



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**SAYGUN'UN MüZİğİNDE MODALİTENİN YERİ VE ÖNEMİNE BİR  
BAKIŞ: 1. VE 4. SENFONİLERİNİN MODAL AÇIDAN  
İNCELENMESİ**

Orhan Veli zbayrak

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018



SAYGUN'UN MÜZİĞİNDE MODALİTENİN YERİ VE ÖNEMİNE BİR BAKIŞ: 1.  
VE 4. SENFONİLERİNİN MODAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Orhan Veli Özbayrak

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

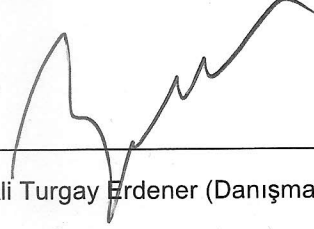
Ankara, 2018

## KABUL VE ONAY

Orhan Veli Özbayrak tarafından hazırlanan "Saygun'un Müziğinde Modalitenin Yeri ve Önemine Bir Bakış: 1. ve 4. Senfonilerinin Modal Açıdan İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, 16.02.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Hatıra Ahmedli Cafer (Başkan)



Yrd. Doç. Ali Turgay Erdener (Danışman)



Doç. Orhun Orhon

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

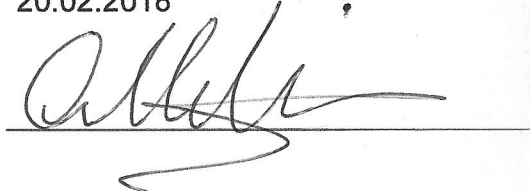
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

20.02.2018



Orhan Veli Özbayrak

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

**Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)


**Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

**Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

**Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

20 /02/2018

  
**Orhan Veli ÖZBAYRAK**

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde beni her zaman destekleyen ve özendiren, sahip olduğum fikirleri ve ulaştığım bulguları her zaman nesnel bir bakış açısıyla yeniden değerlendirmeye çalışmamı sağlayan değerli hocam ve danışmanım **Yrd. Doç. Turgay Erdener'e**, konu üzerinde Adnan Saygun'la yaptıkları konuşmaları ve bu bağlamda Saygun'un düşüncelerini bana aktararak bu çalışmanın ilerleme sürecinde kimi açılardan beni, sonradan doğru olduğunu düşündüğüm düşünsel izler aramaya yönlendiren ve değerli fikirlerini şahsımdan esirgemeyen **Prof. Muammer Sun'a**, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabının varlığından beni haberdar ederek baskısı bulunmayan bu yayını benimle paylaşan, dolayısıyla Saygun'un müziğini modal açıdan incelerken bunu gerekçelendirebilmeme kapı açmış ve bu çalışmanın zenginleşmesine aracı olmuş **Önder Özkoç'a**, Saygun gibi bir çok açıdan düşünsel derinliğe sahip bir bestecinin dayandığı özü aramaya çabalarken, müziğini anlama heyecanı ve isteğini her zaman benimle paylaşarak beni manevi olarak desteklemiş olan **Onur Arınç Duran'a** teşekkürü bir borç bilirim.

Orhan Veli Özbayrak

## ÖZET

ÖZBAYRAK, Orhan Veli. *Saygun'un Müziğinde Modalitenin Yeri ve Önemine Bir Bakış: 1. ve 4. Senfonilerinin Modal Açıdan İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu çalışmanın ana amacı, Adnan Saygun'un (1907-1991) modal anlayışını 1. ve 4. senfonileri kapsamında incelemektir. Saygun'un farklı yaratıcılık dönemlerine ait iki eserin seçilmesinin nedeni, biçem bakımından birbirlerinden ayrılan bu iki eserin modları nasıl ve ne derece barındırıp ele aldığını sorgulamak, iki eser arasında modal bakımdan farklılıklar veya benzerlikler bulunup bulunmadığını saptayarak bestecinin mod anlayışının kendi müzik dilindeki yerini iki eserli bir örneklem üzerinden sunmaya çalışmaktır.

Saygun'un mod anlayışının kapsamlı biçimde anlaşılabilmesi için, 1. bölümde mod kavramı tanımlanmaya çalışılmış ve kavramın müzikbilim tarihinde anlam bakımından uğradığı değişiklikler ele alınmıştır. Ardından, Antik Yunan ve batıdaki mod kuramları ayrıntılı biçimde incelenmiş ve ikisi arasındaki ilişki gerekçeleriyle sunulmuştur. 2. bölümde, yaptığı yayınlar üzerinden Saygun'un mod anlayışı irdelenmiş ve anlayışının kökenine ilişkin açıklamalarda bulunulmuştur. 3. ve son bölümde ise, ilk iki bölümde elde edilen bilgilerden yola çıkarak Saygun'un 1. ve 4. senfonileri modal açıdan incelenmiş ve hangi modların nasıl ve hangi bağlamda kullanıldığı örnekleriyle açıklanmıştır.

Bir besteci olarak Saygun'un müzik biçeminin dayandığı kökleri ayrıntılarıyla inceleyen çalışmaların sayısı son derece kısıtlıdır. Bu çalışma, anılan eksikliği sınırlı bir alan içerisinde giderme amacıyla yapılmıştır. Saygun'un müzik biçeminin ana belirleyici unsurlarından biri olan mod olgusuna bestecinin yaklaşımının ve anılan eserlerinde bu olguyu ele alış biçiminin anlaşılmasının, kendi özgün dilinin çözümlenmesine önemli bir katkı sunacağı düşünülmektedir.

### **Anahtar Sözcükler**

Ahmed Adnan Saygun, Senfoni, Modalite, İnceleme



## ABSTRACT

ÖZBAYRAK, Orhan Veli. *An Outlook on the Place and Importance of Modality in Saygun's Music: Modal Analysis of His 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> Symphonies*, Master's Thesis, Ankara, 2018.

The main aim of this study is to explore the modal understanding of Adnan Saygun (1907-1991) within his 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> Symphonies. The reason why these two works were chosen, which belong to the different creativity periods of Saygun, is to examine how and to what extent these two stylistically divergent works handle and contain the modes in itself and to try to present the place of the composer's modal understanding in his own musical language through a sample consisting of two works with determining whether there are modal differences and similarities between them.

To be able to comprehend Saygun's modal understanding comprehensively, it has been tried to define the term mode and its semantic modifications in the history of musicology have been discussed in the 1<sup>st</sup> chapter. Afterwards, the ancient Greek and western modal theories have been analysed in detail and the relation between them was presented with its justifications. In the 2<sup>nd</sup> chapter, the modal understanding of Saygun was examined through his publications and the clarifications relating to the roots of his understanding was made. In the 3<sup>rd</sup> and last chapter, Saygun's 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> symphonies were analysed modally based on the content of the first two chapters and it is explained which modes how and in which context were used with its attached examples. The number of studies, which analyse the original roots of Saygun's musical style in detail, are extremely rare. This study ensued from the intention of fulfilling the abovementioned need within a limited scope. It is thought that the understanding of composer's approach to the fact mode, which is one of the main factors of Saygun's musical style, in his abovementioned works would make an important contribution to decode his unique language.

### **Keywords**

Ahmed Adnan Saygun, Symphony, Modality, Analysis

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM .....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	iii
TEŞEKKÜR .....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	ix
ÖRNEKLER DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ .....	1
1. AMAÇ.....	3
2. ÖNEM.....	4
3. KAPSAM.....	4
4. YÖNTEME İLİŞKİN GENEL BİLGİLER.....	5
1.BÖLÜM: MOD .....	7
1.1. MOD KAVRAMININ TANIMI.....	7
1.2. MODUN MÜZİKTEKİ YERİ.....	19
1.3. ANTİK YUNAN'DAN ORTAÇAĞ'A MOD SİSTEMİNİN UĞRADIĞI DEĞİŞİM.....	20
1.3.1. Antik Yunan'da Mod Kavramının Ele Alınış Biçimi.....	26
1.3.2. Batıdaki Yeni Mod Kuramı .....	52

1.3.3. İki Sistemin Karşılaştırılması .....	75
<b>2.BÖLÜM: SAYGUN VE MOD .....</b>	<b>78</b>
<b>SAYGUN'UN YAPTIĞI DERLEME GEZİLERİ.....</b>	<b>82</b>
<b>SAYGUN'UN HALK MÜZİĞİ ÜZERİNE YAPTIĞI YAYINLAR .....</b>	<b>94</b>
<b>SAYGUN'UN MOD ANLAYIŞI .....</b>	<b>98</b>
2.1.1. Saygun'un Musiki Nazariyatı'nda Mod Üzerine Aktardığı Bilgiler	112
2.1.2. Musiki Nazariyatı'nda Yer Verilen Törelerin Tamamı.....	121
2.1.3. Töresel Musiki.....	125
2.1.4. Saygun'un Mod ve Modalite Üzerine Düşünceleri .....	129
<b>3. BÖLÜM: SAYGUN'UN 1. VE 4. SENFONİLERİNİN MODAL AÇIDAN İNCELENMESİ.....</b>	<b>132</b>
<b>3.1. 1. SENFONİ.....</b>	<b>132</b>
3.1.1. 1. Bölüm .....	133
3.1.2. 2. Bölüm .....	146
3.1.3. 3. Bölüm .....	155
3.1.4. 4. Bölüm .....	157
<b>3.2. 4. SENFONİ.....</b>	<b>165</b>
3.2.1. 1. Bölüm .....	167
3.2.2. 2. Bölüm .....	185
3.2.3. 3. Bölüm .....	194
<b>3.3. 1. VE 4. SENFONİLERDEKİ MODAL YAKLAŞIMIN KARŞILAŞTIRILMASI.....</b>	<b>202</b>
<b>3.4. SONUÇ .....</b>	<b>204</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>207</b>
<b>EK KAYNAKÇA.....</b>	<b>212</b>

<b>EK. İNTİHAL RAPORU.....</b>	<b>213</b>
--------------------------------	------------

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Aristoksenus'a göre üç temel tetrakord türü .....	31
Şekil 2: Anarmonik Tetrakordun Farklı Gösterim Biçimleri.....	31
Şekil 3: Üç Ana Tetrakord Türünü Doğuran Triakordlar .....	33
Şekil 4: İki Tetrakordun Birleştirilmesi .....	36
Şekil 5: Miksolidyen Dizisi .....	37
Şekil 6: Yunan Müzik Kuramındaki Üç Ana Dizi ve Bu Dizileri Oluşturan Tetrakordlar.....	38
Şekil 7: <i>Systema teleion</i> / Kusursuz Dizge.....	39
Şekil 8: Mod Dizisinin Alt Çevrimi.....	43
Şekil 9: Mod Dizisinin Üst Çevrimi .....	44
Şekil 10: Antik Yunan Müzik Kuramına Göre Mod Dizileri .....	45
Şekil 11: İki Farklı Miksolidyen .....	47
Şekil 12: Batlamyus'a Göre Mod Dizileri (Aktarım Kuramı).....	51
Şekil 13: Boethius'a Göre Mod Dizileri .....	56
Şekil 14: Hucbald'e Göre Kusursuz Dizge .....	61
Şekil 15: Hucbald'e Göre Mod Dizileri.....	62
Şekil 16: <i>Alia Musica</i> 'ya Göre Mod Dizileri ve Bunlara Verilen Antik Yunan İsimleri.....	64
Şekil 17: Arezzolu Guido'dan Sonra Mod Dizilerinin Final ve Tenor Sesleri .....	66
Şekil 18: <i>Dodekachordon</i> 'da Mod Dizileri.....	68
Şekil 19: Zarlino'ya Göre Mod Dizileri (1571).....	71
Şekil 20: Antik Yunan ve Batıdaki Mod Dizilerinin Karşılaştırılması.....	77
Şekil 21: Türk Halk Müziğinin Temel Dizisi .....	100

Şekil 22: Ana Beşli Sesli Dizinin Altı Sesli Diziye Dönüşmesi.....	101
Şekil 23: Türk Halk Müziğindeki İki Temel Tetrakord Türü.....	102
Şekil 24: Türk Halk Müziğindeki Ana Diziler.....	103
Şekil 25: Saygun'un Temel Dizilere Ek Olarak Verdiği Diziler.....	107
Şekil 26: Saygun'a Göre Frig Tetrakordunun Hicaz Tetrakorduna Dönüşmesi .....	108
Şekil 27: Saba Tetrakordu.....	109
Şekil 28: Hüzzam Tetrakordu.....	109
Şekil 29: Saygun'un Verdiği Yarım Perdesiz Pentatonik Diziler.....	114
Şekil 30: Saygun'un Verdiği Yarım Perdeli Pentatonik Dizi.....	115
Şekil 31: Saygun'un Aktardığı Tetrakord Türleri.....	116
Şekil 32: Saygun'un Aktardığı Tetrakord Türleri.....	116
Şekil 33: Saygun'un Aktardığı Ayrık ve Bitişik Töre Biçimleri.....	117
Şekil 34: Ayrık Törenin Alt ve Üst Çevrimi .....	118
Şekil 35: Bitişik Törenin Alt Çevrimi .....	119
Şekil 36: Gergin Törenin İki Türü .....	119
Şekil 37: Töresel Musıki Kitabında <i>Hicaz Moduna</i> İlişkin Bir Örnek.....	128
Şekil 38: 1. Bölümün Açılış Ezgisinin Bağlı Bulunduğu Pentatonik Dizi.....	133
Şekil 39: 1. Bölümün İkinci Fikrinin Dizisi.....	134
Şekil 40: Örnek 3'te Verilen Ezginin Bağlı Bulunduğu Altı Sesli Dizi.....	136
Şekil 41: Sol Eksenli Bitişik Alaca Töre.....	138
Şekil 42: İki Hicaz Tetrakordundan Oluşmuş Dizi .....	138
Şekil 43: Örnek 7'de Verilen Üç Kesitin Bağlı Bulunduğu Dizinin Gelişim Süreci .....	139
Şekil 44: Sürekli Basın Üzerine Oturduğu Hipodor Dizisi.....	147
Şekil 45: Ana Ezginin Bağlı Bulunduğu Ayrık Dor Töresi.....	147

Şekil 46: Eşyedirimli Düzeneğe Uyarlanmış Mi bemol Eksenli Nev' eser Makam Dizisi.....	149
Şekil 47: Örnek 23'te Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Tam Ton Dizisi.....	150
Şekil 48: B Bölmesindeki Ezgilerin Bağlı Bulunduğu Dizilerin Arasındaki Evrim İlişkisi.....	152
Şekil 49: Oktatonik Dizi .....	152
Şekil 50: Örnek 30'daki Kesitin Birinci Ölçüsündeki Si Bemol Eksenli Sabâ Makamı Dizisi .....	153
Şekil 51: Örnek 30'daki Kesitin İkinci ve Üçüncü Ölçülerindeki La Eksenli Sabâ Makamı Dizisi .....	153
Şekil 52: Örnek 30'un Son Ölçüsündeki Dizisel Hattın Bağlı Bulunduğu Do Eksenli Nev' eser Makamı Dizisi .....	153
Şekil 53: Birinci Ezginin Bağlı Bulunduğu Töre Dizileri .....	156
Şekil 54: Menuet'nin B Bölmesindeki Ezgisel Hattın Dayandığı Düşünülen Hipodor Dizisi .....	156
Şekil 55: La eksenli yarım perdeli pentatonik dizi .....	157
Şekil 56: Örnek 46'da Kullanılan Yarım Perdesiz Pentatonik Dizi.....	162
Şekil 57: Örnek 46'da Kullanılan Beş Sesli Tam Ton Dizisi .....	162
Şekil 58: Örnek 46'da Kullanılan Değişime Uğramış Pentatonik Dizi.....	163
Şekil 59: La bemol Eksenli Nev' eser Makam Dizisi.....	167
Şekil 60: Bitişik Alaca Töre Dizisi .....	168
Şekil 61: Mi Eksenli Hüzzam Dizisi .....	170
Şekil 62: Do Diyez Eksenli Nev' eser Makam Dizisi.....	171
Şekil 63: Örnek 60'da Verilen Örgenin Flüt Grubunda Yeniden Görünümü....	171
Şekil 64: Örnek 55'te Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Yarım Perdeli Beş Sesli Dizi .....	171
Şekil 65: Örnek 64'te Kullanılan Oktatonik Dizi / İç İç Geçmiş 3 Adet Karcıgar Beşlisi.....	176

Şekil 66: Örnek 65'te Kullanılan Oktatonik Dizi / İç İç Geçmiş 4 Adet Hüzzam Dörtlüsü .....	176
Şekil 67: Sol Diyez Eksenli Nev'eser Makam Dizisi .....	179
Şekil 68: Fa Eksenli Hicaz Makam Dizisi .....	179
Şekil 69: Örnek 75'in İlk İki Ölçüsündeki Yarım Perdeli Pentatonik Dizi .....	181
Şekil 70: Şekil 69'da Verilmiş Olan Beş Sesli Dizinin Değişmiş Hali.....	181
Şekil 71: Frig ve Hicaz Tetrakordlarının Bitişik Birleşiminden Oluşan Eksenli Belirsiz Dizi.....	181
Şekil 72: Mi Bemol Eksenli Hipodor Töre Dizisi .....	184
Şekil 73: 4. Senfoni 2. Bölümün Genel Olarak Bağlı Bulunduğu Düşünülen Hipodor Töre Dizisi.....	186
Şekil 74: Örnek 85'te Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Yarım Perdesiz Beş Sesli Dizi (Anhemiton Pentaton) .....	188
Şekil 75: Mi Eksenli Nikriz Makam Dizisi.....	189
Şekil 76: Örnek 106'nın Bağlı Bulunduğu Düşünülen Ses Kümelerinin Çözülmesi .....	198
Şekil 77: Örnek 108'deki Ezgisel Hareketin Bağlı Bulunduğu Düşünülen Hicaz ve Hüzzam Dörtlülerinin Birleşimi .....	198
Şekil 78: Örnek 113'ün Bağlı Bulunduğu Yarım Perdesiz Pentatonik Dizi .....	201

## ÖRNEKLER DİZİNİ

Örnek 1: 1. Senfoni 1. Bölümün Açılış Ezgisi.....	133
Örnek 2: 1. Bölümü Biçimlendiren İkinci Temel Fikir.....	133
Örnek 3: Birinci Fikrin Sonu Değiştirilmiş Tekrarı (1b) .....	135
Örnek 4: İkinci Fikrin Do Merkezi Üzerinden Tekrarı .....	136
Örnek 6: Geçit Bölmesinde Kullanılan Sol Merkezli Alaca Töre .....	137
Örnek 5: Alacalığın Figüratif Kullanımı.....	137

Örnek 7: 1. Bölümde Birinci ve İkinci Fikrin Birleşiminden Oluşan Ezgisel Hat veya İkinci Tema (?).....	139
Örnek 8: Örnek 7'de Verilen Ezginin İkinci Fikrin Tartımsal Devinimi İle Biçimlendirilen Çeşitlemesi .....	140
Örnek 9: Alaca Töre Üzerine Oturmuş Bir Başka Kesit .....	141
Örnek 10: Alaca Töre / Tetrakord Barındıran İki Kesit .....	141
Örnek 11: Gelişme Bölmesinde Birinci Fikrin Geliştirilmesi .....	142
Örnek 12: Gelişme Bölmesinde Birinci Fikrin Bir Başka Biçimi .....	143
Örnek 13: Gelişme Bölmesini Kapayan Ezgisel Hat .....	143
Örnek 14: Yeniden Serginin Başında Görülen Ayrık Alaca Töre .....	144
Örnek 15: Alaca Tetrakordların Daha Özgür Kullanımına Bir Örnek .....	144
Örnek 16: Örnek 7'deki Kesitin Yeniden Sergi İçindeki Tekrarı .....	145
Örnek 17: Birinci Bölümün Kapanışında İki Ana Fikrin Görünümü .....	146
Örnek 18: 2. Bölümün A bölmesindeki Sürekli Bas Ezgisi .....	146
Örnek 19: A Bölmesinin Ana Ezgisi .....	147
Örnek 20: Alaca ve Hicaz Tetrakordlarından Kurulmuş Özgür Dizisel Hat .....	148
Örnek 21: 2. Prova Numarası ile Birlikte Duyulan Klarinet Partisi (1. Ölçüden Sonra) .....	148
Örnek 22: Figüratif Hatta Yer Alan Nev' eser Makam Dizisi ve Bunun Alaca Tetrakordla Karışımı.....	149
Örnek 23: Köprü Bölmesinde Tam Ton Dizisinden Kaynaklanan Ezgisel Hat .....	149
Örnek 24: Köprü Bölmesinde Yer Alan Sol Eksenli Dor Töresindeki Karşıt Ezgi .....	150
Örnek 25: B Bölmesinin Ezgisi.....	151
Örnek 26: B Bölmesinin Karşı Ezgisi .....	151
Örnek 27: B Bölmesinde Beş Sesli Dizi Kullanımının Bir Diğer Örneği .....	151
Örnek 28: B Bölmesi Ezgisinin Uzatılmış Biçimi .....	152
Örnek 29: A Bölmesine Dönüş Köprüsünde Dizisellik İçeren Hat.....	152



Örnek 30: A Bölmesinin Yeniden Gelişinde Sabâ ve Nev' eser Makam Dizilerini İçeren Dizisel Hat .....	153
Örnek 31: Bölümün Kapanış Bölmesindeki Ezgisel Hattın Sol Ekseninden Do Eksenine Kaydırılması .....	154
Örnek 32: Menuet'nin Ezgisi .....	155
Örnek 33: Örnek 18'de Verilen Ezginin Karşı Ezgisinden Bir Kesit (4. Ölçüden İtibaren) .....	155
Örnek 34: Menuet'nin B bölümü .....	156
Örnek 35: Trio'nun Teması.....	157
Örnek 36: 4. Bölümün A Bölmesinin Ezgisi.....	158
Örnek 37: B Bölmesinde Alaca Töre İle Biçimlendirilmiş Olan Figüratif Hat ...	158
Örnek 38: Karcıgar Beşlisi İçindeki Figüratif Hattın Alaca Törenin Etkisine Girmesi.....	159
Örnek 39: B Bölmesinde Alaca Töre İle Biçimlenen Figüratif Hatlar .....	159
Örnek 40: B Bölmesinde Hicaz Makam Dizisi Etkisindeki Ezgisel Hat .....	160
Örnek 41: B Bölmesini A Bölmesini Bağlayan Köprüde Alaca Tetrakorddan Oluşan Dizisel Hattın Görünümü.....	160
Örnek 42: 2. A Bölmesinde Sol Eksenli Karcıgar Beşlisine Bağlı Olan Ezginin Görünümü .....	161
Örnek 43: Alaca Tetrakordla Karcıgar Beşlisinin Özgürce Birleşimini İçeren Figüratif Hatlar .....	161
Örnek 44: Birinci Bölümün Birinci Fikrinin Sol Merkezli Karcıgar Beşlisi İle Birleşimi.....	162
Örnek 45: Do Eksenli Ayrı Dor Töresine Dayanan Dizisel Hat.....	162
Örnek 46: C Bölmesinde Eşzamanlı Olarak Farklı Dizi Türlerinin Kullanılması .....	163
Örnek 47: Alaca Töre Dizisi Kullanımına Bir Başka Örnek .....	164
Örnek 48: Bölümün Son 7 Ölçüsü.....	164
Örnek 49: 4. Senfoni 1. Bölümün İlk 6 Ölçüsü .....	167

Örnek 50: Örnek 49'da Verilen 2. Ölçünün Trombon Partisindeki Görünümü ve Nev' eser'in Karakteristik Orta Bölgesinden Çıkma Örgen.....	168
Örnek 51: 4. Senfoni 1. Bölüm / 1. Prova Numarası İle Birlikte Yaylılarda Duyulan Dizisel Hatlar.....	169
Örnek 52: La Bemol Eksenli Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi.....	169
Örnek 53: 4. Senfoni 1. Bölüm / 1. Prova Numarasından 3 Ölçü Sonra Duyulan Dizisel Hatlar .....	170
Örnek 54: Örnek 53'ün Devamı Olan Kesit.....	170
Örnek 55: Yarım Perdeli Pentatonik Dizinin Kullanıldığı Kesit.....	172
Örnek 56: Do Diyez Eksenli Nev' eser Makam Dizisi Üzerine Kurulan Ezgisel Hat .....	173
Örnek 57: Re Bemol Eksenli Nev' eser Makam Dizinin Figüratif Kullanımı... ..	173
Örnek 58: Nev' eser Makam Dizisi Etkisindeki Klarinet Solo .....	173
Örnek 59: Karcıgar Beşlisi ile Nev' eser'in Orta Bölgesinin Bireşiminden Doğan Ezgisel Hat (4. Ölçüden İtibaren) .....	174
Örnek 60: Fa Diyez Eksenli Zirgüleli Hicaz Dizinin Etkisindeki Figüratif Hat .....	174
Örnek 61: Mi bemol Eksenli Karcıgar Makam Dizisi Üzerine Kurulmuş Dizisel Hatlar.....	174
Örnek 62: Fa Eksenli Hicaz Makam Dizinin Etkisindeki Dizisel Hat .....	175
Örnek 63: Mi bemol Eksenli Karcıgar Makam Dizinin Kullanımına Bir Başka Örnek .....	175
Örnek 64: 4. Senfoni 1. Bölüm 9. Prova Numarası İle Birlikte Duyulan Ezgisel Hatlar.....	175
Örnek 65: Örnek 64'te Verilen Hattın Devamında Yer Alan ve Oktatonik Dizinin Diğer Biçimini İçeren Hat.....	176
Örnek 66: Zirgüleli Hicaz Makam Dizinin Kullanıldığı Ezgisel Hat (3. ve 4. Ölçü).....	177
Örnek 67: Oktatonik Dizi Kullanımının Bir Diğer Örneği .....	177
Örnek 68: Nev' eser Makam Dizinin Kullanımına Bir Başka Örnek.....	177
Örnek 69: Örnek 68'deki Dizisel Hattın Trompetlerde Yeniden Görünümü.....	177

Örnek 70: Sol Diyez Eksenli Karcıgar Beşlisi Üzerine Kurulan Figüratif Hat ..	178
Örnek 71: Nev' eser ve Hicaz Makam Dizilerinin Kullanıldığı Kesit .....	178
Örnek 72: Si Bemol Eksenli Hicaz Makam Dizisini Kullanan Ezgisel Hat .....	179
Örnek 73: Sol Diyez Eksenli Zirgüleli Hicaz Dizisi Üzerine Kurulan Ezgisel Hat .....	179
Örnek 74: Beş Sesli Dizinin Etkisi Altındaki Kesit .....	180
Örnek 75: Şekil 71'de Verilen Dizinin Kullanıldığı Kesit .....	182
Örnek 76: 23. Prova Numarasından İki Ölçü Önce Birinci ve İkinci Kemanlarda Bulunan Dizisel Hat .....	183
Örnek 77: Do Eksenli Zirgüleli Hicaz Makam Dizisi Üzerine Kurulan Dizisel Hat .....	183
Örnek 78: Mi bemol Eksenli Ayrık Dor Alt Çevrimi Dizininin Kullanıldığı Kısımın Başlangıcı .....	183
Örnek 79: Örnek 56'da Verilen Ezgisel Hattın Kısmi Değişikliğe Uğrayarak Yapılan Tekrarı .....	184
Örnek 80: 29. Prova Numarası İle Birlikte Duyulan Hicaz Makam Dizisine Bağlı Olan Ezgisel Hat .....	184
Örnek 81: Bölümün Sonunda Si Eksenli Nev' eser Makam Dizininin İlk Beş Sesinin İnci Olarak Duyurulması .....	185
Örnek 82: 4. Senfoni 2. Bölümün Sürekli Bas Ezgisinin İlk Biçimi .....	186
Örnek 83: 4. Senfoni 2. Bölümün Ana Ezgisel Hattının İlk Görünümü .....	187
Örnek 84: Sürekli Bas Ezgisinin Farklı Bir Görünümü .....	187
Örnek 85: Mi bemol Eksenli Anhemiton Pentaton Dizi Üzerine Kurulan Figüratif Hat .....	188
Örnek 86: Ezgisel Hatların Gösterdiği Dizisel Dönüşüme Dair Bir Örnek .....	189
Örnek 87: Nikriz Makam Dizisi İçinde Olduğu Düşünülen Ezgisel Hat .....	189
Örnek 88: Ezgisel Hatlarda Zirgüleli Hicaz Makamının Bir Renk Olarak Kullanılması .....	189
Örnek 89: Zirgüleli Hicaz Makamı Dizininin Kullanımına Bir Başka Örnek .....	190

Örnek 90: Ana Diziye Bağlı Olarak İlerleyen Dizisel Hatlar.....	190
Örnek 91: Karcıgar Beşlisi ve Hicaz Dörtlüsünden Oluşan Dizisel Hat.....	190
Örnek 92: Do Diyez Eksenli Nev'esper veya Sol Diyez Eksenli Zırgüleli Hicaz Makam Dizisine Bağlı Olduğu Düşünülen Ezgisel Hat Kesiti.....	191
Örnek 93: Si Eksenli Hipodor Töresi Üzerine Kurulmuş Ezgisel Hat .....	191
Örnek 94: Örnek 93'ü İzleyen Ölçülerde Görülen Karcıgar Beşlileri .....	192
Örnek 95: Mi bemol Eksenli Hipodor Töresine Bağlı Ezgisel Hatlar .....	192
Örnek 96: Ana Dizinin Karcıgar Görünümünü Kazandığı Kesit .....	193
Örnek 97: Ezgisel Hatların Yeniden Ana Dizi Seslerini Kullandığı Bir Kesit ...	193
Örnek 98: Zırgüleli Hicaz Makam Dizisinin Kullanıldığı Ezgisel Hatlar.....	193
Örnek 99: 4. Senfoni 2. Bölümün Kapanışındaki Pentatonik Görünüm .....	194
Örnek 100: 4. Senfoni 3. Bölümün Ana Fikri Olan Dizisel Hat.....	194
Örnek 101: İki Karcıgar Beşlisinin Eklemlenmesiyle Oluşan Oktatonik Dizinin Kullanımına İlişkin Bir Başka Örnek (3. Prova Numarasından 3 Ölçü Önce)..	195
Örnek 102: Nev'esper Makam Dizisi ve Beş Sesli Dizinin Kullanıldığı Kesit.....	196
Örnek 103: Birinci Bölümden Kaynaklanan ve Alaca Tetrakorda Dayalı Dizisel Hat.....	197
Örnek 104: Fa Eksenli Hicaz Makamı Dizisi Seslerini İçeren Kesit .....	197
Örnek 105: Altı Sesli Dizi Kullanımına İlişkin Örnek.....	197
Örnek 106: Farklı Dörtlü ve Beşli Türlerinden Oluşmuş Özgün Bir Dizisel Hat Örneği .....	198
Örnek 107: Fa Eksenli Zırgüleli Hicaz Makam Dizisine Bağlı Olan Trompet Partisi .....	198
Örnek 108: Şekil 77'de Verilen Dizinin Kullanıldığı Kesit (3. Ölçüden Sonra).	199
Örnek 109: Örnek 108'i İzleyen Ölçülerde Karcıgar Etkisi .....	199
Örnek 110: 3. Bölüm İçerisinde 1. Bölümden Kaynaklanan Bir Diğer Örgen..	199
Örnek 111: Örnek 110'da Gösterilmiş Olan Örgenin Genişlemesi.....	200

Örnek 112: Birinci Bölümden Kaynaklanan ve Nev' eser Makam Dizisi Seslerinden Oluşan Si Bemol Eksenli Örgen.....	200
Örnek 113: Pentatonik Dizi Özelliği Taşıyan Bir Başka Kesit .....	201

## GİRİŞ

Türkiye'nin ilk müzikbilimci ve eğitimcilerinden Halil Bedii Yönetken'in adlandırması ile "Türk Beşleri" şeklinde tanınan ve dönemin önemli sanat merkezlerinden Paris, Viyana ve Prag gibi kentlerde eğitim gören cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri, hem Gültekin Oransay'ın çeşitli kişilerin görüşlerine ve yazılarına dayanarak yayına hazırladığı *Atatürk ile Küğ* kitabının ilk bölümünde yer verdiği, 1923 yılında Ziya Gökalp tarafından kaleme alınan *Türkçülüğün Esasları* kitabındaki müzik üzerine görüşlerinden<sup>1</sup> etkilendiği açık olan cumhuriyetin ilk dönem müzik politikası hem de bu bestecilerin içinde bulunduğu dönemde, 1889'da Paris'te gerçekleşen Dünya Fuarı'ndaki batı geleneklerine yabancı müzikal etkinlikler ve bunun yanında Orta Avrupa'daki kimi bestecilerin kendi ülkelerinin halk müziklerine yönelimi sonucunda Batı Sanat Müziği'nde batılı olmayana, yani Batı Sanat Müziği'nin *Ortak Uygulama Dönemi/ Period of Common Practice* olarak adlandırılan ve kabaca 1600-1900 yılları arasına tarihlenen dönemin gelişim süreci içerisinde yer bulmayan halk şarkıları, ezgiler ve bunları doğuran majör-minör modları dışında kalan modlara karşı duyulmaya başlanan merak nedeniyle, başta halk müziğimiz olmak üzere geleneksel müziklerimizden etkilenecek ve özellikle bu müziklerin kendine özgü modlarını/makamlarını ve tartımlarını batı müziğinin yazım teknikleri ile bireştirerek eserler vermişler, ulusal müziğimizin ve müzik bilincinin oluşmasında öncü olmuşlardır.

Ahmed Adnan Saygun'u (1907-1991) Türk Beşleri'nin diğer üyelerinden ayıran en önemli özelliği ise besteciliğinin yanında taşımış olduğu etnomüzikolog kimliğidir. Bu grubun üyelerinden Cemal Reşit Rey eserlerinde geleneksel müziğin öğelerine yer vermiş, Hasan Ferit Alnar genç yaşında İstanbul'un müzik yaşamında ismini duyurmuş bir kanunî olarak çocukluk döneminden itibaren geleneksel müziğimizle yakın ilişki içerisinde olmuştur. Grubun diğer üyeleri Necil Kazım Akses ile Ulvi Cemal Erkin de Saygun gibi çeşitli derleme gezilerine katılmışlardır. Ne var ki bu isimlerden sadece Saygun geleneksel müziklerimize

---

<sup>1</sup> Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ*. Ankara: Çağ Basımevi, sf. 16-20

bilimsel olarak eğilmiş ve araştırmaları sonucunda ortaya çıkan bulguları yazmış olduğu kitap, metot ve makalelerde yayınlamıştır. Saygun'un halk müziği üzerine yaptığı araştırmaların ve bu müziğe sistematik olarak eğilişinin, bir besteci olarak kendi müzik biçemini biimlendirmesinde etkin olduğunu ve bu sistematik eğiliş sonucunda Türk Beşleri içinde, yapmış olduğu müzikolojik araştırmalara koşut bir biçimde, en tutarlı ve zgn bir müzik diline ve müzik biçeminin oluşmasında duygusal yaratıcılıktan ziyade akılcı yaratıcılığı öncelemiş bir besteci olarak karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu tezin odak noktasında Saygun'un ve onun iki farklı yaratıcılık dönemine ait olan 1. ve 4. Senfonilerinin modal açıdan incelenerek yer almasının nedeni, kendisini Türk Beşleri içerisinde hiyerarşik olarak konumlandırmak değil, Türk halk müziği üzerine yapmış olduğu müzikbilimsel yayınlarla yazmış olduğu eserler arasında güçlü bağlar olduğu düşüncesidir. Bu düşünceden hareketle, Saygun'un bu iki önemli eserinin modal açıdan kendi çalışmalarıyla açıklanmaya çalışılmasının, bestecinin dünyasına daha yakın bir ışık tutacağı, yapmış olduğu müzikbilimsel çalışmaların müziği üzerinde hangi düzeye kadar etkili olduğunun ve yaratıcılığı ile kuramsal bilgisi arasındaki ortaklığı veya bunların ayrılan yönlerini içeren ilişkinin anlaşılmaya çalışılmasına yol açacağı varsayılmaktadır.

Bu sanat raporu çalışmasında ele alınan Adnan Saygun'un 1. ve 4. Senfonilerinin, eserlerin telif haklarına sahip olan *Peer Musikverlag GMBH* tarafından basılmış orijinal partiyonları<sup>2</sup> ve hem *CPO* etiketiyle yayınlanmış olan<sup>3</sup> hem de Evin İlyasoğlu'nun kaleme aldığı *Gürer Aykal – şefle Yüz Yüze*

---

<sup>2</sup> Saygun, A. (1953). *Symphony, No.1, op. 29*. İtalya: Southern Music Publishing Co. Inc. / Peer Musikverlag. (1967); Saygun, A. (1974). *Symphony, No.4, op. 53*. (?): Peer Musikverlag (1987)

<sup>3</sup> Saygun, A. (2002). *Symphony, No.1, op. 29*. [A. Rasilainen]. *Adnan Saygun Symphonies 1&2* [CD]. Almanya: CPO (2001); Saygun, A. (2005). *Symphony, No.4, op. 53*. [A. Rasilainen]. *Ahmed Adnan Saygun Symphony No.4 Violin Concerto  Suite* [CD]. Almanya: CPO (2003)

kitabının ekinde verilen, Gürer Aykal yönetimindeki Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası'na ait olan kayıtları<sup>4</sup> kaynak olarak alınmıştır.

## 1. AMAÇ

Bu tezin amacı, Saygun'un 1. ve 4. Senfonilerinin ezgisel özellik taşıyan parti veya partilerini, daha geniş anlamıyla yatay hatlarını modal açıdan inceleyerek, bestecinin kaleme almış olduğu *Musiki Nazariyatı*<sup>5</sup> isimli kitabın 4. cildinin *Dengesiz Musiki Dışındaki Musikiler – Törelere; Töresel Musiki* başlığını taşıyan son kısmında ve *Töresel Musiki*<sup>6</sup> (op.40) başlığını verdiği okuma kitabında yer verilen, Batı Sanat Müziği'nin dışında kalan veya tarihsel süreç içerisinde bu müziğin içinde önemini yitirerek kaybolan ve Anadolu'daki halk müziğinin temeli olarak görüp dizinlediği törelerle (modlarla) karşılaştırmasını yapmak, bestecinin müzikbilimsel çalışmaları ile özgün eserleri arasındaki bağı, bu bağı bestecinin yaratım sürecindeki farklı dönemlere ait iki senfonisi üzerindeki etkilerinin örneklendirilmesi yoluyla ortaya koymaya çalışmaktır.

Bestecinin sahip olduğu kuramsal bilginin, yaratıcılığı üzerindeki etkisini bir örneklem yoluyla gösterecek olan bu aşamanın ardından, bestecinin ezgisel açıdan müzikal fikirlerini daha açık bir biçimde yansıttığı bir dönemin ürünü olan 1. Senfonisindeki (1953) mod anlayışı ile daha soyutlamacı eserler verdiği bir dönemde yazdığı 4. Senfonisindeki (1974) mod anlayışının karşılaştırılarak, mod kullanımı bakımından ne tür benzerlik ve farklılıklar olduğunu tartışmaya açmak bu raporun bir diğer amacını oluşturmaktadır.

---

<sup>4</sup> Saygun, A. (2017). *Senfoni No. 1, op. 29 ve Senfoni No. 4, op. 53* [G. Aykal]. AOO ve BİFO ile Saygun. [CD]. İstanbul: A.K. Müzik Yapım Org. (?). Şu eserin ekinde 9 numaralı CD olarak yayınlanmıştır: İlyasoğlu, E. (2017). *Güzer Aykal Şefle Yüz Yüze*. İstanbul: Remzi Kitabevi

<sup>5</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

<sup>6</sup> Saygun, A. (1967). *Töresel Musiki, op.40*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi



## 2. ÖNEM

Türk Beşleri'nin içinde yurtiçi ve dışında en çok tanınan, eserleri en geniş yayılma alanı bulmuş olan ve çalınan, dilimizde de bu grup içerisinde üzerine en çok yayın yapılmış olan bir besteci olmasına karşın, Saygun'un müziğini oluşturan sistematik bir yaklaşımın varlığını tartışmaya açan ve müziğinin modlarla olan ilişkisini ele alan yayınların sayısı son derece sınırlıdır. Bunun yanında, majör ve minör modlarla şekillenmiş tonal sistemin dışında kalan modlarla ilgili, yukarıda bahis konusu olan kitaplar aracılığıyla dilimizde göreceli olarak en kapsamlı bilgiyi vermiş olan kişinin de yine Saygun'un kendisi olmasına karşın, yazmış olduğu *Musiki Nazariyatı* kitabının günümüz konservatuvarlarının eğitiminde – ve öncelikle solfej derslerinde – kullanılmıyor olması, dolayısıyla verdiği bilgilerin unutulmuş olması ve bu yüzden yazmış olduğu *Töresel Musiki* kitabının da bağlamı irdelenmeyerek okutulması, bu çalışmanın, hem Saygun'un modlarla ilgili verdiği bilgilerin yeniden ele alınarak açıklığa kavuşturulma çabası hem de bestecinin müzik dilinin bir boyutunun kökenini, yapmış olduğu müzikbilimsel çalışmalarda aramanın özgün dilinin anlaşılmasına hizmet edeceği düşüncesi bakımından önemini ortaya koymaktadır.

## 3. KAPSAM

Bu çalışma, modal açıdan incelenecek olan Saygun'un 1. ve 4. Senfonilerini ve bu incelemeye ana kaynak olarak bestecinin kaleme aldığı *Musiki Nazariyatı IV. Kitap* ve *Töresel Musiki* başlıklı yayınların modlarla ilgili anlayışını yansıtan kısımlarını kapsamaktadır. Saygun'un modla ilgili düşüncelerinin ve mod kavramına yaklaşımının daha açık bir şekilde anlaşılmasına katkı vereceği düşüncesinden hareketle, yaptığı derleme gezileri ve halk müziği üzerine görüşlerini daha genel bir çerçevede yansıtan yan kaynaklardan da yararlanılacaktır.

Senfonilerin incelenmesinde odak noktası sadece yatay hatlar olacak, konunun özüyle bir bağlantısı olmayıp gerekmedikçe eserlerin uygusal, biçimsel ve çalgılamaya dair özelliklerine değinilmeyecektir. Her ne kadar Saygun'un kendine özgü yarattığı uygusal dilin modlardan kaynaklanıyor olduğu düşünülse de, bu konuya özel olarak eğilmenin bir başka çalışmanın konusu olduğu düşünülmekte, böyle bir başlık açılması durumunda Saygun'un müziğinde egemen olan yatay hatların çalışmanın odak noktası olmaktan çıkabileceği endişesi taşınmaktadır.

#### 4. YÖNTEME İLİŞKİN GENEL BİLGİLER

Saygun'un mod anlayışının eserlerindeki yansımalarını bütün boyutları ile anlayabilmek için bu çalışma üç ana başlığa ayrılmıştır.

Birinci bölümde müzikte mod kavramının kökeni irdelenmekte, tanımı yapılmakta ve Batı Sanat Müziği ile bu müziklerin dışında kalan müzikler için mod kavramının belirleyici rolü, bu rolün çeşitli dönemlerde kazandığı veya kaybettiği ağırlık ele alınmakta, modun müzikteki yeri üzerine değerlendirmeler yapılmaktadır. Tam da bu noktada, Saygun'un modu anlayış ve ele alış biçimindeki yönteminin anlaşılması için, Antik Yunan'da ve Ortaçağ'dan bugüne batının müzik anlayışı içinde mod kavramının uğradığı değişiklikler irdelenmekte ve bu iki anlayışın arasındaki farklar sebep ve örnekleriyle açıklanmaktadır.

İkinci bölümde Saygun'un mod hakkındaki düşünceleri yansıtılmakta, yaptığı derleme çalışmalarından örnekler verilmekte ve bu çalışmaların sonucunda edindiği bilgileri içeren yayınlarla ilgili bilgiler verilmektedir. Bu yayınlar arasında, çalışmanın içeriği bakımından temel bilgi kaynağını oluşturan ve yukarıda ismi geçen *Musiki Nazariyatı IV. Kitap* ve *Töresel Musiki* başlıklı yayınlarda mod sistemi ile ilgili aktardığı bilgiler derlenmiş ve bahsi geçen modlarla ilgili bu modların bütün biçimlerini içeren aydınlatıcı bir tablo oluşturulmuştur.

Üçüncü ve son bölümde ise, bu çalışmanın ele aldığı 1. ve 4. Senfonilerle bu eserlerin içinde bulunduğu bestecinin farklı yaratıcılık dönemleri hakkında genel bilgiler verilmiş, ardından iki eserin içinde yer alan modlar nota örnekleriyle ortaya konmuş ve bunlar bestecinin yukarıda bahsi geçen iki yayınında verdiği mod örnekleriyle karşılaştırılmış, bu modların ait olduğu türler saptanmıştır. Son olarak, bestecinin iki farklı eserde modu ele alış biçimine dair kişisel gözlem ve yorumlara yer verilmiştir.

Şurası unutulmamalıdır ki izlenen bu yöntemle Saygun'un anılan eserlerinin her bir köşesinin bütün ayrıntılarıyla modal açıdan açıklanması mümkün değildir. Yaratıcı olan kişinin sahip olduğu bilgiyi bir takım kurallar dizgesine hapsederek müziğinde bunlara tamamen uyma çabası içine girmesi, sahip olduğu bilginin üzerine çıkaracak itici güç demek olan yaratıcılığı köreltmesi anlamına gelir. Hele ki Saygun gibi kendi ifadesi ile bestecilikte *arayışa* önem veren ve "*bir yol değil bin yol*"<sup>7</sup> izlenmesi gerektiğinin altını çizen bir bestecinin, müziğinin dayandığı köken itibariyle temeli olarak gördüğü kuramsal bilgiden yaratıcılığının lehine sapması, yazdığı her müzik anının/notanın açıklanabilir olma kaygısından bilinçli veya bilinçdışı bir şekilde uzaklaşması, yaratıcı bir besteciden beklenecek en doğal tavidir. Bu düşünceden hareketle, Saygun'un anılan eserlerinin bir örneklem olarak, izlediği modal düşünce ile uyuşmayan yanları, kuram-yapıt arasında güçlü bağların var olmadığına dair bir kanıt olarak değerlendirilemez.

---

<sup>7</sup> Çalgan, K. (t.y.). Saygun Aynı Zamanda Bir Bilim Adamıydı. *A.Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 24

## 1.BÖLÜM: MOD

Bu bölümde, mod kavramının kökenbilimsel tanımına ve müzik tarihi içindeki çeşitli tanımlarına yer verilmekte, bunlarla birlikte bu tez için geçerli olan tanımına odaklanılmaktadır. Ardından, modun müzik tarihi içerisinde sahip olduğu önem açıklanmaktadır. Bundan sonra, Saygun'un mod kavramına yaklaşım biçiminin daha iyi anlaşılabilmesi için, mod sisteminin dünden bugüne uğradığı değişim ayrıntıları ile irdelenmektedir.

### 1.1. MOD KAVRAMININ TANIMI

Kökeni, Latince *modus* sözcüğüne dayanan mod sözcüğü, kökenbilimsel olarak "Ölçü, tarz."<sup>8</sup>, "...büyüklük [miktar]; tartım; vezin;...tavır; sınır; bitiş..."<sup>9</sup> anlamlarına gelmektedir. Batı müziği tarihinde, terimbilimsel olarak kimi kaynaklarda üç, kimi kaynaklarda ise beş farklı anlamı verilen bu sözcüğün anlamları arasındaki en önemli ortak özellik, bir şeyin ölçülebilirliği ile ilgili kullanılmasıdır: "*Modus* sözcüğünün müzik tekniğine dair bir çok anlamı, bir türü ölçülebilir şekilde belirleyen özel belirleyicileri kapsar."<sup>10</sup>

Mod kavramı, Ortaçağ Avrupası'nın müzik kuramında şu anlamları ile karşımıza çıkar:

- (1) Mensural notasyonda, *longa* ve *brevis* arasındaki ilişki.
- (2) Ortaçağ müzik repertuarında kullanılan tartımsal mod setlerini oluşturan tartım kalıplarından herhangi biri.
- (3) Hucbald (ykl. 840-930) ve Arezzolu Guido

<sup>8</sup> Akderin, F. (2012). *Latince Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları. s. 344

<sup>9</sup> modus. (2005). *Pocket Oxford Latin Dictionary*. ABD: Oxford University Press. s. 116

<sup>10</sup> Hiley, D. (1994). *Modus*. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 399

(ö. 1033'ten sonra) gibi bir takım erken ortaçağ kuramcılarının kitaplarında [kullandığı anlamıyla], aralık. (4) Yankıbilimde, hava boruları ve teller gibi titreşen sistemlerin titreşime geçirilmesindeki yollardan biri... (5) Hem dizi hem de ezgilerin incelenmesi ve sınıflandırılmasında kullanılan, genel hatlarıyla birbiri arasında ilişkili anlayışların serilerinden biri.<sup>11</sup>

Bu tezin temel aldığı tanımlama, geçen yüzyılın başından itibaren, başta izlenimcilik akımının antik yunan dizilerine ve batılı olmayan müzik kültürlerinin ses sistemlerinin indirgenmesine ve ardından ulusal okulları izleyen bestecilerin içinde doğup büyüdüğü veya yaşadıkları coğrafyaları biçimlendiren halkların müziklerine duymuş oldukları ilginin artarak ortaya çıkması sonucunda, müzikbilimde daha yaygın olarak kabul edilmiş ve bugüne kadar kullanılagelen anlamı içeren, yukarıda verilmiş tanımlamalardan sonuncusudur. Ancak bu noktada, kavramın verilmiş olan tanımından anlaşılabilirliği üzere, ele alınan kavramın ilgili tanımının, anılan kavrama Batı Sanat Müziği'nin kuram tarihinde uygulanan farklı yaklaşımlar ve bu yaklaşımların kavrama verdiği farklı biçimler sebebiyle, sınırlarını belirlemenin zorluğunu ve içeriğinin çok kesin hatlarla çizilmesini engelleyen ve çözümlenmemiş sorunların varlığını vurgulamak gerekir. Buna göre mod, ne dizi iskeleti olarak isimlendirilebilecek, bir ezgiyi oluşturan seslerin salt indirgemesi ve birbiri ardına dizilmesi anlamına ne de tek başına, daha çok batı dışındaki müzik kültürlerinin ezgisel türleri ve bunların yapılarının incelenmesinde öncelenen bir yaklaşım olarak, farklı ezgileri oluşturan çeşitli kalıpların ve bu kalıpların sesleri arasındaki, dilimizde seyir/yolculuk anlamına gelebilecek ilişkiler bütünü (makam) demektir. Daha kapsayıcı bir mod kavramı, daha çok bu iki yaklaşımın bir bireşimini içerir. Bu bireşimi, mümkün olan en kısa ve açık biçimde ifade eden, Gustave Reese'in *Jewish Music in its Historical Development* kitabının yazarı Idelsohn'dan

---

<sup>11</sup> Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music*. ABD: The Belknap Press of Harvard University Press. s. 499

alıntıladığını belirttiği mod tanımı şu şekildedir: “ Bir mod... belirli bir ses dizisi içindeki bir çok motiften (örn. kısa müzik figürleri ve ses grupları) oluşur.”<sup>12</sup>

Mod kavramının sınırlarının belirlenememesi, sadece, modern çağda batı dışındaki müzikleri inceleyen budun müzikbilim (etnomüzikoloji) ile 20. yüzyıldan önce mod kavramını ele almış kuramcılarının yaklaşımları arasındaki farklılardan değil, aynı zamanda bu kuramcılarının, modun belirlenmesinde ana etken olarak gördükleri ve böylece kuramlarını üzerine inşa ettikleri değişkenin birbirlerine göre farklılık göstermesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, 6. yüzyılın ilk yarısında yazmış olduğu *De institutione Musica* kitabında Antik Yunan ses sistemini batıya aktarmış olması sebebiyle batıdaki mod kuramının öncülerinden birisi olan Boethius, modları, birbirinden farklı yarım perde ve tam perde dizilimine sahip ses dizileri olarak tanımlayarak, birbirinden farklı bu sekiz modun, Antik Yunan’da *systema teleion* olarak isimlendirilen ve iki sekizlik bir ses alanını kapsayan temel ses dizgesinin farklı sesler üzerinden yapılan aktarımlarının bir sonucu olarak ortaya çıktığını savlamaktadır.<sup>13</sup> Birbirinden farklı bu sekizli türlerini oluşturan sesler arasında herhangi bir önem sıralaması yapmayan Boethius’un açıklamalarına karşın, 10. yüzyılda yazıldığı sanılan ve yazarı belirlenemeyen *Dialogus de musica* isimli kitapta ise modun tanımı şu şekilde verilmektedir: “...(Bir *tonus* veya *modus*, her ezgiyi bitiş sesine göre yargılayan bir kuraldır.) [Bu açıklamaya göre] yazar, ezginin, *finalis* [bitiş] sesi tarafından düzenlendiği ilkesini ele alır.”<sup>14</sup> Bunlarla birlikte, yaklaşık olarak 850’de yazdığı *Musica disciplina* kitabında modları açıklayan Aurelianus Reomensis, kitabında herhangi bir ses sistemine değinmemiş, “litürjik ezgi kesitlerinden seçilmiş bir çok örneği *protus autentus*<sup>15</sup> vb. kategorilere

<sup>12</sup> Reese, G. (1940). *Music in the Middle Ages*. (?): W.W. Norton. s. 10

<sup>13</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 400, 418

<sup>14</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 409

<sup>15</sup> Batıdaki mod teorisinde sonradan ortaya çıkmış rakamsal sistemi ifade eden bir terim. Buna göre *protus autentus* birinci otantik dizi demektir. Bu rakamsal sistem “Ortaçağ’dan bugüne mod” başlığı altında ayrıntıları ile açıklanmıştır.

yerleştirmiş, buna karşın, ses yüksekliği ve sınırına bağlı kuramsal bir mod tanımı vermemiştir.”<sup>16</sup> Avrupa’da ortaya çıkan mod kuramından çok daha öncesine uzanan litürjik (dini) ezgilerin varlığı ve 8.-9. yüzyıllara gelindiğinde zaten oluşturulmuş bulunan bu ezgi dağarcığı, böylece kimi kuramcılarını, ezgisel dağarcığın içinde görlen çeşitli ezgisel hareketlerin tekrar sıklığı ve bu ezgilerin birbiri arasında görlen örgüsel benzerlikler üzerinden modları tanımlamaya itmiş, diğer savların aksine soyut bir sistemden değil, somut müziksel verilerden yola çıkarak bir kavram oluşturma çabası içine girmelerine yol açmıştır. Günümüz budun müzikbiliminde kullanılan mod kavramını ile taşıdığı benzerliğe dikkat çekilmesi gereken bu yaklaşımı savunan “erken dönem yazarları [kuramcılarını], bir ezgiyi, aynı mod içindeki ezgilerle taşıdığı benzerliklerden ötürü belirli bir moda atfetmişlerdir. Böylece, kilise modlarının erken [kuramsal] tarihi, dizi türü yaklaşımına olduğu gibi ezgisel tür yaklaşımına da bağlılık göstererek ortaya çıkmıştır.”<sup>17</sup>

Mod kavramının tanımının, sadece Batı müzik kuramının ilk yüzyıllarında bile bu denli farklılık göstermesi ve kavramın tanımlanmasına ilişkin ortaya çıkan birden çok yaklaşım ve anlayışlar, bu kavramın tanımlanmasının ne kadar g olduğunu gösterir niteliktedir. Cristle Collins Judd’un *Renaissance Modal Theory* başlıklı kitabında bu güçlüğe ilişkin yapmış olduğu açıklama dikkate değerdir:

Mod sözcüğü, Rönesans döneminin müzik üzerine olan söylevlerinden en sorunlu ve içi zengince dokunmuş olanlarından biridir. Mod kuramını açıklarken ilişkilendirilen zorluklar hiç de yeni oluşumlar değildir. 16. yüzyıl yazarları mod kuramını tartışmalarını, önceki yazarların [kuramcılarının] tam olarak yakalayamamış/ kavrayamamış oldukları zor bir konuyu gün yüzüne çıkarma isteğinde oldukları savını ile ervelendirirler. Ve Pietro Aaron ilk defa bunu açıkça dile getirerek 1525’te şu iddiada bulunur: Hayli g ve tuhaf olan (..... modların açıklanmasını) bilmek,

<sup>16</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 401

<sup>17</sup> Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music*. ABD: The Belknap Press of Harvard University Press. s. 500

sanıyorum ki ünlü müzisyenler tarafından vazgeçilmiş bir konudur... bu yadsımadan değil, sadece kanıtlanmasının zahmetli ve güç olmasından kaynaklanır. Bu açık olduğu için çağımızdaki hiçbir yazar, farklı birçok modun nasıl algılanması ve fark edilmesi gerektiğini açıklamamıştır.<sup>18</sup>

Antik Yunan ve Roma dönemlerine karşı yeniden uyanan kültürel bir ilginin sonucu olarak Rönesans döneminden itibaren salt ses dizilerine ve bu dizilerin içerisindeki seslerin birbirlerine göre farklı önemde derecelendirilerek gruplanmasına dayandırılan mod kavramı, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Doğu Akdeniz havzası müzik biçemleri ile Doğu Hristiyan dini müziklerini inceleme altına alan budun müzikbilimin ortaya çıkışıyla yeniden içerik değişikliğine uğramış ve mod kavramının tanımına ilişkin yaklaşımlar farklılaşarak zenginleşmiştir.<sup>19</sup> Bu zenginleşmenin sebebi, hiç şüphesiz Batı Sanat Müziği'nin uygulama geleneğinden farklı geleneklere sahip olan yerel müziklerin dayandığı ses sistemleri ve/veya bu müziklerin kendi tarihsel gelişim süreçleri boyunca sahip oldukları ve giderek daha karmaşık bir biçime getirdikleri kendilerine özgü ezgisel biçimleridir.

Batıdaki mod kavramının, batı dışındaki müzik kültürlerinin ses sistemlerini tanımlamada yetersiz kaldığı düşüncesinin izlerini, bu müziklere ilişkin sistemli çalışmaların henüz başlamadığı bir dönemde görmek de mümkündür. Captain Willard'ın 1834 yılında yazmış olduğu *Treatise on the Music of Hindustan* kitabı üzerine *Journal of the Asiatic Society*'nin 25. sayısında çıkan eleştiri yazısında şöyle denilmektedir: "Yazar, Sir William Jones'un *Rág* [sözcüğünü] "mod" veya "ton" ifadesi ile çevirmesini, Hintlilerin bunlar için ayrı bir sözcüğe sahip olması nedeniyle düzeltir: "*Rág* daha çok "ezgi" [tune] veya "hava" [air] anlamına gelir."<sup>20</sup> Ancak Williard yazmış olduğu şu ifadelerle, *rāga* kavramını, mod

<sup>18</sup> Judd, C.C. (2002). Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional and Editorial Perspectives. *The Cambridge History of Western Music Theory*. ? : The Cambridge University Press. s. 364

<sup>19</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 776

<sup>20</sup> Powers, H. ve Widdess, R. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 830



kavramının dizisellik-ezgisellik yelpazesinin ezgisel ucuna konumlandırmamıştır: “[Rāga] tam anlamıyla bir ezgi değildir... Aynı şekilde bir şarkı da değildir, yetenekli çalgıcılar bir şarkının sözlerini herhangi bir *Raginee*’ye [ortak özellikleri olan rāgaların kuramsal olarak bir araya toplandığı üst kümeler] uyarlayabilir; bir ölçü değişikliği de onun içsel niteliğini ortadan kaldırmaz.”<sup>21</sup> “Kısaca, Willard, *rāga*’nın 19. yüzyıl Avrupası’ndaki ‘mod’ ve ‘ezgi’ yaklaşımlarının arasına düştüğünü görmüş ve [bu sözcüğü] neredeyse her zaman çevrilmemiş olarak bırakmıştır.”<sup>22</sup>

19. yüzyıl Avrupa müzikbiliminde mod ve ezgi kavramları arasında oluşmuş bulunan ve Avrupalı bestecilerin diğer müzik kültürlerinden alıntılacağı ses dizilerini ezgisel hatlarında bir renk unsuru olarak kullanmaya başlamasıyla varlığı daha da belirginleştirilen bu belirsiz alan, 20. yüzyılda başlayan sistemli budun müzikbilim çalışmalarıyla açılmaya çalışılmış, bunun bir sonucu olarak mod kavramının genel tanımı ve içeriğinde, günümüze uzanan müzikbilimsel bir yaklaşım olarak, “dizisellik ile ezgisel tür ve örgüsel özellikler eşit ağırlık kazanmıştır.”<sup>23</sup>

Bu noktada, 20. yüzyılın başında mod, modalite ve bunların kapsama alanları üzerine kaleme alınan iki görüşü alıntılar, savunulan fikri desteklemesi bakımından yerinde olacaktır. 1913 yılında rahipler Jeannin ve Puyade tarafından yazılan *L’octoëchos syrien* başlıklı makalede modun ele alınış biçiminin uğradığı değişiklik, mod kavramının kapsama alanının nasıl genişlediğine dair çarpıcı bir örnektir:

Bir müzik öğesinin modalitesi, öncelikle bir dizideki aralıkların düzenlenmesiyle belirlenir. Ancak, aralık düzeninin bir çok mod için aynı olduğu durumlarda [birbirlerinden farklı isimlendirilmiş olmasına rağmen

<sup>21</sup> Powers, H. ve Widdess, R. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 830

<sup>22</sup> Powers, H. ve Widdess, R. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 830

<sup>23</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 776

aynı ses düzenine sahip olan modlarda], belirli bir ezginin modalitesinin ayırt edilmesi için başka deneyimsel yollar vardır: Belirli bitişlerin [kadansların] veya belirli ezgisel biçimlerin geri dönüşü, belirli baskın derecelerin üstünlüğü, ve son olarak, bitiş sesi.<sup>24</sup>

Yaşamını Yahudi müziğinin derlenmesi ve incelenmesine adanmış Idelsohn'un aynı yıl yayımladığı bir makalede yaptığı makam tanımı ile makam-mod kavramları karşılaştırması, batı dillerinde bir çok ses sistemi yerine kullanılan mod sözcüğünün yetersizliğini ama aynı zamanda bu sözcüğün genişlediği alanı gösteren bir diğer örnektir:

Müziksel anlamda, *makam*, şu an 'ton' için kullanılmaktadır... Daha geniş bir anlamda müzikteki *makam*, aslında ezgiyi [Musikweise] simgeler, ki bu, kendine özgü dizi dereceleri [Tonstufen] ile örgüsel gruplardan [Motivgruppen] yararlanan bir müziksel türdür [Musikart]. *Makam* kavramı hiçbir şekilde 'kilise dizisi' [Kirchenmodus] ve hatta 'tonalite' [Tonart] ile özdeşleştirilemez. Son iki kavram daha çok, istenen şekilde söylenen ezgilerin bağlı bulunduğu dizileri simgelerken, *makam* [kavramı] hem dizi türü hem de -en üst seviyede- ezgi türünü barındırır. Makamda esas odak noktası, ezgi türü [Tonweise], yani seslerin düzenlenmesi [kümelenmesi] ve eklenmesidir [Tongruppierung und Tongefüge].<sup>25</sup>

Yukarıda sırasıyla verilen ve batı dışındaki kimi müzik kültürlerinin üzerine oturduğu ses sistemlerini ifade eden rāga, ēchos ve makam terimlerinin tanımları ile bu tanımlar ve batı dillerinde çoğunlukla ve genelleyen bir yaklaşımla bu terimlere tekil bir karşılık olan kullanılan mod kavramı arasındaki ilişki, her ne kadar batılı müzikbilimciler anılan terimlere karşılık olarak mod kavramını kullanmanın yetersizliğini ve bütün yönleriyle bu terimlerin içeriğini kapsayıcı olmadığını fark etmiş olsalar da, iki taraf arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak, mod kavramının anlamını dizi türü yönünden ezgi türü yönüne

<sup>24</sup> Powers, H. ve Widdess, R. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 830

<sup>25</sup> Powers, H. ve Widdess, R. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 830

doğru genişletmiş, bu kavramı iki uçlu bir anlam yelpazesine sahip kılmıştır. Mod kavramının müzikbilimde kazanmış olduğu bu geniş anlam, en basit ifadesiyle, Idelsohn'dan alıntılanmış olan (sf. 9) tanımda varlık kazanmıştır.

