *Hürriyet*, 24.7.2005, <http://muziksoylesileri.net/besteciler/turk-besteciler/konservatuarlar-derhal-kapatilsin/>, abgerufen am 5.7.2022.
- Seroff, Victor I., *Die Mächtigen Fünf. Balakiew, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakowi Cui. Der Ursprung der russischen Nationalmusik*, Zürich³1987.
- Sipos, János, *Anadolu 'da Bartók 'un İzinde*, hrsg. Bülent Aksoy, İstanbul 2009.
- Şimşek Hikmet, „Okul Müziği ve yeni Uygulamalar üzerine yanıtlar“, in: *Orkestra*, 18/172, 1987, S. 18–34.

Staubli, Raphael, „Richard Wagner und Heinrich Schenker – zwei ästhetische Paradigmen.“, in: *Schweizer Musikzeitung*, 2.10.2013, <https://www.musikzeitung.ch/de/smz/aktuell/2013/10/wagner.html>, abgerufen am 5.7.2022.

Stein, Erwin, „Neue Formprinzipien“, in: *Musikblätter des Anbruch*, VI, 1924, S. 286–303.

Steinbeck, Wolfram, *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, Bd. 3, 1, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002.

Steinbeck, Wolfram und Christoph Blumröder, *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, Bd. 3, 2, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002.

Steinbeck, Wolfram, „Kulmination und Krise“ in: *Handbuch der musikalischen Gattungen. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, von Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3, 2, Laaber 2002, S. 1–92.

Stevens, Halsey, „Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey by A. Adnan Saygun and László Vikár: Turkish Folk Music from Asia Minor by Béla Bartók and Benjamin Suchoff“, in: *Notes*, 34/2, 1977, <https://www.jstor.org/stable/897629>, abgerufen am 5.7.2022, S. 342–344.

Stollberg, Arne, „Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive“. Das orchestrale „Gewebe“ bei Richard Wagner im Spiegel von Theorie, Kompositionspraxis und Rezeption“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 129–150.

Szabolcsi, Bence (Hrsg.), „Quellen- und Übersetzernachweis“, in: *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 205–207.

Tanju, Sadun, „Adnan Saygun Anlatıyor“, in: *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, Nr. 124, März 1991, S. 76–92.

Tanju, Sadun, *Adnan Saygun’larda Çay Sohbetleri*, Istanbul 2012.

Tanrıkorur, Cinuçen, *Biraz da Müzik*, Istanbul 2001.

Thiel, Markus, „Türkische Folklore“, in: *Müncher Merkur*, 19.10.1993.

Thompson, Robin, „Die Musik Okinawas und ihre Entwicklung seit der Meiji-Zeit“, in: *Musik in Japan*, München 1996, S. 241–259.

Traber, Habakuk, CD-Booklet für *Ahmed Adnan Saygun. Symphonies 3 & 5*, cpo 999 968–2, 2004, S. 4 („Gegensätze. Über zwei Symphonien von Achmed [sic] Adnan Saygun), S. 5 f. („Die dritte Symphonie“) und S. 6 f. („Die fünfte Symphonie“).

Traber, Habakuk, CD-Booklet für *Ahmed Adnan Saygun. Symphonie 4 Violin Concerto - Suite*, cpo 777 043–2, 2005, S. 7 f. („Die vierte Symphonie“).

Uçan, Ali, *Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*, Ankara 2012.

Ulu, Esin, *Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi. Çağdaş İki Oratoryo: Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre ve Michael Tippett'in Zamanımızın Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil ve İçerik Yönlerinden İncelenmesi*, Ankara, 2014.

Urbanek, Nikolaus, „Was heißt (a)thematische Arbeit? Einige Bemerkungen zu einer zentralen Kategorie der Musikästhetik Theodor W. Adornos“, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim / Zürich / New York 2015 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 12), S. 171–185.

Walter, Michael, *„Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart / Weimar 1997.

Weiß, Michael B., „Ahmed Adnan Saygun Complete String Quartets“, in: *Klassik heute*, 30.3.2006, http://www.klassik-heute.com/4daction/www_medien_einzeln?id=17644&, abgerufen am 5.7.2022.

Wolff, Hellmuth Christian, „Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts“, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 317–385.

Woodard, Kathryn, *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*, Diss. University of Cincinnati, 1993.

Woodard, Kathryn, CD-Booklet für *Ahmed Adnan Saygun. Symphonies 1 & 2*, cpo 999 819–2, 2002, S. 3–6 („Der türkische Komponist Ahmed Adnan Saygun (1907–1991). Symphonien Nr. 1 op. 29 und Nr. 2 op. 30“).

Yaraman, Ayşegül (Hrsg.), *Biyografya 5. Ahmed Adnan Saygun*, Istanbul 2004.

Yavuz, Elif Damla, „Einführung“, in: *Paul Hindemith. Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. Die originalen Reporte 1935 / 1936 / 1937*, hrsg. Carsten Dürer, Düsseldorf 2013, S. 7–21.

Yavuz, Elif Damla, „Paul Hindemith ve Türkiye’de Müzik Yaşamının Yapılanması“, in: *Hindemith Raporları. 1935/1936/1937*, hrsg. von Şefik Kahramankaptan, Ankara 2013, S. 23–45.

Yeğen, Mesut „Kemalizm ve Hegemonya?“, in: *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce. Cilt 2. Kemalizm*, hrsg. von Murat Belge, Istanbul 2019, S. 56–57.

Yekta, Rauf, „La Musique turque“, in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, hrsg. Albert Lavignac/Lionel de La Laurencie; Bd. 5, Paris 1922, S. 2945–3046.

Yıldız, Dinçer, *Doğumunun 100. yılında Ahmed Adnan Saygun*, Ankara 2007.

Yönetken, Halil Bedî, „60 Yıl Önce Opera Binasında İlk Temsil. Keremden Önce ve Kerem“, in: *60. yıl*, hrsg. vom Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Özel Yayını, Ankara 2008, S. 6–13.

Yöre, Seyit (Hrsg.), *Ahmed Adnan Saygun. Yalan.. Sanat Konuşmaları*, İstanbul 2009.

Yüksel, Bülent, *Ahmed Adnan Saygun'un I. Senfoni'sinin Modal/Tonal ve Formal Yapısı*, Diss. Universität Dokuz Eylül, İzmir, 2006.

Yüksel, Bülent, *Saygun ve Gilgamesh. Destan'dan Opera'ya Yolculuk*, Ankara 2021.

Zorn, Magdalena, „To Whom Does Music Belong? Der Konflikt zwischen ästhetischen, juristischen und moralischen Normen im Diskurs um musikalische Aneignung“, in: *Ästhetische Normativität in der Musik*, hrsg. von Tobias Janz und Jens Gerrit, Schriftenreihe des Käte Hamburger Kollegs „Recht als kultur“ (hrsg. von Werner Gephart), Bd. 33, Papenburg, Frankfurt am Main 2023.

3. Internetquellen

Altar, Cevad Memduh, „I. Oper ve Bale Kongresi“, *Cevad Memduh Altar*, <http://cevadmemduhaltar.com/1-opera-ve-bale-kongresi-konusmasi.html>, abgerufen am 5.7.2022.

„Ankara Devlet Konservatuarı“, *Milli Eğitim Bakanlığı (MEB)*, http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkilari/devlet_konservatuvar.htm, abgerufen am 5.7.2022.

„Atatürk'e Göre Milli Kültür Nedir?“, *Türkçe Bilgi*, <https://www.turkcebilgi.com/ataturk-e-gore-milli-kultur-nedir>, abgerufen am 5.7.2022.

„Atatürk Kültür Merkezi açıldı“, *TRT HABER*, <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/ataturk-kultur-merkezi-acildi-621559.html>, abgerufen am 5.7.2022.

„Atatürk Kültür Merkezi“, *T.C. Kültür Turizm Bakanlığı Yatırım ve İşletmeler Genel Müdürlüğü*, <https://yigm.ktb.gov.tr/TR-9785/kultur-merkezleri.html>, abgerufen am 5.7.2022.

Aydın, Yılmaz, „Komposition und Beiträge des Ahmet Adnan Saygun zum türkischen Musikleben“, *DOCPLAYER*, <http://docplayer.org/135026037-Komposition-und-beitraege-des-ahmet-adnan-saygun-zum-tuerkischen-musikleben.html>, abgerufen am 5.7.2022.

Bali, Serhan, „Tarihçe. 2020 / Müzik Yeni Evinde“, *CSO*, <http://cso.gov.tr/tarihce/>, abgerufen am 5.7.2022.

Başkan, Seyfi, „Cumhuriyet Döneminde Sanat“, *Tarihistan*, <http://www.tarihistan.org/cumhuriyet-doneminde-sanat-yazan-yrd-doc-dr-seyfi-baskan/14851/>, abgerufen am 5.7.2022.

Canal, Denis- Armand, „Ahmed Adnan Saygun Paris’te“, *Müziklopedi*, <http://www.muziklopedi.org/?/Kitap/34>, abgerufen am 5.7.2022.

„Concert d’ouverture du Presidential Symphony Orchestra Concert Hall d’Ankara“, *Mezzo*, https://www.mezzo.tv/fr/Classique/Concert-d%27ouverture-du-Presidential-Symphony-Orchestra-Concert-Hall-d%27Ankara-7023?fbclid=IwAR2f-za1KNIKyYnkO1MPL_s0Co1bwukhonNGo4cLre1SJ1NCfCBuuUORwFE, abgerufen am 5.7.2022.

„CSO Akdemi“, *CSO*, <http://cso.gov.tr/cso-akademi/>, abgerufen am 5.7.2022.

„CSO’nun yeni binası 4 gün sonra açılıyor“, *Sabah*, <https://www.sabah.com.tr/ankara-baskent/2020/11/30/csonun-yeni-binasi-4-gun-sonra-aciliyor>, abgerufen am 5.7.2022.

Danış, Ö. İrem, „Türk Balesi’nde Folklor Unsurlarından Yararlanma“, *Dr. Himmet Biray Genç Folklorcular Köşesi*, <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=38&Sayfa=83>, abgerufen am 5.7.2022.

„Die himmlischen Pferde der Türken“, *Kuheylan*, <https://kuheylan.jimdofree.com/>, abgerufen am 5.7.2022.

Eronat, Canan Yücel, „Hasan-Ali Yücel’in TBMM Konuşmaları ve İlgili Görüşmeler (1939–1943). Birinci Cilt (1939–1943)“, *Açıkerişim@TBMM*, <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/handle/11543/2017>, abgerufen am 5.7.2022.

„Evde Bayram Konserleri / Murat Karahan ve Antalya Devlet Opera Balesi Orkestrası TSM Konseri“, *Youtube*, <https://m.youtube.com/watch?v=4m6qjBabZZs>, abgerufen am 5.7.2022.

Fricke, Stefan, *Zeitgenössische Musik*, in: <https://d-nb.info/1063915546/34><https://d-nb.info/1063915546/34>, abgerufen am 18.4.2023.

Gürses, Uğur, „Yaşam. Bir Ankara bağları hikayesi“, *Ekonomi Alla Turca / Uğur Gürses*, <https://ugurses.net/tag/cenap-and/>, abgerufen am 5.7.2022.

„Hat Sanatı“, *Bizim Gazete*, <https://bizimgazete.bg/k%C3%BClt%C3%BCr-ve-sanat/hat-sanat%C4%B1-video#.YiyTzzUxnv9>, abgerufen am 5.7.2022.

„Hakkımızda. Cemal Reşit Rey“, *CRR. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Cemal Reşit Rey Konser Salonu*, <https://crrkonsersalonu.ibb.istanbul/home/sitepage/17?CRRLang=tr-TR>, abgerufen am 5.7.2022.

„Hasan Ali Yücel’in Eğitime Katkıları“, *Milli Eğitim Bakanlığı(MEB)*, http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkilari/hasan_ali.htm, abgerufen am 5.7.2022.

Hilberg, Frank, „Neue Musik 2019 – Eine Topologie der Neuen Musik“ in: Goethe-Institut, <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/neu/jah/21733234.html>, abgerufen am 18.4.2023.

„Kemençe“, *iStock*,
<https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Ffraflar/kemence?license=rf&assettype=image&mediatype=photography&phrase=kemence&sort=mostpopular>, abgerufen am 5.7.2022.

„Konservatuvarımız. Tarihçe“, *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı*,
<https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce>, abgerufen am 5.7.2022.

„Misyon“, *Sevda-Cenap And Müzik Vakfı*,
<https://www.andmuzikvakfi.com/misyon46.html>, abgerufen am 5.7.2022.

„Noël Nouvelet“, *Musicalion*,
<https://www.musicalion.com/de/scores/noten/329/anonymus/21096/Noël-nouvelet>,
abgerufen am 5.7.2022.

„Nota Arşivi“, *Neyzenim*, <https://www.neyzenim.com/notalar/bestenigarpesrev.gif>,
abgerufen am 5.7.2022.

„On. Yıl Nutku“, *T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı*, <https://www.ktb.gov.tr/TR-96294/10-yil-nutku.html#:~:text=Bundaki%20muvaaffakiyeti%20T%C3%BCrk%20milletinin%20ve,en%20meden%C3%AE%20memleketleri%20seviyesine%20%C3%A7%C4%B1karaca%C4%9F%C4%B1z.>, abgerufen am 5.7.2022.

„Orkestra Tarihçesi“, *İDSO*, <http://www.idso.gov.tr/kategori/2088-orkestra-tarihcesi>,
abgerufen am 5.7.2022.

„Reformlar ve Atılımlar Güzel Sanatlar“, *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti*,
<http://www.ataturk.net/cumh/gsanat.html>, abgerufen am 5.7.2022.

Schwarz, Thomas, „Exotismus: Die Ästhetik des Imperialismus?“, in: Goethe-Zeit-Portal,
http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/schwarz_exotismus.pdf, abgerufen am 18.4.2023.

„Sinan Opera“, *Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü*,
<https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/Sayfalar/workdetail.aspx?EserKodu=2468>, abgerufen am 5.7.2022.

„Sinan Opera. Medya Yansımaları. AKM’de ‘İstanbul Silüetinin Mimarı’ Anlatılacak“, *Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü*, <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/Sayfalar/workdetail.aspx?EserKodu=2468>, abgerufen am 5.7.2022.

Stoll, Rolf W., „Neue Musik – nach der Stunde Null“, in: Goethe-Institut;
<https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/neu/ruc/4091062.html>, abgerufen am 18.4.2023.

Stroh, Wolfgang Martin, „Paul Hindemith. Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens.1935“, <https://www.musik-for.uni-oldenburg.de/publikationen/Hindemiths%20Vorschlaege.pdf>, abgerufen am 5.7.2022.

„Tarihçe“, *AKM*, <https://akmistanbul.gov.tr/tr/tarihce>, abgerufen am 5.7.2022.

„Türkiye Büyük Millet Meclisi I. Dönem, 3. Yasama Yılı Açılış Konuşmaları“, *TBMM*, https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/1d3yy.htm, abgerufen am 5.7.2022.

„Was ist zeitgenössische Musik?“, *Podium Gegenwart*, Deutscher Musikrat gGmbH, <https://www.podium-gegenwart.de/infos/basisinfos/was-ist-zeitgenoessische-musik>, abgerufen am 18.4.2023.

Yarman, Ozan, „Alaturka Müziğın Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme“, http://www.ozanyarman.com/files/ataturk_ve_musiki.pdf, abgerufen am 5.7.2022, S. 1–37.

Yedig, Serhan, „Ruhi Ayangil/Konservatuarlar derhal kapatılsın“, in: *Müzik Söyleşileri*, <http://muziksoylesileri.net/besteciler/turk-besteciler/konservatuarlar-derhal-kapatilsin/>, abgerufen am 5.7.2022.

„Yine bir Gülnihal aldı bu gönlümü“, *Şarkılar Notalar Türk Sanat Müziği*, <https://sarkilarnotalar.blogspot.com/2011/03/yine-bir-gulnihal-ald-bu-gonlumu.html>, abgerufen am 25.3.2022.

ANHÄNGE

Anhang 1: Sayguns Manuskripte „Ahmed Adnan, Saygun, Atatürk, Milli Kùltür ve Musiki“ (dt.: Atatürk, Nationalkultur und die Musik)

Atatürk, Millî Kùltür ve Musiki

Ahmed Adnan Saygun

Millî kùltür ve eğitim konuları üzerinde durmak istiyorum. Bilindiği üzere Atatürk bir çok demeceinde millî kùltür üzerinde önemle durmuştur. Meselâ, 1 Mart 1922 de Büyük Millet Meclisinin üçüncü yılını açış nutkunda şöyle der:

"..... Milletimizin dehasının gelişmesi ve bu sayede "lâyık olduğu uygarlık düzeyine yükselmesi elbette ki" " yüksekmeslekler erbabına yetiştirmekle ve millî " " kùltürümüzü yükseltmekle kabildir".

Gene, 1932 Kasım ayının birinci günü Türkiye Büyük Millet Meclisindeki nutkunda şu sözlere yer vermiştir:

" Millî kùltürün her çağırda açılarak yükselmesini" " Türkiye Cumhuriyetinin temel dileği olarak temin edeceğiz

Ve nihayet 29 Ekim 1933 te Onuncu Yıl nutkunda:

" Millî kùltürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin" " üstüne çıkaracağız." "

demıştır. Atatürk'ün bu sözlerini daha iyi değerlendirebilmek için onun daha 1920 yılında, memleket işgal altında iken Türkiye Büyük Millet Meclisinde söylediği şu sözler üzerinde de durmamız yerinde olacaktır:

"..... Millet istiklalinden vaz geçmiyor ve geçmeyecek" " esasî kabûl edilmişti. Açık bu temel şartı daha mahfuz" " ve muhterem tanımak üzere memleketimizin imâr derecesi, " milletimizin serveti, genel olarak fikir düzeyimiz " " dikkate alınacaklarsa alınınca ve bütün dünyadaki " " ilerlemeler ile bunu karşılaştırınca, itiraf etmek "

" mecburiyetindeyiz ki, bir azz değil, çok geriyiz " .

