T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NI TEKNİK AÇIDAN VE YORUMA YÖNELİK İNCELEYEN ÇALIŞMA KILAVUZU

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20056065 Rahşan GÜVENÇER

Danışman:
Prof. Çiğdem İYİCİL

İSTANBUL - 2006

T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YAYLI ÇALGILAR ANASANAT DALI
VİYOLONSEL PROGRAMI



AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NI TEKNİK AÇIDAN VE YORUMA YÖNELİK İNCELEYEN ÇALIŞMA KILAVUZU

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20056065 Rahşan GÜVENÇER

Danışman:
Prof. Çiğdem İYİCİL

İSTANBUL - 2006

Rahşan GÜVENÇER tarafından hazırlanan Ahmed Adnan Saygun'un Op.12. Viyolensel-Piyano Sonatını Teknik Açıdan ve Yoruma Yönelik İnceleyen Çalışma Kılavuzu adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 11 / 2006

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) : İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Çiğdem İYİCİL (Danışman) .....

Jüri Üyesi : Doç.Ceyda UZGÖREN (İ.Ü.Öğr.Üy.) .....

Jüri Üyesi : Doç.Zeynur ERENGÖNÜL .....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

TEŞEKKÜR III
ÖZET IV
SUMMARY V
GİRİŞ 1
1. AHMED ADNAN SAYGUN'UN HAYATI (1907 – 1991) 3
1.1. Cumhuriyet Yılları - Klasik Müzik Reformu ve Saygun 12
1.2. Saygun'un Müzik Dilini Oluşturan Süreç ve Düşünceleri 12
1.3. Ahmed Adnan Saygun'un Pentatonizm Kavramına Yaklaşımı 19
1.4. Saygun ve Halk Müziği Üzerine 25
2. ANTİK UYGARLIKTAN BERİ KULLANILMIŞ OLAN MAKAMLAR 26
2.1. Modal Melodik Kaynaklar 27
3. ÇAĞDAŞLARI HAKKINDA KISA BİLGİ 29
4. OP.12 VİYOLONSEL - PİYANO SONATI'NA DÜŞÜNSEL BAKIŞ 30
4.1. I. Bölüm 30
4.2. II. Bölüm 30
4.3. III. Bölüm 30
5. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDAKİ PENTATONİK ETKİLERİN NOTA ÜZERİNDE GÖSTERİLMESİ 31
5.1. I. Bölüm'deki Pentatonik Etkiler 31
5.2. II. Bölüm'deki Pentatonik Etkiler 35
5.3.III. Bölüm'deki Pentatonik Etkiler 38
6. TAM BEŞLİ ARALIĞI'NIN PENTATON KESİTE BAĞLANMASI HUSUSU 41
6.1. I. Bölüm 41
6.2. III. Bölüm 42
7. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDAKİ MODAL ETKİLERİN NOTA ÜZERİNDE AÇIKLANMASI 43
7.1. I. Bölüm'deki Modal Etkiler 43
7.2. II. Bölüm'deki Modal Etkiler 47
8. KROMATİK OLUŞUM 48

9. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDAKİ MAKAMSAL ETKİLERİN NOTA ÜZERİNDE GÖSTERİLMESİ 52
9.1. I. Bölüm'deki Makamsal Etkiler 52
9.2. II. Bölüm'deki Makamsal Etkiler 56
9.3. III. Bölüm'deki Makamsal Etkiler 56
10. PARMAK NUMARALARININ YAZILMASINDA VE TEL SEÇİMİNDE DİKKAT EDİLEN HUSUSLAR 63
10.1. I. Bölüm'de Parmak Numaralarının Konması ve Tel Seçimi 63
10.2. II. Bölüm'de Parmak Numaralarının Konması ve Tel Seçimi 70
10.3. III. Bölüm'de Parmak Numaralarının Konması ve Tel Seçimi 72
11. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDA YAY YAZIMINDA DİKKAT EDİLEN HUSUSLAR 75
11.1. I. Bölüm'de Yay Yazımında Dikkat Edilen Hususlar 75
11.2. II. Bölüm'de Yay Yazımında Dikkat Edilen Hususlar 78
11.3. III. Bölüm'de Yay Yazımında Dikkat Edilen Hususlar 80
12. SONATIN TEKNİK ZORLUKLARININ İNCELENMESİ, BUNLARIN AŞILMASINA YÖNELİK ÇALIŞMA ŞEKİLLERİ VE EGZERSİZLERİ 84
12.1. I. Bölüm'deki Çalışma Şekilleri ve Egzersizleri 84
12.2. II. Bölüm'deki Çalışma Şekilleri ve Egzersizleri 92
12.3. III. Bölüm'deki Çalışma Şekilleri ve Egzersizleri 93
13. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NIN YAPISAL ANALİZİ 95
13.1. I. Bölüm 95
13.2. II. Bölüm 95
13.3. III. Bölüm 95
SONUÇ 96
EKLER 97
KAYNAKLAR 137
ÖZGEÇMİŞ 138

TEŞEKKÜR

Bu metin çalışmasının hazırlanmasında büyük katkıları olan danışmanım Prof. Çiğdem İYİCİL'e, geniş arşivinden ve derin bilgisinden beni yararlandıran Doç. Gülper REFİĞ hocama çok teşekkür borçluyum.

Özellikle pentatonik diziler, bunların kullanımı ve hocası A. Adnan SAYGUN'la ilgili diğer çok kıymetli bilgileri aktaran Doç. Dr. Özkan MANAV'a, çok önemli kaynaklara ulaşmamı sağlayan ve verdiği fikirlerle aydınlatıcı olan Doç. Dr. Hasan UÇARSU'ya, parlak doktora tezinden çok yararlandığım Yrd. Doç. Esin ULU'ya, Türk müziği makamlarının op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın içerisinde kullanımı hakkında değerli bilgilerini sunan Öğr. Gör. Oğuzhan BALCI'ya, sonatın yapısal analizini yapmamda önemli katkısı olan Arş. Gör. Erdem ÇÖLOĞLU'na, sonati birlikte çaldığımız değerli piyanist Arş. Gör. Evren Büyükburç'a da özverisinden ve güzel yorumundan ötürü çok teşekkür ederim.

Ayrıca yetişmemde emeği geçen tüm değerli hocalarıma minnettarlığımı sunarım.

2006, Rahşan GÜVENÇER

ÖZET

"…Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski müziğimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem de bu müziği evrensel potanın içine oturtmuş olabilirim..."

Bu misyonla yola çıkan Saygun, Schola Cantorum'da aldığı eğitim ve uzun yıllar süren araştırmalar neticesinde özgün müzik dilini yaratmıştır.

Pentatonik ezgiler, makamlar, Yunan Mod'ları, halk ezgileri, kromatizm, Saygun'un müzik dilini oluşturan temel yapı taşlarıdır.

Bu çalışmada, Ahmet Adnan Saygun'un yaşam öyküsü, op.12 Viyolonsel Sonatı'nın yapısal analizi; bestecinin pentatonizme, makamlara ve modlara ilişkin düşünceleri ile eserde karşılaşılan güçlüklerin geleneksel, mistik, derin ve özgün müzik dili yapısının bozmadan nasıl aşılacağı, duate, arşe ve tel seçiminde hangi yapı taşlarının göz önünde bulundurulduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Adnan Saygun, Viyolonsel, Sonat, Rahşan Güvençer, Müzik Devrimi, Pentatonizm, Kromatizm, Modal, Makam, Türkü

SUMMARY

"… if I work on our folk music, and if I analyze our old music and then digest it, then I would have made my country's music by this technique, and also I might have placed this music within the universal pot. ..."

Having set off with this mission Saygun has created the authentic musical language by the education he acquired at Schola Cantorum and as a result of his research over long years.

The pentatonic melodies, modes, the Greek Modes, the folklore melodies, cromatism are the fundamental stones that make Saygun's musical language.

In this work, endeavour is made to tell the life story of Ahmet Adnan Saygun, the structural analysis of his op.12 Violoncello Sonata, the composer's thoughts related with pentatonism, makams and modes, and as well as how to overcome the difficulties encountered within this piece of work without disturbing the traditional, mystic, deep and authentic musical language structure, which structural elements are taken into consideration in the selection of fingering, the bow and the cords.

Key Words: Ahmet Adnan Saygun, Violoncello, Sonata, Rahşan Güvençer, Music Revolution, Pentatonism, Chromatism, Modal, Mode, Folk Song

GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik devrimi alanında tartışılan birinci madde tek sesli Türk müziğinin çok sesli bir ortama taşınmasıdır. Bu yeni mûsikînin özü de Osmanlı kültürü yerine Anadolu'daki halk kültüründe aranıp bulunacaktır. Paris'ten 1931 senesinde dönen yirmidört yaşındaki Saygun kendisini böyle bir tartışma içinde bulmuş ve kısa sürede o da devrimin bir parçası olmuştur.

Saygun kendi müzik dilini binbir çiçeğin usaresinden meydana getirmeye çalışmıştır. Böylesi bir anlayış kendini bağlı hissettiği geleneklerine, ağacın toprakla olan ilişkisi gibi kök salarak bağlanmak onun müzik diline zengin bir çeşitlilik getirmiştir. Bu müzik dilinin temeli, eğitimini aldığı Avrupa Müzik Kültürü'dür. Bu müzik kültürünün bakışıyla ülkesinin geleneksel müziklerine yönelmiştir. Sonuçta ortaya çıkan, bütün bir Avrupa müziği geleneği çerçevesinde, pentatonizme, kilise dizilerine, makam dizilerine, halk ezgilerine ve kromatizme uzanan geniş bir yelpazedir.

Saygun'un bir özelliği de bölümlerarası tematik ve motifsel bağlar yoluyla bir parça içinde mantıksal bütünlük içermesidir. *Cyclique* prensip olarak tanımlanan bu uygulamayı Franck, ilk olarak Beethoven'in bazı eserlerinde fark edip kendisi de kullanarak bir akım haline dönüştürmüştür.

Metin çalışmasına konu olan op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nda da Saygun'un hayatı anlatılmış, müzik dilini oluşturan pentatonizm, kilise dizileri, makam dizileri, kromatizm ve halk ezgileri, *Cyclique* prensibi gibi temel yapı taşları saptanmış, her birinin özelliğine göre tek tek incelenmiş, ayrıca yukarıda belirtilen özelliklerin öne çıkarılması açısından bölüm bölüm arşe ve duate seçiminde nasıl bir yol izlenmesi gerektiği anlatılmıştır. İcra esnasında oluşabilecek bazı zorlukların, sonatı çalışma aşamasında yapılması gereken sağ ve sol el teknik çalışmalarla nasıl aşılacağı gösterilmiş ve bu çalışmaların yoruma olan katkısı saptanmıştır.

Saygun'un görüşleri doğrultusunda sonatla ilgili kısa bir bilgi verildikten sonra, eserin yazıldığı tarihe gidilerek çağdaşlarının viyolonsel-piyano sonatları hakkında bilgi sunulmuştur.

Eserle ilgili günümüze ulaşmış yazılı herhangi bir belge bulunmasa da, Saygun'un müzik dilini oluşturan öğeler (yaşam ve ölüm üzerine düşünceleri, ulusalcılık, dine, insana bakış açısı, yaşamı...), dinleyiciye ve icracıya yol gösterici bir rehber olacaktır.

1. AHMED ADNAN SAYGUN'UN HAYATI (1907 – 1991)

Ahmed Adnan Saygun 7 Eylül 1907 günü İzmir'de doğdu. Babası Nevşehir'den İzmir'e göç etmiş olan matematik öğretmeni Celal Bey'di. Celal Bey müspet ilimlerin yanı sıra imamlık yapacak kadar da din bilgisine sahip bir fikir adamıydı. Din üzerine ilk bilgilerini babasından alan Adnan Saygun, üç yaşında Arapça okuyup yazabiliyordu. Dört yaşında İzmir'de İttihat ve Terakki Mektebi'nde ilkokula başladı. 3. sınıfta iki bilinmeyenli denklemleri çözebiliyordu. Aynı tarihlerde Balkan Savaşı (1912-1913) devam etmekte ve İzmir'e akın akın gelen göçmenler camilere yerleştirilmektedir. 1914'te 1.Dünya Savaşı çıktığında Adnan Saygun yedi yaşındadır, bugün hâlâ unutamadığı ilk şarkılarını ve "Yol göründü ey gaziler..." gibi seferberlik türkülerini öğrenmektedir. Müttefiklerin İzmir'i bombalaması, sedyelerle gelen yaralılar ölmek üzere olan bir sürü çaresiz insan. Onun ölümle ilk karşılaşması bu acı tablolardır.

1919 yılında İzmir Yunanlılar tarafından işgal edilmiş halde. Herkes perdeleri, kepenkleri kapalı evlerinde oturuyor. Karşılarındaki Rum mahallesinde kiliseye doluşan palikaryalar, ellerinde palalar, bıçaklarla geziyorlar. Evlerinin arkasındaki taşocağına Yunanlıların attıkları yaralı insanların acı çığlıkları bugün hâlâ kulaklarındadır. Onun çocuk ruhunda derin izler bırakan bu acı günlere ait bir anısını bir teyp kaydından aynen aktarıyorum: "*Evimizin arkasındaki taş ocağının sırasında fırın vardı. Sabah çıkan ekmekten alabilmek için gece yarısı üçte kuyruğa girip saatlerce beklerdik. Ben küçük olduğum için beni hep arkaya iterlerdi. Bir gün ne yapıp edip sıranın en önüne geldim. Sabah fırıncı ekmekleri küreğiyle çekerken, küreğin sapı şiddetle burnuma çarptı. Kendimi kaybettim. Ayıldığımda, elim, yüzüm kanlar içindeydi. Ekmeklerimi koltuğuma sıkıştırıp eve yolladırlar. Aynı gece yanımızdaki Yahudi mahallesinden bir Yahudi ekmek kuyruğundan dönerken o yaralı ve ölü dolu çukura düşmüş. Sabaha kadar feryat etti. Can derdinden kimsenin bakacak hali yoktu...*"

İlk olarak Çanakkale savaşları sırasında adını duyduğu Mustafa Kemal, bu karanlık işgal günlerinde bayraklaşıyor, milletin umudunu bağladığı önder, Kurtuluş Savaşı kahramanı olarak yüceliyordu. Artık, okul çıkışı söylenen marşlarda, "binler

yaşa Sultanım", "satvetinle, şevketinle Padişahım çok yaşa"nın yerini, ilk müzik öğretmeni olan İsmail Zühtü'nün bestelediği "Ben bir Türk'üm, dinim cinsim uludur" gibi milli heyecan veren marşlar alıyordu.

Türklük bilinci uyandıkça Yunan baskısı artmaktaydı. Milli Kütüphanede çalışan babasını tutuklayan Yunanlılar, ancak kitaplığın adı "şehir kütüphanesi" olarak değiştirildikten sonra onu serbest bıraktılar. Milli olan her şey yasaklanmaya çalışılıyor ama, fırtına kopmuş bir kere. İzmir'de herkes Anadolu'daki savaşın sonucunu heyecanla bekliyor. Mustafa Kemal kurtuluşun sembolü. "*O benim için bir ilahtı*" diyor Saygun. "*O zamanlar Türkiye demek Mustafa Kemal demekti. Öl dese hepimiz öleceğiz...*" Saygun'un büyük kurtarıcıya bu inancı ve sevgisi ilk operası "Özsoy"dan başlayıp, son eserlerinin en büyüklerinden biri olan "Atatürk ve Anadolu'ya Destan"a kadar çeşitli eserlerinde en güçlü ifadesini buluyor.

Saygun müziği bir ırmağa benzetiyor. Önce bir su akıyor. Çeşitli küçük kollar onunla yavaş yavaş birleşiyor, su büyüyüp ırmak oluyor. Çağlayanlar halinde patlayıp dökülüyor, büyük sulara kavuşuyor. Bu benzetme Adnan Saygun'un yalnız eserleri için değil, kendi yaşamı için de geçerlidir. Artık yavaş yavaş dünyayı kucaklayan bu ırmağın beslendiği kaynaklara geri dönelim.

Yıl 1899. Adnan Saygun'un ilk müzik öğretmeni İsmail Zühtü, İzmir Sanayi Mektebi'nde okuyor. Yani bugünkü adıyla Meslek Lisesi. Eski Islahhane olan Sanayi Mektepleri, yetim çocukları meslek sahibi haline getirmek üzere Mithat Paşa tarafından kurulmuştu. Venedik'ten gelip Saray'da müzik hocalığı yapan, daha sonra Abdülhamit tarafından İzmir'e sürülen üç müzisyenden bu ikisi bu okulda müzik dersleri vermekteler. Müslüman olup Türk adı alan bu müzisyenlerden Hidayet Bey memleketine geri dönüyor. Asıl adı Alexandro Voltan olan Macar Tevfik Bey daha önce Tuna valiliği sırasında Mithat Paşa'nın yanında bulunmuş. İsmail Zühtü meslek olarak öğrendiği kunduracılıktan çok müziğe meraklı. Bu Macar Tevfik Bey'den piyano ve armoni dersleri alıyor, mezun olunca önce bir mobilya mağazasında satış memuru olarak işe başlıyor. Fakat devam edemeyip, kendisini tamamıyla musikiye veriyor. Seslendirilme imkanı varmış yokmuş aldırmadan çeşitli besteler yapıyor. Bunların arasında sonatlar, Hamidiye Zırhlısı için bir senfonik şiir, bir senfoni ve

Abdülhak Hamit'in "Tezer" adlı oyunun opera halinde getirilmesi var. 1913 yılında İsmail Zühtü, Adnan Saygun'un babası Celal Bey'in aracılığıyla İzmir İttihat ve Terakki Mektebinin Musiki öğretmenliğine atandı. Okulda kurduğu koroda küçük Adnan'da var. Önce mandolin çalmasını öğrenmiş bulunan küçük Adnan daha sonra büyük bir virtüöz gibi ud çalıyor.

Saygun sınıflarını geçtiğini, ama iyi bir öğrenci olmadığını söylüyor. Sevdiği dersler matematik, edebiyat ve müzik... Kendi kendine ilerlettiği Fransızcası ile eline geçen kitapları tercüme etmeye girişiyor, bir yandan da babasının ve başka yazarların din üzerine yazdıklarını ve söylediklerini karşılaştırıyor, kendine göre bazı sonuçlara varmaya çalışıyor. Bir gün camide vaaz veren hoca, yalan söyleyenlerin alevler üstünde yürüyüp, dillerinden asılacağını, sakatların Tanrı tarafından cezalandırılmış kullar olduğunu söyleyince, 12 yaşındaki Adnan itiraz ediyor ve hoca ile teolojik tartışmaya girişiyor. Cemaatin de katıldığı itirazlarla camiden atılması üzerine bir daha gitmiyor.

Bu arada Macar Tevfik Bey ile başladığı piyano dersleri onu sarmıştır. Gece gündüz başından ayrılmadığı piyanosunda eline geçen bütün notaları yutar gibi çalmakta, ilk beste denemelerine girişmektedir. Saygun'un 12 yaşında bestelediği ilk şarkı; "Maderle peder olup bahane/şevketti kaza beni cihane..." Daha bu ilk satırlarda onun ömrü boyunca işleyeceği yaratılış ve insan kaderi temalarının çekirdeğine rastlamak mümkün değil mi?

Saygun ilk işine 1920 yılında yani 13 yaşındayken başlıyor. 1. Beyler sokağındaki Milli Sinemada filmlere piyano ile müzik eşliği yapması yanı sıra, gişede bilet satmak, projeksiyon yönetmek gibi sinemanın diğer işlerine de bakıyor. Milli Sinema, Saygun'un babası Celal Bey tarafından, yine kendi çabalarıyla kurduğu Milli Kütüphane'ye gelir sağlamak amacıyla işletiliyordu. İzmir Sanayi Mektebinde matematik öğretmeni olan Celal Bey'in kitap halinde basılan değerli araştırmaları arasında "Diyanet Açısından Atatürk İnkılapları", "İlmihal" (din kurallarını öğretmek için yazılmış kitap), "Riyaziyatta" (matematik bilgisi) "Sıfırın Kıymeti ve Ehemmiyeti" bulunmaktadır.

Öğretmen maaşıyla ailesini zorlukla geçindirebilmesine aldırmadan, Mlle Amalié Bonal'i özel öğretmen olarak tutarak, Saygun ve ablasının çocuk yaşlarında Fransızca öğrenmelerini sağlamıştı. İşgalin sona ermesiyle, İzmir'den kaçan bir Rum ailenin piyanosunu almasını tavsiye eden bir dostuna, "ben kimsenin malına el koymam" cevabını veren Celal Bey, daha sonra binbir güçlükle para biriktirerek, çocuklarına bir piyano satın almıştı. Celal Bey garip bir önseziyle, büyük bir yaratıcının babası olmanın sorumluluklarını yerine getiriyordu. Ölmeden oğlunu büyük bir sanatçı olarak alkışlamak mutluluğuna ermiştir.

12 yaşında piyanosuna kavuşan Saygun, onu yaratıcılığın doruklarına götüren uzun yolculuğuna başlamıştı. Bir iki yıl sonra piyano çalmak yetmiyor, kompozisyon yapmak, büyük formlara gitmek istiyor. Armoni öğrenmek gerekli. Ama ne öğretecek kimse, ne de öğrenecek kitap var. Bir armoni kitabından bahsediyorlar. O sıralarda yapılan Elhamra Sineması bekçilerinin İstanbul ile ilişkileri var. Onlara rica ediyor. Güç bela kitap İstanbul'dan getiriliyor. Hemen tercüme edip ilk denemelerine başlıyor. Bu arada 15 yaşında liseyi bitirmiştir. Baba Celal Bey endişeler içinde. Bir meslek sahibi olması gerek. "Müzisyen ya kahvede, ya da gazinoda çalar, başka şey yapmaz, sen meslek sahibi ol, bunu da bırakma, ister piyano çal, ister beste yap... Bunları kendin için yap, ama mutlaka bir mesleğin olsun..." diyerek onu uyarmaya çalışıyorsa da boşuna. Adnan şiddetle direniyor. Hocası İsmail Zühtü "Bunun kafasını kessen, içinden Wagner'in kanı çıkar" demekte. Bunun üzerine babasının arkadaşları araya giriyor ve bir türlü meslek sahibi olmak istemeyen bu çocuğa bir geçim kaynağı, onu müzikten koparmayacak bir iş bulmaya çalışıyorlar. 1923 yılında postanede gişe memurluğu başarısız meslek denemelerinden biri. 9 ay sonra bunu su şirketinde memurluk ve baharatçı dükkanında baharat şişeleri doldurma işleri takip ediyor. Bu iş gayretlerinin yanı sıra 1923'te İzmir'e gelen Hüseyin Sadeddin Arel ile iki ay kadar armoni çalışıyor.

O günleri Saygun şöyle anlatıyor: "*Bir yıl sonunda ben 15-20 çeşit iş yapmıştım. Her girdiğim yerden ayrılıyordum. Bana nota satan bir dükkan açması için babama rica ettim. Babamın arkadaşları benden umutlarını kesmişler, yazık bu çocuktan artık hayır gelmez diyorlar. Babam üniversiteye girmem için ısrar ediyor, gitmem diyorum. Nota ve kitap satmak için direniyorum. Babam çaresiz. Sonunda*

İzmir'de Beyler Sokağı'nda bir dükkan açtık. Ben, nota almak isteyenler dinlemek, denemek isterler, piyano da çalmak gerek, diye piyanomu da dükkana getirdim. Artık kendi dünyama kavuşmuştum. Sabah 7'de geldiğim dükkanda gece yarılarına kadar piyano çalardım. Gelenlere de ne isterlerse yok derdim. Kalkmazdım bile piyanodan. İşte ilk kompozisyonlarımı ben o günlerde yaptım... Dükkan 1924'te açıldı ve 1925'te iflas ederek kapandı."

1924'ten beri ilkokul hocalığı görevini de sürdüren Saygun 1926 yılında Ankara'ya gidip Musiki Muallim Mektebi'nde sınava girerek İzmir Lisesi'ne müzik öğretmeni tayin ediliyor. Aynı zamanda Milli Kütüphanede kitap memurluğu görevini yapmaktadır. Bu fırsattan yararlanarak kitaplıkta müziğe ait ne varsa tarayıp, bir yıl içinde 31 ciltlik La Grande Encyclopédie'deki tüm müzik maddelerini Türkçe'ye çevirir, bunları 6 ciltlik bir kitapta toplar. Ayrıca Wagner'in hayatını, Richter'in ve Jadassohn'un armoni ve kontrpuan kitaplarını tercüme eder. Bunların yanı sıra kitaplıkta ilgisini çeken ne varsa okumaktadır.

Kur'an-ı Kerim'den sonra İncil'i de okuyan Saygun, önceleri Hz. İsa'dan etkileniyor. Fakat İsa'nın kendisine dert yanan Samirriyelilere umursamaz bir dille "ben kendi koyunlarımı güderim" cevabı, onu düş kırıklığına uğratıyor. Başta Eflatun ve Aristo olmak üzere temel felsefî görüşleri inceliyor. Hummalı bir arayışla kendi iç alemini anlamaya çalışıyor. Bu dönem onun "hiçe-i mutlak" diye adlandırdığı dönemdir. Ölümden sonra hiçbir şey olmadığına inanmaktadır.

Kulaklarında çocukken goygoycular dan dinlediği ilahilerle, Yunus Emre'nin "Divan"ını okuduktan sonradır ki, sorularının karşılığını bulmuş olarak duruyor, yeniden Tanrı kavramına ve huzura kavuşuyor. Yedi yaşında ölümün kol gezdiği savaş yıllarında içinde uyanan isyan duyguları, Yunus'un "Divan"ı ile yatışıp, İlâhi Aşk ile duruluyor. Saygun "*benim yazılarımda baştan beri aşk motifi yatmaktadır. İnsanların birbirini sevmek yerine en büyük vahşeti yapmaları, dost ve kardeş olacaklarına birbirlerini boğazlamaya çalışmalarına karşı duyduğum dehşet, müziğime en çok yansıyan duygularımdır*" demektedir.

Adnan Saygun'un müzik sığınağı olarak kullandığı dükkanında 17 yaşında bestelediği ilk piyano parçalarından birini, bestecinin 70. doğum gününün kutlanması töreninde bizzat kendisinden dinlemek fırsatını bulmuştuk. O küçük formda Saygun'un bugün aynı çizgide devam eden, vakur kişiliğinin filizlendiği görülmektedir. Hiç kimseye benzemeyen bambaşka bir müzik. Batıdaki meslektaşlarının imkânları, kaynakları, eğitim şartları ile kıyaslanacak olursa Saygun'un bestecilik öyküsü bir mucizedir. İlk senfonisini 19 yaşında lise öğretmenliği görevi sırasında yazmaya başlayan Saygun'un esin kaynağı bir tek plak var. Schubert'in "8. bitmemiş senfoni"si... Ondan başka hiçbir senfonik eseri duymamış, dinlememiş. 1-2 yıl önce yani 16 yaşında Goldmark'ın "saba kraliçesi" operasından bir plakta bariton aryasını dinlerken kahkahalarla gülüyor. Bu tarz şan ilk defa dinlendiğinde ona pek garip gelmiş. Bitmemiş Senfoniyi tekrar tekrar dinleyip, hiçbir enstrümantasyon bilgisi olmadan bir senfoni yazmaya başlıyor.

Hocamız bu senfonisi hakkında bakın neler söylüyor: "*Bugün bakıyorum kendime göre aramalar yapmışım. Schubert'in taklidi değil de içinde Beethoven'in 5. Senfonisi'ne benzeyen bir şey var*." Saygun'un bugüne kadar en çok sevdiği besteci olarak kalan Beethoven ile henüz müziğini bile tanımadan onunla ilk senfonisinde karşılaşması bir tesadüf değildir. Beethoven'in yalnızca 5. Senfonisi'nde işlediği "ölüm karşısında insanın kaderi" teması aslında Saygun'un müziğinde en sık rastlanılan bir duygu ve düşüncedir. İlk eserleri "Ağıtlar" ve "Duyuşlar"dan başlayıp, "Yunus Emre" oratoryosunda "İnsan üzerine deyişler"de yepyeni boyutlar kazanır, sonuçta "Gilgameş" operasında doruğa ulaşır.

1928 yılında devlet bursu ile Paris'e gönderilen Saygun'un en çok ilgilendiği besteciler; Bach, Beethoven ve Wagner'dir. Atatürk'ün resmi ise her an yanındadır. Paris'te öğrencilik yıllarında müzeler, galeriler, kiliseler, konserler bütün zamanını doldurmaktadır. Piyanodan sonra org da çalmaya başlar. Böylece Hıristiyan kültürünün temeli olan kilise müziğini yakından tanır. Müziğin yanında plastik sanatlarla da ilgilenmektedir. O yıllarda Paris'te eğitim gören Türk ressamlarından Halil Dikmen, Refik Epikman, Hamit Görele yakın arkadaşlarıdır. Daha önce Türkiye'de dostluk kurduğu Burhan Toprak ile ortak bir ilgileri vardır: Yunus Emre... Burhan Toprak'ın yazdığı iki ciltlik "Yunus Emre" kitabı üzerinde konuşup

tartışırlar. Yabancı bir kültür ortamının bütün cazibesine rağmen duygu ve düşünceleri kendi toprağından öz benliğinden kopmamaktadır. Bu özellik Paris'te öğrencilik yıllarında bestelediği ve op.1 sıra numarası verdiği Divertimento adlı orkestra eserinde de dikkati çekmektedir. 1930 yılında bestelenen "Divertimento" 1931 de hem Paris'te, hem de Varşova'da senfonik orkestralar tarafından seslendirilmiştir.

"Divertimento" sekiz ölçülük tenor saksofon tarafından sunulan bir tema üzerine kurulmuş, tek bölümlük bir eserdir. Görünüşü sonat formu olmakla birlikte, bütün yazı aynı zamanda bir dizi varyasyonlardan meydana gelmektedir. Konservatuardaki öğretmenlerinden Eugene Borell, "Bu eserde senin memleketinin havası var, bunu hep muhafaza etmelisin" demiştir.

1931'de Türkiye'ye dönen Saygun'un Fransa anılarından en canlı kalanlarından ikisi, Lamoureux Orkestrası'nın Ravel'in yönetiminde "Bolero"yu ilk seslendirişi ile Wagner'in "Tannhäuser" operasının Paris operasında sahnelenişidir.

Saygun'un Fransa'dan Türkiye'ye döndüğü yıllarda Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı devleti'nden farklı yapısına, yeni topluma bir milli şuur kazandıracak milli kültüre sahip olması için, devletin yeni kültür siyasetini bizzat kendisi düzenlemektedir. Müzik, Atatürk'ün en çok ilgi gösterdiği kültür alanlarının başında geliyordu. Döner dönmez Musiki Muallim Mektebi'ne hoca olarak atanan Adnan Saygun o günleri şöyle dile getiriyor: "*1933 yılı idi. Atatürk'ü, Büyük Nutuk'u söylerken Ankara'da radyodan dinledim. Güzel sanatlardan bahsediyordu. Bu benim yolumdu. Bana yol gösteriyordu. Hem dinliyor, hem ağlıyordum. Türklük ve milli şuur zirveye çıkmıştı. Cumhuriyet olmasa, "Yunus Emre"yi, "Kerem"i, "Köroğlu"nu yazar mıydım? Belki yazardım. Ben, çok sesliliğe Cumhuriyetten önce yöneldim. Beni, bu yola getiren Türklük şuurunun uyanması ve kendi iç alemimdir*."

1934 yılında İran Şahı Türkiye'yi ziyarete geldiğinde, Atatürk için yeni Türk toplumunun temeli olan inkılapların tanıtılması bakımından önemli bir fırsat ortaya çıktı. Atatürk büyük önderlere özgü önsezisi ile amacına ulaşmak için en etkili gücü, müziği kullanmak niyetindeydi. Konusunu bizzat kendisi vererek bir opera

bestelenmesini istedi. “Özsoy” adı verilen bu opera, Türk Milleti’nin doğuşunu, İran ve Türk milletlerinin kökü uzak tarihe dayanan kardeşliğini ifade etmekteydi. Böylece komşu ülke ile dostluk bağları pekiştirilirken, Cumhuriyet Türkiyesi’nin de temel değerleri tanıtılacaktı.

İran şahının gelmesine tam bir ay vardı. Münir Hayri Egeli tarafından yazılan libretto, Saygun tarafından kısa zamanda bestelendi. Sıra provalara gelmişti. Riyaseti Cumhur Orkestrası Şefi Zeki Üngör çalışmalarda gereken yardımı göstermiyordu. Bir operayı teşkil edecek solistler ve koro elemanları yoktu. Provaları yakından takip eden Atatürk, Türk Ocağındaki locasından Zeki Bey’in genç Saygun’a çıkarttığı zorluklara bizzat şahit oldu. Öfkelendi. “Bu bir devrim hareketidir” diyerek Zeki Üngör’ü orkestranın başından uzaklaştırarak, şefliğe genç Saygun’u getirdi. Orkestranın yaylı sazlar grubu İstanbul’dan Cemal Reşit Rey’in kurmuş olduğu yaylı sazlar orkestrası ile takviye edildi. Borulu sazlar grubu da Ankara’daki asker bandolarından sağlandı. Koro; Ankara Kız Lisesi, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Gazi Terbiye Enstitüsü Beden Terbiyesi Bölümü’nden nota bilmeyen öğrencilerle kuruldu. Solistler Nimet Vahit, Nurullah Taşkıran, Semiha Berksoy ve Halil Bedii Yönetken idi. Saygun, “*O heyecan içinde Özsoy’u değil bir ayda, 15 günde yaz deseler yazacaktım*” demekte. Temsil büyük bir başarı ile gerçekleşiyor. Atatürk kıvançlı ve gururlu, “İşte gerçek müzik devrimi budur” diyor.

Özsoy’un başarısı üzerine Atatürk, Saygun’dan ikinci bir opera bestelemesini istiyor. Konu yine Atatürk’ün, insanı yeniden yaratma fikri, bir büyük önderin yeni bir ulusu yaratışı, yeni Cumhuriyet insanının doğuşu, Saygun’un eşsiz müziği ile “Taşbebek”te ifadesini buluyor. Saygun genç yaşta bestelediği bu iki ilk Türk Operası Atatürk Musiki devrimlerinin ev somut örnekleri olarak, kültür hazinemizde şerefli yerlerini almışlardır.

Saygun hocalığın ve şefliğin yanı sıra Türk Halk Müziği üzerinde araştırmalar, incelemeler de yapmaktadır. Artık hedef saptanmış, amaç belirlenmiş, sıra konunun en ince ayrıntılarına dek irdelenmesine gelmiştir. Bir Macar müzikoloğun Türk Halk Müziğini Arap ve İran kökenli gösteren makalesini okuyunca Mahmut Ragıp Gazimihal ile birlikte kendisine yazmaya karar verirler ve

müziğimizin özgün karakterini detaylı bir biçimde anlatırlar. Adnan Saygun'un yazısı ile çok ilgilenen Bela Bartok, Halkevlerinin daveti üzerine 1936 yılında Türkiye'ye gelir. Birlikte Anadolu'yu karış karış gezip, son derece ilkel ve zor şartlarda araştırmalar yaparlar. Bu yolculuk Bartok'un ölümüne dek süren bir dostluğun kurulmasına sebep olur. Bu araştırmalar Saygun tarafından "Bela Bartok'un Türkiye'deki Halk Müziği Araştırmaları" başlıklı bir kitap haline getirilerek 1976 yılında Macar İlimler Akademisi tarafından İngilizce bastırılmıştır.

1938 yılında Atatürk'ün ölümüyle büsbütün yalnızlığa itilen Saygun, küçük memuriyet görevlerinin yanı sıra olgunluk dönemi eserlerinin ilki olan "Yunus Emre" oratoryosunu bestelemekteydi. "Yunus Emre"nin yazılışı tamamlandığında Saygun 35 yaşındaydı. Kendi düzenlemesine göre, 26. eseriydi. İlk defa 1946 yılında Ankara'da seslendirildiğinde, Saygun 10 yıllık bir gözden düşme döneminden sonra yeniden olağanüstü bir zafer kazanıyor, ünü artık yurt dışına taşıyordu.

"Yunus Emre" Avrupa'da ve Amerika'da 5 ayrı dilde birçok kereler seslendirildi. Yalnız Saygun'un değil, Cumhuriyet dönemi Türk Mûsikîsinin de en çok tanınan eseri haline geldi. Çocukluk sırasından goygoycular dan dinlenilen bir ilâhiye duyulan ilgi, yaşamın acılarına, insan varlığının esrarına, ölüm karşısında çaresizliğe "Yunus Emre Divanı"nda gençliğinde bulduğu karşılıklar, Tanrı'yı evrensel aşkın esası olarak görmek, olgunluk çağında Türk-İslâm dünyasından insanlığa bir kader ortaklığı ve sevi çağrısı olarak ifadesini bulmuştu.

"Yunus Emre"den sonra, "Kerem", "Köroğlu", "Gilgameş" gibi üç büyük opera, "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" gibi anıtsal bir koral eser, 5 senfoni, çeşitli konçertolar, orkestra, koro, oda müziği eserleri, vokal ve enstrümantal parçalar, sayısız türkü derlemeleri, kitaplar, araştırmalar, makaleler birbirini kovaladı. Bugün Saygun tüm eserleriyle büyük insanlık ummanına karışan ulu bir ırmak gibidir. Ama bu ulu ırmağın başlangıcı da bütün büyük ırmaklar gibi, çocukluktan gençliğe büyüyen küçük birikimlerden meydana gelmektedir.

İnternet, **http://www.beethovenlives.net/net/index.asp?ID=71**

1.1. Cumhuriyet Yılları - Klasik Müzik Reformu ve Saygun...

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü takiben Cumhuriyet döneminde başlayan reform hareketleri kapsamında yer alan müzik politikası, belki de yaptırımı en güç, ileride çağdaş ve geleneksel Türk müziği gibi gruplaşmalara sebep teşkil edecek bir devrim hareketi olarak başlamıştı. Kıyafet dil, hukuk ve sosyal olanlara etki eden yenilikler müzik alanında da Batı modellerinin örnek alınması prensibi doğrultusunda gelişmişti. Aslında müzik reformunun temel felsefesinin, diğer alanlarda olduğu gibi, Ziya Gökalp'in ortaya koyduğu görüşlerden yola çıkılarak belirlendiği görülmektedir. Buna göre amaç; Gökalp'in "hasta mûsikî" sözleri ile tanımladığı, "bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza eden, diğer cihette armoniden halâ mahrum" bulunan "Şark mûsikîsinin yerine milli değerlerin çağdaş metodlarla işlendiği" yeni bir müzik dili oluşturmaktır.[1] Gökalp Şark mûsikîsi sözünden, Farabi tarafından Yunan müziğinden Araplara taşınan ve daha sonra da Osmanlı sarayına giren müzik türünü kastetmektedir.

"Cumhuriyetin ilk yıllarında müzik devrimi alanında tartışılan birinci madde tek sesli Türk müziğinin özü de Osmanlı kültürü yerine Anadolu'daki halk kültüründe aranıp bulunacaktır." Paris'ten 1931 senesinde yirmidört yaşında dönen A. Adnan Saygun kendisini böyle bir tartışma içinde bulmuş ve kısa sürede o da devrimin bir parçası olmuştur.

1.2. Saygun'un Müzik Dilini Oluşturan Süreç ve Düşünceleri

"*...bir sanat adamı kendi benliğinin şuuruna erebilmek için dedelerinin toprağı üstünde yaşayan insanları ihtiyadlariyle, inanmalariyle, duyuşlariyle, hulâsa her şeyleriyle tanımak mecburiyetindedir. Çünkü bugün yaşayan insan dünün hayatını devam ettiren bir varlık ve cemiyet itiyadlariyle, temayülleriyle, dünün muhassalasıdır. Böyle olunca halk türküleriyle uğraşmak tabii olur...*"[2]

Ona göre, özellikle Anadolu kültürü ele alındığında, bu topraklarda tek bir müzik kültürü yoktur. Birçok müzik kültürleri ve gelenekleri birbirleri içinden

---

[1] Ziya GÖKALP, **Türkçülüğün Esasları**, s.139.
[2] Ahmed Adnan, SAYGUN, **Atatürk ve Mûsikî**, Sevda-Cenap And Vakfı Yay., 1987, Ankara, s.41.

doğmuş, birbirlerini etkilemiş, birbirlerini izleyerek var olmuştur. Bir müzik geleneğini taşıyan kültürün sonlanması onun oluşturduğu değerlerin yok olması anlamına gelmez. Tıpkı ölen bir tohumun yeni bir hayata vücud vermesi gibi, yeni bir kültüre ve geleneğe kendi değerlerinden bir bölümünü aktararak, yeni bir bağlam içinde varlığını içkin olarak sürdürür.

"*... dağ gibi höyüklerin altında bir tek medeniyetin izlerini bulacaklarını soranlar aldanırlar. Kazınız, devirden devire koşacaksınız. Bugün Selçuk, yarın Bizans, öbür gün Frikya, Hitit, bakır devri... İşte ses dünyası da, söz dünyası da, tıpkı böyle dünün ve dünden evvelinin yankılarını bize verecektir*."[3]

Sanatçının beslendiği kaynaklar atalarının ona bıraktığıdır. Kökü bu kaynaklardadır. Bunları yakından tanıdığında, bağlı olduğu toplumun bir parçası olarak kendini ve kalıtsal olarak kendinde bulunan değerleri de gün ışığına çıkarmış olur.[4]

"*...Dünya kurulalı beri dudaklarımızdan dökülen ses damlalarından höyükler meydana geldi. Bunları kat kat açtık ve atalarımızın nefeslerini duyduk. Ciğerlerimize dolan hava, içimize, dedelerimizin ruhundan bir parça sindiriyor.....Öyle ise 'tesir'i takdis etmek gerektir... Kendini her türlü tesire açan Goethe'yi düşünüyor ve tekrar ediyorum: Her kokuyu duymak, her zevki içine çekmek ve dalmak. Çünkü hal, bin çiçeğin usaresinden meydana gelecektir*."[5]

Saygun da kendi müzik dilini binbir çiçeğin usaresinden meydana getirmeye çalışmıştır. Böylesi bir anlayış, kendini bağlı hissettiği geleneklerine, ağacın toprakla olan ilişkisi gibi kök salarak bağlanmak, onun müzik diline zengin bir çeşitlilik getirmiştir. Bu müzik dilinin temeli, eğitimini aldığı Avrupa Müziği Kültürü'dür. Bu müzik kültürünün bakışıyla ülkesinin geleneksel müziklerine yönelmiştir. Sonuçta ortaya çıkan, bütün bir Avrupa müziği geleneği çerçevesinde, pentatonizme, kilise dizilerine, makam dizilerine ve kromatizme uzanan geniş bir yelpazedir.

---

[3] SAYGUN, **Atatürk ve Mûsikî**, s.14.

[4] Esin ULU, **Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi Çağdaş İki Oratoryo: A. Adnan Saygun'un Yunus Emre ve Michael Tippett'in Zamanımızın Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırmalı İncelemesi**, Doktora Tezi, MSGSÜ, İstanbul, 2003, s.74.

[5] ULU, a.g.k., s.19.

İşte Saygun'un yenilikçiliği bu noktada ortaya çıkar. Onun amacı geçmişte yer alan geleneklerin üstüne onlardan beslenerek "milli ruh"[6] çerçevesinde yeni bir geleneği başlatmaktır. Besteciye göre ülkedeki devrimci ruh, bu yeniliğin gerçekleştirilebilmesi için oldukça uygun bir toplumsal ve kültürel ortam sağlamıştı.

Saygun çağın koşullarına bağlı olarak biçimlenen evrimci bir gelenek anlayışını benimsemiştir. Çağın koşullarının gerisine düşen gelenek donar ve geçmişin bir parçası olur. Aynı zamanda bu gelenek, yeni bir geleneğin tohumlarını oluşturup, eskiyi dönüşüme uğratarak varlığını yeni bir bağlamda sürdürebilir. Saygun'un yenilikçilikten anladığı, toplumsal koşullar sonucu ortaya çıkan gereksinime yanıt verecek yenileşmeyi gerçekleştirmektir.[7]

Saygun'un özgün müzik dilinin esas belirleyici unsurları İzmir'de almış olduğu eğitimden, Schola Cantorum'da öğrenci olarak bulunmasından kaynaklanmaktadır. Paris'te eğitim görmüş ve yaşamış olmasına rağmen özellikle olgunluk dönemi yapıtlarında dikkati çeken Alman müziği çizgisindeki sürekli organik gelişimin tohumlarının, Schola Cantorum'da atıldığı düşünülebilir. Schola Cantorum, César Franck ve Vincent d'Indy'nin idealleri doğrultusunda, müzik sanatının Palestrina Polifonisinden, Johann Sebastian Bach füglerinden ve Beethoven formlarından öğrenildiği ve geleneklerin ağır bastığı ciddi bir eğitim kurumudur.

Schola Cantorum'da normal bir eğitim süresinin yedi ile on sene arasında değiştiği ve Ahmed Adnan Saygun'un burada sadece üç sene bulunduğu dikkate alındığında, onun bütün kursu takip etmiş olduğunu düşünmek yanlış olacaktır. Ancak bu 3 senelik eğitimin dahi Saygun'un müzik diline bazı etkileri olduğu şüphesizdir. Bu etki alanları aşağıdaki başlıklara bölünebilir:

1) Dini müzik; Rönesans polifonisi ve Barok kontrpuan tekniği
2) Gregoryen ezgilerinden yola çıkılarak ulaşılan modal üslup
3) César Franck'ın eserlerinde bulunan "cyclique" yazı anlayışı
4) Halk müziği

---

[6] Ahmed Adnan SAYGUN, "Gelenek, Milliyet ve Musikî", **Orkestra Dergisi**, Yıl:14, Sayı: 145, 1985, İstanbul, ss.8, 9.
[7] ULU, s.75.

Saygun, eserlerinde tasavvuf ve halk kaynaklı ezgileri kullanma yöntemini Bartok'un konuyla ilgili görüşleri doğrultusunda geliştirilmiştir. Bartok söz konusu yöntemini "The Influence of Peasant Music on Modern Music" / Köylü Müziğinin Modern Müzikteki Etkisi" (1931) adlı makalesinde, ortaya koymuş ve halk müziklerinin bir sanat eserinde işlenme yöntemlerine ilişkin bir sınıflandırma da yapmıştır.

"*...bir köylü ezgisini ya hiç değiştirmeden ya da çok az değiştirerek ele alıp ona bir eşlik yazarak, belki de bazı açılış ve kapanış cümleleri bile ekleyebiliriz. Bu tür bir çalışma Bach'ın koralleri işleyişine benzer bir yaklaşım gösterir... besteci gerçek bir köylü ezgisi kullanmaz, tersine böylesi ezgileri taklit ederek kendi ezgilerini yaratır.... Ne köylü ezgileri ne de bu ezgilerin taklitleri bulunabilir, ama müziğine baştan sona köylü müziğinin havası sinmiştir. Bu durumda da şöyle diyebiliriz: besteci köylü müziğinin deyişini bütünüyle özümsemiştir ve onun kendi anadili olmuştur. Bir şair nasıl anadilinin tam bir ustasıysa besteci de öyledir*."[8]

Saygun'un geleneksel Türk müziği ve halk müziğine, bunların dil özellikleri olan makamsal yapılara yaklaşımı da bu düşüncelerle koşutluk gösterir.

Saygun'un Faruk Güvenç ile yaptığı bir sohbette makam konusu açıldığında şöyle der; "*Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları 17.- 18.yy'lardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçıverirdi. Madem makam benim için sadece bir renk, bir araç öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski müziğimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel potanın içine oturtmuş olabilirim*."[9]

Bu ifadeden çıkan sonuçta Saygun'un eserlerindeki makam anlayışının kendi diline uygun bir sentez çıkartmaktan ibaret olduğu görülmektedir. Besteci Türk

---

[8] SUCHOFF, ss.341-343.

[9] Sayram AKDİL, "Besteci Ahmet Adnan Saygun", **Ahmet Adnan Saygun Semineri Bildirileri**, s.27.

mûsikîsi makamlarından ve Schola Cantorum'da eğitimini gördüğü kilise modlarından etkilenerek ortaya kişisel bir modal lisan çıkartmıştır.[10]

"Yunanlıların Anadolu mûsikîsinden istifade ve bu mûsikîye ait makamları (mode) Phrypisti adı altında toplayarak kendi milli sistemlerine ithal ettikleri malumdur" diyen Saygun'un ise bu görüşlerden etkilenmiş olduğu açıkça ortadadır.

Saygun'un Atatürk'e sunduğu "Türk Mûsikîsi Hakkında Rapor" başlıklı yazısının bir bölümünde mod'lardan şu şekilde bahseder:

"*1-Alaturka denilen mûsikî sisteminin menşei neresi olabilir?*

2-Bu sistemden bugün ne gibi istifadeler temin olunabilir?

3-Alaturka denilen tarzın menşeini tespit edebilmek için, Yunan Pers ve Hint mûsikîlerini gözden geçirmek lazımdır:

Yunanın ilk ahalisini teşkil eden Aka, Tor ve Egeler, mûsikîlerinde "eksik perdeli Aya dizisi"ni kullanıyorlardı."

Aristoksen zamanında bile (M.E. 300'e doğru) 'Spondiaque' denilen eski âyin havalarında bu eksik perdeli diziye tesadüf ediliyordu. Bu ahali çift flütü de biliyor ve kullanıyorlardı. M.E. 750-600 arasında dizi perdelerinin, yediye çıktığı görülür.

600 tarihlerinde Ege-Anadolu sahillerindeki Eol ve İyonların dizileri ile Lit ve Frik dizileri, Tor dizisinin yanında yer alıyorlar. Aynı tarihlerde Frikya'nın çift 'aulo'ları da Yunanistan'a giriyor, Yunan auloları ıslah ediliyor. Med muharebelerini takip eden yarım asır zarfında fevkalâde inkişaf eden ve mûsikî terbiyesine hâkim unsurlar sırasına giren bu âletin tesiriyle 'Anarmonik tarz-çeyrek sesli sistem' bilhassa 'tragedie'de (Diyatonik tarz-çeyrek perdesiz sistem) yerine kaim oluyor. Gene bu devirde Pitagor ve talebeleri bu dizileri teşkil eden aralıkları riyazî rakamlarla tespit ediyorlar.

---

[10] Emre ARACI, **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul, 2001 s.54.

Aulo'nun ıslahı ve anarmonik dizinin vücut bulması Med muharebeleri devrinde olduğuna göre, Pers ve Medlerin mûsikîleri çeyrek perdeli idi de, onlar mı Yunanistan'a müessir oldular diye sorulabilir. Bu suale ne evet ne hayır şeklinde cevap verilemez. Perslerin, Kurus ve Darius zamanında flüt kullanmadıkları Herodot'ta yazılı olduğuna ve çeyrek sesli sistemin teşekkülüne bilhassa bu âletin hizmet etmiş bulunduğuna göre, bu sistem ile Pers mûsikîsi arasında bir münasebet aramamak icap eder. Ancak çift flütün Etiler, Sumerler, Elâmlar ve Asurlar tarafından çok kullanılmış bir âlet olduğu nazarı itibare alınırsa, Elâm civarında meydana çıkmış olan Pers hükümeti ahalisinin bu âleti bilmemesi de şüphe ile karşılanabilir.

Anadolu'dan Hind'de ne kadar uzanan geniş sahada bir çok hükümetler kurmuş olan Türklerde çift flütün mevcut olması onların bir mûsikîlerinin de çeyrek sesli olduğu neticesine bizi vardırır mı?

Bu tarzdaki suallere kat'i cevap vermek imkânsızdır. Yalnız muhakemeye istinat ederek hareket etmek doğru olmaz. Ancak şu üç nokta bilhassa dikkati celbediyor:

1- Med-Yunan temasından sonra çeyrek sesli sistemin Yunanistan'da meydana çıkması;

2- 330 tarihinde Büyük İskender, Asya'ya sefer ederek İran ve Hindistan'ı zaptettiği sırada bu sistemin Asya'ya yayılması;

3- M.E. 300 tarihinden sonra bu tarz Yunanistan'da gittikçe unutulduğu halde Asya'da inkişaf bulmasıdır. Bir sesten diğerine kayarak yapılan gidişlerin Yunanlılar tarafından bir sisteme raptedilmiş olması ve birçok güçlükleri ihtiva eden bu tarzı virtüozların benimseyerek tamime çalışmış bulunmaları da ihtimal dahilindedir.

Hintlilerin eski mûsikîlerini bilmek imkânı da bugün mevcut değildir. Yalnız, Büyük İskender'in Hindistan seferinden sonra, çeyrek sesli tarzın oralara yayıldığını görüyoruz. Mûsikî vadisinde Yunanlıların Hintlilere bir çok şeyler öğrettiklerini

Megasthène'in şu sözlerinden anlayabiliriz: 'Diyonizos, bizzat tembal ve sembal çalarak Hintlilere diğer mabutları takdis etmeği öğretti. Onlara Yunanlıların Kordeks denilen danslarını da öğretti.'

