



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

BİR *DÜALİTE* EKSENİNDE BEŞ ANALİZ:
SAYGUN, OPUS 76

Refikcan TAŞAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

BİR *DÜALİTE* EKSENİNDE BEŞ ANALİZ:
SAYGUN, OPUS 76

Refikcan TAŞAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

BİR DÜALİTE EKSENİNDE BEŞ ANALİZ:

SAYGUN, OPUS 76

Danışman: Prof. Dr. Türev BERKİ

Yazar: Refikcan TAŞAR

ÖZ

Op. 76, Saygun'un tamamladığı son eser olmasının yanı sıra onun ilk ve tek *Piyano Sonatı*'dir. Sahip olduğu özelliklerle eser, bestecinin kümülatif müzik dağarını yansıtmaya potansiyeli taşır; Saygun'un kendine özgü müzik dilini oluşturmada kullandığı bileşenlerin tespiti için önemli bir çalışma alanı sunar.

Eserin üçüncü ve dördüncü bölümlerinin farklı noktalarında, beş kez tekrarlanan bir tema göze çarpar. Temanın tasarımını, ekseriyetle bir pedal ses üzerinde sergilenen yalın ezgiler ve eşzamanlı olarak duyurulan, dokusu yoğun ses öbekleri oluşturmaktadır. Ancak burada dikkat çekici bir husus vardır: Yalın ezgilerin yörüngesini belirleyen perde ile çoğunlukla pedal ses olarak tercih edilen perde aynı değildir. Bu iki kutup (re^b-do), ardışık olmaları sebebiyle birbirleri üzerinde müthiş bir çekim gücü uygular ve dolayısıyla "eksen sesin ne olduğu" konusunda bir belirsizliğe yol açar.

Çalışmada bu sorunun yanıtı aranmış, bu amaçla, temanın sergilendiği beş varyantta "ses organizasyonu" ve "pedal fikirleri" temelinde çok boyutlu bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Analiz sonucunda şu iki kritik bulguya ulaşılmıştır:

Besteci, -bir "düalite" anlayışıyla- tonal, modal ve makamsal atmosferleri eşzamanlı yaratmakta ve *çiftksenlilik* konseptini, temanın en karakteristik unsuru olarak kullanmaktadır.

Temayı oluşturan ezgisel ve ritmik yapıların tasarımı, çeşitli modüllerin birbirine eklememesi yoluyla gerçekleştirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Saygun, Op. 76, çiftkesenlilik, ses organizasyonu, pedal fikirleri.



FIVE ANALYSES ON THE AXIS OF DUALITY:

SAYGUN, OPUS 76

Supervisor: Prof. Dr. Türev BERKİ

Author: Refikcan TAŞAR

ABSTRACT

Op. 76 is not only Saygun's last completed work, but also his first and only Piano Sonata. With its characteristics, the work has the potential to reflect the composer's cumulative musical *cache*; it offers an important field of study to identify the components that Saygun used to create his unique musical language.

At different points in the third and fourth movements of the work, a theme that is repeated five times draws attention. The design of the theme is characterized by simple melodies, often over a specific pedal sound, and simultaneously announced, texturally dense clusters of sounds. However, there is a remarkable point here: The pitch that determines the trajectory of the simple melodies is not the same as the pitch that usually preferred as the pedal sound. These two poles (re~~b~~-do), being consecutive, exert an enormous gravitational pull on each other, leading to an ambiguity as to "what the axis sound is".

In this study, the answer to this question was sought, and for this purpose, a multidimensional analysis was conducted on the basis of "pitch organization" and "pedal ideas" in the five variants in which the theme is exhibited.

As a result of the analysis, the following two critical findings were reached:

The composer creates tonal, modal and maqamic atmospheres simultaneously -with an understanding of "duality"- and uses the concept of biaxiality as the most characteristic element of the theme.

The designs of the melodic and rhythmic structures of the theme are realized through the integration of various modules.

Keywords: Saygun, Op. 76, biaxiality, pitch organization, pedal ideas.

TEŞEKKÜR

Olanca sabrı ve titizliğiyle yoluma ışık tutan, sahip olduğu bilimsel ve sanatsal birikimi heybesinde gizlemeyip paylaşan ve böylece müzikbilim sahasında vizyonumu genişletmemi sağlayan danışmanım Prof. Dr. Türev Berki'ye; akademik hayatımın ilk gününden bu yana varlığını ve desteğini hissettiğim, çalışmalarını daima büyük bir şevkle gerçekleştiriyor oluşunu örnek aldığım Dr. Öğr. Üyesi İsmet Karadeniz'e; ortaya attığı fikirlerle bir yerlerde her zaman farklı bir perspektifin bulunabileceğini hatırlatan, katkı sağlama noktasında mekan ve saat fark etmeksizin muhteşem bir özveri gösteren Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Çaylı'ya; son olarak hayatın her alanında yanımda olan ve yardımlarını hiç esirgemeyen saygıdeğer meslektaşım ve sevgili eşim Senem Hazal Taşar'a şükranlarımı sunarım. Ayrıca tasarladığı çizimlerle çalışmaya renk katan ve bilgi aktarımı için pratik ve estetik bir zemin sağlayan sevgili dostum Cem Yünür'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	vii
KISALTMALAR DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SES ORGANİZASYONU	9
1.1. Kesit 1	9
1.2. Kesit 2	13
1.3. Kesit 3	18
1.4. Kesit 4	23
1.5. Kesit 5	27
2. BÖLÜM: PEDAL FİKİRLERİ	32
2.1. Varyant 1 (Kesit 5)	33
2.2. Varyant 2 (Kesit 2)	34
2.3. Varyant 3 (Kesit 1)	35
2.4. Varyant 4 (Kesit 3)	36
2.5. Varyant 5 (Kesit 4)	37
SONUÇ ve TARTIŞMA	38
KAYNAKLAR	44
ETİK BEYANI.....	46
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	47
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....	48
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	49

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Saygun'un İhsan Doğramacı'ya yazdığı mektup	1
Görsel 2. Op. 76, I. Bölüm; ö41-48	3
Görsel 3. [5,3,3] Saygun akoru	4
Görsel 4. Bestenigâr Dizisi	4
Görsel 5. Sol# Hicaz töresi	5
Görsel 6. Op. 45, VII. Prelüd; ö47-50	6
Görsel 7. Op. 76, II. Bölüm; ö1-4	7
Görsel 8. Kesit 1 (III. Bölüm; ö55-60)	9
Görsel 9. Kesit 1'deki ses malzemesi	10
Görsel 10. Motif a	10
Görsel 11. 4. derece için alternatifler	11
Görsel 12. ö59-60: Ses kümesi	12
Görsel 13. Kesit 2 (III. Bölüm; ö26-33)	13
Görsel 14. Kısım A	14
Görsel 15. a1.2: Ses malzemesi	14
Görsel 16. Kısım B	15
Görsel 17. Kesit 2: Ses malzemesi	16
Görsel 18. Re _b minör ve do ₄ Hüzzâm karşılaştırması	16
Görsel 19. Eksiltilmiş dizi ve Saygun'un kabul ettiği modüller	17
Görsel 20. Kesit 3 (III. Bölüm; ö67-71)	18
Görsel 21. Kesit 3: a temelli motifler	19
Görsel 22. a3.1: Ses malzemesi	19
Görsel 23. Kesit 3: Ses kümesi	20
Görsel 24. Senaryo 1 (do ekseninde)	21
Görsel 25. Do Hüzzâm dizisi	21
Görsel 26. Senaryo 2 (re _b ekseninde)	22
Görsel 27. Re _b Nikriz dizisi	22

Görsel 28. Kesit 4 (IV. Bölüm; ö101-109)	23
Görsel 29. Kesit 4: İlk kısım	24
Görsel 30. Kesit 4: İkinci kısım	25
Görsel 31. Kesit 4: Üçüncü kısım	26
Görsel 32. Kesit 5 (III. Bölüm; ö1-9)	27
Görsel 33. Kesit 5: a temelli motifler	28
Görsel 34. Kesit 5: Mi uzatması	28
Görsel 35. Reb Sabâ'ya eklenen do pedalı	29
Görsel 36. Değişik tiplere ait örnek	30
Görsel 37. Mi uzatmasındaki modüler yapılar	31
Görsel 38. x ve y motifleri	32
Görsel 39. Varyant 1: Pedal fikirleri (III. Bölüm; ö1-9)	33
Görsel 40. Varyant 2: Pedal fikirleri (III. Bölüm; ö26-33)	34
Görsel 41. Varyant 3: Pedal fikirleri (III. Bölüm; ö55-60)	35
Görsel 42. Varyant 5: Pedal fikirleri (IV. Bölüm; ö103-109)	37
Görsel 43. Ezgisel motifler	38
Görsel 44. İki eksendeki (do- reb) ses organizasyonları	40
Görsel 45. Ritmik motifler	42
Görsel 46. Saygun'un yarattığı ses evreni	43

KISALTMALAR DİZİNİ

bkz. : Bakınız

para. : Paragraf numarası

Op. : Opus

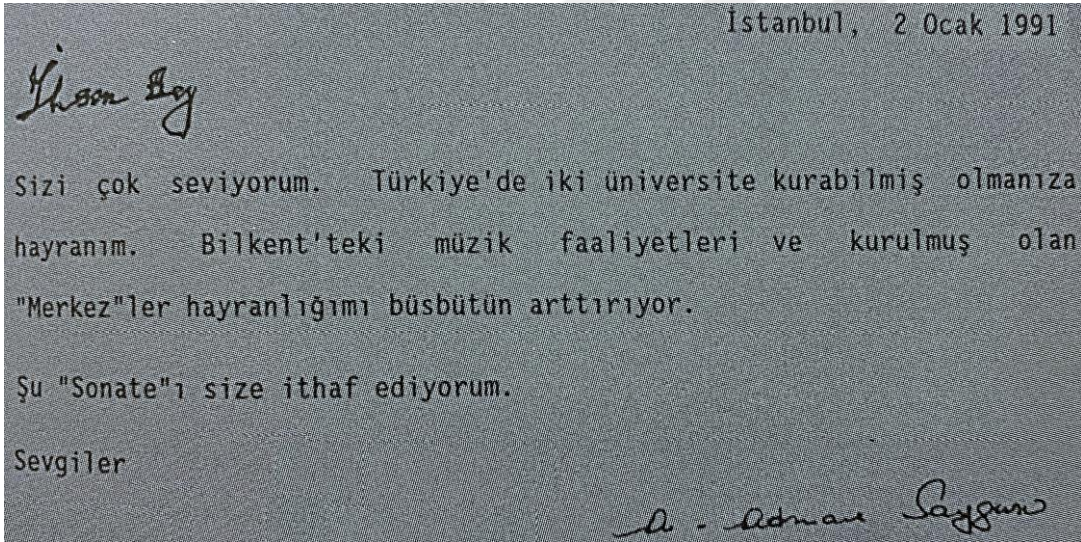
ö : Ölçü numarası

s. : Sayfa numarası



GİRİŞ

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Op.76 *Piyano Sonatı*'nı 9 Mayıs 1990'da İstanbul'da tamamlar. O sıralar İhsan Doğramacı¹, yeni kurmuş olduğu Bilkent Üniversitesi'nde bir etnomüzikoloji bölümü oluşturması ve bestecilik dersleri vermesi için Saygun'u Ankara'ya davet eder (Aracı, 2001, s. 211). Kendisine bir lojman tahsis edileceği ve sağlık sorunları için destek sağlanacağı sözü verilmiş olmakla birlikte besteci, Ankara'da bir ay bile kalamadan İstanbul'a döner (Yedig, 2012, s. 247-248). Vefatından yalnızca dört gün önce yazmış olduğu mektupta Saygun, hayranlığını ve sevgisini gizlemeyerek Op. 76'yı, yakın dostu olan Doğramacı'ya ithaf ettiğini şu sözlerle belirtir ^{2,3}:



Görsel 1. Saygun'un İhsan Doğramacı'ya yazdığı mektup (Aracı, 2001, s. 211)

¹ İhsan Doğramacı (1915-2010), bir hekim ve akademisyen olarak Türkiye'nin sağlık, eğitim ve siyasi sahnelerinde rol oynamış önemli bir figürdür: İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden mezun olup ABD'nin çeşitli üniversitelerinde ve hastanelerinde görev yapmış, yurda döndükten sonra ise Hacettepe Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi gibi kayda değer iki eğitim yuvasının yanı sıra Yükseköğretim Kurulu'nun (YÖK) kurulmasını sağlamıştır (Asaloğlu, 2020, s. 44).

² Saygun, ithaf notunu eserin el yazmasına da naksetmiştir (Saygun, 1990, s. 1).

³ Op. 76, bestecinin, Doğramacı'ya adadığı ilk eser değildir: 1986 yılında tamamladığı Op. 72 (*Orkestra İçin Çeşitlemeler*) de Doğramacı'ya ithaf edilmiştir (Aracı, 2001, s. 210).

Müzik hayatımın en erken günlerinde bile belli belirsiz de olsa geleneksel sanat müziği hissiyatına sahip olmuşumdur. Ülkemin halk müziği de benim müzikal hassasiyetimin temelini dayanmaktadır. İlk eserim (Op. 1), bunun daha şuurdu olarak ortaya çıkışına bir kanıttır (Aktaran: Aracı, 1999, s. 112).

Saygun'un bu cümleleri, onunla Türk müziği arasında ne denli güçlü bir ilişki olduğuna işaret eder. Öyleyse bu hususta daha kapsamlı bir izlenim elde etmek amacıyla, Özkan Manav'ın "vasiyet kabul ettiğim" dediği, Saygun'un şu sözlerine de kulak verelim:

"Gelenekten sakın kopma. Besteci; doğduğu, geliştiği toprağa bağlı olmalı. Gelenekten ayrılmamalı, geleneğin parçası olmalı. Gelenek içinde de pek çok arayış yapılabilir." (Aktaran: Yedig, 2012, s. 249)

Anlaşılan o ki Saygun, müziksel ifadesinde bir yönüyle köklerine sıkı sıkıya bağlıyken diğere bir yönüyle evrensel olanı takip eder. İşte bu noktada Op. 76, oldukça kıymetli bir konuma sahiptir. Çünkü o, Türk müziği tarihinin bu *efsane* isminin tamamlayabildiği son eserdir. O halde burada, bestecinin kümülatif müzik dağarını yansıtmaya açısından önemli bir potansiyel; Müzik Teorileri ve Kompozisyon alanları için bir *mücevher* mevcuttur. Op. 76, bestecinin ilk ve tek Piyano Sonatı'dır ki bu türün Batı müzik geleneğindeki yeri ve piyano müziğinin besteci nezdindeki önemi dikkate alındığında burada, Saygun'un müzik dilini kavramak bakımından mümbit bir alan olduğu açıktır.

Op. 76'nın ne denli zengin bir içeriğe sahip olduğunu gösteren şu örnek kesite hep birlikte göz atalım:

Poco piu mosso (♩ = cca. 76)

Görsel 2. Op. 76, I. Bölüm; 41-48

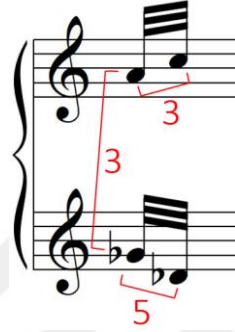
Yukarıda, dört bölümden oluşan eserin ilk bölümünden yaklaşık sekiz ölçülük bir kesit görülmektedir. Görece kısa olan bu kesitte, vurgulanması gereken üç husus vardır ve bunlar; mavi, kırmızı ve yeşil renkli dörtgenlerle işaretlenmiştir.

Mavi dörtgen içinde sunulan yapı, do_5 ile başlayan ve yine bu perdeyle son bulan bir ezgiden ibarettir. Bu ezgiyi oluşturan sesler pesten tize doğru sıralandığında (la, do, reb, mi, fa, sol \sharp), $\hat{2}$. ve $\hat{7}$. dereceleri kullanılmamış bir Sabâ ya da Çargâh dizisi elde edilir. Ancak la'dan (Dügah) sıçrama yoluyla do'nun (Çargâh) vurgulanması -ki karara gidişte reb (Sabâ) perdesi ile bu durum pekiştirilir-, bestecinin, Çargâh makamını soyutladığının bir göstergesidir. Buna göre Saygun'un söz konusu makamı, geleneksel olan haliyle değerlendirmiş olması son derece kıymetli bir bulgudur⁴. Ayrıca burada başka bir incelikli husus bulunmaktadır ki doğrudan bestecinin evrensel müzik algısını yansıtır: Kullanılan ses malzemesi (do, reb, mi, fa, sol \sharp , la)

⁴ Levendoğlu (2003), gelenekte Sabâ rengi ile karakterize olan Çargâh makamının, uzun süre kabul görmüş Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatındaki tarifinden tamamen farklı olduğunu ortaya koyar. Bu hususta Özkan'ın (2011, s. 119) "herhâlde Batı müziğine yaklaştırmak gibi beyhûde bir gayretle..." şeklinde yaptığı yorum dikkat çekicidir.

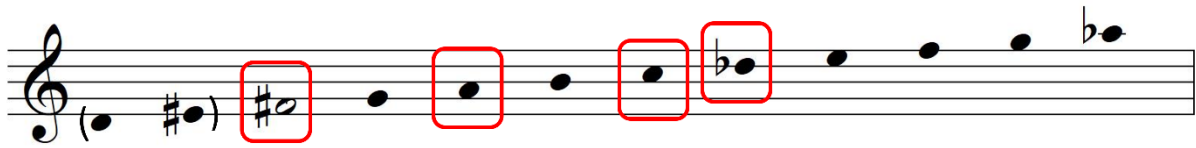
Hexatonic (HEX_{0,1}) diziye karşılık gelmektedir. Üstelik, Saygun tarafından ilgi ve muhabbet gören Bartók müziğinde sıklıkla rastlanan bu ses organizasyonu (Straus, 2016, s. 258), Saygun'un Doğu ve Batı kültürleri arasında gerçekleştirdiği köprü inşasını net bir şekilde gösterir.

Kırmızı dörtgenler içinde sunulan şu yapı;



Görsel 3. [5,3,3] Saygun akoru

Karadeniz'in (2016) *Bir Saygun İmzası*⁵ olarak nitelendirdiği *Saygun akoruna* işaret eder. Bilindiği üzere bu akor, bestecinin Bestenigâr makamı soyutlamalarında kullandığı gereçlerin başındadır (Karadeniz, 2016, s. 52). Bu bağlantıdan yola çıkarak yerinde (sol^b/fa[♯]: Irak) bir Bestenigâr dizisi oluşturduğumuzda şunu görürüz:



Görsel 4. Bestenigâr Dizisi

Demek ki Saygun, bu özel akor türünü kullanarak Bestenigâr'a gönderme yaparken söz konusu makamın tiz bölgesinde doğal olarak bulunan Çargâh çeşnisini ise yukarıda mavi renkle tasnif edilmiş ezgide işlemiştir (bkz. Görsel 2). Bu sav, akordaki sol^b-la artırılmış ikili aralığının reb-do gibi *kakışimli* bir aralığa (Majör yedili) genişlemesi ve bu iki perdenin (reb-do), daha önce anıldığı üzere Sabâ ve Çargâh makamları için belirleyici özellikte olmasıyla desteklenebilir.

⁵ Bu ifade ile İsmet Karadeniz'in aynı adlı yüksek lisans tezine atıfta bulunmaktadır (Karadeniz, 2016).

Böylece Saygun'un makam soyutlaması yapmak için aralarındaki çekim gücü yüksek olan bu iki perdeden (re^b-do) hem yatay hem de dikey olarak faydalandığı ortaya çıkar.

Yeşil dörtgen içinde sunulan yapı ise sabit bir dizinin kullanılması yoluyla iki elde neredeyse *homoritmik* olarak çıkıcı seyreden bir pasajı kapsar (bkz. Görsel 2). Bestecinin, her iki elin başlangıç sesi için bu dizinin farklı noktalarını tercih etmesi, işitme esnasında hiç de yalın olmayan bir algıya neden olur. Buradan hareketle aktarımda yalınlık sağlamak amacıyla söz konusu dizi şu şekilde sunulmuştur:

The image contains two parts. The top part is a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: F# (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F# (quarter). Below the staff, there are two green brackets. The first bracket covers the first four notes (F#, G, A, B) and is labeled with '1', '3', '1' in green. The second bracket covers the last four notes (C, D, E, F#) and is labeled with '2', '1', '3', '1' in green. The bottom part is a circular diagram representing the Sol# Hicaz terseti. The circle is divided into 12 segments, each labeled with a letter and its enharmonic equivalent: C, C#/Db, D, D#/Eb, E, F, Gb/F#, G, Ab/G#, A, Bb/A#. A yellow diagonal line runs from the bottom-left to the top-right, passing through the segments labeled G, D, and A.

Görsel 5. Sol# Hicaz terseti

Pasajda kullanılan bu dizinin, ayrıık şekilde birleştirilmiş iki Hicaz tetrakord'undan meydana geldiği, böylelikle sol# ekseninde ortaya çıkan simetriden faydalandığı görülmektedir. Ne var ki Saygun, sağ el için bu dizinin 2. derecesini (la) bir başlangıç noktası olarak belirlemiştir. Ek olarak sol elin başlangıç noktasına baktığımızda bu dizide yer almayan bir fa# ile karşılaşırız. Bu perde, yukarıda değinilen Bestenigâr dizisinin karar sesidir (bkz. Görsel 4) ve kanımızca besteci,

kırmızı ve yeşil renkle ayırdığımız yapılar arasında sert bir geçiş olmasının önüne geçmek için önceki ses malzemesinden enarmonik olarak yararlanmaktadır. Bu enarmonik değerlendirmeye ilişkin teorik açıdan söylenecek çok şey mevcutsa da çalışmanın bağlamından kopmamak için bu bahsi kısa tutup yeşil dörtgen içindeki pasajın *kıymet-i hakîkiyyesine* dönmek üzere şöyle bir örnek paylaşalım:

Molto vivo (♩. ♩. ♩. = 68)

47

ff

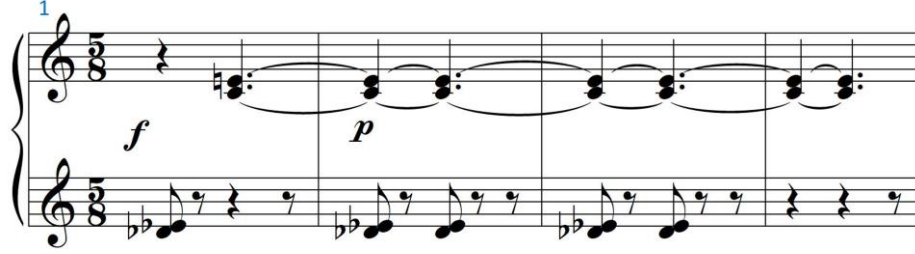
8^{va}

Görsel 6. Op. 45, VII. Prelüd; ö47-50

Saygun'un *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, Op. 45* başlıklı albümündeki yedinci prelüd için gerçekleştirmiş olduğu analizde Çaylı (2023, para. 48), yeşil dörtgenle gösterdiğimiz pasaja çok benzer bir yapı tespit etmiştir. Bizim sol♯ üzerinde ayırık Hicaz töresi şeklinde saptadığımız dizinin Op. 45'te enarmonik olarak değerlendirilip la♭ üzerinde kurgulandığı; sağ elde işaretlenmiş olan la'nın (2. derece) yine başlangıç sesi olarak kullanıldığı ve dizide yer almasa da bestecinin tercih ettiği tek perdenin sol elde işaretlenmiş olan sol♭ olduğu görülür. Özetle farklı iki eserde neredeyse birbirinin aynısı olan iki yapı...

Anlaşılan o ki Op. 76'dan seçilmiş sekiz ölçülük görece kısa bir kesitte dahi Saygun'un kompozisyon anlayışına dair oldukça önemli izler bulunmaktadır. Bu nedenle dört bölümlük bu devasa sonat içinde uygun bir analiz sahası belirlemek pek de kolay değildir. Ancak yukarıda özetlemeye çalıştığımız kesitte de sıklıkla değinilen re♭-do arasındaki *kakışimli* ilişkinin besteci tarafından eserin farklı konumlarında da kullanılmış olması çalışmanın yönünün belirlenmesinde fayda sağlamıştır.

Örneğin eserin ikinci bölümü, aralarındaki çekim gücü yüksek bu iki perdenin düalitesi ile başlar:



Tonal, modal ya da makamsal bir ses organizasyonu söz konusuysa burada bir eksen perdenin gerekliliği açıktır. *Güneş Sistemi*, bu durumun izahında uygun bir analogik örnek olabilir: Nasıl ki gezegenlerin belirli yörüngelerde düzenli rotasyonlar sağlaması, Güneş'in çekim gücüne bağlıysa bahsi geçen ses organizasyonlarının oluşması için de bir eksen sese ihtiyaç vardır. Ancak do ve re arasındaki gerilim, "eksen sesin ne olduğu", başka bir deyişle bu perdelerden hangisinin Güneş olduğu konusunda bir belirsizlik yaratır. Bu belirsizlik, ses organizasyonu açısından birçok ikircikli hususun ortaya çıkmasına neden olur. Bu yüzden temada, yatay ve dikey olarak anlam bütünlüğü oluşturan yapıların her biri saptanmış ve okuyucunun tonal, modal ve makamsal bağlantıları takip etmesinde kolaylık sağlamak amacıyla beş varyantın kronolojik sırası göz ardı edilmek suretiyle *Ses Organizasyonu* başlığı altında sunulmuştur.

Saygun, temanın atmosferini yaratırken etkili bir araç olarak pedal seslerden yararlanmış ve burada ekseriyetle tercih ettiği perde do olmuştur. Yukarıda vurgulandığı üzere bu perdenin ses organizasyonu açısından önemli bir kutup olması, bestecinin meydana getirdiği bu pedal fikirleri ayrıca incelemeye değer kılmıştır. Böylece Saygun'un faydalandığı birkaç geleneksel usul kalıbı ve birtakım ritmik örüntüler tespit edilmiş ve bunlar, *Pedal Fikirleri* başlığı altında kronolojik olarak sunulmuştur.

Özetle, çalışmada şu iki alt problem cümlesine de yanıt aranmaya çalışılacaktır:

"Temada, yatay ve dikey ekseninde anlam bütünlüğü oluşturan hangi tonal, modal ve makamsal yapılara ulaşılabilir?"

"Temanın beş varyantında yararlanan pedal fikirlerinden hangi geleneksel usûl kalıpları ve ritmik örüntüler üretilebilir?"

1. BÖLÜM: SES ORGANİZASYONU

1.1. Kesit 1

Tempo 1

55

58

rit.

pp

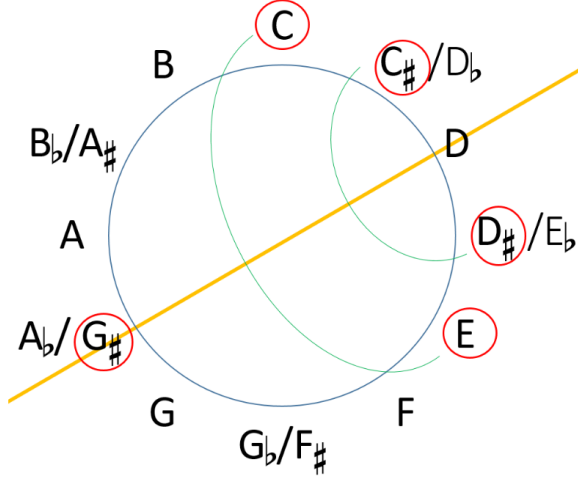
ppp

ff

Görsel 8. Kesit 1 (III. Bölüm; ö55-60)

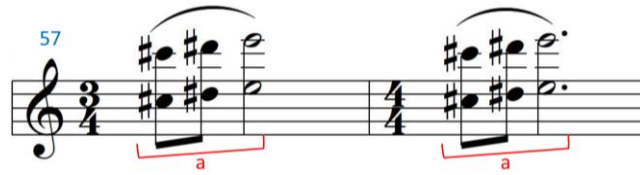
ö55'in ikinci dörtlüğünde, iki elde sol \sharp pedalının hâkimiyetiyle başlayan Kesit 1; bu pedalı sol elde ö59'a değin sürdürürken ö57-58'de sağ elde tekrarlanan do \sharp minör bir motif sunar ve bunun ardından ö59'da gelen ses öbeği ile sonlanır. Bu süreçte; dominant pedalı üzerinde tonal bir atmosfer oluşturulduğu, *decrescendo* ile başlayıp kademeli olarak *ppp* seviyesine inen gürlük düzeyiyle buradaki enerjinin sönümlendiği, ö59'da, *ff* olarak gelen ses öbeğiyle ise dinleyicinin algısına doğrudan müdahale edildiği açıkça görülür. Peki ya Kesit 1, yalnızca do \sharp minör bağlamında bir tasarımdan mı ibarettir? Yoksa *Doğu-Batı arası müzik köprüsü*⁶ olan Saygun, görece kısa olan bu kesitte dahi makamsal müziğin inceliklerini tasavvur etmiş olabilir mi?

⁶ Bu ifade ile Emre Aracı'nın aynı adlı kitabına atıfta bulunmaktadır (Aracı, 2001).



Görsel 9. Kesit 1'deki ses malzemesi

Kesit 1'de kullanılan toplam ses malzemesine baktığımızda sol \sharp ekseninde iki simetrik yapının mevcut olduğunu görürüz. Kanımızca bu durum, Saygun'un buradaki pedal ses tercihinde önemli bir faktördür.

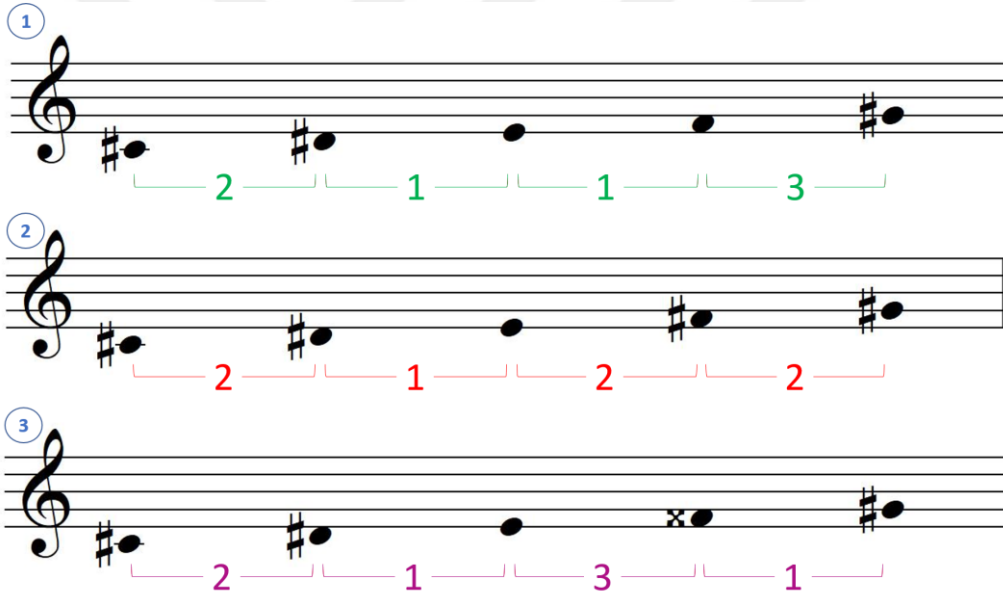


Görsel 10. Motif a

“Do \sharp minör'ün ilk üç derecesiyle gerçekleştirilmiş çıkıcı doğrusal hareket” şeklinde özetlenebilecek bu motif, Kesit 1'de karşılaşılan ilk *ezgisel* fikirdir ve bundan böyle “a” olarak anılacaktır.

a ve sol \sharp pedalı; do \sharp minör'ün $\hat{1}$., $\hat{2}$., $\hat{3}$. ve $\hat{5}$. derecelerinden mürekkep bir ses dünyasının Kesit 1'e hâkim olduğunu anlatır. Bu yapının, bir *minör pentatonik* atmosferi akla getirdiği açıktır. Peki ya öyle değilse? Kesitte hiç rastlanmasa da -teorik olarak- bir $\hat{4}$. derecenin var olma ihtimali nelere sebep olur? Zira doğaldır ki böylesi bir durumda, do \sharp minör hissiyatından direkt olarak uzaklaşılacaktır.

Bahsin daha net açıklanabilmesi için Kesit 1'de yer alan dereceler sabit tutularak $\hat{4}$. dereceye dair farklı ihtimaller değerlendirilmiş, bu yolla çeşitli *pentakord*'lar oluşturulmuş ve bu yapılar, ardışık perdeler arasındaki uzaklıkların basamak cinsinden işaretlenmesiyle Görsel 11'da sunulmuştur:

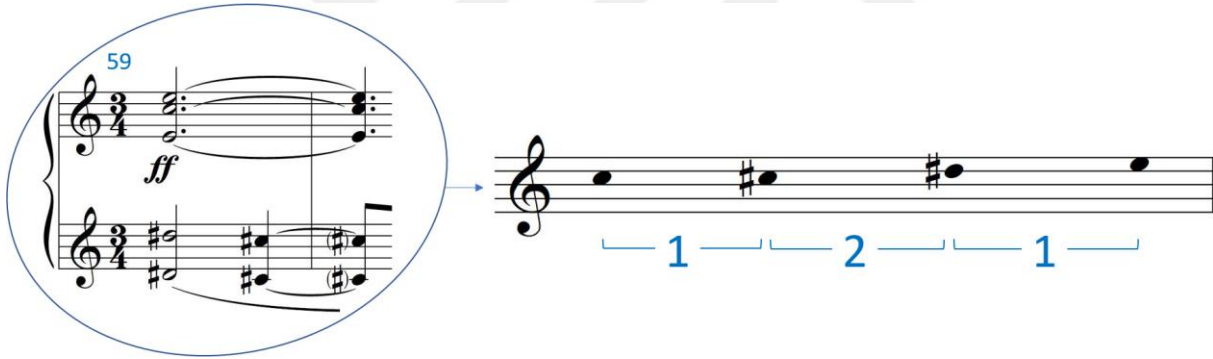


Görsel 11. $\hat{4}$. derece için alternatifler

Görüldüğü üzere bu yolla üç farklı pentakord türü ortaya çıkmaktadır. Buna göre fa perdesinin kullanıldığı ilk pentakord'dan Sabâ rengi elde edilirken fa \sharp 'in geçerli olduğu ikinci pentakord'dan Bûselik, Nihâvend, Hüseyinî gibi birçok makamı akla getiren minör bir renk; fa \times 'in yer aldığı üçüncü pentakord'dan ise doğrudan Nikriz rengi elde edilecektir. Kanımızca Saygun, $\hat{4}$. dereceyi Kesit 1'de bilinçli bir şekilde kullanmayarak bu bağlamların her biriyle zaten

ilişki kurmuştur ve buna ek olarak sol \sharp pedalının dinleyicide yarattığı yönelim algısını değerlendirerek *flu* alanlar meydana getirmeyi hedeflemiştir.

Kesit 1'in do \sharp minör'den başka bağlamlarla ilişki kurduğuna işaret eden bir diğer detay; gürlük düzeyinin, müzik yapısının başından beri istikrarlı bir şekilde azalmasını takip eden ve ö59'da, *subito fortissimo* ile birlikte dinleyicide kontrast algısı yaratan ses kümesi ile ilişkilidir (bkz. Görsel 8). Şayet Saygun'un Kesit 1 üzerindeki tasavvuru do \sharp minör ile sınırlı idiyse bu ses kümesinde yer alan do \sharp perdesinin, diyatonik ilişkiler gereği si \sharp olarak yazılması gerekmez miydi? Başka bir deyişle besteci, do \sharp minörün yedenini ($\sharp\hat{7}$) neden enarmonik olarak yazmayı tercih etti? Şu halde, do \sharp perdesine atfedilen ayrı bir önem olabilir mi? Bu hususların değerlendirilmesini sağlamak amacıyla, anılan ses kümesinde yer alan perdeler arasındaki uzaklık ilişkileri basamak cinsinden işaretlenmiştir:



Görsel 12. ö59-60: Ses kümesi

Başından beri do \sharp ekseninde ilerleyen yapı, bu yeni ses kümesiyle birlikte do \sharp ekseninde bir Hüzâm rengi sunar. Sol eldeki hareket, do \sharp üzerinde gerçekleşen bir $\hat{2} - \hat{1}$ doğrusal inişi -mi \sharp de dahil edilirse $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ inişi- şeklinde değerlendirilebilir; ancak sağ elde istikrarlı olarak uzayan seslerle "eksenin do \sharp olduğu" hissiyatının ortaya çıkması da mümkündür. Dinleyicideki karar algısında *bulanıklık* yaratan bu durum, Kesit 1'deki ses organizasyonunun *çiftksenli* olabileceği ihtimalini beraberinde getirebilir ki böylesine yanılısamalar yaratabilecek bir uygulamanın Saygun tarafından bilinçli olarak tercih edilip edilmediği, değerlendirilmesi gereken bir konudur.

1.2. Kesit 2

Görsel 13. Kesit 2 (III. Bölüm; ö26-33)

ö26'da duyulan ezginin ilk üç sesi, -enarmonik bir değerlendirmeye- Kesit 1'de iki kez tekrarlanan $do\sharp$ minör motif (a) ile aynıdır. Ancak Kesit 1'deki dominant pedalı burada bir karşılık bulmaz. Onun yerine ö26.4 ile sol elde bir $do\sharp$ pedalı belirir ki bu durum ses organizasyonu açısından önemli bir probleme yol açar: Acaba buradaki $do\sharp$, $re\flat$ minör'ün yedeni ($\sharp 7$) olarak mı kabul görmelidir? Yoksa Kesit 1'de Hüzûm renginin açığa çıkmasını sağlayarak *çifteksenlilik* bahsinin açılmasına sebep olan $do\sharp$ ile aynı kaynaktan mı beslenir?

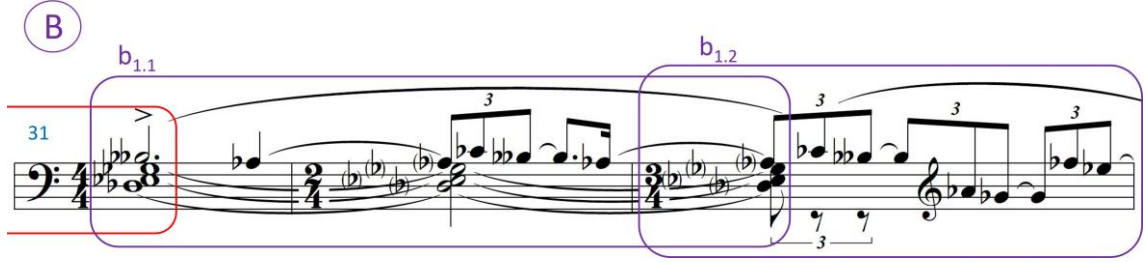
Dokü'nin pedal olması sebebiyle ilk olarak $re\flat$ ekseninde bir yörünge çizip önce yalnızca sağ eli incelediğimizde, Kesit 2'de iki kısım ile karşılaşılır: A ve B. ö26'da başlayan A, ö31'de görülen ses kümesi ($re\flat - mi\flat - sol\flat - si\flat$) ile sonlanır ki bu küme, aynı zamanda B'nin başlangıcıdır. Şu halde, ö26-31 arasını kapsayan A şöyle gösterilebilir:

Görsel 14. Kısım A

A, içerdiği iki benzer cümle nedeniyle $a_{1.1}$ ve $a_{1.2}$ olarak bölünecektir. Buna göre $a_{1.1}$, $re\flat$ minör'ün ilk dört sesinde seyredip $\hat{2}$. derecede ($mi\flat$) duraksayan bir yapıdır. Yanı sıra $a_{1.2}$, $a_{1.1}$ 'deki ses malzemesine ilave bir sol \flat perdesi içerir ve ö31'deki ses kümesiyle birlikte $\hat{1}$. derecede ($re\flat$) sonlanır. Bu yönüyle bir periyodu andıran A, fazlalık olarak ortaya çıkan sol \flat perdesinin yarattığı farklılık nedeniyle ses organizasyonu açısından da ikiye bölünür. Zira $a_{1.1}$ 'de tamamen $re\flat$ minör'e uygun bir yazım varken $a_{1.2}$ 'de; $fa\flat$ ve $sol\flat$, yerini $mi\sharp$ ve $fa\sharp$ perdelerine bırakır. Bu enarmonik tercihler, müziğe sonradan dahil olan sol \flat 'a bir yönelim olduğunu işaret eder ve böylece önemi besteci tarafından açıkça belirtilmiş olan bu perdeyle $a_{1.2}$, $re\flat$ minör hissiyatından hemen uzaklaşır. Öyleyse $a_{1.2}$ 'de kullanılan ses malzemesi şu şekildedir:

Görsel 15. $a_{1.2}$: Ses malzemesi

Ardışık perdeler arasındaki mesafenin basamak cinsinden işaretlenmesiyle anlaşılır ki $a_{1.2}$ 'de $sol\flat$ 'ın kullanımı, müziği Karcıgar'a boyar. Ancak bu ani renk değişimi çok uzun sürmez: Yalnızca $a_{1.2}$ ile sınırlı kalıp B olarak tanımlanan ikinci kısma sirayet etmeksizin müzik yazısı yeniden reb minör'e uygun bir görünüm alır:



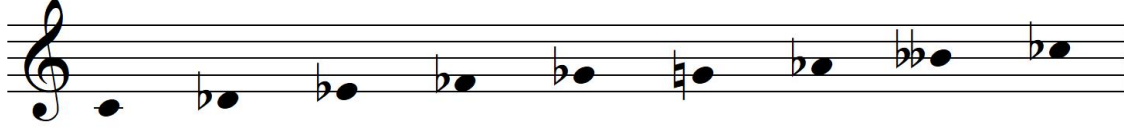
Görsel 16. Kısım B

Fark edileceği üzere B, reb minör tonalitede oldukça tipik, adeta Romantik Dönem'e ait bir pasajdır. Altta $reb - mi\flat - sol\flat$ sesleri sürerken tiz bölgeden dominanta ($la\flat_3$) yapılan doğrusal inişi kapsayan $\text{ö}31-33.1$, $b_{1.1}$ olarak tanımlanır. Söz konusu hareketin tekrarı gibi başlayan, ancak bu defa dominanta ($la\flat_4$) kaçan ve böylece farklı yüksekliklerde ikili aralık ilişkisi kuran ses gruplarından faydalanarak yeni bir müzik fikrine ilerlemeyi sağlayan kısım ise $b_{1.2}$ olarak tanımlanır. Buradaki ayırım yalnızca retorik karakter ile alakalıdır.

Özetle Kesit 2'de, reb minör ağırlıklı bir kurgu var olsa da $a_{1.2}$ 'de Karcıgar rengiyle karşılaşılır. Ancak burada unutulmaması gereken çok önemli bir husus vardır: Kesit 2 boyunca sol elde devam eden ve ritmik yapılanmasıyla adeta *dem ses* olarak kullanılan $do\flat$ pedalı...

Hatırlanacağı üzere bu perdenin, reb minör'ün $\#7$. derecesi olarak mı kabul göreceği yoksa bu perde ile Kesit 1'de Hüzâm rengi ortaya çıkararak *çiftksenlilik* tartışmasını gündeme getiren $do\flat$ arasında bir korelasyon olup olmadığı sorgulanmıştı. Bunun cevabını bulmak için şu âna kadar sağ el özelinde gerçekleştirilen analizin kapsamını genişletip $do\flat$ 'ın dahil edildiği farklı bir yaklaşım sergilendiğinde, eksen sesin $do\flat$ ya da reb olduğu iki farklı senaryoya ulaşılabacaktır.

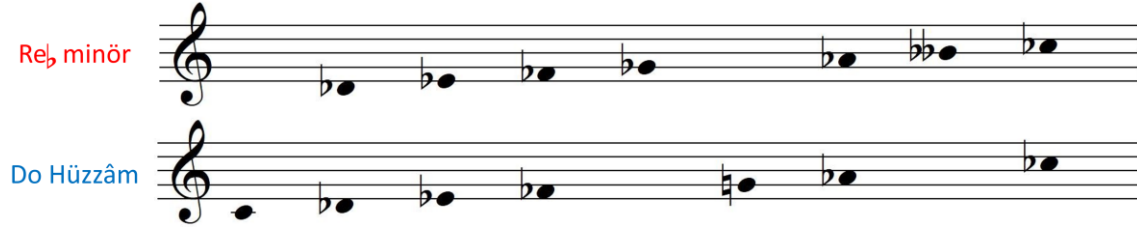
Öyleyse bu iki senaryoyu değerlendirmek için Kesit 2’de kullanılan perdeleri tek bir dizi elde edecek şekilde işaretleyelim:



Görsel 17. Kesit 2: Ses malzemesi

9 sestem oluşan bu dizinin literatürde bir karşılığı bulunmamaktadır. Ancak mevcut perdeler, *çifteksenlilik* kabulüyle irdelendiğinde, burada birçok sesi ortak olan iki dizinin varlığından söz edilebilir: Re \flat minör ve doğ Hüz \hat{z} âm...

Bahsin daha net anlaşılabilmesi için bu dizileri şu şekilde karşılaştıralım:




Görsel 18. Re \flat minör ve doğ Hüz \hat{z} âm karşılaştırması

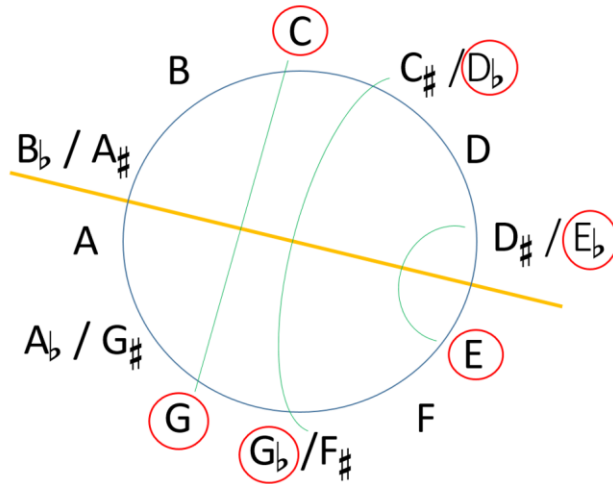
Açıkça görülür ki Kesit 2’nin inşasını mümkün kılan ses malzemesi bu iki diziden mürekkeptir. Anlaşılan Saygun, bu iki akustik dünyayı bazen bütünleşik bazense ayrı ayrı değerlendirerek Doğu ve Batı kültürleriyle ilişki kuran, modüler bir müzik tasarımı meydana getirir: Re \flat minör’ün ilk üç sesini kapsaması nedeniyle re \flat Hûzî olarak tanımlayabileceğimiz a motifine eklenen do pedalı ile ortaya bir Hüz \hat{z} âm rengi çıkar. Motif a’ya sonradan dahil olan sol \flat ile a $_{1.1}$ meydana gelir ve böylelikle makam, Nevruz’a genişler. Bu esnada altta kendini durmaksızın hatırlatan do pedalı ise Hüz \hat{z} âm-ı Kadîm⁷ renginin doğuşuna neden olur. Nevruz’a eklenen sol perdesiyle Karcıgar’a genişleyen a $_{1.2}$ ise do pedalını değerlendirmeye dahil ettiğimizde bizi,

⁷ Karadeniz (2020, s. 24), bu makamsal rengin, bestecinin *Op. 34 Piyano Konçertosu*’nda da bulunduğunu saptamıştır.

eksiltiilmiş (diminished) dizi sonucuna götürmektedir. *Octatonic* ismiyle de sıkça anılan bu dizi, Saygun'un müziksel ifade edişinde önemli bir yer tutar. Gerek simetrik yapısı gerekse içeriğindeki bolca küçük üçlü ve eksiltiilmiş beşli aralık nedeniyle Bartók ve Stravinski'nin de dikkatini çekmiş olan bu dizi, Saygun için bir yandan modalitenin bir yandan da Türk müziği geleneğindeki çok katmanlı makam yapılarını yaratmanın önünü açar (Straus, 2016, s. 251; Manav, 2022, para 98).



minör (Hûzi)	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Hüzzâm	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
minör (Nevruz)	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Hüzzâm-ı Kadîm	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Karcığâr	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
eksiltiilmiş	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>



Görsel 19. Eksiltiilmiş dizi ve Saygun'un kabul ettiği modüller

1.3. Kesit 3

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 67 to 71. The score is written in 3/4 time and features a complex harmonic structure. Measure 67 starts with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand is characterized by a series of descending eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A large intervallic leap is highlighted in measure 70, where the right hand jumps from a low register to a high register, creating a dramatic effect. The score concludes with a final chord in measure 71, marked with a double bar line.

Görsel 20. Kesit 3 (III. Bölüm; ö67-71)

Ayırt edicilik noktasında önemli rol oynayan a'nın ö67'de işitilmesiyle, temanın yeni bir varyasyonu, adeta bir kanon dokusuyla sunulmaktadır: Hem de bu kez herhangi bir pedal ses bulunmaksızın ve her iki elde de eksenin re_b olduğu vurgulanarak... Öyle ki ö69.7'de gelen yoğun ses kümesinin ardından ö70.3'te duyulan re_{b2}, bölümün bitimini salık veren bir ulak niteliğindedir. Dolayısıyla ilk bakışta Kesit 3, çalışmanın çekirdeğini oluşturan *çiftkesenlilik* tartışmalarına bir son veriyor gibi görünür. Ancak bu kaniya varmak için henüz çok erkendir.

İlkin yalnızca yatay olarak anlamlı bütünlük oluşturan unsurlar, ö69.7'de işitilen ve bölüm sonuna değin süren ses kümesi olmaksızın değerlendirilmiş, ikisi aynı ses dünyasına ait üç yapı ile karşılaşılmış ve bu yapılar nota üzerinde şu şekilde gösterilmiştir:

Görsel 21. Kesit 3: a temelli motifler

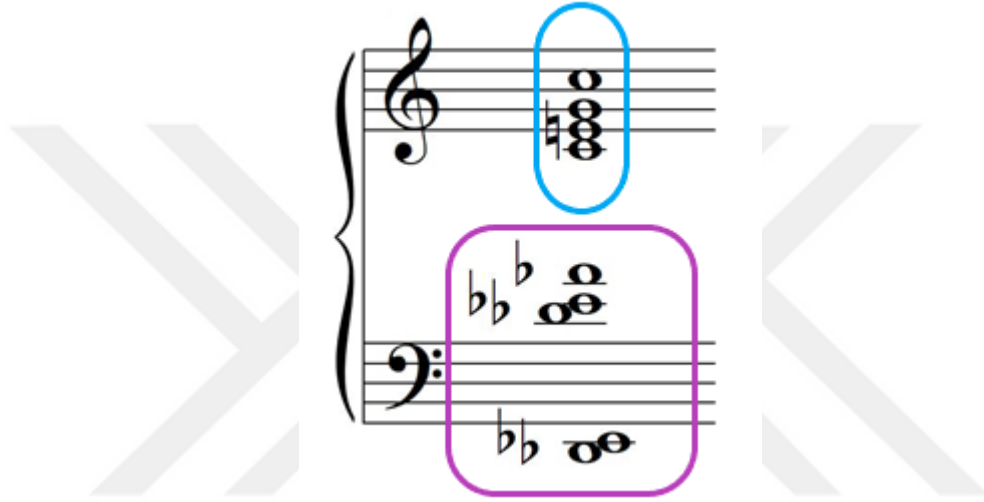
İki elde de bir vuruş gecikmeli olarak a motifi işitilir ancak onu hemen $mi\flat$ takip eder. Motifi takip eden $\hat{2}$. dereceyle, ortaya yoğun şekilde *yarım kalmışlık* hissiyatı çıktığından bu motif, a_2 olarak tanımlanır. Bölümün bitişine yakın olan bu noktada, dinleyicinin bir *tamamlanma* beklentisine girmesi kuvvetle muhtemeldir. Neyse ki çok geçmeden $\hat{1}$. derecede ($re\flat$) sonlanmaları sebebiyle bu beklentiyi karşılayan iki yapı ($a_{3.1}$ ve $a_{3.2}$) işitilir: Melodik figürasyonları ortak ancak ses dünyaları başka... Bu yönüyle $a_{3.1}$ ve $a_{3.2}$, aynı kaynaktan beslenen ve farklı kollara ayrılan akarsulara benzetilebilir. Söz konusu ayrılık, $a_{3.1}$ 'de kullanılan tek bir sesin $re\flat$ minör algısını aniden ve doğrudan kırmasıyla gerçekleşir: $Sol\flat\flat$.

Görsel 22. $a_{3.1}$: Ses malzemesi

Yukarıda, $\hat{4}$. derecenin pesleştirilmesiyle $a_{3.1}$ olarak tanımlanmış yapının farklı bir nitelik kazandığı ve böylece $re\flat$ üzerinde bir Sabâ renginin ortaya çıktığı görülür. Bir bestecinin, içine doğmuş olduğu kültürde yer alan müzik unsurlarını birer araç olarak kullanması elbette kayda değerdir; ancak burada ek olarak ilginç bir durumla karşılaşılır: İki elde eş zamanlı olarak işlenen farklı makam fikirleri... İlki ($a_{3.1}$) Sabâ ikincisi ise ($a_{3.2}$) Bûselik, Nihâvend, Hüseyinî gibi

makamları akla getiren minör bir renk olmak üzere $re\flat$ eksenindeki farklı modal yapıların aynı zamansal dilimde kurgulanması sebebiyle Kesit 3'ün *polimakamsal* bir özellikte olduğu söylenebilir.

ö69.7'de başlayıp bölüm sonuna değin süren, yoğun ses kümesi ise ayrıca değerlendirilmelidir. Buna göre söz konusu küme şu şekildedir:



Görsel 23. Kesit 3: Ses kümesi

Üçüncü bölümün sonunda, dinleyici, yukarıda görülmekte olan ses kümesinin oluşturduğu akustik dünyayı deneyimler. Sol elde $re\flat$; sağ elde ise do üzerine kurulu akorlarla karşılaşılır. Böylece çalışma boyunca üzerinde durulan, eksen sesin ne olduğu hususundaki ikirciklik, kendini bu noktada da gösterir. En tiz konumunda do bulunan ses kümesine daha sonra en pes olarak $re\flat$ 'ün eklenmiş olması bu durumu pekiştirir. Ek olarak Saygun'un bu akorları iki ele ayrı ayrı dağıtmış olması, *politonalite* fikrinden yola çıkan kasıtlı bir girişim şeklinde yorumlanabilir. Öyleyse bu ses kümesindeki elemanların tümünü kapsayan bir değerlendirme için ortada bir problem olduğu açıktır: Buradaki perdelerden yalnızca bir dizi yaratmanın çalışma için bir faydası olacak mıdır? Başka bir deyişle bağlamı bir düalite çevresinde olgunlaşan bu müzik ögesini anlamlandırmada tek bir eksen ses tayin etmek ne denli uygundur?

Buradan hareketle söz konusu kümeyi, eksen seslerin do ve re♭ olduğu iki farklı senaryo üzerinden irdeleyelim. İlk olarak, küme elemanlarını do üzerine inşa edilmiş bir dizi oluşturacak şekilde sıralayıp her bir ardışık perde arasındaki mesafeyi basamak cinsinden hesapladığımızda, şu sonuca ulaşırız:



Görsel 24. Senaryo 1 (do ekseninde)

Literatürde herhangi bir karşılığına rastlanmayan bu altı perdeli yapıya bir si ilave edilseydi, do üzerinde bir Hüzûm dizisinin ortaya çıkacağı açıktı:



Görsel 25. Do Hüzûm dizisi

Peki ya eksen ses re♭ olsaydı? Böylelikle ortaya çıkan ikinci senaryonun izini takip edelim.



Görşel 26. Senaryo 2 (reḅ ekseninde)

Yarattığımız bu yeni diziyle birlikte, reḅ üzerinde bu kez bir Nikriz rengi ortaya çıkar. Ancak bununla beraber şaşırtıcı olan şudur ki: Do eksenli Hüzẓâm dizisinde kullanılmayan si perdesi, reḅ üzerindeki Nikriz dizisinde bir karşılık bulmaz. Zira bu ses dünyası için gerekli olan perde, sib'dür.



Görşel 27. Reb Nikriz dizisi

O halde Kesit 3'te, eksen sesin do mu yoksa reḅ mü olduğunu belirleyen şey, kullanılmayan perdenin ta kendisidir. İlgi çekici olan ise Saygun'un ayırt edici bu sesi devre dışı bırakarak ortak altı sestten yararlanmak yoluyla iki farklı eksen üzerinde iki farklı makam rengini soyutlamış olmasıdır. Öyleyse ilk bakışta *politonal* görünen yapı, esas itibarıyla *polimakamsal* bir dayanağa sahiptir.

1.4. Kesit 4

Görsel 28. Kesit 4 (IV. Bölüm; ö101-109)

Kurgusu, neredeyse tamamen yeni müzik fikirleriyle tasarlanmış olan IV. Bölüm’de, dinleyici tarafından takip edilen yapılar ve örüntüler tam da farklı bir kontekst oluşturuyorken tanıdık bir motif işitilir: a. Öyle ki içerik bakımından yoğun olan ve böylece zihni oldukça meşgul eden eserin bitimine doğru tekrarlanan bu müzik ögesi, dinleyici için bir uyarıcı niteliğindedir. Aynı zamanda bu durum, Saygun’un söz konusu yapıya verdiği önemi gözler önüne serer. Bir bölümün (III) özünü oluşturan tematik malzemenin bambaşka bir süreç içinde ansızın ortaya çıkışı, daha derinlerde, besteci açısından çözüme kavuşmamış birtakım meselelere işaret ediyor olabilir⁸. Bu spekülasyon, çalışmada eksen ses belirsizliği ya da *çiftkesenlilik* olarak anılan hususlarla pekâlâ desteklenebilir. Bunun sonucunda ise *kararsızlık* ya da

⁸ Sterba (1965, s. 101-105), müzikte tekrarlanan armonik, tematik ve ritmik unsurları, psikolojik fenomenlerle ilişkilendirir.

tamamlanamama gibi ruhsal motiflere ulaşmak mümkünse de böylesi bir tartışma için kanımızca, psikanaliz temelli başka bir çalışmayı beklemek daha uygun olacaktır.

ö101-109 arasını kapsayan Kesit 4, basitçe üç kısımdan oluşur: Dinleyiciyi temanın ses dünyasına alıştırmayı amaçlayan, hazırlayıcı nitelikteki ilk kısım (ö101-103), temanın bir varyasyonu olan ikinci kısım (ö103-107.3) ve nihayet, ardından gelecek müzik fikriyle bağlantı sağlayan üçüncü kısım (ö106-109)...

İlk kısım, üç farklı oktavda sergilenen inici doğrusal bir hareketle ilişkilidir ve burada, iki elin varış noktalarına dikkat edilirse re_b - do kararsızlığının hâlâ devam etmekte olduğu görülür:

Lento (♩ = 50)

101

Görsel 29. Kesit 4: İlk kısım

Yavaşlayarak ve sönümlenerek temayı hazırlayan bu inici hareketin sağ elde ulaştığı re_b , ö103 boyunca sürerken; sol elde varılan do pedalı, ayırt edici ritmik yapısıyla temayı müjdeler. Böylece tek bir sonoritede iki farklı modal bağlam yaratılır: Re_b minör ve do Hüzûm... Bu kısmın hazırlayıcı karakterde olması ve diğer kesitlerde de aynı durumun görülmesi nedeniyle sergilenecek olan tema varyantında, hiç şüphesiz bu düalitenin beklentisi oluşur.

Görsel 30. Kesit 4: İkinci kısım

Hüzzâm rengi yaratmadaki etkisi artık iyiden iyiye netleşen doğ pedalinin ardından, ö104'te sağ elde a_2 -hatırlanacağı üzere ilk kez Kesit 3'te saptanan ve *yarım kalmışlık*la özdeşleştirilen yapı-ışitilir. Sürecin devamında a_2 , ö105.3'te bu defa sol elde iki oktav pes olarak ve pedalin ardı sıra sunulur: Adeta ezgisel yapının doğ ekseninde şekillendiği vurgulanırcasına...

Sol elde a_2 sunuluyorken sağ eldeki miğ uzatmasının (*prolongation*) varlığı dikkat çeker. Peki bu uzatmayı dikkat çekici kılan nedir?

Sol elde sunulan a_2 'nin ardından Kesit 4'teki üçüncü kısım başlayacaktır ve besteci, bu miğ uzatması yardımıyla sağ elde bir oyalanma sağlar. Elbette bu uzatmayı incelemeye değer kılan şey, bu olay değildir: Onun *alâmet-i fârikası*, içerdiği seslerde saklıdır. Daha açık bir ifadeyle miğ uzatmasının gerçekleşmesinde fağ perdesi görev alır ve bu perdeyle birlikte sol eldeki a_2 'nin oluşturduğu akustik dünya, Sabâ tınlar. Bu noktada, benzer bir durumla Kesit 3'te karşılaşıldığını; $a_{3.1}$ 'de kullanılan ve fağ ile enarmonik olan sol $\flat\flat$ 'ün aynı makam rengini sağladığını hatırlatmak yararlı olacaktır.

107

Kromatik Seyir

Kromatik Seyir (özet)

La, pedalı

p

*pp*³

Görsel 31. Kesit 4: Üçüncü kısım

Sol elde sunulan a_2 ve sağ eldeki mi₄ uzatması ardından her iki elde de mi'den la'ye çıkan bir kromatik seyir görülür. Daha geç başlaması nedeniyle sol elde karşılaşılan kromatik seyir özet niteliğindedir. İki elin dört farklı ses alanında ulaştığı la₂, oldukça tanıdık olan ancak daha sonra ilgili başlık altında incelenecek bir pedal fikri sergileyerek gelecek yeni yapı için hazırlık yapar.

1.5. Kesit 5

Lento (♩ = 50)

5

9

pp

Görsel 32. Kesit 5 (III. Bölüm; ö1-9)

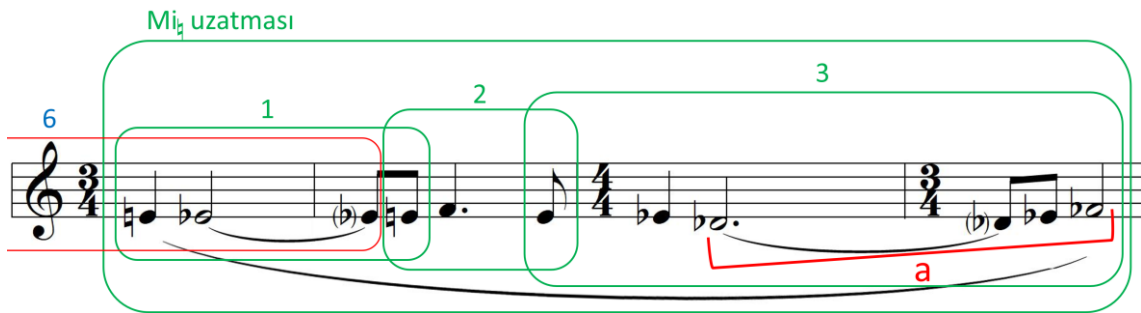
Bölümler arasındaki derin sessizlik, ardından işitilen do pedalı ve malum motif (a)... Dinleyicinin temayla tanışması işte böyle gerçekleşir. Bu, bir kudüm etkisiyle adeta dem sese dönüşmüş pedal fikri üzerinde; tonal, modal ve makamsal gelenekleri kapsayan *mistik* atmosferde solunan ilk nefestir. Yine de bu müzik yapısı, ses organizasyonu bağlamında değerlendirilen son kesit olarak tercih edilmiştir. Çünkü önceki kesitlerde tanımlanmış olan yapılar, bu nüveden sıyrılan varyantlardır. Analogik bir örnekle açıklanacak olursa Kesit 5 bir yapbozdur ve onu tamamlamak için gereken parçalar, diğer kesitlerden saptanarak sınıflandırılmıştır. Kesitler arasında karşılaştırma olanağı sağlayan bu yöntemle hem ana temayı (Kesit 5) daha anlaşılır kılmak hem de adeta eserin farklı konumlarında mutasyona uğramış yapıları keşfetmek mümkün olmuştur.

III. Bölüm, sol elde do₄ ile başlar. Bu noktada akla şu sorunun gelmesi muhtemeldir: Bölümün bitimini salık veren ulak, re_b değil miydi (bkz. Kesit 3)? Anlaşılmaktadır ki çalışmada dikkat çekilen düalite, -çekim gücü yüksek iki perdenin (do ve re_b) mücadelesi- bölümün tüm kurgusuna hâkimdir. Bölümün başından sonuna dek süren bu mücadele, henüz öz' de sağ elde işaretlenen re_b merkezli ezgisel fikirler ile kendini gösterir: a_{1.1} ve a_{1.2} (bkz. Kesit 2)...



Görsel 33. Kesit 5: a temelli motifler

Hatırlanacağı üzere ilk olarak Kesit 2’de karşılaşılan a_{1.1} ve a_{1.2}, sonlanma karakterleri nedeniyle periyoda benzetilmişti (bkz. Görsel 13). Ancak burada, re_b minör’ün ilk dört derecesinde seyrederek Uşşak, Nevruz gibi makamları andıran a_{1.1}, $\hat{1}$. derece (re_b) üzerinde; içerdiği perdelerin enarmonik olarak değerlendirilmesiyle ve sol₄’ün eklenmesiyle Karcıgar’ı açığa çıkaran a_{1.2}, $\hat{2}$. derecede (mi_b) sonlanır. Dolayısıyla burada görülen a_{1.1} ve a_{1.2} ile Kesit 2’deki karşılıkları arasındaki en temel fark, kadans noktalarında ortaya çıkar. Şüphesiz ki bu durum, öykünün yeni başlamış olmasıyla ilişkilidir ve besteci, anlatacaklarına şöyle devam eder:



Görsel 34. Kesit 5: Mi uzatması

Saygun’un ö6’daki mi₄ ile ö9.3’teki fa_b’ü bağladığı görülür. Söylenişleri farklı, anlamları aynı olan bu iki perde için işaretlenen bağ, acaba bir sesin uzatıldığını mı ima eder? Şenkeryan bakış açısıyla su yüzüne çıkan bu soru, üç aşamada gerçekleşen bir mi₄ uzatmasının keşfine neden

olur. İlk uzatma, $a_{1.2}$ 'nin $mi\flat$ üzerinde askıda kalmasını takiben yeniden çıkıcı olarak hareketlenmesi esnasında meydana gelir. Dolayısıyla $mi\flat$ uzatmasının 1. aşamasında alt komşu sestem ($mi\flat$) faydalanılır. Uzatmanın 2. aşaması oldukça tanıdık: Üst komşu ses (fa) vasıtasıyla gerçekleşen bu uzatma, Kesit 4'te değinilmiş olan $mi\flat$ uzatması ile ortaktır. O halde fa 'nın kullanımıyla ortaya çıkan Sabâ, burada da mevcuttur. Uzatmanın 3. aşamasında ise hareket, inici bir karakter kazanır ve ö8.2'de ulaşılan $re\flat$ ile söz konusu Sabâ'lı yapının tamamlandığı yönünde bir kaniya varmak mümkündür. Ancak bu noktada bestecinin a motifini tekrar işlemesiyle $fa\flat$ 'e erişim sağlandığı ve böylelikle uzatmanın, enarmonik olarak gerçekleştiği görülür.

Üç aşamadan oluşan bu $mi\flat$ uzatması, ses organizasyonu açısından kritik olan bir noktanın hatırlatılmasını gerektirir: Kesit boyunca sol elde do pedalı bulunmaktadır. Kesit 3'te $sol\flat$ ve Kesit 4'te fa ile müziğe Sabâ rengi katan Saygun, bu kesitlerde herhangi bir pedal fikrinden yararlanmazken Kesit 5'te böyle bir durum söz konusu değildir. O halde fa perdesinin, bir kutup olarak ortaya çıkan do pedalı ile nasıl bir ses organizasyonu sağladığı konusu bu noktada önem kazanır.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is divided into three measures with time signatures of 3/4, 4/4, and 3/4. The first two measures are enclosed in a pink box, and the last two measures are enclosed in a green box. Below the main score, two smaller staves show the notes from the pink and green boxes respectively. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4. The second staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4. The score is marked with 'pp' at the end.

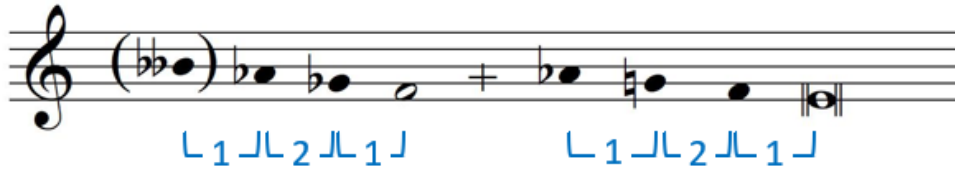
Görsel 35. $re\flat$ Sabâ'ya eklenen do pedalı

Yeşil ile gösterilen ve re^b üzerinde yatay olarak Sabâ yaratan yapı, eklenen do pedalıyla, tanımlanması güç bir ses malzemesini sunuyorsa da do ve fa arasında ortaya çıkan tam dörtlü ilişki, bir tetrakord'a rastlama ihtimaline yol açar. Nitekim ö6-7'de pembe ile işaretlenmiş kısım, burada re^b'ün olmaması nedeniyle yalınlık kazanan bir tetrakord'a karşılık gelir: Özbayrak (2022, s. 60) tarafından Saygun'un, yapıtlarında sıkça kullandığı belirtilen Alaca Tetrakord...

Peki ya do pedalı, Hüzzeâm rengi meydana getirmenin en önemli gereci değil miydi?

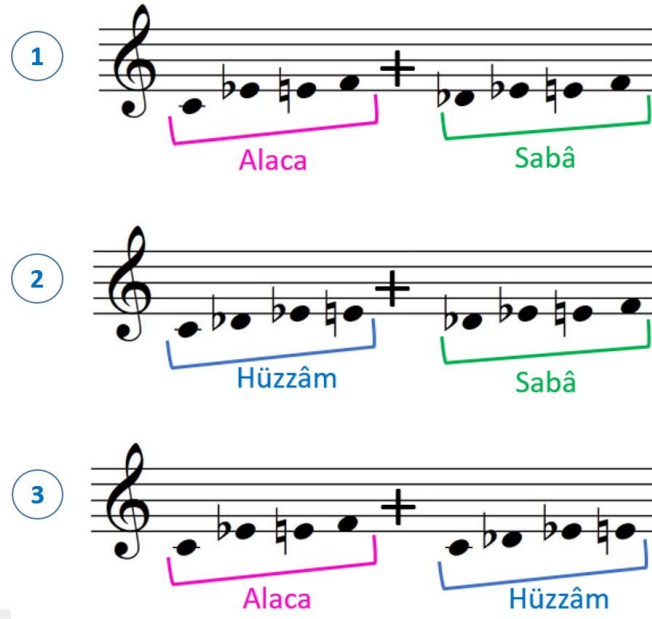
Bu sorunun yanıtlanmasında, Saygun'un modal yaklaşımının bir ürünü olan Op. 40, *Töresel Musiki*'den (Saygun, 1967, s. 8) yararlanmak kanımızca uygundur:

C- DEĞİŞİK TIPLERE AİT ÖRNEK



Görsel 36. Değişik tiplere ait örnek

Saygun'un "Değişik Tiplere Ait Örnek" başlığı altında paylaştığı ses malzemesi, mi ve fa perdeleri üzerinde ayrı ayrı oluşturulmuş iki *Saygun motifinin* (Hüzzeâm) birleşiminden ibarettir. Böylece bestecinin renk paleti oluşturma yöntemlerine dair çıkarımlar yapmak mümkün olur. Mi¹ uzatması ve do pedalı bu minvalde incelendiğinde oldukça enteresan olan şu üç sonuçla karşılaşılır:



Görsel 37. Mi uzatmasındaki modüler yapılar

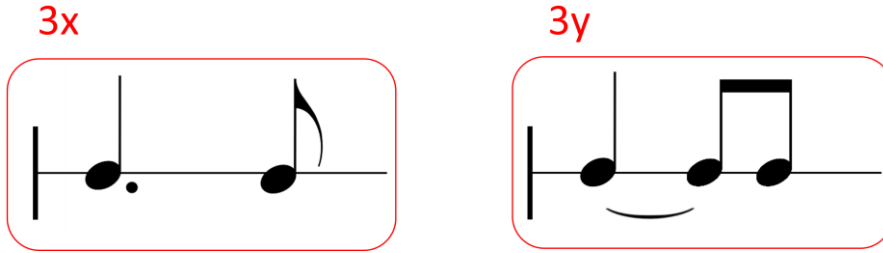
Görüldüğü üzere Saygun'un mi \sharp uzatmasında kullandığı ses malzemesi; Sabâ, Alaca ve Hüzâm renklerinden mürekkeptir. Dolayısıyla do-fa ilişkisinden kaynaklanan bir Alaca sonoritesi mevcutsa da burada, do pedalı için "Hüzâm kapısını açan anahtar" benzetmesini yapmak halen mümkündür. Böylece üç aşamadan oluşan mi \sharp uzatması ile ses organizasyonu açısından önemli bağlantılara ulaşılır. Ancak bunlara yeni bağlantılar eklenebilir. Örneğin, uzatılmış olan mi \sharp perdesi, re \flat 'ün eksen kabul edildiği Sabâ atmosferinde Çargâh perdesine; do'nun eksen kabul edildiği Hüzâm atmosferinde ise Hüzâm perdesine⁹ denk gelir. Başka deyişle söz konusu mi \sharp uzatması, *çiftksenlilik* konseptinin varlığını vurgularcasına her iki makam dünyası için de tanımlayıcı ses konumundadır.

⁹ Arel-Ezgi-Uzdilek notasyon sisteminde ilgili perdeye karşılık gelen bir değiştirici işareti bulunmamakla birlikte icracıların ve teorisyenlerin çoğu, Hisar'dan daha tiz olan (mi bemol 2) ve böylece Hüzâm makamının tanımlanmasını sağlayan bu perdedi *Hüzâm perdesi* şeklinde anarlar (İrden, 2022, s. 72).

2. BÖLÜM: PEDAL FİKİRLERİ

Saygun, pedal fikirleri iki hususa istinaden oluşturur: Bunlardan ilki, geleneksel Türk müziği usulleri bir diğeri ise kendi içinde örüntü oluşturan ritmik motifler. Usul kullanımıyla ilişkili açıklamalar, yeri geldiğinde yapılacak olmasına karşın bu ritmik motiflerin kavranmasında kolaylık sağlamak için birkaç kritik noktaya dikkat çekmek gerekmektedir.

Ritmik motifler, bir uzun ve bir kısa sesin kombinasyonundan meydana getirilir. Çalışmada, bu sesler, sekizlik süre (♩) değeri baz alınarak hesaplanmıştır. Kısa ses, ekseriyetle yalnızca bir sekizlikten ibarettir. Ancak uzun ses, bağ (*legato*) aracılığıyla çeşitli süre değerlerinde tasarlanabilmektedir. Bu nedenle ritmik motifler, uzun sesin zamansal birimine göre tasnif edilmiştir. Burada karşılaşılan en küçük birim, 3 sekizlik uzunluğundadır.



Görsel 38. x ve y motifleri

Başka bir önemli konu ise uzun seslerin yazım açısından farklılık göstermeleri sebebiyle ortaya çıkar. *Ritim bağlamında enarmonik kullanım* şeklinde yorumlanabilecek olan bu durum, ritmik motiflerin x ve y şeklinde tanımlanmasına sebep olur. Dolayısıyla uzun sesleri noktalı dörtlülle ilişkili motifler, x olarak; sekizliğe önden bağlanmak yoluyla elde edilen motifler ise y olarak kodlanmıştır.

2.1. Varyant 1 (Kesit 5)

Lento (♩ = 50)

5

9

pp

Görsel 39. Varyant 1: Pedal fikirleri (III. Bölüm; ö1-9)

Varyant 1'de pedal fikri, do perdesi üzerinden kurgulanır. Pedal fikrini oluşturan ritmik motifler, ilk olarak kökenlerinden bağımsız şekilde 9+5+5 kombinasyonu sunar ve ardından bunu tekrarlar. Kesitte dikkat çekici husus ise tekrarlanan kısımda ortaya çıkar: Görevi bir sonraki ritmik motifi vurgulamak olan kısa ses, ö4.6'da bu amaçla kullanılmaz ve ardından gelen 5y ile bağlanmak suretiyle 6y motifinin türetilmesinde rol oynar. Böylece tekrarlanan 9+5+5 kombinasyonuna dahil olan 9y motifi, 3y ve 6y motiflerinin birbirine eklenmesiyle oluşur. Bunun ardından sırasıyla 5x (ö7.5) ve 3x (ö8.5) görülür. Bu noktada, 9y ile anılan durumun bir benzeriyle karşılaşılır: 3x'in sonundaki kısa ses, görevi dışında kullanılır ve ö9'a bağlanılarak sesin süreğenliğini sağlar.

2.2. Varyant 2 (Kesit 2)

The image displays a musical score for Varyant 2 (Kesit 2) across three systems. The first system (measures 26-28) features a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains several pedal figures: a yellow box labeled '7y' covers measures 26-27, a blue box labeled '5y' covers measures 27-28, and a blue box labeled '5x' covers measure 28. The second system (measures 29-31) shows a bass clef staff with two red boxes labeled '3x' and '3y' covering measures 29-30 and 30-31 respectively. The third system (measures 32-33) shows a bass clef staff with a triplet of eighth notes in measure 32 and a triplet of eighth notes in measure 33. The score includes various time signatures (3/4, 4/4, 2/4) and accidentals (flats, sharps).

Görsel 40. Varyant 2: Pedal fikirleri (III. Bölüm; ö26-33)

Varyant 2’de pedal fikri, do perdesi üzerinden kurgulanır. Burada 7y’nin tekrarlandığı, ardından 5x ve 3y motiflerinin kullanımıyla kesitteki ilk kısmın (A) sonlandırıldığı görülür. İkinci kısımda (B) ise sol elde her ne kadar do₁ egemense de bu perde pedal olarak değerlendirilmez. O, sağ elde süren re_b, mi_b ve sol_b ile bir ses yığını oluşturmaktadır.

2.3. Varyant 3 (Kesit 1)

Görsel 41. Varyant 3: Pedal fikirleri (III. Bölüm; ö55-60)

Sol \sharp pedalı fikri, ritmik kurguları sebebiyle ayrışan iki yapıdan meydana gelir. Buna göre P₁ olarak tanımlanan ilk yapı, ardışık iki oktavda, dörtlük (♩) süre değerlerinin baz alınmasıyla (2+2+3) tartımıyla şekillenir ve Tempo 1 (*Lento*) karakterde gelecek motif (a) için hazırlık yapar. Bu hazırlıkla bir yandan tonal bağlamın oluşmasına katkı sağlanırken diğer yandan $\frac{3}{4}$ 'lük ve $\frac{4}{4}$ 'lük iki parçanın birleşimi olan ezgisel hat için zaman algısı kırılmış olur. Bu durumda Saygun'un, hazırlayıcı bir yapı olan P₁ için Devr-i Turan usulünden yararlandığı söylenebilir. Sol \sharp pedalı fikrinden yola çıkan ikinci yapı ise P₂'dir ve sekizlik (♩♩) süre değerlerinin baz alınmasıyla [(2+3) + (2+3)] birleşimini ortaya çıkarır ki bu yapı, *Türk Aksağı*'nın ardışık kullanımını¹⁰ akıllara getirir. Son olarak yıldızla işaretlenmiş olan sol \sharp ₄, piyanonun ses üretme prensibi gereği oldukça sönükleştiğinden herhangi bir yapıya dahil edilmez: O, kuvvetli zamanda (ö57) gelecek fragman için atmosferin devamlılığını sağlar. Ancak bu perdenin P₁ pedalına dahil olduğu

¹⁰ Özkan (2011, s.658), velveleri farklı isimlerle anılan Aksak Semai usulü için "...iki Türk Aksağı'ndan yapılmıştır." tanımını getirir. Ancak külliyattaki eserler incelendiğinde ortaya çıkan kanı; bu usulün (3+2+2+3) gruplanmasından meydana geldiği yönündedir. Bu nedenle burada, P₂ olarak belirtilen yapı, Türk Aksağı'nın ardışık kullanımı şeklinde yorumlanmıştır.

yönünde bir görüşe ulaşmak da mümkündür. Böylece tartım (2+2+3+2) olarak şekilleneceğinden burada Evfer usulünden söz edilebilir.

2.4. Varyant 4 (Kesit 3)

Besteci, bir kanon dokusundan faydalandığı için Varyant 4'te herhangi bir pedal tercihi bulunmaz.



2.5. Varyant 5 (Kesit 4)

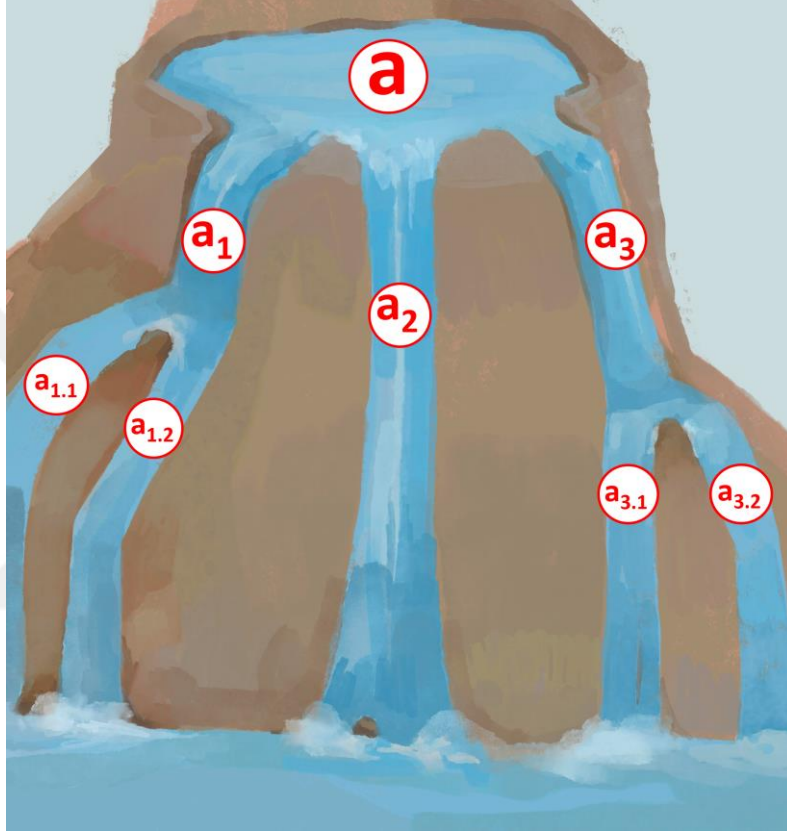
Görsel 42. Varyant 5: Pedal fikirleri (IV. Bölüm; ö103-109)

Varyant 5, do ve la \flat üzerinde şekillenen iki pedal fikri içerir. Do pedalı, 7xy ve 5y ritmik motiflerinin ardışık kullanımıyla oluşur. Bu yapıların ilki olan 7xy, iki farklı kökendeki ritmik motifle ilişki kurması sebebiyle dikkat çekicidir. Ayrıca burada kısa sesin, bir sonraki ritmik motifi vurgulamak yerine uzatıldığı görülür ki böylece 4x motifi türetilmiş olur. Benzer bir durumun Varyant 1'deki 9y ile ortaya çıktığını hatırlatmak bu noktada önemlidir (bkz. Görsel 39).

Varyant 5'teki ikinci fikir olan la \flat pedalı, P₁ olarak tanımlanmıştır: Dörtlük (♩) süre değerlerinin baz alınmasıyla (2+2+3) şeklinde gruplanan bu fikir, ilkin Varyant 3'te bahsi geçen ve Devr-i Turan usulüyle ilişkilendirilen sol \sharp pedalının enarmonik bir çeşidi olarak karşılık bulur (bkz. Görsel 40).

SONUÇ ve TARTIŞMA

Tek bir kaynaktan beslenen ve ardından üç kola ayrılan bir akarsu düşünelim. Daha sonra, bu kolların bazılarında yeni bölünmeler gerçekleşmiş ve *seyri mümkün* başka yollar açığa çıkmış olsun.

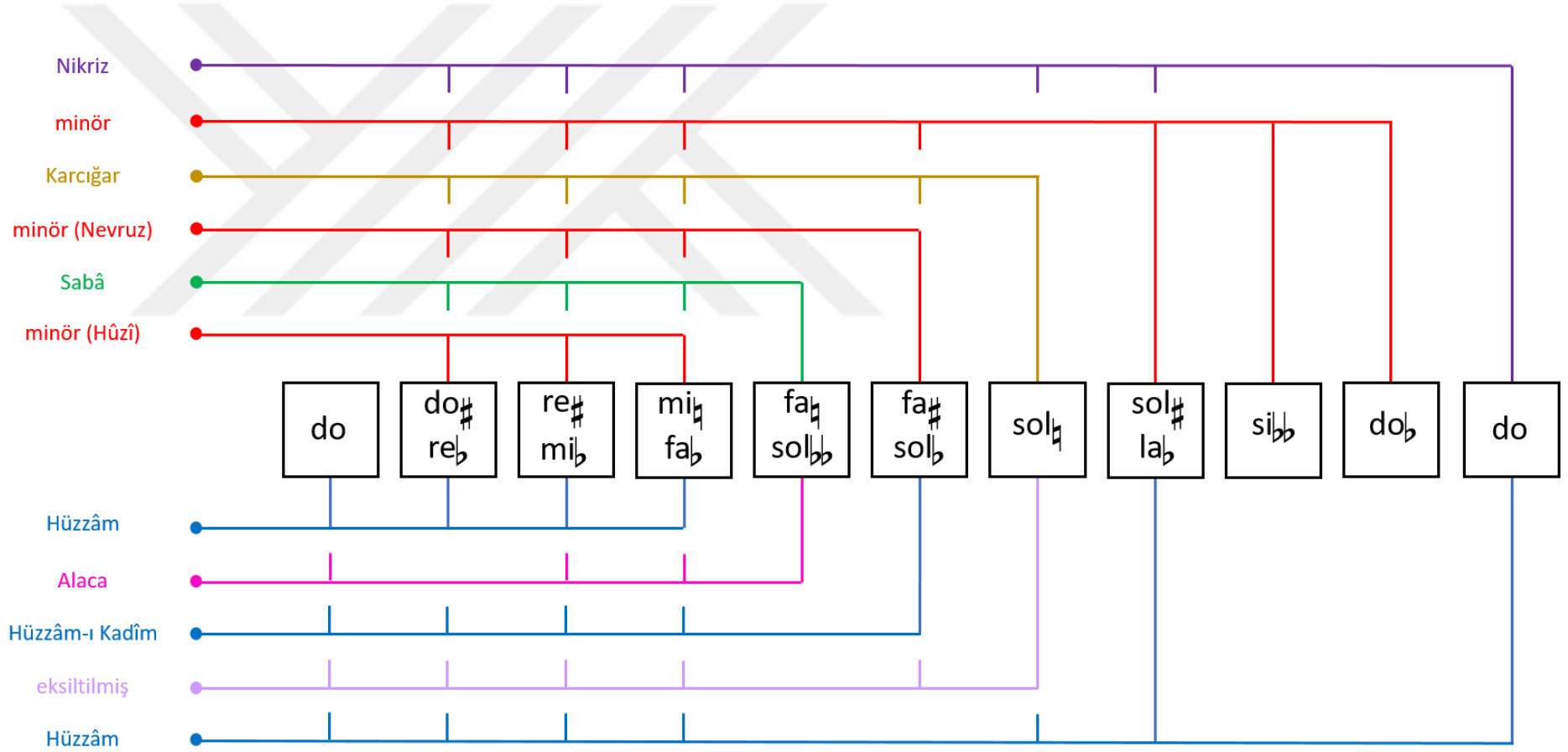


Görsel 43. Ezgisel motifler

Hayal gücünü görsel açıdan harekete geçiren bu *alegorik* örnek, kanımızca, çalışmanın önceki bölümünde analiz edilen 5 kesitte ezgisel bakımdan olup biteni özetlemek için uygundur. Zira Saygun'un, -hünerleri arasında, şahsına özgü atmosferler yaratmak olan bu büyük bestecinin-müziğiyle karşılaştığında, yukarıdaki türden bir *manzarayı* tasavvur etmemek pek de mümkün değildir.

İlginçtir ki, do ve re^b arasındaki merkez ses ikilemi -ya da analiz boyunca anıldığı şekliyle *çifteksenlilik-*, analiz edilen kesitlerin tümünde mevcuttur ve bu *düalite*, Opus 76'nın III. bölümünün atmosferini oluşturmada bestecinin çıkış noktasıdır. Saygun'un bu iki kutup üzerinde, birbirine entegre olabilen -çoğu zaman birbirini kapsayan- tonal, modal ve makamsal yapılardan faydalandığı görülür: Nitekim, Do Hüzûm ve re^b minör dizilerinin birleştirilmesinin ardından görevi Sabâ ve Alaca renkleri yaratmak olan bir fa'nın eklenmesiyle ortaya çıkan 10 perdelik malzeme, kantite açısından zengin bir *seyir alanı* sunar.

Do ve re^b üzerinde atılan tüm bu adımların kolaylıkla anlaşılmasını sağlamak üzere kesitlerin tamamında rastlanan 10 ses, tüm enarmonik karşılıklarıyla sunulmuş; tonal, modal ve makamsal olarak ortaya çıkan yapıların her biri ayrıca gösterilmiştir:



Görsel 44. İki eksendeki (do- re_b) ses organizasyonları

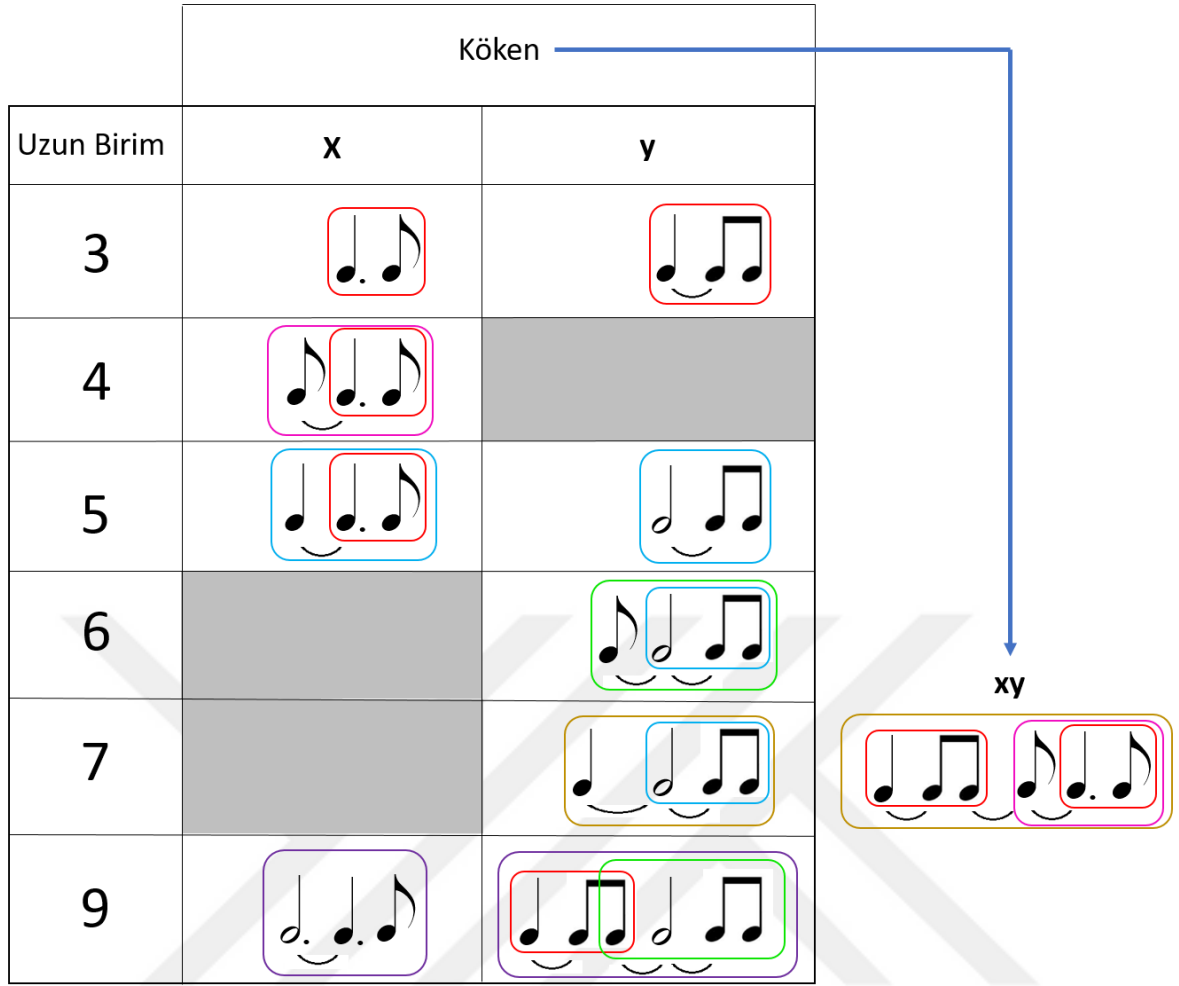
Tam da bu noktada şunu hatırlamak faydalı olacaktır: Bestecinin ortaya koyduğu bu yapılar, müthiş bir evrensel algılayışın ürünüdür ve bunların çoğu, ses malzemesi açısından hali hazırda birçok kültürde farklı isimlerle yer almaktadır. Ancak burada kritik olan, “bu malzemenin hangi gereçlerle ve nasıl işlendiği” meselesidir. İşte bu nokta, Saygun için yapılan *Doğu-Batı arası müzik köprüsü* yakıştırmasının ne denli doğru olduğunu gösteren şeydir: Do üzerinde ortaya çıkan ve ilk dört sesi ortak olan yapılar, *Hüzzâm* temelli ses dünyalarıyla, *Alaca* atmosferle ve *Eksiltmiş* diziyle bağlantılıdır. Diğer bir yandan, *reb* üzerinde ilk üç sesi ortak olan yapılar ise minör tonaliteye ek olarak *Hûzî*, *Nevruz*, *Sabâ*, *Karcığar* ve *Nikriz* gibi makamsal renklerle boyalıdır. Üstelik bu yapılar, neredeyse daima *eş zamanlı* olacak şekilde kurgulanmıştır ve bu durumun oluşmasındaki birincil etken, şüphesiz ki *pedal fikirleridir* (bkz. Kesit 2, Kesit 4, Kesit 5). Peki bunun başka yolları nelerdir?

Saygun’un *eş zamanlı* tasarım yaratma noktasında iki yöntemi daha mevcuttur:

1. *Farklı ses dünyalarındaki* ortak sesler tutularak “ayırt edicilik” açısından önemli olan perdenin soyutlanması (bkz. Kesit 1, Kesit 3)
2. Farklı modal/makamsal bağlamlarda seyreden iki ezgisel yapının iç içe kullanımı (bkz. Kesit 3, Kesit 4)

Buradan çıkan son derece şaşırtıcı sonuç, Saygun’un, 5 kesitte de ifade araçlarını hem *polimodal* hem de *polimakamsal* bir zemin üzerinde yorumlamayı mümkün kılan ses organizasyonları tercih etmiş oluşudur.

5 kesit, *pedal fikirleri* açısından irdelendiğinde ise bestecinin farklı yazılsa da aynı duyuma karşılık gelen iki motifi baz aldığı görülecektir. Saygun’un, -ezgi üretimine benzer şekilde-modüler bir yaklaşımla genişlettiği bu motiflerdeki uzun sesler pedalın süreğenliğini sağlar. Kısa ses ise kimi zaman kesinti yaratır kimi zaman da adeta bir tutkal gibi yapıları birbirine bağlar. İşte, kesitlerde örüntü oluşturduğu saptanan ritmik motifler şu şekildedir:



Görsel 45. Ritmik motifler

Besteci, ritmik yapı oluşturmada -tıpkı ezgi tasarımlarında olduğu gibi- yine geleneksel Türk müziği unsurlarından faydalanır: P₁ olarak tanımlanan *pedal fikir* (bkz. Varyant 3, Varyant 5), *Devr-i Turan* usulü ile; P₂ ise *Türk Aksağı* usulü ile bağıntı kurar.

Saygun'un tamamlayabildiği son eser olan Op. 76, aynı zamanda onun *ilk ve son* Pişano Sonatı olmasıyla müzik için -özellikle Türk müziği için- oldukça özel bir konuma sahiptir. Zira, yalnızca eserlerine göz gezdirmek bile besteci için pişano müziğinin ne denli önemli olduğunu anlamak açısından yeterli olacaktır. Bu motivasyonla ürettiğimiz çalışmanın neticesinde şu açıkça görülür ki besteci gerek ezgisel motifleri gerekse ritmik motifleri, kültürler arası bağlantı kurmayı sağlayan modüler yapılar olarak tasarlamıştı. Böylece ufak birleştirme işlemleriyle hem tonal, modal ve makamsal dünyalarla iletişim kurmayı hem de zamansal algıyı doğrudan

etkileyen atmosferler oluşturmaya sağlayabilecekti. Ahmed Adnan Saygun'un bir yanılla geleneğe sıkı sıkıya bağlı bir yanılla da oldukça evrensel nitelikteki müziksel ifadesi, işte bu yolla *biricik* olan bir esere dönüşür.

Son söz olarak, hatırlanacağı üzere çalışmanın henüz başlarında, Güneş Sistemi analojisi ile tonal, modal ve makamsal ses organizasyonu için bir eksenin zorunluğu vurgulanmıştı. Kanımızca bu noktada, Astronomi ve Müzik vasıtasıyla *mikro* ve *makro kozmoslar* arasında ilişki kuran ve böylece antik geleneklere doğrudan referans sağlayan bu örneğin güncellenmesi gerekmektedir. Öyleyse eserde do-re_b arasında tespit edilen *çifteksenlilik* sebebiyle söz konusu örnek şu şekilde değişime uğrar: Saygun'un yaratmış olduğu evrendeki seslerin yörüngeleri, tek bir Güneş tarafından değil, karşılıklı olarak kütleli çekim uygulayan bir Çift Yıldız (*binary* ya da *multiple stars*) konsepti tarafından belirlenmektedir.



Görsel 46. Saygun'un yarattığı ses evreni

KAYNAKLAR

- Aracı, E. (1999). *The Life and Works of Ahmed Adnan Saygun*. Doktora Tezi, The University of Edinburgh, Edinburgh.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Asalıoğlu, A. (2020). İhsan Doğramacı'nın Türk Yükseköğretim Sistemi Üzerindeki Etkilerinin Liderlik Yaklaşımları Bakımından İncelenmesi. *Uluslararası Liderlik Çalışmaları Dergisi: Kuram ve Uygulama*, 3(1), 42-50.
- Çaylı, F. (2022). Bir Prelüdün Öz Suyu. T. Berki (Ed.). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İrden, S. (2022). *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Karadeniz, İ. (2016). *Bir Saygun İmzası: [3,5,3]*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorileri Anabilim Dalı. Ankara.
- Karadeniz, İ. (2020). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları: Piyano Konçertosu, Op. 34, I*. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorileri Anabilim Dalı. Ankara.
- Levendoğlu, N. O. (2003). Klasik Türk Müziği'nde Ana Dizi Tartışması ve Çargah Makamı. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 181-193.
- Manav, Ö. (2022). Saygun Müziğinin Genetik Kodlarına Doğru. T. Berki (Ed.). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özbayrak, O. V. (2018). *Saygun'un Müziğinde Modalitenin Yeri ve Önemine Bir Bakış: 1. ve 4. Senfonilerinin Modal Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Kompozisyon, Koro ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı. Ankara.
- Özkan, İ. H. (2011). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri / Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Saygun, A. A. (1991). *Piyano Sonatı, Nr. 1, Op. 76* (El Yazması).

Saygun, A. A. (1967). *Töresel Musiki*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Sterba, R. F. (1965). Psychoanalysis and Music. *American Imago*, 22(1/2), 96-111.

Straus, J. N. (2016). *Introduction to Post-tonal Theory*. New York: W.W. Norton & Company.

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



ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

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

beyan ederim.

19/06/2023

Refikcan Taşar

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Bir *Düalite* Ekseninde Beş Analiz: Saygun, Opus 76

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
16.06.2023	61	55,956	30.05.2023	%2	2116887741

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (19/06/2023)

Refikcan TAŞAR

Öğrenci No.: N20134701

Anabilim Dalı: Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Five Analyses On The Axis Of *Duality*: Saygun, Opus 76

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
16.06.2023	61	55,956	30.05.2023	%2	2116887741

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (19/06/2023)

Refikcan TAŞAR

Student No.: N20134701

Department: Department of Music Theories

Program:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Türev BERKİ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

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

19/06/2023

Refikcan TAŞAR

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

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

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

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

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

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

