



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**ADNAN SAYGUN'UN ORKESTRA İÇİN SÜİT BAŞLIKLİ
ESERİNİN 3. BÖLÜMÜNÜN TEMPO SORUNU BAĞLAMINDA
ŞEFLİK TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Orhan Veli Özbayrak

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

ADNAN SAYGUN'UN ORKESTRA İÇİN SÜİT BAŞLIKLİ ESERİNİN 3.
BÖLÜMÜNÜN TEMPO SORUNU BAĞLAMINDA ŞEFLİK TEKNİKLERİ
BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Orhan Veli Özbayrak

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

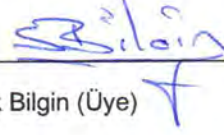
Orhan Veli Özbayrak tarafından hazırlanan "Adnan Saygun'un Orkestra için Süt Başlıklı Eserinin 3. Bölümünün Tempo Sorunu Bağlamında Şeflik Teknikleri Bakımından İncelenmesi" başlıklı bu çalışma, 16.08.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Hatira Ahmedli Cafer (Başkan)



Prof. Burak Tüzün (Danışman)



Dr. Öğretim Üyesi Selçuk Bilgin (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

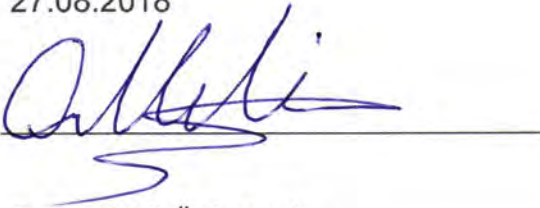
Enstitü Müdürü

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.
- Tezimin/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.

27.08.2018



Orhan Veli Özbayrak

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI


Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) 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.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ... ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

27/08/2018


Orhan Veli ÖZBAYRAK

"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

⁽¹⁾ Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

⁽²⁾ Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

⁽³⁾ Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim süresince engin bileğisin, deneyimi ile sonsuz desteğini benden şahsımdan esirgemeyen değerli hocam **Prof. Rengim Gökmen'e**, uygulama deneyimimi arttırmak için okul orkestrası ile sürekli çalışabilmemi sağlayan, Hacettepe Senfoni Orkestrası'nın konser programlarında ülkemiz bestecilerinin eserlerine yer ve ağırlık vererek bu çalışmanın ortaya çıkması için gereksinim duyulacak şevke dolaylı yoldan aracılık eden ve görüş, eleştiri ve değerlendirmeleriyle bu çalışmaya katkı sunmuş olan danışmanım **Prof. Burak Tüzün'e** teşekkürü bir borç bilirim.

Orhan Veli Özbayrak

ÖZET

ÖZBAYRAK, Orhan Veli. *Adnan Saygun'un Orkestra için Süit Başlıklı Eserinin 3. Bölümünün Tempo Sorunu Bağlamında Şeflik Teknikleri Bakımından İncelenmesi*, Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

Bu çalışmanın ana amacı, bırakmış olduğu yapıtlarla Türkiye'nin müzik tarihinde önemli ve seçkin bir yer edinmiş olan ve besteciliğine koşut olarak yürüttüğü budun müzikbilimsel çalışma ve araştırmalarla yaratıcılığını halk müziği ve kültürü kaynağı ile besleyen Adnan Saygun'un *Orkestra için Süit, op. 14* başlıklı eserinin *Horon* başlığını taşıyan son bölümünü, partiyon ile yapıtın eldeki kayıtları arasında bulunan büyük hız farkı nedeniyle tempo sorunu bağlamında inceleyerek, bu anılan farkın şeflik tekniği bakımından giderilmesine yol açabilecek yöntemlerin bulunup bulunamayacağını irdelemek, bulunabileceği düşünülüyorsa bunların ne olduğunu saptamaktır. Çalışma üç bölüme ayrılmıştır:

Birinci bölümde Saygun'un halk müziği ile yakın ilişkisine değinilmiş ve bu kapsamda bir budun müzikbilimci olarak yaptığı derleme çalışmaları üzerine genel bilgiler verilerek bu çalışmanın odağında bulunan yapıtla ilişkisi bakımından önemi olan 1937 yılındaki Doğu Karadeniz bölgesini kapsayan derleme gezisi ve bunun ardından yaptığı iki yayın mercek altına alınmıştır. İkinci bölümde *Orkestra için Süit, op.14* başlıklı esere ilişkin genel bilgiler verilmiş, eserin ilk iki bölümünün, taşıdıkları başlıklardan yola çıkarak, halk müziği ile olan ilişkileri ele alınmış ve sorgulanmıştır.

Üçüncü ve son bölümde ise eserin son bölümünün müziksel kökeni araştırılarak horon oyununun geleneği ile yakın bağları bulunan partiyon ile kayıtlar arasındaki hızdan kaynaklanan uyuşmazlığın teknik nedenleri saptanmaya çalışılmış, bu uyuşmazlığın giderilmesi için şeflik tekniği bakımından gereksinim duyulan yöntemler ve çalışma biçimlerine ilişkin öneriler getirilmiş, bununla birlikte eserin, bestecinin belirlediği hızda seslendirilmesi konusunda yapılmış bulunan eleştirilere de değinilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Ahmed Adnan Saygun, Süit, Orkestra Şefliği, Tempo

ABSTRACT

ÖZBAYRAK, Orhan Veli. *Analysis of the 3rd Movement of Adnan Saygun's Suite for Orchestra in Terms of Conducting Techniques Within the Context of Tempo Problem*, Master's Thesis, Ankara, 2018.

The main purpose of this study is to analyse the last movement entitled *Horon* of the *Suite for Orchestra, op. 14* by Adnan Saygun, who has a prominent and important place in the music history of modern Turkey with his works and fed his creativity with musical and cultural source of folk as a result of his ethnomusicological studies and researches which were carried during his lifetime in parallel with his compositional efforts, within the context of tempo problem due to a great speed difference found between the score and its recordings on hand, to examine if it is possible to find and by extension to determine the methods which are able to cause to settle the above-mentioned difference in terms of conducting techniques. This study was trichotomized as follows: In the 1st chapter Saygun's close relation with folk music was mentioned and general information on his studies about the process of collecting folk music was given within this framework. Afterwards, his journey to Eastern Blacksea region in 1937 and the two publications of him written right after were put under the scope because of their relationship with the work which is found in the focal point of this study. In the 2nd chapter, general information about *Suite for Orchestra, op.14* was given and the relationship of the work's first two movements with folk music was tackled and examined based on the titles of the movements they bear. In the 3rd and last chapter, after researching the musical root of the last movement of the work, the technical causes of the discrepancy arisen from the speed difference between the recordings and score were tried to be determined and suggestions concerning methods and working types which are needed to settle this discrepancy in terms of conducting techniques were brought forward. After all, the commentaries made on performing of the work within the predetermined speed were also mentioned.

Keywords

Ahmed Adnan Saygun, Suite, Orchestral Conducting, Tempo

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖRNEKLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
1. AMAÇ	3
2. ÖNEM	4
3. KAPSAM.....	5
4. YÖNTEME İLİŞKİN GENEL BİLGİLER.....	6
1. BÖLÜM: SAYGUN VE HALK MÜZİĞİ.....	8
1.1. SAYGUN'UN YAPTIĞI DERLEME GEZİLERİ İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER	9
1.2. ÖNEMLİ BİR GEZİ: 1936 DOĞU KARADENİZ TURU	14
1.3. DOĞU KARADENİZ GEZİSİNİN ARDINDAN SAYGUN'UN YAZDIĞI KİTAPLAR.....	16
1.3.1. Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat.....	17
1.3.2. Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon.....	23

2. BÖLÜM: ORKESTRA İÇİN SÜİT OP. 14 HAKKINDA GENEL BİLGİLER	31
2.1. 1. BÖLÜM / MEŞELİ.....	33
2.2. 2. BÖLÜM / IMPROVISATION.....	36
3. BÖLÜM: ORKESTRA İÇİN SÜİT OP. 14 BAŞLIKLİ ESERİN 3. BÖLÜMÜ	38
3.1. 3. BÖLÜMÜN MÜZİKSEL KÖKENİ.....	38
3.1.1. Horon ve Geleneği.....	39
3.1.2. Saygun'un İki Yayınında Yer Alan Horon ile 3. Bölümdeki Horonun Karşılaştırılması	41
3.2. 3. BÖLÜMÜN ŞEFLİK TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ ...	47
3.2.1. Tempo Sorunu	48
3.2.2. Partisyon ile Kayıt Arasındaki Tempo Sorununa Neden Olan Etkenler	49
3.2.3. Tempo Sorununun Aşılabilmesi İçin Önerilen Çözüm Yöntemleri.....	51
3.2.4. Şeflik Tekniği Dışında Kalan Sorunlar.....	55
3.4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	56
KAYNAKÇA	59
EK 1. SAYGUN'UN ORKESTRA İÇİN SÜİT BAŞLIKLİ ESERİNİN 3. BÖLÜMÜNÜN PARTİSYONU	61
EK 2. İNTİHAL RAPORU	106

ÖRNEKLER DİZİNİ

Örnek 1: Halkevlerinde Musiki Kitabının Kapağı	12
Örnek 2: Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat Kitabının Kapağı	18
Örnek 3: Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat Kitabından Çukurova Türküsü	21
Örnek 4: Yunus Emre Oratoryosu 9. Bölümden Bir Kesit.....	22
Örnek 5: Halk Türküleri Yedi Karadeniz ve Bir Horon Başlıklı Kitabın Kapağı..	24
Örnek 6: Orkestra Süiti'nin Birinci Bölümünün Bağlı Bulunduğu Dizi	35
Örnek 7: İkinci Bölümün Bağlı Bulunduğu Re Eksenli Hüzzam Dizisi	37
Örnek 8: Saygun'un Rize, Artvin ve Kars Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat Kitapçığında Verdiği Maçka Oyun Havası'nın Notası	42
Örnek 9: <i>Yedi Karadeniz ve Bir Horon</i> Kitapçığında Verilen Maçka Oyun Havası'nın İlk İki Sayfası	46

GİRİŞ

Cumhuriyet döneminin, kendisiyle birlikte Cemal Reşid Rey (1904 – 1985), Hasan Ferid Alnar (1906 – 1978), Ulvi Cemal Erkin (1906 – 1972) ve Necil Kâzım Akses'in (1908 – 1999) oluşturduğu, Halil Bedii Yönetken tarafından *Türk Beşleri* olarak adlandırılan ilk kuşak bestecileri arasında, yapmış olduğu ayrıntılı budun müzikbilimsel çalışmalar, yayınlar ve bu budun müzikbilimsel çalışmalardan kaynaklanan özgün müzik biçemiyle müziği ve besteciliği el alışı, müziğe ve besteciliğe yaklaşımı bakımından diğerlerinden tamamen farklı bir konuma sahip olup ayrı tutulması gereken kişi Ahmed Adnan Saygun'dur (1907 – 1991). Saygun'un Paris'teki son yılında yazdığı ve eser listesinde ilk sırayı verdiği orkestra için *Divertimento veya Divertissement Oriental* başlıklı eserinden, eser listesinde son sırayı alan *Solo Piyano için Sonat* (op. 76 veya kimi kaynaklarda op. 77⁴) başlıklı eserine kadar tüm yapıtlarında gerek geleneksel Türk halk müziğinin gerek de geleneksel Türk sanat müziğinin, hem dizisel, tartımsal kalıp ve gelenekleriyle veya bunlardan kaynaklanan, esinlenen müziksel simgeler – simgeleştirmelerle içerik olarak hem de kimi zaman seçilen çalgılar ve bunların çağrıştırdığı renkler ile bir çalgının belirli ses bölgelerindeki tınsal renkler veya doğrudan geleneksel bir çalgı kullanma yoluyla (ney veya darbuka gibi) *şekil* bakımından etkisinin bulunduğu ve bestecinin kendi müzik biçimini oluşturma amacıyla bilinçli bir şekilde ele alınıp kullanıldığı, kendisinin müzikbilimsel çalışmalarında elde ettiği bulgular ile müziklerinde kullandığı fikir ve malzemeler kapsamlı bir biçimde karşılaştırılacak olursa, son derece açıktır. Bu açıdan bakıldığında, Saygun'un eserlerini ve bu eserlerin dayandığı düşünsel ve müziksel kökenleri anlamaya çalışırken, bunları yapmış olduğu budun müzikbilimsel çalışmalardan tamamen ayrı bir yere koymak veya bu çalışmaları, eserlerine ve genel olarak besteciliğine koşut olarak incelememek, bestecinin

⁴ Saygun, A. (1991). *Sonate, op. 76*. Hamburg: Peermusic Classical GmbH. (1996). s. 2-3. Ayrıca bkz: Antep, E. (2006). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 303.

kendi diliyle ve kendi dilinde müziksel olarak varmayı amaç edindiği noktayı, kendi dilini nasıl -ve aynı zamanda *neden-* oluşturduğunu anlayamamakla sonuç verecek bir hata olacaktır.

Saygun'un 1937 yılında yazdığı, üç bölümden oluşan ve eser listesinde 14. sırada yer alan *Orkestra için Süit* başlıklı eseri de hem *süit* olarak adlandırıldığı için hem de bestecinin yukarıda ifade edilen müziğe yaklaşım biçimi nedeniyle, Türk halk müziği ile yakın bağları olan, bu bağları yukarıda bahsedildiği gibi hem içerik hem de şekil bakımından yansıtan ve taşıyan bir eserdir. Diğerleri gibi, Saygun'un adı geçen eserini doğru anlayabilmek, yapmış olduğu derleme gezileri ve halk müziği çalışmalarını anlamaya ne kadar bağlıysa, bir orkestra şefinin bu eseri doğru, içten ve bestecinin isteğine uygun olarak gerçekçi bir şekilde yorumlatabilmesi de ikisi arasındaki derin ve sıkı ilişkiyi kavrama ve ikisi arasındaki bağları kurabilme yeterliliğine sahip olarak bunu uygulamaya aktarışı sırasında müziğin doğal yapısına uygun çözümleri bulabilmesine bağlıdır. Bu sebepten ötürü, orkestra şefinin anılan eseri doğru anlamasını ve doğru yorumlayabilmesini sağlayabileceği düşünülen etmenler ve bunların ayrıntıları ilerleyen bölümlerde tartışmaya açılarak kaynak olarak alınan kayıt ve partiyon arasındaki farkların giderilebilmesi için şeflik tekniği bakımından gerek duyulan çözümlerin bulunmasına çalışılacaktır.

Bu sanat çalışması raporunda, adı geçen eserin, yayın hakları *Southern Music Publishing* şirketine ait olup sonradan *Peer Musikverlag* tarafından basılan partiyonu⁵ ile birincil olarak, 2003 yılında yapıp *CPO* şirketi tarafından 2005 yılında yayınlanan Ari Rasilainen yönetimindeki Rheinland-Pfalz Devlet Filarmoni Orkestrası kaydı⁶, ikincil olaraksa Marek Pijarowski yönetimindeki İstanbul

⁵ Saygun, A. (1937). *Suite pour orchestre, op. 14*. ?: Southern Music Publishing Co. Inc. / Peer Musikverlag. (1950).

⁶ Saygun, A. (2005). *Symphony, No.4, op. 53*. [A. Rasilainen]. *Ahmed Adnan Saygun Symphony No.4 Violin Concerto ° Suite* [CD]. Almanya: CPO (2003)

Devlet Senfoni Orkestrası'nın tarihi belirsiz konser kaydı⁷ kaynak olarak alınmıştır. Bununla birlikte, anılan eserin 27 Nisan 2018 tarihinde Ankara'da İbrahim Yazıcı yönetimindeki Bilkent Senfoni Orkestrası tarafından çalındığı ve bu sanat çalışması raporu yazarının da bulunduğu konserde eserin çalınışı ve yorumlanışına dair gözlemler ve konserin ardından bu çalışma raporunun konusuyla ilgili şefle yapılan görüşmede sunulan fikirler de konunun tartışmaya açılarak aydınlatılabilmesi için bir yan kaynak olarak sunulmaktadır. Eserin bunlar dışında bilinen, yayınlanan veya gün yüzüne çıkarılan başkaca bir kaydı bulunmamaktadır.

1. AMAÇ

Bu sanat çalışması raporunun amacı, Adnan Saygun'un *Orkestra için Süit, op. 14* başlıklı eserinin *Horon* başlıklı son bölümünün bestecinin partiyon üzerinde belirttiği metronom değerinde çalınmadığı düşüncesinden hareketle, bunların neden veya nedenlerini ortaya çıkarmaya çalışıp tartışmaya açarak ve buna bağlı bir izlemde anılan bölümün temel aldığı horon yapısına ve geleneğine bağlı olarak bestecinin belirlediği hızda çalınmasına olanak sağlayabilecek yöntem veya yöntemlerin bulunup besteci ile orkestra şefi, yani partiyon ile çalınış arasında ortaya çıktığı gözlemlenen tempo sorununa bir çözüm getirmek ve / veya getirilemediği noktalar bulunuyorsa bunların şeflik ve / veya çalgı tekniği bakımından nedenlerini gerekçelendirerek açıklamaktır.

Bu çalışmanın yukarıda ifade edilen ana amacına bağlı olan bir yan amacı ise, ismi geçen eserin anılan bölümünün Saygun'un yaşamı boyunca bir budun müzikbilimci olarak sürdürdüğü derleme gezileri ve çalışmalarının önde gelenlerinden biri olan, 1937 yılında gerçekleştirdiği Doğu Karadeniz gezisi sonucunda bu gezide elde ettiği bulguları yayımladığı *Yedi Karadeniz Türküsü ve*

⁷ Saygun, A. (2013). *Suite for Orchestra op.14 – 3rd Movement*. [Pijarowski, M., İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası]. Erişim: 12 Ağustos 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=EEUBz5NOD5M>. [Konser Kaydı] (t.y.)

*Bir Horon*⁸ ile *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*⁹ başlıklarına sahip iki yayınıyla olan müziksel ilişkisini ortaya koymaktır. Böylece, Saygun'un müzik biçiminin biçimlenmesinde halk müziğinin ve ona özgü öğelerin ne kadar belirleyici ve etkili bir işleve sahip olduğu, kendisinin gerçekleştirdiği halk müziği çalışmalarıyla sanat eserleri arasında, bunları birbirinden bağımsız ve ilgisiz görececek etkinlikler şeklinde herhangi bir ayırım gözetmediği, bir eseri üzerinden daha açıklığa kavuşturulmuş olacaktır.

