

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

**SANATTA YETERLİK
ESER ÇALIŞMASI**

**AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP. 31
SOLO VİYOLONSEL İÇİN PARTİTASI'NIN
TARİHSEL VE YAPISAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

**DENİZ DOĞANGÜN
08724205**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. KORAY SAZLI**

**İSTANBUL
2015**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

SANATTA YETERLİK
ESER ÇALIŞMASI

AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP. 31
SOLO VİYOLONSEL İÇİN PARTİTASI'NIN
TARİHSEL VE YAPISAL AÇIDAN İNCELENMESİ

DENİZ DOĞANGÜN
08724205

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih: 18/08.2015

Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı:
Jüri Üyeleri:

Unvan Ad Soyad
Doç. Dr. Koray Sazlı
Prof. Dr. Turan Sağer
Prof. Dr. Özkan Manav
Yrd. Doç. Ashhan Erüzun Özel
Yrd. Doç. Rifat Akyel

İmza



İSTANBUL
AĞUSTOS 2015

ÖZ

AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP. 31 SOLO VİYOLONSEL İÇİN PARTİTASI'NIN TARİHSEL VE YAPISAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Deniz Doğangün
Ağustos, 2015

Ahmed Adnan Saygun'un 1955 yılında tamamladığı ve bestecilik çizgisinin ikinci dönemine yerleşen 'Solo Viyolonsel için Partita' adlı yapıtı, bir birinci dönem yapıtı olan 'Viyolonsel sonatı' ve son dönemi içindeki 'Viyolonsel konçertosu' arasından en çok icra edileni olmakla birlikte hakkında analitik bir çalışmanın yapılmadığı görülmektedir. 1955 yılında tüm dünyada, filozof, şair ve dram yazarı F.Schiller, ölümünün 150. yıldönümü olması sebebiyle bir dizi etkinlikle anılmış ve Türkiye'de bu etkinlikler çerçevesinde, başta İstanbul ve Ankara'daki Fen Edebiyat fakültelerinde gerçekleşen konferans ve bildirilerle akademik dünyadaki yansımalarını bulmuştur. Sanat hayatında ise, İstanbul Şehir Tiyatroları başyönetmeni Max Meinecke, Schiller'in 'Hile ve Sevgi' adlı oyununu programa almış, Saygun'dan oyunun başında çalınacak, eşliksiz viyolonsel için bir müzik siparişinde bulunmuştur. Schiller'e ithaf edilen bu müzik, yazılmasından kısa bir süre sonra *Partita* başlığı alarak literatürdeki yerini almıştır. İlk kez, Ankara Konservatuvarı viyolonsel hocası Martin Bochmann tarafından seslendirilen bu eser, hem icracısına hem de bestecisine 'Schiller Hatıra Madalyası' kazandırmıştır. 'Hile ve Sevgi', yazıldığı 1783 görselinde bir dramaturji ile oynanırken, Saygun, yazı dilinde Schiller dönemi bir klasizm üslubunun yansımalarını partitasına aktarmadığı görülmektedir. Eleştirmenler bu zıtlığın üzerinde durmuşlardır. Saygun'un çocukluğundan gelen mistizm ile kurduğu ilişki, onu ileriki yaşlarda tasavvuf felsefesine yaklaştırmış, insan sevgisi, yüksek manevi değerlerle örtüşerek, Schiller hümanizmi ile bu minvalde kurduğu paralel, partitanın düşünsel altyapısını oluşturmuştur. Yapıt üzerinde gerçekleştirilen yapısal analiz sonucu, eserin barok dönem partitası geleneğinin önemli bir özelliği olan dans başlıklarını taşımadığı ve klasik dönem Salzburg partitalarına bu anlamda daha çok öykündüğü görülmüştür. Yunan modları, pentatonizm ve Türk makam müziği renklerinin eserin yapısal gereçleri olarak kullanılması, Saygun müziğinin karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan literatür taramasında eserin tarihsel süreci üzerinde elde edilen verilerin yanı sıra, gazete ve dergi makaleleri bu araştırmanın önde gelen kaynaklarını oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, Partita, Viyolonsel, İstanbul Şehir Tiyatroları, 1955, Solo Çello, 20. yy.

ABSTRACT

AHMED ADNAN SAYGUN'S OP. 31 PARTITA FOR SOLO CELLO, THE ANALYSIS OF ITS HISTORICAL AND FORMAL PERSPECTIVES

Deniz Doğangün
August, 2015

Ahmed Adnan Saygun's 'Partita for Solo Cello' as one of his second period compositions whilst compared to his early period Cello Sonata and his late period Cello Concerto, this Partita has been performed much more frequently, albeit lacking analytic and written studies. The piece was composed in 1955 as a part of a series of events including lectures and seminars, that were held in the Arts and Sciences Faculties of the universities in Istanbul and Ankara in commemoration of the famous philosopher, poet and playwright Friedrich Schiller's 150th anniversary of his death, which was observed throughout the World. Max Meinecke, who then was the executive director of Istanbul City Theatre had put Schiller's 'Kabale und Liebe' (Intrigue and Love) on the theatre's program. He commissioned Saygun to write a short solo piece for cello to be performed before the play. Shortly after finishing the final version of his composition, Saygun titled it 'Partita' and dedicated it to the memory of Schiller. The first public performance of Saygun's Partita was given by Martin Bochmann who was the cello professor at Ankara State Conservatory during that time. This performance resulted in Turkey and Germany strengthening their diplomatic ties, as well as earning both the composer and the performer the Schiller Commemorative Medal. While Meinecke chose to have a late 18th century style of staging for the play, the very period 'Kabale und Liebe' was written in, Saygun chose not to use elements of classicism in his musical language. This polarity has often been emphasized by the critics. Saygun's strong connection with mysticism starting in his childhood moved him toward sufism later in life, which overlapped with the moral qualities of humanism. It is the playwright's humanism, Saygun says, that made him feel kinship with Schiller and allowed him to find the right musical frame he was looking for, for his compositions. Upon structural analysis, it could be seen that the piece does not contain the "dance titles", that are a very important part of the Baroque Partita Tradition. In this aspect, it is much closer to the Salzburg Partitas. It is a characteristic of Saygun's music to use pentatonicism as well as Greek and Turkish maqams' colors as his partita's structural and musical tools. In addition to the data that was acquired through bibliographic research, news paper and magazine articles have been essential resources for this study.

Key Words: Ahmed Adnan Saygun, Partita, Violoncello, İstanbul City Theatre, 1955, Solo Cello, 20th Century

ÖN SÖZ

Bu önemli ve özel eser hakkında yaptığım çalışmanın, ilerideki dönemlerde, hem kendime bir eseri bütün olarak görebilmemde izleyebileceğim yolları hatırlatması açısından, hem de Saygun'un viyolonsel müziğinin dünyasına girecek olanlara ve bu alanda yapılması planlanan çalışmalara bir ışık tutması amacını öngörmekteyim.

İlk defa, viyolonsel lisans mezuniyet programım içerisinde çalma şansı bulduğum bu yapıt üzerine araştırmayı seçmemdeki etken, yüksek lisans eğitimim sırasında, değerli, merhum hocam Prof. Nuri İyicil ve bir başka değerli hocam, Babür Tongur'la, Saygun üzerine olan derslerimiz tartışmasız önemli olmuştur.

Sanatta Yeterlik programı süresince, bana karşı sonsuz desteği ve güveninin yanı sıra, birikimi ve duruşuyla örnek aldığım, danışmanım Doç. Dr. Koray Sazlı'ya, akademik çalışmalarım üzerindeki yardımları için, hocam Prof. Dr. Turan Sağer'e, Türk musikisi konusunda ülkemizin ileri gelen üstadlarından Öğr. Gör. Özer Özel'e, makam müziği üzerine sorularım karşısında sabrı ve engin paylaşımları için ve konservatuvarda yarı zamanlı eğitime başladığım yıl solfej öğretmenim olarak tanıyıp, desteğini bugün sanatta yeterlik çalışmam üzerinde dahi esirgemeyen, değerli besteci ve Saygun'un son öğrencilerinden, Prof. Dr. Özkan Manav'a tüm emekleri için teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	6
1.2. Problem	7
1.3. Araştırmanın Önemi	8
1.4. Sınırlılıklar	8
1.5. Tanımlar	9
1.6. Yöntem	10
1.6.1. Araştırmanın Modeli	10
1.6.2. Verilerin Toplanması	10
1.6.3. Verilerin Analizi	10
1.7. İlgili Araştırmalar	11
2. AHMED ADNAN SAYGUN ÜZERİNDEN 20.YÜZYIL TÜRK ÇOKSESLİ	
MÜZİĞİNE BAKIŞ	13
2.1. Çoksesli Türk Müziği Dilinin Cumhuriyet'ten Günümüze Gelişim Çizgisi	13
2.2. Ahmed Adnan Saygun'un Biyografisi	15
2.3. Saygun'un Müzik Dili Unsurları	23

2.3.1. Pentatonizm	23
2.3.2. Makam/Modalite	25
2.4. 20. Yüzyıl Solo Viyolonsel Repertuarı	26
3. PARTİTA GELENEĞİNE TARİHSEL BAKIŞ	41
3.1. Terminolojiye Giriş ve Biçimsel Gelişim	42
3.2. Sonata de Camera - Sonata de Chiesa	45
3.3. Salzburg Partitaları	46
4. VİYOLONSEL İÇİN SOLO PARTİTA Op.31: TARİHSEL İNCELEME. 48	48
4.1. Ankara ve İstanbul'da 1955'e Taşınan Süreç	51
4.2. Şehir Tiyatrolarında 'Hile ve Sevgi'	53
4.3. 1955'ten 2000'lere: Partita'nın Yankıları	59
5. VİYOLONSEL İÇİN SOLO PARTİTA Op. 31: YAPISAL ANALİZ	60
5.1. I. Bölüm: <i>Lento</i>	61
5.2. II. Bölüm: <i>Vivo</i>	68
5.3. III. Bölüm: <i>Adagio</i>	73
5.4. IV. Bölüm: <i>Allegretto</i>	81
5.5. V. Bölüm: <i>Allegro Moderato</i>	88
6. SONUÇ	100
KAYNAKÇA	105
EKLER	108
Ek 1. 'Solo Viyolonsel için Partita' Nota: Peer Musikverlag/Southern Music Publishing Company Edisyon	108
Ek 1a. 'Solo Viyolonsel için Partita' Nota: Bestecinin El Yazısı	120
Ek 2. Oyun Hakkında Çıkmış, Gazete Köşe Yazıları ve Küpürler	131
ÖZ GEÇMİŞ	135

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1:	Özsoy, 1981-82 Sezon Afişi	51
Şekil 4.2:	Oratoryonun İlk Seslendirilişi için Hazırlanan Afiş	53
Şekil 4.3:	Martin Bochmann, Kavaklıdere, Ankara'daki Evinde 1957	56
Şekil 4.4:	Tiyato Dergisi, Mart-Nisan Sayısı 1955 s. 10	58
Şekil 4.5:	'Hile ve Sevgi' Oyunundan Bir Fotoğraf. (1955)	59
Şekil 4.5.1:	'Hile ve Sevgi' Oyunundan Bir Fotoğraf	60
Şekil 4.6:	Saygun'un El Yazısı ile Partita'nın Birinci Sayfası	61
Şekil 4.7:	4 Mayıs 1955 Milliyet Gazetesi s.2	62
Şekil 5.1:	I. Bölüm 1-8. Ölçüler	65
Şekil 5.2:	Töresel Musiki Kitabı, s: 17	66
Şekil 5.3:	I. Bölüm 1-8. Ölçüler	66
Şekil 5.4:	Messiaen, <i>Mode 4</i> Örneği	67
Şekil 5.5:	I. Bölüm, 9-15. Ölçüler	67
Şekil 5.6:	67
Şekil 5.7:	I. Bölüm 25. Ölçü	68
Şekil 5.8:	I. Bölüm 26. Ölçü	68
Şekil 5.9:	Anhemiton Pentaton Dizi	68
Şekil 5.10:	Töresel Musiki s: 9	69
Şekil 5.11:	I. Bölüm, 27-31. Ölçüler	69
Şekil 5.12:	I. Bölüm, 34. Ölçü	69
Şekil 5.13:	I. Bölüm, 35-41. Ölçüler	69
Şekil 5.14:	70
Şekil 5.15:	I. Bölüm, 42-47. Ölçüler.....	70
Şekil 5.16:	I. Bölüm, 48-49. Ölçüler.....	71
Şekil 5.17:	Saygun'un El Yazması, I. Bölüm, 47-48. Ölçüler	71
Şekil 5.18:	I. Bölüm, 50. Ölçü ve Ses Grubu	71
Şekil 5.19:	IV. Bölüm, 5-6. Ölçüler ve Ses Grubu	72

Şekil 5.1.1:	II. Bölüm, 1-4. Ölçüler	72
Şekil 5.1.2:	II. Bölüm, 13-18. Ölçüler	73
Şekil 5.1.3:	Alaca Dor Tetrakordu	73
Şekil 5.1.4:	II. Bölüm, 19-20. Ölçüler	73
Şekil 5.1.5:	Bestenigâr Dizisi	73
Şekil 5.1.6:	II. Bölüm, 21-27. Ölçüler	74
Şekil 5.1.7:	II. Bölüm, 30-31. Ölçüler	74
Şekil 5.1.8:	Ayrık Alaca Dor Dizisi	74
Şekil 5.1.9:	II. Bölüm, 43-44. Ölçüler	75
Şekil 5.1.10:	II. Bölüm, 46-49. Ölçüler	75
Şekil 5.1.11:	II. Bölüm, 52-55. Ölçüler	75
Şekil 5.1.12:	II. Bölüm, 56-58. Ölçüler	76
Şekil 5.1.13:	B2'li Aralık Gruplandırılmalar Üzerinden Yarı Kromatik Dizi	76
Şekil 5.1.14:	II. Bölüm, 59-64. Ölçüler	76
Şekil 5.1.15:	II. Bölüm, 82-89. Ölçüler/ <i>Codetta</i>	76
Şekil 5.2.1:	III. Bölüm, 1-5. Ölçüler	77
Şekil 5.2.2:	Anhemiton Pentaton Dizi	77
Şekil 5.2.3:	III. Bölüm, 14. Ölçü	78
Şekil 5.2.4:	Musiki Temel Bilgisi, Ayrık Dor Töresi Örneği s: 251	78
Şekil 5.2.5:	III. Bölüm, 17-21. Ölçüler	78
Şekil 5.2.6:	III. Bölüm, 22-24. Ölçüler	78
Şekil 5.2.7:	79
Şekil 5.2.8:	Ritmik Figür	79
Şekil 5.2.9:	III. Bölüm, B fikri, 25-30. Ölçüler	79
Şekil 5.2.10:	79
Şekil 5.2.11:	80
Şekil 5.2.12:	80
Şekil 5.2.13:	Töresel Musiki, Diton Pentaton Örneği s: 12	80
Şekil 5.2.14:	III. Bölüm, 32-34. Ölçüler	81
Şekil 5.2.15:	Diton Pentaton Dizi	81
Şekil 5.2.16:	III. Bölüm, 34-36. Ölçüler	81
Şekil 5.2.17:	III. Bölüm, 37-43. Ölçüler	82
Şekil 5.2.18:	Kromatik Dizi	82
Şekil 5.2.19:	III. Bölüm, 42. Ölçü	82
Şekil 5.2.20:	III. Bölüm, 43-49. Ölçüler	83

Şekil 5.2.21:	III. Bölüm, 49-50. Ölçüler	83
Şekil 5.2.22:	Ses Dizisi	83
Şekil 5.2.23:	III. Bölüm, 50-51. Ölçüler	83
Şekil 5.2.24:	III. Bölüm, 54-56. Ölçüler	84
Şekil 5.2.25:	Anhemiton Pentaton Dizi	84
Şekil 5.2.26:	III. Bölüm, 57-59. Ölçüler	84
Şekil 5.2.27:	III. Bölüm, 60-63. Ölçüler	84
Şekil 5.2.28:	III. Bölüm, 64-66. Ölçüler	85
Şekil 5.3.1:	IV. Bölüm, 1-6. Ölçüler	85
Şekil 5.3.2:	86
Şekil 5.3.3:	86
Şekil 5.3.4:	IV. Bölüm, 7-14. Ölçüler	86
Şekil 5.3.5:	87
Şekil 5.3.6:	87
Şekil 5.3.7:	IV. Bölüm, 15-24. Ölçüler	87
Şekil 5.3.8:	88
Şekil 5.3.9:	Süsleme, 29. Ölçü	88
Şekil 5.3.10:	Tekrar Eden Motif	88
Şekil 5.3.11:	2. Senfoni, III. Bölüm, 5-8. Ölçüler	89
Şekil 5.3.12:	IV. Bölüm, 37-41. Ölçüler	90
Şekil 5.3.13:	Anhemiton Pentaton Dizi	90
Şekil 5.3.14:	IV. Bölüm, 41-42. Ölçüler	90
Şekil 5.3.15:	IV. Bölüm, 42-44. Ölçüler	90
Şekil 5.3.16:	Musiki Temel Bilgisi, IV. Kitap, s: 260	91
Şekil 5.3.17:	IV. Bölüm, 45-47. Ölçüler	91
Şekil 5.3.18:	91
Şekil 5.3.19:	IV. Bölüm, 48-53. Ölçüler	91
Şekil 5.3.20:	Anhemiton Pentaton Diziler	92
Şekil 5.3.21:	IV. Bölüm, 1. Dolap	92
Şekil 5.3.22:	IV. Bölüm, 2. Dolap	92
Şekil 5.3.23:	VI. Bölüm, 13-14. Ölçüler	92
Şekil 5.4.1:	V. Bölüm, 1-4. Ölçüler	93
Şekil 5.4.2:	V. Bölüm, 5-11. Ölçüler	93
Şekil 5.4.3:	I. Senfoni, 1. Bölüm, 1-10. Ölçüler	94
Şekil 5.4.4:	V. Bölüm, 12-13. Ölçüler	94

Şekil 5.4.5:	V. Bölüm, 14-21. Ölçüler	95
Şekil 5.4.6:	V. Bölüm, 22-25. Ölçüler	95
Şekil 5.4.7:	V. Bölüm, 26-31. Ölçüler	96
Şekil 5.4.8:	V. Bölüm, 32-35. Ölçüler	96
Şekil 5.4.9:	IV. Bölüm, 35-38. Ölçüler	96
Şekil 5.4.10:	V. Bölüm, 38-42. Ölçüler	96
Şekil 5.4.11:	97
Şekil 5.4.12:	V. Bölüm, 43-49. Ölçüler	97
Şekil 5.4.13:	V. Bölüm, 49. Ölçü	97
Şekil 5.4.14:	V. Bölüm, 37. Ölçü	98
Şekil 5.4.15:	V. Bölüm, 47-49. Ölçüler	98
Şekil 5.4.16:	V. Bölüm, 49-53. Ölçüler	98
Şekil 5.4.17:	V. Bölüm, 54-65. Ölçüler, <i>Coda</i>	99
Şekil 5.4.18:	Töresel Musiki, Anhemiton Pentaton Örneği, s:9	99

1. GİRİŞ

20.yy.ın ilk yarısı, Türkiye Cumhuriyeti ve Dünya tarihi açısından değerlendirildiğinde, bir önceki yüzyılın sonlarında tırmanışa geçen ulusalcı akımların etkisiyle, büyük savaşlara sebep olarak yaşadığımız bugünü kökten şekillendirmiştir. 600'ü yılı aşkın mevcudiyetini sürdüren Osmanlı imparatorluğun çöküşünün ardından, 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti, kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde, siyasal, ekonomik, hukuki, sosyal ve kültürel alanlarda kapsamlı bir reform hareketi ihtiyacı ile laik ve demokratik bir ülke idealinin peşinden gitmiştir. Atatürk'ün Cumhuriyetle ilgili yapmış olduğu şu tanım, bütün reformların bir kültür devrimi içerisinde okunması gerektiğine işaret etmektedir:

“Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür... Kültür okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden mana çıkarmak, intibah almak, düşünmek, zekâyı terbiye etmektir. Yine insan, enerjisiyle ve fakat tabiatın ona iltifat edildikçe tükenmez yardımıyla, yükselen, genişleyen insan zekâsı, hudutsuz kavrayış anlamında “insanım” diyen bir vasf-ı mahsus olur. İnsan, hareket ve faaliyetin, yani dinamizmin ifadesidir. Bu böyle olunca kültür, yukarıda işaret ettiğimiz, insanlık vasfında insan olabilmek için bir esasî unsurdur. Bunu kısaca izah edelim: Kültür, tabiatın yüksek feyzleriyle mesut olmaktır.”¹

Bu ülkünün gelişiminde, güzel sanatlarda, özellikle müziğin ele alınışı önemli olmuştur. Osmanlı müziği yerine, hakiki müziğin Anadolu halkında işitildiği öngörülerek, özünü halk müziğinden alan çok sesli müzik fikri güçlenmiştir.

Cumhuriyetin, ilk kuşak çoksesli bestecilerinden Ahmed Adnan Saygun, bu felsefeyi en fazla içselleştirebilmiş olanlardandır.

“Türk toplumunun amacı, bilimde, teknikte, güzel sanatlarda, hulusa her şeyde çağdaş bir düzeye ulaşmak ve kendi özelliklerini yansıtan, kendi damgasını taşıyan eserler ile insanlık ülküsüne en üst düzeyde katkıda bulunmaktır. Musikide de amaç, Türk ruhunu evrensel bir düzeyde yansıtan eserler ile mümkün olur. Bu konuda “başarıya ulaşmak için ‘araç’ ile ilgili

¹ Afet İnan, **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**,4. bs. (Ankara. Türkiye İş Bankası Yayını 1984), 271-272.

fedakârlıklar yapılmasından da çekinilmez”² sözleriyle kendi görüşüne açıklık getirmiştir.

Resmi ideoloji içerisinde, Türk kimliğinin araştırılması esası üzerinden, geleneksel Türk müziğinin köklerine ulaşma yolculuğunda bireysel çalışmaları ve bu yoğunluk üzerinden kendi müzik dilini bulma süreci, Ahmed Adnan Saygun’u, ilk kuşak Türk çoksesli bestecileri içinde özgün bir noktada ayırt edilmesini gerektirmektedir. 1945’te yayınladığı “Yalan- Sanat Konuşmaları” başlıklı kitabında, gelenekle olan ilişkisini aşağıdaki şu sözleriyle açıklamıştır.

“Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir. Yağmur yağar, güneş açar ve kendini rüzgâra veren yaprakların arasından, günün birinde renk renk bir meyve belirir. Bu meyve, ne ağaç ne de topraktır. Fakat hayatını, kendi için nefes alan yapraklara, kendi için toprağa dalan köklere ve ona özü eriştiren gövdeye borçludur ”³

Burada, geleneksel olanın ‘halk ve halktan gelen’ olduğunu da şu sözleriyle ifade eder...

“Türkü dediğimiz şey olmasaydı bugünün sanatına erişebilir miydik? “Polifonik Mektep’in Kontrapunt yazısına karşı Armoni çıkarken, kökü halk türküleri olan Madrigal, sanat eseri kılığına giren oyun havalarına, Suite’e, Sonate’ye ve Senfoni’ye yolu açıyor, Opera’yı, Senfonik poem’i hazırlıyor.”⁴

Saygun’un 1900-1910 arasında doğmuş çağdaşları Boris Blacher, Elliot Carter, Aaron Copland, Samuel Barber, Luigi Dallapiccola, Werner Egk, Kabalevsky, Khatchaturian, Messiaen, Goffredo Petrassi, Shostakovich örneklerinde, 19.yy.’dan itibaren gelişmekte olan yeni bir müzikal hamle ihtiyacının karşılığı görünmektedir. Saygun, Türk müziğinde de gereken hamleyi şu şekilde yorumlamıştır:

“İşte Türk musikisi bunlardan yüzyıllarca evvel tıpkı hristiyanlığın ilk çağlarındaki gibi kendini türlü tesirlere açmış ve bunların hepsinden bir hamur yaparak üstüne kendi damgasını vurmuştur. İtri’nin ve İsmail Dede’nin eserlerinde hamlenin olgunluğunu buluyoruz. Bir asır önce İsmail Dede yeni bir hamle ihtiyacını hissediyor. Türk sanat âleminde çöküntüler başlamıştır. Mehter’in yerini Bando’nun alması, Fasıl takımının Orkestra’ya yönelmesi, yeni duyuların zarureti değil de nadir? Hamle bir asırdır gelişmekte.”⁵

² A.A. Saygun, **Atatürk ve Musiki**, (Ankara: Sevda- Cenap And Vakfı Yayınları, 1987), 72.

³ A.A. Saygun, **Yalan-Sanat Konuşmaları**, (Ankara: Doğu Matbaası, 1945), 24.

⁴ **age** s: 27, s:33

⁵ İlhan Usmanbaş, “Ahmet Adnan Saygun Üzerine” Bilgi Üniversitesi Yeni Müzik Konser Serisi – Karma Konser Etkinliği, Seminer Deşifresi, 24 Mayıs 2007.

Buradan yola çıkacak olduğunda, Anadolu coğrafyasının antik zamanlardan günümüze yolculuğu içerisinde Saygun'un müziğinde 'inşa unsuru' olarak seçtiği, pentatonizm, makamsal ve modal yapılandırma öğeleri açıklık kazanmaktadır. Etno-müzikolog kimliğiyle yaptığı ilk araştırmalarda pentatonizmin anavatanının Türklerin de ilk anavatanı olarak kabul edilen Orta Asya'dan çıktığını öne sürmüş olan Saygun, daha sonraları, tek bir köken ve yayılcı yaklaşım tezinden uzaklaşmış, fakat bu araştırmaların etkisi, bestecilik dilinin önemli bir ögesi olarak yerleşmiştir.

Yerelliğin arayışı, araştırmacı bir çerçevede, sadece halk müziği ile sınırlı kalmamış, makam müziğinin de incelenmesini gerektirmiştir. Saygun, komalı sesler yerine bir sekizli içinde 12 eşit yarım aralıklı (tampere) düzeni yeğlemiştir. Bunun nedeni de tutarlı bir çokseslilik yaratmak ve yapıtın evrensel düzeyde seslendirilmesine olanak sağlamaktır⁶. Saygun makam dizilerinin içinden aldığı dörtlü ya da beşli grupları, bazen belirgin, çoğu zaman da soyutlayarak kullanmıştır. Makamları, Antik Yunan modları ile ilişkilendirmiş olan Saygun, 1966 yılında basılan 'Musiki Temel Bilgisi' IV. kitabında, yerel bir unsur olarak modalite fikrine bakışını şu sözlerle belirtmektedir.

"Eski Yunan terimleri kullanıldı diye bu törelerin ve türlerin sadece o çağlara ve o çağlarda yaşamış olan insanlara ait ve onların malı sanılmamalıdır. Her şeyden önce, muhtelif töreler ve türler bakımından Türkiye topraklarının, böyle bir sistemin teşekkülünde çok büyük bir payı olmuştur ve bu olay, daha eski Yunan çağlarında dahi belirtilmiştir. Eski Türk sanat musikisinde bu töreler birçok "makam"ların temelini teşkil eder"

Bestecinin 1973 yılında Faruk Güvenç'le yaptığı bir söyleşide, Güvenç'in, müzikte son yıllardaki arayış ve tartışmalarla ilgili bir sorusuna verdiği cevap, en genel anlamıyla Saygun'un düşünsel yapısını açıklamaktadır:

"...İstediyini istediğin teknikle yazacaksın. İstersen, eski perde sistemine göre yaz. Sonuçta evrensel çizgiye ulaşabiliyor musun? İnsanlığa seslenebiliyor musun? Sadece bana hitap etmek yeterli değildir. Eserlerinle tüm insanlığı etkileyerek, yerel sanatçı olmaktan sıyrılıp, evrensel bir sanatçı haline gelebiliyor musun? İşte biz, bu yolda pek çok eser verdiğimiz kanısındayız. Tabii bu arada, batının çoksesli müziğine, kendi müziğimizden kaynaklanan eserlerle, değişik bir renk getirdiğimiz de kesindir."

⁶ Önder Kütahyalı, "Saygun'un Yapıtlarında Modal ya da Makamsal Etmen" **Biyografya 5** (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004): 100.

Saygun, istatistikî olarak, Türk çoksesli müzik tarihinde kendisi ve eserleri hakkında en fazla akademik çalışmanın yapıldığı bestecidir⁷. Bununla birlikte, hakkında yirmi kitap yazılmış ve eserleri en çok kayıta alınmış⁸ besteci de yine kendisi olmuştur.

Bestecinin Opus numarası alan ve almayanlarla birlikte toplam, seksen beş adet yapıtı içerisinde viyolonsel için üç eseri bulunmaktadır. Bestecilik dilinin gelişimi, üç dönem içerisinde incelenen Saygun yazısında, her dönemin karşılığına denk gelecek sırada olan eserler şunlardır:

1. Op. 12 Viyolonsel Sonatı, (Viyolonsel ve Piyano için) (1935-1936)
2. Op. 31 Viyolonsel için Solo Partita (05. 05. 1955)
3. Op. 74 Viyolonsel Konçertosu (29.11. 1987)

Bestecinin, içinde viyolonsel çalgısı kullandığı orkestra ve birçok oda müziği eseri de bulunmaktadır.

Bir ilk dönem eseri olan viyolonsel sonatını, Saygun, Paris'teki eğitiminin beş yıl ardından, 1936 yılında Ankara'da tamamlamış ve eseri, o dönem Ankara Devlet Konservatuarında hocalık yapmakta olan Rus çellist, David Zirkin'e ithaf etmiştir. İlk seslendirilişi 13 Aralık 1941'de David Zirkin ve piyanist Walter Schlösinger tarafından Ankara'da gerçekleşen eserin yurt dışındaki ilk temsili ise, 4 Şubat 1948'de, Paris École Normale de Musique'de Jacqueline Brisson ve piyanist Pierre Coddée tarafından yapılmıştır. Bu dönem, Saygun'un pentatonizm üzerindeki araştırmalarının yoğunluğu eserin yapısı içerisinde görülmekte, bununla birlikte Sabâ, Hicaz, Bestenigâr ve Hüseyini makamlarının dörtlü ya da beşli dizilerinden de faydalandığı görülmüştür⁹. Bu eser, bugüne kadar Saygun'un bu üç viyolonsel yapıtı arasından, bir doktora¹⁰ ve bir yüksek lisans tezi¹¹ ile akademik bağlamda çalışmaların yapıldığı tek eseri olmuştur.

⁷ Ahmet Serkan Ece, "Çoksesli Türk Müziği Bestecileri ile İlgili Lisansüstü Tez ve Yayınlar Antolojisi", **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, c. 9, s. 2 (2007): 1.

⁸ Evin İlyasoğlu, "Saygun Hakkında 'Yirmi' Kitap". **Cumhuriyet Gazetesi**, 8 Ağustos 2012.

⁹ Özgür Elgün, "Ahmed Adnan Saygun's Sonata for Cello and Piano: A Recording and An Analytical Review" (Doktora Tezi, Arizona State University, 2002).

¹⁰ **age**.

¹¹ Rahşan Güvençer, "Ahmed Adnan Saygun'un Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Teknik Açından ve Yorumla Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu". (Yüksek Lisans Tezi. MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006).

Saygun'un, bir son dönem eseri olan ve ölümünden sadece dört yıl önce, 1987'de tamamladığı, üç bölümlü viyolonsel konçertosunun ilk temsili ise 8 Ekim 1993'te çellist David Geringas ve şef Alexander Schwink önderliğinde, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. 2000 yılında, Bilkent Senfoni orkestrası tarafından, şef Rodolfo Bonicci ve çellist Artura Bonicci ile yapılan canlı konser kaydının ardından BSO aynı eseri, 2007'de, şef Howard Griffiths ve çellist Tim Hugh ile bir CD kaydını yayınlamıştır. Eserin, görece yeni sayılacak olmasının, hakkında yapılabilecek bir analitik çalışma için erken bulunması ihtimalini de göz önünde tutmakla beraber, üzerinde halen hiçbir çalışmanın yapılmamış olduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın kapsamı içerisindeki 'Solo Viyolonsel için Partita'(1955), bestecinin ikinci dönemi içerisinde konumlanan ve Saygun'un yapıtları içerisinde eşliksiz enstrüman için yazdığı sadece iki eserin, ilk örneğidir. Diğer yapıt ise, 'Solo Keman için Partita' (1961) başlığını taşımaktadır.

Viyolonsel için Partita'nın, Saygun'un diğer viyolonsel yapıtları ile karşılaştırılmasında, bu eserin konservatuvar müfredatı içerisine girebilmiş sayılı Türk bestecileri eserlerinden biri olması, önemli bir noktayı teşkil etmektedir. Lisans ve lisansüstü çalışmalarda, 20. yy. yapıtları arasından, özellikle solo viyolonsel eserleri içerisinden yapılacak bir seçkide, hem Türk çoksesli müziği, hem de Saygun yazısının tanınması için ideal bir seçim olan eser, karşılığında sık performans imkânı bulmuş, eşliksiz yazı, yorumcunun esere daha rahat ulaşmasını sağlayarak pratik bir kavrayış sağlamıştır. 2000'lerin başından itibaren çellist Yo-Yo Ma'nın 'İpek Yolu' projesi içerisine kattığı eserin, yazılışından 45 yıl sonra, küresel bir yankı uyandırması, popüler manada ilgiyi arttırmış ve hatta bazı tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Saygun, bu partitayı, dönemin İstanbul Şehir Tiyatroları başrejisörü Max Meinecke'nin bir ricasıyla kaleme almıştır. Freidrich Schiller'in ölümünün 150. yıl dönümünde, dünya çapında gerçekleştirilecek etkinlikler kapsamında Türkiye'de şehir tiyatrolarında oynanacak olan, yazarın 'Hile ve Sevgi' adlı oyununun başında çalınmak üzere sipariş edilen bu eser, dönemin Federal Almanya hükümeti tarafından bestecisine 'Schiller Madalyası' kazandırırken, eser çeşitli kritikler almıştır. Tarihsel açıdan partita geleneğine bakıldığında, bestecinin bu başlığı uygun görmesinin nedenlerinin de aydınlatılmasına gidilecek olan bu çalışmada, eserin

yapısal analizi ortaya çıkartılacak ve yazı dilindeki ögeler belirlenecektir. Eserin ilk seslendirilişini gerçekleştiren çellist Martin Bochmann'ın oğlu, besteci ve akademisyen Christopher Bochmann'dan elde edilen el yazması örneği (dijital), orijinal edisyon ile birlikte bu analiz, göz önünde bulundurulacak önemli bir kaynağı teşkil etmektedir.

Partitanın yazılmasına giden ve ardından tiyatro sahnesinden geçen süreç, çeşitli dergi ve gazetelerden elde edilen araştırmalar sonucunda belli bir tarihsel çizgiye oturtularak, partitanın 1955 yılı sanat hayatındaki yeri ilk defa bu çalışmada sunularak gün yüzüne çıkartılması amaçlanmıştır. Bununla birlikte Saygun'un 20.yy.da gelişen Türk çoksesli müziği içerisindeki yeri ile yüzyılın başlarından itibaren, müzikte, yerele ve köklere dönüş akımı bir koşutluk içinde değerlendirilecektir.