Rāga, ēchos ve makam terimleri dışında, batı dillerinde -en yakın- karşılığı olarak mod sözcüğüne çevrilen diğer ses sistemleri ise Pers müziğinde *dastgāh* ve *āvāz*, Cava gamelan müziğinde *pathet*, Japon müziğinde *chōshi*, Çin müziğinde *diao*'dur.<sup>26</sup> Bu ses sistemleri ile mod sözcüğü arasındaki etkileşim şöyle örneklenebilir:

Mod, belirli bir biçime uygun olarak yapılmış şarkının, belirli bir bölge veya topluluk veya meslekte biçimlendirilmiş şarkının ideali olarak tanımlanabilir; ve karakterini kısmen, muhtemelen söylenebilimin (mitoloji) yaptırımları tarafından pekiştirilen, doğal meskeninden süzölmüş çağrışımlardan çizer. Bu Çin *tyaosu*, Hint *rāgi* ve Arap *makamı* için geçerlidir;...<sup>27</sup>

Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere, mod kavramının bugünün müzikbiliminde nasıl ele alınacağı ve tanımlanacağı, sahip olduğu dizisellik-ezgisellik yelpazesi içerisinde hangi yöne doğru ve hangi oranla konumlandırılacağı, modal açıdan incelenen müziğin hangi kültürle ve bu kültürün hangi müziği ile ilişkili olduğuna doğrudan bağlıdır. Bu açıdan bakıldığında, mod sözcüğünün tüm zamanları ve kültürleri kapsayıcı tek bir tanımını yapmak ve bu tanımın bütün farklı müzik kültürleri bakımından kabul edilebilir olmasını sağlamak olanaksızdır. Bu noktayla ilgili, “*The Ethnomusicologist* (1971) kitabında Mantle Hood şöyle yazmaktadır:

‘modun’ var olan tanımları göz önünde bulundurulduğunda...yazılı bir çok tanımı olduğunu keşfettik... [ancak] bunlardan hiçbirisi uluslararası düzeyde uygulanabilir değildi. Aslında, çeliştikleri yönler bir tarafa

<sup>26</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 776

<sup>27</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 776

bırakıldığında, hepsinin bir araya getirildiği biçimi [de] Hint ragası, Cava patheti, Pers dastgahı ve diğer müzik kültürlerinin modal uygulamalarına karşılık gelmiyordu... Dünyanın çeşitli yerlerinde modal uygulamaları inceleyerek geçirilen dört veya beş ayın sonunda, seminer bir tanım oluşturabilirdi... Bu tanım modun kendisinin bir süreklilik [continuum] olduğu varsayımına dayanıyordu. Modun temel özelliklerinin şunları içerdiği görülür: (1) içinde çeşitli boşluklara sahip [gapped] bir dizi ...; (2) başlıca seslerin bir hiyerarşisi; (3) süsleme seslerinin kullanılması; ve (4) müzik dışı çağrışımlar.”<sup>28</sup>

Yukarıda verilmiş olan alıntıdan anlaşılacağı gibi, modern zamanın müzikbilimcisi modun tanımını yapmaktan kaçınmış, sadece temel özelliklerini sınıflandırarak sıralamayı yeğlemiştir. Çünkü bu temel özelliklerin, her kültürde ve bu kültürler içerisindeki müzik anlayışlarında birbirinden kısmen veya tamamen ayrılır şekilde farklı olduğunu/ algılandığını düşünmek, dünya kültür tarihinde ortaya çıkmış birbirinden farklı onlarca müzik geleneğinin var olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yanlış bir çıkarsama olmayacaktır.

Modern anlamdaki mod sözcüğünün sahip olduğu iki uç “belirlenmiş dizi (particularized scale) ve genelleştirilmiş ezgi (generalized tune)”<sup>29</sup> olarak adlandırılmıştır. Ancak bu uçlar modun etkinlik alanının anlaşılabilmesi için idealleştirilmiş noktalar ve hiçbir zaman tek başına mod kavramını ifade etmek için veya moda karşılık olarak kullanılmaz. *The New Grove Dictionary*’nin mod maddesindeki şu kesit, bu durumu en iyi açıklayan ifadeleri barındırmaktadır:

Eğer dizi ve ezgi, ezgisel önbelirlenmenin sürekliliğini temsil eden kutuplar olarak düşünülürse, aradaki alanın çoğu şu veya bu şekilde modun etkinlik alanı olarak belirlenebilir. Modu müziksel bir öğeye bağlamak, bir takım ses ilişkileri hiyerarşisini veya seslerin birbirini

<sup>28</sup> Powers, H. ve Widdess, R. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 830

<sup>29</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 398

izlemesinde çeşitli kısıtlamalar gerektirir; [mod] salt bir diziden fazlasıdır. Aynı zamanda, bir müzik ögesinin modu olarak adlandırılabilir şey, 'ezgisiyle' ilgili gerekenleri hiçbir zaman çok kısıtlamamıştır; bir mod her zaman en azından bir ezgi türü veya ezgi biçimi/örneğidir, hiçbir zaman tam anlamıyla sabit bir ezgi değildir.<sup>30</sup>

Mod kavramının geçirmiş olduğu bu değişim, başka bir deyişle, tarihsel süreçte gözlemlenmiş bulunduğumuz bu anlam genişlemesi ve zaten tarihsel sürecin kimi noktalarında çeşitli kuramcılarının yukarıda alıntılanan ifadeleriyle gün yüzüne çıkmış olan, modun tanımına ilişkin sınır belirsizlikleri ve ele alınan müzik kültürü bakımından bu tanımın içinde taşıdığı görecelik olgusu, günümüzün müzik eğitiminde salt dizi türleri olarak öğretilen mod kavramına bütün yönlerini kapsayıcı ve tarihsel sürecini izleyici bir biçimde bakılmasını, ele alınmasını ve ilgili öğretim programlarının bu yönde düzenlenerek geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Aksi takdirde, hangi müzik kültürüne ait olursa olsun, ezgisel hatların bütün incelikleri ile kavranması veya bir ezginin hangi türe ait olduğunun açıkça belirlenmesi, olanaksızlığını koruyor olacaktır. Bununla birlikte, hem dilimizdeki müziksel terim dizisinde hem de batı dillerindeki dizinlerde *mod* (mode; modus; mode; modo) ve *dizi* (scale; skala; gamme; gamma) adını alan iki farklı kavram bulunması, bu iki kavramın eş anlamlı olmadığını ve böyle değerlendirilemeyeceğini gösteren dilsel bir kanıttır.

Bu çerçevede, günümüz müzik eğitimi ve bununla birlikte kimi yayınlarda yapılan mod tanımlarında, hatalı bir yaklaşımla mod ve ton kavramlarının birbirlerini dışladığı savlanmakta ve hatta bu iki kavramın birbirlerinin adeta karşıtı şeklinde konumlandırıldığı görülmektedir. Dictionnaire Larousse'un ilgili maddesinde mod kavramı şöyle açıklanmaktadır: "Batı müziğinde, sesleri arasındaki çekim gücüyle belirli bir eksende biten, ancak majör ve minör tonalite dışında kalan her türlü diziye verilen ad."<sup>31</sup> Yukarıdaki tanımlama ile –iki sözcük

<sup>30</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 776

<sup>31</sup> Mod. (1994). *Dictionnaire Larousse* (c. 5). Türkiye: Milliyet Gazetecilik AŞ. s. 1687

dışında- tamamen aynı olan bir başka tanım ise şöyledir: “Batı müziğinde geniş anlamda, sesleri arasındaki çekim gücü ile belirli bir ekseninde biten, ancak majör ve minör tonalite dışında kalan her türlü diziye verilen ad.”<sup>32</sup> Muhtemelen aynı yazarın kaleminden çıkmış olan bu iki tanımlamada, metinden açıkça anlaşılabilen gibi, batı müziğindeki *majör* ve *minör* tonlar kesin bir dille modlardan ve böylece mod kavramından ayrı tutulmuştur. Günümüz müzik eğitiminde de benzer yaklaşımların bulunması, yukarıda verilmiş olan tanımlardaki yaklaşımın tek bir kişiye ait olmadığını göstermektedir. Oysa, farklı kuramcılara göre farklı yollarla modların içinden çıkan majör ve minör tonlar, mod kuramının dışında kalan bir olgu değil, tam tersine belirli bir dönemin müziğinde çeşitli sebeplerle seçilerek / seçkinleşerek kullanılmış mod türleridir; neden bu modların yeğlendiğine ise ileride kısaca değinilecektir. Buradan hareketle, majör ve minör tonların, modların ancak bir alt kümesi olduğu saptamasını yapmak ve dolayısıyla yukarıdaki alıntılarda yer alan mod-ton yaklaşımının yanlışlığına işaret etmek doğru olacaktır. Çağdaş müzikbilim ve müzik kuramı bakımından her ne kadar eksik ve kısmen yanlış olsa da, Mahmut Ragıp Gazimihal’in yazdığı *Musiki Sözlüğü*’ndeki *mod* maddesinin şu kesiti, yukarıda belirtilen yanlışlıktan kaçınan bir ifadeye sahiptir:

... Diatonik dizinin bünyesindeki tarz. Her dizinin modunu doğal yarım tonların yerleri tâyin ettirir... « 5 ton ile 2 yarımtondan bileşik» diziye *majör modunda dizi* veya kısaca *majör dizi* denir... diziye de *minör modunda dizi* veya kısaca *minör* [yazım hatası: minör] *dizi* adı verilir... Şu halde iki mod vardır: *Majör mod*, *Minör mod*.<sup>33</sup>

Ancak Gazimihal, yukarıda bir kesiti alıntılanmış olan kaynaktan majör ve minör dışında başka bir moda değinmemiş, diğer mod türlerine ilişkin herhangi bir bilgi vermemiştir. Aynı şekilde ters yaklaşıma sahip olan bir diğer mod tanımı ise şöyledir: “... Dizinin majör veya minör özelliği.”<sup>34</sup> Bu iki örnekte de mod kavramı

<sup>32</sup> mod. (1994). *Ana Britannica* (c. 23). İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik AŞ. s. 70

<sup>33</sup> Gazimihal, M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 156

<sup>34</sup> Uluç, M. (t.y.) *Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi. s. 119

sadece majör ve minör modlarla sınırlandırılmış, bunun yanında “Avrupa müziğine özgü diziler.”<sup>35</sup> tanımında olduğu gibi dizi kavramıyla eş tutulmuştur. Daha önce yapılan açıklamalara dayanarak bu tanımların da doyurucu ve kapsamlı değil, eksik ve hatta günümüzün müzikbilimsel yaklaşımıyla karşılaştırdığımızda yanlış olduğunu söylemek gerekmektedir.

Bu noktada şunu da ifade etmek gerekir ki mod ve ton kavramları, batı sanat müziği kuramı tarihinin kimi zamanlarında eşanlamlı olarak veya birbirlerinin yerine aynı olguyu belirtmek üzere kullanılmıştır. Bu konudaki açıklamalar *Ortaçağ’dan Bugüne Mod* başlığı altında yapılmıştır.

Mod kavramının tanımlanmasında karşılaşılan bir diğer sorun ise, batı dışı müzik kültürlerinin dayandığı birbirinden farklı ses sistemlerinin doğrudan bir karşılığı olarak mod kavramının kullanılmasıdır. Örneğin Gazimihal’in *Musiki Sözlüğü*, Murat Özden Uluç’un *Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü* ile *Dictionnaire Larousse*, mod sözcüğünün ikinci bir tanımı olarak “Makam”<sup>36</sup> demekle yetinmişlerdir. *Ana Britannica*’da ise bu konuda şöyle bir ifade kullanılmıştır: “Aynı kavrama Türk ve Arap müziklerinde makam, Hint müziğinde *raga*, İran müziğinde *destgâh* adı verilir.”<sup>37</sup>

Bir dildeki bir sözcüğün, başka bir dildeki bir sözcüğe karşılık olarak belirlenmesi veya kullanılması, her zaman bu iki sözcüğün eşanlamlı olduğunu, başka bir deyişle aynı anlam ve değerler dünyasına sahip olduklarını göstermez. Çünkü bu iki sözcüğün içinde bulunduğu kültürel ortam ve çevre ile ait oldukları kültürel ortamda tarih boyunca aldıkları yol ve böylece ifade ettiği şeyler, birbirinden farklı bir kültürel kodlanmaya sahiptir. Kavramların ait oldukları kültürlerin coğrafi konumları birbirlerinden uzaklaştıkça, kavramların ifade ettiği şeyler bütünün de birbirlerine göre farklılık gösteren değerlere ve

<sup>35</sup> Say, A. (2005). *Mod. Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 489

<sup>36</sup> Gazimihal, M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 156; Uluç, M. (t.y.) *Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi. s. 119; Mod. (1994). *Dictionnaire Larousse* (c. 5). Türkiye: Milliyet Gazetecilik AŞ. s. 1687

<sup>37</sup> mod. (1994). *Ana Britannica* (c. 23). İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik AŞ. s. 70

geleneklere dayanması son derece doğaldır. Hiç şüphesiz, budun müzikbilim alanında batı dışı müzik kültürleri ve bunların ses sistemleri üzerine yapılan bilimsel çalışmalar ve gözlemler sonucunda, batıda kullanılan mod kavramı anlamsal olarak bir genişlemeye uğramış, aynı zamanda batı dışındaki ses sistemlerinin hepsini kapsayıcı ve bunları tek bir başlık altında toplayan genelleyci bir kavram olarak kullanılmıştır. Ancak mod kavramını makam, raga ve dastgah vb. kavramlarla bir tutmak, bunları eşanlamlı olarak sunmak, bütün bu kavramları barındıran kültür coğrafyaları ve böylece bu kavramların biçimlenişleri birbirinden farklı olduğu için, müzikbilimsel açıdan doğru kabul edilemez. Batılı bir yazarın, kendi dilinde yazdığı bir yazı, yaptığı bir yayın veya konuşmada, makam, raga, dastgah vb. kavramları, bu kavramlar kendi kültüründe bulunmadığından, kendi dilindeki mod kavramı üzerinden anlatması beklenir ve doğal bir tavidir. Ancak dilimizde yapılmış kimi yayınlarda mod sözcüğüne karşılık makam sözcüğünün verilmiş olması, kendi müzik kültürümüze ilişkin anlaşılması zor bir çelişkiyi ve hatalı bir yaklaşımı ortaya koyar.

Mod kavramının dilimizde yapılan bazı tanımlamalarında ortaya çıkan ve son olarak değinilecek bir başka yanlışlık ise, kavramın Almanca karşılığının “Tonart” şeklinde verilmesidir.<sup>38</sup> Almancada “ton türü” anlamına gelen bu sözcük, bir müzik eserinin bağlı bulunduğu majör veya minör modu/tonu ifade eder ve sadece bu modlarla sınırlandırılmış bir terim olarak karşımıza çıkar. Oysa mod sözcüğünün Alman dilindeki karşılığı, Latince’den geldiği açık olan *modus* sözcüğüdür ve her zaman mod kavramının içeriğiyle aynı içeriğe sahip bir biçimde kullanılmaktadır.

## 1.2. MODUN MÜZİKTEKİ YERİ

Yukarıda yapılan açıklamalar ve bu açıklamalara destek olarak sunulan alıntılarda, mod kavramına ilişkin farklı yaklaşımlar, tartışmalar ve tanımlar ortaya konmuştur. Modun kesin bir tanımını yapabilmek ne kadar zor ve

<sup>38</sup> Gazimihal, M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 156; Say, A. (2005). *Mod. Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 489



tartışmalı ise de, modun müzikteki yeri ve herhangi bir müziği biçimlendirmesinde sahip olduğu -tarihsel- önem bir o kadar açık ve tartışmasızdır. 20. yüzyıla birlikte batı sanat müziğinde yaşanan kökten değişime ve böylelikle ortaya çıkan yeni yaklaşımlara kadar, ezgisel hattın bütün kültürlerin müziğinde belki de en belirleyici ve öne çıkan öge konumunda bulunması, genel anlamıyla mod kavramının, her ne kadar bu kavram farklı kültürlerin müziğinde farklı gelenekleri ve biçimlenmeleri ifade etse de, 20. yüzyıldan önce müziksel olarak bütün zaman ve mekanlara hâkim olduğunu ve hiyerarşik bakımdan müziğin diğer değişkenleri arasında en üstte yer aldığını gösterir. “...Modalitenin bulunması, doğal bir müziksel özellik olarak açıklanabilir, kaçınılmaz olarak bir kültürün bütün müziklerinde doğuştan vardır.”<sup>39</sup> Ancak, geçtiğimiz yüzyılın başında batı sanat müziğinde “tonal bağlayıcılığın bozulmasıyla, hiyerarşik yapı da ortadan kalkmıştır.”<sup>40</sup> Böylece besteciler, armoni, tartım, tını, yankıbilim gibi müziğin diğer belirleyici öğeleri üzerine yoğunlaşmışlar, bu akılcı ve deneysel yaklaşımlar, birbirinden farklı değişkenleri eksen alan bileşimli müzik biçemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bugün çağdaş müzik alanında kümeleşmiş kimi bestecilerin, eski biçemleri hatırlattığı için bilinçli olarak ezgisellikten kaçınmaları dahi, ezgiselliğin kurucu unsuru olan mod kavramının bütün müzikler üzerindeki hakim konumunu kanıtlamaya yetecek bir tavır olduğu düşünülmektedir.

### **1.3. ANTİK YUNAN'DAN ORTAÇAĞ'A MOD SİSTEMİNİN UĞRADIĞI DEĞİŞİM**

Her ne kadar yazının bulunması ve kullanılması Antik Yunan'dan öncesine dayanıyor ve müziğin bir ifade aracı olarak Antik Yunan'dan önceki kültürlerde var olduğu biliniyor ise de, bu kültürlerin oluşturduğu müziklerin yapıları üzerine düşünceler, birkaç tümcelik bir varsayımdan öteye gidememektedir. Bu açıdan bakıldığında, kültür tarihinin elde bulunan en eski yazılı müzik sistemini

<sup>39</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 777

<sup>40</sup> Cope, D. (2001). *New Directions in Music (7<sup>th</sup> Edition)*. ABD: Waveland Press. s.9

oluşturmuş bulunan Antik Yunan dönemi, diğer bilgi alanlarındaki kuramcılar için olduğu gibi müzik alanında da batı sanat müziğinin erken dönemlerindeki kuramcılar için bir başlangıç noktası, kendi sistemlerini üzerine inşa ettikleri bir temel oluşturmaktadır. Antik Yunan'da ortaya çıkan bu yazılı müzik sisteminin batılılar tarafından nasıl anlaşıldığı, algılandığı ve ele alındığı sorunlarını sonraya saklayıp eldeki verilerden yola çıkarak bu sistem üzerine çeşitli bilgileri aktarmak, mod kavramı ve kuramının anlaşılması açısından son derece faydalı olacak, antik dönem ile ortaçağdaki müzik sistemleri arasındaki çelişkileri ve bu çelişkilerle birlikte, tezin odağı olan Saygun'un mod anlayışı ve bu çerçevede aktardığı bilgileri açıklığa kavuşturacaktır.

Kurt Sachs'ın görüşlerine dayanarak Ahmet Say, müzik alanında Antik Yunan'ın kendinden önceki ve kendi dönemindeki uygarlıklardan farkını şöyle ifade etmiştir: "Antik Yunan'ın en önemli ve belirgin özelliği, getirmiş olduğu müzik sistemidir. Bu sistem, öteki ilkçağ uygarlıklarına göre, kendi içinde tutarlı, somut, bilimsel açıklamaya dayanan ileri bir aşamayı temsil eder."<sup>41</sup> Buna göre, Antik Yunan'da sese bilimsel açıdan yaklaşarak bugünkü yankibilimin temellerini atan ve böylece Yunan müzik kuramının kurucusu kabul edilen kişi, ünlü matematikçi ve felsefeci Pisagor'dur (M.Ö. 585-519 veya kimi kaynaklara göre 570-495). Evreni *armonia*, yani uyum olarak tanımlayan Pisagor, "Bunun bir yansıması olarak tonal kavram [ses], gerilmiş tek bir tel (monokord) yardımıyla bölünebilir."<sup>42</sup> düşüncesinden hareketle, tek bir telin farklı kesitlerinin farklı sesler, yani telin bütününe verdiği sesin doğuşkanlarını verdiğini bulmuş ve böylece müzikteki aralıklar ve bunların hesaplanmasıyla ilgili ilk bilimsel bilgileri vermiştir. Pisagor'un ardından, müzik kuramı üzerine en kapsamlı bilgileri veren ve geçmişten bugüne eldeki en eski kuram kitabı kabul edilen *Armonik Unsurlar* kitabını yazan kişi Tarentumlu Aristoksenus'tur. Antik Yunan tarihinin Helenistik döneminde yaşayan ve Aristoteles'in öğrencisi olan Aristoksenos, M.Ö. 330 civarlarında yazdığı düşünülen kitabında, Pisagor'dan farklı olarak aralıkların matematiksel olarak değil, ancak kulak/duyuş yoluyla hesaplanabileceğini

<sup>41</sup> Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 55

<sup>42</sup> Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 50

savlamış, Antik Yunan müziği ses sisteminin ana unsuru olan tetrakordlar üzerine kapsamlı bilgiler vermiştir. Babasının da bir müzisyen olduğu bilinen Aristoksenos'un ortaya koymuş olduğu bu çalışma, Pisagor'un matematiksel hesaplamalarına karşın müzikçilerin pratikten yola çıkarak geliştirdiği kuramların farklı olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır.<sup>43</sup> Aristoksenos'un ardından, müzik kuramını ve modları –birbirlerine göre bir takım farklarla açıklayan diğer iki kuramcı ise, zamandizinsel sıralama ile, Kleonides ve İskenderiyeli Batlamyus'tur (Ptolemaios). “M.S. 2. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Kleonides, Yunan Mod'larını (makamlarını) bir oktav içinde yeniden sıralamıştır. Ancak, daha gelişkin bir belirleme, İskenderiye'li ünlü matematikçi, astronom Ptolemeius [Ptolemaios] (Batlamyus) tarafından gerçekleştirilen iki oktav kapsamlı makamsal dizi açıklamalarıdır.”<sup>44</sup>

Yukarıdaki anlatımdan ve yapılan alıntılardan anlaşılacağı üzere, Antik Yunan'daki müzik kuramı tarihi bakımından bir çok kaynağın sadece yukarıda sırasıyla verilen dört isme ve bunların kuramlarına dayanması, bununla birlikte günümüze ulaşan müzik örneklerinin yok denecek kadar az olması, bir müzik kültürünün kapsamlı bir biçimde anlaşılabilir ve kavranabilmesi ve bu müzik kültürünün içerdiği ayrıntıların tam olarak belirlenebilmesi açısından yaklaşık olarak yedi yüzyıla yayılan kaynakların niceliğinin yetersizliğini ortaya koymakta, bu sebeple kimi müzikbilimcilerin Antik Yunan müzik kuramına eleştirel ve sorgulayıcı bir biçimde yaklaşmalarına neden olmaktadır. Kurt Sachs, Antik Yunan döneminden günümüze kalan müzik örnekleri üzerine şu bilgileri vermiştir: “ Yunan müziğinden bugüne, papirüs üzerine ya da taşta yazılı on bir parça, ya da parçalardan bölümler kalmıştır... Bu on bir parçadan yalnız birinin çalgı müziği oluşu dikkat çekiyor. Elimizde kalan bu birkaç ölçüden de, bunun bir parça değil, lir için bir çalışma olduğu anlaşılakta. Bu on bir kanıttan ve müzik kuramlarının bize öğrettiklerinden *Yunan müziğinin ilkelerini*

<sup>43</sup> Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 50; Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 28

<sup>44</sup> Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 59

çıkarıyoruz.”<sup>45</sup> Donald J. Grout ise, yazmış olduğu *History of Western Music* kitabında, elde bulunanların, en eskisi M.Ö. 350 civarından en yenisi M.S. 350 civarına kadar uzanıp çoğu kısmen mevcut olan yirmi kadar kuram kitabını ve altı adet müzik kesiti ile altı adet ezgiyi geçmediğini söyleyerek, elde bulunan bu verilerle dönemin müziği üzerine gerçek ve doğru bilgiler edinmemizin aslında imkansız olduğunu vurgulamakta, kuramların dönemin müzik kültürü içerisindeki gerçek yerini sorgulamaktadır.<sup>46</sup> Bu durum, batı müziği kuramcıları aracılığıyla günümüze aktarılan Antik Yunan dönemi müziğinin, var olan müzik örnekleri, yani yazıya geçirilmiş uygulamalar aracılığı ile değil, daha çok kuram kitaplarının aktardığı bilgiler yoluyla tanınmaya, anlaşılmaya ve çözümlenmeye çalışıldığının bir göstergesidir. Oysa sanatta, pozitif bilimlerdeki ilkenin tersine, ilk önce uygulamanın, bunun ardından uygulamaları inceleyerek bu uygulamalar arasında ortak noktalar bulan / bulmaya çalışan kuramın geldiği unutulmamalıdır. Uygulamayı yok sayarak sadece kurama bağlı kalan bir anlama çabası, uygulamanın içerdiği olası ince ayrıntıları göz ardı etmiş veya bunların farkına varamamış olacak, kuramın dışına taşan uygulamaları değerlendirmeye almayarak bunlara gereken önemi vermemiş olacaktır. Bununla birlikte, uygulamada yeri olmayan veya kısmen olan bir kuramın ise, yaşamın içinden gelen ve bir toplumun çeşitli sınıf veya kümelerince benimsenen müziği üzerindeki etkisi ve böylece gerçekliği, en azından tartışmaya açık ve sorgulanır olmak durumundadır. Rupert Hughes bu konuda şunu yazmıştır: “Bu yanlış, fakat ayrıntılandırılmış sistem, muazzam bir beceri ve zeka ürünüdür, ve tipik bir kuramcının hoşuna gidecek şekilde ürkütücü bir karmaşıklık ve aynı türden bir bilgellik mümkün kılınmıştır.”<sup>47</sup> Bu ifade, Yunan müziğinin daha çok kuramsal açıdan zengin ve karmaşık olduğu yönündeki görüşleri destekler niteliktedir. Bu bakış açısını destekleyen bir başka görüş ise şöyledir: “ Her ne olursa olsun pratik olarak emin olabiliriz ki eski zamanlarda

<sup>45</sup> Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (1946). s. 23

<sup>46</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 34

<sup>47</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. (s. 765)

Yunan halkı tarafından gerçekten çalınmış ve söylenmiş olan herhangi bir müzik, kuramcılar ve felsefeciler tarafından ileri sürülen “öğrenilmiş” müziğin çeşitli suni sistemlerini dikkate almamıştır.”<sup>48</sup>

Bunun yanında, Antik Yunan dönemi ile mod kavramı arasındaki ilişkinin belirsizliği çok daha temel bir sorunu gün yüzüne çıkarmaktadır. Sadece modern zamanların Platon uzmanları arasında, Platon’un *Devlet* kitabının bütünü ve bu kitabın içerdiği kavramların Antik Yunan ve sonrası arasındaki algılanış, dolayısıyla anlam farkları üzerine yapılan tartışmalar bile, ifade edilen belirsizlik sorununu destekler nitelikte ve bu sorunu, Antik Yunan’daki kavramlar dünyası ile sonradan Batı Avrupa’da –Antik Yunan’dan gelen bilgi kaynakları yoluyla- ortaya çıkan kavramlar dünyasının birbirlerine göre sahip olduğu temel farklar veya daha doğru bir ifadeyle bu kavramlar bütünüünün batı kültür dünyasında geçirdiği başkalaşımın sebebiyle, daha üst bir boyuta taşımaktadır.<sup>49</sup> Buna göre, Platon’un *Devlet* kitabının özgün isminin *Politia* (Devlet) mı, yoksa *Politeia* (Devletler / Devlet Biçimleri) mı olduğu bile, üzerinde uzlaşmaya varılamamış bir tartışma konusudur. Bunun yanında, *Devlet* kitabının içinde geçen adalet, hak, yurttaşlık ve tiranlık gibi kimi siyasi kavramların, bugün batı dünyasında algılanan biçimlerinden farklı olduğu, dolayısıyla farklı anlam alanlarını kapsadığı düşünülmektedir. Ancak bu noktada da belirli ve kesin bir sonuca varmak olanaklı değildir. Dolayısıyla, insan hayatını ilgilendiren çok daha temel kavramların anlaşılma biçimleri üzerindeki bu tartışmaların, müzikteki mod kavramı gibi daha özgül bir konuyu kapsamaması düşünülemez. Hele ki, batıda yapılan ve daha sonra dilimize de yansıyan çevirilerde, Platon ve Aristoteles’in, “kök anlamı ‘töre’ demek olan”<sup>50</sup> ve modların ruh durumunu, yani her modun ruhsal olarak insanlar üzerinde hangi etkileri bıraktığını ifade edici bir kavram olarak çeşitli modların *ethosunu*

<sup>48</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 34

<sup>49</sup> Platon. (t.y.). *Devlet* (C. Saraçoğlu ve V. Atayman, Çev.) [Elektronik Sürüm]. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları. s. 3-20

<sup>50</sup> Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 51

betimlemelerinin, Boethius'un -ne kadar isabetli olduğuna bugün şüpheyle yaklaşılabilir- çevirisi nedeniyle ve yoluyla, Latin kökenli *mod* sözcüğünün kullanılarak çevrilmesi, ancak antik Yunancada böyle bir sözcüğün olmaması ve aslında Platon ile Aristoteles'in özgün metinlerinde bunun yerine *armonia* (uyum) veya *tonos* (ses) sözcüklerini kullanmış olmaları, *mod* kavramı ile Antik Yunan müzik sistemi arasındaki ilişkiyi daha da belirsiz, anlaşılması güç bir hale getirmektedir. Bununla birlikte, nedenleri ileride açıklanacak olan, Platon ve Aristoteles zamanında farklı ses dizilerinin kullanımında olmadığını, dolayısıyla birbirinden farklı isimlendirilmiş bu dizilerin, sistemin merkezindeki Doryen dizisinin farklı sesler üzerinde yapılmış aktarımlarından ibaret olduğunu savunan görüşler, Antik Yunan müziğindeki *mod* kavramının veya daha doğru bir ifadeyle bu kavrama karşılık gelen olgunun, daha sonra batıda anlaşılabilir biçimine göre daha karmaşık ve değişkenlerinin daha çeşitli olduğuna yönelik kanıtlara yol açmaktadır. Donald J. Grout bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

...[Yunan] modları, Hint *rāg*larına ve Arap *makam*larına benzer biçimde karmaşık yapılar olabilir – bu, belirli özgün tartımlar ve belirli tetrakord türleri ile ilişkilendirilmiş olan genel ezgisel türler ve kalıplardır. Bu düşünce, antik yazarların her moda yüklediği belirli etik niteliklerin açıklanmasına son derece yardımcı olmaktadır. Farklı ezgi türlerine yönelik olarak, gelenekler, töreler veya az çok bilinçdışı elde edilmiş tavırlar gibi teknik veya müziksel olmayan başka ilişkilendirmeler de oluşmuş olabilir.<sup>51</sup>

Yukarıda ortaya konan görüşlerden ve bunları destekleyici alıntılardan anlaşılabilir üzere, Antik Yunan ile batı uygarlığı arasında kavramların algılanmasına yönelik temel farkların bulunması sonucu, Antik Yunan'a ilişkin kullanılan *mod* kavramının tam olarak ne olduğu ve bu kavramdan ne anlaşılması gerektiği bugün tam olarak bilinmemektedir.

---

<sup>51</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 33

Ancak bütün bunlara rağmen, çeşitli kuramcılarının ortaya koydukları bir bilgiler bütünü olarak Antik Yunan müzik kuramının, ister Antik Yunan müzik kültürünün uygulamalarına gerçekçi bir ayna tutsun, isterse o dönemin geleneğinin ve uygulamalarının tamamen dışında kalan bir soyutlamadan ibaret olsun, yazılı en eski ve kapsamlı müzik kuramı olması ve batı sanat müziğine çok açık bir biçimde temel oluşturması bakımından, zamanındaki işlevinden bağımsız olarak büyük bir tarihsel öneme sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir.

### 1.3.1. Antik Yunan'da Mod Kavramının Ele Alınış Biçimi

Mod kavramının Antik Yunan'da ele alınış biçimi veya biçimlerini açıklamadan önce, bu kavramın ve daha büyük bir ölçekte müzik kuramının ortaya çıkmasını sağlayan gereksinimleri ve görüşlerin kökenlerini, genel bir bakış açısıyla Antik Yunan kültürünün temel özelliklerinde aramak gerekir. Bu kültürün, kendinden önceki ve kendi zamanındaki diğer kültürlerden ayrılan en önemli yönü, uygulama becerisi ve uygulamanın gelişmesinin üstünde bir basamak olan düşünbilime ulaşmış olmasıdır. Antik Yunan öncesindeki Mezopotamya, Anadolu ve Mısır uygarlıklarının tarım, tıp, matematik ve zanaat gibi alanlarda önemli bilgiler edinmiş olduklarının bilinmesine karşın, bunlardan hiçbiri, Antik Yunan uygarlığının ulaştığı düzeye koşut olarak ve söylenebilimin dışında, şeyin ölküselleştirilmesi (idealizasyon) yoluna gitmemişlerdir. Macit Gökberk'in bu süreci anlatan ifadeleri şu şekildedir:

Burada öyle bir an gelir ki, insan, aklını ve görgülerini, yalnız varlığını ayakta tutmak için gerekli pratik ve teknik bilgiler edinmek yolunda kullanmakla yetinmez olur. Yalnız bilmek için de bilmek ister, böylece ve 'praxis'in üstünde 'theoria'ya yükselir, dolayısıyla bilime varır. İşte felsefe böyle bir anda, böyle bir durumda doğmuştur.<sup>52</sup>

Dolayısıyla, sadece *bilmek için bilmek isteyen* Antik Yunan uygarlığında nasıl Platon, yazmış olduğu *Devlet* kitabıyla – o gün var olmayan bir devleti – devlet kavramını ve Aristoteles, yazmış olduğu *Poetika* kitabı ile – o gün var olmayan

<sup>52</sup> Gökberk, M. (1980). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 12

bir biçimdeki şiir ve diğer sanatlara ulaşma amacıyla – şiir ve diğer sanatları ülküleştiriyorsa, “iyi kurulmuş bir müziğin devlet ve insan üzerindeki maddesel ve ruhsal etkisini kapsayan bir kuram, onların deyimiyle müzik ‘ethos’unun (ana niteliğinin) kuramı gerekti.”<sup>53</sup> düşüncesinden hareketle müziğin ülküleştirilmesi ve mod kavramının bu nedenle ortaya çıkmış olabileceği düşüncesi de akla uzak gözükmemektedir. Bu düşünce, Antik Yunan’daki müzik kuramının var olanı tanımlamak ve sınıflandırmaktan ziyade, *var olması gerekeni*, yani ülküsel bir müzik sistemini biçimlendirme yolunda ortaya çıktığı ve anlattığı yönündeki savları destekler niteliktedir. Müziğin ve dolayısıyla modun düşünbilim ile olan ilişkisini, modun *ethosu* (ruhsal durumu) kavramında ve böylece çeşitli modların – veya bunlara karşılık gelen olgunun – *ethosunu* kitaplarında konu edinen Platon ve Aristoteles’in yazdıklarında bulmak mümkündür. Her bir moda çeşitli edebi nitelikler yükleyen bu felsefeciler, yükledikleri niteliklere göre iyi bir devlet ve toplum oluşturulması için bu devlet ve toplumu oluşturacak bireylere verilecek müzik eğitiminde hangi modların öncelenmesi veya diğerlerine göre yeğlenmesi konularında hükümler vermiş, bununla birlikte kimi modların bireylerin üstünde bıraktığı kötü etkilerden dolayı, bu modların kullanımının yasaklanması gerekliliğini ifade etmişlerdir. Platon’un *Devlet* kitabındaki şu karşılıklı konuşma, modların algılanma biçimine ilişkin çok çarpıcı ifadelerle yer vermektedir:

“Peki hüzünlü makamlar [modlar] hangileridir? Müzikle uğraştığına göre, sen söyle bunu.

Karma Lydia [Miksolidyen], tiz Lydia makamı ve benzerleri.

Peki, bunları atmak gerekmez mi?... Değil erkeklere, ağırbaşlı kadınlara bile yaramaz bunlar...

Makamlar arasında gevşek olanlar; şöenlere, içki sofralarına yakışanlar hangileridir?

---

<sup>53</sup> Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (1946). s. 19



Çözük denilen İonya\* ve Lydia makamları.

Peki dostum, bunlar savaşçılara yarar mı dersin?

Hiç de yaramaz... Ama elinde kala kala Dor ve Phrygia makamları kaldı.

Makamlardan anlamam... ama öyle bir makam kalmalı ki savaşa ya da zorlu bir eyleme girişip de, başına ne gelirse gelsin; ister yaralansın, ister ölümle burun buruna gelsin, ister başka bir belaya uğrasın, canını dişine takarak kadere göğüs gerebilen, kaderi yenebilen yürekli adamın sesini, deyişini gereğince taklit etsin. Bir başka makam daha kalmalı ki bu da, zorsuz, gönüllü, barışçı bir eyleme girişen adamı, istediğini elde etmek için, tanrıyı yakarmasıyla, insanı uyarmasıyla inandırıp yola getirmeye çalışan ya da kendisi başkalarının ricalarına, uyarmalarına kulak veren; böylece isteğine kavuşunca da gurura kapılmayan, tersine bütün bu hallerde alçakgönüllü, ölçülü davranan, kaderinden de yakınmayan bir adamı taklit etsin. İşte, belaya uğrayanlarla başarıya ulaşanların; gözü pek adamlarla efendi adamların deyişini en güzel biçimde verecek olan ve biri vurucu, öteki okşayıcı bu iki makam kalmalı bize.

Demin benim saydığım makamlar kalacak yani.

Demek ki...şarkılarımız, ezgilerimiz için çok telli, bütün makamları verecek sazlara ihtiyacımız olmayacak."<sup>54</sup>

Ünsal Oskay, yazmış olduğu *Müzik ve Yabancılaşma* kitabında, Artistoteles'in farklı modların yarattığı ruhsal etkilere ilişkin nitelendirmelerini şöyle özetlemiştir:

---

\* Burada bir mod ismi olarak *İonya*'nın kullanılması şaşırtıcıdır. Çünkü Aristoteles'in –ki Aristoteles'in kendisi Platon'un öğrencisiydi– öğrencisi olan ve yazdığı *Armonik Elemanlar* kitabıyla bilinen eski müzik kuramını günümüze aktaran Tarentumlu Aristoksenos'un kitabında ve en azından milattan sonrasına kadar yazılmış diğer kuram kitaplarında *İonya* isminde bir mod yoktur. Bu, belki de *Armonik Elemanlar* kitabının tamamının günümüze ulaşmamasından kaynaklanmakla birlikte, belki de sonraları batılı kuramcılarının modların isimlendirilmesinde *İonya* sözcüğünü kullanmış olmalarına tarihi ve varsayımsal bir temel oluşturmuş olabilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hagel, S. (2011). *Ancient Greek Music*. New York: Cambridge University Press. sf. 8, tablo 1.

<sup>54</sup> Platon. (2002). *Devlet*. (H. Demirhan, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar. s. 110-111.

Aristo'ya göre, ayrıca Frig makamının [modunun] etkileri Dor makamının etkilerinden farklıdır. Birincisi, üflemeli çalgıların etkisi gibi, insanları kışkırtıcı, duyguları coşturucu bir etkiye sahiptir. Sokrates'in de, bu makamın etkisinin içkinin sarhoş edici, Dionisoscu çılgınlık yaratıcı etkisi gibi değil, içkinin ikinci tür etkisi olan uyuşturucu etkisi gibi etkide bulunduğundan söz ettiğini belirtir Aristo. Ayrıca müziğin türü ya da form'u ile, içeriği (liriği) arasında bir bağıntı olduğunu da vurgular. Her içeriğin dor makamı ile söylenemeyeceğini; bu makamın "oturaklı, ahlaki ve erkekçe" içeriklere uygun bir makam olduğunu söyler.<sup>55</sup>

Yukarıdaki iki alıntı, modların *ethosuna* yönelik önemli ifadeler içermekte, Antik Yunan düşünürlerinin mod kavramına düşüncelimsel ve yazınsal yaklaşımlarına bir örnek oluşturmaktadır. Ancak yukarıdaki iki alıntı dikkatle okunacak olursa, Platon ve Aristoteles'in frigen (Phrygia, frig) modunun *ethosunu* tanımlarken ayrı düşükleri, iki tanımın birbiriyle örtüşmediği anlaşılmaktadır. Bu da, farklı düşünür ve yazarların, modların ruhsal etkilerini tanımlarken, birbirlerinden ayrıldığını ve bu değerlendirmelerin – belki gelenekten kaynaklanan ortak payları olmakla birlikte – öznel olduğunu göstermekte, dolayısıyla modların algılanış biçimlerinin yere, zamana, topluma ve kişiye göre farklılaştığını ortaya koymaktadır. Bu konuda Curt Sachs'ın ifadesi şu şekildedir:

Ne var ki, herkes bu düşüncelerde ortak bir sonuca varmış değildir. Başka yazarlar, Dorya makamının 'yiğitçe' olduğunu, saldırganlık aşılacağını; Hypodorya makamının görkemli olduğunu; Miksolidya makamının iç kabartıcı ve ağlamaklı olduğunu; Frigya makamının ağıtsı, Hypolidya makamının gevşetici ve iç gıcıklayıcı olduğunu öne sürmüşlerdir.<sup>56</sup>

Ancak yine de *ethos* kavramının modun ve aslında ezginin ayrılmaz bir parçası olduğu, bütün kuramcılar tarafından vurgulanmış olan dikkate değer bir

<sup>55</sup> Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul: Der Yayınları. sf. 14-15. Ayrıca bkz. Aristoteles. (1975). *Politika*. (M. Tuncay, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. sf. 24

<sup>56</sup> Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (1946). s. 19

konudur. Buna göre, “Bir ezginin *ethosunu* etkileyen üç etmeden bahsedilmiştir: tartım, tür [genus: tetrakord türü] ve mod.”<sup>57</sup> Bir önceki bölümde açıklandığı gibi, *mod* sözcüğü Yunancada var olmayan bir sözcüktür. Bu kavramın yerine Antik Yunancada kullanılan kavramlar *armonia*, *tonos* veya *tropostur*, ancak günümüzde de olduğu gibi, bu kavramlar sonradan *mod* sözcüğü ile karşılanmıştır. Modların açıklanması, modlar *genus* olarak adlandırılan tetrakord türlerinden oluştuğu için sonraya bırakılarak ve *tartım* kavramının da konumuz dışında kaldığı düşüncesinden hareketle, ilk olarak tetrakordun ne olduğu, hangi türleri ve özellikleri barındırdığı açıklanmalıdır. Yunancadan dilimize birebir çevrildiğinde *dört tel* anlamına gelen tetrakord kavramının, “bir çok şiirsel çağrışımı bulunan fakat kısıtlı uygulama olanaklarına sahip, katı ve sınırlı, perdesiz bir çalgı olan ve [Antik Yunan] müziğinin üzerine kurulduğu lir”<sup>58</sup> veya onun atası olan dört telli forminks (phorminx) çalgısından kaynaklandığı düşünülmektedir.<sup>59</sup>

Bir tetrakord, bir tam dörtlü aralığı oluşturan ve yeri durağan iki dış ses ile yeri değişken iki iç sestten oluşan kuramsal ses kümesine verilen isimdir. Daha önce belirtildiği gibi, Tarentumlu Aristoksenos’un yazdığı ve günümüze ulaşan en eski müzik kuramı kitabı olan *Armonik Unsurlar* kitabında, ezgisel yapıyı biçimlendiren üç ana tür tetrakord vardır. Bunlar *diyatonik* (iki sesli), *kromatik* (alaca, renkli) ve *anarmonik* (uyumlu) tetrakordlardır (Şekil 1). Verilen şekilde görüldüğü gibi, dış sesler olan  $mi^2$  -  $si^1$  sesleri tüm tetrakord türlerinde yerinde kalmış, içteki iki ses ise, bağlı bulunduğu türe göre değişime uğramıştır. Bu noktada, anarmonik tetrakordun farklı kaynaklardaki değişik gösterim biçimlerine de değinmek gerekmektedir. Kimi kaynaklarda  $mi$  sesinden aşağıya doğru ikinci do sesi, sesi yarım perde pesleştiren, dolayısıyla  $si$  notası ile örtüşürecek olan bemol simgesi ile gösterilirken, kimi kaynaklarda ise yine

<sup>57</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 28

<sup>58</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. s. 763

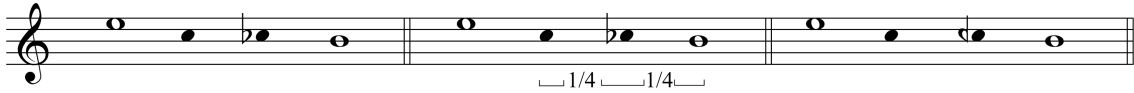
<sup>59</sup> Michels, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası* (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım. (2005). s.177

bemol simgesi ile ancak iki do notasının arasında çeyrek perde bulunduğunu ifade eden bir şekilde veya ikinci do notasının yanına, sesin çeyrek perde pesleştiğini belirten ters bemol simgesinin konulması ile gösterilmiştir (Şekil 2).

### Aristoksenus'a göre Üç Temel Tetrakord Türü



Şekil 1: Aristoksenus'a göre üç temel tetrakord türü



Şekil 2: Anarmonik Tetrakordun Farklı Gösterim Biçimleri

Şekil 2'deki gösterim biçimlerinin sakıncalarını ve neden Şekil 1'deki gösterim yoluna gidildiğini açıklamakta fayda vardır. Şekil 2'deki ilk gösterim biçiminde ortaya çıkan sonuç –her ne kadar çeyrek perde farkına sözle değinilmiş olursa olsun–, ikinci do sesinin si sesi ile aynı ses yüksekliğine sahip olduğu gibi yanlış bir görsel algıyı beraberinde getirmektedir. Halbuki hiçbir kaynak, bu iki sesin aynı yüksekliğe ayarlandığını ifade etmemiştir. Şekil 2'deki ikinci ve üçüncü gösterimler her ne kadar aynı sonucun farklı gösterim biçimleri de olsa, bu gösterimlerin de müzikbilimsel bakımdan kesin bir doğruluğu gösterdiğini söylemek olanaksızdır. Çünkü daha önce belirtildiği gibi, Aristoksenos'un, aralıkların matematiksel olarak değil, ancak kulak yoluyla hesaplanabileceği düşüncesini savunması ve bununla birlikte Antik Yunan müziğinin tarihöncesi dönemde sahip olduğu özelliklere ilişkin varsayımsal yaklaşımlar, ikinci do sesinin, birinci do ile si notaları arasında bir yerde olduğu, dolayısıyla yüksekliğinin sabitlenmediği kanısını ortaya çıkarmaktadır. Bu konuda Hughes'un söyledikleri şu şekildedir: “*Yeni anarmonik* olarak daha sonra ortaya

çıkan bir tasarım, re notasını do notası ile saf bir üçlü oluşturacak, tetrakordu mi, do, do, si yapacak şekilde ayarlamaktı; iki do teli ses [yüksekliği] bakımından belirli belirsiz bir farka sahiptir (*KOMA* sözcüğüne bakınız).<sup>60</sup> Bu belirsizliği göstermek için, Şekil 1'deki anarmonik tetrakordun gösteriminde yarım tonluk pesleşmeyi biraz tizleştiren ilgili simge kullanılmıştır. Bu kanıyı güçlendirecek bir diğer durum ise, Yunan müziğinin tarihöncesi dönemde sahip olduğu düşünülen özellikleri ve Sachs'ın buna ilişkin ortaya attığı *pentatonik soy* düşüncesidir. Donald J. Grout'un bu konudaki düşünceleri şu şekildedir:

...Bu aralık [tam dörtlü aralığı] bütün müzik sistemlerinde önemlidir, ve şurası hemen hemen kesindir ki Yunanlılar tetrakord düzenini az çok doğulu bir kaynaktan almışlardır... Şurası olası gözükmemektedir ki Yunan müziğinin tarih öncesi evresinde, bu müziksel alanın [tetrakordun] içinde, en alttaki sabit notaya epey yakın belirsiz bir noktada bulunan sadece bir nota vardı.<sup>61</sup>

Yukarıdaki alıntının son tümcesi, anarmonik tetrakord türündeki ikinci do notasının yerinin belirsizliğini gerektiren bir diğer saptama olmakla birlikte, tetrakordlardan önce var olduğu ve böylece tetrakordları doğurduğu düşünülen *trikord* kavramını gündeme getirmektedir. Dilimize birebir çevirisi, tahmin edilebileceği üzere, *üç tel* anlamına gelen trikord isimli ses kümelerinin, bir tam dörtlü oluşturan sabitlenmiş dış seslerinin içinde –tetrakordlardaki gibi yeri değişebilen iki ses değil– tek bir ses bulunmaktaydı. Bu trikordların köklerinin doğu müziklerine dayandığı düşüncesi ise, Grout ve Sachs gibi bir çok müzikbilimci tarafından vurgulanarak tartışmaya açılmıştır. Ahmet Say, Sachs'ın tetrakordların dayandıkları trikordlar ve böylece taşıdıkları pentatonik soy hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

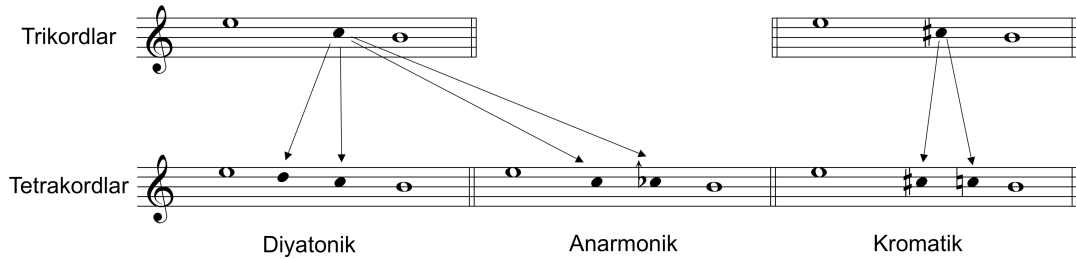
Kromatik soyda...sesler şöyle düzenlenmişti: Minör üçlü, yarım ses, yarım ses. (Sachs'ın nitelemesiyle bir küçük üçlü ve bir büyük ikili soy. Bu

<sup>60</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. s. 765

<sup>61</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 28

sonradan büyük ikilinin ikiye ayrılmasıyla kromatik soyu oluşturmuştu)... Anarmonik soy şöyleydi: Likanos notası yarım ses yerine bir tam ses kalınlaştırılır, sol notasıyla sesdeş duruma gelen fa notası da [la-sol-fa-mi kümesinde; bunun dışında burada bir ifade hatası vardır: Fa notası sol notası ile sesdeş duruma değil, sol notası fa notası ile sesdeş duruma geldiği için ikinci fa notası] bir çeyrek ses kalınlaştırılır. (Sachs'ın nitelemesiyle başka bir pentatonik soy, bir büyük üçlü ve bir küçük ikiliden oluşmuştur. Bundaki küçük ikilinin de ikiye bölünmesiyle anarmonik soy meydana gelmiştir.)<sup>62</sup>

Sachs'ın, tetrakordları önceleyen trikordların pentatonik soya sahip olduğunu, yani beş sesli dizilerden kaynaklandığını savlamasının sebebi, ortak sesi olan iki trikordun birleşiminden pentatonik bir dizinin ortaya çıkmasıdır. Bu düşünce, Antik Yunan'daki tetrakordların kendilerine göre daha doğudaki bir müzik kültüründen veya kültürlerinden kaynaklandığı savının temelini oluşturmaktadır. Rupert Hughes ise, diyatonik tetrakorddan re notasının atılmasıyla mi-do-si notalarına sahip *eski anarmonik* türünün elde edildiğini yazmıştır.<sup>63</sup> Buradaki *eski* sözcüğü ve ses kümesinin üç sese sahip olması –yani bir trikord oluşturması–, anılan trikordun diyatonik tetrakordu da öncelemiş olabileceği düşüncesini ortaya çıkarmakla birlikte, bu savın dayandığı bir kanıt bulunmamaktadır. Hughes, Sachs ve Grout'un üzerinde durdukları bu trikord-tetrakord ilişkisi Şekil 3'te gösterilmiştir.



**Şekil 3: Üç Ana Tetrakord Türünü Doğuran Trikordlar**

<sup>62</sup> Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 57

<sup>63</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. s. 765

Elbette –şayet trikord savının gerçeklik payı var ise–, tarihöncesi dönemin müzik veya müziklerinde var olan trikord türlerinin yukarıdaki şekilde gösterilen ve Sachs'ın tanımladığı iki türden ibaret olamayacağı, bu türlerin dışında başka türlerin de var olması gerektiği unutulmamalıdır. Nitekim Saygun'un, *Musiki Nazariyatı*'nda ve *Töresel Musiki*'de modları öncelediğini belirttiği trikordlara ve pentatonik dizilere değinmesinin nedenlerini, hem kendisinin yapmış olduğu budun müzikbilimsel çalışmalarda elde ettiği verilerde hem de yukarıda ifade edilen tarihöncesi müziğin sahip olduğu özelliklere ilişkin –muhtemelen kendisinin de haberdar olduğu– savlarda aramak akla uzak gözükmemektedir. Saygun'un anlatış ve yaklaşım biçimine bir sonraki bölümde ayrıntıları ile değinilecektir.

Bu noktada, trikord-tetrakord ilişkisinin anlaşılması için üç temel tetrakord türünün aldığı isimler ile ilgili yorumlarda bulunmak da yerinde olacaktır. Diyatonik sözcüğü, *día* (iki) + *tonik* (sesli) sözcüklerinin birleşiminden yola çıkarak *iki sesli* şeklinde dilimize çevrilebilir. Bu tetrakord türünün *iki sesli* ismini alması, durağan iki dış sesin içinde iki farklı sesin yer alması ve büyük olasılıkla daha önceki biçiminde iki dış parti arasında tek ses bulunmasına, yani kendisini önceleyen trikord durumuna yapılan bir gönderme olduğu düşünülebilir. Bir diğer türün ismi olan *kromatik* sözcüğü ise dilimize *renkli*, *alaca* sözcükleriyle çevrilir. Sachs'ın ifadelerinden ve Şekil 3'ten anlaşılacağı gibi, do<sup>#2</sup> – si<sup>1</sup> aralığının ikiye bölünmesiyle ortaya çıkan do notasının eklenmesiyle elde edilen bu tetrakord, kendisini öncelediği savlanan mi-do#-si trikordunun *renklendirilmiş* bir biçimi olarak düşünülüp *kromatik* ismini almış olabilir. *Anarmonik* tetrakord türünün isminin nereden kaynaklanmış olabileceği ve bu ismi neden aldığı sorularına bir yanıt bulmak veya en azından buna ilişkin bir yorum yapabilmek için sözcüğün kökenbilimsel anlamını ele almak gerekmektedir. Günümüzün müzik kuramında ve eğitiminde *anarmonik* sözcüğü genellikle, ses yükseklikleri aynı olup farklı isimlere sahip olan notalar için kullanılmakta, yani birbirinden farklı iki notanın *sesdeş olma durumu* olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu genel yaklaşımın ve tanımlamanın ne kadar doğru olduğu son derece tartışmaya açıktır. Yunanca kökenli *armoni* sözcüğü uyum anlamına gelmektedir ve daha önce belirtildiği gibi hem *tonos*, yani ses sözcüğüyle eş anlamlı olarak

kullanılmış hem de batılı kuramcılar tarafından *mod* sözcüğü ile de çevrilmiştir. Dolayısıyla *armonik* sözcüğünün dilimize düz aktarım ilkesiyle çevrilmesinin sonucu *uyumlu* sözcüğü olacaktır. *Enharmonic* sözcüğünün başında yer alan *en-* öneki ise, Yunancadan batı dillerine alınmış olan sözcüklerde “içinde [within, in]”<sup>64</sup> anlamına gelmektedir. Bu nedenle, *enharmonic* sözcüğünü *uyumlu* veya *uyum içinde* sözcükleriyle çevirmek gerekmektedir. Burada *uyum* kavramından kastedilen şeyin, aynı sestten türeme, aynı ses bölgesinde bulunma ve böylece seslerin kökeni ve yakınlığından kaynaklanan bir *uyum* olduğu düşünülmelidir. Bu açıdan bakıldığında, *British Dictionary*’deki *anarmonik* teriminin tanımı dikkate değerdir: “La bemol ve sol diyez gibi iki notanın arasında perde bakımından küçük bir farkı belirtmek veya ilişkilendirmek: piyano gibi eşit düzenli çalgılarda bulunmaz, ancak yaylı veya üflemeli çalgıların seslemelerinde [intonation] belirgindir.”<sup>65</sup>

Üç ana tetrakord türünün içindeki değişken sesler, Antik Yunan müzik kuramında *pyknon* (çoğulu *pykna*), uygulamadaki diğer çeşitlemeler *chroai* (renklendirmeler) olarak isimlendirilmekteydi.<sup>66</sup> Aristoksenos, yazmış olduğu *Armonik Unsurlar* kitabında, “tam dörtlü aralığının bağlayıcılığı içindeki çeşitli noktalara iki iç notayı yerleştirerek oluşturulan iki diyatonik ve üç adet kromatik tetrakord çeşidini veya ‘gölgesini’ tanımlar; bunlara ait göreceli ses yerleştirmesine ilişkin kesin ilkeler verir ancak gölgelerin olası sayısının kuramsal olarak sonsuz olduğunu kabul eder.”<sup>67</sup>

Antik Yunan müzik kuramında iki tetrakordun birleşmesiyle *tonos* (çoğulu *tonoi*) adı verilen modlar, daha doğru bir deyimle mod dizileri elde edilmekteydi. Bu dizilerin elde edilmesi için tetrakordların birleştirilmesinde iki farklı seçenek

<sup>64</sup> en-. (t.y.). Erişim: 8 Ocak 2018, Dictionary.com Unabridged: <http://www.dictionary.com/browse/en->

<sup>65</sup> enharmonic. (t.y.). Erişim: 8 Ocak 2018, Dictionary.com Unabridged: <http://www.dictionary.com/browse/enharmonic>

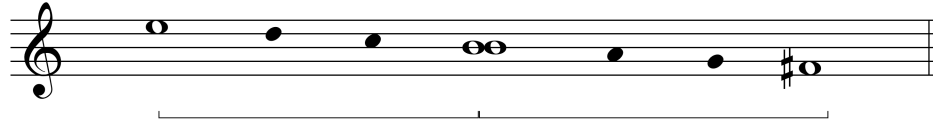
<sup>66</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. s. 765

<sup>67</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 28

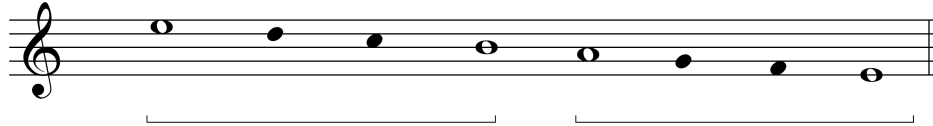


vardı. Bunlardan birincisi, ortak sese sahip iki tetrakordun birleştirilmesiyle – birinci tetrakordun en pes sesinin ikinci tetrakordun en tiz sesiyle aynı olması – elde edilen bitişik tetrakord kümesidir (*Tetrachordeon synemmenon*). İkincisi ise, ortak sese sahip olmayan iki tetrakordun, birinci tetrakordun en pes sesi ile ikinci tetrakordun en tiz sesinin yanaşık olarak yerleştirilmesiyle elde edilen ayrıık tetrakord kümesidir (*Tetrachordeon diazeugmenon*)(Şekil 4).