2. ÖNEM

Ülkemizin müzik yaşamındaki en güncel sorunlardan biri, orkestraların ve dolayısıyla orkestra şeflerinin ülkemiz bestecilerinin eserlerine konser programlarında gereken yeri, önemi ve ağırlığı ver(e)memesidir. Türkiye'deki orkestra şefleri arasında, Türk bestecilerine konser programlarında yer veren, bu bestecilerin eserlerini kayıt altına alıp bugüne ve yarına aktarılmasını sağlayarak müzik dağırımızın yayılmasına, tanıtılmasına ve geliştirilmesine öncülük eden orkestra şeflerinin sayısı son derece kısıtlıdır. Bunun temel nedenlerinin, ülkemiz bestecilerinin eserlerinin eğitim programlarında yer almamasına bağlı olarak Türkiye'deki müzik okullarında öğrenim görmüş olan orkestra şeflerinin hem bu eserleri yeteri kadar tanı(ya)maması hem de bu eserlerin bestecilerin müziğe yaklaşım biçimlerine göre nasıl ele alınacağı ile ilgili yeterli ve doyurucu bilgilenme yollarının belirsizliğini koruması olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte şeflerin, Türk bestecilerinin eserlerini ele alırken daha çok müzik okullarında edindikleri -ve sadece belirli bir döneme sıkıştırılmış bulunan- Batı müzik kuramı ve kuram tarihi ile ilgili bilgilerle bu eserleri anlamaya çalışmaları, Türk bestecilerinin eserlerine sadece bu bilgiler üzerinden eğilmeleri ve bu

⁸ Saygın, A. (t.y.). *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı:1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi. Yayının üzerinde her ne kadar basım yılı yer almıyorsa da Saygun bu kitabın 1938 yılında yayımlandığını belirtmiştir. (bkz. Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó. s. 290)

⁹ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası.

bilgilerle bakmaları, eser-bağlam ilişkisinin göz ardı edilmesine veya bu bağlamın sadece en üstteki yüzeyine dokunulmakla yetiniliyor olmasına yol açmaktadır. Bu sebeptendir ki Saygun gibi yerel kaynaklardan derinlemesine beslenerek evrensel ölçütlerde büyük eserler vermesini başarmış ve bu nedenle müzik alanında sahip olduğu birden fazla kimlikle belki de çağdaş Türk müziği tarihinin en dikkat çekici kişisi olma özelliği ve özgünlüğünü halen koruyan bir bestecinin -özellikle 1970'ler ve sonrasında yazdığı son dönem- eserleri orkestra programlarında güçlükle yer bulmakta ve eserlerinin bağlamı irdelenmediği / irdeletilmediği için müzik anlayışı, kaynaklandığı ve filizlendiği özü değerlendirmeyen, yakalayamayan ve bu özden kopuk eleştirilere maruz kalmaktadır.

Saygun'un *Orkestra için Süit'i*, yazılış yılı ve biçimsel özellikleri bakımından her ne kadar son değil, ilk dönem eserlerinden biri olsa da, eserin anılan bölümünün bağlamında tartışılarak anlaşılmaya çalışılmasının bir orkestra şefi açısından eserin doğru yorumlatılmasına kapı açacağı düşünülmekte ve bu nedenden ötürü bu çalışmadaki yaklaşımın, orkestra şefinin bestecinin diğer eserlerine eğilim biçimini zenginleştirmede bir önemi olabileceği savlanmaktadır. Bununla birlikte daha genel olarak bu çalışmanın, ülkemiz bestecilerinin eserlerindeki malzemenin nedenlerini anlama ve yorumlama süreçlerinde geçmişle bestecinin içinde bulunduğu zamanın arasındaki ilişkiyi ön plana çıkararak, tek eserli bir örneklem üzerinde birbirinden farklı olası anlama ve yorumlama süreçlerinden sadece birine işaret etme yoluyla, bu süreçlerin nasıl biçimlenebileceğine ve bu nedenlerin nasıl aranabileceğine bir katkı sunabileceği sanılmaktadır.

3. KAPSAM

Bu çalışma, odak noktasına aldığı Saygun'un *Orkestra için Süit* başlıklı eserinin üçüncü bölümünün *Horon* başlığını taşıması sebebiyle, geleneksel bir halk oyunu olan horon ve geleneği ile Saygun'un bir budun müzikbilimci olarak horon üzerine yaptığı çalışmaları ve yaptığı horon derlemelerini, derlemeleri ile eserin anılan bölümündeki horon yapısı arasındaki ilişkileri, eserin partiyonu ile kaydı arasındaki hız farkının kuramsal ve uygulamaya ilişkin nedenleri ve bu nedenlerin

aşılabilmesi için gerekli olan şeflik teknikleri bilgilerinin, bir yöntem oluşturulabilmesi için incelenmesini kapsamaktadır.

Bu çalışmada eserin ezgisel, uygusal, biçimsel ve çalgılamaya dair özelliklerine gerekmedikçe değinilmeyecek, temel şeflik tekniğini daha çok ilgilendiren bir alan olarak tartımsal yapısına ve özelliklerine odaklanılacaktır.

4. YÖNTEME İLİŞKİN GENEL BİLGİLER

Adnan Saygun'un *Orkestra için Süit* başlıklı eserinin 3. bölümünün tempo sorunu bağlamında şeflik teknikleri bakımından kapsamlı biçimde incelenebilmesi için bu çalışma üç bölüme ayrılmıştır.

Birinci bölümde, Saygun'un müzik anlayışı ile halk müziği çalışmaları arasındaki güçlü bağları görebilmek için kendisinin budun müzikbilimci olarak yaptığı halk müziği çalışmalarına kısaca değinilmekte ve halk müziğinin kendi müzik anlayışına etkisi yine kendi düşünceleriyle açıklanmaya çalışılmaktadır.

İkinci bölümde, bestecinin eser listesinde 14. sırayı verdiği *Orkestra için Süit* başlıklı eserine ilişkin öncelikle genel bilgiler ele alınmakta ve ardından ilk iki bölümün Türk halk müziği ile olan ilişkisi sorgulanmakta, elde edilen bulgular paylaşılmaktadır.

Üçüncü ve son bölümde ise, bu çalışmanın odak noktasında yer alan eserin üçüncü ve son bölümünün yapısını ve müziksel özelliklerini anlayabilmek için Saygun'un yaptığı budun müzikbilimsel çalışmalar üzerinden horonun kökeni ve geleneksel yapısı incelenmekte, bestecinin bir halk müziği araştırmacısı olarak horonu nasıl algıladığı açıklanmaya çalışılmakta ve Saygun'un anılan bölümün ismini neden *Horon* olarak belirlediğine ilişkin saptamalar yapılmaktadır. Bunun ardından, Saygun'un anılan bölüme temel olarak aldığı ve kendisinin derlediği horon ile eser arasındaki ortaklık ve ayrıklıklar belirlenmektedir. Bu bölümün son aşamasında ise, bestecinin belirlediği hız ile kayıtlardaki hızlar karşılaştırılarak, istenen ve sonuç olarak elde edilen hızlar arasındaki farklılıkların nedenleri ile bu

nedenlerin yerleri saptanmaya çalışılmış ve belirtilen farkları gidermek için şeflik ve çalgı tekniği bakımından önerilebilecek çözümler ve çalışma yöntemleri sıralanmış, şeflik tekniğiyle ilgili olmadığı düşünülen ve eserin içsel yapısı bakımından kendiliğinden doğurduğu tempo ve tartım zorlukları ayrıca belirtilmiştir.

1. BÖLÜM: SAYGUN VE HALK MÜZİĞİ

Saygun'un 1989 yılında Sadun Tanju ile yaptığı konuşmalar sırasında söylediği "Benim musikimin temelinde hep Anadolu'yu düşünmek vardır."¹⁰ sözü, kendisinin müzik anlayışındaki odak noktasını, eserlerinin hem düşünsel hem de ses malzemesi bakımından kaynağını ve daha genel bir anlamda yaşam felsefesini en açık ve çarpıcı bir biçimde ortaya koymakta, eserlerinin iç dünyasını algılayabilmek için bu eserleri inceleyecek olan kişiye şüpheye yer bırakmayacak bir yön ve yol göstermektedir.

Gerçekten de, Saygun'un yaşamöyküsü dikkatli bir biçimde incelenecek olursa, çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği İzmir'de aldığı ud ve ve buna bağlı olarak Türk müziği kuramı derslerinden, Yunus Emre ilahilerini gezgin dervişlerden ilk defa duyduğu ve dinlediği İzmir sokaklarından Paris'teki eğitim yıllarında yakın dostu Mahmud Ragıp Gazimihal ile başladıkları pentatonizm odaklı Türk halk müziği çalışmalarına, Türkiye'ye döndükten sonra Bartók'la yaptıkları ve Türk halk müziği için çok önemli bulguların elde edildiği 1936 yılındaki derleme gezisinden Halkevleri müfettişi olarak sayısız yerlere yaptığı inceleme ve derleme gezilerine ve bunun ardından Ankara ve İstanbul Devlet Konservatuvarları'ndaki öğretmenlik yıllarında yaptığı çeşitli inceleme, araştırma ve yayınlara kadar yaşamının bütün dönemleri boyunca budun müzikbilim çalışmalarının ağırlıklı varlığı ve bunun doğal bir sonucu olarak bu çalışmaların kendi özgün eserlerine hem konu hem de içerik bakımından etkisi açıkça görülecektir. Bu sebeptir ki Saygun'un eserlerinin incelenmesi ve anlaşılması süreci, yaptığı budun müzikbilim çalışmalarına sıkı sıkıya bağlı ve bu çalışmalardan ayrı düşünülemez bir konumda ve niteliktedir.

Bu sebepten ötürü, Saygun'un *Orkestra için Süit* başlıklı eserinin üçüncü bölümünün daha iyi anlaşılabilmesi için müziksel kökenlerini izlemeye başlamadan önce, bizi bu kökeni izlemeye ve bulmaya götüren sürecin ortaya

¹⁰ Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 112.

konması gerektiği ve böylece bu bölüm altında Saygun'un yaptığı budun müzikbilim çalışmaları ile ilgili kısa ve öz bilgiler vermenin yararlı olacağı düşünülmektedir.

1.1. SAYGUN'UN YAPTIĞI DERLEME GEZİLERİ İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Saygun'un yaptığı budun müzikbilim çalışmaları ve bu çalışmaların içinde bulgu elde etmek için kaçınılmaz bir önkoşul olarak bulunan derleme gezileri, Saygun'un hayatının çok geniş bir bölümüne yayılmış etkinliklerdir. Yine de, Saygun'un gerçekleştirmiş olduğu derleme gezileri ile ilgili olarak zamandizinsel bir sıralama yapıp, hangi yıl ve tarih aralığında nerelerde bulunduğunu gösteren ayrıntıcı bir kaynak bulunmamaktadır. Gerek Saygun üzerine yazılan yaşamöykülerinde gerekse Saygun'un kendi yaptığı veya kendi üzerine yapılan diğer yayınlarda, yapmış olduğu derleme gezilerinin nereleri kapsadığı, içeriği, ne kadar sürdüğü ve elde edilen malzemenin nerede bulunduğu ile ilgili bütüncül bilgiler çoğunlukla genellenmiş, ayrıntılara girilmediği görülmüştür. Şüphesiz ki Saygun'un yaptığı derleme gezilerinin zamandizinsel bir sıralamasını yaparak bu sıralamaya bütün gezilerini yerleştirebilmek kolay değil, güç bir iştir. Bunun için sadece Saygun üzerine yazılan kitap ve yayınları değil, aynı zamanda dönemin Halkevleri Genel Müdürlüğü raporlarını, Saygun'un halk müziği araştırmaları üzerine çeşitli dergilerde yayımlanmış olan makale ve yazılarını, Saygun'un bugün Bilkent Üniversitesi'nde bulunan ve kendine ait birçok belgeyi barındıran belgeliğini, bu belgeliğe giremeyerek evinden çalınan ve ardından İstanbul'daki çeşitli sahaflara dağılan mektup, not ve defterlerini¹¹, Saygun'la yakınlığı bulunan kişilerin, öğrencilerinin özel belgeliklerini taramak, incelemek ve çapraz bir değerlendirmeye tabi tutmak gerekmektedir.

¹¹ Ünlü bestecinin mirası çalındı. (16.11.1998). Erişim: 4 Ağustos 2018, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/unlu-bestecinin-mirasi-calindi-39048050>

Yakın tarihimizin en önemli sanatçılarından birinin yaptığı derleme gezileri -ve elbette diğer çalışmalarıyla- ilgili böylesi ayrıntılı bir listeyi çıkarmak, müzikbilimin alanına girmektedir. Vurgulanması gereken bu konunun müzikbilimcilerin dikkatine çekilmesi gereği düşüncesinin ardından, Saygun'un yaptığı derleme gezileriyle ilgili birtakım genel bilgiler verilebilir.

Saygun üzerine yapılan yayınlarda kendisinin yapmış olduğu ilk derleme gezisinin, 1936 yılında Bartók'un Ankara Halkevi tarafından Türkiye'ye davet edilmesi üzerine, içinde Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses'in de bulunduğu bir heyetle 18 Kasım'da çıkılan ve Adana, Tarsus, Mersin ve Osmaniye yörelerini kapsayan gezi olduğu belirtilmektedir.¹² Aynı zamanda bu gezinin, elde ettiği bulgular ve bu bulguların kapsamlı bir şekilde yayımlanması bakımından, Türkiye tarihinin budun müzikbilim alanında yapılmış en ciddi ve ayrıntıcı ilk derleme gezisi olduğu söylenebilir. Her ne kadar yüzyılın başında Vardapet Komitas'ın (veya gerçek ismiyle Soğom Soğomonyan'ın) 3000'in üzerinde halk şarkısını notaya aldığına ilişkin bilgiler varsa veya Ferruh Arseven'in 1924 yılında çıktığı bir derleme gezisinde Türkiye'nin farklı yörelerine ait türküleri kayıt altına alıp bunları İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Folklor Arşivi adı altında bir araya topladığı biliniyorsa da, bu iki kapsamlı çalışma arasında birincisinin belge ve bulgularını içeren bir yayının, Komitas'ın 1915 yılında Paris'e gitmek zorunda kalırken yanına aldığı notaların akıbeti bilinmediğinden veya sürülmediğinden, varlığı bilinmemekte, ikincisi ise türküleri sadece kayıt altına alma amacı taşıdığından, bu kayıt altına alınan türkülere ilişkin bunları budun müzikbilimsel açıdan inceleyen yazılı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu sebepten ötürü, 1936 yılında yapılan çalışma, Türkiye tarihinde bir ilk olarak değerlendirilebilir. Bu gezide elde edilen bulgular, gezinin gerçekleştirilmesinden çok sonra, 1976 yılında basılan iki kitapta yayımlanmıştır. Bunlardan biri, Bartók'un geziye ilişkin notlarını barındıran ve New York'taki Bartók Arşivi Müdürü Dr. Benjamin Suchoff'un yayıma hazırladığı *Turkish Folk Music from Asia Minor* başlıklı, diğeri

¹² Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 87

yine Bartók'un notlarını içeren ancak bununla birlikte Saygun'un Bartók'un notlarına ilişkin yorum ve eleştirilerini yazdığı ve birtakım ek bilgiler verdiği ikinci bir bölüme sahip olan *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* başlıklı ve Budapeşte Bilimler Akademisi tarafından yayımlanmış olan kitaptır.¹³

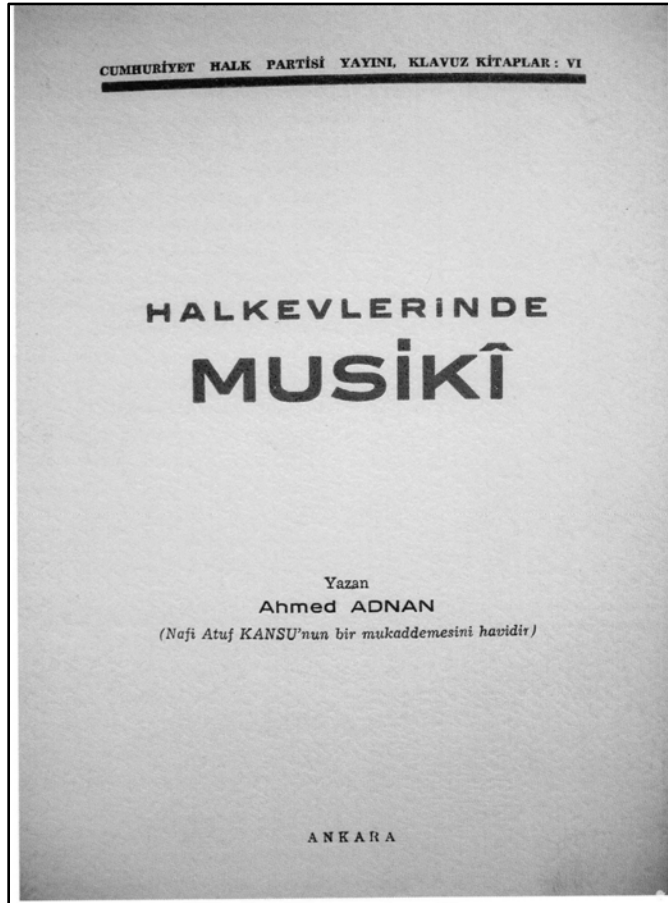
Saygun'un bundan sonra gerçekleştirdiği derleme gezisi ise, Bartók'la yaptıkları derleme gezisinden kısa bir süre sonra gittiği Doğu Karadeniz bölgesini kapsayan gezidir. Aracı'ya göre, aynı yıl gerçekleşen¹⁴ -ancak tarihleri açık olarak verilmemiş- bu geziyle ilgili bilgiler, bu çalışmanın odağıyla ilgili bulunduğundan, ayrıntılarıyla bir sonraki başlık altında verilecektir.

Saygun'un bundan sonra gerçekleştirdiği derleme gezileriyle ilgili farklı kaynaklarda çeşitli bilgiler varsa da bunların zamandizinsel sırasını izlemek epey güçtür. Çünkü çoğunda, bu gezilerin gerçekleştiği zamana ilişkin açık tarih aralıkları veya en azından yıllar bile verilmemiştir. Ancak tam da bu noktada, Saygun'un nereleri gezdiğinin bilindiğini belirtmeden önce, kendisinin sıklıkla derleme gezisi yapabilmesine olanak veren bir durumu açıklamak gerektiği düşünülmektedir. Saygun üzerine yazılan birçok kaynakta belirtildiği gibi, besteci 1939 yılında dönemin Halkevleri Genel Müdürü olan Nafi Atuf Kansu'nun daveti ve teklifi sonucu Halkevleri kurumunun müzik müfettişliği görevine getirilmiş ve bu görevi nedeniyle, yurt çapındaki halkevlerinde uygulanan müzik eğitimi, etkinlikleri ve çalışmalarını denetlemekle görevlendirilmiştir. Buna göre Saygun, çalışmaları yerinde denetleyecek ve yaptığı gözlemler sonucunda ulaştığı sonuçları, Halkevlerinde müzik eğitiminin nasıl daha işlevsel bir hale getirilebileceği hakkındaki görüş ve önerilerini rapor haline getirip bunları Halkevleri Genel Müdürlüğü'ne sunacaktı. Bu çalışmaların önemli belgelerinden

¹³ Bu iki kitapla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özbayrak, O. (2018). *Saygun'un Müziğinde Modalitenin Yeri ve Önemi Bir Bakış: 1. ve 4. Senfonilerinin Modal Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara. s. 88-89 ve Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 88.