Atatürk nutuklarının ve demeçlerinin daha pek çoğunda bu konuyu ele almış ve bütünüyle Türk toplumunun ve yetişmekte ~~varışmakta~~ olan gençlik ile ilerideki kuşakların eğitiminde bu ülkünün dâimâ göz önünde tutulması gereğini vurgulamış, öğretmenlere bu yolda telkinlerde bulunmuştur. Bütün bunları burada zikretmek imkânı yoktur; amma, sadece bu saydığımız sözlerinden de bu konudaki düşüncelerini anlamamız mümkündür.

Atatürk hep millî kültürden ve millî kültürümüzü yükseltmekten bahsetmektedir. İmdi burada bir soru hemen akla gelir: kültürün millî oluşunu sağlayan unsurlar nelerdir? Gelenklerimiz, göreneklerimiz, âdetlerimiz mi? Yüzyıllar boyunca edebiyatta, mîmîrlıkta, musıkide, güzel sanatlarda ortaya koyduğumuz büyük eserlerimiz mi? Türk toplumunun lendi gönlünden kopup gelen türküler, ağıtlar, kahramanlık destanları, deyişleri, türlü kıvraklıklarıyla karşımıza çıkan oyunlar mı? Elbette bütün bunlar ve daha başkaları... ve asıl bütün bunların en geniş anlamıyla meydana getirdiği sentez.. Amma biliyoruz ki, bütün bunlar bir takım donmuş, buzlaşmış, değişmez şeyler değildir. İnsan, var olduğu zamanlardan beri bir yandan yaşama savaşı verirken bir yandan da, dimağının gelişmesine göre fikrî ve mânîvî alanlarda önceleri belki çok yavaş, fakat, günümüze doğru hızını hep artırarak ve sürekli olarak bir evrim içinde olmuştur. İnsanı yüzbinlerce yıl öncenin ~~kanaksızından~~ Homo Erectus'un ~~ilk~~ ilkelliğinden bu günkü olgunluğuna ulaştırmış olan bu itici güç elbette ki bu günkü haliyle kalmıyacak ve insanlık âlemini yarınlarda kim bilir nerelere götürecektir... Bir toplumda bu evrim başka toplumlara göre daha geliştiği takdirde tekâmül konusunda aranın gittikçe daha genişliyerek açılması tabiidir. Bu arayışı da ancak bağınazlıktan uzak, bağınazlığı ve dar düşünceyi şiddetle reddeden bir fikrî yapıya sahip olmak, gerçekleri, acı da olsa, bütün çıplaklığı ile görmek ve bilim, sanat, teknoloji.... her konuda öznel ve duygusal davranışlardan sıyrılmış, bilinçli bir değerlendirme sonucunda gidilecek yolu çizmek ve o çetin yolda irkilmeden, korkmadan yürümekle mümkündür. Böyle bir anlayışla ~~bu~~ yola çıkıldığında, yarının Türk toplumunu

şekillendirecek olan eğitim'in niteliği de açıklığa kavuşmuş olur. Gerçek millî eğitim, bu değerlendirmenin en sağlıklı bir biçimde yapılarak yönü en keskin çizgilerle belirtilmiş olan eğitim; gerçek millî kültür de, nasıl engellerle karşılaşırsa karşılaşsın, asla durdurulamıyacak olan "sürekli evrim" içinde, sosyal alanda, bilim, sanat, teknoloji..... her alanda ~~şekillenecek~~ böyle bir eğitimle şekillenen ve ileriki kuşaklarda şekillenecek olan maddî, fikrî ve ruhî bir sentezdir. Atatürk, 1920 yılındaki "..... itiraf etmek lâzımdır ki, bir az değil, çok geriyiz" sözleriyle, yozlaşmış Osmanlı dünyası ile uygarlık dünyası arasındaki uçurumu acıyla, fakat cesaretle vurgulamıştır. Bu sözleri söyledikten on üç yıl sonra Onuncu Yıl Nutku'nda gene: " Millî kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyine" çıkarmakta söz etmiş, böylece o düzeyden hâlâ uzakta olduğumuzu belirtmiş, hayalinde yaşattığı ülkünün gerçekleşmesi için gerekli ve bilinçli atılımları yapmasını istediği milletine ve onu yönetenlere çağrıda bulunmuş, görevlerini hatırlatmıştır. Onun kısa hayatında bu ülkeye bir an önce ulaşmak için çırpınışlarını hepimiz biliyoruz. Çırpınış diyor; evet.. Atatürk her şeyden önce Osmanlılıktan bir türlü kopamıyanlara Türklüklerini hatırlatmak, kavratmak, benimsetmek için çırpınmış, kurduğu Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu çalışmaları yoluyla ve türlü zamanlardaki kendi konuşmalarıyla insanları sarsmak ve uyandırmak için, sanki bir şok yaratmak istercesine aşırılıklara gitmekten bile çekinmemiş, böylece, sanki: "Ey sizler! Siz sadece bir kaç yüz yıl önce Anadolu'ya göçmüş bir kaç yüz çadırın değil, kökü Anadolu'da, Asya'da binlerce yıl öncelere dayanan ataların çocukları-sınız. Kendi geçmişini geçmişinize, kendi dilinize, kendi musikinize eğilseniz ve onları karanlıkların kuytusundan çıkarıp da bu günlere ulaşırsanız a! En hakikî mürşid olan ilmi sarılıp da uygarlık âlemiyle aramızdaki uçurumu ilimle, sanatla kapatsanız ve uygarlık düzeyinin üstüne ulaşırsanız a! diye bağırarak toplumu ve özellikle, kendilerine "aydın" sıfatını yakıştıranlara yakalarından tutup sarsmış, bütün ömrü boyunca en yüksek hasletlerine inandığı milletine güvenerek ve o ışıklı günleri ufukta sanki sezerek: "Ne mutlu Türküm diyene!" diye sesinin bütün gürlüğüyle coşmuştur.

İşte bizim yapacağımız değerlendirme ve gideceğimiz yol budur. Ama onun aramızdan ayrılmasından sonra biz uyanıp silkinerek kendimize geldik mi? Değerlendirmemizi böyle yapıp gideceğimiz yolu böyle çizdik mi? Hayır, hayır, gene hayır. Bocaladık, sendeledik.

Özellikle eğitimde bir o yana, bir bu yana yalpaladık ve... yüz yıllımızın ikinci yarısında bir boşluğun içine düşüverdik. Şimdi artık bir çıkış yolunu aramanın çarpınışları gençlimizi, yaşlımızı kıvrandırmaktadır. Ama bu arada, bizdeniş istesek de, istemesek de gerilere doğru ağır ağır uzaklaşan mâzi'ye gözleri ve gönülleri takılmış olanlar ve bunu "milliyetçilik" sanıp da yol kesenler... İlk okuldan üniversitelere kadar kol atıp, okul dışında da , ellerindeki yayın araçlarıyla köylere kadar yayılıp yol kesenler... Onlar "gelenek" derler, "milliyet" derler ve kendi düşüncelerine aykırı düşüncelere en ağır suçlamaları revâ görürler. Bunları böyle düşünen ve böyle söyliyeni kişiler bu gün kafalarına bir kavuk oğurtup sırtlarında şalvarla, kaftanla dolaşmıyorlar amma o kabuk da, kaftan da iç dünyalarından bizler yansımaktadır.

İşte burada onların "gelenek" ve "mâzinin mirası" dedikleri şeylere görünüşte daha yakın düşen ve son zamanlarda, özellikle musiki eğitimi konusunda bahsi geçen başka bir toplumdaki, Japonya'dan bahsetmek yerinde olacaktır. Deniyor ki, Japonlar kendi geleneklerinden ve ~~anixyarak söykuyükta~~ kendi millî kültürlerinden hiç bir fedâkârlıkta bulunmadan batı uygarlığını benimsemişlerdir. Önce şunu belirteyim ki, bunun ne demek olduğunu, ne anlama geldiğini bir türlü kavrayamıyorum. Japonya batıdan ilim ve teknoloji ile ~~xi~~ ilgili şeyleri almış da kültür ile ilgili şeyleri sınırlarından içeri sokmamış mı? İlim ve teknoloji kültür ile ilgili değil mi? Japonlar bunların dışında kendi âdetleri ve gelenekleri ile ilgili şeyleri mi almamışlar? Hep kâğıt pencerele ahşap evlerde ~~puteuo~~ kapı dan girerken ayakta balarını çıkarma âdetini ~~m~~ bırakmamışlar? Ya Japonya'daki o kos koca modern binalar, operalar, en güzel orkestraların konserler verdiği salonlar, üniversiteler... ve bunların yanında, milletler arası yarışmaların pek çoğunda en üst dereceleri alan müzisyenler? Onları nasıl izah edelim? Fakat bunları bırakalım da şu gerçeğe bakalım: Türkler batı dünyasında ilmin ve hür düşüncenin ~~es~~ ışığında gerçekleştirilmiş olan büyük atılımların yanında oldukları halde ne yazık ki bunun çok geç farkına varabilmişler ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda ürkek veya cesur bâzı hareketlere girişerek uyusuk ortaçağ havasından kendilerini kurtarmaya gayret etmişlerdir. Musikide de bu yolda adımlar atılmış ve 1826 yılında bandolar ve orkestralar kurma yoluna, o da uzun zaman saraya bağlı olmak üzere, gitmişlerdir. Japonların, değil batı dünyasının kültür dünyası üzerine eğilmeleri, batıya açılışları bile, daha önceki bâzı

istisnalar dışında, ancak 1850 den sonraki yıllara rastlar. Musıki konusuna eğilmeleri ise Türklerden tam yarım yüzyıl sonra, 1886 yılında, yâni ~~1886~~ yüz yıl önce olmuştur. Fakat, başka konularda olduğu gibi musıki konusunu ele alma tarzları duygusallıktan uzak, akılcı bir tarzda olmuştur ve bunun üzerinde durmak gerekir. Japonlar o yılda, bir konservatuar diyebileceğ imiz bir musıki enstitüsü kurmuşlar ve burada, tıpkı bizim de onlardan otuz-kırk yıl sonra İstanbul'da kurduğumuz Dâr-ül Elhan gibi Avrupa musıkisi ile kendi musıkilerini öğretmeye koyulmuşlardır. Ancak, Japonlar musıkiyi bir eğlence vasıtası değil, gerçek bir kültür ve yeni Japonya'ya şekillenē direcek genç kuşaklar için bir eğitim konusu olarak görmüşler, bunu üzerine ilk andan itibaren ciddiyetle eğilmişlerdir. Bunun sonucunda, bir az önce sözünü ettiğim Musıki Enstitüsü'nün müdürünün imzasıyla aynı 1886 yılında Eğitim bakanlıklarına bir rapor sunmuştur. Bu raporda yazılanlardan bir kaç cümle, üzerinde dikkatle durulmaya değer. Raporda şöyle deniyor:

"Japon halk musıkisi yüzyıllar boyunca toplumun en cahil"
"sınıfı içinde kalmıştır. Bu musıki moral ve fizik bir "
"kültüre hizmet etmiyor. Makamları ile tamamiyē ahlak bozucu"
"ve toplumun moral veya fizik yararına aykırı bir hava içinde"
"bulunuyordu. Ne yazık ki, okula gitmeyenler de dahil, bütün"
"çocuklar bu tür bir musıkiyi öğrenmektedirler; iyi musıkiyi"
"dinlemeyi reddedip de bu musıkiye kulak vermeyi yeğ bulanların"
"da sayısı az değildir. Böyle bir musıki etkisini sürdürdüğü"
" müddetçe okullar bu memlekete az fayda sağlar ve yine, ne"
"kadar iyi olursa olsun, eğitimin cemiyet üzerinde hiç bir"
"etkisi olmaz."

Ben burada ne japonların o tarihdeki musıkilerinin değeri veya değersizliği üzerinde duracağım, ne de Türk halk veya gelenek musıkisi ile bir karşılaştırma yoluna gideceğim. Burada üzerinde durulacak önemli, hem çok önemli iki konu var: birincisi musikinin yeni kuşakların yetiştirilmesinde bir "eğlence" bir "boş zamanı değerlendirme" değil, bir eğitim unsuru olarak değerlendirilmiş olmasıdır. Hattâ o dereceye kadar ki, o musıki o haliyle kullanıldığı sürece, en kadar iyi olursa olsun eğitimin cemiyet üzerinde hiç bir etkisi olmayacağı gerçeğine daha o zaman varılmıştır. İkinci önemli nokta da şudur: toplumun kültürü, eğitimi, çağdaşlaşmaya doğru hamleler

söz konusu olduğu zaman kendi öz musıkilerini acımasızca eleştire bilmeleri, yerden yere vurabilmeleridir; ~~En~~ zira onlar meseleyi bir zevk, eğlence, îtiyad, hatıra havasından çıkarıp aklın yolunu aramayı bilmişlerdir. Burada acı ağı eleştirdikleri musıki ~~kennk~~, dinî musıkileri dışındaki kendi öz musıkileridir.

Bu rapor yazıldığı ve çalışmalar bu yolda sürdürüldüğü sırada Japon hükûmeti çağdaş şartlara uygun bir ordu kurulmasını sağlamak için Fransa'dan subaylar davet ederken bir de askerî muzika hocası istemişler ve bunun üzerinde ısrarla durmuşlardır. Bu hoca bir kaç yılda askerî musıki eğitiminin ~~g~~ temelini atıp Japon askerlerinin yürüyüşlerinde hizmet veren bandolar yetiştirmiştir.

Günümüzde eğer Japonya, orkestraları, oda musıkisi toplulukları, operaları, solistleri ve dünyada başarılar kazanan gençleri ile ~~genç~~ iftihar ediyor, bunun yanında da bilimde ve teknoloji de dünyaya kafa tutabilecek bir düzeyde bulunuyorsa bu, oradaki insanların "millî kültür" denilen şeyin geçmişe kör bir bağınazlıkla bağlanmak olmadığını çok iyi değerlendirerek ~~büyük~~ bilinçle ışığa yürümelerindedir. Musikinin en önemli bir eğitim vasıtası olduğunu ikibin beş yüz yıla yakın bir zaman önce Platon bile görmüş ve "Cumhuriyet veya Devlet" adlı eserinde, bir devletin yönetiminde sadece musikinin değil, musikinin hangi türünün benimsenmesi gerektiğini Sokrates'in ağzından dile getirmiştir. Japonlar bu işi yüz yıl önce düşünmeye başlamışlar, amma bilinçle, akılla düşünmeye başlamışlar ve ülkelerini bu gühkö düzeye ulaştırmışlardır. Biz de iki yüz yıl önce düşünmeye başlamışız, amma neyliyelim ki bilincin ve aklın yolunu kesenler Türk toplumunun her atılımını durdurmaya savaşımlar. Atatürk'ün tutuşturduğu uygarlık ışığında gözleri kamaşanlar da bize karanlığın faziletinden bahseder olmuşlar ve okul için ve dışı musıki eğitimi gemisinin dümenini gerilere doğru çevirmeye koyulmuşlardır.

Bâzı insanlar dini de, ilmi de sanatı da koyu bir bağınazlığın perdelediği gözleriyle, mühürlediği kulaklarıyla ve uyuşturduğu beyinleri ile değerlendirebilirler. Gene bâzı insanlar, içinde buldukları alaca karanlıktan ötelerde bir ışık bulunduğunu sezsele bile ona doğru bir hamle yapmanın güçlüklerini düşünür ve bir rehavet içinde kendi ^ âlemlerinde kalmayı yeğ bulurlar. Amma o gözleri perdeli, kulakları mühürlü insanlar ile alaca karanlıktakiler birleşip de ışığa koşanları

ellerindeki tahta kılıçlarla yok etmeye yeltenirlerse o zaman iş değişir; zira burada söz konusu olan kos koca bir millet, ~~ve~~ ışığa hasret, ışığa susamış bir millet ve "millî kültürümüzü uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma" savaşına kendini adanmış gönül adamlarıdır. ~~varıdır~~ Tahta kılıçlar nasıl olsa zamanın akışı içinde parça parça olup atılacaklardır, amma, özellikle eğitim konusunda sorumluluk yüklenmiş olan kişi ve kurumlar bu davranışlarıyla büyük vebâ altına girerler ve bunun ağulu acısını bir gün yüreklerinde hissederler.

Ahmed Adnan Saygun

Anhang 2: „Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri“ (dt.: Atatürks Verständnis von Kunst und Musik und seiner gegenwärtigen Interpretation)

**Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı
ve Günümüzdeki Tefsiri**

A. Adnan Saygun

"Millî Kültür," dediğimiz m e ç h ü l üzerinde durmakta yara vardır dersem beni belki bir az, hattâ çok yadırgarsınız. Bu kelimeleri Atatürk bir çok nutkunda ve demecinde kullanmıştır. Bir ara unutulmaya yüz tutan bu kelimeler son zamanlarda gittikçe daha sık kullanılır olmuştur. Fakat yazılanları, söylenenleri ve millî kültür ile ilgili uygulamaları dikkatle incelediğimizde bu kelimelerin insandan insana anlam değişikliğine uğradığını ve, en gencinden en yaşlısına kadar Türk toplumunun dirâğ yapısının, dünya görüşünün ve davranışının bu değişik anlamlara göre bir o yana, bir bu yana çekilerek ne olduğu bilinmez bir şekillenmeye doğru yönlendirildiğini görmek mümkün değil değildir.