Bitişik Tetrakord Kümesi / *Tetrachordeon Synemmenon*



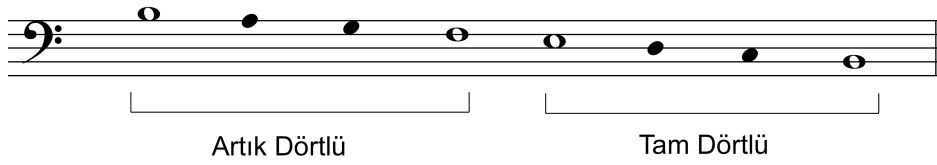
Ayrıık Tetrakord Kümesi / *Tetrachordeon Diazeugmenon*



Şekil 4: İki Tetrakordun Birleştirilmesi

Bu yanaşıklığın ölçüsü, birleştirilen tetrakord türüne göre bir büyük veya küçük ikili aralıktır. Bununla birlikte dikkat edilmesi gereken başka bir önemli nokta, kökeni ve nedeni Antik Yunan düşünce sistemindeki *simetri* (aynı ölçüye sahip olmak) kavramında bulunabilecek olan, bir tetrakord kümesinin oluşturulması için tam dörtlü aralığı içerisinde aynı aralık dizilimine sahip olan birbiriçim tetrakordların kullanılmasıdır. Şekil 4'te bitişik tetrakord kümesinin gösteriminde fa notasının diyez almasının nedeni bundandır. Antik Yunan müzik kuramındaki ana mod dizilerinin içinde bu kurala uymayarak bir ayrıklık oluşturan tek dizi si-Si notaları arasında yer alan Miksolidyen dizisidir (Şekil 5). Bu dizinin birinci tetrakordunun sınırlarını oluşturan si-fa seslerinin, tetrakord tanımlarında her zaman vurgulanan tam dörtlü yerine artık dörtlü uzaklığında bulunması, bu ayrıklığı destekleyen bir başka etkidir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Antik Yunan'daki müzik kuramcıları, ana diziler içerisinde sadece Miksolidyen

dizisinin yeri üzerinde bir uzlaşmaya varamamışlardır. Bu isimlendirme Antik Yunan'dan bugüne ulaşan bütün müzik kuram kitaplarında olmakla birlikte, örneğin Kleonides ve Batlamyus bu ismi birbirlerine göre farklı olan bir sekizli türü (dizi) için kullanmıştır. Bunun ayrıntısına ileride mod dizilerinin gösteriminde değinilecektir. Miksolidyen dizisinin bu ayrık durumu, dizinin batı ortaçağ müzik kuramındaki çıkıcı izdüşümü olan Lokriyen dizisinin kimi kuramcılar tarafından uygulamada çok az kullanıldığı veya hiç kullanılmayıp sadece kuramsal açıdan var olduğunun belirtildiği düşüldüğünde, dizinin Antik Yunan müziğinde ne derece kullanımda olduğunun veya sonradan yukarıda açıklanan kuramsal sebeplerle kullanım dışında bırakılıp bırakılmadığının sorgulanmasını gerektirmektedir.



Şekil 5: Miksolidyen Dizisi

Aynı aralık dizilimine sahip tetrakordlar, birleşimleriyle oluşturdukları mod dizilerinin isimlerini almaktaydı. Buna göre, sırasıyla B2-B2-k2 aralık dizilimine sahip diyatonik iki tetrakordun ayrık biçimde eklemlenmesi ile ortaya çıkan ve Antik Yunan müzik kuramının temel dizisi olarak nitelendirilen *Doryen* dizisini (mi<sup>1</sup>-mi) oluşturan bu tetrakord türü de *Dor(yen) tetrakordu* olarak adlandırılmaktadır. Diyatonik tetrakordun farklı aralık dizilimlerine sahip diğer biçimleri veya *gölgeleri* ise, bu tetrakordların ayrık biçimde eklemlenmesiyle *Frigyen* ve *Lidyen* dizilerini meydana getirmeleri sonucunda, sırasıyla *Frig(yen)* (B2-k2-B2) ve *Lid(yen)* (k2-B2-B2) *tetrakordu* türlerini oluşturmaktadır (Şekil 6). Bu farklı diyatonik tetrakord türleri ortak bir ses sınırı içinde açıklanırsa ortaya şöyle bir sonuç çıkacaktır:

Doryen Tetrakordu → mi re do si

Frigyen Tetrakordu → mi re do# si

Lidyen Tetrakordu → mi re# do# si

**Doryen**

B2 + B2 + k2 = Dor(yen) Tetrakordu

**Frigyen**

B2 + k2 + B2 = Frig(yen) Tetrakordu

**Lidyen**

k2 + B2 + B2 = Lid(yen) Tetrakordu

**Şekil 6: Yunan Müzik Kuramındaki Üç Ana Dizi ve Bu Dizileri Oluşturan Tetrakordlar**

Görüldüğü gibi, diyatonik tetrakord türlerinin birbirlerinden ayrılmasının ve birbirlerine göre farklı türler yaratmasının nedeni, tam dörtlü aralığı içindeki aralık diziliminde yarım perdenin bulunduğu yerin her bir türde değişmesidir.

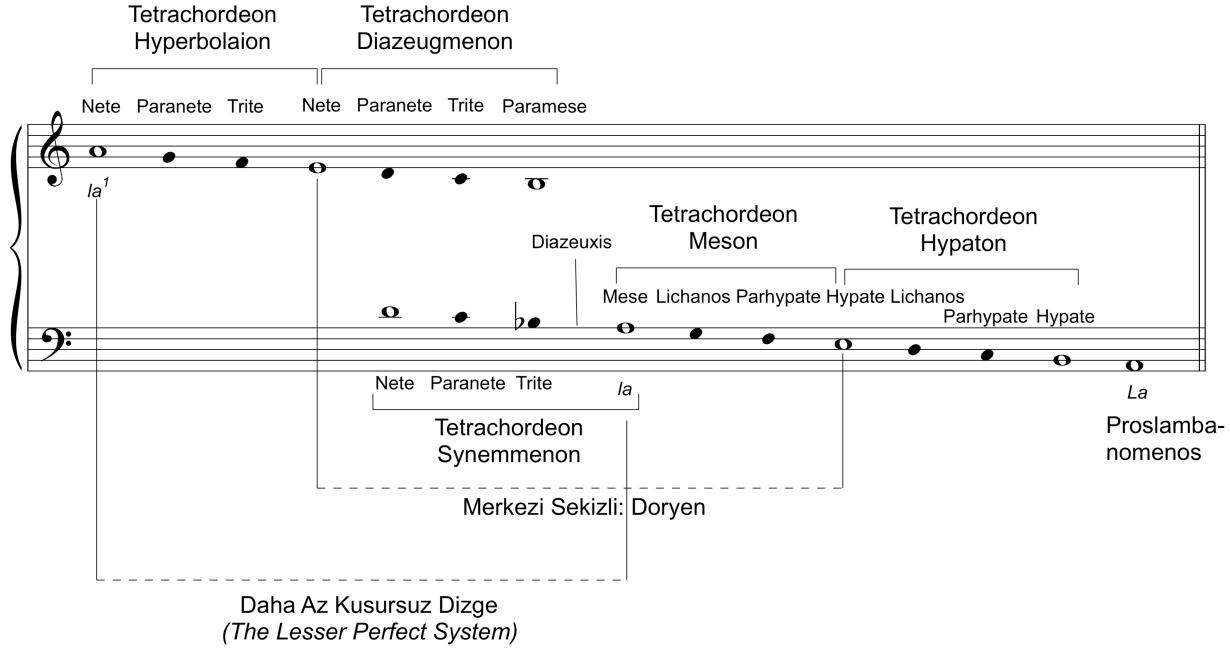
Buna göre, Antik Yunan ses sisteminin temel yapıtaşı olan “bu dört sesin (tetrakordun) iç örgütü, doğurucu [doğurduğu?] dizinin ve makamın ne olacağını saptar.”<sup>68</sup>

Antik Yunan müziğinin “en eski ve merkezdeki”<sup>69</sup> mod dizisi olan Doryen dizisinin üstüne ve altına birer bitişik tetrakordun eklenmesiyle, en temel ve kapsamlı kuramsal gösterge olan ve Yunancada *systema teleion* olarak isimlendirilen *Kusursuz Dizge* (The Great Perfect System) elde edilmiştir. Ayrık

<sup>68</sup> Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (1946). s. 23

<sup>69</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. s. 763

ve bitişik olarak eklenmiş dört farklı tetrakordun inici bir biçimde birleştirilmesi ile iki sekizliye ulaşan bu göstergeye “ilk olarak M.Ö. 4. yüzyılda rastlanmıştır.”<sup>70</sup> Bu göstergenin en altına eklenmiş olan La sesi ise eklenmiş ses anlamına gelen *proslambanomenos* terimiyle tanımlanmaktaydı. Kusursuz Dizge, içerdiği tetrakordların ve notaların isimleriyle birlikte Şekil 7’de verilmiştir.



Şekil 7: *Systema teleion* / Kusursuz Dizge

Kusursuz dizgenin merkezi sekizliyi kapsayan ilk tetrakorduna, si (Paramese) ve la (Mese) sesleri arasında bulunan bir tam perdeden ötürü ve bu boşluğa verilen isim olan *diazeuxis* (ayrım noktası) sözcüğünden türeyerek, ayrık tetrakord anlamına gelen *tetrachordeon diazeugmenon* ismi verilmiştir. Merkezi sekizlinin ikinci tetrakorduna verilen *tetrachordeon meson* ismi ise, orta tetrakord anlamına gelmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, kusursuz dizgenin elde edilmesi için merkezi sekizlinin iki yanına bitişik tetrakordlar eklenmiştir. Bunlardan, ayrık tetrakordun üzerine eklenen ve inici olarak la<sup>1</sup>-sol<sup>1</sup>-fa<sup>1</sup>-mi<sup>1</sup>

<sup>70</sup> Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 57

seslerine sahip olan birinci bitişik tetrakord, *dışarıda kalan tetrakord* veya *dışarıdaki tetrakord* anlamına gelecek şekilde *tetrachordeon hyperbolaion* şeklinde isimlendirilmiştir. İlk sesi, orta tetrakordun son sesine denk gelen ve mi-re-Do-Si seslerine sahip olan ikincisi ise, *en yukarıdaki* veya *ana tetrakord* anlamına gelen *tetrachordeon hypaton* ismini almıştır.<sup>71</sup> Ayrıca, ortadaki ayırık tetrakordları birleştirmek ve “geçki yapabilmek amacıyla”<sup>72</sup>, dizgenin tam ortasına re<sup>1</sup>-do<sup>1</sup>-sib-la seslerinden oluşan bir bitişik tetrakord da eklenmiştir (*tetrachordeon synemmenon*). Grout’a göre, *tetrachordeon hyperbolaion* ile *tetrachordeon synemmenon*’un birleşiminden elde edilen ve la<sup>1</sup>-la sesleri arasında kalan sekizli de *The Lesser Perfect System*, yani daha az kusursuz dizge olarak isimlendirilmekteydi.<sup>73</sup> Ancak, bitişik tetrakordun, *bitişik* olarak tanımlanmasının nedeninin, dışarıda kalan tetrakord ile yaptığı birleşimden değil, en pes sesi olan la notasının orta tetrakordun en tiz notası olan la ile aynı olmasından kaynaklandığını belirtmek gerekmektedir.

Şekil 7’de gösterildiği gibi, Antik Yunan müzik kuramında seslerin kusursuz dizge içerisindeki yerlerini saptayabilmek için çeşitli nota isimleri kullanılmıştır. Bunların arasında, daha önce açıklanan ve en peste yer alan eklenmiş La notası (*proslambanomenos*) bir kenara bırakılırsa, yeri tek bir sözcükle belirlenebilen iki ses vardır: *Mese* ve *Paramese*. *Orta* anlamına gelen *mese*, kusursuz dizgenin tam ortasında yer alan ve batı müziği notalama sisteminde la sesine karşılık gelen sesi belirtmek için kullanılıyordu. *Ortaya en yakın*, daha doğru bir deyimle *yarı orta* anlamına gelen *Paramese* sözcüğü ise, la sesinin bir büyük ikili üstündeki si sesine denk gelen sesi ifade etmek için kullanılmaktaydı. Bunlar dışındaki diğer bütün notaların isimleri iki sözcükten oluşmaktadır. Sözcüklerden ilki notanın tetrakord içindeki yerini, ikincisi ise

<sup>71</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 29

<sup>72</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. s. 763 ve Michels, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası* (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım. (2005). s.177

<sup>73</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 30

kusursuz dizge içinde notanın ait olduğu tetrakordun hangisi olduğunu belirtir. Böylece bir örnek verilmek istenirse, kusursuz dizgenin en tiz sesi olan la<sup>1</sup>'nin Antik Yunan müzik kuramındaki ismi *nete hyperbolaion*'dur. Nota isimlerinin nereden kaynaklandığını açıklamadan önce, bu isimlerin anlamını vermek, kaynağı ile bir bağlantı kurabilmek bakımından faydalı olacaktır. Grout, kusursuz dizge içerisinde verilen diğer nota isimlerinin karşılıklarını şu şekilde vermiştir:

Nete: “en aşağıdaki” veya “son”

Paranete: “en aşağıya veya sona komşu” [Yarı en alttaki; yarı son]

Trite: “üçüncü”

...

Lichanos: “işaret parmağı”

Parhypate: “en yukarıya komşu” [Yarı en yüksek]

Hypate: “en yukarıdaki” veya “temel”<sup>74</sup>

Temel düzeyde müzik kuramı bilgisine sahip olan bir okurun, bu isimlendirmede bir terslik olduğunu fark etmesi gerekir. Çünkü kusursuz dizgenin en tiz notası olan la<sup>1</sup>, *dışarıda kalan tetrakordun en aşağıdaki sesi*, eklenmiş ses La'dan bir önce gelen ve kusursuz dizgede en pes ses olan Si notası ise *en yukarıdaki tetrakordun en yukarıdaki sesi* olarak isimlendirilmiştir. Michels-Vogel ve Grout, bunun nedeninin, Hughes'un, lir çalgısının Yunan müziğindeki önemini vurgulayan ve daha önce alıntılanan ifadesine koşut bir biçimde, Antik Yunan müzik kültürünün ana belirleyici çalgısı lirin –veya lirle ile ilişkili olan forminks ve kithara gibi çalgıların– tutuş biçiminden kaynaklandığını savlamaktadır. Tetrakord gibi Antik Yunan müzik kuramının temelini oluşturan bir kavramın lirin yapısal özelliklerinden kaynaklandığı düşünüldüğünde, nota isimlendirmelerinin

---

<sup>74</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 29

kaynağında yukarıda adı geçen çalgıların bulunduğu düşüncesi, akla uzak gözükmemektedir. Grout bu konuda şunları yazmıştır:

Şu fark edilecektir ki Yunan terim biliminde “aşağı” ve “yukarı” sözcükleri bizimkilere karşıt bir anlamla kullanılmaktadır. Bunun sebebi, isimlerin, lir tellerinin göreceli konumlarından alınmış olmasıdır; çalgı, çalıcı tarafından öyle tutuluyordu ki daha pes olan teller daha tiz tellere göre yerden daha uzaktaydı. *Lichanos*, açıkça lirin parmaklandırmasından [fingering] alınmıştır.<sup>75</sup>

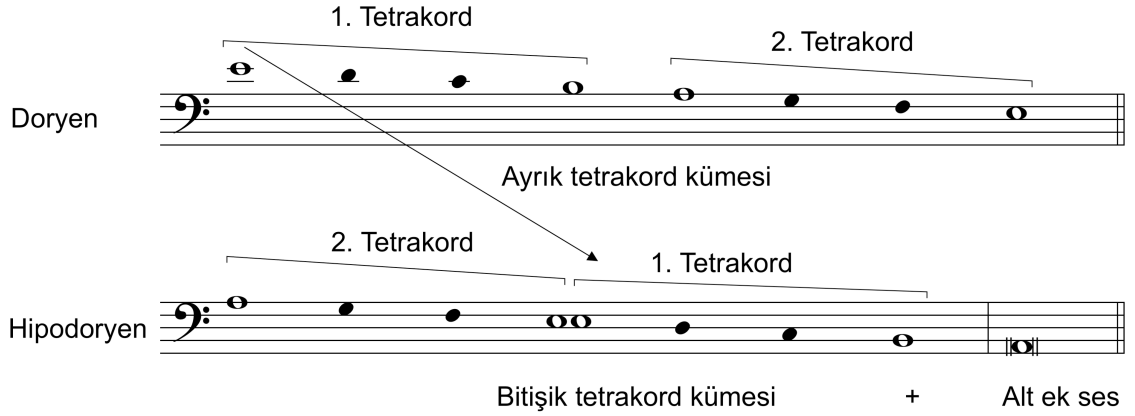
Michels-Vogel ise Grout kadar ayrıntılı bir açıklama yapmamış, ancak “Tetrakord, phorminx’in tel sayısına denk düşer. Telli enstrümanlardan ses isimleri de türemiştir. Doryen akortlu bir kithara’nın orta oktavi mi<sup>1</sup>-mi’nin sesleri şunlardır.”<sup>76</sup> diyerek, nota isimlerine Grout ile aynı karşılıkları vermiştir. Böylece, tutuş pozisyonuna göre günümüzün gitar, keman ve viyola gibi çalgılarında da olduğu gibi, bu isimlendirmenin nedeni, en tiz telin olarak en aşağıda, en pes telin ise fiziksel olarak en yukarıda bulunmasından ileri gelmektedir. İsimlendirme yöntemi ve kaynağına ilişkin bu ayrıntılar son derece önemli ve tekrar karşılaşılabilecek olan bilgilerdir. Çünkü bu ayrıntıların farkında olmayan batıdaki ortaçağ müziği kuramcıları, mod dizilerinin yanlış bir biçimde çıkıcı duruma getirilmesine neden olmuşlardır.

Antik Yunan müzik kuramına ilişkin verilen bu bilgilerin ardından, iki tetrakordun birleşimiyle ortaya çıkan mod dizilerine –veya diğer ismiyle *sekizli türlerine*– kapsamlı bir biçimde değinilebilir. Ana mod dizileri olarak tanımlanan *Doryen*, *Frigyen*, *Lidyen* ve *Miksolidyen* dizileri Şekil 5 ve 6’da gösterilmiştir. Ana mod dizilerinin dışında, bu dizilerden türetilmiş olan alt (*hypo*) ve üst (*hyper*) diziler, farklı sekizli türleri elde etmek ve ana mod dizilerinin bağlı bulunduğu ezgisel alanları genişletmek amacıyla oluşturulmuştur. Bu türevlerden ilki olan alt dizi, bir mod dizisini oluşturan tetrakordlardan ince olanının bir sekizli alta alınması,

<sup>75</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 30

<sup>76</sup> Michels, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası* (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım. (2005). s.177

böylece ayrık tetrakord kümesinin bitişik hale getirilmesi yoluyla elde edilmekteydi. Örneğin,  $mi^1$ - $mi$  sesleri arasında yer alan Doryen dizisinin ince tetrakordunu oluşturan  $mi^1$ - $re^1$ - $do$ - $si$  seslerinin bir alt sekizliye aktarılması sonucunda ortaya çıkan  $la$ - $sol$ - $fa$ - $mi$ - $re$ - $do$ - $Si$  bitişik tetrakord kümesi *hypodoryen* (alt-doryen) olarak isimlendirilmekteydi (Şekil 8). Sekiz sesli ayrık tetrakord kümesinin çevrilmesi sonucu, üstte kalan tetrakordun pes sesi ile alta alınan tetrakordun tiz sesinin ( $mi$ ) aynı olması sebebiyle ortaya çıkan bitişik dizinin yedi sese inmesi, bu dizilerin altına bir ses daha eklenmesi geleneğini yaratmıştır (*proslambanomenos*).



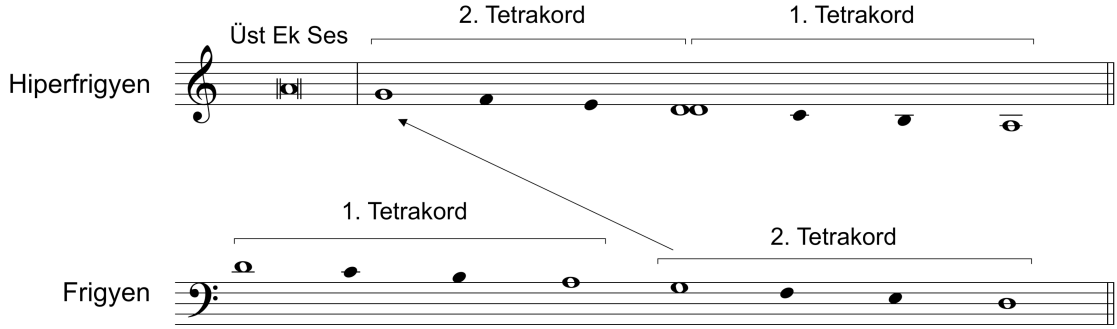
**Şekil 8: Mod Dizisinin Alt Çevrimi**

Aynı yöntemle ve sırasıyla *hipofrigyen*, *hipolidyen* ve *hipomiksolidyen* dizileri elde edilebilir.

İkinci türev ise, mod dizisini oluşturan tetrakordlardan ikincisinin bir sekizli üste alınması yoluyla elde edilen ve böylece *hyper* (hiper) önekini alan üst dizilerdir. Burada da, ikinci tetrakordun bir üst sekizliye aktarılması sonucu bu tetrakordun en pes sesi ile yerinde kalan birinci tetrakordun en tiz sesinin aynı ses olması, ayrık tetrakord kümesini bitişik tetrakord kümesi biçimine getirmekteydi. Alt diziler gibi bu dizilerin ses sayılarının da sekiz sesten yedi sese düşmesi sebebiyle, bir sekizli yukarı aktarılmış olan ikinci tetrakordun en tiz sesine yanaşık olan bir üst ses eklenerek bu diziler sekiz sesli bir duruma getirilmişlerdir. Örneğin,  $re^1$ - $re$  sesleri arasında yer alan Frigyen dizisinin kalın tetrakordunu oluşturan  $sol$ - $fa$ - $mi$ - $re$  sesleri bir sekizli üste alınarak dizi,  $sol^1$ - $fa$ 1-



mi<sup>1</sup>-re<sup>1</sup>-(re<sup>1</sup>)-do<sup>1</sup>-si-la seslerinden oluşan bir duruma getirilmiş, böylece re<sup>1</sup> notası iki tetrakord arasında ortak ses durumuna gelmiştir. Bunun ardından, bir sekizli yukarı aktarılmış ikinci tetrakordun en tiz notası olan sol<sup>1</sup> üstündeki la<sup>1</sup> notası eklenerek dizi sekiz sese tamamlanmıştır (Şekil 9).



Şekil 9: Mod Dizisinin Üst Çevrimi

Alt dizilere benzer bir biçimde, üst dizi oluşturma yöntemiyle de *hiperfrigyen* dizisinden başka *hiperdoryen*, *hiperlidyen* ve *hipermiksolidyen* dizileri elde edilebilir. Böylece her ana dizinin, alt ve üst diziden oluşan iki türevinin olduğu görülmektedir. Bu yöntemle toplamda 12 farklı dizi ortaya çıkar. Ana dizileri alt ve üst diziler ile bu dizilerin tetrakord ve ek seslerini birlikte gösteren tablo bir sonraki sayfada verilmiştir (Şekil 10).

Bu noktada, aynı seslere sahip olan diziler ile ses alanı bakımından kusursuz dizgenin dışına taşan dizilere değinmek gerekmektedir. Bir sonraki sayfada yer alan mod tablosu incelenecek olursa, şu dizilerin aynı seslere veya bu seslerin sekizlilerine sahip oldukları görülmektedir:

si-si: Hiperdoryen, Miksolidyen

la-la: Hiperfrigyen, Hipodoryen

sol-sol: Hiperlidyen, Hipofrigyen

fa-fa: Hipermiksolidyen, Hipolidyen

mi-mi: Doryen, Hipomiksolidyen

Üst Ek Ses

Hiperdoryen

Üst Ek Ses

Hiperfrigyen

Üst Ek Ses

Hiperlidyen

Üst Ek Ses

Hipermiksolidyen

Doryen

Frigyen

Lidyen

Miksolidyen

Alt Ek Ses

Hipodoryen

Alt Ek Ses

Hipofrigyen

Alt Ek Ses

Hipolidyen

Alt Ek Ses

Hipomiksolidyen

Şekil 10: Antik Yunan Müzik Kuramına Göre Mod Dizileri

Her ne kadar eşleştirilmiş bu diziler aynı seslere sahip olsalar da, bunları oluşturan tetrakordlar ve bunlara eklenen alt veya üst sesler birbirlerinden farklılık göstermektedir. Büyük olasılıkla birbirinden farklı tetrakordların sahip oldukları farklı ezgisel özellikler ve ezgi kalıpları ile bunun sonucunda farklı seslerin dizi içindeki diğer seslere göre modun seyrinde kazandığı belirleyici özellikleri ve taşıdıkları önem, eşleştirilmiş bulunan bu dizilerin özdeş olmadıkları sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, la-la sekizlisi içerisinde yer alan hiperfrigyen ve hipodoryen dizilerinden ilki, sınırları sol<sup>1</sup>-re<sup>1</sup> ve re<sup>1</sup>-la seslerinden oluşan iki tetrakord ve sol<sup>1</sup> notasının üzerindeki eklenmiş la<sup>1</sup> sesinden oluşurken, ikincisi, sınırları la-mi ve mi-Si seslerinden oluşan tetrakordlar ve kalın tetrakordun altına yanaşık olarak eklenmiş La notasından oluşmaktadır. Bunun dışında, bu iki dizi arasındaki sekizli farkı da, şayet böyle bir fark uygulamada göz önünde bulunduruluyor idiyse, ikisinin farklılığını gösteren bir ayırım noktası olarak düşünülebilir. Şekil 10'da verilen diziler içinde son üçü olan *hipofrigyen*, *hipolidyen* ve *hipomiksolidyen* dizileri, ses alanı bakımından kusursuz dizgenin dışına taşmaktadır. Bu sebepten ötürü kimi kuramcılar, bu dizilerin uygulamada kuramsal olarak bulunmaları gereken sekizlilerinde değil, bunların bir sekizli üstünde kullanıldığını savlamışlardır. Ancak kusursuz dizge kuramsal bir gösterge olduğundan ve bunun müziğin uygulama alanı ile ilişkisi somut verilerle desteklenemediğinden ve böylece bilinemediğinden, bu düşüncenin bir varsayımdan öteye gitmediği anlaşılmaktadır.

Antik Yunan'daki kuramcılar, mod dizilerinin sayıları üzerinde de bir uzlaşmaya varabilmiş değillerdir. "Birçok kuramcı, Doryen'in üzerinde ve altında olmak üzere en fazla on beş farklı dizi ayırt etmişlerdir. Batlamyus, *Harmonics* kitabında (ykl. M.S. 150) [bu] sayıyı yediye düşürmüştür."<sup>77</sup> Bununla birlikte, sadece dizi sayılarında değil, diziler için kullanılan isimlerde de uyumsuzluklar bulunmaktadır. Kleonides ile Batlamyus'un *Miksolidyen* ismini birbirlerine göre farklı sekizli türlerine vermiş olmaları buna bir örnek olarak gösterilebilir (Şekil

<sup>77</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 30

11). Kleonides'e göre Miksolidyen dizisi kendine özgü bir dizi kalıbı iken, Batlamyus bu diziyi, Doryen dizisinin la notası üzerinden yapılan bir aktarımı olarak göstermiştir.

**Şekil 11: İki Farklı Miksolidyen**

Bu kısımdan sonra, dizi seslerinin birbirlerine göre sahip oldukları önem sırasına veya önceliğe ve bu çerçevede yapılan tartışmalara değinmek gerekir. Bir Yunan mod dizisinin en ince notasına karşılık gelen ilk notası, dizinin *ana* veya *eksen* sesidir. Alt ve üst dizilerdeki ana ses de, kök dizinin ana sesiyle aynıdır. Bunun dışında, bir diziyi oluşturan tetrakordların sabit seslerinin de, modun seyrinde belirleyici bir görevi olduğu düşünülebilir. Ancak bu konuda da farklı görüşler vardır. 2. bölümün altında ayrıntılarıyla açıklanacak olan Saygun'un anlatımında ise, ana mod dizilerindeki ilk notanın karar sesi, ikinci tetrakordun ilk notasının ise orta durak olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte, ana mod dizilerinin alt ve üst çevrimlerinde, karar sesinin alt çevrimde alt ek ses, üst çevrimde üst ek ses, ortak durağın ise kök dizinin karar sesi olan sesin çevrim sonucunda alt ek ses veya üst ek sesle bir beşli aralığı oluşturan ses olduğu ifade edilmiştir. Ancak bu saptamaları tamamen reddeden kuramsal yaklaşımlar da vardır. Dizi seslerinden yukarıda adı geçen bazılarının, ezgisel belirleyicilik bakımından diğerlerine göre daha önemli oluşunu *eski kuram* (Yunan müzik kuramının yorumlanmasında eski yaklaşım veya düşünceler bütünü) olarak nitelendiren Grout, bu konuda şu ilginç ve dikkat çekici saptamaları yapmıştır:

Bunun ötesinde, [oktav] türlerin[in] bir mod karakterine sahip olduğuna dair herhangi bir önerme yoktur, ki bu [karakter], ortaçağ kilise modlarındaki dominant ve final [seslerinde] bulduğumuz, notaların, bir

veya daha fazla odak noktasıyla ilgili olarak işlevlerine göre sıralı yerleştirilmesi [demektir].<sup>78</sup>

Grout'un *yeni kuram* diye belirttiği bu görüşü, *MGG* ve *Groves* da, mod kuramını batıya aktaran en önemli kuramcılardan Boethius üzerinden örnek vererek desteklemektedir:

“Boethius'un betimlemesinde tabii ki herhangi bir güncel müziksel işlevden [function] bahsedilmemektedir. Ne *meseye* ne de [tetrakordların] sınır notalarına veya diğer notalara eksen veya final gibi bir görev verilmemiştir.”<sup>79</sup>

“...Boethius'ta Yunan [mod] isimleri, seslerin bir iç hiyerarşisinin olmadığı aktarım dizilerini ifade etmekteydi.”<sup>80</sup>

Bu noktada, *aktarım dizisi* terimini açıklamadan önce, Antik Yunan müzik sistemindeki mod dizilerinde çeken benzeri bir konuma sahip olmuş olabileceği düşünülen kusursuz dizgenin *mese* notasından bahsetmekte yarar vardır. Grout bu konuda şunları yazmıştır:

Bütün modlarda, muhtemelen bizim sistemimizdeki çeken (veya olasılıkla eksen) benzeri bir şekilde işleyen bir sestem, ezgilerde sıklıkla tekrarın merkezi sesi olarak [karşımıza çıkan] bir notanın –kusursuz dizgedeki *mesenin*– özel önemi olmuş olduğundan kuşkulanmak için bir takım sebepler vardır. Şayet durum bu idiyse, diğer notaların bu *değişmez* “çeken” *la* ile olan farklı ilişkileri, muhtemelen her modda özgün ezgisel örgüler kümesi yaratmaktaydı...<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 32

<sup>79</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 778

<sup>80</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 402

<sup>81</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 32

Grout'un belirttiği *yeni kuramın*, Antik Yunan'daki modları, batı müzik kuramındaki gibi diatonik dizinin içindeki tam perde ve yarım perde kalıplarının değiştirilmesi yoluyla elde edilen birbirinden farklı sekizli türleri olarak açıklayan *eski kurama* karşı çıkmasının başka sebepleri de vardır. Buna göre,

...farklı dizi kalıpları Plato'nun ve Aristoteles'in zamanında kullanımda değildi; bilinen veya kullanımda olan tek sekizli türü, kusursuz dizgenin mi<sup>1</sup>-mi sesleri arasında yer alan merkezi sekizlisiydi; diğer sekizli türleri sadece daha sonraki kuramcılar tarafından ayırt edilmiş ve uzun yüzyıllar boyu sadece kuramsal bir öneme sahip olarak kalmıştır...<sup>82</sup>

Böylece, Platon'un ve Aristoteles'in metinlerinde belirttikleri mod isimlerinin, daha sonradan ortaya çıkan farklı mod dizilerini ifade etmedikleri anlaşılmakta ve moddan kastettiklerinin ne olduğu ile ilgili büyük bir kuramsal sorun ortaya çıkmaktadır. Yunan modlarının farklı sekizli türlerinden kaynaklanmadığını veya bunlara karşılık gelmediğini destekleyen diğer olgular genel hatlarıyla şu ilkelere dayanmaktadır:

1. Yunan ezgileri ve çalgıları bir sekizli sınırını pek aşamaz.
2. Makamlar bu sekizli içinde geçtiği için, yedi sestem bazısının tizleştirilip pesleştirilmesi gerekmektedir.<sup>83</sup>

Çalgıların bir sekizliyi aşmadığı ve bu yüzden büyük olasılıkla sadece merkezi sekizlinin kullanımda olduğu düşüncesi, kimi günümüz kuramcılarını, Grout'un *yeni kuram* dediği bir yaklaşıma sürüklemiştir. Buna göre, Antik Yunan modları farklı sekizli türleri değil, merkezi sekizliyi kapsayan Doryen dizisinin ve böylece kusursuz dizgenin farklı sesler üzerinden yapılan aktarımlarıydı. Böylece kuramsal açıdan, farklı modlar arasında aralık dizilimi bakımından bir fark bulunmamaktaydı. Modların birbirlerine göre aldıkları farklı isimler ve o isme ait olan *ethosu*, dizi kalıbının hangi ses yüksekliğinden başladığına bağlı olarak

<sup>82</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 31

<sup>83</sup> Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (1946). s. 25

değişmekteydi. Ancak, daha önce belirtildiği gibi dönemin çalgılarının bir sekizli sınırını genellikle aşmadığı ve merkezdeki sekizli olan Doryen dizisine uygun bir ses sınırına sahip olduğu düşüncesi, kuramsal olarak farklı ses yüksekliklerine aktarılan modların, uygulamada mi<sup>1</sup>-mi sesleri arasında kalan kısmının kullanıldığı savını ortaya çıkarmaktadır. Bu yeni yaklaşıma göre her ne kadar modlar birbirinin aktarımı olarak görülse de, her birinin anılan ses sınırı içinde kalan kesiti birbirlerine göre farklı tam perde ve yarım perde dizilişlerini ortaya çıkarmıştır. Sonuçta bu yaklaşımın vardığı noktanın, eski kuram ile aynı olduğu görülmekte olup, varılan noktanın kökenine ilişkin dayandığı farklı bir açıklama vardır. Yeni kuramın eski kuramdan temel farkı, modları farklı ses dizisi kalıplarına sahip sekizli türleri olarak değil, tek bir kalıbın farklı sesler üzerinden yapılan aktarımlarının uygulamada var olan sekizli içindeki yansımaları olarak açıklamasıdır. Antik Yunan ses sistemindeki modların doğru bir şekilde anlaşılması için yeni kuramı savunan müzikbilimciler tarafından Batlamyus'un *Harmonics* kitabına dayandırılan bu yaklaşım sonucu ortaya çıkan aktarım dizileri ve bunların merkez sekizli içindeki kesitleri Şekil 12'de gösterilmiştir.

**A. Kuramsal Yükseklik****B. Merkezi Sekizli İçindeki Görünüm**

Doryen



Frigyen



Lidyen



Miksolidyen



Hipodoryen



Hipofrigyen



Hipolidyen

**Şekil 12: Batlamyus'a Göre Mod Dizileri (Aktarım Kuramı)**



### 1.3.2. Batıdaki Yeni Mod Kuramı

Bir önceki kısmın girişinde belirtildiği gibi, batı uygarlığının bütün alanlardaki gelişimini ve bu gelişimin dayandığı temelleri Antik Yunan uygarlığına değinmeden açıklamak olanaksızdır. Birçok alanda olduğu gibi, bilinçli ve bilinçdışı bir biçimde farklı yollar ve kaynaklarla Antik Yunan döneminin bilgi birikiminden etkilenmiş, bu birikim yoluyla farklı alanlarda kendine çıkış yolları aramış ve yaratmış olan batı uygarlığının, müzik kuramı bakımından aynı kaynağa başvurduğu veya dayandığı, eldeki verilerle açıkça kanıtlanabilir bir durumdur.

Antik Yunan'daki ses sisteminin ve müzik kuramının ortaçağ batı uygarlığına aktarılmasını ve bu dönemin kuramcıları tarafından ele alınmasını sağlayanlar, geç antik dönemde Antik Yunan müzik kuramı üzerine bilgilerini Latince yazarak bu dilin dünyasına kazandıran kuramcılar, zamandizinsel sıralama ile Martianus Capella (5. yüzyılın ilk yarısı), Boethius (ö. ykl. 524), Cassiodorus (ö. ykl. 580) ve Sevillalı İsidore'dir (ö. 636). Martianus Capella'nın önemi,

“... müziği de içeren yedi özgür sanat hakkında geniş [kitleler] tarafından okunan simgesel anlatımları [alegori] ulaştırmış olmasında yatar. Cassiodorus, Martianus ile birlikte, özgür sanatların sayısının yedi olarak saptanmasında çok önemlidir; ayrıca, Hristiyan uygulamasına uyarlanabilir şekilde, müzik kuramının dört yönlü bir yaklaşım üzerine kurulabileceğini ileri sürmüştür. Sevillalı İsidore, bütün bilgi alanları üzerine [yazdığı] bilgiliğinde [ansiklopedi] müzik terim bilimi hakkında açıklamalarda bulunmuştur. En önemlisi, çok erken tarihteki müzik uygulamasına bir bakış sunarak, Roma Katolik dua kitabındaki [divine office] müziği betimlemiştir.<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Pesce, D. (2012). Theory and notation. M. Everist (Haz.). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press. s.277

Bu kuramcılar arasında “ortaçağ kuramcıları üzerinde en büyük etkiyi bırakmış kişi tartışmasız Boethius’tur (M.S. 480 – 524).”<sup>85</sup> Boethius’un aktardığı mod kuramına değinmeden önce, Latin dilinde yazan kuramcıların mod sözcüğünü kullanımı üzerine kimi bilgiler vermek faydalı olacaktır. Daha önce belirtildiği gibi, kökeni itibariyle saf Latince bir sözcük olan mod, geç antik dönemde ortaya çıkmış ve dönemin müzik bilimcilerince eski Yunancadaki *tonos*, *tropos* ve *armonia* sözcüklerini Latinceye çevirmek amacıyla kullanılmış bir terimdir. İlerleyen zamanlarda, *mod* ve *ton* sözcüklerinin kullanım alanları ve amaçlarının doğru biçimde anlaşılabilmesi için şu bilgiler önem taşımaktadır:

Tam perde için kullanılan terimle [ton] karıştırılmasından kaçınmak adına, mod terimi, erken ortaçağda giderek artan bir biçimde ezgisel özelliklerin veya müziksel karakterlerin belirlenmesinde kullanılmıştır. 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar ise, *modus* teriminin notalama kuramında *longa* ile *brevis* arasındaki ilişkiyi belirleyen özel anlamı sebebiyle, tonus sözcüğünün lehine bir eğilim yeniden dikkati çeker. 15. yüzyıl boyunca, “*tahminen genel olarak klasik-antik kültüre duyulan yeni bir ilgi sebebiyle,*” (Ch. M. Atkinson, Art. Modus, 1995, S. 27) *modus* terimi bir yeniden doğuş [Renaissance] yaşamıştır. Joh. Tinctoris’in 1476’da yazdığı kuram kitabı *Liber de natura et proprietate tonorum* başlığını taşımaktayken, H. Glarean’ın *Dodekachordon* [kitabında] (Basel 1547) *modus* terimi kullanılmaktadır.<sup>86</sup>

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi, her ne kadar anılan Yunanca terimleri karşılamak için Latince *mod* sözcüğünün kullanıldığı belirtilmiş olsa da, bu durum, Yunancadan gelen terimlerin Latinceleştirilmiş biçimleriyle (*tonus*, *tropus* ve *harmonia*) kullanımını ortadan kaldırmamıştır. Çünkü *mod* sözcüğü kökenbilimsel olarak bunların veya bunlardan birinin anlamını birebir karşılayan bir sözcük değil, bunların taşıdığı anlamlar bütünü Latince en yakın bir

<sup>85</sup> Pesce, D. (2012). Theory and notation. M. Everist (Haz.). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press. s.276

<sup>86</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 397-398

biçimde karşıladığı düşünülen kapsayıcı bir sözcük olarak kullanılmıştır (Ayrıntılı bilgi için bkz. 1.1. Mod Kavramının Tanımı). Günümüzün müzik terim bilimine kadar sürerek bu ikiliği oluşturan mod ve ton kavramlarının, ortaçağ ve Rönesans Avrupası'nın değişik zamanlarında, aynı şeyi ifade etmek üzere birbirlerinin yerine kullanılmasının sebebini, bu kavramların geç antik dönemin kuramcıları tarafından birlikte kullanılmasında aramak gerekmektedir. Powers ve Wiering bu konuda şunları yazmıştır:

Bu terimler, tek başına olduğu gibi, eşanlamlılığı vurgulayan bağlamlarda, sıklıkla bir çift veya küme olarak [as a set; üçü bir arada] bulunur; ve her birinin, kaynağa bağlı olarak, modalitenin alanı içerisinde sahip oldukları sadece bir veya daha fazla anlamdan ziyade, en azından bir diğerinin ortaçağ kuramında tamamen farklı bir anlamı vardır.

Yunan terimleri *tonos* ve *tropos*, sırasıyla, Martianus Capella ve Cassiodorus'un yazmalarında latinleştirilmiş olarak ortaya çıkar; Boethius'un *De institutione musica* (erken 6. yüzyıl) [isimli çalışmasının] 4. kitabında [yer alan] 15. bölümde üç terim [tonus, modus ve tropus] eşanlamlı olarak birlikte görünmektedir.<sup>87</sup>

Boethius'un *De institutione musica* isimli çalışmasıyla batı dünyasına aktardığı modlar, İskenderiyeli Batlamyus'un, modları –daha doğrusu tonları– kusursuz dizgenin, farklı sesler üzerinden yapılan aktarımlarının merkezdeki sekizli içinde kalan kesiti olarak tanımladığı *aktarım dizilerinden* başka bir şey değildir. Ancak Boethius'un gösterimindeki temel fark, bu dizilerin Antik Yunan müzik kuramında alışlageldiği biçimde inici olarak değil, çıkıcı olarak gösterilmesidir. Boethius'un anlatımındaki bu temel farkın nedeninin, tarihsel süreç izlenirse, Antik Yunan'daki nota ve tetrakord isimlerinin lir ve benzeri çalgıların tutuş biçiminden kaynaklandığının farkında olmamasından ileri geldiği düşünülebilir. Böylece Boethius, *en aşağıdaki* notayı en pes nota, *en yukarıdaki* notayı ise en tiz nota olarak algılamış, böylece dizilerin yönünü değiştirmiştir. Bu durum,

<sup>87</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 777

batıdaki mod kuramının Antik Yunan'daki kuramdan farklı bir şekilde gelişmesinin, daha doğrusu bu kuramın batılılar tarafından yanlış anlaşılmasının başlangıç noktası olarak görülebilir. Boethius'un aktardığı modlar Şekil 13'te gösterilmiştir; Şekil 12 ile bir karşılaştırma yapılacak olursa, bu modların, daha sonra batıda karşılaşılan biçimlerine henüz ulaşmadığı, yani dizilerin sahip oldukları aralık kalıplarının değişmesinden ötürü yerleri ve sıralamalarının da değişmediği, sadece yönlerinin değişmiş olduğu açıkça anlaşılacaktır. Boethius'a göre modlar sadece, aktarım dizilerinden ortaya çıkmış olan farklı sekizli türlerini ifade etmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, dizi seslerinin hiyerarşisine ilişkin herhangi bir bilgi vermemiştir. Bu açıdan bakıldığında, daha sonra batıda ortaya çıkan "kilise modları ile herhangi bir ilgisi yoktur."<sup>88</sup>

Geç antik dönem kuramcılarının batıda gelişecek olan mod kuramına yaptığı katkılar şu şekilde özetlenebilir:

(a) hareket ettirilebilir bir köprüye sahip olan, antik dönemin ünlü tek telli çalgısı monokordu kullanarak diyatonik dizinin aralıklarını kesin bir biçimde ölçmek ve göstermek; (b) bütün sistemin perdeleri için belirli bir türde harf işaretleri kullanmak yoluyla, diyatonik tetrakorda dayanan perdeler için bir isimlendirme sistemi; (c) dizi türleri fikri, sekizli türleri, bunlar için kullanılan Yunanca isimler; ve (d) en küçük tam uyumlu [aralık] türleri olan dörtlüler ve beşliler.<sup>89</sup>

Başta Boethius olmak üzere anılan kuramcılarının, her ne kadar antik Yunan'daki mod kuramını batı dünyasına aktarmaları önemli bir bilgi akışı gibi görünse de, batıda ortaya çıkacak olan yeni mod kuramının sadece bu kuramcılarının anlattıklarına bağlı olarak geliştiğini söylemek doğru değildir. Şurası ilginçtir ki Boethius'u izleyen yaklaşık üç yüzyıl boyunca bugüne ulaşan ve müzik üzerine yazılmış herhangi bir tanımlayıcı veya kuramsal kitap bulunmamaktadır. Bu döneme ilişkin herhangi bir nota örneğinin varlığından da

<sup>88</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 777

<sup>89</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 777

bahsedilememektedir.<sup>90</sup>

### Kusursuz Dizgenin Aktarımı

#### A. Dizilerin Aktarımı ve Ses Sınırları

#### B. Merkezi Sekizli İçindeki Görünüm

Miksolidyen

Lidyen

Frigyen

Doryen

Hipolidyen

Hipofrigyen

Hipodoryen

Şekil 13: Boethius'a Göre Mod Dizileri

<sup>90</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 778

Ortaçağ Avrupası'nda müzik kuramı ve dolayısıyla bunun bir alt başlığı olarak mod kuramına ilişkin ilk örnekler, çoğunlukla 9. yüzyılda yazılmış olan ve *tonary* adı verilen kuram kitaplarıdır. Boethius'un zamanı ile 9. yüzyıl arasındaki boşluğun ve müzik üzerine yapılan çalışmaların neden 9. yüzyıl itibariyle başladığının sebeplerini dönemin siyasi şartlarında aramak hiç de yanlış olmayacaktır. Avrupa siyasi tarihinde *Karolenj dönemi* olarak anılan 8. ve 9. yüzyıllar, siyasi, dini ve kültürel bir birliğin oluşturulmaya çalışıldığı bir dönemi ifade eder. Karolenj egemenliğinin bilinen en önemli imparatoru olan Charlemagne'nin (Büyük Karl veya Şarlman) siyasi amaçlarla eğitim ve kilise alanlarında yapmış olduğu reformlar, inancın ve bu inancın geleneklerinin *tekleştirilmesi* ülküsünü taşımaktaydı. Söz konusu olan inancın bir biçim haline getirilmesi olduğuna göre, Hristiyanlık gibi propagandasını özellikle görsellik (resim) ve müzik üzerinden yapmış olan bir inancın müziğinin, bu ülküden etkilenmemiş olması düşünülemez. Pesce, bu durum üzerine şunları yazmıştır:

Krallığın güçlü olmasını garantilemek için, Charlemagne, Alcuin'in geç sekizinci yüzyıldaki eğitimle ilgili girişimini takip etmiş, buna ek olarak hem metinsel hem de müziksel olarak bir biçim bir litürjiyi desteklemiştir. Charlemagne, elçilerinin Roma'da duydukları ve Papa I. Gregor'a (590-604) atfedilen Gregoryen ezgilerini Frank krallığının bütününe yaymak istedi. Böylece Frankların arasında, şarkıcıları kilisenin bütün önemli müziğini okumak ve söylemek için eğitecek bir müzik notalaması ve kuramını geliştirecek itici güç gelişti.<sup>91</sup>

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi, 8. ve 9. yüzyıldaki kuram kitaplarının ortaya çıkış sebebi, zaten yüzyıllardır var olan ve sözlü gelenekle aktarılan dini ezgilerin (Gregoryen ezgileri) Hristiyan Avrupa'nın en uzak köşelerine ulaşabilmesi, geniş kitlelere yayılabilmesi amacıyla, bu ezgilerin açıklanarak ezberlenmesini kolaylaştıracak bir kuramın varlığının gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, erken ortaçağda ortaya çıkan kuramların elde bulunan ezgileri sınıflandırma amacını taşıdığı, ancak böyle bir amacın çeşitli

<sup>91</sup> Pesce, D. (2012). Theory and notation. M. Everist (Haz.). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press. s. 277-278

ezgileri değiştirdiği veya ortadan kaldırdığı sorununu da yaratmış olduğunu vurgulamak gerekmektedir.<sup>92</sup> Böylece, batıda ortaya çıkan mod kuramının da bir lkselleştirmeden kaynaklandığını, ancak bunun Antik Yunan'daki gibi felsefi bir ülküye değil, dinsel bir ülküye dayandığını söylemek yanlış bir saptama olmayacaktır.

Gelişimi, dinsel ezgi geleneğinin tarihsel sürecine ve onun doğal yapısına koşut bir biçimde gerçekleşmeyen batıdaki mod kuramının "ilk aşaması ve temel bileşeni, en erken Karolenj kaynaklarının belirttiği gibi, Bizans kilisesinden alınmış olan sekiz mod sistemidir."<sup>93</sup> *Oktoechos* olarak bilinen ve " Helenistik kuramda herhangi bir gerçek öncülü olmayan"<sup>94</sup> bu sistem, hızla sabit bir duruma gelen Gregoryen ezgi dağarcığı ile ilişkilendirilmeye başlanmıştır. "Görünüşe göre Suriye ve hatta Kudüs'ten kaynaklanarak doğu kökenli olan ve 8. yüzyılda Karolenj ruhban sınıfı tarafından Bizans kaynaklarından alınan"<sup>95</sup> bu sistemin batı mod kuramının temelini oluşturduğuna dair en önemli kanıt, yaklaşık olarak 800 yılından itibaren ortaya çıkan en erken kaynaklarda modların Antik Yunan'daki değil, ortaçağ Bizans müziğinde kullanılmış isimleri almış olmasıdır (*protus, deuterus, tritus, tetrardus*). Ayrıca, Charlemagne'nın sarayındaki müzikçilerin Bizans sistemini bildiğine dair güçlü belirtiler vardır.<sup>96</sup>

Batıda sekiz mod sisteminin bilinen en eski kaynağı, yazılışı 795 ile 800 yılları arasına tarihlenen *St Riquier* kitabıdır (Tonary of St Riquier). Aynı dönem içinde yazılmış "bu ve diğerleri... Yunanca sıra sayılarından türetilmiş terimlerle dört bitişi [bitişi seslerini] çıkıcı sırayla numaralandırmıştır: her bir otantik ve plagal

<sup>92</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Brenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 398, 401

<sup>93</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 777

<sup>94</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 777

<sup>95</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 778

<sup>96</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Brenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 406

biçimi belirtecek şekilde, *protus*, *deuterus*, *tritus* ve *tetrardus* [sözcükleriyle]. Bu [kitaplar] tonus terimini kullanır.”<sup>97</sup>

Bu noktada, *otantik* ve *plagal* modları açıklamakta fayda vardır. M.S. 4. yüzyılda yaşamış olan Milano başpiskoposu Aziz Ambrosius’a atfedilen ve sırasıyla re, mi, fa ve sol karar seslerine sahip olan dört otantik mod (autenticus: yöneten, yetke sahibi), 6. yüzyılın sonu ile 7. yüzyılın başında yaşamış olan ve Papa Gregorius’a atfedilen dört *plagal* (plagalis: yan veya alt) mod izler. Plagal modlar, otantik modların bitiş seslerine göre bir dörtlü alttan başlar. Ancak bitiş sesleri bağlı buldukları otantik mod ile aynıdır. Böylece plagal modlar, Antik Yunan mod kuramında *hypo* öneki alan ve ana diziye göre bir dörtlü alttan başlayan dizilerle biçimsel olarak bir benzerlik taşır. Ancak şurası unutulmamalıdır ki ne Aziz Ambrosius ne de Papa Gregorius kendilerinin ardında bir mod kuramı bırakmışlardır; modların bu kişilere atfedilmesinin sebebi, bıraktıkları ezgilerin gösterdiği ortak özelliklerdir.

Buna göre, Bizans’taki *oktoechos* sistemine öykünerek Yunanca sıra sayılarının kullanılması yoluyla modların isimlendirilmesi şu şekilde yapılmıştır: Re notası ile biten modlar sırasıyla *protus autenticus* ve *protus plagalis*, Mi notası ile bitenler *deuterus autenticus* ve *deuterus plagalis*, Fa notası ile bitenler *tritus autenticus* ve *tritus plagalis*, ve son olarak Sol notası ile bitenler *tetrardus autenticus* ve *tetrardus plagalis*. Verilmiş olan bu sıralamanın Bizans sisteminde yapılan sıralamadan tek farkı, önce dört otantik modu, ardından dört plagal modu sıralayan Bizans sisteminin tersine, otantik ve plagal modların ikili kümeler halinde sıralanmasıdır.<sup>98</sup>

9. yüzyılda yazılmış bir diğer kuram kitabı ise Aurelianus Reomensis’e ait olan (Reômelu [Romalı?] Aurelian) *Musica Disciplina* (ykl. 850) isimli çalışmadır. Batıdaki sekiz mod sisteminin varlığına ilişkin ilk örneklerden biri sayılan bu çalışmada Aurelianus, sistemin kökeninin Yunan, yani Bizans kilise ezgilerine

<sup>97</sup> Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music*. ABD: The Belknap Press of Harvard University Press. s. 500

<sup>98</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 779



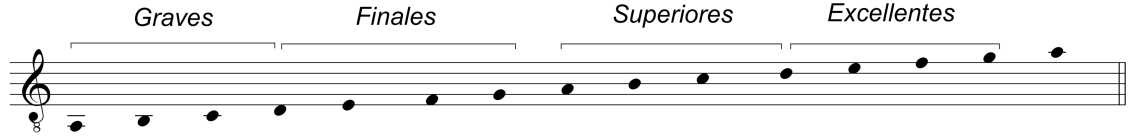
dayandığını belirtmiş, zamanının dinsel ezgi dağarcığı ile icrasına bir bakış sunmuştur. Ancak şurası önemlidir ki Aurelianus “herhangi bir ses sistemi tanımamaktaydı. Böylece, “protus autentus vb. gruplara litürjik ezgilerden seçilmiş bir çok örnekler sunan [Aurelianus], ses yüksekliği ve sınırına bağlı olarak herhangi bir kuramsal mod tanımı vermemiştir.”<sup>99</sup> Buradan anlaşılmaktadır ki batıdaki modlar, erken ortaçağda belirli bir zamana kadar ses dizileri ve bu dizilerin sahip oldukları aralık kalıpları üzerinden değil, bu modları temsil ettiği düşünülen ezgilerin gösterdikleri ortak ezgisel-örgüsel kalıplara ve bu ezgilerin bitiş seslerine göre açıklanmıştır.

10. yüzyılın başında yazıldığı düşünülen *De Musica* isimli kuram kitabıyla, Aurelianus’un aksine batıdaki mod kuramı üzerine son derece ayrıntılı bilgiler vererek, sekiz mod sistemi ile Boethius’un aktardığı Antik Yunan ses sisteminin bir bileşimini oluşturan ilk kuramcı St. Amandlı Hucbald’dır. Bizans’tan alınan sekiz mod sistemi ile Antik Yunan’daki kusursuz dizgeyi ilişkilendirmeye çalışan Hucbald’in vardığı bileşimde, Antik Yunan ses sistemine göre ortaya çıkan temel fark ise, batıdaki modların kök sesleri sırasıyla re, mi, fa ve sol notaları olduğundan, kusursuz dizge için temel aldığı tetrakordun Antik Yunan’daki gibi mi-re-do-si notaları yerine bu kök seslerden oluşmasıdır. Hucbald her ne kadar Boethius’un ses sistemini aktarmış olsa da, böylece kusursuz dizgenin bölündüğü tetrakordların yapısını değiştirmiş ve Boethius’ten başka olarak, mod dizilerinin sesleri arasındaki hiyerarşik yapıya ilişkin saptamalarda bulunmuştur. Şunu vurgulamak gerekmektedir ki Hucbald’in, ses sisteminin temeline oturduğu tetrakordu oluşturan notaları ve böylece tetrakordun aralık yapısını değiştirmesi, Boethius’un dizilerin yönünü tersine çevirmesinin ardından, Antik Yunan’daki mod kuramının batıda yanlış anlaşılmasının ikinci adımını oluşturmaktadır. Hucbald’in *De Musica*’da anlattığı kusursuz dizge, kendisinin yapmış olduğu tetrakord isimlendirmeleri ile birlikte Şekil 14’te verilmiştir.

Hucbald’in ortaçağ müzik kuramı bakımından bir diğer önemi ise, daha sonradan genel kabul görececek bir biçimde modların sıralanma sistemini

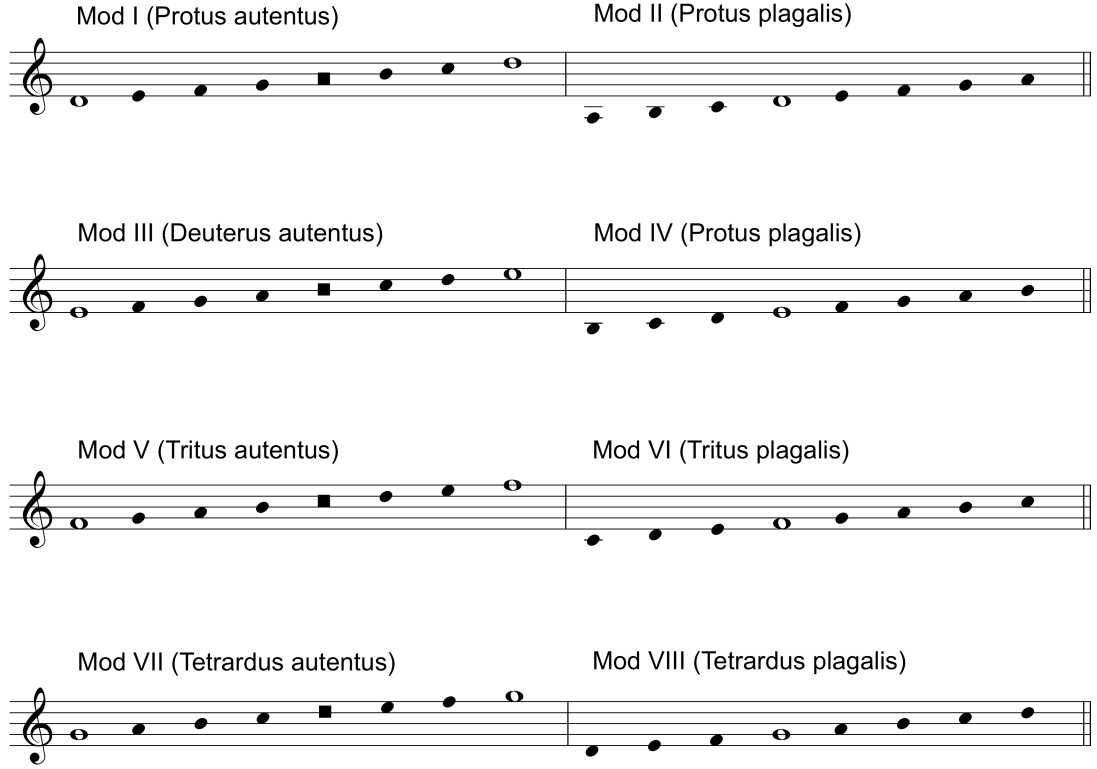
<sup>99</sup> Hiley, D. (1994). *Modus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 402

değiştirmesi ve dönemin dinsel ezgilerinde modun kök sesi (finalis) ile bir beşli üstte veya dördü altta bulunan sesi arasında güçlü bağlar olduğunu ifade eden ilk kuramcı olmasındır.



**Şekil 14: Hucbald'e Göre Kusursuz Dizge**

Hucbald, Bizans sisteminden alınan ve Yunancadan türemiş sıra sayılarına dayanan numaralandırma sistemini, modları 1'den 8'e kadar sıralayarak Roma rakamları ile değiştirmiştir. Hucbald'in modların sıralandırılması ile ilgili yapmış olduğu bu düzenleme benimsenmiş olup, günümüzün litürji kitaplarında halen kullanılmaktadır. Zaten terkedilmiş olan Antik Yunan mod isimlerinin üzerine, Hucbald'in Bizans sisteminden alınan sıralamayı bir yana bırakıp *Roma* rakamlarını kullanması, o dönemin yukarıda açıklanan siyasi koşulları ve amaçları düşünülecek olursa, Roma kilisesinin güttüğü propaganda yöntemine katkı sağlayabilecek bir tavır ve yol olarak değerlendirilmesi düşünülebilirse de, bu düşüncenin şu an için sadece varsayımsal bir çıkarım olduğunu yine de vurgulamak gerekmektedir. Hucbald'in aktardığı mod dizileri, numaraları ile birlikte Şekil 15'te verilmiştir. Birlik notalar modların bitiş sesini, kare notalar ise, Hucbald'in vurguladığı ve kök sesle güçlü bağları olduğunu ifade ettiği beşlileri göstermektedir (Hucbald bu ilişkiyi betimlemekle yetinmiş, herhangi yeni bir kavram veya tanım kullanmamıştır). Ayrıca mod numaralarının yanında, bu numaralandırmadan önce kullanılan Bizans numaralandırması da araç içinde verilmiştir. Şekil 15'e bakılırsa, Boethius'un aktardığı yedi dizinin Hucbald'in anlatımında sekize çıkmış olduğu fark edilecektir. Daha önce belirtildiği gibi, Boethius, aktardığı dizi türlerini oluşturan sesler arasında herhangi bir hiyerarşik ilişki kurmadığından, Şekil 15'teki sekizinci modu, birinci modun bir tekrarı olarak görmekteydi. Ancak batı kuramında, bitiş sesi bir modun belirlenmesinde belki de en önemli değişken olduğundan, her ne kadar birinci mod ile sekizinci mod aynı seslere sahip olsalar da, bunların bitiş sesleri arasındaki fark, ikisini de birbirinden farklı birer dizi türü olarak görmeye sebep olmuştur.



**Şekil 15: Hucbald'e Göre Mod Dizileri**

Bu noktada, aynı dönemde yazılmış ve yazarı belli olmayan bir diğer kuram kitabı *Alia musica*'dan da bahsetmek gerekmektedir. 9. yüzyılın sonu veya 10. yüzyılın başında yazıldığı sanılan bu kitap "sekiz Latin kilise modu ile Boethius'un oktav türleri tanımını bir araya getirmiş ve [bu modlar için] bazı bağlamlarda kullanımda kalan Helen isimlerini kullanmıştır..."<sup>100</sup> "Bunun yanında, eski [Antik Yunan] *tonların* [tonoi] başlangıçtaki aralık ilişkileri tamamen dışlanmıştır."<sup>101</sup> *Alia Musica*'da sekizli türlerinin aslına uygun olmayarak isimlendirilmesi, daha doğru bir ifadeyle, Antik Yunan müzik sistemindeki ana tetrakordu oluşturan inici mi-re-do-si seslerinin üzerine sırasıyla kurulan Doryen, Frigyen, Lidyen ve Miksolidyen dizilerinin sırayla, batıdaki müzik sisteminde ana tetrakordu oluşturan çıkıcı re-mi-fa-sol sesleri

<sup>100</sup> Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music*. ABD: The Belknap Press of Harvard University Press. s. 500

<sup>101</sup> Hiley, D. (1994). *Modus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 402

üzerine kurulması ve alt dizilerin buna bağlı olarak konumlandırılması, Antik Yunan mod kuramının batı kuramında yanlış anlaşılmasının üçüncü ve son ayağını temsil etmekle, geriye döndürülemeyecek ve düzeltilemeyecek bir *galatimeşhur* yaratmıştır. Aslına aykırı olarak yapılan bu isimlendirmenin olduğu gibi kalmasının bir diğer sebebi ise, isimlendirmede kullanılan Roma rakamlarının yaygınlık kazanması ve böylece Antik Yunan isimlerine duyulan ilgisizlik sebebiyle bu konunun eleştirel bir bakış açısıyla yeniden ele alınmamasıdır. Bu yanlışın farkına ilk olarak Rönesans dönemi kuramcıları varmıştır.<sup>102</sup> Bunun ayrıntılarına ileride değinilecektir. *Alia Musica*'da yer alan mod dizileri ve bunlara verilen isimler Şekil 16'da gösterilmiştir.

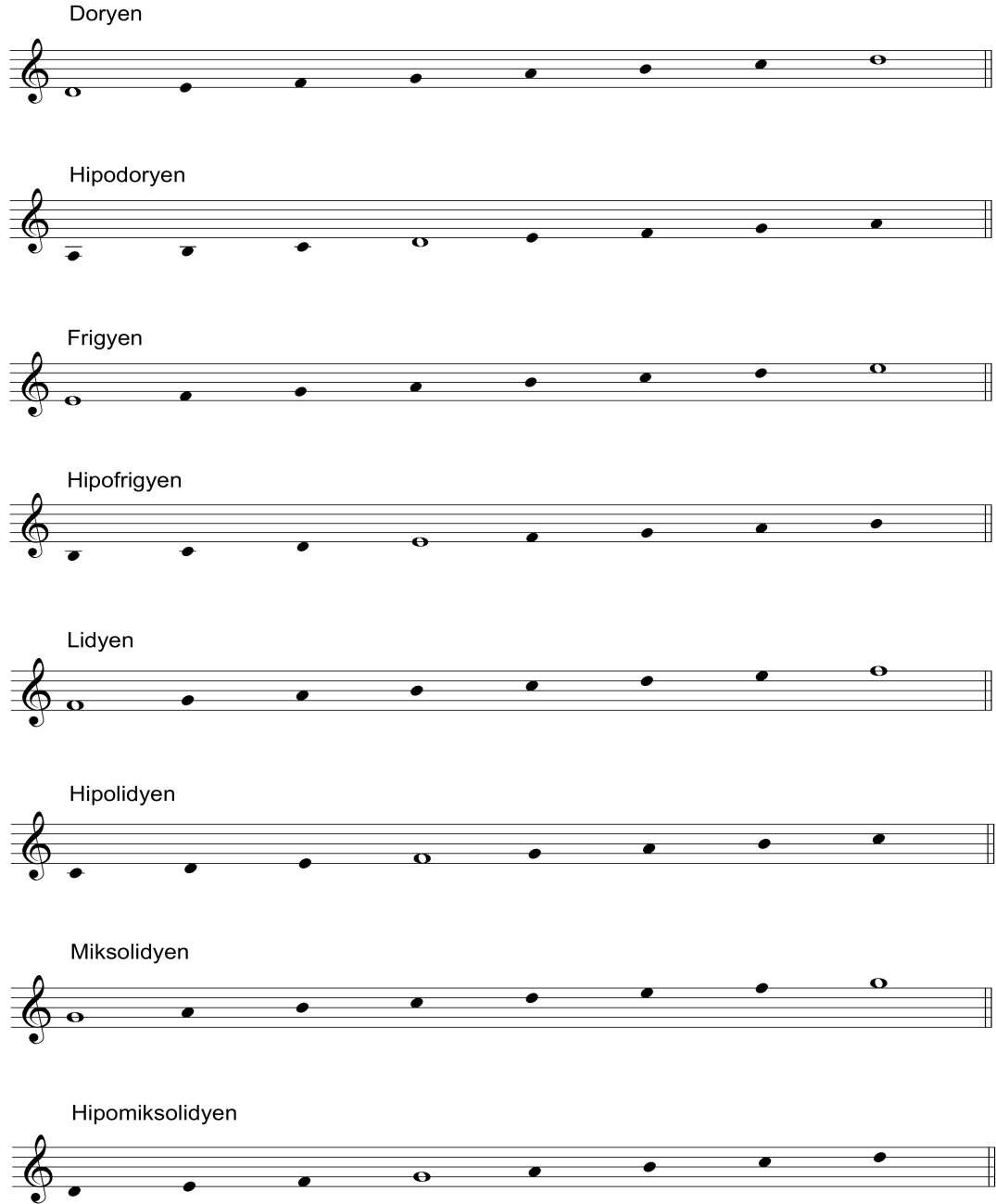
Batı kuramında mod dizilerinin Rönesans döneminde ulaştığı son noktaya geçmeden önce, bir modu oluşturan dizi seslerinin arasındaki temel hiyerarşiye ilişkin –giderek gelişen ve birbiri üzerine oturan– saptamalara değinmek gerekmektedir. Bir ezginin bir moda ait olabilmesi için en önde gelen değişkenin ezginin bitiş sesi (finalis) olduğunu açıkça ilk belirten kaynak, 9. yüzyılın sonlarında “Milan civarında ismi bilinmeyen bir keşiş tarafından yazıldığı sanılan”<sup>103</sup> *Dialogus de musica* isimli kuram kitabıdır. Modun belirlenmesine ilişkin bu kitapta geçen tanım şöyledir: “*Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat* (Bir ton veya mod, her ezgiyi bitiş sesine göre yargılayan bir kuraldır.)”<sup>104</sup> Hucbald'in, bitiş sesleri ile bunların beşli üstünde yer alan sesler arasında güçlü bir ilişki bulunduğunu ve bu beşlilerin, modun kimliğini değiştirmeyerek bitiş sesi yerine ezginin sonunda yer alabileceği düşüncesini izleyerek, birinci mod için la, üçüncü mod için si ve beşinci mod için do<sup>1</sup> notalarını *affinales* (alternatif bitiş sesi) terimiyle tanımlayan kuramcı, 11. yüzyılın ilk yarısında yazmış olduğu kuram kitabı *Micrologus* ile kendinden sonraki batı müzik kuramını derinden etkileyen Arezzolu Guido'dur. Guido,

<sup>102</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 402

<sup>103</sup> Pesce, D. (2012). Theory and notation. M. Everist (Haz.). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press. s. 279

<sup>104</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 407

yedinci mod içinse re<sup>1</sup> sesinin alternatif bir bitiş sesi olarak kullanılmayacak olmasının sebebini, bu sesin durağan değil, inici bir eğilime sahip olmasından kaynaklandığını belirtmiştir.<sup>105</sup>



**Şekil 16: *Alia Musica*'ya Göre Mod Dizileri ve Bunlara Verilen Antik Yunan İsimleri**

<sup>105</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 780

*Affinales* olarak adlandırılan seslerin, bir modun içinde seyreden bir ezgide, bitiş sesinden başka bir sesin de diğer seslere göre öncelikli ve önemli olabileceğini gösterir biçimde saptanması ve böylece ikincil öneme sahip bir sesin varlığının kabul edilmesi, tarihsel süreçte şu sonuçları doğurmuştur:

1. Dizi sesleri arasında daha sonra mod kuramında önemini artıracak ve *tenor*, *confinalis* veya *dominant* ismini alacak, diğer seslere göre eksene karşı en güçlü direnci gösterecek olan bir sesin saptanması.
2. Diatonik sekizlinin re, mi, fa ve sol dışındaki diğer seslerinin de kendine ait bir sekizli türü oluşturarak bu türlerin karar sesi durumuna gelmeleri.

*The New Harvard Dictionary of Music*, ikincil öneme sahip bu seslerle ilgili şunları yazmıştır:

11. yüzyılda, kuramcılar mezmur ezgilerinin tenor [seslerini], salt belirli ezgi türlerinin özelliği olmalarından ziyade, modun kendisinin esas özelliği olarak kabul etmeye başladılar... Otantik modlarda tenor, bitişin bir beşli ve plagal modda bir üçlü üstünde bulunur, [şu] hariçtir ki si perdesi do perdesi ile değiştirilir (otantik modlardan mi ve plagal modlardan sol ile biten modlar), ve bitışı mi sesinde olan plagal modda, sol sesi la ile değiştirilir.<sup>106</sup>

Buna göre, sekiz kilise modunun *final* (birlik şeklinde) ve *tenor* (içi boş kare şeklinde) sesleri Şekil 17'de gösterilmiştir.

Yukarıda, sırasıyla Boethius, Hucbald ve *Alia musica*'nın belirli olmayan yazarının anlatımı üzerinden gösterilen ve Antik Yunan'daki mod kuramının batıda yanlış anlaşılmasına yol açan üç adımın farkına, ilk olarak, Antik Yunan dönemine giderek artan bir ilginin duyulduğu Rönesans döneminin kuramcıları varmışlar, Antik Yunan'daki esas kaynaklara yönelerek bu sistemi yeniden açıklamaya ve bu sisteme yeniden hayat vermeye çalışmışlardır. Ancak "geleneğin atıllığı ve hümanistlerin, güncel sistemin antik kökenini kanıtlama çabaları, Yunan tonları ile ortaçağ kilise modları arasındaki temel farkların geç

<sup>106</sup> Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music*. ABD: The Belknap Press of Harvard University Press. s. 500

anlaşılmasına yol açmıştır.”<sup>107</sup> Bu farkların geç anlaşılması, aşağı yukarı 9. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar geçen 600 yıl göz önünde bulundurulursa, bu kadar uzun bir zaman zarfında batıda yerleşmiş ve yaygınlaşmış olan *galatimeşhur* bir kuramın, özgün ve farklı bir kuram olarak kabul edilmesine yol açmıştır.



**Şekil 17: Arezzolu Guido'dan Sonra Mod Dizilerinin Final ve Tenor Sesleri**

Rönesans döneminde modun tanımı ile ilgili yaşanan en büyük değişiklik, ortaçağ batı kuramında modların öncelikle bitiş sesine göre tanımlanması ilkesinden, Antik Yunan'da modun birbirinden farklı sekizli türleri olması düşüncesine yeniden dönüşür. 14. yüzyılın başında Padovalı Marchettus ve daha sonra Johannes Tinctoris, modları “tam ve yarım perdelerin sıralanışının oluşturduğu değişen türler”<sup>108</sup> olarak tanımlamışlardır. Daha önce belirtildiği gibi,

<sup>107</sup> Schmidt-Beste, T. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 417

<sup>108</sup> Schmidt-Beste, T. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 420

modların Roma rakamları ile numaralandırılarak sıralanması ortaçağda genel kabul görmüş bir yöntem olmasına rağmen, Rönesans ile birlikte Antik Yunan isimleri –ancak *Alia musica*'da verildiği gibi– yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Bunun öncüsü olan kişiler, Rönesans döneminin önde gelen kuramcılarından Johannes Tinctoris ve Franchinus Gaffurius'tur.

1547'de Basel'de yayınlanan *Dodekachordon* isimli kuram kitabıyla mod dizilerinin sayısını 8'den 12'ye çıkaran ve böylece günümüze ulaşarak halen kabul gören mod dizilerine son biçimini vermiş olan kişi ise İsviçreli kuramcı Heinrich Glarean'dır. Yaptığı hesaplamalara göre dizilerin sayısını aslında 14'e çıkaran kuramcı, sırasıyla Hipereolyen ve Hiperfrigyen olarak adlandırdığı, sonradan kimi kaynaklarda *Lokriyen* ve *Hiperlokriyen* olarak geçen 13. ve 14. modların, mod dizilerinin bir beşli ve bir dördlünün (ana diziler için) veya bir dördlü ve beşlinin (alt diziler için) birleşiminden oluşması kuralına uymamasından ötürü, kullanım dışında bırakıldığını belirterek bu modların reddedildiğini (*rejiciuntur* - *rejected*) ifade etmiştir.<sup>109</sup> Glarean, sisteme eklediği yeni mod isimleri Eolyen ve İyonyen sözcüklerini Antik Yunan döneminde, dönemin ses sistemini anlatan kaynaklardan aldığını belirtmiş ancak “neden bu isimleri seçtiğine ilişkin kesin bir açıklama yapmamıştır.”<sup>110</sup> Glarean'ın aktardığı mod dizileri, reddedilmiş dizilerle birlikte (13. ve 14. modlar) Şekil 18'de gösterilmiştir.

*Dodekachordon*'da yer alan genişletilmiş kuramın hemen yayıldığını ve tek geçerli sistem haline geldiğini söylemek zordur, ancak 1560'lardan itibaren Almanya'da giderek daha da yaygınlaştığını ve bu sistemi temel alan daha çok eser yazılmış olduğunu saptamak mümkündür. Schmidt-Beste, Protestan mezhebinin yaygın olduğu Almanya'da, eski sekiz mod sisteminin Katolikliğe ve yeni on iki mod sistemininse Protestanlığa ait olarak görülmesinden ötürü,

<sup>109</sup> Schmidt-Beste, T. (1994). *Modus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 426

<sup>110</sup> Schmidt-Beste, T. (1994). *Modus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 426



Protestan Evanjelist motetlerin yeni sistemin canlandırma nesnesi (*Demonstrationsobjekt*) durumuna geldiğini belirtmiştir.

Mod I - Doryen                      Mod II - Hipodoryen

Mod III - Frigyen                      Mod IV - Hipofrigyen

Mod V - Lidyen                      Mod VI - Hipolidyen

Mod VII - Miksolidyen                      Mod VIII - Hipomiksolidyen

Mod IX - Eolyen                      Mod X - Hipoeolyen

Mod XI - İyonyen                      Mod XII - Hipoiyonyen

Mod XIII - Hipereolyen (*rejiciuntur*)                      Mod XIV - Hiperfrigyen (*rejiciuntur*)

Şekil 18: *Dodekachordon*'da Mod Dizileri

Glarean'ın sekiz kilise moduna İyonyen ve Eolyen modlarını katmasına, dönemin Antik Yunan kültürüne duyduğu genel ilginin yanında, yukarıda bahsedilen dinsel ayırımın da sebep olmuş olabileceğini belirtmek gerekmektedir. Her ne kadar Glarean'a değin bitiş sesi do ve la olan mod dizileri kuramsal açıdan var olmasa da, ortaçağ Avrupa halk müziği içinde bu modlarla bestelenmiş veya bu modlara dayanan ezgilerin varlığı müzikbilimsel olarak kabul edilmiş bir gerçekliktir. Özellikle Katolik kilisesinin *modus lascivus* (şehvet modu) olarak tanımladığı İyonyen modunun, Glarean tarafından “müzikte en sık karşılaşılan mod” olarak belirtilmesi, bu modların uygulamada daha önceki zamanlarda da var olduğunun bir kanıtı olarak değerlendirilmelidir. Bu açıdan bakıldığında, batı müziği tarihinde Barok dönemin ardından sınırları daha da kesinleşen *tonal* sistemin içerdiği iki dizi türünün öncülleri olarak değerlendirilen İyonyen ve Eolyen modlarının, diyatonik sekizlinin her bir sesi üzerine kurularak elde edilen ve farklı aralık dizilimine sahip olan yedi adet sekizli türünün / mod dizisinin içinden nasıl ve neden sıyrılarak arta kaldığının, neden tonal sistemde bu iki dizi türünün kullanıldığının yanıtını, bu modların Avrupa halk müziklerinde en sık karşılaşılan modlar olması gerçeğinde yattığını savunan müzikbilimciler olduğu gibi, bundan farklı olarak, triton aralığından kaçınmak amacıyla si bemol (*b mollis*) perdesinin birinci (doryen) ve beşinci (lidyen) modlarla biçimlenen ezgilerde kullanılması sonucu, bunun yeni iki mod türüne yol açtığı ve böylece bu aralık dizilimlerinin özgün iki mod kimliği oluşturduğunu söyleyen müzikbilimciler de vardır:

Gregoryen ezgilerin notaya alınmasında kullanılan tek değıştiren Si bemol [işaretidir]. Belirli koşullar altında, birinci ve ikinci mod ile zaman zaman beşinci ve altıncı moddaki si [notası] pesleştirilmiştir; eğer bu sürekli olarak yapıldıysa, bu modlar, sırasıyla günümüzün doğal minör ve majör dizilerinin kesin birer kopyası haline gelmiştir.<sup>111</sup>

Şurası unutulmamalıdır ki batı müziğindeki tonal sistemin sınırlarının kesinleşmesine kadar bir çok kuram kitabında eş anlamlı olarak kullanılan *mod*

<sup>111</sup> Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company. s. 58

ve *ton* terimleri, bu sınırın kesinleşmesinin ardından birbirinden ayrılmış, İyonyen ve Eolyen modları veya bu modlardan evrilen diziler, kilise modlarının bir alt kümesi olarak, sırasıyla majör ve minör *ton* ismini almışlardır.

Glarean'ın ardından bahsedilecek son kuramcı ise, yazmış olduğu *Dimostrationsi harmoniche* (1571) ve *Le istituzioni harmoniche* (1558) isimli kuram kitaplarıyla dönemin müzik kuramına önemli katkılar yapmış olan Gioseffo Zarlino'dur. *Le istituzioni harmoniche* kitabında Glarean'ın düşüncelerini izleyerek on iki mod sistemini aktaran Zarlino, sonradan yayınladığı *Dimostrationsi harmoniche* kitabında ise, Glarean'ın geleneğe uygun bir biçimde re dizisinden başlattığı sıralamaya uymayarak ve nedenini Batlamyus'un mod kuramına dayandırdığını söyleyerek do dizisini birinci mod olarak vermiş, diğer modların numaralarını ve Antik Yunan'dan alınan mod isimlerini buna uygun olarak yeniden düzenlemiştir. Şekil 19'da verilen bu yeni isim düzenlemesi genel kabul görmemekle birlikte, Zarlino'nun do dizisini birinci mod olarak konumlandırmasının, sonradan ortaya çıkan ve günümüze kadar ulaşan mod dizileri öğretiminde do dizisi olan İyonyen'in birinci dizi olarak gösterilmesine öncülük eden sebep olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Zarlino, belki de yapmış olduğu isimlendirmenin yanlış anlaşılmasına yol açabileceğini düşünerek, *Le istituzioni harmoniche* kitabının 1573'te yayımlanan ikinci baskısında mod isimlerini kaldırmış, modları sadece numaralandırma sistemine dayanarak sıralamıştır.

Her ne kadar –do dizisinin birinci dizi olarak gösterilmesi dışında– bugüne kadar ulaşan ve genel kabul gören kuram, Glarean'ın son biçimini verdiği yorum ve yaklaşımdan kaynaklanıyor olsa da, eldeki veriler, en azından belirli bir süre boyunca bu yaklaşımın Avrupa'nın her yerinde kabul görmediğini, örneğin Fransa'da Zarlino'nun yorum ve yaklaşımının –ülkesi olan İtalya'dakinin aksine– geçerlilik ve üstünlük kazandığını göstermektedir:

Glarean'ın, sekiz mod sistemi için geleneksel şemayı koruyan numaralandırması ve isimlendirmesi, Claude Le Jeune'ün *Octonaires* (1606), Charles Guillet'nin *Vingt quartre fantasies à quartre parties disposées selon l'ordre des douze modes* (1610) ve Denis Gaultier'nin *La rhétorique des dieux* (ykl. 1652) [isimli] müzik derlemelerinde

görülebileceği gibi, Zarlino'nun yeniden belirlenen numaraları ve isimlerini alan Fransa dışında her yerde yeğlenmiştir.<sup>112</sup>

Mod I - Doryen

Mod II - Hipodoryen

Mod III - Frigyen

Mod IV - Hipofrigyen

Mod V - Lidyen

Mod VI - Hipolidyen

Mod VII - Miksolidyen

Mod VIII - Hipomiksolidyen

Mod IX - İonyen

Mod X - Hipoilyonyen

Mod XI - Eolyen

Mod XII - Hipoeolyen

**Şekil 19: Zarlino'ya Göre Mod Dizileri (1571)**

Batıdaki mod kuramı başlığını kapatmadan önce son olarak, Antik Yunan'daki modun *ethosu* olgusunun ortaçağ ve Rönesans dönemi mod kuramlarına olan yansımalarına değinmek, Antik Yunan ile batı arasında, modun yapısını

<sup>112</sup> Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music*. ABD: The Belknap Press of Harvard University Press. s. 501

biçimlendirdiği savlanan etkenlerden birinin (bkz. s. 30) sürekliliğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Modların insan üzerinde bıraktığı ruhsal etki demek olan *ethos* sözcüğünün kökenbilimsel anlamı öz veya köken demektir. Dolayısıyla modların özünü, kökenini, yani içerdiği düşünülen ruhsal ortamı betimleyen *ethos*, bu açıdan bakıldığında modların birer *kişileştirilmiş* (personification) ifadesidir.

Antik Yunan müzik kuramında büyük bir önemi olan ve bu şekilde müziğin felsefe ve edebiyat ile ilişkisini oluşturan *ethos*, modlara verdiği çeşitli kimlikler bakımından, bu modların kullanım yeri ve zamanını, ve üstelik bu modların *doğruyu* mu *yanlışı* mı, *iyiyi* mi *kötüyü* mü, *güzeli* mi *çirkini* mi temsil ettiğini veya doğurduğunu belirlemiştir.

Modun *ethosu* olgusu, “müziğin makrokosmos (evren) ve mikrokosmos (insan) ile olan ilişkisi üzerinden Antik [dönemin] öğretisini tanıyan ortaçağ kuramcıları”<sup>113</sup> tarafından bilinmekteydi. Boethius, *De institutione musica* kitabının ilk kısmında, modların taşıdıkları karakterler ve böylece insanları hangi biçimlerde etkileyebilecekleri üzerine ayrıntılı bilgiler vermiştir. Boethius’un anlattığı ve değişik biçimlerde 16. yüzyıla kadar ulaşan *Frigyen öyküsü*, daha sonradan birçok kuramcı ve yazarca aktarılması bakımından son derece dikkate değerdir.<sup>114</sup> Arezzolu Guido da, *Micrologus* kitabında modların *ethosuna* değinmiş ve modların farklı kişilikler üzerinde bıraktığı etkilerden söz etmiştir:

Guido, üçüncü tonun [modun], ani atlayışları olduğunu ve böylece [bu modda bulunan] şarkının tez canlı olduğunu söyler. Altıncı, gerçekte yumuşak atlayışlara sahiptir ve haz doludur. Yedincinin, birçok ve kısa

<sup>113</sup> Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 413

<sup>114</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 798; Öykü şöyledir: *Frigyen tonunda çalınan bir parçayı dinleyen ve bir kızla evlenmek isteyen genç bir adam, bu tonun kendisini kışkırtması sonucu genç kızın odasının kapısını güç kullanıp bir seferde kırmak ister. Ancak Frigyen tonundan Hipofrigyen tonuna geçildiğinde, bu tonun verdiği kibarlık duygusuyla genç adam sakinleşir.*

dönüşlerinden dolayı, çenesi düşüktür. Sekizinci, uzayan ve daha az bulunan dönüşlerinden ötürü, daha hoştur.<sup>115</sup>

Guido'nun modlara ilişkin yapmış olduğu bu betimlemeler, ortaçağ kuramcılarının da modlara çeşitli kişilikler yüklediğini, bunları birbirinden farklı kişilikler olarak değerlendirdiklerini göstermektedir. Guido'nun ardından, ortaçağ müzik kuramında modlara bu açıdan yaklaşan ve aynı kültür bölgesinin içinde bulunan en önde gelen kuramcılar Hermannus Contractus, Michelsbergli Frutolfus ve Johannes Cotto'dur. Üçünün de her bir modun barındırdığı karaktere ilişkin yaptıkları tanımlamalar şu şekildedir:

Mod 1, Protus Autentus, Doryen: Hermannus, 'ciddi ve soylu'; Frutolfus, 'bütün etkileri içerdiği için devingen'; Johannes, 'yavaşça ve nazikçe dolambaçlı'.

Mod 2, Protus Plagalis, Hipodoryen: Hermannus, 'hoş, makbul'; Frutolfus, 'kederli, çünkü ezgisi üzgün ve mutsuz şeylere daha uygundur'; Johannes, 'kalın sesli ciddilik'.

Mod 3, Deuterus Autentus, Frigyen: Hermannus, 'heyecanlı ve sıçrayan'; Frutolfus, 'telaşlı'; Johannes, 'sert ve tercihen kızgın atlayışlı'.

Mod 4, Deuterus Plagalis, Hipofrigyen: Hermannus, 'ılımlı veya durağan'; Frutolfus, 'ılımlı ve ciddi'; Johannes, 'yaltaklanan'.

Mod 5, Tritus Autentus, Lidyen: Hermannus, 'haz dolu'; Frutolfus, 'neşeli'; Johannes, 'hafif kusurluluk ve bitişe ani bir düşüş'.

Mod 6, Tritus Plagalis, Hipolidyen: Hermannus, 'kederli'; Frutolfus, 'haz dolu'; Johannes, 'göz yaşartıcı'.

Mod 7, Tetrardus Autentus, Miksolidyen: Hermannus, 'çenesi düşük'; Frutolfus, 'neşeli ve şen'; Johannes, 'abartılı atlayışlar'.

---

<sup>115</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 797

Mod 8, Tetrardus Plagalis, Hipomiksolidyen: Hermannus, 'neşeli veya coşkun'; Frutolfus, 'hoş ve tatlı'; Johannes, 'usturuplu ve bilakis ağırbaşlı'<sup>116</sup>

Yukarıdaki tanımlamalara bakılacak olursa, üç farklı kuramcının, aynı kültür bölgesi içinde yaşamış olmalarına rağmen, modların insan üzerinde bıraktığı ruhsal etkileri genellikle birbirlerinden farklı betimledikleri sonucu ortaya çıkacaktır. Bu da, tanımlamaların, her ne kadar bunların bir geleneğe bağlı olarak yapıldığı düşünülüyor ise de, çoğunlukla bir ortaklık taşımadığı ve kuramcılarının modların *ethos*u üzerinde bütünüyle uzlaşmamış olduklarını, bunların kuramcından kuramcıya göre değiştiğini göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, *ethos* kavramının mod kuramı içinde ne kadar önemli ve belirgin bir yere sahip olduğu söylenebilirse, *ethosun* sahip olduğu niteliklerin de bir o kadar değişken ve belirsiz olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Antik kültüre karşı yeniden merakın ve ilginin yeşerdiği Rönesans Avrupası'nda *ethos* kavramı, antik kaynaklara yönelmenin bir sonucu olarak yeniden ele alınarak, bir konu başlığı olarak kuram kitaplarında güncelliğini korumuş ve Antik Yunan müzik kuramının daha iyi anlaşılabilmesine hizmet edebileceği düşüncesiyle önemini artırmıştır. Rönesans döneminde yazılmış hemen hemen bütün kuram kitaplarında yer bulmuş olan bu mod betimlemelerine ilişkin bir örnek olarak, Zarlino'nun *Le istituzioni harmoniche* kitabının ikinci baskısında (1573) Glarean'dan aktardığını belirttiği betimlemeler verilerek bu bölme kapanabilir (Zarlino'nun Şekil 19'da verilen kendi mod numaralandırmasına göre):

Mod 1 – Biraz üzgün

Mod 2 – Acı çeken, alçakgönüllü ve küçük düşürücü

Mod 3 – Biraz sert; kişiyi ağlatır

Mod 4 – Acılı ve üzgün; Ağıt yakaran

<sup>116</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 798

Mod 5 – Sevinçli, ılımlı ve memnun eden

Mod 6 – Dindar ve ağlamaklı

Mod 7 – Şehvetli; neşeli; tehdit, huzursuzluk ve öfke ifade eden

Mod 8 – Gösterişli bir neşe ve tatlılık

Mod 9 – Neşeli, tatlı, yumuşak ve tumturaklı

Mod 10 – 2. ve 4. modlardan çok farklı değil

Mod 11 – Danslar için uygun; şehvetli

Mod 12 – Acı çekmeyi içeren aşkla ilgili metinler için<sup>117</sup>

### 1.3.3. İki Sistemin Karşılaştırılması

İçerdiği bilgilerle bundan önceki iki bölme, sırasıyla hem Antik Yunan'da ortaya çıkmış hem de Antik Yunan'ı temel alarak batıda gelişmiş olan mod kuramını ayrıntılarıyla açıklamaya çalışmıştır. Şurası önemlidir ki bu iki farklı kuramın, bugüne kadar yazılmış bütün kuram kitaplarının içerdiği bütün ayrıntılarını, her şeyden önce mod kavramının sahip olduğu karmaşık yapı ve anlamlar bütünü bakımından, ve bununla birlikte bu kuramların kendi içinde oluşmuş yorum ve yaklaşım farkları sebebiyle, her yönüyle açıklamak olanak dışıdır. Hiç şüphesiz bu konunun ve bunun alt konularının bütün yorum ve yaklaşım farklarıyla birlikte bundan sonra da dolduracağı onlarca, belki yüzlerce kitap yazılacak, bu çalışmalar yeni yorum ve yaklaşımlara kapı aralayacaktır. Mod konusu ve kuramı, bundan önceki iki bölmede de, bu bölmeden önce verilmiş modun bütün tanımları düşünüldüğünde, mod kavramının daha çok dizisel yönüyle ele alınmıştır. Batıdaki mod kuramının son aşamasında diziselliğin daha ön plana yerleşmesinden dolayı, Antik Yunan ile batıdaki mod kuramları arasındaki çarpıcı farkların anlaşılabilmesi için, ikisi arasındaki karşılaştırmanın öncelikle dizisellik üzerinden yapılması gerektiği düşünülmektedir. Bir önceki bölmede de

<sup>117</sup> Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16). ABD: Oxford University Press. s. 812



belirtildiği gibi, Antik Yunan müzik kuramının tamamen yanlış anlaşılmiş bir biçimi olan fakat günümüze kadar ulaşarak batı müziği kuramı ve eğitiminde genel kabul gören batıdaki mod kuramının, ancak sözü edilen yanlış anlamanın farkına varılması ve nedenlerinin bilinebilmesi yoluyla doğru bir bağlamda anlaşılabilceği, böylece mod kavramının tarihsel sürecinde gerçek bir yere oturtulabileceği düşünölmelidir. Bağlamı ve tarihinden kopuk bir mod kuramının ve öğretisinin, müziğin / müziklerin kökenine inmek isteyenleri ve müzikte “neden?” sorusunun yanıtını arayanları yarı yolda bırakacağı açıktır.

Antik Yunan’da kullanılan mod dizileri ve bunların batı kuramında karşımıza çıkan çıkıcı türevleri, sadece dizilerin ses alanları, yani içerdiği sesler bakımından ele alınarak, kuramsal tanımlamalar ve ayrımlar sonucu bu dizilere verilmiş birbirinden farklı bütün isimleri içeren bir biçimde Şekil 20’de verilmiştir. Her iki sütunda da verilen ilk isimler, dizinin ilk sesinin eksen sesi olarak kabul edildiği, ikinci ve kimi zaman üçüncü isimler, eksen sesinin dizinin ilk sesi dışında bir başka sese karşılık geldiği dizileri belirtmek üzere sıralanmıştır. Şekilden açıkça anlaşılacağı üzere, sadece Antik Yunan mod dizileri arasındaki Frigyen ve Lidyen dizilerinin seslerini ve sınırlarını kapsayan başka bir dizi türü ve böylece ismi bulunmamaktadır.

### Antik Yunan Mod Dizileri

Doryen / Hipomiksolidyen



Frigyen



Lidyen



Miksolidyen / Hiperdoryen



Hipodoryen / Hiperfrigyen



Hipofrigyen / Hiperlidyen



Hipolidyen / Hipermiksolidyen



### Batıdaki Mod Dizileri

Frigyen / Hipoeolyen



Doryen / Hipomiksolidyen



İyoniyen / Hipolidyen



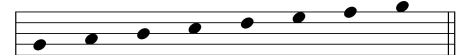
Lokriyen / Hipofrigyen / Hipereolyen



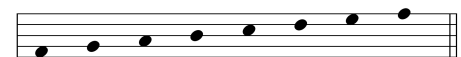
Eolyen / Hipodoryen



Miksolidyen / Hipoioniyen



Lidyen / Hipolokriyen / Hiperfrigyen



Şekil 20: Antik Yunan ve Batıdaki Mod Dizilerinin Karşılaştırılması

## 2.BÖLÜM: SAYGUN VE MOD

Türkiye'nin yakın tarihindeki müzik yaşamına, yazdığı yapıtlar, yaptığı müzikbilimsel çalışmalar ve bunun sonucunda yayımladığı kitaplar bütünü olarak, kendinden sonraki kuşakların üzerinde önemle durması gereken çok değerli bir kalıt bırakan Adnan Saygun'un, bu açılardan çağdaş Türk müzik yaşamını derinden etkilediği şüphesiz olup, belki de en etkileyen kişi olduğunu belirtmek, bıraktığı kalıtın değeri anlaşıldığında açığa çıkacaktır. Bir besteci olarak Saygun'un, yaşadığı dönemde – daha çok II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da – ortaya çıkan en güncel müzik akımlarının kullandığı teknik ve ifade biçimlerini izlemekten ziyade, cumhuriyetin kuruluş yıllarında izlenen kültür ve bunun bir alt başlığı olarak müzik politikalarının biçimlendirici katkılarının da etkisiyle, kökü halk müziğine, Ziya Gökalp'in deyimıyla "Türkün bağrından kopan samimî nağmeler[e]"<sup>1</sup> dayanan, yani müzikte yeniyi ya da en azından 1945 sonrası Avrupa'da *yeni olarak tanımlanan yeniyi değil, dipte olanı arayarak* özgünlüğünü bu arayışla ortaya koymuş olduğu bir müzik biçemi yaratmanın peşine düşmesi, onu budun müzikbilim çalışmalarına yöneltmiş, bu çalışmalar ve bu çalışmaların sonunda derlediği türküler ve halk müziğinin farklı bölgelerde gösterdiği özellikleri üzerine yaptığı saptamalar, doğal olarak yazmış olduğu eserlerde yansımalarını bulmuştur. Saygun'un halk müziğine dayanan bir müzik dili oluşturma çabasına yönelmesini sağlayan temel düşüncenin, Anadolu'da bir süre birlikte derleme yaptıkları Bartók'un ifade ettiği gibi, "halk [müziği] malzemelerinin deneyimin en derin katmanları için bir anahtar olduğu inancı[ndan]"<sup>2</sup> kaynaklandığını ve bir bestecinin esasen müziksel ana dili olan "köylü müziği deyişlerini özümseme yeteneğini"<sup>3</sup>, yaratıcılığın dayandığı doğal

---

<sup>1</sup> Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ*. Ankara: Çağ Basımevi. s. 16

<sup>2</sup> Auner, J. (2013). *Music in The Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York: W.W. Norton and Company. s. 70

<sup>3</sup> Auner, J. (2013). *Music in The Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York: W.W. Norton and Company. s. 70

kökler bakımından önemsemesinde yer bulduğunu söylemek, herhalde yanlış olmayacaktır.

Bu açıdan bakıldığında, Saygun'un, müziğinde temel belirleyici unsurlardan biri olan mod kavramını ele alış biçimi ve moda yaklaşımı anlaşılardan müziğinin bir bütün olarak anlaşılması ve incelenmesi olanaklı değildir. Bundan önceki bölümde iki farklı mod kuramına ilişkin bilgilerin verilmesinin sebebi, Saygun'un anlattığı ve müziklerinde kullandığı modları doğru bir bağlamda değerlendirebilme çabasından ileri gelmektedir. Saygun'un hem kuramsal bir konu hem de bir besteleme malzemesi olarak ele aldığı modlar ileride ayrıntıları ile anlatılacaktır. Ancak tam da bu noktada Saygun'un mod kavramını ele alma biçimi ve olası nedenleri ile ilgili önemli bir ayrıntıya değinmekte fayda vardır. Şüphesiz ki Saygun'un mod olgusuna yaklaşımı ve bir besteci olarak duyduğu yakınlığın, batılı bir bestecinininki gibi kendi müziğinin (batı müziğinin) ezgisel köklerini Antik Yunan modlarında aramak veya batı uygarlığının dayandığı temele nostaljik göndermeler yapmak yoluyla yeni bir bireşim yaratma arayışından değil, içinde yetiştiği kültürün müziğinin ve sonradan incelemiş olduğu halk müziğinin en temel bileşeni olan makam olgusuna, zamanın ruhu bakımından eşit düzenli ses sisteminin yerellikten evrensele ulaşmada tek araç ve yol olarak görülmesinden ötürü, batı müziği ses sisteminde en yakın duran şeyin mod kuramı ve modlar olmasından kaynaklandığının düşünüldüğü belirtilmelidir. Ancak burada Saygun'un, sırasıyla mod kuramını anlattığı ve örneklendirdiği *Musiki Nazariyatı* ve *Töresel Musiki* kitaplarında, neden batıda gelişen ve genel kabul gören çıkıcı dizilere dayalı mod kuramını değil de, anlatımlarına temel olan Antik Yunan mod kuramını benimsediğine ilişkin bıraktığı kesin bir açıklama bulunmamakla birlikte, bu tercihin coğrafi yakınlık, dolayısıyla kültürel veya –belki de yine buna bağlı olarak– Anadolu'daki halk müziğinin genel inisi ezgisel yapısıyla ilişkili olabileceğine dair Saygun'un şu ifadeleri dikkat çekicidir: "Yunanlıların Anadolu musikisinden istifade ve bu musikiye aid makamları (mode) *Phrygisti* adı altında toplıyarak kendi milli sistemlerine idhal ettikleri malumdur."<sup>4</sup> Bununla birlikte, *Musiki Nazariyatı*'nın en

<sup>4</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 55. (Aracı'nın yaptığı göndermede bu tümcelerın Saygun tarafından daktilo edilmiş

sonunda yer alan bir dipnot da, Saygun'un sahip olduğu düşünölen yaklaşımı destekler niteliktedir:

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.<sup>5</sup>

Saygun'un kuramsal anlatımlarında makam olgusundan kaçınması ve bu olgudan ısrarla uzak durmasının, bu olgunun onun tarafından ele alınmadığını ve bilinmediğini değil, makamların eşit düzenli ses sistemi üzerinde temsil edilemeyeceği, şayet edilirlerse niteliklerini kaybedeceği endişesinden ileri geldiği, Saygun'un titiz müzikbilimci yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda, akla uzak gözükmemektedir. Hakkında "Makamları iyi bilirdi."<sup>6</sup> denilen Saygun'un 1981 yılında Faruk Güvenç'e verdiği şu demeçte yukarıda ifade edilen ve zamanın ruhundan kaynaklanan endişeyi bulmak mümkündür:

İşte bu noktada biz hepimiz batının oniki eş aralığa bölünmüş tampere sistemini seçtik. Neden? Ben yazmak ihtiyacında olan bir insanım. Benim için makam denilen şey bir renktir sadece; elbet de ben makamları onyedinci, onsekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değildim. 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; 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

---

ve Bilkent Üniversitesi Adnan Saygun Araştırma Merkezi'nde bulunan Türk müziği üzerine bir makalenin ikinci sayfasından alındığı belirtilmişse de, büyük olasılıkla yayımlanmamış bu makalenin künye bilgileri verilmemiş veya bu makale adı verilen kurum tarafından numaralandırılarak tasnif edilmemiştir.)

<sup>5</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 262

<sup>6</sup> Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 165

müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim.<sup>7</sup>

Bununla birlikte, Saygun'un makam kavramını kullanmaktan kaçınmasının bir diğer nedenini, onun *Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer?* başlıklı yazısında Anadolu'daki halk müziği ile İstanbul'da saray ve çevresinde gelişen ve var olan müzik arasındaki birbirinden farklı kültürel olgulara dayanarak bir ayırım yaptığını gösteren şu ifadelerinde bulmak mümkündür:

Belki günün birinde 24 eşit olmayan perde sistemine çok sesin nasıl konacağı araştırılacak ve her iyi çalışma gibi bu da hoşla gitmeyecek. Hatta yepyeni ufuklar açılacaktır...

Diyorlar ki, Türk musikisi ancak bu 24 bölünmeli sisteme dayanır. Ve çok sesin musikimize uygulaması gene bu sisteme uygulanmasına bağlıdır. Hâlbuki unutuluyor ki, o musiki sazıyla, sözüyle ve havası ile Anadolu'nun meçhulüdür. Anadolu'nun beş bin yıllık sazı olan bağlamanın perdeleri 24 değil 12'ye ayrılır. Ama batının 12'ye ayrılan sistemi ile aralarında ilgi var mı yok, mu? Bu ayrı mesele. Amacım Anadolu ile batının yakınlığını değil, Anadolu ile İstanbul Büyükşehir kültürünün uzaklığını belirtmektedir.

Ankara'mızda (uzağa gitmeye hacet yok) Bundan on beş, yirmi yıl önceye gelinceye kadar ut denilen çalgının Hristiyanlar tarafından çalındığını ve bir Ankaralının udu eline almasının bile ayıp olduğunu biliyor muydunuz?<sup>8</sup>

Bu ifadelerle bakılırsa, makam sözcüğünün Saygun tarafından daha çok İstanbul'daki *saray müziğinin* üzerine oturduğu ses sistemini ifade eden genel bir kavram olarak algılandığını ve kendisinin, bu müzik ile halk müziğinin hem kültürel hem de buna bağlı olarak sistemsel gelişimini birbirinden ayırmasından

<sup>7</sup> Çalgan, K. (t.y.). Saygun Aynı Zamanda Bir Bilim Adamıydı. *A.Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 32

<sup>8</sup> Kolçak, O. (2005). *A. Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınevi. s. 68

ötürü makam sözcüğünü kullanmaktan kaçındığını söylemenin olanaklı olduğu düşünülmektedir. Ancak Saygun'un müziğindeki ezgisel hatları aktardığı modlarla açıklamak her zaman olanaklı olmamakta, yaptığı budun müzikbilimsel çalışmaların doğal bir sonucu ve yansıması olarak bu ezgisel hatlar kimi zaman geleneksel müziklerimizdeki makamları çağrıştırdığından, bu ezgilerin çeşitli makamlarla benzeştirilerek açıklanması zorunluluğunu doğurmaktadır. Bunun yanında, Saygun'un mod ve makam arasındaki ilişkinin belirsizliği üzerine taşımış olduğu düşünülebilecek endişelerin yol açmış olduğu söylenebilecek, *Musiki Nazariyatı* ile *Töresel Musiki*'deki anlatımlarının arasında oluşan kimi boşluklar sırası geldiğinde ayrıntılandırılacaktır.

Bu ayrıntılara geçmeden önce, halk müziğinin ve bu müziğin ezgilerinin Saygun'un müziğe yaklaşımındaki önemini kavramak için, kendisinin bir müzikbilimci kimliği ile yaptığı budun müzikbilim çalışmalarına ilişkin çeşitli bilgiler vermenin gerekli olduğu düşünülmektedir.

### **SAYGUN'UN YAPTIĞI DERLEME GEZİLERİ**

Atatürk dönemi müzik politikalarının özendirmesi ve bununla birlikte geçmişte edinmiş olduğu ve deneyimlediği bilgiler sonucu besteciliğini / yaratıcılığını beslemek amacıyla halk müziğine yönelen Saygun'un yaptığı budun müzikbilim çalışmalarını, ilki yaptığı derleme gezileri, ikincisi bu geziler sonucunda elde ettiği bulguları paylaştığı yayınlar olmak üzere iki ana başlık altında incelemek gerekir. Yaptığı derleme gezilerine değinmeden önce, kendisini bu derleme gezilerine götüren, yani geçmişi ve geçmişten bugüne gelerek yaşayarı aramasına yol açan sürecin mercek altına alınması, Saygun'un mod ve modalite üzerine düşüncelerinin açık bir biçimde anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Müzikte içten ve özgün yaratıcı bir ifadenin, ancak *dipte olanı aramak ve kavramakla* sağlanabileceğini düşünen ve savunan Saygun'un kaleme aldığı şu ifadeler, oluşturduğu müzik dilinin düşünsel dayanağını hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde ortaya koymaktadır:

Sanat eseri, kökü toprakta olan bir ağacın meyvesidir. Yağmur yağar, güneş açar ve kendini rüzgâra veren yaprakların arasından günün birinde renk renk bir meyve belirir. Bu meyve ne ağaç ne topraktır. Fakat hayatını, kendi için nefes alan yapraklara, kendi için toprağa dalan köklere ve ona usareyi [öz suyu] eriştiren gövdeye borçludur.<sup>9</sup>

Bununla birlikte, İsa'dan alıntıladığı bir sözün üzerine yazdığı şu satırlar da, kendisinin halk müziğine olan merakını ve ilgisini destekleyen, müzik dilinin oluşmasında halk müziğinin sahip olduğu veya kendince sahip olması gereken önem ve etkinin ne kadar büyük olduğunu veya neden halk müziğine –ve dolayısıyla halk bilimine– yöneldiğini gösteren, düşüncelerini tamamlayıcı bir diğer ifadedir:

*Ben benden evvelkileri ibtâl [yıkamak] değil, ancak itmam [tamamlamak] için geldim.*

İşte bir cümle ki iki bin yıldan beri insan oğlunun yürüdüğü yolu güneşin ışığı gibi aydınlatıyor. İşte bir cümle ki ömrü birkaç on yıla sığan fâniye, yıkamak değil yapmak gerektiğini anlatıyor.

İbtâl değil, itmam. Bu, oğlun ana ve atayla, ağacın kökle, insanın toprakla bağlarını belirtiyor; ve anlıyoruz ki baş ne kadar yükselse ayak yerededir ve temelsiz bina kurulmayacaktır.<sup>10</sup>

Saygun'un "O da bizim çünkü... onu da alıyorum."<sup>11</sup> dediği ve *binanın temellerinden biri* olarak gördüğü geleneksel Türk sanat müziği ile tanışması ve bu müzik üzerine bilgi edinmeye başlaması, Saygun üzerine yazılan tüm yaşam öykülerinde İzmir'de geçen çocukluğunda aldığı ud derslerine ve bu derslere koşturarak Meldan Zade Niyazi Bey'den aldığı kuram derslerine dayandırılmaktadır. Bunun dışında, çocukluk ve gençlik yıllarında katıldığı

<sup>9</sup> Saygun, A. (2009). *Yalan.. Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 30

<sup>10</sup> Saygun, A. (2009). *Yalan.. Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 31

<sup>11</sup> Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 31. Yazar bu ifadeyi künyesi tam verilmemiş olan şu kaynaktan alıntılamıştır: Saygun'un Ergican Saydam'la yaptığı söyleşi, *Filarmoni*, sayı 86, 1973.



Bektaşi ve Mevlevi ayinlerinin de müziksel açıdan onun üzerinde derin bir etki bırakmış olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Ancak Saygun'un mod ve modalite kavramları ile ilk defa, 1928'de Maarif Vekaleti'nin açtığı sınav sonucu devlet bursuyla gittiği Paris'te eğitim gördüğü Schola Cantorum'da karşılaştığı düşünülmektedir. Aracı'nın aktardığına göre, "kökeninde, Hristiyan dini müziğini araştırmak, ortaya çıkarmak ve yaymak amacı ile kurulmuş bir merkez"<sup>12</sup> olan Schola Cantorum'un eğitim programında "üçüncü yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar gelişen monodik [tek sesli] dönem"<sup>13</sup> önemli bir yer tutmaktadır. Kurumun kurucusu ve Saygun'un kompozisyon hocası Vincent d'Indy'nin *Cours de Composition Musicale* başlıklı besteleme eğitimi yönteminde ise "Gregoryen ezgilerinin analizleri bulunduğu görülmektedir."<sup>14</sup> Bu açıdan bakıldığında, Saygun'un modlar ve öncelikle kilise modları olgusu ile ilk karşılaştığı ve bu konuda derinlemesine çalışmalar yaptığı yerin Paris olduğu düşüncesi akla uzak gözükmemektedir. Saygun'un bu kurumda Gregoryen ezgileri ve kilise modları konusunda ders aldığı ve batıdaki kilise modlarının kökenini sorgulayan ilk müzikbilimcilerden biri olan Amédée Gastoué'nin (1873-1943), Saygun'un moda yaklaşımını nasıl biçimlendirdiğine veya biçimlendirmiş olabileceğine, Gastoué'nin düşüncelerinden hareketle kendisinin ilerleyen yıllarda bu konuda nasıl özgün bir bakış açısına sahip olmuş olduğuna ileride değinilecektir.

Bu süreçte Saygun'u, Paris'te bulunmasına rağmen kendi ülkesinin müziği üzerinde düşünmeye iten bir diğer önemli etken ise, İzmir doğumlu kuramcı ve müzikbilimci Eugène Borrel'in Saygun'un hocaları arasında bulunması nedeniyle Türk müziği üzerine sahip olduğu düşüncelerin Saygun'un kendisini etkilemiş olma olasılığıdır. Borrel'in kaleme aldığı şu düşünceler bu savı destekler niteliktedir:

<sup>12</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 54.

<sup>13</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 54.

<sup>14</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 55.

En evvel, Türkiye haricindeki memleketlerde umumiyetle acem ve arap musıkisile karşılaştırılan türk musıkisi, kendi hakiki yerine konulacak; sonra genç türk musıki eserlerinin hazırlanmasına yarayacak tam manasile milli mevat hazırlanacaktır.<sup>15</sup>

Saygun'un 1931 yılında bestelemiş olduğu ve kendisinin eser listesinde ilk sırayı verdiği *Divertimento* –veya ilk adıyla *Divertissement Oriental*– başlıklı eserinde darbuka kullanmış olması ve Borrel'in anılan parçayı "Anadolu temaları üzerine bir parça"<sup>16</sup> olarak nitelendirmesi, parçanın Borrel'in yukarıda bir kesiti verilen yazısıyla aynı yıl yazılmış olduğu düşünülürse, Saygun'un, Borrel'in aktarılan düşüncelerinden etkilenmiş olmasını son derece olanaklı kılmaktadır. Nitekim, Aracı'nın aktarımıyla Saygun'un kullandığı şu ifadeler bu etkilenmenin bir kanıtı olarak sunulabilir: "Müzik hayatımın başlangıcından beri ülkemin müziği beni etkilemiştir. Hatta bunun daha şuurlu olarak ilk defa ortaya çıkışına Op. 1 numaralı eserim örnek gösterilebilir."<sup>17</sup> Böylece, Saygun'u "Bütün çalışmalarımızda Anadolu halkının nefesini hissetmeliyiz."<sup>18</sup> düşüncesine götüren ve kendisinin Anadolu'daki halk müziğine bir müzikbilimci kimliği ile eğilmesini sağlayan ilk düşüncelerin böyle bir ortamda biçimlendirildiğini saptamak yanlış olmayacaktır. Bunun yanında, Saygun'un Paris'teki eğitim yıllarında en yakın arkadaşı olan ve Türkiye'nin ilk müzikbilimcilerinden sayılan Mahmut Ragıp Gazimihal'in o dönem Paris'teki çeşitli müzikbilim dergilerine Türk müziği üzerine yazılar yazmış olması, Saygun'un da Anadolu'daki halk müziği konusu üzerine düşünmüş ve çeşitli ön çıkarımlarda bulunmuş olduğunu gösterebilecek bir diğer veri olarak değerlendirilebilir.

Saygun'un 1931 yılında Türkiye'ye dönmesinin ardından yaptığı derleme gezilerini zamandizinsel olarak ve bütünüyle yansıtan bir kaynak

<sup>15</sup> Borrel, E. (1931). Türk müzikolojisi hakkında. *Musıki*, ?(5). s. 2.

<sup>16</sup> Gazimihal, M. (1935). Ahmed Adnan. *Müzik ve Sanat Hareketleri*. ?(Haziran 1935). s. 6

<sup>17</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 60.

<sup>18</sup> İlyasoğlu, E. (Ocak 1991). Ahmet Adnan Saygun Yeni kuşaklara, uluslararası müzik ekollerine ışık tutan sanatçı. *Milliyet Sanat Dergisi*, ?(256), s. 6.

bulunmamaktadır. Ancak hem Saygun üzerine yapılan hem de Saygun'un kendi yaptığı yayınlardan yola çıkarak yapmış olduğu kimi derleme gezilerine ilişkin bilgiler bulmak olanaklıdır. Şüphesiz ki bu derleme gezileri arasında en önemli olanı ve bilineni, 1936 yılında Bartók ile gerçekleştirmiş olduğu ve Adana-Tarsus-Mersin-Osmaniye bölgesini kapsamış olan gezidir. Bartók ve Saygun'un bu gezi sonucunda elde ettikleri bulgular, Saygun'un mod kavramına yaklaşımının, 1976'da Budapeşte Bilimler Akademisi tarafından yayımlanan *Bela Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında ortaya koymuş olduğu saptamalardan anlaşılabilir. Üzere, açık bir biçimde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bartók ve Saygun'u böyle bir derleme gezisi yapmaya götüren neden de, yine Saygun'un Gazimihal'le yaptığı budun müzikbilim çalışmalarından kaynaklanmıştır. Bu konuda Saygun şunları söylemiştir:

Bela Bartók'la çalışmalarımızı ve dostluğumuzu anlatmadan önce 1932 yılına dönmem lazım. İki klarnet için yazılmış Sezişler adını verdiğim eserimde Mahmut Ragıp Gazimihal "pentatonik" bir karakter bulmuş, bana bahsetti. Mahmut 1920'lerden beri halk musiki üzerinde araştırmalar yapıyordu ve benden ilerde idi. Derlediği halk türkülerinde de pentatonik diziye rastlandığını söyleyince, ikimiz birden konunun üzerine eğildik; pentatonik yapı nerelerde var, nerelere yayılmış, araştırmak istedik... O zamanki bilgilerimize göre, merkezi Orta Asya'da bulunan pentatonizm bize Türklere mahsus bir musiki karakteri gibi görünmüştü ve heyecanlanmıştık. Araştırdıkça, Anadolu'dan başka Romen ve Macar folklorunda, İskoçya'da, Yemen'de, hatta Kızılderililerde bile aynı dizinin kullanıldığını tespit ettik. Böyle bir olay hangi tarihi ve sosyal gelişmeye bağlanabilirdi? Türk göçleri ve Hun akınlarıyla dünyaya yayılmış olabilir miydi? Yoksa, değişik toplumların ortak bir musiki özelliği ile mi karşılaşıyorduk? Biz bu sorulara cevap ararken, 1935 yılında Mahmut'a Macarca yazılmış bir kitapçık geldi. Gönderen, tanınmış Macar müzikoloğu Dr. Szabolesi idi. Vaktiyle onlar Mahmut'tan, Türk musikisiyle ilgili makaleler istemişler, kendileri de çıktıkça yeni neşriyatı gönderiyorlarmış. Kitapçığı tetkik ederken bir harita dikkatimizi çekti. İkimiz de Macarca bilmiyoruz, ama haritanın dünya musiki haritası

olduğunu anlamak güç değil. Baktık, Türkiye, İran-Arap musiki mintikasında gösteriliyor. Mahmut hemen bir mektup yazdı. “Bu harita bizim geleneksel musikimiz bakımından doğru olabilir ama, yaptığımız incelemeler gösteriyor ki halk musikimizde pentatonik bir karakter var” dedi. Dr. Szabolesi Mahmut’un mektubunu üstadı Béla Bartók’a göstermiş. Bartók ve Zoltán Kodály, halk musikisi araştırmalarının bütün dünyada babası sayılıyorlar. O ana kadar Bartók’un bilgisi, Türkiye’de musikinin İran-Arap etkisi altında bulunduğu yolunda; yani pentatonik haberi onun için de yeni birşey. Böylece Türkiye’ye gidip bir araştırma yapma fikri zihninde yerleşiyor.<sup>19</sup>

Yukarıdaki alıntıda Saygun’un, Gazimihal’in yazdığı mektuptan kastettiği metin, Gazimihal’in daha önce yayımlanmış olan *Türk Halk Müziğinin Tonal Hususiyetleri Meselesi* başlıklı makalesidir.<sup>20</sup> Bu makaledeki savlardan ötürü Türk ve Macar halk müzikleri arasında bir bağlantı olabileceğini düşünen Bartók, 1936 yılında Halkevleri’nin daveti üzerine Türk halk müziği araştırmaları yapmak için Türkiye’ye gelmiştir. Saygun ve Bartók’un belirlemelerine göre derleme gezisinin Çorum ve çevresinde yapılması tasarlanan ilk ayağı, Bartók’un hastalanması üzerine iptal edildiği için, gezinin Adana-Mersin-Tarsus-Osmaniye bölgesini kapsayan ve 18-28 Kasım 1936 tarihleri arasını kapsamış bulunan ikinci ayağı gerçekleştirilebilmiştir. Saygun derleme gezisi için neden bu bölgenin seçildiğini şöyle gerekçelendirmiştir:

Bu kitaptaki ezgilerin büyük çoğunluğu “Çukurova...” olarak bilinen, batıdaki Ege kıyılarından doğudaki Türk-İran sınırına kadar uzanan güney Anadolu’nun neredeyse ortasında bulunan bölgeden gelmektedir. Yüzyıllar boyunca bu bölge, kışı geçirmek için Tarsus’un yüksek [bölgelerinden] inen göçebe Türk boylarının gözde yeri olmuştur. Bu boyların, Abbasilere (8. ve 9. yüzyıllar) kadar geri giden ilk göç dalgası, çoğunlukla *Afşak* [Avşar?], *Peçenek*, *Ulaş*, *Yüreğir* gibi büyük *Oğuz*

<sup>19</sup> Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun’larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 62-63.

<sup>20</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 86.

ailesine aittir. Bu yüzden, bu bölgede derlenen ezgileri, bu boyların halk müziklerinin özelliklerini bize en iyi bir biçimde aktaran örnekler olarak değerlendirebiliriz.<sup>21</sup>

Bartók'un bir uzun hava türünü Arap etkisinin olası bir işareti olarak değerlendirmesine de şüpheyile yaklaşan Saygun, bu bölgedeki göçebe Türk boylarının müziklerinin *dış etkenlerden en az etkilenmiş* olduğu düşüncesini desteklemeye yönelik şu bilgileri vermiştir:

...şunu belirtmeliyim ki, yıllarca yürüttükleri yerleşik yaşama karşın, kapalı bir çevrede yaşamış olan Türk göçmen boyları geleneklerine sıkıca bağlılardı ve halen bağlılar ve hısım boylar ile bunlardan daha ziyade yabancılarla bütün ilişkilerden kaçınmaktalar.

*Elbeyli* oymağından bir göçebenin şu sözü, bu insanların Suriyelilerden uzak durmasını gayet iyi ifade etmektedir: "...bugüne kadar, evlilik için sadece bir Suriyeli kız getirdik. Allah'a şükür, onlar bizim kızlarımızdan herhangi birini almayı asla beceremediler."<sup>22</sup>

Bu derleme gezisinden elde edilen bulgular, 1976 yılında iki farklı kitapta yayımlanmıştır. Bunlardan ilki, Bartók'un derleme gezilerinden elde ettiği bulguları içeren taslakları yayına hazırlayan New York'taki Bartók Arşivi müdürü Dr. Benjamin Suchoff'un yayımladığı ve sonradan Bülent Aksoy'un çevirisiyle dilimizde de yayımlanan<sup>23</sup> *Turkish Folk Music from Asia Minor* isimli kitaptır. İkincisi, Bartók'un notlarını eleştirel olarak değerlendiren Saygun'un yazmış olduğu ve Budapeşte Bilimler Akademisi tarafından yayımlanmış olan *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*<sup>24</sup> başlıklı kitaptır. Saygun'un *Musiki*

<sup>21</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 224

<sup>22</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 223

<sup>23</sup> Bartók, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Müzikisi* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (1976).

<sup>24</sup> Benjamin Suchoff'un yayımladığı kitabın Türkçeye çevrilmiş olmasına rağmen, Saygun'un yazdığı ve bilgileri yukarıda verilmiş olan kitabın 42 yıldır Türkçeye çevrilmemiş veya

*Nazariyatı ve Töresel Musiki* kitaplarında yer alan mod anlatımı ve örneklendirmesinin açıklandığı izleyen kısımların gereken noktalarında, anılan yayının bu anlatımla ilgili olan kısımlarında yer alan bilgiler, Saygun'un mod anlatımının dayandığı bilimsel saptamalar olarak ayrıntılarıyla verilecektir.

Saygun'un, Bartók'la yürüttüğü derleme gezisi dışında, bulgularını kitaplaştırdığı iki derleme çalışması daha vardır. Bartók'la yaptıkları derleme gezisi sırasında kullandıkları eski bir Edison fonografinin, ses ve çalgıları bütün yönleriyle anlaşılır biçimde kayıt altına almaya elverişli olmadığını belirten Saygun, Türkiye'de kullanılan çeşitli çalgıların çalınışı üzerine daha iyi bir fikre sahip olmak istediğini söylediği Bartók'un bu isteğini yerine getirmek için 1937 ve 1938 yıllarında Türkiye'nin çeşitli bölgelerine ait çalgı müziklerinin çevriyazısını yaptığını ve "bunların sadece çok sınırlı bir bölümünün yayınlanmış"<sup>25</sup> olduğunu belirtmiştir. Bu yayınlardan ilki, Bartók ile yaptığı gezinin kısa bir süre sonrasında Doğu Karadeniz'e yapmış olduğu derleme gezisinde elde ettiği bulguları yayınladığı ve 1937 yılında basılmış olan *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat* başlıklı çalışmadır.<sup>26</sup> Diğeri ise, Oransay'ın belirttiğine göre daha çok, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda bulunan ve "Yusuf Ziya Demirci'nin 1924-25'lerde başlattığı folklor çalışmalarına

---

çevrilmişse bile yayımlanmamış olması ülkemizdeki müzikbilim yayıncılığı açısından son derece düşündürücüdür. Gerçi iç kapağın arka yüzünde Saygun'un yazdığı ikinci kısmın çevirisinin Miss Samira B. Byron tarafından yapıldığını belirten ifade, bu kısmın Saygun tarafından Türkçe -veya Fransızca- yazılmış olabileceğini düşündürse de, böyle bir çalışmanın varlığı bilinmemektedir. Öte yandan SCA Müzik Vakfı Danışma Kurulu'nun 17 Kasım 1976'da aldığı "Saygun ve Bartók'un birlikte yazdıkları, 'Folk Music Research in Turkey' adlı eserin Türkçeye çevrilmesi kararı (bkz. Süer, R. (t.y.). Saygun'lu Vakıf Yılları. *A.Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 62), bu metnin Saygun tarafından Türkçe yazılmış olabileceği düşüncesini desteklenemez kılmaktadır. Her ne olursa olsun, ülkemizde budun müzikbilim alanında çalışmalar yapan, yapacak olan ve yapma isteğinde olan kişiler için, bulguları bakımından Türkiye tarihinin bu en ayrıntılı ilk budun müzikbilim çalışmasının dilimize çevrilmesinin ve böylece değerlendirilmesinin bir zorunluluk olduğu düşünülmektedir. Saygun'un, Bartók'un saptamalarına ilişkin yaptığı eleştirel açıklamalar, konunun bütünsel bir biçimde anlaşılabilmesi için yaşamsal bir önem taşımaktadır.