¹⁴ Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 90

biri, Saygun tarafından yazılan ve önsözünü Nafi Atuf Kansu'nun kaleme aldığı, 1940 yılında yayımlanan *Halkevlerinde Musîkî* başlıklı kitaptır.



Örnek 1: Halkevlerinde Musîki Kitabının Kapağı

Saygun'un, Halkevleri müzik müfettişliği görevindeyken Antalya, Aydın, Balıkesir, Bursa, Denizli, İstanbul ve Manisa illerine gittiği ve böylece yörelerin müziklerini inceleme olanağına sahip olmuş olduğu bilinmektedir.¹⁵ Bunun yanında, Ankara, Aydın, Çorum, Erzincan, Erzurum, Kayseri, Kırşehir, Konya, Malatya, Muğla, Nevşehir, Niğde, Sivas ve Yozgat yörelerinin müziklerini incelemiş ve bunlar üzerinde çalışmış olduğu, kendi yazdığı *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* kitabında verdiği örneklerden ve geçen yer isimlerinden anlaşılmaktadır. Saygun'un Halkevleri müzik müfettişliği görevini yaptığı 11 yıl boyunca (1939 –

¹⁵ Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 104

1950) başka yerlere gitmiş veya daha önce gittiği yerlerde yeniden incelemeler yapmış olma olasılığı da akla uzak gözükmemektedir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, Saygun'un gittiği ve yukarıda belirtilen yerlerin dışında başka hangi yörelerin müziklerini incelediğine ilişkin elde henüz yeterli, sağlam ve karşılaştırmalı veriler bulunmamaktadır veya varsa bile bunlar gün yüzüne çıkarılmamıştır.

Yukarıda verilen yerler dışında, Saygun'un inceleme yaptığı bilinen üç yerden daha bahsetmek gerekmektedir. Bunlardan biri, *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri* kitabında kendisinin belirttiği, zaten bir süredir üzerinde çalıştığı Yunus Emre şiirlerinden bir oratoryo bestelemek düşüncesinin ilk defa zihninde belirginleşerek olgunlaştığını söylediği 1942 yılının Mayıs ve Haziran aylarında gerçekleşen Çankırı, Kastamonu ve Bartın illerini kapsayan gezidir.¹⁶ Bir diğeri, yine Yunus Emre oratoryosunun ortaya çıkma süreciyle ilgili olan ancak Saygun'un kendisinin belirtmediği ve Saygun'un yaşamöyküsünü konu edinen kaynaklarda da yer bulmayan, öğrencisi Muammer Sun'un Sabahattin Eyüboğlu ile yaptığı bir sohbetten öğrendiği bir aylık Trabzon gezisidir. Eyüboğlu'nun belirttiğine göre Saygun, burada derlediği Yunus türkü ve ilahilerini notaya almış ve bunları sonradan Yunus Emre Oratoryosu'nda kullanmıştır.¹⁷ Bunlarla birlikte belki de daha ilginç olanı, Sipos'un belirttiğine göre Saygun'un Suriye sanat musikisini inceleyerek bunun Türk sanat musikisinden çok etkilenmiş olduğu sonucunu çıkartmış olması ancak veri yetersizliği yüzünden Suriye halk müziği üzerine ayrıntılı bir çalışma yapamamasıdır.¹⁸ Ancak Saygun'un böyle bir çalışmayı nerede, ne zaman ve hangi koşullar altında yaptığını ilişkin elde herhangi bir veri bulunmamaktadır. Saygun'un yaşamöyküsünü konu edinen yayınlarda da Suriye'ye yaptığı herhangi bir yolculuktan veya bir Suriye

¹⁶ Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 73

¹⁷ Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 50

¹⁸ Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartók'un İzinde*. (S. Deliorman, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 190

gezisinden bahsedilmemektedir. Bu durum, Saygun'un bu alandaki çalışmalarını, elinde bulunan kaynak ve veriler üzerinden Türkiye'de yaptığı düşüncesine ağırlık kazandırmaktadır.

Bu bilgilerin ardından, bu çalışmanın odağında yer alan eserle yakın ilişkisi bulunan Doğu Karadeniz gezisi ve bu gezi sonucunda ortaya çıkan yayınlarla ilgili daha ayrıntılı bilgiler vermek gerekmektedir.

1.2. ÖNEMLİ BİR GEZİ: 1936 DOĞU KARADENİZ TURU

Bartók'la yaptığı Güney Anadolu gezisinin hemen ardından gerçekleştirdiği Doğu Karadeniz gezisinde Saygun, sırasıyla Rize, Artvin ve Kars yörelerini dolaşmış ve bu bölgenin yerel oyunlarını, bu oyunların geleneklerini, çalgılarını, adetlerini, ağızlarını gözlemlemiş ve incelemiştir. Elde bulunan bilgiler, Saygun'un sırasıyla Rize Merkez, Mapavri (Çamlıhemşin) ve Pazar ilçeleri ile çevrelerindeki Kemer, Çilingir, Potomya (Ulu Cami), Okhlamsu köylerini; Artvin'de Hopa ve Borçka ilçeleri ile il merkezini; Kars ve çevresindeki Cilavuz, Posof kazası ile Ardahan'ın Değirmen köyünü gezdiğini ve buralarda gözlem ve derlemeler yaptığını göstermektedir.

Saygun bu gezisi sırasında çeşitli imkansızlıklar yaşadığını da belirtmiştir. Bunların en önemlisi, Rize il sınırları içerisinde, bu ilin doğusuna doğru kendisine çalındığı söylenen tulum zurna çalgısıyla karşılaşamaması ve kimi türkülerin kayıtlarını yapamamış olmasıdır. Bu sebepten ötürü dinlediği kimi türkülerin derlemesini yapamayarak notaya alamadığını belirtmiştir. Bu tür durumlarda, dinlediğine benzer yapılarda bulunan ve esasen İstanbul Konservatuvarı Folklor Arşivi'nde yer alan kayıtlardan yararlanarak bu kayıtlardan yaptığı kimi derlemeleri, ileride anlatılacak olan *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat* adlı kitabında dinlediği türkülerin yerine örnek olarak vermiştir. Ancak bununla birlikte, adı verilen kitapta örnek olarak verdiği ve gezisi sırasında yöreden derlediği müzik örneklerinin sayısının da azımsanamayacak kadar fazla olduğu görülmektedir.

Bu gezide, Saygun'un bir budun müzikbilimci olarak halk müziğine yaklaşımının derinliğini gösteren bir başka özelliği ise, gittiği yerlerde salt müziğe değil, aynı zamanda müziklerin varsa sözlerini de incelemiş olması, bu sözlerden kültürel özellik ve özgünlüklere ilişkin olarak çeşitli saptamalar yapması ve yörede kullanılan ağızların dilsel özelliklerini neredeyse müziğe koşut bir biçim ve önemde değerlendirerek müzik-dil ilişkisi bakımından dikkat çekici noktaları ele alması ve bunlardan son derece ilginç çıkarımlarda bulunmasıdır. Saygun'un bir budun müzikbilimci olarak yaptığı çalışmalarda kökenbilime verdiği önem, bu çalışmasında da, sözcüklerin kökenine ilişkin yaptığı titiz ve ayrıntılı açıklamalardan anlaşılacağı üzere, açıkça görülebilir. Saygun'un halk müziği çalışmaları sırasında gösterdiği bütün bu titizliğin düşünsel yansıması şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "*Folklorcunun bir psikolog olması ve araştırmalarını mümkünse yalnız yapması gerekmektedir.*"¹⁹

Bu gezinin ayrıca, Saygun'un müziği üzerine de bir etkisi olduğu düşünülebilir. Gezi boyunca Saygun'un üzerinde en fazla durduğu ve incelediği oyun, bu bölgeye özgü olan, canlılığı ve kıvraklığıyla dikkat çeken horondur. Saygun'un bu tarihten önce yazdığı eserlerin sadece birinde, *Çoban Armağanı* (1933) başlıklı eşliksiz koro için yazılmış eserinin *Karadeniz* başlığını taşıyan dördüncü bölümünde horon yapısına sahip olan *Yavuz Geliyor Yavuz* türküsünün düzenlemesi bulunmaktadır. Ancak bu geziden sonraki yıllarda yazdığı birçok eserinde horon oyununun müziksel ve/veya tartımsal etkisi ya olduğu gibi *Horon* başlığıyla açıkça ya da yer yer bu oyunun -kimi zaman daha soyutlanmış-yansımalarının bulunması şeklinde kendini gösterir.²⁰ Bir genellemeye gidilmek istenirse horon oyununun, ezgisel yapı bakımından dar bir ses alanı içinde kalarak tartımsal bakımdan sahip olduğu ve gösterdiği çeviklik, canlılık ve

¹⁹ Saygun, A. (Nisan 1943). *Folklor Çalışmalarımız. Millet, 12.*

²⁰ Buna, Saygun'un Keman Konçertosu'nun CPO firması tarafından yayınlanan kaydının ikinci bölümünde 6.18'le başlayan kısmı örnek olarak verilebilir. Ayrıca Saygun'un piyano için yazdığı *Aksak Tartımlar Üzerine* başlıklı serinin birçok parçası, horon etkisini veya horonun kendini açıkça gösteren sayısız örnekle doludur.

neredeyse kontrol edilemez hız yüksekliği, besteci tarafından önemli bir besteleme malzemesi olarak değerlendirilmiş ve kullanılmıştır.

1.3. DOĞU KARADENİZ GEZİSİNİN ARDINDAN SAYGUN'UN YAZDIĞI KİTAPLAR

Saygun'un, ayrıntıları yukarıda verilmiş olan Doğu Karadeniz gezisinden sonra yazdığı, elde ettiği bulguları paylaştığı ve yöreye özgü müziklerin derlemelerini içeren iki adet kitap veya kitapçık bulunmaktadır. Bunlardan ilki, 1937 yılında İstanbul'daki Nümune Matbaası tarafından basılmış olan ve geziye ilişkin bir yazanak olma özelliği taşıyan *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat* başlıklı kitaptır. Bu kitapta Saygun, yörelere ilişkin gözlemlerini, bu yöreler arasında karşılaştırmalı değerlendirmeler yaparak, dikkat çeken saptamaları ile birlikte yayımlamıştır.

Bu kitaplardan ikincisi ise, 1938 yılında İstanbul'da Hüsnü Onaran Basımevi tarafından basılan ve İstanbul Konservatuvarı Folklor Külliyyatı dizisinden çıkan *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı: 1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* başlıklı çalışmadır. Bu çalışmada Saygun, İstanbul Konservatuvarı Folklor Arşivi'nde yer alan Karadeniz bölgesine ait sekiz parçanın kayıtlarını dinledikten sonra derlemelerini yaparak notalarını yayımlamıştır. Bunların, Doğu Karadeniz gezisinde kayda aldığı türküler arasında yer almamakla birlikte Karadeniz yöresine ait oluşu, bu yayını da anılan geziyle ilişkili kılmaktadır. Bu durum bizi şu sonuca götürmektedir ki Saygun Doğu Karadeniz gezisinden döndükten sonra yöre müziği üzerine çalışmalarını İstanbul Konservatuvarı'nın Folklor Arşivi'nde sürdürmüş ve böylece adı verilen yayını yazarak yayımlatmıştır.

Bu noktada, adı geçen yayınlarla ilgili birtakım ayrıntılı bilgiler vermenin yararlı olacağı düşünölmektedir.

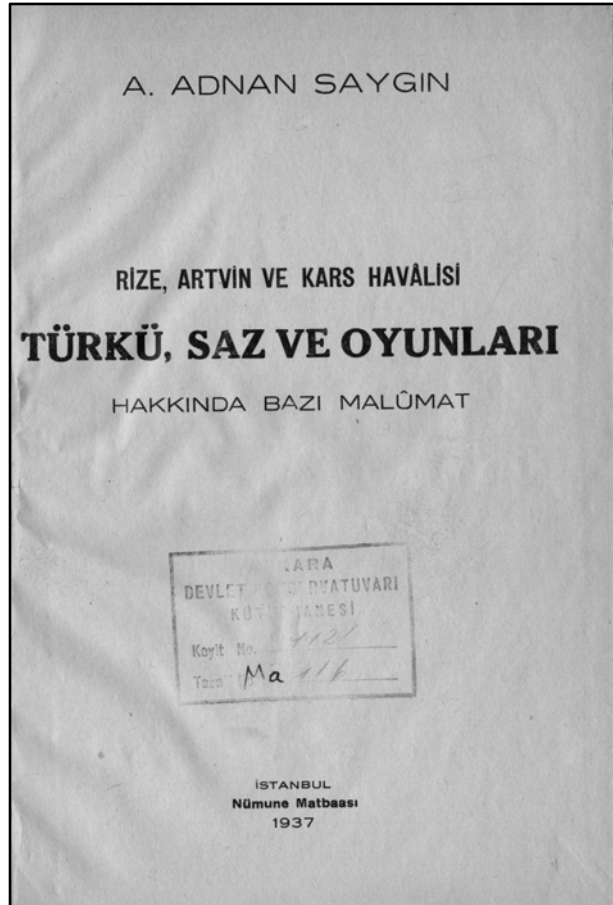
1.3.1. Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat

Daha önce de belirtildiği gibi, 1937 yılında yayımlanan bu kitapçık, Saygun'un gerçekleştirdiği Doğu Karadeniz gezisine ilişkin not, gözlem ve saptamalarını içermektedir. Saygun'un gerçekleştirdiği bu geziye ilişkin elde bulunan ve daha önceki bölümlerde aktarılmış bulunan bütün bilgiler, eldeki tek kaynak olması nedeniyle, ancak bu yayından elde edilebilmektedir. Bu yüzden, elde bulunan tek ve bu sıfatından dolayı önemli olan bu kaynağın ayrıntılı biçimde incelenmesi, Doğu Karadeniz gezisi üzerinden Saygun'un bir müzikbilimci olarak halk müziği üzerine eğiliş biçim ve yöntemleri ile bu konuda hangi verileri önemseydiğini göstermekte ve okuyucuyu aydınlatmaktadır.

Saygun, anılan kitapçığı, yer isimlerinin başlıkta geçtiği sırayla üç bölüme ayırmış ve kitapçığın en sonuna da Artvin Halkevi'nde halk bilimi üzerine yaptığı bir konuşmanın metnini ek olarak yerleştirmiştir. Bu üç bölümün her birinin içinde de, adı verilen yörenin türkü, saz ve oyunlarını alt başlıklara ayırarak ele almış ve her bir alt başlıkta, diğer yörelerin ilgili kısımlarında yaptığı saptamalardan yola çıkarak bu saptamaları birbirleriyle karşılaştırmıştır. Metnin akışı içerisinde dikkat çeken en önemli nokta, Saygun'un dile ve çeşitli oyun isimleri ile bunlara bağlı kavramların kökenine ilişkin yaptığı saptamalara verdiği ağırlıktır. Çünkü Saygun, bu türden saptamaların yöreler arası kültür alışverişi ve ilişkilerine ışık tutabileceğini, hatta bunun bu tür ilişkilerin açığa çıkarılabilmesi için tutulması gereken en sağlıklı ve belki de tek yol olduğunu düşünmekte ve savlamaktadır. Gerçekten de, Artvin yöresinin sazlarından tulum zurna ile ilgili olarak yazmış olduğu şu not, bu düşünce biçimini kanıtlamaktadır:

Tüyü alınmamış deriye bu havâlide guda adı veriliyor; büyük derilerden yapılan tulumlara da böyle tesmiye olunmuş. « 1 » nümeroda ağızlık manasına kullanılan goda da nazarı dikkati celbetmiştir. Bu tâbir ile Bulgarların «gayda»ları arasında muhakkak bir münasebet mevcut olduğu tahmin olunabilir. Bu kelimenin

etimolojisini tetkik etmenin, tulum zurnanın menşeyini aydınlatmak hususunda büyük bir ehemmiyeti hâiz olduğu kanâatindeyim.²¹



Örnek 2: Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat Kitabının Kapağı

Yine Artvin bölümünde, dil araştırmasının halk müziği araştırmalarıyla koştur bir önemde olduğunu düşündüğünü veya en azından bunlar arasındaki ilişkinin halk müziğinin anlaşılmasına doğrudan yardımcı olacağı görüşünü destekleyebilecek bir diğer dikkat çekici saptama da şu şekildedir:

Bu havâlide nazarı dikkati celbeden bir şey de yer isimlerinin « Ar -
» ile başlamasıdır:

²¹ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s. 47.

Ardanuç, Ardahan, Artvin, Armoni, Arekler, Arhavi, Ardeşin, Ardos, Ararat, Ardala, Aravet, Aros, Arolos ilâh....

Bu husûsun dilci ve tarihçilerimizce tedkîkî temenni olunur.²²

Rize ile ilgili gözlem ve saptamalarını içeren birinci bölümde Saygun, ilk önce bu yöreye ait olduğunu belirttiği horon, köçek oyunları ile yöreye ulaşmış yabancı dans biçimleri üzerine bilgiler vermiştir. Bunun ardından “Sazlar” başlığı altında, yine sadece bu yöreye ait olduğunu belirttiği kemençe ile ilgili açıklamalarda bulunmuş, bu açıklamalar altında sazın yayıldığı bölgeleri, çalınış biçimini, ses düzeni ve fiziksel yapısını, elinde bulunan bilgiler ışığında ayrıntılarıyla anlatmıştır. Burada sazın ses düzeni ile ilgili birkaç kemençeci üzerinde uyguladığı deney, Saygun’un bir müzikbilimci olarak yaptığı çalışmaların titizliğine örnek olarak gösterilebilecek, son derece dikkat çekici bir yöntemdir.²³ Bunun dışında, Rize’de bağlama, davul – zurna ikilisi ve Türk sanat müziği sazlarının bulunmayışı veya *müşterek teganni* (birlikte söyleme) gibi yörenin Anadolu’nun diğer bölgelerinden tamamen ayrı bir özellik gösteren müzik geleneği ile bunun nedeni olduğunu düşündüğü sosyal ve coğrafi yapısı üzerine verdiği bilgiler ve yaptığı saptamalar, bugün bile sahip olduğumuz önsel bilgi ve düşünceleri sorgulamamızı gerektirecek niteliktedir. Ayrıca Saygun, her bölümde görüldüğü gibi bu bölümün sonunda da türkülerin güftelerini, sesletimlerini yörenin şivesine uygun bir biçimde anlamamızı sağlayacak bir çevriyazı yöntemiyle aktararak, gereken noktalarda bunlar üzerinde çeşitli yorumlar yapmıştır.

Kitapçığın ikinci bölümünde Saygun, Artvin’in kendi içinde de çeşitli farklılıklar gösteren müzik geleneğini birinci bölümdeki yöntemle ele almış ve bu yöreye ilgili de önemli saptamalarda bulunmuştur. Bunlardan belki de en önemlisi,

²² Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s. 50.

²³ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s.17.

yörede o tarihte hala etkisini göstermekte olan Rus kültürünün bir sonucu olarak yöreye özgü tulum zurna sazının terkedilip yerine el armonikasının kullanılması ve ayrıca kimi oyunlara “şehir sazlarının” eşlik etmesi ile bu oyun figürlerinin şehir etkisi sonucu bozulmaya başladığını saptaması ve haklı olarak bunların yanlışlığına işaret etmesidir.²⁴ Bunların dışında, yöreye ait ve her biri için görsel çizimleri de verilmiş olan tulum zurna ve çimon sazlarının yapısı, çalınış ve kullanılış biçimleri ile ilgili bilgiler veren Saygun, yöreye özgü çeşitli âdetleri de anılan bölümün sonunda bir başlık açarak anlatmıştır.

Üçüncü ve son bölümde ise, kitapçığın başlığından da anlaşılacağı gibi, Kars yöresinin türkü, saz ve oyunlarına ilişkin önceki bölümlerde izlediği yöntemlerle bilgiler veren Saygun, bu bölgenin diğer ilk iki bölgeden farklı olarak, İç Anadolu'nun müzik geleneği ile yakın bağları bulunduğunu ve bunları sürdürdüğünü saptamıştır. Öyle ki, Rize ve Artvin yöresinde görülmeyen davul-zurna ikilisi ile Anadolu'nun diğer yerlerinde sıklıkla görülen bağlamaya benzer çöğür sazı bu yörede bulunmaktadır. Saygun bunun nedenini, en başta coğrafi gerekçelerle açıklar. Tam da bu noktada, bizi bu sanat çalışması raporunun ele aldığı konunun kaynağına götürene koşut bir ilişkiyi göstermek ve açıklamak gerekmektedir. Şimdi verilecek olan ilişki örneği, Saygun'un kendi müziklerinde halk müziği kaynaklarından doğrudan etkilendiğinin bir göstergesi olarak, bu sanat çalışması raporunun konusunu da yakından ilgilendirmektedir.

Saygun'un anılan kitapçığın Kars yöresini konu edinen üçüncü bölümünün 61. ile 62. sayfasında bu bölgedeki uzun hava türlerine örnek olarak verdiği ve *Çukurova* başlığını taşıyan türkünün notaya alınmış şu halindeki zurna ve ses partilerindeki ezgisel hat ile Yunus Emre Oratoryosu'nun *Tenor ve Orkestra için Resitatif* başlığını taşıyan 9. bölümündeki 56b ile 58. prova numaraları arasında ilk önce klarinet, ardından obvada duyulan ezgisel hattın birbirine benzerliği - hatta aynılığı - dikkati çekmektedir:

²⁴ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s.43-44.

ÇUKUROVA

Ses

Zurna

Davul

Ma - gö - lü - de - gi - ye - ni - ye

göz - me - li - ye - nim göz - me - li - ca - nim göz - me - li göz - me - li

Gö - lü - le - p gö - lü - zü - yün - ma - li - ye - ni - ye

Örnek 3: Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat Kitabından Çukurova Türküsü

Poco più lento (♩ = cca. 56-60)

Tenor Solo

Pa. *Vlc. tr. Obs., Timp.* *poco allarg.* *espressivo* *p* Cl. I Hn. *p*

8^{va} bassa.....

57

r Solo

Hay - li za-man-dır — so-ra-rım,

De - puis long-temps je de-man - de,

Wie lan - ge Zeitschon fra - ge ich,
A soul in-tor-ment long I've sought,

Pa. Str. Ob. Bn.

r Solo

bir dert - li â - şık a-ra-rım,
one is not found by taking thought;
wie lan - ge Leid noch tra-ge ich,

et je cher-che une â - me en pei - ne,

8.....

Örnek 4: Yunus Emre Oratoryosu 9. Bölümden Bir Kesit

Saygun, A. (1942). *Yunus Emre, op. 26 [Piyano İndirgemesi]*. ABD: Southern Music Publishing CO. INC. (1969). s. 88-89.

Bu durumun, 12. sayfada aktarılan ve Yunus Emre Oratoryosu'nun ortaya çıkış süreciyle ilgili Sabahattin Eyüboğlu'nun Muammer Sun'a anlattıklarını doğrulayabilecek nitelikte olduğu düşünülmektedir. Adı geçen yayında verilen örneklerle Yunus Emre Oratoryosu arasında başka açık benzerlikler ve ilişkiler olduğu görülmüş bulunsa da, bu sanat çalışması raporunun odağından uzaklaşılacağı ve bunların başka bir çalışmanın konusu olması gerektiği düşüncesiyle, sadece yukarıda sözü geçen benzerliğin ve doğrudan etkilenmenin belirtilmesiyle yetinilecektir.

Bu kitapçıkla ilgili bilgilerin verilmesinin ardından Saygun'un diğer bir yayını olan *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* başlıklı çalışmasıyla ilgili çeşitli bilgiler verilebilir.

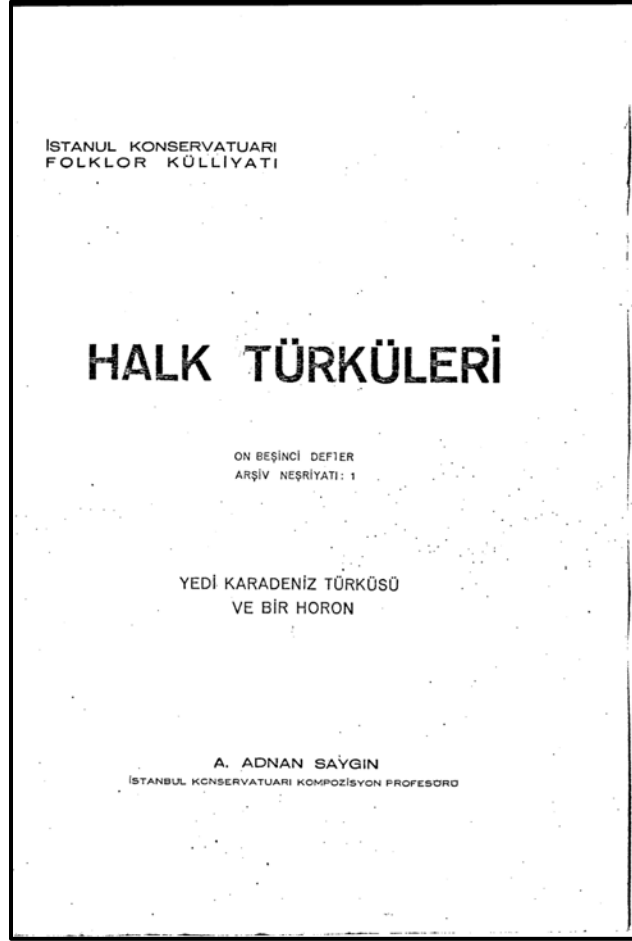
1.3.2. Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon

Saygun'un, yukarıda adı geçen ve açıklaması yapılmış olan kitapçıktan bir yıl sonra yayımlanan *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı: 1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* başlıklı yayını, daha önce de belirtildiği gibi, Doğu Karadeniz gezisi ve dolayısıyla -daha sonra ilgili yerlerde açıklanacak nedenlerle- bu çalışmanın odağı ile yakından ilişkilidir.

Saygun bu yayınında, 1936 yılı itibariyle İstanbul Konservatuvarı'na atanmasının ardından bu kurumda bulunan folklor arşivindeki plaklardan derlediği çeşitli türkülerin notalarını, bu kayıtları son derece ayrıntılı bir biçimde ele aldığını gösterir bir şekilde, yayımlamıştır. Bu yayını Doğu Karadeniz gezisiyle ilişkili hale getirense, derlediği türkülerin Karadeniz'e ait olmaları ve özellikle horon türünde bulunmalarıdır. Bu durum şunu açıkça göstermektedir ki Saygun Doğu Karadeniz gezisinin dönüşünde, İstanbul'daki folklor arşivinde bu yörenin müzikleri üzerine çalışmayı ve bunları incelemeyi sürdürmüş, *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* başlıklı yayın böylece ortaya çıkmıştır.

Saygun, derlediği Karadeniz türkülerinin notalarını içeren bu yayına, Darüelhan'da (sonraki adıyla İstanbul Belediye Konservatuvarı) 1924 yılında

başlatılan halk müziği derleme çalışma ve yöntemleri ile bu çalışmaların sonucunda yayımlanan on dört defterin içeriğini ele alarak değerlendirdiği bir önsöz de eklemiştir. Bu önsözde Saygun, her ne kadar “*hüsnü niyet ve samimiyetle yapılmış olsa bile*”²⁵ dediği kendinden önceki derleme çalışma ve yöntemlerini eleştirmiş, bunları bilimsel usûl ve esaslara aykırı bulduğunu belirtmiştir.



Örnek 5: Halk Türküleri Yedi Karadeniz ve Bir Horon Başlıklı Kitabın Kapağı

Bu eleştirilere örnek olarak, ilk aşamada türkülerin Anadolu'daki müzik öğretmenleri tarafından notaya alınarak İstanbul'a yollanması, ikinci aşamada derlemelerin fonograf kaydı olmaksızın, doğrudan yazma şeklinde yapılması ve

²⁵ Saygın, A. (t.y.). *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı:1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi. s. V.

bunun dışında, folklor arşivi için yapılarak bu arşivde saklanan kayıtların, halk çalgıcılarını İstanbul'a getirerek plak şirketinin merkezinde, yani doğal ortamlarından uzak bir şekilde gerçekleştirilmesi verilebilir. Buna ek olarak, kendi gezileri boyunca toplamış olduğu bine yakın türkünün de, bir fonografı bulunmadığı için, ses kayıtlarını yapamadığını ve bu sebeple arşivleyemediğini belirtmiştir.

Anılan yayında Saygun'un folklor arşivindeki plaklardan derleyerek notaya aldığı türküler sırayla şu şekildedir:

1. Yeni Tonya
2. Çenber (Çember)
3. Fadimem
4. Yenge Kızın
5. Can Can
6. Kaptan Havası
7. Ay Vuruyor
8. Maçka Oyun Havası

Ayrıca Saygun, önsözün sonuna düştüğü bir notta bu plak kayıtlarının ait olduğu ve Rize yöresinde ünlenmiş Kemeçeci Sadık ile ilgili şunları yazmıştır:

Bu risalede mevcut yedi türkü ve bir koron'u [horonu] Konservatuar, İstanbulda Sahibinin Sesi müessesesi vasıtasıyla plâklara tesbit ettirmiştir. Plâkları dolduran Rizeli Sadık namıyla maruf bir halk sanatkârıdır. Yaşı 47 dir. Okuma yazma biraz bilir. Karadeniz havâlisinde seyahat ederek düğün ve eğlencelerde çalarmış. Asıl Rize li dir.²⁶

Bu yayın ile Saygun'un eserleri arasında dikkat çeken bir bağ da, yayımlanma sırasına göre notası ilk sırada bulunan *Yeni Tonya* türküsü ile Saygun'un 1956 yılında keman ve piyano için yazmış olduğu *Demet*, op. 33 başlıklı eserinin *Horon*

²⁶ Saygın, A. (t.y.). *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı: 1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi. s. VIII.

başlığını taşıyan ikinci bölümündeki ezginin neredeyse birebir denebilecek bir koşutluk göstermesidir.

Yiğit Aydın, bu yayının Türkiye'deki budun müzikbilim alanında sahip olduğu önem ve değeri, açıkça verilmiş hız belirteçlerinin, esas sesler ile süsleme seslerini birbirinden ayıran ve seslerin tizlik ve peslik değerlerini açık bir biçimde belirten ayrıntıcı çevriyazısının dikkat çekiciliği ve bu nedenlerden ötürü Türkiye'de o zamana kadar yapılmış en gelişkin çalışma olduğu şeklinde vurgulamaktadır.²⁷

İleride, bu çalışmanın odak noktası sebebiyle tekrar ele alınacak olan bu çalışma üzerine çeşitli bilgiler verilmesinin ardından, Saygun'un halk müziğine yaşam boyu verdiği önemi daha büyük bir ölçekte gösterebilmek için, kendisinin halk müziği üzerine yaptığı yayınların bir listesini vermenin yararlı olacağı düşünülmektedir.

1.4. SAYGUN'UN HALK MÜZİĞİ ÜZERİNE YAPTIĞI YAYINLARIN LİSTESİ

Daha önce de belirtildiği gibi Saygun, sanatsal çalışmaları, öğretmenliği ve diğer yayınları dışında, yaşamının ana odak noktalarından biri olan budun müzikbilim alanında çok sayıda çalışma yapmış, birden çok dilde kitap, ulusal ve uluslararası dergilerde makale, ulusal ve uluslararası kongre ve seminerlerde bildiri, rapor yayımlamış, sunumlar yapmıştır.

Saygun'un budun müzikbilim alanında yazdığı kitap, makale, bildiri ve yazılar aşağıda zamandizinsel sırayla iki başlık altında verilmiştir.

Kitaplar:

1. *Türk Halk Musikisinde Pentatonism.* (1936). İstanbul: Nümûne Matbaası.

²⁷ Aydın, Y. (2009). Ahmed Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü ile Besteci ve Müzikolog Kimlikleri. A. Yaraman (Haz.). *Biyografya* 5. İstanbul: Bağlam Yayınları. s. 63.

2. *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi, Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat.* (1937). İstanbul: Nümune Matbaası.
3. *Halk Türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon.* (t.y.). İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuarı 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.
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 Adaminın 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. Ferdietçilik 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'Éducation 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).
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 Doğuşu. (1975). *Folklor Doğru*, (44). 3-22.
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. 293-298²⁸

²⁸ Özbayrak, O. (2018). *Saygun'un Müziğinde Modalitenin Yeri ve Önemine Bir Bakış: 1. ve 4. Senfonilerinin Modal Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara. s. 94-97. Ayrıntılı bilgi için adı verilen kaynaktaki açıklamalara ve dipnotlara bakınız.

2. BÖLÜM: ORKESTRA İÇİN SÜİT OP. 14 HAKKINDA GENEL BİLGİLER

Birinci bölümde Saygun'un budun müzikbilimci kimliği ile yaptığı çalışmalara genel olarak ve bu sanat çalışması raporunun odağında bulunan konuyu ilgilendiren iki yayınına daha ayrıntılı bir biçimde değinilmesinin ardından, bu çalışmanın konu edindiği *Orkestra için Süit, op. 14* başlıklı eserinin üçüncü bölümünün ele alınmasından önce, anılan eserle ve bu eserin ilk iki bölümüyle ilgili bilgiler vermenin, eserin bağlı bulunduğu müziksel bağlamın daha açık bir biçimde anlaşılabilmesi için önemli olduğu düşünülmektedir.

Elde bulunan kaynakların çoğuna göre eserin yazılış yılı 1937 olarak belirtilmesine karşın, bir kaynakta yazılış yılı 1936 olarak verilmektedir.²⁹ Partisyonda verildiği haliyle ve sırasıyla *Meşeli*, *Improvisation* ve *Horon* başlıklarına sahip üç bölümden oluşan bu eserin yazılış zamanıyla ilgili en önemli ve ilginç bilgiyi ise Aracı vermektedir. Buna göre eserin ilk iki bölümünün -birçok kaynakta belirtildiği gibi- 1937'de bestelenmesine karşın, *Horon* başlıklı son bölümü ise 13 yıl sonra, yani 1950 yılında yazılmıştır.³⁰ Yine aynı kaynağa göre eserin ilk seslendirilişi 1951 yılında, Ankara'da gerçekleştirilen IV. Türk İngiliz Müzik Festivali'nde George Weldon yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu noktada, eserin bölüm başlıklarıyla ilgili kimi yayınlarda geçen bazı ifadeleri de aktarmak ve ele almak gerektiği düşünülmektedir. Buna göre Aracı ilk iki bölüm başlığının yanına, bu bölümlerin hangi tür halk oyunlarına dayandığını gösteren şu ifadeleri eklemiştir:

²⁹ Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding. s. 148. 1937 yılını yazılış yılı olarak veren kaynakların nicelik yönünden fazla oluşu, adı geçen yayında verilen tarihin bir yazım hatası veya bilgi eksikliğinden kaynaklandığı görüşünü doğurmaktadır. Bununla birlikte Saygun'un 1936 yılının Kasım ayında Bartók'la yaptıkları Güney Anadolu gezisinin ardından Doğu Karadeniz gezisine çıkması ve bu sebepten ötürü eseri 1936 yılı içerisinde bitirmiş olamayacağı düşüncesi yukarıdaki görüşü desteklemektedir.

³⁰ Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 224

1. Meseli (Çorum Halayı)
2. Improvisation (Zeybek)
3. Horon³¹

Aynı ifadelerin Ersin Antep'in *Türk Bestecileri Eser Kataloğu* başlıklı yayınında da yer aldığını görmek mümkündür.³² Ancak şurası belirtilmelidir ki eserin orijinal partiyonunda bu kökensel yan başlıklar bulunmamakta ve anılan yayınlarda bu ifadelerin nereden alındığına ilişkin herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bunun dışında durumu daha da karmaşık bir hale getiren, Saygun'un el yazmaları ve belgelerinin bulunduğu Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Merkezi'nin kayıtlarında, üçüncü bölüm hariç eserin ve bölümlerin isimlerinin yukarıda yazılanlardan şu şekilde farklı verilmiş olmasıdır:

*Op.14 Halk Oyunları Demeti (Zeybek, Interlüd ve Horon, Orkestra için, 1937)*³³

Şayet yukarıda verilmiş olan ve birbirinden farklılık gösteren yan başlıklar, Saygun Merkezi'nde bulunan ve Saygun'a ait bir yazma, not veya belgeden kaynaklanmıyorsa, bu ifadelerin doğruluğuna şüpheyile yaklaşmak gerekir. Bunun gerekçelerine ilgili bölümler üzerine bilgilerin verildiği başlıklar altında değinilecektir.

