T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI

AHMET ADNAN SAYGUN'UN PİYANO ESERLERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

Hazırlayan
Fatma ERKILIÇ

Danışman
Doç. Afak JAFAROVA

Yüksek Lisans Tezi

Ağustos 2011
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI

AHMET ADNAN SAYGUN'UN PİYANO ESERLERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Fatma ERKILIÇ

Danışman
Doç. Afak JAFAROVA

Ağustos 2011
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı
Fatma ERKILIÇ

YÖNERGEYE UYGUNLUK

"Ahmet Adnan Saygun'un Piyano Eserlerinde Türk Halk Müziğinin Özellikleri" adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Fatma ERKILIÇ

Danışman
Doç. Afak JAFAROVA

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Başkanı
Doç. Dr. Fazlı ARSLAN

KABUL VE ONAY

Doç Afak JAFAROVA danışmanlığında Fatma ERKILIÇ tarafından hazırlanan "Ahmet Adnan Saygun'un Piyano Eserlerinde Türk Halk Müziğinin Özellikleri" adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana sanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

....08.../.08./..2011.
(Tez savunma sınav tarihi)

JÜRİ:
Danışman: Doç. Afak JAFAROVA
Üye: Doç Dr. Gamze Hüseyinova
Üye: Doç. Dr. Fatih Arslan

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 18.08.2011. tarih ve 2011/32... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

19.../.08.../.2011..
Doç. Kaan CANDURAN
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkma sürecinde emeğini her zaman üzerimde hissettiğim değerli hocam danışmanım sayın Doç. Afak JAFAROVA başta olmak üzere, tezimin yazımı esnasında değerli yardımlarını benden esirgemeyen diğer hocalarıma ve eğitim hayatım boyunca bana emek veren bütün hocalarıma şükranlarımı sunarım. Ayrıca bana her zaman büyük destek olan aileme, çalışmalarım süresince birçok fedakârlıklar gösterip hep yanımda olan eşime, okulda teknik konularda yardım aldığım değerli arkadaşlarıma da çok teşekkür ederim.

AHMET ADNAN SAYGUN'UN PİYANO ESERLERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

Fatma ERKILIÇ
Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 2011
Danışman: Doç. Afak JAFAROVA

KISA ÖZET

Bu araştırma, 20. yüzyıllın en parlak bestecilerinden biri olan Ahmet Adnan Saygun'un piyano müziğinin Türk halk müziği ile bağlılığını ortaya çıkarmak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde literatür taraması yapılarak bestecinin hayatı, yaşadığı dönem, yaratıcılığı ve analiz edilen piyano eserleri hakkında bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise A. A. Saygun'un piyano yapıtlarından "İncinin Kitabı" (1934), "Sonatine" (1938), "Anadolu'dan" (1945), "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt" (1964) "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd" (1967) adlı eserlerinin müzikal analizine yer verilmiştir. Bu eserler Türk halk müziğine bağlılığı-makamsal ve ritm özellikleri, halk enstrümanlarının seslenişi ve icraya bağlı özellikleri, melodik-armonik dili, form ve piyanizim özellikleri yönünden incelenmiştir. İncelemede daha çok Türk müziğinin makamsal ve karakteristik tartım özelliklerine yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ahmet Adnan Saygun, makamsallık, prelüd, analiz.

TURKISH FOLK MUSIC'S FEATURES WİTHİN AHMET ADNAN SAYGUN'S PİANO WORKS

Fatma ERKILIÇ

Erciyes University, Fine Arts Institute

Master of Fine Arts Thesis, August 2011

Adviser: Assoc. Prof. Afak JAFAROVA

ABSTRACT

This study is carried out in order to reveal the connection between the piano musics of Ahmet Adnan Saygun, one of the most brilliant composers of the 20 th century, and traditional form (Turkısh Folk Music).

At the fist part of the thesis it's aimed to reach the informtion about life of composer, the period in which he lived, his creativity and piano works which are analysed. In the second part of the study, the musical analyse of A. A. Saygun's works of arts called "Incı's Book" (1934), "Sonatına" (1938), "Form Anatolia" (1945), "Ten Etudes On Aksak Rhythms" (1964), Twelve Preludes On Aksak Rhythms" (1967) take place. These works are examined considering mode and rhythmical features, the relationship between Turkish Folk Music, recording the sound of Folk Instruments and performance related features, melodic-armonic language, form and pianism characteristics. The thesis deals mostly with the mode and typical rhythmic features of Turkısh Folk Music.

Key works: Ahmet Adnan Saygun, Mode, Prelude, Analyse.

İÇİNDEKİLER

AHMET ADNAN SAYGUN'UN PİYANO ESERLERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK iii
KABUL VE ONAY iv
TEŞEKKÜR v
KISA ÖZET vi
ABSTRACT vii
İÇİNDEKİLER viii
ŞEKİLLER LİSTESİ x

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

1.1. XX. YÜZYILDA ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ 3
1. 2. AHMET ADNAN SAYGUN'UN HAYATI VE YARATICILIĞI HAKKINDA ... 4
1.2.1. Hayatı 4
1.2.2. Yaratıcılığı **8**
1.2.2.1. Ahmet Adnan Saygun'un Piyano eserleri ve Piyano eşliği ile yazılan eserleri 9
1.2.2.2. Ahmet Adnan Saygun'un Kitapları 10
1.2.2.3. Ahmet Adnan Saygun'un Çevirileri **10**

2. BÖLÜM

2. AHMET ADNAN SAYGUN'UN FORTEPİYANO ESERLERİNİN TÜRK HALK MÜZİĞİ İLE BAĞLILIĞININ İNCELENMESİ 12
2. 1. Ahmet Adnan Saygun'un "İnci'nin Kitabı" Adlı Eserinin İncelenmesi 12
2.1.1. İnci 12
2.1.2. Afacan Kedi 15
2.1.3. Masal 16
2.1.4. Kocaman Bebek 20
2.1.5. Oyun 22
2.1.6. Ninni 24
2.1.7. Rüya 26
2.2. Ahmet Adnan Saygun'un "Sonatine" adlı eserinin incelenmesi (1938) 27
2.3. Ahmet Adnan Saygun'un "Anadolu'dan" Adlı Eserinin İncelenmesi (1945) 50
2.3.1. Meseli 51
2.3.2. Zeybek 53
2.3.3. Halay 54
2.4. Ahmet Adnan Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt" Adlı Eserinin İncelenmesi (1964) 58
2.5. Ahmet Adnan Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd" Adlı Eserinin incelenmesi (1967) 59
SONUÇ 74
EKLER 75
KAYNAKLAR 194
ÖZGEÇMİŞ 196

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil: 2.1. Yerinde Buselik makamı dizisi 13
Şekil: 2.2. İnci; 1-9. ölçü 14
Şekil: 2.3. Dönmeli imitasyon Afacan Kedi; 4. ölçü 15
Şekil: 2.4. Dikey kontrpuan Afacan Kedi; 18-21. ölçü 15
Şekil: 2.5. Yerinde Kürdi makamı dizisi 17
Şekil: 2.6. Masal; 1-18. ölçü 17
Şekil 2.7. Yerinde Hüseyni makamı dizisi 18
Şekil: 2.8. Masal; 19-32. ölçü 19
Şekil: 2.9. Yegâh'ta Hüseyni makamı dizisi 20
Şekil: 2.10. Kocaman Bebek; 1-21. ölçü 21
Şekil: 2.11. Buselik dörtlüsü 21
Şekil: 2.12. Kocaman Bebek; 26-38. ölçü 22
Şekil: 2.13.Yerinde Buselik makamı dizisi 23
Şekil: 2.14. Oyun; 1-7. ölçü 23
Şekil: 2.15. Hicaz dörtlüsü 24
Şekil: 2.16. Oyun; 9-15 24
Şekil: 2.17. Hüseyni aşiran'da Kürdi makamı dizisi 25
Şekil: 2.18. Ninni; 1-9. ölçü 25
Şekil: 2.19. Yerinde Karcığar makamı dizisi 26
Şekil: 2.20. Rüya; 1-3. ölçü 26
Şekil: 2.21. Yerinde Hüseyni makamı dizisi 29
Şekil: 2.22. Sonatine; e moll 1-8. ölçü 29
Şekil: 2.23. Yerinde Pençgâh beşlisi 30
Şekil: 2.24. Sonatine; e moll 26-30. ölçü 30
Şekil: 2.25. Yerinde Hüseyni makamı dizisi 31
Şekil: 2.26. Sonatine; e moll 65-72. ölçü 31
Şekil: 2.27. Hicaz dörtlü 32
Şekil: 2.28. Hicazkâr makamı dizisi 32
Şekil: 2.29. Sonatine; e moll 73-76. ölçü 33
Şekil: 2.30. Sonatine; c# moll II bölüm 1-8. ölçü 34

Şekil: 2.31. Eksik Segâh beşlisi 34
Şekil: 2.32. Nikriz beşlisi 35
Şekil: 2.33 Yerinde Nişabur beşlisi 35
Şekil: 2.34. Sonatine; c# moll II bölüm 1-5. ölçü 35
Şekil: 2.35. Eksik Müstear beşlisi 36
Şekil: 2.36. Sonatine; c# moll II bölüm 18-23. ölçü 36
Şekil: 2.37. Nikriz beşlisi 37
Şekil: 2.38. Zilgüleli Hicaz makamı dizisi 37
Şekil: 2.39. Neveser makamı dizisi 38
Şekil: 2.40. Sonatine; c# moll II bölüm 25-29. ölçü 38
Şekil: 2.41. Eksik Segâh beşlisi 39
Şekil: 2.42. Sonatine; c# moll II bölüm 36-42. ölçü 39
Şekil: 2.43. Sonatine; c# moll II bölüm 36-42. ölçü 40
Şekil: 2.44. Kürdi üçlüsü 41
Şekil: 2.45. Sonatine; e moll III bölüm 1-2. ölçü 41
Şekil: 2.46. Yerinde Hüseyni makamı dizisi 42
Şekil: 2.47. Yerinde Karcığar makamı dizisi 43
Şekil: 2.48. Sonatine; e moll III bölüm 4-28. ölçü 44
Şekil: 2.49. Yerinde Kürdi makamı dizisi 45
Şekil: 2.50. Sonatine; e moll III bölüm 61-68. ölçü 46
Şekil: 2.51. Kürdi üçlüsü 47
Şekil: 2.52. Sonatine; e moll III bölüm 69-74. ölçü 47
Şekil: 2.53. Yerinde Hüseyni makamı dizisi 48
Şekil: 2.54. Sonatine; e moll III bölüm 80-101. ölçü 49
Şekil: 2.55.Yerinde Karcığar makamı dizisi 52
Şekil: 2.56. Meseli; 7-20. ölçü 52
Şekil: 2.57. Si b Çargâh dizisi 53
Şekil: 2.58. Yerinde Nihavent dizisi 55
Şekil: 2.59. Halayın birinci bölmesi; Con moto 1-6. Ölçü 55
Şekil: 2.60. Buselik beşli 56
Şekil: 2.61. Halayın ikinci bölmesi; Animato 1-9. ölçü 56
Şekil: 2.62. Si b Çargâh dizisi 57
Şekil: 2.63. Halayın son bölmesi; Largo 5-10. ölçü 57

Şekil: 2.64. 1. Prelüd; a-tonal 1-33. ölçü 61
Şekil: 2.65. Nikriz beşlisi 63
Şekil: 2.66. 2. Prelüd; a-tonal 15-17. ölçü 63
Şekil: 2.67. Zilgüleli Hicaz makamı dizisi 64
Şekil: 2.68. 2. Prelüd; a-tonal 18-20. ölçü 64
Şekil: 2.69. Buselik dörtlüsü 65
Şekil: 2.70. 3. Prelüd; a-tonal 19-24. ölçü 66
Şekil: 2.71. Hüseyni beşlisi 66
Şekil: 2.72. 3. Prelüd; a-tonal 29-44. ölçü 67
Şekil: 2.73. Yerinde Kürdi makamı dizisi 68
Şekil: 2.74. 4. Prelüd; C b dur 1-23. ölçü 69
Şekil: 2.75. Buselik beşlisi 70
Şekil: 2.76. 5. Prelüd; 1-6. ölçü 70

GİRİŞ

Türk beşlerinin en parlak isimlerinden Ahmet Adnan Saygun sadece ülkemizde değil bütün dünyada tanınan önemli bir bestecidir. Çalışmada "Ahmet Adnan Saygun'un Fortepiyano Eserlerinin Türk Halk Müziği ile Bağlılığı" incelenecektir. Bu çalışmada Türk beşlerinin önde gelen bestecilerinden A. A. Saygun'un almış olduğu müzik eğitimini kullanarak Doğu ve Batı müziği özelliklerini nasıl sentezlediğinin açıklanması amaçlanmaktadır. Bu araştırma "Türk beşleri" olarak müzik literatürümüze geçmiş her biri birbirinden değerli bestecilerimizden A. A. Saygun'un solo piyano eserlerinin; makamsallık, tartım, müzik formları, müziğin melodik-armonik dili ve piyanizm özelliklerinin incelenmesi yönüyle önemlidir. Araştırmada betimleme yöntemi kullanılmış, istenilen verilere ulaşmak için literatür taraması yapılmış ve Türk halk müziğine bağlılık açısından çeşitli analizler sunulmuştur. Bu araştırmanın konusu çok geniş bir yelpazeyi kapsasa da, konumuz sadece solo piyano müziği temelinde yapılandırılmıştır. Çünkü A. A. Saygun'un piyano yaratıcılığında Türk halk müziğine bağlılık daha belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır.

Bu tez iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde XX. yüzyılda Çağdaş Türk müzik kültürünün gelişimi hakkında tarihi bilgiler sunulmuştur. Aynı zamanda Türk halk müziği ve klasik Türk müziğinin (sanat müziği) geleneksel yapısı ve bu yapının Türk beşlilerinin eserleri üzerindeki etkisi ön plana çıkarılmıştır. Bu bölümde Ahmet Adnan Saygun'un hayatı ve almış olduğu eğitimin yanı sıra başarılı yapıtları, kitapları ve çevirileri hakkında bilgiler verilmiştir. Aynı zamanda A. A. Saygun'un Uluslararası platformda katıldığı etkinlikler, bazı eserlerinin icrası, tanınmış bestecilerle görüşleri, yaratıcılık paylaşımları hakkındaki bilgilere de yer verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde Ahmet Adnan Saygun'un fortepiyano eserlerinin Türk halk müziği ile bağlılığı geniş şekilde incelenmiştir. Bu eserlerde makamsal ve diğer özellikler belirgin bir şekilde ortaya çıkarılmıştır. Bu bölümde "İnci'nin Kitabı", "Sonatine", Meseli, Zeybek ve Horon olmak üzere üç bölümden oluşan "Anadolu'dan,

“Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt”, “Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd” eserlerinin analizine yer verilmiştir.

1. BÖLÜM

1.1. XX. YÜZYILDA ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ

Türk müziği tarih boyunca, kendi geleneğindeki makam ve usul yapısındaki gelişimiyle Batı müziği sisteminden farklı bir ses sistemine sahip olmuştur. Kültürümüzün mirası olan klasik Türk müziği ve Türk halk müziği söze, dolayısı ile edebiyata dayalı müziktir. Araştırmalar klasik Türk müziğinin Divan edebiyatı, halk müziğin de, Halk edebiyatı ile iç içe geçtiğini göstermektedir. Klasik Türk müziği, çoğunlukla saray çevrelerinde süslemeli ve dolaylı bir anlatıma dayalı gelişmiştir. Türk halk müziğiyse saz şairlerinin, âşıkların elinde geliştiğinden daha yalın ve doğrudan bir anlatıma sahiptir. Çağdaş Türk müziğinin 20. yüzyılda Batı müziğinin kuramları içinde ve aynı zamanda Türk müziğinin etkisi ile gelişmiş olduğu bilinmektedir. Araştırmalar Türk müziği ve Batı müziği arasındaki etkileşimin 17. yüzyıla dayandığını göstermektedir. Öncelikle mehter müziğinin vurmalı karakteri Batı müzikçilerini etkilemiş; 19. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı saraylarına gelen batılı opera, bale grupları da Türklerin ilgisini çekmiş, opera ve operet alanında bazı denemeler yapılmaya başlanmıştır. Aralarında ünlü piyanist Liszt'in de bulunduğu batının birçok ünlü müzisyeni, İstanbul'a gelip konserler verir ve sultanın ödüllendirmesine karşılık ona marşlar bestelerler. [1]

"1923'te Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra, yetenekli olan bazı gençler Avrupa'nın kültür merkezlerine eğitime gönderilmiştir. Bu gençler ülkeye döndükten sonra yeni Türk müziğinin kurucusu olan ve "Türk Beşleri" adıyla anılan grubu oluştururlar." [2]

"Türk Beşleri, Cumhuriyet döneminde başlatılan "Batı müziğinin yaygınlaştırılması ve kurumsallaştırılması" çalışmalarına en çok katkıda bulunan müzikçilerimiz olmuşlardır. Avrupa konser salonlarında da duyurulan XX. yüzyıl Türkiye'sinin müziğinin ilk

---

[1] İlyasoğlu **Evin**, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.277.

[2] İlyasoğlu, s.280.

temsilcileri olmakla beraber, konservatuarlarda yetişen 2. ve hatta 3. kuşak bestecilerimizin de öğretmenleri olmuşlardır."[3]

Türk müziğinin değerlerinin Batı müzik kültürünün değerleriyle sentezlenmesi zamanın önemli ihtiyaçlarından sayılmaktaydı. Bu nedenle Türk beşlerinin Türk müziğini sahiplenebilmesi önemliydi.

Ortak amaçları Batı müziği yapısı içinde klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinin geleneksel değerlerini kullanmaktır. Her besteci sonraki aşamalarda daha özgür çağrışımlarla halk müziğinin ezgilerinin renklerini ve gizemini kendine özgü bir yolla sergilemiştir. Onlar tanıdık bir halk ezgisini doğrudan ele almak yerine, geleneksel müzikleri giderek soyutlama yoluyla batı yöntemleri ile bir arada işlemiştir. [4]

"Türk Beşleri" olarak müzik literatürümüze geçen Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Anlar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), ve Necil Kazım Akses (1908-1999) gibi değerli bestecilerimiz Türk müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu isimler arasından konumuz olan Ahmet Adnan Saygun'un yaratıcılığında piyano müziğinin bazı önemli yönleri ve özellikle halk müziğiyle bağlılığı incelenmiştir.

1.2. AHMET ADNAN SAYGUN'UN HAYATI VE YARATICILIĞI HAKKINDA

1.2.1. Hayatı

Ahmet Adnan Saygun 7 Eylül 1907'de İzmir'de doğdu. Nevşehirli büyük bir aileye mensup olan Babası Mehmet Celaleddin Bey (1872-1954), bir matematik öğretmeniydi. Din bilimi konusunda önemli şahıslar çıkarmış olması ailenin bir özelliğiydi. Mehmet Celaleddin de, geleneklere uyularak, medresede yetiştirilmişti. Saygun'a göre babası "müspet ilimlere önem veren, aydınlık kafalı, herkeste saygı uyandıran bir kişiliğe sahipti." Mehmet Celaleddin aynı zamanda İzmir'deki İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin (Birlik ve İlerleme Derneği) üyesiydi. Ama belki de İzmir'e yapmış olduğu en büyük

[3] Gizem Güler, "Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları", Çukurova Üniversitesi SBE, Adana 2010 (Yüksek Lisans Tezi), s. 11.
[4] İlyasoğlu, s.280.

katkı bu şehirde bir Milli Kütüphane kurulmasını sağlamak olmuştur. Adnan Saygun'un entelektüel gelişiminde babasının idaresi altında bulunan Milli Kütüphane çok önemli bir rol oynamıştır. [5] Saygun henüz dört yaşındayken İzmir'de İttihat ve Terakki mektebindeki ilkokul eğitimi sırasında musiki eğitimine de başladı.[6]

Sanat ağırlıklı bir okul olan İzmir İttihat ve Terakki (Birlik ve İlerleme) İdadisi'ndeki orta öğrenimi sırasında ilkokulda başladığı musiki çalışmalarına devam etti; piyano eğitimine de bu okulda başladı. İlk kompozisyon denemelerine o dönemde yöneldi. 1924 yılından itibaren piyano yanında, elde edebildiği kitapların yardımıyla ve kendi kendine armoni ve kontrpuan üzerinde çalıştı. Yine 1924'te ve ondan sonraki yıllarda İzmir Milli Kütüphanesi'ndeki kitaplardan faydalanarak musiki konusunda mümkün olduğunca geniş bilgiler edinmeye gayret etti. Bu yoldaki çalışmaları sırasında özellikle otuz bir ciltlik büyük bir "Musiki Lugatı" meydana getirdi. 1926'da İzmir Erkek Lisesi'ne musiki öğretmeni olarak tahin edildi. 1928 senesinde devletçe açılmış olan imtihanı kazanarak Paris'e gidinceye kadar bu göreve devam etti. Paris Konservatuarın da Vincet d'lndy ile kompozisyon, Eugene Borrel ile füg ve kompozisyon, Paul Le Flem ile kontrpuan, Mademe Eugene Borrel ile armoni ve kontrpuan, Edward Souberbielle ile org çalışarak bir kompozitör olmak için gerekli her bilgiyi edinmeye gayret etti. İlk Orkestra için Divertimento adlı eserini öğrenciliği sırasında 1929-1930 yılları arasında yazdı. Saygun'un bu kompozisyonu 1931'de Paris'te açılmış olan bir kompozisyon yarışmasında kazanan birkaç eser arasında yer almıştır. Aynı tarihte bu eser Paris'te ve 1932'de Varşova'da icra edilmiştir. Ahmet Saygun 1931'de yurda dönerek Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başladı. 1934 yılında öğretmenlik ile birlikte Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'na şef olarak atandı. Yine aynı tarihte İran Şahı'nın Ankara'yı ziyareti vesilesi ile Atatürk'ün arzusu üzerine ve çok kısa sürede ilk Türk operası olan "Özsoy'u" yazdı.[7]

Saygun'un mod-öncesi ve mod-içi müzikler üzerine yaptığı araştırmalar, bugün Türkiye'deki çok sesli müzik çalışmalarına ışık tutmuştur. Yapıtlarının tümü modal yapıda bazen de pentatonik karakterdedir. [8] Modal müziği ve geleneksel Türk müziği makamlarını İran-Yunan müzikleriyle karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Yine Anadolu

---

[5] Aracı **Emre**, *Ahmet Adnan SAYGUN Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.31-33.
[6] http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=9002 (14 Temmuz 2010).
[7] http://www.denizce.com/adnansaygun.asp (14 Temmuz 2010).
[8] İlyasoğlu, s.285.

halk müziğinin de Asya türküleri, Ural türküleri gibi; Macar ve Fin halk müziğinde görülen pentatonik yapıları araştırarak yayılışlarını incelemiştir. Buradan da anlaşılacağı gibi Saygun Atatürk'ün evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte, ulusal bir Türk müziği yazılması arzusunu, kendine ilke edinmiştir. Sanatın kökünden ayrılmadan gelişebileceğine inanmıştır. 1934'de yazdığı tek perdelik operaları, Türkiye de opera türünün ilk örnekleri olmuştur. [9]

Yapılan araştırmalar sonucunda Macar bestecisi B. Bartok'un Ahmet Adnan Saygun'un yaratıcılığında çok büyük etkisinin olduğu görülmektedir. Saygun'un hayatındaki önemli dönüm noktalarından biri, 1936'da Bela Bartok'un Türkiye'ye gelmesini sağlaması olmuştur. Bartok'un ülkemize kısa süreli gelişinde Saygun ile gerçekleştirdikleri verimli işbirliği önem taşımaktadır. Bu dönemde Ahmet Adnan Saygun Bela Bartok ile ikili temaslarda bulunarak Türk halk müziği özelliklerinin profesyonel yaratıcılığında ne kadar büyük yer tuttuğunu görmüş, kendi yaratıcılığında da XX. yüzyıl dünya müzik kültüründeki folkloristik akımına yönelmiştir. [10]

Ayrıca bu dönemde birçok Türk halk müziği ezgisi Saygun ve Bartok tarafından notaya aktarılmıştır. Saygun'un çeşitli gazete ve dergilerde Türk halk müziği ve felsefesi konularında yayınlanan araştırma yazıları derin kültürünün kanıtlarıdır ve içerdiği benzersiz nüanslarla geleceğe aktarılan en önemli belgeler arasında yer almaktadır. [11]

"Saygun 1936-39 yılları arasında İstanbul Şehir Konservatuarı'nda çalıştı ve 1939 yılında Halkevleri Bürosu Sanat Müşaviri ve Halkevleri Müfettişi olarak Ankara'ya döndü. Bu görevine 1950 yılına kadar devam etti. Saygun, 1946 yılında Yunus Emre Oratoryosu'nun ilk icrasından sonra Ankara Devlet Konservatuarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atandı ve emekli olduğu 1972 yılına kadar bu görevde kaldı." [12]

Saygun 1947 yılında uluslararası platformda etkinliklere başlamıştır. Bu ünlü Yunus Emre Oratoryasının Paris'te Pleyel Salonunda bestecinin yönetimindeki Saint-Eustache Korosu ve Lamoureux Orkestrasıyla ilk kez seslendirildiği yıldır. [13]

1968 yılın da Azerbaycan bestecisi Fikret Emirov Türkiye'ye gelmiştir. Emirov Türkiye'ye gelişi sırasında Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun gibi önemli Türk bestecileriyle görüşmeler yapmıştır. Emirov bu

---

[9] İlyasoğlu **Evin**, *71 Türk Bestecisi Turkish Composers*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s.47-48.
[10] Aracı, s.86-90.
[11] Selanik **Cavidan**, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayımcılık, Ankara 1996 s.302.
[12] http://www.denizce.com/adnansaygun.asp (14 Temmuz 2010).
[13] Selanik, s.303.

görüşmelerinin sonucunda Türkiye'deki izlenimlerini "Müzik Sayfaları" adlı kitabında şu şekilde ele almıştır.

> *Türkiye seferinin müzik programı çok zengin ve ilginç oldu. Ankara konservatuarında eski dostlarım, güzel müzisyenler N.K. Akses U.C. Erkin A.A. Saygun'la görüştüm.*
> *Besteciler birbirleri ile görüştüklerinde ilk söz her zaman piyanonundur. Türk dostlarım beni yeni eserleriyle tanıştırdılar. Adnan Saygun'un Piyano için yazdığı etütler çok hoşuma gitti. Bu güzel ve kıvrak eserlerin temelini halk müziği oluşturmaktadır…*
> *… Yeri gelmişken folklor hakkında birkaç kelime söylemek istiyorum. Ben güzel melodik zenginliği ile seçilen Türk halk müziği eserleriyle tanışmak için her bir fırsattan istifade ediyordum. Ünlü Türk aşığı Dursun Cözlanı'nın şarkılarını dinlerken gerçek sanatsal zevk aldım.*
> *… Mevlana haftası" da beni unutulmaz biçimde etkiledi. Bu olağanüstü ve renkli gösteriyle, geleneksel törenle, Türk halkı Doğu'nun büyük şairi, Mevlana adıyla tanınan Celalettin Urmiya'yı saygıyla anar* [14]

Saygun Almanya, Macaristan, İngiltere, Fransa ve İtalya gibi pek çok ülke tarafından ödüller almış, 1971'de Devlet sanatçısı olmuştur.[15] "Emekli olduktan sonra 1973 yılında İstanbul'a şimdi adını taşıyan caddedeki eve yerleşti. Hayatının son 17 yılının eserlerini bu apartmanda verdi. 1983 yılından itibaren Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon ve etnomüzikoloji (müziği kültürel bağlamında irdeleyen müzik bilimi) hocalığı yaptı. 1990'da Bilkent Üniversitesi'ndeki kompozisyon öğretmenliğine devam ediyordu. Adnan Saygun, aralarında Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Heyeti ile Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu da olmak üzere birçok kuruluşta görev yapmıştır; yurt dışında da 1946 yılında başlayarak yıllarca bazı uluslar arası kurumların yönetim kurulu üyeliklerinde bulunmuştur." [16]

"Ahmet Adnan Saygun'un Orkestra, Oda müziği, Opera, Bale, Piyano üzerine birçok yapıtı olduğu gibi, etnomüzikoloji (müziği kültürel bağlamında irdeleyen müzik bilimi) ile müzik eğitimi konularında da yayınlarının olduğu bilinmektedir. Ankara'da Bilkent Üniversitesi bünyesinde kurulan Ahmet Adnan Saygun Müzik Eğitimi ve Araştırma Merkezinde Saygun'un çalışmaları bulunmaktadır. Ahmet Adnan Saygun'un

---

[14] Gülnara Tarkum, " Fikret Amirov'un piyano eserlerinin ve bu eserler ile geleneksel Türk müziği arasındaki ilişkinin incelenmesi", Trakya Üniversitesi SBE, Edirne 2004 (Yüksek Lisans Tezi), s. 13-14.
[15] İlyasoğlu, s.285.
[16] http://www.denizce.com/adnansaygun.asp (14 Temmuz 2010).

yapıtlarının seslendirme üzerindeki hakları SACEM'e aittir. Yayınlanan bir kısım yapıtlarının telif hakları ise Southern Music Publishing, New York ve Hamburg'taki Peer Musikverlang'a aittir." [17]

Adnan Saygun, kısa bir hastalığı takiben 6 Ocak 1991 tarihinde İstanbul'da hayatını kaybetmiştir. Vefatından sonra, yakın dostu Prof. İhsan Doğramacı'nın girişimleri ile Bilkent Üniversitesi kampüsü içinde bir "Ahmet Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi" kurulmuştur. Kompozitörün eşi Nilüfer Saygun tarafından kişisel eşyası bu binada toplanmış, sevenlerinin onu tanımak isteyecek olanların ziyaretine sunulmuştur.[18]

1.2.2. Yaratıcılığı

Çoksesli müziğin ülkemizde tarihsel gelişimi genel olarak 19. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Daha önce de küçük temaslar olmuş fakat kapsamlı bir ilerleyiş söz konusu olmamıştır. Özellikle Tanzimat'la beraber birçok alanda olan değişimden müzikte payını almıştır. Mızıka-i Hümayun isimli ilk batılı bando kurulmuş, öğrenciler yetiştirilmiş ve bu oluşum Osmanlının son yıllarına kadar faaliyet göstermiştir. Böylece çoksesli müzik belirli bir ilerleme kaydetmiştir. 1923'ten sonra Cumhuriyetle beraber modernleşme ve yenileşme müzikte de olmuştur. Çünkü bu değişim Osmanlının da son yüzyılını kapsamaktadır. Yeni müziği oluşturma ve bu müziğin ilk orijinal ürünlerini verme fikri, Saygun'un müzikal yaratı düşüncesini ve biçimini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çok geniş bir bestecilik anlayışıyla, senfoniler, orkestra eserleri, konçertolar, koro eserleri, çalgısal eserler, bale, oda müziği, şan ve piyano, oratoryo ve operalar yazmıştır. Müzik ve müzikoloji konusunda kitaplar yazmış, çeviriler yapmış ve folklorik derleme çalışmalarına katılmıştır. [19]

---

[17] http://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmet_Adnan_Saygun (15 Temmuz 2010).
[18] http://www.denizce.com/adnansaygun.asp (14 Temmuz 2010).
[19] Gedikli **Necati**, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir 1999, s.156.

1.2.2.1. Ahmet Adnan Saygun'un Piyano eserleri ve Piyano eşliği ile yazılan eserleri

Op.2: Suit	Piyano	1931,
Op.10: İnci'nin Kitabı	Piyano	1934,
Op.12: Sonat	Viyolonsel ve Piyano	1935,
Op.15: Sonatina	Piyano	1938,
Op.20: Sonat	Keman ve Piyano	1941,
Op.23: Üç Türkü	Bas ve Piyano	1945,
Op.25: Anadolu'dan	Piyano	1945,
Op.32: Üç Ballad	Ses ve Piyano	1955,
Op.33: Demet	Keman ve Piyano	1955,
Op.34: 1. Piyano Konçertosu		1958,
Op.38: Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt	Piyano	1964,
Op.45: Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd	Piyano	1967,
Op.47: Aksak Tartılar Üzerine 15 Parça	Piyano	1967,
Op.48: Dört Lied	Ses ve Piyano (orkestra İçinde Düzenlenmiş)	1977,
Op.51: Küçük Şeyler	Piyano	1956,
Op.55: Trio	Klarnet, Obua ve Piyano	1975,
Op.56: Ballad	İki Piyano	1975,
Op.58: Aksak Tartılar Üzerine 10 Taslak	Piyano	1976,
Op.60: İnsan Üzerine Deyişler I	Ses ve Piyano	1977,
Op.61: İnsan Üzerine Deyişler II	Ses ve Piyano	1977,
Op.63: İnsan Üzerine Deyişler III	Ses ve Piyano	1983,
Op.64: İnsan Üzerine Deyişler IV	Ses ve Piyano	1978,
Op.66: İnsan Üzerine Deyişler V	Ses ve Piyano	1979,
Op.69: İnsan Üzerine Deyişler VI	Ses ve Piyano	1984,
Op.71: 2. Piyano Konçertosu		1985,
Op.73: Poem	Üç Piyano İçin	1986,

1.2.2.2. Ahmet Adnan Saygun'un Kitapları

Saygun'un aşağıda yer alan kitapları Türkiye de müzik eğitimi ve bilgisi açısından daimi önem taşımaktadır. Gerek müzik teorisi için yazmış olduğu eserler, gerekse derleme çalışmaları doğrultusunda kaleme aldığı eserler önem taşımaktadır.

Türk Halk musikisinde Pentatonizm -1936-

Gençliğe Şarkılar – halkevleri ve mektepleri için – 1937-

Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat – 1937- İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı

Halk Türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon – 1938- İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı

Halkevlerinde musiki -1940-

Yalan - Sanat Konuşmaları- 1945-

Karacaoğlan (Yeni Bilgiler – Bir Rivayet – Melodiler) – 1952- Ses ve Tel Birliği Yayınları

Lise Müzik Kitabı 1-2-3 (Halil Bedii Yönetken ile birlikte) -1955-

Musiki Temel Bilgisi 1 – 1958, 2 – 1962, 3 – 1964, 4 – 1966 MEB Yayınları

Mod Öncesi Ezgilerin Sınıflandırılması – 1960 –

Töresel Musiki – 1967 – MEB Yayınları

Toplu Solfej 1 – 1967 2 – 1968 MEB Yayınları

Bela Bartok's Folk Music Reserch in Turkey – Budapest, -1976 –

Atatürk ve Musıki: O'nunla Birlikte, O'ndan sonra – 1981 – Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

Saygun'un var olan, basılmış kitapları dışında basılmamış bir çalışması da bulunmaktadır. "*Türk Çocuk Oyunları ve Tekerlemeleri*" başlıklı bu kitap bir "derleme incelmesi" niteliğindedir. [20]

1.2.2.3. Ahmet Adnan Saygun'un Çevirileri

Saygun aşağıda yer alan çevirileri de Türkiye de müzik eğitimi açısından önem taşımaktadır. Yapmış olduğu çeviriler müzikal üretimi doğrultusunda olan konular ve bu anlayışa göre yazılmış Fransızca, Almanca gibi batı dillerinde olan kitaplardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında bu alandaki eksikliği gidermek üzere 1923 ve 1924 yıllarında ilk olarak Armoni ve Kontrpuan kitapları çevirisi yapmıştır. 1924'te kurulmuş

[20] Gedikli, s.155.

olan Musiki Muallim Mektebi ve müzik eğitimi verilen diğer kurumlarda bu eserler okutulmuştur.

E.F. Richter: Armoni ve Kontrapunt – 1923 –

S. Jadassohn: Armoni ve Kontrapunt – 1924 –

Albert Keim: Wagner'in Hayatı ve Eserleri – 1924 –

La Grande Encylopedia: Tüm Müzik Terimleri 1925 -26

Charles Koechlin: kontrapunt – 1931 –

Ludwing van Beethoven: Carnet Intime (Özel Notlar) – 1938 –

Andre Gedalge: Traite de la fugue (Füg El Kitabı) – 1941 – [21]

Saygun müzik terminolojisi için Mahmut Ragıp Gazimihal ile önemli çeviri çalışmaları yapmış ve 1954 yılında bu çalışmalar Türk Dil Kurumu tarafından kabul görmüştür.[22]

Bu çalışmada Türk beşlerinin en parlak isimlerinden biri olan Ahmet Adnan Saygun'un XX. yüzyıl Çağdaş Türk müziğinin gelişiminde çok önemli bir yere sahip olduğunu bir daha vurgulanmıştır. Saygun'un çeşitli bestelerinin, yazmış olduğu kitaplarının ve çevirilerinin Türk müzik kültürümüze büyük katkısı olmuştur.

[21] Refiğ **Gülper**, *Ahmet Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1357 (Kültür Eserleri Dizisi / 176), Ankara 1991, s.13-18.

[22] Gedikli, s.156.

2. BÖLÜM

2. AHMET ADNAN SAYGUN'UN FORTEPİYANO ESERLERİNİN TÜRK HALK MÜZİĞİ İLE BAĞLILIĞI

Ahmet Adnan Saygun kendi besteleri, yazdığı kitapları ve yapmış olduğu çevirileriyle ile Türk müzik kültürüne hizmet etmiş önemli bir bestecimizdir. Bu çalışmada incelememiz gereken "İnci'nin Kitabı", "Sonatine", "Anadolu'dan", "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt" ve "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd", adlı piyano için yazılan eserlerdir. Bu eserler solo piyano için yazılmış olmaları ve halk müziğinin özelliklerini taşımaları nedeniyle incelenmek için seçilmiştir.

2.1. AHMET ADNAN SAYGUN'UN "İNCİ'NİN KİTABI" ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ (1934)

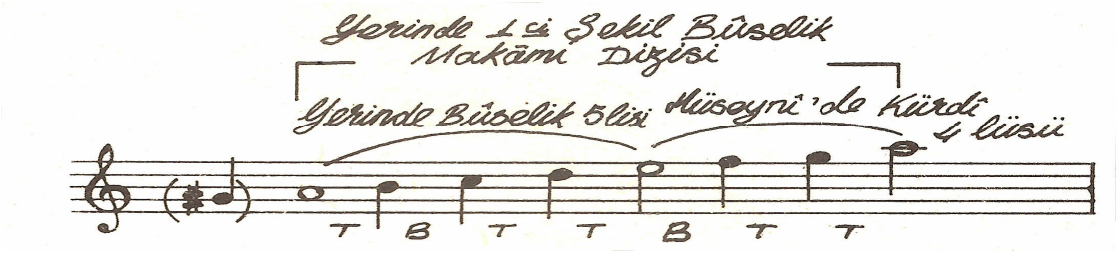
"İnci'nin Kitabı" adlı piyano yapıtı 1934 yılında bestelenmiştir. Bu eser yedi küçük piyesten oluşan süit formunda yazılmıştır. Piyano eğitimini ilk senelerinde kullanılabilen bu piyesler küçük yaştaki piyanistlerin repertuarını oluşturuyor. Piyeslerin tümü kendine özgü özellikler taşımakla birlikte karakter farklılıkları oluşturuyor. Ayrıca bu özellikler farklı müzikal düşüncelerin karakterize edilmesinde önemli bir etmendir.

2.1.1. İnci

Saygun'un "İnci'nin Kitabı" adlı piyano yapıtının ilk piyesi eserin kahramanı olan "İnci" adlı çocuğa yazılmıştır. Müzik "İnci'nin" ince ruhlu, yumuşak huylu bir çocuk olduğunu gösteren karakteri yansıtmaktadır. Bu piyesin form kalıbı dört cümleden oluşmuştur. Birleşik periyod (çift dönem) formunda yazılmıştır $(a+a_1)+(a_2+a_3)$. Müzik genel olarak iki çizgiden oluşur. Birincisi melodi, ikinci ise melodinin eşliğidir. Alt çizgide polifoni usulü (eşlikte gizli melodi oluşumu) kullanılmıştır.

"İnci" adlı ilk piyes, makam dizisi ve entonasyon yönüyle incelendiğinde Buselik makamı dizisine yakınlığı görülmektedir. Ancak Buselik makamında kullanıldığı üzere yeden karar ilişkisi olarak yarım yeden değil tam yeden kullanılmıştır. Aşağıda Yerinde Buselik makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

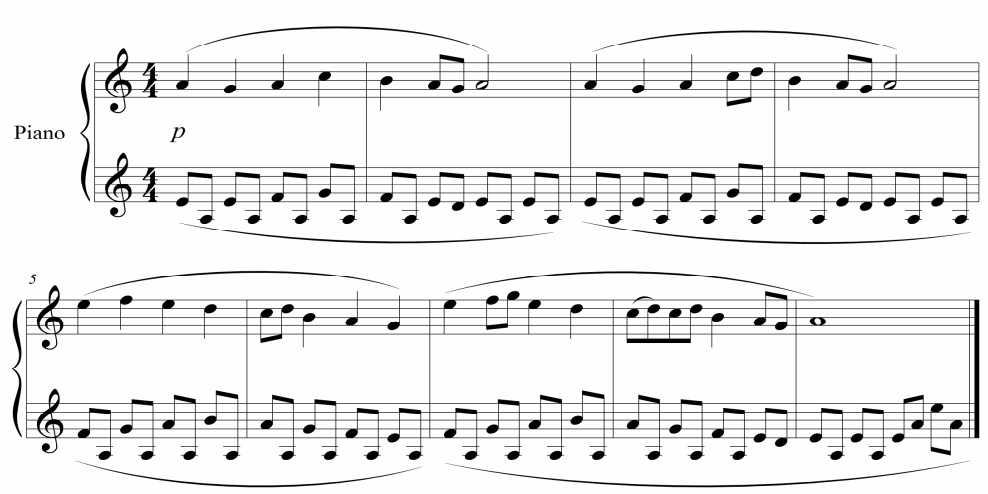
Yerinde Buselik Makamı Dizisi:



Şekil: 2.1. Yerinde Buselik makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.
Yedeni: Sol# (nim zirgüle) perdesidir.
Güçlüsü: Mi (hüseyni) perdesidir.
Seyri: Çıkıcıdır.

Bu eserin birinci ölçüsünden itibaren Buselik makamı dizisinin etkisi görülmektedir. İlk ölçüde, Buselik makamı dizisinin dügâh perdesiyle (la) başlayan melodi, beşinci ölçüde Buselik makamı dizisinin güçlüsü hüseyni perdesine (mi) kadar genişledikten sonra, güçlü üzerinde çeşitli melodi motifleri ile son bulmaktadır. Yani eserin 1. ölçüsünden 20. ölçüsüne kadar Buselik makamı dizisi etkisi veren bir melodi yapısı görülmektedir.



Şekil: 2.2. İnci; 1-9. ölçü

Piyesin alt partisyonu, başından sonuna kadar durmadan devam eden bir La pedalından oluşmaktadır. Alt partisyonun bu kullanım şekli Batı müziğindeki adıyla pedal sesi, Türk müziğindeki adıyla dem sesi kavramına denk gelmektedir. [23]

Özaltunoğlu'nun da belirttiği gibi piyesin alt partisyonunda, sürekli devam eden bir La pedal sesinin bulunuşu, tıpkı Türk müziğindeki "dem sesi" (dem tutma) kavramını betimlemektedir. Dem tutma, Türk Sanat müziğinde taksim yapan bir çalgıya başka bir çalgının eşlik etmesidir.

Araştırmalar, Türk müziği armoni alt yapısı açısından dörtlü, beşli, sekizli aralıkların uyumlu aralıklar olduğunu göstermektedir. Nitekim eserin bitişi dörtlü aralıkla yapılmıştır. Türk müziği armonisi kurallarına göre ikili yedili aralıklar da kullanılır. Ancak sert (dominant) etki gösteren bu aralıklar dörtlü beşli ve sekizli aralıklara çözülmek isterler. Genelde ikili dörtlüye yedili ise beşliye çözülür. Yedili sekizliğe de çözülebilir. Piyesin birçok yerinde bu kurallar uygulanmıştır. Ancak besteci bazen üçlü ve altılı aralıkları da kullanmıştır. Böylece esere hem zenginlik katmış hem de daha yumuşak tınlamasını sağlamıştır.

"İnci'nin" karakterini piyanizm (piyano icrası özellikleri) açısından yansıtması gereken icracı, melodiyi çok duygusal, yumuşak şarkı (hazin şarkı) gibi seslendirmelidir. Duygusal melodiyi canlandıran eşlik partisi ise akıcı harekette icra edilmelidir.

---

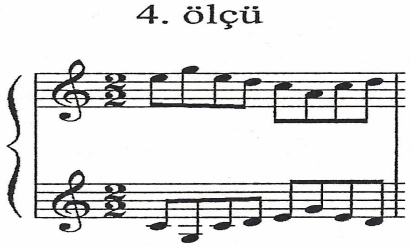
[23]Mehmet Ozan Özaltunoğlu, "Ahmed Adnan Saygun ve "İnci'nin Kitabı" op:10", Cumhuriyet Üniversitesi SBE, Sivas 2010 (Yüksek Lisans Tezi), s. 48.

2.1.2. Afacan Kedi

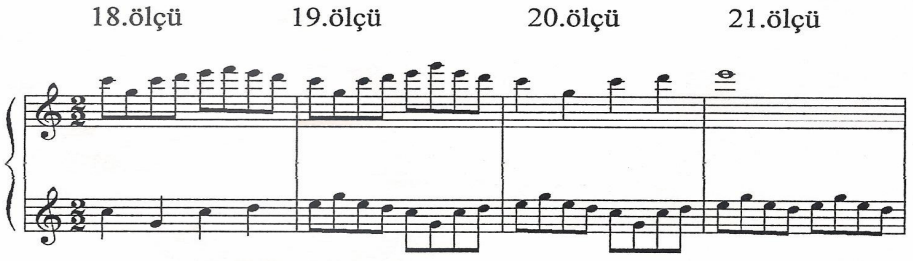
"Afacan kedi" adlı ikinci piyes zeki ve yaramaz (afacan) çocuğu karakterize etmektedir. Bu piyesin form kalıbı üç bölmeden oluşmaktadır. Basit üç bölmeli formda yazılmıştır.

A	B	A_1
$(a+a_1)$	(orta bölüm)	$(a+a_1)$

Müzik genel olarak melodi ve eşlik çizgilerinden oluşmuştur. Piyes küçük olmasına rağmen polifoni tekniğini açıkça sergilemektedir. Bu teknikler dördüncü ölçüde dönmeli imitasyon, röpriz bölmesinde ise dikey kontrpuan gibi polifoni yazım şeklidir. Dönmeli imitasyon: Temanın dönmeli şekilde tekrarını ifade etmektedir (Şekil: 2.3). Dikey konturpuan: Tema ve onun altında yazılan farklı melodi dikey şekilde yer değiştiriyorsa bu dikey kontrpuan örneğini gösterir (Şekil: 2.4).



Şekil: 2.3. Dönmeli imitasyon Afacan Kedi; 4. ölçü



Şekil: 2.4. Dikey kontrpuan Afacan Kedi; 18-21. ölçü

Müziğin mod (makam) entonasyonu özelliği incelendiğinde pentatonik dizi etkisi ortaya çıkmaktadır. Beste tekniği bakımından müziğin formlaşmasında genişleme, ters çevirim imitasyon usulleri bulunmaktadır**.**

Piyanizm icrası açısından bakıldığında, müziğin afacan bir çocuğun karakterini yansıtması gerektiğinden melodi ve eşliği çok canlı, oynak, hareketli icra edilmelidir.

Ayrıca icracı bu müziği legato (bağlı) çalmamalı, hızlı tempoda ve her sesi net bir şekilde seslendirerek istenilen müzik dokumasını canlandırmalıdır.

2.1.3. Masal

"Masal" piyesindeki ilk iki ölçüde tekrarlanan ikili aralıklar masalın ve temanın girişini hazırlamaktadır. Tema ile birlikte bir masalı karakterize eden müzik parçası duyulur. Piyes basit üç bölmeli formda yazılmıştır.

A	B	A_1
$(a+a_1)+(a_2+a_3)$	(orta bölüm)	$(a+a_1)$

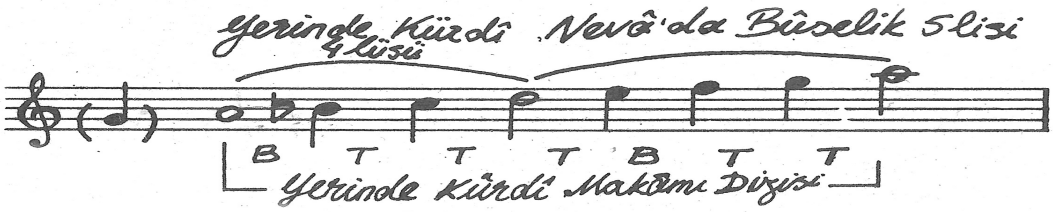
Görüldüğü gibi üçüncü bölme (A_1) kesik röpriz örneğidir. A bölmesinin tümü tekrar edilmemiştir, sadece $(a+a_1)$ kısmı tekrarlanmıştır.

Saygun'un bu piyesinde, Batı ve Türk müziğinin sentezini yaptığı açıkça görülmektedir. Ritmi 5/8'lik olup Türk halk müziğindeki Türk aksağıdır. Açılımı (2+3) (3+2) şeklinde olup basit usullerin birleşiminden meydana gelmiştir. "Basit usul: Bileşimlerine başka hiçbir usul girmemiş olan usullerdir. Bunlar iki zamanlı Nim Sofyan ile üç zamanlı Semai usulleridir." [24]

Piyes makamsal entonasyon özelliği yönüyle incelendiğinde 1. ve 18. ölçüleri arasında (mi) üzerinde bir Kürdi makamı dizisi etkisinden söz edilebilir. Birinci oktavın (mi) sesi üzerinden başlayan melodi Kürdi makamı dizisinin güçlüsü olan dügâh perdesi (la) üzerinde asma kalışlar yaptıktan sonra (mi-la) aralığıyla son bulmaktadır. Aşağıda yerinde Kürdi makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

[24] Emnalar **Atınç**, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s.112.

Yerinde Kürdi Makamı Dizisi:



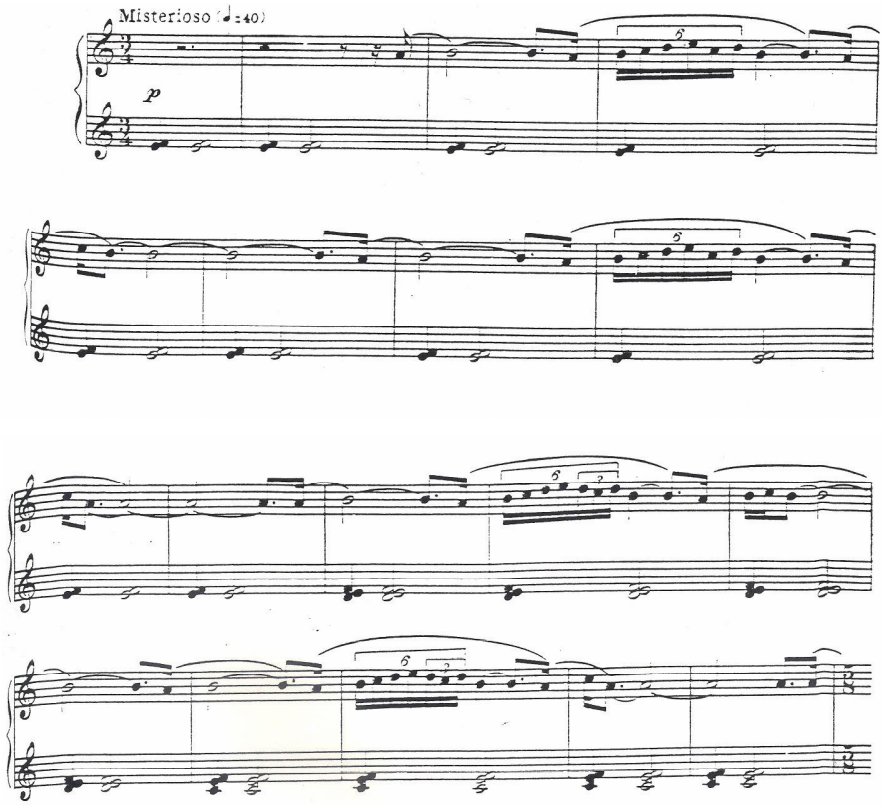
Şekil: 2.5. Yerinde Kürdi makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir.

Güçlüsü: Re (neva) perdesidir.

Seyri: Çıkıcı, bazen de çıkıcı- inicidir.



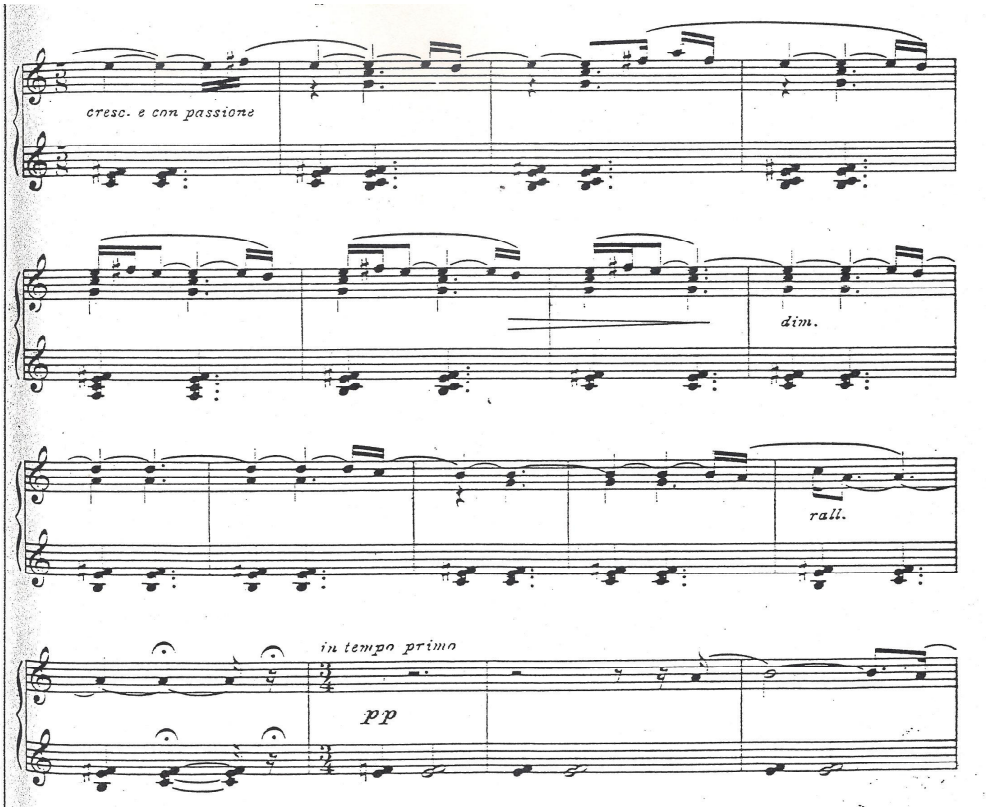
Şekil: 2.6. Masal; 1-18. ölçü

19. ve 32. ölçüler arasında ise mi sesi üzerinde bir Hüseyni makamı dizisi etkisi duyulmaktadır. İki partisyonu bir arada düşündüğümüzde ikinci oktavın mi sesi üzerinden başlayan melodi makamın güçlüsü buselik perdesine (si) kadar ulaştığı için burada bir Hüseyni beşliden söz edilebilir. Bu piyeste tam anlamıyla bir Hüseyni makamı dizisi etkisinden bahsetmek doğru değildir. Ancak sadece Hüseyni makamı dizisinin Hüseyni beşlisinden bahsedilebilir. Aşağıda Yerinde Hüseyni makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

Yerinde Hüseyni Makamı Dizisi:

Şekil 2.7. Yerinde Hüseyni makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.
Yedeni: Sol (rast) perdesidir.
Güçlüsü: Mi (hüseyni) perdesidir.
Seyri: İnici-çıkıcıdır.



Şekil: 2.8. Masal; 19-32. ölçü

Piyesin soprano melodisinde aralıksız devam eden mi sesi adeta bir uzun havayı betimlemektedir. Uzun havalar, Türk Halk müziğimizin önemli eserlerinden sayılan ve usulsüz olarak serbest söylenen ezgilerdir. Özaltunoğlu, "Ahmed Adnan Saygun ve İnci'nin Kitabı Op: 10" adlı tezinde bu düşünceyi doğrulayıcı bilgiler vermektedir. [25]

"Masal" piyesine armoni altyapısı açısından bakıldığında Saygun'un kendi duyum ve beğenisine özgü akorlar görülmektedir. Ancak bazen müzikte Kemal ilerici armonisine uyan kısımlarda bulunmaktadır. Dolayısı ile besteci burada kendi armoni anlayışı ile Kemal İlerici armonisini sentezlemiştir. A. A. Saygun'nun kendi kullandığı armonide İlerici armonisine çok yakındır.

Piyano icrası açısından bakıldığında ise piyanocunun makamsal olan temanın özelliğini hissederek icra etmesi gerekmektedir. Ayrıca piyanocunun bu piyesi 5/8'lik (Türk aksağı) tartımı hissettirecek şekilde (güçlü sesleri vurgulayarak) icra etmesi gerekmektedir.

[25] Özaltunoğlu, s.60.

2.1.4. Kocaman Bebek

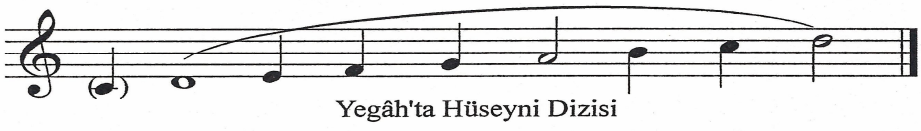
"Kocaman Bebek" piyesi vurgulu tartımı ile Türk halk müziğindeki dansları andırmaktadır. Tartımı halk müziği enstrümanlarından bağlamanın mızrap vuruşlarına benzemektedir. Başka bir deyişle türkülerin tartım yapısını andıran bir giriş göze çarpmaktadır. Bu piyesin form kalıbı üç bölmeden oluşur. Dinamik, heyecanlı orta bölmesiyle basit üç bölmeli formda yazılmıştır.

A	B	A_1
$(a+a_1)$	$(b+b_1)$	$(a+a_1)$

Müzik dokuması iki çizgiden oluşup, oktavlı aralıklarla yazılmıştır. Oktav aralığı olmayan kısımlarda birinci çizgi melodi, ikincisi ise melodinin eşliğidir.

Piyesin makamsal entonasyon özelliği halk müziğiyle olan bağlılığını ortaya koymaktadır. Bu piyesin entonasyon özeti pentatonik dizi etkisi uyandırsa da 1. ölçüyle 21. ölçüler arasında yegâh perdesi üzerinde (re) Hüseyni beşlisi ağırlık kazanmaktadır. Burada seyir özelliği itibariyle yegâh üzerinde (re) bir Hüseyni makamı dizisinden bahsetmek zordur. Sadece Hüseyni makamı dizisinin karar sesinde yegâh (re) ve yeden sesinde de kaba çargâh (do) kullanılmış olup çeşni niteliğinde bir etkiden söz edilebilir. Aşağıda Re Hüseyni makam dizisi ve özellikleri gösterilmektedir.

Re Hüseyni Makamı Dizisi



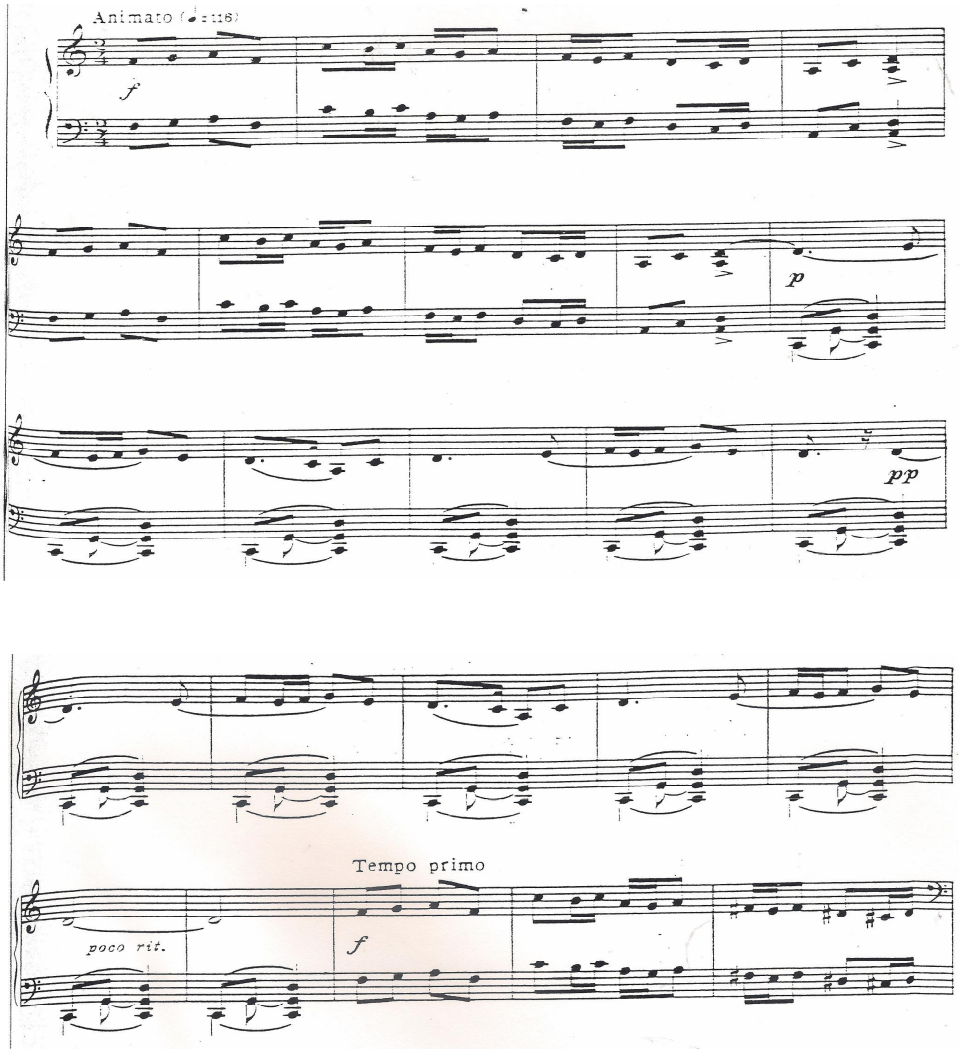
Şekil: 2.9.Yegâh'ta Hüseyni makamı dizisi

Durağı: Re (yegâh) perdesidir.

Yedeni: Do (çargâh) perdesidir.

Güçlüsü: La (dügâh) perdesidir.

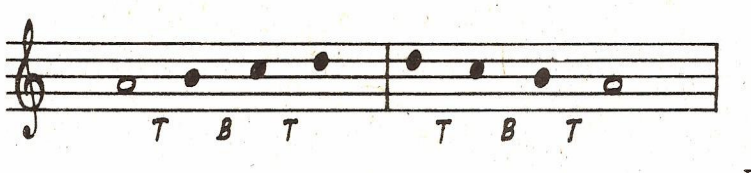
Seyri: İnici-çıkıcıdır.



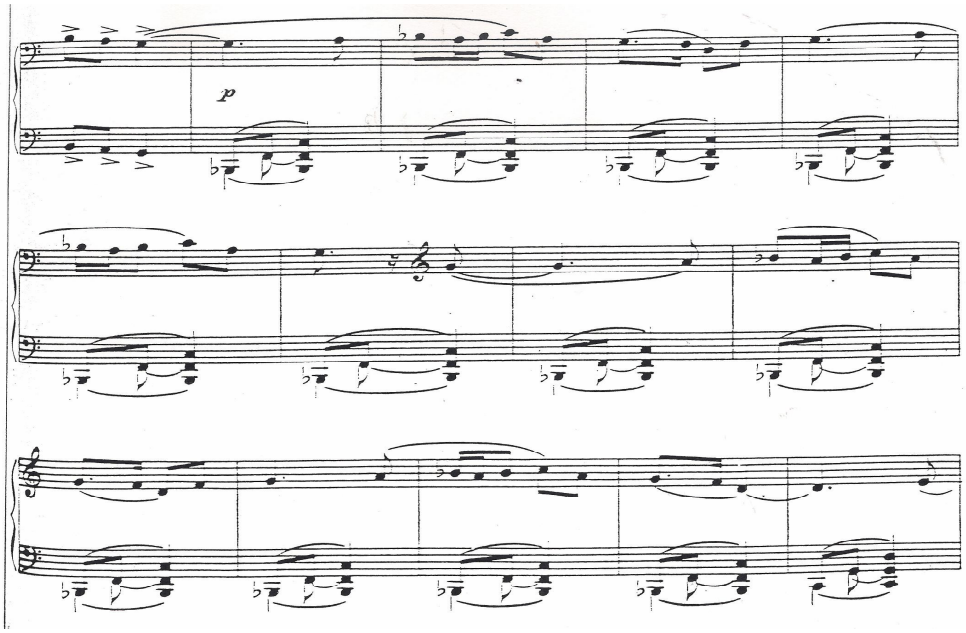
Şekil: 2.10. Kocaman Bebek; 1-21. ölçü

26. ölçüde küçük oktavın sol sesi üzerinden başlayan Buselik dörtlüsü etkisi 37. ölçüye kadar devam etmektedir. 37. ve 38. ölçülerde geçici sesler kullanılarak karar sol sesinden re sesine çekilmiştir. Re üzerinden tekrar en başta olduğu gibi sonuna kadar 2. derecesi komalı değil natürel gibi duyulan bir Hüseyni makamı dizisi etkisi görülmektedir. Aşağıda Buselik dörtlüsü gösterilmiştir.

Buselik dörtlüsü:



Şekil: 2.11. Buselik dörtlüsü



Şekil: 2.12. Kocaman Bebek; 26-38. ölçü

Piyanizm açısından düşünüldüğünde, müzik piyanist tarafından cesaretli bir karakteri ifade ederek icra edilmelidir. Ayrıca piyesin vurgulu tartımlarının dinleyiciye hissettirilerek icra edilmesi gerekmektedir.

2.1.5. Oyun

"Oyun" piyesinin adı gibi karakteri de bir oyunu anımsatır. Besteci piyes içerisinde dörtlü (kvarta) ve beşli (kvinta) aralıkların değişimiyle sanki oyun oynayan bir çocuk karakterini betimlemektedir. Piyesin form kalıbı üç cümleden oluşmuş, ($a+a_1+a_2$) yani üç cümleli basit periyod (cümle demeti) formunda yazılmıştır. Müziğin yapısal içeriği iki çizgiden oluşmuştur. Her bir çizgi bakımsız olan bir melodidir. Bu usul polifoni müziğinin esas prensibidir.

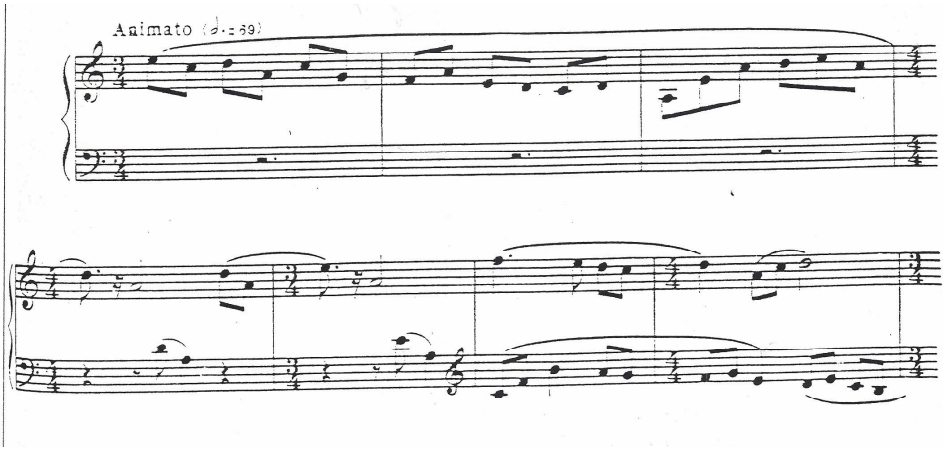
Piyesin makamsal entonasyonu incelendiğinde halk müziğiyle arasındaki ilişki dikkat çekmektedir. Karakteristik olarak bir inici Hüseyni beşlisi duyulmaktadır. Fakat Hüseyni makamının ikinci sesi olan ve koma bemol ile yazılan segâh perdesi (si koma bemol) piyano ile çalınması mümkün değildir. Bu nedenle makamsal isimlendirmenin Buselik makamı olarak düşünülmesi daha doğru olacaktır. Piyesin başından sonuna kadar tam ve sıralı dizisi olmayan bir Buselik makamı dizisi duyulmaktadır. Aynı zamanda bu dizi Buselik makamının karar sesi olan dügâh perdesi (la) üzerindedir. Bununla beraber 9. ölçünün son notası olan yegâh (re) sesinden itibaren 10. 11. 12. 13

ve 14. ölçülerde Re kararlı bir Hicaz dörtlüsü duyulmaktadır. 15. ölçü ve devamında yine Buselik etkisi sürmekte ve La kararlı bir Buselik makamı dizisi olarak piyes bitmektedir. Ancak Buselik makamı dizisinin yedeni yarım yeden nim zîrgûle perdesi (sol#) olması gerekirken burada tam yeden rast perdesi (sol) kullanılmaktadır. Aynı zamanda Buselik makamı Batının armonik (La) minör dizisine denk gelmektedir. Aşağıda Buselik makamı dizisi ve Hicaz dörtlüsü gösterilmiştir.

Yerinde Buselik Makamı Dizisi:

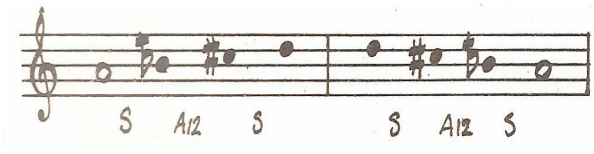
Şekil: 2.13.Yerinde Buselik makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.
Yedeni: Sol# (nim zirgüle) perdesidir.
Güçlüsü: Mi (hüseyni) perdesidir.
Seyri: Çıkıcıdır.

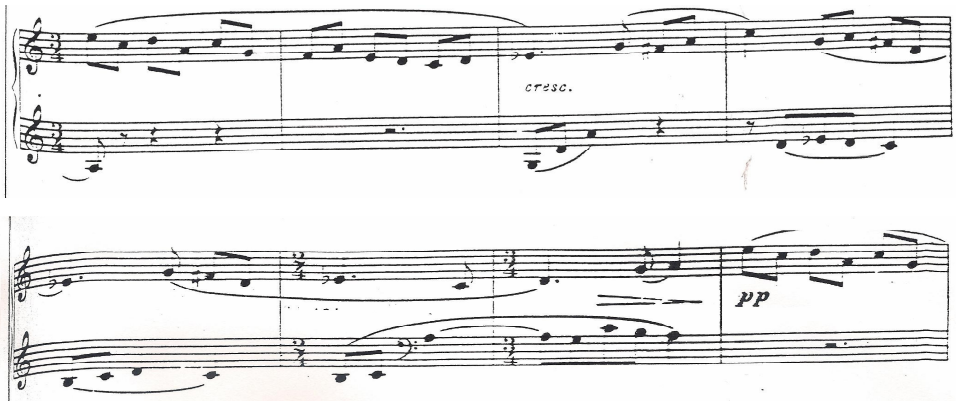


Şekil: 2.14. Oyun; 1-7. ölçü

Hicaz dörtlüsü:



Şekil: 2.15 Hicaz dörtlüsü



Şekil: 2.16. Oyun; 9-15. ölçü

Piyanizim açısından bakıldığında, piyesin müzik dokumasının kvarta ve kvinta aralıklı motiflerden oluşturduğunu görüyoruz. Burada aralıkların değişimi imitasyon (taklit) usulüyle bir elden diğerine geçişlerde piyanist tarafından akıcı bir icrayla gösterilmelidir.

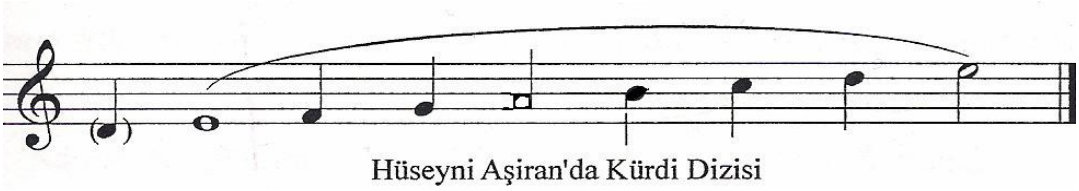
2.1.6. Ninni

"Ninni" piyesinin adı karakterini açıkça göstermektedir. Piyesin tartımı Türk halk müziği enstrümanlarından bağlamanın mızrap vuruşlarını hatırlatıyor. Piyesin form kalıbı dört cümleden veya iki basit periyoddan oluşmuştur $(a+a_1)+(b+a_1)$. Yani Röprizli basit iki bölmeli formda yazılmıştır. Piyesin müziğinin yapısal içeriği iki cümleden oluşmuştur. Birinci çizgi melodi, ikincisi ise melodinin eşliğidir.

Piyesin makamsal özelliği, halk müziğiyle olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Müziğin entonasyon özetinin mi Kürdi makamı dizisi etkisi gösterdiği görülmektedir. Piyesin 1.ölçüsünden 16. ölçüsüne kadar mi Kürdi makamı dizisi duyuluyor. Mi Kürdi makamı dizisinin karar sesi hüseyni aşiran perdesiyle (mi) başlayan melodi dizisinin güçlü sesi olan buselik perdesine (si) kadar genişlemekte, daha sonra yeden sesi yegâh perdesiyle

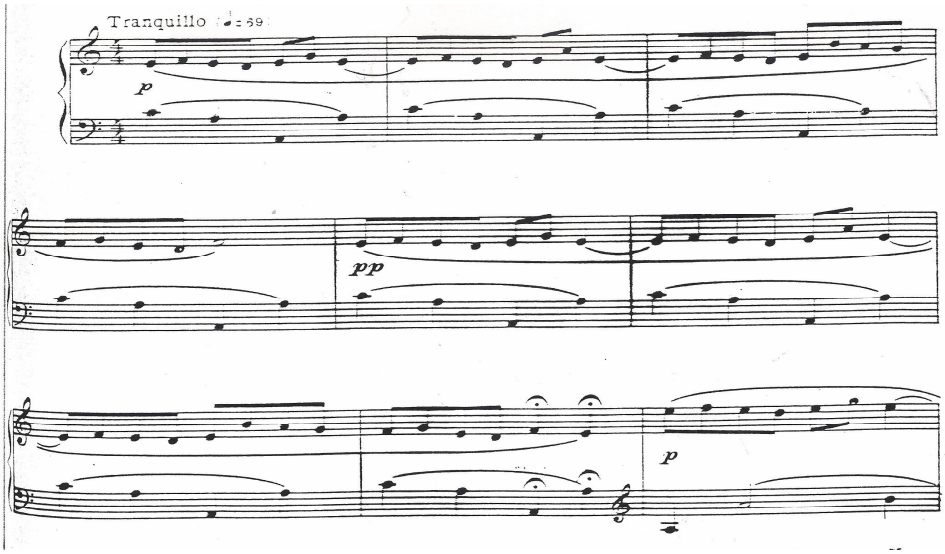
(re) karar perdesinde son bulmaktadır**.** Aşağıda mi Kürdi makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

Mi Kürdi Makamı Dizisi:



Şekil: 2.17. Hüseyni aşiran'da Kürdi makamı dizisi

Durağı: Mi (hüseyni aşiran) perdesidir.
Yedeni: Re (yegâh) perdesidir.
Güçlüsü: Si (buselik) perdesidir.
Seyri: Çıkıcı bazen de çıkıcı-inicidir.



Şekil: 2.18. Ninni; 1-9. ölçü

Piyanizm açısından icrada klavyeye yumuşak, esnek dokunuş ve çok müzikal legato tekniğinin ustalıkla gösterilmesi gerekmektedir. Ayrıca piyanistin icrası piyesin tartımını bağlamanın mızrap vuruşlarını dinleyiciye hissettirecek şekilde olmalıdır.

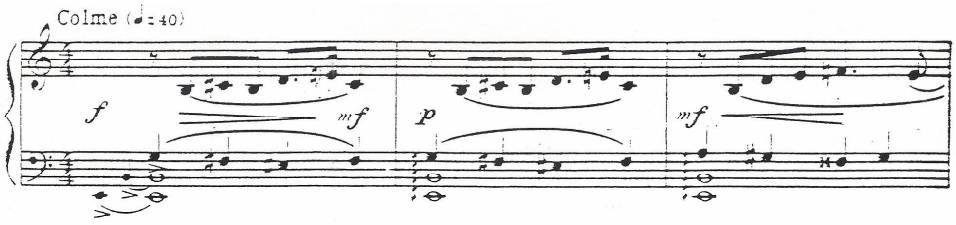
2.1.7. Rüya

"Rüya" piyesinin adı karakterini açıkça ortaya koymaktadır. Bu piyes aynı kurumlu (a+a1) basit periyod formunda yazılmıştır. (Aynı kurumlu: Tematik birinci cümlenin ikinci seslenişi (ikinci cümle) aynı müzikle başlıyorsa)

Piyesin üst partisinde Türk halk müziği makamlarından si üzerinde bir Karcığar makamı etkisi görülmektedir. Bu etki Karcığar makamı dizisinin sadece küçük bir çeşnisi olarak nitelendirebileceğimiz Uşşak dörtlü şeklinde görülmektedir. Aşağıda Yerinde Karcığar makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

Yerinde Karcığar Makamı Dizisi:

Şekil: 2.19. Yerinde Karcığar makamı dizisi



Şekil: 2.20. Rüya; 1-3. ölçü

Bu piyes küçük olmasına rağmen dinamik kontrast nüansları içerisinde arındırmaktadır. (Dinamik kontrast nüanslar: Bir birine tamamen zıt olan nüaslar). Buda bestecinin "Rüya" piyesini yazarken sergilediği ustalığının bir kanıtıdır. Piyanizm açısından bakıldığında, bu dinamik nüans özellikleri piyanocu tarafından büyük bir ustalıkla gösterilmelidir.

"İnci'nin Kitabı" adlı piyano yapıtı Batı ve Doğu müziği sentezi prensibine dayanarak yazılmıştır. Müziğin armoni alt yapısı hem klasik müzik kuralları esasında hem de Türk müziğine özgü bir armoni anlayışıyla oluşturulmuştur. Batı müziğindeki bazı polifoni

usulleri (dönmeli imitasyon, dikey kontrpuan gibi) eser içerisinde kullanılmıştır. Ayrıca ilk önce 3/4'lük tartımla başlayıp daha sonra 5/8'lik tartımla devam eden "Masal" piyesi de bunun bir kanıtıdır. Bu eserde pentatonik dizilerin yanında Türk Halk müziğine özgü makamlarında etkisi oldukça belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır.

2. 2. AHMET ADNAN SAYGUN'UN "SONATİNE" ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ (1938)

Saygun'un piyano için yazılan "Sonatine" (1938) eseri üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm

Birinci bölüm Klasik Sonat Allegrosu biçimine uygun şekilde; Sergi (Exposizyon), Gelişme (Developman) ve Sergi tekrarından (Röpriz) oluşmaktadır.

I bölme	II bölme	III bölme
Exposizyon	Gelişim	Röpriz
Ana t. ,(bağlayıcı t.),	(gelişimi	Ana t., Yardımcı t.
C dur	temsil eden	C dur C dur
Yardımcı t.	küçük bir	
G dur	geçit)	

Sonat Allegrosu'nun birinci bölmesi (Expozisyon) ana, bağlayıcı ve yardımcı tema esasında kurulmuştur. Exposizyon'nun başında basit periyod (dönem) biçiminde yazılan **ana tema** seslenir (1. ölçüden 24. ölçüye kadar). Bu periyod simetrik olan iki cümleden oluşur. Birinci ve ikinci cümle 12'şer ölçü olarak eşittir. (12+12). Cümleler aynı kurumludur.

Bağlayıcı tema, ana temanın materyali üzerinde kurulmuştur. Kısmen bu materyalin dönmeli şekli kullanılmıştır. Burada Ana temanın materyali geliştirilerek yardımcı tema'ya ulaşılmıştır (24. ölçüden 38.ölçüye kadar).

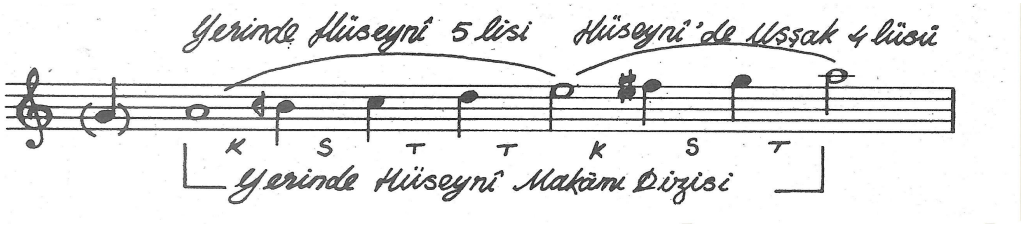
Yardımcı tema, iki bölmeden oluşur. Ve geleneksel kurala dayanarak dominant tonunda (G dur) seslenir. Birinci bölmede müzik zarif karakterini (leggiero pp-tüy gibi, çok hafif-İtalyanca) göstermektedir. Tartımı üçleme (triol) şeklinde yazılmıştır. Ayrıca röprize kadar tartım 2/4 ve 4/4 arasında değişmektedir (39.ölçüden 48.ölçüye kadar).

Yardımcı temanın ikinci bölmesi hem ana temanın hem de bağlayıcı temanın özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. Bu bölme kısmen gelişim karakteri taşıdığı için Sonat Allegrosundaysa daha büyük gelişim bölmesine ihtiyaç olmadığından besteci direk röpriz bölmesine geçmeyi uygun görmektedir. (49.ölçüden 64.ölçüye kadar).

Röprizde, ana tema temel ton da seslendirilir (65. ölçüden 81.ölçüye kadar). Bağlayıcı temanın da materyali görülmektedir (92.ölçüden 94.ölçüye kadar). Yardımcı temanın tamamı değil sadece zarif karakteri röpriz bölmesinin sonunda duyulmaktadır.

Ahmet Adnan Saygun bu eserinde Batı müziği ile Türk halk müziğinin değerlerini birleştirip sentezlemiştir. Bu durum ilk olarak eserin birinci bölmesindeki makamsal entonasyon özelliğinde açıkça ortaya çıkmaktadır. Sonatına'nın ana teması incelendiğinde 1. ölçüsünden 4. ölçüsüne kadar pentatonik dizi etkisi, 5. ölçüsünden 8. ölçüsüne kadar ise Uşşak ailesi makamlarından Hüseyni makamı dizisi etkisi verdiğinden söz edilebilir. Buda Sonatine Allegrosunun ana temasının iki farklı makam üzerinde kurulmasından dolayı poli-makam (iki ya da daha fazla makamın aynı anda birleşiminden oluşur) usulünün yatay türünün uygulanmış olduğunu göstermektedir. Eviç (fa#) perdesiyle başlayan makamsal etki muhayyer (la) perdesine kadar genişleyen melodi motifleriyle Hüseyni makamı güçlü sesi olan hüseyni (mi) perdesi üzerinde yarım kararlar yapar. Ve ardından inici bir melodi motifiyle karar sesi dügâh (la) perdesine kadar gelip pest bölgede de genişledikten sonra hüseyni aşiran (mi) perdesi üzerinde uşşak çeşnisiyle son bulmaktadır. Aşağıda Yerinde Hüseyni makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

Yerinde Hüseyni Makamı Dizisi:



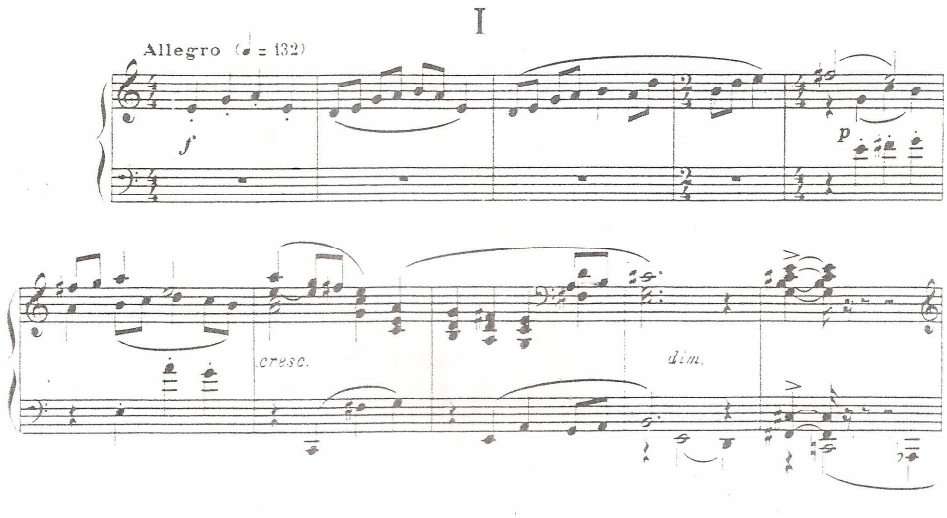
Şekil: 2.21. Yerinde Hüseyni makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir.

Güçlüsü: Mi (hüseyni) perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcıdır.



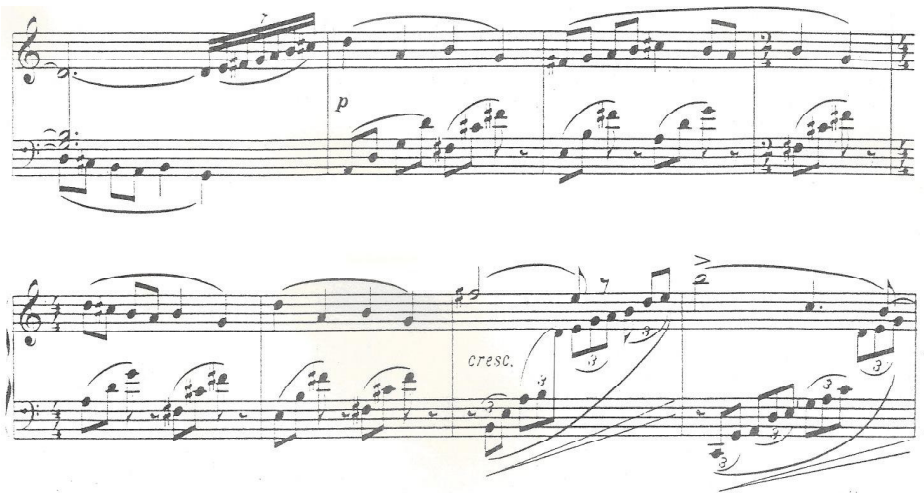
Şekil: 2.22. Sonatine; e moll 1-8. ölçü

26. ve 30. ölçüler arasında Yerinde Pençgâh beşlisi sesleri kullanılarak Pençgâh makamının karar sesi rast (sol) perdesinde son bulmaktadır. Burada seyir özelliği itibariyle bir Pençgâh makamından bahsedilememekle birlikte sadece bu makam dizisinin karar sesinde rast (sol) ve yeden sesinde de ırak (fa#) kullanılmış olup çeşni niteliğinde bir etkiden söz edilebilir. "Bir Rast dörtlüsünün pest tarafına bir tanini eklersek bir Pençgâh beşlisi elde ederiz. Keza bir Pençgâh beşlisinin pest tarafından bir

tanini çıkarırsak, bir Rast dörtlüsü elde ederiz. Bu iki çeşni iç-içedir".[26] Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi burada karar sesi dügâh (la) olsaydı la üzerinden bir dügâh da Rast dörtlüsünden söz edilebilirdi. Aşağıda Yerinde Pençgâh beşlisi ve Dügâhta Rast dörtlüsü gösterilmiştir.

Yerinde Pençgâh beşlisi:

Şekil: 2.23. Yerinde Pençgâh beşlisi



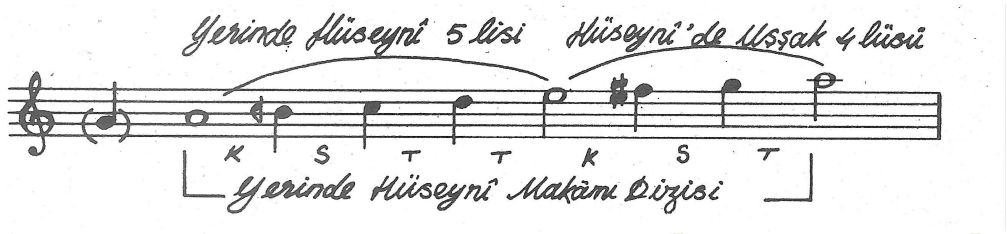
Şekil: 2.24. Sonatine; e moll 26-30. ölçü

Sonatina'nın birinci bölümünün röpriz bölmesi incelendiğinde 65. ölçüsünden 68. ölçüsüne kadar pentatonik dizi etkisi, 68. ölçüden 72. ölçüye kadar ise Hüseyni makamı dizisi etkisi verdiğinden söz edilebilir. Eviç (fa#) perdesiyle başlayan makamsal etki muhayyer (la) perdesine kadar genişleyen melodi motifleriyle Hüseyni makamı güçlü sesi olan hüseyni (mi) perdesini de gösterdikten sonra yeden sesi rast (sol) perdesi ile

[26] Özkan **İsmail Hakkı**, *Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri,* Baskı Eldim Ofset, İstanbul 1994, s.50.

karara gelmektedir. Aşağıda Yerinde Hüseyni makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

Yerinde Hüseyni Makamı Dizisi:



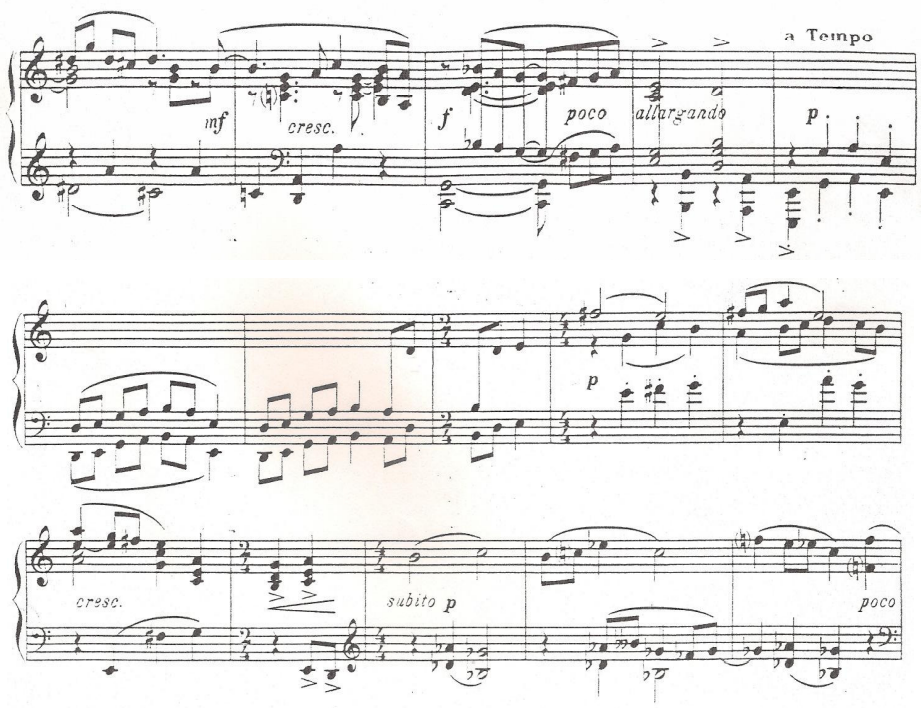
Şekil: 2.25. Yerinde Hüseyni makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir.

Güçlüsü: Mi (hüseyni) perdesidir.

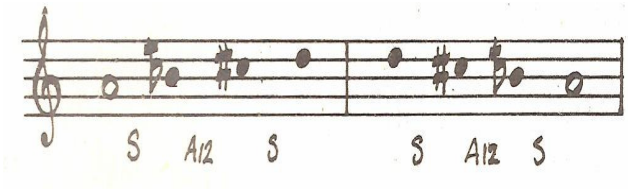
Seyri: İnici-çıkıcıdır.



Şekil: 2.26. Sonatine; e moll 65-72. ölçü

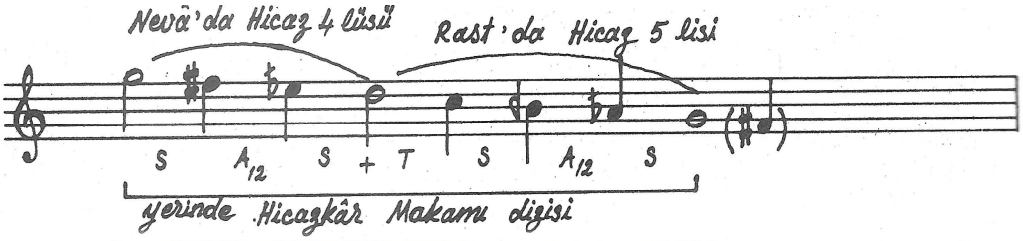
73. ölçüden 76. ölçüye kadar olan bölmede bir Hicaz dörtlüsü duyulmaktadır. 1. oktavın si sesi karar olarak düşünüldüğünde, bu dizide (fa#) yerine (fa naturel) sesi kullanılmış olması dolayısıyla, eksik bir Hicaz beşlisi olarak düşünülebilir. Aynı zamanda bu dizi 1. oktavın mi sesi üzerinde duyulması muhtemel bir Hicazkar makamı dizisinin ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bir başka deyişle mi sesi üzerinden bir Hicazkâr makamı dizisi düşünüldüğünde Hicazkâr makamı dizisinin güçlü sesi pozisyonunda olan buselik (si) perdesi üzerinde hicaz çeşnisi görülmektedir. Fakat (mi) sesi üzerinde karar vermediği için genel olarak Hicaz dörtlüsü şeklinde tanımlamak daha doğru olmaktadır. Aşağıda Hicaz dörtlüsü ve Hicazkâr makamı dizisi özellikleri gösterilmiştir.

Hicaz dörtlüsü:



Şekil: 2.27. Hicaz dörtlü

Hicazkâr Makamı Dizisi:



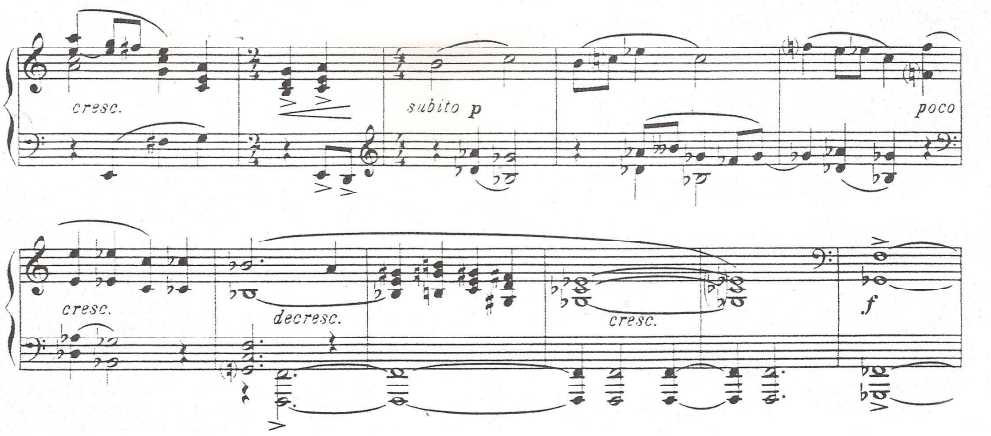
Şekil: 2.28. Hicazkâr makamı dizisi

Durağı: Rast (sol) perdesidir.

Yedeni: 1. aralıktaki bakiye diyezli (fa) ırak perdesidir

Güçlüsü: Nevâ (re) perdesidir.

Seyri: İnicidir.



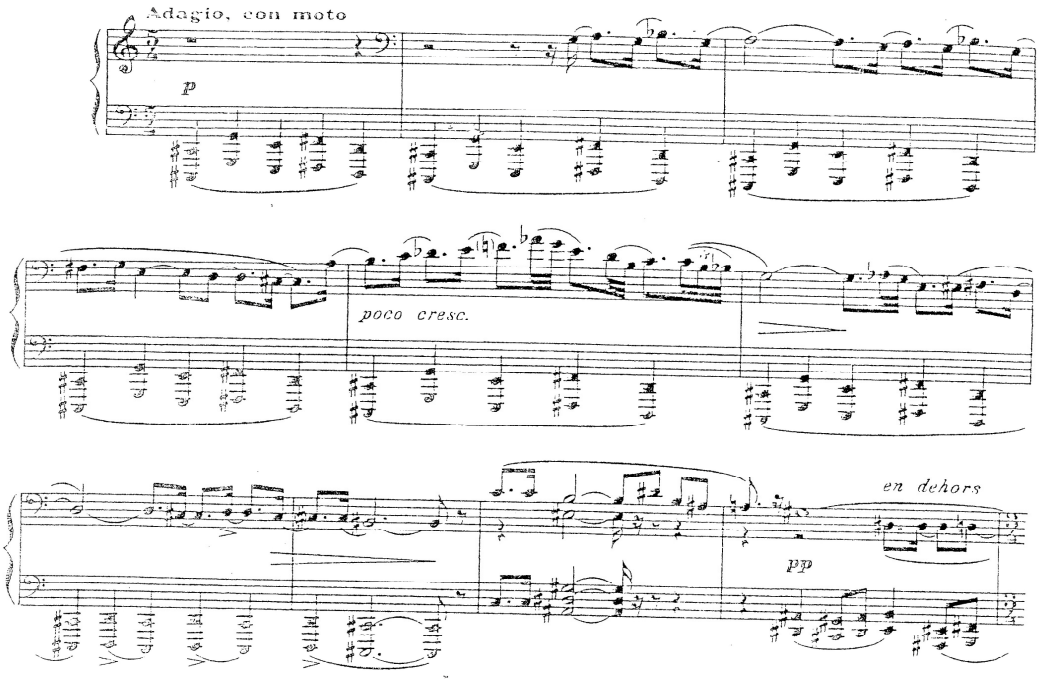
Şekil: 2.29. Sonatine; e moll 73-76. ölçü

İkinci bölüm

Sonatine'nin ikinci bölümü basit üç bölmeli formda yazılmıştır.

A	B	A_1
(Tek cümleli periyod)	(kontrast orta bölüm)	Röpriz

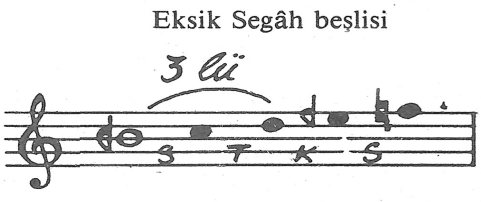
(A bölümü) bütünüyle bir cümleden oluşmaktadır. Müzik dokuması iki çizgiden oluşmuştur. Bas çizgisi ostinato şeklinde altı defa tekrarlanan müzik kelimesinden oluşmaktadır. Üst çizgide ise ana tema melodisi seslenmektedir. Bu melodinin oluşumunda kısmen tartım ostinatosu prensibi de yer almaktadır.



Şekil: 2.30. Sonatine; c# moll II bölüm 1-8. ölçü

İkinci bölümün tematik melodisinin makamsal entonasyon alt yapısı incelendiğinde 1. ölçüyle 5. ölçü arasında (do#) üzerinden Eksik Segâh dizisi etkisi duyulmaktadır (do#-re-mi-fa#-sol). Aşağıda Eksik Segâh beşlisi gösterilmiştir.

Eksik Segâh beşlisi:



Şekil: 2.31. Eksik Segâh beşlisi

Ayrıca rast (sol) perdesi karar sesi olarak düşünüldüğünde üst katta Yerinde Nikriz beşlisi şeklinde bir etki olduğunu söyleyebilirdik, ancak rast (sol) perdesinde karar etkisi oluşmadığından, hüseyni (mi) perdesi ve nim hicaz (do#) seslerinde daha çok karar etkisi bulunduğundan, Eksik Segâh dizisi olma ihtimali güçlenmektedir**.** Üst katta

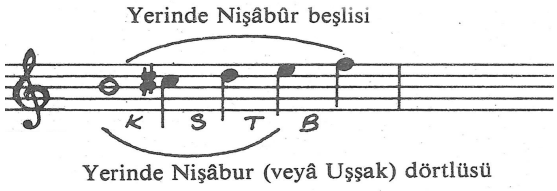
nikriz, alt katta Eksik Segâh bir duyum düşünüldüğünde poli-makam usulünün dikey türünün uygulanmış olduğu görülmektedir. Aşağıda Nikriz beşlisi gösterilmiştir.

Nikriz beşlisi:

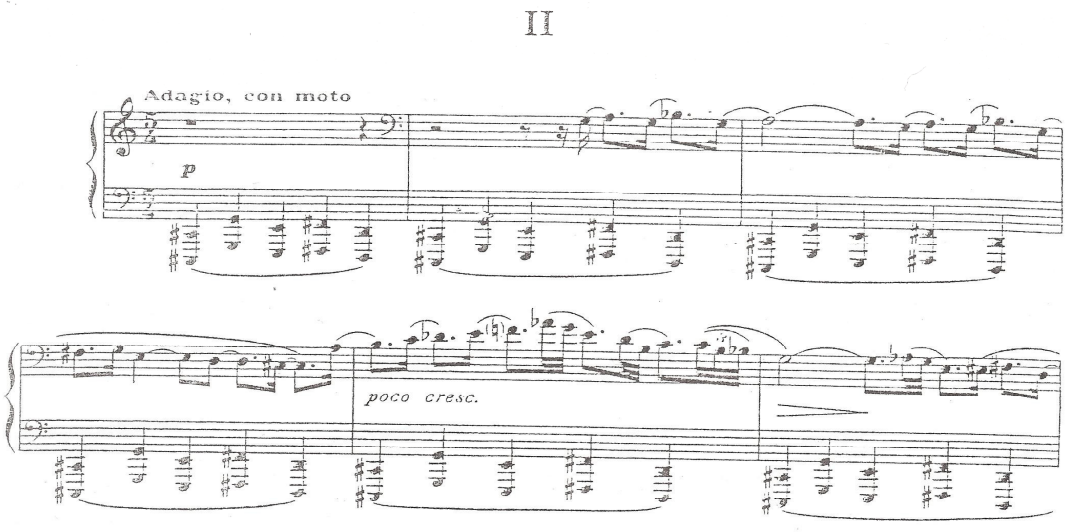
Şekil: 2.32. Nikriz beşlisi

Üst kat karar sesi olarak hüseyni (mi) sesi üzerinden düşünüldüğünde ise Nîşâbur beşlisi dizisinin etkisi duyulmaktadır (mi-fa#-sol-la-si b). Aşağıda Yerinde Nîşâbur beşlisi gösterilmiştir.

Yerinde Nişâbur beşlisi:



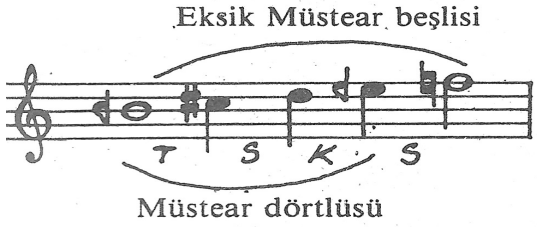
Şekil: 2.33. Yerinde Nişâbur beşlisi



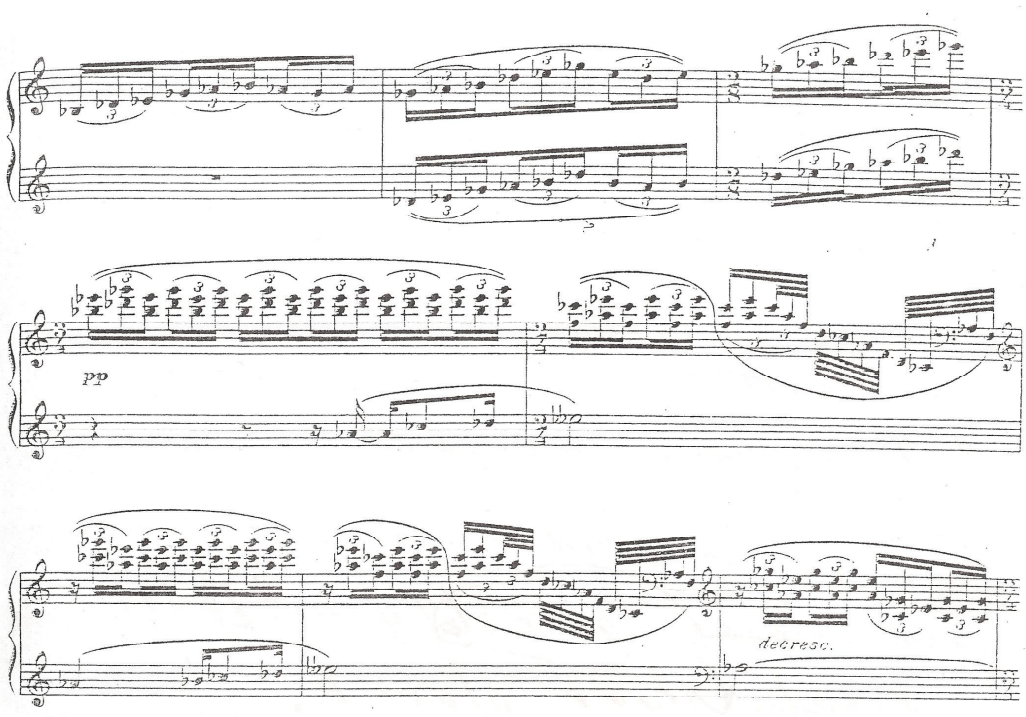
Şekil: 2.34. Sonatine; c# moll II bölüm 1-5. ölçü

Burada seyir özellikleri itibariyle bahsi geçen makam dizilerinin bütün özelliklerinden söz edilememektedir. Ancak sadece bu makam dizilerinin karar sesleri kullanılmış olup çeşni niteliğinde bir etkiden söz edilebilir. Eserin ikinci bölümünün orta bölmesinin ikinci satırı olan 18. ve 19. ölçüler arasında, pentatonik dizi etkisi verdiği görülmektedir. 20. ölçüden 23. ölçüye kadar dik zirgüle (la b) sesi üzerinde Eksik Müstear beşlisi dizisinin etkisi duyulmaktadır (La b-si b-do b-re b-mi bb). Aşağıda Eksik Müstear beşlisi gösterilmiştir.

Eksik Müstear beşlisi:



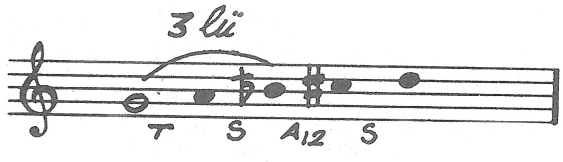
Şekil: 2.35. Eksik Müstear beşlisi



Şekil: 2.36. Sonatine; c# moll II bölüm 18-23. ölçü

25. ölçüyle 26. ölçüler arasında 1. oktavın (sol b) sesi üzerinde Nikriz beşlisinin eksik bir biçimi görülmektedir. (sol b-la b-si bb-do) Aşağıda Nikriz beşlisi gösterilmiştir.

Nikriz beşlisi:



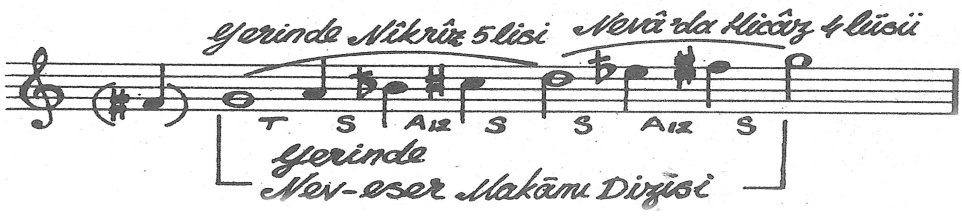
Şekil: 2.37. Nikriz beşlisi

25. ölçüyle 29. ölçü arasında tekrar 1. oktavın (sol b) sesi karar olarak düşünüldüğünde bir Neveser makamı dizisi etkisi görülmektedir (sol b-sol#-la-si#-do#-re-mi#-fa#). Bu dizi özellikle 27, 28 ve 29. ölçülerde kromatik ve çıkıcı bir sekvensiya olarak duyulmaktadır. 27 ve 28. ölçülerde yalnızca alt partisyon incelendiğinde, 1. oktavın (do#) sesi ile 2. oktavın (do#) sesi arasında belirgin bir Zirgüleli Hicaz dizisi etkisi görülmektedir. Burada poli-makam usulünün yatay türü uygulanmaktadır. Aşağıda Zilgüleli Hicaz makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

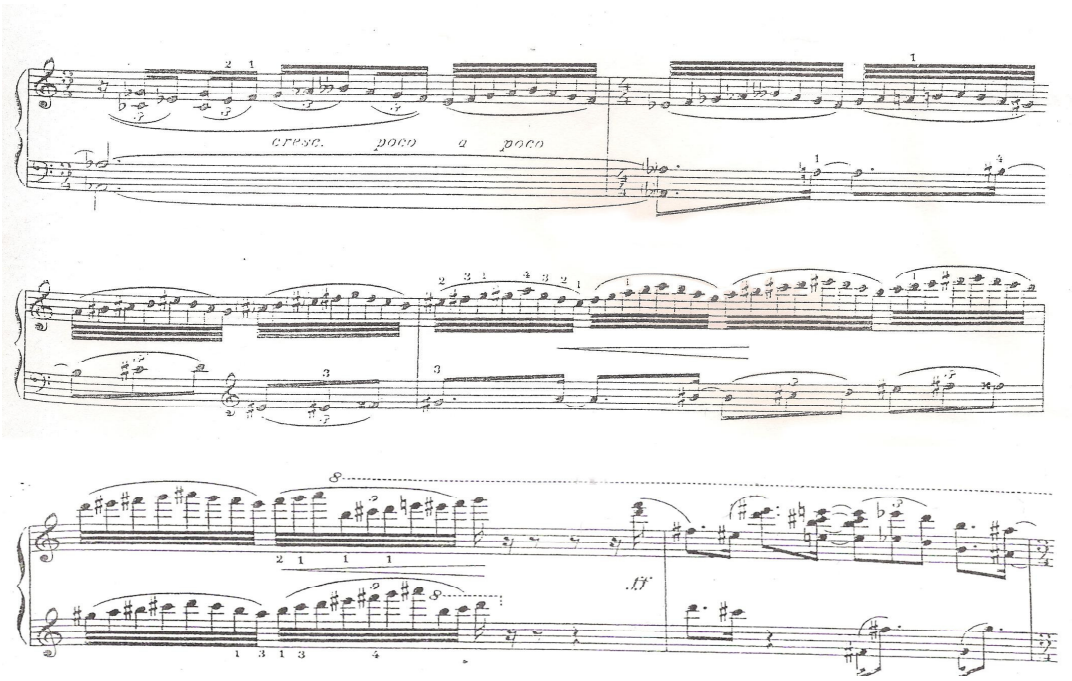
Zilgüleli Hicaz Makamı Dizisi:

Şekil: 2.38. Zilgüleli Hicaz makamı dizisi

Neveser Makamı Dizisi:



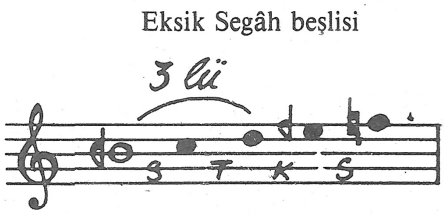
Şekil: 2.39. Neveser makamı dizisi



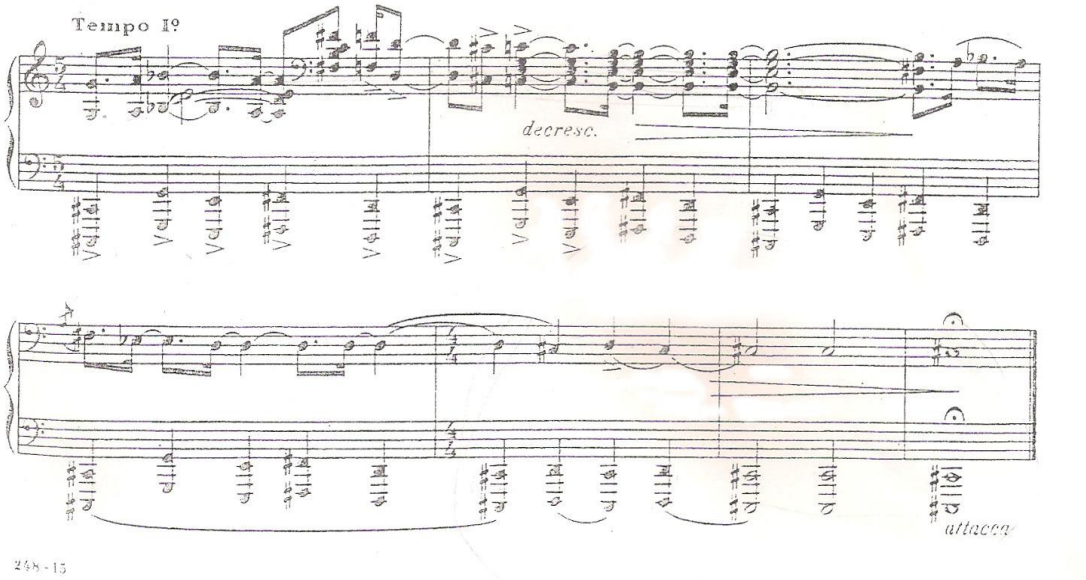
Şekil: 2.40. Sonatine; c# moll II bölüm 25-29. ölçü

Sonatine'nin ikinci bölümünün röpriz bölmesini makamsal-entonasyon yönüyle incelediğimizde 36. ölçüyle 42. ölçü arasında nim hicaz (do#) üzerinden Eksik Segâh beşlisi dizisi duyulmaktadır (Do#-re-mi-fa#-sol). Aşağıda Eksik Segâh beşlisi gösterilmiştir.

Eksik Segâh beşlisi:



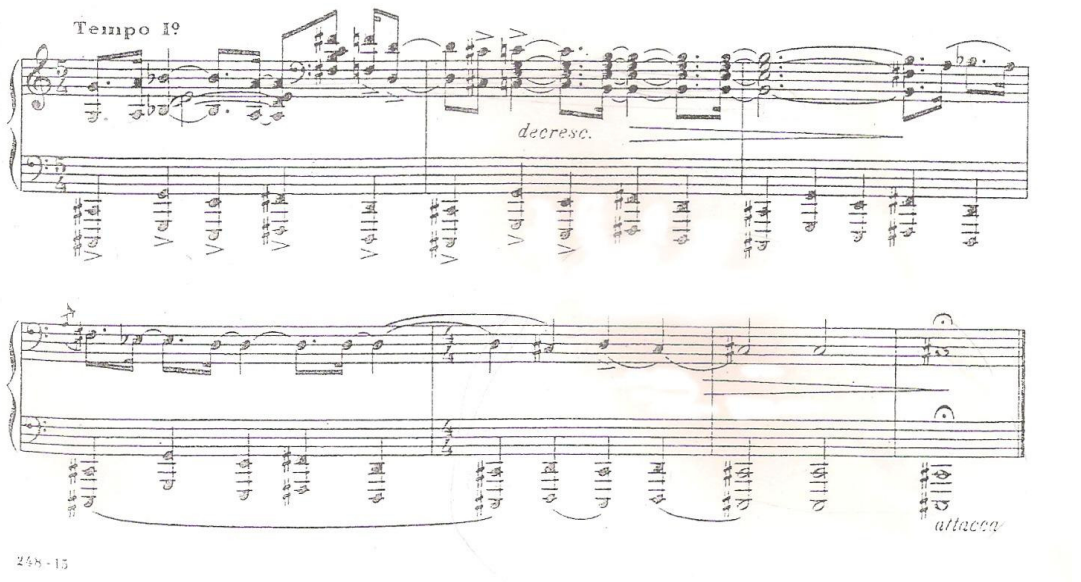
Şekil: 2.41. Eksik Segâh beşlisi



Şekil: 2.42. Sonatine; c# moll II bölüm 36-42. ölçü

(Orta bölme-B) tamamen kontrast (zıt) materyal üzerinde kurulmaktadır. Doğaçlama karakterli yazılmış bu bölüm yine iki çizgiden oluşmuştur. Üst çizgi genellikle onaltılık ve otuz ikilik notalarla ifade edilmiştir. Sağ eldeki ezgi figürasyonlu (süslemeli) karakter taşıyan yapısal içerik temelinde yazılmıştır. Sol eldeki ezgiyse duyum olarak birinci bölmedeki temanın müzik dokumasına ve karakterine yakın-uygun şekilde kurulmuştur. Poco Vivo (pp leggiero) başlayan bu bölümün müziği yavaş-yavaş iki forte (ff) dinamiğine getirilmektedir. İki forte (ff) dinamiğinden sonra müzik dokuması figürasyonlu (süslemeli) bir şekilde görülmektedir. Hem sol, hem de sağ elde müzik çizgisi aynı tartım üzerinde kurulmaktadır (30. ölçü). Ayrıca akorlarla kalınlaşma (tek sesli melodinin akorlu veya oktavlı yapıtla seslendirilmesi) oluşmuştur (30. ölçüden 35. ölçüye kadar). (A1) Orta bölme çok akıcı olarak röpriz bölmesine geçmektedir.

Röprizde üst çizgideki melodi aralık ve akorlu (akorlarla kalınlaşma) şekilde görülmektedir. Bas çizgisindeki melodiyse, A bölmesindeki gibi ostinato karakterli olarak dört defa tekrarlanmaktadır.



Şekil: 2.43. Sonatine II bölüm 36-42. ölçü

Sonatine'nin üçüncü bölümü (Horon)

Saygun'un Sonatine'sinin üçüncü bölümünün; "Horon" adlandırılmasından anlaşılacağı üzere bestecinin yapıtlarının Türk halk müziğiyle sıkça görülen bağlılığı dikkat çekmektedir. Bu özellik ilk olarak tematizmin makamsal entanasyon temelinde, daha sonra da Türk Halk müziğindeki karakteristik tartım özelliklerinde görülmektedir. "Horon" adlı üçüncü bölüm Türk Halk müziğindeki 7/16'lık aksak tartımda yazılmıştır. "Bileşik yedili usuller, iki ve üç vuruşlu ana usullerin bir araya gelmesinden teşekkül eder. Üçlülerin yer değiştirmesi, yedili bileşik usulleri şu üç şekle koymuştur:

- 3+2+2 (a)
- 2+3+2 (b)
- 2+2+3 (c)

Birinci şekilde üçlü vuruş başa; ikincide ortaya, üçüncüde sona gelmektedir. Bundan başka, üçlülerin senkoplu şekli bu usulleri ritm bakımından daha zengin bir duruma getirmektedir. Yedi vuruşlu bileşik usuller, yurdun her tarafında vardır. Süratli

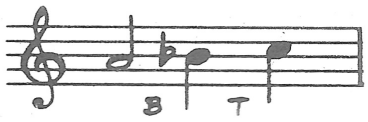
yedililerin başlıca toplandığı bölge, Trabzon, Rize ve dolaylarıdır".[27] "Horon" adlanan bu bölümde 4. ölçüden itibaren 7/16'lık tartım görülmektedir. Burada 7/16'lık tartımın a, b ve c olmak üzere üç şekli de bulunmaktadır.

Bu bölümün müziği genel itibariyle basit üç bölmeli form esasında yazılmıştır. Aynı zamanda Rondo biçiminin elementlerini de içerisinde barındırmaktadır.

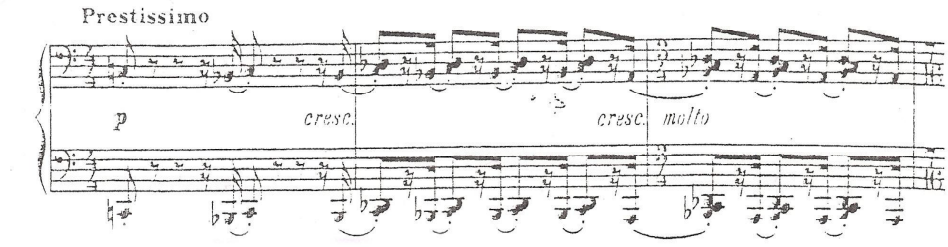
A	B	A_1
$(a+a_1+a_2)$	(kontrast orta bölüm)	$(a+a_1)+c+a$

Eserin makamsal özelliği incelendiğinde Türk Halk müziğiyle arasındaki bağlılık ortaya çıkmaktadır. "Horon" adlı bu bölümün 1. ve 2. ölçüsünde küçük oktavın do sesi üzerinden Kürdi üçlüsünün eksik bir biçimi duyulmaktadır. Aşağıda Kürdi üçlüsü gösterilmiştir.

Kürdi üçlüsü:



Şekil: 2.44. Kürdi üçlüsü



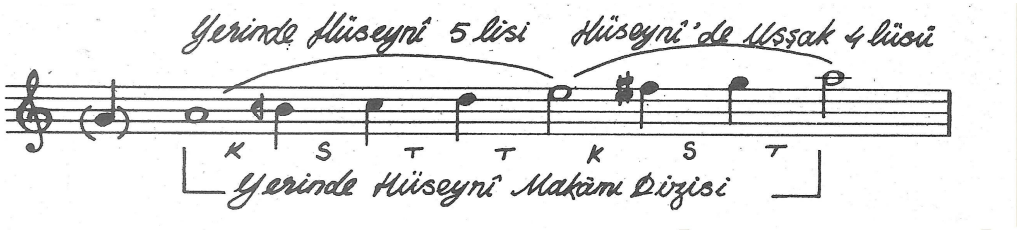
Şekil: 2.45. Sonatine; e moll III bölüm 1-2. ölçü

"Horon" adlanan bu bölümün 4. ölçüsüyle 28. ölçüsü arasında büyük oktavın mi sesi eksen olarak düşünüldüğünde mi üzerinden bir Hüseyni makamı dizisi etkisi görülmektedir. Hüseyni makamı geleneksel müziğimizde la (dügâh) sesi üzerinden tarif edilmekte ve icra edilmektedir. Bunun dışındaki sesler üzerinde ise transpoze edilmiş

[27]Özkan, s.66.

(göçürülmüş) olarak düşünülmektedir. Sonatine'nin bu bölümünde de Hüseyni makamı büyük oktavın mi sesi karar olarak düşünülmüş ve işlenmiştir. Bu durum Türk halk müziğindeki makam tanımına daha uygun düşmektedir. Çünkü klasik Türk müziği anlayışıyla tanımlanan makamlar, Türk halk müziğinde kimi zaman ses dizisi ve perde itibariyle tam karşılıklarını bulmamaktadır ve "mi hüseyni", "re hicaz" gibi tanımlamalar yapılmaktadır. Bu bölüm içerisinde bahsedilen ölçülerde duyulan ezgi, mi Hüseyni makam dizisinin güçlü sesi olan buselik perdesine (si) kadar genişledikten sonra güçlü üzerinde yarım kararlar yaparak ve ardından inici bir melodi motifi ile karar sesi hüseyni aşiran (mi) perdesiyle son bulmaktadır. Ayrıca mi Hüseyni makamının güçlü sesi olan buselik (si) perdesi bazen de bir "küçük ikili" aralığı kadar daralarak kürdi perdesi (si b) olarak görülmektedir. Bundan dolayı Karcığar makamı dizisini andıran bir etkiden söz edilebilir. Burada Hüseyni makamı dizisiyle Karcığar makamı dizisi bir arada düşünüldüğünde poli-makam usulünün yatay türünün uygulanmış olduğu görülmektedir. Aşağıda Yerinde Hüseyni ve Karcığar makamı dizileri gösterilmiştir.

Yerinde Hüseyni Makamı Dizisi:



Şekil: 2.46. Yerinde Hüseyni makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.
Yedeni: Sol (rast) perdesidir.
Güçlüsü: Mi (hüseyni) perdesidir.
Seyri: İnici-çıkıcıdır.

Yerinde Karcığar Makamı Dizisi:

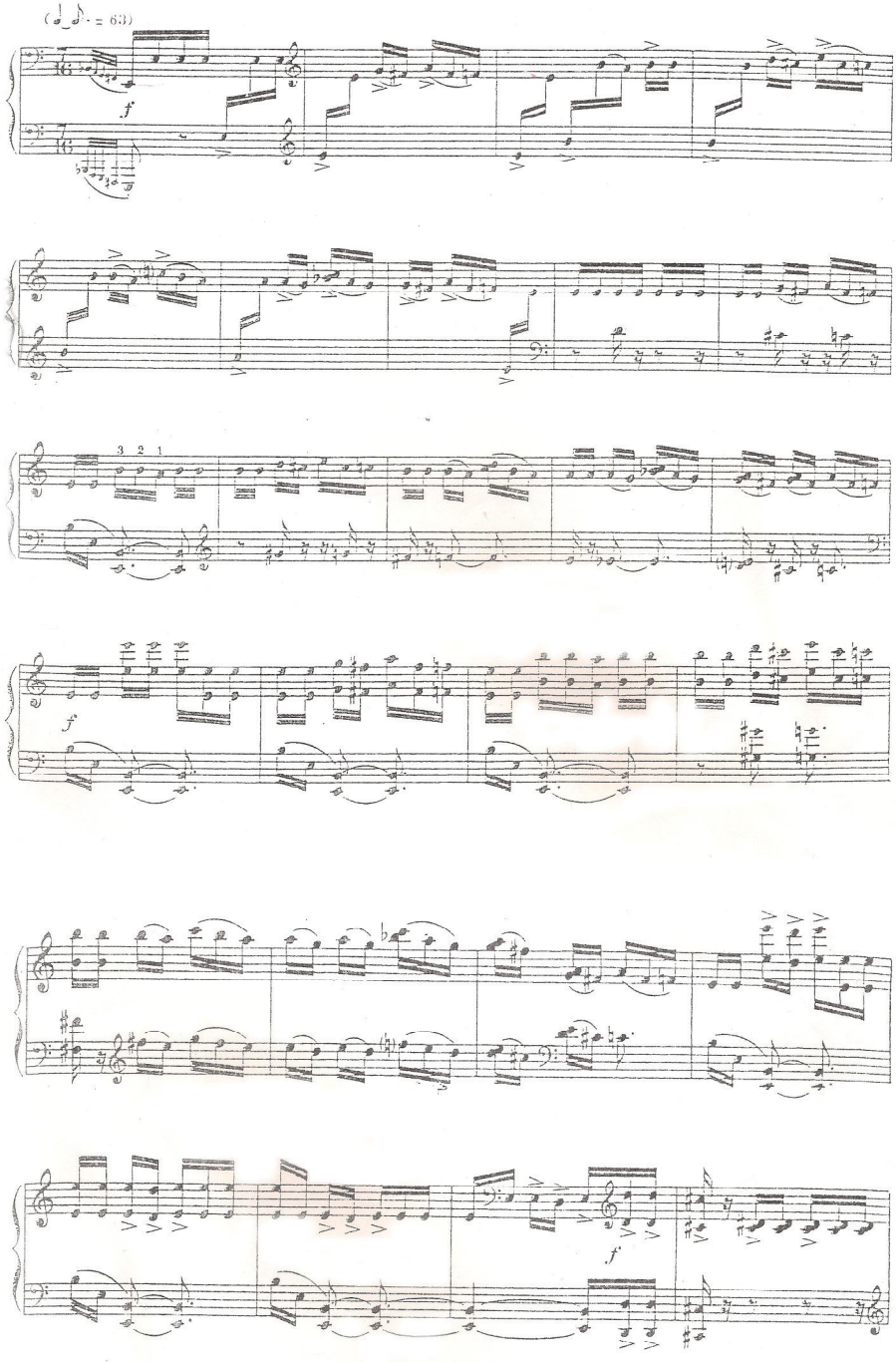
Şekil: 2.47. Yerinde Karcığar makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir.

Güçlüsü: Re (neva) perdesidir.

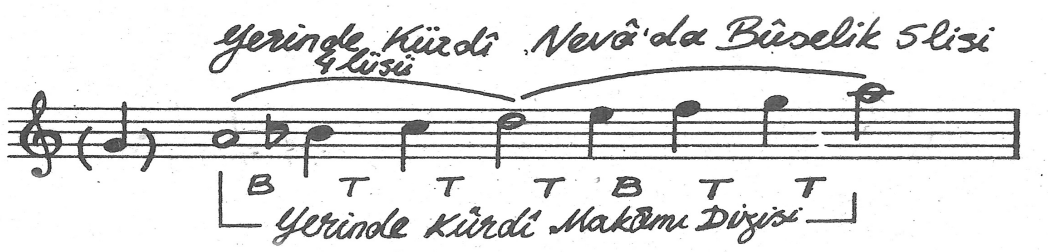
Seyri: İnici-çıkıcıdır.



Şekil: 2.48. Sonatine; e moll III bölüm 4-28. ölçü

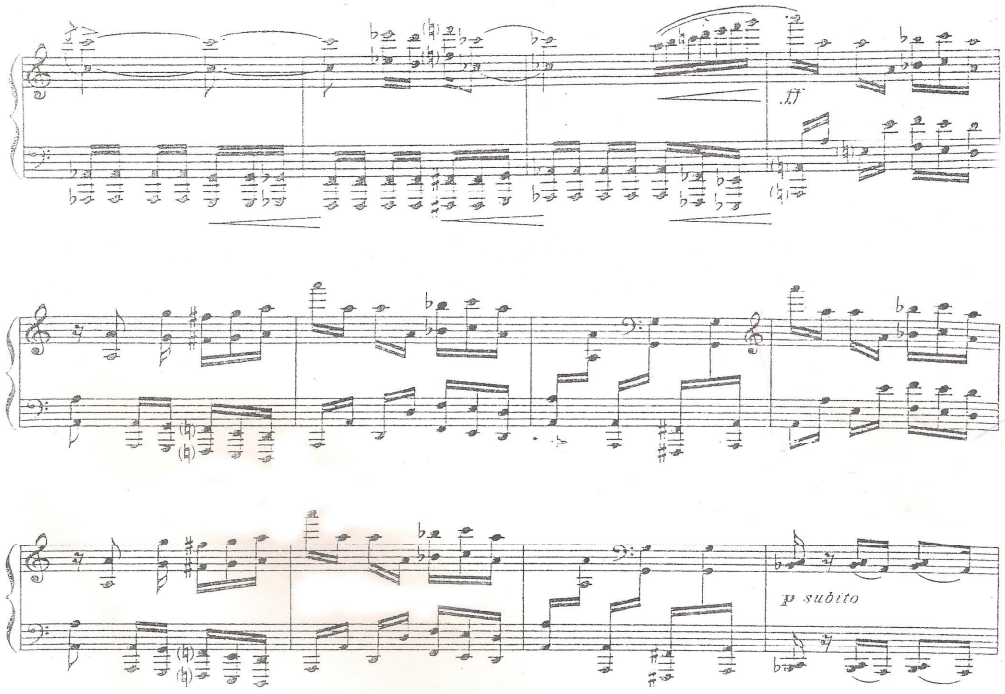
Sonatine'nin üçüncü bölümünün 61. ölçüsü ile 68. ölçüsü arasında Kürdi makam dizisi etkisi görülmektedir. Dügâh perdesi (la) ile başlayan melodi çıkıcı şekilde tiz çargâh perdesine (do) kadar genişlemektedir. Buradaki melodi motifi oktav şeklinde yazılmış olduğu için tek tek Türk müziğindeki isimleri ile ifade edilmesi zor olacaktır. Bu nedenle sadece 1. oktavın la sesini eksen alarak tarif edilmiştir. La kararlı Kürdi dizisinin yedeni sol sesi ve devamında tam bir Kürdi dörtlüsü yerine, Kürdi üçlüsü şeklinde tanımlamak daha doğru olacaktır. Çünkü dörtlü diyebilmek için duyulması gereken re sesi duyulmamaktadır. Burada alt ve üst kattaki melodilerin birleşmesi sonucu Kürdi makam dizisinin meydana geldiğinden söz edilebilir. Karşılaştırmak amacıyla aşağıda Yerinde Kürdi makam dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

Yerinde Kürdi Makamı Dizisi:



Şekil: 2.49. Yerinde Kürdi makamı dizisi

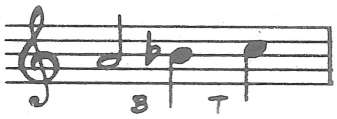
Durağı: La (dügâh) perdesidir.
Yedeni: Sol (rast) perdesidir.
Güçlüsü: Re (neva) perdesidir.
Seyri: Çıkıcı, bazen de çıkıcı- inicidir.



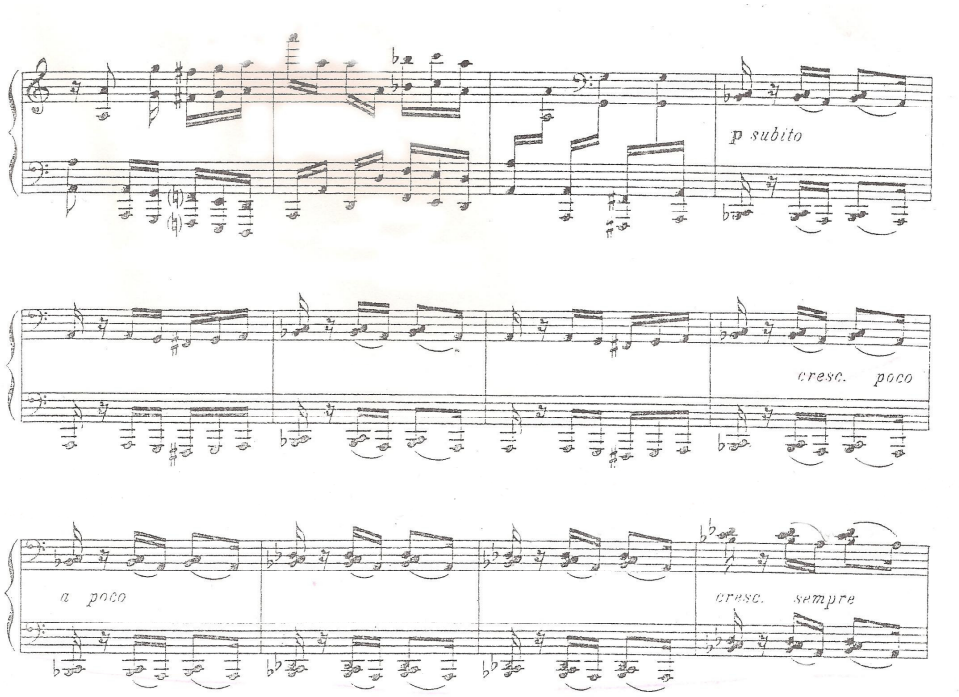
Şekil: 2.50. Sonatine; e moll III bölüm 61-68. ölçü

69. ölçüden 74. ölçüye kadar Yerinde Kürdi üçlüsü etkisi görülmektedir. Aslında Kürdi üçlüsü ile devam ettiği için burada 61. ölçüden 74. ölçüye kadar bir Kürdi makamı dizisi etkisinin devam ettiğinden söz edilebilir (la-si b-do). Aşağıda Kürdi üçlüsü gösterilmiştir.

Kürdi üçlüsü:



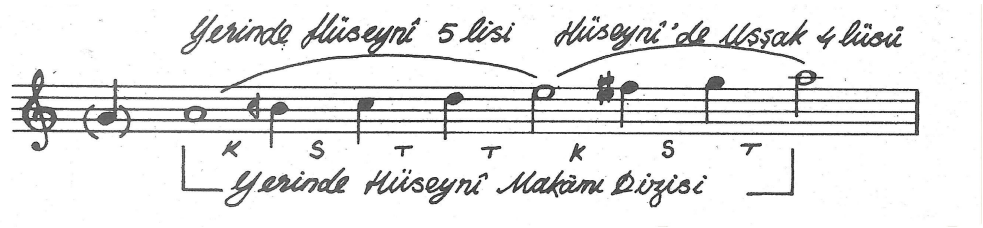
Şekil: 2.51. Kürdi üçlüsü



Şekil: 2.52. Sonatine; e moll III bölüm 69-74. ölçü

80. ölçüden 101. ölçüye kadar hüseyni aşiran (mi) perdesi üzerinde Hüseyni makam dizisi etkisi görülmektedir. Hüseyni aşiran (mi) perdesiyle başlayan makamsal etki Hüseyni makam dizisinin güçlü sesi olan segâh (si) perdesine kadar genişledikten sonra genel olarak güçlü perdesini ve karar perdesini göstererek son bulmaktadır. Aşağıda Yerinde Hüseyni makamı dizisi ve özellikleri gösterilmiştir.

Yerinde Hüseyni Makamı Dizisi:



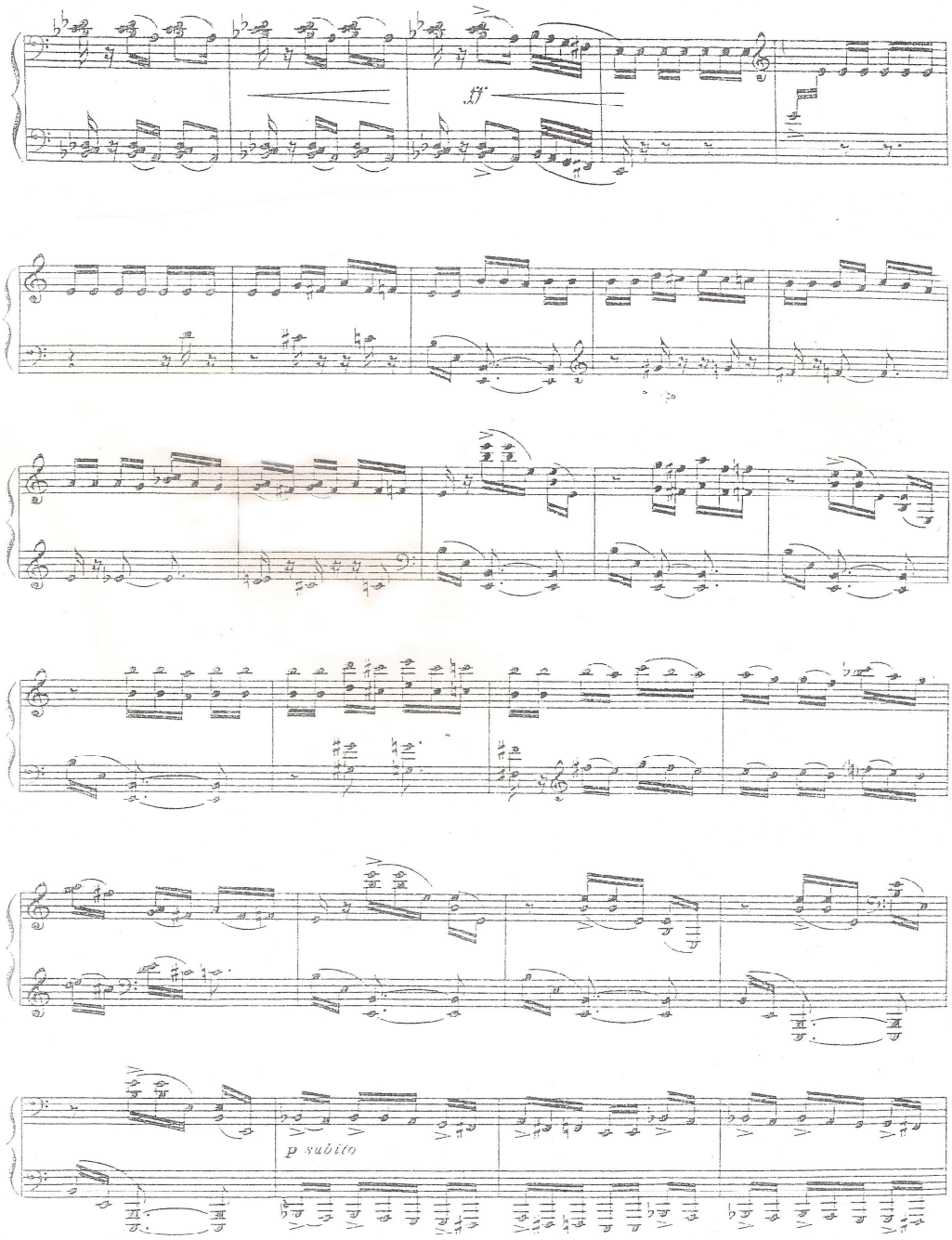
Şekil: 2.53. Yerinde Hüseyni makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir.

Güçlüsü: Mi (hüseyni) perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcıdır.



Şekil: 2.54. Sonatine; e moll III bölüm 80-101. ölçü

Ahmet Adnan Saygun'un "Sonatine" adlı eseri Batı ve Doğu müziği sentezi prensibine dayanarak yazılmıştır. Eserde pentatonik diziler ve Türk müziği makam dizileri etkisinin yanı sıra tartım özellikleri de belirgin bir şekilde görülmektedir. Ayrıca Sonat Allegrosunun ana teması başlangıçta pentatonik dizi etkisiyle başlayıp, devamında ise Hüseyni makamı dizisi etkisiyle bitmiştir. Buda birinci bölümün ana temasının iki farklı

makam üzerinde kurulmuş olmasından dolayı poli-makam usulünün yatay türünün uygulanmış olduğunu gösterir. Eserin üçüncü bölümünde ise yine Hüseyni ve Karcığar makamı dizilerinin bir arada kıllanılmasıyla poli-makam usulünün yatay türünün uygulanmış olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bu eserde poli-makam usulünün dikey türü de görülmektedir. Örneğin, İkinci bölümde olduğu gibi üst katta Nikriz, alt katta Eksik Segâh'ın aynı zamanlı duyumu ile poli-makam usulünün dikey türü kullanılmıştır. Böylece besteci bu örneklerde görüldüğü üzere Batı müziği yapısı içerisinde uygulanan poli-makam teknik usulünü kullanarak, Türk müziğinin karakteristik makamlarını bir araya getirmiş ve müziğini bu çerçevede oluşturmuştur.

2.3. AHMET ADNAN SAYGUN'UN "ANADOLU'DAN" ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ (1945)

Ahmet Adnan Saygun'un "Anadolu'dan" adlı eseri süit formunda yazılmıştır. Ayrı ve bağımsız bölümlerden oluşan bir bütün olarak süit en eski formlardan biridir. "Danslar dizisi olarak tanımlanabilen süit'in her bir parçası küçük biçimlere girer. Bazı süitlerde Prelüd, Gigue ve Füg'ü içine alan daha büyük biçimleri kullanmışlardır".[28]

"Anadolu'dan" piyano yapıtının içerisinde üç piyes bulunmaktadır. Bunların isimleri Meseli, Zeybek ve Halay'dır. Bu piyesler folklorumuzun önemli bir parçası olan Halk oyunlarımızı anımsatır. Örneğin, "Zeybek" piyesi, Ege Bölgesine ait Zeybeği, "Halay" piyesi Doğu Anadolu, Güney Doğu Anadolu ve İç Anadolu bölgelerine ait Halayı anımsatır. Saygun'un "Anadolu'dan" eserinin "Meseli" piyesiyse, 9/8'lik tartımla yazılmış olup, halk müziğindeki aksak tartım özelliğini göstermektedir.

Böylece besteci "Anadolu'dan" adlı yapıtında barok dönemindeki eski süit formunun özelliklerini Türk Halk müziğine özgü özelliklerle birleştirip sentezlemiştir. A. A. Saygun Barok dönem Süiti'nin dans içeriği, form ve teknik usullerini içine alan müziğini, 20. yüzyıl müzik diliyle birleştirmiştir. Buda bestecinin kendi üslubunu yaratmasında büyük rol oynamıştır.

---

[28] Usmanbaş **İlhan**, *Müzikte Biçimler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1974, s.136.

2.3.1. Meseli

"Anadolu'dan" isimli piyano yapıtı, Türk halk müziğinin Anadolu'ya has olan özelliklerini içerisinde barındıran eserlerden oluşmuştur. Bu özellikler içerisinden ön planda olan Türk müziğinin aksak tartımları, tempo ve makamsallığıdır. Süitin "Meseli" isimli piyesi 9/8'lik tartım temelinde kurulmuştur. 9/8'lik halk müziğinde "Kıvrak Zeybek" olarak bilinmektedir. "İki ve üç vuruşlu ana usullerin çeşitli şekillerde birleşmesinden doğan Dokuz Vuruşlu Usuller, dört türlüdür. Bu dört şekil de üçlülerin dört defa yer değiştirmesinden çıkmaktadır. Ritm yönünden kırık havaların en zengini olan bileşik dokuzluların, tespit ettiğimiz dört şekli şöyledir:

- 3+2+2+2 (a)
- 2+3+2+2 (b)
- 2+2+3+2 (c)
- 2+2+2+3 (d)

Başlıca dört şeklini gördüğümüz birleşik dokuzluların senkoplularına da rastlanmaktadır ki, böylece şekil olarak tespit ettiğimiz bu dört çeşit, ritm bakımından sekizli bir veçhe gösterecek kadar renkli bir usul haline gelir. Batı – Anadolu ve bilhassa Güney – Batı; dokuzlu bileşiklerin en çok toplandığı bölgedir".[29]

"Meseli" adlı piyesin formu basit iki bölmeli röprizli kalıptan oluşmuştur $(a+a_1)+(b+a_1)$. Müzik dokuması genel olarak iki çizgiden kurulmuştur. Birinci çizgi tematik melodi, ikincisi ise melodinin eşliği fonksiyonunu taşımaktadır.

Piyesin makamsal özelliği incelendiğinde, Halk müziğiyle olan bağlılığı görülmektedir. Bu bağlılık piyesin 7. ölçüden 20. ölçüsüne kadar Türk müziğindeki Karcığar makamı dizisi etkisiyle kendini göstermektedir. Melodi Karcığar makam dizisinin karar sesi olan dügâh perdesiyle (la) başlamaktadır. Sonrasında dizinin yedinci derecesi olan gerdaniye perdesi (sol) üzerinde inici melodi motifleriyle yeden sesini kullanarak karar sesinde son bulmaktadır. Aşağıda Yerinde Karcığar makamı dizi ve özellikleri gösterilmiştir.

---

[29] Sarısözen **Muzaffer**, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Resimli Posta Matbağası, Ankara 1962, s.78.

Yerinde Karcığar Makamı Dizisi:

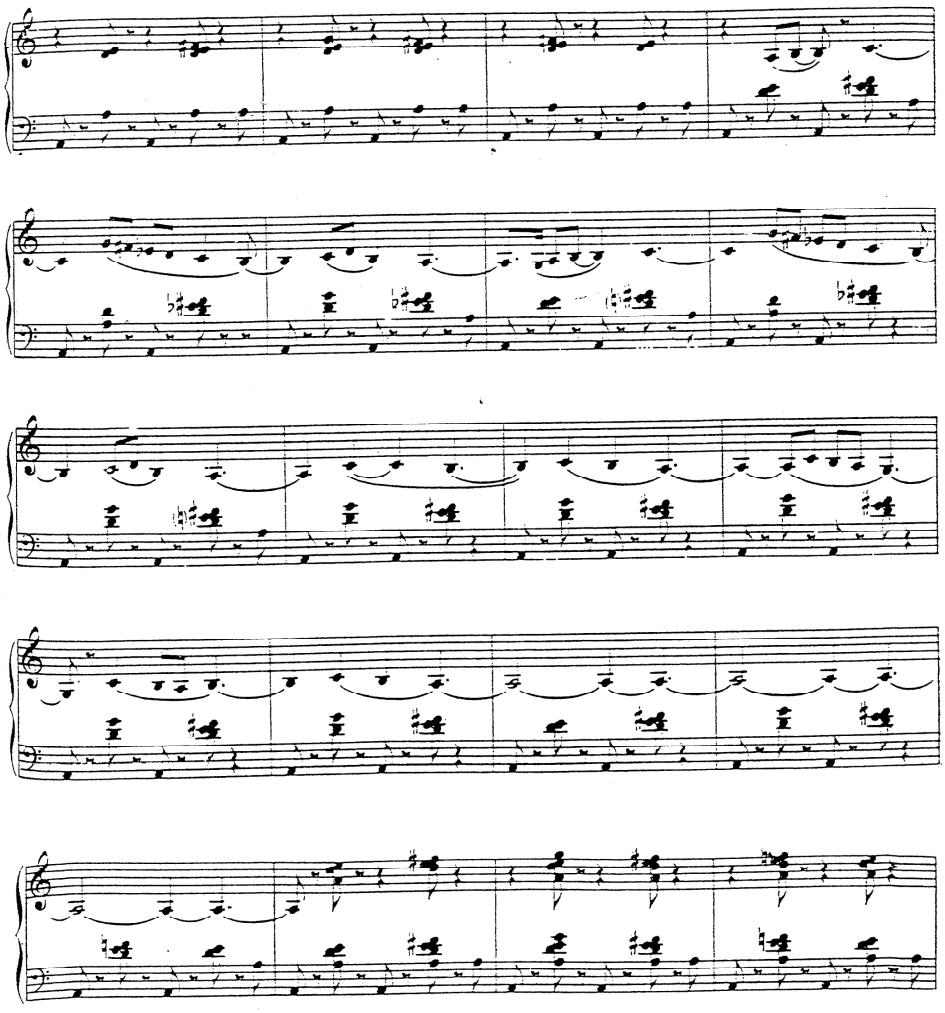
Şekil: 2.55.Yerinde Karcığar makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir.

Güçlüsü: Re (neva) perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcıdır.



Şekil: 2.56. Meseli; 7-20. ölçü

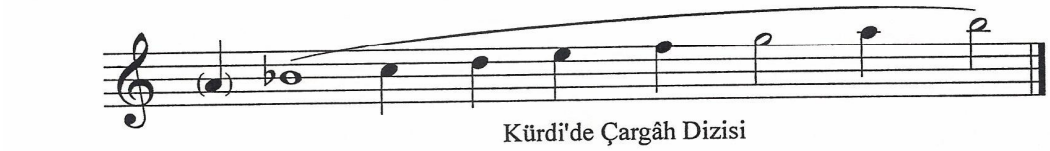
Piyanizm açısından düşünüldüğünde, piyanistin görevi var olan iki çizgiyi icrasında oldukça karakteristik göstermektir. Yani alt partisyon tıpkı bir davul gibi ritm tutarken, üst partisyonun melodisi akıcı ve son derece duygusal şarkı gibi seslendirilmelidir.

2.3.2. Zeybek

"Anadolu'dan" piyano yapıtının ikinci piyesi folklorumuzun önemli bir parçası olan Halk oyunlarımızdan "Zeybeği" çağrıştıran bir yapıda yazılmıştır. Bu çağrışım kısaca Türk müziğinin aksak ritmleri, tartımı, tempo ve makam entonasyonu özellikleridir. Bu piyesin ritmini 9/4' lük Ağır Aksak (Ağır Zeybek) oluşturmaktadır. "Ağır tempolu bileşik dokuzluların adı Zeybek Havası'dır. Zeybek havalarının süratlice olanları Kıvrak Zeybek adını alır."[30]

Piyesin entonasyon özetinde Si b Çargâh makamı dizisi etkisi görülmektedir. Ancak burada daha çok Çargâh makamı dizisinin beşlisi olan Çargâh beşlisi etkisinden söz edilebilir.

Si b Çargâh Makamı Dizisi:



Şekil: 2.57. Si b Çargâh dizisi

Durağı: Si b (kürdî) perdesidir.
Yedeni: La (dügâh) perdesidir.
Güçlüsü: Fa (acem aşiran) perdesidir.
Seyri: Çıkıcıdır.

İlk bakışta, piyesin başlangıcında oktavlı aralıklarla seslenen tema, ağır ve ciddi bir karakter sergilemektedir. İnceleme sonucunda bu temanın beş çeşitlemenin temelini oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Temanın yapısal içeriği sağ ve sol elde tek sesli kurulmuştur. Tema aynı kurumlu iki cümleden oluşan periyod formunda yazılmıştır. Her bir çeşitleme bir birine akıcı bir şekilde bağlanmıştır.

[30]Sarısözen, s.78.

Birinci çeşitlemede, temanın armoni alt yapısı değişikliğe uğramıştır. Bu değişiklik birinci çeşitlemenin temadan değişik olarak ikili aralıklar ve akorlarla oluşturulmuş olmasıdır. Ve bu sayede müzik daha dolgun seslendirilerek kısmen de olsa karakterini değiştirmektedir. İkinci çeşitlemede bu değişim devam etmektedir. Burada Müzik dokuması polifonik tarzda yapılmaktadır. Önce temanın özel bir motifi imitasyon usulü ile tekrarlanır. Çeşitlemenin sonunda ise müzik polifonik bir usul olan steretto usulüyle geliştirilir. Besteci üçüncü çeşitlemenin yapısal içeriğini akor ve oktavlarla oluşturmuştur. Tema sanki ikiye bölünerek başlangıcı sol elde devamı ise sağ elde seslendirilir. Dördüncü çeşitlemede temanın başlangıcındaki motif oktav aralıklarıyla seslendirilerek yeni polifonik usulle (imitasyon) kurulur. Beşinci çeşitlemede müzik muhteşem karakterde seslenir. Burada alt ve üst çizgi kalınlaştırılır (akor ve oktav aralıklarla). Müziğin armonik alt yapısı değiştirilir. Buda eserin sonunda Zeybek dansının muhteşem karakterini yansıtması açısından önemli bir özelliktir.

Piyanocunun Halk oyunlarından "Zeybeğin" tartım ve diğer özelliklerini icrasına yansıtarak ön plana çıkarması gerekmektedir. Buda icracının belli bir virtüözlük seviyesine ulaşmış olmasıyla mümkündür. Piyanocu piyesin müzik temelini oluşturan polifonik ve homofonik müzikal-teknik özellikleri kendi başarısıyla birleştirerek yüksek kaliteli icra seviyesi göstermelidir.

2.3.3. Halay

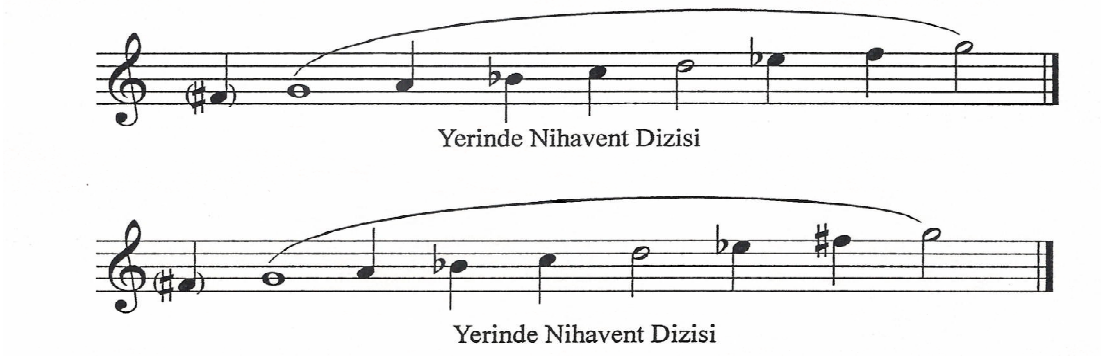
Halay "Anadolu'dan" isimli eserin üçüncü piyesidir. Halk oyunlarımızdan "Halay'ın" özelliklerini yansıtmaktadır. Burada müzik varyant (çeşit) prensibi ile gelişmiş ve bu özelliğe dayanarak "çok bölmeli" formda yazılmıştır.

- Birinci bölme- Con-moto
- İkinci bölme- Animato
- Üçüncü bölme- Vivo
- Dördüncü bölme- Presto

Görüldüğü gibi her bölme farklı tempoda yazılmıştır. Sırasıyla her bir yeni bölme bir diğerine göre hızlandırılarak yapılmıştır. Piyesin müzik materyalinin karakteri değiştirilmeden geliştirilerek zirveye ulaştırılır.

"Anadolu'dan" eserinin incelediğimiz "Halay" piyesinde Türk müziğindeki Nihavent makamı dizisi etkisi görülmektedir. Aşağıda Nihavent makamı dizisi ve özelikleri gösterilmektedir.

Yerinde Nihavent Makamı Dizisi:



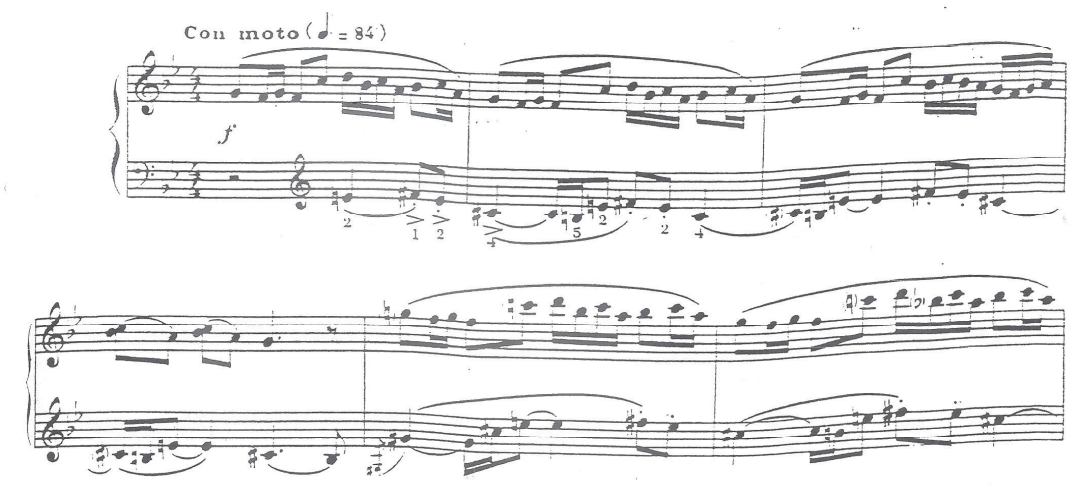
Şekil: 2.58. Yerinde Nihavent dizisi

Durağı: Sol (rast) perdesidir.

Yedeni: Fa# (ırak) perdesidir.

Güçlüsü: Re (neva) perdesidir.

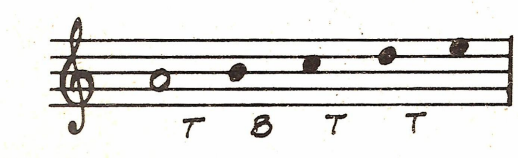
Seyri: İnici-çıkıcıdır.



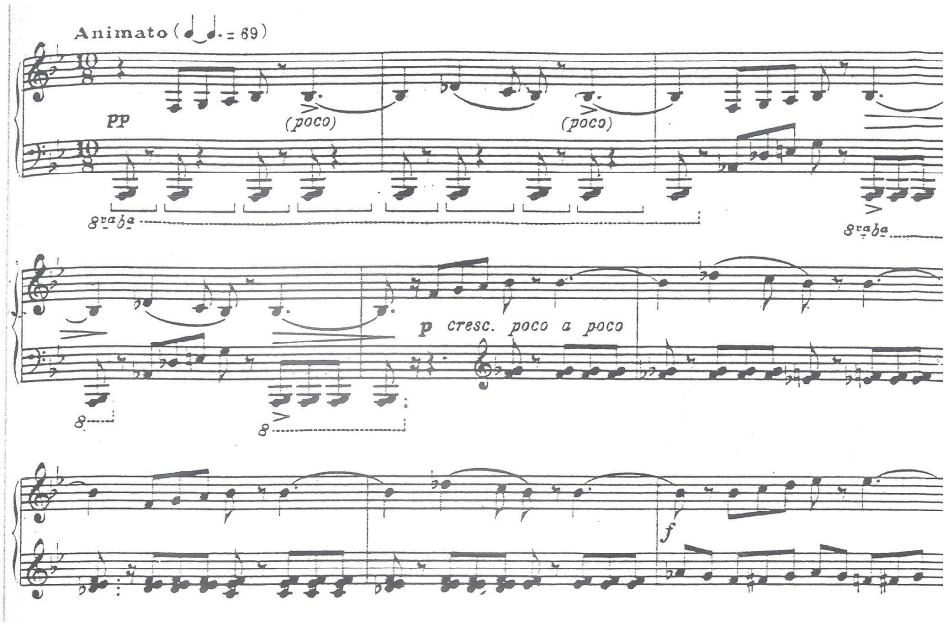
Şekil: 2.59. Halayın birinci bölmesi; Con moto 1-6. ölçü

"Halay'ın" Animato bölmesinin 1. ve 9. ölçüleri arasında Si b sesi üzerinde bir Buselik beşlisi etkisinden söz edilebilir. Aşağıda Buselik beşlisi gösterilmiştir.

Buselik beşlisi:



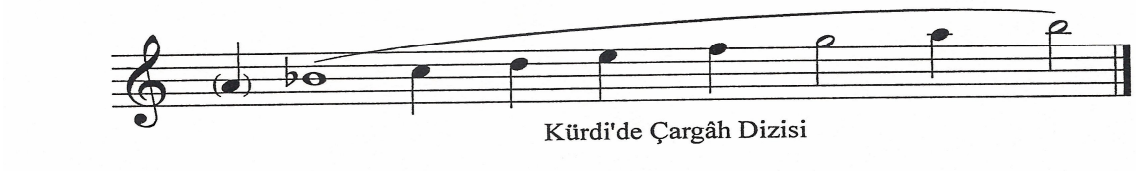
Şekil: 2.60. Buselik beşli



Şekil: 2.61. Halayın ikinci bölmesi; Animato 1-9. ölçü

Bu piyesin "Largo" adlı son kısmının 5. ve 10. ölçüleri Si b Çargâh makamı dizisini andırmaktadır. Burada Si b Çargâh makamı dizisinden çok bir Si b Çargâh beşlisi göze çarpmaktadır. Bu beşli etkisi önce inici daha sonra da çıkıcı bir şekilde görülmektedir. Aşağıda Si b Çargâh makamı dizisi ve özellikleri gösterilmektedir.

Si b Çargah Makamı Dizisi:



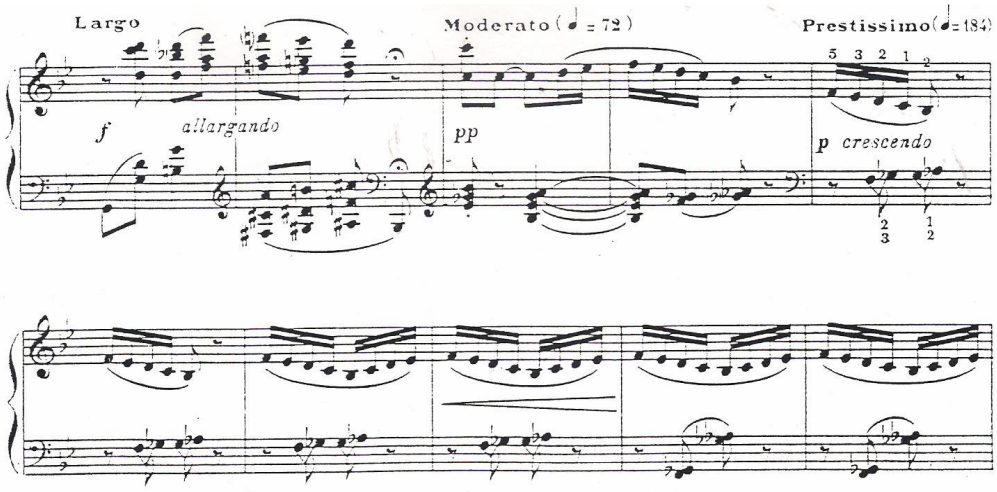
Şekil: 2.62. Si b Çargâh makamı dizisi

Durağı: Si bemol (kürdî) perdesidir.

Yedeni: La (dügâh) perdesidir.

Güçlüsü: Fa (acem aşiran) perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.



Şekil: 2.63. Halayın son bölmesi; Largo 5-10. ölçü

Piyese piyanizm açısından bakıldığında görülüyor ki, bu eseri icra eden piyanist mutlaka belli bir virtüözlük seviyesine ulaşmış ve yüksek derecede müzik eğitimi almış olmalıdır. "Anadolu'dan" isimli piyano eserinin incelemesi sonucunda bestekâr, icracı ve dinleyici üçgeninde icracının rolünün çok önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Ahmet Adnan Saygun'un "Anadolu'dan" isimli piyano yapıtı, adından da çıkarılacağı gibi Türk halk müziğinin Anadolu'ya has özelliklerini içerisinde barındıran piyeslerden oluşmuştur. Eser genellikle Batı ve Doğu müziği sentezi prensibine dayanarak yazılmıştır. Türk halk müziğinin makamsal ve tartım özellikleri bu eser de açık bir şekilde görülmektedir. Eserin müziğinin oluşumunda Karcığar, Si b Çargâh ve Nihavent

makamı dizileri kullanılmıştır. "Anadolu'dan" yapıtının "Zeybek" ve "Halay" olarak isimlendirilen piyesleri müziğin halk oyunlarımızla bağlılığının bir ispatıdır.

2.4. AHMET ADNAN SAYGUN'UN "AKSAK TARTILAR ÜZERİNE 10 ETÜT" ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ (1964)

Bir form kalıbı içerisine girmeksizin, iki ya da üç bölümlü şarkı ve bazen de rondo formunda yazılmış olan etütler, çalgı eğitiminde bazı zorlukları yenmek üzere kullanılan önemli yapıtlardır. Etütler, çalgı tekniğini ustalık seviyesinde geliştirmesi bakımından önemlidir. İlk olarak 15.yy.da org öğretimi için kullanılan parçalar etütlerin temelini teşkil etmektedir. 18. yy sonlarında Muzio Clementi'nin yazmış olduğu etütler, bugün ki modern anlamıyla bildiğimiz etütlerin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. 1800'lü yılların başlarından itibaren piyano alanındaki etüt çalışmaları M.Clementi, J. Baptist Cramer ve Carl Cerny gibi bestecilerle gelişim göstermiştir. Bahsi geçen bu bestecilerin o yıllarda yazdıkları etüt çalışmaları bugün bile çok büyük öneme sahiptir ve özellikle piyano çalgısının eğitimine büyük katkı sağlamaktadır. Piyano müziğinde etütler, Chopin, List, Skriyabin, Debusy, Moskovsky, Rachmaninoff ve Ahmet Adnan Saygun gibi besteciler sayesinde gelişerek konserlerde icra edilme amaçlı virtüözlük gerektiren eserler düzeyine ulaştırılmıştır. Bu eserler içerisinde önemli bir yere sahip olan Ahmet Adnan Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine On Etüt'ü" de bulunmaktadır. Saygun'un etütleri ülkemizde geleneksel yapının kullanılarak yapıldığı ilk örneklerinden olması yönüyle de önem taşımaktadır. Ancak bu eser yüksek bir virtüözlük seviyesi gerektirdiği için, müzik eğitiminin yalnızca ileri düzeylerinde kullanılabilmektedir.[31]

Tufan'ın da belirttiği gibi Saygun "Aksak Tartılar Üzerine On Etüt'ünde" eserin amacına uygun olarak Türk müziğinin makamsal özelliklerinden çok tartım yapılarını ön plana çıkarmıştır. Etütlerdeki bu tartım yapıları sırasıyla 7/16'lık, 8/8'lik, 9/8'lik, 5/8'lik, 10/8'lik ve 10/16'lık şekilde görülmektedir. Birinci Etüt 7/16'lık tartımıyla halk müziğindeki "Horon'u" anımsatmaktadır. Bu usulün halk müziğinde bilinen üç farklı şekli vardır. a) 3+2+2, b) 2+3+2 ve c) 2+2+3. Bu etüt bahsedilen üç şeklin sonuncusu olan c) 2+2+3 olarak yazılmıştır. 7/16'lık tartım klasik Türk müziğinde "Devri Turan"

[31]Enver **Tufan**, "Geleneksel makamlar Kullanılarak Yazılan Etütlerin Piyano Eğitimi Açısından Önemi", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 24, Sayı 2, Ankara 2004, s.66

usulüyle, 4+3=7 şeklinde ifade edilir. İkinci Etüt 8/8'lik bir semai ve bir Türk Aksağından oluşan "Müsemmen" usulünde (3+5=8) yapılmıştır Dördüncü Etütte 9/8'lik tartımın 2+2+2+3 şekli kullanılmış devamında ise üçlemenin yeri değişikliğe uğramıştır. Bu usulün halk müziğinde bilinen dört şekli vardır. Bunlar (a) 3+2+2+2, (b) 2+3+2+2, (c) 2+2+3+2 ve (d) 2+2+2+3. Beşinci Etüt 5/8'lik Türk Aksağı usulünün 2+3=5 şekli kullanılarak yazılmıştır. Bu usulün 3+2=5 şekli de vardır. Altıncı Etüt 10/8'lik Aksak Semai usulünde yazılmıştır. Onuncu Etüt 10/16'lık tartımıyla "Curcuna" usulünde yazılmıştır. Bu usul iki tane Türk Aksağı usulünün birleşiminden meydana gelmektedir.

Saygun'un bu etütleri virtüözlük seviyesine ulaşmış piyanistler tarafından icra edilebilir. Çünkü "Aksak Tartılar Üzerine On Etüt" yüksek virtüözlük gerektiren piyano teknikleri göz önünde bulundurularak bestelenmiştir.

2.5. AHMET ADNAN SAYGUN'UN "AKSAK TARTILAR ÜZERİNE ON İKİ PRELÜD" ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ (1967)

Giriş, başlangıç müziği olarak tanımlanan prelüdün ilk örneklerine 16. yüzyılda rastlanmıştır. 16. yüzyıldan sonra Güney Almanya, İtalya ve İspanya'da "Praeludium" terimi ve onun türevleri yaygın olarak kullanılmıştır. Diğer ülkelerde Intonazione, Intrada, Ricercare, Toccata adlarıyla da anılmıştır. Prelüd formu, 17. yüzyılda Fransa'da belirgin bir gelişme göstermiştir. Klavsen için prelüd-füg çalışmaları, 18. yüzyıla gelinceye kadar orta ve kuzey Almanya'da daha sonrada Viyana'da özellikle Bach'ın örgencileri ile devam etmiştir. 19. yüzyılda eski zamanların müziğine duyulan ilgi, kullanımdan çıkmış olan birçok formu tekrardan kullanılır hale getirmek için bir akım başlatmıştır. Eskisinden farklı olarak Prelüd formu, Romantik Dönem'e ait yeni özellikler ve Bach etkileri taşıyarak ortaya çıkarılmıştır. Örnek olarak, Felix Mendelssohn'un Op:35 piyano için "Altı Prelüd ve Füg'ü", Franz Liszt'in "Prelüd ve Füg'ü", Johannes Brahms'ın org için "İki Prelüd ve Füg'ü", César Franck'ın piyano için "Prelüd, Choral et Füg'ü", Max Reger'in Op:117 keman için "Prelüd ve Fügünü" verebiliriz. Frederic Chopin'in Op:28 "24 Prelüdü" Romantik dönem öncesi ve sonrasının en tipik ve eşsiz örneklerinden biridir. Müzik tarihinde ilk olarak takım şeklinde prelüd formunu kullanan Chopin'dir. Prelüdler kısa olmalarına rağmen gerek

teknik, gerekse anlam bakımından birçok zorluğu içerisinde barındırmaktadır.[32] 20. yüzyılda takım şeklinde prelüd formunu kullanan diğer bestecilerimizi ise şu şekilde sıralayabiliriz; Sergey Rahmaninov "Prelüdler", Alexander Scriabin "Prelüdler", Claude Debussy "12 Prelüd", Dmitri Shostakovich "24 Prelüd", Dmitry Kabalevsky "24 Prelüd", İlhan Usmanbaş "Altı Prelüd", Gara Garayev "24 Prelüd", Ahmet Adnan Saygun "Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd", Ali Darmar "Altı Piyano Prelüdü", Aydın Eser "Altı Piyano Prelüdü".[33]

20. yüzyıl Türk bestecilerinden olan Ahmet Adnan Saygun'da prelüdlerden oluşan takım şeklinde eser yazan besteciler arasında yer almaktadır. Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüdü" Türk müziğinin karakteristik makam ve tartım özelliklerini yansıtan bir eser olması yönüyle bu çalışmada incelenmek için seçilmiş eserler arasında yer almaktadır. Bu nedenle aşağıda bestecinin piyano prelüdlerinin Türk müziğiyle olan bağlılığı incelenmektedir.

1. Prelüd

Ahmet Adnan Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüdü" genellikle atonal'dir. Aynı zamanda prelüdlerin bazılarında makamsal özellikler, bazılarında tartım özellikleri ön plana çıkmaktadır.

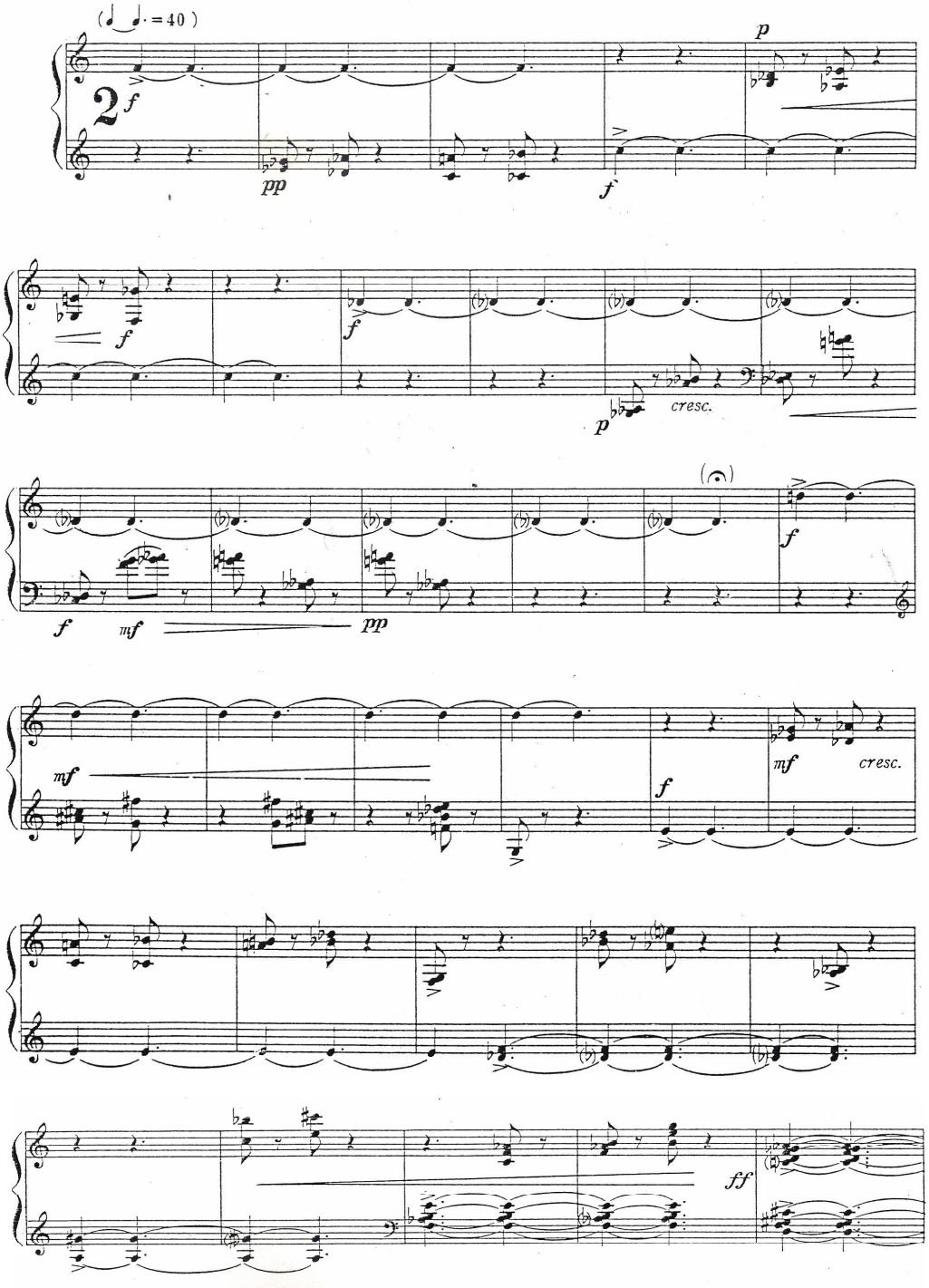
Birinci prelüd a-tonal müzik temelinde yazılmıştır. Müzik üç cümleden oluşmuştur. Basit üç cümleli periyod formundadır ($a+a_1+a_2$). Birinci cümle 1. ölçüden 16. ölçüye kadar, ikinci cümle genişlemesiyle 17. ölçüden 43. ölçüye kadar ve üçüncü-tamamlayıcı cümle 44. ölçüden 63. ölçüye kadardır. Prelüdün 33. ölçüsünde iki forteye ulaşan müzik yavaş-yavaş aşağı istikamette yürütülerek sönmeye başlar ve bu sönüş üç piyano (ppp) dinamiğiyle bitirilir. Daha sonra üçüncü cümlede de yine müzik iki forteye (ff) ulaştırılıp sonuna kadar müziğin gelişimi sönmeye doğru yöneltilir. Bu tür nüans kontrastlığı prelüdün dramatujisinin oluşumunda büyük rol oynamaktadır.

Prelüdün 49. ölçüsünden 55. ölçüsüne kadar baktığımızda tartım ostunatosu yapılarak eserin bütünündeki 5/8'lik aksak tartımın vurgulandığı görülmektedir. 56. ölçüde bir ölçü sustan (es) sonra tema kısmen tekrar edilip dört ölçü boyunca uzatılarak bitirilmektedir. Müziğin gelişiminde birkaç defa dikey kontrpuan usulü kullanılmıştır.

---

[32] Ayça Yılmaz, "Frederic Chopin"24 Prelüd" Op.28", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul 2008 (Yüksek Lisans Tezi) s.17-20.

[33] İlyasoğlu, s.171-296.



Şekil: 2.64. 1. Prelüd; a-tonal 1-33. ölçü

Saygun'un bu prelüdünün ritmi 5/8'lik'tir. "Bu ritm 5 zamanlı olup Türk müziğindeki Türk Aksağı usulüdür. Türk aksağı (2+3) (3+2) şeklinde gruplandırılır".[34] İki ve üç vuruşlu ana usullerin birleşmesinden oluşan birleşik beşli usulleri başlıca iki şekilde görüyoruz.

- 3+2 (a)
- 2+3 (b)

Bunların önce iki sonra üç şekilde olanı en çok kullanılanıdır. Önce üç sonra iki olanı ise daha azdır. Bileşik Beş Vuruşlu Usuller, Sivas ve Gaziantep dolaylarından başlar, doğuya gidildikçe çoğalır.[35] Bu eserde 5/8'lik tartımın a ve b olmak üzere iki şeklide mevcuttur.

Piyanizm açısından bakıldığında, piyanistin kontrast dinamik nüansların (ppp, ff, gibi) sıralamasını icrasında büyük bir ustalıkla göstermesi gerekmektedir. Ayrıca prelüddeki 5/8'lik tartımının dinleyiciye hissettirilecek şekilde icra edilmesi gerekmektedir. Yani 5/8'liğin aksak tartımını (üçlü vuruş) piyanoda göstermelidir.

2. Prelüd

İkinci prelüdün müziği de a-tonal'dir. İki cümleden oluşmuş, (a+a1) basit periyod formunda yazılmıştır. Birinci cümle 8 ölçüden oluşur. İkinci cümleyse genişlemesiyle beraber 9. ölçüden 42. ölçüye kadardır. İkinci cümlenin genişlemesi müziği yavaş-yavaş yükselterek iki dalga halinde zirveye taşımaktadır. 9. ölçüden 19.ölçüye kadar birinci dalga 19.ölçüden de 42. ölçüye kadar ikinci dalga müziği sona erdirmiştir.

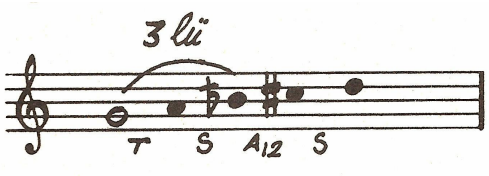
Prelüdün ritmi 9/8'lik olup Türk halk müziğindeki "Kıvrak Zeybek" halk dansını yansıtmaktadır. Bu prelüdün tamamı 9/8'lik tartımda yazılmıştır. 9/8'lik tartımın a, b ve d olmak üzere üç şeklide kullanılmıştır.

Bu prelüdü makamsal açısından incelediğimizde, Türk halk müziğiyle olan bağlılığı ortaya çıkmaktadır. 15. ölçüyle 17. ölçü arasında küçük oktavın sol sesi üzerinden bir Nikriz beşlisi etkisi görülmektedir. Burada seyir özelliği itibariyle tam olarak bir Nikriz makamından bahsedilememekle birlikte sadece bu makam dizisinin karar sesinde rast (sol) ve yeden sesinde ırak (fa#) kullanılmış olup çeşni niteliğinde bir etkiden söz edilebilir. Aşağıda Nikriz beşlisi gösterilmiştir.

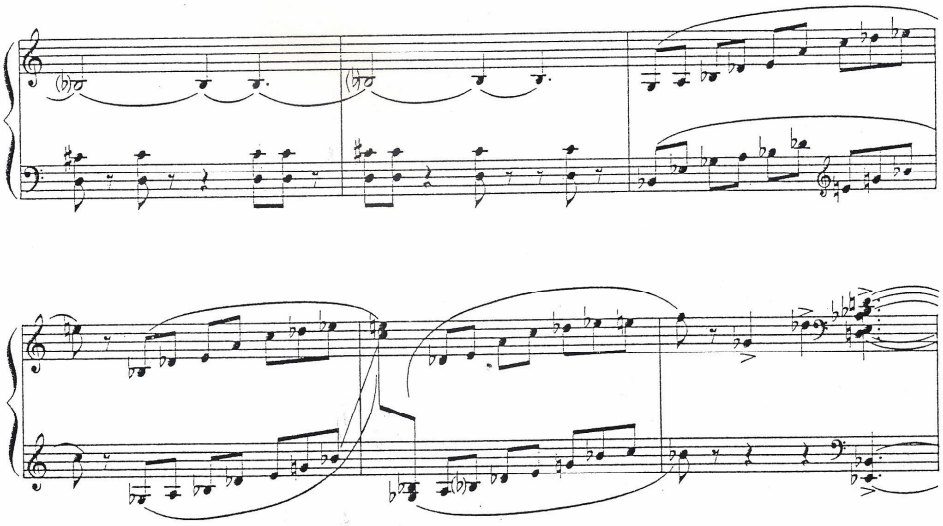
---

[34]Emnalar, s.112.
[35]Özkan, s.54.

Nikriz beşlisi:



Şekil: 2.65. Nikriz beşlisi

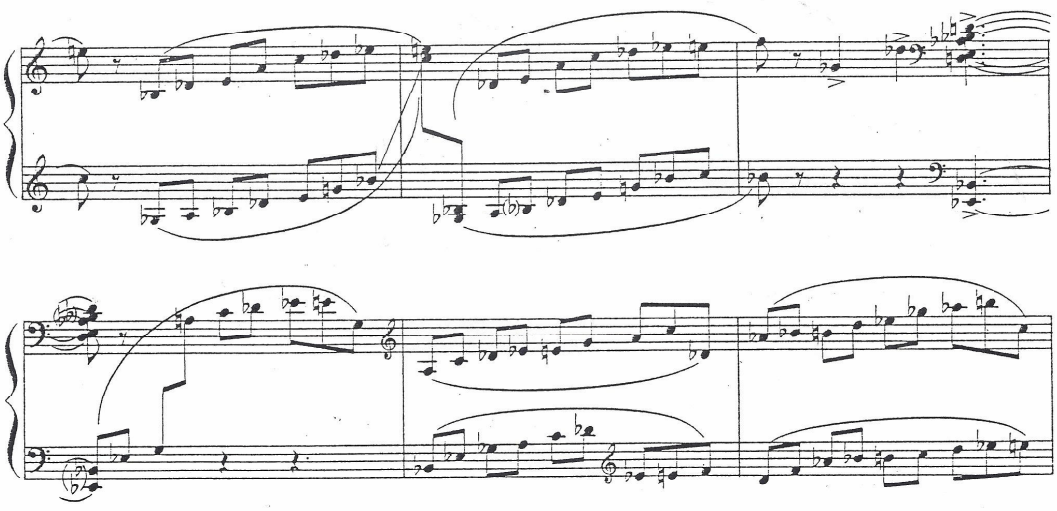


Şekil: 2.66. 2. Prelüd; a-tonal 15-17. ölçü

18. ölçünün sonundaki akorla 20. ölçü arasında tam olarak karar hissi oluşturmayan bir Zirgüleli Hicaz dizisi duyulmaktadır. Dizinin tamamı yerine beşlisinin etkisi daha çok hissedilmektedir. Bahsedilen ölçüler ve devam eden birkaç ölçüde, hem üst partisyonda hem de alt partisyonda motif tekrarıyla bu etki yinelenmektedir. Buradaki Zirgüleli Hicaz makamı dizisi etkisi, küçük oktavın (la b) sesi üzerinden düşünülmektedir. Ancak görülen makamsal etki diğer birçok örnekte de olduğu gibi (la b) sesi üzerinden başlayıp yine (la b)'e kadar uzanan bir oktavlık dizi içerisinde tam bir makam dizisi şeklinde değildir. Bestecinin tercihine göre tam olmayan bir makam dizisi etkisi oluşturulmuştur. Bu durumda A. Adnan Saygun'un geleneksel müzik tınılarını çağdaş bir anlayışla eserlerinin içerisinde kullanmasındaki ustalığını göstermektedir. Aşağıda Zirgüleli Hicaz makamı dizisi gösterilmiştir.

Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi:

Şekil: 2.67. Zilgüleli Hicaz makamı dizisi



Şekil: 2.68. 2. Prelüd; a-tonal 18-20. ölçü

Piyanistin bu prelüdü 9/8'lik tartım hissini dinleyiciye aktarabilecek şeklide icra etmesi gerekmektedir. Yani 9/8'likteki vurgulu aksak tartım icrada ne kadar doğru bir şekilde gösterilirse dinleyici tarafından o kadar doğru bir aksak tartım algısı ortaya çıkacaktır.

3. Prelüd

Üçüncü prelüdünün müziği a-tonal sistem üzerinde kurulmuş ve basit üç bölmeli form temelinde yazılmıştır.

A	B	A_1
$(a+a_1)+(a_2+a_3)$	(kontrast orta bölüm)	$(a+a_1)$

Birinci bölme (A bölmesi) dört cümleden oluşmuş birleşik periyod formunda yazılmıştır $(a+a_1)+(a_2+a_3)$ (1. ölçüden 30. ölçüye kadar). B bölmesiyse tamamen kontrast karakterli bir müzik temelinde kurulmuştur. B bölmesine nüans açısından

baktığımızda, müziğin ilk önce üç piyano (ppp) dinamiğiyle başlamış, sonra üç forte (fff) dinamiğiyle devam etmiş ve daha sonra tekrar üç piyano (pp) dinamiğine getirilmiş olduğu görülmektedir. Buda müziğin ne kadar kontrast karakterde olduğunu gözler önüne sermektedir.

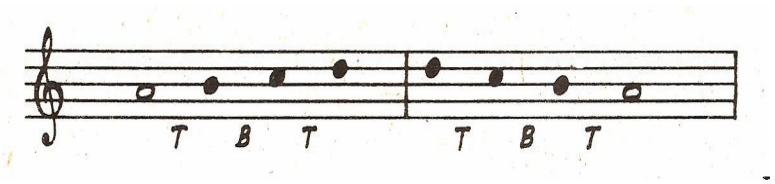
Bu prelüd Türk halk müziğindeki 7/8'lik aksak tartımda yazılmıştır. Genel olarak prelüdün bütününde 7/8'lik tartımın c şekli kullanılmış olsa da a ve b şekilleri de mevcuttur. "İki ve üç vuruşlu ana usullerin bir araya gelmesinden meydana gelir. Üçlülerin yer değişmesi yedili birleşik usullerin şu üç şekilde gösterilmesini sağlar:

- 3+2+2 (a)
- 2+3+2 (b)
- 2+2+3 (c)

Birinci şekilde üçlü vuruş başa, ikincide ortaya, üçüncüde sona gelmektedir. Bundan başka, üçlülerin senkoplu şekli bu usulleri ritm bakımından daha zengin bir duruma getirmektedir. Yedi vuruşlu bileşik usuller, yurdun her tarafında vardır. Süratli yedililerin başlıca toplandığı bölge, Trabzon, Rize ve dolaylarıdır."[36]

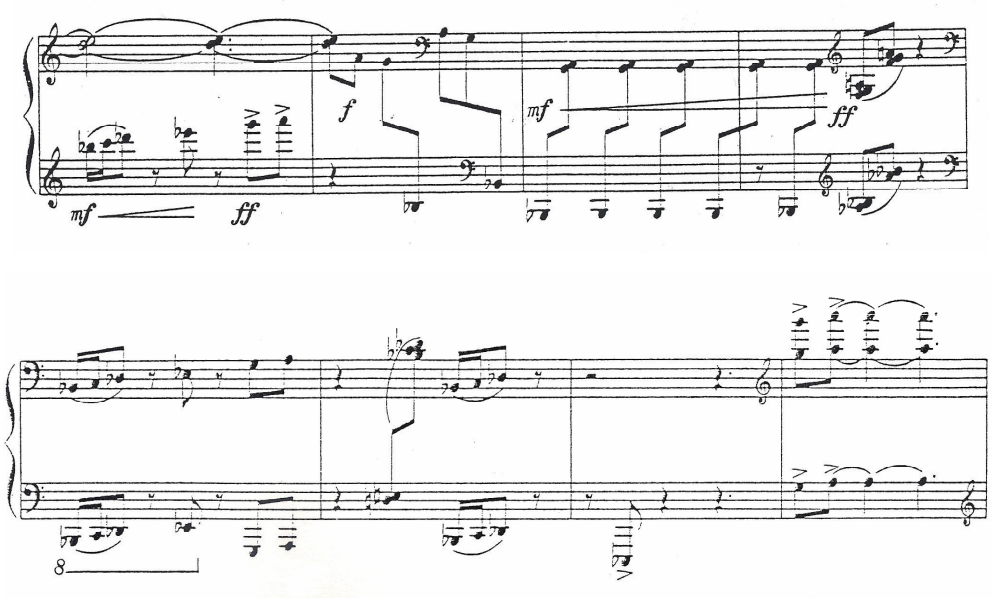
Prelüd makamsal entonasyon özelliği yönüyle incelendiğinde 19. ölçü de 2. oktavın (si b) sesi üzerinden bir Buselik dörtlüsü etkisi görülmektedir. 23. ve 24. ölçülerde de oktavlı bir duyum ile büyük oktavın (si b) sesi üzerinden tekrar bir Buselik dörtlüsü etkisinden söz edilebilir (si b-do-re b-mi b). Aşağıda Buselik dörtlüsü gösterilmiştir.

Buselik dörtlüsü:



Şekil: 2.69. Buselik dörtlüsü

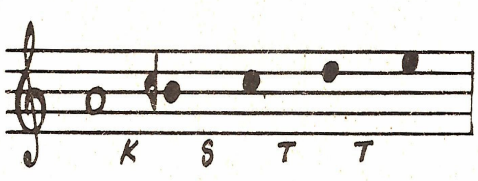
[36]Sarısözen, s.66.



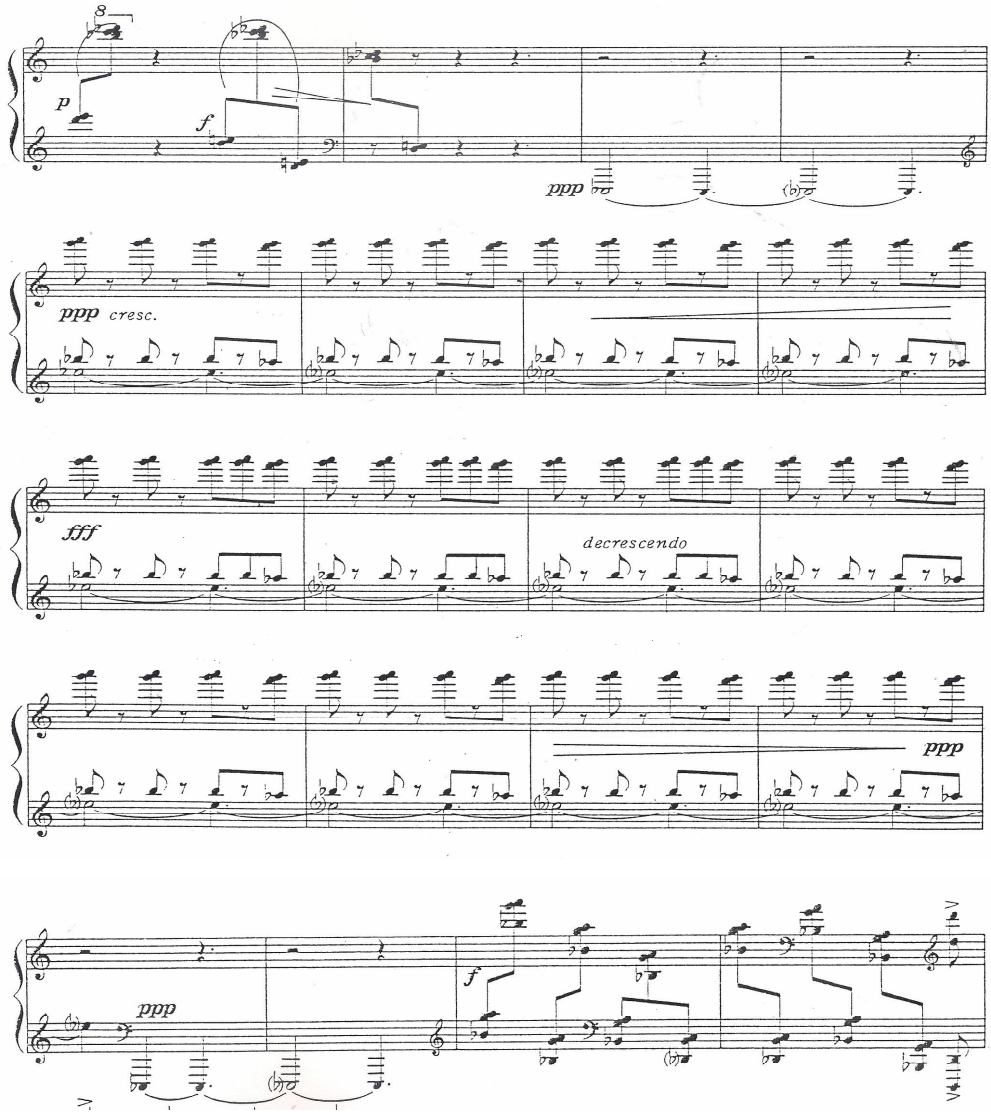
Şekil: 2.70. 3. Prelüd; a-tonal 19-24. ölçü

29 ve 44. ölçüler arasında genel olarak üçtonlarla örülü ve karar hissi oluşturmayan bir Hüseyni beşlisi duyulmaktadır. 29. ölçüde alt partisyonda bulunan kontr oktavın (mi b) sesi ile başlayan bu duyum, 44. ölçüde yine aynı sesle son bulmuştur. Bu bölümdeki ses dizisi incelendiğinde (mi b-fa-sol-la b-si b) majör bir duyumla birlikte Çargâh etkisinden söz edilebilir. Fakat buradaki işleniş biçimi, ritmik vurgu, (mi b-si b) arası beşli vurgusu ve genel karakteristik yapı Hüseyni 7/8'lik bir "Horon" ezgisini çağrıştırmaktadır. Fakat prelüdün bütün olarak a-tonal yapıda olması Hüseyni duyumu bütünsellikten uzaklaştırmaktadır. Aynı durum Çargâh bahsi için de geçerlidir. Aşağıda Hüseyni beşlisi gösterilmiştir.

Hüseyni beşlisi:



Şekil: 2.71. Hüseyni beşlisi



Şekil: 2.72. 3. Prelüd; a-tonal 29-44. ölçü

Prelüdün icrası sırasında piyanistin, 7/8'lik tartımı dinleyiciye hissettirerek yani 7/8'liğin vurgulu aksak tartımını duyurarak çalması gerekir. Ayrıca bu prelüdün sıklıkla değişen nüanslarını ustalıkla icrasına yansıtmalıdır.

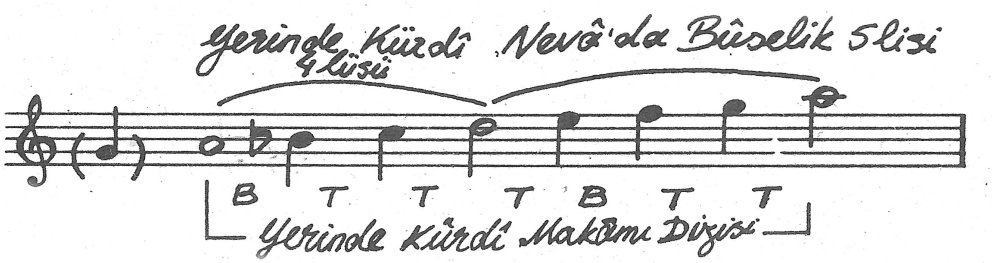
4. Prelüd

Dördüncü prelüd (do b majör) tonunda yazılmıştır. Yani diğer üç prelüdün aksine tonal bir yapıdadır. Müzik iki cümleden ibarettir (a+a$_1$), basit periyod formunda yazılmıştır. Birinci cümle 1. ölçüden 17. ölçüye kadar, ikinci cümle ise 18. ölçüden 46. ölçüye kadardır.

Bu prelüd Türk halk müziğindeki 5/8'lik aksak tartımda yazılmıştır. Prelüdün tamamında 5/8'lik tartımın a ve b olmak üzere iki şeklide mevcuttur. Bu piyesin

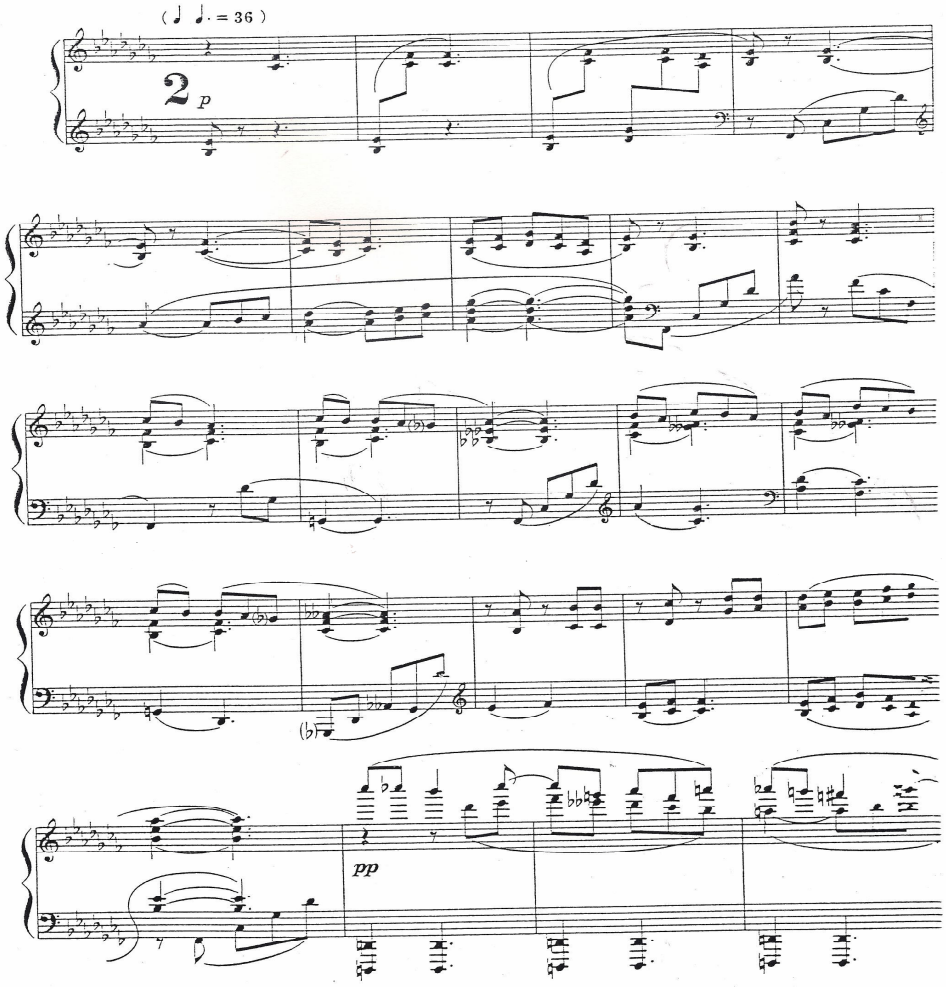
makamsal özelliği incelendiğinde eserin başından sonuna kadar (mi b) üzerinden bir Kürdi makam dizisi duyulmaktadır. Daha ilk ölçüde alt partisyonda (si b-mi b) aralığı ve üst partisyonda (do b-fa b) aralığının sesleri arasında Kürdi makamı dizisi için gerekli olan bakiye aralığı duyulmaktadır. Yine eser içerisinde devam eden diğer ölçülerde, bariz bir Kürdi duyumu söz konusudur. Donanımda yazılı olan arıza işaretleri (do b majör) dizisinin duyulmasına imkân veriyor olsa da, genel duyumun majör diziyle bir ilgisi yoktur. Öyle ki bu arıza işaretleri (mi b) üzerinden Kürdi dizisi duyurmak için gerekli olan işaretlerdir. (mi b-fa b-sol b-la b-si b-do b-re b-mi b). Aşağıda Kürdi makamı dizisi ve özellikleri gösterilmektedir.

Yerinde Kürdi Makamı Dizisi:



Şekil: 2.73. Yerinde Kürdi makamı dizisi

Durağı: La (dügâh) perdesidir.
Yedeni: Sol (rast) perdesidir.
Güçlüsü: Re (neva) perdesidir.
Seyri: Çıkıcı, bazen de çıkıcı- inicidir.



Şekil: 2.74. 4. Prelüd; C b dur 1-23. ölçü

Piyanist bu piyesi icra ederken, 5/8'lik tartımı dinleyiciye doğru bir şekilde duyurmalıdır. Yani 5/8'liğin vurgulu aksak tartımını icrasında göstermelidir.

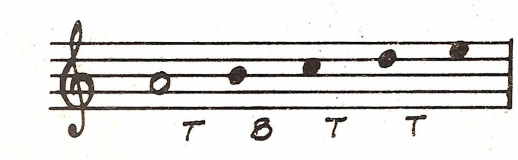
5. Prelüd

Beşinci prelüdde besteci donanıma beş diyezli tonu (si majör) yazmış, ancak prelüdün sonu fa bekar üzerinde bitmiştir. Bu nedenle bu prelüdü a-tonal düşünebiliriz. Bu prelüdün form kalıbı üç bölmeden oluşur. Prelüd basit üç bölmeli formda yazılmıştır. Birinci A bölmesi 1. ölçüden 7. ölçüye kadar, ikinci B bölmesi 7. ölçüden 26. ölçüye kadar ve üçüncü A_1 bölmesi ise 26. ölçüden 33. ölçüye kadar olan bölmeyi kapsamaktadır.

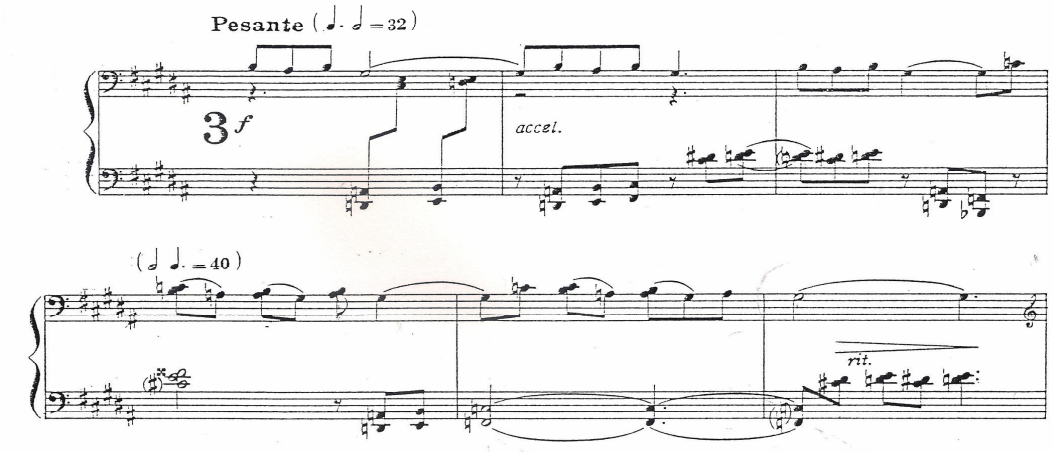
A	B	A_1
(Tek cümleli periyod)	(kontrast orta bölüm)	Röpriz

Bu prelüd Türk halk müziğindeki 7/8'lik tartımda yazılmıştır. Piyesin tamamında 7/8'lik tartımın a, b ve c olmak üzere üç seklide vardır. Bu prelüd makamsal entonasyonu açısından incelendiğinde 1. ölçüden 6. ölçüye kadar olan bölümde bir Buselik beşlisi etkisi görülmektedir. (sol#-la#-si-do#-re#) Aşağıda Buselik beşlisi gösterilmiştir.

Buselik beşlisi:



Şekil: 2.75. Buselik beşlisi



Şekil: 2.76. 5. Prelüd; 1-6. ölçü

Piyanistin bu piyesi icra ederken, 7/8'lik tartımın özelliklerini göstermesi gerekmektedir. Yani 7/8'liğin vurgulu aksak tartımını belli edecek bir icra sergilemelidir.

6. Prelüd

Altıncı prelüd basit üç bölmeli form temelinde yazılmıştır.

A	B	A_1
($a+a_1$)	(dinamik orta bölme)	Röpriz

Piyesin Türk halk müziği ile bağlılığı daha çok tartım alanında görülmektedir. Bu prelüd 5/8'lik tartımda yazılmıştır. Prelüdün üçüncü bölmesinde 66. ölçüden 73. ölçüye kadar 5/8'lik tartımın 2+3 şekli değişmiş, 2+2…… şekline dönüşmüştür.

7. Prelüd

Yedinci prelüdün form kalıbı iki bölmeden ibarettir. Basit iki bölmeli formda yazılmıştır. Birinci bölme 1. ölçüden 47. ölçüye kadar, ikinci bölme ise 47. ölçüden 80. ölçüye kadar olan bölmeyi kapsamaktadır. Birinci bölme üç cümleden oluşmuş, basit periyod formunda yazılmıştır. İkinci bölme ise iki cümleli basit periyod formundadır.

I bölme		II bölme
$(a+a_1+a_2)$	+	$(b+b_1)$

Piyese tartım açısından bakıldığında, 8/8'lik tartımda yazılmış olduğu görülmektedir. Bu prelüdün 8/8'lik tartımı genel olarak 3+2+3 şekli kullanılarak yazılmıştır. Birinci bölmenin üçüncü cümlesinin 10. ölçüsünden 17. ölçüsüne kadar tartım 2+3+3 şeklinde değişmektedir.

8. Prelüd

Sekizinci prelüdün form kalıbı kısmen serbest kurulan dört cümleden ibarettir. Birleşik periyod'a benzer bu kalıp şu şekilde gösterilir ($a+a_1+a_2+a_3$). Piyes 8/8'lik tartım temelinde yazılmış olup, bahsi geçen tartım parçanın bütününde belirgin olarak görülmektedir.

9. Prelüd

Dokuzuncu prelüd iki bölmeli formdan oluşmuştur. Rejitativ karakterli müzik parçası iki bölmeyi de birbirine bağlamıştır. Birinci bölme simetrik olmayan dört cümleden (birleşik periyod formu) oluşurken, ikinci bölme iki cümle ve genişlemesinden oluşmaktadır. Cümleler aynı kurumludur. Bu prelüd 5/8'lik tartımda yazılmış ve tamamında bu tartım kullanılmıştır. Piyeste 5/8'lik tartımın 2+3 (a) ve 3+2 (b) şekilleri kullanılmıştır.

I bölme	(Rejitativ)	II bölme
$(a+a_1+a_2+a_3)$	+	$(a+a_1$ – genişlemesi)

10. Prelüd

Onuncu prelüd birleşik periyoda benzer ($a+a_1+a_2+a_3$) formda yazılmıştır. Bu prelüd 5/8'lik tartımda yazılmıştır. Piyesin tamamında 5/8'lik tartımın a ve b olmak üzere iki şeklide kullanılmıştır.

11. Prelüd

On birinci prelüd üç cümleden oluşmuştur (üç bölmeli basit periyod). Birinci ve ikinci cümleler aynı kurumludur. Üçüncü cümledeyse besteci temanın dönmeli şeklini serbest olarak kullanmıştır.

Piyesin Türk Halk müziğinde sıkça kullanılan 9/8'lik tartımda yazılmıştır. Piyesin tamamında 9/8'lik tartımın sadece d şekli vardır. Bu tartım şekli zeybek isimli bir halk dansımızdır. Folklorumuzun karakteristik oyunlarından olan "Zeybek" Ege, Güney Marmara ve İç batı Anadolu yörelerine aittir. Bu prelüd allegro temposunda yazıldığından dolayı "Kıvrak Zeybek" olarak isimlendirilmesi daha doğru olacaktır.

12. Prelüd

On ikinci prelüd halk müziğinde sıklıkla kullanılan ve horon tarımı olarak bilenen 7/16'lik tartımda yazılmıştır. Eserin tamamında 7/16'lik tartımın a, b ve c olmak üzere üç şeklide kullanılmıştır. "Horon" denince akla orta ve doğu Karadeniz yöresi gelmektedir. Çünkü "Horon" Karadeniz yöresine ait bir oyunumuzdur.

Bu prelüd icracılık bakımından, yüksek virtüözlük seviyesinde yazılmıştır. Besteci icracı için zorluk yaratan birçok teknik usulü (oktav tekniği, özel-vurgulu pedal sistemi vb) kullanmıştır.

Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd" isimli yapıtında altıncı prelüd 5/8'lik, yedinci prelüd 8/8'lik, sekizinci prelüd 8/8'lik, dokuzuncu prelüd 5/8'lik, onuncu prelüd 5/8'lik, on birinci prelüd 9/8'lik ve on ikinci prelüd 7/16'lık tartımlarda yazılmıştır. Bunlar Türk halk müziği ve klasik Türk müziğinde sıkça kullanılan tartım yapılarıdır. Bu prelüdlerin müziğinde daha çok tartım yapıları ön plana çıkarılmıştır. Önceki prelüdlerde ise tartım özelliklerinin yanında makamsal özelliklerde önemli bir yer tutmaktadır.

Böylece "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd" adlı eserin analiz edilmesi sonucunda Türk müziğindeki geleneksel yapıyla Batı müziğinin değerlerinin sentezi bir daha vurgulanmıştır. Esere genel itibariyle bakıldığında Türk müziğine özgü karakteristik makam ve tartım yapılarının oldukça belirgin bir şekilde göze çarptığı görülmektedir.

Makam yapıları; Nikriz beşlisi, Zirgüleli Hicaz makamı dizisi, Buselik dörtlüsü, Hüseyni beşlisi, Yerinde Kürdi makamı dizisi ve Buselik beşlisidir. Türk halk müziğindeki karakteristik tartım özellikleri her bir prelüdün temelini oluşturmaktadır.

SONUÇ

"Ahmet Adnan Saygun' un fortepiyano eserlerinin Türk halk müziği ile bağlılığı" adlı çalışmamızda Saygun'un piyano yapıtlarında Batı müziğinin değerleriyle geleneksel yapıyı (Türk halk müziği) birleştirip sentezlemiş olduğu görülmektedir. Araştırmada bu söyleme dayanarak genel itibariyle makamsal ve tartım özelliklerinin daha belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. Bunların yanında besteci eserlerinde farklı diziler (mod) (pentatonik, majör, minör gibi) kullanmıştır. Aynı zamanda birçok homofon ve polifoni teknik usullerine (sekvensiya, imitasyon, stteretto ve poli-makam gibi) müziğinde yer vermiştir.

Bu araştırma Saygun'un piyano yapıtlarındaki makamsal özelliklerin incelenmesi, seçilen eserlerdeki Türk müziğinin karakteristik tartımının tespit edilmesi ve form analizinin yapılması açısından önemlidir**.** 20. yüzyılın müzik diline ve teknolojisine sahip olan ve aynı zamanda kendi milli müziğinin değerlerini dünya müzik sanatıyla uzlaştıran A. A. Saygun, eserleriyle sanatta yeni bir yol çizmiştir. Bu yolla da halk müziği ile dünya müziğinin zengin değerlerini birleştirmiştir.

Ayrıca piyano icrası açısından yapılan tespitler bu çalışmayı piyano icracılarının yararlanabileceği bir kaynak olması yönünde desteklemektedir.

Bu çalışmanın hazırlanmasındaki amacımız Ahmet Adnan Saygun'un piyano yapıtları hakkında daha derin bilgi vermektir. Çalışmada Saygun'un piyano müziğindeki makamsal özelliklerin nazari ve icra yönünden analiz edilip ortaya çıkarılması ve bu yöntemle ülkemizde yapılacak olan bilimsel çalışmalara katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

EKLER

İNCİ'NİN KİTABI
(İNCİ'S BOOK)

1. İNCİ
2. AFACAN "KEDİ" (PLAYFUL KITTEN)
3. MASAL (A TALE)
4. KOCAMAN BEBEK (THE GIANT PUPPET)
5. OYUN (A JOKE)
6. NİNNİ (LULLABY)
7. RÜYA (A DREAM)

A. ADNAN SAYGUN

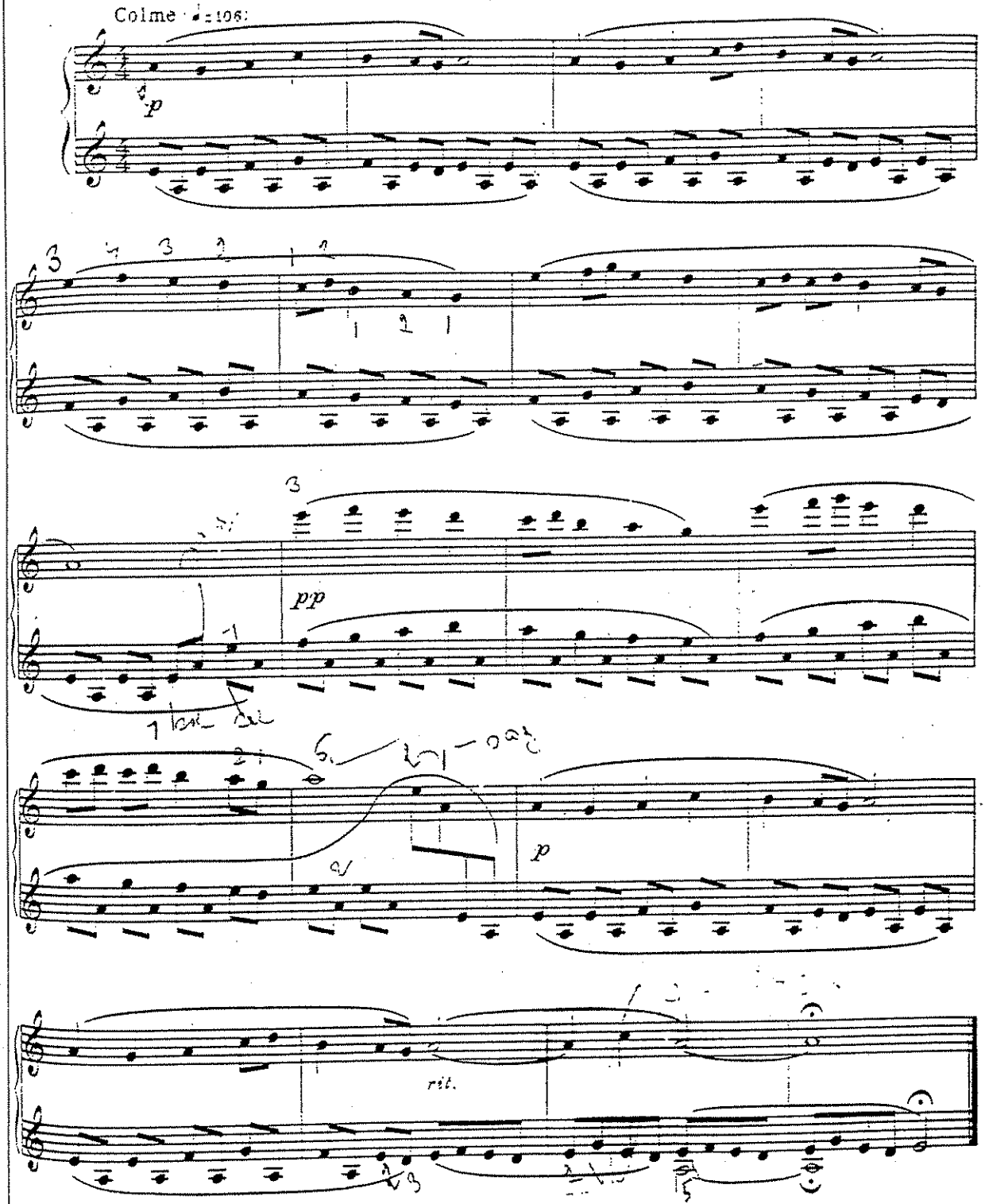
FOR PIANO

SOUTHERN MUSIC PUBLISHING COMPANY, INC. NEW YORK

à Madame Eugène Borrel

Inci'nin Kitabi
Inci's Book
Inci
1.

A. ADNAN SAYGUN

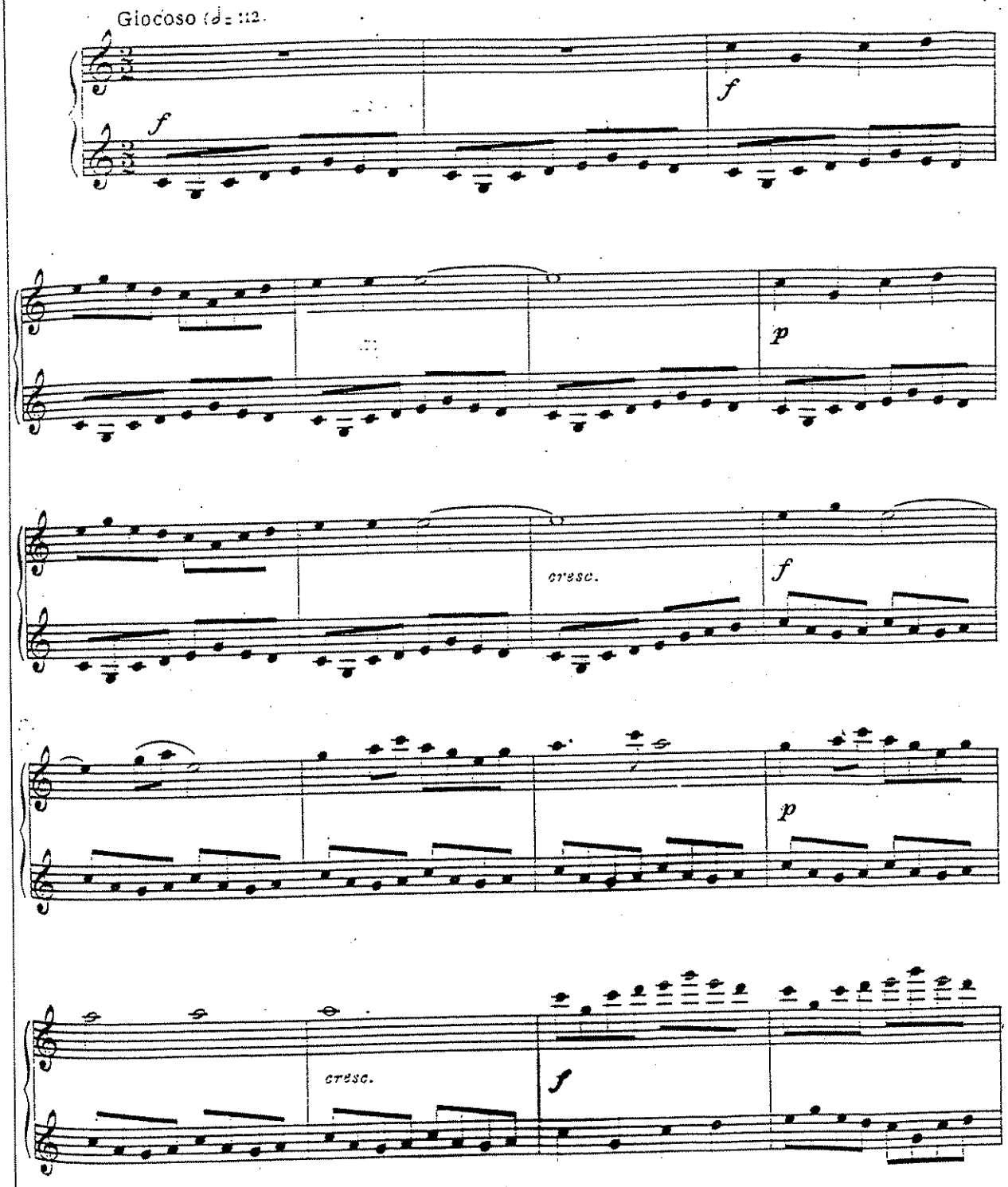


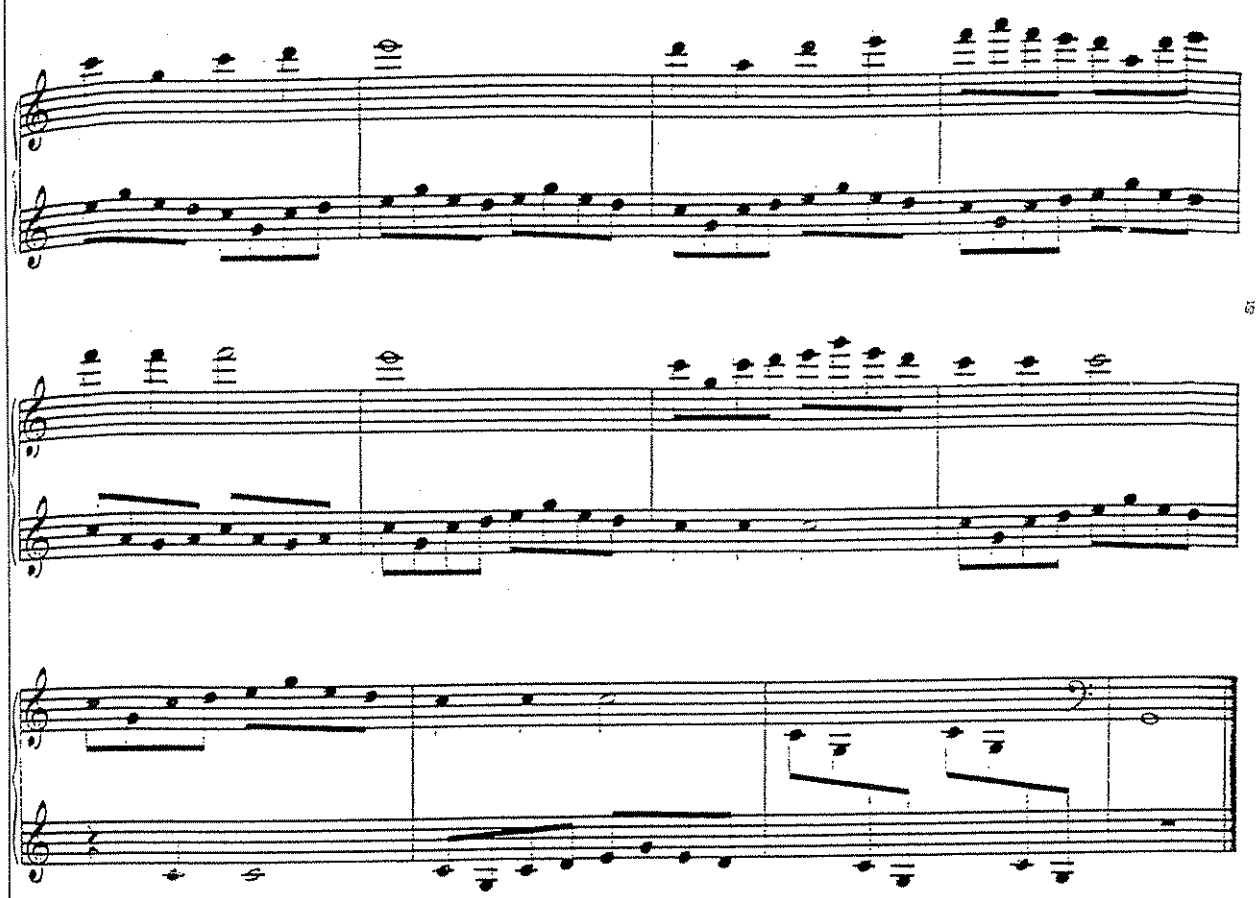
Copyright 1952 by Southern Music Publishing Company, Inc.
International Copyright Secured
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit
Printed in U.S.A.

Afacan "Kedi"

Playful Kitten

2.

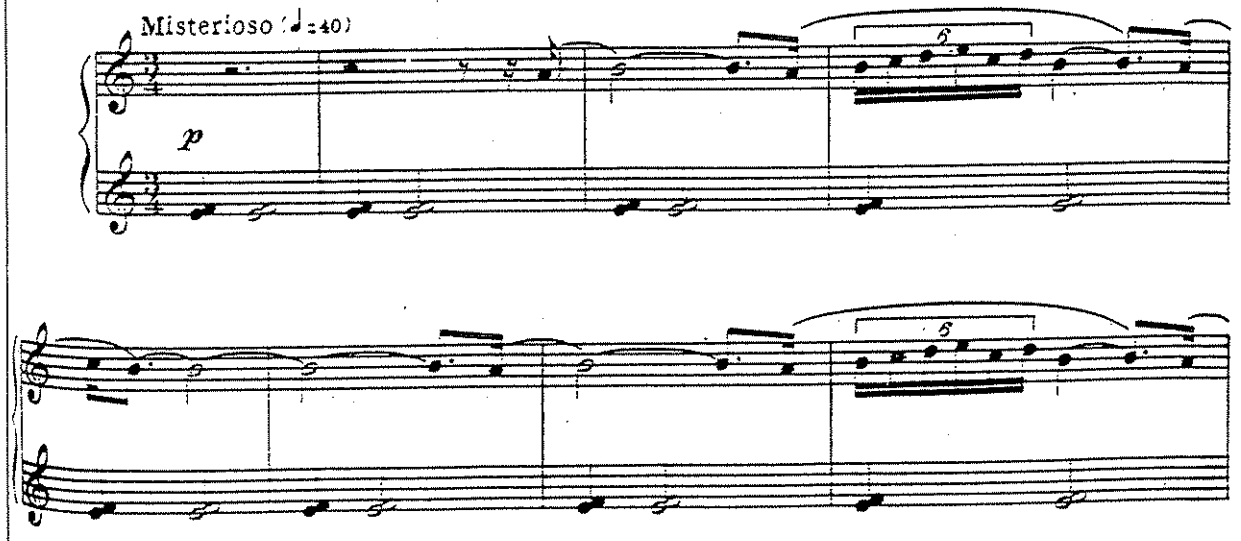


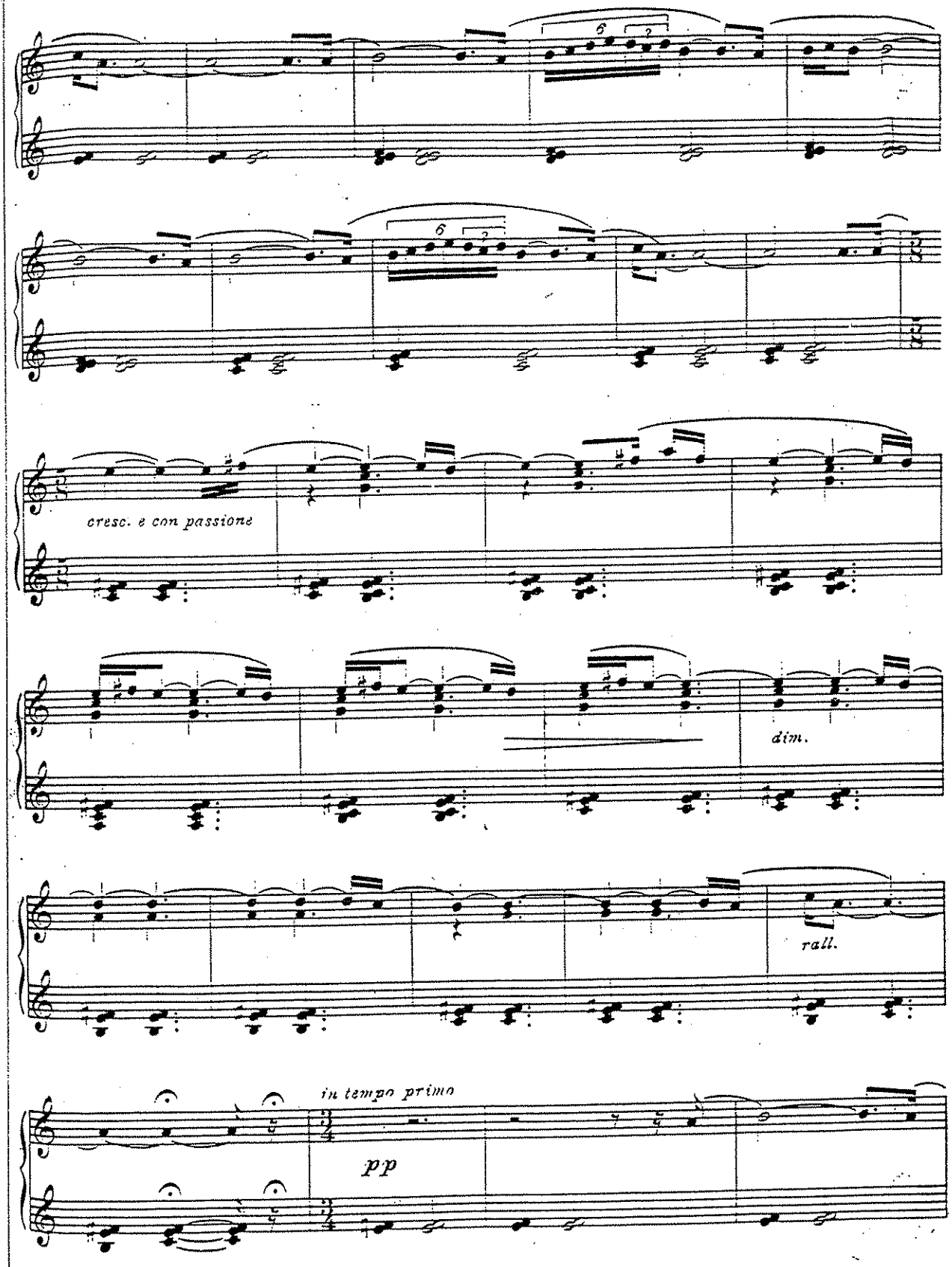


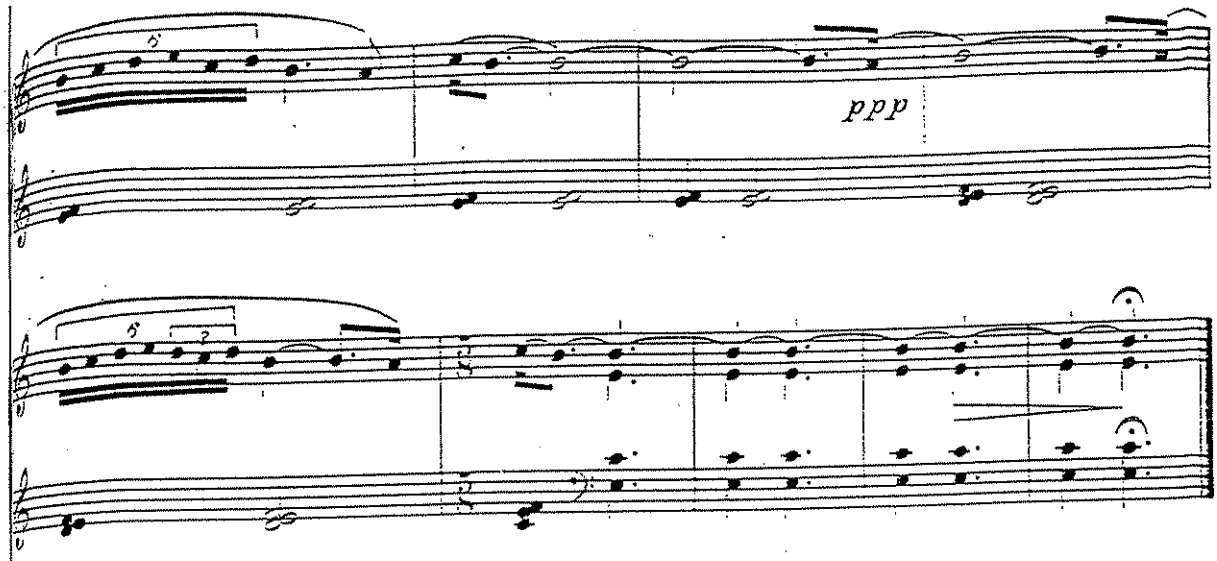
Masal

A Tale

3.



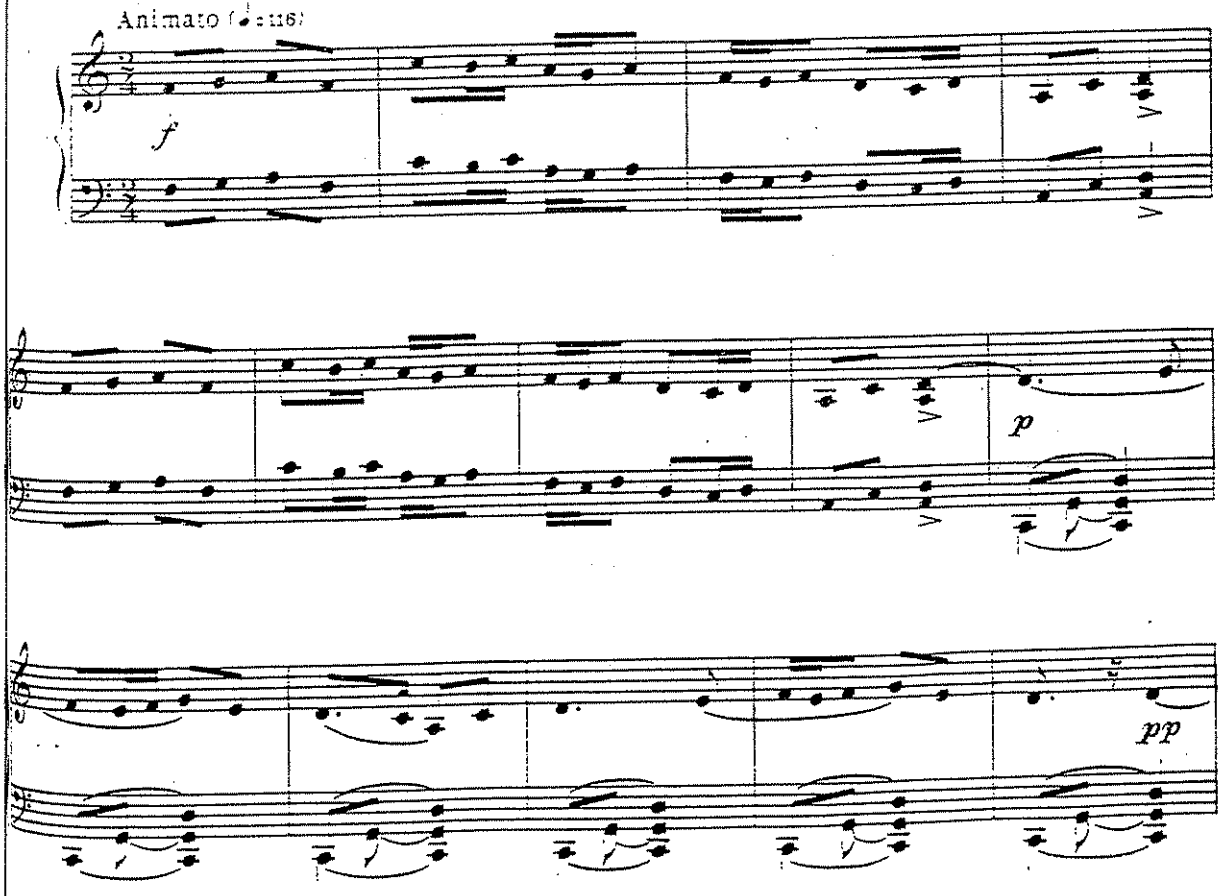

cresc. e con passione
dim.
rall.
in tempo primo
pp

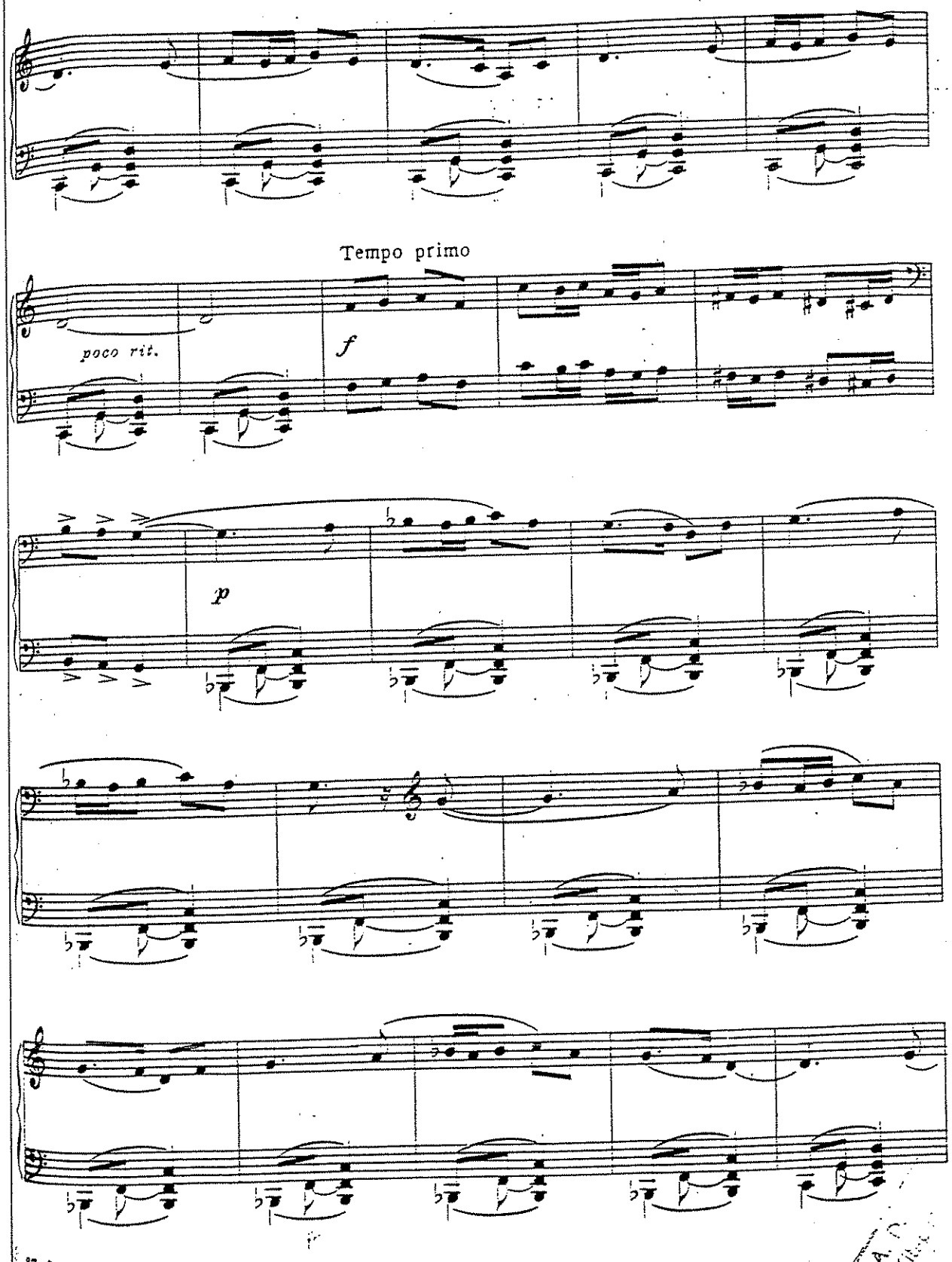


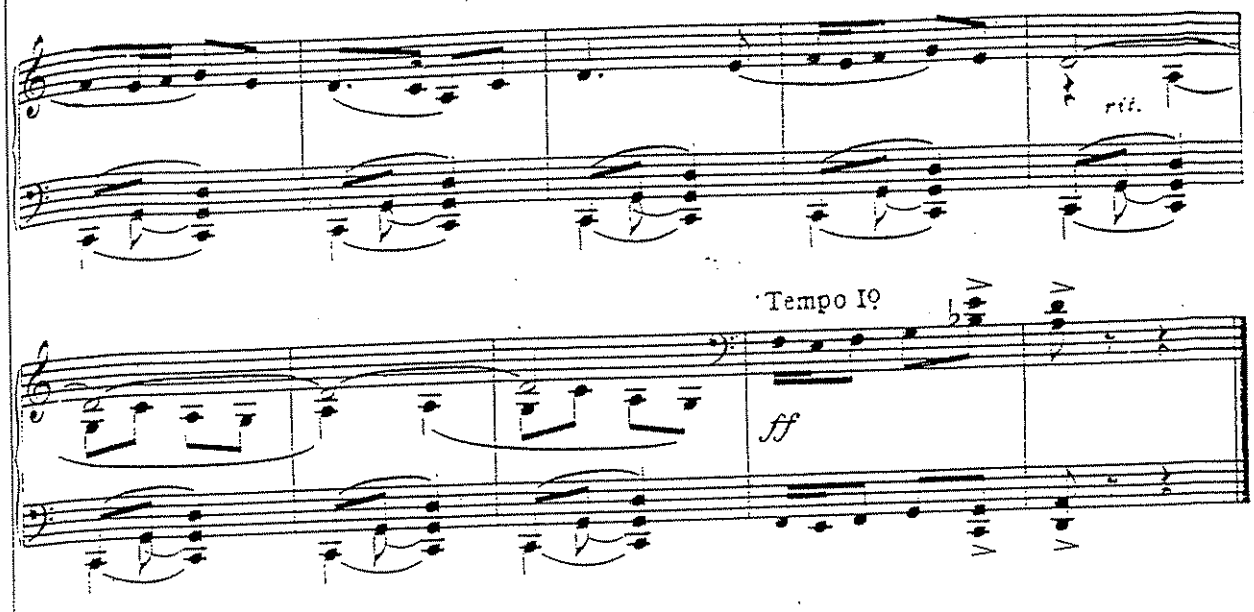
Kocaman Bebek

The Giant Puppet

4.



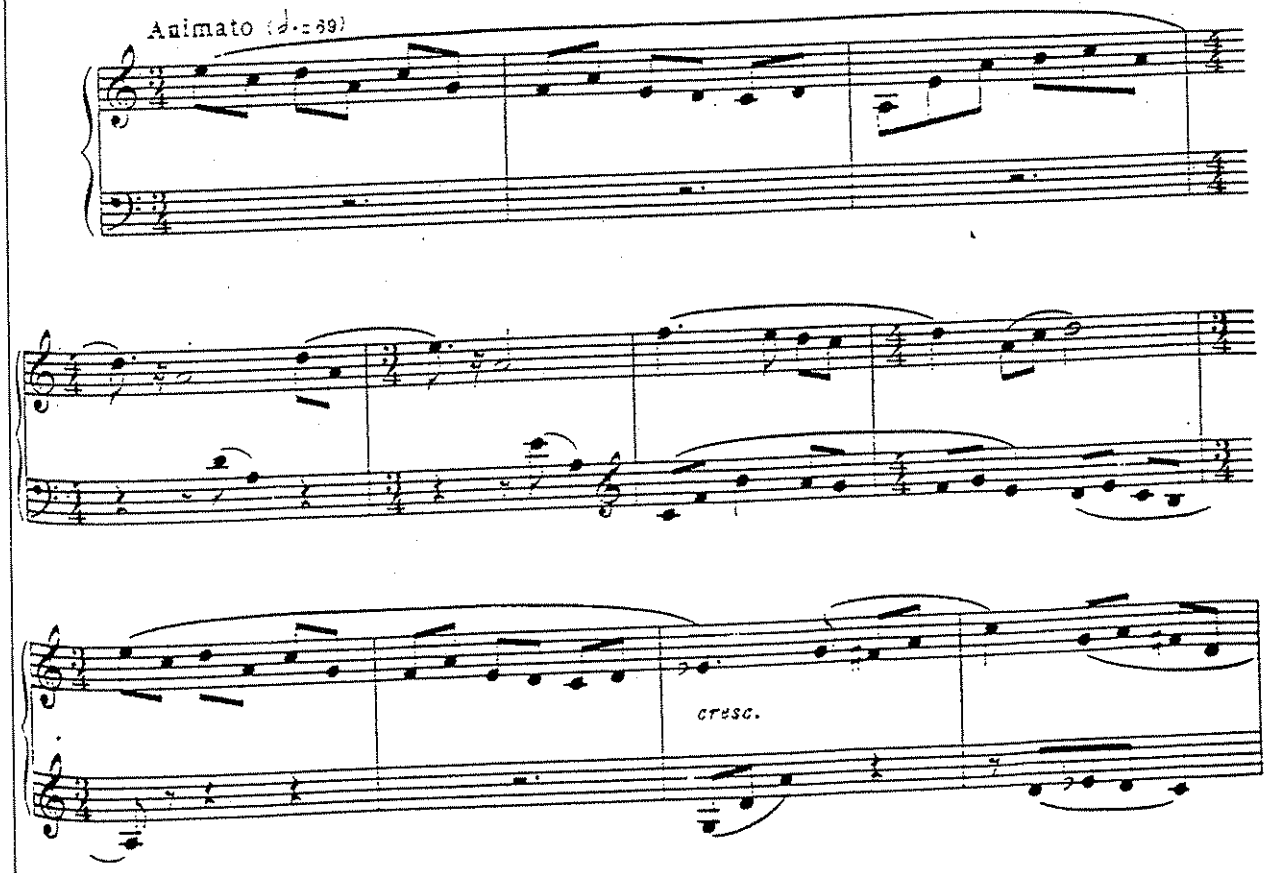

Tempo primo
poco rit.
f
p

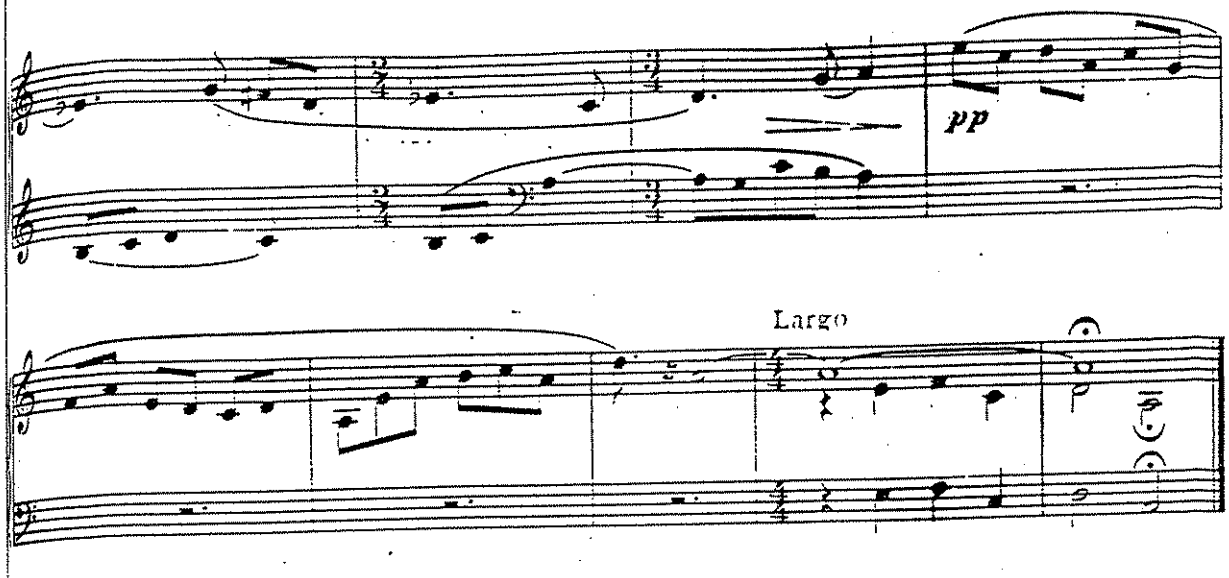


Oyun

A Joke

5.

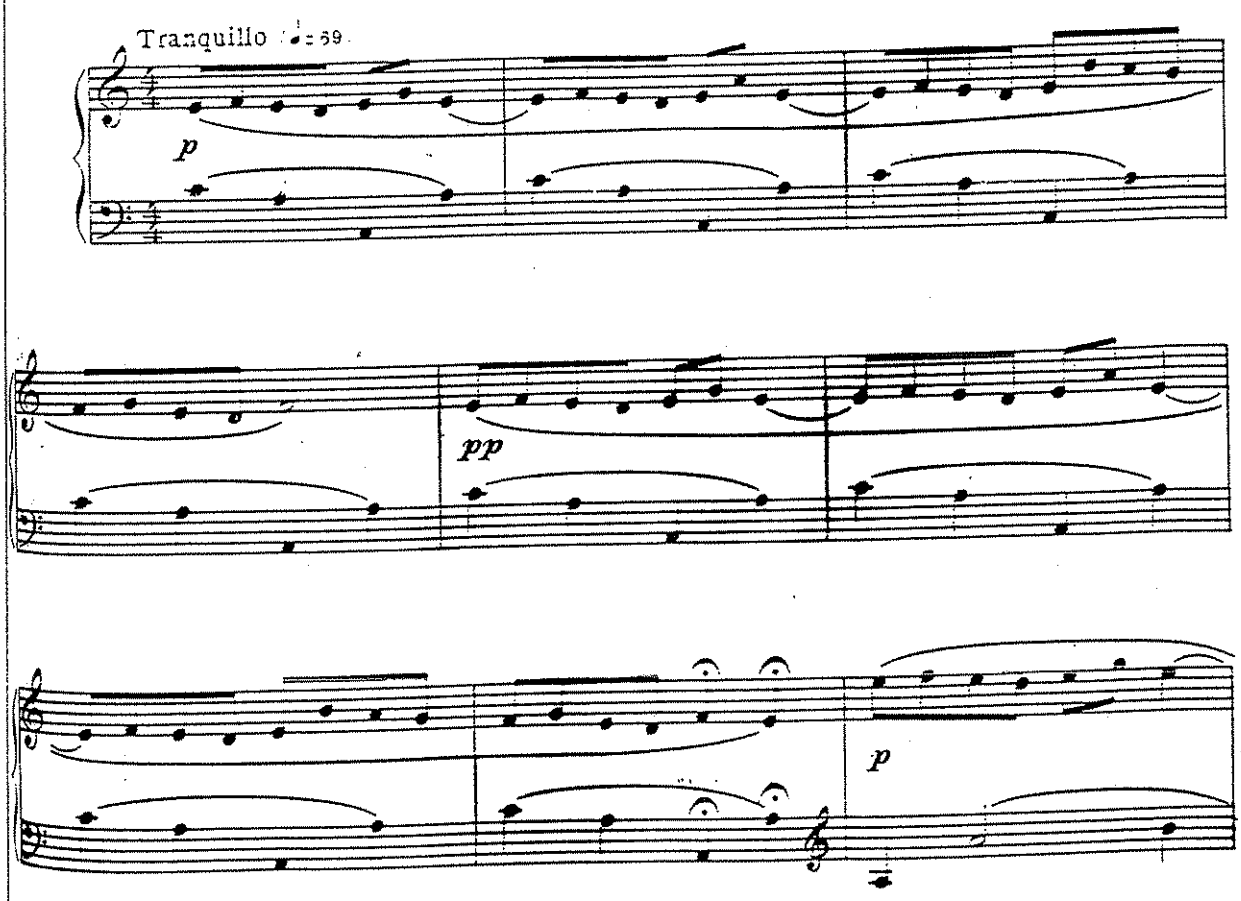


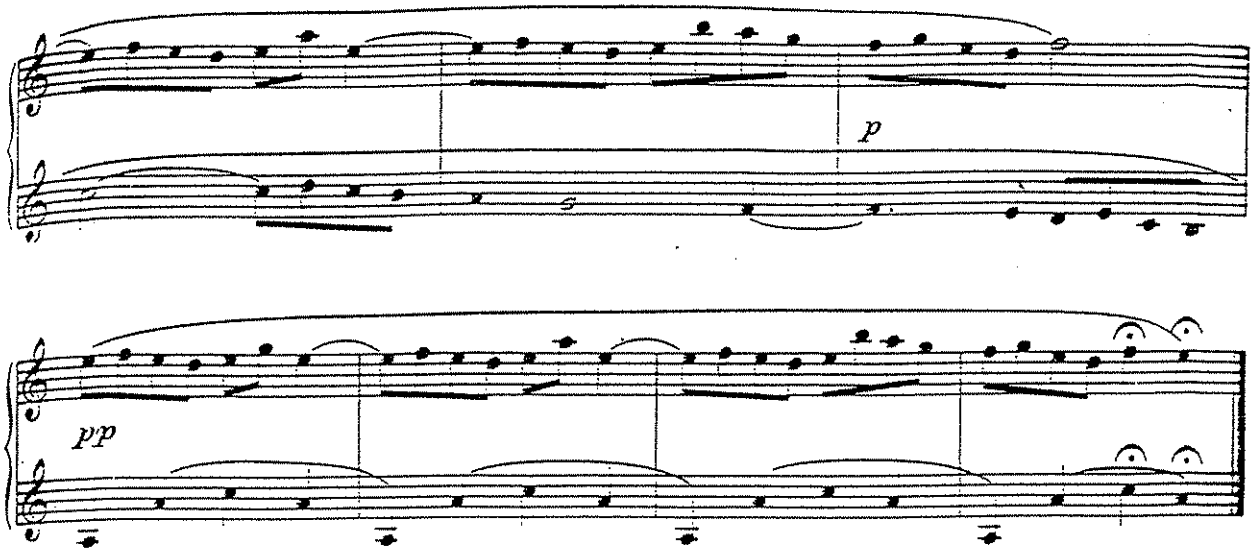


Ninni

Lullaby

6.

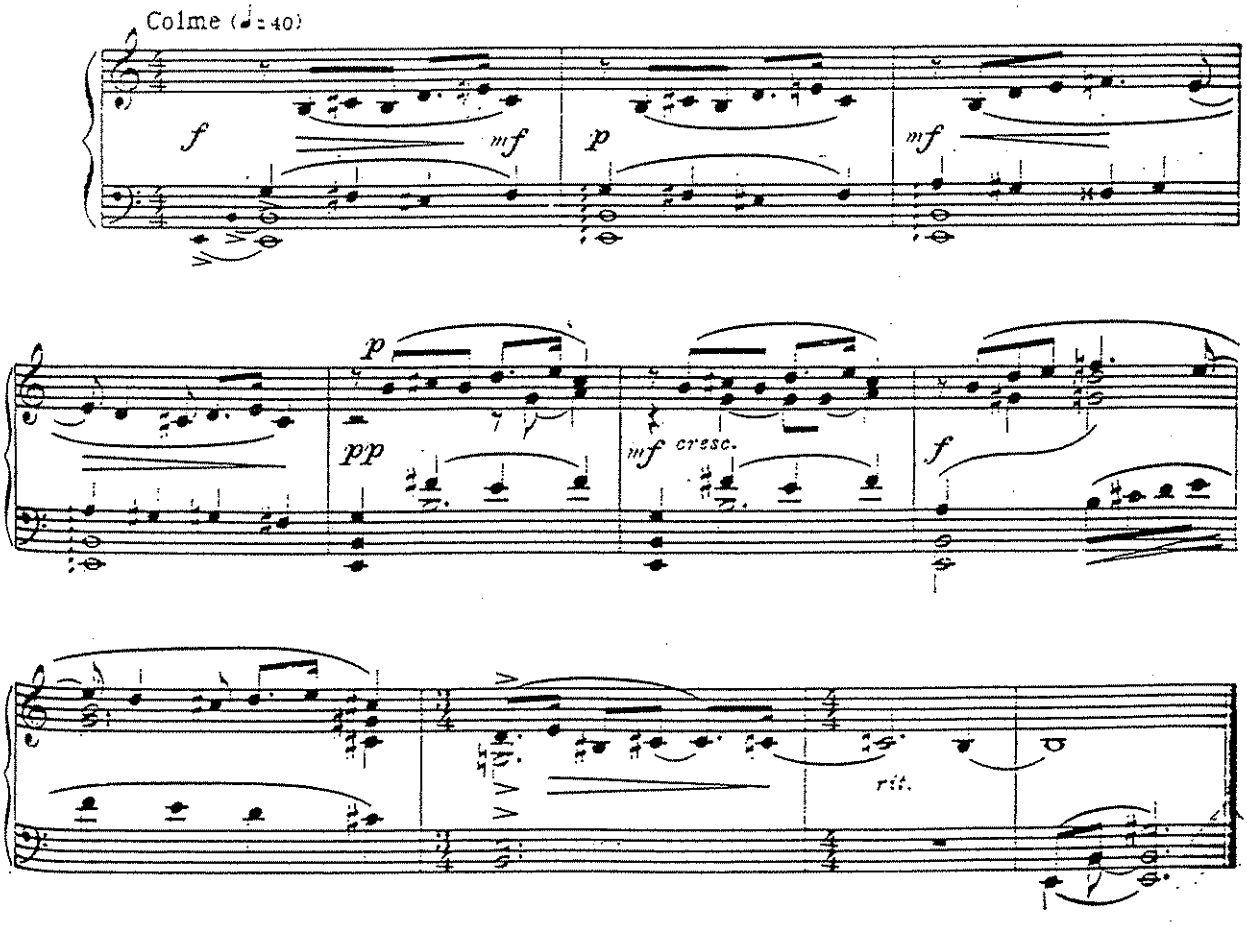




Rüya

A Dream

7.



SONATINA

A. ADNAN SAYGUN

For Piano

Pi 3410/8

1.50
(In U. S. A.)

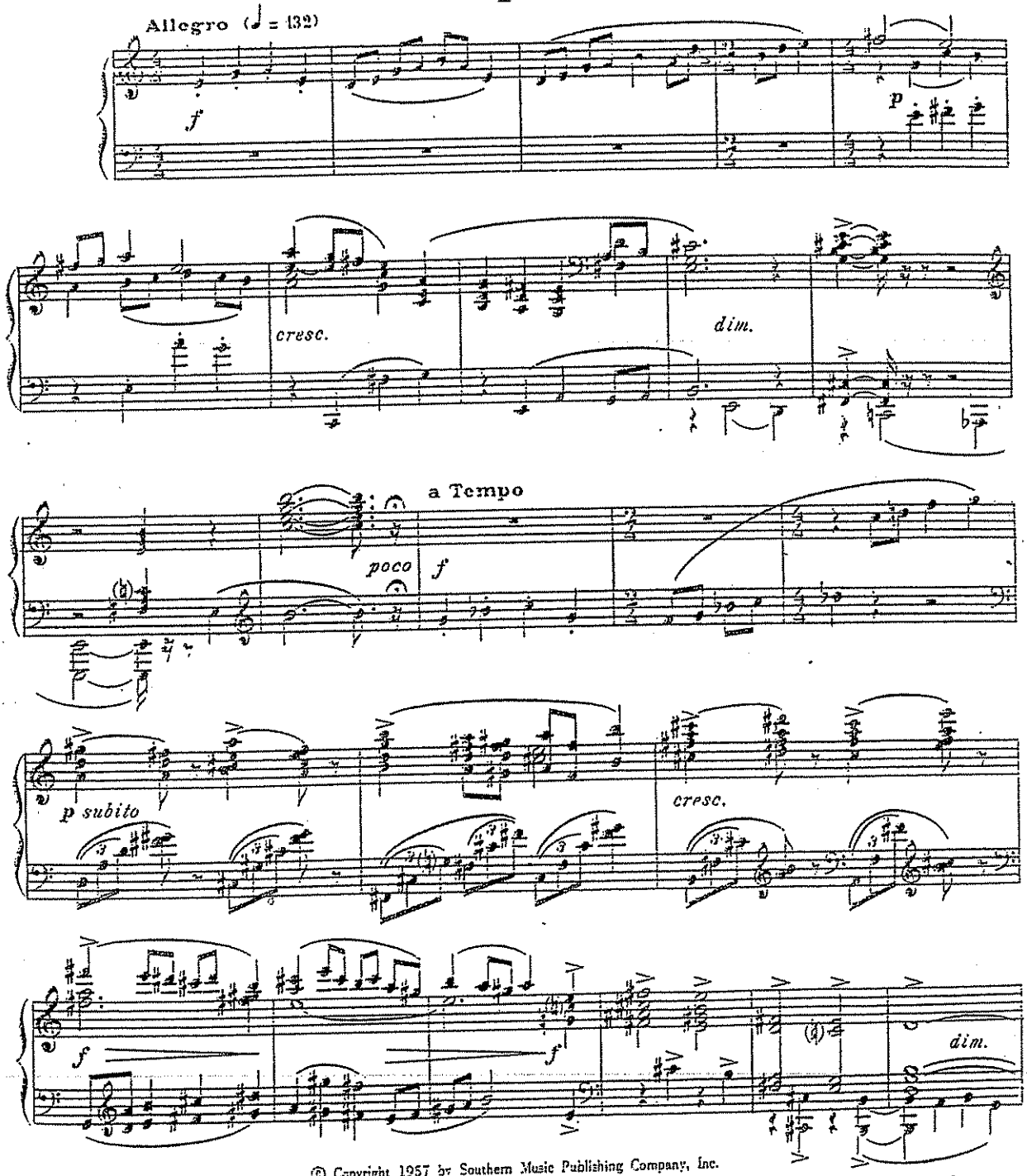
PEER MUSIKVERLAG G.M.B.H. / BERLIN—HAMBURG
SOUTHERN MUSIC PUBLISHING COMPANY, INC. / NEW YORK

To Ömer R. Yaltkaya

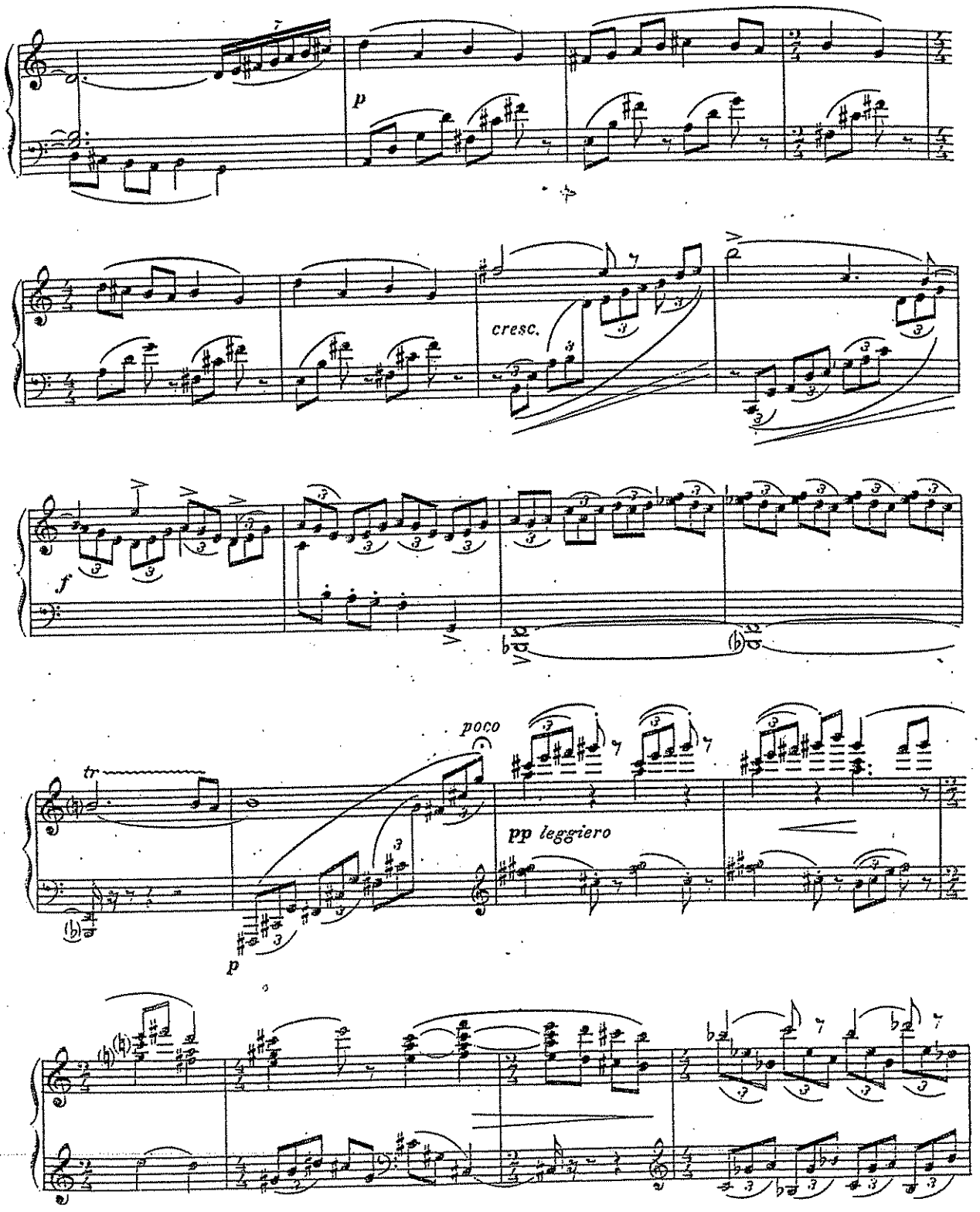
SONATINA

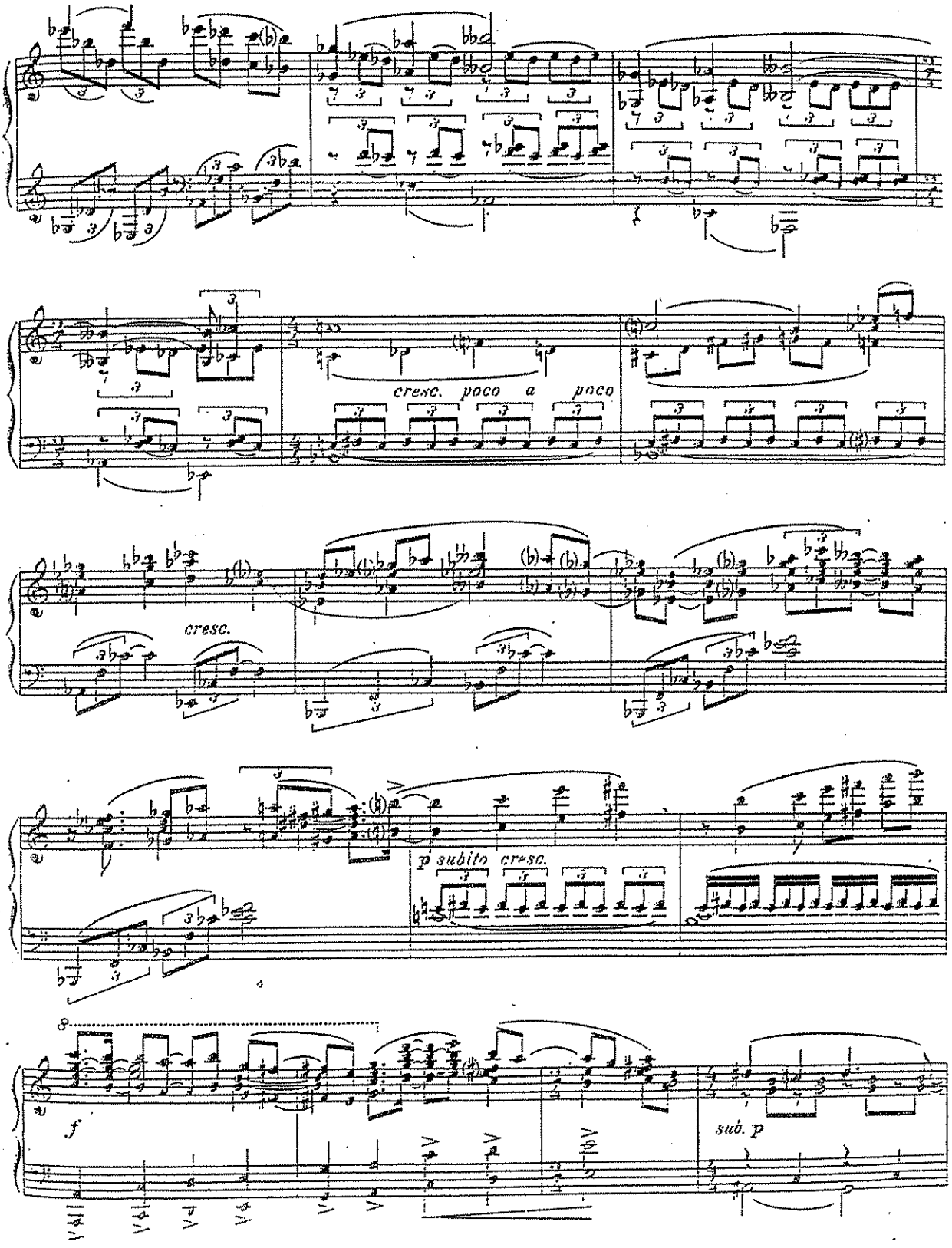
A. ADNAN SAYGUN
Op. 15

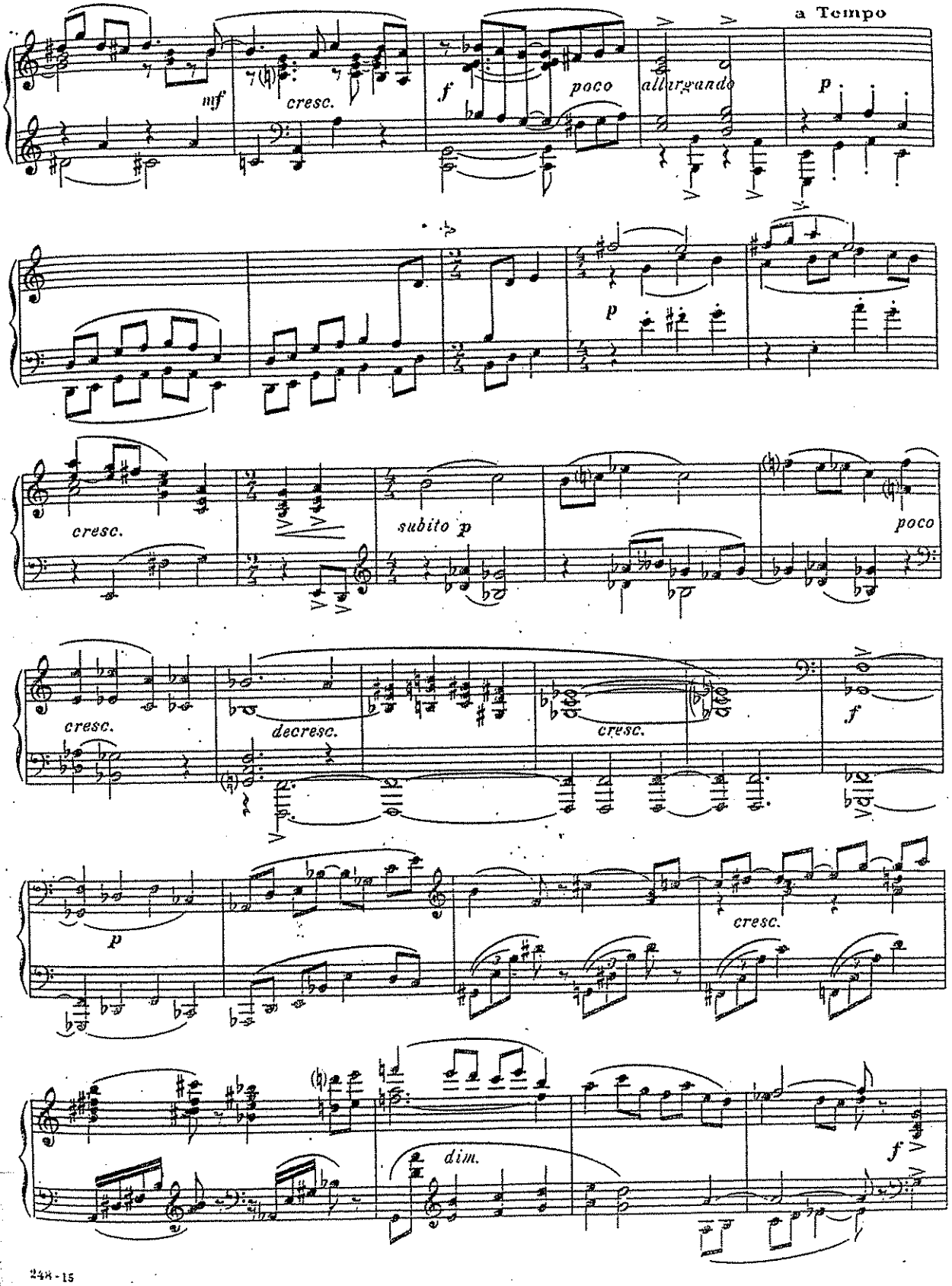
I

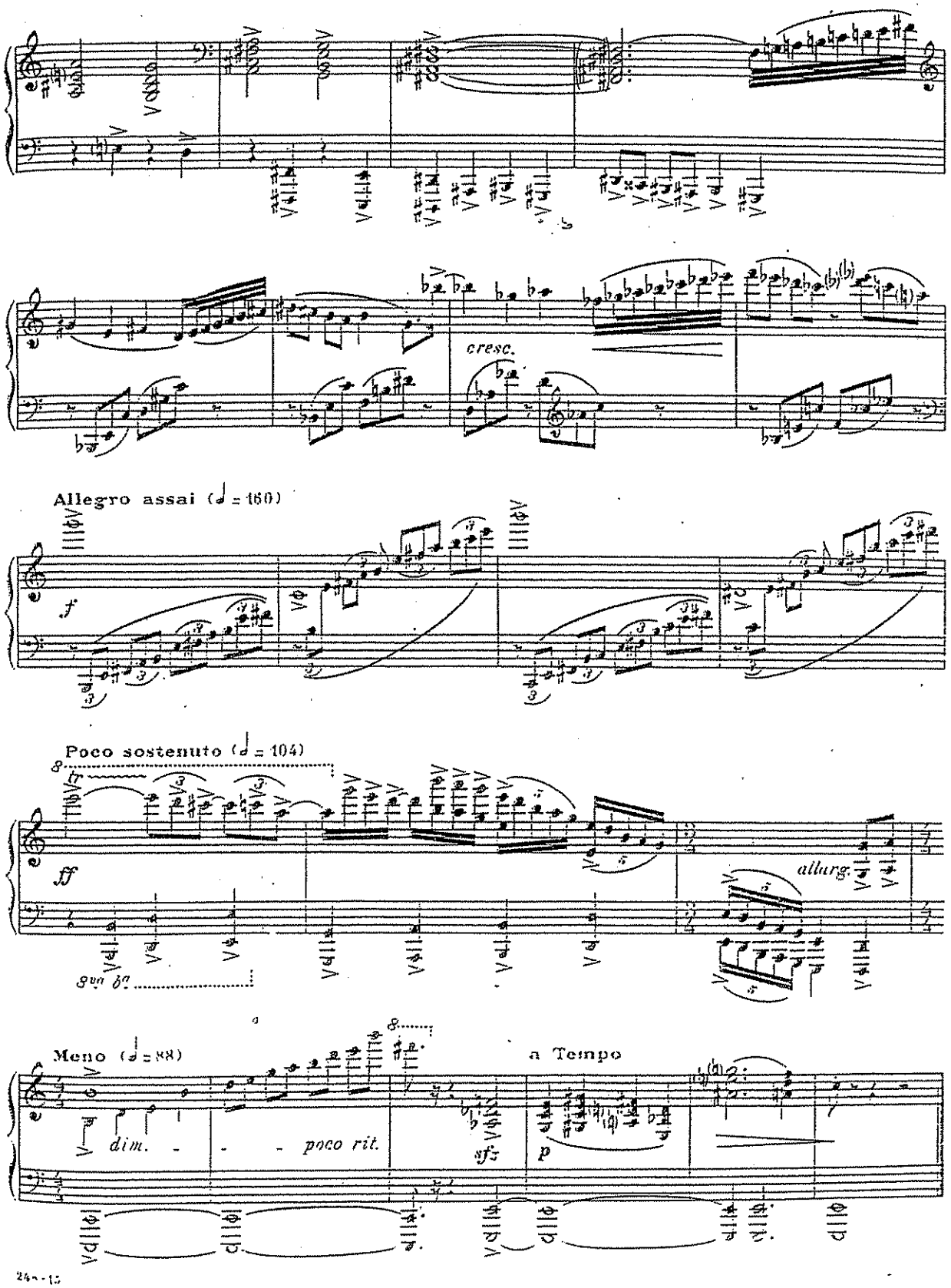


© Copyright 1957 by Southern Music Publishing Company, Inc.
Peer Musikverlag G. m. b. H. Berlin — Hamburg für Deutschland.
Printed in Germany.
International Copyright Secured.
All Rights Reserved including the Right of Public Performance for Profit.

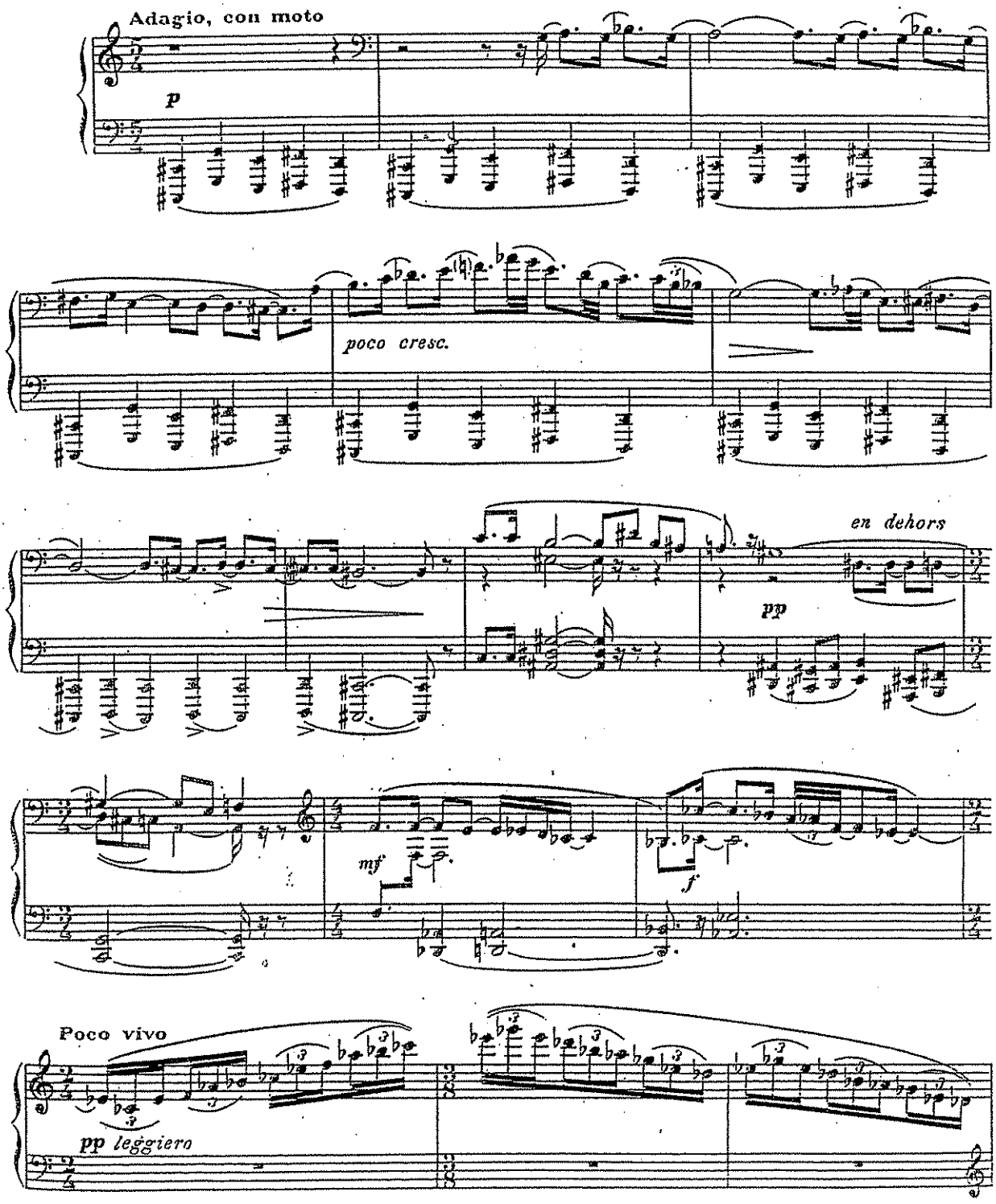

p
cresc.
f
poco
tr
pp leggiero
p

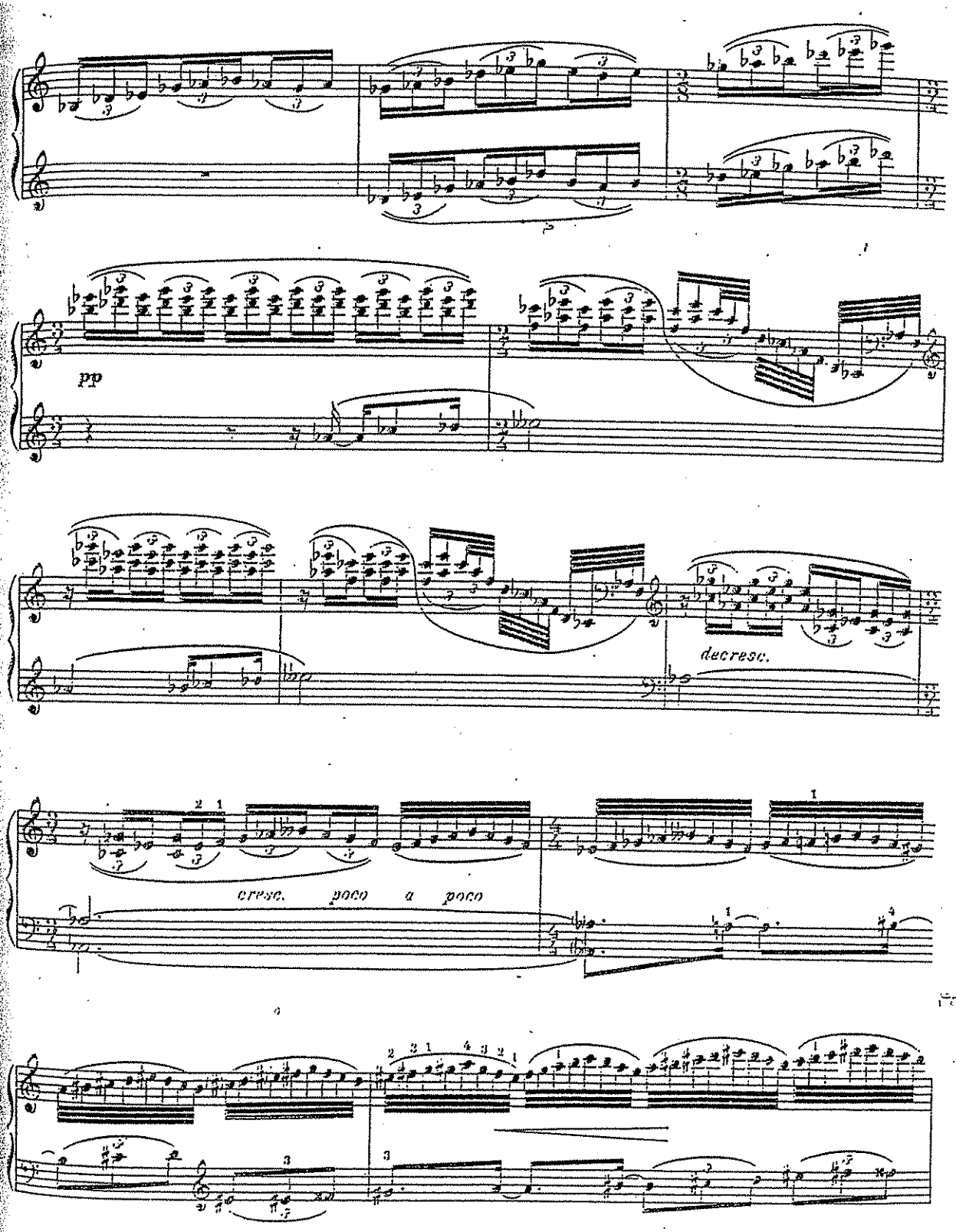

cresc. poco a poco
cresc.
p subito cresc.
f
sub. p

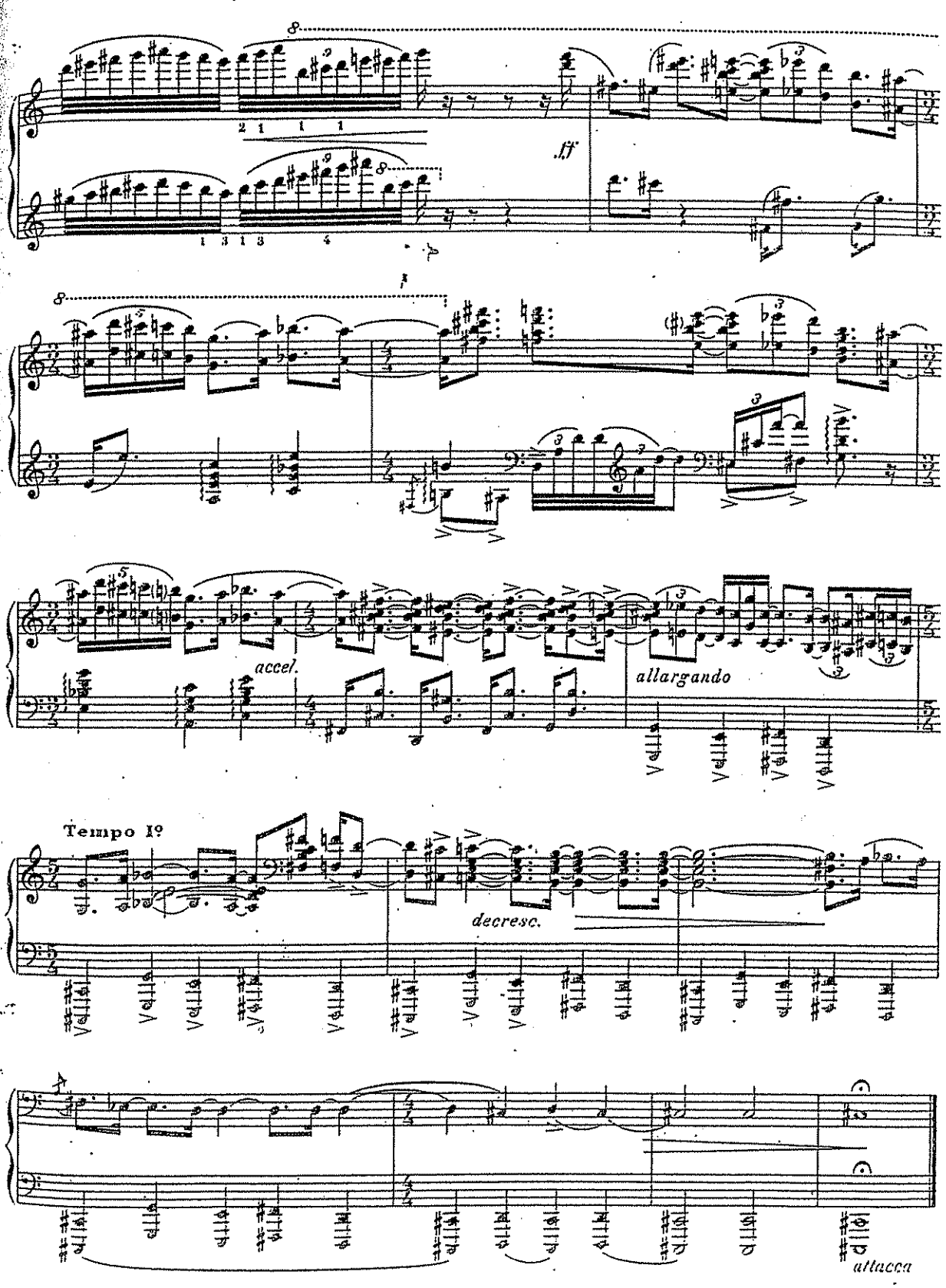

a Tempo
mf
cresc.
f
poco
allargando
p
p
cresc.
subito p
poco
cresc.
decresc.
cresc.
f
p
cresc.
dim.
f


cresc.
Allegro assai (♩ = 160)
f
Poco sostenuto (♩ = 104)
ff
allarg.
8va bs
Meno (♩ = 88)
dim.
poco rit.
sfz
a Tempo
p

II

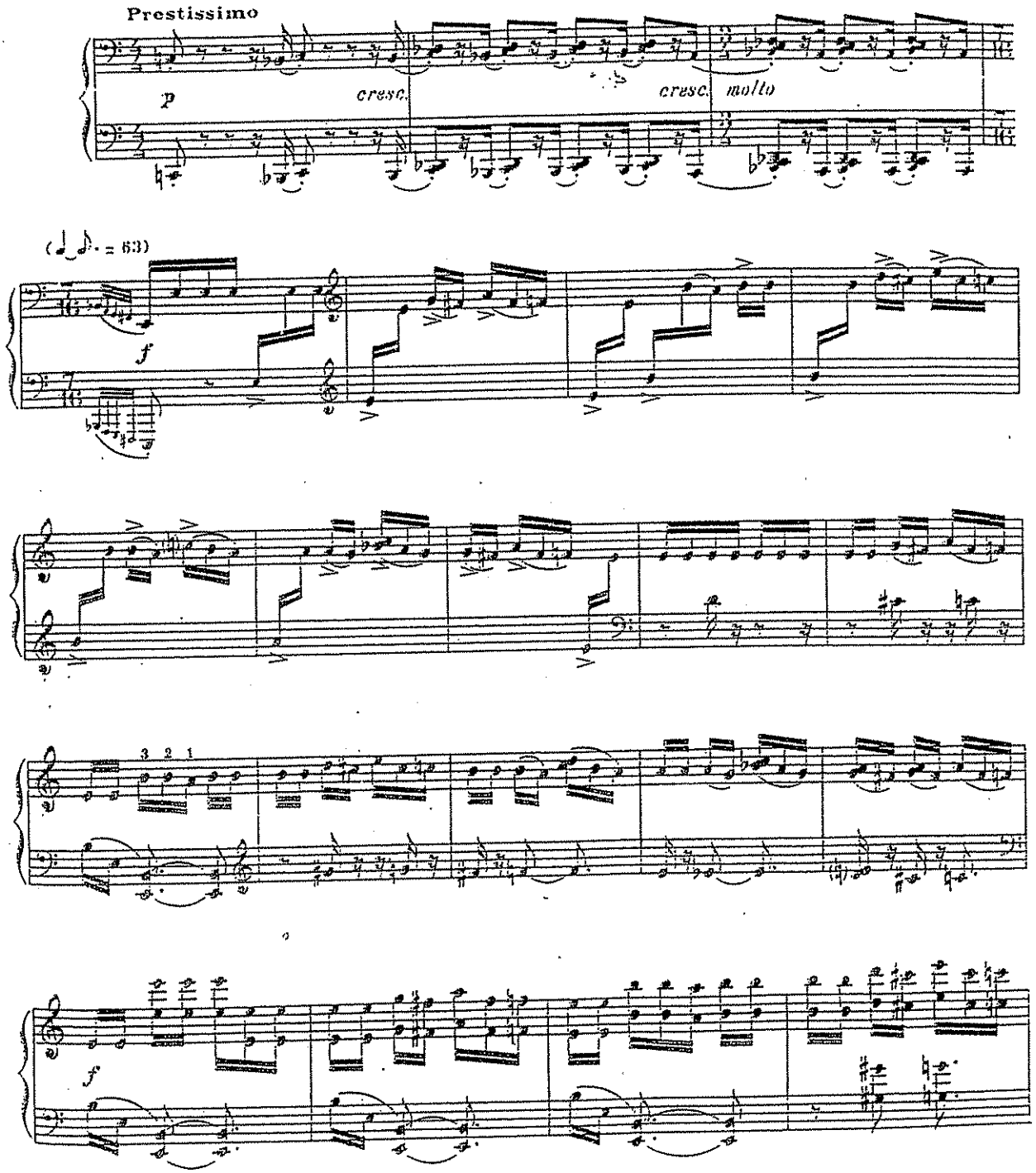

Adagio, con moto
p
poco cresc.
en dehors
pp
mf
f
Poco vivo
pp leggiero

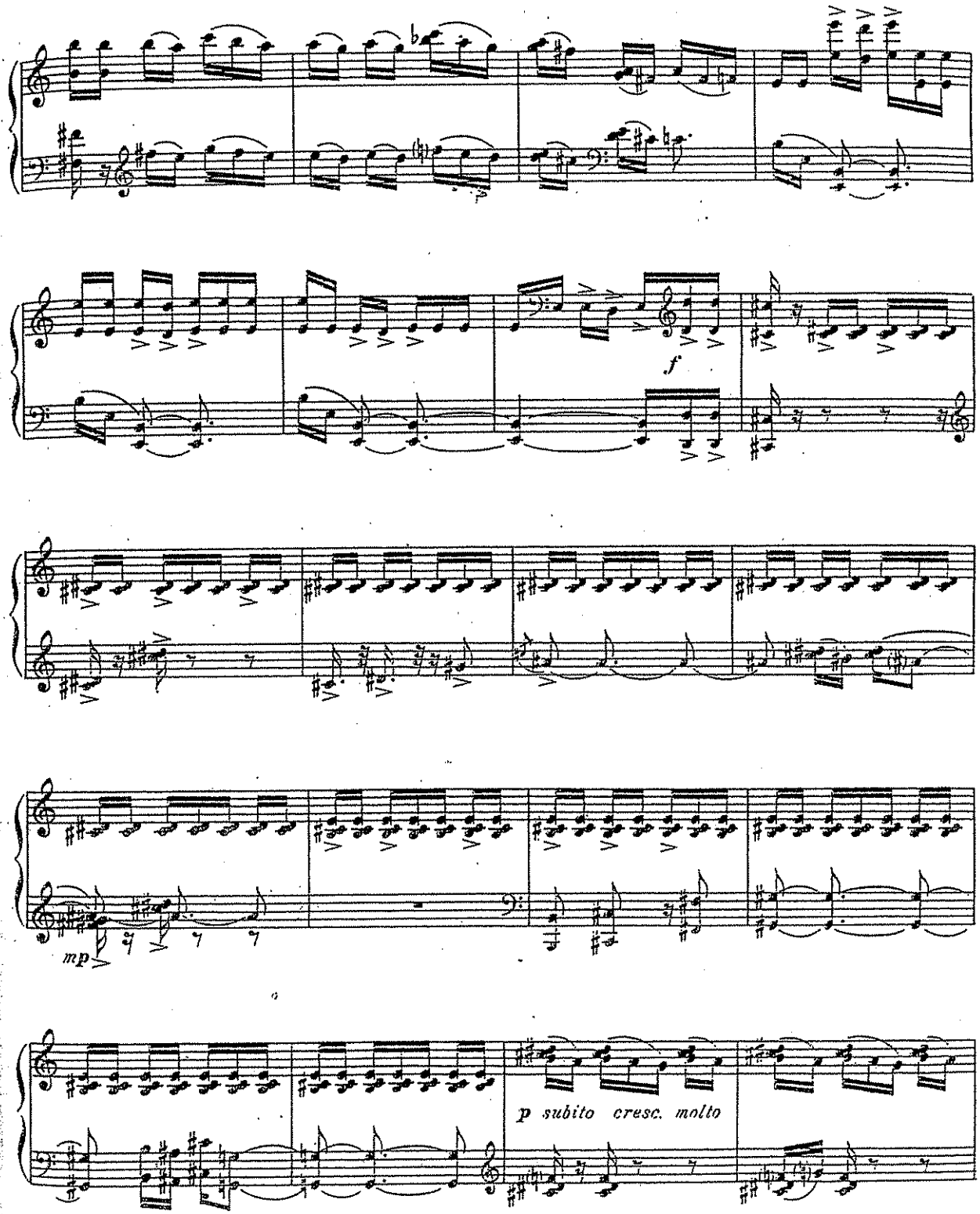

pp
decresc.
cresc. poco a poco

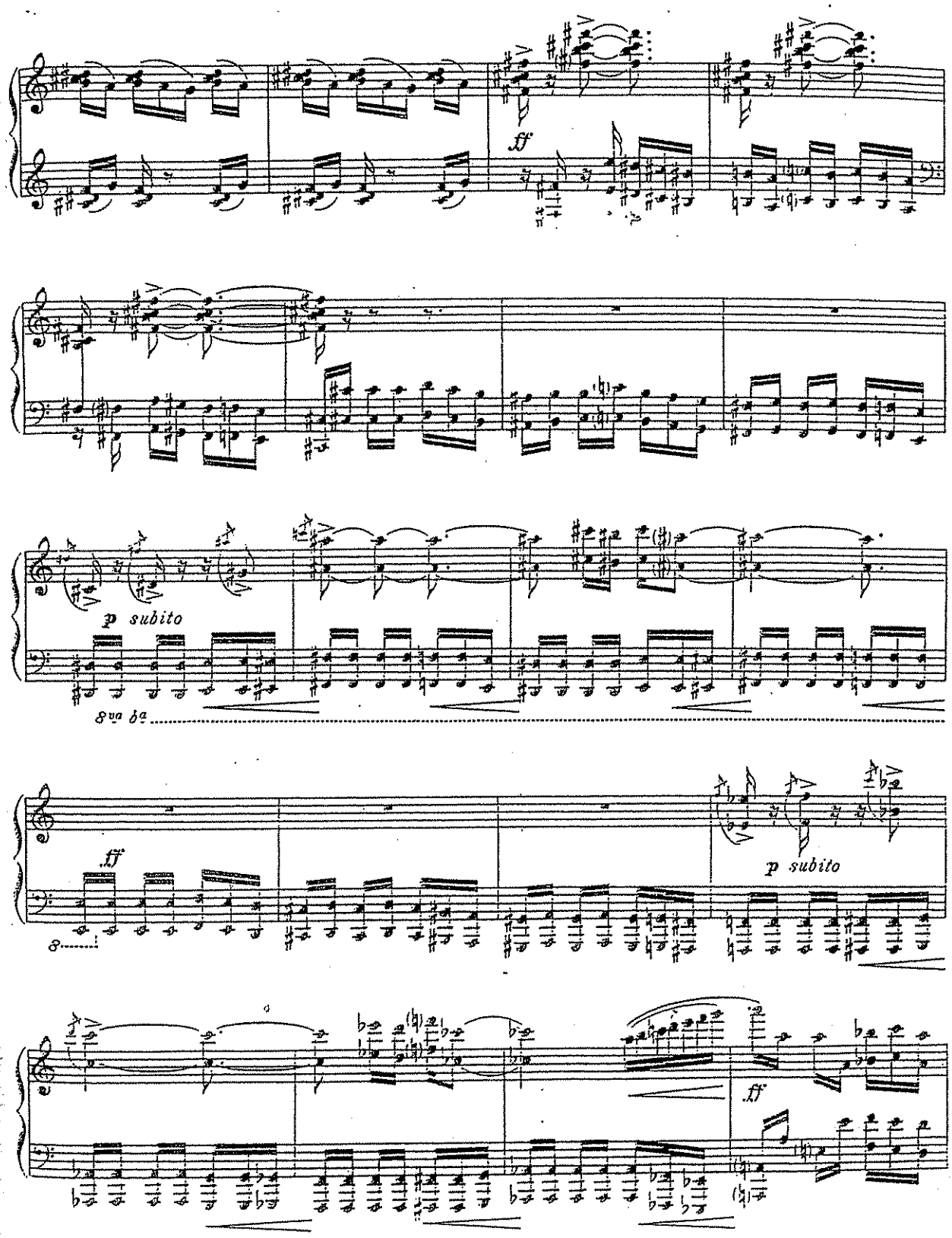

ff
accel.
allargando
Tempo I°
decresc.
attacca

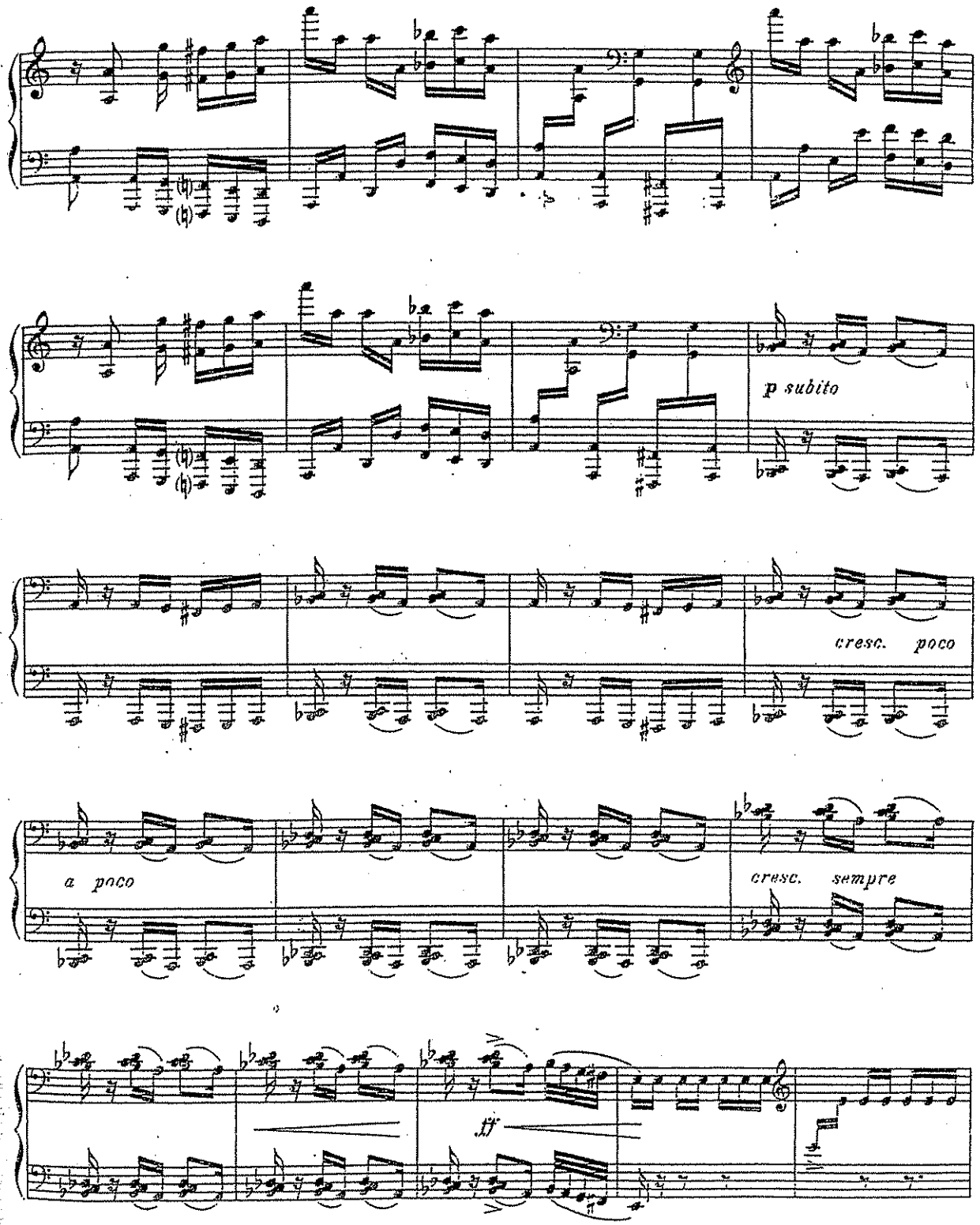
Horon

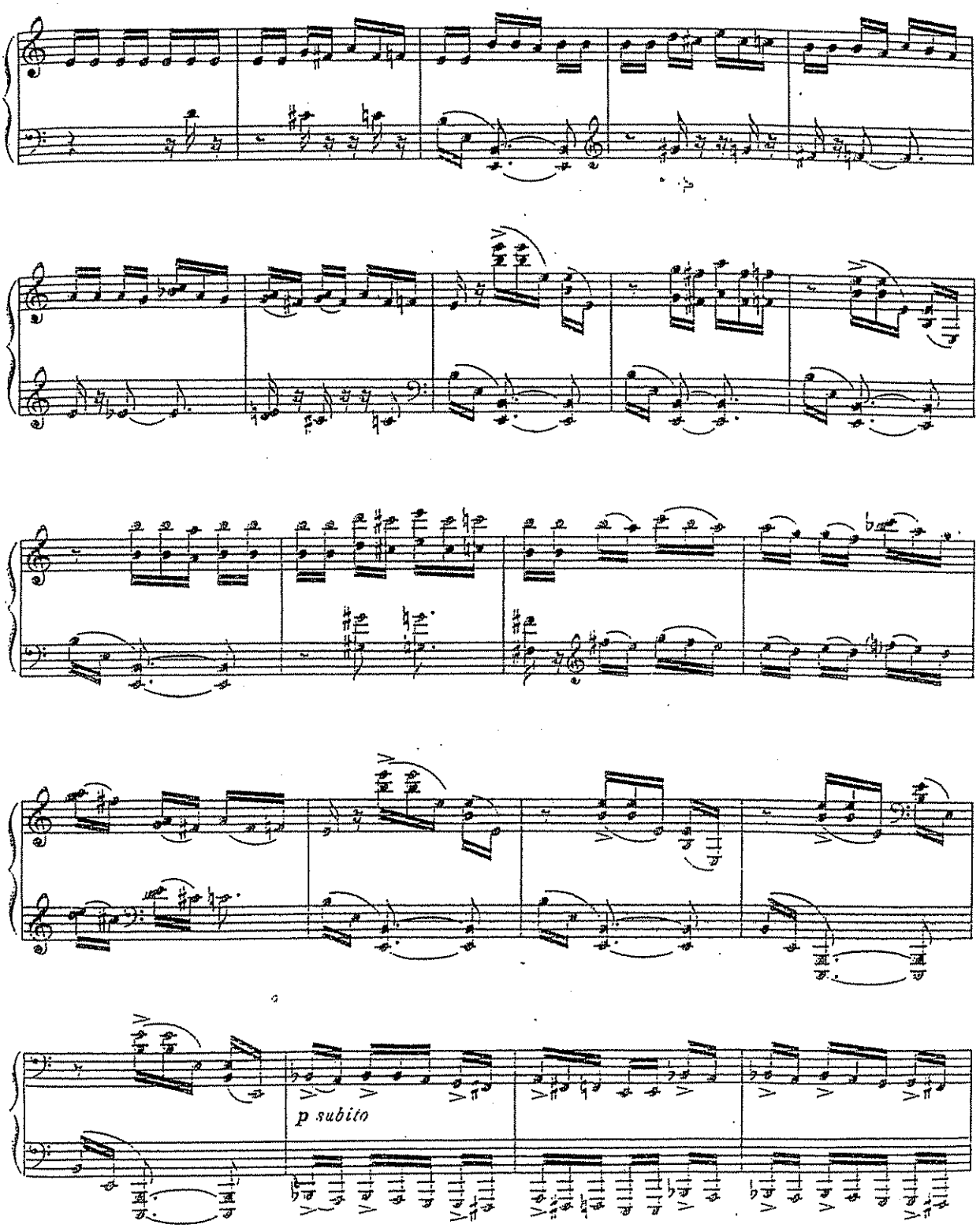
III

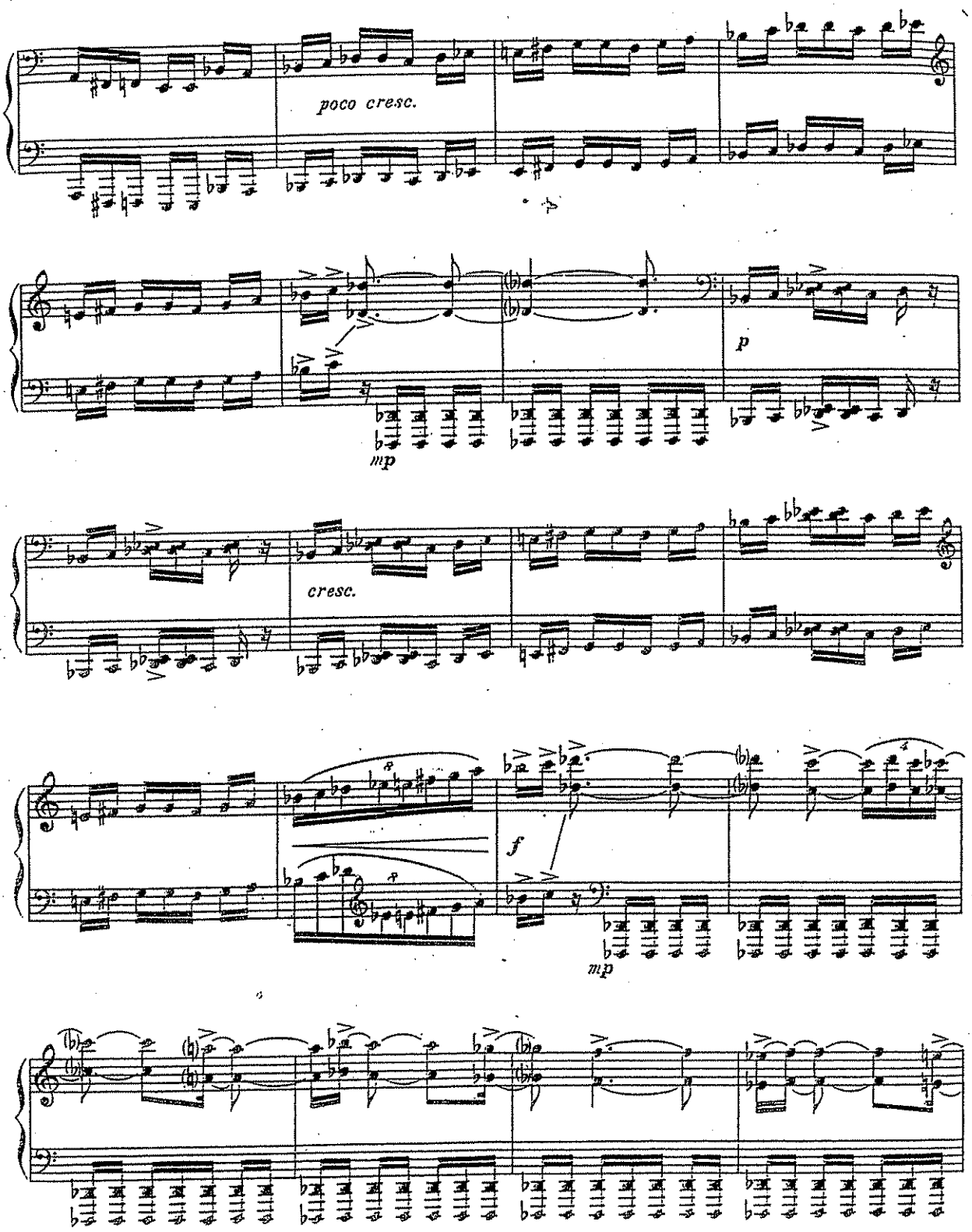


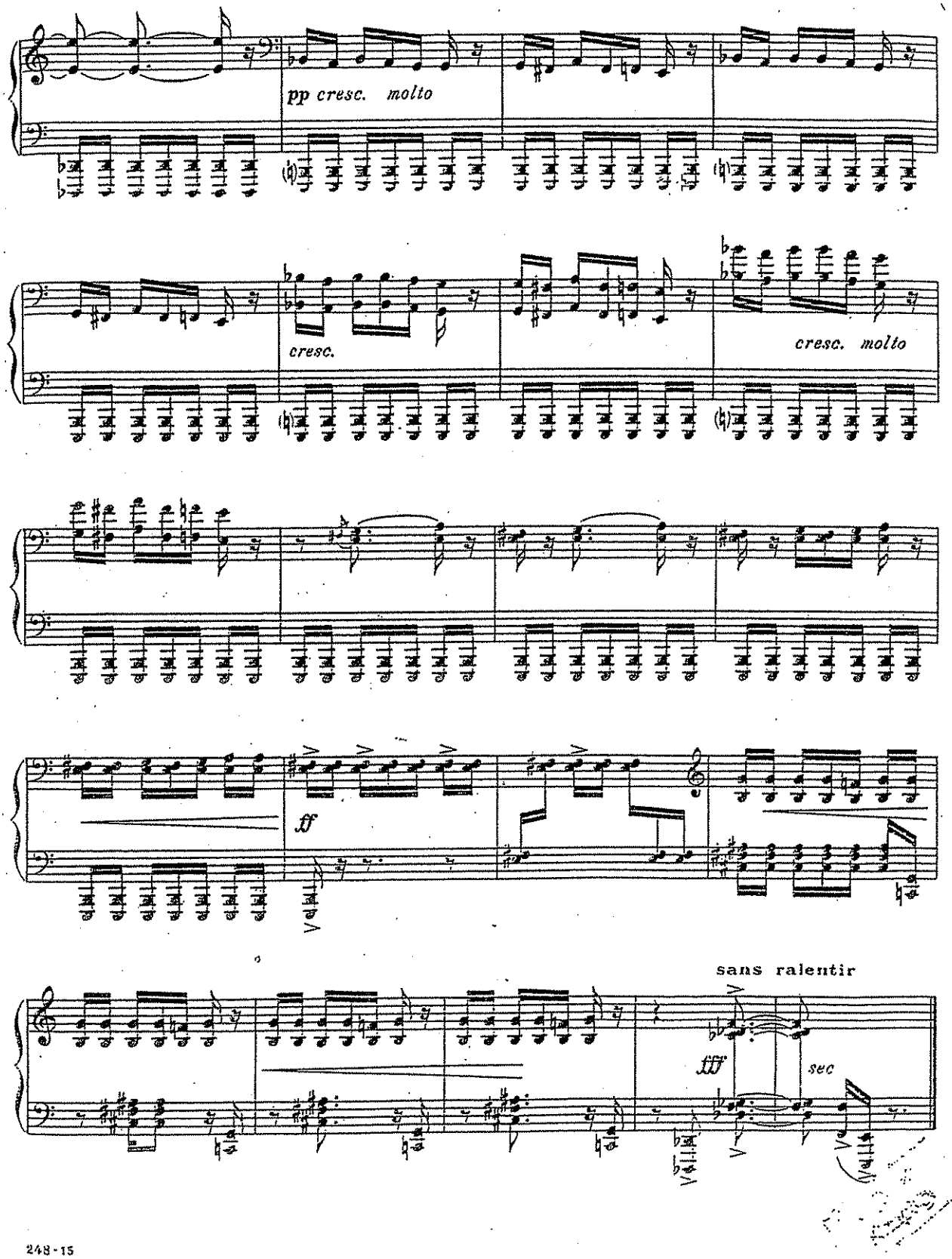

f
mp
p subito cresc. molto


ff
p subito
8va ba
ff
p subito
ff


p subito
cresc. poco
a poco
cresc. sempre
ff


p subito


poco cresc.
mp
p
cresc.
f
mp


pp cresc. molto
cresc.
cresc. molto
ff
sans ralentir
fff
sec

ANADOLU'DAN
FROM ANATOLIA

1. MESELI
2. ZEYBEK
3. HALAY

A. ADNAN SAYGUN

FOR PIANO

PEER MUSIKVERLAG G. M. B. H. / BERLIN – HAMBURG
SOUTHERN MUSIC PUBLISHING COMPANY, INC. / NEW YORK

To Mr. Laurence Shaw Moore

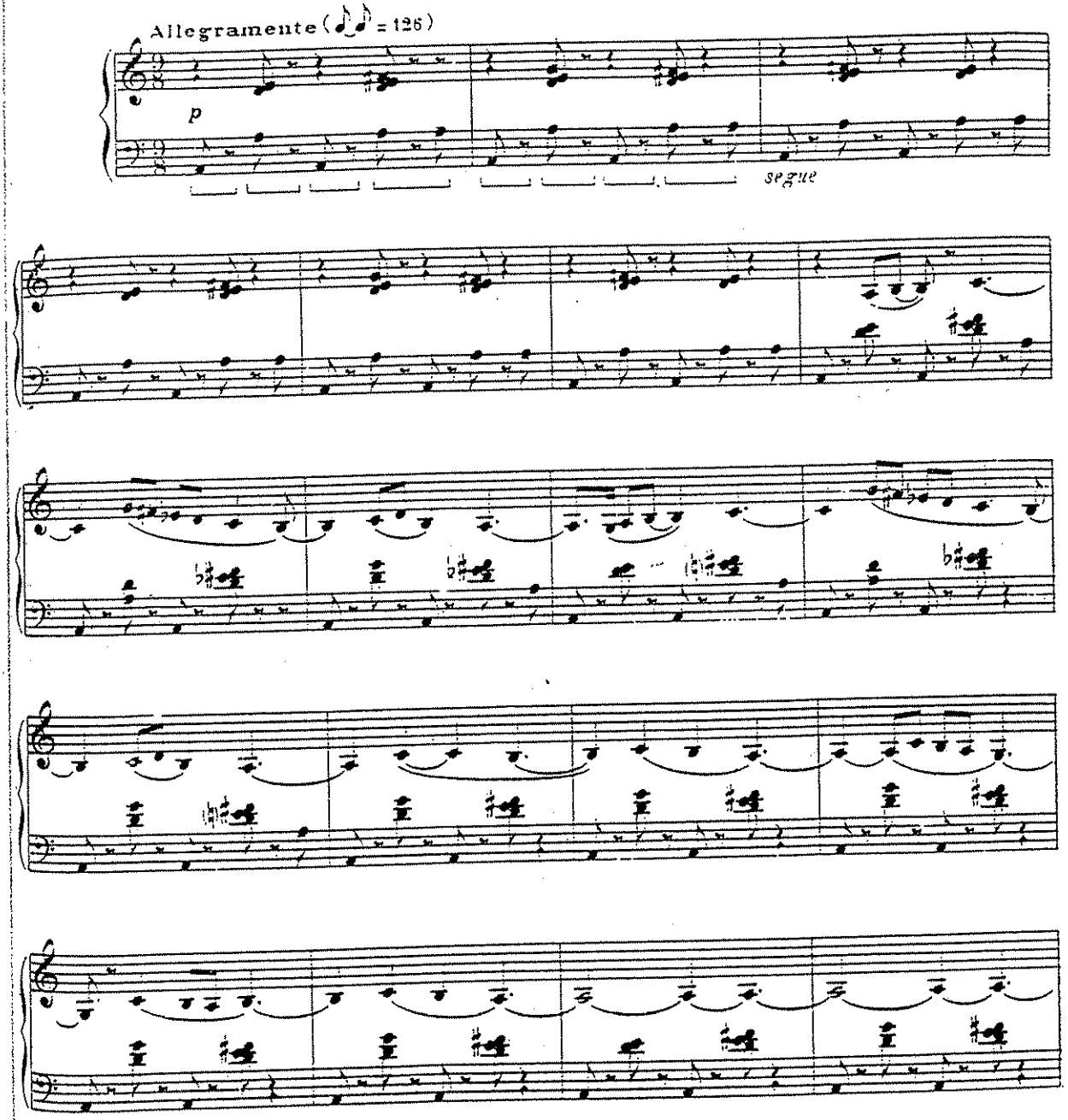
ANADOLU' DAN

(From Anatolia)

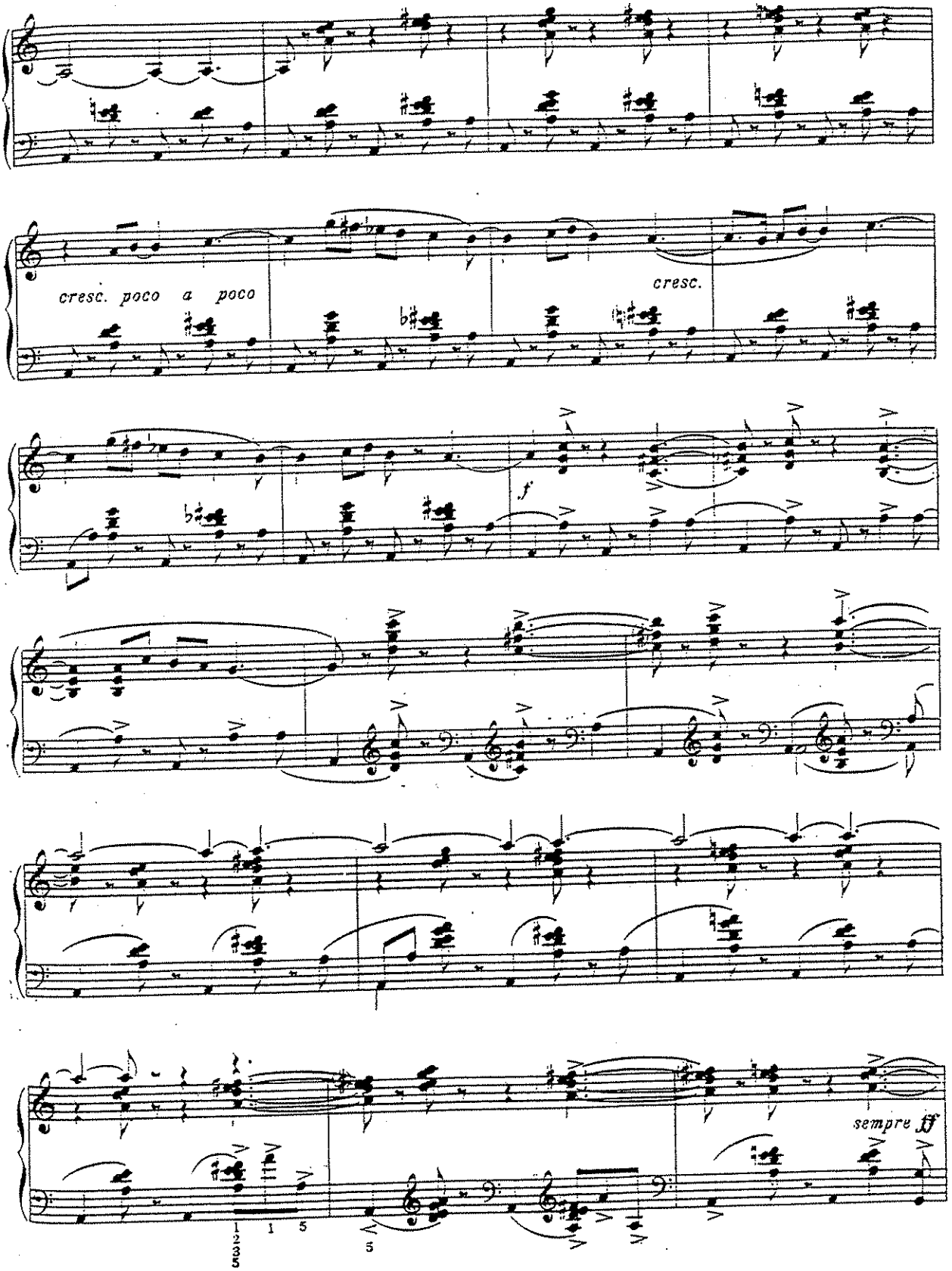
Meseli

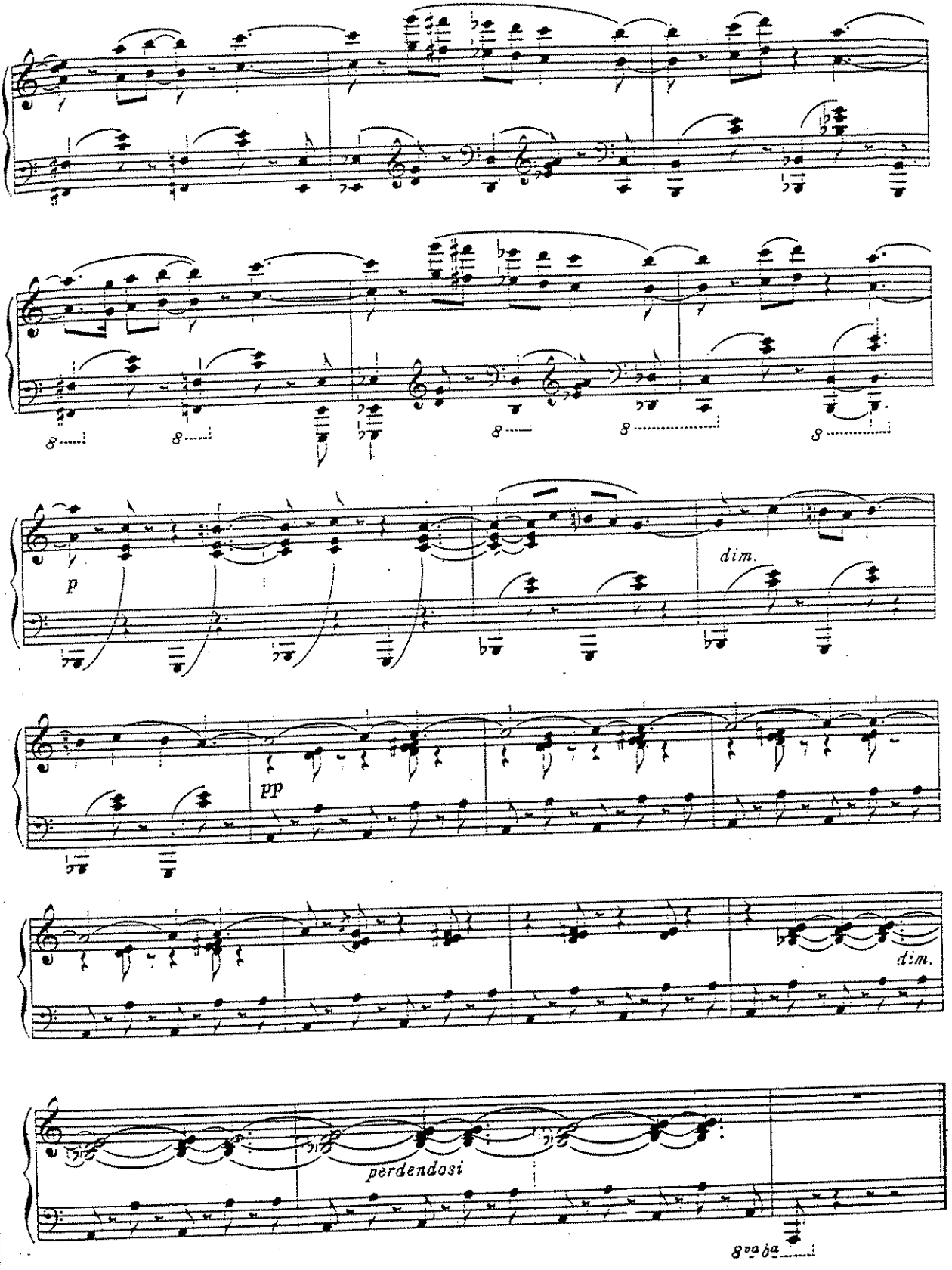
1

A. ADNAN SAYGUN
Op. 25



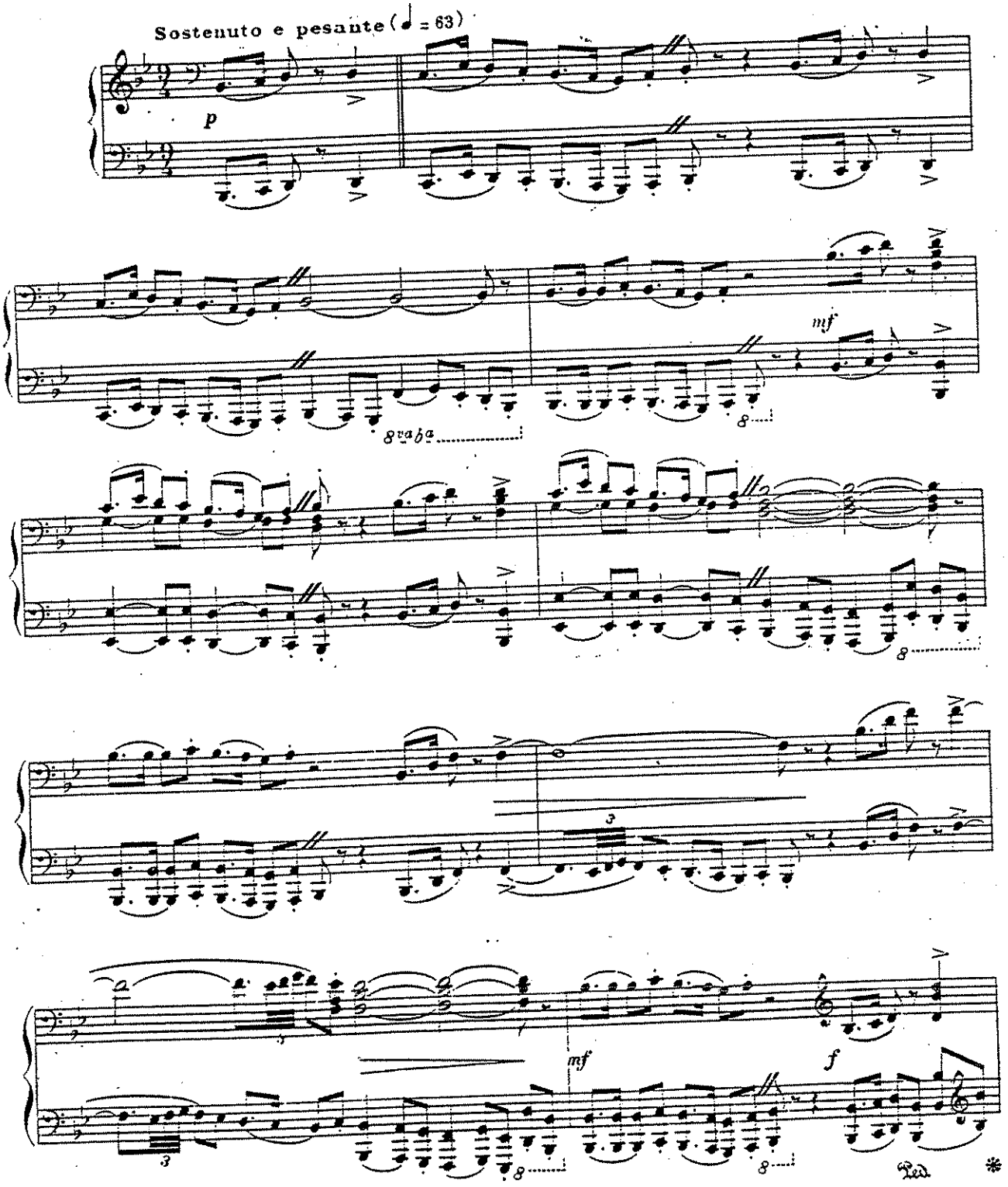
© Copyright 1957 by Southern Music Publishing Company, Inc.
Peer Musikverlag G. m. b. H. Berlin — Hamburg für Deutschland.
Printed in Germany.
International Copyright Secured.
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit.

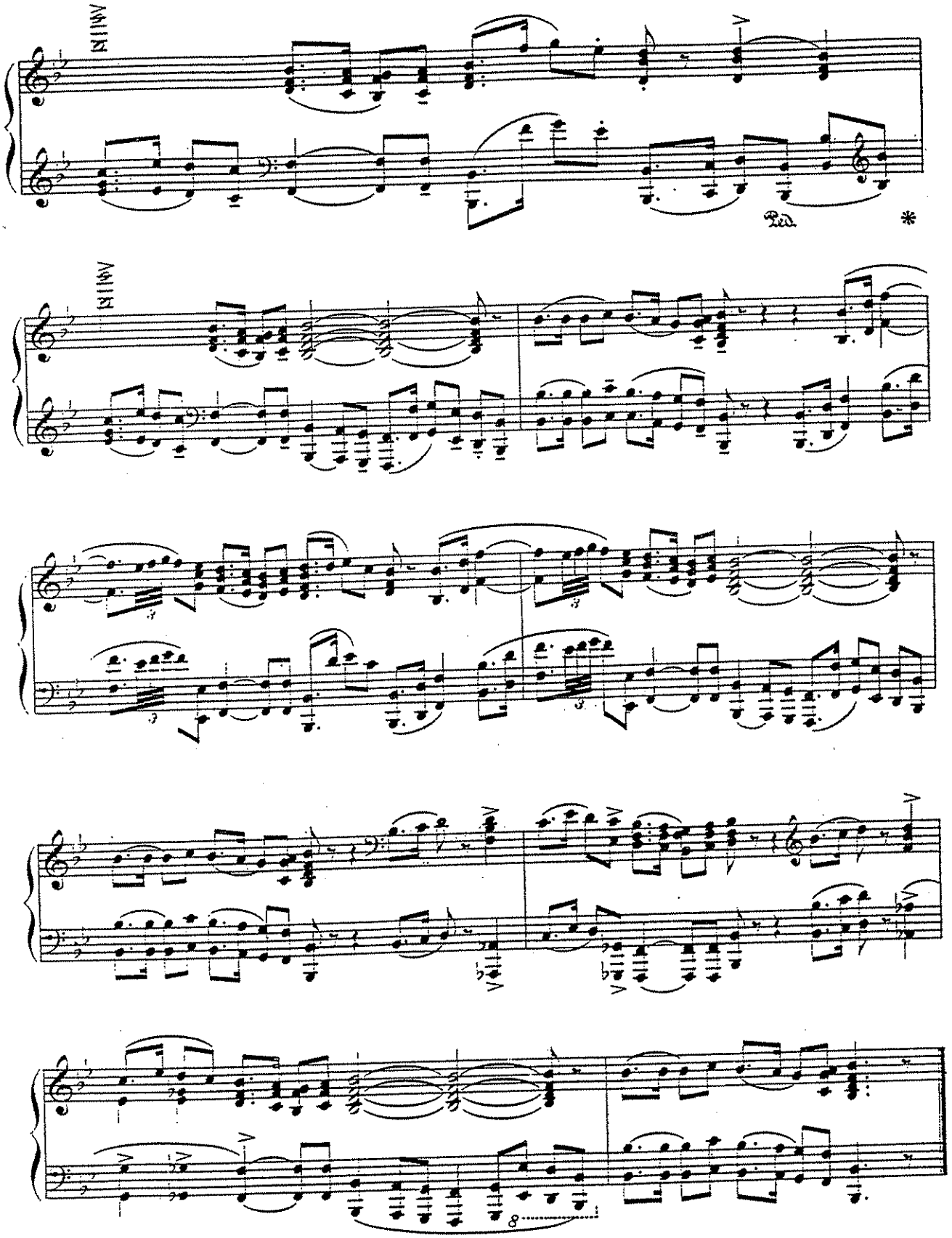

cresc. poco a poco
cresc.
f
sempre ff


8
8
8
8
8
p
dim.
pp
dim.
perdendosi
8va ba

Zeybek

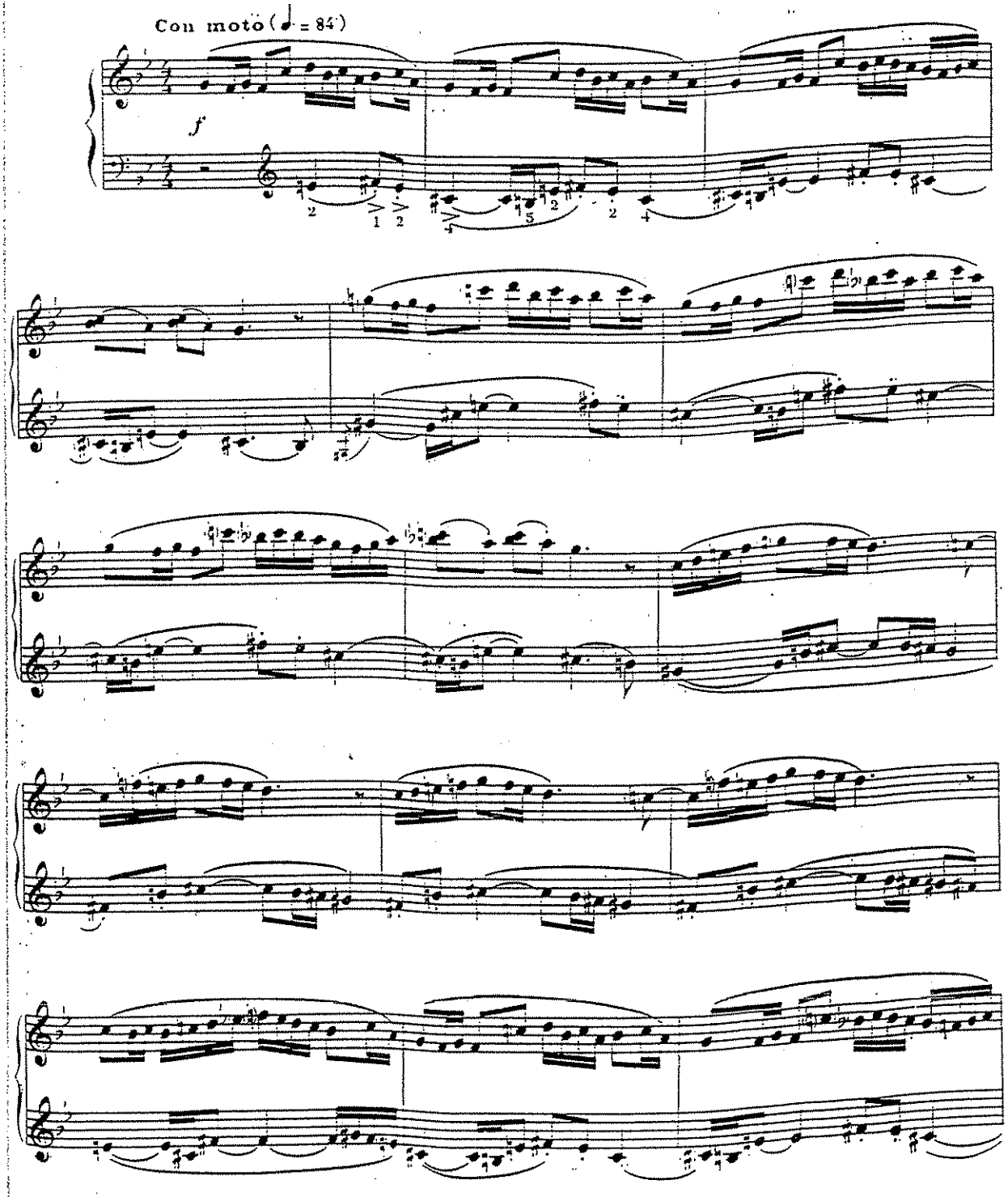
2

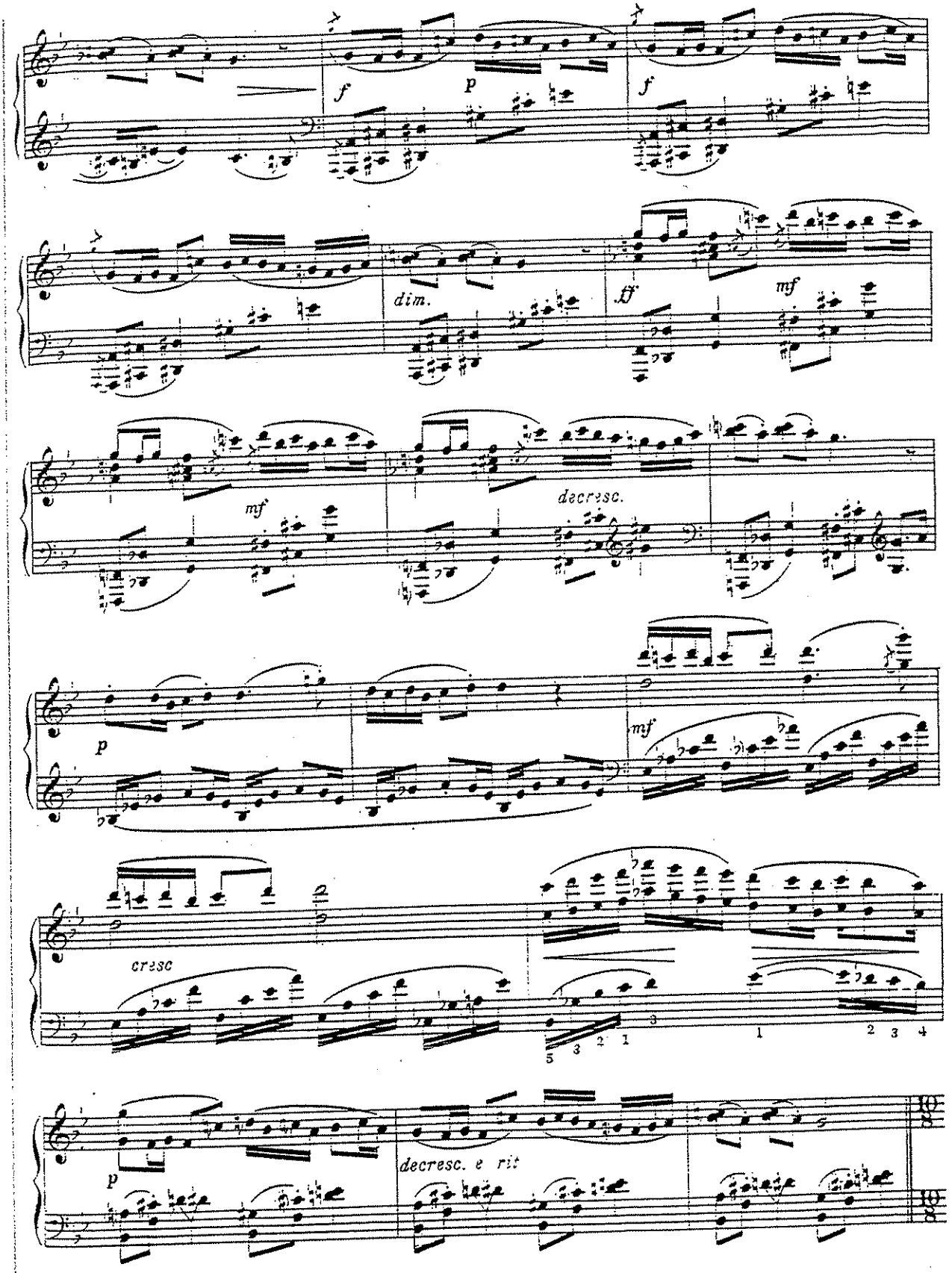


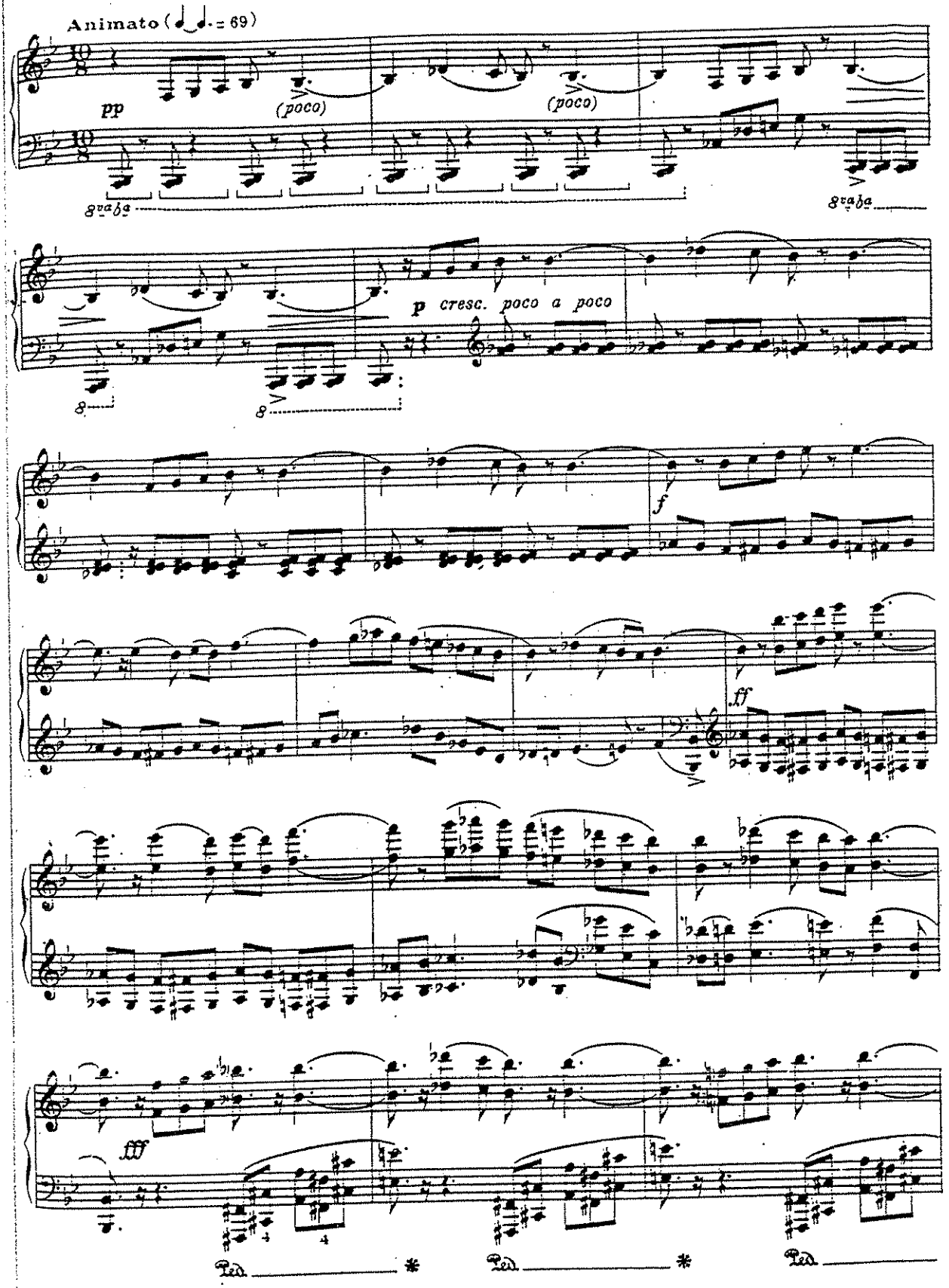

Ped.
*
8

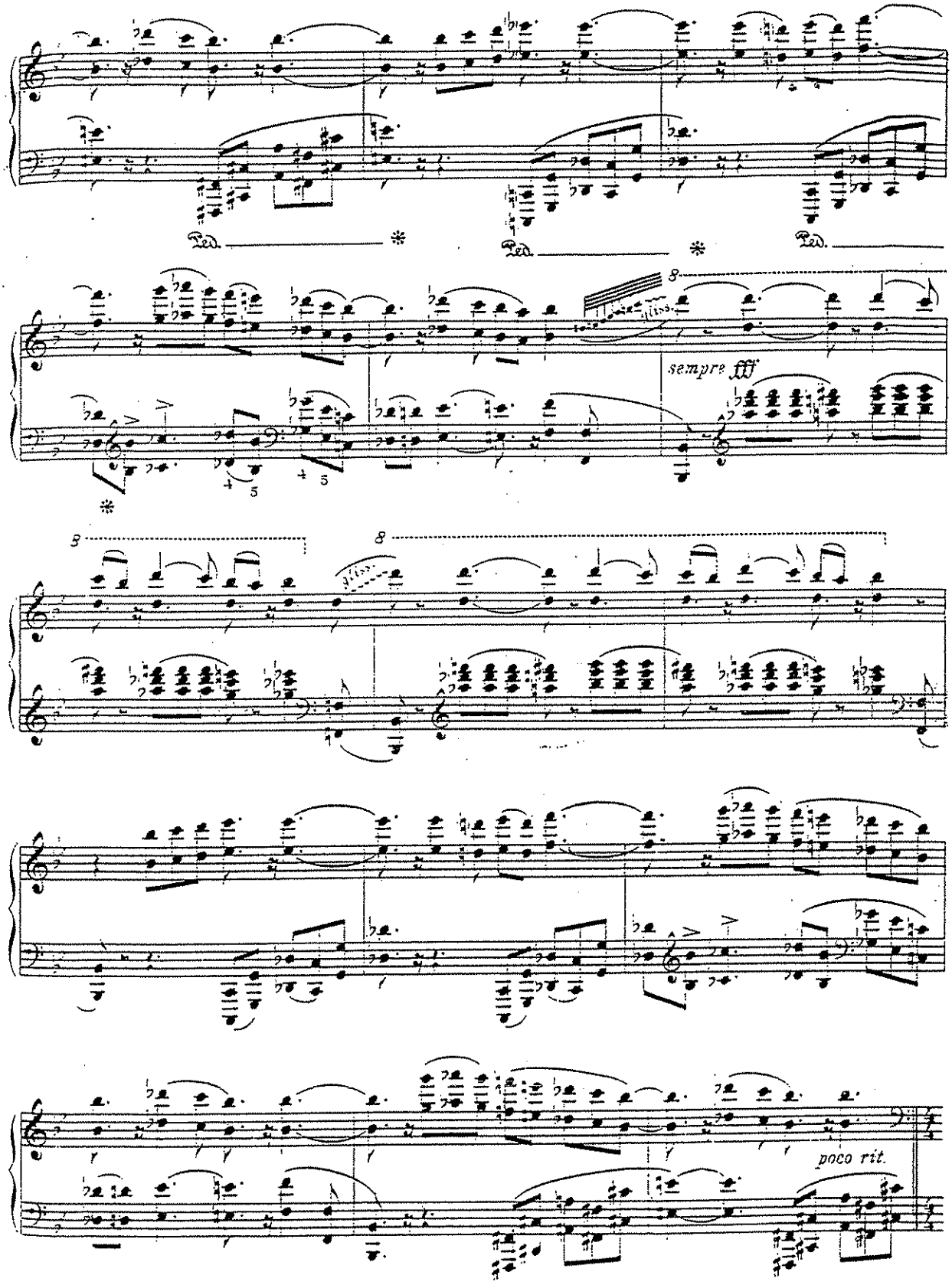
Halay

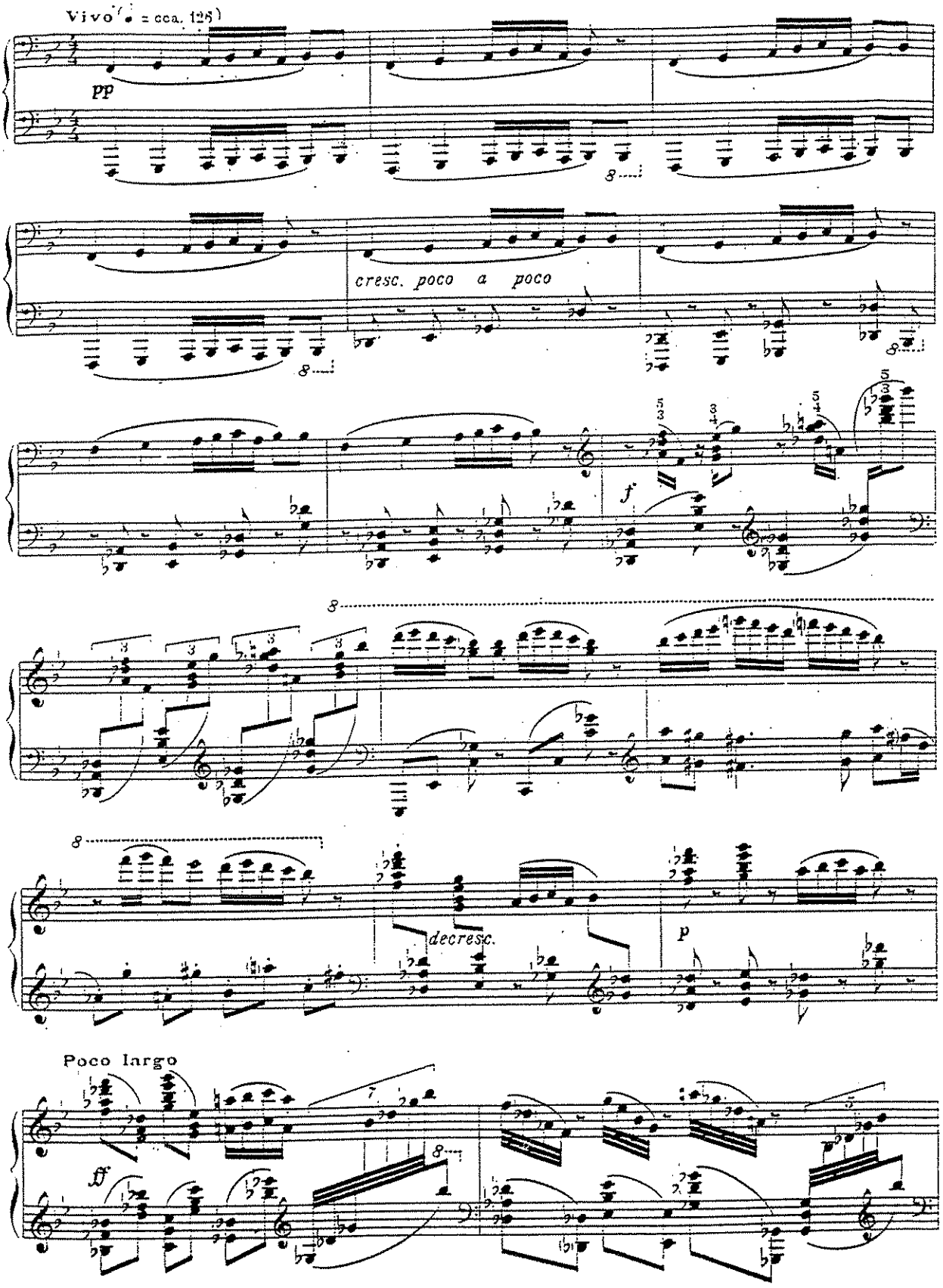
3

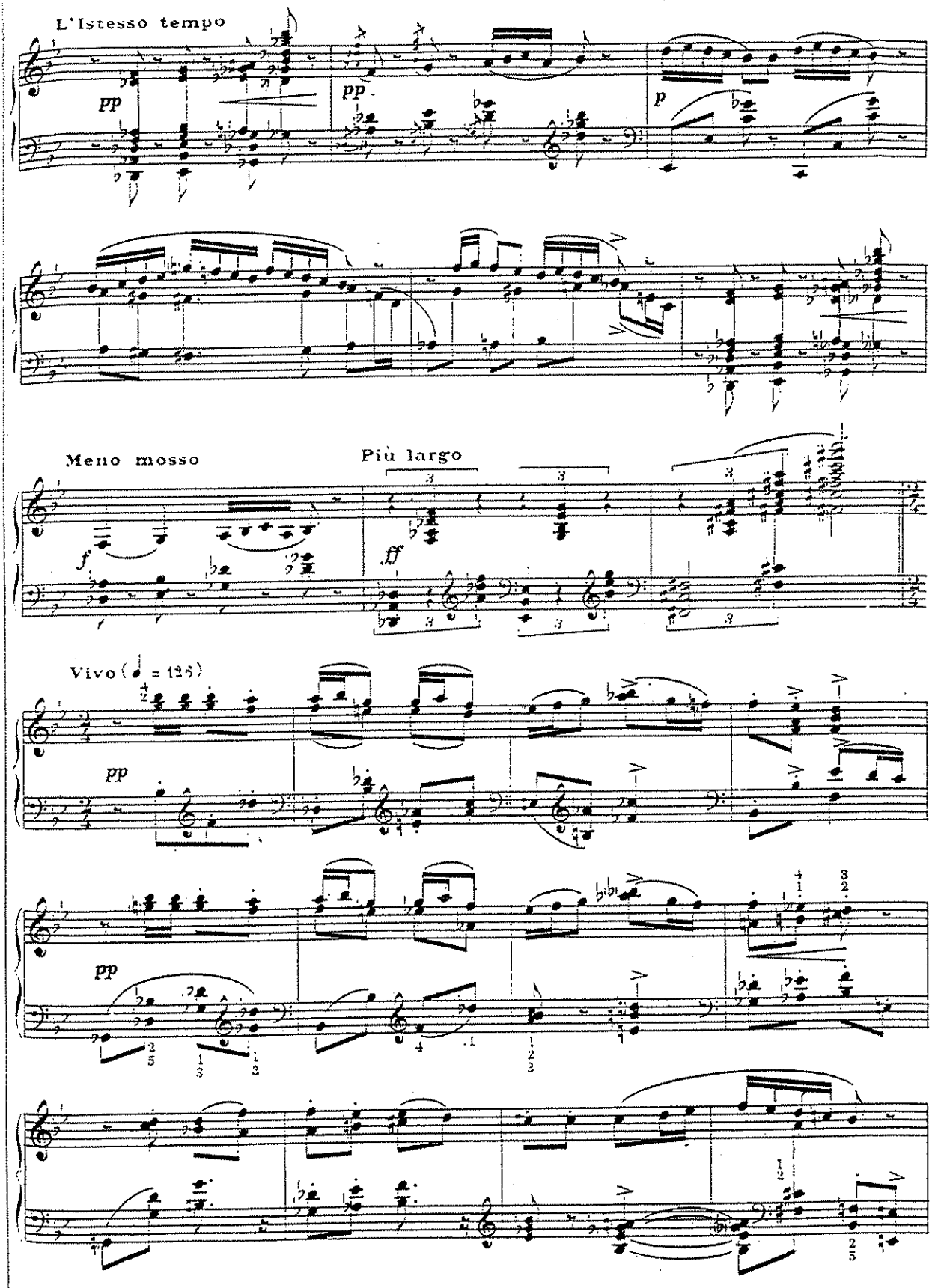


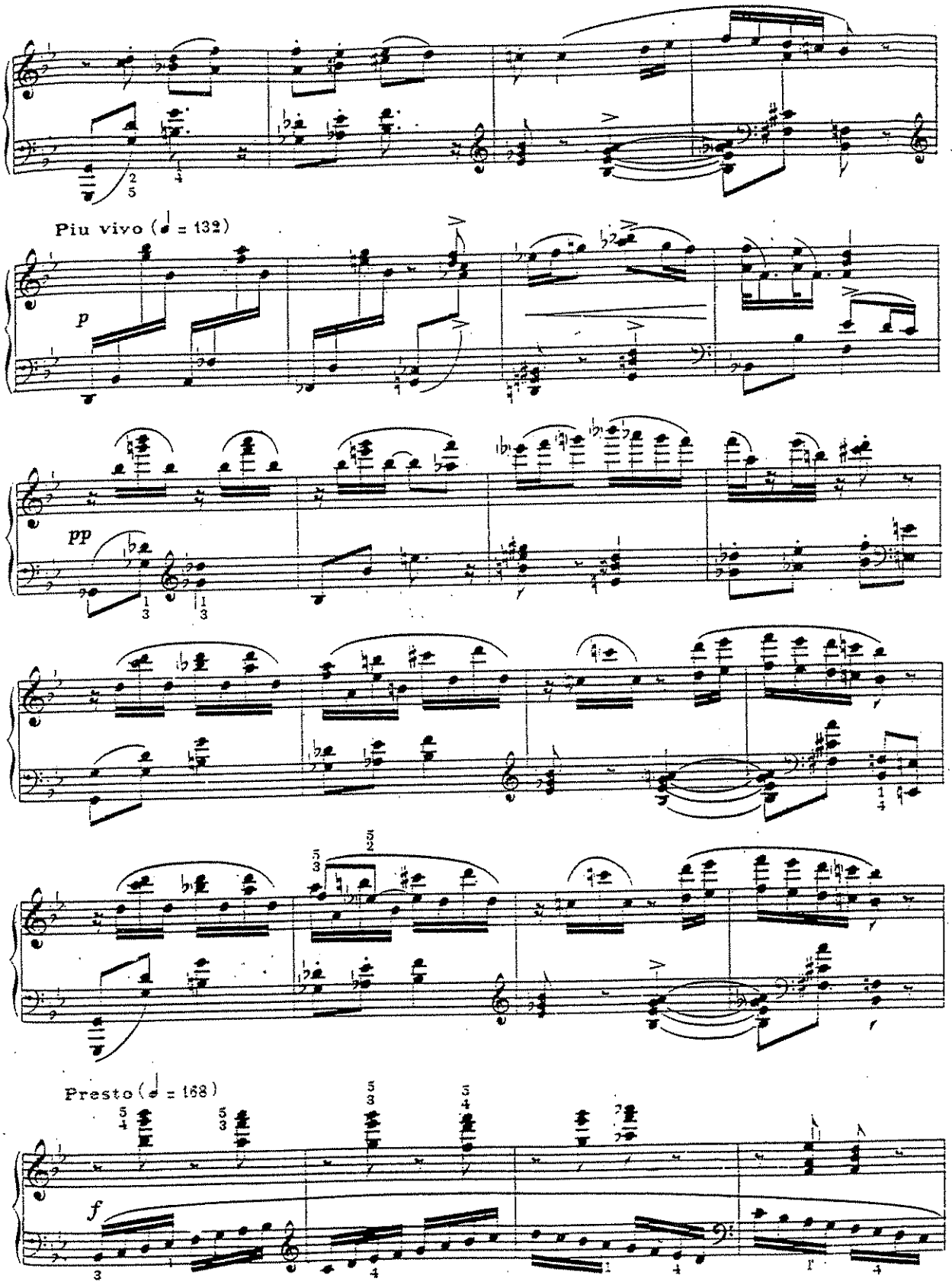

f
p
f
dim.
ff
mf
mf
decresc.
p
mf
cresc
p
decresc. e rit

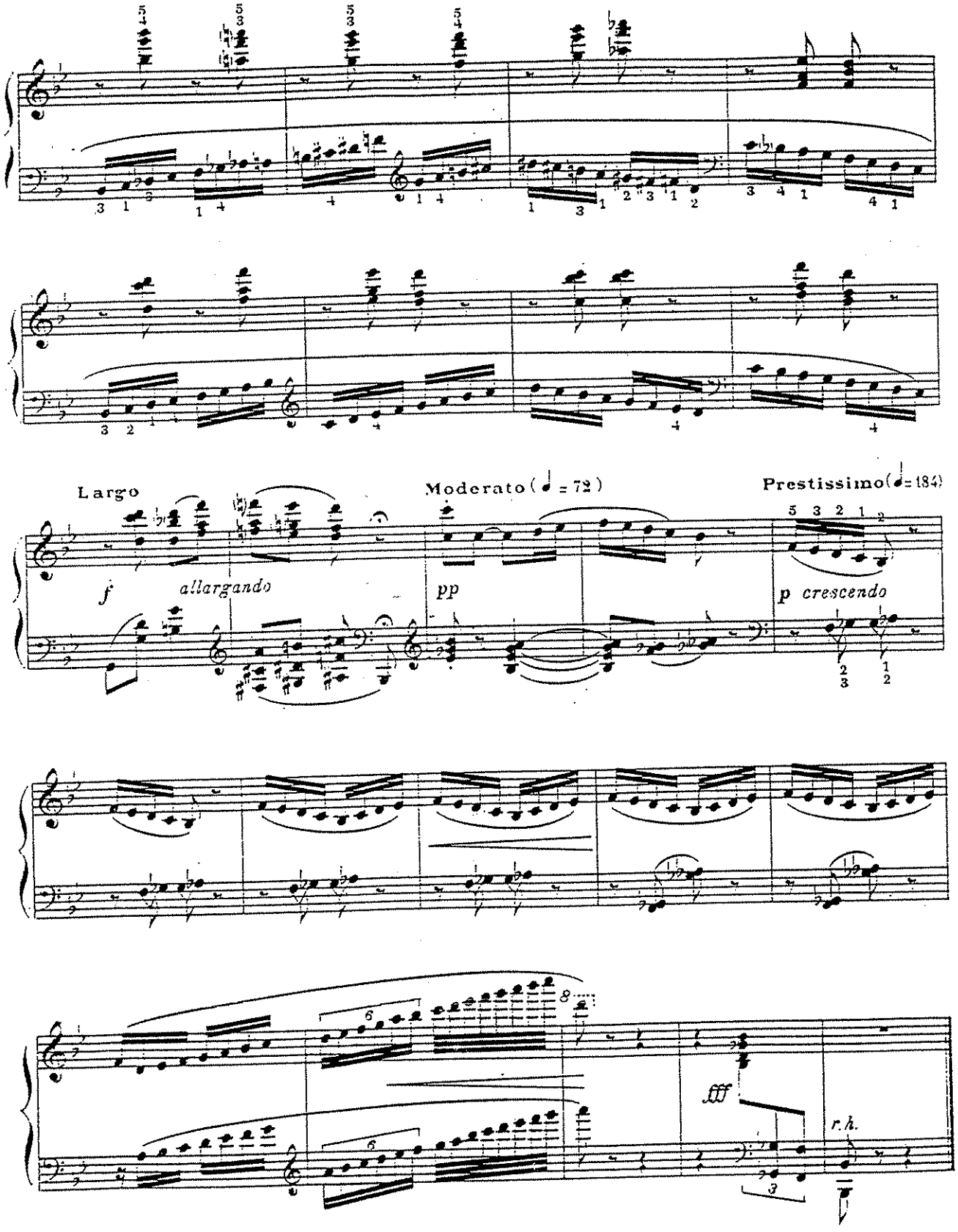

Animato (♩ ♩. = 69)
pp
(poco)
(poco)
8va
8va
p cresc. poco a poco
f
ff
fff
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
8
sempre fff
8
8
poco rit.


Vivo (♩. = cca. 126)
pp
cresc. poco a poco
f
decresc.
p
Poco largo
ff


L'Istesso tempo
pp
pp
p
Meno mosso
Più largo
f
ff
Vivo (♩ = 126)
pp
pp


Piu vivo (♩ = 132)
p
pp
Presto (♩ = 168)
f


Largo
Moderato (= 72)
Prestissimo(= 184)
f
allargando
pp
p crescendo
fff
r.h.

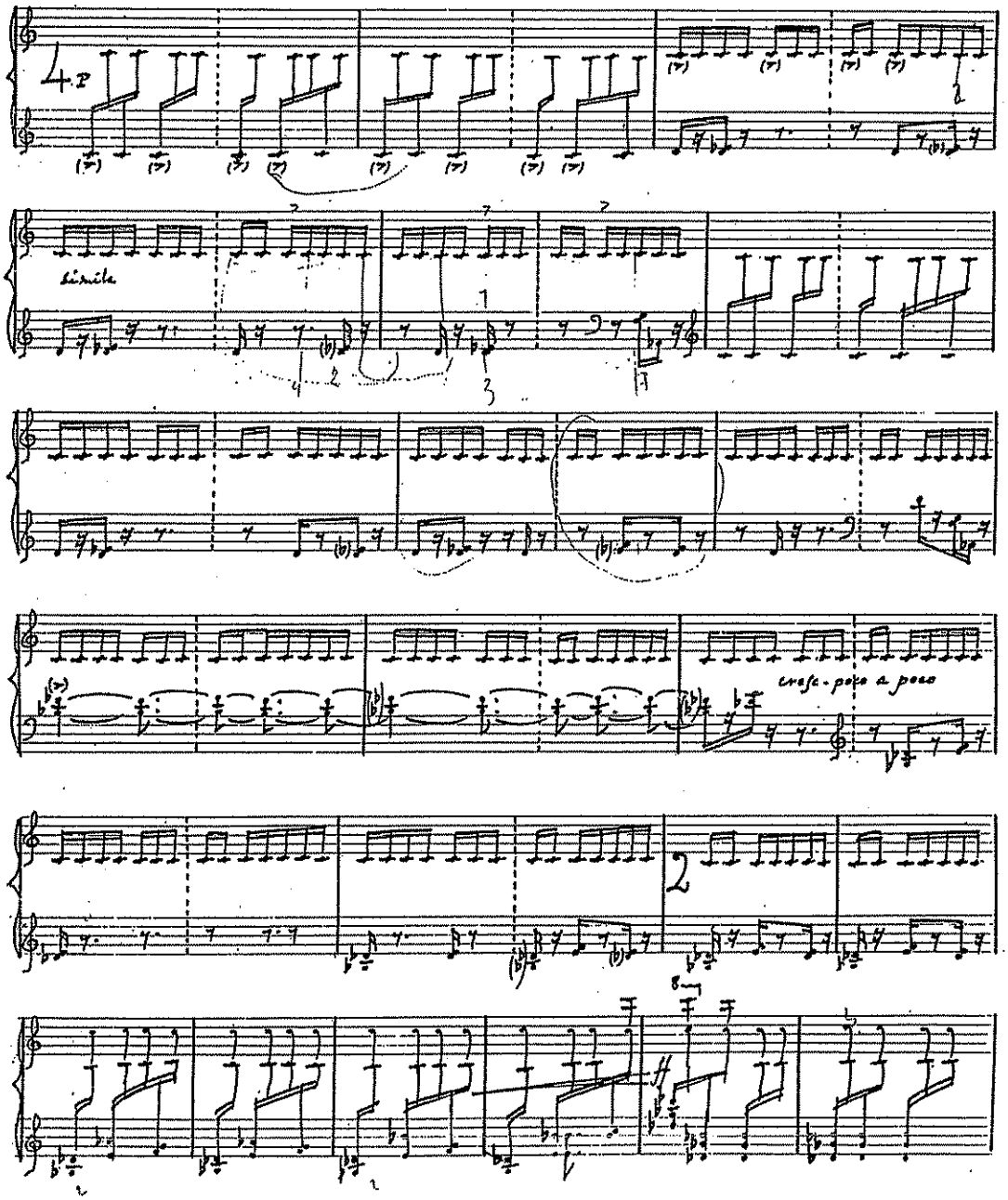
AKSAK TARTILAR ÜZERİNE
ON ETÜD

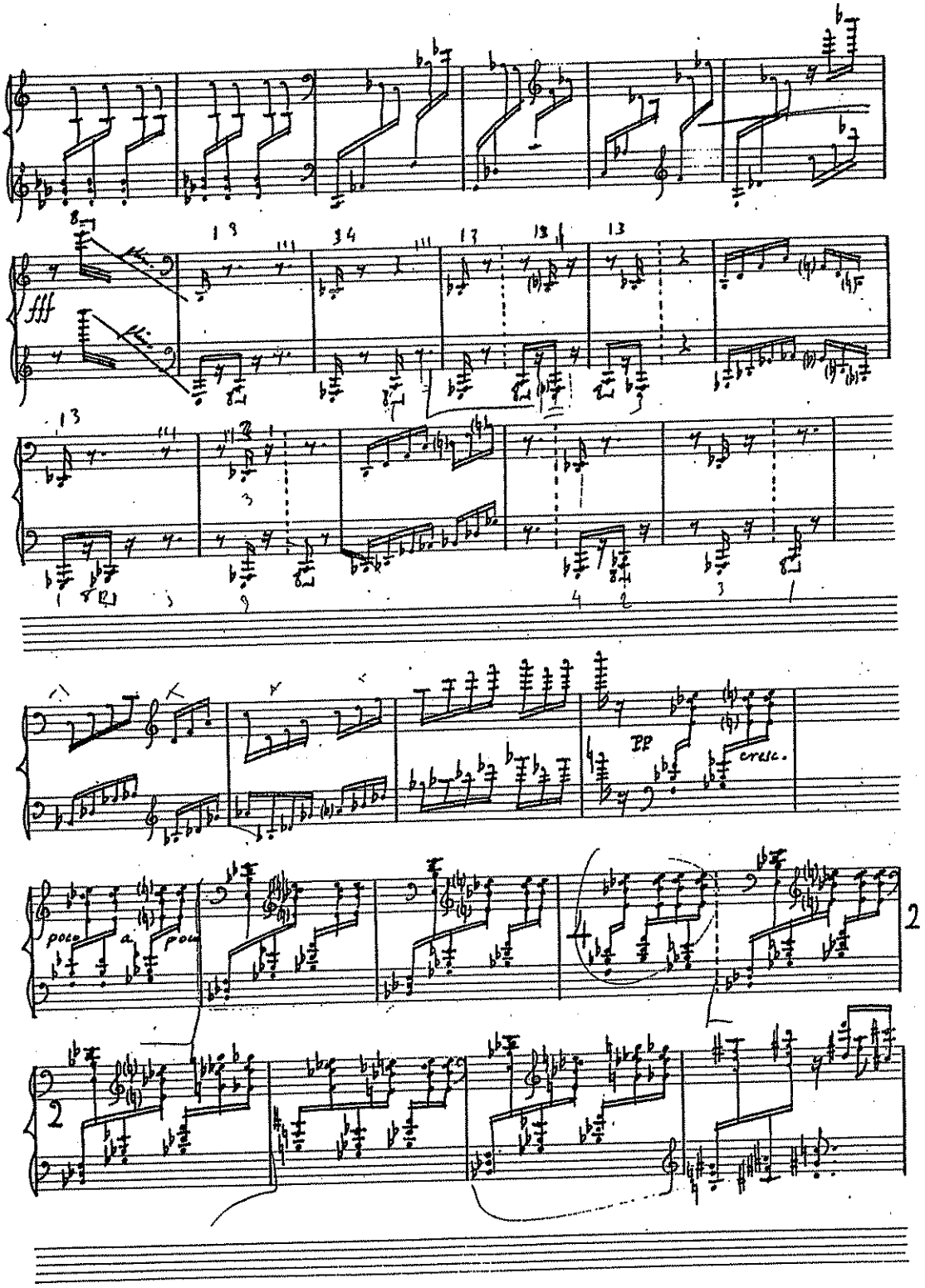
A. ADNAN SAYGUN

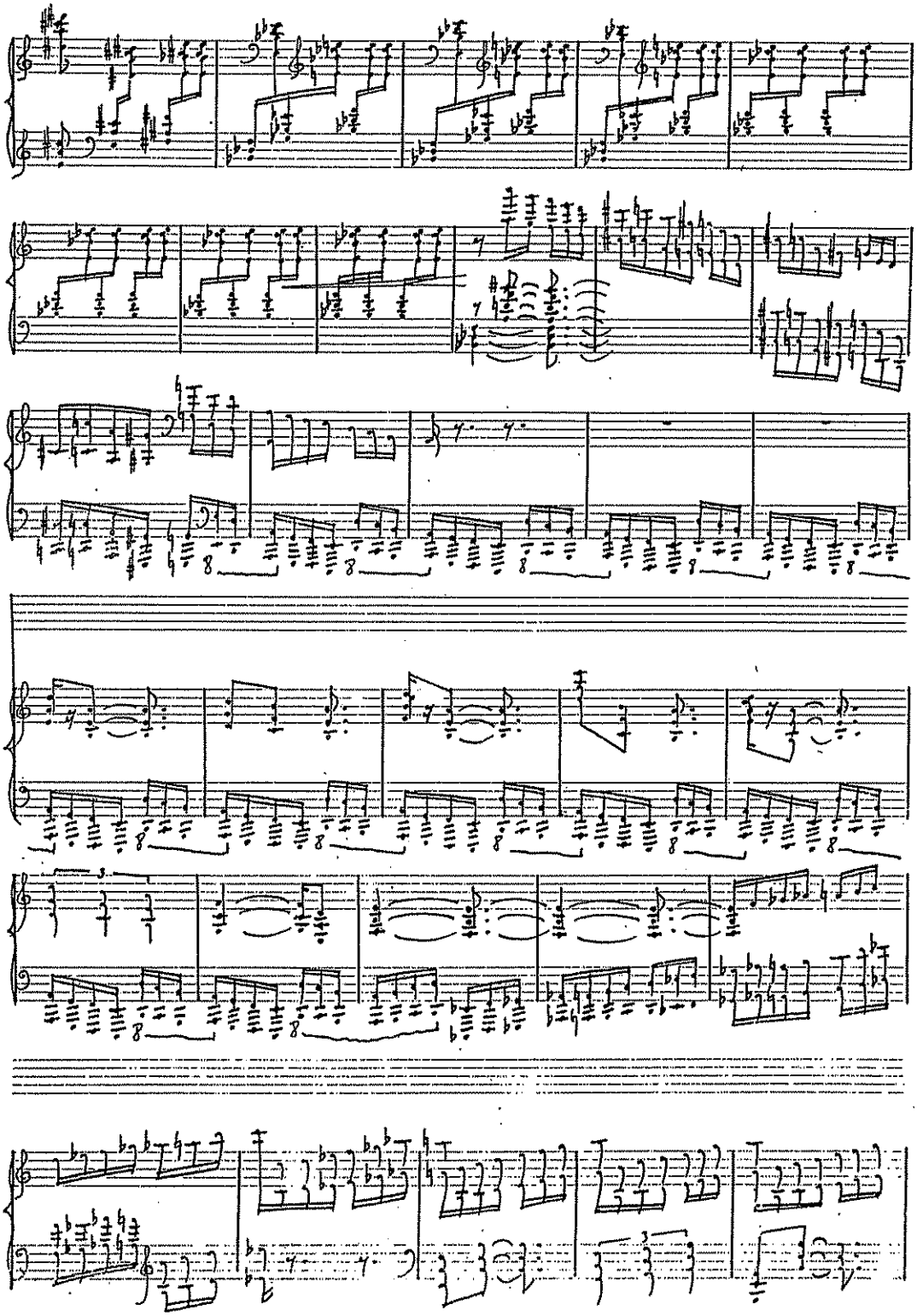
op. 38

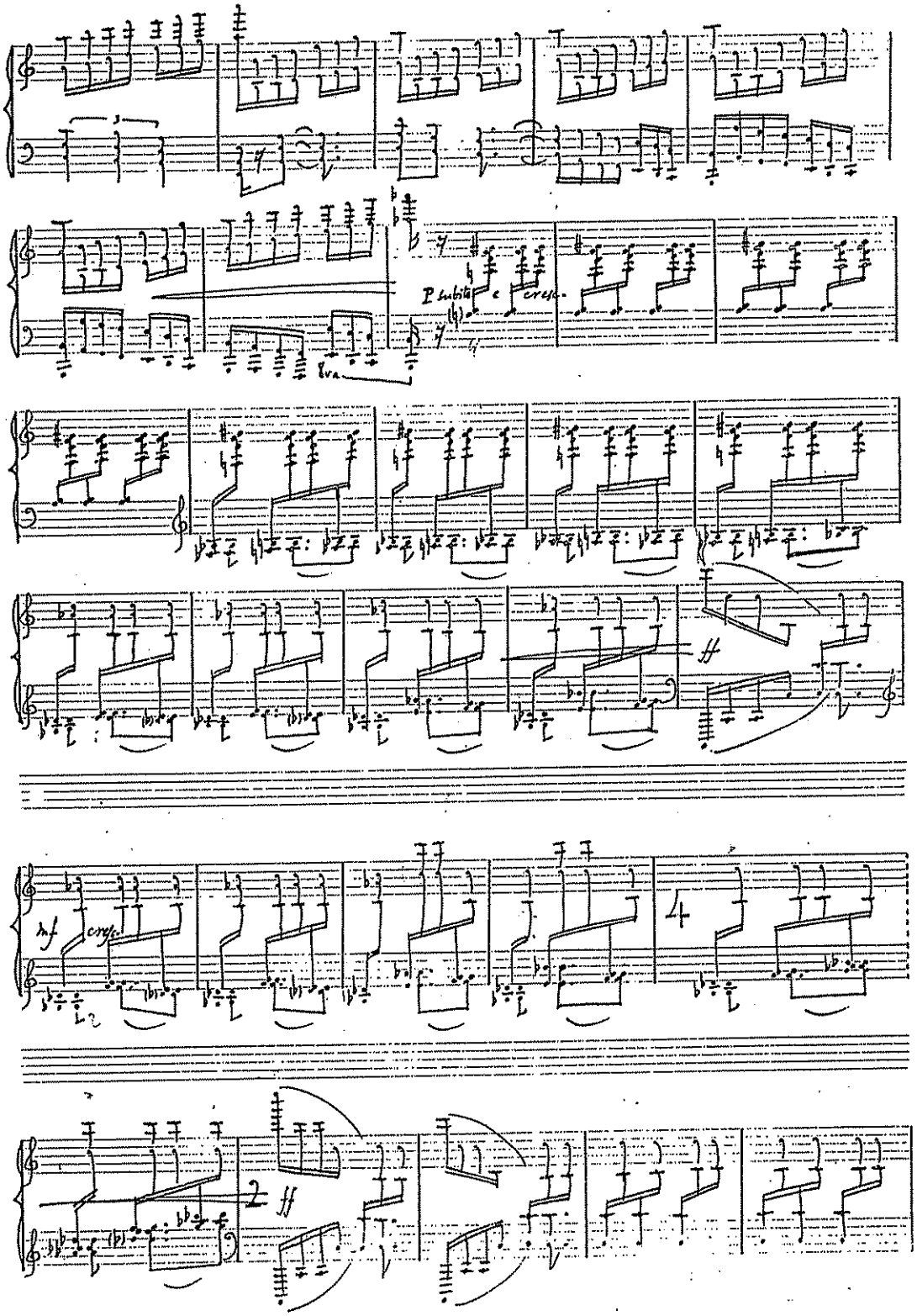
I

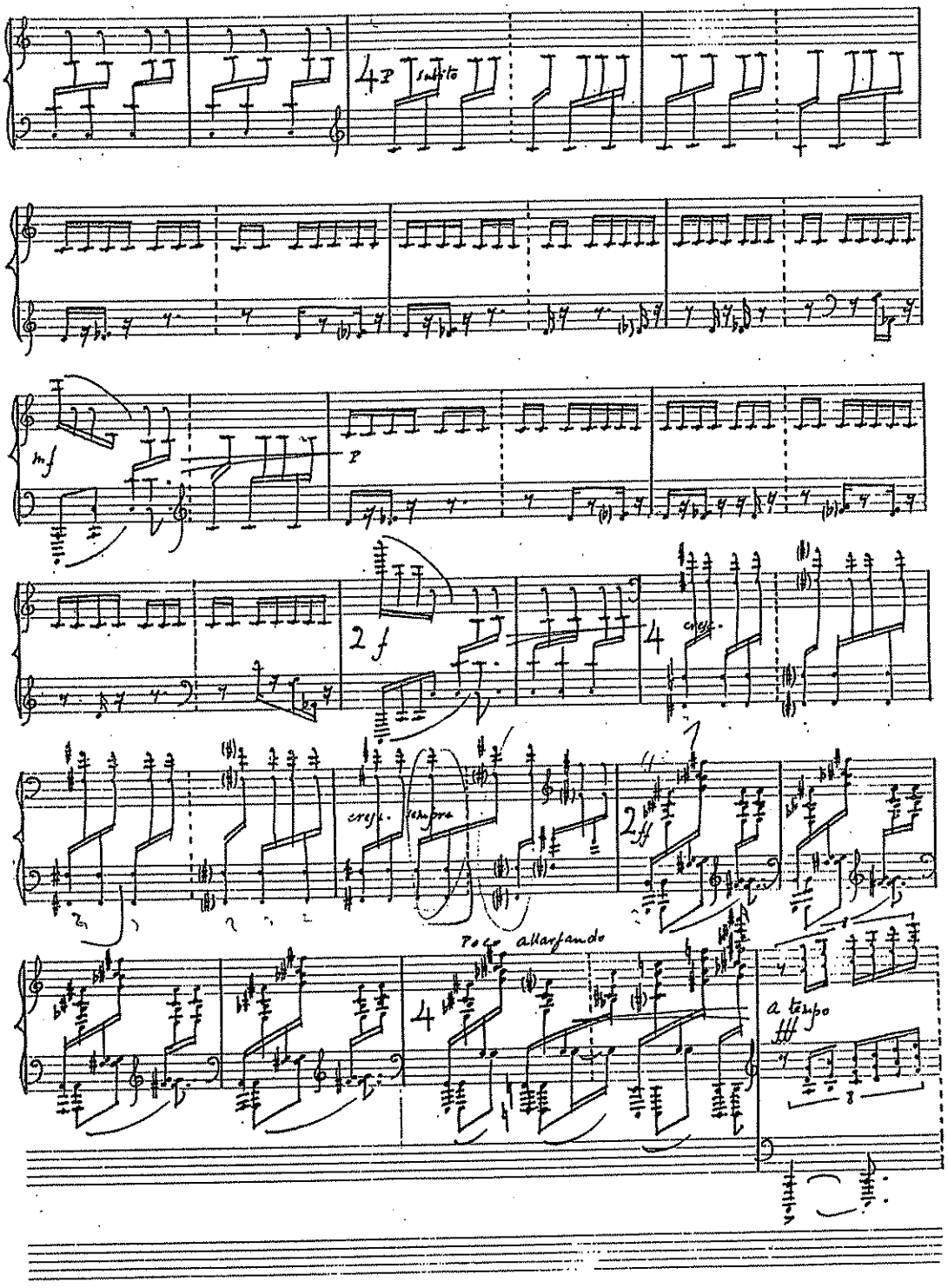
Vivo (♩ = 56)

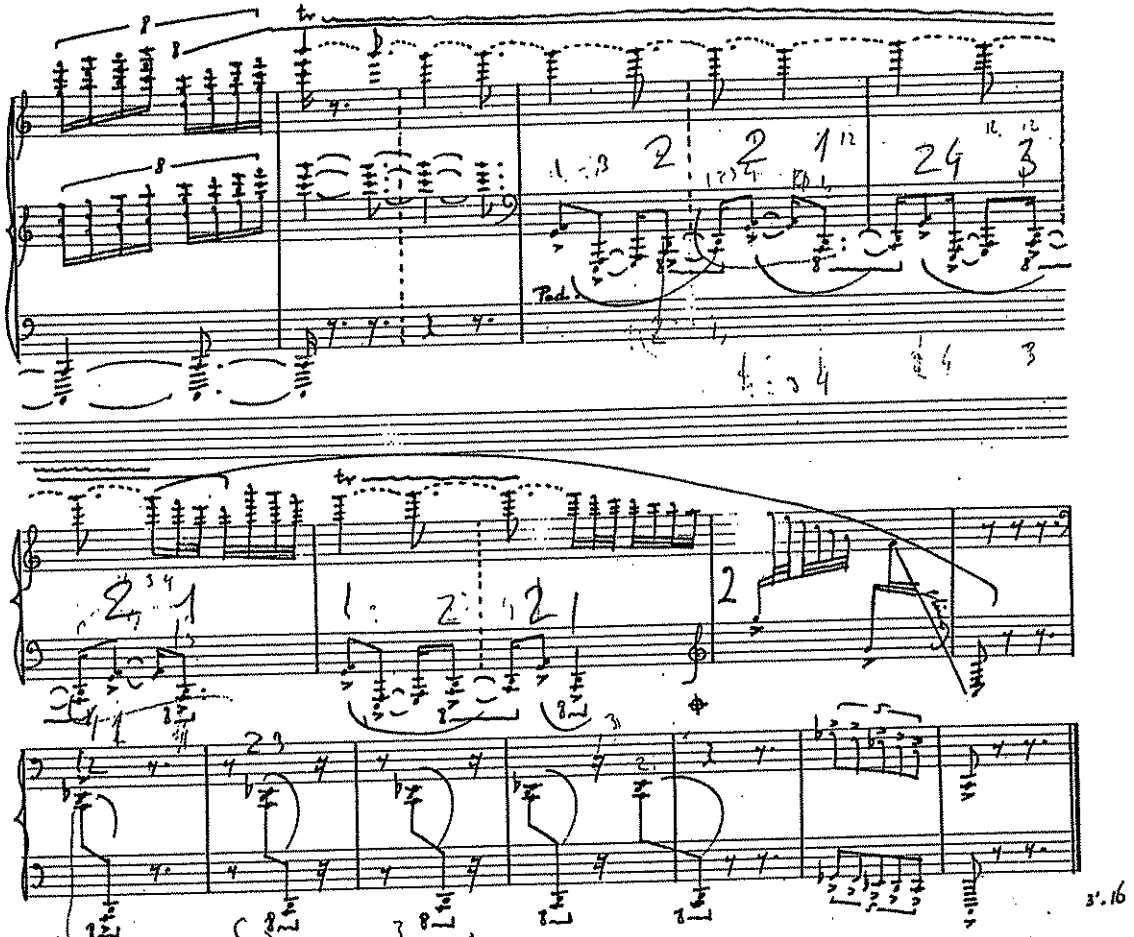



fff
pp
cresc.
poco a poco



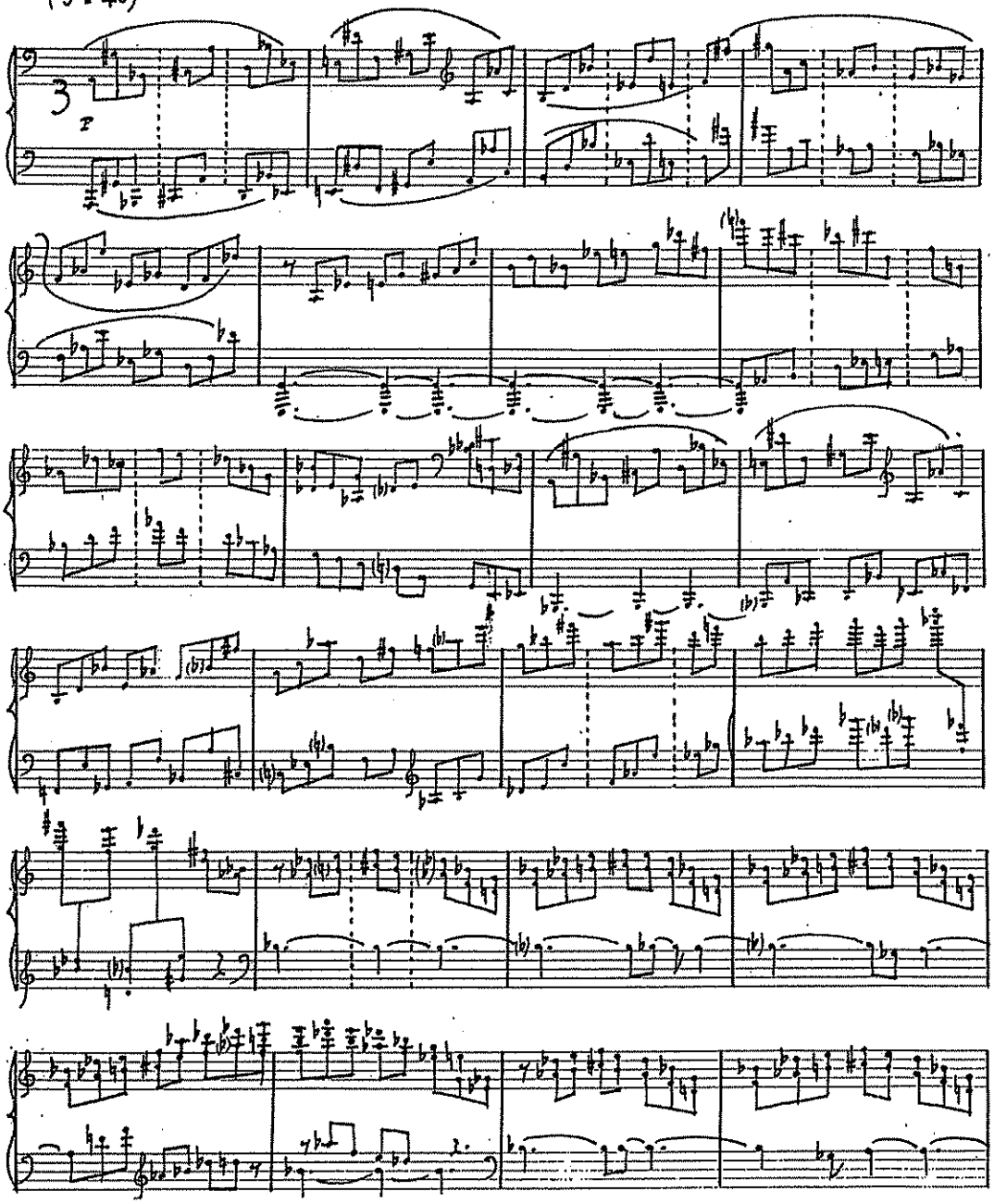

P subito
cresc.
8va
sf
cresc.

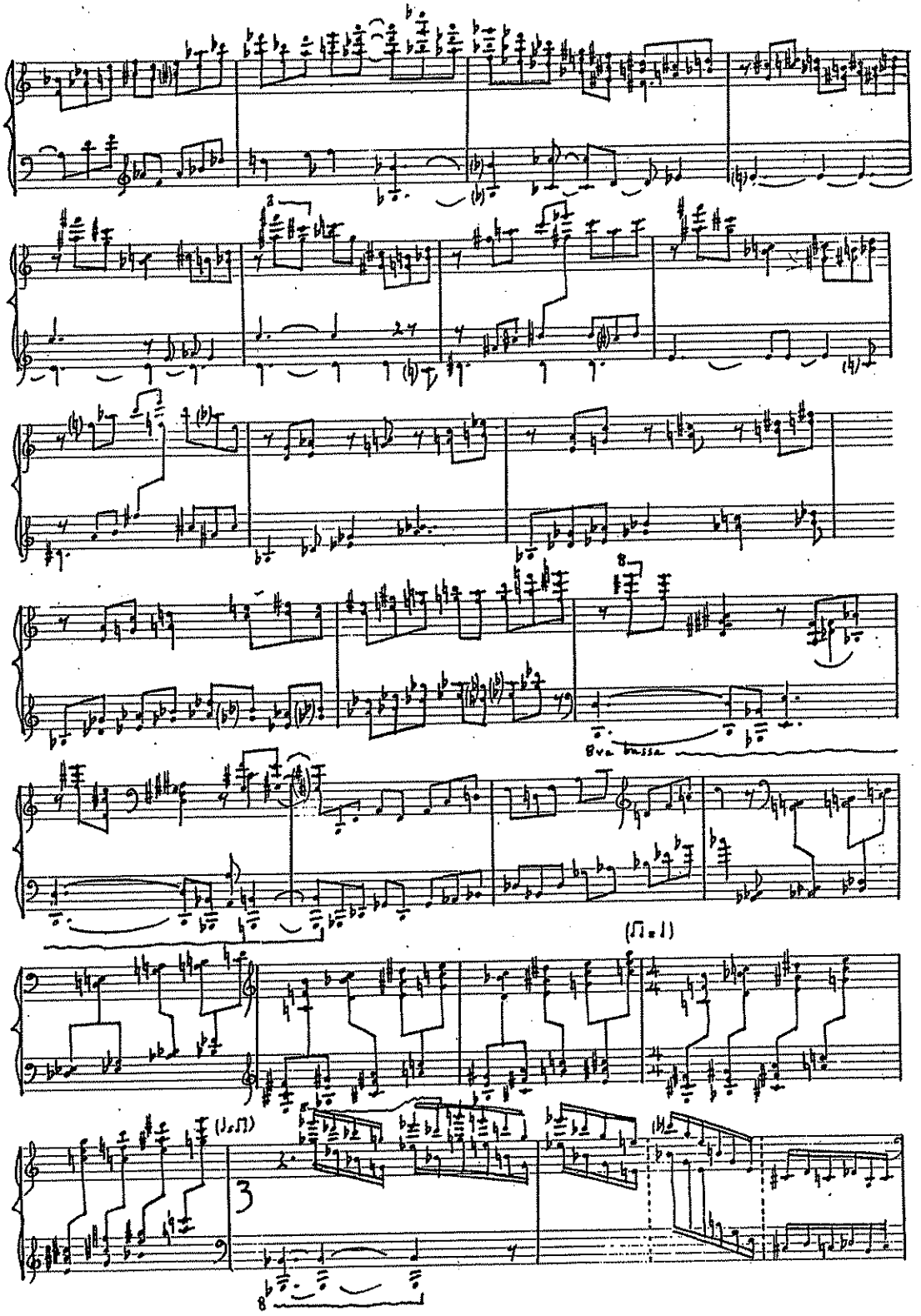

4 p subito
mf
p
2 f
4
cresc.
cresc. sempre
2 ff
Poco allargando
a tempo

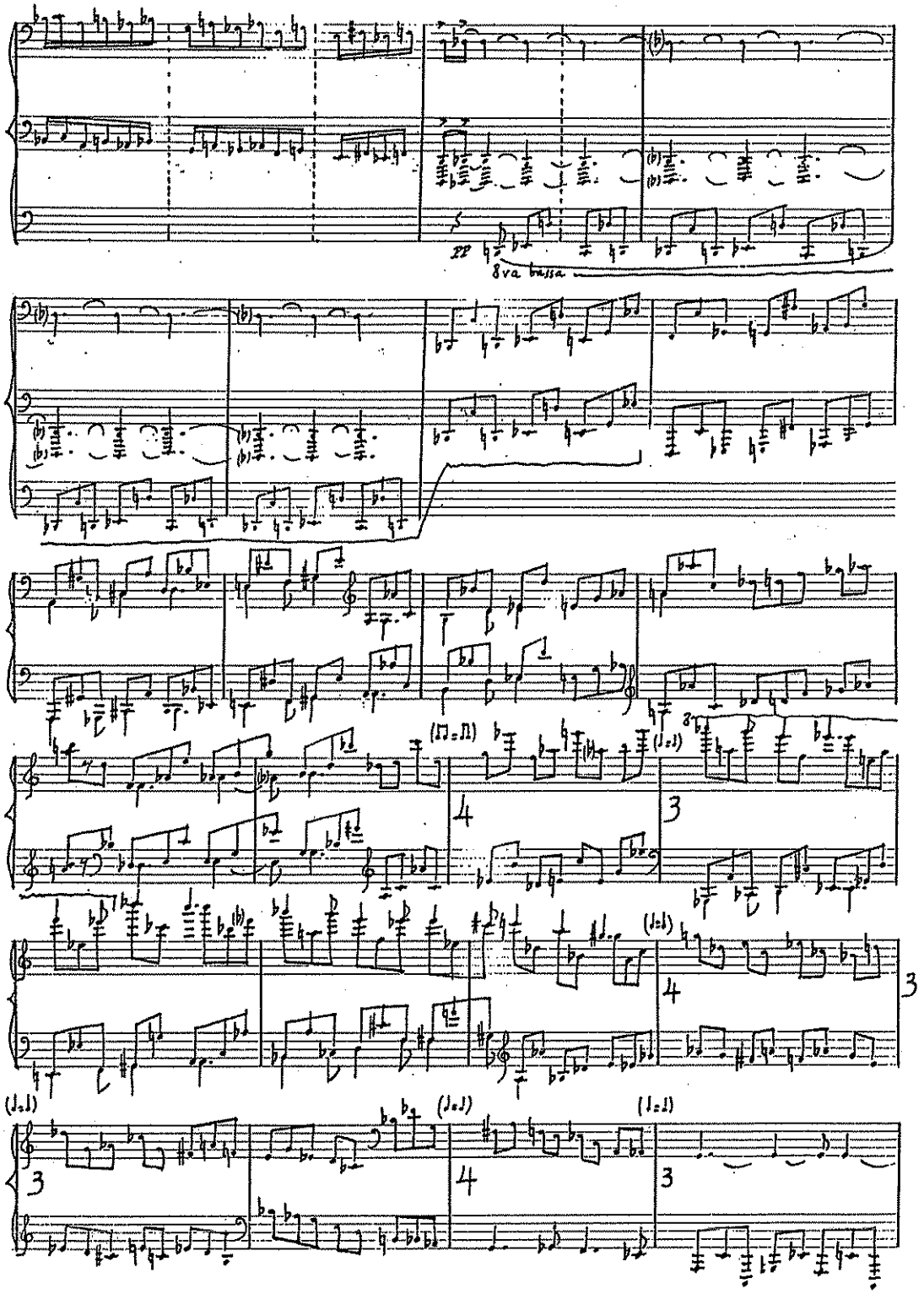


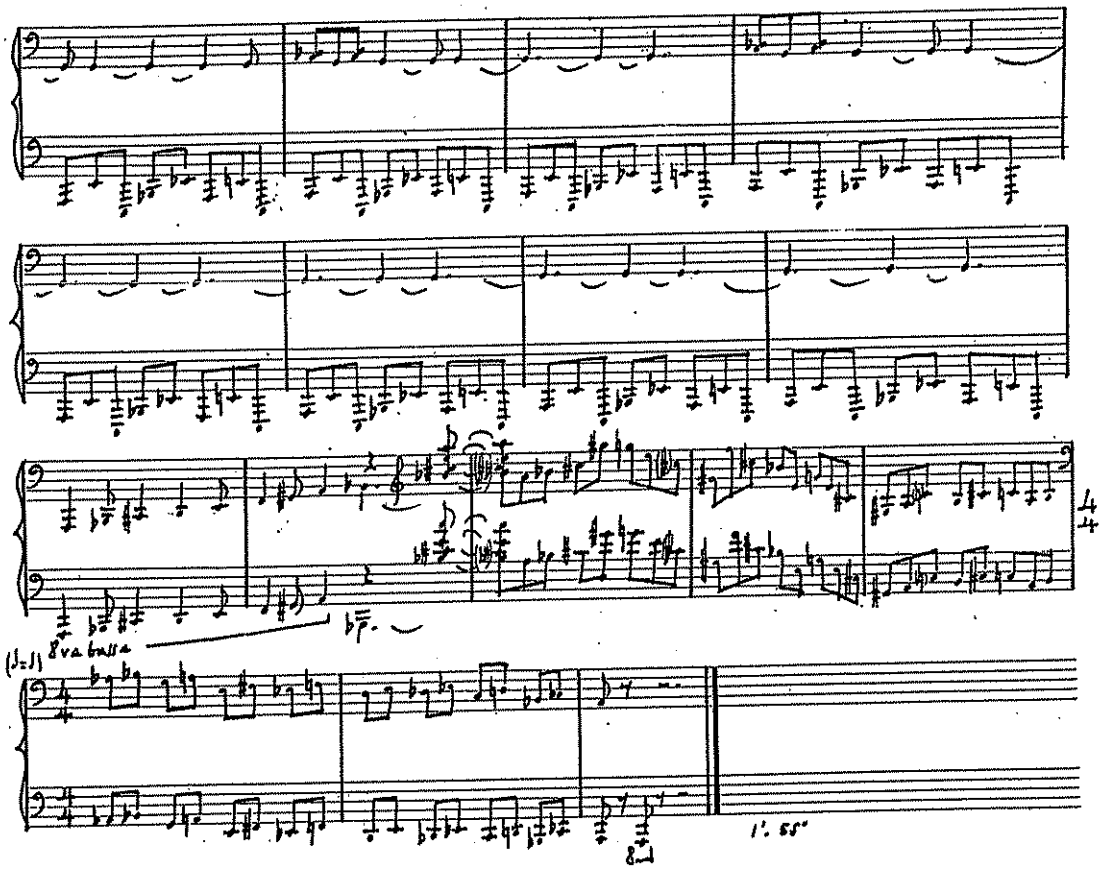
II

(3 = 46)



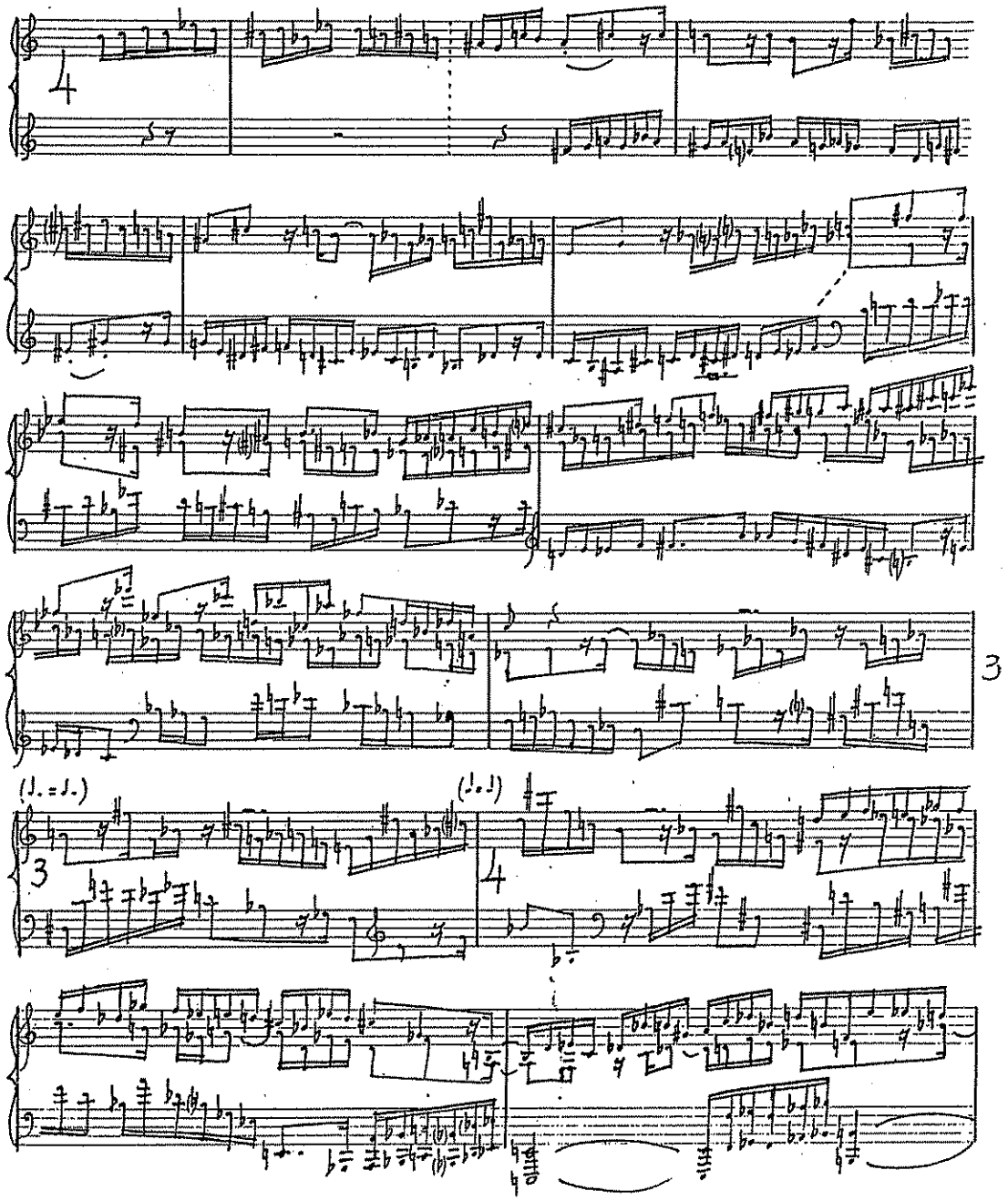

8va bassa
(♩.=♩)
(♩.=♩)
3

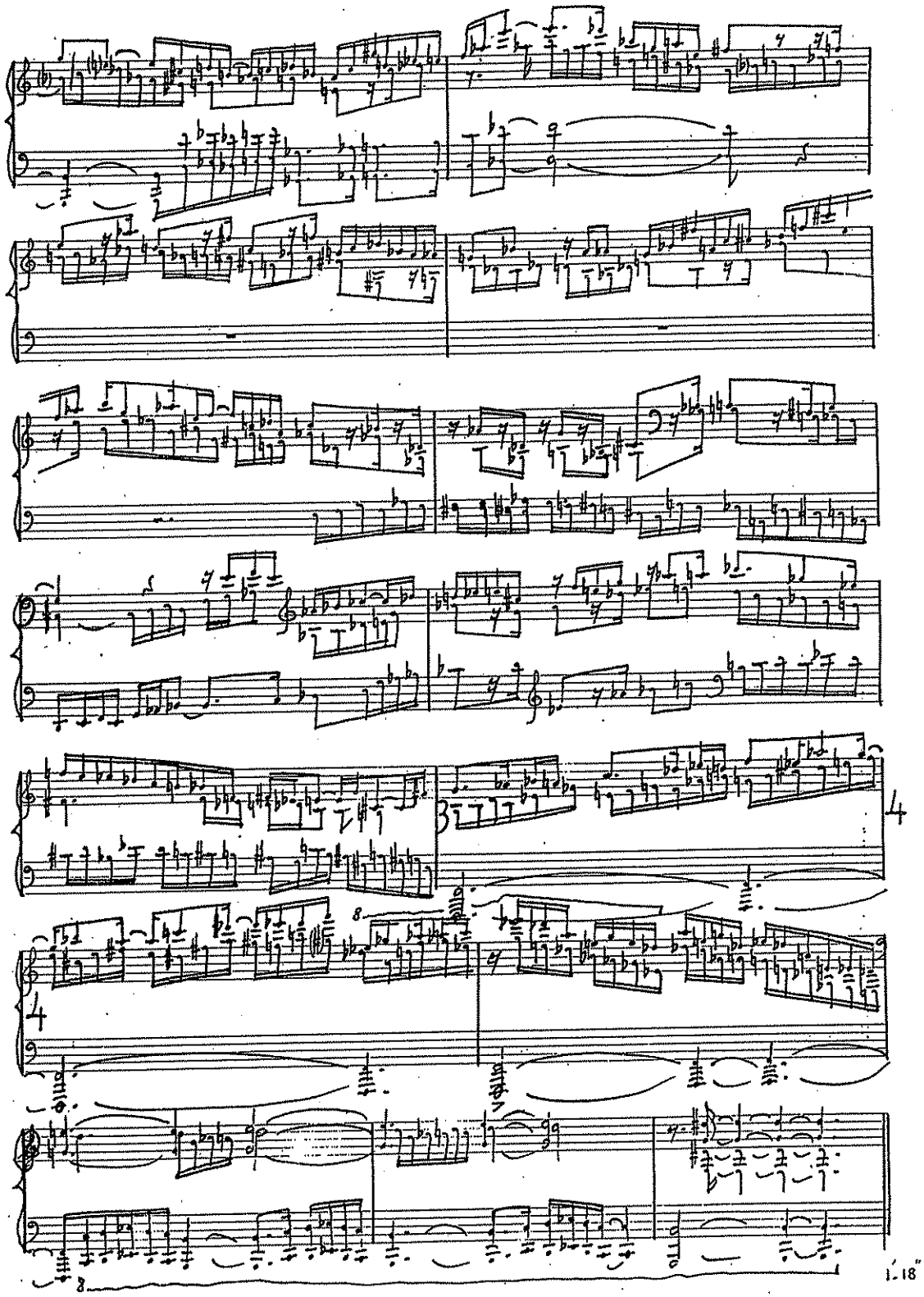

8va bassa


8va bassa
1'. 55"

III

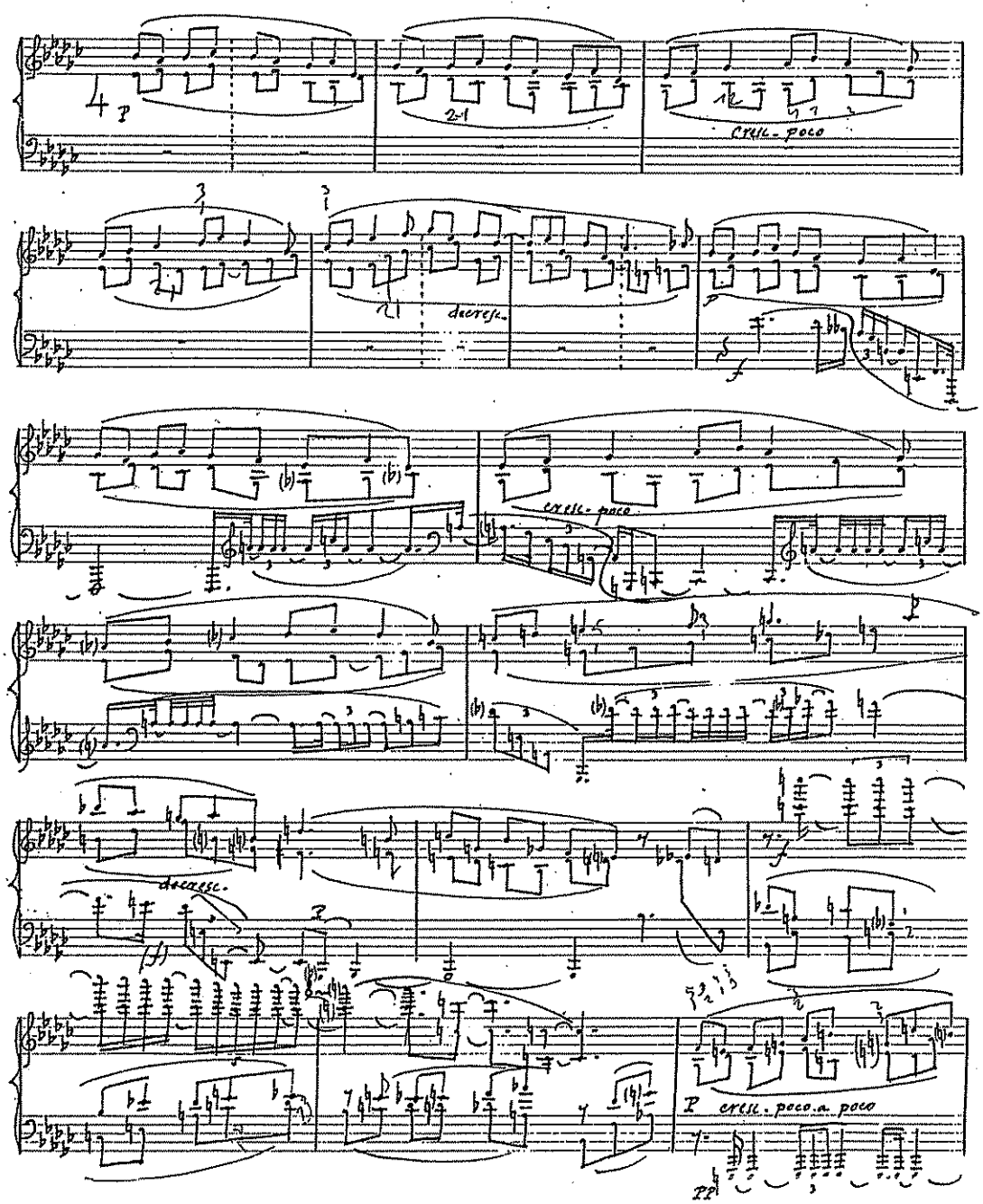
Moderato (♩ = 84)

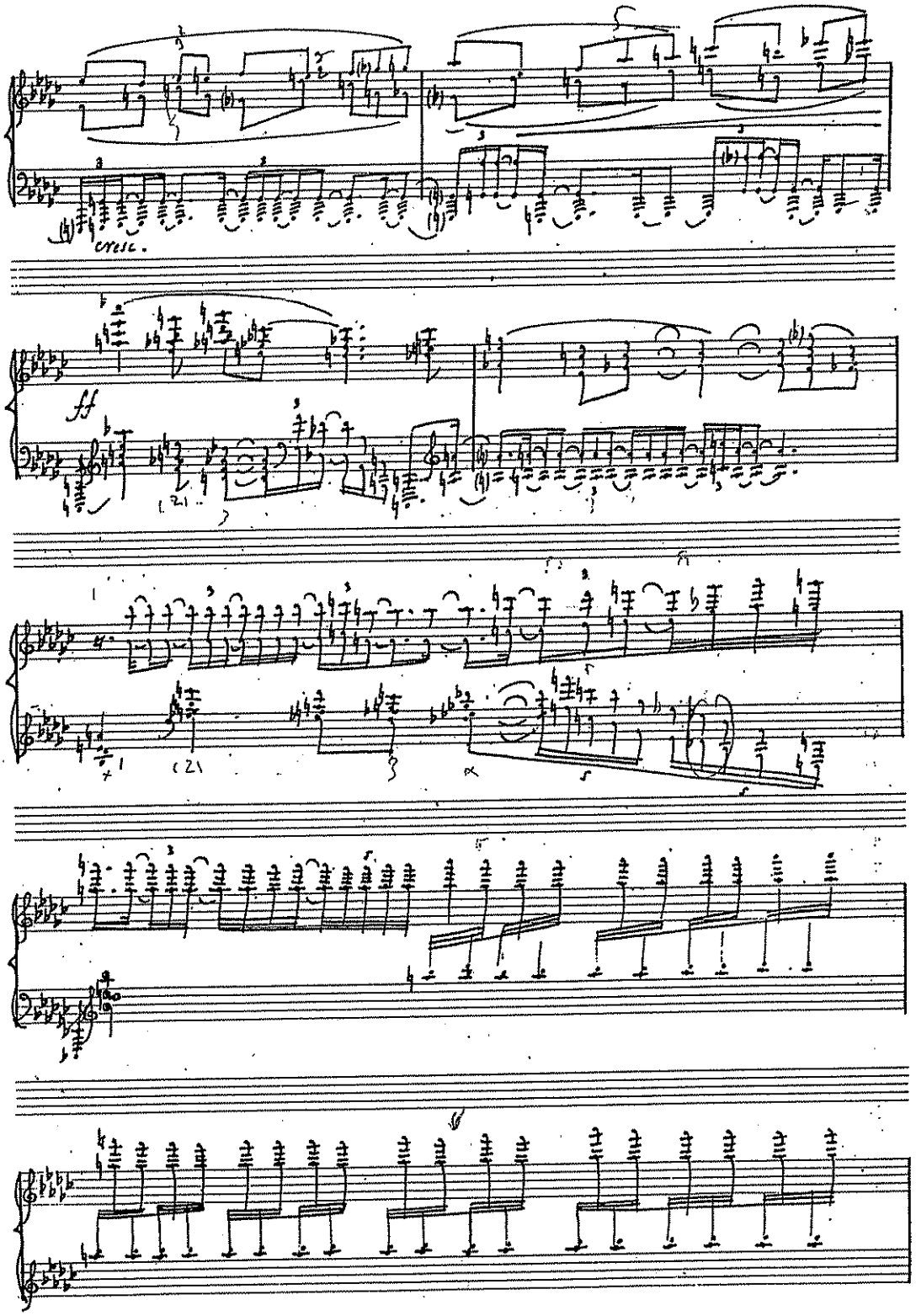


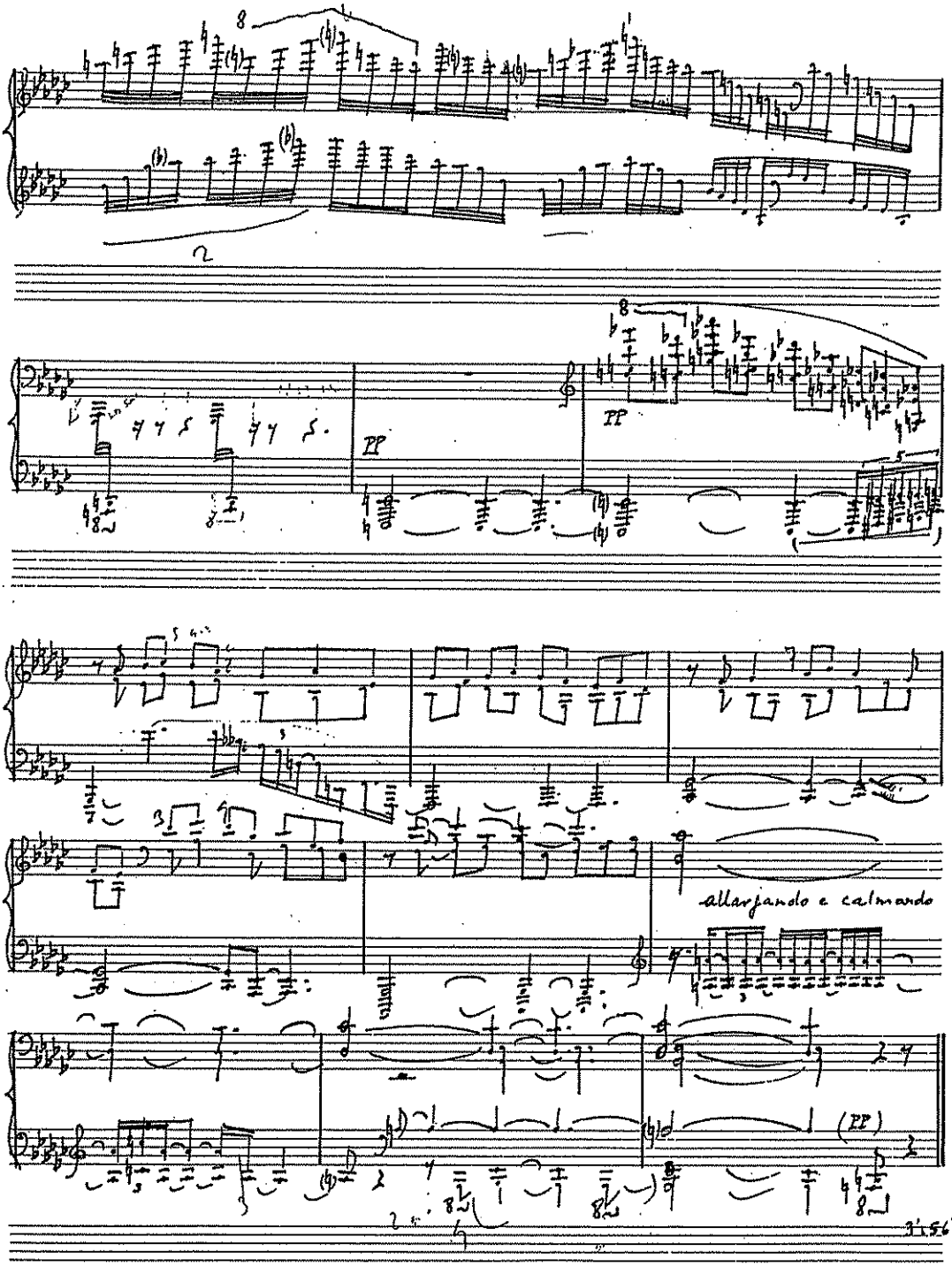


IV

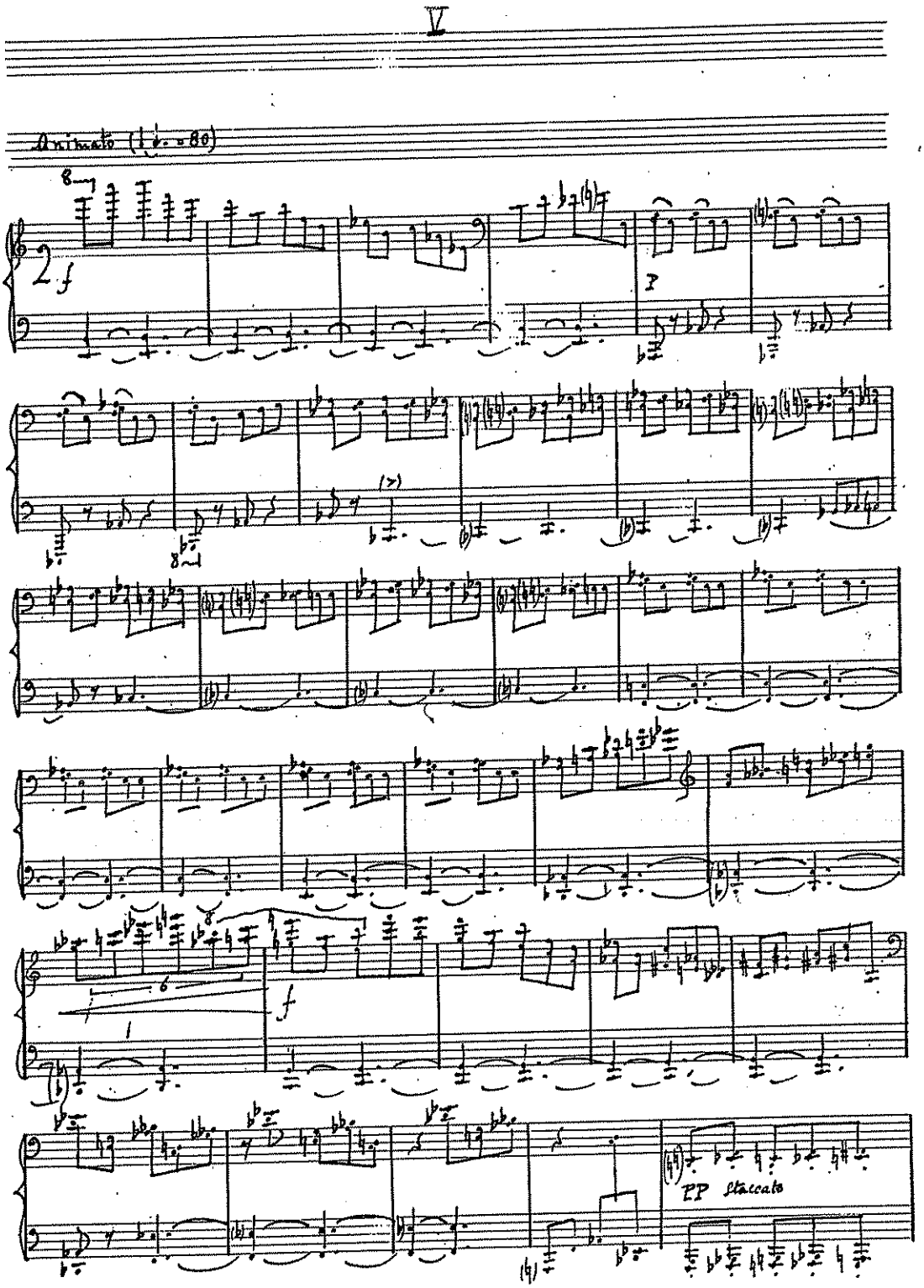
Sostenuto (♩=40)

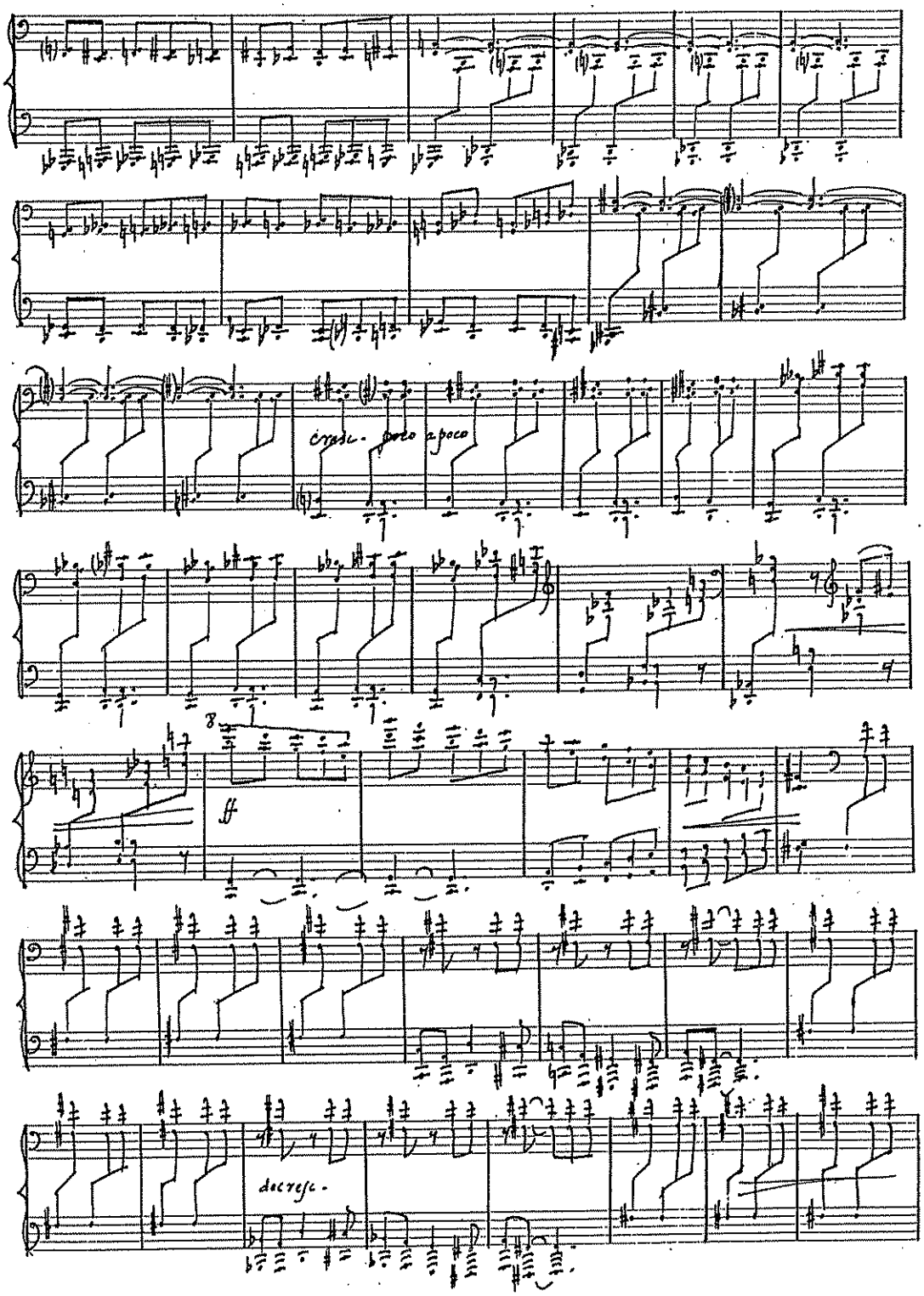


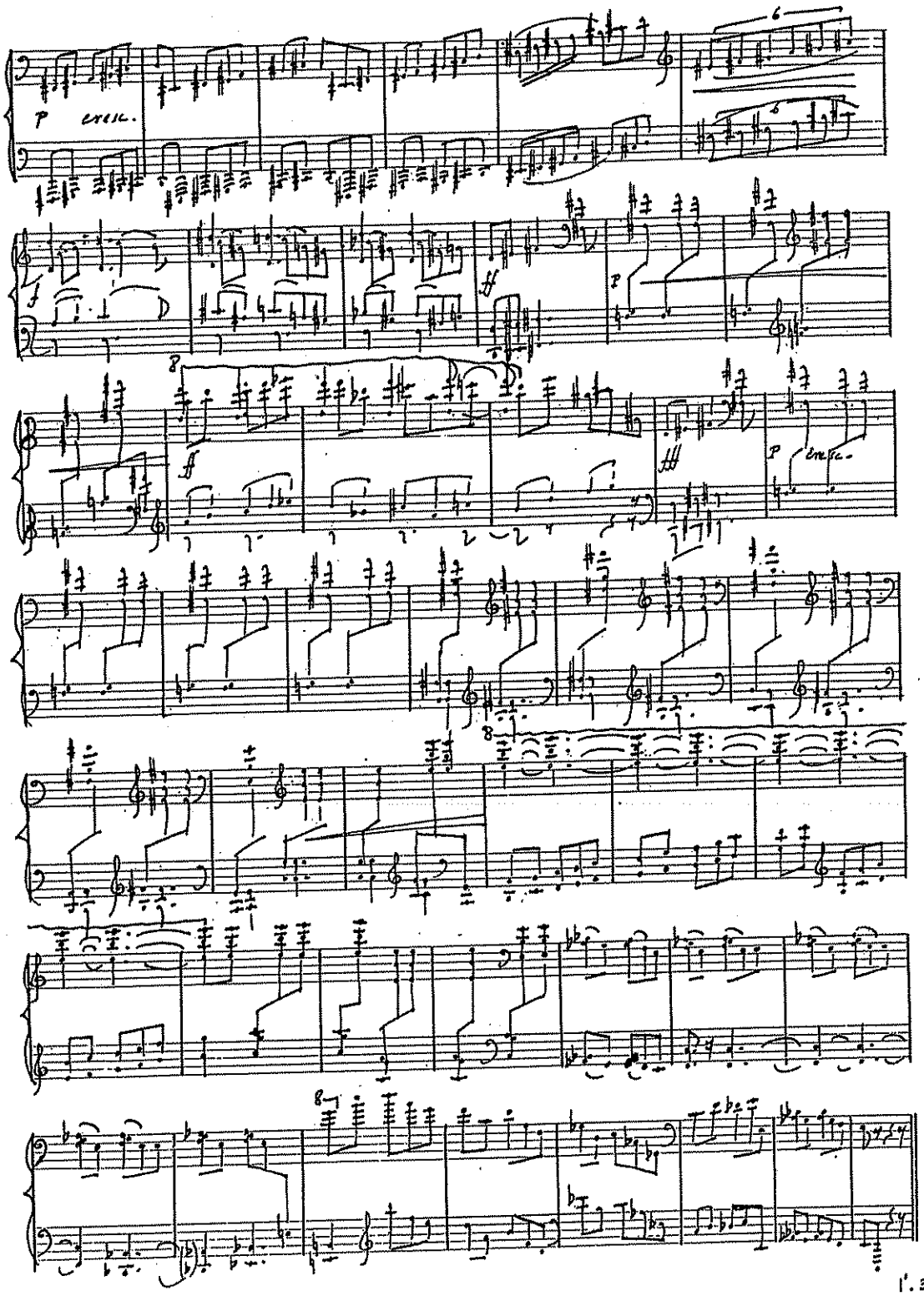

cresc.
ff


pp
pp
allargando e calmando
(pp)

V

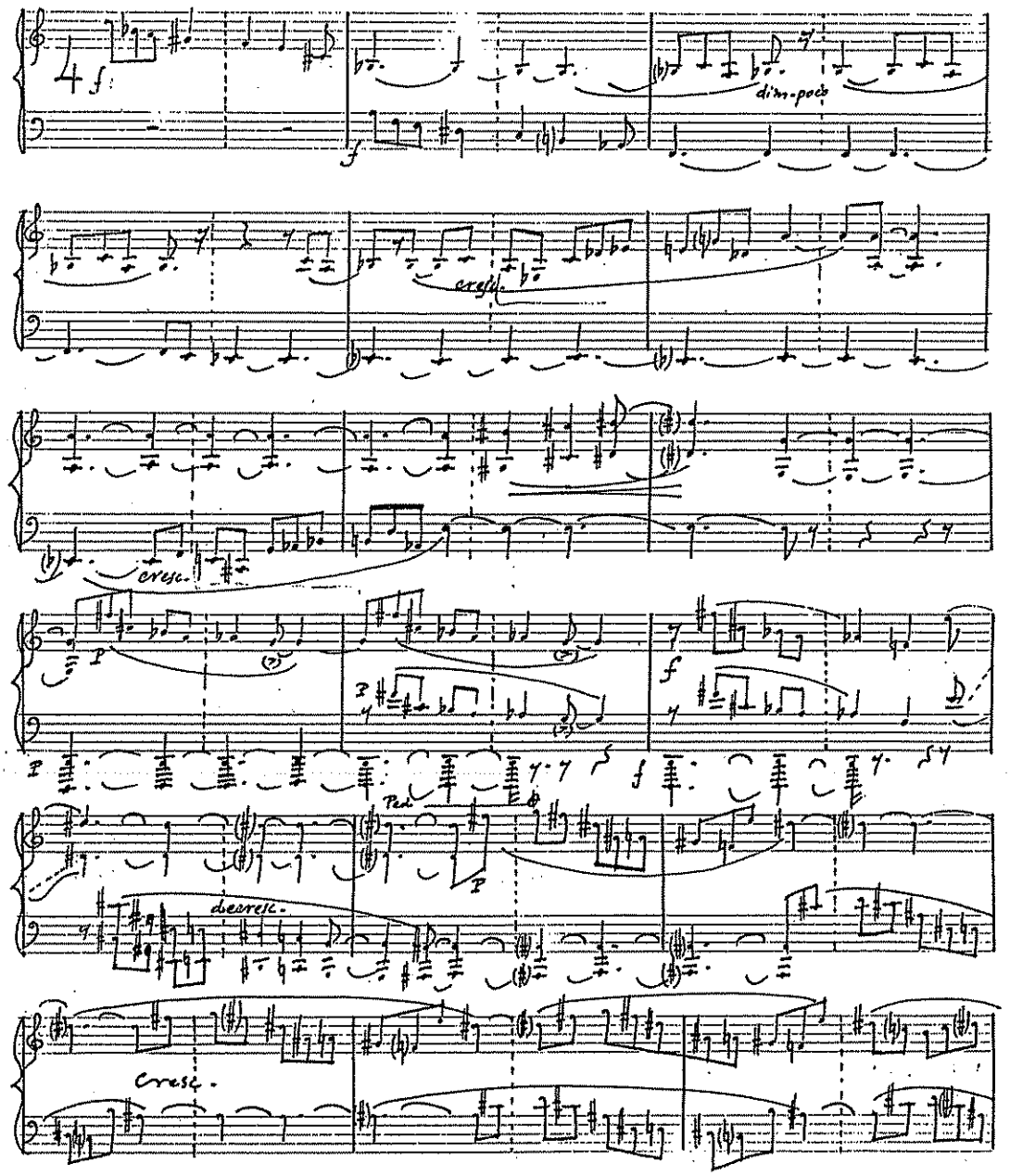


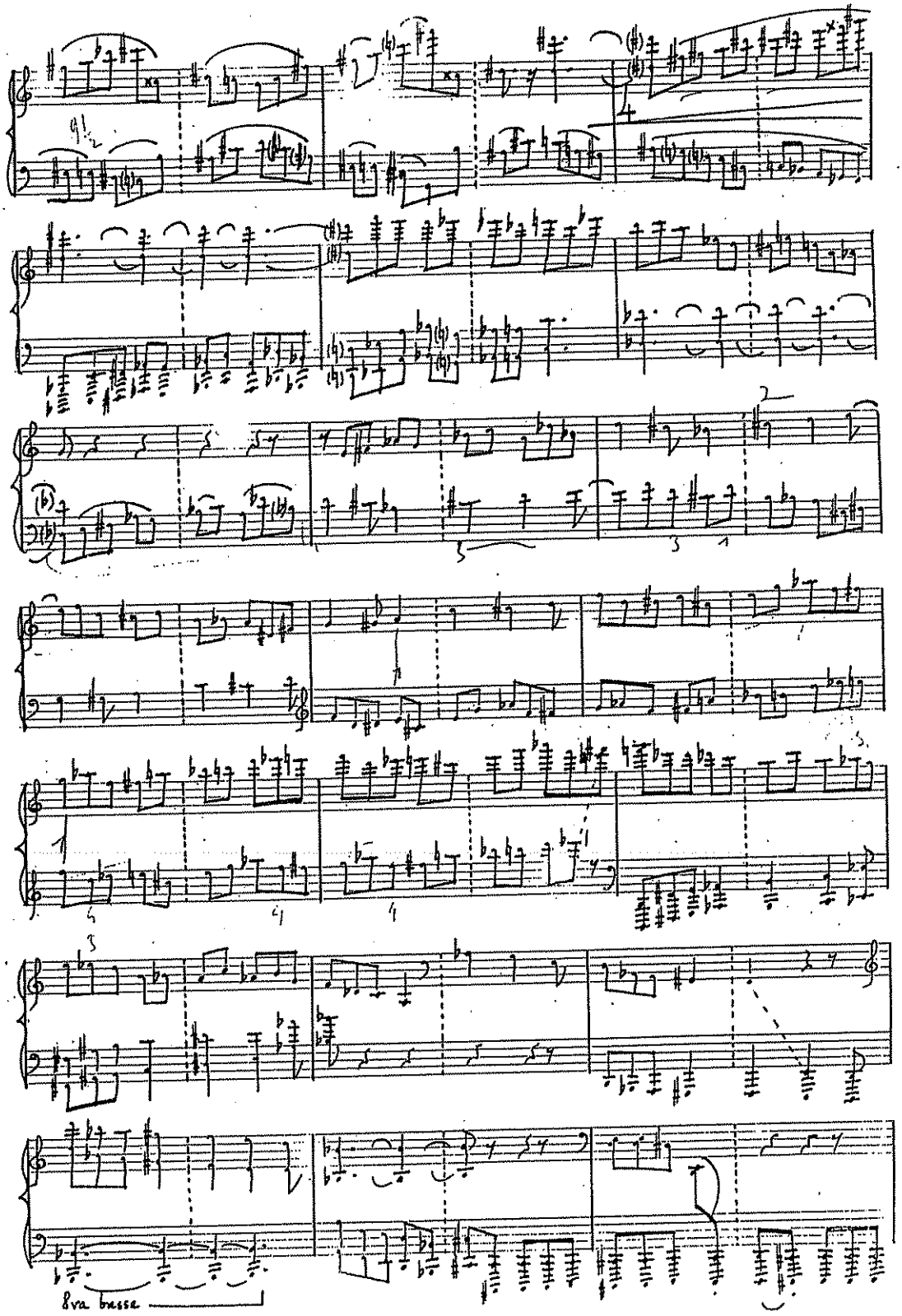

cresc. poco a poco
ff
decresc.

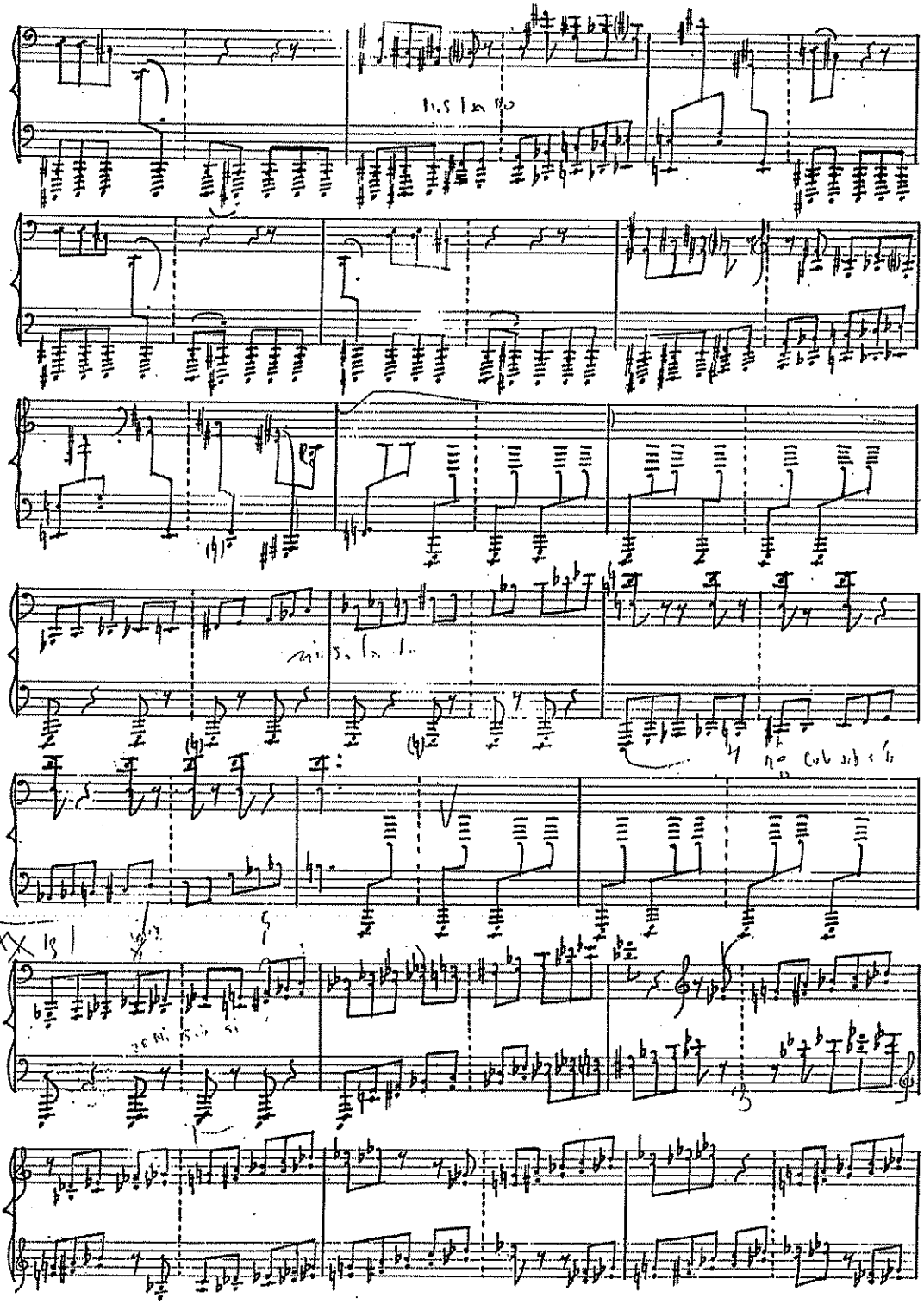


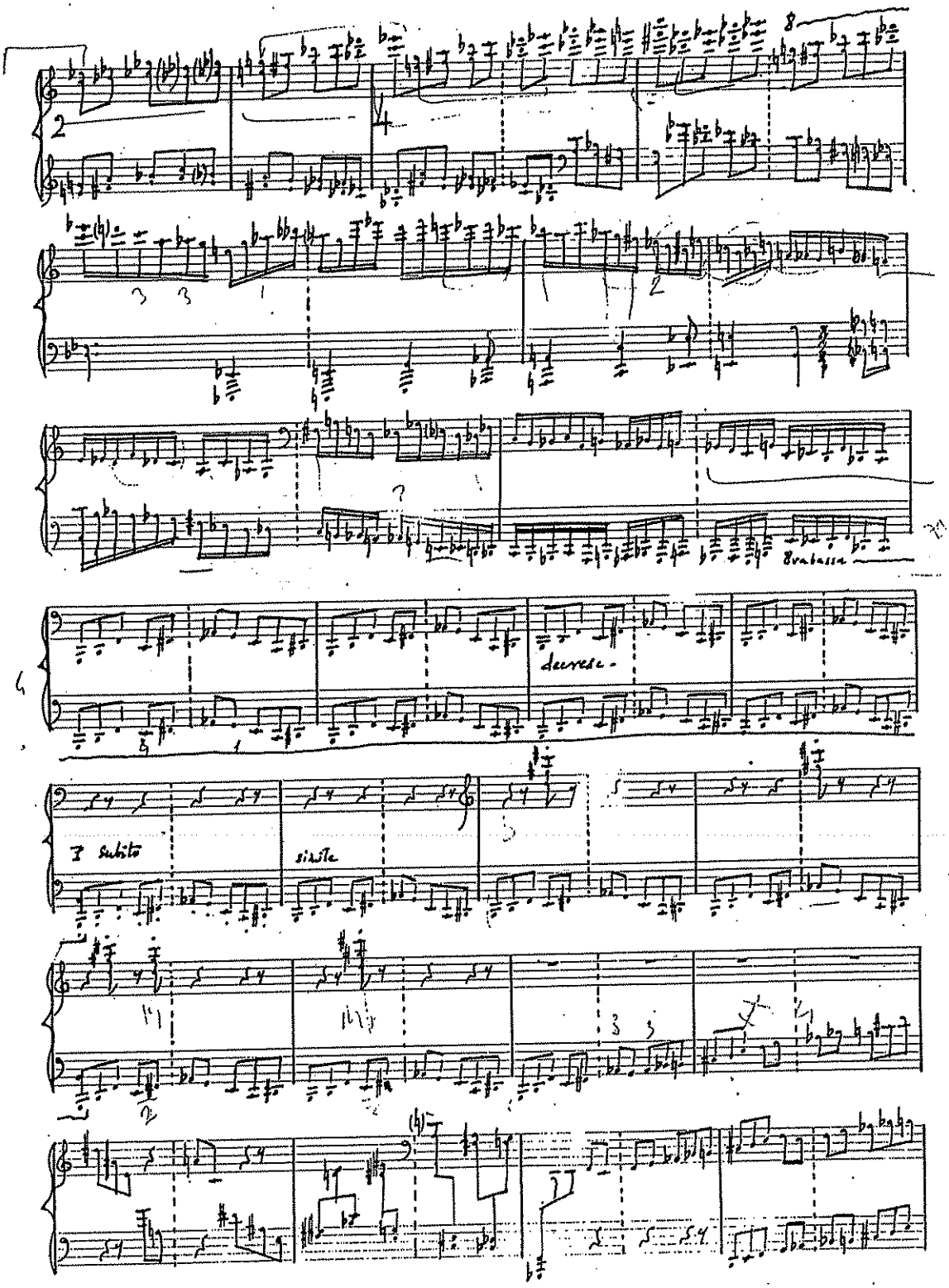
1'. 33"

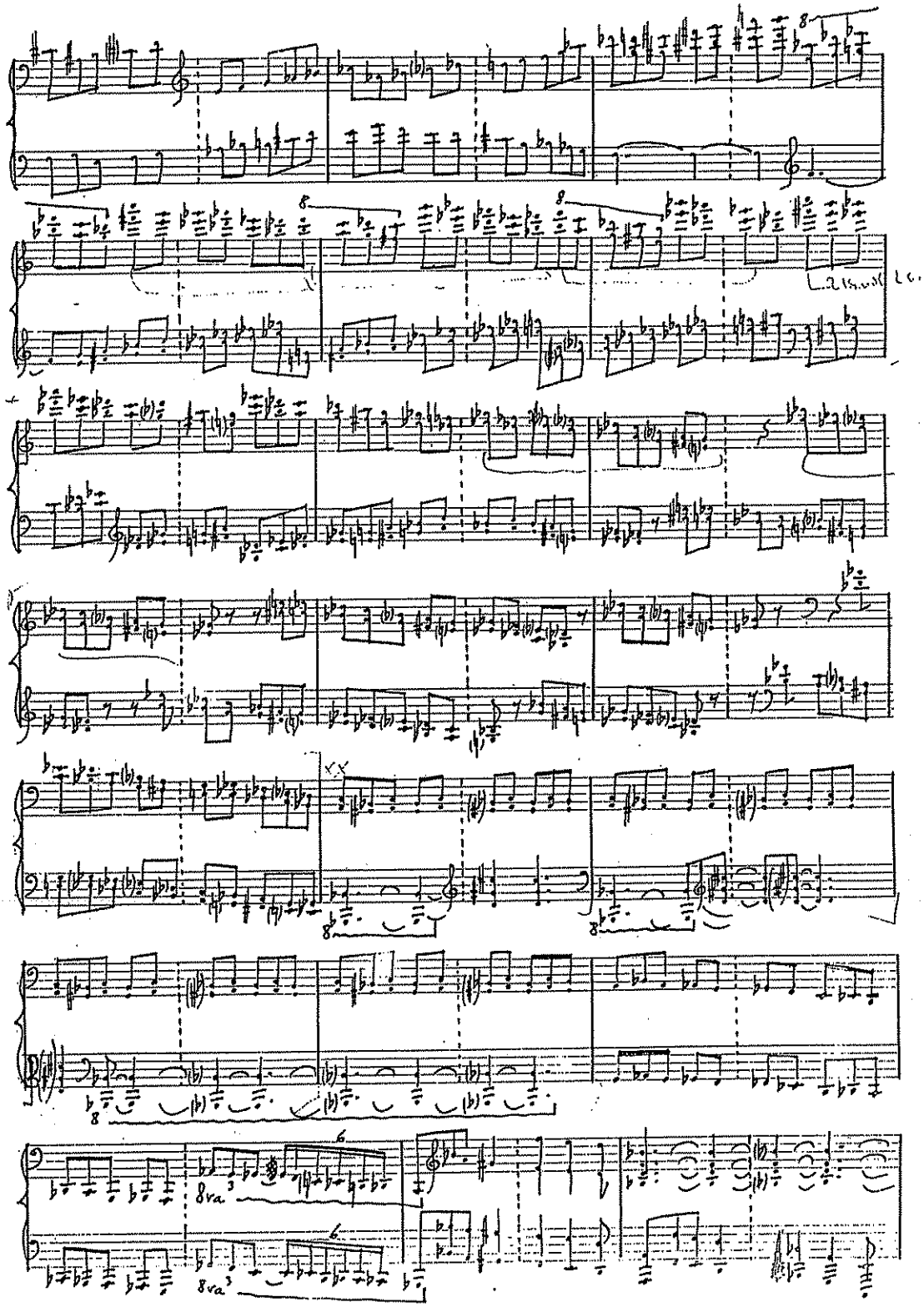
Con anima (♩. ♩ = 63)

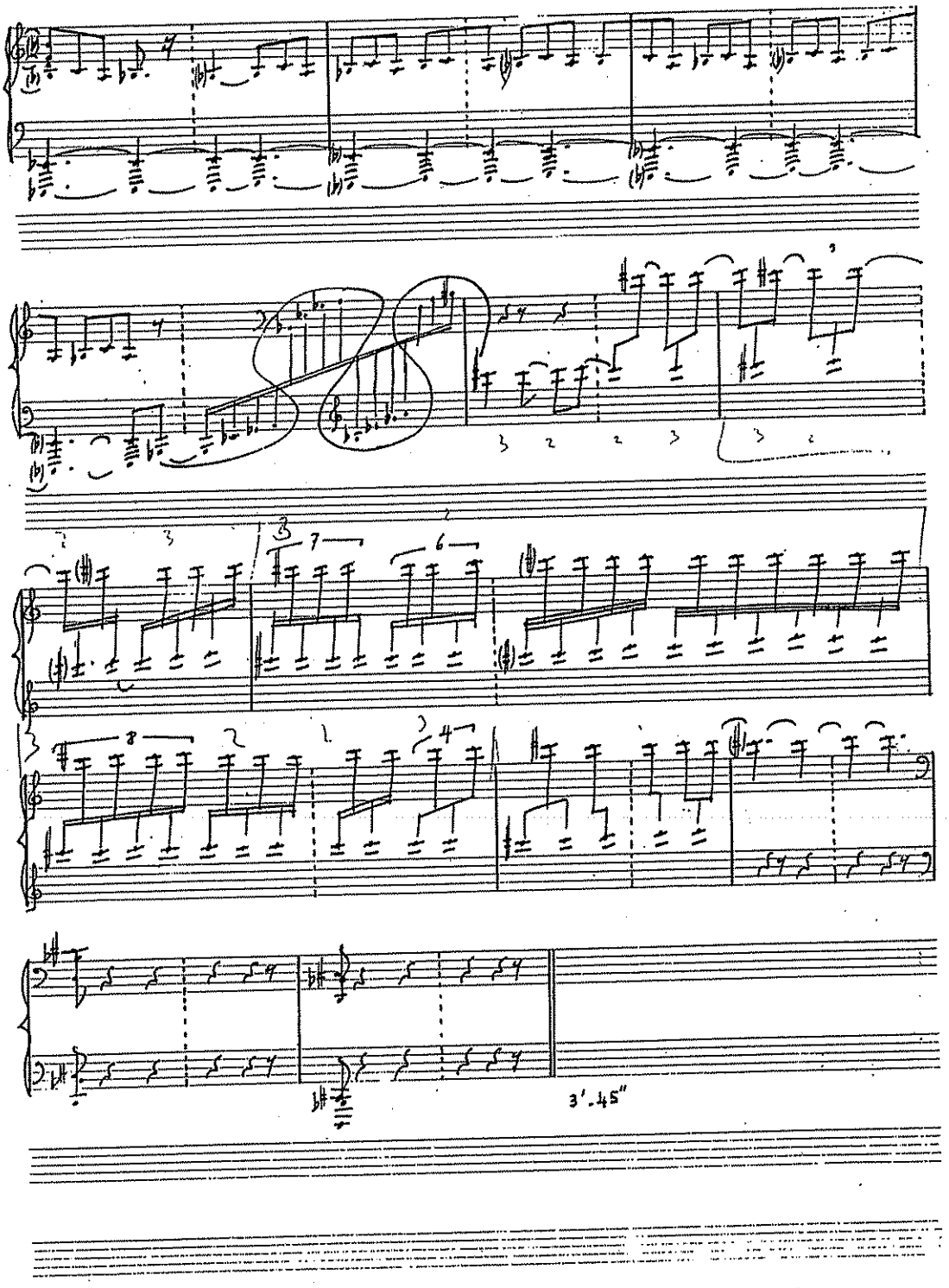



8va bassa

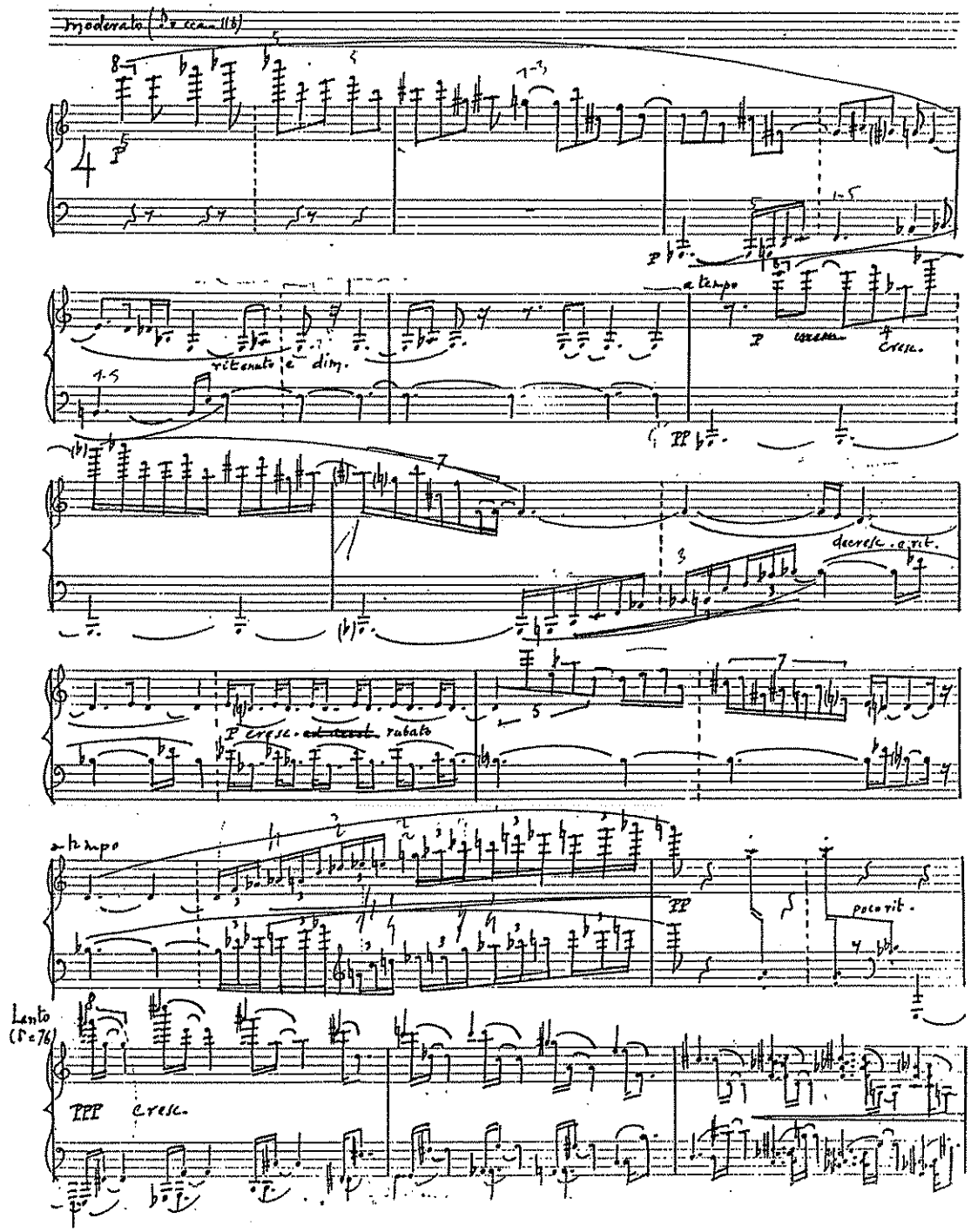


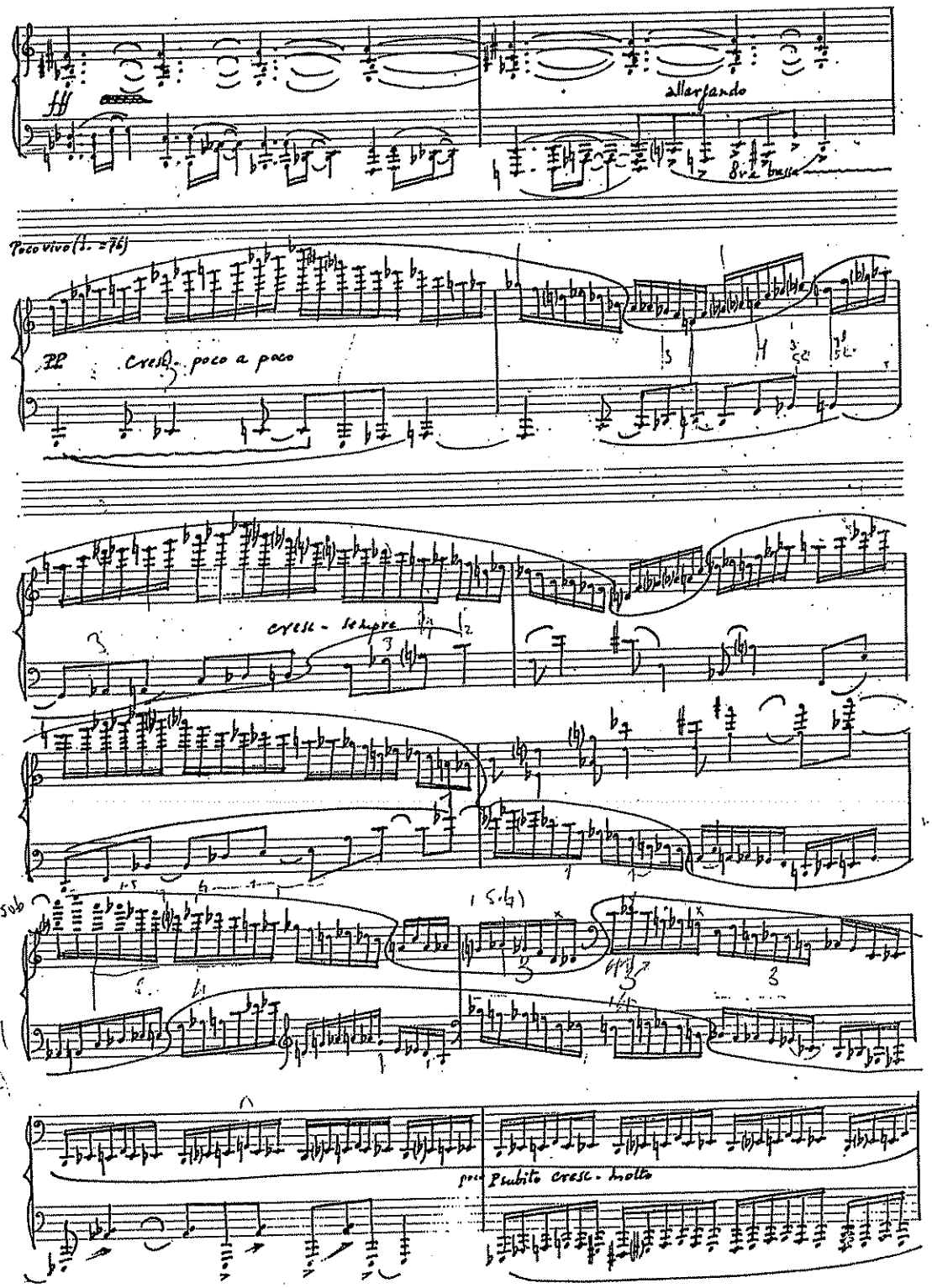

8va bassa
decresc.
I subito
sinistra

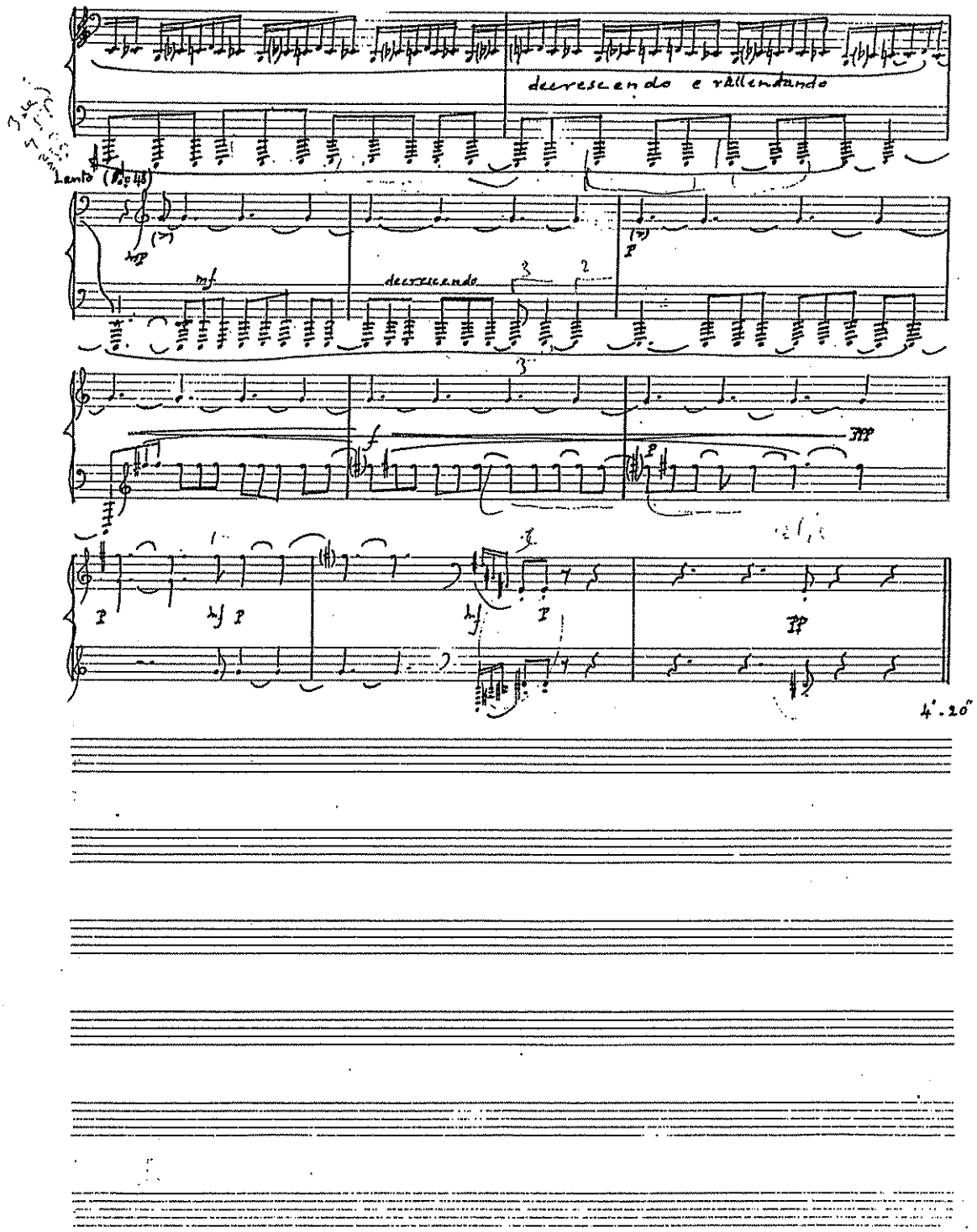



3'.45"

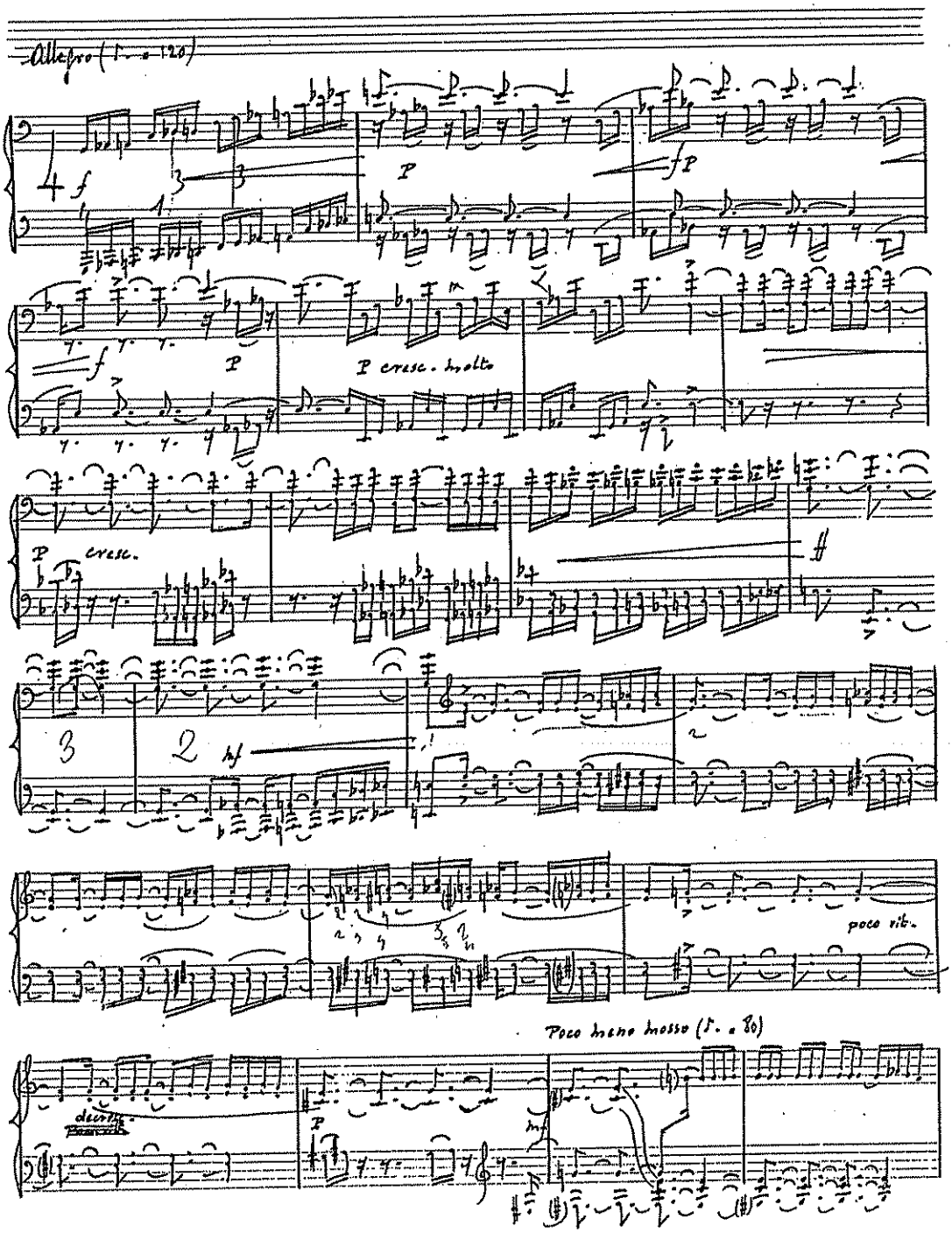
VII

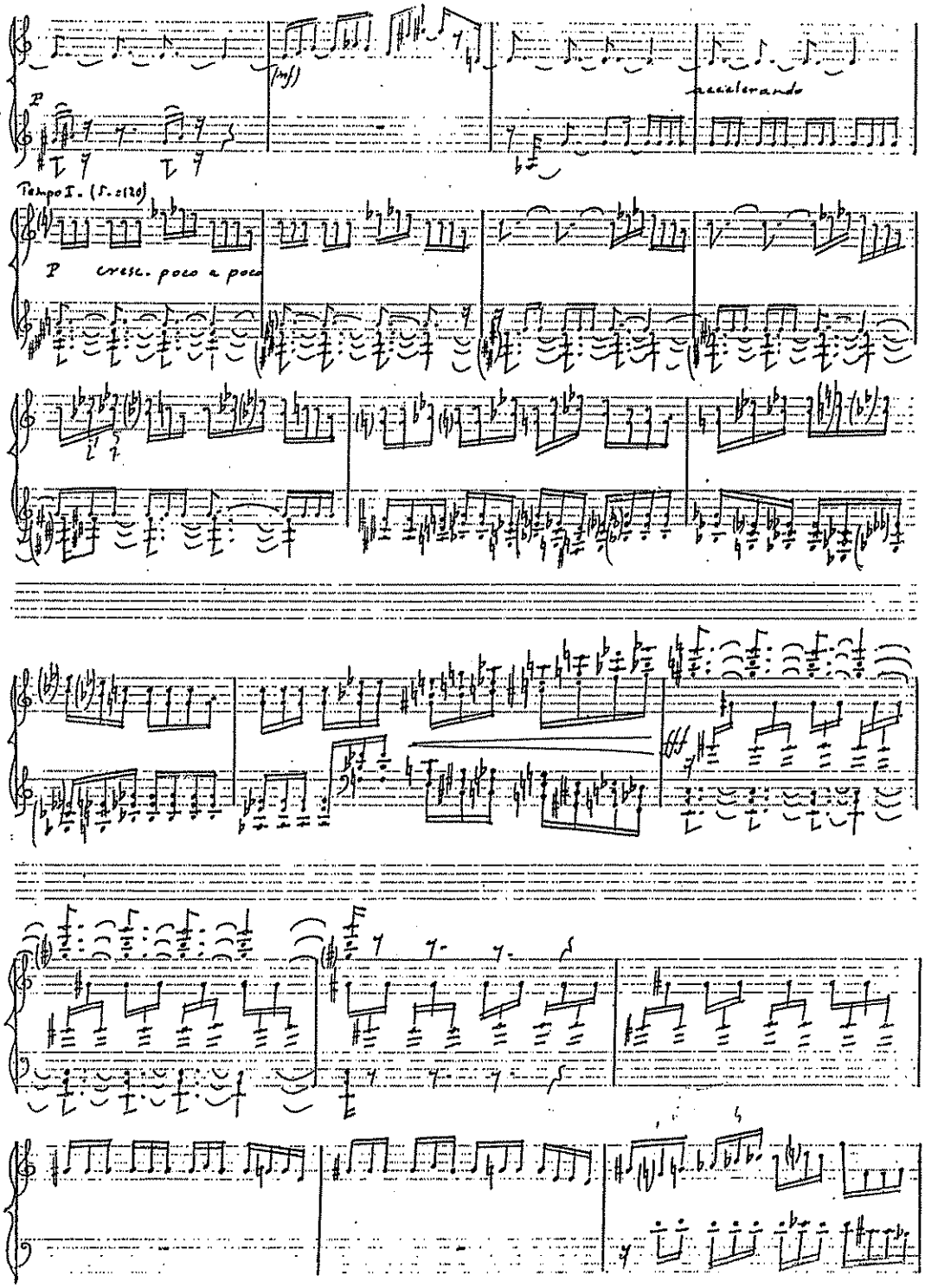

Moderato (♩.= ca. 116)
ritenuto e dim.
a tempo
cresc.
decresc. e rit.
cresc. ed accel.
rubato
a tempo
poco rit.
Lento (♩= 76)
cresc.

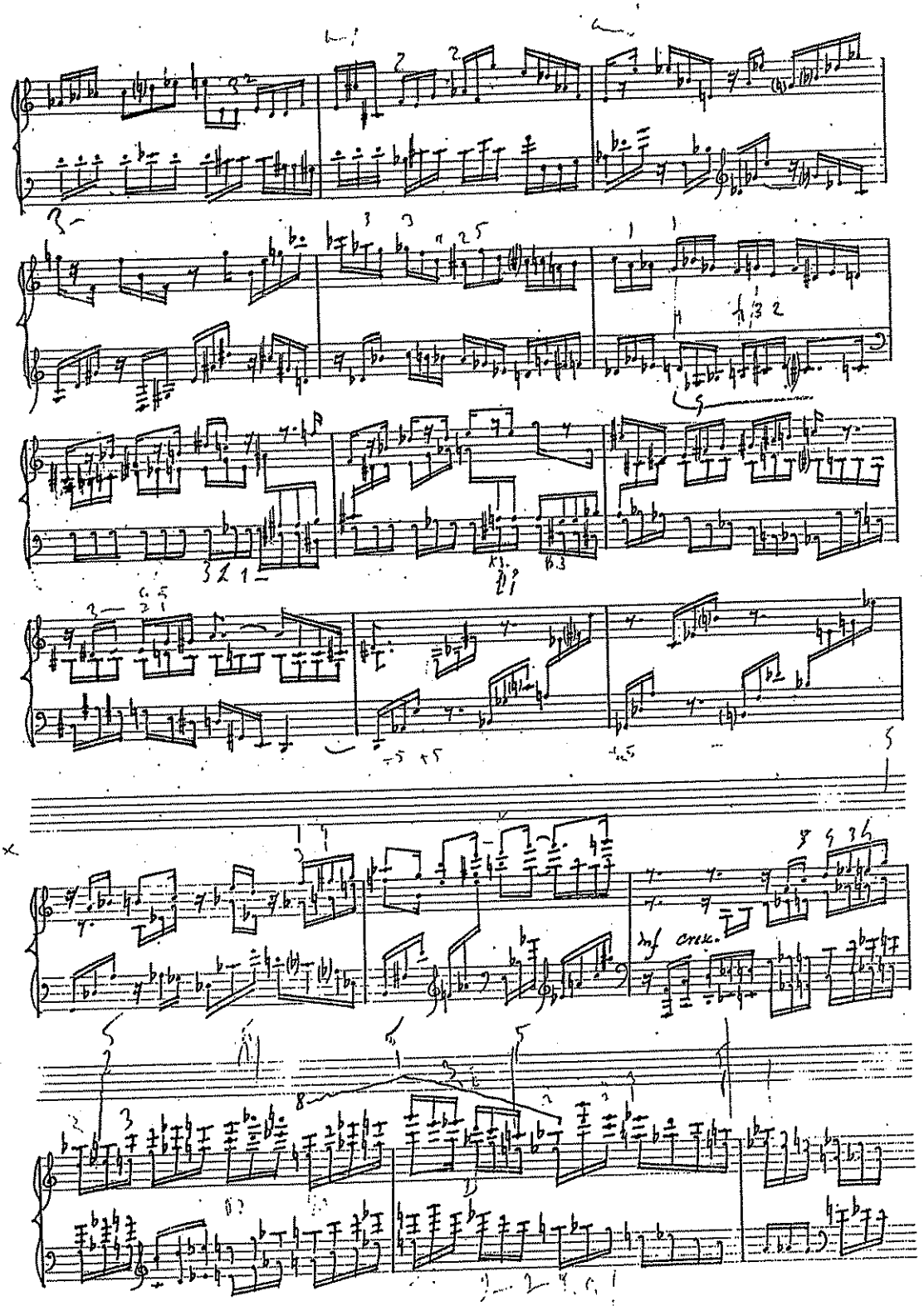

allargando
8va bassa
Poco vivo (♩. = 76)
PP
cresc. poco a poco
cresc. sempre
sub
poco
Psubito cresc. molto

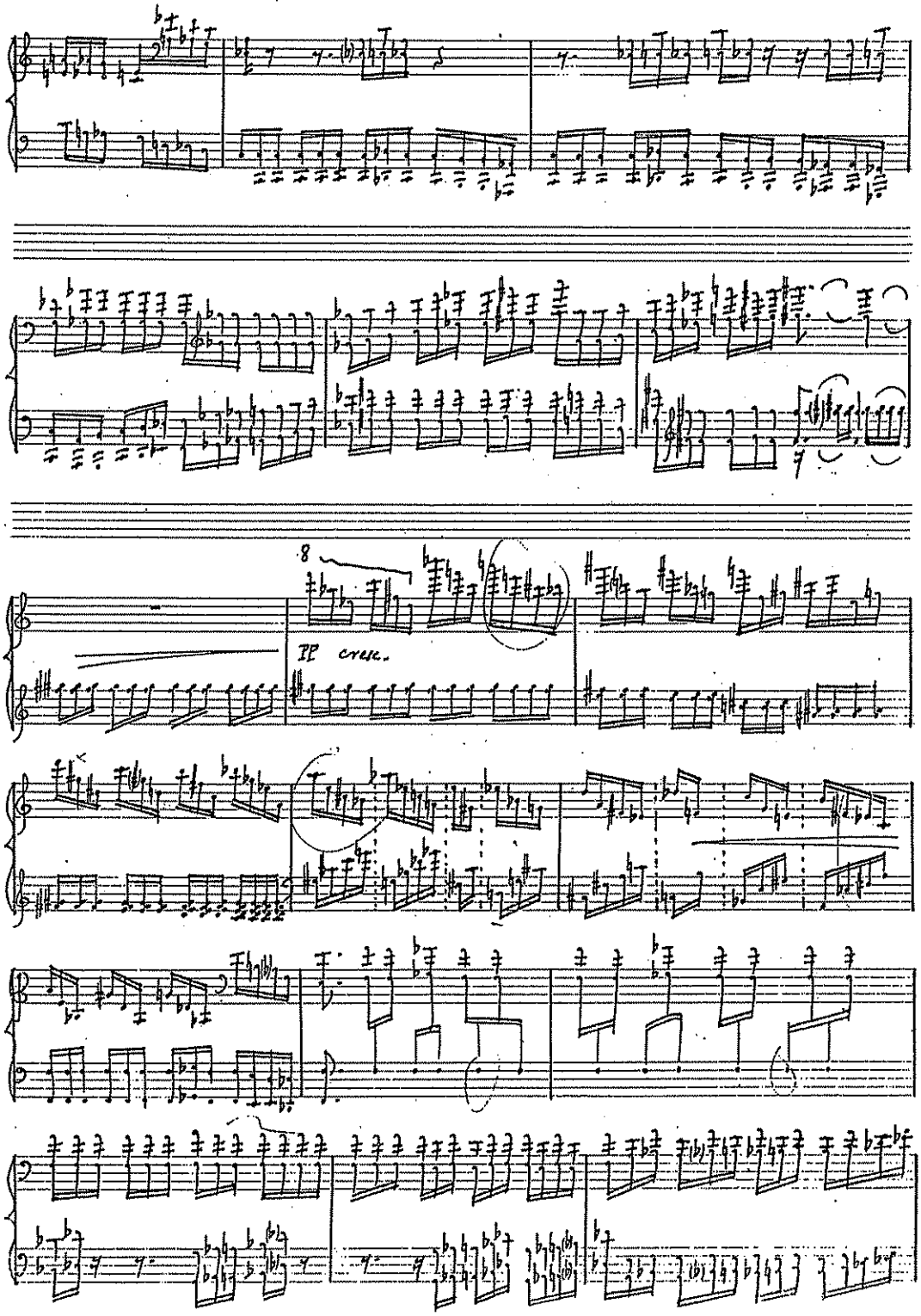

decrescendo e rallentando
Lento
mf
decrescendo
4'.20"

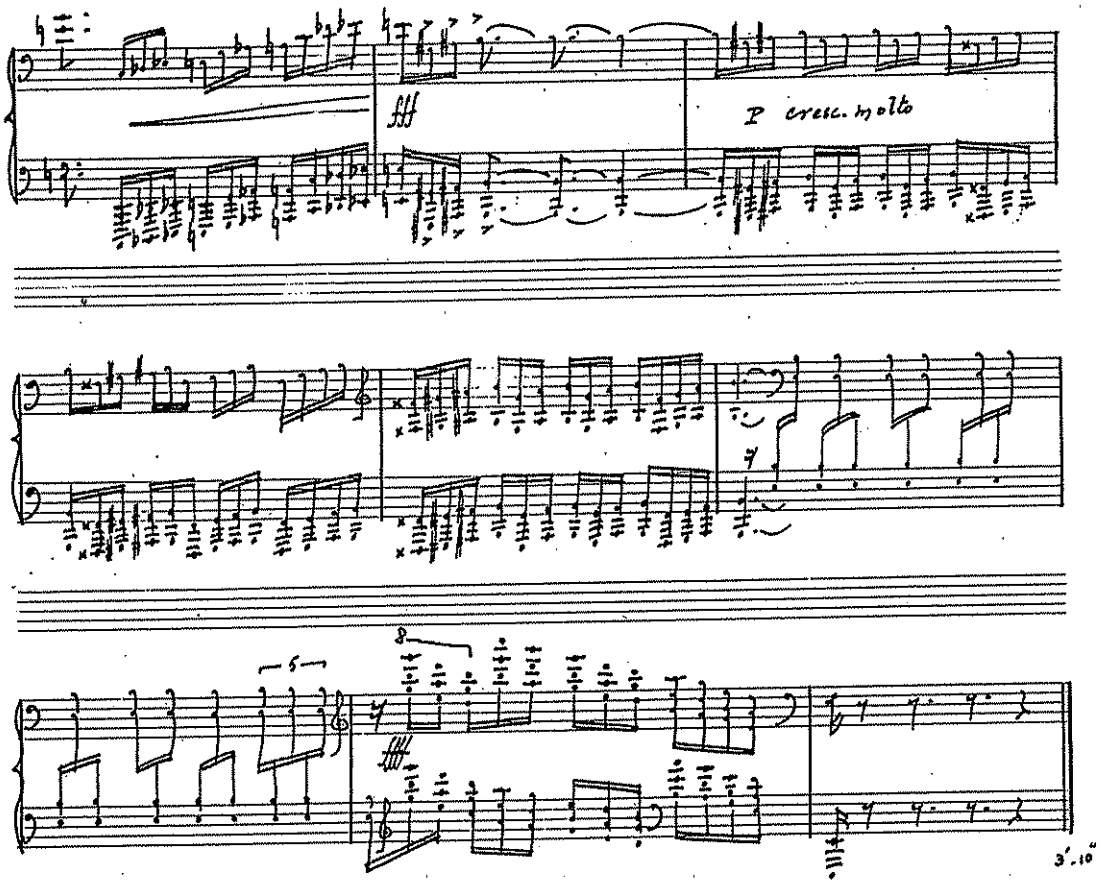
VIII


Allegro (♩. = 120)
P cresc. molto
P cresc.
poco rit.
Poco meno mosso (♩. = 80)
decresc.

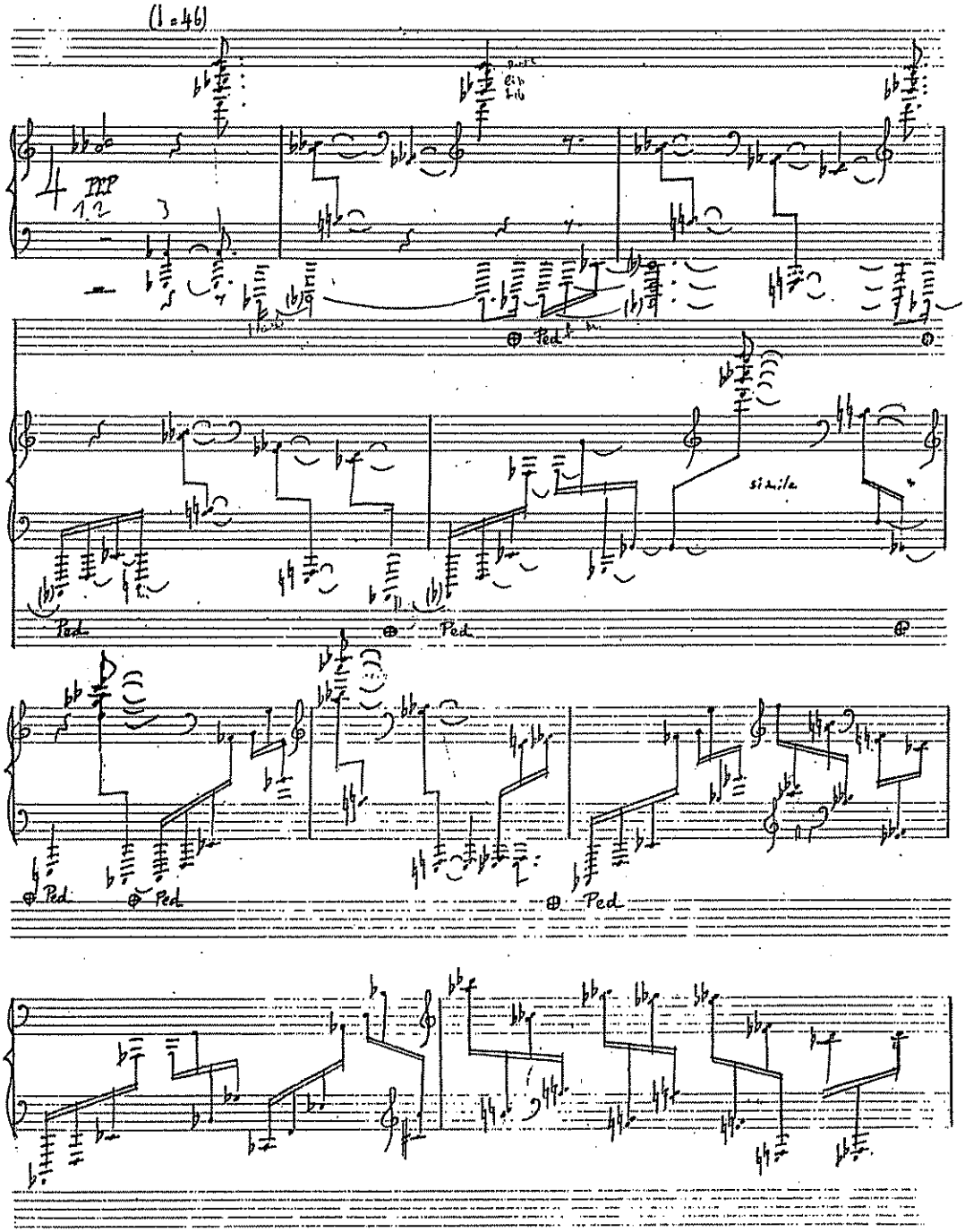

(mf)
accelerando
Tempo I. (J. c120)
P
cresc. poco a poco

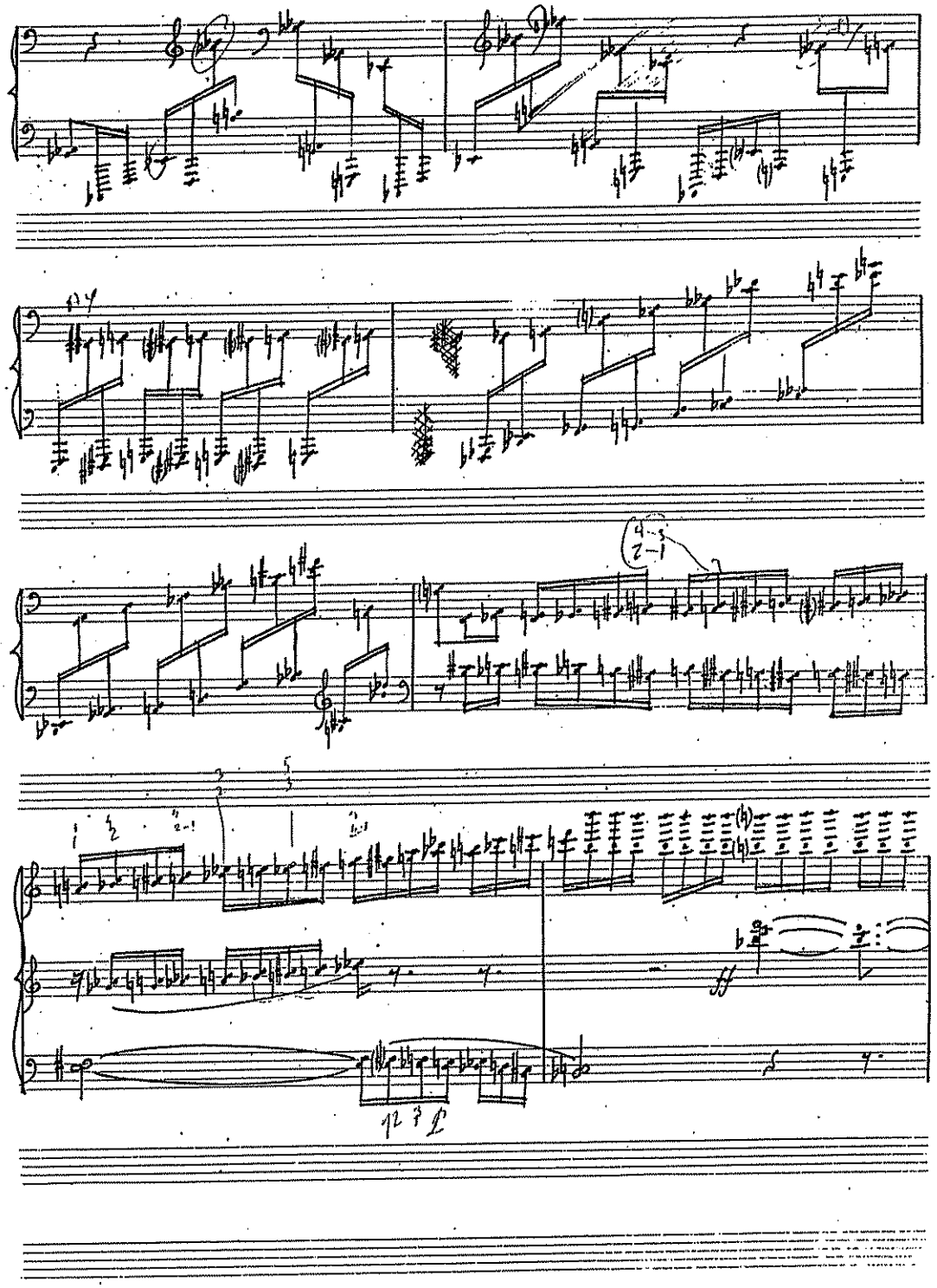

mf cresc.

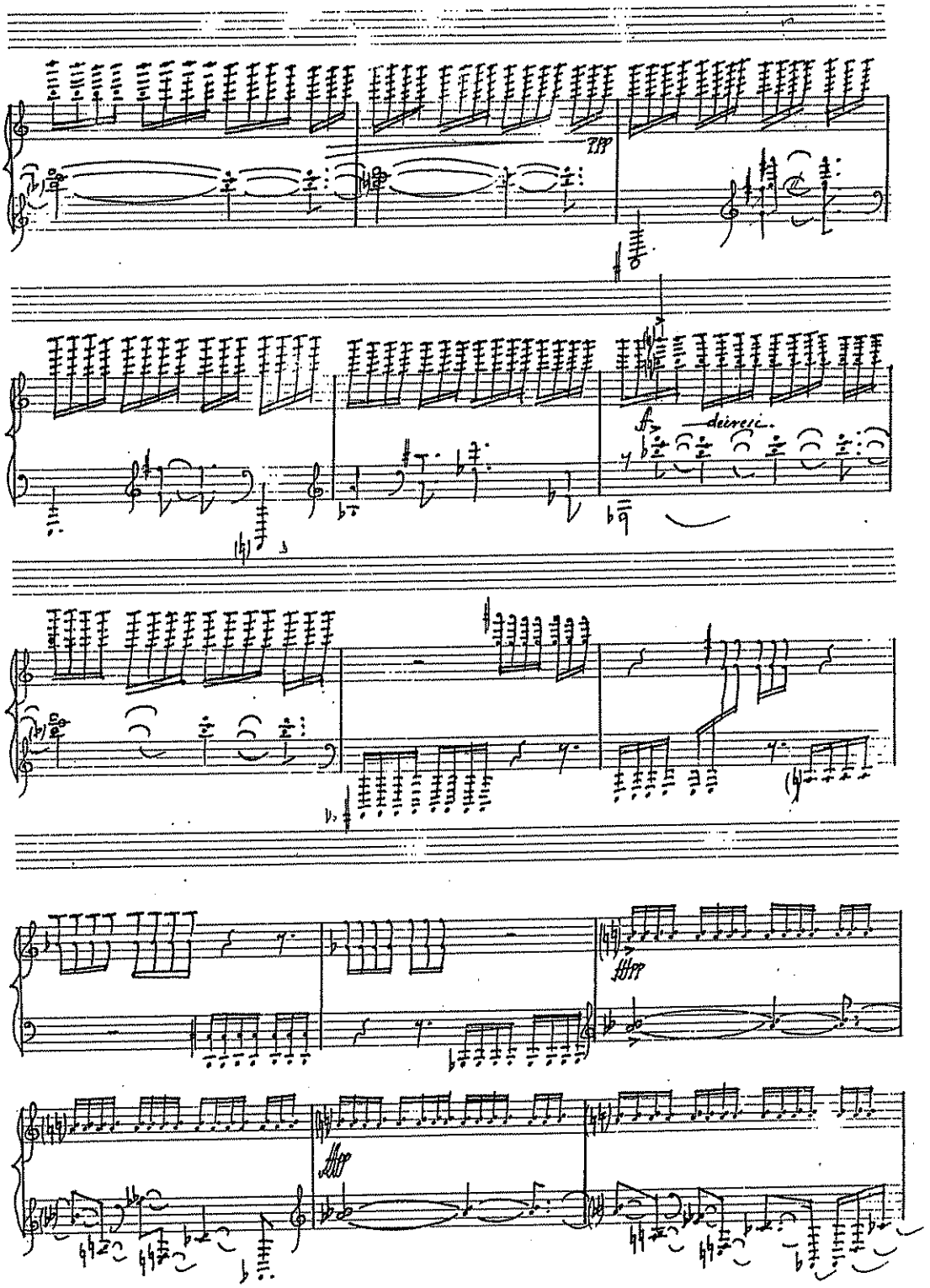

8
PP cresc.

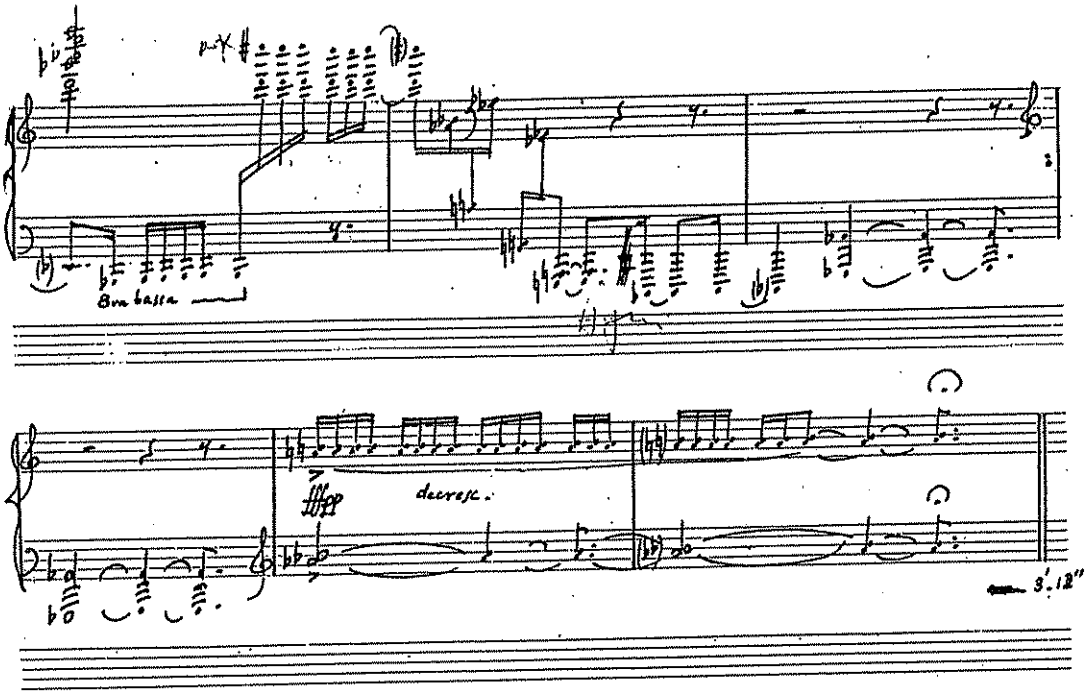

fff
P cresc. molto
fff
3'.10"

IX

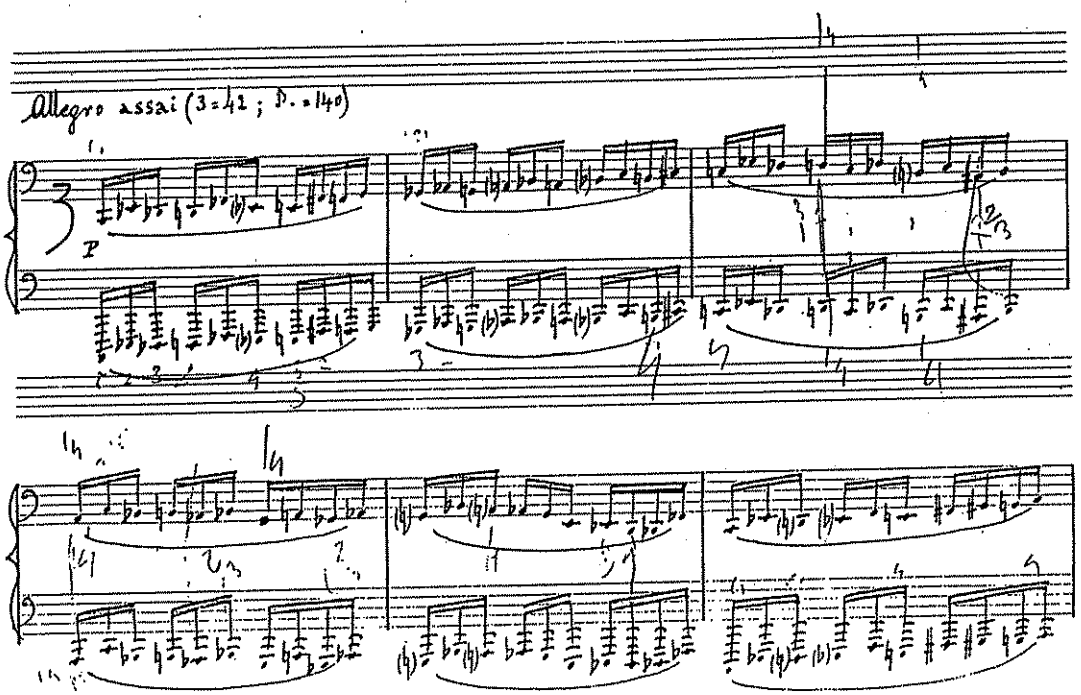


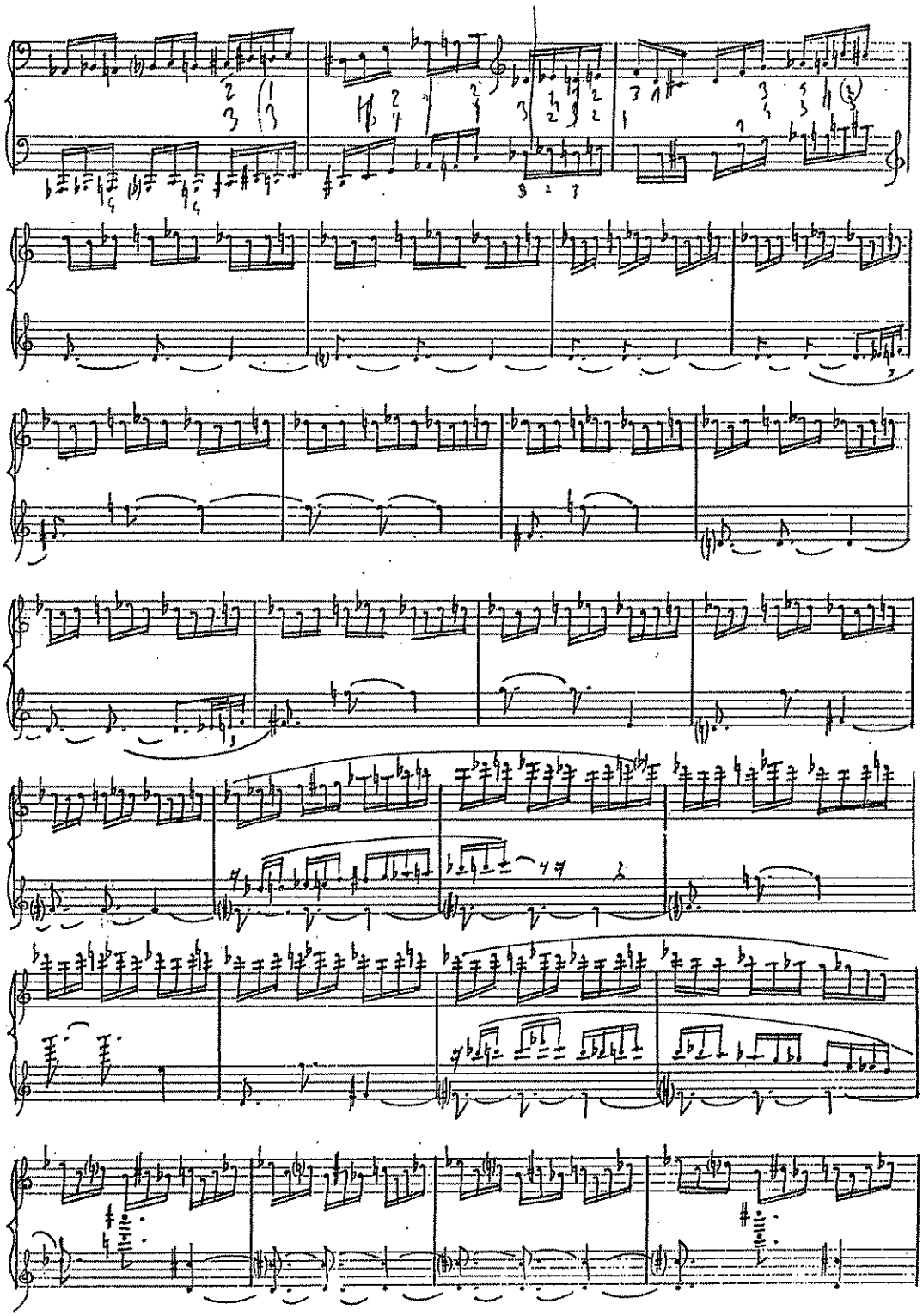


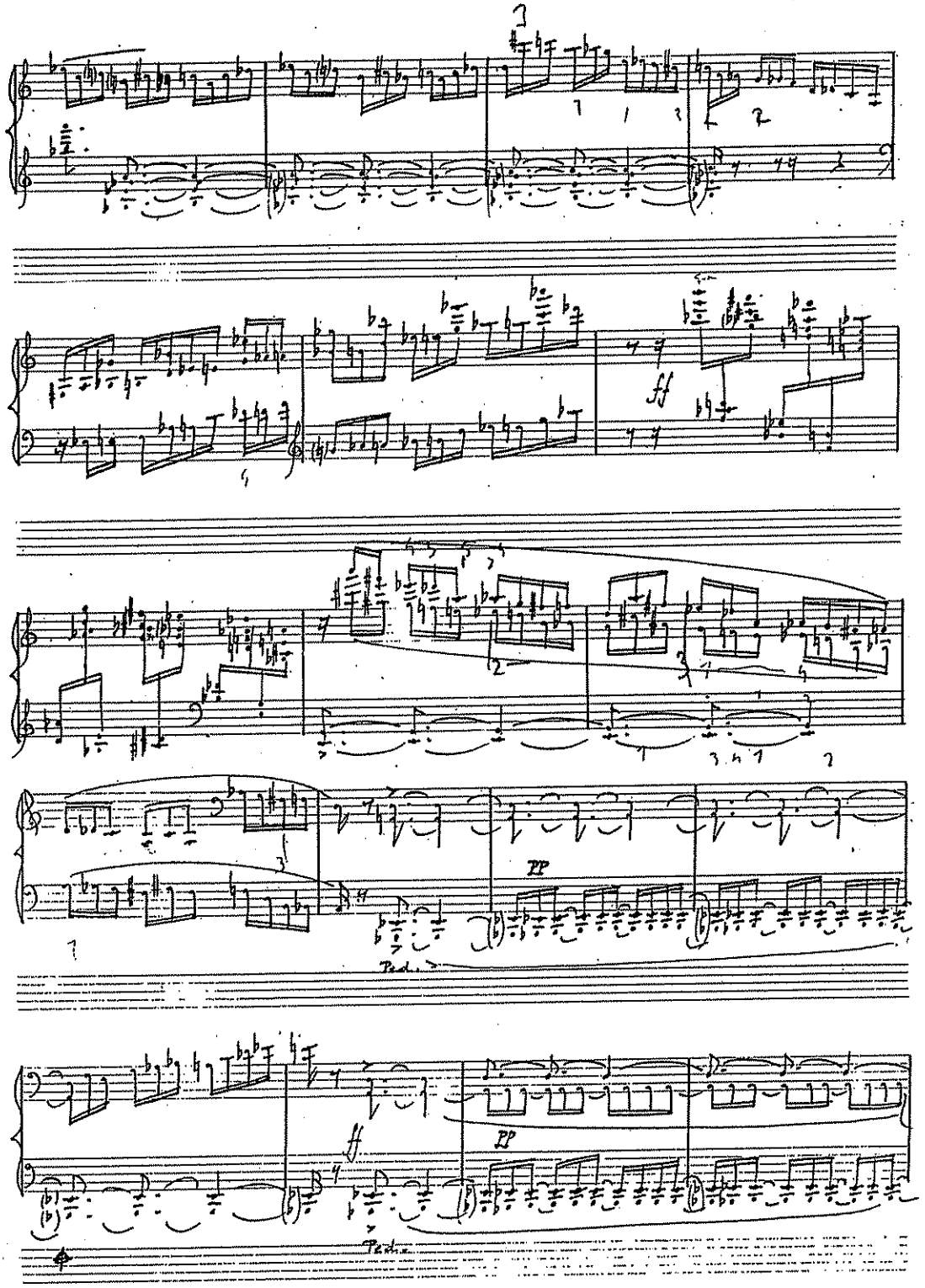

ppp
f
decresc.
fffpp
fffpp

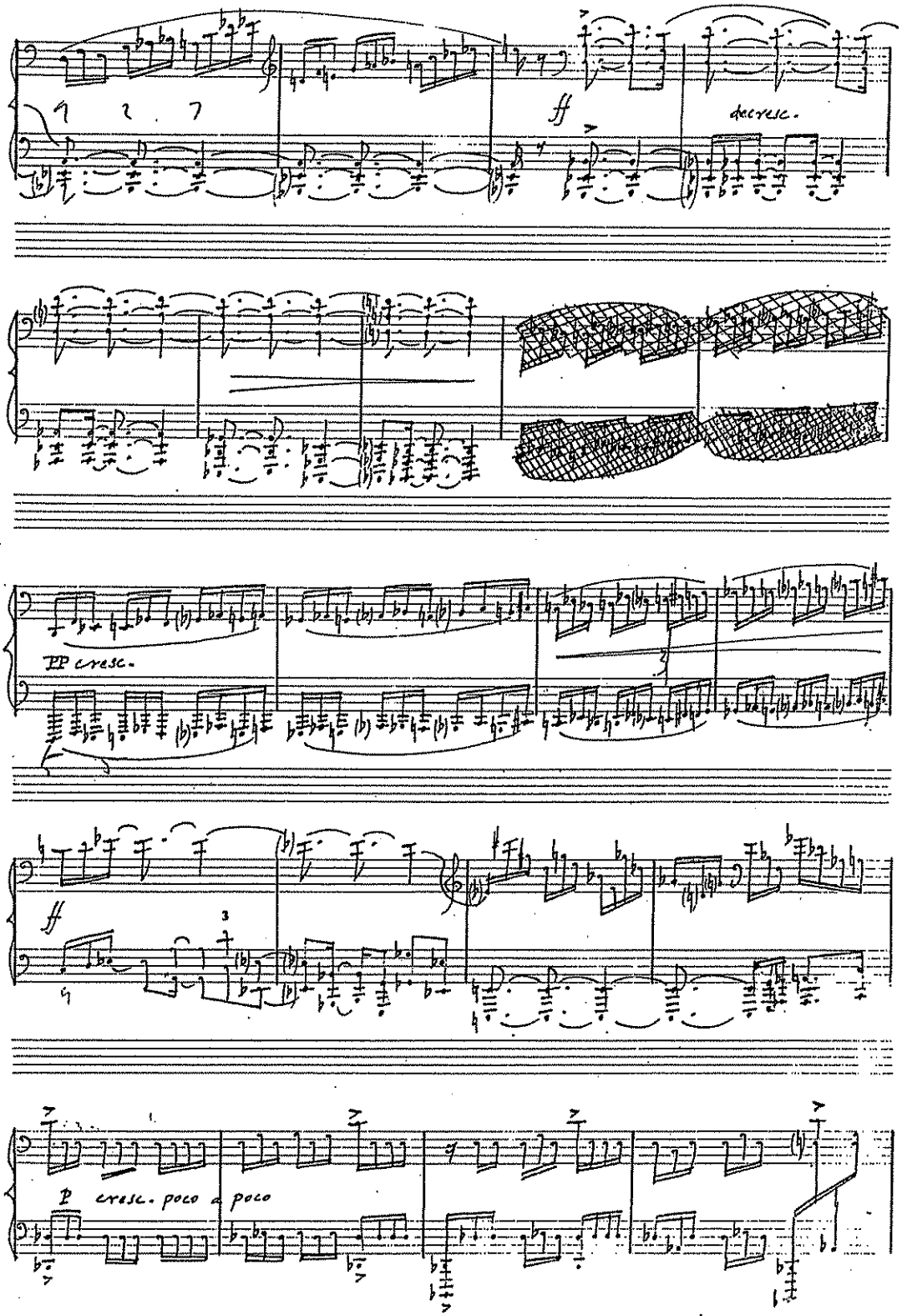


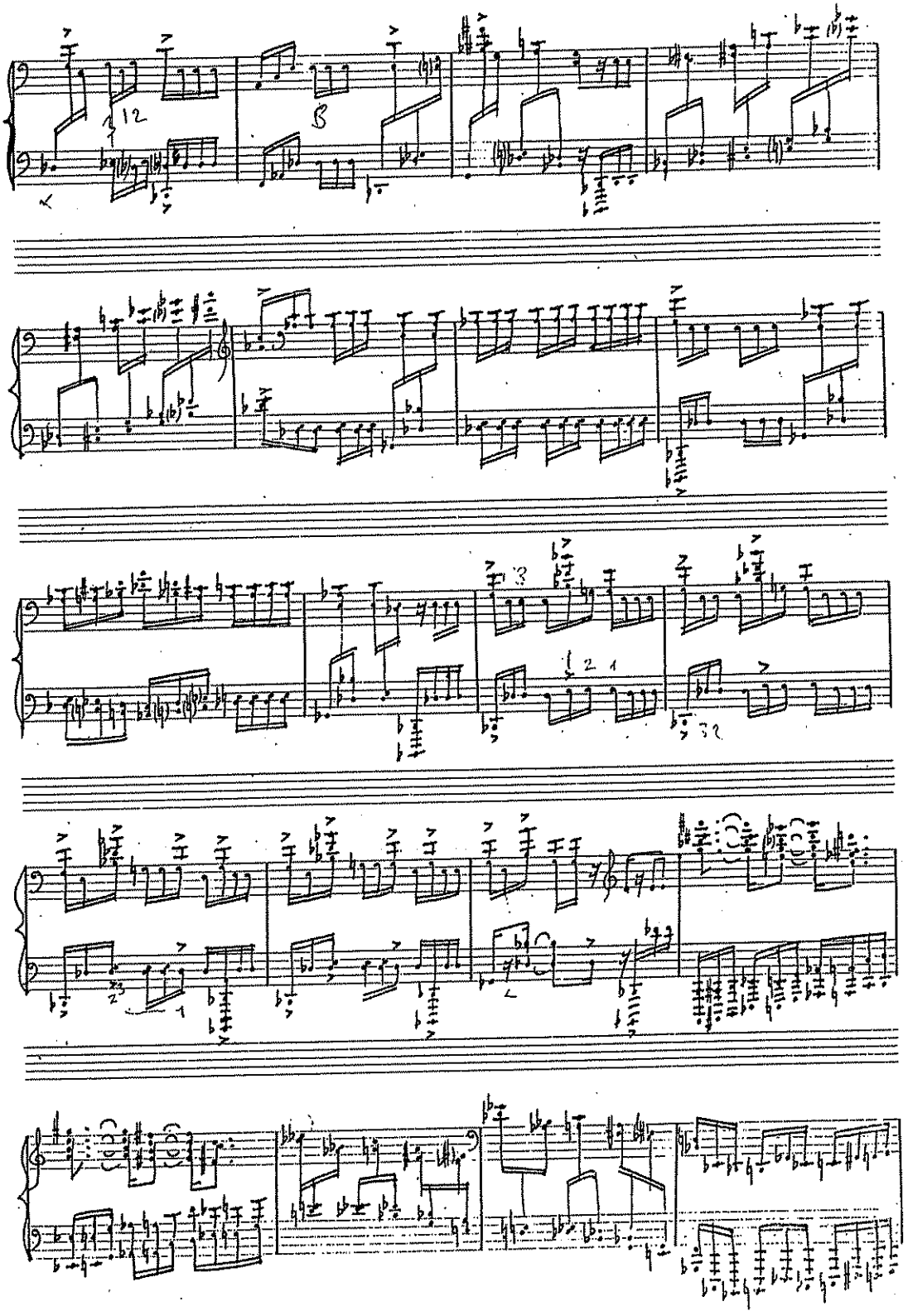
X

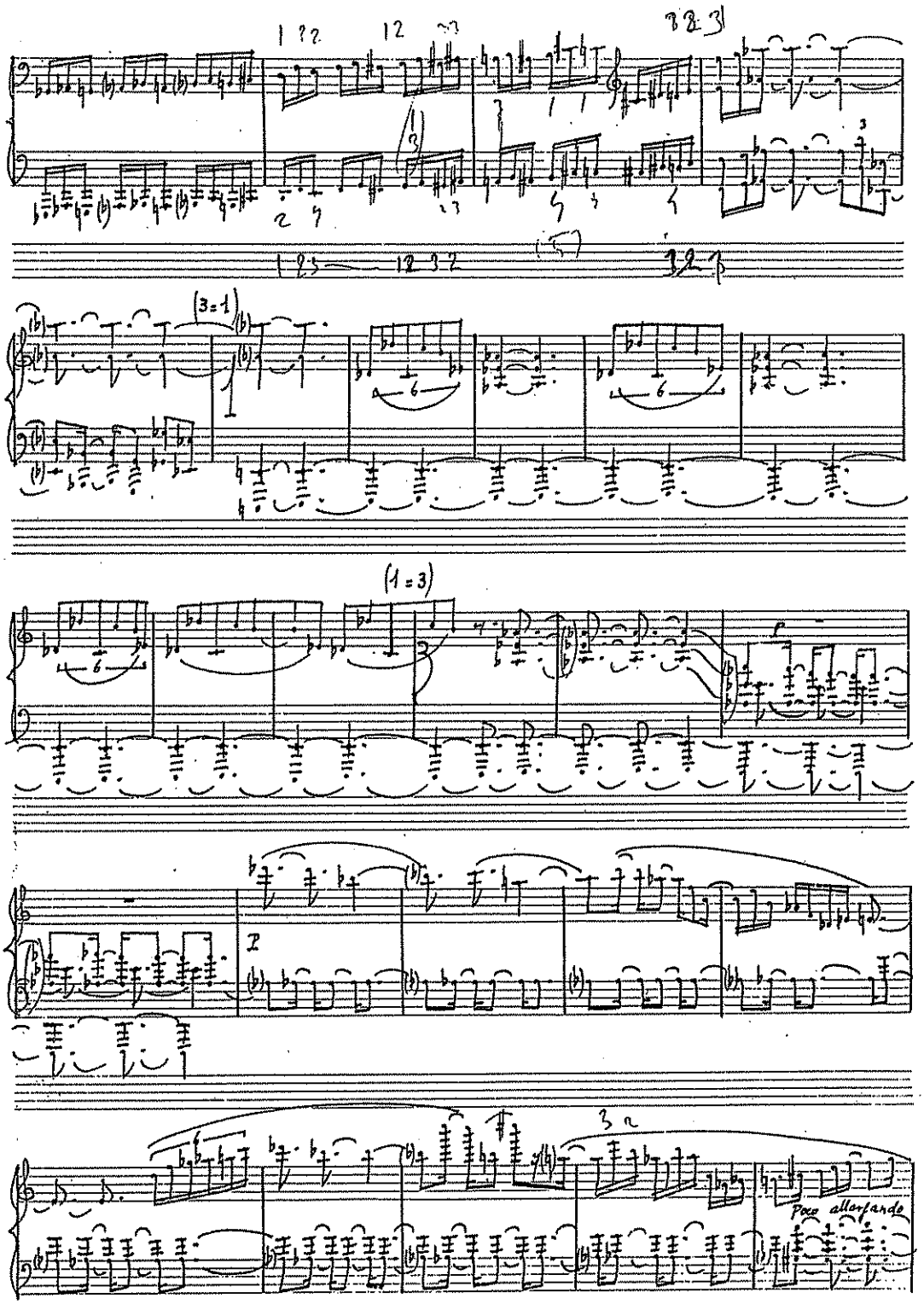


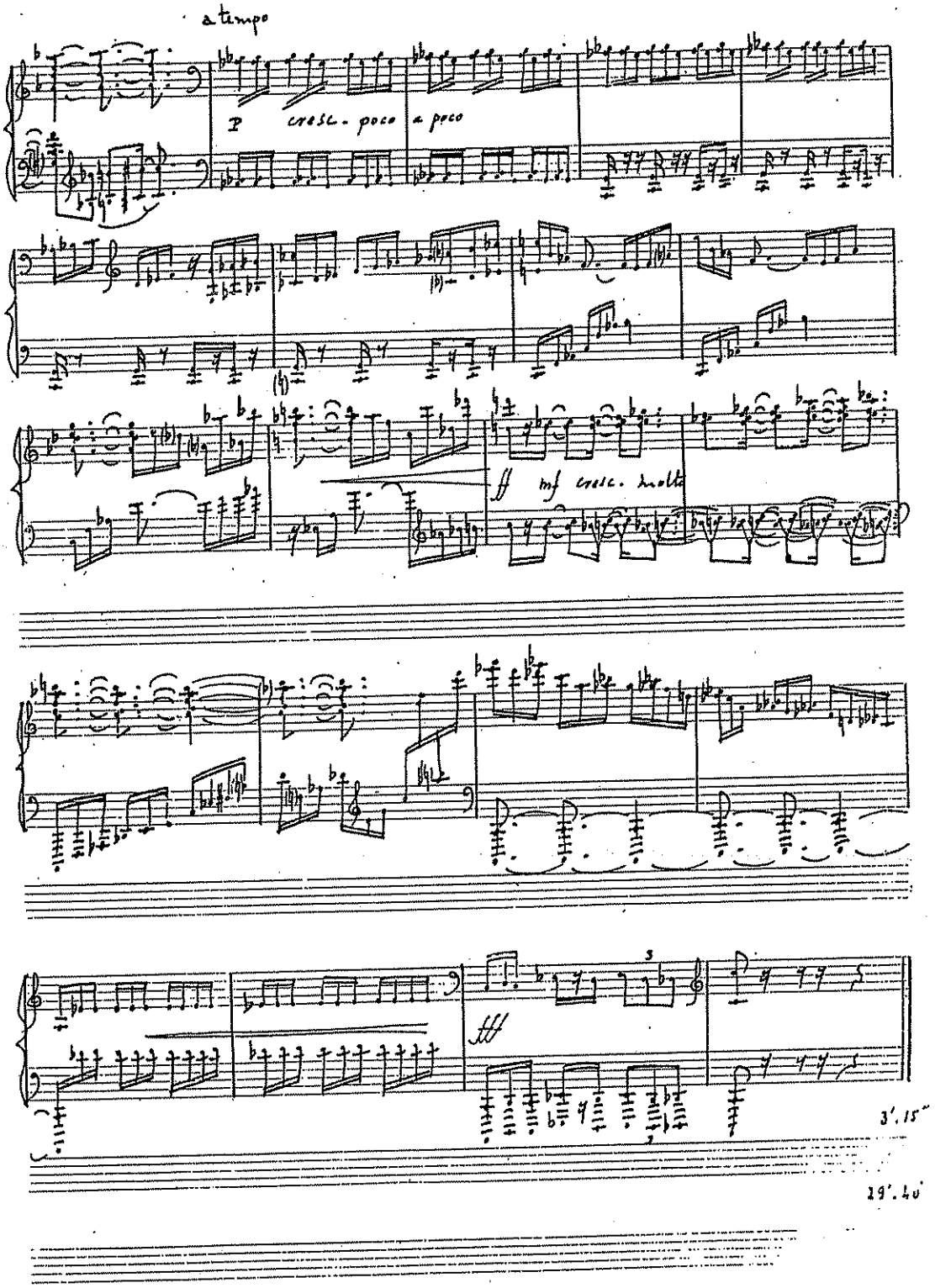



ff
pp
Ped.
ff
pp
Ped.


ff
decresc.
PP cresc.
ff
P cresc. poco a poco




(3=1)
(1=3)
f
I
3
Poco allargando


a tempo
p
cresc. poco a poco
ff
mf cresc. molto
3
3'.15"
29'.40"

Twelve Preludes On Aksak Rhythms

A. ADNAN SAYGUN

FOR PIANO

SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO. INC. NEW YORK

Sole representative in the Eastern Hemisphere except Australasia and Japan:

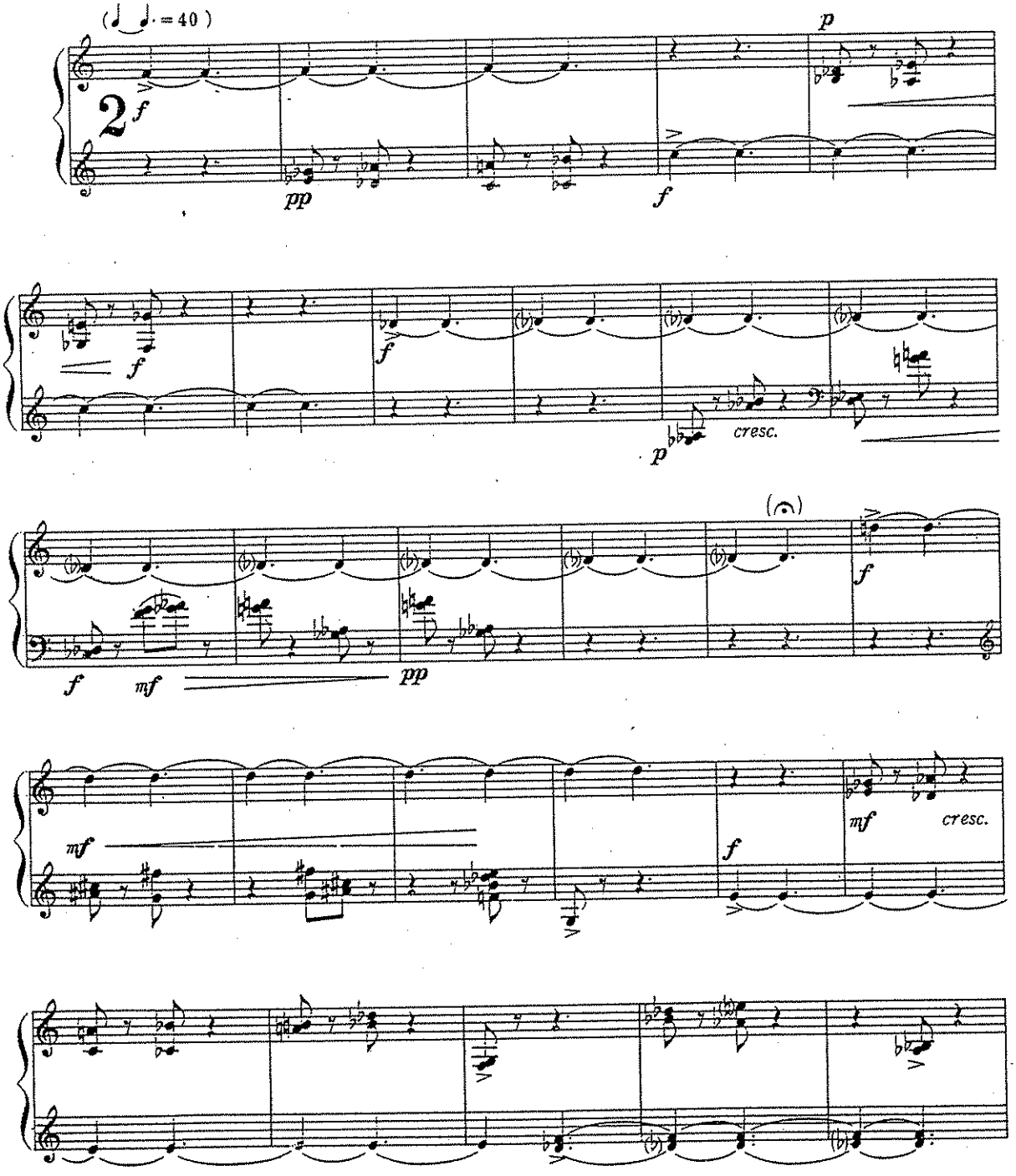
PEER MUSIKVERLAG G.M.B.H. HAMBURG

To Miss Idil Biret

Twelve Preludes On Aksak Rhythms

1

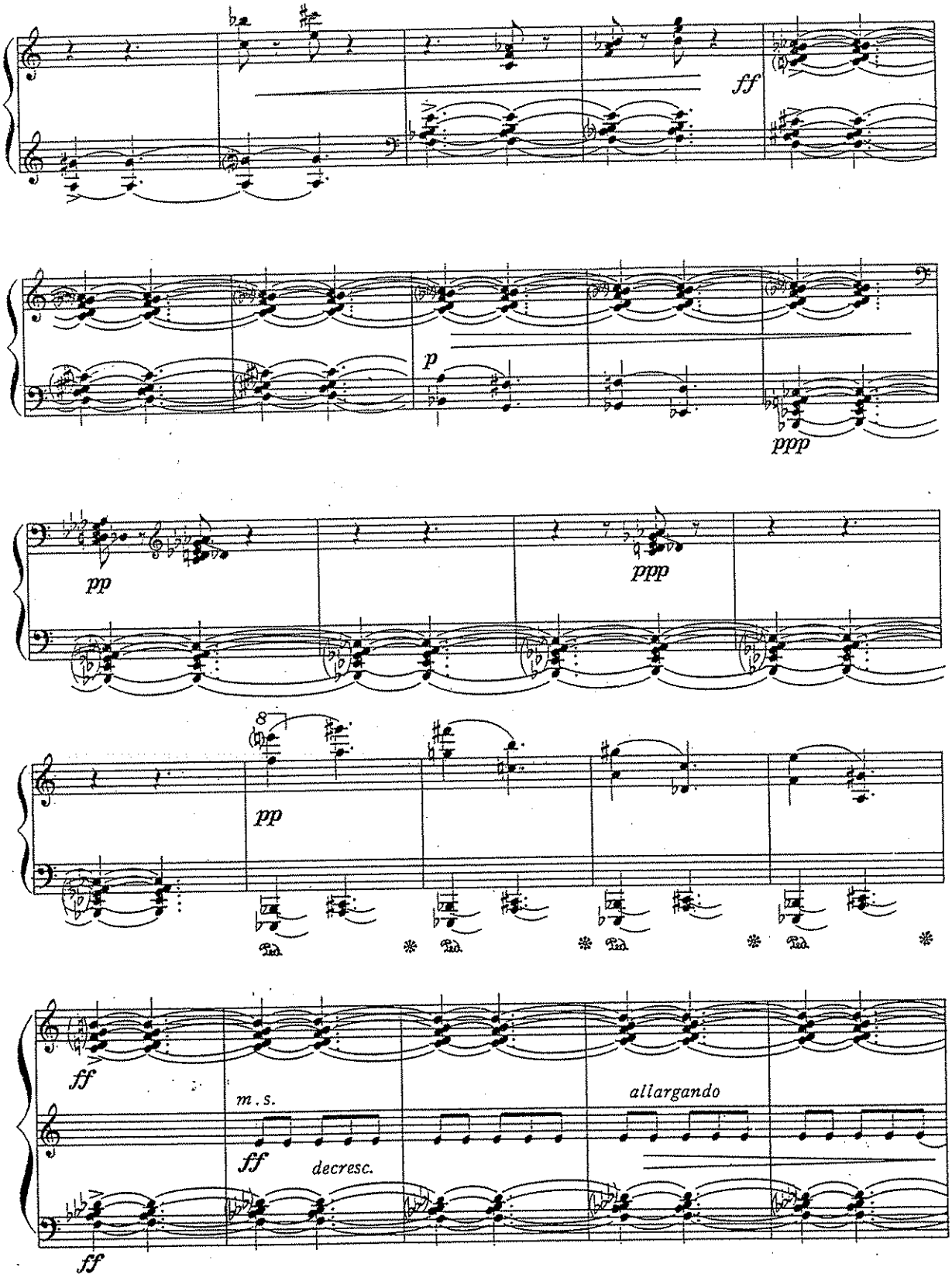
A. ADNAN SAYGUN, Op. 45

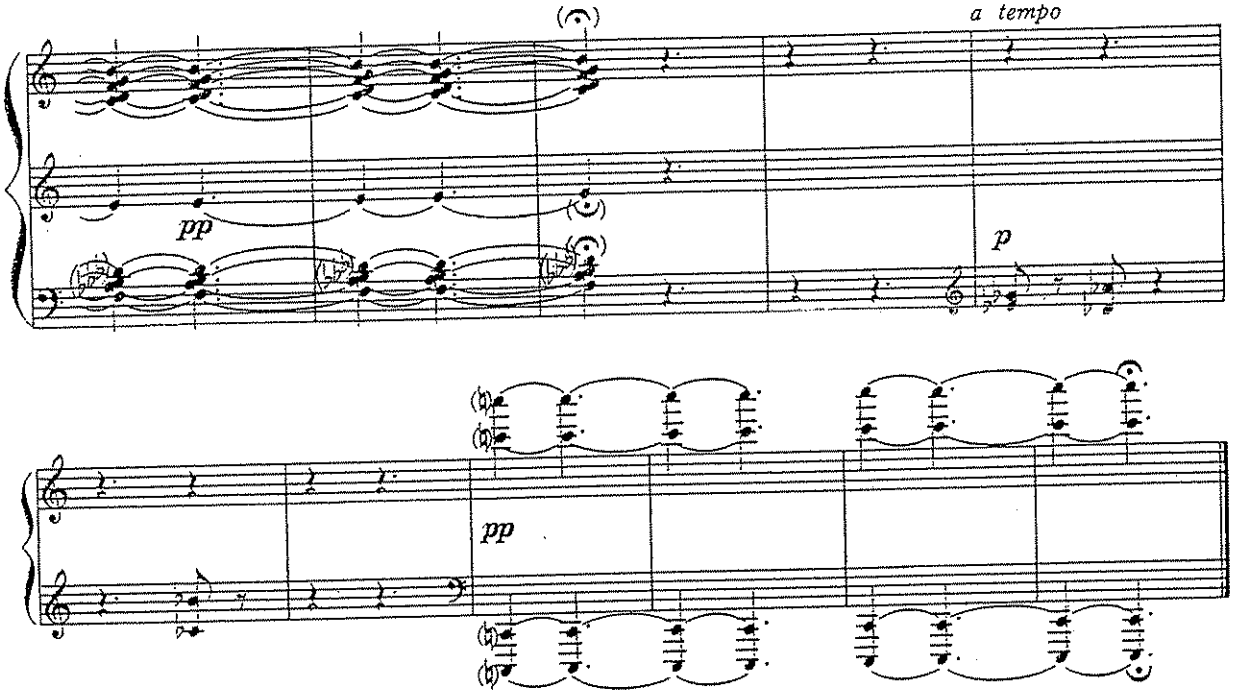


2073-34

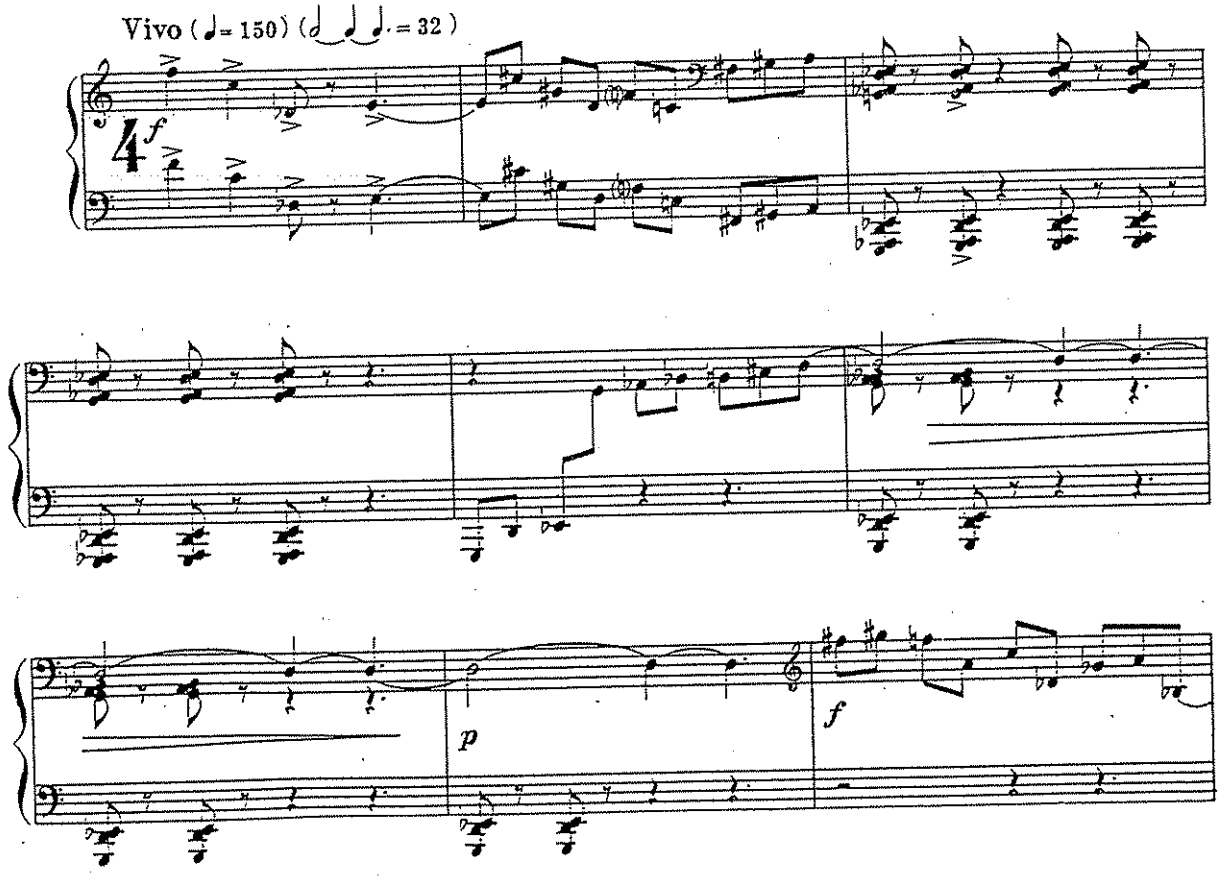
© Copyright 1969 by Southern Music Publishing Co. Inc.
International Copyright Secured Printed in U.S.A.
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

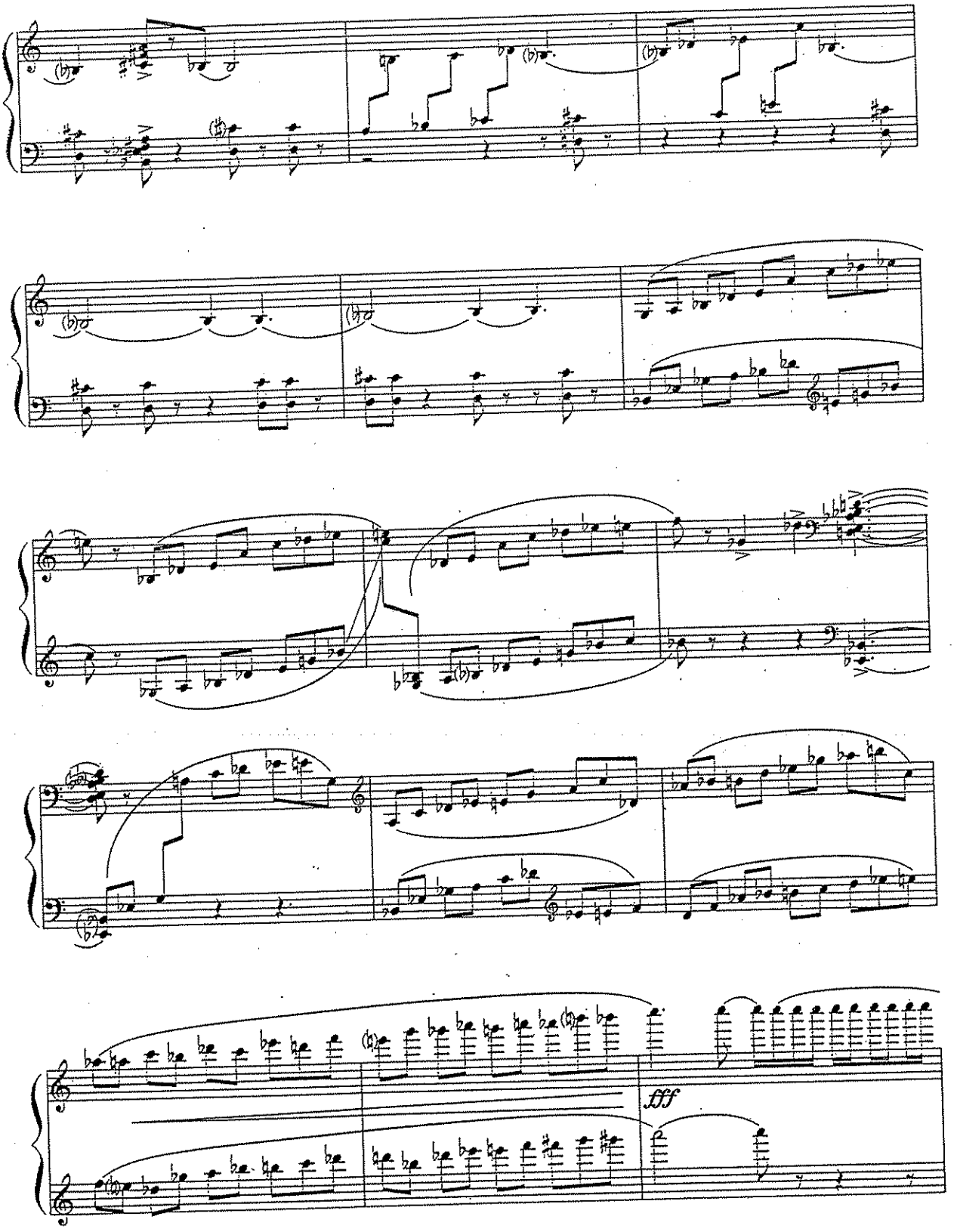
"WARNING! Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

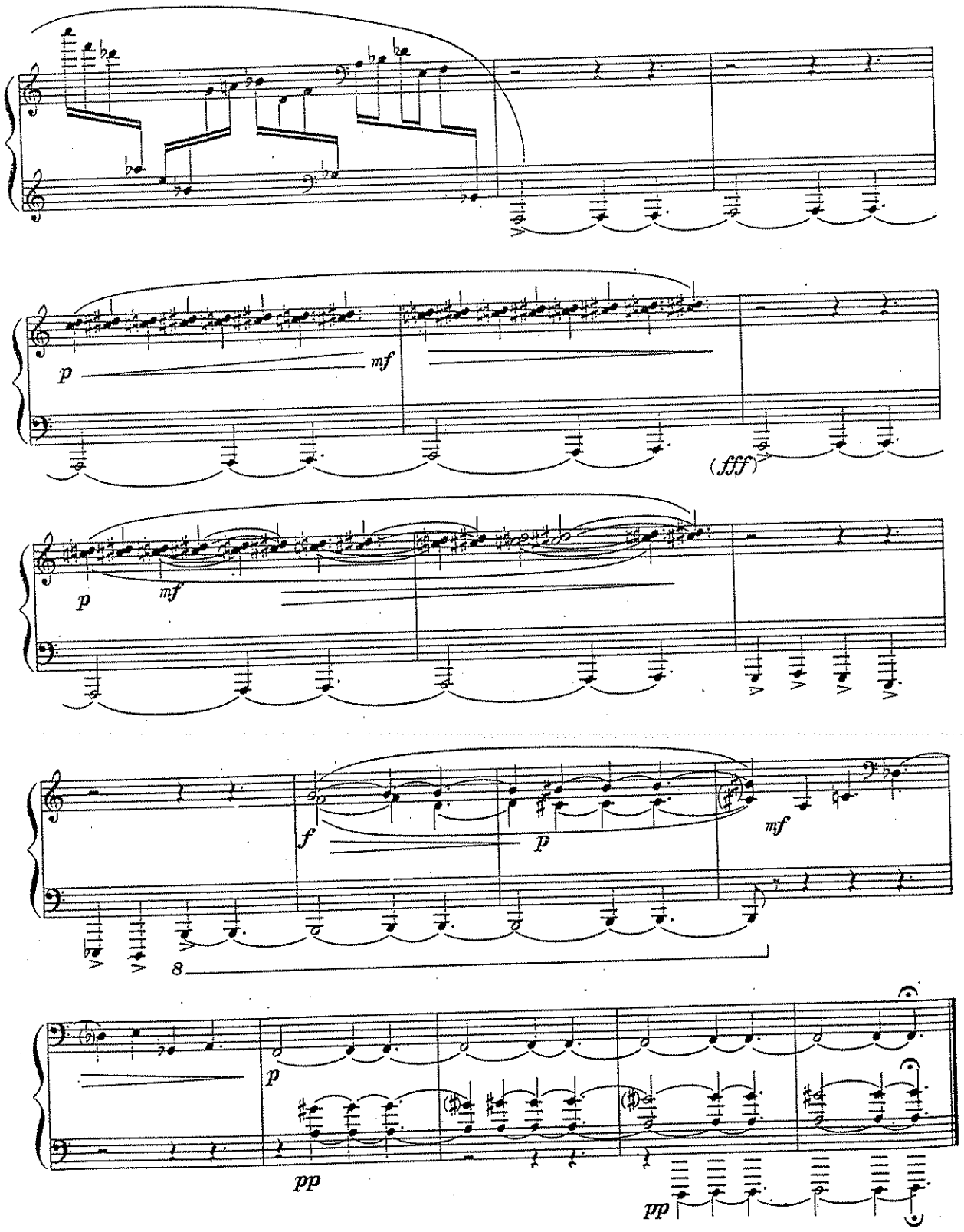

ff
p
ppp
pp
ppp
8
pp
ff
m.s.
ff
decresc.
allargando
ff

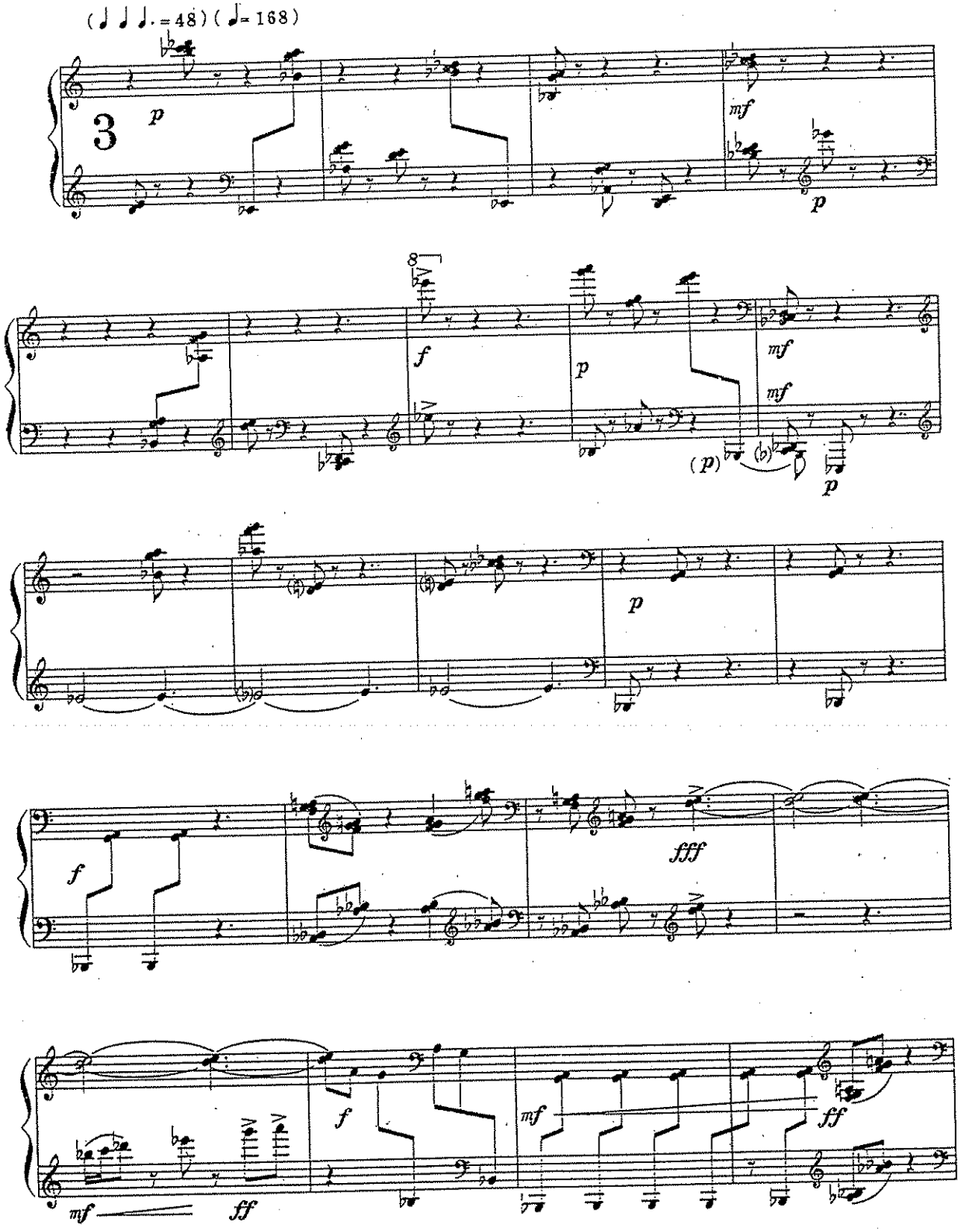


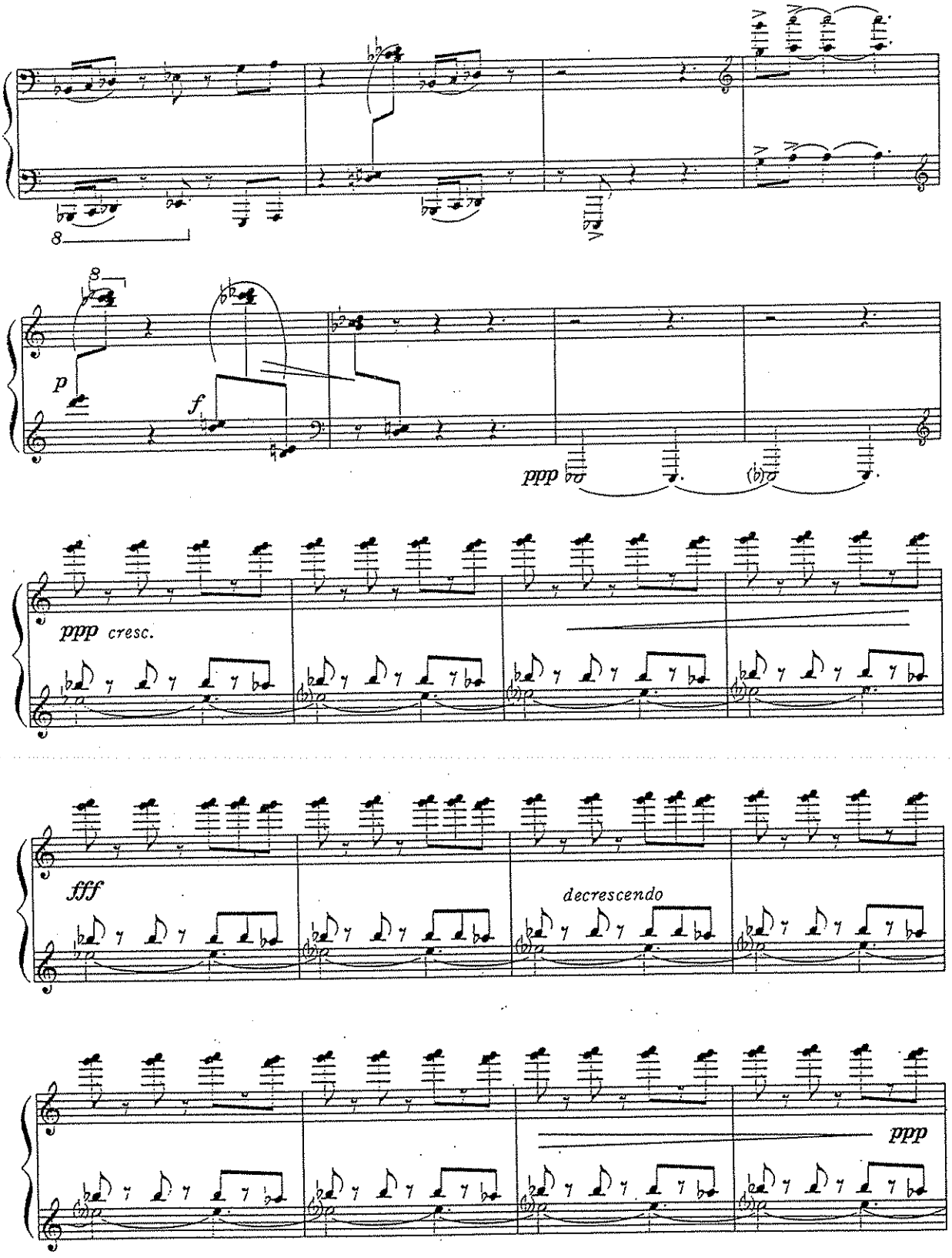
2

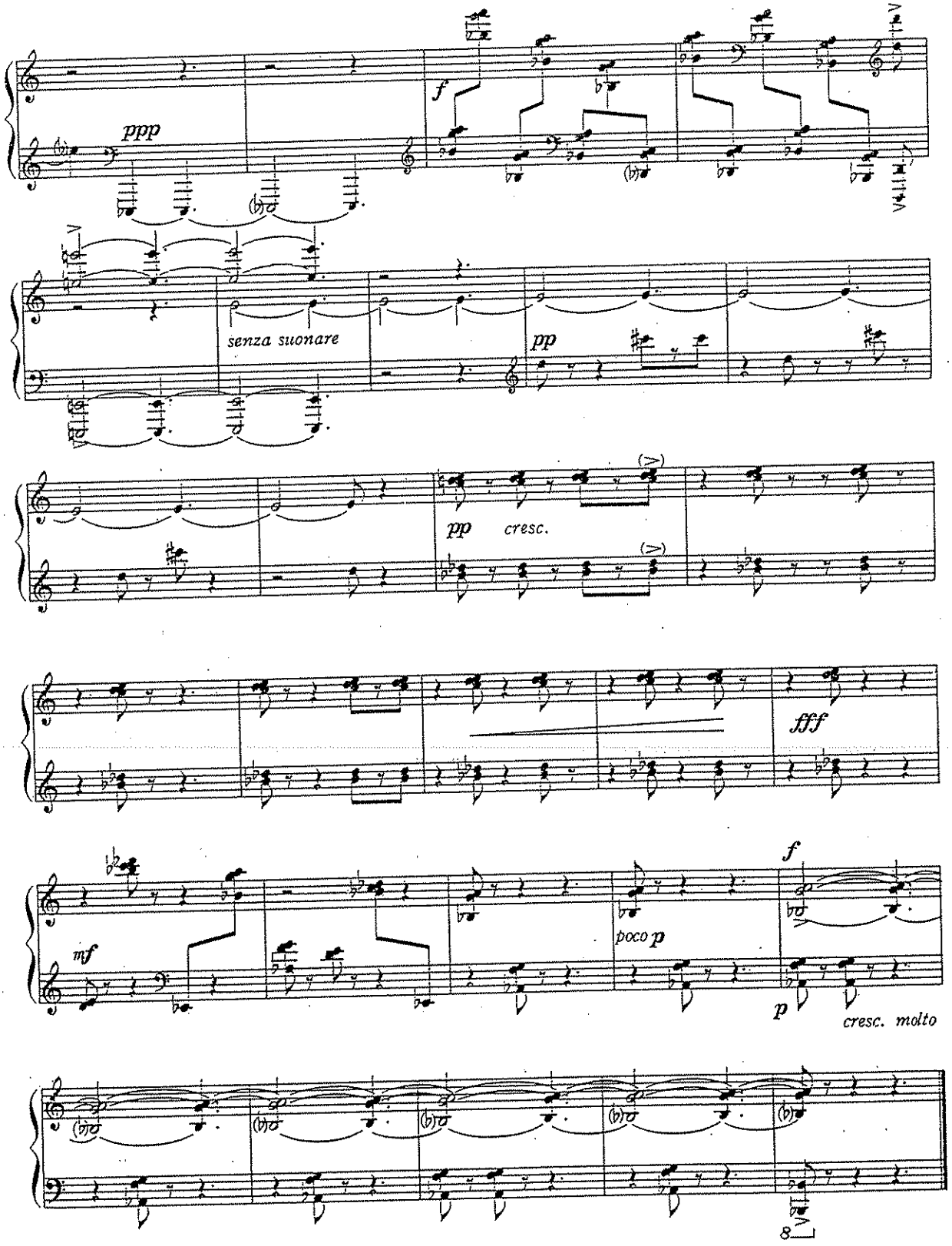


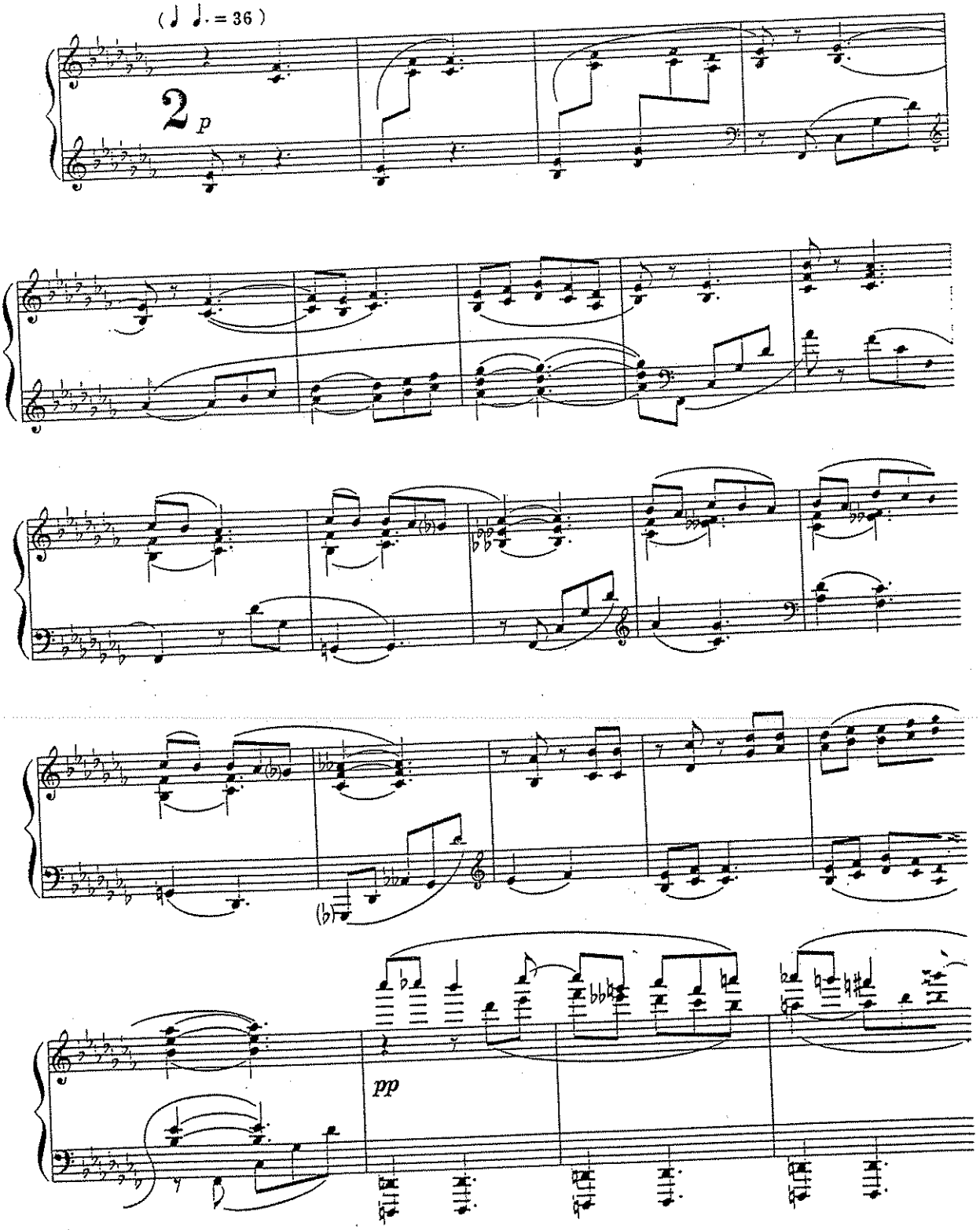

fff

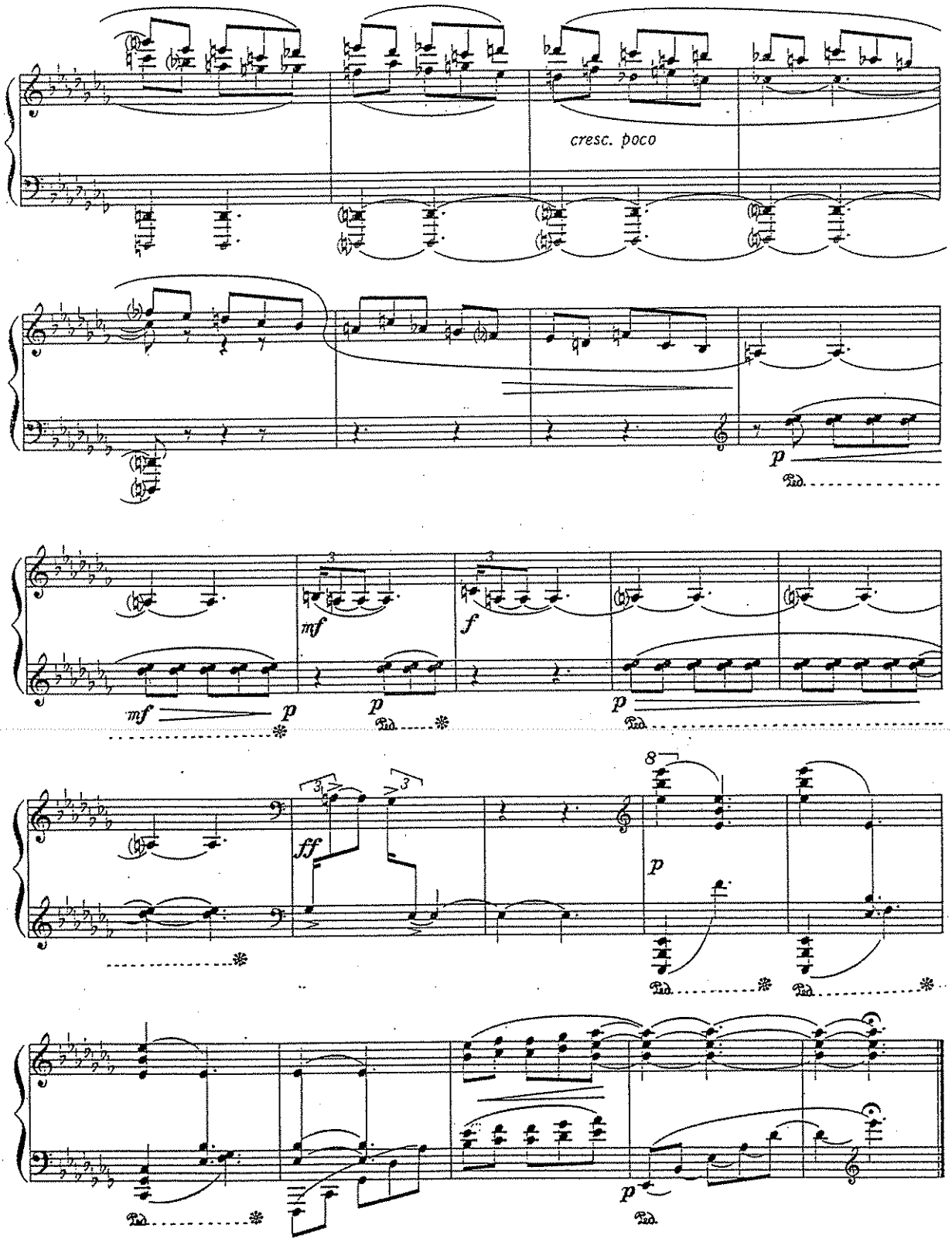

p
mf
(fff)
p
mf
f
p
mf
8
p
pp
pp

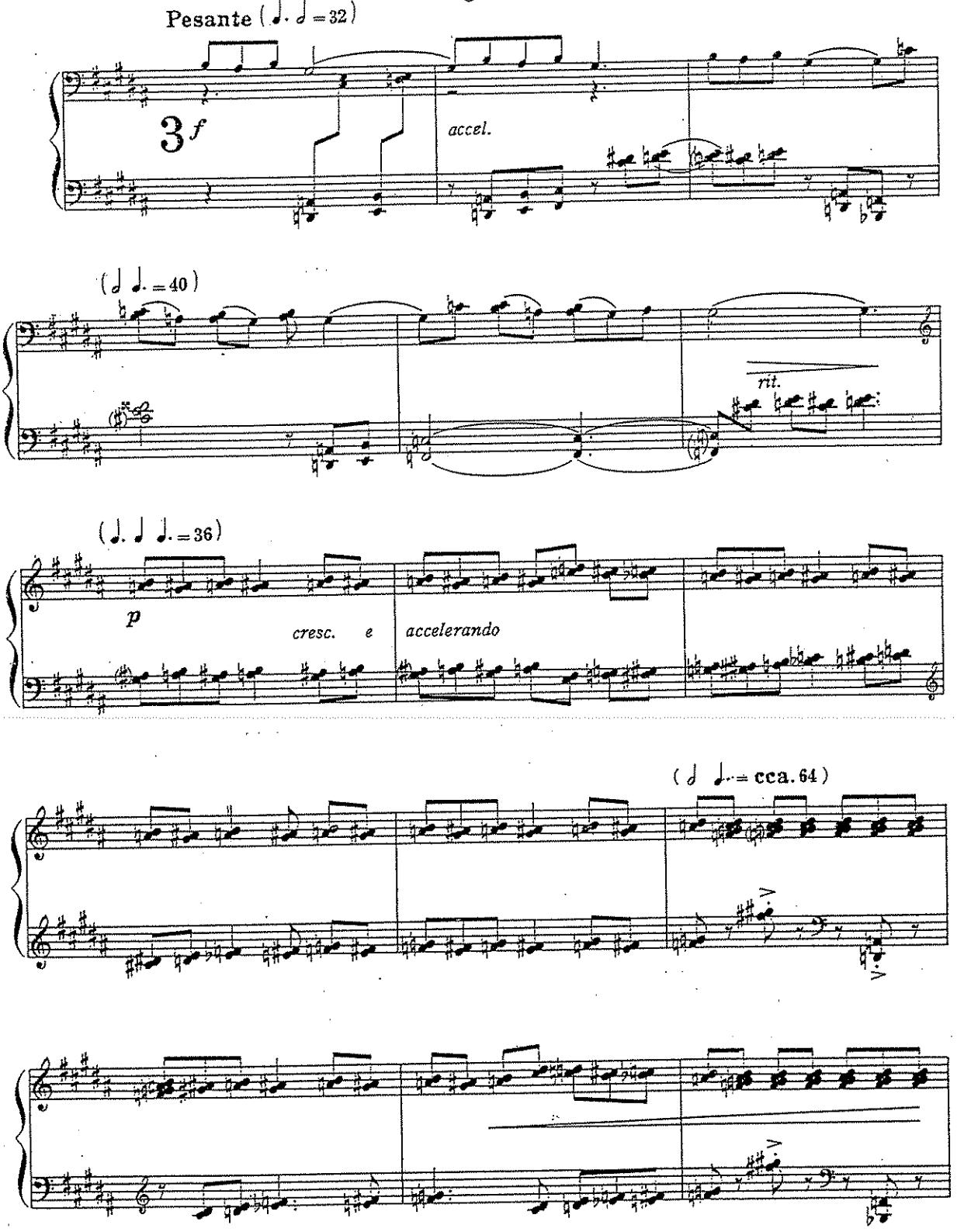

(♩ ♩ ♩. = 48) (♩ = 168)
3
p
mf
p
8
f
p
mf
mf
(p)
p
p
f
fff
mf
ff
f
mf
ff

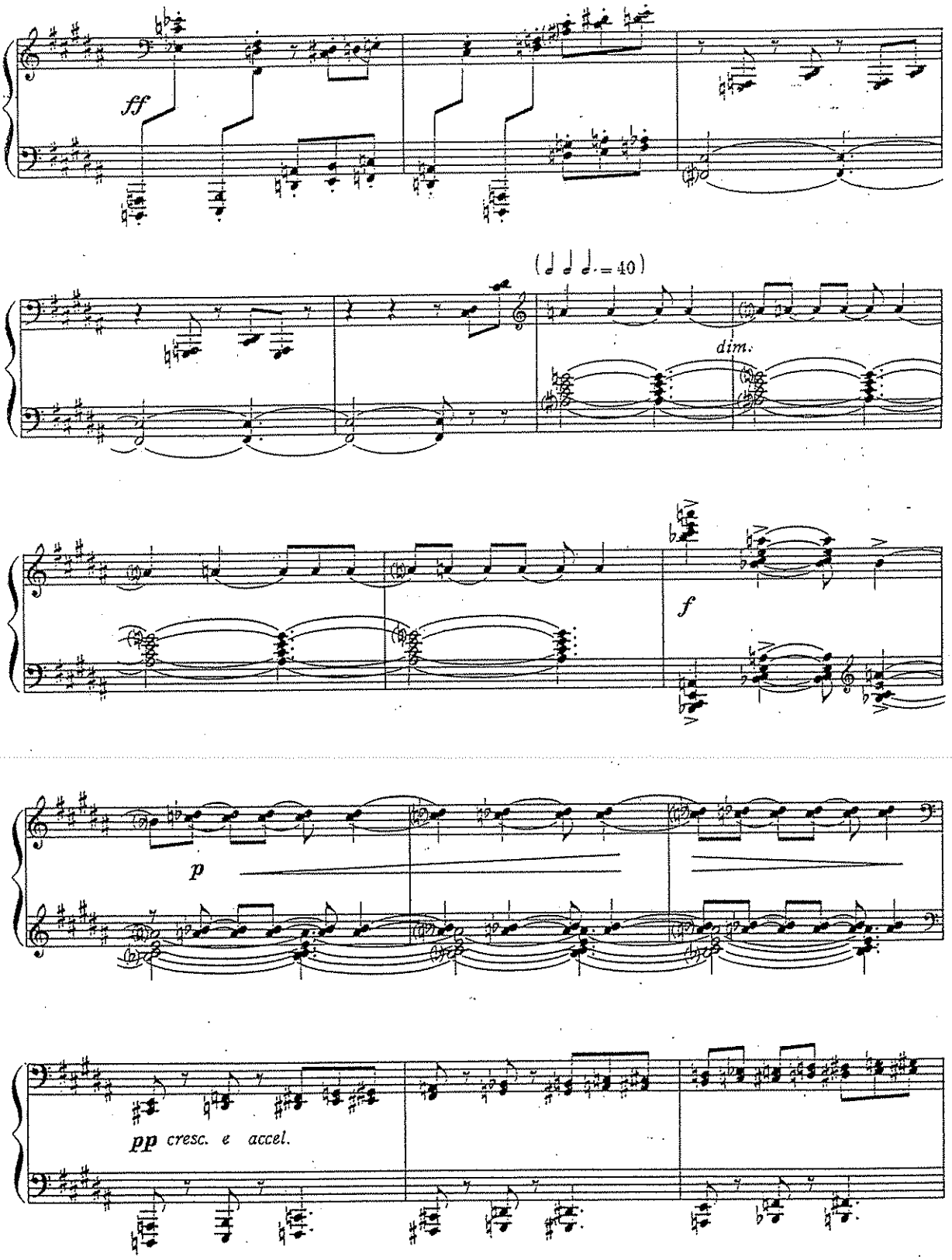

8
8
p
f
ppp
ppp cresc.
fff
decrescendo
ppp

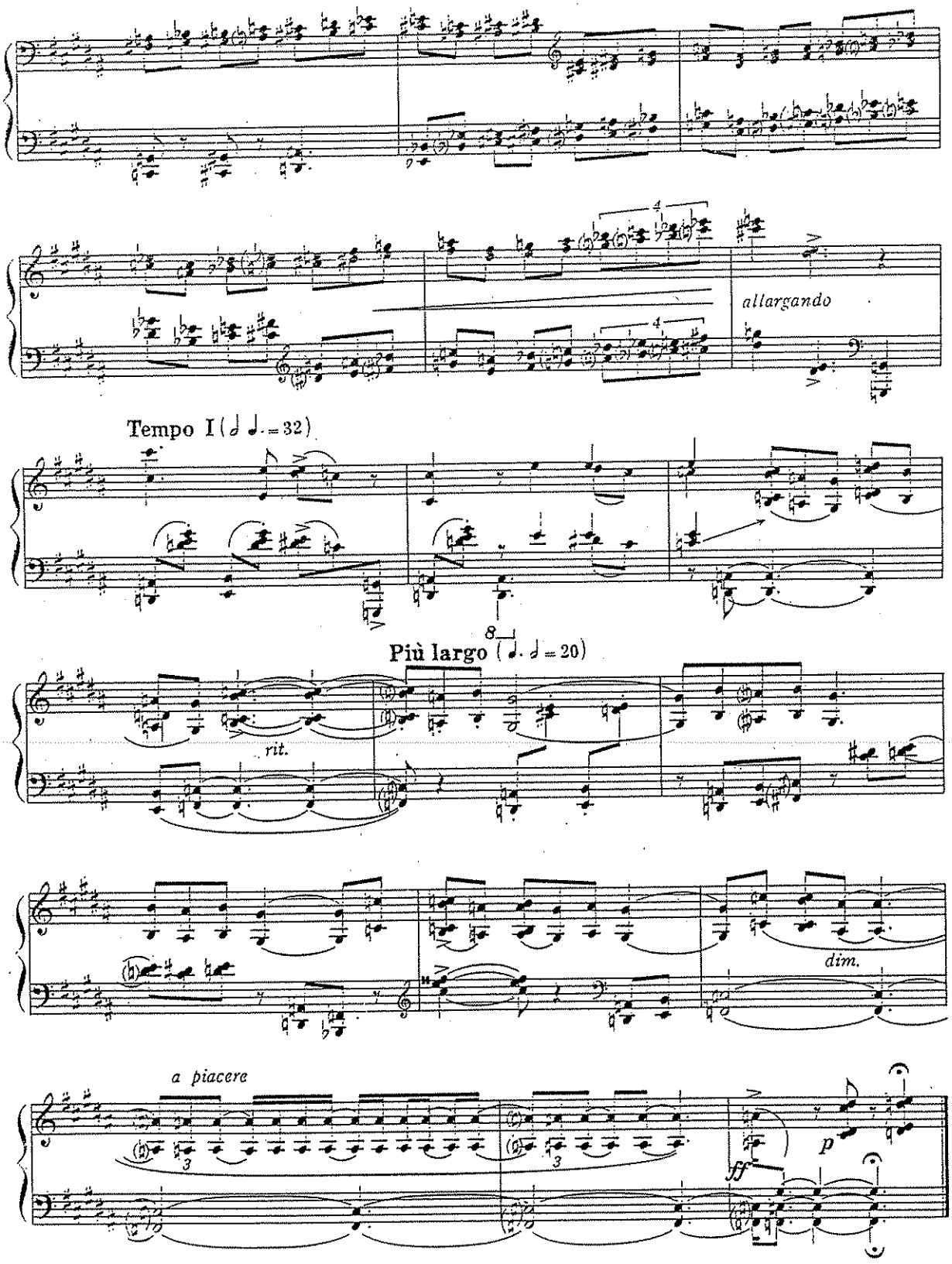

ppp
f
senza suonare
pp
pp cresc.
fff
mf
poco p
f
p
cresc. molto
8

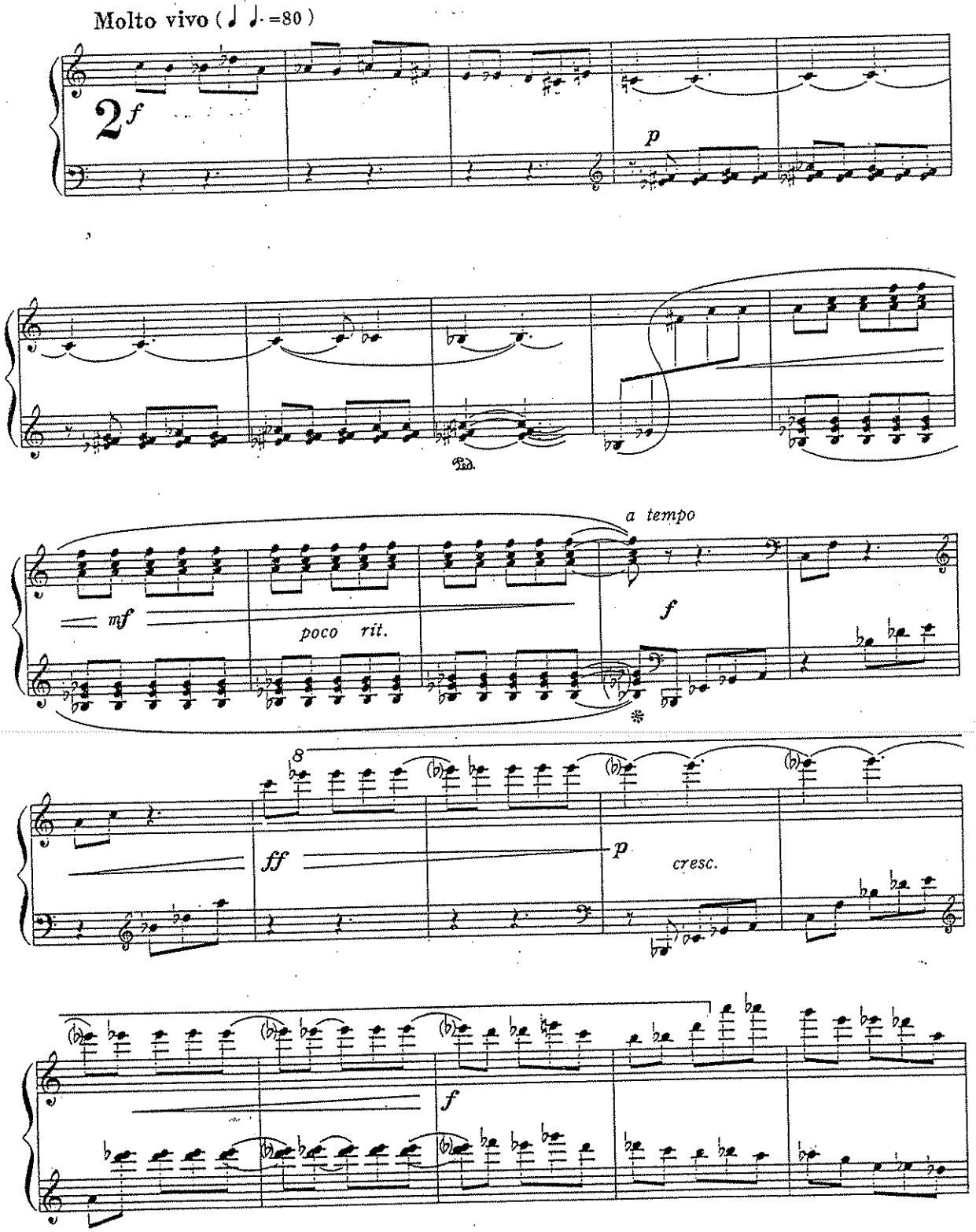

(♩ ♩. = 36)
2
p
pp

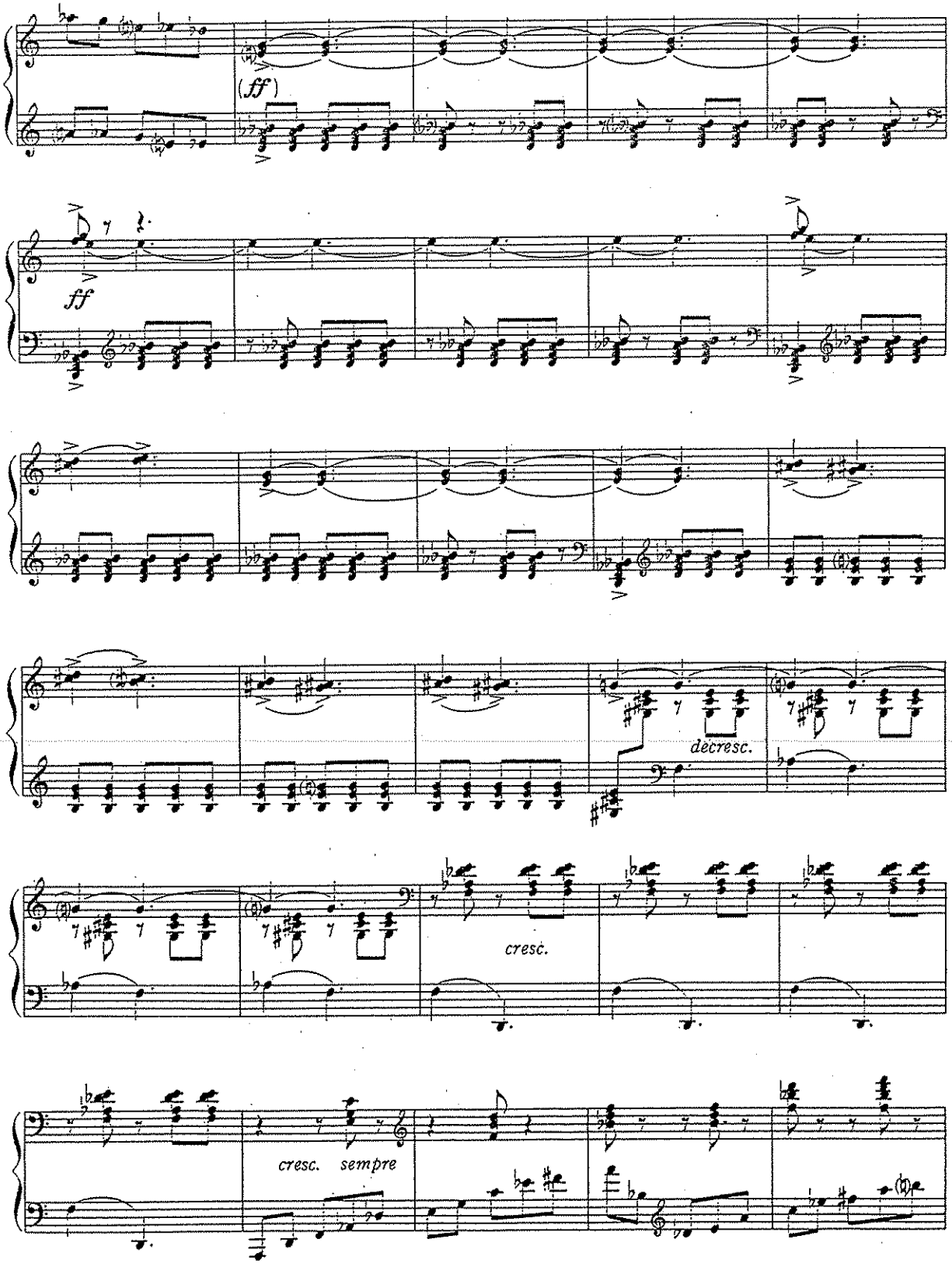

cresc. poco
p
mf
f
mf
p
p
p
ff
8
p
p

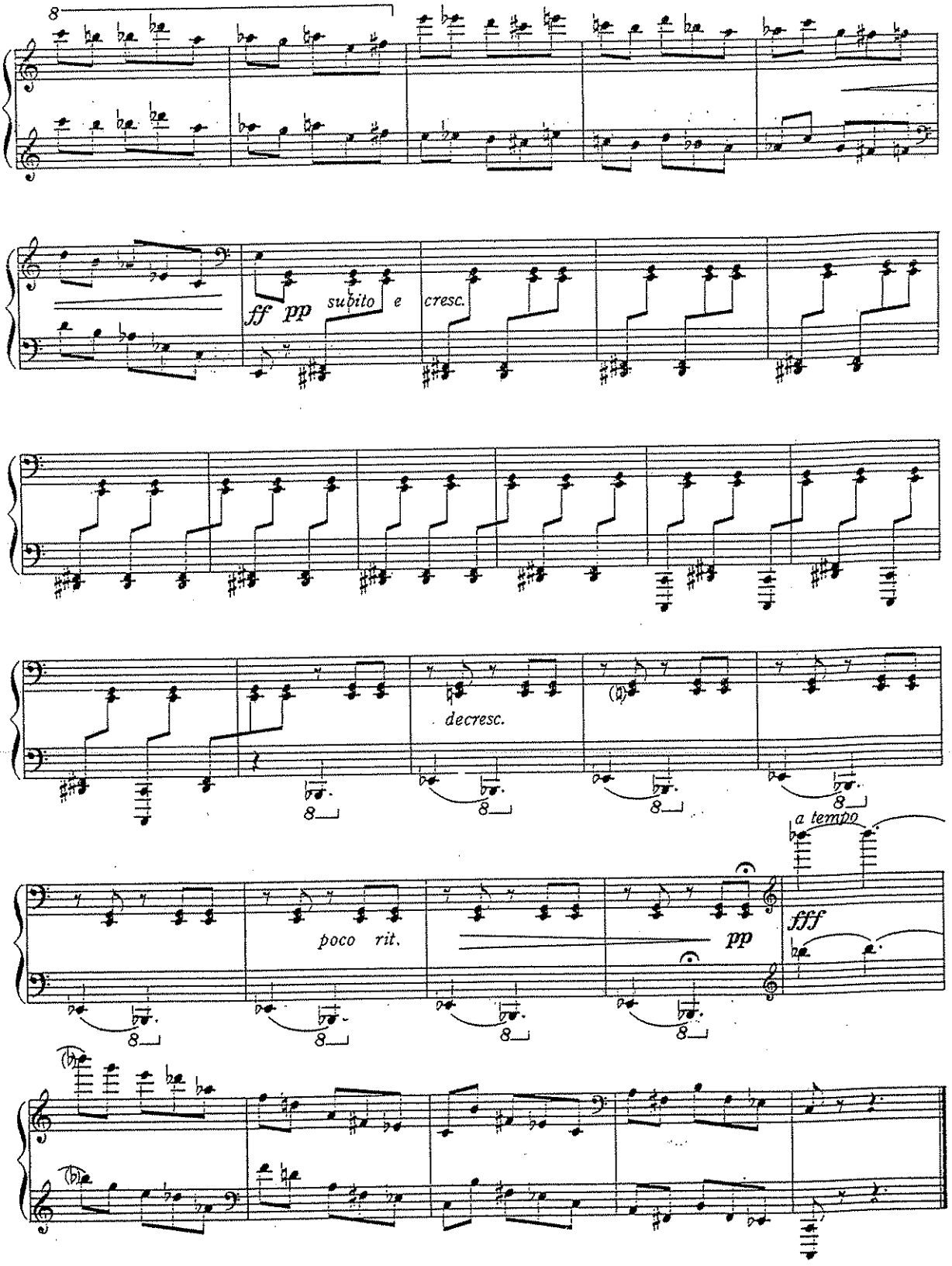

Pesante (♩. ♩ = 32)
3 f
accel.
(♩ ♩. = 40)
rit.
(♩. ♩ ♩. = 36)
p
cresc. e
accelerando
(♩ ♩. = cca. 64)

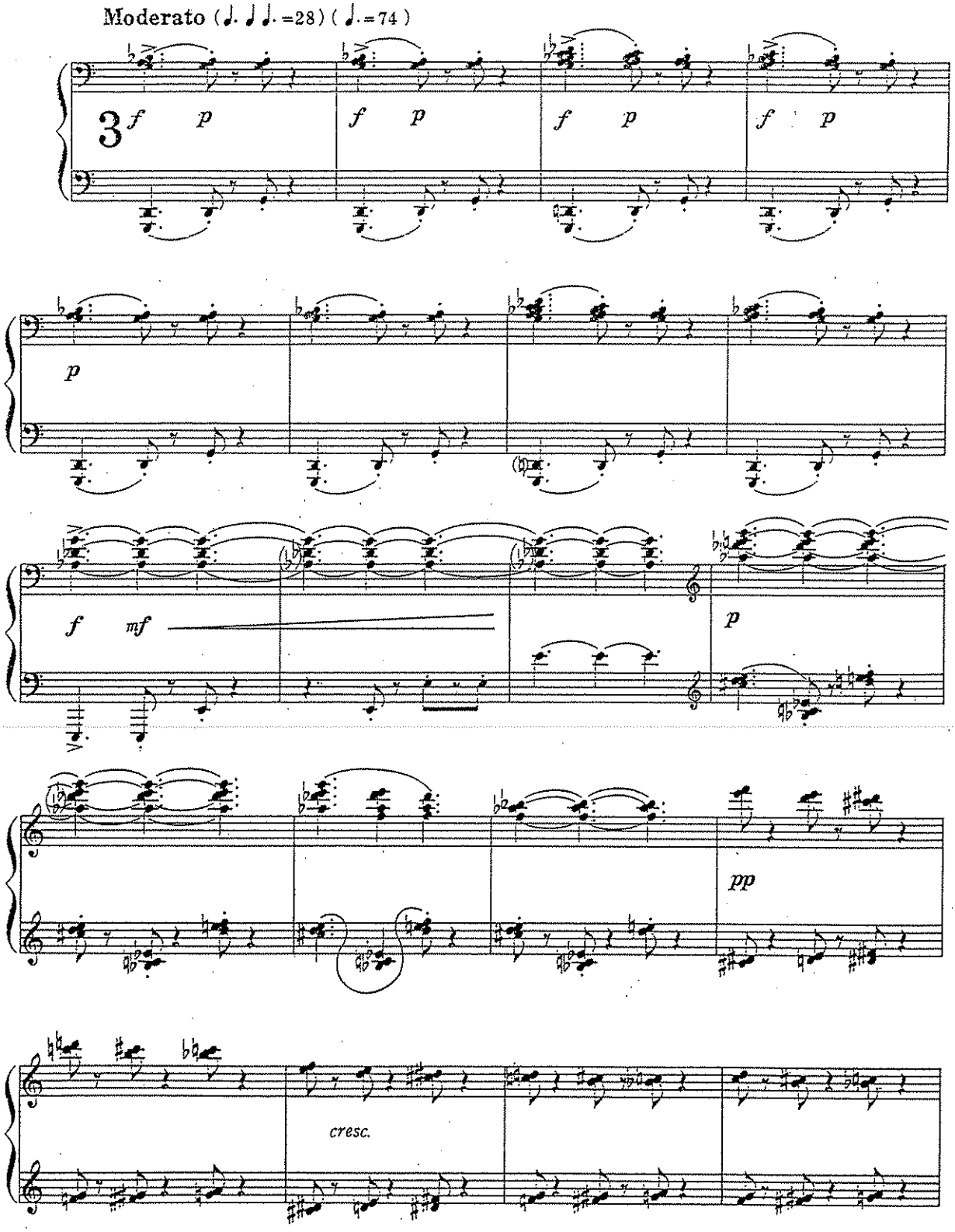

ff
(𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. = 40)
dim.
f
p
pp cresc. e accel.

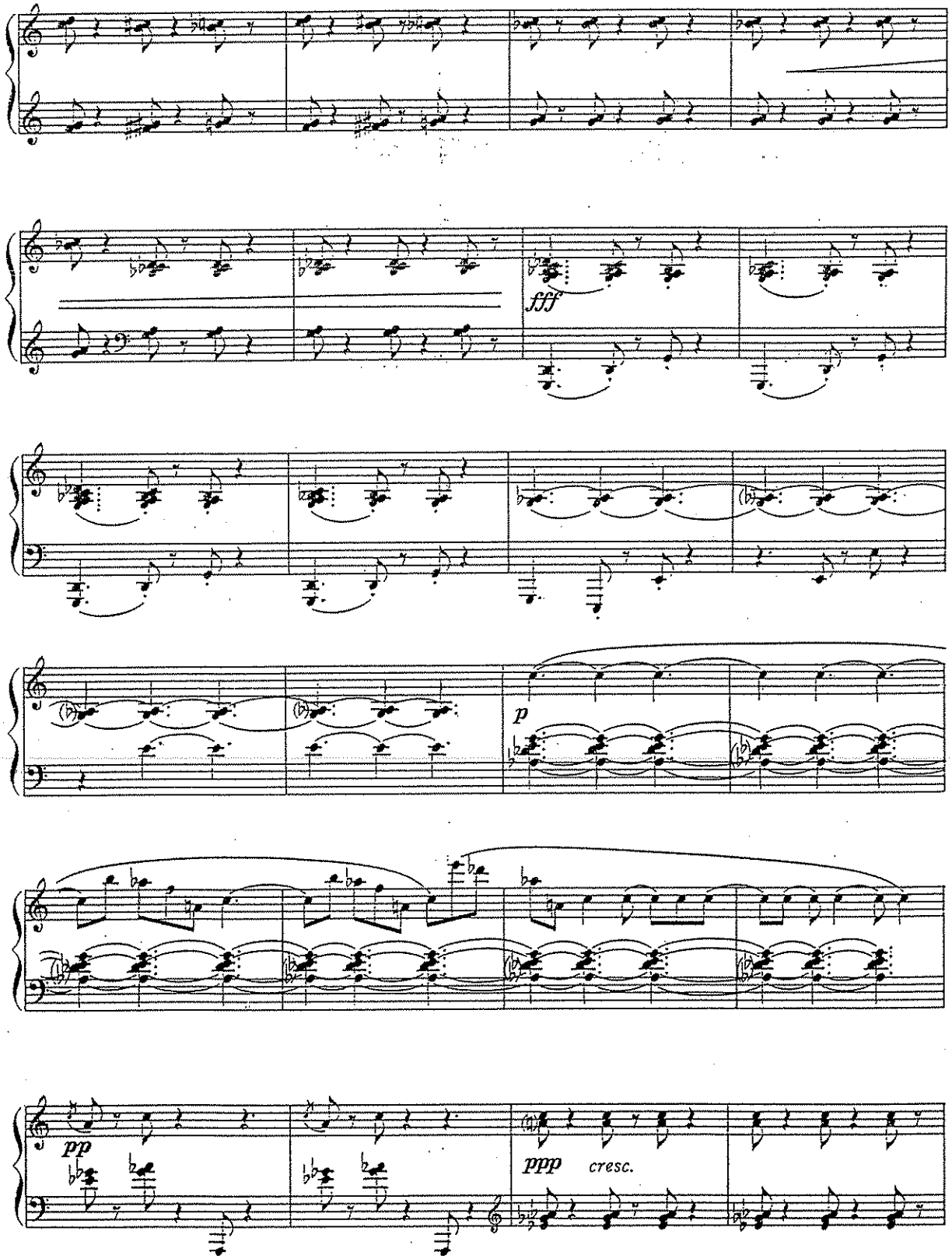

allargando
Tempo I (♩ ♩. = 32)
Più largo (♩. ♩ = 20)
rit.
dim.
a piacere
ff
p

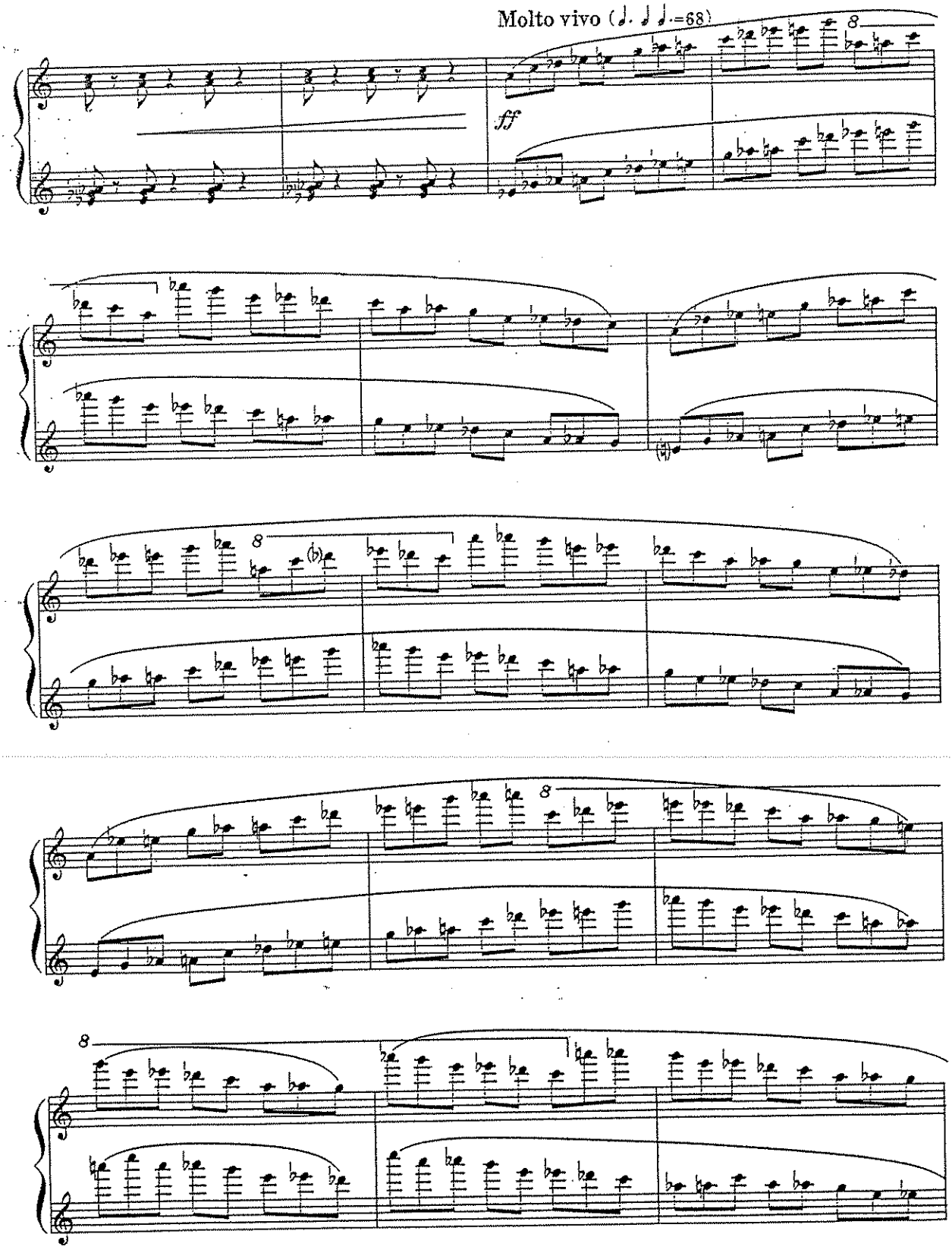

Molto vivo (♩ ♩. =80)
2
f
p
Ped.
a tempo
mf
poco rit.
f
8
ff
p
cresc.
f

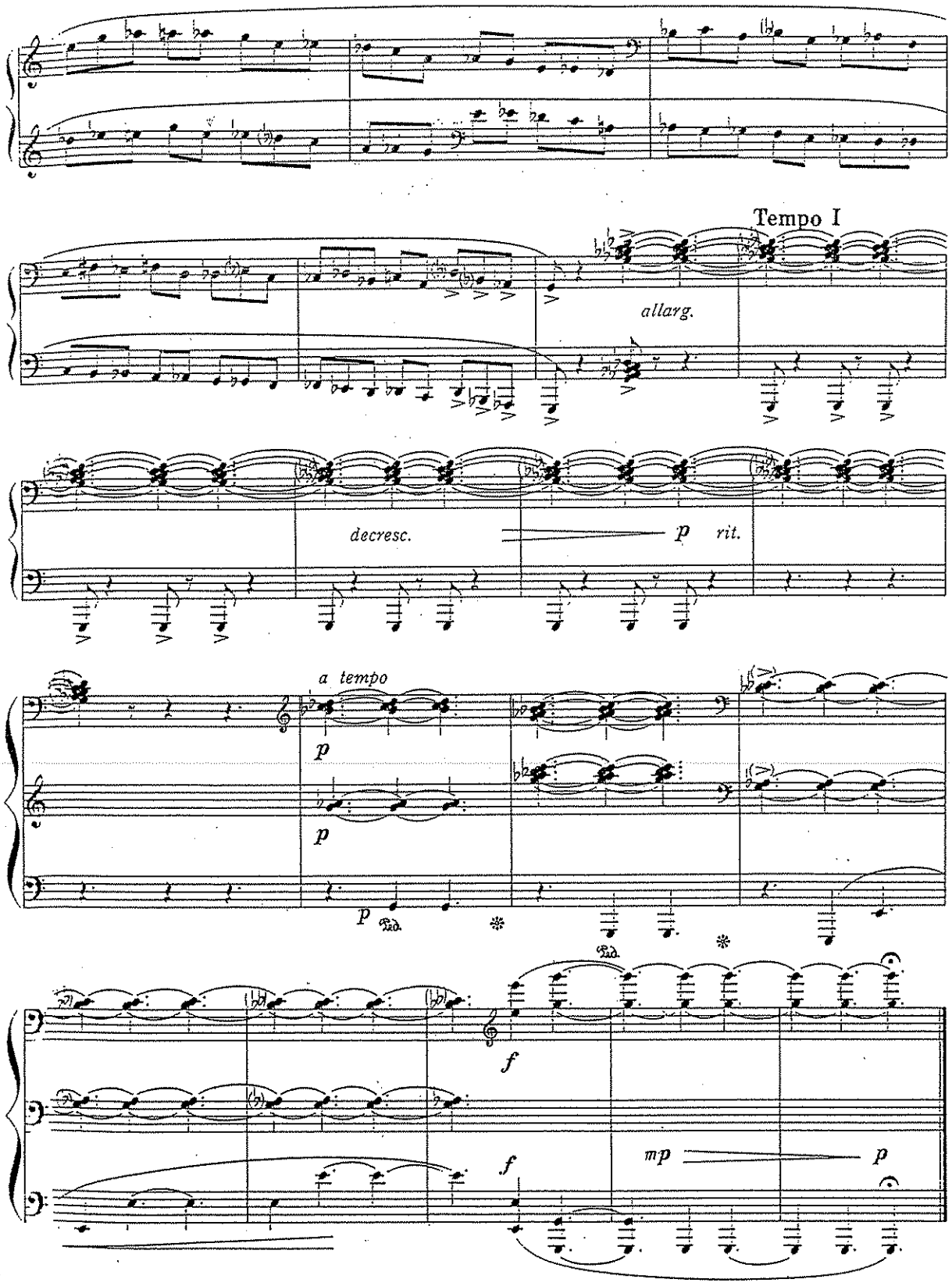

(ff)
ff
decresc.
cresc.
cresc. sempre

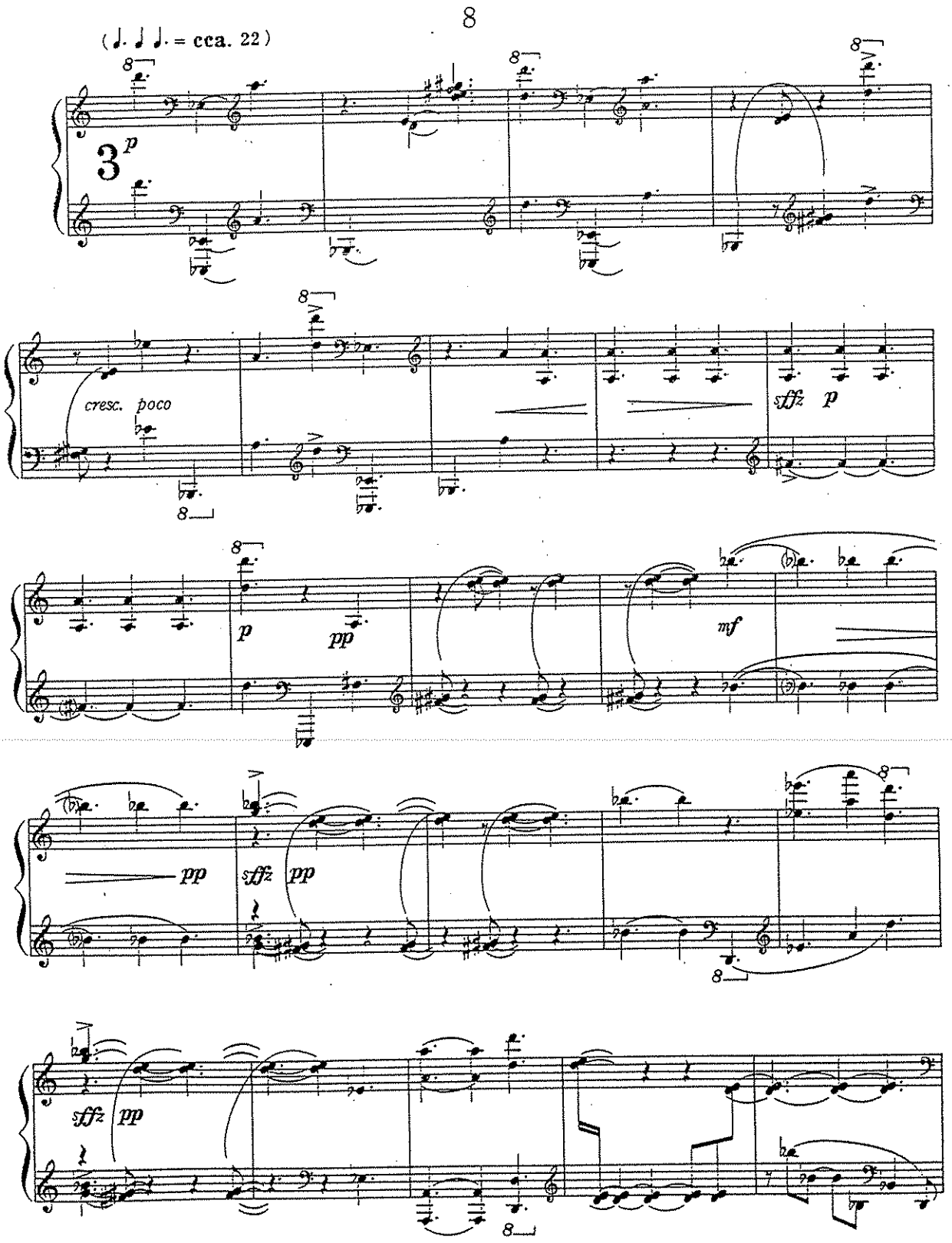

8
ff pp subito e cresc.
decresc.
poco rit.
pp
a tempo
fff

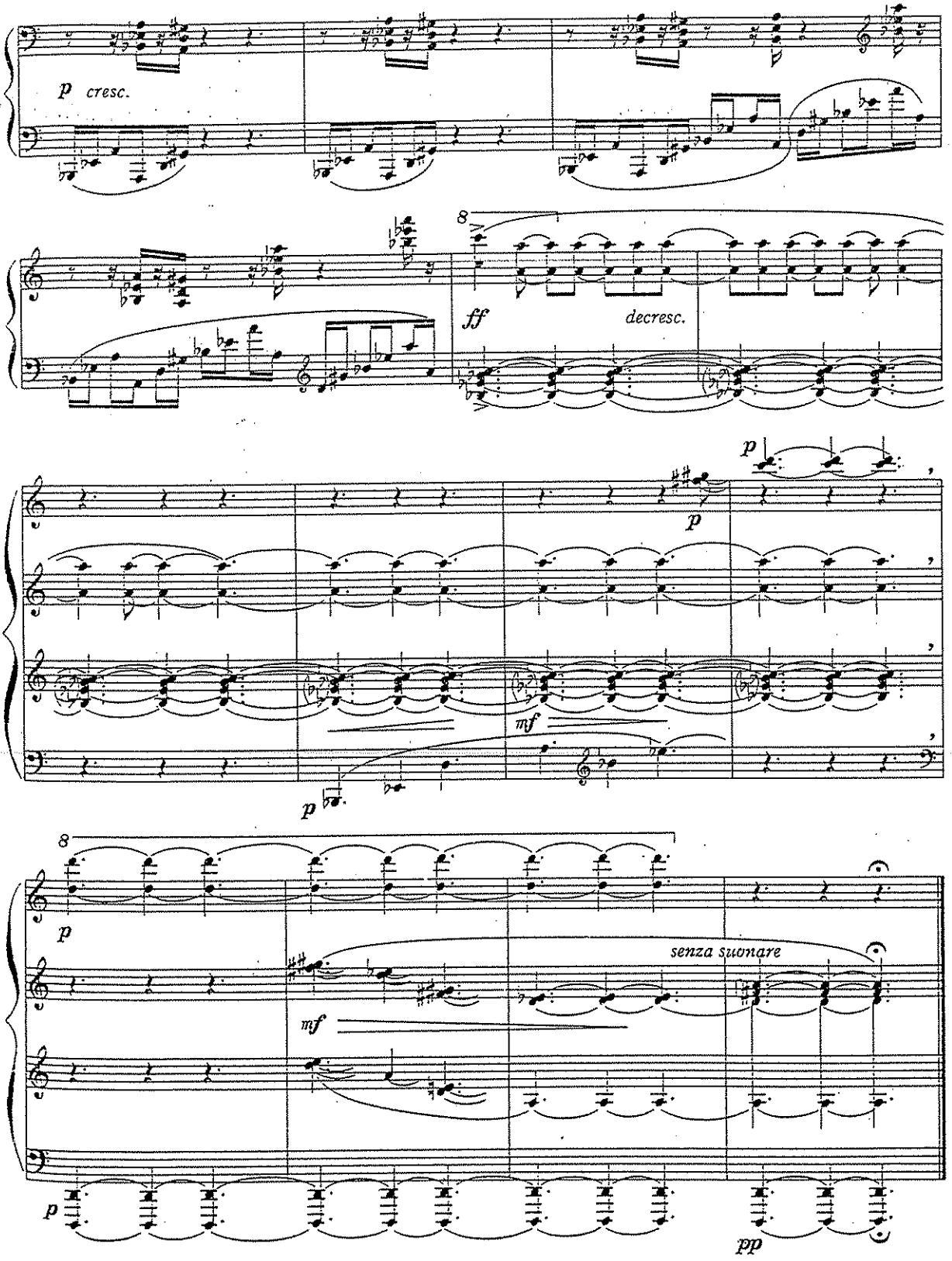

Moderato (♩. ♩ ♩. =28) (♩. =74)
3
f p
f p
f p
f p
p
f mf
p
pp
cresc.

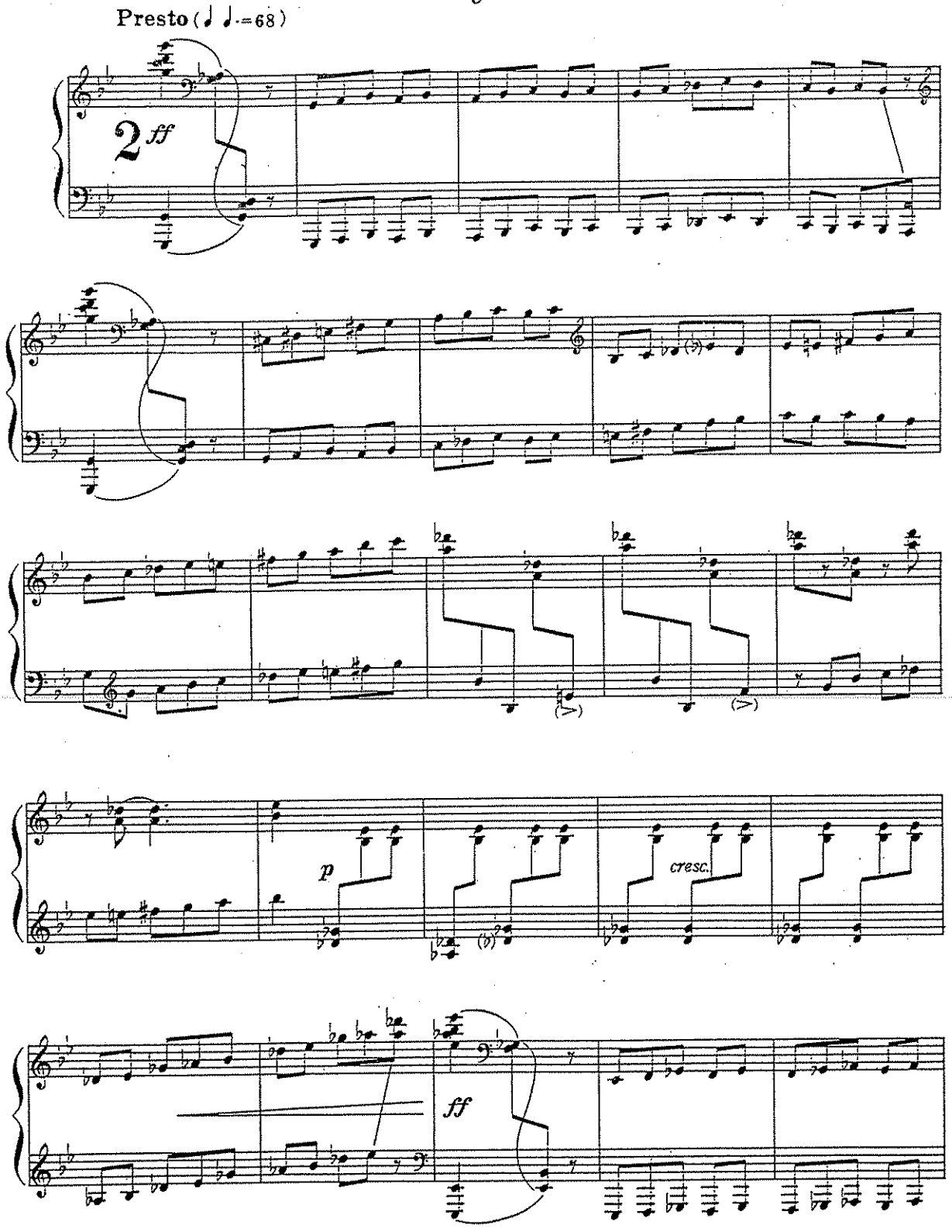

fff
p
pp
ppp
cresc.

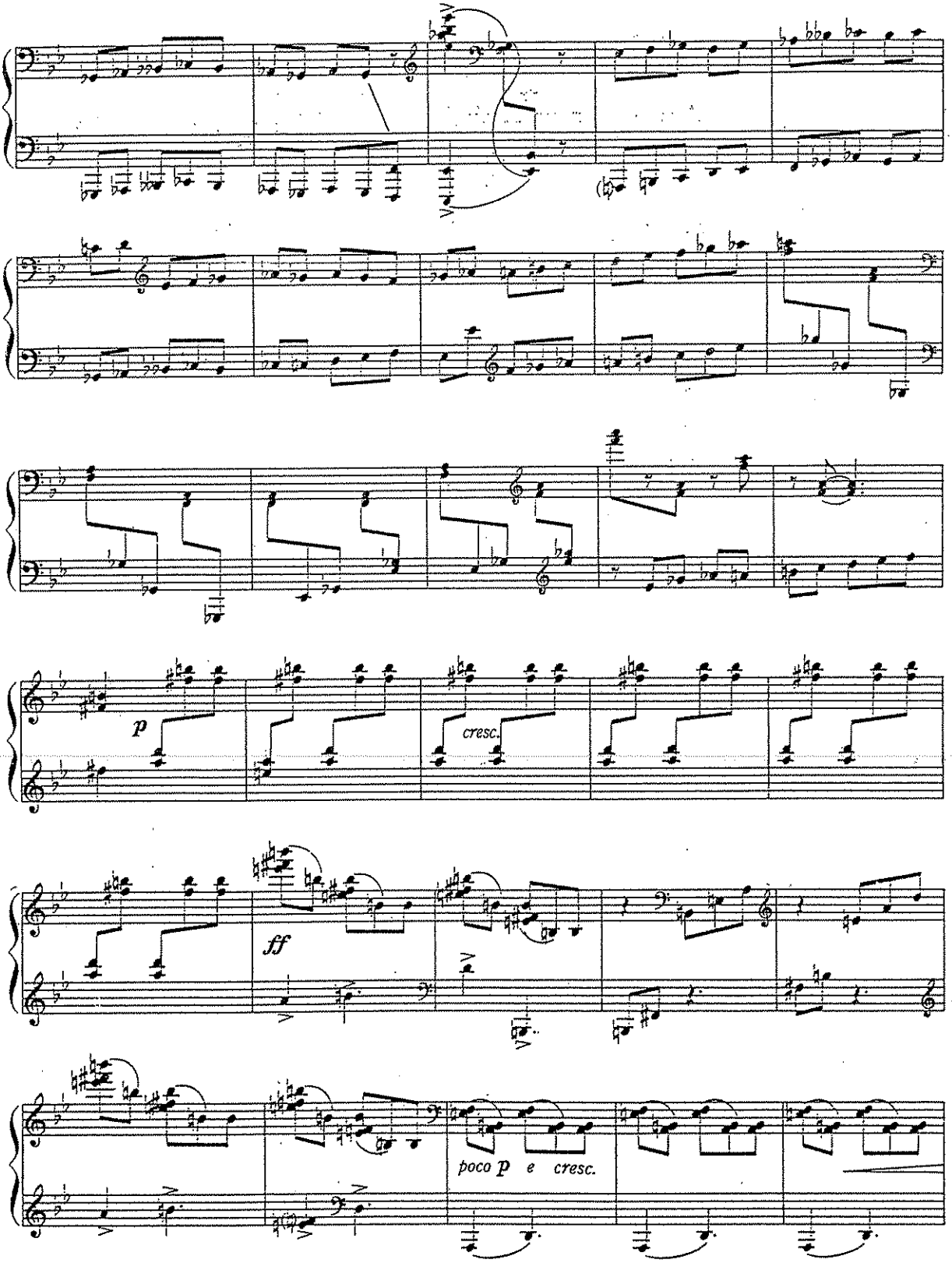

Molto vivo (♩. ♩ ♩.=68)
ff
8
8
(b)
8
8

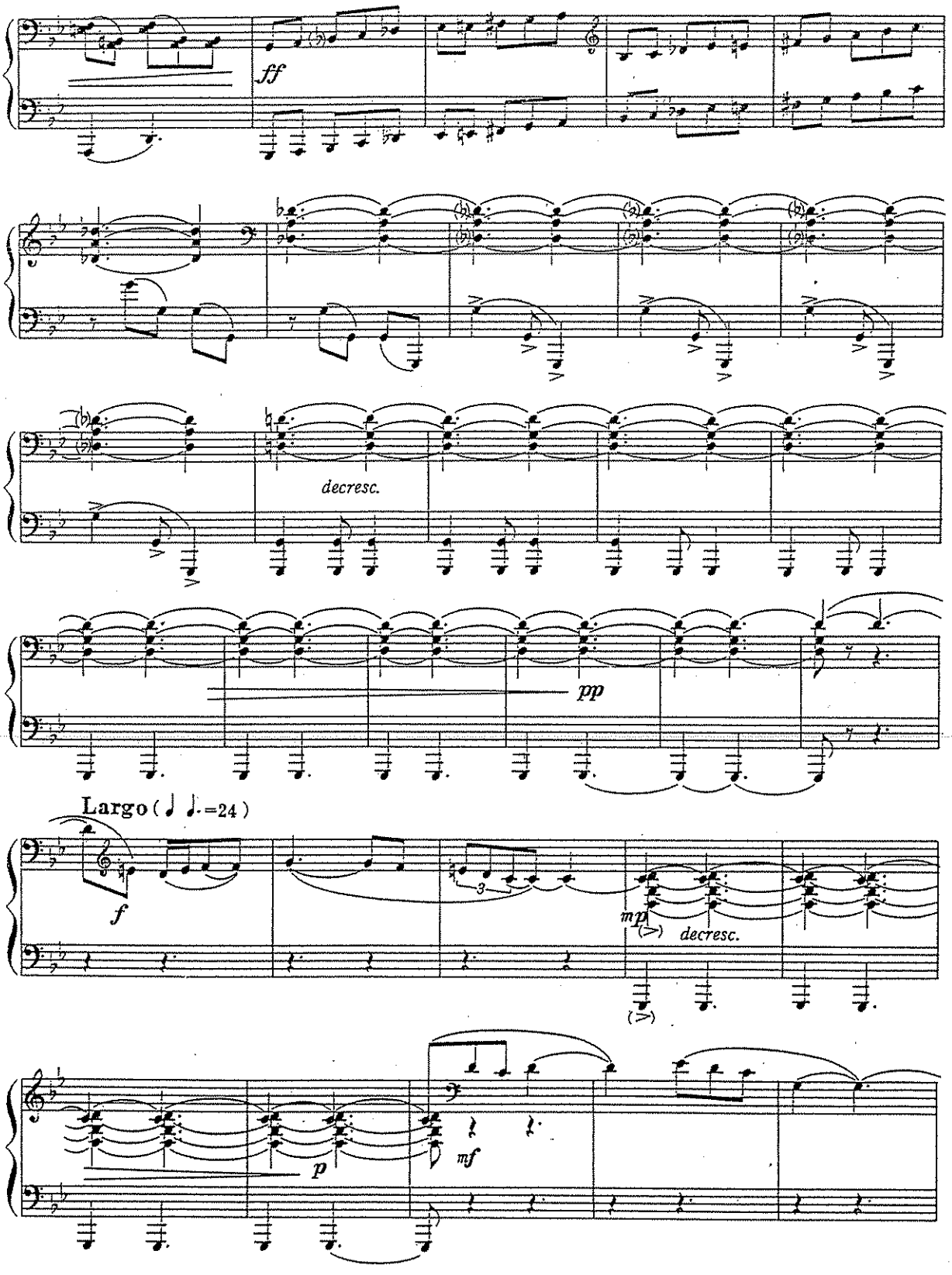

Tempo I
allarg.
decresc.
p
rit.
a tempo
p
p
p
Ped.
Ped.
f
f
mp
p

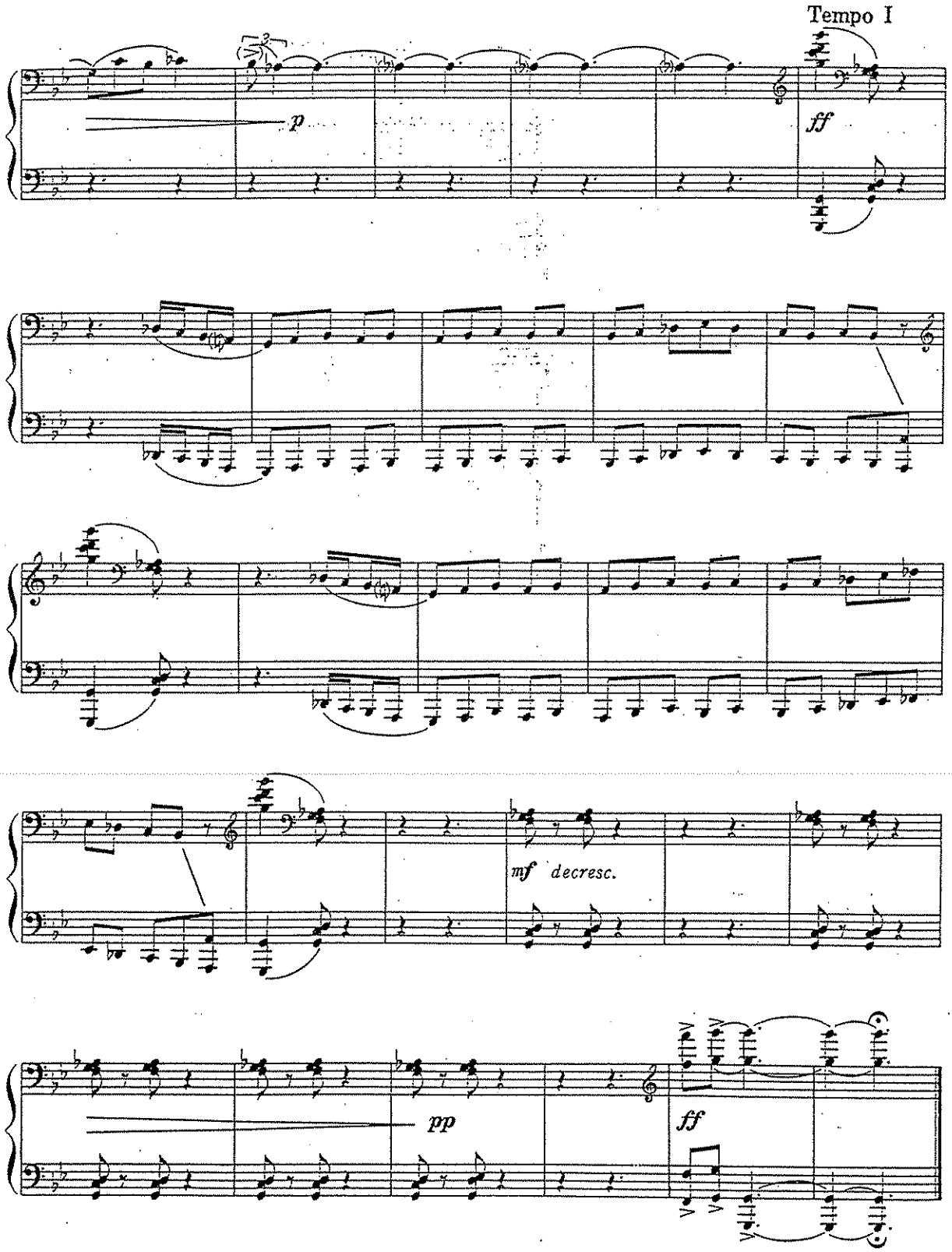

(♩. ♩ ♩. = cca. 22)
3
p
cresc. poco
sffz p
p
pp
mf
pp
sffz pp
sffz pp

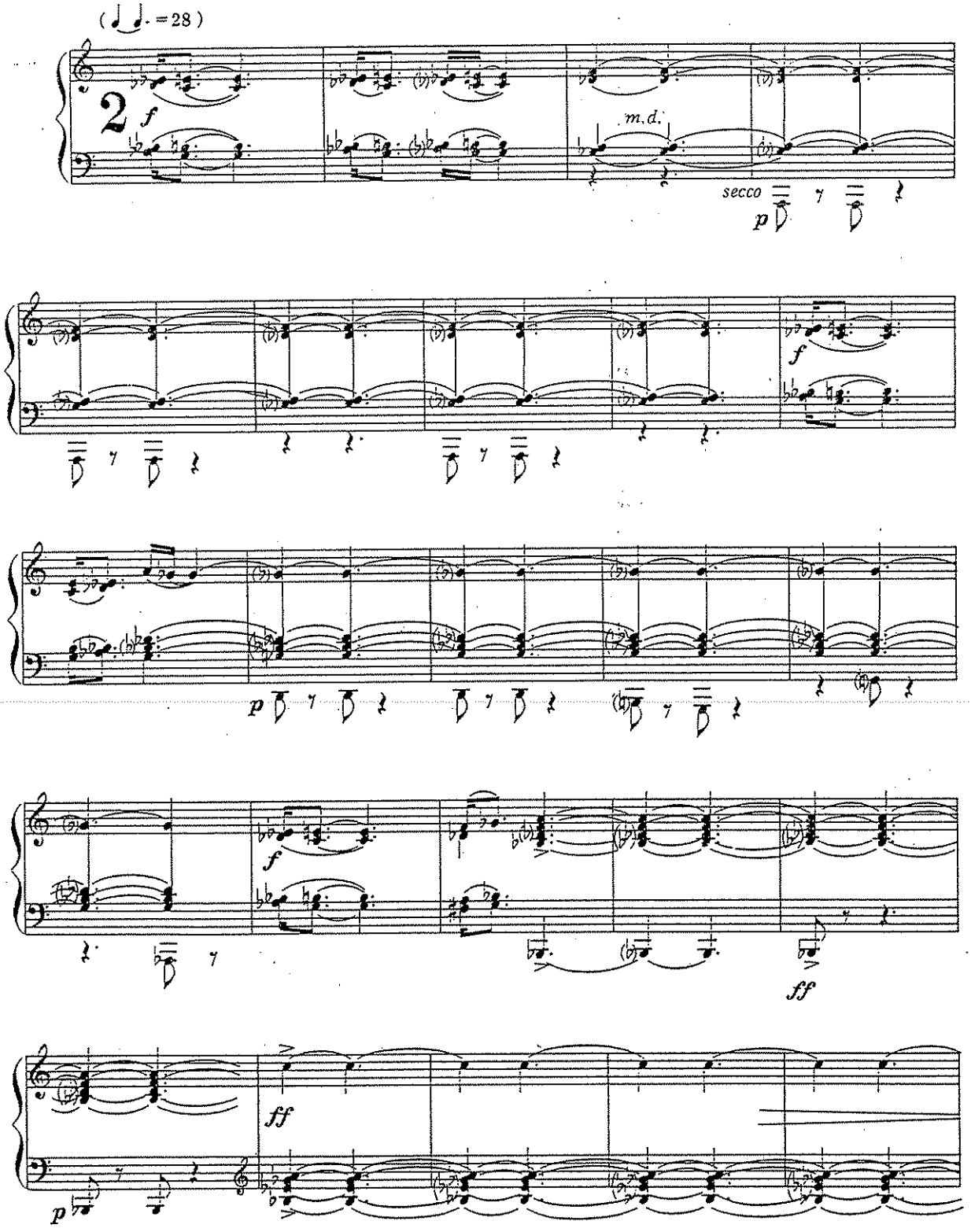

p cresc.
8
ff
decresc.
p
p
mf
p
8
p
senza suonare
mf
p
pp

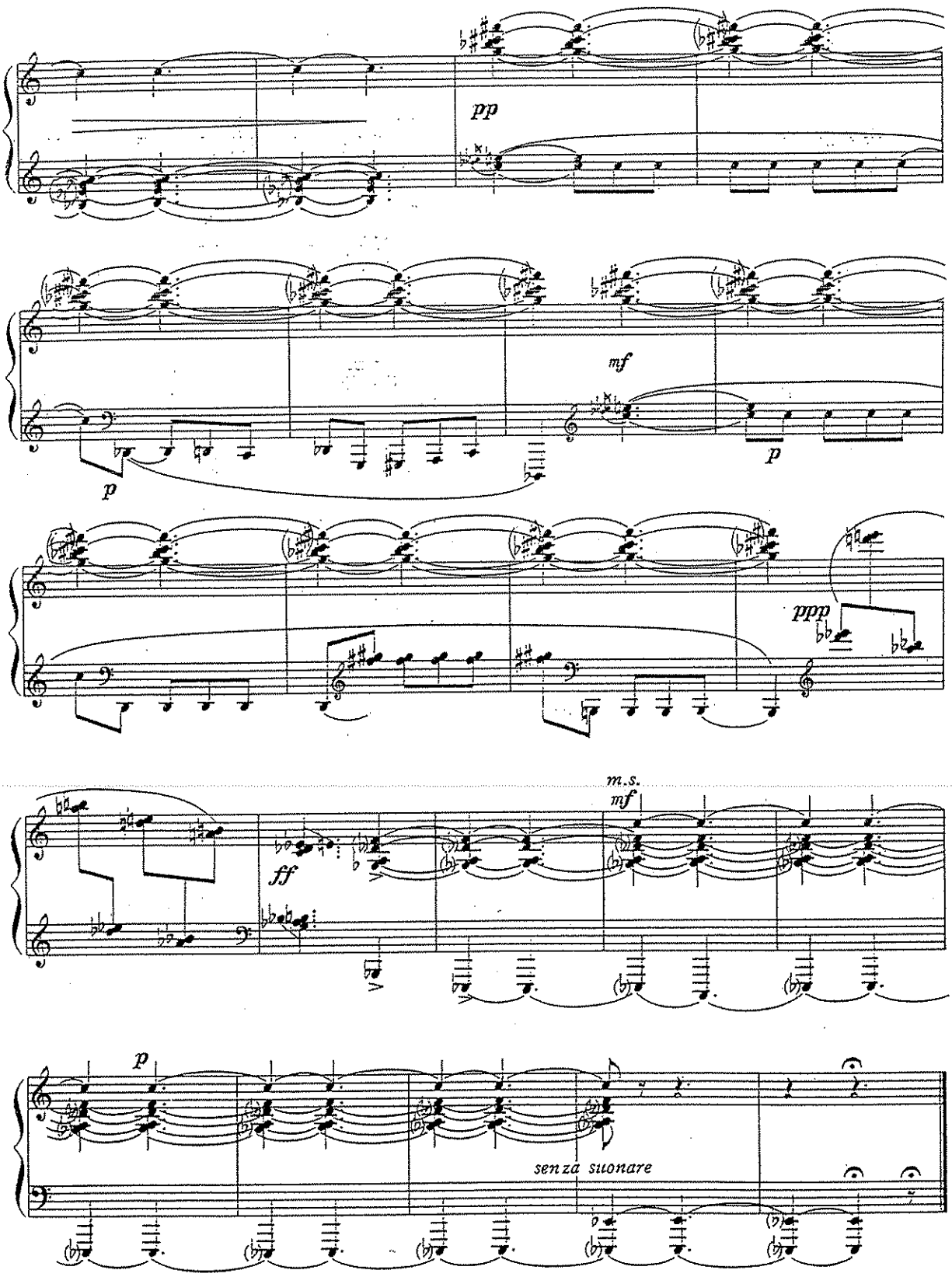

Presto (♩ ♩.=68)
2 ff
p
cresc.
ff

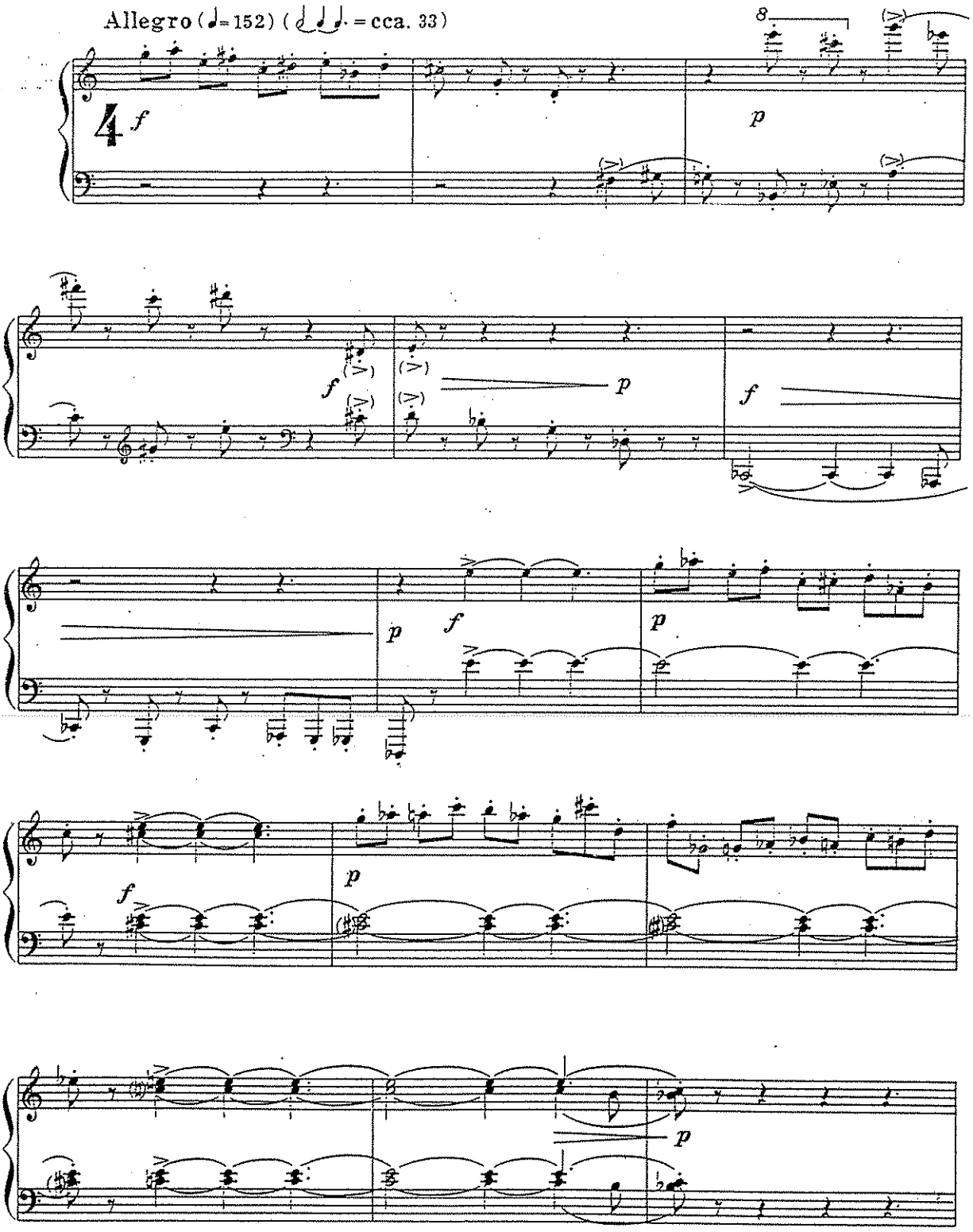

p
cresc.
ff
poco p e cresc.

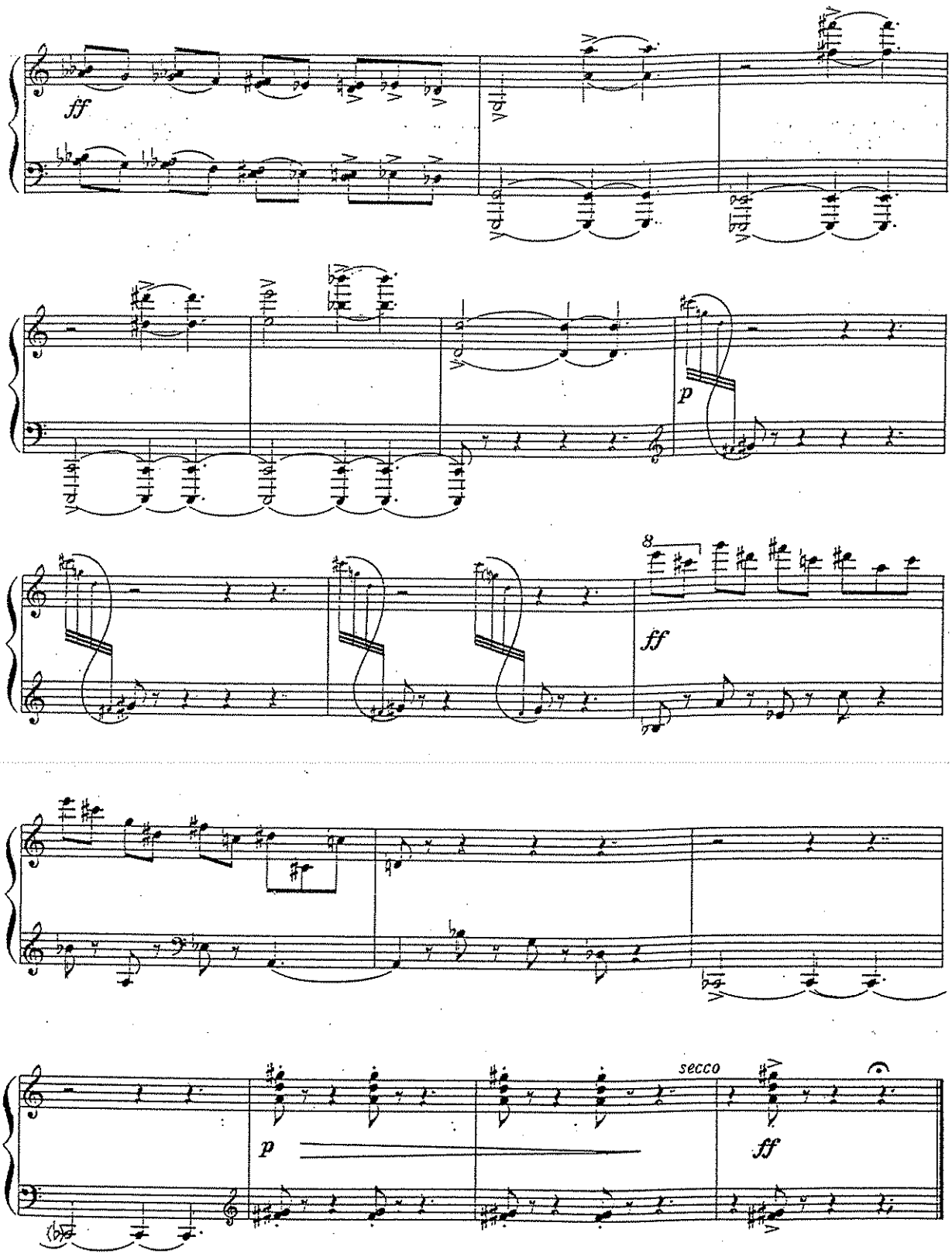

ff
decresc.
pp
Largo (♩ ♩. =24)
f
mp
decresc.
p
mf

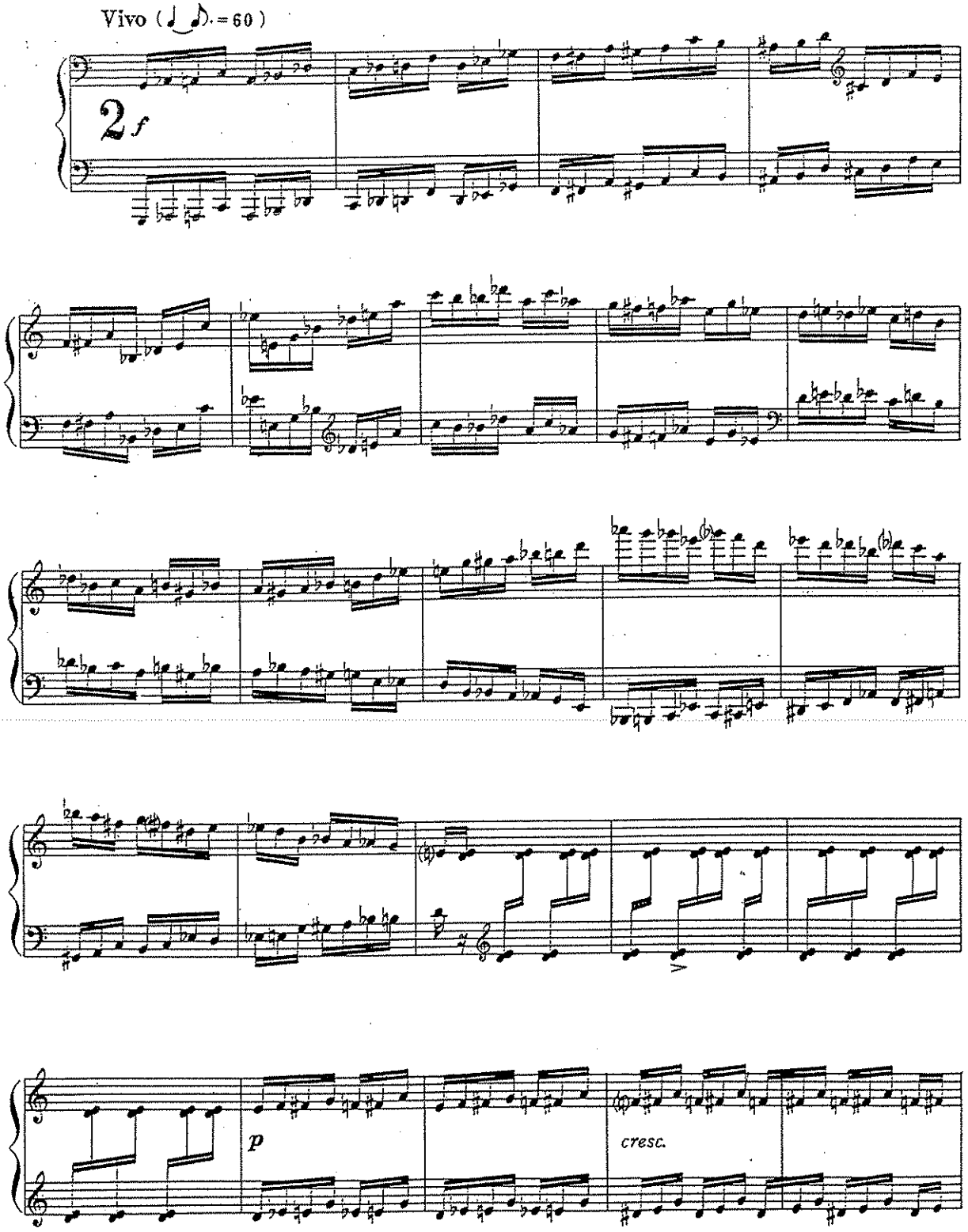

Tempo I
p
ff
mf decresc.
pp
ff

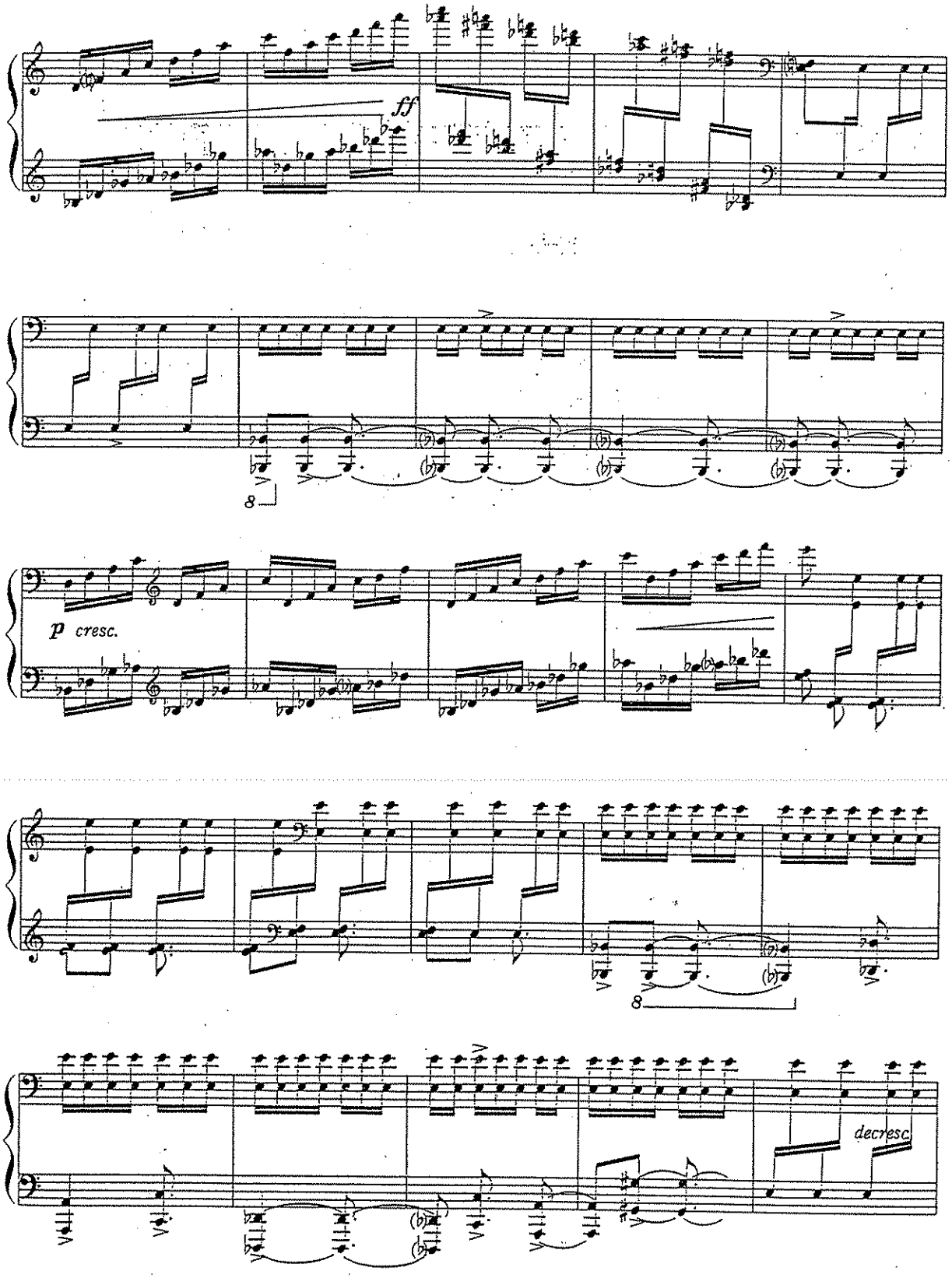

(♩ ♩. = 28)
2
f
m.d.
secco
p
f
p
f
ff
ff
p

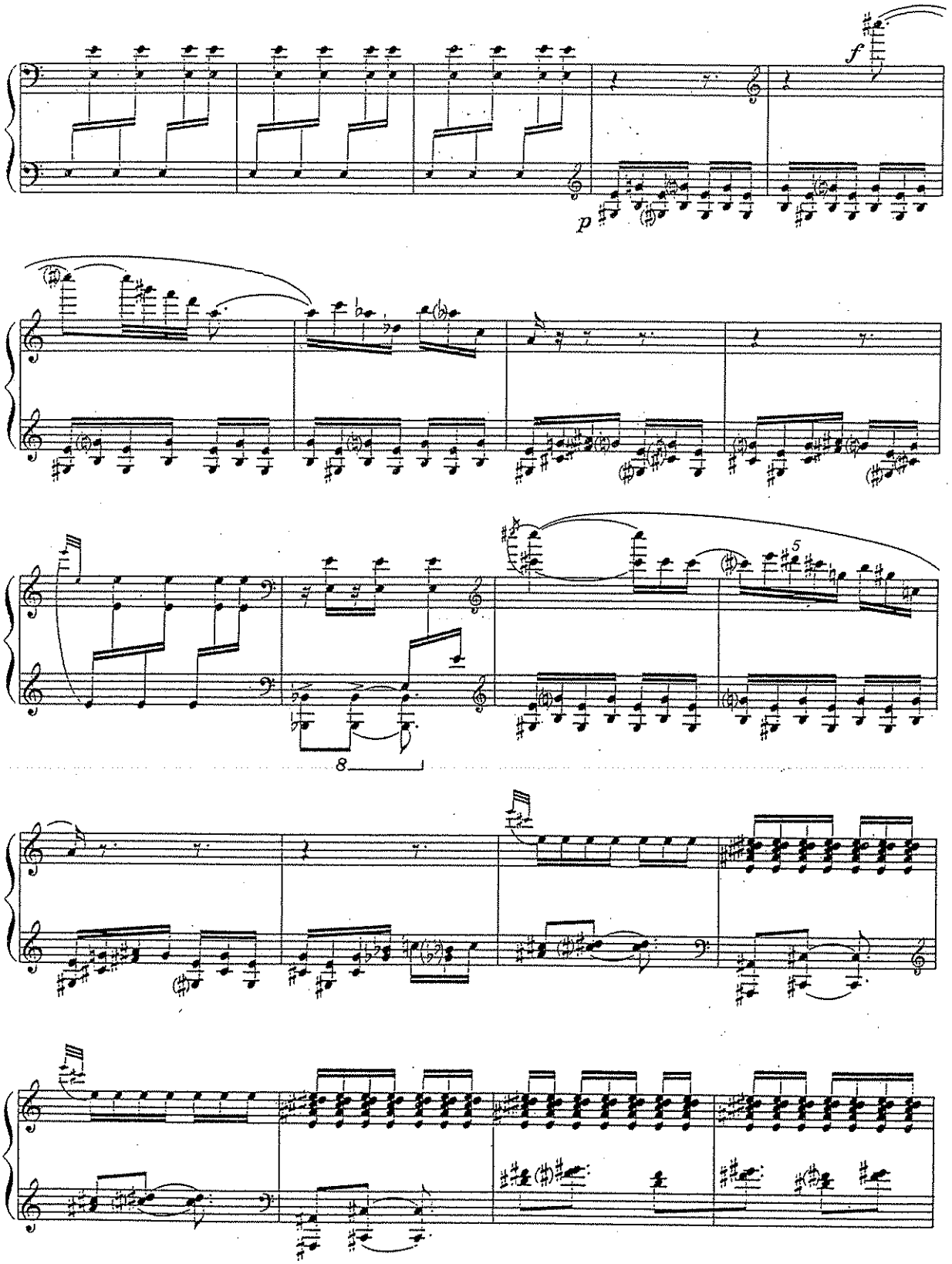

pp
mf
p
p
ppp
m.s.
mf
ff
p
senza suonare

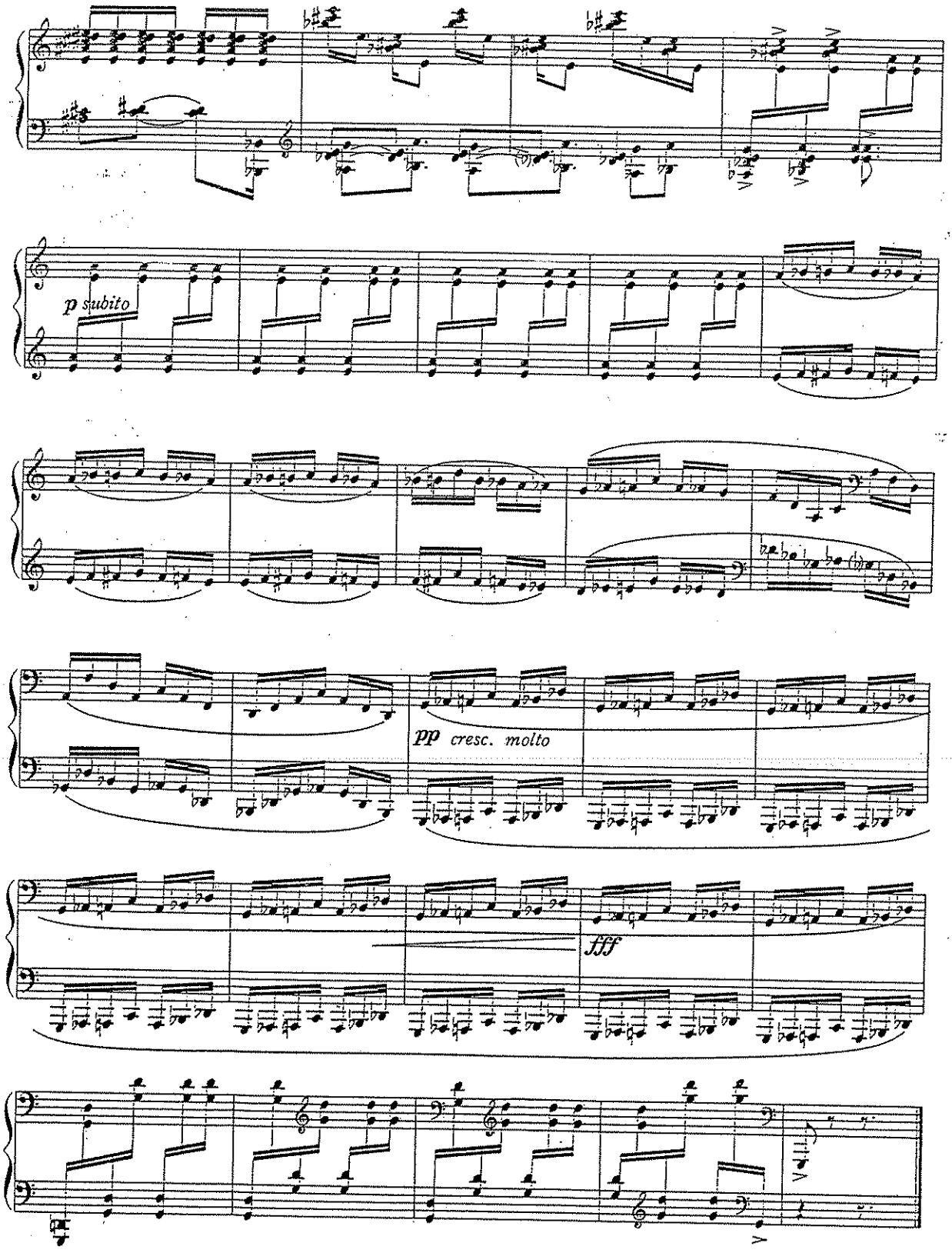

Allegro (♩=152) (𝅗𝅥 ♩ ♩. = cca. 33)
4
f
p
8
f
p
f
p
f
p
f
p
p


ff
p
8
ff
p
secco
ff


Vivo (= 60)
2
f
p
cresc.


ff
8
p cresc.
8
decresc.


f
p
8
5


p subito
pp cresc. molto
fff

KAYNAKLAR

1. Aracı, Emre, *Ahmet Adnan SAYGUN Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
2. Emnalar, Atınç, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998.
3. Güler, Gizem, *Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2010 (Yüksek Lisans Tezi).
4. Gedikli, Necati, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir 1999.
5. İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 2001.
6. İlyasoğlu, Evin, *71 Türk Bestecisi Turkish Composers*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007.
7. Özkan, İsmail, Hakkı, *Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, Baskı Eldim Ofset, İstanbul 1994.
8. Özaltunoğlu, Mehmet, Ozan, *Ahmed Adnan Saygun ve "İnci'nin Kitabı" op:10*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas 2010 (Yüksek Lisans Tezi).
9. Refiğ, Gülper, *Ahmet Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.
10. Sarısözen, Muzaffer, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Resimli Posta Matbağası, Ankara 1962.
11. Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayımcılık, Ankara 1996.
12. Tufan, Enver. "Geleneksel makamlar Kullanılarak Yazılan Etütlerin Piyano Eğitimi Açısından Önemi", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 24, Sayı 2, Ankara 2004, s. 65-77.
13. Tarkum, Gülnara, *Fikret Amirov'un piyano eserlerinin ve bu eserler ile geleneksel Türk müziği arasındaki ilişkinin incelenmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2004 (Yüksek Lisans Tezi).
14. Usmanbaş, İlhan, *Müzikte Biçimler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1974.

15. Yılmaz, Ayça, *Frederic Chopin"24 Prelüd" Op.28*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008 (Yüksek Lisans Tezi).

İNTERNET KAYNAKLARI

1. (http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=9002) (14 Temmuz 2010)

2. (http://www.denizce.com/adnansaygun.asp) (14 Temmuz 2010)

3. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmet_Adnan_Saygun) (15 Temmuz 2010)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Fatma ERKILIÇ
Uyruğu: Türkiye (TC)
Doğum Tarihi ve Yeri: 17 Ağustos 1985, Ordu
Medeni Durumu: Evli
Tel: +90 352 438 03 24
Fax:
email: fatmayesilyurt52@hotmail.com
Yazışma Adresi: Yenidoğan mah. Hoca Ahmet Yesevi cad. no: 21/16 38280 Talas/KAYSERİ

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Lisans	EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2008
Lise	Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2004
İlköğretim	Gazi İlköğretim Okulu	2000

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2011- Bahar Dönemi	EÜ Güzel Sanatlar Bölümü	Piyano Öğretmeni
2010-Güz Dönemi	EÜ Kreş ve Anaokulu	Piyano Öğretmeni
2008-2009	Melikgazi Belediye Konservatuarı	Piyano Öğretmeni

YABANCI DİL

İngilizce