İnsanların ayrı ayrı bir kültür anlayışı olabilir. Bunlar nihayet kişinin kendini ilgilendiren bir konu olarak kaldıkları sürece toplumun yönlendirilmesinde elbette ki etkili olamazlar. Ama, toplumun dirâğ yapısının, dünya görüşünün, değerlendirme ölçülerinin ve davranışlarının şekillenmesinde büyük ölçüde etken olur ve özellikle ilk okuldan üniversite sonuna kadar, eğitim yoluyla, keza her eve rahatça girerek okul öncesinin en körpe dimağlarından, ileri yaşlılık çağına ulaşmış kadın - erkek, insanlara radyo ve televizyon aracılığıyla telkinlerde bulunacak kadar güçlü bir hale gelirse, yâni kişinin kendi görüşü olmaktan çıkıp da topluma maledilmeğe çalışılırsa işte o zaman iş değişir; zira bu yönlendirme ve telkinlere, doğru veya yanlış olmalarına

göre, bir toplumu yüceltir ve ya çekertir, ezer. Bu itibarla, toplum üzerinde doğrudan doğruya etken olacak bu gibi kuruluşların yollarını çizerken bu ağır ve tasavvur olunabileceğinde üstünde sorumluluk yüklü konu üzerinde her türlü kişisel eğilimlerden uzaklaşarak büyük bir ciddiyetle durmaları gerekir; zira, söz konusu olan bütün bir toplum, bütün bir memleketdir.

Kültür bir anlamda "bilgi", olarak alınmış, yorumlanmıştır. Buna göre bilgili, yani az çok ilim sahibi olmayan insan kültürsüz demek olur ki, tamamıyla yanlıştır. Cahil dediğimiz öyle insanlar vardır ki, bir ferdi buldukları toplumun maddî, mânevî bütün özelliklerini ruhlarına sindirmiş ve o toplumla ahenk içinde bir dimağ yapısına, bir tefekkür düzeyine ulaşmışlardır. Buna karşılık, belki de bellik bir meslekte bilgi sahibi olmuş kimseler vardır ki, kafa yapılarını başka yollardan geliştirememiş olmaları yüzünden, belki bilgili, fakat zayıf, temelsiz kültürlü, hattâ kültürsüz kişilerdir. Şu halde kültür ile bilgi aynı şeyler değildir. Bilgi, olsa olsa, kültürün oluşmasına, olgunlaşmasına yardımcı olan unsurlardan biridir.

Kültür'ü balağ altında atalardan intikaâl etmiş dinî veya din dışı birikimlerin ilim ile, müşahede ile, ruhu yücelten tüm güzel sanatlarıyla birleştirilerek değerlendirilmesini sonucunda varılan ve insanın ileriye yönelik davranışlarını dengeleyerek düzenleyen bir nitelik diye yorumlamak mümkündür. Buna hem kişi, hem toplum için düşünebiliriz. Ancak ayrı ayrı kişileri de, toplumu da tam anlamıyla kaynaşmış olarak düşünmek elbette'ki mümkün değildir. Bir çok yanlarıyla bir birinin aynı olmakla beraber değişik sebeplerle bâzı îtiyadlarda ve özellikle dinî inançlarda ayrılıkların bulunması, bir toplumun ferdleri arasında farklı görüş ve davranışlara yol açabilir. Meselâ, Kerbelâ'nın yanı başındaki Babil'de binlerce yıl önce gelişmiş olan Dumuzi — İhtar kültü zamanla batıya doğru ad değiştirip Adonis — Venüs kültüne ve daha nicelerinin görünüşüne büründükten sonra nihayet Islâmiyyetin ilk devirlerinde İmam Hüseyin'e ve Kerbelâ vak'asına dönüşmüş, böylece şifliğin ve Aradolu'da bizi ilgilendiren alevîliğin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Aynı bütünün parçaları olan insanlar arasında belli bir tarih vak'asının, biri tarih gerçeklerine uygun olarak akıl, öteki,

yerine ve çağın inançlarına göre şekil değiştire değiştire gelen bir efsanenin etkisi altında nakil yoluyla değerlendirilmesi, bilindiği üzere, bir çok felâkete de sebep olmuştur. Nakil yolundan yavaş yavaş ayrılarak aklın ve onun doğal bir meyvesi olan "müsamaha"nın, "hoş görü," nün yoluna girilmesi kültürün temel unsurlarından biri olan dinî inançlardaki bu keskin aykırılığı zamanla törpülemiş olup, elbette daha da törpüleyecektir. Bu aykırılıklar dahi aslında Türk toplumunun "engin ve hür ruhundaki birikimlerin bize gelen değişik yansımalarıdır; ve bu, büyük kültür birikimi içinde kaçınılmaz dalgalanmalardır.

Kültürün toplumda ve kişide devamlı bir evrim halinde bulunması onun başlıca özelliğini teşkil eder. Ancak, geçmiş sınırlı sınırlı bağlı kalmış büyük, küçük toplumlarda veya kişilerde sosyal şartların gerektirdiği değişiklikler, bir başka deyimle kültür evrimini, müşahade, tefekkür, akıl yolundan yürüyenlere göre çok daha ağır bir seyr gösterir. Zira birincilerin bakışlarına gerilere, ikincilerininki ise ileriye doğrudur. Bu yüzden, birinciler kültür evrimini kolaylıkla takibedemezler. Bu hal de kişiler ve zümreler arasında çatışmalara yol açar. Meselâ batıda Copernicus'us ortaya atmış olduğu "dünyamızın ve gezegenlerin güneş etrafında dönmeleri," nazariyesi, ki ilim yoluyla insanlığı yeni bir dünya görüşüne yöneltmiş ve kültür hazinesini genişletmiştir, bakışları geriye doğru olanlarca yıllar yılı reddolunmuştur. Gene böyle, bakışları geriye doğru olanlarca matbaa yurdumuza, icadından nice yıl sonra girebilmiştir. Bu gün, memleketimizde, iftî musiki konusunda içinde bulunduğumuz durum bunlardan farklı değildir.

Bir toplumun maddî ve mânevî alanlardaki anonim kültürü onun anonim olarak ortaya koyduğu şeylerde kendisini belli eder. Bunlar ahlâk, gelenek, görenek ve âdetlerin, etnografyanın, halk biliminin konusunu teşkil ederler. Amma ~~extremum~~ bir toplumun içinden çıkmış kişilerin bütün bunları kendi beyninin ve gönülünün süzgecinden geçirdikten sonra ortaya koyduğu eserler o toplumun kültürünün singesi olurlar. Bir Yunus Emre'yi, bir Karacaoğlan'ı, bir Dadaloğlu'nu ve ortaya koydukları eserleri böyle değerlendirebiliriz. Bunların içinden, bir ferdi buldukları toplumun çerçevesinden taşarak geniş bir dünya görüşüne, bir felsefeye vararak beşerî, evrensel bir düzeye ulaşanlar ise artık sadece

o toplumaun değil, bütün insanlığın malı olurlar; zira onlar bir çekirdekten yola çıkıp bir evrene yücelmişlerdir. İşte Yunus Emre böyle bir insandır. Bunu sağlayamayanlar ise birer mahallî, yerele değerde insan olarak kalmaya mahkûmdurlar. Bu hâl, bizim özellikle İstanbul'da gelişmiş olan edebiyatımızda ve onun geleneğine bağlı olarak gelişmiş olan musakimimizde görülür. Belki Şeyh Galip ile Bağdad'da yaşamış olan Fuzûlî'yi istisna edersek, İstanbul'un sosyal şartlarına göre gelişip eserler vermiş olan şairlerimiz bize bol bol dünyevî aşk hikâyeleri anlatmışlar, kasideler sunmuşlardır. Bu insanlar Anadolu'dan böyle kopmuşlardır ki dilleri bile zamanın aydınlarının fikri iftihar vesilesi olan farsça, arapça ve ancak mecbûrî hallerde Türkçeden kurulmuş yapmaca bir dile dönüşmüştür. Bu edebiyata biz Divan edebiyatı diyoruz.

Musakimimize gelince, o da bu edebiyatın peşinden sürüklenmiş gitmiştir. Bu musikiye örnekleri Türkçe değil, Osmanlıca bile değil, farsça hâkimdir. İşte, onbeşinci yüzyılda bir ara Türkiye'ye gelip gitmiş olan Azerbaycanlı Mîrâğa'lı Abdülkadir'e âid olduğu sanılan bir ezgi musiki eserinin sözleri:

Gül bi ruh-u yâr hûş ne bâşed
Bî bâde bahâr hûş ne bâşed

Çözüldüğü üzere bu sözler Türkçe değil, farsçadır. On altıncı yüzyılda yaşamış olan gene Azerbaycanlı Abd-ül Ali'de de sözler hep farsçadır. Türkiye sınırları içinde doğup büyümüş bestecilerin de kendilerini farsçanın köleliğinden kolay kolay kurtaramadığını görüyoruz.

Gûlbûn-û âyş mîdemed sâkâ-ı gûlizâr kô
Bâd-ı bahâr mîvezed bâde-ı hoşgüvâr kô

sözleriyle başlayan büyük İtrîmizin kârını buna örnek olarak verebiliriz.

Farsçanın yerini Osmanlı Türkçesinin aldığı eserlerde de karşılaştığımız sözler hep Divan edebiyatının etkisi altındaki:

Mîhr-i ruhunda dâne-i hûy nakd-i dîdedir
Yî katredir ki ayn-î kamerden gelidedir.

gibi manzumelerden ibarettir. Anadolu Türk'ünün sade deyişlerinde

ve musikiisinde ifadesini bulanengin ruhun, o çağın aydınlar zümresinde yankısını hiç bulamamak çok acı ve düşündürücü oluyor. Bir az önce sanatın yerel ve evrensel niteliğinden söz etmiştim. İşte, geniş bir dünya görüşüne varamıyarak kendisini dar bir duygu çemberi içine hapsedmiş ve divan edebiyatının izinden yürümüş olan musiki, bu yüzden yerel bir sanat olarak gelişmiştir. Ancak bu çemberi, aynı malzimeyi kullanmasına rağmen kırarak gerçekten evrensel ölçüde sanatçılarımız da hiç şüphesiz vardır. Bunların en başında büyük anıtlar yaratmış olan İtrî'yi anar ve adı ve eserleri önünde saygı ile eğilirim.

Bu görüşleri aynı çağlarda gelişmiş olan mimarimiz için de söyleyebilir miyiz? Hiç şüphesiz ki hayır. Zira mimarlık sadece zevke ve içgüdüye dayanan bir sanat değildir. Orada her şeyden önce müsbet ilim gelir. Daha doğrusu orada müsbet ilim ile zevk eşdeğerde ve birlikte yürümesi gereken iki temel unsurdur. Bu da geniş bir bilgiyi, müşahadeyi ve tefekkürü gerektirir. İşte meselâ büyük Sinan'ın ortaya koyduğu camiler, medreseler, hamamlar, köprüler, hülâsa her şey bu yüzden basit ve yerel değil, büyük ve evrensel değerdedir.

Kültürün devamlı bir evrim halinde bulunduğundan daha önce söz etmiştim. Bu evrim zaman zaman büyük hamleler halinde kendini gösterir. Böyle hamleler eski hamlelerin yavaş yavaş hızını yitirmesi sırasında meydana gelir. On dokuzuncu yüzyılda Divan edebiyatının yerini yeni akımlara bırakması takatini yitiren yeni sosyal değişmeler karşısında yitirmiş olmasındandır. Bu, musikide de böyle olmuştur. Böyle zamanlarında eskiye bağlı olanlar ile yeniler arası tabii olarak çatışmalar çıkar. Eğer sanatı ve musikiyi gerçek bir eğitim aracı olarak değerlendiriyorsak bu konu üzerinde, her türlü kişisel eğilimizi bir yana itmemiz gerekir. Bu, özellikle, eğitim ve öğrenimi ile meşgul olanlaradüşen çok önemli bir görevdir.

Onuncu yıl nutkunda: "... Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız," diyen Atatürk acaba "millî kültür," sözleriye neyi kastediyordu? Atatürk millî kültür konusu üzerinde çok daha önceleri de durmuştur. Meselâ 1 Mart 1922'de Büyük Millet Meclisinin üçüncü toplanma yılını açarken söylediği nutukta:

~~Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız.~~
~~Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız.~~

"..... Milletimizin irtisaf-ı delâsını ve bu sayede

lâ-yak olduğıu mertebe-i medeniyyete irtikaası bittabi âli meslekler erbabını yetiştirmekle ve millî hara h a r s i m i z i ilâ etmekle kaabildir..

1 Kasım 1932 de dördüncü dönem ikinci toplanma yılını açış nutkunda:

Millî kültürün her çıkışında açılarak yükselmesini Türk Cumhuriyetinin temel dileği olarak temin edeceğiz.

sözlerini buluyoruz. Dikkat edilirse görülür ki, Atatürk millî kültür ile ilgili sözlerini söylerken 1922 de ilâ, 1932 de yükselme kelimelerini kullanıyor ve nihayet, Onunca yıl Nutku'nda millî kültürümüzü muasar medeniyyet seviyesinin üstüne çıkarmaktan bahsediyor. Bu ne demektir? Şu demektir ki bizim kültür seviyemiz muasar medeniyyet seviyesine göre yeterli düzeyde değildir. Bu görüşünü O daha 24 Nisan 1920 de Ankarada, Meclis konuşmasında şöyle ifade ediyordu:

Millet istiklâlinden vazgeçmiyor ve geçmiycek esası kabîl edilmişti. Ancak, bu şart-ı esâsîyı daha mahfuz ve muhterem tanımak üzere meclaketimizin derece-i imarı, milletimizin serveti, umumiyyetle seviyye-i fikriyyemiz nazar-ı dikkate alınınca ve bütün dünyadaki terakkıyyat ile bunu mukayese edince, itiraf etmek mecburiyyetindeyiz ki bir az değil, çok geriyiz.

Evet... bütün bunları sıraladıktan sonra gene sorabiliriz: Atatürk millî kültür ile neyi kastediyordu? Bunun cevabını aramaya onun 20 Mart 1923 de Konya gençleriyle konuşması sırasında söylediği şu sözler ile başlayabiliriz:

..... Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyyatından, terakkıyyatından istifâde edelim, lâkin unutmayalım ki, asal temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyyetindeyiz.

Öyle ise asıl temel nedir? Atatürk'ün pek çok sözünden benim çıkardığım anlam, AMADOLU'nun ruhunu, sezgişlerini, istiyaklarına kendi ruhumuzda duyabilmek, o ruhla bütünleşmek, BİR olmaktır. Daha 1919 yılının Ekim ayında Amasya'da söylediği şu sözler üzerinde ciddiyetle durulmaya değer:

..... Siyasî cidâllerin çoğu bî-sûdedir. Fakat içtinâî mesâî her vakit için müsmirdir. Bizim münevverler buna çalışmalı. Neden Anadolu'ya gelip uğraşmazlar? Memleketi görmeli, milletini tanımalı, eksikliği nedir görüp göstermeli. Milleti sevmek böyle olur. Yoksa lafla muhabbet fayda vermez.

Aynı görüşü 20 Mart 1923 te Konya Türk Cezağında şöyle belirtiyor:

..... Münevver sınıfla halkın zihniyet ve hedefi arasında tabii bir intibak olmak lâzım gelir. Yani, sınıf-ı münevverin halka telkin edeceği mefkûreler halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalı Münevverlerimiz içinde çok iyi düşünenler vardır. Fakat, umûmiyet itibarıyla şu hatâmız da vardır ki, tedkikat ve tetebbua-tamıza zemin olarak alâel-ekser kendi memleketimizi, kendi tarihimizi, kendi an'anelerimizi, kendi hususiyetlerimizi ve ihtiyaçlarımızı almıyoruz. Münevverlerimiz belki bütün cihanı tanır, bütün diğer milletleri tanır, lâkin kendimizi bilmeyiz.

Ne kadardoğru ve ne kadar acı... Ömrünü İstanbul'da veya büyük şehirlerde geçirip de Anadolu'yu bilmeden, tanımadan millî kültürden söz etmek bâzılarına ne kadar kolay geliyor..... Evet, asıl temel sözünden Türk insanının, Anadolu'nun ruhuyla bir olmak hangi alanda olursa olsun bütün çalışmalarımızda o insanın nefesini her ân içimizde duymamız gerekir.

Konuşmaları sırasında Atatürk'ün bâzen halk, bâzen Türk toplumunun büyük çoğunluğunun yaşadığı Anadolu dediği büyük kütle, gerçekte bize kendi benliğimizin, kişiliğimizin temel unsurlarını sunan ve aydın dediğimiz kişilere gidilecek yolda aşık tutan Türk Milleti idi. Türk kültürünün bütün birikimleri, işlenmedi bekler halde, o ruhda idi; ve uygarlık yolunda ilerlemek için onların aydınlar tarafından keşfedilmesinin hasreti içinde idi. Osmanlılık devirlerinde özellikle İstanbul'da halktan, Anadolu'dan kopmuş olarak gelişmiş edebiyat ve musiki Atatürk'ün düşüncesinde Türk'ün gerçek ve engin ruhunu bize vermekten uzaktı. 1930 yılında bir Alman gazeteci ile konuşması sırasında söylediği şu sözler de aynı yolda değil midir:

..... Bizim hakîkî musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.

Evet, İstanbul'daki Divan edebiyatına bağlanmış musikide değil, Anadolu'da, hep Anadolu'da.. Öyle ise Atatürk'ün millî

kültürden söz ettiği her konuşmasında bizim, belli bir zümre içinde hapsedilip kalmış İstanbul'u ve o anlayışın etkisindeki bazı yerlerimizi değil, Anadolu'yu düşürmemiz gerekir; zira, adımlarımızı ileriye doğru yönlendirecek her şeyin han mâlzemesi en saf halde orada, orada yaşayan insanların ruhundadır. Öyle ise, millî kültür sözcüklerini kendi dar anlayışlarına göre tefsir edenler! sıcak yuvalarınızdan çıkınız, alıştığınız rahattan, dostlar çevresinden ayrılınız, göğüslerinizi çilenin acı dolu rüzgârlarına açmak, Anadolu'nun size sunacağı maddî ve mânevî gıdanın buruk tadını iğnize sindirmek için Anadolu toprağına koşunuz. Zira, Atatürk'ün sözlerini tekrar ediyorum:

..... Sınıf-ı münevverin halka telkin edeceği mefkûreler halkın ruh ve vicdanından alınmış sîmalıdır.

Atatürk'ün direğinde bu fikirlerin billûrlaşması için, O'nun çok uzun yıllar boyunca Türklerin geri kalmışlığı sebepleri üzerinde çok düşünmüş olması gerekir. On yedinciden on dokuzuncu yüz yıla kadar süren çöküş devresinden sonra, o yüzyılda başlayan kurtulma çarpınışları ve nihayet, Osmanlı Devletinin yok oluşuna varan son devri ekonomik, askerî ve kültürel yönleriyle tarihin seyri içinde değerlendirdiğini, Kurtuluş savaşının en karanlık günlerinde dahi bir "yeniden doğuş"un temellerini kafasında keskin çizgileriyle şekillendirdiğini sözlerinden ve yaptığı işlerden pek iyi anlayabildiğimiz Atatürk, Savaşın sona ermesinden sonra yeniden doğuş yolundaki engelleri yıkmak ve bir an önce çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için bütün imkânlarını kullanmıştır. Konumuz musiki olduğuna göre ben sadece bununla ilgili bir iki şey söyleyeceğim:

Atatürk'ün direktifi ile İstanbul'daki Dar-ül Elhan'daki ud, kemençe ve saire gibi sazların öğretimden kaldırılması sadece bir kapristen mi ibaretti? Hayır. Osmanlı devrinde gelişmiş ve daha geçen yüzyılın ortalarında gücünü yitirmiş olan musiki ile ilgili sazların öğretimini resmen sürdürmekle musikin yeni çağa, bir yeniden doğuş kamkârı atılımına engel olmaması düşüncesi bu kararda hâkim olmuştur. Buna karşılık, bir taraftan Osmanlı çağı musakisi ile ilgili eserlerin ilmi yollardan derlenmesi, nota ve plâk yoluyla tesbiti ve yayınlanması için bir "ilmi heyet," kurmuş, bir yandan da Anadolu'nun köy köy deolaşılarak türkülerimizin

derlenmesi ve yayınlanması yolunu bizlere açmıştır. Bir başka deyinle, Atatürk bu davranışıyla bize göreneğin değil, naklin değil, aklın yolunu göstermiştir. Atatürk 1 Kasım 1934 de Türkiye Büyük Millet Meclisini açış anında şöyle konuşmuştur:

..... Bu gün bize dinletmeyi yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açılca bilmeliyiz.

Atatürk ... bu gün... demekle, en az üç yüz yıl boyunca gelişmiş ve yirminci yüzyılların başlarına doğru bile ihvâl olunmuş İtrî'lerden, Tab'î Mustafa'lardan, Zekâî Dede'lere kadar büyük bestecilerin ortaya koydukları musikiyi değil, 1934 yıllarında ancak emekleme devresine girmiş, benim de içinde bulunduğum genç bestecilerin henüz mevcut olmayan veya olmaya başlayan eserlerini değil, amma eski Osmanlı devri musikisinin on dokuzuncu yüz yılın ortalarından sonra baş aşağı yönelmiş ve yozlaşmış kalini kasdediyor idi. Onun yerine gidilmesi gereken yolu da bir az önce söylediğim hemen ardından şöyle belirleyordu:

..... Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk musikisi yükselbilir, evrensel musikiye yerini alabilir.

Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak... Nereden? Her halde İstanbul'dan değil, Anadolu'dan. Ulusal, ince duyguları ve düşünceleri .. bulmak için başka yol var mıdır? 1930 da Alman gazetecisine söylediği bizim hakikî musikiniz Anadolu halkında işitilebilir sözü bunun açık delili değil midir? Bütün bu sözlerinden ve yaptıklarından sonra, musikininde en temel unsurlarından birini teşkil ettiği "millî kültür," sözünden Atatürk'ün neyi kasdettiği üzerinde tereddüd etmek mümkün değildir. Bu kültür aydın insanımızın "asıl temel," olan Anadolu'ya dayanarak onun bize belki ham madde gibi sunduğu her şeyden faydalanarak, Türk ruhunu laboratuarda inceleyen bir adam gibi değil, o ruhla tam bir ahenk içinde kendi ruhunu geliştirerek şekillendireceği ve bizi "muasır medeniyet yolunda," ileriye, dâimâ daha ileriye götürerek olmalıdır.

Atatürk'ün bu yeniden doğuş atılımında gecikmeye hiç tahammülü olmadığını gene arun sözlerinden anlıyoruz. Bu sözleri gene Onuncu yıl kutkundan alıyoruz; Atatürk muasir medeniyet seviyesini işaret ettikten hemen sonra şöyle devam ediyor:

..... Bunun için bizce zaman ölçüsü geçmiş asarların gevşetici zihniyyetine göre değil, asrımızın sür'at ve hareket mefhamlarına göre düşünölmelidir.

Gene 1930 daki konuşması sırasında batının çok sesli musikiye geçebilmesi için dört yüz geçtiğini söyleyen Alman gazetecisine Atatürk'ün mukabelesi şöyle olmuştur:

..... Bizim bu kadar zaman beklemepe vaktimiz yoktur.

Atatürk bu cümlesinin ardın bir cümle daha söylüyor ki, üzerinde büyük bir dikkatle durulmaya değer. Bu cümle şöyledir:

..... Bunun için Garp musikiçiliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz.

Cümle dikkatle okunup gerçek anlamına erilmese insan şaşırabilir: nasıl olur da taklidsizlikten nefret eden, asil temele inmeği ve oradan yola çıkarak bir millî kültür yaratmayı ömrü boyunca istemiş olan Atatürk birden bire taklidsizliği teşvik edici bir söz söyler? Zaten Atatürk'ün musiki konusunda yanlış adımlar attığını bâzen açıkça, bâzen de Cumhuriyet devri laflarıyla ileri sürenler hep onun Batı musikisini benimsediğini, bu yüzden, Türk musikisi dedikleri sanatın ihmal edildiğini ileri sürmüşlerdir. Bu gün daha aynı tarz görüşü, bühtanı ileri sürüyorlar mı? İşte bir örnek: "..... Bu güne kadar ihmal edilmiş olan Türk musikisinin araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılması....." laflarını kullanan Beşinci Beşyillik Plânın kültür ile ilgili bir maddesi. Taklidsizliği hiç bir zaman hatırlama getirsemiş olan Atatürk'ün böyle gelişkili bir duruma düşebileceğini düşünmek garip değil mi? Hayır, O gelişkiye düşmemiştir. KE Cümle dikkatle okunursa yeründeki sakatlık hemen ortaya çıkar: Atatürk "Garp musikisi" d demiyor, "Garp musikiçiliği, deyinini kullanıyor.

İki sözün arasındaki anlam farkı çok büyüktür: "garp musıkisini almak, Türk'ün yaratıcı gücünü yok farzedip tam bir teslimiyet içinde batı eserlerini memleketimizde çalıp söylemekle yetinmek demek olur ki, bundan daha gülünç, daha anlamsız bir düşünce tasavvur olunamaz. Ne yazık ki böyle şeyler iddia olmuştur. Anna, "garp musıkiciliği, demek, Batıda bin yıldan bu yana işlene gelmiş çok seslilik konusunda yüz yıllar boyunca yapılmış olan çok değişik çalışmalar, denemeleri, teknikleri kendi çok seslilik çalışmalarımızda gözümüzden yöneldiğimiz sırada öğrenmek, bilmek demektir. O, dünyanın her türlü ilminden, keşfiyyatından, terakkiyyatından istifade edeliş demiyer muydu. Anna, arkasından da asıl temeli kendi içimizden çıkarmamız gerektiğini ilâve ediyordu. Şu halde bizim bata dediğimiz dünyanın ~~musıkisi~~ musiki konusundaki her türlü bilgisinden, tecrübesinden yararlanmamız, aynı zamanda Osmanlı devri musıkisini bilmemiz ve özellikle Anadolu'nun musıkisini incelememiz ve yeni kazandıklarımıza o engin millî kültür hazinesinin birikimi ile kaynaştırıp yep yeni bir senteze varmamız, kendimize özgü bir çok seslilik yaratmamız, gücünü gene bu topraklardan alan yeni, geniş ölçüler içinde gelişmiş çağdaş bir düzeye ulaşmamız gerekir. Millî kültür hazinesizce Osmanlı musıkimizde elbette vardır.

Evet, yol bu olmalı idi ve bu olmalıdır. Onun hayatında Anakara'da kurulmuş olan Devlet Konservatuarında bir yandan batının ilim ve teknik gençlere aktarılırken bir yandan da, özellikle yaratıcılık yolunda yürüyecek olanlara Türk halk musıkisi ile tarih içindeki Türk musıkisi ciddi bir surette öğretilme yoluna gidilmiştir. ve, bu yol Atatürk'ün gösterdiği yoldur. Anna, ~~neyliyelim~~ neyliyelim ki, O'nun aramızdan ayrılmasından sonra bu yoldan sapılmaşa için gereken her şey yapmışız addedi ölçüsünü günden güne artırarak günümüze kadar yapılagelmıştır. Sözleri türlü garip, akıl âlmaz tefsirlere uğramış ve yanlış tolu yolcuları O'nun Millî Kültür dediği, "Asıl Temel, dediği şeyi, böyle tefsirlere dayanarak Türk toplumunu gerilerdeki uçurumlara doğru sürüklemeye yönelmişlerdir; zira, her geri dönüş bir uçuruma sürükleniştir. Bu sakim zihniyyet değil midir ki: "siz isterseniz hilâfeti de getirebilirsiniz, sözünün bu memlekette, Atatürk'ün Türkiyesinde söylenebilmesine zemin hazırlanmıştır. Bu sakat zihniyyet ve davranış değil midir ki diktiğimiz anıtların, heykellerin, Atatürk

heykellerinin balta ile parçalanması cesaretini geri kafalı insanlara vermiştir. Ve gene bu yanlış düşünce değil midir ki, ~~musikide~~ ilk okulundan üniversitesine kadar, seven bile değil, geri, çok geri bir anlayışla genç kuşakların musiki eğitimine yönelmiş, radyo ve televizyon yoluyla kolayca milyonlara seslenerek Anadolu'nun evvelce haberi bile olmadığı bir musikinin en yoz şekil ve türlerini yurdun dört bucağına pervasızca yayma yoluna gitmiştir. Bütün bunlar yapılırken üzerinde en çok durulan şey, bizim batıdakinden farklı bir perde sistemine sahip olmamızdır. O perde sistemi ki, yirmi dört müdür, yirmi dokuz müdür, otuz müdür, elli üç müdür hâlâ, hattâ geçenlerde bu konunun ele alındığı bir sempozyonda bile tesbit olunamamıştır. Kaldırı ki, perde sistemi dediğimiz şey ancak bir vasıta, bir araçtan ibarettir, gaye olamaz. Musikide Türk ruhunu aksettiriniz de hangi yoldan, hangi sistemle olursa olsun. Bize arada sırada Japonya örneği verilir. Örnek yanlıştır; zira, Japonya'daki musiki sistemi de batı zis sisteminden farklıdır. Onurla isteyenler uğraşsın, ama bugün dünyada Japonyalı müzisyenler her alanda batıda karşımıza çıkmaktadır; zira, tuttukları yol Atatürk'ün yıllarca önce bize işaret ettiği yolun aynısıdır. Arada şu fark zis var ki, az erada bir yeni doğuşun bogup yok etmek için kimse çaba sarfetmemiştir. Yol çektir, herkes kendi yoluna... Musikide Türk ruhunu evrensel düzeydeki duygu ve düşünceler ile aksettiriniz de hangi yoldan, hangi sistemle olursa olsun. "Türk musikisinin bu güne kadar ihmal edildiği," hükümünü verme ve "Türk musikisinin gençlere tanıtılması ve sevdirmesi, Türk musiki eğitimi veren kuruluşların yurd seviyesine yaygınlaştırılması,"nı tavsiye eden veya bu yolda direktiv verenBeşinci Beş yıllık Plân hazırlayıcıları acaba bu konuda gerek sosyal evrim bakımından, gerek musiki yönünden gerek ve gerek pedagoji konusunda çok mu düşünmüşlerdir ki, böyle bir emirde bulunmaya kendilerinde yetki görmüşlerdir? Bu sayan hazırlayıcılara böyle bir hüküm verme ve tavsiyede bulunma yetki ve cesaretini acaba hangi bilgi ve müşahede, sosyal evrimimizdeki hangi işaret ve nihayet, yolunda yürüttüğümüzü durmadan iddia ettiğimiz Atatürk'ün hangi sözü ve fiili vermiştir? Ama böyle bir hüküm ve tavsiye medeniyet yolunda ilerlemeye susanmış Türk toplumunu temelinden sarsacak bir mahiyet arz ettiğini bilmek lâzımdır. Bu yolda kendi zevklerinizi, itiyadlarımıza

bir kenara itip ve bu itiyadları okşayan denagoşilere kulağınızı tıkayıp, "Türk musikisinin gerçek çok sesliliği biz yapıyoruz veya yapacağız, diyeiddiada bulunanların ortaya koydukları şeylerin sanat açısından ne mene şeyler olduğunu, istenirde gönüllerin istediği ama inanılır bir bilene danışıp doğru yönde, eğer gerçekten inanıyorsak, ta'li isek, izinde yürüdüğümüzü söylüyor isek, Atatürk'ün gösterdiği ve yürüdüğü yolda yürümemiz gerekmez mi? Sakin yolda yürümenin vebâlini yüklenmek çok ağır bir şeydir. Söyliyeceklerin bu kadardır. Teşekkür ederim.

A. Adnan Saygun

Anhang 3: Werke von Ahmed Adnan Saygun

A. Kompositionen

1. Instrumentalmusik

a. Orchesterwerke

Re Majör Senfoni (dt.: D-Dur Sinfonie), (1928)

Divertimento, op. 1 (1930)

Orkestra için üç yazı (dt.: Drei Stücke für Orchester), (1931–1933)

Ölüler (dt.: Totensuite für Orchester und Chor), (1932)

Burlesque, einsätzig, für Klavier und Orchester (1933)

Kurtuluş Şarkısı 9 Eylül (dt.: Das Siegeslied zum 9. September 1922, İzmir), (1934)

Sihir Raksı (dt.: magischer Tanz), op. 13 (1936)

Süit (dt.: Suite), op. 14 (1937)

Halay (dt.: Türkischer Volkstanz), op. 24 (1942–1944)

1. Senfoni (dt.: 1. Sinfonie), op. 29 (1953)

2. Senfoni (dt.: 2. Sinfonie), op. 30 (1957)

3. Senfoni (dt.: 3. Sinfonie), op. 39 (1960)

Deyiş (dt.: Dictum), op. 49 (1970)

4. Senfoni (dt.: 4. Sinfonie), op. 53 (1974)

Ayin Raksı (dt.: Rituellicher Tanz), op. 57 (1975)

Concerto da Camera, op. 62 (1978)

5. Senfoni (dt.: 5. Sinfonie), op. 70 (1984)

Variationen für Orchester, op. 72 (1986)

Atatürk Marşı (dt.: Atatürk-Marsch), Chor und Orchester, (Entstehung unbekannt)

Halkevleri Marşı (dt.: Marsch der Volkshäuser), Chor und Orchester, (Entstehung unbekannt)

b. Konzerte

Klavierkonzert Nr. 1, op. 34 (1951–1957)

Violinkonzert, op. 44 (1967)

Violakonzert, op. 59 (1977)

Klavierkonzert Nr. 2, op. 71 (1985)

Cellokonzert, op. 74 (1987)

c. Kammermusik

- Sezişler (dt.: Empfindungen), op. 4 (1932–1933)
Çalgılar için müzik (dt.: Musik für Instrumente) (Quatuor), op. 8 (1933)
Cellosonate, op. 12 (1935-1936)
Violinsonate, op. 20 (1941)
Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 1 (dt.: Streich-Quartett Nr. 1), op. 27 (1947)
Demet (dt.: Bund), op. 33 (1956)
Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 2 (dt.: Streich-Quartett Nr. 2), op. 35 (1958)
Horon (dt.: Türkischer Volkstanz, einsätzig, für Klarinette und Klavier), (1964)
Trio für Englischhorn, Bassklarinette und Harfe, op. 37 (1966)
Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 3 (dt.: Streich-Quartett Nr. 3), op. 43 (1966)
Nefesli Çalgılar Beşlisi (dt.: Bläser-Quintett), op. 46 (1968)
Üç Prelüd (dt.: Drei Präludien) für zwei Harfen, op. 50 (1972–1973)
Trio für Klarinette, Oboe und Klavier, op. 55 (1975)
Ballade für zwei Klavier, op. 56 (1975)
Üç Ezgi (dt.: Drei Melodien) für vier Harfe, op. 68 (1983)
Poem (dt.: Gedicht) für drei Klaviere, op. 73 (1986)
Yaylı Çalgılar Kuarteti No: 4 (dt.: Streichquartett Nr. 4), op. 77 (1991)
Quatuor: I (Streichquartett) (Entstehung unbekannt, nicht alle Sätze vorhanden)

d. Werke für Solo-Instrument

- Suite, op. 2 (1931–1932)
İnci'nin Kitabı (dt.: İncis Buch), op. 10 (1934, 1944 – Orchesterarrangements)
Sonatina, op. 15 (1937)
Anadolu'dan (dt.: Aus Anatolien), op. 25 (1945)
Partita für Cello, op. 31 (1955)
Partita für Violine, op. 36 (1961)
Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt (dt.: Zehn Studien über hinkende Rhythmusmaße), op. 38 (1964)
Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd (dt.: Zwölf Präludien über hinkende Rhythmusmaße), op. 45 (1967)
Aksak Tartılar Üzerine 15 Parça (dt.: Fünfzehn Lieder hinkende Rhythmusmaße), op. 47 (1971)

Küçük Şeyler (dt.: Kleine Dinge), op. 51 (1956)

Aksak Tartılar Üzerine 10 Taslak (dt.: Zehn Skizzen über hinkende Rhythmusmaße), op. 58 (1976)

Klaviersonate, op. 76 (1990)

İzci Marşı (dt.: Marsch der Kundschafter), (Entstehung unbekannt)

2. Bühnenwerke

a. Opern

Öz Soy, op. 9 (1934)

Taş Bebek, op. 11 (1934)

Kerem, op. 28 (1952)