Ancak hem ileride açıklanacağı hem de eserin taşıdığı *Süit*³⁴ başlığından da anlaşılabilceği gibi, bölümlerin taşıdığı müziksel biçemlerin Saygun'un kapsamlı

³¹ Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 224

³² Antep, E. (2006). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. s. 299

³³ Atalay, A. (t.y.). [Adnan Saygun'un] *Müzik Eserleri*. Erişim: 8 Ağustos 2018, Bilkent Üniversitesi Ağ Sitesi: <http://bsc.bilkent.edu.tr/tr-aboutadsworks.html>

³⁴ "Süvit [Süit]: ... Saz musıkisi sahasında en eski formdur; aynı tonalitede birkaç hareketten, yani bir sıra danslardan ibarettir... Kaynağı batıda XVI. yüzyıl ortalarına kadar çıkar. İtalyada sonato da ballo (- dans sonatı) diye de adlandırılmıştı." Gazimihal, M. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 238.

"Aynı tonda, benzer biçimde, ama değişik etkilerde olan dans parçalarının birbiriniz izlemesinden oluşan çalgı müziği biçimi. Çok bölümlü çalgı müziği formlarının en eskisidir; ilk örnekleri ortaçağ

bir araştırma yürüttüğü halk müziğinden kaynaklandığı ve bu müziğin etkisinde bulunduğu son derece açıktır. Buradaki sorun, ilgili bölümlerin hangi halk oyunundan kaynaklandığı veya bir halk oyunundan doğrudan kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorularının yanıtlarının bulunabilmesi için gereksinim duyulan saptamalarla ilgilidir.

Eserin geneliyle ilgili değinilecek son bilgi, çalgılamadır. Buna göre eserin çalgılaması şu şekildedir:

2 Flüt	Vurmalar:
2 Obva	Zil
İngiliz Kornosu	Darbuka
2 Si bemol Klarinet	Arp
2 Fagot	1. Keman
4 Fa Korno	2. Keman
3 Do Trompet	Viyola
3 Trombon	Viyolonsel
Timpani	Kontrabas

2.1. 1. BÖLÜM / MEŞELİ

Meşeli başlığını taşıyan birinci bölüm 9/8'lik bir ölçüyle yazılmış olup başından sonuna la eksenli bir diziyeye sahiptir. Bu dizinin ayrıntılarına ileride değinilecektir. İlkil, bölüm için yukarıda verilen ve çeşitli kaynakların aktardığı yan başlıklardan yola çıkarak bu bölümün müziksel kökeninin bulunup bulunamayacağı üzerinde durmak gerekmektedir.

**halk danslarına kadar uzanır.*" Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 493.

Aracı ve Antep'in aktardığı ve bölümün müziksel kökenine gönderme yapan, yani hangi yörenin hangi oyunundan alıntılandığı veya etkilendiğini gösteren bir ifade olarak verilerek ayrıca içinde yazılmış *Çorum Halayı* yan başlığı, bu bölgeye ait *Meşeli* sözcüğünü barındıran veya bu isimde bir oyun bulunmadığı için, anlaşılammaktadır. Ayrıca ve daha önce de belirtildiği gibi, anılan yayınlarda bu yan başlık için herhangi bir kaynak göndermesi bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu yan başlığın geçerliliğinden ve doğruluğundan şüphe duymak gerekmektedir.

Araştırmacıyı bölümün müziksel kökenine bir noktaya kadar yakınlaştırdığı düşünülebiyecek olansa, Bilkent Üniversitesi Saygun Merkezi'nin yayımladığı eser listesinde bulunan *Zeybek* ifadesidir. Çünkü, Kültür Bakanlığı'nın yayımladığı Türk Halk Müziği Kataloğu'na göre bölümün başlığındaki sözcüğü barındıran ve Bolu yöresine ait olan *Meşeli Oyunu*'nun yörenin kimi bölgelerinde *Mişeli (Meşeli) Kaşık Zeybeği* olarak bilindiği ve isimlendirildiği, ancak "*Bulanık köyü gibi üç beş yerinde Meşeli ile Zeybek [oyunlarının] iki ayrı çeşit hâlinde gün görmekte*" olduğu belirtilmiştir.³⁵ Bu noktada şunu vurgulamak gerekmektedir ki burada kastedilen *zeybek* oyunu, çoğunlukla Ege bölgesinde görülen ve 9/2'lik veya 9/4'lük gibi ölçülere sahip olan ağır zeybek türünden ayrılmakta, şayet anılan oyun bir zeybek türünde değerlendirilecekse veya değerlendirilmesi gerekiyorsa, daha hızlı -ve kaşıkla- oynanan yürük zeybek türüne girmektedir. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi, *Meşeli Oyunu*'nun zeybek türü içinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğine ilişkin kesin bir yaklaşım mevcut değildir ve bununla ilgili ayrıntılı değerlendirmenin halk müziği araştırmacılarına bırakılması gerektiği düşünülmektedir.

Anılan oyun, sözlü olması nedeniyle aynı zamanda sözlerinin ilk dizesinden kaynaklanarak *Meşeli Dağlar Meşeli Türküsü* olarak da bilinmekte ve kimi kaynaklarda bu şekilde isimlendirilip yer almaktadır. Gerçekten de TRT'nin halk müziği arşivindeki kayıtlara göre 1.11.1948 tarihinde Muzaffer Sarısözen tarafından Bolu-Mudurnu'daki yöre ekibinden derlenen 790 numaralı *Meşeli*

³⁵ Meşeli Oyunu. (t.y.). Erişim: 9 Ağustos 2018, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,79522/meseli-oyunu.html>

*Dağlar Meşeli*³⁶ türküsündeki sözlü kısım ile Saygun'un birinci bölümde kullandığı ezgi arasında büyük bir benzerlik görülmektedir. Bu noktada sadece iki önemli farktan bahsedilebilir. Birincisi, Saygun'un -olasılıkla kontrapuntal nedenler ötürü- ezginin akışı içinde kimi yerlerde susku kullanmasıdır. Ancak iki ezgi karşılaştırılacak olursa, ikisinin seyrinin birbiriyle tamamen örtüştüğü açık bir biçimde anlaşılmaktadır. İkincisi ise, Sarısözen'in derlemesinde yer almamasına karşın Saygun'un, ezginin seyri içerisinde mi yerine mi bemol perdesini kullanmasıdır. Bu durum, türkünün bağlı bulunduğu hüseyni makamının seyrinde, bu makamla yakın bir ilişkiye sahip olan karcığarın bir *çeşni* olarak kullanılması şeklinde yorumlanabilir. Buna göre, eserin birinci bölümünün bağlı bulunduğu dizi şu şekildedir:



Örnek 6: Orkestra Süiti'nin Birinci Bölümünün Bağlı Bulunduğu Dizi

Bununla birlikte bölümün çalgılaması ile ilgili ve çalgılamamanın bölümde kullanılan türkünün icra geleneği ile olan ilişkisi bakımından dikkat çekici bir ayrıntı vardır. 31. dipnotta bilgileri verilen Kültür Bakanlığı'nın Türk Halk Müziği Kataloğu'na göre *Meşeli Oyunu* kaşıkla oynanırken, bağlama ve darbukayla desteklenir. Bu durumun, Saygun'un süitin birinci bölümünde neden özellikle darbuka kullandığını açıklayabileceği düşünülmektedir. Demek oluyor ki Saygun, sadece türküyü kullanarak ezgisel düzlemde değil, aynı zamanda darbuka kullanarak çalgısal düzlemde de halk müziğine olan yakınlığını, müzik düşüncesinin temelinde halk müziğinin yattığını simgeleştirmiş ve bu çalgıyı kullanarak oyunun geleneğine anılan düzlemde göndermede bulunmuştur.

Diğer bir ilgi çekici nokta ise, ileride görüleceği gibi, süitin ilk ve son bölümlerinde aynı ses dizisinin kullanılarak bunların aynı eksene (la) sahip olmasıdır. Bu

³⁶ TRT. (2004). *Türk Halk Müziğinden Seçmeler 1*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları. s. 336-338.

seçimin, süitin Batı müziği tarihindeki icra geleneğinden kaynaklanmış ve bestecinin bu geleneğe bir gönderme yapmış olabileceği düşüncesi akla gelmekle birlikte, bu çıkarımı doğrulayabilecek elde herhangi bir kesin veri bulunmadığından, yapılmış olan çıkarımın şu an için ancak bir varsayım olarak değerlendirilebileceğinin belirtilmesi gerektiği düşünülmektedir.

2.2. 2. BÖLÜM / IMPROVISATION

Orkestra için Süit'in, doğaçlama anlamına gelen *Improvisation* başlığına sahip ikinci bölümü Aracı ve Antep'in yayımladığı listelerde *Zeybek* yan başlığı ile birlikte verilmiştir. Ancak bu yan başlığın neden verildiğine ilişkin anılan yayınlarda verilmiş herhangi bir kaynak bulunmamaktadır. Bununla birlikte bölümün biçemi ve tartımsal yapısı zeybek oyunundan ve bu oyunda sıklıkla karşılaşılan, 2+2+2+3 bölünmesinden oluşan dört zamanlı ölçüden (9/2 veya 9/4 veya 9/8) tamamen uzaktır. Bu sebepten ötürü, anılan bölümün zeybeği temsil ettiğini veya bu oyundan kaynaklandığını düşündüren yan başlığın doğru olmadığı düşünülmektedir.

Bilkent Üniversitesi Saygun Merkezi'nin yayımladığı eser listesinde ise bölümün, herhangi bir halk oyununu anımsatmayan veya temsil etmeyen *Interlud* sözcüğüyle isimlendirildiği görülmektedir. Halbuki aynı listede eserin genel başlığı *Halk Oyunları Demeti* olarak verilmiştir. Bu ikilemin Saygun'un kendi notlarından mı, eserin el yazmasından mı veya eser listesi çalışmasını yürütmüş olduğu belirtilen Adnan Atalay'dan mı kaynaklandığı, bu konuda anılan listede herhangi bir açıklama yapılmadığı için, bilinmemektedir. Bu konuda, Saygun Merkezi'nin elindeki ilgili belgeler üzerinde bir çalışma yapılması gerekliliğinin vurgulanması gerektiği düşünülmektedir.

Bölümün biçimsel dilinin, bölüm boyunca süren re pedalı ve bu pedal üzerinde tekrarlanan, daha özgür ve belki de kökeninde keskin ölçütlerle belirlenemeyen bir tartımsal yapıyı temsil ettiği düşünülebilecek olan ezgisinden ötürü *uzun hava* türünü anımsattığı ve bu neden ötürü anılan bölümün müziksel kökeninin bu

türden kaynaklandığı düşünülmektedir. Ancak bölümün hangi uzun havadan kaynaklandığına ilişkin bestecinin düşüdüğü herhangi bir not olmadığı gibi, bugüne kadar yapılan çalışmalarda da böylesi bir ilişkiyi gün yüzüne çıkaran herhangi bir karşılaştırma ve saptama bulunmamaktadır. Bununla ilgili olarak da Saygun'un özel belgeliğinin ve bunlardan en önemlisi olan, *Yedi Karadeniz ve Bir Horon* kitabının önsözünde bahsettiği, kendisi tarafından notaya alınmış türkülerin incelenmesi gerekmektedir.

Bu bölümün bağlı bulunduğu ses dizisinin, Türk müziği makamlarından Hüzam makam dizisinin eşyedirimli düzeneğe aktarılmış biçimi olduğu düşünülmekte olup bu dizi anılan bölümde kullanıldığı şekliyle aşağıda verilmiştir:



Örnek 7: İkinci Bölümün Bağlı Bulunduğu Re Eksenli Hüzam Dizisi

Eserin üçüncü bölümü ile ilgili bilgiler bir sonraki bölüm altında verilecektir.

3. BÖLÜM: ORKESTRA İÇİN SÜİT OP. 14 BAŞLIKLİ ESERİN 3. BÖLÜMÜ

İlk iki bölümünün müziksel kökeni hakkında genel bilgilerin bir önceki bölümde verildiği *Orkestra için Süit*'in, bu sanat çalışması raporunun ana odak noktası olan üçüncü bölümünün irdelenerek şeflik tekniği bakımından incelenmesi bu bölüm altında gerçekleştirilecektir. Önceki iki bölümün yazılış amacı, bu bölümün altında incelenecek olan eserin üçüncü bölümünün incelenme biçimini hazırlayıcı bilgileri vermek, yolları göstermek ve bu şekilde eserin bağlamında incelenmesi ve anlaşılmasına yönelik çıkarım ve saptamalarda bulunmaktır. Bu açıdan bakıldığında eserin ve bu eserin üçüncü bölümünün Saygun'un bestecilik anlayışının kapsamı içerisinde ve bestecilik çalışmalarını besleyen kaynaklar göz önünde tutulduğunda nasıl bir yere oturduğu, hangi bağlamda değerlendirilmesi gerektiği genel hatlarıyla anlaşılmıştır. Böylece anılan bölümün ayrıntılı bir biçimde incelenmesine şimdi geçilebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, eserin son bölümünü ilk iki bölümünden ayıran en önemli fark, son bölümün ilk iki bölümden 13 yıl sonra, yani 1950 yılında bestelenmiş olmasıdır. Bunun dışında, eserin bölümleri arasında bu bölümlerin sahip oldukları başlıklarla ilgili üzerinde birbirinden farklı bilgiler bulunmayan, dolayısıyla tartışmaya açık olmayan tek bölüm, eserin orijinal partiyonunda da *Horon* başlığını taşıyan üçüncü bölümdür. Tartışmaya açık olmamasının bir diğer nedeni de taşıdığı başlıktan ötürü temel aldığı halk oyunu türüne açık bir göndermede bulunan tek bölüm olmasıdır. Hatırlanacağı gibi diğer ilk iki bölüm için böyle bir açık gönderme söz konusu değildir.

3.1. 3. BÖLÜMÜN MÜZİKSEL KÖKENİ

Yukarıda da belirtildiği gibi, açık bir biçimde bir halk oyunu türünün ismini taşıyan eserin üçüncü bölümünün incelenmesi ve anlaşılabilmesi için bölümün müziksel kökenini, yani herhangi belirli bir horona dayanıp dayanmadığını araştırmak gerekmektedir. Ancak bu araştırmadan önce, Saygun'un kendisinin

yaptığı saptamalardan yola çıkarak horon üzerine birtakım genel bilgiler vermek yararlı olacaktır.

3.1.1. Horon ve Geleneği

Horon oyununun ortaya çıkışının çok eski olduğu tahmin edilmekle birlikte, bunun zamanı ile ilgili bir saptamada bulunmak son derece güçtür. Ayrıca, nereden kaynaklanarak ortaya çıktığına ilişkin birden fazla olasılık ve izlenmesi gereken süreç olduğunu Saygun'un kendisi belirtmiştir.³⁷

Yunanca *χορός* (choros) sözcüğünden türediği düşünülebilecek olan horon sözcüğünün ne anlama geldiğini kestirebilmek için ilk önce kök sözcüğün anlamına bakmak gerekmektedir. Buna göre *χορός*'un anlamı şu şekilde verilmiştir: "*Hora, raks, dans.*"³⁸ Bundan dolayı -belki şive farkı nedeniyle- kök sözcük ile kendisi arasında sesletim bakımından sondaki bir harfi (s→n) değişmiş bulunduğu düşünülebilecek olan horon sözcüğünün de aynı şekilde *oyun, dans* anlamına geldiğini varsaymak son derece akla yatkın gözükmemektedir. Bunun dışında sözcüğün diğer anlamlarının *takım, grup* ve *şarkıcılardan oluşan kilise korosu* olması nedeniyle bu sözcüğün karşılığının *toplu olarak oynanan oyun* anlamına geldiği de düşünülebilir. Gerçekten de horon, çoğunlukla halka veya yarım halka oluşturan bir toplulukla oynanan bir oyundur. Bunun dışında Saygun, sözcüğün yukarıda verilen anlamları bakımından Fransızca *carole* ve Yakutça *chor* veya *choroy* sözcükleriyle *χορός* ve horon sözcükleri arasında kökenbilimsel bir bağ ve ilişki olduğunun akla geldiğini, bunun nedenininse yukarıda anılan bütün sözcüklerin benzer anlamlara sahip olması olduğunu sözcüklerin anlam karşılıklarıyla birlikte açıklamaktadır.³⁹

³⁷ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s.11.

³⁸ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s.9.

³⁹ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s.9-10.

Horon oyununun nasıl oynandığına ilişkin ise Saygun, gözlemlerinden yola çıkarak şu bilgileri vermiştir:

Horona iştirâk edenler el ele tutuşurlar. Eller omuzlardan yukarı tutulur. Bazan hemen halka teşkil olunur. Fakat ekseriya yarım daire veya hattı müstakim üzerinde durularak oyuna başlanır ve oyun esnasında daire meydana gelir. Rize horonlarına refakat eden alet kemencedir. Kemence kısa motifleri tekrar eder durur. Ritm, vurgulayıcı bir alet mevcut olmadığı ve raks gayet çabuk ritimlerle icra edildiği cihetle gayet seyyâldir. Filhakîka, belki dünyanın en canlı rakısları Karadeniz horonlarıdır. Raks esnasında bütün vücut hiç durmaksızın titretilir. Oyuna da bu titreme ile ve ayaklar kısa kısa ileri geri atılmak suretiyle başlanır. Heyecan arttıkça yeni figürler meydana çıkar. Bunların başlıcaları elleri yekdiğerinden ayırmadan aşağıya indirip bütün vücudu şiddetle bir sağa bir sola çevirmek ve ayakları şiddetle yere vurmak, veya vücudu bir anda dizlerin üstüne atmaktır. Vücudun titremesi ise bu figürlerin icrası sırasında hiç kesilmez. Oyuncular heyecan sâikasıyla «sssss...» gibi sesler çıkarırlar, ıslık çalar veya kesik nâralar atarlar. Kemenceci dâima halkanın ortasında bulunur, ve « Haydi uşaklar! » gibi teşvik nidaları ile oyunculara büsbütün heyecan ve oyuna hararet verir...

Horonlar otuz, kırk, hattâ elli kişilik gruplarla oynanabilir. Buna mukabil iki, üç hattâ bir kişi tarafından da oynanabilirse de bir veya iki kişilik rakslar için horon tabiri kullanılmayıp sadece «oyun» denilmektedir.⁴⁰

Yukarıdaki gözlemlerinin aktarmasının ardından Saygun, Rize yöresinde dinlediği horonları kayda alma olanağına sahip olmadığını, bu nedenden ötürü İstanbul Konservatuvarı arşivinde yer alan bir plaktan notaya aldığı *Maçka Oyun Havası*'nın notasını bu türe bir örnek olarak verdiğini belirtmiştir. Saygun'un örnek

⁴⁰ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s.11-12.

olarak verdiği bu oyun havasının eserin üçüncü bölümüyle olan ilişkisi bir sonraki başlık altında değerlendirilecektir.