<sup>25</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 290

<sup>26</sup> Saygun, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası

ait yüz kadar plak"<sup>27</sup> içeren halk müziği belgeliğinde yaptığı çalışmalara dayanarak yayımladığı, 1938 yılında İstanbul Konservatuarı tarafından basılan ve "Karadeniz havalarının çevriyazılarından"<sup>28</sup> oluşan *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*<sup>29</sup> başlıklı çalışmadır. Küçük'ün aktardığına göre Yiğit Aydın bu çalışmadaki "transkripsiyonu oldukça ayrıntılı ve hatasız bulurken, kesin metronom değerleri yanında, süsleme notalarıyla esas seslerin birbirlerinden ayırt edilmesini sağlayan notasyona dikkat çekmekte ve bu özelliği ile Türkiye'de yapılan en gelişkin çalışma olarak göstermektedir."<sup>30</sup>

Saygun'un 1939 yılında yeniden Halkevleri Kurumu'nun müzik müfettişi olarak görevlendirilmesi, kendisinin Anadolu'nun birçok bölgesini gezebilmesini ve buna bağlı olarak derlemeler yapabilmesini sağlamıştır. Saygun'un 1944 yılında eşine yazdığı bir mektuptan, o yılki programına göre sırasıyla İstanbul, Bursa, Balıkesir, Manisa, Aydın, Denizli ve Antalya halkevlerini ziyaret etme amacıyla adı verilen bu illere yolculuk yapacağı anlaşılmaktadır.<sup>31</sup> Bunlar dışında, yolculuğu sırasında Yunus Emre Divanı'nı okuduğunu belirttiği Çankırı-Bartın-Kastamonu illerini kapsayan gezi de kendi ağzından aktardığı ve kayıtlara geçmiş bir diğer gezidir. Ayrıca, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında çeşitli karşılaştırmalar için verilmiş olan yer isimlerine dikkat edilecek olursa, Saygun'un Çorum, Ankara, Sivas, Erzurum, Malatya, Erzincan, Kayseri, Konya, Niğde, Aydın, Muğla, Yozgat, Nevşehir ve Kırşehir yörelerinin müziklerini de incelemiş olduğu, karşılaştırmalara dayanarak yaptığı saptamalardan açıkça anlaşılmaktadır. Anılan kitapta verilen bilgilerden

<sup>27</sup> Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 64.

<sup>28</sup> Oransay, G. (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*. Ankara: Küğ Yayını. s. 39

<sup>29</sup> Saygun, A. (t.y.). *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı. Yayının üzerinde herhangi bir basım yılı belirtilmemişse de 1938 yılında yayımlandığını Saygun'un kendisi belirtmiştir. (bkz. Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 290)

<sup>30</sup> Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 89.

<sup>31</sup> Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 104

anlaşıldığı üzere şurası da vurgulanmalıdır ki Saygun, Bartók'la derleme yaptıkları yerlerden bazılarına, hem elde ettikleri kimi bulgularla ilgili şüphelerini giderebilmek hem de derledikleri türkülerin değişip değişmediğini veya ne kadar değiştiğini saptayabilmek için 1969 yılının Kasım ayında tekrar gitmiş ve kimi türküleri yeniden kayıt altına almıştır.<sup>32</sup>

Saygun'un yaptığı bir başka derleme gezisi ise, 1942 yılında bestelediği Yunus Emre Oratoryosu'nu yazmaya başlamadan önce yaptığı bir aylık Karadeniz gezisidir. Saygun'un kendi yazdığı yayınlarda veya verdiği mülakatlarda yer almayan bu bilgiyi, öğrencisi Muammer Sun şu şekilde aktarmıştır:

Yunus Emre Oratoryosu'nun bile derleme çalışmalarından kaynaklandığını yıllar sonra, rastlantı sonucu öğrenmiştim. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol'un da katıldığı bir yemekte söz Saygun'dan açılınca şu öyküyü anlatmıştı: Konservatuvarda ders verdiği dönemde Saygun'la tanışmış. "Milli besteci yetiştirmek istiyorduk. Saygun'un Yunus Emre üzerine çalıştığını görünce ona köydeki annem ve ninemin kuşakların birbirine aktardığı Yunus ilahileri söylediklerini anlattım. İlgisini çekince Karadeniz Maçka'daki köyüme gittik. Onu bir ay misafir ettim. Dinlediklerini not aldı. Bu ilhamla oratoryoyu yazdı" demişti. Anlattığı öyküyü ilk defa duyuyordum. Adnan Bey ne bizlere anlatmış ne de röportajlarda bahsetmişti.<sup>33</sup>

Yukarıdaki alıntı, Saygun'un besteciliğinin ve yazmış olduğu eserlerin Anadolu'daki halk müziği ile ne kadar yakından ilişkili olduğunu gösteren bir anıdır. Saygun, Yunus Emre Oratoryosu'nu besteleme sürecinde "Yunus'u yakından tanıyabilmek için köyleri dolaşmış, derlemeler yapmış, onun şiir ve ilahilerini söyleyen insanlarla konuşmuş ve hatta mezarını aramaya koyulmuştur."<sup>34</sup> Muammer Sun aynı görüşmede, Saygun'un bazı halk

<sup>32</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 209, 245, 272, 276.

<sup>33</sup> Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 50

<sup>34</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 111.



ozanlarıyla dostluğunu vurgulamış ve buna bir örnek olarak Âşık Ali İzzet'ten bir çok türkü derlemiş olduğunu belirtmiştir.<sup>35</sup>

Saygun'un yaptığı derleme çalışmalarının yanı sıra, budun müzikbilim alanında ulusal ve uluslararası düzeyde katıldığı kimi etkinlikleri de belirtmek, onun bu konuya verdiği ağırlığı göstermek bakımından yararlı olacaktır.

1946 yılında British Council tarafından İngiltere'ye davet edilen Saygun, burada halk müziği uzmanları ile bir araya gelmiş ve İskoçya'da Türk müziği üzerine bir konferans vermiştir.<sup>36</sup> 1947 yılında ikinci kez Londra'ya giden Saygun'un bu yolculuğa çıkmasının nedeni, Vaughan-Williams'ın başkanlığında toplanan Uluslararası Halk Müziği Konseyi'nin (*International Folk Music Council*) açılış toplantısına Türkiye'yi temsilen davetli olmasıdır. Yapılan bu ilk toplantıda konseyin yönetim kurulu üyeliğine seçilen Saygun'dan, halk müziğinin derlenmesi ve notaya geçirilmesi konusunda bir rapor yazması istenmiştir.<sup>37</sup> Bu rapor, 1949 yılında konseyin yayın organı olan *International Folk Music Journal*'de yayımlanmıştır (bkz. s. 96, 21 numaralı yayın). Anılan kurumun amaçlarına benzer amaçlar taşıyan bir kurumun yurtiçinde de olması gerektiği fikrini 1930'lu yıllardan beri savunagelen Saygun, bu amaçlarla 1955 yılında Ankara'da kurulan "Folklor Araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olmuş"<sup>38</sup> ve 1955 yılından 1959 yılına kadar bu kurumun başkanlığını yürütmüştür.<sup>39</sup> Bundan sonraki yıllarda da Saygun'un müzikbilim çevreleriyle yakın iletişimi

<sup>35</sup> Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 50

<sup>36</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 129.

<sup>37</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 137.

<sup>38</sup> İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 44

<sup>39</sup> Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu. (t.y.). Erişim: 27 Ocak 2018, <http://www.halkkulturu.org/?pnum=13&pt=KURUCULAR+ve+BAŞKANLAR+>

Bu ağ sayfasında verilen bir diğer bilgiye göre kurumun 1955 yılındaki kuruluşunda aldığı isim *Türk Halk Sanatlarını ve Ananelerini Tetkik Cemiyeti*'dir. Sonradan, sırasıyla *Türk Etnografya ve Folklor Cemiyeti*, *Türk Etnografya ve Folklor Derneği*, *Türk Folklor-Etnografya ve Turizm Derneği*, *Folklor Araştırmaları Kurumu* isimlerini alan derneğin ismi son olarak, 4 Şubat 2006'da yapılan genel kurul toplantısında *Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu* şeklinde değiştirilmiştir.

sürmüştür. Buna örnek olarak, başta Budapeşte'deki *Studia Musicologica* dergisi olmak üzere diğer uluslararası dergilerde yayımlanmış makaleleri gösterilebilir (bkz. s. 96, 27,28 ve 29 numaralı yayınlar). Bunun yanında Paris, Tahran, Beyrut gibi kentlerde gerçekleştirilen halk müziği konferanslarına katılarak bildiriler sunması, onun müzikbilim alanındaki çalışmalarını sürdürdüğünü gösteren etkinliklerdir. 1965 yılında Tunus'a giden Saygun'un burada da müzik incelemelerinden geri kalmadığını belirten şu bilgiler son derece dikkat çekicidir:

1965 senesinde Tunus'a yaptığı bir seyahatte dahi onu etnik müzik konusunda araştırma yaparken görmekteyiz. Nitekim ziyaretinin en heyecan verici anısı orada bir derviş tekkesinde geçirdiği dakikalardır:

"Sabah buradaki bir tekkeye gittim ve dervişlerin ayinine katıldım. Yıllardan beri böyle bir toplantıyı görmemiştim. Dervişler önce uzun uzun türlü şeyler okuduktan sonra nihayet bütün kapılar ve pencereler kapandı. İçerisi gayet hafif bir şekilde sızan ışıklar ile ancak fark olunuyordu. Derken zikir başladı. Dervişler karşılıklı, fakat birbirine çok yakın iki sıra oldular. Ben de aralarına girdim ve iki saate yakın zikir devam etti. Benim için çok faydalı oldu; notlarımı sonra aldım. Şimdilik Tunus'ta en büyük istifadem bu oldu."<sup>40</sup>

Verilmiş olan bütün bu bilgilerin yanında Saygun üzerine yazılan yaşamöykülerinde ve yapılan araştırmalarda belirtilmeyen veya gözden kaçırılmış bir diğer önemli ayrıntı ise, kendisinin Suriye sanat müziğini de incelemiş olduğunu belirten sözleridir. Bu incelemenin kapsamı ve içeriğine ilişkin ayrıntılı bilgiler vermemiş olan Saygun'un böyle bir çalışma yapmış olduğu şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "Anladığım kadarıyla, öğrenilen Suriye müziğini<sup>41</sup> inceleme imkanım oldu ve bu [müziğin] geleneksel Türk sanat

<sup>40</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 170.

<sup>41</sup> İngilizce metinde kullanılan ifade *learned Syrian music* olduğundan, çevirisi de buna uygun olarak yapılmıştır. Saygun'un *öğrenilen müzik* ifadesinden kastının, bir kuramı ve düzeneği bulunan, böylece sadece kulaktan değil, esasen bu kuram ve düzeneğe dayanarak öğretilen müzik olduğu düşünülebilir. Saygun'un burada kastettiği Suriye sanat müziğidir ve sanat

müziğinin kuvvetli etkisi altında kalmış olduğunu ileri sürebilirim. Hatta bu etki, güneye doğru Suriye'nin aşağısına uzanır."<sup>42</sup> Saygun bu tümceden sonra, elde yeterli kaynak bulunmadığı için, Suriye halk müziği konusunda bir çıkarımda bulunmanın olanaklı olmadığını belirtmiştir.

## SAYGUN'UN HALK MÜZİĞİ ÜZERİNE YAPTIĞI YAYINLAR

Saygun'un halk müziği veya halk müziği ile ilgili konular üzerine yaptığı yayınlar *Kitaplar ve Makaleler / Yazılar / Bildiriler* alt başlıkları altında ikiye ayrılarak zamandizinsel bir düzenle aşağıda sıralanmıştır.

### Kitaplar:

1. *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*. (1936). İstanbul: Nümüne Matbaası.
2. *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi, Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. (1937). İstanbul: Nümune Matbaası.<sup>43</sup>
3. *Halk Türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. (t.y.).<sup>44</sup> İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Yayınları.
4. *Halkevlerinde Musikî*. (1940). Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayınları.
5. *Les divers aspects de la musique Turque*. (1948). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
6. *Karacaoğlan Yeni Bilgiler – Bir Rivayet – Melodiler*. (1952). Ankara: Ses ve Tel Birliği.

---

sözcüğü yerine *öğrenilen* ifadesini, iki müzik arasında bir nitelik farkı değil, aktarım biçimi yönünden bir fark olduğunu vurgulamak için kullandığı düşünülebilir. Bu görüşü destekleyebilecek bir diğer veri ise, Saygun'un adı geçen yayında geleneksel Türk sanat müziği için *traditional learned Turkish music* ifadesini kullanmış olmasıdır.

<sup>42</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 223.

<sup>43</sup> Bu kitapta yazar ismi A. Adnan Saygın şeklinde basılmıştır.

<sup>44</sup> 29. dipnota bakınız.

7. *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV.* (1966). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
8. *Töresel Musiki, op.40.* (1967). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
9. *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey.* (1976). Budapeşte: Akadémiai Kiadó.

**Makaleler / Yazılar / Bildiriler:**

1. Kompozitörün çalışmasına dair. (1934). *Musiki Muallim Mektebi Mecmuası*, Nisan 1934. 3.
2. Derebeyi Türküsü. (1935). *Müzik ve Sanat Hareketleri*, ?(Mayıs 1935). 5.
3. Türk Müziğinin İnkişaf Yolu. (1936). *Ülkü*, 7(42), 419-423.
4. Alacahöyük Derlemeleri Münasebetiyle. (1939). *Oluş Mecmuası*, 2(32).
5. Halk Musikisi. (1940). *Yücel Mecmuası*, 11(62).
6. Musiki Davamız. Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer? (1941). *Ülkü*, 1(6).
7. Anadolu Çağırıyor. (1942). *Ülkü*, 1(21).
8. Bitmez Tükenmez Anadolu. (1942). *Ülkü*, ?(3).
9. Musiki Davamızda Folklor Çalışmalarımız. (1943). *Milliyet Mecmuası*, 1(12).
10. Mahalli Renk. (16 Mayıs 1943). *Ulus*.
11. Ferdiyetçilik ve Mahalli Renk. (6 Haziran 1943). *Ulus*
12. Folklor ve Sanat. (27 Haziran 1943). *Ulus*.
13. La Musique Anatolienne et sa Relation Historique (bildiri). (1946). Paris.
14. Musikimiz Nereye Gidiyor? Hamle Hayatın Zaruriyetidir Sanatın da. (1949). *Şadırvan*, (5).

15. Musikimizde Olup Bitenler. Bir Varmış Bir Yokmuş. (1949). *Şadırvan*, (5).
16. Yolumuzu Aydınlatacak Işık Nerede? (1949). *Şadırvan*, (8).
17. Ağıtlar ve Sembol. Ölüyü Yaşatan Sanat. (1949). *Şadırvan*, (9).
18. Düşüp Kalkmalar Geçer. Yol Değişmez. (1949). *Şadırvan*, (9).
19. Sanatın Ana Kaynağı. (1949). *Şadırvan*, 1(15).
20. Halk Müziğinin Derlenmesi. (1949). *Müzik Görüşleri*, (1).
21. Le Recueil et la notation de la musique folklore. (1949). *International Folk Music Journal*, 1, 27-33.
22. Anadolu Halk Oyunları ve Ayin Karakterleri. (1950). *Müzik Görüşleri*, (4).
23. Halk Türkülerinin Notaya Alınması. (1950). *Müzik Görüşleri*, (8).
24. Bartok in Turkey. (1951). *Musical Quarterly*, (37), 5-9.
25. Authenticity in Folk Music. (1951). *International Folk Music Journal*, 3(?), 7-10.
26. La Musique Turque. (1960). *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la Musique*, (c. ?, s. 573 ve devamı). Paris: ?.
27. La genèse de la Mélodie. (1962). *Studia Musicologica*, 3. 281-300
28. Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques turque et hongroise. (1963). *Studia Musicologica*, 5, 515-524.
29. The Classification of Pre-modal Melodies. (1964). *Folk Music Archivist*, 7(1), 15-28.
30. L'Education Musicale des Enfants en Orient (bildiri). (1967). Tahran.
31. Anadolu Oyunları ve İnanç Özellikleri Üstüne. (1965). *Yakutiye*, (6).
32. *İnsan ve Yunus Emre* [Bildiri]. (Eylül 1971). Yunus Emre Semineri, ?.

33. Benim Anlayışıma Göre Köroğlu. (1973). *İstanbul Festivali Kitabı*.
34. Aşk Gelecek Cümle Eksikler Biter. (1973). *İstanbul Festivali Kitabı*.
35. Halk Musikisinin Derlenmesi ve Notaya Geçirilmesi. (1974). *Folklor Doğru*, (34). (21'in Türkçe çevirisi).
36. Ortadoğu Töresel Musikisinde Musiki Anlatımının Temel İlkeleri. (1974). *Folklor Doğru*, (38).
37. Kişisellikten Yöreselliğe. (1974). *Köken Dergisi*, (2).
38. Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne. (1975). *Folklor Doğru*, (39).
39. Ezginin Doğuğu. (1975). *Folklor Doğru*, (44). 3-22. (27'nin Türkçe çevirisi).
40. Essai sur le Makam (bildiri). (1975). Beyrut.
41. Gelenek, Milliyet, Musiki. (1985). *Orkestra Dergisi*, 14(145).
42. Tetrakordal Yapı ve Mese'nin İşlevi. (1986). *Orkestra Dergisi*, (158).
43. Türk Halk Musikisinde Pentatonizm Broşürü Üzerine. (1986). *Orkestra*, 17(160), 2-18.
44. Diverse Structural Probabilities of a Modal Scale. (1986). *International Kodály Conference Budapest*, (F. Bónis, E. Szöbyi, L. Vikár, ed.).  
Budapeşte: Editio Musica Budapest. s. 293-298

Yukarıda verilmiş olan yayınların dışında akıbeti bilinmeyen veya yayımlanma durumu hakkında çelişkili bilgiler verilmiş olan üç çalışma daha vardır. Bunlardan ilki, Saygun'un 1975 yılında Henri Guilloux'ya yazdığı bir mektupta sözü geçen ve o dönem yazmakta olduğunu belirttiği mod üzerine hazırlanan üç ciltlik bir kitaptır: "... Bir yandan da geleneksel Türk müziği üzerindeki çalışmalarıma devam ediyordum ki, bu modal müzik hakkında hazırlamakta olduğum kitabın üçüncü cildini oluşturuyor. Bu kitap merhum hocamızın

[Eugène Borell] gerçekten çok ilgisini çekerdi.”<sup>45</sup> Saygun’un mod üzerine yazdığı ve en az üç cilde sahip herhangi bir yayın bulunmamaktadır. Saygun’un birden fazla cilde sahip olarak yayımladığı tek çalışması *Musiki Nazariyatı*’dır ve bu kitabın son cildi Milli Eğitim Basımevi tarafından 1966 yılında basılmıştır. Ayrıca bu yayının sadece IV. kitabının son bölümü modlarla ilgilidir. Dolayısıyla Saygun’un burada başka bir çalışmadan bahsetmiş olması gereklidir; ancak bugüne ulaşmış böyle bir çalışmanın varlığı bilinmemektedir. Yayımlanma durumu ile ilgili olarak kaynaklarda, üzerine çelişkili bilgiler verilmiş iki yayın daha vardır. Bunlardan ilki, “Mod Öncesi Ezgilerin Tasnifi”<sup>46</sup> başlıklı çalışmadır. *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası* başlıklı kitapta, anılan yayının basılmamış olduğu bilgisi verilmesine karşın, Küçük’ün kitabında bu yayın, *Yayımlanan Kitaplar* başlığı altında verilmiş ve basım tarihi olarak 1960 yılı gösterilmiştir.<sup>47</sup> Böyle bir yayının varlığı bilinmemekle birlikte, bu metnin, Saygun’un 1964 yılında *Folk Music Archivist* dergisinde yayımlanan *The Classification of Pre-Modal Melodies* başlıklı makalesinin özgün metni – veya Türkçe çevirisi – olduğu düşünülebilir. Yayımlanma durumu bilinmeyen ve birçok kaynakta yer verilmemiş olan diğer çalışma ise *Muharrem Ayininin Menşei ve Ağıt* başlıklı yazıdır. Sadece bir kaynakta varlığı belirtilen bu çalışmanın basılmamış olduğu yine aynı kaynak tarafından belirtilmiştir.<sup>48</sup>

## SAYGUN’UN MOD ANLAYIŞI

Yukarıda verilmiş olan bilgilerin ışığında, Saygun’un mod konusuna kuramsal açıdan yaklaşımını ve bu yaklaşımın ayrıntılarını vermek gerekmektedir. Saygun’un mod kuramını en düzenli ve sıralı biçimde anlattığı *Musiki Nazariyatı*

<sup>45</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 182.

<sup>46</sup> Kahramankaptan, Ş. (2005). *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 53.

<sup>47</sup> Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 153.

<sup>48</sup> Kahramankaptan, Ş. (2005). *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 53.

IV. *Kitaba* ve burada verdiği bilgilerin müzikteki örneklerini sunduğu *Töresel Musiki* kitabına değinmeden önce, bu iki yayında izlediği mod yaklaşımını daha iyi anlayabilmek için, Bartók'la yapmış oldukları derleme gezisinde elde edilen bulgulara dayanarak *Béla Bartók's Folk Music Research* kitabında yapmış olduğu saptamalara değinmek gerekmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, 1930'lu yılların başından itibaren Mahmut Ragıp Gazimihal ile birlikte Türk halk müziğinde pentatonizm konusunda araştırmalar yapan Saygun, bu konuda 1934'te Atatürk'e sunduğu ve 1936'da basılarak yayımlanan *Türk Halk Müziğinde Pentatonism* başlıklı bir rapor yazmıştır. Raporu yazma sürecinde Güneş Dil Kuramı'ndaki görüşlerden de açıkça etkilendiği belli olan Saygun'un bu rapordaki savları ana hatlarıyla şu şekildedir:

- a) Pentatonizm, musiki tarihinde tüm insanlığın ortak yolu olmayıp sadece irki özelliğe sahiptir.
- b) Pentatonizm, Türkün müzikteki damgasıdır.
- c) Pentatonizm nerede varsa, orada oturanlar Türklere dir.
- d) Pentatonizmin ana yurdu, Türklerin de ana yurdu olan Orta Asya'dır.
- e) Pentatonizmin yayılış çizgisi Türklerin yayılışı ile örtüşür.
- f) Çeşitli pentatonik karakterler arasında yapılarak [yapılan] karşılaştırmalar bizi tarih açısından önemli noktalara götürür. Böylece ana yurttan çok uzaklarda olan Türklerin kökenini ortaya koymak imkanını elde edebiliriz.<sup>49</sup>

Saygun daha sonra bu saptamalarda kimi hatalara düştüğünü kabul etmiş ve şöyle yazmıştır:

O tarihlerde Pentatonizm'in, dünyanın muhtelif yerlerinde bulunmasına rağmen asıl kaynağının Orta Asya olduğunu ve oradan dünyaya yayıldığını düşünüyordum. Hatta bu düşünce ile bir de harita hazırlamıştım. Bugünkü düşüncem böyle değildir...Görüldüğü üzere bu

<sup>49</sup> Kolçak, O. (2005). *A. Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınevi. s. 21



risale iyi niyetle hazırlanmış, fakat yazarının konuya tam egemen olmadığı çağlarda kaleme alınmıştır.<sup>50</sup>

Bu iki alıntının yapılmasının ana sebebi, Saygun'un pentatonizm üzerine görüşlerindeki değişiklik hakkında sahip olunan yanlış bir düşüncedir. Bu yanlış düşünce, Saygun'un halk müziğinin kökeninde pentatonizm yattığı düşüncesinden sonraki yıllarda vazgeçtiği ve bu sebepten ötürü savunmuş olduğu eski saptamaları hakkında "özür dilediğidir." Ancak Saygun'un, kendi saptamalarında hata yaptığını kabul ettiği, *Orkestra* dergisinde yayımlanan yazısı dikkatle okunacak olursa, bu hatanın, pentatonizmin sadece Türklükle bağdaştırılması ile kısıtlı olduğu, ancak Türk halk müziğinin kökeninde pentatonizmin bulunduğu düşüncesinden vazgeçmediği açıkça anlaşılacaktır. Nitekim Saygun, bu düşüncenin bir kanıtı olarak, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında şu pentatonik diziyi, Anadolu'daki halk müziğinin üzerine oturduğu temel dizi iskeleti olarak gördüğünü ifade etmiştir<sup>51</sup>:



**Şekil 21: Türk Halk Müziğinin Temel Dizisi**

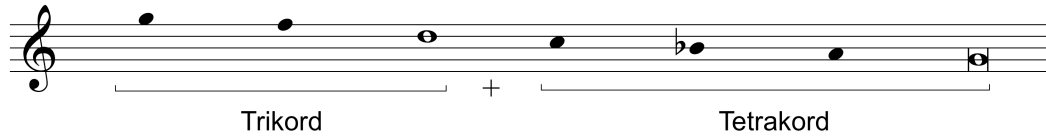
Ancak Saygun, "Türk halk müziğinde yukarıda anılan diziyi saf durumunda kullanan ezgilerin son derece az olduğunu"<sup>52</sup> belirtmiştir. Buna karşın, "özellikle kuzey Anadolu'ya doğru, Erzurum yöresinde, bir trikordun altına bir tetrakord eklenmesiyle oluşan şu altı sesli [hexatonic] diziyeye dayanan birçok ezgi örneği vardır."<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Saygun, A. (Aralık 1986). Türk Halk Müziği'nde Pentatonizm broşürü üzerine. *Orkestra*, 3.

<sup>51</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 224.

<sup>52</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 224.

<sup>53</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 224. Burada, ilgili dizilerin gösterimi ile ilgili bir ayrıntıyı belirtmek gerekmektedir. Görüldüğü ve bundan sonra da görüleceği gibi Saygun, anılan yayında yer alan dizileri her zaman sol merkezli olarak göstermiştir. Bunun nedeni, Türk halk müziğindeki dizilerin mutlak bir



**Şekil 22: Ana Beşli Sesli Dizinin Altı Sesli Diziye Dönüşmesi**

Saygun, tetrakorda doğru gerçekleşen yapısal evrimin, “alt bölgesinde bir küçük üçlü barındıran ve iki bitişik veya ayrıık trikordun eklenmesiyle oluşan inici pentatonik dizinin doğal bir sonucu olarak görüldüğünü”<sup>54</sup> belirtmektedir. Bu görüş, her bir tetrakord türü ile oluşturulmuş dizilerin pentatonik bir soydan geldiğini ve dolayısıyla farklı tetrakord türlerinin trikordlardan doğduğunu savlayan Sachs’ın görüşlerini destekleyici niteliktedir.<sup>55</sup> Böylece Türk halk müziğinin gelişim evresi içinde beş sesli diziler zamanla ve sırasıyla altı ve yedi sesli dizilere evrilmiştir.<sup>56</sup> Saygun, yukarıda verilen ve özellikle Erzurum yöresindeki müziklerde görüldüğünü söylediği altı sesli dizi yapısının, Türkiye’nin diğer bölgelerinde ise daha farklı biçimde, kendi deyimiyle “kılık değiştirerek”<sup>57</sup> bulunduğunu belirtmiştir. Buna bağlı olarak, gerçekleştirilen derleme gezisinin en önemli bulgularından biri, ana pentatonik dizinin altı ve yedi sesli dizilere evrilmesi sürecinde, ikinci ve altıncı derecelerin sahip olduğu kararsızlıktır. Bu konuda Bartók şu saptamada bulunmuştur:

---

ses yüksekliğine bağlı olması değil, Bartók’un 20 Haziran 1937 tarihinde Saygun’a yazdığı mektupta, tüm dünya müzikleri için geçerli olabilecek ses sınırını do<sup>1</sup>-la<sup>2</sup> olarak göstermesi ve bu sınır içinde karar sesi olarak sol<sup>1</sup> notasını seçtiğini belirtmesidir. Bkz: Bartók, B. (1991). *Küçük Asya’dan Türk Halk Müzikisi* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (1976). s. 261. Ayrıca, verilen dizilerde birlik nota orta durağı, çift birlik nota ise karar sesini göstermektedir.

<sup>54</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 218.

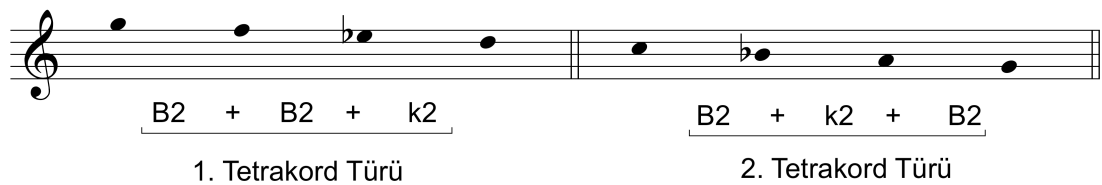
<sup>55</sup> Bkz. s. 33 ve Şekil 3.

<sup>56</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 227.

<sup>57</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 224.

İkinci derecenin perdesi ( $la^1$  veya  $lab^1$ ) ya  $la^1$ 'den de biraz aşağı inerek,  $lab^1$ 'den biraz yukarı çıkararak, ya da kimi zaman arızayı kaldırarak...sık sık belirli bir kararsızlığı gösteriyor...Belirtilen sapmalar altıncı derecede de ( $mi^2$ ,  $mib^2$ ) ortaya çıkmakla birlikte...daha az görülüyor.<sup>58</sup>

Burada, Saygun'un vermiş olduğu temel pentatonik dizinin  $fa^2-re^2$  ve  $sib^1-sol^1$  sesleri arasındaki boşlukların, dizinin sekiz sese evrilmiş hali düşünülürse ( $sol^2-fa^2-mi^2-re^2-do^2-sib^1-la^1-sol^1$ ), sırasıyla altıncı ve ikinci derecelere denk geldiğini de belirtmek gerekmektedir. Temel pentatonik diziye bu kararsız perdelerin eklenmesiyle ortaya iki tetrakord türü çıkmıştır; bunlar "inici olarak 'tam perde – tam perde – yarım perde' ve 'tam perde – yarım perde – tam perde'<sup>59</sup> aralık dizilimine sahip olan tetrakordlardır:



**Şekil 23: Türk Halk Müziğindeki İki Temel Tetrakord Türü**

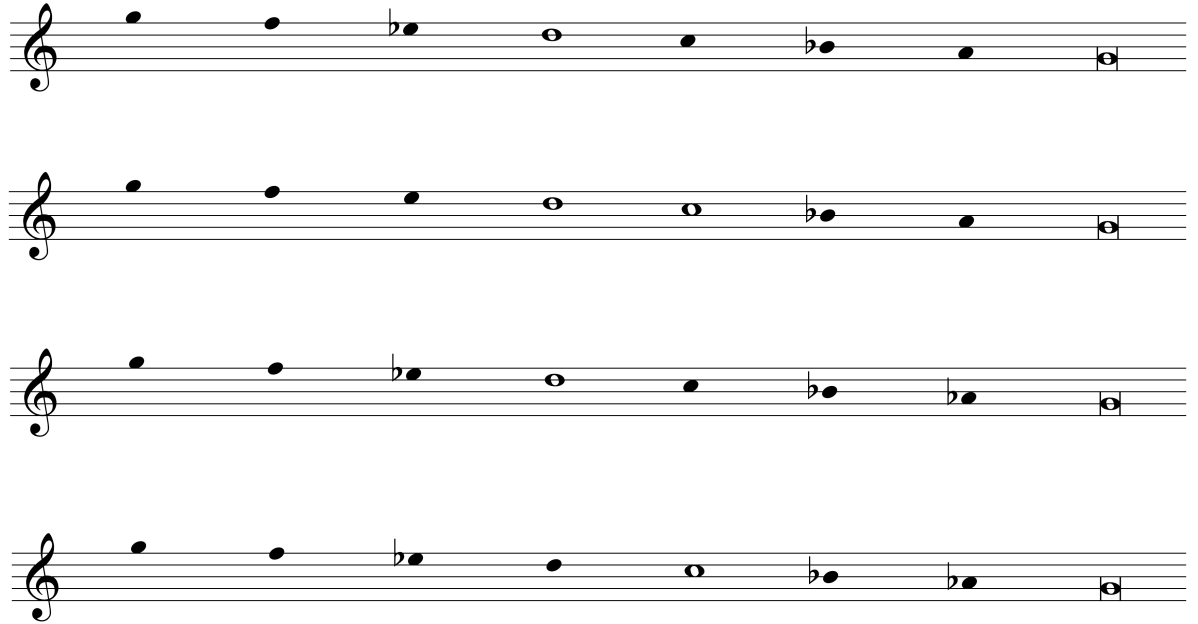
Bu tetrakordların birleşimiyle ve dolayısıyla ikinci ve altıncı derecenin kararsızlığı sonucu değişimiyle oluşturulan mod dizileri, Saygun'un verdiği gibi Şekil 24'te gösterilmiştir. Bartók da, derleme gezisinde elde ettiği bulgulara ilişkin saptamalar yaptığı taslak metinde, Türk halk müziğinin sahip olduğu modal özelliklere ilişkin şunları söylemiştir:

Türk halk musikisinden derlenen malzemenin baştan aşağı incelenmesi şu olguları ortaya çıkarıyor:

<sup>58</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. XVI.

<sup>59</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 224.

(1) Malzemenin en eski gibi görünen, en özgül, türdeş bölümü (derlenen malzemenin %43'ü)...Dor, Eol, veya Frig modlarında, inici yapıdadır...<sup>60</sup>



#### Şekil 24: Türk Halk Müziğindeki Ana Diziler

Tam da bu noktada, mod dizilerinin isimlendirilmesine ilişkin bir ayrıntıya değinmek gerekmektedir. Bartók'un yaptığı saptamalarda kullandığı mod isimleri, sonradan Avrupa'da kabul görmüş olan – ve daha önce de belirtildiği gibi Antik Yunan mod kuramının yanlış anlaşılmalı bir biçimi olan – çıkıcı dizi kuramına dayanmaktadır. Buna göre, Bartók'un kastettiği Dor, Eol ve Frig modları, sırasıyla Şekil 24'teki ikinci, birinci ve üçüncü dizileri ifade etmektedir. Ancak Saygun, yanlış anlaşılmalara yol açabileceği düşüncesiyle, genel ezgisel yapısı bakımından inici olan bir müziğin üzerine oturduğu modların, çıkıcı dizi isimleriyle karşılanamayacağını şu sözlerle belirtmiştir:

Bartók, bu dizilerin isimlendirilmesi için Doryen, Frigyen vb. gibi dini<sup>61</sup> anlamdaki modal terimlere başvurmuştur. Kişisel olarak, yanlış anlamaya

<sup>60</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. XXXIV.

<sup>61</sup> Metinde geçen *ecclesiastic* sözcüğü dilimize ancak betimlenerek çevrilebilir. Türkçede kullanılan ve dilimize Yunancadan geçmiş olan *Kilise* sözcüğünün Yunancadaki kök durumundan türemiş ve batı dillerinde yaygınlık kazanmış olan bu sözcük, esas itibarıyla *kiliseye bağlı*, *kiliseye ait* anlamına gelmektedir. Ancak Türkçede *kilisesel* şeklinde bir sözcük

yol açabilecek olan ve halk ezgilerine uyarlanamaz bu terimlerden sakınmaktayım.<sup>62</sup>

Özgün metinde geçen ifade göz önünde bulundurulursa, Saygun'un Bartók'un kullandığı isimleri kullanmaktan kaçınmasının sebebinin, tek başına ve salt müziksel bir nedenle dizilerin çıkıcı veya inici olarak isimlendirilmesindeki farklılıkta değil, bununla birlikte bu farklı isimlendirmelerin ait olduğu müzik kuramlarının bağlı bulunduğu kültürlerin arasındaki farkta aramak gerektiği düşünülmektedir. Bunu destekleyen bir görüşü, yapılan derleme sonucunda Bartók'un kimi ezgilerde "Avrupa etkisi" gördüğünü belirtmesi üzerine Saygun'un buna ilişkin yaptığı eleştirel yorumda bulmak mümkündür:

"Avrupa etkisiyle" kilise müziğinin etkisini mi anlamalıyız? Böyle bir önermenin, iki müziğin karşılaştırılmalı incelenmesiyle doğrulanmış olması gerekliliği açıktır... Eğer kastımız kilise müziği ise, Hristiyanlığın filizlendiği en önde gelen merkez Anadolu iken neden Avrupa kadar uzağa gitmemiz gerekiyor? Gerçekte, kilise müziği ile Anadolu halk müziğini birbirine bağlayan modal bağlar zannedilenden daha kuvvetlidir. Fakat bu olgu, kilise müziğinin Anadolu müziği üzerindeki etkisini kanıtlamakta yetersizdir. Bu bağlamda, kilise müziğinin, Hristiyanlığın beşiği olarak hizmet etmiş ülkeden ne almış olması gerektiğini hesaba katmakta haklı olacak olmalıyız.<sup>63</sup>

Saygun bu alıntının son cümlesinde bir dipnot göndermesi yapmış ve dipnotta da Amédée Gastoué'nin 1907 yılında Paris'te basılan *Les origines du chant romain* kitabının incelenmesini salık vermiştir. Saygun'un Gastoué'ye gönderme yapması elbette şans eseri veya sadece düşüncesini desteklemek için herhangi bir kuramcıya yaptığı gönderme olarak değerlendirilemez. Hatırlanacağı üzere

---

bulunmadığından, bu sözcük, bunu en yakın karşılayan *dini* sözcüğü ile çevrilmiştir. Saygun'un burada kastettiği şey, Avrupa'da Roma Katolik kilisesi müziğine bağlı olarak gelişen mod kuramında kullanılan –çıkıcı – dizi isimleridir.

<sup>62</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 225.

<sup>63</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 247-248.

Gastoué, Saygun'un Schola Cantorum'daki eğitimi sırasında kendisine Gregoryen ezgiler ve modlar konusunda ders vermiş olan kişi ve modern müzikbilim tarihinde modların gerçek kökenini sorgulamış ilk müzikbilimcilerden biridir. Gastoué, "...uzun yıllar kilise modları üzerinde çalışmış ve Gregoryen ezgisinin Yunan değil, doğu kökenli olduğunu öne sür[müştür]."<sup>64</sup> Böylece, Saygun'un mod konusundaki ilk düşüncelerini ve mod olgusunun Avrupa'daki kilise müziği ile ilişkisi üzerine sahip olduğu eleştirel yaklaşımı, hocası Gastoué'den edinmiş olduğu bilgiler sonucu oluşturduğu öne sürülebilir. Ancak burada bir noktayı açıklığa kavuşturmak gerekmektedir. Gastoué'nin, modların Yunan değil, doğu kökenli olduğunu öne sürmesi, modların, mod kuramını yazılı olarak aktaran en eski kültür olan Antik Yunan'da var olmadığını ve kullanılmadığını ifade etmez. Birinci bölümde Antik Yunan'daki tetrakord sisteminin tarihi üzerine verilen bilgiler hatırlanacak olursa, Antik Yunan'daki müzik kültürünün kendisinden daha doğuda yer alan kültürlerden kaynaklandığı düşüncesi, günümüzün kimi müzikbilimcileri tarafından öne sürülmüş ve tam olarak nereden kaynaklanmış olabileceği üzerine yapılan tartışmalar sürse de, yine kimi müzikbilimciler tarafından genel olarak kabul edilmiş bir görüştür. Dolayısıyla, şu ana kadar Saygun'un mod anlayışı ile ilgili verilen bilgilerle Antik Yunan'daki mod kuramına ilişkin verilen bilgilerin örtüşüyor ve Saygun'un anlattığı mod olgusu ile buna ilişkin kullandığı terimlerin Antik Yunan'daki mod kuramından kaynaklanıyor olması, Saygun'un Gastoué'nin görüşlerini kabul etmediği sonucunu ortaya çıkaramaz. Tam tersine, Antik Yunan'dan önce var olan ve günümüze ulaşan yazılı bir mod kuramı bulunmadığı için, Saygun'un, Antik Yunan mod kuramını anlatımına temel alması, Gastoué'nin görüşlerini desteklediğini ve ondan etkilendiğini göstermektedir. Anadolu'daki halk müziği ile Antik Yunan müziği arasında güçlü bağlar bulunduğunu Saygun şu sözlerle ifade etmiştir:

Kontrapunkt çalışmaları için Koechlin, majör ve minör'ü ele almış, kitabın sonunda da eski kilise makamlarından kısaca bahsediyor. Halbuki

---

<sup>64</sup> Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 30.

gerçekte eski Yunan'dan ve Anadolu'dan batıya geçen bu makamların bizim için çok büyük bir önemi vardır; çünkü Anadolu ezgilerinin çoğu bu makamlarda tertiplenmiştir.<sup>65</sup>

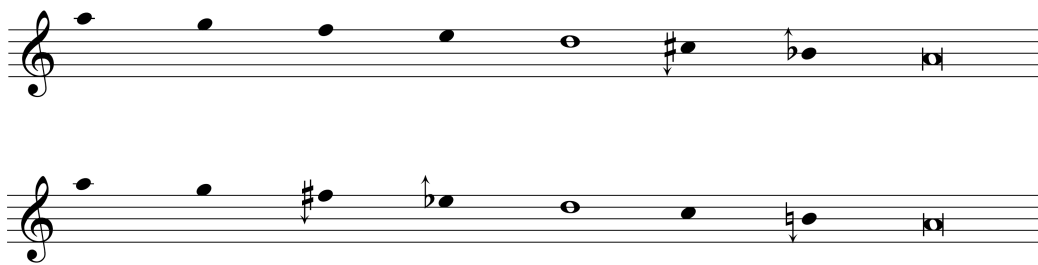
Saygun, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında ise, Türk halk müziğinin kökenine ilişkin daha ayrıntılı bir biçimde şu saptamayı yapmıştır:

Bana öyle geliyor ki, Türk halk müziğinin temel kalıntıları bir yandan, Anadolu-Ege [Anatolico-Aegean] uygarlıklarında, diğer yandan Türklerin asıl memleketlerinden [Orta Asya'dan] getirdikleri pentatonik müziğin ana unsurlarında bulunmaktadır.<sup>66</sup>

Yukarıdaki ifadeye bakılırsa, Saygun'un Türk halk müziğinin iki ayağından birini Antik Yunan mod sistemine dayandırdığı açıkça anlaşılmaktadır. Ancak şurası son derece dikkat çekicidir ki Saygun, yukarıda anılan yayınında mod dizilerini verirken, bu mod dizilerine ilişkin herhangi bir isimlendirme yapmaktan açıkça sakınmış olduğu görülmektedir; yani Saygun, yukarıda ifade edildiği gibi kilise modlarının isimlerinin kullanılmasına kültürel ve dolayısıyla kuramsal sebeplerden ötürü şüpheyle yaklaşıp karşı çıkarken, buna karşılık Antik Yunan'daki mod isimlerini de verdiği diziler için kullanmış değildir. Sadece, metnin isim kullanmayı gerektiren kimi noktalarında "antik Doryen ailesi, antik hipolidyen, antik lidyen" gibi Antik Yunan mod kuramına dayanan dizi isimlerini kullanmıştır. Ancak, Anadolu'daki halk müziğinin temel dizilerini verdiği tablolarında bu isimleri kullanmamış olması, Saygun'un isimlendirmeye ilişkin genel bir çekincesinin bulunduğu izlenimini yaratmaktadır. Saygun, Şekil 24'te verilen temel dizilere ek olarak Anadolu'daki halk müziğinde karşılaşıldığını söylediği şu dizileri de vermiştir:

<sup>65</sup> Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 31.

<sup>66</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 255.



**Şekil 25: Saygun'un Temel Dizilere Ek Olarak Verdiği Diziler<sup>67</sup>**

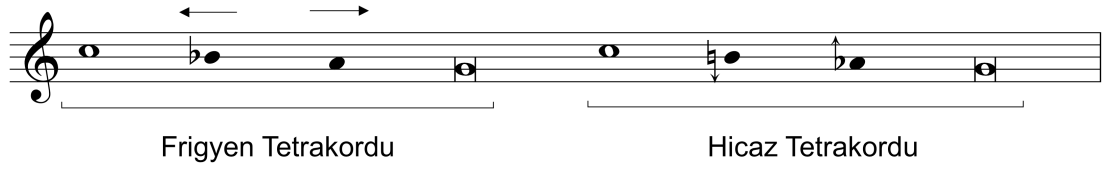
Saygun burada da bu dizilere ilişkin bir isimlendirme yapmamış ve dizileri daha önce belirtilenin aksine sol merkezli değil la merkezli olarak vermiştir. Ancak metnin ilerleyen kısımlarında bu iki dizinin yapısı ve kökeni üzerine çeşitli bilgiler bulmak olanaklıdır. Eğer verilmiş olan dizilerin tetrakord yapılarına bakılacak olursa, şu ana kadar verilen bilgiler değerlendirildiğinde ilk saptanabilecek olan şey, Antik Yunan müzik kuramına göre ilk dizinin tiz tetrakordunun *Dor* türünde, ikinci dizinin pes tetrakordunun ise *Frig* türünde bulunduğudır. Bunun dışında her iki dizide de aynı aralık dizilimine sahip bir başka tetrakord yapısı dikkat çekmektedir. Bu, ilk dizide *Dor* tetrakordunun altına ayırık olarak eklenmiş ve inici olarak  $re^2$ -pes  $do\#^2$ -tiz  $sib^1$ -la seslerinden, ikinci dizide ise pes bölgedeki *Frig* tetrakordunun üstüne bitişik olarak eklenmiş ve inici olarak  $sol^2$ -pes  $fa\#^2$ -tiz  $mib^2$ - $re^2$  seslerinden oluşan tetrakorddur. Saygun bu tetrakorda *Hicaz* ismini vermiş ve bu tetrakord türünün nasıl ortaya çıktığı ile ilgili şu saptamada bulunmuştur:

Bu bana, Bartók tarafından bahsedilen ikinci derecenin kararsızlığının belirli etkileri üzerinde bir süre durmak fırsatını vermektedir. Bu kararsızlık sebebiyle Frigyen tetrakordu, yapısını değiştirerek sıklıkla Doryen tetrakordu durumuna gelir. İkinci derecenin bu inici olarak kaymasına tepki, bazen tetrakordun üçüncü derecesinde de (si bemol) fark edilir. Gerçekten, bu derecenin çıkıcı bir kayma ile inici kaymayı dengelediği görülür, böylece dördüncü dereceye (do) daha yaklaşır. Bu

<sup>67</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 219.



içgüdüsel biçim bozulmasını izleyen Frigyen tetrakordu, başkalaşmak için Doryen tetrakorduna, sonraları *Hicaz* tetrakorduna dönüş[müştür].<sup>68</sup>



**Şekil 26: Saygun'a Göre Frig Tetrakordunun Hicaz Tetrakorduna Dönüşmesi**

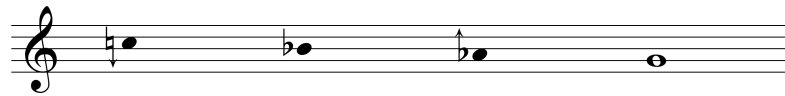
Saygun'un, Hicaz tetrakordunun ortaya çıkışında Frig tetrakordunu temel almasının nedeni, Şekil 22 ve 23'te gösterildiği gibi, bu tetrakord türünün Türk halk müziğinin ana pentatonik dizisinin sırasıyla altı ve yedi sesli dizilere evrilmesi sonucu ortaya çıkan iki temel tetrakord türünden biri olması ve Saygun tarafından böylece "Türk halk müziğinin temel unsurlarından biri olarak"<sup>69</sup> görülmesidir. Ancak bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki Saygun, anılan yayında Türk halk müziğinde kullanılan aralıklar ve böylece Hicaz tetrakordunun ikinci ve üçüncü derecesi arasındaki daralmış artık ikili aralığı için Pisagor kuramına dayanan kesin oranlar vermiş ve kimi gösterimlerinde bu kesin oranları yansıtan değiştirgeç simgelerini kullanmıştır.<sup>70</sup> Saygun'un, Türk halk müziğindeki aralıkları Pisagor kuramı yoluyla açıklaması da, kendisinin mod anlayışında Antik Yunan mod kuramının ne kadar önemli bir yeri ve etkisinin olduğunu ve kendi görüşlerini bu kurama ne kadar yakın konumlandığını açıkça ortaya koyan bir diğer göstergedir. Şekil 25'te verilen ve inici olarak bir dor tetrakordu ile bir hicaz tetrakordunun ayrık birleşiminden oluşan birinci ses dizisinin, metnin ilerleyen kısımlarında ise, Saygun tarafından özellikle Kayseri-Konya-Niğde yöresinde karşılaşıldığı belirtilen *Hicaz-Hümayun makamı* ve

<sup>68</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 252.

<sup>69</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 248.

<sup>70</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 226.

*Hicaz modu* olarak isimlendirildiği görülmektedir.<sup>71</sup> Şekil 25'te verilen ikinci diziye ilişkin olarak metnin tümünde herhangi bir isimlendirme yapılmamıştır. Ancak bu dizinin de, Saygun'un müzik dilinde önemli ve dikkat çekici bir yeri olan, Türk müziğindeki *Karcıgar Makamı* dizisine karşılık geldiğini söylemek olanaklıdır. Bütün bunların dışında Saygun, Ankara yöresine ait bir örnekten yola çıkarak şu tetrakord türünü de vermiş, ancak bu türün halk müziğinin temel unsurlarından biri olmadığını, şehir kültürünün köy yaşamına yaptığı bir etkinin sonucu olarak halk müziğinde bulunduğunu belirtmiştir.<sup>72</sup>



**Şekil 27: Saba Tetrakordu**

Bunun, Saba makamını simgeleyen bir tetrakord olduğunu belirten Saygun, ayrıca tiz la bemol notasının zaman zaman la bemole kaydığını da belirtmiştir. Her ne kadar Saygun tarafından anılan metinde belirtilmemişse de, kaymanın sabitlenmesi durumunda, yine Saygun'un müzik dilinde önemli bir yeri olan *Hüzzam* tetrakordu ortaya çıkmaktadır:



**Şekil 28: Hüzzam Tetrakordu**

Verilen bilgilerden açıkça anlaşılacağı gibi, Saygun Türk halk müziğinin modal yapısını, öncelikle bu müziğin ezgilerinin gösterdiği genel inici seyir bakımından, birinci bölümdeki bilgiler göz önünde tutulursa, batıdaki çıkıcı mod kuramına göre değil, Antik Yunan müzik kuramına ve onun terim bilimine dayanarak açıklamış, bunu da coğrafi ve dolayısıyla kültürel bir yakınlıkla ilişkilendirmiş,

<sup>71</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 249-250 ve 294.

<sup>72</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 251.

ancak Türk halk müziğinin kendi özgün yapısı içerisinde zamanla oluşmuş olduğunu düşündüğü kimi sapmaları da belirtmeyi ihmal etmemiştir. Bunun yanında, yazmış olduğu *Karacaoğlan Yeni Bilgiler – Bir Rivayet – Melodiler* başlıklı kitabında, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde bulunan Karacaoğlan ezgilerinin yapısını incelerken *piknon (pyknon)* gibi Antik Yunan'daki tetrakord yapısıyla ilgili terimleri kullanması, ezgilerin hepsinin inici bir dizi üzerine kurulduğunu vurgulaması ve bu diziler için "Frigisti ve Eolisti" gibi Antik Yunan'da kullanılan mod isimlerine gönderme yapması, Türk halk müziği üzerine saptamalar yaparken Antik Yunan müzik kuramını ne kadar açık bir biçimde temel aldığı gösteren bir diğer kanıt olarak sunulabilir.<sup>73</sup> Tam da bu noktada, Aracı'nın *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü* kitabında Saygun'un mod anlayışı ile ilgili yaptığı yanlış bir saptamayı, Saygun'un mod anlayışının anlaşılmasında herhangi bir şüpheye yer bırakmamak için, belirtmek gerekmektedir. Aracı, Saygun'un birinci yaylı dördülünde kullandığı mod dizilerini isimlendirmesi hakkında şunları yazmıştır:

Birinci kuartet ise modal anlayışın belki de en sistematik şekilde uygulandığı eserlerden biridir. Saygun, Fransızca olarak yazmış olduğu kısa analiz notunda kuartetin bölümlerinde kullandığı modları sırasıyla Dorian, Mixolydian, Hypodorian ve Dorian olarak vermektedir. Ancak burada bir yanlış anlamayı önlemek açısından şu bilgi verilmelidir: Saygun'un daimi surette Dor töresi olarak tanımladığı makam, İngilizce kaynaklarda Phrygian, yani Frik töresi olarak verilen moddur. Aynı şekilde Saygun'un Frik töresi olarak tanımladığı makam da yine İngilizce kaynaklarda Dorian, yani Dor töresi olarak verilen moddur. Burada İngilizce terimlerden yola çıkılırsa Saygun'un kuartetinin bölümleri Phrygian, Mixolydian, Hypodorian ve Phrygian olarak yeniden verilebilir.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Saygun, A. (1952). *Karacaoğlan Yeni Bilgiler – Bir Rivayet – Melodiler*. Ankara: Ses ve Tel Birliği. s. XXXIII-XXXV.

<sup>74</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 154-155.

Aracı, modların isimlendirmesindeki bu ikiliğin kaynağını, Saygun'un eser hakkında yazdığı kısa notun yanında, *Musiki Nazariyatı IV. Kitap*taki ilgili kısma gönderme yaparak belirtmiştir. Böylece ikiliğin kaynağını doğru bir yerde bulmuş, ancak bunun nedenini tamamen yanlış bir biçimde saptamıştır. Saygun'un *Dorian'a* Frik töresi veya *Phrygian'a* Dor töresi demesi, ne kendisinin kişisel bir tavrından ne de Aracı'nın belirttiği gibi mod isimlerinin farklı dillerde birbirlerinden farklı şekillerde isimlendirilmiş olduğu gibi gerçekte ilişkisi olmayan dilsel bir durumdan kaynaklanmaktadır. Antik Yunan ile sonradan batıda ortaya çıkmış mod kuramları karşılaştırmalı olarak ele alınıp Saygun'un Türk halk müziği üzerine yapmış olduğu saptamalarla birlikte düşünülecek olursa, kullandığı mod isimlerinin kökenlerinin ve neden bu mod isimlerini kullandığının sebeplerinin çok açık bir biçimde anlaşılacağı herhangi bir şüpheye yer bırakmayacak şekilde kesindir. Saygun'un mod anlayışı, Türk halk müziğinin genel inici yapısı nedeniyle Antik Yunan müzik kuramına ve bu kuramın en belirgin özelliklerinden biri olan inici dizilere dayanmaktadır. Dolayısıyla, Saygun'un ele aldığı ve son derece bilinçli olarak dayandığı inici dizilerin isimlerinin çıkıcı dizi isimleriyle değiştirilmesi, Saygun'un müziğini incelemek ve çeşitli modal saptamalarda bulunmak için geçerli ve modun kuramsal tarihine uygun bir yöntem olarak kabul edilemez. Aracı aynı hataya, Yunus Emre oratoryosunun incelemesini yaparken de düşmüştür. Buna bir örnek olarak şu ifade verilebilir: "Örneğin üçüncü bölümün on ikinci parçasında yer alan ilahi aşk teması segâh makamını andırmakta olup, burada takip edilen ton sırası Frik moduyla benzerlik göstermektedir."<sup>75</sup> Saygun'un anlayışına göre, burada kastedilen mod dizisinin -çıkıcı- Frig değil, -inici- Dor dizisi olduğu ve böyle ele alınması gerektiği son derece açıktır. Bunun yanında, Dinçer Yıldız'ın Aracı'nın kitabını tanıttığı bir yazısında aynı yanlış saptamadan yola çıkarak Saygun'un birinci yaylı dörtlüsünde "Gregoryen modları" kullandığını ve yukarıdaki gibi Yunus Emre Oratoryosu'ndaki *Aşkın aldı benden beni* ilahisinin "frijyen modunda" olduğunu belirtmesi, Saygun'un mod anlayışına ilişkin ortaya çıkmış

<sup>75</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 120-121.

olan yanlış saptamanın kayıtlara geçmiş bir başka örneği olarak gösterilebilir.<sup>76</sup> Daha önce belirtildiği gibi, Saygun'un *mod* ve *modalite* kavramları ile ilk defa Paris'te tanışmış ve dolayısıyla eğitimi süresince, daha sonradan kendi öğrencilerine de öğrenmeleri ve çalışmalarını önerdiği Gregoryen ezgileri incelemiş olduğu akla uzak gözükmemektedir. Ancak Saygun'un *mod* üzerine söyledikleri düşünülecek olursa, Gregoryen ezgileri incelemesinin ve bunlar üzerine çalışmasının sebebini, bu ezgilerin modal özelliklerini kendi müzik düşüncesinde benimseme isteğinde değil, onu *dibe*, *köke* ulaşabilmek için *mod* olgusunun tarihsel yolculuğunda geriye giderken önemli bir aşama olarak görmesinde aramak gereklidir. Bu sebepten ötürü, Saygun'un "Gregoryen modları" kullandığını belirtmek, Saygun'un müziğe tarihsel, bilimsel ve kültürel olarak bakışını açıklayabilmek için gereken belki de en önemli noktayı atlamak anlamına gelmektedir.

### 2.1.1. Saygun'un Musiki Nazariyatı'nda Mod Üzerine Aktardığı Bilgiler

Saygun'un 1966'da basılan *Musiki Nazariyatı IV.Kitabı'nın Dengeser Musiki Dışındaki Musikiler – Töreler; Töresel Musiki* başlığını taşıyan son bölümü, *mod* anlayışını saptayabilmek için gereken en ayrıntılı bilgileri verdiği ve düzenli bir konu sırasını takip ettiği yerdir. Saygun'un aktardığı *mod* kuramının ayrıntılarına geçmeden önce, anılan yayında Saygun'un tercihine dayanan önemli bir farklılığa değinmek gerekmektedir. Dikkat edilecek olursa, Saygun bu bölümde *mod* sözcüğü yerine, bunu karşılayan bir sözcük olarak *töre* sözcüğünü kullanmıştır. Bunun düşünsel izlerini bulmak için Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1961 tarihinde yayımlanan *Musiki Sözlüğü*'ne dönmek gerekmektedir. Hatırlanacağı üzere, Gazimihal bu sözlükte *mod* sözcüğünün karşılığı olarak *makam* sözcüğünü vermiştir. Ancak bu iki kavramın, iki farklı kültür dünyasına ait olması sebebiyle birbirini tamamen karşılamayan, dolayısıyla birbirinin birebir çevirisi olamayacak iki kavram olduğu, bu çalışmanın birinci bölümünde gerekçeleriyle gösterilmiştir. *Mod* ve *makam* sözcükleri, iki farklı müzik kültürünün dayandığı farklı ses sistemlerini ifade eden iki benzer veya

<sup>76</sup> Yıldız, D. (t.y.). *Bilincin Işığında Müzik*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi. s. 224.

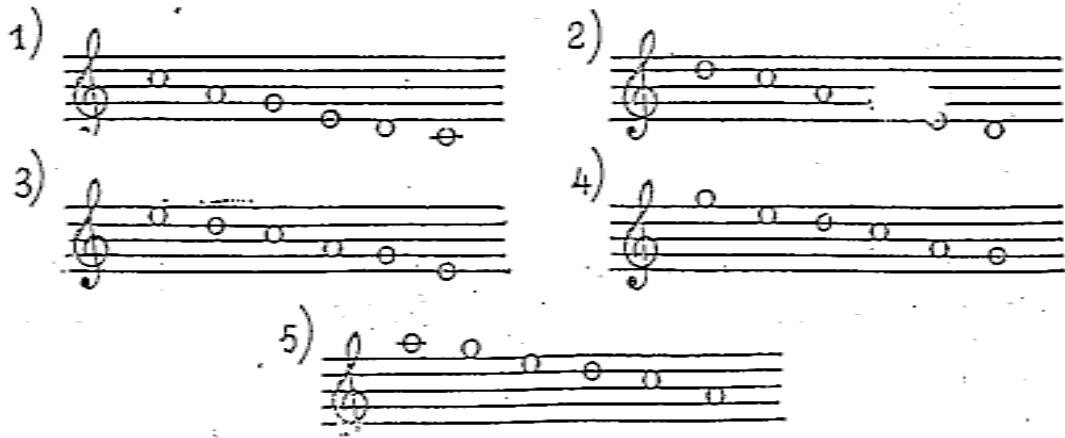
karşılaştırma yapmak için birbiriyle ilişkilendirilebilecek iki olgu olarak ele alınabilir. Bu düşünceden hareketle, Gazimihal'in *Musiki Sözlüğü*'nün son kısmında verilen bazı bilgiler dikkat çekicidir. Gazimihal, sözlüğün *Bir kısım terimlerimizin fransızcadan türkçeye listesi* başlıklı ekinde, Türk Dil Kurumu'nun 1954 yılında yayımladığı 27 sayfalık bir *Müzik Terimleri Anketi* başlıklı kitapçıktan söz etmekte ve bu kitapçığı hazırlayan kişinin Saygun olduğunu "Yeni terimlerimizin tertibinde meslek bakımından kompozitör Adnan Saygun'un emeği dokunduğu anlaşılıyor."<sup>77</sup> tümcesiyle belirtmektedir. Buna ek olarak, bu terimler üzerine Saygun'la daha önceden anlaşmış bulduklarını, bu sebeple de sözlüğün önerilen yeni terimlere uygun bir biçimde hazırlandığını ifade etmiştir. Tam da bu noktada dikkat çeken şey, anılan listede *mod* sözcüğünün karşılığı olarak verilen *makam* sözcüğünün yanında ayrıca içinde bir soru işareti bulunmasıdır.<sup>78</sup> Bu durum, başta Saygun'un ve onunla birlikte Gazimihal'in, *mod* kavramının *makam* sözcüğü ile karşılanmasına şüpheyle yaklaşmış oldukları sonucunu düşündürmektedir. Saygun'un, özellikle daha erken dönemlerindeki yazı, makale ve demeçlerinde her ne kadar *mod* kavramının bir karşılığı olarak *makam* sözcüğünü kullandığı görülüyor ise de, *Musiki Nazariyatı* kitabından sonra *mod* yerine *töre* sözcüğünü benimsemiş, kullanmış ve önermiş olduğu anlaşılmaktadır. Saygun, *Musiki Nazariyatı'nda* ve *Töresel Müzik*'de neden bu sözcüğü bir karşılık olarak önerdiğini belirten herhangi bir ifade kullanmamıştır. Ancak sözcüğün kök anlamını göz önünde bulundurmanın, bu tercihin neden yapıldığına ilişkin bir yanıt aramaya yardımcı olacağı düşünülebilir. Çünkü hem birinci bölümde *mod* kavramına ilişkin yapılan tanımlar hem de Saygun'un Türk halk müziğinin modal yapısına ve özelliklerine ilişkin yaptığı saptamalar bir arada düşünülecek olursa, herhangi bir müzik kültüründeki bir *modu* veya ona en yakın duran olguyu tarihsel süreç içerisinde biçimlendiren ve dolayısıyla moda bir kimlik, varlık kazandıran en önemli etken *geleneğe*, *anane* yani *töredir*. Dolayısıyla Saygun'un, modların salt bir ses dizisinden oluşmadığı, onun uygulamadaki yerini müzik geleneğinin belirlediği düşüncesinden hareketle *mod*

<sup>77</sup> Gazimihal, M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 283.