Bestecinin, tüm solo keman/keman yapıtları ile ilgili bulunan, görece sıklıkta makale, tez vb. yayınların yanında, viyolonsel yapıtlarından sadece Op.12, viyolonsel sonatına ağırlık verilmiş olması, diğer yapıtlar için ihtiyaç duyulan literatür eksikliğini ortaya çıkarmıştır. Buradan yola çıkılacak olunduğunda, "Ahmed Adnan Saygun'un Op.31 Solo Viyolonsel için Partitası'nın Tarihsel ve Yapısal Açından İncelenmesi" başlığında hazırlanan bu eser metni, eser üzerine yapılan ilk akademik çalışma olma özelliğini taşımaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Yapılan literatür taramasının sonucunda, A. A. Saygun'un eserleri arasında en çok seslendirilme edilme şansı bulmuş viyolonsel eseri 'Solo Viyolonsel için Partita' için, akademik bağlamda, hakkında hiçbir araştırmanın yapılmadığı ortaya çıkmıştır. Bir yorumcunun eseri en sağlıklı şekilde yorumlayabilmesinin ardında yatan önemli etkenlerden biri, seslendirmekte olduğu yapıtın, hangi tarihsel sürecin içerisinde gelişip, hangi nedenlerle bestelenmiş olduğu, bulunduğu döneme, sosyal ve kültürel açıdan ne kattığının bilinmesidir. Bununla birlikte, sağlanacak fikirsel yapı, eserin hangi müziksel yapı içinde kurgulandığının görülmesine de ihtiyaç duyuracaktır. Bu tip bir analizin de, söz konusu eser üzerine henüz gerçekleştirilmemiş olması, yorumcular ve araştırmacılar için eksik kalmıştır. Burada gerçekleştirilen çalışma, bu eksikliği öngörerek, eserin tarihsel ve yapısal analizini literatüre kazandırma amacı

taşımakta, bu alanda çalışan araştırmacılara, müzik öğrencilerine yol gösterecek bir nitelik sergilemektedir.

1.2. Problem

‘Viyolonsel için Solo Partita’ üzerine, eserin tarihsel ve yapısal analizine yönelik hiçbir çalışma yapılmaması, hem Saygun müziği, hem de viyolonsel repertuarı açısından, öncelikle bir yorumcunun, yorumlamakta olduğu esere dair bilmesi gerektiği öngörülen, stil, yapı, dönem, düşünsel alt yapı özelliklerine dair zayıf bir yaklaşımı süre getirdiği anlaşılmıştır. Çalışma, buradaki bilinmez üzerine ihtiyaç duyulan çözüme odaklanmaktadır.

İstanbul Şehir Tiyatroları ile yapılan bir işbirliğinin sonucu olan eserin, yapıtın ilk seslendirilişini gerçekleştiren Martin Bochmann’ın oğlu Christopher Bochmann sayesinde ulaşılan el yazmasının dijital kopyası üzerinde görünen *Sonat* ibaresi ile tiyatronun rejisörü tarafından düşünülen *Requiem* başlığı, farklı fikirlerin olduğuna işaret etmiştir. Sonuçta, ‘Partita’ ismi alan eserin, partita geleneğinin önemli bir özelliği olan, dans başlıklı bölüm adlarını taşıyamaması bu açıdan sorgulamayı gerektirmiştir.

Eser çalışması başlığına konu alan A.A. Saygun’un bu yapıtı, 1955 yılı, Nisan ayında Ankara’da tamamlanmış ve aynı yıl, yayın hakları SACEM’e, 1960’da ise Southern Music, Peer Musikverlag’a geçmiştir. Eserin günümüzde de kullanılan bu son edisyonunun yanında, Bilkent Üniversitesi bünyesindeki ‘Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi’nde bestecinin imzaladığı başka elden bir yazma da bulunmaktadır. Saygun’un eserleri ve bazı eşyalarının da sergilendiği bu araştırma merkezinin uzun bir zamandır kapalı olması sebebiyle, bu el yazması örneğine ulaşılamamış, dolayısıyla karşılaştırma imkânı bulunamamıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Eser üzerine çalışmakta olan yorumcunun, esere analitik bir bakış geliştirmesinin yorum üzerindeki etkisi önemli bir safhadır. Bu eserin öncesi ve sonrasıyla üzerinden geçtiği tarihsel süreç ve analitik yaklaşım ile yapısal karakterin çözümlemesi bu etkinin kazanılması için önemli bir ihtiyaca cevap vermektedir.

Bu araştırma, konu hakkında bir ilk olması sebebiyle, öncelikle alan üzerinde ihtiyaç duyulan ve ulusal/uluslar arası çalışmalarda kaynak ihtiyacına cevap veren bir çalışmanın elde edilmesine olanak sağlamaktadır.

Bestecinin, bir tiyatro eseri ile ilişkilendirilen tek eseridir. Bu sebeple, sahne sanatlarının öncü kollarından tiyatronun, müzikle ilişkisi çerçevesinde, Saygun yaklaşımının tanınması sağlanmıştır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu partita, Saygun'un, viyolonsel için (oda müziği ve orkestra partileri hariç) yazdığı üç yapıttan biridir. Diğer iki yapıttan da sadece biri (viyolonsel sonatı) üzerine sadece iki akademik çalışma yapıldığı görülmüştür. Bu araştırmanın içinde bir ara bölüm olarak, Saygun'un viyolonsel repetuarı üstünden karşılaştırmalı bir değerlendirme çalışmasına gidilmemiştir.

Eser üzerine teknik (parmak numarası, farklı yay kullanımı, çalışma tempoları, çalışma egzersizleri vb...) ya da yorumsal (stil, çellistlerin yorumsal farkları, cd, dvd vb...) araştırma ya da öneriler yapılmamıştır.

Yapıtın, 1955'ten günümüze kadar seslendiriliş, yorumcu isimleri ve sayısal açıdan ne kadar performans imkanı bulduğu, müzik eğitimi veren kurumlarda kaç tanesinin müfredatı içine girebilmiş olduğu, yorumcuların ve dinleyicilerin eser üzerindeki kişisel yorumları, bu çalışma kapsamının dışında tutulmuştur.

1.5. Tanımlar

Alaca: İki veya daha çok renkli anlamında bir sıfat olarak, Saygun bu terimi, kromatik ses gruplarını betimlemede kullanmaktadır.

Anhemiton pentaton: Bir sekizli içerisinde alınan beş ses arasında aralarında yarım perde ilişkisi bulunmayan dizilere verilen addır.

Diton Pentaton: Bir sekizli içerisinde alınan beş ses arasında, -tam perdenin yanı sıra- yarım perdeleri de bulunduran dizilere verilen addır.

Dönüştürü Çift Bölmeli Biçim: (İng.: *Rounded Binary*) Çift bölmeli (A-B) bir yapının sonunda ilk bölmenin içinden alınmış materyallerin geri dönerek bölümü kapatması ile elde edilen forma verilen isimdir. Türkçe terminoloji içerisinde yerleşik bir karşılığı (yahut tercümesi) bulunmaması sebebiyle, bu çalışma kapsamında 'Dönüştürü çift bölmeli biçim' çevirisi kullanılmıştır.

Etnomüzikoloji: Etnomüzikoloji müziğin hem sosyolojik hem de antropolojik bağlamda ele alınarak kültürel açıdan incelenmesidir. Etnomüzikoloji disiplinler arası önemli bir yerde bulunmakta ve antropoloji, tarih, sosyoloji, etimoloji, semiotik, matematik ve birçok başka bilim dalından yararlanmaktadır.

Dramaturji: Dramatik kompozisyon ve dramanın temel elementlerinin sahnede sunumuna verilen addır. Bir hikâye veya bunun gibi elementleri oynanabilecek bir forma şekillendirme olarak tanımlanmaktadır.

Kaynaştırıcı Kadans: (İng.: *Elided Cadance*) Bir müzik cümlesinin sonunda gelen kadans akorunun hemen öncesinde ya da beraberinde başlayan yeni cümlenin gelmesiyle elde edilen kadans biçimine verilen addır. Türkçe terminoloji içerisinde yerleşik bir karşılığı bulunmaması sebebiyle bu çalışma kapsamında 'Kaynaştırıcı Kadans' çevirisi kullanılmıştır.

Modalite: Müzikte, modların kuruluş biçimleriyle ilgili yöntemlere verilen addır.

Pentatonizm: Bir sekizli içinde belli beş ses kullanan müzik sistemine verilen addır.

Trikord: Bir dördümlü sınıırı içinde sadece üç sesin meydana getirdiği birimin adıdır.

Tetrakord: Bir dördümlü sınıırı içinde dört sesin meydana getirdiği birimin adıdır.

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma amacına uygun ve ekonomik bir süreçle verilerin toplanarak çözümlenmesi için gerekli koşulların düzenlenmesine ‘Araştırma Modeli’ denir¹². Bu çalışmanın araştırma modeli, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak yapılandırılmıştır. Saygun’un ‘Solo Viyolonsel için Partita’ adlı eserinin, betimsel araştırma yöntemiyle tarih içerisindeki yeri ve yapısal analizini ortaya koyarak, yorumcu, dinleyici ve araştırmacı için bir belgesel gözlem üzerinden şekillendirdiği tarihsel gelişimi ile eserin detaylı yapısal analizinden, Saygun’un müzik dili ve yapıtları içerisinde bir konumlanması ile şekillenmektedir.

1.6.2. Verilerin Toplanması

Kalitatif metodolojinin bir gereği olarak bu çalışmada Ahmed Adnan Saygun’un solo viyolonsel için partita’sının tarihsel yapısının incelenmesine dair, nitel olarak katkı sağlayacak bilgileri toplama amaçlı literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması ile konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Kaynaklar kitap, gazete, dergi, makale, fotoğraf, tez v.b. den oluşmaktadır. Ayrıca internet tabanlı kaynaklar da kullanılmıştır. Yurt dışı kaynakların bir kısmına ise online veri tabanları ile ulaşılmıştır.

1.6.3. Verilerin Analizi

Betimsel bir araştırma olması sebebiyle, toplanan yazımlanmış veri kaynakları, ‘Solo Viyolonsel için Partita’ yapıtının, A.A. Saygun’un yaşamı ve müzik dilinin tarihsel çizgisi üzerinde teşkil ettiği yerin konumlanmasına yardımcı olacak biçimde analiz edilmiştir. Analiz, tarihsel ve yapısal boyutların belirlenmesi olmak üzere iki ana boyutu kapsamaktadır.

¹² Prof. Dr. İbrahim Aslanoğlu, Sosyal Bilimlerde Metod ve Araştırma Teknikleri s:19

1.7. İlgili Araştırmalar

Emre Aracı'nın, 2001 yılında basılan '*Ahmed Adnan Saygun, Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*' başlıklı kitabı, Saygun'un en geniş kapsamlı biyografisi ve kronolojik eser kataloğuna sahip olması sebebiyle, bu araştırmada kronolojik sırada eserin öncesi ve sonrası üzerine, durduğu noktayı saptayabilmek açısından önemli bir başlangıç kaynağı olmuştur. Bu bağlamda bir diğer önemli kitap ise '*Biyografya 5 – Ahmed Adnan Saygun*' başlıklı çalışmadır. Bestecinin folklor ve etnomüzikoloji çalışmaları üzerine, Melih Duygulu'nun kaleme aldığı yazıda, Saygun'un müzik diline dair bilgilerin sağlanması için değerli bir kaynak olmuştur.

2011 yılında Sevda – Cenap And Müzik Vakfı yayınlarından, genişletilmiş baskısı ile çıkmış '*Ahmed Adnan Saygun'a Armağan*' kitabı ise önemli makaleler ve konuşmalardan oluşan özel bir derleme olarak, bestecinin 1924'te yayınlamış '*Kompozitörün Çalışmalarına Dair*' ve 1965'te yayınlanmış '*Musiki Davamız*' başlıklı makalelerine ulaşımı sağlamıştır.

Saygun'un yazmış olduğu, 1966'da basılan '*Musiki Temel Bilgisi*' IV (*Musiki Nazariyatı*) ve 1967'de basılan '*Töresel Musiki*' okuma kitabı, eserin yapısal analizi içerisindeki modal yapılanmalara referans verilebilecek en sağlıklı kaynakları oluşturmuştur. 7-8 Ocak 1987'de gerçekleştirilen '*Ahmed Adnan Saygun Semineri*'nin İzmir Filarmoni Derneği Yayınlarından basılan bildiri kitabı bestecinin son dönemlerine dair önemli ipuçları elde edilmesini sağlamıştır.

Bu çalışmanın kaynağını oluşturmakta olan partita üzerine, 21 Mayıs 1955'te yayımlanmış olan Akis dergisindeki *müzik* başlıklı köşe, bestecinin eser üzerindeki tek kişisel yorumuna ulaşılmasını sağlamıştır. Akis dergisinin, 1957 ve 1961'deki sayıları da besteci, eser ve yorumcu hakkında önemli bilgiler taşıyan sınırlı kaynaklardan biri olmuştur.

Literatür taramasının bir sonucu olarak Saygun'un viyolonsel yapıtları üzerine sadece iki çalışmanın olduğu ortaya çıkmıştır. (İki çalışma da aynı yapıt üzerindedir). 2002 yılında Arizona State University'de, Özgür Elgün tarafından hazırlanan '*Ahmed Adnan Saygun's Sonata for Cello and Piano: A Recording and Analytical Overview*' başlıklı doktora tezi ile 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet

Konservatuvarında, Rahşan Güvençer'in '*Ahmed Adnan Saygun'un Op.12 Viyolonsel- Piyano Sonatı'nı Teknik Açıdan ve Yoruma Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu*' başlıklı yüksek lisans eser metni, sonat başlığı taşıyan söz konusu eserle ilgili en önemli kaynakları teşkil etmiştir.

Saygun'un viyolonsel partitasından sonra, eşliksiz enstrüman için yazdığı ikinci ve son eseri, 'Solo Keman için Partita' başlığını taşımaktadır. Bu yapıt üzerine de, 2002'de, University of Hartford'da, Mehmet Orhan Ahıskal tarafından hazırlanan '*An Analysis of Partita for Violin Alone Op. 36 by Ahmed Adnan Saygun*' başlıklı doktora tezi ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, Nilay Karaduman'ın hazırladığı, '*Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) Op. 36 Solo Keman için Partita (Yapısal Analizi ve Yoruma Yönelik Teknik Çalışmalar*' başlıklı sanatta yeterlik eser metni, iki partita üstünden bir karşılaştırmaya gidilmeden, göz önünde bulundurulmuş önemli çalışmalardan olmuştur.

Cumhuriyet ve Milliyet gazetesinin dijital arşivleri eser üzerine yapılan tarihsel araştırmada, süreç üzerinde gün, ay gibi detayların da sağlanmasıyla sıklıkla faydalanılan bir kaynak olmuştur. İstanbul Şehir Tiyatroları arşiv bölümünde yapılan araştırmalarda 'Türk Tiyatrosu' dergisinden elde edilen oyun programı ve künye ile beraber özel izinle alınan oyun fotoğrafları da bu çalışmanın önemli bir kaynağını teşkil etmektedir.

2. AHMED ADNAN SAYGUN ÜZERİNDEN 20.YÜZYIL TÜRK ÇOKSESLİ MÜZİĞİNE BAKIŞ

2.1. Çoksesli Türk Müziği Dilinin, Cumhuriyetten Günümüze Gelişim Çizgisi

1924 yılında yazar, şair ve siyasetçi Ziya Gökalp'in 'Türkçülüğün Esasları' adlı kitabında, genç cumhuriyetin müzik kültürünün temellerinin atılmasında gidilmesi gereken yolu şu şekilde tarif etmektedir.

“Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizâcından doğacaktır (...) İşte Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî mûsikârlarımıza [bestecilerimize] aittir”¹³ sözleriyle, genç cumhuriyetin müzikal dilinin hedefini göstermiştir. Atatürk, aynı yıl Musiki Muallim Mektebini, 1936'da ise konservatuvarları açarak, 'Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilesidir”¹⁴

1925'te Paris'te Cemal Reşit Rey'in (1904-1985) '12 Anadolu Halk Şarkısı'nın seslendirilişi, bu yönde atılan adımların ilki olarak kaydedilebilmektedir. Macar besteci Bela Bartok, yazdığı bir makalesinde, müzikte ulusalcı bir dilin kazanılması için bir bestecinin yürüyeceği yolun üç aşamalı olacağını belirtmiştir. Besteci;

1. Halk türküsünü en yalın ve gerçek haliyle araştırır, çalışır. (Bu aşama 1920-1930'larda yazılan yapıtların karşılığına denk gelmektedir).
2. Türkülerin dilini öğrenen besteci, özgün eserler vermeye başlar. (1925-1945 arası verilen örneklerde olduğu gibi)
3. Son aşamada, besteci bundan sonra sadece bu 'ruhu', soyut bir anlayış içerisinde göstermeye başlar. (1945- 1960'lar)¹⁵

¹³ Seyit Yöre, Z. Seçkin Gökbudak, “Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılığa İlişkin Kodları”, **Ahmet Yesevi Üniversitesi, Bilig Dergisi**, s. 41 (2012): 271.

¹⁴ Saygun, 1987, 49.

¹⁵ “Toplumsal, Kültürel Değişimler Çerçevesinde Modern Türk Bestecisinin Makam Müziğine Yaklaşımındaki Tavrı Farklılıkları”. 2012-2013 Bahar Dönemi, Müzik ve Sahne Sanatları Seminer Notları, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi. 15 Mayıs 2013, İstanbul.

II. Dünya savaşının ardından değişen dünya dzenini doğu-batı bloğunu ortaya çıkarırken, birleşmiş milletlerin kurulmasıyla, enternasyonalizm, ulusalcı dęüncenin yerini almaya başlamıştır. 1950'lerin başında bu akım 'Uluslar arası Avangard' olarak tanımlanmaktadır. 1950'li yıllardan itibaren, 1960'ların sonuna, hatta 1970'lerin ortalarına kadar "hiç yapılmamış olanı yapmak/yapabilmek" dęüncesi tüm sanat alanlarında yaygın bir kullanım alanı bulmuş, deneysel sanata ilişkin hemen hemen her tür, bu dönemde uygulanma alanı bulmuş ve deneyselliğin sınırları sanatçılar tarafından hayli genişletilmiştir. 1950'li yıllar, Bülent Arel (1919-1990) ve İlhan Usmanbaş (d.1921) gibi ikinci kuşak bestecilerinin büyük bir dinamizm ile Ankara müzik hayatını canlandırdıkları yıllar olmuştur. Arel ve Usmanbaş, 1940'lı yıllarda Ankara Devlet Konservatuvarı'nda, bir yandan Akses, Saygun, Erkin gibi birinci kuşak bestecileri ile çalışırken öte yandan Alman hocalardan da ders almışlardır.¹⁶ Dönemin ruhu, çağın ötesinde olma ve "hiç denenmemişi deneme" dęüncesiyle birleşerek *avant-garde* akımı başlatmıştır.¹⁷ Türkiye'de Usmanbaş ve İlhan Mimaroglu (1926- 2012) gibi besteciler bu perspektif içinde değerlendirilirken, buna karşıt bir akım olarak Sosyal Realizm kendini göstermiştir. Avangard'ın aksine, sokaktaki herkese ulaşabilir, kolay dinlenebilir çerçevede tanımlanacak bu müzikte Muammer Sun (d.1932) örneği gösterilmektedir. Sun, 1. kuşak Türk bestecilerinin kentli, eğitimli ve mesafeli bulduğu yapının karşısına, kendi dilini toplumcu-sosyalist felsefeye yakın tutmuştur. Bu sırada, halk müziğini, klasik Türk müziği ile bir bütün olara gören Kemal İlerici (1910-1986), makamlardan yola çıkarak belli bir sistem oluşturma gayreti içine girmiştir. Batı müziği armonisi ile fazlaca paralellik kurma gayesi güden bu sistem, M. Sun tarafından 'Türkiye'de müzik alanında günümüze dek yapılmış en önemli teorik çalışma' olarak nitelendirilmiş ve bestecinin 1980'lere kadar kendi yazısında da görölmüştür. Bu makamsal çokseslilik sistemi bir yandan da bilimsel temellerden uzak ve verimsiz olmak gibi yoğun eleştiriler almasıyla, sürekliliğini kaybetmiş fakat önemli bir deneysel çalışma olarak yerini bulmuřtur¹⁸.

¹⁶ Filiz Ali, "20. Yüzyılda Türkiye'de Müzik Kurumlarının Gelişimi", <http://filizali.blogspot.com.tr/2013/04/20-yuzyilda-turkiyede-muzik.html> [08.11.2014]

¹⁷ Gülşen G. Erdal, "1945 – 1970 Arası Müzikte Avangard Akım ve Avangard Besteciler", **International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education**, c.2, s.1 (2013): 53.

¹⁸ Gülen Ada Tanır, "Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

1950'ler ve 1980'ler arası bu dönem, toplumcular ve soyutçular olarak iki gruba bölünmektedir. 1964'te Saygun'un piyano için yazdığı *Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd*'ü, yukarıda sözü geçen, Bartok'un maddeleştirdiği, halk müziği temelinde gelişen bestecilik dili evrelerinin son ve en gelişkin hali olarak değerlendirilmektedir. Toplumcular ise, bu dili sofistike bir çaba ve anlayış olarak nitelendirmektedir.

1980'lerden itibaren Neo-romantik olarak öngörebileceğimiz, politik açıdan iki kutuplu dünyanın çöktüğü dönemde, Kamran İnce (d.1960) örneği ile karşılaşmaktadır. Post-modern anlayış içerisinde, Avrupa merkezli kültür düşüncesi yerine, kişisel kimliklerin önem ve olanaklar kazandığı, çelişen değerlere kucak açılıp, özgürlük alanının yaratıldığı bir dönem olarak görülmektedir. 2000'lerden itibaren, mikrotonal yazı kullanımı, yeni açılımlarla, besteciler tarafından tercih edilen bir alan olmuştur. Hasan Uçarsu, (d.1965) 2001'den itibaren bazı yapıtlarında saz semaileri ile caz armonilerini birlikte kullanmış, Onur Türkmen (d.1972) yapıtlarında Kemençe, Ud, Kanun, Ney gibi Türk müziği enstrümanları üzerinde, çağdaş müziğin getirisi yeni tekniklerin uygulaması üzerine müzikler yazmıştır. Makamsal özellikler ile sinematografik atmosferi taşıyan bestecilerden de Fazıl Say'ı (d.1970) örnek gösterebiliriz. 1960-1970'li yıllarda doğan bu kuşağın bestecilerden dikkat çekenler şunlardır: Turgay Erdener (doğ.1957), Betin Güneş (doğ.1959), Mehmet Aktuğ (doğ.1959), Perihan Önder (doğ.1960), Kamuran İnce (doğ.1960), Nihan Atlıg Atay (doğ.1960), Sıdika Özdil (doğ.1961), Server Acim (doğ.1961), Aydın Esen (doğ. 1962), Hasan Uçarsu (doğ.1965), Mehmet Nemutlu (doğ.1966), Özkan Manav (doğ. 1967).

Zaman içinde kendi bilgi ve becerileri, kendilerine özgü duyuş ve düşünceleri ile ulusal ve evrensel müzik türlerinde ürünler veren bestecilerimiz, Türk müzik kültürü yaşantısına çoksesli müziğin yerleşmesinde etkili olmuşlardır. Bu sayede Türk müzik kültüründe çeşitliliğin, çok kültürlülüğün yanında, Toplumda müziksel hoşgörü, uzlaşma ve çoğulculuk anlayışı hızla benimsenip yaygınlaşmaktadır. Bireyler tek veya az türlü bir müzik yaşamından hızla uzaklaşıp çok türlü bir müzik yaşamına yönelmektedir. Böyle bir müzik yaşamı doğrultusunda hızla yol almaktadır. Yerel (yöresel), bölgesel, ulusal, uluslar arası ve evrensel nitelikteki müziksel iletişim ve etkileşim hızla yoğunlaşmaktadır.¹⁹

¹⁹ Ali Uçan, **Müzik Eğitimi/Temel Kavramlar, İlkeler, Yaklaşımlar**, 2. bs. (Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997).

2.2. Ahmed Adnan Saygun'un Hayatı (1907 – 1991)

Saygun, Cumhuriyetin kurulmasından tam 16 yıl önce, Matematik öğretmeni, din bilgini ve yazar Mehmet Celalettin Bey ve Zeynep Seniha Hanımın, -kendisinden iki yaş büyük ablası Nebile'den sonra- ikinci çocukları olarak, 7 Eylül 1907'de, İzmir'de dünyaya gelmiştir. Babası, Matematik hocası Mehmet Celal Bey'in, İzmir'de bağışlarla açılan Milli Kütüphaneyi kurmuş olması ve kütüphaneye ek gelir olarak düşünülen açık hava sinemasını şehre kazandırması gibi çok yönlü kişiliği ile Saygun'un eğitimi ve yetişmesindeki en etkileyici kişi olmuştur. Bunun yanında ablasının evde ud çalıyor olması, mandolin, keman gibi enstrümanlarla uğraşlar, Saygun'un çocukluk ve ilk gençlik yılları içerisinde ona zengin bir iç dünyası kazandırmıştır. Bu yıllarda İzmir'in işgal altında olduğu ve çekilen maddi ve manevi sıkıntılar göz önüne alındığında, zorlukların kolaylıklardan üstün geldiği görülmektedir.

Saygun, İzmir İttihat ve Terakki İdadisi'ne başladığında, öğretmeni İsmail Zühtü Bey'in kurduğu çoksesli koroya girmiş ve ondan solfej dersleri almaya başlamıştır, bu arada ud ve mandolin çalışmalarını da sürdürmekte olan Saygun, en büyük hayali olan piyanosuna kavuşmak için babasını ikna etmesi gerekmiştir. 12 yaşındayken, zorluklarla alınan piyanosuna kavuşmasının ardından, Macar Tevfik beyle²⁰ başlayan piyano çalışmalarını, Monsieur Rosati ile sürdürmüş, babasının kurmuş olduğu açık hava sinemasında (bir diğer adıyla Milli Sinema'da), sessiz filmlerin üzerine müziklendirme işine girmiştir. Bu sıralarda kendi kendine, dışarıdan getirtebildiği, ulaşabildiği tüm armoni ve kontrpuan kitapları ile kendi hocası olmaya çalışmıştır. Aynı yıl '*Maderle Peder oldu bahane / Sevketti kaza beni cihane*' başlıklı ilk şarkısını da bestelemiştir.²¹

1923 yılına gelindiğinde, liseyi bitireli henüz bir yıl olmuş olan Saygun, aynı yıl İzmir'e yerleşmiş olan Hüseyin Saadettin Arel'den iki ay boyunca armoni dersi almış fakat bunu yeterli bulmamıştır. 16 yaşına gelmiş olan Saygun, ailesinin, özellikle

²⁰ d. 1846 – ö. 1941

²¹ Dinçer Yıldız, **Doğumunun 100. Yılında Ahmet Adnan Saygun**, 1. bs. (Ankara: SUN Yayınevi, 2007), 42.

babasının, üniversiteye gitmesi için zorlaması ve şimdiye kadar girdiği işlerde tutunamamış olması sebebiyle, dönemin sıkıntılı şartlarını şu sözlerle ifade etmiştir.

“Bir yıl sonunda ben, 15-20 çeşit iş yapmışım. Her girdiğim yerden ayrılıyordum. Bana, nota satan bir dükkân açması için babama rica ettim. Babamın arkadaşları benden umutlarını kesmişler, yazık, bu çocuktan artık hayır gelmez diyorlar. Babam üniversiteye girmem için ısrar ediyor, gitmem diyorum. Nota ve kitap satmak için direniyorum. Babam çaresiz. Sonunda İzmir’de Beyler Sokağı’nda bir dükkân açtık. Ben, nota almak isteyenler, dinlemek, denemek isterler, piyano da çalmak gerek, diye piyanomu da dükkâna getirdim. Artık kendi dünyama kavuşmuşum. Sabah 7’de geldiğim dükkânda gece yarısına kadar piyano çalardım. Gelenlere de ne isterlerse yok derdim. Kalkmazdım bile piyanodan. İşte ilk kompozisyonlarımı ben o günlerde yaptım... Dükkân 1924’te açıldı ve 1925’te iflas ederek kapandı.”²²

Besteci, aynı yıllarda İzmir’de İstiklal ve Şehit Fethi Bey ilkokullarında müzik öğretmenliği yapmıştır. Önceden almış olduğu Fransızca derslerinin bir sonucu olarak, 1925-26 yılları arasında La Grande Encyclopedie’deki tüm müzik maddelerini içeren altı cildi ile Albert Keim’in Wagner biyografisi ve E.F. Richter ile Salomon Jadassohn’un kontrpuan ve armoni kitaplarını da, bu çevirilere eklemiştir. Alıntıda bahsetmiş olduğu dükkânının kapanmasının ardından, Milli Kütüphanedeki işine geri dönen Saygun, bu sırada orta öğretim müzik öğretmenliği için Ankara Musiki Muallim Mektebinde açılan sınava hazırlanmıştır. Bu sınavı başarıyla veren Saygun, 1926’ta İzmir Lisesi’nde müzik öğretmenliğine başlamış ve iki yıl boyunca bu görevini sürdürmüş ayrıca okulun marşını da bestelemiştir. O yıllara kadar elinde olan ve sıklıkla dinlediği tek plağın Schubert’in 8. Bitmemiş Senfonisi olduğu bilinmektedir. Bu sıralarda, numara ve opus sayısı vermediği ilk senfonisini, Schubert senfonide duyduğu çalgı dağılımını kullanarak yazmıştır. Etkileşim açısından Macar Tevfik Bey ile çalıştığı Beethoven senfonilerin, besteci üzerinde etkili olduğu kendi cümlelerinde de okunmaktadır.

“Elime geçen ilk plak Schubert’in Bitmemiş Senfonisi’ydi. Defalarca, günlerce çaldım. Sonra ben de bir senfoni yazmak istedim. Enstrüman yapısı o günkü bilgim kapsamındaydı. Schubert değil, Beethoven’in 5’inci Senfoni’sini çağrıştıran bir şeyler vardır bu bestede. Sonra

²² Emre Aracı, **Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, 1. bs. (İstanbul; Yapı Kredi Yayınları, 2001), 44.

Schubert'in liedlerini almış ve dinlemiştim. Yunus Emre ve pek çok eserimde manevi hocam oldu Schubert"²³.

Fakat o zamana kadar olan çalışmalarının, gelişimini tamamlamadığını ve yeni kurulan Cumhuriyetin getirdiği heyecanlar ve fırsatlar açısından değerlendirecek olunursa, Saygun'un, eğitim bakanlığının yurtdışında mzık eğitimi görmek üzere açtığı yarışmayı kazanması, bestecinin hayatında bir dönüm noktası olarak ele alınabilmektedir. Cumhuriyetin ilanı ile beraber, bilimsel ve mesleki bilgiye sahip birey ihtiyacını kısa sürede karşılamak amacıyla Avrupa'ya eğitim için kafiler halinde gönderilen gençler, güzel sanatlara düşen önemli görevi üstlenmişlerdir. Saygun da, bu 3 yıllık mzık bursu için tercih edebileceği şehirler arasından, dil üzerindeki yetkinliği dolayısıyla Paris'te karar kılmıştır. Yolculuğu ncesi o yaz, hali hazırda Paris'te eğitim almakta olan mzık bilimci Mahmut Ragıp Gazimihal'le de tanışmış ve bir kader ortaklığının adımları atılmıştır.

1928 yılında Paris, Ecole Normale de Musique'deki kompozisyon eğitimine, Nadia Boulanger ile başlamış fakat okul, üç yıl içerisinde tamamlanamayacak bir program sunduğu için Gazimihal'in nerisi ile Schola Cantorum'a geçmiştir. Bu sırada, çocukluğunu bir dönem İzmir'de geçirmiş olan müzisyen ve araştırmacı Eugene Borrel ile tanışması onun için önemli olmuştur. Barrel'in Türk müziği hakkında daha önceden yayımlanan makaleleri olmuştur ve Schola Cantorum'daki eğitimde de müziğin yerel unsurlar üzerinden ulusalcı dile ulaşması aşılanmaktadır. Bu ortam içerisinden bakıldığında, Saygun'un bu idealden etkilenmemesi imkansız gibi görünmektedir.

Besteci bu okulda, Vincent D'indy ile kompozisyon, Paul Le Flem ile kontrpuan, Eduard Souberbielle ile org müziği, Amedee Gastoue ile de Gregoryen ezgileri ve Eugene Borrel ile de fg ve armoni dersleri grmştir.

Dönemin Paris'i, dünyanın çeşitli yerlerinden gelen sanatçıların bir buluşma noktası olarak oldukça ilgi çekici ve yoğun yaşanmıştır. st düzey orkestralar, Debussy, Saint-Saens ve Faure gibi bestecilerin eserlerini sıklıkla almaktadırlar. Ravel ve Honegger ise Paris'te altın çağlarını yaşamaktadırlar. Stravinsky ve Wagner'in yapıtlarının, büyük ölçekli müziği ve sahne kurgularının, rahatlıkla seyirciye

²³ Serhan Yediğ, "ADNAN SAYGUN-1", http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=334&Itemid=44 [10.10.2014].

ulaşabildiği bu dönemin, Saygun'a etkisi kaçınılmaz olmuştur. Wagner'in opera dilinin, Saygun'un ileriki yıllarda yazacağı, *Özsoy*, *Gilgameş* ve *Yunus Emre Oratoryosu* gibi eserler üzerinde etkisi görülmektedir.

Bu sanatsal zenginliğin, yenilik ve görüşlerin, genç bestecinin dünyasına katkıları ile beraber Schola Cantorum geleneğinin bir bütünü, ülkeye dönüşünde, kendi ayrılcıklı dilini kazanmasına önyak olmuştur. Batı formları üzerinden kendi yerel müziğini birleştirebilmenin olanaklarını tanımısını sağlayan bu deneyim, günün ulusalcı karakterinin ve onun ihtiyaçlarını karşılayabilecek, bir gelenekten gelen fakat bir başkasına benzemeyen ya da özenmeyen müzik diline kapı açmıştır.

İşte bu düsturdan yola çıkarak öğrenciliğinin daha ikinci yılında, 1930'da yazmış olduğu Op.1 sıra no.lu *Divertimento*'su bu açıdan incelenmektedir. Eugene Borrel, bu eserde Saygun'un kendi memleketinin havasını taşıdığını ve müzikal dilinde bunu muhafaza etmesini önermiştir. Bu eser, Paris'te *Büyük Sömürgeler Sergisi* için açılan kompozisyon yarışması için seçilecek eserler arasına girmiş, Paris ve Varşova'da seslendirilmiştir. Besteci, eserinin yarışmayı kazandığını ve ilk seslendirilişinin yapıldığını, bursu bittiği için, 1931'in Nisan ayında yurda dönmesinin ardından öğrenebilmiştir. (Paris'teki son yılında, diğer bir önemli eseri, Op.2 *Piyano için Suit*'i de bestelemiştir).

Yurda dönüşünün ardından Colonne Konserleri Orkestrası şefi, besteci ve bizzat jüri başkanı Pierne'nin, bu eserleriyle ilgili olumlu kritiklerinin yer aldığı bir mektubu da eline geçmiştir.

Dönemin kültür politikaları içinde ele alındığında, Mustafa Kemal Atatürk tarafından şekillendirilen müzikal reform, halk müziğinin ezgisel ve ritimsel yapısı içinde batı formlarının zengin çeşitliliğinin bir araya getirilerek, yeni yerel müzikal dilinin kurulması olarak algıyı belirlemiş ve bestecilerimiz için başlangıç noktasını göstermiştir. Atatürk'ün 1934'te yaptığı bir konuşmada;

“Ulusal, ince duyguları düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce gelen son musiki kurallarına göre işlemek gerekir”²⁴

...diyerek, bunu açık bir şekilde ortaya koymuştur.

²⁴ Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**. (Ankara 1961), 378.

Fransa'da Saygun'un akademik eğitimi içinde, Scola Cantorum bünyesi içerisindeki her bestecinin, dönemin ulusalcı bakış açısından, kendi toprakları üzerinden bugüne ulaşmaları aşılmalıdır. Genç cumhuriyetin idealist bakış açısı ve yeni müziği yorumlaması ile örtüşen bu durum, Saygun'un deyişiyle 'Türklük şuuru', zaten kendisinde filizlenmeye başlamıştır.

Besteci, yurda dönüşünün hemen ardından Ankara Musiki Muallim Mektebi'ne atanarak, burada, kontrpuan ve müzik kuramı dersleri vermeye başlamıştır. Bir sene sonra, Halkevleri'nin kurulmasıyla, orada da çoksesli müzik eğitimi vermeye devam etmiş ve halk müziği üzerine çalışmalarına hız kazandırmıştır. 1933'e gelindiğinde, Türk Dili Tetkik Heyeti'ne bağlı Güzel Sanatlar ve Bediiyat Kolu'nda görev almış, ardından da başkanlığını yapmıştır. Fakat aynı yıl, Musiki Muallim Mektebi'nde vermiş olduğu kontrpuan dersleri öğrencilere ağır geldiği düşünülerek müfredattan kaldırılmış ve kurumdan ayrılmak zorunda bırakılmıştır.