3.1.2. Saygun'un İki Yayınında Yer Alan Horon ile 3. Bölümdeki Horonun Karşılaştırılması

Saygun'un, yazmış olduğu *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat* başlıklı yayınında verdiği *Maçka Oyun Havası* ile *Orkestra için Süit'in Horon* başlığını taşıyan üçüncü bölümü karşılaştırılacak olursa ezgisel yapı bakımından bunların birbirinin aynı olduğu, dolayısıyla üçüncü bölümün halk müziği bakımından dayandığı kaynağın Rizeli Sadık'tan derlenmiş bulunan *Maçka Oyun Havası* olduğu açıkça görölmektedir. Kitapçıkta yayımlanmış olan nota aşağıda verilmiştir:

Maçka Oyun Havası

Kemenceci: Rizeli Sadık

The image shows a musical score for a kemence piece titled "Maçka Oyun Havası" by Rizeli Sadık. The score is written on seven staves of music. The notation is dense, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piece is in a 2/4 time signature and is written in a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Örnek 8: Saygun'un Rize, Artvin ve Kars Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat Kitapçığında Verdiği Maçka Oyun Havası'nın Notası⁴¹

Yukarıda verilen nota örneği dikkatlice incelenirse, bunun üçüncü bölümdeki ezgi hattıyla tamamen uyduğu anlaşılmaktadır. Demek oluyor ki bölümün bütün ezgisel hattı -hatta motif tekrarı yoluyla uzama olarak algılanabilecek bütün kısımları dahil- anılan oyundan çıkmaktadır. Ancak Saygun burada oyunun tamamının değil bir kısmının notasını vermiş, hız belirtmemiş ve ses yüksekliklerini halk müziğinin ses düzenine göre ayrıntılı olarak gösterecek herhangi bir değıştirenç simgesi kullanmamıştır. Bunun dışında, anılan örnekte verilen ezginin Hüseyini makamında bulunduğu görünmektedir. Eserin üçüncü

⁴¹ Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası. s.13-14.

bölümünün de aynı makam dizisi içinde -ve de aynı eksen- bulunması dikkat çekici ve belirtilmesi gereken bir başka önemli ayrıntıdır.

Saygun, yukarıda verilen ve anılan çalışmasında yayımladığı *Maçka Oyun Havası*'ni bu çalışmadan bir yıl sonra yayımlanan *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* başlıklı çalışmasında da yayımlamış⁴², ancak burada bir öncekinden farklı olarak hem oyun havasının notasını baştan sona vermiş hem de ses yüksekliklerini, esas notalar ile süsleme notaları arasındaki farkı ve hızı ayrıntılı bir biçimde belirtmiştir.

Bu noktada *Horon* başlığını taşıyan üçüncü bölüm ile *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* başlıklı çalışmada yayımlanan *Maçka Oyun Havası* arasındaki iki önemli farka değinmek gerekmektedir. Her ne kadar, daha önce de belirtildiği gibi, bölümün ezgisel yapısı anılan oyun havasınıninki ile birebir örtüşüyorsa da bölümün başlangıcı ile oyun havasının başlangıcı arasında bir fark olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bunun nedeninin, hem bağlı bulunduğu ses dizisi hem de hız bakımından birbirinden tamamen farklı bir yapıya sahip olan ikinci ve üçüncü bölümün kademeli olarak birbirine bağlanması düşüncesinden kaynaklandığı savlanabilir ki ikinci bölümün sonunda yer alan *attaca* ibaresinin de bu savın doğrulanmasına yaklaşıtııcı bir belirteç olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Böylece, üçüncü bölümün başındaki ilk 14 ölçünün re eksenli ikinci bölümü la eksenli üçünü bölüme bağlayan ve tartımsal hızlanmayı aşamalı olarak sağlayan bir geçit olarak saptanması gerektiği düşünülmektedir. Horonun ise böyle bir geçidin ardından tam anlamıyla 15. ölçüde (1. prova numarasının 7. ölçüsünde) başladığı, yapılacak bir karşılaştırmadan sonra anlaşılabilir. İki nota arasındaki bir diğer fark ise hızla ilgilidir. Dikkat edilecek olursa Saygun, Örnek 9'da ilk iki sayfası verilmiş olan *Maçka Oyun Havası*'nda hız belirteci olarak metronom değerini başlangıçta onaltılığa karşılık *yaklaşık 579* olarak vermiş,

⁴² Saygın, A. (t.y.). *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı:1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi. s. 50-55.

ancak çevriyazının devamında (3. sayfa⁴³) hızı onaltılığa karşılık 906 metronom değerli ile güncellemiştir. Saygun'un üçüncü bölümün başında 7/8'lik bütün ölçü için hız değeri olarak verdiği 66 oyun havasının başlangıcındaki hız değerine alt sınırdan yakınsa da besteci orijinaldeki gibi bir hız değişimine / hızlanmaya üçüncü bölümün akışı içinde yer vermemiştir.

Belirtilmesi gereken bir başka ve son farklılık ise, Saygun'un Örnek 9'da verilen çevriyazısının tartımsal olarak 2+3+2 bölünmesiyle verilen 2. ölçüsünün eserin üçüncü bölümüne 3+2+2 bölünmesiyle aktarılmış olmasıdır (bkz. 15. ölçü ve benzerleri). Bunun nedenine ilişkin elde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak Saygun'un, temel alınan ezginin diğer ölçülerindeki ve tartımsal açıdan birbirinden farklı olan 3+2+2 ve 2+3+2 bölünmelerini eserin ezgisel yapısı içerisinde olduğu gibi koruduğu görülmektedir. Bunun dışında, üçüncü bölümün 7. prova numarasında (65. ölçü) viyolonsellerde ve 13. prova numarasının 5. ölçüsünde (130. ölçü) birinci ve ikinci kemanlarda görülen kontrapuntal hattın, orijinal notada böyle bir ezgi çizgisi bulunmadığından, tamamen Saygun'a ait olduğu saptanabilir. Karşılaştırma için bölümün partiyonu ekte sunulmuş olup Saygun'un çevriyazısının ilk iki sayfası da 44. ve 45. sayfalarda yer alan Örnek 9'da verilmiştir.

Bölümün müziksel kökeninin ayrıntılı biçimde ele alınmasının ardından, partiyon ile kayıt arasındaki farklılıkların incelenerek icrada ortaya çıkan sorunların belirlenmesine ve bu sorunlara ilişkin şeffik teknikleri açısından getirilebilecek çözüm önerilerinin ne olabileceğinin saptanmasına geçilebilir.

⁴³ Saygın, A. (t.y.). *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı:1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi. s. 52.

Maçka oyun havası

Kons. Ars. K 8/4
S. S. AX 1244

♩ = cca. 579

The musical score for 'Maçka oyun havası' is presented in a single system with eight staves. The first staff is a bass clef line, and the subsequent seven staves are treble clef lines. The music is written in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The tempo is indicated as 'cca. 579' (approximately 579 beats per minute).

Örnek 9: *Yedi Karadeniz ve Bir Horon* Kitapçığında Verilen Maçka Oyun Havası'nın İlk İki Sayfası

3.2. 3. BÖLÜMÜN ŞEFLİK TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Adnan Saygun'un *Orkestra için Süit* başlıklı eserinin üçüncü bölümünün şeflik teknikleri bakımından incelenmesinin gerekliliği düşüncesi, bestecinin bölüm için açıkça belirttiği yüksek hızdan ve en öncelikle hız sorunun getirdiği düşünülen partiyon-icra veya *kaynak-sonuç* arasında görülen büyük farktan kaynaklanmaktadır. Eserin elde bulunan iki farklı kaydında da hız ve hızın gerektirdiği *müziksel tavrın* partiyonda ortaya konmak istenenin bir hayli dışında olduğu, önceki kısımlarda bölümün müziksel kökeni üzerine ilgili verilen bilgiler ile aşağıda açıklanacak olan etkenler bir arada ele alınabilirse, açıkça anlaşılacaktır. Şeflik tekniği bakımından incelenmesinin öncesinde bölümün müziksel kökeni ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilmeye çalışılmasının, böylece müziğin bağlamında daha doğru anlaşılacağı düşüncesinin nedeni de budur. Bu türden ayrıntılı ve araştırmaya, verinin kaynağına inmeye gereksinim duyulan bir düşünme ve anlama süreci, dünya üzerindeki tüm müzikler için gerektiği gibi, en başta ülkemiz bestecilerinin müzikleri için gerekmektedir ve başvurulması gereken yegâne yoldur. Çünkü bestecilerimizin müzik anlayışına ve müziklerinin incelenmesine yönelik çalışma ve araştırmalar son derece kısıtlıdır ve varlıkları bile görünmez bir durumda bulunmaktadır; bu açıdan bakıldığında ülkemiz bestecilerinin eserlerini anlamaya çalışmaya giden yol *iğneyle kuyu kazmaya* benzetilebilir. Saygun örneğinde, müziklerinin dayandığı düşünsel ve müziksel kökleri aramak, izlemek ve bulmak bakımından bunun nispeten daha kolay olmasının veya *kolay gibi gözükmesinin* nedeni, kendisinin yaptığı çalışmalar ile bu çalışmaların sonuçlarını görebileceğimiz geride bıraktığı yayınlarıdır. Böylesi bir kaynak bulma arayışının özellikle kimi başka bestecilerimiz için son derece güç olduğu ve belki de Saygun'un müziğinin anlaşılması için verilen uğraştan, hem zamansal hem de toplanması gereken bilgi bakımından çok daha büyük bir uğraş verilmesi gerektiği yadsınamaz bir gerçekliktir.

Bu gözlemler ışığında anılan bölümün şeflik tekniği bakımından incelenmesine geçilebilir.

3.2.1. Tempo Sorunu

Orkestra için Süit'in Horon başlıklı üçüncü bölümünde en fazla dikkat edilmesi gereken ayrıntı, bestecinin bölümün başında belirttiği hız değeri, yani tempodur. Saygun, 7/8'lik ölçü içinde yazılmış bölümün bir ölçüsü için metronom değeri karşılığı olarak 66 sayısını vermiştir. Bununla birlikte, bu hız değerinin soluna bölüm süresince bir ölçü içinde karşılaşılabilecek tartımsal bölünme türlerini (3+2+2 veya 2+3+2) nota süre değerleriyle göstermiş, ayrıca bir hız terimi olarak çok hızlı anlamına gelen *molto vivo* ifadesini kullanmıştır. Bir halk oyunu türü olan horonun çok hızlı oynandığı, hatta hızın, oyunu oynayanların doğal heyecanlarının ve birbirlerini teşvik eden sözler kullanma geleneğinin bir yansıması ve sonucu olarak, oyun süresince kademeli olarak sürekli arttığı, horon oyunu üzerine verilen genel bilgiler altında belirtilmiştir. Bu noktada hareketle, eserin elde bulunan kayıtlarında yukarıda verilen bilgiler ışığında tempoya ne kadar bağlı kalınıp kalınmadığını saptayabilmek için, kayıtlardaki tempolarla partiyon üzerinde belirtilmiş tempoyu karşılaştırmak gerekmektedir.

Eserin eldeki en yaygın olan ve CPO firması tarafından yapılmış kaydında⁴⁴ temponun partiyonda belirtilenin çok altında olduğu anlaşılmaktadır. Partiyonda belirtilen 66 değerine karşılık kayıttaki ölçü başına yaklaşık 40'tan başlayıp 44'e kadar ulaşan ve bu değerler arasında değişen bir icra duyulmaktadır. İstenen hız ile kayıttaki hız arasında orantısal bir karşılaştırma yapılmak istenirse elde edilecek sonuç, yapılanın istenenden kabaca %30 oranında daha yavaş olduğunu göstermektedir.

⁴⁴ Saygun, A. (2005). *Symphony, No.4, op. 53*. [A. Rasilainen]. *Ahmed Adnan Saygun Symphony No.4 Violin Concerto o Suite* [CD]. Almanya: CPO (2003)

Eserin eldeki bir diğer kaydı olan, Marek Pijarowski yönetimindeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilen ve tarihi belirsiz kayıttan⁴⁵ da temponun birincil kayıttan büyük bir farklılık göstermediği anlaşılır olmakla birlikte, tempo bakımından birincil kaydın bile biraz altında kaldığı (ölçü başına yaklaşık 39-41 arası) saptanmıştır. Eserin Bilkent Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilen canlı icrasında⁴⁶ da benzer bir durumun gözlemlendiğini belirtmek gerekmektedir. Bu durum, bölüm başlığı olan *Horon* oyununun, oyunun daha önce açıklanan kapsamı ve bağlamı bakımından hangi nedenle olursa olsun ilgili şefler tarafından dikkate alınmadığı sonucunu doğurmaktadır.

Belirtilmesi gereken bir başka önemli noktaysa eserin yukarıda anılmış olan iki kaydında da temponun, bestecinin partisyonda herhangi bir hız değişikliği istememesine karşın, durağan olmaması ve her bir kayıt için yukarıda belirtilen metronom değerleri arasında değişkenlik göstermesidir. Bunun nedeni olabileceği düşünülen müziksel ve notalama ile ilgili gerekçeler aşağıda ele alınacaktır.

3.2.2. Partisyon ile Kayıt Arasındaki Tempo Sorununa Neden Olan Etkenler

Partisyon ile kayıtlar arasındaki açıkça fark edilebilen büyük hız farkının ve bunun yanında kayıtlardaki tempoların durağan olamaması sorunun nedenlerini partisyonda aramak gerekmektedir. Buna göre, aradaki hız farkının en büyük nedeni, Saygun'un bölümün başında nota değerleri ile göstererek açıkladığı ve aynı zamanda horonun orijinal çevriyazısında da görülen ölçü içindeki ve kimi zaman birbiri ardına değişen 3+2+2 ve 2+3+2 biçimindeki tartımsal bölünme

⁴⁵ Saygun, A. (2013). *Suite for Orchestra op.14 – 3rd Movement*. [Pijarowski, M., İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası]. Erişim: 12 Ağustos 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=EEUBz5NOD5M>. [Konser Kaydı] (t.y.)

⁴⁶ Saygun, A. *Orkestra için Süit*. İ. Yazıcı ve Bilkent Senfoni Orkestrası. Ankara: Bilkent Konser Salonu. (27 Nisan 2018)

değişiklikleridir. Anılan oyun havası şayet yukarıda belirtilen bölümlerin sadece birini kapsasaydı ve bu şekilde aktarılabilseydi tempo sorunu büyük oranda çözülebilirdi. Ancak ölçü başına 66 gibi son derece yüksek bir hızda yukarıda belirtilen bölümler arasında geçiş yapılabilmesi ve bu esnada temponun değişmeden sürdürülebilmesinin orkestra şefi için son derece ustalıkla bir tartım ve tempo duygusunu gerektirdiği, bu soruna merak duyan bir kişinin yapacağı uygulama çalışmasının başında anlaşılacaktır. Bununla birlikte anılan iki kayıta da temponun durağan bir biçimde sürmemesinin ana kaynağını birinci sorunun nedeniyle ilişkilendirmek gerekir. Kayıtlar partiyon eşliğinde dinlendiğinde fark edilecektir ki ezginin tekrar eden, birbirini izleyen ve aynı tartımsal bölünmeye sahip kısımlarında tempo hızlanmakta, arka arkaya gelen bölünme değişikliklerinde temponun durağanlığının sekteye uğradığı ve aksadığı görülmektedir. Aynı şekilde, ezginin yaylı çalgılardan tahta üflemeli çalgılara, tahta üflemelilerden bakırlara geçişi gibi çalgı kümeleri arasındaki değişimlerin de tempo durağanlığının sağlanamamasının bir diğer nedeni olduğu düşünülebilir.

Elde bulunan kayıtlarda yer alan tempo sorununu ortaya çıkardığı düşünülebilecek bir diğer kilit nokta ise, bölümün 14., 16., 18. ve benzeri ölçülerinde ölçünün son sekizliğinde bulunan ve -yukarıda verilen ölçülerde olduğu gibi kimi zaman bir sonraki ölçünün ilk zamanına bağlı bulunarak tartımsal bakımdan bir aksatım ortaya çıkaran- öncesinde bir sekizlik suskunun yer aldığı la notasıdır. Bu durum, ilgili notanın bulunduğu yerlerde *ölçü başı hissini* işitsel düzlemde aksatım nedeniyle kaybettirmekte ve bu nedenden ötürü temponun sabit akışını etkileyen önemli bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. Anılan notanın tempo sorunu yaratmasının bir diğer nedeniyse, sahip olduğu tartımsal konum ile birlikte, bölümün bağlı bulunduğu Hüseyinî dizisinin eksen sesi olması ve bu konumundan ötürü durucu bir niteliğe sahip olan bu sesin üzerinde müziksel olarak durulma eğilimi hissedilmesi ve gösterilmesidir. Eldeki birincil kayıt dikkatle dinlenecek olursa, bu durumun bulunduğu yerlerde ilgili ses üzerinde durulma eğilimi bulunduğu ve bunun temponun durağan akışını geciktirerek yavaşlattığı anlaşılacaktır.

Şimdi, belirtilen tempo sorununa yol açan etkenlerin giderilebilmesi için şeflik tekniği bakımından başvurulabilecek yöntemlerin ne olduğuna ilişkin öneri ve saptamalara geçilebilir.

3.2.3. Tempo Sorunun Aşılabilmesi İçin Önerilen Çözüm Yöntemleri

Bir önceki başlık altında belirtilen ve açıklanan tempo sorunlarının giderilebilmesi için üzerinde durulması gereken en önemli konu, bölüm boyunca uygulanacak temel vuruş tekniklerinin ne olduğu, nerede hangi vuruş türünün neden vurulması gerektiğine ilişkin kabul edilecek esaslardır. Her ne kadar bölüm üç zamanlı bir aksak ölçü içinde yazılmışsa da böylesi yüksek hızlı bir müzikte -bestecinin partisyonda bölümün hızını belirtme biçiminin de desteklediği gibi- ölçüye 1 vurmaya esas kabul edilebilir. Ancak tartımsal bölünme biçimlerinin değiştiği (3+2+2 ve 2+3+2) ve art arda gelen ölçülerde, temponun aksamaması ve bölünme türlerini göstermek için açık bir biçimde 3 vurmaya gerekmektedir. Bu nedenden ötürü bölüm boyunca temponun akış ve durağanlığının kaybedilmemesi için, yukarıda anılan iki vuruş türü, 3'ü sağ elin, 1'i ise – her seferinde eli aşağı doğru kapatıp bir yumruk biçimine getirerek – sol elin vurmaya yoluyla birleştirilebilir. Sol eldeki bu hareket, son derece hızlı bir tempoya sahip olan bölümde *ölçü başı hissini* kaybedilmemesini ve böylece orkestranın yavaşlama eğilimi ve olasılığının mümkün mertebede engellenmesini sağlayacaktır. Bu vuruş türlerinin nerede, ne zaman ve nasıl kullanılabileceğine ilişkin bir uygulama önerisi bölümün giriş ölçüleri üzerinden örneklendirilebilir:

1. ölçü: Sağ el ile 3 vurulur. Ancak ölçünün son zamanında gelen re notasının tam zamanında çalınabilmesi için iktus 2. vuruşta yer alır.
2. ölçü: Sağ el ile 1 içinde 3 vurulur. Burada kastedilen, 1. zamana vurgu yapılarak diğer iki zamanın, ölçünün tamamında susulduğu için, ölü vuruş tekniği ile belirtilmesidir.
3. ölçü: 3 vurulur. İlk zamanın son sekizliğinde bulunan do notası sebebiyle iktus 1. vuruşta yer alır.
4. ölçü: 1 vurulur. 2. ölçü ile aynı yöntem izlenir.

5. ölçü: 3 vurulur. 3. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
6. ölçü: 1 vurulur. 2. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
7. ölçü: 3 vurulur. 3. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
8. ölçü: 1 vurulur. 2. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
9. ölçü: 3 vurulur. 3. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
10. ölçü: 3 vurulur. Bu ölçüde bölünme ilk defa 2+3+2 kümelenmesine geçtiği için ve son sekizlikte gelen la notasından ötürü ölçünün 3. vuruşu bilek desteği ile açıkça vurgulanmalıdır.
11. ölçü: 3 vurulur. Tartımsal bölünme 3+2+2 şeklindedir ve bir önceki ölçüden bağlanarak aksatılan la notasının ölçü başındaki zamanının anlaşılabilmesi için birinci vuruş vurgulanmalıdır.
12. ölçü: 3 vurulur. 10. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
13. ölçü: 3 vurulur. 11. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
14. ölçü: 3 vurulur. 10. ölçü ile aynı yöntem izlenir.
15. ölçü: 3 vurulur. 11. ölçü ile aynı yöntem izlenir.

10. ölçüden itibaren vuruşun sürekli 3'e dönmesinden de anlaşılacağı gibi, 16 ölçüden 39. ölçüye kadar, ölçülerdeki tartımsal bölünmeler art arda 3+2+2 ile 2+3+2 arasında geçtiği için, 3 vurulması gerekmektedir ve bu aşamada *ölçü başı hissine* yardımcı olacağı düşünülen ve yukarıda ne şekilde olacağı tanımlanan sol el kullanımına da yer verilmelidir. Ancak 20. ölçüden itibaren, yukarıda bahis konusu olan, ölçünün son sekizliğinde bulunan la notası birinci ve ikinci keman partilerinde bir sonraki ölçüye bağlanmamaktadır. Bu tür durumlarda, aksayan zamanı belirginleştirebilmek için ve son sekizlikte bulunan la notasının bir sonraki ölçü başında bulunduğu zamanı belirtmek sorunu kalmadığından, bu üç sekizliğe sahip zamanların vurgulanarak vuruşlara yansıtılması gerektiği düşünülmektedir (3+2+2 ve 2+3+2). Bu anlayışla sadece 3 vurulması gereken ölçü kümelerine 65.-72. ölçüler ile 84.-103. ölçüler arası örnek olarak verilebilir.

Bunlarla birlikte sadece 1 vurulabilecek ölçü kümelerine de değinmek gerekmektedir. Dikkat edilecek olursa, 39. ile 65. ölçüler arasında ölçülerin tartımsal bölünmesi, ezgisel yapı sebebiyle değişmemekte ve sabit olarak 3+2+2

kümelenmesini göstermektedir. Bu nedenden ötürü 39. ölçüden itibaren aşamalı olarak 1 vuruşuna geçilmesi ve orkestranın yavaşlama eğilimi gösterdiğinin gözlemlendiği nokta ve anlar varsa veya olursa, bu anlarda, öncesinde olduğu gibi, sağ elde vuruşu üçe bölerek 1 vuruşunun sol elle desteklenmesi önerilmektedir. Bu tür 1 vuruşuna örnek olarak gösterilebilecek diğer ölçü kümeleri, sırasıyla 73.- 83., 104.-129. ve 172.-177. ölçüler arasında kalan kısımlardır. 178. ölçüden 194. ölçüye kadar olan kısımda da ölçünün tartımsal bölünmesi 3+2+2 şeklinde sabitlenmiş olsa da, anılan ölçüler arasında üflemeli çalgıların birbiri ardına ölçülerin ikinci zamanında başlayan figüratif hatları, bu hatların gireceği zamanların belirginleştirilmesi için, ölçü numaraları verilmiş bu kesitin 1 değil 3 vurulmasını zorunlu kılmaktadır (3+2+2).

Orkestra şefinin bu bölümle ilgili provalardaki en önemli önceliğinin, birbiri ardına tartımsal bölünmelerin değiştiği ölçülerin çalıştırılması olduğu düşünülmektedir. Bölümün en can alıcı müziksel özelliği ve belirleyicisi olan temponun bestecinin istediği hızda çalınabilmesi için çalışmalarda tartımsal bölünmenin değiştiği yerlerin üzerinde durulması zorunlu bir önkoşuldur. Bu aşama geçilmeden yapılacak herhangi bir diğer çalışma, tempo ve temponun sabitliği sorununu ortadan kaldırmayacaktır.

Orkestra şefinin dikkat etmesi gereken bir başka nokta ise, bir önceki başlık altında belirtilerek tanımlanan, birçok ölçünün son sekizliğinde sıklıkla karşılaşılan la notasıdır. Bu ses, bölümün bağlı bulunduğu ses dizisinin eksen sesi olup üzerinde durulma eğilimi taşıdığından ve tartımsal açıdan aksatım yarattığından, çalışma sürecinde temponun durağanlığını aksatma riski gözlemlenirse, bunun bir onaltılık süre değeri önceden çalınmaya başlaması gerekiyormuş gibi ele alınması gerektiği düşünülmekte ve önerilmektedir.

Yukarıda belirtilenlerin dışında doğrudan vuruş tekniğine bağlı olmayan, ancak bir orkestra şefinin dikkat etmesi gerektiğinin düşünüldüğü, çalgı tekniği ile ilgili değinilmesi gereken bazı önemli ayrıntılar vardır. Bestecinin istediği hızın yüksekliği göz önünde bulundurulduğunda, ses üretme yöntemi bakımından tuşlu ve yaylı çalgıların yöntemlerinden tamamen farklı bir ilkeye sahip olan üflemeli çalgılarda sesin tam olarak duyulur hale geldiği anın hesaplanması çok önemlidir

ve orkestra şefi tarafından böylesi yüksek hızlı bir müzikte bunun üzerine düşünülmesi gerektir. Bu sebepten ötürü, 20. ölçüdeki gibi sağ elin 3 vuruşla yaylı çalgıları yönettiği ve sol elin 1 vuruşuyla ölçü nabzını belirginleştirdiği durumlarda, üflemeli çalgıların girmesi gereken zamanlar sağ eldeki 3 vuruşunun ilgili zamanını üflemeli çalgılar yönüne doğru vurgulayarak -çoğunlukla 3. zamanda bulunduğu için yukarıya doğru- bir vuruş önceden mutlaka belirtilmelidir. Bu durum, özellikle bakır üflemeli çalgıların veya çalgı kümelerinin ölçünün son sekizliği veya dördlüğünde girdiği 20. (II. ve III. Trombon), 50. (I. ve III. Korno), 127. (III. Trombon), 179. (I. ve III. Korno) ölçülerde üzerinde durulması gereken özel bir öneme sahiptir.

Çalgı tekniğiyle ilgili belirtilmesi gereken ve orkestra şefinin dikkat etmesi gerektiği düşünülen ikinci konuya yaylı çalgılardaki yay kullanımı ve tekniği ile ilişkilidir. Eldeki birincil kayıta yaylı çalgıların yüksek ses şiddetiyle çaldığı (*forte* veya *fortissimo*) kısımlarda temponun aksamasının bir diğer sebebinin de bu çalgıların istenilen ses şiddetini elde etmek için uzun yay kullanmaları olduğu düşünülmektedir. Ancak, daha önce de belirtildiği ve üzerinde durulduğu gibi, bu bölümün müziksel olarak en önemli belirleyeni tempodur; bestecinin istediği hızın elde edilememesi durumunda, bölümün dayandığı ve içinde barındırarak yansıttığı oyun türünün diğer özelliklerine göre onlardan daha önemli olan en temel özelliğinin kaybedileceği, böylece müziğin yorum bakımından bağlamından koparılmış olacağı unutulmamalıdır. Bu sebepten ötürü, yaylı çalgılar için besteci tarafından yüksek ses şiddetinin istendiği 35. ve 36. ile 43.-81. ve 148.-159. ölçüler arasında yüksek hızlı temponun durağanlığının sürdürülebilmesinin sağlanması kısa yay kullanımına bağlıdır. Burada orkestra şefinin, doğal olarak bir kemençenin yay kullanımını müziğin yorumunda fikir edinmek amacıyla incelemesi ve yayları buna göre belirlemesi gerekmektedir. Kısa yay kullanımı sonucunda gürlüğün azalmasının önüne geçmek için yaylı çalgıların sayısı arttırılmalıdır. Bu yönde bir çalgı sayısı arttırımı ve tercihi, aynı zamanda bölüm içinde istenen, horon oyunu geleneğinde ayak vurmaya benzeyen, bunun simgeleştirilmiş bir biçimi olarak değerlendirilebilecek olan *col legno* ve *pizzicato* gibi perküsyon yaylı çalgı tekniklerinin diğer çalgı kümeleri tarafından kapatılmadan ve dolu duyulmasını sağlayacaktır.

3.2.4. Şeflik Tekniği Dışında Kalan Sorunlar

Eserin, bestecinin belirlediği hızda çalınamaması ile ilgili şeflik tekniği dışında kalan veya kaldığı düşünülerek belirtilen nedenlere de değinmek gerekmektedir.

İbrahim Yazıcı yönetimindeki Bilkent Senfoni Orkestrası'nın 27 Nisan 2018 tarihli ve bu çalışmanın konusu olan eserin de çalındığı konserinin ardından şefle yapılan görüşmede Yazıcı, bestecinin belirlediği metronom değerinde eserin çalınabilmesinin olanaksız olduğunu ve bunun orkestranın yapısından kaynaklandığını, bu nedenden ötürü eserin ancak daha düşük bir metronom değerinde çalınabileceğini belirtmiştir. Bunun temel nedeni olduğu düşünülebilecek olan şeyse, horonun tek bir çalgıyla (kemençe veya tulum zurna) gerçekleştirilen icra geleneği ile birden çok yaylı çalgı barındıran orkestranın icra biçimi arasındaki farktır. Buna göre, *belki de dünyanın en hızlı raksı* olan horonun icra geleneğinde bu oyuna eşlik eden tek bir çalgının, bir başka çalgıya bağlı bir *eşzamanlılık* sorunu bulunmazken, birden çok yaylı çalgıyı barındıran orkestra içinse anılan sorunun bulunduğu belirtmek gerekmektedir. Horon geleneğinde tek bir çalgının bulunması icracıya tempo bakımından özgürlük, belirleyicilik ve oyunun hızını kendi başına yürütücülük olanaklarını tanımakta, bu durum kimi zaman hızın aşırı yüksekliğinden veya yükselmesinden kaynaklanan, coşku ve heyecan duygularının bir yansıması olarak değerlendirilebilecek *hız belirsizliğine* veya hızın ritmik nabız bakımından *algılanamayacak bir yüksekliğe* ulaşmasına neden olmaktadır. Hızın değişkenliğine dair böylesi bir özgürlüğün orkestra yapısı ve disiplini içerisinde bulunmadığını belirtmek ve vurgulamak gerekmektedir. Bu durumun, eserin belirtilen metronom değerine getirilebilecek tek eleştiri olduğu ve bu eleştiriye göre yaylı çalgı kümesinin, tek bir kemençenin aksine, içinde tartımsal zorlukları da barındıran partileri, istenen hızda ve kesin bir eşzamanlılık içinde çalamayacakları söylenebilir.

Eserin icrasında temponun sağlanamaması ile ilgili şeflik tekniklerinin dışında kalan ve bu teknikler yoluyla çözülemeyecek olan bir diğer sorunun ise, ülkemizdeki müzik okullarının solfej dersi içeriği ile ilintili olduğu düşünülmektedir. Bilindiği üzere, müzik eğitimi sürecinde solfej derslerinde okutulan, kullanılan ve

(aksak) tartılar konusu üzerine eğilen yayınların sayısı son derece azdır. Bu alanda bilinen ve diğerlerine oranla daha yaygın kullanılan kitap Adnan Saygun'un *Töresel Müsiki* başlıklı çalışmasıdır ki esasen bu kitabın odağında da aksak tartılar değil *töreler*, yani modlar yer almaktadır. Solfej derslerinin içeriğinde işitme ve okuma çalışmalarının dışında sadece tartıma odaklı çalışma ve alıştırmaların yapılmayışının bunun en temel nedeni olduğu gözlemlenmekte ve düşünülmektedir. Bu sebepten ötürü, kendi ülkemiz müziğinin önemli öğelerinden biri olan aksak tartılar üzerine de eğilinmemesi, ülkemizin müzik okullarında yetişen çalgıcıların aksak tartımları tanımaması ve tartım biçimini deneyimlememesi ile sonuçlanmaktadır. Bundan dolayı aksak tartımları ve özellikle aynı aksak tartım içinde farklı tartımsal bölünmeleri / kümelenmeleri içeren eserlerin çalınmasında, deneyimlemekten kaynaklanan bir çekince ve ilgisizlik olduğu son derece açıktır. Bu türden tartımsal özellikler taşıyan eserlerin özümsemekle seslendirilebilmesi ve en öncelikle bu tür eserlerin orkestra programlarında yer alabilmesi için, solfej dersinin içeriğinde aksak tartımlar üzerine yazılmış yayınların okutulması ve bu konuya eğilen çalışmalar yapılmasının kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu vurgulanmak durumundadır.

Konuyla ilgili daha ayrıntılı gözlem, düşünce ve saptamalar için ülkemizde bu alanda yapılmış tek çalışma olan Onur Arınç Duran'ın *Aksak Tartılar Üzerine Solfej Metodu Önerisi* isimli çalışmasına bakılması salık verilir.⁴⁷

3.4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu sanat çalışması raporunun ele aldığı ve incelediği konu bakımından ulaştığı sonuçlar sırasıyla *genel*, *ana* ve *yan* sonuçlar şeklinde sınıflandırılıp açıklanabilir. Buna göre, bu çalışmanın ulaştığı genel sonuç, besteci kimliğinin yanında budun müzikbilimci kimliğine de sahip olan Saygun'un ikinci kimliği ile yapmış olduğu ayrıntılı ve uzun süreli çalışmaların, verilen örneklerden açıkça anlaşılacağı

⁴⁷ Duran, O. (2018). *Aksak Tartılar Üzerine Solfej Metodu Önerisi*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

gibi, birinci kimliğini ve buna bağlı olarak müzik anlayış ve biçimini derinden etkilemiş ve şekillendirmiş olduğudur. Bunun bir örneği olarak sayılabilecek *Orkestra için Süit* başlıklı eserinde besteci, Türk halk müziğinin dizisel, ezgisel, yapısal ve çalgısal özelliklerini -çoğunlukla açık göndermelerle- kullanmış ve bu kullanımlarında bir budun müzikbilimci olarak derlediği, incelediği ve notaya aldığı türkü ve oyunlara dayanmış, bunların kimilerini doğrudan alıntılamıştır. Bu açıdan bakıldığında anılan durum, Saygun'un eserlerini ve bu eserlerin bağlamını doğru bir biçimde anlayabilmek için kendisinin besteleme süreçlerine koşut bir biçim ve yoğunlukta ilerleyen halk müziği çalışmalarını yakından incelemek gerekliliği ve zorunluluğunu ortaya koymakta, aksi takdirde eserlerinde kullandığı ses malzemesinin *neden, ne için* kullanıldığı ve *nereden* kaynaklandığı sorularına geçerli bir yanıt bulunamayacağı sonucunu çıkarmaktadır.

İncelediği konu bakımından bu sanat çalışması raporunun ortaya koyduğu ana sonuçlar ise, Saygun'un anılan eserin *Horon* başlıklı üçüncü bölümü için belirlediği metronom değerinin, bölümün temel aldığı *Maçka Oyun Havası* ve bunun bir üst başlığı olan horon oyununun geleneksel özelliklerine bağlı olarak, bu özellikleri yansıtmak amacıyla belirlendiği, ancak eserin kayıtlarında bu düşünsel arka planın, bölümün müziksel olarak en önemli belirleyici ögesinin tempo olduğu düşünülürse, göz önünde bulundurul(a)madığıdır. Bu ikilemin aşılabilmesi için şeflik tekniği ve bu alanı yakından ilgilendiren bir başka alan olan çalgı tekniği bakımından önerilebilecek yöntemler saptanmış olup bu yöntemlerin uygulanmasının, orkestra şefinin eseri doğru ve bağlamında yorumlaması ve yorumlatmasına yardımcı olacağı düşünülmekte ve görülmektedir. Bununla birlikte, horon oyununun icra geleneği ile bestecinin tercih ettiği ve kullandığı orkestra yapısı arasında bulunan çalgısal *eşzamanlılığa* ilişkin büyük farkın, anılan eserin kesin olarak belirtilen metronom değerinde çalınamayacağı görüşünün temel dayanağı olduğuna yer verilmiş ve bunun, orkestra şefinin anılan sorunu aşabilmesi için üzerinde en çok durması gereken konu olduğu saptanmıştır. Ayrıca, belirtilmiş olan bu *eşzamanlılık* sorunun bir diğer dayanağı ise çağın değişen koşullarına bağlı olarak profesyonel orkestraların konsere hazırlık sürelerinin çoğunlukla kısalması bulunması ve buna bağlı olarak her bir esere ayrılması gereken azami zamanın geçmişe göre daha da daraldığı

gerçeğidir. Yine de, bu sanat çalışması raporunda incelenen konunun ve sorunun çözümlenebilmesi için yer alan öneri, saptama ve uygulama yöntemlerinin bu koşullardan bağımsız düşünülmesi ve ele alınması gerekmekte, anılan esere iş koşullarına göre değil, müziğin bütün yönleriyle ortaya çıkabilmesi için kendisinin istediği ve beklediğine göre zaman ayrıldığında yukarıda belirtilen ve eserin seslendirilmesine ilişkin yapılan eleştirilerin bir engel olmaktan çıkacağı savlanmaktadır.

