

172863

AHMET ADNAN SAYGUN,
“Aksak Tartılar üzerine on etüd” op. 38’in
TARİHSEL VE YAPISAL ANALİZİ

Özgür Mert Esen,
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2003

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**AHMET ADNAN SAYGUN “Aksak Tartılar üzerine on etüd” op. 38’in****TARİHSEL VE YAPISAL ANALİZİ****Özgür Mert Esen****Müzik Anasanat Dalı****Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2003****Danışman: Prof. Zöhrab ADIGÜZELZADE**

Bu çalışma, Ahmet Adnan Saygun’un “Aksak Tartılar üzerine on etüd” op.38’de bestecinin, geleneksel Türk Halk müziği ritmlerini ve ezgilerini çok sesli evrensel müziğe taşıdığı yaratıcı ve yenilikçi yapıyı inceler, eserin Cumhuriyet Dönemindeki müzik tartışmaları ile arasındaki etkileşimi, ulusal ve evrensel özellikleri bir arada bulunduran yapısını irdeleyerek, Türk müziğinin temel özelliklerinden biri olan “Aksak Tartılar”ın bir analizini sunmayı amaçlar.

Etüdlerin Türk piyanistleri tarafından yeteri kadar tanınmaması ve seslendirilmemesi, buna karşın eserin çalıcıya getireceği teknik ve müzikal getirileri bu konunun seçiminde önemli bir etken olmuştur.

ABSTRACT**Özgür Mert Esen****Anadolu University The Institute of Social Sciences, September 2003****Supervisor: Prof. Zöhrab Adıgüzelzade**

This document aims to investigate Ahmet Adnan Saygun's creative and innovative utilization of rhythms and melodies in the traditional Turkish folk music to the universal polyphonic music in his op.38 "Ten Etudes on Aksak Rhythms". It also presents an analysis by researching the structure of national and international characteristics of the etudes, as well as their interaction with the musical arguments in the first years of the Republic, and "Aksak Rhythms" which is the nucleus of Turkish Folk music.

In spite of the technical and musical profits that this work gives to the performer, the insufficient interest and performance of these works by Turkish pianists has been an important factor on choosing this topic.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özgür Mert ESEN'in "Ahmet Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On Etüd op.38'in Tarihsel ve Yapısal Analizi" başlıklı tezi 12 Kasım 2003 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Zöhrab ADIGÜZELZADE

Üye : Prof.Nazım RIZAEV

Üye : Yrd.Doç.Zenfira ZÖHRABBEKOVA

Prof.Dr.Nirhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL BOYUT, MÜZİK DEVRİMİ VE AHMED ADNAN SAYGUN

1. TARİHSEL BOYUT VE MÜZİK DEVRİMİ	2
1.1. Müzik devrimi	2
1.2. Tarihsel boyut	3
1.3. Müzik devriminde girişimler	3
2. TÜRK MÜZİĞİ HAKKINDA RAPOR	7
2.1. Türklük ve pentatonisme	7
2.2. Tarih vesikası olarak müzik	8
2.3. Türkülerin derlenmesi	9
3. AHMED ADNAN SAYGUN	9
3.1. Yaşamı	9
3.2. Eserleri	11
3.2.1. Kompozisyon Alanında	11
3.2.1.1. Orkestra Eserleri	11
3.2.1.2. Eşlikli Eserler	12
3.2.1.3. Oda Müziği Eserleri	13
3.2.1.4. Sahne Eserleri	14
3.2.1.5. Ses ve Koro Eserleri	14
3.2.1.6. Piyano Eserleri	15
3.2.2. Eğitim Alanında	15
3.3. Yurt dışında seslendirilen eserlerinden örnekler	16
4. A. A. SAYGUN'UN MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ	18
4.1. Ulusal ve Evrensel yönleriyle Saygun	18
4.2. Saygun'un müziği ve yapısal özellikleri	19

İKİNCİ BÖLÜM**AKSAK TARTILAR ÜZERİNE ON ETÜD OP.38**

1. AKSAK TARTILAR	21
1.1. Aksak tartıların tanımı	21
1.2.1. Beş zamanlı iki vuruşlu aksak tartılar	21
1.2.2. Yedi zamanlı üç vuruşlu aksak tartılar	22
1.2.3. Sekiz zamanlı üç vuruşlu aksak tartılar	23
1.2.4. Dokuz zamanlı dört vuruşlu aksak tartılar	23
1.2.5. On zamanlı dört vuruşlu aksak tartılar	23
2. AKSAK TARTILAR ÜZERİNE ON ETÜD	24
2.1. NO. 1	24
2.2. NO. 2	25
2.3. NO. 3	25
2.4. NO. 4	26
2.5. NO. 5	27
2.6. NO. 6	27
2.7. NO. 7	28
2.8. NO. 8	29
2.9. NO. 9	29
2.10. NO. 10	30
KAYNAKÇA	31

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Etüd no.1	24
Şekil 2. Etüd no.2	25
Şekil 3. Etüd no.3	25
Şekil 4. Etüd no.4	26
Şekil 5. Etüd no.5	27
Şekil 6. Etüd no.6	27
Şekil 7. Etüd no.7	28
Şekil 8. Etüd no.8	29
Şekil 9. Etüd no.9	29
Şekil 10. Etüd no.10	30

GİRİŞ

“Birinci Kuşak Türk Bestecileri¹” olarak adlandırılan bestecilerden biri olan Ahmed Adnan Saygun, Cumhuriyet döneminde oluşan Çoksesli Türk Müziğine damgasını vurmuş, ünü tüm dünyaya yayılmış bir sanatçı ve bilim adamıdır.

Cumhuriyet’in ilk on yılında Atatürk’ün çağdaşlaşma ve batılılaşma yolunda başlattığı müzik devrimi çalışmaları, “Geleneksel Türk Halk Müziği”nin Batı tekniği ve yöntemleriyle çoksesli olarak derlenmesini içerir. Fakat “Geleneksel Türk Halk Müziği”nin çalgı ve teknik yapısı, Atatürk’ün hedeflediği bu devrimin önüne aşılması güç ve karmaşık bir engel olarak çıkmıştır.

Bu dönemde sürdürülen araştırma ve derleme çalışmaları, “Geleneksel Türk Halk Müziği”nin, ancak kendi yapısı içinden çıkacak bir armonileme ve derleme yöntemi ile çokseslendirilebileceğini ve içeriklerini koruyabileceklerini açıkça ortaya koyar.

Bunun üzerine Saygun, yaptığı bilimsel çalışmalarla, bestelediği yapıtlarıyla, evrensel bir bakış açısıyla “Geleneksel Türk Halk Müziği”nin ve yapısal özelliklerinin evrensel müzik içindeki yerini şu şekilde değerlendirerek müzik devrimi çalışmalarına yeni bir boyut getirir.

Modal çalışın, tonal çalışın, ne isterseniz yapın, bunların hepsi ifade vasıtalarıdır, gaye değildir. Asıl mesele gayeye ulaştırarak vasıtayı en iyi şekilde kullanabilmektir.²

¹Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**. (Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002) Türk Beşleri; (Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar.) s.535.