<sup>78</sup> Gazimihal, M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 286.

sözcüğünün çevirisi olarak *töreyi* önermiş olduğu savlanabilir. Saygun'un bu tercihinin ilişkin verilen bilgilerin ardından, kendisinin mod anlatımının açıklanmasına geçilebilir.

Saygun, anılan yayında *töresel musikin* anlatımına pentatonik dizileri vererek ve bu dizilere dayanan müziğin dünyanın bir çok yerinde bulunduğunu belirterek başlamıştır. Bu da, Saygun'un müziğin temelinde beş sesli dizilerin bulunduğu düşüncesini destekleyen bir anlatım sıralamasına işaret etmektedir. Saygun burada beş sesli dizileri iki alt başlığa ayırmış ve bunlara sırasıyla *yarım perdesiz pentaton* ve *yarım perdeli pentaton* isimlerini vermiştir. İçerdiği sesler arasında yarım perde bulunmayan beş sesli dizi anlamına gelen *yarım perdesiz pentaton* dizilerinin türevleri şu şekilde gösterilmiştir:



Şekil 29: Saygun'un Verdiği Yarım Perdesiz Pentatonik Diziler<sup>79</sup>

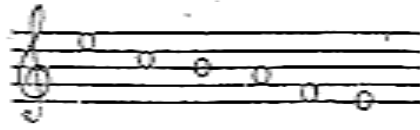
Saygun bu dizilerden beşincisinin "Türk musikisinin temelini teşkil ettiğini"<sup>80</sup> belirtmiştir. Dikkat edilecek olursa bu dizi, Saygun'un *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında verdiği temel pentatonik dizinin la üzerinden yapılmış aktarımıdır.<sup>81</sup> İçerdiği sesler arasında yarım perde barındıran beş sesli

<sup>79</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 246. Açıklama: Verilen ikinci dizide silik görünen nota sol<sup>1</sup> notasıdır.

<sup>80</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 247.

<sup>81</sup> Bkz. s. 100 ve Şekil 21.

dizi anlamındaki *Yarım perdeli pentatonik* dizi örneği olarak ise, sadece en sık karşılaşıldığını söylediği şu diziyi vermiştir:<sup>82</sup>



**Şekil 30: Saygun'un Verdiği Yarım Perdeli Pentatonik Dizi**

Saygun, bunun ardından tetrakordu tanımlamış ve türlerini sırasıyla Şekil 31'deki gibi vermiştir. Bu gösterimde dikkat çekilmesi gereken bir ayrıntı, en son verilen tetrakord türüne ilişkin herhangi bir isimlendirme yapılmamış olmasıdır.<sup>83</sup> Bu tür, içerdiği seslerin aralık ilişkileri bakımından alaca tetrakordun bir ikinci biçimi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, son iki tür dışarıda bırakılacak olursa, verilen tetrakord türleri Antik Yunan'daki müzik kuramında verilen türler ile birebir örtüşmektedir. Dor, Frig ve Lid tetrakordlarının Antik Yunan müzik kuramındaki diyatonik tetrakordun alt türleri olduğu, bu çalışmanın içerisinde daha önce belirtilmiştir.<sup>84</sup> Bunun ardından Saygun, daha önce de görüldüğü gibi, tetrakordların kökeninde trikordların bulunduğunu söyleyerek bunların türlerini Şekil 32'deki gibi göstermiştir. Bu noktada Saygun'un, Sachs'ın verdiği iki trikord türü üzerine iki tür daha eklemiş olduğu görülmektedir. Ancak Saygun, bu türlerin kaynağı ile ilgili herhangi bir bilgi vermemiştir.

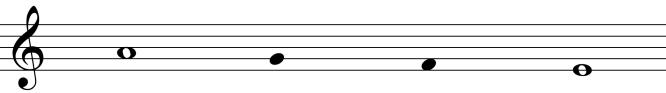
Antik Yunan müzik kuramındaki gibi bir törenin (modun) iki adet aynı tür tetrakordun birleştirilmesi yoluyla oluştuğunu ve aynı zamanda o tetrakordun adını aldığını söyleyen Saygun, bu törelerin *ayrık* ve *bitişik* olmak üzere iki farklı biçimi olduğunu belirtmiştir. Töre türlerinin gösterimi için Dor tetrakordu örnek olarak alınacak olursa, ayrık ve bitişik töreler sırasıyla şöyledir (devamı için → s. 117):

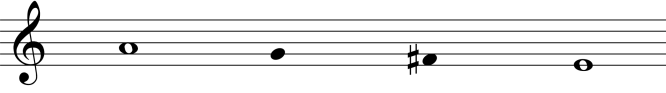
<sup>82</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 247.

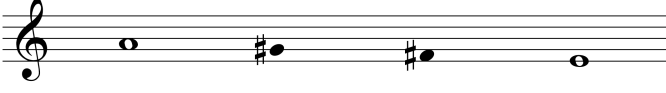
<sup>83</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 249.

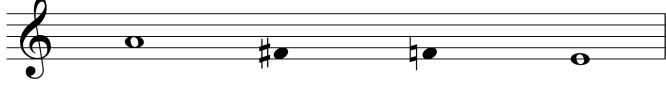
<sup>84</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. s. 37-38

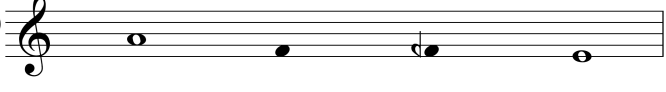


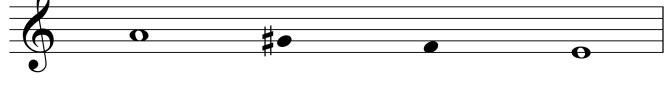
Dor Tetrakordu 


Frig Tetrakordu 

Lid Tetrakordu 

Alaca (kromatik) Tetrakord 

Sesdeş (anarmonik) Tetrakord 

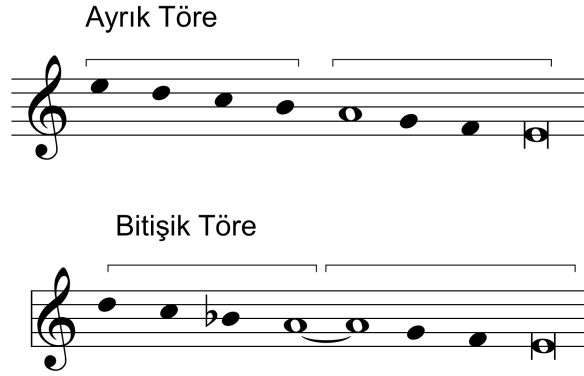
Hicaz Tetrakordu 



Şekil 31: Saygun'un Aktardığı Tetrakord Türleri



Şekil 32: Saygun'un Aktardığı Tetrakord Türleri



**Şekil 33: Saygun'un Aktardığı Ayrık ve Bitişik Töre Biçimleri**

Görüldüğü gibi ve birinci bölümde Antik Yunan mod kuramı üzerine verilen bilgiler hatırlanacak olursa, ayrık töre, aynı türdeki iki tetrakordun, ince tetrakordun en kalın sesi ile kalın tetrakordun en ince sesi arasında bir perdelik bir mesafe oluşacak şekilde bir araya getirilmesi ile elde edilmektedir. Bitişik törede ise ince tetrakordun en kalın sesi ile kalın tetrakordun en ince sesi ortaktır.<sup>85</sup> Bu noktada Saygun, töresel müziğin sahip olduğu inici niteliği vurgulayarak dizilerin bu yüzden inici olarak yazıldığını belirtmiş, töre değişimi ve bu değişimin nasıl belirleneceği üzerine şunları yazmıştır:

Yukarıda göstermiş olduğumuz ayrık ve bitişik törelerin her ikisi de dor töresi'ne aittir; zira her ikisi de dor tetrakordları ile kurulmuş olup orta ve son durakları da aynıdır. Sadece tetrakordların birleştirilme tarzları farklıdır. Gerçi bu fark, üst seslerin de değişmesi sonucunu veriyor ise de bir "töre değişim" için bu yeter bir sebep teşkil etmemiştir. Bu hal, töresel musikinin bir özelliğidir. Töre değişim ancak bir töreye ait tetrakorddan başka bir töreye ait bir tetrakorda ve bununla kurulmuş olan töreye geçmekle olur.<sup>86</sup>

Yukarıdaki alıntıdan açıkça anlaşılmaktadır ki ayrık töreden bitişik töreye geçmek törenin değiştiğini anlamına gelmemekte ve bu törenin iki türü aynı

<sup>85</sup> Daha önceki örneklerde olduğu gibi bu ve bundan sonraki örneklerde de dizilerin orta durağı birlik, son durağı ise çift birlik nota ile gösterilmiştir. Diziyi oluşturan tetrakordlar da dizeğin yukarısında bulunan çengelli çizgi ile belirtilmiştir.

<sup>86</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 252.

kimliği ifade etmektedir. Bu düşüncenin kaynağında, Antik Yunan müzik kuramının en önemli kuramsal yapısı olan *systema teleion*'a renk değişikliği ve aktarım yapabilmek için eklenen bitişik tetrakord (tetrachordeon synemmenon) yatmaktadır.<sup>87</sup> Saygun'un anlatımının devamında, bu iki törenin içerdiği tetrakordların sıralaması değiştirilerek iki tür elde edilir; bunlar sırasıyla *alt* ve *üst çevrimdir*:

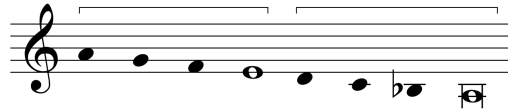


**Şekil 34: Ayrık Törenin Alt ve Üst Çevrimi**

Şekil 34'te verilen birinci dizi, ayrık törenin ince tetrakordunun bir sekizli alta alınmasıyla elde edilen *ayrık töre alt çevrimidir*. Dikkat edilecek olursa, bu çevrim sonucunda ayrık töre bitişik töre durumuna geldiği için, bu dizinin sekiz sese tamamlanması amacıyla bir *alt ek* (*proslambanomenos*; örnekte la notası) eklenmiş ve bu ses dizinin son durağı konumuna gelmiştir. Bununla birlikte ayrık törenin son durağı mi notasının ise çevrim sonucunda dizinin orta durağı konumuna geldiği görülmektedir. Şekil 34'te verilen ikinci dizi ise, ayrık törenin kalın tetrakordunun bir sekizli yukarıya alınmasıyla elde edilen *ayrık töre üst çevrimidir*. Bu çevrim sonucunda da dizi yine bitişik töre durumuna gelerek yedi sese sahip olduğu için, bu dizinin sekiz sese tamamlanması amacıyla bir *üst ek* (örnekte si notası) eklenmiştir. Saygun bu dizileri sırasıyla *ayrık töre hipodoru* ve *ayrık töre hiperdoru* şeklinde isimlendirmiştir. Ayrıca Töresel Musiki kitabında görülebileceği gibi, bu diziler sırasıyla *ayrık dor töresi alt çevrimi* ve *ayrık dor töresi üst çevrimi* olarak da isimlendirilebilir. Şekil 35'te verilen bitişik törenin alt çevriminde ise, dizinin ayrık töre durumuna gelerek sekiz sesli bir yapıya sahip olmuş olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla bu dizinin alt çevriminde herhangi bir *alt ek* ekleme ihtiyacı ortaya çıkmamaktadır. Ancak Saygun'un da belirttiği gibi bitişik törelerin üst çevrimi yapılamaz, çünkü böyle bir çevrimin yapılması durumunda dizi, alt çevrimin bir sekizli yukarıdan aynısı olacağı için, içerdiği

<sup>87</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. s. 40

sesler, bölündüğü tetrakordlar ile orta ve son durakları bakımından bir nitelik farkı yaratmamaktadır. Saygun bu diziyi de *bitişik töre hipodoru* olarak isimlendirmiştir. Ayrıca, ayrık törelerin isimlendirmesinde olduğu gibi bu töre de *bitişik dor töresi alt çevrimi* şeklinde tanımlanabilir.



Şekil 35: Bitişik Törenin Alt Çevrimi

Yukarıda verilen örneklerden ve aktarılan anlatımdan anlaşılacağı gibi Saygun'un, hem dizilerin incisi gösterilmesi hem de verdiği dizi türleri ve bunların sahip olduğu özellikler bakımından mod anlayışında Antik Yunan mod kuramını benimsemiş olduğu anlaşılmaktadır. Eğer Saygun'un *Musiki Nazariyatı*'nda yaptığı anlatım ile bu çalışmanın birinci bölümünde yer verilen Antik Yunan mod kuramı karşılaştırılacak olursa, bunların birbiriyle tamamen örtüştüğünün çok açık bir biçimde anlaşılacağı görülecektir.

Anlatımının devamında Saygun, ayrık ve bitişik törelerin alt çevrimi ile ortaya çıkan bir başka türden daha bahseder. Saygun'un *gergin töre* olarak isimlendirdiği bu diziler şöyledir:



Şekil 36: Gergin Törenin İki Türü

Şekil 36'da verilen ilk dizi *ayrık töre gergin hipodoru* veya *ayrık dor töresi gergin alt çevrimidir*. Burada *gergin* sözcüğünün kullanılması ve ortaya *alt çevrim* türünden başka bir türün çıkmasının sebebi, dizinin *alt çevrim* türüne göre başka bir tetrakord ve dolayısıyla ses sıralamasına sahip olması değil, ses alanının daralmasından ötürü orta durağın üçlü aşağısındaki sesin bir son durak oluşturacak şekilde kararlılık kazanmasıdır. Dolayısıyla bu dizilerin yeni bir tür olarak görülmesinden ziyade alt çevrimin ikinci bir biçimi olarak değerlendirilmesinin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Aynı şekilde, Şekil

36'da verilen ikinci dizi ise *bitişik töre gergin hipodoru* veya *bitişik dor töresi gergin alt çevrimi* olarak isimlendirilen dizidir. Bu dizinin elde edilme biçimi de bir önceki dizinin elde edilme biçimiyle aynıdır. Her iki dizinin gösteriminde ayraç içinde verilen sesler, anılan töre türleri içinde bulunan ezgilerin bu seslere kadar inebildiğini, ancak son durağa ulaşmak için bu seslerin her zaman çıkıcı eğilime sahip olduğunu göstermektedir. Ancak, bu çalışmanın incelediği kaynaklar dahilinde, Antik Yunan mod kuramının Saygun'un aktardığı *gergin töreye* ilişkin herhangi bir bilgi veya açıklama içermediği, anılan mod kuramında *alt çevrim* dizilerinin bir alt türü olarak *gergin töre* gibi türün bulunmadığı görülmektedir. Gergin törenin dayandırılabilmesi için iki kaynak bulunabilir. Bunlardan ilki, batıdaki mod kuramı içerisinde ezgilerin sadece sahip oldukları ses dizilerine göre değil, aynı zamanda ses sınırlarına göre de sınıflandırılması ve bunun Saygun'un mod anlayışı üzerinde bir etki yapmış olabileceğidir. Örneğin batıdaki mod kuramında *tonus imperfectus* terimi, sahip olduğu dizi seslerinin hepsinde dolaşmayan ve daha çok dizinin ilk beş veya altı sesinde seyreden ezgileri ifade etmektedir.<sup>88</sup> Ancak Saygun'un anlatımı ile verilen terimle ifade edilen ses dizileri arasındaki en temel ayırım noktası, ilkinde dizinin son durağı değişiyor iken ikincisinde değişmemesidir. Dolayısıyla bu görüşün geçerliliği son derece şüphelidir. İkinci ve daha geçerli olduğu düşünülebilecek bir kaynak ise, Saygun'un *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında derlenen çeşitli ezgilerin kısıtlı bir ses aralığına sahip olduğuna ilişkin yaptığı saptamadır.<sup>89</sup> Ancak Saygun anılan yayında, bu ezgilerin mod öncesi dönemi anımsatan bir özelliği olarak belirttiği ve örneklendirdiği *kısıtlı dizilere*<sup>90</sup> ilişkin herhangi özel bir isimlendirme yapmamış, ayrıca bunların, *Musiki Nazariyatı*'nda açıkça ifade edilenin tersine, tetrakordların yerlerinin (içinde

<sup>88</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music*. ABD: The Belknap Press of Harvard University Press. s. 500-501 ve Schmidt-Beste, T. (1994). *Modus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil]). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler. s. 419

<sup>89</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 247.



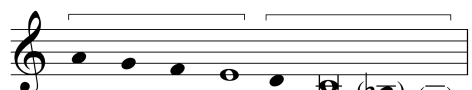
<sup>90</sup> Metinde *restricted span* terimi kullanılmıştır. Bu betimleyici tanım dilimize *kısıtlanmış alan* olarak çevrilebilir ve dolayısıyla *kısıtlanmış ses alanına sahip diziler* anlamına gelmektedir.

buldukları sekizlinin) ve sıralamalarının değiştirilmesi yoluyla elde edildiğine dair bir bilgi vermemiştir.

### 2.1.2. Musiki Nazariyatı'nda Yer Verilen Törelere Tamamı

Saygun'un *Musiki Nazariyatı IV. Kitabın* ilgili bölümünde verdiği tüm diziler aşağıda gösterilmiştir:

#### 1. Dor Ailesi

Ayrık Töre	Bitişik Töre
	
Ayrık Töre Alt Çevrimi	Bitişik Töre Alt Çevrimi
	
Ayrık Töre Üst Çevrimi	
	
Ayrık Töre Gergin Alt Çevrimi	Bitişik Töre Gergin Alt Çevrimi
	

#### 2. Frig Ailesi

Ayrık Töre	Bitişik Töre
	
Ayrık Töre Alt Çevrimi	Bitişik Töre Alt Çevrimi
	
Ayrık Töre Üst Çevrimi	
	
Ayrık Töre Gergin Alt Çevrimi	Bitişik Töre Gergin Alt Çevrimi
	

### 3. Lid Ailesi

Ayrık Töre	Bitişik Töre
	
Ayrık Töre Alt Çevrimi	Bitişik Töre Alt Çevrimi
	
Ayrık Töre Üst Çevrimi	
	
Ayrık Töre Gergin Alt Çevrimi	Bitişik Töre Gergin Alt Çevrimi
	

Bu noktada Saygun'un, Lid ailesindeki törelerin Türk halk müziğindeki yerine ilişkin yaptığı çeşitli yorumlara yer vermek, bu kuramsal dizilerin gelenekle olan bağlarını veya gelenekte ne kadar bulduklarını anlayabilmek açısından önemlidir. Saygun, Lid töresi için "Türk halk türküleri arasında bu törede melodi yoktur"<sup>91</sup> diyerek bu töreye ilişkin halk müziğinden bir örnek vermemiştir. Bunun dışında kendisinin anılan töreye ilişkin yaptığı saptamaları *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında şu ifadelerde bulmak mümkündür:

...[bazı] ezgilerde Bartók bir majör dizi görmüştür. Aynı bölgeye yaptığım en son yolculukta (Kasım 1969), aynı ezgiyi -1936'daki ilk kayıtların iki yeri olan ilk önce Çardak'ta ve son Toprakkale'de- yeniden kaydetme fırsatım oldu. Şimdi, son kayıtların ikisi de *do*'yu bir orta durak olarak göstermektedir. Bununla, [bu ezgi] majör [dizi] içinde değil, antik Lidyen [dizisi] içinde olmalıdır. Lidyen ezgileri Anadolu'da son derece enderdir, ancak bildiğim kadarıyla, bunlara Irak ve Suriye halk müziklerinde çok daha az rastlanır. Diğer yandan, geleneksel öğrenilen Türk müziği ile

<sup>91</sup> Saygun, A. (1966). *Musıki Temel Bilgisi (Musıki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 253.

yukarıda anılan ülkelerin geleneksel müzikleri bu moddan bihaberdir. Olsa olsa, en fazla *Mahur Makamı*'nın etkisinden şüphelenebiliriz; yine de bu etki, *re* üzerindeki orta durağı sebebiyle... [numaralı ezgiler] için daha geçerli olmalıdır.<sup>92</sup>

Saygun ayrıca, tabloda *ayrık töre alt çevrimi* olarak verilmiş *hipolidyen* moduyla da Anadolu'da çok ender olarak karşılaşıldığını belirtmiştir.<sup>93</sup> Verilen tetrakord türleri ile bunlardan oluşturulan töreler karşılaştırılacak olursa, Saygun'un tetrakordların sadece ilk üç türünden töreler oluşturduğu ve bunların alt türlerini vermiş olduğu görülecektir. Diğer tetrakordlardan neden töreler oluşturulmadığına veya Saygun'un göstermemiş olmasına rağmen hangi tetrakord türlerinden neden töreler oluşturulması gerektiğine ilişkin çeşitli yorumlar yapmak gerekmektedir. Dor, Lid ve Frig tetrakordu dışında kalan dört türden biri olan *sesdeş* tetrakordla neden bir törenin oluşturulmadığı son derece açıktır. Çünkü Saygun, bu tetrakord türünün kullanımına başlanılmasından kısa bir süre sonra terk edildiğini ve böylece törelerin oluşturulmasında etkisiz bir tetrakord türü olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında Saygun'un bu tetrakord ile bir töre oluşturmamasının bir diğer sebebinin, anılan tetrakordun Saygun'un müziklerinde bulunmayan çeyrek perdeyi içeriyor olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Bunun yanında Saygun, bir tetrakord türü olarak verdiği *hicaz tetrakordu* ile de bir töre oluşturmamıştır. Bunun, aynı noktada birleşen iki sebebi olduğu düşünülebilir; birincisi, daha önce ifade edildiği gibi töre, aynı tür iki tetrakordun eklemlenmesiyle oluşurken, Saygun'un *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında verdiği *Hicaz-Hümayun makamı* veya –yine kendi deyimiyle– *Hicaz modunun* bu kurala uymayışıdır.<sup>94</sup> İkincisi ise, yine Saygun'un kendi ifadesiyle Türk müziğinin bir özelliği olarak bu müzikten kaynaklanan Hicaz tetrakordunun, bu sebepten ötürü, Saygun'un anlatımına temel aldığı

<sup>92</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 245-246.

<sup>93</sup> Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 251.

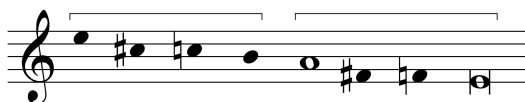
<sup>94</sup> Bkz. Şekil 25 ve dipnot 71.



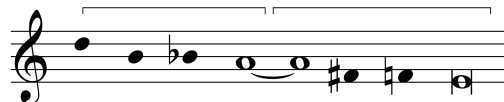
Antik Yunan mod kuramının dışında kalmasıdır. Bunlar dışında, kendilerinden töre oluşturulmamış olan iki tür daha vardır. Bunlar, *Alaca* ve Saygun'un isimsiz bıraktığı, ancak aralık yapısı bakımından alacalık barındırdığı için bundan sonra *Alaca 2* olarak isimlendirilecek olan tetrakord türleridir. Saygun'un bu tetrakord türleri ile neden töre oluşturmadığının sebep veya sebeplerini bulabilmek son derece güçtür. Çünkü, üçüncü bölümde Saygun'un eserlerinde kullandığı modların belirlenmesinde görüleceği gibi, alaca tetrakordun ve bu tetrakorddan türetilmiş törenin, Saygun'un genel olarak müzik dilini biçimlendiren en önemli unsurlardan biri olarak, onun müziğinin yatay boyutunun en temel ve göze çarpan özgün belirtilerinin başında geldiğini saptamanın yanlış olmayacağı düşünülmektedir. Bu yüzden, Saygun'un vermiş olduğu bu iki tetrakord türünden türetilebilecek töreler, izleyen bölümdeki modal incelemede yararlanmak ve dayanmak için, Dor, Frig ve Lid törelerinin oluşturulma biçimlerine koşut olarak aşağıda verilmiştir.

#### 4. Alaca Ailesi

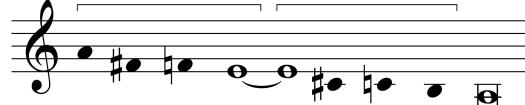
Ayrık Töre



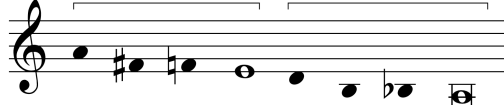
Bitişik Töre



Ayrık Töre Alt Çevrimi



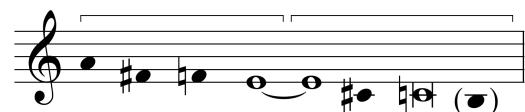
Bitişik Töre Alt Çevrimi



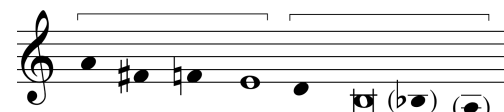
Ayrık Töre Üst Çevrimi



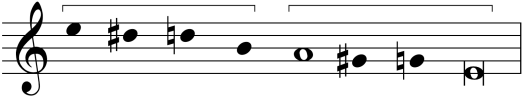
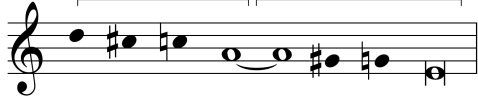
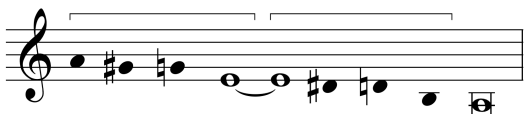
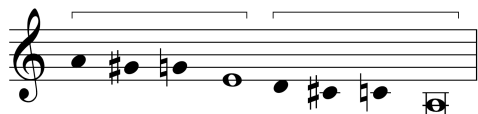

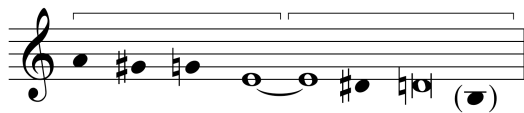
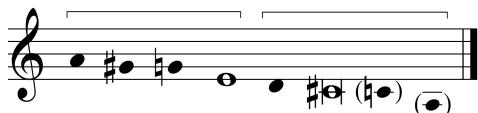
Ayrık Töre Gergin Alt Çevrimi



Bitişik Töre Gergin Alt Çevrimi



## 5. Alaca 2 Ailesi

Ayrık Töre	Bitişik Töre
	
Ayrık Töre Alt Çevrimi	Bitişik Töre Alt Çevrimi
	
Ayrık Töre Üst Çevrimi	
	
Ayrık Töre Gergin Alt Çevrimi	Bitişik Töre Gergin Alt Çevrimi
	

### 2.1.3. Töresel Musiki

Saygun'un *Musiki Nazariyatı IV. Kitabından* bir yıl sonra yayımlanan *Töresel Musiki* başlıklı çalışması, *Musiki Nazariyatı*'nda anlattığı törelere ilişkin çeşitli müzik örnekleri verdiği bir okuma-uygulama kitabıdır. Ayrıca Saygun, numara vererek (op. 40) bu kitabı eser listesine de eklemiştir. *Töresel Musiki*'nin akışı, ele alarak örneklendirdiği trikord, tetrakord, pentatonik ve töresel diziler bakımından *Musiki Nazariyatı* ile baştan sona bir koşutluk içindedir. Buna göre, kitabın ilk dokuz parçası altı farklı trikord türüyle ilişkili ezgileri barındırmaktadır. Bunu izleyen dokuz parça ise (9.-18. parçalar arası) birbirinden farklı dört tetrakord türünde yazılmış ezgileri içermektedir. Ancak burada tetrakordların türleriyle ilişkili bir farklılığa dikkat çekmek gerekir. Sonuncusu dışarda kalmak üzere bunlar, Saygun'un *Musiki Nazariyatı*'nda aktardığı tetrakord türleri değil, sonradan beş sesli (pentatonik) dizilere varacak olan dört sesli önbiçimlerdir. 18. parçayı *Değişik tiplere ait örnek* olarak tanımlayan Saygun, burada bir

tetrakord ile onun bir yarım perde pesine aktarılmış biçimini birlikte kullanan bir *Yugoslav* ezgisini örnek olarak vermiştir. Kitabın ilk bölümü olarak tanımlanabilecek bu bölüme Saygun, *Töre Öncesi Musıki* başlığını vermiştir. Bunun ardından gelen ve üç alt başlığa ayrılan ikinci bölüm ise *Töresel Musıki* başlığını taşımaktadır. Bu bölümün ilk alt başlığına *Pentaton Ezgiler* ismini veren Saygun, burada ele aldığı pentatonik dizileri de ikiye ayırarak sırasıyla *Anhemiton Pentaton* ve *Diton Pentaton* isimleriyle sınıflandırmıştır. *Anhemiton* sözcüğü, *yarım perde barındırmayan* anlamına gelmektedir (*An* = Olumsuzluk eki + *hemiton* = yarım perde). *Diton* sözcüğü ise birebir çevrildiğinde *iki ses* veya *iki perde* sözcüklerine karşılık gelmektedir. Ancak dizinin yapısına bakıldığında *diton* sözcüğünün burada kastedilen anlamının, *iki yarım perde içeren* beş sesli diziye karşılık geldiği anlaşılmaktadır. Bu şekilde bakıldığında Saygun'un gösterim ve sıralamasının *Musıki Nazariyatı* ile birebir örtüştüğü görülmektedir. İkinci bölümün 29. parça ile başlayan kısmı *Tetrakord Örgüsünde Ki* (Örgüsündeki) *Ezgiler* alt başlığı ile isimlendirilmiştir. 62. parçaya kadar süren bu kısımda Saygun, *Musıki Nazariyatı*'nda verdiği töre ailelerinin (Dor, Frig ve Lid Ailesi) içinde yer alan her bir töre türü için ezgi örnekleri vermiştir. Ancak bu kısımda yer alan ve *Musıki Nazariyatı*'ndaki anlatıma göre bir farklılık oluşturan kimi ayrıntılara değinmek gerekmektedir. Bunlardan ilki, 35. parçanın üzerine oturduğu töre dizisi olarak verilen *Ayrık Dor Üst Çevrimi*'nin aynı zamanda *Miksolid* olarak isimlendirilmiş olmasıdır. Buna karşın, iki yayının yayımlanma tarihleri arasında bir sene gibi kısa bir zaman bulunsa da, *Musıki Nazariyatı*'nın ilgili kısmında böyle bir özel isimlendirme bulunmamaktadır. Ayrıca, Saygun'un daha önceki yazı ve kitaplarında bir mod ismi olarak sıklıkla bulunan *Eol* veya *Eolyen* sözcüğünün her iki kitapta da bulunmaması dikkat çekici bir başka ayrıntıdır. Bununla ilgili olarak Saygun'un tetrakordların birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan törelerin çevrilmesiyle elde edilen yeni türlere ilişkin şu sözleri, isimlendirmeler konusundaki belirsizliğe yanıt olabilecek niteliktedir:

Böyle birleştirmeler sonucunda meydana çıkan çeşitlere türlü adlar takılmış, sonraları, bunlardan hangisinin hangi türe ait olduğu anlaşılamamış ve bu hal günümüze kadar sürüp gelmiştir. Kilise

musikisinde de, hıristiyanlığın ilk zamanlarından beri bu töreler ve türler kullanılmış ise de, eski adlar ile kilise musikisindeki adların anlamları birbirinden tamamiyle ayrı bir hal almıştır.<sup>95</sup>

Bu konuyla ilgili olarak bir başka ayrıntı daha dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere Saygun, *Musiki Nazariyatı*'nda alaca tetrakorddan oluşan bir töre göstermemişken, *Töresel Musiki* kitabınının 38. parçasının üzerine oturduğu dizi olarak *Alaca Dor "Ayrık"* ve *Alaca Dor "Bitişik"* dizisini göstermiş ve bu diziyi Dor ailesi içinde bir alt tür olarak değerlendirmiştir. Ancak Saygun her iki yayınında da Dor töresi ile alaca tetrakordun kuramsal veya uygulamadaki bağlantısına ve alaca tetrakordun neden Frig veya Lid değil de Dor ailesinin bir alt türü olarak değerlendirildiğine ilişkin herhangi bir bilgi vermemiştir. Bu noktada, Antik Yunan müzik kuramına dayanarak konuyla ilgili sadece varsayımsal bir açıklama yapılabilir. Hatırlanacağı üzere, tetrakord terimi lir çalgısının yapısal özelliklerinden kaynaklanmış olan ve *dört tel* anlamına gelen bir sözcüktür. Şayet her bir tetrakord türünü oluşturan notalar lir çalgısı üzerinde sabitlenmiş olarak düşünülecek olursa, Dor, Frig ve Lid tetrakordları içinde Alaca tetrakord türüne en yakın olanı, inici olarak ikinci sesinin yarım perde pese ayarlanmasıyla tek bir adımda bu tetrakorda dönüşecek olan Dor tetrakordudur.<sup>96</sup> Diğer iki tetrakord türünün Alaca tetrakord durumuna getirilebilmesi için bu tetrakordların sahip olduğu aradaki *oynak* iki sesin de değiştirilmesi gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Dor tetrakordunun diğer tetrakord türlerine göre Alaca tetrakord türüne daha yakın bir ses düzenine sahip olduğu saptanabilir. Bu görüşü destekleyebilecek bir başka veri ise, Saygun'un birinci yaylı dörtlüsü için kendi yazdığı kısa açıklama notunda birinci bölümün Doryen modunda olduğunu belirtmesidir.<sup>97</sup> Ancak incelenecek olursa, bu bölümün üzerine oturduğu ve başından itibaren varlığı fark edilen temel dizi *Alaca töre* veya Saygun'un ifadesiyle *Alaca Dor töresidir*. Şayet Alaca tetrakord

<sup>95</sup> Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 255.

<sup>96</sup> Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia*. New York: Garden City Books. s. 765

<sup>97</sup> Bkz. s. 110, 74. dipnotun dayandığı alıntı.

ile Dor tetrakordu arasında böyle bir bağlantı varsa, bu durumda Saygun tarafından isimlendirilmiş ve bu çalışmanın yazarı tarafından *Alaca 2* olarak isimlendirilmiş tetrakord türü ile oluşturulmuş törenin de Lid ailesi altında değerlendirilerek *Alaca Lid Töresi* olarak isimlendirilmesi gerekmektedir. Çünkü, yukarıda ifade edildiği gibi, Alaca ile Dor tetrakordları arasındaki ses düzenlerine bağlı olarak tek bir ses değişimiyle ortaya çıkan yakınlığın, *isimsiz* tetrakord ile Lid tetrakordu için de geçerli olduğu görülmektedir. Ancak *Töresel Musiki*'de örneklendirilerek gösterilen töre türleri arasında –isimli veya isimsiz– böyle bir alt türün yer almadığı görülmektedir.

*Musiki Nazariyatı*'nda yer verilen tetrakord türleri arasından *sesdeş* tetrakordla neden bir töre oluşturulmadığı ve bu tetrakordun Saygun'un müziğinde neden yeri olmadığına sebepleri bir önceki kısımda açıklanmıştır. Bunlar dışında kalan son tetrakord türü *hicaz*'dir. Hatırlanacağı üzere *Musiki Nazariyatı*'nda bir tetrakord türü olarak verilen ancak kendinden bir töre oluşturulmayan *hicaz* tetrakorduna ilişkin *Töresel Musiki*'de herhangi bir örnek verilmeyip bu tetrakorddan bahsedilmemiştir. Ancak, *Töresel Musiki* başlıklı ikinci bölümün *Türlü törelere, birleşimlere ve töre anlayışı içinde daha özgür çalışmalara ait ezgiler* alt başlığını taşıyan ve 62. parçadan itibaren başlayan üçüncü ve son kısmında yer verilen şu parçanın sahip olduğu ses dizisinin, bu dizi Şekil 27'de verilen ilk dizinin eşyedirimli ses sistemine uyarlanmış biçimi ile karşılaştırılacak olursa, Saygun'un herhangi bir töre ismi vermemesine karşın *Hicaz moduna*, daha doğru bir ifadeyle *Hicaz töre dizisine* karşılık geldiği düşünülmektedir:

*Quasi una improvisatione*

The image shows a musical score for a piece titled "Quasi una improvisatione". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked "Quasi una improvisatione". The score begins with a circled number "71" and a dynamic marking "f". The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with several ornaments (trills, grace notes) and dynamic markings (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Şekil 37: *Töresel Musiki* Kitabında *Hicaz Moduna* İlişkin Bir Örnek

#### 2.1.4. Saygun'un Mod ve Modalite Üzerine Düşünceleri

Saygun'un 1. ve 4. Senfonilerinde kullandığı modların saptanmasına geçmeden önce, son olarak müzikte mod/modalite ve köken üzerine düşüncelerini kısaca alıntılamanın, kendisinin müzik düşüncesinde bu kavramlara ne kadar önem verdiğinin gösterilmesi bakımından bir gereklilik olduğu düşünülmektedir. Saygun'un *Yalan* kitabında gerçek ve samimi bir sanat adamının kendi köküyle ilgilenmesi gerektiğine ilişkin sözleri şöyledir:

Şüphesizdir ki bir sanat adamı kendi benliğinin şuuruna ere bilmek için dedelerinin toprağı üstünde yaşayan insanları itiyadlarıyla, inanmalarıyla, duyularıyla, hülasa her şeyleriyle tanımak mecburiyetindedir. Çünkü bugün yaşayan insan dünün hayatını devam ettiren bir varlık; ve ferdin çözülmaz bağlarla mukadderatının birleştiğı cemiyet, -itiyadlarıyla, temayülleriyle- dünün muhassalasıdır. Böyle olunca halk türküleriyle uğraşmak tabii olur ve zaten mücerretler âleminden tabiata ve insana götüren mahallî renk yolunun buraya bağlanması da mantıkîdir. Ancak, kompozitörün bir bezirgân olmadığını da söylemek lâzım. Unutmamalı ki sanat hiçbir devirde sunîliği kabûl etmemiştir ve bardaktaki sudan ummânî tasavvur etmek isteyen sanat adamı samimi olamaz. Hakikî yol çok çetindir.<sup>98</sup>

Yukarıdaki ifadeye ek olarak, bir bestecinin en temel dayanağının halk kültürü olduğunu kendisi üzerinden şöyle belirtmiştir:

Öteden beri, halkı tanımadıkça, halk kültürüne eğilmedikçe, kısacası “Halk ve Ben” değil, onunla bütünleşerek, onun duygularını yansıtan, “halkın bir parçası olan Ben” olmadıkça Türk ruhunun musiki yoluyla ifade edilemeyeceğine inanıyordum.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Saygun, A. (2009). *Yalan.. Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 45-46.

<sup>99</sup> Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 71.

Saygun'un Bartók için söylediklerinde de kendi amaç ve anlayışını bulmak mümkündür:

[Saygun Bartók için] “bütün gücünü evvela kendi toprağından köyünden, insanından aldığı ve insanlığa karşı duyduğu engin sevgiyle bunu yağurduğunu söylemekte hata yoktur. Onun içindir, ki Bartók'un eserleri Macar ruhunu aksettiren milli eserler olduğu kadar, bütün insanlığın ruhuna hitabeden beşeri eserlerdir” der.<sup>100</sup>

Bunların yanında, Hüseyin Saadettin Arel'in Yunus Emre Oratoryosu'nu dinlemesinin ardından geleneksel Türk sanat müziğindeki perdelerin eserde yer almamasına ilişkin yaptığı eleştiriye Saygun'un verdiği şu yanıtta, kendisinin makam olgusuna yaklaşımı açıkça görülmektedir:

Demek ki dedim,... mesele, köylüsünden kentlisine, cahilinden aydınına, müslümandan müslüman olmıyanına kadar insan'a, insan gönlüne seslenmek bir şey ifade etmiyor. İllâ segah perdesi... İşte araç ve amaç şaşkınlığı, işte Gordium'un kördüğümüne yapışıp kalma budur. Şunu da hemen söyleyeyim ki, ben her türlü aramanın, her türlü denemenin çok iyi bir şey olduğunu her zaman düşünmüşümdür, şimdi de aynı şekilde düşünüyorum. İsteyen sanat adamı segâhını da, nim hicazını da koruyarak çalışmalar yapabilir; ama sanatta söz eser ile söylenir, lafla değil.<sup>101</sup>

Bununla birlikte Saygun'un aşağıda alıntılanan sözleri de, onu modaliteye götüren, eserlerinde neden modları kullandığını ve genel olarak ifade arayışını neden modlarda bulduğunu açıklayan koşulları betimlemektedir:

[...] ilk Opus 1 diye yazdığım yazımdan bu yana, deyim ki 1929'dur, o tarihten bu yana modal çalışma içindeyim hâlâ öyle. Ve modal çalışmaya doğru gittim. Daha ilk yazımı yazdığım anda, bu bir Divertimentoydu

<sup>100</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 205.

<sup>101</sup> Saygun, A. (t.y.) *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 75-76.

orkestra için, o zaman Paris'te talebeydim, kompozisyonu bitirdikten sonra bir nokta üzerinde durdum[...] Yâni şimdiki anlayışımla söyleyeyim, bir modal hava içine girmişim [...] Modal çalışma deyince bilhassa halk mûsikimizi düşünüyorum. Bizim halk mûsikimiz işte modal tabir ettiğimiz sistemin içinde mütalaa edilebilir [...] <sup>102</sup>

[...] Halkın ruhuna nüfuz edebilmek 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... <sup>103</sup>

Saygun'un yukarıda alıntılanan düşüncelerinin de eklenmesiyle, eldeki verilerden yola çıkarak kendisinin mod anlayışının kapsamlı bir biçimde açıklanmaya çalışılmış olduğu düşünülmektedir. Böylece, bu verilerin değerlendirilmesi yoluyla, birinci ve dördüncü senfonilerinde kullandığı modların/törelere saptanmasına geçilebilir.

---

<sup>102</sup> Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/ Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya. s. 66.

<sup>103</sup> Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/ Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya. s. 59.



### 3. BÖLÜM: SAYGUN'UN 1. VE 4. SENFONİLERİNİN MODAL AÇIDAN İNCELENMESİ

#### 3.1. 1. SENFONİ

Saygun'un, eser listesinde 29 numarayı verdiği 1. Senfoni, *Wiener Tonkünstler Orchester* (Viyana Ses Sanatçıları Orkestrası) şefi Franz Litschauer'in siparişi üzerine 1953 yılında yazılmış<sup>104</sup> ve eseri sipariş eden şefe ithaf edilmiştir. İlk seslendirilişi Viyana'da gerçekleştirilen eserin çalgılaması şöyledir: 1.2.2.2. / 2.0.0.0 / Yaylılar. Görüldüğü gibi, eseri sipariş eden orkestranın boyutlarına uygun olarak küçük bir orkestra için bestelenmiş ve Saygun'un kendi ifadelerine göre klasik bir senfoni biçimini izlemekte<sup>105</sup> olan bu senfoni, şu dört bölümden oluşmaktadır:

1. Allegro
2. Adagio
3. Allegretto
4. Allegro assai

Hem Saygun'un kendi demeçlerine dayanarak hem de Saygun üzerine yapılmış yayınlarda, Saygun'un eserlerinin *Yunus Emre öncesi ve sonrası* olarak ikiye ayrıldığı ve ikinci dönemin *olgunluk dönemi* olarak isimlendirildiği görülmektedir. Ancak bu olgunluk dönemini de, Saygun'un geç dönem eserlerinde görülen, hem ifadeye hem de ses malzemesini kullanım biçimine bağlı olarak gelişen – daha– soyutlamacı bir yaklaşım nedeniyle, *olgunluk* ve *ileri olgunluk* başlıkları altında ikiye ayırmak gerektiği düşünülmektedir. Çünkü 1. senfoni, sınırları belirlenebilen biçim anlayışı ve töreleri/modları açıkça belirlenebilen ezgisel hatlarıyla, 3. senfoninin ardından daha da belirginleşen soyutlamacı anlayıştan kesin bir biçimde ayrılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında 1. senfoni, bestecinin 1.

<sup>104</sup> İlyasoğlu, E. (2017). *Gürer Aykal Şefle yüz yüze*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 263.

<sup>105</sup> Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 187.

yaylı çalgılar dörtlüsü ve 1. piyano konçertosu gibi eserleriyle aynı anlayışın ve ifade biçiminin bir ürünü olarak ortak bir biçimsel çerçevede değerlendirilebilir.

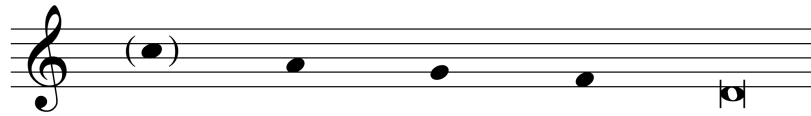
### 3.1.1. 1. Bölüm

1. bölüm, kornlarda duyulan şu ezgiyle açılır:



Örnek 1: 1. Senfoni 1. Bölümün Açılış Ezgisi

Bu ezginin sahip olduğu sesler göz önünde bulundurulursa, üzerine oturduğu ses dizisinin şu pentatonik dizi olduğu kolayca anlaşılacaktır:



Şekil 38: 1. Bölümün Açılış Ezgisinin Bağlı Bulunduğu Pentatonik Dizi

Yukarıdaki şekilde do<sup>2</sup> notasının ayraç içerisinde gösterilmesinin sebebi, ezgide bu sesin kullanılmamış olmasıdır. Ayrıca şurası son derece ilginçtir ki Saygun'un senfoninin açılışında dayanmış olduğu dizi, kendisinin Anadolu'daki halk müziğinin temel/doğrucu dizisi olarak *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında verdiği ve Şekil 21'de gösterilmiş olan pentatonik dizinin re üzerinden yapılmış aktarımıdır. Bunun hemen ardından birinci kemanlarda duyulan ve bir takım kaynaklarda *kromatik üçleme* denilerek yapısal özelliğinin üzerinde durulmayan, birinci bölümün temelini oluşturan ikinci fikir, aşağıda görüldüğü gibi çok belirgin bir dizisellik göstermektedir:



Örnek 2: 1. Bölümü Şekillendiren İkinci Temel Fikir

Bu yatay hattın üzerine oturduğu dizi, çok açık bir biçimde görülebileceği gibi, Saygun'un *Töresel Müsiki* kitabında Dor ailesi altında gösterdiği *alaca dor ayrık töresinin* veya *alaca törenin* re eksenine aktarılmış biçimidir:



Şekil 39: 1. Bölümün İkinci Fikrinin Dizisi

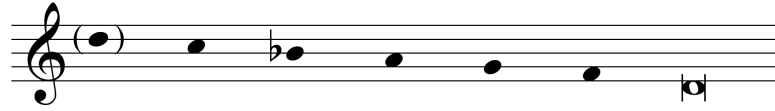
Tam bu noktada, Saygun'un kullandığı *alaca töre* üzerine bazı yorumlar yapmak gerekmektedir. Hatırlanacağı gibi, Saygun ve Bartók'un yaptıkları derleme gezisinde Türk halk müziği üzerine elde ettikleri en önemli ve temelde yatan iki bulgu, bu müziğin pentatonizme dayandığı düşüncesi ve buna bağlı olarak pentatonik dizide –dizi sekiz sesli olarak düşünülürse– bulunmayan ikinci ve altıncı derecelerin, pentatonik diziden türediği savlanan modlarda bulunan ezgilerde, kararsızlığının saptanmasıdır. Böylece, sadece bu bölümde değil, Saygun'un yazdığı müziklerde önemli bir yeri olduğu ve kendisinin özgün müzik dilini biçimlendirdiği düşünülen *alaca tetrakorddan* türemiş törenin, Türk halk müziğindeki bu kararsızlığın eşyedirimli ses sistemindeki simgeleştirilmiş biçimi olduğu düşüncesi akla uzak gözükmemektedir. Dikkat edilecek olursa anılan töreye ismini vermiş olan *alacalığın*, dizinin 6.-7. ve 2.-3. dereceleri arasında bulunduğu görülecektir. Bu durum bizi, 1. senfoninin 1. bölümünün yapısıyla ilgili bir başka yorum veya saptama yapmaya götürmektedir. Her ne kadar eserin klasik bir senfoni biçiminde yazıldığı ve ilk bölümün de bir sonat allegrosu biçiminde olduğu bestecinin kendisi tarafından ifade edilmişse de, bunun bizi eserin, partiyonun 3 numaralı yerine kadar süren bölgesini baştan sonra birinci tema bölgesi olarak isimlendirme düşüncesine götürmesine şüphyle yaklaşmak gerektiği düşünülmektedir. Çünkü 1.-4. ölçüler arasındaki kornonun duyurduğu fikir ile 4. ölçüden sonra yaylı çalgılarda gelen ikinci fikir, bölümün ilerleyen aşamalarında dayanılan iki temel fikir olarak karşımıza çıkmakta ve birbirlerine göre içerdikleri müziksel karakter farkı sebebiyle ikinci fikrin, birincinin bir devamı veya –klasik öncül soncul ilişkisinde olduğu gibi– tamamlayıcısı olduğu düşünülmemektedir. Tam tersine bu iki fikrin, birbirinin karşıtı olarak konumlandırılmasa bile, dizisel olarak birbirlerindeki eksiklikleri

*gideren* veya tamamlayan iki fikir oluşu son derece açıktır. Bir başka açıdan ise, Saygun'un *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabındaki eleştirel notları hatırlanacak olursa, ikinci fikri doğurmuş olan dizi, birinci fikri doğurmuş olan dizinin tarihsel olarak bir ardılı olduğundan, bu iki fikrin kültürel ve Saygun'un müziğe yaklaşımı bakımından düşünsel olarak birbirlerinin tamamlayıcısı oldukları söylenebilir. Böylece bu iki fikrin birbirlerine göre hem bir *karşıtlık* yaratması hem de birbirlerini tamamlıyor olması, yani iki şeyin hem kendi başına taşıdıkları özgün bir kimlik ile bu iki kimliğin birleşmesiyle bir bütünsel kimliğe erişme eğilimi veya isteğinin, bestecilik tekniği bakımından bölümün temelinde yatan amaç olduğunu ifade etmenin yanlış olmayacağı düşünülmektedir. Böylece bu bölümün ve bu bölümün bağlı olduğu sonat allegrosu biçiminin iki tema veya bölgesi üzerine değil, anılan iki fikir üzerine kurulmuş bulunduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu iki fikir arasındaki bağlantıyı güçlendiren bir başka etken ise, ikinci fikrin hemen başında duyulan ve aslında Şekil 39'da verilmiş olan dizi içerisinde yer almayan fa notasıdır. Saygun'un *Töresel Müzik*'de gösterdiği gibi alaca töre, Dor ailesinin bir alt türü olarak değerlendirilirse, bu durumda fa notasının kökenini, re eksenli dor töresinde bulmak olanaklıdır. Böylece bu notanın, alaca törenin seyrine, törenin kök durumundan ödünç alınmış olduğu söylenebilir. Bütün bunlarla birlikte senfoninin ilk sekiz ölçüsü, Türk halk müziğinin sahip olduğu iki temel özelliği simgeleştirmiş fikirleri içermesi ve bestecinin müziğinin kökenindeki halk müziği temelini daha ilk saniyelerinden itibaren çok açık bir biçimde yansıtarak gözler önüne sermesi açısından, son derece dikkat çekicidir. Bunun ardından 1. prova numarası ile birlikte birinci fikir kornalarda tekrar iştilir, ancak bu sefer sonu değiştirilmiştir:



Örnek 3: Birinci Fikrin Sonu Değiştirilmiş Tekrarı (1b)

Bu ezgisel hattın üzerine oturduğu dizinin, eserin girişindeki halinin sahip olduğu diziyle aynı olduğu, ancak sib<sup>1</sup> sesinin eklenmesiyle üst trikordun bir tetrakord haline dönüştüğü görülmektedir. Böylece Örnek 3'te verilen birinci fikrin yeniden görünümünün dizisi şu şekildedir:



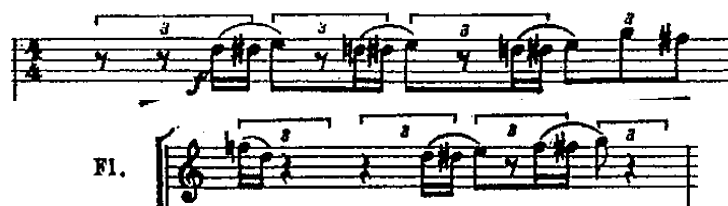
**Şekil 40: Örnek 3'te Verilen Ezginin Bağlı Bulunduğu Altı Sesli Dizi**

*Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabındaki Saygun'un notları yeniden hatırlanacak olursa, yukarıda verilmiş olan dizinin pentatonik kökene sahip olduğu, ancak Erzurum bölgesinde görüldüğü gibi beş sesli dizinin altı sesli diziye evrilmesinin simgeleşmiş bir biçimi olduğu düşünülebilir. Böylece Örnek 3'te verilen ezgisel kesitin, Anadolu'daki halk müziğinin tarihsel gelişim sürecinde pentatonik dizi sonrasındaki aşamayı temsil ettiğini savlamak yanlış olmayacaktır. Bunun ardından birinci kemanlarda yeniden duyurulan ve Örnek 4'te verilen ikinci fikir, ilk durumundaki gibi alaca töre dizisi üzerine kurulmuştur, ancak bu sefer re değil do merkezlidir.



**Örnek 4: İkinci Fikrin Do Merkezi Üzerinden Tekrarı**

Bunun ardından 2. prova numarası ile başlayan kısım, birinci ile ikinci fikrin birbiri içine girdiği ilk bölmedir. Bütün bu bölmeyi kapsayacak bir dizinin saptanması zor olmakla birlikte, bölme içindeki her bir figürün kökeninde ya pentatonik dizi düşüncesinin ya da alaca tetrakordun bulunduğunu saptamak yanlış olmayacaktır. Özellikle büyük yedili veya eksik sekizli aralığına sahip atlamaların ve bu aralıklara bağlı yatay veya dikey ilişkilerin, küçük altılı ve çevrimi olan büyük üçlü aralığına sahip figürel hatların, alaca törenin ve bu töreye bağlı alt türlerin yapısından kaynaklandığı düşünülmektedir. Alacalığın figüratif kullanımına ilişkin bir örnek olarak, bu bölmenin flüt partisinin bir kesiti verilebilir:

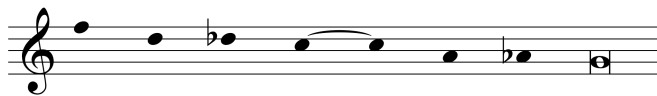


Örnek 5: Alacalığın Figüratif Kullanımı

Bu bölmenin sonuna doğru, ilk önce kontrabas ve viyolonsel partisinde, ardından tüm yaylılarda ve giderek klarinet ve flüt partilerinde, sol merkezli bitişik alaca töre dizisinin varlığı belirginleşir. Bu bölmenin anılan kesiti, Örnek 6'da verilmiştir.

Örnek 6: Geçit Bölmesinde Kullanılan Sol Merkezli Alaca Töre

Bu kesitin üzerine oturduğu sol eksenli bitişik alaca töre ise şöyledir:



**Şekil 41: Sol Eksenli Bitişik Alaca Töre**

Ancak dikkat edilecek olursa, verilen kesitin son ölçüsündeki viyola, viyolonsel ve kontrabas partilerinde ise, çıkıcı seyreden alaca diziyeye göre inici seyreden ve iki hicaz tetrakordunun birleşmesinden oluşmuş olan şu dizi görülmektedir:



**Şekil 42: İki Hicaz Tetrakordundan Oluşmuş Dizi**

Bunun ardından gelen ve partisyonda 3. prova numarası ile başlayan, kaynaklarda ikinci temanın geldiği yer olarak belirtilen kısımda sırasıyla obva, klarinet ve flütün sunduğu ezgisel hat, dizisel bakımdan birinci fikri, tartımsal bakımdan ise ikinci fikri çağrıştırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında anılan kısım 2. tema olarak düşünülecek olsa bile, bunun da birinci tema bölgesinden kaynaklandığı son derece açıktır. Aşağıda verilen nota örneklerinde görüldüğü gibi, ezgisel hattın obva tarafından sunulan ilk kısmı dört sesli –veya do notasının kullanılmadığı düşünülürse beş sesli- bir ses kümesinden oluşmaktadır. Bu kümenin veya dizinin, ilk fikrin üzerine oturduğu diziyeye olan benzerliği –hatta aynılığı- dikkat çekicidir; bu da Şekil 38’de verilmiş olan dizinin la eksenli aktarımıdır. Klarinette sunulan ezginin ikinci kısmı, diziyeye do ve si seslerini, flütte duyulan üçüncü kısmı ise fa notasını eklemektedir. Bu noktada yine, Saygun’un *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey* kitabında Anadolu’daki halk müziğinin dizisel evrimi üzerine söylediklerini hatırlamak gerekmekte ve böylece bu üç parçaya ayrılabilen ezginin her bir aşamasının, dizisel açıdan halk müziğinin tarihsel sürecinin simgesel bir ifadesi olduğu düşünülmektedir. Çünkü üç aşaması olan ve farklı çalgılarda duyurulan ezgi, sırasıyla dört (veya beş), altı ve yedi sesli dizilere sahip olacak şekilde evrilmiştir. Bu da bize, Saygun’un anlatımına dayanarak, töre öncesi dönemden töresel dönemin en ileri aşamasına kadar 18 ölçü içinde gerçekleştirilen bir

müziksel zaman yolculuğu fikrini dile getirmek olanağı sunmaktadır. Anılan kesit ve bu kesitlerin bağlı bulunduğu ses dizileri aşağıda verilmiştir.

The image shows a musical score for Example 7, consisting of four systems of staves. The first system is a single staff with the instruction 'I. dolce' and a dynamic marking 'p'. The second system includes Oboe I (Ob. I) and Bassoon I (B♭ Clar. I). The third system includes Flute (Fl.), Oboe I and II (Obs. I, II), and Bassoon I (B♭ Clar. I). The fourth system is a single staff for Flute (Fl.). The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'dolce' and 'p'. The final note of the fourth system is marked 'Te'.

Örnek 7: 1. Bölümde Birinci ve ikinci Fikrin Birleşiminden Oluşan Ezgisel Hat veya İkinci Tema (?)

The diagram shows three musical staves illustrating the development of a melodic line. The first staff shows a four-note sequence (Dört (Beş) Sesli Dizi) with a circled note. The second staff shows a six-note sequence (Altı Sesli Dizi) with a circled note. The third staff shows a seven-note sequence (Yedi Sesli Dizi) with a circled note. Arrows indicate the progression from the four-note sequence to the six-note sequence, and then to the seven-note sequence.

Şekil 43: Örnek 7'de Verilen Üç Dizinin Bağlı Bulunduğu Gelişim Süreci

Kesitin son aşamasında flütte duyulan ezgiyi oluşturan dizi, her ne kadar ezgisel kesitin başlangıcında re notasının ağırlığından dolayı frig töresinin alt çevrimi gibi düşünülebilirse de, re notasının yerini mi notasına bırakmasıyla dor töresi alt çevrimine (hipodoryen) karşılık gelmektedir. Bunun ardından gelen ve klarinette duyulan üçlemelerle başlayan bölme, yukarıda verilen ezginin, ikinci fikrin tartımsal devinimi ile tamamen birleştiği bir başka biçimdir. Klarinet partisinde duyulan ezgisel hattın bütün tahta üflemeli çalgılardaki taklidi ile gelişen bu kesitte kullanılan seslere bakılacak olursa, bu kesitin de Şekil 43'te verilen pentatonik dizinin üzerine kurulmuş olduğu anlaşılacaktır.



The image displays a musical score for a woodwind section, specifically focusing on the Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet (Clars.), and Bassoon (Bsns.) parts. The score is divided into two systems. The first system shows the initial part of the piece, with dynamic markings such as *p cresc.* and *mp cresc.*. The second system, marked with a box containing the number '6', shows a more complex rhythmic structure with triplets and sixteenth notes. The Flute part in the second system starts with a *mp* marking and a *cresc.* marking. The Oboe part also features a *p cresc.* marking. The Clarinet and Bassoon parts are marked with *p cresc.* and *mp cresc.* respectively. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

**Örnek 8: Örnek 7'de Verilen Ezginin İkinci Fikrin Tartımsal Devinimi İle Biçimlendirilen Çeşitlemesi**

Bunu izleyen ve serginin kapanışına giden bir köprü olarak değerlendirilebilecek bölmenin aşağıda verilen kontrabas, viyolonsel ve viyola partilerinde sol eksenli ayırık ve bitişik alaca töre dizilerinin varlığı açıkça görülebilir. Gelişmenin başlangıcı olarak değerlendirilen, 8. prova numarasının 6 ölçü öncesinde başlayan bölmeye kadar alaca töre içerisinde düşünülebilecek kesitlerden yaylı çalgılarda gelen ikisi Örnek 10'da gösterilmiştir. Bu örnekte verilen ilk kesitte sol eksenli alaca törenin varlığı açıkça gözükmemektedir. Ancak ikinci kesitte, eksenini belirlenebilir bir alaca töreyi saptamak son derece zordur; burada daha çok

alaca tetrakord etkisindeki özgür bir yatay hattın söz konusu olduğu düşünülmektedir. Birinci kesitte verilmiş partiler, aşağıdan yukarıya doğru viyola, ikinci keman ve birinci kemandır. İkinci kesitte ise sadece birinci ve ikinci keman partileri bulunmaktadır.

Örnek 9: Alaca Töre Üzerine Oturmuş Bir Başka Kesit

Örnek 10: Alaca Töre / Tetrakord Barındıran İki Kesit

Gelişme bölmesinde üflemleri çalgılarda duyulan birinci fikrin geliştirilmesi Örnek 11'de verilmiştir. Sırasıyla fagot-korno, klarinet-korno ve klarinet-obva gruplarıyla ve beşli zinciri içinde duyurulan, birinci fikirden çıkma bu örgende, fikrin esas haline göre görülen değişiklik ise, her bir gruptaki ikinci sesin eksen sesi niteliğini kazanmış olmasıdır. Ayrıca her grubun sonunda eksen sesinin uğradığı alaca değişim ise, yine birinci fikir ile ikinci fikrin bir bireşimi olarak ele alınabilir. Buna göre, fagot ve korno gruplarında duyulan ilk ezgisel hattın inici olarak sib-sol-fa-mib-do seslerine sahip pentatonik diziden çıktığı, bunu izleyen

ikinci ve üçüncü hatların ise bu dizinin sol ve re eksenli aktarımlarının içinde bulunduğu düşünülmektedir.

Fagot

Korno

Flüt

Obva

Klarinet<sup>s</sup>

Fagot

Korno

Örnek 11: Gelişme Bölmesinde Birinci Fikrin Geliştirilmesi

Gelişme bölümünün içinde birinci fikir, 12. Prova numarası ile birlikte tekrar duyulur. Bu, birinci fikrin bölümün başındaki ikinci görünümünün zamansal açıdan genişlemiş ve uzamış biçimi olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar tümcenin sonundaki la sesi eksenli belirsiz kılıyorsa da, bu ezgisel hattın sahip olduğu seslerin Şekil 40'ta verilen dizile örtüştüğü görülecektir. Anılan kısım Örnek 12'de gösterilmiştir. Gelişme bölümünü kapayan ve 14. prova numarasıyla başlayan kısım, Örnek 7'de verilmiş olan ezginin klarinette duyulan ikinci kısmının yarım perde pesleşmiş ve değiştirilmiş bir biçimdir. İlk önce kornoda ve sonra flütte duyulan bu ezgisel hattın yapısı bakımından dikkat edilmesi gereken nokta, kendisinin giderek alacalığa doğru evrilmesidir. Bu kısım Örnek 13'te gösterilmiştir.

Bu kısımdan sonra 17. prova numarasıyla birlikte yeniden sergi başlamaktadır. Yeniden serginin başında viyolonsel ve kontrabas partilerinde duyurulan ezgisel hat, bölümün başında açıklanan ikinci fikirden ve dolayısıyla *ayrık alaca töreden* başka bir şey değildir. Ancak burada hattın bağlı bulunduğu töre re veya do eksenli değil mi eksenlidir. Ardından, bölümün başından farklı olarak, sırasıyla

eklenen viyola, ikinci keman ve birinci keman partilerinde ise mi eksenli alaca töreye koşut do, sol ve re merkezli ayırık alaca tre dizileri bulunduğu görülmektedir. (Bkz. rnek 14)

Fagot I

Fagot II

I Bsns. II

I F Hns. II

I Bsns. II

I F Hns. II

I Bsns. II

I F Hns. II

I Bsns. II

I F Hns. II

13

rnek 12: Gelişme Bölmesinde Birinci Fikrin Bir Başka Biçimi

14 Poco meno (♩ = cca. 88)  
chiuso

I F Hns. II

ppp

15

Fl.

Fl.

rnek 13: Gelişme Bölmesini Kapayan Ezgisel Hat

934-70

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vlos.

Obs.

18

ppp

cresc.

#### Örnek 14: Yeniden Serginin Başında Görülen Ayrık Alaca Töre

Yeniden serginin içerisinde Örnek 6'da verilen kesite benzer biçimde gelen ve Örnek 15'te verilmiş olan kesit, alaca tetrakordların daha özgür bir kullanımına örnek olarak verilebilir.

Vlns. I

Obs.

f

cresc.

cresc.

cresc.

#### Örnek 15: Alaca Tetrakordların Daha Özgür Kullanımına Bir Örnek

21. prova numarası ile başlayan kesit ise, Örnek 7'de verilmiş olan kesitin yeniden sergi içerisindeki tekrarıdır. Dizisel açıdan herhangi bir farklılık içermemekle birlikte, ekseni yarım perde tizleştirilmiştir (Örnek 16). 23. prova numarası ile başlayan son bölme, birinci ve ikinci fikirlerin birlikte kullanıldığı bir kapanış grubudur (*coda*). Birinci fikri temsil eden birinci keman, korno ve fagot partilerinden son ikisi, ilkinin bir beşli aralığından taklit etmektedir. Ancak bir

bütün olarak düşünüldüğünde bu partilerin sahip oldukları ezgisel hatlar, Şekil 40'ta verilmiş olan re eksenli altı sesli diziden türemiştir. Birinci fikrin üflemeli çalgılara taşınmasıyla birlikte, yaylı çalgılar ikinci fikrin ilk dört notasını tekrarlamakta ve bölüm böylece son bulmaktadır. Son olarak dikkat çekilecek bir husus ise, son üç ölçü boyunca üflemeli çalgılarda duyulan re majör uygusunun üçlüsüyle, yaylılarda duyulan ve ikinci fikri temsil eden örgenin sahip olduğu fa notasının alacalık oluşturacak şekilde çakişmasıdır (bkz. Örnek 17).

Örnek 16: Örnek 7'deki Kesitin Yeniden Sergi İçindeki Tekrarı

Örnek 17: Birinci Bölümün Kapanışında İki Ana Fikrin Görünümü

### 3.1.2. 2. Bölüm

A-B-A formunda yazılmış olan 2. bölümün A bölümü, Saygun'un senfonilerinin ikinci bölümlerinde sıklıkla kullandığı pasakalya (*passacaglia*) biçimi üzerine kurulmuştur. Buna göre, anılan biçimin en önemli unsuru olan ve bölme boyunca viyolonsel ve kontrabas partilerinde kesintisiz bir biçimde süren *sürekli bas* ezgisi aşağıda verilmiştir:

Örnek 18: 2. Bölümün A bölümündeki Sürekli Bas Ezgisi

Bu temel ezgisel hat, Şekil 44'te verilen 'alanı kısıtlanmış' do ekseni *hipodor* töre dizisi üzerine kurulmuştur. Hatırlanacak olursa, Saygun'un *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında bahsettiği *alanı kısıtlanmış* ezgiler,

bağlı buldukları töre dizisinin ilk beş veya altı sesinde dolaşan ve karar sesine varmadan önce genellikle bu sesin bir perde altına inme eğilimi gösteren ezgilerdir. Bu açıdan bakıldığında, Saygun'un sürekli bas olarak verdiği ezginin, anılan özellikleri taşıdığı, bununla birlikte daha önce bahsedilmiş olan, ikinci perdenin kararsızlığını temsil edebilecek re-re bemol değişimini içerdiği görülmektedir.



Şekil 44: Sürekli Basın Üzerine Oturduğu Hipodor Dizisi

Bölmenin ana ezgisi ise, 4. ölçüde obva ile duyurulmaktadır (Örnek 19).



Örnek 19: A Bölmesinin Ana Ezgisi

Bu ana ezginin bağlı bulunduğu dizi ise, aşağıda gösterilen sol eksenli *ayrık dor* töresidir:



Şekil 45: Ana Ezginin Bağlı Bulunduğu Ayrık Dor Töresi

Bu noktada sürekli bas ile ana ezgi arasındaki töresel bir bağlantıya dikkat çekmek gerekmektedir. İki ezgisel hat da Dor ailesine ait törelere bağlı bulunmakta olup, Şekil 44'te verilen do eksenli hipodor dizisi, Şekil 45'te verilmiş olan sol eksenli ayrık dor dizisinin alt çevrimi sonucunda elde edilmektedir. Dolayısıyla bu iki ezgisel hattın karar sesleri farklı olsa da, bunların aynı diziye –ve aileye– dayandığını belirtmek gerekmektedir. Bölme, bu iki töre dizisine bağlı ezgisel hatların taklit yoluyla içe içe geçirilmesi düşüncesine dayanarak ilerlerken, aşağıda verilmiş olan ve birinci ve ikinci kemanlarda gelen dizisel ve figüratif bir hattın girişiyle gölgelenmektedir. Bu hattın yapısına bakılacak olursa, bunun belirli bir eksene dayalı bir töreden değil, merkezde alaca tür yer almak üzere hicaz vb. tetrakord türlerinin özgür



birleşimlerinden meydana geldiği görülmektedir. Bu hattın ilk iki ölçüsü Örnek 20'de verilmiştir.



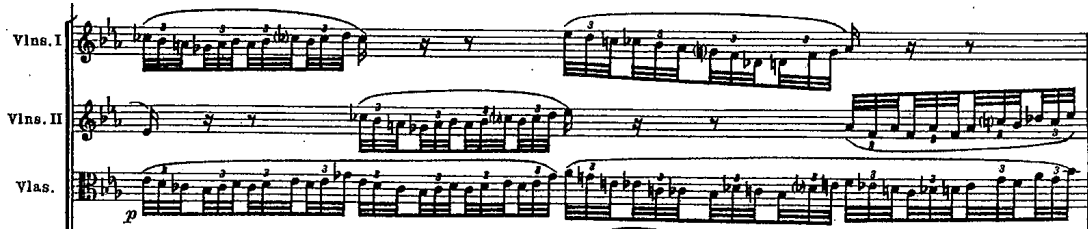
### Örnek 20: Alaca ve Hicaz Tetrakordlarından Kurulmuş Özgür Dizisel Hat

Örnek 20'de verilmiş olan hattın bir ölçü sonrasında, 2. prova numarası ile birlikte giren klarinet solosu, başta alaca tetrakordu anımsatan bir seyir içinde bulunsa da, sonrasında sırasıyla mi bemol eksenli beş sesli ve yedi sesli dizilerin etkisi altındadır. Solonun dördüncü ölçüsünde ise yukarıya doğru eğilimli alaca hareket göze çarpmaktadır (Örnek 21). Bu hareketin izini sonradan duyurulacak olan ve bu ezgisel hattı tamamen veya kısmen taklit eden obva, birinci keman ve flüt-obva-birinci keman gruplarında görmenin olanaklı olduğu düşünülmektedir.

### Prova Numarası ile Birlikte Duyulan Klarinet Partisi (1. Ölçüden Sonra)

Bununla birlikte 2. prova numarası ile birlikte duyulan, ana ezgiden türemiş olan ve flüt partisinde yer alan ezgisel hatta re yerine re bemol sesinin duyulması, bu hattın eksenini sol notasında do notasına kaydırmıştır.

Anılan klarinet solosunun altında yer alan ve 2. prova numarasından 4 ölçü sonra birinci keman, ikinci keman ve viyola partilerinde duyulan şu figüratif hatta, Nev' eser makam dizisinin ve ardından bu dizinin alaca tetrakordla birlikte özgürce karışımının bulunduğu görülmektedir:



**Örnek 22: Figüratif Hatta Yer Alan Nev' eser Makam Dizisi ve Bunun Alaca Tetrakordla Karışımı**

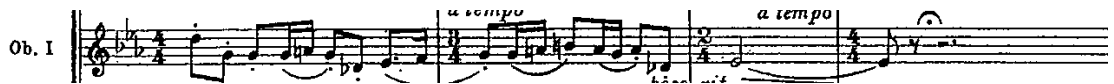
Karşılaştırma yapılabilmesi için Nev' eser makam dizisinin eşyedirimli düzeneğe uyarlanmış biçimi aşağıda verilmiştir:



**Şekil 46: Eşyedirimli Düzeneğe Uyarlanmış Mi bemol Eksenli Nev' eser Makam Dizisi**

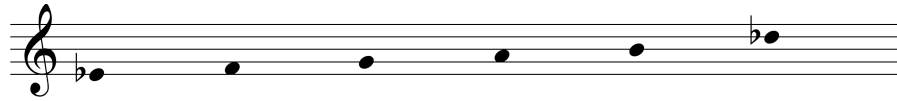
Yukarıda verilen klarinet solosunun 4. ölçüsünün başında yer alan ve daha sonra anılan partilerde tekrar duyulan çıkıcı hattın başındaki la-si bemol-do bemol hareketinin de yukarıda verilmiş olan makam dizisinin dördüncü, beşinci ve altıncı derecelerinin kullanılmasından kaynaklandığı düşünülebilir.

4. prova numarası ile başlayan ve A ile B bölmelerini bağlayan köprü bölmesinde ilk önce obva, ardından flütte duyurulan ve B bölmesinin ezgisini hazırlayıcı bir önbiçim olarak değerlendirilebilecek şu ezgi, Türk halk müziğinden kaynaklanan dizilerin aksine bir *tam ton dizisinden* oluşmuştur:



**Örnek 23: Köprü Bölmesinde Tam Ton Dizisinden Kaynaklanan Ezgisel Hat**

Bu ezginin bağlı bulunduğu tam ton dizisi aşağıda verilmiştir:



Şekil 47: Örnek 23'te Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Tam Ton Dizisi

Bu tam ton dizisine bağlı ezgisel hattın kaynağını ise, 4. prova numarasından 5 ölçü önce son bulan ve flüt-obva-birinci keman partilerinde duyulan ezgisel hattın do yerine do bemol notasıyla bitmesiyle oluşturduğu tam ton dizisi hissinde aramak gerektiği düşünülmektedir. Bununla birlikte, do bemol sesinin, sürekli bas ezgisinin eksen sesi olan do sesi ile oluşturduğu alacalığa da dikkat çekmek gerekmektedir.

Köprü bölmesinde tam ton dizisinden oluşmuş ezgisel hattı kesintiye uğratarak yaylı çalgılarda duyulan bir diğer ezgisel hat ise, Şekil 45'te verilmiş olan sol eksenli dor töresi üzerine kurulmuştur. Ancak bu hattın eksen sesi olan sol ile değil, mi bekar ile sonlanmasının sebebi, aynı sesin, anılan kısmın hemen ardından gelen B bölmesinin eksen sesi olmasıdır.

934-70

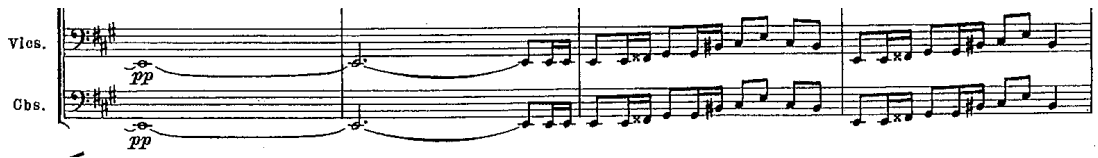
Örnek 24: Köprü Bölmesinde Yer Alan Sol Eksenli Dor Töresindeki Karşıt Ezgi

5. prova numarası ile başlayan B bölümünün ilk olarak obvada duyurulan ezgisi şu şekildedir:



Örnek 25: B Bölmesinin Ezgisi

Dikkat edilecek olursa, verilmiş olan ezginin mi eksenli altı sesli bir dizi üzerine kurulmuş olduğu anlaşılacaktır. Bu ezginin, viyolonsel ve kontrabaslarda duyulan karşı ezgisinin de, aynı dizinin beş sesli önbiçiminden türediği, ancak ikinci (fa çift diyez) ve dördüncü (si diyez) derecelerinin yarım perde tizleştirilmiş olduğu, buna karşın bu ezginin daha sonra görünüşlerinde, dördüncü derecenin dizi içindeki esas perdesinin (si bekar) kullanıldığı görülmektedir.



Örnek 26: B Bölmesinin Karşı Ezgisi

5. prova numarasından 7 ölçü sonra sonra başlayan ve fagot grubu tarafından duyurulan şu ezgisel hat da, beş sesli dizi kullanımının bir diğer örneğidir:



Örnek 27: B Bölmesinde Beş Sesli Dizi Kullanımının Bir Diğer Örneği

6. prova numarasından iki ölçü önce flüt partisinde tekrar duyulan ezgi, bu kez uzatılmış bir biçimde gelmekte ve eğer bu uzatılmış biçimin içerdiği sesler göz önünde bulundurulacak olursa, ezginin dayandığı dizi, eksik olan re diyez sesinin eklenmesiyle altı sesli diziden yedi sesli bir diziye evrilmektedir. Anılan kesit aşağıda verilmiştir:

### Örnek 28: B Bölmesi Ezgisinin Uzatılmış Biçimi

Burada da, birinci bölümde gördüğümüz gibi, Saygun'un, yeni sesler eklenmesiyle dizilerin beş sesli bir durumdan yedi sesli bir duruma evrilmelerini simgeleştirmeyi düşünmüş olabileceği olasılığı üzerinde durmak gerekmektedir. Örnek 26-27, 25 ve 28'de verilen kesitlerdeki ezgilerin dayandığı diziler sırasıyla aşağıda verilmiştir:

### Şekil 48: B Bölmesindeki Ezgilerin Bağlı Bulunduğu Dizilerin Arasındaki Evrim İlişkisi

Buna göre, yukarıdaki şekilde verilen ve evrimin son biçimin temsil eden yedi sesli dizi *ayrık lid töresine* karşılık gelmektedir.

B bölümünden A bölümüne dönüş köprüsünün bitişine yakın ve 10. prova numarasından 4 ölçü önce birinci keman grubunda duyulan şu hat, açık bir biçimde dizisellik içermektedir:

### Örnek 29: A Bölmesine Dönüş Köprüsünde Dizisellik İçeren Hat

Yukarıdaki dört ölçü dizisel bakımdan incelenecek olursa, bunların ikişer ölçüden iki gruba ayrılabilceği ve böylece ilk iki ölçünün şu oktatonik diziye bağlı bulunduğu görülecektir:

### Şekil 49: Oktatonik Dizi

Bunu takip eden diğer iki ölçünün ise Sabâ tetrakordunun eşyedirimli düzeneğe uyarlanmış biçiminin üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu saptamanın doğruluğunu kanıtlayan bir diğer nokta, 10. prova numarasıyla birlikte yeniden gelen A bölmesinin başlangıcında önceki dizisel hattı sürdüren birinci kemanların Sabâ makam dizisini tamamen içermesidir. Aşağıda verilmiş olan kesitin ilk ölçüsünde bu dizi si bemol eksenli verilmişken, bir sonraki ölçüde la eksenli üzerine kaydırılmıştır:



**Örnek 30: A Bölmesinin Yeniden Gelişinde Sabâ ve Nev' eser Makam Dizilerini İçeren Dizisel Hat**



**Şekil 50: Örnek 30'daki Kesitin Birinci Ölçüsündeki Si Bemol Eksenli Sabâ Makamı Dizisi**



**Şekil 51: Örnek 30'daki Kesitin İkinci ve Üçüncü Ölçülerindeki La Eksenli Sabâ Makamı Dizisi**

Örnek 30'da verilmiş olan kesitin üçüncü ölçüsünün son sekizliğinden itibaren Sabâ makamı dizisiyle biçimlendirilmiş olan dizisel hat, yerini do eksenli Nev' eser makamı dizisiyle biçimlendirilmiş bir dizisel hatta bırakmaktadır.



**Şekil 52: Örnek 30'un Son Ölçüsündeki Dizisel Hattın Bağlı Bulunduğu Do Eksenli Nev' eser Makamı Dizisi**

Son olarak, 11. prova numarası ile başlayan kapanış bölümünde yer alan birinci keman partisindeki A bölümünün karşı ezgisi, bağlı bulunduğu sol merkezli dor tõesinden, re bemolün kullanılması yoluyla do eksenli dor tõesine

kaydırılmıştır. Her ne kadar aşağıda verilen kesitin son ölçüsünde ikinci kemanlarda duyulan do bemol sesi ile viyola partisinde bulunan sol bemol sesi bu saptamaya bir karşıtlık oluşturuyor olsa da, bu iki sesin kullanımının, yukarıda daha önce belirtilmiş olduğu gibi, hem A bölmesini B bölmesine bağlayan köprüde tam ton dizisinden çıkmış ezginin hazırlanması düşüncesine hem de esas dizi sesleriyle oluşturduğu *alacalık* ilişkisinden kaynaklı etkiye dayandırmak gerektiği, ancak sürekli bas ezgisindeki eksen sesi olan do sesinin bölümün sonuna kadar değiştirilmeden gelmesinin, töre dizisinin ekseninin sol sesinden do sesine kaydırıldığını doğrular en temel veri olduğu düşünülmektedir.



**Örnek 31: Bölümün Kapanış Bölmesindeki Ezgisel Hattın Sol Ekseninden Do Eksenine Kaydırılması**

3. bölümün töresel incelemesine geçmeden önce, yukarıda gösterildiği gibi, Saygun'un kendi aktardığı töre türleri dışında Nev' eser ve Sabâ makam dizilerini kullanması üzerine bir yorumda bulunmak gerekmektedir. Saygun'un *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında yazdığı eleştirel notlar hatırlanacak olursa, 'şehir etkisi' sebebiyle halk müziğinde kullanıldığını belirttiği dört makamdan ikisinin isimleri *Sabâ* ve *Nev'eser*dir. Dolayısıyla Saygun'un, aktardığı çeşitli beş sesli, altı sesli ve töre dizileri ile tetrakord türlerinin yanında anılan makamların eşyedirimli düzeneğe uyarlanmış biçimlerini kullanmasının bir rastlantı olarak değerlendirilemeyeceği, aksine Saygun'un halk müziğine bütüncül bakışının kendi eserlerinin temelini oluşturan ses malzemesine yansımalarının çarpıcı bir örneği olarak ele alınması gerektiği düşünülmektedir.

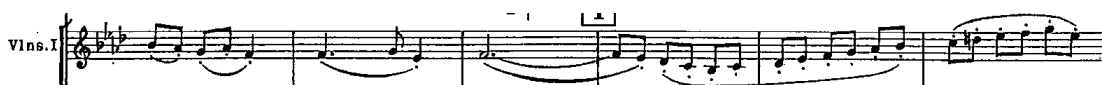
### 3.1.3. 3. Bölüm

Geleneksel Menuet-Trio biçiminde yazılmış olan bu bölümde, Menuet'nin ilk bölmesindeki ezgi şu şekildedir:



Örnek 32: Menuet'nin Ezgisi

Ezginin akışı içinde dikkat edilecek olursa, üçüncü ölçüdeki re sesi, dördüncü ölçüde re bemol notası ile değiştirilmiştir. Bu değişimin ezginin bağlı bulunduğu dizinin altıncı derecesinde gerçekleşmesi, Saygun'un Bartók'la yaptığı derleme gezisinde elde ettikleri bulgulardan biri olan, Anadolu'daki halk müziğinde altıncı derecenin *oynaklığı*ni akla getirmekte ve bu değişimin, anılan durumun simgeleştirilmiş bir biçimi olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, 1. prova numarası ile birlikte obva ve fagot partilerinde yeniden duyulan ezginin birinci keman partisinde yer alan karşı ezgisindeki seyir de, altıncı derecenin bu özel durumunu yansıtmaktadır:



Örnek 33: Örnek 18'de Verilen Ezginin Karşı Ezgisinden Bir Kesit (4. Ölçüden İtibaren)

Altıncı derecenin bu oynaklığı sebebiyle, ezginin bağlı bulunduğu ve birbiriyle değişen iki töre olduğu düşünülebilir. Bunlar sırasıyla fa eksenli *ayrık frig töresi* ve *ayrık dor töresi alt çevrimidir* (hipodoryen). Bu diziler Şekil 53'te gösterilmiştir.



Frig Töresi

Dor Töresi Alt Çevrimi (Hipodoryen)

Ek ses

Şekil 53: Birinci Ezginin Bağlı Bulunduğu Töre Dizileri

2 numarayla başlayan Menuet'nin B bölümünde bütün yaylı çalgı partilerine taklit yoluyla yayılmış olan ezgisel hattın, re eksenli ayırık dor töresi alt çevrimi (hipodor) içinde bulunduğu düşünülmeyle birlikte, anılan kısmın bağlı bulunduğu bir eksen sesinin saptanmasındaki zorluğun, töre saptamasını şüpheli duruma getirdiğini belirtmek gerekmektedir. İlgili kısım ve bağlı bulunduğu dizi aşağıda verilmiştir.

Örnek 34: Menuet'nin B bölümü

Şekil 54: Menuet'nin B Bölmesindeki Ezgisel Hattın Dayandığı Düşünülen Hipodor Dizisi

Trio bölümünde ise tek ezgili bir yapı vardır. Bölme boyunca sadece tahta üflemeli çalgılarda duyurulan bu ezgi, Saygun'un *Töresel Müsiki* kitabında *Diton pentaton* ismini verdiği iki yarım perdeye sahip la eksensli pentatonik diziden oluşmuştur. Ezgiyi içeren kesit (Örnek 35) ve ezginin bağlı bulunduğu dizi (Şekil 55) aşağıda verilmiştir.

The musical score for 'Trio'nun Teması' (Example 35) is presented in two systems. The first system shows the piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked 'mf' and 'decresc.' and features a pentatonic scale. The bass line is marked 'mp' and 'cresc.' and features a pentatonic scale. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet in B-flat (Clarin. Bb), and Bassoon (Bsns.).

Örnek 35: Trio'nun Teması

The musical notation for the La-axis pentatonic scale (Figure 55) is shown in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, and D5, followed by a double bar line.

Şekil 55: La eksensli yarım perdeli pentatonik dizi

#### 3.1.4. 4. Bölüm

Rondo biçiminde kurulmuş olan bu bölümün ilk olarak viyolonsel ve kontrabaslarda duyurulan ana ezgisi şöyledir:

Violoncellos  
Contrabasses

Vlos.  
Cbs.

Vlos.  
Cbs.

### Örnek 36: 4. Bölümün A Bölmesinin Ezgisi

Ezginin yapısına bakılacak olursa, ezginin bağlı bulunduğu dizinin Şekil 25'te verilen Karcıgar makam dizisinin ilk beş sesinden oluşan ve Saygun'un eserlerinde sıklıkla kullandığı belirtilen<sup>106</sup> -re eksenli- *Karcıgar beşlisi* olduğu görülmektedir. Ayrıca ezginin seyri içerisinde, ikinci derecenin kararsızlığını simgeleştirdiği düşünülen mi-mi bemol değişiminin varlığına da dikkat çekmek gerekmektedir.

B Bölmesinde fagotlarda duyulan ve 3. prova numarasından 5 ölçü önce başlayan figüratif hattı biçimlendiren dizinin ise açıkça sol merkezli *ayrık alaca (dor) töre(si)* olduğu görülmektedir.

I  
Bsns.  
II

### Örnek 37: B Bölmesinde Alaca Töre İle Biçimlendirilmiş Olan Figüratif Hat

Yukarıda verilen kesitle birlikte ilerleyen birinci-ikinci keman ve viyola partilerinde ise birbirine koşut ilerleyen ve Karcıgar beşlisi içinde bulunan figürler, aşağıda verilen kesitin son sekizliğinde görüldüğü gibi sonradan alaca töre etkisine girmektedir.

<sup>106</sup> Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 129.

The image shows a musical score for three string instruments: Violins I, Violins II, and Viola. The score is written in 8/8 time and features a complex rhythmic pattern consisting of eighth and sixteenth notes, with many triplets. The dynamics start with a piano (*p*) marking and gradually increase through a *cresc.* (crescendo) marking. The instruments are labeled 'Vlins. I', 'Vlins. II', and 'Vlas.'.

**Örnek 38: Karcığar Beşlisi İçindeki Figüratif Hattın Alaca Törenin Etkisine Girmesi**

Yukarıda verilen kesitin ardından gelen ölçülerde birbirine koşturulan alaca töre dizilerinin varlığı bütün partilerde belirginlik kazanmıştır.

The image shows a musical score for a woodwind section. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboes (Obs. I and II), Clarinets (Clars. I and II), Bassoons (Bsns. I and II), and Horns (Hns. I and II). The score is written in 8/8 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets. The dynamics start with a piano (*p*) marking and gradually increase through a *cresc.* (crescendo) marking. The instruments are labeled 'Fl.', 'Obs. I', 'Obs. II', 'Clars. I', 'Clars. II', 'Bsns. I', 'Bsns. II', 'Hns. I', and 'Hns. II'.

**Örnek 39: B Bölmesinde Alaca Töre İle Biçimlenen Figüratif Hatlar**

4. prova numarasından bir ölçü sonra başlayan ve B bölümünün devamı olan kısımda korno partisinde yer alan şu ezgisel hat, birinci bölümün yine kornolarda duyulan birinci fikrini anımsatmakta ve seyrinin inici bölgelerinde la eksenli *hicaz makam dizisinin* etkisi belirgin bir duruma gelmektedir.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Şekil 25'te verilen birinci dizi ile karşılaştırınız.

**Örnek 40: B Bölmesinde Hicaz Makam Dizisi Etkisindeki Ezgisel Hat**

5. prova numarasından 5 ölçü önce gelen B bölümünü A bölümüne bağlayan köprüde ise, flüt, obva, klarinet, fagot ve bütün yaylı partilerinde alaca tetrakorddan kaynaklanan dizisel bir hattın bulunduğu görülmektedir.

**Örnek 41: B Bölmesini A Bölmesini Bağlayan Köprüde Alaca Tetrakorddan Oluşan Dizisel Hattın Görünümü**

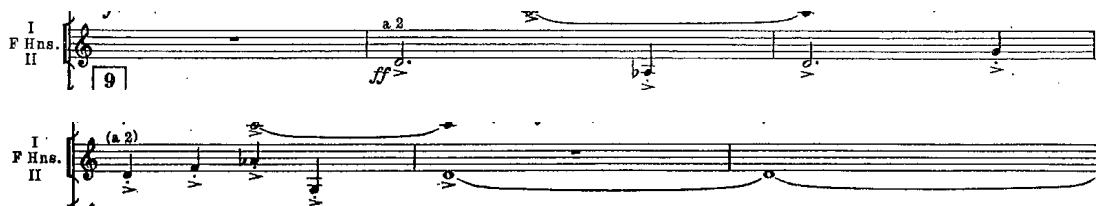
5. prova numarasıyla birlikte yeniden gelen A bölümünde Karcıgar beşlisine bağlı olan ezginin ekseninin re sesinden sol sesine kaydırıldığı görülmektedir. Ezginin seyri, bölümün başında duyulan biçimiyle aynı olsa da, ikisi arasındaki en temel ayırım noktası tartımın değişmiş olmasıdır. 7. prova numarası ile başlayan C bölümünün içinde 8. prova numarasından beş ölçü sonra, flüt, obva ve klarinet partilerinde gelen figüratif hatlarda da özgürce kullanılmış alaca

tetrakordların bulunduğu görülmekle birlikte, bu hattın Örnek 43'te verilmiş kesitinin son ölçüsünde ise Karcıgar beşlisinin etkisi dikkat çekmektedir.

Örnek 42: 2. A Bölmesinde Sol Eksenli Karcıgar Beşlisine Bağlı Olan Ezginin Görünümü

Örnek 43: Alaca Tetrakordla Karcıgar Beşlisinin Özgürce Birleşimini İçeren Figüratif Hatlar

9. prova numarasından bir ölçü sonra giren ve aşağıda verilen korno solusunun, birinci bölümün birinci fikrini, bu bölümün ezgisel örgüsünde ana belirleyici unsur olan eksik beşli aralığını kullanarak sol eksenli Karcıgar beşlisinden kaynaklandığı görülmektedir:



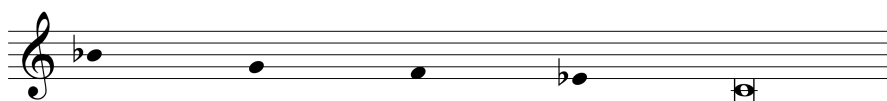
**Örnek 44: Birinci Bölümün Birinci Fikrinin Sol Merkezli Karcığar Beşlisi İle Birleşimi**

10. prova numarasından sonraki iki ölçü boyunca flüt ve obvalarda duyulan ve birbirlerine koşut olarak ilerleyen şu dizisel hatların da do eksenli *ayrık dor töresinin* içinde bulunduğu söylenebilir:



**Örnek 45: Do Eksenli Ayrık Dor Töresine Dayanan Dizisel Hat**

Yukarıda verilmiş olan kesitin hemen ardından gelen üç ölçü boyunca, farklı hatlarda farklı dizisel özelliklere rastlanmaktadır. Buna göre flüt, birinci klarinet ve birinci keman partilerinde, Saygun'un halk müziğinin temel dizisi olarak gösterdiği şu do eksenli *anhemiton pentaton* (yarım perdesiz beş sesli) dizi görülmektedir:



**Şekil 56: Örnek 46'da Kullanılan Yarım Perdesiz Pentatonik Dizi**

İkinci obva, birinci fagot ve ikinci keman partilerinde ise şu beş sesli tam ton dizisinin bulunduğu anlaşılmaktadır:



**Şekil 57: Örnek 46'da Kullanılan Beş Sesli Tam Ton Dizisi**

Birinci obva, ikinci klarinet ve viyola partilerinde ise, mi bemol yerine re bemol kullanılarak yukarıda verilen *anhemiton pentaton* dizisinin değiştirilmiş bir biçiminin kullanıldığı söylenebilir. Ancak anılan ses değişimi sebebiyle dizi, yarım perde içerdiğinden, bu türün dışına çıkmıştır:



Şekil 58: Örnek 46'da Kullanılan Değişime Uğramış Pentatonik Dizi

Örnek 46: C Bölmesinde Eşzamanlı Olarak Farklı Dizi Türlerinin Kullanılması

11. prova numarası ile birlikte ilk önce viyolonsel ve kontrabaslarda duyulan, ardından diğer tüm partilere yayılan ve aşağıda verilen kesitte üçüncü ve dördüncü ölçülerde görülebilecek dizisel hatta do eksenli *ayrık alaca törenin* kullanıldığı görülmektedir.



The image shows a musical score for Violoncello (Vcl.) and Contrabasso (Obs.). The Vcl. part is in the upper staff and the Obs. part is in the lower staff. Both parts feature a complex rhythmic pattern with tremolos and dynamic markings. The Vcl. part has a 'trem.' marking and the Obs. part has a 'trem.' marking. The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

### Örnek 47: Alaca Töre Dizisi Kullanımına Bir Başka Örnek

Ardından gelen ve Rondo biçimini tamamlayan üçüncü A bölümünün, birinci A bölümü gibi re eksenli Karcıgar beşlisi üzerine kurulan ana ezgiyi, herhangi bir değişiklik olmaksızın, içerdği görülmektedir. Bu noktada son olarak vurgulanmak istenen, bölümün son ölçüsünün ilk iki ölçüyle aynı olduğu, ama bundan da önemlisi bu ölçünün birinci bölümün ilk ölçüsü ile içerdği seslerin seyri bakımından gösterdiği çarpıcı benzerliktir. Şayet bu iki ölçü karşılaştırılacak olursa, dördüncü bölümün son ölçüsünün, birinci bölümün ilk ölçüsünün tartımsal bakımdan sıkıştırılmış/hızlandırılmış bir biçimi olduğu da söylenebilir.

The image shows a musical score for a full orchestra. The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Clarinet (Clars.), Bassoon (Bans.), Horn (F. Hns.), Violin (Vlns. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Obs.). The score includes dynamic markings such as *sfz* and *sfz*, and performance instructions like *sans ralentir* and *sul G*. The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

### Örnek 48: Bölümün Son 7 Ölçüsü

### 3.2. 4. SENFONİ

1974 yılında bestelenen ve Saygun'un eser listesinde 53. sırada bulunan 4. Senfoni, dönemin CSO şefi Gotthold Ephraim Lessing'in isteği üzerine yazılmış ve aynı kişiye ithaf edilmiştir.<sup>108</sup> İlk seslendirilişi 10 Aralık 1976 tarihinde Gürer Aykal yönetimindeki<sup>109</sup> CSO tarafından yapılan ve İrkin Aktüze'nin *Müziği Okumak*<sup>110</sup> ile Olcay Kolçak'ın *A. Adnan Saygun*<sup>111</sup> başlıklı yayınlarında dört bölümlü olarak açıklanan eser, partisyonda açıkça görülebileceği gibi şu üç bölüme ayrılmıştır:

1. Deciso
2. Poco Largo
3. Con anima e molto deciso

Bununla birlikte eserin çalgılaması şu şekildedir: 3(pik). 2+ig. 2+bkl. 2+kfg/ 4.3.3.1/timp. vrm: zil+tomt+tamt+askd+tef+tnd+üçg+sil+tbl+çel./ arp / yaylılar. Buna göre, büyük orkestra için yazılmış olan eserin çalgılaması, küçük orkestra için yazılmış birinci senfoniden büyük bir farklılık göstermektedir. Bunun dışında dördüncü senfoninin, daha önce belirtildiği gibi, Saygun'un daha soyutlamacı bir biçemi benimsediği *ileri olgunluk* döneminde yazılmış olduğunu ve bu nedenle birinci senfoniye göre sahip olduğu biçemsel farklılığı da vurgulamak gerekmektedir. Bu yüzden, dördüncü senfoninin modal/töresel açıdan incelemesi yapılırken, birinci senfonideki gibi başlangıç ve bitişleri çoğunlukla kesin olarak belirlenebilen ezgilerle / ezgisel hatlarla sıklıkla karşılaşılması düşünülmediğinden, daha çok *modal bir ortam* içinde bulunan bölümlerin her

<sup>108</sup> İlyasoğlu, E. (2017). *Gürer Aykal Şefle yüz yüze*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 266. Ancak eserin *Peer Musikverlag* tarafından yapılan el yazması baskısında Lessing'e ithaf edildiğine dair herhangi bir ifade yer almamaktadır.

<sup>109</sup> İlk seslendirmenin Gürer Aykal'ın yönetiminde yapılmasının nedeni, eserin yazılış süreci içerisinde Lessing'in vefat etmiş olmasıdır.

<sup>110</sup> Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak (c. 4)*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 2002.

<sup>111</sup> Kolçak, O. (2005). *A. Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınevi. s. 100

birinin içinde zaman zaman belirgin duruma gelen ezgisel ve dizisel hatların esas alınacağını ve bunların taşıdığı düşünülen modal özellikler üzerine yorum yapılacağını belirtmek gerekmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, Saygun'un eserlerinde yatay hattın yanında dikey hattı biçimlendiren en önemli unsurun da Saygun'un aktardığı ve üzerinde durduğu töreler olduğu veya bu hatların törelerden kaynaklandığı düşünülmekle birlikte, böyle bir düşüncenin kesin sonuçlara varabilmesi için Saygun'un eserleri üzerinde daha kapsamlı ve karşılaştırmalı bir çalışma yapılması gerektiğinden, bu çalışmanın eserlerin yatay hatlarını incelemekle sınırlandırılmış olduğu tekrar vurgulanması gereken önemli bir ayrım noktasıdır.

4. senfoninin incelemesine geçmeden önce son olarak, eserin ilk seslendirilişini yönetmiş olan Gürer Aykal'ın aktardığı bir ayrıntıdan bahsetmenin önemli olduğu düşünülmektedir. Buna göre, Aykal tarafından eserin provasına çağrılan Saygun, prova esnasında partisyondaki iki ölçünün yerini yanlış yazdığını söyleyerek esasen nerede olmaları gerektiğini Aykal'a göstermiş, bunun üzerine partiyon ve partilerde gerekli değişiklik yapılmıştır. Ancak Aykal bu değişikliğin yayınevine bildirilmediğini ve sadece kendi kopyasında bulunduğunu belirtmiştir.<sup>112</sup> Anılan değişikliğin eserin hangi iki ölçüsünde yapıldığı bilinmemektedir. Bununla birlikte aynı yayında Aykal, ikinci bölümde kontrabasları bir sekizli aşağıdan istediğini ve Saygun'un bunu onayladığını da söylemiştir. Fakat değişiklikler yayınevine bildirilmediyse, bu durumda Aykal'ın istediği sekizli değişimi bütün bir bölüm için geçerli olamaz; çünkü bölümün başındaki kontrabas partisi zaten çalgının ses alanı bakımından sahip olduğu en pes sekizlide bulunmaktadır. Bu durumda, Aykal'ın kastettiği sekizli değişikliğinin ikinci bölümün belirli bir kısmı ile sınırlı olduğu düşünülmekte, ancak –eğer yapılan saptama doğru ise– bu değişikliğin de bölümün hangi kısımlarında yapıldığı bilinmemektedir.

---

<sup>112</sup> Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 81.

### 3.2.1. 1. Bölüm

Bölümü biçimlendiren temel fikir veya fikirler bütünü, yaylı çalgıların ilk 6 ölçüsünde aşağıda verildiği gibi görülebilir:

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

©Copyright 1987 by PEER MUSIKVERLAG GmbH

Vi. I  
Vi. II  
Vla.  
Vcll.  
Cb.

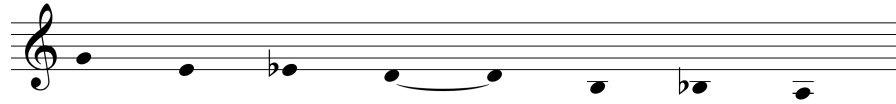
#### Örnek 49: 4. Senfoni 1. Bölümün İlk 6 Ölçüsü

Bu ilk altı ölçüde kullanılan seslere ve bunların aralık ilişkilerine bakıldığı zaman, temel fikirleri biçimlendiren dizinin, eşyedirimli düzeneğe uyarlanmış la bemol eksenli Nev' eser makam dizisi olduğu görülmektedir.

#### Şekil 59: La bemol Eksenli Nev' eser Makam Dizisi

Özellikle, verilen altı ölçünün son üç ölçüsünde, hem yatay hem de dikey açıdan, anılan makam dizisinin içerdiği sesler dışında başka bir sesin kullanılmamış olması dikkat çekicidir. Birinci ölçünün son sekizliğinden üçüncü ölçünün sonuna kadar süren kesitte ise, verilen makam dizisinin inici olarak ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci perdeleri arasındaki aralık ilişkilerinden kaynaklanan, alacalığa dayanan ve kendi içinde hızlanan bir sekans olduğu söylenebilir. Bu noktada bitişik alaca töre ile Nev' eser makam dizisi arasındaki

yakın ilişkiye dikkat çekmek gerektiği düşünülmektedir. Dikkat edilecek olursa, Şekil 59'da verilen la bemol eksenli dizinin karar sesi yarım perde tizleştirilecek olursa ve böylece sekizinci perdesi kullanımdan kaldırılırsa, bu dizi şu bitişik alaca töre ile aynı seslere sahip olur:



Şekil 60: Bitişik Alaca Töre Dizisi

Dolayısıyla, Saygun'un yatay hatları incelenirken bestecinin bu *geçişkenlikten* faydalanmış olduğunu/olabileceğini göz önünde bulundurmak ve bunun aynı zamanda kullanılan töre dizisinin türünü belirlemede zorluk yaratacağını, hangi töre dizisinin kullanıldığından tam anlamıyla emin olunamayacağını belirtmek gerekmektedir. Kimi zaman karar sesinin vurgulanmasıyla bu ayırım yapılabilir, ama 4. Senfoni gibi bestecinin *soyutlamacı* biçiminin hakim olduğu bir eserde, yukarıda belirtilen güçlkle çoğunlukla karşılaşıldığı vurgulanmalı ve bundan sonra yapılacak saptamalarda anılan iki töre türünün ortak seslere sahip olması durumu gözden uzak tutulmamalıdır.

1. prova numarasından iki ölçü önce trombonlarda duyurulan şu hat (verilen kesitte ikinci ölçü), bölümün ikinci ölçüsündeki sekansı bir yarım perde pese aktarılmış olarak tekrar etmektedir:



Örnek 50: Örnek 49'da Verilen 2. Ölçünün Trombon Partisindeki Görünümü ve Nev' eser'in Karakteristik Orta Bölgesinden Çıkma Örgen

Yukarıda verilen örnekteki üçüncü ve altıncı ölçülerde ise, bölüm boyunca duyulacak olan ve sırasıyla küçük ikili, büyük yedili ve tam sekizli hareketiyle biçimlenen önemli örgenlerden birinin ilk biçimi gösterilmektedir. Bu ölçülerdeki do – do bemol – si bemol seslerinin ve bu seslere bağlı örgenin, Nev' eser

makam dizisinin orta bölgesindeki iki küçük ikiliden (Şekil 59'da fa bemol – mi bemol – re) oluşan özgün aralık yapısından kaynaklanmış olduğunu söylemenin olanaklı olduğu düşünülmektedir.

1. prova numarası ile birlikte yaylılarda duyulan ezgisel hatları tanımlamak, daha doğrusu tek bir türe ait olarak saptamak, yukarıda bahsedilen gerekçelere dayanarak son derece güçtür.



**Örnek 51: 4. Senfoni 1. Bölüm / 1. Prova Numarası İle Birlikte Yaylılarda Duyulan Dizisel Hatlar**

Birinci keman partisindeki dizisel hattın başlangıcı mi bemol eksenli Karcıgar makam dizisini çağrıştırırken, hem sol bemol sesinin kullanılmamış hem de si çift bemol sesinin la bekar olarak yazılmış olması, bizi bu saptamanın şüpheli olduğu sonucuna götürür. Partinin sonunda ulaştığı la bemol notası ve birinci ölçünün ikinci dörtlük zamanından sonra kullanılan sesler göz önünde bulundurulursa, bu kesitte duyuluş bakımından hakim olan dizinin la bemol eksenli şu Zirgüleli Hicaz makamı dizisi olduğu söylenebilir:



**Örnek 52: La Bemol Eksenli Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi**

Ancak bu saptamanın doğruluğunu şüpheli kılan durum, dizinin içinde yer alan si çift bemol ve fa bemol seslerinin, sırasıyla la bekar ve mi bekar notalarıyla gösterilmiş olmasıdır. Anılan notaları içeren sol eksenli ayırık alaca töre ise, verilen kesitin bağlı bulunduğu diziyi tanımlamakta bir başka olasılık olarak görülebilir; ancak bu durumda da re bemol notası anılan töre dizisine yabancı bir ses durumuna gelmektedir. Dolayısıyla, belirtilen kesitin tek bir türle değil, yukarıda ifade edilmiş olan üç farklı dizi türünün özgün bir birleşiminin sonucu olarak tanımlanabileceğini belirtmekle yetinmek durumunda olduğumuzu

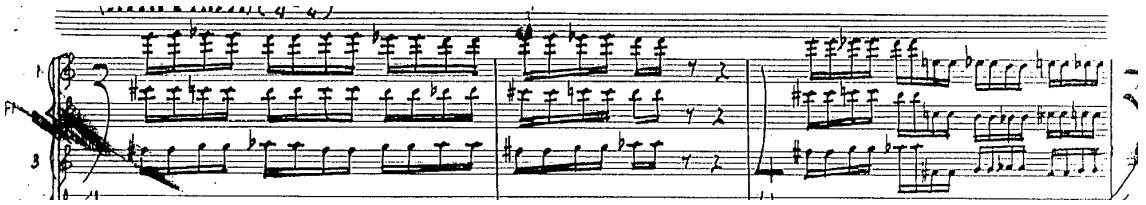


Buna göre, anılan partilerin do diyez eksenli Nev' eser makam dizisine ait olduğu söylenebilir:



Şekil 62: Do Diyez Eksenli Nev' eser Makam Dizisi

2. prova numarasından bir ölçü sonra flüt grubunda duyulan şu kesitte de, daha önce belirtildiği gibi, Nev' eser makam dizisinin inici olarak üçüncü, dördüncü ve beşinci perdelerinin oluşturduğu, küçük ikili aralığa sahip üç sesin artarda sıralanmasından kaynaklanan örgenin bulunduğu görülmektedir.



Şekil 63: Örnek 60'da Verilen Örgenin Flüt Grubunda Yeniden Görünümü

3. prova numarasından iki ölçü önce başlayan kısımınsa, olduğu gibi şu yarım perdeli beş sesli diziye (*diton pentatonik*) dayandığı ve bütün partilerde sadece bu diziye ait seslerin kullandığı görülmektedir:



Şekil 64: Örnek 55'te Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Yarım Perdeli Beş Sesli Dizi

Anılan kesit, bütün partilerle birlikte Örnek 55'te gösterilmiştir. 4. prova numarasından dört ölçü önce başlayan birinci keman partisindeki ezgisel hat ise, do diyez (re bemol) eksenli Nev' eser makam dizisi üzerine kurulmuştur. Örnek 56'da verilen bu hattın sonunda kullanılan ve esasen dizi içerisinde yer almayan fa notasının, do diyez – re diyez – mi notalarıyla birlikte kullanılmasının, ezgisel hattın bitişinde bir Sabâ çeşnisi oluşturduğunu söylemenin olanaklı olduğu düşünülmektedir. Bunun yanında, Örnek 57'de üflemeli çalgı partilerinin verildiği kesit, anılan makam dizisinin varlığını, figüratif



kullanım yoluyla daha da belirginleştirmektedir. Dikkat edilecek olursa, üflemeli çalgı partilerinin sadece dizi seslerini içerdiği görülecektir.

Örnek 55: Yarım Perdeli Pentatonik Dizinin Kullanıldığı Kesit



Örnek 56: Do Diyez Eksenli Nev'eser Makam Dizisi Üzerine Kurulan Ezgisel Hat

Örnek 57: Re Bemol Eksenli Nev'eser Makam Dizisinin Figüratif Kullanımı

5. prova numarası ile birlikte başlayan ve aşağıda verilen klarinet partisi de, aynı makam dizisinin özelliklerini göstermektedir. Ancak burada ezgisel hattın tek bir eksene bağlılığını saptamak olanaksızdır. Her ne kadar ilk iki ölçü, Şekil 62'de verilmiş olan dizi seslerini içerse de, üçüncü ölçü ile altıncı ölçü arasında eksenin yarım perde kayarak pesleştiği düşünülmektedir. Yedinci ile onbirinci ölçü arasında ise makam dizisinin karakteristik bölgelerinin özgürce kullanıldığı görülmektedir.

Örnek 58: Nev'eser Makam Dizisi Etkisindeki Klarinet Solo

Birinci keman partisinde 7. prova numarası ile birlikte gelen ezgisel hatta, Karcıġar beşlisini temsil ettiği düşünölen eksik beşli aralığı ile, Nev' eser makam dizisinin karakteristik orta bölgesinin bireşiminden yola çıkan bir yaklaşımın bulunduğu saptanabilir. Bu hattın 6. ölçüsünden itibaren ezgisel hattın dayandığı seslerin yarım perde pesleştirildiği görölmektedir.

**Örnek 59: Karcıġar Beşlisi ile Nev' eser'in Orta Bölgesinin Bireşiminden Doğan Ezgisel Hat (4. Ölçüden İtibaren)**

7. prova numarasından iki ölçü önce başlayan obva partisinde ise, özellikle hattın tartımsal devinim kazandığı son kısımlarına doğru belirginleşen, fa diyez eksenli Zirgüleli Hicaz dizisinin etkisi gözökmektedir:

**Örnek 60: Fa Diyez Eksenli Zirgüleli Hicaz Dizisinin Etkisindeki Figüratif Hat**

8. prova numarasından iki ölçü önce birinci keman – ikinci keman – viyola grubunda görölen şu dizisel hatlar, açık bir biçimde mi bemol eksenli Karcıġar makam dizisi üzerine kurulmuştur:

**Örnek 61: Mi bemol Eksenli Karcıġar Makam Dizisi Üzerine Kurulmuş Dizisel Hatlar**

8. prova numarasından dört ölçü önce giren klarinet partisinde ise, yukarıda verilen seslerle aynı sesler üzerine kurulan, ancak yukarıda verilen kesitte kaçınılan si bemol sesinin kullanılmasıyla daha çok fa eksenli Hicaz makam dizisinin etkisini gösteren şu dizisel hat yer almaktadır:



**Örnek 62: Fa Eksenli Hicaz Makam Dizisinin Etkisindeki Dizisel Hat**

Örnek 61’de verilen kesitin bağlı bulunduğu düşünülen makam dizisinin varlığını güçlendiren bir diğer etken ise, anılan kesitle aynı anda üflemeli çalgılarda duyulan şu dizisel hatların içerdiği seslerin, belirtilen makam dizisi ile örtüşüyor olmasıdır:



**Örnek 63: Mi bemol Eksenli Karcıçar Makam Dizisinin Kullanımına Bir Başka Örnek**

9. prova numarası ile birlikte sırasıyla klarinet ve bas klarinet partilerinde şu ezgisel hatlar duyulmaktadır:



**Örnek 64: 4. Senfoni 1. Bölüm 9. Prova Numarası İle Birlikte Duyulan Ezgisel Hatlar**

Klarinet partisindeki ezgisel hat, açıkça tam perde - yarım perde sıralamasını takip eden oktatonik dizi üzerine kurulmuştur. Ancak bu diziyi, Saygun’un halk

müziğinden kaynaklanan ses malzemelerini kullanımı bakımından, iç içe geçmiş üç adet Karcığar beşlisi olarak görmenin de olanaklı olduğu düşünülmektedir.

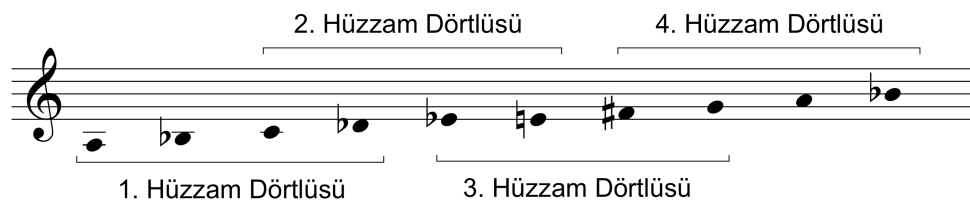


**Şekil 65: Örnek 64'te Kullanılan Oktatonik Dizi / İç İçe Geçmiş 3 Adet Karcığar Beşlisi**

Örnek 64'te klarinet partisinin devamında bas klarinette duyulan ezgisel hat ise, mi eksenli hüzzam dörtlüsünün ardından, bölümün başındaki ana örgenlerden biri olan ve alaca harekete dayanan inici sekansın benzer bir biçimini, yönü tersine çevrilmiş olarak içermektedir. Bunu izleyen ve yeniden klarinette duyulan ezgisel hatta, bir önceki hattın tamamlayıcısı olarak birbirini izleyen hüzzam dörtlülerinin bulunduğu görülmektedir. Bu dörtlülerin artarda sıralanması sonucu da bir oktattonik dizi oluşmakta, ancak Şekil 65'te verilen dizinin dayandığı kalıbın tersine, bu dizi yarım perde – tam perde kalıbını izlemektedir. Anılan kesit ve bu kesitin bağlı bulunduğu, dört hüzzam dörtlüsünün birbirine eklenmesinden oluşan dizi aşağıda verilmiştir.

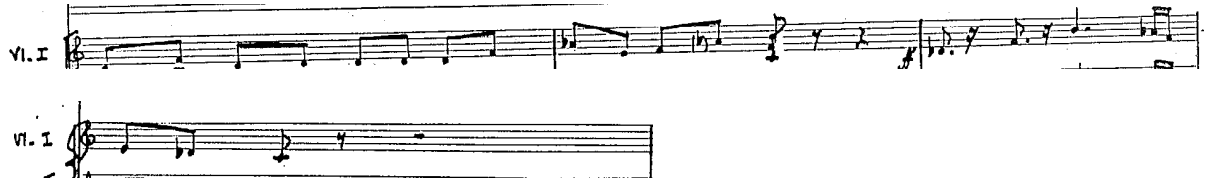


**Örnek 65: Örnek 64'te Verilen Hattın Devamında Yer Alan ve Oktatonik Dizinin Diğer Biçimini İçeren Hat**



**Şekil 66: Örnek 65'te Kullanılan Oktatonik Dizi / İç İçe Geçmiş 4 Adet Hüzzam Dörtlüsü**

10. prova numarası ile birlikte yaylıların tümünde duyulan ezgisel hattın, do eksenli Zırgüleli Hicaz makam dizisinden türemiş olduğu son derece açıktır. Aşağıda, anılan kesitin sadece birinci keman partisi verilmiştir:



**Örnek 66: Zirgüleli Hicaz Makam Dizisinin Kullanıldığı Ezgisel Hat (3. ve 4. Ölçü)**

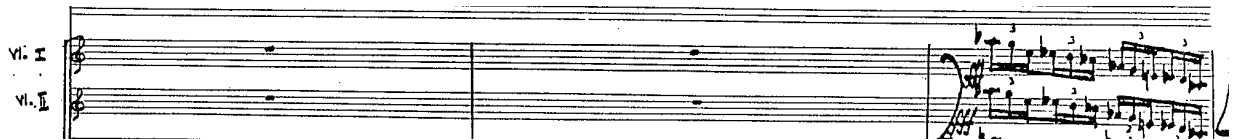
11. prova numarasından dört ölçü önce birinci keman partisinde duyulan şu ezgisel hat da, görüldüğü gibi oktatonik dizi kullanımının bir diğer örneğini oluşturmaktadır:



**Örnek 67: Oktatonik Dizi Kullanımının Bir Diğer Örneği**

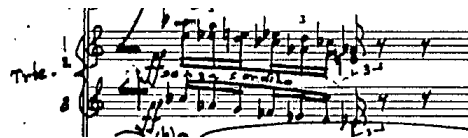
Şunu da şimdiden belirtmek gerekir ki oktatonik dizinin iç içe geçmiş üç adet Karcıgar beşlisi olarak kullanımının en belirgin örneği, üçüncü bölümle ilgili inceleme metninin başında gösterilecektir.

11. prova numarasından dört ölçü sonra gelen birinci ve ikinci kemanlarındaki şu hat, Nev' eser makam dizisinin kullanıldığı bir başka yer olarak gösterilebilir:



**Örnek 68: Nev'eser Makam Dizisinin Kullanımına Bir Başka Örnek**

12. prova numarasından bir ölçü önce trompet partisinde yer alan şu dizisel hat da, Örnek 68'de verilen hattın tekrarıdır:



**Örnek 69: Örnek 68'deki Dizisel Hattın Trompetlerde Yeniden Görünümü**

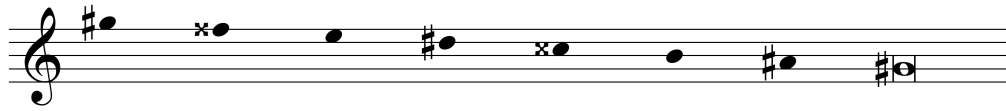
Bunun ardından, 12. prova numarası ile birlikte ilk önce birinci kemanda duyulan ve ardından tüm yaylı partilerine yayılan figüratif hattın sol diyez eksenli Karcıgar beşlisinden oluştuğu görülmektedir.



Örnek 70: Sol Diyez Eksenli Karcığar Beşlisi Üzerine Kurulan Figüratif Hat

13. prova numarasından üç ölçü önce giren ve bir ezgisel hat olarak ön plana çıkan trombon partisinin de sol diyez eksenli Nev' eser makam dizisi üzerine kurulduğu düşünülmektedir. Ancak aşağıda verilen kesitin yedinci ölçüsünde trompetleri girişiyile birlikte ezgisel hattın bağlı bulunduğu dizinin fa eksenli Hicaz makam dizisine evrilmiş olduğu söylenebilir. Adı geçen iki dizinin eşyedirimli düzeneğe uyarlanmış biçimleri, sırasıyla Şekil 67 ve 68'de gösterilmiştir.

Örnek 71: Nev' eser ve Hicaz Makam Dizilerinin Kullanıldığı Kesit

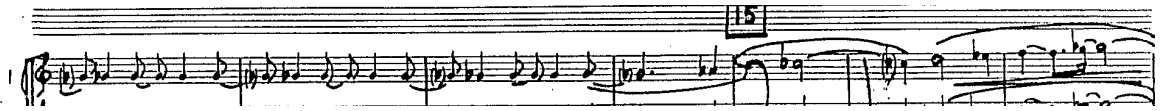


Şekil 67: Sol Diyez Eksenli Nev' eser Makam Dizisi



Şekil 68: Fa Eksenli Hicaz Makam Dizisi

15. prova numarasından bir ölçü önce başlayan ve aşağıda verilen flüt partisindeki ezgisel hattın da, si bemol eksenli Hicaz makam dizisine bağlı bulunduğu söylenebileceği düşünülmektedir:



Örnek 72: Si Bemol Eksenli Hicaz Makam Dizisini Kullanan Ezgisel Hat

19. prova numarasından bir ölçü sonra obvada duyulan ve ardından flütlere yayılan ezgisel hattın içerdiği sesler göz önünde bulundurulduğunda, anılan hattın sol diyez eksenli Zırgüleli Hicaz makam dizisinin içinde bulunduğu görülmektedir. Karşılaştırma yapmak için Şekil 52'de verilmiş olan dizinin anarmonik biçimine başvurulabilir.



Örnek 73: Sol Diyez Eksenli Zırgüleli Hicaz Dizisi Üzerine Kurulan Ezgisel Hat

20. prova numarasından bir ölçü sonra başlayan kesitte ise, Örnek 55'te verilen kesite benzer biçimde beş sesli bir dizinin kullanıldığı görülmektedir. Bu dizi, kesitin aşağıda verilen kısmında görülebileceği gibi, ilk iki ölçüde sol diyez sesini içerirken, 9/8'lik ölçü biriminin geldiği üçüncü ölçüden itibaren sol bekar

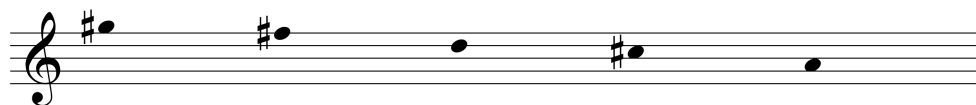


sesini içermektedir. Bu beş sesli dizinin karar sesini kesin olarak saptamak zor olmakla birlikte, birinci trombona duyulan la sesinin duyuluş bakımından karar sesi etkisi yarattığının söylenebileceği düşünülmektedir. Bununla birlikte verilen kesitteki yaylı çalgı partilerinin, beş sesli dizi içerisinde bulunmayan sesleri kullanarak bu diziyi beş sesli bir diziden yedi sesli bir diziyeye dönüştürdüğüne saptanabileceği düşünülse de, anılan kesitin duyuluş bakımından beş sesli dizinin etkisi altında bulunduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

The image displays a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bass Clarinet (Cl. B.), and Bassoon (Fag.). The string section includes Violins I and II (Vi. I, Vi. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl. / Kb.). The score is written in 3/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamics. A specific section of the score is highlighted with a box, indicating the focus of the analysis.

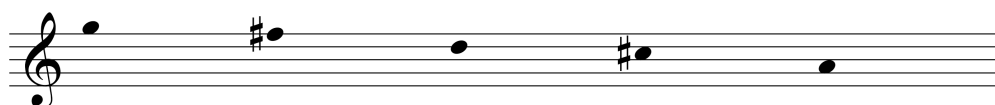
Örnek 74: Beş Sesli Dizinin Etkisi Altındaki Kesit

Buna göre, Örnek 74'te verilen kesitin ilk iki ölçüsünün dayandığı dizi şu yarım perdeli beş sesli dizidir:



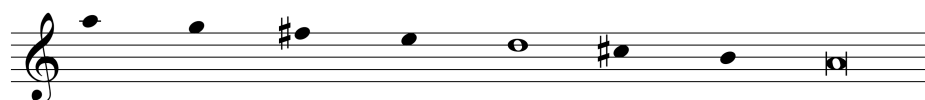
Şekil 69: Örnek 75'in İlk İki Ölçüsündeki Yarım Perdeli Pentatonik Dizi

Yukarıda verilen dizideki sol diyezcin yarım perde pesleşmesiyle ortaya çıkan diğer beş sesli dizi ise şu şekildedir:



Şekil 70: Şekil 69'da Verilmiş Olan Beş Sesli Dizinin Değişmiş Hali

Bunun dışında, daha önce belirtildiği gibi yaylı çalgılardaki sesler göz önünde bulundurulursa şu dizi ortaya çıkmaktadır:

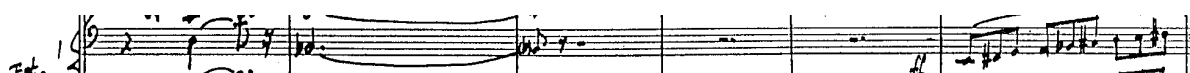


Saygun'un anlatımına göre yukarıda verilmiş olan dizi, ezgi içinde re notasının bir orta durak işlevi görmesi nedeniyle, la eksenli *ayrık lid töresi üst çevrimine (hiperlidyen)* karşılık gelmektedir.

22. prova numarasından dört ölçü önce fagot ve viyolonsel partilerinde başlayan, ardından bütün yaylı ve tahta üflemeli çalgılara yayılan kesitte ise, ekseni belirlenemeyen ve hicaz tetrakordu ile frig tetrakordunun birleşiminden oluşan şu dizi kullanılmıştır:



Şekil 71: Frig ve Hicaz Tetrakordlarının Bitişik Birleşiminden Oluşan Ekseni Belirsiz Dizi



Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Piccolo
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. 1
- Cl. 2
- Cl. B.
- Fpt. 1
- Fpt. 2
- C.Fpt.
- Cor. 1
- Cor. 2
- Cor. 3
- Cor. 4
- Trba. 1
- Trba. 2
- Trba. 3
- Trombi. 1
- Trombi. 2
- Trombi. 3
- Tuba
- Timp.
- Tamb. de Basque
- Perc.
- Harp
- Vi. I
- Vi. II
- Viola
- Vcllo.
- C.B.

The score is written in a single system with three measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written in a clear, legible hand.

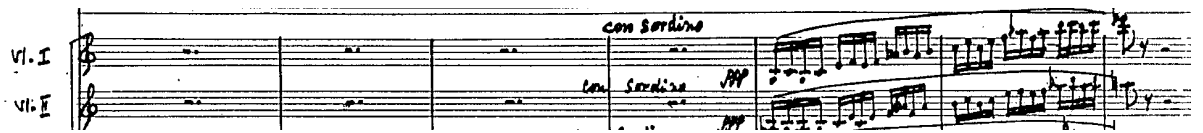
Örnek 75: Şekil 71'de Verilen Dizinin Kullanıldığı Kesit

23. prova numarasından iki ölçü önce birinci ve ikinci kemanlarda duyulan şu dizisel hattın, içerdiği sol diyez notası bir geçit sesi olarak değerlendirilirse, si eksenli Nev' eser makam dizisinin üzerine kurulmuş olduğu söylenebilir:



Örnek 76: 23. Prova Numarasından İki Ölçü Önce Birinci ve İkinci Kemanlarda Bulunan Dizisel Hat

24. prova numarasından iki ölçü yine birinci ve ikinci kemanlarda duyulan şu dizisel hattın ise, do eksenli Zırgüleli Hicaz makam dizisi üzerine kurulduğu görülmektedir:



Örnek 77: Do Eksenli Zırgüleli Hicaz Makam Dizisi Üzerine Kurulan Dizisel Hat

27. prova numarası ile birlikte başlayan ve tartımsal örgeni ilk olarak trompet grubunun duyurduğu, 28. prova numarasına kadar süren kısımda, giderek her bir partinin eklenmesi sonucu dikey olarak ortaya mi bemol eksenli *hipodor töre dizisi* çıkmaktadır. Bu kesitin başlangıcı ve anılan töre dizisi aşağıda gösterilmiştir.

Örnek 78: Mi bemol Eksenli Ayırık Dor Alt Çevrimi Dizisinin Kullandığı Kısımın Başlangıcı



Şekil 72: Mi Bemol Eksenli Hipodor Töre Dizisi

28. prova numarasından üç ölçü sonra birinci keman – ikinci keman – viyola partilerinde Örnek 56’da verilen ezgisel hattın bir tekrarı olarak duyulan şu hat da, aynı şekilde Nev’eser makam dizisinin özelliklerini göstermektedir:



Örnek 79: Örnek 56’da Verilen Ezgisel Hattın Kısmi Değişikliğe Uğrayarak Yapılan Tekrarı

29. prova numarasıyla birlikte sırasıyla İngiliz kornosu, klarinet ve küçük flüt – İngiliz kornosu – çelesta partilerinde duyulan ezgisel hattın, fa diyez eksenli Hicaz makam dizisine bağlı bulunduğu ve bu dizinin ilk altı sesiyle oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, ezginin seyrinde bulunan re diyez notasının, altıncı derecenin kararsızlığının yarattığı iki seçenektan birini temsil etmiş olduğunun düşünüldüğünü ayrıca belirtmek gerekmektedir. Aşağıda, bu ezgisel hattın klarinet partisindeki görünümü verilmiştir:



Örnek 80: 29. Prova Numarası İle Birlikte Duyulan Hicaz Makam Dizisine Bağlı Olan Ezgisel Hat

29. prova numarasından sekiz ölçü sonra gelen ve bölümün kapanış grubunu başlatan ölçüde ise, si eksenli Nev’eser makam dizisinin ilk beş sesi inici olarak duyurulmaktadır. Anılan kesitin yaylı çalgı partilerindeki görünümü aşağıda gösterilmiştir.



**Örnek 81: Bölümün Sonunda Si Eksenli Nev' eser Makam Dizisinin İlk Beş Sesinin İnci Olarak Duyurulması**

Yukarıda verilen ölçülerin ardından bölüm, baştaki gibi La bemol eksenli Nev' eser makam dizisinden kaynaklanan ana örgenleri aynı şekilde duyurarak son bulur.

### 3.2.2. 2. Bölüm

Birinci senfonide olduğu gibi, batı müziği tarihinde eski bir çoksesli/ çok hatlı biçim olan pasakalya biçiminde yazılmış dördüncü senfoninin ikinci bölümünün, dizisel olarak, eksen özelliği kazanmış olan mi bemol sesinin çevresinde şekillendiği veya dolaştığı görülmektedir. Bölümün ilerleyişinde gözlenen ve zaten pasakalya biçiminin bir özelliği olarak giderek yoğunlaşan kontrapuntal hatların eşzamanlılığı ve süreğenliği, bununla birlikte aynı eksene bağlı olsalar bile bu hatların birbirinden bağımsız olma ve iç içe geçme durumu, ilgili kısım veya anlarda bağlı bulunan töre dizisinin türünü kesin olarak belirlemeyi çoğunlukla olanaksız kılmaktadır. Bu düşünceden hareketle, bölüm içerisinde bulunduğu düşünülen töre türlerinin saptaması, kimi zamanlarda ezgisel olarak ön plana çıkıp ortak bir ses dizisini kullanan partiler üzerinde yapılacaktır. Ancak şurası da unutulmamalıdır ki bu saptamalar bölümün içinde gelip geçen ve çoğunlukla süreğenliğini kaybetmeyen ezgisel hatların belirli kesitleri için geçerli olduğundan, bütün bir hattın saptanan töre türüne ait olduğu yanılgısına düşülmemelidir.

Yukarıda bahsedilen ve bir ezgisel veya dizisel hatta kendi içinde sürekli bir değişiklik ve dönüşüm eğilimini ifade eden durum, birinci senfoninin ikinci bölümündeki sürekli bas ezgisinin aksine, bu bölümün sürekli bas ezgisi için de

geçerlidir. Bölümün en başında kontrabas ve viyolonsel partilerinde duyulan bu hat, geleneksel pasakalya biçiminde olduğu gibi sürekli ve aynı şekilde tekrar etmez. Tam tersine, çoğunlukla kesintiye uğradığı gibi kendi içinde de sürekli bir değişim geçirdiği görülmektedir.

The image displays a musical score for two sections. The top section is for Violoncelli and Contrabassi, showing a complex, rhythmic bass line with many beamed notes and rests. The bottom section is for Violini and Contrabasso, also showing a complex bass line with beamed notes and rests. The notation is in a 3/4 time signature and includes dynamic markings like 'cresc.' and 'cresc.'.

#### Örnek 82: 4. Senfoni 2. Bölümün Sürekli Bas Ezgisinin İlk Biçimi

Yukarıda verilen sürekli bas ezgisinin dizisel açıdan gösterdiği en temel iki özellik, mi bemol eksenli olması ve Karcıçar beşlisini barındırmasıdır. Fakat bu ezginin baştan sonra mi bemol eksenli Karcıçar makam dizisine bağlı bulunduğunu söylemek, ezginin en başında yer alan si bemol notası sebebiyle olanaksızdır. Bunun yerine, ezginin genel hatları itibariyle şu hipodor töre dizisine bağlı bulunduğu ama çoğunlukla beşlinin yarım perde pesleştirilmesi yoluyla Karcıçar özelliği gösterdiğini söylemenin daha doğru olacağı düşünülmektedir:

The image shows a simple melodic line on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a series of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. This represents the Hipodor Töre scale.

#### Şekil 73: 4. Senfoni 2. Bölümün Genel Olarak Bağlı Bulunduğu Düşünülen Hipodor Töre Dizisi

Bunun dışında, ezginin 6. – 8. ve 12. – 13. ölçüleri arasında anılan makam dizisinden uzaklaştığı görülmektedir. Buna göre, 6. – 8. ölçüler arasında kalan kısımda, hicaz dörtlüsünün varlığı belirginleşmekte ve anılan kesitin eksen sesinin fa diyez veya do diyez gibi algılandığı düşünülmektedir, ancak bu kesit anılan iki sestten herhangi birinde bir kalış yapmadığı görülmektedir. 12. – 13.

ölçüler arasında yer alan kesitte ise Karcığar beşlisinin sol diyez sesi üzerinden yapılan aktarımı yer almaktadır.

8. ölçüde viyola partisinde yer alan şu ezgisel hat, bölümün ana ezgisinin / ezgisel hattının ilk görünümüdür:



#### Örnek 83: 4. Senfoni 2. Bölümün Ana Ezgisel Hattının İlk Görünümü

Diğer partilerdeki girişlere bakılacak olursa, hiçbirinin Örnek 83'te verilen ezgiyi birebir taklit etmediği ancak her birinin ana ezgiden türeyen, dolayısıyla *aynı kökün farklı yansımaları* olarak değerlendirilebilecek veya bir bütünü tamamlayan kısımları temsil eden ezgisel hatlar olduğu anlaşılmaktadır. Örnek 83'te verilen ezgisel hattın bağlı bulunduğu dizisi, içerdiği seslere bakılacak olursa, Karcığar beşlisi olarak tanımlanabilir. Hattın sonuna doğru bir işleme sesi olarak kullanılan do bemol notasının ise, hem, daha önce açıklandığı gibi, iç içe geçen Karcığar beşlilerinden oluşan oktatonik diziye bağlı bir ses olarak hem de altıncı derecenin kararsızlığının bir simgesi olarak tanımlanabileceği düşünülmektedir.

2. prova numarası ile birlikte viyolonsel ve kontrabas partilerinde yer alan sürekli bas ezgisinin başlangıcının tam perde tizleştirildiği, ancak sonunda karar sesi olarak yeniden mi bemol notasına döndüğü görülmektedir.



#### Örnek 84: Sürekli Bas Ezgisinin Farklı Bir Görünümü



3. prova numarası ile tahta üflemeli çalgılarda yer alan şu figüratif hattın çok açık biçimde, bölümün bağlı bulunduğu ana dizinin bir önbiçimi olan mi bemol eksenli *anhemiton pentaton* dizi üzerine kurulduğu görülmektedir:

Örnek 85: Mi bemol Eksenli Anhemiton Pentaton Dizi Üzerine Kurulan Figüratif Hat

Şekil 74: Örnek 85'te Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Yarım Perdesiz Beş Sesli Dizi (Anhemiton Pentaton)

3. ile 4. prova numaraları arasında kalan ve aşağıda verilen birinci keman – ikinci keman – viyola partilerinin, genel olarak mi bemol eksenli diziyeye bağlı bir ezgisel seyir göstermekle birlikte, birinci keman partisinin, üçüncü ve beşinci ölçüleri arasında dizisel açıdan değişikliğe uğrayarak sol bemol eksenli Nev' eser makam dizisinin özelliklerini gösterdiği veya bu makam dizisine bağlı özgün ezgisel seyri genel bir ezgisel ilerleyiş içerisinde *çeşni* olarak kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte, verilen kesitin son ölçüsünde bütün partilerin mi eksenine kaymış oldukları, gözlemlenen bir diğer durumdur.



**Örnek 86: Ezgisel Hatların Gösterdiği Dizisel Dönüşüme Dair Bir Örnek**

4. prova numarası ile birlikte duyulan ve viyolonsel partisinde yer alan şu ezgisel hattın da, diğer partilerde kullanılan seslere bakılıp eksen sesinin yarım perde tizleşmiş olduğu göz önünde bulundurulduğunda, mi eksenli Nikriz makam dizisi içinde değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

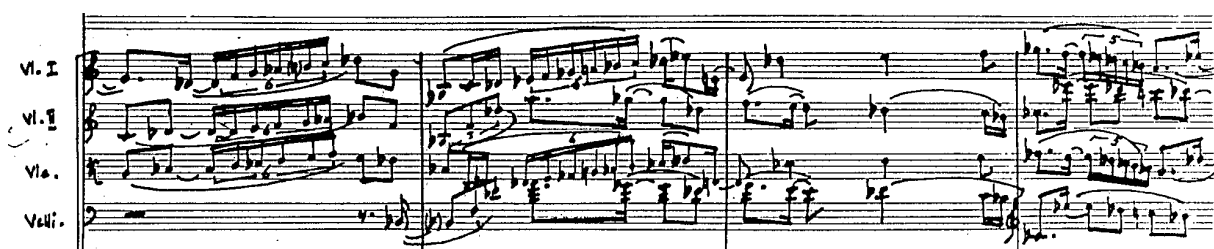


**Örnek 87: Nikriz Makam Dizisi İçinde Olduğu Düşünülen Ezgisel Hat**



**Şekil 75: Mi Eksenli Nikriz Makam Dizisi**

Yukarıda verilen kesitin devamı olan ve aşağıda verilen yaylı çalgı partilerinin ilk üç ölçüsünde ise, ezgisel hatların giderek fa eksenli Zırgüleli Hicaz makam dizisinin etkisi altına girdikleri, ancak son ölçüyle birlikte yeniden mi bemol eksenine döndükleri görülmektedir.



**Örnek 88: Ezgisel Hatlarda Zırgüleli Hicaz Makamının Bir Renk Olarak Kullanılması**

Bu saptamanın doğruluğunu güçlendirdiği düşünülen bir başka etken ise, anılan makam dizisinin, Örnek 88'de verilen yaylı çalgı partileriyle aynı zaman aralığı içinde bulunan aşağıdaki üfleli çalgı partilerinin üçüncü ölçüsünde açık bir biçimde görünür olmasıdır:

**Örnek 89: Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisinin Kullanımına Bir Başka Örnek**

5. prova numarasından üç ölçü sonra başlayan ve aşağıda verilen yaylı çalgı partilerine ait kesitte, dizisel bir görünüme sahip olan hatların, Şekil 73'te verilen mi bemol eksenli ana / çatı diziye bağlı olarak ilerledikleri görülmektedir:

**Örnek 90: Ana Diziye Bağlı Olarak İlerleyen Dizisel Hatlar**

6. prova numarası ile birlikte başlayan dizisel hat ise, aşağıda görülebileceği gibi, karcığar beşlisi ile iki adet hicaz dördlüsünden oluşmaktadır.

**Örnek 91: Karcığar Beşlisi ve Hicaz Dördlüsünden Oluşan Dizisel Hat**

Yukarıdaki hattın diğer partilerde taklide dayalı bir biçimde işlenmesinin ardından bu kısmı takip eden ve aşağıda verilen kesitte ise, hicaz dördlüsünün etkisi altındaki hatların bağlı bulunduğu dizinin do diyez eksenli Nev' eser makam dizisi olduğunu, ancak daha önce ifade edildiği gibi, hatların herhangi

bir seste karar kılmayan akışkanlığı, bu dizinin sol diyez eksenli Zirgüleli Hicaz makam dizisine karşılık geldiği şeklinde yorumlanabileceğini de göstermektedir. Bununla birlikte, aşağıda verilen kesitin viyola partisinin ilk ölçüsündeki son dörtlükte kullanılan fa bekar sesi, ilk bölümden hatırlanacağı gibi, yukarıda anılan dizilerin içinde kullanılan *Sabâ çeşnisine* işaret etmektedir. Ayrıca, Karcıgar beşlisinin kullanımının birinci keman partisinin ilk ölçüsünün sonuyla ikinci ölçüsünün ilk iki dörtlük zamanı arasında sürdüğünün görüldüğünü belirtmek gerekmektedir.



**Örnek 92: Do Diyez Eksenli Nev' eser veya Sol Diyez Eksenli Zirgüleli Hicaz Makam Dizisine Bağlı Olduğu Düşünülen Ezgisel Hat Kesiti**

7. prova numarasından dört ölçü sonra başlayan ve aşağıda verilmiş olan kesitin, si eksenli hipodor töresi üzerine kurulmuş olduğu görülmektedir. Bununla birlikte ezgisel hattın, anılan törenin önbiçimini işaret eder bir biçimde kesitin sonunda sahip olduğu pentatonik yapının varlığına da dikkat çekmek gerekmektedir.



**Örnek 93: Si Eksenli Hipodor Töresi Üzerine Kurulmuş Ezgisel Hat**

Yukarıda verilen kesiti izleyen iki ölçüde ise ezgisel olarak iç içe geçmiş iki Karcıgar beşlisi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, ikinci ölçünün başına kadar süren ezgisel hattı biçimlendiren mi eksenli Karcıgar beşlisi iken, fa bekar sesinin duyulmasıyla beşlinin ekseninin si notasına kaymış olduğu görülmektedir.

Kesitin başında duyulan do diyez sesini ise, mi eksenli Karcıgar dizisinin altıncı derecesi olarak yorumlamanın olanaklı olduğu düşünülmektedir.

Example 94 shows a musical score for four staves: VI-I, VI-II, Vla., and Vcllo. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The VI-I and VI-II staves have a treble clef, while the Vla. and Vcllo. staves have a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Örnek 94: Örnek 93'ü İzleyen Ölçülerde Görülen Karcıgar Beşlileri

8. prova numarasıyla birlikte duyulan ve yukarıda verilen kesiti izleyen ölçülerdeki ezgisel hatların, partilerin içerdiği sesler göz önünde bulundurulursa, bölümün ana dizisi üzerine kurulmuş oldukları görülmektedir. Bununla birlikte, birinci kemanların dördüncü ölçüsü ile viyolonsel ve kontrabas partilerinin yedinci ölçüsünde görülen la bekar sesinin, ana dizi içerisinde bir *Nikriz çeşnisi* oluşturduğunu belirtmek gerekmektedir.

Example 95 shows a musical score for five staves: VI-I, VI-II, Vla., Vcllo., and c.b. The score is in a key with one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The VI-I and VI-II staves have a treble clef, while the Vla., Vcllo., and c.b. staves have a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Example 95 shows a musical score for five staves: VI-I, VI-II, Vla., Vcllo., and c.b. The score is in a key with one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The VI-I and VI-II staves have a treble clef, while the Vla., Vcllo., and c.b. staves have a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Örnek 95: Mi bemol Eksenli Hipodor Töresine Bağlı Ezgisel Hatlar

Yukarıdaki kesiti izleyen ölçülerde ise, dizinin giderek Karcıgar dizisine dönüştüğünü gözlemek mümkündür. Bunun en önemli belirtisi, aşağıda verilen kesitte birinci ve ikinci kemanların ikini ölçüsünde duyulan si çift bemol notasıdır:



**Örnek 96: Ana Dizinin Karcıġar Görünümünü Kazandıġı Kesit**

10. prova numarasıyla birlikte duyulan kısımda ise, ezgisel hatların yeniden ana dizi seslerin baġlı biçimde ilerlediġi görülmektedir:



**Örnek 97: Ezgisel Hatların Yeniden Ana Dizi Seslerini Kullandıġı Bir Kesit**

11. prova numarasından iki ölçü sonra duyulan ve ašaġıda yaylı çalgı partileri verilmiš kesitte, ezgisel hatların ana diziden ayrılarak ilk dört ölçüde do eksenli Zirgüleli Hicaz makam dizisiyle šekillendirildiġi, son dört ölçüde eksenin fa sesine kaydıġı görülmektedir:



**Örnek 98: Zirgüleli Hicaz Makam Dizinin Kullanıldıġı Ezgisel Hatlar**

Bunu izleyen ve 12. prova numarasıyla birlikte gelen ölçüler bölümün kapanıš bölmesini olušturmakta ve bölümün bašında duyulan hatları içermektedir. Bu sebepten ötürü, anılan kısımda yer alan hatların baġlı bulunduġu töreler daha önce açıklanmıš olduġundan, bu hatların yeniden açıklanmasına gerek görülmemektedir. Buna karšın, bölümün son üç ölçüsünü, ana dizinin

pentatonik görünümünü içermesi sebebiyle göstermenin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu görünüm, Saygun'un, halk müziğinin temelinde yattığını belirttiği beş sesli dizileri, özgün eserlerinde de müziğini belirleyici bir ana unsur olarak ele aldığı veya eserlerinin dizisel malzemelerinin kökeninde, türetici bir dizi biçimi olarak, çoğunlukla beş sesli dizilerin bulunduğu ve bu kökü vurguladığı / vurgulamak istediği düşüncesini destekleyen bir duruma işaret etmektedir.



Örnek 99: 4. Senfoni 2. Bölümün Kapanışındaki Pentatonik Görünüm

### 3.2.3. 3. Bölüm

Bölümün başında sırasıyla ikinci keman – birinci keman – viyola partilerinde duyulan şu dizisel hat, bütün bölümün hem dizisel hem de ezgisel seyir bakımından dayandığı ana fikir olarak değerlendirilebilir:



Örnek 100: 4. Senfoni 3. Bölümün Ana Fikri Olan Dizisel Hat

Bu hattın dayandığı dizi, daha önce eserin birinci bölümünde görülmüş ve Şekil 65'te verilmiş olan, tam perde – yarım perde dizilimine göre şekillenen ve iç içe geçmiş Karcıçar beşlileri olarak da yorumlanabilecek oktatonik dizidir. Yukarıda verilen kesitin ilk üç ölçüsünde açıkça görülebileceği gibi, bu dizisel hattın bağlı bulunduğu ve ortak ses yoluyla birbirlerine eklenerek oktatonik diziyi

oluşturmuş olan iki ses kümesi, sırasıyla la bemol ile re eksenli Karcıgar beşlileridir. Genel olarak bu bölümün, yukarıda belirtilen diziyeye dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu düşünceyi destekleyici küçük bir kesit örneği daha vermekle yetinilecek olup, anılan düşüncenin doğru olup olmadığını saptamak, tekrara düşmemek için partisyonu inceleyecek okura bırakılmıştır.



**Örnek 101: İki Karcıgar Beşlisinin Eklemlenmesiyle Oluşan Oktatonik Dizinin Kullanımına İlişkin Bir Başka Örnek (3. Prova Numarasından 3 Ölçü Önce)**

5. prova numarasıyla başlayan kısımda ise, birinci keman – ikinci keman – viyola partilerindeki beşlemelerin ses yapısının değiştiği görülmektedir. Buna göre, *Hicaz etkisi* altına girmiş bu partilerin mi eksenli Nev’ eser makam dizisine bağlı buldukları söylemenin olanaklı olduğu düşünülmektedir. Hemen ardından bakır üflemeli çalgılarda ve kemanlarda, do – mi – fa – sib ses dizisine dayanan dört sesli dizisel yapı dikkat çekmektedir. 5. prova numarasından yedi ölçü sonra trompetler ve klarinetlerde duyulan la bemol notası, bu diziyi beş sese tamamlamakta ve inisi olarak mi – do – sib – la – fa dizilimine sahip yarım perdesiz beş sesli diziyi görünür kılmaktadır.

Örnek 102’yi izleyen ve Örnek 103’te verilmiş trompet partisinde ise, birinci bölümün girişinden hatırlanabilecek, alaca tetrakordların artarda sıralanmasına (*sekans*) dayalı örgen görülmektedir. Bu durum, Saygun’un senfoninin yapısını kurarken kullandığı malzemeleri, biçimsel bir bütünlük ve süreklilik sağlamak için, farklı bölümlerde ele alarak ve farklı bölümlere yayarak iç içe geçirdiğini gösteren önemli ve çarpıcı bir örnektir. Bundan bir ölçü sonra yer alan obva ve İngiliz kornosu partilerinin de aynı örgene ve dolayısıyla ses yapısına dayandığı görülmektedir.

6. prova numarası ile birlikte duyulan kısmın yaylı çalgı partilerinin verildiği Örnek 104’teki kesitte kullanılan seslerin ise, fa eksenli *Hicaz* makam dizisine / *moduna* dayandığı duyumsanmaktadır.



Örnek 102: Nev'eser Makam Dizisi ve Beş Sesli Dizinin Kullanıldığı Kesit

Ancak bu kesitte, dizinin yedinci derecesine karşılık gelen mi bemol sesinin kullanılmamış olduğu görülmektedir.

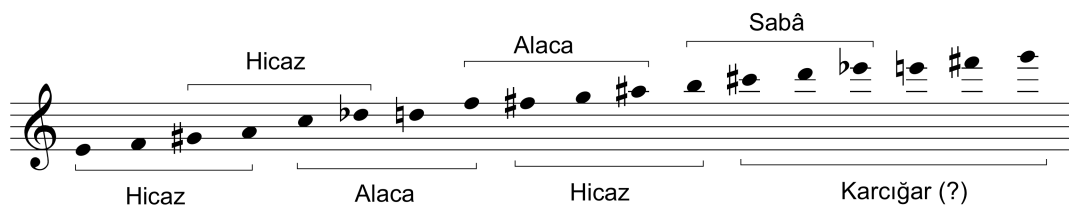
Örnek 103: Birinci Bölümden Kaynaklanan ve Alaca Tetrakorda Dayalı Dizisel Hat

Örnek 104: Fa Eksenli Hicaz Makamı Dizisi Seslerini İçeren Kesit

7. prova numarası ile birlikte duyulan şu klarinet partilerinde ise, tarihsel süreçte beş sesli dizinin bir sonraki adımı olan ve sib – do – mi $\flat$  – fa – sol $\flat$  – la $\flat$  seslerinden oluşan altı sesli bir dizi kullanıldığı görülmektedir. Bu diziyi, si bemol eksenli *hipodor* töresinin bir önbiçimi olarak yorumlamanın da olanaklı olduğu düşünülmektedir.

Örnek 105: Altı Sesli Dizi Kullanımına İlişkin Örnek

8. prova numarasından bir ölçü önce yaylılarda duyulan ve aşağıda verilmiş olan kesitin dizisel bakımdan herhangi bir belirli töre türüne ait olmadığı, bununla birlikte hicaz, alaca ve saba tetrakordların ile karcı $\acute{g}$ ar beşlisinin özgün bir birleşiminden oluştuğu görülmektedir. Dizisel hattın yapısının şu şekilde oluştuğu söylenebilir:



Şekil 76: Örnek 106'nın Bağlı Bulunduğu Düşünülen Ses Kümelerinin Çözülmesi

Örnek 106: Farklı Dörtlü ve Beşli Türlerinden Oluşmuş Özgün Bir Dizisel Hat Örneği

9. prova numarası ile birlikte trompetlerde duyulan şu partinin de, açık bir biçimde fa eksenli Zırgüleli Hicaz makam dizisine bağlı bulunduğu görülmektedir:

Örnek 107: Fa Eksenli Zırgüleli Hicaz Makam Dizisine Bağlı Olan Trompet Partisi

9. prova numarasından bir ölçü önce birinci keman – ikinci keman – viyola partilerinde görülen ve aşağıda verilmiş olan ezgisel hareketin ise la eksenli hüzzam dörtlüsü ile mi eksenli hicaz dörtlüsünün şu şekilde birleşiminden oluştuğu düşünülmektedir:

Şekil 77: Örnek 108'deki Ezgisel Hareketin Bağlı Bulunduğu Düşünülen Hicaz ve Hüzzam Dörtlülerinin Birleşimi

Örnek 108: Şekil 77'de Verilen Dizinin Kullanıldığı Kesit (3. Ölçüden Sonra)

Yukarıda verilmiş olan kesiti izleyen ölçülerde, ezgisel hattın mi bemol eksenine kaydığı ancak bağlı bulunduğu töreyi belirleyebilecek bir seyrinin bulunmadığı görülmektedir. Bununla birlikte, aşağıda verilen kesitin son iki ölçüsünde kullanılan seslerin Karcıgar makam dizisi içerisinde açıklanabileceği düşünülmektedir.

Örnek 109: Örnek 108'i İzleyen Ölçülerde Karcıgar Etkisi

10. prova numarasından 6 ölçü sonra yaylı çalgılarda duyulan şu ölçülerde, birinci bölümün en önemli örgenlerinden birinin kullanılarak anımsatıldığı görülmektedir.

Örnek 110: 3. Bölüm İçerisinde 1. Bölümden Kaynaklanan Bir Diğer Örgen

Hatırlanacak olursa, yukarıda verilen örgen Neve' eser makam dizisinin orta bölgesinde yer alan ve birbirleri arasında küçük ikili aralığı bulunan üç sestem kaynaklanmaktadır.

11. prova numarasından üç ölçü sonra gelen ve aşağıda verilen partilerde yer alan yatay hareketi ise, yukarıda belirtilmiş olan örgenin, ekseninin si bemole kaydırılması amacıyla, ses alanı bakımından genişlemesi olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

The image shows a musical score for five instruments: VI-I, VI-II, Vla., Vcllo., and cB. The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The first measure is in 4/4 time, the second in 3/4, and the third in 4/4. The key signature is one flat (B-flat). The dynamics markings are 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The VI-I and VI-II staves show a melodic line with a horizontal movement. The Vla., Vcllo., and cB. staves provide harmonic support with chords and bass lines.

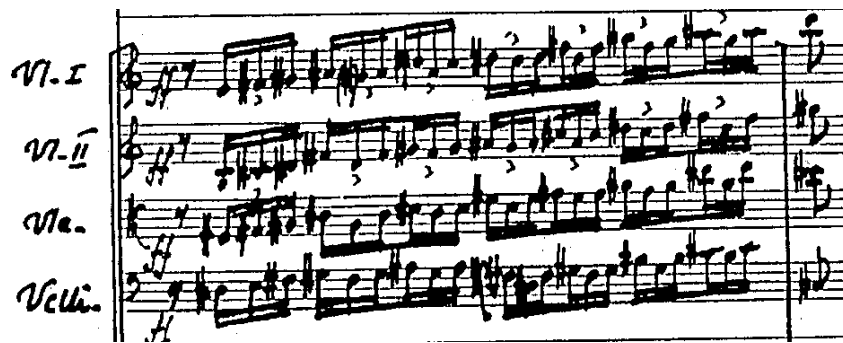
Örnek 111: Örnek 110'da Gösterilmiş Olan Örgenin Genişlemesi

Yukarıda verilmiş olan kesiti izleyen ve aşağıda verilen ölçülerde, açıkça görüldüğü gibi, Nev' eser makam dizisinin seslerinden oluşan ve eserin birinci bölümünden kaynaklanan bir diğer önemli örgenin si bemol ekseninde duyulduğu görülmektedir.

The image shows a musical score for five instruments: VI-I, VI-II, Vla., Vcllo., and cB. The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The key signature is one flat (B-flat). The dynamics markings are 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The VI-I and VI-II staves show a melodic line with a horizontal movement. The Vla., Vcllo., and cB. staves provide harmonic support with chords and bass lines.

Örnek 112: Birinci Bölümden Kaynaklanan ve Nev' eser Makam Dizisi Seslerinden Oluşan Si Bemol Eksenli Örgen

12. prova numarasından iki ölçü sonra yaylı çalgı partilerinde gelen ve taşıdığı dizisel özellik bakımından son olarak bahsedilecek ölçü aşağıda verilmiştir:



Örnek 113: Pentatonik Dizi Özelliği Taşıyan Bir Başka Kesit

Görülebileceği gibi, yukarıda verilen ölçüdeki dizisel hat, kuvvetli zamanlarındaki sesler göz önünde bulundurulacak olursa şu yarım perdesiz beş sesli dizi üzerine kurulmuştur:



Şekil 78: Örnek 113'ün Bağlı Bulunduğu Yarım Perdesiz Pentatonik Dizi

Bununla birlikte, birinci keman partisini mi – si, ikinci keman partisinin si ve viyolonsel partisini mi seslerini içerdiği görülmektedir. Bu durum, anılan kısımda kuramsal olarak yedi sesli bir dizinin bulunduğu ve beş sesli dizinin bunun temeli gibi gösterildiğine işaret ediyor gibi görünse de, Şekil 78'te araç içinde verilmiş seslerin, diğer seslere göre sık bir biçimde işitilmemesi, bu kesiti tetrakord yapısına dayanan bir töre türü içinde açıklama olanağı vermemekte, ayrıca figüratif bir yapıya sahip olan bu kesitin içerisinde, töre türünü belirlemekteki bir diğer ana etken olan eksen sesini temsil eden bir sesin saptanmasının olanaklı olmadığı düşünülmesi belirtilmelidir.

Bölümün bundan sonraki kısımları daha önce incelenmiş olan fikirlerin tekrarını içerdiği için, bu kısımlara ayrıca değinmenin gerekli görülmediğini ifade etmek gerekir. Yukarıda verilen ölçüden 14. prova numarasının dört ölçü sonrasına kadar süren bölme, bölümün başındaki fikrin yeniden duyulduğu ve bölümün kendi içindeki kapanışını temsil eden bir bölmedir. Bunun ardından gelen son beş ölçü ise, birinci bölümün açılışını hatırlatarak eserin bütününe sonuca ulaştırılan bir kapanış grubudur.

### 3.3. 1. VE 4. SENFONİLERDEKİ MODAL YAKLAŞIMIN KARŞILAŞTIRILMASI

Yukarıda yapılan incelemelerin ulaştığı sonuçlar, Saygun'un farklı yaratıcılık dönemine ait iki büyük boyutlu eserinde modal anlayışa ne kadar sıkı sıkıya bağlı kaldığının, başka bir deyişle müzik dilini oluşturan ana etkenin modlar / töreler olduğunun açık bir göstergesidir.

Modal açıdan incelenen iki senfoninin arasında, mod olgusuna yaklaşım ve bu olguyu ele alış biçimi bakımından, hem benzerlikler hem de farklılıklar vardır. Yapılan incelemeler karşılaştırılacak olursa, modal açıdan iki eser arasındaki en belirgin benzerlik, birbirine göre farklı biçim, katman ve yoğunluklarda olsa da, iki eserin bütün bölümlerinde, Saygun'un halk müziğinin temelinde bulunduğunu belirttiği beş sesli dizilerin varlığıdır. Bu durum, Saygun'un müziğinde bulunan pentatonik ses dizilerine dayanan hatların, anlık ve bilinçdışı bir düşünüş ve yaratışla değil, özgün müzik biçiminin neye dayanması gerektiği ile ilgili yıllar içinde olgunlaştırdığı düşüncelerden kaynaklanan bilinçli bir tasarımla oluşturulduğunu göstermektedir. Böylece Saygun, halk müziğinin kökeninde pentatonizm olduğu saptamasını yaparken, pentatonizmi kendi müzik biçiminin de *özüne* yerleştirerek, kendi müziği ile halk müziğini ilişkilendirmiş ve ikisi arasında dikkat çekici bir bağ kurmuştur. İki eser arasındaki bir diğer benzerlik durumu ise, alaca tetrakord ve bundan türeyen törenin her iki eserde de sıkça kullanılması ve bu töre ve tetrakordun, Saygun'un kendi müzik biçiminin bir diğer önemli belirtisi olmasıdır. Şunu da eklemek gerekir ki Saygun'un müziğinde önemli bir yer tutan alacalığı, batı sanat müziği tarihinde ortaya çıkan ve çoğunlukla Wagner'in müzik biçimine atfedilen alacalıktan ve buna dayanan armonik anlayıştan, ikisinin bağlamı birbirinden tamamen farklı olduğu için, kesin bir biçimde ayırmak gerekmektedir. Bu çalışmada yapılmış olan açıklamalardan ve verilmiş örneklerden açıkça anlaşılacağı gibi, Saygun'un dayandığı alacalık, temelini tamamen Anadolu'daki halk müziğinden almıştır. Ele alınan iki senfoni arasında modal açıdan görülen bir diğer temel benzerlik ise, Karcıgar beşlisinin ve makam dizisinin her ikisinde de etkin bir biçimde kullanılmış olmasıdır. Birinci senfoninin son bölümünün ana ezgisini ve buna

bağı olarak yapısını biçimlendiren bu beşli ve makam dizisine, dördüncü senfoninin birçok yerinde rastlanmaktadır.

Bu saptamaların ardından, iki senfoni arasındaki farklara da değinmek gerekmektedir. Daha önce verilmiş olan bilgilerden hatırlanacağı üzere, birinci senfoni, tümce yapısı bakımından sınırları çok daha kesin belirlenebilen bir biçime sahipken, dördüncü senfonide birbiri içine giren ve dolayısıyla daha karmaşık bir yapıya sahip olan hatlar, birçok yerde biçimin bölmelerinin kesin bir şekilde birbirinden ayrılabilmesini sorunlu bir duruma getirmektedir. Bu düşünceden hareketle, tümcelerin belirgin olduğu birinci senfonide, bu tümcelerin bağlı bulunduğu töreleri saptamanın, dördüncü senfoniye göre daha kolay olduğu görülmektedir. Ayrıca birinci senfoni, Saygun'un aktardığı töre türlerini ve bu türlerin kendi aralarındaki *önbiçim – sonbiçim* ilişkilerini son derece kapsamlı bir biçimde yansıtmaktadır. Hatta denebilir ki birinci senfoni, Saygun'un halk müziği çalışmalarının ve ulaştığı bulguların, ustaca harmanlanmış sanatsal bir izdüşümüdür ve bu senfonide Saygun'un *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında Anadolu'daki halk müziğinin temel özelliklerine ilişkin yaptığı saptamaların birçoğunun simgesel karşılıkları bulunabilir. Bu açıdan bakıldığında, Saygun'un töre türlerini aktardığı yayınları ile birinci senfonisinin, şüpheye yer bırakılmayacak bir şekilde ilişkilendirilebilir olduğu son derece açıktır. Yapılan inceleme sonucunda, birinci senfoninin bütün bölümlerinin Saygun'un anılan yayınlarında aktardığı töre türleri için birçok açık örnekle dolu olduğunu söylemek olanaklıdır. Ancak bu noktada, dördüncü senfoninin birinci senfoniden ayrıldığını ve ikisi arasındaki temel farkın bu noktaya dayanarak anlaşabileceğini belirtmek gerekmektedir. Birinci senfoniden farklı olarak dördüncü senfoninin sahip olduğu soyutlamacı biçem, beraberinde modların *perdelenmesini* veya anlık bir görünüm kazanarak yeniden genel bir *modal ortamın* parçası olarak belirli belirsiz ilerleyişini de getirmektedir. Bununla birlikte, eserin özellikle ilk ve son bölümündeki atlamalara dayalı yatay hatların, modların beklenen yanaşık seyirlerini kullanmadıkları, mod dizilerinin seslerini sadece bir içerik, kapsam veya sınır olarak kullandıklarını görülmektedir. Dördüncü senfoninin birinci senfoniyle arasındaki bir diğer önemli fark ise, Saygun'un aktardığı töre türlerine birinci senfonide daha sık rastlanırken,



dördüncü senfoninin modal yapısının daha çok geleneksel Türk sanat müziği makamları ve bunların eşyedirimli düzeneğe uyarlanmış dizileri üzerinden açıklanabiliyor olmasıdır. Dikkat edilecek olursa, dördüncü senfonide bahsedilen töre türlerinin sayısı son derece azdır ve bahsedilenler açık bir görünümün sonucu olarak değil, daha karmaşık bir yapıya sahip yatay hatların arkasına gizlendiği düşünülen töre dizileri olarak bulunmaktadır. Ayrıca, bu töre ve makam dizilerinin –kısmen daha– yalın biçimlerinin, anılan eserin daha çok figüratif hatlarında bulunduğunu da son olarak eklemek gerekmektedir.

### 3.4. SONUÇ

Saygun'un öğrencilerinden Serdar Yalçın'ın *Anılardaki Adnan Saygun* kitabında Saygun'dan aktardığı şu söz, onun genel olarak yaşam ve özel olarak müzikteki tavrını da son derece açık bir biçimde ortaya koymaktadır: “Hiçbir şey görüldüğü gibi değil, okumak, derinlemesine öğrenmek lazım, özellikle de kendi kültürümüzü iyi bilmeliyiz.”<sup>113</sup>

Bu sözün, kendisinin yaşama ilişkin genel tavrını ortaya koyduğu gibi, Saygun'un eserleri için de geçerli olduğu düşüncesi, bu çalışmanın ortaya koyduğu verilerle desteklenmektedir. Buna göre, geçmişte Saygun üzerine yazılmış olan çoğu bilgilendirme metninde yer alan, bestecinin izlenimcilik ve romantizm akımlarından etkilendiği – hatta daha önce belirtildiği gibi Gregoryen modlarını kullandığı – ve bunların halk müziği ezgileriyle bir biresimini yaptığı yönündeki kolaycı ve kulaktan kulağa aktarılan ezberci yaklaşım ve savlamalar, bu görüşleri benimseyenlerin, Saygun'un müziğini sadece kendi yazdığı yazılar ve makaleler üzerinden bile ele almadıklarını ve “görüldüğü gibi olmayan” bu müziklerin *derininde*, *kökeninde* ne yattığının, yatıyor olabileceğinin, “ özellikle de iyi bilmemiz gereken kendi kültürümüz” üzerinden değerlendirilmediğini veya

<sup>113</sup> Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 154.

bu bağlamda tartışmaya açılmadığını göstermektedir. Bu çalışmanın, kapsamı bakımından ulaştığı sonuçlardan en önemlisi, Saygun'un anılan iki eserinde de Anadolu'daki halk müziğini temel bir besleyici kaynak olarak kullandığının görülmesidir. Bu kaynak, bestecinin kimi noktalarda anlık bir *renk* olarak atıfta bulunduğu, gelip geçen ve müziğinin sadece bir kısmını biçimlendiren bir gönderme olarak değil, müzik düşüncesini bütünüyle beslemiş olan en temel kaynak olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda ortaya çıkan bir diğer sonuç, Saygun'un benimsediği ve aktardığı töre kuramının batıdaki mod kuramına (kilise modlarına) değil, Antik Yunan'daki mod kuramına dayanmasıdır. Bu tercihin sebebinin halk müziğinin inisiyatif yapıları olduğu daha önce belirtilmiştir. Ayrıca, çalışmanın kapsamı içinde incelenen iki eser örneğinde, Saygun'un aktardığı mod kuramı ve anlayışı ile kendi müzik biçimi arasında sıkı bağlar bulunduğu ve bir budun müzikbilimci olarak Anadolu'daki halk müziğinde var olduğunu söylediği töre türlerini, bir besteci olarak kendi eserlerinde de kullanmış olduğu saptanmıştır.

Bu noktada, bir yan sonuç olarak, bu çalışma kapsamında değinilen önemli kaynaklardan biri olan Töresel Müzik kitabının eğitimdeki yeri üzerine de bir takım yorum ve saptamalarda bulunmak gerektiği düşünülmektedir. Saygun'un aktardığı törelerin ve töre kuramının kökenine ilişkin bu çalışmanın ulaştığı bulgular ile bu çalışmanın yazarının yaptığı gözlemlerin bir arada düşünülmesi sonucunda, kimi konservatuarların solfej dersi programında yer alan *Töresel Müzik* kitabının, bağlamından kopuk olarak veya bağlamı irdelenmeyerek okutulduğu görülmektedir. Saygun'un anılan kitapta verdiği diziler ve bu dizilerin inisiyatif ilgili açıklamalar, kendisinin yazdığı *Müzik Nazariyatı'nın IV. Kitabı*ndaki son bölümde yeterli bir biçimde bulunmakla birlikte, *Töresel Müzik*'nin bağlamının anlaşılabilmesi ve bağlamında değerlendirilerek kullanılabilmesi için bu çalışmanın da bir yan kaynak hizmeti görebileceği umut edilmektedir. Ayrıca, kitaba ilişkin yapılan temel eleştirilerden biri, kitaptaki parçaların piyano eşliğinin bulunmamasıdır. Ancak şurası unutulmamalıdır ki bu kitabın amacı, modal dizileri kullanan eserlerden veya Saygun'un kendi eserlerinden oluşan bir dağarcık seçkisi yapmak değil, başlığı, konu dizimi ve içeriğinden de anlaşılabilmesi gibi, konservatuarda eğitim gören öğrencilere Anadolu'daki

halk müziğinin dayandığı dizi türlerinin eşyedirimli düzeneğe uyarlanmış biçimini öğretmek ve böylece halk müziğinin dayandığı dizisel kökleri göstermek olduğu düşünülmektedir. Böylece, kitabın içinde söz konusu olan şey, halk müziği ve bu müziğin ezgilerini oluşturan diziler olduğundan, burada vurgulanmak istenenin tek sesli yatay hatlar / ezgiler olduğu ve dolayısıyla piyano eşliğinin bulunmaması ile ilgili yapılan eleştirilerin kitabı bağlamı içinde değerlendirmekten ileri geldiğinin düşünüldüğünü belirtmek gerekmektedir.

Ülkemizde müzik alanındaki en büyük sorunlardan biri, kendi bestecilerimizin eserleri ile müzik anlayış ve tekniklerinin ayrıntıları üzerine eğilmeye karşı duyduğumuz çekingenliktir. Bu çalışma, içeriği ve kapsamı bakımından, yukarıda ifade edilen bu büyük soruna, bıraktığı kalıtla müzik tarihimizin en önde gelen bestecilerinden biri üzerinden yapılmış küçük bir yanıt bulma arayışıdır. *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında, döneminin en önde gelen budun müzikbilimcilerinden biri olan Bartók'un, kültürel sebeplerle, daha tamamlayıcı bir deyişle Türk halk müziğine dışarıdan bakan biri olması nedeniyle bu müziğin yapısına ilişkin yaptığı kimi yanlış ve eksik saptamaları Saygun'un düzeltilmesi veya tamamlaması, kendi bestecilerimizin eserlerini de en doğru veya doğruya yakın bir biçimde ancak kendimizin anlayabileceği ve aktarabileceğinin bir göstergesidir. Bu düşünceden hareketle söylenebilecek son söz, bu çalışmanın elde ettiği bulgular ve ulaştığı sonuçların, hem Saygun hem de diğer bestecilerimiz üzerine yapılacak –daha kapsamlı ve ayrıntılı– çalışmaları özendirilmesi arzusudur.

## KAYNAKÇA

Akderin, F. (2012). *Latince Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.

Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak (c. 4)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

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

Aristoteles. (1975). *Politika*. (M. Tuncay, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Auner, J. (2013). *Music in The Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York: W.W. Norton and Company.

Bartók, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (1976).

Borrel, E. (1931). Türk müzikolojisi hakkında. *Musiki*, ?(5).

Cope, D. (2001). *New Directions in Music (7<sup>th</sup> Edition)*. ABD: Waveland Press

Çalgan, K. (t.y.). Saygun Aynı Zamanda Bir Bilim Adamıydı. *A.Adnan Saygun'a Armağan* (s. 19-34). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

en-. (t.y.). Erişim: 8 Ocak 2018, Dictionary.com Unabridged:  
<http://www.dictionary.com/browse/en->

enharmonic. (t.y.). Erişim: 8 Ocak 2018, Dictionary.com Unabridged:  
<http://www.dictionary.com/browse/enharmonic>

Gazimihal, M. (1935). Ahmed Adnan. *Müzik ve Sanat Hareketleri*. ?(Haziran 1935). 6-8

Gazimihal, M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Gökberk, M. (1980). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Grout, D.J. ve Palisca, C. (1980). *A History of Western Music*. ABD: W.W. Norton & Company

Hagel, S. (2011). *Ancient Greek Music*. New York: Cambridge University Press.

Hiley, D. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6 [Sachteil], s. 398-414). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler

Hughes, R. (1954). Modes. Deems Taylor ve Russell Kerr (Ed.). *Music Lovers' Encyclopedia* (s. 762-767). New York: Garden City Books.

İlyasoğlu, E. (Ocak 1991). Ahmet Adnan Saygun Yeni kuşaklara, uluslararası müzik ekollerine ışık tutan sanatçı. *Milliyet Sanat Dergisi*, ?(256), 3-6.

İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2017). *Gürer Aykal Şefle yüz yüze*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Judd, C.C. (2002). Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional and Editorial Perspectives. *The Cambridge History of Western Music Theory*. ?: The Cambridge University Press

Kahramankaptan, Ş. (2005). *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Kolçak, O. (2005). *A. Adnan Saygun*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding.

Michels, U. ve Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası* (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım. (2005).

mod. (1994). *Ana Britannica* (c. 23, s. 70). İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik AŞ

Mod. (1994). *Dictionnaire Larousse* (c. 5, s. 1687). Türkiye: Milliyet Gazetecilik AŞ.

Mode. (t.y.). *The New Harvard Dictionary of Music* (s. 499-502). ABD: The Belknap Press of Harvard University Press.

modus. (2005). *Pocket Oxford Latin Dictionary*. ABD: Oxford University Press.

Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ*. Ankara: Çağ Basımevi.

Oransay, G. (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*. Ankara: Küğ Yayını.

Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*. İstanbul: Der Yayınları.

Pesce, D. (2012). Theory and notation. M. Everist (Haz.). *The Cambridge Companion to Medieval Music* (s. 276-290). Cambridge: Cambridge University Press.

Platon. (2002). *Devlet*. (H. Demirhan, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Platon. (t.y.). *Devlet* (C. Saraçoğlu ve V. Atayman, Çev.) [Elektronik Sürüm]. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

Powers, H. ve Widdess, R. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16, s. 829-865). ABD: Oxford University Press.

Powers, H. ve Wiering, F. (2001). Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (c. 16, s. 775-823). ABD: Oxford University Press.

Reese, G. (1940). *Music in the Middle Ages*. (?): W.W. Norton.

Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (1946).

Say, A. (2005). Mod. *Müzik Ansiklopedisi* (c. 3, s. 489 – 490) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saygun, A. (t.y.) *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó.

Saygun, A. (1952). *Karacaoğlan Yeni Bilgiler – Bir Rivayet – Melodiler*. Ankara: Ses ve Tel Birliği.

Saygun, A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Saygun, A. (2002). *Symphony, No.1, op. 29*. [A. Rasilainen]. *Adnan Saygun Symphonies 1&2* [CD]. Almanya: CPO (2001)

Saygun, A. (1953). *Symphony, No.1, op. 29*. İtalya: Southern Music Publishing Co. Inc. / Peer Musikverlag. (1967)

Saygun, A. (2017). *Senfoni No. 1, op. 29 ve Senfoni No. 4, op. 53* [G. Aykal]. *AOO ve BİFO ile Saygun*. [CD]. İstanbul: A.K. Müzik Yapım Org. (t.y.)

Saygun, A. (1974). *Symphony, No.4, op. 53*. (?): Peer Musikverlag (1987)

Saygun, A. (2005). *Symphony, No.4, op. 53*. [A. Rasilainen]. *Ahmed Adnan Saygun Symphony No.4 Violin Concerto ° Suite* [CD]. Almanya: CPO (2003)

Saygun, A. (1967). *Töresel Musiki, op.40*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Saygun, A. (Aralık 1986). Türk Halk Musiki'sinde Pentatonism broşürü üzerine. *Orkestra*, 3.

Saygun, A. (2009). *Yalan.. Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Schmidt - Beste, T. (1994). Modus. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (c. 6[Sachteil], s. 414-431). Ulm: Bärenreiter-Verlag und Verlag J.B. Metzler.

Süer, R. (t.y.). Saygun'lu Vakıf Yılları. *A.Adnan Saygun'a Armağan* (s.59-65). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Uluç, M. (t.y.) *Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/ Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya.

Yıldız, D. (t.y.). *Bilincin Işığında Müzik*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.



## EK KAYNAKÇA

Ayan, D. (2011). *Béla Bartók'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*. İstanbul: Kitabevi

Cormier, S. (2010). *Modal Music Composition*. Virginia: Inman & Artz Publishers.

Pelosi, F. (2010). *Plato on Music, Soul and Body*. (S. Henderson, Çev.). Cambridge: Cambridge University Press

Refiğ, G. (2012). *Atatürk ve Adnan Saygun*. İstanbul: Boyut Yayıncılık

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

Susanni, P. ve Antokoletz, E. (2012). *Music and Twentieth-Century Tonality / Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*. New York: Routledge

Sun, M. (2004). *Türk Müziği Makam Dizileri*. Ankara: Sun Yayınevi.

Özünal, M. (2008). *Ahmed Adnan Saygun Dar Köprü'nün Dervişi*. İzmir: Tudem Yayınları

# SAYGUN'UN MÜZİĞİNDE MODALİTENİN YERİ VE ÖNEMİNE BİR BAKIŞ: 1. VE 4. SENFONİLERİNİN MODAL AÇIDAN İNCELENMESİ

*Yazar Orhan Veli Özbayrak*

---

**Gönderim Tarihi:** 19-Şub-2018 09:16AM (UTC+0200)

**Gönderim Numarası:** 903605929

**Dosya adı:** Saygun\_un\_M\_zi\_inde\_Modalitenin\_Yeri\_ve\_nemine\_Bir\_Bak.doc (14.24M)

**Kelime sayısı:** 42981

**Karakter sayısı:** 326837

# SAYGUN'UN MÜZİĞİNDE MODALİTENİN YERİ VE ÖNEMİNE BİR BAKIŞ: 1. VE 4. SENFONİLERİNİN MODAL AÇIDAN İNCELENMESİ

## ORIJINALLIK RAPORU

%9

BENZERLİK ENDEKSİ

%8

İNTERNET  
KAYNAKLARI

%4

YAYINLAR

%3

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

## BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

[acikerisim.selcuk.edu.tr:8080](http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080)

İnternet Kaynağı

%1

2

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

%1

3

[pedia.myjcom.jp](http://pedia.myjcom.jp)

İnternet Kaynağı

%1

4

[www.biyografistan.com](http://www.biyografistan.com)

İnternet Kaynağı

%1

5

[www.tuncertunca.com](http://www.tuncertunca.com)

İnternet Kaynağı

%1

6

AKKAYA, Mehmet Ali. "Bilgi Kaynağı Olarak Müzik Notaları ve Türkiye deki Erişim Tercihlerine İlişkin Genel Bir Bakış", Türk Kütüphanecileri Derneği, 2015.

Yayın

<%1

7

[www.ayk.gov.tr](http://www.ayk.gov.tr)

İnternet Kaynağı

<%1

---

8	<a href="http://www.acarindex.com">www.acarindex.com</a> İnternet Kaynağı	<% 1
9	<a href="http://diginole.lib.fsu.edu">diginole.lib.fsu.edu</a> İnternet Kaynağı	<% 1
10	Submitted to University of Central England in Birmingham Öğrenci Ödevi	<% 1
11	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
12	<a href="http://www.sanatalemi.net">www.sanatalemi.net</a> İnternet Kaynağı	<% 1
13	Submitted to Kyungpook National University Öğrenci Ödevi	<% 1
14	<a href="http://issuu.com">issuu.com</a> İnternet Kaynağı	<% 1
15	<a href="http://www.muziksoylesileri.net">www.muziksoylesileri.net</a> İnternet Kaynağı	<% 1
16	<a href="http://www.era.lib.ed.ac.uk">www.era.lib.ed.ac.uk</a> İnternet Kaynağı	<% 1
17	Submitted to University of Birmingham Öğrenci Ödevi	<% 1
18	YÜKSELSİN, Yavuz İbrahim. "Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun", Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2011.	<% 1

---

19 "Handbook of Medieval Studies", Walter de Gruyter GmbH, 2010 <% 1  
Yayın

---

20 Submitted to Bahcesehir University <% 1  
Öğrenci Ödevi

---

21 Submitted to Anadolu University <% 1  
Öğrenci Ödevi

---

22 [www.ankaraka.org.tr](http://www.ankaraka.org.tr) <% 1  
İnternet Kaynağı

---

23 [readgur.com](http://readgur.com) <% 1  
İnternet Kaynağı

---

24 [www.gefad.gazi.edu.tr](http://www.gefad.gazi.edu.tr) <% 1  
İnternet Kaynağı

---

25 [uk.wikipedia.org](http://uk.wikipedia.org) <% 1  
İnternet Kaynağı

---

26 [etd.lib.metu.edu.tr](http://etd.lib.metu.edu.tr) <% 1  
İnternet Kaynağı

---

27 [www.obs.coe.int](http://www.obs.coe.int) <% 1  
İnternet Kaynağı

---

28 [www.vstplugin.com](http://www.vstplugin.com) <% 1  
İnternet Kaynağı

---

29 Submitted to Sabanci Universitesi <% 1  
Öğrenci Ödevi

---

30

Submitted to Griffth University

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

31

anafilya.org

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

32

katalog.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

33

www.obarsiv.com

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

34

Submitted to University of Derby

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

35

acikerisim.iku.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

36

www.gse.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

37

www.turkpopmuzik.net

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

38

library.cu.edu.tr

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

39

Submitted to Hacettepe University

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

40

sozsanatcileri.blogspot.com

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

41

Submitted to Haliç Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

---

42 SENEMOĞLU, Olkan. "Locke ve Rousseau'nun İnsan Doğası ve Toplum Düşüncesi", 2146-7099, 2017. <% 1

Yayın

---

43 ÇEVİK, Deniz Beste. "Postmodern düşünce çerçevesinde müzik sanatı", Uludağ Üniversitesi, 2010. <% 1

Yayın

---

44 [www.bby.hacettepe.edu.tr](http://www.bby.hacettepe.edu.tr) <% 1

İnternet Kaynağı

---

45 Submitted to Edinburgh College (New) <% 1

Öğrenci Ödevi

---

46 [okulsel.net](http://okulsel.net) <% 1

İnternet Kaynağı

---

47 [www.neu.edu.tr](http://www.neu.edu.tr) <% 1

İnternet Kaynağı

---

48 Submitted to Selçuk Üniversitesi <% 1

Öğrenci Ödevi

---

49 [www.musicedu8.com](http://www.musicedu8.com) <% 1

İnternet Kaynağı

---

50 Submitted to University of Wales, Bangor <% 1

Öğrenci Ödevi

---

51 [stmus.nm.ru](http://stmus.nm.ru) <% 1

İnternet Kaynağı

---

52

Submitted to Kocaeli Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

53

[www.turkishmusicportal.org](http://www.turkishmusicportal.org)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

54

[www.celsius-europe.eu](http://www.celsius-europe.eu)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

55

[www2.ufuk.edu.tr](http://www2.ufuk.edu.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

56

AKKOR, H. Özgür and TÜRKMEN, Uğur.  
"Kontrbas eğitiminde çağdaş türk müziği  
eserlerinin yeri ve değerlendirilmesi", Uludağ  
Üniversitesi, 2009.

Yayın

&lt;% 1

57

[www.konservatuvar.ege.edu.tr](http://www.konservatuvar.ege.edu.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

58

[www.frontiersin.org](http://www.frontiersin.org)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

59

[www.rts.ch](http://www.rts.ch)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

60

[www.msxlabs.org](http://www.msxlabs.org)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

61

[turkoloji.cu.edu.tr](http://turkoloji.cu.edu.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

Küpana, M. Nevra. "Determination of the



62

Conformity of the Work Miniatures by Necil Kazım Akses with the Objectives of the 2nd Grade Piano Course of Music Teaching Bachelor's Degree Program", Procedia - Social and Behavioral Sciences, 2014.

Yayın

&lt;% 1

63

[www.boosey.com](http://www.boosey.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

64

[livres.listings.ebay.fr](http://livres.listings.ebay.fr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

65

[dl.dropboxusercontent.com](http://dl.dropboxusercontent.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

66

[www.sostoyanie.ru](http://www.sostoyanie.ru)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

67

[yeniyaclasimlar.org](http://yeniyaclasimlar.org)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

68

[www.zbornica-zveza.si](http://www.zbornica-zveza.si)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

69

[ignaciodarnaude.galeon.com](http://ignaciodarnaude.galeon.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

70

SARIKAYA, H. Serhan and TUNALI, Sancar. "BELA BARTOK UN ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİNE KATKILARININ İNCELENMESİ", Trakya Üniversitesi, 2014.

Yayın

&lt;% 1

---

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

< 4 words

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat