



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Bestecilik ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı**

**TÜRK VE MACAR ULUSLAŞMA SÜREÇLERİ BAĞLAMINDA BÉLA  
BARTÓK VE AHMED ADNAN SAYGUN ETKİLEŞİMİ**

**Nevin ABAKAN**

**Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2022**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Bestecilik ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı

TÜRK VE MACAR ULUSLAŞMA SÜREÇLERİ BAĞLAMINDA BÉLA BARTÓK  
VE AHMED ADNAN SAYGUN ETKİLEŞİMİ

Nevin ABAKAN

Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022



# TÜRK VE MACAR ULUSLAŞMA SÜREÇLERİ BAĞLAMINDA BÉLA BARTÓK VE AHMED ADNAN SAYGUN ETKİLEŞİMİ

**Danışman:** Prof. Rengim GÖKMEN

**Yazar:** Nevin ABAKAN

## ÖZ

Bu çalışmada uluslaşma süreçlerini 20. yüzyılda gerçekleştiren iki ülke olan Macaristan ve Türkiye'nin ulusal müzik kültürlerini yaratma çabaları ile bu süreç içerisinde Bartók ve Saygun'un karşılıklı etkileşim ve katkıları ortaya konmaya çalışılacaktır. Birinci bölümde Macar uluslaşma sürecinde müzik kültürü ve Bartók, ikinci bölümde Türkiye uluslaşma sürecinde müzik kültürü ve Saygun başlığında inceleme yapılacaktır.

Üçüncü bölümde Bartók ve Saygun'un kendi ülkelerindeki uluslaşma süreci içerisinde müzik alanındaki rolleri ile Türkiye'de çıktıkları derleme gezilerinin, her iki ülkenin uluslaşma yolundaki müzik evrenine katkıları incelenecektir.

Dördüncü bölümde Bartók'un Orkestra Konçertosu ve Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu eserleri arasında saklı veya açık bir etkileşimin var olup olmadığı hakkında bir bilgiye ulaşılmaya çalışılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Halk müziği, folklor, derleme gezileri, Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu.

# **BÉLA BARTÓK AND AHMED ADNAN SAYGUN INTERACTION IN THE CONTEXT OF TURKISH AND HUNGARY NATIONALIZATION PROCESSES**

**Supervisor:** Prof. Rengim GÖKMEN

**Author:** Nevin ABAKAN

## **ABSTRACT**

In this study, the nationalization processes of the 20th Century. with the efforts of Hungary and Turkey, the two countries that performed in the century, to create national musical cultures, it will be tried to reveal the mutual interaction and contributions of Bartók and Saygun in this process. In the first part, music culture and Bartók in the Hungarian nationalization process will be examined, and in the second part, music culture and Saygun in the Turkish nationalization process will be examined.

In the third section, Bartók and Saygun's roles in the field of music in the process of nationalization in their own countries and the contributions of their compilation trips in Turkey to the musical universe on the way to nationalization of both countries will be examined.

In the fourth section, it will be tried find a hidden or open interaction between Bartók's Concerto for Orchestra and Saygun's Yunus Emre Oratorio.

**Keywords:** Folk music, folklore, compilation trips, Béla Bartók, Orchestral Concerto, Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratorio.

## TEŞEKKÜR

Bu raporu hazırlama sürecinde ve her zaman güçlü fikirleri ile yol gösteren danışmanım **Prof. Rengim Gökmen**'e, çalışmalarımada maddi manevi destek olan **ailem** ve ablam **Selin Abakan**'a, bu çalışmanın sonuç aşamasında fikirleriyle destek veren **Orhan Veli Özbayrak**'a, tecrübeleriyle bilgilerini paylaşan **Prof. Burak Tüzün**'e, ayrıca çalışmalarımada yardımlarını esirgemeyen **Prof. Dr. Ozan Tunca** ve Doktor Öğretim Üyesi **Emrah Gülüm**'e de teşekkürü bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ .....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	iv
GÖRSELLER DİZİNİ .....	vi
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM: MACARİSTAN'IN ULUSLAŞMA SÜRECİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜNE GENEL BAKIŞ VE BÉLA BARTÓK .....</b>	<b>4</b>
1.1. Macar Uluslaşma Sürecinde Müzik Kültürü .....	4
1.2. Béla Bartók'un Hayatı ve Macaristan'ın Uluslaşma Sürecinde Yeri . . .	5
<b>2. BÖLÜM: TÜRKİYE'NİN ULUSLAŞMA SÜRECİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜNE GENEL BAKIŞ VE AHMED ADNAN SAYGUN .....</b>	<b>11</b>
2.1. Türk Uluslaşma Sürecinde Müzik Kültürü .....	11
2.2. Ahmed Adnan Saygun'un Hayatı ve Türkiye'nin Uluslaşma Sürecinde Yeri .....	14
2.2.1. Ahmed Adnan Saygun'un Besteciliğinin ilk Dönemi ve "Özsoy Operası" .....	16
2.2.2. Ahmed Adnan Saygun'un Besteciliğinin İkinci Dönemi ve "Yunus Emre Oratoryosu" .....	19
2.2.3. Ahmed Adnan Saygun'un Besteciliğinin Üçüncü Dönemi ve "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" .....	19
<b>3. BÖLÜM: MACAR ULUSLAŞMA VE TÜRK ULUSLAŞMA SÜRECİNDE BÉLA BARTÓK VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN ETKİLEŞİMİ .....</b>	<b>22</b>
3.1. Béla Bartók'un Türkiye'ye Gelişi .....	22
3.2. Béla Bartók'un Türkiye'deki Birinci Konferansı .....	23
3.3. Béla Bartók'un Türkiye'deki İkinci Konferansı .....	24
3.4. Béla Bartók'un Türkiye'deki Üçüncü Konferansı .....	26
3.5. Béla Bartók'un Türkiye'de Gerçekleştirdiği Derleme Gezileri .....	26
3.6. Béla Bartók'tan, Ahmed Adnan Saygun'a Mektuplar .....	30
<b>4. BÖLÜM: BÉLA BARTÓK'UN, ORKESTRA KONÇERTOSU VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN YUNUS EMRE ORATORYOSU ESERLERİ ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>33</b>

4.1. Bartók Orkestra Konçertosu ve Saygun Yunus Emre Oratoryosu Yazılış Süreçlerine Kısa Bir Bakış . . . . .	33
4.2. Bartók ve Saygun'un Bestecilik Teknikleri Bakımından Benzerlikleri ve Farklılıkları. . . . .	33
4.3. Béla Bartók, Orkestra Konçertosu'ndaki, Dans Temalarının Farklı Kültürlerden Taşıdığı İzler. . . . .	43
4.4. Béla Bartók'un Türkiye'deki Derleme Gezilerinden Etkilenişi. . . . .	47
4.5. Ahmed Adnan Saygun'un Antik Yunan Modlarından Etkilenişi. . . . .	48
4.6. Ahmed Adnan Saygun'un Derleme Gezileri Sırasında Etkilendiği Yörelere Türküler . . . . .	49
<b>SONUÇ . . . . .</b>	<b>51</b>
<b>KAYNAKLAR . . . . .</b>	<b>53</b>
<b>ETİK BEYAN . . . . .</b>	<b>58</b>
<b>ORİJİNALLİK RAPORU . . . . .</b>	<b>59</b>
<b>ORIGINALITY REPORT . . . . .</b>	<b>60</b>
<b>YAYIMLAMA FİKRİ VE MÜLKİYET . . . . .</b>	<b>61</b>



## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Béla Bartók'un eserinde kullandığı akor (Deri, 1963: 93) . . . . .	7
<b>Görsel 2.</b> Béla Bartók, Rumen Dansları, İkinci Bölüm . . . . .	25
<b>Görsel 3.</b> Türk halk ezgisi (Bartók, 2017: 253) . . . . .	27
<b>Görsel 4.</b> Macar halk şarkısına benzeyen Z. Kodály'nin derlediği ezgi (Bartók, 2017: 253) . . . . .	27
<b>Görsel 5.</b> Karar sesi sol olduğu zamanki hali (Bartók, 2017: 278). . . . .	31
<b>Görsel 6.</b> Karar sesi la olduğu zamanki hali (Bartók, 2017: 278). . . . .	31
<b>Görsel 7.</b> Karar sesi fa olunca bu dizi çıkar (Bartók, 2017: 278). . . . .	31
<b>Görsel 8.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Birinci Bölüm, (ölçü: 1-6), (Byrne, 2009: 199). . . . .	34
<b>Görsel 9.</b> Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, Birinci Bölüm, (ölçü: 5-7) minör pentatoni kullanımı . . . . .	34
<b>Görsel 10.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Birinci Bölüm (ölçü: 76-81), (Byrne, 2009: 194). . . . .	35
<b>Görsel 11.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, A teması, Birinci Bölüm, (ölçü: 76-78), (Byrne, 2009:195). . . . .	35
<b>Görsel 12.</b> Beş notalı dizi (Byrne, 2009: 195). . . . .	35
<b>Görsel 13.</b> Cooper'ın germinal motifi (Byrne, 2009: 195). . . . .	36
<b>Görsel 14.</b> Oktatonik dizi (Byrne, 2009:195). . . . .	36
<b>Görsel 15.</b> Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, İkinci Bölüm girişi (ölçü:1-2) <i>triton</i> içeren dizi . . . . .	36
<b>Görsel 16.</b> Hüzzam dörtlüsü (Aracı, 2001: 122). . . . .	37
<b>Görsel 17.</b> Karcıgar beşlisi (Aracı, 2001: 122). . . . .	37
<b>Görsel 18.</b> Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, İkinci Bölüm, birinci ölçüdeki dörtlü ve beşli dizi örneği . . . . .	37
<b>Görsel 19.</b> Saygun, Yunus Emre Oratoryosu Birinci Bölüm girişi . . . . .	38
<b>Görsel 20.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Birinci Bölüm, ölçü: (155-158), (Byrne, 2009: 200). . . . .	38
<b>Görsel 21.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, (ölçü: 1-8), (Byrne, 2009: 201). . . . .	39
<b>Görsel 22.</b> Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, İkinci Bölüm, (ölçü: 1-4) . . . . .	39

<b>Görsel 23.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, (ölçü: 123-157) . . . .40	40
<b>Görsel 24.</b> Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, Beşinci Bölüm . . . .41	41
<b>Görsel 25.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Beşinci Bölüm, korno girişi . . . . .42	42
<b>Görsel 26.</b> Ahmed Adnan Saygun, Birinci Senfoni, korno girişi . . . . .42	42
<b>Görsel 27.</b> Béla Bartók, “Orkestra Konçertosu”, İkinci Bölüm, A teması (ölçü: 9-12) . . . . .43	43
<b>Görsel 28.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, A temasının devamı (ölçü: 17-24) . . . . .44	44
<b>Görsel 29.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, B teması (ölçü: 25-30), (Byrne, 2009: 204). . . . .44	44
<b>Görsel 30.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm (ölçü: 40-45) . . . . .44	44
<b>Görsel 31.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, C teması (ölçü: 45-52), (Byrne, 2009: 204). . . . .45	45
<b>Görsel 32.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, D teması (ölçü: 60-64), (Byrne, 2009: 204). . . . .45	45
<b>Görsel 33.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, E teması (ölçü: 90-98), (Byrne, 2009: 204). . . . .45	45
<b>Görsel 34.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm (ölçü: 250-257) . . . . 46	46
<b>Görsel 35.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Üçüncü Bölüm (ölçü: 34-40), (Byrne, 2009: 197). . . . .46	46
<b>Görsel 36.</b> Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Dördüncü Bölüm (ölçü: 3-11) . . . .47	47
<b>Görsel 37.</b> 9/8 ve 5/8’lik ritim benzerliği . . . . .47	47
<b>Görsel 38.</b> Ahmed Adnan Saygun, Birinci Senfoni, Birinci Bölüm (ölçü:5-10) keman partisindeki alaca tetrakord (Özbayrak, 2018: 133). . . . .48	48
<b>Görsel 39.</b> Re ekseninde alaca tetrakord ayırık töresi (modu), (Özbayrak, 2018: 134). . . . .48	48
<b>Görsel 40.</b> Alaca (kromatik) tetrakord (Saygun, 1964: 248). . . . .49	49
<b>Görsel 41.</b> Ayırık töre (modu), (Saygun, 1964: 251). . . . .49	49
<b>Görsel 42.</b> Bitişik töre (modu), (Saygun, 1964: 251). . . . .49	49

## GİRİŞ

19. yüzyılın ortalarından itibaren, toplumsal gelişim süreçlerinde halk müziğine olan ilgi artmış ve toplumsal kültürün en önemli öğelerinden biri olan halk müziği ezgileri çağdaş klasik batı müziği bestecilerinin en önemli malzemesi haline gelmiştir. Ulusal müzik akımlarına 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren öncü olmuş bestecilerden Frédéric Chopin, Polonya halkı ezgilerini; Franz Liszt, Macar halk ezgileri ile ilgilenmiş; Carl Maria von Weber, opera eserlerini Almanca yazarak müzikte ulusalcı akımın öncü adımlarını atmışlardır (Kaygısız, 2017: 255-257). Bu yüzyılın ikinci yarısında ise ulusalcılık akımı Rusya'da Rus Beşleri (Mili Balakirev, Aleksandır Borodin, Modest Mussorgski, Nikolay Rimski-Korsakov, Sezar Küi), Çekya'da Bedřich Smetana ve Antonín Dvořák, Norveç'te Edvard Grieg gibi besteciler ile devam etmiş ve halk müziğinin karakteristik özellikleri eserlerinde yaşam bularak bu akımın öncüleri olmuşlardır (Filkelstein, 1995: s.159, s.211, s.248).

Müzik sanatının kültür içinde bilimsel yönleriyle incelenmesi farklı bir olguyla ayrıştırılarak 19. yüzyılda Avrupa'da başlamıştır. 19. yüzyıl sonlarından itibaren tüm toplumların ulusal tarihleri içinde oluşan kültürel değerlere yönelerek, kendi kimliklerini ortaya çıkarma çabası içinde olmuştur (Deniz, 2016:35). Kültürel anlamda ulusal kimliğini ortaya çıkarmak isteyen toplumlar modern teknikler ile halk kültürünü bir arada kullanmaya yönelmişlerdir.

Bu çalışmada uluslaşma süreçlerini 20. yüzyılda gerçekleştiren iki ülke olan Macaristan ve Türkiye'nin ulusal müzik kültürlerini yaratma çabaları ile bu süreç içerisinde Bartók ve Saygun'un karşılıklı etkileşim ve katkıları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Amaç olarak, Bartók ve Saygun'un kendi ülkelerindeki uluslaşma süreci içerisinde müzik alanındaki rolleri ile Türkiye'de çıktıkları derleme gezilerinin, her iki ülkenin uluslaşma yolundaki müzik evrenine katkılarını incelemektir. Bu incelemenin son aşaması olarak her iki büyük bestecinin başyapıtı niteliğinde sayılabilecek Bartók'un Orkestra Konçertosu ve Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu eserleri arasında saklı veya açık bir etkileşimin var olup olmadığı hakkında bir bilgiye ulaşmaya çalışmaktır. Bu çalışmanın problem durumunda işaret edilen etkileşimin var olup olmadığının özetlenmesi de mümkündür.

Bu rapor, Saygun eserlerinde batı müziğinin her döneminin üslup ve biçimlerinden etkilenerken hepsini kullanmış olmasına rağmen, Türk halk kültürünün özelliklerinden hiçbir zaman kopmamış olduğunun bir kez daha altını çizmektedir. Bu eserlerden bazıları; ilk Türk operası olan “Özsoy”, ilk bale müziği “Bir Kumru Masalı” ve ilk oratoryo “Yunus Emre” olarak Türkiye’nin Cumhuriyet Dönemi sanatsal müzik kültürüne ulusal düzeyde büyük bir katkı sağlamıştır.

20. yüzyılın başlangıcından itibaren Bartók ve Kodály gibi besteciler, Macaristan’ın kırsal kesiminde neredeyse yok olma sürecine girmiş olan halk müziği incelemeleri yapmışlar ve böylelikle Macaristan ulusal müziğinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Benzer şekilde, Bartók ve Saygun’un Anadolu’da birlikte yapmış oldukları derleme çalışmaları ile etnomüzikolojik araştırmalar, Türkiye ulusal müziğinin gelişmesine çok önemli katkı sağlamıştır.

Bu raporda, ulusal müzik sanatına etkisi olan folklor derleme çalışmalarının özellikle altı çizilmeye çalışılmıştır.

Kapsam olarak, Bartók ve Saygun’un kendi toplumları içinde müziğe öznel yaklaşımları ile ulusçu karakterlerini ortaya koyabilmek amacıyla ayrıntılı olarak biyografilerine yer verilmiştir. Halk kültürüne sahip çıkma düşüncesiyle bestecilerin, Anadolu’da gerçekleştirdikleri derleme gezileri, genel bir çerçevede incelenecektir. Halk kültürünün varlığını koruyarak ve evrensel değerler çerçevesinde işlenebilmesinin yöntemleri değerlendirilmiştir.

Bu çalışma dört ana bölüme ayrılmıştır.

Birinci bölümde; Macaristan uluslaşma sürecindeki müzik kültürünün gelişimi, Bartók’un yaşam öyküsü ile Macaristan’da halk müziği değerinin ortaya çıkarılma çalışmaları incelenmiştir.

İkinci bölümde; Türkiye uluslaşma sürecindeki müzik kültürünün gelişimi, Saygun’un yaşam öyküsü çerçevesinde Türkiye’de halk müziği değerinin ortaya çıkarılma çalışmaları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde; Bartók ve Saygun’un Türkiye’de gerçekleştirdiği derleme gezilerinden bahsedilmiştir.

Dördüncü bölümde; aşağı yukarı aynı tarihlerde yazılmış olan Bartók’un Orkestra Konçertosu ve Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu arasındaki benzerlikler değerlendirilecektir. Bu çalışmada yöntem olarak literatür üzerinden yapılacak bir içerik analizi ve müzikal örnekler üzerinden geliştirilecek bir “teorik analiz” kullanılmıştır.

Bu çalışmanın tüm bölümlerinde toplanan bilgiler ve müzikal örnekler yoluyla, Bartk ve Saygun arasındaki sanatsal bağ bulunmaya çalışılmıştır.

# 1. BÖLÜM 1: MACARİSTAN'IN ULUSLAŞMA SÜRECİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜNE GENEL BAKIŞ VE BÉLA BARTÓK

## 1.1. Macar Uluslaşma Sürecinde Müzik Kültürü

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu 18. ve 19. yüzyıl boyunca yöneten Habsburg Hanedanı'nın baskısı altında kalan Macaristan, 1789 Fransız Devrimi'nden itibaren ulusal duyguların yeşerdiği bir ülke olmuş, özellikle 1848 Avrupa İhtilali'nden<sup>1</sup> çok etkilenmiştir. Lajos Kossuth<sup>2</sup> liderliğinde özgürlük başkaldırısına başlayan Macarlar, ulusal mücadelelerinde çeşitli ayaklanmalar gerçekleştirmiş ancak 1848-1849 yıllarında Avusturya, Rusya'dan aldığı destekle Kossuth'u başarısızlığa uğratmıştır (Deri, 1963: 91, Duran, 2020: 41-42, Önen, 2005: 46-47). Bunun sebebi Avrupa Ahengi<sup>3</sup> sisteminin işleyişinden kaynaklanmaktadır. Macarlar, 1848 yılında verdikleri ulusal mücadeleden 18 yıl sonra özgürlüklerini elde etmişlerdir (Gülboy, 2012:133).

Macar halkının 19. yüzyıl sonlarından itibaren ulusal tarihleri içinde oluşturdukları kültürel değerlere yönelerek kendi kimliklerini ortaya çıkarma çabaları içine girdikleri görülmektedir. Liszt<sup>4</sup> ve Brahms<sup>5</sup> gibi besteciler o güne kadar Macaristan'da çingene müziği olarak bilinen müziği, Macar halk müziği olarak kabul etmişlerdi. Fakat,

---

<sup>1</sup> Avrupa İhtilali: 1848 Devrim hareketi Fransa'da başlayarak Avrupa'nın tamamına yayılmıştır. Avrupa Ahengini oluşturan devletler uzlaşmalarına karşılık bu yeni dalgaya hazır değillerdi. Şubat 1848 tarihinde Paris'te başlayan gösteriler ikinci Cumhuriyet'in kurulmasına neden olurken, Avrupa Ahengi'nin üyeleri bu duruma tepki verememiştir (Gülboy, 2012: 140-141).

<sup>2</sup> Lajos Kossuth (1802-1894): Avukat, milletvekili ve gazeteci olan lider, 1848 yılında kurulan ilk sorumlu hükümetin maliye vekilliğini yapmıştır. Temmuz 1849 yılında Avusturya'ya karşı Macaristan'ın istiklali ilan edilince Kossuth, kral vekili olmuştur. Macar ordusu Avusturya ve Rusya ordularına yenildiğinde, 13 Ağustos 1849'da Türkiye'ye sığınmış, daha sonra İngiltere ve Amerika'ya gitmiştir. İtalya'ya yerleşmiş ve Torino'da ölmüştür. 1880-1895 yılları arası Budapeşte'de yazdığı eserleri; Nutuklar ve on üç ciltten oluşan Gurbet Hatıralarım'dır (Eckhart, 1949: 187-189, Eckmann, 1946: 68).

<sup>3</sup> Avrupa Ahengi: Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşı etkilerinin silinmesi öngörülerek, monarşik rejimin hâkim olduğu devletler (Avusturya, Prusya, Rusya ve Britanya) bütünü oluşturmakta olan sistem yapısıydı (Gülboy, 2012: 137-138).

<sup>4</sup> Franz Liszt (1811-1886): Macaristan'ın Raiding kentinde doğan Liszt, virtüöz bir piyanist ve bestecidir. Macar melodilerini ortaya çıkararak ulusal müziğe öncülük etmiştir (Kaygısız, 2017: 229). Macar Rapsodilerinde 3/4'lük ve 6/8'lik ölçü ritimlerinden kaçınarak, Macar geleneğine uygun 2/4'lük ve 4/4'lük ritimler kullanmıştır (Aktüze, 2003: 1234-1261).

<sup>5</sup> Johannes Brahms (1833-1897): Hamburg'da doğmuş, Romantik Çağ'ın son bestecisi olarak Klasik Çağ bestecilerinden etkilendiği ileri sürülmüştür. Senfoni yapıtlarında getirdiği önemli değişiklikler mevcuttur. Senfonilerinde, yineleme biçimi (cyclique) kullanmış, değişik bölümlerin temalarını bir araya getirmiştir (Birkan, 2006: 120-121).

Bartók ve Kodály,<sup>6</sup> Macaristan'ın kırsal bölgelerini gezerek, Macar ezgilerinin, Çingene ezgilerinden gerçekte çok farklı olduklarını keşfetmişlerdir. Daha önce çingene müziği olarak bilinen halk ezgilerinin zaman içinde bozulmuş ve yozlaşmış olduğu bu gezilerde ortaya konmuştur. Bu ulusal müzik çalışmalarının dünyaya örnek olduğu söylenebilir (Kaygısız, 2017: 288).

Bartók'a göre; ulusal müziği yaratmak için Lehler, Çekler, Slovaklar daha sonrasında Finler ve Rutenler (Ukraynalılar) folklor çalışmaları gerçekleştiren uluslar olmuşlardır. Bartók, bu çalışmaların en son örneğini Bulgarların uyguladığını söylemiştir. Besteci, Macaristan'da da folklor çalışmaları için çaba sarf edilirken, derleyicilerin halk ezgilerinin notalarını değil, yalnızca sözlerini yazmalarından dolayı, çalışmaların yetersiz kaldığını belirtmiştir. Sonrasında ise, folklor derleyicileri tarafından Fonograf cihazlarıyla yapılan kayıtlarla daha doğru bir yöntem izlenmiştir (Bartók, 2017: 285).

Bartók, Macaristan'daki folklor çalışmalarının iki şekilde gerçekleştirilmiş olduğundan bahseder. Bu çalışmaların ilki, derlemelerin bilimsel yoldan yürütülmesi yoluyla yapılmış, ikincisi ise yalnızca Macar halk şarkıları derlemeleri ile yetinilmemesi ve çevre coğrafyalardaki kırsal kesimlerinde de halk ezgileri derleme çalışmaları yapılması yoluyla yürütülmüştür (Bartók, 2017: 286).

## **1.2. Béla Bartók'un Hayatı ve Macaristan'ın Uluslaşma Sürecinde Yeri**

Béla Victor Janos Bartók, 25 Mart 1881 tarihinde Macaristan'ın Nagyszentmiklos'da (şimdiki Romanya sınırları içerisinde Sinnicolau-Mare) doğmuştur. Bu bölgede ve o tarihlerde Macarca, Almanca, Sırpça, Rumence dilleri konuşuluyordu. Öğrenciliği döneminde ailesi ile birlikte, önce Nagyszollos'a (Winogrado, şimdiki Ukrayna) gitmiş. Oradan Beszterce'ye (Bistrita, şimdiki Romanya), 1893 yılında da Pazsony'ye (Bratislava, şimdiki Slovakya) geçmiştir. Bartók'un çocukluk döneminin geçtiği Macaristan'a ait olan bu kentler, o tarihlerde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tarafından yönetilmekte olup, ilk halk ezgileri ile bu kentlerde tanıştığı söylenebilir (Deri, 1963: 91-92).

Bartók, üç aylıkken çiçek hastalığı için yapılan aşuya karşı vücudunun alerjik reaksiyon göstermesi sonucunda, beş yıl süren ağrılı bir cilt rahatsızlığı yaşamış,

---

<sup>6</sup> Zoltán Kodály (1882-1967): Profesör olan Macar besteci Kodály, keman, viyola, viyolonsel eğitimi almış, Macar halk şarkıları ve Debussy eserlerinin etkisinde kalmıştır (Aktüze, 2003: 1201-1202).

çocukluk yıllarında annesiyle geçirdiği izolasyon hayatı, bestecinin bütün karakterine yansımıştır. Annesinin ifadesine göre, Bartók fiziksel aktivitelerden uzak duran bir kişiliğe sahipti (Deri, 1963: 91-92).

Besteci beş yaşında iken, ilk piyano eğitimini annesinden almaya başlamıştır. Bir tarım okulu müdürü olan babası amatör müzisyenlik yaptığı sıralarda yerel orkestralara, Bartók'un katılımını sağlayarak müzik gelişiminde önemli rol oynamıştır (Deri, 1963: 91-92). Yedi yaşındayken babasını kaybeden Bartók, annesinin verdiği piyano eğitiminden sonra, Presburg'da piyano ve müzik teorisi eğitimine piyanist Laszlo Erkel ile devam eder (Bartók, 2017: 281, Gergedan, 1987: 6). Besteci dokuz yaşında iken piyano için küçük parçalar yazmaya, on yaşında konserler vermeye başlamıştır. O tarihlerde yazmış olduğu yayınlanmamış eserlerinden Piyano Sonatı (1897), Piyanolu Kuartet (1898), Yaylı Çalgılar Kuarteti (1899) besteci Dohnanyi'nin dikkatini çekmiş, onun tavsiyesi ile 1899 yılında, Budapeşte Konservatuarı'na girmiştir. Bartók, konservatuarda Istvan Thoman'dan piyano, Hans Koessler'den kompozisyon eğitimi almıştır (Bartók, 2017: 281).

Bartók, konservatuardaki bestecilik eğitimi sürecindeki müzikal deneyimlerinden söz ederek örnek olarak Wagner'in<sup>7</sup> "Nibelung Yüzüğü"<sup>8</sup> adlı dörtlemesindeki "Ren Altını" operasının partiyonunu incelediğinden bahseder. Annesine gönderdiği Mart 1903 tarihli mektubunda maddi sıkıntılardan yakınmakta, başka bir mektubunda ise okulda bestelediği eserin arkadaşları tarafından Richard Strauss'un eserlerine benzetildiğinden bahsetmektedir. Bu bestelediği eserin hocaları Thoman, Dohnanyi ve değişik kişiler tarafından, Brahms, Çaykovski,<sup>9</sup> ve Wagner'in eserlerine benzetilmesi, genç Bartók'un henüz büyük bir arayış içinde olduğu kanaatini bizlerde uyandırmaktadır. Bartók'un annesine gönderdiği başka bir mektubunda, o

---

<sup>7</sup> Richard Wagner (1813-1883): Leipzig'de doğan besteci, 19. yüzyıl opera sanatının en büyük temsilcilerindendir. İlk eserlerini Fransız ve İtalyan operalarından etkilenerek bestelemiştir. Daha sonraları kişiliğini yansıtarak bestelediği operalarının metinlerini kendisi yazmıştır (Birkan, 2006: 569).

<sup>8</sup> Richard Wagner'in bestelediği "Nibelung Yüzüğü" adlı dörtleme (tetroloji) kimi kaynaklarda üçleme (trioji) olarak bilinmektedir. Arka arkaya oynanan bu dört operanın bölümleri "Ren Altını" (Das Rheingold), "Valkürler" (Die Walküre), "Tanrıların Sonu" (Siegfried ve Götterdämmerung) isimlidir. Eserde ele alınan konu, aristokrasiden burjuvaziye geçen mülkiyet hırsını anlatmaktadır (Demirbaş, 2012: 20).

<sup>9</sup> Piyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893): Votkinsk'te doğan Rus besteci, St. Petersburg'da hukuk eğitiminden sonra, 1862 yılında konservatuarda bestecilik çalışmalarına başlamıştır. Moskova Konservatuarı'nda öğretmenlik yaptığı sırada Alman, Fransız, İtalyan müzik türlerini bir araya getirerek, çok sayıda eserler bestelemiştir. Çaykovski, Rus Beşleri ile aynı dönemde yaşamıştır (Birkan, 2006: 164-165).



sıralarda yazmış olduğu eseri bestelerken, yararlanmış olduğu (görsel 1) akoru el yazısıyla yazmıştır (Deri, 1963: 93).



**Görsel 1.** Béla Bartók'un eserinde kullandığı akoru (Deri, 1963: 93).

Bartók, 1902 yılında Budapeşte'de Richard Strauss'un "Böyle Buyurdu Zerdüş"<sup>10</sup> isimli senfonik şiirinden çok etkilenmiş, ayrıca 1903 yılında Viyana'da, Strauss'un "Bir Kahramanın Hayatı"<sup>11</sup> adlı senfonik şiirinin piyano düzenlemesini yaparak bir dinletide ezbere çalmıştır. Genel olarak, müzik eleştirmeni Hanslick tarafından olumlu eleştiriler almasına karşın, aşırı derecede Strauss'un etkisine girmesi eleştirilmiştir. Bartók'un Macar halk müziği ile ilgilenmeye başladığı bu süreçten sonra, daha ulusal bir çizgide kendi farklı rotasını çizmiş olduğu söylenebilir (Deri, 1963: 94-95).

Bartók, giderek keskinleşen Macar milliyetçi kimliği ve Habsburg karşıtı düşünceleriyle, 1903 yılında "Kossuth" senfonisini bestelemiştir. Besteci tarafından şiir formunda yazılan on bölümlük hikayesi, Kossuth sunumuyla başlamaktadır. Eserde bas klarnetin çaldığı tema, Habsburg'ları temsil etmekte olup daha sonra Avusturya'nın bozuk tınlayan marşı duyulmakta ve savaş mücadelesi anlatılmaktadır. Son bölümde "Her Şey Sessiz, Çok Sessiz" başlığıyla Macaristan'ın yası anlatılmaktadır (Deri, 1963: 94).

Besteci, 1904 yılında piyano ve yaylı çalgılar için Kentet, 1905 yılında orkestra için Süit no.1 op.3, 1907 yılında orkestra için İkinci Süit op.4 ve 14 Bagatel,<sup>12</sup> gibi eserlerini bestelemiştir. Derleme çalışmalarına 1906 yılında Macaristan'da başlayıp,

<sup>10</sup> Böyle Buyurdu Zerdüş isimli felsefe kitabı filozof Friedrich Nietzsche (1844-1900), tarafından yazılmış ve 1885'te yayınlanmıştır. Richard Strauss, op.30 Böyle Buyurdu Zerdüş adlı Senfonik Şiir'i Nietzsche'nin kitabından esinlenerek, 1896 yılında bestelemiş ve bu eseri müzik yoluyla yorumlamıştır (Aktüze, 2004: 2256-2257).

<sup>11</sup> Bir Kahramanın Hayatı, op.40: Richard Strauss Bir Kahramanın Hayatı aldı eserini Berlin Operası'nı yönetmek için davet edildiği dönem 1898 yılında bestelemiştir. Strauss, altı bölümden oluşan bu eserde kahramanın kendisi olduğunu ve daha sonra kahraman olmadığını düşüncesi ile karalayarak barış ve huzur içinde yaşamıştır (Aktüze, 2004: 2265).

<sup>12</sup> Bagatel: Çoğu piyano için bestelenmiş küçük ve kolay müzik parçasıdır (Gazimihal, 1961: 27).

1907 yılında Transilvanya bölgesinde devam etmiştir. İki yıl süren bu derleme gezileri sonucunda pentatonik ezgilerin yapısını keşfederek, etnomüzikoloji alanında çalışmalarını daha uygun şartlarda gerçekleştirebileceğini düşünür. 1907 yılında Budapeşte Konservatuvarı'nda piyano eğitimliğine başlayarak kendisine yeni ufuklar açacak halk ezgileri derleme çalışmalarına daha çok yönelen Bartók, halk müziği araştırmacısı olarak 20. yüzyılın ilk yirmi yılında, ikili monarşinin (Avusturya-Macaristan İmparatorluğu) Macar bölümünde ve Kuzey Afrika'da on binden fazla halk ezgisi toplamıştır (Ota, 2006: 33). Bartók daha sonra Macarların halk müziği araştırmasının haricinde Rumenler,<sup>13</sup> Slovaklar,<sup>14</sup> Ulahlar,<sup>15</sup> Türkler ve Kuzey Afrika Araplarının<sup>16</sup> halk müziğini de araştırmaya yönelmiştir (Bartók, 2017: 5).<sup>17</sup>

Bartók'un düşüncesi sadece halk ezgileri derlemesi değil, halk müziğinin ruhunda var olan derin kavrayışın ortaya çıkarılmasıdır. Bu derin duygu, halk ezgilerinin detaylandırılmasının dışında müzikteki içselleştirilmiş biçimin kendiliğinden ortaya çıkmasıdır (Nelson, 2012: 78-81, Ota, 2006: 33-35). Bartók, halk şarkılarındaki sözlü müzik geleneğinin doğasındaki melodilerin, birden fazla çeşitlemeye dönüşebileceğini söylemektedir (Nelson, 2012: 81-82).

---

<sup>13</sup> Rumen (Romanyalı): Halkı etnik, kültürel özelliklerini Roma etkisinden almışlardır.

<sup>14</sup> Slovak: 1918-1992 Yılları arasında, Çekoslovakya federasyonundaki iki bölgenin doğusundaki Slovakya bölgesinde yaşayan Slovaklar, 1993 yılında bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir.

<sup>15</sup> Ulahlar: 1290 yılından itibaren kuzey ve kuzeydoğuda Transilvanya Alpleri, batı, güneydoğu ve doğuda Tuna Nehri, kuzeydoğuda Seret Nehri ile sınırlı yerleşim alanında yaşamış olan Ulahlar, 1859 yılında Moldova beyliği ve (Türk) Boğdan prensliği Romanya ulusunu oluşturmak için birleşmiştir.

<sup>16</sup> Kuzey Afrika: Fas, Cezayir, Tunus ve Libya bölgesinin coğrafi konumundadır.

<sup>17</sup> Béla Bartók, 1906 yılında Slovak, Rumen halk müziği geleneklerini, 1913'te Arapların halk müziği, Kuzey Afrika'da Biskra bölgesini, 1932'de Kahire'de Arap Müziği Kongresi'ne, 1919 Slovakya'da eski Kuzey-Macaristan bölgesine, Karpat-Ukrayna halk ezgileri derlemesi ve 1929 yılında Sovyet Birliğine seyahat etmiştir. Bartók'a göre Macar müziğinin kökeninde Macaristan çevresindeki kırsal kesimin müziği ilgisini çekmiştir. Bartók Macar pentatonik yapı ile Çeremis halk ezgilerindeki pentatonik yapının bağlantısını kurarak Rusça öğrenmeye başlamıştır. Rusça öğrenmeye başladıktan sonra Volga Çeremis bölgesine derleme hazırlıkları sırasında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla planını gerçekleştirememiş olmasına rağmen planından vaz geçmemiştir (Bartók, 2017: 5).

Bartók'un derlediği on bin kadar halk müziğinin içinden sadece bin kadarı basılmıştır.<sup>18</sup> Topladığı halk ezgilerinin iki bin yedi yüz tanesi Macar, üç bin beş yüz tanesi Rumen ve iki yüz tanesi Arap halk müziği derlemeleridir (Bartók, 2017: 283).<sup>19</sup>

Besteci, 1899 yılında bitirdiği ve yayınlanmamış olan kuartet çalışması dışında, 1908-1939 yılları arasında toplamda altı kuartet bestelemiştir (Aktüze, 2002: 178). Bu kuartetler 20. yüzyılda bestelenmiş en önemli oda müziği eserleri olarak müzik tarihindeki yerlerini almışlardır.

Bartók, Mavi Sakal Şatosu Operası'nı izlenimci bir etkiyle 1911 yılında bestelemiştir. Librettosu Macar şair Béla Balász tarafından yazılmış, Fransız edebi masalı olan Mavi Sakal Şatosu, Macarcaya çevrilmiştir. Tek perdelik opera, Mavi Sakal (Kékszakállú) ve karısı Judit karakterlerinden oluşmaktadır. İlk temsili 1918 yılında Macar Kraliyet Opera Binası'nda sahnelenmiştir (Yener, 1981: 26).

Rumen Halk Dansları eserini piyano için 1915 yılında besteleyen Bartók, 1917 yılında orkestra için düzenlemesini yapmıştır. Bu eserin keman-piyano için düzenlenmesi, ünlü kemancı Zoltán Székely tarafından yapılmıştır (Aktüze, 2002: 179).

---

<sup>18</sup> Béla Bartók'un kitap halinde basılmış halk şarkıları; *A Magyar nép hangzerei (Macarların müzik aleti)*, Peşte Bihar Eyaletinin Romen Halk Şarkıları, Bükreş, Romanian Academy (Rumen Akademisi): 1913. *Der musikdialekt der Rumanen von Hunyad*, (Hunyad Rumenlerinin müzik lehçesi) Leipzig: 1919. (Macarcası daha önce basılmış olan) *Ethnographia*, 1914. *Der Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, (Arapların Biskra ve çevresinin halk müziği) Leipzig: 1919. *Die Volksmusik der Rumanen von Marmures*, (Maramureş Rumenlerinin halk müziği) Münih: 1923. B. Bartók ve Zoltán Kodály: *Transilvanya Macarları, Halk Şarkıları*, Budapeşte: 1923. *Transylvanian Hungarian Folksongs*, (Transilvanya Macar halk şarkıları) Budapeşte: 1923. *A Magyar népdal*, (Macar halk şarkısı) Budapeşte: 1924. *Hungarian Folk-Music*, (Macar halk müziği) Oxford: 1924. *Slovakian Folktunes*, (Slovak halk ezgileri), (içinde 2600 melodi dahil) Slovakya, Martin: 1924,1925. Béla Bartók, *Macar Halk Müziği*, (Prag'da gerçekleşen kongre) L. Lajtha:1928. *Hungarian Folk-Music*, (Macar halk müziği) Londra: 1931. *Zenei Lexikon*, (Macaristan'ın müzik konusunda yazıları) Budapeşte: 1931. *Hungarian Peasant Music*, (Macar köylü müziği) *Musical Quarterly* (üç aylık müzikal yayın): Temmuz 1933. *Die Volksmusik der Magyaren u. Der benachbarten Völker*, (Macarların ve komşu halkların halk müziği) W. De Gruyter: 1935. *Die Melodien der Rumanischen Colinde*, (Rumen halk şarkısı melodileri), (484 melodi dahilinde) Viyana: 1935 (Bartók, 2017: 283-284).

<sup>19</sup> Bartók ve Saygun'un ortak çalışmaları olan Türkiye'deki derleme gezileri üçüncü bölümde anlatılacaktır.

1926 yılında Piyano Sonatı'nı bestelediği dönemde, piyanistlik kariyerine de yönelen Bartók'un piyano çalışmaları yönünde ilgisinin artmasının sebebi, önce öğrencisi daha sonra ikinci eşi olan piyanist Ditta Pasztory'den kaynaklandığı düşünülmektedir (Aktüze, 2002: 184).

Bartók, ikinci oğlunun piyano öğrenimi sırasında, yaşadığı dönemin müziğini daha iyi anlayabilmesi için 1926 yılında bestelemeye başladığı Mikrokosmos adlı eserini 1937 yılında tamamlamıştır. Bu eser, altı bölüm ve yüz elli üç küçük parçadan oluşmaktadır (Aktüze, 2002: 183).

Besteci, İsviçre'de Paul Sacher'in evinde misafir olduğu süreçte ev sahibine teşekkür etmek için 2-17 Ağustos 1939 tarihleri arasında Rumen ve Macar halk ezgilerinin özelliklerinin bulunduğu yaylı çalgılar için Divertimento adlı eserini, bestelemiştir (Aktüze, 2002: 189).

Bartók, altı numaralı Yaylı Çalgılar Kuartetini 1939-1940 yılları arasında Avrupa'dan ayrılmadan önce bestelemiştir. 1940 yılında ülkesini terk ederek eşiyle birlikte Amerika'ya yerleşen Bartók, 1943 yılında sağlığı bozulmaya başlamış olmasına karşın maddi ihtiyacını karşılayabilmek için eserlerini bestelemeye devam etmiştir. 1943 yılında tedavi gördüğü süreçte Orkestra Konçertosu'nu elli beş günde tamamlamıştır. İskoçyalı viyolacı William Primrose'un isteği üzerine bir viyola konçertosu bestelemeye başlamış, ancak hastalığı artınca New York'ta hastaneye kaldırılmıştır (Byrne, 2009: 212, Mauskapf, 2011: 268). Hastaneye kaldırılmadan önce bestelemeye başladığı viyola konçertosunun son on yedi ölçüsünü tamamlayamadan, 26 Ekim 1945 yılında New York'ta lösemiye yenik düşerek hayata veda etmiştir (Aktüze, 2002: 194, Gergedan, 1987: 96).

## 2. BÖLÜM 2: TÜRKİYE’NİN ULUSLAŞMA SÜRECİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜNE GENEL BAKIŞ VE AHMED ADNAN SAYGUN

### 2.1. Türk Uluslaşma Sürecinde Müzik Kültürü

Ziya Gökalp,<sup>20</sup> ulusal müziğimizin değerini arttırmak için Türkiye’de köylerde söylenen halk türkülerinin toplanarak, batının gelişmiş müzik teknikleri ile işlenmesi gerekliliğini savunmuştur. Böylece Türk şiiri, Türk romanı ve Türk müziğinin ortaya çıkabileceğini düşünmüştür (Deniz, 2016: 59).<sup>21</sup> Türkiye’nin uluslaşma süreçlerinde müzik alanında Gökalp ve Bartók’un düşünceleri önemli ölçüde paralellik göstermektedir (Gökalp, 1978: 39, Sarıkaya, 2014: 305).

Cumhuriyet kurulduktan sonra ulusal müzik kültürünün gelişmesi için çeşitli atılımlar yapılmıştır. Bunlardan bazıları; Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu,<sup>22</sup> Millî Eğitim Şûrası Kararları,<sup>23</sup> Devlet Konservatuvarı Kanunu,<sup>24</sup> Yüksek Öğretim Kanunu<sup>25</sup> gibi çeşitli yasalardır (Bahar, 2012: 48-49). Cumhuriyet Dönemi’nde, Darübedayi İstanbul Şehir Tiyatrosu’na, Müzik-i Hümayun Ankara’ya getirilerek Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’na, Darüelhan ise Devlet Konservatuvarına dönüştürülmüş ve Türkiye’de batılı anlamda müzik eğitiminin temelleri atılmıştır.

Saygun ve Mahmut Ragıp Gazimihal,<sup>26</sup> Anadolu halk müziğinde pentatonik yapının varlığını ileri sürmüşlerdir. Çağdaş çok sesli ulusal Türk müziğini yaratma yolunda Saygun’un Türk halk müziğinde bulunduğunu vurguladığı pentatonik yapı, bir yol haritası olmuştur. Saygun’a göre; Ural dağlarının ötesinde yaşayan Türklerin müziğinde var olan pentatonik yapı Macar ve Fin halk müziklerinde de mevcuttu. Bu sebeple Saygun, pentatonik müziğin yayılış alanlarını araştırmaya başlamıştı. Besteciye göre; pentatonik yapının en çok kullanıldığı bölge Orta Asya idi. Orta Asya, Türklerin ana vatanı olduğuna göre farklı kültürlerde yaşayan toplumlar ve

---

<sup>20</sup> Ziya Gökalp (1876-1924): Sosyal ve siyaset bilimcisi olarak Türkiye uluslaşma sürecine fikirleriyle yön vermiş bir aydındır (Küçük Kaplan, 2021: 52).

<sup>21</sup> Ziya Gökalp’in eserlerinden Türkçülüğün Esasları kitabı örnek verilebilir.

<sup>22</sup> Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu: (1934) Ulusal müziği işlemek ve yaymak, sahne temsilinin her şubesinde müzisyen ve müzik öğretmeni (musiki muallim) yetiştirmektir.

<sup>23</sup> Millî Eğitim Şûrası Kararları: (1939) Her derecedeki ve türdeki eğitim kurumlarının yönetmeliği ve programlarının incelenmesidir.

<sup>24</sup> Devlet Konservatuvarı Kanunu: (1940) Ankara’da Maarif Vekilliğine bağlı Devlet Konservatuvarı kurularak Konservatuvar hakkında çıkan kanundur.

<sup>25</sup> Yüksek Öğretim Kanunu: (1981) Türkiye’deki yükseköğretim kurumları ve bağlı birimlerin faaliyetlerini kapsamaktadır.

<sup>26</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961): Kösemihal olarak tanınan Gazimihal Almanya ve Fransa’da keman ve armoni eğitimi almış, müzik tarihi yazarı ve müzikologdur.

Türkler arasında bu yolla bir bağ kurulabilirdi (Saygun, 1981: 47). Saygun'un bu çalışmaları gerçekleştirecek bir halk müziği araştırma merkezinin kurulmasının hayali, başlarda kimsenin dikkatini çekmemiş, ancak daha sonra Atatürk Saygun'un halk müziği araştırma merkezinin kurulması yönündeki düşüncelerini ilettiği raporuyla yakından ilgilenmiştir. Raporla ilgili Saygun ve Atatürk 1934 Temmuz ayında Yalova'da görüşmüşler, bu görüşme sırasında Saygun'un dile getirdiği Anadolu Halk müziğindeki pentatonik yapının Asya kıtasından dünyaya yayılışı Atatürk'ün çok dikkatini çekmiştir. Atatürk, Eylül 1934'de Saygun'un tezi doğrultusunda, Türk ulusunun yeni müziğe olan gereksinimi ve özünü halk müziğinden alan çoksesli ulusal müziğin yaratılması için çaba gösterilmesi talimatını vermiştir (Saygun, 1981: 47). 1934 Kasım ayında Mustafa Kemal Atatürk Türkiye Büyük Millet Meclisi açılış konuşmasında şu sözleri söylemektedir;

“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir [musikisidir]. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe [dinletilmeğe] yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir” (Saygun, 1981: 49).

Saygun çeşitli vesilelerle Atatürk'ün bu ifadesini dile getirerek ulusal duygu ve düşüncelerin temelini halk müziğinde bulunabileceğini ve bunun sonucunda çağdaş Türk ulusal müziğinin evrenselleşebileceğini söyler (Saygun, 1981: 49).

Türkiye'de yenilenme çabaları sürecinde, Osmanlı döneminden miras kalan müzik kurumu Darülelhan, Cumhuriyet döneminden önce kapatılmış olmasına rağmen, 14 Eylül 1923'de İstanbul Valiliğine bağlanarak yeniden açılmış, daha önce verilen Türk müziği eğitimi yerine, batı müziği ağırlıklı bir eğitim sistemine başlanmıştır. Darülelhan'da hem batı müziği hem de Türk müziği bölümlerinde okuyan öğrencilere, müzik temel bilgisi, solfej, armoni, füg, müzik tarihi, orkestra ve koro eğitimi verilmekteydi (Deniz, 2016, s. 65).

Halil Bedii Yönetken,<sup>27</sup> Dergâh Dergisi'nde yayınlanan “Yarınki Musikimiz” başlıklı yazısında; batı müziğinin en gelişmiş tekniğe sahip olmasından dolayı ulusal müziğimizin temelini teşkil edeceği, bu nedenle yeni nesillerin bu tekniği öğrenmesi gerektiğini dile getirerek Türk müziğinin batı medeniyeti ile birleşeceğini belirtmiş ve

---

<sup>27</sup> Halil Bedii Yönetken (1899-1968): Berlin ve Prag'da eğitim görmek üzere devlet bursu almış olan Yönetken, Cumhuriyetin ilk yıllarında çağdaş müzik politikalarına yön vermiş müzikolog ve folklor araştırmacısıdır (Deniz, 2016: 72).

yarınki müziğimizin batı müziği teknikleri ile işlenmiş, özgün Anadolu müzikleri olacağını öne sürmüştür (Deniz, 2016: 71-78)

Musiki Muallim Mektebi<sup>28</sup> Eylül 1924 tarihinde Ankara'da kurulur (Aracı, 2001: 83).<sup>29</sup> Osman Zeki Üngör, Musiki Muallim Mektebi'ne 1 Kasım 1924 tarihinde müdür olarak atanarak, batı müziği eğitimine başlanmıştır. Batı müziği alanında yetişmiş müzisyen yetersizliğinden dolayı, 1925 yılında Avrupa'ya gönderilmek üzere, yetenekli öğrencilerin seçilmesi için Maarif Vekaleti (şimdiki ismiyle Millî Eğitim Bakanlığı) tarafından açılan sınavda başarılı olan; Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin ve Cezmi Rifki Erinç Paris'e gönderilmiştir (Deniz, 2016: 85-86).

Musiki Muallim Mektebi'nin Ankara Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülme düşüncesi, 1930 yılında gündeme gelmiş ve bu konu üzerine her hafta düzenli olarak toplantılar gerçekleştirilmiştir. Maarif Vekili (şimdiki ismi Milli Eğitim Bakanı) Hikmet Bey'in başkanlığında yapılan uzmanlar toplantısında Ahmed Adnan Saygun, Zeki Üngör, Ulvi Cemal Erkin ve Ekrem Zeki Ün de katılmıştır. 25 Haziran 1934'de Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından konservatuvar kurulmasının kararı alınarak yasalaştırılmıştır. 1936 Yılında Paul Hindemith'in Türkiye'ye davet edilmesi ile ilk adımlar atılmaya başlanmış, konservatuvar kurulurken Hindemith'in tavsiyesi üzerine Alman besteci Eduard Zuckmayer, sonradan Riyaseti Cumhur Orkestrası'nda şef olarak görev yapacak olan Ernst Praetorius ve tiyatro ve opera rejisörü Carl Elbert Türkiye'ye eğitime gelmişlerdir (Aracı, 2001: 83).<sup>30</sup>

Saygun'un, Musiki Muallim Mektebi'nde Hindemith ile birtakım problemler yaşadığı çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. Saygun, yaşadığı bir rahatsızlık sırasında kendisini hiç tanımıyor olmasına rağmen Türkiye'ye gelmiş olan Hindemith'in, Millî Eğitim Bakanlığı'na Saygun hakkında olumlu olmayan bir rapor

---

<sup>28</sup> Musiki Muallim Mektebi: Anlamı müzik öğretmen okulu olan Musiki Muallim Mektebi'nde müziğin gelişimi, çok sesli hale gelmesi ve ülke de yaygınlaşması için Cumhuriyet Dönemi'nde kurulan ilk müzik kurumudur. Bu okul, Osmanlı İmparatorluğu'nda Muzika-i Hümayun olarak bilinen, daha sonra Makam-ı Hilafet Muzikası olarak ismi değişen orkestranın, Ankara'ya getirilmesi ile kurulmuştur. (Aracı, 2001: 67).

<sup>29</sup> Müzik öğretmeni yetiştirilmesine ihtiyaç olmasından dolayı Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 3 Mart 1924'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde görüşülerek kabul edilmiştir. Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla ülkedeki bütün eğitim kurumları Maarif Vekaleti'ne (şimdiki adı Millî Eğitim Bakanlığı) bağlanmıştır (Deniz, 2016: 85).

<sup>30</sup> Avusturyalı besteci ve müzik eleştirmeni Joseph Marx Atatürk'ün daveti üzerine 1932 yılında Türkiye'ye gelmiştir. Marx, Hindemith'in raporlarından üç sene önce İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik eğitiminin nasıl olması gerektiği hakkında valiliğe rapor sunmuş olduğu bilinmektedir (Burak Tüzün'ün notları).

vermiş olduğunu öğrenir. Aracı kitabındaki bu raporda “Bestekar olarak da öğretmen olarak da hiçbir değeri olmayan bu adamın yalnız okuldan değil, Ankara’da da uzaklaştırılması şarttır” yazısı ile Hindemith’in Saygun’u göndermek istediğinden bahsetmektedir (Aracı, 2001: 83). Ancak, Saygun 1932 yılından itibaren Halk Evlerinin müzik danışmanlığı görevini sürdürürken Halkevi’nde koro yönettiği için Hindemith’in isteği gerçekleşmemiştir. Daha sonra, Saygun bir festival için gittiği seyahatinden geri döndüğünde, Milli Eğitim Bakanı tarafından kendisine İstanbul Konservatuvarı’na gitmesi gerektiği ve Ankara’da kalamayacağı bildirilmiştir (Aracı, 2001: 83, Kahramankaptan, 1998: 78).<sup>31</sup> Musiki Muallim Mektebinde okutulmakta olan kontrpuan dersi kaldırılarak Saygun’un işine son verilmiştir (Kahramankaptan, 2005: 10-11).<sup>32</sup>

Saygun’un Musiki Muallim Mektebi’nde çalışmadığı süreçte yetenekli öğrencilerin seçilmesi için okul müdürü Rauf Yener, Hindemith, Zuckmayer, Pretorius ve Necil Kazım Akses’in bir arada bulunduğu kurul toplanarak 1936 yılında konservatuvar eğitimi başlatılmıştır (Aracı, 2001: 81-83).

## **2.2. Ahmed Adnan Saygun’un Hayatı ve Türkiye’nin Uluslaşma Sürecinde Yeri**

Saygun, 7 Eylül 1907 tarihinde İzmir’de doğmuş, matematik öğretmeni olan babasının eğitime, kitaplara ve müziğe olan ilgisi ile büyümüştür. Babası Mehmet Celâlettin Bey matematik öğretmenliğinin yanı sıra, İzmir’de İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin üyesi olarak, 1912 yılında milli kütüphanenin kurulmasında önemli rolü olan bir kişidir (Kolçak, 2005: 14-15).

---

<sup>31</sup> Aracı ve Kahramankaptan’ın kaynaklarında Millî Eğitim Bakanlığı yazmaktadır. Fakat Millî Eğitim Bakanlığı’nın ismi, 1932 yılında Maarif Vekaleti olarak geçmekteydi. Millî Eğitim Bakanlığı Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren 1923-1935 yılları arasında Maarif Vekaleti adıyla, 1935-1941 Kültür Bakanlığı, 1941-1946 Maarif Vekilliği, 1946-1950 Millî Eğitim Bakanlığı, 1950-1960 Maarif Vekaleti, 1960-1983 Millî Eğitim Bakanlığı, 1983-1989 Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı, 1989 yılından günümüze Millî Eğitim Bakanlığı adıyla çalışmalarını sürdürmektedir.

<sup>32</sup> Saygun, 1936 yılında Cemal Reşit Rey’in faaliyet gösterdiği Darülelhan’da, kompozisyon dersleri vermek için İstanbul’a giderek, üç yıl 1939 yılına kadar çalışmıştır. Besteci, 1939 yılında Halk Evleri müzik müfettişliği için Ankara’ya geri gelmiştir (Aracı, 2001: 84).



Saygun, müzik eğitimi de veren İttihat ve Terakki Numune Sultanisi'nde<sup>33</sup> okula başlayarak, İsmail Zühtü Bey'le<sup>34</sup> koro ve solfej çalışmıştır (Kolçak, 2005: 15).

Saygun'un çocukluk dönemi, Balkan savaşları (1912-1913), Birinci Dünya savaşı ve ardından İzmir'in Yunanlılar tarafından işgaline denk gelmiştir (Aracı, 2001: 41). İzmir'in işgali sırasında (1919-1922) İttihak ve Terakki Numune Sultanisi kapatıldığından İsmail Zühtü Bey şehirden ayrılırken Macar asıllı piyano hocası Alessandro Voltan ile Saygun'u tanıştırmak, Saygun'un piyano çalışmalarına devam etmesini sağlamıştır (Kolçak, 2005: 15).

Saygun, yabancı kaynaktan çevirerek, okuduğu kitapların etkisiyle Saadettin Arel'den aldığı armoni derslerinin yetersiz kaldığını düşünerek armoni derslerine devam etmemiştir (Aracı, 2001: 41-43).<sup>35</sup> Yeterli donanıma sahip eğitmen bulamadığından dolayı içinde bulunduğu durumunu *"Tek başıma çalışmaktan başka çare olmadığını anlayınca kendi kendime bulabildiğim kaynaklardan armoni ve kontrpuan çalışmaya başladım"* sözleri ile ifade eder (Aracı, 2001: 43).<sup>36</sup> Saygun 1924 yılında, İzmir İstiklal ve Şehit Fethi Bey İlkokulu'nda müzik öğretmenliğine başlamış, aynı yılın sonlarına doğru, Ankara'da yeni kurulan Musiki Muallim Mektebi'nde açılan eğitmen sertifikası sınavında, yüksek bilgi seviyesi alanında başarılı olması üzerine, Saygun'un Ankara'da kalması talep edilir. Fakat o esnada, İzmir Lisesi'ne eğitmen olarak atanmak için başvurmuş olduğundan dolayı, sınavdan sonra İzmir'e dönmüş ve bir süre İzmir Lisesi'nde çalışmıştır. 1928 yılında yurt dışına gönderilmek üzere açılan sınavda başarılı olmuş ve Paris'te okumak üzere Schola Cantorum'a<sup>37</sup> gönderilmiştir (Aracı, 2001: 46).

---

<sup>33</sup> İttihak ve Terakki Numune Sultanisi okulunun yedi yıllık eğitim sürecinde, ilk aşamalarda tek sesli solfej, daha sonraki aşamalarda üç ve dört sesli solfej eğitimi verilirken aynı zamanda koro ve orkestra çalışmaları da uygulanmıştır (Aracı,2001: 41).

<sup>34</sup> Bu okulda eğitmen olan İsmail Zühtü Kuşçuoğlu, batı formlarını Türk müziği ile birleştirip sonat, senfoni, opera ve marşlar bestelemiştir. Okullarda çok sesli müziğin yayılması için korolar ve bandolar kurmuştur (Kolçak, 2005: 14-15).

<sup>35</sup> Bu çeviriler: 1924 yılında Albert Keim, *Wagner* (Wagner'in Hayatı ve Eserleri); 1925 yılında Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts* (Kontrpuan); 1926 yılında Salomon Jadassohn, *Traite de Harmonie* (Armoni ve kontrpuan); 1925-1926 yıllarında La Grande Encyclopedia'deki 31 ciltlik Müzik Terimlerini Türkçeye kendisi için çevirmiştir (Giray, 2002: 59, Ulu, 2015: 20).

<sup>36</sup> Saygun kendisini kitap çevirileri ile geliştirmesi sayesinde daha önceki bestelerinin yanı sıra 1927-1928 yıllarında, yaylı çalgılar ve Re Major senfonisini batı müziği formlarını uygulayarak bestelemiştir. Fakat Saygun, gençlik yıllarında yazdığı ilk senfonisini resmi eserler listesine almamıştır (Aracı, 2001: 43).

<sup>37</sup> Schola Cantorum'da yedi ile on yıl süren eğitim sisteminin kökeninde Hristiyan kilise müziğini araştırmak ve dini müziği yayma amacı ile kurulmuş bir okuldur. Schola

1928 yılında bestecilik eğitimi için gittiği *Ecole normale de musique de Paris*'te ilk olarak besteci Nadya Boulanger ile çalışmaya başlar. Çocukluğunun bir dönemi İzmir'de geçen Fransız müzisyen Eugène Borrel ve ailesi Türkçe biliyor olmasından dolayı Saygun'a yakınlık göstererek evlerini açarlar. Borrel, Saygun'un daha iyi bir kompozisyon eğitimi alması için Schola Cantorum'un başında bulunan besteci Vincent d'Indy'ye yönlendirir. Üç senelik eğitim süresinin kompozisyon dersleri için yeterli olamayacağına inanan d'Indy, Saygun'un derslere düzenli bir şekilde katılamayacağını belirtir. Ancak, Saygun'un başarılı olmasından ötürü d'Indy'nin fikri olumlu yönde değişmiştir. Yaptığı başarılı sınav sonucunda; Saygun'a kontrpuan derslerine katılım şartı ile gerekli izni verir. Saygun, 1928-1931 yılları arasında Schola Cantorum'daki eğitimini tamamlamıştır (Aracı, 2001: 50, Kolçak, 2005: 16-17, Ulu, 2015: 21). Eğitimi sırasında Saygun'a batının modern müzik teknikleri ile kültürel müziğin önemi bir arada öğretildiğinden, kendi kültürel müziğine duyduğu ilgiye bu dönemde sahip olmuştur (Yükselsin, s. 248). Saygun, Schola Cantorum'daki eğitimi sırasında, Albert Roussel ve Paul Le Flem ile kontrpuan, Eduard Souberbielle ile org çalışmış, polifoni, armoni ve form dersleri katı kurallar çerçevesinde öğretilmiştir (Aracı, 2001: 55-56, Ulu, 2015: 21).

### **2.2.1. Ahmed Adnan Saygun'un Besteciliğinin İlk Dönemi ve "Özsoy Operası"**

Saygun, 1930 yılında, Schola Cantorum'da öğrenciliği döneminde bestelediği, op.1 Divertimento<sup>38</sup> eseri ile Paris'te Koloniler Sergisi tarafından açılan yarışmada ödül kazandığını, Türkiye'ye dönüp Musiki Muallim Mektebi'nde 1931 yılında öğretmenliğe başladığında öğrenir. Fakat, maddi sıkıntıları yüzünden Paris'e gidip ödülü alma fırsatını kaçıır (Aracı, 2001: 67).

O dönemde Musiki Muallim Mektebi'ne daha önce öğretmen olarak atanan (1930) Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin ders vermeye başlamışlardı. Sonrasında eğitimlerini tamamlayarak gelen Saygun, Ferhunde Remzi Erkin ve Necdet Remzi

---

Cantorum'daki eğitim sisteminde kontrpuan eğitimi yoğun bir şekilde işlenmiştir. Rönesans, Barok ve Klasik Dönem bestecilerinin müzik formları incelenmiş ve halk müziğine önem verilmiştir. Schola Cantorum'da Fransız müziğinin Ravel-Debussy üslubundan farklı olarak, Alman ekolü sürdürülmüştür. (Aracı, 2001: 46-56, Yıldız, 2007: 45).

<sup>38</sup> Saygun'un Divertimento adlı eseri, Paris'te 192 eser arasından seçilerek 1931 yılında seslendirilmiştir (Ulu, 2015: 21). Schola Cantorum'da desteklenen düşünce yapısı ile kendi kültürünün izlerini taşıyan Divertimento eserinin orjinal adı; Divertissement Oriental'dir (Aracı, 2001: 56).

Atak öğretmenliğe atanmış bu kadroya Halil Bedi Yönetken, Nurullah Şevket Taşkiran ve Necil Kazım Akses de katılmıştır (Aracı, 2001: 67).

Saygun öğretmenliği sırasında Paris'teki eğitiminin disiplinini örnek alarak, Musiki Muallim Mektebinde kontrpuan derslerini yoğun bir şekilde uygulamıştır. Saygun, bir gün kendi sınıfında ders yapacağı sırada, piyanonun akort edilmesi ders saatine denk geldiği için boş bulunduğu öğretmenler odasında öğrencileri ile ders yapar (Aracı, 2001: 74). Ders bitiminde okul müdürü Zeki Üngör, Saygun'u sınıfın disiplinini bozmakla suçlar. Üç hafta sonra Güzel Sanatlar Genel Müdürü besteciye Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'ın kendisi ile konuşmak istediğini bildirir. Saygun, Arıkan'ın halk müziği üzerine çalışmalarını konuşacak olduklarını düşünerek yanında çalışmalarını götürmüş fakat, Arıkan; okul müdürünün emirlerine itiraz edilmemesi gerektiğini Saygun'a iletmıştır (Aracı, 2001: 74).

Bu sürecin devamında Zeki Üngör, Saygun'un verdiği kontrpuan dersinin kaldırılması ve kendisinin Muş'a atanmasını talep etmiştir. Bunun sebebi, Saygun'un Zeki Üngör tarafından eleştiriye maruz kalmasıyla, aralarında anlaşmazlık yaşanmasıdır. Çünkü Zeki Üngör, Saygun'un öğrettiği kontrpuan derslerinde Musiki Muallim Mektebi öğrencilerinin zorlandığını iddia etmektedir.

Saygun, Özsoy prömiyerinin gerçekleştirilme sürecinde Zeki Üngör ile başka bir problem yaşamıştır. Atatürk, 1934 yılında İran Şahı'nın Türkiye ziyareti sırasında seslendirilmek üzere, Saygun'a bir opera siparişi vermiştir. Özsoy Operası'nın librettosu, Türk ve İran mitolojilerine dayanılarak Münir Hayri Egeli tarafından hazırlanmıştır (Aracı, 2001: 68-69, Refiğ, 2012: 27).

Operanın provaları için Riyaset-i Cumhuriyet Orkestrası'nın (şimdiki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) şefi Zeki Üngör, başka programlarını öne sürerek, orkestrayı Saygun'a vermemekte ısrarcı davranmıştır. Zeki Üngör, orkestrayı günde sadece yarım saat sürecek olan provalarda oğlu Ekrem Zeki Ün'ün yönetmesine izin vermiştir (Kutluk, 2018: 68). Kısa süren provalar nedeniyle Saygun, Özsoy Operası'nın temsilini kısıtlı imkanlar dahilinde gerçekleştirebilmiştir. Saygun kendi sözleri ile o günlerde yaşadıkları zorlukları ifade ederken *“Opera yapmak için solistlere ihtiyaç var, koroya ihtiyaç var, orkestraya ihtiyaç var, bunları nasıl halledicez”, “çünkü o sırada Ankara’da henüz konservatuvar yok, opera yok, hiçbir şey yok.” “Elimizde sadece musiki muallim mektebi var musiki muallim mektebinin talebeleri var”* demiştir (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2020-

2021, Akademik Yılı Açılış Töreni videosu). Besteci, kısıtlı imkanlar dahilinde Özsoy Operası'nı bir aydan daha kısa sürede hazırlar.

Temsil için koroyu Halil Bedii Yönetken ve Saygun'un ilk eşi Mediha (Boler) hazırlamıştır. Eserin dans ve koreografisini beden eğitmeni olan Selim Sırrı Tarcan ve kızları Azade Sırrı, Selim Sırrı düzenlemiştir. Birinci perdede, üç solist yerine iki solist ile idare edilmiş, koronun nota okumayı bilmeyen öğrencilerden oluşması, partilerin orkestraya yetiştirilme çabaları ve provaların yetersizliğine rağmen Özsoy Opera prömiyeri, Saygun'un yönetiminde, Atatürk ve İran Şahı huzurunda 19 Haziran 1934 yılında Ankara Halk Evi'nde<sup>39</sup> başarıyla gerçekleştirilmiştir. Özsoy Operası'nın ikinci temsili halk için gerçekleştirilmiştir. Provaların yetersizliği sonucu temsillerde yaşanan aksaklıklar Saygun için eleştiri sebebi olmuştur. Bu eleştirilere konu olan temsillerin ardından, Özsoy Operası tekrar oynanmamıştır.<sup>40</sup> Saygun, bu eserini 1980 yılında revizyondan geçirip üç perdelik operayı tek perdeye çevirerek ismini Feridun olarak değiştirmiştir. Aracı, Özsoy'un "*musikili sahne eseri*" ve "*deneme eseri*" olarak kabul edilebileceğini, Saygun'un da Özsoy'u, müzikli bir tiyatro eseri olarak kabul ettiğini yazmaktadır. Cumhuriyet Döneminde bestelenen Özsoy Operası'nın, Türk operasının ilk örneği olması bakımından tarihi bir önemi vardır (Aracı, 2001: 71).<sup>41</sup>

Özsoy operasının ardından Saygun, yine Atatürk'ün talimatı ile Taşbebek Operası'nı 1934 yılında kısa sürede bestelemiştir. Librettosu yine Münir Hayri Egelî'ye ait olan bir perdelik operanın konusu, taşbebekler yapan bir ustanın, bebeklerden birine kalp koymayı unutmaması ve o bebeğin canlanarak ustanın çırağı ile kaçmasıdır (Aracı, 2001: 75).

---

<sup>39</sup> Halk Evleri on dört şehirde açılmaya başlayarak 24 Haziran 1932 yılında yirmi Halk Evi daha kurulmuştur. 1940 yılında Halk Evinin kurulamadığı mahalle ve köylerde halkodaları açılmıştır (Malkoç, 2009: 27). Halk Evleri, herkese açık faaliyet göstermiştir. Halk Evleri'nde; Dil, Tarih, Edebiyat, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kütüphane ve Neşriyat, Köycülük, Müze ve Sergi alanında şubeler kurulmuştur. Toplumsal bir bilince ulaşılabilme amacıyla kutlamalar ve konserler Halk Evlerinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Malkoç, 2009: 34).

<sup>40</sup> "*Mustafa Kemal sonuçtan memnun kalmıştır, ancak onun da "Özsoy güzel... Güzel ama... onun bütün kıymeti bugün içindi. Bir daha oynanamaz" dediği söylenmektedir*" (Aracı, 2001: 71).

<sup>41</sup> Rengim Gökmen, Saygun'un bu dönemdeki çabalarını "*Saygun, tabii Cumhuriyet Türkiye'sinin ve Atatürk'ün yarattığı kültür devrimlerinin bir ürünü. Cumhuriyet'e kadar, Türk kültürü Batı'ya bir öykünme. "Acaba biz de Batılı gibi bir şeyler yapabilir miyiz, taklit edebilir miyiz? çerçevesinde gelişti"* sözleri ile anlatmıştır (Gökmen, 2004: 118).

Saygun, 1934 yılında piyano için İnci'nin Kitabı'nı bestelemiş ve 1944 yılında bu eserini orkestra için düzenlemiştir (Giray, 2002: 60). Çocuklara yönelik kolay parçalardan oluşan İnci'nin Kitabı ve Bartók'un pedagojik eserlerinden "Çocuklar İçin" ve "Mikrokosmos" benzer amaçlarla bestelenmiş örneklerdendir (Aracı, 2001: 104).

### **2.2.2. Ahmed Adnan Saygun'un Besteciliğinin İkinci Dönemi ve "Yunus Emre Oratoryosu"**

Saygun, Yunus Emre Oratoryosu'nu (1942) beş aydan daha az bir sürede besteleyerek 1943 yılında tamamlamıştır (Aracı, 2001: 109). Saygun, bir gün ders sırasında söylediği sözleri ile Yunus Emre Oratoryosu'nun, "*Başlangıçta, koronun girişinden önce orkestra için 40 sayfalık giriş yazısını yırtıp attım. Bazen eserleri kesmek, kısaltmak hayırlı olabilir*" demiştir (Manav, 2012: 243). Saygun, Yunus Emre Oratoryosu'nda Türk müziğini işlerken, her makamı ve komaları kullanmak yerine, bunların renk olarak kalmasını tercih etmiştir. Bunun sebebi Türk müziğindeki komaların birçoğunu kullanması durumunda, batı kültürünün enstrümanlarından mahrum kalacağı düşüncesidir (Aracı,2001: 122). Saygun, Yunus Emre Oratoryosu'nda, pentatonik diziler, kilise modları geleneksel Türk makamlarını kromatik renklendirmelerle kullanmıştır (Ulu, 2015: 242).

Saygun, 1947 yılında op. 27 Birinci Yaylı Çalgılar Kuarteti'ni besteledikten sonra Kerem Operası'nı 1947-1952 yılları arasında besteler. Üç perde sekiz sahneden oluşan Kerem Operası'nın librettosu Selahattin Batu'ya ait olup, Türkiye'de opera tekniğinin tüm imkanları kullanılarak sahnelenmiş ilk Türk lirik dramıdır. Saygun, bu operada Türk folklorunun çeşitli örneklerinden esinlenmiştir. Operanın konusunda eski bir Türk masalı olan Kerem ile Aslı'nın aşkı üzerinden ilahi aşk temsil edilmektedir (Aracı, 2001:138, Yener, 1964: 434).

Saygun, Kerem Operası'nın ardından op.29 Birinci Senfoni (1953), op.30 İkinci Senfoni (1958), op.35 İkinci Yaylı Çalgılar Kuarteti (1957), op.34 Birinci Piyano Konçertosu (1957-1958) ve op.39 Üçüncü Senfoni (1960) eserlerini bestelemiştir (Giray, 2002: 61-62).

### **2.2.3. Ahmed Adnan Saygun'un Besteciliğinin Üçüncü Dönemi ve "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan"**

Saygun, besteciliğinin üçüncü döneminde, Librettosu Selahattin Batu'ya ait olan üç perdelik Köroğlu Operası'nı (1971-1973), op.53 Dördüncü Senfoni'yi (1974), op.59 Viyola Konçertosu'nu (1977) ve metni Ahmed Adnan Saygun'a ait olan üç perdelik epik dram op.65 Gılgameş (1964-1970) eserlerini bestelemiştir (Giray, 2002: 63-64).

Saygun, Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan eserini 1980 yılında bestelemeye başlamıştır. Ortalama iki saat uzunluğunda olan bu eser; arya,<sup>42</sup> reçitatif<sup>43</sup> ve korolu bölümlerden oluşmaktadır. 1982 yılında katarakt ameliyatı geçiren besteci zor şartlarda çalışarak, eseri tamamlama çabasının amacı eserin ilk seslendirilişinin Atatürk'ün 100. doğum yıl dönümünde olması isteğidir. Saygun, Atatürk'e olan inancıyla, bu eserin Osmanlı İmparatorluğu'nun 20. yüzyılda düğümlenmiş acılarını ve nasıl paramparça edildiğini Türk gençlerine anlatmak, yeniden yükseliş atılımları yapılmasına katkıda bulunmak için kaydedilerek yurt içinde yayılmasını istemiştir (Aracı, 2001: 203).

Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan'ın ilk temsili, 27 Aralık 1982 tarihinde Ankara'da, Mustafa Kemal Atatürk'ün şehre gelişinin 63. yıldönümü vesilesi ile Gürer Aykal yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi Korosu ile gerçekleştirilmiştir. Bu temsilde, soprano Suna Korat, alto Işın Güyer, tenor Erol Uras, bas Ayhan Baran solist olarak katılmışlardır (Aracı, 2001: 203).

Saygun hayatının sonuna doğru, op.70 Beşinci Senfoni (1984), Bartók ile beraber Türkiye'de gerçekleştirilen derleme gezileri (1936), op. 75 Bir Kumru Masalı Bale Müziği (1986-1987), op.74 Çello Konçertosu (1987), op.71 İkinci Piyano Konçertosu (1989), op.77 Yaylı Çalgılar için Kuartet'inin iki bölümünü (1990) yazabilmiştir (Giray, 2002: 64).

Saygun'un birlikte çalışmış olduğu çok sevdiği öğrencisi piyanist Gülsin Onay'ın hocası Bernhard Ebert'in isteği üzerine, son dönem eserleri arasında olan üç piyano için bestelediği eserini, 1987 yılında tamamlamıştır (Aracı, 2001: 214-215).<sup>44</sup> Besteci, piyano eserlerini Gülsin Onay'ın tanıtmasını istemiş ve İkinci Piyano Konçertosu'nu Gülsin Onay'a ithaf etmiştir. 6 Ocak 1991 tarihinde hayata veda eden

---

<sup>42</sup> Arya: İnsan sesi için yazılan bir beste türüdür (Çalışır, 1999: 25).

<sup>43</sup> Reçitatif: Konuşur gibi söylenen müzik biçimidir (Çalışır, 1999: 179).

<sup>44</sup> Başka bir kaynakta Saygun'un op.73 üç piyano için Poem adlı eseri 1986 yılında bestelenmiş olduğu yazılıdır (Giray, 2002: 64).

Saygun, ikinci eşi Nilüfer Hanım ile düzenledikleri vasiyetnamesinde, Türk Eğitim Vakfı'nı (TEV) mirasçı olarak göstermişlerdir. Hayatta iken çok istediği, Ayasofya'da Yunus Emre Oratoryosu'nun temsili, vefatından dokuz gün sonra, Hikmet Şimşek yönetiminde gerçekleştirilmiştir (Aracı, 2001: 214-215).

### 3. BÖLÜM 3: MACAR ULUSLAŞMA VE TÜRK ULUSLAŞMA SÜRECİNDE BÉLA BARTÓK VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN ETKİLEŞİMİ

#### 3.1. Béla Bartók'un Türkiye'ye Gelişi

Yeni kurulan Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde öğretim üyesi olan Dr. László Rásonyi, 1 Aralık 1935 tarihinde, müzik folkloru adına konferans vermesi ve Türk halk türküleri derlemesi üzerine incelemeler yapmak için Béla Bartók'u Ankara'ya davet etmiştir. Bartók, cevap olarak Budapeşte'den 18 Aralık 1935'te gönderdiği mektubunda Türkiye'de konferans vermeyi kabul ederek, etnomüzikoloji çalışmalarının gelişmesi yönünde fayda sayılabileceğini yazmıştır (Bartók, 2017: 20).<sup>45</sup> Bartók, Türkiye yolculuğu sırasında herhangi bir ücret almadan konferans ve konserler vermeyi memnuniyetle kabul etmiştir. Bu yolculuğunda karşı tarafa masraf olmaması adına, kalacak yer ile ilgili Türk bir ailenin yanında misafir olabileceğini, ayrıca Türkiye ziyaretindeki derleme gezilerinde, Fonograf ile Fonograf silindirlerine ihtiyaç duyulduğunu, bunları gerekirse Avrupa'dan temin edebileceğini belirtmiştir (Aracı, 2001: 87, Bartók, 2017: 20, Sipos, 2009: 18).<sup>46</sup>

Bartók, Türkiye'ye gelmeden önce müzik kültürü ile ilgili araştırmaları sonucu Macaristan'da Türk halk müziği hakkında Arap harfleri ile yazılmış eski yayınlardan başka kaynak bulamamıştı. Kaynak yetersizliğinden dolayı Türk halk müziği hakkında yorum yapmanın doğru olmadığını düşünüyordu. Bartók, *Türk etnomüzikoloğu Mahmut Ragıp Gazimihal'in gerçek "Türk halk musikisinde birçok pentatonik ezgi bulunduğu"* hakkında bir düşüncesinin olduğunu da biliyordu (Bartók, 2017: 20). Diğer Doğu Avrupa ülkelerinde pek karşılaşılmayan pentatonik dizinin yalnızca Türkler ve Macarlarda kullanıldığını düşünmüş olan Bartók, araştırmalarının sonucunda Türk halk şiirinde kullanılan şarkıların özelliklerinin, Macarlar tarafından on beş yüzyıl boyunca kullanılmış olduğunu vurgulamıştır. Bartók, bu ortak özelliğin Türk kültürünün mirası olduğunu öngörerek, Eski Macar uygarlığı ve Eski Türk uygarlığı arasında yakın bağ bulunduğu düşüncesiyle yeni araştırmalara yönelmiştir (Bartók, 2017: 204).

---

<sup>45</sup> George Herzog (etnomüzikolog): Kraliyet Konservatuvarında eğitim alırken, Béla Bartók'un etnomüzikolojik araştırmalarının dünya genelinde örnek olabilecek bir yöntem bilim olduğunu düşünmüştür (Nelson, 2012: 86).

<sup>46</sup> László Rásonyi'nin görüşü; Bartók'u konferanslar vermek için Türkiye'ye ziyareti sırasında, Macar müzik kültürünü ülkede tanıtırken Ankara'da kurulan operada genç Macar müzisyenlerin sabit gelir karşılığında çalışmalarını arzu etmiştir (Bartók, 2017: 6).



Bartók, László Rásonyi'ye Budapeşte'den 18 Aralık 1935 tarihinde yazdığı mektubunda Paul Hindemith'in, müzik konservatuvarı kurmak üzere Türk hükümeti tarafından Ankara'ya davet edildiğini, kendisine saygı duyduğunu, onun işine karışmak istediği anlamına gelebilecek en ufak bir sözden bile sakınılması gerektiğini yazmış, devamında kendisinin sadece halk ezgileri derleme çalışmaları yapmanın arzusunda olduğunu bildirmiştir. Ayrıca halk şarkısı derlemelerinin Türkiye'de yeni başlamış olduğu bahsiyle bir el kitabının gelecekteki Türk derleyicileri için faydalı olabileceğini yazmıştır. “*Nasıl ve Niçin Halk Musikisini Derlemeliyiz?*” başlıklı bu kitabın Macaristan'da yayınlanacağından bahsetmiştir. Gazimihal'in Musiki Sözlüğü'nde yazdığı bilgilere göre; 1923'te Türk folklor hareketinin merkezi olan İstanbul'da, Darüelhan kurulmuştur. Aynı zamanda türkü derlemelerinde Fonograf ile kayıtlar yoluyla halk türküleri derlenerek, iki ciltten oluşan on üç türkü dizisi yayınlanmıştır. Bartók, halk şarkılarının başka ezgilerle karıştırılmış olduğu düşüncesi ile Darüelhan'da bulunan bu bin halk türküsü ve iki yüz sanat şarkısını incelemek istediğinden bahsetmiştir (Bartók, 2014: 269-271).<sup>47</sup>

Bartók, 2 Kasım 1936'da İstanbul'a tren yolculuğu ile vardığında, Saygun ile birlikte belediye konservatuvarında halk müziği çalışmalarını gerçekleştirebilmek için arşive gitmişlerdir. Türkiye'deki arşivde bulunan altmış beş adet plak kaydının içinde, Macaristan'da bulunan dört plak kaydında rastlamış olduğu Bulgar ritmi diye tanınan aksak ritimler ile karşılaşmıştır. Bu ritimler Anadolu'da, Karadeniz halk müziğinde sık kullanılmıştır (Aracı, 2001: 86-87).

### **3.2. Béla Bartók'un Türkiye'deki Birinci Konferansı**

Bartók'un Türkiye'de gerçekleştirdiği “*Macar ve Türk Müziği*” başlığını içeren birinci konferansı, Macaristan'daki folklor çalışmaları ile ilgili bilgiler çerçevesinde, Macaristan ve Türkiye'deki halk ezgilerinde izleri bulunan pentatonizm hakkındadır.

---

<sup>47</sup> İlk resmi derleme çalışması, 1925 yılında Maarif Vekaleti (şimdiki adı Millî Eğitim Bakanlığı) bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Galatasaray Lisesi müzik öğretmeni Seyfettin Asaf ile İstanbul Lisesi müzik öğretmeni Sezai Asaf, Batı Anadolu'da derleme çalışmasını, köylerde türküleri yerel müzisyenler tarafından dinleyerek, Fonograf makinası kullanılmadan notaya yazmışlardır. Bu çalışma, 1926 yılında “Yurdumuzun Nağmeleri” adlı kitapta yayınlanmıştır. Bu derleme çalışmasından sonra, görevi Darüelhan üstlenerek, Cemal Reşit Rey aracılığı ile bestecilerden; Yusuf Ziya Demircioğlu, Rauf Yekta, Dürrü Turan, Ekrem Besim Tektaş 1926 yılında Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerinde Fonograf makinasıyla birlikte türküler derlemişlerdir. (Deniz, 2016, s. 81, s. 88, Ragıp, 1929: 12). Bu türküler, “Anadolu Halk Şarkıları” adı ile 1926 yılında Darüelhan dergisinde yayınlanmıştır (Deniz, 2016: 88).

Besteci, Macaristan'da derlenmiş pentatonik üsluba uyan çalışmalarını piyanoda çalarak anlatmış ve bu üslubun Asya ve Kuzey Türklerine ait olduğundan ve kanıtların Çeremis<sup>48</sup> ezgilerini araştırırken ortaya çıktığından bahsetmiştir (Bartók, 2017: 287).

Bartók, Mahmut Ragıp Gazimihal'in "*Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*" adlı kitabında Çeremis ve Macar melodilerine benzerlik gösteren Türk melodileri bulduğundan bahsederek, önce Macar ezgisinden, daha sonra Gazimihal'in kitabındaki Türk ezgisi örneğinden de piyanoda çalmıştır. Macarların geçmişlerinde Fin-Ugorların olduğu düşünüldüğünde, Bartók'un araştırmalarına göre, halk müziklerindeki pentatonik benzerliğin, Türklerin ve Macarların kültürel anlamda ortak bir ilişkisi olduğundan kaynaklandığını ortaya koymuştur. Bu çalışmalar esnasında Saygun'a ait pentatonizm düşüncesi ile ilgili araştırmalara da değinilmiştir (Bartók, 2017: 288).

Konferansın devamında anlatılan diğer konu ise Macaristan'da Çingene müziğinin hakimiyeti hakkındadır. Macar toplumunda üst sınıf sayılan bir tabakanın oluşmasından dolayı, Macarlara ait ezgileri Çingeneler çalmaktaydılar. Bu ezgiler, Dünya'da Çingene müziği olarak tanınıyordu (Bartók, 2017: 286).<sup>49</sup> Benzer bir durumun Türkiye'de de görüldüğünü, Eski Türk ve Arapların şehir müziğinin bir yanığı sonucu Türk müziği olarak tanındığını anlatmıştır. Besteci, Macaristan'da modern müzikle halk müziğinin birleştiği savını öne sürerek, Macaristan'da olduğu gibi Türkiye'de de çalışmalar yapmaya hazır olduğundan bahsetmiştir (Tunalı, Sarıkaya, 2014: 304-305).

### 3.3. Béla Bartók'un Türkiye'deki İkinci Konferansı

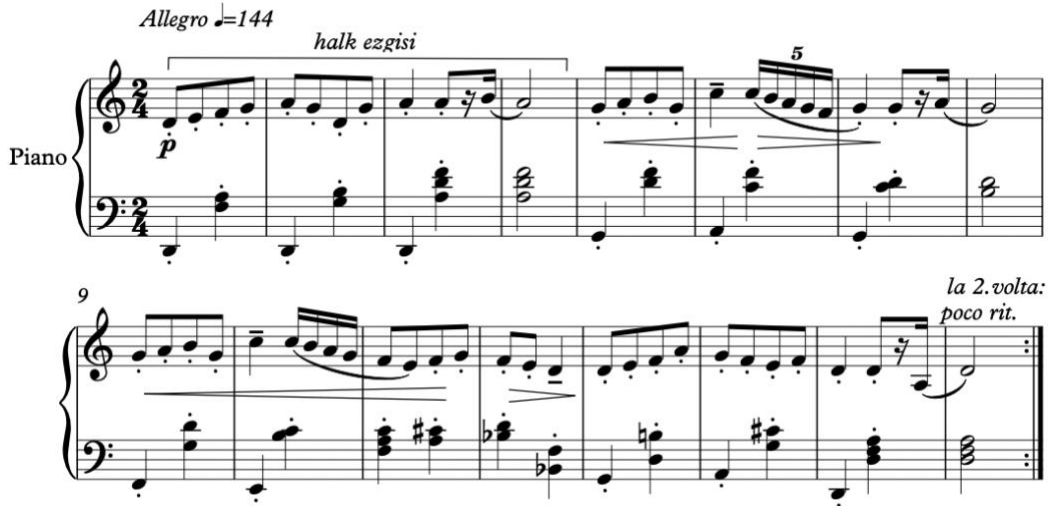
Bartók, "*Macar Müziğinin Oluşumu ve Günümüzdeki Durumu*" başlıklı Ankara Halkevi yönetiminde verdiği ikinci konferansında, batı sanat müziği tekniklerinin halk müziği ile olan bağlantısını, farklı toplumlardan halk müziği örnekleri vererek anlatmıştır. Bartók, Beethoven'ın Pastoral Senfonisi'nin ilk bölümünde, halk müziği etkisi altında kalmış olduğuna değinerek, Liszt'in Rapsodilerinde ve Chopin'in

---

<sup>48</sup> Çeremis: Volga bölgesinde yaşayan Fin-Ugor halkıdır.

<sup>49</sup> Bartók'a göre; "*Para alarak çalgı çalmak eski zamanlarda Macar asilzadeleri için şerefsizlik sayılırdı. O vakitlerden beri devrin ve görüşlerin çok değişmiş olmasına rağmen Macar halk sanat musikisinin icrası her şeye rağmen gene çingenelere kaldı*" (Bartók, 2017: 286). Béla Bartók'un okul yıllarında müzisyen tanıdığı Ferenc Liszt'in düşüncesine göre; halk müziği olan Çingene müziği doğal yerli bir kültürdür (Nelson, 2012: 76).

Mazurkalarında, Güney Slav halk ezgisi özelliklerinin bulunduğunu aktarmıştır. Tüm bestecilerin, halk müziğini toplumdaki olarak geliştirdiklerini ve tekrar toplumun beğenisine sunduklarını söylemiştir (Bartók, 2017: 294, Tunalı, Sarıkaya, 2014: 306). Bartók'un düşüncesine göre; Grieg, Smetana ve Dvorak gibi besteciler halk ezgilerini daha fazla işlemiş ve kendi ulusal müziklerini bu yolla yaratmaya çalışmışlardır. Bartók, bestecilerin halk ezgilerini birebir kullanmasa dahi kendi halk kültürlerinin bir yansıması olarak, ulusal etkiyi bu yolla eserlerinde yaratabileceğinden bahsetmiştir (Bartók, 2017: 296). Bartók, bestecilere, çalışmalarında sadelikten yana olmaları ve fazla süslemelerden kaçınarak halk ezgilerini olduğu gibi kullanmalarının uygun olabileceğini önermiştir. Bartók'un piyano için bestelediği Rumen Halk Dansları buna örnek olarak gösterilebilir (Görsel 2).



Görsel 2. Béla Bartók, Rumen Dansları, İkinci Bölüm

Bartók, bu konferansında ayrıca etnografi<sup>50</sup> ve folklor bilimlerinin yeni doğmuş olmasından ve köy müziğinin derleyiciler tarafından keşfedilmesinden bahsederek, Rus köy müziği etkisinde kalmış olan "Mussorgski"yi<sup>51</sup> örnek olarak göstermiştir (Bartók, 2017: 294).

<sup>50</sup> Etnografi: Halkı ve kültürü değerlendirip, üzerinde çalışılan bir bilim dalıdır.

<sup>51</sup> Modest Mussorgski (1839-1881): "Kovançına" operasının ön çalışmada, Rus halk ezgisine benzer bir tema ile beş varyasyondan oluşan eser yazmıştır. Librettosunu kendi yazdığı "Boris Godunov" operasında, Rus Devleti'nin tarihi adlı kitabından esinlenmiştir. Béla Bartók'un örnek aldığı "Mussorgski", etnografi alanında dikkatle toplanmış olguların yinelenerek, geçmişin keşfedilmesini sağlayan eserler ortaya çıkarmış, Rus ulusal bestecidir (Aktüze, 2007, s. 1607, s.1613-1614).

### 3.4. Béla Bartók'un Türkiye'deki Üçüncü Konferansı

Bartók, “*Türk Milli Müziği Nasıl Oluşabilir?*” başlıklı üçüncü konferansında yaptıkları derleme çalışmasının detaylı bilgilerini aktararak besteciler tarafından bir buçuk yüzyıl boyunca, Avrupa'nın her yerinden halk ezgilerinin güzel, değerli ve bozulmamış olanlarının toplandığını söylemiştir. Eski derleyiciler, bozulmamış olan halk ezgisini bulamadıkları takdirde, topladıkları halk ezgilerini çeşitlendirerek bestelemiş oldukları bilinmekteydi (Bartók, 2017: 299-303).

Dünya'da ve Türkiye'de ilk derleme çalışmaları, amatör düzeyde gerçekleştirildiğinden dolayı çalışmalar genellikle yetersizdi. Bartók, Fonograf cihazının öneminden bahsederek, mükemmel sonuca ulaşabilmek için Türkiye'de planlanan derleme çalışmalarında, teknik donanımın beraberinde tercüman ve müzisyenin birlikte çalışmasının gerekli olduğunu dile getirmiştir. Besteci, son teknolojik gelişmelerin çerçevesinde, derleme çalışmalarının çok daha sağlıklı bir şekilde yürütülebileceğinden bahsetmiştir (Tunalı, Sarıkaya, 2014: 307).

### 3.5. Béla Bartók'un Türkiye'de Gerçekleştirdiği Derleme Gezileri

Bartók, Türkiye'de derleme gezilerine çıkmadan önce İstanbul'da bulunan halk müziği derlemesini inceleme fırsatı bulduğunu daha öncede dile getirmiştir. O zamanki İstanbul Belediye Konservatuarı'nda bulunan bu derlemelerin plak kayıtları, İstanbul Belediyesi tarafından Columbia ve His Master's Voice şirketlerine sipariş verilerek gerçekleştirilmiştir. İstanbul'daki kayıtların içinde, çoğu köylü olan çeşitli icracılar tarafından doldurulmuş altmış beş adet plak vardır. Ortalama 130 ezginin bulunduğu kayıtlar 1930 yılında yayınlanmıştır. Bu derleme çalışmalarının sistemli bir şekilde yapılmadığı görüşünde olan Bartók, türkülerin köylerde derlenmesi gerektiğini şu sözlerle aktarmıştır;

“Türklerin hazırladığı derlemenin bir kusuru malzemenin sistemli bir biçimde seçilmemesindeydi. Bu tasarı uygulamaya konulmadan önce plağa alınan ezgilerin hiçbiri mahallinde kaydedilmemişti, öyle ki neyin öncelikle önem taşıdığını, neyin kaydedilmesi gerektiğini de bir bilen yoktu” (Bartók, 2017: 251).

Müzisyenler tarafından kaydedilmiş olan plaklar, yerel özelliklerini tam olarak taşıyamamaktaydı. Bu sebepten halk müziğinin gerçek kaynağı sayılmıyorlardı. Ezgilerin notaları yazılmadığı gibi, şarkıların da sözleri yazılmamıştı. Bu sebeple bazılarını Türkler bile anlayamıyordu (Bartók, 2017: 251).

18 Kasım 1936 tarihinde Saygun ve Bartók türkü derlemek için Adana, Tarsus, Mersin ve Osmaniye'ye doğru yola çıkmışlardı. Halk Evi tarafından Saygun, derleme

gezilerinde türküleri söyleyen kişilere sorular sormak ve ezgilerin sözlerini yazmak amacıyla Bartók'a eşlik etmek üzere görevlendirilmişti. Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin de ezgileri yerinde derlenirken görmeleri için Maarif Vekaleti tarafından gönderilerek bazı gezilerde bulunmuşlardı. Halk Evi tarafından ihtiyaca yönelik her türlü yardımı yapmaları da istenmişti. Derleme gezisinde bütün ezgiler eski bir Edison Fonograf<sup>52</sup> makinesi ile silindirlere kaydedilmişti (Bartók, 2017: s.8, s.250-251). 93 Ezginin kaydedildiği bu gezide bazı köylüler, tanımadıkları bir yabancı karşısında şarkıları söylemeye razı olmamışlardı. Bartók, bu 93 ezgiden, dördünün Macar halk ezgileri ile çok benzerlik gösterdiğini söylemiştir (Aracı, 2001: 88). Bartók'un birbirine benzettiği türkülerden birer örnek görsel 3 ve 4'te gösterilmiştir (Bartók, 2017: 253).

♩ = ca. 130

Hiy Kurt pa şa çık tı go za na A kıl yet mez  
bu dü ze ne Öl dür müş ler gu zan oğ lu yiy  
Ya sak me ze rin ya za na yiy

**Görsel 3.** Türk halk ezgisi (Bartók, 2017: 253).

Ö veg az ab la kom nem rez Kin az en ga lam bom ki nez  
Ki kö nyö köl gyöngy kar ja ra Most is hitt hogy men jek ar ra

**Görsel 4.** Macar halk şarkısına benzeyen Z. Kodály'nin derlediği ezgi (Bartók, 2017: 253).

<sup>52</sup> Edison Fonografı ile 1890 yılında, W. Fewkes tarafından Kızılderili şarkıları üzerine ilk ses kayıtları gerçekleştirilmiştir. 1890 yılından itibaren on yıl boyunca tarihi bir boyut kazanarak, iç ve dış etkenlerden dolayı kültürel değişiklikler ortaya çıkmıştır (Simon, 2016: 55).

Derleme gezisinde Bartók, daha önce birlikte türkü söylememiş olan köylüleri bir araya getirememiş olmalarına anlam verememiş olduğunu “*Türk halkının hiçbir zaman bir arada şarkı söylemediğini, hiçbir zaman bir koro kurmadığını düşünmek de olacak şey değil*” diyerek aktarmıştır (Bartók, 2017: 22). Derleme gezilerinin devamında, Güney Anadolu’da Suriye sınırına yakın bir yöreye gidilmiştir. Bu yöredeki Türk aşiretleri yaz aylarını Toros dağlarındaki yaylalarda, kış aylarını Akdeniz kıyılarında yaşamaktadır. Dolayısı ile Yörüklerin eski müziği koruyabilmiş olmaları kanısı uyanmıştır. İlk iki gün derleme çalışmalarının merkezi olan Adana’nın çevre köylerinden gelen şarkıcılar ile çalışılmıştır. Üçüncü gün, Mersin şehrine gidilmiş fakat verimli bir sonuç alınamamıştır. Dördüncü gün Osmaniye’nin bir köyüne gidilmiştir. Yetmiş yıl kadar önce göçebe hayatını terk eden Ulaş aşiretinin yaşadığı Osmaniye’deki bir köyde çalışmalara devam edilmiştir. Bartók, Ali Bekir oğlu Koca Bekir adında yaşlı bir köylünün herhangi bir çekinme duygusuna kapılmadan, kemençe çalarak ezgi söylediğini söylemektedir. Bartók bu ezgiyi, eski bir Macar ezgisine benzeterek iki bütün silindire kaydetmiştir. Koca Bekir ile gecenin geç saatlerine kadar çalışmalara devam edilmiş fakat hiç türkü söyleyecek kadın bulunamamıştır. Çünkü köylü kadınlar, yabancılar ve topluluk önünde çekinme duygusuyla şarkı söyleyemediklerini belirtmektedirler (Bartók, 2017: 252-253). Tecirli Köyü’ne giderken, engebeli yollarda hareket güç olduğundan dolayı arabadan inilerek yola yürüyerek devam edilmiş, hassas araç gereçler elde taşınmıştır. Bu nedenle köye güneş batarken vardıklarını söylemektedirler. Böylelikle köydeki varlıklı ailelerden birinin evine gittiklerinde, halk türkülerinden bahsedilmiş ve orada bulunan on beş yaşlarında bir erkek çocuğu çekingenlik göstermeden bir hava (bağırır gibi türküleri yüksek sesle söyleme şekli) tutturmuştur. Bartók, bu çocuğun Macar halk şarkılarına benzeyen bir ezgi söylediğini söylemektedir. Bartók ezgiyi notaya geçirmiş, fakat çocuğun söylediği ezgiyi plağa almak kolay olmamıştır. Çünkü Bartók’un bu mükemmel başlangıçtan sonra kayıt yapmanın umduğu gibi kolay olmadığını ve çocuğun bütün saflığıyla türküyü o şeytani makinaya söylese sesini temelli kaybedeceğinden korkmuştu (Bartók, 2017: 256). Çocuğun korkuları yatıştıktan sonra kayıt yaparak gece yarısına kadar çalışmalarına devam etmişlerdir. Bartók, erkeklerin bilmediği ama kadınların bildiği türkü var mı? diye sorusuna karşılık olarak, kadınların başka türkü bilmedikleri söylenmiştir. Kadınların kendi kocalarının önünde bile türkü söylemediklerini ve erkeklerin de bunu istemedikleri, dile getirilmiştir. Bartók, ısrarından vaz geçmiş olmasına rağmen bu

duruma anlam verememiştir. Bartók, Ankara'ya döndükten sonra üst düzey yetkililere halk şarkısı derlemek için eğitim alan kadın ve erkek derleyicilerin eşleriyle köylere gönderilmesinin daha yerinde olacağını belirtir. Çünkü Bartók'a göre; çocukları uyutmak için söylenen ninnilerin kaba erkek sesi ile kaydedilmesi doğru bir şey değildi. Bartók, bu derleme gezilerinin son yolcuğunu Tecirli göçebelerinin yaşadığı köye yapmıştır.

Bartók'un derleme gezilerindeki bazı eksikleri göz önünde bulundurarak yaptığı değerlendirmeler sonucunda, ezgilerin nerede, kimlerce, hangi durumlarda söylendiği ile ilgili kesin bir bilgi vermemektedir. Bu gezilerin tümünde kadınları toplu halde türkü söylemeye ikna etmenin imkânsızlığı nedeniyle, kadınlardan türkü derleme imkânı bulunamamıştır. Bartók, gezilerinde derlenen ezgilerin plağa kaydedilmemiş olan kıtalarının sözlerini yazmamıştır. Daha sonra bunun bir hata olduğunu kabul etmesine rağmen bu derlemelerin oldukça güvenilir olduğunu söylemiş ve bilimsel açıdan ilginç sonuçlar çıkarılabileceğinden bahsederek genel bir bakış açısıyla, seksen kilometrekare genişliğindeki bu bölgede, doksan ezgiden yirmi kadarının Macar halk ezgilerine benzerlik gösterdiğini söylemiştir. Bu ezgilerin çoğu yapı bakımından da inisi özellik taşımaktadır. Benzerlik gösteren Türk ezgilerinden bazıları Macar ezgilerinden daha süslü olup bu diziler Macar ezgilerinin çoğunda olduğu gibi pentatonik değil *Aeol* veya *Dor* dizileridir. Kullanılan dizilerin, pentatonik dizilerden dönüşmüş olması olasıdır. Bartók'un Türkiye'ye gelmeden önce Türk ve Arap müziğinin birbirine karıştırılması düşüncesini çeşitli kaynaklarda rastlamış olmasına karşın, Türkiye'ye geldikten sonra yaptığı derleme çalışmalarında Türk ezgilerinde küçük küçük süslemeler dışında Arap ezgilerine rastlanmadığını saptamıştır (Bartók, 2017: 257-260).<sup>53</sup>

Bartók, "*Türk Halkının Müzik Eğitimi*"<sup>54</sup> başlıklı bir rapor hazırlamasına rağmen, Hindemith'in ülkedeki müzik kurumlarını yapılandırma çalışmalarını öne sürerek bu raporun sunumunu gereksiz görmüştür (Aracı,2001: 89). Bartók, İkinci Dünya

---

<sup>53</sup> Nelson (müziyen, yazar) makalesinde Bartók'un mod kullanımına örnek olarak 14 Bagatel op.6 eserinde Eolyen modunu kullandığından bahsetmektedir (Nelson, 2012: 84-85).

<sup>54</sup> Bartók yaşadığı süreçte Türkiye'de gerçekleştirdiği derleme gezilerindeki bulgularını yayınevi bulamamasından dolayı yayınlama şansı bulamamıştır. Bulgular 1976 yılında iki ayrı kitap halinde basılmıştır. Bu kitaplardan birincisi Saygun'un Macaristan'daki Kiadó Akademisi tarafından yayınlanan "*Béla Bartók's Folk Music Research*" adlı kitaptır. İkincisi de Benjamin Suchoff tarafından hazırlanan Saygun'un inceleyemediği bazı bilgileri içeren "*Turkish Folk Music from Asia Minor*" başlıklı kitaptır (Aracı, 2001: 88).

Savaşı öncesinde bir süre Türkiye'ye yerleşmek isteğini Saygun'a yazdığı mektuplarında dile getirmiş olmasına karşın çeşitli nedenlerle bu gerçekleşmemiştir. Bartók'un bu konuyu yalnızca Saygun'a özel olarak iletmediği ve resmi yollara başvurmadığı bilinmektedir. Saygun, bu durumu Maarif Vekaleti'ne iletse de sonradan bu yazı kaybolmuştur. Saygun'un Maarif Vekaleti'nin Hindemith ile olan iş birliğinden dolayı, bu konuya yeterli ilginin gösterilmediğini düşündüğü söylenmektedir (Aracı, 2001: 89-90). 1939 Yılında, Maarif Bakan'ı değişince Saygun, Bartók'a durumdan bahsedip Türkiye'ye yerleşmesi için elinden gelen çalışmayı yapacağını bildirmiş olmasına karşın, Bartók bu haberi almadan önce Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşme kararı almış bulunuyordu (Aracı, 2001: 89-90).

### **3.6. Béla Bartók'tan, Ahmed Adnan Saygun'a Mektuplar**

2 Ocak 1937'de Bartók, Saygun'a Budapeşte'den bir mektup göndermişti. Bu mektubunda, Bartók 11 Ocak saat 19.30'da radyoda bir yıl önce Anadolu'da yaptıkları derleme gezileri hakkında müzik örnekleri vererek bir konuşma gerçekleştireceğinden bahsetmekteydi. Bartók, ayrıca bu mektubunda Saygun'dan gelecek çevirileri sabırsızlıkla beklediğini, derleme gezilerinde topladığı kayıtları notaya yazdığını ve kayıtların yayınlanması için bir plak şirketi bulduğundan söz etmekteydi. Bartók, yirmi beş plaktan oluşan kayıtların kontrol edilmesi gerektiğini Saygun'a iletirken şubat ayında Macaristan'a davet etmiş, ayrıca Saygun'un yazdığı halk şarkılarının doğru yazılmış olduğundan bahsederek teşekkürlerini sunmuştur (Bartók, 2017: 274).

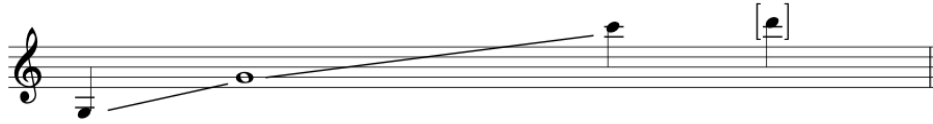
Bartók, Saygun'a 14 Ocak 1937'de gönderdiği mektupta ise daha önceden bahsettiği kopyaları gönderdiğini bildirerek bu kopyalardaki dört ezginin notalarını Saygun'un yazmasını rica etmiştir (Bartók, 2017: 275).

Saygun, halk şarkılarındaki sözlerin çevirisini yaparak İstanbul'a gönderilen plaktaki ezgileri notaya geçirerek Bartók'a göndermiş, 20 Haziran 1937'de Saygun'a yazdığı mektubunda, Bartók da teşekkürlerini iletmiştir. Bartók, Saygun'dan halk şarkılarının derlendiği köyleri, vilayetleri, seslendiren kişilerin isimlerini kontrol ederek, parçaların sözlerindeki imla hatalarının düzeltilmesini, bir ve on bir numaralı halk şarkılarının çevirilerini ilave etmesini rica etmiştir. Daha sonra otuz bir ve altmış dört numaralı kayıtların yazımlarını tamamlamış olduğundan bahsetmiştir. Bartók, çalışmalarının devamını daha sonra göndereceğinden bahsederek, Saygun'un

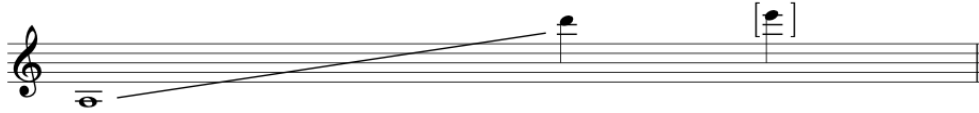


yazıları ile kendi yazdığı notaları karşılaştırıp, bir sonuca varabileceğine değinmiştir (Bartók, 2017: 276-277).

Saygun'un notaya geçirdiği Rize ve Aydın yöresine ait halk şarkılarının daha başarılı olduğunu dile getiren Bartók, karar sesinin<sup>55</sup> *sol* olarak seçilmesinin, bütün dünya halklarının ezgilerine uygulanmış bir metot olduğundan bahsetmektedir (Bartók, 2017: 277). Saygun, mektubunda Bartók'a doğaçlamaların notaya yazılıp yazılmayacağını sormuştur. Bartók cevap olarak görsel 5-6-7'deki porteleri çizerek açıklama yapar ve bu mektubunda köylerde halk şarkılarını köylü müzisyenler söylüyor ise doğaçlamalara çok az rastladığını, gezici müzisyenler tarafından doğaçlama yapılıyor ise buna şüphe ile yaklaşılması gerektiğini yazmıştır (Bartók, 2017: 278).



**Görsel 5.** Karar sesi *sol* olduğu zamanki hali (Bartók, 2017: 278).



**Görsel 6.** Karar sesi *la* olduğu zamanki hali (Bartók, 2017: 278).



**Görsel 7.** Karar sesi *fa* olunca bu dizi çıkar (Bartók, 2017: 278).

Bartók'un Türkiye'deki derleme çalışmalarını kaleme aldığı kitabı üç bölümlü olacak şekilde düzenlenmiştir. Birinci bölümde Fransızca önsöz ve açıklamaları,

<sup>55</sup> Bütün halk ezgilerindeki armonik bir ilke olan ezginin karar yerinde, birinci derece nota ya da beşinci derece nota bulunmaktadır. Ezginin bütün diğer notaları, bu birinci ve beşinci derece notaları çevresinde şekillenmektedir (Finkelstein, 1995: 38).

ikinci bölümde halk şarkıları ile birlikte ezgiler, üçüncü bölümde halk şarkılarının Fransızca çevirileri yer almaktadır.

Bartók, Türkiye'deki derleme çalışması kitabının üçüncü bölümünde Saygun'a ait olan çevirileri kullanabilmek için kendisinden ayrıca izin istemiştir (Bartók, 2017: 278).

Bütün bu yoğun çalışmalar çerçevesinde Bartók ve Saygun'un Anadolu'da derledikleri bu son derece bilimsel ve derin çalışmalarının bestecilere kaynak teşkil ettiği açıktır.

Bartók'un eserlerinde Anadolu'daki gezilerinden etkilenmiş olduğu söylenebilir. Orkestra Konçertosu'nun Dördüncü Bölümü'nde Türk ritimlerinden etkilendiği fikrine kapılmamıza neden olan örnek, bu raporun dördüncü bölümünde anlatılmaktadır.

## 4. BÖLÜM 4: BÉLA BARTÓK'UN, ORKESTRA KONÇERTOSU VE AHMED ADNAN SAYGUN'UN YUNUS EMRE ORATORYOSU ESERLERİ ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

### 4.1. Bartók Orkestra Konçertosu ve Saygun Yunus Emre Oratoryosu Yazılış Süreçlerine Kısa Bir Bakış

1943 yılında Boston Senfoni Orkestrası tarafından prömiyeri gerçekleştirilmek üzere; Koussevitzky Müzik Vakfı tarafından, Serge Koussevitzky, eşi Nathalie'nin anısına Bartók'a bir orkestra eseri siparişi verilmiştir. Besteci son zamanlarda rahatsızlıkları nedeni ile yoğun bir şekilde çalışamamasına rağmen Orkestra Konçertosu'nu elli beş gün gibi kısa sürede tamamlar (Byrne, 2009: 212, Mauskopf, 2011: 268). Bartók'un bu eserinin ilk icrası 1-2 Aralık 1944 tarihlerinde Boston Senfoni Orkestrası tarafından Serge Koussevitzky yönetiminde gerçekleştirilir (Yener, 1981: 27).

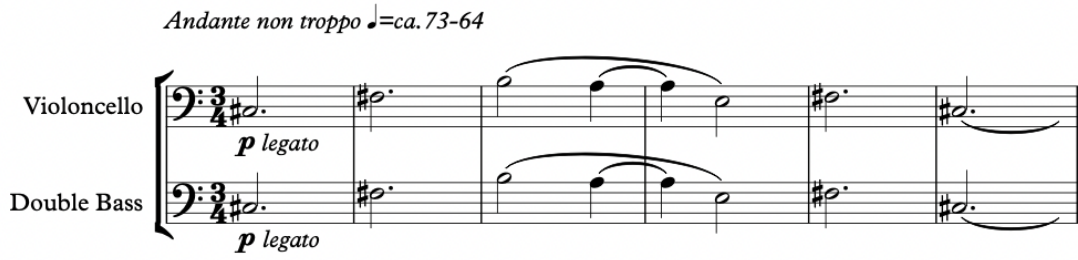
Bartók Orkestra Konçertosu'nu kısa sürede notaya dökebilmesini sağlayan günlerce, aylarca ve yıllarca derleme gezilerinde edindiği tecrübelerin yansımasıyla, kafasında şekillenmiş olan besteleme tekniklerinin getirdiği birikimdir.

Öte yandan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu için ilk olarak 1933 yılında Yunus Emre'nin bazı şiirlerini bestelemeye çalışmış, fakat bu çalışmasını beğenmeyip 1939 yılında tekrar bir deneme çalışması yapmıştır. Daha sonra Halk Evleri müfettişliği gezileri sırasında derlediği ilahi ve halk türkülerinin kafasında şekillenmiş olduğundan bahsederek, 1942 yılının sonunda tekrar bestelemeye başlayıp 1943 yılında oratoryoyu tamamlar. Annesine ithaf ettiği kendi karamsar ruh halini yansıtan eseri Yunus Emre Oratoryosu'nu bestelediği dönem, II. Dünya Savaşı yıllarına denk gelmektedir (Aracı, 2001: 109, Ulu, 2015: 23-24). Görüldüğü gibi her iki bestecide eserlerini yıllarca kafalarında taşımış, uzun süren bir birikim döneminin sonunda, yapmış oldukları derleme gezilerinin sağladığı büyük zenginlikle, söz konusu yaratılarını kısa sürede notaya dökmüşlerdir.

### 4.2. Bartók ve Saygun'un Bestecilik Teknikleri Bakımından Benzerlikleri ve Farklılıkları

Bartók, Orkestra Konçertosu, Birinci Bölüm'ün giriş temasında yavaş başlayan ilk dört ölçüde pentatonik bir yapı görülmektedir (görsel 8). Bu tema Macaristan'da Transdanubian bölgesinde çok bilinen "Mezarlık Rüzgârı Buraya Sığar", "*Idelatszük*

a *temeto szele*” isimli ağıtının melodisine benzerlik göstermektedir. Besteci ve piyanist olan ünlü araştırmacı David Cooper; bu temayı Bartók’un annesinin ölümünden dolayı yaşadığı üzüntüyle ilişkilendirmiştir (Byrne, 2009: 199). Birinci ölçüden başlayıp, 29. ölçüye kadar süren giriş temasında pentatonik yapı açık bir şekilde görülmektedir (Byrne, 2009: 199).



**Görsel 8.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Birinci Bölüm, (ölçü: 1-6), (Byrne, 2009: 199).

Aynı şekilde Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu Birinci Bölümde kullandığı ezgi pentatonik yapıya örnek olarak gösterilebilir (görsel 9).



**Görsel 9.** Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, Birinci Bölüm, (ölçü: 5-7) minör pentatoni kullanımı

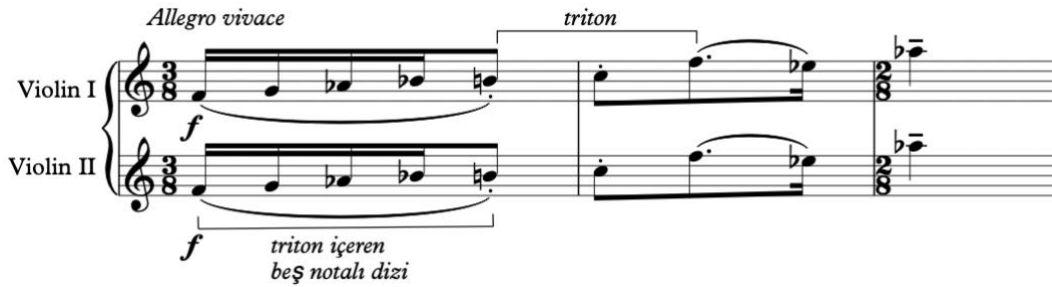
Bartók, Orkestra Konçertosu Birinci Bölüm A temasındaki üç ölçülük yukarı çıkan ezgisel yapıya karşılık ayna tekniğini kullanmış ve cümleyi ters çevirerek sonlandırmıştır (görsel 10). Bu ezgiyi yazarken Bartók, filolog Milman Parry’nin koleksiyonundan,<sup>56</sup> üç Sırp-Hırvat halk ezgisini referans almış olduğu ve geliştirerek kullandığı söylenmektedir (Byrne, 2009: 194).

<sup>56</sup> Milman Parry’nin koleksiyonunda, doksan farklı şarkıcı ile gerçekleştirilen çalışma 2.200 çift taraflı diske kaydedilmiştir. 300 farklı türde (kadın şarkıları), 350 çift taraflı plakta (Türkçe ve Arnavutça), sekiz plakta enstrümantal halk müziği bulunmaktadır (Parry, Milman., Collection of Oral Literature).



**Görsel 10.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Birinci Bölüm (ölçü: 76-81), (Byrne, 2009: 194).

Müzikolog Antokoletz,<sup>57</sup> 76. ölçüdeki beş notalı dizinin *triton* içermekte olduğunu ifade etmektedir. Oktatonik dizi ikiye bölündüğünde *triton* ortaya çıkmakta olduğundan, 76. ölçüdeki beş notalı diziyi oktatonik dizinin bir parçası olarak kabul etmek gerektiğini söylemektedir (görsel 11), (Byrne, 2009:195).



**Görsel 11.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, A teması, Birinci Bölüm, (ölçü: 76- 78), (Byrne, 2009:195).

Cooper ise; yukarı çıkan altı notalı diziyi “germinal motif” adıyla yorumlamıştır (görsel 13). Cooper, Germinal motifin yani bu altı notalı dizinin, art arda gelen iki yarım perdenin varlığı sebebiyle, oktatonik diziyi ilişkilendirmediğini aktarmaktadır. Cooper, Bartók’un, beş notalı dizisinin farklı etnik kökenlere ait olduğunu düşünüyor. Bu etnik kökenli ezgiler Macar folklorundan etkilenecek yazılmıştır (Byrne, 2009: 195).



**Görsel 12.** Beş notalı dizi (Byrne, 2009: 195).

<sup>57</sup> Elliott Antokoletz: (1942-2017) Amerika’da keman eğitimi almış olan müzikolog, profesörlük ünvanına sahiptir.



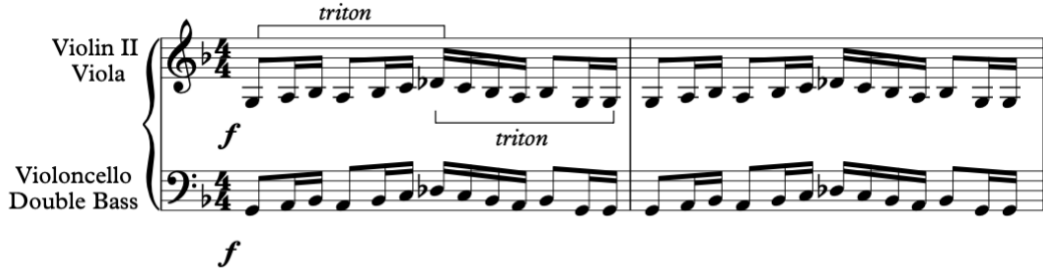
Görsel 13. Cooper'ın germinal motifi (Byrne, 2009: 195).

Do ve do diyezden başlayan iki farklı oktatonik dizi bulunmaktadır. Bu oktatonik diziler art arda tekrarlanan tam ve yarım ses aralığı içerir. Her biri iki tane *triton* barındırmaktadır (görsel 14), (Byrne, 2009:195). Antokoletz'e göre; Orkestra Konçertosu *triton*ları kapsadığından, Bartók'un bu eserinde simetri elde etmiş olduğunu savunmuştur.



Görsel 14. Oktatonik dizi (Byrne, 2009:195).

Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu İkinci Bölüm girişindeki dizisel yapılanmada *triton* aralıklar içermesi bakımından benzer olarak değerlendirilebilir (görsel 15).

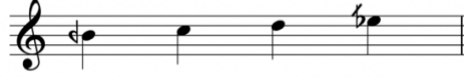


Görsel 15. Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, İkinci Bölüm girişi (ölçü:1-2) *triton* içeren dizi

Aracı'ya göre; Saygun çeşitli eserlerinde genel olarak senfoni, kuartet ve konçertolarında birbirine bağlı iki tür dizi kullanmayı tercih etmiştir. Bunlardan; *La, si, do, re, mi bemol* notalarından oluşan Karcıçar beşlisi ve *si, do, re, mi bemol* notalarından oluşan Hüzzam dördlüsünü değişik tonalitelere aktarmıştır (Aracı, 2001: 122).<sup>58</sup> Saygun'un bu dizileri Yunus Emre Oratoryosu'nun birinci, ikinci, on

<sup>58</sup> Makamlar sadece dizilerden ibaret değildir. Her makamın kendine özgü karakteristik özellikleri vardır. Diziler üzerine yapılan çalışmalar ve o diziye uydurmak için yapılan

birinci ve on ikinci bölümlerinde de temel olarak kullandığı görülmektedir (Aracı, 2001: 122). Saygun'un *triton* aralıklar içeren beş notalı dizisi müziğin dramatik yönünü ön plana çıkarması bakımından, ağır bir ritmik ostinato ile bu duyguyu daha uzun süre sürdürmüş olduğu görülmektedir (Aracı, 2001: 122). Bartók ve Saygun'un kullandığı beşli dizi *triton* içermektedir. Bu sebeple dizisel benzerlik bağı kurulabilir. Son derece açık bir şekilde her iki bestecinin benzerlikleri görülebilir.



**Görsel 16.** Hüzam dörtlüsü (Aracı, 2001: 122).

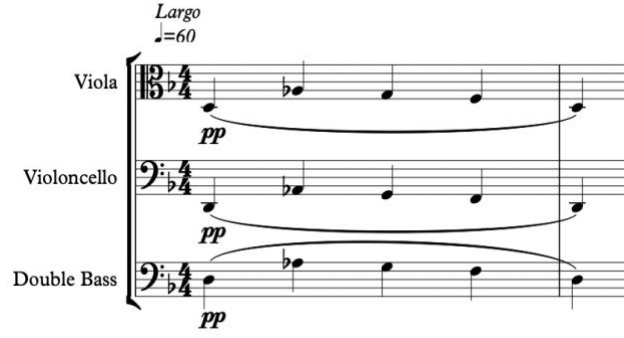


**Görsel 17.** Karcıgar beşlisi (Aracı, 2001: 122).

**Görsel 18.** Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, İkinci Bölüm, birinci ölçüdeki dörtlü ve beşli dizi örneği

uyarlamalar yetersiz kalmıştır. Saygun, eserlerinde çoksesli müzik tekniklerini kullanabilmek için Türk müziğine özgü komalı sesleri iptal etmiştir. Yerine eşit düzenlenmiş (tampere) ses sistemini kullanmıştır (bu bilgiler Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarı Halk Müziği Temel Bilimleri Bölümünden mezun Naim Kılıçarslan tarafından verilmiştir).

Görsel 16 ve 17'de görülen Türk müziğinde kullanılan si üzerindeki ters bemol "koma", mi üzerindeki ters bemol işareti "bakiye" olarak adlandırılmaktadır (Türk müziği alanında birinci sınıf ders notlarından alıntıdır)



**Görsel 19.** Saygun, Yunus Emre Oratoryosu Birinci Bölüm girişi

Saygun'un kullandığı dörtlü ve beşli diziler, makamlarla birebir aynı değildir. Batı sanat müziği teknikleri ve enstrümanlarını kullanabilmek için besteci sadece Türk müziğinin özelliklerini içeren bazı modal yapıları eserlerinde renk olarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu sebeple bir makam olarak değerlendirmek yerine modern müzik teknikleri içerisinde dörtlü modal yapıda, beşli veya oktagonik dizinin bir parçası olarak değerlendirilebilirler.

Bartók'un, farklı kültürlerin müziklerinin özelliklerinden beslendiği söylenebilir. Örnek olarak, bazı eserlerinde Arap melodileri de yer almaktadır. Orkestra Konçertosu'nda, serginin ikinci teması, 149. ölçüden 230. ölçüye kadar sürer. İkinci temada 155-158 ölçülerdeki, obuanın öncülüğünde, iki nota arasında yavaş ve noktalı ritim kullanarak diğer enstrümanlar arasında kontrast sağlanmıştır (görsel 20). Bu iki nota kullanımının özelliği Arap melodilerine benzerlik göstermektedir (Byrne, 2009: 200). Bu Kuzey Afrika *Biskra* bölgesinde geleneksel bir çalgı olan rebabın eşlik ettiği çöl ilahilerinde kullanılan ezgilere benzetilmiştir (Byrne, 2009: 200).

Byrne'nin kaynağında bu şekilde belirtilmesine karşın, Körükçü, eski bir Türk sazı olan rebabın, Uygur Türkleri döneminden itibaren kullanıldığını ve günümüzde unutulmak üzere olan bir çalgı olduğunu aktarmaktadır (Körükçü, 1998: 128).



**Görsel 20.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Birinci Bölüm, ölçü: (155-158), (Byrne, 2009: 200).



Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, çiftlerin oyunu (gioco delle coppie) görsel 21’de görülen ritmik bir ostinato ile başlayıp, sekiz ölçü sürmektedir (Byrne, 2009: 201).



**Görsel 21.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, (ölçü: 1-8), (Byrne, 2009: 201).

Bartók’un Orkestra Konçertosu İkinci Bölüm ritmik ostinato ile Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu’nun İkinci Bölüm girişindeki ritmik yapı arasında benzerlik kurmak mümkündür (görsel 22).



**Görsel 22.** Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, İkinci Bölüm, (ölçü: 1-4)

Bartók Orkestra Konçertosu İkinci Bölüm’ün 123. ve 157. ölçüleri arasında kullandığı üçleme (trio) bölümünün Bach korallere benzerlik gösterdiği iddia edilebilir (görsel 23). Devamındaki dans temalarını yeniden varyasyon tekniği içinde kullanmıştır (Byrne, 2009: 204).

Trp. I, II  
Cor. I, II,  
III, IV  
Trb. I, II  
Tuba  
S. Dr.

*senza sord.*  
*mf*  
*mf*  
*always without snares*  
*p*  
*p*  
*pp*

129  
130  
138  
146  
152

**Görsel 23.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, (ölçü: 123-157)

17. ve 18. yüzyıldan itibaren müzik tarihinde bolca örneğini gördüğümüz koral<sup>59</sup> yazı türünün örneklerini her iki bestecinin eserlerinde daha modern tarzda bir anlayış içinde görmekteyiz. Buna örnek olarak somut biçimde Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu, beş numaralı koral bölümü gösterilebilir (görsel 24). Yine Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nun on numaralı ve on üç numaralı bölümler de koral olarak yazılmıştır.

<sup>59</sup> Koral: Bilindiği üzere Barok öncesi dönemde koro müziğinden doğmuş olan polifonik bir yapı olmasına karşın 20. yüzyıl bestecileri tarafından büyük bir ilgi ile çeşitli eserlerde kullanılmıştır (Rengim Gökmen'in ders notları).

a2

Fl. I, II  
Ob. I, II  
Sop. Alto

p

Be nim a dım dert li do lap su yum a kar ya lap ya

a2

Cl. I, II  
Tenor  
Bass  
H. I, II  
Fg. I, II

p

Be nim a dım dert li do lap su yum a kar ya lap ya

p

9

lap B y le em rey le miŐ a lap

lap B y le em rey le miŐ a lap

14

onun i ün ben ađ la rım

onun i ün ben ađ la rım

**Görsel 24.** Ahmed Adnan Saygun, Yunus Emre Oratoryosu, Beşinci Bölüm

Bartók, Orkestra Konçertosu'nun Beşinci Bölüm, giriş temasında dört kornonun birlikte çaldıkları tema bir anlamda Saygun'a Birinci Senfoni'sinin girişi için ilham vermiş olabilir. Sonrasında yaylı çalgıların dönerek işlediği hızlı pasaj yine Birinci Senfoni ile benzerlik taşıdığı söylenebilir (görsel 25).

*Pesante, ♩=128*

Horn in F I,III  
II,IV

*ff*

*lunga*

*accel.....*

*f*

*Pesante, ♩=128*

Fg. I,II  
Trpts. I,II,II  
Vln. II  
Vla. Vlc.  
D. Bs.

*ff*

*lunga*

*accel.....*

*f*

*dim.....*

*pp*

*al.....*

*Presto, ♩=ca. 134-146*

*pp*

*al.....*

*Presto, ♩=ca. 134-146*

*pp*

*pp*

**Görsel 25.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Beşinci Bölüm, korno girişi,

Saygun da 1953 yılında bestelediği Birinci Senfoni'nin giriş temasında iki kornonun beraber çaldığı temanın sonunda nota değerini uzatarak tınlattmış ve ardından yaylı çalgıların hızlı pasajına geçiş sağlamıştır (görsel 26).

**Allegro (♩=120)**

*a2*

Horns I  
II

*ff*

Violins I

*pp*

*cresc. poco a poco*

Violins II

*pp*

Violas

*pp*

Violoncellos

Contrabasses

**Görsel 26.** Ahmed Adnan Saygun, Birinci Senfoni, korno girişi

### 4.3. Béla Bartók, Orkestra Konçertosu'ndaki, Dans Temaları'nın Farklı Kültürlerden Taşıdığı İzler

Fonograf cihazının olmadığı dönemdeki derleme gezilerinde teknik yetersizlik nedeniyle çevre coğrafyalardaki kültürlerin halk ezgilerinin derlenmemiş olması, Bartók'a göre büyük eksikliklerdir. Bu eksikliği yazılarında ve konferanslarında sık sık dile getiren Bartók, Macaristan çevresindeki kırsal bölgelere giderek derlediği veya bu gezilerinde işittiği dans melodilerini, halk şarkılarını Orkestra Konçertosu'nda ve diğer eserlerinde yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Orkestra Konçertosu'nun İkinci Bölümü, (görsel 27) birinci temada fagotların çaldığı ezgi yine halk melodisi olan ve *kolo* denilen bir Sırp çember dansının karakterine benzetilmektedir (Byrne, 2009: 201).

Fagotların ön planda olduğu 2/4'lük ritimle beraber, halk dansı temasının ilki (görsel 27)'de ve daha sonra gelen diğer dans temaları aşağıda belirtilmiştir (Byrne, 2009: 201, Mauskopf, 2011: 287).



**Görsel 27.** Béla Bartók, "Orkestra Konçertosu", İkinci Bölüm, A teması (ölçü: 9-12)

Birinci fagottaki motifin, üçüncü ölçüsünden itibaren, aşağı inen iki tane eksik akordan oluşan arpejlerin arasına, beş notalı dizi sıkıştırılmıştır. Bu arpej, 17. ölçüde la notasından başlayıp si diyez notasına inmiştir. Bir sonraki arpejde ise (ölçü: 18-19) sol notasından la diyez notasına inmiştir (görsel 28). Fagotların dans temasından sonra obuaların dans temasına giderken, 17. ölçüye *auftakt* ile başlayan fa diyez notasından itibaren 21. ölçüye *auftaktın* tersine dönmesiyle başlamış ve Re Majöre çözülmüştür (Byrne, 2009: 202).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Bsn. I,II and the bottom staff is for Vln. II, Vla. Vlc. D.Bs. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three sections: 'arpej' (arpeggio), 'beş notalı dizi' (five-note sequence), and 'arpej'. The first section features arpeggiated chords in the upper staff and a pizzicato (pizz.) marking in the lower staff. The second section is marked 'p' (piano) and features a five-note sequence in the upper staff. The third section is marked 'f' (forte) and features a five-note sequence in the upper staff. The score ends with a fermata over a chord in the upper staff.

**Görsel 28.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, A temasının devamı (ölçü: 17-24)

Aşağıda görülen obuaların üçlü aralıkla paralel olarak seslendirdiği dans melodisi B temasıdır (görsel 29). Bu temaya *triton* içeren bir melodiyle viyola, viyolonsel ve kontrbas birlikte cevap vermiştir (görsel 30). İki obuanın paralel hareket ettiği bu tema yine Sırp-Hırvat melodilerine benzerlik göstermektedir (Byrne, 2009: 204).

The image shows a musical score for two Oboe parts. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three sections: 'p' (piano), 'f' (forte), and 'p' (piano). The first section features a parallel three-note interval melody in both staves. The second section is marked 'f' and features a parallel three-note interval melody in both staves. The third section is marked 'p' and features a parallel three-note interval melody in both staves. The score ends with a fermata over a chord in both staves.

**Görsel 29.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, B teması (ölçü: 25-30), (Byrne, 2009: 204).

The image shows a musical score for three staves: Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three sections: 'f' (forte), 'f' (forte), and 'p' (piano). The first section features a response to the Oboe melody in all three staves. The second section is marked 'f' and features a response to the Oboe melody in all three staves. The third section is marked 'p' and features a response to the Oboe melody in all three staves. The score ends with a fermata over a chord in all three staves.

**Görsel 30.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm (ölçü: 40-45)

Görsel 31’de klarnetlerin paralel hareket ettiği dans melodisi C teması olup yine folklorik özellikler göstermektedir (Byrne, 2009: 204).

Clarinet in A  
Clarinet in A  
Piano

poco rit.....a tempo

*p* *mf*

**Görsel 31.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, C teması (ölçü: 45-52), (Byrne, 2009: 204).

Görsel 32’de görülen flütlerin beşli paralel hareket ettiği dans melodisi D temasıdır (Byrne, 2009: 204).

Flute  
Flute

*mf*

**Görsel 32.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, D teması (ölçü: 60-64), (Byrne, 2009: 204).

Görsel 33’de görülen ise trompetlerin yine paralel hareketi ile sunulan E temasıdır (Byrne, 2009: 204).

Trumpet in C  
Trumpet in C  
Piano

con sord.  
*p*

**Görsel 33.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm, E teması (ölçü: 90-98), (Byrne, 2009: 204).

Dansları birbirinden ayıran ritmik hareketin bir sonraki dansa geçiş sağladığı görülmektedir. Her bir dans, bir önceki dansın karakterini yansıtmaktadır.

Dans temalarındaki ikili enstrümanların arasında kullanılan re, fa diyez, la, do akoru ikinci bölümün son kadansında kullanılmıştır (görsel 34), (Byrne, 2009: 204-205).

Fl. I, II  
Ob. I, II  
Cl. Bb I, II  
Fg. I, II  
I, III  
Hn F II  
Trpt. C I, II

254

con sord.  
senza sord.

pp

**Görsel 34.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, İkinci Bölüm (ölçü: 250-257)

Müzikolog Antokoletz'e göre; Bartók çevre coğrafyalarda kırsal kesim halk ezgilerini içselleştirmiş olduğundan, Sırp-Hırvat ve Slovak ezgilerinin unsurlarını Macar ritimleriyle birleştirerek kullanmaktadır (görsel 35), (Byrne, 2009: 197).

a tempo ♩=64-62

triton

Violin II

f

37

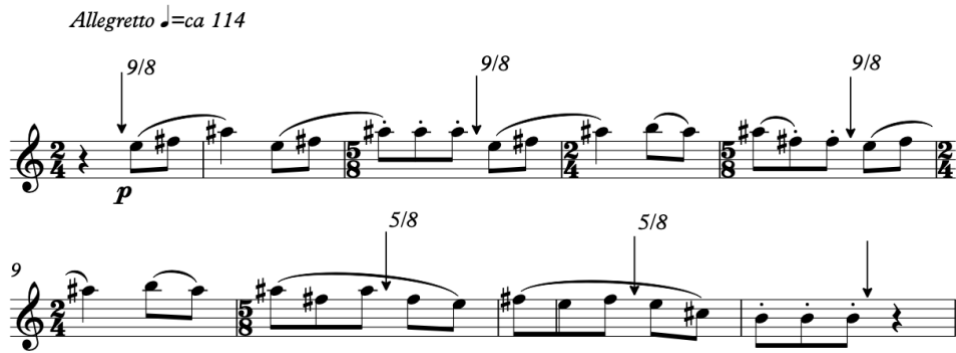
**Görsel 35.** Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Üçüncü Bölüm (ölçü: 34-40), (Byrne, 2009: 197).



#### 4.4. Béla Bartók'un Türkiye'deki Derleme Gezilerinden Etkilenişi

Orkestra Konçertosu'nun en kısa bölümü olan Dördüncü Bölüm'de Bartók, halk ezgilerinin karakter ve havasını yakalamaya çalışmıştır (Byrne, 2009: 209).

Bartók'un, bu bölümde Türkiye'de yapmış olduğu derleme gezilerinden topladığı halk ezgilerin benzerlerini, kullanmış olduğu görülmektedir. Dördüncü bölümün büyük bir çoğunluğunda 9/8'lik ve 5/8'lik ölçü yapılarının Türk ritimleri ile benzerliği düşünüldüğünde esinlenişin mümkün olabileceği daha açık bir şekilde görülmektedir.



Görsel 36. Béla Bartók, Orkestra Konçertosu, Dördüncü Bölüm (ölçü: 3-11)

Görsel 36'daki örnek dört zamanlı ölçü yapılanması içinde düşünüldüğünde ortaya aşağıdaki gibi bir sonuç çıkacaktır.



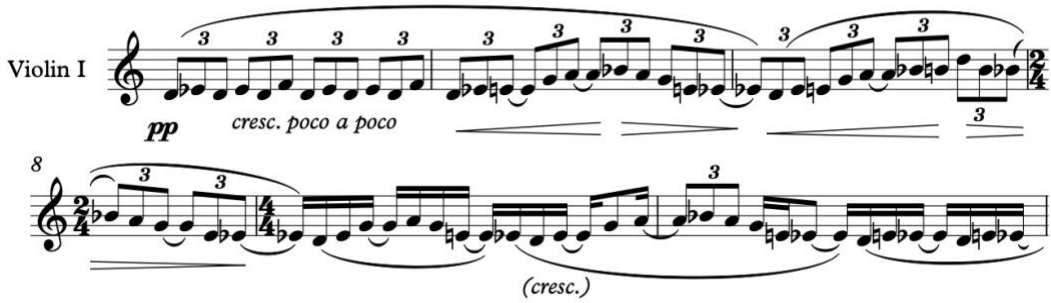
Görsel 37. 9/8 ve 5/8'lik ritim benzerliği.

Bartók Orkestra Konçertosu'nun hikayesine bakıldığında, 1880 yılından itibaren gelişmekte olan ulusalcı akımların varmış olduğu gelişmeyi temsil etmiş ve değişen kültür ortamını yansıtmakta olan bir eser olarak görülebilir (Mauskopf, 2011: 269).

Bartók'un ölümünden iki yıl sonra besteci Rene Leibowitz, "Çağdaş müzikte uzlaşma olasılığı" başlıklı makalesinde; bestecinin özgün üslubuna bu dönemde ulaştığını savunmuştur (Cooper, 2004: 27).

#### 4.5. Ahmed Adnan Saygun'un Antik Yunan Modlarından Etkilenişi

Saygun Paris'te Schola Cantarum'daki eğitim sürecinde Yunan modları Gregoryen dizileri üzerinde bilgi sahibi olduğu biliniyor. Eserleri büyük ölçüde modal bir yapıya dayandığı söylenebilse de bu yapının Saygun'un müzik anlayışına göre şekillendiğini söylemek mümkündür. Örnek olarak Birinci Senfoni, Birinci Bölüm'de korno girişinden sonra kemanlarda gelen geçitte kullandığı Yunan Modlarından (görsel 38) bir örnek aşağıda gösterilmiştir. Görsel 39'da birinci kemanlarda duyulan melodi Saygun'un Musiki Nazariyatı kitabındaki alaca (kromatik) tetrakod<sup>60</sup> ayırık modunun re ekseninde kullanılmış biçimi görülmektedir (Özbayrak, 2018: 133-134, Saygun, 1964: 248).<sup>61</sup>



**Görsel 38.** Ahmed Adnan Saygun, Birinci Senfoni, Birinci Bölüm (ölçü:5-10) keman partisindeki alaca tetrakord (Özbayrak, 2018: 133).

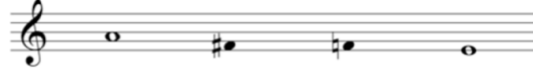


**Görsel 39.** Re ekseninde alaca tetrakord ayırık töresi (modu), (Özbayrak, 2018: 134).

<sup>60</sup> Tetrakord: (Yunanca tetra, dört ve korde, tel kelimelerinin bileşimidir. "Telidört. Bir oktavda iki tane ayırık tetrakord vardır; çünkü aralarında bir ton vardır. Her tetrakord iki ton ile bir diatonik yarımtonluluk dört sesli yarım dizidir. Her tetrakord, kendi iki baş notaları arasında bir tam dörtlü aralığındadır" (Gazimihal, 1961: 249).

<sup>61</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal 1961 yılında yayınlanan musiki sözlüğü kitabında mod kavramının karşılığında makam sözcüğünü kullanmıştır. Mod ve makam kavramları iki farklı kültür dünyasına ait olduğundan dolayı Saygun, Musiki Sözlüğü kitabında mod yerine töre sözcüğünü kullanmıştır (Özbayrak, 2018:112).

Aralıkları  $\frac{1}{2}+1+1$  perde olan Alaca (kromatik) tetrakord Eski Yunan müziğinde kullanılmıştır (Saygun, 1964: 248).

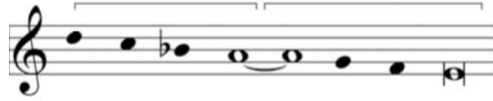


**Görsel 40.** Alaca (kromatik) tetrakord (Saygun, 1964: 248).

Ayrık dor modu; dor tetrakordlarının ayrı bir şekilde yan yana bir araya getirilmesiyle elde edilen moddur. Bitişik dor töresi ise dor tetrakordlarının bitişik bir şekilde bir araya getirilmesiyle elde edilen moddur (Saygun, 1964: 251).



**Görsel 41.** Ayrık töre (modu), (Saygun, 1964: 251).



**Görsel 42.** Bitişik töre (modu), (Saygun, 1964: 251).

Özbayrak'a göre; "Saygun'un aktardığı mod kuramı ve anlayışı ile kendi müzik biçemi arasında sıkı bağlar bulunduğu ve bir budun müzikbilimci olarak Anadolu'daki halk müziğinde var olduğunu söylediği töre türlerini bir besteci olarak kendi eserlerinde de kullanmış olduğu saptanmıştır" (Özbayrak, S.205).

#### **4.6. Ahmed Adnan Saygun'un Derleme Gezileri Sırasında Etkilendiği Yörelere Türküler**

Saygun, yaşadığı coğrafyada ve derleme gezilerinde duyduğu, etkilendiği türkülerini bazen eserlerinde stilize ederek kullanmış, çoğunlukla halk müziğinden esinli, otantik olmayan ve kendi yarattığı ezgileri malzeme yapmıştır. Bunun yanında etkilendiği türkülerini doğrudan işlediği çok rastlanan bir olgudur. 1943 yılında piyano ve bas için Üç Halk Türküsü bestelemiştir. 1968 yılında bu türkülerine yedi türkü daha eklemiştir. On Halk Türküsü veya On Türkü adıyla bilinen bu eserin orkestra için düzenlemesini de bir yıl sonra yapmıştır. Bu türküler;

1. Mavilim; *çal davulcu davulu, çal zurnacı zurnayı* sözleriyle bir köy düğününü anlatmaktadır. Kırıkkale yöresinden alıntı yapılmıştır.

2. Bozlak; ezgisi Toroslardan derlenen ve Karacaoğlan'ın sözleriyle bestelenmiştir
3. Ağıt; *Bir incecik yolum gider Yemen'e. Ilgıt Ilgıt kanım damlar çemene. Öldüğümü duyurmayın anama.* Sözleri ile başlamaktadır.
4. Güvercin; dünyanın geçiciliğini anlatan mistik bir ifadeyle arp eşliği ile bestelenen türkü Gaziantep'ten derlenmiştir.
5. Nazlı Osman; Ege yöresine aittir.
6. Yine de şahlanıyor,
7. Estergon Kalesi; 17. yüzyılda Osmanlıların egemenliğindeki Tuna nehrinin kıyısında kalan görkemli kaleye duyulan özlemi anlatmaktadır.
8. Köroğlu; Bolu yöresine ait halk kahramanı olan Köroğlu'nun adaletsizliğe karşı ayaklanmasını anlatmaktadır.
9. Harmandalı; Ege yöresine ait efelerin oynadığı bir zeybek dansıdır.
10. Hayvanat Destanı; halk ozanı olarak bilinen Emrah karakterinin küçük destanından alıntı yapılmıştır (Aktüze, 2007: 1986). Başka bir kaynaktan türkülerin farklı adları ise şu şekildedir;
  1. Sarı Boyvada; Manisa'nın Gördes ilçesine ait bir türküdür.
  2. Nazlı Osman; Ege yöresine ait bir türkü,
  3. Arap Türküsü; İzmir yöresine ait bir türkü,
  4. Güvercin; Urfa yöresine ait bir türkü,
  5. Yine de Şahlanıyor; Rumeli Serhat türküleri olarak bilinmekte,
  6. Bozlak; Güney Doğu Anadolu ve Anadolu'nun bazı kesimlerinde rastlanan bir türkü,
  7. Eğlen Güzel; Karaman yöresine ait bir türkü, 17. yüzyılda Karacaoğlan'ın şiirlerinden alıntı yapılmıştır.
  8. Mavilim; Kırıkkale yöresine ait bir türkü,
  9. Bir İncecik Yolum Gider; Bilecik yöresine ait bir türkü,
  10. Hayvanat Destanı; Kayseri yöresine ait halk ozanı olarak bilinen Emrah'ın Hayvanat Destanı adlı mizahi küçük destanından alıntı yapılmış olduğu aktarılmıştır (Kapusuz, 2018: 23-67).

## SONUÇ

Bartók ve Saygun'un ortak çalışmalarından çıkarılan sonuç her ikisinde pentatonizmden yoğun bir şekilde etkilendikleridir.

Bartók ve Saygun'un modları kullanımında farklılıklar bulunmaktadır. Bartók Gregoryen modları üzerinde yoğunlaşırken, Saygun'un Antik Yunan modları üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Saygun, Türk halk müziğinin inici yapısını Antik Yunan müzik kuramında var olan inici dizilere dayandırır. Bu sebeple Bartók'un eserlerinde görülen Gregoryen modları ile Saygun'un kullandığı Antik Yunan modları benzerlik göstermesine karşın birbirinden farklıdır. Her iki bestecinin mod kullanım yöntemleri farklı olmasına karşın yine de mod yapıları bakımından büyük benzerlik göstermektedir.

Bartók'un beş notalı dizisinde, Saygun'un Karcığar beşlisi ve Hüzzam dörtlüsünde oktatonik dizinin özellikleri bulunmaktadır. Her iki besteci eserlerinde dramatik duygunun daha güçlü bir şekilde ortaya çıkması için *triton* içeren motifler kullanmışlardır. Bu sebepten bestecilerin eserlerinde dizisel benzerlikler yoğun olarak, karşımıza çıkmaktadır.

Bartók Orkestra Konçertosu'nun giriş temasını Macaristan'da çok bilinen "Mezarlık rüzgârı buraya sığar" isimli halk ağıtından esinlenerek oluşturmuş olup annesinin ölümü nedeniyle ruhsal sarsıntıyı aktarmaya çalışmıştır. Saygun, Yunus Emre Oratoryosu'nu benzer şekilde annesine ithaf etmiş daha sonra ise babası Mehmet Celal Bey'i kaybetmesinin anısına İkinci Senfoni'yi 1957 yılında tamamlayarak babasına ithaf etmiştir. Eserin ağır bölümü, Birinci Senfoni'ye kıyasla çok daha hüzünlü olup bir ağıt çağrışımı yapmaktadır. Her iki bestecinin eserlerinde duygusal yoğunluğun ithaf etme şekline yansımaları görülmektedir.

Bartók Orkestra Konçertosu İkinci Bölüm'de ritmik ostinato ile başlayıp nefesli çalgılarda halk dansı temasına geçmektedir. Saygun da benzer şekilde Yunus Emre Oratoryosu'nda folklorik unsurları barındıran ritmik ostinatolar kullanmıştır. Her iki besteci eski müziğe olan ilgileri doğrultusunda Barok dönem formlarını önemseyerek, bu formlarda eserler yazmışlar ve polifonik yazım biçimlerine büyük ilgi göstermişlerdir. Bartók ve Saygun'un folklorik özellikleri içinde barındıran ritmik ostinato kullanımı her iki bestecinin ulusal öğeleri eserlerinde sıkça kullandıklarını göstermektedir.

Saygun, kendisini çağa göre değiştiren besteci olmaktan ziyade, d'Indy'nin eğitiminden aldığı Alman ekolünün birbirine bağlantılı mantıksal gelişim düşüncesi

içerisinde eserler vermiştir. Çeşitli müzikologlarca Saygun'un eserleri, Bartók'unkine benzetilmiştir (Aracı, 2001: 205). Saygun bu benzetmeyi hem talihsizlik hem de talih olarak yorumladığını çeşitli vesilelerle belirtmiştir. Saygun, güçlü bir karakteri olan ve kültürel anlamda derin eserler verdiğini söylemiş olduğu Bartók'a saygı duymuş olduğunu belirtmesine karşın kendi eserleri hakkında bireysel tarzının göz ardı edilme tehlikesinden her zaman tedirgin olmuştur (Aracı, 2001: 205). Muammer Sun'un, Orhan Veli Özbayrak'a aktardığına göre; Saygun, eserlerinin Bartók'a benzetilmesinden hoşnut olmadığını çeşitli vesilelerle öğrencilerine dile getirmiştir.

Bartók ve Saygun'un eserlerinde kullandıkları teknik özelliklerden de anlaşıldığı üzere, o dönemin etkileri ve derleme gezilerinde toplanılan kaynakların bir sonucu olarak, her iki bestecide ulusal kültürün izlerini taşıyan benzer karakteristik özelliklerde eserler vermişlerdir. Bartók Macar ulusal lider için "Kossuth Senfonisi"ni, Saygun ise Türk ulusal lideri Atatürk'e adadığı "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" eserini besteleyerek uluslaşma süreçlerindeki ülkelerinin ulusal kahramanlarına verdikleri önemi kanıtlamışlardır. İki bestecide 20. yüzyıl başlarında küllerinden doğmuş olan iki yeni devletin gelişimi için uluslaşmanın önemini kavrayıp müzikal anlamda bu sürece büyük katkı sunmuşlardır.

## KAYNAKLAR

Aktüze, İrkin., (2002). *Müziği Okumak*, cilt. 1, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İrkin., (2003). *Müziği Okumak*, cilt. 3, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İrkin., (2004). *Müziği Okumak*, cilt. 5, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İrkin., (2007). *Müziği Okumak*, cilt. 4, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aracı, Emre., (2001). *Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

Bahar, M., Yücetoker, İ., (2012). *İzler, Türk Edebiyatı Penceresinden Klasik Batı Müziğine Bakış*, Konya: Eğitim Yayınları.

Bartók, Béla., (2017). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayınları.

Birkan, Üner., (2006). *Dinleyicinin Kitabı*, İzmir: Yakın Yayınları.

Byrne, Cathy., (2009). Towards Analytical Synthesis: Folk Idioms, Motivic Integration and Symmetry in Béla Bartók's Concerto for Orchestra (1943), *Postgraduate Journal, Maynoot Library*, s. 190-219, Erişim: 21.01.2021. <http://mural.maynoothuniversity.ie/9479/1/Musicology%20%20Byrne.pdf>

Cooper, David., (2004). *Bartók: Concerto for Orchestra*, Cambridge University Press.

Çalışır, Feridun., (1999). *Müzik Dili Sözlüğü*, Ankara: Ataçağ Yayınları.

Çöloğlu, E., Demirbaş, A, T., Okan, S., Öğüt, E, H., Yılmaz, N, Ö., Refiğ, G., Yazgaç, A., Şenürkmez, K, Y., Yücearda, s., (2012). s.17-25 Wagner Operaları'nın Düşünsel Altyapısı, *Müzik Bilim Dergisi* Erişim: 04.07.2022. <https://muzikbilimdergisi.files.wordpress.com/2014/06/mc3bczik-bilim-sayc4b1-1.pdf>

Deniz, Ünsal., (2016). *Milli Musiki ve Türk Beşleri*, Ankara: Gece Yayınları.

Deri, O., Zaslav, N., (1963). A Portrait of His Personality Drawn from His Letters, *A mimeographed publication*, New York: Friends of Music at the City College, s. 90-103. Erişim: 30.01.2021.

Duran, Alev., (2020). *Türk-Macar İlişkilerinde Tayyip Gökbilgin László Rásonyi ve Tayyip Gökbilgin Mektuplaşmaları*, İstanbul: Hiperyayın Yayınları.

Eckhart, F., (1949). *Macaristan Tarihi*, (İ. Kafesoğlu. Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Eckmann, Janos., (1946). *Macar Edebiyatı Tarihi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları no.51, Hungaroloji Enstitüsü No.1, İstanbul: Pulhan Yayınevi.

Finkelstein, Sidney., (1995). *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*, İstanbul: Pencere Yayınları.

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

Gergedan Dergisi, (1987). *Béla Bartók*, Fotobiyografi Dizisi. 7, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Giray, Selim., (2002). *Ahmet Adnan Saygun'un Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber*, Ankara: Kültür Yayınları.

Gökalp, Ziya., (1978). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Yaylacık Yayınları.

Kahramankaptan, Şefik., (1998). *İsmet İnönü ve Harika Çocuklar İdil Biret- Suna Kan*, Ankara: Ümit Yayınları.

Kahramankaptan, Şefik., (2005). *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*, Ankara: Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Kapusuz, S., Erdem, (2018). *Ahmet Adnan Saygun'un op. 41 Ses ve Piyano için On Türkü Adlı Eserinin İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalgı Anasanat Dalı



Kaygısız, Mehmet., (2017). *Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, İstanbul: Kategori Yayınları.

Kolçak, Olcay., (2006). *Necil Kazım Akses*, İstanbul: Kastaş Yayınları.

Körükçü, Çetin., (1998). *Türk Sanat Müziği*, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Kutluk, Fırat., (2018). *Müzik ve Politika*, İstanbul: H2o Yayınları.

Küçükkaplan, Uğur., (2021). *Türk Beşleri, İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Malkoç, Eminalp., (2009). *Devrimin Kültür Fidanlığı Halkevleri ve Kadıköy Halkevi*, İstanbul: Derlem Yayınları.

Mauskopf, Michael., (2011). Collective Virtuosity in Bartók's Concerto for Orchestra, *University of Michigan, Journal of Musicological Research, Taylor and Francis Group Limited Liability Company*, cilt. 30: s. 267-296, Erişim: 30.01.2021.

Nelson, David, Taylor., (2012). Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology, *Musical Offerings, Cedarville University: Centennial Library*, cilt. 3, no. 2, s. 75-91, Erişim: 30.01.2021. <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/2>

Okay, Yeliz., (2012). *Macar -Türk İlişkileri Üzerine Makaleler* Macar Kardeşler, İstanbul: Doğu Yayınları.

Onay, G., Aydın, Y., Duygulu, M., Aracı, E., Kütahyalı, Ö., Gökmen, R., Ulu, E., Sun, M., Refiğ, H., Refiğ, G., (2004). *Biyografya Ahmet Adnan Saygun 5*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ota, Mineo., (2006). Why is The Spirit of Folk Music so Important? on The Historical Background of Béla Bartók's Views of Folk Music, *Tokyo: University of Tokyo Department of Aesthetics, Faculty of Letters, Published by: Croation Musicological Society*, cilt. 37, no. 1, s. 33-46, Erişim: 30.01.2021. <https://www.jstor.org/stable/300032183>

Önen, Nizam., (2005). *İki Turan, Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbayrak, Orhan, Veli., (2018). *Saygun’un Müziğinde Modalitenin Yeri ve Önemine Bir Bakış: 1. Ve 4. Senfonilerinin Modal Açıdan İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı.

Parry, Milman., *Collection of Oral Literatur: The Library Digital Initiative*, Erişim: 30.01.2022. <https://mpc.chs.harvard.edu/parry-collection-of-yugoslav-folk-music/>

Ragıp, Mahmut., (1929). *Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları, Konservatuvar Folklor Hey’etinin dördüncü tetkik seyahatı münasebetile*, İstanbul: Evkaf Yayınları.

Refiğ, Gülper., (2012). *Özsoy Operası Bir Perdelik Efsane Atatürk ve Adnan Saygun*, İstanbul: Boyut Yayınları.

Sarıkaya, H. Serhan., Tunalı, Sancar., (2014). Béla Bartók’un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt. 16, no. 2, s. 299-313, Erişim: 24.12.2020. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/321380>

Saygun, Ahmet, Adnan., (1981). *Atatürk ve Musiki O’nunla Birlikte O’ndan Sonra*, Ankara: Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Simon, A., Christensen, D., Behague, G., Geldenhuys, D., (2016). *Müzik Etnolojisi*, (M. Bulgan Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sipos, Janos., (2009). *Anadolu’da Bartók’un İzinde*, (S. Deliorman, Çev.). İstanbul: Pan Yayınları.

Ulu, Esin., (2015). *Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi, Çağdaş İki Oratoryo: A. Adnan Saygun’un Yunus Emre ve Michael Tippett’in Zamanımızın Çocuksu Oratoryolarının Yapı, Stil ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırmalı İncelemesi*, Ankara: Gece Yayınları.

Usmanbaş, İ., Aşçıoğlu, M., Kan, S., Biret, İ., Ali, F., Sezgin, Ö., Sun, M., Güneş, R., Aykal, G., Gökmen, R., İktu, M., Erdinç, E., Varış, F., Sağdıç, O., Serebrier, J., Onay, G., Sermet, H., Yalçın, S., Aşçıoğlu, L., Atlığ, N., Erduran, A., Griffiths, H., Başman, M., Manizade, M., Kargı, A., Arslan, T., Timuçin, A., Refiğ, G., Uras, E., İlyasoğlu, E., Önder, P., Çin, M., Çin, E., Uçarsu, H., Manav, Ö., Flender, R., Gluşçenko, F, Aracı, E., Woodard, K., Ma, Y, Y., Tschoop, M., (2012). *Anılardaki Adnan Saygun*, İstanbul: Pan Yayınları.

Yener, Faruk., (1964). 100 Opera, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Yener, Faruk., (1981). *Müzik Kılavuzu 120 Besteci, 260 Senfoni, Konçerto, Süit, Senfonik şiir, Senfonik Uvertür, Bale müziği, 130 Opera, Operet ve 300 Terim*, Ankara: Karacan Yayınları.

Yıldız, Dinçer., (2007). *Ahmet Adnan Saygun*, Ankara: Sun Yayınları.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (2020-2021). *Akademik Yılı Açılış Töreni Videosu*, Erişim: 13.03.2121. [https://youtu.be/d\\_KEdwphbHQ](https://youtu.be/d_KEdwphbHQ)

<https://www.britannica.com/biography/Jean-Jacques-Rousseau> Erişim: 03.07.2021

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

...../...../.....

Nevin ABAKAN

## Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: TÜRK VE MACAR ULUSLAŞMA SÜREÇLERİ BAĞLAMINDA BÉLA BARTÓK VE AHMED ADNAN SAYGUN ETKİLEŞİMİ

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
10.9.2022	57	108287	9.9.2022	7	1896466454

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 09/09/2022)

Nevin ABAKAN

Öğrenci No.: N19134483

Anasanat Dalı: Bestecilik ve Orkestra Şefliği

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Rengim GÖKMEN

## Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : BÉLA BARTÓK AND AHMED ADNAN SAYGUN INTERACTION IN THE CONTEXT OF TURKISH AND HUNGARY NATIONALIZATION PROCESSES

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
10.9.2022	57	108287	9.9.2022	7	1896466454

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 09/09/2022)

Nevin ABAKAN

Student No.: N19134483

Department: Composition and Orchestral Conducting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED  
Prof. Rengim GÖKMEN

## YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

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

...../...../.....

Nevin ABAKAN

\*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 korunmasını ş 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 çıkarılan 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 teziere 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.**