Bu sanat çalışması raporunun, eserin istenen tempoda çalınamaması nedenine ilişkin ortaya çıkardığı yan sonuç ise, eserin sahip olduğu aksak tartıma ve buna bağlı olarak diğer aksak tartım türleri ile bunların birbirinden farklılık gösteren kendi içindeki tartımsal bölünme biçimlerine ülkemizdeki müzik okullarının okuma ve çalgı dersleri içeriklerinde yer ve ağırlık verilmeyerek bunların ayrı bir başlık altında eğitimi ve uygulamasının yapılmıyor oluşudur. Bu raporun odağındaki yapıtın ve buna benzer tartımsal özellikler taşıyan başkaca yapıtların doğru bir biçimde seslendirilebilmesi, bu tür yapıtların seslendirilmesinin bir *sorun olmaktan* çıkışı, şeflik tekniği ile ilgili olarak daha önce belirtilen yöntem ve uygulama önerilerinin dışında, diğer bir açıdan yukarıda belirtilen eksikliğin giderilmesine de bağlıdır. Böylesi bir eksikliğin giderilmesi, bir yorumcu olarak orkestra şefinin üzerinde durmasını gerektirecek sorunlara bakışını daraltarak derinleştirmeye ve müziğin özüne odaklanmasına yarar sağlayacaktır. Bu sebepten ötürü, anılan eksikliğin giderilmesi için aksak tartılar konusuna odaklanan hem kuramsal hem de uygulamaya dönük öğretici yöntemlerin saptanarak kitaplaştırılması, bu kitapların müzik okullarının okuma ve çalgı derslerinin içeriğinde programlanmış bir biçimde yer alarak öğretmen ve öğretmenler tarafından kullanılması, bu kitaplardaki yöntemlerden edinilecek eğitsel çıktı ve deneyimleri destekleyecek, özellikle ülkemiz müziğinin temel alındığı ve bunun çevresinde şekillenecek yapıt seçkileri yapılması ve bu yapıtların çalgı bölümlerinin öğretim programları içinde belirlenen dağarcığa alınarak çalışılması ve çalınmasının özendirilmesi gerekliliği vurgulanarak önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Antep, E. (2006). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

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

Atalay, A. (t.y.). [Adnan Saygun'un] *Müzik Eserleri*. Erişim: 8 Ağustos 2018, Bilkent Üniversitesi Ağ Sitesi: <http://bsc.bilkent.edu.tr/tr-aboutadsworks.html>

Aydın, Y. (2009). Ahmed Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü ile Besteci ve Müzikolog Kimlikleri. A. Yaraman (Haz.). *Biyografya 5*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Gazimihal, M. (1961). *Musıki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Küçük, K. (2007). *Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun*. İstanbul: Doğu Holding.

Meşeli Oyunu. (t.y.). Erişim: 9 Ağustos 2018, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,79522/meseli-oyunu.html>

Özbayrak, O. (2018). *Saygun'un Müziğinde Modalitenin Yeri ve Önemine Bir Bakış: 1. ve 4. Senfonilerinin Modal Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Saygın, A. (t.y.). *Halk Türküleri On Beşinci Defter Arşiv Neşriyatı:1 Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi.

Saygın, A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası.

Saygun, A. (1976). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapeşte: Akadémiai Kiadó.

Saygun, A. (Nisan 1943). Folklor Çalışmalarımız. *Millet*, 12.

Saygun, A. (1991). *Sonate, op. 76*. Hamburg: Peermusic Classical GmbH. (1996).

Saygun, A. (1937). *Suite pour orchestre, op. 14*. ? : Southern Music Publishing Co. Inc. / Peer Musikverlag. (1950).

Saygun, A. (2013). *Suite for Orchestra op.14 – 3rd Movement*. [Pijarowski, M., İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası]. Erişim: 12 Ağustos 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=EEUBz5NOD5M>. [Konser Kaydı] (t.y.)

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. *Orkestra için Süit. İ. Yazıcı ve Bilkent Senfoni Orkestrası*. Ankara: Bilkent Konser Salonu. (27 Nisan 2018)

Saygun, A. (1942). *Yunus Emre, op. 26 [Piyano İndirgemesi]*. ABD: Southern Music Publishing CO. INC. (1969).

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

Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

TRT. (2004). *Türk Halk Müziğinden Seçmeler 1*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları

Ünlü bestecinin mirası çalındı. (16.11.1998). Erişim: 4 Ağustos 2018, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/unlu-bestecinin-mirasi-calindi-39048050>

Yedig, S. (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

7 1

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbn.
III

Timp.

Cymb.

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for page 26, measures 7 through 10. A rehearsal mark '1' is placed above measure 7. The woodwind section (Flutes I, II, III, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the brass section (4 Cornets, Trumpets I, II, III, Trombones I, II, III) are mostly silent, indicated by whole rests. The string section (Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, Contrabass) and the percussion section (Timpani, Cymbals) are active. The Timpani part features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Cymbals part has a single cymbal stroke in measure 7. The Violins I and II parts play a melodic line starting in measure 7. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 8 for the Violins II part.

12

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbn.
III

Timp.
cresc. poco a poco

Cymb.

VI. I
cresc. poco a poco

VI. II
cresc. poco a poco

Vle.
cresc. poco a poco

Vc.
cresc. poco a poco

Cb.
cresc. poco a poco

17 2

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbni.
III

Timp.
Cymb.

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

2.
pp
pp
pizz.

22 3

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbn.
III

Timp.
Cymb.

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb. arco

27

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vie.
Vc.
Cb.

32

4

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbn.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

Detailed description of the musical score on page 31, measures 32-35. The score is for a full orchestra. Measure 32 is marked with a '32' and a circled '4'. The Flute II part has a whole rest. The Oboe part has a whole rest. The Clarinet part has a melodic line starting in measure 32. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment. The 4 Cornets part has a melodic line starting in measure 33 with a forte dynamic. The Trumpets and Trombones parts have whole rests. The Timpani part has a whole rest. The Cymbals part has a whole rest. The Violins I and II parts have melodic lines starting in measure 33 with a forte dynamic. The Viola part has a melodic line starting in measure 33 with a forte dynamic. The Violoncello part has a melodic line starting in measure 33 with a forte dynamic. The Contrabass part has a melodic line starting in measure 33 with a forte dynamic.

37

I
Fl. II

III

Ob. *à 2*
f

Cl. *à 2*
f

Fg. *f*

I
II
4 Cor. *bouché*
p

III
IV *bouché*
p

I
II
Tr.

III

I
II
Trbni.

III

Timp.

Cymb.

VI. I

VI. II

Vlc.

Vc.

Cb.

42

I
Fl. II

III
Ob.

Cl.

Fg.

I
II
4 Cor.

III
IV

I
II
Tr.

III

I
II
Trbni.

III

Timp.

Cymb.

VI. I

VI. II

Vlc.

Vc.

Cb.

47 5

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

52

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I II
4 Cor.
III IV
I II
Tr.
III
I II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

The musical score for page 35, measures 52-56, features a variety of instruments. The woodwinds include Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais (I, II, III, IV). The brass section consists of Trumpets (I, II, III) and Trombones (I, II, III). The percussion includes Timpani and Cymbals. The string section is represented by Violins (VI. I, VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for several instruments, particularly the Bassoon and Cor Anglais parts.

57 6

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vic.
Vc.
Cb.

61 7

Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
4 Cor.
I II III IV
Tr.
I II III
Trbn.
I II III
Timp.
Cymb.
Vi. I
Vi. II
Vlc.
Vc.
Cb.

f *p* *f* *decresc.*
f *decresc.*
en dehors

66

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbni.
III

Timp.

Cymb.

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

poco a poco

poco a poco

71 8

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbn.
III

Timp.
Cymb.

VI. I
VI. II
Vlc.
Vc.
Cb.

sempre f



76

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbni.
III

Timp.

Cymb.

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

cresc.

pizz.
mf

mf cresc.
arco

cresc.
pizz.
mf cresc.

arco

81 9

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbn.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vic.
Vc.
Cb.

1.
mf
mf
mf

2.
mf
mf

pizz.
pizz.

86

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

cresc.
unis.
div.
p

91

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I II
4 Cor.
III
IV
I II
Tr.
III
I II
Trbn.
III
Timp.
Cymb.
Vi. I
Vi. II
Vle.
Vc.
Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 91 at the top left. The page contains 21 staves of music. The instruments are listed on the left side of each staff. The first staff is for Flute I (Fl. I), which is mostly silent. The second staff is for Flute II (Fl. II), which has a few notes at the beginning. The third staff is for Flute III (Fl. III), which is silent. The fourth staff is for Oboe (Ob.), which is silent. The fifth staff is for Clarinet (Cl.), which has a melodic line with many slurs and ties. The sixth staff is for Bassoon (Fg.), which has a similar melodic line to the Clarinet. The seventh staff is for Cor Anglais (4 Cor.), which has a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff is for Trumpet I (I), which is silent. The ninth staff is for Trumpet II (II), which is silent. The tenth staff is for Trumpet III (III), which is silent. The eleventh staff is for Trombone I (I), which is silent. The twelfth staff is for Trombone II (II), which is silent. The thirteenth staff is for Trombone III (III), which is silent. The fourteenth staff is for Timpani (Timp.), which is silent. The fifteenth staff is for Cymbals (Cymb.), which is silent. The sixteenth staff is for Violin I (Vi. I), which is silent. The seventeenth staff is for Violin II (Vi. II), which is silent. The eighteenth staff is for Viola (Vle.), which is silent. The nineteenth staff is for Violoncello (Vc.), which is silent. The twentieth staff is for Contrabass (Cb.), which is silent.

101

I

Fl. II

III

Ob.

Cl.

Fg.

I

II

4 Cor.

III

IV

I

II

Tr.

III

I

II

Trbni.

III

Timp.

Cymb.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

II

p

111 12

Fl. I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg. *p cresc.* *poco a poco* *div.* *p cresc.*
I II
4 Cor. *p cresc. poco a poco*
III IV
I II
Tr.
III
I II
Trbn. III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vlc.
Vc. *con sordino* *pp*
Cb. *div.* *mf cresc. poco a poco*

116

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vie.
Vc.
Cb.

f

pp

120

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

pp
pp
ppp
pizz.
f

124

I
Fl. II

III

Ob. *à 2*

Cl.

Fg.

I
II
4 Cor.

III
IV

I
II
Tr.

III

I
II
Trbni.

III

Timp.

Cymb.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

p

ppp

ppp

pp

pizz.

p

arco

pp

div.

arco

pp

134 14

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vlc.
Vc.
Cb.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 134 through 140 of a symphonic work. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes I, II, III, Oboe, Clarinet, Bassoon) plays a melodic line with eighth-note patterns. The brass section (4 Cornets, Trumpets I, II, III, Trombones I, II, III) provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion section (Timpani, Cymbals) features a steady drum pattern. The string section (Violins I, II, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a rhythmic accompaniment with eighth-note figures. A rehearsal mark '14' is placed above the final measure of the page.

139

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbn.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

f
f
f
f
f
f
p cresc.
p cresc.
mf
mf
mf
mf

144

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbn.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vlc.
Vc.
Cb.

p cresc.
p cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.

This page of a musical score, numbered 56, contains the following parts and staves:

- Flutes (Fl.):** I, II, III
- Oboe (Ob.)**
- Clarinet (Cl.)**
- Bassoon (Fg.)**
- 4 Cornets (4 Cor.):** I, II, III, IV
- Trumpets (Tr.):** I, II, III
- Trumpets (Trbni.):** I, II, III
- Timpani (Timp.)**
- Cymbals (Cymb.)**
- Violins (VI.):** I, II
- Viola (Vle.)**
- Violoncello (Vc.)**
- Double Bass (Cb.)**

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* (forte). The woodwind and string sections feature complex rhythmic patterns, while the brass section has more rhythmic accompaniment. The page concludes with a double bar line.

163

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbn.
III

Timp.

Cymb.

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

168 17

Flutes: Fl. II, III, Ob. (measures 168-171). Dynamics: *f*.

Cornets: 4 Cor. I, II, III, IV (measures 168-171). Dynamics: *p*. Instruction: *l. bouché*.

Trumpets: Tr. I, II, III (measures 168-171).

Trombones: Trbni. I, II, III (measures 168-171).

Timpani: Timp. (measures 168-171).

Cymbals: Cymb. (measures 168-171).

Violins: Vl. I, II (measures 168-171). Dynamics: *ff*.

Viola: Vle. (measures 168-171). Dynamics: *ff*.

Violoncello: Vc. (measures 168-171). Dynamics: *ff*.

Contrabass: Cb. (measures 168-171). Dynamics: *ff*.

173

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbni.
III

Timp.

Cymb.

VI. I
VI. II
Vlc.
Vc.
Cb.

pp

p cresc.

pp cresc.

cresc.

cresc.

pp

cresc.

178

1
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbnj.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
VI.
Vc.
Cb.

pp
p
mf
f
f
f
p cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

This page of a musical score, page 62, features rehearsal mark 19. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves from top to bottom:

- Flutes:** Fl. I, Fl. II, and Fl. III. Fl. I and II play a melodic line with slurs and accents, while Fl. III is mostly silent.
- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.).
- Corps de Percussion:** Four Cornets (4 Cor. I, II, III, IV), Trumpets (Tr. I, II, III), Trombones (Trbni. I, II, III), and Timpani (Timp.).
- Strings:** Violins (Vi. I, II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the flutes and oboe play more melodic lines. The percussion parts are mostly rests, with some activity in the timpani and cymbals.

187

Fl. I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbn.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vic.
Vc.
Cb.

ff
ff
ff

191

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.

I
II
4 Cor.
III
IV

I
II
Tr.
III

I
II
Trbni.
III

Timp.

Cymb.

VI. I
VI. II
Vie.
Vc.
Cb.

196 20

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbn.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vlc.
Vc.
Cb.
ff

201

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vlc.
Vc.
Cb.

pp
fp cresc.
pp cresc. poco a poco
f
p

205 21

I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
p
mf
mf

I
II
4 Cor.
f
III
IV
f

I
II
Tr.
f *cresc.*
III
f *cresc.*

I
II
Trbni.
fp *cresc.*
III

Timp.
Cymb.
pp *cresc.*

Vi. I
f
cresc. molto
Vi. II
cresc. molto
Vle.
cresc. molto
Vc.
f
pizz.
Cb.
ff

209

Fl. I
Fl. II
III
Ob.
Cl.
Fg.
I
II
4 Cor.
III
IV
fp cresc.
I
II
Tr.
III
I
II
Trbni.
III
Timp.
Cymb.
VI. I
VI. II
Vlc.
Vc.
Cb.
arco

Adnan Saygun'un Orkestra için Süit Başlıklı Eserinin 3. Bölümünün Tempo Sorunu Bağlamında Şeflik Teknikleri Bakımından İncelenmesi

Yazar Orhan Veli Özbayrak

Gönderim Tarihi: 26-Ağu-2018 03:33PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 993281693

Dosya adı: mpo_Sorunu_Ba_lam_nda_eflik_Teknikleri_Bak_m_ndan_ncelenmesi.pdf (7.28M)

Kelime sayısı: 15036

Karakter sayısı: 101354

Adnan Saygun'un Orkestra için Süt Başlıklı Eserinin 3. Bölümünün Tempo Sorunu Bağlamında Şeflik Teknikleri Bakımından İncelenmesi

ORIJINALLIK RAPORU

% **12**
BENZERLİK ENDEKSİ

% **8**
İNTERNET
KAYNAKLARI

% **5**
YAYINLAR

% **9**
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

- 1** Submitted to Hacettepe University
Öğrenci Ödevi % **4**
- 2** Submitted to TechKnowledge Turkey
Öğrenci Ödevi % **1**
- 3** www.acarindex.com
İnternet Kaynağı % **1**
- 4** etd.lib.metu.edu.tr
İnternet Kaynağı % **1**
- 5** Submitted to Cumhuriyet University
Öğrenci Ödevi % **1**
- 6** www.worldcat.org
İnternet Kaynağı <% **1**
- 7** YÜKSELSİN, Yavuz İbrahim. "Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun", Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2011.
Yayın <% **1**

8	www.adnanatalay.com İnternet Kaynağı	<% 1
9	www.darsane.com İnternet Kaynağı	<% 1
10	Submitted to University of Central England in Birmingham Öğrenci Ödevi	<% 1
11	www.era.lib.ed.ac.uk İnternet Kaynağı	<% 1
12	Submitted to Haliç Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
13	www.ankaraka.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
14	www.turkpopmuzik.net İnternet Kaynağı	<% 1
15	mukaddime.artuklu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
16	Submitted to The Scientific & Technological Research Council of Turkey (TUBITAK) Öğrenci Ödevi	<% 1
17	ucmaz.home.uludag.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
18	Submitted to İstanbul Prof. Dr. Mümtaz Turhan Sosyal Bilimler Lisesi	<% 1

19 turkishmusicportal.org <% 1
İnternet Kaynağı

20 COŞKUNER, Murat. "Milli kültürle Anadolu tarihselliği arasında gerilim hattı: Türk halk müziği", Dr. Ali Bayram, 2012. <% 1
Yayın

21 HEPYÜCEL, Ceren and KURTASLAN YILDIRIM, Hazan. "Türkiye'de Flüt Eğitimi Veren Müzik Kurumlarında Eşlikli Çalışmaların Yeri", Ahi Evran Üniversitesi, 2017. <% 1
Yayın

22 library.cu.edu.tr <% 1
İnternet Kaynağı

23 Submitted to Yeditepe University <% 1
Öğrenci Ödevi

24 inet-tr.org.tr <% 1
İnternet Kaynağı

25 Submitted to Sabanci Universitesi <% 1
Öğrenci Ödevi

26 Merih Erol. "Chapter 14 Modernist Folklorism: Discourses on National Music in Greece and Turkey, 1900–45", Springer Nature, 2014 <% 1
Yayın

27 acikerisim.iku.edu.tr:8080

28

turkusokagi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

29

diginole.lib.fsu.edu

İnternet Kaynağı

<% 1

30

www.biyografistan.com

İnternet Kaynağı

<% 1

31

www.gse.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

32

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

33

muzikandart.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

34

libraries.mcgill.ca

İnternet Kaynağı

<% 1

35

KILIÇ, Ali Yavuz. "Trakya Bölgesi Tabanidae (Diptera) faunası", TÜBİTAK, 1999.

Yayın

<% 1

36

BULUT, Ferit. "Piyano eğitiminde geleneksel Türk halk müziği kaynaklı eserlerin seslendirilmesine yönelik oluşturulan bir"Çoklu Analiz Modeli"", Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, 2011.

Yayın

<% 1

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

< 4 words

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat