

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP 23 DÖRT TÜRKÜ**  
**(ŞAN PİYANO) ESERİNİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Server ACİM**

**HAZIRLAYAN**  
**Yusuf ÖZBAŞ**

**Malatya-2019**

**T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP 23 DÖRT TÜRKÜ  
(ŞAN PİYANO) ESERİNİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS**

**DANIŞMAN  
Prof. Server ACİM**

**HAZIRLAYAN  
Yusuf ÖZBAŞ**

**Malatya-2019**

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ


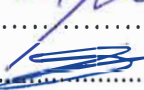
**AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP 23 DÖRT  
TÜRKÜ (ŞAN PİYANO) ESERİNİN  
İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Server ACİM**

**HAZIRLAYAN**  
**Yusuf ÖZBAŞ**

Jürimiz 10.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans/ ~~doktora~~ tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Müzik.....Anabilim, Müzik. Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir. Bilimleri ve Teknolojisi

Jüri Üyelerinin	Unvan Ad Soyadı	imzası
1.	<u>PROF. SERVER ACİM</u>	
2.	<u>Doç.Dr. Ünal İmrik</u>	
3.	<u>Doç.Dr. Barış Toprak</u>	

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .....  
Tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet Kubat  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

Prof. Server ACİM'in danışmanlığında hazırlamış olduğum "Ahmed Adnan Saygun'un Op 23 Dört Türkü (Şan Piyano) Eserinin İncelenmesi" başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurmaksızın tarafımda yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Yusuf ÖZBAŞ



## ÖNSÖZ

Bu çalışmayı planlayıp sonuçlandırma aşamasına gelene kadarki süreçte, engin deneyimi ve tecrübesi ile bana ışık tutan, değerli hocam ve danışmanım Prof. Server ACİM'e, Müzik Bilimleri Böl. Bşk. Doç. Dr. Serkan ÇAKIR'a, bilgisi ve dostluğu ile her aşamada yanımda olan ve kaynak edinmemde ki gayretleri, sıklık la yaptığımız sohbetlerde araştırmaya tuttuğu ışığın tartışılmayacağı Öğr. Gör. Hasan AÇILMIŞ'a, çözümler konusunda bilgilerinden faydalandığım San. Öğr. Elm.Dr. Hakan TATYÜZ, San. Öğr. Elm. Hasan TİPİ, Doç. Dr. Efkan SALAYEV ve Prof. Dr. Ceyhun ALLAHVERDİYEV'e, Desteğinden ötürü Konservatuvar Müdürü Doç. Dr. Zinnur GEREK'e, Saygun ile ilgili yaptığı araştırmaları benimle paylaşan Mert KOPUZ'a, araştırmaya konu olan Saygun'un orijinal el yazmalarının temininde yardımcı olan Tezinden ve bilgisinden faydalandığım BÜSA Koordinatörü Bilkent Üniversitesi Öğr. Üyesi Yiğit AYDIN'a, Saygun'u anlayabilme konusundaki görüşleri ile Devlet Sanatçısı Gülsin ONAY'a ve bu süreçte yoğun çalışma temposundan dolayı yeteri kadar zaman ayıramadığım oğlum, kızım ve sevgili eşime sonsuz teşekkürler.

2019

Yusuf ÖZBAŞ

## ÖZET

Bu çalışmada Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde Müzik Kültürü temel alınarak, Türk Müziğine katkıları yadsınamayacak kadar büyük olan Ahmed Adnan Saygun’un Piyano ve insan sesi için yazdığı eserler ışığında, Op 23. Piyano ve Bariton için Dört Türkü eseri incelenmiştir. Eser incelenirken yirminci yüzyıl müziği, Türkiye’de Çağdaş Müzik, Müzikte ulusalcılık konuları ile Saygun’un bestecilik yönü araştırılmıştır. Bestecinin Cumhuriyet’in ilk yıllarında Yurt dışına gönderilerek Batı Sanat Müziği ile ilgili aldığı eğitim ve sanatçı kişiliğini birleştirerek ortaya koyduğu eserleri incelenmeye çalışılmıştır. 19.yüzyılın sonlarında Avrupa da ki bir takım sosyal gelişmelerin önyak olduğu ulusalcılık akımı, sanatın hemen hemen bütün dallarında kendini göstermektedir. Sanatın evrensel normları merkezinde ulusalcılık akımını benimseyen her sanatçı, kendi ulusal figürlerini, ortaya koydukları sanat eserlerinde esin kaynağı olarak kullanmışlardır. Stilllerini yaratırken de kendilerini yaşadıkları toplumdan soyutlamamışlardır. Ahmed Adnan Saygun, kendisine özgü bestecilik dilini oluşturmasında, yaşadığı toplumun siyasal gelişmeleri, tarihi, gelenekleri ve yurt dışında aldığı eğitim ile dünyadaki diğer müzikleri tanınması önemli etkenler olmuştur. Ulusal çoksesli müzik oluşturulması bağlamında, ülkesine döndüğünde, araştırmacı, eğitimci ve Etnomüzikolog kimlikleri ile kendi geleneksel müziğine yönelmiş, ortaya koyduğu eserlerinin hemen hepsinde geleneksel figürlerden faydalanmıştır.

Eserlerinde Türk Halk Müziğini kullanırken ele aldığı türküleri, özüne dokunmadan, yüzyıllardır süregelen söyleyiş biçimleri ile işlemiştir. Bu eserlerin çoğunu ulusal çoksesli müziğin oluşmasında birer eğitim aracı olarak kullanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Ahmed Adnan SAYGUN, Piyano Şan, Op. 23 Dört Türkü, Çağdaş Türk Müziği.

# EXAMINATION OF AHMED ADNAN SAYGUN'S OP 23 4 FOLK SONG (PIANO SINGING) MUSICAL WORK

## ABSTRACT

In this study, Op 23. Piano and 4 Folk Song for Bariton was examined in the light of musical works for piano and human voice of Ahmed Adnan Saygun who has lots of contributions which cannot be denied for the Turkish Music, based on Turkish Music Culture in Republic period. Saygun's composition side was explored together with modern music, music of twentieth century and nationalism in music, while the musical works were examined. Composer was sent to the abroad on the early years of Republic. Musical works which were produced with his West Classical Music education and artistic personality were tried to examine. Nationalism which is set the ball rolling a set of social improvements in the later nineteenth century shows itself almost all branches. Each performer who is adopt nationalism in the center of universal norms had used their own national figures as a source of inspiration in their artworks.

While they are creating their styles, they did not isolate themselves from the society they lived. Political developments in the society, history, traditions and educations which Ahmed Adnan Saygun got from the abroad are the important factors for the formation of his composer language. In the context of national polyphonic music, when he returned the country, he headed toward his traditional music with ethnomusicologist, researcher and academician identity and he took advantage of traditional figures for his almost all musical works.

He used Turkish Folk Music in his musical works and he treated these works with their self feature and secular mode of articulation. Also, he used lots of these works as educational tools in the formation of national polyphonic music.

**Key Words:** Ahmed Adnan SAYGUN, Piano Singing, Op. 23 4 Folk Song, Contemporary Turkish Music.

## İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ .....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER TABLOSU.....	ix
TANIMLAR .....	xi

### BÖLÜM I

1. GİRİŞ .....	1
1.1. Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bakış .....	1
1.2. Müzikte Ulusalçılık.....	3
1.3. Çağdaş Türk Müziği.....	4
1.4. Ahmed Adnan SAYGUN .....	6
1.5. Eserleri.....	8

### BÖLÜM II

2. AMAÇ VE YÖNTEM .....	9
2.1. Araştırmanın Hipotezi.....	9
2.2. Araştırmanın Önemi .....	9
2.3. Araştırmanın Amacı.....	10
2.4. Araştırmanın Yöntemi .....	10
2.5. Bilgi Toplama Yöntemleri ve Zamanlama .....	10
2.6. Bilgi İşleme Araçları ve Zamanlama. ....	11
2.7. Araştırmanın Evren ve Örneklemi .....	11

### BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUM.....	13
3.1. Estergon Kalesi .....	13
3.1.1. Ezgisel, Modal, Biçimsel ve Armonik Analizi .....	13
3.2. Köroğlu .....	22
3.2.1 Ezgisel, Modal, Biçimsel ve Armonik Analizi .....	22



<b>3.3. Harmandalı .....</b>	<b>36</b>
<b>3.3.1 Ezgisel, Modal, Biçimsel ve Armonik Analizi .....</b>	<b>37</b>

## **BÖLÜM IV**

<b>4. SONUÇ .....</b>	<b>43</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>45</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>47</b>
<b>Ek-1 Devlet Sanatçısı Gülsin Onay ile Yapılan Röportaj .....</b>	<b>47</b>
<b>Ek-2 Op 23 Dört Türkü Kapak .....</b>	<b>49</b>
<b>Ek-3 Op 23 Dört Türkü Estergon Kalesi.....</b>	<b>50</b>
<b>Ek-4 Op 23 Dört Türkü Köroğlu .....</b>	<b>51</b>
<b>Ek-5 Op 23 Dört Türkü Harmandalı.....</b>	<b>52</b>
<b>Ek-6 Estergon Kalesi TRT Nota.....</b>	<b>53</b>
<b>Ek-7 Benden Selam Olsun (Köroğlu Çeşitlemesi) TRT Nota .....</b>	<b>54</b>
<b>Ek-8 Harmandalı Zeybeği TRT Nota .....</b>	<b>56</b>
<b>Ek-9 Op 23 No 4 Üç Türkülük Süit (Sivas Düz Halayı).....</b>	<b>57</b>
<b>Ek-10 Opus No Verilmiş Besteleri.....</b>	<b>58</b>
<b>Ek-11 Opus No Verilmemiş (Yıllara göre sıralanmış) Besteleri .....</b>	<b>61</b>
<b>Ek-12 Kitapları .....</b>	<b>62</b>
<b>Ek-13 Makaleleri .....</b>	<b>63</b>

## ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 1 Hicaz Dizisi .....	13
Şekil 2 Do# Eksenli Hicaz Dizisi .....	13
Şekil 3 Estergon Kalesi Tartı Kalıbı-Tartı Resmi.....	14
Şekil 4 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Tartı Resmi .....	14
Şekil 5 Estergon Kalesi Biçimsel Şeması.....	14
Şekil 6 Estergon Kalesi TRT 1-5. Ölçüler.....	15
Şekil 7 Saygun Estergon Kalesi 1-6. Ölçüler.....	15
Şekil 8 Estergon Kalesi TRT Notası 6-10. Ölçüler.....	16
Şekil 9 Estergon Kalesi Saygun Yazısı (Şan) 7-14. Ölçüler.....	16
Şekil 10 Estergon Kalesi Saygun Yazısı 1. ölçü düzensiz bölünme.....	17
Şekil 11 Estergon Kalesi Saygun Yazısı 4. ölçü düzensiz bölünme.....	18
Şekil 12 Estergon Kalesi Saygun Yazısı 6. ölçü düzensiz bölünme.....	18
Şekil 13 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 2. Ölçü.....	19
Şekil 14 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 8. Ölçü.....	19
Şekil 15 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 10. Ölçü.....	20
Şekil 16 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 12. Ölçü.....	20
Şekil 17 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 14. Ölçü.....	20
Şekil 18 Si eksenli 9'lu akoru.....	21
Şekil 19 Saygun Estergon Kalesi 9. ve13. Ölçüler .....	22
Şekil 20 Hüseyini Dizisi .....	23
Şekil 21 Do# Eksenli Hüseyini Dizisi .....	23
Şekil 22 Köroğlu Biçimsel Şema.....	23
Şekil 23 Saygun Köroğlu Donanım .....	24
Şekil 24 Frig Dizisi .....	24
Şekil 25 Frig Dizisi (Köroğlu).....	24
Şekil 26 TRT Köroğlu 1.-10. Ölçüler.....	25
Şekil 27 Saygun Köroğlu 1-4 ölçüler .....	25
Şekil 28 TRT Köroğlu 11- 14. Ölçüler.....	25
Şekil 29 Saygun Köroğlu 5.-10. Ölçüler.....	26
Şekil 30 Köroğlu TRT Nota 45- 50. Ölçüler .....	26
Şekil 31 Saygun Köroğlu 47-51. Ölçüler.....	27
Şekil 32 Ritmik Ostinato.....	28
Şekil 33 Ritmik Ostinato (Dikey Tersisi).....	28
Şekil 34 Basso Ostinato .....	29
Şekil 35 Saygun Köroğlu 19-22. ölçüler .....	29
Şekil 36 Sekvens, Bas da imitasyon .....	30
Şekil 37 Saygun Köroğlu 51. Ölçü .....	30
Şekil 38 Yığın Akor.....	31
Şekil 39 Bas ta dokuzlu .....	31
Şekil 40 Bas da 5+5 dokuzlu .....	31
Şekil 41 Köroğlu Tartı Resmi / Tartı Kalıbı .....	32
Şekil 42 Tartı Resmi II (değişik) .....	32

Şekil 43 Tartı Resmi III (değişik) .....	32
Şekil 44 Tartı Resmi IV (değişik) .....	33
Şekil 45 Basta İmitasyon 26-27-28. Ölçüler .....	33
Şekil 46 Basta İmitasyon 38-39-40. Ölçüler .....	33
Şekil 47 Do# Dokuzlu akor .....	34
Şekil 48 Do# Dokuzlu akoru (kök ses eklenmiş) .....	34
Şekil 49 Do# Dokuzlu akoru (yedilisi eklenmiş) .....	35
Şekil 50 Mi Dokuzlu Akoru .....	35
Şekil 51 Fa# eksenli Onlusu Pestleşmiş Akor .....	35
Şekil 52 Fa# eksenli Onlusu ve Dokuzlusu Pestleşmiş Akor .....	36
Şekil 53 Do# Eksen Sesi Üzerine Kurulan Konsonans Akor .....	36
Şekil 54 Hicaz Dizisi (Harmandalı) .....	37
Şekil 55 Re Eksenli Hicaz Dizisi .....	37
Şekil 56 Harmandalı Tartı Kalıbı-Tartı Resmi .....	38
Şekil 57 Harmandalı Ezgi ve Piyano Yazısı Biçimsel şeması .....	38
Şekil 58 Harmandalı 1.2.3.4.5.6. Ölçü ilk ikilik tartıları .....	39
Şekil 59 Harmandalı 3., 4. ve 5., 6. Ölçüler .....	39
Şekil 60 Harmandalı 1. ve 2. Ölçüler 7'li Akor .....	40
Şekil 61 Harmandalı 1. ve 2. ölçüler Disonans Akorun çözülmesi .....	40
Şekil 62 Harmandalı 3. Ölçü .....	41
Şekil 63 Harmandalı 5. Ölçü, 3. İkilik Tartı .....	41
Şekil 64 Harmandalı 6. ölçü son dörtlük tartı majör akor. ....	42

## TANIMLAR

**Pentatonik (Pentafonik) gam:** (Alm. Pentatonik-fünfstufige-Tonreihe; Fr. Pentatonique, İng. Pentatonic) Genellikle yarım seslerden kaçınılan, yalnızca 5 sesi temel alan ve 6. Notada oktava ulaşan gam. Ör. Do-Re-Mi-Sol-La (AKTÜZE, 2010).

**Mod:** (Alm. Tonart; Fr. İng. Mode; İt. Modo) Makam (AKTÜZE, 2010).

**Tonal:** (Fr., İng.) (İt. Tonale) Tonal. Bir merkez ses (tonik) çevresinde kurulu melodik ve armonik uygunlukta yazılan, belirli tonaliteye bağlı sistemdeki müzik (AKTÜZE, 2010).

**Politonalite:** (Alm. Polytonalität; İng. Polytonality) Çok tonluluk. 2 ya da daha çok tonalitenin aynı anda kullanılması. Çağdaş müzikte politonalite standart bir teknik olmuştur (AKTÜZE, 2010).

**Fugue:** (Fr.) Füg (AKTÜZE, 2010).

**Prozodi:** Günümüzde vokal müzikte güçlü ve zayıf, uzun ve kısa hecelerle müziğin uyumu, kısaca söz ile notanın uyumu (AKTÜZE, 2010).

**Arpej:** (Fr. Arpege; İt. Arpeggio) Sesleri kırık Akorlar halinde art arda serpiştirerek çıkartmak (AKTÜZE, 2010).

**Puandorg:** (Tr.) Durgu (AKTÜZE, 2010).

**Konsonans:** (İt. Consonanza; Fr. İng. Consonance) Uyumlu iki ya da daha çok sesin, bir akorun tek ses verircesine uyumlu oluşu (AKTÜZE, 2010).

**Disonans:** (Alm. Dissonanz; Fr. İng. Dissonance) Sesin uyumsuz çözüm beklermişçesine duyulması (AKTÜZE, 2010).

**Triole:** (Alm.) (Fr. Triolet) Üçleme (AKTÜZE, 2010).

**Frig:** Frigya modu. (İng. Phrygian Mode) Anadolu'da Sakarya ile Büyük Menderes ırmakları arasında kalan Frigya'dan çıktığı varsayılan, eski Yunan re-re Makamı (AKTÜZE, 2010).

**Motif:** (Alm. Motiv; Fr. Motif; İng. Motive; it. Motivo) Latince hareketli anlamına gelen Motivus. Kendi içinde bütünlüğü olan, en az iki notadan oluşabilen, en küçük melodi, armoni ya da ritim parçacığı (AKTÜZE, 2010).

**Coda:** (İt.) Lat. Kuyruk (AKTÜZE, 2010).

**Ostinato:** (İt.) (Alm. Obstinat; Fr. Obstine; İng. Obstinate; İt. Pertinace, Perfidiato) Müzikal bir Motifin sürekli olarak ve genellikle bas seslerde tekrarlanması (AKTÜZE, 2010).

**Sekvens:** Sekans. Kısa bir motifin aynı ses partisinde (çalgıda) genellikle altta veya üstteki ikili aralıklardaki yakın seslerde değişerek tekrarlanması ya da başka bir armonik düzende uygulanması (AKTÜZE, 2010).

**Kontrapunt:** Koturpuan. (Alm. Kontrapunkt; Fr. Contrepoint; İng. Counterpoint; İt. Contrapunta) Lat. Nokta noktaya karşı anlamına gelen konturpuan, melodiye karşı özgürce yürütülen birden çok karşı partiyi tanımlar (AKTÜZE, 2010).

**Kadans:** (İt. Cadenza; Alm. Kadenz; Fr. İng. Cadence; Tr. Kadans) Bir melodinin, bir bölümün, bir müzik cümlesinin sonunu kapanışını belirler (AKTÜZE, 2010).



## BÖLÜM I

### 1. GİRİŞ

#### 1.1. Yirminci Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

Say'a göre "genel tanımıyla "yeni müzik" 300 yıldan beri kullanılan (yaklaşık1600-1900) Tonal müzik ile tüm bağları koparmak ve müzik tarihinde ton dışı dönemin sayfalarını çevirmek anlamına gelir...yirminci yüzyıl, çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir " (SAY, Müzik Tarihi, 2012).

Yaratış alanında, yirminci yüzyıl müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonrada yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yöneten kurallar geçerlilikten düşmüştür. Ritim alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritimlerin "üst üste", aynı anda kullanılmasına gidilmiştir. Öte yandan, eski biçimlerle yetinilmemiş, sonat kalıbı iyice kırılmış, sonat bilincinden uzaklaşmış, yeni özgür biçimler araştırılmış, hazır kalıplara uymayan bir yapı anlayışı gelişmiştir. Çalgılama alanında, denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Kısacası, yirminci yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ufuklar açmıştır, yeni ortamlar yeni gereçler sağlamıştır ve bu yandan çağımız, müzik tarihinin en zengin çağıdır (MİMAROĞLU, 1999).

Ritim, eski müzikte olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öge durumundan kurtarılmış, önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu sayede yirminci yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmıştır. Ölçü çizgilerine gerek görülmemiştir. Çok ritimlilik, bestecinin dilediği gibi kullanımına açık tutulmuştur. Aksak tartımlara yer verilebilmiş, "ostinato" (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve "senkop" (gecikme ya da öncellemeye ilişkin vurgu) bestecinin dileğine bırakılmıştır (SAY, Müzik Tarihi, 2012).

Armonik ve ritmik hareketle bağlantılı olan melodi anlayışı da değişmiştir. Tonal armoninin majör ve minör dizileri kullanılmamaya başlanmış özellikle ilk dönemlerde pentatonik diziler, kilise ve doğu müzik kültürlerinin kullandığı makamlar, antik Yunandaki modlar yeğlenmiştir. Bu gelişmelerin paralelinde, Tonal armoninin tonik ve dominant gibi çatkıları eski dönem müziğine bırakılmış, artan akor çeşitleri ile Tonal yönteme göre çözümleme yapılmasını olanaksızlaştıran bir armoni anlayışına gidilmiştir (SAY, Müzik Ansiklopedisi, 2010). .....Bu müzik “atonal” diye adlandırılmıştır, çünkü özel armoni kullanımlarıyla öne çıkar, eksenden eksene geçer, kromatik dizilerden yararlanır, tüm eksenin ya da Tonal kalış yerinin kaybolduğu notaya varıncaya kadar yarım ses aralıklarını tonların dışında kullanır. Artık uyşumlu ya da kakışık sesler yoktur. Yalnızca çeşitli kakışıklık kerteleri vardır. ....Öte yandan “politonalite” (çokeksenlilik) klasik ve on dokuzuncu yüzyıl romantik kalıtını yadsır. ....politonal müzikteki bu ses yabancılığı, gerçekte ilk çağ ilkel folk, orta çağ ve Asya dizilerinin, ezgiden bağımsız vürmalı tartımlarının yeniden ortaya çıkması, majör-minör dizilerin ve bunların dayandığı armonik hareket ilkelerinin yerini almasıdır (FİNKELESTEİN, Müzik Neyi Anlatır, 2000).

Yirminci yüzyıl bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmışlar, hatta aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaya yönelmişlerdir. Üslup çoğulculuğu (Stilpluralizmus) kendini asıl burada gösterir. Yine de yirminci yüzyılın ilk yarısındaki akım ve stilleri, Expressionizm (Anlatımcılık, Dışavurumculuk) Neo Klasizm (Yeni Klasikçilik), Bartok’un öncülük ettiği halk müziği gereçlerinin sanat müziğinde modern bir anlayışla değerlendirilmesi yönelimi, tekniğin ve endüstrinin gürültüsünü yansıtmayı temsil eden Fütürizm (Gelecekçilik) gibi başlıklar altında toplamak olanaklıdır (SAY, Müzik Tarihi, 2012). 20. yüzyılda halk müzik kültürüne olan ilgi, halk müzik kültürü örneklerinin toplanması, incelenmesi ve yok olmaya yüz tutmuş binlerce müzik folkloru örneklerinin yeniden canlandırılmasını sağlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak birçok ülkelerde, özellikle de Rusya’da milliyetçilik duygularının etkisi altında geniş bir şekil almış bu ilerici eğilim, 20. yüzyılda da devam etmiştir. Rus bestekarlarından M. İ. Glinka, P. İ. Çaykovski, N. A. Rimski-Korsakov, Y. Balakirev gibi ünlü sanatçıların üretken faaliyetleri sonucu yüzlerce halk şarkı ve ezgileri notaya alınmış, milletin manevi hazinesine dahil edilmiştir. 20. Yüzyılda kaydettiğimiz bu önemli eğilimin temsilcilerinden biri de ünlü Türk bestekarı Adnan Saygun’un da yakın dostu görkemli Macar bestecisi, müzikoloğu, müzik

folklorcusu Bela Bartok'tur. Onun çok sayıda ve aralıksız araştırmaları Türk müzik folklorunun bazı genetik özelliklerini (zellikle eski Türk müzik kültürüne özgü pentatonizmi) açığa çıkarmaya imkân sağlamıştır. Halk müzik folklorundaki böyle bir gelişmeyi birçok halkların müzik kültüründe duymak mümkündür (KURBANOV, 2010)

Yirminci yüzyıl çoğaltma ve yayma araçlarının, iletişim araçlarının gelişmesiyle, müziğin sınırlı çevreler içinde kalmayıp, yeryüzünün dört bucağına yayılma olanağını kazandığı bir ağdır. Anlatıldığı gibi artık, bir günler Bach'ın Buxtehude'yi dinlemek amacıyla bir kentten öbürüne, hem de yürüyerek gitmesi gibi bir zorunluluk bugünün mzikisi için kalmamıştır; radyo programlarını izlemesi, plak kataloglarına başvurması, başka yerlerdeki, başka ülkelerdeki müzikçilerin çalışmalarını izleyebilmesi için yeterlidir (MMAROğLU, 1999).

## **1.2. Müzikte Ulusallık**

Ulusallığın kökeninde Aydınlanmanın ve Fransız Devriminin "zgrlk, eşitlik" ilkeleri vardır. Napolyon savaşlarına tepkinin de ulusal bilinci körüklediği söylenebilir. 19. Yüzyıl, tüm Avrupa lkelerinde ulusal bilincin uyandığı ağdır. 19. Yüzyıla kadar müziği gerçek anlamıyla İtalya, Fransa ve Alman okulları temsil ediyordu. Oysa bu yüzyılda gelişen düşünsel ve siyasal akımlar, hemen tüm ülkelerde ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve ulusallık kültür/sanat alanında yankısını bulmuştur (SAY, Müzik Tarihi, 2012).

18. yüzyılın sonlarında müzik sanatı, yetenekli sanatçıları İtalyanlardan ve (Avusturyalılar da içinde olmak üzere) Almanlardan oluşan enternasyonal ve kozmopolit bir sanat olarak kabul edilmekteydi. İtalyanlar, özellikle vokal müziğin, Almanlar ise enstrümantal müziğin ustasıydılar...19. Yüzyılın başlarından itibaren Evrensel Sanat Müziği, Almanya ve İtalya'nın hegemonyasından kurtulmaya başlamış, ancak tamamıyla bir kenara atılmamıştır. Ulusallık fikirlerinin giderek yaygınlaşmaya başlamasıyla değişik bakış açıları oluşmuştur. Bunun sonucunda Rus besteciler kendi halk müziklerinin zenginliklerini ortaya çıkarmaya başlamışlardır. Fransız bestecilerde kendi ulusal değerleri doğrultusunda müziklerine yeni boyutlar kazandırmaya başlamışlar ve Debussy gibi birçoğu da bu amaca ulaştıracak özendirici dersleri Musorgski'nin yapıtlarında bulmuşlardır. Musorgski ile Dvorak da 1890'larda müziğinde kullandığı ek ve Slovak halk (folk) şarkılarının ruh ve özüyle, Amerikalı besteciler üzerinde etkili



olmuş, onlara halk müziği miraslarını incelemeyi ve kullanmayı aşlamıştır (FİNKELESTEİN, Besteci ve Ulus, 1995).

Yerel Halk Müzikleri ile Evrensel Sanat müziği karşı karşıya mı getirilmiştir? Ulusal bestecilerin kendi yerel müzikleri ile çalışmaları doruk noktasına gelmiş olan Evrensel Sanat Müziğine karşı bir tepki midir? Halk Müziklerinin esin kaynağı olması arzu edilen bir şey mi? Bir başka deyişle sadece var olanı yaşatmak mı? Soruları, ulusal değerler üzerine çalışmayı seçen besteciler tarafından çok sayıda güzel müziğin ortaya çıkarılması ile cevaplanmıştır. Vaughan Williams ve Sibelius'un yanı sıra, Çekoslovakya'dan Leos Janacek, Macaristan'dan Bela Bartok, ABD'den Roy Harris, Aaron Copland, George Gershwin ve Wirgil Thomson, İspanya'dan Manuel de Falla, Sovyetler Birliği'nden Sergey Prokofyev ve Aram Haçaturyan, Brezilya'dan Heitor Villa-Lobos ve Meksika'dan Carlos Chavez Bu tür müziği besteleyen müzikçilerdir. Bu bestecilerin yapıtları, çağımızın müzik yaşamında sağlam bir yer edinmiş ve ulusal karakterleri ortaya konan yapıtların evrensel olarak kabul görmesine hiçbir engel oluşturmamıştır (FİNKELESTEİN, Müzik Neyi Anlatır, 2000).

### **1.3. Çağdaş Türk Müziği**

1826'da yeniçeri ocağını ortadan kaldıran Sultan II. Mahmud, bu ocağa bağlı mehterhaneyi de kapatmış ve yerine imparatorluk ordusuna Avrupai stilde yeni bandolar yetiştirecek olan Muzika-yı Humayun'u kurdu muştur. Gerçi III. Selim'in ıslahatları zamanında Nizam-ı Cedit ile beraber bir boru takımı kurulmuştur, ancak gerçek anlamda bandonun oluşması II. Mahmud devrinde olmuştur. Muzika-yı Humayun'un başına meşhur İtalyan Opera bestecisi Gaetanu Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe'nin getirilmesi ile reform hareketi daha da kuvvet kazanmıştır. Tarihte Donizetti Paşa olarak bilinen bu bando müzisyeni kısa zamanda verimli çalışmalar sergilemiştir. Donizetti'nin görevleri arasında bandoyu yetiştirmenin yanı sıra saray mensuplarına müzik dersleri vermek de vardır ayrıca hizmetinde bulunduğu padişahlar için marşlar da bestelemiştir. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında İstanbul Avrupa müziğinin icra edilişindeki kalite açısından önemli bir yer edinmiş, birçok Avrupalı müzisyenin ziyaretine ev sahipliği yapmıştır (ARACI, 2001).

Müzikte, Tanzimat'la başlayan batı düşüncesine yönelik gelişmeler ve çok seslilik alanındaki çalışmalar ancak Cumhuriyet döneminde akademik bir temele oturtulabilmiştir (SELANİK, 1996). Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Aydınlanma

Felsefesinin ve Fransız Devrimi'nin ilkelerinden yola çıkmıştır ve geliştirdiği kültür ve eğitim politikaları doğal olarak ulusalcıdır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen eğitsel reformlar, 1924'te yürürlüğe giren Tevhidi Tedrisat kanunu ile başlar. Bu yasayla laik eğitim ve öğretimin ilkeleri bütünselliğe kavuşturulmuş, ders planları buna göre hazırlanmıştır. Müzik dersi müfredat programlarında yer almıştır (SAY, Müzik Tarihi, 2012). 1934 yılında Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisinin açılışı dolayısıyla yaptığı konuşmada musiki ve milli kültür üzerine sözleri bu alanda atılımlar yapılması için direktif sayılmıştır. Türkiye'de çok sesli müzik eğitiminin daha sağlam bir konuma getirilmesi için Musiki Muallim Mektebi'nin Konservatuvar haline sokulması ilk hedeflerden biri olarak düşünülmekteydi. Tanınmış Alman Bestecisi Paul Hindemith de, bu yeni musiki eğitim sisteminin planlayıcısı olarak seçilmişti Hindemith ile Bartok temel musiki politikası konusunda birbirinden oldukça farklı görüşlere sahiptiler. Bartok milli karakteri daha ağır basan, halk musikisi kaynakları ile bağını koparmayan bir musiki eğitiminden yanadır. Almanya'nın Nazi yöneticileri tarafından bir "kültür bolşevigi" olarak damgalanan Hindemith ise daha kozmopolit karakterli, evrensel olma iddiasında bir musiki siyaseti önermektedir. Saygun'un Bartok ile yakınlığına karşılık, Ankara'daki birçok müzikçi de Hindemith etrafında toplanmıştır. Herhalde bu yüzden, Saygun ile Anadolu gezisinden sonra Bartok'un hazırladığı müzik arşivciliği konusunda rapor kabul edilmez. Alman kültürü yanlılarının ağırlığıyla, Ankara Devlet Konservatuvarı 1935 yılında Hindemith'in görüşleri doğrultusunda kurulur (REFİĞ, 1991).

Bir doktrin adamı olarak Ziya Gökalp'in ideolojik ağırlığı, Cumhuriyet'in resmî ideolojisi yanında ilk elli yılın müzik ve kültür politikalarının oluşmasında da etkin olmuştur. Ziya Gökalp'e göre, bugün geleneksel Osmanlı Türk musikisi olarak adlandırdığımız aşağı yukarı dört asırlık bildiğimiz şehirli müzik geleneği esas itibarıyla Türk değildir. Ziya Gökalp'e göre bu müzik Eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Özetle yabancı ve gayri millidir. Gerçekten Türk olan yalnız ve yalnız halk türküleridir. Türk ruhunu sadece onlar içerir ve yansıtır. Ne var ki, bu halk türkülerinin hiçbiri de gerçekten muasır değildir. Çağdaşlığı ise artık Şark'ta değil, ancak Garp müziğinin tekniğinde ve armonisinde bulmak mümkündür (BEHAR, 2005). Gökalp müzikteki sentez görüşünü Türkçülüğün Esasları kitabında şu şekilde açıklamıştır.

Bugün, işte şu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi, bizim için millidir? Şark, musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değillerdir. O halde,

milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulüne armonize edersek hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikarlarımıza aittir (GÖKALP, 1975).

Yeni Türkiye Cumhuriyeti, daha önce başlamış olan yenileşme ve batılılaşma ile yetinmemeyi ve ulusal öz yapıyı koruyup geliştirerek çağdaşlaşma ve evrenselleşmeyi amaçlayan yeni bir süreç içine girdi. Bu süreçte özde ulusalcılık, yöntem ve teknikte çağdaşlık, nitelikte evrensellik birbirini tamamlayıp bütünleyen üç temel vazgeçilmez, ilke, ölçüt ve amaç olarak belirlendi (UÇAN, 2000).

1923'te Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra, bazı yetenekli gençler Avrupa'nın kültür merkezlerine eğitime gönderilir. Bu gençler ülkeye döndükten sonra yeni Türk müziğinin kurucusu olan ve Türk Beşleri adıyla anılan grubu oluştururlar. Türk Beşleri'nin ortak amacı, bir Batı müziğinin yapısı içinde Klasik Türk Müziği ve Türk Halk müziğinin renklerini kullanmaktır. Sonraki aşamalarda daha özgür çalışmalarla her besteci, halk ezgilerinin renklerini ve gizemini kendine özgü bir yolla sergilemiş; tanıdık bir halk ezgisini doğrudan ele almak yerine, giderek soyutlama yoluyla geleneksel müzikleri Batı yöntemleri ile bir arada işlemiştir (İLYASOĞLU, 2001).

#### **1.4. Ahmed Adnan SAYGUN**

İngiliz *The Times* gazetesinin 15 Ocak 1991 tarihli baskısındaki ölüm haberleri sütununda, Saygun için verilen bir özgeçmiş şu cümle ile başlar: "Sibelius Finlandiya, De Falle İspanya ve Bartok Macaristan için ne ifade ediyorsa Türkiye için onu ifade eden, Türkiye'nin büyük ve yaşlı müzik adamı." Bu yazı 6 Ocak 1991 yılında vefat eden Ahmed Adnan Saygun'un ardından yazılmıştır (ARACI, 2001).

1928'de Millî Eğitim Bakanlığının açtığı sınavı kazanarak Paris'e gitti. Orada Scola Cantorum'da Vincent d'Indy ile kompozisyon, Mme. Eugene Borrel ile armoni ve kontrpuan, M. Eugene Borrel ile Fugue ve kompozisyon, Souberbielle ile Org müziği, Amedee Gastoue ile Gregor ezgisi çalıştı. 1931'de yurda döndüğü zaman Ankara Musiki Muallim Mektebine kontrpuan öğretmeni oldu. Aynı yıl, ilk önemli eserlerini verdi. 1934'te kısa bir süre Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasını yönetti. 1936'da İstanbul Belediye Konservatuvarına Öğretmen oldu. Saygun'un yaşamındaki önemli dönemeçlerden biri, 1936'da Bartok'un Türkiye'ye gelmesini sağlaması ve onun

Ülkemizde kısa süreli kalışında gerçekleştirdikleri iř birliğinin sonuçlarıdır (SELANİK, 1996). 1936'da Türkiye'ye gelen nl Macar bestecisi Bela Bartok ile Halk ezgilerini incelemek üzere Anadolu'yu gezerler. Bu iř birliği sonucu pek çok halk ezgisi derlenmiş ve notaya aktarılmıştır. Saygun 1939'da Halkevleri denetçiliğine getirilir, bu görevle yurdun çeşitli köşelerini gezerken yerel ritim ve melodi yapılarını inceler. Aynı zamanda Millî Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu ve TRT Yönetim Kurulu yelikleri yapar. Müzik Profesrlğindeki son görevi, İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda etnomüzikoloji ve kompozisyon dersleri vermek olmuştur. 1947 yılında Uluslararası Halk Müziği Birliğine yönetim kurulu yesi seçilir. Almanya, Macaristan, İngiltere, Fransa ve İtalya gibi pek çok ülke tarafından ödüllere nişanlara değer bulunmuş, 1971'de Devlet Sanatçısı olmuştur (İLYASOğLU, 2001). Adnan Saygun yurt içinde yaygınlıkla, yurt dışındaysa bir sınıra kadar ilgi gören Yunus Emre Oratoryosuyla, bu yapıtın müziğinden çok seçtiği konunun ilginliğiyle ilgi gördüğü saygınlığa hak kazanmıştır. Saygun asıl 1958 yılında Washington'da Juilliard Drtlsnce ilk çalınmış yapılan ikinci yaylı dörtlüsüyle yaratış hayatında yeni bir evreye erişmiş ve Türkiye sınırlarını aşıp dünya çapında bir önem kazanma yolunda olduğunu dşndrmştir (MMAROğLU, 1999).

Bestelerinde genel olarak izlenimci ve romantik bir havadan söz edilen Saygun'un Divertimento dan, 1946 yılında yazdığı Yunus Emre Oratoryosuna kadar olan yapıtları, onun ilk yaratma dönemi olarak değerlendirilir. Daha sonraları ustalık dönemi yapıtları arasında yer alan senfonilerinde çok farklı ve yepyeni bir müzik dili karşımıza çıkıyor. Hele son iki yıl içerisinde Saygun, eserlerinde özlemlerine ve insanlığın dramına yönelik daha soyut ve daha zl bir anlatıma ulaşmıştır (şİMşEK Hikmet, 2019).

Saygun, yirminci yüzyıl akımlarından, on iki ton, elektronik veya bilgisayarlı müzik gibi sistem ve çalışmalardan kendisini uzak tutmuş bir bestecidir. Geleneklere bağlı bir müzisyen olarak karşımıza çıkan Saygun, bu akımları açık bir dille eleştirmiştir. Ancak onun felsefesine göre herkes istediği yolda yürümekte serbesttir. ....Aynı zamanda milli duyguları güçlü bir besteci olan Saygun, eserlerinde Türk toprağına, Türk halk ve makamsal müziğine kökten bağlıdır. Zaten bütün dramatik eserleri, konularını Türk efsanelerinden almalarının yanı sıra müzik dili açısından da bestecinin oluşturduğu kişisel sentezin, yani Anadolu'nun özünden çıkartılmış makam/armonik ifadenin içinde yoğurulmuşlardır. Atatürk'e karşı duyduğu sevgi ve inanç ise Saygun'un yaratıcılığını derinden etkilemiştir (ARACI, 2001).

Saygun'a göre, ulusal müziğin oluşturulmasında kılavuzluk edecek en önemli unsurlardan bir tanesi halk türküleridir. Halk türkülerini armonileyerek, üzerlerinde araştırma yaparak ve yayarak mümkündür. Besteciler sadece halk türkülerinin notaları üzerinde çalışmamalı, onların gelenekten gelen kültürel dokusunu da iyi bilmelidir (SAYGUN A. A., Kompozitörün Çalışmasına Dair , 1931). On dokuzuncu yılın sonuna dek kendi alanında gelişme gösterip eşsiz eserler veren Türk müziğinin, değişen şartlar neticesinde yeni bir hamle yapması gerektiğini vurgulayan Saygun, bir sürü arayıştan sonra çok sesliliğe giderken, gücünü halktan ve öz benliğimizden alan unsurlar taşımalıdır fikrini savunmaktadır (SAYGUN A. A., Musiki Davamız (Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer), 1941). 1948'de bir sahnesi, 1958'de de tamamı sergilenen Kerem operasından sonra Saygun daha çok çalgısal müziğe yönelmiş, Halk müziği özelliklerini çok daha soyut biçimde kullandığı kişisel değişimin iyice belirginleştiği bu eserlerinin ilk seslendirmelerinin çoğu yurt dışında yapılmıştır. Sürekli olarak yurt dışında önemli müzik kongrelerine davet edilen Saygun'un yazıları dünyadaki önemli müzik organlarında yayınlanmıştır. Buna rağmen eserleri yirmi yıla yakın bir zaman yurt içinde seslendirilmemiş, ilk olarak Hikmet Şimşek'in yönettiği 1. Senfonisinin ardından, Hikmet Şimşek ile beraber bir ölçüde de Gürer Aykal ve Rengim Gökmen'in çabaları ile yurt içinde daha sık programlara alınmış, piyanist Gülsin Onay ise onun piyano eserlerinin yurt dışında tanınmasında çok çaba göstermiştir. (REFİĞ, 1991).

### **1.5. Eserleri**

Ülkemizde, Türk bestecilerinin eserlerine ulaşım notalarını ve seslendirme kayıtlarını bulabilmek, yabancı bestecilere göre ilgili yayınların az olması sebebiyle çok daha zor olmaktadır. Saygun'un eserlerine ulaşma zorluğunun bir başka nedeni ise konuya ilişkin yayınların çoğunda sadece besteleri üzerinde durulup, araştırmacı, Etnomüzikolog, Eğitimi yönlere neticesinde ortaya çıkardığı kitapları makalelerinin besteleri karşısında gölgede kaldığı düşünülmektedir. Oysa Türkiye müzik bibliyografyasının yapı taşları niteliğinde olan eserlerin birçoğu Saygun'un imzasını taşımaktadır (ATALAY, 1987). Ahmed Adnan Saygun'un eserleri, Adnan Atalay'ın Saygun ile birebir görüşmesi sonucu elde ettiği şekli ile ekteki gibidir (ATALAY, 1987).

## BÖLÜM II

### 2. AMAÇ VE YÖNTEM

#### 2.1. Araştırmanın Hipotezi

Cumhuriyet tarihine baktığımızda, yeni Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte toplumun her alanında yapılan yenilikler, ulus devleti olma özellikleri barındırır. Tarihten gelen ve sahip olunan kültürel değerlerin, toplumun içinde bulunduğu sosyal ve siyasal yapıya bağlı olarak, şekillendirilerek gelecek kuşaklara aktarılmada kurumsal yapıya büründürülmeleri bu yenilikler arasındadır. Bu bağlamda yeni Türkiye'nin müziğinin de çağdaş dünya ile entegre olabilmesi için önemli çalışmalar yapılmıştır. Ulusal ve çağdaş müziğin oluşturulabilmesi için yetenekli gençler eğitim almaları için Avrupa'ya gönderilmiş yurda döndüklerinde edindikleri bilgi ve tecrübe ile besteci, araştırmacı ve eğitimci olarak hizmetler vermiştir. Cumhuriyet tarihinde yeni çağdaş müziğin oluşmasında en büyük katkılardan biriside Etnomüzikolog, eğitimci, araştırmacı ve besteci kimliği ile Ahmed Adnan Saygun' dur. Saygun, kendine özgü bestecilik dilini oluştururken tarihin derinliklerinden gelen geleneksel figürlere ve müziğe bağlı kalmıştır. Bu konu ile ilgili yaptığı alan araştırmaları, yazdığı eğitim amaçlı kitapları ve makaleleri, geleneksel müziğin ulusal figürleri ile evrensel boyutlara taşınması ne derece amaca ulaşmıştır? Gerek eğitim amaçlı gerekse sanatsal anlamda ortaya koyduğu eserler nasıl bir dille yazılmış, hangi teknikleri kullanmış, yaygınlaşmış mıdır?

#### 2.2. Araştırmanın Önemi

Şüphesiz, gerek Avrupa da aldığı eğitim sayesinde ortaya koyduğu evrensel ölçütlerdeki eserleri ile besteci kimliği, gerekse besteciliğinin dışında Etnomüzikolog, eğitimci ve araştırmacı yönleriyle Çağdaş Ulusal müziğin oluşmasında ki katkılarından dolayı, Cumhuriyet tarihinin en önemli bestecilerinden birisi Ahmed Adnan Saygun dur. Seksen dört yıllık yaşamını Osmanlı İmparatorluğunun son yılları ile Cumhuriyet Türkiye'sin de geçiren sanatçının, bestecilik hayatında ülkesinin Halk Müziği her zaman ön planda olmuştur. Halk Türkülerini Evrensel Sanat Müziği kurallarına göre çok seslendirilirken, özünden, tarihinden ve geleneğinden gelen karakterinin bozulmamasına özen göstermiştir. Bunu yaparken de türkülerini bizzat çalındığı söylendiği coğrafyalarda incelemiş Halk için ne anlam ifade ettiğini anlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda, Halk Müziğinin geleneksel çalma ve söyleme biçimlerini de göze alarak kendine özgü

bestecilik dili ile ortaya koyduğu eserler Çağdaş Müziğin kendi coğrafyamızla birlikte diğer coğrafyalarda da bilinir olması, eğitim kurumlarımızda, sanat hayatımızda ve sanat kurumlarında örnek oluşturması açısından bu çalışma önemlidir.

### **2.3. Araştırmanın Amacı**

Ahmed Adnan Saygun'un Müzikte ulusalcılık boyutu ve yapıtlarına esin kaynağı olan Geleneksel müzik ekseninde, ortaya koyduğu eserler ile Türk Çoksesli Müziği'nin gelişimine katkıları tartışılmaz bir gerçektir. Bu bağlamda örnek olarak ele alınan Saygun'un Op 23 Dört Türkü eseri incelenerek sanatçılar eğitimciler ve Müzik öğrencilerinin repertuvarlarına katması ve konu ile ilgili yapılacak araştırmalara ışık tutması amaçlanmaktadır.

### **2.4. Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışmada Nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Her ne kadar geniş bir yelpazede çeşitli disiplinlerle ilişkisi açısından, kültür analizi, antropoloji, durumsal araştırma, yorumlayıcı araştırma, eylem araştırması, betimsel araştırma, kuram geliştirme, içerik analizi gibi kavramları içerisinde taşısa da, Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve belge analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Prof.Dr. Ali YILDIRIM, 1999). Seçilen araştırma modeline göre nitel araştırmanın içerisinde barındırdığı belge analizi, görüşme, içerik analizi yöntemleri ile bulgulara erişilmiş yorumlanarak bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

### **2.5. Bilgi Toplama Yöntemleri ve Zamanlama**

Bu çalışmada Saygun'un Op 23 Dört Türkü adlı eseri incelenirken; Yirminci Yüzyıl Müziği, Türkiye'de Çağdaş Müzik, Müzikte ulusalcılık, Ahmed Adnan Saygun' besteciliği ve eserleri araştırılmıştır. Söz konusu araştırmada literatür taraması uygulanmış, kullanılan kaynakların hepsine birebir ulaşılmıştır. Ancak; araştırmaya esas teşkil eden Saygun notalarına ulaşmakta güçlük çekilmiştir. Saygun'un eserlerini ortaya koyduğu dönemde Türkiye'de Nota yayıncılığının olmaması ve eserlerinin çoğunun bestecinin kendi el yazısı halinde kalması, zaman zaman başkaları tarafından orijinaline sağdık kalınmadan tekrar yazılmış birden fazla değişik örneklerinin olması, söz konusu notaların ilk haline ulaşılma çabalarını zorunlu kılmıştır. Bu notalara da sadece Bilkent

Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Araştırma ve İnceleme Merkezinde (BÜSA) ulaşılmıştır. BÜSA'nın kurumsal kuralları gereği söz konusu malzemenin kullanım şartlarını belirleyen bir Taahhütname Sözleşmesi ile temin edilmiştir. Araştırmanı bitirilme süresi iki yıl olarak belirlenmiştir.

## **2.6. Bilgi İşleme Araçları ve Zamanlama.**

Eserin incelenmesinde örnek alınan orijinal el yazması notalar, Bilkent Üniversitesi, Ahmed Adnan SAYGUN Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi arşivinden temin edilmiş ve araştırmaya konu olan eserin el yazması notaları Bilkent Üniversitesinin izniyle kullanılmıştır. Söz konusu el yazması notalar ve TRT Müzik Dairesi Yayınları olan türkü notaları, bilgisayar ortamında yeniden yazılmıştır. Analiz bölümünde, Saygun'un orijinal el yazması notaları ve TRT notaları yerine, yeniden yazılan notalar bölümler halinde kullanılmıştır. Araştırmaya konu olan el yazmalarının bazı bölümleri örnek oluşturması açısından ekler bölümünde gösterilmiştir.

## **2.7. Araştırmanın Evren ve Örneklemi**

Bu araştırmanın evrenini Saygun'un piyano ve insan sesi için çokseslendirdiği Halk Türküleri ve Özgün Eserleri, örneklemini de 1945 yılında Bariton ve piyano için çokseslendirdiği Op 23 Dört Türkü eseri oluşturmaktadır. Saygun'un notlarında dört türkü görünmesine rağmen üç adet olarak saptanmıştır. Fakat BÜSA'dan temin edilen eserin kapak sayfasında “Üç Türkü” yazmaktadır. Söz konusu eserler,

- Estergon Kalesi
- Köroğlu
- Harmandalı'dır.

Eserlerin edisyonu 1955 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları olarak yayımlanmış, orijinal yazmalarının fotokopisi de Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezin de muhafaza edilmektedir (ARACI, 2001). Bu çalışmada kullanılan Saygun'un Op 23 Dört Türkü eserinin orijinal el yazmalarına, Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Araştırma ve Uygulama Merkezi'nden ulaşılmıştır (BÜSA, 2019).

Ancak, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı Kütüphane kayıtlarında Saygun'un Op 23. No: 4 başlığı altında Sivas Düz Halayı eseri



gözükmektedir. Aynı eserin Edisyonu 1955 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı yayınları olarak yayınlanmıştır. Saygun'un eser listesinde "Op. 24 Halay (Orkestra için, 1943)" olarak geçen bu eserin daha sonra piyano ve bariton için çok seslendirildiği düşünülmektedir. Aracı'nın sözünü ettiği Saygun'un notlarında "Dört Türkü "olarak geçmesinin sebebinin kronolojik bir hata olabileceğini, Sivas Düz Halayı eserinin dördüncü türkü olma olasılığını akla getirmiştir.

Araştırmaya konu olan Op 23 Dört Türkü incelenirken, kullanılan materyalin el yazması olması ve Türkülerin sözlerinin okunmasında güçlük çekildiği için araştırmanın dışında tutulmuştur. Ancak çok seslendirilen üç Türkünün de sözlerinin Türkçe ve İngilizce olarak yazılmış olması ve İngilizce yazılan sözlere karşı prozodi uygunluğunu sağlamak için Türkünün ezgisinde yapılan adaptasyonlar dikkat çekicidir.



## BÖLÜM III

### 3. BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. Estergon Kalesi

Muzaffer Sarısözen tarafından Kemal Altinkaya'dan derlenip notaya alınan Rumeli Yöresine ait Estergon Kal'ası türküsü, derleme tarihi bilinmemekle beraber, TRT Müzik Dairesi Yayınları olarak, 22.06.1973 tarihinde incelenmiş, 431 THM repertuar sıra numarası ile arşivlere girmiştir (SARISÖZEN, TRT Nota Arşivi, 2019). Notası Ekrem Zaman tarafından gönderilen aynı Türkü, TRT'nin TSM Repertuarında 3937 Repertuar numarası ile Hicaz Serhad Türküsü (Estergon Kal'ası) şeklinde yer almaktadır (ZAMAN, 2019). Saygun'un 1945 yılında Bariton ve Piyano için çokseslendirdiği Op 23 Dört Türkü eserinde birinci sırada yer almaktadır (ATALAY, 1987). Eserin ezgisel incelemesinde TRT THM repertuarındaki şekli esas alınmıştır.

#### 3.1.1. Ezgisel, Modal, Biçimsel ve Armonik Analizi

Op 23 Dört Türkü eserini çokseslendirilmiş I. Türküsü olan Estergon Kalesi'nin Geleneksel Türk Halk Müziğindeki dizisi La eksenli Hicaz dizisidir. Saygun eseri Do# eksenli çokseslendirmiştir. Saygun notasının donanımı Fa#-Do# ve Sol# değiştiricilerinden oluşmaktadır. Tonal müzik kuralları çerçevesinde La majör ya da ilgili minörü olan Fa# minör olması beklenirken, gerek başlangıç ve bitiş sesleriyle birlikte eseri oluşturan dizinin seyir özelliklerine, gerekse yazılan akorlara bakıldığında, Tonal kurallar çerçevesinde bir piyano yazısı yazılmadığı görülmüştür.

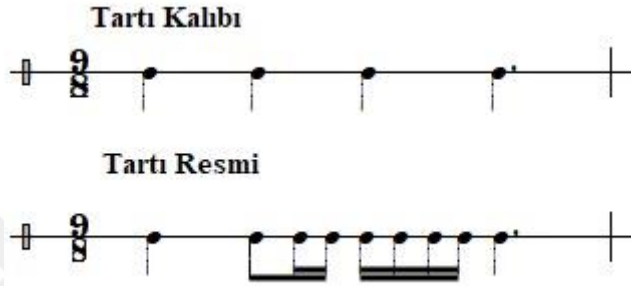


Şekil 1 Hicaz Dizisi



Şekil 2 Do# Eksenli Hicaz Dizisi

9/8'lik ölçüye sahip olan Türkünün tartı kalıbı 2+2+2+3 olmakla birlikte tartı resmi geleneksel yapısında değişiklikler göstermektedir. Ancak piyano yazısında aynı tartı kalıbı içerisinde tartı resmi daha yalın olduğu görülmektedir. Türkünün Ayhan Baran'ın seslendirdiği ses kayıtları incelendiğinde serbest bir şekilde söylendiği tespit edilmiştir (BARAN, 2019). Saygun'un piyano yazısında ki tartı resmi göz önüne alındığında, serbest söylemeye imkân tanınması için yalın, tartıların birbirine bağlı olarak yazıldığı ve hareketli tartı kalıplarından kaçınıldığı düşünülmektedir.

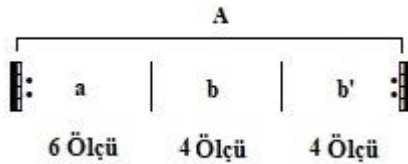


Şekil 3 Estergon Kalesi Tartı Kalıbı-Tartı Resmi



Şekil 4 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Tartı Resmi

Bir Bölmeli Şarkı Formumda olan Estergon Kalesi Türküsünün Biçimsel şeması Şekil 5'teki gibidir.



Şekil 5 Estergon Kalesi Biçimsel Şeması.

Türkünün TRT arşivindeki notasında beş ölçülük öncül cümleye, yarım kararda kalan soncul cümleyi tekrar ederek tam karara erdiren sekiz ölçülük bir şema gözükmeye rağmen, Saygun'un çokseslendirdiği eserde öncül cümlelerin altı ölçü olduğu gözükmemektedir. Şekil 5'te görüleceği gibi, Türkünün geleneksel şeklinin dördüncü ölçüsünde bir ikilik, birde onaltılık değerde olan Re notası, Saygun'un yazısında dört dörtlük değerde, aynı ölçüdeki Si notası bir noktalı dörtlük değerinde iken Saygun'un yazısında dört dörtlük değerde gözükmemektedir. Aradaki bu farktan dolayı, beş ölçülük öncül cümle, Saygun yazısında altı ölçüdür (Şekil 6).

ES TER GON KAL A SI B RE DİL BER A MAN  
SU BA ŞI DU RAK A MAN

Şekil 6 Estergon Kalesi TRT 1-5. Ölçüler.

RAK A

Şekil 7 Saygun Estergon Kalesi 1-6. Ölçüler.

Şekil 7'de de görüleceği gibi, Türkünün TRT notasında 6 ve 10. Ölçülerini kapsayan, yarım kararda kalan cümleyi tekrar ederek tam karara erdiren sekiz ölçülük soncul cümle, Saygun yazısında ölçü sayıları açısından aynen kullanılmıştır (Şekil 8).

6 KE Mİ RİR GÖN LÜ MÜ B RE DİL BE RA MAN

8 BİR SİN Sİ Fİ RAK RAK

9 1. 10 2.

Şekil 8 Estergon Kalesi TRT Notası 6-10. Ölçüler.

7 8 9 10 11 12 13 14

Şekil 9 Estergon Kalesi Saygun Yazısı (Şan) 7-14. Ölçüler.

Şekil 7 ve şekil 8’deki çok seslendirmeye esas olan cümlelerin tartı resimlerine bakıldığında, Saygun yazısında küçük değişiklikler olduğu göze çarpmaktadır. Saygun’un Türküleri çok seslendirirken kullandığı Türkçe sözlerinin yanında İngilizce sözlerini de yazmış olması, dolayısıyla prozodiye ne denli önem verdiğini göstermektedir.

Saygun’un Musiki Temel (Bilgisi Musiki Nazariyatı) II. Kitabının, “Esas Bölünmeye Uymayan Küçük Notalar” bölümünde; “Bazı notalarda, esas bölünmeye uymayan birçok notanın bir arada geldiği görülür. Bunların üzerine çoğu zaman cinsleri yazılmadığı gibi, kendileri de tabii nota büyüklüğünde değil de ondan küçük yazılır. Böylece, bunların bölünmeye uymadığı ve az çok serbest verilmeleri gerekliliği anlatılmış olur” (SAYGUN A. A., Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap II, 1962), tanımında da görüleceği üzere, Estergon Kalesi piyano yazısının birinci ölçüsünün

ilk dörtlük tartısında Si3 ten başlayıp, Re6 ya kadar uzanan geniş bir arpeji bir dörtlük tartı içinde, üç otuz ikilikten oluşan üçleme, dört altmış dörtlükten oluşan dörtleme ve yedi otuz ikilik oluşan yedileme ile yazmıştır. Arpejin bastaki ve tizdeki sesi ile şan partisindeki bir dörtlük sus işaretinin üzerindeki Puandorg işareti düzensiz bölünmelerden oluşan bu arpejin serbest çalınarak şan için bir giriş niteliğinde yazıldığını göstermektedir (Şekil 9). Aynı düzensiz bölünmeler Saygun yazısının 4. ölçüsünde aynı (Şekil 10), 6. ölçüsünde ise bir sekizli yukarda yazılmıştır (Şekil 11).



Şekil 10 Estergon Kalesi Saygun Yazısı 1. ölçü düzensiz bölünme



Şekil 11 Estergon Kalesi Saygun Yazısı 4. ölçü düzensiz bölünme



Şekil 12 Estergon Kalesi Saygun Yazısı 6. ölçü düzensiz bölünme

Birinci, dördüncü ve altıncı ölçülerde ki düzensiz bölünmeyi (yedileme) oluşturan Si-Fa-Do-Re-Fa-Do-Re arpej sesleri, buldukları ölçünün ikinci dörtlük tartısından itibaren akor halinde yazılmış, arpeji oluşturan sesler bu akorun seslerine uzatma bağı ile bağlanmıştır. Uzatma bağı ile birbirine bağlanan bu Akorlar, 2. 5. ve 7. ölçülerde de

devam ederek ritmik hareketlilik oldukça durağan bir yapıya büründürülmüştür. Bunun sebebinin de şandaki ezginin daha serbest bir şekilde söylenebilmesine imkân vermek olduğu düşünülmüştür. Piyano yazısının tamamına bakıldığında 2. ölçünün bir kısmı ile 8. 10. 12. ve 14. ölçülerin dışında ritmik durağanlığın hâkim olduğu görülmektedir.



Şekil 13 Estergon Kalesi Piyanosu Ritmik yapı 2. Ölçü.



Şekil 14 Estergon Kalesi Piyanosu Ritmik yapı 8. Ölçü.





Şekil 15 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 10. Ölçü.



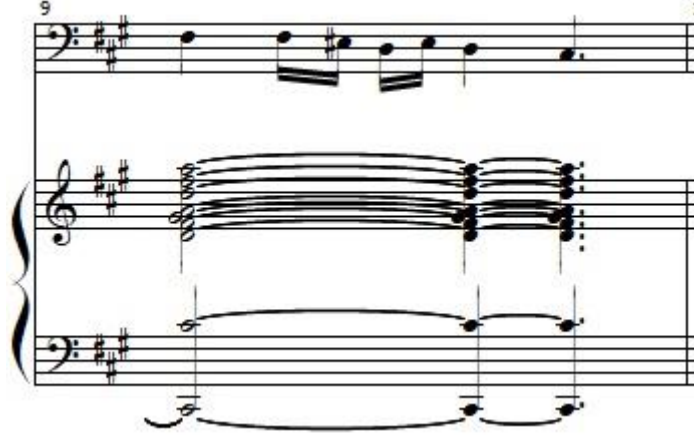
Şekil 16 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 12. Ölçü.



Şekil 17 Estergon Kalesi Piyano Yazısı Ritmik yapı 14. Ölçü.

Piyano yazısının 1. 2. 3. 4. 5. 6. Ve 7. Ölçülerinde, basta Si sesi üzerine kurulan iki beşli aralığının oluşturduğu dokuzlu aralığı kullanılmıştır. Basta Si sesinin hâkim olması, Basso Ostinato olarak kullanıldığını, aynı zamanda birbirine bağlı olarak kullanılan Si sesinin Geleneksel müzikte kullanılan Dem sesi niteliğinde olduğu gözükmemektedir. Bastaki dokuzlu aralığının üzerine, Re-Fa#-Do#-Re seslerinden oluşan akorda da Re-Do# yedilisi Disonans etkiyi artırmıştır. Ezgide kuvvetli zamanlara denk gelen Si-Fa# sesleri ile bastaki Si sesi düşünüldüğünde söz konusu akorun Si eksenli üzerinde kurulmuş dokuzlu akoru olduğu düşünülmüştür. Türkünün ilk 6 ölçülük öncül cümlesindeki piyano yazısında bu armonik yapı hakimdir.





Şekil 19 Saygun Estergon Kalesi 9. ve 13. Ölçüler

Piyano yazısı, şekil 16’da da görüleceği gibi, 14. Ölçüde, dörtlü ve beşli aralıkları ile Sol#-Do#-Sol# seslerinden oluşan dört triolenin ardarda ararpej oluşturmasıyla, dizinin eksen sesi olan Do# üzerine kurulan Do#-Sol# beşlisi ile bitirilmiştir.

### 3.2. Köroğlu

Op 23 Dört Türkü eserinin çökseslendirilmiş II. Türküsü, Muzaffer Sarısözen tarafından İhsan Ozanoğlu’ndan derlenip notaya alınan Kastamonu Yöresine ait Benden Selam Olsun (Köroğlu Çeşitlemesi), derleme tarihi bilinmemekle beraber, TRT Müzik Dairesi Yayınları olarak, 22.06.1973 tarihinde incelenmiş, 374 THM repertuar sıra numarası ile arşivlere girmiştir (SARISÖZEN, TRT Nota Arşivi, 2019). Notası Ekrem Zaman tarafından gönderilen aynı Türkü, TRT’nin TSM Repertuarında 1312 Repertuar numarası ile Gerdaniye Türkü (Benden Selam Olsun Bolu Beyine) şeklinde yer almaktadır (SİPAHİOĞLU, 2019). Saygun’un 1945 yılında Bariton ve Piyano için çökseslendirdiği Op 23 Dört türkü eserin de ikinci sırada yer almaktadır (ATALAY, 1987). Eserin ezgisel incelemesinde TRT THM repertuarındaki şekli esas alınacaktır. Notalarına ulaşılacakla birlikte, Köroğlu Türküsü daha sonra orkestraya göre düzenlenmiş, bu düzenleme ile orkestra kaydı yapılmıştır (ARACI, 2001). Hikmet Şimşek’in şefliğinde Budapeşte Filarmoni Orkestrası eşliğinde Solist Ayhan Baran seslendirmiştir (Ayhan BARAN, 2019)

#### 3.2.1 Ezgisel, Modal, Biçimsel ve Armonik Analizi

Türkünün Geleneksel Türk Halk Müziğindeki dizisi La eksenli Hüseyni dizisidir. Saygun, eseri Do diyez eksenli çokseslendirmiştir. Saygun notası göz önüne alındığında donanımda ki beş değiştirici Tonal müzikte Mi majör ya da Do# minörü ifade etmesine rağmen, orijinal el yazmalarında da görüleceği gibi donanımda, geleneksel Türk Halk Müziğinde ki hüseyni dizisini koruyarak Fa#, do#, sol#, re# ve la# değiştiricilerini kullanmıştır.

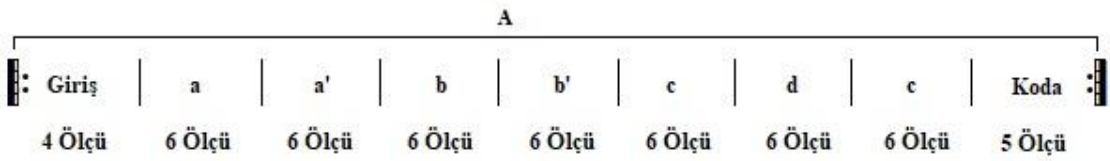


Şekil 20 Hüseyni Dizisi



Şekil 21 Do# Eksenli Hüseyni Dizisi

Bir Bölmeli Şarkı Formumda olan Köroğlu Türküsünün Biçimsel şeması Şekil 21'deki gibidir.

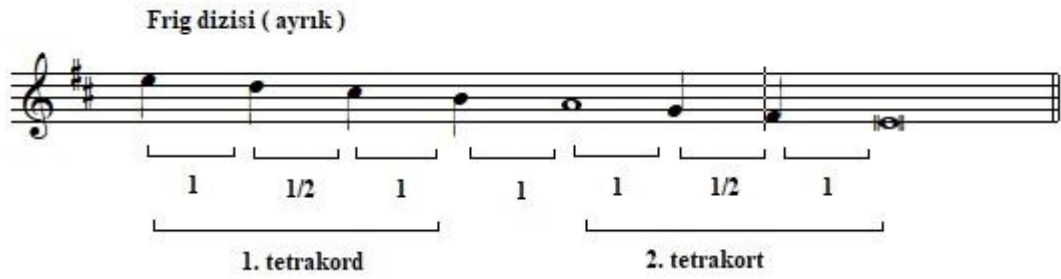


Şekil 22 Köroğlu Biçimsel Şema.



Şekil 23 Saygun Koroğlu Donanım

Saygun'un "Töresel Musiki" okuma kitabında "Frig" ailesine ait "ayrık frig dizisinin aralıklarına bakıldığında (SAYGUN A. A., Töresel Musiki, 1967) Koroğlu eserinin dizi aralıkları ile birebir aynı olduğu görülmektedir. O halde besteci geleneksel müziğin bu ezgisini Modal anlayışa da bağlı kalarak çokseslendirmiştir. Yukarıda belirtildiği gibi donanıma eklenen La# değıştiricisinin bu sebeple eklendiği düşünölmektedir.



