Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

BİR SAYGUN *İMZASI*: [3,5,3]

İsmet Karadeniz

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016

BİR SAYGUN *İMZASI*: [3,5,3]

İsmet Karadeniz

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Türev Berki (Danışman)

Doç. Eylem Önder Başarır

Doç. Dr. Cenk Güray

Yrd. Doç. İrem Bozkurt

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yüksel

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

İsmet Karadeniz tarafından hazırlanan *Bir Saygun* İmzası*: [3,5,3]* başlıklı bu çalışma, 13.01.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından başarılı bulunmuş ve *Yüksek Lisans Tezi* olarak kabul edilmiştir.

Doç. Eylem Önder Başarır (Başkan) _____

Prof. Dr. Türev Berki (Danışman) _____

Doç. Dr. Cenk Güray _____

Yrd. Doç. İrem Bozkurt _____

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yüksel _____

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder; tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Arşivi'nde, aşağıda belirttiğim koşularda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

■ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

13.01.2016

İsmet Karadeniz

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın planlanması, metodolojisinin belirlenmesi, analizlerin sonuçlandırılması ve raporlandırılmasında büyük emeği geçen danışmanım Prof. Dr. Türev Berki başta olmak üzere tüm değerli hocalarıma; zaman ayırarak, çalışmamızın odak noktalarından birini oluşturan, besteci ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi Prof. Dr. Özkan Manav'a; eserlerin notalarına ulaşabilmemde önemli katkıları olan San. Öğr. El. Aylin İpekçioğlu'na, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası sanatçısı Artemis Sis Balkız'a, aynı kurumun arşiv görevlisi Recep Çiçekçi'ye ve değerli meslektaşım Ece Merve Yüceer'e; konukseverlikleri ve çalışmama olan ilgilerinden dolayı Berki ailesine, dostum ve meslektaşım Ferhat Çaylı'ya ve tüm çalışmalarım boyunca desteklerini hissettiren ailem, Ezel, Erol ve Samet Karadeniz'e şükranlarımı sunarım.

ÖZ

KARADENİZ, İsmet. Bir Saygun *İmzası*: [3,5,3]. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016.

Eldeki verilere göre, Ahmed Adnan Saygun'un en erken, 1931-1932 tarihli *Suite* başlıklı eserinde kullandığını saptadığımız, step cinsinde [3,5,3], [3,3,5] ve [5,3,3] olarak tanımlanabilecek olan akor yapıları; bestecinin 1991 yılında iki bölümünü tamamladığı ve son eseri olan *4. Yaylı Çalgılar Kuarteti* de dahil olmak üzere, toplam 41 eserinde pek çok kez yinelenir. O denli ki, bu yapıyı *Saygun akoru* olarak nitelendirmek, abartılı bir yaklaşım olmayacaktır.

Böylesi bir tablo, "bestecinin, Saygun akorunu sıklıkla ve yoğunlukla kullandığı yapıtlarında, söz konusu yapıyı nasıl ele aldığı" sorusunu akla getirmekte ve konunun ele alınacağı bir analitik çalışmayı zorunlu kılmaktadır.

Bu çalışmada, söz konusu analiz, Saygun'un solo piyano için değişik yıllarda kaleme aldığı ve başlıklarında *Aksak Tartılar Üzerine* ibaresi bulunan dört albümünden ikincisi olan ve 1967'de tamamlanan *Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd*, Op. 45 örnekleminde gerçekleştirilmiştir.

Analiz sonucunda aşağıdaki temel sonuçlara ulaşılmıştır:

• [3,5,3] ve türevi yapılar, Prelüd:3 ve 9 haricindeki tüm prelüdlerde yoğunlukla kullanılmaktadır.

• [3,5,3] ve türevi yapıları kullanımında; *genişletme*, *bölme*, *ses taşıma*, *iç içe kullanma* ve *eşzamanlı kullanma* olmak üzere, Saygun'a özgü beş yaklaşımdan söz edilmesi mümkündür.

• [3,5,3], literatürde *Bartók akoru* olarak anılmakla birlikte, Saygun'un, bu yapının bir türevi olan [3,3,5]'i ilk kez kullandığı tarih, Bartók'la tanışmasından 4 (ya da 5) yıl öncesine işaret eder. Bu durum, Saygun'un, [3,5,3] ve türevlerini "Bartók'tan alıntılayarak değil, bestenigâr makamından hareketle oluşturduğu" kanısını güçlendirmektedir.

Anahtar Sözcükler

Saygun, [3,5,3], [3,3,5], [5,3,3], türev, Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd, Op. 45, bestenigâr

ABSTRACT

KARADENİZ, İsmet. A *Signature* of Saygun: [3,5,3]. Master's Thesis, Ankara, 2016.

According to the available data, the structures [3,5,3], [3,3,5] and [5,3,3] which we identified that Ahmed Adnan Saygun used in his *Suite,* dated 1931-1932, are repeated many times in total of his 41 works including the *String Quartet, No. 4* which is his latest composition. Therefore, it will not be exaggerated to call this structure as *Saygun chord.*

This kind of a table brings the question of "how the composer tackled the aforementioned structure in the structures at which he frequently and intensively used Saygun chord" and this requires an analytical study.

In this study, the aforementioned analysis has been conducted on *Twelve Preludes On Aksak Rhythms*, Op. 45 which was completed in 1967, which is the second of four albums titled as *On Aksak Rhythms,* which was written by Saygun for solo piano in different years.

As a result of the analysis, the following main results have been carried out:

• [3,5,3] and its derivatives were intensively used in all the preludes except for preludes Nos. 3 and 9.

• In the usage of [3,5,3] and its derivatives, it is possible to mention four approaches special to Saygun as *extension*, *division*, *voice transport*, *interbedded usage* and *synchronical usage*.

• [3,5,3] is remembered as *Bartók chord* in the literature and Saygun used [3,3,5], which is a derivative of [3,5,3], 4 (or 5) years before he met Bartók. This circumstance consolidates the impression "that Saygun composed [3,5,3] and its derivatives with reference to bestenigar maqam but not quoting from Bartók."

Keywords:

Saygun, [3,5,3], [3,3,5], [5,3,3], derivative, Twelve Preludes On Aksak Rhythms, Op. 45, bestenigar

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY i

BİLDİRİM ii

TEŞEKKÜR iii

ÖZ iv

ABSTRACT vi

İÇİNDEKİLER viii

KISALTMALAR DİZİNİ x

TABLOLAR DİZİNİ xi

NOTALAR DİZİNİ xii

BÖLÜM 1: GİRİŞ 1

BÖLÜM 2: ANALİZ 7

2.1. PRELÜD:1 7

2.2. PRELÜD:2 12

2.3. PRELÜD:4 18

2.4. PRELÜD:5 21

2.5. PRELÜD:6 25

2.6. PRELÜD:7 30

2.7. PRELÜD:8 35

2.8. PRELÜD:10 38

2.9. PRELÜD:11 41

2.10. PRELÜD:12 44

BÖLÜM 3: SONUÇ VE TARTIŞMA 49

3.1. SAYGUN'A ÖZGÜ YAKLAŞIMLAR 49

3.2. BARTÓK AKORU 50

KAYNAKÇA 53

EK:

[3,5,3] VE TÜREVİ YAPILARIN KULLANILMADIĞI PRELÜDLER: 3, 9 54

KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz.: bakınız

Nr.: numara

Op.: opus

ö: ölçü numarası

s.: sayfa

Sz.: Szőllősy

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. [3,5,3], [3,3,5] ve [5,3,3] yapılarının saptandığı Saygun eserleri 5

Tablo 2. Prelüd:1'de Saygun akoru dağılımı 10

Tablo 3. Prelüd:2'de Saygun akoru dağılımı 15

Tablo 4. Prelüd:4'te Saygun akoru dağılımı 20

Tablo 5. Prelüd:5'te Saygun akoru dağılımı 24

Tablo 6. Prelüd:6'da Saygun akoru dağılımı 28

Tablo 7. Prelüd:7'de Saygun akoru dağılımı 34

Tablo 8. Prelüd:8'de Saygun akoru dağılımı 37

Tablo 9. Prelüd:10'da Saygun akoru dağılımı 40

Tablo 10. Prelüd:11'de Saygun akoru dağılımı 43

Tablo 11. Prelüd:12'de Saygun akoru dağılımı 48

NOTALAR DİZİNİ

Nota 1. Saygun'un, bestenigâr dizisinden seçtiği sesler 1

Nota 2. *Köroğlu*, Op. 52 (1972-73), Perde I, Sahne 1, ö21-22 2

Nota 3. *Ayin Raksı*, Op. 57 (1975), ö160 (Zilofon) 2

Nota 4. Piyano Konçertosu, Nr. 1, Op. 34 (1951-57), I, ö122-123 3

Nota 5. On Türkü, Op. 41 (1968), I. *Sarı Boyvoda*, ö46-47 3

Nota 6. Orkestra için Çeşitlemeler, Op. 72 (1986), ö84 4

Nota 7. Bartók. İki Piyano ve Vurmalılar için Sonat, Sz. 110 (1937), I, ö433-436 51

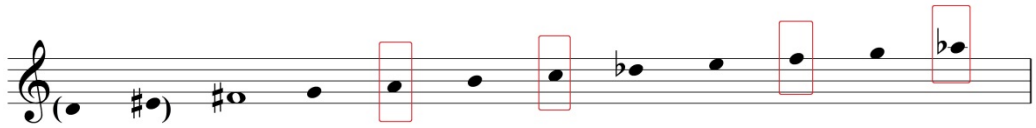
Nota 8. Saygun. Suite, Op. 2 (1931-1932), Nr. 5, ö69 52

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1983-1991 yılları arasında, o zamanki adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda görev yapan Ahmed Adnan Saygun; bu kurumda verdiği derslerin birinde, tahtaya bestenigâr makamını oluşturan sesleri yazar ve ortaya çıkan diziyi "temel dizi" olarak kabul ettiğini söyler. Saygun, "Ben, geleneğimde zaten var olan bu dizide yer alan seslerden istediğim dördünü seçebilir ve onlardan bir akor oluşturabilirim." diyerek, sırasıyla la, do, fa ve la♭'ü işaretler (Ö. Manav [1] ile kişisel iletişim, 17 Mart 2015).

Nota 1. Saygun'un, bestenigâr dizisinden seçtiği sesler



Bir an için, bu sesleri kullanarak - yukarıdaki sıralamayı değiştirmeden - dört sesli bir akor oluşturduğumuzu düşünelim: la_4-do_5-fa_5-$la♭_5$. Bu durumda, - la *köken* kabul edilmek üzere - her bir ardışık ses arasındaki uzaklık, her bir yarım ses aralığının 1 birim kabul edildiği *step* cinsinden hesaplandığında, şu sayılar elde edilecektir:

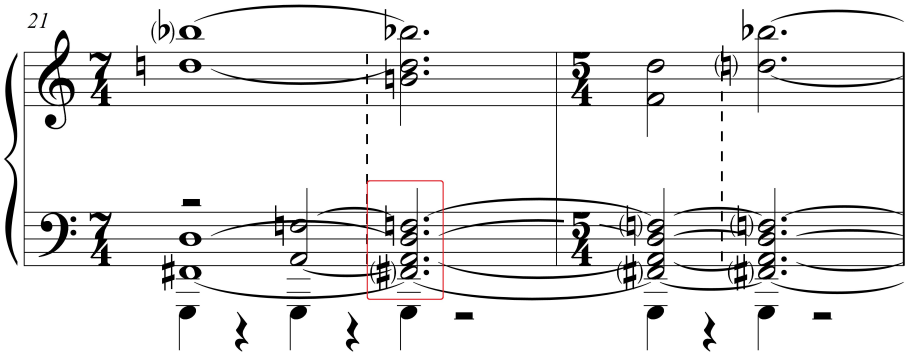
- la-do = 3
- do-fa = 5
- fa-la♭ = 3

Şu halde, söz konusu akorun **[3,5,3]** biçiminde formüle edilebilmesi mümkündür.

[1] Besteci ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi Prof. Dr. Özkan Manav, Saygun'un son dönem öğrencileri arasında yer almaktadır.

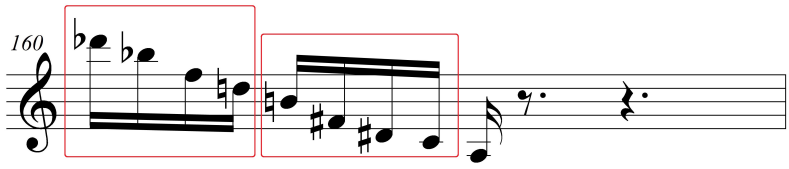
Bu yapıya, Saygun'un birçok yapıtında, farklı şekillerde rastlanmaktadır. Aşağıdaki örnekler, söz konusu akor kurulumunun hem yapısının, hem de kullanım şekillerinin çeşitliliğini gözler önüne sermektedir:

Nota 2. *Köroğlu*, Op. 52 (1972-73), Perde I, Sahne 1, ö21-22



Yukarıdaki kesitte, çerçeve içine alınmış $fa\#_2$-la_2-re_3-fa_3 akorunun, [3,5,3]'ü işaret ettiği kolaylıkla görülebilir.

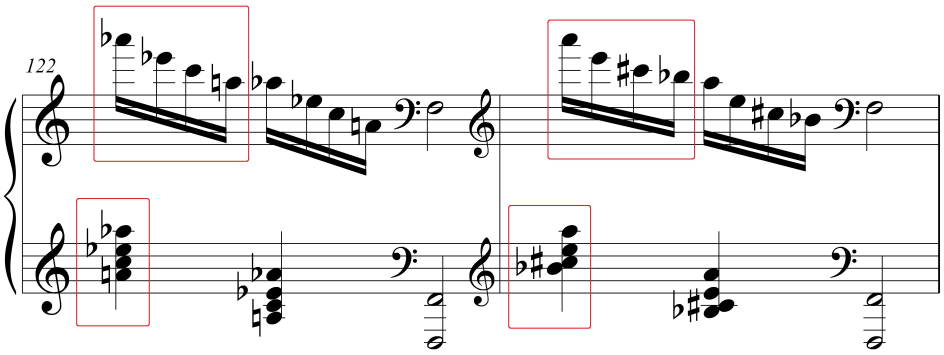
Nota 3. *Ayin Raksı*, Op. 57 (1975), ö160 (Zilofon)



Burada ise [3,5,3]'ün *yatay eksende* kullanımı söz konusudur.

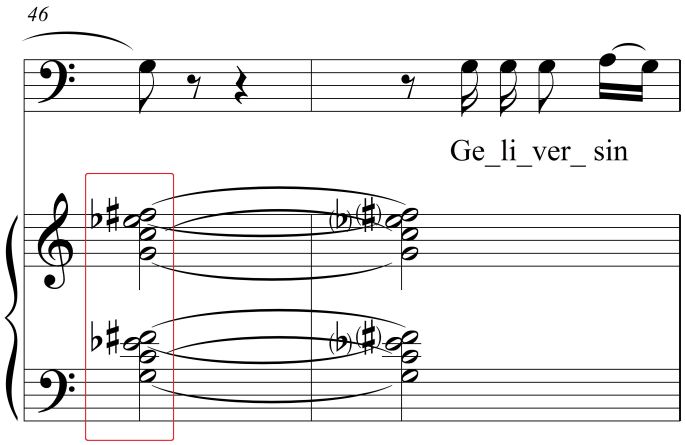
Bestecinin 1 numaralı Piyano Konçertosu'nun aşağıdaki kesitinde ise - ilki la-do-mi♭-la♭ ve diğeri si♭-do#-mi-la olmak üzere - iki ayrı **[3,3,5]** kullanımı dikkat çeker:

Nota 4. Piyano Konçertosu, Nr. 1, Op. 34 (1951-57), I, ö122-123



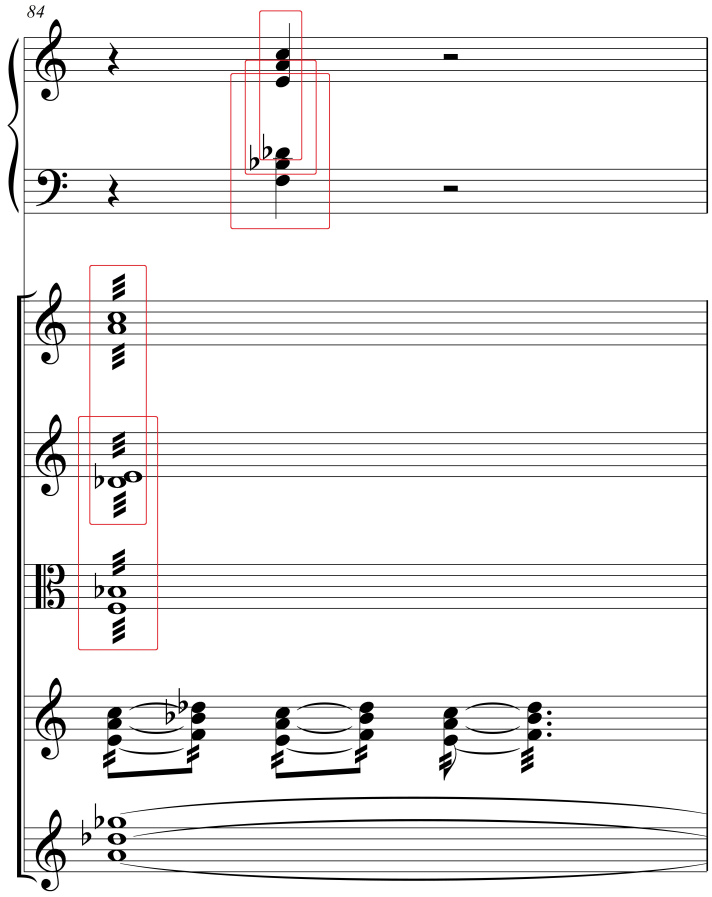
[3,5,3] ile [3,3,5] arasındaki *akrabalık* ilişkisi ilk bakışta göze çarpmayabilir. Zira, [3,3,5] yapısı, [3,5,3]'ün bir çevrimidir. Şüphesiz, burada *çevrim* sözcüğünden kasıt, seslerin değil, *aralıkların* çevrilmesi durumudur.

Nota 5. On Türkü, Op. 41 (1968), I. *Sarı Boyvoda*, ö46-47



Yukarıdaki kesitte ise [3,5,3]'ün ikinci ve son çevrimi olan **[5,3,3]** açıkça görülmektedir.

Nota 6. Orkestra için Çeşitlemeler, Op. 72 (1986), ö84



Bu kesitin en ilgi çekici özelliği, her üç akor tipinin de iç içe kullanılmış oluşudur. Bunlar, sırasıyla;

• Viyola ve 2. keman partilerinde yer alan [5,3,3] (fa_3, $si♭_3$, $re♭_4$, mi_4),

• 2. ve 1. keman partilerinde yer alan [3,5,3] ($re♭_4$, mi_4, la_4, do_5),

• Arp partisinde, birbiri içine geçmiş [5,3,3] (fa_3, $si♭_3$, $re♭_4$, mi_4), [3,3,5] ($si♭_3$, $re♭_4$, mi_4, la_4) ve [3,5,3]'tür ($re♭_4$, mi_4, la_4, do_5).

Tablo 1. [3,5,3], [3,3,5] ve [5,3,3] yapılarının saptandığı Saygun eserleri (Karadeniz ve Berki, 2015, s. 304-306)

Sıra Nr.	Eser	Tarih	Akor Tipi
1	Suite (Piyano için Beş Parça), Op. 2, Nr. 5	1931-1932	[3,3,5]
2	*Sezişler*, Op. 4	1932-1933	[5,3,3] [3,3,5]
3	*Kerem*, Op. 28	1937-1952	[3,3,5]
4	Keman-Piyano Sonatı, Op. 20	1941	[5,3,3]
5	*Geçen Dakikalarım*, Op. 21, Nr. 1	1941	[3,3,5]
6	*Sivas Düz Halayı*, Op. 23, Nr. 4	1942-1944	[5,3,3]
7	*Yunus Emre*, Op. 26	1942	[3,3,5]
8	*Anadolu'dan*, Op. 25	1945	[5,3,3]
9	Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 1, Op. 27	1947	[5,3,3]
10	Piyano Konçertosu, Nr. 1, Op. 34	1951-1957	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
11	Senfoni, Nr. 1, Op. 29	1953	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
12	Üç Ballad, Op. 32	1956	[5,3,3] [3,3,5]
13	*Demet*, Op. 33	1956	[3,3,5]
14	Senfoni, Nr. 2, Op. 30	1957	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
15	Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 2, Op. 35	1958	[3,3,5] [3,5,3]
16	Senfoni, Nr. 3, Op. 39	1960	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
17	Keman için Partita, Op. 36	1961	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
18	*Aksak Tartılar Üzerine On Etüd*, Op. 38	1964	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
19	Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 3, Op. 43	1966	[5,3,3]
20	Keman Konçertosu, Op. 44	1967	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
21	*Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd*, Op. 45	1967	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
22	On Türkü, Op. 41	1968	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
23	*Deyiş*, Op. 49	1970	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
24	*Aksak Tartılar Üzerine Onbeş Parça*, Op. 47	1971	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
25	*Köroğlu*, Op. 52	1972-1973	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
26	Senfoni, Nr. 4, Op. 53	1974	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
27	*Ayin Raksı*, Op. 57	1975	[5,3,3]
28	*Aksak Tartılar Üzerine On Taslak*, Op. 58	1976	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
29	Viyola Konçertosu, Op. 59	1977	[5,3,3] [3,5,3]
30	*İnsan Üzerine Deyişler, I. Defter*, Op. 60	1977	[5,3,3] [3,3,5]
31	*İnsan Üzerine Deyişler, II. Defter*, Op. 61	1977	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
32	*Concerto da Camera*, Op. 62	1978	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
33	*Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan*, Op. 67	1981-1982	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
34	*İnsan Üzerine Deyişler, III. Defter*, Op. 63	1983	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
35	Senfoni, Nr. 5, Op. 70	1984	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
36	Piyano Konçertosu, Nr. 2, Op. 71	1985	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
37	Orkestra için Çeşitlemeler, Op. 72	1986	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
38	Viyolonsel Konçertosu, Op. 74	1987	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
39	*Bir Ev Yaptım Kerpiçten*	1987?	[3,3,5]
40	Piyano Sonatı, Op. 76 (Sonate)	1990	[5,3,3] [3,3,5]

41	Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 4, Op. 77	1991	[5,3,3]

Eldeki verilere göre, Saygun'un en erken, 1931-1932 tarihli *Suite* başlıklı eserinde kullandığını saptadığımız söz konusu akor, bestecinin, 1991 yılında iki bölümünü tamamladığı ve son eseri olan *4. Yaylı Çalgılar Kuarteti* de dahil olmak üzere, toplam 41 eserinde pek çok kez yinelenir. O denli ki, bu yapıyı *Saygun akoru* olarak nitelendirmek, abartılı bir yaklaşım olmayacaktır.

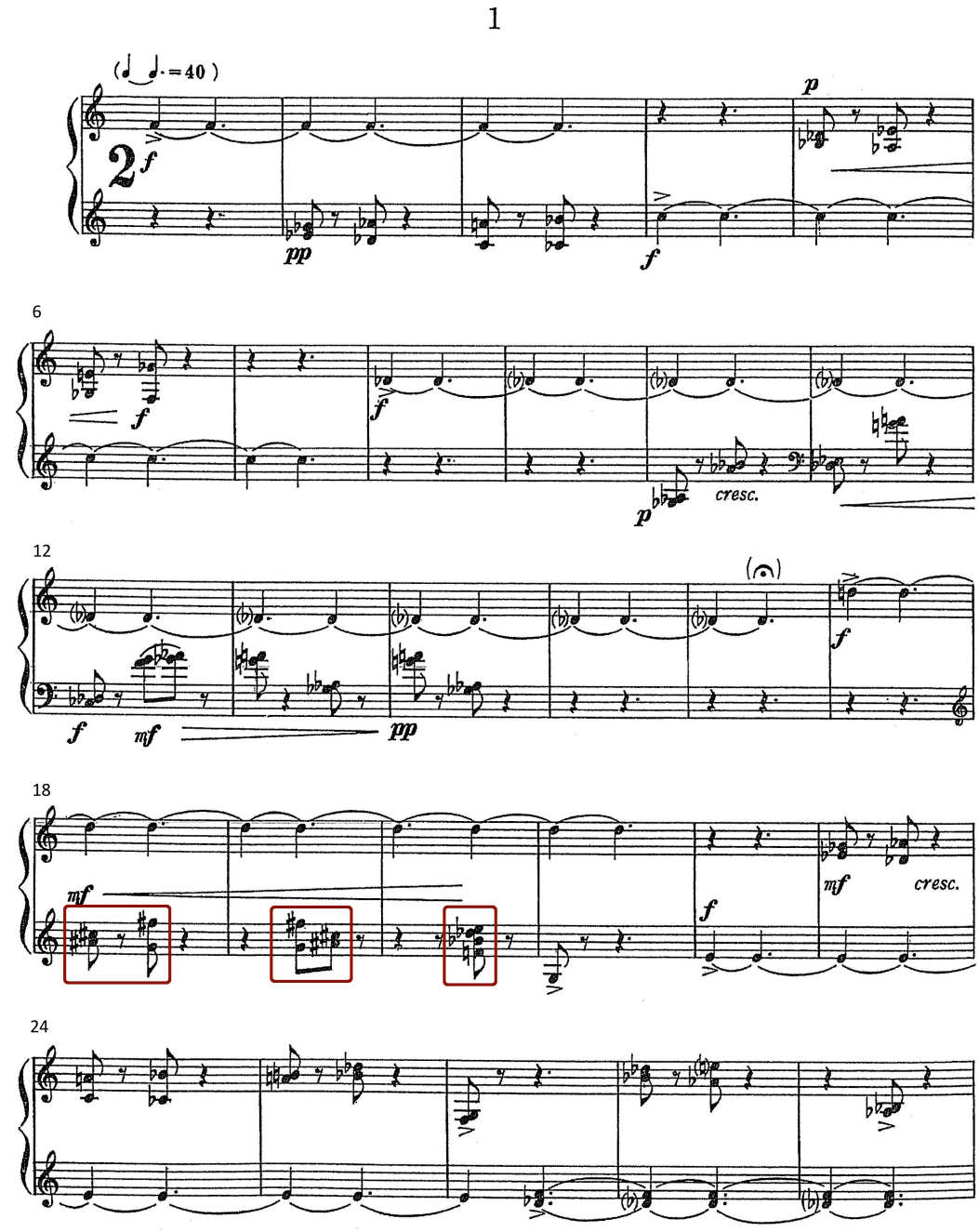
Böylesine önemli bir tablo, "bestecinin, Saygun akorunu sıklıkla ve yoğunlukla kullandığı yapıtlarında, söz konusu yapıyı nasıl ele aldığı" sorusunu akla getirmekte ve konunun ele alınacağı bir analitik çalışmayı zorunlu kılmaktadır.

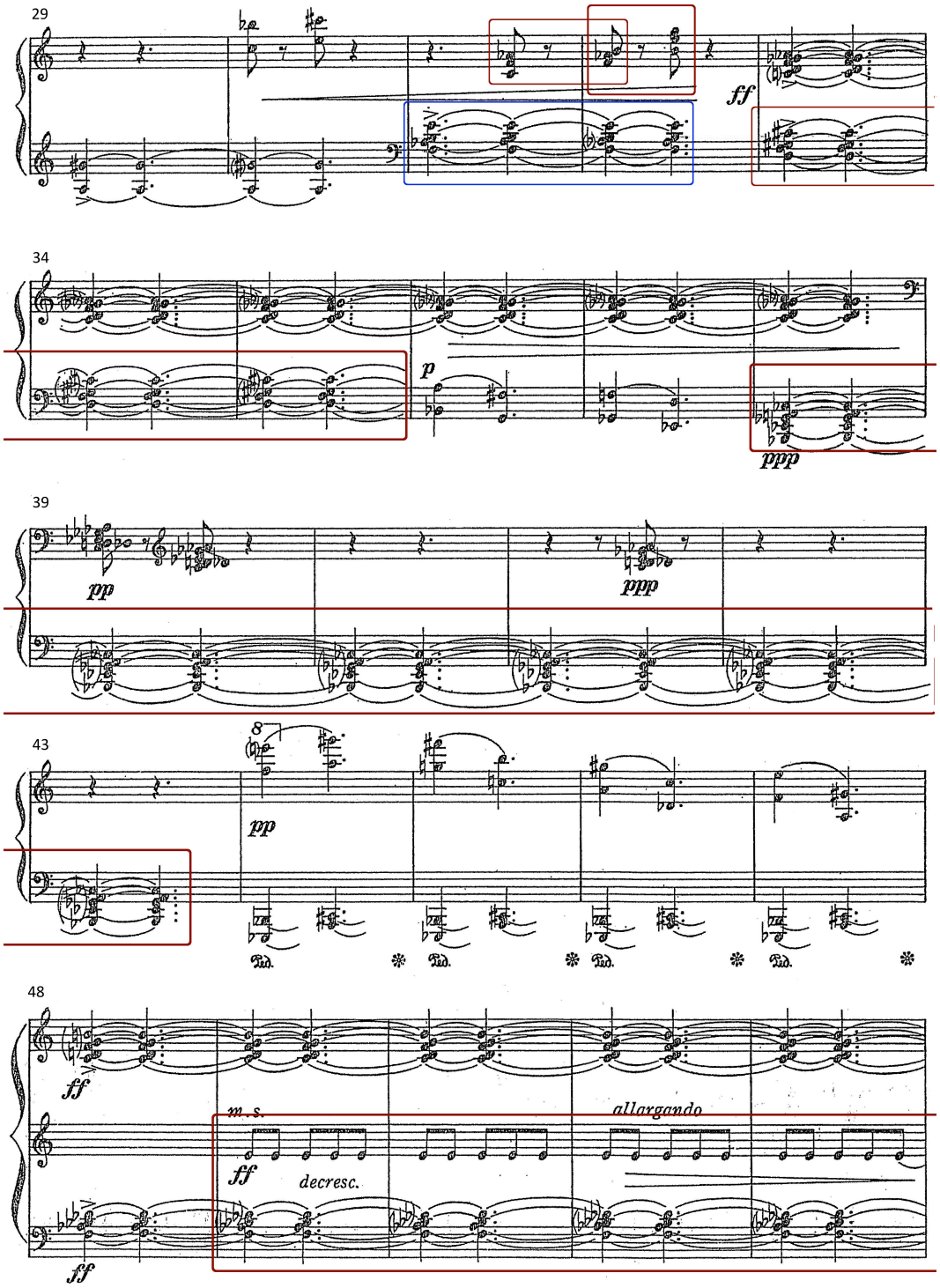
Bu çalışmada, söz konusu analiz, Saygun'un solo piyano için değişik yıllarda kaleme aldığı ve başlıklarında *Aksak Tartılar Üzerine* ibaresi bulunan dört albümünden ikincisi olan ve 1967'de tamamlanan *Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd*, Op. 45 örnekleminde gerçekleştirilecektir.

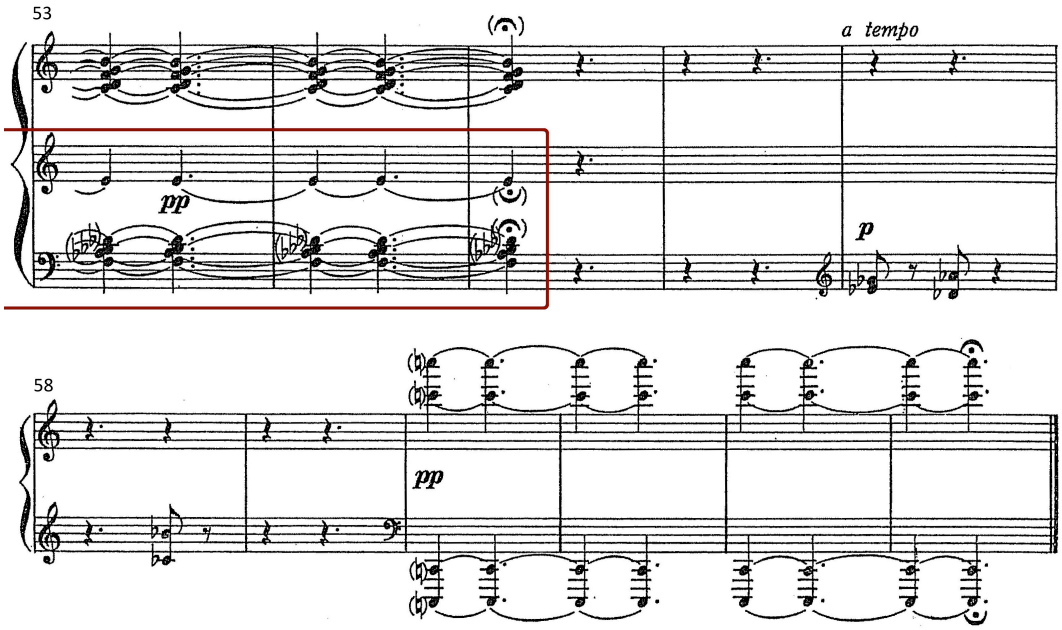
BÖLÜM 2

ANALİZ

2.1. PRELÜD:1




29
ff
34
p
ppp
39
pp
ppp
43
8
pp
48
ff
m. s.
ff
decresc.
allargando
ff


53
pp
a tempo
p
58
pp

Tablo 2. Prelüd:1'de Saygun akoru dağılımı

ö	El	Akor Tipi	
18	sol	[3,3,5]	
19	sol	[3,3,5]	
20	sol	[5,3,3]	
31-32	sağ	[5,3,3]	
	sol	[3,3,5]	
32	sağ	[3,3,5,3] =	[(3,3,5),3] = $[3,3,5]^{+}$
			[3,(3,5,3)] = $[3,5,3]^{+}$
33-35	sol	[3,3,5]	
38-43	sol	[5,3,3,2] = [(5,3,3),2] = $[5,3,3]^{+}$	
49-55	sol	[3,2,3,3] =	[(3,2),3,3] = $[5,3,3]^{/}$
			[3,(2,3),3] = $[3,5,3]^{/}$

Tablo 2'de sergilenen bulgular, Prelüd:1'de her üç akor tipine de yer verildiğini ortaya koymaktadır.

Gerek analize, gerekse Tablo 2'de sergilenen bulgulara ilişkin olarak, akla gelebilecek şu iki sorunun yanıtlanmasında yarar görülmektedir:

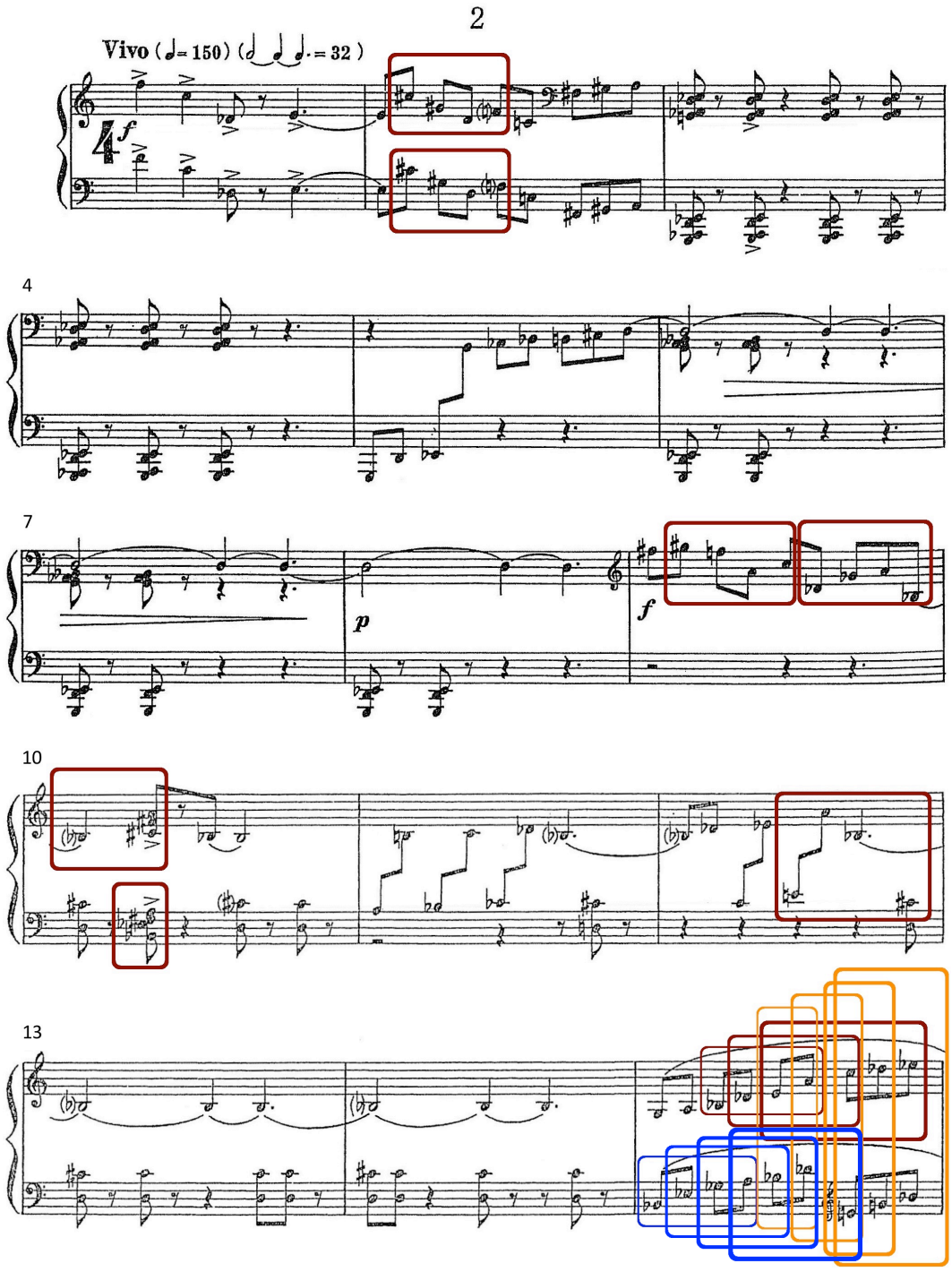
32. ölçüde sağ elde yer alan akorlar, neden bir bütün olarak kabul edilmekte ve **[3,3,5]**$^{+}$ *ve* **[3,5,3]**$^{+}$ *biçiminde gösterilmektedir?*

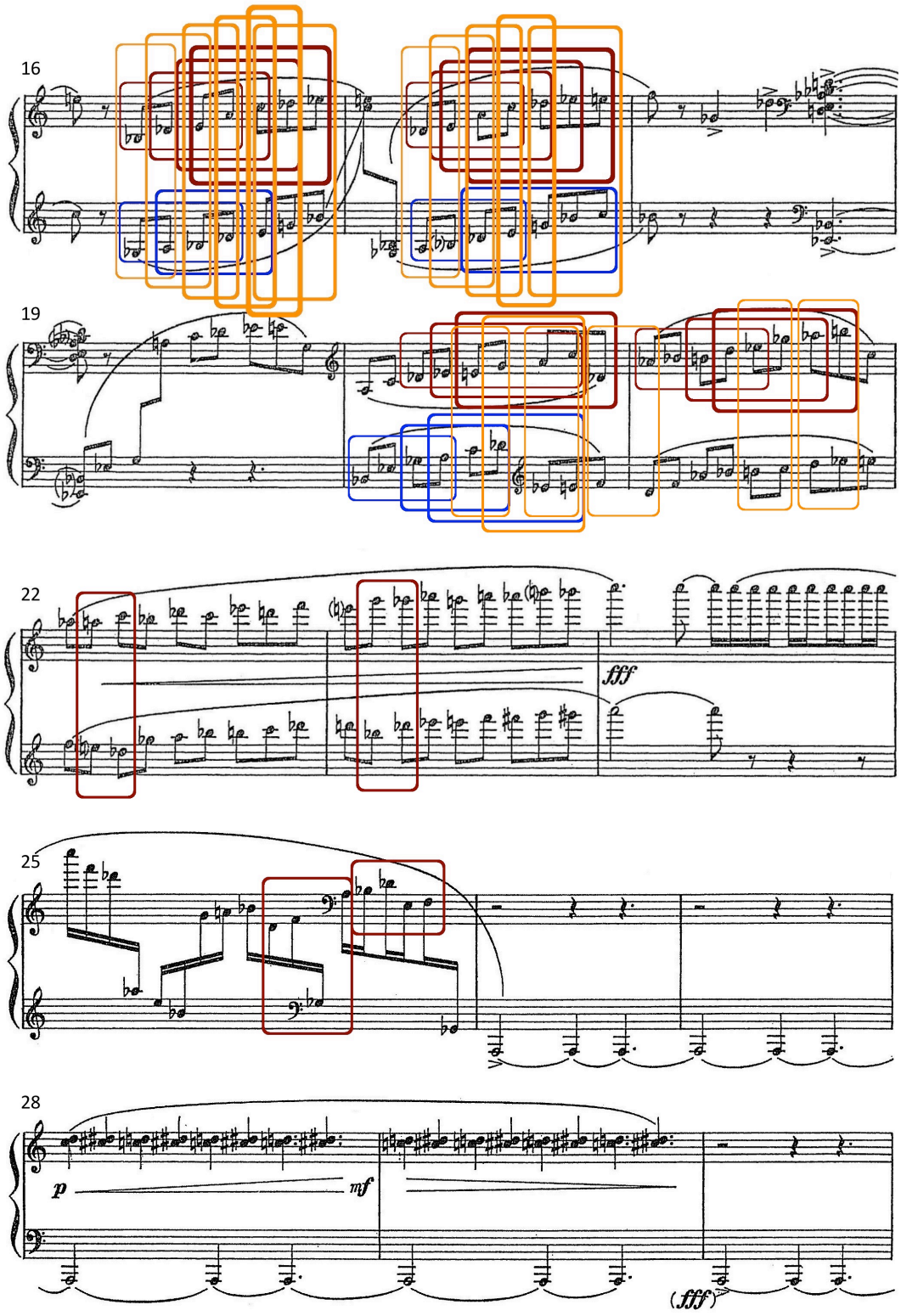
Fa_4-$la♭_4$-si_4 ve si_4-mi_5-sol_5, - bir önceki ölçüde olduğu gibi - bestecinin tercihi doğrultusunda ikiye bölünmüş tek bir akordur ve [3,3,5,3]'e işaret eder. Bu yapı, bünyesinde [3,3,5] ve [3,5,3]'ü birlikte barındırmaktadır. Akorun en kalın sesi olan fa_4 esas alınarak [3,3,5]'in, $la♭_4$ esas alınarak da [3,5,3]'ün *genişletilmiş* hâli olarak kabul edilmiş ve bu nedenle $[3,3,5]^{+}$ ve $[3,5,3]^{+}$ gösterimlerinin her ikisine de yer verilmiştir. $^{+}$ simgesi, [3,5,3] veya türevi yapının *dışına* bir ses eklenmiş olduğunu göstermektedir. Benzer şekilde, 38 ila 43. ölçüler arasında sol elde görülen [5,3,3,2] akoru, aynı gerekçeyle $[5,3,3]^{+}$ olarak sınıflandırılmaktadır.

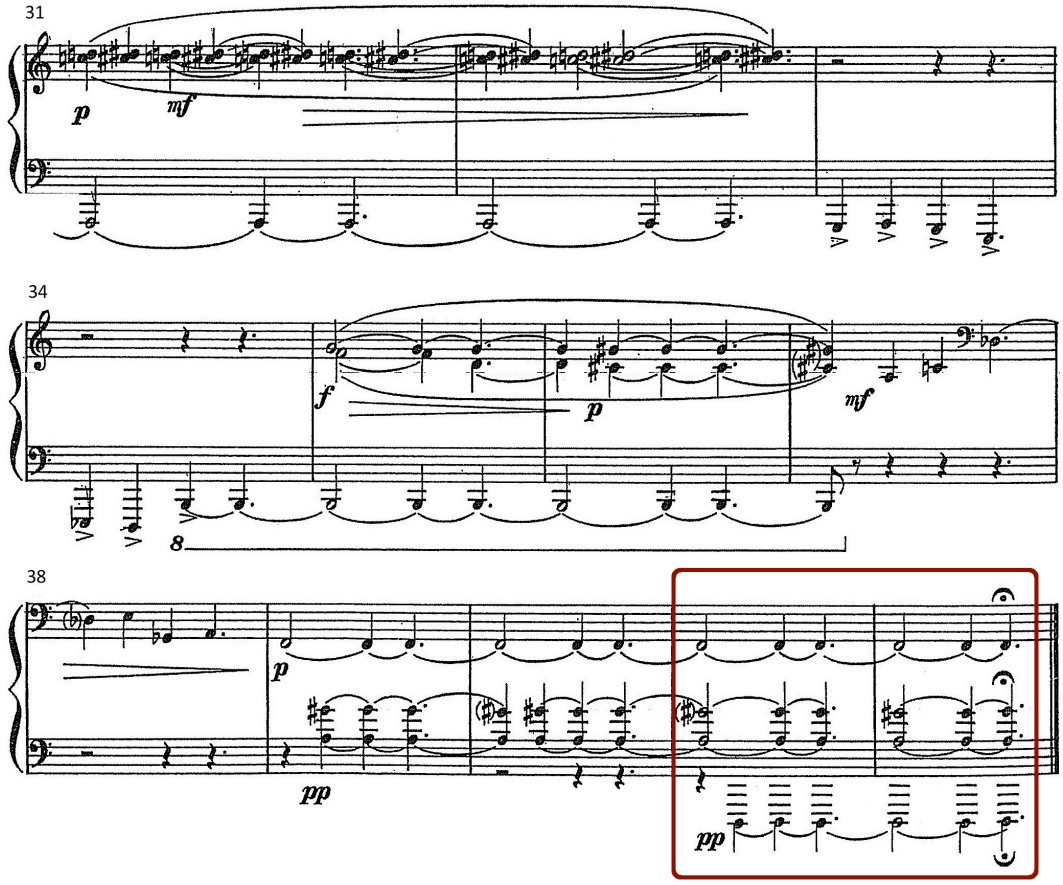
Tabloda yer alan **[5,3,3]**$^{/}$ *gösterimi neyi ifade eder?*

49 ila 55. ölçüler arasında sol elde yer alan akorun (fa_3-$la♭_3$-$si♭_3$-$re♭_4$-mi_4) [3,2,3,3]'e karşılık geldiği açıktır. Ancak, $la♭_3$; fa_3 ile $si♭_3$ arasına yerleştirilmiş bir *ek ses* olarak kabul edildiğinde, ortaya çıkan [(3,2),3,3] yapısının, [5,3,3] temelli bir yapıyı değiştirmeyeceği; benzer şekilde, $si♭_3$'ün, $la♭_3$ ile $re♭_4$ arasında bir *ek ses* olarak kabul edilmesiyle meydana gelen [3,(2,3),3] yapısının da [3,5,3] temelli bir yapıyı işaret edeceği kaçınılmazdır. Gösterimde yer alan $^{/}$, 5'in (3+2) veya (2+3) biçimindeki *bölünümünü* temsil etmektedir.

2.2. PRELÜD:2




16
19
22
fff
25
28
p
mf
(fff)


31
p
mf
34
f
p
mf
8
38
p
pp
pp

Tablo 3. Prelüd:2'de Saygun akoru dağılımı

ö	El	Akor Tipi	
2	sağ	[3,3,5]	
	sol	[3,3,5]	
9	sağ	[3,5,3]	
		[3,5,3]	
10	sağ	[3,5,3]	
	sol	[5,3,3]	
12	sağ-sol	[3,3,5]	
15	sağ	[3,3,5]	
		[3,5,3]	
		[5,3,1,2] = [5,3,(1,2)] = [5,3,3]$^{/}$	
	sol	[5,3,3]	
		[3,3,1] = [5,3,3]^{t}	
		[3,1,3] = [3,5,3]^{t}	
		[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
	sağ-sol	[3,3,5]	
		[3,5,3]	
		[3,5,1] = [3,3,5]^{t}	
		[3,3,2,1,2] =	[3,(3,2),(1,2)] = [3,5,3]$^{/}$
			[3,3,(2,1,2)] = [3,3,5]$^{/}$
16	sağ	[3,3,5]	
		[3,5,3]	
		[5,3,1] = [3,5,3]^{t}	
		[5,3,1,2] = [5,3,(1,2)] = [5,3,3]$^{/}$	
	sol	[3,1,3] = [3,5,3]^{t}	
		[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
	sağ-sol	[3,1,3] = [3,5,3]^{t}	
		[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
		[3,3,5]	
		[3,5,3]	
		[3,5,1] = [3,3,5]^{t}	
		[3,3,2,1,2] =	[3,(3,2),(1,2)] = [3,5,3]$^{/}$
			[3,3,(2,1,2)] = [3,3,5]$^{/}$

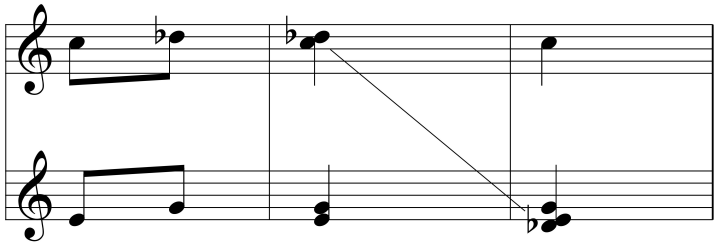
17	sağ	[3,5,3]	
		[5,3,1] = [3,5,3]^{t}	
		[5,3,1,2] = [5,3,(1,2)] = [5,3,3]$^{/}$	
		[3,1,2,1] = [5,3,(1,2)] = [5,3,3]$^{t/}$	
	sol	[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
		[3,3,3,2] = [3,3,(3,2)] = [3,3,5]$^{/}$	
	sağ-sol	[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
		[3,3,5]	
		[3,5,3]	
		[3,5,1] = [3,3,5]^{t}	
		[3,2,1,2,1] =	[3,3,(2,1,2)] = [3,3,5]$^{t/}$
20-21	sağ	[2,1,3,2,3] =	[(2,1),3,(2,3)] = [3,3,5]$^{/}$
			[(2,1),(3,2),3] = [3,5,3]$^{/}$
		[1,3,2,3] =	[3,(2,3),3] = [3,5,3]$^{t/}$
			[(3,2),3,3] = [5,3,3]$^{t/}$
		[3,3,2,3] =	[3,(3,2),3] = [3,5,3]$^{/}$
			[3,3,(2,3)] = [3,3,5]$^{/}$
		[2,1,3,1] = [5,(2,1),3] = [5,3,3]$^{t/}$	
		[3,1,3,2] = [3,(2,3),3] = [3,5,3]$^{t/}$	
		[1,3,2,3] =	[(3,2),3,3] = [5,3,3]$^{t/}$
			[3,(2,3),3] = [3,5,3]$^{t/}$
	sol	[5,3,3]	
		[3,3,1] = [5,3,3]^{t}	
		[3,1,2,1] =	[(2,1),5,3] = [3,5,3]$^{t/}$
			[5,3,(1,2)] = [5,3,3]$^{t/}$
	sağ-sol	[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
		[2,1,3,2,3] =	[(2,1),3,(2,3)] = [3,3,5]$^{/}$
			[(2,1),(3,2),3] = [3,5,3]$^{/}$
		[1,5,3] = [5,3,3]^{t}	
		[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
		[1,3,3] = [3,3,5]^{t}	
		[1,5,3] = [5,3,3]^{t}	
22	sağ-sol	[3,5,3]	
23	sağ-sol	[3,5,1] = [3,3,5]^{t}	
25	sağ	[1,5,3] = [5,3,3]^{t}	
	sağ-sol	[3,5,3]	
41-42	sağ-sol	[3,3,1] = [5,3,3]^{t}	

Tablo 3'te sergilenen bulgular, Prelüd:2'de her üç akor tipine de yer verildiğini ortaya koymaktadır.

Gerek analize, gerekse Tablo 3'te sergilenen bulgulara ilişkin olarak, akla gelebilecek şu iki sorunun yanıtlanmasında yarar görülmektedir:

15. ölçüde işaretlenen ve ilk ikisi sol elde, son ikisi ise sağ elde yer alan mi_4-sol_4-do_5-$re♭_5$, **[3,5,1]** *değil midir? Bu yapı, hangi gerekçeyle* Saygun akoru - **[3,3,5]**^{t} - *olarak kabul edilmiştir?*

Bu kesitte, aralarında 1 step bulunan iki sesten (do_5-$re♭_5$) tiz olanın, bir oktav aşağı taşınmasıyla, yapı [3,3,5]'e - duyumda bir farklılık yaratmadığı gerekçesiyle - dönüştürülmüştür. ^{t} sembolü, söz konusu yapının, *ses taşıma* yoluyla oluşturulduğunu ifade etmektedir.

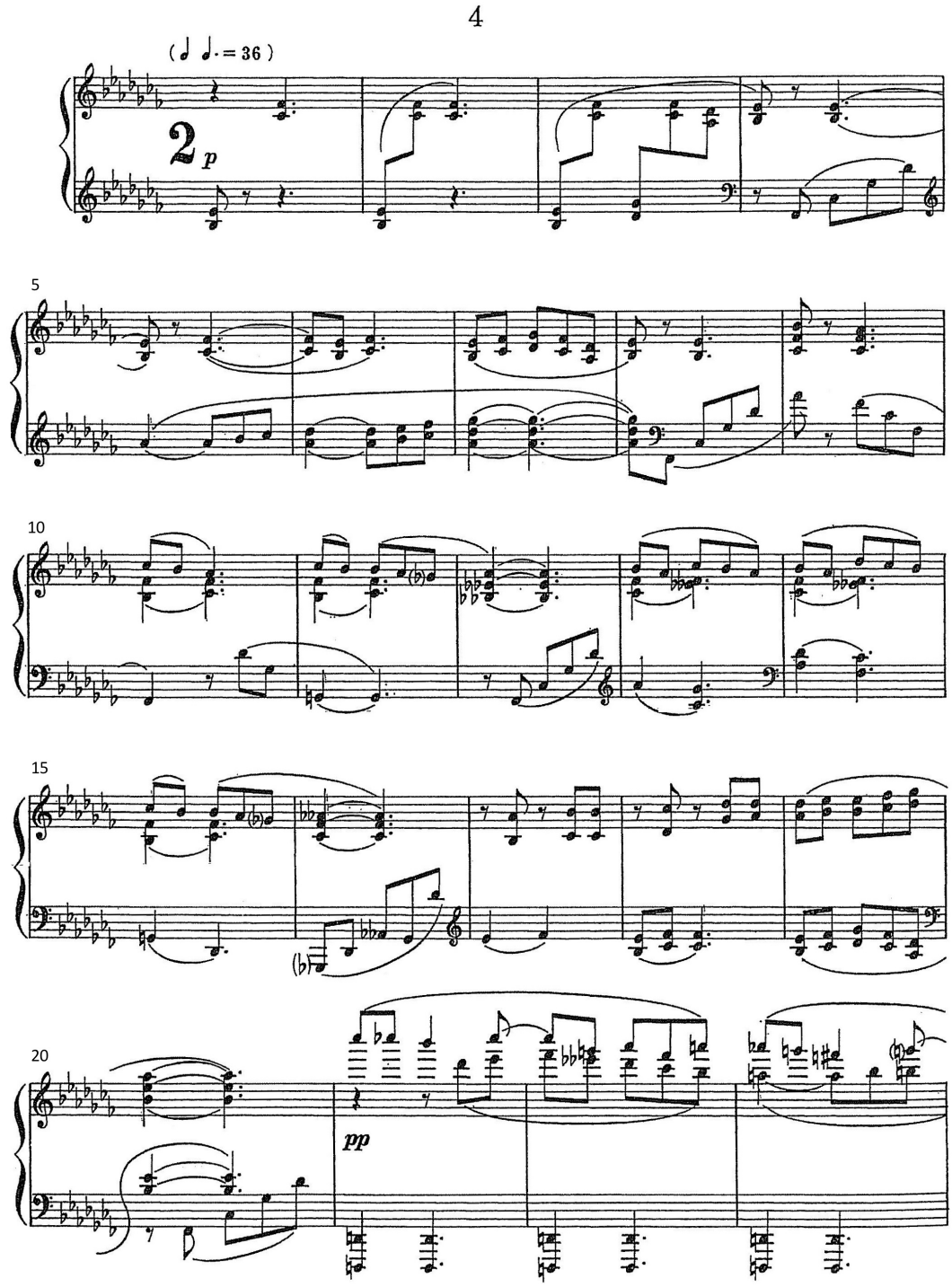


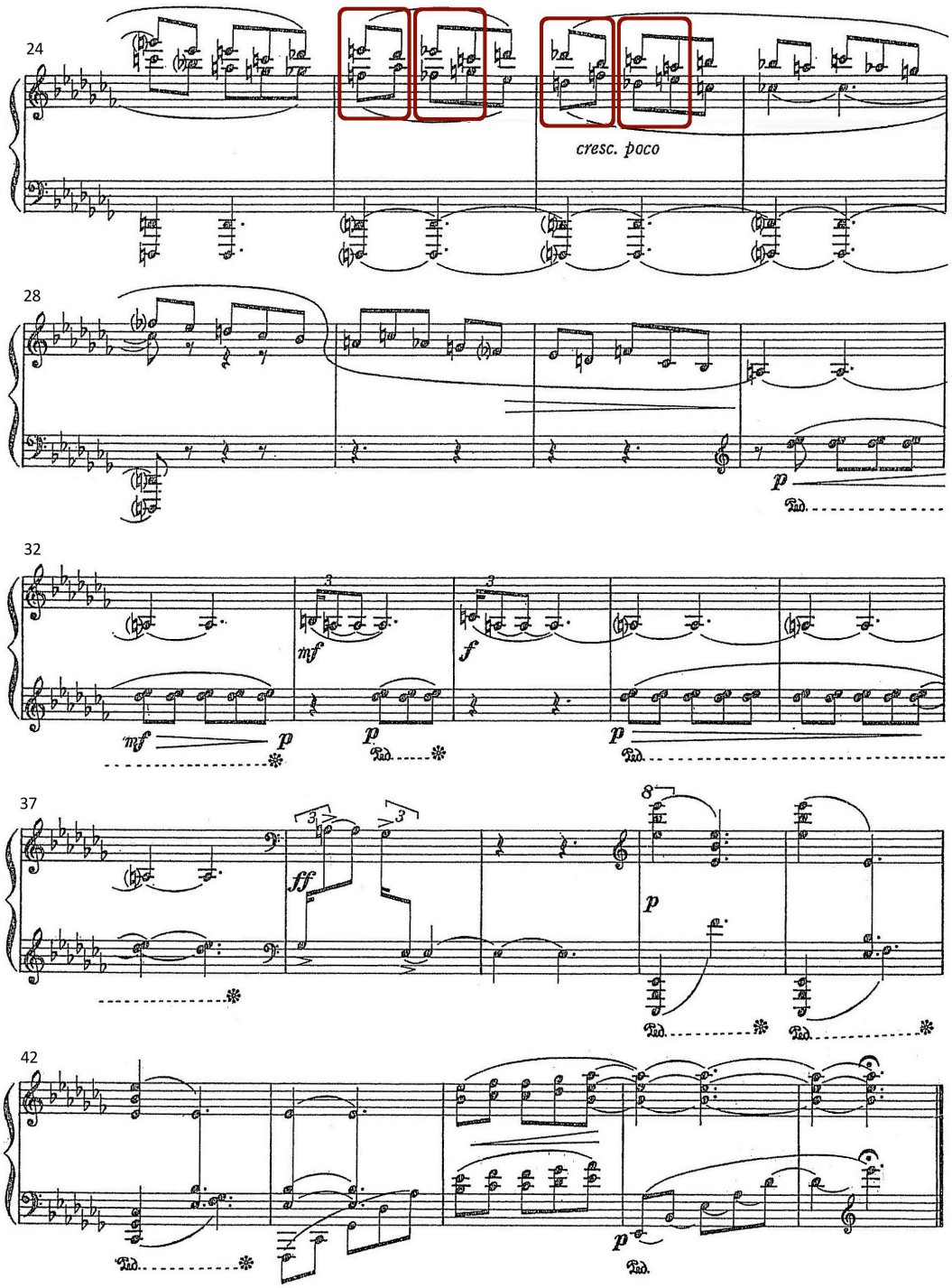
Aynı durum ö16, 17, 20, 21, 23, 25, 41 ve 42 için de söz konusudur.

Tabloda ilk kez 17. ölçüde yer alan **[5,3,3]**$^{t/}$ *gösterimi neyi ifade eder?*

17. ölçüde la_4-do_5-$re♭_5$-$mi♭_5$-mi_5, [3,1,2,1] biçiminde gösterilebilmektedir. Yapının en tiz sesinin bir oktav aşağı *taşınmasıyla* oluşan [5,3,1,2]'nin, eş zamanlı olarak *bölme* eylemini de içinde barındırdığı kabul edilerek, [5,3,3] temelli bir yapıya ulaşılmıştır. $^{t/}$ sembolü, ses taşıma ve bölme eylemlerinin *eşzamanlı* olarak gerçekleştiğini ifade etmektedir.

2.3. PRELÜD:4



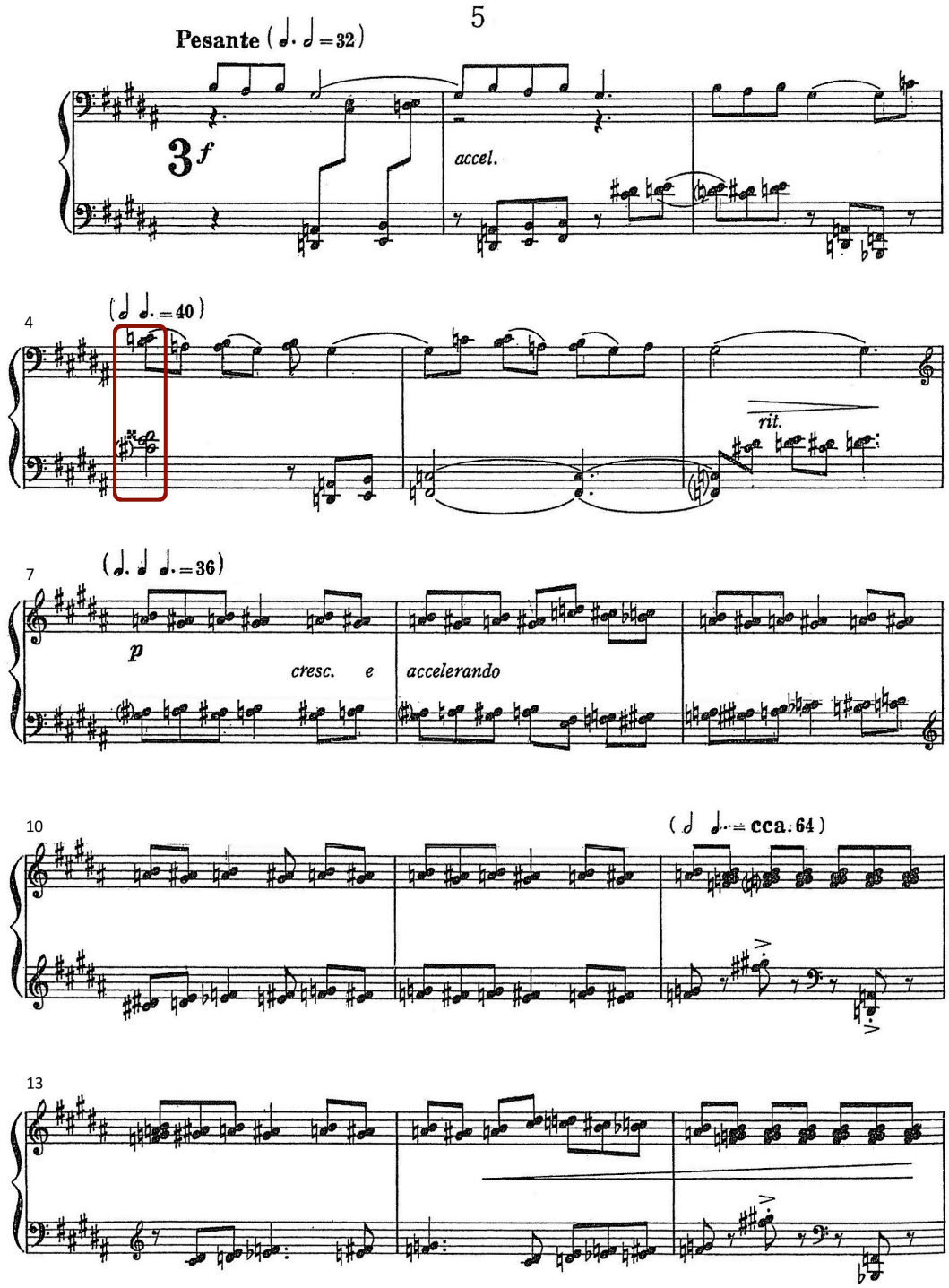

24
cresc. poco
28
32
37
42

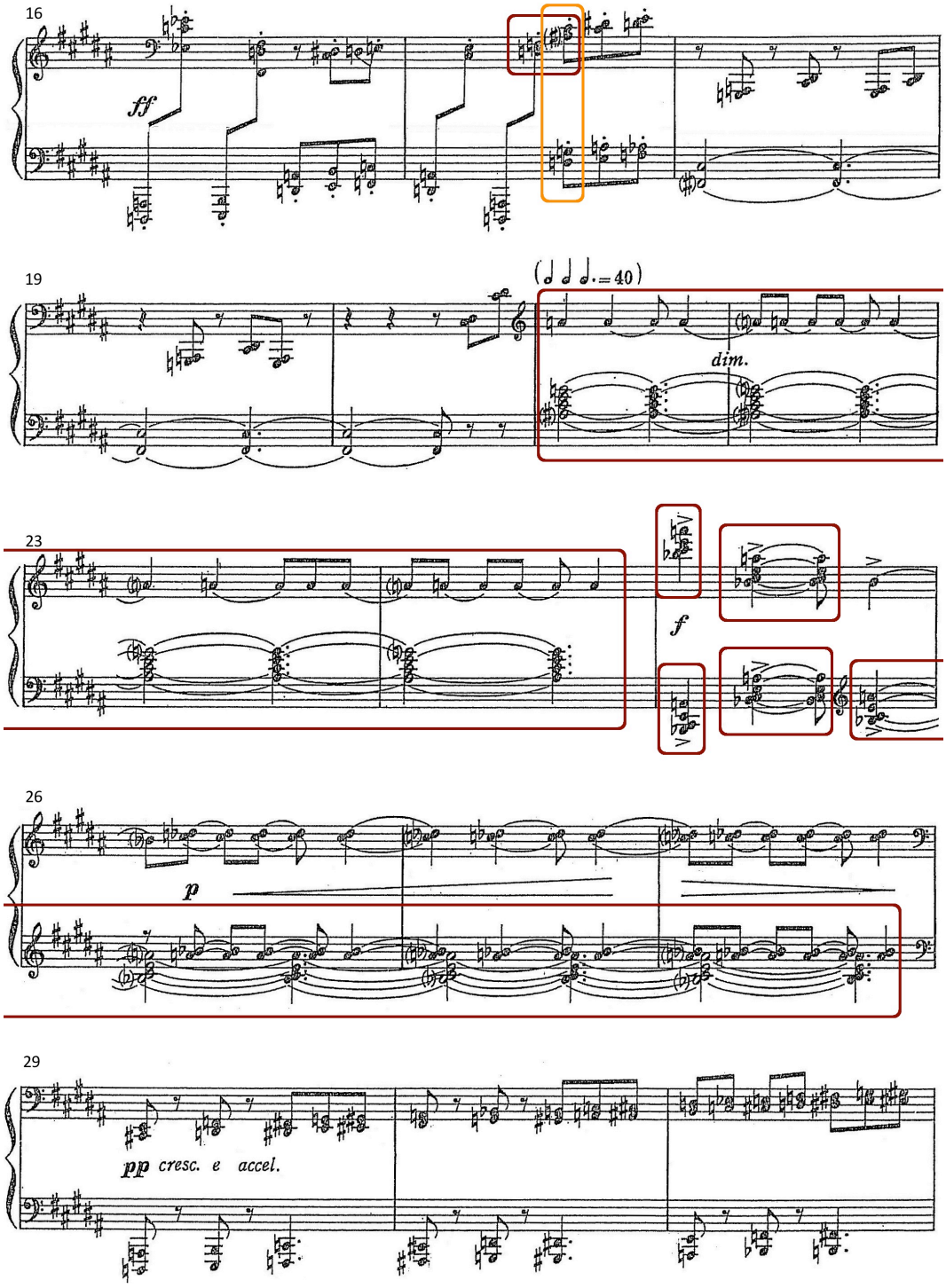
Tablo 4. Prelüd:4'te Saygun akoru dağılımı

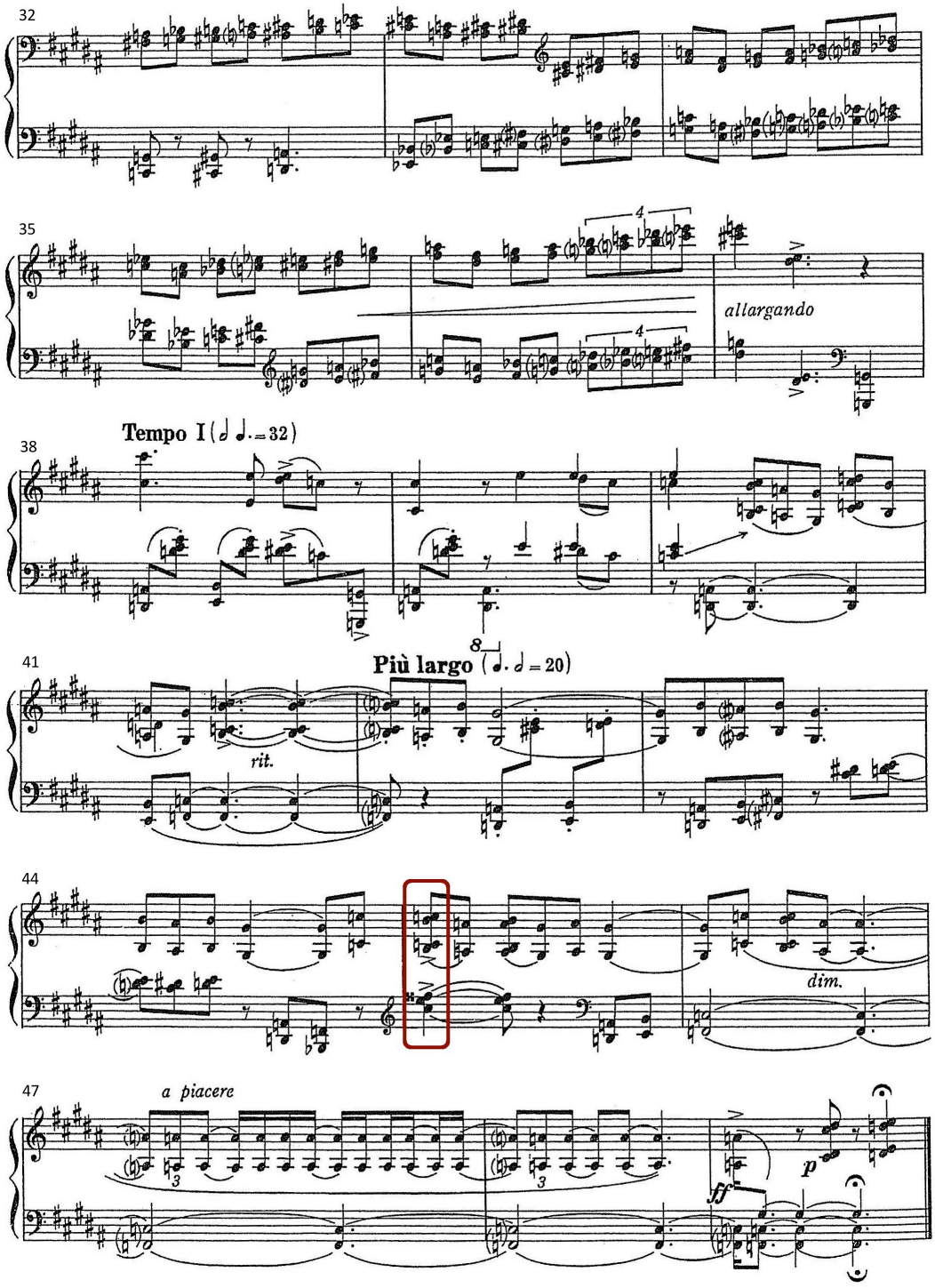
ö	El	Akor Tipi
25	sağ	[3,5,3]
		[3,5,3]
26	sağ	[3,5,3]
		[3,5,3]

Tablo 4'te sergilenen bulgular, Prelüd:4'te yalnızca [3,5,3]'e yer verildiğini ortaya koymaktadır.

2.4. PRELÜD:5


5
Pesante (♩. ♩ = 32)
3 f
accel.
4
(♩ ♩. = 40)
rit.
7
(♩. ♩ ♩. = 36)
p
cresc. e
accelerando
10
(♩ ♩. = cca. 64)
13


16
ff
19
(♩ ♩ ♩.= 40)
dim.
23
f
26
p
29
pp cresc. e accel.

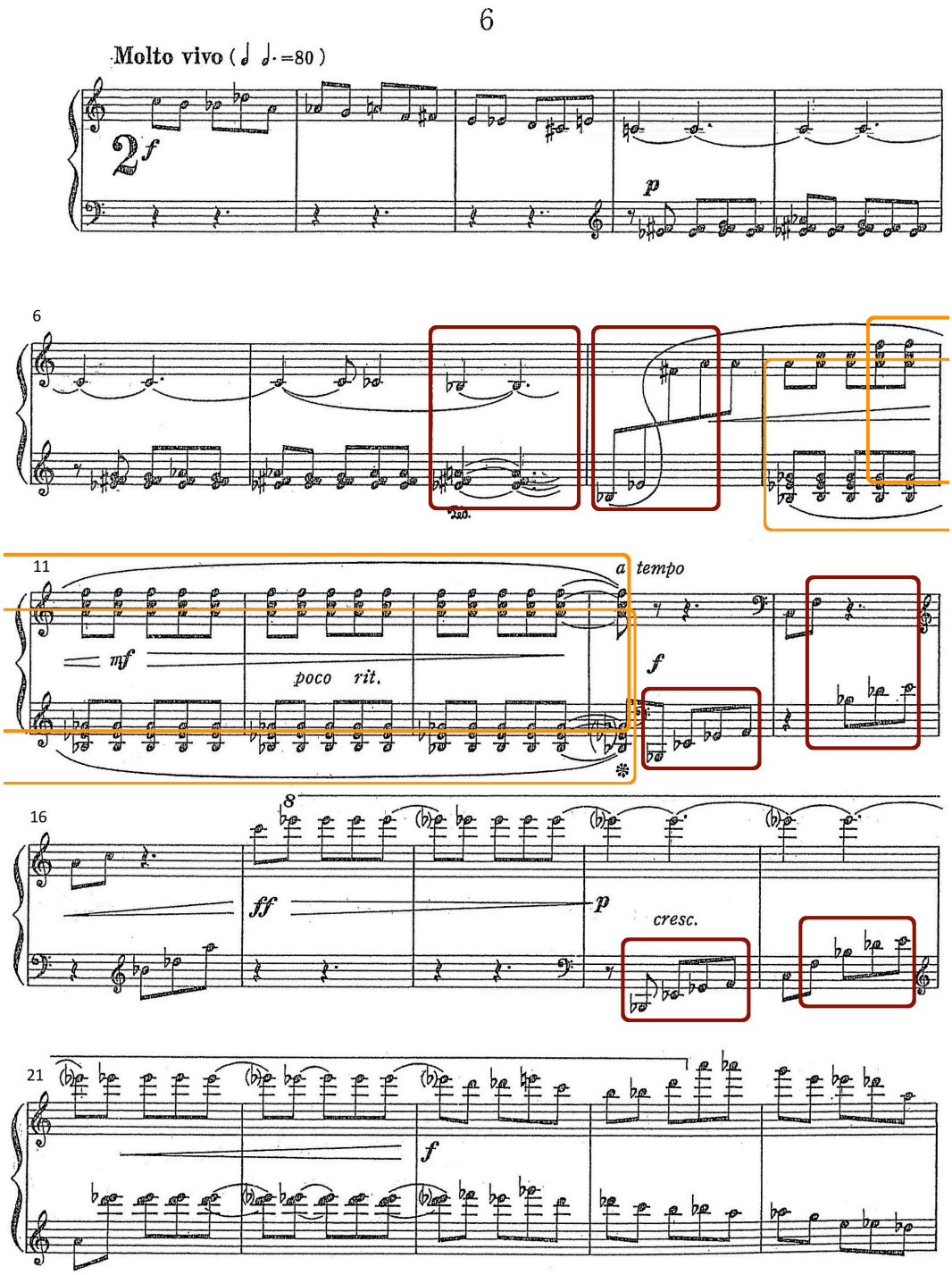

32
35
allargando
Tempo I (𝅗𝅥 𝅗𝅥. = 32)
38
Più largo (𝅗𝅥. 𝅗𝅥 = 20)
41
rit.
44
dim.
47
a piacere
ff
p

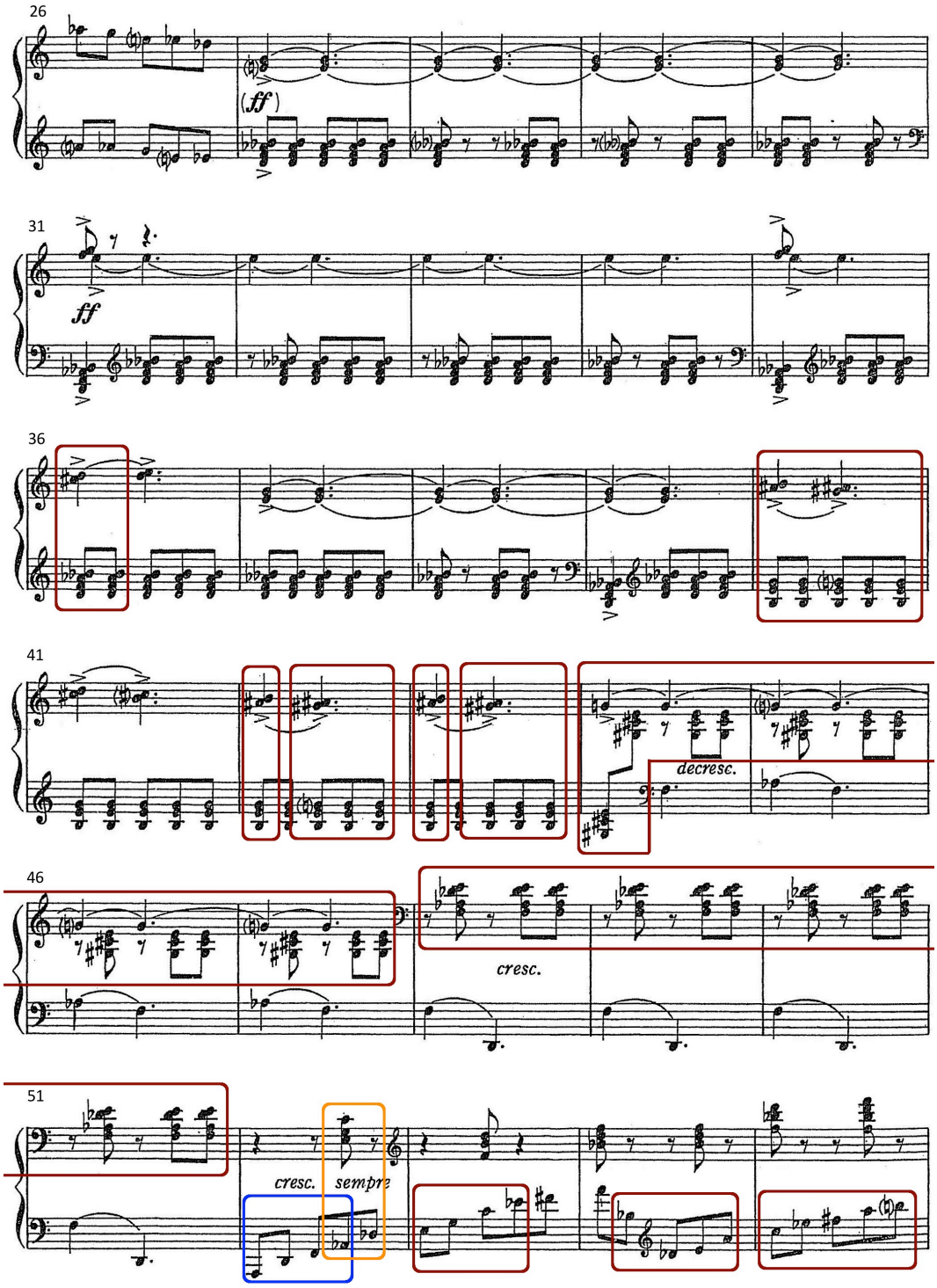
Tablo 5. Prelüd:5'te Saygun akoru dağılımı

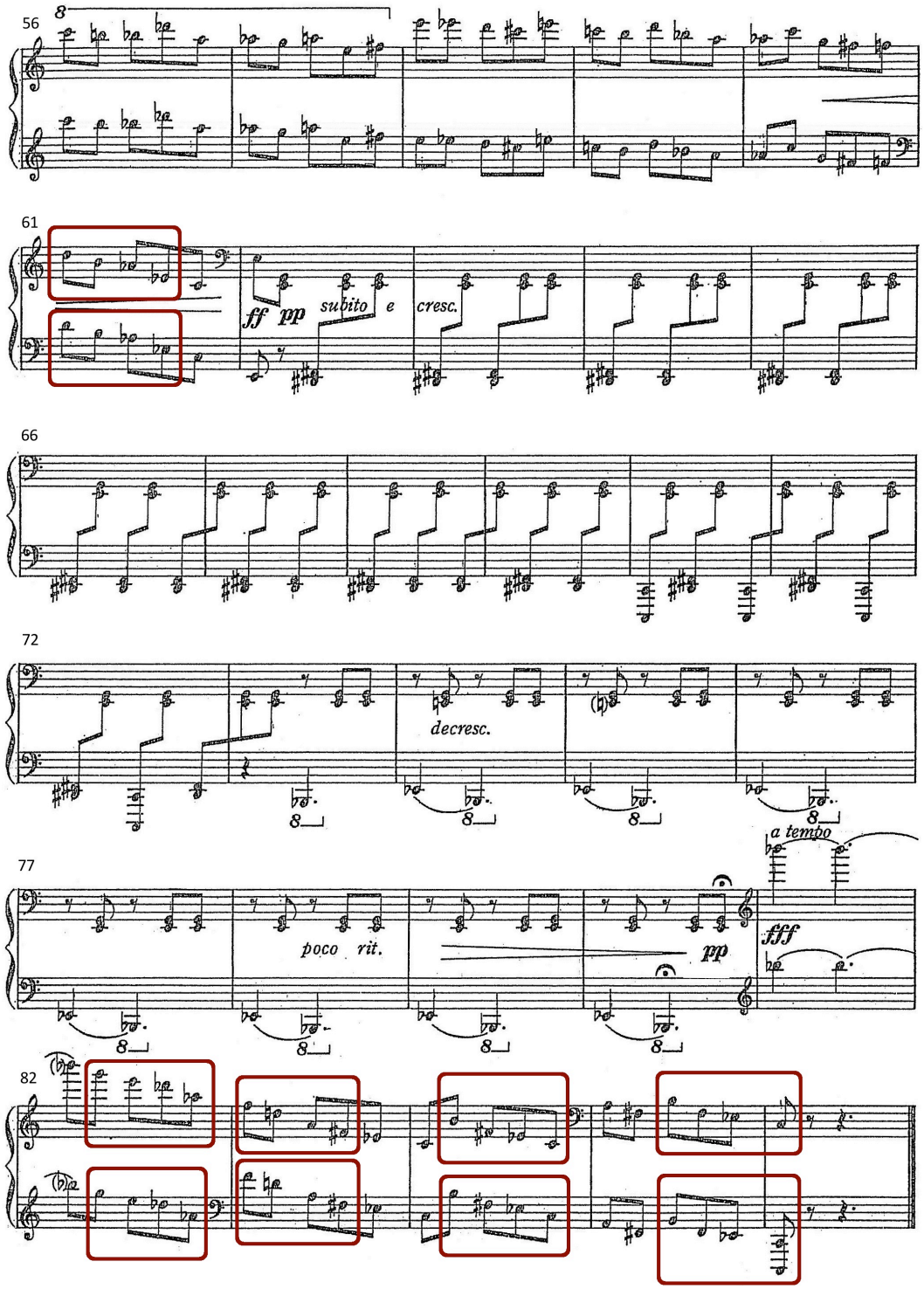
ö	El	Akor Tipi
4	sağ-sol	[1,1,3,3] = [3,3,(4,1)] = [3,3,5]$^{t/}$
17	sağ	[3,5,3]
	sağ-sol	[5,3,3]
21-24	sağ-sol	[3,3,3,2] = [3,3,(3,2)] = [3,3,5]$^{/}$
25	sağ	[3,3,5]
		[3,3,5]
	sol	[3,3,5]
		[3,3,5]
25-28	sol	[3,3,5]
45	sağ-sol	[1,1,3,3] = [3,3,(4,1)] = [3,3,5]$^{t/}$

Tablo 5'te sergilenen bulgular, Prelüd:5'te her üç akor tipine de yer verildiğini ortaya koymaktadır.

2.5. PRELÜD:6




26
(ff)
31
ff
36
41
decresc.
46
cresc.
51
cresc.
sempre


56
61
ff pp subito e cresc.
66
72
decresc.
77
poco rit.
pp
fff
a tempo
82

Tablo 6. Prelüd:6'da Saygun akoru dağılımı

ö	El	Akor Tipi	
8	sağ-sol	[5,3,3]	
9	sağ-sol	[5,3,3]	
10-14	sağ-sol	[5,3,3,3,5] =	[(5,3,3),3,5] = $[5,3,3]^{+}$
			[5,3,(3,3,5)] = $[3,3,5]^{+}$
14	sol	[5,3,3]	
15	sağ-sol	[5,3,3]	
19	sol	[5,3,3]	
20	sol	[5,3,3]	
36	sağ-sol	[3,3,2,3,1] =	[3,3,(2,3),1] = $[3,3,5]^{/+}$
			[3,(3,2),3,1] = $[3,5,3]^{/+}$
40	sağ-sol	[5,3,3,1] = [(5,3,3),1] = $[5,3,3]^{+}$	
42-43	sağ-sol	[5,3,3,1] = [(5,3,3),1] = $[5,3,3]^{+}$	
		[5,3,1,2] = [5,3,(1,2)] = $[5,3,3]^{/}$	
		[5,3,3,1] = [(5,3,3),1] = $[5,3,3]^{+}$	
		[5,3,1,2] = [5,3,(1,2)] = $[5,3,3]^{/}$	
44-47	sağ-sol	[5,3,3]	
48-51	sağ	[3,5,3]	
52	sol	[5,3,3]	
	sağ-sol	[5,3,3,5] =	[(5,3,3),5] = $[5,3,3]^{+}$
			[5,(3,3,5)] = $[3,3,5]^{+}$
53	sol	[3,5,3]	
54	sol	[3,3,5]	
55	sol	[3,3,3,2] = [3,3,(3,2)] = $[3,3,5]^{/}$	
61	sağ	[5,3,3]	
	sol	[5,3,3]	
82	sağ	[5,3,3]	
	sol	[5,3,3]	
83	sağ	[3,5,3]	
	sol	[3,5,3]	
84	sağ	[3,3,5]	
	sol	[3,3,5]	
85-86	sağ	[3,3,5]	
	sol	[3,3,5]	

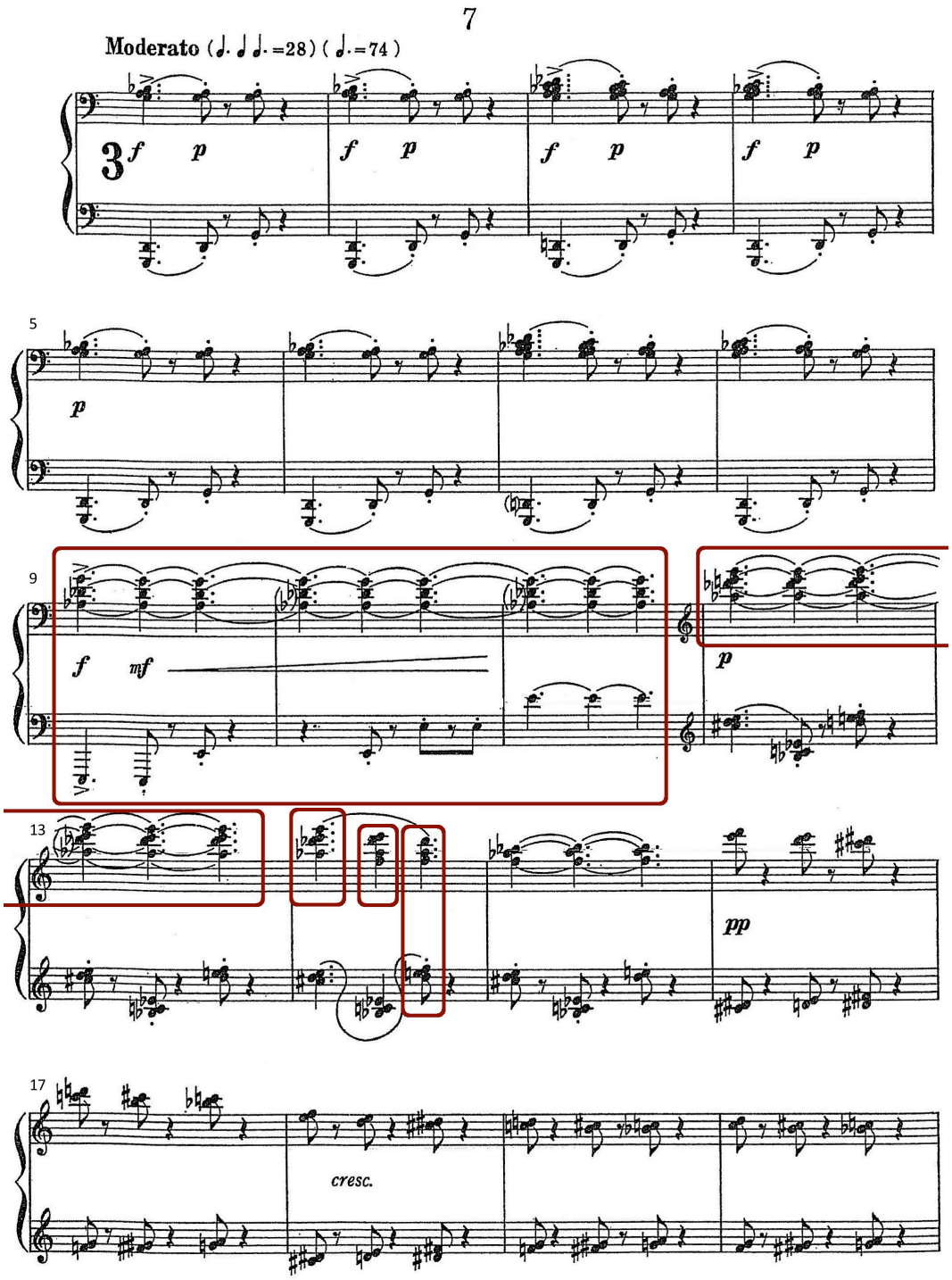
Tablo 6'da sergilenen bulgular, Prelüd:6'da her üç akor tipine de yer verildiğini ortaya koymaktadır.

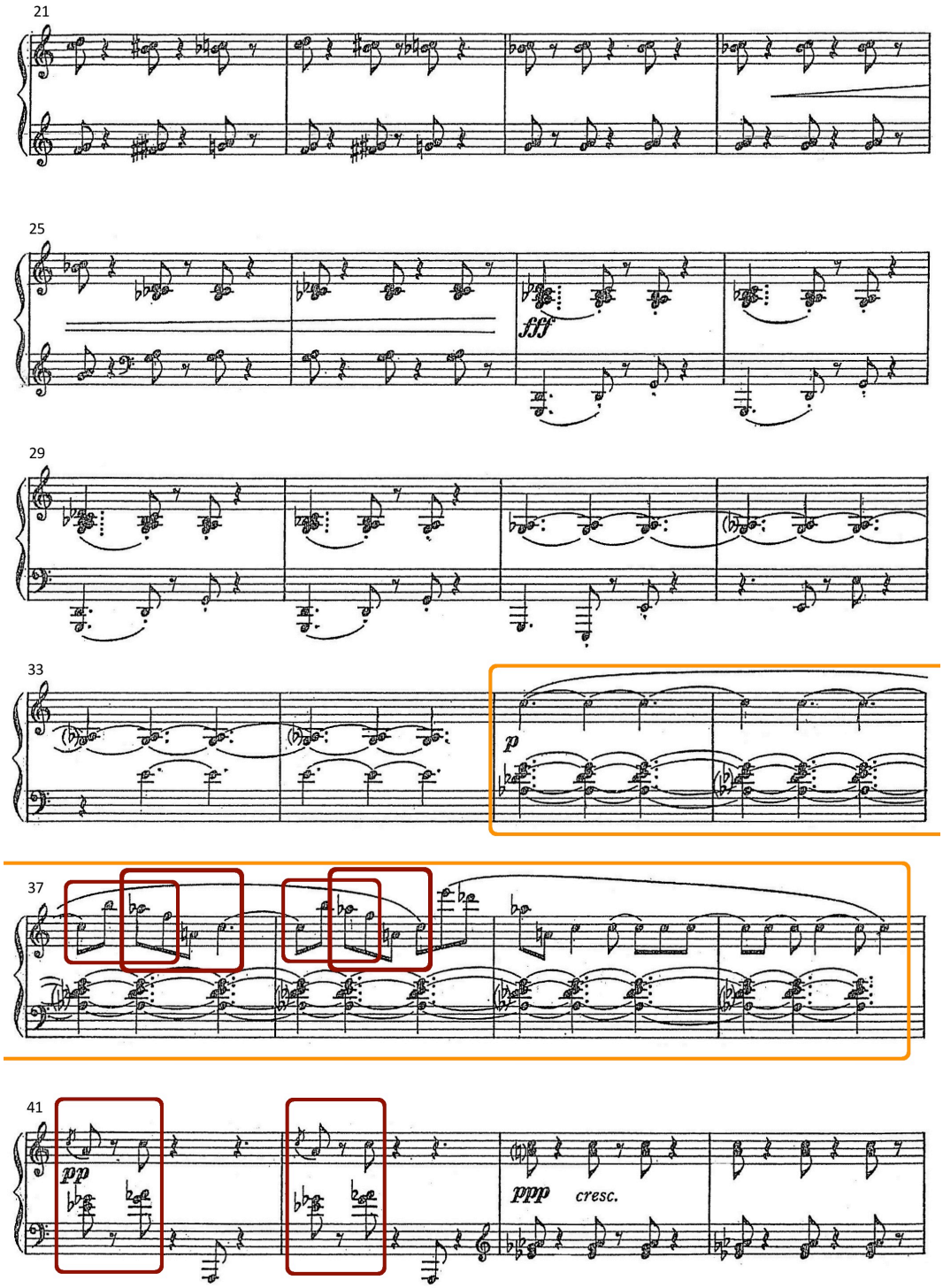
Gerek analize, gerekse Tablo 6'da sergilenen bulgulara ilişkin olarak, akla gelebilecek olan şu sorunun yanıtlanmasında yarar görülmektedir:

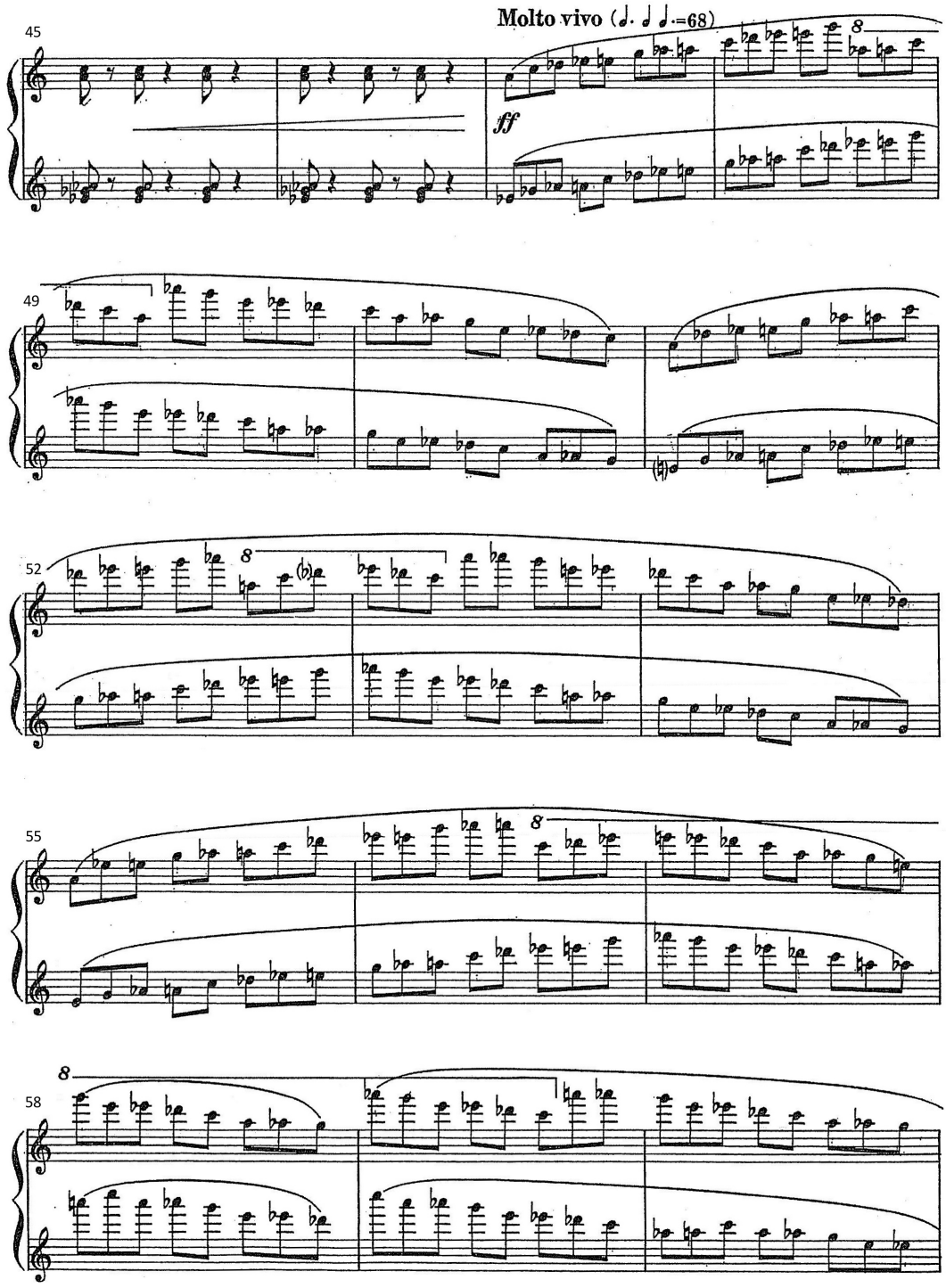
36. ölçüde yer alan akor, hangi gerekçeyle **[3,3,5]**$^{/+}$ *ve* **[3,5,3]**$^{/+}$ *biçiminde gösterilmektedir?*

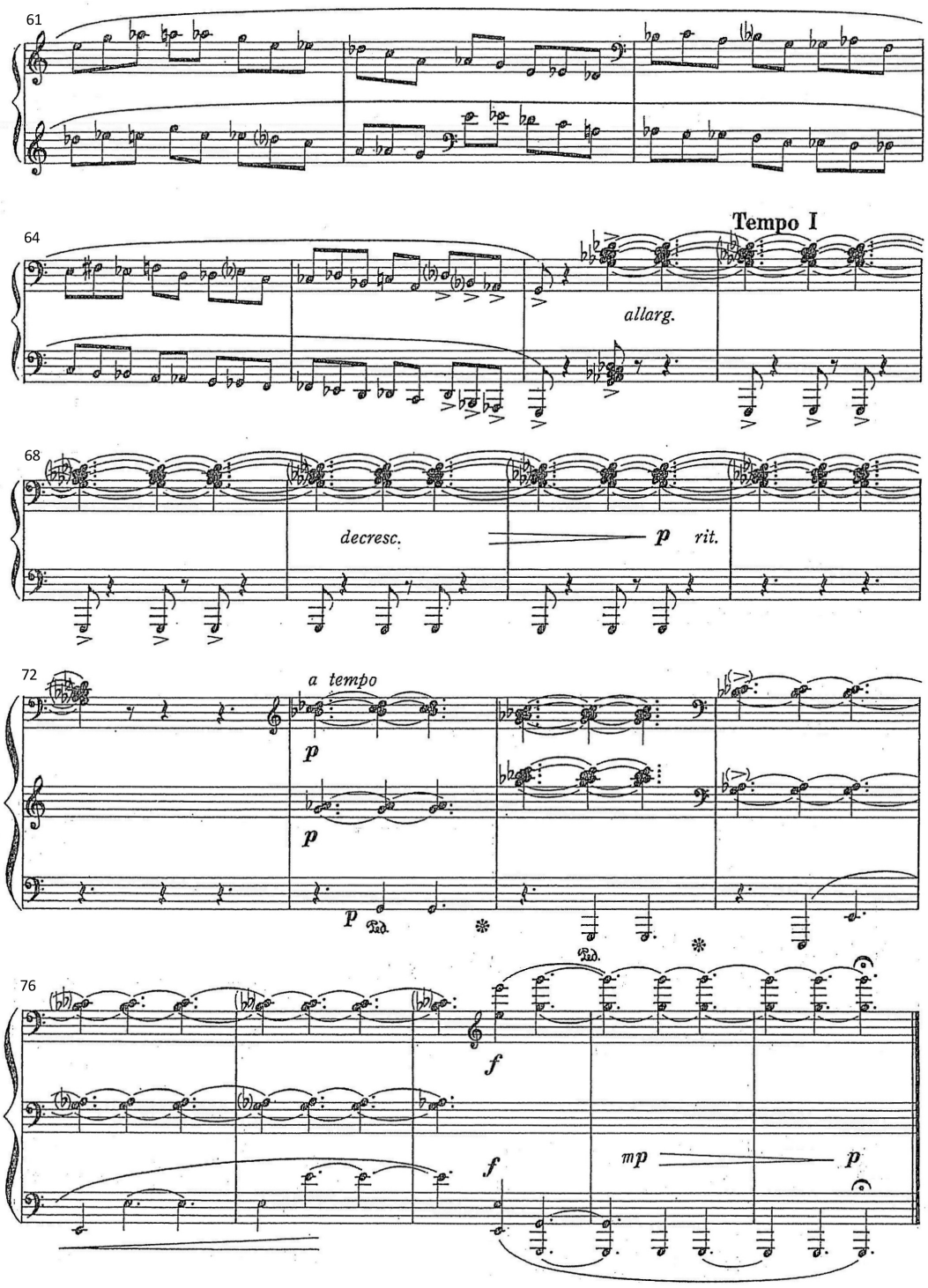
Söz konusu akor, sırasıyla re_4-fa_4-$la♭_4$-$si♭_4$-$do\#_5$-re_5 seslerinden oluşmaktadır. [3,3,2,3,1] biçiminde gösterilebilecek olan bu yapı, *bölme* ve *genişletme* eylemlerinin birlikte uygulanmış olduğu düşüncesinden yola çıkılarak, [3,3,(2,3),1] veya [3,(3,2),3,1] şeklinde düzenlenebilmektedir. İlkinin [3,3,5], ikincisinin ise [3,5,3] temelli bir akor olarak kabul edilebileceği açık olan bu yapının gösterimindeki $^{/+}$ sembolleri, bu iki eylemin eşzamanlı olarak uygulandığını ifade etmektedir.

2.6. PRELÜD:7




21
25
fff
29
33
p
37
41
pp
ppp
cresc.


Molto vivo (♩. ♩ ♩.=68)
45
ff
49
52
55
58

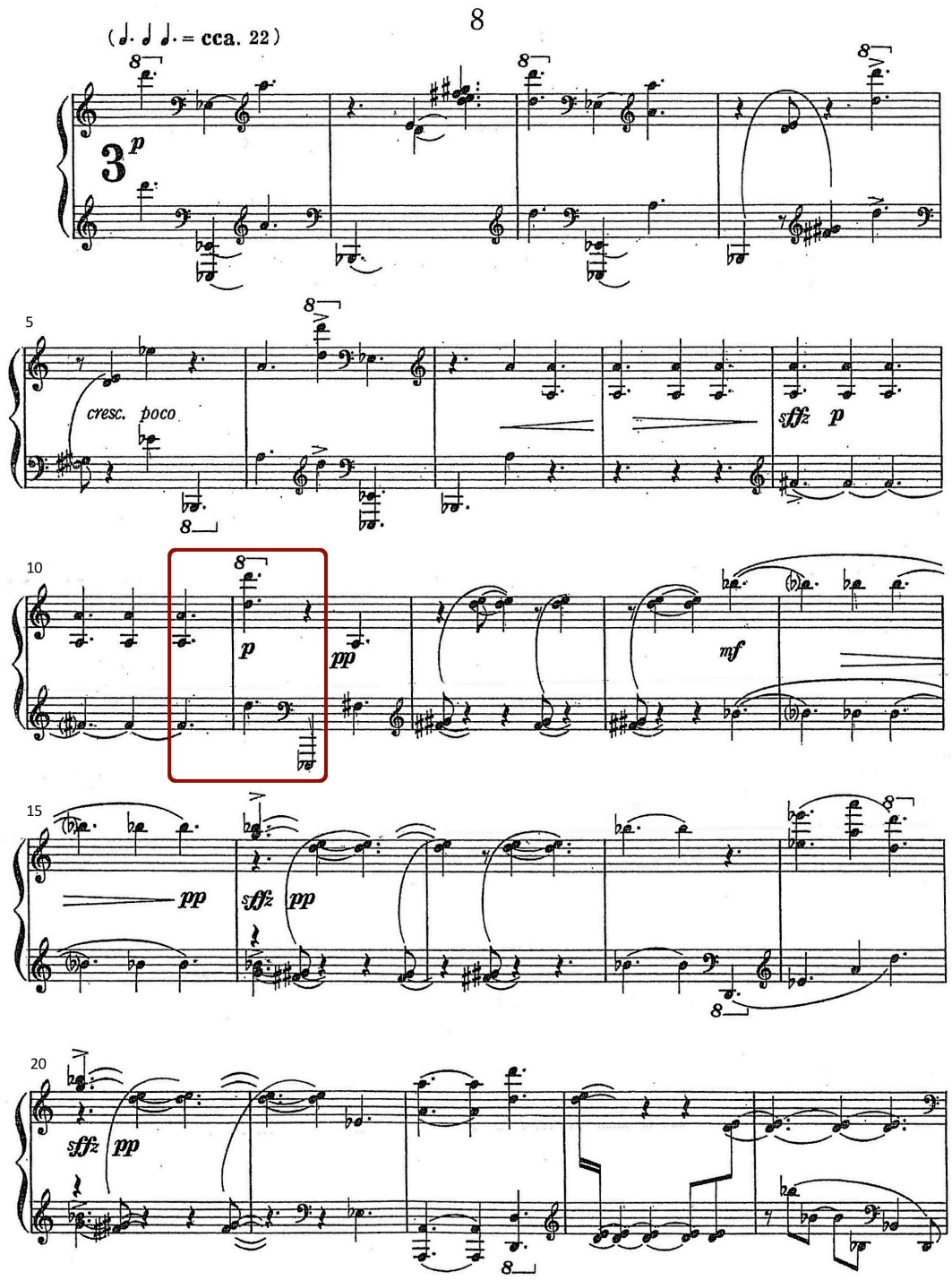

61
64
Tempo I
allarg.
68
decresc.
p
rit.
72
a tempo
p
p
p
Ped.
76
f
Ped.
f
mp
p

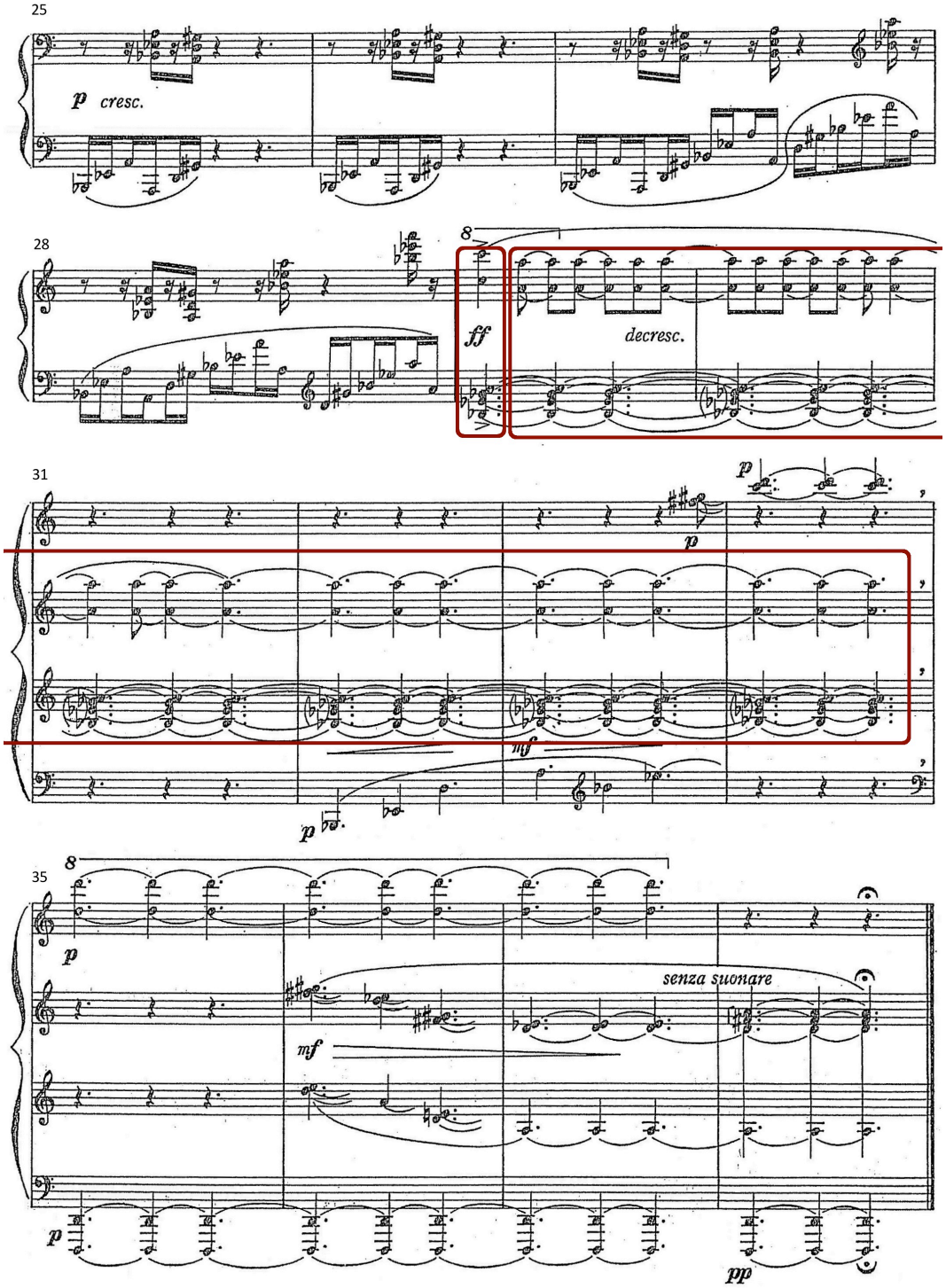
Tablo 7. Prelüd:7'de Saygun akoru dağılımı

ö	El	Akor Tipi	
9-11	sağ-sol	[5,3,3]	
12-13	sağ	[5,3,3]	
14	sağ	[5,3,3]	
		[3,5,3]	
	sağ-sol	[2,1,3,5] = [(2,1),3,5] = [3,3,5]$^{/}$	
35-40	sol	[5,3,3,5] =	[(5,3,3),5] = [5,3,3]$^{+}$
			[5,(3,3,5)] = [3,3,5]$^{+}$
37	sağ	[5,3,3]	
		[3,5,3]	
38	sağ	[5,3,3]	
		[3,5,3]	
41	sağ-sol	[3,2,1,3] = [3,3,(3,2)] = [3,3,5]$^{t/}$	
42	sağ-sol	[3,2,1,3] = [3,3,(3,2)] = [3,3,5]$^{t/}$	

Tablo 7'de sergilenen bulgular, Prelüd:7'de her üç akor tipine de yer verildiğini ortaya koymaktadır.

2.7. PRELÜD:8



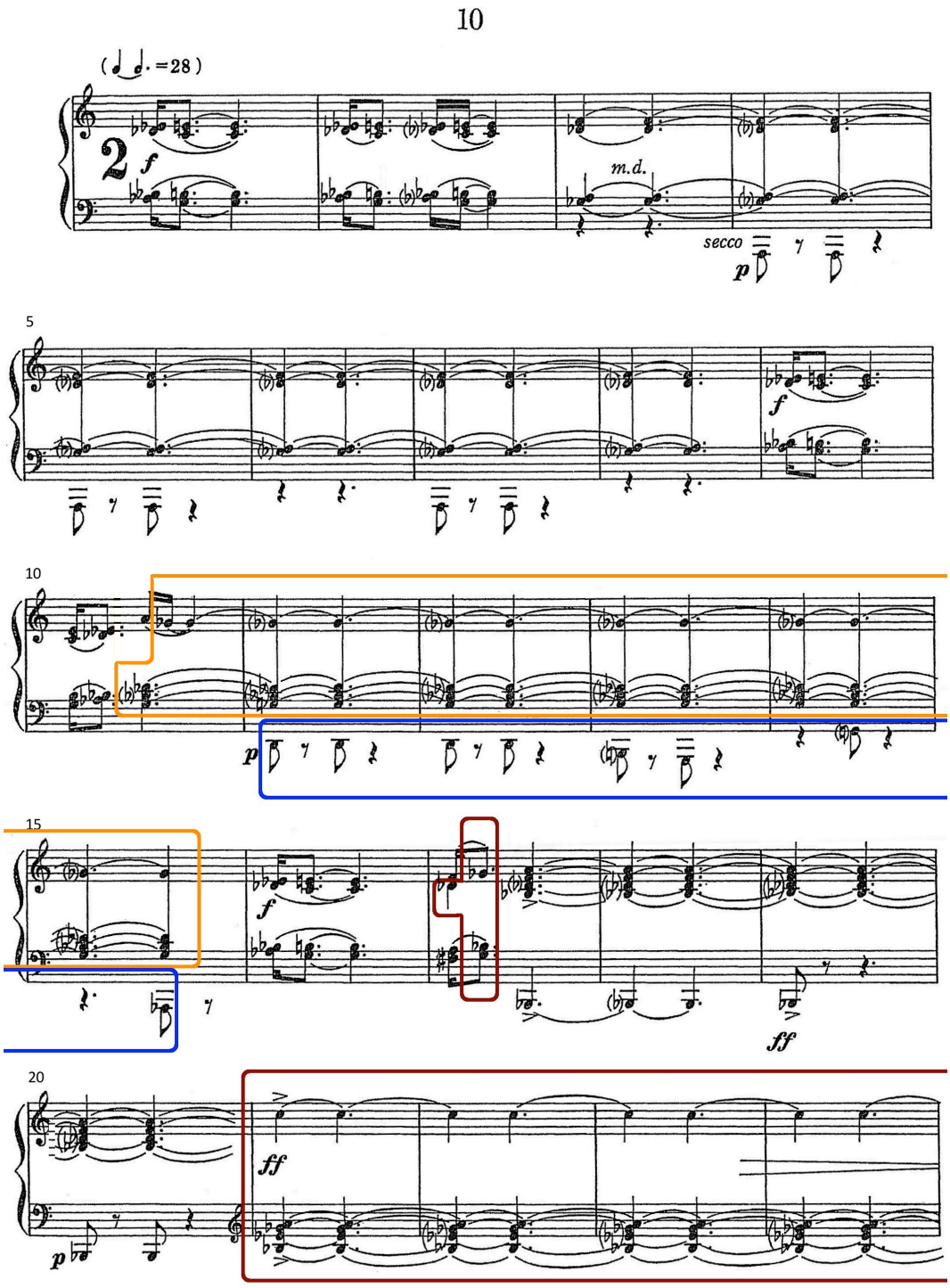

25
p cresc.
28
8
ff
decresc.
31
p
p
mf
p
35
8
p
mf
senza suonare
p
pp

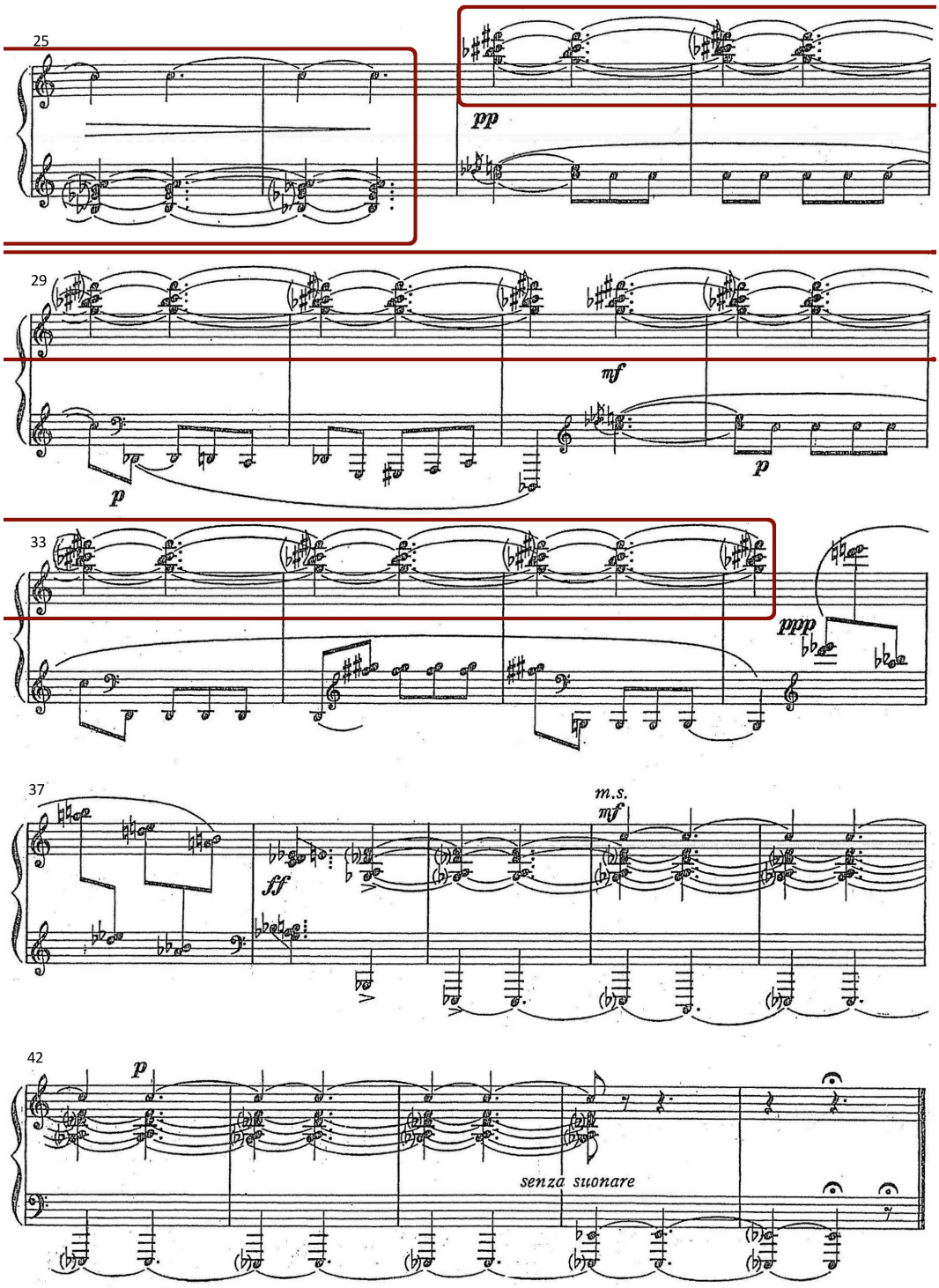
Tablo 8. Prelüd:8'de Saygun akoru dağılımı

ö	El	Akor Tipi
10-11	sağ-sol	[3,3,5]
29	sağ-sol	[5,3,3,3] = [(5,3,3),3] = $[5,3,3]^{+}$
29-34	sağ-sol	[5,3,3]

Tablo 8'de sergilenen bulgular, Prelüd:8'de [3,5,3]'e yer verilmediğini ortaya koymaktadır.

2.8. PRELÜD:10



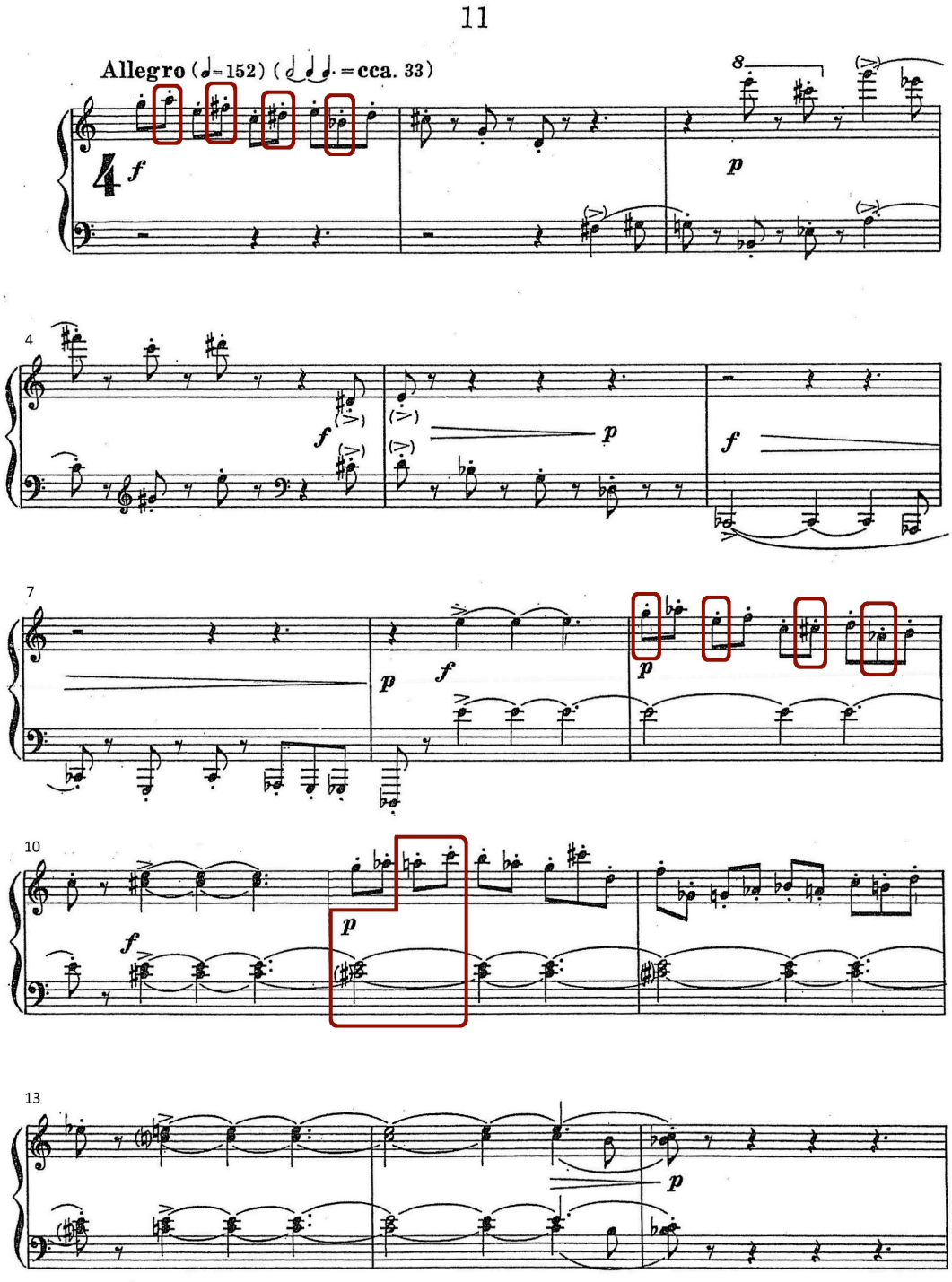

25
pp
29
mf
p
p
33
ppp
37
m.s.
mf
ff
42
p
senza suonare

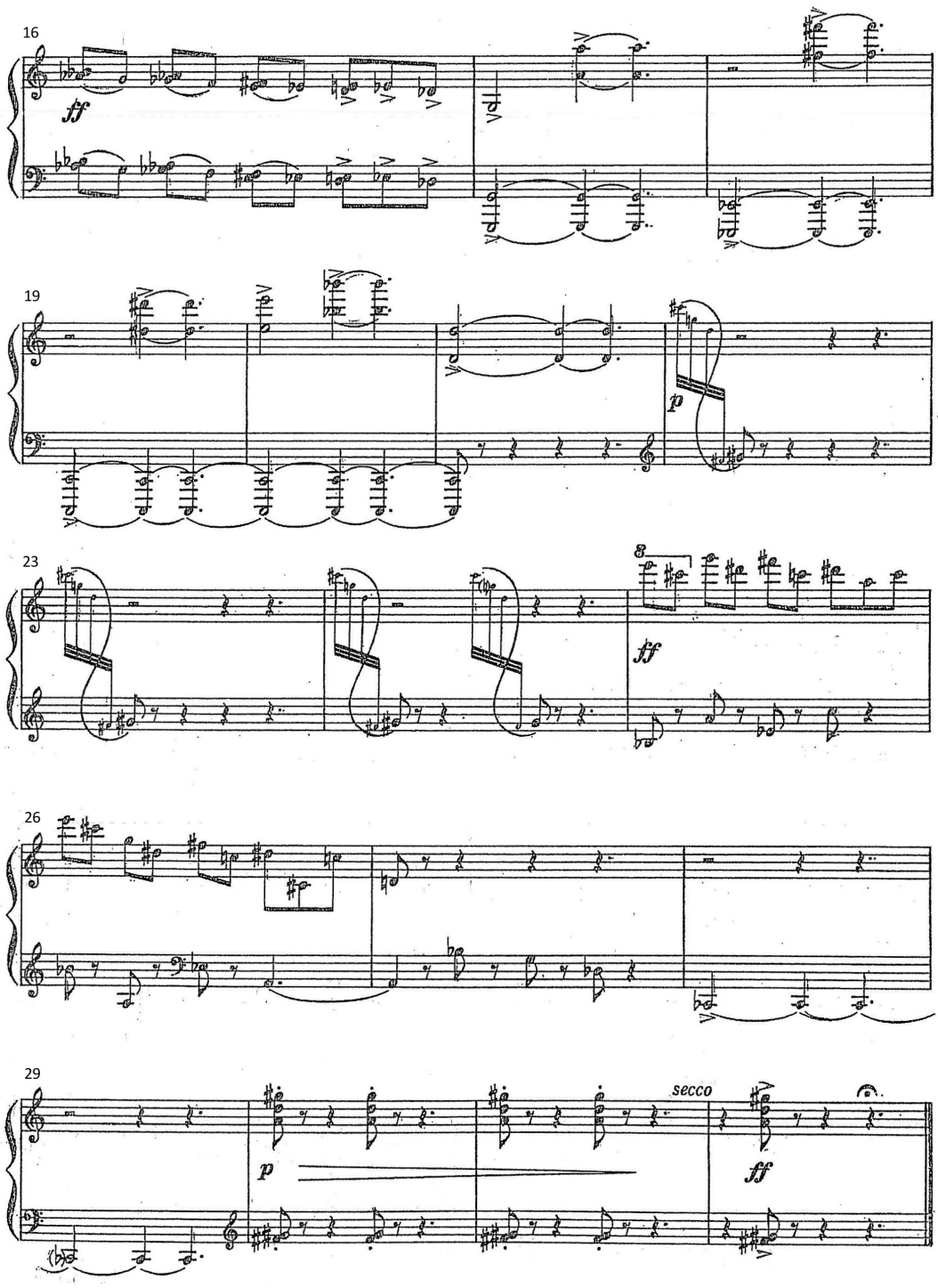
Tablo 9. Prelüd:10'da Saygun akoru dağılımı

ö	El	Akor Tipi
10-15	sağ-sol	[3,3,5]
	sol	[1,3,3,5] = [1,(3,3,5)] = $[3,3,5]^{+}$
17	sağ-sol	[3,3,5]
21-26	sağ-sol	[5,3,3,3] = [(5,3,3),3] = $[5,3,3]^{+}$
27-36	sağ	[3,3,5]

Tablo 9'da sergilenen bulgular, Prelüd:10'da [3,5,3]'e yer verilmediğini ortaya koymaktadır.

2.9. PRELÜD:11



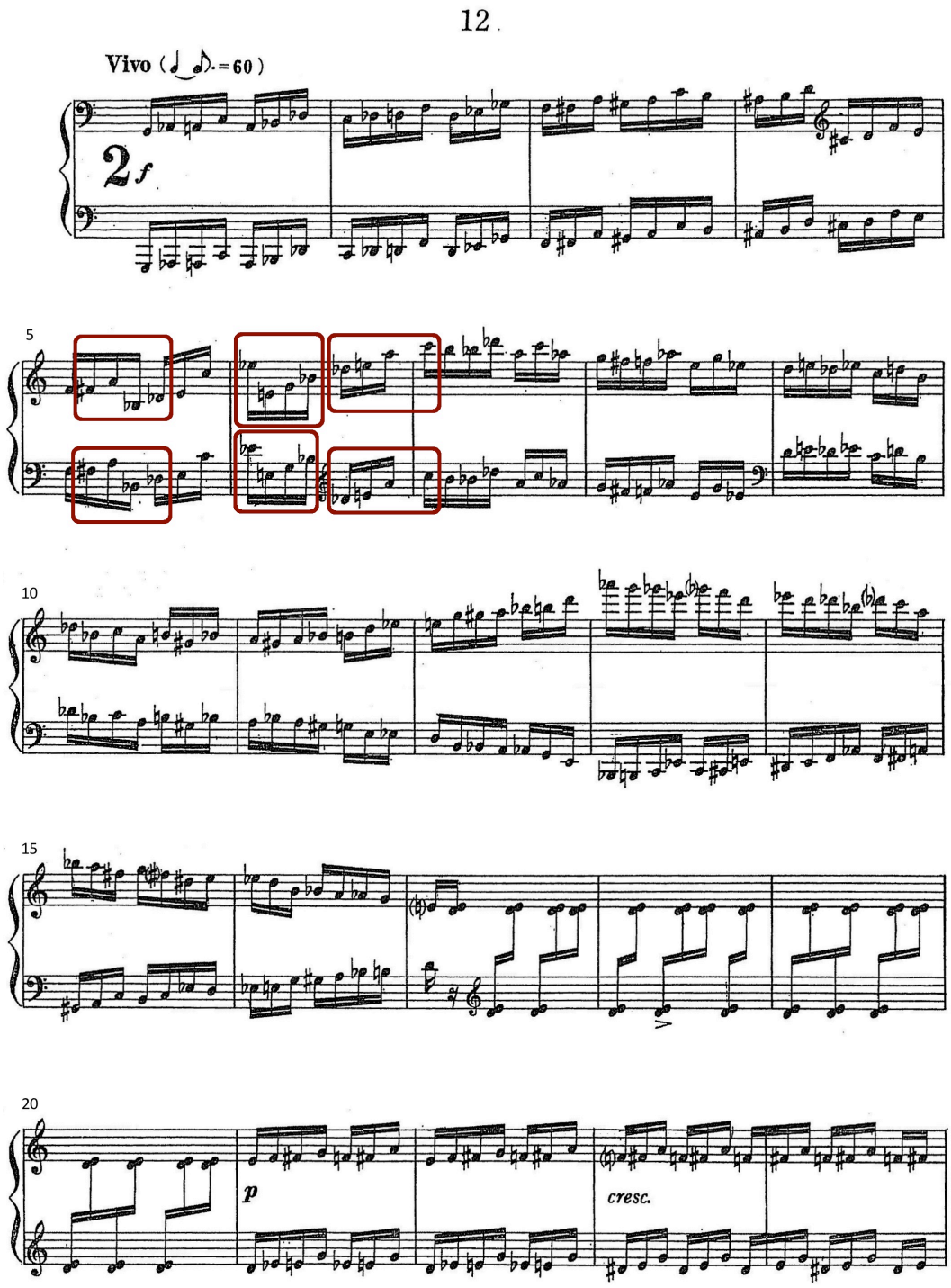

16
ff
19
p
23
8
ff
26
29
p
secco
ff

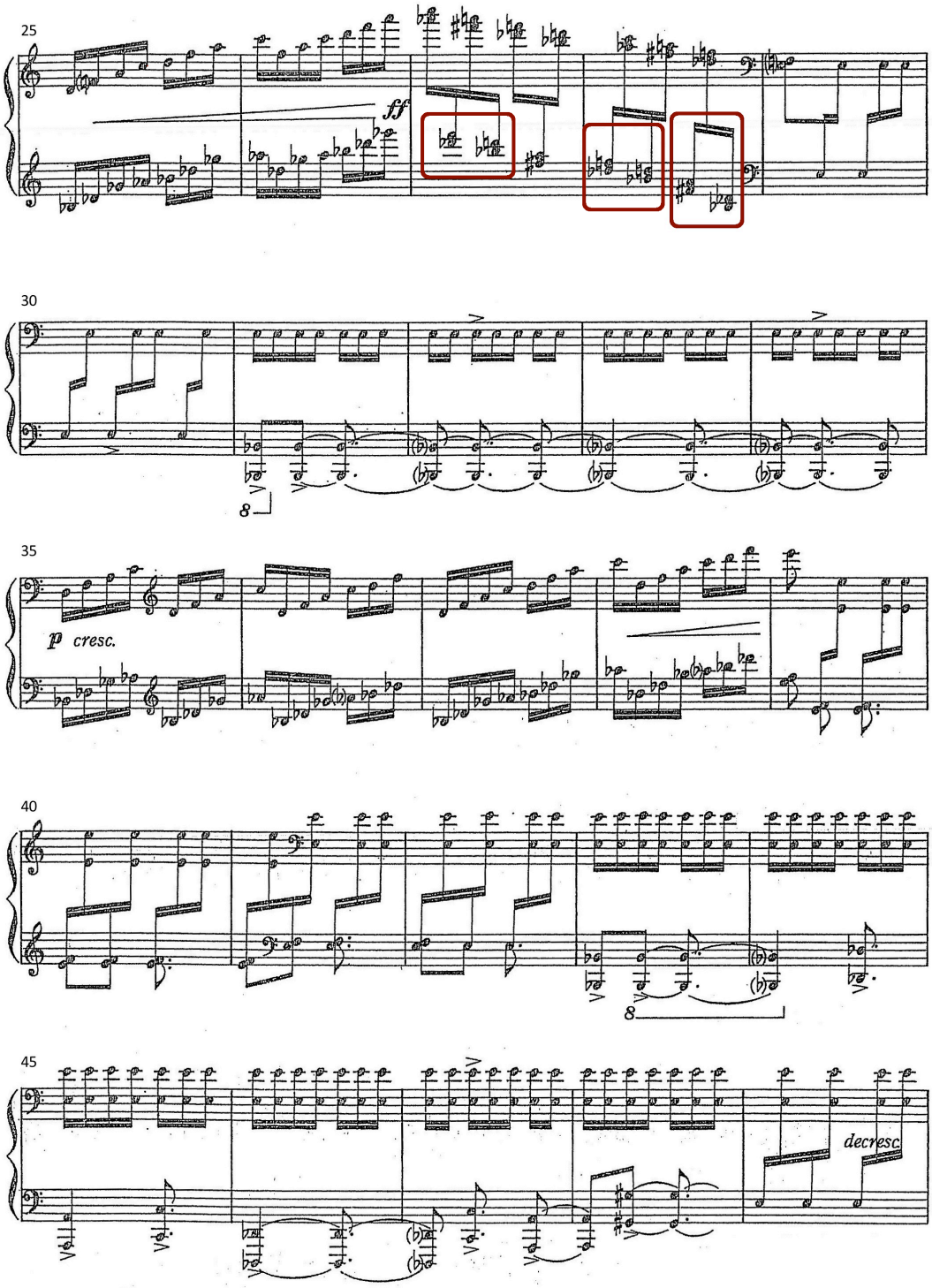
Tablo 10. Prelüd:11'de Saygun akoru dağılımı

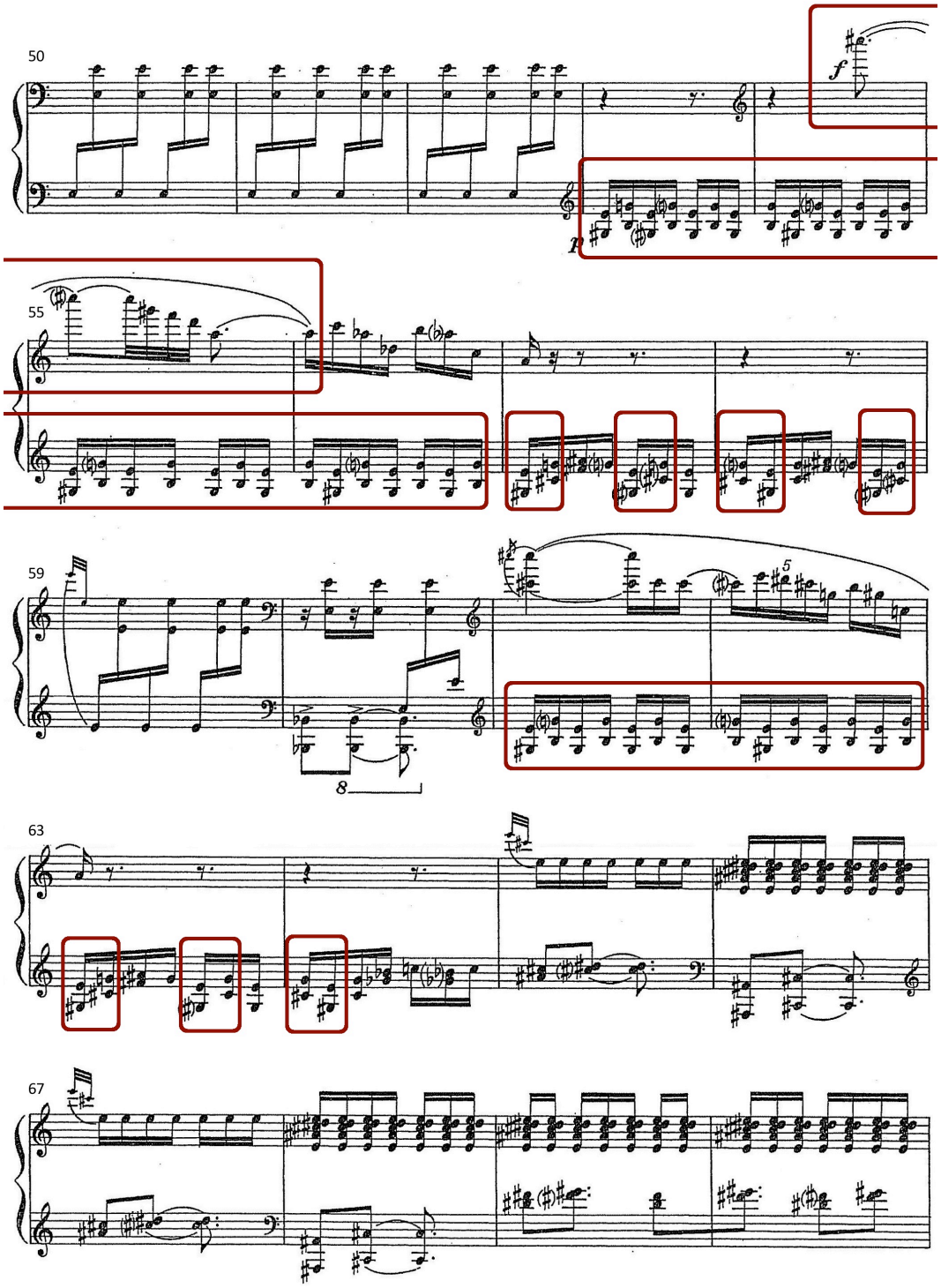
ö	El	Akor Tipi
1	sağ	[5,3,3]
9	sağ	[5,3,3]
11	sağ-sol	[3,5,3]

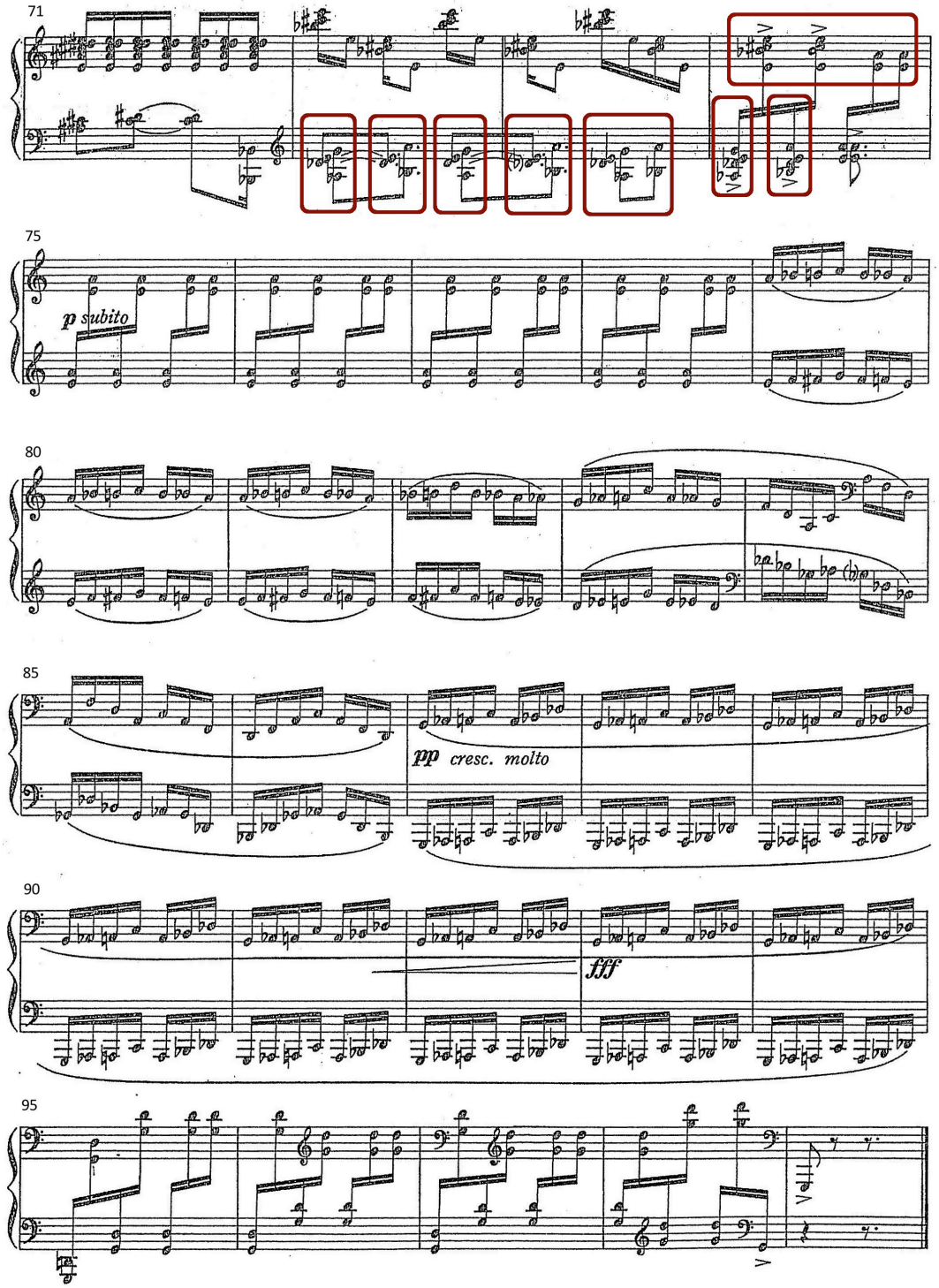
Tablo 10'da sergilenen bulgular, Prelüd:11'de [3,3,5] akor tipine yer verilmediğini ortaya koymaktadır.

2.10. PRELÜD:12




25
ff
30
8
35
p cresc.
40
8
45
decresc.


50
f
p
55
59
8
5
63
67


71
75
p subito
80
85
pp cresc. molto
90
fff
95

Tablo 11. Prelüd:12'de Saygun akoru dağılımı

ö	El	Akor Tipi	
5	sağ	[3,5,3]	
	sol	[3,5,3]	
6-7	sağ	[3,3,5]	
		[3,5,3]	
	sol	[3,3,5]	
		[3,5,3]	
27	sol	[3,1,3] = $[3,5,3]^{t}$	
28	sol	[3,1,3] = $[3,5,3]^{t}$	
		[3,5,3]	
53-56	sağ	[5,3,3,5] =	[(5,3,3),5] = $[5,3,3]^{+}$
			[5,(3,3,5)] = $[3,3,5]^{+}$
	sol	[3,5,3]	
57	sol	[5,3,3]	
		[5,3,3]	
58	sol	[5,3,3]	
		[5,3,3]	
61-62	sol	[3,5,3]	
63	sol	[5,3,3]	
		[5,3,3]	
64	sol	[5,3,3]	
72	sol	[5,3,3]	
		[3,3,5]	
		[5,3,3]	
73	sol	[3,3,5]	
		[5,3,3]	
		[3,3,5]	
74	sağ	[5,1,3,3] = $[3,3,5]^{t}$	
	sol	[5,3,3]	
		[3,3,5]	

Tablo 11'de sergilenen bulgular, Prelüd:12'de her üç akor tipine de yer verildiğini ortaya koymaktadır.

BÖLÜM 3

SONUÇ VE TARTIŞMA

3.1. SAYGUN'A ÖZGÜ YAKLAŞIMLAR

Çalışmanın önceki bölümünde sergilenen analiz bulguları ve yorumlar ışığında, [3,5,3] ve türevi yapıları kullanımında, Saygun'a özgü şu beş yaklaşımdan söz edilmesi mümkündür: *Genişletme*, *bölme*, *ses taşıma*, *iç içe kullanma* ve *eşzamanlı kullanma*.

Genişletme

Prelüd:1, 6, 7, 8, 10 ve 12'de kullanılmakta olan ve çalışmada $^{+}$ ile simgelenen *genişletme*, "[3,5,3] ya da türevi yapının *sınırları dışına* ses ekleme" olarak tanımlanabilir (Bkz. s. 10). Eklenen ses sayısı en çok 2'dir.

Bölme

Prelüd:1, 2, 5, 6 ve 7'de kullanılmakta olan ve çalışmada $^{/}$ ile simgelenen *bölme*, "[3,5,3] ya da türevi yapıda, *akorun ardışık iki sesi arasına* ses ekleme" olarak tanımlanabilir (Bkz. s. 11). Eklenen ses sayısı en çok 2'dir.

Ses Taşıma

Prelüd:2 ve 12'de kullanılan ve çalışmada ^{t} ile simgelenen *ses taşıma*; "bir akorda, tizdeki veya pestteki bir ya da iki sesin, kimi zaman bir oktav aşağı, kimi zaman da bir oktav yukarı taşınmasıyla [3,5,3] veya türevi bir yapının elde edilmesi" olarak tanımlanabilir (Bkz. s. 17).

İç İçe Kullanma

Prelüd:1, 2, 5, 6 ve 7'de kullanılan *iç içe kullanma*, "birbiri içine geçmiş olan ve dolayısıyla en az bir ortak ses barındıran [3,5,3] ve türevi yapılar" olarak tanımlanabilir [Bkz. s. 12 (Prelüd:2, ö15)].

Eşzamanlı Kullanma

Prelüd:2, 5, 6 ve 7'de saptanan *eşzamanlı kullanma*, yukarıdaki yaklaşımlardan ikisi ya da üçünün aynı anda görülmesidir. Albüm genelinde,

- eşzamanlı ses taşıma ve bölme (Prelüd:2, 5 ve 7)
- eşzamanlı bölme ve genişletme (Prelüd:6)
- eşzamanlı iç içe kullanma ve ses taşıma (Prelüd:2)
- eşzamanlı iç içe kullanma ve bölme (Prelüd:2)
- eşzamanlı iç içe kullanma, ses taşıma ve bölme (Prelüd:2)

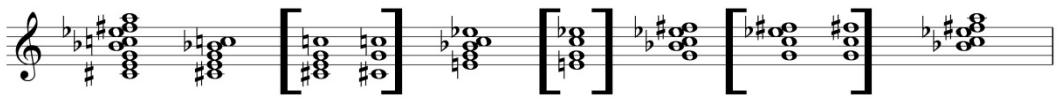
olmak üzere beş ayrı şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Böylesi bir tablo, Prelüd:2'nin, - gerek iç içe kullanma, gerekse eşzamanlı kullanma yoğunluğu dikkate alınarak - diğer prelüdlere oranla çok farklı bir konumda yer aldığını gözler önüne sermektedir.

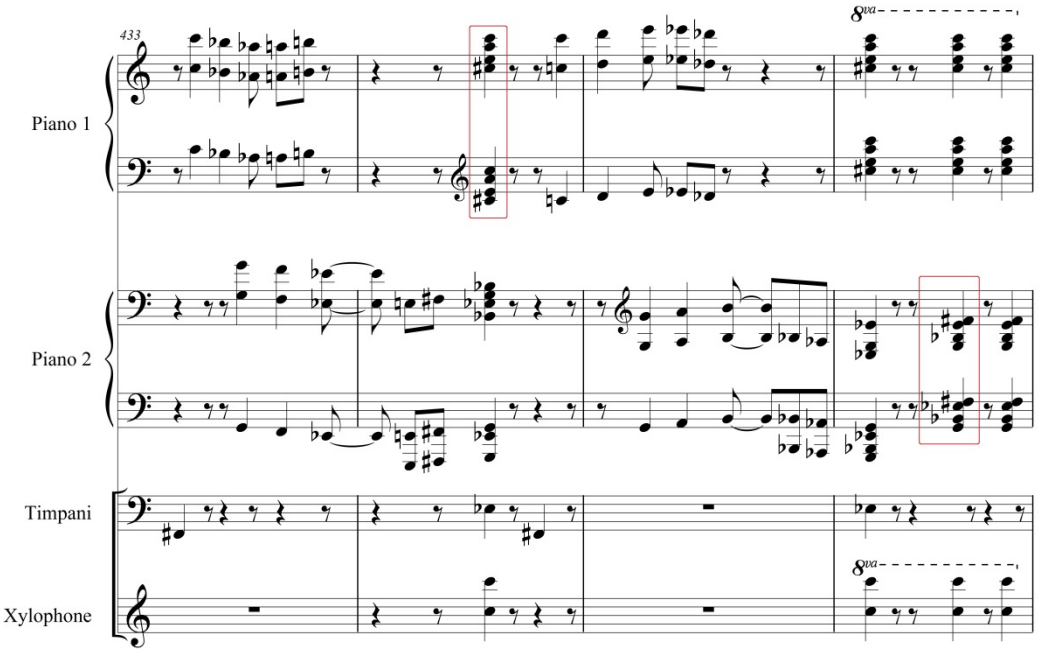
3.2. BARTÓK AKORU

İlginçtir ki, [3,5,3], uluslararası literatürde *Bartók akoru* olarak anılmaktadır.

Macar teorisyen Ernö Lendvai'ye göre, Bartók'un, Fibonacci sayılarını kullanarak oluşturduğu beş akor tipi vardır (Lendvai, 1979, s. 42-44). Lendvai'nin α, β, γ, δ ve ε olarak adlandırdığı bu yapılardan üçüncüsü [3,5,3]'e karşılık gelmektedir:



Nota 7. Bartók. İki Piyano ve Vurmalılar için Sonat, Sz. 110 (1937), I, ö433-436



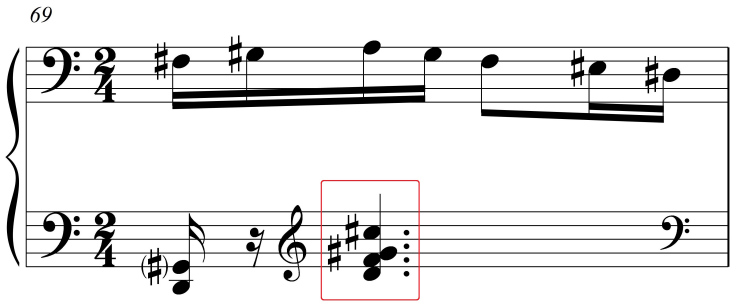
Şu halde, [3,5,3], Lendvai sınıflandırmasına göre bir "γ akoru"dur [2].

Eldeki veriler ışığında, Saygun ve Bartók'un ilk kez bir araya geldiği tarih 2 Kasım 1936'dır [3]. Bununla birlikte, Saygun'un, bir [3,5,3] türevi olan [3,3,5]'i kullandığı *ilk* eser, 1931-1932 tarihlerinde tamamladığı, *Suite*, *Piyano için Beş Parça* (Opus 2) başlıklı yapıttır ve Bartók'la tanışmasından dört (ya da beş) yıl öncesine işaret etmektedir.

[2] Aynı yaklaşımı Yılmaz Aydın'ın *Türk Beşleri* başlıklı kitabında da görmek mümkündür. Aydın, Saygun'un *1. Piyano Konçertosu*'na ilişkin açıklamalarında, Bartók'un da adını vererek *"Beta Akor"* kullanımlarından söz eder (Aydın, 2003, s. 134).

[3] Bartók, Ankara Halkevi'nin davetiyle, derleme çalışmalarını yürütmek ve birkaç konferans vermek üzere 2 Kasım 1936'da İstanbul'a gelir. Kendisini karşılayan isim Ahmed Adnan Saygun'dur. Besteci, 18 Kasım'dan başlayarak, Türkiye'den ayrıldığı 29 Kasım'a dek Adana, Tarsus, Mersin ve Osmaniye'de Saygun'la birlikte derlemeler yapar (Aracı, 2007, s. 104; Sipos, 2009, s. 18-21).

Nota 8. Saygun. Suite, Op. 2 (1931-1932), Nr. 5, ö69



Saygun'un, Paris'teki öğrencilik yıllarında (1928-1931), birçok konseri izleme ve önemli prömiyerlerde bulunma şansı yakaladığı bilinmektedir (Aracı, 2007, s. 70). Bu konserlerin programlarında, Bartók yapıtlarının da yer almış olması muhtemeldir; ancak, Saygun'un, söz konusu konserlerde dinlediği eserler üzerinde herhangi bir analitik çalışma gerçekleştirip gerçekleştirmediğine, dolayısıyla [3,5,3] ve türevi yapıların Bartók'tan bir alıntı olup olmadığına ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Bu noktada, çalışmamızın hemen başında sergilenen, Manav'ın naklettiği anı dikkat çekicidir ve Saygun'un, [3,5,3] ve türevlerini "Bartók'tan alıntılayarak değil, bestenigâr makamından hareketle oluşturduğu" kanısını güçlendirmektedir.

Saygun'un bu tercihinin temelinde, büyük olasılıkla, bestenigârın, oktavı oluşturan 12 kromatik sesin 10'unu kapsayan perde zenginliği yatmaktadır [4,5]. Bu da göstermektedir ki, Saygun, bu makamın varlığının ve özel konumunun bilincindedir.

Şüpheye yer vermeyen tek nokta ise, kaynağı ne olursa olsun, [3,5,3] ve türevlerinin, Saygun yapıtları için bir *imza* niteliği taşıdığıdır!

---

[4] Eksik sesler si♭ ve mi♭'dür.

[5] Bestecinin yurtdışına açılmasını sağlayan yapıtlardan biri olarak kabul edilen ve ilk seslendirilişi Juilliard String Quartet tarafından gerçekleştirilen *2. Yaylı Çalgılar Kuarteti*'nin özellikle bitiş anında bestenigâr dizisinin açık biçimde sergilenişi dikkat çekicidir.

KAYNAKÇA

Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü* (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Bartók, B. (1937). *Sonata for Two Pianos and Percussion, Sz. 110*. London: Boosey & Hawkes. (1942)

Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2015). Bir Saygun İmzası: [5,3,3]. Ç. Adar (Haz.). *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 28-30 Mayıs 2015 - Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses Tını Algı Bileşenleri Tam Metin Kitabı* (s. 302-308). Afyonkarahisar: Matbaa-i Beka.

Lendvai, E. (1979). *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London: Kahn & Averill.

Saygun, A. A. (1931-1932). *Tema Con Variazioni, Op. 2, Nr. 5*. Ankara: Devlet Konservatuvarı. (1960)

Saygun, A. A. (1957). *Piyano Konçertosu, Nr. 1, Op. 34*. (El Yazması).

Saygun, A. A. (1967). *Twelve Preludes On Aksak Rhythms, Op. 45*. New York: Southern Music Publishing. (1969)

Saygun, A. A. (1968). *On Türkü, Op. 41*. Ankara: Devlet Konservatuvarı. (1968)

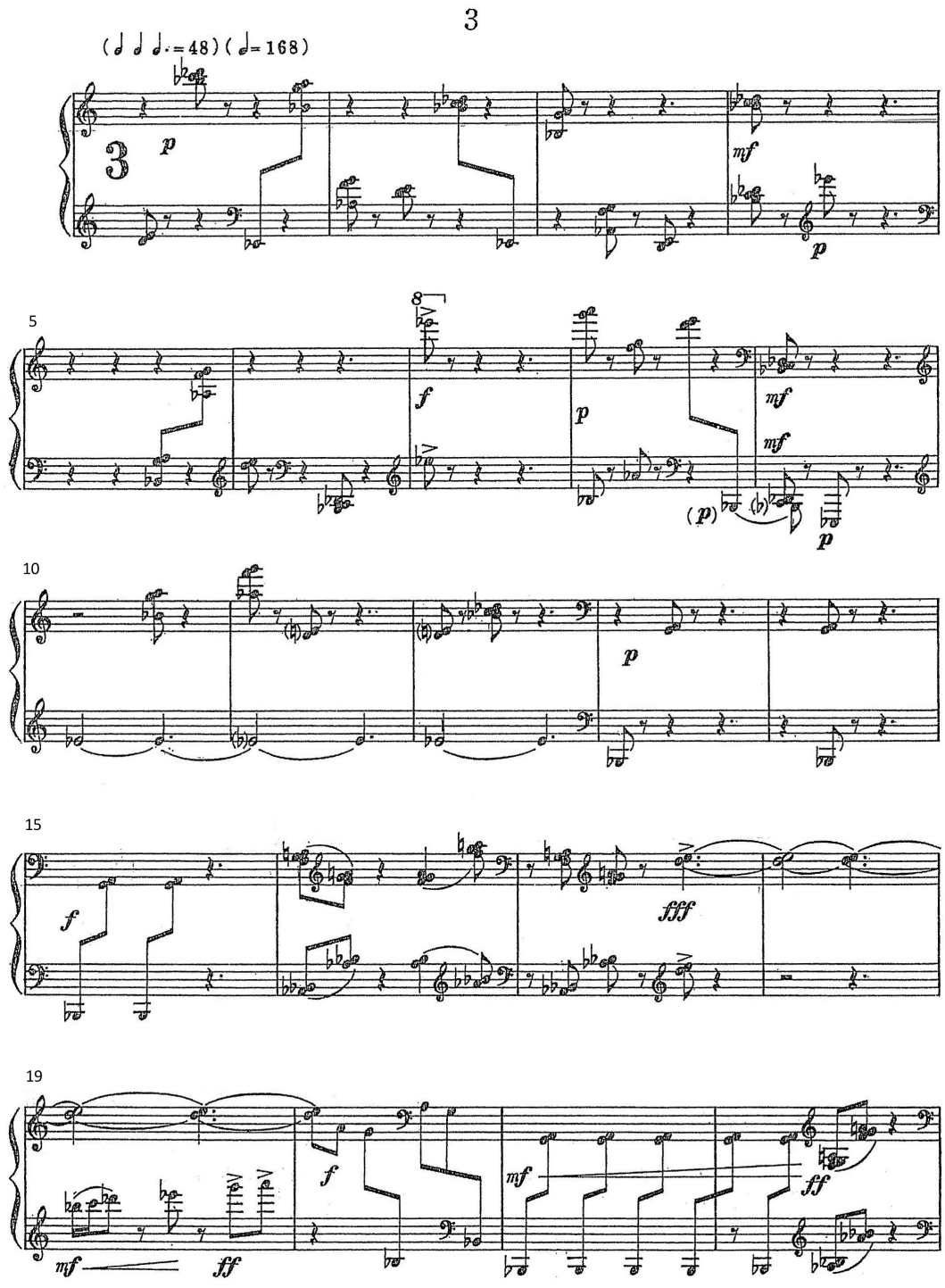
Saygun, A. A. (1973). *Köroğlu, Op. 52*. (El Yazması).

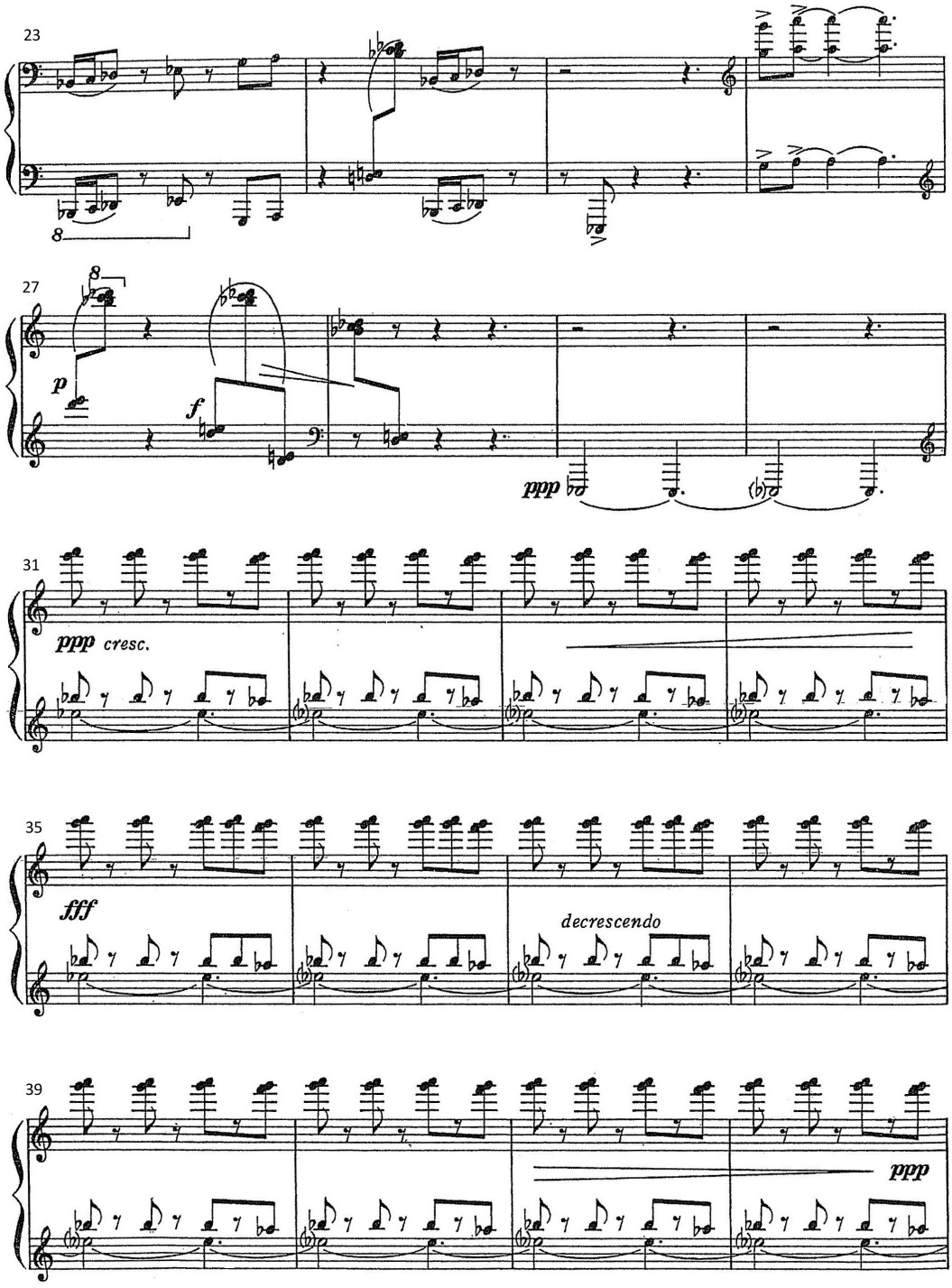
Saygun, A. A. (1975). *Ayin Raksı, Op. 57*. (El Yazması).

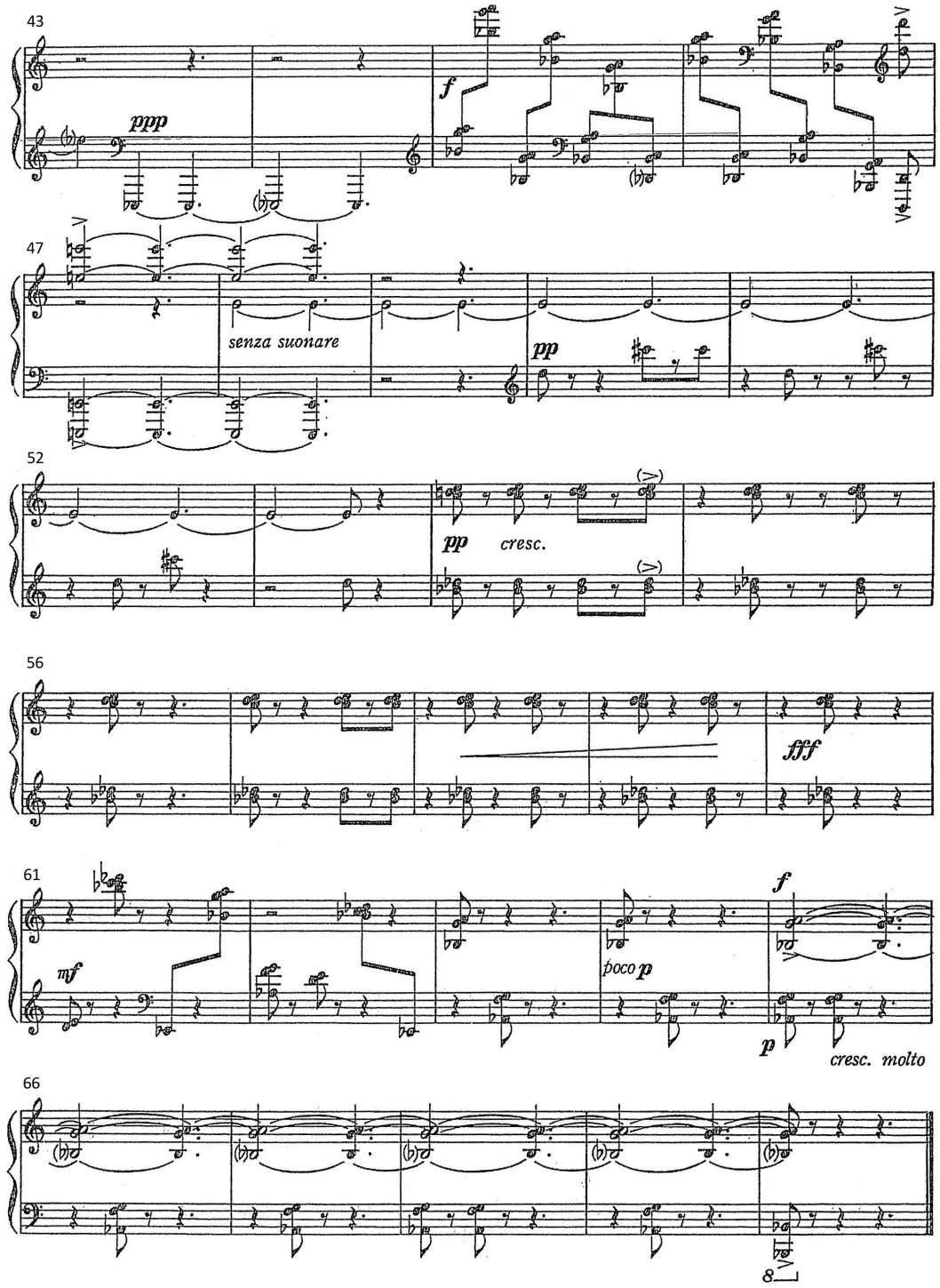
Saygun, A. A. (1986). *Orkestra İçin Çeşitlemeler, Op. 72*. Ankara: Meteksan Anonim Şirketi. (1990)

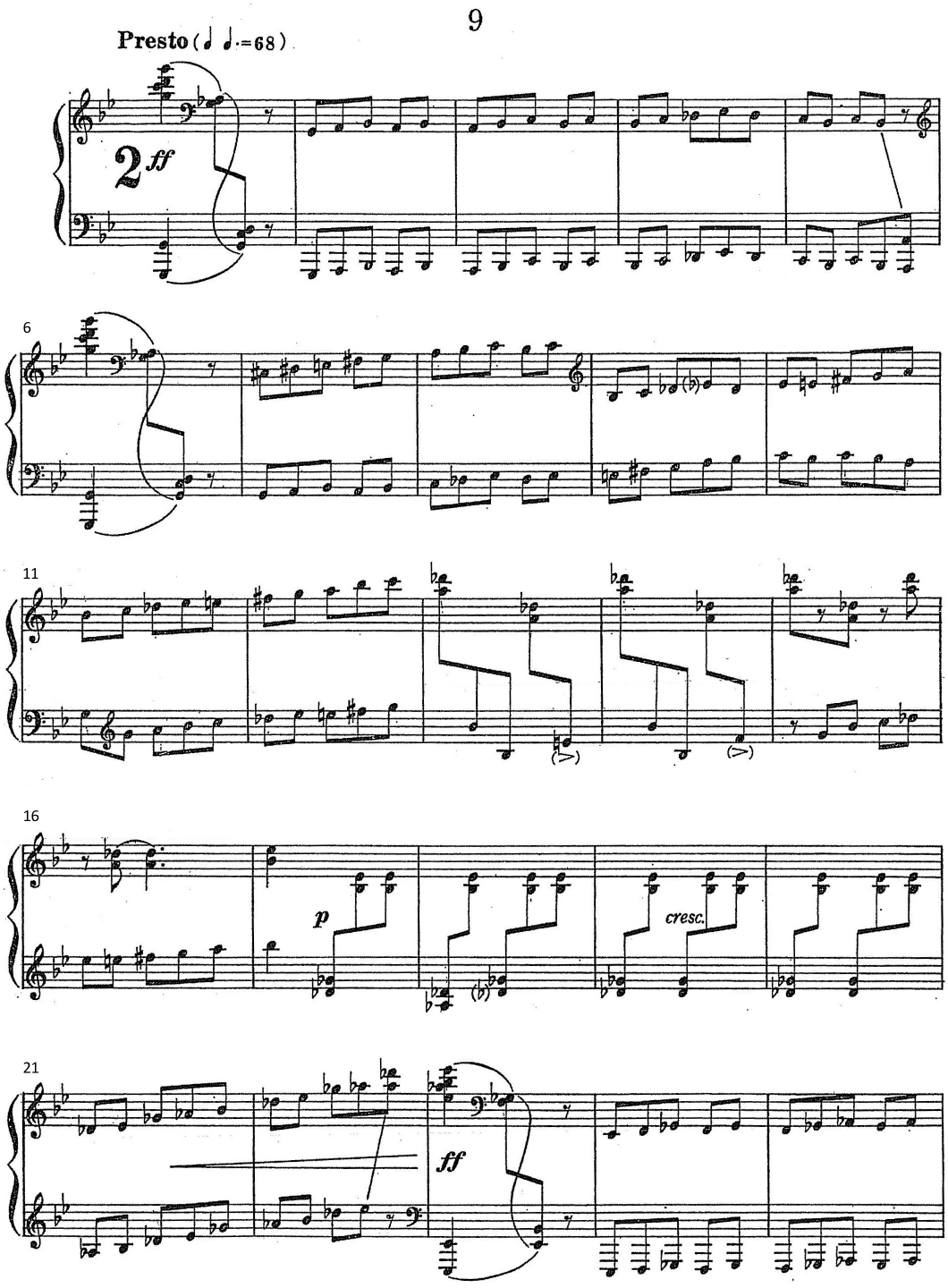
Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartók'un İzinde* (S. Deliorman, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (2000).

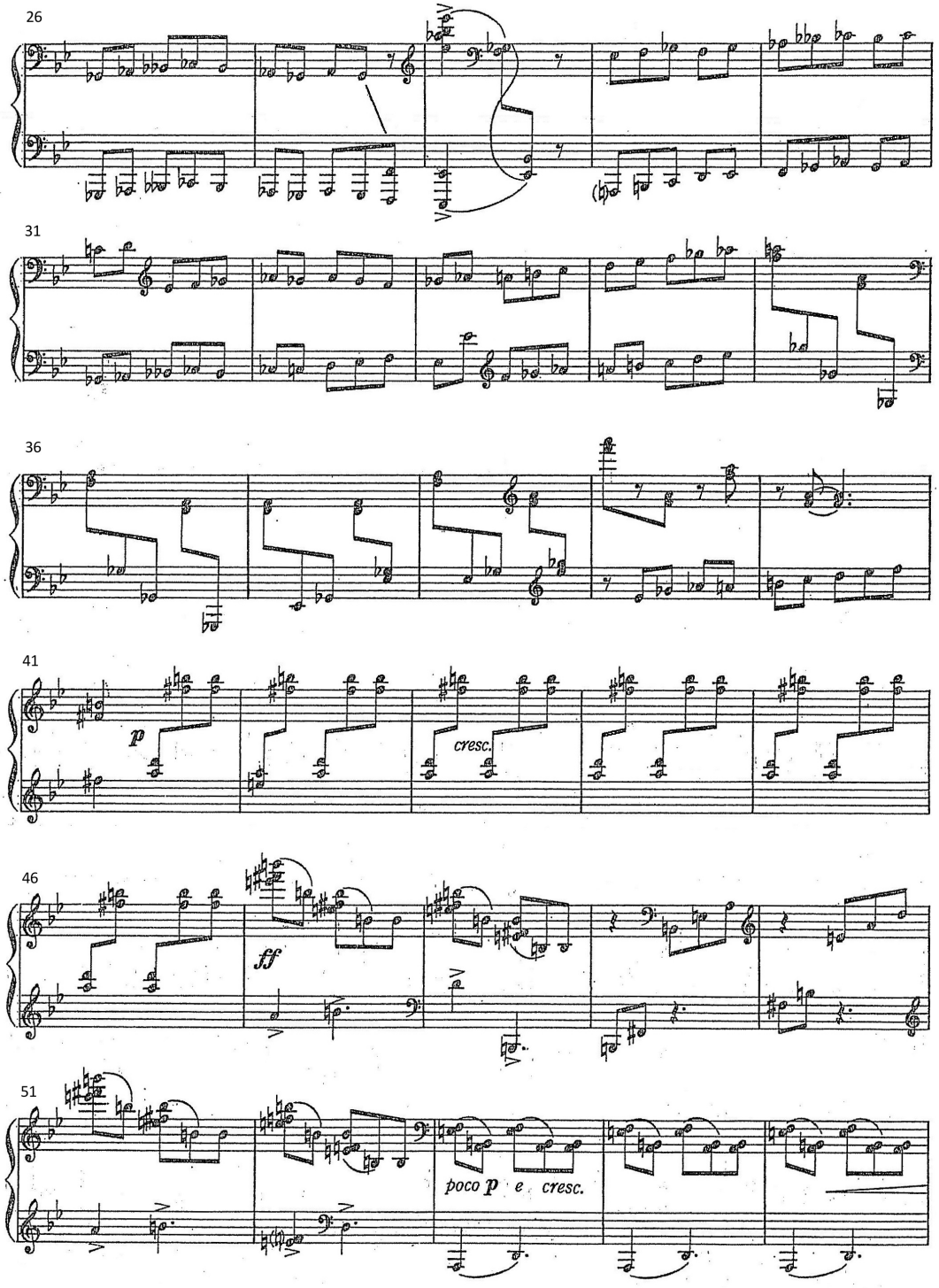
EK: [3,5,3] VE TÜREVİ YAPILARIN KULLANILMADIĞI PRELÜDLER: 3, 9

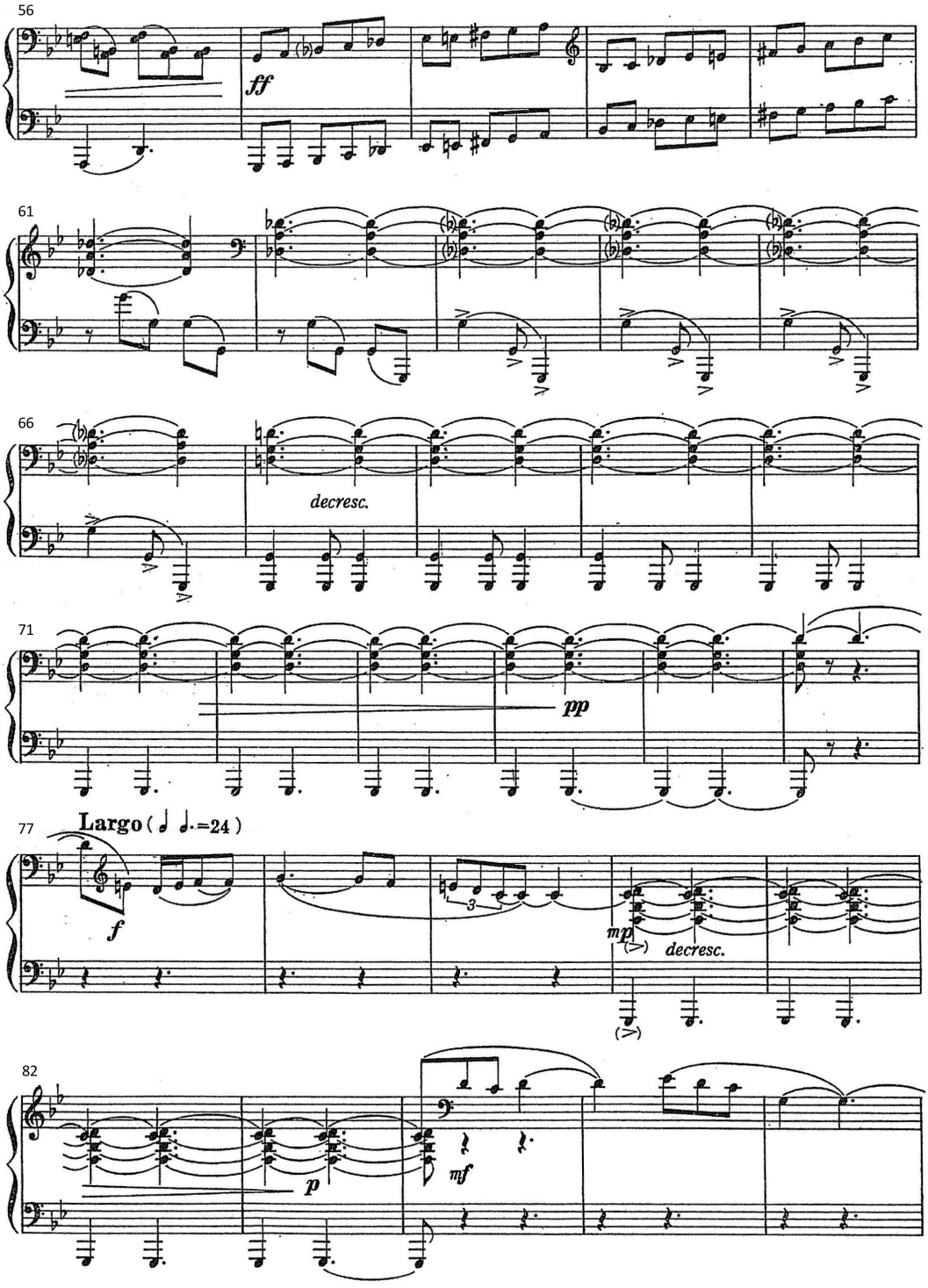

3
(♩ ♩ ♩.=48) (♩=168)
3
p
mf
p
5
8
f
p
mf
mf
(p)
p
10
p
15
f
fff
19
mf
ff
f
mf
ff

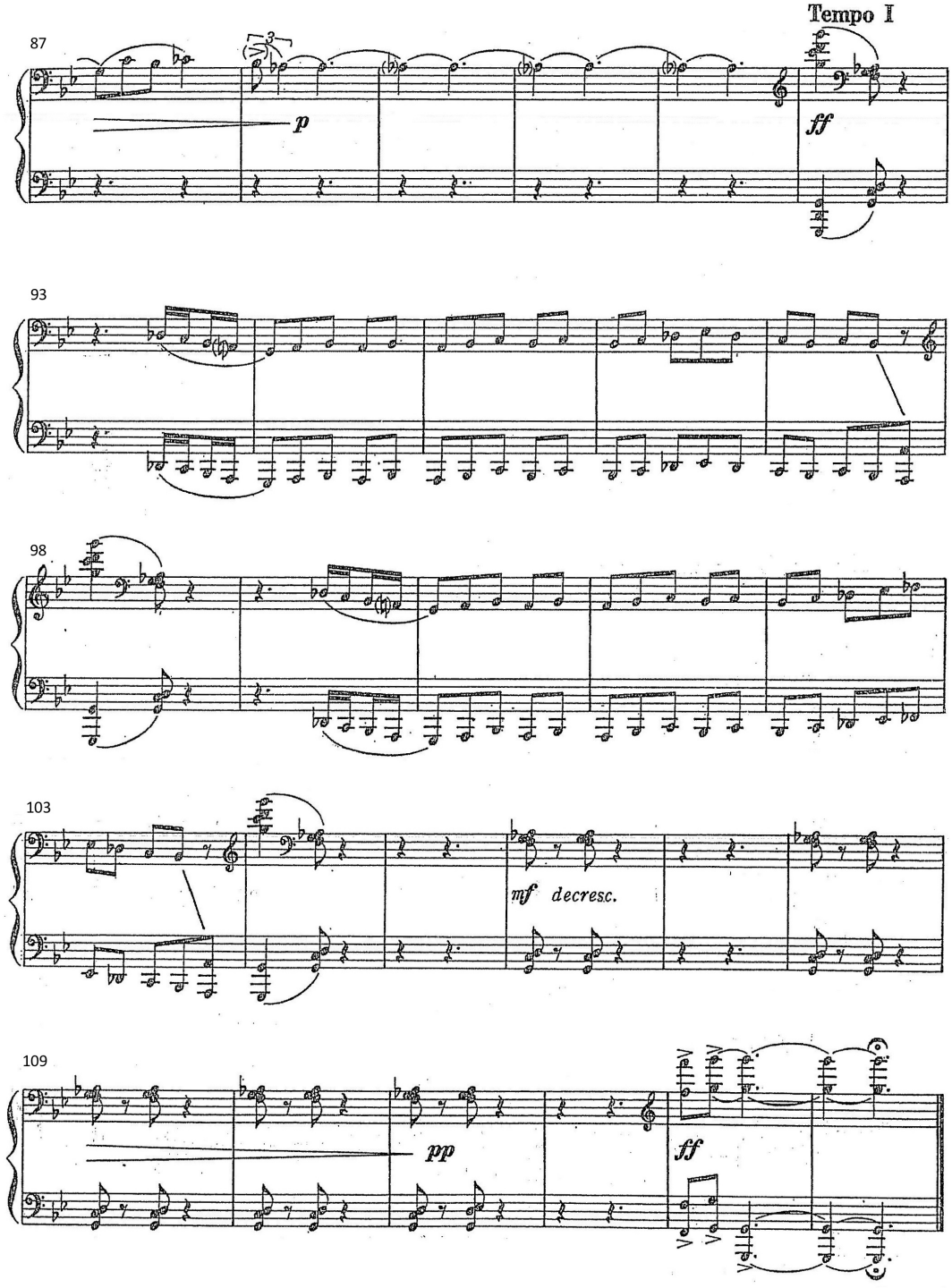

23
8
27
8
p
f
ppp
31
ppp cresc.
35
fff
decrescendo
39
ppp


43
ppp
f
47
senza suonare
pp
52
pp
cresc.
56
fff
61
mf
poco p
f
p
cresc. molto
66
8


9
Presto (♩ ♩.=68)
2 ff
6
11
16
p
cresc.
21
ff


26
31
36
41
p
cresc.
46
ff
51
poco p e cresc.


56
ff
61
66
decresc.
71
pp
77
Largo (𝅗𝅥 𝅗𝅥.=24)
f
3
mp
decresc.
82
p
mf


Tempo I
87
p
ff
93
98
103
mf decresc.
109
pp
ff