Şu izahat gösteriyor ki, menşei neresi olursa olsun, çeyrek sesli sitem, M.E. altıncı asırdan itibaren ilk defa Yunanlılarda inkişafa başlamış ve İskender'in Asya seferleri esnasında bütün geçtiği yerlere yayılmıştır.

İslamiyet'ten sonra Araplar her bahse ait olduğu gibi bu mevzua müteallik eserleri de dillerine geçirmişler ve bu suretle o sistem mûsikîlerine de hakim olmaya başlamıştır.

Türklerin İslâm dinini kabul etmeleri ve İslâm medeniyeti ile temasları; mûsikîleri üzerinde de tesirini göstermekten hali kalmamıştır. Filhakika bu sistemi en mükemmel bir surette izah eden kitapları meydana koyanlar, 'Fabari" ve 'Safiyeddin'in 'Kitabüledvar' gibi eserlerinde de bu sistemin Eski Yunan'dan geldiği açıkça görülür.

Ancak Türkler bu mûsikîye de dehalarının damgasını vurmuşlar ve onu mümkün olabilecek terakki derecesine götürmüşlerdir. Şimdiki halde bizi tatmin etmemekle beraber, 'Polytonalité melodique', 'Polyrythmie' gibi en ileri cereyanların esasını teşkil eden unsurları haiz olan bu tek sesli mûsikîye çok sesli tatbik için gidilecek iki yol vardır ki, bunlardan biri perde taksimatına ve makam telâkkilerine halel gelmemek şartiyle polifoni tecnübeleri yapmaktadır. Bu yol, garbın, -kökü halk mûsikîsi olan- modern mûsikîsinin yanında, eski zamanlardan beri gelen kilise havalarını (Chants Gregoriens) armonilemek için yaptığı tecrübelere çok benzer ve o kadar semere vermez. Alaturka'nın politonalite vs. gibi unsurlarını gözönünde tutmak şartiyle yapılacak armonizasyonların, bugünün duyuşlarını ifade edebilecek eserlere basamak teşkil edeceği ve o mûsikînin uyuşturucu tarzından bizi bir hamlede uzaklaştıracağı şüphesizdir.

İkinci yol, makam kaygusu katiyen bulunmaksızın 'Oktav'ı yirmidört taksimatlı bir dizi üzerinde çalışmak şeklidir ki, bu, 'Futiriste' diyebileceğimiz

mûsikîlerin yoludur. Filhakika bugün garp, duyuşlarını ifade eden her vasıtaya müracaat etmektedir. Bach, Beethoven, Wagner ve Franck'ların eserlerini vücuda getirmek için yazı tarzı artık pek eski ve bugünün duyuşlarını ifade edemez denmekte ve yeni yeni yollar aranmaktadır."[11]

1.3. Ahmed Adnan Saygun'un Pentatonizm Kavramına Yaklaşımı

Besteci, 1931 yılında, Paris'teki eğitimini tamamlayıp yurda döndüğü sırada Türkiye'de Cumhuriyet sonrası reform hareketleri büyük bir atılımla gerçekleştirilmektedir. Kültür reformu bağlamında, diğer sosyal alanlarda olduğu gibi müzik alanında da amaçlanan batılılaşma ve ulusallaşma sürecinin doğal bir sonucu olarak Osmanlı kültürüyle olan bağları koparma eğilimi, geleneksel Türk müzikçileri tarafından tepki görmekte ve yoğun tartışmalara neden olmaktaydı. Türkiye'ye döndüğünde, kendini bu kültürel ortamda bulan besteci, söz konusu düşünceler ve politikaların da etkisiyle Türk müzik kültürü ve halk müziğinin yapısı üzerine yaptığı araştırma ve düşüncelerini, 1930'Iu yıllarda kaleme aldığı kuramsal yazılarında ortaya koymaya başladı.

Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen bu dönemde, çağdaş Türk kültürünün yaratılmasında Ziya Gökalp'in (1876-1924) düşünceleri çok etkiliydi. Doğu müziğini ağır bir dille eleştiren Gökalp, yeni müzik kültürünün oluşturulmasında milli değerler içeren halk müziğinin önemine dikkat çekerek düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

"Halk müziği millî kültürümüzün, batı müziği de yeni medeniyetimizin müzikleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. Öyle ise millî müziğimiz, ülkemizdeki halk müziği ile, batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz bize bir çok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve batı müziği usulüne göre armonize edersek, hem milli hem de Avrupai bir müziğe sahip oluruz."

Gökalp, Bizans'tan alındığını savunduğu doğu müziğinin, batı Avrupa müzik kültürü gibi gelişim gösterememesinin nedenini çeyrek seslere bağlamıştır. Ona göre,

---

[11] Gülper REFİĞ, **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991, ss.71, 72, 73.

batı kültürünün müzik sanatındaki atılımı, çeyrek seslerin kaldırılması ve armoninin kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bununla beraber hasta olarak nitelendirdiği doğu müziğinin Farabî tarafından Arapça'ya aktarıldıktan sonra Farsça'ya ve Osmanlıca'ya da aktarıldığını savunmuş, Ortodoks, Ermeni, Keldanî, Süryânî kiliseleri ve Yahudi sinagoglarının da etkisi altına alan bu müzik kültürüne Osmanlı milletler topluluğu müziği adının verilmesini uygun bulmuştur.

O yıllarda, ülkenin kültür yaşamındaki doğu-batı/Osmanlı-Türk tartışması Saygun'un estetik görüşlerini etkilediği kadar bilimsel çalışmalarına da yön vermiştir. Bestecinin konuyla ilgili çalışmalarını bu izlek ışığında değerlendirmek doğru olacaktır. Anadolu müziği üzerine yaptığı araştırmaların sonuçlarını, Özsoy operasının ilk temsilini izleyen günlerde, 1934 yılı Temmuz ayında, Atatürk'e bir rapor olarak sunmuş ve daha sonra bu raporu Türk Halk Mûsikîsinde Pentatonizm adıyla Türk Tarih Kurumuna vermiştir. Raporun içeriği şöyledir:

"*1-Pentatonism beşeriyetin musikî yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle ırkî bir hususiyeti vardır.*

2- Pentatonism: Türk'ün mûsikîdeki damgasıdır.

3-Pentatonism nerede varsa:

a)-Orada oturanlar Türk'türler;

b)-Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır.

4-Pentatonismin ana yurdu Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır.

5-Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.

6-Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, anayurttan çok uzaklarda bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkânlarını bize verecektir."

Besteci, bu rapora bir harita ekleyerek pentatonizmin Orta Asya'dan diğer coğrafi bölgelere nasıl yayıldığını göstermiş ve "Türkiye Türk'ünün, duyuşlarını anlatmak" amacıyla o yıllarda, pentaton dizilerin kullanıldığını kanıtlayan birkaç türkünün analizini yaparak halk türkülerindeki pentaton yapıyı ortaya koymaya

çalışmıştır. Saygun, aynı yazısında alaturka müziğin (doğu müziğinin) kökeninde, pentatonizmin olduğunu kanıtlamaya çalışmış ve kuramını şu sözlerle özetlemiştir: "*Halbuki kanaatıma göre alaturka denilen mûsikînin kökü de pentatoniktir. Yani alaturka mûsikî sistemi, pentatonismden çıkarılmış, ve kendi sahasında inkişaf ederek müstakil bir sistem haline gelmiştir. Böyle olunca, halk mûsikîsini alaturka musikî sistemine göre izah etmek değil, alaturka musikî kökünün halk musikî sistemi ile alâkasını göstermek daha doğru olur*."

Halk müziğinin pentatonik karakteri üzerine araştırma ve yayınları 1922 yılına dek gerilere giden M.R.Gazimihal'in de bu konu ile ilgili düşünceleri Saygun'un yaklaşımıyla koşutluk göstermektedir. Gazimihal, ilk araştırmalarının sonuçlarını Yeni Şafak Gazetesindeki (1922) makalelerinde yayınladıktan sonra Anadolu Türküleri (1928) adlı kitabında pentatonik çatılı Asya türkülerini ele almıştır. 1929 yılından sonra Saygun'la aynı doğrultudaki gözlemlerini Türk Halk Musikîlerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi (l936) adlı kitabında açıklar.

Anadolu'nun yüzlerce türküsü işte aşağı yukarı hep bu çatı üzerine kurulmuştur... "Si" ve "fa" notları mana itibariyle hep ses kaydırmaları, çarpmalar, işleme veya geçit notları halinde geçerler; bu notlar üstüne söz heceleri veya hiç değilse hecelerin kuvvetli (sic) aksanları ekseriya düşürülmez. Dizisi inicidir: la, sol, mi, re, do, la. Eski klâsik Türk mûsikîsinin erbabı bu ağızdaki havaları "Hüseynî" makamında saymakta sözleşmiş gibidirler. Böylece Hüseynînin bir nazariyatçı bestekâr tarafından en eski bir Türk ağızından üretildiği kanaati, dediğimiz pentatoniğin eskiliğine de başkaca delil oluyor.

Gazimihal ve Saygun'un 1930'lu yıllarda, araştırma ve çalışmalarını halk müziğinde pentatonizm üzerine odaklamaları, dönemin politik, ideolojik ve siyasi ortamına bağlanmış ve ulusallaşma çabasının bir sonucu olarak dünya dillerinin Türk dilinden doğmuş olabileceği görüşünü benimseyen Güneş-Dil Teorisinin, müzik kültürü üzerindeki sonucu olarak nitelendirilmiştir.

"*1930'lar Türkiye'sinde, kültür işlerine yön verenlerin başlıca uğraşlarından biri, o yıllarda ortaya sürülen tarih anlayışı doğrultusunda "Osmanlılık"ı*

"Türklük"ten ayırma çabalarında kendini göstermiştir.... Bu tavrın mûsikîdeki ifadesi ise, "geleneksel sanat musikisi" ile Türk halk musikisini, kökenleri farklı da olsa, Türk musiki kültürünün iki ayrı zenginliği olarak değerlendirmek yerine, onları birbirinden koparmak, birbirine yabancılaştırmakta. ....halk musikisinin pentatonik diziye dayandığı tezi bir kez kabul edildi mi, pentatonik olmayan beş yüzyıllık klasik Türk musikisi geleneği bir çırpıda ulusal kültürün dışına itilmiş, saf dışı bırakılmış olacaktır."

Pentatonizmi Türk'ün musikisindeki damgası olarak kabul eden Saygun'un yaklaşımını, "Türk Tarih Tezi, Göç yolları Haritası ve Güneş-Dil Teorisi çerçevesinde" şekillenen resmî görüşün mûsikîdeki uyarlanış biçimi olarak nitelendiren Bülent Aksoy, pentatonizm üzerine geliştirilen bu kurama Bela Bartok'un kuşku ile yaklaştığına dikkat çeker:

"*Şimdi bu sorunlardan biriyle karşı karşıya gelmiş bulunuyoruz. Bu Türk üslubu ne ölçüde yaygındır? Hangi Türk ırkınca yahut hangi ırklarca biliniyor. Sonra Çin pentatonizmi ile eski Türk pentatonizmi arasındaki ilişki nedir? İkincisi birincisinden mi çıkmıştır, yoksa Çin musikisi birkaç bin yıl Türk mûsikîsinden mi etkilenmiştir?...pentatonizm ancak ezgi yapıları arasındaki benzerliklerle birlikte görülüyorsa iki mûsikî arasında bir bağ kurmak bakımından önem taşır. Bütün bu sorunları çözecek durumda olmaktan hâlâ çok uzağız?*"

Saygun'un pentatonizm ile ilgili düşüncelerinin zamanla farklı bir boyut kazandığını yazılarından anlıyoruz. Bu konu ile ilgili değişimin en erken tarihli kanıtlarından biri 1966 tarihli "Musiki Temel Bilgisi (IV)" adlı ders kitabıdır. Besteci, pentatonizmin tanımına ve değişik coğrafi bölgelerdeki yayılışına ilişkin açıklamalar yaptığı bu kitapta daha önceki yıllarda savunduğu görüşlerine yer vermemiştir.

"*Pentaton musiki, bir sekizli içinde belli beş ses kullanan bir mûsikî sistemidir...Pentaton musikinin en eski örnekleri eski Yunan'da mevcuttur. Çin'de de çok eski zamanlardan beri böyle bir mûsikî sistemi kullanılmaktadır. Anadolu'da da gene çok eski zamanlardan beri mevcut olduğu, hattâ Anadolu'daki bazı pentaton*

mûsikî çeşitlerinin sonradan eski Yunan mûsikîsine alındığı anlaşılmaktadır. Keza Asya Türklerinin, Japonların, batıda Keltlerin, İskoçyalıların mûsikîleri bu temele dayandığı gibi, Afrika'da zenciler arasında, Amerika kuzeyinde Eskimo'lar arasında da, ilh…..bu türlü musikilere rastlanmaktadır....Eski çağlara ait yazılı musiki belgeleri bulunmadığı için pentaton musikinin türlü memleketlerde nasıl meydana geldiği hakkında bir takım faraziyelerden başka bir şey söylenemez."

Nitekim 1986 yılına gelindiğinde Saygun, Türk Halk Mûsikisinde Pentatonism (1936) adlı araştırmasının başına bir Önsöz yazarak bazı açıklamalarda bulunma gereksinimi duyar.

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

Görüldüğü üzere bu risale iyi niyetle hazırlanmış, fakat yazarının konuya tam egemen olmadığı çağlarda kaleme alınmıştır. Besteci, o yıllarda araştırma ve belgeleme olanaklarının yetersizliğine de dikkat çekmiş ve kendisini yanılgıya götüren nedenlerle ilgili 1987'de, şu açıklamayı yapmıştır: "*Elimde bir cihaz yoktu, işe amatörce koyulduk (...) bu sebepten bazı hatalara da düşmüş oldum. (...) Hata dediğim de şu: Pentatoniği ben bir tip olarak aldım, ama Asya'da da pentatonik tipler var. Türklerin asıl yurdu olan bütün bu Orta Asya havzasında pentatonik tipler var. Anadolu ve hatta başka yerlerde de var: İrlanda, İskoçya vs. (...) İşte hatam, tecrübesizliğim pentatoniyi bir tek tip olarak düşünmem ve nerede pentatonizm bulunuyorsa Türkler de orada herhalde var, ya da tesir etmişlerdir dedim*."

Besteci, "Ezginin Doğuşu" adlı makalesinde pentatonizm düşüncesine çok farklı bir açıdan yaklaşır ve müziğin temelinde pentatonizmin varlığını iddia eden bakış açısına katılmadığını açıklar. "*Uzun süredir, 'Musikinin Başlangıcı' ile 'Pentatonizm'i eşdeğer kavramlar gibi görmek âdeti yerleşti.*"

Saygun, pentatonizmi müziğin temeli olarak kabul eden bakış açısını "bir olguyu denetlemek isteyen kuramcılar tarafından tasarlanmış deneyler" olarak

nitelendirir ve "araştırmacıları yoldan saptırmaktan başka bir işe yaramayacağını" savunur. Saygun, "Ezginin çıkış noktasını" sözün vurgusunda aramanın daha gerçekçi bir yaklaşım olacağı görüşündedir. "Mûsikînin ve doğuşunun izlerini arayabileceğimiz en eski insan etkinliğinin sesin dalgalanması, sözün vurgusu" olduğunu kabul eden bakış açısını benimsemiştir. Saygun'a göre "*sözün vurgusu gerçekten, tüm insan dillerinde ortak olarak rastlanan tek yasadır*."

Besteci bu görüşünü Bektaşî'lerin sofra Gülbeng'inden verdiği bir örnekle somutlaştırmıştır: "konuşma dilinde sözcüklerin ve tümcelerin anlamını ortaya çıkaran söz vurgusu, okumalarda, özellikle toplu okumalarda çok daha belirgin bir değer kazanır." Besteci, bu konudaki deneyimlerini oratoryonun 3. Bölümünde yer alan ve zikir töreni'nin betimlendiği "No. 12" nin vecd durumunu sergileyen pasajlarında dışlaştırmıştır."

Saygun'un o dönemdeki düşünceleri doğrultusunda pentatonizmi Türk halk müziğinin geleneksel Türk müziğinin özündeki yapı olarak değerlendirmesinin yanında, eski Yunan ve kilise müziğinin de pentatonizm üstüne temellendirildiğine olan inancı bestecinin pentatonizme verdiği müziksel önemi gösterir. Bu müziksel önem, bestecinin sanatsal yaratısına, estetik görüşlerine de yansıdığı için, pentatonizm yüzeysel olarak bakıldığında birbirlerinden çok farklı görünen müzik öğelerinin ardındaki tek ortak nokta, ana müziksel kaynak olarak durmaktadır. Geçişkenlik sözüyle anlatılmak istenen pentatonizm ile kilise ve makam dizileri arasındaki etkileşimdir. Bu açıklamadan, yukarıdaki öğelerin yalnızca ve yalnızca pentatonizm dışındaki müziksel öğelerin de birbiriyle etkileşim içinde oldukları göz önünde bulundurulmalıdır. Ancak, en büyük, en etkin etkileşim hep pentatonizm üstünden olmuştur.

Saygun'un bilhassa orta ve geç dönem eserlerinin bir özelliği de bölümlerarası tematik ve motifsel bağlar yoluyla bir parça içerisinde mantıksal bütünlük içermesidir. *Cyclique* prensip olarak tanımlanabilecek olan bu uygulamayı Franck ilk olarak Beethoven'in bazı eserlerinde fark edip kendisi de kullanarak bir akım haline dönüştürmüş, Franck hayranı d'Indy de bundan yoğun bir şekilde etkilenmiştir.[12]

[12] Norman DEMUTH, **Vincent d'Indy Champion of Classicism**, s.32.

Hatta etkileşim o derecedir ki, d'Indy bu uygulamayı öğrencilerine aşılamasa bile onları cyclique ve anticyclique olarak iki gruba ayırmış ve bu durum çoğu zaman bölünmelere ve gruplararası tartışmalara neden olmuştur.[13]

1.4. Saygun ve Halk Müziği Üzerine

Ülkesinin halk müziği Saygun'un bestecilik hayatında her zaman ön planda yer alan bir unsur olmuştur. Çokseslileştirilmiş türkülerin dışında, bu dönemin oda müziği ve solo piyano eserleri de fazlasıyla halk müziği karakteristiği sergilemektedir. Bestecinin Paris'ten dönüşünün hemen ardından bu konuda kaleme aldığı Kompozitörün çalışmasına dair başlıklı yazısı onun bestecilik ilk görüşlerini yansıtmasından dolayı büyük önem taşımaktadır. Saygun bu yazısında şöyle demektedir:

"*Yalnız, kompozitör, türküyü tamamen duymuş, onu doğuran muhidi tanımış, o muhitin insanları gibi düşünmüş, acı ve neşelerine iştirak etmiş olmalıdır. İşte bilhassa bu noktada ısrar ediyorum ki, bir kompozitörün milli mûsikînin ilk basamaklarına basabilmesi için, muhitini tamamen tetkik etmiş, anlamış kendinde duymuş, hülasa kendini kavramış olması lazımdır.... Sonra, Türk mûsikîsi birkaç ritimde, bir iki makamdan ibaret değildir demek lazım. Kendimize daima dıştan bakıyoruz. Ritm makam gibi satıhlardan içe nüfuz edelim*."[14]

Saygun burada her ne kadar "içe nüfuz edelim" diyor ve Yunus Emre'ye bu felsefeyle ulaşıyor ise de, o dönemdeki enstrümantal eserlerinin genellikle bu anlayıştan uzak olduğu görülmektedir. Bunun başta gelen sebebi; kullanılan halk müziği materyalinin daha çok ham bir şekilde eserlerinde yer almasıdır. Nitekim bestecinin Karadeniz Bölgesi'ne yaptığı gezinin etkilerini Viyolonsel Piyano Sonatı'nın üçüncü bölümünde görmekteyiz.[15]

---

[13] DEMUTH, a.g.e., ss.34, 35.
[14] Ahmed Adnan, Kompozitörün Çalışmasına Dair, **Mûsikî Muallim Mecmuası**, Nisan 1934, s.3.
[15] Aracı, s.102.

2. ANTİK UYGARLIKTAN BERİ KULLANILMIŞ OLAN MAKAMLAR

Saygun'un genel bir karakteristiği, Türk makamlarına dayalı olarak, ancak Avrupa kilise modlarından da etkilenerek, modal bir anlayışa göre kaleme alınmış olmasıdır. Kendisi modal müzik konusunda hem makaleler yayımlamış, hem de 1966 ve 1974 senelerinde iki sempozyum düzenlemiştir. Saygun'un bu derece ilgisini çeken modal müzik konusunda da, ona Schola Cantorum'da aşılandığı görülmektedir. Hıristiyan dini müziğine önem verilen Schola Cantorum'da eski kilise modları da detaylı bir şekilde incelenmekteydi. Hatta d'Indy'nin metodunda Gregoryen ezgilerinin analizleri bulunduğu görülmektedir. Ancak daha da önemlisi Saygun burada Amedée Gastué (1873-1943)'den Gregoryen ezgileri konusunda ders almıştır. Gastué, kilise modları üzerine değerli çalışmaları olan, Papa X. Pius tarafından Vatikan arşivlerindeki müzik eserlerinin kataloglanması ile görevlendirilmiş bir müzisyendir. Kendisi aynı zamanda Gregoryen ezgisinin eski Yunan kökenli yerine Doğu kökenli olduğunu savunan ilk müzikologlardandır ve eserlerinde de modal müziği serbestçe kullanmıştır.[16]

Mod, Antik uygarlıktan beri kullanılmış olan makamlar. Mod bilgisi veya modal müzik konusu, bütün müzikçiler ve müzikseverler için önemlidir. Modal müzik, yüzyıllar boyunca Avrupa müziğini de etkisi altına almış ve sonra azalan bir ölçüde (400 yıl daha) bestecileri etkilemiştir. Modlar, günümüzde yeniden çağdaş besteciler tarafından kullanılmaktadır.

Modların uzun süre yerini korumasının ve etkisinin nedeni şöyle açıklanabilir: M.Ö. 400 yıl öncesinden başlayarak ve bunun devamı olarak, Hıristiyan kilise müzikleri sistematik biçimde modlara bağlı kalmıştır. Avrupa'daki halk şarkılarının çoğunluğu modaldir.

Rönesans dönemi armonisi modal müziğe dayanıyordu. aha sonraki armonili müzikler de modlardan etkilenmişti. Palestrina, Byrd, hatta Bach ve Haendel bu etkiyi hissettikleri kadar, aynı zamanda belirsizleştirmişlerdir.

---

[16] David HILEY, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Cilt: 7, s.182.

Beethoven'n son kuartetlerinden biri olan "Lydian" moduna göre yazılmış adagiosunda (La minör, op.132)'deki gibi, modlar bazen canlanmıştır.

XX. yüzyılda modlar yeniden melodik kaynak olarak kullanılmıştır. Modların sistemleştirildiği ilkçağda, notalar, günümüzdeki piyanonun beyaz tuşlarının simgeledikleri seslerdi. Siyah tuşlar daha sonraki eklemeleri gösterirken, beyaz tuşlar Pythagoras ve çağdaşı olan düşünür ve bilim adamlarının bulduğu makamlardan oluşuyordu.

Antik Ege uygarlığının modları, yerleşim bölgelerine göre isimler almışlardır: İonian, Dorian, Phrigian, Lydian, Myxolydian, Aeolian, Locrian gibi. Tüm diziler, birinci sesinden sekizinci sesine kadar oluşurlar. Örneğin, İonian, do'dan do'yadır vb.

II. yüzyılda Yunanlıların kullandığı bu yedi mod, daha sonra Hıristiyan kilisesinin müzik anlayışına temel olmuştur. Milano piskoposu St. Ambrose, kilise müziğini düzenleme işini üzerine aldığında, dört moda göre bir sistem kurdu. Papa onun dört moduna dört tane daha ekledi ve bu sekiz moda yeniden dört tane daha eklenerek 12 mod oluşturuldu.

Modlar, batı müziğindeki perdelere veya tonlara benzetilemez. Bir modu ötekinden ayıran farklılık, Do majör ile Re minör arasındaki gibi değil, Do majör - Do minör veya Re minör - Re majör ilişkisi gibidir.

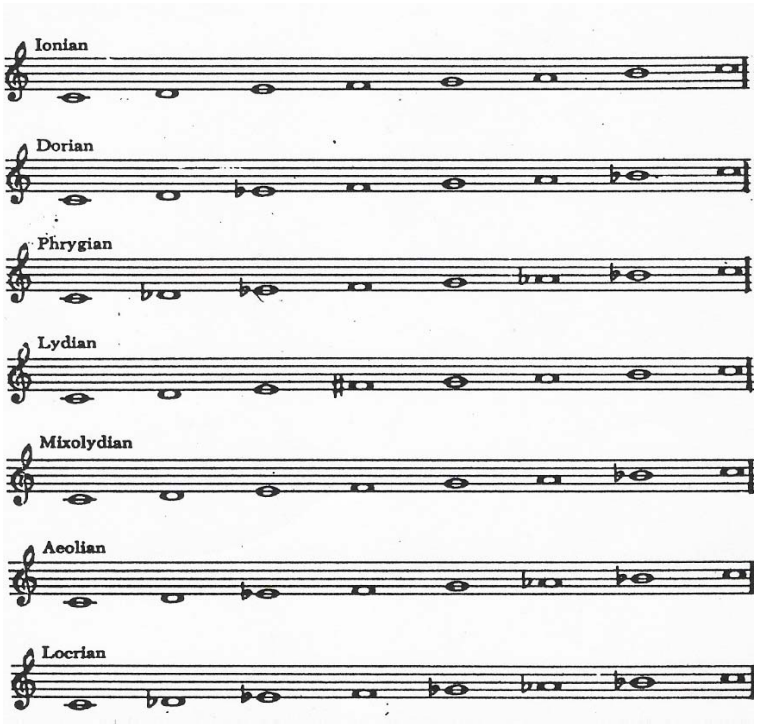
2.1. Modal Melodik Kaynaklar

Çağdaş müzikçiler, modal sisteme dayanan ilk çağlara ait eski müzik hakkında geniş araştırmalar yapmışlardır. Bestecileri ilgilendiren, modların tarihsel kullanımları değil, bağlayıcı durumda olan majör-minör şartlanmasına karşı ne denli etkili olduklarıdır. Üç yüzyıldır besteciler tarafından ihmal edilmiş olan modal gamlar, melodik kaynakların basit ve mantıklı gelişimlerini ele vermektedir.

Tarihsel verileri bir kenara bırakacak olursak, modal gamlar her bir mod için beş tam ve iki yarım aralıkların değişik örneklerine ilişkin yedi ses kapsamaktadır.

Bütün bu modlar birbirini izleyen notalarla başlayan piyanonun beyaz tuşlarında yedi sesli gamlar çalınarak ortaya çıkar. Majör ve doğal minör gamlar, Ionian ve Aeolian modlar gibi modal sistemin bir parçasını oluşturur. Diğer modlar, iki gam derecesi olan Locrian dışında bir gam derece değiştirilerek, bunlardan biri veya diğerine benzer. Majör veya minörden farklı olan notalar sapma yönünü gösteren oklarla ayrıca belirtilmiştir.

Modlardaki tam ve yarım aralıkların düzeni, majör ve minörde olduğu gibi her hususta natüreldir ve modun bir melodi için materyal kaynağı olarak kullanılması da aynı şekilde geçerlidir. Modlar değiştirilmiş majör ve minör gamlar olarak düşünülmelidir. Bununla birlikte, majör ve minörden oluşan müzikle dolmuş kulaklar, bunları majör ve minörle oluşan örneklerinden değişimlerine göre anlayabilir. Modlarla ilgili olarak yapılacak çalışmalarda bu özelliği gözönünde bulundurmak ve bilinçli olarak kullanmak yararlıdır. Aşağıda 7 mod, sırasıyla gösterilmiştir.[17]



[17] Ahmet SAY, **Müzik Ansiklopedisi**, 3. Cilt, Ankara, 1985, s.827-832.

3. ÇAĞDAŞLARI HAKKINDA KISA BİLGİ

Sonatın yazıldığı 1936 senesine baktığımızda, ne Türkiye'de ne de Avrupa'da eşzamanlı olarak yazılmış başka bir viyolonsel piyano sonatına rastlamamaktayız.

Saygun Paris'e gittiği yıllarda Schola Cantorum'da Fransız, Alman bestecilerinin yapıtlarını incelemiş, bu stillerde çeşitli ödevler yapmıştır. Sonatın II. bölümünde Debussy etkisinde arpejler görülmekle birlikte tam olarak etkisinde kaldığı söylenemez. Kaldı ki Debussy, Saygun'dan büyüktür ve bu nedenle konumuzu kapsamamaktadır.

Tarih olarak yalnızca D. Şostakoviç'in 1934 senesinde yazdığı op.40 Re minör viyolonsel piyano sonatına bakabilmekteyiz. Şostakoviç'in Türkiye'yi ziyareti, Türkiye hakkındaki görüşleri bilinmektedir.

Rusya 1937 senesinin Ocak ayında iyi niyet gösterisi olarak aralarında D. Şostakoviç'in de bulunduğu bir grup müzisyen yollamıştır. Şostakoviç anılarında şöyle der; "*Türkiye'nin mûsikî hayatı embriyonik safhada (...) Çalmak için delegasyonun notaya ihtiyacı oldu –zannedersem Beethoven'in bir eseri idi- ancak Ankara'da hiçbir yerde bulunamadı*."[18]

Bu ziyaret esnasında, Saygun ve Şostakoviç'in tanışıp tanışmadıklarını bilemiyoruz, ancak iki besteci arasında ilginç bir benzerlik mevcuttur.

Saygun'un birinci piyano konçertosunun ana motifi Hüzzam dörtlüsünden oluşan inici dizi üzerine oluşturulmuştur. Böylece sadece bir eserin bölümleri arasında değil, eserler arasında da tematik bir bütünlüğe ulaşılmıştır. Dolayısıyla yoğunlukla Saygun'un eserlerinde görülen bu motife "Saygun motifi" adını vermek yanlış olmaz. İlginç olan bir nokta da, bu motifin Şostakoviç'in kendi isminin harfleri olan DSCH'in çevresinde oluşturduğu motife benzerlik göstermesidir.[19]

---

[18] Dimitri ŞOSTAKOVİÇ, **Testimany**, s.113.
[19] ARACI, s.158.

4. OP.12 VİYOLONSEL - PİYANO SONATI'NA DÜŞÜNSEL BAKIŞ

4.1. I. Bölüm

Kararlı ve enerjik bir şekilde başlayan 1.Bölüm'de, Saygun'un o yıllarda üzerinde önemle durduğu pentatonik etkiler göze çarpar. Kromatizm, kilise modları, makamsal dokunuşlarla örülüdür. Viyolonselin ilk notaları "si-la-si" diye başlar. Bu aralıklar diğer bölümlerin başlangıç notalarına da etki edecek ve bölümler arası tematik bağlantıyı sağlayacaktır. Bölüm adeta, sonsuzluktan gelip, sonsuzluğa karışırcasına diatonik akorlarla son bulur.

4.2. II. Bölüm

Havada asılı kalır gibi etkiyle sona eren I. Bölüm'den sonra dingin ve mistik bir şekilde viyolonselin mi-re-mi notaları duyulur. I.Bölüm'den farklıdır ama ayrı düşüncede değildir. Her iki bölüm arasındaki tematik bağlantıyı rahatça görebiliriz. Pentatonik, makamsal ve kromatik öğeler ön plandadır. Piyanonun arpejleri yer yer Debussy'i anımsatır. Kararlı bir fugato bölmesinin ardından sessizce, ruhundaki arayışla birlikte biter.

4.3. III. Bölüm

Viyolonselin "fa diyez-mi-fa diyez" notalarıyla canlı ve aksak bir Karadeniz Havası başlar. Coşkulu ve ritmiktir. Pentatonik ve yöresel ezgiler kullanılmıştır. Baştaki enerjik ve hızlı tema yer yer hüzünlü ve ağır bir biçimde gelse de genişlemeye imkân vermeden hemen coşkulu haline geri döner. Saygun'un eserlerinde hep bir tonal merkez mevcudiyeti –modal ve aşırı kromatik olmasına karşın- bulunmaktadır. Bölümler bu tonal merkez etrafında dengelenmişse de, eser diatonik akorla sona erer.

5. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDAKİ PENTATONİK ETKİLERİN NOTA ÜZERİNDE GÖSTERİLMESİ

5.1. I. Bölüm'deki Pentatonik Etkiler

Üç çeşit pentatonik dizi vardır:

1) Hemiton pentaton: İçinde 2 adet yarım perde aralığı bulunan dizi.

2) Anhemiton pentaton: İçinde hiç yarım perde aralığı bulunmayan dizi.

3) Kumoi dizisi: İçinde 1 adet yarım perde aralığı bulunan dizi

Aşağıda Hemiton pentaton dizisinden örnekler verilmiştir (Ör: 5.1):

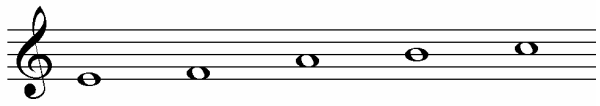
Ör: 5.1





1., 2. ve 3. ölçülerdeki viyolonsel ve piyano partisindeki sesleri yanyana dizdiğimizde (Ör: 5.2);

Ör: 5.2

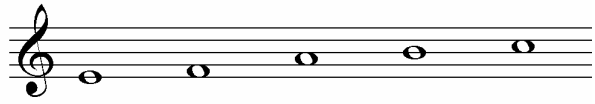


sesleri ortaya çıkıyor.

Ör: 5.3



Ör: 5.4



Ör: 5.5

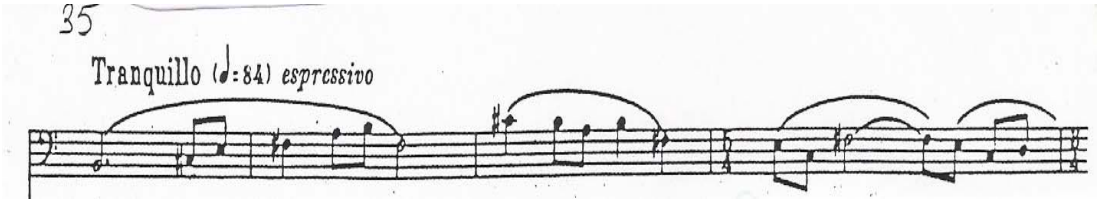


Ör: 5.6



Aşağıda “Anhemiton dizisi”nden örnekler verilmiştir (Ör: 5.7):

Ör: 5.7:



Ör: 5.8:

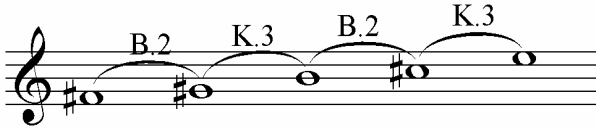


B.2: Büyük ikili; K.3: Küçük üçlü

Ör: 5.9:

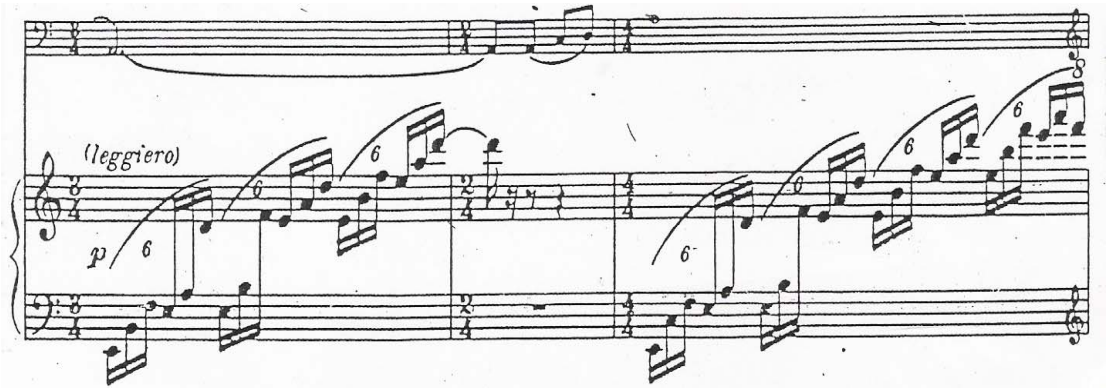


Ör: 5.10:

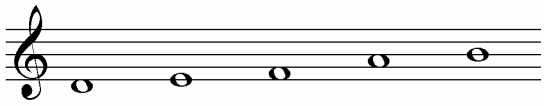


Aşağıda “Kumoi dizisi”nden örnekler verilmiştir (Ör: 5.11):

Ör: 5.11:



Ör: 5.12:



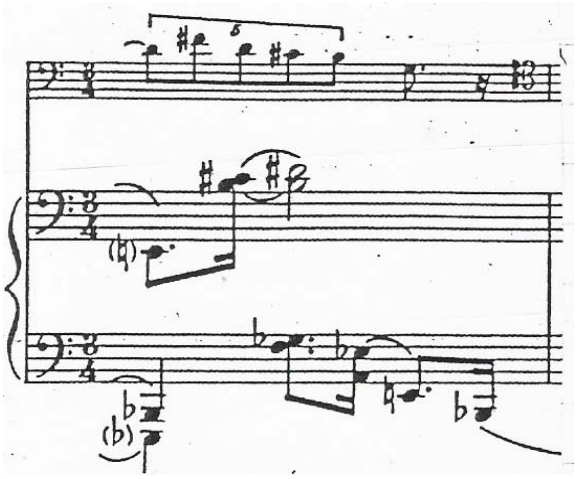
Ör: 5.13:



Ör: 5.14



Ör: 5.15:



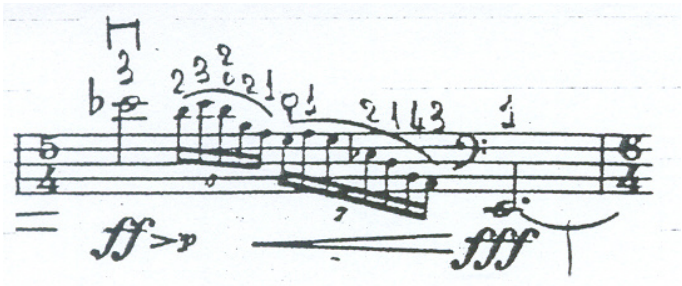
Ör: 5.16:



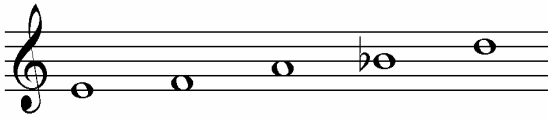
5.2. II. Bölüm'deki Pentatonik Etkiler

Aşağıda "Hemiton pentaton dizisi"nden örnekler verilmiştir (Ör: 5.17)

Ör: 5.17:



Ör: 5.18:

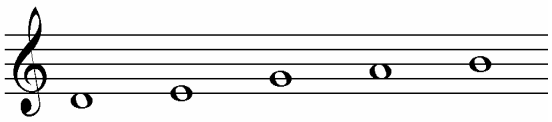


Bölümün ilk 12 ölçüsünde görülen tema, “Anhemiton pentaton” bir dizidir. Piyano partisinde 5’li akorları görmekteyiz. Aşağıda “Anhemiton pentaton dizisi”nden örnekler verilmektedir (Ör: 5.19):

Ör: 5.19:

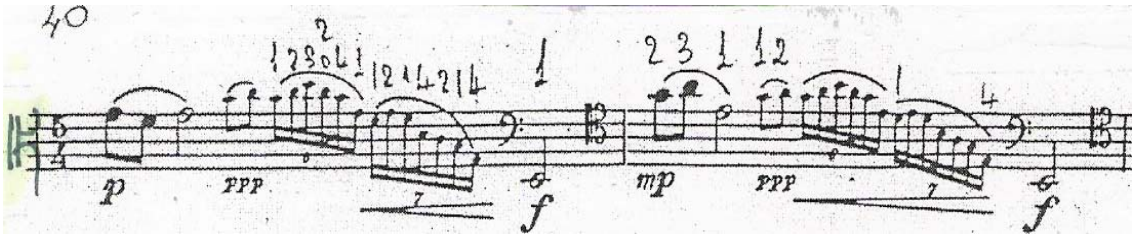


Ör: 5.20:

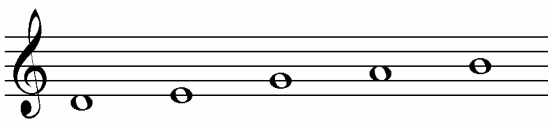


40. ve 41. ölçülerde viyolonsel partisinde “Anhemiton pentaton dizisi” görmekteyiz (Ör: 5.21)

Ör: 5.21:



Ör: 5.22:

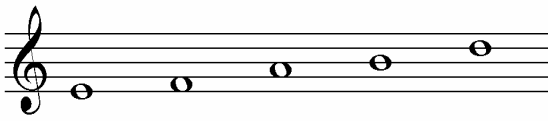


II. Bölüm'ün 15. ölçüsünde yazılı olan piyanonun arpejlerinde yine "Kumoi dizisi" görülmektedir. Aşağıda "Kumoi dizisi"nden örnekler verilmiştir (Ör: 5.23):

Ör: 5.23:



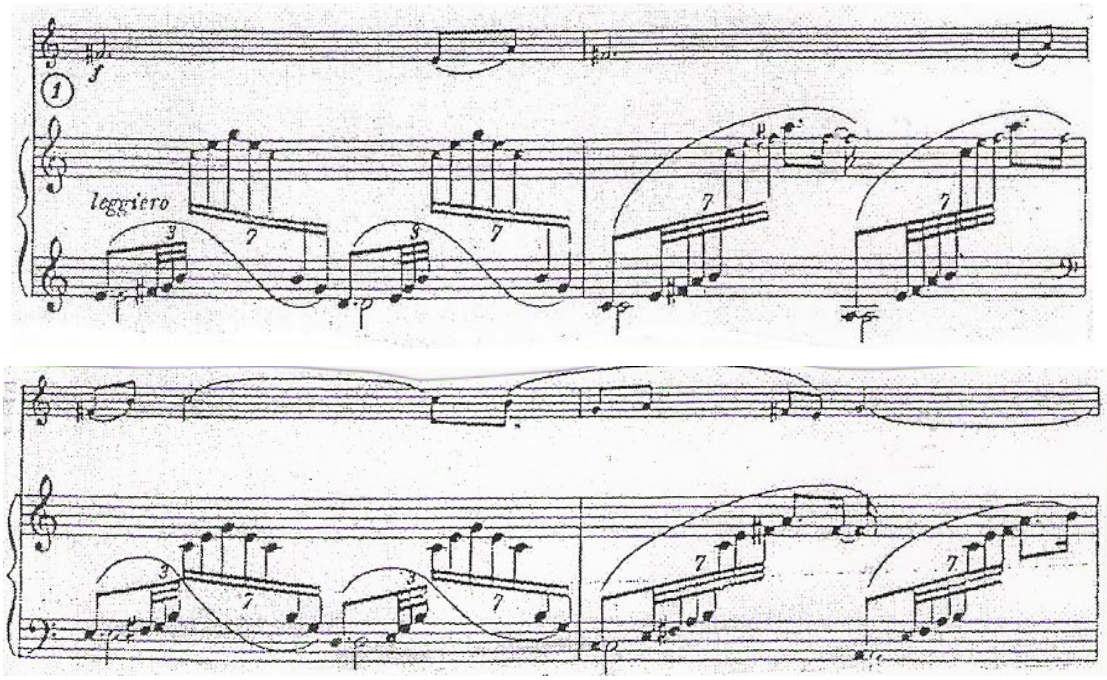
Ör: 5.24:



23. ölçüde başlayan pentatonik çıkış, 24-25-26-27. ölçülerde piyanonun pentatonik arpejleriyle sürer (Ör: 5.25).

Ör: 5.25:





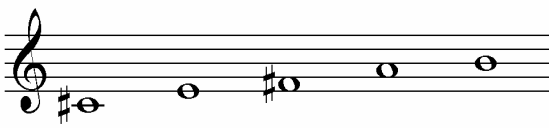
5.3. III. Bölüm'deki Pentatonik Etkiler

Aşağıdaki "Anhemiton pentaton dizi"lere örnek yazılar verilecektir (Ör: 5.26 ve Ör: 5.27):

Ör: 5.26:



Ör: 5.27

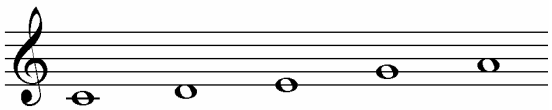


43 ve 51. ölçüleri kapsayan örnek (Ör: 5.28):

Ör: 5.28:



Ör: 5.29:

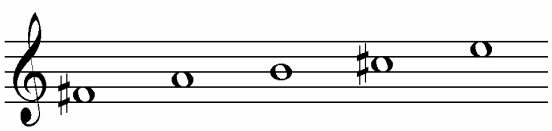


163. – 171. ölçüler arası (Ör: 5.30):

Ör: 5.30:



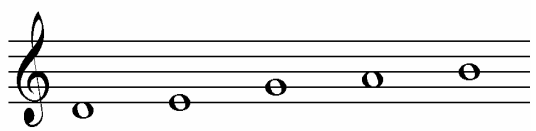
Ör: 5.31:



Ör: 5.32:



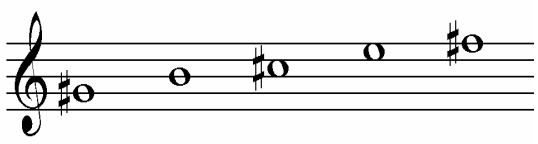
Ör: 5.33:



Ör: 5.34:



Ör: 5.35:



6. TAM BEŞLİ ARALIĞI'NIN PENTATON KESİTE BAĞLANMASI HUSUSU

Pentaton dizilerin tam dörtlü ve tam beşli aralığı barındırmaları dolayısıyla, bu aralıklar boş bir şekilde tınlatıldığında, önceki (her türlü) tonal ya da modal kesiti, pentaton bir kesite bağlamak için bir tür köprü görevi görebilmektedirler. Aşağıdaki verilecek uygulamalar, buna örnektir (Ör: 6.1):

6.1. I. Bölüm

Ör: 6.1:



6.2. III. Bölüm

Ör: 6.2:



Ör: 6.1'de gösterilen örnekte, piyanonun sol elinde gelen 5'liler akor biçiminde değil, yatay biçimde olduğu göze çarpar.

7. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDAKİ MODAL ETKİLERİN NOTA ÜZERİNDE AÇIKLANMASI

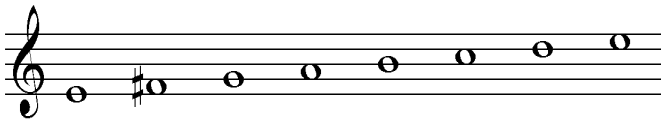
7.1. I. Bölüm'deki Modal Etkiler

Piyano partisini oluşturan sesleri yanyana koyduğumuzda "Aeolian dizisi"nin sesleri çıkmaktadır. Aşağıda "Aeolian dizisi"ne örnek verilmiştir (Ör: 7.1):

Ör: 7.1



Ör: 7.2:

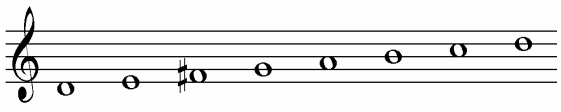


Piyano ve viyolonsel partisini oluşturan sesleri yan yana dizdiğimizde "Mixolydian dizisi" ortaya çıkmaktadır. Aşağıda "Mixolydian dizisi"ne örnek verilmiştir (Ör: 7.3):

Ör: 7.3:



Ör: 7.4:



127., 128., 129. ve 130. ölçüler yine "Aeolian dizisi"ni oluşturmaktadır (Ör: 7.5).

Ör: 7.5

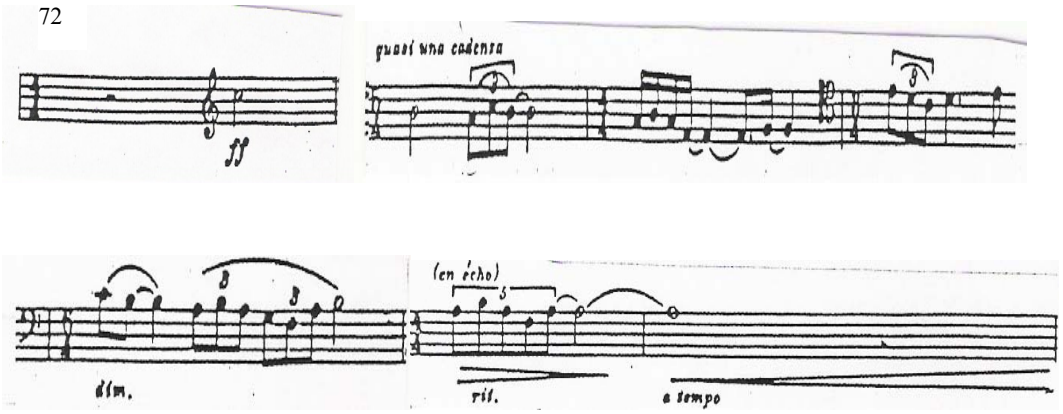


Ör: 7.6:

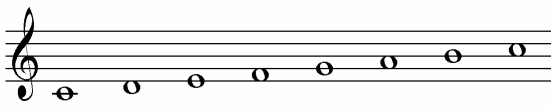


93. ölçüde başlayan viyolonselin solo sunumunun sesleri “İonian dizisi”ni oluşturmaktadır. Aşağıda “İonian dizisi”ne örnek verilmektedir (Ör: 7.7):

Ör: 7.7:



Ör: 7.8:



86. ölçünün auftaktında başlayan piyanonun ezgisi yine bir "Anhemiton dizi"yi vermektedir. Ayrıca yine piyanonun sol elindeki inici gam "Lydian dizisi"nin kullanıldığını göstermektedir.

Aşağıdaki "Lydian dizisi"ne örnek verilmektedir (Ör: 7.9):

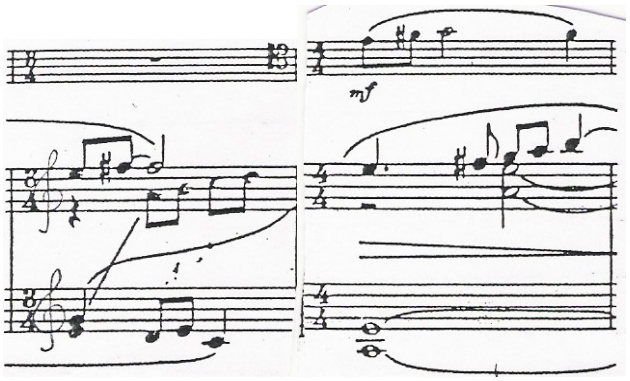
Ör: 7.9:



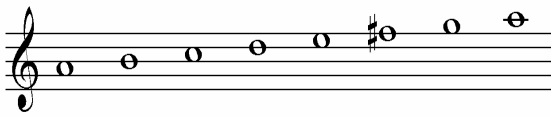
7.2. II. Bölüm'deki Modal Etkiler

36. ve 37. ölçülerde piyanonun sağ elinde "Dorian dizisi" kullanıldığını görüyoruz. Aşağıda "Dorian dizisi"ne örnek verilmektedir (Ör: 7.10):

Ör: 7.10:



Ör: 7.11:

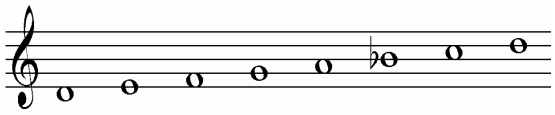


42. ölçüde viyolonsel ve piyano partisinin seslerin yanyana sıraladığımızda "Aeolian dizisi"nin oluştuğunu görüyoruz. Aşağıda "Aeolian dizisi"ne örnek verilmektedir (Ör: 7.12):

Ör: 7.12:



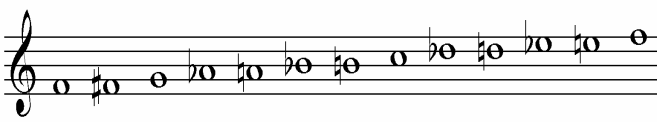
Ör: 7.13:



8. KROMATİK OLUŞUM

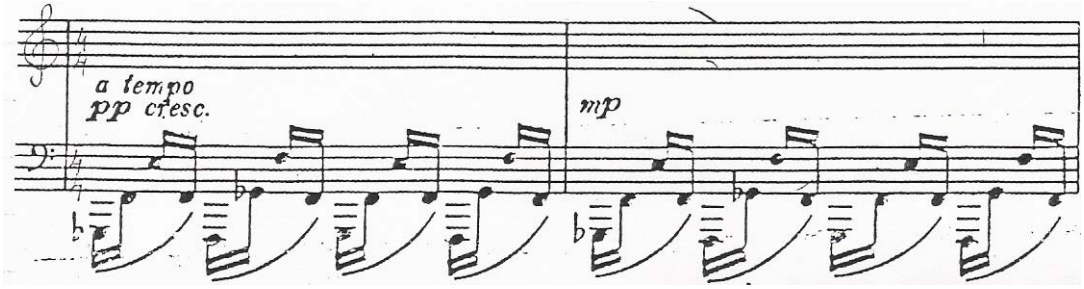
Kromatik aralık; ton gamının aynı derecesinde bulunan ve birbirinden yalnızca diyezli veya bemollü olmak açısından ayrılan iki komşu sesin oluşturduğu aralıktır. Biri bemolleştirilmiş veya diyezleştirilmiş olan aynı adlı iki nota arasındaki yarım kromatik tonun karşıtı "yarım diatonik ton"dur.

Ör: 8.1:



Saygun'un müziğinde kromatizmle sıkça karşılaşmaktayız. I. Bölüm'ün ilk girişi piyanonun kromatik hareketi ile örülüdür (Ör: 8.2):

Ör: 8.2:



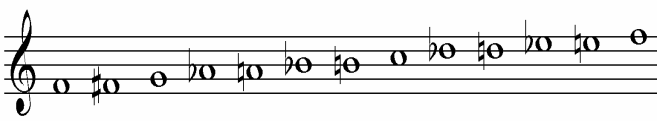
28. ölçü, piyano partisini incelediğimizde re bekar sesi hariç, aşağıdaki kromatik oluşumu farklı rejistrelerde kullanılmıştır (Ör: 8.3):

Ör: 8.3:



47. ölçünün 4. vuruşunda başlayan fugatoyu kromatik yazıyla işlediğini görüyoruz (Ör: 8.4):

Ör: 8.4:



56.ölçü piyano partisi kromatik hareketle yürüyor (Ör: 8.5)

Ör 8.5:



Saygun'un, bu 12 sesi fugato'nun yazıldığı 3 sayfa boyunca kullandığını görüyoruz (Ör: 8.6):

Ör: 8.6:



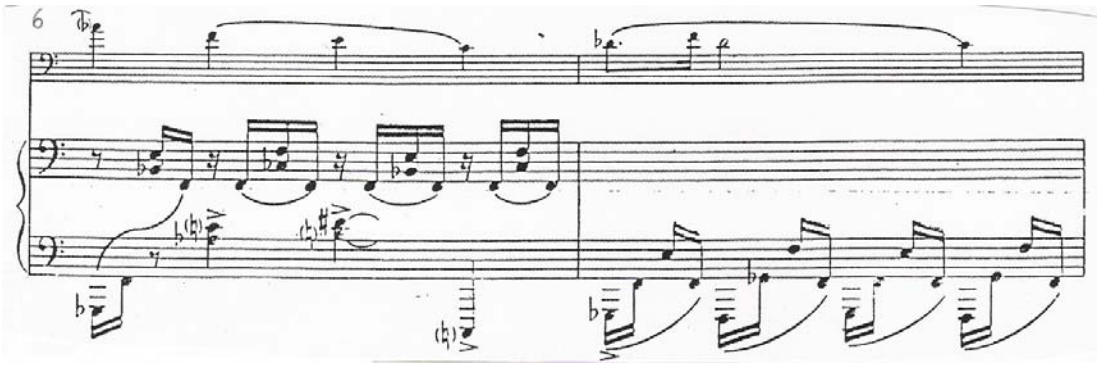

4
Allegro (♩= 182)
poco rit.
poco rit. e cresc.
poco allargando
molto rit.
poco allargando
molto rit.

9. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDAKİ MAKAMSAL ETKİLERİN NOTA ÜZERİNDE GÖSTERİLMESİ

9.1. I. Bölüm'deki Makamsal Etkiler

6. ölçüden 7. ölçüye geçerken viyolonsel partisinde "hicaz çeşnisi" duyulmaktadır.

Ör: 9.1:



Ör: 9.2



10., 11., 12. ve 13. ölçülerde, viyolonsel partisinde, "sabâ makamı" dizisinin III. derecesinde seyir hissi duyulmaktadır. Bu hazırlık aşağıdaki örnekte göreceğimiz gibi 21. ve 22. ölçülerde "bestenigâr" olarak çözülmektedir.

21. ve 22. ölçülerde “bestenigâr makamı” dizisi inici olarak görülüyor.

Ör: 9.3:



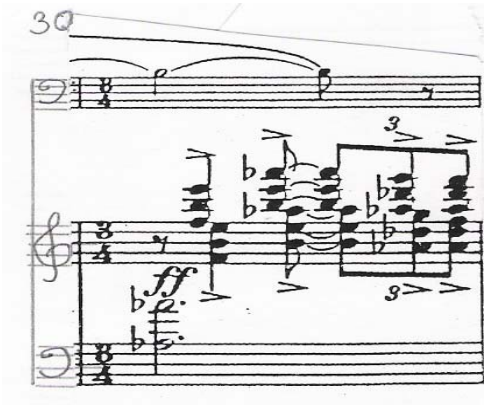
24. ve 25. ölçülerde aynı makam dizisinin sadece alt beşlisi duyurulmuştur. Bu beşli yalnız başına duyurulduğunda “segâh çeşnisi” hissiyatı verebilir.

Ör: 9.4:



30., 31. ve 32. ölçülerde piyanonun "sabâ makamı" dizisini seslendirdiğini görmekteyiz.

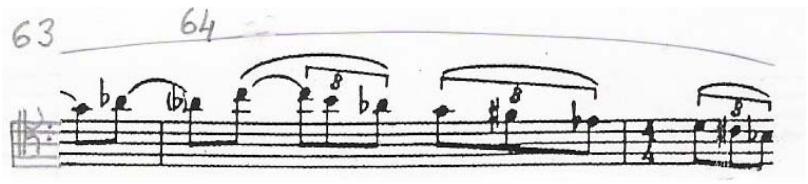
Ör: 9.5:





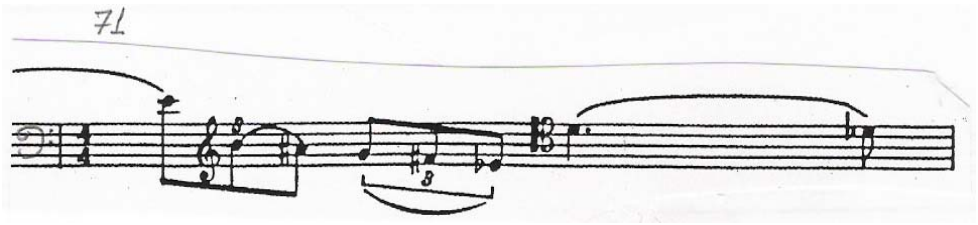
63. ölçünün sonundan itibaren viyolonsel, inici olarak "iki hicaz dörtlüsünü" ard arda seslendiriyor. Dizi olarak "hicaz" ya da "hicazkâr" makamlarına benzese de, makam dizisi kullanıldığını söylemek doğru olmaz. Arka arkaya "hicaz çeşnisi"nin duyurulduğunu söyleyebiliriz.

Ör: 9.6:



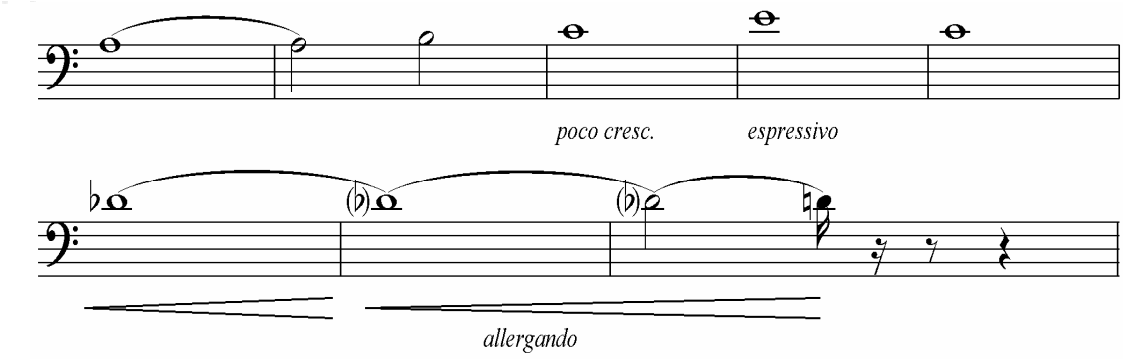
71. ölçü viyolonsel partisinde yine bir “hicaz çeşnisi” görmekteyiz.

Ör: 9.7:



142. ölçüden itibaren viyolonsel partisi, 8 ölçü “sabâ çeşnisi” andırmaktadır.

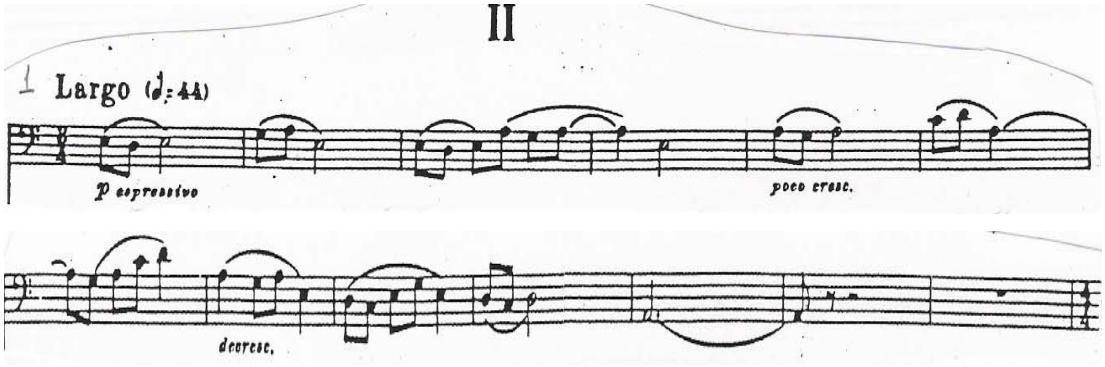
Ör: 9.8:



9.2. II. Bölüm'deki Makamsal Etkiler

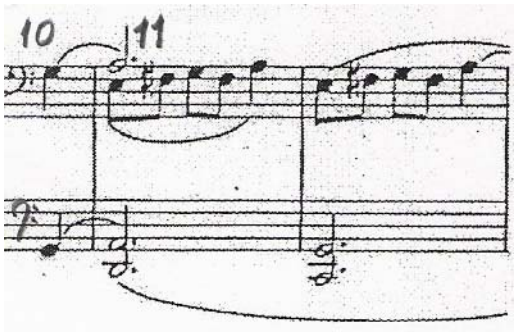
İlk 12 ölçünün, pentatonik yapı ayrı tutulduğu takdirde makamsal açıdan gizli bir "hüseyni makamı" karakteri izlenimini verdiğini söyleyebiliriz.

Ör: 9.9:



Pentatonizm'in kullanıldığı bu pasaja makamsal olarak bakarsak, piyanonun 11. ölçüde çaldığı (mi-fadiyez-sol-la) özellikleri fa diyez sesinin (yani VI. derece kullanıldığı anda) "hüseyni makamı" anlayışına yaklaştırdığını söyleyebiliriz.

Ör: 9.10:



9.3. III. Bölüm'deki Makamsal Etkiler

Bir halk türküsünü andıran ve (II. Bölüm'de de karşımıza çıkan) "hüseyni makamı" çevresinde dönen müzikal yapının, bölümün başından 59. ölçünün sonuna kadar devam ettiğini görmekteyiz.

Ör: 9.11:




17
ff
f
1
21
25
ff
p
30
ff
p
p



Aynı müzikal yapı 125. ölçüden 138. ölçünün sonuna kadar sürmektedir.

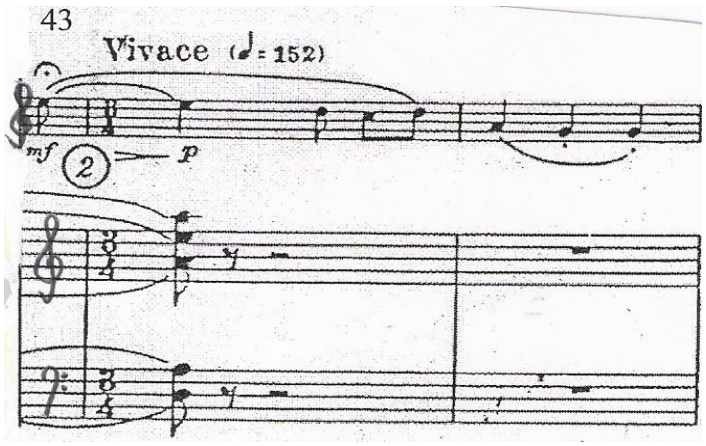
Ör: 9.12:





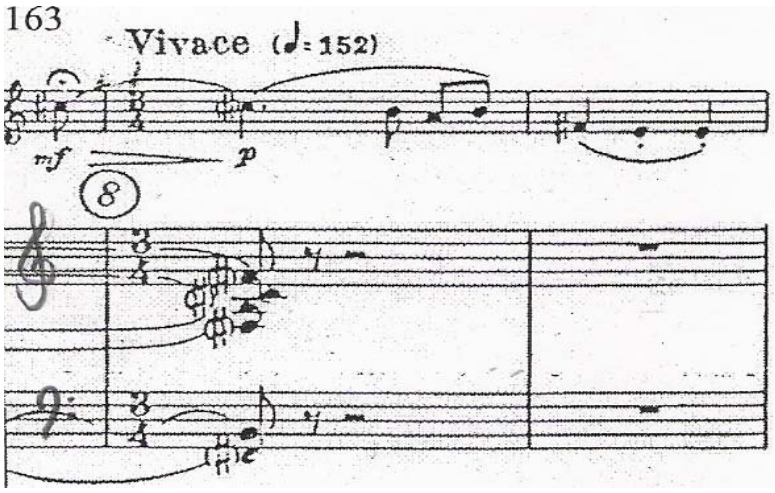
43. ve 163. ölçüde gelen "B" temalarına, beşli olarak bakıldığında, "buselik beşlisi" olarak görünse de temanın devamıyla, "hüseyni makamı" anlayışında olduğu anlaşılmaktadır.

Ör: 9.13:





Ör: 9.14:





Op. 12 Viyolonsel-Piyano Sonatı üzerinde yaptığımız makamsal analizde, bestecinin Türk Müziği'nin makamsal zenginliğinden yararlandığını ancak kendi sözlerinde de belirttiği gibi; ("*Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları 17., 18. yy'lardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçıverirdi. Madem makam benim için sadece bir renk, bir araç öyleyse ben onu batının tampere oniki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano elimin altına gelir*.") makam dizilerini oluşturan dörtlü veya beşlilerden yararlandığını söyleyebiliriz.

Türk müziğinde kullanılan makamların ayrı dizilere sahip olmalarıyla birlikte, aynı dizilere de sahip oldukları bilinmektedir. Bu sebeple, bazı pasajlarda ve ölçülerde karşımıza çıkan makam dizileri tüm esaslarıyla kullanılmadığından, makamın varlığından söz edilemez. Aynı veya ayrı dizilere sahip bu makamların kendi karakterlerini belli edebilmeleri, ancak birbirlerinden farklı seyir hareketleri ile mümkündür.

Sonuç olarak op.12 Viyolonsel-Piyano Sonatı'nın, Türk Müziği'nde kullanılan makam dizilerini tüm esaslarıyla göstermemekle birlikte, bu makam dizilerini oluşturan "dörtlü" ve "beşli"lerden (çeşnilerden) bazılarını barındırdığını söyleyebiliriz.

10. PARMAK NUMARALARININ YAZILMASINDA VE TEL SEÇİMİNDE DİKKAT EDİLEN HUSUSLAR

10.1. I. Bölüm'de Parmak Numaralarının Konması ve Tel Seçimi

Bu esere parmak numaraları ve yaylar yazılırken; mistik, otantik ve ezgisel anlatımın önemi göz önünde bulundurulmuştur.

Karanlık ve adeta sözün ortasındaymış gibi bir girişle başlayan ilk ölçüler; parlaklık, açıklık ve keskinlik ifadesini verebilmesi için; 1. telde yazılmıştır (Ör:10.1):

Ör: 10.1:



5. ölçünün sonundaki la bemol notası viyolonselin 4,5. pozisyonu dediğimiz bir yerdir, ki bunun da mutlaka bir ara notayla bulunması entonasyon açısından sağlıklı ve temiz bir netice verecektir. Bu "ara nota", viyolonselin 4. pozisyonun başlangıçı olan 1. parmağın yarım ton kaydırılarak, yani mi, fa notasına getirilerek, 4.parmağın la bemol'e gelinmesini sağlar. (Ör: 10.2 ve Ör: 10.3).

Ör: 10.2



Ör: 10.3



4.ölçü; Saygun'un tüm eserlerinde kullandığı eksik 5'li aralığı, insan ruhunun karanlığını anlatır. Bu nedenle bu ölçülere duate yazılırken viyolonselin koyu, karanlık etkisi yaratan kalın tellere doğru geçiş düşüncesi esas alınmıştır. 5. ölçü do, mi, re (Ör: 10.4).

Ör: 10.4:



15.ölçüdeki altılama, eserin en baştaki düşüncelerle benzerlik gösterdiğinden yine 1.tele geri dönülmüştür (si - fa aralığı) (Ör: 10.5):

Ör: 10.5:



33.ölçü re bemol notasının vibrato ve ses kalitesi açısından 1. parmakla alınması yerinde bir tutum olacaktır. 1. parmak anatomik olarak hem daha kuvvetli bir parmaktır hem de parmağın tele değerek vibrato yapmamızı sağlayan yastıkçık bölümü daha geniştir (Ör: 10.6)

Ör: 10.6:



fa diyez ve do diyez notalarının üzerine besteci tarafından espressivo (ifade ile) notu düşülmüş. Bu nedenle fa diyez do diyez hafif bir glisando ile almak daha etkili bir ifadeye neden olacaktır (Ör: 10.7).

Ör: 10.7:



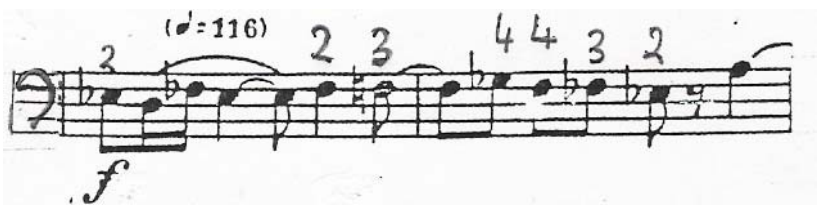
34.ölçüde başlayan pentatonik ezgi 41.ölçüde basit bir halk ezgisine bağlanıyor. 2,5 ölçü süren bu ezginin basitliğini, saflığını ve yalınlığını nasıl verilebileceğini düşündüğümüzde; viyolonselistlerin sıkça kullandığı, pus parmağı (başparmakla çalınır) devreye giriyor. Sol notasına pus yerine başka bir parmak yerleştirmek ise asgari ölçüde de yapılsa glisandoya yol açacağından ve duyulan glisandonun da, halk ezgisinin saflığını bozacağından pus tercih edilmelidir (Ör: 10.8)

Ör: 10.8:



Animato bölümünün, piyano ve viyolonselin ritmik yazıyla örülü olması nedeniyle, çalımda bazı birliktelik sorunlarına yol açabildiğini görüyoruz. Bu yüzden bu bölüme duate konulurken; yorumdan ziyade, birliktelik sorunlarını aşmaya yönelik bir tavır içinde olunmalıdır. İcracı yorumu yine düşünmelidir, ancak pozisyonlar bir matematikçi inceliğiyle formüle edilmiş ve kesin doğruluk, netlik sağlanmış olmalıdır. Bu bağlamda, 56. ölçüde yine eserin en başındaki gibi, duyulabilirlik ve ritmik netlik duygusu önem taşımaktadır. Bu yüzden viyolonselin 2. teli yerine 3. teli seçilmiştir. 3. telde başlanması, bizi zorunlu açık re notasından kurtardığı için ritmik ifade daha güç kazanır (Ör: 10.9).

Ör: 10.9:



61.ölçü; (re bemol do) 62. ölçüde la bemol, sol notaları geleceğinden, re bemol notasının hazırlık teşkil etmesi için 2. telde ve 4. parmakla alınması en uygunudur.

Ör: 10.10:



62. ölçü sol notasının dördüncü parmakla ve la bemol notasının birinci parmakla alınması viyolonselistlerin sıkça başvurduğu bir kullanımdır. Geri kaçmış 5. pozisyon dediğimiz la bemol'ün parmakla alınma hadisesi. Az sonra gelecek do notası için bir açıklık ve güven sağlamaktadır. Ve yine dönerken aynı parmakların kullanılması el hafızası bakımından ayrı bir rahatlık da getirecektir (Ör: 10.11)

Ör: 10.11:



64. ölçünün ikinci yarısından itibaren başlayan bölmede, dikkat edilen hususlar; seçilen parmak pozisyonlarının birbirine çok yakın olması, glisandodan kaçınılması çünkü; glisando piyanonun son derece ritmik giden ve ritmik esneme payının adeta hiç olmadığı bir düzende glisando ritmik unsuru bozacağından önemle kaçınılmalıdır. Ki, zaten animato bölümü, sert karakterli bir yapıya sahiptir ve ifadeli bir anlatımdan çok, ritmik anlatımı yönü öndedir. Aksanların tam zamanında yapılabilmesi için yine yalın pozisyonların tercihi önemlidir (Ör: 10.12).

Ör: 10.12



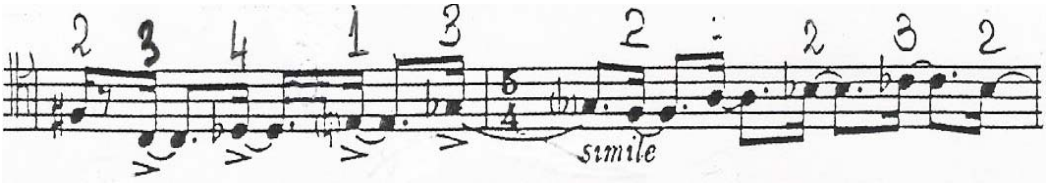
71. ve 72. ölçülerde ifade de gevşeklik istenmektedir. Bu yüzden (71. ölçü) do sol notaları birinci ve dördüncü parmaklarla alınmıştır, hafif bir glisando ile ardından hemen yine yanaşık pozisyona, 2.telde la bemol'e dönülmüştür (Ör: 10.13).

Ör: 10.13:



73. başlayan viyolonsel-piyano ritmik birliktelik zorluğundan, yine birbirine yakın pozisyonlar seçilmiştir. Pozisyonların yakınlığı aksanların da yapılmasını kolaylaştırmaktadır (Ör: 10.14).

Ör: 10.14:



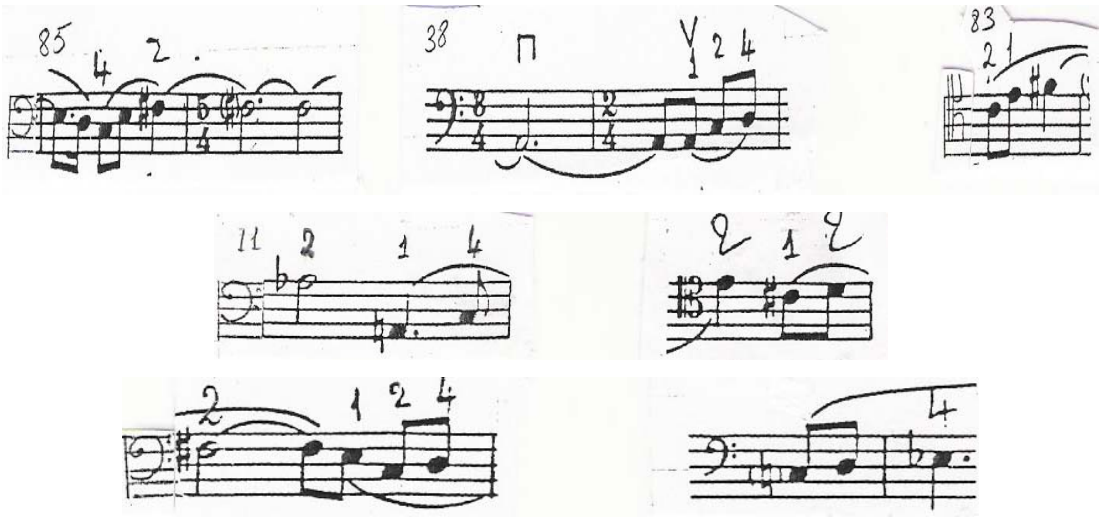
78. ölçüde doruğa ulaşılmıştır ve yine cantilen'ler geri dönmüştür. Bu nedenle viyolonselin, şarkıyı en güzel veren la telinde duateler konmuş ve gereği hissedildiği yerlerde glisando'ya imkân veren parmaklar yazılmıştır (Ör: 10.15).

Ör: 10.15:



85.ölçünün son fa diyez notası özellikle sol telinde alınmıştır. Bunun nedeni aşağıda gösterilen örneklerde de aynı telde alınmıştır. İfade bütünlüğünü bozmamak için. İkinci bir neden ise; viyolonselin 2. teli ara ve yumuşak tonlar çıkarır. 3. teli ise keskin ve kararlılık gereken yerlerde tercih edilir. Bölümün bu noktası kararlı bir tutum sergilediğinden 3. tel tercih edilmiştir (Ör: 10.16):

Ör: 10.16:



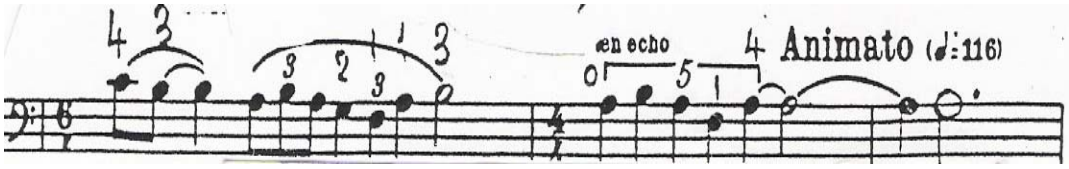
95. ölçü mi-re-do üçlemesi kendi içinde ifade esnekliğine izin vermediğinden bir çırpıda çalınabilmesi için, dört, iki ve birinci parmak numaraları konmuştur (Ör: 10.17):

Ör: 10.17:



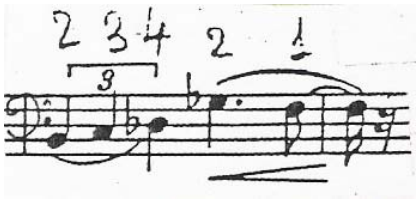
97. ölçü 96. ölçünün bir tekrarı besteci tarafından (en echo) ifadesi yazıldığı ve cevap niteliği taşıdığından, 1. pozisyonda ve eflöre ifadeyi kuvvetlendirmesi için, la telinin açık olarak kullanılması tercih edilmiştir. Ancak son la sesi, yeniden eserin ana fikrine bağlanacağından ikinci telde ve 99. ölçüdeki si notasına 1'le rahatça, geçebilmek için dördüncü parmakla alınmıştır (Ör: 10.18).

Ör: 10.18:



111. ölçü keskinlik, kararlı bir ifade ve netlik için tümüyle sol telinde alınmıştır. Son bitiriş notaları ise sol bemol-fa en kuvvetli ikinci ve birinci parmaklarla alınmıştır.

Ör: 10.19:



120. ölçü tranquillo'da ve 34. ölçü tranquillo'da yazılan pentatonik yapıyı, aralıkları dolayısıyla aynı telde almak mümkün olmamaktadır. Tel değişiminden kaynaklanan renk farklılığını en aza indirmek için dördüncü parmakla sol diyez alınır ve el açmak suretiyle si notasına geçilir. Böylece dizi bölünmeden sol telinde devam eder (Ör: 10.20).

Ör: 10.20:



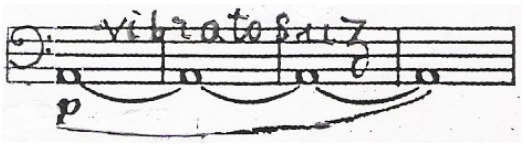
136. ölçü yine keskinlik, kararlılık ve netlik için tümüyle sol telinde ve vibratoya iyi cevap veren ikinci parmakla alınmıştır (Ör: 10.21)

Ör: 10.21:



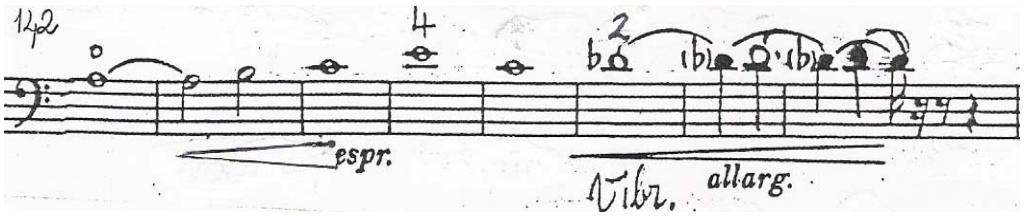
138-141. arasındaki ölçüleri duyurmak için 3. telde alınmıştır. 4. telde 3. tele göre daha az keskinlik içerdiğinden, la notası sonlara doğru vibratosuz düz bir sese ulaşır. 142. ölçüde aynı efekt sürdürülmek amacıyla la notası açık tel alınmıştır (Ör: 10.22).

Ör: 10.22:



143'ün ikinci yarısından itibaren crescendoyu hissettirebilmek için tüm notalar 1. telde alınmıştır ve en son re bemol sesi, vibratoya iyi yanıt veren ikinci parmakla çalınmalıdır (Ör: 10.23):

Ör: 10.23:



10.2. II. Bölüm'de Parmak Numaralarının Konması ve Tel Seçimi

Dinsel bir havada yazılmış olan II. Bölüm'de sadeliği, mistik havayı yakalamak için glisandolardan kaçınmak gerekir. Her ne kadar pozisyon araları açık olsa da, sol el ve yay tekniği birleştirilerek glisando yapılmadan çalınmalıdır (Ör: 10.24):

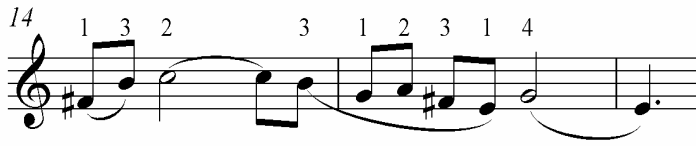
Ör: 10.24:



26. ölçüde gelen (fa diyez-si-do) (si-sol-la) notalarına iki şekilde de parmak yazılabilir.

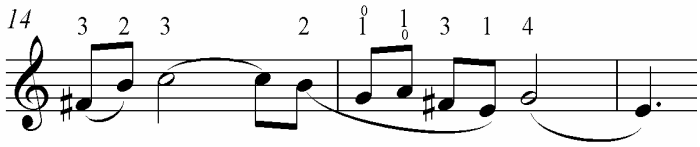
a) Normal büyüklükteki eller için;

Ör: 10.25:



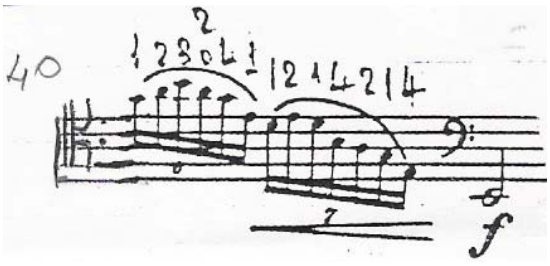
b) Daha ufak eller için;

Ör: 10.26:



Pasaj sonlara doğru hız kazandığı için, kesinlikle yakın pozisyonlar seçilmelidir (Ör: 10.27):

Ör. 10.27:



78. ölçüdeki si bemol notası mutlaka 1. telde alınmalıdır. 2. tel piyanonun forte akorları karşısında kaybolur (Ör: 10.28).

Ör: 10.28:



91. ve 92. ölçülerdeki mi-re-mi notaları, enstrümanın 3. teli izin veriyorsa, (ki genelde kurt sesi dediğimiz bir tınlama çıkar o pozisyonda) alınabilir. İkinci-birinci-ikinci parmak gibi gibi. Olamıyorsa, yine başlangıçta olduğu gibi 2. telden alınarak bölüm bitirilir (Ör: 10.29 ve Ör: 10.30):

Ör: 10.29



Ör: 10.30

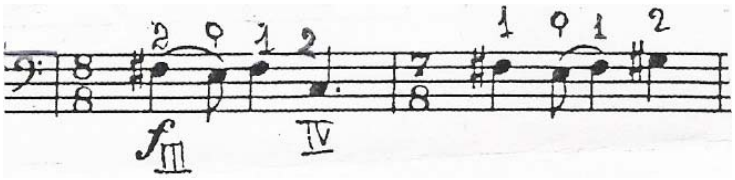


10.3. III. Bölüm'de Parmak Numaralarının Konması ve Tel Seçimi

Hızlı ve aksak tempoda giden III. bölümde, aksanların duyurulması, kalın tellere gelen melodilerin keskin bir ifadeyle çalınması, gelen 2. melodinin yumuşak bir anlatımla çalınmasına yardımcı olacak duateler konulmuştur.

7. ölçüde gelen (fa diyez-mi-fa-do) notaları, özellikle 3. tele yazılmıştır. Bunun sebebi daha önceki bölümlerde de açıklandığı gibi, sol telinin re teline göre daha keskin bir tınıya sahip olması, hızlı tempo içinde gelen aksanları daha etkili biçimde duyurabilme isteğidir (Ör: 10.31):

Ör: 10.31:



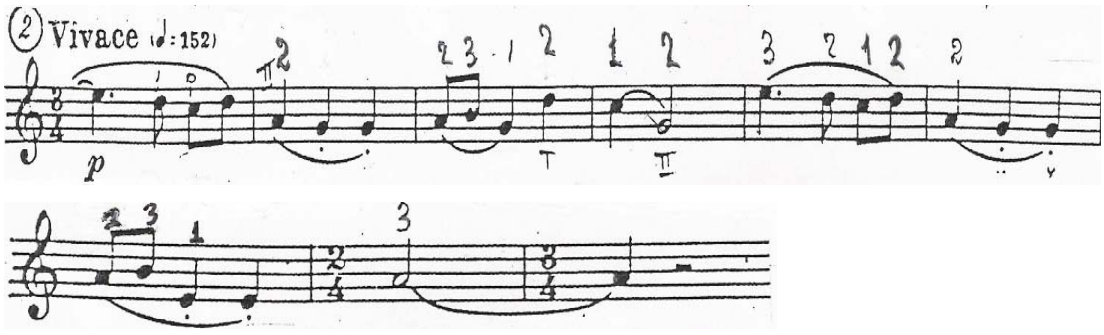
Aynı şekilde, 26. ölçüde gelen (fa diyez-mi-re-do-si) do si notaları da 3. tele değil, 4. tele aktarılmıştır. Bunun da sebebi; 4. telin 3. tele göre daha keskin bir tınıya sahip olmasıdır. Bir başka husus da 26, 27, 28. ölçüler piyano ve viyolonselde ünison yazılmasıdır. 4. tel, piyanonun alt rejistirine (aralık) daha iyi karşılık veren bir teldir (Ör: 10.32):

Ör: 10.32:



43. ve 163. ölçülerde gelen 2. tema, içli, derinden gelen bir halk ezgisi gibidir ve yumuşaklığı verebilmek için zaman zaman 2. telden yararlanılmıştır (Ör: 10.33 ve 10.34):

Ör: 10.33:



Ör: 10.34



68. ölçü piyanonun auftakt'ında gelen temada "duduk" etkisi verilmek istenmiştir. Bu etkiyi koparmadan devam ettirebilmek için yine keskin ve koyu bir tele yani 3. tele yazılmıştır (Ör: 10.35).

Ör: 10.35:



Eserin en son ölçüsü do fa diyez notaları, keskinlik ve duyulma düşüncesi ile 3. ve 4. tellere alınmıştır (Ör: 10.36):

Ör: 10.36:



11. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NDA YAY YAZIMINDA DİKKAT EDİLEN HUSUSLAR

11.1. I. Bölüm'de Yay Yazımında Dikkat Edilen Hususlar

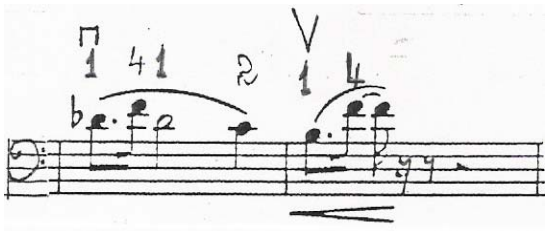
2. ölçüde başlayan viyolonsel partisi, forte nüansta geldiği için çekerek ve (Π) dipte başlamalıdır (Ör: 11.1).

Ör: 11.1:



8. ölçüdeki bir vuruş içinde yapılması gereken ani ve hızlı crescendo için, bir ölçü içinde uca gelinerek yay hazırlanır ve hızlı bir şekilde itilir, basınç arttırılarak crescendo yapılması sağlanır (Ör: 11.2):

Ör: 11.2:



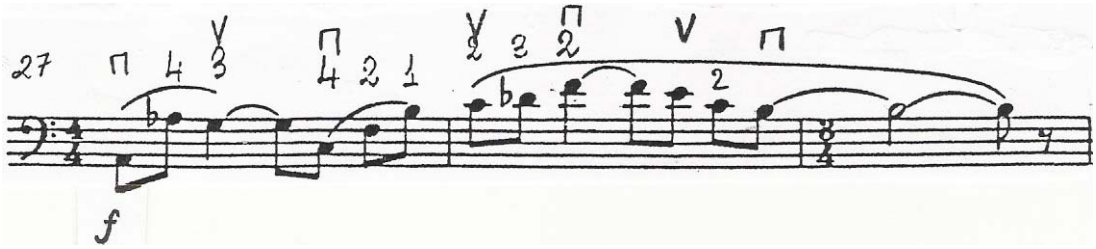
12. ölçünün son iki vuruşunda decrescendo yazılıdır. Teorik olarak decrescendonun (Π) çekerek yapılması daha uygunsa da, burada bir sonraki ölçüde gelecek olan ani "*ff* subito" için hazırlanmaya vakit olmadığından decrescendo'nun iterek (V) yapılması zaruridir (Ör: 11.3):

Ör: 11.3:



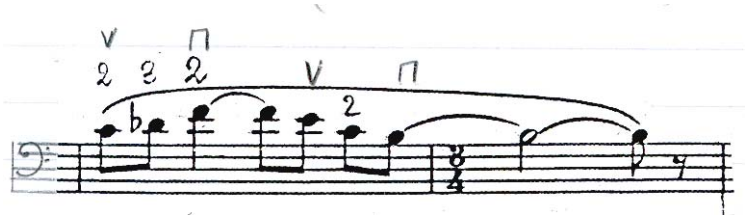
27. ölçü forte ve çekerek başlar. 28.ölçüdeki tırmanışın üst noktası fa notası, forte ve çekerek alınacağından, daha önceki do-fa-si çıkışının yine çekerek ve ölçü başındaki do-re bemol notalarının, yayda yer kazanılması için iterek (V) alınması doğru bir düşünce olacaktır (Ör: 11.4):

Ör: 11.4:



28. ölçünün son sekizlik notası si'nin, crescendosuz forte ve düz bir biçimde yerini piyanoya bırakması çok önemlidir. Bu sebeple fa notası, (Π) çekerek çalınmalı ve si'ye hazırlık ve denge için daha önce gelen mi notası (V) iterek alınmalıdır (Ör: 11.5)

Ör: 11.5:



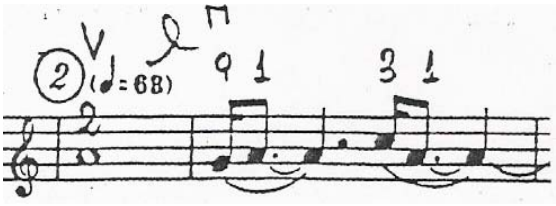
34. ölçü piyano ve (V) iterek başlamalı, ardından gelen (do diyez-mi-fa diyez) bölünmeden tek bir yayda çalınmalıdır. Buradaki amaç; sonatın çeşitli yerlerine dağılmış olan pentatonik dizileri bölünmeden, bütünlük içerisinde ifade edilmesini sağlamaktır. Bununla ilgili belirgin iki örnek aşağıda sıralanmıştır (Ör: 11.6):

Ör: 11.6:



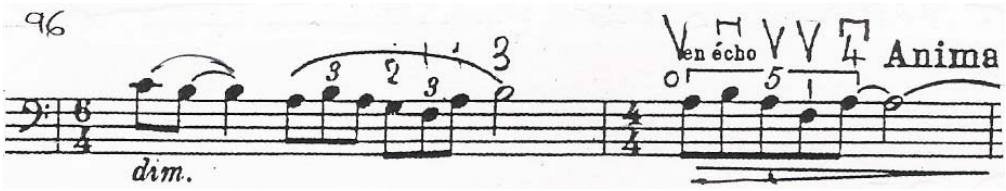
41. ölçü yeni bir temanın başlangıcıdır. İçli, yumuşak ve sessizdir. Bu sebeple piyano nüansta ve (V) iterek başlamalı, sonraki ölçü çekerek vurgulanmalıdır (Ör: 11.7).

Ör: 11.7:



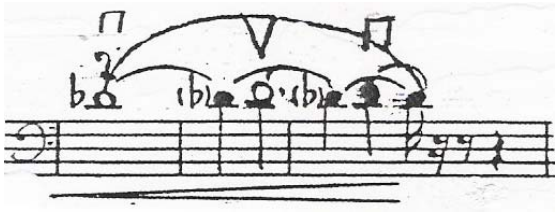
96. ölçü 3. ve 4. vuruştaki 3'lemeler bağlı yazılmıştır. 97. ölçüde 5'leme ise 96. ölçüye cevap niteliği taşıdığından ayrı ve "sur la toushe" (tuş üzerine) çalınmalıdır (Ör: 11.8).

Ör: 11.8:



147., 148. ve 149. ölçüler edition'da bağlı yazılmıştır. Ancak, crescendo'yu piyano ile birlikte yapabilmemiz için, gerekli yerlerde arşeyi değiştirerek çalmak kaçınılmazdır (Ör: 11.9).

Ör: 11.9:



11.2. II. Bölüm'de Yay Yazımında Dikkat Edilen Hususlar

Pentatonik (re-mi-sol-la-do) dizisiyle başlayan II. bölüm, piyano ve espressivo ifadeyle başlar. Bunların tümü düşünüldüğünde (V) iterek başlamak ve (mi-re-mi) (sol-la-mi), pentaton diziyi oluşturan sesleri bölmeden bağlı çalmak önem taşır. Tıpkı I. Bölüm'ün Ör:11.6 ve Ör:11.7 örneklerinde olduğu gibi (Ör: 11.10).

Ör: 11.10:



19. ölçüde başlayan pentatonik yapı başlangıcını yayla bölmemek, anlatımı güçlendiren bir yapı ortaya koyacaktır (Ör: 11.11).

Ör: 11.11:



Her ne kadar decrescendo sözcüğü 33. ölçünün başına yazılmış olsa da, Saygun'un elyazmasına baktığımızda hiçbir nüans belirtmediğini görüyoruz. Viyolonselin 33. ölçüde yumuşak bir nüansla giren piyanoya olan hazırlığı, 32.

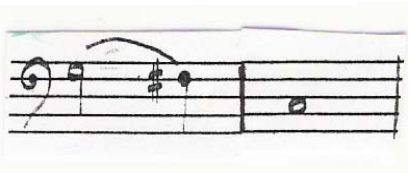
ölçünün 2. vuruşunda forte (∏) çekerek başlar ve sönerek devam eder. 33. ölçüde her iki enstrümanın nüansı piyanodur ve viyolonsel (V) iterek girer (Ör: 11.12, Ör: 11.13).

Ör: 11.12:



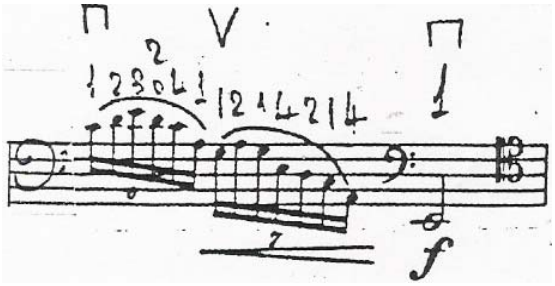
Ör: 11.13:

Saygun'un orijinal elyazması



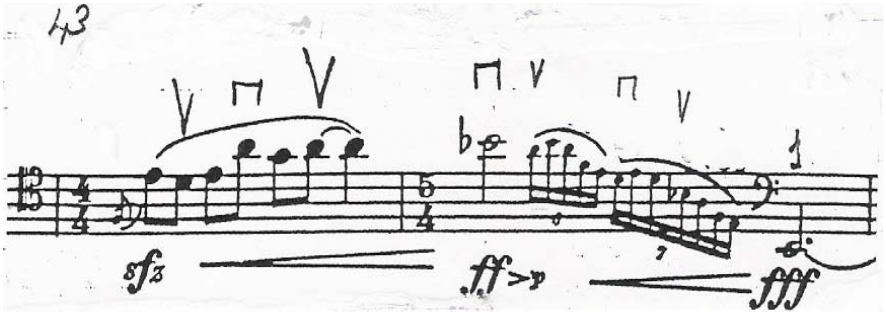
40. ve 41. ölçülerinin son notalarını yeterince forte nüansta çalabilmek için, çekerek (∏) alınır ve 7'leme kuvvetli bir crescendo'yla (V) iterek çalınır (Ör: 11.14).

Ör: 11.14:



Ancak 43. ölçü bu geleneği bozmaktadır. 42. ölçü, 43'e farklı bir biçimde bağlanır. 43. ölçü forte'dir ve (∏) çekerek alınmalıdır. Bu durumda 40 ve 41.ölçülerde (V) iterek alınan yedileme burada çekerek başlar. Dördüncü notasında (V) itilir ve yeniden kalın sese crescendoyla birlikte (∏) çekerek gelinir (Ör: 11.15)

Ör: 11.15:



47. ölçüde piyanodan başlayan fugato, 58. ölçünün son vuruşunda viyolonselin de girmesiyle gelişir. Piyano başlayan fugato, viyolonselin girişine kadar crescendo ile yükselir, viyolonselin sırası geldiğinde nüans forte'dir. (Π) Çekerek başlanması vurgu ve ses yüksekliği açısından daha iyi olur (Ör: 11.16).

Ör: 11.16:



85. ölçü. Bölüm bitmek üzeredir, atmosfer sakinlemiştir. Bu sebeple (V) iterek ve piyano girilmelidir (Ör: 11.17)

Ör: 11.17:



11.3. III. Bölüm'de Yay Yazımında Dikkat Edilen Hususlar

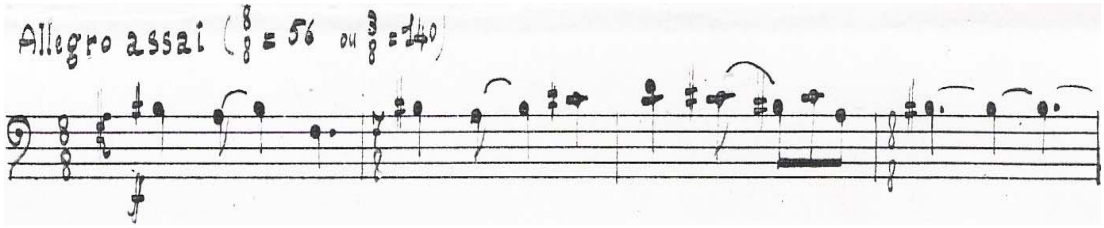
Viyolonselin solo girişiyle başlayan III. bölüm, aksak yapıda hızlı bir bölümdür. Bölümde ritmik karakter kadar melodik yapıda önemli olduğu için, çeşitli bağlar konulmuştur. Ancak partisyondaki bağlar ile bestecinin orijinal elyazmasındaki bağlar arasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu farklılığa neden sebepler bilinmemekle birlikte, yorumcular genellikle edition'daki bağları tercih etmektedirler (Ör: 11.18):

Ör: 11.18:



Ör: 11.19:

Saygun'un orijinal elyazması



19. ölçü ve devamı baştaki yapının aynısıdır. Bu kez bağlanışı piyanonun yazısıyla birlikte ele alındığında karakteri değişmiştir ve bağsız çalınmalıdır. Melodiden ziyade, percussion etkisi yoğunluk kazanmıştır (Ör: 11.20).

Ör: 11.20:



42. ölçünün son sekizliğinde gelen 2. tema " *mf* " den piyanoya kadar iner. Bu yüzden (Π) çekerek başlanmalıdır. Temanın yapısındaki zarafete uygun düşeceğinden, ölçü ölçü bağlama fikri üzerine gidilmelidir (Ör: 11.21).

Ör: 11.21:



60. ölçünün tamamı edition'da bağlanmış olsa da, mi notasını ayrı çalmak kalış duygusunu pekiştirecektir (Ör: 11.22).

Ör: 11.22:



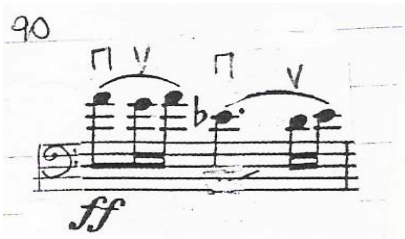
Piyanonun 69. ölçüsünün auftaktında başlayan ezgi 74. ölçüde viyolonsele geçer. Uzun soluklu bir tırmanış söz konusudur. Ölçü, ölçü bağlamak, yayda herhangi bir kopmaya sebebiyet vermediğinden etkiyi güçlendirecektir (Ör: 11.23).

Ör: 11.23:



90. ölçüde zirveye gelinmiştir. Hızlı tempoda küçük notaların tam netlikte duyurulabilmesi için yayı ayırma fikri daha uygundur. Aynı örnek 93. ölçüde de söz konusudur (Ör: 11.24 ve Ör:11.25):

Ör: 11.24



Ör: 11.25



112. ölçü tranquillo*'da orijinal elyazmasına baktığımızda, yorgun ve sakin ifadeye götüren bağlar görüyoruz. Yayın yoruma katkısı gözönüne alınıldığında, bestecinin orijinal bağlarının "tranquillo" sözcüğüne uygunluğu daha baskın durmaktadır (Ör: 11.26):

Ör: 11.26:

Saygun'un orijinal elyazması



Edition'da ise (Ör: 11.27);



* tranquillo: sakin

12. SONATIN TEKNİK ZORLUKLARININ İNCELENMESİ, BUNLARIN AŞILMASINA YÖNELİK ÇALIŞMA ŞEKİLLERİ VE EGZERSİZLERİ

12.1. I. Bölüm'deki Çalışma Şekilleri ve Egzersizleri

Eserin içerisindeki teknik zorluklardan biri de; zorunlu el açmayı gerektiren "duateler"dir. Bunları aşmak için Prof. Reşit Erzin'in 1989 yılında yazmış olduğu "extention" etüdü bu eseri çalışmaya başlamadan önce mutlaka çalınmalıdır. Aşağıda el açmaya ilişkin bazı örnekler karışık olarak verilmiştir (Ör: 12.1 – 12.6).

Ör: 12.1:



Ör: 12.2:



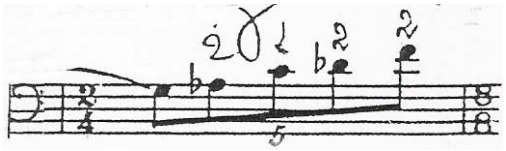
Ör: 12.3:



Ör: 12.4:



Ör: 12.5



Ör: 12.6



Ör: 12.7:



Aşağıda gösterilen pasajın zorluğu, fa ve si notalarıyla birlikte çabuk bir şekilde tiz rejistire çıkmasıdır. Bu zorluğu aşmak için aşağıda bazı çalışma şekilleri gösterilmiştir (Ör: 12.8 ve 12.9):

Ör: 12.8:



Ör: 12.9:



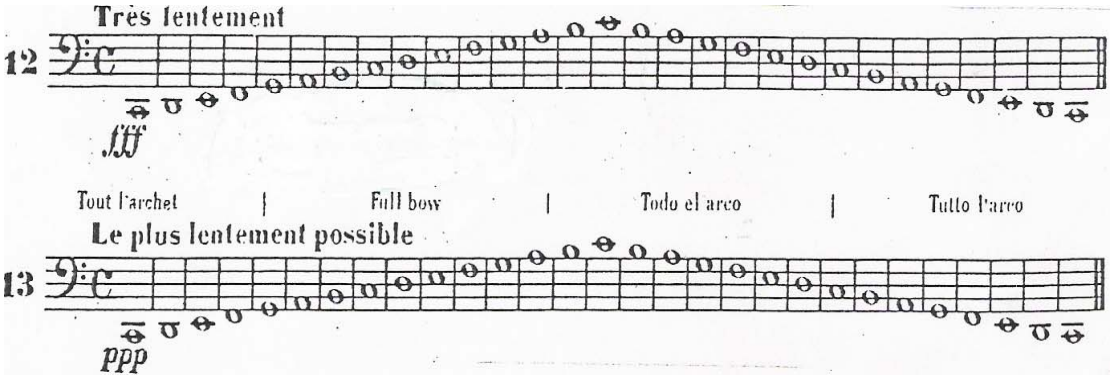


Yukarıda gösterilen çalışma şekillerinin tümü, metronomla ağır bir tempodan başlayıp, bestecinin belirttiği istenilen dörtlük / 116 temposuna getirilmelidir.

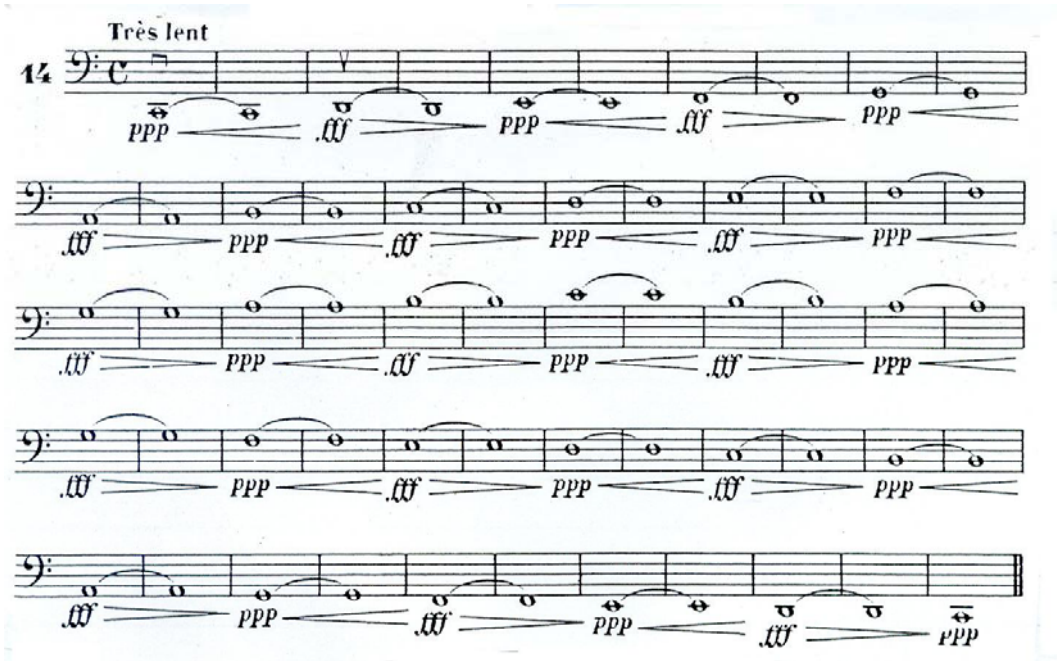
Cresendo ve decresendo nüanslarının etkili bir şekilde yapılabilmesi için Paul Bazelaire'*nin yay çalışmalarından 12-13-14-25-28 ve 34 numaralı egzersizlerin yapılması uygun olur (Ör: 12.10).

* **La Technique du Violoncelle**, s.6-15.

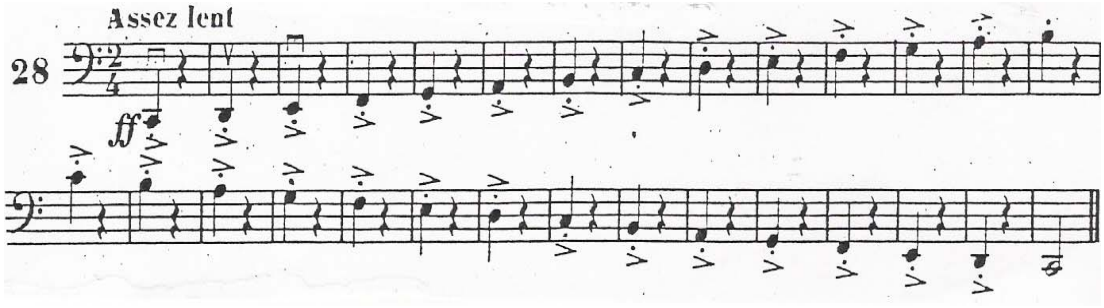
Ör: 12.10:



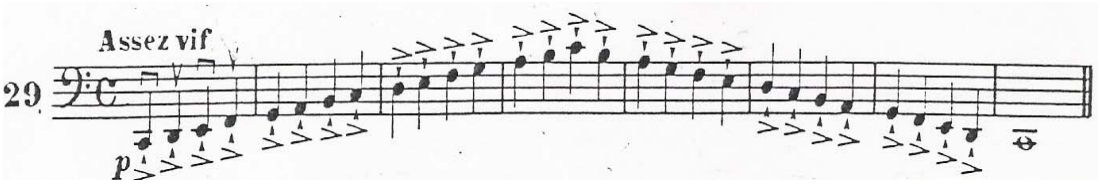
Ör: 12.11:



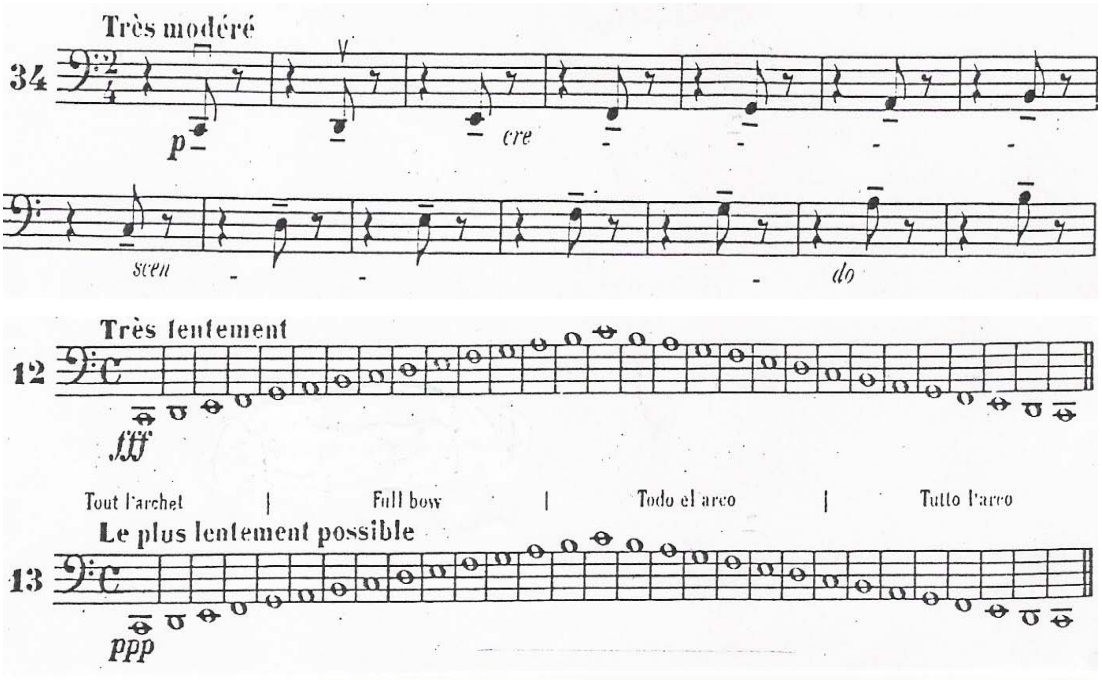
Ör: 12.12:



Ör: 12.13:



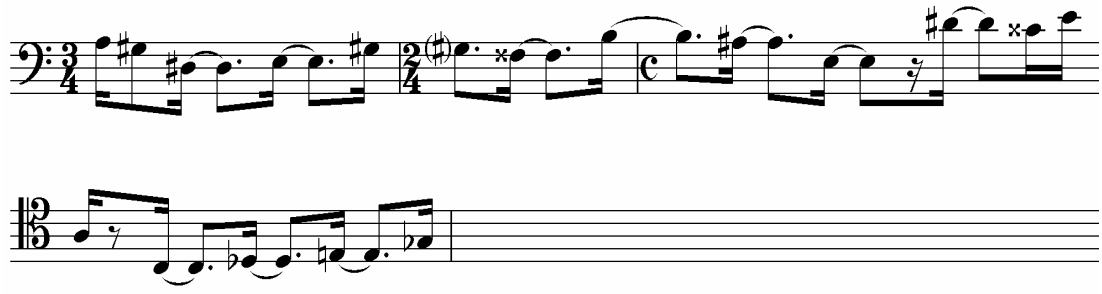
Ör: 12.14:



55. ölçüde gelen animato[*]'nun en önemli zorluğu, piyano ile birliktelik sorunudur. Bunu aşmak için; metronomla birlikte ağır bir tempodan başlayarak ve viyolonsele gelen ritmleri deforme ederek çalışmak gerekir (Ör: 12.15).

[*] animato: canlı

Ör: 12.15:

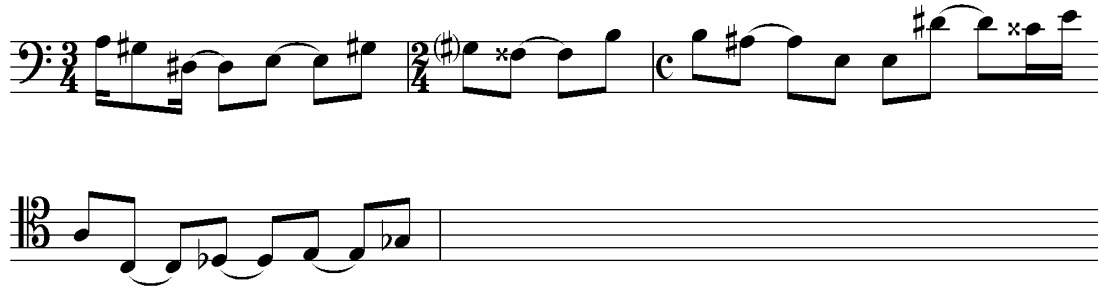


a) Önce noktalı tüm ritmleri sadeleştirerek sekizlikler halinde piyanoyla birlikte çalınması

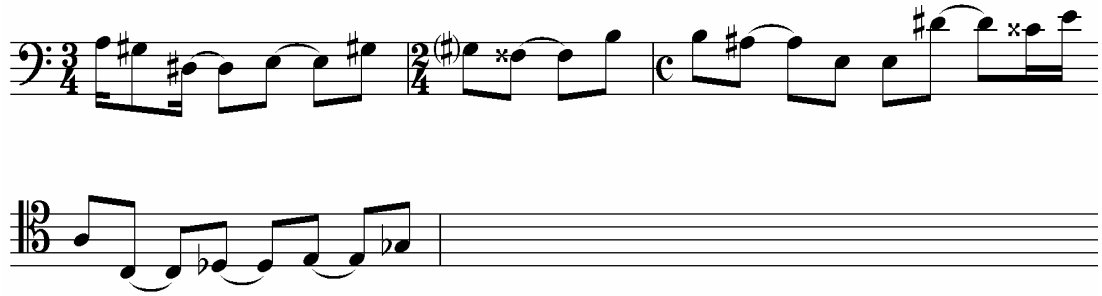
Çalışma şekli (Ör: 12.16):



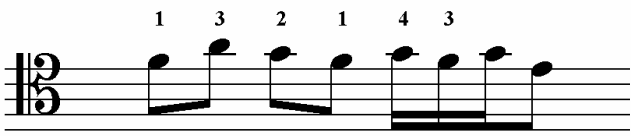
b) Yine sekizlik ritmlerle, ancak bağlar koyarak (Ör: 12.17):



Ör: 12.18:



82. ölçüde (Ör: 12.19):

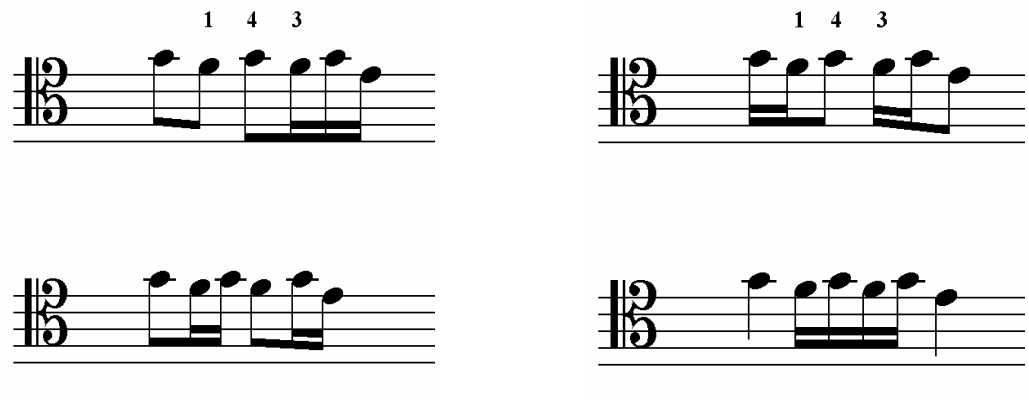


Birinci parmak fa diyez notasından sonra, dördüncü parmak sol notasını kuvvetle çalabilmek için, günlük egzersizlerde sıkça tekrarladığımız "çekiçleme" ve "tırnaklama" çalışmalarını yapmak faydalı olacaktır. Aşağıdaki çalışma sol el pizzicato*'su olarak yapılmalıdır:

Çalışma 1(Ör: 12.20):



Çalışma 2 (Ör: 12.21):



* pizzicato: yaysız çalma tekniğine verilen ad.

Yukarıda verilen egzersiz örnekleri ritmi deforme ederek, üçlemenin tam hakkıyla çalınmasına ve birinci parmaktan sonra gelen dördüncü parmağın, yani sol notasının tam yerinde bulunmasına yardım eder.

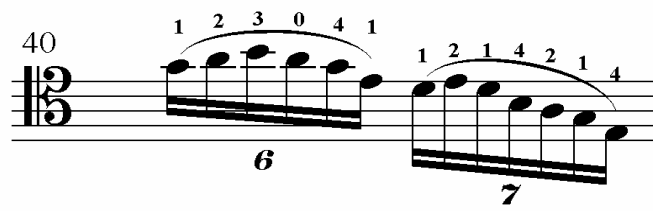
12.2. II. Bölüm'deki Çalışma Şekilleri ve Egzersizleri

Özellikle ilk 12 ölçüde yayın son derece hassas kullanılması, (Π) çekerken, (V) iterken istenmiyorsa, crescendo ya da decrescendo yapılmaması, yay değişiminin belli edilmemesi, yorum için önemlidir.

Günlük egzersizde yapılması önerilen Paul Bazelaire'in yay egzersizleri, yay disiplini açısından faydalı olacaktır (Bkz: Ör: 12.10 – Ör:12.14 arası)

40., 41. ve 43. ölçülerde viyolonselin kadansı, ritm deforme edilerek çalışılmalıdır (Ör: 12.22).

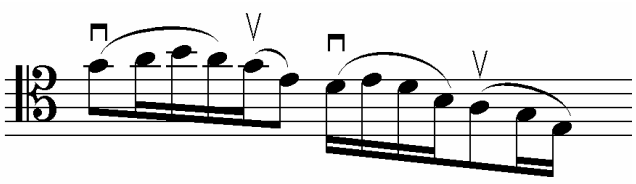
Ör: 12.22:



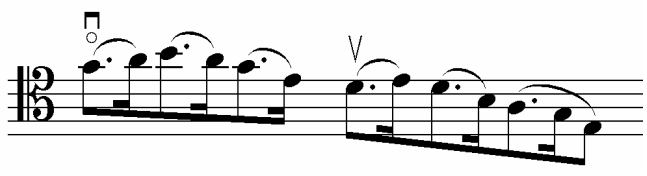
Ör: 12.23:



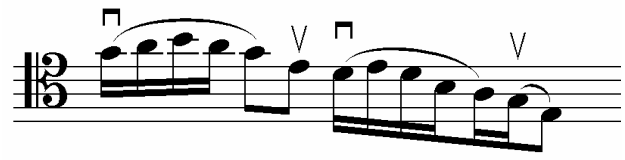
Ör: 12.24:



Ör: 12.25:

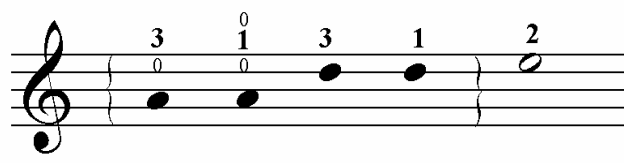


Ör: 12.26:

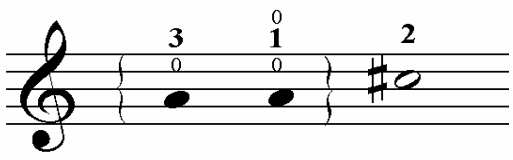


12.3. III. Bölüm'deki Çalışma Şekilleri ve Egzersizleri

43. ölçünün auftakt'ında gelen "mi" notasını bulma çalışması (Ör: 12.27):

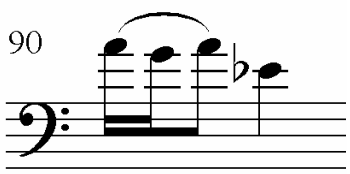


163. ölçünün auftakt'ında gelen "do diyez" notasını bulma çalışması (Ör: 12.28):

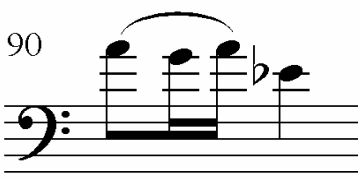


90., 91. ve 93. ölçülerde ortaya çıkabilecek artikülasyon sorununu aşmak için gerekli çalışma örnekleri (Ör: 12.29):

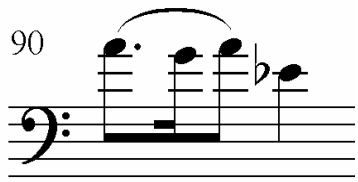
Ör: 12.29:



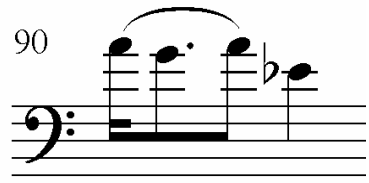
Ör: 12.30:



Ör: 12.31:



Ör: 12.32:



13. OP.12 VİYOLONSEL-PİYANO SONATI'NIN YAPISAL ANALİZİ

13.1. I. Bölüm

– A
  – köprü
– B
  – b_1 b_2
– GELİŞİM KESİTİ
  – dönüş köprüsü
– A
– B
  – b_1 b_2
– CODA

13.2. II. Bölüm

– A
  – a b a
– B
  – fugato
– A
  – coda

13.3. III. Bölüm

– A
  – a köprü b
– B
  – a b dönüş köprüsü
– A
  – a köprü b
– CODA

Yukarıda açıklanan analiz, "EKLER" bölümünde nota üzerinde detaylı bir şekilde gösterilmiştir.

SONUÇ

Saygun, bütün ömrü boyunca Atatürk ilkeleri doğrultusunda çoksesli müzik alanında çalışmış, eserler vermiştir. Çokseslilik onun inancında her mûsikî türünün gelişim sürecinde ulaşacağı kaçınılmaz bir noktadır. Anadolu'nun müziği ise ona çoksesli özgün bir müzik dili yaratılması amacında her zaman için bir başlangıç noktası teşkil etmiştir. Evrensellik, yerel kalmamak ise bestecilik felsefesinin temel dayanaklarının başında gelmektedir. Burada sözü Saygun'un kendisine bırakmak yerinde olacaktır:

"Ben sadece çalıştım, başka bir şey yapmadım. Her çalışan gibi, ben de çalıştığım nispette başarılı oldum. Daha çok çalışsaydım belki daha çok başarılı olurdum, bilmiyorum. Bu kadar yapabildim. Üstelik bomboş bir sahaydı memleketimiz, her şey Atatürk yolunda olsun istedim. Bir kişi bir yere kadar yapabilir. Ama benden sonraki kuşakların yapacakları çok işler var. Onlar, bizlerden bu işi daha ileriye götürecekler. Ben hiç olmazsa hayatımda bazı şeyler görme imkânını buldum ve sevindim."[20]

[20] Adnan Saygun'un 1987 yılındaki hayatı ile ilgili seminerdeki açılış konuşması; Haz. Tuğrul Göğüş, Ahmet Adnan Saygun Semineri Bildirileri, s.16.

EKLER

A B GELİŞİM KESİTİ A B CODA
köprü b_1 b_2 dönüş köprüsü b_1 b_2

Sonata

A — I — A. ADNAN SAYGUN, Op. 12



© Copyright 1961 by SOUTHERN MUSIC PUBLISHING COMPANY, INC.
International Copyright Secured
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit
"WARNING! Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

498-80
Printed in Italy


10
12
ff subito
p cresc.
14
p cresc.
16
cresc.


18
Più vivo (♩=132)
ff poco accelerando
21
accelerando
24
Subito meno mosso (♩=106)
1
p
mf
p
mp
mf cresc.
28
f
cresc.
ff

KÖPRÜ


31
Poco lento (♩=66)
mf
f
poco rit. e decresc.
8va bassa
1. Giriş
B
35
Tranquillo (♩=84) espressivo
39
(leggiero)
p
6
2. Giriş
42
(♩=68)
CODETTA
8
2
p

CODETTA

46



48



GELİŞİM KESİTİ

52 Larghetto (♩= 60)



56 Animato (♩= 116)




60
63
ff
66
68


70
72
subito mf e cresc. molto
74
simile
p cresc.
76


77
Maestoso (♩= 88)
ff
allargando
ff
79
GELİŞİM KESİTİNİN SONU
82
poco allargando
decresc.
poco allargando
dim.
86
DÖNÜŞ KÖPRÜSÜ
Tranquillo (♩= 72)
p
pp
più largo


89
ff
animato
ff
93
quasi una cadenza
dim.
DÖNÜŞ KÖPRÜSÜNÜN SONU
YENİDEN SERGİ BÖLMESİ
(A)
97
(en écho)
Animato (♩= 116)
f
rit.
a tempo
6
rit.
a tempo
pp cresc.
mp
100


103
105
107
109
cresc
ff


111
Poco lento (♩=68)
fff
8va bassa
114
mf
poco rit
poco rit.
dim
poco ril.
B
A'nın SONU
b1
119
Tranquillo (♩=84) espressivo
123
leggiero
p
6
6
6

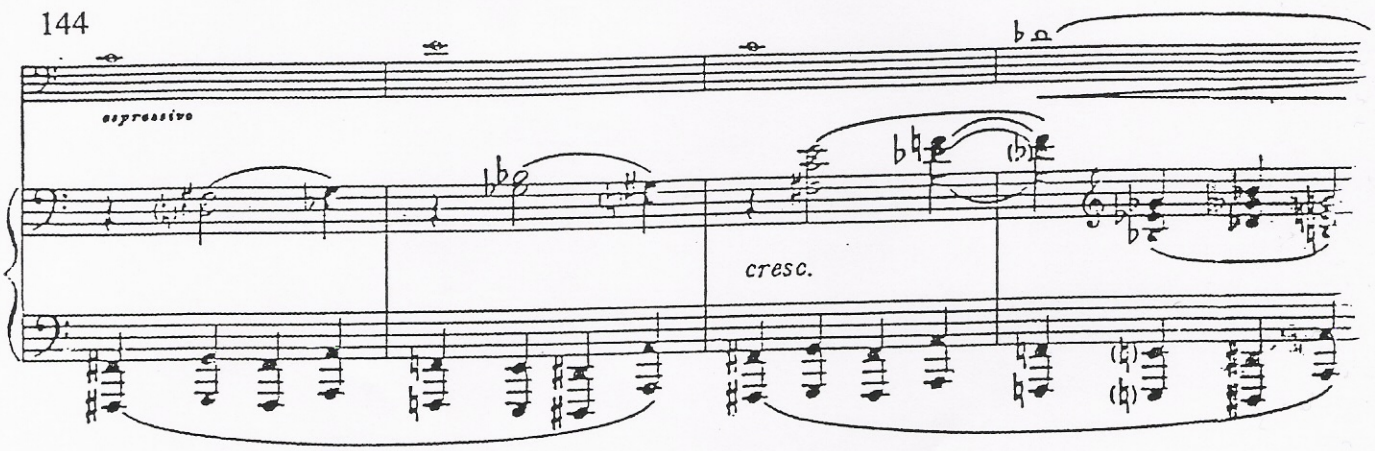

126
B
(♩=68)
2. Giriş
7
128
B
2. Girişin Sonu
CODETTA
131
animato poco a poco e cresc.
133
ff
allargando
dim.
allargando

CODA

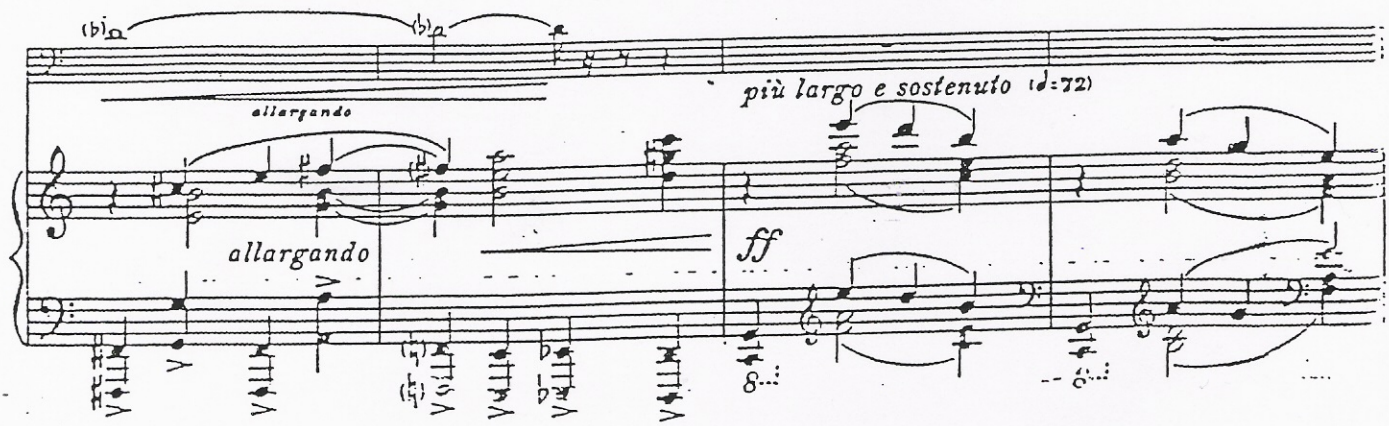
138 **Moderato** (♩= 88)



144



148



152

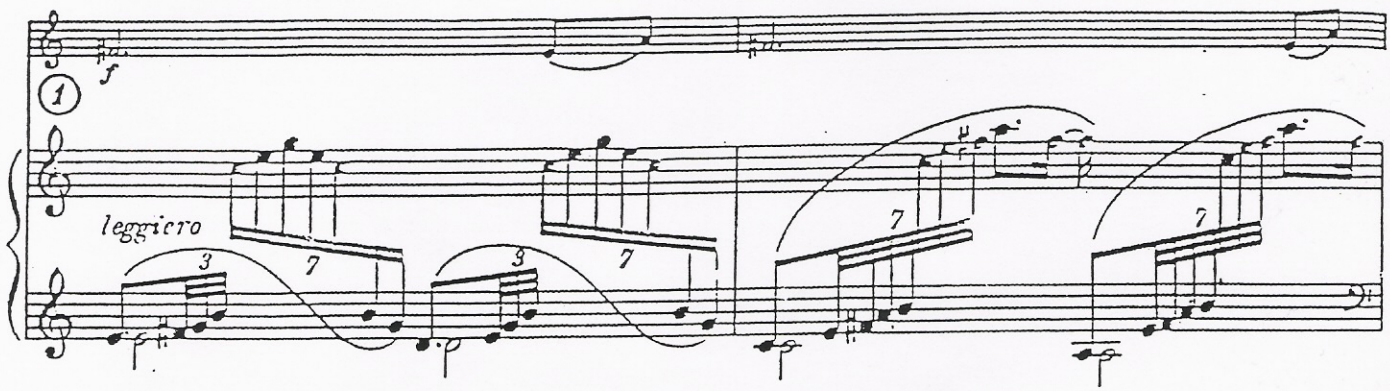



A
a b a
B
fugato
A
coda
1
A
a
II
Largo (♩= 44)
p espressivo
poco cresc.
p
7
decresc.
poco cresc.
14
Poco vivo (♩=60)
17
b
mf
pp

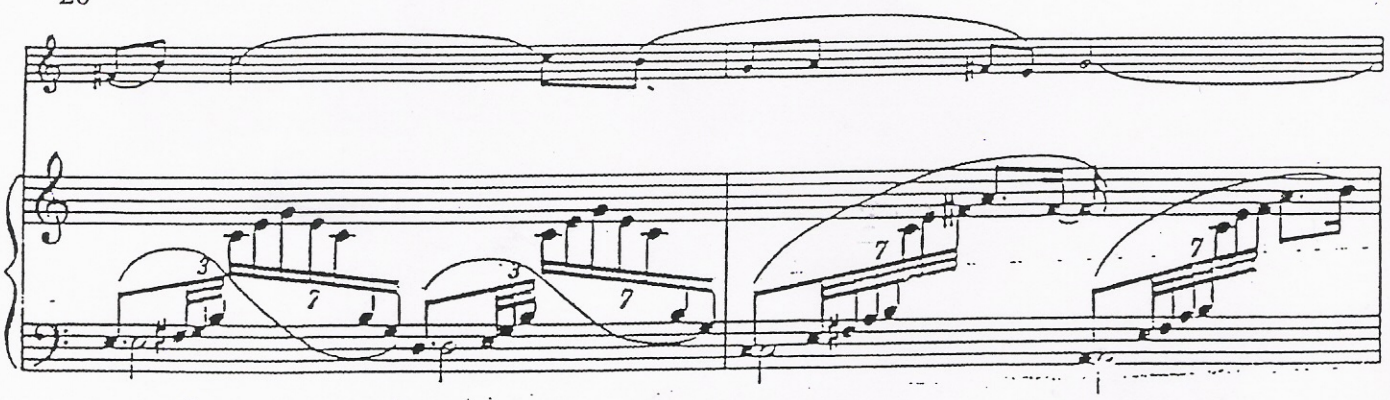
20



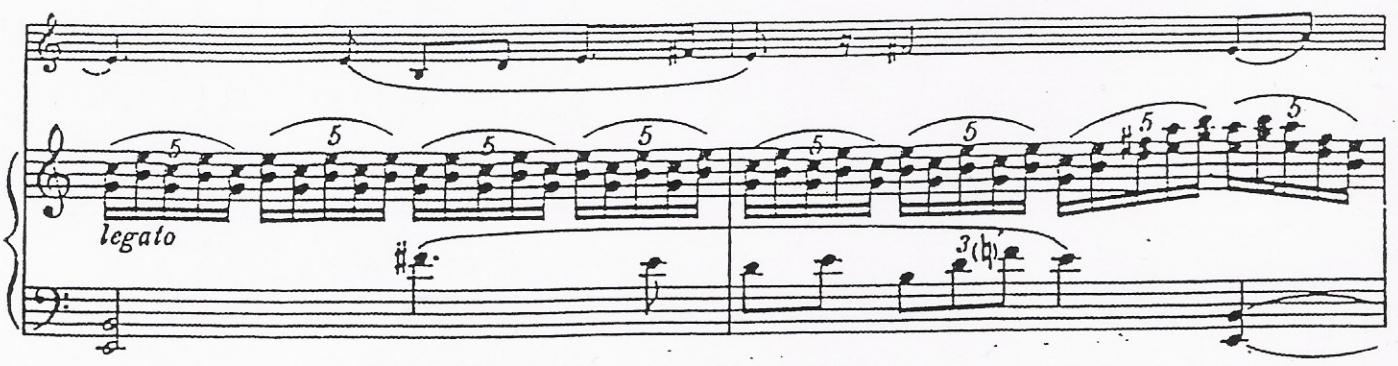
24



26



28



30



33



a

37



41




B
fugatc
44
Allegro (♩=182)
3
ppp
cresc.
48
accel.
52
Vivace (♩=160)
2. Giriş
56
f


60
64
68
4
72
Allegro (♩: 132)
poco rit.
poco rit. e cresc.
3. Giris


76
poco allargando
molto rit.
poco allargando
molto rit.
80
subito Adagio (♩=58)
5
fff
A FİKRİNDEN YARARLANMIŞ CODA
FUGATO'NUN SONU
84
P molto espressivo
poco rit.
a tempo
p
CODA
89
decrescendo
pp

EPİSODE

A — B — A — CODA

a köprü b — a b dönüş köprüsü — a köprü b

III



17



21



25



30 A'NIN SONU

KÖPRÜ




35
f
B
a
40
KÖPRÜ'NÜN SONU
Vivace (♩= 152)
mf
2
p
45
p
51
mf con passione
dolce


55
a'nın sonu
b
(gidiş: una cadenza)
60
A tempo (♩ = 152)
3
p
65
p
71
mp cresc. poco a poco
cresc. poco a poco

77



83



89

a

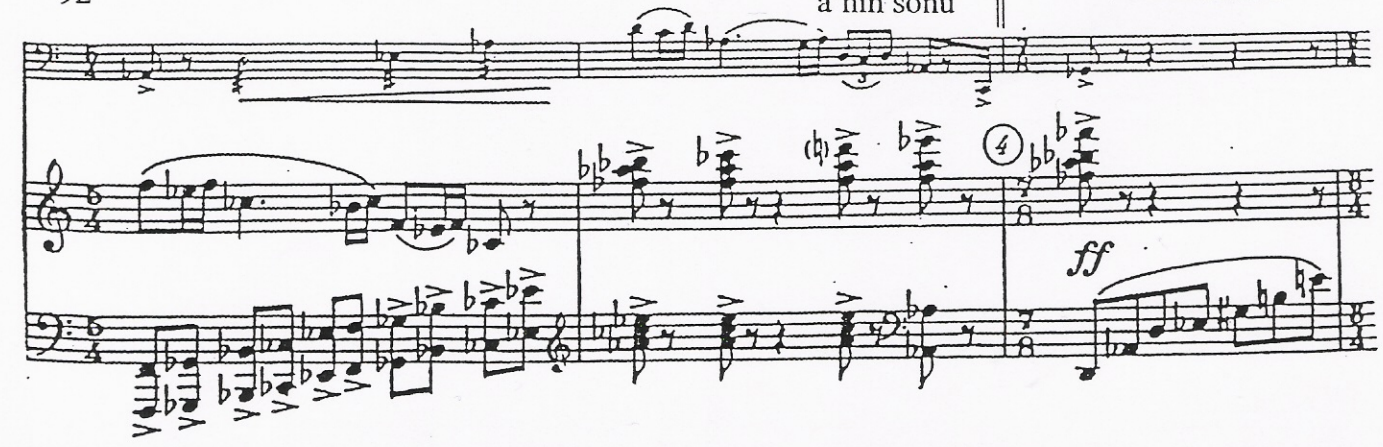
b'nin sonu



92

a'nın sonu

DÖNÜŞ
KÖPRÜSÜ




95
appassionato ff
99
8a
103
8a
107
8a
allarg.


112
A FİKRİNDEN YARARLANILMIŞ TRANSPOZELİ DÖNÜŞ KÖPRÜSÜ
Tranquillo
p
5
p
118
cresc.
25
DÖNÜŞ KÖPRÜSÜNÜN SONU
A
Tempo I (♪=140)
ff
6
ff
129

133



138



142



KÖPRÜ

a'nın sonu

146



150



155



160

KÖPRÜNÜN SONU

b

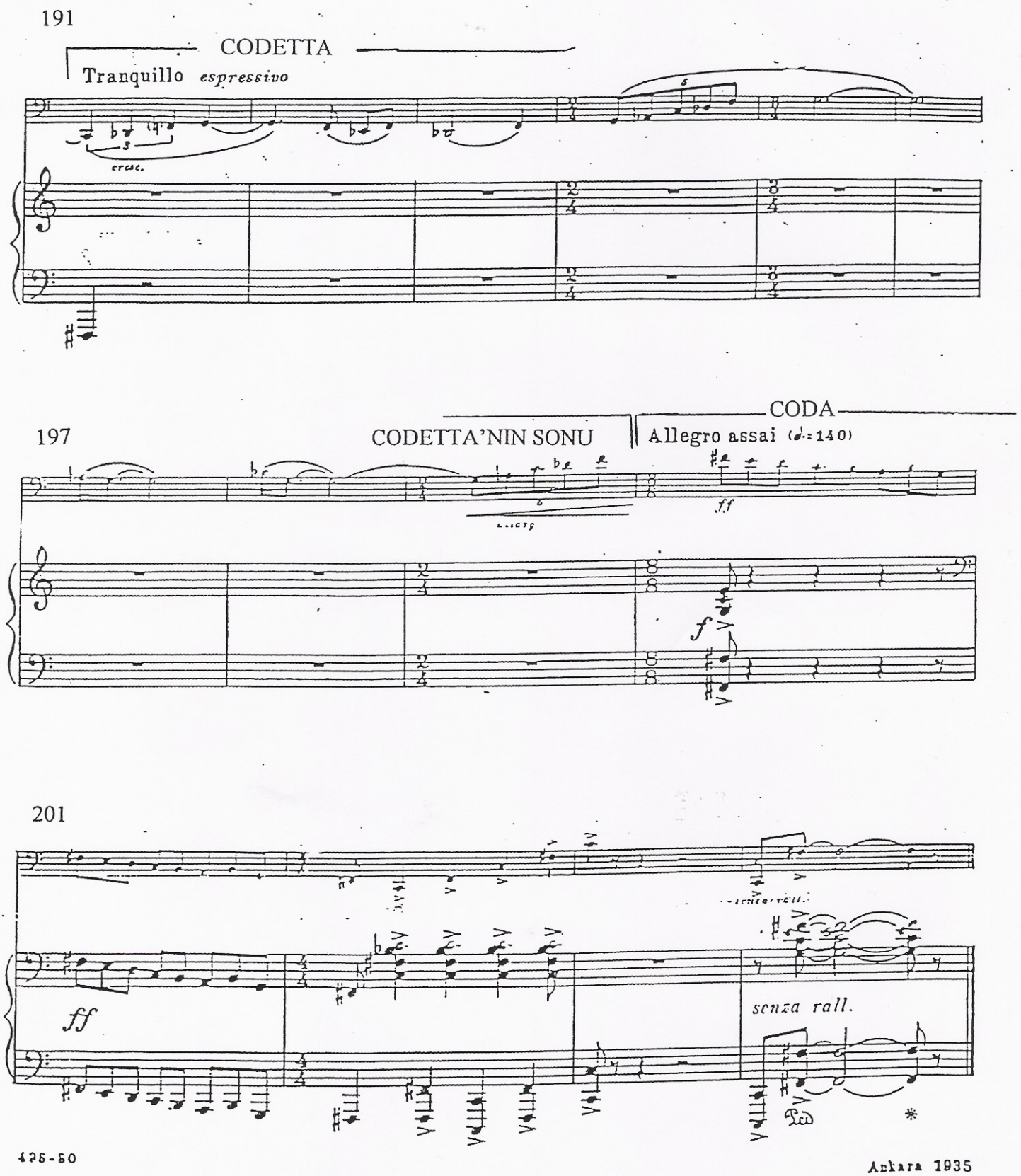
Vivace (♩= 152)



165




171
mf con passione
dolce
175
quasi una cadenza
180
A tempo (♩=152)
9
p
decresc.
185
pp
ppp


191
CODETTA
Tranquillo espressivo
cresc.
197
CODETTA'NIN SONU
CODA
Allegro assai (♩.=140)
ff
f
201
ff
senza rall.
Ped.
*

Ankara 1935

AHMET ADNAN SAYGUN

ÇELLO VE PİANO İÇİN Op. 12 SONAT

To the memory of David Zirkin

Sonata

A. ADNAN SAYGUN, Op. 12

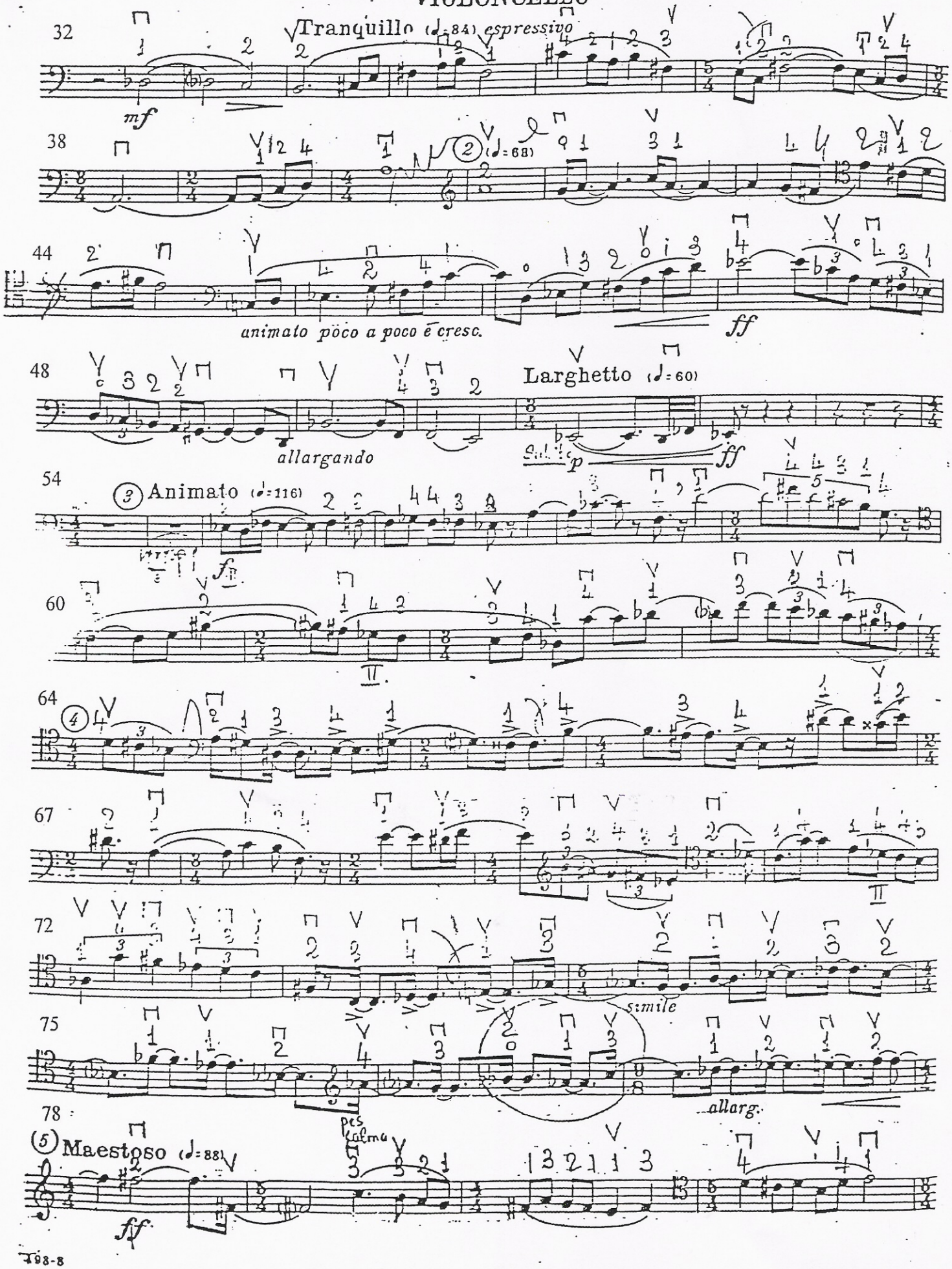
I

VIOLONCELLO

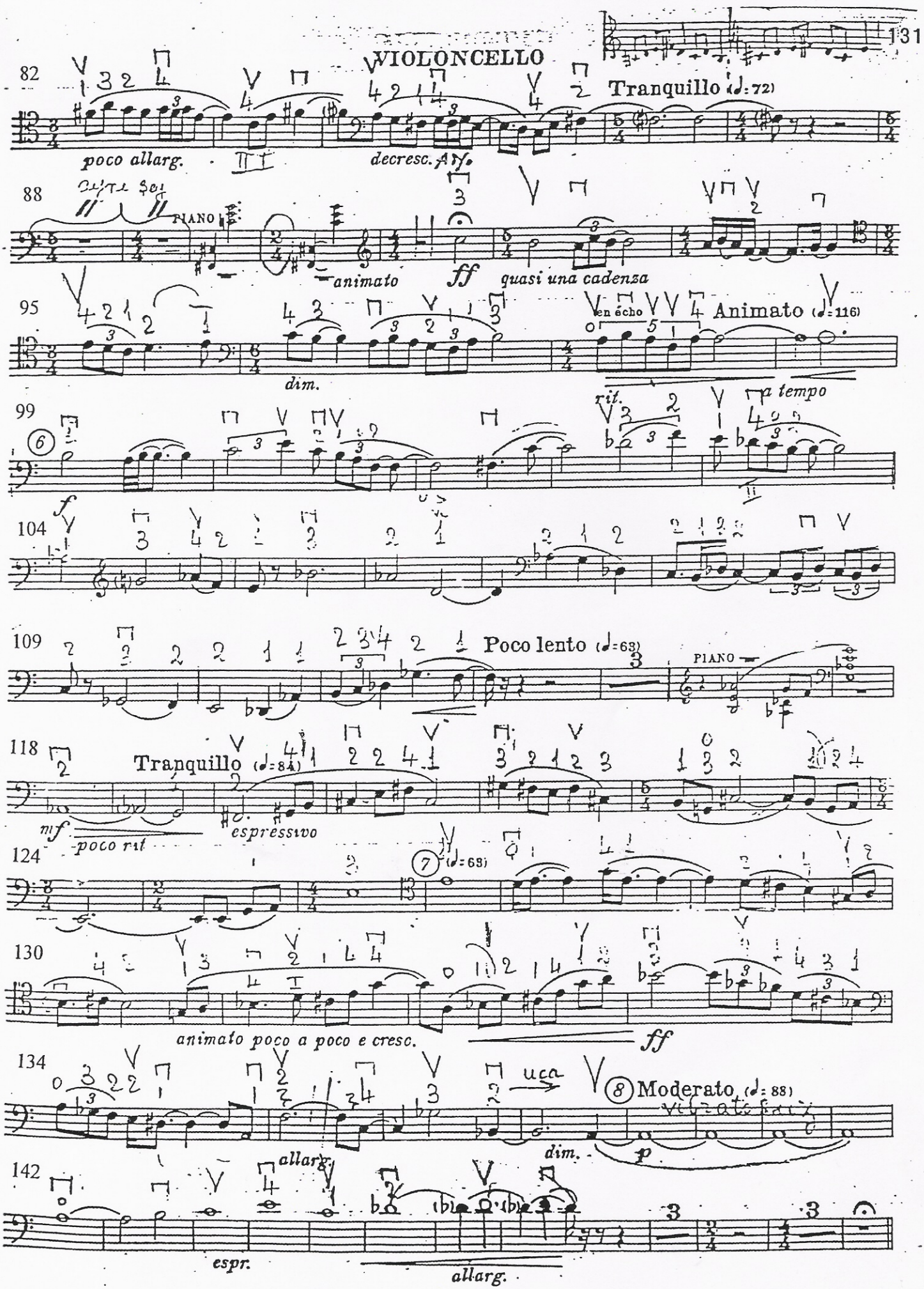


© Copyright 1961 by SOUTHERN MUSIC PUBLISHING COMPANY, INC.
International Copyright Secured
Printed In Italy
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit
"WARNING! Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

VIOLONCELLO



VIOLONCELLO



VIOLONCELLO



VIOLONCELLO



VIOLONCELLO



VIOLONCELLO



VIOLONCELLO



Ankara 1935

KAYNAKLAR

Kitaplar:

ARACI, Emre, **Ahmed Adnan Saygun, Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, 2001, İstanbul.

BİYOGRAFYA, Ahmet Adnan Saygun 5.

MİMAROĞLU, İlhan, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, 1987.

McGHEE, Andy, **Improvisation for Saxophone**.

REFİĞ, Gülper, **A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi**.

SAYGUN, Ahmed Adnan, **Türk Halk Mûsikîsi'nde Pentatonizm**, İstanbul Matbaası, 1936, İstanbul.

SAYGUN, Ahmed Adnan, "Gelenek, Milliyet ve Musikî", **Orkestra Dergisi**, Yıl:14, Sayı: 145, 1985, İstanbul.

SAYGUN, Ahmet Adnan, **Atatürk ve Mûsikî**, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları, 1987, Ankara.

Çalışmalar:

ÖĞÜT, Evrim Hikmet, **Ahmet Adnan Saygun'un op.20 Keman Sonatı'nda Pentatonizm Kullanımı**.

ULU, Esin, **Kültürlerarası Hümanizmanın Müzikteki Simgesi Çağdaş İki Oratoryo: A.A. Saygun'un "Yunus Emre" ve Michael Tippet'in "Zamanımızın Çocuğu Oratoryolarının Yapı, Stil ve İçerik Yönlerinden Karşılaştırmalı İncelemesi**, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2003, İstanbul.

İnternet:

http://www.beethovenlives.net/net/index.asp?ID=71.

RAHŞAN GÜVENÇER

İstanbul'da doğan çellist, beş yaşında piyano ile başladığı müzik yaşamına, 11 yaşında girdiği M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuvarı'na Prof. Reşit Erzin sınıfında viyolonsel ile devam etti ve 1996 yılında konservatuvarın yüksek kısmından "Pekiyi" derece ile mezun oldu. Aynı kurumda "A.Adnan Saygun" üzerine hazırladığı teziyle "Master" derecesi elde etti ve dört sene süreyle viyolonsel dersleri verdi. Devlet Konservatuvarı'ndaki bu görevinden solistlik kariyeri adına istifa etti. Mezuniyeti sonrasında Alexander RUDIN, Prof. Philippe MULLER, Raphael PIDOUX gibi ünlü çellistlerin Master Class ve yaz kurslarına katıldı. Prof. Philippe MULLER tarafından Fransa'ya davet edildi ve burada Prof. Philippe MULLER ve Frans HELMERSSOHN ile çalıştı. İtalya'da ACCADEMIA MUSİCALE CHIGIANA müzik akademisinde ünlü otorite Pierro FARULLI ve Andre NANNONI ile oda müziği çalıştı. Diplomaya hak kazanarak mezuniyetinin yanı sıra başarısından ötürü akademi tarafından tüm giderleri içeren bir burs ile ödüllendirildi.

İlk resitalini 11 yaşında veren sanatçı 13 yaşında iken Dimitri GOYA yönetimindeki M.S.G.S.Ü. Orkestrası eşliğinde A.Vivaldi'nin mi minör viyolonsel konçertosunu seslendirdi ve daha o yaşta, sahip olduğu müzikal ifade, kendine özgü ton, teknik yeterlilik, tutkulu üslup ile otoritelerin dikkatini çekti ve Dimitri Goya tarafından konserler vermek üzere Rusya'ya davet edildi. Öğrenciliği sürerken solist olarak İ.D.S.O eşliğinde C. Saint – Säens, M.S.G.S.Ü orkestrası eşliğinde R.Schumann ve A.Vivaldi gibi viyolonsel konçertolarını başarıyla seslendirdi ve çok olumlu reaksiyonlar aldı. Bu dönemde 23.25. Uluslararası İstanbul Müzik Festivallerinde de birer resital verdi.

Sanatçı mezuniyeti sonrasında da yurtiçinde ve yurtdışında birçok konçerto seslendirdi, resitaller verdi. Bunlar arasında Boğaziçi Üniversitesi Albert Long Hall'da Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestra eşliğinde çaldığı J. Haydn do majör viyolonsel konçertosu ve ülkemizin prestijli salonları, A.K.M, C.R.R, İşsanat, Aksanat İzmir Sanat, İ.T.Ü Taşkışla, Avusturya Büyükelçiliği, İstanbul Filarmoni Derneği Konser Salonu gibi yerlerde verdiği resitaller, Almanya, Fransa, İtalya, Yunanistan, Macaristan gibi ülkelerde gerçekleştirdiği konser ve resitaller başta gelenleridir.

Oda müziği ile de ilgilenen sanatçı, İstanbul Kuartet, İ.T.Ü. Yaylı Çalgılar Kuarteti ve Kybele Kuartet ile yurt içinde ve yurtdışında pek çok konser verdi. Yanısıra radyo ve televizyon için kayıtlar yapan sanatçı, son olarak T.R.T. kurumu için A.A.Saygun'un 100. doğum yılı dolayısıyla Op.31 solo viyolonsel için Partita'sını ve op.12 viyolonsel-piyano sonatını kaydetti.

Solistlik kariyerine başarıyla devam eden sanatçı, aynı zamanda C.R.R. İstanbul Senfoni Orkestrası'nın başçellistidir.