Şekil 24 Frig Dizisi



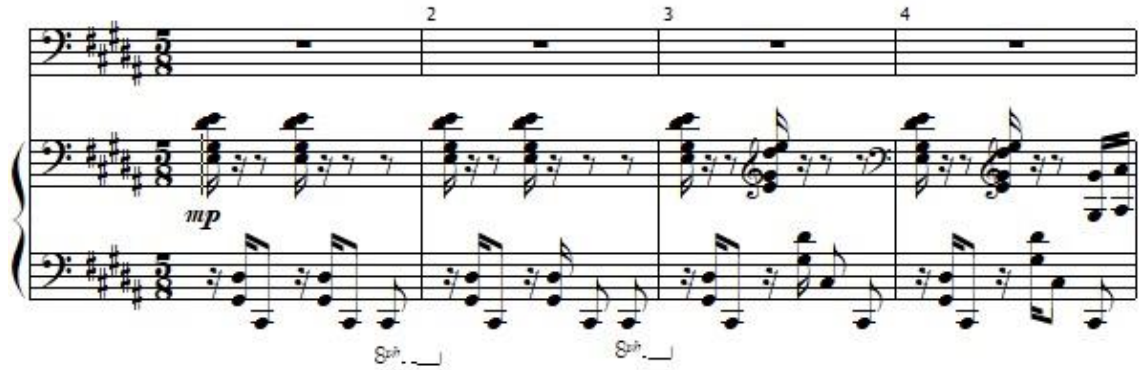
Şekil 25 Frig Dizisi (Koroğlu)

Türkünün TRT repertuvarındaki şeklinde ilk 10 ölçü Saz (Aranağme) olarak gözükmeye rağmen,



Şekil 26 TRT Köroğlu 1.-10. Ölçüler

Saygun, çokseslendirdiği eserde bu cümleleri kullanmamış, piyano partisine dört ölçümlük bir giriş yazmıştır.



Şekil 27 Saygun Köroğlu 1-4 ölçüler

Türkünün TRT arşivindeki şeklinde şan partisinin girdiği 11.-14. Ölçüler arasındaki motif şekil 28'deki gibiyken,



Şekil 28 TRT Köroğlu 11- 14. Ölçüler

Saygun'un çokseslendirdiği eserde aynı motif 5. ve 6. Ölçüler aynı kalmak üzere 7. ve 8. Ölçülerin varyantı şeklinde motife ilave edilerek 9. Ve 10. Ölçüleri oluşturmuş ve içten genişlemiştir.

The musical score for Şekil 29 consists of two systems of staves. The first system contains measures 5, 6, and 7. The second system contains measures 8, 9, and 10. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piano accompaniment is characterized by a consistent eighth-note bass line. The melody in the right hand is primarily composed of eighth and sixteenth notes. Measures 9 and 10 are enclosed in a red box and labeled 'içten genişleme', indicating an internal expansion of the motif.

Şekil 29 Saygun Köroğlu 5.-10. Ölçüler

Türkünün TRT arşivindeki şeklinde dizinin seyir özelliklerine göre inici olarak La eksen perdesinde karar verilerek bitmiş olmasına rağmen, Saygun'un çokseslendirdiği eserin 46. Ölçüsünde La perdesinde karar verdikten sonra, eserin başındaki dört ölçülük giriş bölümüne, bir ölçü daha eklenerek (51. Ölçü) toplam beş ölçülük final kodası eklenmiştir.

The musical score for Şekil 30 shows measures 45 through 50. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The melody is written in the right hand. Below the staff, the lyrics are provided for each measure. The lyrics are: DAĞ LAR SE DA VE RİP SES LEN ME Lİ Dİ Rİ SES LEN ME Lİ DİR; EĞ RİKİLİÇ KİN DA PAS LANMA LI Dİ Rİ PAS LANMA LI DİR; ÇEV RE DOLUP ŞAL VAR İS LANMA LI Dİ Rİ İS LANMA LI DİR.

Şekil 30 Köroğlu TRT Nota 45- 50. Ölçüler

47 48 49

50 51

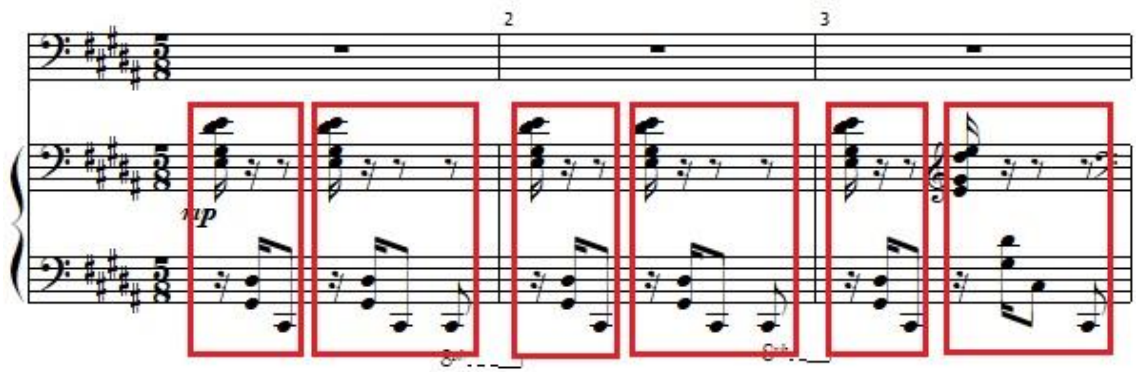
*p*

*ff*

Şekil 31 Saygun Koroğlu 47-51. Ölçüler

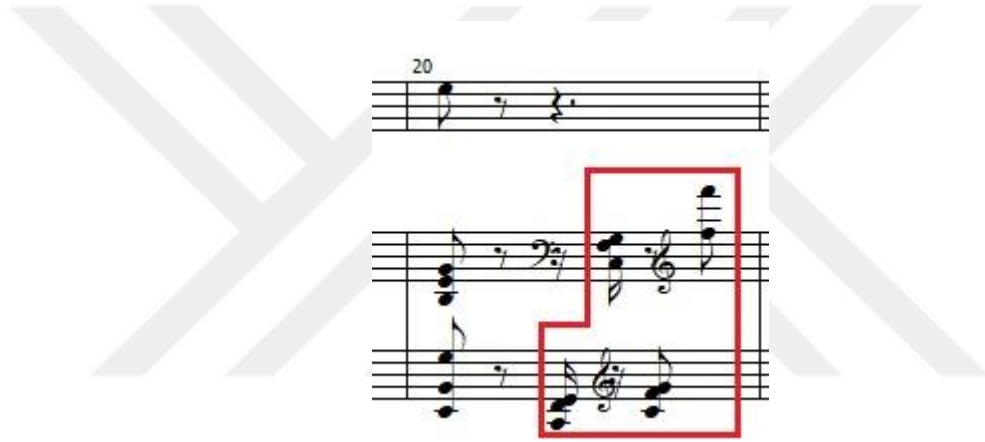
Saygun piyano yazısında, eserin giriş bölümünden başlayarak 1-9., 11-16., 29-34., 41-50. ölçülerde aynen, 10-18-21-22-24-25-27-37-39. ölçülerde de kısmen olmak üzere, aynı ritmik figürü, “ritmik ostinato” olarak kullanarak, beş sekizlik ölçü vurgusunu hissettirmiştir. Söz konusu ritmik figür, gerek türkünün geleneksel çalınış ve söyleniş şekli, gerekse sözlerindeki isyan ve haykırışı anlatmada meydan davulunun çaldığı ritmik yapılara benzetilmiştir.





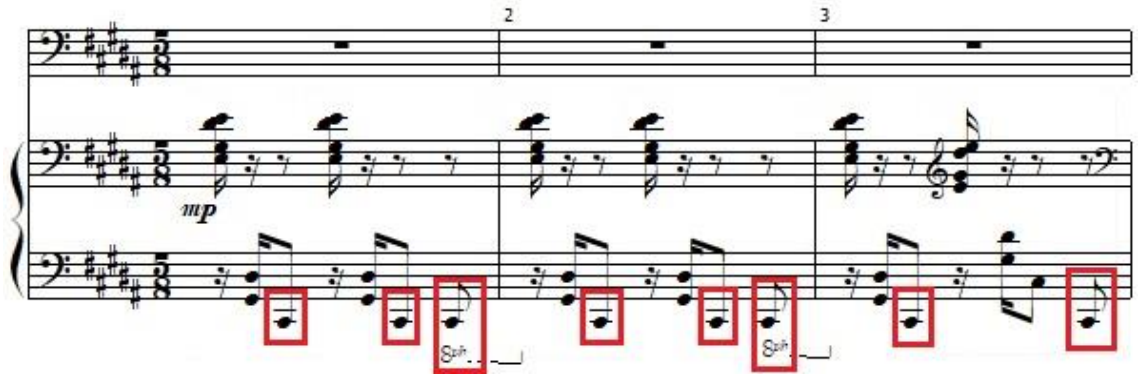
Şekil 32 Ritmik Ostinato

Söz konusu tekrar eden ritmik figürün ikinci yarısının dikey tersi, 20. ölçünün ikinci yarısında kullanılmıştır.



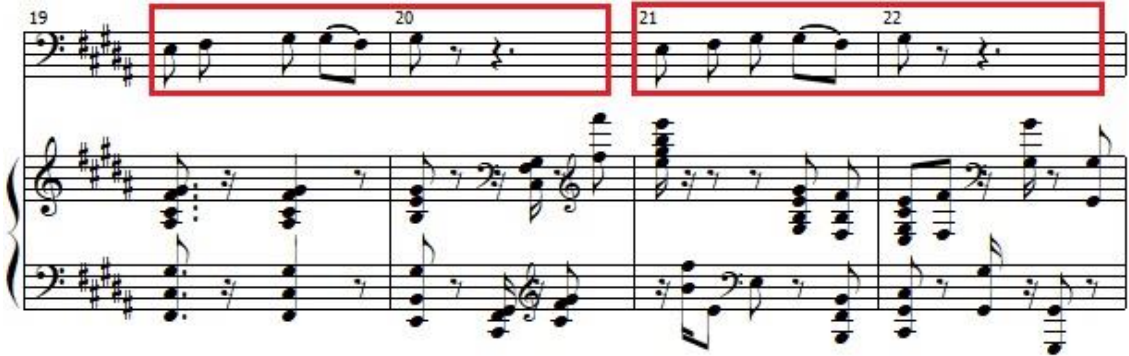
Şekil 33 Ritmik Ostinato (Dikey Ters)

Yine aynı ritmik figürün beş sekizlik ölçü içerisinde, 2., 3., ve 5. sekizlikler de Do3 sesi olarak, 1., 2., 10., 11., 13., 47., ve 48. ölçülerde de bir sekizli aşağıda Do#2 sesi olarak sürekli yinelenmesi Do# sesinin “Basso Ostinato” olarak kullanıldığını düşündürmüştür.



Şekil 34 Basso Ostinato

Eserin 19-20 ve 21-22. ölçüsünde şan partisinde ardarda tekrar eden figür, 27 ve 28. ölçülerde üçlü aşağıdan sekvens olarak duyulmaktadır. Saygun aynı figürü, 26, 27, 28 ve 29. ölçülerde bas partisinde oktavlar halinde “imitasyon” olarak yazmıştır.



Şekil 35 Saygun Köroğlu 19-22. ölçüler



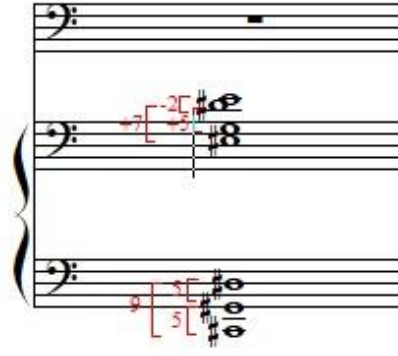
Şekil 36 Sekvens, Bas da imitasyon

Beş Sekizlik (5/8, 2+3) ölçüsünde olan Türkü 50 ölçüden oluşmaktadır. Saygun'un çokseslendirdiği eser ise 51 ölçüden oluşur. Saygun eserin son ölçüsünde Piyano partisinde basta akorun kök sesi olmak üzere eserin dizisinin eksen sesi olan Do# üzerine Tonal bir akor yazmıştır.



Şekil 37 Saygun Köroğlu 51. Ölçü

Eserin ilk dört ölçüsünde dizinin eksen sesi olan Do# üzerine dokuzlu ve onlu aralıkları kullanarak Disonans bir akor duyumu veren ilk akor Re#-Mi minör ikili aralığını, Do#-Mi minör üçlüsüne çözülerek Disonans etki kırılmış, ölçünün zayıf zamanlarına gelecek şekilde ve basta duyurulan Do# sesiyle akoru tamamlamıştır. İlk akorun yığın olarak yazımı şekil 38'de ki gibidir. İlk akor yaklaşık üç buçuk oktav genişliğinde bir ses aralığı oluşturacak şekilde geniş bir yazıyla yazılmıştır.



Şekil 38 Yığın Akor

Eserin tamamına bakıldığında, piyano yazısının bas partisinde üst üste iki beşli den oluşan dokuzlu aralığın oldukça fazla kullanıldığı gözükmektedir.

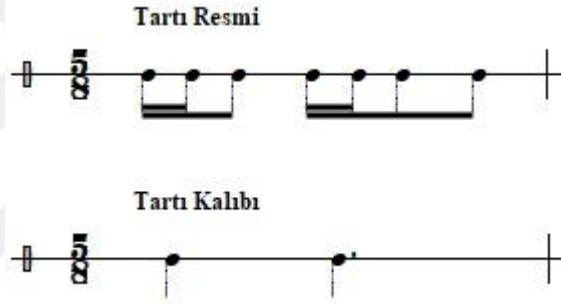


Şekil 39 Bas ta dokuzlu



Şekil 40 Bas da 5+5 dokuzlu

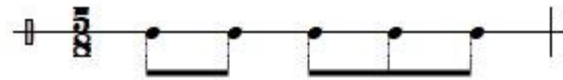
Zamanın, belli bir süre içinde hangi nizamla bölünmesi gerektiğini belirtmek üzere süre değerlerinden meydana gelen şekle “tartı resmi”, .....tartı kuruluşunu ana çizgileri ile belirten şemaya da “tartı kalıbı denir.....Bir tartı resmi esaslı bozulmaksızın değişik şekillerde bulunabilir (SAYGUN A. A., Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV, 1966). Saygun’un yazdığı piyano yazısında eseri oluşturan 5/8’lik ölçünün en çok kullanılan tartı resmi ile aynı ölçünün tartı kalıbı şekil 41’de gösterilmiştir. Saygun 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50. ölçülerde şekil 41’de ki tartı resmini aynen, 10, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 36, 37, 38, 39. ölçülerde, aynı tartı resminin bir bölümünü değiştirerek kullanmıştır. Bununla birlikte piyano yazısının 17, 19, 23, 35. Ölçülerde şekil 42’teki gibi, 26, 28, 38, 40. Ölçülerde şekil 43’teki gibi ve 51. Ölçüde de şekil 44’teki gibi bir tartım resmi kullanılmıştır.



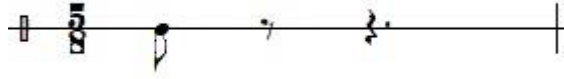
Şekil 41 Köroğlu Tartı Resmi / Tartı Kalıbı



Şekil 42 Tartı Resmi II (değişik)



Şekil 43 Tartı Resmi III (değişik)

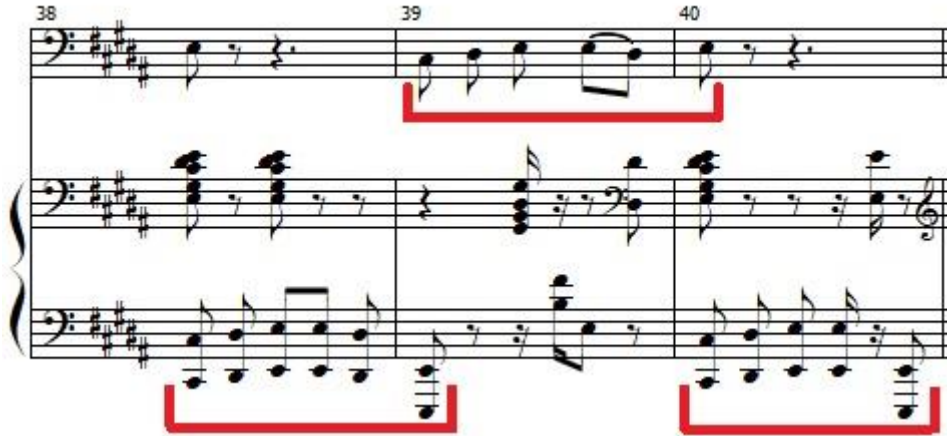


Şekil 44 Tartı Resmi IV (değişik)

Saygun Koroğlu piyano yazısında dikey armoni tekniği kullanmakla birlikte 26-28-38 ve 40. Ölçülerde kontrapuntal çokseslendirme tekniğini kullanmış ve ezginin 27 ve 39. ölçülerindeki motifi aynen tekrar ederek piyano yazısında imitasyon yapmıştır.



Şekil 45 Basta İmitasyon 26-27-28. Ölçüler



Şekil 46 Basta İmitasyon 38-39-40. Ölçüler

Saygun'un Koroğlu piyano yazısındaki armonilemeye baktığımızda, Tonal müziğin katı kurallarında olduğu gibi akorların 1,3,5,7,9,11 ve 13. derecelerinin düzenli sıralamalarla bir kadansın parçasıymış şeklinde yazıldığını söylemek oldukça güçtür.

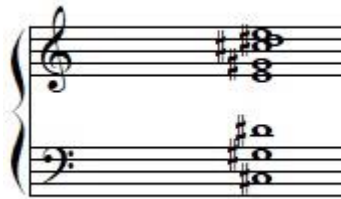
Akorlar çoğunlukla Disonans aralıklar duyulacak şekilde yazılmış, tınladığı andaki gerginlik, oldukça hareketli bir şekilde kullanılan tartı resimlerinin yardımıyla bir sonraki seslerde konsonans aralıklarla giderilmiştir. Ayrıca sıklıkla kullanılan sıçramalar ritmik hareketliliği artırmıştır. Klasik ve romantik dönemdeki gibi düzenli bir sırayla gelen uyumlu (Konsonans) ve kakışık (Disonans) sesler ilişkisi, kendisini sadece kakışık seslere bırakmıştır. Saygun'un piyano yazısında politonalite (çokeksenlilik) de dikkat çekici bir şekilde gözükmemektedir.

Saygun'un piyano yazısında, D#-Mi-Sol#-Re#-Mi seslerinden oluşan ve ilk onaltılıkta köksüz bir şekilde tınlattıp, daha sonra ikinci sekizlikte akorun kök sesi olan Do# sesini geciktirerek duyurduğu akor, yedilisi atılmış, üçlüsü katlanmış dokuzlu akordur. Bu akor eserin 1-2-3-4-6-8-11-12-13-14 ve 16. Ölçülerinde kullanılmıştır.



Şekil 47 Do# Dokuzlu akor

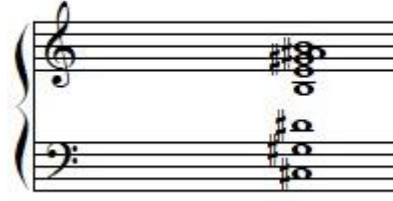
Aynı akor Kök sesi olan Do#'i ilk tınlamada duyuracak şekilde yazılarak eserin 26-28-31-32-33-34-38-40-43-44-45-46-47-48 ve 49. Ölçülerinde de kullanılmıştır.



Şekil 48 Do# Dokuzlu akoru (kök ses eklenmiş)

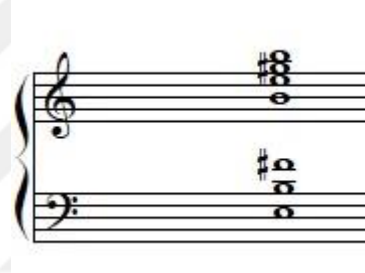
Saygun piyano yazısının 5-7-9-10-29-30-41 ve 42. Ölçülerinde Si sesi ekleyerek Do# üzerine kurduğu ilk onaltılık tartıda yedilisi basta ve tizde katlanmış olarak, Si-Mi-Sol#-La#-Seslerinden oluşan, kök sese göre içerisinde 6'lısı, 7'lisi ve 9'lusu bulunan

aynı akoru, kök sesini ikinci sekizlik tartıda tınlatarak kullanmıştır.



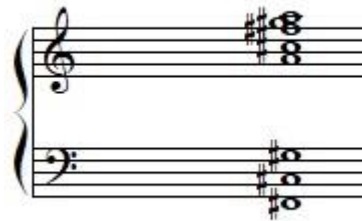
Şekil 49 Do# Dokuzlu akoru (yedilisi eklenmiş)

Piyano yazısının 15-20-21-25 ve 27. Ölçülerinde ilk onaltılık tartıda basta Si olmak üzere, Mi ekseni üzerine kurulmuş ve beşlisi katlanmış şekilde Si-Mi-Sol-Si seslerinden oluşan akor tınlatılmış, aynı akorun eksen sesi ve dokuzlusu ikinci onaltılık tartıya bırakılmıştır. Aynı akor 37-39. Ölçülerde Sol sesini katlayarak yazılmıştır.



Şekil 50 Mi Dokuzlu Akoru

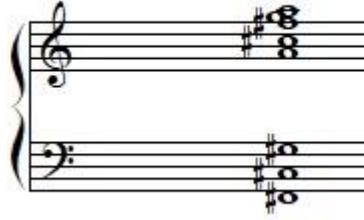
17-19-23-24 ve 35. ölçülerde Fa# ekseni üzerine kurulan akor ilk tartıda blok olarak Fa#-Do#-Sol# basta olmak üzere, La natürel-Do#-Fa#-Sol#-La natürel seslerinden oluşmuştur. Ezgide bir sonraki ölçüde La natürel olan ses bu ölçüde onlunun yarım ses petleşmesi ile duyurulmuştur.



Şekil 51 Fa# eksenli Onlusu Pestleşmiş Akor



Aynı akorun dokuzlusu olan Sol# sesi, 36. ölçüde ezgideki, dizinin beşlisinin yarım ses pestleşmesi ile yarım ses pestleşmiştir.



Şekil 52 Fa# eksenli Onlusu ve Dokuzlusu Pestleşmiş Akor

51. ölçüde dizinin eksen sesi üzerine Do#-Sol#-Mi-Do# seslerinden oluşan konsonans bir akor ilk sekizlik tartıda yazılarak, ölçünün sonraki tarıları susku ile boş bırakılmış ve final yapılmıştır. Aynı akor 22. Ölçüde çevrim olarak yazılmıştır.



Şekil 53 Do# Eksen Sesi Üzerine Kurulan Konsonans Akor

### 3.3. Harmandalı

Hikmet Taşan tarafından Yöre Ekibinden sözsüz oyun havası olarak notaya alınan, kayıtlarda yöre, derleyen kişi, derleme tarihi gibi bilgilere rastlanmayan Harmandalı Zeybeği, derleme tarihi bilinmemekle beraber, TRT Müzik Dairesi Yayınları olarak, 02.05.1985 tarihinde incelenmiş, 222 THM repertuvar sıra numarası ile arşivlere girmiştir (TAŞAN, 2019). Saygun'un 1945 yılında Bariton ve Piyano için çökseslendirdiği Op 23 Dört Türkü eserinde üçüncü sırada yer almaktadır (ATALAY, 1987). Eserin ezgisel incelemesinde TRT THM repertuvarındaki şekli esas alınacaktır. Notalarına ulaşılamamakla birlikte, Harmandalı Türküsü daha sonra orkestraya göre

düzenlenmiş, bu düzenleme ile orkestra kaydı yapılmıştır (ARACI, 2001). Hikmet Şimşek'in şefliğinde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Solist Mustafa İktu seslendirmiştir (Mustafa İKTU, 2019).

### 3.3.1 Ezgisel, Modal, Biçimsel ve Armonik Analizi

Op 23 Dört Türkü eserini çokseslendirilmiş III. Türküsü olan Harmandalı'nın Geleneksel Türk Halk Müziğindeki dizisi La eksenli Hicaz dizisidir. Saygun eseri Re eksenli çokseslendirmiştir. Saygun dizideki değiştiricileri donanımda göstermeyip eser içerisinde yazmıştır. Tonal müzik kuralları çerçevesinde Do majör ya da ilgili minörü olan La minör olması beklenirken, gerek başlangıç ve bitiş sesleriyle birlikte eseri oluşturan dizinin seyir özelliklerine, gerekse yazılan piyano yazısına bakıldığında, Tonal kurallar çerçevesinde bir piyano yazısı yazılmadığı görülmüştür.

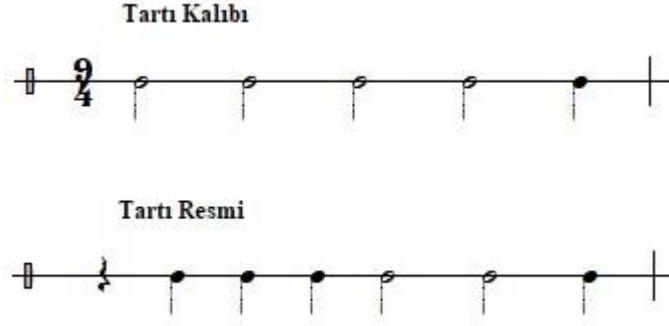


Şekil 54 Hicaz Dizisi (Harmandalı)



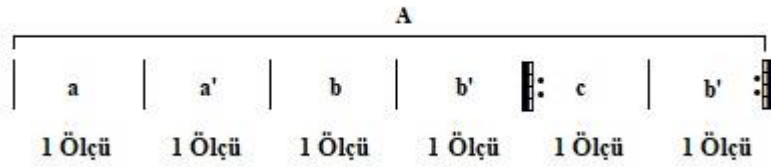
Şekil 55 Re Eksenli Hicaz Dizisi.

9/4'lük ölçü kalıbında olan Harmandalı türküsü, 2+2+2+3 şeklinde dizilmiş tartı kalıbına sahiptir. Piyano yazısının tartı resmi küçük değişiklikler göstermesine rağmen şekil 54 de ki gibidir.



Şekil 56 Harmandalı Tartı Kalıbı-Tartı Resmi

Şekil 57 de de görüleceği gibi, bir bölmeli şarkı formunda olan Türkünün geleneksel çalınış (söyleniş) şeklinin biçimsel şeması ile Saygun'un Piyano yazısındaki armonik yapı ve tartı resimleri açısından biçimsel şema birebir örtüşmektedir.

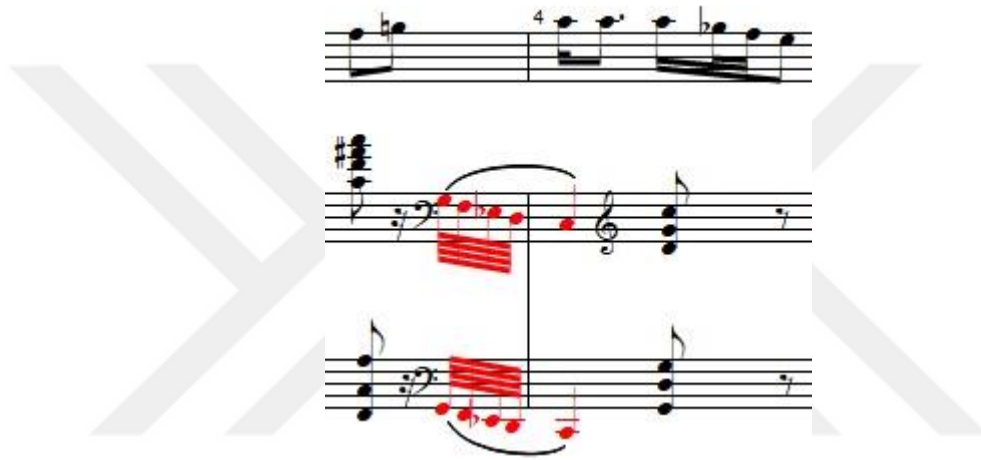


Şekil 57 Harmandalı Ezgi ve Piyano Yazısı Biçimsel şeması.

Saygun Harmandalı piyano yazısının 1., 2., 3. ve 5. ölçülerinde bir dördlük susku ile (Şekil 56), 4. ve 6. Ölçülerin başında ise 3. ve 5. ölçülerin son onaltılık tartısında yazdığı otuz ikilik notalardan oluşan Sol-Fa-Mi bemol-Re figürünü dizinin 7. Derecesi olan Do notasına bağlayarak bir ritmik yapı oluşturmuştur (Şekil 57). Dolayısı ile ölçü başlarındaki üst üste dördlü ve beşlilerle yazdığı akoru ölçünün ikinci dördlük tartısında bir başka deyişle zayıf zamanında duyurmuştur. Zayıf zaman da kuvvetli zaman vurgusuyla duyurulan bu Akorlar asimetrik bir ritim yapısı oluşturmuştur.

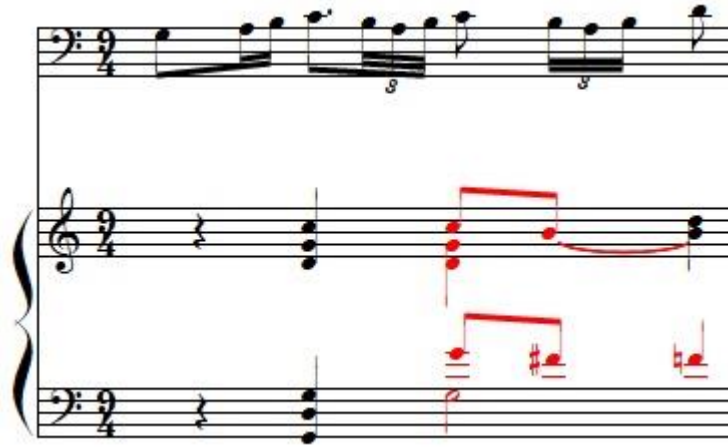


Şekil 58 Harmandalı 1.2.3.4.5.6. Ölçü ilk ikilik tartıları.



Şekil 59 Harmandalı 3., 4. ve 5., 6. Ölçüler.

1.ve 2. ölçünün üçüncü dörtlük tartısında Sol eksenine üzerine kurulan Re-Sol-Do akoru bir geciktirme akoru niteliğinde olup aynı tartının ikinci sekizliğinde sekizlik tartılarla Do Si sesine, Sol de Fa# ardından da ölçünün dördüncü dörtlük tartısında Fa natürel sesine giderek, Sol eksenine üzerinde Sol-Fa natürel-Si ve Re seslerinden oluşan yedili bir akor yazılmıştır. Söz konusu akor Tonal izler taşımaktadır.



Şekil 60 Harmandalı 1. ve 2. Ölçüler 7'li Akor

Aynı ölçülerin üçüncü ikilik tartısındaki akor ise Re-Mi bemol- Sol-La seslerinden oluşmuştur. İçerisinde küçük ikili ve büyük ikili aralıklar barındıran bu akor, Disonans bir duyum ile kendisinden sonra gelecek olan Re-Fa#-La seslerinden oluşan konsonans bir akora çözülmektedir. Aynı akor 2. ölçünün 8. ve 9. dörtlük tartılarında çevri şeklinde tekrarlanmıştır.



Şekil 61 Harmandalı 1. ve 2. ölçüler Disonans Akorun çözülmesi.

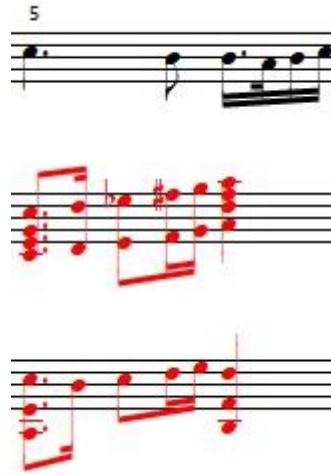
3. ölçünün üçüncü dörtlük tartısında basta beşli üzerine küçük altılı aralıklarıyla Do-Sol-Mi bemol seslerinin üzerine yazılan akor, Do-Mi bemol-Sol-La seslerinden oluşan minör altılı akorudur. Aynı ölçünün dördüncü dörtlük tartısının ikinci yarısı olan zayıf zamanda bastaki do diyez sekizlisini üzerine, Si bemol- Do diyez-Mi diyez-Sol seslerinden oluşan Disonans bir akor yazılmıştır. Söz konusu akor, aynı ölçünün beşinci

dörtlük tartısından başlayarak Re eksenini üzerine kurulan ve birlik tartı değerindeki bir majör akora çözülmüştür.



Şekil 62 Harmandalı 3. Ölçü.

Türkünün çokseslendirilmesinde blok halindeki akorların ritmik hareketlerle dikey armonileme yapılmış olmasına rağmen, Harmandalı Piyano yazısının 5. ölçüsünün üçüncü ikilik tartısında, dizinin yedinci derecesi üzerine kurulan minör akor, üst üste yazılmış paralel sekizlilerden oluşan kontrapuntal bir yazı ile dizinin eksen sesi olan Re üzerine kurulan majör akora bağlanmıştır.



Şekil 63 Harmandalı 5. Ölçü, 3. İkili Tartı.

Türküdeki Saygun'un piyano yazısının geneline baktığımızda konsonans akorların çoğunlukla kullanıldığı, Dissonans aralıklardan oluşan gerilim çözüm etkileri,

yalın bir yazı ile yazıldığı görülmektedir. Besteci son ölçünün, dokuzuncu dörtlük tartısında dizinin eksen sesi olan Re üzerine majör bir akor yazmıştır.



Şekil 64 Harmandalı 6. ölçü son dörtlük tartı majör akor.

## BÖLÜM IV

### 4. SONUÇ

Saygun, besteciliğinin ilk döneminde ülkesinin halk müziğinden etkilenmiş, halk türkülerinin özüne sadık kalarak kendine has bir üslup ve yazı dili oluşturmuştur. Halk türkülerinin armonizasyonunda, kendi öz müziğini batı teknikleriyle evrensel müzik boyutuna taşımada çabaları tartışılmaz bir gerçektir.

Kayıtlarda, Op 23 Dört Türkü eserinin içinde Üç türkü olması (Estergon Kalesi, Köroğlu ve Harmandalı), ancak, 1955'te Ankara Devlet Konservatuvarı yayını olarak basılan Bariton ve Piyano için üç Türkülük Süt Sivas Düz Halayı Op 23 No 4 eserinin varlığı sınıflandırmada yapılan kronolojik bir hata olabileceği fikrini oluşturmuştur.

Saygun Geleneksel Türk Makam müziği unsurlarını eserlerinde kullanırken, evrenselleşme sürecinde evrensel çalgılarla icra edilebilmesi için makamsal müzikteki perdeleri bir renk olarak görmüş ve gelenekte olduğu gibi kullanmamıştır. Bir başka deyişle geleneksel müziğin unsurlarını araç değil amaç olarak kullanmıştır.

Halk türkülerinin çokseslendirilmesinde kendine has yazı dilini yalın bir şekilde kullanarak, türkülerin geleneksel çalınış ya da söyleyiş biçimlerinde kalmalarına özen göstermiştir.

Romantik ve İzlenimci bir besteci olarak tanımlanan Saygun, Op 23 Dört Türkü eserinde, yetiştiği ve eserlerini verdiği çağın özelliklerinde olduğu gibi, Dissonans Akorlar, ritmik çeşitlilik, tekrarlanan ritmik figürler, sürekli ve tekrarlanan baslar, politonalite gibi unsurları sıkça kullanmıştır.

Köroğlu türküsünün 26., 28., 38. ve 48. ölçülerinde, Harmandalı türküsünün de 5. ölçüsünde görüldüğü gibi, imitasyonlarla kontrapuntal yazı teknikleri de kullanmıştır.

Çokseslendirdiği Halk Türkülerinin dizi ve seyir özelliklerine göre Tonal, Makamsal ve Modal unsurları kullanmıştır.

Çok seslendirilen üç Türkünün de sözlerinin Türkçe ve İngilizce olarak yazılmış olması ve İngilizce yazılan sözlere karşı prozodi uygunluğunu sağlamak için Türkünün ezgisinde yapılan küçük tartı değişiklikleri dikkat çekicidir. Saygun'un türküleri çok



seslendirirken sadece ülkesinde değil, başka ülkelerde de seslendirilmesini hedeflediği düşünülmektedir.

Saygun'un eserlerinin notalarına ulaşmak oldukça zor. Bugüne kadar ortaya koyduğu eserlerin notalarının çoğu kendi el yazması halinde bulunmaktadır. 1950'li yıllarda Ankara Devlet Konservatuvarı yayınları olarak edisyonu yapılmış eserleri olmakla beraber, sağlığında notalarının yayım hakkını Türkiye dışında bir yayıncıya vermesi ve öldükten sonra ailede bu hakları koruyacak kimsenin olmaması, eserlerinin yeniden yazılarak dağıtılmasına imkân vermemiştir. Dolayısıyla yaşamının büyük bir kısmını Çağdaş Türk müziğinin oluşması ve yayılması için harcayan, Cumhuriyet tarihi için önemli bir kazanım olan Saygun'un uluslararası müzik kuruluşlarının repertuvarlarında yeteri kadar yer alamaması üzücüdür. Buna karşı, başta Devlet Sanatçısı Gülsin Onay olmak üzere, Gürer Aykal, Rengim Gökmen gibi Saygun'la birebir çalışmış olan Türk orkestra şeflerinin kişisel çabaları ile eserlerinin yurt dışında seslendirilme çabaları gurur vericidir.

## KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İ. (2010). *Asiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ARACI, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ATALAY, A. (1987). Saygun'un Eserleri (Besteleri, Kitapları, Makaleleri). *Kültür ve Turizm Bakanlığı / İzmir Merkez İlçe Belediye Başkanlığı / İzmir Devlet*. İzmir.
- Ayhan BARAN, H. Ş. (2019, 05 06). *Youtube.com*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vjS2eShw2HI> adresinden alındı
- BARAN, A. E. (2019, 04 22). *Youtube.com*. Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=jp8P5rgmhlk&t=194s> adresinden alındı
- BEHAR, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BÜSA, B. Ü. (2019, 04 05). Orjinal El Yazmaları. Ankara, Türkiye.
- FİNKELESTEİN, S. (1995). *Besteci ve Ulus*. (M. H. SPATAR, Çev.) İstanbul: Pencere yayınları.
- FİNKELESTEİN, S. (2000). *Müzik Neyi Anlatır*. (M. H. SPATAR, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- GÖKALP, Z. (1975). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Türk Kültür Yayıncılık:3.
- İLYASOĞLU, E. (2001). *Zaman içinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KURBANOV, P. B. (2010). *Çoksesli Müziğin Unutulmazları*. Ankara: Ajans Güler.
- MİMAROĞLU, İ. (1999). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mustafa İKTU, H. Ş. (2019, 05 06). *Youtube.com*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KFarygm8Rwg> adresinden alındı
- Prof.Dr. Ali YILDIRIM, P. H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- REFİĞ, G. (1991). *A.Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri/176.
- SARISÖZEN, M. (2019, 04 15). *TRT Nota Arşivi*. TRT Nota Arşivi: [http://trtnotaarsivi.com/thm\\_detay.php?repono=431&ad=ESTERGON%20KALASIR%20SU%20BA%20DEI%20DURAK](http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repono=431&ad=ESTERGON%20KALASIR%20SU%20BA%20DEI%20DURAK) adresinden alındı

- SARISÖZEN, M. (2019, 04 02). *TRT Nota Arşivi*. TRT Nota Arşivi: [http://trtnotaarsivi.com/thm\\_detay.php?repno=374&ad=BENDEN%20SELAM%20OLSUN%20BOLU%20BEY%DDNE](http://trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=374&ad=BENDEN%20SELAM%20OLSUN%20BOLU%20BEY%DDNE) adresinden alındı
- SAY, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAY, A. (2012). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAYGUN, A. A. (1931). Kompozitörün Çalışmasına Dair . *Musiki Muallim Mecbuası*, 3.
- SAYGUN, A. A. (1941). Musiki Davamız (Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer). *A:G:D Cilt: 1, Sayı: 6*, 9-10.
- SAYGUN, A. A. (1962). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap II*. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- SAYGUN, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi: MEB Devlet Kitapları Müdürlüğü.
- SAYGUN, A. A. (1967). *Töresel Musiki*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SELANİK, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- SİPAHIOĞLU, S. (2019, 04 02). *TRT Nota Arşivi*. TRT Nota Arşivi: [http://www.trtnotaarsivi.com/tsm\\_detay.php?repno=1312&ad=Benden%20selam%20olsun%20Bolu%20Beyine](http://www.trtnotaarsivi.com/tsm_detay.php?repno=1312&ad=Benden%20selam%20olsun%20Bolu%20Beyine) adresinden alındı
- ŞİMŞEK Hikmet, D. M. (2019, 04 08). *Adnan Saygun'la Söyleşi*. Youtube.com: [https://www.youtube.com/watch?v=HUQvvc1UM\\_M&t=129s](https://www.youtube.com/watch?v=HUQvvc1UM_M&t=129s) adresinden alındı
- TAŞAN, H. (2019, 04 15). *Nota Arşivleri*. Nota Arşivleri: <http://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/502.html> adresinden alındı
- UÇAN, P. A. (2000). *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- ZAMAN, E. (2019, 04 15). *TRT Nota Arşivi*. TRT Nota Arşivi: [http://trtnotaarsivi.com/tsm\\_detay.php?repno=3937&ad=Estergon%20Kalas%FD](http://trtnotaarsivi.com/tsm_detay.php?repno=3937&ad=Estergon%20Kalas%FD) adresinden alındı

## EKLER

### Ek-1 Devlet Sanatçısı Gülsin Onay ile Yapılan Röportaj

**Yusuf Özbaş:** Sevgili Gülsin Hanım, kendine özgü, özgün bir bestecilik dili olan Saygun'un eserlerini çalarken ne hissediyorsunuz?

**Gülsin Onay:** Saygun çalarken, aslında ben Saygun'u hissediyorum. Büyük bir besteciği hissediyorum. Nasıl Beethoven'deki Beethoven'i hissediyorsam, sadece Beethoven'de ki Alman müziğini, Avusturya müziğini ya da Debussy'de Fransız diye hissetmiyorum. Onlar büyük birer besteci. Çalarken onların dilini hissediyorum. Saygun'da da aynı şey. Ama sonra daha derin düşününce benim köklerimden de olduğunu hissediyorum. O da bana başka bir duygu veriyor. Fakat Saygun'u yalnız Türk değil Dünyadaki bütün müzisyenler çaldığı zaman, onun büyük besteci şahsiyetini karakterini algılayabilirler. Nasıl ki bir Chopin sadece Polonyalılar tarafından çalınmıyorsa aynı şekilde Saygun da bir Alman Bir Polonyalı tarafından çalınıyor ve hissedilebilir. İşte bu çok önemli bir şey. Evrensel olması açısından.

**Yusuf Özbaş:** O zaman şöyle diyebilir miyiz? Saygun kendi müziğimizi Evrensel boyutlara çıkarmada başarılı olmuş mudur?

**Gülsin Onay:** Kesinlikle başarmıştır. Ben bir Konçertosunu Avrupalı bir orkestra ile çaldığım zaman, o kadar iyi hissedebiliyorlar, o kadar iyi yorumlayabiliyorlar ki, orkestra da orkestra şefi de yıllardır o müziği tanıyorlar gibi çalıyorlar. Çünkü Saygun'un yapıtları o kadar üst düzey. Ona her iyi müzisyen yaklaşabiliyor ve neden daha önce Saygun'u tanımamışız diyorlar. Dinleyicide de aynı şey oluyor. Dinleyicide sonunda olağan üstü bir coşkuyla karşılıyor. Sanki Rahmaninov bitmiş gibi bir alkış ve tezahürat gösteriyor. Yenilik getirdiği kesin. Ritimlerinden tutun, kullandığı armoniler, bizim ezgilerimizle oluşturduğu armoni ve orkestrasyon muhteşem.

**Yusuf ÖZBAŞ:** Sizce Saygun'un kendine has bestecilik dili Türkiye'de yeteri kadar tanınıyor mu?

**Gülsin Onay:** Türkiye tanımıyor değil ama Türkiye'de Klasik müzik deyince yaklaşıla bilinen dönem Debussy 'de bile bitiyor. Türkiye'de çağdaş müzik bestecilerinden Bartok 'da olsa Prokofyev'de olsa Stravinsky'de olsa (ki onlar artık çağdaş sayılmayan besteciler) kulaklar zor alışıyor. Saygun da tabii o dönemin bestecisi. Bartok nasıl dinleniyorsa Saygun' da o şekilde dinleniyor ve tanınıyor.

**Yusuf Özbaş:** Saygun'un eserlerini yurt dışında seslendirirken, özellikle notalarına ulaşma konusunda herhangi bir sorunla karşılaşılıyor musunuz?

**Gülsin Onay:** Evet. Saygun'un notalarının yayıncısı Avrupa'da. Onların amacı notaların tek bir merkezde toplanmasını sağlamak. Tabii Saygun'da böyle bir şeyin yararlı olacağını düşünerek onlarla kontrat yaptı. Fakat şu anda o kadar ilgisizler ki, Saygun'un ölümünden sonra ailede kimsenin olmayışı da bu konuyu olumsuz etkiliyor. Ben ilgilenmeye çalışıyorum. Birçok notayı basmadılar. Olanları da el yazısı olarak kiralyorlar. Bu da çok üzücü bir şey. Keman konçertosu ya da orkestra için olan notaları orkestra o kadar zor okuyor ki ben çaldığım birçok sefer orkestra bu el yazısı notalardan yakındı. Böyle bir el yazısından çalmak hakikaten zor.

**Yusuf ÖZBAŞ:** Cumhuriyet Döneminde yetişmiş, önemli Çağdaş bestecilerimizden olan Saygun ileriki kuşaklara nasıl aktarılmalıdır?

**Gülsin ONAY:** Çok değerli bir araştırma yapıyorsunuz. Umarım bu tür araştırmalar daha çok yapılır herkes ulaşabilir. Ben de elimden geldiği kadar üzerime düşeni yapıyorum. Gerçekten büyük bir besteci. Saygun'u hep repertuarıma koyuyorum, ondan hep bahsediyorum. Öğrencilerime özellikle çalmalarını tavsiye ediyorum. Bu yıl beşincisini yapacağımız Saygun Piyano yarışması yapıyoruz. Bütün bunlarla da benim hedefim böylesine bir değerimizin çok daha yaygın biliniyor olmasını sağlamak.

**Yusuf ÖZBAŞ:** Gülsin Hanım, Saygun'u sizden dinlemek bu sohbete ayrı bir anlam kattı. Çok teşekkür ederim.

Ek-2 Op 23 Dört Türkü Kapak

Üç Türkü  
Three songs  
Bariton ve Piano için  
For Baritone and Piano

- 1) Estergon Kalesi Estergon's Fortress
- 2) İnciye
- 3) Hıran adalı

A. BAHAN İBYGÜN  
op. 23







Ek-5 Op 23 Dört Türkü Harmandalı

9 III - Harmandalı

Har-man da - e - fer ka - li - you, Hey Hey!

Oh! my proud and va - liant he - ro stands, Hey! Hey!

Har-man da - e - fer ka - li - you, Hey Hey!

of my proud and va - liant he - ro stands, Hey! Hey!

Bi - te - fis - den ka - na - li - you - Hey!

Blood runs, blood runs off of his arms, Hey!

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It is titled 'III - Harmandalı' and numbered '9'. The score is arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written in both Turkish and English. The first system has the Turkish lyrics 'Har-man da - e - fer ka - li - you, Hey Hey!' and the English translation 'Oh! my proud and va - liant he - ro stands, Hey! Hey!'. The second system has 'Har-man da - e - fer ka - li - you, Hey Hey!' and 'of my proud and va - liant he - ro stands, Hey! Hey!'. The third system has 'Bi - te - fis - den ka - na - li - you - Hey!' and 'Blood runs, blood runs off of his arms, Hey!'. The piano accompaniment features chords and melodic lines, with some triplets and dynamic markings like 'f'.

## Ek-6 Estergon Kalesi TRT Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM 431

Tarih 22/6/1973

YÖRESİ

RUMELİ

KİMDEN ALINDIĞI

KEMAL ALTINKAYA

SÜRE:

DERLEYEN

M. ŞARİSÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

M. ŞARİSÖZEN

### ESTERGON KAL'ASI

ES TER GON KAL A ŞI BRE DİL BE RA MAN SU BA ŞI DU KA  
RAK YA A MAN KE Mİ RİR GÖN LÜ MÜ BRE DİL BE RA MAN  
BİR ŞİN AŞK DE Şİ NEN Fİ RAK LÂ RAK LÂ BÖ NÜL UF TA  
YÂR PE ŞİN DE BRE DİL BE RA MAN YÂR ON ET DAN ME İ CE  
DE Nİ HOŞ GÖ RE FEN DIM GEL AK MA TU NA AK  
RAK FA A MAN MAN AK MA TU NA AK  
MA BRE ŞA Hİ NA MAN BEN BİR DERT Lİ YİM  
YÂR PE ŞİN DE A MAN DA GE ZER KO ŞAR YAN DIM KA RA  
BAHT LI YİM

(2)

Estergon kal'ası bre dilber aman, su başı kaya aman  
Kemirir gönlümü, bre dilber aman, aşk denen bîta  
Üftadeni hoş gör efendim, gel etme cefa aman  
Akma Tuna akma bre şahin aman, ben bir dertliyim  
Yâr peşinde amanda gezer koşar, yandım kara bahtliyim

## Ek-7 Benden Selam Olsun (Köroğlu Çeşitlemesi) TRT Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR, SIRA NO: 374  
İNCELEME TARİHİ 22.6.1973

DERLEYEN  
M. SARISOZEN

YÖRESİ  
KASTAMANU

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
İHSAN OZANOĞLU

### BENDEN SELÂM OLSUN (KÖROĞLU ÇEŞİTLEMESİ)

NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

SAZ - - - -

HEY HE Y E FE LE REY BENDEN SE LÂ  
" " " Gİ NE DE HEY DÜŞ MAN GEL Dİ  
E FE LE REY KÖ ROĞ LU DÖ

MOL SUN BO LU BE Yİ NE BO LU BE Yİ NE  
TA BUR TA BUR Dİ ZİL Dİ HE LE Dİ ZİL Dİ  
NER Mİ KENDİ ŞA NIN DAN KENDİ ŞA NIN DAN

ÇI KIP ŞU DAĞ LA RA YAS LAN MA LI DIR  
AN LI MI ZA KA RA YA ZI YA ZIL Dİ  
ÇI KA RIR ÇO ĞU NU ER MEY DA NIN DAN

AT KİŞ NE ME SİN DEN GAR GI SE SİN DEN  
TÜ FEK İ CA DOL DU MERT LİK BO ZUL DU  
KI RAT KÖ PÜ ĞÜN DEN DÜ Ş MAN KA NIN DAN

SAZ - - - -

GAR GI SE SİN DEN DAĞ LAR SE DA VE Rİ P SES LEN ME Lİ  
MERT LİK BO ZUL DU E Ğ Rİ KI LIÇ KIN DA PAS LAN MA LI  
DÜ Ş MAN KA NIN DAN ÇEV RE DO LUP ŞAL VA R IS LAN MA LI

BENDEN SELAM OLSUN  
( sayfa 2 )

Dİ Rİ SES LEN ME Lİ DİR AT KIŞ NE ME SİN DEN  
Dİ Rİ PAS LAN MA LI DIR TÜ FEK İ CA DOL DU  
Dİ Rİ İS LAN MA LI DIR KIR AT KÖ PÜ GÜN DEN

SAZ

GAR GI SE SİN DEN DAĞ LAR SE DA VE RİP SES LEN ME Lİ  
MERT LİK BO ZUL DU EĞ Rİ KI LIÇ KIN DA PAS LAN MA LI  
DÜŞ MAN KANIN DAN ÇEV RE DO LUP ŞAL VAR İS LAN MA LI

h. canaba

Dİ Rİ SES LEN ME Lİ DİR  
Dİ Rİ PAS LAN MA LI DIR  
Dİ Rİ İS LAN MA LI DIR

Hey hey efeler hey <sup>1</sup> BENDEN SELÂM OLSUN BOLU BEYİNE  
ÇIKIP ŞU DAĞLARA YASLANMALIDIR  
AT KIŞNEMESİNDEN GARGI SESİNDEN  
DAĞLAR SEDA VERİP SESLENMELİDİR

Hey hey qıvmede hoy hey <sup>2</sup> DÜŞMAN GELDİ TABUR TABUR DİZİLDİ ( hele dizildi )  
ANLIMIZA KARA YAZI YAZILDI  
TÜFEK İCADOLDU MERTLİK BOZULDU  
EĞRİ KILIÇ KINDA PASLANMALIDIR

Hey hey efeler hey <sup>3</sup> KÖROĞLU DÖNERMİ KENDİ ŞANINDAN  
ÇIKARIR ÇOĞUNU ER MEYDANINDAN  
KIR AT KÖPÜĞÜNDEN DÜŞMAN KANINDAN  
ÇEVRE DOLUP ŞALVAR İSLANMALIDIR

Ek-8 Harmandalı Zeybeği TRT Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUAR SIRA No: 222  
İNCELEME TARİHİ: 2.5.1985

DERLEYEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

HARMANDALI ZEYBEĞİ

SÜRESİ

REDTAYA ALAN  
HİKMET TAŞAN

The image displays a musical score for 'Harmandalı Zeybeği'. It consists of seven staves of music, all written in a single system. The notation is in a single melodic line, likely for a stringed instrument like a sazes or a flute. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the seventh staff.

1  
A.ADNAN SAYGUN

2 SIVAS DÜZ HALAYI.

2 Üç türkülük SÜİT.

Op. 23, No.4

2 Bariton ve piyano için.



Devlet Konservatuvarı Yayınları  
ANKARA 1955

yahya Günşen

A. Adnan Saygun  
Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi

## Ek-10 Opus No Verilmiş Besteleri

OP. NO	ADI	TARİH	AÇIKLAMA
OP. 1	Divertimento	1930	Büyük orkestra için
OP. 2	Suite	1931	Piyano için
OP. 3	Ağtılar	1932	Tenor solo ve erkek korusu için "sözsüz"
OP. 4	Sezişler	1932/1933	İki klarinet için 5 parça
OP. 15	Sonatina	1938	Piyano için
OP. 16	Masal	1940	Şan ve orkestra için piyano düzenlemesi de vardır. Lied
OP. 17	Bir Orman Masalı	1939/1943	Bir çocuk masalı üzerine 6 parçalık koreografik süit
OP. 18	Dağlardan Ovalardan	1939	Karma koro için 10 halk türküsü,
OP. 19	Eski Uslupta Kantat "Karanlıktan Işığa"	1941	Sopran, tenor, bas, koro ve orkestra için
OP. 20	Sonate	1941	Piyano ve keman için
OP. 21	Geçen Dakikalarım	1941	Şan ve orkestra için lied.
OP. 22	Bir tutam Kekik	1943	Karma koro için 10 halk türküsü; en son parçası "Katibim Türküsü üzerine Varyasyonlar"
OP. 23	Dört Türkü	1945	Bas ve piyano için 4 halk türküsü, üçü sonradan orkestra için yeniden düzenlenmiştir.
OP. 24	Halay	1943	Orkestra için
OP. 25	Anadolu'dan	1945	Piyano için 3 parça
OP. 26	Yunus Emre	1942	Sololar, koro ve orkestra için 3 bölümlü oratoryo
OP. 27	1. Yaylı Çalgılar Kuarteti	1947	
OP. 28	Kerem	1947/1952	Üç perdelik opera
OP. 29	1. Senfoni	1953	
OP. 30	2. Senfoni	1958	
OP. 31	Partita	1954	Viyolonsel için
OP. 32	Üç Ballade	1955	Piyano eşliğinde şan için

OP. 33	Demet	1956	Keman ve piyano için Türk halk müziğinden serbestçe yararlanılarak yazılmış 4 parça
OP. 34	1. Piyano Konçertosu	1957/1958	
OP. 35	2. Yaylı Çalgılar Kuarteti	1957	
OP. 36	Partita	1961	Solo keman için
OP. 37	Ölünün Kitabı	1960?	Eski Mısır yazılarından esinli 5 parça
OP. 38	Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd	1964	Piyano için, 3. Senfoniden önce yazılmaya başlanmış son iki parçası 1964'te bitirilmiştir.
OP. 39	3. Senfoni	1960	
OP. 40	Töresel Solfej	1967	Modal anlayışta türlü aksak tartılar kullanılarak hazırlanmıştır.
OP. 41	On Türkü	1968	Şan ve piyano için, 1968. Sonradan orkestra düzenlemesi de yapılmıştır
OP. 42	Trio	1966?	Obuva, klarinet ve arp için
OP. 43	3. Yaylı Çalgılar Kuarteti	1966	
OP. 44	Keman Konçertosu	1967	
OP. 45	Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd	1967	Piyano için
OP. 46	Kentet	1968	Üfleme Çalgılar için
OP. 47	Aksak Tartılar Üzerine Onbeş Parça	1971	Piyano için
OP. 48	Dört Ezgi	1977	Şan ve piyano için, 1977. Daha sonra orkestra düzenlemesi de yapılmıştır
OP. 49	Deyiş (Dictum)	1970	Yaylı çalgılar orkestrası için
OP. 50	Üç Prelüd	1971	İki arp için
OP. 51	Duyuşlar	1935	Üç kadın sesi için
OP. 52	Köroğlu	1971/1973	Üç perdelik opera
OP. 53	4. Senfoni	1974	
OP. 54	Ağıtlar "İkinci Defter"	1974	Tenor solo, erkek korusu ve orkestra için
OP. 55	Trio	1975	Obuva, klarinet ve piyano için
OP. 56	Ballade	1975	İki piyano için



OP. 57	Ayin Raksı	1975	Orkestra için
OP. 58	Aksak Tartılar Üzerine 10 Parça	1976	Piyano için
OP. 59	Viyola Konçertosu	1977	
OP. 60	İnsan Üzerine Deyişler "Birinci Defter"	1977	Şan ve piyano için 5 şarkı, sonradan orkestra düzenlemesi yapılmıştır Sözler: A. A. Saygun
OP. 61	İnsan Üzerine Deyişler "İkinci Defter"	1977	Şan ve piyano için 5 şarkı, sonradan orkestra düzenlemesi de yapılmıştır, Sözler: A. A. Saygun
OP. 62	Concerto da Camera "Oda Konçertosu"	1978	Yaylı çalgılar için
OP. 63	İnsan Üzerine Deyişler "Üçüncü Defter"	1983	Şan ve piyano için 3 şarkı sonradan orkestra düzenlemesi de yapılmıştır, Sözler: A. A. Saygun
OP. 64	İnsan Üzerine Deyişler "Dördüncü Defter"	1978	Şan ve piyano için 2 şarkı, sonradan orkestra düzenlemesi de yapılmıştır, Sözler: A. A. Saygun
OP. 65	Gılgames	1964/1970	Üç perdelik epik dram, Sözler: A. A. Saygun
OP. 66	İnsan Üzerine Deyişler "Beşinci Defter"	1978	Şan ve piyano için 5 şarkı, Sözler: A. A. Saygun
OP. 67	Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan	1981	Sololar, koro ve orkestra için, Sözler: A. A. Saygun
OP. 68	Dört Arp için 3 Türkü	1938	
OP. 69	İnsan Üzerine Deyişler "Altıncı Defter"	1984	Şan ve piyano için 5 şarkı, Sözler: A. A. Saygun
OP. 70	5. Senfoni	1985	
OP. 71	2. Piyano Konçertosu	1985	
OP. 72	Orkestra için Çeşitlemeler	1985	
OP. 73	Poem	1986	Üç piyano için

### Ek-11 Opus No Verilmemiş (Yıllara göre sıralanmış) Besteleri

NO	ADI	TARİH	AÇIKLAMA
1	Orkestra için Üç Parça	1930/1932	ilki 1931 Mart'ında Paris'te, ikincisi 1931 Eylül'ünde İzmir'de, üçüncüsü 1933 yılında Ankara'da bestelenmiştir.)
2	Ölüler	1932	Büyük orkestra için 3 bölümlü süit, 1932. Üçüncü bölümde orkestraya koro da katılır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun "Ölüler" adlı piyesi için yazılmıştır.
3	İki Motet	1932/1933	(Dört partili karma koro için 16. yy. uslubunda, 1932) 4. Burlesque (Piyano ve orkestra için, 1933)
4	Burlesque	1933	Piyano ve orkestra için
5	Beş Yakarış		Dört partili koro için nota bilsin ya da bilmesin herkesin söyleyebileceği tarzda. Sözler: A. A. Saygun)

## Ek-12 Kitapları

NO	ADI	TARİH	AÇIKLAMA
	Türk Halk Musikisinde Pentatonizm	1936	
	Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyun ları Hakkında Bazı Malumat	1937	
	Halk Türküleri. Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon	1938	
	Halk Evlerinde Musiki	1940	
	Yalan	1945	
6a	Lise Müzik Kitabı Sınıf I	1951	Halil Bedii Yönetken'le birlikte
6b	Lise Müzik Kitabı II	1953	Halil Bedii Yönetken'le birlikte
6c	Lise Müzik Kitabı I-II-III	1955	Halil Bedii Yönetken'le birlikte (ilk basımı)
	Karacaoğlan	1952	Yeni Bilgiler, Bir Rivayet, Melodiler
	TDK Terim Anketleri, Müzik	1954	Kitabın üzerinde yazar adı belirtilmemiş olmakla birlikte A. A. Saygun Tarafından hazırlandığı bilinmektedir
9a	Musiki Nazariyatı, Birinci kitap	1958	
2b	Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı,Kitap I)	1971	
9b	Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı,Kitap II)	1962	
9c	Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nzariyatı Kitap III.)	1964	
9d	Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı, Kitap IV	1966	
10a	Toplu solfej, Kitap I	1967	
10b	Toplu solfej, Kitap II	1968	
	Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey	1976	Budapeşte
	Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra	1982	

## Ek-13 Makaleleri

NO	ADI	TARİH	YAYINLANDIĞI YER
1	Araştırmalar: Kompozitörün Çalışmalarına Dair.	1934	Musiki Muallim Mektebi Mecmuası
2	Derebeyi Türküsü	1935	Müzik Sayı: 11
3	Türk Müziğinin İnkişaf Yolu	1936	Ülkü Halkevleri Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 42
4	Alacahöyük Derlemeleri Münasebetiyle	1939	Oluş Haftalık Edebiyat ve Fikir Mecbuası, Cilt: 2, Sayı: 32.
5	Halk Musikileri	1940	Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecbuası, Cilt: 11, Sayı: 62
6	Musiki Terbiyesine Dair	1940	Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 89.
7	Musiki Davamız	1941	Ülkü Milli Kültür Dergisi (Yeni Seri) Cilt: 1, Sayı: 2
7b	Musiki Davamız: Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer?	1941	A.G.D. Cilt: 1, Sayı: 6.
7c	Musiki Davamız: Gençliğin Terbiyesinde Musiki	1942	A.G.D. Cilt 1, Sayı 9.
7d	Musiki Davamız: Gençliğin Musiki Terbiyesi için Ne Yapmalıyız?	1942	A.G.D. Cilt: 1, Sayı: 11.
7e	Musiki Davamız: Musiki Terbiyesi ve Radyo Neşriyatı	1942	A.G.D. Cilt: 1, Sayı: 16.
7f	Musiki Davamız: Radyoda Garp Musikisi	1942	A.G.D. Cilt: 2, Sayı: 20.
8	Anadolu Çağırıyor	1942	A.G.D. Cilt 1, Sayı 12.
9	Musiki Hayatı: Radyo Musikisi Yayınları Hakkında	1942	A.G.D. Cilt: 3, Sayı: 26.
10	Bitmez Tükenmez Anadolu	1943	A.G.D. Cilt 3, Sayı 26.
11	Musiki Davamızda Folklor Çalışmalarımız	1943	Millet İlim F.S.M. Yıl:1, Sayı:12
12	Bir Folklor Enstitüsü Hakkında	1943	Ülkü (Yeni Seri) Cilt: 4, Sayı: 41
13	Türk Halk Musikisinde Pentatonizm	1947	Musiki Ansiklopedisi Sayı: 1
14	Halkevlerinin Musiki Çalışmaları	1948	Ülkü (3. Seri) Cilt: 2, Sayı: 15
15	Musikimiz Nereye Gidiyor: Hamle, Hayatın da Zaruretidir, Sanatın da	1949	Şadırvan Cilt: 1, Sayı: 1
16	Musikimizde Olup Bitenler: Bir Varmış Bir Yokmuş	1949	A.G.M. Cilt: 1, Sayı: 5
17	Yolumuzu Aydınlatacak Işık Nerede?	1949	A.G.M. Cilt: 1, Sayı: 8
18	Ağıtlar ve Sembol, Ölüyü Yaşatan Sanat	1949	A.G.M. Cilt: 1, Sayı: 9

19	Düşüp Kalkmalar Geçer, Yol Değişmez	1949	A.G.M. Cilt: 1, Sayı: 9
20	Sanatın Ana Kaynağı	1949	A.G.M. Cilt: 1, Sayı: 15
21	Halk Müziğinin Derlenmesi	1949	Müzik Görüşleri Sayı: 1
22	Anadolu Halk Oyunları ve Ayini Karakterleri	1950	A.G.D. Sayı: 4
23	Halk Türkülerinin Notaya Alınması	1950	A.G.D. Sayı: 8
24	Can Kardeşim Mahmut İçin Türk Folklor Araştırmaları	1962	Cilt: 7, Sayı: 152
25	Musiki Davamız	1965	Opus Aylık Müzik Dergisi Yıl: 2, Sayı: 28
26	Anadolu Oyunları ve İnanç Özellikleri Üstüne	1965	Yakutiye, Sayı: 6
27	Yunus Emre	1971	İst. T. T. Bankası K. Yayınları,
28	İnsan ve Yunus Emre	1971	Uluslararası Yunus Emre Semineri, 6-8 Eylül 1971
29	Benim Anlayışına Göre Köroğlu	1973	İst. Fest. 2 Haziran/15 Temmuz 1973
30	Aşk Gelicek Cümle Eksikler Biter	1973	A.G.D. Sayı: 154
31	Atatürk ve Cumhuriyet Devrinde Türk Operası'nda İlk Kıvılcık	1973	Kültür ve S. Yıl: 1, Sayı: 2
32	Halk Musikimizin Derlenmesi ve Notaya Geçirilmesi	1974	Folklor Doğru Sayı: 34
33	Kişisellikten Yöreselliğe	1974	Köken Sayı: 2
34	Aydın Gün ile Ortak Çalışmalarım	1974	Orkestra Aylık Müzik Dergisi, Yıl: 12, Sayı: 114
35	Ortadoğu Töresel Musikisinde Musiki Anlatımının Temel İlkeleri	1975	Folklor Doğru, Sayı: 38
36	Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne	1975	A.G.D. Sayı: 39
37	Musiki ve Toplumsal Hayat	1975	A.G.D. Sayı: 40
38	Ezginin Doğuşu	1976	A.G.D. Sayı: 44
39	Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri	1985	Orkestra A. M. Dergisi, Sayı: 143
40	Gelenek, Milliyet ve Musiki	1985	A.G.D. Yıl: 14, Sayı: 145
41	Kardeşim Cemal	1985	A.G.D. Yıl: 15, Sayı: 146
42	Tetrakordal Yapı ve Mese'nin İşlevi	1986	A.G.D. Yıl: 16, Sayı: 151
43	Atatürk, Milli Kültür ve Musik	1986	A.G.D. Yıl: 17, Sayı: 158
44	Türk Halk Musikisinde Pentatonizm Broşürü Üzerine	1986	A.G.D. Yıl: 17. Sayı: 160