Koroğlu, op. 52 (1973)

Gilgameş, op. 65 (1970)

b. Ballet

Bir Orman Masalı (dt.: Ein Waldmärchen), op. 17 (1943)

Kumru Efsanesi (dt.: Turteltauben-Legende), op. 75 (1989)

3. Vokalwerke

a. Lieder

Gençliğe Şarkılar (dt.: Jugendlieder), (Entstehung unbekannt) (1939)

b. Vokalwerke mit Orchester

Manastır Türküsü (dt.: Kloster-Lied), op. 5 (1933)

Kızılırmak Türküsü (dt.: Kızılırmak-Lied), op. 6 (1933)

Masal (dt.: Märchen), op. 16 (1939)

c. Vokalwerke mit Klavier

Dört türkü (dt.: Vier Lieder), op. 23 (1945)

Üç Ballad (dt.: Drei Balladen), op. 32 (1956)

Ezgi (dt.: Vier Lieder), op. 48 (1977)

İnsan Üzerine Deyişler – I (dt.: Redewendungen über Menschen – I), op. 60 (1977)

İnsan Üzerine Deyişler – II (dt.: Redewendungen über Menschen – II), op. 61 (1977)

İnsan Üzerine Deyişler – III (dt.: Redewendungen über Menschen – III), op. 63 (1983)
İnsan Üzerine Deyişler – IV (dt.: Redewendungen über Menschen – IV), op. 64 (1978)
İnsan Üzerine Deyişler – V (dt.: Redewendungen über Menschen –V), op. 66 (1978)
İnsan Üzerine Deyişler – VI (dt.: Redewendungen über Menschen –VI), op. 69 (1984)

d. Vokalwerke für Chor

Ağıtlar (dt.: Totenklage) für Tenor-Solo und Männerchor, op. 3 (1932)
Çoban Armağanı (dt.: Hirtengeschenk), op. 7 (1933)
İki Motet (dt.: Zwei Motetten), (1933)
Beş Yakarış (dt.: Fünf Klagelieder), (1933)
Dağlardan Ovalardan (dt.: Von den Bergen, von den Tälern), op. 18 (1943)
Eski Üslupta Kantat (dt.: Kantate im alten Stil), op. 19 (1941)
Geçen Dakikalarım (dt.: Meine letzten Minuten), op. 21 (1941)
Bir tutam keklik (dt.: Eine Prise Rebhuhn), op. 22 (1943)
Yunus Emre Oratorium, op. 26 (1942)
Duyuşlar (dt.: Eindrücke) für dreistimmigen Frauenchor, op. 42 (1935)
On Halk türküsü (dt.: Zehn Volkslieder), op. 41 (1968)
Ağıtlar-II (Laments) (dt.: Todesklagen – II), op. 54 (1974)
Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan (dt.: Epos über Atatürk und Anatolien), op. 67 (1981–1982)

e. Werke ohne Op.nummer²⁴⁰⁵

Re Majör Senfoni (dt.: Sinfonie D-Dur), (1928)
Fatiha Suresi (dt.: Fatiha-Sure aus dem Koran in Motettenform), (1928–31)
Orkestra için Üç Yazı (dt.: Drei Stücke für Orchester), (1931–33)
Ölüler (dt.: Die Toten, dreiteilige Suite für großes Orchester mit Chor im 3. Teil), (1932)
Burlesque (dt.: Burlesque für Klavier und Orchester), (1933)
İki Motet (dt.: Zwei vierstimmige Motetten im Stil des 16. Jahrhunderts), (1933)
Beş Yakarış (dt.: Die fünf Beschwörungen für vierstimmig gemischten Chor), (1933)
Kurtuluş Şarkısı 9 Eylül (dt.: Befreiungslied zum 9. September) (Datum unbekannt)
Horon, (Datum unbekannt)
Atatürk Marşı (dt.: Atatürk-Hymne), (Datum unbekannt)

²⁴⁰⁵ Yıldız, 2007, S. 128; ebenso Giray, 2002, S. 65.

Halkevleri Marşı (dt.: Volkshaushymne), (Datum unbekannt)

İzci Marşı (dt.: Pfadfinderhymne), (Datum unbekannt)

Quatuor I, (Datum unbekannt)

Gençliğe Şarkılar (dt.: Lieder an die Jugend), (1934)

B. Bücher und Aufsätze²⁴⁰⁶

1. Buchpublikationen

Türk Halk Musikisinde Pentatonizm, (dt.: Die pentatonische Tonleiter in der türkischen Volksmusik), (1936)

Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat, (dt.: Grundlegendes Wissen über Lieder, Saz (Langhalslauten) und Tänze der Menschen in Rize, Artvin und Kars), (1937)

Halk Türküleri. Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon, (dt.: Türkische Volksmusik. Sieben Schwarzmeervolkslieder und ein Horon), Istanbul (1938)

Yalan (Sanat Konuşmaları), (dt.: Die Lüge (Kunstgespräche), (1945)

Mod Öncesi Ezgilerin Sınıflandırılması, (dt.: Die Klassifikation der Melodien vormodaler Notation), (1960)

Töresel Musiki, op. 40, (dt.: Traditionelle Musik), (1967)

Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey, Budapeşte, Akadémiai Kiadó, (1976)

Atatürk ve Musiki: O'nunla Birlikte, O'ndan Sonra, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, (dt.: Atatürk und die Musik: Mit ihm, nach ihm), (1982)

2. Musik-Editionen und Lehrbücher

Halkevlerinde Musikî, (dt.: Musik für Volkshäuser), (1940)

Lise Müzik Kitabı I-II-III (Halil Bedii Yönetken ile birlikte), 1955. (dt.: Das Musikbuch für Gymnasium I-II-III)

Karacaoğlan (Yeni Bilgiler-Bir Rivayet-Melodiler), Ankara, Ses ve Tel Birliği, 1952. (dt.: Karacaoğlan (Neue Erkenntnisse-Ein Gerücht-Melodien)), in: Stimme und Seiten Verbund)

Musiki Temel Bilgisi I – 1958, II – 1962, III – 1964, IV – 1966. (dt.: Grundkenntnis in Musik I –1958, II –1962, III –1964, IV –1966.)

Toplu Solfej, I – 1967, II – 1968. (dt.: Das Solfege, I–1967, II–1968.)

²⁴⁰⁶ Refiğ, 2012, S. 70.

3. Liederbücher

Gençliğe Şarkılar: Halkevleri ve Mektepler için (dt.: Lieder für Jugendliche: für Volkshäuser und Schulen), 1937

Halk Türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon (dt.: Volkslieder: Neues Schwarzmeer-Lied und ein Horon (Volkstanz), 1938

4. Aufsätze in Zeitschriften und Zeitungen²⁴⁰⁷

„Kompozitörün Çalışmalarına Dair“ (dt.: Über die Arbeit des Komponisten), in: *Musiki Muallim Mecmuası*, 1934, S. 3.

„Derebeyi Türküsü“ (dt.: Derebeys Türkü), in: *Musiki Dergisi II*, 1935, S. 5.

„Türk Müziğinin İnkışaf Yolu“ (dt.: Der Entwicklungsweg der türkischen Musik), in: *Ülkü Halkevleri Dergisi*, 7/42 (August 1936), S. 419–423.

„Alacahöyük Derlemeleri Münasebetiyle“ (dt.: Zur Alacahöyük-Sammlung), in: *Oluş Haftalık Edebiyat ve Fikir Mecmuası*, 2/32 (1939).

„Halk Musikileri“ (dt.: Volksmusiken), in: *Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası*, Cilt: 11/62 (1940).

„Musiki Terbiyesine Dair“ (dt.: Über die Musikausbildung), in: *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, 16/89 (1940).

„Musiki Davamız“ (dt.: Unser musikalischer Fall), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 1/2 (1941).

„Musiki Davamız: Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer?“ (dt.: Unser musikalischer Fall: Wer zeichnet den Künstler aus?), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 1/6 (1941).

„Musiki Davamız: Gençliğin Terbiyesinde Musiki“ (dt.: Unser musikalischer Fall: Musikausbildung für die Jugend), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 1/9 (1942).

„Musiki Davamız: Gençliğin Musiki Terbiyesi için Ne Yapmalıyız?“ (dt.: Unser musikalischer Fall: Was sollen wir für die Musikausbildung der Jugend tun?), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 1/11 (1942).

„Musiki Davamız: Musiki Terbiyesi ve Radyo Neşriyatı“ (dt.: Unser musikalischer Fall: Musikausbildung und Radiosendung), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 2/16 (1942).

„Musiki Davamız: Radyo'da Garp Musikisi“ (dt.: Unser musikalischer Fall: Westliche Musik im Radio), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 2/20 (1942).

²⁴⁰⁷ Yıldız, 2007, S. 131-134 und vgl. Aracı, ²2007, S. 290.

- „Anadolu Çağırıyor“ (dt.: Anatolische Rufe), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 1/12 (1942).
- „Musiki Hayatı: Radyo Musikisi yayınları Hakkında“ (dt.: Musikleben: über Musiksendungen im Radio), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 3/26 (1942).
- „Bitmez Tükenmez Anadolu“ (dt.: Endloses unerschöpfliches Anatolien), in: *Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri)*, 3/26 (1943).
- „Musiki Davamızda Folklor Çalışmalarımız“ (dt.: Unser musikalischer Fall der Folklore-Bearbeitungen), in: *Millet İlim F.S.M.*, 1/12 (1943).
- „Bir Folklor Enstitüsü Hakkında“ (dt.: Über ein Folklore-Institut), in: *Ülkü (Yeni Seri)*, 4/41 (1943).
- „Metinlerin Tercümesi Meselesi“ (dt.: Das Problem der Übersetzung von Texten), in: *Milliyet Zeitung*, 16 (1943), S. 118 f.
- „Hamle Mecburiyeti“ (dt.: Verpflichtung zur Bewegung), in: *Ulus Zeitung*, 9.5.1943.
- „Şahisayet“ (dt.: Persönlichkeit), in: *Ulus Zeitung*, 9.5.1943.
- „Mahalli Renk“ (dt.: Lokalkolorit), in: *Ulus Zeitung*, 16.5.1943.
- „Tesir“ (dt.: Wirkung), in: *Ulus Zeitung*, 30.5.1943.
- „Ferdiyetçilik ve Mahalli Renk“ (dt.: Individualität und Lokalkolorit), in: *Ulus Zeitung*, 6.6.1943.
- „Folklor ve Sanat“ (dt.: Folklore und Kunst), in: *Ulus Zeitung*, 27.6.1943.
- „İçimizdeki Alem“ (dt.: Innere Welt), in: *Ulus Zeitung*, 4.7.1943.
- „Yalan“ (dt.: Lüge), in: *Ulus Zeitung*, 18.7.1943.
- „Çile“ (dt.: Beschwerden), in: *Ulus Zeitung*, 25.7.1943.
- „Türk Halk Musikisinde Pentatonizm“ (dt.: Türkische pentatonische Volksmusik), in: *Musiki Ansiklopedisi*, 1 (1947).
- „Halkevlerinin Musiki Çalışmaları“ (dt.: Die Erarbeitung der Musik in den Volkshäusern), in: *Ülkü Dergisi (3. Seri)*, 2/15 (1948), S. 9 f.
- „Yeni Türk Musikisi“ (dt.: Neue türkische Musik), in: *Eser*, 2/8 (1948).
- „Halk Müziğinin Derlenmesi“ (dt.: Volksmusiksammlung), in: *Müzik Görüşleri*, 1 (1949), S. 3 f.
- „Milli Kültürümüzü Yaymanın Önemi“ (dt.: Die Relevanz der Verbreitung unserer Nationalkultur), in: *Ülkü*, 34 (1949), S. 1 f.
- „Musikimiz Nereye Gidiyor: Hamle, Hayatın da Zaruretidir, Sanatın da“ (dt.: Wohin geht unsere Musik: Die Bewegung ist sowohl die Notwendigkeit des Lebens als auch

- der Kunst), in: *Şadırvan*, 1/1 (1949).
- „Musikimizde Olup Bitenler: Bir Varmış Bir Yokmuş“ (dt.: Was ist mit unserer Musik passiert: es war einmal eine, es war einmal keine), in: *Şadırvan*, 1/ 5 (1949).
- „Yolumuzu Aydınlatacak Işık Nerede?“ (dt.: Wo ist das Licht, um unseren Weg zu beleuchten?), in: *Şadırvan*, 1/8 (1949).
- „Ağıtlar ve Sembol - Ölüyü Yaşatan Sanat“ (dt.: Wehklagen und Symbol – Kunst, die die Toten lebendig macht), in: *Şadırvan*, 1/9 (1949).
- „Düşüp Kalkmalar Geçer, Yol Değişmez“ (dt.: Fallen und Aufsteigen gehen vorbei, der Weg ändert sich nicht), in: *Şadırvan*, 1/9 (1949).
- „Sanatın Ana Kaynağı“ (dt.: Die Hauptquelle der Kunst), in: *Şadırvan*, 1/15 (1949).
- „Turkish Delight – a report of opera in Ankara“, in: *Opera News*, 13.11.1950, S. 10 f.
- „Anadolu Halk Oyunları ve Ayini Karakterleri“ (dt.: Antolische Volkstänze und deren rituelle Charakteristika), in: *Müzik Görüşleri*, 4 (1950).
- „Halk Türkülerinin Notaya Alınması“ (dt.: Notierung der Volkslieder, in: *Müzik Görüşleri*, 8 (1950), S. 4 f.
- „Bartók in Turkey“, in: *Musical Quarterly*, 37 (1951), S. 59.
- „Karacaoğlan“, in: *Türk Folklor Araştırmaları*, 33 (1952), S. 517.
- „Yunus Emre Oratoryosu“ (dt.: Yunus Emre Oratorium), in: *Vatan Zeitung*, 4334–4340, S. 1–12 Haziran 1952, S. 4.
- „Can Kardeşim Mahmut İçin“ (dt.: Für meinen herzlichen Bruder Mahmut), in: *Türk Folklor Araştırmaları*, 7/152 (1962).
- „La Genèse de la Mélodie“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 3 (1962), S. 281–300.
- „The Classification of Pre-Modal Melodies“, in: *Folk Music Archivist*, No:1 (1964), S. 15–28.
- „Anadolu Oyunları ve İnanç Özellikleri Üstüne“ (dt.: Über anatolische Tanzspiele und Glaubenseigenheiten), in: *Yakutiye*, No: 6 (1965).
- „Musiki Davamız“ (dt.: Unser musikalischer Fall), in: *Op. Aylık Müzik Dergisi*, 2/28 (1965).
- „Aşk Gelicek Cümle Eksikler Biter“ (dt.: Wenn Liebe kommt, gibt es keine Mängel mehr), in: *İstanbul Festivali*, No: 154 (1973).
- „Benim Anlayışıma Göre Köroğlu“ (dt.: Mein Verständnis über Köroğlu), in: *İstanbul*

Festivali, 2. Juni–15. Juli 1973.

„Özsoy“, in: *Kültür ve Sanat*, 2 (1973), S. 94–99.

„Atatürk ve Cumhuriyet Devrinde Türk Operası’nda İlk Kımıldanış“ (dt.: Atatürk und die erste Opernbewegung in der Zeit der Republik), in: *Kültür ve Sanat*, 1/2 (1973).

„Aydın Gün ile Ortak Çalışmalarım“ (dt.: Meine Zusammenarbeit mit Aydın Gün), in: *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, 12/114 (1974).

„Halk Musikimizin Derlenmesi ve Notaya Geçirilmesi“ (dt.: Die Notierung der Volksmusiksammlung), in: *Folkloru Doğru*, No: 34 (1974).

„Kişiselikten Yöreselliğe“ (dt.: Von der Persönlichkeit zur Region), in: *Köken*, No: 2 (1974).

„Ortadoğu Töresel Musikisinde Musiki Anlatımının Temel İlkeleri“ (dt.: Grundprinzipien der Musikerzählung in der traditionellen Musik des Mittleren Ostens), in: *Folkloru Doğru*, No: 38 (1975).

„Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne“ (dt.: Anatolische Tänze und ihre rituelle Qualität), in: *Folkloru Doğru*, No: 39 (1975).

„Musiki ve Toplumsal Hayat“ (dt.: Musik und soziales Leben), in: *Folkloru Doğru*, No: 40 (1975).

„Ezginin Doğuşu“ (dt.: Die Geburt der Melodie), in: *Folkloru Doğru*, No: 44 (1976), S. 3–22.

„Atatürk’ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri“ (dt.: Atatürks Verständnis von Kunst und Musik und seiner gegenwärtigen Interpretation), in: *Orkestra Dergisi*, No: 143 (1985), S. 27–41.

„Gelenek, Milliyet ve Musiki“ (dt.: Tradition, Nationalität und Musik), in: *Orkestra Dergisi*, 14/145 (1985), S. 2–10.

„Kardeşim Cemal“ (dt.: Mein Bruder Cemal), in: *Orkestra Dergisi*, 15/146 (1985).

„Tetrakordal Yapı ve Mese’nin İşlevi“ (dt.: Die Funktion und Konstruktion von Tetrachorden und Meses), in: *Orkestra Dergisi*, 16/151 (1986).

„Atatürk, Milli Kültür ve Musiki“ (dt.: Atatürk, Nationalkultur und Musik), in: *Orkestra Dergisi*, 17/158 (1986).

„Türk Halk Musikisinde Pentatonizm Broşürü Üzerine“ (dt.: Zur Broschüre der Pentatonik in der türkischen Volksmusik), in: *Orkestra Dergisi*, 17/160 (1986) S. 27–33.

„Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bâzı Malûmat“ (dt.: Grundlegendes Wissen über Lieder, Saz (Langhalslauten) und Tänze der Menschen in Rize, Artvin und Kars), in: *Folkloro Doğru*, 60 (1990), S. 277–333.

5. Berichte und Konferenzvorträge und -artikel

„La Musique D’Anatolie et Sa Relation Historique“, Paris, 1946.

„Les divers aspects de la musique turque“, Unesco Toplantısı, 1947.

„Le Recueil et la Notation de la musique folklorique“, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Bd. I, 1949, Londra Conference.

„Des Danses D’Anatolie et de Leur Caractère Rituel“, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Bd. II , 1950, 10-vi.

„L’Orgine de la Caremon Funèbre de Moharrem“, Liège, 1957.

„Authenticity in Folk Music“, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Bd. III, 1951, S. 7–10.

„Etnomusicologie turkue“, in: *Acta Musicologica*, 32, 2/3, 1960, S. 67 f.

„Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques turkues et hongroises“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. V, 1963, S. 515–524.

Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz List, Bartók/Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961.

„L’Education Musicale des Enfants en Orient“, Tahran, 1967.

„İnsan ve Yunus Emre“ (dt.: *Der Mensch und Yunus Emre*), Uluslararası Yunus Emre Semineri Bildirileri, 6–8 Eylül, İstanbul: Akbank Yayınları, 1971, S. 232–240.

„Benim Anlayışıma göre Köroğlu“ (dt.: *Mein Verständnis über Köroğlu*), İstanbul Festivali, 2 Haziran–15 Temmuz 1973.

„Essai sur le Makam“, Beyrut, 1975.

„Structure Tetracordale et la Fonction de la Messe“, Budapeşte, 1982.

„Sevgi Meşalesi“ (dt.: *Fackel der Liebe*), Mimar Sinan Üniversitesinin 1984–1985 eğitim yılı Açılış Konuşması, İstanbul.

„Atatürk’ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri“ (dt.: *Atatürks Verständnis von Kunst und Musik und seiner gegenwärtigen Interpretation*), Ankara Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu’nda verilen Konferans, 25 Nisan 1985.

„Gelenek, Milliyet ve Musiki“ (dt.: *Tradition, Nationalität und Musik*), Ankara Hacettepe Üniversitesi’nde verilen Bildiri, 1985.

„Ahmed Adnan Saygun’un Seminerin İlk Gününde Yaptığı Konuşması“ (dt.: *Ahmed Adnan Sayguns Rede am ersten Tag des Seminars*), Ahmed Adnan Saygun Bildirileri, Yayına Hazırlayan Tuğrul Göğüş, 7–8 Ocak 1987, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, S. 51 f.

6. Handschriften

Saygun, Ahmed Adnan, *Orkestra* (dt.: *Orchester*), Autograf, Bilkent Saygun Center (BSC), S. 1–8.

Saygun, Ahmet Adnan, *Türk Müziği* (dt.: *Türkische Musik*), Autograf, Bilkent Saygun Center (BSC), S. 1–7.

Saygun, Ahmed Adnan, *Yunus Emre*, Autograf, 26.5.1949, Bilkent Saygun Center (BSC), S. 1–8.

Saygun, Ahmed Adnan, *Türk Müzik Folklorunda Kullanılan Terimler* (dt.: *Verwendete Begriffe in der türkischen Musikfolklore*), Autograf, Bilkent Saygun Center (BSC), S. 1–30.

Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk, Milli Kültür ve Musiki* (dt.: *Atatürk, Nationalkultur und Musik*), Autograf, Bilkent Saygun Center (BSC), S. 1–7.

Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk’ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri* (dt.: *Atatürks Kunst- und Musikkonzept und seine Exegese*), Autograf, Bilkent Saygun Center (BSC), S. 1–13.

Saygun, Ahmed Adnan, *Toplum Değişiklikleri Karşısında Yakın Doğu Musikisi* (dt.: *Musik aus dem Nahen Osten gegen die gesellschaftlichen Veränderungen*), Autograf, Bilkent Saygun Center (BSC), Cairo conference, S. 1–8.

7. Sayguns unveröffentlichte Übersetzungen in die türkische Sprache nachfolgender Bücher²⁴⁰⁸

- 1923 bzw. 1925: „Armoni ve Kontrapunkt“ (dt.: Harmonie und Kontrapunkt); Übersetzung von einem der beiden Bücher von Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben* (1853) bzw. *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* (1872) aus dem

²⁴⁰⁸ Giray, 2002, S. 59; ebenso Yıldız, 2007, S. 135 bzw. Küçük, 2007, S. 155.

Französischen (fr.: *Traité de contrepoint*); lt. Giray mit Berufung auf Atalay²⁴⁰⁹ hat Saygun das Buch aus dem Jahr 1872 im Jahr 1925 übersetzt, die anderen Autoren datieren die Übersetzung auf 1923, ohne dass erkennbar wird, welches der beiden Werke von Richter bzw. ob beide übersetzt wurden.

- 1924: „Wagner’in Hayatı ve Eserleri“ (dt.: Wagners Leben und Werk); Übersetzung des Werkes von Albert Keim, Louis Lumet: *Wagner*. Paris: Pierre Lafitte & Cie. (1913).
- 1924 bzw. 1926: „Armoni ve Kontrapunkt“ (dt.: Harmonie und Kontrapunkt); Übersetzung des Werkes von Salomon Jadassohn: *Traité de Harmonie*. (1893); lt. Giray hat Saygun dieses Buch im Jahr 1926 übersetzt, die anderen Autoren datieren die Übersetzung auf 1924.
- 1925–26: „Tüm Müzik Terimleri“ (dt.: Alle Musikbegriffe); Übersetzung des Lexikons *La Grande Encyclopédie*. Paris: Librairie Larousse, [Paris: H. Lamirault et cri, 1885–1902].
- 1931: „Kontrapunkt“ (dt.: Kontrapunkt); Übersetzung des Buches von Charles Louis Eugène Koechlin, *Précis de [s règles du] contrepoint*. (Paris, 1926).
- 1938: „Carnet İntime (Özel Notlar)“ (dt.: Besondere Hinweise); Übersetzung des sogenannten „Heiligenstadter Testament“ von Ludwig van Beethoven: *Carnets Intimes* (1802); bei Giray fehlt jedoch diese unveröffentlichte Übersetzung.
- 1941: „Füg El Kitabı“ (dt.: Fugenhandbuch); Übersetzung des Buches von André Gédalge: *Traité de la Fugue* (Paris, 1901).

²⁴⁰⁹

Atalay, 1987, S. 14.

Anhang 4: Notizen aus eigener Handschrift über seine Sinfonien von Ahmed Adnan Saygun, betitelt „Orkestra“ (dt: Orchester), mit deutscher Übersetzung

ORKESTRA

- Op. 1 - 1) Divertimento (1929 - 1930 İstanbul'da tamamlandı.)
 2 - 3 - 3^{ma} - 3^{ma}; 4 - 2 - 3 - Tuba; Saksofon tenor; Tümpa; vurna sazlar
 [Tambur, dambuca, Piatti, fra cassa, Taktan, çarçak]; yaylar
 2) Paris'te teleneliğin zamanında bestelendi. 1931 de Paris'te
 "Exposition coloniale" müzasehtıyla salınmak üzere aşılarda niyetler
 anas müsabakaya miler 182 esu arasında seçilen on iki esuden
 biridi. Bu müsabakada birincilik, ikincilik --- yaktı. Bu yazın
 böylece 1931 de Paris'te Defosse'ne idarında ince olundu -
 Bu zaten ilk adını heterlayağorum. (Rogeri mi idi?) - Sonraları da
 epe tazim miz hi set oldu.
 3 - Tek icisizlik: basta saksofonun da işitildiği tena işçile
 Sonata yapısında çeşitlenen.

- Op. 10 - 1) İnci'nin Kitabı: [bu adla 1934 de bestelendiği piyano parçalarıyla
 orkestra düzeni] (Ankara)
Yedi parça: İnci: 2 - 1 - 1; celesta; yaylar; Afacan Kedi 1 - 1 - 1;
 2 Trombe - 1 Trombon; Tümp; yaylar; Hasal: 2 - 1 - 1 - 2; 2 cor. 2 Tuba.
 Tülo; yaylar - Kocaman Beket: 1 cl - 1 Fgto; 1 - 2 - 1; Tümp; yaylar
Oyuz: 1 Fl. - 1 Fgto -; 1st vi. 2^{vi} - 1 - Hiçhi: 1 sb. - 1 cl. - 1 cor.;
 yaylar - Rüya: 1 - 1 - 1 - 2; 1 cor.; yaylar -
 2) 1944 hisan (mesta düzeni) ilk icrası. 1945 fahat Halkenü ydönüü
 Enişim Ballet topluluğuyla Ankara Halkenüde salında u oynandı -
 Orkestra seti: 2. Praetorius; Krefraf: 2 me Bizanmara -
 Not. - Bu me aynı gün dans edilmiş olan "Bu Osman Hasal
 Türkiye'de ilk ciddi ballet örneği olmuş; İhtilâf Bakanlıđı
 Devlet Konservatuvarında Bale öfresini Konusara bndaa sana
 eji 2 c şerpi ni duyduktu.
 3) Çocuklar bir fütüre aidi sahnelen.

- Op. 11 - 1) Sihir RAKSL: 2 - 2 - 2 - 2 - Saxof. alto; 2 - 3 - 3; Tümp. i
 vurna sazlar; piyano; yaylar -
 2) 1934 yıla analitik ağı başlarında ~~gösterildi~~ Taştekk adlı bir
 fudelik operanın bir sahnesi olarak Keshen yazılmıştır, fakat
 tenilde ballet imkânı şığı yüzünden bunu braktif, qinicece
 Halkenü çocukları nın yafmalarına müaid birik hi parça
 Konusatur. Bu yalılıyla yazı 1936 da İstanbul'da Tamam o
 la 2 mester.

3 = 2 ob., 1 Cl. B.
 3 = 2 cl., 1 Bd.
 3 = 2 Fgto, 1 Cl. Fgto

} hep böyle gösterilecek

İlk icrası: 1939 yılının futbol ayında Cu. Bas. Orkestrası kazım idaresinde Ankara Halkeri (Halkçulariyıl dönümü günü)

- 3) Paş babağın caz ruhuyla üşen ustaların rakları daveti ve orlandan birisi taşkubün vücuduna pınarğa zorlanma

~~Op. 14~~

Op. 14 -- 1) 1. Suite : 1) Çorum Halayı; 2) Zeybek; 3) Horon.

2-2-2-2; 4-3-3; Timp. - Pakt; yaylar.

- 2) Besteleme: 1937. Galaz Horon 1950 başlarında bestelenmiştir. Bu Suite bu halıyla hiç bir zaman icra olunmamıştır. Horon başka partilerde birlikte çalan çalar gelmektedir.
- 3) Halk dans rakları üzerine - (Orkestra için Koreyafik Suite);

Op. 17 -- 1) Bir Orman Masalı: (1-1-1-1; 1-1-1; Timp. Vurular; yaylar.)

- 2) 1939-1940 başlarında bir çocuk masalı gibi bestelenmiş olup son partisi 1943 te yazılmıştır. 1. ve 2. partileri 1940 yılında Kızılay'daki Ankara Sirkesinde ~~çalan~~ başka fiyatlı arasında icra olunmuş ve sahnedeki oynanmıştır. Koreyafik Kızılderililerdir. Descartes abidesi Dino'nun idi. Ben idare etmişim. Çok amatörce bir şeydi. Sonra 1945 futbolunda olduğu gibi bir Koreyafik ile Ankara Halkçulariyıl dönümü (Bak: op. 10 not)

- 3) Orman Layetesi çarlarından sahneler (Röportaj ruhuna göre):
 - 1) giriş (Ormanda hayat);
 - 2) Ormanda korku;
 - 3) Ormanda ~~çalan~~ ^{ses};
 - 4) Ormanda ölüm;
 - 5) gece orman cıvıltılarının aygiri;
 - 6) Sakin orman ve ay

Op. 24 -- 1) Sivas Düz Kalayı: 2-2-2-2; 2-2; Timp. unna; yaylar.

- 2) 1942 başları; tonmanlarhan daha sonra partisi 1944 te. İlk icrası: 1945 futbolu Ankara Halkçulariyıl dönümü müzaseletiyle, İnci'nin Kitabı ve Bir Orman Masalı'ndan sonra üçüncü eseri olarak. CBS Orkestrası E. Praetorius - Bu kalay ömürlerinde ilk defa bir orkestra görür Sivas Halkçulariyıl Köylüler tarafından başlangıçta oynanmıştır (Kahraman ve Arkadaşları).

Not. - Halkçulariyıl dönümü müzaseletinde farklı konularda öncülük etme gayesini de taşıyor. Badet partilerinin ve tezisi bu

öraktir. Bu halay da çok sesli ve orkestraya düzenlenmiş bir halk oyununu ele almak ve köylüğü bu yönden çok sesli müziğe geçişine inkaizen araştırmak için yapılmış ve başarılı olmuş bir denevidir. Ne yazık ki sonraları bu desenleri yeni başlatmış, 1845'ten bu yana bir soyuz lafına dönmüştür.

Op. 29

1. Sinfoni: 1) 1-2-2-2; 2 Cor.; yaylar 4 Bölümüne; 2) Adagio - poco vivo - molto vivo - Adagio; 3) Allegretto ~~(Poco vivo)~~; 4) Allegro assai.

- 2) 17 Ekim 1853'te Ankara'da tanınlandı. İlk icrası Tonküstler Orkestrası ile Franz Litschauer idaresinde Viyana Radyosu.
- 3) 1. Kısım sonat yapısındadır. 2. Kısım: Başlangıç Ostinato bir tınısı üzerinde duhulif hatları ^{yavaş yavaş} üst üste girilerek ile meydana gelir. A ostinato üzerinde Klarinetin iştiraki, fidele orkestraya bir Cresc. içinde yaylar B'ye geçer. Buzun sonunda önce A fikrini hatırlatır ve yeni bir anın yavaş yavaş yaylar ve sentesisine girişir. Bu bölümün sonuna ^{ya da belir ve Cor. un bu tını almış} önce ff. te sonra sf. da belirir (Poco vivo). Tempo fidele ile C bölümüne girilmiş olur (Poco vivo). Tempo fidele Süratlerin (Molto vivo) ya dönüşür. Bu bölüm Kononik imitasyon'ları meydana gelmiş bir Dans havasıdır. Bölüm sona dönmüştür ve Adagio ardet eder. 1. Kısımın otuzikiçlik sigileri altında 2. Kısımın A fikrini hatırlatır ve sona Ostinato ^{ve} baştaki fidele Velli ve CB. unissonosu ile yazılır olarak iştirak bölümü sona erdirir. 3. Kısım bir Andante'dir. 4. Kısım A-B-A-C-A ^{yapısında} bir Rondo ya hatırlatır. Yazılır ortadaki A baştanından çok fazla bir yapıda ve bir felişim havası içinde olup bu felişim C de tabii bir sonat olarak devam eder.

Op. 30

2. Sinfoni

1) 2-2-2-2; 4-3-3; Timp.; Korna; yaylar.


Tamamlanma tarihi 30 Nisan 1957 - Dört bölümlü:
 Bölümleri: 1) Allegro Vivo; 2) Calmo - Con passione - Calmo - con passione - - - - Angoscioso - Poco vivo - Un poco più vivo - Poco più mosso - Poco meno - Calmando - Calmo; 3) Moderato; 4) Allegro.


2) İlk icrasınız herede olduğunu hatırlıyorsunuz. Bu yazıya Op. 29 dan hemen sonra başladım fakat araya başka şeyleri finresi yüzünden ancak yukarıki tarihte tamamladım.

3) 1ci Kısım: Sonat yapısındadır. Birinci Sinfoni de olduğu gibi bu Sinfoni nin bu bölümünün felisinde Ritmik bir ostinato ya dayanma fikri vardır; yani bu düşünce geriden ele alınmıştır.

2ci Kısım: 1ci Korno ile yayların birbirine getiri fikri (Korno fagot sakso ve hiç değişmez, 3 unissimo yaylar fagotlar daha keşecek, sonra fagot sakso Korno motifi) A bölümünde 2. Kornoya geçilir. Angoscioso ile B bölümü başlar. Burada Korno motifi değişik bir tarzda ele alınış ve geliştirilmiştir. 2ci Kısımın ilk finresi yaylar yavaş yavaş başlarını takip eder. Devamlı ve üst üste hatları halinde devam bu kısım un poco più vivo 'da fagot felisine halinde devam eder ve Fagotlarda işitilen C 'ye ve Poco più mosso 'da D 'ye (ff) başlanır. Bu felisini Poco meno 'da fagot ff olarak Korno 'nun ilk motifini Korno ve hatlı bir yazı halinde (bu kez) A 'ya ulaştırır. Bu kısım Korno 'nun kendi fikrini Calmo havasında, ama triazzi 'nin ordifeli ~~da~~ ve mutarid darbata ritmi üzerinde sona erer.

3cu Kısım: bir Güçlüne, daha ziyade bir Folane karakterindedir. Bu Trio 'dan sonra başa dönme ve böylece kısım sona erer. Ancak A ve B den oluşan bu kısım da A yazı ~~bir yazı~~ melodisi aynı, yazı farklıdır.

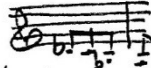
4cu Kısım: Bu kısım baştan sonra  motifinin devamlı felisini üzerine Karulludur. Librone de işitilen başka bir motif, bu dir. viyolanda başlayıp giderek orkestra ya yayların fikri bir contrast yapıyor.

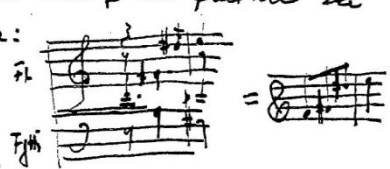
yağın devamlı bir felişim halinde. Bu felişim $\#a$ fikrinin değişik bir şekline bağlıdır. Önce Kontrabasslar da duyulan bu değişik a Silofona ve ormana sağlara geçer: $\frac{3}{11} \frac{3}{11} \frac{3}{11}$ - Konunun dayandığı bir 16. sa fikri ve bu ritmik felişimi bu yeni B bölümünü meydana getirir. Bu bölüm, dâima felişim halinde, 24. Kozallarda duyulan şu  fikre bağlıdır, ki a 212 felişim şekillerden başka bir şey değildir. Bu fagato halinde felişim ve buna eşlik eden felişim eski ritmiyle referanslarda gelen a fikri devamlı felişim havasında sürdürür ve yazıya taşınır.


Op. 34

Piyano Konçertosu: $\#$

Lolopyano ve


- 1) 2 - 2 - 2 - 2 ; 4 - 3 - 3 ; Timp.; Orman; yaylar.
- 3 Kısım: 1) Deciso ; 2) Andante con moto ; 3) Allegro assai
- 2) 25 Ekim 1957 Ankara'da tamamlandı. İlk icrası Brüksel'deki Exposition Internationale sırasında tarihinde Colonne orkestrası, solist Jüel Biet ile bir süre idarende.
- 3) Bütün yazı ilk başta yaylarda işitilen  motifi üzerine kurulmuştur. İkinci kısımda bu motif iki felişimle iki fagotun girişleriyle söylece meydana gelir:



3. kısımda bu motif şu şekildedir: 

İçerdiği üzere bütün yazıda hâkim olan bu fikridir. Ancak benim çabamın César Franck'ın Cyclique yazı anlayışından da çok farklıdır.

1. kısımda tam bir sonat yapısında değildir: a temi felişimle fere o motifin meydana getirdiği b temine bağlıdır

() felişime halinde yazı nihayet piyano kadans ile a ye getirir. Buna Harfe-Serim = Réexposition diyelim. Değişik bir tarzda gelen bu kısımda b fikri olmaksızın bölümünü sona erdirir. Bölümün baştan sona bir düğüncenin felişimesi halinde.

2^{ci} Kısım : orkestra ile piyanonun diyaloga halinde gelişen A , aynı motifin değişik bir yapıya göre gösteren B ve kısa bir diyalog halinde A ile bir lied yapısı gösterir. (gelişim olarak)

3^{cu} Kısım : A - B - A / - coda gibi bir Rondo yapısındadır.

Op. 39

Symphonie 3 : 1) 3 - 3 - 3 - 3 ; 4 - 3 - 3 - Tba ; Timpani ;

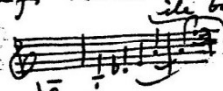
Vurmalı ; Celesta - Arpa ; Yaylılar -

Dört Kısım : 1) Giriş (Lento) - Allegro ; 2) Sostinato ; Lento ;

3) Scherzo : Viro ; 4) Commodo

2) (Serge Koussevitzky Music Foundation iz The Library of Congress) in siparişi üzerine bestelenmiştir.

Yazı 26 Şubat 1961 de tamamlanmıştır. Orjinal el yazısı sipariş kartına uygun olarak kanton alınmış olup Washington'daki Library of Congress'in kişisel el yazınaları daire sinde mahfuzdur. İlk icrası Baku'da oranın senfonik orkestrası ile benim idareimde. Tarih : 26 Şubat 1961 de tamamladı


3) Temel motifi kemanlar ile violaların mezzo olarak işittikleri  ve ^{ile başlayan} Allegro bölümünün orkestra.

tearına. Hazırlayan giriş oldukça uygun olup bütün yazıdaki değişik fikirleri ve haraya seçmeler bir nitelikte olarak oluştürülmüştür. Bu giriş, sonundaki büyük crescendo ile Allegro'ya bağlanır. Gelişim kavası içinde süren yazı Meno mosso da aynı fikirlerin fizli bir kalde bulunduğu bir 'ye ulaştır. Bu değişik bir hava içinde gelen bir fikir "serim" exposition'un sonlarında da ritmik bir nitelik kazanır. Burada (Gelişim - Durchführung) başlanmıştır ve PP dan ff ya gider bir crescendo içindeki bir iştirak

x) Bir Kararınca belirlenmiş tarz

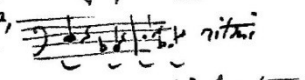
2) 12 Temmuz 1967 de tamamlandı. İlk icrase:
Solist: Sara Kan; CSB orkestası; Lessing idaresinde;
tarih:

3) 1^{ci} Kısım: Devamlı bir gelişim havası içinde. Bu Kısımda iki ölçünlük bir fiiristen sonra Solo Kemanın işitildiği dörtte ve eksek bestli şekillerde bir bütün yazıda çok değişik şekillere bürünerek Rikürlerini yürütürler:

bu süre sonra şu: 

bu fikrime - ki a fikrini yeni bir hüviyetinde başka bir şey değildir - bağlanır. Bu fiducel bir orkestra tette' sine ulaşır, ki bu başıma Sonate gıfısın gelişim - Durchführung'a niteliğindedir. Sonra Kemar'u da istikrarla devam eder ve solo Kemarın Kadansızca bağlanır. Bu Kadans Durchführung'un sonun fiiridir. Fakat burada a fikri değil sadece en üstteki iki ölçünlük fiiris katıpatılmıştır. Ondan sonra Kemar solo yazı traüt'ler gere ağız ağız a fikrini geniş bir gelişimi fiirinin ve yazıya sonuçlandırarak star ~~Perante~~ 'ye bağlanır. Orkestra bunu daha ağız vıfırlarla tekrarla ve bu Kısım Kemarın sonun üzer tuttuğu bir ses üzerinde (do) sona erer.

2^{ci} Kısım: PP orkestra ile bir improvisation niteliğindeki solo kemar arasında iki diyalof ~~fiir~~ (A) gelişerek Vivo'da B'ye bağlanır. Sonra orkestrada A nın geliş fiirisi bu kısım sona erdir. fene devamlı gelişme bu bölüme niteliği verir.

3^{cu} Kısım: A - B - C - B - A fiir bir yapı.  ritmi fonsakte A'dır. Güiştirme fiirpari'lerde işitilen burada yoktur. Orkestradaki a, arsuru üzerinde burada bir fiirato ve onun gelişimi vardır. C'den sonra felen B'dise sadece a, ritmi ve onun değişik şekli üzerinde ~~fiir~~ solo kemarın işitildiği yeni melodik arsuru ile gelişim havası sürmektedir.

Op-49

Değiş "diktum"ı yaylı sazlar orkestrası için bir Poeme'dir. 13 Kasım 1975 te tamamlandı. İlk icra Tarihi: Ankara... (B)

Anhang 4.1.. : Übersetzung von Sayguns handschriftlichen Notizen zu seinen fünf Sinfonien²⁴¹⁰

ORCHESTER

Op. 29: 1. Sinfonie

1) 1-2-2-2; 2 Hörner, Streichinstrumente. Sie hat vier Sätze: 1) Allegro 2) Adagio – Poco vivo – Molto vivo – Adagio 3) Allegretto 4) Allegro assai.

2) Sie wurde am 17. Oktober 1953 in Ankara vollendet. Die Uraufführung war am 2. Mai 1954 mit dem Tonkünstler Orchester unter der Leitung von Franz Litschauer beim Wiener Radio.

3) Der erste Satz hat die Sonatenform. 2. Satz: A, das aus sich allmählich türmenden verschiedenen Linien zu einem Ostinato in den Bässen besteht, verbindet sich mit B, das die Klarinette über diesem Ostinato spielt und das mit einem langsamen Crescendo nach und nach sich im gesamten Orchester ausbreitet. An dessen Ende erinnert die Oboe an A. Danach tritt zu harten Schnitten der Streicher ein neues Element zuerst in den Flöten, dann in der Oboe in Erscheinung, und schließlich spielt das Horn dieses Thema, womit zu Teil C übergeleitet wird. Das Tempo beschleunigt sich allmählich und verwandelt sich in ein Molto vivo. Dieser Satz ist wie ein Tanz, der aus kanonischen Nachahmungen besteht. Der 2. Satz beruhigt sich dann, und das Adagio kehrt zurück. Unter den Zweiunddreißigstel-Linien der ersten Geigen spielen die zweiten Geigen A. Der Satz endet mit dem Anfangs-Ostinato mit dem Unisono der Violoncelli und Kontrabässe. Der dritte Satz ist ein Menuett. Der vierte Satz erinnert an ein Rondo mit einer Struktur von A–B–A–C–A. Aber A befindet sich jetzt in einer Durchführung, die sich von A unterscheidet. Diese Entwicklung setzt sich fort in C als ein selbstverständliches Ergebnis.

Op. 30: 2. Sinfonie

1) 2-2-2-2; 4-3-3; Pauke; Schlagzeug; Streichinstrumente. Am 30. April 1957 fertiggestellt. Hat vier Sätze: 1) Allegro vivo; 2) Calmo – con passione – Calmo – con

²⁴¹⁰Die nachfolgende Übersetzung beschränkt sich nur auf Sayguns Notizen zu seinen fünf Sinfonien.

passione... angoscioso – Poco vivo – un poco più vivo – poco più mosso – Poco meno – Calmando – Calmo; 3) Moderato; 4) Allegro.

2) Ich erinnere mich nicht mehr, wo diese Sinfonie uraufgeführt wurde. Ich beginne mit dieser Komposition gleich nach op. 29. Aber da ich inzwischen andere Werke komponiert habe, konnte ich mich nur noch an das oben genannte Fertigstellungsdatum erinnern.

3) Der erste Satz hat eine Sonatenform. Wie in der ersten Sinfonie basierte die Durchführung dieses Satzes dieser Sinfonie auf der Idee eines rhythmischen Ostinatos. Also wurde diese Idee erneut aufgegriffen.

Der zweite Satz: Der Teil A besteht aus zwei gegensätzlichen Ideen des ersten Horns sowie der Streichinstrumente (das Horn ist sehr ruhig und ändert sich nicht, die einstimmigen Streichinstrumente werden allmählich aufgeregter). Der Teil B beginnt mit einem Angoscioso. Hier wird das Horn-Motiv in einer andersartigen Weise behandelt und augmentiert. Auf den ersten Eintritt der zweiten Geigen folgen allmählich die anderen. Dieser Teil, der durchlaufend und in der Form von aufeinanderfolgenden Linien besteht, setzt sich als Aufbau bei un poco più vivo fort und verbindet sich mit dem Teil C, das von einem Motiv des Fagotts dominiert wird und verbindet sich Poco più mosso mit dem Teil D im (ff). In dieser Durchführung ist bei Poco meno wieder das erste Motiv vom Horn ebenfalls im Fortissimo hörbar und entwickelt sich linear kanonisch im weiteren Verlauf. Dieser Satz endet mit dem Hornmotiv in der Calmo- Stimmung, jedoch in Verbindung mit dem unruhigen Rhythmus der Pauken.

Der dritte Satz ist eine Siciliana bzw. ist in der Furlana-Form. Nach einem Trio kehrt der Satz vor dem Ende noch einmal zum Anfang zurück. Die Melodie des Themas ist zu Beginn ähnlich den Themen A und B des ersten Satzes, aber A ist anders notiert.

Vierter Satz: Von Anfang bis zum Ende ist er auf der stetigen Entwicklung des Motives a (Notenbeispiel, s.o.) aufgebaut. Im Teil A erklingt ein weiteres Motiv, das das Xylophon spielt und in den Violon anfangt, kontrastiert mit dem sich im Orchester verbreiteten Motiv a, danach entwickelt sich der Satz ständig weiter. Diese Durchführung orientiert sich an einer unterschiedlichen Form des Motivs a. Dieses unterschiedliche Motiv (Notenbeispiel, s.o.), das zunächst das Kontrabass spielt, breitet sich auf das Xylophon und das Schlagzeug aus: Die Entwicklung des Rhythmus und ein kurzes Motiv, das das Horn spielt, leiten zum Teil B über. Dieser Teil ist nichts anders als die Entwicklung des Motivs a, die zu einem Motiv (Notenbeispiel, s.o.) in den zweiten Geigen führt und sich ständig weiterentwickelt. Das Motiv a, das sich wie ein Fugato entfaltet und in den

Holzblaseninstrumenten mit ihrem vorherigen Rhythmus dieses begleitet, wird als Durchführung fortgesetzt und beendet den Satz.

Op. 39: 3. Sinfonie

1) 3-3-3-3; 4-3-3-Tuba; Pauke; Schlagzeug; Celesta - Harfe; Streichinstrumente. Besteht aus vier Sätzen: 1) Einleitung (Lento) – allegro; 2) Sostenuto; Lento; 3) Scherzo: Vivo; 4) Commodo

2) (Serge[i] Koussevitzky, Music Foundation in The Library of Congress) komponiert aufgrund ihres Auftrags. Fertiggestellt am 26. Februar 1961. Die Originalfassung haben sie in der Library of Congress in Washington in der Abteilung der Handschriften hinterlegt. Die Uraufführung war unter meiner Leitung 1963 in Baku mit dem dortigen Sinfonieorchester. Datum: 26. Februar 1961 fertiggestellt.

3) Das Hauptmotiv wird von den Geigen und Violoncello unisono zu Beginn gespielt (Notenbeispiel, s.o.) und bereitet das Hauptmotiv des ersten Allegros vor, ist ziemlich lang und ist gedacht als etwas, das eine Ahnung der unterschiedlichen Ideen und der Atmosphäre in der ganzen Sinfonie gibt. Diese Einleitung verbindet sich mit ihrem letzten Crescendo, dem Allegro. Der Satz, der sich dann als Durchführung fortsetzt, erreicht bei meno mosso das Motiv b, in dem die gleichen Ideen versteckt vorhanden sind. Die Hauptidee „Exposition“, die in einer differenten Atmosphäre eintritt, erhält einen rhythmischen Charakter am Ende der Exposition. Hier fängt die Durchführung an. Dieser sture Rhythmus, der in dem von pp hin zu ff fortschreitenden Crescendo ist, herrscht im Satz vor. Der Gedanke der Beharrlichkeit, den ich in der ersten und zweiten Sinfonie (wieder in den ersten Sätzen) einbringe, wird hier erneut aufgegriffen. Diese Durchführung erinnert ohne den Verlust des Schwungs an die Einleitung, die Ideen zwischen a und b des Allegro tauchen in einer sehr anderen Form auf, und man kehrt erneut zum sturen Rhythmus zurück. Dieser Rhythmus ist im fff in der Pauke, dann decesc. ins pp, dann endet das Allegro.

Zweiter Satz: Die aus vier Takten bestehende Einleitung (Sostenuto) hat einen Ritornell-Charakter, der vor dem wichtigen Thema kommt. Mit Lento beginnt der innere Teil A. Der innere Teil A, der in kanonischer Form ist, entwickelt sich und bindet sich als Ritornell (Sostenuto). Hier beginnt der kleine Zwischenteil Fugato, der bei Poco vivo beginnt, und erreicht erneut ein Sostenuto. Die Blechbläser erreichen über das Fugato

(besteht aus B) stretto das Sostenuato. Die Coda beendet den Satz mit dem Sostenuato-Thema im Englischhorn. Der Satz hat folgende Struktur: Ritorn. – A – Ritorn. – B – Ritorn. – Coda.

Der dritte Satz ist ein Scherzo. Er hat die Struktur von A – B – A – C – A – B – A.

Vierter Satz: ist wie ein Spiel mit einem sich langsam bildenden Thema. Eine Art Variation. Dieser Satz beginnt mit A. Hier ist B der Mittelteil, der aus drei grundlegenden Themen besteht. Diese verbinden sich zu A, das Celesta und Harfe spielen. Und A erscheint in anderer Form.

Anhang 5: Übersetzung des Interviews von Faruk Güvenç mit Ahmed Adnan Sayguns: „Der neue Weg ist es, polyphon ...“²⁴¹¹

Faruk Güvenç: „Die Geschichte der polyphonen Musik in der Türkei ist sehr kurz. Wir können sie nicht einmal auf ein halbes Jahrhundert bestimmen. Was wurde in fünfzig Jahren getan, was konnte nicht erreicht werden, und wie geht es weiter? Ich ging am Montag, dem 28. Dezember zum Haus des Künstlers in Ulus [ein Stadtteil von Istanbul], um zusammen mit unserem geschätzten Komponisten Adnan Saygun einen solchen Überblick zusammenzustellen. Zuerst wollte ich herausfinden, was bisher im Bereich der Kompositionen getan wurde.“

A. Saygun: „Es gab eine Volksmusik von Volkssängern [trk.: aşık] in den Musik- und Kaffeehäusern, die in den Städten vor Gründung der [türkischen] Republik, meist in Istanbul, in einer sehr begrenzten Gegend von Istanbul, aufgeführt wurden. Die monophone Musik, die wir die alte türkische Musik nennen, entwickelte sich viele Jahre lang, und nachdem sie erst im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatte, wiederholte sie sich nur noch. Innerhalb dieses Zeitraums haben sich die Zyklen jedoch geändert, und der Glaube, die Bedürfnisse und soziale Bedingungen haben sich geändert. Wenn wir ins zwanzigste Jahrhundert kommen, sind wir mit dieser Landschaft konfrontiert: Die Meister der türkischen Musik sind der Meinung, dass ein neuer Durchbruch notwendig ist und dass wir polyphon arbeiten müssen. Rauf Yekta zum Beispiel verteidigt diesen Gedanken in einer französischsprachigen Musikenzyklopädie über türkische Musik klar und sagt, dass er damit experimentiere und am Zwölftonsystem [hier: Aufteilung der Oktave in zwölf Halbtöne] arbeite. Rauf Yekta selbst hat versucht, dieses Zwölftonsystem in den gleichen Intervallen wie im temperierten System des Westens aufzustellen. Also war dieses Bedürfnis zu dieser Zeit in der Luft, in der Atmosphäre; da sich die türkische Musik in einer Sackgasse befand, fühlten sich die Meister zu dieser Zeit unwohl. Der neue Schritt ist natürlich, die Polyphonie weiterzugeben. Zu Beginn unseres Jahrhunderts sehen wir, dass sich die polyphone Musik zu entwickelt beginnt neben der [alten türkischen] Musik, die zu degenerieren begonnen hat. Zu dieser Zeit fanden im Konservatorium Dar-ül Elhan Klavierkonzerte statt, Komponisten fangen an, Operetten wie *Pembe Kız* zu schreiben. İsmail Zühtü komponiert Sonaten, Symphonien und so

²⁴¹¹ Güvenç, 1982, S. 65 f.

weiter. Mit diesem Bestand treten wir unter diesen Bedingungen in die republikanische Ära ein.

Atatürk, im Jahr, in dem die Republik ausgerufen wurde, spricht von der Eröffnung eines Konservatoriums, und im Jahre 1925 schickt er viele Erwachsene zum Studium in das Ausland; Ökonomen, Maler, Musiker. Obwohl unser Land verbrannt war, in einem zerstörten Land ohne Essen, ohne Getränk. Die [in das Ausland] geschickte Generation kehrte in das Land zurück und begann seit den 1930er Jahren zu arbeiten. Wir gingen alle tastend herum, wie es vorher nicht war. Niemand im Dunkeln weiß genau, was zu tun ist. Das erste Problem, mit dem wir in diesen Jahren konfrontiert waren, war das Problem: Unsere Musik basiert auf Autorität. Sie sagen, dass es 24 Makame gibt; wenn Sie jedoch diese [musikalische] Umwelt genauer betrachten, werden achtundzwanzig oder sogar dreißig Makame erscheinen. Das bedeutet, dass eine bestimmte Anzahl von Makamen nicht einmal ein Musiksystem bilden, da die Oktave in zwölf gleich große Intervalle unterteilt ist; mit dem Orchester gibt es ein weiteres System mit festen Instrumenten. In diesem Fall mussten wir darüber nachdenken, welchen Weg wir zuerst gehen sollte, welches Alphabet wir verwenden sollten, und wir mussten eine Entscheidung treffen. An diesem Punkt haben wir alle das temperierte System gewählt, das in zwölf gleiche Halbtöne unterteilt ist. Warum? Ich weiß nicht, warum meine Freunde dieses System angenommen haben, aber ich kann sagen, warum ich für mich genommen hatte. Ich bin ein Mensch, der schreiben muss, eine Person, die intelligent schreibt und mich selbst kennt. Für mich ist Makam eine Farbe; ich würde es sicherlich nicht wie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert benutzen. Ich könnte es so gebrauchen, aber dann kann ich westliche Instrumente wegen der Vierteltöne nicht nutzen. Daher ist Makam für mich nur eine Farbe, ein Werkzeug; also benutze ich ihn frei im temperierten Zwölftonsystem, so dass alle Instrumente, Klavier, Orchester berücksichtigt werden. Wenn ich [auf der Grundlage] unsere[r] Volksmusik arbeite, diese alte Musik, die ich in unserer Analyse verstehe, dann habe ich sowohl mit dieser Technik eine Musik unseres Landes gefertigt, wie ich damit auch eine universelle Musik schuf. Aber wenn ich nicht so handle, stecke ich unweigerlich in einem engen Rahmen. So habe ich diese Situation bewertet. Meine anderen Freunde [die anderen ‚Türkischen Fünf‘] befanden sich auch in der gleichen Situation, indem sie verschiedenen Wegen folgten. Sehr interessant ist übrigens, dass sich auch Ferid Alnar für das temperierte System entschieden hat. Ferid ist bereits ein Meister der alten Musik; er schuf Werke, war ein Virtuose auf dem Kanun, und als er sich der

Polyphonie zuwandte, begegnete er uns auf demselben Weg. Es mag diejenigen geben, die uns sagen, dass wir auf dem falschen Weg sind und dass wir die alten Makame exakt nutzen sollten. Das werden sie wissen. Auf diesem [unserem] Weg haben wir viele Werke hervorgebracht. Lass sie es anders versuchen und universelle Werke produzieren! Was diese Anderen manchmal mit einer Ut machen, geht leider nicht über die einfache Polyphonie mancher Grundschüler im Westen hinaus.“

Faruk Güvenç: „Adnan Saygun war der erste der fünf Komponisten, die als Studenten so erzogen wurden, der viele Werke aller Gattungen erschaffen hat, Opern, Ballette, Sinfonien, Kammermusik, Kompositionen; die meisten sind in einem freien Verständnis der Makame geschrieben, einige sind atonal, einige sind zufällig, ich sprach auch die elektronische Musik an; und heute, so fragte ich, zeichnen sich der Charakter und die Eigenschaften unserer polyphonen Musik dadurch aus, dass sie sich von der westlichen Musik unterscheiden und unsere eigene Prägung haben.“

A. Saygun: „Ja, heute werden alle Arten von polyphoner Musik in der Türkei gemacht. Sonst steckte sie in einem schmalen Rahmen. Wir nennen es immer Demokratie. Das ist Demokratie in der Musik. Sie schreiben mit der gewünschten Technik, was Sie wollen. Schreiben Sie nach dem alten Tonsystem, wenn Sie möchten. Als Ergebnis können Sie die universelle Linie erreichen, kannst Du mit der Menschheit sprechen?; es ist nicht genug, nur mich anzusprechen. Gehst Du davon weg, ein lokaler Künstler zu sein und ein universeller Künstler zu werden, indem Du die ganze Menschheit mit Deinen Werken beeinflusst? Hier sind wir in der Überzeugung, dass wir auf diesem Weg viele Werke erschaffen haben. Natürlich ist es auch der Punkt, wo wir der polyphonen Musik des Westens mit Werken aus unserer eigenen Musik eine andere Farbe verleihen. Ich kann Dir zwei Erinnerungen darüber berichten. Wissen Sie, das zweite Quartett wurde erstmalig vom Juilliard Quartett in Amerika aufgeführt. Das Quartett hat mich zur Probe eingeladen. An diesem Tag sagte mir der erste Geiger: ‚Wir haben viele Effekte gesehen, wenn wir an einem neuen Werk arbeiten‘ sagte ‚Und wir scherzen, das Bonjour von Monsieur Ravel, das Bonjour von Monsieur Schönberg; in Ihren Werken haben wir keine Effekte gefunden, es war sehr neu und wir haben es sehr gemocht‘. Stokowski sagte in ähnlicher Weise, als er das Oratorium leitete: ‚Das ist ein eigenständiges Werk‘, sagte Stokowski. Solche Aussagen habe ich sehr oft gehört. Sie werden verstehen, dass diese Werke beim zweiten und dritten Hören türkisch sind, und sie werden akzeptieren, dass dieser Stil eine türkische Kunstmusik ist.“

Faruk Güvenç: „Ich erinnerte Adnan Saygun an die Tatsache, dass während der republikanischen Ära eine echte polyphone türkische Musik entstand und damit eine Frage, die sich in meinem Kopf dreht. Wurde die türkische Musik mit ihrer mehrstimmigen, eigenen Kunst im In- und Ausland entsprechend bewertet? Die Antwort war kurz und präzise.“

A. Saygun: „Nein! Weder im Land, noch im Ausland! Ich lebte viele Jahre als Komponist in Ankara; ohne jegliche Aufmerksamkeit. Bis Hikmet Şimşek die erste Sinfonie aufführte, gab es keine Aufträge, abgesehen von der Schwierigkeit des Herbeischaffens der Partituren. Professor Lessing, der mir bis zu dieser Zeit [der Aufführung der ersten Sinfonie] mich nicht einmal grüsste, sagte, dass er nach dem Hören dieser Symphonie meine Kompositionen verworfen wollte. Wenn *Kerem* zuvor erschienen war, erfolgte es nur durch die Macht von Tevfik İleri, Allah segne ihn. Ich verdanke es İsmet Pasha [İnönü, der zweite Präsident der türkischen Republik] und Behçet Kemal [Çağlar, ein türkischer Dichter und damaliger Abgeordneter, der İnönü gebeten hat, das Werk zu unterstützen],²⁴¹² dass *Yunus Emre* aufgeführt wurde. Zu dieser Zeit dachte unser Orchester nie: ‚Ich bin ein türkisches Orchester, ich muss die Werke türkischer Komponisten spielen!‘ Meine Arbeiten, die Werke meiner Freunde wurden seit Jahren von niemandem mehr Beachtung geschenkt. Warum?“

Faruk Güvenç: „Ich denke, sagte ich zu Saygun, diese Gleichgültigkeit rührt daher, dass unser Staat nach Atatürk keine Kunstpolitik hatte. Atatürk hatte uns den Weg gezeigt, aber er konnte natürlich nicht alle Details regeln. Diejenigen, die danach die Verwaltung übernahmen, konnten nicht alle Institutionen dazu bringen, ihre Macht in die gleiche Richtung verbindend zu festigen. Schauen Sie, fast ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit Sie aus Europa zurückgekommen sind und angefangen haben zu arbeiten. Und in dieser Zeit gibt es in der Türkei immer noch keine Schallplattenindustrie, keine Instrumentenfabrik, keine Musikdruckerei [Verlag], um Ihre Noten zu drucken, zu reproduzieren und im In- und Ausland zu verteilen, die Urheberrechtsfrage von Komponisten ist immer noch nicht gelöst. Anstatt sich im Einklang mit Atatürks Musikrevolution zusammenzuschließen, werden verschiedene Institutionen im Strudel eines streunenden und unbewussten Trends aufgescheucht. Wenn unsere Orchester heute Werke türkischer Komponisten ins Programm aufnehmen, ist das das Ergebnis der Bemühungen einiger unserer Manager und Dirigenten; diese Dinge werden nicht nach

²⁴¹² Vgl. Tanju, 1991, S. 85.

einem Prinzip oder Plan ausgeführt. Dann versuchen einige Institutionen, das zu zerstören, was wir mit viel Aufwand aufgebaut haben. Hier ist TRT [die staatliche türkische Rundfunk- und Fernsehanstalt]! Während wir versuchen, polyphone Musik zu verbreiten und populär zu machen, vermittelt TRT den Geschmack und die Kultur von Casinos an Millionen von Menschen. An diesem Punkt ergriff Saygun erneut das Wort.“

A. Saygun: „Wenn wir uns nicht mit dem Thema als Ganzes befassen, ist es nicht möglich, eine Lösung und ein gesundes Ergebnis zu erzielen. Tatsächlich fängst Du mit der Grundschule an, Du fängst mit der Familie an, Du wirst ganz nach oben gehen, Du wirst an das ganze Land denken. Wenn es um das ganze Land geht, können wir TRT nicht ignorieren, eine Institution, die 40 Millionen Menschen anspricht. Sie nehmen die Werke der Komponisten auf und verbreiten sie im ganzen Land. Es gibt keinen anderen Weg, eine Nation zu entwickeln; Sie können es nur mit ihrer Kunst und ihrer Wissenschaft entwickeln.“

Faruk Güvenç: „Ich habe die Ergebnisse unseres Gesprächs mit Adnan Saygun in wenigen Sätzen zusammengefasst: Es gab Abweichungen von der Art und Weise, wie Atatürk unsere Musikkultur gezeigt hat, anstatt den Geschmack unseres Volkes positiv zu beeinflussen, wurden korrupte Verhaltensweisen betrieben, und es wurden unnötig monophone-polyphone Kämpfe ausgetragen. Ich frage mich, ob ein Ausweg aus diesem Schlamassel gefunden werden kann?“

A. Saygun: „Ein Kulturprogramm der kemalistischen Linie muss unverzüglich festgelegt und dieses Programm unter Koordination aller Institutionen umgesetzt werden. TRT, das Ministerium für Nationale Bildung, Konservatorien, Orchester und Opern, die dem Kulturministerium angeschlossen sind, müssen den einzuschlagenden Weg bestimmen und diesem Weg folgen, ohne davon abzuweichen; ansonsten gibt es keine Hoffnung. Vor Jahren schrieb ich einen Artikel; die Überschrift lautete: ‚Es war einmal, es war einmal!‘²⁴¹³ Ist es nicht traurig, dass wir in der Türkei, die einen Atatürk in ihrer Geschichte hat, in solchen Pessimismus verfallen?“

Faruk Güvenç: „Ich habe Adnan Saygun daran erinnert, dass er ein sehr düsteres Bild zeichnet, und ich habe Sie gefragt, ob Sie etwas sagen könnten, das unsere Herzen erfreuen würde.“

A. Saygun: „Ja, das kann ich sagen; trotz allem versuchen unsere Musiker und Künstler ihr Bestes. Wir sind auch nicht tot; wir schreiben, wir produzieren!“

²⁴¹³ Vgl. Saygun, 1949c.

Anhang 6 : Originalnoten des Werkes *Yine bir Gülnihal aldı bu gönlümü* (dt.: Wieder nahm Gülnihal mein Herz) von Hammamizade İsmail Dede Efendi²⁴¹⁴

Rast şarkı
Usulü : Semai

Yine bir gül nihal aldı bu gönlümü

Dede Efendi

S A Z

Yi ne bir gül ni hal al di bu gön lü mü
Gör me dim kim se de böy le bir dil rü ba

gön lü mü Sim ten gon ca fem bi be del
dil rü ba Böy le raş böy le göz böy le el

ol gü zel ol gü zel A te şin ruñ le ri
böy le yüz böy le yüz A şı rın bağ n ni

yak tı bu gön lü mü gön lü mü
üz me ğe göz sü zer göz sü zer

Pür e da pür ce fa pek kü
El a man pek ya man her za

çür man pek ol gü zel pek ol gü zel D.C.
man ol gü zel gü zel

Yine bir gül nihal aldı bu gönlümü
Sim ten, gonca fembi bedel ol güzel
Ateşin ruñleri yaktı bu gönlümü
Pür eda, pür cefa, pek küçüf, pek güzel

Görmedim kimsede böyle bir dilruba
Böyle raş, böyle göz, böyleel, böyle yüz
Aşkın bağını üzmeğe göz süzer
El aman, pek yaman, her zaman ol güzel

Metin İZHOĞLU

²⁴¹⁴ „Yine bir Gülnihal aldı bu gönlümü“, *Şarkılar Notalar Türk Sanat Müziği*, <https://sarkilarnotalar.blogspot.com/2011/03/yine-bir-gulnihal-ald-bu-gonlumu.html>, abgerufen am 5.7.2022.

Anhang 6.1. : Originalnoten des Werkes *Bestenigâr Peşrev* (dt.: Ouvverture im Makam Bestenigâr) von Hammamizade İsmail Dede Efendi²⁴¹⁵

Birinci hâne [♩=76]

[1] İkâ'i
Devr-i kebîr

(S:W)
Musafe Hamzî

²⁴¹⁵ „Nota Arşivi“, *Neyzenim*, <https://www.neyzenim.com/notalar/bestenigarpesrev.gif>, abgerufen am 5.7.2022.

Anhang 7 : Originalnoten des Türkü *Mavilim* (dt.: Mein Blau) aus Çorum (48a) und aus Ankara (48b)²⁴¹⁶

79

48 a.

1-5, (7) 7, 7, 10, 10,

D=91

1. *Hıy Ma-vi-lim Daş-ba-şın-da,*
Ma-vi-lim Daş-ba-şın-da
İn-ci-li-ñ fes ba-şın-da, ma-vi-lim,
İn-ci-li-ñ fes ba-şın-da, ma-vi-lim.

2. *Hıy Xix, ni-yeñ ađ-la-mü-yon?*
Xix, ni-yeñ ađ-la-mü-yon?
Ni-şan-lin ğırk ya-şın-da, ma-vi-lim,
Ni-şan-lin ğırk ya-şın-da, ma-vi-lim,

* - - - - -

3. *M-ma-vi-lim, ğak, gi-de-lim,*
Ma-vi-lim, ğak, gi-de-lim,

²⁴¹⁶

Ebd., S. 147 ff.

Fe-ma-rı yak, gi-de-lim, ma-vi-lim,
 Fe-ma-rı yak, gi-de-lim, ma-vi-lim.

M. F. 3137 B), Küçük (Çorum), Hatice Beklioğlu (13), ill., 16. II. 1936.

48 b.

1-5, (7) 7, 7, 10, 10,

♩=92

1. Ma-vi-lim hişk i-di-ryot,
 Ma-vi-lim hişk i-di-ryot,
 Hişk-gi-ni hişk terk i-di-ryot, ma-vi-lim,
 Hişk-gi-ni hişk terk i-di-ryot, ma-vi-lim.
 2. Hişk-gin ba - şı - nı ye - sin,
 Hişk-gin ba - - - şı - nı ye - sin!
 Ya - rın e - l - den gi-di-ryot, ma-vi-lim.
 { Gi-zo ma - vi - - li-m, ma-vi-lim, ma-vi-lim!

(r.) Çal da-ııl - - - cı da-ıı- lı, da-ıı- lı,
 Çal xut-na - - xut-na-ıı, xut-na-ıı!
 3. Ma-vi-lim, kalk, gi-de-li-m,
 Ma-vi - - lim, - - kalk, gi-de-lim,
 Fe-me-ri yak, gi-de-lim, ma-vi-lim,
 Fe-me-ri yak, gi-de-lim, ma-vi-lim.
 4. Gö - - zē-le - - doy-mag ol-maz,
 Gö - - zē-le - - doy-mag ol-maz,
 Bit ça-la bak, gi-de-lim, ma-vi-lim,
 Bit ça-la bak, gi-de-lim, ma-vi-lim.

M. F. 3138 a), Ankara (Ankara), Emine Muktat (62), ill., 16. II. 1936.

Anhang 7.1. : Originalnoten des Türkü *Mavilim* in der Bearbeitung von Saygun für Bariton und Klavier (erste Strophe)

30

8. Mavilim

Allegromente (♩ = cca 80)

Ma-vi-lim taş ba-şın-da, Ma-vi-lim taş ba-şın-da,

İn-ci-li fes ba-şın-da Ma-vi-lim, İn-ci-li fes ba-şın-da Ma-vi-lim;

Kız ni-ye ağ-la-mı-yon, Kız ni-ye ağ-la-mı-yon, Ni-şan-lın kırk ya-şın-da

© Copyright 2011 Peermusic Classical GmbH
International copyright secured
Alle Rechte vorbehalten - All rights reserved - Tous droits réservés

Ma - vi - lim, Ni - şan - lın kırk ya - şın - da Ma - vi - lim; Kız ma - vi —

— lim, Ma - vi - lim, Ma - vi - lim; Kız ma - vi — lim, Ma - vi - lim, Ma - vi - lim.

Ma - vi - lim hirk e - di - yor, Ma - vi - lim hirk e - di - yor,

decresc.