Ertesi yılın mayıs ayına gelindiğinde, bu yoğun ve çalkantılı denebilecek temposu içerisinde, Saygun'a, konusunu bizzat Atatürk'un yazdığı ve librettosunu Münir Hayri Egeli'nin hazırladığı ilk Türk operası olan, *Özsoy* sipariş edilmiştir. İran Şahi'nin Türkiye ziyareti sebebiyle bir buçuk ay içerisinde tamamlanması gereken bu opera, konusunu, iki toplumun asırlar öncesine dayanan dostluk ve kardeşliği üzerine bir metinden almıştır. Kısa sürede tamamladığı bu tek perdelik operanın temsili için, Ankara'da mütevazı bir opera binası dahi inşa edilmiş fakat bu gelişmeler dahilinde, işin performans yanına gelindiğinde, sıkıntılar baş göstermiştir. Nedenleri kesin olarak bilinmemekle birlikte, Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'nın şefliğini yapmakta olan Zeki Üngör, bu olaydan daha önceleri, Musiki Muallim mektebinde Saygun'un vermiş olduğu, kontrpuan derslerini gereksiz olarak nitelendirip kaldırdığı göz önünde bulundurulduğu vakit, Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası ve Musiki Muallim Mektebi Korosu'nun, bu iş için görevlendirilmemesinin nedenleri anlaşılmaktadır. Atatürk ise bizzat, *Özsoy* için verilen tüm bu uğraşı için, bir davette Saygun'a, '*Bu, bir inkilap hareketidir*' diyerek desteğini göstermiştir.²⁵

Bununla birlikte, İstanbul Konservatuvarı Yaylı Sazlar Heyeti ve Riyaset-i Cumhur Armoni mızıkasının birleşimiyle oluşturulan karma bir orkestra ve lise öğrencilerinden kurulu bir koro ile çalışmalar başlamış ve Zeki Üngör bu eserde şef

²⁵ Ahmed Adnan Saygun, **Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra**, 1. bs. (Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1987), 42.

olarak görevlendirilmiştir. Şefin, provalarda çıkarttığı zorluklar bu sefer göze çarpmış ve yerine Saygun getirilmiştir.

Bu sıkıntıların ardından 19 Haziran 1934'te temsil gerçekleşmiş, Atatürk, eserin bu başarısı üstüne ikinci bir opera için sipariş vermiştir. Zeki Üngör'ün emekli edilmesi ve Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın başına vekâleten de olsa Saygun'un getirilmesi ise, Saygun'un Ankara ile olan bağlarınının güçlenmesine vesile olmuştur. Daha sonraları Saygun bu operasını 'musikili bir sahne eseri' ve 'deneme' olarak tanımlayarak, Özsoy'u farklı bir yerde konumlandırıldığını belirtmiştir. Eserin temsilinden birkaç gün sonra Atatürk, 'Devlet Musikî ve Temsil Akademisi' kurulması yönündeki emirlerini vermiştir.²⁶

İkinci opera siparişi olan *Taşbebek* için, aynı başarı söz konusu olmamıştır. Bunun sebeplerinden biri de, Atatürk'ün bu eserde yeterli derecede halk müziğinden faydalanılmadığını düşünmesi ve fazla kişisel tutulup, toplum için amaçlanan didaktik tarafın eksik kalması olduğu söylenmektedir.

1935 yılı içerisinde, Saygun müzik araştırmalarına da ağırlık vermiş, makaleler hazırlamış ve resmi raporlar sunmuştur. Bu sıralarda başkentte kurulması planlanan örgün bir müzik ve sahne sanatları kurumunun yapılandırılması gündeme gelmiştir. Besteci, tam da bu dönemde ağır bir ortak kulak iltihabı geçirip, işitme ile ilgili sorunlar baş gösterince, beş aylık bir tedavi için İstanbul'a gitmiştir. Dönüşünde, Maarif Vekilliği altında çalışmalarına devam ettirmesine izin verilmiş, şeflik kadrosu elinden henüz alınmamış ve halkevinde kurduğu koroyla çalışmalarına devam edebilmiştir. Aynı maarif vekilliği, tam bu sıralarda, açılacak müzik kurumunu (Ankara Devlet Konservatuarı'nı) yapılandırmak üzere, Almanya'dan besteci Paul Hindemith'i Türkiye'ye davet etmiştir.

Çeşitli davetlerle daha önceleri de gelip giden besteci, bu görevi, bir nebze, Avrupa'da gerilen politik ortamdan uzaklaşmak adına da kabul etmiştir.

1936 yılına gelindiğinde konservatuar kurulmuş fakat kurucu üyeleri arasında Saygun'a yer verilmemiştir. Aynı yıl Eylül ayında, Saygun, SSCB'de bir festivalden davet almış ve dönüşünde, Ankara'daki tüm görevlerine son verildiği fakat İstanbul Belediye Konservatuarında çalışabileceği bildirilmiştir. Sebep olarak, Hindemith'in

²⁶ Gülümden Alev Karaman, "Cumhuriyetin İlk yıllarında Opera Çalışmaları", <http://www.kultur.gov.tr/TR,24300/cumhuriyetin-ilk-yillarinda-opera-calismalari.html> [10.03.2011].

Alman yanlısı bir eğitim ve öğretim öngörmesinin, Saygun'un Fransa'da aldığı eğitimle örtüşemeyeceği ve bunun bir *karşı-ihtilal* olarak algılandığı, Hindemith'in sunduğu raporlarda görülmektedir.

Kasım ayına gelindiğinde halkevinin girişimi ve Macaristan'ın desteğiyle besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok, genç Türk bestecileriyle alan çalışması yapmak üzere ülkemize davet edilmiştir. İstanbul'da başlayan çalışmalar, Bartok'un belediye konservatuarı arşivlerini araştırmasıyla ilk adımı gerçekleştirmiştir. Ardından Ankara'da verilen üç konferans ve bir konserden sonra, 18 Nisan 1936 akşamı Anadolu'da, Adana, Tarsus, Mersin ve Osmaniye'yi kapsayan, on gün sürecek olan halk müziği inceleme ve araştırma gezisine başlanmıştır. Bartok'un, Edison Fonograf makinesi ile çıktığı bu yolculukta, Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin de görevlendirilmiştir. Oldukça zor koşullarda, çetin kış şartları ve çoğu zaman at arabaları üzerinde, verimli bir çalışma elde edilmeye çalışılmıştır. Bu dört besteci arasındaki ilişkinin bu gezi sırasında (Bartok-Saygun hariç) nasıl şekillendiği bilinmemektedir. Toplamda kaydedilen 93 halk melodisinin yanı sıra, Bartok'un bu araştırmalar sonunda hazırladığı halk müziği arşivciliği üzerine olan rapor, maarif vekilliğinden sonra Hindemith'in eline geçse de, bu sonuçlar ciddiye alınmamış fakat Saygun tarafından yıllar sonra, 1976'da 'Bela Bartok'un Türkiye'deki Halk Müziği Araştırmaları" adı altında Budapeşte'de basılmıştır. Bartok ise, Macaristan'a dönüşünün hemen ardından çalışmasını yayınlamıştır. Günümüzde, tüm bu çalışmaların sonunda elde edilen sonuçlar, etnomüzikoloji alanında akademik araştırma bağlamında öncü çalışmalardan biri olarak tarihteki önemli yerini almıştır.

Besteci, daha sonraları temelli yaşamak ve çalışmak üzere, Saygun'un da ön ayak olmasıyla Türkiye'ye yerleşmek istemiş fakat bu isteği yanıtızsız bırakılarak, Bartok, A.B.D.'ye göç etmiştir.

Saygun ise, İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki görevi kabul etmiştir. *Op.12 Viyolonsel ve Piyano için Sonat*'ı da (1935) kendini dışlanmış hissettiği bu dönemde yazmıştır. Tarihsel açıdan bir diğer önemli eser, ilk Türk balesi, *Op.17 Bir Orman Masalı*'ni da, bu dört yıllık İstanbul sürecinde başlamış ve 1943'te tamamlamıştır.

1936'yı hiçbir eser vermeden tamamlayan Saygun, ertesini yıl etnomüzikolog ve araştırmacı kimliğiyle, bu sefer Karadeniz köylerine düzenlediği gezilerle, buradaki folklorik müziğe ait melodik ve ritmik yapıları tanıma ve kaydetme şansı elde

etmiştir. Bu çalışmalarını 1937’de “Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyun Havaları” adı altında, 1938’de ise “Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon” başlığıyla İstanbul’da yayınlama imkanı bulmuştur.

1939 Nisan’ına gelindiğinde, Cumhuriyet Halk Partisi’ne bağlı olan halkevinde çalışmak üzere, Nafi Atuf Kansu tarafından tekrar Ankara’ya çağırılmıştır. Bir yandan, partinin müzik danışmanlığını da yapmıştır. 1940 yılında ise *Ses ve Tel Birliği*’ni kurmuştur. Vokal müziğine ağırlık verilen bu birliğin amaçları, radyo yayınları ve konserlerle, Türkiye’de çoksesli müziği halka aşılacak olmuştur. (Ses ve Tel Birliği, 70’lerin başına kadar Ankara’da aktif bir cemiyet olarak varlığını sürdürmüştür). Saygun, ertesi yıl, bir konser için Ankara’ya gelen, ancak ülkelerindeki Nazi baskısı nedeniyle geri dönemeyen Budapeşte Kadın Orkestrası üyelerinden Macar asıllı, (sonradan Nilüfer adını alan) Irén Szalai ile evlenmiştir.

1942 yılına gelindiğinde, Saygun, olgunluk döneminin en önemli yapıtı olan *Op.26 Yunus Emre Oratoryosu*’nu tamamlamıştır. Annesinin anısına yazdığı bu eser ile Cumhuriyet Halk Partisi’nin açmış olduğu kompozisyon yarışmasını, Hasan Ferid Alnar ve Ulvi Cemal Erkin ile birinciliği paylaşarak kazanmıştır. İlk seslendirilişi 1946’da Saygun’un kendi yönetiminde gerçekleştirildikten sonra, eserin dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün desteğini de almasıyla, Saygun başarısının karşılığını almıştır. Eserin dört ayrı dilde çevirisi yaptırılmış, ünü Avrupa ve Amerika’ya yayılmıştır. Paris’te Lamoureux Orkestrası (1947) ve New York’da Stokowski yönetimindeki Symphony of The Air Orkestrası (1958) ile performanslar dışında, eserin, Macaristan, Avusturya ve Almanya’daki performansları da önem teşkil etmiştir. Bestecinin başarısı, aldığı çeşitli ödüllerle de pekişir. 1948’de *İnönü Armağanı* bir ilk olmakla beraber, 1949’da Fransa Eğitim bakanlığından aldığı *Palm de Academique* Nişanı, ertesi yıl, *Officiel d’Academie* Madalyası, 1955’te Alman hükümetinden aldığı *Frederich Schiller* madalyası, 1958 yılında İtalyan Hükümeti’nden *Stella Della Solideriate* Madalyası ve Macaristan Hükümeti tarafından, Bartok ile yaptığı çalışmalardan ötürü *Bela Bartok Diploması* ile 1986 yılında *Pro Culture Hungarica* ödülü, almış olduğu önemli ödüller arasında sayılmaktadır.

Oratoryonun başarısıyla birlikte Saygun, Ankara Devlet Konservatuvarı’nda kompozisyon hocalığı görevine getirilmiştir. Bu arada etnomüzikoloji alanındaki yoğun çalışmaları, Uluslararası Halk Müziği Heyeti’ne katılımını sağlamıştır. Bu

heyet, uluslararası halk müziği ve halk dansları araştırmalarını yaygınlaştırma amacıyla İngiliz besteci Vaughan Williams başkanlığında toplanmıştır. Besteci, yurtdışında seminer ve kongrelere davet edilip, makale yazmaya devam etmiştir. Bu dönem, Türk makam müziği üzerine de yoğunlaşmaya başlamış, İran ve Yunan modal müzikleri araştırmasıyla beraber sürdürdüğü çalışmalar yapmıştır.

Konservatuvardaki hocalık görevini sürdürürken, bir yandan, 1952'de, librettosunu Selahattin Batu'nun yazdığı, Op.28 *Kerem* operasını tamamlamış, ertesi yıl, Op.29 Birinci Senfonisi bitirmiştir. Saygun'un bundan sonraki on yıl içerisinde, Opus sırasına göre eserlerini değerlendirecek olursak, iki senfonisi ve 1. Piyano Konçertosu dışında, küçük çalgı grupları ya da solo enstrüman müziğine ağırlık verdiği görülmüştür. Bu eser çalışmasının başlığını oluşturan, Op.31 *Viyolonsel için Solo Partita* ise, 1955'te, F. Schiller'in ölümünün 150.yılında, İstanbul Şehir Tiyatrosu başrejisorü Max Meinecke'nin, Alman başkonsolosluğu adına, bu ünlü şair ve filozofun anısına bestelenmek üzere bir eser sipariş etmesiyle ortaya çıkmıştır. Eserin ilk çalınışı, 1955 yılının 15 Nisanı'nda, çellist Martin Bochmann tarafından, başkonsolosluk binasında gerçekleştirilmiş ve besteci Schiller madalyası ile ödüllendirilmiştir.

Saygun, 15 Mart 1955'te kurucularından olduğu Folklor Araştırma Kurumu'na başkan olarak atanmış ve 1959 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür.²⁷ Konservatuvarda ise 1972'deki emekliliğine kadar, bölüm başkanlığını ve modal müzik dersleri vermeyi sürdürmüştür.

1960-65 yılları arasında besteci, Eğitim Bakanlığının müfredat kurulunda çalışmış ve 1970'de diğer bir önemli eseri Op.65 *Gilgames* operasını tamamlamıştır. 1971'de, ilk devlet sanatçılığı unvanı ona verilmiştir. Emekliliğinin ardından, 1972'de İstanbul'a yerleşen Saygun, beş yıl boyunca, Türk Radyo ve Televizyon Kurumu'nun yönetim kurulunda, sanatçılar tarafından temsilci seçilerek görev almıştır. İstanbul Devlet Konservatuvarı (şimdiki ismi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı), emekli olmasına rağmen onun için özel olarak düzenlenen bir anlaşmayla, çalışmalarına devam etme imkanı sağlamıştır. 1985-86 öğretim yılında Konservatuvarın rektörlüğe bağlanmasıyla birlikte Saygun, aynı yıl 'Sanatçı

²⁷ "Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu-Kurucuları", Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu, <http://www.halkkulturu.org/?pnum=13&pt=KURUCULAR+ve+BA%C5%9EKANLAR+> [03.02.2014].

Profesör' unvanını da almış ve bu kurumda etnomüzikoloji ve kompozisyon derslerini sürdürmüştür. 6 Ocak 1991'deki vefatına kadar geçen sürede eğitimciliğine, araştırmacılığına ve besteciliğe aralıksız devam eden Saygun, bugün ondan kalanlar ve yetiştirdiği öğrencileriyle, kendi ekolu içerisinde ve Türkiye Cumhuriyet tarihi boyunca yetişen en değerli besteciler arasındaki yerini almıştır. Vefatından dört yıl sonra, 1995'te Prof. İhsan Doğramacı'nın girişimleri ile Bilkent Üniversitesi Kampüsü içinde bir "A.Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi" kurulmuştur. Nilüfer Saygun tarafından aynı zamanda bir Saygun müzesi olan bu merkeze bağışlanan Saygun'un bütün eserleri, kitapları ve kişisel eşyası bu binada toplanmış, tüm araştırmacılara ve Saygun sevenlerin ziyaretine açılmıştır. Nilüfer Saygun'un, 1 Ekim 1998'teki vefatının ardından, kendisinin ve eşinden kalan tüm malvarlıklarını, Türk Eğitim Vakfına bırakmıştır.

Saygun'un yapıtlarının bir kısmının yayın hakkı SACEM'e ait olduğu gibi, bir kısmı Southern Music Publishing Co. (New York) ve bir kısmı da Peer Musikverlag'a (Hamburg) aittir.²⁸

2.3. Saygun Müzik Dilinin Unsurları

2.3.1. Pentatonizm

Pentaton, Yunanca; Penta (beş), tonik (ses) sözcüklerinin birleşiminden, beş dereceli ya da beş sesli manasında kullanılmaktadır. Bununla beraber, terim, ne antik yunan müziğinde, ne ortaçağ Latincesinde, ne de Çince'de bir muadili ile kullanılmıştır. Pentatonik dizi, bir sekizli içinde, belirlenmiş beş ses üzerine kurgulanan bir müzikal yapıdır. Bu beş sesin dizi içindeki dağılımı esas olarak üç şekilde olabilmektedir.

1 - Oktavı beş eşit parçaya bölen diziler

2 - İçerisinde yarımton ve büyük üçlüler barındıran diziler.

3 - Yarımtonlara yer vermeyen, o yüzden dereceleri arasında iki yerde geniş açıklık kalan diziler.²⁹

1930'lu yıllarda Türkiye'de, Türk müziğinin kökeninin Orta Asya olduğu düşüncesiyle halk ezgilerinde "Asyavârî pentatonizm" izlerini bulma çalışmaları

²⁸ "Saygun'un mirası TEV'e devredildi", **Hürriyet Gazetesi**, 04 Mart 1999.

²⁹ İrfan, Gürdal. "Anadolu Türk Halk Müziğinde Pentatonizm Sorunu", http://irfangurdal.com/yazi_en.aspx?id=5 [10.02.2011].

yapıldığından bu konudaki düşüncelerinde Türk müzik adamlarıyla aynı görüşü paylaşan Bartók'un fikirleri tasvip görmüştür.³⁰ Bartok'un, 1910'lardan beri süregelen Macar ve Balkan halk müziği üzerine çalışmalarının bir sonucu olan modalite yaklaşımı, dönemin Avrupa'sındaki ulusalcı düşünselliği ile müzikal bir paralellik oluşturmuştur. Saygun ise, aynı zamanda bir müzikbilimci olarak, Türk müziğinin kökeni üzerine çalışmaları neticesinde, önce bizzat Atatürk'e sunduğu, ardından 1934'de Tarih Kurumu'na verdiği 'Türk Halk Musıkisinde Pentatonizm' adlı raporda, pentatonizmin çıkış noktası olarak, Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'yı göstermiş ve pentatonizmin, Türklerle yayılarak, tamamen Türklere ait olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Macar müzikolog Szabolcsi 'Pentatonik Diziler ve Medeniyet' başlıklı yazısında

"Araştırmalar, Macaristan, Romanya, Çeremis (Orta Volga) topraklarında bir pentatoni sisteminin su götürmez varlığını aydınlatmıştır... Türk arayıcılar onu eski bir Orta Asya medeniyetinin bir merhale karakteristiği gibi görmeye temayül göstermişlerdir"³¹ demektedir.

Saygun'un 1966 tarihli Musiki Temel Bilgisi adlı ders kitabına da bakıldığında ise ilk söyleminden uzaklaşmış olduğu görülmektedir.

"Pentaton musikinin en eski örnekleri eski Yunan'da mevcuttur. Çin'de de çok eski zamanlardan beri böyle bir musiki sistemi kullanılmaktadır. Anadolu'da da gene çok eski zamanlardan beri mevcut olduğu, hatta Anadolu'daki bazı pentaton musiki çeşitlerinin sonradan eski Yunan musikisine alındığı anlaşılmaktadır. Keza Asya Türklerinin, Japonların, batıda Kelt'lerin, İskoçyalıların musikileri bu temele dayandığı gibi, Afrika'da zenciler arasında, Amerika kuzeyinde Eskimolar arasında da, ilh... bu türlü musikilere rastlanmaktadır. Eski çağlara ait yazılı musiki belgeleri bulunmadığı için pentaton musikinin türlü memleketlerde nasıl meydana geldiği hakkında bir takım faraziyelerden başka bir şey söylenemez."³²

1986'da ise, ilk hazırladığı raporla ilgili olarak değişen düşüncelerini şöyle aksettirmiştir.

"O tarihlerde pentatonizmin dünyanın muhtelif yerlerinde bulunmasına rağmen asıl kaynağının Orta Asya olduğunu ve oradan dünyaya yayıldığını düşünüyordum. Hatta bu düşünce ile bir de

³⁰ Süleyman Şenel, "Halk Musikisi", **İslam Ansiklopedisi**, c. 15, (İstanbul: MEB, 1997), 356.

³¹ Mahmut R. Gazimihal, "Pentafon, Pentafonik veya Pentatonik", **Musiki Sözlüğü**, 1 bs. (İstanbul: MEB, 1961), 203.

³² A. Adnan Saygun, **Musiki Temel Bilgisi, Kitap IV**, (İstanbul: MEB, 1966), 246.

harita hazırlamıştım. Bugünkü düşüncem böyle değildir. Görüldüğü üzere bu risale iyi niyetle hazırlanmış, fakat yazarının konuya tam egemen olmadığı çağlarda kaleme alınmıştır."³³

1986'da Orkestra dergisinde yayımlanan "Tetrakordal Yapı ve Mese'nin İşlevi" adlı makalede, Pentatonik dizinin "Küçük Asya'da ve bu yarımada'nın doğu ve güneyinde yer alan ülkelerde, Afrika'nın kuzeyinde, kısacası Akdeniz'in bütün orta ve yakın kesiminde yaşayan insan topluluklarının ortak içgüdülerine yanıt verdiği" sonucunu bir kez daha vurgular³⁴.

Elde edilen bulgular, pentatonik dizinin birçok ulusun halk şarkılarında temel dizi işlevi gördüğünü, dünya müziğinde önemli bir yeri olduğunu ve günümüzde de önemini koruduğunu göstermektedir³⁵.

2.3.2. Makam/Modalite

Makam, bir 'Durak'la bir 'Güçlü'nün çevresinde, bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumudur. Arapçada 'Makaame' denilen bu terim, batıda 'Mod' karşılığı bulsa da, Avrupa tonalitesinin oldukça sistemli kuruluş ve yapıları ile birebir bir karşılaştırma yapılması doğru olmayabilir³⁶. Mod, (Latince Modus, Fransızca Mode, İtalyanca Modo, Almanca Tonart) sözcük anlamında, armonik ve ezgisel amaçla seçilmiş seslerin kuramı olarak tanımlanmıştır.³⁷ Yunan modları, tam ve yarım perdelerin inici olarak kendine özgü bir sıra oluşturduğu dizilerdir ve hepsinde, dizinin aşağı doğru beşinci derecesinden başlayan ikincil bir dizi yer almıştır. Bu ikincil diziler, Yunanca "aşağı" anlamındaki hipo ön adı ile belirtilmiştir.³⁸

Saygun'un diğer bir karakteristiği, Türk makamlarına dayalı olarak, ancak Antik Yunan modlarından da etkilenererek, modal bir anlayışa göre kaleme alınmış olmasıdır. Burada Türk makam müziğinin geleneksel kullanımdan ziyade, bir makamı oluşturan veya çağrıştıran ezgi motifleri ile kendini gösteriyor olması bestecinin şu sözlerinde de okunmaktadır:

³³ Esin Ulu, "Saygun ve Müzik Politikası". http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_esinulu.html [24.03.2015].

³⁴ İbrahim Yavuz Yükselsin, . "Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun". **Ahmet Yesevi Üniversitesi Bilgi Dergisi**. s. 57 (2011): 247-277.

³⁵ Ülkü Özgür, "Pentatonik Müzik ve Dünya Müziğine Etkileri", **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi** c. XIV, s: 1, (2001), 7.

³⁶ Gazimihal, **age**, 149.

³⁷ Ülkü Özgür, Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına **G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi** c. 21, s.2 (2001), 169-178, 2.

³⁸ Ahmet Say, **Müziğin Kitabı**, 3. bs. (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2006), 77.

“Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem ki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano, orkestra elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim. Ama böyle davranmazsam, dar bir çerçeve içinde tıkanıp kalmam kaçınılmaz olur.”³⁹

Bununla birlikte besteci, Türk makam müziğinin, Dede Efendi ve Itri gibi büyük bestecileri ile Avrupa’daki çağdaşları arasında bazı paralellikler kurmuştur.

“Dede Efendi değişimin gerekliliğini hissetmiş bir müzikçidir. Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği’nde vals gibi, üç ölçülük şeyler yoktur. Çünkü Türk ruhunda böyle bir şey yoktur. Fakat Dede Efendi bu gerekliliği sezmiştir, musikisine bu öge girmiştir. Aslında Itri’nin o çok büyük eseri, rast makamındaki Na’at’a kadar gider bu ihtiyaç. Bu eser sanki Bach tarafından orgla çalınmak için yazılmıştır. Bach tarafından düşünülmüş gibidir. Evliya Çelebi, Seyahatname’sinde daima kiliselerde karşılaştığı rehavi makamından bahseder. Rehavi makamı dediği majördür. Rast makamının bizde bulunması Türkiye’nin Avrupa’yla teması neticesindedir. Bunu kimse kabul etmeyebilir, ama benim görüşümdür. Bu temaslarda bazı unsurları biz onlara vermişiz, bazı şeyler de bizim musikimize gelmiştir.”⁴⁰

2.4. 20. Yüzyıl Solo Viyolonsel Repertuarı

Yaylı çalgıların 16.yy.’dan, 18.yy.’ın başlarına kadar gelişen yapısal değişimleri, enstrüman üzerindeki tını ve pratik çalış teknikleri için arayışlar, viyolonsel için, 1750’lerden itibaren en gelişmiş ve kabul görmüş formuna ulaşmıştır. Viyolonselin müzikal açıdan işlevselliği, Bach ve çağdaşları dönemine kadar, bas/sürekli bas görevinde bir eşlik partisi olarak görülmüştür. 1600’lerle birlikte yaylı çalgılar için solo sonat formunda yapıtlar ortaya çıkmış fakat viyolonselin hantal ve kullanışsız olarak öngörülen yapısı bu yapıtların daha çok keman için yazılmasına sebep olmuş, Barok dönem öncesi solo viyolonsel için yazılan eserler oldukça kısıtlı kalmıştır⁴¹. Bach’ın 1717-1723 yılları arasında yazdığı düşünülen viyolonsel için eşliksiz 6 süiti,

³⁹ Sayram Akdil, “Besteci Ahmed Adnan Saygun”, **Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri**, 7-8 Ocak 1987 (İzmir: İzmir Filarmoni Derneği, 1987): 25-27.

⁴⁰ Serhan Yediğ, **age**.

⁴¹ Meredith Lawrence, “The Influence of the Unaccompanied Bach Suites”. Proceedings of the National Conference On Undergraduate Research, 29 Mart 2012, Utah.

o güne kadar bu enstrüman için biçilmiş tüm müzikal yargıları kırarak, viyolonsel repertuarında bir çığır aşmış ve enstrümanın kazanmış olduğu bu yeni solistik kimlik günümüze kadar gelişen repertuarın şekillenmesinde bir mihenk taşı olmuştur.

18.yy.'ın ikinci yarısından, 19. yy. boyunca gelişen orkestra yazısının yanında, viyolonsel için sonat ve konçerto formunda eserlerin yoğunluğu ve zenginliği, solo viyolonsel için yapıt yazımının önüne geçerek, bu türde (etüd ve metod kitapları haricinde) hiçbir örneğin verilmemesi ile neticelenmiştir. 20.yy.'a yaklaşırken, Jean Sibelius'un 1887'de yazmış olduğu 'Tema ve Varyasyonlar'ı ile Offenbach'ın 'Operatik Fantezi'leri, solo viyolonsel repertuarı için yeni bir hareketlenmenin öncüleri konumunda açıklanabilse de,⁴² Bach viyolonsel sütlerinin, 20.yy başında, çellist Pablo Casals (1876-1973) tarafından yeniden keşfinin dönemin bestecileri üzerindeki etkisi çok daha anlamlı olmuştur. 1915'te Max Reger'in (1873-1916) sütleri (Op.131c), Bach sütleri etkisini taşıırken, aynı yıl, Zoltán Kodály'ın (1882-1967) sonatı (Op.8) scordatura⁴³ kullanımı, *sul tasto*⁴⁴, *sul ponticello*⁴⁵ gibi çalgısal teknikler ile enstrümanı, bulunduğu çağın yeniliklerine taşımıştır⁴⁶.

Bir bibliyografik çalışma sonunda, 1900-1950 arası, solo viyolonsel için yaklaşık 150 yapıtın bestelendiği saptanmıştır.⁴⁷ Bunun yanı sıra, Mistislav Rostrapoviç, Siegfried Palm ve Frances-Marie Uitti gibi önemli çellistlerin, bestecilerle birebir ilişkileri neticesinde enstrümanın hem repertuar hem de teknik açıdan zenginleşmesine olanak veren eserlerin üretilmesi, 20.yy'ın ortalarında atılan önemli bir gelişme olmuştur. 1976 yılında Rostrapoviç, dönemin önemli orkestra şeflerinden Paul Sacher'in adına, 70. doğumgünü kutlamasında çalınmak üzere 12 besteciden solo viyolonsel için müzik sipariş vermesi bu zenginliğin önemli gelişmelerinden

⁴² Robin Stowell, **The Cambridge Companion to the Cello**, 1. bs. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 138.

⁴³ Yaylı çalgılarda, bir ya da birkaç telin, bestecinin belirlediği şekilde yeniden akord edilmesiyle elde edilen tekniği verilen addır.

⁴⁴ Yaylı çalgılarda arşenin, tuşeye yakın ya da tuşenin üzerine gelecek şekilde kullanılmasına adledilen, İtalyanca terim.

⁴⁵ Yaylı çalgılarda arşenin, köprüye yakın ya da köprünün üzerine gelecek şekilde kullanılmasına adledilen, İtalyanca terim.

⁴⁶ Anmari Joubert, "Solo Violoncello Music: A Selective Investigation Into Works Composed Between 1980-2010 and a Compilation of a Catalogue", (Doktora Tezi, Univeristy of Pretoria, 20139, 14.

⁴⁷ Dimitry Markevitch, **The Solo Cello: A Bibliography of the Unaccompanied Violoncello Literature**. (Berkeley, Fallen Leaf pres, 1989) , 7.

sayılmıştır.⁴⁸ Yukarıda bahsi geçen bibliyograf, 1950-1980 arası ise 1000'in üzerinde solo viyolonsel için yapıtın bestelendiğini ortaya koymuştur. Yeni bir sonorite arayışı, yeni çalgı teknikleri üzerinden deneyselliğe ve enstrümanın sınırlarını aşma fikri ile büyüyerek, viyolonsel için hiçbir eşliğe ihtiyaç duymadan nerelere uzanabileceğini göstermiş ve bu arayışlar geniş bir repertuvar kazandırmıştır. Çalgı tekniğinin gelişiminde, 20.yy. içerisindeki önemli stil ve akımlar arasında yer alan atonalite, avangart, minimalizm, postmodernizm, serializm, neoklasizm (bu örnekleme çoğaltılabilir) akımlarla karşılıklı ilişki de göz önünde bulundurulmalıdır. Solo viyolonsel için 20.yy. boyunca yazılmış yapıtlardan oluşan bir katalog çalışması tespit edilemediğinden dolayı birkaç farklı kaynaktan⁴⁹ beslenerek oluşturulan belli başlı yapıtlar ortak bir listede aşağıda sunulmuştur:

Alfabetik sıra ile: (Soyadı üzerinden)

- Abrahamsen, Hans. *Sonata* for solo cello (1988-99)
- Adler, Samuel. *Sonata* for unaccompanied cello (1965)
- Aho, Kalevi. *Solo IV* for Violoncell solo (1997)
- Aitken, Hugh. *For The Cello* (1997)
- Ali- Zadeh, Franghis. *Aşk Havası* for violoncello solo (1998)
- Altena, Maarten. *Figura* for cello solo (1993)
- Arnaoudov, Georgi. *Kells* for solo cello (1999)
- Archer, Violet. *Improvisation* for Solo Cello (1983)
- Andriessen, Louis. *A flower song III* (1964)
- Andriessen, Henrik. *Sonata* (1951)
- Aperghis, Georges. *4 récitations* (1980)
- Arnold, Malcolm. *Fantasy* for cello, op. 130 (1987)
- Badings, Henk. *Sonate* für Violoncello solo (1951)
- Bacri, Nicolas. *Suite for cello solo*, Op. 31 No. 1 *Preludio e metamorfosi* (1987-94)

Suite for cello solo, Op. 31 No. 2 *Tragica* (1991-93)

⁴⁸ Anmari Joubert, **age**.

⁴⁹ Anmari Joubert **age**, Wikipedia Listesi http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_solo_cello_pieces , National University of Singapore <http://libguides.nus.edu.sg/c.php?g=145528&p=956064>, Cello Handbook/Solo Cello http://en.wikibooks.org/wiki/Cello_Handbook/Solo_Cello

Suite for cello solo, Op. 31 No. 3 *Vita et Mors* (1991-93)

Suite for cello solo, Op. 50 No. 4 (1994-96)

- Bantock, Granville. *Sonata* in g minor for solo cello (1924)
- Balyazov, Rumen. *Rhapsodic Improvisation for cello No. 1* (1971) *No. 2* (1979)
- Banks, Don. *Sequence* for Solo Cello (1967)
- Bantock, Granville. *Sonata* in G minor for solo cello (1924)
- Barati, George. *Piece for solo cello* (1948), *Triple Exposure* for unaccompanied cello (1967)
- Bar-Niv, Rami. *Improvisation* for cello solo (1997)
- Basacopol, Carmen Petra. *Suite* for Violoncello solo Op. 48 No.3 (1983)
- Bax, Arnold. *Rhapsodic Ballad* (1939)
- Beck, Conrad. *Drei Epigrams* for cello solo (1976)
- Bell, Elizabeth. *Soliloquy* for cello solo (1980)
- Ben-Haim, Paul. *Music for Violoncello Solo* (1974)
- Bennett, Richard Rodney. *Scena II* for solo cello (1973)
- Bentzon, Niels Viggo. *16 etudes* for cello solo: op. 464. (1985)
- Bentzon, Niels Viggo. *Sonata* for cello-solo, op. 110. (1956)
- Benzecry, Esteban. *Suite 'Prisme du Sud'* (1970)
- Berkeley, Michael. *Iberian Notebook Suite* for solo cello (1980)
- Berg, Gunnar. *Suite* pour violoncelle seul (1950)
- Berio, Luciano. *Les mots sont allés: "recitativo"* pour cello seul. (1976)
- Bialas, Gunther. *Romanze* for solo cello (1987)
- Bialosky, Marshall. *Fantasy* for solo cello (1974)
- Birkenkötter, Jörg. *Solo for cello* (1986)
- Bloch, Ernest. *Suites* No.1-3 (1956-57)
- Block, Robert Paul. *Fantasy* for Cello Solo (1973)
- Boelter, Karl. *Of Two Minds* for unaccompanied cello (1978)
- Bolcom, William. *Suite* in c minor for solo cello (1994)
- Britten, Benjamin. Three suites for cello: op. 72, 80 & 87. (1964-67-72), (1976)
- Bredemeyer, Reiner. *Solo 1* for solo cello (1973), *Solo 6* for cello solo (1980)

- Brouwer, Leo. *Sonata* (1960)
- Brynes, Garrett. *Sonata* for solo cello (1983)
- Burgon, Geoffrey. *Six studies* for solo cello. (1980)
- Bussotti, Sylvano. *Deborah Parker* for cello solo (1987)
- Boulez, Pierre. *Messages* (1976)

- Cage, John. *Etudes boreales* (1978)
- Caltabiano, Ronald. *Sonata* for Solo Cello (1986)
- Carter, Elliott. *Figment no. 2: Remembering Mr. Ives:* for solo violoncello. (2001)
- Cassado. *Suite* (1925)
- Clarke, Nigel. *Spectroscope* for solo cello (1987)
- Coeck, Armand. *Madreselva* (1999)
- Colgrass, Michael. *Wolf* for solo cello (1975)
- Corigliano, John. *Fancy on a Bach air* for violoncello solo (1997)
- Cowell, Dixon Henry. *Gravely and Vigorously* for cello (1973)
- Crumb, George. *Sonata* for solo violoncello. (1955)

- D'Alessandro, Raffaele. *Intermezzo* for cello solo Op. 55 (1946)
- Dallapiccola, Luigi. *Ciaccona, intermezzo e adagio* (1945), *Adagio* for Solo Cello (1947)
- Darballey, Jean-Luc. *Solo* for cello solo (1997)
- Daus, Avraham. *The Twelfth Sonnet* for cello (1968)
- deMaine, Robert. *Twelve Etudes-Caprices* for solo cello (1999)
- Diamond, David. *Sonata* for Violoncello Alone (1959)
- Dibak, Igor. *Arietta* for violoncello solo (1947)
- Dittrich, Paul-Heinz. *Cello Einsatz* for cello solo (1975)
- Dorfman, Josef. *Looking at Silence* for cello (1983)
- Dusapin, Pascal. *Invece* pour violoncelle solo. (1991)
- Donatoni, Franco. *Lame* for solo cello (1982)
- Downey, John. *Lydian Suite* for cello solo (1975)
- Durkó Zsolt. *Solo Suite* No.1 for cello (1979)

- Dutilleux, Henri. *3 strophes sur le nom de Sacher*. (1976)

- Engelmann, Hans Ulrich, *Mini-Music* Op.38 (1970)
- Englund, Sven Einar. *Suite* for Solo Cello (1986)
- Einem, Gottfried von. *Music for solo cello* Op.108 (1986)
- Escher, Rudolf. *Sonata* (1948)

- Faderudd, Markus. *Ingrepp 2* for solo cello (1992)
- Feldman, Morton. *Projection 1*. (1950) *Intersection IV* (1953)
- Field, Correy. *Rhapsody* for Solo Cello (1982)
- Finney, Ross Lee. *Chromatic Fantasy In E* for Violoncello Solo (1957)
- Fišer, Luboš. *Sonata* for cello solo (1987)
- Flaherty, Tom. *Semi-Suite* for solo cello (1990)
- Fol, Alexandra. *Almost Serial* for cello solo (1999)
- Fortner, Wolfgang. *Thema und Variationen* (1976)
- Frederichs, Henning. *Tefilah* for cello solo (1990)

- Ginastera, Alberto. *Puneña No. 2*, op. 45 (1976)
- Glanert, Detlev. *Fünf Wüstenlieder* for solo cello (1999)
- Glynn, Gerald. *Changes* for Cello (1975)
- Godar, Vladimir. *Passacaglia for cello solo g minor* (1956)
- Goldmann, Friedrich. *Cellomusik* for solo cello (1974)
- Goleminov, Marin. *Sonata* for solo cello (1969)
- Golijov, Osvaldo. *Omaramor* for solo cello (1991)
- Goosseb, Frederic. *Music for cello alone* (1979)
- Grabovsky, Leonid. *Hlas I* for unaccompanied cello (1990)
- Gubaidulina, Sofia. *Ten Preludes* for solo cello (1974)

- Haba Alois, *Fantasy in quarter-tones* for cello solo (1924)
- Hadzhiev, Parashkev. *Haidushko Horo* for solo cello (1997)
- Hagen, Daron. *Suite* for Solo Cello (1985), *Higher, Louder, Faster, an editorial etude* (1987)

- Halffter, Cristobal. *Variations* for cello on the theme eSACHERe (1976)
- Harbison, John. *Suite* for Solo Cello (1994)
- Harvey, Jonathan. *Curve with Plateaux for Helen Verney* (1983)
- Haselbach, Joseph. *Abendlied* for cello solo (1994)
- Hauta-aho, Teppo. *Improvatio* for solo cello (1971)
- Hedwall, Paul. *Three verses* for unaccompanied cello (1979)
- Heininen, Paavo. *Cantilena I*, (1970), *Cantilena II* (1970)
- Hejny, Petr. *Metal Sonata* for cello solo (1956)
- Herrn Mstislav. *Thema und Variationen* für Violoncello solo (1976)
- Henze. *Serenade* (1949), *Capriccio* (1976/1981)
- Holliger, Heinz. *Chaconne* für Violoncello solo (1976)
- Herchet, Jörg. *Komposition for Violoncello solo* (1979)
- Hersch, Michael. *Sonata* No. 1 for unaccompanied cello (1994)
- Holmboe, Vagn. *Sonata* for solo cello, opus 101 (1969)
- Hespos, Hans-Joachim. *For cello solo* (1963)
- Hétu, Jacques. *Variations* for cello solo (1967)
- Heyn, Volker. *Blues in B-flat* for solo cello (1981)
- Hindemith, Paul. *Sonata* for Cello solo (1919)
- Hindman, Dorothy. *drowningXnumbers* for solo amplified cello (1994)
- Hoffman, Joel. *Concert-Study (Fantasie)* for solo cello (1997)
- Höller, York. *Sonata* for solo cello (1968)
- Holliger, Heinz. *Chaconne* for cello solo (1975), *Trema* for Violoncello solo (1981)
- Honegger, Arthur. *Paduana* (1945)
- Huber, Klaus. *Transposition ad Infinitum* (1976)
- Hummel. *Fantasia* (1952)
- Harbison, John. *Suite* for solo cello (1993)
- Henze, Hans Werner. *Capriccio per violoncello solo*. (1976)
- Holst, Imogen. *The Fall of The Leaf* (1964)
- Hosokawa, Toshio. *Sen II*, for violoncello (1986/2002).
- Hovhaness, Alan. *Yakamochi*. Op193/2 (1965)

- Ibert, Jacques. *Etude-caprice* pour un "Tombeau de Chopin". (1950)
- İnce, Kamran. *MGK Variations* for Unaccompanied Cello (1999)
- Irino, Yoshiro. *Three Movements* for cello solo (1969)

- Jarski, A. Laurie. *Solo* for unaccompanied cello (1990)
- Jeths, Williams. *Bella Figura* for cello solo (1959)
- Jirásek, Jan. *Dilema* (1987)
- Johnston, Ben. *Toccatà for Laurien Laufman* (1984)
- Johnstone, David. *Fantasy on a theme of J.S.BACH* (1999)
- Jolas, Betsy. *Scion* for cello solo (1974), *Episode cinquième* for cello solo (1983)
- Jolivet, André. *Suite en concert*, (1965)
- Juusela, Karl Henrik. *Apollo and Daphne* for solo cello (1987)

- Kabalevsky, Dimitri Borisovich. *Etudes in Major and minor* for cello solo (1961)
- Kagel, Mauricio. *Siegfriedp'* for cello (1971)
- Kardos, Istvan. *Capriccio* for solo cello (1958)
- Kärkkäinen, Tommi. *Variations* for solo cello (1999)
- Kauder, Hugo. *Suite* for unaccompanied cello (1925), *Second Suite* for unaccompanied cello (1924)
- Kaufman, Frederick. *Inner Sanctum* for solo cello (1999)
- Kessner, Daniel. *II Studies* for solo violoncello (1991)
- Kim, Jin Hi. *Kee Maek #4* for cello solo (1995)
- Khatchaturian, Aram. *Sonate-Fantasie* für violoncello solo. (1974)
- Khudoyan, Adam. *Sonata No. 1* (1961), *Sonata No.2* (1984), *Sonata No. 3* (1993)
- Kirchner, Leon. *For cello solo* (1986)
- Kodály, Zoltán. *Capriccio per violoncello solo* (1915)
- Kodály, Zoltán. *Sonata*, Op.8 (1915)
- Korndorf, Nikolai. *Passacaglia* for solo cello (1997)
- Krenek, Ernst. *Zwei Studien* (1939)
- Kulenty, Hanna. *Still Life with a Cello* for cello solo (1998)

- Kurtág, György. *Az hit*, für Violoncello solo (1998)
- Laderman, Ezra. *Partita* for solo cello (1972)
A Single Voice for solo cello (1995)
Fantasy for solo cello (1998)
- La Rocca, Frank. *Secret Thoughts* for Solo Cello (1988)
- Lazarof, Henri. *Momenti* for solo cello (1987)
- Lechner, Konrad. *Strada Senza Ritorno* for cell solo (1978)
- Leighton, Kenneth. *Sonata* for cello solo (1967)
- Leon, Tania. *4 Pieces* for solo cello (1981)
- Leviev, Milcho. *Reflected Meditation* for cello (1980), *Augsburg Polka* for cello solo (1998)
- Ligeti, György. *Sonate* für Violoncello solo. (1948-1953)
- Lindberg, Magnus. *Stroke* for solo cello (1984)
- Lucier, Alvin. *Indian Summer* (1993)
- Lutoslawski, Witold. *Sacher variation*. (1975)
- Mainardi, Enrico. *Sonata breve* for violoncello solo (1942), *Sonata* for cello (1959)
- Malec, Ivo. *Arco-I* (1987)
- Malcolm, Arnold. *Fantasy* for solo cello Op.130 (1987)
- Mamiya, Michio. *Sonata* for violoncello solo (1969)
- Marti, Heinz. *Ombra* for violoncello solo (1979)
- Martino, Donald. *Parisonatina Al'Dodecaфонia* for violoncello solo (1964)
- Marton, Eugen-Mihai. *Solo* for cello (1971)
- Matthews, Colin. *Palinode* for cello solo (1992)
- Matthews, David. *Fantasia* for cello (1971), *Songs and Dances of Mourning* for cello (1976)
- Matys, Jiri. *Fantasia and Rondo* for cello solo (1982)
- Mayuzumi, Toshiro. *Bunraku* for solo cello (1960)
- McCabe, John. *Partita* for solo violoncello, op.44 (1966)
- Medek, Tilo. *Schattenspiele* for cello solo (1978), *Eine Stele für Bernd Alois Zimmermann* for cello solo (1976)

- Meyer, Krzysztof. *Sonata* for violoncello solo (1959), *Moment musical* for cello (1976), *Monologue* for cello solo (1990)
- Minsky, Aaron. *Ten American Cello Etudes*. (1988), *Three Concert Etudes* for solo cello (1990)
- Moe, Eric. *The Lone Cello* (1998)
- Moevs, Robert. *Heptachronon* for solo cello (1969)
- Morrill, Dexter. *Fantasy* for cello solo (1995)
- Moser, Roland. *Wie ein Walzer auf Glas* for solo cello (1986)
- Muczynski, Robert. *Gallery: Suite* for solo cello (1966)
- Mundry, Isabel. *Komposition for solo cello* (1993), *Komposition for solo cello* (1997)

- Neikrug, Mark. *Sonata* for solo cello (1967)
- Newson, George. *Variations* for cello alone (1957)
- Niederberger, Maria A. *Daedaleum* for solo cello (1983)
- Niimi, Tokuhide. *Ohju* for Violoncello solo (1987)
- Nikolov, Lazar. *From the Music of Orpheus II* for cello solo (2002)
- Nishimura, Akira. *Threnody* for solo cello (1998)
- Navok, Lior. *Fantasy* for Cello solo (1998)
- Norgard, Per. *Solo in Scena* (1980)

- Olsen, Paul Roving. *Partita* for solo cello Op. 75
- Owens, Matthew. *Kol Nidrei* for solo cello (1998)
- *The Rowell Sonata* for unaccompanied cello (1996)

- Pagh-Paan, Younghi. *AA-GA I* for solo cello (1984)
- Paredes, Hilda. *Zuhuy Kak* for solo cello (1997)
- Pape, Andy. *Siciliano sconfortevole* (1999)
- Parris, Robert. *Fantasy and Fugue* (1954)
- Patterson Paul, *Suite* Op. 62 for cello solo
- Penderecki, Krzysztof. *Per Slava* (1986), *Capriccio per Sigfried Palm* (1968)
- Perle, George. *Cello Sonata* (1947), *Hebrew Melodies*, for solo cello

- Persichetti, Vincent. *Solo Cello Sonata* Op. 54 (1968)
- Petendi, Gyula. *9 Solo pieces* for solo cello
- Phoon, Yew Tien. *Nocturne* (1980)
- Pironkoff, Simeon. *Entrata e Capriccio* for solo cello (1980)
- Platz, Robert H. P. *Senko-hana-bi* for cello (2000)
- Pope, Conrad. *Sonata* for Violoncello alone (1972)
- Prokofiev, Sergei. *Solo Cello Sonata* op. 133 (1953)
- Pousseur, Henri. *Echos I* (1965)
- Pusher, Henri. *Paganiana* asisted for solo cello (1982)
Nineteenth root of eight quarters for cello solo (1976)
- Puumala, Veli-Matti. *Epitaph* for solo cello (1995)

- Raskatov, Alexander. *Kyrie Eleison* for solo cello (1992)
- Rasmussen, Karl Aage. *Silhouette to a poem by Naja Marie Aidt* (1995)
- Rautavaara, Einojuhani. *Sonata* for cello solo, op. 46. (1972)
- Reger, Max. *Drei Suiten* für Violoncello solo, op. 131c. (1915)
- Reimann, Aribert. *Solo II* für Violoncello (2001).
- Ridout, Alan. *Partita* for cello solo (1959)
- Rihm, Wolfgang. *Grat* for Violoncello solo (1971)
- La Rocca, Frank. *Secret Thoughts* for unaccompanied cello (1986)
- Rodrigo, Joaquín. *Como una fantasía* (1979)
- Roller, Scott. *Mutamusic* for solo cello (1983)
- Rorem, Ned. *After Reading Shakespeare* Nine movements for cello alone (1980)
- Rosenbergi Hilding. *Intermezzo* (1974)
- Roter, Bruce Craig. *Sonatine Solo Cello*
- Rouders, Poul. *Bravourstudien: L'homme armé variations*, for violoncello solo (1976)
- Rozsa, Miklos. *Toccata capricciosa* for solo cello (1979)
- Rubbra, Edmund. *Improvisation*, for Solo Cello Op. 124 (1967)
- Ruzicka, Peter. *Sonata* for Violoncello solo Op. 9 (1969), *Stille* Four Epilogues for Violoncello Solo (1976)

- Saariaho, Kaija. *Petals* (1988), *Près* (1992) *Spins & Spells for cello* (1997)
Sept Papillons (2000)
- Sallinen, Aulis. *Elegy for Sebastian Knight* for Solo Cello Op. 10 (1964)
Sonata for Solo Cello Op. 26 (1971)
- Salonen, Esa-Pekka. *Yta III: for solo cello* : (1986)
- Sampson, David. *Three Arguments* for unaccompanied cello (1993)
- Saygun, Ahmed Adnan. *Partita* for Solo Cello (1955)
- Schnittke, Alfred. *Klingende Buchstaben*. (1988)
- Sauguet, Henri. *The Sonate pour violoncelle* (1956)
- Scelsi, Giacinto. *Triphon* (1957), *Trologie* (1965), *Voyages* (1985),
Maknongan (1976)
- Shapey, Ralph. *Krosnick soli* (1993)
- Schickele, Peter. *Vermillion Suite* for solo cello (1987)
- Schiffman, Harold. *Sonata Quasi una Fantasia* for solo violoncello (1977)
Kate's Suite for Solo violoncello (1999)
- Schnabel, Artur. *Sonata* for Solo Cello (1931)
- Shchedrin, Rodion. *Russian fragments* (1990)
- Sheng, Bright. *Seven tunes heard in China: for solo cello*. (1995)
- Schnittke, Alfred. *Klingende Buchstaben* (Sounding Letters) (1988)
Madrigal in Memoriam Oleg Kagan (1990)
Improvisation (1993)
- Schuller, Gunther. *Fantasy*, Op. 19 (1960)
- Sciarrino, Salvatore. *Due Studi* for cello solo (1947) *Ai Limiti Della Notte* for
cello solo (1984)
- Scotto, Ciro G. *Introspection* for solo cello (1999)
- Sculthorpe, Peter. *Requiem* for Cello Alone (1979)
Threnody for solo cello (In memory of Stuart
Challender) (1991)
Into the Dreaming for cello alone (1993)
Tailitnama Song for cello solo (1997)
- Senderovas, Anatolijus. *Cantus II* for solo cello (1993)
- Sessions, Roger. *Six Pieces* for Solo Cello (1966)
- Sheng, Bright. *Diu Diu Dong* (Seven Tunes Heard in China) (1995)

- Schedrin, Rodion. *Russian Tunes* Op. 79 for cello solo (1990)
- Shinohara, Makoto. *Evolution* for cello solo (1990)
- Siskind, Paul. *Three Epiphanies* for cello solo (1987)
- Smirnov, Dmitry Nikolayevich
 - Monogram* for solo cello Op. 58A (1990)
 - Elegy* in memory of Edison Denisov for solo cello Op. 97a (1997)
 - Family Portrait* for solo cello Op. 108 (1998)
 - Postlude in memory of Alfred Schnittke* for solo cello Op. 112A (2000)
- Sohal, Naresh. *Monody* for solo cello (3 min) (1976)
 - Shades III* for cello solo
 - Shades IV* for cello solo (14 min) (1983)
- Sollima, Giovanni.
 - La luna* for solo cello (1986)
 - 6 Caprices* for solo cello (1987)
 - Segno* for cello solo (1992)
 - Anno uno* for cello solo (1993)
 - The Songlines* for solo cello (1993)
 - Lamentatio* for cello solo (1998)
 - Pasolini fragments* for cello (1998)
 - Alone* for solo cello (1999)
- Sommerfeldt, Oystein. *Monologi* for solo cello Op. 45 (1976)
- Štědroň, Miloš. *Tance krále Leara* (1995)
- Stevens, Halsey. *Sonata* for Solo Cello (1958)
- Stoikov, Nikolai. *Sonata for cello solo* No. 1 Op. 39 (1993)
- Suslin, Viktor. *Chanson contre raison* Sonata for solo cello (1984)
 - Schatz-insel* for cello solo (1990)
- Suter, Robert. *Elegie* for cello solo (1969)
- Svane, Randall. *Suite No. 1* (1979), *Suite No. 2* (1982), *Suite No. 3* (1988)
- Tabakov, Emil. *Bis* for solo cello (1982)
- Tapkoff, Dimitar. *Sonata* for cello solo (1978)
- Tavener, John. *Thrinós* for cello solo (1990), *Chant* for cello (1995)

- Tanç, Cengiz. *Partita Movement* for Unaccompanied Cello
- Tchaikovsky, Boris. *Suite* for cello solo (1946), *Suite* in five movements for solo cello (1960)
- Tcherepnin, Alexander. *Suite* for Solo Cello Op. 76 (1946)
- Tenney, James. *Cellgram for Joel Krosnick* (1971)
- Terzakis, Dimitri. *Omega 1* for cello solo (1978)
- Thomas, Augsuta Read. *Spring Song* (1995)
- Tishchenko, Boris. *Sonata* for Solo Cello No. 1 (1960), No. 2 (1979)
- Toch, Ernst. *Impromptu* for cello solo in three movements. (1963)
- Tortelier, Paul. *Suite in D minor* for solo cello (1944)
- Tovey, Donald Francis. *Solo Cello Sonata* Op. 50
- Tsintsadze, Sul Khan Fyodorovich. *Chonguri* for cello solo (1978), *Sonata* (1975)
- Tuomela, Tapio. *Pendulum* for solo cello (1985)

- Ung, Chinary. *Khse buon* (1986)
- Uitti, Frances-Marie. *Xantrum* (1977), *Oaxano* (1979)
- Usmanbaş, İlhan. *Partita* for Unaccompanied Cello (1985)

- Vacchi, Fabio. *In alba mia, dir...* (1995)
- Vainberg, Moisei. (Weinberg, Mieczyslaw).
Solo Cello Sonata No. 1 Op. 72 (1960)
Solo Cello Sonata No. 2 Op. 86 (1965)
Solo Cello Sonata No. 3 Op. 86 (1971)
Solo Cello Sonata No. 4 Op. 140 (1986)
- Vajda, Janos. *Just for you* for Cello solo (1985)
- Vasks, Peteris. *Gramata cellam (Da Buch)* for solo cello (1978)
- Verkade, Gary. *Specimen* for solo cello (1997)
- Veress, Sandor. *Sonata* for cello solo (1935)
- Vir, Param. *Flame* for solo cello (1997)
- Virizlay, Mihaly. *Sonata* for Unaccompanied Cello (1965)
- Vogel, Wladimir. *Poeme* for violoncello solo (1974)

- Wagner, Wolfram. *Sonata* Op. 31 for violoncello solo (1990)
- Walker, Gwyneth. *In Memoriam* for cello (1980)
- Walton, William. *Passacaglia* for solo cello (1980)
- Weber, Ben. *Dance for unaccompanied cello* Op. 28 (1948), *Dance Op. 31* for solo cello (1949)
- Wellesz, Egon. *Cello Sonata* Op. 31 (1920), *Suite for Cello Solo* Op. 39 (1924)
- Wildberger, Jacques. *Study for violoncello solo* (1971), *tantôt libre, tantôt recherchée* for cello solo (1993)
- Wilde, David. *The Cellist of Sarajevo – A Lament in Rondo Form* for Solo Cello
- Williams, Adrian. *Solo Cello Sonata* (1977)
- Wilson, Richard Edward. *Lord Chesterfield to his Son* (1987)
Music for Solo Cello (1971)
- Wolpe, Stefan. *Piece for Cello Alone* (1966)
- Wuorinen, Charles. *Cello Variations I* to Fred Sherry (1970)
Cello Variations II (1975)
Cello Variations III (1997)
- Yagling, Victoria. *Suite for Violoncello Solo No. 1, No. 2.*
- Yannay, Yehuda. *I can't fathom it...* for solo cello (1993)
- Ysaÿe, Eugène. *Sonate für Violoncello solo*, opus 28. (1924)
- Yun, Isang. *Glissées: pour violoncelle seul* (1970)
- Xenakis, Iannis. *Nomos Alpha* (1966), *Kottos* (1977)
- Zahab, Roger. *Amnesia Kiss* for cello solo (1995)
An Opening Piece for solo cello
for Jim Hinkley for solo cello (1989)
reMemoring Peace for solo cello (1989)
- Zampronha, Edson. *Toccata* for solo violoncello (1989)
- Zimmermann, Bernd Alois. *Sonata* for solo violoncello (1960), *Four short studies* for cello solo (1970)
- Zhou, Long. *Wild Grass*, for violoncello. (1993)

3. PARTİTA GELENEĞİNE TARİHSEL BAKIŞ

Partita türünün biçimlendirilmesine geçmeden önce, kökeni Avrupa'nın Rönesans sürecinde atılan, ard arda çalınan, birkaç parçadan oluşmuş çalgısal türlerin en eskisi sayılabilecek 'Süit' biçimine değinmek gerekmektedir. XVI. yüzyılda yeşeren çalgısal müziklerin çoğu lavta, tuşlu çalgılar ya da çalgı gruplarıyla icra edilen dans müzikleri olmuştur. Bestecilerin yazdığı dans müzikleri çoğunlukla saraylarda ve burjuva kesimin evlerinde icra edilmiştir.⁵⁰ 17.yy ile beraber gelişimini sürdüren bu karakteristik danslar, ardı sıra çalınan, aynı tonda fakat karşıt etkilerdeki iki ya da üç dans parçasının gruplandırılması ile 'Süit' adını almış, J.S. Bach (1685-1750) ile gelişiminin en üst seviyesine ulaşmıştır. Süit, XVII. yüzyılda, Louis XIV. sarayında bilhassa işlenerek oradan diğer Avrupa merkezlerine yayıldığı için, içindeki dans parçaları, Fransızlaşmış ad ve karakterlerini az çok muhafaza etmiştir⁵¹.

Süit, XVII. yüzyıl süresince İtalyan besteciler, Frescobaldi'den (1583-1643), Corelli'ye (1653-1713), Alman besteciler, Peuerl (1570-1625), Froberger (1616-1667), Schein (1586-1630) ve İngiliz besteciler Locke (1621-1677) ve Purcell (1659-1695) etkisi altında gelişmiş; bu besteciler bu türe büyük bir polifon zenginlik katmışlardır.⁵² Bölümler, *Allamande*, *Courante*, *Sarabande* ve *Gigue* sıralaması ile bir yavaş bir hızlı bölüm karşıtlığı ile düşünülmüş fakat aralara sıklıkla farklı bölümlerin eklendiği de görülmüştür. *Allamande* öncesi stil ve form açısından daha serbest bir *Prelüd* açılışı yapabilmektedir. (Bach'ın viyolonsel için 6 süitinde görüldüğü gibi). Genellikle *Sarabande* sonrası eklendiğini gördüğümüz diğer bölüm başlıkları ise, *Bourée*, *Gavotte*, *Menuet*, *Chaconne*, *Passacaglia*, *Passapied*, *Pavane*, *Rigaudon*, *Loure*, *Polonaise* olarak sayılabilir. Süit, baştan sona aynı tonda kalması ve bir temanın çeşitlenmesi şeklinde biçimlendirilmiştir. Fransız bestecilerin 17. yy.ın sonundan itibaren süitlere *Ordre* adı verildiği görülmektedir. Froberger'in

⁵⁰ İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, 2. Bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 64-65.

⁵¹ Mahmut R. Gazimihal, "Süvit", **Musiki Sözlüğü**, c.1, 1. bs. (İstanbul, MEB, 1961): 238

⁵² Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, çev. İlhan Usmanbaş (İstanbul: Milli Eğitim Basınevi, 1971), 67.

biçimlendirmesinden farklı olarak, *Ordre*'de danslar oldukça özgür bir genel kurulaşa sahip ve sayıca fazla olmaları sebebiyle stilistik açıdan kendine özgün bir yer bulmaktadır. Couperin'in (1668-1733) yazmış olduğu *Ordre*'ler bu çeşitliliğin en önemli örneklerini vermiştir.

3.1. Partita: Terminolojiye Girişi ve Biçimsel Gelişim

Partita (İt.; Alm. Partie, Parthie, Partia, Parthia; Lat. Pars) kelimesi etimolojik açıdan incelendiğinde köklerini farklı dillerde, benzer kelimeler üzerinden temellendirilip, anlamca farklı biçimlendirildiği de görülmüştür. İtalyancada kullanılan *Parthie* ya da Almancadaki *Partie* ya da *Parthie* kelimesinden geldiği düşünülmektedir. Anlamı, bölümlerden oluşan bir parça ve bir dizi varyasyon olarak çevrilebilir. Süit'ten ayrılan noktası Partita'nın çeşitleme anlamı da içermesidir. İlk başta Partita adı, aynı tonda yazılmış farklı müziklerden oluşan süitlerin, bölümlerine verilen ad iken, daha sonra bu gruplandırmanın tümüne bu ad verilmiştir. 17.yy İtalya'sında bu terim, *Sonata da Camera* formuna daha yakın bir safhayı belirtmekteydi. İtalya'da bu terim ilk defa, besteci ve teorisyen Vincenzo Galilei'nin (1520-1591), 1584'e ait, *Libro d'intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passamezzi, le romanesche, i saltarelli, et le gagliarde* adlı el yazmasında karşımıza çıkmıştır. 'Romenasca undecima con cento parti', 'Passemazzo sesto con parti' ve 'Aria del Gazzella con XII parti' gibi bölüm adları bu konuda dikkat çekicidir. 1589'a gelindiğinde, Prospero Luzi, 'Opera Bellissima nella quale si contengono molte partite et passaggi di gagliarda' adlı, dans üzerine yazdığı bir elkitabında da görülmektedir. Burada kullanılan *Partite* kelimesinin, her ne kadar *Parti* kelimesinin direkt bir uzantısı olup olmadığı bilinmese de, bu iki kelimenin, geleneksel bir melodinin basları üzerine yapılan varyasyon, zenginleştirme anlamına gelen, *mutanze* ya da *modi* kelimeleri ile eşdeğer manada kullandığı açıktır.

İtalya'da partita, bir varyasyon tekniği olarak gelişirken, Almanya'da birbirinden farklı karakterlerden oluşan dans gruplamalarını belirtiyordu. Bu gruplamalar ritmik açıdan farklılıklar gösteren dansların da birleşiminden oluşabilmekteydi. Bu

parçaların dansla olan ilişkisi, dans melodisini koruyan yahut dansın ritmik karakterini koruyup yeni bir melodiye uyarlamak şeklinde gerçekleşmekteydi.⁵³

Partite ve *Partite diversi*, İtalya’da bu bağlamda kullanırken, 17.yy. içlerine doğru, bu form, daha az sıklıkta karşımıza çıkmış ve zaman içerisinde ‘*Partite Sopra*’ adı verilerek, *Ruggiero*, *Zefiro*, *Fidele*, *Monica*, *Folia*, ardından *Ciaccona*, *Passacagli* gibi bölüm adları ile zenginleşmiştir. İtalyan bestecileri arasından, Mayone (1565-1627), Trabaci (1575-1647), Frescobaldi (1583-1643), Michelangelo Rossi (1601-1656) Gregorio Strozzi (1615-1687) ve Alessandro Scarlatti (1660-1725) gibi isimler çeşitli örneklerle bu türde eserler vermeye devam etmiştir.

Partita ismini, Froberger gibi diğer Alman besteciler de, yazdıkları dans bölümlerinden oluşan müziklerinde kullanmıştır. Frescobaldi’nin öğrencisi Froberger’in, ‘*Libro secondo di toccate... gigue met altre partite*’ (1649) başlıklı yapıtında geçen *partite* sözcüğünü, ‘bölümler’ manasında kullanmaya başladığı söylenmektedir.

Almanya’da bu terim, koral melodilerin ritmik varyasyonlu danslara evrilmesi ile kendine yer bulmuştur. Johann Mattheson, (1681-1764) bu tekniğe *Veränderungen*, ya da diğer adıyla *Partita* ismini vermiştir. Bu tip bir varyasyonun, dansla iki çeşit bir ilişkisi söz konusudur. Birincisi, bir dans melodisi, varyasyonların temelini oluştururken, diğerinde dans ritimleri koral melodilere uygulanmaktadır.

1680’de Biber (1644-1704), *Mensa sonora* (1680) isimli müziğini 6 bölüme ayırıp, bu grupları, *Pars I*, *Pars II* vb. şeklinde isimlendirmeyi uygun görürken, Kuhnau (1660-1722), ‘*Neuer Clavier-Übung... bestehend in sieben partien*’ (1689) adlı eserinde bu gruplamalara *Partie I*, *Partie II* vb... ismini uygun görmüştür. 1697’ye gelindiğinde, Johann Krieger (1651-1735), hem Almanca, ‘*Sechs musicalische Partien*’ hem de İtalyanca, ‘*Sei Partite Musicali*’ başlığıyla, Partita kelimesinin dil içindeki kabulünü resmileştirmiştir. Ertesi yıl J.A. Schmierer (1661-1719), ‘*Zodiaci musici in XII partitas balleticas... Das ist, Dess in zwölf balletischen Parthyen... Himmel-Creyses*’ adlı yapıtında, Krieger’in biçimlendirmesini korumuştur.⁵⁴

⁵³ Margaret Ann Mahoney, ‘‘ Bach’s Keyboard Suites, A Study of Background’’ (Yüksek Lisans Tezi, Kansas State University, 1975), 8-9.

⁵⁴ David Fuller, Cliff Eisen, ‘‘ Partita (Parte)’’, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, c. 13, 2. bs. (Londra, Oxford University Press, 1980)

Geç 17.yy. içerisinde genel bir inceleme içinden bakıldığında, Partita, Partie ve benzer çeşitlemelerinin, dönemin bestecileri arasında, bireysel bir yorumlanma içerisinde olduğu görülmektedir.

18.yy. başlarında, varyasyon anlamı içerisinde ‘Partita’ isimlendirilmesi kullanılmamış fakat bölüm sayısı azaltılarak, birkaç bölümlü danslara dönüşmüştür. 1720-1750 yılları arasında orkestral partita yazımı özellikle kuzey Avusturya ve Salzburg’da oldukça popüler olmuştur. Salzburg orkestral partita yazımının son örneği, 1770’de Michael Haydn (1737-1806) tarafından yazılan senfonidir. Avusturyalı besteci Ferdinand Seidl’in günümüze ulaşan tek eseri *Parthia*’nın da 1740’larda bestelendiği tahmin edilmektedir. Bu eserlerde görülen ortak özellik dört bölümlü yapısı (*Intrada, Menuet, Intermezzo, Finale*) orta ya da hızlı tempoda ve yoğunluklu dans karakterini taşımaktadır. Dönemin diğer tüm orkestral partitaları gibi, 2 keman, 2 trompet, timpani ve sürekli bas için yazılmıştır. Dikkat çekici özelliği ise viyola partisinin kullanılmamasıdır. Leopold Mozart’ın (1719-1787) günümüze ulaşmış tek partitasında da bu özellik korunmaktadır. 18.yy. ’ın sonlarına doğru, partita başlığı, yerini, bakır üflemeli çalgılar grubu için açık hava müziği işlevindeki, *Feldpartita (Feldpartye)* terimine bırakmıştır.

Partitanın bir biçim olarak gelişiminin öncesinde ve hazırlayıcısı konumundaki *Sonata da Camera* ve *Sonata da Chiesa* başlıkları araştırması, bu çalışmada, partita geleneğinin tarihsel çizgi üzerinde hangi koşullara işaret ettiğinin görülmesi açısından incelenmesini gerektirmiştir.

3.2. Sonata da Camera – Sonata da Chiesa

Sonata da Camera (İt. : ‘İng. Chamber Sonata’, Tr. ‘Oda Sonatı’)

Barok dönemde ortaya çıkmış, üç ya da dört bölümden oluşan ve bir ya da iki melodiyi üstlenen bir enstrümanın beraberinde sürekli bas eşliği için bestelenmiş yapıtlara verilen isimdir. Türkçeye, ‘oda sonatı’ olarak çevrilebilmektedir. Bu isimlendirme, genelde ev eğlenceleri ve halk arasında düzenlenen etkinliklerde çalınmak üzere düzenlenmiş müzikler için uygun görülmüştür. Besteci ve teorisyen Sébastien de Brossard’ın (1655-1730), 1703 basımlı *Dictionnaire de Musique* çalışmasında; ‘*Dans etmeye uygun, kısa parçalardan oluşmuş, aynı mod ve tonda yazılmış bir grup müziğin ortak adı*’ olarak tanımlamıştır. ‘*Genelde bu tip bir sonat,*

preliüd ile başlar, ya da ardından gelecek bölümlere açılış karakterinde kısa bir sonat ile başlamıştır' diyerek Sonata da Camera'nın biçimsel özelliğini de belirtmiştir. Bu sözlüğün 3. basımında, İtalyan besteci Corelli'nin (1653-1713) bazı sonatları, bu biçime örnek olarak gösterilmiştir. Bunun yanı sıra, 1650-1700 yılları arasında, bu türe en çok ilgiyi gösteren ve yapıtlar üreten besteciler, Alman ve Avusturyalı besteciler olmuştur⁵⁵.

Sonata da Chiesa (İt. : İng. Church Sonata, Tr. 'Kilise Sonatı')

Barok dönemde, genelde dört bölümden ve birden çok melodiden oluşan enstrüman müziğine verilen addır. 17.yy.da, dini seremonilerde kullanılmasının yanı sıra, eğlence için performanslara da açık olmuştur. Zamanla, bu ayrımı yapmak gereksinimi ortaya çıkmış ve kilise manasına gelen *da Chiesa* etiketi, dini bağlamda yazılan eserlerin tanımlanmasında kullanılan bir ek olarak, bu biçime adını vermiştir⁵⁶.

Yapıtlar, bir yavaş - bir hızlı, karşıtlığının korunduğu bölümlerden oluşmaktadır. Genel seyri; ağır bir açılış, ardından füg yazısı içerisindeki ikinci bölüm, yine yavaş ama ifadeli bir üçüncü bölüm ve taklitçi final bölümü biçimlendirmesindedir. Dinsel müzik işlevi taşımayanlar, içerik açısından kendini belli etse de, bazı melodiler (bilhassa danslar) ayinlerde kullanılmamıştır. *Sonata da Chiesa* başlığı 1650-1689 yılları arasında görülmekle birlikte, eser başlıklarında çoğunlukla *Sonate* ifadesi tercih edilmiştir.

1700'lerden sonra, oda sonatı ve kilise sonatı arasındaki farklar ortadan kalkmıştır. Kilise sonatının füg bölümü ile oda sonatındaki ağır bölümler kaldırılarak, bölümler kendi içerisinde çift bölmeli yapı kazanmıştır. Bunun yanında dans başlığı taşıyan bölümlerin gruplandırılmasında, *Partita*, *Süit*, *Ordre*, *Üvertür* ve *Air* gibi isimlendirmeler kullanılmaya başlamıştır⁵⁷.

⁵⁵ Sandra Mangsen, "Sonata de Camera", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. bs. (Londra: Mcmillan Publishers, 2001).

⁵⁶ age.

⁵⁷ age.

3.3. Salzburg Partitaları

Alman müzik teorisyeni Christoph Koch'un (1749-1816) 1802'de yazmış olduğu, *Musikalisches Lexion* çalışmasında, erken klasik dönem Avusturya'sına özgü olan bu partita karakteri; nadiren dans başlığı taşıyan, çoğu zaman da birbirinden bağımsız (dans başlıkları ile ilişkilendirilmeyen) bir çalgı müziği olarak nitelendirilmiştir. 1750'lere kadar, oda müziği yapıtları için, birçok besteci bu türde eserler vermeyi sürdürmüş, 1750'lerden itibaren ise *Divertimento* ismi tercih edilir olmuştur. 1760'lardan itibaren ise bu terim daha çok, üflemeli çalgı grupları için yazılmış yapıtlar için kullanılmış ve *Feldparthie* (açıkhavada çalınmak üzere yazılmış partita manasındaki) adını almıştır.1780'lerden itibaren ise *Harmoniemusik* olarak son haline taşınmıştır⁵⁸.

W.A. Mozart'ın, 1781'de yazmış olduğu, Op. 10, üflemeli çalgılar için 7 bölümlü, *Gran Partita* alt başlıklı *Serenade*'i ile ertesini yıl yazdığı, yine üflemeli çalgılar için Op. 12 *Serenade*'i, bestecinin, Salzburg partitaları arasından bilinen en önemli eserleri olmuştur. J. Haydn'ın 1802'de tahta üflemeli çalgılar için *Harmoniemesse*'si ile F. Mendelssohn'ın 1824'te tamamladığı, Op.24 *Harmoniemusik* örnekleri de, bu türün 19.yy.daki örnekleri olarak görülmektedir.

18.yy. Salzburg'u üzerine yapılan en kapsamlı çalışmaları yapmış olan, Mozart uzmanı müzikolog Cliff Eisen'in, 1994 yılında basılmış olan *Orchestral Music in Salzburg: 1750-1780* adlı kitabında, Salzburg partitasına örnek olarak, saray bestecilerinden Ferdinand Seidl'in, (1700-1773) *parthia* başlıklı yapıtı gösterilmiştir⁵⁹. 2 trompet, 1 timpani, 2 keman ve sürekli bas için yazılmış olan bu yapıt, barok dönem dans başlıkları yerine, *Intrada*, *Menuet*, *Duetto*, *Intermezzo* ve *Finale* bölüm isimlerini tercih etmiştir.

⁵⁸ Don Michael Randel, "Partita", **The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians**, c.1, 4. bs. (Cambridge: Belknap Press: 2003): 494.

⁵⁹ Cliff Eisen, **Orchestral Music in Salzburg: 1750-1980**, 1. bs. (Madison: A-R Editions, 1994),

Parthia

Ferdinand Seidl

Intrada
Allegro e forte

Trumpet I, II
in D

Timpani

Violin I

Violin II

Basso

The image shows a musical score for the piece 'Parthia' by Ferdinand Seidl. The score is for an orchestra and includes parts for Trumpet I & II in D, Timpani, Violin I, Violin II, and Bass. The tempo and dynamics are marked 'Allegro e forte'. The music is in 2/4 time and D major. The Trumpet part is a simple melody of quarter notes. The Timpani part consists of a series of quarter notes. The Violin I part has a more complex melody with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melody to Violin I but with some differences in the lower register. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

4. VİYOLONSEL İÇİN SOLO PARTİTA, Op. 31: TARİHSEL İNCELEME

Çoksesli Türk müziği bestecileri ve eserleri üzerine yazılmış, lisansüstü tez ve yayınlar antolojisi⁶⁰ incelendiğinde elde edilen verilerin bir sonucu olarak, Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerimizden Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve eserleri, üzerinde en çok yayın yapılmış olanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna mukabil, bestecinin viyolonsel için yapıtlarından, 1936'da tamamladığı *Op.12 Viyolonsel sonatı* üzerine kaleme alınan biri yurtiçi ve biri yurtdışı olmak üzere iki akademik çalışma dışında⁶¹, *Op. 74 Viyolonsel Konçertosu* (1987) üzerine de, henüz hiçbir çalışmanın yapılmadığı görünmektedir.

Saygun'un 1955 yılında tamamlanan 'Op.31 Viyolonsel için Solo Partita' başlıklı eseri ise, Türkiye'de konservatuvar müfredatı içerisine girebilmiş sayılı Türk bestecisi eserlerinden en çok tanınanı ve icra edileni olmakla beraber, günümüze kadar bu eser hakkında da detaylı bir yazılı araştırma olmaması düşündürücü olmuştur.

Saygun, 1961 yılında bir de keman Partita'sı yazmış ve (piyano hariç) başka hiçbir çalgı için eşliksiz eser yazmayarak 20.yy solo viyolonsel repertuarına bu güçlü eserin kazanılmasını sağlamıştır. Burada yapılacak olan çalışma, Saygun'un müzikal dili üzerinden, besteciliğinin evrildiği safhalar içinde, Partita'nın nerede durduğunu ve eserin 1955 Nisan'ında tamamlanmasıyla gelişen süreç üzerine yoğunlaşmıştır. Saygun ve İstanbul Şehir Tiyatroları bağlantısı ile besteciye F. Schiller Madalyasına taşıyan bu yolculuk, yapılan arşiv taramaları ile Saygun'un Ankara - İstanbul döngüsündeki 1955 yılına dair, daha yetkin bir fikir edinmek üzere bu araştırmayı gerekli kılmıştır.

⁶⁰ Ahmet Serkan Ece, "Çoksesli Türk Müziği Bestecileri ile ilgili Lisansüstü Tez ve Yayınları Antolojisi", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 9 Sayı:2 (2007) s. 12

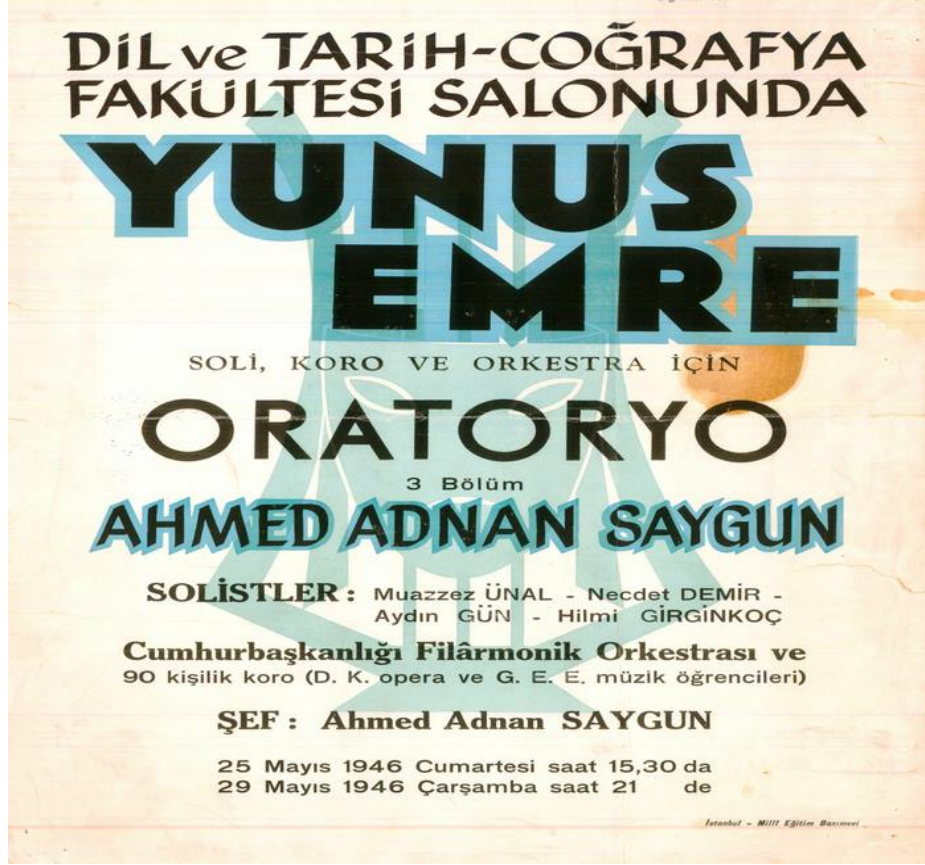
⁶¹ Rahşan Güvençer, "Ahmed Adnan Saygun'un Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nı Teknik Açıdan ve Yorumla Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu" (Yüksek Lisans Eser Metni, 2006), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Özgür Ergün, "Ahmed Adnan Saygun's Sonata for Cello and Piano: A Recording and An Analytical Review" (Doktora Tezi, 2002) Arizona State University.

A.A.Saygun'un müziğinin tarihsel çizgisi, bugüne kadar yapılan araştırmalar dâhilinde incelendiğinde, başlangıç/bitiş tarihlerinde yakın sapmalar dışında- üç dönem içerisinde- ele alındığı görülmektedir. Opus numarası almış ilk kompozisyonu 'Divertimento' ile 1931 yılında başlatılan ilk dönem, Schola Cantorum'dan yurda dönüşü ile atandığı Musiki Muallim Mektebi'ndeki kontrpuan hocalığından, Yunus Emre Oratoryosu'nu bestelediği, 1943 yılına kadar sürmektedir. Halk müziği araştırmalarının, dönemin ulusal çoksesli müzik kimliğinin oluşumunda temel alınması neticesinde şekillenen bu süreç, 'Özsoy' (1934) operası gibi bir sorumluluğun başarıyla üstesinden geldiği fakat konservatuvar kuruluş sürecinden de farklı sebepler ile uzaklaştırıldığı yılları içermektedir. Besteci için bu durum hem halkevindeki koro çalışmalarına ağırlık verebilmesini hem de Anadolu'da halk müziği üzerine gerçekleştirmek istediği araştırmalar için zaman kazanmasını sağlamıştır. Bu dönemde, bakanlığa sunduğu raporlar, yazdığı makaleler ve verdiği eserlerle, modal (töresel) müzik ve pentatonizm üzerinde yoğunluklu eğilişi okunmaktadır. Yazısında, koro ve ses için çalışmaların ağırlığı ve büyük orkestral formlardan kaçındığı gözlemlenmektedir.



Şekil 4.1: Özsoy, 1981-82 Sezon Afişi

'*Yunus Emre Oratoryosu*' (1942) ile başlayan ikinci süreç, Saygun'un Ankara Konservatuvarına dönüşü ve halkevlerinin kapatılmasıyla siyasi düşün hayatındaki değişimlerin de başladığı zamanlara denk gelmektedir. Bestecinin kompozisyon hocalığının yanında etnomüzikoloji alanındaki gelişme ve çalışmalarının hız kazandığı, eserlerinin ilk çalmışlarının genelde yurtdışında gerçekleşirken, iç dünyasında mistizm ile çocukluktan gelen bağıni koruyarak müzik diline bu yansımaları taşıyan bir anlatı içine girmiştir. Türkü ve ilahilerin, özgün ya da bestecinin kişisel yorumu içerisinde bezenmiş hallerini okumak mümkündür. 1. yaylı çalgılar dördlüsü ve *Kerem* operasını içeren bu yıllarda kendini gösteren modal yazı ve aksak yazı, yalın fakat gelenekselin içinden özgün bir müzikal uğraşı içinde olduğu birinci dönemden kendini ayırmaktadır. Tasavvuf geleneğindeki düşünsel ve müzikal ifadeye denk gelebilecek formlar, Saygun'un yaşam felsefesi ile de paralellik göstermektedir. 1955 yılında tamamladığı, solo viyolonsel için yazmış olduğu *Partita*'sı tam olarak, bu ikinci dönem özelliklerini yansıtan yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Modal (töresel) ve makamsal dizilerin, (yarım perdeden küçük aralıklar kullanılmadan) ses dünyasını zenginleştirdiği, -halk müziğinin içinde bulunduğu- pentatonizm üzerine hem akademik çalışmalarında hem de müziğinin yapı birimi olarak ağırlıklı eğilişi, bu her açıdan zengin ve besteciyi olgunluk dönemine taşıyan müzik dünyasının yapı taşları olmuştur.



Şekil 4.2: Oratoryonun İlk Seslendirilişi için Hazırlanan Afiş

1958 yılından itibaren, yani ikinci yaylı dördlüsü ile birlikte, 3. Senfonisinin de tamamladığı ve ömrünün sonuna kadar uzanan üçüncü ve son dönem ise halk müziği analiz ve düşün gücünde en olgun safhasını içermektedir. Kromatizm ve pentatonizm çizgileri ile polimodal, politonal ve poliritmik katmanlar, seçtiği tüm etmenlerle birlikte zaman zaman soyuta kaçan bir müzik dilinde dışa vurulmaktadır. Geleneksel katmanları içerisinden evrensel bir ruha taşınan Saygun, çok yönlü kimliğinin zenginliğini, müziğinin üzerinde taşıdığı değerlerle göstermiştir.

Çocukluğunun İzmir'inin derviş dilencilerinden, Yunus Emre'ye uzanan yılların örgüsü yanında, 1931'den itibaren neden halk müziğine de eğildiğini, dönemin salt politik koşulları ile açıklayamayacağını şu sözlerinden de okuyabiliriz.

"Halkın ruhuna nüfuz edebilmem için, onun psikolojisini anlamam için ve dolayısıyla kendimi anlayabilmem için, kendi problemlerimi anlayabilmem için, insanı, köyümüzü, Anadolu'yu anlamam lazım geldiği kanaatine vardım ve devamlı dolaştım, köylerde yaşadım. Bu beni modal çalışmaya götürdü ve benim yazılarımın temelinde, değerli değersiz, temelinde yatan unsur, inşa unsuru işte budur. Yani Anadolu... Ama bu Anadolu ile birlikte, sanat

musikimizden de birçok unsuru elbette aldım. O da bizim çünkü... O da bizim, onu da alıyorum.”⁶²

1976’da Halit Refiğ ile gerçekleştirdiği röportajda⁶³ ise sebeplerini şöyle dile getirmiştir.

“Türkü derlemekle veya türkülerini kompozisyon içine koymakla hiçbir şey çıkmaz. Bu bir mahalli renkten, bir yamadan ibaret kalır. Ben eğer kendimi tahlil etmek, kendimi anlamak istiyorsam, atalarımın kalan birikimi, bu cemiyeti içinde hissetmesem, bu cemiyetin içinde olamazsam, bu cemiyetin insanı olarak bir ürün ortaya koyamam”.

4.1. Ankara ve İstanbul’da 1955’e taşınan süreç

Saygun’un 1946’da Yunus Emre Oratoryosu’nun ilk seslendirilişindeki başarısına takiben Cumhurbaşkanı İ. İnönü’nün de desteği ile aynı yıl, Ankara konservatuvarına kompozisyon hocası olarak atanmış ve 1972’deki emekliliğine kadar burada, verimli bir bestecilik dönemine girmiştir. Opus numarası alan ilk senfonisi (*Op.29*) ve ardıllarıyla beraber, konçerto gibi büyük formların yanı sıra yaylı dörtlülerini de yazmış olduğu bu dönem, Saygun’un fikirsel özgünlüğünün yanında, 12 ton gibi, dönemin çağdaş tekniklerini dışarıda bırakan fakat deneyselliğe kapalı olmayan bir dil içindedir.

1947-52 yılları, ‘Kerem’ operası üzerinde yoğunlaştığı ve sonucunda karışık eleştirilere maruz kaldığı zamanlar olmuştur. Op.29 Birinci senfonisini 17 Ekim 1953’te, sadece dört ayda tamamlayan Saygun, aynı yıl başka bir eser vermemişse de yazım aşaması süren birinci piyano konçertosu ve ikinci senfonisini ile meşgul olduğu bilinmektedir.⁶⁴ Ertesi sene yani 5 Nisan 1955’de tamamladığı partita da, aynı senenin tamamlanan tek eseri olmuştur. Opus numarası olarak iki senfonin ardılı olan bu partita, müzik yazımına düşünsellikte öncelik veren Saygun’un, zihninde canlandırmakta olduğu, aslında ortadaki bir üçüncü yapıt olarak ortaya çıkmaktadır.

Ankara konservatuvarı, ‘*Trio di Roma*’ üyesi olan çellist Antonio Saldarelli’den (d.1917- ö.?) sonra, 1952 ve 1961 yılları arasında viyolonsel ve oda müziği hocalığına, Alman çellist, Martin Bochmann (1914-1983) getirilmişti. Solist ve oda

⁶² Önder Kütahyalı, ‘‘Ulusal ve Evrensel Yönleriyle Saygun’’, Ahmed Adnan Saygun Semineri, 7-8 Ocak 1987, İzmir.

⁶³ Yönetmen Halit Refiğ’le 1976’da gerçekleşen röportajın 2011 yılında Serhan Yediğ tarafından redaksiyonu yapılarak, *Andante* dergisi Ekim sayısında yayınlanmıştır.

⁶⁴ Emre Aracı, **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001),191-194.

müzikçisi olarak aktif bir kariyer sürdürmüş olan Bochmann, Türk bestecilerinin eserlerine de ilgiyle yaklaşmış ve çeşitli konserlerde yer almıştır. Bununla birlikte, kendisiyle aynı dönemde keman hocalığında bulunan Licco Amar'la (1891-1959) da yoğun bir müzikal birliktelik içinde olmuştur.⁶⁵ Bochmann aynı yıllarda, bir dönem konservatuvarın müdürlüğünü de yapmış olan piyanist ve besteci Mithat Fenmen ile de çalışmış, beraber gerçekleştirdikleri resitallerle adından söz ettirmiştir.⁶⁶ Başarılı solistik kariyerinin yanında, bir eğitimci olarak, yılda bir kez, İstanbul ve İzmir'deki konservatuvarların giriş sınavlarında jüri olarak bulunmuştur.⁶⁷ Yurtdışında, 20.yy.ın önemli Alman flütist ve şeflerinden Kurt Redel (1918-2013) ile barok dönem eserlerine ağırlık veren albüm çalışmaları yapmış ve Redel'in 1953'te, Münih'de kurmuş olduğu 'The Collegium Pro Arte' grubunun bir üyesi olmuştur. 1961 yılına gelindiğinde, yabancı hocalara verilen maaşlardan uzun süredir memnun olmadığını dile getiren çellist, İngiltere'den kendisine kalan bir miras neticesinde buradaki hocalığını bırakmış⁶⁸ ve ailesiyle birlikte İngiltere'ye taşınarak hayatının geri kalanını, bir uçak kazası sonucu kaybettiği güne kadar, orada sürdürmüştür.

⁶⁵ Martin Bochmann'ın oğlu besteci Christopher Bochmann'la yazışmalar.

⁶⁶ Akis Dergisi, **Musiki** (Ankara 1957): c.4, s.141, 28.

⁶⁷ Christopher Bochmann'la yazışmalar.

⁶⁸ Akis Dergisi, **Musiki** (Ankara 1961) c.23, s. 391, 29.



Şekil 4.3: Martin Bochmann, Kavaklıdere, Ankara'daki Evinde 1957

1952 yılında, Bochmann Ankara'ya yerleşirken, aynı yıl İstanbul Şehir Tiyatroları başyönetmenliğine, dönemin Vali ve Belediye Başkanı Prof. Fahrettin Kerim Gökay'ın davetiyle, Alman yönetmen ve sahne tasarımcısı Max Meinecke (1912-1972) getirilmiştir. Düsseldorf Yüksek Sanat Okulu mezunu, Avusturya Devlet Tiyatrosu ve Viyana Üniversitesi Tiyatro Bilimi Enstitüsü'nde çalışmış olan Meinecke, 1958 yılına kadar İstanbul Şehir Tiyatrolarında bu görevini sürdürmüştür. Meinecke, altı yıllık bu zaman zarfında Türkiye'de kısa zamanda Türkçe öğrenmiş ve Almancaya çevirdiği Yunus Emre Oratoryosu, Milli Eğitim bakanlığı tarafından yayınlanmıştır.⁶⁹

4.2. Şehir Tiyatrolarında 'Hile ve Sevgi'

⁶⁹ Burhan Akad "Meinecke Olayı" **Cumhuriyet Gazetesi**, 28 Ocak 1986, 2.

1955 yılı, Alman şair, filozof ve oyun yazarı Friedrich Schiller'in (1759-1805) ölümünün 150. yılı olması dolayısıyla, başta Almanya olmak üzere, tüm dünyada çeşitlik etkinliklerle anılmıştır. Türkiye'de görülen en erken tarihli etkinlik 18 Mart'ta, Darüşşafaka Lisesi Kültür Kolu, '150. Ölüm yılı olması dolayısıyla Schiller üzerine düşünceler' başlıklı konuşmayı yapmak üzere Max Meinecke'yi ağırlamasıyla gerçekleşmiştir.⁷⁰ Daha sonra akademik dünyada, İstanbul Üniversitesi Alman Filoloji kürsüsünde düzenlenen bir anma töreni yapılmış ve İstanbul Alman Dili ve Edebiyatı hocası, Prof. Dr. Burhanettin Batman bir bildiri⁷¹ ile bu törene katılmıştır. Ankara'da, Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatında hocalık yapmakta olan Prof. Dr. Melahat Özgü ise 'Türkçede Schiller' bibliyografyası⁷² ile Schiller'in hayatı ve sanatı hakkında bir konferans⁷³ konuşması kapsamında bu etkinliklerin Ankara ayağındaki katkısını sunmuştur.

Meinecke'nin diğer önemli adımı, Şehir Tiyatrolarında Schiller'in bir oyununu oynatmak olmuş ve daha önce 1932-33 sezonunda Muhsin Ertuğrul yönetiminde oynanan 'Hile ve Sevgi'nin- (*Kabale und Liebe*), 1954-55 sezonunda, Lütfi Ay ve Zahide Özveren'in 1951 tarihli yeni çevirisiyle tekrar oynanması kararını almıştır. Meinecke, piyesin öncesinde çalınmak üzere, üç dakikalık bir solo viyolonsel parçası düşünmüş ve bunu bestelemesi için, Saygun'dan birini önermesini rica etmiştir. Saygun ise, kendisinin bir solo viyolonsel eseri yazma fikrine sıcak baktığını belirtmiş, hem de, Meinecke'nin Yunus Emre Oratoryosunun Almanca çevirisindeki yardımına bir gönül borcu olduğunu düşünerek bu işi üstüne almıştır.⁷⁴ Türk Tiyatrosu dergisi ise, Mart-Nisan sayısında, oyunun tam sayfa bir künyesini yayınlamış ve Saygun'un bu temsil için özel olarak bestelemiş olacağı 'Süit'in (parantez içerisinde 'Requiem' başlığını da ekleyerek), Prof. Martin Bochmann tarafından seslendirileceği haberini sayfa sonuna eklemiştir.⁷⁵

⁷⁰ "Schiller Hakkında Konferans", **Cumhuriyet Gazetesi**, 17 Mart 1955, 3.

⁷¹ Prof. Dr. Burhanettin Batman, "Schiller'in Sanat Üzerine Bazı Düşünceleri".

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuaded/article/view/1023011667/1023010932> [27.09.2014].

⁷² Prof. Dr. Melahat Özgü, "Türkçede Schiller", **Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni** c.4, s.2 (1955):89-94.

⁷³ "Schiller'in 150nci Ölüm Yılı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 19 Mayıs 1955, 3.

⁷⁴ Akis Dergisi, **Saygun ve Schiller** (Ankara,1955), c.4, s.54, 28.

⁷⁵ Türk Tiyatrosu Dergisi (İstanbul, 1955), s.285-286, 10.



Şekil 4.4: Tiyato Dergisi, Mart-Nisan Sayısı 1955 s. 10

19 Nisan'a açılışı gerçekleşecek olan oyun için müziğini yetiştirmekte olan Saygun, beş bölümlü, kimi bölümlerindeki ritmik unsur sayesinde dans karakteri gösteren fakat yine de makamsal ve modal dizilerin fazla soyutlamaya gitmeden kendini gösterdiği bu müziği için önceleri, 'Partita' dışında farklı isimler üzerinde durduğu anlaşılmaktadır. Meinecke, 30 Mart 1955 tarihli bir mektubunda 'Requiem/ Viyolonsel Suiti' olarak bir önermede bulunmuştur.⁷⁶ Martin Bochmann'ın oğlu Christopher Bochmann'dan edinilen, 5 Nisan 1955 tarihli el yazması dijital kopyanın üzerinde ise "Viyolonsel Sonatı" ibaresi görülmektedir.⁷⁷ Nihayet 19 Nisan günü saat 18.30-20.30 arasında, Federal Almanya başkonsolosu Kurt-Fritz Graevenitz ve eşinin

⁷⁶ Emre Aracı, "The Life and Works of Ahmed Adnan Saygun", (Doktora Tezi, 1999) University of Edinburgh, 76.

⁷⁷ Christopher Bochmann tarafından yollanan notanın dijital kopyası.

himayesinde, Schiller'in ölümünün 150.yılı dolayısıyla bir kabul töreni gerçekleşmiş ve sonuçta 'Partita' adını almış bu müziğin, "Schiller'in Kabri" başlığı altında Bochmann tarafından ilk çalınışı gerçekleştirilmiştir.⁷⁸ Bu kabul törenini, Tepebaşı Dram Tiyatrosundaki ilk temsil izlemiştir. Alman büyükelçisi Dr. Wilhelm Haas ve İstanbul Valisi Fahrettin K. Gökay huzurunda gerçekleşen bu temsil, sanat ve politik camiadan izleyicisiyle açılışını yapmış ve konsolosluk bugüne özel bir de katalog bastırarak günün anısını perçinlemiştir.⁷⁹ Oyun ve müziğine, bu prömiyerin ardından eleştirmenler, öncelikle oyunun '5 perde – 9 tablo' ve toplamda üç buçuk saat uzunlukta olması sebebiyle, 1784 yılında yazılmış eserin, dönem dramtizasyonu içerisinde kaybolup kendine çekemediği eleştirisini getirmiştir.⁸⁰ Müziğin başlığı ise kimi yerde halen, Tiyatro Dergisi'ndeki künyede görünen ismi, "(Requiem) Çello Suiti" olarak telaffuz edilmektedir.⁸¹ Bu noktada, oyundan oldukça evvel yapılmış olan tanıtım ve basılmış broşürlerde, adı bu şekilde geçtiği için, sonradan bir düzeltmeye girilememesi sebep gösterilebilir.



Şekil 4.5: 'Hile ve Sevgi' Oyunundan Bir Fotoğraf. (1955)

⁷⁸ Selmi Andak, "Sanat Âleminde", **Cumhuriyet Gazetesi**, 19.04.1955, 5.

⁷⁹ Kitap Eki, **Cumhuriyet Gazetesi**, 01.11.2012, 11.

⁸⁰ Refii Cevat Ulunay, "Şehir Tiyatrosunda Schiller", **Milliyet Gazetesi**, 21 Nisan 1955, 3.

⁸¹ **age.**



Şekil 4.5.1: 'Hile ve Sevgi' Oyunundan Bir Fotoğraf

Dönem kostümleri ve dramaturjisi içindeki oyun ile -müziğin formsal karakteri dışında- modal ve makamsal bir dili ve 20.yy çalgı tekniklerine göz kırpan yenilikçi duruşuyla bir tezat içinde olduğu görüşünün yazılı basında hakim olduğu görülmektedir. Eserini 'Schiller'in hatırasına' adayan Saygun'un, günümüze dek en çok bilenen, değerli eseri Yunus Emre Oratoryosu ile zihinlerde yer etmesi, 1955 yılı basınında da bir kıyaslama aracı olarak kullanılmış ve Saygun'un yazı dilindeki yerel unsurların, Schiller'in hatırasına uzak kaldığı savunulmuştur. Saygun'un bu konu üzerine olan, '*Schiller'e her zaman alâka duydum; bilhassa insan sevgisi tarafına... fakat eserimde Schiller devri musikisini aksettirmek gayesini gütmедim*'⁸² cümleleri bu eser üzerine yaptığı tek kişisel yorum olarak saptanmıştır. Esere, tiyatro oyunundan ayrı olarak gelen önemli bir kritik ise şöyle demektedir.

⁸² Akis Dergisi, **Saygun ve Schiller** (Ankara,1955), c.4, s.54, 28.

“Solo viyolonsel partitası, Adnan Saygun'un folklorla, modal musikiye ve "bu toprağa" bağlı usullerinin dışında bir eser değildir. Başlıca önemi de, aynı saz için ilerlerde bestelemeyi düşündüğü diğer eserlerin bir öncüsü olmasıdır. Bestekâr bu eserinde viyolonsel için imkânlarını ve bu sazın nasıl bir muameleye tâbi tutulabileceğini araştırmakla meşgul görünüyor: polifonik yazı (ilk muvmanın bir yaylı saz kuartetini andıran başlangıcı), hususî efektler (ikinci muvmanda arp'varî arpeggio'lar), geniş ve "refakatsiz" melodiler... Saygun yer yer de kendini tekrarlıyor: Op. 29 senfonisinin üçüncü muvmanında yerli malzemeyi minuetto ile birleştirmesi gibi burada da siciliano çerçevesi içine sokması; son muvmanda, senfoninin ilk kısmından sıçramış bir tem... Bütün bunlar - ve birçok şeyler -sağlam ve irtibatlı bir yapı içinde, bestekârın ilerlerdeki solo viyolonsel eserlerinde herhalde birleşecek.”⁸³



Şekil 4.6: Saygun'un El Yazısı ile Partita'nın Birinci Sayfası

8 Mayıs tarihine gelindiğinde Dram Tiyatrosundaki temsilden önce ‘Hile ve Sevgi’ oyununda emeği geçenlere sunulmak üzere Başkonsolosluk nezdinde ‘Schiller Hatıra Madalyası’ verilmesi için bir tören düzenlenmiş, gecede Meinecke, ardından başkonsolos Dr. von Graevenitz ve son olarak oyuncu Mahmut Moralı bir konuşma

⁸³ age.

yapmış, oyunun fotoğrafları başkonsolosa hediye edilmiştir. Takdim edilecek madalyalar bu geceye yetiştirilemediğinden sanatçılara birer mektup verilmiştir. Mektubun içerisinde şu ifadeler kullanılmıştır.

“Bu temsil, Türk sanatkarlarının kabiliyetlerini en güzel ve en tesirli şekilde göstermekle kalmayarak aynı zamanda Türk-Alman dostluğunun gözle görülür bir ifadesi olmuştur”⁸⁴

Gecenin biletlerinden elde edilen gelire de ‘Schiller Yardım Fonu’ oluşturulmuş,⁸⁵ Saygun’la beraber Martin Bochmann da bu madalyaya layık görülmüştür.⁸⁶ 9 Mayıs’ta ise başkonsolosluk bu sefer Max Meinecke’den, Schiller’in tiyatro üzerine bazı özdeyişleri ile İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde hocalık yapmakta olan Ord. Prof. Gerhard Fricke’nin ‘Schiller’ başlıklı konuşması yer almış, ardından Haendel ve Beethoven’ın eserlerinden oluşan bir dinleti gerçekleşmiştir.⁸⁷ ‘Hile ve Sevgi’ bahar sezonunun sonuna kadar oynanmış, 1 Ekim’de başlayan yeni sezonda ise yer almamıştır.



Şekil 4.7: 4 Mayıs 1955 Milliyet Gazetesi s.2

⁸⁴ Şehir Haberleri, “Schiller Hatıra Madalyaları”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 9 Mayıs 1955.

⁸⁵ “Schiller Yardım Fonu Tesis Ediliyor”, **Milliyet Gazetesi**, 4 Mayıs 1955, 2.

⁸⁶ Selmi Andak, Sanat Âleminde, “Dram’da Olağanüstü Gece”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 6 Mayıs 1955.

⁸⁷ “Schiller’in 150. Ölüm Yılı”, **Milliyet Gazetesi**, 10 Mayıs 1955, 3.

4.3. 1955'ten 2000'lere: Partita'nın Yankıları

Partita için yayın hakları 5 Ağustos 1955'te SACEM'e ve 1960 yılında New York: Southern Music Publising Company/Peer Musikverlag'a verilmiştir. İlk albüm kaydı çellist Eldar İskenderov tarafından yapılan⁸⁸ ve Şölen Dikener'in 'Viyolonsel için Türk Partitaları'⁸⁹ albümünde çalınan Partita, Yo-Yo Ma'nın, 'İpek Yolu' projesi kapsamında 2001'de seslendirmeye başlamasıyla, 2013'te yayınlanan 'A Playlist Without Borders' albümüne, eserin dördüncü bölümü *Allegretto* ile girmiştir. Eserin uluslar arası başarısının yansımaları sürerken, Birleşmiş Milletler genel sekreterliği görevini, Kofi Annan'dan devralan Ban Ki Moon, bu tören esnasında Yo-Yo Ma'dan dinlediği eserin bir gün, kendi cenazesinde çalınmasını vasiyet etmiştir.⁹⁰

Yapıtın uluslar arası tanınırlığının, bulunduğumuz yüzyılın başlarına denk gelmesinin yanı sıra, Türkiye'de, müzik eğitimi veren akademik kurumların viyolonsel müfredatı içerisine girebilmiş en önemli Türk bestecisi eseri olması, yapıtın ülke sınırları içerisindeki tanınırlığının daha geniş kapsamlı bir zaman içinde ele alındığını ortaya çıkarmaktadır. Yüksek bir teknik ve yorum becerisi gerektiren yapıt, viyolonsel repertuarındaki en önemli solo yapıtlardan, Bach'ın 6 süitinin ardından, mezuniyet aşamasında ve/veya sonrasında Türkiye'de eğitim almış çellistlerin tanımış oldukları diğer önemli solo eser olarak yerini almıştır.

Bulduğumuz iletişim çağının bir getirisi olan elektronik haberleşme mekanizmalarının yardımıyla, müziğin ulaşılabilirliği (nota, konser/stüdyo kayıtları vb.) sayesinde, bireyler ve kurumlar arasından kalkan engeller, farklı performans imkânlarının kazanılmasını sağlayıp, yereli aşarak müzik yapıtlarına yeni bir ivme kazandırmıştır. A.A. Saygun'un yapıtları arasından, solo viyolonsel için partita ise bugün, resital/solo resital programlarının yanı sıra, internet üzerindeki sayısız paylaşım forumlarında, ses /video kaydı ile kendini göstermekte ve Saygun müziğine olan ilginin dünya çapında önemli bir paydaşı konumundadır.

⁸⁸ Kayıt: Melodia Gost

⁸⁹ Kayıt: A.K. Müzik Yapım

⁹⁰ Serhan Yediğ, "Cenaze Törenimde Adnan Saygun'un Partita'sını Çal". <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/17179536.asp> [20 Eylül 2014].

5. SOLO VİYOLONSEL İÇİN PARTİTA - YAPISAL ANALİZ

Saygun'un bütün yapıtları içerisinde, bu çalışmada daha önce de belirtildiği gibi, piyano hariç, eşliksiz enstrüman için yazdığı iki eser bulunmaktadır⁹¹. Op.31 Solo Viyolonsel için Partita (1955) ve Op. 36 Solo Keman için Partita (1961) İki eserin başlıkları dışında, en önemli ortak noktalarından biri de, barok dönem partita anlayışının bir gereksinimi olan barok dans başlığı taşıyan bölüm adlarını kullanmamalarıdır. Keman için Partita'da sadece ilk bölüm '*Preludio*' ile açılırken, diğer bölümler, *Scherzo*, *Tema con Variazioni* ve *Finale* başlıklarını içermektedir.

Viyolonsel için solo partita ise, bölüm başlıkları için, *Lento*, *Vivo*, *Adagio*, *Allegretto*, *Allegro Moderato* gibi, karakterden çok, tempoyu belirleyen terimleri kullanarak Salzburg Partitaları ile benzerlik taşımaktadır.

Yapısal analiz sırasında, A.A. Saygun'un modal anlayışının bir parçası olarak, Türk makam müziği öğelerinin yanında, görüldüğü yerlerde, tam ve yarım perdelerin inici olarak kendine özgü bir sıra oluşturduğu, antik Yunan modları üzerinden modal yapı tanımlanmıştır. Bu modlardan yararlanarak düzenlenen Ortaçağ (kilise) modlarındaki karşılıklarına yer verilmemiştir.

Bu analiz, Southern Music, Peer Musikverlag tarafından alınan yayın hakları neticesinde, 1960 yılında basılmış olan edisyon üzerinde gerçekleşmiştir. Bununla birlikte bestecinin el yazması kopyası, farklılık gösterdiği yerlerde ayrıca belirtilmiştir.

⁹¹ Bu sonuç, Emre Aracı'nın farklı kaynaklar ile desteklediği ve genişlettiği, Ahmed Adnan Saygun 'Doğu- Batı Arası Müzik Köprüsü' adlı kitabında görülen kronolojik listeden elde edilmiştir.

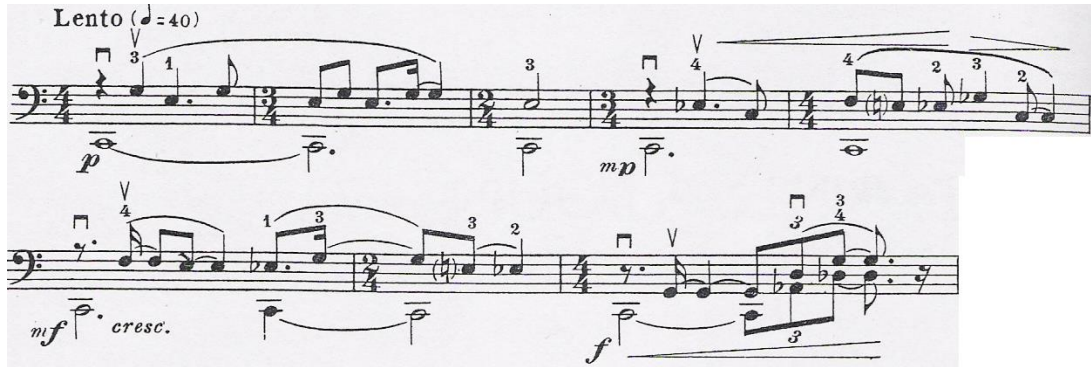
5.1. I. Bölüm: Lento

Dönüslü çift bölmeli biçim⁹² formundadır.

A-B-A₁

A

Bölümün açılışından itibaren kendini gösteren Do pedalı⁹³, 17. ölçüye dek uzanacak olan A temasının önemli bir karakteristiği olarak görülmektedir. Aşağıda, A temasını oluşturan iki cümleden (fikirden) ilki görülmektedir. Pedal ya da Türk müziğinde karşılığına denk gelen haliyle, ‘Dem’ sesin, önemli ilk beş doğuşkanı ile güçlendirilmiştir.

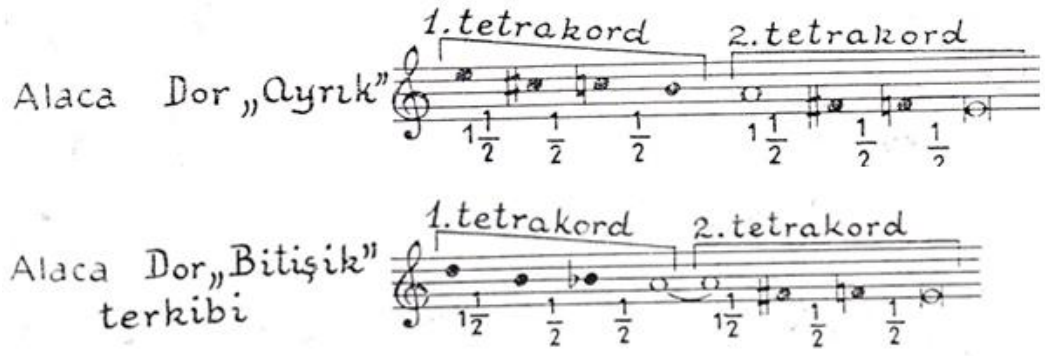


Şekil 5.1: I. Bölüm 1-8. Ölçüler

Bununla birlikte yukarıda görünen ilk cümlelerin dizisel yapısının analizi için Saygun'un Töresel Musiki kitabındaki, alaca Dor (ayrık ve bitişik dizi) örneği, parça içerisinde sıklıkla başvurulacak bir kaynak olarak incelenmesini gerektirmektedir.

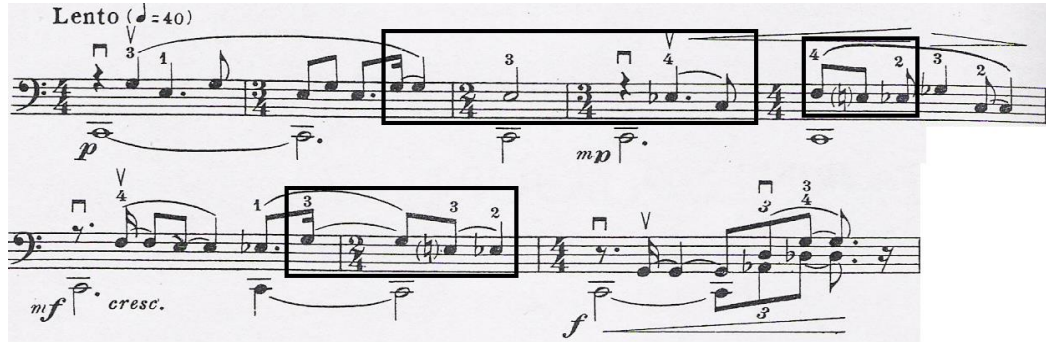
⁹² Rounded Binary: Türkçe terminoloji içerisinde resmi bir karşılığı bulunmaması sebebiyle ‘Dönüslü çift bölmeli biçim’ çevirisi bu tez kapsamında kullanılacaktır.

⁹³ Pedal, sürekli, süslü ya da tekrarlı ses ya da seslerdir; bu ses süresince başka sesler bir takım uygulamaları gerçekleştirirler. (Usmanbaş, Müzikte Biçimler)



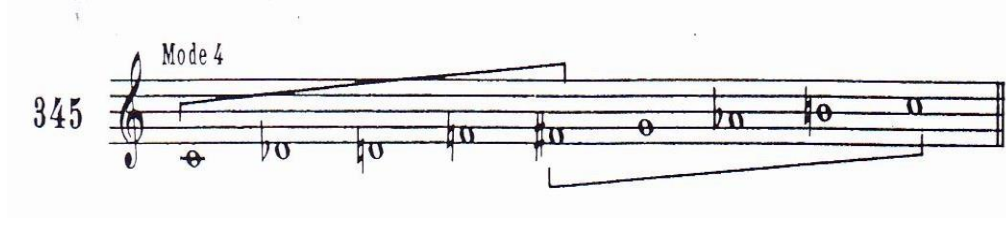
Şekil 5.2: Töresel Musiki Kitabı, s: 17

Bu örnekler aralık yapısı açısından incelendiğinde, yukarıdaki ölçülerin, yapıtın tamamında etkin kullanılacak olan alaca Dor yapısının içinden seçilen bir çekirdeği taşıdığını göstermektedir. (Saygun bir diziyi yukarıdaki örnekteki gibi Tam 8’li içerisindeki ayrık yahut bitişik kurulumunun yanı sıra, dizinin sadece bir tetrakordunu ya da tetrakordun içinden aldığı bir çekirdeği de müziğine işleyerek, aralıksal harekete sadık, serbest bir kullanımı tercih etmektedir. Bu dizisel gösterimde inici tetrakordlar eser içinde besteciliğin doğası gereği inici ve çıkıcı olarak kullanılmıştır.



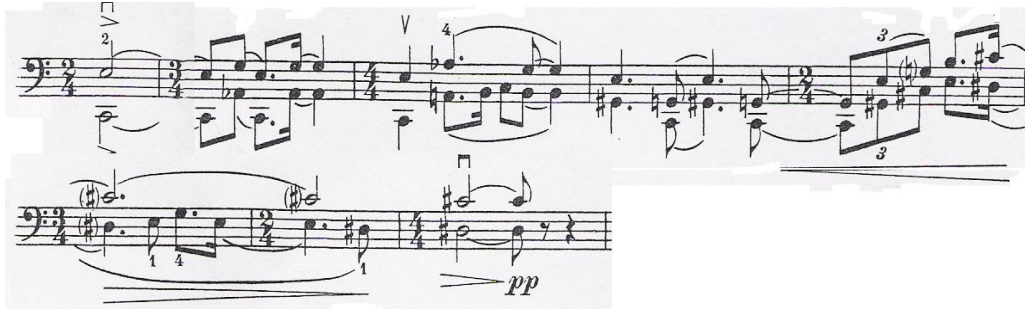
Şekil 5.3: I. Bölüm 1-8. Ölçüler

Alaca Dor’un, modal anlayış içerisinde, O. Messiaen’in “*Technique de Mon Langage Musical*” başlıklı kitabının ikinci cildindeki, modal örnekler arasında gösterdiği, ‘Mode 4’ örneği ile paralellik taşıdığı görülmüştür.



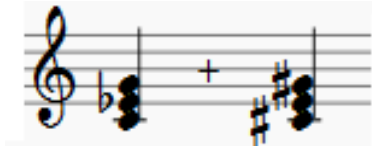
Şekil 5.4: Messiaen, *Mode 4* Örneği

9. ölçüden 16. ölçüye süregelen A'nın ikinci fikri, çift seslerin baskın yapısı ile B temasındaki yapıya öykünüp hazırlayarak fakat ilk fikirdeki kromatik yapının içinden ayrılmadan, kendine yer bulmuştur.



Şekil 5.5: I. Bölüm, 9-15. Ölçüler

Burada ilk dikkat çeken baskın yabancı ses, Sol diyez olarak görülmektedir. Tını olarak ise Do diyez ortaya çıkmaktadır. İç içe geçmiş, iki minör 5'li akorunun sesleri, buradaki dizinin sınırlarını çizmiştir.



Şekil 5.6

B

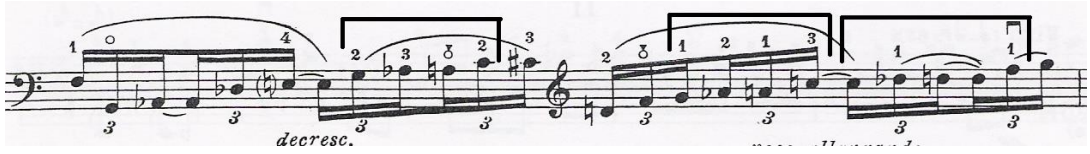
17-41. ölçüler arasında süregelmektedir. Ritmik olarak A fikrinden uzaklaşan bu bölmedeki modal diziler, pentatonizm ile ilişkilendirilmiştir. 17. ölçüden, 24. ölçüye kadar süregelen ilk fikirde, çift seslerin 3'lü, 5'li ve 6'lı aralıklarla, kromatik bir dizi yapısına tamamlandığı görülmektedir.

25. ölçü, yeni fikri başlatırken, alaca Dor dizisi tekrar karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 5.7: I. Bölüm 25. Ölçü

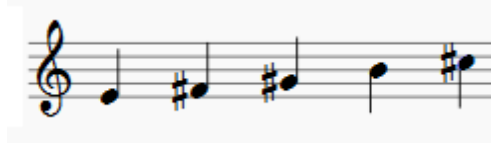
26. ölçüde de devam eder.



Şekil 5.8: I. Bölüm 26. ölçü

24'den, 27. ölçünün başına dek süren, 16'lık ritim gruplarından oluşmuş bu kesitin, 27. ölçüde başlayan B'nin ikinci fikrine hazırlanan bir köprü niteliğinde olduğu görülmektedir.

27. ölçü ile başlayan ikinci fikir, şu sesleri içermektedir.



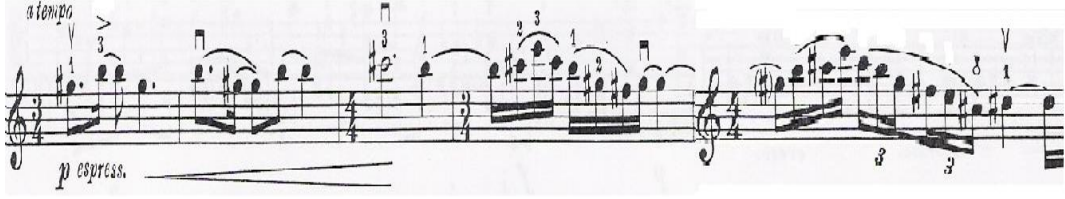
Şekil 5.9: Anhemiton Pentaton Dizi

Burada gözüken pentatonik dizi, yarım perde ilişkisi bulundurmaması sebebiyle anhemiton pentaton adını almaktadır.

I- PENTATON EZGİLER
ANHEMİTON PENTATON



Şekil 5.10 Töresel Musiki s: 9



Şekil 5.11: I. Bölüm, 27-31. Ölçüler

Pentatonik yapı, 34. ölçüde alaca Dor tetrakoral yapısı ve trikordal hali ile sıkıştırarak kendine yer bulup, sürükleyen bir ritmik karakter almıştır.



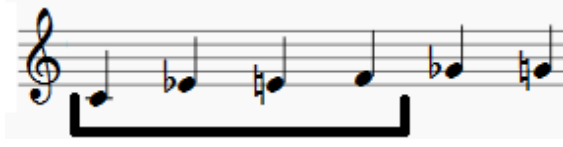
Şekil 5.12: I. Bölüm, 34. Ölçü

35-41. ölçüler arası gelen kesit, dönmesi beklenen A fikrinin hazırlayıcısı konumundaki dönüş köprüsünü temsil eder.



Şekil 5.13: I. Bölüm, 35-41. Ölçüler

Dizi, içerisinde yine bir alaca Dor tetrakordu bulundurmaktadır.



Şekil 5.14

A1

42. ölçü itibariyle, bölümün açılışını yapan fikir, ilk A bölmesinde olduğu gibi, yine 'Do' pedalı üzerinde ve aynı ritmik hareket içindedir. Burada göze çarpan, geri dönmesi beklenen A kesitinin bütüncül bir tekrara girmeden bir geri dönüş sergilemesi olmuştur. Bu döngü, 'Dönüslü çift bölmeli biçim' kullanımı göstermektedir. A-B (çift) bölmeli bir yapıtın, A'nın açılışındaki melodik materyal içerisinden bir kurgu ile dönüş etkisi verilerek sonlandırılması ile elde edilen bu form, incelenmekte olan Partita'nın I, IV ve V. Bölümlerinde görülmektedir.

Bu bölümde A bölmesinin ilk 6 ölçüsündeki müzik öğeleri kısmen aynen kısmen benzeri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 5.15: I. Bölüm, 42-47. Ölçüler

Bu kesitte, başta gelen A'ya yabancı olarak, La ve Si sesleri kullanılmaktadır.

Codetta

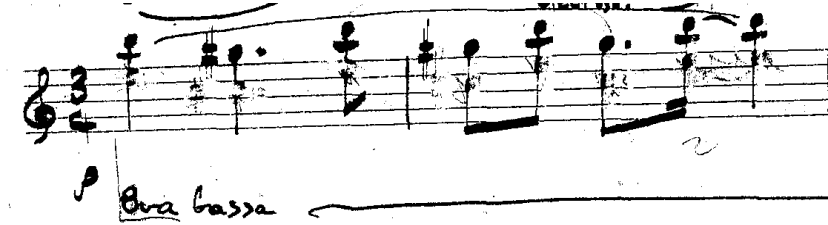
Bölümün sondan üçüncü ve ikinci ölçüsü (48-49), B'nin ikinci fikri olan pentatonik karakterden (28-31. ölçülerden) aldığı bir melodi gözesiyle başlayıp;



Şekil 5.16: I. Bölüm, 48-49. Ölçüler

Son ölçüsünde, (B'nin ikinci fikrinin ilk çift sesindeki gibi Büyük 7'li aralığında), ikinci bölüme pozisyon hazırlığı da taşıyan (daha önceki kalın pedal do sesi yerine, ince do kullanımı tercih edilerek) bölüm, *Attaca* hareketi ile ikinci bölüme bağlanır.

El yazması örneği incelendiğinde, bu hareket Tam 5'li aralığı ile desteklenmiş fakat daha sonra üstü karalanmıştır. (Bu hareket 'Pus' kullanımı gerektireceğinden, çalış kolaylığı sağlamak amacıyla tek sese indirilmiş olabileceği öne sürülebilir).



Şekil 5.17: Saygun'un El Yazması, I. Bölüm, 47-48. Ölçüler

Bu son ölçünün bir diğer özelliği de, IV. bölümün ilk cümlesinin kapanış seslerinin, bir T5'li aşağısından transpoze edilmiş hali olmasıdır.



Şekil 5.18: I. Bölüm, 50. Ölçü ve Ses Grubu

IV. bölüm 1. cümle kapanış ölçüleri;



Şekil 5.19: IV. Bölüm, 5-6. Ölçüler ve Ses Grubu

5.2. II. Bölüm: Vivo

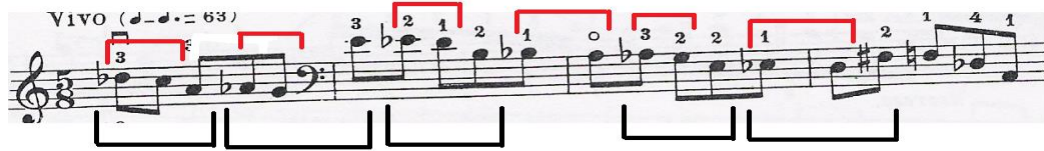
Üç bölmeli yapıda kurulmuştur.

A-B-C

A

İlk ölçüden, 21. Ölçünün sonuna dek gelişen A fikri, kendi içerisinde, aksak ve düzenli ritmik grupların ve nüansların karışıklığı ile ifadesini güçlendirmektedir.

1 ve 4. ölçüler arasında hem ikili, hem de trikordal olarak, hücresel bölünmeler elde edilirken, 'Alaca Dor' yapısı tekrar kendini göstermiştir.



Şekil 5.1.1: II. Bölüm, 1-4. Ölçüler

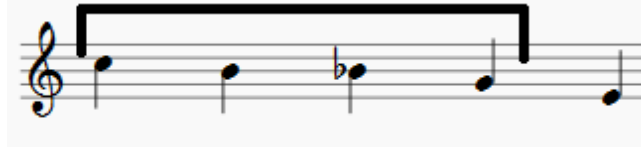
8. ölçüde ilk defa görünen 9/8'lik yazı, batı müziği normları çerçevesi dışında, aksak vurguyu taşıyarak 5/8'likle başlayan bölüme uyumlu bir ritmik dili sağlamıştır.

13. ölçüye kadar gelişen bu aksak yapı ardından, çift seslerle, *staccato* ve güçsüz zamanlarda gelen aksanlar yeni bir ritmik devinim kazandırmıştır.



Şekil 5.1.2: II. Bölüm, 13-18. Ölçüler

Burada göze çarpan k3'lü ve T5'lilerle elde edilen çift seslerin diziselliği, tekrar alaca Dor tetrakordunu ortaya çıkarmaktadır.



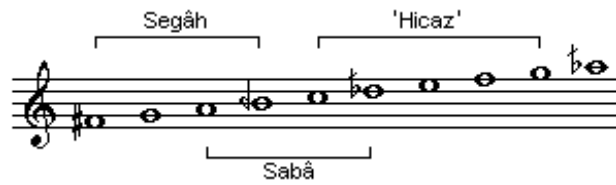
Şekil 5.1.3: Alaca Dor Tetrakordu

A'nın son ölçüsü ise, B fikrine taşıyıcı bir köprü görevi görmektedir.



Şekil 5.1.4: II. Bölüm, 19-20. Ölçüler

Bu çıkıcı yapı, makamsal açıdan incelendiğinde, 'Bestenigâr Dizisi'⁹⁴ etkisi görülür.



Şekil 5.1.5: Bestenigâr Dizisi

⁹⁴ Saygun'un sıklıkla başvurduğu bu dizi, Viyolonsel- Piyano Sonatı'nın I. bölümü, Yunus Emre Oratoryosu'nun 4. Bölümü (Aria), 2. Yaylı Dörtlüsü'nün I. ve IV. Bölümleri ve 'Bir Ayın Raksı' başlıklı tek bölümlü orkestra müziğinde de görülmektedir.

Birleşik makamlardan olan Bestenigâr, yukarıdaki dizide görüldüğü gibi, yerinde Sabâ makamı dizisine, Irak perdesindeki Segâh dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

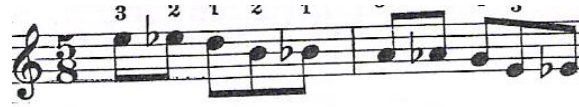
B

21- 52. ölçüleri kapsayan B fikri, açılışını sol el pizzicatosu ile desteklediği Mi-Sol sesleri arasında dar bir dizi kullanımı ile yapmıştır.

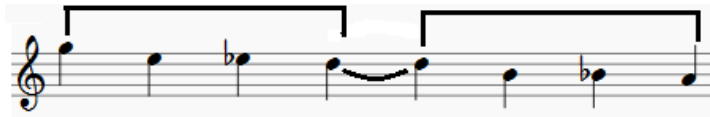


Şekil 5.1.6: II. Bölüm, 21-27. Ölçüler

Ardından, A fikrinin belirleyici, keskin ve agresif ritmik yapısında, fakat tematik bir materyalden çok motifik bir hareket taşıyan (bitişik) alaca Dor dizisi taşıyan pasaj gelmektedir.



Şekil 5.1.7: II. Bölüm, 30-31. Ölçüler



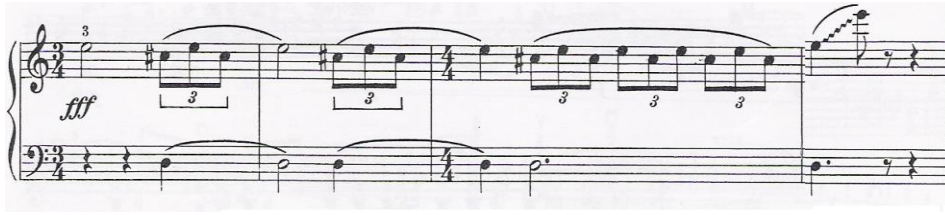
Şekil 5.1.8: Ayrık Alaca Dor Dizisi

36. ölçüden, 46. ölçüye uzanan B'nin ikinci fikri, kromatik diziyi tamamlayarak (12 ses), bölümün aksak ritmik yapısı içerisinde süregelmektedir. Üç sesli akor kullanımı da, ilk olarak burada görülür.



Şekil 5.1.9: II. Bölüm, 43-44. Ölçüler

46'dan, 52'nin başına dek süregelen kesit, B'nin ilk fikrinden etkilenmiş bir köprü niteliği taşımaktadır.



Şekil 5.1.10: II. Bölüm, 46-49. Ölçüler

C

52'den, 81. ölçüye uzanan C fikri, boş Re teli üzerine anhemiton pentaton dizi ile açılır.



Şekil 5.1.11: II. Bölüm, 52-55. Ölçüler

Ardından, 2'li aralıkları içerisinde oluşturulmuş dizilerden meydana gelen, C'nin bağlı yapısını da koruyan doku süregelmektedir.



Şekil 5.1.12: II. Bölüm, 56-58. Ölçüler



Şekil 5.1.13: B2'li Aralık Gruplandırılmalar Üzerinden Yarı Kromatik Dizi

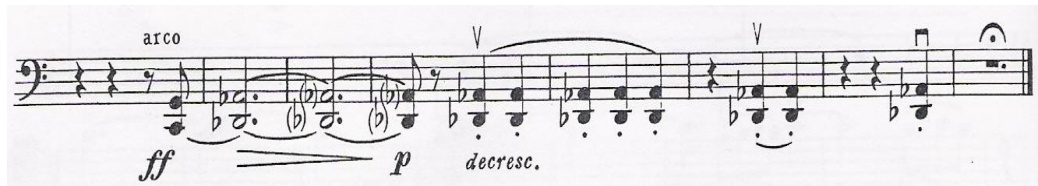
A'nın içinden aldığı çift seslerin efektif kullanımı, burada bağlı yapıya tezat oluşturacak şekilde geri dönmekte, çift sesler, 3 sesli akorlara bağlanmaktadır.



Şekil 5.1.14: II. Bölüm, 59-64. Ölçüler

65-72 arası kromatik (12 ses) yapı, 69. ölçüde, besteci tarafından 'Tempo I' olarak işaretlenmiş ancak, A bölümünün sadece çift sesleri ve ritmik motifi ile B fikrinin üç sesli akorlarını alarak, gerçek bir başa dönüş etkisi kırılmıştır.

82'den bölümün sonuna (89'daki bitişine) kadar, 7 ölçülük bir *Codetta* görülmektedir. I. bölüm sonunda bestecinin el yazısı örneğinde dikkat çeken, fakat edisyonda gözükmeyen Tam 5'li tınısının, burada serbestçe kullanıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 5.1.15: II. Bölüm, 82-89. Ölçüler/ *Codetta*

5.3. III. Bölüm: Adagio

Bu bölümün yapısı, **A-B-C-A** biçiminde kurulmuştur.

A

1-25. ölçüler arasındaki kesit içerisinde, 3 cümle 1 köprü oluşumu ile incelenmektedir. 1 ve 5. ölçüler arasındaki A'nın ilk fikri (cümlesi), açık bir pentatonik dili taşımaktadır.



Şekil 5.2.1: III. Bölüm, 1-5. Ölçüler

Burada, durak⁹⁵ sesi görevi almış Mi üzerinden, anhemiton pentaton dizisi kullanımı söz konusudur.



Şekil 5.2.2: Anhemiton Pentaton Dizi

6-12. ölçüler arası gelen, aynı dizi üzerindeki ikinci fikir, Mi'nin durak etkisini perçinlemektedir. Burada göze çarpan yapı, Mi eksenindeki dizinin, bölüm başında Sol (üçlüsü), ikinci cümlede de, Si (beşlisi) sesleriyle açılarak, klasik cümle açılışı anlayışı çerçevesinde, başlangıç seslerinin eksen armonisini oluşturan arpej seslerinden biri kuralına uymasındır.

13. ölçüyle başlayan ifade değişikliği, dizi içerisindeki ilk yabancı seslerin duyumuyla kendini gösterir.

⁹⁵ Melodinin başladığı ses ne olursa olsun, cümlelerin tamamlandığı ses 'Mi' sesidir.



Şekil 5.2.3: III. Bölüm, 14. ölçü

22. ölçüye kadar gelişen bu 3. fikir, ayrık Dor⁹⁶ dizisi içerisinde.



Şekil 5.2.4: Musiki Temel Bilgisi, Ayrık Dor Töresi Örneği s: 251

Dizi içerisinde, Fa sesinin yoğunluklu kullanımı, pentatonik yapıdaki ilk iki fikirden hızlıca sıyrılmasını sağlamaktadır.



Şekil 5.2.5: III. Bölüm, 17-21. Ölçüler

20. ölçüde de tekrar bir alaca Dor tetrakordunun hücresel hareketi göze çarpmaktadır.

22-24. ölçü arası gelen,, B fikrine taşınacak olan pasaj, anhemiton pentaton dizisinde altere ettiği seslerle beklenmedik bir etki yaratmaktadır.



Şekil 5.2.6: III. Bölüm, 22-24. Ölçüler

⁹⁶ Dizi örneği, A.A. Saygun'un 'Musiki Temel Bilgisi' Kitap IV 'Dor Töresi' başlıklı bölümden alınmıştır.

23. ölçüde görülen Sol diyez, bu köprü pasajı öncesindeki 3. fikirde de duyurulmakta, Mi bemol sesi ise bölüm içerisinde ilk defa kullanılmaktadır.

Sol diyez bu pasajdaki bir diğer özelliği, aralık yapısı düşünüldüğünde, bir Hicaz dörtlüsü rengi algısı yaratması olmuştur.



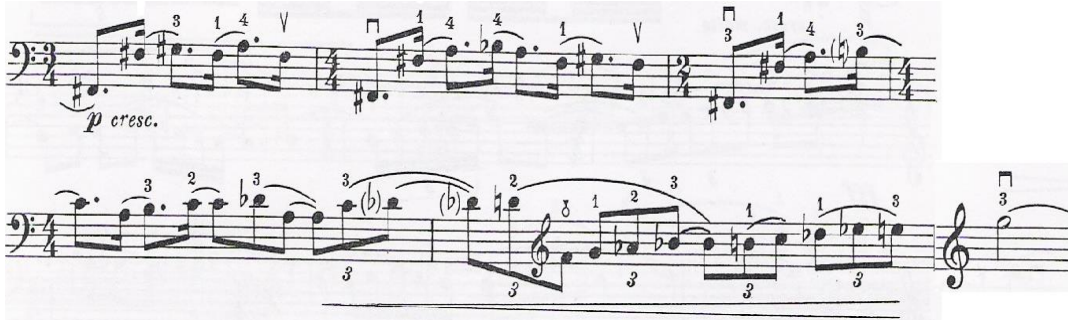
Şekil 5.2.7

B

25-36. ölçüler arasında gelişen B fikrinin birinci cümlesi (25-30), ritmik açıdan bakıldığında, iki ritmik figürün baskınlığı göze çarpmaktadır.

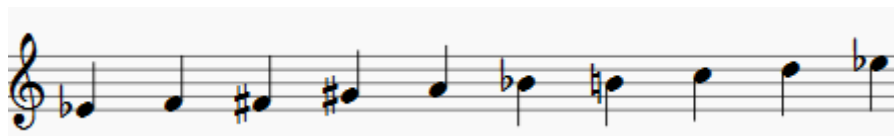


Şekil 5.2.8: Ritmik Figür



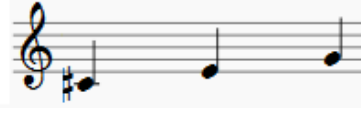
Şekil 5.2.9: III. Bölüm, B fikri, 25-30. Ölçüler

Bu ölçüler boyunca çıkan dizi şu şekildedir;



Şekil 5.2.10

Bu dizi, aşağıdaki 3 sesi dışarıda bırakması sebebiyle, yarı kromatik dizi olarak ele alınır.



Şekil 5.2.11

30. ölçünün ikinci yarısından, 32'nin yarısına dek uzanan çift seslerin hakimiyetindeki pasaj, B bölmesini, ikinci fikrine taşıyan ve sürekli *crescendo*⁹⁷ ile A karşısı daha agresif bir karakter ihtiva etmektedir.



Şekil 5.2.12

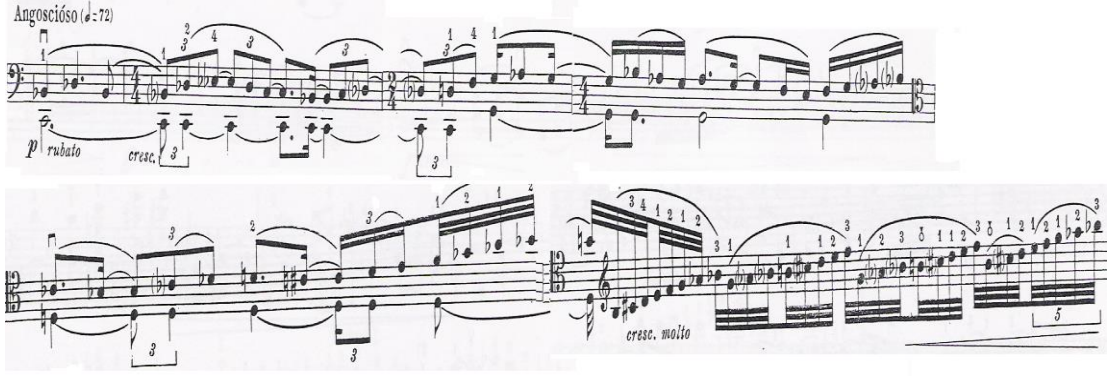
32. ölçüyle başlayan B'nin ikinci fikri, ilk fikirdeki ritmik figürü korumakta, fakat bu sefer diton pentaton⁹⁸ diziyi kullanmaktadır.



Şekil 5.2.13: Töresel Musiki, Diton Pentaton Örneği s: 12

⁹⁷ Ses yüksekliğinin giderek artması anlamındaki İtalyanca terim.

⁹⁸ Diton pentaton, bir diğer adıyla yarım perdeli pentaton dizidir. Bir sekizli içerisinde alınan beş ses arasında, (tam perdenin yanı sıra) yarım perdelerin de bulunması ile elde edilir.



Şekil 5.2.17: III. Bölüm, 37-43. Ölçüler



Şekil 5.2.18: Kromatik Dizi

Bu fikrin kapanışı, kromatik dizide, çıkıcı, 32'lik notalarla, *Rubato* karakterinden sıyrılıp, yeni fikir açılışının dinamik yapısına uygunluk sağlamaktadır.



Şekil 5.2.19: III. Bölüm, 42. Ölçü

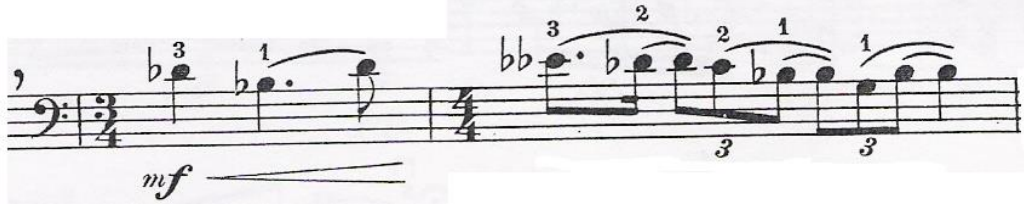
43. ölçüyle açılan C'nin ikinci fikri (43-49), kromatik yapıyı tek bir sesi dışarıda tutarak, dizisellik duygusunu korumaktadır. Bu dizide var olmayan ses, Mi bemol'dür.



Şekil 5.2.20: III. Bölüm, 43-49. Ölçüler

49-53. ölçüler arası gelişen 3. fikir, gitgide bölüm başı karakteristiğine dönüşen ritmik ve dinamik bir hal almaktadır.

49-50. ölçülerin hareketinde makamsal bir renk söz konusudur.

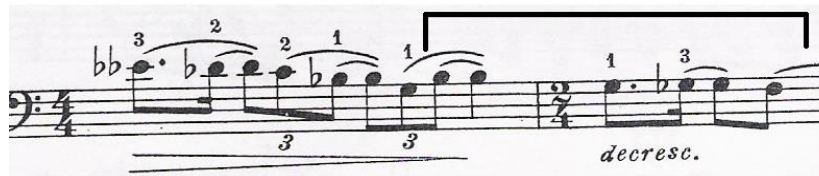


Şekil 5.2.21: III. Bölüm, 49-50. Ölçüler



Şekil 5.2.22: Ses Dizisi

Fikrin devamında ise alaca Dor tetrakordu görülmektedir.



Şekil 5.2.23: III. Bölüm, 50-51. Ölçüler

A

54'ten, bölüm sonuna (66. ölçüye) kadar uzanan bu kesit, ilk A'nın anhemiton pentaton karakterini taşıyarak, birebir dönüş yerine, ritmik ve dinamik yapının geri dönüşü şeklinde gerçekleşir. Mi sesi, durak sesi olmakla beraber, ilk defa bir fikrin kendisi de bu sesle başlamaktadır. Buradaki ilk fikir, 54-56. ölçüler arasında gelmektedir.

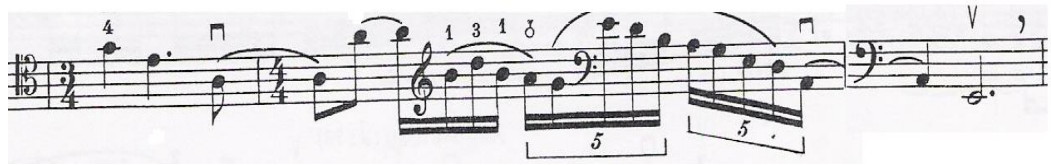


Şekil 5.2.24: III. Bölüm, 54-56. Ölçüler



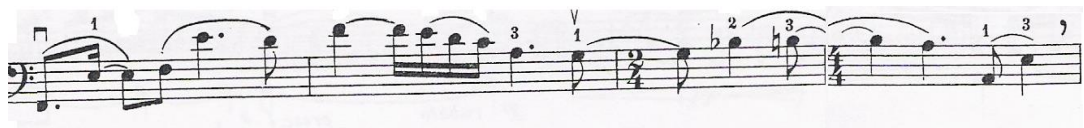
Şekil 5.2.25: Anhemiton Pentaton Dizi

57-59. ölçüler arasındaki ikinci fikir, ilk A'da olduğu gibi, burada da pentatonik yapıyı korumaktadır.



Şekil 5.2.26: III. Bölüm, 57-59. Ölçüler

60-63. ölçüler arası gelen 3. fikir ise, ilk A'nın 3. fikrinin içinden aldığı hareketi bir oktav aşağısından tekrar eder.



Şekil 5.2.27: III. Bölüm, 60-63. Ölçüler

Ardından gelen 3 ölçüklük *Codetta* ise, yine A'nın 3. fikrinin devamında gelen köprü kesitinin içindeki ezgi çekirdeklerinden elde edilmektedir.



Şekil 5.2.28: III. Bölüm, 64-66. Ölçüler

Pentaton dizinin durak notasının, bu ezgi içerisinde bir seferliğine altere oluşu ve aynı ezginin bölüm boyunca iki kez gelmesi, dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır.

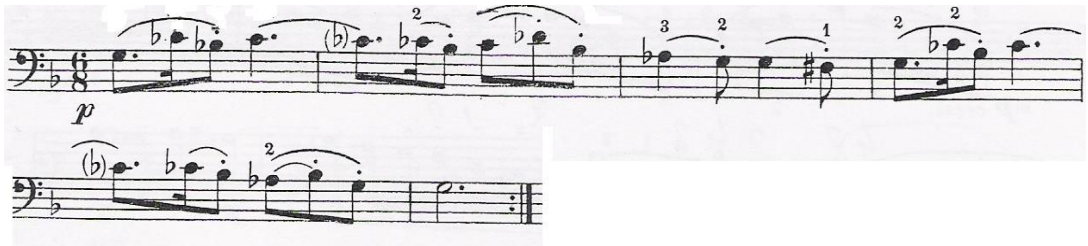
5.4. IV. Bölüm: Allegretto

Üç bölmeli yapıdadır: A - B - A

A

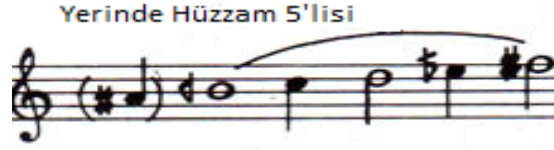
Bu bölme, 1 ve 37. ölçüler arasında gelmekte ve iki ana fikirten ve 3 modal çekirdek grubundan oluşmaktadır.

İlk fikir, 1 ve 14. ölçüler arasında gelmekte ve kendi içerisinde iki ezgisel çekirdek taşımaktadır. İlk ezgisel çekirdek, 1'den, 6. ölçüye uzanmaktadır.



Şekil 5.3.1: IV. Bölüm, 1-6. Ölçüler

Burada karşılaşılan ses gereci; Sol karar sesi ile pentatonik bir yapıdan ziyade, duyuşsal olarak makamsal bir çeşni¹⁰⁰ rengi taşımaktadır.



Şekil 5.3.2

Bu çeşni üzerinden görülmesi gereken aralık yapısı ile Saygun'un ilk üç ölçüsündeki dizi karşılaştırıldığında, Sol sesi üzerinden bir aktarım ile dizinin 5'lisinin eksiltilerek kullandığı görülmektedir. Eksik hüzam çeşnisi oluşturan bu dizi, gerçek anlamda komalı seslerin, tampere olarak duyurulması nedeniyle ancak çeşnisel bir rengi yansıtmaktadır.



Şekil 5.3.3

İkinci ezgisel çekirdek ise, diziye, karar perdesi olan Sol'un altından Fa diyez ve Mi bemol seslerini eklemiştir. Bu seslerle yapılan kalış, Hicaza özgü bir seyri yansıtır niteliktedir.



Şekil 5.3.4: IV. Bölüm, 7-14. Ölçüler

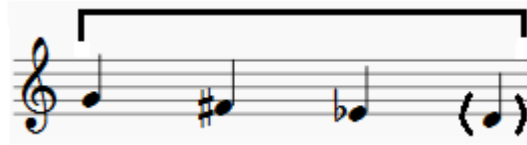
¹⁰⁰ Türk Müziğinde, makamlarının karakteristiğini veren, dördü ve beşli gruplandırmalara 'çeşni' adı verilir.

Bu cümledeki makamsal kalış, bir notası dışarıda bırakılmış Hicaz çeşnisi ile ilişkilidir.



Şekil 5.3.5

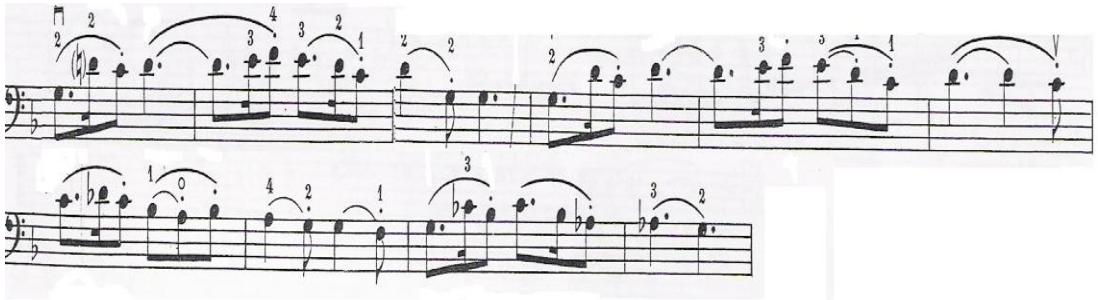
Saygun'da, karar perdesi Sol üzerinde aktarımlı Hicaz dörtlüsü aşağıdaki seslerle karşımıza çıkar.



Şekil 5.3.6

Bu iki cümle, aynı ses gerecini ve ritmik figürleri paylaşırken, soru-cevap ilişkisinden çok, makamsal çeşnilerin duyum üzerindeki etkisini ortaya koymuştur.

A bölmesinin ikinci fikri, 15 ve 36. ölçüler arasında görülmektedir. Bu fikir de, kendi içerisinde iki melodik kesit taşımaktadır. İlk kesit, 15-24. ölçüleri kapsamaktadır.



Şekil 5.3.7: IV. Bölüm, 15-24. Ölçüler

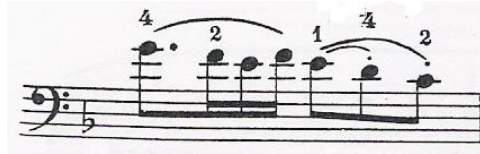
Burada, Re bemol notasına kadar gelen sesler, iç içe geçmiş iki Frigya trikoordundan oluşan ve durak notası 'Re' olan ezgisel bir hat meydana getirmektedir.



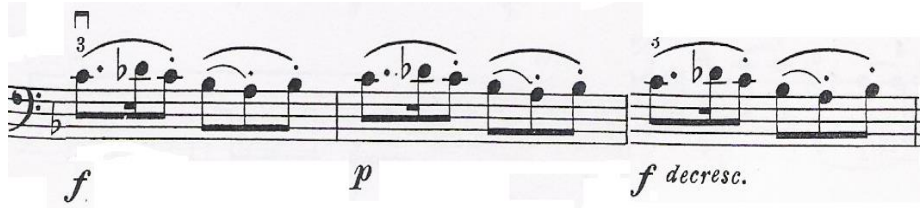
Şekil 5.3.8

21. ölçüde gelen Re bemol sesi ise, ardından gelecek olan eksik Hüzam çeşnisi rengi için bir geçiş notası olarak duyulmaktadır. Bu ezgisel yapı, bölümün ilk cümlesinde Fa diyez yeden sesi ile kullanılırken burada dikkat çekici olarak Fa bekar gelmektedir.

25. ölçüden, 36. ölçünün sonuna kadar gelen ikinci fikrin, ikinci cümlesi, kendisinden önce gelen cümlenin bir tekrarı olmakla beraber, 29. ölçüde bir süsleme eklemiş ve önceki cümlenin, geçiş notası işlevindeki Re bemol'le birlikte, iki kez daha tekrar edilmesiyle genişletilmiştir.



Şekil 5.3.9: Süsleme, 29. Ölçü



Şekil 5.3.10: Tekrar Eden Motif

Saygun, bu A kesitine hâkim olan ritmik figürün bir benzerini, 2. senfonisinin üçüncü bölümünde de kullanmaktadır. Besteci, bu senfonisi ile ilgili analitik notlarında, 'Op.29'dan hemen sonra başladım fakat araya başka şeylerin girmesi yüzünden ancak yukarıdaki tarihte (30 Nisan 1957) tamamladım' demektedir¹⁰¹.

¹⁰¹ Emre Aracı, Ahmed Adnan Saygun, Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü s: 191

Bu açıklama, 1955 Nisan'ında tamamlanan bu partitanın yazım sürecinde, bestecinin ikinci senfonisinin yazımına da devam ettiğini göstermiştir.

Saygun, bu bölüm için, aldığı analitik notlarda şöyle demektedir.

"Sicillienne, daha ziyade bir Forlane karakterinde"¹⁰²

Şekil 5.3.11: 2. Senfoni, III. Bölüm, 5-8. Ölçüler

B

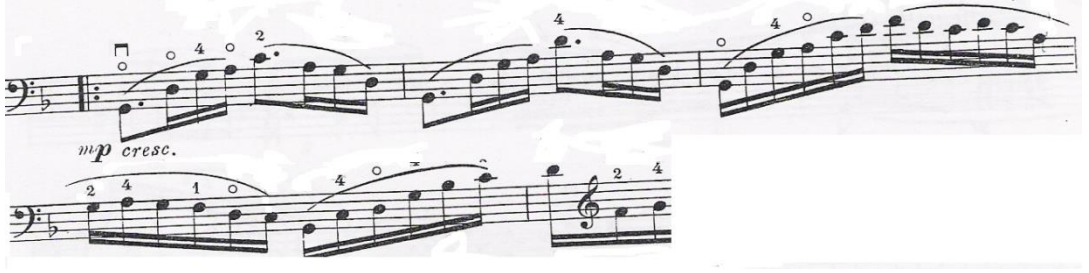
B bölümü, 37-59. ölçüler arasında gelmekte ve üç cümleden oluşan bir yapı sergilemektedir.

Bu bölüm, A'nın makamsal çekirdekli yapısına karşı, pentatonik yapıyı getirmiş ve 16'lık gruplandırmalarla, A'nın dingin ve yumuşak karakterinden uzaklaşmıştır.

55. ölçünün sonundaki dolap, bölüm içindeki tekrarı gerçekleştirir ve ikinci dolaptan sonra eklenen *da capo* ile A bölümüne geri dönüş yapılır.

B'nin ilk cümlesi, 37-41. ölçüler arasında anhemiton pentaton dizi üzerine gelmektedir.

¹⁰² age, s: 193



Şekil 5.3.12: IV. Bölüm, 37-41. Ölçüler



Şekil 5.3.13: Anhemiton Pentaton Dizi

B'nin ikinci cümlesi, 42-47. ölçüler arasında görülmekte, 41. ölçü ise iki cümle arasındaki bir kadans görevi görerek, kadansın son notası ikinci cümlenin de ilk notası işlevi görmektedir. Bu gibi durumlar için kullanılan *elided cadance* teriminin, Türkçe terminolojideki kabul görmüş bir karşılığı bulunamadığı için, bu çalışmada *kaynaştırıcı kadans* terimi kullanılmıştır.



Şekil 5.3.14: IV. Bölüm, 41-42. Ölçüler

Altı ölçülük ikinci cümlenin, ilk üç ölçüsü incelendiğinde; Hiperfrigyen modu gözükmektedir.



Şekil 5.3.15: IV. Bölüm, 42-44. Ölçüler

Ayrıık töre hiperfrigi:

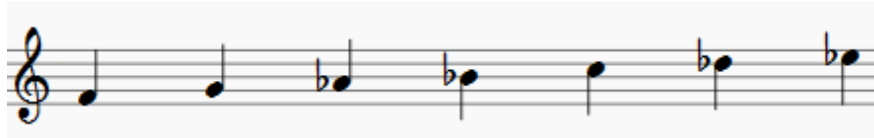


Şekil 5.3.16: Musiki Temel Bilgisi, IV. Kitap, s: 260

Saygun'un 'Musiki Temel Bilgisi' kitabından alınan bu örnek, yukarıdaki diziyi kullanırken, cümlelerin kalan diğer üç ölçüsü bu diziyi A4'lü aralığı aşağıdan taklit eder. Burada, A'nın ilk fikrindeki ritmik motif de geri döner.

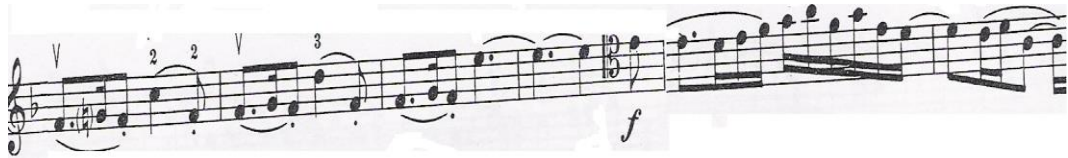


Şekil 5.3.17: IV. Bölüm, 45-47. Ölçüler



Şekil 5.3.18

47. ölçünün son notası olan 'Sol bemol' sesi, ardından gelecek olan 3. cümle için kromatik bir geçit sesi görevi görür. 48'den 55'e uzanan yeni cümle, açılışını, arka arkaya gelen iki anhemiton pentaton dizi üzerinde yapar.

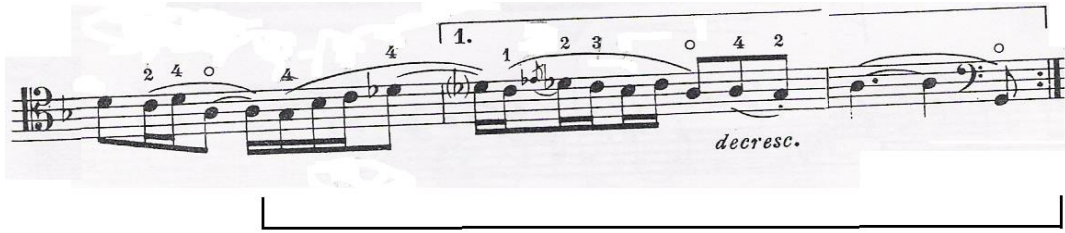


Şekil 5.3.19: IV. Bölüm, 48-53. Ölçüler

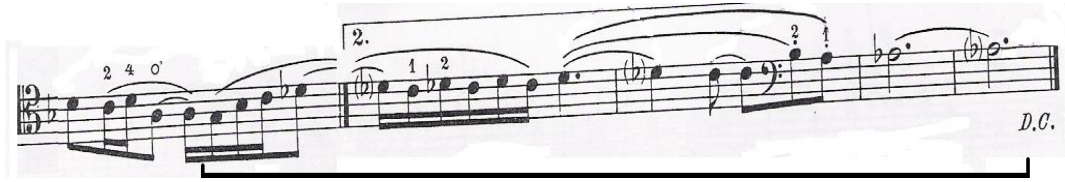


Şekil 5.3.20: Anhemiton Pentaton Diziler

53. ölçü iki dolabın da hazırlayıcısı konumunda olduğu için, A bölmesine öykünen sesleri, (karakteristik Re bemol sesini de içererek) taşıdığı görülmektedir.



Şekil 5.3.21: IV. Bölüm, 1. Dolap



Şekil 5.3.22: IV. Bölüm, 2. Dolap

A

Besteci, 1-36. ölçüler arasındaki A bölmesinin, *da capo* sonrasında, sadece 1. fikrini (1-14) tekrar etmekle yetinir (İkinci fikir duyulmaksızın). Bölüm, 14. ölçünün sonunda, üç bölmeli biçimi bu şekilde sonlandırır.



Şekil 5.3.23: VI. Bölüm, 13-14. Ölçüler

5.5. V. Bölüm: Allegro Moderato

Dönüştürülmüş çift bölümlü biçim yapısındadır: A - B - A₁

Bu bölüm tümüyle ele alındığında üç notadan oluşan ezgisel bir çekirdek (Do-Sol-Re) ve alaca Dor dizisiyle ilişkili görünen, kromatizmin yoğun olarak kullandığı pasajlar ile dikkat çekmektedir.

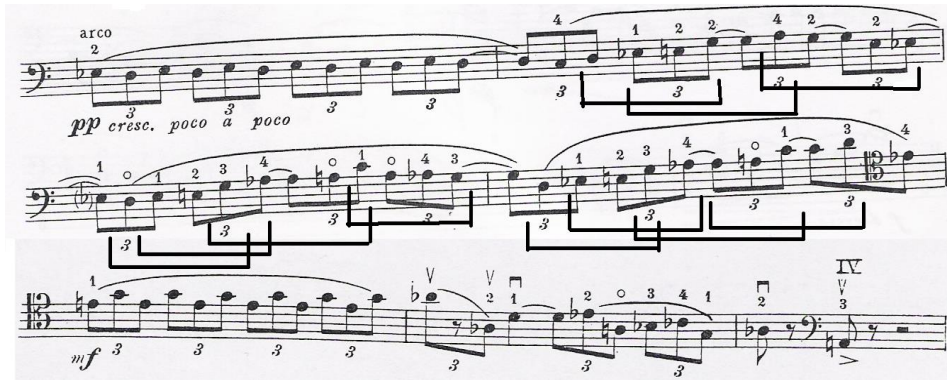
A

A kesiti, 1-22. ölçüler arasında gelmekte ve bir giriş motifi ile iki cümleden oluşmaktadır. İlk fikir, ilk 4 ölçüdeki giriş motifi ardından 5-11. ölçüler arasında gelmektedir. A bölümünde, iki karşıt ritmik ve melodik fikir göze çarpmaktadır. Giriş motifini oluşturan fikir, boş teller üzerinde *pizzicato* çalınan sekizlik ve dördüklük notalardan oluşan karakteristik bir ritmik yapı sergiler.



Şekil 5.4.1: V. Bölüm, 1-4. Ölçüler

5. ölçüde başlayan ilk cümle ise, legato yapı içerisinde, tril benzeri bir çekirdeğin üzerinde açılır, iç içe geçmiş alaca Dor tetrakordlarından oluşan yapının sürüklenerek genişlemesiyle son bulur.



Şekil 5.4.2: V. Bölüm, 5-11. Ölçüler

Bu fikrin bir benzeri, bestecinin 1. Senfoni'sinin (1953) girişindeki keman partilerinde (yine üçleme sekizlikler üzerinde) görülmektedir.

The image shows a musical score for the first movement of a symphony. It features three staves: Violins I, Violins II, and Violas. The tempo is marked 'Allēgro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The music is in 3/8 time and begins with a piano (pp) dynamic. The Violins I and II parts play a complex rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three (triplets). The Viola part provides a harmonic foundation with longer note values. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'cresc. poco à poco'.

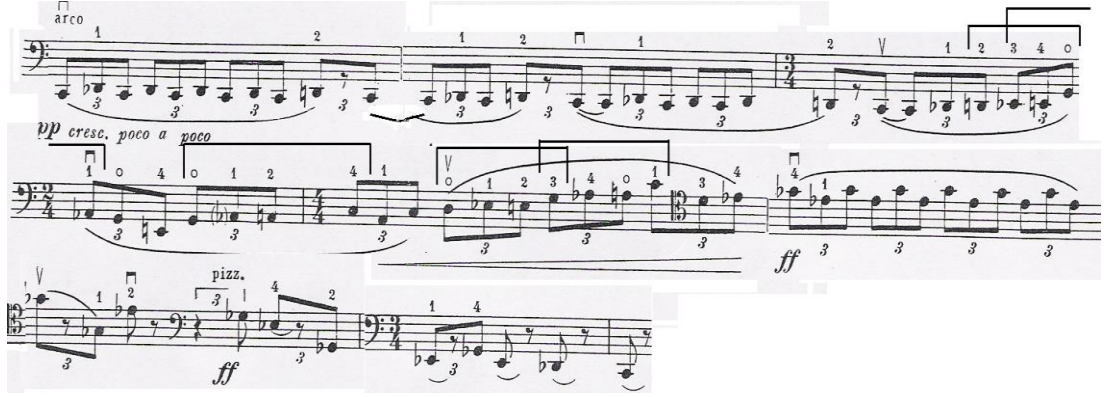
Şekil 5.4.3: I. Senfoni, 1. Bölüm, 1-10. Ölçüler

12-21. ölçüler arasında gelişen ikinci cümlemin hemen öncesinde giriş motifi, kısaltılmış olarak geri döner.

The image shows a short musical phrase for Violins I, measures 12-13. The phrase is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'pp' (pianissimo). It consists of a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The notes are in a descending sequence.

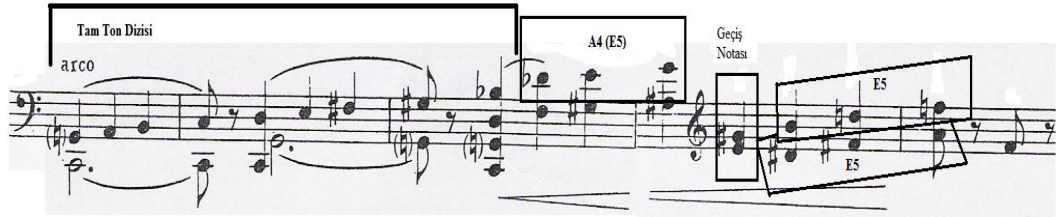
Şekil 5.4.4: V. Bölüm, 12-13. Ölçüler

Bu motif legato olarak, içinde yine alaca Dor tetrakordlarını barındıran ikinci bir cümleye bağlanır. Bu kez, tetrakordal karakter belirsizleşir ve müzik iyice kromatizme doğru yönelir.



Şekil 5.4.5: V. Bölüm, 14-21. Ölçüler

22. ölçünün başında tamamlanan A fikrinin ardından, 26'da başlayan B fikrine kadar, 4 ölçülük bir köprü pasajı bulunmaktadır. Bu pasajın 2. ve 3. Ölçülerinde, Do ve Sol pedalı üzerinde bir tam ton dizisi¹⁰³ belirir. 3. ölçünün yarısından itibaren ezgisel olarak eksilmiş 5'li çizgisini koruyan k6'lı aralığı üzerindeki çift sesler dikkat çekmektedir.



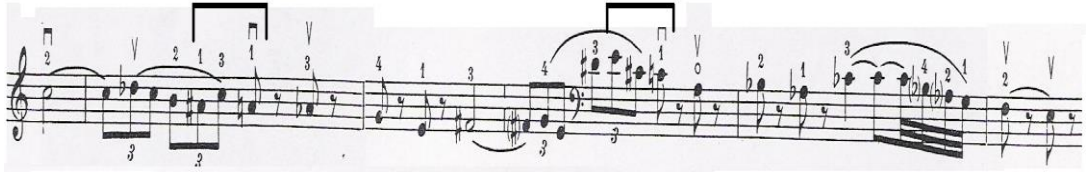
Şekil 5.4.6: V. Bölüm, 22-25. Ölçüler

B

26-43. ölçüler arasında gelen, 3 cümleli (a-b-a) bir yapıdadır.

İlk cümle (a), 26-31. ölçülerdedir. Alaca Dor trikordları ve kromatik yapı dikkat çekmekte, kısa sekizlik nota değerleri, A'nın legato karakterine kontrast oluşturmaktadır. İlk cümle, Do ve Fa diyez sesleri üzerinde başlayan iki alt cümleden oluşur.

¹⁰³ Tam-ton dizisi: B2 (tam-ton) aralıklarıyla kurulan dizi. Altı sestem oluşur.



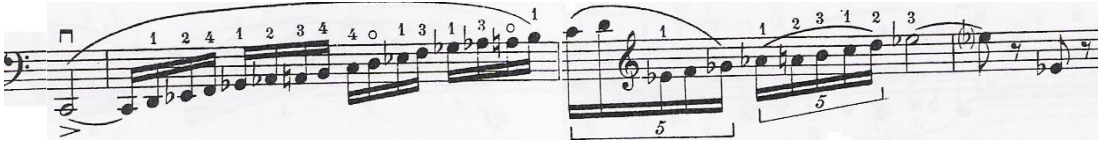
Şekil 5.4.7: V. Bölüm, 26-31. Ölçüler

İkinci cümle (b), 32-35. ölçüler arasındadır. A'nın 1. cümlesinde (5. ölçü) yer alan tril figürü burada da tekrarlanır.



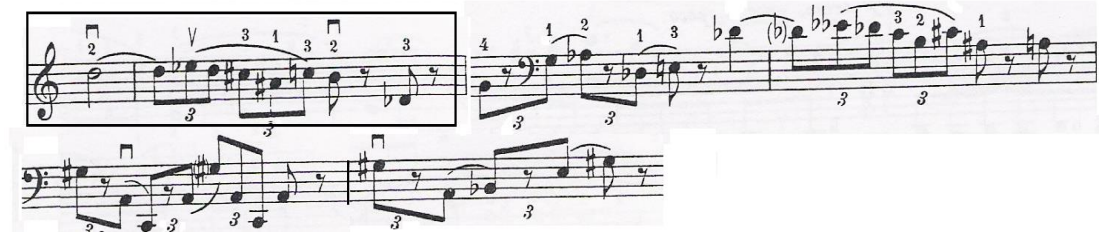
Şekil 5.4.8: V. Bölüm, 32-35. Ölçüler

Bu cümlemin ardından, köprü karakterinde üç ölçülük çıkıcı bir yarı kromatik pasaj gelmektedir.



Şekil 5.4.9: IV. Bölüm, 35-38. Ölçüler

Üçüncü cümle, 38-43. ölçüler arasında yer alır. B'nin ilk cümlesinin başındaki ritmik karakter burada yeniden karşımıza çıkar. B fikri böylece, kendi içerisinde dönüşlü bir yapı taşımaktadır.

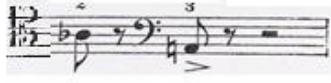


Şekil 5.4.10: V. Bölüm, 38-42. Ölçüler

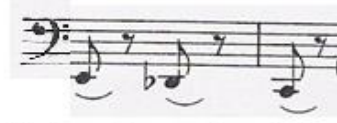
Bölüm içerisindeki önemli bir diğer başka karakteristik ise, cümle sonlarında karşımıza çıkar. Yeni gelen fikir, cümle de olsa hemen öncesinde birbirlerinden 8'lik

suslarla ayrılan, 8'lik notaların karakteristik jestleri yer alır.

A, 1. cümle sonu- 2. cümle başı (11)



A, 2. cümle sonu, Köprü'nün başı (21-22)



Köprü sonu, B'nin başı (26)



B, 1. cümle sonu, 2 cümle başı (31)

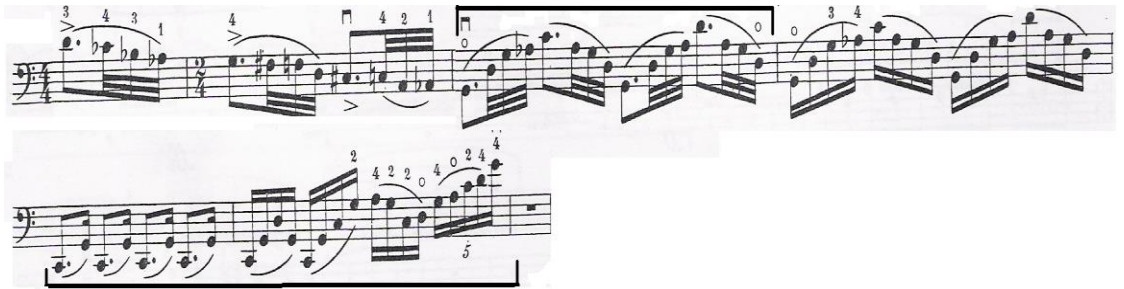


B, 2. cümle sonu, Köprü'nün Başı (35)



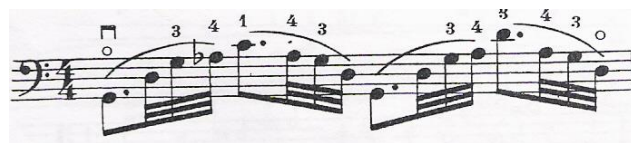
Şekil 5.4.11

Bölümün içerisindeki son köprü pasajı B'den hemen sonra, 43-49. ölçüler arasında gelir. (Yalnızca bu köprü'nün öncesinde ya da ardında, yukarıda bahsedilen ritmik jest görülmez).

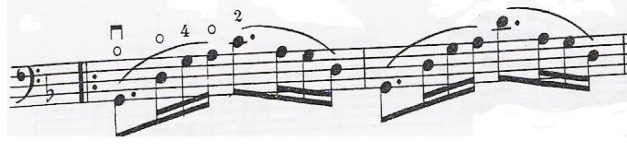


Şekil 5.4.12: V. Bölüm, 43-49. Ölçüler

Bu köprü'nün üçüncü ölçüsünde karşımıza çıkan fikir, 4. bölümündeki B fikrinin ilk iki ölçüsündeki hareketle benzerlik göstermektedir.



Şekil 5.4.13: V. Bölüm, 49. Ölçü



Şekil 5.4.14: V. Bölüm, 37. Ölçü

Köprü fikri, 5. ölçüden itibaren bölümün açılış motifine doğru yönelerek, ilk 4 ölçüdeki *pizzicato*'ların üzerine yerleştiği Do-Sol- Re seslerini içeren bir çeşitleme sunar.



Şekil 5.4.15: V. Bölüm, 47-49. Ölçüler

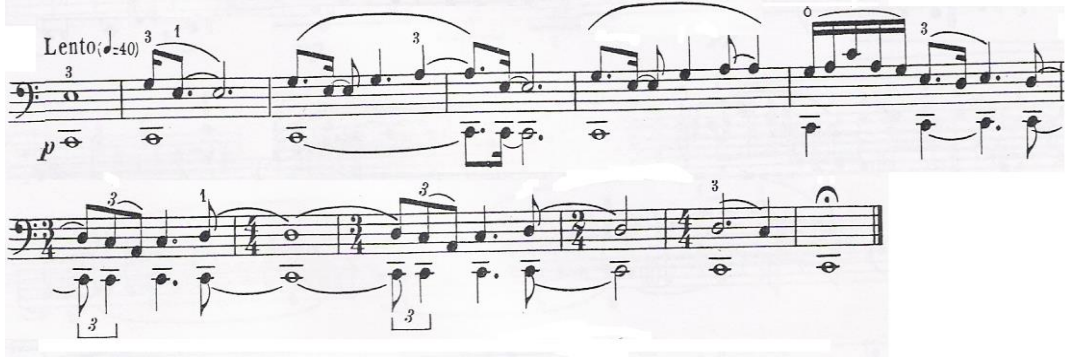
A1

Dönüştürülmüş çift bölmeli biçimin bir sonucu olarak, A bölmesi, ilk A'nın sadece hatırlatıcısı olma amacıyla, giriş motifini tekrarlamakla yetinmiştir.



Şekil 5.4.16: V. Bölüm, 49-53. Ölçüler

Coda: 54. ölçüden başlayıp, bölüm sonuna (65. ölçüye) kadar sürmektedir. Bestecinin, I. bölümün temposunu işaret ederek *Lento* başlığı vermesi, 1. bölümün A bölmesinin ilk fikrini hatırlatan bir yansıma olarak duyulmaktadır.



Şekil 5.4.17: V. Bölüm, 54-65. Ölçüler, Coda

Do pedalı, 1. bölümün ilk 12 ölçüsünde olduğu gibi kodanın da tümüne (12 ölçüye) hâkimdir. Öte yandan I. bölümün açılışına Do-Sol arası kromatik bir dizi hâkimken, burada anhemiton pentaton dizi karşımıza çıkar. Do'nun hem durak, hem de pedal işlevi görmesi bütüncül bir son fikrini güçlendirir.



Şekil 5.4.18: Töresel Musiki, Anhemiton Pentaton Örneği, s:9

Müziğin açılışındaki temaya, kapanışta da yer verilmesiyle dairesel (döngüsel) bir yapı oluşur. Yapıt böylece, başlangıçtaki anıların farklı bir yankısıyla son bulur.

6. SONUÇ

Türkiye’de konservatuvar ve lisans/lisansüstü düzeyinde müzik eğitimi veren akademik kurumlarının müfredatları içerisinde girebilmiş sayılı Türk bestecileri eserleri içinden, viyolonsel repertuarının en sık tercih edilerek yorumlanan eseri, Saygun’un ‘*Op. 31 Solo Viyolonsel için Partita*’ başlıklı yapıtı olmuştur. 1955 yılında, İstanbul Şehir Tiyatroları başrejisörlüğü görevini sürdürmekte olan Meinecke, Schiller’in 150. ölüm yıldönümü için dünya çapında gerçekleştirilecek etkinliklerin İstanbul ayağı için F. Schiller’in 1784’te yazmış olduğu beş perdelik *Hile ve Sevgi* adlı oyununu bahar sezonu için programa almıştır. Saygun’un Yunus Emre Oratoryosunun, Almanca çevirisini gerçekleştirmiş olan Meinecke, besteciden bu oyunun başında çalınmak üzere solo viyolonsel için üç dakikalık bir parça istemiş, Saygun da eseri geleneksel bir partita düşüncesinden uzak beş bölümlük bir eser olarak 5 Nisan 1955’te tamamlamıştır. 19 Nisan akşamındaki oyunun prömiyerine kadar, Meinecke ve Saygun’un müzik üzerine farklı başlıklar üzerinde durduğu görülmüştür.

Bestecinin Schiller’e ithaf ettiği bu eser, sonuçta partita adını almış ve Ankara konservatuvarı viyolonsel hocası Prof. Martin Bochmann tarafından ilk icrası gerçekleştirilmiştir. Oyun, sınıf farklarının genç bir çiftin ilişkisi üzerindeki etkileri üzerine kurulu bir trajediyi işlemektedir. Müzisyen, orta sınıf bir baba karakteri de taşıyan *Hile ve Sevgi*, bir müzikal olmamakla beraber, başında çalınmakta olan partita ve eser ilişkisi kurulurken çeşitli eleştiriler almıştır. Bu eleştirilerin başında, Saygun’un ulusal ve uluslar arası camia tarafından en çok bilinen eseri *Yunus Emre Oratoryosu* ile bir kıyaslamayı beraberinde getirmiştir. (Partitanın çıkış zarfında, oratoryonun ilk seslendirilişinin üstünden sadece 9 yıl geçmiştir). Oratoryonun, tasavvuf geleneği içerisinde müzik öğeleri taşıyor olması, partitada seçilebilen makamsal yazı ile örtüştürülerek, Schiller ve döneminden ayrık bir karakter taşıyor olduğu göze çarpmıştır. Bestecinin bu konudaki görüşleri şu yönde olmuştur.

"Schiller'e her zaman alâka duydum; bilhassa insan sevgisi tarafına... fakat eserimde Schiller devri musikisini aksettirmek gayesini gütmedim."

Eserin ortaya çıkışı ve şehir tiyatroları ile ilişkisi üzerinden devam eden sürecin üstünden kısa bir süre sonra, *Hile ve Sevgi* ekibi ile birlikte Saygun ve Bochmann'da 'Schiller Hatıra Madalyası' almaya hak kazanmıştır.

Saygun'un el yazısı örneğinde görülen *sonat* başlığı, Saygun'un, Meinecke'nin teklifinden daha önceleri, solo viyolonsel için bir eser düşünmüş olduğuna dair 'Akis Dergisi'nde yayınlanan bir yazıda bahsediliyor olması ile ilişkilendirilebilmektedir. Bestecinin, bu konu üzerine başka bir yorumunun bulunamaması sebebiyle iki ihtimal üzerinde fikir yürütmek mümkün olacaktır.

1- Besteci, solo viyolonsel için 1955 öncesinde bir yapıt fikri geliştirmiş ve solo sonat formunu uygun bularak, yapıtı bu şekilde biçimlendirmeye başlamıştır. Ardından, Meinecke'nin teklifi ile (-ki Tiyatro Dergisi'nin Mart-Nisan sayısında oyunun tanıtım künyesinde *requiem – cello süiti* başlığı söz konusudur, eserin bu dönemde henüz tamamlanmamış olduğu göz önüne alındığında, bu başlığın Meinecke tarafından uygun görülmüş olduğu düşünülebilir) eser, prömiyer gecesi dahil, *requiem - cello süiti* olarak program notlarında gözükmeye devam etmiş, bir süre sonra da partita olarak son adını almıştır.

2- Besteci, Meinecke'nin teklifi üzerine yazmaya başlamış ve geliştirmekte olan eser üzerine ortak bir karar vermemiş olmalarından ötürü, gazete, dergi, program notları gibi basılı kaynaklarda farklı, Saygun'un yazısında farklı sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Aynı dönem, Saygun'un Ankara'da yaşayıp, konservatuvarda hocalık yapmakta olduğu da göz önünde bulundurulsa, İstanbul'la iletişimin nispeten zayıflığı da bu bağlamda göz önünde bulundurulmalıdır.

Saygun'un kendi sözlerinde de görüldüğü gibi, eserin yapısal analizinde karşılaşılan ve Saygun'un müzik dilinin belirgin unsurlarından olan, pentatonizm ve modal/makamsal etmen, erken klasik dönem müziğin unsurlarıyla ilişkilendirilememektedir. Barok dönem partitasında, süit geleneği ile ilişkili olarak bölümlerin dans başlıkları aldığı görülürken, Saygun, bu partitanın bölümlerini, I, II, III, vb. olarak sayılandırarak yetinmiştir.

Bestecinin, bu tercihinin sebepleri, yukarıda, yazım aşamasında olası değişikliklerle ilişkili tutulabileceği gibi, tarihsel açıdan partitanın, erken klasik dönemde, özellikle Avusturya’da kullanıldığı bilinen Salzburg partitaları geleneği ile de uyumlu olduğu görülmüştür. Dans başlığı ya da karakteri taşıması gerekmeyen çok bölümlü, genelde tahta üflemeli çalgı grupları için yazılmış olan bu türe adını vermiş olan Salzburg partitaları, daha sonra *Divertimento*, *Feldparthie* ve *Harmoniemusik* isimleri alarak evrimini tamamlasa da, Saygun’un viyolonsel için solo partitası ile bu açıdan taşıdığı benzerlik önemlidir.

Saygun’un, kilise modları yerine, antik Yunan modlarını kullanmayı tercih etmesinin, bulunmakta olduğu ve yakın coğrafyanın müzik dilinin gelişiminde birbirlerini etkilemiş olması ile kurduğu bağlarla açıklanabilir. Türk makamsal müziğinde, makamlara karakteristiğini veren çeşnilerin, Yunan modlarındaki tetrakord ilişkilerine benzer bir gelenekten geldiğini belirten Saygun, alaca Dor, hiper Frig dizileri yanı sıra, tam-ton dizisi, anhemiton ve diton pentaton diziler ile Bestenigâr, Hicaz dörtlüsü ve eksik Hüzam beşlisi gibi makamlar içerisinde aldığı çeşni ve renkleri bu eserinde beraberce kullanmaktadır.

1953’te tamamladığı 1. Senfoni’sinin ardından yazmaya başladığı ve 1957’de tamamladığı 2. Senfoni’sini bestelemesi sırasında ortaya çıkan bu partita, her iki senfoniden de benzer motifler taşımaktadır. Bununla birlikte, partitadan bir yıl sonra, 1956’da tamamlanan Op.33, *Demet - Keman ve Piyano için Süit* adlı yapıtında, besteci, *Prelüd*, *Horon*, *Ağır Zeybek* ve *Sepetçioğlu (Kastamonu Dansı)* gibi dans başlığı (ve karakteri) almış bölüm adları ile barok süit geleneğinin bu özelliği himaye etmiştir.

Saygun bu yapıtıdan 32 yıl sonra bir de viyolonsel konçertosu (Op. 74) yazmıştır. Bestecinin 1936’da tamamladığı bir erken dönem eseri olan Op.12 viyolonsel sonatı ile de oluşturulacak kronolojik sıra içinden (oda müziği ve orkestra yapıtları hariç) viyolonsel için üç yapıt bestelemiş olan Saygun’un, bestecilik dilinin gelişiminin üç evresine karşılık gelecek şekilde bu yapıtların konumlandığı görülmüştür.

Üç bölümden oluşan viyolonsel sonatı bir ilk evre eseri olmakla birlikte, Saygun’un pentatonizm üzerine resmi araştırmalarını ortaya koyduğu dönemin etkilerini göstermekte, makamsal renk etkileri görülmektedir. Bu sonat, günümüze kadar;

üzerinde en çok akademik çalışma yapılan ve partitadan sonra ikinci en çok yorumlanan viyolonsel eseri olmuştur.

Saygun'un vefatından sadece dört yıl önce tamamladığı viyolonsel konçertosu ise, keman, viyola ve piyano konçertolarının ardından yazdığı son konçertosu olarak bir geç dönem eseridir. Bu yapıtın, konçerto formunda olması sebebiyle, performans açısından daha az ulaşılabilirliği öne sürülebilse de üzerine yapılacak kapsamlı bir çalışmanın önünde engel olmaması beklenmektedir.

Bu çalışmanın tamamlandığı 2015 yılı itibariyle, Saygun'un eseri yazımının üstünden 59 yıl geçmiş, bu süre içinde eserin yayın ve dağıtım hakları satın alınarak basımı sağlanmış, geç de olsa önemli albüm kayıtları yapılmıştır. Yurtiçinde konservatuvar müfredatına girmiş olan Saygun'un viyolonsel partitası, bu sayede genç çellistlerin tanımış olduğu önemli bir Türk bestecisi eseri olmuştur. Eserin, eşiksiz yazımı, bütünlüklü bir çalış için erişilebilirliğini arttırmış, resital programlarının yanı sıra, orkestra önündeki solistlerin, çoksesli Türk müziği içinden taşıdığı yerel unsurların verimliliği ile partitadan bir bölümün, zengin bir *bis* parçası olarak seçiminde dahi etkili olduğu görülmüştür. Partita, 2000'li yılların başından itibaren, dünya çapındaki başarısı ile bu yüzyılın önemli çellistlerinden olan Yo-Yo Ma'nın *İpek Yolu* projesinde, ipek yolunun geçtiği coğrafya üzerindeki kültürlerin tanıtımı kapsamında seslendirdiği eserlerden biri olarak, uluslar arası arenada ön plana çıkmıştır. Silk Road topluluğunun 2013 yılında yayınlanan *A Playlist Without Borders* albümünde ise partitanın dördüncü bölümünün Yo-Yo Ma tarafından bir de kaydı gerçekleştirilmiştir.

Yapılan literatür taramasında viyolonsel sonatı üzerine var olan çalışmalarla, bu çalışmanın odağındaki partitanın yanında, konçerto için de gerçekleştirilecek bir çalışmanın da eklenmesiyle, Saygun viyolonsel yapıtlarının teknik, yorumsal ve yapısal karşılaştırmaları ortaya konmasının, bestecinin viyolonsel diline kapsamlı bir bakış açısı kazandıracığı önerilmektedir. Buradan çıkarılacak sonuç ile diğer yaylı yapıtları üzerine gerçekleşmiş ya da eksikliği bilinen çalışmaların da tamamlanıp, bir bütün halinde Saygun'un yaylı diline, (özellikle solistik ölçekteki) partita, süit, sonat, konçerto formundaki eserlerden hazırlanacak bir tarihsel ve yapısal süreç analizi antolojisi, hem ulusal literatüre, hem de uluslar arası çalışmalarda yabancı araştırmacılara kazandırılacak önemli bir kaynak olacaktır.

KAYNAKÇA

“Schiller Hakkında Konferans”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 17 Mart 1955

“Schiller Hatıra Madalyaları”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 4 Mayıs 1955.

“Schiller Yardım Fonu Tesis Ediliyor”. **Milliyet Gazetesi**. 4 Mayıs 1955.

Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri. İzmir: İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, 1987..

Akad, Burhan. “Meinecke Olayı”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 28 Ocak 1986.

Ali, Filiz. **Cumhuriyet Gazetesi**. 9 Ocak 1990.

Ali, Filiz. “20. Yüzyılda Türkiye’de Müzik Kurumlarının Gelişimi”, <http://filizali.blogspot.com.tr/2013/04/20-yuzyilda-turkiyede-muzik.html> [08.11.2014]

Andak, Selmi. “Sanat Aleminde” **Cumhuriyet Gazetesi**. 19 Nisan 1955.

Aracı, Emre. **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**. 1 bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Aslanoğlu İbrahim. Sosyal Bilimlerde Metod ve Araştırma Teknikleri. w3.gazi.edu.tr/~iarslan/arastek.doc [20.05. 2015].

Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri**. Ankara 1961.

Biyografya 5 Ahmed Adnan Saygun. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004

Erdal, Gülşen G. “1945-1970 Arası Müzikte Avangard Akım ve Avangard Besteciler”. **International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education**. c. 2. s. 1 (2013): 53-57.

Ergün, Özgür. “Ahmed Adnan Saygun’s Sonata for Cello and Piano: A Recording and An Analytical Review”. Doktora Tezi. Arizona State University, 2002

Fuller David, Cliff Eisen. “Partita (Parte)”. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, c. 13, 2. bs. Londra, Oxford University Press, 1980

Gazimihal, Mahmut Ragıp. **Musiki Sözlüğü**. 1 bs. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.

Güvençer, Raşan. “Ahmed Adnan Saygun’un Op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı’nı Teknik Açıdan ve Yoruma Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu”, Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Hodeir, Andre. **Müzikte Türler ve Biçimler**. Çev. İlhan Usmanbaş.

İlyasoğlu, Evin. “Saygun Hakkında ‘Yirmi’ Kitap”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 8 Ağustos 2012.

İnan, Afet. **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**. 4 bs. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını, 1984.

İrfan, Gürdal. **Anadolu Türk Halk Müziğinde Pentatonizm Sorunu**. http://irfangurdal.com/yazi_en.aspx?id=5 [10.02.2011]

Joubert, Anmari. “Solo Violoncello Music: A Selective Investigation Into Works Composed Between 1980-2010 and a Compilation of a Catalogue” Doktora Tezi. University of Pretoria, 2013.

Kütahyalı, Önder. “Ulusal ve Evrensel Yönleriyle Saygun” **Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri, 7-8 Ocak 1987**. İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, 1987: 12-14.

Lawrence, Meredith. “The Influence of the Unaccompanied Bach Suites”. Proceedings of the National Conference On Undergraduate Research, 29 Mart 2012, Utah.

Mahoney, Margaret Ann. “Bach’s Keyboard Suites, A Study of Background”. Yüksek Lisans Tezi. Kansas State University, 1975.

Mangsen, Sandra. “Sonata de Camera”, “Sonata da Chiesa”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2. bs. Londra: Mcmillan Publishers, 2001.

Messiaen, Olivier. **Technique de Mon Langage Musical**. Paris: Editions Musical, 1944.

Musiki Akis Dergisi, Ankara: Rüzgarlı Matbaa, 1957/1961.

Okyay, Erdoğan. **Ahmed Adnan Saygun’a Armağan**. 2 bs. Ankara: Sevda- Cenap And Vakfi Yayınları, 2012.

Özgülü, Melahat. “Türkçede Schiller”. **Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni**. Ankara, 1955.

Özgür, Ülkü. “Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına”. **G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi** c. 21, s. 2 (2001): 169-178

Randel, Don Michael. “Partita”, **The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians**, c.1, 4. bs. Cambridge: Belknap Presss, 2003: 494.

- Say, Ahmet. **Müziğin Kitabı**. 3. bs. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2006.
- Saygun ve Schiller** Akis Dergisi, Ankara: Rüzgarlı Matbaa, 1955.
- Saygun, Ahmed Adnan. **Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra**. 1. bs. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1987.
- Saygun, Ahmed Adnan. **Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı)**. 1. bs. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966
- Saygun, Ahmed Adnan. **Töresel Musiki**. 1. bs. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1967.
- Saygun, Ahmed Adnan. **Yalan- Sanat Konuşmaları**. 1. bs. Ankara: Doğu Matbaası, 1945
- Stowell, Robin. **The Cambridge Companion to the Cello**. 1. bs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Şenel, Süleyman. "Halk Musikisi". **İslam Ansiklopedisi**. c. 15. İstanbul, MEB, 1997: 356.
- Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız, İlke Boran. **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Tanır, Gülen Ada. "Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Uçar, Ali. **Müzik Eğitimi/Temel Kavramlar, İlkeler, Yaklaşımlar**, 2. bs. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.
- Uçarsu, Hasan. "Toplumsal, Kültürel Değişimler Çerçevesinde Modern Türk Bestecisinin Makam Müziğine Yaklaşımındaki Tavrı Farklılıkları". 2012-2013 Bahar Dönemi, Müzik ve Sahne Sanatları Seminer Notları, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi. 15 Mayıs 2013, İstanbul.
- Ulu, Esin. "Saygun ve Müzik Politikası". http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_esinulu.html [24.03.2015].
- Ulunay, Refii Cemal. "Şehir Tiyatrosunda Schiller" **Milliyet Gazetesi**. 21 Nisan 1955.
- Usmanbaş, İlhan. "Ahmed Adnan Saygun Üzerine", Bilgi Üniversitesi Yeni Müzik Konser Serisi – Karma Konser Etkinliği, Seminer Deşifresi. 24 Mayıs 2007, İstanbul <http://music.bilgi.edu.tr/tr/?p=144> [10.10.2014].
- Usmanbaş, İlhan. **Müzikte Biçimler**. 1. bs. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.
- Yediğ, Serhan. "Cenaze Törenimde Saygun'un Partitasını Çal". <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/17179536.asp> [20 Eylül 2014].

Yediğ, Serhan. “Adnan Saygun-1”,
http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=334&Itemid=44 [10.10.2014].

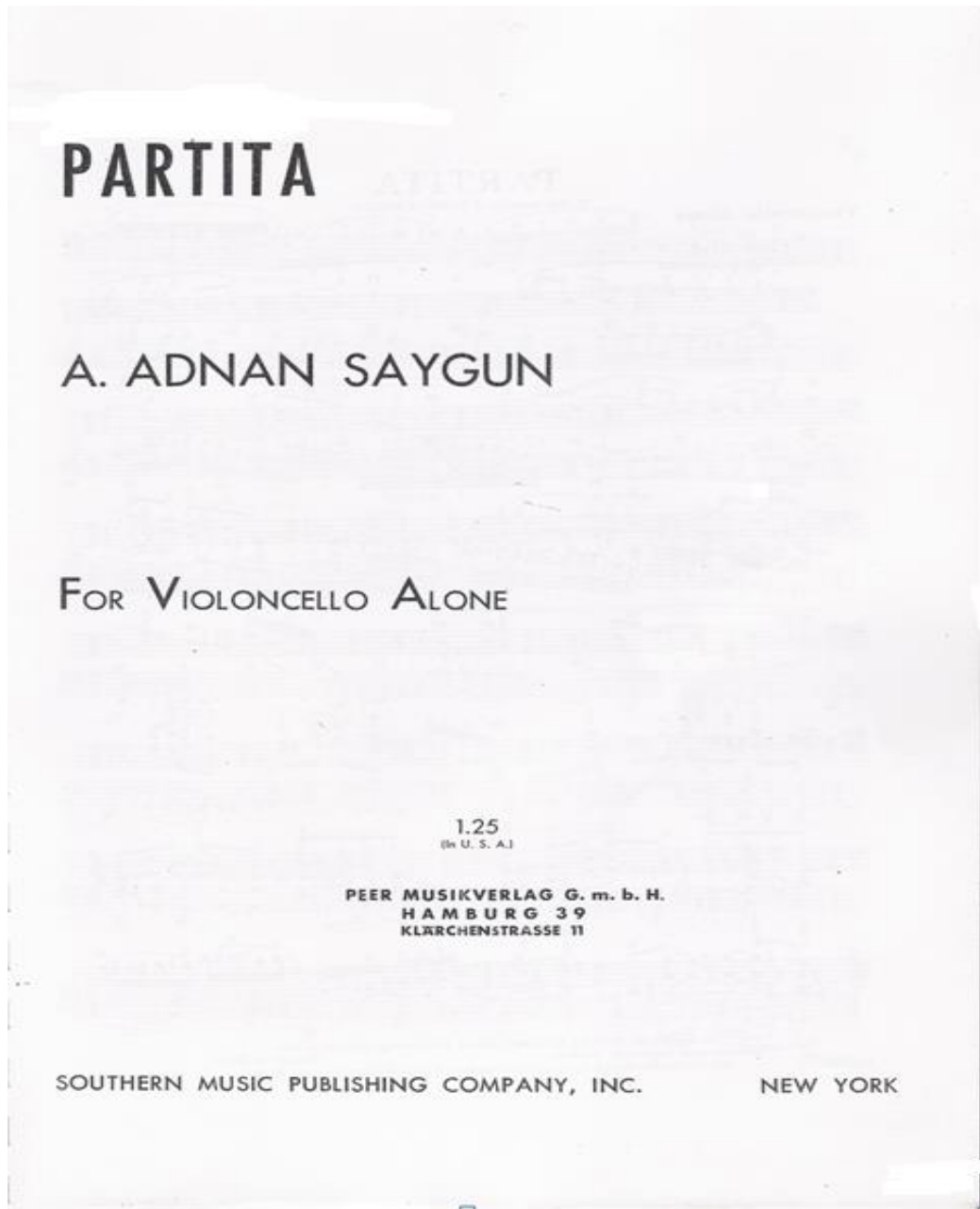
Yıldız, Diñer. **Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun**, 1. bs. Ankara: SUN Yayınevi, 2007

Yöre, Seyit, Z. Seçkin Gökbudak. “Ahmed Adnan Saygun’un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği’nde Ulusalçılığa İlişkin Kodları”. **Ahmet Yesevi Üniversitesi Bilig Dergisi**. s. 61 (2012)

Yükselsin, İbrahim Yavuz. “Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun”. **Ahmet Yesevi Üniversitesi Bilig Dergisi**. s. 57 (2011): 247-277

EKLER

Ek 1. Solo Viyolonsel için Partita' Nota: Peer Musikverlag/Southern Music Publishing Company Edisyon



PARTITA

To the memory of Friedrich Schiller

Violoncello Alone

I

A. ADNAN SAYGUN Op. 31

Lento (♩ = 40)

p *mp* *mf* *f* *pp* *cresc.*

© Copyright 1950 by Southern Music Publishing Company, Inc.
International Copyright Secured Printed in Italy
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

decraso. poco allargando

a tempo p espress.

leggiro cresc.

ff

decraso.

p Attaca

II

Vivo (♩.♩. = 63)

ff *p* *f* *decresc.* *cresc.* *ff* *pizz.* *mp* *f*

The musical score is written for piano and voice. It consists of several systems of staves. The first system includes a bass clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, and a treble clef staff. The second system features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The third system shows a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The fourth system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The fifth system features a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The sixth system shows a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The seventh system includes a bass clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *poco allargando*, *a tempo*, *ff*, *Poco meno*, and *decrasc.*. There are also fingerings and articulation marks throughout the piece.

meno allarg. *cras. e accel.* **Tempo I** *ff*

mp *f* **Moderato** *pizz. b* *p* *rit.* *pp*

arco *ff* *p* *decrec.*

III **Adagio** (♩ = 66) *p espressivo* *(pp)*

The musical score consists of ten staves of music, primarily in bass clef with some treble clef staves. The piece is marked with various dynamics and performance instructions. The first staff begins with a *p* dynamic and includes a *decresc.* marking. The second staff features a *p cresc.* marking. The third staff is marked *cresc. sempre*. The fourth staff has a *cresc. -* marking. The fifth staff is marked *molto* and includes the instruction *- poco allargando*. The sixth staff is titled *Angoscioso (♩ = 72)* and includes *p rubato* and *cresc.* markings. The score includes numerous fingering numbers (1-4), slurs, and dynamic hairpins.

II
cresc. molto

fff

calmando poco a poco *mf*

decreas.

Tempo I *espress.*

IV

Allegretto (♩ = 99)

p

mf

pp

Fine mf

sfz

mf cresc.

p

f decresc.

The musical score consists of ten staves of music in bass clef, 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a variety of articulations including slurs, accents, and fingerings. The dynamics fluctuate throughout, reaching a fortissimo (*mf*) in the second staff, a pianissimo (*pp*) in the third, and a mezzo-forte (*mf*) in the fourth. A *Fine* marking is present in the fourth staff. The score continues with a sforzando (*sfz*) dynamic in the sixth staff, a mezzo-forte crescendo (*mf cresc.*) in the seventh, a piano (*p*) dynamic in the eighth, and a fortissimo decrescendo (*f decresc.*) in the tenth. The piece concludes with a final flourish.

mp cresc.
p
cresc.
f
decresc.
decresc. *D.O.*

V

Allegro moderato (♩ = 108)
pizz.
mp *pp*
arco
pp cresc. poco à poco

The musical score consists of ten staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and contains a series of eighth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a *V* marking. The second staff is in bass clef, starting with *pp* and *pizz.* markings, followed by an *arco* section with a dynamic of *pp cresc. poco a poco*. The third and fourth staves are also in bass clef, showing complex rhythmic patterns and fingering. The fifth staff returns to treble clef with a dynamic of *ff* and includes *pizz.* markings. The sixth and seventh staves are in bass clef, with the sixth staff marked *arco*. The eighth staff is in treble clef, and the ninth and tenth staves are in bass clef, continuing the intricate musical notation with various dynamics and articulations.

The musical score on page 12 consists of ten staves. The first two staves are in bass clef, the third is in treble clef, and the remaining seven are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings include 'pizz.' (pizzicato), 'Lento' (slow), and 'p' (piano). Fingering numbers (1-4) are indicated throughout. The piece concludes with a final chord in the last staff.

Ek 1a. 'Solo Viyolonsel için Partita' Nota: Bestecinin El Yazısı



Lento (1600)

p

mf cresc.

pp

cresc.

Handwritten musical score for a piece, likely for a double bass. The score consists of several systems of staves. The first system shows a bass line with a 3/4 time signature and a treble line with a 3/4 time signature. The second system includes dynamic markings *decresc.* and *poco allargando*. The third system features *cresc.* and *ff* markings. The fourth system has *decresc.* and *pp* markings. The piece concludes with the instruction *Basso* and the signature *ATTAG*.

3

Vivo (♩ = 152)

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of several systems of staves. The piece is marked "Vivo" with a tempo of 152 beats per minute. The notation includes a variety of rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics like *ff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo) are used. The score features complex patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are also some markings that appear to be "Pizz." (pizzicato) and "Cresc." (crescendo). The piece concludes with a final chord and a fermata.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance markings include *atemp.*, *poco allarg.*, *# decresc. poco allarg.*, *poco meno (col 136)*, *mf*, and *decresc.*. The score concludes with a double bar line and a slash.

Handwritten musical score for a piece, page 6. The score consists of ten staves of music, including a double bass line and a piano line. It features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Performance instructions include "cresc.", "decrease", "cresc. sempre", "poco allargato", "piu mosso", "rubato", and "cresc.". The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for piano, consisting of multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include:

- Calmando poco a poco* (Gradually slowing down)
- Tempo 16* (Tempo 16)
- espe.* (Espressivo)
- f devese.* (Forcemente deve)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with dynamics such as *fff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation includes slurs, accents, and fingering numbers (1-5) for the right hand. The piece concludes with a final cadence on the bottom staff.

Allegretto (♩ = 69)

The musical score is written on 12 staves. The first staff is in bass clef and begins with a piano (*pp*) dynamic. The second staff contains a double bar line and a sharp upward slash, possibly indicating a trill or a specific articulation. The third and fourth staves continue the bass line with various dynamics including *pp*, *f*, and *decrasc.*. The fifth staff features a *cresc.* marking and includes some handwritten annotations like '2 1 2' and '3'. The sixth staff has a *f* dynamic and a *decrasc.* marking. The seventh staff includes a *cresc.* marking and some handwritten notes like 'Vo' and '2 1 2'. The eighth staff is in treble clef and continues the melodic line. The ninth and tenth staves are in bass clef and include *cresc.* and *decrasc.* markings. The eleventh staff is in bass clef and ends with a *decrasc.* marking. The twelfth staff is in bass clef and ends with a *D. C.* (Da Capo) instruction.

Allegro moderato (No 108)

This page contains a handwritten musical score for 'Allegro moderato (No 108)'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *ff*, and *molto*. Performance instructions like *arco* and *coll. poco a poco* are present. The score is heavily annotated with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs, and breath marks). A large section of the score, particularly in the middle systems, features complex rhythmic patterns and dense note clusters. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The first two staves contain a complex melodic line with various ornaments and fingerings. The third staff is a bass line. The fourth and fifth staves show a rhythmic accompaniment with chords and slurs. The sixth staff concludes with a double bar line and some final notes.

A. Adnan Jazgini
 Ankara 5 Nisan 1955

Seven empty musical staves arranged vertically, intended for further notation.

Ek 2. Oyun Hakkında Çıkmış, Gazete Köşe Yazıları ve Küpürler

Bu Akşamdan İtibaren



Şehir Tiyatroları
Dram Kısımında

Schiller'in

150 nci ölüm yıldönümü münasebetile

HİLE ve SEVGİ

«Kabale Und Liebe»
Trajedi 5 perde «9 Tablo»
Türkçesi: Zâhîde Özveren — Lûtfî Ay
Dekor ve kostüm: Max Meinecke — Turgud Atalay
Sahneye koyan: Max Meinecke

(4703)

Schiller'in 150 nci ölüm yıldönümü münasebetile Alman Konsoosluğunda toplantı yapıldı

Almanya Federal Cumhuriyeti Konsolosu B. Schwörbel, büyük Alman şairi Schiller'in 150 nci ölüm yıldönümü münasebetile dün akşam Konsolosluk binasında bir kabul resmi tertiblemiştir.

Toplantıyı Konsolos B. Schwörbel, Schiller hakkında yaptığı bir konuşma ile açmıştır. Konsolos bu konuşmasında, Türk - Alman dostluğuna da temasla, iki memleket arasında gelişmekte olan kültürel temaslardan memnuniyetle bahsetmiştir.

Müteakiben Ankara Devlet Konservatuarı çelo profesör Martin Boehmann tarafından, Türk sanatçısı Adnan Saygunun Schiller'in hâtiirasına izafeten bestelediği viyolonsel partitası çalınmıştır.

Kabul resminde, İstanbul Valisi, Şehir Tiyatrosu sanatçıları ve basın mensubları hazır bulunmuşlardır.

Gece de saat 21 de Şehir Tiyatrosunda Schiller'in «Hile ve Sevgi» adlı trajedisi temsil edilmiştir.

29 Nisan 1955 Cumhuriyet Gazetesi

2920- Efendim, "o özel kataloğu" 1955'te, B. Almanya İstanbul Başkonsolosluğu bastırmıştı. Ölümünün 150. yılında Friedrich Schiller'i (1759-1805) anma programına dairdi. Buna göre önce A. Adnan Saygun'un etkinlik için bestelediği "Çello İçin Partita" ilk kez icra edilecek ardından Schiller'in "Hile ile Sevgi"si oynanacaktı. Kitaplığın eski sahibi oyunun yönetmen yardımcısıydı. İşbu kataloğu oyunda rol alan veya sahneye konmasında emeği geçen "küresel yönetmen Max Meinecke, Refik K. Arduman, Hadi Hün, Muzaffer Aslan, Necdet M. Ayrıl, Gülistan Güzey, Ercümen B. Lav, Talât Artemel, Nezihe Becerikli, Fatma Bürün, Mahmut Moralı, Şakir Arseven, Kadri Ögelman, Zahide Özveren ve Atif Avcı" imzalamışlardı. (Sahaf sanatçıların imzalarını deşifre etmek için uğraşmamıştı.)

Ayrıca gecenin özel konuklarından Ruhi Su ile Feridun Çölgeçen ile imzalarını şimdilik çıkartamadığım iki kişi daha katalogu imzalamışlardı ki sahafın bundan nasıl haberi olsundu. Yoksa bu ender imzalar için 300 lira isteyip 250'ye inmezdi. (Şimdi ben bu dokümanı 2500 dolara da elden çıkarmaya kıyamam.)

Pazartesi sabahı "ıskacı sahafı" aradım. İmza sahiplerini teker teker sundum. Yaygaraya başlarken telefonu kapattım. Orgazm sigarası yerine bir zafer türküsü yaktım.

1. 11. 2012 Cumhuriyet Gazetesi
(Selçuk Altun)

Alman Konsolosluğunda tertip edilen resmi kabul

Federal Almanya Konsolosu ve eşi tarafından dün saat 18.30 da meşhur Alman şairi Friedrich V. Schiller'in 150 nci ölüm yıldönümü münasebetiyle bir kabul resmi tertip edilmiştir.

Adnan Saygun tarafından, şairin hâtırasına ithaf makamında bestelenen Violonsel süiti, ilk defa olarak bu kabul resminde çalınmıştır.

20 Nisan 1955 Milliyet Gazetesi

Dram'da olağanüstü gece



Schiller'in 150. ölüm yıldönümü münasebetiyle Şehir Dram Tiyatrosunda oynamakta olan «Hile ve Sevgi» piyesinin temsilinde hizmetleri geçen sanatçılara 8 Mayıs pazarı saat 20.30 da, temsilden önce, Schiller - Hatıra Madalyası tevzi edilecektir.

Ayrıca Schiller için eser besteleyen Adnan Saygun ve bunu çalan Çellist M. Bochmann'da madalya alacaklardır. Bu geceye mahsus biletler Bayan Gökay'ın riyasetindeki kadınlar komitesi tarafından temin edilmektedir.

6 Mayıs 1955
Sanat Aleminde
(Selmi Andak)

Şehir Tiyatrosunda "Schiller,"

MEŞHUR Alman edibi «Schiller» in ölümünün yüz ellinci yıl dönümü münasebetiyle Şehir Tiyatrosunda bu büyük edibin «Hile ve Sevgi» adlı bir piyesi oynandı. Birincilerde hazır bulunmak icâbı, tiyatro hakkında yazı yazan, yazmayan kalemlererbâbını oraya topladığı için bendeniz de eserin ilk temsilinde bermütad orada bulundum.

Meinecke, bir vatandaşının yüz ellinci ölüm yıldönümünü — tes'îd demeyelim de — yâdettirmek için bütün kudretini göstermiş. Bu eser ancak bu kadar maharetle sahneye konulabilirdi. Fakat ne yapalım ki eserin üstünden bir buçuk asır geçmiştir. Mevzu, köhneleşmiş, karakterler, telâkkiler yıpranmış, fersúdeleşmiştir. Bu gibi eserler bir müze camekânı gibi seyredilebiliyor ve pek tabii olarak bunda tahammül şarttır.

Bir kere programda «Dram 5 perde (9 tablo)» yu görünce ürktüm. Perdenin 14 kere inip kalkması hakikaten benim gibi olanlar için bir dramdı. Fakat piyes başladıktan sonra hangisi perde, hangisi tablo anlayamadığımız için, biri çalgıcı Miller'in evi, biri nâzırın odası, biri de prensin gözdesinin salonu olan üç dekor, atlı karınca gibi döndü, döndü, döndü.

Saat 9 da oturduk, 10 dakika ara ile saat 12,30 da kalktık. Üç buçuk saatlik oturma işkencesini hafifletmek için budlarımızla bacaklarımıza verdiğimiz şekilleri sıralamağa imkân yoktur. Her poz değiştirmede koltuk gıcırdayor, mafsallarım çatırdayordu. Piyes, bu temsil için Oratoryo bestekârı Adnan Saygun'un bestelediği (Requiem) in Çello süitinin, Ankara Devlet Konservatuarı Çello profesörü solist Bochman tarafından bizzat icrâsı ile başladı. Bestekâr Adnan Saygun'un bestelediği (Requiem) lûgat mânasına göre bir duâdır ve huzur mânasına gelir. Bunu kiliselerde ölüler için teganni ederler, bu yolda bestelenen parçalara da itlak olunur.

Ben ne besteden, ne de çellodan bir şey anladım, ama profesörü alkışladık.

Duâ parçasından sonra perde açıldı ve Şehir Orkestrası çalgıcılarından Miller de karısı ile kavgaya başladı. Mâsum kızı Luviz'i biri sevmiş, kız da onu seviyor. Kadın bu muşakaya taraf tar mı, değil mi? Miller'in kavgasından anlayamadık ki... Nihayet biçâre anne bir iki tablo sonra tımarhaneye gitti, kurtuldu, bir daha da nâm ve nişanı işitilmedi. Tımarhanede ölmüş olacak.

21 Nisan 1955 Milliyet Gazetesi
(Takvimden Bir Yaprak - Ulunay)

Yazıdan bir kesit...

ÖZ GEÇMİŞ

1992 Yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, Prof. Reşit Erzin'in Viyolonsel sınıfına, yarı zamanlı olarak başladı. 1994'ten itibaren tam zamanlı olarak devam ettirdiği eğitimini, 2004 yılında tamamlayarak, Prof. Reşit Erzin'in Viyolonsel sınıfından mezun oldu. 1998'de ilk solo konserini, 23 Nisan Gençlik Konserleri çerçevesinde MSÜ Oditoryumunda gerçekleştirdi. 2001'de ECUME, (Akdeniz Müzik Okulları Buluşması) Festivali kapsamında, Oda müziği grubu ile Genç Türk Bestecilerinin eserlerinin ilk çalmışlarını gerçekleştirdi ve kaydetti. 2002 yılında M.S.Ü. Viyolonsel sınıfı bünyesinde kurulan, 'Cellistanbul' 12 Viyolonsel grubu ile, İstanbul Üniversitesi, Trakya Üniversitesi ve Tophane-i Amire Kültür Merkezinde konserler verdi. 2004 yılındaki mezuniyetinin ardından aynı yıl, MSGSÜ Devlet Konservatuvarında, Prof. Reşit Erzin ile Yüksek Lisans çalışmalarına başladı ve 2007 yılında 'Chopin Viyolonsel Sonatını Yorumlama Teknikleri' tezi ile tamamladı. 2005 yılında kurulan 'Cantus Ansambl' dördlüsüyle, Avusturya Kültür Ofisi, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi ve Yerebatan Sarnıçlarında konserler verdi. 2005-2006 sezonunda, Bakırköy Belediyesi Oda Orkestrasında, Grup Şefi yardımcısı olarak çalıştı. 2007 yılında, Hollanda'nın Gröningen şehrinde gerçekleşen 'Peter de Grote Festival' i kapsamında, Michel Strauss ve Jan-Ype Nota'nın Ustalık Sınıfında aktif yer aldı. 2008'de Galata Perform'da gerçekleşen 'Yeni Ceno Festivali'nde ve YTÜ '1. Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda, çağdaş solo viyolonsel yapıtlarını, İTÜ 'de gerçekleşen 'Sesin Yolculuğu' Genç Besteciler Şenliği kapsamında, genç Türk bestecilerinin oda müziği yapıtlarını seslendirdi ve festivalin 2009-2012 ve 2013 ayağında da yer aldı) ve Sanatta Yeterlik programı üzerine YTÜ Oditoryumunda bir resital verdi. 2010'da 17. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, müzikal açılış oyunu 'Hekate'nin Şarkısı' ile festival kapsamında performans gösterdi ve iki yıl üst üste, Floransa'da kurulan *Tuscan International Youth Orchestra*'ya davet edilerek, şef Daniele Giorgi ve Massimo Lauricella ile çalışma fırsatı buldu. 2012 yılı itibariyle Temmuz-Ağustos aylarında Almanya, Pommersfelden'de Collegium Musicum orkestra akademisine kabul edilmiş, Berlin Staatoper orkestrası çellisti Beate Altenburg ve şef Dorian Keilhack ile çalışmıştır. 2013 yılında Uluslararası '3.Pera Müzik Festivali' kapsamında da bir konser vermiştir. 2013 yılından itibaren Dostlar Tiyatrosunda müzisyen olarak görev almakta ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde, Sanatta Yeterlik çalışmalarına Doç.Dr. Koray Sazlı ile devam etmektedir. Çalışmış olduğu kurumlar: Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü – (Araştırma Görevlisi) 2013- 2014. Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı – (Saat Ücretli Öğretim Görevlisi) 2010-2013. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi – (Saat Ücretli Öğretim Görevlisi) 2010-2012. TEV İnanç Türkeş Özel Lisesi – Güher- Süher Pekinel Müzik Bölümü – 2008-2009