²Ergican Saydam, “Saygun ile Söyleşi”, **Ankara Filarmoni Dergisi**, sayı 86, s.5-6.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL BOYUT, MÜZİK DEVRİMİ VE AHMED ADNAN

SAYGUN

1. TARİHSEL BOYUT VE MÜZİK DEVRİMİ

1.1. Müzik devrimi

Müzik devrimi terimi bizzat Atatürk tarafından kullanılmıştır. Böyle bir devrimin neden gerekli olduğunu ve nasıl yapılacağını da Atatürk 1 Kasım 1934'teki Meclis açılış konuşmasında anlatmıştır:

Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musıki bizim değildir. Onun için yüz ağartıcı değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce genel son musıki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu yolda Türk ulusal musıkisi yükselebilir, evrensel musıkide yerini alabilir.³

Halk müziğinin aranması, aynı zamanda da çağdaş kültürle işlenmesi ve yeni bir şekle sokulması fikri Ziya Gökalp'e aitti ve onun hars / medeniyet ayrımına dayanıyordu. Anadolu'da, köylerde yaygın olan halk müziği Türk harsının bir parçasıydı ve Türklerin Arap medeniyetinin etkisi altına girmesiyle alaturka denilen müziğe dönüşmüştü; oysa şimdi Türkler yeni bir medeniyeti, Batı medeniyetini kabul ettiğinden, müziklerini de bu medeniyetin kurallarıyla işleyeceklerdi: Bu konuda; “milli musıkimiz memleketimizdeki halk musıkisiyle Garp musıkisinin sentezinden doğacaktır. Halk musıkisi bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musıkisi usulünce armonize edersek hem milli hem de evrensel bir musıkiye sahip oluruz.” diyen Gökalp'ten önce Necip Asım Yazıksız'ın da benzer fakat daha kestirme

³Gülper Refiğ. A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musıkisi. (Birinci basım. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür Dizisi, 23.09.1991.) s.76.

bir sentez anlayışını savunduğu görülür: Ona göre, halk müziği derlemeleri yapıldıktan sonra, ulusal müzik yaratmada başarılı olmuş Macarlardan yararlanılmalıdır.

Milli bir müzik yaratmak ve bunu Batı müziği kalıplarıyla yapmak konusu, 1934'ten itibaren Cumhuriyet kültür hayatının önemli bir gündem maddesi haline geldi, ama bunun işaretleri on yıldan beri görülmekteydi.

1.2. Tarihsel boyut

İlk müzik araştırmaları 19. yüzyılın ikinci yarısında başladı. Mevlevi şeyhlerinden Ataullah Dede Efendi, Mehmet Celaleddin Dede Efendi ve Hüseyin Fahreddin Dede Efendi, Türk musıkisinin perdeleri, aralıkları, makamları ve usulleri üzerinde çalıştı. Onlardan el alan Rauf Yekta ve Suphi Ezgi, 1913'ten 1920'ye kadar Türk musıkisinin kuramsal sorunlarına eğildi. 1916'da Bahriya Muzika Mektebi açıldı, okul bandoları ve sivil bandolar kuruldu. Operetler yirminci yüzyılın ilk yıllarında çok revaçtaydı; özellikle Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, Arşak Haçaduryan'ın yönetiminde Arif'in Hilesi, Leblebici Horhor Ağa gibi oyunlarla büyük üne kavuştu. 1918'de, librettosunu Halide Edip'in yazdığı, bestesini Osmanlı uyruklu Vedi Sabra'nın yaptığı Kenan Çobanları operası sahnelendi. Bu dönemin en önemli başarısıysa 1917 yılında Darülelhan adında bir konservatuvarın kurulmasıdır. Burada Klasik musiki yapıtları notaya alınmaya, Anadolu'da derleme çalışmaları yapılmaya başlandı. 1926'da kapatılana dek Türk ve Batı müzikleri aynı akademik ortamda öğretildi ve böylece, kısa bir süre için de olsa, karşılıklı bir etkileşim mümkün kılındı.

1.3. Müzik devriminde girişimler

Mustafa Kemal 1925'teki bir söylevinde, Montesquieu'nün "Bir ulusun musıkideki durumuna önem verilmezse, o ulusu ilerletmeye olanak yoktur" sözünü doğru bulduğunu belirtmişti. Aynı yıl Anadolu'da halk müziği derleme gezileri başladı, yetenek sınavı açılarak devlet tarafından yurtdışına sanatçı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere öğrenci gönderildi. 1926 yılında Darülelhan'ın adı İstanbul Belediye

Konservatuvarına dönüştürüldü ve “Doğu musıkisi” bölümü kapatıldı. Bu yıllarda birçok kent ve kasabada bando ve korolar kuruldu, 1932'den sonra bunlara halkevleri koroları ve mandolin takımları eklendi.

Klasik Türk musıkisinin Batı çalgılarıyla nasıl çalınacağı ya da nasıl notaya geçirileceği, Türk müziği çalgılarının nasıl standardize edileceği gibi teknik altyapı sorunları (nota, çalgı, aralık vs.) çok daha karmaşıktı ve Ziya Gökalp'in sandığının aksine, Rumeli türküsünden senfoniye giden yol çok uzun ve zahmet gerektiren bir yoldu.

24 Kasım 1934'te Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen başkanlığında bir kongre toplandı, önde gelen sekiz Türk müzikçisi, “Türkiye Devlet Musıki ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri” başlıklı bir rapor hazırladı. Bu raporda Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması ve Batıdan uzmanlar getirilmesi gerektiği vurgulandı. Bu raporun hemen ardından Joseph Marx, Paul Hindemith, Carl Ebert ve Bela Bartok gibi, dünya müziğinin büyük isimlerinden raporlar alındı; bu uzmanlardan Paul Hindemith, Carl Ebert ve Bela Bartok Türkiye'ye geldiler, incelemeler yaptılar ve idari görevler üstlendiler.

5 Nisan 1935'te Ankara'ya gelen Paul Hindemith, Mayıs ortasına kadar kaldı, sonra çeşitli aralık ve sürelerle üç kez daha gelip gitti. Türkiye'de bulunduğu zaman zarfında oldukça verimli çalışan Hindemith, dört ana rapor hazırladı: İlk raporda Ankara Devlet Konservatuvarının nasıl kurulması gerektiğini, ikincisinde Riyaseticumhur Orkestrasının nasıl ıslah edileceğini, üçüncüsünde orkestra enstrümanlarının yenilenmesinin zorunluluğunu, dördüncüsünde ise müzik sanatının yurt çapında nasıl yaygınlaştırılacağını anlattı. Müzik yaşamına gerekli olan kütüphaneci, derlemeci ve araştırmacıların yetiştirilmesi, müzik araç ve gereçlerinin gümrük işlemlerinin kolaylaştırılması gerektiğini vurgulayan Hindemith, çoksesli müziğin halka benimsetilmesi için şu önerileri yapıyordu:

İsteyen herkesin katılabileceği kurs ve okullar açılmalı. Yerel korolar, bandolar, orkestralar kurulmalı, “halk musıkisi” kitabı hazırlanmalı. Müzikçiler köylere gitmeli, aylarca kalarak müziği yaşamalı, ancak bundan sonra kendi bestelerinde bu müzikten yararlanmalılar.

Milli çoksesli müzik için Klasik Türk musıkisi yerine Türk halk müziğini temel olarak almayı öneren ve bunun için bilimsel anlamda alan araştırması yapılması gerektiğini söyleyen Hindemith'ten sonra, 5 Kasım 1936'da gelen ve toplam üç hafta kalan Bela Bartok, karşısında söylediklerini can kulağıyla dinleyen bir kitle buldu ve beklentileri fazlasıyla karşıladı. Temelde Hindemith'le aynı görüşü paylaşıyordu; üstelik Türk müziği için önerdiği şeyleri kendisi Macar müziği için yapmıştı. Macaristan'da da şehirlerde çingenelerce çalınan bir sanat müziği vardı ve bunun gerçek Macar müziği olduğu kanısı yaygındı oysa Bartok, köylerde yaptığı geniş araştırmalar sonucunda durumun hiç de böyle olmadığı sonucuna varmış, halkın yaşattığı müziği ortaya çıkartmıştı. Türkiye'de de benzer bir “musiki vaziyeti” görüyordu. Bartok; dahası, Macar müziğinde karşılaştığı bazı özelliklerin Türk müziğinden kaynaklandığını, iki ulusun müzikleri arasındaki bağların binlerce yıl öncesine gittiğini düşünüyordu. Türk Halk müziğinin kendine özgü yapısını ve tarihi çok eskilere uzanan karakteristik özelliklerini, sunduğu raporlarda ve hazırladığı seminerlerde önemle vurguladı. Türk tarih tezi için beklenmedik bir destek gelmişti.

Bartok, Adnan Saygun ile birlikte Adana'ya giderek yörede müzik araştırmalarında bulundu, ilkel teknolojiye rağmen kayıtlar yaptı ve kayda değer bir arşiv oluşturdu; Macaristan'a döndükten sonra da geride Adnan Saygun'u kendi milli müzik anlayışının temsilcisi olarak bıraktı.

Müzik devriminin çıkış noktası, Şark müziği de denilen, saraya, meyhaneye ve tekkeye ait olduğu ileri sürülen Klasik Türk musıkisinin saf dışı bırakılması, hatta inkâr edilmesi, buna karşın halk müziğinin öne çıkarılıp Batı teknikleriyle işlenerek Klasik Batı müziği kalıpları ve yapıları içinde ürünler verilmesini sağlamaktı. Bu doğrultuda bir yozlaşmışlık / saflık ikiliği kolayca kuruldu. Yüzyılların köhne saray müziği ve onun durağanlaştırıcı etkisi terk edilmeli, saf kalmayı başarmış (ama aynı yüzyıllar boyunca nasıl bir değişim geçirdiği hiç sorgulanmayan) halk müziğinin canlılığına sarılmalıydı.

Fakat pratikte durum bu kadar kolay değildi. Halk müziğinin aralık yapısı en az Klasik Türk musıkisi kadar karmaşıktı; her iki müziğin çalgıları normalize olmamıştı, yani iki ney ve iki bağlama birbirine uymuyordu. Her iki müziğin önemli bir bölümünü

Batı çalgılarıyla çalmak olanaksızdı. Teksesliliğin evrensel olmadığı ve çoksesliliğin çağdaşlık için bir önkoşul olduğu fikri benimsense de, her iki müziğin armonize edilmesinin eş derecede zor olduğunu görmezden gelmek mümkün değildi. Adnan Saygun, Atatürk'ün kafasındaki projenin olanaksızlığını, Atatürk'ün adını vermeden kesin bir dille ortaya koymuştu:

Batılıların bu çokses tarzını alıp bizim türkülerimize tatbik etmek imkânsızdır... Bir alman veya İtalyan türküsü ile bizim türkülerimiz arasında bir yakınlık bulmak mümkün değildir. Böyle olunca onların kendi bünyelerinden çıkarmış oldukları bir armonileme sistemini türkülerimizde kullanmak boşa zaman harcamak olur... Türkülerimiz, ancak kendi bünyelerinden çıkacak bir armoni ile hususiyetlerini kaybetmezler.⁴

Hüseyin Saadettin Arel, aynı şeyin Klasik Türk musıkisi için de geçerli olduğunu söylüyor, Salih Murat Uzdilek ve Kemal İlerici ile birlikte, bu müziğin aralıklarını saptamak ve buna uygun bir armoni kuramı geliştirmek için çalışıyordu.

Bu arayışların olumlu bir sonuç vereceğinden kuşku duyanlar zaman içinde arttı; Batıda müzik eğitimi görmüş yetenekli insanların Türk müziğinden yararlanmak istediklerinde kullanabilecekleri kuramsal altyapı çok sınırlıydı ve koşullar el yordamıyla ilerlemeyi gerektiriyordu. Türk müziği ve Batı müziğinin aynı akademik yapı içinde çalışılmamasından doğan bir tıkanıklık söz konusuydu.

Saygun, kendi çalışmalarında yalnız halk müziğinden değil, Klasik Türk musıkisinden de yararlandı ve sanatçının bireysel arayışlarının önceliğini vurguladı. Necil Kazım Akses de ünlü İngiliz müzikçisi Sir William Walton ile 1948 yılında onuruna verilen bir kokteylde karşılaşınca, halk müziğindeki çok seslendirme çalışmalarını anlatır, Walton da; “ben size samimi bir şey söyleyeyim mi? Bu şuna benzer: Kulübeleri toplayıp saray yapmaya. Öyle saray olmaz. Bu bir hakikattir. Halk türküleri öylece kalmalı. Onları toplayıp da büyük bir senfoni yazamazsınız,” der.

Cemal Reşit Rey ise “Batı müziği” ile “Türk müziği”nin karşılaştırılmasına bile imkan olmadığını, birincisinin bestecileri, icracıları, orkestraları, çalgıları, müzikologları, konservatuvarları ile kolaylıkla ağır bastığını savunmuştur.

⁴A.A. Saygun, “Türk Müziği'nin İnkışaf Yolu” **Ülkü Halkevleri Dergisi**, cilt.7. sayı.42. (1934) s.23.

“Musiki dendiği zaman yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan bir musiki arzu ediyoruz” ve “musikiden beklediğimizin maddi, fikri ve hissi uyanıklık ve çevikliğin takviyesi olduğuna şüphe yoktur,” düşüncelerinin ağırlığıyla müzik devriminin amaçları yeniden belirlendi.

1941’de Ankara Devlet Konservatuarı ilk mezunlarını verdi. Diploma töreninde bir konuşma yapan Milli Eğitim Bakanı Hasan-Âli Yücel, “Müellifi bizden olmayabilir, bestekar başka milletten olabilir. Fakat o sözleri ve sesleri anlayan ve canlandıran biziz. Onun için, Devlet Konservatuarının temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir, Türk’tür ve millidir”, diyerek milli müzik tartışmasına yeni bir açılım getirdi.

İsmet İnönü, cumhurbaşkanlığı sırasında viyolonsel dersleri aldı, Ankara’daki konserleri sadık bir şekilde takip etti ve 1930’ların müzik politikası çizgisinden ayrılmadı.

2. TÜRK MÜZİĞİ HAKKINDA RAPOR

Bu bölüm; Saygun tarafından 1934’te hazırlanan ve aynı yıl Yalova’da Atatürk’e sunulan “Türk Müziği Hakkında Rapor”un önemli bazı ayrıntılarını içerir.

2.1. Türklük ve pentatonisme

Ana Yurttan belirli zamanlarda ayrılıp dünyanın dört bucağına göç etmiş olan Türkler, çok çeşitli etkileşimler altında bir çok ortak özelliklerini kaybetmiş olmalarına rağmen, bir noktada birbirlerine bağlı kaldılar: Müzik...

Görünüşte aralarında hiç bir bağ bulunmayan Türk, Kelt, İskoç, Tuarek müzikleri “Pentatonisme⁵” kökünde birleşirler. Pentatonist duyuş bazılarının zannettikleri gibi bütün uygarlıkların gelişim tarihinde müziğin doğal sürecinin kesin olarak getireceği bir sonuç değil, Türkün binlerce yıldır kullandığı öz malıdır. Eğer Pentatonizm,

⁵Refiğ, a.g.e.,s.68. Beş sestten oluşan dizi sistemi. Örneğin; piyanodaki beş siyah tuşun sırayla çalınmasıyla pentatonik bir dizi elde edilmiş olur. (fa diyez, sol diyez, la diyez, do diyez, re diyez.)

uygarlıkların müzikal gelişimlerinde bir süreç olsaydı, birçok yerde gelişimini sürdürüp tarihe karışır veya aslen Türk olmayan, yada Türk uygarlığı etkisi altında kalmamış olan kavimlerin müziklerinde de kendini gösterirdi. Türk olmayan, uygarlık seviyeleri düşük olan kavimlerin tümüyle farklı müzikleri yanında, Türk uygarlığı etkisi altında kalmış farklı milletlerden olan insanların duyularını ifade için bugün bile pentatonik sistemi kullanıyor olmaları, bu sistemin müzikte Türklüğün damgası olduğunu açıkça ortaya koyar.

2.2. Tarih vesikası olarak müzik

Müzik şimdiye kadar bir tarih vesikası olarak kullanılmadı. Bazı uzmanlar herhangi bir yerin bugünkü sakinlerinden yola çıkılarak yapılan tarihsel araştırmayla, aynı yerde uzun zaman önce yaşamış olan milletler hakkında kesin bir yargıya varılamayacağını söylerler. Bu düşünüş bir çok bakımdan doğru olsa bile müzik ve tarihsel süreci söz konusu olunca önemini kaybeder. Müziğin farklı etkileşimlerde kendini özel olarak göstermesi ve özünü asla kaybetmemesi bu düşünüşün aleyhine bir delil olabilir. Örneğin; Türkler ve Macarlar aynı asıldan ayrıldıkları sabit iki koldurlar. Fakat Türk ve Macar lisanlarının, Türk – Macar mezheplerinin, edebiyatlarının birbirinden çok farklı yapılar sergiledikleri bir gerçektir. Buna rağmen Macarlarla Türklerin müziklerini inceleyecek olursak her ikisinin de pentatonik yapıyı bünyesinde bulundurduğunu görürüz. Macarlar'la Türkler arasında görülen bu pentatonik müzik birliği, aslı Türk olan bütün milletlerde aynı oranda görülür. Aynı zamanda Türk uygarlığı hakimiyeti altında kalmış olan yerlerde de pentatonik müzik mevcuttur; Çin, binlerce yıl Türk hakimiyeti altında kalmış bir millettir. Keltler, İskoçyalılar, Tuarekler, eski Yunan medeniyetleri, aslen Asya'dan göç etmiş Türklerdir. Bütün bu milletlerin müziği pentatoniktir. İnkalarda pentatonizmin varlığı onların, Amerika'ya göç etmiş olan Türklerle etkileşim içinde olduklarını gösterir.

2.3. Türkülerin derlenmesi

Yukarıda belirtilen fikirleri reddedilemez delillere dayandırarak tüm dünya uygarlıklarına kabul ettirmek için Türkiye'nin içinde ve dışında süregelen müzik folklorlarını titiz ve karşılaştırmalı bir şekilde analiz etmek gerekir. Bunun için yapılacak ilk çalışma; Türkiye türkülerini bilimsel yöntemlerle derlemektir. Derlemenin gramofon kullanılarak yapılması, her türkünün kendine has kimliğinin en küçük ayrıntısına kadar belirlenmesi hedeflenen amaca ulaşmak için şarttır. Özellikle bir türkünün nerelerde ne şekilde bulunduğu, ilk defa nerede ortaya çıktığı, besteleyeninin belli olup olmadığı, beste tarihi, türkünün derlendiği yerin ve türküyü söyleyen kimsenin müzik yeteneği, bilgisi ve deneyimi vs. tamamen belirlenmelidir.

3. AHMED ADNAN SAYGUN

3.1. Yaşamı

Ahmed Adnan Saygun, 7 Eylül 1907 günü İzmir'de doğdu. Babası Nevşehir'den İzmir'e göç etmiş olan matematik öğretmeni Celal Bey'di. Adnan Saygun dört yaşında İzmir'de İttihat ve Terakki mektebinde ilk okula başladı.

1913 yılında İsmail Zühtü, Adnan Saygun'un babası Celal Bey'in aracılığıyla İzmir İttihat ve Terakki Mektebinin Musiki öğretmenliğine atandı. Okulda kurduğu ve çalıştırdığı dört sesli çocuk korusunda yer alan Saygun'un yeteneğini görüp onun müzik eğitimi ile özel olarak ilgilendi.

Saygun 1920'de İzmir'de İtalyan bir müzikçi olan Rossati'nin öğrencisi oldu, 1922'de ise dönemin ünlü müzikçisi Macar Tevfik Bey ile çalıştı. İlk kompozisyon denemelerine o dönemde yöneldi. 1924 yılından itibaren piyano yanında, elde edebildiği kitapların yardımıyla ve kendi kendine armoni ve kontrapuan üzerinde çalıştı. Yine 1924'te ve ondan sonraki yıllarda İzmir Milli Kütüphanesi'ndeki kitaplardan faydalanarak müzik konusunda mümkün olduğunca geniş bilgiler edinmeye gayret etti. Bu yoldaki çalışmalarını sırasında özellikle otuzbir ciltlik La Grance Encyclopedie'deki

müzik ile ilgili maddeleri Türkçe'ye çevirerek birkaç ciltlik büyük bir "Müzik Lugatı" meydana getirdi. Bu sırada henüz 18 yaşında idi. 1926'da İzmir Erkek Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atandı. 1928 senesinde devletçe açılmış olan sınavı kazanıp Paris'e gidinceye kadar bu göreve devam etti.

Paris'te Vincent d'Indy ile kompozisyon, Eugene Borrel ile füg ve kompozisyon, Paul Le Flem ile kontrapuan, Madame Eugene Borrel ile armoni ve kontrapuan, Amedee Gastoue ile chant gregorien, Edward Souberbielle ile org çalışarak bir kompozitör olmak için gerekli her bilgiyi edinmeye gayret etti. İlk eseri olarak kabul edilen Divertimento adlı orkestra yazısını da öğrenciliği sırasında (1929 – 1930) arasında yazdı. Saygun'un bu kompozisyonu 1931'de Paris'te açılmış olan bir kompozisyon yarışmasında kazanan birkaç eser arasında yer almıştır.

Adnan Saygun 1931'de Türkiye'ye dönerek Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başladı. 1934 yılında öğretmenlik ile birlikte Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'na şef olarak atandı. Yine aynı tarihte İran Şahı'nın Ankara'yı ziyareti vesilesi ile Atatürk'ün arzusu üzerine ve çok kısa sürede ilk Türk operası olan "Özsoy"u yazdı. (1936 – 1939) yılları arasında İstanbul Şehir Konservatuvarı'nda çalıştı ve 1939 yılında Halkevleri Bürosu Sanat Müşaviri ve Halkevleri Müfettişi olarak Ankara'ya döndü. Bu görevi 1950 yılına kadar sürdürdü.

Saygun, 1946 yılında Yunus Emre Oratoryosu'nun ilk seslendirilişinden sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'na kompozisyon öğretmeni olarak atandı ve emekli olduğu 1972 yılına kadar bu görevde kaldı.

1983 yılından itibaren Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve etnomüzikoloji öğretmeniği yaptı.

Adnan Saygun, aralarında Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Heyeti ile Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu da olmak üzere birçok kuruluşta görev yapmıştır; yurt dışında da, 1946 yılından başlayarak yıllarca bazı uluslararası kurumların yönetim kurulu üyeliklerinde bulunmuştur.

1971 yılında Devlet Sanatçılığı Kanunu yürürlüğe girdikten sonra Devlet Sanatçısı ünvanı ilk olarak Ahmed Adnan Saygun'a verildi, 1983 yılında da Profesörlük ünvanı, yine kendi alanında ilk olarak kendisine verildi. Eserleri New York'taki Southern Music Publishing Co.'nin ve Hamburg'daki Peer Musicverlag'ın kataloglarındadır. Adnan Saygun, kısa bir hastalığı takiben 6 Ocak 1991 tarihinde İstanbul'da öldü.

3.2. Eserleri

Adnan Saygun'un çalışmaları; müzik kompozisyonu, folklor, etnomüzikoloji ve eğitim alanlarında olmuştur.

3.2.1. Kompozisyon Alanında

Bu alan Saygun'un opus numarası verdiği eserleri kapsar .

3.2.1.1. Orkestra Eserleri

Op.01 Divertimento (1930)

Op.13 Sihir Raksı (1934)

Op.14 Suit (1936)

Op.29 Senfoni No.1 (1953)

Op.30 Senfoni No.2 (1958)

Op.39 Senfoni No.3 (1960)

Op.49 Deyiş (Dictum) (1970)

Op.53 Senfoni No.4 (1974)

Op.57 Ayin Raksı (Ritual Dance) (1975)

Op.62 Concerto de Camera (1978)

Op.70 Senfoni No..5 (1985)

Op.72 Orkestra için Çeşitlemeler (1985)

3.2.1.2. Eşlikli Eserler

Op.05 Manastır Türküsü (1933)

Op.16 Masal (1940)

Op.19 Eski Üslupta Kantat (1941)

Op.21 Geçen Dakikalarım (1941)

Op.34 Piyano Konçertosu No.1 (1958)

Op.41 Üç Ezgi (1968)

Op.44 Keman Konçertosu (1967)

Op.48 Dört Ezgi (1977)

Op.59 Viyola Konçertosu (1977)

Op.60 İnsan Üzerine Değişler No.1 (1977)

Op.61 İnsan Üzerine Değişler No.2 (1977)

Op.63 İnsan Üzerine Değişler No.3 (1983)

Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan (1981)

Op.71 Piyano Konçertosu No.2 (1985)

Op.74 Çello Konçertosu (1987)

3.2.1.3. Oda Müziği Eserleri

Op.03 Sezişler (1932)

Op.08 Quatuor (Quartet with Percussion) (1933)

Op.12 Viyolonsel, Piyano Sonatı (1935)

Op.20 Keman, Piyano Sonatı (1941)

Op.27 Yaylı Sazlar Kuarteti No.1 (1942)

Op.31 Çello için Partita (1954)

Op.33 Demet (Suite) (1955)

Op.35 Yaylı Sazlar Kuarteti No.2 (1957)

Op.36 Keman için Partita (1961)

Op.42 Trio Duyuşlar.üç kadın sesi korosu (1935)

Op.43 Yaylı Sazlar Kuarteti No.3 (1966)

Op.46 Nefesli Sazlar Beşgili (1968)

Op.50 Üç Prelüd (1971)

Op.55 Trio klarinet, obua ve piyano (1975)

Op.56 Ballade iki piyano (1975)

Op.68 Üç Ezgi Dört Arp (1983)

Op.73 PoemYaylı Sazlar Kuarteti No.4 (1986)

3.2.1.4. Sahne Eserleri

Op.09 “Özsoy”, Opera, I Perde (1934)

Op.11 “Taşbebek”, Opera, I Perde (1934)

Op.17 “Bir Orman Masalı”, Koreografik Süit (1943)

Op.28 “Kerem”, Opera, 3 Perde (1952)

Op.52 “Köroğlu”, Opera, 3 Perde (1973)

Op.65 “Gılgamesh”, Bale temeline dayanan konuşma, solistler ve orkestra için destani dram, 3 perde (1970)

Op.75 “Bir Kumru Masalı”, Bale, 3 Perde (1989)

3.2.1.5. Ses ve Koro Eserleri

Op.03 Ağıtlar (1932)

Op.07 Çoban Armağanı (1933)

Op.18 Dağlardan-Ovalardan (1939)

Op.22 Çanakkale Türküsü (1943)

Op.23 Üç Türkü (1945)

Op.32 Üç Ballad (1955)

Op.41 On Türkü (1968)

Op.51 Duyuşlar (1956)

Op.54 Ağıtlar II (Dirges II) (1975)

3.2.1.6. Piyano Eserleri

Op.02 Süit (1931)

Op.10 İnci'nin Kitabı (1934)

Op.15 Sonatin (1938)

Op.25 Anadolu'dan (1945)

Op.38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd (1964)

Op.45 Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd (1967)

Op.47 Aksak Tartılar Üzerine Onbeş Parça (1967)

Op.58 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak (1976)

Op.76 Sonat

3.2.2. Eğitim Alanında

Musiki Temel Bilgisi "4 Kitap" (Milli Eğitim Bakanlığı'nca birkaç baskısı yapılmıştır.)

Toplu Solfej (Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1973)

Töresel Musiki (Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1973)

Halkevlerinde Musiki (Ankara, 1940)

Yalan, Sanat Konuşmaları (Ankara, 1945)

Atatürk ve Musiki (Ankara, 1982)

Değişik dergilerde ve Türkiye ile yurt dışında makaleler, kongrelerde tebliğler.

Folklor ve Etnomüzikoloji Alanında Kitap ve Diğer Yayınlar:

Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malûmat
(İstanbul, 1937)

Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon (İstanbul, 1938)

Karacaoğlan (Ankara, 1952)

Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey (Budapeşte, 1976)

Mod öncesi Ezgilerin Tasnifi (Basılmamıştır.)

Muharrem Ayininin Menşei ve Ağıtı (Basılmamıştır.)

Muhtelif yurt dışı memleketler meslek dergilerinde yayınlanmış makaleler.

Milletlerarası kongrelere sunulmuş tebliğler.

Dış memleketlerde verilmiş konferanslar.

3.3. Yurt dışında seslendirilen eserlerinden örnekler

- Op. 1 Divertimento (küçük orkestra için) (1930) Fransa / (1931) Polonya / (1933)
SSCB (ilk seslendiriliş).

- Op. 10: İnci'nin kitabı (Orkestra Düzenlemesi - 1984) Belçika, Almanya, İsviçre, İngiltere.
- Op. 26: Yunus Emre (Oratoryo - 1942) Paris, Lamaureux Ork. - Şef: A.A. Saygun / (1947), New York, NBC Ork. - Şef: L. Stokowski, / (1958), Budapeşte, - Şef: M. Erdelyi / Avusturya Radyo Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Bremen Radyo Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Macar Radyo Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Berlin Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Azerbaycan Devlet Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Moskova Devlet Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek.
- Op. 27: 1. Yaylı çalgılar kuarteti (1947), Paris (1954).
- Op. 29 1. Senfoni (1953). Avusturya Radyo Sen. Ork. - Şef: F. Litschauer - (1954) Paris, ORTF - Şef: Hikmet Şimşek / Bavyera Radyo Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Bremen Radyo Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Macar Filarmoni Ork. - Şef: Franz Allers / Hollanda Radyo Senfoni Ork. - Şef: M. Erdelyi / İngiltere Northern Sinfonia Ork. - Şef: David Halsam / Berlin Senfoni Ork. - Şef: Alan Francis.
- Op. 30 2. senfoni (1958). Berlin Radyo Senfoni Ork. - Şef: H. Şimşek.
- Op. 34 1. Piyano Konçertosu (1958). Paris Colonne Ork. - Şef: A.A. Saygun, Solist: İdil Biret. İlk seslendirilişi (1958) / Moskova Sovyet Sinema Ork. - Şef: Niyazi Tagizade, Solist: Igor Zukov / Utrecht Senf. Ork. - Şef: F. Soudant, Solist: Jan Gruithuyzen (konser İstanbul'da gerçekleşti) / Tokyo Filarmoni Ork. - Şef: Aritoni, Solist: Gülsin Onay.
- Op. 35: 2. Yaylı Çalgılar Kuarteti (1957). New york (1958) Julliard Quartet (ilk seslendiriliş).
- Op. 39: 3. Senfoni (1960). Azerbaycan Devlet Filarmoni Ork. - Şef: A.A. Saygun. İlk seslendirilişi (1963) / Moskova Devlet Sinema Senfoni Ork. - Şef: Niyazi Tagizade, / Flaman Radyo Senfoni Ork. - Şef: Doneux / Sovyet Devlet Senfoni Ork. - Şef: Feodor Gluşenko (1987).

- Op. 44: Keman konçertosu (1967). Almanya Ausburg Sen. Ork. - Şef: Zanolelli,
Solist: Suna Kan / Moskova Devlet Senfoni Ork. - Şef: Veronika Dudarova, Solist:
Mikhail Sekler.
- Op. 53: 4. Senfoni (1974). Almanya Bergen Senfoni Ork. - Şef: Gürer Aykal, /
Finlandiya, Helsinki Senfoni Ork. - Şef: Gürer Aykal / Bakü Senfoni Ork. - Şef: Gürer
Aykal / Avusturya Radyo Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Moskova Devlet Senfoni
Ork. - Şef: Veronika Dudurova.
- Op. 57: Ayin Raksı (orkestra - 1975) Moskova Devlet Senfoni Ork. - Şef: Hikmet
Şimşek / Bremen Radyo Senfoni Ork. - Şef: Hikmet Şimşek / Romanya Radyo Senfoni
Ork. - Şef: Cristescu / Akdeniz Gençlik Ork. - Şef: Mikhael Tabachnik (İstanbul)
- Op. 59: Viyola Konçertosu (1977) / Londra Filarmoni Ork. - Şef: Gürer Aykal,
Solist: Ruşen Güneş.
- Op. 71: 2. Piyano Konçertosu (1995) İzmir Devlet senfoni Ork. - Şef: Tadeus
Strugala, Solist: Gülsin Onay (1988) (ilk seslendirilişi).

4. A. A. SAYGUN'UN MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

4.1. Ulusal ve Evrensel yönleriyle Saygun

Her besteci yapıtlarında kendi çağını yansıtır. Saygun'un da konusu kendi çağının, gerilimleri, sorunları ve umutlarıdır; fakat herşeyin çıkış noktası, ya da varılan sonuç O'nun etnik kimliğidir. Bir insan ve bir yaratıcı sanatçı olarak, içinde yaşadığı toplumla bütünleşmenin gereğine inanan besteci, bu konuda şunları söylemiştir:

Halkın ruhuna nüfus edebilmem için, onun psikolojisini anlamam için ve dolayısıyla kendimi anlayabilmem için, kendi problemlerimi anlayabilmem için, insanı, köyümüzü, Anadolu'yu anlamam lazım geldiği kanaatına vardım ve devamlı dolaştım köylerde yaşadım.⁶

Saygun, Türk toplumunu yansıtan yapıtlarında, oniki eşit yarım aralığı, çağımızın müzik dilini, çağdaş senfoni orkestrasını ve yine çağımızın biçim ve türlerini kullanır; ama bütün bu yaklaşımlarına karşın Saygun, yine de yerel bir besteci olarak kalabilirdi. Saygun'u gerçek bir dünya bestecisi kılan şey, yapıtlarını yeryüzünün her köşesinde başarıya ulaştıran yaratma gücü ve felsefesini evrensellik ilkesine dayandırmasıdır. Besteci bu evrensellik ilkesini şöyle açıklar:

İsteddiğini istediğin teknikle yazacaksın. İstersen eski perde sistemine göre yaz. Sonuçta evrensel çizgiye ulaşabiliyor musun? İnsanlığa seslenebiliyor musun? Sadece bana hitabetmek yeterli değildir. Eserlerinle tüm insanlığı etkileyerek, yerel sanatçı olmaktan sıyrılıp, evrensel bir sanatçı haline gelebiliyor musun? İşte biz, bu yolda pek çok eser verdiğimiz kanısındayız. Tabii bu arada, batının çok sesli müziğine, kendi müziğimizden kaynaklanan eserlerle, değişik bir renk getirdiğimiz de kesindir.⁷

4.2. Saygun'un müziği ve yapısal özellikleri

Saygun'un tüm yapıtlarında görülen başlıca özellikler, bu yapıtların ezgi ve armoni anlayışı bakımından modal bir temele oturtulması, evrensel, çağdaş bir dil ve derin bir anlatımdır.

Saygun genel olarak makamları, geleneksel sanat müziğimizdeki seyri içinde değil, serbestçe kullanır. Ayrıca bu makamları perde aralıklarını olduğu gibi almak yerine, eşit aralıklı sistem içinde ele alır. Bu konudaki düşüncelerini ise şöyle açıklıyor:

Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları 17. ve 18. yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem ki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tampere oniki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün

⁶ Saydam, a.g.e., s.5,6.

⁷ Faruk Güvenç, "Saygun ile Söyleşi", **Hürriyet – Gösteri**, (Mart 1982) sayı 16., s.66.

musikimizi tahlil edip içime sindirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim.⁸

Saygun, halk müziği öğeleri ile birlikte, geleneksel müziğimizin öğelerin daha yoğun ve günümüze doğru, gittikçe soyutlaşan bir modal anlayışla ele alır. Bu, onu daha derin ve daha olgun bir anlatıma götürür. Ama temel hep modaldır. Türk karakteri hep vardır.

Pek çok makamı yapıtlarında kullanmış olan Saygun, özellikle “Karcıgar Beşlisi” diye adlandırılan diziden çok etkilenmiş, bu diziyi anlatımının temel öğelerinden biri olarak benimsemiştir.

Saygun’un müziğinde ezgi yapısıyla çokseslilik birbirinin ayrılmaz öğeleridir. Makama dayalı ezginin aralıklarının üst üste getirilmesinden armoni oluşur. Kontrpuan tekniğinin de büyük ustası olan Saygun, homofon ve polifon yazıyı dengeli bir biçimde, tınıların etkilerini titizlik ve özenle seçerek kullanır.

Yerel müziklerimizin ince ezgi yapısı, O’nun müziğinin karakteristik yönlerinden biridir. Aksak tartılar ise müziğinin vazgeçilemez temel özelliklerindedir.

⁸ Aynı, s.66.

İKİNCİ BÖLÜM

AKSAK TARTILAR ÜZERİNE ON ETÜD op.38

1. AKSAK TARTILAR

1.1.Aksak tartıların tanımı

Hem “ikili zamanı”, hem de “üçlü zamanı” kapsayan, en az iki tartının çeşitli sayı ve biçimde birleşmesinden oluşan tartılara, “Aksak tartılar” denir. Bir aksak tartı, hem “basit tartı” hem de “bileşik tartı”nın özelliklerini yapısında birleştirir. Bu tartılar aslen Türk tartılarıdır. Batı müziği bu tartıları “Aksak Türk” diye adlandırıp kendi literatürüne almış ve kullanmaya başlamıştır.

1.2.1. Beş zamanlı iki vuruşlu aksak tartılar

Bu tartılar, biri iki diğeri de üç vuruştan oluşan, iki tartının birleşiminden meydana gelmişlerdir. “Türk Aksağı” adını alan bu tartılar;

$$\frac{5}{2} \text{ (beş ikilik)}, \frac{2+3}{2} \text{ veya } \frac{3+2}{2},$$

$$\frac{5}{4} \text{ (beş dörtlük)}, \frac{2+3}{4} \text{ veya } \frac{3+2}{4},$$

$$\frac{5}{8} \text{ (beş sekizlik)}, \frac{2+3}{8} \text{ veya } \frac{3+2}{8}$$

olarak düzenlenir ve iki vuruşta tamamlanır.

1.2.2. Yedi zamanlı üç vuruşlu aksak tartılar

Genellikle (yedi dördlük) ve (yedi sekizlik) sayılarıyla gösterilen ve vuruşlarına göre (Devri Hindi), (Devri Turan veya Mandıra) ve (Türkmen) adını alan bu tartılar birbirinden vuruş özellikleriyle ayrılırlar.

Devri Hindi;

$$\frac{7}{4} \text{ (yedi dördlük)}, \frac{3+2+2}{4} \text{ veya } \frac{7}{8} \text{ (yedi sekizlik)} \frac{3+2+2}{8}$$

Devri Turan veya Mandıra;

$$\frac{7}{8} \text{ (yedi sekizlik)}, \frac{2+2+3}{8}$$

Türkmen;

$$\frac{7}{8} \text{ (yedi sekizlik)}, \frac{2+3+2}{8}$$

şeklinde kullanılırlar.

1.2.3. Sekiz zamanlı üç vuruşlu aksak tartılar

Musemmen veya katakoffi olarak adlandırılan bu tartı (sekiz sekizlik) yazılıp üç vuruşta tamamlanır.

$$\frac{8}{8} \text{ (sekiz sekizlik) }, \frac{3+2+3}{8}, \frac{3+3+2}{8} \text{ veya } \frac{2+3+3}{8}$$

şeklinde kullanılır.

1.2.4. Dokuz zamanlı dört vuruşlu aksak tartılar

(Dokuz dörtlük) yazılanı altı vuruşta, (dokuz sekizlik) yazılanı ise dört vuruşta tamamlanır.

$$\frac{9}{4} \text{ (dokuz dörtlük) }, \frac{3+2+2+2}{4} \text{ veya } \frac{2+3+2+2}{4} \text{ veya } \frac{2+2+3+2}{4} \text{ veya } \frac{2+2+2+3}{4}$$

$$\frac{9}{8} \text{ (dokuz sekizlik) }, \frac{3+2+2+2}{8} \text{ veya } \frac{2+3+2+2}{8} \text{ veya } \frac{2+2+3+2}{8} \text{ veya } \frac{2+2+2+3}{8}$$

şeklinde kullanılır.

1.2.5. On zamanlı dört vuruşlu aksak tartılar

Bu tartılar (on dörtlük), (on sekizlik), (on onaltılık) olarak yazılır ve dört vuruşta tamamlanırlar.

$$\frac{10}{4} \text{ (on dörtlük) }, \frac{2+3+2+3}{4} \text{ veya } \frac{3+2+3+2}{4} \text{ veya } \frac{2+3+3+2}{4} \text{ veya } \frac{3+2+2+3}{4}$$

$$\frac{10}{8} \text{ (on sekizlik) }, \frac{2+3+2+3}{8} \text{ veya } \frac{3+2+3+2}{8} \text{ veya } \frac{2+3+3+2}{8} \text{ veya } \frac{3+2+2+3}{8}$$

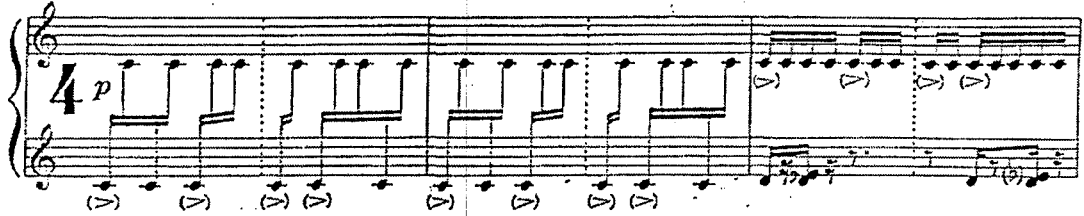
$$\frac{10}{16} \text{ (on sekizlik) }, \frac{2+3+2+3}{16} \text{ veya } \frac{3+2+3+2}{16} \text{ veya } \frac{2+3+3+2}{16} \text{ veya } \frac{3+2+2+3}{16}$$

şeklinde kullanılır.

2. AKSAK TARTILAR ÜZERİNE ON ETÜD

2.1. NO. 1

Vivo (2=56)



Şekil 1. Etüd no.1

$\frac{14}{16}$ (ondört onaltılık), $\frac{4+3+2+5}{16}$ şeklinde yazılmıştır. Dört vuruşa tamamlanır.

Ayrıca;

$\frac{7}{16} + \frac{7}{16}$ şeklinde de okunabilir.

2.2. NO. 2

(3 = 46)

Şekil 2. Etüdü no.2

$\frac{8}{8}$ (sekiz sekizlik), $\frac{3+2+3}{8}$ ve $\frac{3+3+2}{8}$ şeklinde yazılmıştır. Üç vuruşta tamamlanır.

Ayrıca;

$\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ ve $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$ şeklinde de okunabilir.

2.3. NO. 3

Moderato (♩ = 48)

Şekil 3. Etüdü no.3

$\frac{18}{16}$ (onsekiz onaltılık), $\frac{4+4+4+6}{16}$ şeklinde yazılmıştır. Dört vuruşta tamamlanır.

Ayrıca;

$\frac{8}{16} + \frac{10}{16}$ şeklinde de okunabilir.

2.4. NO. 4

Sostenuto (♩=40)

4 *p*

cresc. poco

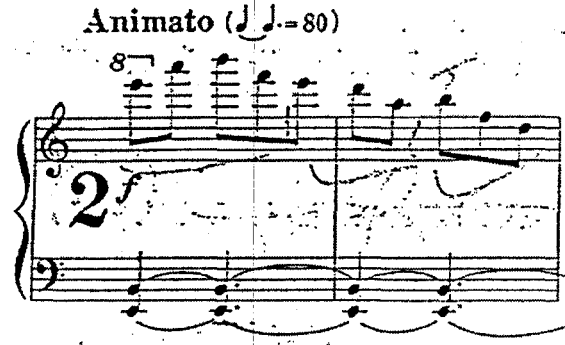
Şekil 4. Etüd no.4

$\frac{9}{8}$ (dokuz sekizlik), $\frac{2+2+2+3}{8}$ şeklinde yazılmıştır. Dört vuruşa tamamlanır.

Ayrıca;

$\frac{4}{8} + \frac{5}{8}$ şeklinde de okunabilir.

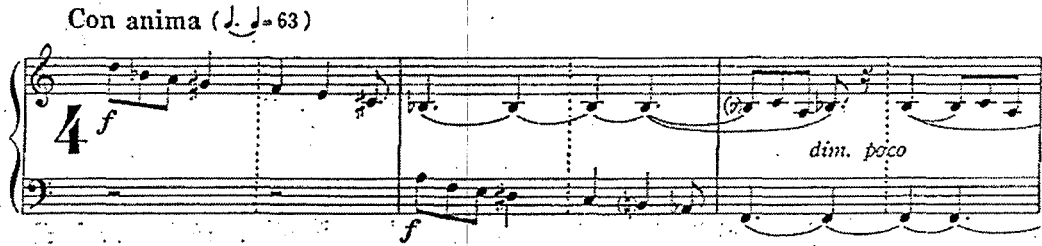
2.5. NO. 5



Şekil 5. Etüd no.5

$\frac{5}{8}$ (beş sekizlik), $\frac{2+3}{8}$ şeklinde yazılmıştır. İki vuruşta tamamlanır.

2.6. NO. 6



Şekil 6. Etüd no.6

$\frac{10}{8}$ (on sekizlik), $\frac{3+2+2+3}{8}$ şeklinde yazılmıştır. Dört vuruşta tamamlanır.

Ayrıca;

$\frac{5}{8} + \frac{5}{8}$ şeklinde de okunabilir.

2.7. NO. 7

Moderato (♩ - cca.116)

Şekil 7. Etüd no.7

$\frac{11}{8}$ (onbir sekizlik), $\frac{3+3+3+2}{8}$ şeklinde yazılmıştır. Dört vuruşta tamamlanır.

Ayrıca;

$\frac{6}{8} + \frac{5}{8}$, şeklinde de okunabilir.

2.8. NO. 8

Allegro (♩ = 120)

4 *f* *p*

Şekil 8. Etüd no.8

$\frac{13}{16}$ (onüç, onaltılık), $\frac{3+3+3+4}{16}$ şeklinde yazılmıştır. Dört vuruşa tamamlanır.

2.9. NO. 9

(♩ = 46)

4 *ppp*

Şekil 9. Etüd no.9

$\frac{15}{16}$ (onbeş onaltılık), $\frac{4+4+4+3}{16}$ şeklinde yazılmıştır. Dört vuruşa tamamlanır.

2.10. NO. 10

Allegro assai (3-42; ♩-140)



Şekil 10. Etüd no.10

$\frac{10}{16}$ (on onaltılık), $\frac{3+3+4}{16}$ şeklinde yazılmıştır. Üç vuruşta tamamlanır.

KAYNAKÇA

Danhauser A.. **Arege de la Theorie de la Musique**. Genişleterek Çeviren: İlhan Baran. Birinci basım. Ankara: Belgi Yayıncılık, 1985.

Darbaz Feridun. **Türk ve Batı Müziği**. Birinci basım. İstanbul: Musıki Kültür Derneği Yayınları, 1973.

Güvenç Faruk. "Saygun ile Söyleşi", **Hürriyet - Gösteri Dergisi**, sayı 16., Mart 1982.

İlyasoğlu Evin. **Çağdaş Türk Bestecileri**. Birinci basım. İstanbul: Pan Yayıncılık, Eylül, 1998.

İzmir Filarmoni Derneği. **Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri**. Birinci basım. İzmir: İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, Haziran 1987.

Pamir Leyla. **Müzikte Yaratıcının Gücü**. Birinci basım. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri Dizisi, 1981.

Refiğ Gülper. **Ahmed Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musıkisi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri Dizisi, 1991.

Say Ahmet. **Müziğin Kitabı**. Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi yayınları, Nisan 2001.

_____. **Müzik Sözlüğü**. Birinci basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002.

Saydam Ergican. "Saygun ile Söyleşi", **Ankara Filarmoni Dergisi**, sayı.86, 1973.

Saygun Ahmed Adnan. **Musıki Temel Bilgisi**. Birinci basım. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuvarı yayınları serisi, 1962.

_____. "Türk Müziği'nin İnkişaf Yolu", **Ülkü Halkevleri Dergisi**, cilt.7., sayı.42., 1934.